

---

석사학위논문

우리 나라 테라코타 작품의  
조형성 분석 및 제작기법 연구

지도교수 문 기 선



제주대학교 교육대학원

미술교육전공

강 시 권

1998년 8월

우리 나라 테라코타 작품의  
조형성 분석 및 제작기법 연구

지도교수 문 기 선

이 논문을 교육학석사학위논문으로 제출함

1998년 6월 일

제주대학교 교육대학원 미술교육전공

제출자 강 시 권



강시권의 교육학 석사학위논문을 인준함

1998년 7월 일

심사위원장 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

심사위원 \_\_\_\_\_ 인

## 우리 나라 테라코타 작품의 조형성 분석 및 제작기법 연구

강 시 권

제주대학교 교육대학원 미술교육 전공

지도교수 문 기 선

우리 나라 테라코타 기법의 작품은 신석기 시대의 토기, 신라의 토우 그리고 기와와 불상 등으로 이어져 왔다.

고려, 조선시대를 거치면서 토우형식들은 사라졌다가 1960년대 이후 권진규에 의해 서구적 조각 양식의 테라코타 기법이 도입된다.

권진규는 세 차례의 개인전을 통해서 부단히 테라코타 작업에 전념하여 한국적 리얼리즘을 정립하였고, 70년대 이후 박윤자, 이정자, 김효숙, 강대철 등은 테라코타 개인전을 통해서 부분적이거나 우리 나라 테라코타 작업의 새로운 방향을 제시해 주었다.

박윤자는 고대의 토우에서 느낄 수 있는 설화성을 추구하고 있으며, 이정자, 김효숙은 인체를 단 순화시켜 조형 의지를 표현하고 있다. 강대철은 구조적인 형태의 추상조각들을 통하여 생명에 대한 추상적 관념을 시각화시키고 있다. 이외에도 몇몇 작가들이 나름대로 실험적인 테라코타 작업을 해 오고 있는데, 이들은 자연의 풍부함과 소박한 인간의 삶을 꾸밈없이 표현하고 있다.

테라코타 작가들은 오늘날 점점 메말라 가는 현대인의 삶을 흙이라는 원초적 재료로 형태를 빚고, 불에 구워 표현함으로써 인간본래의 모습을 흙을 통해 깨닫게 한다. 이들은 흙의 본질성, 흙 작업에 대한 열정과 의미를 일관성 있게 표현하고 있다.

하지만 테라코타 작가들은 과거 전통적인 기법에만 의존할 것이 아니라 꾸준한 실험을 통해 다양한 기법을 연구하여 테라코타의 새로운 가능성을 제시해 주어야 한다.

테라코타 작업을 하는 대부분의 작가들은 가스가마나 전기가마 등을 주로 사용하기 때문에 발색, 질감 등에서 다양성을 이루지 못하고 있다.

기계적인 가마보다는 장작이나 페타이어, 동물의 배설물 등을 이용한 노천가마나 낙소가마 등을 선택하여 소성함으로써 다양한 발색과 질감 등을 표현할 수 있을 것이다.

또한 점토는 가소성이 부족하거나 매력적인 소지의 색을 갖지 못하거나, 또는 희망하는 온도에서 소성될 수 없는 경우가 있기 때문에 작업하기에 적절한 소지를 만들기 위해서는 여러 가지 점토를 혼합하는 것이 좋다.

점토소지를 배합하는 경우 일반적으로 모래나 사암이 과다하게 함유되지 않는 등 비교적 결점이 없는 점토를 사용하는 것이 좋다. 테라코타 제작기법이 꾸준한 실험을 통해 계속 연구되어 지므로써 더욱 더 발전된 테라코타 작업이 이루어지기를 기대해 본다.

\* 본 논문은 1998년 8월 제주대학교 교육대학원 위원회에 제출된 교육학 석사학위 논문임.

# 목 차

I. 서론	1
II. 우리 나라 테라코타 작품의 조형성	3
1. 토우의 등장	3
2. 신라의 토우	4
1) 인물형 토우	5
2) 동물형 토우	6
3) 신라 토우의 조형성	8
3. 고구려, 백제의 토기류 및 고려, 조선시대의 명기(明器)	14
4. 해방 후 70년대 초의 테라코타 작품	17
1) 근대조각과 테라코타	17
2) 권진규의 테라코타 작품세계와 조형성	17
(1) 권진규의 작품세계	17
(2) 권진규의 테라코타 작품의 조형성	22
5. 70년대 중반이후의 테라코타 작품 분석	26
III. 테라코타 제작기법	36
1. 테라코타 작업에 사용되는 소지(素地)	36
2. 테라코타 성형기법	39
3. 건조(乾燥)와 소성(燒成) 기법	43
4. 테라코타의 발색(發色)	50
IV. 결론	51
참고문헌	53
Abstract	55

## 그림 목 차

그림 1. 성적특징이 강조된 토우 .....	11
그림 2. 출산중인 여인 .....	11
그림 3. 성교중인 토우 .....	11
그림 4. 주검 앞에서 슬퍼하는 여인 .....	11
그림 5. 노인상 .....	12
그림 6. 기마 인물형 토기 .....	12
그림 7. 오리형 토기 .....	12
그림 8. 개와 멧돼지 .....	12
그림 9. 용 .....	13
그림 10. 뱀과 개구리 .....	13
그림 11. 개미핥기 .....	13
그림 12. 말 .....	13
그림 13. 백자동자상, 인물형 명기(明器) .....	16
그림 14. 권진규, 손 .....	24
그림 15. 권진규, 전설 .....	24
그림 16. 권진규, 말 .....	24
그림 17. 권진규, 지원의 얼굴 .....	24
그림 18. 권진규, 회구(希求) .....	25
그림 19. 권진규, 재회 .....	25
그림 20. 권진규, 비구니 .....	25
그림 21. 권진규, 자소상 .....	25
그림 22. 박운자, 작품 .....	33
그림 23 이정자, 여인 와상 .....	33
그림 24 김효숙, 동그라미 .....	33
그림 25. 강대철, K농장의 호박들 .....	33
그림 26. 강관욱, 구원 .....	34
그림 27. 이상무, 인간시대 .....	34

그림 28. 차상권, 삶-지평선 .....	34
그림 29. 김주호, 여름 .....	34
그림 30. 김용우, 산 이야기II .....	35
그림 31. 박성순, 회색도시-구직광고 .....	35
그림 32. 이영섭, 고요 .....	35
그림 33. 박실, 기행문 .....	35
그림 34. 인물 습작 .....	49
그림 35. 드럼통 소성 .....	49
그림 36. 노천소성 .....	49



# I. 서 론

점토 소조 작품은 그 자체 보존이 어렵기 때문에 브론즈, 석고, 시멘트, 합성수지 등의 영구보존재료를 위한 원형 제작용으로 사용되어 왔다.

그런데 테라코타<sup>1)</sup>는 이런 재료들을 거치지 않고 점토 그 자체의 느낌을 그대로 유지하고, 질감과 색채에 있어서 금속 재료나 합성수지 등의 재료에서는 찾아볼 수 없는 느낌을 줄 뿐만 아니라, 흙을 손에 묻히고 얻어지는 인간의 원초적인 감정과 소박함이 그 어떤 재료보다도 섬세한 터치와 작가의 감정을 가장 민감하게 표현할 수 있는 재료이다.

우리 나라에서는 신석기시대의 토기에서부터 신라의 토우 그리고 기와와 불상 등에서 테라코타 기법이 이어져 왔는데 그 제작 기법 면에서 다양성을 이루지 못하였다. 60년대에 들어서서 권진규에 의해서 서구의 테라코타 기법이 비로소 조각 작품으로서 본격적으로 제작되었다. 권진규는 1959년 일본 동경에서 귀국 후 60년대부터 70년대 초까지 세 차례 개인전을 통해서 우리 나라의 전통미를 새롭게 재조명하면서 테라코타 작품만을 고집스럽게 몰두했던 작가였다.

이후 몇몇 조각가들이 테라코타 개인전을 가지면서 테라코타에 대한 인식을 새롭게 하였지만 내구성과 강도가 약하고 발색에 있어서도 많은 연구가 이루어지지 않았으며, 형태나 크기 또한 제한되어 조각가들에게 외면 되어 왔다.

특히 70년대 중반 이후 조각가들은 합성수지, 브론즈, 스테레스 스틸, 금속 등 다양한 재료를 접하게 되면서 조각 작품들은 대형화되고 서구화되는 추세에 이르러 그 경향은 더욱 심화되었다.

테라코타는 인간의 원초적 감정과 소박함을 표현할 수 있는 재료로서 적절한 점토소지를 배합하여 소성(燒成)하면 내구성과 강도가 높아질 뿐만 아니라 유약을

---

1) 테라코타(Terra-cotta): '구운 흙'이라는 뜻의 이태리어로서 유약을 쓰지 않고 700℃ ~ 900℃, 1000℃ ~ 1,150℃ 가량의 온도에서 구워 낸 붉은 색, 혹은 갈색의 점토작품을 말한다.

발라 새로운 발색과 질감을 표현할 수 있고, 다양한 크기와 형태 표현의 가능성을 안고있다. 따라서 점토소지의 성질과 특성에 따르는 제작과 소성 기법의 연구와 실험이 요구된다.

이러한 의미에서 본 논문은 우리 나라 테라코타 작품에서 찾아 볼 수 있는 조형성과 다양한 제작기법들을 분석, 고찰함으로써 이를 토대로 테라코타에 대한 인식을 새롭게 하고, 조각 재료로써 많은 작가들이 작품제작에 사용되어지게 함은 물론 보다 많은 연구가 이루어져 테라코타의 저변확대를 꾀하는데 목적이 있다고 하겠다.

본 논문은 국내, 외 각종 문헌을 발췌, 참조하여 고대에서 현대에 이르기까지 우리 나라 테라코타 작품에 나타나는 조형성과 제작기법 등을 분석, 고찰하여 테라코타의 독창성을 발견하고자 하였다.

II장에서는 우리 나라 테라코타 작품의 조형성을 다루었는데 신석기시대의 토기와 신라시대의 토우 등에 나타나는 조형성을 고찰하면서 해방 후 권진규의 작품세계와 조형성을 분석하였다. 또한 70년대 중반 이후 오늘날에 이르기까지 테라코타 개인전을 가졌던 작가들과 꾸준히 테라코타 작업에 몰두하고 있는 작가들의 작품세계를 제시하여 다양한 테라코타 작업의 가능성을 모색해 보았다.

III장에서는 테라코타 작품을 제작하기에 적절한 점토소지와 성형기법을 고찰하였으며, 테라코타 작업에 알맞는 가마와 소성방법을 제시하고 온도변화에 따른 발색 등을 분석, 고찰하여 보다 다양한 테라코타 작품 제작이 이루어 질 수 있도록 하였으며, 또한 이를 토대로 조각의 한 장르로서 이론적 바탕이 될 수 있도록하고자 하였다.



## II. 우리 나라 테라코타 작품의 조형성

### 1. 토우의 등장

토우라 함은 글자 그대로 토제(土製)의 인형이란 뜻이지만 넓은 의미에서 사람의 형상을 갖춘 것만을 의미하는 것이 아니고 다른 여러 가지의 동물이나 생활용구, 가옥 등 모든 형태를 표현한 것들까지도 포함한다.<sup>2)</sup>

우리 나라는 신석기시대 중기가 되면서 그릇이 밀이 뾰족하거나 둥글고, 주둥이가 넓은 팽이 꼴 토기에 주둥이와 배 부근에 기하학적 무늬를 긋거나 누른 토기들이 나타나며, 신석기시대 후기에는 밀이 평평하고 물결무늬가 새겨진 토기가 유행한다.<sup>3)</sup>

한편 후기 구석기시대부터 청동기시대에 걸쳐 다산, 다량, 풍요를 상징하는 대모지신상(大母地神像)이 유럽과 아시아에서 적지 않게 발견되고 있는데 이 시대의 여성 토우상은 농경사회의 풍요를 기원하는 지모신(地母神)으로써, 북방계 문화인 우리 나라 신석기시대에 이러한 지모신이 유행하였으리라고는 생각되지 않으나 토제여상(土製女像)이 함북청진농포동패총(咸北靑津農圃洞貝塚)에서 발견되었고 시대가 떨어지는 청동기시대이기는 하지만 역시 여자토우가 웅기굴포리(雄基屈浦里)에서 발견되고 있어 신석기 후기에 중국으로부터 농경이 소개되면서 여신상도 함께 알려지게 된 것이 아닌가 생각된다.

굴포리의 토우는 머리부분이 2편(片), 몸체부분이 5편(片)의 파편뿐이고 크기도 가장 큰 것이 6cm 정도밖에 안되지만 그 중 머리와 두 팔이 없어진 한 개의 토루소는 납작한 판상(板像)이면서 젓모양 꼭지가 두 개 가슴에 달리고 허리가 좁아져 여체를 나타내려 한 것이 분명하며 역시 다른 나라 것과 같은 풍요모신(豐饒母神)의 한가지라고 생각된다<sup>4)</sup>.

2) 이난영(1976), 「신라의 토우」, 세종대왕 기념 사업회, p.49

3) 김원용(1975), 「한국사의 재조명」, 「한국 선사문화와 편년」, 독서신문사, p.23

이러한 토기와 토우들은 경질의 신라 토기에서도 매우 유사하게 나타나고 있으며, 신석기시대의 무늬토기에 표현된 것처럼 이런 기하학적 무늬들은 고구려 고분 벽화에서 더러 보이기는 하지만 신라토기에서 크게 성행하였으며 신석기시대의 대표적인 조각인 울주 대곡리 바위조각에 새겨진 형상들과 비슷한 모양의 토우들이 다시 등장하는 것과 더불어 당대 미술의 새로운 경향을 단적으로 보여주고 있는 것이다. 왜 이러한 양식이 새로 등장하는지는 알 수 없지만, 옛 전통이 다시 재현되고 있는 것은 분명한 사실이다. 청동기의 쇠퇴로 청동기나 그 무늬를 표현한 재료가 흙으로 바뀌었든가 중국토우의 영향이라든가 불교조각과 더불어 인도의 테라코타 기법이 새로 들어온 것 등을 들 수 있을지는 모르겠지만, 그러나 무엇보다도 그들의 사고방식과 생활관습의 변모가 감정 표현이 뛰어나고 표현주의적인 신라토우의 방식을 만들었다고 할 수 있다.<sup>5)</sup>

## 2. 신라의 토우

신라토우는 5세기부터 6세기에 걸쳐 신라가 강력한 국가로 발돋움하는 시기에 일반적인 소형 석관묘의 부장품으로 제작되었다.

