

특별기고

반 고흐의 일본과 고갱의 타이티에 대한 재고찰 ①

반 고흐와 일본

세잔느, 쇠라 등과 함께 흔히 20세기 현대미술의 아버지로 불리는 반 고흐와 고갱은 유럽의 문명사회를 거부하고 유럽 밖의 세계에서 이상향을 추구한 점에 공통점을 갖는다. 시게미 교수는 일본과 타이티라는 두 섬나라가 반 고흐와 고갱의 이상향으로서 각각 어떤 의미를 갖고 있는가를 밝히고 있다. 이 논문은 지난해 일본 교토의 일본문화연구소가 개최한 국제심포지엄 '동서양의 이상향'에서 발표된 것이다.

이나가 시게미 <稻賀繁美, 일본 미에대학 교수>

만약 산의 낙원이 이상적인 장소의 한 유형을 나타내는 것이라면, 다른 유형은 섬의 낙원으로 분류될 수 있을 것이다. 동양과 서양에서는 모두 정원의 큰 못이나 작은 연못 한 가운데에 섬을 만드는 것이 공통적인 정원술의 하나가 되어왔다. 일본어로 섬이라는 단어(시마)는 문자 그대로 '정원'이라는 단어

를 환유적으로 대신해주는 말이었다. 물에 둘러싸인 작고 고립된 '표면들(tops)'은 - 스티븐 그린블래트(Stephen Greenblatt)의 표현을 빌자면 - 사람들로 하여금 숨겨진 낙원을 찾아 대양에 뛰어드는 모험을 감행케 하는 신기한 재산에 대한 욕구의 축소판이거나 퇴행적인 형태이다. 이는 고대 그리스의 헤스페리데스(Hesperides: 황금 사과밭을 지키는 4자매)에서부터 에이즈(William

Buttler Yeats)의 이니스프리(Innisfree)에 이르기까지 (혹은 <사랑받는 사람(The Loved One, 1948)>에서 이블린 워(Evelyn Waugh)가 만들어낸 '속삭이는 습지(Whispering Glades)' 속의 '호수섬(Lake Isles)'과 같은 이니스프리의 풍자적인 모방에 이르기까지) 서양문학에 있어 섬에 대한 이미지들은 풍부하다. 와또(Jean-Antoine Watteau, 1684~1721)의 로코코적인 <시페르 섬을 향한 출항(Embarquement pour Cythere)>이나 장자크 루소(J.-J. Rousseau)의 성 베드로 섬에서의 고독한 명상, 혹은 성 베드로 섬의 베르낭탱(Bernardin)에 의해 묘사된 <바울과 성처녀(Paul et Virginie, 1787)>가 보여주는 열대(熱帶)의 아름다움처럼, 섬의 낙원은 그 자체 그것을 총체적으로 조망해 보겠다는 안이한 시도를 허용하지 않는 방대한 주제인 것이다." 이러한 거대한 배경을 고려하여 나는 이 논문의 주제를, 다시 찾아본 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853~90)의 일본과 폴 고갱(Paul Gauguin, 1848~1903)의 타이티라는 사례 연구로 한정하였다. 이 두 화가의 비전을 통해 태평양에 있는 이상향의 지형학(地形學)이 세기말 유럽 문명세계의 병리학(病理學)과 어떻게 겹쳐지는가를 분석하려고 시도할 것이다.



반 고흐 <반 고흐의 침실> 캔버스에 유채 72×90cm 1888.

반 고흐가 살았던 노란집의 침실을 그린 것. 이 그림은 아를에서 모처럼 안정을 느꼈던 그의 평화로운 마음을 잘 드러내준다는 해석과, 이와 반대로 정신병 발작 이전의 불안한 심리 상태를 보여준다는 해석이 대립되는 작품이다. 후자의 경우, 침대와 의자, 탁자가 바닥을 미끄러져 내려오는 듯 불안정한 모습을 보이고 있다는 점이 지적된다.



반 고흐 <아를의 집> 캔버스에 유채 76×94cm 1888
반 고흐는 35세 때인 1888년 파리를 떠나 남프랑스의 아를로 정착한 뒤, 이 노란 집에서 자신이 이상향으로 삼았던 일본의 작가들처럼 예술가들의 공동체를 만들려 하였다.

L 반 고흐의 일본은, 일체의 사악한 계략에서 벗어난 상호 경쟁과 형제애로 유지되는 예술가들의 이상적 공동체의 유토피아를 나타낸다. 그는 에밀 베르나르(Emile Bernard, 1868~1941, 프랑스의 화가로 세잔스와 반 고흐의 친구)에게 이렇게 썼다.

