



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

진 휘 연 교수 지도  
박사학위 청구논문

현대미술에 나타난 텍스트의  
타이포그래피적 표현 연구

2014

성신여자대학교 일반대학원  
미술사학과 서양미술사 전공  
정 무 환

현대미술에 나타난 텍스트의  
타이포그래피적 표현 연구

진 휘 연 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2014년 4월

성신여자대학교 일반대학원  
미술사학과 서양미술사 전공  
정 무 환

# 인 준 서

정무환의 박사학위 논문으로 인준함

2014년 4월

심사위원장.....(인)

심사위원.....(인)

심사위원.....(인)

심사위원.....(인)

심사위원.....(인)

성신여자대학교 일반대학원

## 논문개요

이 연구는 현대 미술가들이 텍스트를 다루는 방식을 타이포그래피의 관점에서 고찰한 연구다. 문자는 르네상스 이후 서양의 회화 전통에서 그림과 엄격한 분리의 대상이 되어왔으나, 이십세기 이후 아방가르드 미술에 의해 기존 미술의 형식 속에 적극적으로 수용되기 시작했다. 또한 1960년대의 개념미술은 언어를 미술의 새로운 수단으로 넓게 확장시킴으로써, 텍스트를 사용하는 미술의 양적 증가를 가져왔다. 언어로서 뿐만 아니라 조형적 수단으로서도 현대미술에서 차지하는 텍스트의 중요성은 크게 증대되고 있다.

그럼에도 불구하고, 텍스트가 사용된 작품에 대한 미술사 연구는 그 동안 의미론적 해석 중심에서 벗어나지 못했으며, 텍스트 작품의 조형적 변화를 적절히 부각하거나 심도 있게 다루지 않아왔다. 특히 최근에는 텍스트를 사용한 현대 미술 가들의 작품들이 강한 조형적 경향과 특징들을 보임으로써 이에 대한 형식적 연구의 필요성이 더욱 커지고 있는 상황이다. 본 연구는 현대작가들의 텍스트 작품을 타이포그래피의 관점에서 고찰하고 형식적 분석을 시도함으로써 그 조형적 특징과 의미를 진단하였다. 그 대상으로는 당대 미술에서 텍스트를 중심으로 가장 왕성한 조형 활동을 전개하고 있는 멜 보크너(Mel Bochner), 바바라 크루거(Barbara Kruger), 제니 홀저(Jenny Holzer), 쉬빙(Xu bing) 등 네 명의 작가를 다루었다.

이들에 대한 고찰에 앞서 II장에서는 미술적으로 확장된 타이포그래피의 관점에서 20세기 초 아방가르드 미술로부터 개념미술에 이르는 20세기 미술의 언어 수용을 개관하였다. 언어로서 또는 이미지로서 텍스트는 개념미술 이전미술에서 이미지로서의 문자, 의미 기능의 문자, 그리고 조형화된 문

자라는 세 가지 유형으로 수용되었다. 개념 미술의 등장으로 텍스트를 미술 품의 대체수단으로서 활용하거나, 텍스트를 사진과 결합시켜 정보로 활용하거나, 텍스트 자체를 조형작품으로 사용하는 유형들이 추가되었다. 특히 텍스트 자체를 작품으로 하는 유형이 크게 증가하였다. 텍스트 수용의 확대와 함께 텍스트를 소재로 하는 작품들의 조형적 다양성도 증가하였으며, 이는 미술적 타이포그래피가 형성되는 기반이 되었다.

III장에서는 먼저 텍스트와 텍스트, 텍스트와 배경의 관계 등 내적 형식을 통해 전개되는 멜 보크너의 타이포그래피를 살펴보았다. 1960-70년대에 개념미술가로 활동했던 그는 1990년대 후반부터 유사어(thesaurus)나 의성어의 반복을 소재로 아날로그적이고 회화적인 ‘텍스트 그리기’를 진행해 오고 있다. 텍스트와 텍스트의 중첩, 텍스트와 배경의 배색, 텍스트의 질감처리 등 텍스트와 회화의 만남을 통하여 보크너는 텍스트를 확고한 회화적 소재로 다루는 미술적 타이포그래피의 가능성을 제시해준다.

IV장에서는 사진과 텍스트의 결합, 공간과 텍스트의 결합 등 텍스트와 결합하는 외적 형식에 의한 영향을 고찰하기에 적합한 바바라 크루거의 타이포그래피를 살펴보았다. 1980년대에 사진과 결합된 텍스트를 중심으로 왕성한 작품활동을 하다가 2000년대 이후에는 텍스트 작품을 공간의 일부로 확장시키고 있다. 편집디자인을 배경으로 하는 그녀의 타이포그래피는 지면 디자인이 거대한 스케일로 확장된 공간디자인의 특징을 보여준다. 크루거의 작품을 디자인 기반적 타이포그래피의 관점에서 고찰하였다.

V장에서는 매체와 재료, 기술에 대한 수용이 타이포그래피에 끼친 영향을 고찰하기에 적합한 제니 홀저의 텍스트 작품들을 고찰하였다. 그녀는 삼십년간 다양한 매체를 통해 사회지향적인 텍스트를 표출해 왔으나 2000년대 이후 LED사인을 이용한 조각, 제논영사방식을 이용한 퍼포먼스, 문서를 활용한 추상회화 등의 조형적인 작업으로 집중된다. 그 조형적 특징과 의미

를 매체기반적 타이포그래피의 관점에서 고찰하였다.

VI장에서는 미술적 타이포그래피의 표현에 작용하는 문화적 영향을 살펴 보기 위해 알파벳 문화권 밖의 작가인 쉬빙의 타이포그래피를 고찰하였다. 동서양 언어와 문자의 문화적 차이를 예술적 수단으로 활용하여 작품을 창작하고 있는 그의 방식을 문자시스템의 해체와 재구성, 그림과 문자 경계의 해체, 물질화된 문자의 세 가지 방식에 근거한 경계 해체적 타이포그래피의 관점에서 분석하였다.

네 작가의 작품들은 텍스트가 현대미술에서 직접적 볼거리가 되었으며, 미술적 콘텐츠로서 갖는 의미가 달라졌음을 보여준다. 향후 미술계에는 보다 다양한 타이포그래피 작품과 시도들이 등장하게 되리라고 예상된다. 새로운 기술 새로운 매체와 더불어 미술의 역사상 유례없는 텍스트와 이미지의 왕성하고 창의적인 융합이 활발하게 구현됨으로써 타이포그래피의 미술적 수용이 현대 미술사의 중요한 형식적 변화의 하나로 평가받게 될 것이라고 전망하였다.



# 목 차

## 논문개요

I. 서론.....	1
II. 현대미술의 텍스트 수용과 타이포그래피.....	10
1. 개념미술 이전 미술에서의 텍스트 수용.....	11
1) 문자이미지로서의 텍스트.....	11
2) 의미기능의 텍스트.....	20
3) 조형화된 텍스트.....	30
2. 개념미술 이후 미술에서의 텍스트 수용.....	38
1) 작품으로서의 텍스트.....	39
2) 정보로서의 텍스트.....	46
3) 조형화된 텍스트.....	52
III. 멜 보크너의 타이포그래피.....	59
1. 보크너의 초기 개념미술.....	61
2. 보크너 텍스트 회화의 구성방식과 특징.....	71
1) 텍스트와 텍스트의 중첩.....	73
2) 텍스트와 배경의 배색.....	80
3) 텍스트의 질감.....	86
3. 보크너 작품의 타이포그래피적 의미.....	90

IV. 바바라 크루거의 타이포그래피.....	96
1. 크루거 작품의 배경과 특징.....	97
2. 크루거 텍스트의 디자인적 구성 방식과 타이포그래피.....	105
1) 사진과 텍스트 .....	106
2) 공간과 텍스트.....	113
3. 크루거 작품의 타이포그래피적 의미.....	121
V. 제니 홀저의 타이포그래피.....	132
1. 제니 홀저 텍스트작품의 특징.....	133
1) 사회 개입적 텍스트.....	133
2) 매체의 전용과 선점.....	137
3) 매체기반적 타이포그래피.....	145
2. 홀저의 매체기반적 작품 형식과 타이포그래피.....	147
1) LED사인과 타이포그래픽 오브제.....	147
2) 빛의 퍼포먼스와 공간 타이포그래피.....	154
3) 문서를 활용한 추상회화.....	163
3. 홀저 작품의 타이포그래피적 의미.....	170
VI. 쉬빙의 타이포그래피.....	172
1. 쉬빙의 배경과 초기 작품.....	173
2. 쉬빙의 경계해체적 작품방식과 타이포그래피.....	179
1) 문자시스템의 해체와 재구성.....	179
2) 그림과 문자 경계의 해체.....	185
3) 물질화된 문자.....	191
3. 쉬빙 작품의 타이포그래피적 의미.....	196

VII. 결론.....	201
참고문헌.....	209
ABSTRACT(영문초록).....	217

## 그림 목록

- 그림 1. 프라 안젤리코(Fra Angelico), 〈수태고지(the Annunciation)〉,  
1432-33, 나무에 템페라, 175 × 180cm, 디오세사노 박물관(Diocesano  
museum)
- 그림 2. 외진 앳제(Eugene Atget), 〈생 자크 가(Rue de St Jacques), 1906,  
알부민 프린트, 31.75 × 25.07cm〉
- 그림 3. 존 슬론(John Sloan), 〈미용실의 창(Hairdresser's Window)〉, 1907,  
캔버스에 유채, 81 × 66cm
- 그림 4. 조르주 브라크(Georges Braque), 〈포르투갈인(The Emigrant)〉, 1911,  
캔버스에 유채, 114.6 × 81.6cm
- 그림 5. 파블로 피카소(Pablo Picasso), 〈등나무 의자가 있는 정물(Still life  
with chair caning)〉, 1912, 캔버스에 유채 및 유포 붙임, 테두리를  
맞줄로 두름, 27 × 34.9cm
- 그림 6. 카를로 카라(Carlo Carra), 〈간섭주의 선언(Interventionist  
Demonstration)〉, 1914 카드보드에 템페라와 콜라주, 38.5 × 30cm
- 그림 7. 카시미르 말레비치(Kasimir Malevichi), 〈포스터 컬럼의 여인(Woman  
at a Poster Colum)〉, 1914, 카드보드에 템페라와 콜라주, 38.5 × 30cm
- 그림 8. 한나 회흐(Hannah Höch), 〈다다 식칼로 독일의 마지막 바이마르  
백주-똥배 문화시대를 가르다(Cut with the kitchen knife through the  
beer valley of the Weimar Republic)〉, 1919, 콜라주, 114 × 89.8cm
- 그림 9. 쿠르트 슈비터스(Kurt Schwitters), 〈가운데 빛이 있는 그림(Picture  
with Light Centre)〉, 1919, 카드보드위에 유채와 종이 콜라주, 84.5  
× 65.7cm, MoMA, 뉴욕