이는 순장금지의 전후로 삶의 영속성을 믿는 내세관의 반영으로 단순한 부장용 명기로 제작되었으며 이는 신에 대한 인간들의 도구로 또 기원이나 숭배의 대상으로 쓰여진 토우가 많으며 그 다음이 무덤에 넣기 위한 부장품이거나 무덤 속의 죽은 자에 대한 봉사자로 대신하기도 한다. 표현형식도 초기에는 부착형 토기에서 순장대용품의 단독형 토우로, 그리고 가야와의 접촉으로 신라식 용기형 토우로 변질하게 되며 그 표현대상은 인물형과 동물형으로 분류한다.<sup>6)</sup>

4) 김원용(1980), 「한국 고미술의 이해」, 서울대학교 출판부, p.23

5) 문명대(1980), 「한국 조각사」, 설화당, p.81

6) 김원용(1973), 「우리미술의 특색」, 신구문화사, p. 227

## 1) 인물형 토우

신라 인물형 토우는 다산과 풍요, 죽음에 대한 삶의 영속성을 힘이나 생산력을 상징하는 생식기를 강조하여 나타나고 있으며, 이는 생식과 생산의 번영을 기구하는 주술적인 의미로 해석 할 수 있다.

(그림1)은 두 다리를 꺾 벌리고 무릎을 굽힌 채 허리를 쪽 편 자세로, 왼손은 치켜들고 오른손은 허리에 대고 얼굴은 하늘을 쳐다보고 있는 상이다. 길게 찢어 지게 꺾꺾 누른 입과 눈, 풍만하게 들출시켰지만 우아하게 처리한 유방, 날씬하면서도 적당하게 부른 허리와 배, 유난히 크게 표현한 음부 등에서 생략과 과장이 잘 나타나고 있는 신라특유의 표현주의 양식을 엿볼 수 있다.

(그림2)는 여자가 누운 채 두팔은 부른 배를 부둥켜 안고, 두 발은 세워 몸체를 들어 올린 자세이며, 음부를 유난히 크게 벌리고 눈을 크게 뜨고 입을 둥글고 크게 벌리고 있다. 이것은 출산의 장면을 표현한 것인데, 놀란 표정의 눈과 입을 통하여 출산의 고통을 잘 표현하고 있다.

(그림3)은 남녀가 성교하는 장면의 토우인데 신체를 단순히 처리하고 얼굴세부를 생략하였으며, 성교의 행위만을 강조하고 있다.

단순한 인체표현에 눈과 입만을 어떤 도구를 써서 단숨에 나타내면서 성교의 회통을 익살스런 표정으로 살려낸 것은 감탄할 만하다. 더구나 옆드린 여인의 궁둥이만은 진흙으로 빚어만들 때, 물로 한번 더 발라서 표면을 매끄럽게 하여 우리로 하여금 미소를 자아내게 한다.

신라토우에서 성행위를 이렇게 노골적으로 표현한 것은 역시 원시종교적인 의미보다도, 그저 성교의 기쁨을 단순하게 나타낸 것 뿐이라고 생각한다.<sup>7)</sup> 이는 신라인의 꾸밈없는, 생생한 삶의 모습을 표현한 것이다.

또 (그림4)는 보자기를 덮고 있는 시체 앞에서 여인이 무릎을 꿇고 애도의 광경을 실감나게 직관적으로 표출하여 신라토우의 표현주의적 성격을 유감없이 보여주고 있다.

7) 강우방(1997), “신라토우론”, 「신라토우」, 국립경주박물관, p.121

(그림5) 노인상은 머리만이 전하고 있는데, 뒷머리의 목덜미쯤에서 잘리워 소실되었다. 정수리가 뾰족하게 솟은 상투머리에 눈 꼬리가 아래로 처지고 광대뼈가 많이 불거진 얼굴에 약간 합죽한 입이 병긋이 벌어져서 온화한 인상을 풍긴다. 무뚝한 코 아래로 수염은 음각하여 나타내고 아래턱은 깊게 파서 역시 수염을 표현하였다. 큼직하게 옆으로 벌어진 두 귀가 복성스럽다.<sup>8)</sup>

한편 금령총의 기마 인물형 토기(그림6)에서 비교적 사실적으로 빚어진 이 말은 큼직한 머리, 벌름거리는 코, 뚱뚱한 입, 적당히 살찐 늘씬한 몸체, 여기에 채갈이며 안장 등으로 온갖 치장을 다한 것이며, 안장 위에 앉아 있는 인물상은 갑옷을 입고 투구를 쓴 채 말을 타고 갈 때 취하는 어깨와 얼굴의 유연한 움직임은 예곡되고 과장된 초기의 표현주의 작품에서 사실주의적 경향으로 진행되어 가는 것을 알 수 있다.<sup>9)</sup>

## 2) 동물형 토우

사냥과 고기잡이는 고대의 주된 생계 수단이었으므로 여러 종류의 동물들과 어류 그리고 조류모양의 토우가 상당량을 점유하고 있다. 뿐만 아니라 가축으로 개, 돼지, 말 등을 사육했을 가능성이 있으므로 마을 주변의 가축모양을 토우로 만들었을 가능성이 크다.

원시 시대의 암벽화나 동굴화는 수렵의 효능과 짐승의 번식을 노리는 주술적인 기능을 가지고 있다. 우리 나라 선사시대의 울주 반구대에 묘사된 사람의 모습이 교미 중 인 듯 보이는 두 마리의 짐승과 새끼를 가진 고래 등과 함께 묘사되고 있음은 그 좋은 예라 할 것이다. 동물은 사람의 뜻과 신의 뜻을 오가게 하는 영매 노릇을 하는가 하면 인간의 영혼을 인도하여 피안의 세계에 이르게 한다.<sup>10)</sup>

동물형 토우들은 제기(祭器)나 무덤에 넣는 명기(明器)로서 낙동강 철새지역에서 먼저 만들어지고 이어 말, 거북이에서 집 모양에 이르기까지 각종 형태의 토기

8) 국립경주박물관(1989), 「신라의 토용」, 경주문화사, p.62

9) 문명대(1980), 「한국조각사」, 설화당, p. 84

10) 김열규(1985), 「한국의 신화」, 서울, 일조각, p. 34

가 제작된 모양이다.<sup>11)</sup> 이는 새 모양 토기가 낙동강 유역에서 많이 출토되었고, 낙동강 유역이 일찍부터 농경, 특히 벼농사의 중심지였기 때문에 물과 가장 관계 있는 오리를 제기로 사용했기 때문이다. 오리형 토기(그림7)들은 몸은 퇴화되고 날개도 너무 퇴화되었지만 목에서 머리부분은 부리의 특징 파악과 목과 머리의 정확한 동작표현으로 생명감을 주고 있는 것이 특색이다.<sup>12)</sup>

(그림8) 개와 멧돼지형 토우의 출토 수가 많은 것으로 보아 개를 사육하거나, 사냥의 대상이 멧돼지였던 것 같다. 개인 경우 짖는 모습의 토우도 있지만 대부분 그리 동태(動態)가 없는 모습들이며, 멧돼지는 그 특성을 살려서 등은 둥글게 굽었고 등줄기는 뾰족하게 표현하였으며 코는 길고, 코 끝은 둥글고 뾰족하다.

(그림9) 龍이 표현된 토기는 신라고분의 부장품인 장신구, 마구, 무기, 용기류 등에 조각문양의 기법으로 많이 나타나는데 진흙으로 빚어 만든 것은 의외이다. 대부분의 동물토우 뿐만 아니라 인물형 토우들은 모두 실생활의 여러 모습을 보여 주고 있지만 용은 비현실적 동물이다. 왕족의 능묘(陵墓)라고 생각되는 큰 고분에서 말 안장이나 큰칼에 용무늬가 기하학적으로 도안화된 금속제품이 다수 출토되고 있으나 이렇게 조각적 성격을 띤 경우는 없다. 따라서 이러한 용의 토우가 출토된 고분은 사회적 지위가 어느 정도 높은 피장자(被葬者)의 것이라 생각한다.<sup>13)</sup> (그림10)은 뱀과 개구리를 단독적으로 표현한 것이다. 뱀이 개구리를 잡아먹는 순간을 포착한 것은 풍요, 다산, 영생을 기원하는 신라인의 종교적 모티브를 표현한 것으로 보인다.<sup>14)</sup>

(그림11) 입이 뾰족하고 긴 개미핥기는 의외로 그 수가 많으며, 역시 입이 길고 뾰족하며 몸통이 유난히 큰 가시두더지가 1점이 있다. 또 빨이 크고 길며 가운데가 안으로 구부러진 물소토우가 있다.

어떻게 하여 이들 동물들이 신라에서 토우로 만들어진 것일까. 우리는 이들 동물로 신라가 동남아와 어떤 교류를 하였을 실마리를 찾아 볼 수 있으나 어떤 결론

11) 김원용(1978), 「신라 가야 동물형 토기 소고」, 한국학보, pp. 2~16

12) 김원용(1980), 「한국 고미술의 이해」, 서울대학교 출판부, p. 23

13) 강우방(1997), 「신라 토우론」, 「신라토우」, 국립경주박물관, p.125

14) 월간미술(1998), 「신라 토우」, 2월호, p.126

을 이끌어 낼 수는 없다. 다만 분명한 것은 이들 동남아에만 서식하는 동물이 신라에 유입되지 않고는 이러한 토우들이 만들어질 수 없다는 것을 생각해 볼 수 있다. 실제로 보지 않고는 만들 수 없기 때문이다.<sup>15)</sup>

(그림12) 안장을 걸친 말은 뚱뚱한 몸체로 왼쪽 뒷다리가 상실되고 두 귀도 상실되었다. 앞 뒤 안장이 잘 나타나 있고 재갈 멈추개, 고들개, 면 장식, 눈가리개가 남아 있다. 배 아래쪽에는 3조(條)의 굵은 음각선이 있다. 엉덩이에 구멍이 뚫여져 있으나 상형토기와 같은 용기의 구실이라기보다는 소성(燒成)을 위한 장치인 듯하다.<sup>16)</sup>

### 3) 신라 토우의 조형성

신라토우의 대부분은 표현형식상 단독형, 부착형, 용기형이 고루 제작되다가 점차 단독형이 주류를 이루고 있음을 알 수 있다.

이런 변화는 토우의 제작법이 발전되면서 토기가 실용성 위주로 제작되면서 장식적으로 쓰여졌던 부착형 토우는 소멸되고, 점차 사자수호(死者守護)를 위한 순장대용의 성격을 띠면서 각각의 독립된 인물과 동물로 표현되는 측면에서 이해할 수 있을 것이다.

신라 토우에 표현된 조형적 특성은 과장과 생략, 강조, 단순화된 형태, 과감한 변형, 사실적인 표현 등이 나타난다.

#### (1) 과장과 강조

과장이거나 강조의 표현이 된 토우의 전체적인 특성은 인물형에서 머리와 팔 부분에 역점을 두고 있으며, 특히 인물에서 전체적인 조화를 무시하고 강조하려는 부분에 지나친 의미를 부여하고 있다. 인물의 표현보다는 동물의 표현에서 깊이감을 해결하고 있지만, 인물은 측면에서의 거리감과 공간감을 가지지 못하고 정면성을 유지하고 있다. 즉 정면에서 볼 수 있는 부분만을 표현하고 측면은 거리감이

15) 강우방(1997), “신라 토우론”, 「신라토우」, 국립경주박물관, p. 125

16) 국립경주박물관(1989), 「신라의 토용」, 경주문화사, p.66

거의 없는 얇은 선을 연상케 한다.<sup>17)</sup>

### (2) 생략과 단순화

인물형에서 손이나 발이 단순화된 현상을 보이고 있으며, 동물형에서는 전체적인 형태를 생략한 것도 있으나 주로 발이나 머리를 단순화한다. 부착형으로 제작된 토우도 거의 단순화되어 특성만 간략하게 표현하였다.

토우를 제작할 때에는 표현할 필요성이 적거나 표현 효과를 높이기 위하여 생략하거나 단순화하는 경우가 많다.

### (3) 변형

형태가 변형된 토우는 인물 토우들보다도 동물형 토우에서 더 많이 나타나고 있다. 인물과 동물의 몸체에 부분적인 변형을 시도하고 있는데 주로 길게 나타낸 것이 특징이다.

또한 변형의 기법은 주로 동물형에서 용기적(用器的) 성격을 강화하거나, 추상화된 인물토우에서 볼 수 있듯이 어떤 대상을 보고 감각적으로 변형시키는 감각이 뛰어난 신라인의 탁월한 조형성을 알 수 있다.

### (4) 사실적 표현

신라 토우 중 사실적 묘사가 뛰어난 것은 노인상(그림5)이다. 노인 특유의 근육처리나 표정묘사가 사실적이다. 기마 인물상 토기(그림8), 오리형 토기(그림7)에서도 보듯이 대상의 특징 등을 세밀하게 묘사하여 사실적인 표현을 하였다.

이상에서 알 수 있는 것은 대상 표현에서의 적당한 생략과 함축이다. 대체로 사실적인 시각에 바탕을 둔 자연주의적인 표현에 머물고 있으면서도 불필요한 것을 간략화시키고 있다. 대상의 본질을 몇 개의 선이나 구멍, 흠, 빛음 따위의 간단한 표현수단을 통해서 파악하고 되도록 복잡한 것이나 군더기를 피하는 것이다.

---

17) 최옥영(1988), 「한국 고대 미술의 모형적 특성에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원, p.18~19

즉 풍요와 다산의 기원을 표현하는 과정에서, 그것을 상징하는 부위를 강조하기 위하여 과장과 생략, 또는 단순화, 변형된 형태가 많이 나타나고 있으며, 수호와 봉사를 맡은 인물이나 동물의 모습을 현실적인 인물과 동물을 대신하여 표현하려 한 데서 보다 사실적인 형태가 나타난 것으로 여겨진다.







