멕시코 점토예술의 제작기법 분석을 통한 원주민적 조형(造形)표현*

유화열(이화여자대학교)**

- Ⅰ. 들어가는 글
- Ⅱ. 시간의 흐름으로 본 제작기법의 변화
- Ⅲ. 작품분석
- IV. 현대 멕시코의 점토예술에 나타난 원주민적 조형 표현
- V. 결론

I. 들어가는 글

조형예술이란 물질적 재료를 시각적으로 형상화하여 사물을 유형 적으로 표현하는 분야이다. 인류의 역사에서 조형예술은 인간들의 가장 중요한 표현 방식이었으며 그 시기와 지역에 따라 다양한 재료 와 표현 방법을 보여준다.

조형예술의 기원은 인간이 주위에 산재한 재료들을 취향에 따라 자유롭게 선택하고 본능적 욕구에 의해 형태를 거리낌없이 구체화하 는 과정에 있었다. 그 중에서도 도자기의 제작은 인간이 가장 손쉽 게 자신들의 창조욕을 충족시킨 행위로 유추해 볼 수 있다. 고대 원 주민들은 특별한 보조 도구 없이 손가락의 움직임만으로도 점토를

^{*} 이 논문은 2003년 한국학술진흥재단의 지원에 의하여 연구되었음(KRF-2003-072-AS1003).

^{**} Hwa-Yeol You(Ewha Womans University, Departement of Ceramics, youhw@hanmail.net), "Expresión plástica indígena de la cerámica mexicana por análisis de la técnica".

자유자재로 주무를 수 있었고 또 원하는 형태를 만들 수 있었을 것이다. 이러한 점토 창작물들은 불을 만나면 딱딱하게 굳어진다는 사실을 고대 원주민들이 터득하게 되면서 자연스럽게 음식을 보관하는 일상의 필요와 접목되고 그렇게 점토 그릇은 만들어졌을 것이다. 저장할 대상과 목적에 따라 그릇의 형태는 다양하게 발전하게 된다.

도자기라는 형태는 고대 원주민들이 가장 친숙한 일상 재료를 통해 예술 활동을 한 예라고 볼 수 있다. 그러나 도자기는 음식을 담고 끓이기에 편리한 생활도구가 되었지만 잘 깨지는 단점 때문에 계속해서 새로 제작되어야 하는 특성이 있다. 이렇게 도자기는 끊임없이 반복해서 제작되었고 이 과정에서 당대의 사람들이 필요로 하는 용도나 취향에 따라 도자기의 형태와 장식은 변화를 거듭하며 그 시대와 지역적 미의식을 반영하게 된다.

또한 도자기라는 하나의 미적 공간은 입체적인 형태가 지니는 지 닌 조소적 표현과 표면에 장식된 회화적 표현뿐만 아니라 가마에 구 워내는 고유한 기법이라는 생활과학과 문화까지도 내포하고 있다. 허버트 리드(박용숙 1985)는 한 나라의 도자기는 그 나라의 민족성 을 드러낸다고 말하는 것도 이런 이유에서이다. 이는 멕시코의 도자 기연구를 통해 원주민의 문화적 특성을 이해하려는 본 연구의 이론 적 기반이 될 것이다.

원주민(indígena, indio, aborigen)문화란 유럽 정복 이전부터 아메리카 대륙에 살았던 사람들과 이들의 생물학적 후손의 문화를 의미한다. 광의적으로는 이러한 문화의 영향을 받아 생성된 문화 혹은 그영향을 강하게 받은 문화까지를 포함한다. 그러므로 오늘날의 살아있는 원주민 문화를 제대로 이해하기 위해서는 조형 예술로서의 도자기의 형태적 특성에 관한 단순한 고찰이 아니라 그러한 특성이 내포하고 있는 문화적 기반에 대한 분석이 필요할 것이다.

한 예로 1767년 멕시코에서 추방된 예수회의 수사였던 클라비헤로는 로마에서 이탈리아어로 『멕시코 고대사』를 집필한 것을 들 수 있다. 클라비헤로는 그의 저서를 "멕시코인에 의한 멕시코의 역사" 또는 "우리 조국의 역사"라고 표현하고 있다(김세건 1999, 137). 이는

예수회 신부들이 유럽인이었음에도 불구하고 라틴아메리카를 통해 서 원주민 문화의 강한 영향을 받아 그에 동화된 결과로 해석할 수 있다. 또 한 예로 오늘날 활동하고 있는 수많은 라틴아메리카의 작 가들은 생물학적 의미에서 원주민이 아님에도 불구하고 자신들의 선 조는 원주민이라고 자처하고 있다는 사실이다. 그들에 의해 표현된 대다수의 예술세계는 원주민 전통을 기반으로 만들어진 것들이다.

따라서 원주민 조형예술란 원주민에 의해 만들어진 예술이란 협의 의 해석이 아니라 원주민 문화 속에서 이루어진 모든 조형예술를 의 미한다는 광의의 해석으로 받아들여져야 할 것이다. 생물학적 후손 인 원주민을 포함하여 원주민문화의 전통을 이어받은 이들에 의해 이루어진 조형예술세계는 메소아메리까, 식민지시대, 현대에 이르는 긴 시간을 포함하고 있다. 메소아메리까에서 만들어진 도자기는 식 민지 시대를 거치면서 제작 기법을 포함한 여러 가지 조형적 측면에 서 유럽의 도자기 기법을 받아들이면서 변화의 과정을 거쳐온 것이 특성이다. 식민지 이전 메소아메리카에서만 있었던 원주민 고유의 조형 표현, 식민지시대에 나타나는 유럽적인 요소와 원주민적인 요 소가 동화, 혼합되어 나타난 조형 표현 모두가 원주민 조형 예술이 라는 범주에 포함되는 것이다.

라틴아메리카 원주민들의 예술적 전통은 1492년 콜럼버스와 아메 리카 대륙의 만남이라는 상징적인 사건과 함께 그 맥이 끊긴 것처럼 보였다. 유럽에서 들어 온 조형예술품의 가치가 절대적 우위를 차지 하고 원주민들의 조형세계는 야만인들의 것으로 전략하게 되는 순간 이었다. 그러나 300여 년간의 식민지 기간동안 유럽적인 가치와 감 성이 라틴아메리카 문화의 주류를 형성하였음에도 불구하고 도자기, 직조 등과 같이 생활과 밀접한 관계를 갖고 있는 공예분야에서는 원 주민들의 미술적 전통과 감성은 오늘날까지도 상당부분 현대인의 삶 속에 스며있음을 많은 공예작품들은 보여주고 있다. 1920년대와 1930년 대의 멕시코벽화운동은 오랜 식민지기간동안 잃어버린 멕시코의 전 통문화를 재인식하고 토착문화로 회귀하려는 인디헤니스모1)의 움직

^{1) &#}x27;인디헤니스모(indigenismo)는 엄밀한 의미에서 미술이 아닌 문학적 현상이었다. 유럽의

임으로부터 출발하고 있다. 이 당시 벽화운동을 이끌었던 세 명의 선두주자인 디에고 리베라, 오로스꼬, 시케이로스에게 실질적으로 멕 시코의 전통과 혁명적 비전을 제시한 헤라르도 무리요가 아르떼 뽀 뿔라르(Arte Popular)²⁾에 심취했음을 고려할 때 원주민적 조형성은 멕시코벽화운동을 통해 또한 표출되었음을 알 수 있다.³⁾

Ⅱ. 시간의 흐름으로 본 제작기법의 변화

멕시코국립인류학박물관에서는 아메리카대륙에 인류가 살기 시작한 때로부터 에스빠냐에게 정복당하기 이전까지 제작된 메소아메리까인의 머리, 마음 손으로 표현된 도자기, 석조, 목조, 옥, 직물 등의작품들을 볼 수 있다. 이러한 표현이 가능하도록 이끌었던, 즉 그들의 정신세계를 지배했던 자연과 신의 존재 그리고 인간의 삶과 죽음에 대한 그들의 해석이 박물관에 전시된 유물을 통해 전해진다. 메시까 전시실의 한쪽에는 정복기 이후에 만들어져 식민지 이전 메소아메리까에서는 볼 수 없었던 물레 성형한 도자기, 에스빠냐의 문장을 새겨 넣은 접시, 유약이 발라진 도자기가 있다. 이렇게 멕시코의도자기는 1519년 에르난 꼬르떼스의 정복 이후에 새로운 변화의 바람을 맞게 된다. 1910년 멕시코 혁명이 일어나기 전까지의 300년이란 식민지 기간을 통해서 멕시코의 도자기는 분명히 사회가 변하고

문명이 인디언의 생활을 대체할 수 있다는 것이 아니라 토착적 신화를 가지고 있는 라틴아메리카 문명도 그 자체로 가치와 의미가 있다는 인식을 갖게 하는 것이었다. 이러한 사회적 요구는 20세기에 '순종' 라틴아메리카예술로 생각되는 멕시코 벽화라는 고부가가치 미술로 성취되어 1920년대와 1930년대의 라틴아메리카 미술에 반영되었다(루시-스미스 1999, 9-14).

²⁾ 아르떼 뽀뿔라르의 개념은 매우 애매모호 하지만, 일반적으로 공예를 가리키면서 여기에 전통, 민속, 풍습, 민담 등의 더 많은 요소를 포함하고 있다.

³⁾ 헤라르도 무리요(Gerardo Murillo, 1875-1964), 일명 아뜰 박사(Dr. Atl)로 알려진 그는 반아카데미즘 주의에 바탕을 둔 격렬한 기질의 소유자로 평생 멕시코의 화산을 그렸다. 그는 오브레곤 대통령과 호세 바스콘셀로스교육부 장관의 지지를 받아 멕시코 벽화운동의 중요한 역할을 하였다. 세 명의 선구자 중에서 특히 리베라와 오로스꼬의 그림에서 헤라르도 무리요가 말하는 원주민 예술의 미가 잘 담겨져 있다.

종교가 변하고 정치가 변함에 따라 그 영향권 안에 있던 사람들에 의해서 변화라는 것을 가시적으로 보여주고 있다. 그 변화의 정도는 지역의 성격에 따라, 에스빠냐의 식민 정치에 따라 또는 피부색에 따라 차이가 드러난다. 에스빠냐 도공들과 수도사들에 의해 직접적 으로 교육이 이루어진 뿌에블라의 제작 환경과 산악지대, 밀림지역 과 같이 도시와 멀리 떨어져 에스빠냐의 영향이 미치지 못했던 고립 된 원주민들의 공동체 지역의 제작환경과 과나후아또, 미초아깐 등 의 마을처럼 고대적인 전통과 유럽적인 전통이 적당히 섞여서 나타 나는 제작환경에서 나타나는 바와 같이 변화를 어떻게 받아들였느냐 에 따라 조형적인 표현은 다르게 나타난다. 1821년 멕시코는 독립을 하게 되고 1910년 멕시코혁명을 거치면서 국가적 차원에서 민족주체 성의 수립을 위하여 멕시코 고유의 문화에 대한 재인식과 토착문화 로 회귀하려는 움직임으로서 멕시코벽화운동과 같은 범국가적인 예 술 프로젝트가 활발하게 진행된다. 이때 활동했던 예술가들의 공통 점은 강렬한 애착심으로 메소아메리까의 도자기, 토우, 석조, 직물 등 엄청난 양의 유물을 수집했다는 것이다. 디에고 리베라의 경우 오로지 수집한 고대 유물을 전시하기 위한 목적으로 피라미드 형태 의 아나우악 박물관을 지었고 루피노 따마요의 경우도 자신의 고향 오하까에 수집한 몇 천점의 유물을 오하까고대 박물관에 전시하고 있다. 그 외에도 많은 작가들의 생가를 방문해 보면 진열장 또는 벽 감에 고대 유물, 원주민 공예품을 전시하고 있는데 이를 통해 우리 는 그들이 가졌던 고대문화에 대한 향수를 느낄 수 있다. 물론 그들 이 활동했던 시기에는 지금과 달리 발굴된 유물을 개인이 소장하기 에 큰 어려움이 없었던 이유도 있었겠지만 당대의 위대한 화가들이 왜 그토록 유물 수집에 열중이었는가를 생각해보면 그들은 고대 문 화를 볼 줄 아는 눈과 마음이 있었고 더 나아가 자신의 창작 활동에 있어서 밑거름이 되는 마음의 고향, 영감의 원천, 창작의 기운을 찾 는 중요한 매개체로 작용했던 것 같다.