- 그림 10. 스투어트 데이비스(Stuart Davis), 〈오돌(Odol)〉, 1924, 판지에 유채,  
61 × 45.7cm
- 그림 11. 스투어트 데이비스, 〈멜로우 패드(The Mellow Pad)〉, 1945-51,  
캔버스에 유채, 66.7 × 107cm
- 그림 12. 제스퍼 존스(Jasper Johns), 〈알파벳(Alphabet)〉, 1959, 캔버스에  
유채, 168.9 × 125.7cm
- 그림 13. —————, 〈잠망경(Periscope)〉, 1963, 캔버스에 유채, 170.2  
× 121.9cm
- 그림 14. 레몽 앵스(Raymond Hains), 자끄 빌르글레(Jacques Villegle), 〈아크  
알마 마네트로(Ach Alma Manetro)〉, 1949, 캔버스 위에 찢겨진 포스터  
조각, 58 × 256cm
- 그림 15. 밌모 로텔라(Mimmo Rotella), 〈시네마스코프(Cinema Scope)〉,  
1962, 캔버스에 찢은 포스터, 173 × 133cm, 루드비히 미술관 소장,  
퀸른
- 그림 16. 요한 크뉘퍼(Johann Knüpfer), 〈성체 안치기 인물(Monstrance  
Figure)〉, 1903-1910, 종이에 연필과 잉크, 20.9 × 16.4cm
- 그림 17. 미하일 라리오노프(Mikhail Larionov)의 ‘사계 (The seasons)’ series중  
〈겨울(Winter)〉, 1912, 캔버스에 유채, 100.5 × 122.3cm
- 그림 18. 막스 에른스트(Max Ernst), 〈주인의 침실(The Master's bedroom)〉,  
1920, 종이에 과슈와 연필, 16.3 × 22cm
- 그림 19. —————, 〈스스로 조립된 작은 기계(Self constructed small  
machine)〉, 1920, 종이에 스탬프와 연필, 잉크, 46 × 30.5cm
- 그림 20. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp), 〈L.H.O.O.Q〉, 1919, 사진에 연필,  
19.6 × 12.3cm
- 그림 21. —————, 〈왜 재채기를 하지 않지, 로즈 세라비?(Why not

- sneeze Rose Selavy?) >, 1921, 새장 속에 나무와 오징어뼈, 각설탕,  
11.4 × 21.9cm, 필라델피아 미술관
- 그림 22. 피카비아(Francis Picabia), < 발가벗은 어린 미국소녀의 초상(Portrait  
d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité) >, 1915, 종이에  
펜, 잉크, 75.9 × 50.8cm
- 그림 23. —————, < 전 세계의 매춘(Prostitution Universelle) >, 1916-17, 카드보드에 유채, 잉크, 74.5 × 94.3cm
- 그림 24. 르네 마그리트(Rene Magritte), < 이미지의 배반(The Batrayal of  
Images) >, 1928-1929, 캔버스에 유채, 60 × 81cm
- 그림 25. —————, < 꿈의 열쇠(The Interpretation of Dreams) >, 1930,  
캔버스에 유채, 81 × 60cm
- 그림 26. —————, < 대화의 기술(L' art de la conversation) >, 1950,  
캔버스에 유채, 65 × 81cm
- 그림 27. 프란세스코 칸지올로(Francesco Cangiullo), < 피사(Pisa) >, 1914,  
종이에 수채물감과 연필, 칼 마리니 컬렉션(Calmarini Collection) 소장
- 그림 28. 마리네티(Marinetti), < 산+계곡+거리×조프르 >, 1915, 종이에 잉크,  
738 × 939cm
- 그림 29. —————, < 자유로운 말(Word in Freedom) >, 1919, 종이위에  
잉크, 44 × 23cm
- 그림 30. 파울 클레(Paul Klee), < 한번은 밤의 우울함에서(Einst dem Grau  
der Nacht enttaucht...) >, 1918, 수채물감과 펜 드로잉, 22.5 × 15.9cm
- 그림 31. 막스 에른스트(Max Ernst), < 미니막스 다다막스에 의해 조립된 작은기  
계(Little machine constructed by Minimax Dadamax in person) >, 1919, 종이에 수채물감과 과슈, 49.4 cm × 31.5 cm
- 그림 32. —————, < 그림 시(Picture Poem) >, 1923-24, 캔버스에

- 유채, 65 × 52cm
- 그림 33. 호안 미로(Joan Miro), 〈 이것이 내 꿈의 색깔이다(Ceci est la couleur de mes rêves) 〉, 1925, 캔버스에 유채, 96.5 × 129.5cm
- 그림 34. —————, 〈 벌을 쫓아 떨어지는 새(Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse) 〉, 1927, 캔버스에 유채 및 수성물감과 깃털, 83.5 × 102.2 cm
- 그림 35. 이시도르 이수(Isidore Isou), 〈 자화상(Self Portrait) 〉, 1952, 흑백사진에 과슈, 39 × 28.5cm
- 그림 36. 알랭 사티(Alan Satie), 〈 메타그래픽스(Metagraphics) 〉, 1964
- 그림 37. 요코 오노(Yoko Ono), 〈 그레이프프루트(Grapefruit) 중 스노우 피스(Snow Piece) 〉, 1963, 종이에 텍스트
- 그림 38. 조셉 코수드(Joseph Kosuth), 〈 아이디어로서의 예술이라는 아이디어(Art as Idea as Idea) 〉, 1967, 카드보드에 흑백 인화지, 121.9 × 121.9cm
- 그림 39. 온 카와라(On Kawara), 〈 나는 만났다(I met) 〉, 1968, 종이에 타이핑과 고무스탬프, 210 × 297cm
- 그림 40. 로버트 배리(Robert Barry), 〈 3월 10일부터 3월 21일까지 갤러리는 문을 닫을 예정입니다(March 10 through March 21 the gallery will be closed) 〉, 1969, 안내카드(Announcement card). 옉셋 석판 인쇄. 5.5 × 5.5inch, 유지니아 버틀러(Eugenia Butler)화랑, 로스앤젤레스
- 그림 41. 다니엘 뷔렌(Daniel Buren), 〈 당신은 당신이 무엇을 볼 수 있는지 가이드 해 줄 이것을 읽기 위해 초대되었다(You Are Invited to Read This as a Guide to What Can Be Seen) 〉, 1970, 종이 위에 인쇄, 29.7 × 21cm
- 그림 42. 한스 하케(Hans Haacke), 〈 MoMA 여론조사(MoMA Poll) 〉, 1970, 광전

계수기가 장착된 두 개의 투명한 아크릴 투표함, 각각 40 × 20 × 10cm,  
MoMA, 뉴욕

- 그림 43. —————, 〈샤폴스키 등의 맨해튼 부동산 소유현황  
(Shapolski et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time  
Social System, as of May1)〉, 1971, 6장의 확대사진과 타자기로  
친 글, 전체 설치 50.8 × 121.9cm, 워즈워스 아테네움, 하트퍼트
- 그림 44. 존 발데사리(John Baldessari), 〈의뢰된 그림(Commissioned  
paintings)〉, 1969, 150.5 × 115.6cm
- 그림 45. —————, 〈연필이야기(The Pencil story)〉, 1972-73, 보드에  
사진과 색연필, 70 × 60cm
- 그림 46. 빅터버긴(Victor Burgin), 〈퍼포마티브/내러티브〉, 1971, 16개의  
흑백사진과 인쇄된 텍스트, 45.7cm × 86.4cm
- 그림 47. —————, 〈당신이 어제 보장받은 내일이 바로 오늘이다(Today  
is the tomorrow you were promised yesterday)〉, 1976, 사진프린트,  
101.6 × 152.4cm
- 그림 48. 온 카와라, 〈오늘(Today)〉, 1971, 캔버스에 아크릴, 20.3 × 25.4cm,  
개인소장
- 그림 49. 조셉 코수드(Joseph Kosuth), 〈네 가지 색의 네 가지 단어(Four colors  
four words)〉, 1966, 네온, 136 × 7.3 × 6.4cm
- 그림 50. 브루스 나우만(Bruce Nauman), 〈창문 또는 벽 간판(Window or wall  
sign)〉, 1967, 네온과 유리관 벽걸이 프레임, 149.9 × 139.7 × 5.1cm,  
개인소장
- 그림 51. 제니 홀저(Jenny Holzer), 〈생존연작(Survival Series)〉, 1982, 보드판  
위에 잉크, 53.3 × 58.4 cm
- 그림 52. 리차드 프린스(Richard Prince), 〈완벽한 신사(The Perfect

- Gentleman) >, 1987, 캔버스에 실크스크린과 아크릴, 142.2 × 121.9cm
- 그림 53. —————, < 잘못된 농담(Wrong Joke) >, 2001, 우드락 판지에 아크릴과 스크린 인쇄, 41 3/4 × 61 3/8 inches
- 그림 54. 멜 보크너(Mel Bochner), < 반드시 미술로 보일 필요가 없는 종이 위 작업 드로잉과 자료(Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art) >, 1966, 네 개의 바인더: 각 30.5 × 30.5 × 10.2cm, 뉴욕 스크 오브 비주얼아트
- 그림 55. —————, < 에바 헤세의 초상(The Portrait of Eva Hesse) >, 1966, 그래픽 종이에 펜, 잉크, 지름 11.1cm
- 그림 56. —————, < 측량방(Measurement room) >, 1969, 설치작업, 벽에 테이프와 라트라 세트, 하이너 프리드리히 갤러리(Galerie Heiner Friedrich), 뮌헨
- 그림 57. —————, < 언어는 투명하지 않다(Language Is Not Transparent) > 1970, 벽에 분필 그리고 페인팅, 182.9 × 121.9cm
- 그림 58. —————, < 전치사 조각(Prepositional Sculpture) >, 1969(2006), 설치작업, 바닥에 테이프와 접착비닐 그리고 나무, 121.9 × 396.2cm, 시카고 인스티튜트 오브 아트(Chicago Institute of Art),
- 그림 59. —————, < 영역의 법칙(Theory of Boundaries) >, 1970, 설치작업, 벽에 드라이 피그먼트와 분필, 사이즈는 설치공간에 따라 가변적
- 그림 60. —————, < 회화의 법칙(Theory of Painting) >, 1970, 바닥에 신문지 그 위에 파란색 스프레이, 전체 설치 293 × 393cm
- 그림 61. —————, < 10에서 10까지(Ten to Ten) >, 1972, 돌, 지름 304.8cm, 휘트니미술관, 뉴욕
- 그림 62. —————, < 비언어적 구조(Non Verbal Structure) >, 1973, 종이에