“오래전부터 나는 일본 예술가들이 매우 빈번하게 서로의 작품을 교환했다는 사실에 대해 감동을 받아왔다. 이것은 분명 그들이 서로를 좋아하고 격려해 주었다는 것, 그들 가운데에는 어떤 조화가 지배하고 있었다는 것, 그리고 실제로 그들은 일종의 형제애로 결속된 공동체 속에서 어떤 음모나 계략없이 아주 자연스

럽게 생활하고 있었음을 증명한다.”

반 고흐가 일본 예술가들이 실행했다고 믿었던 작품의 교환은 전문가들 사이에 하나의 수수께끼로 되어있다. 내 개인적인 가정에 의하면, 반 고흐는 한테 모아져 한권의 앨범으로 묶인 판화인쇄물(surimono print)들을 몇 개 보았음이 틀림없다. 그러한 앨범중에 하나는 파리 국립박물관의 판화실에 고스란히 보관되어 있다. 교오카(7음절로 된 풍자시) 시인인 나가시마 마사히데가 다른 시인들과의 공동작업을 기념하여 세권으로 묶어서 낸 이 앨범에는 산토 교오덴, 호쿠사이, 순만, 키요나가, 우타마로 같은 유명한 예술가들이 제작한 희귀한 판화 일러스트

트레이션이 담겨있다. 반 고흐는 아마도 파리에 머무르는 동안에 이것을 보았을 것이다. 왜냐하면 이 앨범은 테오도르 뒤레(Theodor Duret)의 이전 컬렉션에 속해 있었는데, 그는 그의 컬렉션들을 구필(Goupil) 형제의 화랑에 맡겼고, 반 고흐의 동생인 테오(Theo van Gogh)는 이 화랑의 몽마르트 지점장으로 있었기 때문이다.²⁾ 이 앨범에는 여러 명의 작가들이 만든 서로 다른 크기의 많은 판화들이 8개의 패널로 구성된 접지에 모여져 있어, 반 고흐로서는 얼른 보기에 일본인들이

반 고흐 <일본 기생> 캔버스에 유채
105×61cm 1887

반 고흐가 아를르로 떠나기 전 파리에 있을 때 그린 그림. 일본판화를 모사한 것이다.

작품을 교환했다는 확신을 가질만 하다. 그는 이런 앨범을 만들어보고 싶은 욕구를 이렇게 표현한다.

“일본의 전통소묘의 앨범들과 같이, 여섯개나 열개 또는 열두개의 <펜 소묘화>로 구성된 앨범들. 나는 진심으로 고갱을 위해, 그리고 베르나르를 위해 그 무엇인가를 하고 싶다.”³⁾

이렇게 일본 작가들 사이에 관습적으로 이루어졌다고 상상된 작품의 교환에 영감을 얻은 반 고흐는 ‘이상적 공동체 (Gemeinschaftsideal)’⁴⁾ - 페브스너(N. Pevsner)의 용어를 빌자면 - 에 대한 생각을 품게 되었고, 그의 동료 에밀 베르나르나 폴 고갱 등과 함께 아를르에 있는 노란 집에서 예술가들의 공동체를 실현하

고자 꿈꾸었다. 위에서 언급했듯이 고흐가 베르나르에게 보냈던 편지 가운데 다음과 같은 문장들은 말 그대로 이해되어야만 한다.

“우리가 이 점에 있어서 그들을 닮아가면 갈수록 (일종의 형제애적인 공동체 속에서 극히 자연스럽게 어떠한 갈등없이 살아가면서) 우리에게는 더욱 더 좋은 일이 될 것이다.”

이것은 화가들의 공동체 형태로서 일종의 프리메이슨(freemason)을 결성하고자 했던 베르나르의 생각과는 정반대되는 제안이었다. “우리가 어떤 문제에 대



해 토의하면 할수록 그 결과는 더욱 악화되어 갈 것이다.”