그림1) 성적특징이 강조된 토우



그림2) 출산중인 여인. 길이 7.8cm



그림3) 성교중인 토우. 길이 5.5cm

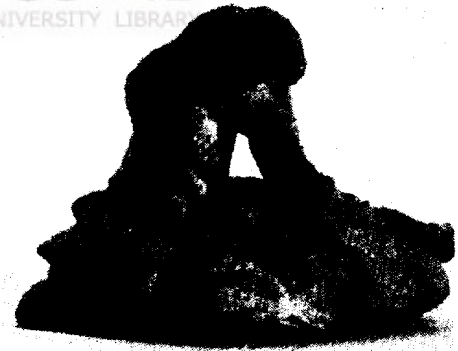
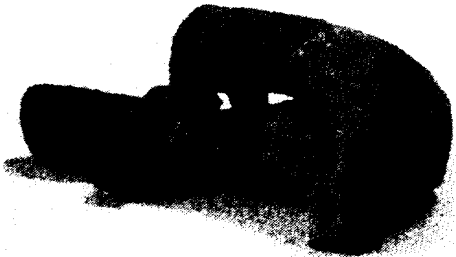


그림4) 주검앞에서 슬퍼하는 여인  
높이 3.2cm



그림5) 노인상. 높이 9.8cm



그림6) 기마인물형토우  
높이 21.6cm, 길이 26.3cm



그림7) 오리형 토기

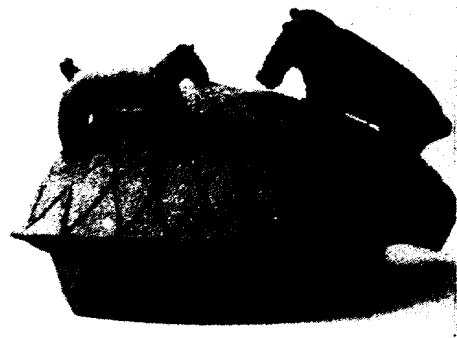


그림8) 개와 멧돼지



그림9) 용. 길이 6.7cm

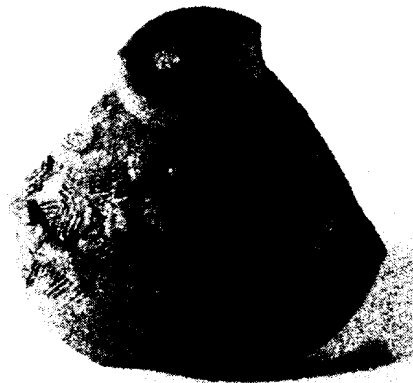


그림10) 뱀과 개구리

 제주대학교 중앙도서관  
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY



그림11) 개미핥기

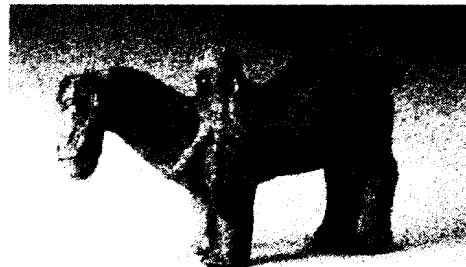


그림12) 안장을 걸친말. 신라  
높이 16.8cm

### 3. 고구려, 백제의 토기류 및 고려, 조선시대의 명기(明器)<sup>18)</sup>

삼국시대의 토기는 고구려, 백제, 신라가 인접하고 있으면서도 기후 풍토 및 지역적인 차이로 각기 독특한 양식의 형태와 문양 등을 보이면서 서로 다르게 발전하였다. 고구려의 토기류는 백제나 신라의 것에 비하여 그 출토의 예가 매우 드물다. 토기의 양식은 대체적으로 인근에 접한 중국의 영향을 받은 듯 발이 세 개가 달린 형태 등이 있다. 표면을 연마한 토기 등이 제작되었으며, 이는 고신라 토기에도 영향을 미쳤다. 기형(器形)은 안정감이 있는 평평하고 낮은 형태가 많고 동체가 난형(卵形)으로 기능적인 항아리 형태라고 볼 수 있으며, 특기할만한 점은 도식화된 연화문(蓮花文), 초문(草文), 수면문(獸面文), 귀면문(鬼面文) 등을 이용하여 선이 굵고 분명한 문양으로 고구려인의 강인성을 잘 표현하고 있다.

백제의 토기류는 고구려 토기에 비하여 형태가 대체적으로 온화함과 중후함을 느낄 수 있는 부드러운 선으로 표현하고 있고, 표면의 문양도 적당한 조화를 이루고 있다. 문양은 횡선 또는 부드러운 톱니 무늬가 주류를 이루고 있으며, 소지(素地)를 정선하여 사용하고 있는데 고온토기나 산화토기(적갈색) 등이 있다.<sup>19)</sup>

한편, 고려시대와 조선시대에도 간혹 명기로 보이는 작은 백자인형(그림 13)이 있으나 그 수가 매우 적다. 이것들은 12세기와 16~17세기경의 백자류이며 크기도 10cm 미만인데 <sup>20)</sup> 고려시대의 백자 동자상은 머리 양쪽에 상투를 들고 땀을 뻘뻘 흘리는 동자가 무릎을 꿇고 앉아 양손으로 표주박형 용기를 들고 있는 모습이다. 회귀한 고려백자의 인물상으로 음각된 부분이 약간의 연록색(軟綠色)을 띠고 있다. 몸매가 올바르고 사실적으로 처리된 고려조상(高麗造像) 중의 백자로 된 유일한 예이다.<sup>21)</sup>

유교가 지배하던 조선시대에도 고대 순장 풍습의 영향으로 인물형 백자상의 무덤 부장습속(副葬習俗)이 유행하였다. 이러한 명기를 통하여 당시의 의복이나 조

18) 명기(明器) : 죽은 사람과 함께 무덤속에 묻는 그릇, 악기, 무기, 생활용구의 기물

19) 한길홍 외(1988), 「도자공예」, 서울산업대학교, pp11~12

20) 김원용(1980), 「한국 고미술의 이해」, 서울대학교 출판부, p.31

21) 호암미술관 학예연구실(1984), 「한국 인체 조각전」, 호암미술관

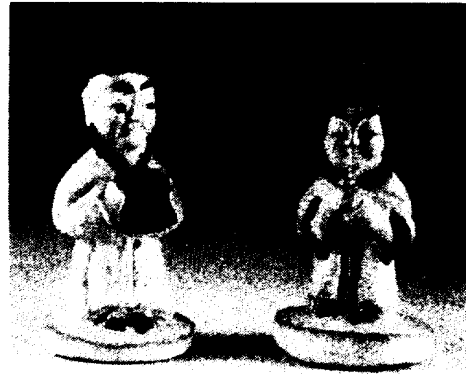
---

상(造像)의 수준을 가늠할 수 있는데 역시 조선시대의 일반적 경향처럼 간략하면서도 얼굴표현에 충실했던 모습을 보이고 있다.





그림13) 백자동자상. 고려시대



백자인물 명기. 조선시대

## 4. 해방 후 70년대 초의 테라코타 작품

### 1) 근대조각과 테라코타

우리 나라는 고대 이래의 토기나 토우, 그리고 간혹 발견되는 불상 등에서 테라코타 기법이 이어져 왔음을 볼 수 있는데 특히 기와가 발달한 우리 나라에서는 막새와 잡상(雜像) 역시 테라코타의 범주에서 주목할 만하다.

그러나 유럽식의 조각으로서 테라코타가 도입 된 것은 해방 후이며, 60년에 비로소 본격적인 활동이 전개되었다. 6.25전쟁 이후 영등포에서 도자기 가마를 갖게 되었던 尹孝重은 1959년도 8회 국전을 시작으로 수년간 테라코타 작품을 출품했다<sup>22)</sup>.

이와 때를 같이하여 1959년에 일본에서 귀국한 權鑣圭<sup>23)</sup>는 아예 테라코타 작가라고 불리울 만큼 테라코타에만 전념한 작가였다. 이 당시 한국의 근대 조각 형성의 과정은 로댕으로부터 마이올, 부르델로 이어지는 서구의 조각 양식이 뿌리가 되어 이루어졌다. 金復鑣(1901-1940)이후 金景承(1915-1992), 尹孝重(1917-1967), 尹承旭(1915-?), 金鍾暎(1915-1982), 權鑣圭(1922-1973) 등이<sup>24)</sup> 일본에서 근대적 조각을 수업한 후 들어와 한국 근대조각의 기초가 되었다.

### 2) 권진규의 테라코타 작품세계와 조형성

#### (1) 권진규의 작품세계

權鑣圭는 1922년에 함흥에서 태어나 1943년에 일본 무사시노 미술학교에 입

22) 안규철(1981), “대형조각 추세 속의 테라코타”, 「월간미술」, 봄17호, p.158

23) 권진규(1922~1973) : 함흥태생. 1943년 일본 무사시노 미술학교에 입학하여 근대 조각을 익혔다. 1959년에 귀국하여 세 차례에 걸쳐 개인전을 개최하였다.

24) 최태만(1995), 「한국 조각의 오늘」, 한국미술연감사, p.103

학하여 로댕과 부르델의 조각을 전수 받은 일본인 조각가 시미즈 다카시로부터 서구의 근대조각을 접하게 된다.

그러나 권진규는 서구 근대조각의 모방에 그치지 않고 자신만의 독특한 작품의 세계를 이룩하기 위해 노력하였다. 그는 우리의 전통불상과 테라코타, 건칠<sup>25)</sup> 작업을 통해 우리 민족의 혼을 자기 나름대로 표현하고자 정열을 쏟았다.

당시 조각계의 상황은 새로운 서구의 조각기법에 몰두하고 있던 당시 조각계의 상황에서 권진규는 우리의 전통적인 기법과 한국적 리얼리즘을 구사함으로써 주변 조각가들과 비평가들로부터 복고주의자라는 비난을 받기도 하였다<sup>26)</sup>. 그는 이와 같은 조각계의 현실에 대해 다음과 같이 자신의 조각에 대한 신념을 밝힌 바 있다.

“한국에서 리얼리즘의 정립(定立)이 소원이다. 만물에는 구조가 있는데 우리나라에서는 그 구조에 대한 근본 탐구가 결여되어 있다. 우리 조각은 신라 때에 위대하였고, 고려 때에 정지되었고, 조선시대에 장식화 했다. 지금은 외국의 모방이며 사실은 전혀 망각되어 있어, 결국 학생들이 불쌍할 뿐이다. 지난날의 위대한 예술가들은 결코 영감(靈感) 같은 것으로 일하지는 않았다. 강한 인내와 끊임없이 자기 주변의 자연을 관찰 연구하여 재현의 노력을 꼼꼼이 계속함으로써 비로소 그와 같은 위대한 미의 전당을 쌓아 올릴 수 있었다.”

결작이란 필연적으로 오직 본질만을 남기고 있는 아주 단순한 것이다. 모든 결작은 만일 민족이 단순의 정신만을 잃고 있지 않는 한 당연히 그 민중에게 연수될 것이다. 설사 민중이 이해의 능력을 잃고 있다 하더라도 결작을 착상하고 창조할 수 있기 위하여는 예술가는 민중의 감정과 열을 가지고 살지 않으면 아니 된다”<sup>27)</sup> 이는 우리의 전통적인 조각기법을 재발견하거나 발전시키지 않고 서구 기

25) 乾漆: 원래 중국에서 전래된 조각재료의 하나. 진흙으로 꼴을 만들어 삼베에 싸고 그 위에 진흙가루를 바른 다음 숯가루를 섞은 漆을 바르고 속에 든 꼴을 뺀 속이 빈 像. 다른 방법 하나는 나무 같은 것으로 틀을 만든 다음 톱밥과 漆을 반죽하여 바르고 그 위에 삼베를 바르는 방법.

26) 손용일(1997), 「권진규의 조형이념과 전개에 관한 연구」, 석사학위논문, 인하대학교 교육대학원, p. 7

27) 조선일보 “건칠전을 준비중인 조각가 권진규씨” 1971.6.20



법만이 최고라 여기고 있는 한국 근대 조각계의 현실에 대한 생각을 피력한 것이다. 이렇듯 권진규는 당시 조각계의 조류와 무관한 자기만의 독특한 세계를 수립하면서 전통적 기법과 한국적 리얼리즘의 발견을 위하여 테라코타란 작업에 매달리게 된 것이다.

권진규의 테라코타 작업이 본격적으로 시작된 것은 1960년대 초부터가 아닌가 싶다. 한국 최초의 테라코타 전시회라고 할 수 있는 1965년의 '秀화랑' 초대전에 대거 출품한 작품들이 테라코타이다. 이와 같이 그의 작품이 테라코타 중심으로 전환된 것은 한국적인 상황과도 무관치 않을 것 같다. 우리 나라는 흙의 문화다. 선사시대에 이미 토기가 제작되었고, 신라의 고분에서도 토우들이 발견되고, 농촌이나 도시 어느 곳에나 장독대에 놓여있는 그 풍성한 질그릇들은 우리의 흙 문화가 깊고 오래 되었다는 사실을 말해준다. 흙은 동양적인 체질성을 갖고 있기도 하다. 인류의 역사가 시원한 메소포타미아의 슈메르 문화는 흙의 문화였다. 돌이 없기 때문에 흙으로 벽들을 구워 집을 지었다. 권진규가 제작한 「잉태한 비너스」는 슈메르인들이 제작한 풍요의 신과 너무도 유사하다. 흙은 농경문화와 깊은 관계가 있고, 생명은 흙으로부터 나며 흙으로 돌아간다. 흙은 생명이며, 인체의 생명력을 표현하는 재료로서는 본원적인 합일성을 갖는다고 볼 수 있다. 권진규가 동물이나 인체를 브론즈나 철재, 또는 플라스틱으로 제작했다면 그 생명감은 반감됐을지도 모른다. 권진규는 동양인의 인체에서 새로 조형 비율을 찾으려고 했고 그것이 바로 5등신 제작이다. 동양인의 신상은 역시 단단하고 우람한 브론즈나 대리석보다도 소박하고 다소곳하여, 흡수력이 있는 흙이 적격이라 생각했을 것 같다.

테라코타는 소성(燒成)의 용이성과 재료구득의 편이성 때문에도 권진규의 마음을 휘어잡았을 것 같다. 흙은 그 질이 문제이긴 하지만 어디서나 구할 수 있었고 700-800도의 초벌구이로 완성될 수 있어서 자기 집에 가마를 두고 언제나 작업할 수 있는 이점이 있었다. 테라코타는 화려한 것도 위압적인 것도 아니었다. 무엇인가 서양적인 것, 무엇인가 새로운 것, 현대적인 것을 찾던 사람들에게겐 테라코타는 너무도 순하고, 수동적이며, 진부한 것으로 느껴졌다. 하지만 흙에

대한 고집을 통하여 권진규는 우리 나라의 조각사에 테라코타 조소의 문을 연 셈이다.<sup>28)</sup> 이러한 의미에서 여기에서는 권진규의 대표적인 작품들을 분석해 보고자 한다.