시대의 흐름에 가장 민감하게 반응하고 즉각적으로 결과물이 나타 나는 영역은 조형예술분야 중에서 회화적 표현일 것이다. 고대에는 신전의 벽면과 석조각의 표면 가득히 화려하게 프레스코벽화를 그렸 고 식민지이후에는 라틴아메리카대륙에 새로이 건축된 교회는 종교 화로 장식되었으며 독립이후에는 독립의 영웅과 근대역사, 벽화운동 으로 이어지는 극명한 변화4)과정을 보여준다. 순탄치 않은 역사에 대한 회화의 민감한 반응에 비교한다면 점토예술로서의 도자기의 표 현은 사실 그 변화 속도가 느리다고 볼 수 있다. 이는 여러 과정을 거쳐야 하는 제작상의 문제일 수도 있겠지만 그보다도 도자기의 용 도가 기본적으로 식생활과 밀접한 연관이 있기 때문이다. 역사적으 로 인간의 의·식·주생활 중에서 가장 보수적인 영역은 식생활이 다. 어른이 되어서도 어릴 적부터 먹어 온 음식을 계속 먹게 되고 이 러한 식생활은 대를 물려 이어진다. 멕시코의 전통음식은 오늘날 아 무리 빠르게 변화하는 현대문명사회에 살고 있는 사람들도 매일 먹 고 있다. 이러한 전통음식은 그 옛날부터 같은 그릇에 끓이고, 담고, 따르고, 마셔왔다. 이미 언급한 것처럼 도자기는 쉽게 깨지는 속성 때문에 끊임없이 새로 만들어왔고 도공들의 존재 역시 대를 이어 올 수 있었다. 도자기는 이러한 기본적인 실용적 욕구를 충족시켜 오면 서 한편으로 조각적 표현과 회화적 표현을 함께 이루어왔다. 도자기 영역에 있어서 오늘날 멕시코의 조형예술은 고대의 전통과 원주민에 의해 해석된 유럽의 전통으로 혼합되어 있다. 이 두 힘이 공존하지 않는 20세기에 갑자기 나타난 것을 찾기란 불가능할 정도로 오랜 시 간을 보내면서 고대의 전통과 유럽의 전통은 맞물려 섞여 있다. 이 두 갈래의 전통 속에서 결국 그들의 역사가 남긴 원조격의 원주민적 문화가 차지하는 위치는 매우 중요하다. 새로운 것은 이들의 원주민 전통에 의해서 받아들여지고, 판단되고, 외면당할 수 있기 때문이다.

Ⅱ.1. 메소아메리까

메소아메리까라는 용어가 가리키는 멕시코북부유목문화. 서부문

⁴⁾ 여기서 말하는 회화 표현의 변화는 시대적 변화에 따른 테마의 변화를 의미하는 것으로 시대가 바뀌었다고 순식간에 모든 것이 사라지고 새로 생겨나는 의미는 아니다.

화, 멕시코 만 문화, 멕시코중앙고원, 오하까문화, 마야문화에 이르는 광범위한 지역적 범위와 함께 일반적으로 고대라고 부르는 기간에 만들어진 도자기를 간추려서 설명하기란 쉽지 않은 문제일 것이다. 그러므로 이 연구에서 분석의 방법으로 삼고 있는 제작기법과 질감 에 대해서 알아보고자 한다.

오늘날 그 형태가 온전히 발견되고 있는 메소아메리까의 점토예술 은 대부분이 무덤에 함께 부장된 것들로서 장례용, 의식용과 같은 일상생활 용기라는 목적이 아닌 정신적인 내용을 담고 있다. 고대의 초반으로부터 후반에 이르는 제작기법의 변화는 미약하다고 볼 수 있다. 이 말은 초반에 사용된 제작기법이 후반에도 지속적으로 사용 되었다는 것이며 후반이라고 해서 기술적으로 크게 달라지지 않았음 을 의미한다. 초반의 토우에 나타나는 모델링기법, 실용기와 접목된 조형물 형태에 나타나는 타렴성형,5) 속이 빈 토우에 나타나는 타렴 성형, 테오티우아깐에 나타나는 몰드성형 등은 후반에 이르러서도 지속적으로 나타난다. 또한 메소아메리까라는 광범위한 지역에서 이 들 제작기법은 공통적으로 사용되었다. 물론 각 문화 간의 형태와 장식 표현에서 오는 다른 점은 인정되지만 그들 문화 사이에는 전 (前)시대의 문화가 다음 세대의 문화에게 크게 영향을 끼쳤고, 이것 은 마야나 메시까에 이르러서도 제작기법이 일관되게 나타나고 있는 것을 보아 알 수 있다.

철형기법은 조롱박, 오목한 접시 등에 점토판을 밀착시켜 형태를 얻어내는 기법으로 접시와 같은 실용기 형태에 이용되었다. 또한 이 기법은 타렴성형과 함께 응용되기도 하는 데 철형기법으로 얻어낸 낮은 기물 위에 타렴성형으로 원하는 형태를 쌓아 올려 마무리하였 다. 속이 빈 토우와 조형물의 형태는 타렴성형으로 만들었는데 단순 히 대칭적인 형태가 아닌 인물, 동물 등의 조형적 형태를 타렴성형 으로 제작함에 있어서 메소아메리까 예술가들이 공간을 자유자재로 이용했음을 알 수 있다. 바닥으로부터 점토띠를 한 칸씩 원하는 모 양대로 쌓아 올라가는 타렴성형의 장점은 비대칭적인 움직임이 많은

⁵⁾ 점토를 가래떡 모양으로 만들어 바닥부터 쌓아 올라가는 성형 기법.

인체, 동물 등의 복잡한 형태를 자유롭게 구사할 수 있다는 것이다. 메소아메리까 문화가 서구의 문화와 다른 점은 토우를 만들 때 타렴성형으로 이용함으로써 서구에서 일반적으로 이용하는 모델링기법과 구별되고 있음이다. 물론 초반에 만들어진 뜨라띨꼬(Tlatilco)의 작은 '예쁜 여자' 토우들은 점토덩어리를 비우지 않고 모델링기법으로만들어졌지만 그 이후에 나타나는 토우들은 떼오띠우아깐, 마야 문화에서 대량으로 만들어진 몰드기법에 의지한 토우들을 제외하고는 대부분 타렴성형으로 만들어진 것으로 보인다.

Ⅱ.2. 식민지 시대

1521년 메시까가 에스빠냐의 에르난 꼬르떼스가 이끄는 군사들에게 정복당하면서 아메리카 대륙의 식민지 시대는 본격적으로 시작된다. 식민지 이후에 도자기에 나타난 기술적 변화는 크게 세 가지이다. 물레의 도입과 유약의 사용, 가마의 도입이었다. 에스빠냐 정복자들은 식민지에 자신들의 문화를 이식하면서 그 당시 유럽에서 유행하던 마욜리까6) 도자기와 중국의 청화백자를 모델로 한 것은 당연한 과정이었을 것이다. 위에 언급한 세 가지 기술은 1550-1570년 사이에 뿌에블라에서 유약을 바른 딸라베라와 타일을 만들게 됨으로써사용되기 시작하였는데 이것은 전 지역에서 일어난 변화는 아니었다. 식민지시대의 도자기는 뿌에블라의 딸라베라로 대표될 수 있으며 이 기간 동안 뿌에블라는 다른 지역으로 그 영향을 미치기 시작했으며, 이 유약의 기법은 다른 지역에서 반드시 유약을 사용하지않더라도 백색 표면 위에 다채색으로 그림을 그려 시각적 효과를 주는 장식 표현에도 영향을 주었다.

딸라베라 라는 용어는 에스빠냐의 딸라베라 데 라 레이나(Talavera

⁶⁾ 마욜리까(Mayórica)는 아랍의 정복 이후 도자기의 중심지가 된 에스빠냐에서 15세기 무렵 마욜루까(Mayoluca) 섬을 경유하여 이슬람의 주석유약의 도자기가 아탈리아로 대량 수출되면서 붐을 일으켰고 이때부터 섬의 이름을 따서 부르게 되었다. 부드러 운 주석-납 유약 또는 라스터 장식의 도자기를 가리키지만 지금에 와서는 모든 르 네상스 도자기는 마욜리까(또는 마졸리카)라고 부른다.

de la Reina) 지명에서 유래된 것으로 이 지역의 영향을 받았음을 시 사하고 있다. 에스빠냐 안에서도 딸라베라는 '중국을 모방한 도자기 제작지'로 알려졌고 이러한 분위기는 뿌에블라의 작업과 무관하지 않았을 것이다. 한마디로 뿌에블라의 딸라베라를 요약한다면 중국 청화백자의 형태, 문양, 화면 구성의 표현 방법을 따와 에스빠냐의 마욜리까 기법으로 완성된 것으로, 여기에다 멕시코의 전통적인 감 각을 가미하여 만든 것이라고 말할 수 있다. 결과적으로 에스빠냐의 것과는 달라질 수밖에 없었을 것이다. 당시의 도자기 장식의 주된 흐름은 회화적 표현이었는데, 에스빠냐의 도자기에 그려진 그림을 모방하는 과정에서 조금씩 자신들의 생각을 집어넣었다. 화면의 중 심 소재로 자주 등장하는 제비, 백로, 토끼, 노루는 더 작게 그려지기 도 했고, 청화백자의 단골손님인 '용'을 멕시코에서는 '뱀'으로 대체 시킨 점에서 모방 속의 창조를 발견할 수 있다. 원주민 도공들이 회 화장식만으로 생전 처음 보는 동물을 그리기에는 정확한 형태 표현 이 어려웠었는지, 잘 알아보기 힘든 동물의 형태는 나무 잎사귀로 가려서 표현하고 있다. 한편 멕시코의 자연환경에서나 볼 수 있는 소재들을 중국적인 화면 구성에 곁들이기도 한다. 예를 들어 소나무 위에 서있는 백로를 표현할 때 소나무가 아닌 선인장 위에 백로가 서있기도 한다. 또한 푸른색의 코발트를 사용함에 있어서 마욜리까 의 색상은 부드럽고 섬세한 데 반해, 뿌에블라에서는 안료를 매우 두껍게 칠해 부조처럼 보일 정도로 표면 위로 도톰하게 올라와 있 다. 그리고 화면구성에 있어서 상식적이지 않은 불합리한 비율과 포 화상태의 공간을 꼽을 수 있다. 예를 들어 나무 한 그루가 있고 그 옆에 한 여인이 서 있을 때 여인의 키는 나무보다 훨씬 더 크게 그 리고 있고, 백색의 공간 안에 꽉 차게 회화장식을 하고 있다.

16세기가 되도록 물레의 존재도 몰랐고, 유약도 바르지 않고, 가마 에서 굽지도 않는 메소아메리까의 도자기 기술은 유럽과 동양의 시 각에서 판단한다면 매우 원시적인 것 그 자체였을 것이다. 이렇게 기술적으로 하위라고 취급될 수도 있는 메소아메리까의 도자기들은 그들의 지형환경과 문화를 고려한다면 상하라는 수직적 평가보다는 수평적인 관점에서 또 다른 부류의 점토예술로 이해해야 한다고 생각된다. 먼저 멕시코에는 고화도에 견디는 점토보다는 저화도용 점토가 주변에 산재해 있었고, 저화도로 굽는 관계로 비교적 저화도보다 높은 온도에서 녹는 유약의 사용은 거리가 멀었고, 대칭적이고기하학적인 단순한 형태보다는 동물, 인체와 같은 조형세계를 추구하는 그들의 예술성으로 인하여 물레를 필요로 하지 않았던 것으로보인다. 그러나 나무판, 접시, 큰 잎사귀와 같은 재료로 물레의 원리를 이용한 원시적 형태의 물레는 과거에도 있었고 오늘날에도 많은원주민들은 이것을 돌려 장식할 때 이용한다. 그러나 무엇보다 기술에 대한 관심보다는 표현의 욕구에 의해 조형세계를 구축하려는 의지가 강했던 것으로 보인다.

Ⅲ. 작품분석

작품분석은 작품을 지역별로 분류하고 그 지역에서 이루어지는 대표적 유형의 작품을 선별하여 각각의 작품에 따른 제작기법, 질감에 대하여 집중적으로 분석하기로 한다.

시간을 거슬러 올라가면서 어떤 기법을 이용하여 작품을 제작하였는가를 구체적인 작품을 통해 분석하고 이를 통해 작가가 어떻게 작업을 했을까, 어떠한 이유로 이런 방법을 선택했을까, 무엇을 표현하려 했을까 등등의 작가의 정신적인 배경을 파악하고자 한다. 이는특히 작가가 소속되어 있는 그들의 전통문화를 이해하는데 아주 중요한 자료가 되기도 한다.