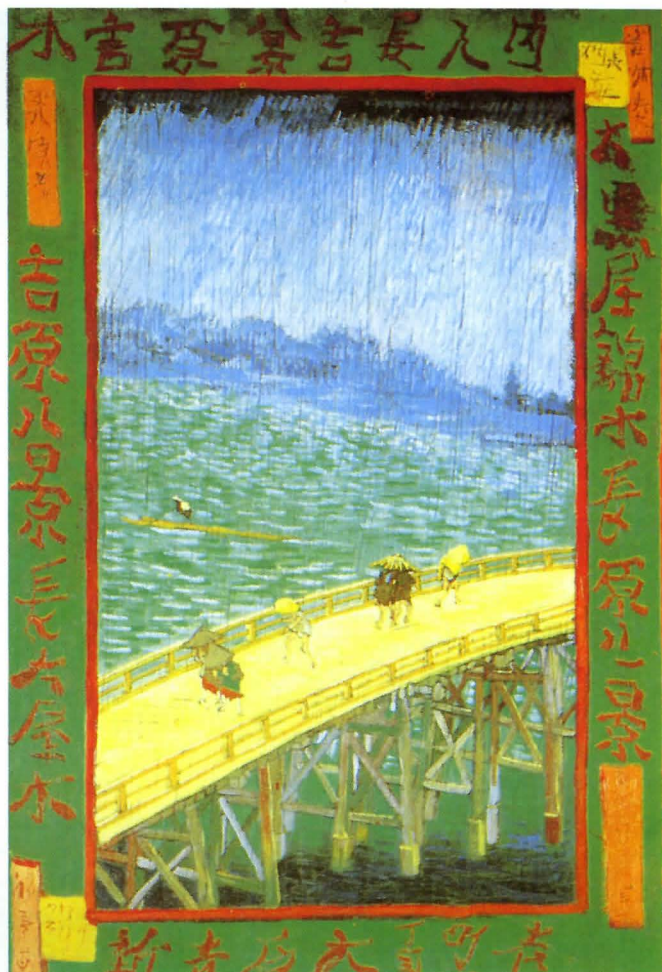
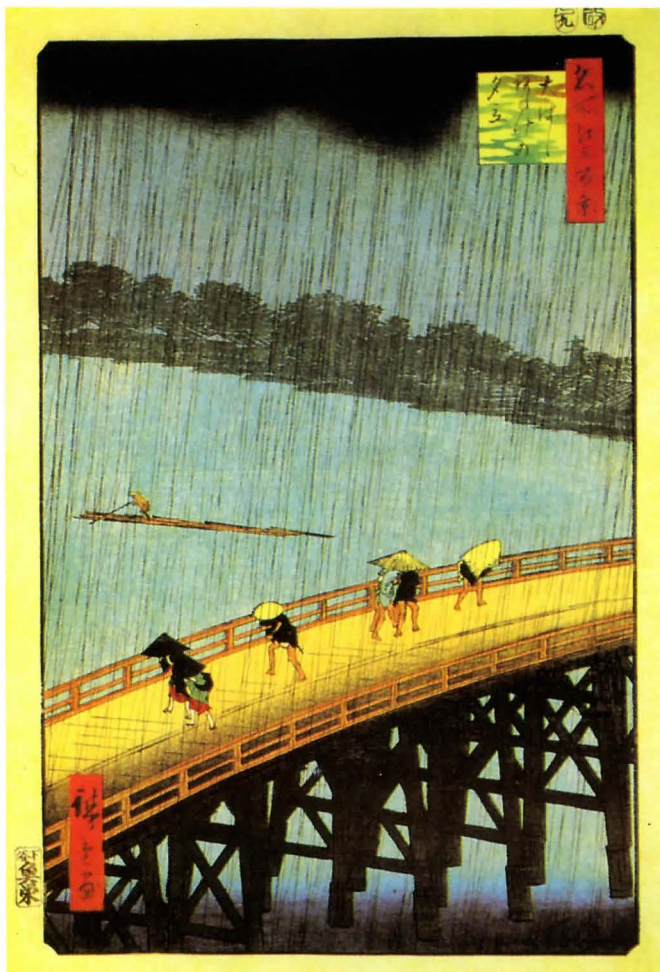
2 고흐가 일본 예술가를 마치 ‘단순 노동자’처럼 그림을 그리는 사람으로 이상화시키면서 다음과 같은 편지를 쓰고 있었을 때, 그는 당시 뱅(S. Bing)에 의해 출간된 《예술적 일본》의 초판을 보고 있었다. “나는 《풀잎 하나》의 복제본(Bing 출판)을 갖고 있다. 이것이야말로 양심을 그대로 보여주는 것이다! 언젠가는 너도 그것을 보게 될 것이다.”(B. 18) 이 일화는

테오에게도 전달되었고, 여기서 반 고흐의 ‘일본에 대한 철학’이 발전된다.

