'가난한 연극, 가난한 미술'
—그로토프스키 연극이론과 아르테 포베라

강영주
서울대학교 강사

들어가는 말
Ⅰ. 예지 그로토프스키 연극이론에 나타나는 주요 개념들
Ⅱ. 제르마노 첼란트에 의한 아르테 포베라 개념
Ⅲ. 아르테 포베라 작품들에 나타난 '연극성'
나오는 말

들어가는 말

현대미술과 연극의 관계는 매우 밀접하게 이어져왔다. 미래파, 다다이즘과 더불어 태동한 퍼포먼스는 1950년대 후반에 중요한 미술영역으로 자리 잡았고, 움직임을 강조하는 키네틱 아트에서도 작품 자체의 시간성과 유희적인 성격 및 관객의 적극적인 참여 등으로 강한 연극성을 보이고 있다. 심지어 구성주의와 기능주의를 표방하는 바우하우스에서조차 무대공방을 개설하여 학생들에게 연극을 가르쳤고, 대내외적인 페스티벌이 있을 때마다 극적인 요소가 적극 도입되었다.

그러나 연극성의 개념이 더욱 논쟁적이 된 것은 이미 널리 알려진 대로 마이클 프리드의 미니멀 아트에 대한 논평 「미술과 사물성」을 통해서다. 그가 우려하던 대로 미니멀리즘 이후 미술은 실제로 거의 모두 연극성과 관련을 맺고 있다고 해도 과언이 아닐 정도로 시간성의 도입, 전시공간의 무대화, 관객의 능동적인 참여를 대단히 중요한 요소로 받아들이고 있다. 특히 1970년대 이후 본격적으로 자리 잡은 설치미술과 환경미술에서도 작품들의 일시적인 성격과 장소성 때문에 공간이 무대화하고 관객의 참여가 크게 부각되고 있다. 이렇듯 오늘날 미술작품에서 연극성은 가장 중요한 요소의 하나로 여겨진다.

이러한 맥락에서 1967~1971년 사이에 왕성하게 활동했던 아르테 포베라(Arte Povera) 작가들의 작품에 나타나는 연극성을 살펴보는 것은 의미 있는 일이라고 생각한다. 이 그룹의 명칭 자체가 폴란드 태생 연극 연출가이자 이론가인 예지 그로토프스키(Jerzy Grotowski, 1933~1999)의 '가난한 연극(Poor Theatre)'에서 빌려온 것이고, 발생 배경이나 내용 · 형식 측면에서 많은 공통점이 있기 때문이다. 또 그러한 이유로 아르테 포베라를 '빈약한 미술', '보잘 것 없는 미술' 등으로 번역할 수 있지만, 본 논문에서는 '가난한 미술'이라고 하였다. 이 그룹의 명칭이 유래한 용어와 짝을 맞추고, 그로토프스키가 '가난한 연극/부유한 연극(Rich Theatre)'이라는 등식을 세운 것처럼, 부유한 미술에 대한 대립항으로 가난한 미술이 더욱 선명하게 다가온다고 보았기 때문이다.

본 연구는 우선 그로토프스키의 연극이론에 나타나는 주요한 개념들과 그 특징에 대하여 알아볼 것이다. 그다음 밀라노, 제노바, 토리노, 로마 등 주로 이탈리아 북부 산업도시에서 활동하던 미술가들이 모여 그룹을 형성하고 아르테 포베라라는 명칭을 얻게 되는 데 주도적 역할을 한 미술비평가 제르마노 첼란트(Germano Celant, 1940~)의 당시 글들을 분석함으로써 그로토프스키의 연극론과 비교해볼 것이다. 마지막으로 아르테 포베라 미술작품에 나타나는 연극성을 살펴보고 그러한 성격이 앞서 분석한 이론들과 연관이 있는지 알아볼 것이다. 또 연극성이 미술작품에 무엇을 주었는지도 생각해볼 것이다.

Ⅰ. 예지 그로토프스키 연극이론에 나타나는 주요 개념들

'가난한 연극'의 창시자로 추앙받는 예지 그로토프스키는 1957년 연출가로 데뷔한 이래 1969년까지 수많은 연극을 연출하고 제작한다. 이 시기 그가 제시한 '가난한 연극'의 미학과 공연들은 독창성과 기술적 완성도로 많은 아방가르드 연극인들에게 영감을 주는 한편, 국제적으로 다양한 논란을 불러일으키기도 한다.

명성이 최고에 달하던 1970년경 그로토프스키는 '탈 연극의(post-theatrical) 시대'를 선언하고, 일반 관객을 대상으로 하는 공연을 접는다. 이런 생각은 세상을 떠나는 순간까지 지속되어, 일반 관객을 위해 어떤 공연도 연출하거나 공개하지 않는다. 이 기간 동안 그는 소수의 제자들 혹은 초청된 외부 참가자들과 함께 연행과 관련한 연구와 훈련에 몰두한다.

그로토프스키가 모색한 가난한 연극의 정의와 미학적 특징은 1968년

유제니오 바르바가 편집하여 출판한 『가난한 연극을 향하여(Towards a Poor Theatre)』에 집약되어 있다. 그는 다음과 같이 밝힌다.

"1960년 이래 나는 방법론에 힘을 기울여왔다. 실천에 입각한 실험을 통해 나는 나의 출발점이라고 할 수 있는 다음과 같은 문제의 해답을 구하고자 하였다. 즉 연극이란 무엇인가, 연극의 독자성이란 무엇인가, 영화와 텔레비전이 할 수 없고 연극만이 할 수 있는 것은 무엇인가 하는 것이었다. 여기서 두 개의 구체적인 개념이 떠올랐다. 그것은 가난한 연극과 한계를 초월하는 행위로서의 공연이라는 두 가지 개념이다."[1]

그가 말한 '가난한 연극'과 '한계를 초월하는 행위로서의 공연'에 대한 개념이 구체적으로 무엇을 의미하는지 살펴보자.

1. 반절충주의

그로토프스키는 현대연극을 '종합연극'으로 특징짓는 것에 반대하고 도전한다. 그는 종합연극을 '부유한 연극'이라 부르며 '가난한 연극'의 대척점에 세운다. 강렬한 조명과 음향 효과를 강조하기 위한 기술적인 설비를 갖추고 스펙터클한 의상, 분장, 가면을 사용하는 연극이 바로 부유한 연극이다. 이와 반대로 가난한 연극은 영화나 텔레비전의 기계효과(몽타주나 장소의 즉시 전환 등)를 배제하고 절충주의를 거부하며, 총체적 예술작품으로서의 연극 이념을 부정한다. "연극이 기계적 능력을 아무리 확장하고 개발한다 해도 연극은 테크놀로지 면에서 여전히 영화나 텔레비전에 뒤질 수밖에 없다. 따라서 나는 연극의 가난함을 제안하는 것이다."[2]

이처럼 가난한 연극은 절충주의를 지양하고 순수성을 지키려는 연극이다. 그리하여 연극의 한계를 인식하고 금욕적이 된다. "연극이 영화만큼 갖지 못한다면 가난한 대로 행하면 그만입니다. 텔레비전처럼 낭비적이지 못하다면 금욕적이 되게 내버려두십시오. 기술적으로 끌어들일 수 없는 것이라면 모든 외면적인 기술을 단념하면 그만입니다."[3]

2. '성스러운' 배우와 '엘리트적' 관객

이렇게 '군더더기'를 모두 제거하고 마지막에 남는 것이 바로 가난한 연극을 위한 '성스러운' 배우와 관객이다. 그러나 앞에서도 언급했듯이 1970년

---

1) 예지 그로토프스키, 고승길 옮김, 「가난한 연극을 향하여」, 『가난한 연극—예지 그로토프스키의 실험 연극론』, 교보문고, 1987, 24쪽.

2) 앞의 책, 25쪽.

3) 그로토프스키와의 인터뷰/에우제니오 바르바, 고승길 옮김, 「연극의 신약성서」, 『가난한 연극—예지 그로토프스키의 실험 연극론』, 교보문고, 1987, 52쪽.

이후 그로토프스키는 실제 공연을 하지 않고 실험만 하게 되므로 결국 관객도 배제되고 배우만 남게 된다.

그 구체적인 이유에 대해 그로토프스키는 다음과 같이 말한다.

"우리는 분장이 없어도, 의상이나 충분한 장치가 없어도, 객석과 구분되는 상연의 장(무대)이 없어도, 조명, 음향효과 등이 없어도 연극이 존재할 수 있다는 것을 알게 되었다. 그러나 지각에 호소하며 직접적이고 살아있는 영혼이 교류하는 배우와 관객 없이는 연극은 존재할 수 없다."[4]

그로토프스키에게 연기와 연극은 특수하게 훈련되어야 할 준엄한 작업이다. 따라서 배우는 모든 저항과 장애를 없애고,[5] 지속적인 훈련을 통하여, 자기 통찰을 목표로 하면서도 헌신, 자기증여의 과정으로 나아가 '성스러운 배우'가 되어야 한다.[6] 그로토프스키는 배우 훈련의 목표를 연극 공연을 위한 것이 아닌 인생 자체에 대한 수련으로 간주함으로써, 총체적 연극은 부정하지만 연기의 총체성은 매우 중요하게 여긴다.

그로토프스키는 결과물로서의 공연보다는 영적인 탐구과정 자체에 초점을 맞추고, 행위자와 관람자의 구분이 배제된 참여의 장, 그리고 배우의 영적 탐구에 대한 목격과 증언의 장을 추구한다. 이런 종류의 연극에서는 관객도 자기탐구의 창조적 과정을 체험하게 되고, 배우와 마찬가지로 극에 몰입할 수 있는 엘리트적인 관객이 되어야 한다.

