

특별기고

타이티

반 고흐의 일본과 고갱의 타이티에 대한 재고찰 ②

고갱과 타이티



이나가 시게미 <稻賀繁美, 일본 미에대학 교수>

고갱은 습작을 위해 시각적인 자료들과 여러 이미지들을 한데 모은 휴대용 앨범을 만든다는 반 고흐의 생각에 동의했다. 우리는 고갱이 처음 오세아니아에 머물렀을 때 썼던 메모와 감상이 담긴 《다양한 사물 The Diverses choses》에서 그가 이 휴대용 미술관에 대해 언급한 다음과 같은 글을 읽을 수 있다. “일본의 크로키, 호쿠

사이(北齊, 1760~1849, 서양의 화가들에게 큰 영향을 준 일본의 화가)의 판화, 도미에(Honoré Daumier, 1808~79, 프랑스의 대표적인 리얼리즘 화가)의 석판화, 포랭(Jean-Louis Forain, 1852~1931, 프랑스의 풍자, 그래픽 화가)의 엄격한 관찰사항들, 지오토(Giotto di Bondone, 1266~1337, 르네상스 회화의 선구자로 간주되는 중세 말의 이탈리아 대화가)의 이론 등은 결코 우연에 의해서가 아니라, 바로 나의 의지에

의해, 완전히 의도적으로 하나의 앨범으로 묶여졌다. 나는 지오토의 작품 사진 하나를 여기에 포함시킨다. 왜냐하면, 겉으로 차이를 보이는 이것들을 한데 묶는 유사성을 보여주고 싶기 때문이다.”

이 말은 고갱이 오세아니아에 머무르는 동안 정립한 ‘종합주의 예술(ars combinatoria)’론의 비밀을 밝혀준다. 그는 예술창조에 있어 그의 목적을 위해 한데 묶을 다양한 도상적인 자료들을 자유롭게, 그리고 의도적으로 본래의 맥락

빈센트 반 고흐 (Vincent van Gogh, 1853~90)와 폴 고갱 (Paul Gauguin, 1848~1903)은 19세기 말 유럽의 문명사회를 거부하고 유럽 밖의 섬나라에서 인간의 이상향을 찾았다는 점에서 공통성을 갖고 있다.

지난호에 실린 글에서 반 고흐와 일본의 관계를 고찰한 필자 시게미 교수는, 이번호에서

고갱의 유럽문명 비판의 시각을 살펴보고, 그가 타이티섬을 이상향으로 삼게된 정신적 배경을 분석한다.

◀ 고갱 <천사 가브리엘과 씨름하는 아홉>

73×92cm 1888

구약성서의 아홉의 이야기를 그린 이 작품에서 천사와 아홉이 씨름하는 장면은 일본작가 호쿠사이의 <씨름도>에서 따온 것으로 여겨지고 있으며, 앞쪽에 그려진 사람들은 고갱이 머물렀던 프랑스 브르타뉴 지방의 여인들이다. 고갱은 이와같이 여러 도상적인 자료들을 임의로 혼합하는 이른바 '종합주의' 예술론에 입각하여 작품을 제작하였다.

▶ 호쿠사이 <씨름도>

근대 일본작가인 호쿠사이(北斎 1760~1849)의 채색판화는 고갱과 반 고흐를 비롯한 19세기 서구의 작가들에게 큰 영향을 주었다. 1820년 경에 제작된 <파도>는 특히 유명하다.



으로부터 추출해냈다.

미술사가들은 고갱의 이런 숨겨진 시각적 자료들, 즉, 눈으로 덮힌 브르타뉴 마을 풍경에 옮겨 그려진 것으로 추정되는 황소가 새겨진 이 집트의 프리즈(frieze, 그림이나 조각으로 장식된 건축물의 외면이나 내면으로 이것은 1903년 고갱이 세상을 떠났을 때 아투아나에 있는 '쾌락의 집'에 남겨졌으며 같은 해 파리 경매에서 빅토르 세갈랭이 사들였다), 또는 타이티의 풍경에 다시 나타나는 말이 새겨진 그리스 파르테논신전의 프리즈에서부터 고갱이 1889년 만국박람회에서 발견했던 인도네시아 보도부두르의 불상들에 이르기까지, 고갱의 숨겨진 시각적인 자료들의 실체를 밝혀내는 데 커다란 공헌을 해왔다. 그가 <천사 가브리엘과 씨름하는 아홉>의 성경적 이미지에 호쿠사이의 씨름선수들의 모습을 옮겨놓은 것에 대해서는 다시 언급할 필요도 없을 것이다. 이에 대해 피사로(Camille Pissarro 1830~1903, 프랑스의 대표적인 인상파화가)는 "일본과 비잔틴의