“일본 미술을 연구해보면 우리는 대단히 현명하고 철학적이며 지적인 사람을 보게 된다. 그런 그는 무엇을 하면서 시간을 보내는가? 지구와 달 사이의 거리를 연구하면서? 아니다. 비스마르크의 정책을 연구하면서인가? 아니다. 그는 오직 하나의 풀잎을 연구한다. 그러나 이 하나의 풀잎은 그로 하여금 모든 식물과 모든 계절, 시골의 장대한 풍경, 동물들, 그리고 인간의 형상까지 그릴 수 있게 해준다. 그렇게 그는 자신의 삶을 보낸다. 그리고 삶이란 전체적인 무엇을 하기엔 너무 짧다. 마치 그들 자신이 꽃인 것처럼 자연 속에서 살아가는 이 단순한 일본인들이

우리에게 가르쳐주는 것이야말로 참된 종교가 아니겠는가?”

츠카사 박사(Tsukasa Kodera, 히로시마 교수)와 나는 이 구절의 출처를 이미 지적해 놓았으며, 이것이 《예술적 일본》의 초판에 있는 뱅의 ‘프로그램’ 부분을 재해석한 것임을 밝혀 놓았다.⁵⁾ 여기에서 뱅은 “한 일본인에 의하면 창조에 있어서는 아무것도, 심지어 가장 작은 풀잎 하나 - 사실 예술에 대한 고결한 이념에서 보면 전혀 고려할 필요가 없는 것 -조차도 존재하지 않는다고 썼던 것이다.



반 고흐가 이러한 '일본' 철학에서 얻은 교훈 또한 말 그대로 받아들여져야 한다. 왜냐하면 그는 그야말로 일본 미술을 연구함으로써 해서 사람들은 훨씬 더 유쾌하고 행복해질 것이라고 말하고 있기 때문이다. 여기에 마법같은 진술이 있다. 그는 일본인처럼 그리고 칠하는 행위를 통해 그가 훨씬 더 행복하게 될 것이라고 믿었다.⁹⁾ 그는 자신의 작업을 통해 이러한 일본 철학을 실행할 수 있을 것이라고 믿었다. 그가 붓과 염료를 다루는 것은 말 그대로 이상적인 낙원로서의 일본을 캔버스에 실현시키는 것이다.

“만약 날씨가 항상 이처럼 아름답기만 하다면 예술가들의 낙원보다 더 좋을 것이다. 일본에서는 분명 그러할 것이다.”

이때까지만 해도 반 고흐는 아를르

주변의 자연과 낙원으로서의 일본을 동일시하는 거의 환각과 도취상태에 빠져 있었다.

“요즘처럼 자연이 아름다운 때에 이따금 나는 소름끼칠 정도로 맑고 뚜렷한 정신상태가 된다. 그래서 나는 더 이상 나 자신을 느끼지 못하고 그림은 마치 꿈속에서처럼 저절로 내게 온다.”

이것이야말로 왜 반 고흐가 이처럼 열렬하게, 마치 문명의 병폐에서 벗어나는 유일한 치유책인 것처럼, 그의 동생과 동료들에게 아를르에 올 것을 주장했는지(다음의 본문에서 알 수 있듯이)의 이유가 된다. 반 고흐의 마음 속에서 아를르의 예술가 공동체는 낙원으로 꿈꾸었던 일본이 그대로 옮겨진 것이었다. 여기에서 그의 반복되는 고백이 나온다. “이곳 아를르에서 나는 일본에 있다.”

◀ 우타가와 히로시게 <여내리는 저녁 다리 풍경> 목판화 1857

▲ 반 고흐 <여내리는 다리> 캔버스에 유채 1887
히로시게의 목판화를 모사한 작품으로 반 고흐의 일본에 대한 열정을 잘 보여준다.

3 이러한 상상적 동일성은 그 유명한 <수도승 모습의 자화상>에서 반 고흐로 하여금 자신의 모습을 일본 불교의 수도승으로 바꾸도록 이끈다. 이 자화상은 고갱의 자화상과 교환될 목적이었다. 여기서 처음에 반 고흐는 영속적인 부처를 숭배하는 ‘단순한 수도승의 특징’을 묘사하는 데에 목적을 두었다. 그리고 마치 풀잎 하나에 대해 묵상하는 일본 철학자의 이미지를 구현시키기라도 하듯, 일본 스타일로 눈을 비스듬하게 그려넣음으로써 그의 성격을 과장하고 있다.