- 연필, 색 연필, 그리고 잉크, 12 × 8.5inch
- 그림 63. ———, 〈수평의 경우(Event Horizon)〉, 1998, 83개의 패널,  
캔버스에 유채와 아크릴, 전체 설치 길이: 29.8m
- 그림 64. ———, 〈언어는 투명하지 않다(Language is Not Transparent)〉,  
1969, 그래프지에 스탬프, 9.75 × 7.25inch
- 그림 65. ———, 〈블라 블라 블라(Blah, Blah, Blah)〉, 2008, 종이에  
스탬프, 11 × 8.5inch
- 그림 66. ———, 〈만일에 색이 바뀐다면(if color changes)〉, 1998, 캔버스  
에 유채와 아크릴, 91.4 × 121.9cm
- 그림 67. ———, 〈에바 헤세의 초상을 감싸라(Wrap the portrait of Eva  
Hesse)〉, 2001, 종이에 목판, 지름 25.5inch
- 그림 68. ———, 〈원한다면 그렇게 불러도 좋다(You can Call it that If  
You like)〉, 2001, 종이에 목판, 44 × 30inch
- 그림 69. ———, 〈블라 블라 블라(Blah Blah Blah)〉, 2008, 캔버스에  
유채, 177.8 × 121.9cm
- 그림 70. ———, 〈블라 블라 블라(Blah Blah Blah)〉, 2008, 캔버스에  
유채, 177.8 × 121.9cm
- 그림 71. 작자 미상, 〈알라(Alah)〉, 18세기 북아프리카, 실크 판넬
- 그림 72. 멜 보크너(Mel Bochner), 〈미친(Crazy)〉, 2004, 캔버스에 아크릴과  
유채, 60 × 80inch
- 그림 73. ———, 〈놀라운(Amazing)〉, 2011, 캔버스에 아크릴과 유채,  
두개의 패널로 구성, 전체설치: 254 × 190.5cm
- 그림 74. ———, 〈대장(Master of Universe)〉, 2010, 캔버스에 아크  
릴과 유채, 두 개의 패널 254 × 190.5cm
- 그림 75. ———, 〈실패(Failure)〉, 2009, 캔버스에 유채, 60 × 45inch

- 그림 76. —————, 〈아니오(No)〉, 2009, 캔버스에 유채, 152.4 × 114.3cm
- 그림 77. —————, 〈비난하다(Criticize)〉, 2007, 캔버스에 유채, 226 × 72.7cm
- 그림 78. —————, 〈바보(Fool)〉, 2007, 캔버스에 유채, 226 × 172cm
- 그림 79. —————, 〈구식의(Obsolete)〉, 2011, 캔버스에 에나멜과 유채, 71.1 × 55.9cm
- 그림 80. —————, 〈영망진창인(Fucked-Up and Far From Home)〉, 2012, 종이에 에나멜, 76.2 × 55.9cm
- 그림 81. —————, 〈하 하(Ha ha)〉, 2010, 벨벳에 유채, 49.5 × 55.9cm
- 그림 82. —————, 〈놀라운(Amazing)〉, 2012, 캔버스에 아크릴과 유채, 254 × 190.5cm
- 그림 83. —————, 〈블라 블라(Blah Blah)〉, 2012, 손으로 염색한 트윈로 커지에 모노프린트와 오목과 볼록 엠보싱, 콜라주, 73.7 × 57.8cm
- 그림 84. —————, 〈성을 잘내는(Irascible)〉, 2007, 캔버스에 아크릴과 유채, 19.68 × 25.4cm
- 그림 85. —————, 〈사라지다(Go Away)〉, 2010, 손으로 염색한 트윈로 커지에 모노프린트와 오목과 볼록 엠보싱, 콜라주, 25.4 × 33cm
- 그림 86. —————, 〈사라지다(Go Away)〉, 2012, 손으로 염색한 트윈로 커지에 모노프린트와 오목과 볼록 엠보싱, 콜라주, , 17.5 × 23inch
- 그림 87. —————, 〈저속한(Vulgar)〉, 2007, 벨벳에 유채, 16.75 × 2.25inch
- 그림 88. 데이비드 카슨(David Carson), 『레이 건(Ray Gun)』 표지, 1990년대, 10 × 12inch
- 그림 89. 바바라 크루거(Barbara Kruger), 북 디자인, 1971-1972
- 그림 90. 알렉산더 로드첸코(Alexander Rodchenko), 〈노이비 레프(Novyi

- lef) > 잡지표지, 포토몽타주, 23 × 29.8 cm, 1928
- 그림 91. 바바라 크루거(Barbara Kruger), < 종합병원(General Hospital) >, 1977
- 그림 92. —————, < 이중의(Dual) >, 1979, 사진 읍셋 석판인쇄 및 종이에 실크 인쇄, 스미스 소니언 미국미술관
- 그림 93. —————, < 길게(longer) >, 1985, 9개의 작업 시리즈 중 일부, 사진 읍셋 석판인쇄 및 종이에 실크 인쇄, 스미스소니언 미국미술관
- 그림 94. —————, < 무제(You are giving us the evil eye) >, 1984, 14.6 × 22.2cm
- 그림 95. —————, < 나는 구매한다 고로 존재한다(I shop therefore I am) >, 1987, 304.8 × 304.8cm, 비닐에 사진 실크스크린, 메리 분 갤러리, 뉴욕
- 그림 96. —————, < 유명인들과의 에로틱한 관계(An erotic relationship to proper names) >, 1988, 사진에 텍스트
- 그림 97. —————, < 당신의 몸은 전쟁터(Your Body is Battleground) >, 1989, 비닐에 사진 실크스크린, 284.4 × 284.4cm
- 그림 98. —————, < 도와주세요(Help) > 시리즈, 1991, 버스정류장 광고, 뉴욕
- 그림 99. —————, < 당신은 매우 특별한 사람(You are a very special person) >, 1995, 콜라주, 13.6 × 19.1cm
- 그림 100. —————, < 무제 >, 1987
- 그림 101. —————, < 무제 >, 1991
- 그림 102. —————, < 정말 큰 근육을 가졌구나!(What big muscles you have!) >, 1988, 사진과 인쇄, 16 × 8.13 inch
- 그림 103. —————, 공익기금에 의한 예술프로젝트, 1997년 11월, 버스에

도장, 뉴욕

- 그림 104. —————, < 질문들(Quetions) >, 1989-90, LA현대미술관 남쪽 벽 설치벽화
- 그림 105. —————, < 질문들(Quetions) >, 1991, 설치작업, 뉴욕 메리 분 갤러리
- 그림106. —————, < 불완전한 유토피아(Imperfect Utopia) >, 1987-96, 영구옥외설치, 노스캐롤라이나 미술관
- 그림 107. —————, LA미술공원(L.A. Art park)을 위한 설치 제안, 1989
- 그림 108. —————, 프랑스 스트라스부르(Strasbourg) 전차역을 위한 영구 설치 계획, 1994
- 그림 109. —————, < 바닥 모자이크(Floor mosaics) >, 1998, 옥외 설치 장면, 오하이오 주립대 피셔 경영대학
- 그림 110. —————, 설치장면, 1991, 메리 분 갤러리, 뉴욕
- 그림 111. —————, < 만족이 없는 곳에 욕망이 존재한다(Desire exists where pleasure is absent) >, 2006, 설치장면, 하노버 미술 전시장 (Hanover Kunst Halle)
- 그림 112. —————, < 무채(shafted) >, 2008, 설치장면, 로스앤젤레스 카운티 미술관
- 그림 113. —————, < 탄생과 죽음사이에서(Between Being Born and Dying) >, 2009, 설치장면, 레버하우스(Lever House), 뉴욕
- 그림 114. —————, < 서커스(Circus) >, 2010, 설치장면, 쉬른 전시관 (Schirn Kunst Halle), 프랑크푸르트
- 그림 115. —————, 휘트니 프로젝트 설치장면, 2010, Gansevoort and Washington Streets, 뉴욕
- 그림 116. —————, 설치장면, 2011, L&M 갤러리, 베니스

- 그림 117. —————, < 헬로, 굿바이(Hello, Goodbye) >, 2014, 설치장면,  
 햄머 갤러리(Hammer Gallery), 뉴욕
- 그림 118. 제니 홀저(Jenny Holzer), < 경구들(Truisms) >, 1977-79, 실재  
 사용된 포스터, 종이에 인쇄, 91.4 × 61cm, 뉴욕
- 그림 119. —————, < 경구들(Truisms) >, 1982, 도큐멘타 설치장면, 벽에  
 페인트, 독일 카젤
- 그림 120. —————, < 아들과 딸을 똑같이 키워라(Raise Boys and Girls  
 the Same Way) >, 1977-79, 나무엽서, 9 × 14cm
- 그림 121. —————, < 어리석은 사람들은 애를 낳지 말아야 한다(Stupid People  
 Shouldn't Breed) >, 홀저의 매체, 1984, 종이컵, 7개 중 하나
- 그림 122. 피에로 만조니(Piero Manzoni), < 살아있는 조각(Sculpture Vivante)  
 >, 1961, 퍼포먼스
- 그림 123. —————, < 강간치사(Lustmord) >, 1993, 피부에 손글씨와 사진,  
 각 페이지 32 × 22cm, 『쉬트도이취자이퉁(Süd Deutsche Zeitung)』誌  
 46호를 위한 프로젝트
- 그림 124. —————, 에어라우프 평화기념비(Erlauf Peace Monument)를 위한  
 영구 설치작품, 1995, 73개의 석판, 각 29 × 46cm, 오스트리아 에어라우프
- 그림 125. 제니 홀저(Jenny Holzer), 에어라우프 평화기념비(Erlauf Peace  
 Monument)를 위한 서치 라이트 설치장면, 1995, 에어라우프
- 그림 126. —————, < 아르노(Arno) >, 1996, 프로젝션 설치장면, 185 mm  
 코닥-클릿 필름 제논 프로젝션, 피렌체 비엔날레
- 그림 127. —————, < 생존(Survival) >, 1983-85, 쓰레기통 위에 실버 스티  
 커, 오프셋 인쇄, 뉴욕
- 그림 128. —————, < 생활(Living) >, 1980-82, 벽에 부착된 구리주조 명판,  
 12.5 × 25.5cm