화가들, 그리고 그 밖의 사람들의 모방"이라고 격렬하게 비난한바 있다.¹⁾

그러나 내가 아는 한, 미술사가들이 이 종합주의 예술론에 대해 어떤 구체적인 언급을 한 적 없다. 나는 그것을 '시각적인 결합들 속에서의 혼합현상'이라고 부를 것을 제안한다. 이것은 언어학자들이 언어의 혼합과정으로부터 관찰한 구문적 변형과 어휘적 탈문맥화현상에 대한 생각에서 추정한 것이다.²⁾

이와 관련있는 많은 작품들 가운데, 그 전형적인 예로 <망고와 여인 Te Arii Vahine>을 분석해 보자. 누구보다도 카생(Françoise Cachin, 프랑스의 고갱 연구가이며 프랑스 국립박물관 총관장)은 이미 두 가지 주요한 도상적 요소

들을 지적한 바 있다. 크라나하(Lucas Cranach 1472~1553)의 <다이아나 Diana>와 마네(Edouard Manet 1832~83)의 <올랭피아 Olympia>가 바로 그것이다. 뱀이 몸체 부분을 감아 올라가고 있는 그림 중심부의 나무는 분명 지식과 유혹의 나무를 가리킨다. 주요 제제는 고갱 자신이 제안했듯이 '타이티의 이브'가 될 수 있다. 고갱이 제시한 설명이 그러한 해석을 부추길 수는 없다고 하더라도, 외설스런 붉은 눈의 검은 개와 붉은 과육을 보여주는 잘 익은 망고는 분명 순결의 상실을 내포한다(고갱의 그림들 중 하나의 타이틀을 사용하면 <순결의 상실 Perte du pucelage>). 그러나 고갱이 전달하고자 원했을 메시지는 여전히 모호한 채로 남아 있다. 더우기 모델의 자세가 고갱이 소유했던 보로부두르 사리탑 사진들 중 하나에서 끌어낸 니르바나(Nirvana, 열반)의 이미지를 제시함에 따라 더욱더 모호해진다. 어떻게 타이티라는 열대환경 속에서의 인간 존재의 몰락이 니르바나라는 불교적 관념과 타협될 수 있겠는가? 니르바나는 고갱이 거부당한 동시에 거부했던 '유럽 문명세계'의 특징인 불명예스러운 인간성 타락의 반대적 측면, 즉 '피안(彼岸)'을 나타내는 것이 아닌가?

I 이 질문에 대답하기 위해서는 1895년 5월 13일자 <에코 데 파리>지에 실린 인터뷰의 일부분을 인용하는 것이 적절할 듯 싶다. "내가

선택한 이브는 거의 동물에 가깝고 이것이 바로 그녀가 순결한 이유다. 살롱전에 전시되었던 모든 비너스들은 추잡하고, 가증스러울 정도로 음란하다” 여기에는 과격하면서도 뒤죽박죽된 도덕적 판단이 이루어지고 있는데, 이는 분명 고갱 자신이 동일시되고자 열망했던 ‘좋은 원시인’의 순수한 본성의 신화적 형태에 영향을 받았음에 틀림없다.

이 고백은 고갱이 타이티에 도착

▶ 고갱 <망고와 여인> 1896

고갱의 종합주의적 예술을 단적으로 보여주는 작품이다. 프랑스의 고갱 연구가 카생(Cachin)은 이 작품과 관련된 두 가지 중요한 도상적 자료로 크라나하의 <다이아나>와 마네의 <올랭피아>를 지적한다.



▲ 크라나하 <다이아나> 1517

▶ 마네 <올랭피아> 캔버스에 유채 130.5 × 190cm 1863



한 직후인 1892년 6월, 포마레 5세(Pomaré V)가 사망하면서 이루어진 아레와 왕족(Areois)의 대관식에서 그가 보았던 놀라운 의식에 바탕을 두고 있는 듯 하다. 고갱은 그의 종족학적 기록인 <마오리의 고대신앙>에서 새롭게 왕위에 오른 왕이 배설물로 뒤범벅이 되는 비천한 의식의 마지막 순간을 생생하게 묘사하고 있다.