더 나아가 모델마저 이러한 일본화(日本化)에 의하여 변질된다. 〈무수메(La Mousmé)〉라는 작품도 반 고흐가 로티(Pierre Loti)의 〈국화부인(Madame Chrysanthème, 1887)〉에서 발견했던 어린 소녀를 뜻하는 일본말에 따라 이름붙여진 것이다. 반 고흐는 로티를 따라 다음

과 같이 말함으로써 사이비적인 어원학적 설명을 덧붙이고 있다.

“여기서 뮤는 영어로 입을 뻐죽거린다(pout)는 뜻의 불어 ‘뮤(moue)’와 같은 의미를 함축하는 것이다.”

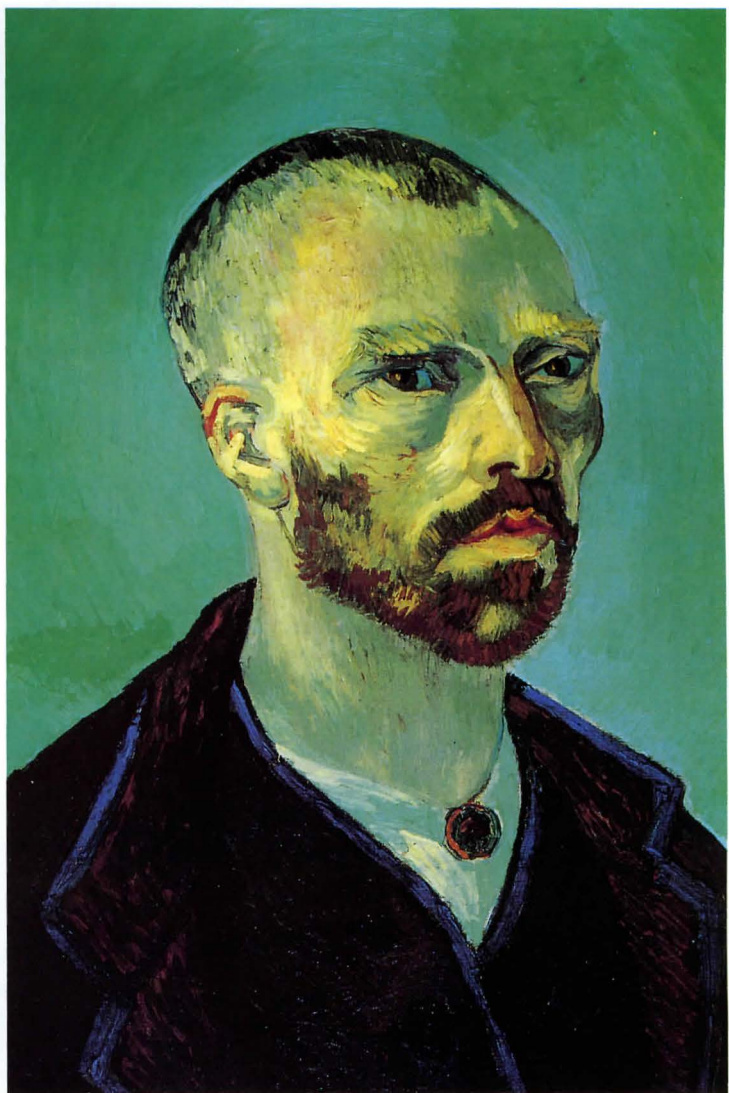
흥미롭게도 일치하는 점은 《예술적 일본》 6월호에 입을 뻐죽거리고 있는

소녀가 있는 가이게추도의 〈우스구모〉 컬러 복제 대형 브로마이드가 실려 있었다는 것이다.⁷⁾ 이 복제본은 생-레미(Saint-Rémy)에 있는 반 고흐의 병실 벽에서 발견되었다고 한다.