- 그림 129. ———, 〈생존(Survival)〉, 1983-85, UNEX 사인, 77.5 × 288  
× 30.5cm, 휘트니 미술관
- 그림 130. ———, LED 설치 장면, 1990, 7개의 텍스트, 구겐하임미술관,  
뉴욕
- 그림 131. ———, 〈Mother and Child〉, 1991, LED 설치장면, 각 390  
× 14 × 10cm, 버팔로
- 그림 132. ———, 〈Mother and Child〉, 1994, LED 설치장면, 390 ×  
14 × 10cm each, 일본 미토
- 그림 133. ———, 〈시카고를 위하여(For Chicago)〉, 2008, 설치작품,  
LED사인, Museum of Contemporary Art (MCA)
- 그림 134. ———, 피렌체 비엔날레(Biennale di Firenze), 설치작품, 1996,  
두 개의 기둥에 4개의 LED설치, 390 × 30.5 × 30.5cm, 포르테 디  
벨베데레(Forte di Belvedere), 피렌체
- 그림 135. ———, 〈초록과 보라의 교차(Green Purple Cross)〉, 2008,  
세 개의 양면 LED 사인
- 그림 136. ———, 〈모뉴먼트(Monument)〉, 2008, LED 설치장면, 텍스트:  
트루이즘(1977-79), 선동적 에세이(1979-82), 디엘(Diehl) 갤러리  
& 원(Gallery One), 모스크바
- 그림 137. ———, 〈올 포(all fall)〉, 2012, LED 설치, 청 녹색 적 황 다이오드로  
구성된 5개의 LED 사인, 홍콩
- 그림 138. ———, 〈샘을 위하여(For SAAM)〉, 2012, LED 설치, 853.4  
× 121.9 cm, 스미스 소니언 미국미술관(Smithsonian American Art  
Museum)
- 그림 139. 제논 프로젝션 작업 장면, 1999, 브라질 리오 데 자네이로
- 그림 140. 제니 홀저(Jenny Holzer), 프로젝션 설치장면, 2006, 185 mm 코닥-클

릿 필름 제논 프로젝션, 비엔나

그림 141. ———, 프로젝션 설치장면, 2007, 185 mm 코닥-클릿 필름 제논  
프로젝션, MASS MoCA, 노스 애덤스(North Adams)

그림 142. ———, 프로젝션 설치장면, 2010, 185 mm 코닥-클릿 필름 제논  
프로젝션, 프랑크푸르트

그림 143. ———, 프로젝션 설치장면, 2007, 185 mm 코닥-클릿 필름 제논  
프로젝션, 샌 디에고

그림 145. 제니 홀저(Jenny Holzer), 〈 푸른 방(Blue Room)〉, 1975, 라텍스  
페인트 위에 아크릴

그림 146. ———, 〈 공간-시간 텍스트(Space-time-text)〉, 1976, 면  
옷 위에 펜과 잉크, 122 × 762cm

그림 147. 서기훈, 〈 행간 읽기(Reading the between Lines)〉, 2012, 인쇄,  
50 × 50cm

그림 148. 에밀리오 이스그로(Emilio Isgro), 〈 범죄의 표현(Rappresentazione  
di un crimine)〉, 2010, 77 × 103cm, A cura di MARCÒ BAZZINI

그림 149. 제니 홀저(Jenny Holzer), 〈 콜린 파월 초록색 하얀색(Colin Powell  
Green White)〉, 2006, 아마포에 유채, 네 개의 패널, 각각 83.8 ×  
64.8 × 3.8cm, 전체 설치 83.8 × 259.1 × 3.8cm

그림 150. ———, 〈 일급기밀 가이드라인(Top Secret Guid)〉, 2011, 아마포  
에 유채, 147.3 × 111.8cm

그림 151. ———, 〈 일급기밀 23(Top Secret 23)〉, 2012, 아마포에 유채,  
147.3 × 111.8cm

그림 152. ———, 〈 일급기밀7(Top Secret 7)〉, 2011, 아마포에 유채,  
147.3 × 111.8cm

그림 153. ———, 〈 일급기밀21〉, 2012, 아마포에 유채, 147.3 × 111.8cm

- 그림 154. 카시미르 말레비치(Kasimir Severinovich Malevich), 〈붉은 기병대  
(Red Cavalry)〉, 1930, 캔버스에 유채, 91 × 140cm
- 그림 155. 홀저, 〈일급 기밀8(Top Secret 8)〉, 2011, 아마포에 유채 147.3  
× 111.8cm
- 그림 156. 혁명잡지 『란만산후아(爛漫山花)』 제2호, 1975
- 그림 157. 쉬빙(Xu Bing), 〈흥청대는 물위의 마을(Bustling Village on the Water)  
〉, 1981, 목판화, 54 × 55 cm
- 그림 158. 작업실에서 가짜 한자를 만드는 쉬빙, 1987
- 그림 159. 거란의 문자, 12세기, 청동거울, 국립중앙박물관
- 그림 160. 쉬빙(Xu Bing), 〈천서(Book from the Sky)〉, 1998, 설치 환경,  
캐나다 국립미술관(the National Gallery of Canada), 오타와
- 그림 161. ———, ‘네모난 영어 캘리그래피(Square Word Calligraphy)’ 수업을  
위한 설치, 1997, ICA, 런던
- 그림 162. ———, ‘네모난 영어 캘리그래피’ 〈토바코 프로젝트(Tobacco Project)  
〉, 2000, 종이에 먹, 2점 각 31.5 × 46cm
- 그림 163. 재복(財福)을 비는 중국의 합성한자 ‘日日有見財’, 작자 미상
- 그림 164. ———, 〈인민을 위한 미술(Art for the People)〉, 2011, 그라스지  
위에 수성잉크, 13 ¾ × 43 ¼ inch
- 그림 165. ———, 〈풍경쓰기(Land script)〉, 2002, 네팔 전통지에 묵화, 60  
× 80cm
- 그림 166. ———, 〈풍경쓰기(Land script)〉, 2002, 한지에 묵화, 82 × 300cm
- 그림 167. ———, 〈달을 움켜쥐려는 원숭이들(Monkeys Grasping for the Moon)  
〉, 2001, 설치 작품, 프리어 새클러 갤러리(Freer Sackler Gallery)
- 그림 168. ———, 〈달을 움켜 쥐려는 원숭이들(Monkeys Grasping for the  
Moon)〉, 2001,

- 그림 169. ———, 〈지서(book from the Ground)〉, 2003, 복합매체: 소프트웨어  
와 인쇄작업,
- 그림 170. ———, 〈사슬(Leash)〉, 1998, 복합매체: 글, 철제 펜스, 살아있는  
양, 동일리노이대 아트센터(Eastern Illinois University Art Center),  
찰스턴(Charleston)
- 그림 171. 안상수, 〈한글대문〉, 1990년대, 서울 자택
- 그림 172. 쉬빙, 〈살아있는 글자(Living word)〉, 2001, 설치, The Morgan  
Library & Museum, 뉴욕
- 그림 173. ———, 〈거울 같은 호수면(The Glassy Surface of a Lake)〉, 2004,  
알루미늄 구조, 설치 장면, 엘베헴 미술관(Elvehjem Museum)
- 그림 174. ———, 〈그 먼지는 어디에서 왔는가?(Where does the dust itself  
collect?)〉, 2004, 설치 장면, 먼지, 웨일즈 국립 미술박물관(National  
Museum & Gallery Wales), 카디프Cardiff,
- 그림 175. 켄 후이(Ken Hui), 中美快譯 번역 펜 광고 〈전(全)〉, 2007, 컬러  
인쇄
- 그림 176. ———, 中美快譯 번역 펜 광고 〈마(馬)〉, 2007, 컬러 인쇄

## I. 서론



<그림1> 프라 안젤리코 <수태고지(the Annunciation)> (1432-33)

인간이 커뮤니케이션을 위해 발전시킨 주요 수단인 그림과 문자는 때로는 통합과 때로는 분리의 과정을 겪어왔다. 일찍이 이집트 벽화와 파피루스로 된 ‘사자(死者)의 서(書)’ 두루마리에서 상형문자와 삽화의 공존을 볼 수 있었으며, 중세의 양피지 필사본에서 화려하게 채색된 그림과 글자의 정교한 어울림을 볼 수 있었다. 또한 <수태고지(受胎告知, the Annunciation)>와 같은 카톨릭 교회의 제단화에서 보았던 것처럼 미술은 문자와 공존하거나 문자를 포함하면서 같이 발전해왔다(그림1). 그러나 르네상스 이후 그림과 문자의 ‘공존’은 더 이상 쉽게 볼 수 없는 현상이 되고 만다.<sup>1)</sup> 지난 4백 년

1) 여기서 공존은 말 그대로 글자가 글자로서 인정되는 대등한 결합을 의미하는 것으로, 이후 회화에서 작가가 몰래 그림 속에 문자를 그림의 일부인 것처럼 삽입하거나, 인물화에서 시대적 유행으로

동안 고전회화의 전통에서 문자는 미술로부터 엄격히 분리되었으며, 미술의 영역 너머에서 '타이포그래피(typography)'라는 이름으로 다루어졌다.<sup>2)</sup>

그러나 20세기 초의 아방가르드 미술은 입체파를 필두로 문자를 미술에 다시 수용하기 시작했다. 피카소와 브라크는 문자를 콜라주라는 방식으로 회화의 구조 속에 수용하였으며 미래파의 시인들은 문자의 조형적인 배열을 통해 시각적인 시를 추구하였다. 다도와 구축주의 예술가들은 자신들의 강령이나 아이디어를 책으로 옮기는 과정에서 혁신적인 타이포그래피를 선보이기 시작했으며 미술가들은 기존의 타이포그래피에 혁신성을 추가하면서 새로운 디자인 언어의 형성에 기여하였다. 개념과 주장, 사고와 강령을 예술적 행동 안에서 드러내고자 했던 20세기 초의 아방가르드 미술가들에게 미술과 타이포그래피는 통합된 예술의 수단으로 함께 융해되어 있었다. 그러나 이처럼 미술과 상호 융합의 교차점에서 있던 타이포그래피는 러시아 구축주의가 스탈린의 예술정책에 의해 강제종료된 1930년대 이후 미술사에서 사라지고, 1960년대 플럭서스(Fluxus)의 와츠(Robert Watts)와 마키우나스(George Maciunas) 등에 의해 다시 등장하기까지 침묵 속으로 가라앉는다.<sup>3)</sup> 그 동안 타이포그래피는 새로운 직종으로 분화하여 급속도로 발전해가는 디자이너들의 전유수단이 되는 듯 했다.