알랭 바바장(Alain Babadzan)에 의하면 이 의식의 신성모독은 새로 지명된 왕의 상징적 죽음과 부활의 과정으로 해석된다. 신과 인간 사이의 성교를 묘사하는 의식을 동반하면서 흥분 속에 치러지는 열광적인 성적 행사는 처음에 고

갱을 놀라움에 사로잡히게 했고, 나중에는 순결에 관한 ‘원시적’ 개념을 표방하도록 이끌었던 것 같다. 겉으로 드러나는 음란함은 결코 유렵적 의미의 음란성과는 전혀 다른 것으로 밝혀졌다. 이러한 도덕적 전환은 고갱으로 하여금 타이티의 이브야말로 ‘원죄’가 저질러진 이후에서조차도 순결한 존재로 생각하게끔 이끌었다.

“타이티의 이브는 그녀의 순수함을 간직한 채 매우 민감하며 매우 박식하다. 나는 어린아이같은 이브의 눈 속 깊은 곳에 가라앉아 있는 수수께끼를 표현할 수가 없다. 이 이브는 원죄를 지은 뒤의

이브이지만 태초의 날처럼 그녀의 여성적 아름다움을 그대로 간직한 채 아직도 수치심 없이 알몸으로 걸어다닐 수 있다... (에텐동산의) 이브처럼 육체는 여성적이다. 그러나 머리는 진화와 더불어 발전했고 생각은 예민성을 발달시켰으며, 사랑은 입가에 기묘한 웃음을 새겨놓았다. 그리고 그녀는 순진하게 과거와 현재에 대한 원인을 찾기위해 기억을 더듬는다. 수수께끼같은 눈길로 그녀는 당신을 바라보고 있다. 그것은 뭔가 표현할 수 없는 것이라고 사람들은 말한다/좋

아, 그렇다면 받아들이겠어”³⁾

이 말은, 고갱의 가장 유명한 작품인 동시에 서구의 제도화된 기독교의 윤리에 대한 근본적인 비판을 나타내고 있는 <우리는 어디에서 왔는가, 우리는 무엇인가, 우리는 어디로 가는가?>의 바탕을 이루는 생각을 예시해주고 있다. 고갱은 타

원시인들에게서는 결코 생겨날 수 없는 것이기 때문이다. 기독교가 그들 가운데 보급되자마자 이전엔 결코 알려진 적이 없었던 죄가 생겨나는 것이다. 고갱은 그러한 도덕성이란 불교 경전과 가스펠(Gospel, 복음) 등 그 어떤 것을 통해서도 전도될 수 없다고 결론짓는다.⁴⁾

할 수 없으며 죄는 인간성의 필요불가결한 조건이다”는 사실을 말해준다.

2 《마오리의 고대 신앙》이나 《노아 노아》에서의 고갱의 묘사들은 ‘원시’ 부족을 웅변적으로 보여준다. 아래 부분에 있는 나뭇는 고갱



고갱 <순결의 상실> 캔버스에 유채 90×130cm 1891

고갱은 반 고흐와 달리 그의 회화에서 인간의 죄악과 구원 등 종교적인 테마를 자주 다루었다. 이 그림은 이브의 타락을 묘사한 것으로 여겨진다.

이티에 두번째 머무르면서 썼던 글 <권리의 문제? 어린아이들은 그들의 부모가 저지른 잘못에 대해 책임이 있는가?>에서 구교와 신교의 권위를 맹렬하게 비난했다. 그에 의하면 교회가 하나의 도덕적 의무로 부여하고 있는 합법적 결혼은 모든 종류의 위선의 원천으로서 인간의 육신을 사고파는 것, 정신적 매춘 등과 같은 끔찍한 일들을 생겨나게 했다. 이것은 문명으로부터 생겨나는 바이러스인 것처럼 보인다. 왜냐하면, 그의 주장에 따르면 그런 문제는 오세아니아나 아프리카의

고갱은 성서의 문장을 과격하게 재해석함으로써 겉으로 드러나는 자신의 비도덕성을 정당화하려 했다. “생육하고 번성하라”는 하나님의 말씀은 육체적인 약속으로 간주된다. 고갱에게 있어 “번식하라”는 것은 합법성에 대한 의문의 여지 없이 커플을 이루도록 하는 데 대한 명령으로 이것은 인간에게 뿐 아니라 모든 동물과 식물들에게도 적용될 수 있는 것이다. 그리고 “어떤 여인도 부정한 메리 맥달렌에게 돌을 던질 수 없다”는 사실은 “인간은 죄를 저지르지 않고는 존재