그러나 주지하듯이, 일본에 대한 신비적 동일시의 환영은 아이러니컬하게

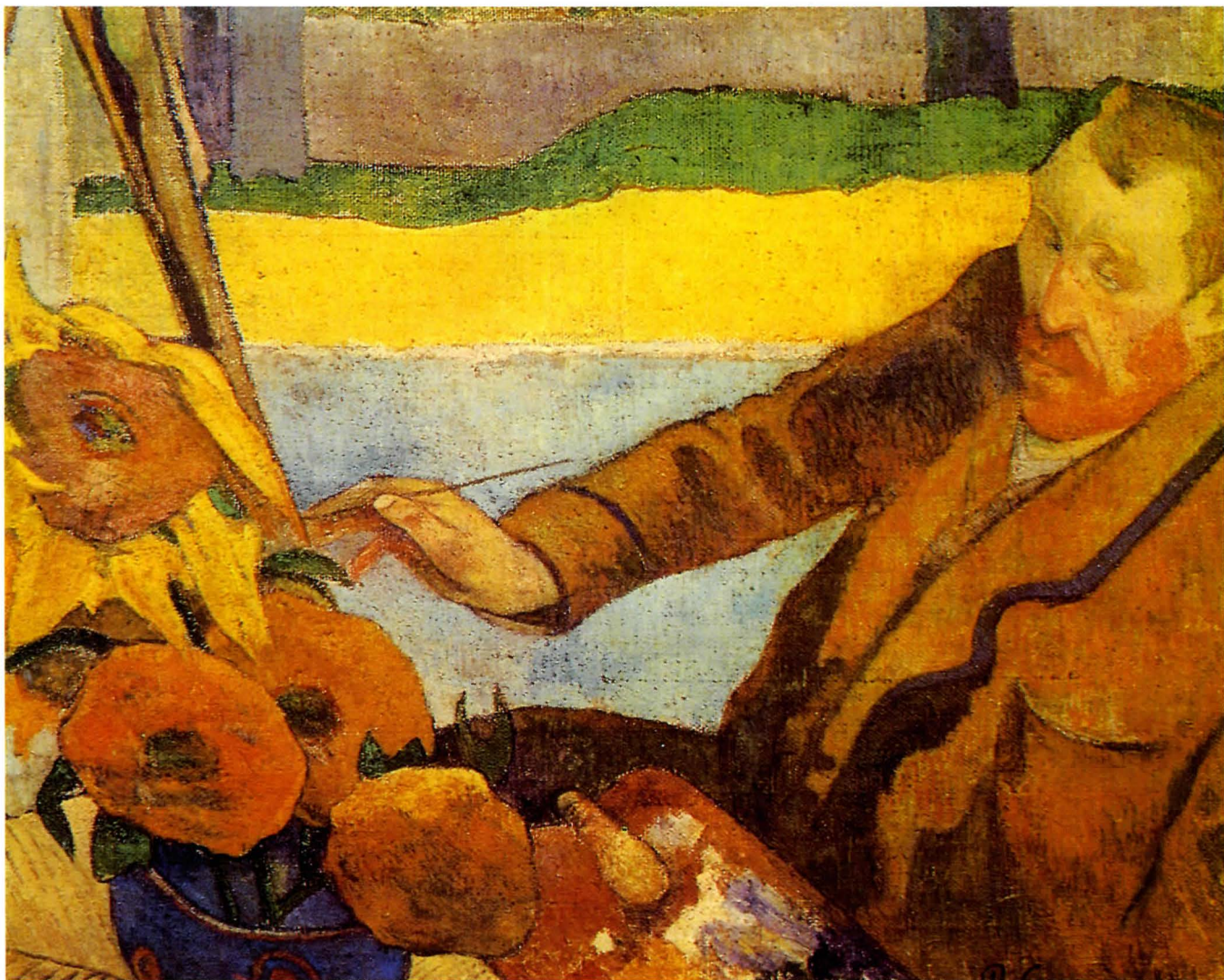


◀ 반 고흐
《개폐교(開閉橋)》
캔버스에 유채
51×66cm 1888
반 고흐가 일본
그림을 모델로 그린
풍경화로 특히
구도와 인물묘사
등에서 일본적인
정취가 느껴진다.
▶ 반 고흐 《수도승
모습의 자화상》
캔버스에 유채
62×52cm 1888
일본을 이상향으로
생각했던 반 고흐는
자신을 일본의
수도승으로 그려
보기도 했다.
▼ 반 고흐
《무수메》 캔버스에
유채 74 X 60cm
1888
무수메는 일본어로
‘어린 소녀’를
뜻한다. 반 고흐는
일본을 이상화한
나머지 작품모델도
일본화 했다.