예를 들어 항아리나 찻잔, 그릇과 같은 실생활의 기본이 되는 용기들은 어느 문화권에서나 비슷한 형태가 존재하고 있으나 형태를 만드는 방법이나 형태 안에 들어가는 장식문양과 기법은 각 문화마다 다양한 표현으로 이루어져 왔다. 같은 항아리를 만들더라도 동양에서는 물레의 원리를 이용하였으나 메소아메리까에서는(물레와 같은 원리의 바퀴에 대해 알고 있음에도 불구하고 물레의 사용은 나타

나지 않았고) 항아리의 밑 부분은 둥그런 대접 형태에 또르띠야?) 라 고 부르는 점토판을 밀착시켜 찍어낸(철형기법) 다음에 점토띠를 쌓 아 올려(타렴기법) 항아리의 윗부분 형태를 완성하였다. 토우의 경 우, 서구에서는 점토 덩어리를 이용한 모델링기법을 이용하는데 반 면 메소아메리까에서는 보통 항아리를 만드는 것처럼 토우의 내부공 간을 의식한 타렴기법을 이용하였다. 같은 형태를 두고 바라보고 그 것을 해석하고 표현해 나가는 과정 중에서 다른 방법을 사용했음을 알 수 있다. 이와 같은 토우 제작기법의 관점에서 본다면 서구에서 는 외부 공간의 묘사에 주력하였고, 메소아메리까에서는 내부공간을 통해 외부공간을 묘사하는 데 주력하였다고 볼 수 있다. 외부공간이 란 외형적인 문제로 재료의 바깥 면에서 표현하는 것을 의미하는 것 으로 재료를 깎아 내거나 재료를 덧붙이거나, 재료를 칠하는 과정 모두가 여기에 해당한다. 내부공간이란 속 안의 공간을 비우면서 안 쪽에서 기 벽면을 밀고 당기면서 바깥면의 형태를 만들어내는 것으 로 결과적으로 안쪽의 빈공간의 형태로 인해 바깥쪽의 형태가 드러 나게 된다. 메소아메리까의 점토조각상을 보면 외부 형태만 보이지 만 그것을 만든 작가는 조각상의 내부 공간에서 외부 형태를 의식하 면서 형태를 만들어나간 것이다. 또한 도자기의 표면에 장식된 그림, 문양을 통해 무엇을 표현하려했는가, 즐겨 사용하는 장식적 소재를 통해 작가의 취향을 읽을 수 있을 뿐만 아니라 작가의 전통 문화를 파악할 수도 있다. 에두아르도 노게라(1965)는 "도자기는 여러 마을 간의 문화적인 접촉과 관계를 갖는다. 마을끼리 도자기의 제작에 관 한 것이 교류되어 소재, 형태 등의 영향을 주고받는데 이러한 것들 은 기 표면에 그려진 그림, 장식기법 등에서 나타난다. 지역적인 소 재의 꽃, 동물이 나타나는데 […] 이러한 소재의 표현은 마을 사람 들의 정신적인 세계를 반영한 것으로 이것을 통해서 도공 선조들의 문명을 이해할 수 있다"고 메소아메리까 도자기에 대해 언급하고 있 다. 이와 마찬가지로 오늘날에도 멕시코의 도예 마을들은 메소아메

⁷⁾ 약 한줌의 옥수수반죽을 얇게 밀어 불에 달궈진 꼬말(comal) 위에서 앞뒤로 돌려가며 구운 것.

리까 지역을 중심으로 분포하고 있으며 오늘날 이들 마을들의 제작과정을 꼼꼼히 챙겨보면 고대에, 그리고 식민지시대에 어떻게 작업이 이루어졌는지 추측할 수 있다(Reynoso 1982, 16).

또한 질감 분석을 통하여 표면처리가 유약을 입힌 것인지, 연마처리를 한 것인지, 아니면 태토 위에 채색을 한 것인지에 따라 도자기를 분류할 수 있다. 에스빠냐 정복 이전에 메소아메리까대륙에서 즐겨 사용되는 도자기의 표면처리는 태토 위에 점토이장을 발라 부드러운 돌멩이 같은 도구를 이용하여 겉 표면을 반질거리게 문지른 미끈거리는 또는 반질거리는 질감이었다. 정복이후에는 에스빠냐를 통해 유럽과 중국의 도자기가 들어오게 되었고 뿌에블라에서는 에스빠냐에서 온 도공들에 의하여 당시 유럽에서 크게 인기를 끌던 마욜리까를 제작하게 되었고 이것을 계기로 후에 딸라베라 라고 불리는 유형의 마욜리까 스타일이 발전하게 되었다. 유약 사용은 곧 에스빠냐의 영향을 비교적 많이 받은 지역에서 나타나고 있다.

분석대상에 있어서 전통도예마을에서 제작되고 있는 도예작품 위주로 분석이 이루어졌기 때문에 규모가 큰 도자기 공장의 산업도예측면과 학교에서 도예를 배운 현대작가들의 작품에 대한 분석이 함께 이루어지지 못했다. 그러나 오늘날 멕시코 전체에서 생산량과 규모, 활성화 등을 고려해볼 때 메소아메리까부터 이어져 내려온 도예마을단위의 작업이 중심이 되는 분위기가 강하고 공장의 산업도예와현대작가들의 작품에는 도예마을과 크게 다르지 않게 원주민들의 전통성을 지향한다는 측면에서 같은 맥락이라고 여겨지기 때문에 도예마을 중심으로 분석이 이루어졌다.

Ⅲ.1. 멕시코 주/메떼뻭

멕시코의 여러 지역에서 아담과 이브의 아르볼 데 라 비다(Arbol de la vida)가 제작되고 있는데 그 중에서 메떼뻭의 아르볼 데 라 비다는 멕시코의 역사, 종교, 고대문화, 영화를 재현하는 등 표현에서 작가의 창조성이 유감 없이 발휘되고 있다.

	제 작 기 법	질 감
아르볼 데 라 비다 <그림 1>	1. 성형:기다란 원추형의 나무기둥을 만들고 기둥을 중심으로 점토띠를 말아 둥글게 나뭇가지를 붙여나감. 2. 장식:나무에 장식하게 될 아담과 이브, 잎사귀, 꽃, 새, 뱀을 각각 모델링, 또는 몰드로 찍어낸다. 각각의 장식물들을 3-5cm 길이의 내화용 ⁸⁾ 철사를 이용해 한쪽은 장식물에 끼우고 다른 한쪽은 나뭇가지에 끼워 두 형태를 연결함. 이와 같은 방법으로 장식물들을 빼곡하게 붙여 나갔음. 3. 소성:원통형벽돌장작가마에서 단일 소성 ⁹⁾ 하였음. 4. 채색:유성페인트(또는 아크릴)로 차가운 그림 ¹⁰⁾ 을 그림.	유성페인트 : 거칠 거칠한 태토 위에 물감의 광택

즉 전통적인 형태를 활용하여 자신들의 조형적 표현을 하고 있다. 아르볼 데 라 비다의 제작기법이 고대 토우와 같이 속을 비워 만들 고 표면전체를 채색하고 있고, 또한 나무 위에 장식물을 붙이는 기 법이 떼오띠우아깐의 화로에 점토판을 압착성형으로 찍어내어 화로 에 붙이는 기법과 매우 유사한 맥락에서 보더라도 이러한 유형의 작 품은 그 기원이 식민지시대 이전부터 출발한 것이라는 추측이 가능 하다. 반면에 식민지시대에 들어 온 유럽스타일의 아르볼 데 라 비 다를 고대풍의 기법으로 소화시킨 것일지도 모른다. 식민지시대에 제작된 아르볼 데 라 비다의 장식 소재들은 거의가 가톨릭 종교의 영향을 받아 아담과 이브, 사과나무, 뱀 등이 등장하고 있으며 19세 기 독립 이후의 장식물들은 독립운동의 영웅들, 멕시코국기, 멕시코 의 근대사 등을 다루고 있다. 아르볼 데 라 비다의 장식물들은 멕시 코가 새로운 역사를 맞이할 때마다 그들에 의해서 꾸며지고 장식되

⁸⁾ 열에 잘 견디는 재료.

^{9) 1}차 소성(초벌구이)을 거치지 않고 한번에 2차 소성(재벌구이) 효과를 내는 과정.

¹⁰⁾ 멕시코의 도자기 회화 기법은 소성 여부에 따라 두 종류로 분류하기도 한다. 그림을 그리고 소성 과정을 거친 것이라면 '뜨거운 그림(Pintura caliente)'이라 부르고 소성과 는 상관없이 아스팔트의 원액인 차뽀뽀떼, 인디고 식물줄기에서 추출한 파란색 염 료, 또는 그 외에 오늘날 주로 쓰이는 유성페인트, 아크릴물감 등으로 그린 그림을 '차가운 그림(Pintura fria)'이라고 부른다(유화열 1999, 28-29).

었지만 그 기본 골격은 큰 변화가 없었다. 제작기법 또한 오래전부터 만들어왔던 방법 그대로 점토판으로 나무 기둥을 세우고 모델링 또는 압착성형으로 장식물을 조각하고 붙인 뒤에 채색하는 전통적인 방법이 꾸준히 이어지고 있다. 다만 최근에는 채색할 때 쓰이는 재료가 전통적인 염료인 아닐린에서 아크릴칼라로 대체되고 있어 색상에 있어서 은은하고 촉촉한 느낌에서 원색의 분명하고 강한 색감으로 전환되고 있다.

Ⅲ.2. 뿌에블라 주/뿌에블라 시

	제 작 기 법	질 감
딸라베라 항아리 <그림 2>	 성형- 물레성형¹¹⁾한 뒤에 건조시켜 레더하드 건 조상태¹²⁾에 굽깍기¹³⁾를 하고 8주에서 12주 동안 서서히 건조시킴. 1차 소성- 터널가스가마¹⁴(또는 일반 가스가마)에서 약 850도의 온도에서 1차 소성하였음. 시유- 주석불투명백유를 담금질로 시유함. 채색- 개털로 만든 가는 붓으로 유약 위에 망간,구리, 코발트 등의 안료를 이용해 섬세한 그림을 그림. 2차 소성- 약 1050도의 온도에서 2차 소성함. 	주석불투명백유 : 유 리질. 매끄러운 표면 위로 그림장식부분은 도톰하게 만져짐.

아랍의 통치권에 있던 에스빠냐는 중국의 청화백자를 보고 백색바탕 위에 화려하게 채색하는 마욜리까를 발전시켰고, 이후에 그들의 식민지가 된 라틴아메리카에 보급시켰다. 도자기의 제작기법은 시간이 흐름에 따라 특정 제작자에 의해서 그 기법이 이용되고 어떻게

¹¹⁾ 회전되는 판에 점토를 올려놓고 돌리면서 도자기를 만드는 도구로써 전기물레, 발물레, 손물레 등이 있는데 뿌에블라에서는 일반적으로 발물레를 사용하고 있다.

¹²⁾ 대부분의 습기가 점토에서 증발했지만 아직도 조각을 하고 접합시킬 수 있을 만큼 점력이 있는 상태(넬슨 1980, 351).

¹³⁾ 물레성형 굽 부분을 굽 칼로 다듬어 주는 과정(정동훈 1994, 241).

¹⁴⁾ 가마의 모양이 터널같이 생겼으며 대차에 기물을 실어 마치 열차가 터널을 지나가 듯이 긴 가마 속을 통과하면서 소성된다(정동훈 1994, 252).

그 기법을 이용하여 표현하는가에 따라 도자기는 새롭게 태어난다고 볼 수 있다. 이러한 의미에서 뿌에블라의 딸라베라는 기법적인 면에 서 에스빠냐 마욜리까의 전통적인 제작기법과 장식적 표현을 수용하 여 이를 원주민적인 표현감각으로 나타내고 있다. 식민지시대 초반 의 뿌에블라의 작업장에서는 엄격하게 도공들을 관리하는 규정이 있 어 원주민들의 참여가 불가능했으나 차츰 시간이 흐름에 따라 에스 빠냐에서 건너 온 도공들이 나이가 드는 등의 여러 이유로 이 규정 을 지속하기가 어려워짐에 따라 원주민들이 작업에 적극적으로 참여 하게 되었고 그 이후로 뿌에블라의 딸라베라에 원주민적인 장식소재 와 표현감각으로 바뀌어간 예를 수많은 작품 속에서 찾아볼 수 있 다. 딸라베라의 가장 큰 특징은 주석불투명백유를 바른 백색 바탕 위에 푸른색, 노란색, 초록색, 주황색 등의 화려한 회화장식에 있다. 도자기의 여러 표현 중에서 장식은 작가의 개성을 부여하는 절대적 인 방법인 만큼 원주민들의 참여는 곧 그들의 전통이 표현되는 것을 의미한다.