#### ① 손(그림14)

이 작품은 1965년 제1회 귀국 전에 발표했던 것으로 그의 초기 작품의 경향을 나타내고 있다. 아마도 그것은 부르델의 영향을 시미즈를 통해서 얻은 생명의 파악일 것이다. 즉 「안으로부터의 혼(魂)」의 모든 표면이 내의 힘으로 물결치는 생명의 구상성을 그는 이 힘찬 손을 통해 표현해 보려 했을 것이며 지표에 세운 수직의 간결성이 육체와 정신의 종합된 규율로 나타내고 있다.

#### ② 전설 (그림15)

그는 많은 초상조각을 제작하는 한편 이러한 부조 작품도 발표했는데 이것을 한 마디로 말해서 회화적인 조각이라고 말할 수 있다. 한 눈에 보아서 무어라고 단정하기 어려운 이 형상은 아득한 옛날의 신통기<sup>29)</sup>적(神統紀的)인 생성의 모습을 연상케 해 준다. 아마도 이 땅의 우주적 감정의 패턴을 이러한 모습으로 굳혀 본 것인지도 모르며 한국적 사고의 원시적 단계를 나타 내리는 것인지도 모른다.

#### ③ 말(그림16)

이 작품은 고대 동방의 토기를 연상케 하는 것이다. 권진규가 한 때 슈메르 문화에 심취한 적이 있으며 그의 내적 세계가 이 작품에서 철학적 동시성을 얻었던 것으로도 추측된다.

#### ④ 지원(志瑗)의 얼굴(그림17)

권진규의 초기 작품의 하나로 움직임이 없고, 표정이 없으며 수직으로 목이 긴

28) 이석우(1988). “예술의 완성인가 패배인가”, 「가나아트」, 통권4호, p.109

29) 신통기(神統記) : 고대 그리스의 시인 헤시오도스의 1,022행으로 된 서사시. 천지창조로부터 신들의 탄생과 그 계보, 나아가 인간의 탄생에 이르기까지 계통적으로 서술하고 있다.

초상들의 의상이나 장식 등이 극도로 생략된 점이 매우 상징적이다.

⑤ 회구(希求)(그림18)

그의 많은 초상조각 중에서 이 작품만이 그의 특징적인 긴 목 위에 두 손이 덧 붙여져 있다. 붉은 점토의 살결이 자연스럽게 구워져 풍우의 세월을 견디어 온 듯한 시간을 느끼게 해 준다.

⑥ 재회(再會)(그림19)

8등신(헬레니즘)이나 7등신(클라식) 등 그리이스 조각의 전통적인 비례에 눈 익어 온 사람들의 눈으로 보면 이 작품은 그야말로 이상하게 보일 것이다. 그러나 이것은 육체적인 비례라기 보다 심리적인 그것으로 해석될 수 있는 것으로서 오랜 기다림으로 벌떡 일어나서 만남의 기쁨을 나타내려는 소조각적(小彫刻的)인 모습이다.

⑦ 비구니(그림20)

이 작품은 일본에서 개인전을 개최하여 호평을 받았던 작품으로서 이때부터 불도에 관심을 표명했던 것으로 보이며 그 귀의(歸依)의 징조가 이 작품에서 나타나 있다. 불도를 닦는 중 가운데서도 비구니는 무색 무취의 순결함을 연상케 하는 대상인데 그의 독존적 경향이 이러한 비구니를 빌어 상징화한 것인지도 모른다.<sup>30)</sup>

⑧ 자소상(그림21)

1966년에 제작한 권진규의 마지막 작품이다. 삭발한 채 장삼을 걸치고 있는 이 작품은 이집트 조각에서 발견할 수 있는 영원불멸의 정면성과 부동성이 되살아나고 있는 것처럼 정신적 승화를 드러내기 위해 비례는 변형되고 눈빛은 영원성을 갈망하고 있으며 길게 늘어진 목에 비해 강한 직각을 보여주어야 할 어깨선은 부드럽게 흘러 내려버린다. 자아의 내면세계로 향한 깊은 성찰의 자세를 보여주고 있으며, 고딕적 엄숙성과 영원성이 재료가 주는 신비로운 분위기가 결합하여 더욱

---

30) 유준상(1975), "영원을 응시한 조각가", 「한국현대미술대표작가100인선집」, 금성출판사, p.7

정적인 사색의 깊이를 부여해주고 있다.<sup>31)</sup>

## (2) 권진규의 테라코타 작품의 조형성

그의 테라코타 작품에 나타나고 있는 조형양식의 특징으로서 수직조형구조를 근간으로 하는 과감한 생략과 긴장감의 표출은 그의 깊은 내면세계의 생명력을 표현한 것이다. 인물상이나 동물상에 있어서도 완전 형상을 보여주기 보다 항상 특정 부위를 과장하거나 생략, 강조함으로써 조각의 연극성을 강화시키는 수법을 많이 썼다.

수직조형구조로서 얼굴 중심부위를 정점으로 모든 덩어리의 운동이 집중되어 있으며, 동체의 해부학적 형태를 변형하여 피라미드의 구조 속에 형태의 단순한 모양으로 집약시켰음을 볼 수 있는 데, 이와 같은 형태의 표현은 그의 작품의 정면성과 부동성에서 잘 나타나고 있으며, 동적이기보다도 정적이고, 현세적이기보다도 영원한 것으로써의 엄숙함을 표출한다.

한편 그의 테라코타 작품 중에서 인물상뿐만 아니라 말이나 소와 같은 동물들의 표현재료와 제작법에 있어서는 전통적인 것이라 할 수 있으며, 또한 표현주제로 토우와 비교할 수 있는 동물상 등을 훌륭하게 구사한 것도 전통적 범위에 포함시킬 수 있으나 작품의 근본 양식에 있어선 서구의 표현양식을 따르고 있다. 그의 테라코타 작업에 의한 조상조각(塑像彫刻)들은 권진규 자신의 작가적 이미지를 뚜렷하게 이끌어 준 것이 사실이다. 한국적 리얼리즘을 추구하겠다는 그의 발언은 많은 교훈을 주기도 했다. 이 점은 그의 작품을 지배하였던 거장들의 영향이란 무거운 그림자를 그 자신이 의식한 새로운 도약으로써 의미를 지니는 것이기도 하였다.<sup>32)</sup>

한국적 리얼리즘을 정립하기 위하여 그는 부단히 노력하였지만, 당시 조각계의 현실로 보아 너무나도 벅차고 어려웠던 것이 사실이며, 자신이 밝힌 한국적 리얼리즘의 정립을 위해 서구의 추상, 구상적 기법에만 몰두하고 있는 현실을 비

31) 최태만(1995), 「한국조각의 오늘」, 한국미술연감사, p.120

32) 오광수(1973), “조각가 권진규”, 「공간」, 5,6월호, 서울,공간사

---

판하였으나, 결과적으로 그도 역시 서구의 전통 조각기법의 세계를 완전히 벗어  
날 수 없었다는 것이 자살이란 최후의 수단을 통해 자신을 항변했던 것이 아닌가  
한다.





그림14) 권진규 작. 손. 1965

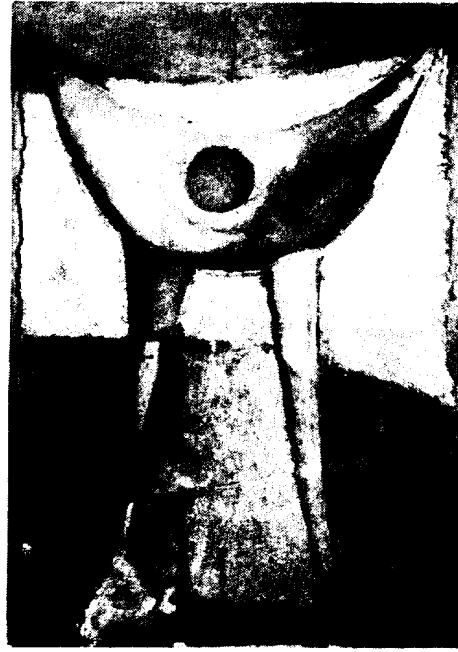


그림15) 권진규 작. 전설. 1966



그림 16) 권진규 작. 말. 1966



그림17) 권진규 작. 지원의 얼굴.  
1966-1967



그림18) 권진규 작. 회구. 1965



그림19) 권진규 작. 재회. 1963



그림20) 권진규 작. 비구니. 1966



그림21) 권진규 작. 자소상. 1966

## 5. 70년대 중반이후의 테라코타 작품 분석

70년대 환원적인 경향을 거치면서 80년대에 이르러 미니멀 조각<sup>33)</sup>의 자기비판-자기 규정적인 것으로서가 아니라 조각의 존립에 대한 반성으로서- 이 보다 구체화되면서 질량으로부터 개념으로 변화되는 징후가 더욱 확연하게 나타나는 것을 변화의 특징으로 주목할 수 있다. 즉, 모더니즘 경향의 조각에 있어 형태나 재료 사용이 안으로 응축되고 자기 충족적이며 자체의 완결성을 지향했던 반면에 80년대에 접어들며 나타난 새로운 조류는 외형적으로 흙, 돌, 나무, 청동 등의 전통적인 재료뿐만 아니라 철, 합성수지, 기성품 등을 활용한 조각이 활발하게 발표되었으며, 또한 서로 이질적인 재료의 결합을 통해 미니멀리즘의 금욕적 자기억제를 개념의 적극적인 표출로 변환시키고자 하는 노력의 일단을 발견할 수 있다. 조각에 대한 이러한 개방적 태도의 확산은 소재주의, 재료에 대한 물질 숭배적 집착, 완벽하리 만치 정교한 기술에 의한 완결성의 추구 등을 특징으로 한 모더니즘 조각을 극복하고 조각의 내용과 형식 또한 다원화시킨 요소로 작용했다. 특히 조각 개념을 대체하는 설치작업의 급속한 부상과 더불어 조각의 질적 변화가 이루어지고 있는 것이 80년대 이후 한국조각이 처해 있는 새로운 단계라고 할 수 있다.<sup>34)</sup> 나날이 새로운 재료와 기법으로 변화하는 다양한 양식 속에서의 테라코타 작업은 별로 빛을 보지 못하고 있다. 특히 견고성이나 강도가 약해 현대조각에서는 매력 없는 재료인지도 모른다. 그러나 이러한 한국조각의 환경에도 아랑곳하지 않고 흙과 더불어 우리 전통과 토속정서를 지켜나가면서 테라코타 작업의 새로운 가능성을 제시하며 묵묵히 다양한 흙 작업을 하는 작가들이 많이 있다. 여기에서 이들의 작품세계를 분석, 고찰하므로써 테라코타의 가능성을 모색해 보고자 한다.

33) 미니멀 조각 : 1960년대 후반 미국의 젊은 작가들이 최소한의 조형수단으로 제작했던 조각을 가르킨다. 이들은 회화의 감동성과 마티에르의 풍부함 내지는 자기 표현은 곧 예술이라는 종래의 개념을 거부하는 입장에서 출발하고 있다.

34) 최태만(1995), 「한국 조각의 오늘」, 한국미술연감사, p.207



## 1) 박 윤 자(朴 允 子) (그림22)

박윤자<sup>35)</sup>의 테라코타는 동심의 세계에서 맛볼 수 있는 천진난만성의 표출에서 시작된다. 모가 나지 않은 부드러운 곡선을 취하면서 인체를 간결히 요약한다. 거기에 밝은 표정의 얼굴을 연출함으로써 테라코타라는 형식 자체가 지니고 있는 따뜻한 질감을 효과적으로 살려낸다. 인체의 몸 동작을 다양하게 변모시켜 보는 이로 하여금 커다란 호기심을 갖게 하고, 때로는 인체를 납작하게 누름으로써 원시적인 단순성을 보여주기도 한다. 초기에는 흙의 질감을 이용하여 아주 매끄럽게 만들었고, 이후 원시적인 분위기를 더욱 강조하여 〈누워있는 여자〉에서는 고대의 토우에서 느낄 수 있는 설화성을 추구하고 있다. 부드러운 표면에는 거칠게 그은 선으로써 변화를 주고, 텅 빈 속은 작은 조각의 무게와 부피를 느끼게 해주고, 인체의 손놀림과 얼굴 표정에서는 우리 시대 인간들이 잃어버린 동화의 얘기를 들려주는 분위기를 연출한다.<sup>36)</sup> 그는 능숙하게 흙을 다루면서 덧붙이기, 깎아내기, 등 조각기법을 자유자재로 구사하며 평면적인 원근감을 의도적으로 표현함으로써 서술적 효과를 무리 없이 나타내고 있다.

## 2) 이 정 자(李 正 子) (그림23)

1975년 전후해서 이정자<sup>37)</sup>는 자신의 집착을 더욱 확연하게 해주는 독특한 순수 조형의 인물상 작품들을 테라코타의 소성방법으로 제작하여 한층 매혹적인 아름다움을 보여주고 있다. 그러한 조형 수법의 확대는 그녀의 더 많은 가능성을 시사하는 것이며, 불을 매체로 한 도토(陶土)사용의 작품에 열중하여 테라코타의 한계를 벗어나고 있다. 75년부터 보여 주고 있는 초별구이 작품 표면에 청자 유약을 사용하는 것은 작가의 끊임없는 실험정신을 반영하는 것이다. 뿐만 아니라 이정자는 그 동안의 매력적인 여인상의 범주를 벗어나 사람의 얼굴만을 파격적으로 형상

35) 박윤자 : 1945년생, 홍익대 조각과 졸, 국전입선, 1980년 테라코타 개인전

대표작: 누워있는 여인

36) 유흥준(1986): “흙으로 빚어낸 이야기 조각들”, 「박윤자 조각전」

37) 이정자 : 1940년생, 이화여대 조각과 대학원 졸, 국전입선, 특선, 1977년 테라코타 개인전, 대표작: 여인좌상

시키는 비정형의 작품을 시도하고 있다. 이 새로운 형태는 마치 고대인들의 어떤 의식신앙의 상징물을 연상시킨다.<sup>38)</sup> 이정자의 일관된 제재는 작품의 의도에 따라 자유롭게 선택되고 있으며, 인체구조가 갖는 형태를 면과 곡선, 양감에 구애되지 않고 자유롭게 구성하고 있다.