---

모델의 이름이나 좌우명을 별도의 형식으로 초상화에 삽입되는 것과 같은 사례는 사라지지 않았다.  
2) 활판인쇄술이라는 의미를 지닌 용어 '타이포그래피'는 원래 '각각 떨어져 움직일 수 있으며 재사용이 가능하고 꼭대기에 양각의 글자꼴들이 붙어있는 작은 금속조각을 사용한 인쇄술'을 가리켰다(필립 맥스, 황인화 역, 『그래픽디자인의 역사』 (서울: 미진사), 2002, p. 80.. )

구텐베르크에 의한 활자(活字)의 출현은 채식필사본에서의 예술적 글씨쓰기가 기계적인 방식으로 고정되는 것을 의미했다. 구텐베르크 이후 타이포그래피는 인쇄기술자들이 인쇄를 위해 활자를 다루던 기능에 관계된 것으로, 19세기까지 인쇄소와 출판업자 등 특정한 직능인을 위한 용어로 남았다. 타이포그래피(Typography)는 이러한 기계적 방식 속에서 활자를 미적으로 기능적으로 다루기 위한 활자 서체의 배열을 말하는데, 특히 문자 또는 활판적 기호를 중심으로 한 2차원적 표현 또는 활판으로 하는 인쇄술을 가리키는 용어였다. 오늘날에는 뜻이 바뀌어 편집 디자인 분야에서 활자의 서체나 글자 배치 따위를 구성하고 표현하는 일을 포함해서 문자의 배열, 문자의 디자인과 문자 상형을 수정하는 기술과 예술적 행위의 전반을 가리킨다.

3) 할 포스터 외, 배수희 외 역, 『1900년 이후의 미술사』 (서울: 세미클론), 2011, pp. 498-501.

1960년대부터 시도된 개념미술은 미술에서의 언어 사용을 확대시키는 유례없는 기폭제였다. 이는 미술작품에 텍스트가 널리 등장하는 현상을 초래함으로써 미술에서 타이포그래피에 대한 새로운 논의를 전개할 수 있는 환경을 조성하였다. 타이포그래피는 많은 경우 글쓰기와 관련이 있는데, 개념미술은 텍스트를 미술의 수단으로 활용하게 된 작가들이 자연스럽게 타이포그래피와 만나게 되는 계기가 되었다. 언어를 전폭적으로 수용하는 길을 열었던 개념미술은 한 편으로 미술가들이 디자이너들과는 다른 맥락에서 문자에 대한 조형력을 발휘하게 함으로써 미술작품에서 ‘미술적 타이포그래피’의 면모와 가치들이 새롭게 발견되는 계기를 만들었다.

1990년대에는 미술과 타이포그래피에 융합의 변화가 본격적으로 시작되는 시기였다. 먼저 디자인 분야에서 나타난 변화로 미국과 영국의 디자이너들이 주도한 해체주의 타이포그래피의 도전이 있었다. 이 영향으로 기능성, 가독성을 중시해오던 모더니스트 타이포그래피의 관습을 넘어 타이포그래피의 의미를 인쇄와의 오랜 관계를 기반으로 하는 전문적 기술과 테크닉으로부터 문자를 대상으로 하는 포괄적인 시각예술로 확장하려는 움직임이 활발해졌다.

또한 미술에서는 텍스트를 사용해 온 미술가들이 작품에서 조형적 시도를 강화하기 시작하였으며, 설치작업이 활성화되면서 설치작업에 문자가 수용되기 시작하였다. 그 결과 미술과 타이포그래피 모두에서 문자를 기능적인 것으로부터 조형적인 것으로 다루는 움직임의 전환이 공통적으로 나타났고, 텍스트의 가독성이 파괴되는 다양한 실험들이 디자인과 미술에서 동시에 전개되었다. 디자인과 미술 모두에서 타이포그래피를 예술적으로 대상으로 수용하려는 태도를 공유하게 된 것이다.

그러나 개념 미술 이후 형성되어 온 텍스트를 사용하는 미술가들의 작업에 대한 미술사 연구는 그동안 의미론적인 시각에 편중되어 왔으며 이러한

작품들의 변화에 민감하게 주목하거나 형식적인 측면을 중요하게 다루지 않았다. 특히, 2000년 이후 개념미술기로부터 언어를 적극적으로 수용해 온 미술가들이 곧 언어를 형식과 조형으로 연결시키는 특징을 보여주기 시작함에 따라, 이들 작품들은 언어의 의미론적 내용만큼 형식적 중요성도 부각되게 되었다. 텍스트를 수용한 미술 작업들이 이제 ‘의미’에 비견될 만큼 ‘조형’에 대해 간과할 수 없는 비중을 갖게 된 만큼 이들 작가들이 텍스트를 어떻게 다루는가에 대한 형식적이고 조형적인 고찰의 필요성이 제기된다고 하겠다.

이에 본 연구는 오늘날 텍스트 작품이 조형적으로 다루어지고 처리되는 현상과 그 결과들에 대한 형식적 접근의 출발이 타이포그래피에 있다고 인식하였다. 오늘날 타이포그래피는 미술적 창작의 행위와 크게 동떨어진 것도 아니며, 동일한 연장선에서 예술행위의 대상으로 접근하고 다룰 수 있는 대상이 되었다. 특히, 우리나라에서는 세계에서 유일하다고 하는 타이포그래피 비엔날레가 개최되고 있는데, 2001년에 처음 시작되었던 행사는 첫 회 이후 긴 조정과 휴지기를 갖다가 2011년에 제2회 대회, 그리고 2013년에 제3회 대회를 성공리에 마친 상태다.<sup>4)</sup> 2013년 3만명 이상의 관객이 다녀간 타이포그래피 비엔날레는 기본적으로 타이포그래피가 문자를 대상으로 하는 예술임을 표방하고 전제하는 가운데 출발하고 있다.<sup>5)</sup> 오늘날의 통합적이며 장르간의 경계가 모호한 시각문화의 상황 속에서 텍스트를 미술적 소재로 다루는 작가들의 뛰어난 조형력은 타이포그래피적 고찰의 대상으로서도 충분한 가치가 있다.

본 연구는 이 같은 인식의 확장을 전제로 현대 미술가들의 텍스트 작품으로부터 발견되는 타이포그래피적 표현을 분석하고 이에 함축된 의미를 논의

4) 두 번째 행사는 2011년 예술의 전당에서 세 번째 행사는 2013년 서울역(8월 30-10월 11일)에서 개최되었다.

5) 제3회 타이포비엔날레 홈페이지 [http://typojanchi.org/2013/supertext\\_kr/#contents](http://typojanchi.org/2013/supertext_kr/#contents) 2014년 6월 접속

의 대상으로 삼고자 한다. 타이포그래피의 현대적 의미는 지속적으로 변하고 있고 타이포그래피를 정의할 수 있는 기준 또한 무한하게 넓어진 동시에 타이포그래피라는 용어에 대한 편견도 존재한다. 따라서 본 연구가 고찰하고자 하는 것은 확정적이고 규정적인 ‘타이포그래피’가 아니라 현대의 텍스트 미술에 내포되어 있는 타이포그래피로서의 잠재성과 확장 가능성이다. 즉, 이는 현대미술에 나타나는 텍스트의 ‘타이포그래피적 수용’ 또는 그러한 과정에 의해 결과된 ‘미술적 타이포그래피’에 대한 고찰이 될 것이다.

이러한 배경 하에 본 연구는 현대미술에 나타난 텍스트의 타이포그래피적 표현을 고찰하고자 한다. 특히 2000년대 이후 텍스트 작품을 통해 드러나는 작가들의 새로운 작품형식, 매체의 활용방식과 표현방법은 물론, 의미와 조형의 관계, 관객들이 이를 통해 체험하게 될 경험을 통해 현대의 미술적 타이포그래피의 특징을 다각도로 살펴보고자 한다. 본고는 이러한 현상을 살펴보는데 중요하다고 판단되는 네 명의 작가로 멜 보크너(Mel Bochner), 바바라 크루거(Barbara Kruger), 제니 홀저(Jenny Holzer), 쉬빙(Xu bing)을 선정하였는데, 이들은 거의 모든 작품에 텍스트가 등장하거나, 텍스트를 주 재료로 작업을 하며 텍스트에 집중하고 있는 작가들이다. 특히 작품을 조형적으로 표현하고자 하는 노력이나 태도를 현저하게 보여주는 작가들로서 본 연구 대상으로 각각 대표성을 지닌다고 판단하였다.

텍스트를 통해 구현되는 미술적 타이포그래피의 표현은 크게 보면, 콘텐츠인 텍스트와 이를 시각화하기 위한 매체의 상호관계에서 이루어지므로 이 관계를 형식적 맥락과 기술, 문화적 맥락의 두 차원에서 살펴볼 수 있다. 먼저 타이포그래피는 형식적 맥락에서 텍스트와 텍스트의 관계, 텍스트와 배경의 관계, 그리고 텍스트라는 내적 구성형식의 조작에 의한 결과로 살펴볼 수 있다. 또한 텍스트와 사진의 결합, 텍스트와 오브제의 결합, 혹은 텍스트와 공간의 결합과 같이 텍스트와 결합되는 매체 또는 물적 토대와의 외적

구성형식의 조작에 의한 타이포그래피를 검토할 수 있다.