Ⅲ.3. 뿌에블라 주/아까뜰란

	제 작 기 법	질 감
항아리나무 <그림 3>	1. 성형: 목이 있는 전통적인 형태의 오야(olla, 항아리)를 기본 단위로 하여 식물의 줄기를 연상시키는 네 개의 수직 기둥의 옆으로 압착성형으로 찍어낸 여러 개의 오야를 붙여나감. 2. 장식: 붉은색점토로 나선형곡선, 지그재그직선, 사 각형. 삼각형 갈고리문양, 반원, 소용돌이 문양을 뜨거운 그림으로 그리고 표면 전체를 연마하여 그림이 태토 속으로 스며들어 면 상감 효과를 내었음. 3. 소성: 원통형벽돌장작가마에서 단일 소성하였음.	연마 : 반질반질 한 질감

아까뜰란에서 제작되는 대표적인 기물은 항아리 나무이다. 바닥의 커다란 항아리에서 네 개의 줄기가 수직으로 올라가 한 곳에서 만나 고 줄기의 위에서 작은 항아리가 올려지고 그 항아리에서는 새끼 항아리가 피어난다. 줄기에서도 작은 항아리들이 피어난다. 도공들이항아리를 만들고 또 만드는 쉼 없는 과정이 마치 땅 속으로부터 싹이 돋아나 영양분을 받아 줄기가 되고 거기에 꽃이 피고 열매가 생기는 자연 속의 살아있는 존재로 비유하고 있다. 선조들로부터 물려받아 계속해서 항아리를 만드는 그들의 일상적 행위와 그들의 인생을 나무의 존재 속에 귀속시킴으로써 자신들의 삶을 나무의 삶으로 대변하여 표현하는 방식은 원주민들의 조형예술에 나타나는 특징 중의 하나이다.

Ⅲ.4. 뿌에블라 주/이수까르 데 마따모로스

	제 작 기 법	질 감
촛대 아르볼 데 라 비다 <그림 4>	 성형:점토판으로 반구형의 받침을 만들고 기둥과 가지는 굵은 점토띠로 연결함. 장식:아르볼 데 라 비다의 나무형태가 만들어 지면 여기에 딸라베라 항아리, 사제, 수녀, 칠면조, 각종의 음식 재료들을 몰드로 찍거나 손으로 모델링하여 나무 형태에 부착시킴. 메떼빽의 장식물과 같은 방법으로 내화용 철사를 이용해 장식물을 나뭇가지에 연결하여 고정시킴. 소성:원통형벽돌장작가마에서 저화도로 단일소성함. 채색:다채색의 차가운 그림으로 채색하였음. 	차기운 그림 : 물김에서 비춰 지는 광택

이수까르의 아르볼 데 라 비다는 메떼뻭의 것과 달리 결혼식의 특별한 촛대로 사용되고 있다. 이 기물에서 촛대라는 용도는 장식으로 나타나는 조형적 표현 속에 숨어있으면서도 제 역할을 하고 있음을 알 수 있다. 메소아메리까에서 보여 지는 거북이 모양의 병, 호박모양의 항아리, 인체형의 화로, 피리처럼 멕시코에서는 아주 오래 전부터 실용성은 조형성과 함께 나타나고 있는 조형적 전통이 있다. 여기에다가 식민지 이후에 들어온 촛대라는 기능성을 아르볼 데 라 비

다 형태에 접목시킨 예라고 보인다.

Ⅲ.5. 오하까 주/산 바르또로 꼬요떼뻭

	제 작 기 법	질 감
삔춘차 <그림 5>	 성형: 점토판을 오목한 접시위에 찍은 위에 타렴성형으로 전(항아리의 입구) 부분까지 형태를 쌓아올리고 좌우로 전부분과 연결하여 원형 고리의 손잡이를 부착시킴. 장식: 성형이 끝난 후에 삔춘차 원래의 기능인 채의 용도에 따라 동그란 몸통 전체에 작은 원형, 삼각형 구멍을 같은 간격으로 촘촘하게 투각하고 레더하드 건조상태보다 더 딱딱하게 굳은 상태에 기표면 전체를 부드러운 돌멩이로 문질러줌. 소성: 가마 안에 검은 연기를 나게 하여 도자기 표면에 검은 연기가 스며들게 하여 흑도가 되도록 함. 소성은 단일 소성으로 마무리함. 	연마 : 반질 반질한 광택

산 바르또로 꼬요떼뻭에서는 성형이 끝난 후, 레더하드 건조상태 에 기표면을 부드러운 돌멩이로 일정한 방향성을 가지고 규칙적으로 문지른 후에 완전히 건조를 시키고, 소성 중에 도자기의 기표면에 검은 연기를 의도적으로 입히는 흑색연마도자기, 흑도가 만들어진다. 이러한 독특한 소성기법은 지금은 고인이 된 도냐 로사(Doña Rosa) 의 작업장에서 집중적으로 이루어졌고, 현재 그녀가 활동했던 도방 은 오하까지역의 유명한 관광명소가 되었다. 흑도 소성은 기존의 원 주민들이 연마한 후에 야외 소성하여 생기는 연기얼룩을 밀폐된 공 간 안에서 소성함으로써, 전체 표면에 골고루 연기를 입히는 것으로 전통적인 원주민들의 야외소성기술이라고 볼 수 있다. 이러한 흑도 의 전통은 기원전 800-400년 무렵에 뜨라띨꼬에서 만들어진 오리, 물 고기, 아르마디요 형태의 검은 연기를 입힌 흑도조형물로 거슬러 올 라간다.

Ⅲ.6. 오하까 주/오꼬뜰란

	제 작 기 법	질 감
점토인형 <그림 6>	 성형: 점토판을 말아 고깔모자와 같은 원추형으로 만들고, 원추형을 기본으로 머리와 팔, 신발 등의 모양을 만들어 붙임. 장식: 오꼬뜰란의 점토인형 장식은 성형하면서 동 시에 이루어짐. 머리 위에 올린 호박, 항아리, 까수 엘라¹⁵⁾를 점토덩어리로 모델링하여 붙이고 손에 든 오리, 수박, 물고기, 잎사귀도 같은 방법으로 성형과 정에서 이루어짐. 소성: 원통형벽돌장작가마에서 저화도로 단일 소성함. 채색: 유성페인트로 화려하게 차가운 그림을 그림. 	유성페인트 : 물감에서 비춰 지는 윤기
악마와 죽음의 마차 <그림 7>	1. 성형: 두 마리의 개처럼 생긴 얼룩말과 마차에 탄 5 명의 해골 악사들, 빨간 악마, 해골여인은 점토덩어리로 모양을 만들어나갔고, 마차의 모서리에 세워진 기둥을 따라 붙여진 구슬모양은 점토가 축축한 상태에 내화용 철사를 이용해 아르볼 데 라 비다에서 보이는 것처럼 끼워 연결하였고, 앞쪽의 기둥 간에 줄로 연결하여 항아리, 접시 등을 모델링기법으로 작게 만들어소성, 채색과정 후에 끈으로 연결하였음. 2. 장식: 성형 과정 중에 형태를 만들면서 함께 이루어졌고, 채색작업으로 장식이 마무리되고 있음. 3. 소성: 저화도에서 단일 소성하였음. 4. 채색: 다채색의 유성페인트를 이용한 차가운 그림을 그렸음.	유성페인트 : 물감에서 비춰 지는 윤기

오꼬뜰란 점토인형은 크기가 작은 것은 점토덩어리를 가지고 모델 링기법으로 제작하고<그림 7>, 높이가 약 15cm 정도 넘는 것은 점토 판을 둘러 만든 원추형으로 기둥을 세우고 그 위에 점토덩어리로 모 양을 만들어 붙이는 방법을 사용하고 있다<그림 6>. 이렇게 크기가 크고 작음에 따라 다른 기법을 사용하는 전통은 고대의 토우제작에

¹⁵⁾ 대접모양과 비슷하고 지름이 20cm 정도에서 1m나 되는 대형 까수엘라도 있다. 몰레를 끓이는 일종의 입구가 넓은 냄비로서 멕시코인들 사이에서는 전통을 상징하는 이미지를 지니고 있다.

서 잘 나타난다. 메소아메리까에는 올메까, 떼오띠우아깐, 마야, 메시 까 등의 여러 문명이 존재했었는데 이들 문명간의 토우제작기법은 공통적으로 작은 크기는 속을 채워 만들었고 크기가 커지면 속을 비 워 만드는 방법을 사용했었다.

Ⅲ.7. 오하까 주/산따 마리아 아솜빠

	제 작 기 법	질 감
점토인형 <그림 8>	1. 성형:타렴기법으로 인형이 입고 있는 폭이 넓은 치마를 따라 머리까지 쌓아 올려나가고, 머리위에 올려진 투각 항아리와 양쪽 팔에 든 손잡이가 있는 항아리는 각각 성형하여 부착시킴. 치마아래에 붙은 새는 점토덩어리로 모델링하여 부착시켰음. 2. 장식:원주민들의 전통의상에 한 땀 한 땀 수를 놓은 이미지를 얇은 점토띠를 붙여 빠스띠야해기법으로 장식하였고, 붉은색 점토로 분장 장식하였음. 중앙에 화려한 꽃이 있고, 그 주변으로 소용돌이문양과 같은 넝쿨 줄기가 있고, 줄기 끝으로 포도가 달려있고 포도를 먹고 있는 새를 좌우대칭으로 입체적으로 표현함. 3. 소성:하늘이 보이는 원통형벽돌장작가마에서 깨진 과편을 덮어 저화도에서 단일 소성하였음.	태토그대로 : 거 칠거칠
아솜빠 항아리 <그림 9>	1. 성형: 항아리의 받침과 몸통부분은 각각 타렴기법으로 성형함. 2. 장식:몸통부분에 중앙과 좌우로 같은 간격을 두고수직으로 배치한 세 마리의 이구아나 사이로 4-5개의 칼라 꽃과 잎사귀가 도드라지게 피어있음. 항아리의목 부분에는 몸통에 비해 덜 도드라지게 꽃과 이구아나를 표현하고 있음. 이구아나의 몸통, 꽃, 줄기, 잎사귀는 빠쓰띠야헤기법으로 모양을 만들어 붙였고 여기에 줄기의 선적인 표현은 음각으로 나타냈음. 3. 소성: 하늘이 보이는 원통형벽돌장작가마에서 깨진 파편을 덮어 저화도에서 단일 소성하였음.	태토그대로 : 거 칠거칠

아솜빠에서 가장 주목을 받는 점토인형작가 떼오도라 블랑꼬(Teodora

Blanco)는 인형전체에 포도 넝쿨과 꽃, 잎사귀를 고대 뜨라띨꼬의 인형에서 얼굴과 의상, 장신구의 도드라지는 표현에 적합한 빠스띠야 해 기법으로 표현하고 있다<그림 8>. 이 장식기법은 표면이 도드라지게 표현된다는 점에서 양각기법과 비슷하지만 양각은 기본적으로도구를 이용한 조각기법인데 반해 빠스띠야해 기법은 유일한 도구인사람의 엄지와 검지의 손끝사이로 점토를 말아 손끝으로 원하는 모양을 만들어, 도자기의 벽면에 붙이는 원주민들의 장식기법으로 메소아메리까 도자기의 대표적인 장식기법 중의 하나이다. 이렇게 빠스띠야해 기법이 발달할 수 있었던 요인으로는 인물표현에 있어 도드라진 눈, 코, 입과 의복, 장신구를 묘사하기에 적절했기 때문이다. 떼오띠우아깐에 와서는 손으로 모양을 만들던 것에서 발달하여 몰드를 이용하여 찍어내고 이것을 빠스띠야해 기법과 마찬가지로 도자기벽면에 붙이는 장식이 일반화되기 시작한다.