### 3) 김 효 숙(金 孝 淑) (그림24)

동그라미 씨리즈 작품으로 널리 알려진 김효숙<sup>39)</sup>은 종교적 회열과 고통을 그의 작품으로 승화시키고 있는 작가이다. 그는 모든 작품을 ‘동그라미’ 라는 제목으로 제작한다. 그는 이것에 대해 다음과 같이 말한 적이 있다. “나는 언제부터인지 둥근 것 속에서 사랑과 용서가 갖는 포용성, 그리고 조화와 영원의 세계에 대한 동경과 기도 같은 것을 연상하게 되었다.” 여기에서도 그에게 작품이 자신의 종교적 고백이라는 사실이 발견된다.<sup>40)</sup> 김효숙의 동그라미 연작은 여체를 곡선적인 볼륨과 둥굴둥굴한 덩어리로 분할하여 표현하는 방식과 선적인 볼륨을 과장하고 왜곡시키는 방식으로 짜임새 있게 구축하고 있다.

그는 테라코타라는 한국적 작업 방식을 종교적 신념에 연결시키면서 독자적인 조각세계를 만들어 내고 있다.



### 4) 강 대 철(姜 大 喆) (그림25)

강대철<sup>41)</sup>이 추구하고 있는 <생명질 시리즈>는 구조적인 형태의 추상조각들로 서, 형태의 구조, 볼륨, 리듬을 통해 생명에 대한 추상적 관념을 시각화한 작품들이다. 생명에 대한 관념을 사물의 모티브나 이미지로 바꾸고, 그 사물의 상태는 묶임과 터져나옴의 형태로 표현하여, 물리적 강제로 인해 변형되고, 왜곡되고 기

38) 이귀열(1977), 「이정자 조각전」

39) 김효숙 : 1945년생, 서울대 조각과 대학원 졸, 국전 입선, 특선, 단체전 다수 출품, 1980년 테라코타 개인전, 대표작: 동그라미

40) 김정희(1997), “구상조각의 현상-한국의 서정성”, 모란미술관, p.11

41) 강대철 : 1947년생, 홍익대 조각과 졸, 중앙미술대전 대상, 국전 문화공보부장관상, 단체전 다수 출품, 개인전 다수, 대표작: K농장의 호박들

형화되어 버린 생명으로 표현한다. 이는 생명을 추상적 관념으로서가 아니라 삶의 구체적인 현실로서 파악하고 있음을 의미하며 그의 관심과 사고와 시선이 점차 구체성을 향해 전개되고 있음을 뜻한다. 돌에 찍히고 터지고, 짓밟히고 기형화되어 버린 호박들을 통해 이 시대의 삶의 어떤 정황이나 아픔, 진실 혹은 역사를 보여 주려 한다.<sup>42)</sup> 그것을 통하여 그는 식물의 이미지와 인물의 표정을 초현실적으로 합치시키려는 노력을 보여준다. 그는 일반적인 비구상에서 시작해 점차 구체적인 형상을 되찾아 내면서 자기의 깊이를 찾고 있다고 하겠다.

### 5) 강 관 옥(姜 寬 旭) (그림26)

강관옥<sup>43)</sup>은 주로 석재를 많이 이용한 작업에 몰두하였지만 최근에 와서 테라코타 작업에도 눈을 돌리고 있다. 그의 작품에 나타나는 구원의 이미지, 평화와 온화함, 관용과 화해의 정신은 우리 민족의 정서 속에 깊숙히 잠재된 모성 회귀 본능에 대한 끊임없는 탐구로부터 발원한 것이라고 할 수 있다. 그는 줄곧 세월의 풍상에 의해 초라하게 늙어버린 노파의 모습을 매우 정직하고 사실적인 방법으로 표현하고 있다.<sup>44)</sup> 주름이 깊이 패인 얼굴에 수심이 가득하고 손과 표정은 한 여인의 일생을 대변한다. 평범한 어머니로서 한 여인이 겪어야 했던 삶을 구원의 상징으로 휴머니즘을 표현하고자 하는 작가의 의지가 각인 되어 있다. 이는 개인적인 차원의 어머니상이 아니라 민족의 현실을 역사의식을 갖고 관찰하여 사실적으로 표현한 것이다. 우리 민족의 역사 언저리에서 질곡의 세월에 의해 짓밟혀야만 했던 여성들의 고통을 대변한 것이다.

### 6) 이 상 무(李 相 璵) (그림27)

이상무<sup>45)</sup>는 꾸준히 테라코타 작업에 몰두하고 있는 작가로서 농부, 시장사람들

42) 김윤수(1983), “K농장의 호박들”, 「강대철 테라코타 작품전」

43) 강관옥 : 1945년생, 홍익대 조각과 대학원 졸, 국전 국무총리상, 특선 다수, 단체전 다수 출품, 대표작: 구원

44) 최태만(1995), 「한국조각의 오늘」, 한국미술연감사, p.274

45) 이상무 : 1950년생, 홍익대 조각과 대학원 졸, 단체전 및 초대전 다수 출품, 1994.

의 작품에 인물을 통하여 흠의 의미를 환기시켜내려는 작의(作意)를 표현하고 있다. 대지란 삶의 터전이며, 농부들과 흠의 관계는 불가분의 관계에 있다. 그런 점에서 그의 작품은 일하는 사람에 대한 노래, 즉 대지의 노래라 말할 수 있다. 표현대상이 자애로운 어머니 상, 인자한 할아버지 상 또는 행복한 가족상이라는 데에서 정감이 간다. 표현방법에 있어서도 세세한 디테일 묘사에 매달리기보다는 함축과 집약의 수법을 써서 대상 인물의 분위기를 느낄 수 있게 하였다. 그가 테라코타를 재료로 선택한 이유는 흠의 성질을 고스란히 간직하여 흠의 느낌을 통해 대지의 체취를 리얼하게 표현하려는 발상에서 비롯된 것이다.

### 7) 차 상 권(車 相 權) (그림28)

차상권(46)은 70년대 후반부터 꾸준히 구상 조각을 추구해 온 작가로서 인체를 소재로 한 작품에 심취해 왔다. 그의 삶의 연작들은 인체를 정공법으로 다루기 시작하여 마침내는 상황성에 관심을 기울이게 되었다. 그는 보다 극명한 상황성의 표출을 위해 여타의 부분을 보다 드라마틱하게 표현한다. 실제이상으로 강조된 울퉁불퉁한 근육, 긴박감을 자아내는 극적인 포즈, 부분적으로 추상화된 인체묘사 따위는 이와 같은 효과를 위해 고안한 시각적 장치들이다. 일상적 사물이나 가공되지 않은 재료를 동원하는 가운데 부분적으로는 설치방식을 통해 일련의 상황성을 표출한다.

### 8) 김 주 호(金 周 鎬) (그림29)

웃음의 의미를 깨우쳐 주는 작가 김주호(47)는 인물묘사를 통해 생활의 해학을 보여줌으로써 우리의 자화상을 다시 생각해보게 한다. 이 시대를 구성하고 있는 인간들의 모습의 단면들을 흠덩어리로 빚어냄으로써 어떤 교훈을 던져주고 있다.

1996년 테라코타 개인전, 대표작: 인간시대

46) 차상권 : 목원대 대학원 졸, 대한민국미술대전 입선, 목우회미술대전 최고상 개인전 다수, 단체전 및 초대전 다수 출품, 대표작: 삶

47) 김주호 : 1946년생, 서울대 조각과 대학원 졸, 개인전 다수, 단체전 및 초대전 다수 출품, 1988년 테라코타 개인전, 대표작: 흠

늘 서구적인 양감과 질감 그리고 비례를 강조했던 조각개념에서 벗어나 작가의 눈으로, 작가의 손으로 우리의 골격을 은유적으로 묘사하여 넉넉하고 여유로운 유우머 감각을 표현하고 있다.<sup>48)</sup> 그는 흙과 나무라는 가장 기초적인 재료를 가지고 서로 대비되는 효과를 표현하거나 물감으로 색을 칠하는 표현방법을 택하고 있다. 이는 테라코타와 나무라는 재료의 속성을 충분하게 이해하고 있으며, 작품이 완성된 후 재료가 갖고 있는 가능성을 추구하되 조각개념의 본래의 모습을 지킨다는 한도에서 작업을 하고있는 것이다.

### 9) 김 용 우(金 容 雨) (그림30)

김용우<sup>49)</sup>는 테라코타 작업을 통해 나름대로 인체를 성형해내고 흙의 응용과 색감을 활용해 토속적인 작품을 만들어 내고 있다.

붉은 황토와 옹기토, 산청토 등을 적절히 배합해 손으로 빚고 다듬어 손수 가마에서 구워낸 그의 테라코타 작품들은 무엇보다도 한국인의 구수한 정감과 인간미를 연상시킨다. 인체비례와 풍만하고 투실투실한, 귀엽고 친근감이 감도는 표정<sup>50)</sup>은 우리 이웃들의 소박한 얼굴들과 흡사하다. 인간적인 온기를 추구하는 심성으로 빚고 구워낸 그의 작품은 토속적인 얼굴을 느끼게 한다.

### 10) 박 성 순(朴 成 淳) (그림31)

박성순<sup>51)</sup>은 회색도시 속에서 소외되고 방황하는 젊은이의 모습을 표현한다. 노동의 의미를 생각하면서 그가 택한 재료가 바로 테라코타이다. 우리 선조들의 토우처럼 그의 인물상은 소박한 맛을 풍긴다. 이는 재료가 갖고있는 특성을 이 작가가 알고 있다는 것을 의미한다. 탄탄한 인체 해부학적 지식을 기초로 현대인의 다

48) 김성희(1994), “이 시대의 표정을 구워내고 있는 작가 김주호”, 『Art in Korea』, 12호, p.20

49) 김용우 : 조선대 대학원 졸, 전남도전 입선, 특선, 단체전 및 초대전 다수 출품, 개인전 4회

50) 박영택(1995), “테라코타로 빚은 토종의 얼굴”, 『김용우 조각전』

51) 박성순 : 1969년생, 목원대 대학원 졸, 한국구상조각대전 입선, 특선, 목우회미술대전 입선, 특선, 1996년 테라코타 개인전, 대표작: 회색도시

양한 포우즈를 사실적으로 표현하고 있다.

### 11) 이 영 섭 (그림32)

최근 이영섭<sup>52)</sup>이 보여준 테라코타 작품은 상상을 초월한 거대한 작품 스케일, 견고하고 육중한 형태, 심오한 내면적 표현성 등에서 테라코타 작품이 가지는 독특한 맛과 멋을 잘 살려내고 있다. 무엇보다도 그는 하나의 형상을 얻어내기 위해 온갖 열정과 신명을 다하는 근성 있는 장인정신의 소유자이다. 경기도 여주 땅에 혼자 구도승처럼 은둔하면서 흙과 불이 하나가 되어 작업에 열중하고 있다. 그 결과 나름대로 장작가마의 소성에는 이제 상당한 정도의 경지에 올라서게 되었고, 그것을 바탕으로 인체의 실재감을 느끼기에 적합한 크기와 유연하고 섬세한 형태 및 디테일 묘사를 자유자재로 구사할 수 있게 되었다.<sup>53)</sup> 근육질 남자상들의 절제되고 함축된 얼굴 표현은 현실적 고뇌 속에서 정신의 해탈을 상징화하려는 의도를 엿보게 한다. 이는 세속적인 표피 이면에서 추구되는 정신의 숭고성을 밀도 있게 빚어내고 있다 할 수 있다.

### 12) 박 실 (朴 實) (그림33)

박실<sup>54)</sup>은 흙과 더불어 사는 흙의 작가로서 부단히 실험적이고 도전하는 작가이다. 테라코타에 나무나 금속 등과 채색을 적절히 사용한 작업을 주로 많이 한다. 그의 흙 작업은 태초의 원시주의나 자연주의를 갈구하던 인간의 형상을 탈 관념적 제작 기법으로 새로운 변화를 추구한다.

지금까지 70년대 이후부터 현재까지 꾸준히 테라코타 작업을 하고 있는 작가들의 다양한 작품세계를 고찰해 보았다. 여기서 우리가 느낄 수 있는 것은 여러 작가들이 흙을 사랑하고, 우리 전통과 토속적인 정서를 재인식하면서 끊임없이 우리의 삶을 표현하고 있다는 것이다.

52) 이영섭 : 1963년생, 강원대 졸, 단체전 및 초대전 다수 출품, 1993년 테라코타 개인전

53) 이재연(1993), "흙과 불로 빚어낸 고뇌의 인간상", 『월간미술』, 12월호

54) 박 실 : 개인전 다수, 아세아 비엔날레 등 기획전, 단체전 다수 출품.

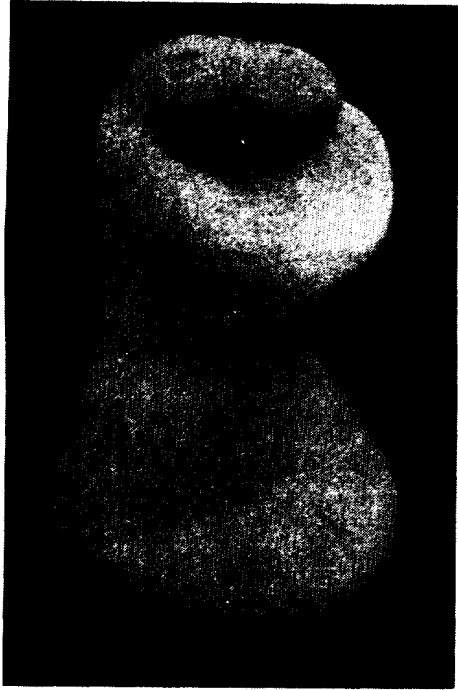


그림22) 박윤자 작. 작품.  
19×14×30cm. 1981



그림23) 이정자 작. 여인와상.  
63×34×32cm



그림24) 김효숙 작. 동그라미 16.  
40×33×60cm



그림25) 강대철 작. K 농장의 호박들



그림26) 강관욱 작. 구원. 1997



그림27) 이상무 작. 인간시대.