이런 관점에서 가난한 연극은 매우 진지하고 엄숙할 수밖에 없다. 단순히 '문화적 욕구'를 만족시키기 위한 것도, 고된 하루 일과를 마친 뒤의 휴식이나 오락을 위한 것도 아니기 때문이다. 그로토프스키는 한 인터뷰에서 "그것은 엘리트를 위한 연극이겠군요?"라는 대담자의 질문에 "그렇습니다."라고 분명히 대답한다.[7] 그러나 그가 덧붙여 말하듯이 "엘리트를 위한 연극이라 해도 그 엘리트란 관객의 사회적 배경, 경제적 지위 또는 학력에 의해 가려지는 것이 아니라" "진실한 정신적 욕구를 가지고 무대와 대결을 꾀함으로써 꾸밈없이 자기 분석을 추구하는 관객"[8]을 일컫는다.

---

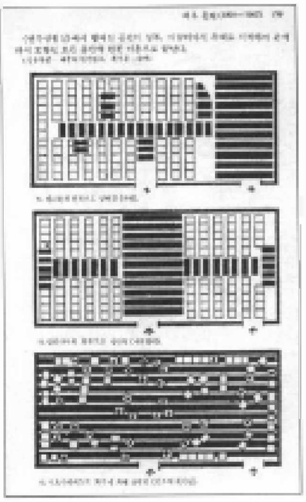
4) 「가난한 연극을 향하여」, 앞의 책, 24쪽.

5) 환원주의는 배우 훈련 방법에도 나타난다. 그로토프스키는 "**부정법(via negativa)**—일종의 소거법—이라는 것을 통해 배우는 자기 창조적 과제를 방해하는 저항과 장애를 발견해야 한다"라고 주장한다. 「배우훈련(1959~1962)」, 기록/에우제니오 바르바, 앞의 책, p. 129.

6) 「연극의 신약성서」, 앞의 책, 42~49쪽.

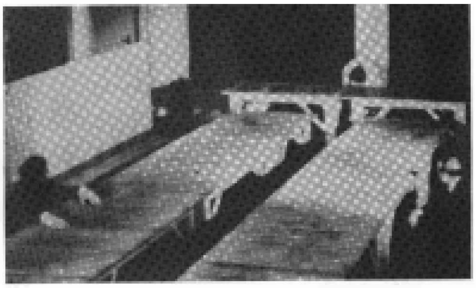
7) 「연극의 신약성서」, 앞의 책, 52쪽.

8) 「연극의 신약성서」, 앞의 책, 52쪽.

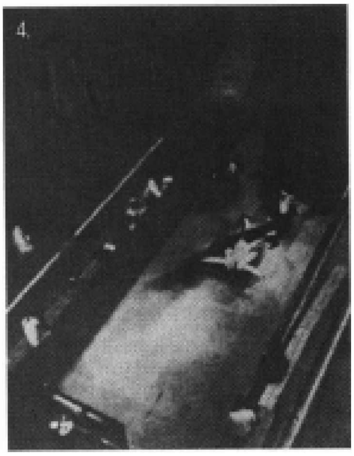


1.

2.



3.



4.

도 1. 그로토프스키의 〈연극 실험실〉에서 실행된 공간의 장국
도 2. 그로토프스키, 〈파우스트 박사〉의 무대전경. 배우가 무대이자 객석인 곳에 미리 나와 앉아 관객의 도착을 기다린다.
도 3. 그로토프스키, 〈코르디안〉의 무대전경. 의사는 관객에 둘러싸여 환자 한 사람 한 사람을 치료한다.
도 4. 그로토프스키, 〈불굴의 왕자〉의 무대전경. 내부를 들여다보는 관객은 마치 금지된 행위에 입회하기라도 한 듯이 바라본다

3. 다양한 형식의 무대

배우의 훈련을 중시하는 점에서 그로토프스키의 가난한 연극이 배우에게 초점을 맞춘 것처럼 보이지만, 배우가 자신의 체험을 관객과 공유하게 된다는 측면에서 보면 관객 참여의 확대나 공간적 실험을 중시하는 것과 무관하지 않다. 그로토프스키는 무대와 객석의 설비가 있는 작업장을 단념하고, 공연마다 배우와 관객을 위한 새로운 공간을 만들려고 한다.

> "그리하여 배우와 관객의 관계에서 무한한 변화가 가능해진다.(도 1) 배우는 관객 속에 들어가 연기할 수 있고, 관객과 직접 접촉하면서 희곡 속의 수동적인 역(증인의 역)을 관객 쪽으로 향하게 할 수 있다. (…) 배우는 관객 속에서 역을 조립하여 관객을 극적 행동이라는 구축물로 끌어들여 공간의 압력, 밀집성, 극한적 감각을 느끼게 할 수 있다.(도 2, 3) (…) 또한 배우는 관객들 속에서 연기하면서 관객을 빤히 바라보고 있지만 그들을 무시할 수도 있다. 그리고 관객을 배우로부터 분리해낼 수도 있다—이를테면 관객의 목만 나오는 높은 담을 쌓고 매우 경사진 시각으로 마치 투우장의 동물을 보는 것처럼, 또한 의학도가 수술을 관찰하는 것처럼 배우를 내려다볼 수도 있다.(도 4) (이처럼 거리를 두고 내려다보면 배우의 움직임은 도덕적 초월의 행동 같은 느낌을 준다.) 또 극장 전체

를 하나의 구체적인 장소로 사용할 수 있다.…"[9]

그러나 "무대와 객석의 양분법을 배제하는 것이 중요한 것은 아니다. 문제는 적나라한 실험실의 상황, 탐구에 알맞은 공간을 만들어내자는 것뿐이다. 사실 가장 중요한 것은 모든 형식의 연출을 위한 관객과 배우의 적절한 관계를 발견해내는 것이며, 그것을 연극 공간의 배치 속에서 구체화하는 일이다."[10]

4. 신화를 활용한 공연 텍스트 구성

그로토프스키는 연극사를 다른 학문 분야, 특히 심리학과 문화인류학과 관련시켜 새롭게 살펴볼 필요를 느낀다. "신화가 인간의 원초적 상황인 동시에 집단적 종합체이며 사회집단의 의식 속에서 독자적으로 잔존하면서 그 집단의 행동과 경향을 무의식중에 고취하는 범례이며 규준(모델)이라는 것을 똑똑히 알게 되었다"[11]는 것이다.

그리하여 그로토프스키는 고대부터 내려오는 집단 무의식의 핵심을 공격하며, 이러한 방법을 통하여 관객에게 자기분석의 기회를 줄 수 있는 객관적이고 보편적인 요소를 얻고자 한다. "연극은 그것이 종교생활의 일부에 지나지 않던 때에도 이미 연극이었다. 즉 연극은 신화에 피와 살을 주고, 신화를 모독하거나 아니면 신화를 초월함으로써 의례 또는 부족의 정신적 에너지를 해방시킨 것이다. 그래서 관객은 신화의 진실 속에서 자기의 인간적 진실에 새삼스레 눈뜨고 외경과 성스러운 것에 대한 감각을 통해 정화상태에 도달한 것이다."[12]

이처럼 가난한 연극에서 다루는 대상은 주로 우리 문명의 뿌리에 깊숙이 닿아 있는 은밀하고도 중요한 내용물, 즉 신화나 상징같이 집단경험들이 누적된 것과, 근원적이고 기본적인 인간 상황을 나타내는 원형들이다.

그로토프스키의 '가난한 연극' 개념을 살펴보며 받는 인상은, 그 미학이 미술 분야에서는 형식주의를 통하여 극단적인 순수주의를 추구한 미학을 연상케 한다는 점이다. 일찍이 클레멘트 그린버그가 각 예술 분야는 매체의 고유한 특성을 지켜야 한다고 주장하며 회화를 최소한의 요소인 평면과 가장자리로 환원하고, 「아방가르드와 키치」라는 글에서는 엘리트적인 미술 감상 방식을 대중적인 그것과 구별한 바 있다. 그의 제자 마이클 프리

9) 「가난한 연극을 향하여」, 앞의 책, 25~26쪽.
10) 「가난한 연극을 향하여」, 앞의 책, 25~26쪽.
11) 「가난한 연극을 향하여」, 앞의 책, 29쪽.
12) 「가난한 연극을 향하여」, 앞의 책, 29쪽.

드도 미술의 순수성을 지켜내려면 반(反)연극성을 지향해야 한다고 주장했다. 이런 관점에서 보면 그로토프스키의 연극론은 역설적으로 반연극성을 추구한 이론이라고 볼 수 있다. 프리드가 그랬듯이, 반연극성은 연극의 또 다른 측면인 허구성, 인위성을 철저하게 부정한다. 그러나 가난한 연극이 이처럼 모더니티 미학의 특성을 공유하는데도 1960년대 이후 포스트모던 공연예술가들에게 선도 역할을 한 것은 과정성과 체험을 중시하는 점 때문일 것이다.

Ⅱ. 제르마노 첼란트에 의한 아르테 포베라 개념

1. 앞서 이야기한 대로 밀라노, 제노바, 토리노, 로마 등 주로 이탈리아 북부 산업도시에서 활동하던 미술가들이 모여 그룹을 형성하고 아르테 포베라라는 명칭을 사용하게 되는 데 주도적 역할을 한 사람은 미술비평가 제르마노 첼란트다. 1967년 9월 제노바에서 첫 그룹전 《**아르테 포베라와 공간 상상**(Arte Povera e Im Spazio)》이 열리는데, 이때 첼란트가 처음으로 아르테 포베라라는 이름을 사용하고 개념화한다.