Ⅲ.8. 치아빠스 주/아마테낭고 델 바예

	제 작 기 법	질 감
항아리 <그림 10>	 성형: 석고몰드(또는 점토몰드)를 이용하여 압착성형으로 항아리 형태를 찍었음. 장식: 백색 점토로 분장을 하고 그 위에 붉은색점토를이용하여 개털로 만든 붓으로 뜨거운 그림 장식을 하였음. 소성: 야외소성 방법으로 저화도에서 단일 소성하였고, 군데군데 검은 연기 자국이 남아있음. 	태토그대로 : 거칠거칠

아직도 대부분의 아마테낭고 델 바예에 거주하는 첼딸(tzeltal)족들은 도자기를 만드는 일은 여성들의 일이라고 여기는 경향이 있다. 점토를 운반하는 일부터 도자기를 만들고 불에 구운 것을 시장에 운 반하는 일에 이르기까지 도자기에 관계된 모든 노동은 여자들의 노 동으로 여기는 관습이 있다. 그러나 최근에는 15세부터 할머니에게 배운 알베르또 바우띠스따 고메스와 같은 남성 작가들의 활동이 두 드러진다. 프란즈 보아스(1947)는 도자기는 여성들의 예술이고 […] 남성들은 식량을 구하고 사냥, 고기를 잡거나 이후에는 농사를 짓는 노동을 하고 여성들은 음식을 준비하고 그릇을 만들고 직물을 짜는 등의 '노동의 분리(division del trabajo)'는 고전기에 들어 다른 지역간 에 무역이 이루어지기 이전까지는 고대 멕시코 사회의 전통이었다 (Westheim 1985, 55). 이렇게 성(性)적으로 분리되는 노동의 전통은 오늘날까지도 원주민 전통이 더 많이 남아있는 지역에서 뚜렷이 나 타나고 있음을 아마테낭고 델 바예를 통해서 알 수 있다.

Ⅲ.9. 미초아깐 주/빠땀반

	제 작 기 법	질 감
파인애플 항아리 <그림 11>	 성형: 몸통부분은 석고몰드(또는 점토)로 압착성 형을 하였고 뚜껑부분은 얇은 점토판으로 여러 장의 파인애플 잎사귀모양을 만들어 붙였음. 장식: 몸통부분은 같은 크기의 얇은 점토판을 몸 통을 돌아가며 빽빽하고 치밀하게 붙여나가는 빠 스띠야헤 기법을 이용하고 있음. 뚜껑부분의 기 다란 잎사귀에는 음각선으로 곡선을 내어 잎사귀 의 수맥을 표현하고 있음. 소성: 하늘이 보이는 원통형벽돌장작가마에서 깨 진 파편을 덮어 저화도에서 1차 소성을 하고 녹 색과 노란색의 광택유약을 바르고 약 900도 정도 에서 2차 소성함. 	녹색·노란색광택 유약:유리질

빠담반의 도자기는 녹색광택유약을 입힌 파인애플 항아리로 나타 난다. 뚜껑이 있는 실용적 용도의 항아리이지만, 겉모양으로 보아서 는 파인애플 형태를 조형화한 작품으로 보일 정도로 윗부분의 잎사 귀와 전면을 감싸고 있는 가시와 같은 껍질 표현에 중점을 두었다. 빠담반의 도공들은 파인애플이라는 자연물을 바라볼 때 파인애플을 외부와 내부로 나누어 각각의 목적이 다른, 즉 실용적이거나 조형적 인 공간을 같은 공간 안에 함께 표현하려고 했다. 이것은 도공이 파 인애플의 외부를 통해 내부를 함께 바라보는 투시의 눈과 내부 공간을 상상하는 감각의 결과라고 생각된다. 이렇게 용도가 있는 조형적 표현에 익숙한 것은 메소아메리까 전통이 오늘날 도공들에게 자연의 대상물을 어떻게 바라보고 표현해야 하는지를 판단하는 감각영역에 지대한 영향을 미치고 있음을 의미한다. 빠담반의 파인애플 도자기는 위에서 언급한 형태적 특징과 빠스띠야헤 기법의 장식적 표현에서 원주민적인 전통성이 나타나고 하늘이 보이는 원통형장작가마와 녹색광택유약의 사용은 식민지이후에 에스빠냐의 영향을 받은 흔적으로 오늘날에 와서는 또 다른 전통이 되었다.

Ⅲ.10. 미초아까 주/꼬꾸초

	제 작 기 법	질 감
붉은 항아리 <그림 12>	1. 성형 : 높이 1미터가 넘는 커다란 항아리의 바닥 면은 점토판으로 만들고 타렴기법으로 쌓아올림. 기물이 크기 때문에 아랫부분이 주저앉지 앉도록 서서히 건조시켜 나가면서 성형함. 2. 장식 : 성형이 끝나면 표면에 붉은색 점토이장을 분장하여 표면을 연마함. 꼬꾸초 도자기에는 특이하게도 아무런 장식문양이 들어가지 않고 연마한 붉은색 표면 위에 야외소성하면서 불완전연소로 생긴 그을음 자국이 장식적 효과로 나타남. 3. 소성 : 야외에서 단일 소성한다. 집안 마당의 귀퉁이에 소성할 항아리를 쌓고 그 위에 나무, 지푸라기 등의 연료를 덮고 불을 지핌. 이때 기물끼리 맞닿은 부분에 연기가 빠져나가면서 검은 그을음이 남게 되고이러한 연기자국은 붉은 항아리의 표면에 배어 자연스러운 장식이 됨.	연마 : 반질반질

타렴성형, 분장, 연마, 야외소성의 제작과정을 거치는 꼬꾸초의 붉은 항아리는 전형적인 원주민적 전통의 도자기이다. 마을의 전통적인 풍습에 따라, 성형·분장·연마과정은 여성들이 맡고, 소성과정과시장으로 운반하는 일은 남성들이 맡는다. 제작기법과 제작환경은

전통적인 양식을 따르고 있으나, 원래의 실용적 기능(키가 크고 꼬꾸 초가 산악지형에 위치한 것으로 보아 물을 저장하는 물 항아리의 용 도)은 오늘날에 와서는 건물의 입구, 레스토랑의 복도, 집안의 마당 에 두고 보는 건축공간장식용으로 기능이 바뀌고 있다.

Ⅲ.11. 미초아깐 주/까뿔라

	제 작 기 법	질 감
뚜껑 있는 오야 <그림 13>	1. 성형: 뚜껑과 오아를 각각 압착성형하고, 점토띠로 몸통의 양쪽과 뚜껑의 중앙에 손잡이를 붙인다. 점토띠를 붙일 때 손가락으로 누른 손자국이 선명한데, 이것은 손잡이가 떨어지지 않도록 하기 위한 것과 장식적인 의도로 보임. 2. 장식: 몸통은 뻬따띠요 기법 ¹⁶⁾ 으로 촘촘하고 꼼꼼하게 장식하였고 몸통 아랫부분은 아무런 장식을 하지않았음. 마가리따 꽃을 가운데 배치하고 날개를 활짝 핀 나비가 꽃과 비슷한 크기로 날고 있는 구성으로 꽃, 나비, 꽃, 나비를 반복적으로 배열하여 몸통을한바퀴 두르는 동적인 느낌을 주고 있음. 물고기는원형으로 디자인되어 머리와 꼬리가 만나고 서로 마주보는 구성으로 반복 배열되었음. 장식문양 바깥의 공간에는 백색의 미세하고 규칙적인 점을 찍어 공간을 채우고 있음. 3. 소성: 까뿔라에서는 장작, 가스, 석유가마와 같은 다양한 연료를 사용하며 1차 소성을 하고 투명 광택유약을 발라 2차 소성을 함.	투명광택유약 : 유리질

Ⅲ.12. 할리스꼬 주/또날라

또날라에서 제작되고 있는 두 종류의 도자기, 즉 저화도에서 구운 것과 고화도에서 구운 것을 비교함으로써 오늘날 멕시코 예술에서

¹⁶⁾ 격자문이 새겨진 줄칼로 찍어 생긴 홈 안으로 안료를 흘려 넣으면 자연스럽게 태토와 구분되는 선 장식이 생겨난다. 이것은 일종의 상감장식과 유사하다.

전통을 해석하고 받아들이는 자세를 이해할 수 있다.

	제 작 기 법	질 감
달과 꽃 항아리 <그림 14>	1. 성형: 압착성형으로 항아리 형태를 만듦. 2. 장식: 기표면 전체를 각종 산화발색제를 이용하여 달과 꽃의 소재를 항아리 몸통 가득히 뜨거운 그림 장식을 함. 부드러운 돌멩이로 기면 전체를 문지른 자국이 나지 않게 차분하고 꾸준하게 문지름. 그림은 연마되면서 태토 속으로 스며들어 면 상감장식이 됨. 3. 소성: 하늘이 보이는 원통형장작가마에서 약 650-700도 저화도에서 약 3시간에서 4시간 정도 단일 소성을 함(Fomento Cultural Banamex 2001, 54).	연마 : 반질반질한 질감
고온 도자기 <그림 15>	 성형- 물레성형을 하고 굽깎기 함. 1차 소성- 저화도에서 1차 소성을 함. 시유와 장식- 불투명백색유약을 바르고 유약 위에 각종 산화발색제를 이용하여 동물, 꽃, 새를 뜨거운 그림으로 장식하였음. 2차 소성- 1200도 고화도에서 소성함(Fomento Cultural Banamex 2001, 30). 	불투명백색유약 : 유리질

저화도에서 구운 것은 멕시코의 다른 도예지역처럼 주변의 가까운 곳에서 점토를 가져와, 건조시켜 잘게 부수고, 이것을 가루로 빻아채에 거른 다음에, 물을 섞어 점토반죽을 하고, '또르띠야'라고 부르는 원(圓)형점토판을 밀어, 몰드에 찍어내고, 남는 부분은 나일론 실로 잘라내어, 형태를 정리한다. 동물 털로 만든 붓을 가지고 태토와구별되는 점토 색으로 문양이 큰 부분부터 그려나가고, 기표면 전체를 돌멩이로 문질러 연마하고, 건조시켜, 원통형장작가마에서 저화도로 일회 소성한다. 이와 같은 제작과정은 고대로부터 오늘날까지 변하지 않고 이어 내려온 방법이다.

이러한 전통적인 기법의 도자기를 1960대부터 또날라 출신의 도공 호르헤 윌모트가 고온소성기술과 접목하여 새로운 스타일의 도자기 를 탄생시켰다. 제작기법 면에서 멕시코의 일반적인 저화도 점토에 다양한 종류의 실리카 등의 성분을 조합한 점토를 개발하여, 1200도 의 고온에서 소성함으로써 소성의 큰 변화를 주었다. 그러나 여기에 서 중요하게 짚고 넘어가야할 점은 전통적인 형태(몰드제작), 문양의 표현기법(또날라 전통의 동식물 문양), 마욜리까의 회화기법(유약 위 에 채색)은 그대로 남아있는 상태에서 점토의 성분과 소성 온도만의 기술적인 변화를 꾀했다는 것이다.

Ⅲ.13. 과나후아또 주/과나후아또 시

	제 작 기 법	질 감
격자문 띠보르 <그림 16>	 성형: 띠보르의 형태를 항아리 몸통과 뚜껑 부분을 각각 분리하여 물레성형(또는 압착성형)으로 제작함 (Fomento Cultural Banamex 2001, 63-64). 1차 소성: 저화도에서 1차 소성함. 장식: 1차 소성 후에 주석불투명백유로 시유하고 산화발색제를 이용하여 뜨거운 그림을 그림. 반원으로 공간을 여러 개로 분할하고 그 안에 격자문 또는 벌집문양을 긋고 그 안에 작은 원을 규칙적으로 배치했고 중간부분에는 운문, 단순화한 꽃무늬를 넣었음. 2차 소성: 약 1050도 정도에서 2차 소성을 함. 	

과나후아또와 뿌에블라를 비교함으로써, 에스빠냐 도자기가 멕시 코화(化)되어 가는 과정을 알 수 있다. 이들 지역에서 만들어지는 기 법은 동일하지만, 과나후아또에서는 '마욜리까'라고 부르고, 뿌에블 라에서는 '딸라베라'라고 엄격하게 구분지어 부른다. 이것은 도입과 정 중에 다른 부류의 도공들에게 전수되었음을 의미한다. 과나후아 또의 풍부한 색감과 자연의 자유로운 표현은 뿌에블라의 고전적인 화풍과 뚜렷하게 비교된다.

과나후아또 역시 식민지시대에 중요한 광산 지역이었기 때문에, 에스빠냐 문화의 직접적인 영향을 받은 곳이었다. 대부분의 에스빠 냐 영향을 받은 도예지의 특성 중 하나는 작업실이 살림집과 분리되 어 독립된 공간에서 이루어지는 것이다. 이와 반대로 메소아메리까 로부터 꾸준히 내려오는 도예지들은 대개가 공간의 구분이 뚜렷하지 않다.