그림28) 차상권 작. 삶-지평선.  
500×30×172cm. 1993



그림29 김주호 작. 여름.  
28×22×54cm. 1994





그림30) 김용우 작. 산이야기 II.  
46×22×61cm. 1997



그림31) 박성순 작. 회색도시-구직광고.  
150×45×164cm. 1996



그림32) 이영섭 작. 고요.  
95×70×70cm. 1993



그림33) 박설 작 기행문. 1992

### Ⅲ. 테라코타 제작기법

#### 1. 테라코타 작업에 사용되는 소지(素地)<sup>55)</sup>

기와나 토관, 고대의 토기, 테라코타는 다공질로서 수분을 투과시키는 성질이 있으며, 뽀족한 금속으로 표면을 굽으면 굽혀진다. 대부분 저온의 frit 유를 사용하는 예도 있고, 원료는 적갈색 계통의 토양질로 철분 및 유기물이 다량 함유되어 있다. 흡수율은 23%이하 15% 정도이며, 소성온도는 700 ~ 1000 °C에 해당한다.<sup>56)</sup>

테라코타 작업에 있어서 점토소지는 크고, 두터운 벽을 갖는 조각적 형태를 제작하는데는 많은 문제점이 있다. 이 중 가장 어려운 점은 수직인 기벽과 기벽 사이에 걸쳐진 수평면이 처지는 경향과 건조 시에 두터운 부분에 균열이 가는 경향이 있다. 조각용 소지에 소분(燒分)<sup>57)</sup>을 첨가하면 주저앉지 않고 형태를 잘 유지할 수 있다.

점토소지의 20~30%정도 소분을 첨가하여 반죽하면 두터운 점토의 수축율을 감소시킨다. 건조 시에 점토가 서서히 소분을 밀어내고 이 작용으로 공기 통로가 생기게 되며, 공기를 접하는 점토의 표면이 더욱 균일하게 되어 균열이 생기는 위험을 감소시킬 수 있다.

대체로 점토는 가소성이 부족하거나, 매력적인 소지의 색을 갖지 못하거나, 또는 희망하는 온도에서 소성될 수 없는 경우도 있기 때문에 작업하기에 적당한 소지를 만들기 위해서는 여러 가지 점토를 혼합하는 것이 보통이다.

점토소지를 조합하는 경우, 일반적으로 모래나 사암이 과다하게 함유되지 않

55) 소지 : 점력이 있는 흙을 말하며 원래는 흰색계열의 점토를 칭한다.

56) 신학수 외(1991), 「공예재료」, 창문각, p.170

57) 소분 : 일차 소성된 점토를 여러 크기의 입자로 분쇄하여 용도에 따라 점토에 첨가하여 사용한다. 대개 수축율을 줄이기 위하여 소분을 첨가한다.

는 등 비교적 결점이 없는 점토를 사용하는 것이 좋다.

간혹, 점토의 입자가 너무 미세하기 때문에 건조 시에 쉽게 균열이 가는 경우도 있기 때문에 규사나 미세한 소분같은 비가소성 점토를 첨가하여 점토소지의 입자간격을 넓혀 다공성으로 만들어 주어 균등하게 건조될 수 있게 해주거나,<sup>58)</sup> 톱밥이나 왕겨, 모래 등을 섞으면 건조시 파손을 예방할 수 있고, 완성된 작품에 거친 재질감을 얻을 수도 있다.

## 1) 옹기점토

우리 나라 전국에 많이 산재하여 있는 옹기점토는 지역에 따라 조금씩 차이가 있기는 하지만 대개가 단미(單味)로 사용한다.

옹기토에는 많은 불순물이 함유되어 있으며, 약간의 모래질이 섞여 있어 큰 기물이나 테라코타 제작에도 적합하다. 내화도가 낮고( 700~800℃ ), 가소성이 매우 좋으며, 테라코타 고유색인 적갈색을 내기 때문이다.

또한, 옹기토에 톱밥이나 살겨를 섞으면 거친 느낌을 낼 수도 있으며, 옹기토에 10~20%의 백토나 고령토<sup>59)</sup>를 섞어서 작업하기도 한다.

## 2) 청자점토

우리 나라에서 옛부터 사용해 왔던 청자토는 철분이 섞여 있는 전·남북지방의 황토와 고령토 등을 적절히 혼합하여 물에 풀어서 체로 걸러 앙금을 가라앉혀 노천에 건조시키는 수비방법으로 제토하였다.

근래에 들어서는 여주, 이천지방의 사토를 주원료로 고령토, 장석 등을 섞어 불 밑에 갈아서 만들어 낸다.

58) 클렌 C 벨슨(1978), 「도자예술(Ceramics)」, 임무근·신광석 역, 미진사, p.10

59) 고령토(高嶺土) : 도자기 원료 중에서 가장 많이 사용되는 재료이며, 중국의 고령지방에서 많이 나는 점토. 우리 나라에서는 경남 하동, 산청, 성주 등지에서 양질의 고령토가 채취되고 있다.

옛날의 청자토에 비하여 점력이 떨어지고 색상이 좋지 못한 이유는 불 밑에서 사질이나 불순물까지 전부 갈아버리기 때문인데, 몇 년 내지 몇 십 년씩 땅속에 묻어 숙성시켜서 사용하였던 옛날의 점토에 비해 며칠만에 바로 사용하기 때문에 점력이 떨어지는 것이다.

요즈음은 새로 만든 점토에다 과일식초 또는 막걸리나 맥주 등을 첨가시켜 따뜻한 온도에 밀봉하여 보관하여 두면 불과 1~2주일만에 아주 숙성이 잘 된 점토를 사용할 수 있다. 식초나 막걸리, 와인 등의 술이 점토 속에서 빠른 숙성을 도와주기 때문이다. 발효식품이 점토 속에서 박테리아와 함께 발효를 하여 점토 내에 점력을 증강시켜 주는 것이다.<sup>60)</sup> 또한 청자토와 제주 흙을 적절히 혼합하여 작업하면 점력이 강하고, 질감이 매우 좋으며, 소성 후에는 붉으스레한 고운 적갈색을 띠어 테라코타 작품제작에 매우 적절한 점토가 된다.

### 3) 백자점토

백자점토도 테라코타에 이용 할 수 있으나 점력이 약하기 때문에 테라코타 작업에는 어려움이 따른다.

그러나, Ball Clay<sup>61)</sup>나 목절점토(木節粘土)<sup>62)</sup> 와목점토(蛙目粘土)<sup>63)</sup> 등을 소량 섞으면 되고, 입자가 곱고 부드러우며, 가장 섬세하고 미세한 부분까지 표현해 낼 수 있고 무게가 가볍고, 소성 후 강도가 강한 것이 특징이다. 저화도에서는 (900℃) 분홍색을 띄는 등 색상이 곱고 맑아 여러 가지 보조재료나 발색제를 쓰면 질감과 다양한 색상을 얻을 수 있는 장점이 있다.

이밖에 경남 산청군에서 나는 산청점토는 약탕기, 뚝배기, 돌밥솥 등을 만드는 데 주로 쓰여져 왔는데 점토에 모래가 다량으로 섞여있고, 점력이 좋아 테라코타

60) 정동훈(1997), 「현대도자예술」, 디자인하우스, p.74~75

61) Ball Clay : 아주 고운 입자로 된 점력있는 퇴적점토. 소성하면 색깔이 백색이나 또는 이에 가까운 색을 낸다.

62) 목절점토 : 내화도가 높고 소성하면 흰색 계열이 된다. 화강암이 풍화작용에 의하여 침적된 점토로써 불순물이 많이 섞여 있으나 입자가 매우 곱다.

63) 와목점토 : 점력이 좋고 소성하면 약간 회색, 베이지 색이 되며, 백색도는 좋지 않다.

에 적당하다.

입자사이에 굵은 모래는 소성 시 수축이 덜하고 깨지는 율을 감소시키는 역할을 하고 거치른 질감을 갖게 한다. 테라코타용 저화도 유약을 사용할 수 있고 노천(露天)구이로 테라코타를 할 수 있는 특징을 가진 점토이다.<sup>64)</sup>

이상으로 테라코타작업에 사용되고 있는 점토들을 알아보았는데 일반적으로 테라코타는 건조과정에서 5~12%, 소성과정에서 8~12%의 범위의 수축율을 갖는다. 따라서 총 수축율은 최고13%내지 최대24%정도라고 말할 수 있으나 총 수축율은 15~20%인 것이 적절하다.

건조과정과 소성과정에서 균열과 파손되는 현상을 종종 볼 수 있는데, 이러한 현상들은 작업에 들어가기 전에 작품의 크기나 형태, 중력, 두께 등을 감안하여 구워져 나올 때까지의 과정들을 미리 계산해 두면서 적절한 점토들을 배합하여 작업해야 할 것이다.

## 2. 테라코타 성형기법

### 1) 속 파내기 성형

오랜 세월동안 조각가들은 시작품(試作品)이 영원한 기록이 되게 하기 위하여 모델링 기법을 발전시켰다. 시작품이 작은 규모의 것이거나 점토 벽이 2.5cm 이하일 경우 소성의 문제점은 별로 없다. 그러나 대형 작품일 경우에는 초과된 두께만큼의 점토를 내부에서 파내어야 한다.

점토가 적절한 습도를 갖고 있을 때 가는 철사로 만든 둥글게 생긴 도구로 점토 벽의 두께를 1.2~2.5cm 정도가 되게 파내어 다듬는다.

두 부분이 모두 다듬어지면 자른 부분에 상처를 내고 이장토를 바른 후 두 부

---

64) 김일태(1989), 「현대조각과 테라코타에 관한 고찰」, 석사학위논문, 홍익대학교 교육대학원, p.47

분을 마주 눌러 붙이고 손가락이나 도구의 자국을 다듬어 준다. 완성된 작품은 플라스틱으로 싸서 서서히 건조시켜 공기 중에 노출시킨다. 이렇게 하면 두터운 부분까지도 동일한 건조상태를 유지할 수 있다. 소성과정도 역시 서서히 진행하여야 하는데 정상적인 소성을 시작하기 전에 최소 12시간 정도 가마의 문을 약간 열어놓은 상태에서 저온으로 소성하여 주는 것이 보통이다.<sup>65)</sup>

## 2) 석고 틀 성형

석고 틀 제작에 있어서 먼저 고려할 것은 틀을 몇 조각으로 만들어야 하는가가 가장 중요하다. 가능한 조각의 수를 적게 하는 것이 주입할 때 편리하고 작품도 깨끗하게 나올 수 있으며, 시간도 절약할 수 있다. 그러나 조각의 숫자를 적게 하려고 무리하게 틀을 만들면 작품이 잘 빠지지 않아서 힘이 들거나 작품을 버리는 경우가 많다.

중요한 것은 석고 틀을 분리시킬 때 항상 일직선 방향으로 뺄 수 있어야 하므로 조금이라도 걸리는 부분이 있으면 안 된다는 사실이다.<sup>66)</sup>

석고 틀 성형은 작품을 제작한 후 건조되기 전에 필름이나 플라스틱 조깅 볼을 이용하여 필요한 조각으로 등분하여 1차원형 틀을 만들기 위해 석고를 바른다. 석고가 굳으면 조깅 볼을 제거하여 석고 원형 틀을 깨끗이 다듬어 정리하고, 분리제(비누, 세제, 왁스)를 바른다.

2차 걸 틀은 작품크기에 따라 3~4개의 조각으로 등분하고, 석고를 바른다. 석고가 마른 후, 틀을 떼 내어 속의 점토를 파내고 심봉 등을 제거한다. 틀을 깨끗이 물로 씻어내어 석고 틀의 기포로 인한 흠집을 없애고 정리한다. 2차 걸 틀 속에 1차 원형조각 틀들을 정리하여 일정한 두께의 점토를 1차원형틀의 내면에 힘을 주어 점토가 끊어지지 않도록 계속해서 밀면서 눌러주어 주름이나 이음자국을 방지한다.

65) 글렌 C 벨슨(1978), 「도자예술(Ceramics)」, 임무근·신광석 역(1980), 미진사, p.23

66) 서길용(1996), 「도자실기」, 조형사, p.124

틀의 각 부분이 잘 접합이 되도록 조각과 조각사이에 어긋남이 없이 맞물리도록 접합부분은 점토가래로 보강해 준다. 각 조각부분들이 잘 접합이 되도록 틀을 끈으로 단단히 묶어 어느 정도 건조시킨 후 석고 틀들을 분리하여 잘 건조시켜 소성 시킨다.

### 3) 흙 가래 성형

Coiling이라고도 하며 흙 가래를 한 층씩 쌓아 올려 흙 가래와 흙 가래를 서로 연결하여 형태를 만드는 기법이다.

작품의 크기에 따라 흙 가래의 굵기가 달라지며, 소품에서부터 대작에 이르기까지 제작이 가능하고 형태도 원형, 각형, 비대칭형, 대칭형 등 다양하게 만들 수 있다는 장점을 갖고 있다.<sup>67)</sup>

또한 흙 가래 성형은 점토가 너무 딱딱하여도 접착이 잘 안되며, 수분이 많아도 성형을 할 수 없다. 그리고 대형작업일 경우에는 적당한 시간을 가지고 밑 부분을 건조해 가면서 점차 쌓아 올려야 한다. 무리하게 쌓아 올리면 무너지거나 점토의 중량을 견디지 못하고 밑 부분이 찢어진다. 흙 타래를 한 가닥씩 접착할 때 서로 완전 접착이 되도록 주의해야 하며 작품의 안팎을 모두 매끄럽게 잘 다듬어 주어야 한다. 그리고 작품의 크기에 따라 흙 타래의 굵기를 조절해서 작품크기에 비하여 너무 얇거나 굵지 않은 적당한 점토 가래를 사용해야 한다.<sup>68)</sup> 작업이 완료되면 작품표면에 도구나 손가락 등을 이용하여 원하는 상태의 질감을 표현하여 완성한다.