이 전시의 카탈로그에 쓴 첼란트의 다음과 같은 글은 아르테 포베라의 지향점이 무엇이었는지를 보여준다.

> "영화, 연극, 사각예술은 반(反)허식으로써 그 권위를 주장하고, 리얼리티와 현재를 명료하게 기록하기를 열망한다. 그것들은 순수한 현존으로 개념적인 유파를 산산이 부수고자 한다. 그것들은 수사적인 복잡화와 의미론 상의 관례를 과감하게 모두 포기한다. (…) 그것들은 자신의 탐구로부터 모방적 영상과 재현, 언어적 관습처럼 보이는 모든 것을 제거한다. 이는 그로토프스키의 연극에서 용어를 빌려와 '가난'이라 불러도 좋을 새로운 종류의 예술에 도달하기 위함이다."[13]

이렇게 아르테 포베라라는 연극에서 용어를 차용하지만, 그것을 개념화하려는 초기 시도는 미술작업이 일상생활과 맺고 있는 관계만을 제한적으로 거론하며, 그 범위를 주로 언어적인 것에 국한한다. "언어학적 과정이란 사물을 최소화시켜 제거하고 궁극적으로 소멸시키는 것이다. 이는 기

13) Germano Celant, "Arte Povera-Im Spazio", La Bertesca/Masnata/Trentalance, Genoa, 1967, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*, London : Phaidon, 1999, p. 221.

호의 기능을 약화시켜 사물을 원형으로 환원시키기 위한 방식이다. 우리는 반문화의 시기를 살고 있다. 도상학적 관습은 약화되고 상징적이고 관습적인 언어는 붕괴된다."[14]

이런 식으로 시각예술은 언어학적 기술로 환원된다. 그러나 이때 "언어는 역사적이고 서술적인 상부구조에서 벗어나 순전히 시각적 요소로 인정되고 환원"[15]되는 것을 의미한다. 제자리를 맴도는 듯한 첼란트의 개념화는 다음과 같이 요약할 수 있다. '아르테 포베라가 모방과 재현을 벗어나 사물을 최소화하는 방식은 언어학적 과정과 유사하지만, 개념적이고 사변적인 것이 아니라 경험적 특성을 중시한다.'

2. 아르테 포베라의 개념이 좀 더 공격적이고 분명하게 개진된 것은 같은 해 11월 『플래시 아트(Flash Art)』에 실린 **「아르테 포베라 : 게릴라전을 위한 노트들」**에서다. 이 글에서 첼란트는 "아르테 포베라 미술가가 된다는 것은 게릴라 전술에 따라 문화산업에 도전하고 더 넓게는 소비 사회에 도전하는 태도를 갖게 되는 것"이라고 역설한다.

> "먼저 인간이 나왔고, 그다음에 체계가 나왔다. 그것이 이전의 방향이었다. 오늘날 사회는 생산하고 인간은 소비한다. 모든 사람은 비평할 수 있고, 전진할 수 있고, 탈신비화할 수 있고, 개혁을 제안할 수 있지만, 그러한 행동은 체계 안에 머물러야만 한다. 누구도 자유롭지 못하다. 소비 사회를 거부함으로써만 예술가는 자신이 생산자임을 발견한다."[16]

이러한 논지는 반전 옹호, 국제주의, 자유주의적 사회주의 사상을 지지하는 분위기가 고조되는 상황에서 형성된 것이라 할 수 있다. 1967년 겨울에 시작된 학생운동이 1968년에는 이탈리아 전역의 대학교와 고등학교를 휩쓸고, 그 여파는 산업 노동자들의 대규모 파업으로 이어져 이른바 '뜨거운 가을'의 절정을 이루게 된다.

첼란트는 대표적인 당대 미술인 옵아트와 팝아트의 기본구조(primary structures)를 거론하며 이에 대응하는 새로운 미술을 내세워 일종의 전선을 형성한다. 전자는 인위적으로 코드화한 언어들의 논리에 동조하

---

14) Germano Celant, "Arte Povera-Im Spazio", 앞의 책, p. 221.

15) 각주14 참조.

16) Germano Celant, "Arte Povera: Appunti per una guerriglia", *Flash Art* no 5, Rome, November/December, 1967, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*, p. 194.

고 테크놀로지의 교리에 순응하는, 이른바 체계를 대표하는 '부유한 미술'이고, 후자는 신인간주의(new humanism)에 바탕을 두고 자유로운 창조력을 구체화하는 '가난한 미술'이라는 식이다. 이러한 이분법은 명백히 그로토프스키의 가난한 연극/부유한 연극이라는 도식화에서 영향을 받은 것으로 보인다.

첼란트의 논지를 좀 더 살펴보면 부유한 미술은 '복잡한 미술'을 장려하는 데 반해, 가난한 미술은 "우연성, 사건들, 비역사주의, 현재, 인류학적 조망, '진정한' 인간, 시각적으로 명확하고 일관된 담론을 모두 버리려는 희망과 관련된"[17] 미술을 장려한다. 그리하여 아르테 포베라 미술가는 "포괄적이고 논리적인 모든 논의를 거부하려는 욕망을 갖고 이를 위해 싸우는 게릴라 병사가 된다."[18]

첼란트는 "이 텍스트는 쓰여진 즉시 수많은 결점들을 내포할 것이다. 우리는 이미 게릴라전의 한복판에 있다"[19]라는 문장으로 끝맺음으로써 자신의 이론이 일관성과 완결성을 배제하며, 앞으로 진행될 작업의 가설임을 분명히 한다.

3. 1968년 2월 볼로냐에서 아르테 포베라 두 번째 전시가 열린다. 이 전시를 계기로 비평가들 사이에 아르테 포베라의 개념에 대한 적극적이고 진지한 논의가 벌어지고, 그 결과물이 『*Quaderni De Foscherari*』 창간호에 '예술의 가난함'이라는 제목으로 소개된다.

첼란트의 글은 리빙 시어터를 인용하면서 시작한다. "주요한 문제는 함께 일어난다는 것이다. 우리는 항상 분리된다. 우리의 마음은 우리의 몸에서 분리되고, 우리의 일은 우리의 사랑에서, 우리의 정열은 우리의 지성에서, 국가는 일반 대중으로부터, 교회는 정신으로부터, 그 밖에 또 무엇인가와 일치하는 것은 아무것도 없다. 우리는 늘 전쟁 상태에 있다. 모든 것은 다른 모든 것과 전쟁 중이다. 따라서 우리의 일은 이 모든 것들을 함께 가져가는 것이다."[20]

리빙 시어터는 당시 이탈리아를 주무대로 활동하며 다른 분야 예술가들에게 큰 반향을 일으킨다. 그리하여 아르테 포베라 미술가들이 그로토프스키 연극보다 오히려 리빙 시어터에서 더 영향을 받았다는 평가도 있다.

---

17) 앞의 책, p. 194.
18) 앞의 책, p. 194.
19) 앞의 책, p. 196.
20) Germano Celant, "Arte Povera", *De Foscherari gallery*, Bologna, 1968, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*, p. 222.

사실상 제르마노 첼란트의 글들에 그로토프스키의 이론이 직접 인용된 사례는 찾기 힘들다. 심지어 훗날 그는 한 인터뷰에서 가난한 미술이라는 표현이 "아무것도 의미하지 않기 위해 선택된 용어"[21]라고 주장한다. 그럼에도 그의 용어 선택이나 글의 내용에서 풍기는 뉘앙스는 충분히 그로토프스키의 영향을 느끼게 한다.

어쨌든 이 글에서 첼란트는 리빙 시어터가 표방한 모든 분야의 **통합성**을 중시하며, 부유한 미술과 가난한 미술의 차이를 더욱 분명히 정의하는 동시에 작가들의 작품을 더욱 섬세하게 분석하고 있다.

4. '가난한 미술+가난한 행위(Arte Povera+Azioni Povere)'라는 슬로건 아래 1968년 10월 아말피에서 아르테 포베라 그룹전이 다시 열린다. 이때 쓴 첼란트의 글은 가난한 미술에서 '가난한 행위'로의 직접 이행을 주장한다. 그것은 "현실과의 생생하고 변증법적인 관계를 추구하는 것"이고, "체계와 기술적 지식의 기대에 부응하는 형식과 세부를 거부하는 것"이며, "자신이 아닌 다른 무엇으로 노출되는 데 대한 존재의 거부"라고 규정한다.[22]

그리하여 아르테 포베라 미술가들은 이제 "사용할 수 있거나 활용할 수 있는(exploitable) 흔적을 남기지 않는" 가난한 행위에 깊은 관심을 갖게 되며, "더 이상 오브제들을 만들어내지 않고 끊임없이 변화하는 다양한 에피소드들을 발생시킨다." 이렇게 하여 "삶은 끊임없이 '살아 있는 그림(tableaux vivants)'이 된다."[23]

다음과 같이 이어지는 첼란트의 글은 처음으로 삶과 연극과의 관계를 구체적으로 언급한다.

"오늘날 실제로 일상의 문맥은 하나의 '무대'이고, 그 위에서 내몰리고 고립되었지만 진실에 대한 감정의 압박이 없는 지식인, 학생, 노동자들이 '연기를 한다.' 삶의 유일한 가능성은 연극인 것처럼 보인다. 연극은 대체로 연기자(파업하는 노동자, 자동차를 태우고 바리케이드를 세우는 학생, 그들과 공조하는 지식인)와 세계의 관계이기 때문이다."[24]

첼란트의 이런 표현은 위에서도 언급했듯이 점증하던 사회적 긴장이 이 글을 쓴 해인 1968년에 폭발했으므로 그 한가운데 있던 지식인의 체험에

---

21) Daniel Soutif, "La famille pauvre", *Artstudio* no 13, Paris, 1989, p. 13

22) Germano Celant, "Arte Povera+Azioni Povere", Rumma, Salerno, 1969, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*, p. 224.