멜 보크너는 1990년대 후반 이후 텍스트를 그리는 회화작업을 통해 파울 클레(Paul Klee), 재스퍼 존스(Jasper Johns), 리차드 프린스(Richard Prince) 등 ‘문자 그리기’에 천착해 온 작가들의 계보를 잇고 있다. 그의 회화적인 텍스트 처리방식은 텍스트, 텍스트와 배경, 텍스트와 텍스트의 내적 구성형식에 대한 조형적 고려를 통해 실험되고 있다. 개념미술가로서 활동할 당시 그는 언어와 숫자의 기호적 분석을 미술작업으로 보여줬는데, 그 중에는 <영역의 법칙(Theory of Boundary)>(1970), <회화의 법칙(Theory of Painting)>(1970)과 같이 회화의 기법을 개념화한 작품들이 있었다. 그가 제시했던 방법들은 ‘유사어 회화(Thesaurus painting)’ 연작 등 최근의 아날로그적이고 회화적인 ‘텍스트 그리기’와 관련성을 보이고 있다. 멜 보크너의 회화적인 타이포그래피의 특징을 고찰함으로써 미술적 타이포그래피의 한 면모를 제시하고자 한다.

개념미술에서 텍스트와 사진의 결합은 중요한 위치를 점한다. 개념미술 시기 텍스트는 사진이 미술의 매체로 성공적으로 자리 잡는 데 기여했으며, 사진 또한 텍스트를 미술적 수단으로 확장시키는 역할을 하였다. 사진과 텍스트의 효과적 결합과 사용으로 알려진 바바라 크루거는 사진과 텍스트 뿐만 아니라, 1990년대 이후 설치작업을 통해 드러나고 있는 텍스트와 공간의 조형적 결합과 관련하여서도 미술적 타이포그래피의 고찰에 유용한 사례가 되어준다. 텍스트에 대한 크루거의 조형적 작업 방식은 타이포그래피를 다루던 잡지사 편집디자이너로서의 이전 경력과 관련이 깊다. 사진과 텍스트의 관계에서 또한 공간과 텍스트의 관계에서 나타나는 크루거 텍스트 미술의 특징을 디자인 기반적 타이포그래피의 관점에서 고찰한다.

한편, 타이포그래피에 영향을 끼치는 요인을 기술적 맥락에서 검토해 볼 필요가 있다. 조형적 표현의 기반을 매체에 두고 있는 작품들 중에는 매체

의 기술적 특성에 의해 작품의 형식과 타이포그래피가 영향을 받는 경우가 있었다. 제니 홀저는 광고매체를 사용하는 등 외연에서 크루거와 유사한 점들이 있어 왔지만, 삼십년 동안 다양한 매체를 통해 텍스트의 표출을 실험하는 다매체 지향적 태도를 보여왔고, 그녀의 타이포그래피에서는 매체의 차지하는 영향이 크다. 특히, 그녀는 프로젝션과 LED등 전광매체를 사용하면서 이러한 디지털 매체의 기술적 특징이 작품의 조형적 성격에 끼치는 영향을 설명하는데 좋은 사례가 되고 있다. 따라서 제니 홀저를 통해 타이포그래피의 표현에 영향을 끼치는 매체와 기술의 의미를 살펴보기로 한다.

현대의 텍스트 작품에 나타난 미술적 타이포그래피의 표현을 고찰함에 있어서는 문화적 맥락에서의 영향도 검토되어야 한다. 20세기 초 동양과 서양의 상이한 문자 문화의 차이는 문자를 주제로 한 예술창작에서 여러 영감으로 작용해왔으며, 이는 현재까지도 유효한 현상이다. 특히, 캘리그래피는 동양적 방식의 타이포그래피로 최근 그 중요성이 크게 인식되고 있다. 연구의 대상으로 비 서방권 작가이며 알파벳과 다른 문자 체계를 배경으로 가진 쉬빙을 포함시켰다. 그는 천안문사태 후 도미하여 서방에서 문자 문화를 둘러싼 동서양의 차이를 소재로 작품을 전개해왔다. 쉬빙이 제시하는 ‘네모난 영어’ 또는 ‘알파벳 캘리그래피’는 동서양의 글쓰기 관습을 융합한 것으로 이는 문화적 차이에 대한 창의적 접근이 어떻게 타이포그래피의 방법으로 활용되는가를 보여주며, <풍경쓰기(Land script)>는 동서양의 글과 그림의 이해에 대한 차이가 미술작품으로 어떻게 활용되고 있는가를 보여준다. 쉬빙의 조형 방법의 특징이 되고 있는 경계 해체적 특성을 고찰하였다.

본 연구는 네 작가에 대한 구체적인 서술에 앞서, 먼저 20세기에 미술의 텍스트 수용이 어떻게 이루어졌는가를 개관할 것이다. 분류를 위주로 서술된 II장은 먼저 개념미술 이전 미술에서 텍스트가 미술적 이미지로 수용되는 양상을 이미지로서의 문자, 의미기능의 문자, 조형화된 문자의 세 가지로

대별하여 살펴보았으며 이러한 세 가지 방식들은 각각 콜라주와 재현을 통한 레디메이드 문자 이미지의 수용, 그림과 텍스트의 병치, 그리고 언어의 회화적 표현이라는 방법들로 구현되는 사례들로 제시하였다.

마찬가지로 개념미술 이후 미술이 언어로서 텍스트를 수용하는 양상에 대해서도 살펴보는데, 미술품의 대체수단으로서 작품의 기능을 수행하는 텍스트, 사진과 결합된 정보로서의 텍스트, 그리고 텍스트가 작품으로서 조형적인 대상이 되는 조형적 텍스트 작품의 세 유형으로 구분해본다. II장의 이러한 구분과 서술은 현대미술에서 텍스트가 수용되어 온 방식을 살펴봄으로써 네 명의 현대 작가가 이들과 어떤 맥락에서 연결되고 있고, 또한 어느 지점에 위치하는지 알아보는데 도움이 될 것이다.

제III장부터 VI장까지는 각 작가들의 작품을 분석하는데, 장마다 작가의 배경과 작품의 전반적인 특징에 대해서 먼저 살펴보고, 작품을 시기 순으로 다루면서 그 조형적 특징을 분석한 다음 마지막으로 그 의미를 정리하는 구성을 취한다.

제III장에서는 멜 보크너의 타이포그래피를 분석한다. 현재 텍스트 작품과 관련되는 그의 초기 개념미술 작품들의 특징을 살펴보고, 1990년대 후반부터 나타나는 보크너의 회화 지향적 텍스트 처리의 조형적 특징을 텍스트와 텍스트, 텍스트와 배경, 그리고 텍스트와 질감의 세 각도에서 고찰하고 의미를 분석한다.

제IV장에서는 바바라 크루거의 타이포그래피를 분석한다. 먼저 편집 디자이너로서의 그녀의 배경과 작품에 전반적으로 나타나는 디자인적 조형특징을 살펴본 다음, 작품을 사진과 텍스트의 결합과 공간과 텍스트의 결합이라는 두 측면에서 텍스트의 조형적 결합방식을 살펴보고 2000년 이후의 설치 작업에 나타난 타이포그래피의 특징과 의미를 분석한다.

제V장에서는 제니 홀저의 타이포그래피를 분석한다. 먼저 홀저 미술의

전반적 특징을 요약하고, 2000년대 이후 홀저 작품의 매체 지향적 타이포그래피의 특징과 의미를 LED사인으로 구현된 타이포그래픽 오브제, 제논 라이팅을 매체로 한 퍼포먼스, 문서를 활용한 추상회화의 세 가지 경향으로 분석한다.

제VI장에서는 쉬빙의 타이포그래피를 분석한다. 쉬빙 작품의 배경과 초기 작 <천서>를 먼저 살펴보고, 이후 전개된 그의 타이포그래피를 문자시스템의 해체와 재구성, 그림과 문자경계의 해체, 물질화된 문자라는 세 가지 해체의 방식에서 살펴보고 그 특징을 분석하기로 한다.

본고는 이와 같이 현대의 텍스트 작품과 미술적 타이포그래피의 관계를 설명하는데 주축이 되는 네 명의 작가와 그들의 텍스트 작품에 나타난 타이포그래피적 표현의 분석을 통해 현대의 텍스트 미술에 나타난 미술적 타이포그래피의 형식과 특징을 고찰하고 그것에 함축된 의미들을 논하고자 한다.

## II. 현대미술의 텍스트 수용과 타이포그래피

미술에서의 타이포그래피는 문자 또는 언어의 수용으로부터 출발한다. II 장에서는 현대미술에서 텍스트가 어떻게 수용되었고 어떻게 타이포그래피와 관련성을 갖는가를 논하기에 앞서 역사적으로 미술에서 텍스트가 어떻게 도입되고 수용되었는지를 살펴보고자 한다.

구텐베르크의 인쇄술이 자리를 잡은 후 텍스트는 기계적 활자 인쇄에 의해 그 형태가 고정되었고, 이미지와 텍스트는 제작의 단계에서부터 분리의 양상이 심화되었다. 활자와 활판인쇄라는 기계적 제작방식에 맞추어 삽화는 판화로 대체되고, 이때 인쇄술을 위한 활자의 처리라는 개념으로 타이포그래피라는 용어는 의미가 확립되었다. 이는 '타이포그래피'가 글자 그 자체에 대한 처리로 폭이 좁혀지는 것이기도 했다. 그러나 시인이자 화가, 인쇄기술자였던 윌리엄 블레이크(William Blake)의 시화집과 같이 목판화 또는 석판화로 제작된 책의 형태에서는 글과 그림의 통합적인 타이포그래피 형식이 등장하기도 하였다. 책이 아니라 독자적인 미술작품에서 타이포그래피를 논하고 고려의 대상으로 생각할 수 있게 된 것은 텍스트가 예술적 창작의 요소로 수용되기 시작한 20세기 이후부터이다.<sup>6)</sup> 이는 대부분 입체파를 기점으로 꼽고 있다. 20세기에서 미술의 텍스트 수용은 입체파, 미래파, 다다, 구축주의 등 초기의 아방가르드 미술과 1960년대에 발흥한 개념미술을 두 개의 도약 지점으로 제시할 수 있다.

