

■ 원주민 기독교도 예술과 예술의 식민성

박 병 규

스페인과 라틴아메리카의 도시를 여행하며 중세의 건축물을 둘러본 사람들은 라틴아메리카의 건축이 스페인 건축의 미니어처 같다고 말한다. 라틴아메리카에서 스페인의 세비야 성당이나 부르고스 성당에 견줄 만큼 웅장하고 화려한 성당 건물을 찾을 수 있을까? 아마도 없는 것 같다. 수세기에 걸쳐 대규모로 개축하고 수리하고 증축한, 식민제국 스페인 건물의 규모와 내부 장식의 한갓 식민지 건물이 어떻게 감당할 수가 있겠는가. 여기에는 스페인 사람들의 종교적 열정도 결코 무시할 수 없으나 이를 뒷받침할 만한 재원이 라틴아메리카 식민지에서 들어오지 않았더라면 엄두도 못내는 일이었을 것이다. 스페인의 건축이 과거 가톨릭 수호국이자 식민제국으로서의 위용과 영화를 과시한다면, 상대적으로 볼품없는 라틴아메리카 건축은 과거 식민지배와 착취를 증언하는 그림자, 식민성의 표현이다.

이러한 건축의 식민성은 식민 시대 라틴아메리카의 조각이나 회화에서도 어김없이 나타난다. 현재는 이러한 예술의 특성을 긍정적인 의미에서 이질문화의 혼합으로 인식하고 있지만, 사실은 자발적 혼합이 아닌 강제적 혼합, 또 저항적 혼합이 아닌 지배자가 용인한 혼합이었다. 이러한 작품의 실례를 멕시코시티 근처의 아콜만 지방에 있는 ‘아콜만 산 아구스틴 수도원’(Convento de San Agustín de Acolman)에서 볼 수 있다.



멕시코의 아콜만 산 아구스틴 수도원. 현재의 명칭은 부왕령 시대 박물관(Museo Virreinal de Acolman)이다.

역사를 보면, 아콜만 수도원은 1524년 안드레스 데 올모스(Andrés de Olmos) 수사가 지었다. 에르난 코르테스가 아스테카 제국을 정복한 때가 1521년이므로 정복 직후다. 이때 이른바 ‘멕시코의 12사도’라고 부르는 프란체스코회 수사 12명도 아스테카 제국의 수도에 들어왔다. 이들은 원주민의 신전과 신상과 문헌을 우상숭배로 간주하여 파괴하고 수도 주변 곳곳에 성당을 건축했다. 안드레스 데 올모스 수사도 그중 한 사람이었다. 아콜만 수도원은 처음에는 조그만 성당이었다. 그러나 1539년 아우구스티누스 수도회가 인수한 후 1560년까지 공사를 진행하여 현재의 모습으로 바뀌었다.

아콜만 수도원의 외관(façade)은 플라테레스코(plateresco) 양식에 속한다. ‘은세공사 같은’이라는 의미의 이 양식은 16세기 스페인에서

페인 건축에서 유행했으며, 건물 구조와 상관없이 고딕, 르네상스, 무어 양식 모티브로 복잡하게 장식하는 것이 특징이다. 전형적인 플라테레스코 양식은 스페인 살라망카 대학의 외관인데, 여기에 비해 보면 아콜만 수도원의 외관은 수수하게 차려입은 시골 아낙네 같다.

그런데 이 수도원 외관에는 눈에 띄는 장식이 하나 있다. 바로 이층 창문 오른쪽에 붙어 있는, 사실적으로 조각된 팔과 어우러진 낫선 문양이다. 낫선 문양은 언뜻 보면 잘려진 팔에서 내뿜는 피처럼 보인다. 그러나 사실은 아스테카 제국에서 사용하던 그림문자(geroglífico)로 ‘물’을 뜻한다.¹⁵⁾ 아스테카 신화에 따르면 아콜만은 인근 테스코코 호수에서 태어난 인간이 처음 정착한 곳이며, 지명은 원주민이 사용하는 나우아어(náuatl) a(atl, 물), coltic(뒤틀린), maitl(손)의 합성어로 ‘손으로 휘저은 물’이라는 뜻이다. 따라서 팔과 물은 아콜만이라는 지명을 도상으로 표현한 것이다.