23) 위와 같음, p. 224.

24) 앞의 책, p. 224.

서 비롯한 것이라고 할 수 있다.

5. 1969년 11월에 제르마노 첼란트의 저서 『아르테 포베라』가 발간된다. 이 책은 독일어와 영어로 번역되어 2만 부가 발행된다. 같은 시기에 코펜하겐과 바젤에서는 아르테 포베라를 소개하는 대규모 전시들이 열리는데, 이 전시들에는 유럽과 미국의 미술가들이 함께 참여한다.

첼란트는 책의 서두에서 다음과 같이 **재료의 중요성**을 강조한다. "동물, 식물 그리고 광물이 예술계에 나타났다. 미술가는 그것들의 물리적, 화학적, 생물학적 가능성에 매혹되었다."[25] 이렇게 자연 세계의 발견에 중점을 둔 이 글은 "아르테 포베라 미술가는 식물의 생장, 무기물의 화학반응, 강, 눈, 풀과 땅의 생태, 중력과 같은 자연 현상의 실체에 접근한다. 그들은 생물의 놀라운 구조를 경험하기 위해 자신을 **생물과 동일시**한다"[26]

그 결과 아르테 포베라 미술가는 **감각의 확장**을 위해 모든 노력을 기울이게 된다. 이어서 첼란트는 그것이 뜻하는 바를 설명하기 위하여 존 듀이의 사상을 인용한다. "살아 있는 것들 가운데 미술가도 그 자신을 발견한다. 그의 몸, 그의 기억, 그의 움직임이 모든 것을 직접적으로 느끼게 되고, 그리하여 삶과 자연의 의미를 다시 경험하기 시작한다. 존 듀이의 사상에 따르면, 그 의미는 감각기관적이고, 감각적이고, 민감하고, 느낄 수 있고, 감상적이며, 심미적인 것을 내포한다."[27]

6. 1971년 6월 뮌헨에서 열린 마지막 전시를 계기로 더 이상 아르테 포베라는 그룹전을 갖지 않게 된다. 또 첼란트는 1972년부터 아르테 포베라라는 용어를 사용하지 않기로 결심한다. 그 까닭에 대해 그는 "지난 5년 동안 (아르테 포베라 미술가들의) 실험이 인정받았으므로, 더 이상 그룹으로 활동할 이유가 없어졌고" 그들의 작품을 "각각 고찰해야 할 필요성을 절박하게 느꼈기 때문"이라고 설명한다.[28]

이상과 같이 제르마노 첼란트의 글들을 살펴본 바에 의하면, '가난

---

25) Germano Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzota, Milans; Prager, New Yorks; Wasmuth, Tubingen, Studion Vista, London, 1969, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*, p. 198.

26) 앞의 책, p. 198.

27) Germano Celant, *Arte Povera*, 앞의 책, p. 198. 마지막 구절의 비슷한 어휘들을 영어로 보면 그 차이가 좀 더 분명히 드러난다. "a meaning that implies, according to Dewey, the sensory, the sensational, the sensitive, the sensible, the sentimental, the sensuous."

28) Daniel Soutif, "La famille pauvre", *Artstudio* no 13, Paris, 1989, p. 12.

함'이라는 개념을 통해 아르테 포베라가 추구한 것을 다음과 같이 다섯 가지로 요약할 수 있다.

1. 언어학적 과정으로 환원됨과 동시에 경험적 특성을 중시하는 사고 과정의 시각화
2. 기술문명 및 소비 사회에 대한 정치적 비판
3. 모든 분야의 통합성
4. 행위와 중요성과 예술과 삶의 통합
5. 재료의 중요성과 감각의 확장

이 가운데 '모든 분야의 통합성'과 '재료의 중요성'을 뺀 모든 항목이 그로토프스키의 연극론과 문제의식을 공유한다고 볼 수 있다. '재료의 중요성'은 시각예술과 공연예술의 매체가 근본적으로 다른 데 기인하는 것이므로 사실상 차이라 말할 수 없고, '모든 분야의 통합성'이라는 항목이 순수성을 추구하는 그로토프스키의 이론과 명백히 다르다고 할 수 있다.

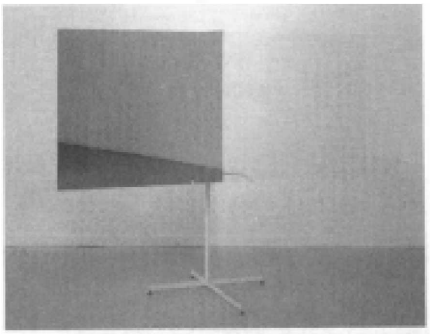
도 5. 루치아노 파브로, 〈구멍〉, 1963, 유리, 흔, 래커, 철제, 120×80cm, 작가 소장.

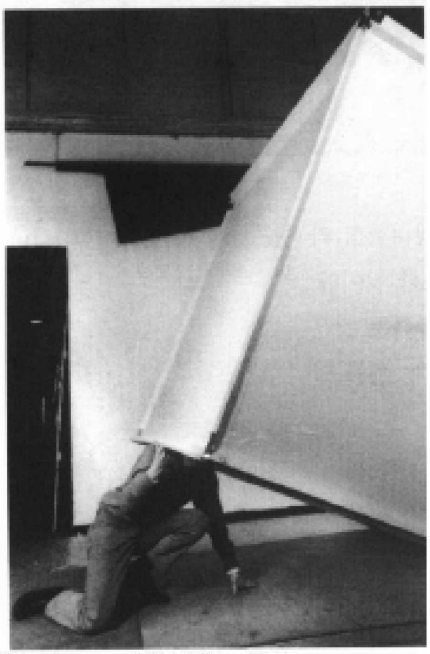
Ⅲ. 아르테 포베라 작품들에 나타난 '연극성'

연극에서 배우, 관객, 무대가 기본적인 요소라면, 미술에서는 작품, 관객, 전시공간이 필수적이다. 아르테 포베라 미술가들의 작품에는 현대 실험연극에서와 마찬가지로 모든 관계를 새롭게 설정하려는 의지가 강하게 나타난다. 대부분의 아르테 포베라 작품들이 관객의 참여를 적극적으로 유도하는데, 관객이 작품 형성의 필수 요인으로 작용하는 경우를 '배우로서의 관객'으로 분류했다. 또 다양한 재료가 환경에 물리적으로 반응하거나 주변에 영향을 미치는 작품은 '배우로서의 물질과 에너지'라고 명명하였다. 마지막으로 작품이 전시공간 자체에 대해 생각해보게 하거나, 공간 전체를 활용하여 무대화시키고 주인공이 되게 만든 경우 '배우로서의 공간'이라고 하였다.

1. 배우로서의 관객

루치아노 파브로(Luciano Fabro, 1936~2007)는 거울을 이용한 일련의 작품을 통해 작품과 관객 그리고 장소의 관계를 매우 새롭게 제시한다. 1963년에 제작한 〈구멍〉(도 5)이라는 작품에서 파브로는 표면 보호제를 거칠게





도 6. 루치아노 파브로, 〈반은 반사되고 반은 투명한〉, 1965, 거울, 유리, 강철, 160x200cm, 부르고뉴 FRAC, 디종, 프랑스.
도 7. 루치아노 파브로, 〈큐브 안에서〉, 1966, 나무, 캔버스 천, 크롬 도금을 한 강철, 가변적 크기, 작가 소장.

바른 유리 위에 거울 같은 효과를 내는 은도금을 함으로써 보호제 부분만 투명하게 보이도록 한다. 마치 한 점의 그림처럼 이젤 위에 놓여 있는 이 작품을 통해 관람자는 작품이 투과하는 앞에 놓인 공간을 바라보거나, 거울에 비친 자신의 파편화된 모습 또는 몸 뒤편의 공간을 바라보게 된다. 그리하여 자신을 둘러싸고 있는 모든 공간과 더불어 자기 자신을 응시하게 된다. 이처럼 〈구멍〉에서 작품은 일종의 무대로 제시되고, 관객과 장소가 배우의 역할을 하는 것처럼 보인다.

〈반은 반사하고 반은 투명한(Mezzo specchiato mezzo trasparente)〉 (1965)(도 6)에서도 지각하는 주체와 실제 공간 사이에 작품이 끼어들지만 공간의 지각을 방해하는 것이 아니라 오히려 더 풍부하게 한다. 거울 부분은 그 뒤편의 공간을 숨기면서 관람자를 그 자신에게로 되돌려 보내는 반면, 투명한 부분은 앞에 놓인 공간이 작품 속에 있는 그대로 들어오게 한다. 전자를 성찰의 장소로서의 거울이라고 한다면 후자는 시각작용으로서의 거울이라 할 수 있고, 이는 파브로가 자신의 모국어 'specchiato'를 가지고 유희하는 셈이 된다. 또 "거울, 관조, 이론을 뜻하는"[29] 이 단어를 통해 보면, 이 작품은 관람자의 신체가 작품 속에서 발견됨과 동시에 역으로 작품이 관람자의 참여 속에서 재발견되고, 관람자 스스로도 한 작품 안에 다양한 지각들이 교차한다는 사실을 깨닫게 됨을 시사한다.