20세기 전반기 미술의 텍스트 수용은 텍스트가 회화 화면과 이미지로서 융합하는 것과, 언어로서 회화의 형식과 결부되는 두 가지 방식으로 나타난

---

6) 강태희, 『현대미술의 또 다른 지평』 (서울: 시공사, 2003), p. 122.

다. 반면, 개념미술이 본격적으로 시작된 1960년대 이후 텍스트는 본격적인 언어로서 기존 미술의 형식을 뛰어넘고 확장하는 새로운 미술의 구성 수단이자 창작의 목표로서 부상한다. II 장에서는 지금까지 전개된 미술의 텍스트 수용형식을 개념미술 이전과 개념미술 이후로 대별하여, 현대미술에서 텍스트가 수용되고 있는 여섯 가지의 유형과 각 단계별로 드러나는 타이포그래피의 의미를 고찰해보고자 한다.

## 1. 개념미술 이전 미술에서의 텍스트 수용

### 1) 문자이미지로서의 텍스트

20세기 초 미술은 먼저 텍스트를 ‘문자의 이미지’로서 수용하였다. 19세기 말과 20세기 초의 일부 풍경화<sup>7)</sup>에서부터 나타나기 시작하는 이 방식은 이미 만들어진 문자 이미지를 그대로 미술작품에 도입하거나 회화적으로 재현하는 것을 의미한다. 문자가 미술에 400년 만에 다시 등장하게 된 배경에는 상품생산의 획기적인 변화를 야기했던 19세기의 산업혁명이 있었다. 상업적 커뮤니케이션에도 영향을 끼친 산업혁명으로 인해 20세기 초의 유럽 도시들은 어지러운 정도의 각종 포스터와 간판의 문자이미지로 뒤덮였고, 여기에 다양한 상품포장과 대규모 보급체계를 갖춘 신문까지 가세함으로써 대도

---

7) 1870년이 되면 장 베로드(Jean Beraud)의 풍경화에서 문자의 이미지가 보이기 시작하고, 20세기에 들어서면 라오울 듀피(Raoul Dufy), 존 슬론(John Sloan) 등의 풍경화에서 간판이 소재로 등장하기 시작한다.

Simon Morley, *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*(Berkeley: University of California Press, 2003), pp. 22-23.

시 거리의 풍경은 산업적 인쇄 이미지들에 의해 재구성되고 있었다(그림2).



<그림2> 왓체, <생 자크 거리>(1906)



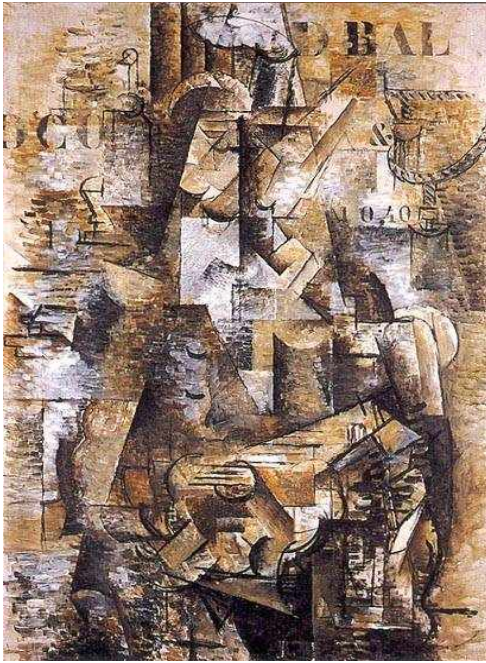
<그림3> 존 슬론, <미용실의 창>(1907)

입체파 화가들은 이미 사용한 바 있는 레디메이드 오브제와 유사한 방법적 맥락에서 포스터, 가격표, 포장재, 신문 등에서 발췌한 ‘레디메이드 문자 이미지’를 미술에 도입하였다. 문자라는 새로운 요소를 먼저 도입한 것은 브라크(Braque)로 그는 카페 포스터의 글자 ‘GRAND BAL’에서 따온 ‘DBAL’과 숫자 ‘40’ 등을 작품 <포르투갈인(The Emigrant)>(1912)에 등장시킨다(그림4). 글자 그대로 외부 세계의 정보를 화면에 전달해주는 문자와 숫자의 차용은 외부세계의 단편을 보다 구체적으로 환기시키는 효과와 함께 미술의 내용과 형태에 활기를 부여하는 새로운 가능성을 제시하였다.<sup>8)</sup> 근대적 삶을 드러내는 소재로서 이러한 문자들은 바로 현대성(modernity)의 상징이기도 했다.

입체파는 1912년 화면에 물감 외에 신문지, 벽지, 천 등 이물질들을 도입하는 콜라주 기법을 보여주는데, 피카소(P. Picasso)는 <등나무 의자가 있는 정(Still life with chair caning)물>(1912)에서 실제 등나무 의자 문양이

8) 김영나, 『서양현대미술의 기원』 (서울: 시공사, 2009), p. 244.

인쇄된 유포를 가져다 붙이고 활자체의 알파벳 'JOU'를 그려 넣었다(그림 5). 활자의 이미지를 붓으로 재현하는 이러한 방식은 얼마 안 가 신문지에서 필요한 부분을 잘라와 직접 붙이는 방식으로 전환됐다. 신문을 통해 텍스트가 도입되자 특정 텍스트의 선택에 담겼을지 모를 작가의 의도와 함축된 의미가 연구자들에게 분석의 대상이 되기도 했다.<sup>9)</sup> 그러나 조형적 측면에서 콜라주는 기존의 화면과 조화되지 않는 요소를 의도적으로 삽입함으로써 화면에서 발생하는 양식적 분열을 전략화 하는 것이었으며 이때 도입된 텍스트의 본질은 '언어'라기 보다 이미지에 불과했다.



<그림4> 브라크, <포르투갈인>(1911)



<그림5> 피카소, <등나무의자가 있는 정물>(1912)

9) 이를 연구한 대표적인 연구자로는 패트리샤 라이트와 로젠 블럼이 있었다. 라이트는 신문의 내용을 분석하고 그것의 정치적 의미를 주장하기도 했다. Patricia Leighton, *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism 1897-1914*(Princeton, 1989). 또한 로젠블럼은 콜라주의 언어 사용에 관심을 보였다. Robert Rosenblum, "Picasso and the Typography of Cubism," Roland Penrose and John Golding eds., *Picasso in Retrospect 1881-1973*, New York, 1973.

이탈리아 미래파 또한 현대적 사고를 표현하는 적절한 방법으로 콜라주를 계승했는데, 특히 카라(Carlo Carra)는 다량의 텍스트를 그리거나 붙이는 혼합적 방식으로 <간섭주의 선언(Interventionist Demonstration)>(1914)의 화면을 탄탄한 조형력으로 구성했다(그림6). 미래파는 입체파보다 조형적이고 도상적으로 콜라주를 발전시켰으며 그러한 타이포그래피적 면모는 구축주의로의 연결지점에 있는 러시아 미래파의 말레비치(Kasimir Malevichi)에게도 영향을 끼쳤다(그림7).



<그림6> 카를로 카라, <간섭주의 선언>(1914)      <그림7> 카시미르 말레비치 <포스터 콜롬의 여인> (1914)

회화의 대안적 매체로서 콜라주는 그 자체로 대항담론의 메시지를 담고 있었으며, 이는 부르주아적 예술관에 대한 반대 입장으로 비이성주의와 반미술적 경향을 견지했던 다다이스트들에게 포토몽타주라는 수단으로 계승됐다. 현대성을 지향하는 언어로서 포토몽타주는 기존의 위계질서를 공격하고 동시에 새로운 질서를 구축하려는 다다 작가들의 염원이 투영되어 있었다.<sup>10)</sup>



<그림8> 한나 회흐, <다다 식칼로 독일의 마지막 바이마르 백주-똥배 문화시대를 가르다>(1919)

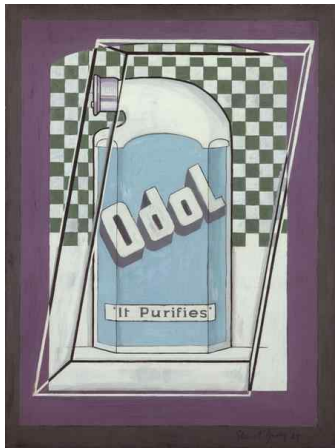


<그림9> 쿠르트 슈비터스, <가운데 빛이 있는 그림>(1919)

이의 형식은 특히 쿠르트 슈비터스(Kurt Schwitters), 한나 회흐(Hannah Höch) 등이 포함된 베를린 다다에 의해 발전하였다. 한나 회흐의 포토몽타주 <다다 식칼로 독일의 마지막 바이마르 맥주-똥배 문화시대를 가르다 Cut with the kitchen knife through the beer valley of the Weimar Republic>에 삽입된 'DaDa', 'Anti' 등의 단어들은 의미를 가진 텍스트라기 보다는 언어의 파편들에 불과했다(그림8). 화면 속에 파편화되어 재구성된 '문자 이미지'들은 온전한 텍스트가 아니라 의미는 소실되는 대신 구축된 조형적 구조물의 일부로 역할을 한다. 이것은 한편으로 문자를 의미로부터 독립시켜 그 형태를 순수한 이미지로 재발견케 함으로써 새로운 창작의 통로가 될 수 있었다. 특히, 쿠르트 슈비터스는 이 외부의 '문자 이미지'를 상당

10) 김희영, 「바이마르 시기 독일에서 가지는 포토몽타주의 문화비평적 의미에 대한 재고」, 『미술사학보』 제32집, 미술사학연구회, 2009, p. 227.

한 수준의 조형적 완성도를 갖춘 미술작품의 소재로 활용하였다(그림9). 다다와 입체파 콜라주는 문자라는 언어적 대상을 해체하고 화면에 끌어와 조형의 요소로 재맥락화 했다는 점과 고전미술에서 이질적 요소로 간주되었던 문자를 회화 양식으로 수용하고 결합한 융합적인 첫 시도라는 점에서 의미가 있다.