IV. 현대 멕시코의 점토예술에 나타난 원주민적 조형 표현

Ⅳ.1. 제작기법 분석을 통한 조형적 성격

작품결과물에 대한 작가와의 인터뷰, 연구논문, 책자 등을 바탕으로 제작과정을 거슬러 올라가는 분석과정은 시간의 흐름으로 볼 때작가가 이미 거쳐 간 작품제작과정과 서로 역행하고 있다. 작가는 세상에 존재하지 않는 미지의 형상을 위해 가고 있고, 이 분석은 이미 존재하고 있는 형상을 두고 작가가 작업을 출발할 무렵으로 향하고 있다. 어떤 제작기법으로 만들었는가를 분석하는 문제는 작가가 영향을 받고 있는 그들의 문화를 분석하는 문제이기도 하다.

제작기법 분석을 통한 원주민적 문화의 영향을 받고 있는 도예마을의 특징은 다음과 같다. 첫째, 각 마을 단위로 전통적으로 내려오는 제작기법에 근거하여 작가들은 표현을 한다. 이 방법으로 만들 것인가, 저 방법으로 만들 것인가 라는 제작기법의 선호도를 결정하는 요인은 작가가 만들고자하는 형태에 따라 결정되기도 하지만 (적어도 현대 작가들에게는) 마을단위의 작가들에게는 전통적 제작기법에 근거하고 있다. 즉 다시 말해 어떤 방법으로 할 것인가의 선택에 대한 문제는 이미 정해져 있다는 의미이다. 작가는 전통적으로 내려오는 제작기법을 이용하여 표현을 한다. 아마도 이러한 점에서 각마을 단위로 각자의 작업이 구분되는 이유일 것이다. 메떼뻭에서는 아르볼 데 라 비다와 해골 인형이, 오꾸미초에서는 작은 점토인형이, 뿌에블라에서는 딸라베라가, 과나후아또에서는 마욜리까의 건축용타일이 만들어지는 등 각 마을들은 다른 형태를 제작하고 있다. 둘째, 고대, 식민지시대, 현대에 이르는 동안 지역별로 다양한 형태와제작기법으로 '원주민적 제작기법'이 만들어졌다. 가장 전형적인 기

법을 소개한다면 철형기법 위에 타렴성형으로 형태를 마무리하고 레 더하드 건조상태에 태토와 다른 색의 점토를 분장하고 여기에 분장 한 색과 다른 색의 점토로 그림을 그리고 돌멩이로 기표면 전체를 연마하여 건조시켜 약 400도에서 600도에 이르는 저화도에서 단일 소성한 것이라고 말할 수 있을 것이다. 물론 여기에 몰드를 이용한 압착성형 또한 빼놓을 수는 없을 것이다. 식민지시대에 와서는 앞의 전형적인 것은 그대로 계승되고 일부 지역에서는 물레의 도입으로 대칭형의 실용기 제작에 변화가 왔고 또 다른 일부 지역에서는 아주 전통적인 것과 유럽적인 것이 적당히 섞여 함께 어우러져 나타나고 있다. 오늘날에 이르러서는 식민지시대를 통해 굳혀진 방법들이 안 정되어 진행되고 있는 상황이다.

IV.1.1. 타렴기법의 독특한 전통

메소아메리까의 토우, 1미터가 넘게 제작된 대형 토우, 여러 자연 적 테마를 담은 제례용기 등은 대부분 타렴성형으로 이루어졌으며, 떼오띠우아깐의 화로와 같은 일부분의 장식 표현 또는 마야의 토우 에 점토로 구워 만든 몰드가 주로 이용되었다. 지금까지 발견된 메 소아메리까의 유물과 원주민들의 제작 과정을 살펴보더라도 적어도 식민지 이전에는 물레 성형이 이루어지지 않았음을 말해주고 있다. 고대 뜨라띨꼬에서 만들어진 오리 모양, 물고기 모양의 항아리, 거북 이 모양의 주둥이가 긴 병과 떼오띠우아깐의 새 모양 항아리. 믹쓰 떼까의 쏘치삘리-마꾸일쏘치삘의 얼굴을 표현한 항아리에서 보이는 것처럼 그 당시 사람들이 가지고 있는 정신적인 숭배 대상을 점토로 서 표현하고 있다. 특이하게도 아주 오래 전부터 숭배의 대상 자체 만을 표현하기보다는 어떤 실용적 용기에 접목하여 표현하고 있다. 꼴리마에 자주 등장하는 개의 형태를 보더라도 개의 꼬리, 또는 등 부분에 긴 주둥이를 만들던가 아니면 입을 크게 벌리게 하여 용기의 입구를 만들었다<그림 17>. 이것은 도자기제작과정에서 오는 기술적 인 문제점으로 인해 형태를 변화시킨 직접적인 요인으로 보여 진다. 점토라는 재료로 어떤 형태를 만들 때 속이 꽉 차이거나 속이 비어 있더라도 밖으로 공기가 빠져나갈 수 없이 막혀 있다면 불속에서 열이 올라갈수록 속 안의 열이 팽창하면서 깨져버리게 된다. 즉 이러한 흙과 불의 성질을 익히 잘 알고 있는 그들은 공기구멍을 실용기의 주둥이 형태로 표현함으로써 깨지지 않으면서도 독특한 형태로 표현할 수 있었으리라 추측된다.

이러한 구체적 자연물의 형태를 타렴성형으로 만드는 것이 기술적 으로 익숙해지면서 예전에 만들던 형태보다 더 복잡한 형태도 타렴 성형으로 만들 수 있는 자신감이 생겼을 것이다. 초반의 인체 형태 는 주로 작은 점토 덩어리로 모양을 만든 모델링기법이 사용되다가 점차적으로 <그림 18>과 같은 타렴성형으로 제작된 인체형태가 나 타나고 떼오띠우아깐과 몬떼 알반의 수많은 토우들에서도 확인되어 진다. 주로 10-15cm 정도의 작은 토우들은 몰드 제작을 하여 속을 비웠고 그보다 큰 것들은 타렴성형을 하였다. 몰드 제작으로 만든 떼오띠우아깐의 토우 중에는 앞쪽과 뒤쪽의 몰드로 붙인 면이 떨어 지면서 내부 공간에 겉모습과 비슷한 그러나 훨씬 작게 만든 인체 형태가 발견되었다. 토우 안에 작은 인체를 만들어 붙인 점에서 고 대인들은 토우의 비어있는 속 부분에 어떤 영(靈)적인 존재가 들어 있다고 생각했던 것 같다. 실제로 고대 페루인들은 무덤에 부장하는 도자기에 영혼이 지나가는 길을 만들기 위해 의도적으로 구멍을 뚫 는 전통이 있어왔다. 몬떼알반 유적지에서 발견된 수많은 앉아있는 자세를 한 토우들이 납골함으로 쓰여 졌음은 이를 뒷받침하고 있다. 오늘날 미초아깐주의 빠담반에서 만들어지는 파인애플 항아리<그림 11>, 오하까주의 산따 마리아 아솜빠의 사슴모양의 항아리, 뿌에블라 주의 로스 레예스 메손뜰라의 호박 항아리와 같은 자연물을 묘사한 도자기들은 앞서 언급한 메소아메리까의 속이 비어있는 공간에 대한 관념에서 비롯된 원주민적 전통으로 해석될 수 있다.

Ⅳ.1.2. 물레성형

물레는 16세기 이후 아메리카 대륙에 도입되었다. 에스빠냐를 통해 들어온 물레는 넓은 원반에 수직 축을 연결한 것으로 매우 안정

적인 형태이다. 원반 위에 점토 덩어리를 얹어 두고 계속해서 아래 있는 페달을 발로 돌리면 원반 위에서는 나선형으로 올려 세우면서 점토로 형태를 만든다. 짧은 시간 안에 거의 동일한 기물을 제작할 수 있고 제작량을 늘일 수 있는 장점이 있었지만 물레가 멕시코 전 지역으로 보급되지는 않았다. 단지 에스빠냐 도공들에 의해 직접 관 리되어진 뿌에블라와 에스빠냐의 통치권이 강하게 미친 과나후아또, 아구아스 깔리엔떼스와 같은 식민지 도시에서 뚜렷하게 나타날 뿐 그 외의 많은 지역에서는 인디오들의 전통 기법인 타렴 성형과 몰드 성형의 전통이 꾸준히 이어졌다.

오늘날 멕시코 전체 지역에서 물레성형을 하는 곳은 뿌에블라, 과 나후아또, 뜨락스깔라와 같은 딸라베라를 제작하는 곳에서는 물레 성형이 중심이 되고 그 외에 멕시코국립대학, 멕시코국립예술원과 같은 학교 교육, 현대 작가들의 도방에서 물레가 사용된다. 물레가 멕시코에 들어온지 오랜 시간이 흘렀지만 아직도 물레성형은 에스빠 냐인들이 물레를 들여올 당시와 크게 다르지 않게 딸라베라 제작지 에서 물레성형이 두드러지게 이용되는 성향이 나타난다. 또한 멕시 코의 여러 지역에서 딸라베라가 제작되고 있지만 이들 작품은 물레 성형 또는 몰드성형에 의해서만 제작되는 전통이 있다.17) 오늘날까 지도 수많은 도예지에서 물레성형 보다는 타렴이나 몰드에 의지를 한다는 것은 자신들이 만들고자 하는 형태가 과거와 다르지 않음을 시사하고 있다.

IV.1.3. 철형기법과 몰드기법

멕시코에서 물레의 사용이 일부 딸라베라에서만 집중적으로 나타 나는 요인으로서 몰드기법과 몰드기법에 대한 의존도를 들 수 있다. 대칭적인 실용기의 형태 즉 오야, 까수엘라, 화분, 점토인형을 제작

¹⁷⁾ 뿌에블라에서는 아주 큰 기물의 경우에 몰드성형을 하고 과나후아또에서는 보통의 기물에도 몰드성형을 한다. 사각형상자, 촛대와 같은 형태는 물레성형이 아닌 판작 업, 모델링과 같은 방법으로 이루어지고 1미터가 넘는 대형 기물은 일반적으로 몰드 성형에 의지한다.

하기엔 양쪽으로 반반씩 나뉘어 만들어진 전통적인 몰드기법이 안성 맞춤이었기 때문이다. 철형(凸形) 기법은 돌, 조롱박, 접시, 항아리, 석고 틀 등을 원하는 모양에 따라 선택하고 그 위에 점토판을 올려 놓는다. 점토판을 밀착시켜 누르고 남는 부분은 나일론 실로 잘라낸 다. 일반적으로 접시, 대접, 까수엘라와 같이 높이가 낮으며 넓고 오 목한 형태에 이용된다. 몰드(molde)기법은 만들려고 하는 형태의 반 대의 모양을 뜬 빈 공간에 점토판 또는 이장을 부어 찍는 방법으로 멕시코의 도예마을에서는 일반적으로 점토판을 이용한다. 철형기법 과 몰드기법은 점토판을 이용하여 찍는 방법에서 같다고 할 수 있지 만 철형기법의 경우는 용기의 안쪽 면이 찍히고 몰드의 경우는 용기 의 바깥 면이 찍힌다. 흥미로운 점은 몰드와 찍는 원(圓)형의 점토판 을 가리켜 또르띠야(tortilla)라고 부르고 양쪽으로 나뉜 몰드에 찍힌 점토를 가리켜 또르따(torta)18) 라고 부르고 있다는 것이다. 실제로 또르띠야를 만드는 과정은 점토를 반죽하고 몰드에 찍기 위해 점토 판을 만드는 과정과 비슷하다. 아주 오래 전부터 또르띠야를 만들고 도자기를 만드는 일은 여성들의 노동이었다는 공통점이 있다. 그리 고 두 가지 모두 식생활과 밀접한 관계를 갖고 있기 때문에 같은 공 간 안에서 이루어질 가능성이 높았을 것이고 또르띠야를 만드는 방 법처럼 점토를 납작하게 밀어 그릇 위에 찍어서 만들었을 것이라는 추측이 또 다른 추측도 가능하다. 몰드의 기원이 점토를 바구니 위 에 찍는 것으로부터 출발하였다는 점에서 고려한다면 도자기의 몰드 작업으로부터 시작하여 이것을 보고 옥수수반죽을 납작하게 만든 또 르띠야의 형태가 만들어졌는지는 모른다. 어쨌든 점토판을 찍는 이 들 방법은 고대로부터 지금에 이르기까지 고대마야의 인형, 떼오띠 우아깐의 장식표현, 까수엘라, 오야 등에 이르는 실용기 등은 이 방 법에 전적으로 의지하고 있다.