마지막 거울 작품을 보기 전에 공간과 신체성의 관계를 다루는 데 징검다리 역할을 하는 〈큐브 안에서〉 (1966)(도 7)를 살펴보자. 한 면만 열어 바닥에 놓은 입방체이며, 사람이 들어갈 수 있도록 작가 자신의 실제 크기로 만든 작품이다. 작가에 의하면 이 입방체는 "오직 사적으로만 그 기능을 보장하는 아주 개인적인 공간"[30]을 실험하기 위한 시도이다. 캔버스 천으로 만들어 빛이 얼마간 들어갈 수는 있지만 완전히 통과하지 못하여 어스름한 입방체의 내부에서, 이탈리아어로 '악몽'을 뜻하기도 한다는 '큐브 안에서', 관객이 느끼는 바는 각기 다를 것이다. 또한 작가는 이

29) Jacinto Lageira, "Luciano Fabro : le miroir des sens ou quelques *tautologies* sur l'expérience esthétique", *Artstudio* no 13, Paris, 1989, p. 96.
30) 각주 29 참조.

오브제가 부피감이 없고, 확고함이나 방향성도 없으며, 누구나 아는 평범하고, 진부하고, 문자 그대로 공허한 기하학적 형태가 되기를 원했다고 한다. 그리하여 앞서 본 두 작품처럼 이 '진부한' 입방체는 누군가 그 안에 들어갈 때에만 의미를 지니며, 물리적으로 확고함을 갖게 된다. 인간적인 크기인 오브제의 내부에서 누군가 혼자임을 발견하며 자신의 고유한 표시를 되찾을 때 작품이 완성되는 것이다.

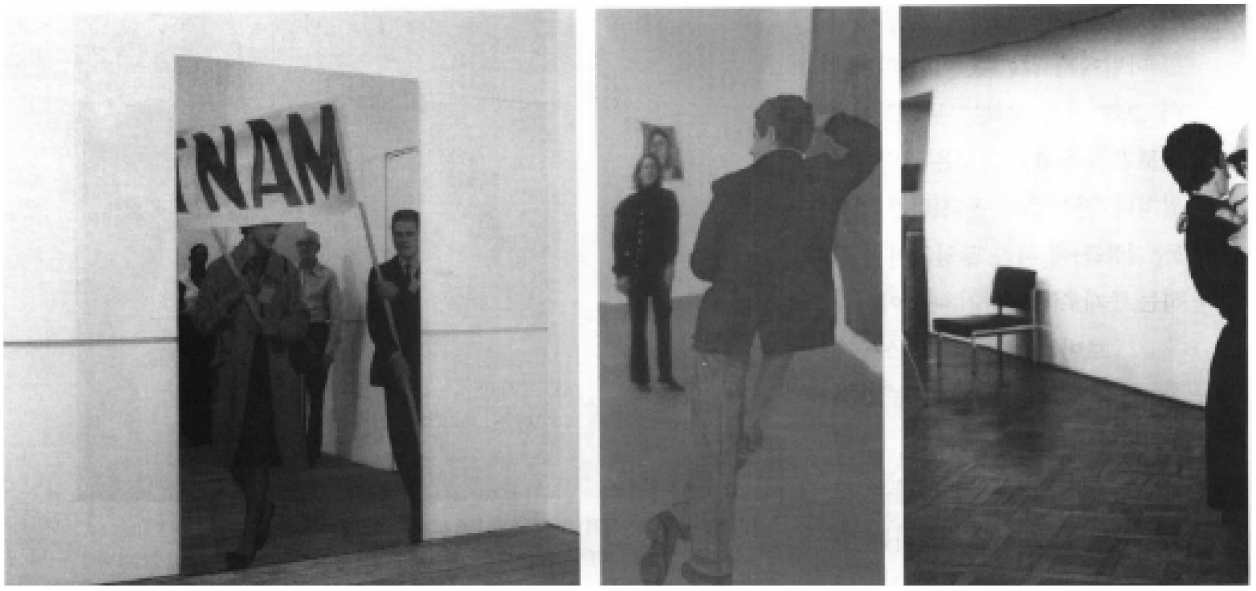
도 8. 루치아노 파브로, 〈연극적인 각색(거울 입방체)〉, 1967/75, 퍼포먼스, 200x200cm, 바그노 보르보니코 갤러리, 페스카라, 1975. 2.

파브로에게 감각을 일깨우는 이와 같은 작품은 단순히 생리학적 의미만이 아니라, '세계 속 존재'와 관련되는 철학적 함의를 내포한 것이다. 그는 친구인 평론가 카를라 론지(Carla Lonzi)에게 "세상을 소유하는 것은 추상적인 가치가 아니라 영향 받기 쉬운 누군가가 통과할 수 있는 틈을 열어놓는 것이다"[31]라고 말한다.

제목까지도 연극성이 중요한 요소임을 강하게 암시하는 〈연극적인 각색(거울 입방체)〉(1967~1975)(도 8)에서 파브로는 거울과 입방체를 종합한다. 이탈리아 페스카라의 한 갤러리에 설치한 이 작품은 안팎으로 거울을 부착한 입방체다. 전시회 개막 날 입방체 내부에 배우 한 사람이 들어가 무한히 복제되는 자기 자신만을 관객으로 삼아 텍스트를 읽는다. 입방체 주위에는 관객들이 둘러앉아 자신들의 모습을 바라보면서 보이지 않는 배우의 소리를 듣는다. 그들의 모습이 거울의 각 면에 비치지만 배우의 것처럼 복제되지는 않는다. 작가는 이 작품을 "시각적이고 음향적인 연극"[32]이라고 불렀다. 실제로 그것은 사적/공공적, 동일성의 반복/시각이라는 개념 사이에서 흔들리면서 청각적인 것과 시각적인 것을 가지고 유희한다. 시각은 대상을 무한히 반사시킬 뿐 배우와 관객을 이어주지 못하는 반면, 보이지 않는 배우의 목소리는 장벽을 넘어 그와 관객 사이를 순환한다. 이렇듯 파브로는 시각의 무능함을 보완하는 청각을 이용하여 시각중심주의를 탈피하고, 배우와 관객이라는 두 객체가 자신의 모습을 응시하면서도 상대방의 존재를 느낄 때에만 완성되는 작품을 실현한 것이다.

---

31) 로버트 델리, 박미연 옮김, 『아르테 포베라』, 열화당, 2006, 24쪽.
32) Jacinto Lageira, 앞의 책, p. 96.



도 9. 미켈란젤로 피스톨레토, 〈노란 바지를 입은 남자〉, 1964, Paper, 광낸 스테인리스 스틸에 종이, 연필, 유채, 200.3×100cm, 뉴욕 현대미술관.
도 10. 미켈란젤로 피스톨레토, 〈베트남〉, 1965, 광낸 스테인리스 스틸에 종이, 연필, 유채, 220×120×2.2cm, 메닐 소장, 휴스턴.
도 11. 미켈란젤로 피스톨레토, 〈아이와 함께 있는 마르치아〉, 1962~1964, 광낸 스테인리스 스탈에 종이, 연필, 유채, 200×120cm, 일레아나 소나벤 소장, 뉴욕.

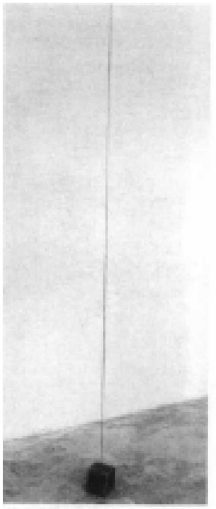
거울을 이용하여 연극적인 작품을 보여주는 또 한 사람의 아르테 포베라 미술가로 미켈란젤로 피스톨레토(Michelangelo Pistoletto, 1933~)가 널리 알려져 있다. 그는 루차아노 파브로처럼 거울에 비친 세계를 그리는 대신 그 자체를 제시하는 것이 아니라, 거울에 이미지를 부착함으로써 또 다른 방식으로 관객의 참여를 유도한다.

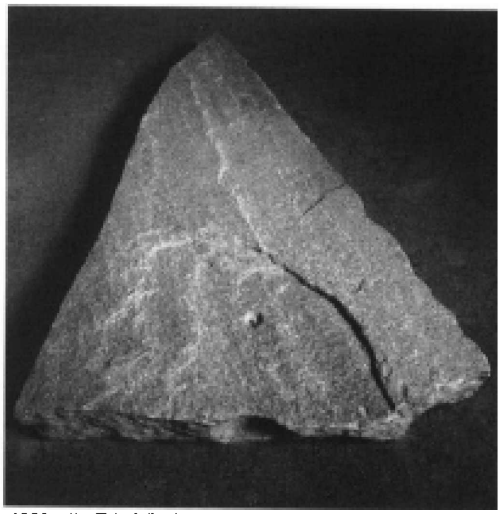
1961년부터 '거울 회화'를 시작한 피스톨레토는 〈노란 바지를 입은 남자〉(1964)(도 9), 〈베트남〉(1965)(도 10), 〈아이와 함께 있는 마르치아〉(1962~1964)(도 11)에서처럼 실물 크기의 인물 사진을 광택을 낸 커다란 강철판에 붙이는 작업을 한다. 강철판은 거울과 같은 기능을 하므로 그 안에는 부착된 이미지 외에도 관람자, 주변의 사물과 환경도 들어올 수 있다. 그리하여 보는 주체/보이는 객체의 경계가 사라지고, 현실과 허구가 공존하게 된다. 그림 속 이미지와 관객은 소통을 하는 듯 보일 때도 있고(도 9), 분열적인 모습을 보일 때도 있지만,[33](도 10, 11) 어느 경우든 관객이 작품 안으로 들어가 작품의 일부분이 될 수 있는 특징이 있다.