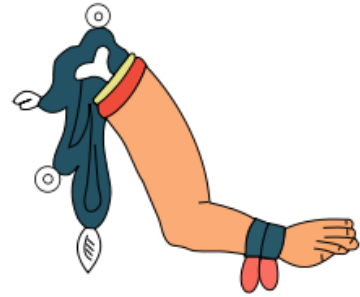
흔히 이 도상을 아스테카의 그림문자와 스페인을 통해서 들어온 르네상스 양식의 혼합이라고 얘기한다. 그러나 정확하게 얘기하면, 이 도상은 전적으로 아스테카의 그림문자다. 멘도사 고문서



아스테카의 그림문자 ‘물’(Atl)

15) 고빈은 이 그림문자를 ‘피’로 해석하고 있으나 ‘물’이 정확한 해석이다. Gauvin Alexander Bailey, *Art of Colonial Latin America*, London: Phaidon Press Ltd., 2005, p. 57. 참고.

(Códice Mendoza) 3쪽에 보면 예전 아콜만 지역에 살던 원주민 아콜우와 (ahcolhuah)의 상징으로 동일한 도상을 사용하고 있기 때문이다. 물론 멘도사 고문서는 누에바 에스파냐(Nueva España, 현재의 멕시코)의 초대 부왕 안토니오 데 멘도사(Antonio de Mendoza)가 주도하여 1540년에 작성