### 4) 점토 판 성형

잘 개어진 점토를 판으로 밀어서 일정한 두께와 크기로 만들어 놓은 다음 쌓아 만드는 방법이다. 점토를 만들 때는 로울러로 밀어도 좋고 일정한 두께의 각

67) 한길홍 외(1988), 「도자공예」, 서울산업대학교, p.52

68) 정동훈(1997), 「현대도자예술」, 디자인하우스, p.88

목을 포개어 놓은 다음 그 두께만큼 가는 철사로 잘라서 사용해도 좋다. 큰 작품을 만들 때에는 소형의 모형을 만든 다음 그 모형의 비례대로 확대시키면서 만들면 정확하고 안전하게 만들 수 있다.<sup>69)</sup> 작품의 형태에 따라 점토 판을 적절하게 건조시킨 후 서로 접착시켜 형태를 완성하거나 작은 기물은 바로 접합할 수도 있다. 이때에 점토 판의 접합부분에 흙집을 내고 이장을 칠한 후 접합하여야 갈라지지 않는다. 대개의 점토 판 작업은 접합부분이 건조 시나 소성 시에 갈라지기 때문에 접합 시에 조심해야 한다. 점토 판을 약간 건조한 이후에 접합하였을 경우에는 접합이후에 급속히 건조시키지 않도록 해야 한다. 점토 판 뒤에 얇은 천을 부착한 채로 기본 석고형이나 신문지, 또는 다른 재질로 만들어진 기본형태의 밑틀에 점토 판을 씌우거나 입혀서 형태를 만들기도 한다. 이때에 점토가 약간 건조될 때까지 기본 틀에서 유지해야 하지만 어느 정도 건조된 후에는 점토 판 속에 있는 틀을 제거해야 한다. 점토는 건조하면서 10%~20%정도 수축하기 때문에 점토 판 밑틀을 제거하지 않으면 갈라지게 된다.

점토 판을 만들어 바로 접거나 씌워서 다양한 형태를 만들어 낼 경우에는 얇은 천을 점토 판 뒤에 부착한 상태로 형태를 완성하고 조금 건조한 이후 천을 떼어 내거나 아예 소성 해버리면 형태의 완성도가 높아진다.<sup>70)</sup> 이러한 점토 판 성형은 너무 습기 있는 점토 판을 접합할 경우 주저앉아버리고, 너무 급격하게 건조시키거나 서로 다른 습도의 점토 판을 접합할 경우에는 균열이 생기는 문제점이 있으므로 유의하여 작업을 해야 한다.

## 5) 점토튜브(Hollow Tube)성형

매우 복잡한 구조의 인물상은 여러 부분으로 잘라 속을 파내고 다시 결합하여 만들 수 있으나 여러 부분을 결합하는데 문제점이 유발한다. 따라서 속이 빈 여러 부분을 따로 만들어 결합하는 방법이 보다 간단하다. (그림 34)의 인물습

69) 김수현(1983). "테라코타의 예술성에 대한 고찰", 「논문집」, 충북대학교, p.5

70) 정동훈(1997). 「현대도자예술」, 디자인하우스, p.87



작은 변형된 점토튜브와 판재를 복합적으로 사용하여 제작한 것이다. 1.2cm 정도의 두께로 점토 판을 만들고 30~40cm길이의 점토튜브를 만들기 위해 나무 말뚝을 감아 싣는다. 토르소 부분은 다른 점토 판을 결합하여 커다란 점토튜브를 만들었다.

각 부분이 스스로의 형태를 유지하기에 충분해지면 서로 결합하여 준다. 점토는 결합과정에서 결합부분이 매끄럽게 될 수 있을 만큼 충분한 가소성이 있어야 한다. 튜브구조에 점토를 덧붙여 상을 두툼하게 만들 수도 있으며, 최종적으로 표면질감을 균일하게 마무리해준다. 소성과정에서 주저앉는 경향은 형태를 잘 유지 못하는 조각작품에서는 항상 골치 거리이다. 머리부분은 특히 머리의 중량이 앞으로 내민 목 부분에 가해질 때 잘 기울어지는 경향이 있다.

흔히 복잡한 조각형태에서는 소성, 건조과정에서 주저앉는 것을 방지하기 위하여 외부와 마찬가지로 내부에도 버팀 기둥이 필요하다.

건조, 소성과정에서 기본형태와 마찬가지로 수축하는 점토의 벽은 공기통로를 충분히 만들어 주면 실질적인 최고의 해결책이 된다.<sup>71)</sup>

### 3. 건조(乾燥)와 소성(燒成) 기법

#### 1) 건조(乾燥)

작품이 완성된 후 너무 급속히 작품을 건조시키면 작품내부와 외부의 건조상태가 달라서 외부는 먼저 건조되면서 표면의 기공이 닫히기 때문에 내부의 수분이 증발할 수 없게 되어 건조 시에 작품이 균열이 가거나 파손된다. 또한 수분이 남아있는, 아직 덜 건조된 상태에서 소성을 하게 되면 소성시 작품의 팽창과 작품내의 수분의 급속한 증발로 인하여 작품에 균열이 간다.

그리고 수분이 완전히 제거된 작품은 강도가 높아져 가마재임이 용이하지만

71) 글렌 C 벨슨(1978), 「도자예술(Ceramics)」, 임무근·신광석 역(1980), 미진사, p.27

수분이 남아있는 경우에는 가마 재입 시에 하중을 견디지 못하여 파손되기도 한다.

좋은 건조방법은 그늘진 실내공간에서 통풍을 약간 자유롭게 만들어 주고 작품의 내외부가 같은 속도로 건조될 수 있도록 하여야 한다.

작품의 위아래도 동일속도로 건조되도록 해야한다. 물론 작품의 두께, 형태나 종류, 점토의 성질 그리고 작업의 양 등에 따라 적당한 건조시설이 필요하겠지만 가장 중요한 점은 작품의 상하좌우가 고르게 건조되도록 해야한다. 대형작품일수록 밑 부분이 통풍이 되도록 해야한다. 실내의 온도가 너무 높거나 바람이 많이 불 경우에는 필히 신문지로 먼저 작품을 씌워주고 그 위에 비닐로 씌워서 건조속도를 조절하여야 하며, 실내가 너무 건조하면 실내에 물을 뿌리거나 작품의 표면에 물기를 주어야 한다. 특히 겨울철에는 실내의 온도변화가 매우 심하기 때문에 성형 이후 신문지로 작품을 감싸주고 비닐로 살짝 씌워주어 외부온도의 변화에 적응되지 않도록 하면서 서서히 건조되도록 세심한 배려가 필요하다.

그리고 여름철에는 햇볕을 직접 쏘이게 되면 바로 갈라져 버리기 때문에 절대로 햇볕에 노출되지 않도록 하여야 하며, 온도가 높기 때문에 오히려 신문지로 가려 놓아야 서서히 건조된다. 장마철 등의 우기에는 반대로 너무나 습기가 많으면 건조가 늦거나 형태가 무너져 버릴 염려가 있기 때문에 실내에 불을 피워서 습도를 조절하여 주어야 한다. 봄이나 가을철에는 온도는 적당하지만 바람에 작품을 노출시키면 파손될 확률이 높다. 그래서 봄, 가을에는 실내에서 건조하면서 밖에 내놓거나 창문을 열어 놓으면 좋지 않다.<sup>72)</sup>

봄, 가을철같이 비교적 온도가 낮은 시기에는 보통 10일정도 건조시키면 좋고, 우기에는 보름이상 건조시키는 것이 적절하며, 주변공기의 온도가 너무 높고 건조하면 작품 내 외부수분의 증발속도가 차이가 많이 생기면서 균열이 생기게되므로 적절한 온도와 습도를 유지해야 한다.

---

72) 정동훈(1997), 「현대도자예술」, 디자인하우스, p. 124

## 2) 소성(燒成)

소성은 1차, 2차 소성으로 나누는데, 테라코타는 완전히 건조된 작품을 무유 상태로 약 700~800℃ 정도에서 굽는 초벌구이 상태를 말한다.

비록 확실하게 건조가 되었어도 소성되기 전의 점토는 많은 습기를 함유하고 있기 때문에 소성은 저화도 시에 몇 시간동안 끌어 쥐야한다. 한 시간 가량 가마 문을 조금 열어 두거나 또는 들여다보는 구멍을 열어 놓아서 수분이 빠져나가도록 해야 한다.<sup>73)</sup> 특히 점토가 많은 소지는 점토광물이 500~600℃에서 분해하면서 그와 동시에 수축을 증가하므로 갑자기 가열하면 균열이 생기기 쉽다. 초벌구이는 재벌구이보다 가마재임이나 불때기가 더 어려우며, 초벌구이 때 조금만 서두르거나 연료를 많이 넣어 온도가 급상승하면 작품이 터지거나 금이 간다. 적절한 시기에 연료를 넣어야 하며 많은 경험이 필요하다.<sup>74)</sup>

가마의 종류는 사용연료, 소성방법과 소성목적, 가마의 형태 등에 의하여 구분되고, 사용연료에 따라서 가스가마, 전기가마, 기름가마, 나무가마, 석탄 및 톱밥가마 등으로 나눌 수 있는데 가스, 전기, 기름가마 등은 비교적 깨끗한 색상의 테라코타 작품을 얻을 수 있으나, 테라코타 작품의 성격이나 소박한 질감, 자연스런 발색을 원하고자 할 때는 기계적인 가마보다는 장작이나 폐타이어, 동물의 배설물 등을 이용한 노천가마가 어울릴 것 같다.

이러한 의미에서 본 논문에서는 여러 가지 소성가마와 방법들이 있지만 테라코타 작업에 있어서 어울리고, 가마짓기가 용이하며, 소성과정에서 우연한 발색이 나올 수 있는 가마와 소성방법을 제시해 보고자 한다.

### (1) 드럼통을 이용한 낙소(樂燒) 가마짓기와 소성방법 (그림35)

낙소 가마는 섭씨 1,000도 정도에서 소성을 하다가 유약이 녹는 순간 가마로부터 작품을 꺼내어 톱밥이나 낙엽, 신문지, 등에 파묻어 순간적이고 변칙적인 환

73) 한길홍 외(1988), 「도자공예」, 서울산업대학교, p.117

74) 정동훈(1991), 「가마짓기와 번조기법」, 디자인하우스, p.94

원효과를 노리는 기법이다. 기존의 가스가마나 전기가마의 기법에 비하여 순간적으로 작품의 결과를 가져오기 때문에 매번 소성이 몹시 흥미로우며 결과 또한 매번 달라서 그 명칭 그대로 불을 대면서 즐긴다는 방법이다. 낙소 가마는 드럼통을 이용하여 저렴한 가격으로 그리고 손쉽게 제작할 수 있다.

#### ■ 재료

- 드럼통 1개, 1~2인치 두께의 도자 가마용 석면 0.5×50cm 내열철사 또는 굵은 일반철사(일반철사는 20회 정도 사용한 후에는 바꾸어 주어야 한다)
- 도자기 단추(점으로 빚어서 철사가 통과하도록 구멍을 뚫어서 초벌구이 한다)
- 도르래 2개, 도르래용 굵은 철사 10cm
- 일반 취사용 기름버너, 또는 가스가마용 버너 1개
- 버너설치에 필요한 벽돌 20장
- 가마와 도르래를 설치할 나무
- 손잡이를 길게 만들고 끝을 뾰족하게 만든 집게 2~3가지

#### ■ 제작방법

- ① 두터운 드럼통을 구입하여 밑면의 전체를 용접기나 쇠톱으로 둥글게 도려낸다.
- ② 용접기로 그 반대편 윗면의 중앙에 직경 15cm 정도의 구멍을 낸다.(굴뚝 부분) 그리고 측면에는 지름5cm 정도의 불 보기 구멍을 위 아래 두 곳에 뚫어준다.(소성 시 가마의 온도와 유약의 용융 상태를 점검하기 위한 구멍)
- ③ 드럼통 측면에 석면을 부착하기 위한 구멍을 도자기 단추의 구멍과 같은 크기의 드릴로 뚫어준다.
- ④ 드럼통 윗 부분의 세 곳에 도르래로 가마를 부착하기 위하여 고리를 용접하여 붙인다.
- ⑤ 먼저 석면을 둥글게 오려서 철사로 드럼통 안쪽의 굴뚝 부분에 여러 곳을 매어준다.
- ⑥ 드럼통 옆면에 석면을 부착하여 고르게 철사로 묶어준다.

- ⑦ 가마를 옥외에 설치할 받침대를 만든 후 도르래를 이용하여 가마를 달아 맨다. 계단 밑이나 나무 등을 이용하여 적당한 장소를 찾아 설치하여도 좋다.
- ⑧ 버너를 설치하고 벽돌로 주변정리를 한 후 버너 위에 상판을 놓고 작품을 재입한다.
- ⑨ 소성 초기에는 가마를 약간 열어놓고 예열을 한 후 점차 가마를 닫아 준다.
- ⑩ 가마에 굴뚝을 설치해야 할 경우에는 윗 부분에 토관을 올려 놓거나 벽돌을 쌓아 임시 굴뚝을 설치하여 불의 온도를 조절한다.
- ⑪ 적정온도에 오르면 추를 잡아 내리고(상대적으로 가마는 올라 가면서 작품이 노출된다) 작품을 꺼내어 톱밥에 묻혀 환원 처리한다. 이 때 동작을 빨리 하여 소성온도가 너무 떨어지지 않도록 해야 한다. 이 때 조심하여야 할일은 가마온도가 1,000여 도에 이르고 뜨거운 작품을 꺼내기 때문에 가마 주변정리를 잘하여 화상이나 화재에 대비하여야 한다.
- ⑫ 적당한 시간동안 환원이 진행된다면 다시 작품을 꺼내어 물에 넣어서 급냉을 시켜야 좋은 환원효과를 유지할 수 있다.

그 외에도 드럼통의 1/3 윗 부분을 절단하여 도르개가 없이 긴 손잡이를 부착하여 윗 부분을 열어서 손쉽게 소성할 수도 있고, 또한 드럼통의 옆면에 문을 내주어 활용할 수도 있다. 옆면을 열 경우 작품이 작은 것은 좋으나 좀 큰 작품은 활용하기가 나쁘다.

## (2) 노천소성용 가마와 소성방법(그림36)

노천소성은 가마가 발달되기 이전의 소성방법으로서 신, 구석기 시대에 모닥불 주변에 기물을 놓고 자연스럽게 구워내던 방법으로 오늘날에는 다양한 방법으로 개발시켜 근간에 많이 활용하고 있는 기법이다. 가장 손쉬운 방법이기도 하면서 또한 가장 '불의 맛'을 내게 해주는 소성기법이다. 노천소성은 툇툇하고 거칠은 맛, 그러면서도 흙의 맛을 지닌 소박한 질감을 내준다. 우리주변에 산재해 있는 2차 점토(약간 점력이 있는 진흙)에 활석, 샤모토 등을 10%정도 첨가하거나 또는

청자점토에 활석5%, 샤모토10%만 첨가하여도 좋은 노천소성용 점토가 된다.