피스톨레토 자신도 "거울에 비친 형태의 지속적인 분열과 쇄신, 그것의 변성과 변형 그리고 끊임없는 변화는 나에게 사차원의 매개변수인 '시

33) 〈베트남〉에서 시위대 이미지 뒤편에 있는 관객들은 시위 행렬의 방관자나 소외자로 보이고, 〈아이와 함께 있는 마르치아〉에서는 이미지가 우측 가장자리에 치우쳐 있으므로 관객의 모습이 반대편에서 등을 보인 자세로 비쳐지면 서로 반복하는 것처럼 보일 것이다.

간이 되었다"[34]라고 마이클 레이그-마틴에게 말한다. 이런 의미에서 그의 거울 회화는 무대적이고 퍼포먼스적이다. 그것은 관람자의 위치나 전시장의 변화(다른 관객들, 작품들)에 따라 끊임없이 변화하는 존재로 나타나기 때문이다.





도 12. 조반니 안셀모, 〈무제〉, 1966, 가는 금속막대, 나무, 265x15x15cm, 개인 소장, 토리노.
도 13. 조반니 안셀모, 〈방향〉, 1967~1968, 화강암과 나침반, 16x220x101cm, 퐁피두센터 국립현대미술관 소장, 파리.

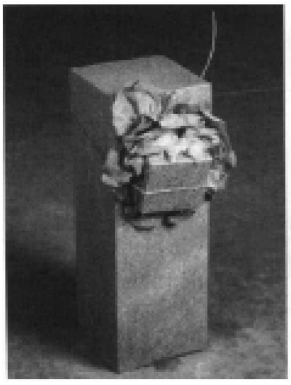
로버트 럼리는 피스톨레토 예술의 핵심을 '혼종성'과 '정체성'의 문제로 본다. 그의 작품은 "마이클 프리드 같은 모더니즘의 순수성을 옹호하는 자들이 그토록 폄하했던 연극과 연관된 혼종성을 내포"[35]하는 한편, 1960년대부터 끊임없이 정체성의 문제로 회귀하는데, "그는 정체성을 한 인간이나 사물의 제한된 속성이나 본질로서가 아니라 과정으로 이해했다"[36]는 것이다. 이러한 분석을 뒷받침이라도 하듯 피스톨레토는 "나는 오브제 그 자체보다 오브제들 사이의 통로에 더 관심이 간다."[37]라고 쓴 바 있다.

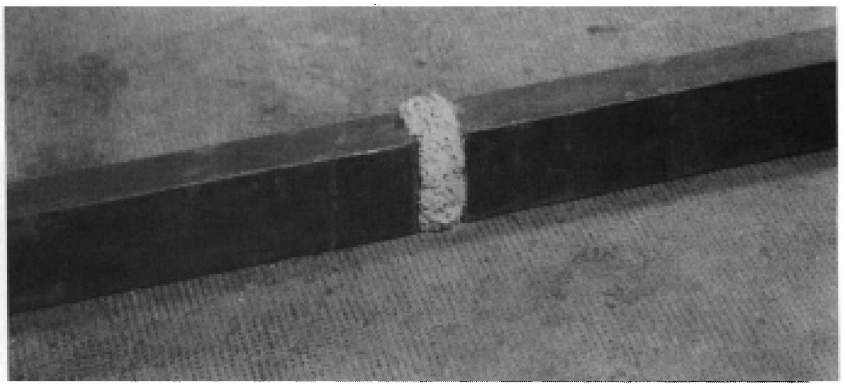
2. 배우로서의 물질과 에너지

조반니 안셀모(Giovanni Anselmo, 1934~)의 예술은 보이지 않는 것을 보이게 하는 데서 시작한다고 할 수 있다. 그는 주로 돌, 나무, 철과 같은 자연재료들로 작업하고, 그것들을 통해 중력, 자력, 전기 같은 물리법칙에 바탕을 둔 긴장감, 에너지, 무한성 등을 드러낸다. 그의 작품에서 물질과 에너지는 주인공과 배우가 되어 관객의 모든 감각과 의식을 뒤흔드는 역할을 한다.

안셀모는 〈무제〉(1966)(도 12)에서 꼿꼿이 설 수 있는 최대 길이의 가는 금속 막대를 나무토막 안에 박아 넣는다. 그것은 관람자의 작은 움직임에도 반응을 보이고, 관람자는 역으로 작품과 같은 수직성과 예민한 떨림을 느끼게 된다. 이처럼 미술에 관한 어떤 선험적 지식도 요구하지 않는 안

34) 로버트 럼리, 앞의 책, 63쪽.
35) 로버트 럼리, 앞의 책, 62쪽.
36) 각주35 참조.
37) Michelangelo Pistoletto, "Between", 1968. 3. 20, *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*, p. 13.





도 14. 조반니 안셀모, 〈무제(먹고 있는 구조물)〉, 1968, 화강암, 삼추, 구리선, 70 x 23 x 37cm, 퐁피두센터 국립현대미술관 소장, 파리.
도 15. 조반니 안셀모, 〈숨〉, 1969, 2개의 쇠막대, 해면, 11 x 6 x 452cm, 리용 현대미술관, 프랑스.

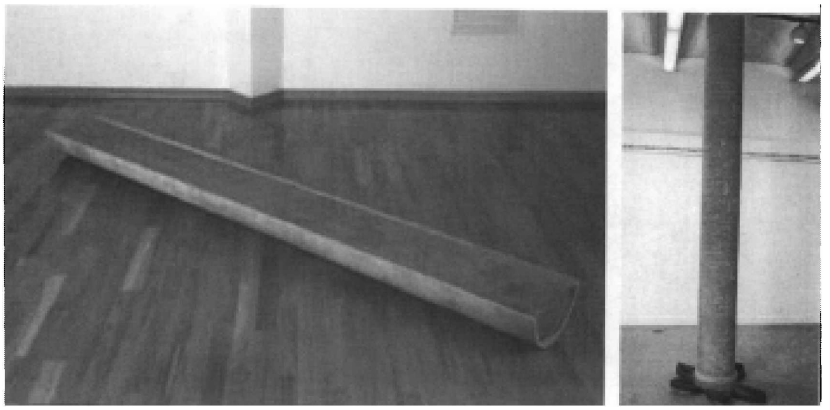
셀모의 작품은 역설적으로 철학적이고 사색적이다.

안셀모의 많은 작품들은 매우 단순한 재료를 이용하여 보이지 않는 것이 보이는 것을 결정하고, 우리가 세상의 자연적 힘에서 분리된 것이 아니라 그것의 일부임을 자각하게 한다. 1967~1968년 작 〈방향〉(도 13)은 삼각형의 화강암 속에 나침반을 삽입하여 나침반 바늘이 가리키는 방향에 따라 돌의 위치를 결정한다. 그리하여 보이지 않는 자력이 무거운 돌을 좌지우지할 수 있음을 드러낸다.

1968년의 〈무제(먹고 있는 구조물)〉(도 14)에서도 연약한 상추가 화강암 덩어리를 지탱하고 있다. 왜냐하면 큰 화강암 덩어리와 작은 화강암 덩어리 사이에 상추가 끼워져 있어서, 작은 덩어리가 바닥에 떨어지지 않으려면 지속적으로 신선한 상추들을 '먹어'야 하기 때문이다(안셀모는 고기도 사용하려 했으나 실행에 옮기지는 않았다고 한다). 다시 말해 불안정한 이 작품의 균형을 유지하려면 식물적 요소인 상추를 자주 바꿔주어야 하는 것이다. 그것이 시들면 돌이 떨어져내리므로. 그러나 그 덧없는 특징에도 불구하고 생명체가 가진 잠재적인 에너지 덕분에 구조의 통합성을 유지하게 하는 주인공은 바로 상추이다. 다른 한편 영원함을 상징하는 매끈한 화강암과 생명의 상징인 불규칙한 모습의 신선한 상추가 이루는 대비는 시간의 파괴력과 생물계의 취약성을 드러내기도 한다.

이렇듯 안셀모의 작품에는 유머러스한 차원도 풍부하다. 그는 〈마시고 있는 구조물〉(1968)도 만들었다.[38] 그것은 철제 용기 안에 면직물을 넣어 두고 그것이 물을 '마시도록' 한 것이며, 1969년 작 〈숨〉(도 15)은 해면 조각이 두 금속 막대 사이에 끼어 숨쉬기 하는 것을 상상하게 하는 작품이

38) Carolyn Christov-Bakargiev, p. 56.



도 16. 질베르토 조리오, 〈분홍-파랑-분홍〉, 1967, 석면 실린더, 석고, 코발트 염화물, 시립근현대미술관, 토리노.
도 17. 질베르토 조리오, 〈기둥〉, 1967, 이터닛 관, 반쯤 부푼 타이어, 300 x 30cm, 마르게리타 스테인 소장, 카스텔로 디 리볼리 현대미술관 영구 대여, 리볼리-토리노.

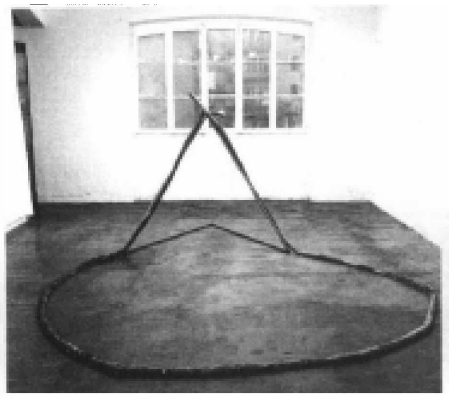
다. 기온이 상승하면 금속이 미세하게 팽창하여 스펀지의 공기를 밀어내고, 기온이 내려가면 금속이 수축하며 스펀지가 다시 공기를 흡수하게 되기 때문이다. 이처럼 안셀모의 작품들은 살아 있는 유기체처럼 '행동한다.'