이 민속박물관에서 복사해 온 페루 미라로부터 그 모습을 따 온 것으로, 죽음을 상징한다. 이것은 달의 여신(Hina)의 신성을 의인화한 것과 함께 위쪽 부분에 있는 생명의 나무를 위한 토양이 된다. 화판(化瓣)의 꼭대기에서의 성교장면은 생식과 부활을 의미한다. 삶의 순환의 신비는 문명에 의해 부과된 그 어떤 개념의 죄악으로 부터도 순수하다(‘원시인들에게 있어서의 죄악의 무지’). 더우기 고갱은 ‘원시성’에 대한 타이티적 개념에 매료되었고, 타이티어로 ‘원시적인’을 의



미하는 오비리(Oviri)라는 신과 자기 자신을 동일시하고 싶어했다. 고갱은 이 ‘수수께끼 같은 신성’을 ‘괴물’, Seraphitus-Seraphita를 탄생시키기 위해 자신의 피조물들을 움켜쥐고 그 피조물들과 자신의 관대한 옆구리로부터 나온 정자들을 수정시키는 괴물로 설명하고 있다.⁵⁾

주지 하듯이 Seraphitus-Seraphita는 스웨덴보리(Swedenborg, 1688~1772, 스웨덴의 종교적 신비주의 철학자)의 영향 아래 프랑스의 문호 발자크(Honore de Balzac, 1799~1850)가 만들어 낸 양성(兩性)의 천사다. 원고에 쓰인 메모들을 보면 ‘원시’인들의 양성적인 모습에 대한 고갱의 관심과 그에 대한 유혹을 분명하게 알 수 있으며, 순간적으로 여자



▲ 고갱 <우리는 어디에서 왔는가, 우리는 무엇인가, 우리는 어디로 가는가?> 캔버스에 유채 139 × 375cm 1897

고갱의 유명한 대표작으로 그의 철학적, 종교적 명상과 사색을 표현한 것이다. 시계미교수는 이 작품이 서구의 제도화된 기독교 윤리에 대한 근본적인 비판을 담고 있다고 본다.

◀ 고갱 <오비리> 사암 75 × 19 × 27cm 1894
고갱은 타히티의 ‘원시성’에 매료되어 타이티어로 ‘원시적인’을 뜻하는 ‘오비리’ 신과 자신이 동일시되기를 열망했다.

가 되고 싶은 고갱 자신의 욕구 또한 암시적으로 나타나 있다.⁶⁾

우리는 발자크의 신비로운 소설에서 다음과 같은 유명한 문장을 발견할 수 있다. “당신은 이렇게 눈에 보이는 생각을 통해 인간의 목적지를 이해할 수 있는가? 그 생각은 어디에서 와서 어디로 가는가?”⁷⁾ 여기서 ‘눈에 보이는 생각 (pensée visible)’이란 말은 암시적인 것이다. 고갱은 그의 작품 <우리는 어디



에서 왔는가, 우리는 무엇인가, 우리는 어디로 가는가?)에 관해 쓴 것으로 여겨지는 다음과 같은 말을 자신의 노트에 남겨 놓고 있다. “오 신이여. 문학적이지 아닌 회화적 방법으로 자신의 생각을 표현하고자 할때 그림은 얼마나 어려운 것인지.”

이렇게 작품의 전체적인 구성이 우화적인 상징으로서 분석되어야 할 의미를 담고 있다면 문학적 접근 방법으로 이 거대한 그림을 해독하려고 애쓰는 것이 진정한 합당한 것인가? 이런 판에 박힌 접근 대신에 나는 여기서 고갱이 실행했던 것처럼 종합주의 예술의 과정을 따를 것을 제안하고 싶다. 제목에 충실하여 고갱의 작품들을 구성하고 있는 도상적 요소들의 계보를 재구성하도록 해 보자. 이 경우 우리는 틀림없이 묻게 될 것이다. 그

런 이미지들은 어디서 왔으며 무엇이고 그리고 어디로 갈 것인지.