¹⁸⁾ 또르따는 볼릴요(bolillo)라고 불리는 빵의 위아래를 반으로 자르고 그 사이에 각종 고기, 햄, 계란, 야채, 소스 등의 음식재료를 넣고 빵의 위와 아래를 붙여서 먹는 햄 버거와 비슷하다.

IV.1.4. 원통형의 열린 가마

에스빠냐에게 정복되기 이전까지 메소아메리까 사람들은 가마의 존재에 대해 몰랐었다. 원주민들이 사용하는 소성 방법은 '열려있는 하늘(cielo abierto)'이라고 불리는 야외에서 하는 소성이었다. 이러한 방법은 맑은 날에만 가능하였다. 더군다나 닫힌 상태로 소성을 하는 것이 아니기 때문에 높은 온도를 낼 수가 없었고 기면 전체에 골고 루 열이 분포되지 않는 단점이 있었다. 이러한 점 때문에 일부 도공 들은 <그림 19>에서 보는 것처럼 가능한 열이 밖으로 나가지 않도록 도자기 파편으로 소성 기물을 덮기도 하였다(Cossio 1982, 50-51). 16 세기에 들어 에스빠냐가 멕시코에 전해준 단순한 구조의 가마에 대 해서 포스터(Foster)는 다음과 같이 설명하고 있다. "지름이 2 미터에 가까운 원통형 가마로 네모형의 벽돌로 거칠게 쌓았다. 가마 안쪽의 깊이는 1.5미터 정도이다. 가마의 재임은 가마 아래쪽에 있는 입구를 통하여 아래부터 쉽게 쌓아 올라간다. 가마에 소성할 기물이 꽉 차 면 도자기 파편으로 가마 위를 덮는다." 이렇게 식민지시대 초반에 지어진 몇몇의 가마들은 아직까지도 뿌에블라시에 보존되고 있으며, 이 가마들은 벽돌과 내화 점토로 쌓았다(López 1983, 54-57). 확실히 가마에서 구워진 기물들은 야외 소성과 비교해볼 때 더 높은 온도에 서 소성되었기 때문에 점토의 소결 온도를 높일 수 있었다.

식민지 초반에 보급된 단순한 구조의 원통형의 열린 가마 <그림 20>는 400여년이 지난 오늘날에도 도예마을에서 꾸준히 사용되고 있 다. 메떼뻭, 빠담반, 또날라, 오하까 등지에서 사용하고 있는 원통형 가마는 식민지 초반의 형태와 크게 다르지 않다. 더 이상 가마의 기 술적인 수준이 발전하지 않았다고 볼 수 있겠지만 과거의 그 상태를 그대로 유지하고 존속하는 상태에 의문이 간다. 고대의 야외소성과 비교해볼 때 도자기를 구울 수 있도록 가마라는 밀폐된 통에 담아 굽는다는 것이 달라졌지 사실은 깨진 파편으로 위를 덮는 것과 나무 연료를 사용하는 것은 이전과 크게 달라지지 않았다. 오늘날까지도 식민지시대에 사용하는 원통형의 열린 가마가 대부분의 도예마을에 서 사용하고 있음은 '열려있는 하늘이라는 야외소성의 연장선상에서

원통형의 열린 가마를 이해'한다면 결국은 비슷한 성격의 소성방법 임을 알 수 있다.

그러나 여기에서 반드시 짚고 넘어가야 할 점은 에스빠냐가 전해준 원통형 열린 가마가 전 지역으로 확산되지는 않았다는 점이다. 아직도 치아빠스 주, 치아와 주, 미초아깐 주 등의 일부 마을에서는 가마가 아닌 야외소성으로 도자기를 굽고 있는 것으로 보아 에스빠냐의 영향을 받지 않은 지역적 전통이거나 또는 가마가 없이도 소성하는 데 전혀 어려움이 없기 때문일 것으로 보인다.

Ⅳ.2. 질감 분석을 통한 조형적 성격

멕시코 도자기에서 느껴지는 질감은 다양하다. 메소아메리까의 전 통인 연마되어 반질반질한 질감, 연마하지 않은 태토 그대로의 질감, 또는 다른 점토로 분장하여 태토 질감보다 부드러워진 질감, 식민지 이후에 나타나는 유약의 광택 질감, 아크릴 등을 이용하여 채색한 물감에서 오는 질감 등 매우 다양하게 나타난다. 소성과 장식방법에 따라 결정되는 질감에 대한 문제는 이미 앞서 분석한 제작과정에 포 함되는 내용일 수도 있겠으나, 멕시코 도자기에 있어서 어떻게 질감 이 나타나는가의 문제는 고대의 문화와 16세기에 유입된 유럽의 문 화의 흐름을 파악하는 데 중요한 요소가 되고 있다. 유약의 존재는 에스빠냐 정복 이전에는 없었으므로 유약을 사용한 도자기는 유럽의 영향을 받았음을 의미하고 연마를 했거나 적어도 유약을 사용하지 않은 질감은 고대의 전통을 의미한다. 도자기의 질감처리를 어떻게 했느냐라는 것은 메소아메리까와 유럽이라는 서로 상충된 두 문화가 조형세계에 드러나는 과정을 보여주는 단적인 예이다. 그러나 이러 한 구분은 적어도 식민지시대에는 가능했겠지만 오늘날에 와서도 영 향을 준 것과 받은 것, 남아있는 것을 가르기에는 식민지이후 오랜 시간동안 만들어진 문화적 융합을 생각하지 않을 수 없다. 그러므로 여기에서 말하는 단순히 유약을 발랐느냐, 바르지 않았느냐의 기준 에 따른 연마기법, 유약, 채색의 분류는 각각의 질감에 따라 문화적

인 출발점을 이해하고 두 갈래의 문화가 시간이 흘러감에 따라 어떻 게 원주민 문화로서의 기틀을 잡아가는가를 질감을 통해서 이해하려 는데 목적이 있다. 유럽에서 들어 온 딸라베라는 오늘날에 와서는 에스빠냐 전통에 기반을 둔 뿌에블라의 원주민적 조형예술이라고 설 명될 수 있는 것처럼 유럽의 문화는 원주민 문화에 동화되고 반면에 고대의 문화는 유럽의 문화에 익숙해져간다.

문화적인 출발점에 의한 구분을 떠나서 단순히 멕시코 도자기에서 질감으로 표현되는 조형 의식에는 태토의 거친 질감을 변화시키려는 의도가 숨어있었던 것 같다. 표면에 조각적인 덧붙이는 장식을 하지 않은 그 외의 표면에는 적어도 연마를 하거나 유약을 바르거나 또는 색을 입힘으로써 어떤 방식으로든 표면을 변화시켜 태토의 거친 질 감을 감추고 싶은 의도가 엿보인다. 연마를 하면서 전체 표면을 다 듬어가는 과정을 통한 다음에서야 비로소 기물을 손에서 뗄 수 있었 는데 여기에서 연마가 의미하는 바는 형태를 완성하는 마무리 단계 이면서 빠져서는 안 될 당연한 과정으로 보여 진다. 연마를 하지 않 은 경우는 고대에는 아닐린 염료를 칠하거나 오늘날에는 페인트종 류, 아크릴물감으로 작은 면들을 단위로 각각 채워나가면서 채색을 한다. 사람의 눈이 노란색의 거친 표면을 응시한다고 가정한다면 색 과 질감 중에서 먼저 시선을 제압하는 것은 질감에 앞서 색에 대해 민감하게 반응을 하고 다음에 질감이 느껴진다. 이러한 시각에서 오 는 반응이 원인이 되었는지는 모르겠지만 라틴아메리카 원주민들의 직물, 도자기 등에서 느껴지는 색과 색에 대한 배열은 실로 놀라울 정도로 그 화려함이 극치에 도달해 있다. 그러나 질감의 문제에 있 어서는 매끄럽지도 깔끔하지도 않다고 볼 수 있다. 이것은 거친 질 감을 색으로 감추려고 했거나 아니면 색에 집중되어 질감을 등한시 한 경우라고 보인다. 아니면 거친 질감 위에 칠해진 색의 입체감을 즐기는 것이 요인이 되었을지는 모르겠다. 어쨌든 원래의 표면 상태 를 연마로써 유약으로써 또는 색으로써 그 성질을 변화시키려고 한 조형 의식은 도자기의 질감을 통해 분명히 드러나고 있다.

IV.2.1. 표면을 문지르는 연마 기법

연마 기법은 메소아메리까 도자기로부터 나타나는 기법으로 오늘에 이르기까지 상당히 많은 도자기의 표면 처리로 즐겨 이용되고 있다. 연마기법의 반질반질한 질감이 의미하는 것은 에스빠냐의 영향을 받지 않은 그 이전의 전통이 이어지고 있음을 가리킨다고 볼 수있다.

조개껍질, 강가에서 구한 자갈의 부드러운 면으로 기면을 꼭꼭 누 르면서 마찰이 일어나도록 일정한 방향으로 세게 문질러 표면에 윤 기가 흐르도록 하는 연마기법은 멕시코 도자기에서 오랫동안 표면을 처리하는 방법으로 인식되어 왔다. 실용기 뿐만 아니라 조형물에 이 르기까지 거의 모든 형태에 적용되며 고대로부터 오늘날에 이르기까 지 큰 변화 없이 나타나고 있다. 이렇게 표면 처리는 당연히 연마처 리를 해야 하는 것이라고 인식되어 온 배경에는 점토의 성분이 다공 성이었기 때문에 그릇을 만들면 표면 입자가 굵고 거칠어서 음식을 보관하고 물을 담기에는 다공질 사이로 수분이 빠져나가 그릇으로서 사용하는 데 큰 불편함이 있었기 때문일 것이다. 이러한 이유로 인 해 점토 표면을 문질러 점토 입자 사이의 간격이 좁혀질 수 있었으 며 여기에 점토이장을 발라 문지르면 그 간격은 더 좁혀지면서 표면 을 한층 더 매끄럽게 할 수 있었다. 여기에서 더 발전한 연마기법의 예는 회화장식기법과의 결합된 경우이다. 분장을 하고 그 위에 다양 한 색의 점토 또는 산화발색제 안료를 이용하여 그림을 그린 다음에 연마를 하게 되면 그림 그려진 부분은 분장 속으로 파고 들어가 자 리를 잡아 마치 면 상감과 같은 시각적 효과를 준다. 여기에 같은 방 향, 일정한 간격으로 굴곡이 있는 표면에 반듯하게 문지른 자국들은 마치 하나의 작은 면을 단위로 하여 전체 표면으로 집합된 형태로 느껴지며 문지른 자국의 방향을 따라 시선을 고정시키면 끊임없이 반복되는 섬세한 움직임으로 생동감을 부여한다. 산 바르또로 꼬요 떼뻭의 흑도자기에는 표면을 격자문으로 나누어 한 칸은 연마를 하 고 다른 한 칸은 연마를 하지 않고 반복시킴으로써 광택과 무광택의 질감을 배열하는 표현을 하고 있다. 이처럼 연마는 고대의 전통적인

기법을 의미함과 동시에 현대적인 감각으로 계속해서 응용하는 표현 의 모티브로 작용한다.

IV.2.2. 유약

정복자들은 원주민들의 직물, 깃털장식에는 감탄했지만 도자기에 대해서는 별로 감동을 받지 못한 것 같다. 당시 에스빠냐를 비롯한 유럽은 중국 도자기의 매력에 빠져있었던 터라 기술적인 면에서 상 대적으로 열악한 원주민들의 저화도 도자기가 눈에 들어올 리가 없 었을 것이고 당연히 원주민들이 가지고 있는 예술성들은 단순히 원 시적인 것으로 치부되었을 것이다. 에스빠냐 정복자들은 그들의 취 향에 따라 유럽이나 중국 도자기를 들여오게 되는 데 이것은 정확하 게 말하면 원주민들을 위한 것이라기보다는 자신들과 멕시코에서 태 어난 에스빠냐 혈통의 크리오요를 위한 것이었다. 따라서 도자기 소 비 시장의 뚜렷한 이분화가 생기게 되고 이러한 분리의 하부에 있는 원주민 소비 시장에서는 원주민 자신들이 쓰기 위한 그릇들을 예전 에 만들던 방식대로 지속적으로 이어가게 된다(Reynoso 1982, 17). 식 민지 시대에 에스빠냐에서 들여 온 유약은 뿌에블라와 같은 곳에서 는 보편화되었을지 모르나 멕시코의 전 지역에서 유약을 바른 도자 기가 제작되지 않은 점을 본다면 미루어 짐작할 수 있겠다.