도 고크이 아를르에 도착하면서 현실화 되기는 커녕 더 환영적인 것으로 입증 되었다. 불과 두달만에, 아를르에서의 이상적 공동체에 대한 꿈은 실패작으로 끝이 났고, 1888년 크리스마스 직전인 12월 22일 반 고흐는 그의 왼쪽 귀를 잘라냈다.⁸⁾

4 아를르에서 고크이 그렸 던 《해바라기가 있는 반 고흐의 초상화》는 현실과 그림 사이에 존재하는 환영적 동일 시의 위기를 그대로 보여준다. 환영 주의의 위기는 정신상의 위기와 곧 바로 연결된다. 그림 속의 반 고흐는 캔버스에 그림을 그리고 있는데, 그 캔버스의 표면은 화면상에 수직적으로 놓여 보는 이에게 숨겨져 있다. 흥미롭게도 그가 사용하고 있는 붓 은 보이지 않는 캔버스에 닿고 있을 뿐 아니라 동시에 그림 속의 해바라 기를 가리키고 있기도 하다. 이 그림 속에서 반 고흐는 캔버스에 그리고



폴 고갱 <해바라기가 있는 반 고희의 초상화> 73×92cm
1888 고갱이 예술가의 공동체를 꿈꾼 반 고희의 초창에 따라 아를르에 온 뒤 그린 작품이다. 그러나 고갱은 두달이 못 돼 반 고희와 심하게 다툰 뒤 아를르를 떠났고, 반 고희는 절망 끝에 자신의 왼쪽 귀를 잘라 버렸다.

있는가, 아니면 '실제'의 꽃을 그리고 있는가? 붓은 이 이중적 장치 사이에 잠시 보류되어 있어, 위치를 정확히 찾아내기 불가능하며 이러한 불명확함은 2차원적 평면상에서 더욱 고착화되어 나타나고 있다. 아무도 고갱이 그린 이 초상화에서 반 고희의 그림 속에 실제로 묘사된 것이 무엇인가를 확실하게 알지 못한다. 그것은 우리의 접근이 금지된 수수께끼다.⁹⁾

반 고희의 붓이 갖는 이러한 모호하고 이중적인 위치때문에 현실과 그림

사이의 관계가 역으로 바뀔 수도 있다. 해바라기는 더 이상 조용하고 일상적인 식물로 해석될 수 없다. 그 대신 이 꽃은 마치 보이지 않는 캔버스의 비밀이 그림에 의해 창조되는 '진짜' 꽃으로 전이되는 듯 그림 속에 있는 반 고희의 손에 의해 창조되고 있다. 그래서 이 작업은 더이상 현실의 3차원적 세계의 단순한 모방이 될 수 없다. 그것은 단지 평면 속에서, 평면에 의해서만 유지될 수 있는 비밀을 숨기고 있는 것이다. 이 초기의 비밀로부터, 이 그림 속에 재현되고 있는 묘사의 행위는 줄곧 외부 세계에 대해 마법적인 힘을 부여할 수 있다. 그림 속의 '현실'을 창조하는 것은 더 이상 그림 밖에 머무르고

있는 우리가 아니다. 완전한 창조를 만들어내는 것은 바로 그림 속에 묘사되어 있는 화가의 손인 것이다.

반 고희는 이 그림에 대해 테오에게 편지를 썼다. "미친 것은 바로 나다." 이 그림이 11월 말에 그려졌음에도 불구하고 여전히 살아있는 해바라기는 그것이 외부 현실의 단순한 묘사가 아니라 가장 강한 의미로서의 예술적 '창조'라는 것을 또한 설명해 준다. 더욱이 이 해바라기는 틀림없이 우리, 즉 외부의 관찰자들을 응시하는 눈 — 르동(Odilon Redon 1840~1916)이 "꽃 속에는 아마도 생성되는 원초적 시각이 있을 것이다" 라고 말한 것과 같은 그러한 눈 — 을 갖고 있다. 무엇인가를 볼 수 있는 눈이 없이는

어떠한 가시적 세계도 불가능하다. 고갱의 정신적 조연자인 르동은 말한 것처럼, 그림은 비가시적인 세계를 가시적으로 만드는 특권을 부여받은 장소이다.¹⁰⁾

이 신비적 사고에 따르면, 캔버스란 단지 비가시적인 것을 가시적인 것으로 만드는 기적이 화가에 의해 이루어지는 변질의 무대인 것이다. 유토피아라고 정의되는 이상적 장소는 반 고흐(그리고 폴 고갱 또한)가 그야말로 '사로잡힌' 화면에서만 발견 될 수 있었다. 미학적 설명의 일반적 문맥에서 살펴 본다면, 모방의 목적은 보는 이의 정신상태(état d'âme)에 직접적으로 영향을 미치는 힘을 그림에 부여하고자 하는 것이다. 여기서 쇠라(Georges Seurat, 1859~91)의 심리적 과학주의와 이론적 접근들이 그림의 이런 마법적 힘을 손에 넣기 위한 절박한 노력의 또 다른 형태였을 뿐임을 상기해 보자.¹¹⁾ ●



반 고흐 <귀를 자른 뒤의 자화상> 캔버스에 유채 51×45cm 1889.