3 이런 목적으로 작품 〈마이아 데 한의 초상〉을 한번 살펴보자. 화면구성을 내분하는 대각선에 의해 생겨난 테이블에는 두 권의 책이 놓여 있다. 하나는 밀튼(John Milton, 1608~74, 영국의 시인)의 《실락원 Paradise Lost》이고, 다른 하나는 칼라일(Thomas Carlyle, 1795~1881, 영국의 평론가)의 《의상철학 Sator Resartus》으로 여기에는 되풀이되는 질문이 하나 있다. 나는 누구인가? 나는 무엇인가? 목소리, 행동, 외모—영속적으로 이어지는 생각에서 가시화되고 구체화된 어떤 생각? (...) 물론 틀림없는 나다. 그리고 근래에는 아

니었다. 그러나 어디로 부터? 어떻게? 무엇때문에?” 이것은 테느(Hypollite Taine, 1828~93, 프랑스의 예술철학자)에 의해 불어로 번역되었다. “그러면 우리는 어디서 왔는가? 오 신이여, 우리는 어디로 가는가?”⁸⁾

고갱의 마음에서 떠나지 않았던 “우리는 어디서 왔고, 무엇이며, 어디로 가고 있는가”라는 질문이 낙원의 상실에 대한 생각과 처음으로 마주하게 되는 것은 바로 이 〈마이아 데 한의 초상〉에서 었다. 그리고 잔인하게도 일치하는 점은, 고갱의 말년시기의 편지들로부터도 분명하게 알 수 있듯이, 타이티에서의 고갱은 실제로 가톨릭 교회와 그 지역 프랑스 식민 정부와 싸우면서 지구상에서의 마지막 낙원의 상실을 경험하고 있었다. 고갱은

가까운 미래에 종족의 개념이 소멸할 것을 확신했다. “또한 우리는 난소는 수으로 손상되고 신장은 기능을 상실한, 대다수가 폐결핵을 앓는, 종족이 소멸하는 이 슬픈 광경에 참여하고 있다.”

이러한 관찰은 마르케사스(Marquesas)의 섬들이 겪고 있는 비참한 상황을 충실하게 묘사한 것으로 입증되었다. 즉 섬의 거주자들은 매독과 나병, 그리고 특히 고래잡이 백인어부들과 항해사들로부터 유입된 결핵(이는 우리에게 미국작가 허먼 멜빌(Herman Merville)의 《Tyee: A Peep of Polynesian Life》(1847)와 《Omoo: A Narrative of Adventure in the South Sea》(1847)를 상기시켜 준다) 등과 같은 모든 종류의 미확인 질병들로 오염되었다. 19세기 초에 약 8만이었던 인구가 고갱이 그곳에 도착했던 19세기 말에는 겨우 3천5백명으로 줄어들었다. 낙원은 문자 그대로 소멸의 가장자리 부분이었다.⁹⁾

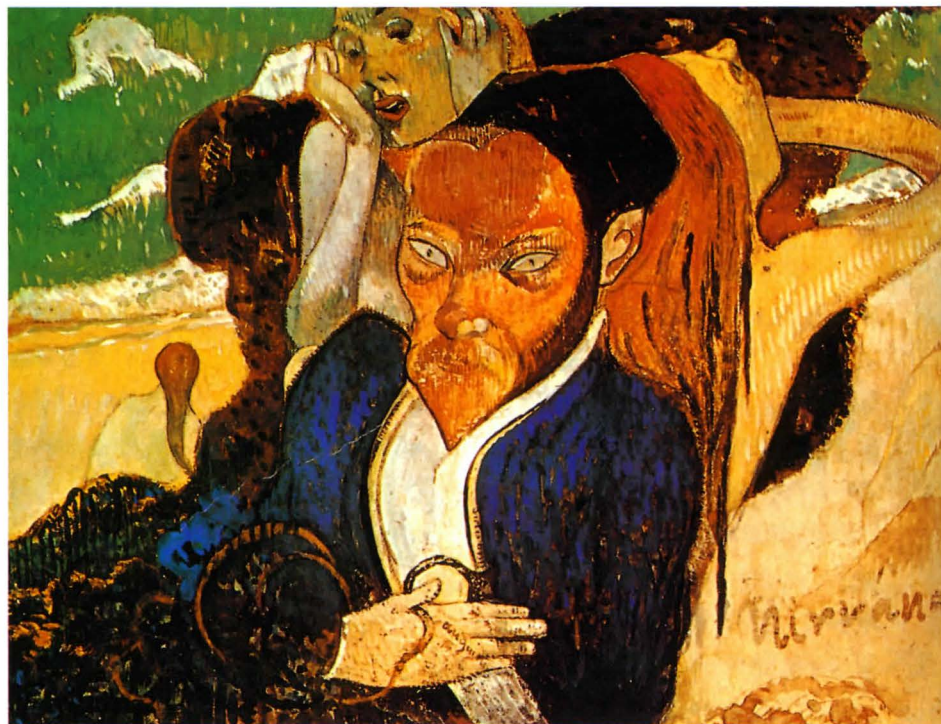
이러한 환경은 우리로 하여금 다음과 같은 사실, 즉 고갱의 작품들은—비록 그것들이 몇몇 탈식민적 비평들이 지적하듯이 이상화되고, 그 결과 섬들의 현실에 충실한 것들은 아니지만—그럼에도 불구하고, 낙원의 발견이 단지 낙원의 돌이킬 수 없는 결정적 상실의 반대면에 다름아니었던, 그 섬의 역사의 바로 마지막 순간에 창조될 수 있었던 궁극적인 이미지들이었음을 이해하게 해준다. 고갱의 시각이 그 형태를 갖추게 된 것은 바로 인간의 역사에서 있어서 되돌릴 수 없던 이 지점에서부터였다. 유럽인들의 대륙 탐험의 마지막은 최후의 미지의 세계의 상실과 일치했다. 일본의 예언가이자 비아카데미 학자인 아라마타 이로시가 말한 것처럼, 우리는 이 두번째 낙원의 상실과 함께, 낙원을 ‘알게’ 되면 결국 낙원의 상실에 이르게 되며, 낙원이란 그 존재가 사라지는 대가를 치르지 않고서는