■노천소성 과정

- ① 먼저 땅을 약 30cm 정도 깊이에 지름 1m정도로 둥글게 판 후 밑 부분에 톱밥을 깔고 그 위에 신문지를 구겨서 한 겹 깔아준다.
- ② 기물을 자연스럽게 서로 기대어 중앙부분에 쌓아준다.
- ③ 기물 주변과 기물 위에 나무를 서로 기대어 빈틈없이 쌓아준다.
- ④ 밖에서 기물이 보이지 않을 정도로 나무를 겹쳐 쌓아준 후 다시 철판이나 상판 등으로 보온하여준다. (보온을 하여주지 않으면 온도가 잘 오르지 않고 찬바람이 들어가 기물이 깨어지기도 한다.)
- ⑤ 밑 부분에 불을 붙인다. 불길의 고루 퍼지도록 하고 부분적으로 나무를 첨가하여도 좋다.
- ⑥ 작품이 700~800도 정도로 달아오르면, 산화철, 산화동 등을 쌀, 겨나 톱밥에 버무려 준비한 것을 뿌려서 색상을 내기도 하거나 톱밥을 많이 씌우고 불길을 끄면서 환원 상태로 만들어 흑도의 효과를 내기도 한다.
- ⑦ 톱밥과 모래 또는 숯 등과 버무려 둔 화원용 재료를 뒤집어 씌워서 불길을 끄면서 환원 효과를 적당히 내면 좋은 결과를 가져온다. 어떠한 재료를 어느 시기에 얼마만큼의 양으로 불길을 끄느냐에 따라서 그 결과는 다양하게 나타나므로, 매년 소성 때마다 아주 흥미로운 기법이다.
- ⑧ 벽돌을 사용하여 임시로 둥글게 가마형태를 만들어 주거나 헌 깡통 또는 드럼통을 반으로 절단하여 활용하면 좀더 효과적인 소성을 할 수 있다.
- ⑨ 중남미나 멕시코 등지에서는 동물의 배설물을 이용하여 소성 하기도 한다.75)

---

75) 정동훈(1997), 「현대도자예술」, 디자인하우스, p.196~198



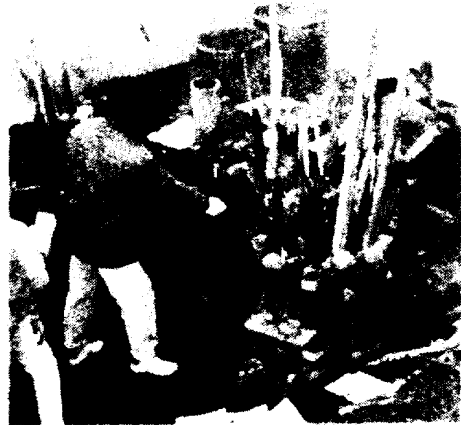
그림34) 점토튜브와 모델링을  
점토판으로 제작한 토르소에  
결합하여 만든 전통적인  
인물상의 습작. 높이. 67.5cm



그림35) 드럼통을 이용한 소성



그림36) 노천용 소성



#### 4. 테라코타의 발색(發色)

테라코타는 흙의 종류와 소성온도에 따라 여러 가지 색을 발하지만 흙에 산화물 따위를 첨가하여 의도적으로 여러 색을 낼 수 있다.

테라코타의 색은 화력에 의한 자연적인 색채와 인공색채 등으로 구분할 수 있으며, 화력에 의하여 나타난 색채는 신비스럽고 아름다운 반면에 인위적인 색채는 자연미가 없으며 영구성이 없다.

화력에 의한 색은 불길의 강약에 따라서 색채가 다르며, 700℃정도에서는 주황색이 되며, 1000℃이상에서는 짙은 갈색이나 붉고 노란 혼합 색의 조화로 이루어진다. 회색조의 색채를 내기 위해서는 900~950℃의 온도일 때 솔가지나 화목(火木)의 가스를 잡아넣어 주면 된다.

회색과 검정색의 차이점은 작품이 저온의 상태에서는 검은 색이 되며 고온에서 구워질 때는 회색을 띠게 되고 검게 구워진 작품은 질이 약하고, 회색은 강도가 강하다.

자색을 내기 위해서는 유약을 사용하지 않고서도 1100℃의 고온일 때 불에 소금을 조금 넣으면 강한 파란 불빛이 나오면서 화력이 급상승하여 표면이 녹으면서 자색빛의 아름다운 색을 얻을 수 있다.

유약의 사용은 작품의 성격에 따라서 사용하는 것이 좋으며, 어느 일부분을 유약으로 광택을 만들고 다른 부분은 무광으로 할 때 사용하는 것이 좋다.<sup>76)</sup>

작품을 소성하는 동안에 점토 속의 불순물들이 때로는 자연스러운 발색의 효과를 가져올 수도 있으며, 그 외 화학제품으로서 유화물감, 아크릴, 안료 등 작품에 직접 착색하는 방법들도 많이 사용하고 있다.

---

76) 김수현(1983), “테라코타의 예술성에 대한 고찰”, 「논문집」 충북대학교, p7



## IV. 결 론

구석기 시대부터 신라시대까지 토우들은 부장용 명기로 제작되었다.

신라 토우들은 표현 형식상 단독형, 부착형, 용기형으로 제작되다가 점차 단독형으로 만들어졌다. 신라 토우에는 과장과 생략, 강조, 단순화된 형태, 과감한 변형의 조형적 특성이 두드러 진다.

이후 고려, 조선시대를 거치면서 토우 형식들은 사라졌다가 1960년대 이후 권진규에 의해 서구적 조각 양식의 테라코타 기법이 도입된다. 권진규는 서구 근대 조각의 모방에 그치지 않고 자신만의 독특한 테라코타 작품의 세계를 이룩하기 위해 노력하였다.

그의 테라코타 작품에 나타나고 있는 조형양식의 특징은 수직 조형구조를 근간으로 하는 과감한 생략과 긴장감의 표출로 함축된다. 이것은 그의 깊은 내면세계의 생명력을 표현 한 것이다. 그는 특정 부위를 과장하거나 생략, 강조의 수법을 써서 조각의 연극성을 강화시키고자 했다.

70년대 이후 나날이 새로운 재료와 기법으로 다양한 양식 속에서의 테라코타 작업은 제대로 이루어지지 못했다.

그러나 테라코타 조각의 열악한 환경에도 아랑곳하지 않고 테라코타 작업의 가능성을 제시하며 묵묵히 다양한 테라코타 작업을 하는 작가들이 있다. 이들은 우리의 전통과 토속적인 정서를 재인식하면서 우리의 주변 삶을 사실적인 기법이나 인체를 단순화시키는 방식으로 개성 있게 표현하고 있다.

70년대 이후 박윤자, 이정자, 김효숙, 강대철은 테라코타 개인전을 통해서 우리나라 테라코타 작업의 새로운 방향을 제시하고 있다.

박윤자는 고대의 토우에서 느낄 수 있는 설화성을 추구하고 있으며, 이정자, 김효숙은 인체를 단순화시켜 조형 의지를 표현하고 있다.

강대철은 구조적인 형태의 추상조각들을 통하여 생명에 대한 추상적 관념을 시각화하고 있다. 이외에도 강관욱, 이상무, 차상권, 김주호, 김용우, 박성순, 이영

섬, 박실 등이 나름대로 실험적인 테라코타 작업을 해오고 있는데, 이들은 자연의 풍부함과 소박한 인간의 삶을 꾸밈없이 표현하고 있다.

테라코타 작가들은 오늘날 과학 물질 문명 사회에서 메말라 가는 인간의 삶을 흙이라는 원초적 재료로 형태를 빚고, 불에 구워 표현함으로써 인간본래의 모습을 흙을 통해 깨닫게 한다.

하지만 형태의 제한 범위를 극복하거나 혼화재의 배합으로 작품의 질감이나 색채를 의도적인 표현으로 최대한 탐구해야 할 과제도 동시에 안고 있다.

테라코타 작품을 제작하는 대부분의 작가들은 가스가마나 전기가마와 같은 현대적인 가마를 사용하기 때문에 다양한 발색을 내지 못하고 있으며, 질감에 있어서도 보편적으로 사용하고 있는 점토들을 단순히 사용하기 때문에 다양한 질감을 이루지 못하고 있다.

이러한 문제점들은 본 논문에서 제시하고 있는 낙소 가마나 노천 소성가마에서 소성하면 자연스러운 다양한 발색 등을 낼 수 있다.

또한 여러 가지 점토소지 등을 배합하여 성형하거나, 소성 시 톱밥가루나 동물의 배설물, 폐타이어 등을 이용할 경우에도 다양한 발색과 질감 등을 기대해볼 수 있다.

본 논문은 테라코타 작업에 알맞는 가마와 소성 방법을 제시하고, 온도 변화에 따른 발색 등 새로운 가능성을 제시하여 테라코타 작품이 갖고 있는 약점을 보강하려고 하였으며, 이를 토대로 더욱 발전된 테라코타 작업이 이루어지길 기대해본다.

## 참고문헌

### \* 國內書

#### <단행본>

- 이난영(1976), 「신라의 토우」, 세종대왕 기념사업회  
김원용(1980), 「한국 고미술의 이해」, 서울대학교 출판부  
\_\_\_\_\_(1973), 「우리 미술의 특색」, 신구문화사  
\_\_\_\_\_(1978), 「신라가야 동물형 토기소고」, 한국학보  
문명대(1980), 「한국 조각사」, 열화당  
김열규(1985), 「한국의 신화」, 서울, 일조각  
최태만(1995), 「한국조각의 오늘」, 한국미술연감사  
한길홍 외(1988), 「도자공예」, 서울산업대학교  
신학수 외(1991), 「공예재료」, 창문각  
정동훈(1997), 「현대도자예술」, 디자인 하우스  
\_\_\_\_\_(1991), 「가마짓기와 번조기법」, 디자인 하우스  
서길용(1996), 「도자실기」, 조형사

#### <論文>

- 김일태(1989), “현대조각과 테라코타에 관한 고찰” 석사학위 논문, 홍익대학교 교육대학원  
최옥영(1988), “한국 고대미술의 모형적 특성에 관한 연구” 석사학위 논문, 홍익대학교 대학원  
손용일(1997), “권진규의 조형이념과 전개에 관한 연구” 석사학위 논문, 인하대학교 교육대학원  
김수현(1987), “테라코타의 예술성에 대한 고찰” 「논문집」, 충북대학교

〈其他文獻〉

- 김원용(1975), “한국사의 재조명”, 「한국 선사문화와 편년」, 독서신문사
- 강우방(1997), “신라토우론”, 「신라토우」, 국립경주박물관
- 국립경주박물관(1989), 「신라의 토용」, 경주문화사
- 월간미술(1998), “신라토우”, 2월호
- 호암미술관(1984), 「한국인체조각전」
- 안규철(1981), 「대형조각 추세속의 테라코타」, 계간미술, 봄, 17호
- 조선일보, “건칠전을 준비중인 조각가 권진규씨”, 1971/6.20
- 이석우(1988), 「예술인가 패배인가」, 가나아트, 통권4호
- 오광수(1973), 「조각가 권진규」, 공간, 5,6월호
- 유준상(1975), “영원을 응시한 조각가”, 「한국현대미술대표작가 100인선집 4」, 금성출판사
- 이재언(1993), 「흙과 불로 빚어낸 고뇌의 인간상」, 월간미술, 12월호
- 김성희(1994), “이 시대의 표정을 구워내고 있는 작가 김주호”, 「Art in Korea」, 통권12호
- 유홍준(1986), “흙으로 빚어낸 이야기 조각들”, 「박윤자 조각전」
- 이귀열(1997), 「이정자 조각전」
- 김정희(1997), 「구상조각의 형상-한국의 서정성」, 모란미술관
- 김윤수(1993), “K농장의 호박들”, 「강대철 테라코타 개인전」
- 박영택(1995), “테라코타로 빛은 토종의 얼굴”, 「김용우 개인전」

〈翻譯書〉

- 클렌 C 넬슨(1978), 「도자예술」, 임무근, 신광석 역, 미진사

---

<Abstract>

Study and Analysis on the making technic  
and the moulding of terra-cotta work

Kang Shi-Kwon

Art Education Major,  
Graduate School of Education, Cheju National University  
Cheju, Korea

Supervised by Professor Moon, Ki-Sun

Today the work of terra-cotta in our country had been developed from the earthen ware of the New Stone Age, the Tou(clay doll) of Silla Kingdom, a tile and a Buddhist image. After that, the shape of Tou had disappeared from Koryu Dynasty to Choson Dynasty, But it was introduced by Mr. Kwon Jin-Gyu with the western sculpture shape again.

Mr. Kwon Jin-Gyu has worked terra-cotta work earnestly through his three times private exhitions and has been in a triangular position his realism in Korea.

After 1970s, Mrs. Park Yun-Ja, Lee Jeong-Ja, Kim Hyo-Sook and Mr. Kang Tae-Cheol has partly presented a new direction in the works of our terra-cotta through their private exhibitions. Mrs. Park has pursued a narrative character

---

\* A thesis will be submitted to Committee of Gradute School of Education, Cheju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Education in Agust, 1998.

---

which can feel in the ancient Tou. Mrs. Kim has presented the willing of her sculpture style, simplifying our body structure. Mr. Kang Tae-Cheol has visualized his abstract idea about our life through the abstract sculpture of structural shape.

Some artists have worked the experimental terra-cotta works besides them. They present the abundance of nature and human being's native life frankly.

The artists of terra-cotta present a dried-heart our life by the original materials(clay) in the society of the material civilization today, and they make us realize human being's intrinsic character by soil-burned. They also present the true nature of soil, meaning and ardor about terra-cotta work consistently.

But they should study the various technics not only depending traditional terra-cotta technics but also the constant experiments, and they should suggest some new possibilities of terra-cotta works.

Because most artists of terra-cotta usually use a gas kiln or an electric kiln, they don't get the variety of its making color and good quality.

When they want to have the good works of terra-cotta, its simple color and making color naturally, it is prefer open-air kiln which uses woods, useless tires and the dung of animals and nackso kiln to mechanical kiln, for these kilns can get various colors and good qualities.

And clay have a weak plasticity and don't have the color of a charming clay and sometimes can't bake good works on the hoping temperature. So it had better mix various clays to make a suitable clay.

In case mixing clay, it is usually good not to use clay which contains sand and sandrock.

In this study, I hope the making technics of terra-cotta will develop better than now through the steady experiments.