유약의 사용 유무를 놓고 크리오요와 원주민의 소비 차이로 보는 것은 어디까지나 식민지시대의 상황이다. 오늘날에는 산업도자기공 장에서 당연히 유약이 입혀진 도자기가 대량생산되고 있는 현실에 있고 유약을 입힌 도자기가 더 가치 있는 것으로 여겨지지 않는다. 유약의 탁월한 장점을 익히 잘 알고 있음에도 불구하고 유약을 사용 하지 않은 도자기가 꾸준히 만들어진 원인으로는 식생활을 들 수 있 다. 전통적인 식생활의 유지에 따른 전통적인 도자기가 계속 필요로 했기 때문에 고대에 만들어진 그릇의 형태와 제작기법이 그대로 만 들어졌을 것이라는 추측이다. 전통 음식인 몰레는 까수엘라에 끓이 고 국물 있는 음식은 오야에 끓여야만 하는 전통적인 식습관이 그것 이다. 식민지 시대 당시의 에스빠냐 사람들이 사용하는 도자기의 용

도는 음식을 담는 실용기로서의 의미와 함께 관상 목적의 실용기 제 작이 활발하였고 반면에 원주민들의 실용기는 음식을 담는 목적과 함께 음식을 끓이는 취사목적이 강했다. 이러한 용도는 오늘날에 이 르기까지 큰 변화 없이 이어가고 있는 데 이것은 식생활이 그대로 유지됨에 따라 용기의 용도 또한 그대로 반영되고 있음을 의미한다. 식민지시대 이후에 나타난 실용기에 사용된 유약의 예는 딸라베라의 예를 들지 않고도 실제로 음식을 끓이는 항아리에서 볼 수 있다. 용 기의 안쪽에는 유약을 모두 바르고 바깥 면은 윗부분에만 유약을 바 르고 불이 닿는 부분은 유약을 바르지 않고 태토 그대로 남겨 두었 다. 태토 속에 있는 수많은 기공사이로 불길이 닿으면 기공 속으로 열이 쉽게 들어가 용기가 보다 효과적으로 달구어지고 음식이 끓게 된다. 반면에 불길이 닿는 부분에 유약이 있으면 열을 흡수하는 과 정에서 태토와 유약 간의 다른 열전도율로 인해 일반적으로 균열이 일어난다. 이렇게 일부분에만 유약이 사용된 예를 통해 원주민들이 자신들의 문화는 지켜나가면서 새로운 것을 받아들여 접목시킨 경우 라고 보여 진다.

IV.2.3. 채색

기원전에 만들어진 토우에는 검은색 아스팔트의 원액으로 얼굴, 신체 일부분을 칠하고 몸통은 백색의 회로 칠하거나 식물, 토양 등에서 추출한 다양한 색상의 천연 재료를 이용하여 토우의 머리, 의상, 몸통의 일부분에 가득 채워 채색을 했다. 또한 때오따우아깐, 마약 지역과 같은 고대문명의 피라미드, 건물 벽면, 석조 조형물, 바닥역시 표면 전체를 채색으로 덮고 있다. 수많은 시간이 흐르는 동안채색은 사라져 없어졌지만 무덤에 보관된 토우, 땅속에 묻혀졌던신전의 벽면에 그려진 회화를 통해 당시의 화려함의 극치였던 채색의 정도를 느낄 수 있다. 채색의 과정은 붓과 같은 도구를 이용하여색을 내는 재료를 얇게 덧붙이는 것을 의미하는데 멕시코 도자기에나타나는 채색은 불에 견뎌내는 뜨거운 그림(Pintura caliente)과 소성과는 상관없이 색을 내는 천연재료, 물감 등으로 그림을 그리는 차 가운 그림(Pintura fria)으로 나누고 있다. 도자기의 모든 제작과정은 반드시 소성되어야 한다는 관점에서 본다면 차가운 그림을 도자기의 영역으로 포함시키지 않을 수도 있겠으나 멕시코에서는 차가운 그림 과 뜨거운 그림의 차이를 두지 않는다. 그 이유는 고대로부터 뜨거 운 그림 위에 차가운 그림을 덧붙여 표현함으로써 하나의 기물 안에 서 자연스럽게 적용되어 나타나고 있기 때문이다. 일반적으로 채색 은 토우와 같은 조형물에 적용하고 있으며 실용기의 형태에는 사용 하면서 지워지기 때문에 잘 나타나지 않는다.

V. 결론

오늘날 제작되고 있는 멕시코 도예마을의 점토예술 일반에 걸친 제작기법과 질감에 나타난 분석을 통하여 원주민적 조형표현이라고 말할 수 있는 고대로부터 물려받은 제작기법과 질감은 오늘에 이르 기까지 지속적으로 이어지고 있음을 알 수 있었다. 즉 토우 제작에 나타나는 타렴성형, 철형기법과 몰드기법의 사용으로 상대적으로 물 레성형이 일부지역에서 나타나고 있고 유약의 사용과 함께 연마기법 이 꾸준히 나타나고 있다는 점, 그리고 차가운 그림에 대한 대중적 인 선호도, 원통형의 열린 가마의 기본적인 구조는 파편을 덮은 야 외소성과 크게 다르지 않다는 점이다. 물론 이 연구에서 분석의 대 상으로 삼은 도예마을의 작품들은 그 마을 안에서는 보편적인 형태 이더라도 전체 멕시코 도자기라고 말하기에는 무리가 있을 것이다. 그러나 적어도 도예마을의 작품들은 멕시코의 산업도예, 학교를 통 해 도예를 배운 작가들의 작품 등의 다양한 유형의 도예 활동 중에 서 중심적인 역할을 하고 있음은 현대 작가들의 작품에 나타난 형태 와 장식을 통해 충분히 반영되고 있다. 예로 멕시코국립예술원 (I.N.B.A.) 산하의 에스꾸엘라 데 아르떼사니아(Escuela de artesanía)의 교육 목적 중에는 도예마을의 후속세대인 그들의 자녀들을 교육시킴 으로써 발전적인 방향을 모색하고 있음을 고려한다면 오늘날 멕시코 의 도예에서 도예마을이 차지하고 있는 중요성을 인식할 수 있을 것이다. 또한 분석의 범위가 제작기법과 질감에 국한되었기 때문에 결과적으로 고대의 영향을 더 많이 받은 것으로 나타나고 있지만 이것은 어디까지나 범위에서 오는 문제라고 생각한다.

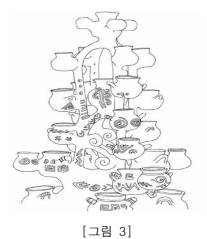
16세기 이후 메소아메리까에 휘몰아친 유럽문화가 있었지만 제작기법과 질감에 나타나는 변화는 뿌에블라와 같은 일부 지역에서만나타나게 되고 그 외의 대부분의 지역에서는 고대 원주민들의 조형표현이 중심이 되어 외부의 영향을 받아들이는 측면에서 이어져 내려왔다고 볼 수 있다. 에스빠냐의 영향이라고 할 수 있는 물레 성형과 유약은 시간이 흐를수록 원주민들의 전통적인 소재, 형태, 장식표현과 접목되어 나타나게 되었다. 이와 같이 제작기법과 질감이라는 관점에서 바라본 현대 멕시코의 도자기는 식민지 이후에 여러 문화의 영향을 받았지만 그 원형의 모습과 의미는 아직도 살아있고 이것이 현대 멕시코의 조형 표현에 중심이 되는 역할을 하고 있다. 멕시코의 조형예술은 원주민적 조형 표현이 중심이 되어 현대라는 시간을 흡수하여 표현되고 있다.



[그림 94] Metepec 그림. (강보라)



[그림 2] 아르볼 데 라 비다, Mónico Soteno, 딸라베라 항아리, Puebla 그림. (강보라)



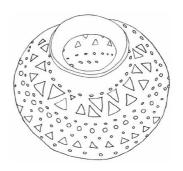
항아리 나무, Acatlán 그림. (이은혜)



[그림 4] 촛대 아르볼 데 라 비다, Izucar de Matamores 그림. 강보라딸라베라 항아리, Puebla 그림. (강보라)



[그림 5] 점토인형, 오꼬뜰란 그림. (강보라)



[그림 6] 삔춘차, 싼 바르똘로 꼬요떼뻭 그림. (이은혜)



[그림 7] 점토인형, Teodora Blanco, Santa María 악마와 죽음의 마차, 오꼬뜰란 그림. Atzompa 그림. (이은혜)

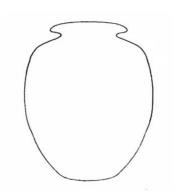


[그림 8] (강보라)



[그림 9] (이은혜)

[그림 10] 항아리 Amatenango del Valle 그림. 아솜빠 항아리, Santa María Atzompa 그림. (강보라)



[그림 11]



[그림 12] 붉은 항아리, 꼬꾸초 그림. (강보라) 파인애플 항아리, 빠담빤 그림. (강보라)





[그림 14] [그림 13] 달과 꽃 항아리, 또날라 그림. (강보라) 뚜껑있는 오야 A, 까뿔라 그림. (이은혜)







[그림 16] (이은혜)



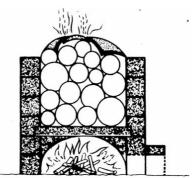
[그림 17] Acrobatico



[그림 18] 꼴리마의 개



[그림 19] 야외소성



[그림 20] 가마

Abstract

The analysis of today's Mexican ceramics and its texture showed that the ceramics from ancient times, which can be described as an aboriginal expression of formative arts, and its texture continued to be in being. Seen from a view of the ceramics and texture, modern Mexican ceramic wares retained the original forms and meanings, in spite of the influences by various cultures since the post-colonial period, and this plays an important role in modern Mexican formative arts. The Mexican formative arts are expressed through absorption of contemporary time focusing on the aboriginal formative expression.

Key Words : Cerámica Mexicana, Tradición indigéna, Mesoamérica cerámica, Mayólica, Arte Popular Mexicana / 멕시코 도예, 원주민 전통, 메소아메리까 도예, 마욜리까, 멕시코의 아르떼 뽀뿔라르

논문투고일자: 2004. 06. 29 심사완료일자: 2004. 08. 01 게재확정일자: 2004. 08. 16

참고문헌

- 김세건(1999), 「예수회: 영혼의 정복자들」, in 이성형 편, 『라틴아메리 카의 역사와 사상』, 까치글방, pp. 119-140.
- 글렌 C. 넬슨(1980), 『도자예술』, (임무근/신광석 역), 미진사.
- 에드워드 루시-스미스(1999), 『20세기 라틴아메리카미술』, (남궁문 역), 시공사.
- 유화열(1998), 「죽은 자의 날과 도자기」, 월간도예, Vol. 3, No. 30, 9월, pp. 30-31.
- __(1999), 「차가운 그림의 도자기」, 월간도예, Vol. 4, No. 39, 6월, pp. 28-29.
- 정동훈(1994), 『현대도자예술』, 디자인하우스.
- 허버트 리드(1985), 『예술의 의미』, (박용숙 역), 문예출판사.
- Díaz de Cossio, Alberto and Fransisco Javier Alvarez (1982), La cerámica colonial y contemporánea, México: FONART.
- Espejel, Carlos(1975), Cerámica Popular Mexicana, Barcelona: Editorial Blume.
- Fomento Cultural Banamex, A. C.(2001), Grandes maestoros del arte popular mexicano, México: Papel Poenix Imperial
- López Cervantes, Gonzalo(1983), Cerámica Mexicana, México: Editorial Everest.
- Marina, Anguiano(1982), Artesanía ritual tradicional, México: FONART.
- Noguera, Eduardo(1975), La Cerámica Arqueológica de Mesoamérica, México: UNAM, Instituto de investigaciones Antropológicas.
- Reynoso, Louisa(1982), La cerámica indígena en México, México: FONART.
- Victoria Novelo(1996), Artesanos, artesanías y arte popular de México, México: Agualarga, Dirreción General de Culturas Populares, Universidad de Colima e Instituto Nacional Indigenista.
- Westheim, Paul (1985), La cerámica del México Antiguo, México: Editorial Era.