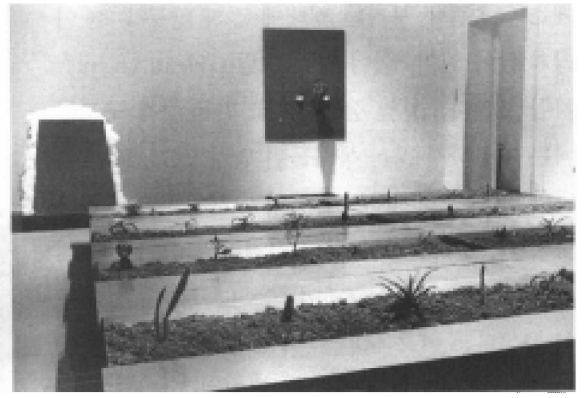
실베르토 조리오(Gilberto Zorio, 1944~)는 1968년 2월 아르테 포베라 전에 참여한다. 당시 23세인 그는 그룹에서 가장 젊은 작가였지만 자신의 작업이 나아가는 방향을 정확하게 알고 있었던 듯하다. 1967년과 1968년 사이 아르테 포베라의 작업이 취한 방향의 변화를 돌아보면서 조리오는 "우리는 언어, 색채, 형태에 대해 더 이상 이야기하지 않았다. 그 대신 행위, 긴장, 실존의 상황, 삶에 비견될 만한 모든 것들이 우리의 관심사였다"[39]라고 회상한다.

실제로 조리오는 환경에 물리적으로 반응하거나 주변에 영향을 미치는 작품을 만든다. 이때 그것은 단순한 사물이 아니라 하나의 생명체처럼 '행동'하는 배우가 된다. 〈분홍-파랑-분홍〉(1967)(도 16)에서는 반원형 석면 통이 코발트 염화물을 가득 담고 있다. 이 물질은 온도와 습도의 변화에 따라 분홍에서 파랑으로 색이 변하는데, 제복이 그러한 과정을 나타낸다. 그런데 미술관에 조용히 있는 이 작품에 변화를 일으키는 요인이 바로 관객의 출현이다. 바닥에 비스듬히 놓인 사물은 자신만의 생명을 부여받아 인간의 몸과 유사한 방식으로 열과 공기에 반응한다. 이런 종류의 작품은 배우와 같고 그 앞에서 작가 자신도 한 사람의 관객이 될 뿐이다.

조리오가 1967년에 제작한 〈기둥〉(도 17)은 불안정한 긴장감을 유발하여 관객을 끌어들인다. 석면 시멘트로 만든 무거운 원기둥이 반쯤 팽창

39) 로버트 럼니, 앞의 책, 46쪽.





도 18. 질베르토 조리오, 〈말을 정화하기〉, 1969. 대마 튜브, 주둥이가 달린 금속 구조물, 알코올, 300 x 170cm, 퐁피두센터 국립현대미술관 소장, 파리.
도 19. 야니스 쿠넬리스, 〈무제〉, 1967. 에나멜, 강철 통들, 흙, 선인장, 목화, 앵무새, 가변적 크기, 아티코 갤러리 설치, 로마.

한 고무 튜브 위에 서 있다. 그런데 이 기둥은 구조물을 지지하는 대신 고무 튜브를 압박하고, 안정성을 유지하기는커녕 넘어질듯 위태롭게 균형을 잡고 있다. 무거운 기둥에 짓눌린 고무는 탄력을 잃고 허파에 갇힌 공기처럼 빠져나올 수 없는 듯 보인다. 관람자 역시 두 사물이 자아내는 극적인 긴장감에 사로잡히게 된다. 그런 의미에서 조리오가 "사건의 불확실성, '사물들의 상대성', 세계의 잠재적 에너지에 관심이 있다"[40]라고 지적한 첼란트의 글은 설득력이 있다.

〈말을 정화하기〉(1969)(도 18)는 알코올 여과기를 거쳐간 말이 연금술적인 전환을 이루게 하는 작품이다. 인체 높이로 '서 있는' 알코올이 담긴 긴 대마 튜브의 한쪽 끝에 관객이 입을 대고 말하면, 다른 쪽 끝에서 그 말이 고유한 음색과 리듬을 갖고 '정화되어' 나온다. 여기서 관객과 물질은 둘 다 중요한 배우가 된다. 조리오는 "알코올은 신비로운 액체다. 그것은 '스피릿(spirits, 정신)'이라고도 불린다. 그것은 살균하고, 태우고, 취하게 한다. 또 지각을 변형시키고 수정한다"[41]라고 언급한다.

3. 배우로서의 공간

1967년 야니스 쿠넬리스(Jannis Kounellis, 1936~)는 첫 설치작품 〈무제〉(도 19)를 만든다. 그는 자신이 '구조'라고 부르는 비유기체적인 요소와 '감성'이라 부르는 유기적이고 살아 있는 요소를 그 안에 혼합한다. 갤러리 중앙에 놓은 8개의 철통 속에 흙을 담고 선인장을 심어놓아 밭이랑을 연상케 한다. 벽

40) Germano Celant, "Arte Povera", De Foscherari gallery, Bologna, 1968, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*, p. 224.
41) Carolyn Christov-Bakargiev, p. 172.

에는 금속판에 부착된 횃대에 진짜 앵무새 한 마리가 앉아 있어 '살아 있는 그림(tableau vivant)'처럼 보인다. 그 옆 강철판으로 만든 수직 구조물에는 가공하지 않은 목화들이 담겨 있고, 또 다른 방의 금속 수조에서는 금붕어가 헤엄치고 있었다고 한다. 갤러리를 이렇게 이질적인 이미지와 재료들로 채움으로써 쿠넬리스는 그 공간을 관객들이 참여하는 연극무대로 전환하고 있다.

도 20. 야니스 쿠넬리스, 〈무제(12마리의 말)〉, 1969, 말들, 가변적 크기, 아티코 갤러리, 로마.

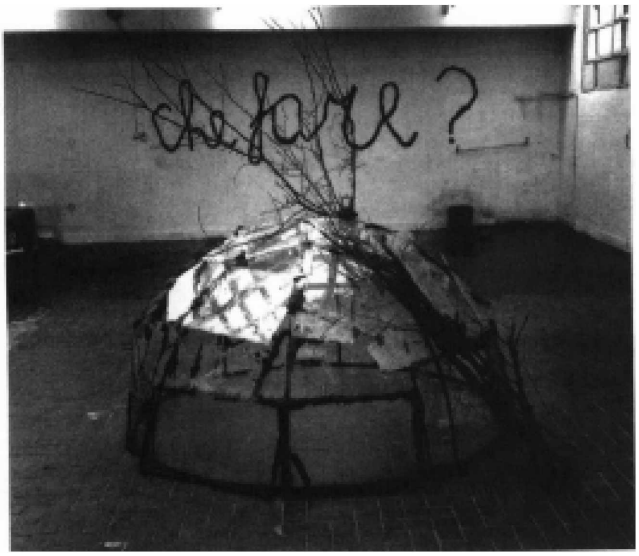
1969년 로마의 아티코 화랑에서 열린 초대전 때, 쿠넬리스는 다양한 색과 품종의 말 열두 마리를 갤러리 안에 사흘 동안 매어둔다. 그는 이렇게 살아 있는 말을 끌어들여 화랑을 일종의 마구간으로 만들고 '무제'(도 20)라고 명명한다. 일반적으로 쿠넬리스는 작품에 제목 달기를 거부하는데, 이는 제목이 언어와 문화적인 상징을 넘어 감각의 즉각성으로 복귀하는 데 방해가 된다고 보기 때문이다.

토니 고드프리는 이 작품을 비롯한 아르테 포베라의 많은 작업이 "다다의 레디메이드를 방향 전환한 것"[42]이라고 본다. "현대 화랑의 흰색 공간이 지닌 익명성, 중립성, 방부성 등에 대한 응수"[43]로서 뒤샹의 레디메이드보다 "훨씬 더 연극적인 제스처"[44]를 보여주기 때문이다. 그러나 "뒤샹의 작품이 항상 차가운 반면, 쿠넬리스는 사물과 재료들을 '살아 있고' 변덕스러우며 불확실한 채로 남겨둔다."[45] 이러한 고드프리의 지적이 적절해 보이는 이유는 말들의 온기와 냄새, 그들이 내는 소리, 배설물 등을 상상해볼 수 있기 때문이다.

이렇게 누구에게나 통할 수 있는 감각적 경험 외에도, 사회 · 문화적 배경에 따라 각기 달리 떠올리게 되는 말과 관련된 것들(마구간, 영웅의 조각상, 악몽), 열두 제자나 일 년 열두 달 같은 신비한 존재나 자연현상을 연상케 하는 12라는 숫자도 관객의 호기심을 자극하여 연극적인 효과를 더한다.

이 작품도 "말들은 감수성을 나타내며 화랑은 구조"를 뜻하므로, "감수성과 구조 사이의 균형을 재설정"하는 의미로 연결된다.[46] 극단적으로 재

42) 토니 고드프리, 전혜숙 옮김, 『개념미술』, 한길아트, 2002, 179쪽.
43) 앞의 책, 179쪽.
44) 앞의 책, 179쪽.
45) 앞의 책, 183쪽.
46) 앞의 책, 179쪽.