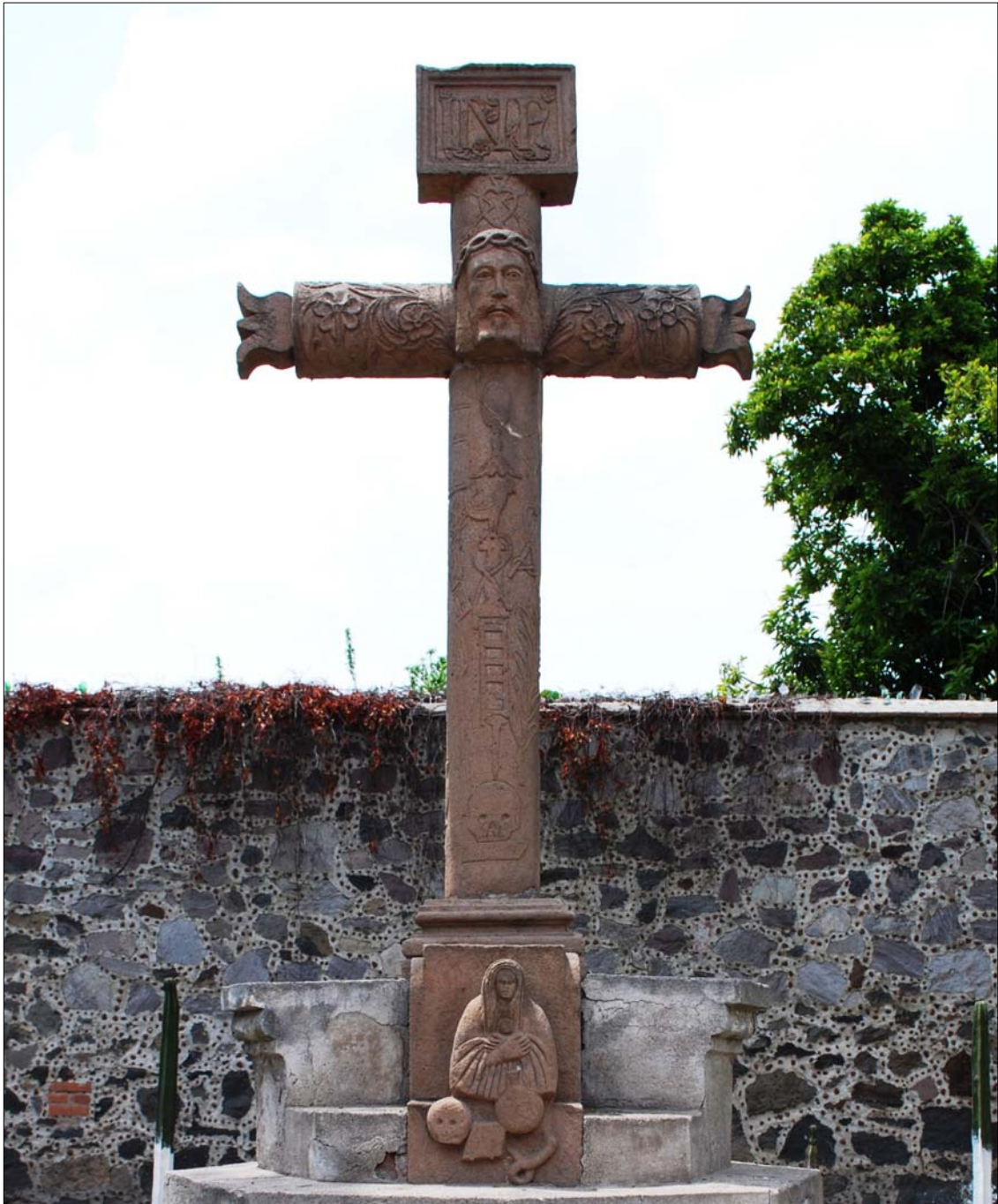


멘도사 고문서의 아콜우와 도상

한 문건으로, 아스테카 전래의 고문서는 아니다. 그렇지만 이 문서는 아스테카 전래의 고문서를 참조하여 작성했으며, 그림이나 도상도 아스테카 고유의 것이다. 따라서 아콜만 수도원의 도상은 아스테카의 도상을 그대로 이용했다고 보아야 한다.

차이가 있다면 팔뚝의 사실적인 묘사다. 금방이라도 꿈틀거릴 듯이 생생한 근육과 섬세한 손등과 손가락은 아스테카에서는 찾아볼 수 없는 르네상스 조각의 특성이다. 다시 말해서, 르네상스 양식을 이용하여 아스테카 고유의 도상을 좀 더 구체적이고 생생하게 표현한 것이다. 왜 이교라고 단죄하고 파괴하던 아스테카의 유산을 스페인 가톨릭은 성전의 외관에 수용했을까? 이에 대한 하나의 답은 아콜만 수도원의 또 다른 유물, ‘안마당 십자가’(cruz atrial)에서 찾을 수 있다.

높이가 2.2미터쯤 되는 안마당 십자가는 현재 안마당이 아니라 안마당 입구에 서 있다. 이 십자가는 보통의 십자가와는 많이 다르다. 십자가 제일 위에는 ‘INRI’라는 글자가 있으나 십자가에 매달려 인류의 고통을 대속하는 예수 그리스도의 모습은 찾을 수 없다. 오로지 정중앙에 예수 그리스도의 얼굴만 양각으로 부조되어 있다. 여기에는 까닭이 있다. 스페인 가톨릭 선교사들은 아스테카 원주민들이 사람을 신에게 제물로 바친다는 사실을 들어 우



상을 숭배하는 야만족이라고 폄하하고, 기독교로 개종시키려고 하였다. 그런데 뜻밖에도 가톨릭의 십자가 또한 찢긴 상처에서 피를 흘리며 고통스러워 하는 예수 그리스도를 담고 있었다. 십

자가에 못 박힌 예수 그리스도상은 종교적 의미야 어쨌든 아스테카 원주민들의 눈에는 또 다른 형태의 인간 희생으로 비춰질 수 있었다. 제 눈의 대들보는 보지 못하고 남의 눈의 티끌만 본다고 대들 수도 있었다. 따라서 선교사들은 이런 곤란을 피하려고 십자가상에 아스테카 왕이 쓰던 깃털모자처럼 보이는 백합꽃을 새기거나 십자가 머리에 'INRI'라는 글자를 강조했다. 그 대표적인 예가 바로 아콜만 수도원의 안마당 십자가다. 즉, 이 십자가는 원주민에게 기독교를 선교하기 위해서 스페인 선교사들이 의도적으로 변형한 작품이다. 말을 바꾸면, 원주민들이 자신의 의식과 사고 속에 투영된 가톨릭 문화를 표현한 것이 아니라 선교사들이 원주민의 의식과 사고라는 거울에 비친 자신들의 가톨릭 문화를 예상하고, 이를 선교에 적합하게 변형한 것이다.