◀ 고갱 〈마이어 데 한의 초상〉 캔버스에 유채 79.6×51.7cm 1889
마이어 데 한(Meyer de Haan)은 네덜란드의 신비주의자로, 고갱은 그를 사탄의 모습으로 그림으로써 자신을 사로잡았던 인간의 본질에 대한 의문과 낙원상실의 예감을 표현했다. 탁자 위에 놓여 있는 책은 밀튼의 〈실락원〉과 칼라일의 〈의상철학〉이다.

▼ 고갱 〈니르바나, 마이어 데 한의 초상〉 20×29cm 1890
앞의 작품 〈마이어 데 한〉에 이어지는 것으로, 이미 낙원상실의 예감을 드러내 주었던 데 한의 모습이 여기서는 역설적으로 〈니르바나(열반, 해탈)〉와 연관하여 다시 나타나고 있다.

▶ 고갱 〈저승사자〉 캔버스에 유채 73×92cm 1892
고갱의 삶과 죽음에 대한 명상을 보여주는 작품이다. 여기서 〈마이어 데 한〉은 다시 새로 태어나는 생명을 잇아가는 죽음의 사자로 나타나고 있다.





결코 알 수 없는 장소의 이름이라는 것을 확실하게 된다. 결론적으로 분석해보면, 엄청난 것의 소유는 더 이상 엄청난 소유가 아닌 것이다.¹⁰⁾

4 결국 타이티라는 낙원의 상실에 귀착하게 되는 고갱을 예고해주는 <마이아 데 한의 초상>에서 데 한은 역설적으로 <니르바나, 마이아 데 한의 초상>(1890)이라고 불리는 패널화에 다시 나타났다. 동일한 페루 미라의 모습을 본 뜬, 죽음을 상징하는 배경은 <우리는 어디서 왔고...>의 좌측부분에서 사용 될 것이기도 하다. 데 한은 1895년에 죽었지만, 죽은 영혼으로 서가 아니라 고갱의 새로 태어난 아들을 앗아갈 죽음의 형상화된 형태로서 <마나우 투파파우(저승사자)>에 또다시 나타

나는 것으로 보인다. 편협한 마음으로 신앙을 갖고 있는 사람들에게는 다소 불경스럽게 보일 이 장면은 분명 예수 그리스도의 탄생화들을 모방하고 있다. 저승의 메신저로서 데 한은 삶과 죽음에 대한 명상으로 고갱을 이끌면서 계속 나타나고 있다.

여기서 거슬러 올라가게 되는 두번째 계보선상으로는 <타이티의 들녘>과 <아레아레아 Arearea>에 재현된 일련의 목가적 풍경들이 있으며, 이들 그림들은 중심에 있는 생명의 나무와 함께 섬의 낙원의 원형적 이미지를 축소해서 보여 준다. 작은 섬 주위에는 오래된 태피스트리에서 처럼 장식적 효과의 강렬한 대조를 보이면서 능라에서와 같은 원색들을 환하게 비추는 대양(大洋)의 거대한 파노라마가 있다. 따라서 <다양한 사물>로 부터 잘 알려

진 문장 하나를 인용하는 것이 불가피하겠다. “그곳에는 아름다움, 호화로움, 고요함 그리고 관능적 쾌락만이 존재한다...”