도 21. 마리오 메르츠, 〈무엇을 할 것인가〉, 1969, 금속튜브, 유리, 석고, 나뭇가지들, 치장벽토, 이글루의 크기 150 x 250cm, 아티코 갤러리 설치, 로마.

현을 배제하고 진짜 생명체와 진짜 사물을 제시함으로써 예술가의 역할은 최소한으로 축소되고 자연과 문화가 충돌을 일으킨다. 따라서 이 작품은 벽에 매어둔 말들이 벌이는 퍼포먼스로 볼 수도 있지만, 제도권 안의 공간에 출현한 그들의 존재 자체가 여러 미학적 문제를 제기하는 측면이 있으므로, 갤러리라는 전시공간 전체가 의미 있는 무대로 떠오르게 된다.

첼란트가 아르테 포베라 미술가들의 작품을 묘사하기 위해 게릴라전이라는 용어를 사용했지만, 그들이 자신의 작품이나 글에서 정치적 행동을 직접 언급한 경우는 드물다. 그러나 예외적인 작가로 마리오 메르츠(Mario Merz, 1925~2003)를 들 수 있다. 그는 첼란트에게 "예술가의 역할이 샤먼이나 유목민과 연관되어 있던 아르테 포베라의 인류학적 개념을 전개"[47]하는 데 핵심적인 인물이었다.

1969년의 〈무엇을 할 것인가(Che Fare)〉(도 21)라는 작품을 보면 상당히 정치적이라는 느낌을 받는다. 이 문구는 레닌이 1912년 혁명 과정에서 지식인의 역할에 대해 연설하고 논했던 팸플릿을 인용한 것인데, 1968년 5월 혁명 당시 낙서들을 참조한 것일 수도 있다. 메르츠는 흙과 기름을 섞어 녹색 치장벽토를 바른 화랑 벽에 레닌의 문구를 거칠게 낙서하듯이 쓰고, 그 옆에는 수도를 설치하여 끊임없이 물이 흐르게 내버려둔다. 이는 수돗물을 계속 흐르도록 내버려둬야 할 것인가 아니면 그 꼭지를 잠가야 할 것인가 하는 관객의 딜레마를 야기하며, 마치 레닌의 말이 일상의 작은 일에도 적용되는 것처럼 보이게 한다.

금속 튜브로 얼기설기 엮은 반원형 틀 위에 유리판을 반 정도만 덮고 잔나무가지들을 얹어놓은 이글루는 어수선한 환경과 더불어 헐벗고 거칠다는 느낌을 준다. 이렇게 갤러리 바닥에 놓인 이글루, 벽에 쓴 선동적인 문구, 흐르는 물 등이 화랑 공간 전체를 정치적이고 길들지 않은 에너지가 넘치는 무대로 만들며, "우리는 게릴라전의 한가운데에 있다"[48]라는 첼란트의 글을 떠올리게 한다.

---

47) 로버트 럼리, 앞의 책, 37쪽.

48) Germano Celant, "Arte Povera: Appunti per una guerriglia", in Carolyn Christov-Bakargiev, p. 196.

나오는 말

아르테 포베라는 미술이 연극이라는 분야와 다른 매체를 구사함에도 많은 문제의식을 공유하고 있음을 드러낸다. 그로토프스키의 연극론은 무엇보다 문학에 갇혀 있던 연극을 해방시키고 무대와 객석, 배우와 관객의 관계를 새로이 하며, 이를 통해 인간의 의식 변화를 추구한다는 점에서 아르테 포베라의 이론과 실제와 매우 가깝다. 아르테 포베라 역시 작품 위주의 객관적인 미술 개념이 아니라 인간의 지각에 호소하며, 직접적이고 살아 있는 방식을 통한 관객과의 소통을 중시하기 때문이다.

또 가난한 연극이나 가난한 미술 모두 경제와 문화제도에 의존하는 시스템을 거부하고, 반문화적이고, 근원적이며, 기본적인 것을 추구하는 경향이 있다. 결과물로서의 작품보다 탐구과정 자체에 초점을 맞추고, 선험적 개념을 배제하고 경험주의를 중시하는 점에서도 매우 유사하다. 그러나 아르테 포베라가 모순성과 복합성을 받아들이고 절충주의와 관용을 시사함으로써 근본적으로 유목의 예술이고 본성적으로 포착하기 힘든 예술인 데 반해, 가난한 연극은 순수성과 금욕주의, 진지함과 엄숙함이 특징인 점에서 차이가 있다.

그렇다면 미술에 도입된 이러한 연극성은 궁극적으로 어떤 의미가 있는가? 모든 예술은 가시적인 것을 넘어 비가시적인 것들도 드러내기를 원하는데, 이때 연극성은 매우 중요한 역할을 하게 된다. 이경률이 정의하듯이 "연극성은 실질적인 무대 위의 행위뿐만 아니라 개념적으로 어떤 무엇을 지시하기 위해 의도적으로 매체가 설정하는 모든 상황적 재구성"[49]을 의미하기 때문이다. 오늘날 미술가와 관객 모두가 실제적 또는 가상적 자유를 더욱 많이 얻게 되었다면 그것은 미술이 연극의 다양한 조건에 의존했기 때문이라는 점을 들 수 있다.

투고일 : 2007. 7. 16 / 심사완료일 : 2007. 8. 20

□□ **주제어**(Keywords)

그로토프스키(Jerzy Grotowski), 가난한 연극(Poor Theatre), 제르마노 첼란트(Germano Celant), 가난한 미술(Arte Povera), 연극성(Theatricality), 관객 참여의 확대(Extension of spectator participation)

49) 이경률, 『철학으로 읽어보는 사진 예술』, 사진마실, 2005, 156쪽.

참고문헌

로버트 럼리, 박미연 옮김, 『아르테 포베라』, 열화당, 2006.

만프레드 브라우넥, 김미혜, 이경미 옮김, 『20세기 연극—선언문, 양식, 개혁모델』, 연극과 인간, 2000.

예지 그로토프스키, 고승길 옮김, 『가난한 연극—예지 그로토프스키의 실험 연극론』, 교보문고, 1987.

이경률, 『철학으로 읽어보는 사진 예술』, 사진마실, 2005.

토니 고드프리, 전혜숙 옮김, 『개념미술』, 한길아트, 2002.

J. 그로토프스키 외 지음, 나진환 편역, 『그로토프스키 연극론』, 현대미학사, 2007.

Germano Celant, "Arte Povera-Im Spazio", La Bertesca/Masnata/Trentalance, Genoa, 1967, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*, London : Phaidon, 1999.

_____ , "Arte Povera: Appunti per una guerriglia", *Flash Art no 5*, Rome, November/December, 1967, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*.

__ , "Arte Povera", De *Foscherari gallery*, Bologna, 1968, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*.

_____ , "Arte Povera+Azioni Povere", Rumma, Salerno, 1969, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*.

__ _ , *Arte Povera*, Gabriele Mazzota, Milans : Prager, New Yorks : Wasmuth, Tubingen, Studion Vista, London, 1969, revised in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*.

Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte povera*, London : Phaidon, 1999.

Jean-François Chevrier, Jorge Molder, Michelangelo Pistoletto, *Michelangelo Pistoletto e la fotografia*, Witte de Whie, Fundaçao de Serralves, 1993.

Abstract

"Poor Theatre, Poor Art" — Jerzy Grotowsky's Play and Arte Povera

Kang, Young-Joo

What a concept of theatricality in modern art became more controversial is through a review "art and object-hood" on Michael Fried 's minimal art, as having been already known broadly. As he had been concerned, the art following the minimalism is accepting as the very important elements such as the introduction of temporality, the stage in the exhibition space, and the audience's positive participation, enough to be no exaggeration to say that it was involved in almost all the theatricality. Particularly even in the installation art and the environment art, which have substantially positioned since the 1970s, the space is staged, and the audience's participation is greatly highlighted due to the temporal character and the site-specific in works. In such way, the theatricality in art work is today regarded as one of the most important elements.

In this context, it is thought to have significance to examine theatricality, which is shown in the works of Arte Povera artists, who had been active energetically between 1967~1971. That is because the name of this group itself is what was borrowed from "Poor Theatre" in Jerzy Grotowski, who is a play director and theorist coming from Poland, and because of having many common points in the aspect of content and form.

It reveals that the art called Arte Povera is sharing many critical minds in the face of commanding the field called a play and other media. Grotowski's theatre theory is very close to the theory and substance in Arte Povera in a sense that liberates a play, which was locked in literature, above all, renews the relationship between stage and seat and between actor and audience, and pursues a human being's change in consciousness through this. That is because Arte Povera also emphasizes the communication with the audience through appealing to a human being's perception and through the direct and living method, not the objective art concept of centering on the work.

In addition, the poor play or poor art all has tendency that denies a system, which relies upon economic and cultural system, and seeks for what is anti-cultural, elemental, and fundamental. It is very similar even in a sense that focuses on the exploration process itself rather than the result, excludes the transcendental concept, and attaches importance to empiricism. However, Arte Povera accepts contradictoriness and complexity, and

suggests eclecticism and tolerance, thereby being basically the nomadic art and the art difficult to be captured constitutively. On the other hand, there is difference in a sense that the poor play is characterized by purity, asceticism, seriousness, and solemnity.

If so, which significance does this theatricality, which was introduced to art, ultimately have? As all the arts desire to be revealed with invisible things beyond the visual thing, theatricality comes to play a very important role at this time. If all the artists and audiences today came to acquire actual or virtual freedom much more, that can be said to be a point attributable to that art relied upon diverse conditions in a play.