안마당 십자가 하단의 성모상에 대해서 멕시코 예술사가 마누엘 투상(Manuel Toussaint)은 1948년 발간한 『아콜만』(Acolman)에서 르네상스 양식으로 조각된 상단부의 예수 그리스도상과 비교할 때 “이 성모상은 너무나 원시적이어서 기독교상이라기보다는 차라리 우상이라고 생각할 정도이다”라고 평하고 있다. 사실 성모상의 원시성은 장인의 서툰 솜씨 탓만은 아니다. 주변의 해골이나 뱀과 같은 아스테카의 전형적인 도상이 원시성을 더욱 두드러지게 만든다. 아스테카에서 해골은 죽음이나 저세상의 상징이므로 기독교 신앙과 배치되지 않지만, 뱀은 경우가 다르다. 주지하듯이, 기독교에서 뱀은 하느님과 대적하는 사탄의 상징이다. 이런 뱀이 아기 예수를 품고 있는 성모 주변을 어슬렁거리는 도상은 있을 수 없다. 그러나 아스테카에서 뱀은 신성한 동물이며, 비옥한 땅, 풍요, 부, 구원의 상징이라는 점을 상기하면, 뱀은 원주민 기독교도에게는 예수 그리스도와 성모의 상징으로 나무랄 데 없이 훌륭한 도상이다.



고문서를 그리는 마야 예술가

이러한 유형의 작품을 가리켜 호세 모레노 비야(José Moreno Villa)는 『조형예술에 나타난 멕시코 특성』(Lo mexicano en las artes plásticas)에서 테키투키(Tequitqui), 즉 ‘공납예술’이라고 불렀다. 이 예술은 “원주민들이 아메리카에 수입된 종교 이미지를 해석할 때 나타나는 혼합의 산물(producto mestizo)로, 원주민들의 미신에 종속되어 있다”고 비야는 설명한다. 그리고 양식

의 잡다함은 선교사들이 유럽에서 가져온 그림이나 장식품의 시대와 양식이 달랐으며, 원주민들은 이를 모델로 삼아 작업한 결과라고 덧붙인다.

이에 반해 콘스탄티노 레예스 발레리오(Constantino Reyes - Valerio)는 2000년 출판된 『원주민 기독교도 예술, 16세기 멕시코의 조각과 회화』(Arte Indocristiano, escultura y pintura del siglo XVI en México)에서 선교사들은 원주민의 손으로 만든 기독교 작품을 통해서 신대륙 원주민을 기독교로 개종시키려고 했다는 점을 강조한다. 말을 바꾸면, 호세 모레노 비야처럼 일반적인 원주민의 예술을 보는 것이 아니라 이미 교육을 통해서 기독교도가 된 원주민들, 이질문화에 영혼을 정복당한 원주민들의 예술이라는 요지다.

이처럼 낯선 이질문화를 받아들여 동족들을 향해 말할 수밖에 없는 원주민 기독교도들은 선교사의 요구에 따라서, 선교사들이 제시한 모델에 따라서 작업해야 했다. 이런 환경에서 진정한 의미의 예술적 자발성이나 문화적 저항은 찾아보기 힘들다. 지배자의 요구에 순응해야 하기 때문에 예술적 창의력을 마음껏 발휘하기도 힘들다. 그 결과, 의미 전달에 역점을 둔, 짜깁기식의 조야하고 어설피고 원시적인 혼합 예술이 탄생한다. 비록 모든 혼합 예술이 다 그렇다고 할 수는 없으나 적어도 영혼을 정복당한 예술가의 작품은 고작해야 예술의 식민성을 표현할 뿐이다.□