모든 원근법은 무의미해 질 것이다. 야성적이고도 풍부한 자연, 만물에 빛을 나누어 주는 열대 태양의 분위기를 잘 살리기 위해, 인물 배치에 주의를 기울여야 했다. 그것은 열린 자연 속의 삶인 동시에 덤불 속, 그늘진 개울가에서 벌어지는 사사로운 삶이다. 여자들은 타이티가 가진 온갖 풍요로움으로 자연 그 자체에 의해 치장된 거대한 궁전 속에서 속삭이고 있다. 그래서 모든 색채는 비현실적이고, 대기는 불타는 듯 뜨거우면서도 부드럽고 고요하다.”

고갱의 미학적 견지에서보면, 이러한 그림들은 ‘허위의 진실(verité du mensonge)’의 전형적인 예들이 될 수



고갱 <아레아레아>
캔버스에 유채
75 × 94cm 1892
이 작품에 그려진
타히티의 목가적
풍경은 섬이라는
낙원에 대한 고갱의
원형적 이미지를
축소해서 보여준다.

있다. 1평방미터밖에 안 되는 캔버스로 타이티의 신비가 갖는 ‘위대함과 심오함’을 완전히 표현하기 위해서는 자연의 효과만큼 강한 효과를 얻을 수 있는 특별한 밀도와 강도가 요구된다. 작은 화면 안에 자연을 압축시키면서 자연의 ‘등가물’을 얻기 위해서는 과장된 부자연스러울 정도의 원색을 사용하는 것이 정당화된다. 여기서 그림은 분명 실재세계의 ‘등가물’로서 여겨진다. <타이티의 들녘>의 나무 밑둥 부분에 있는 개는 <우리는 어디서 왔는가...>의 우측부분으로부터 옮겨져 온 것으로, 고갱의 서명을 대신하는 그의 분신임에 틀림없다. 충직함을 열망하는 그 개는 결국 <아레아레아>에서 생명의 나무 아래 부처의 명상하는 자태로 등장하는 주인을 기다리고 있는 듯 보인다. 보로부두르의 부처상들을 찍은 사진으로부터 얻어진 이 자세는 니르바나의 경지에로의 초대로서, 신성한 나무 아래에 있는 인물의 전통적인 형상을 충

실하게 따른 것이다.

<마이어 데 한>의 형태와 불교적 명상의 자태라는 이 두 가지 계보는 고갱의 후기작들 중의 하나로 여겨지는 <원시 이야기>에서 마침내 합쳐진다. 또다시 그 메시지를 해독할 어떤 분명한 열쇠도 없으며, 그 광경은 수수께끼로 남는다. <마이어 데 한>의 발은 갈고리 모양의 손톱이나 발톱으로 변형되어 있다. 명상에 잠겨 있는 남자의 오른쪽에 있는 여자는 남편이 마법사라고 기록되어 있다.

그러나 아직도 이 정보만 갖고서는 그림이 담고있는 메시지를 읽을 수 없다. 이 세 형태의 출처는 여전히 <실락원>의 메신저와 <의상철학>의 생명의 수수께끼가 니르바나에 대한 명상에 잠겨있는 타이티의 소녀로 대치된다는 사실을 분명히 보여준다. 그리고 이 공간적 공존은 그 자체가 낙원에 대한 고갱의 요구가 없었다면 불가능했을 신비로운 구성 증거이다.

이 이질적 요소들은 고갱이 그것을 그렸을 순간의 어떤 ‘유사성’을 불러일으키면서 그곳에 함께 모여 있다. 그리고 그 다음 순간에 서로로부터 떨어져 또 다른 유사성을 형성한다. 고갱의 작품 속에 나타난 이러한 도상적 요소들의 이동과 혼합은 형성과 손상, 조립과 해체, 수태와 번식이 끝없이 계속되는, 수수께끼 일 뿐인 삶에 대한 은유로 여겨질 수 있다. <우리는 어디서 왔고 무엇이며 어디로 가는가>는 더 이상 단순히 고갱의 한 작품의 타이틀이 아니다. ‘혼합’의 과정에 의해, 그 영속적인 ‘작업’과 ‘무위(無爲)’ 속에서, 고갱의 작품은 전체적으로 어떤 확고한 해답도 갖고 있지 않은 삶에 대한 질문을 비유적으로 구성한다.

5 고갱은 1800년 반 고호의 죽음
을 에밀 베르나르(Emile
Bernard, 1868~1941)의
편지로 알게 되었을 때, 다음과 같이 답

장을 썼다. “그 순간에 죽는다는 것은 그에게 커다란 행복이다. 그것은 분명 고통의 종결이었었고, 만약 그가 또 다른 삶으로 다시 돌아온다면 그는 부처의 가르침에 따라 지금 세상에서 그가 행했던 선행의 결실을 가져오게 될 것이다.”