강렬한 적색과 황색에서 무서운 광기(狂氣)가 느껴진다. 반 고흐는 자신의 귀를 자른 뒤 곧 생 레미의 정신병원에 입원했고, 2년 뒤인 1890년 권총자살로 37살의 짧은 삶을 마감했다.

주)

1. 도시하노 가와사키, 정원의 영국, 제7장 '바다속의 정원', 나고야 대학 출판부 1983, pp. 207~246
2. 이나가 시게미, "반 고흐가 보았던 판화인쇄물?", Honno mado, Dec.1993, pp. 16~19. 존 클라크(John Clark) 교수는, 확실치는 않지만 반 고흐가 페놀로사(E. Fenolosa), 오카쿠라 텐신과 그 밖에 카노 호카이나, 하지모토 마호 등과 같은 예술가들에 의해 구성되었던 강와카이 모임(1884~88) - 여기에 참가했던 사람들은 고전작품들에 대한 전문적인 평가와 새롭게 구상된 작품들에 대한 비평적인 감상을 함께 했다 - 에 관해 워그먼(Charles Wigram)이 보도했던 <런던 뉴스>를 참고할 수 있었을지도 모른다는 견해를 발표했다. 그렇지만 강와카이에 참가했던 사람들이 서로 작품을 교환했던 것은 아니다.
3. 테오에게 보내는 편지, 492
4. N. Pevsner, Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts, <Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und

Geistesgeschichte> 1931, pp. 125~154.

5. 츠카사 코데라, 빈센트 반 고흐 - 기독교 대 자연, 존 벤자민 출판사, 암스테르담/필라델피아 1990, p. 57. 이나가 시게미, 빈센트 반 고흐와 일본 - 작가의 죽음 1백주기에, 미에국립대학 인문 사회과학부, Nr. 8, 1991, p. 79.
6. 그런데 페터 알텐베르크(Peter Altenberg)가 <빈의 세기말>에서 동일한 언급을 한 것은 단순히 우연의 일치인가? : Die Japaner malen einen Blütenzweig und es ist der ganze Frühling. Bei uns malen sie den ganzen Frühling und es ist kaum ein Blütenzweig. Weise Ökonomie ist Alles! 헤르만 바(Hermann Bahr)가 그의 <Japanische Ausstellung>(Sezession 1900, ss. 216~224)에서 인용했던 알텐베르크의 말들은 클라우스 베르케의 <Japonismus>(München, Prestel Verlag, 1980, ss. 224~226)에서 재사용되었다.
7. 이나가 시게미, 공동체의 목인, 혹은 방법적 후

퇴: 반 고흐 그리고/또는 일본, 유레카, Dec. 1990, pp. 156~173, 특히 p. 166.

8. 반 고흐가 귀를 자른 유명한 사건에 대한 전문가들의 가설에는 가려진 부분들이 여전히 밝혀지지 않은 채 남겨져 있으며, 동일한 부분에 대해 우리 일본쪽에서는 더 깊이 연구하였다. 이 연구 결과는 토루하가가 편집한 <유토피아로의 토론회(가제)>로 출간될 것이다.
9. 필립 주노드(Philippe Junod)의 <사진 시대의 자화상> 가운데 '그리스도의 모습을 한 예술가의 자화상', 로잔느 보자르 미술관, 1985, pp. 3~23.
10. 오딜롱 르동, 내 자신에게, 파리:호세-코르티 문고, 파리 1979, p. 28.
11. 앙드레 카스텔(André Chastel)의 <프랑스 미술에 관한 문서> 제22권(1950~57) 가운데 '쇠라에 대해 잊고 있었던 한가지 근원' (pp.400~407), <이야기, 형식, 형상> 제2권, 파리 플라마리옹 1978), pp. 385~392.

月刊美術

- '96 중앙비엔날레
- 화랑미술제
- 조선현대미술전
- 프란시스 베이컨
- 바우하우스

8
1996



한국 현대사조의 반성

구겐하임 미술관 걸작전