13년 후, 고갱이 죽었다는 소식이 프랑스에 전해졌을 때 르동(Odilon Redon, 1840~1916)은 고갱의 도예작업을 각각의 꽃이 그 종의 원형이었을 태초의 지역에 비유하면서, 고갱의 강렬한 본질과 독창성은 그 주위의 다른 예술가들 사이에 깊은 영향으로 기록될 것이라고 말했다.¹¹⁾

르동에 의하면, 고갱의 개인적 창조작업에서 관찰하게 되는 수태와 번식, 형성과 훼손의 연속적인 메커니즘은 보다 더 광범위한 역사에 적용시킬 수 있는 것으로, 그 정신적 이동은 개인적 창조의 한계를 넘어 간다. 르동 또한 고갱이 죽은 지 1년 후에 인도에서 환생하기를 바랐던 예술가였다.¹²⁾

한 거대한 나무가 르동의 시각적인 상상력의 근원으로 여겨진다. 그 나무는 지하에 흐르는 물이라는 비가시적인 세계로부터 모든 숨겨진 영혼들을 빨아올려, 다른 경우 여전히 비가시적인 형태로 남아있었을 것들을 우리에게 보여준다. 르동은 나무 옆에 칼리번과 부처를 쌍둥이처럼 그려 놓은 것으로 알려져 있다.¹³⁾ 그들 각각을 빈센트 반 고흐와 폴 고갱의 환생으로 보는 것은 너무 억지일까? 일본의 불교 수도승으로서의 반 고흐와 섬이라는 낙원의 원시적 칼리번으로서의 고갱—이러한 가설이 너무 위험한 것이라고 할 지라도 적어도, 우리는 주저하지 않고 다음과 같은 결론을 내릴 수 있다. 윤회에 대한 꿈과 니르바나에 대한 열망은 마법적 변형의 장으로 여겨지는 자신들의 화면을 통해 이상적 장소를 실현하고자 했던 이 세 작가들의 시각적인 상상력을 생성시킨 숨겨진 모티브였다.¹⁴⁾



고갱 〈원시 이야기〉 130×89cm 1897 고갱의 작품을 관통하는 두 가지 도상적인 요소인 〈마이어 데 한〉의 형상과 불교적 명상의 자세가 하나로 합쳐져 있는 난해하고 신비로운 후기작이다. 이 작품이 전달하는 메시지가 무엇인지는 해석하기 어려우며, 다만 인간의 삶에 대한 은유로 해석될 수 있을 뿐이다.

주)

1. “나는 주홍빛 배경에 대해 고갱을 비판하는 것이 아니다. 전경에 보이는 씨름하는 두 무사와 브르타뉴 풍경에 대해서도 아니다. 나는 이것이 일본과 비잔틴, 그리고 다른 작가들로부터 훔쳐왔다는 점에서 비난하는 것이다.” 1891년 4월 20일에 쓰여진 피사로의 편지. *Correspondance de Camille Pissarro*, Janine Bailly-Herzberg, Paris 1988, p.66
2. Imafuku Ryuta, *Crisis, or The Heterology of Culture*, Tokyo 1991
3. Ovi, p.170
4. Ovi, pp.186-87
5. Mirete Boldersen, *Gauguin's Ceramics*, London 1964. pp.146-152
6. Ovi p.113

7. H. R. Rookmaaker, *Gauguin and 19th Century Art Theory*, Amsterdam 1972. p.232, 351
8. Rookmaaker, p.233
9. Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles marquises*, Papeete 1975. pp. 244~248
10. Hiroshi Aramata, *Hoa Hoa*, Tokyo 1995. p.28
11. Odilon Redon, *Quelques opinions sur Paul Gauguin*, *Mercure de France*, nov., 1903. pp. 428~430
12. Redon, *lettre a Gabriel Frizeau*, Nov., 1904
13. Shigemitsu Inaga, *Le Sommeil de Caliban*, *Inbun Ronso*, Faculty of Humanities and Social Sciences, Mie University, Nr. 10, 1993, pp.37~44
14. Werner Hofmann, *Réflexions sur l'Iconisation*, *Revue de l'art*, Nr. 71, pp.38~42

月刊美術

- 문경 막사기 가마터
- 인터넷 아트
- 구겐하임 미술관
- 고갱과 타이티

9
1996



호주 현대미술의 도전

원로화가 청강 김영기