<그림10> 스투어트 데이비스, <그림11> 스투어트 데이비스, <멜로우 패드>(1945-51)  
<오돌>(1924)

팝아트의 선구로 거명되는 스투어트 데이비스(Stuart Davis, 1894-1964) 또한 주변에서 발견되는 광고나 상품의 패키지를 따라 그리기 시작했다(그림10). 담배갑을 그린 <럭키 스트라이크(Lucky Strike)>(1919), 세계 통을 그린 <오돌(Odol)>(1924) 등을 제작하는데 상업적 이미지를 전체주체로 사용했지만, 구성적 측면에서는 양식화된 입체주의의 틀을 따랐다.<sup>11)</sup> 데이비스는 패키지의 미적 요소를 상당부분 자신의 회화적 원료로 재활용하면서 차츰 상표와 문구를 추상화하여, 도시의 환경을 보여주는 방식으로 전환시켜나갔다. 1950년대가 지나면서 그의 방식은 <멜로우 패드(The Mellow

11) 루시 R 리퍼드 외, 정상희 역, 『팝아트』 (서울: 시공아트), 2011, pp. 15-16.

Pad)>(1945-1951)와 같이 화려한 색채와 개성 있는 문자들을 겹쳐서 붙인 타이포그래피의 구성으로 발전했다(그림11). 문자의 형태가 주변에서 차용해 온 것이 아니라, 창작적 응용의 결과라는 점에서 그의 작업은 단순한 그리기에서 문자조형으로의 뚜렷한 전이를 보여준다.



<그림12> 재스퍼 존스, <알파벳>(1959)



<그림13> 재스퍼 존스, <잠망경>(1963)

패키지를 그린 워홀(Andy Warhol), 간판을 그린 에드 루샤(Ed Ruscha) 등 문자가 재현된 일상의 이미지로서 화면에 대거 등장하는 1960년대의 미국 팝아트는 재스퍼 존스(Jasper Johns)로부터 그 출발을 잡는다. 존스는 국기, 과녁, 숫자, 그리고 알파벳 같은 도시풍경에서 익숙한 이차원적 주제들로 채워낸 회화를 통해 야기되는 ‘정체성의 위기’를 작품의 전략으로 삼았다.<sup>12)</sup> 그의 작품은 “회화적 상징도 아니고 오브제라고 보기도 어려운 주제와 오브제 사이의 기호들을 묘사함으로써 주제의 영역을 확대시키는 동시에 작품을 모호한 단계로 이끌어내는데 성공했다”고 평가된다.<sup>13)</sup>

12) 루시 R 리퍼드, 앞의 책, p. 79

그러나, 존스의 작품에서 주목되는 점은 문자와 숫자를 그릴 때 보여주는 회화적 표현 방식이다. <알파벳(Alphabet)>(1959)에서 여러 색채의 유희물감으로 획의 분절, 반복, 겹침 등의 표현을 보여준다(그림12). <잠망경(periscope)>(1963)에서는 공관화로 가운데가 끊어진 군대식의 문자이미지들을 여러 겹의 레이어로 크고 작게 겹쳐 처리하고 있다(그림13). 그는 문자가 포함된 상당 수의 작품을 제작하였지만 ‘깃발’이나 ‘과녁’에 비해 덜 주목을 받았다. 타이포그래피의 가능성들을 보여주는 존스의 문자 표현은 타이포그래피를 위한 기초교육이나 아동들을 대상으로 한 알파벳 그리기 등 미술교육에서 활용되는 사례가 되고 있다.



<그림14> 레몽 앵스, 자끄 빌르글레 <아크 알마 마네트로>의 부분 (1949)



<그림15> 밌모 로텔라 <시네마스코프>(1962)

한편, 프랑스에서는 1940년대 이래로 레몽 앵스(Raymond Hains)와 자끄 빌르글레(Jacques Villegle) 등이 또 다른 콜라주의 방식인 데 콜라주(decollage)를 통해 ‘팝아트’의 면모를 보여준다(그림14). 일명 벽보파(Affichistes)라고 이름 붙여진 그들은 ‘새로운 자연으로서의 도시적 현실’을

13) 진취연, 『아방가르드란 무엇인가』 (서울: 민음사, 2002), p. 91.

보여주기 위해 길거리에 붙은 광고물에 초점을 맞추고 찢어진 포스터를 작품으로 이용했다.<sup>14)</sup>

거리의 영화포스터를 찢어 만든 이탈리아의 mimmo 로텔라(Mimmo Rotella)의 포스터 미술 또한 이와 동일한 맥락에서 진행됐다(그림15). 이들의 성향은 거리에 붙어있는 포스터를 찢고 벗겨 와서 그것들을 다시 콜라주 풍으로 붙여서 원형과 다르게 재구성하는 것일 뿐 만 아니라 그 뒤의 반사회적인 행위의 의미를 작품으로 재생산 하는 것이기도 했다.<sup>15)</sup> 대부분 절단되었거나 찢어져 읽을 수가 없는 문자들을 보여주는 이러한 수용방식은 20세기 초의 콜라주가 선택했던 단어나 철자들보다 한층 더 이미지 중심의 접근을 보여준다. 또한 거의 문자로 구성된 화면은 이전의 방법들을 계승하면서도 조형의 대상으로 문자에 대한 인식적 비중이 커졌음을 보여준다.

일상으로부터 수집된 ‘레디메이드 문자이미지’를 새로운 화면구성과 새로운 미술적 오브제로서 활용한 작품들은 입체파 이후 하나의 흐름으로서 다양하게 발견된다. 레디메이드 문자이미지들을 수용하는 방법으로 사용된 콜라주, 몽타주, 데 콜라주, 그리고 데이비스와 존스의 회화적 기법들은 모두 효과적인 타이포그래피의 방법들이기도 했으나, 미술사에서 이들 측면들을 의미 있게 검토하지는 못했다. 그러나 이러한 작품들의 형태적 형식적 영향은 이 시기의 특정 작품에 그치거나, 고립적인 것이 아니라 다른 텍스트 작품, 또는 타이포그래피 작품에 선순환적인 영향으로 이어진다.

---

14) Simon Morely, 앞의 책, p.122.

프랑스 평론가 뱅 보티에(Ben Vautier)에 의해 이들은 누보레알리스트(Nouveau Realistes)라고 명명되었다. 누보레알리스트에는 포스터 찢기(decollage)란 뜻의 아피시스트(Affichistes)에 속하는 앵스, 빌르글레, 로텔라, 뒤프렌느 등의 네 명의 작가와 모노크롬 회화에 비물질성을 부여한 이브 클라인 등이 속한다.

15) 헤럴드 오스본, 한국미술연구소 역, 『옥스퍼드 20세기 미술사전』 (서울: 시공사), 2001, p. 297, 391.

빌르글레는 미학적 의도로 찢긴 포스터를 콜라주와 결합했으나, 특히 앵스는 찢긴 포스터작품으로 광고계의 미학적 몰락을 보여주었으며, 정치적인 선전을 하기도 했다.

## 2) 의미기능의 텍스트

20세기에 들어서자 미술가들은 자신의 생각이나 발언을 그림 속에서 글로 직접 나타내려는 의지를 보인다. 그 결과 그림의 설명을 위한 부가적 수단으로서 텍스트가 도입되었고 그 수용의 방법으로 그림과 텍스트가 병치되기 시작했다. 이때 사용된 텍스트는 언어이자 정보로서 이미지에 대한 정박이나 중계, 또는 상징과 같은 상보적 작용을 하게 되며 그림과 더불어 의미를 구성하는 또 하나의 작품적 요소가 되었다.<sup>16)</sup> 글쓰기가 사유와 발언의 수단으로 미술 작품에 도입됨으로써 결과적으로 보다 복잡한 기호적 구조가 구축되게 되었으며, 미술은 보기만 하는 것이 아니라 읽기도 하는 대상, 또한 언어를 통해 생각하는 대상이 되었다.<sup>17)</sup>

20세기 초의 회화에서 언어적 텍스트가 등장하는 사례로 먼저 손 글씨가 포함된 작품들을 볼 수 있다. 좌우 대칭의 드로잉 화면을 사분하여 배경을 손으로 쓴 텍스트로 빼곡히 채운 요한 크뉘퍼(Johann Knüpfer)<sup>18)</sup>의 <성체 안치기 인물(Monstrance Figure)>(1903-1910)이라든가, 역시 화면을 사분하여 한 면을 텍스트로 채운 미하일 라리오노프(Mikhail Larionov, 1881-1964)의 <사계(The Season series)>(1912)가 있다. 특히, 라리오노프는 ‘츩고, 얼음 같은 눈보라가 치는 겨울’이라고 쓴 텍스트에 눈이 내린

16) 김성도, 「말 글 그림 융합기호학의 서설」, 『기호, 리듬, 우주』(서울: 인간사랑, 2007), p. 378.

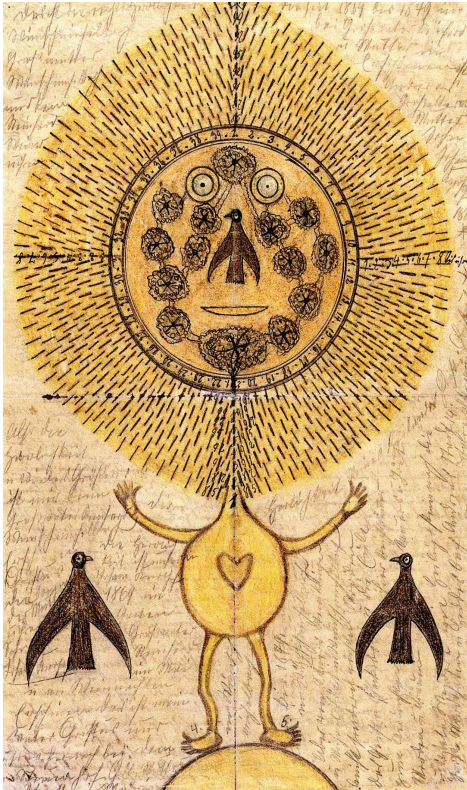
김성도는 텍스트와 이미지의 세 가지 존재양식을 정박과 중계 그리고 상징으로 설명한다. 정박과 중계는 바르트의 이론에 따른 것이고, 텍스트가 이미지와 언어의 기표, 언어의 시적 차원, 함축적 의미, 수사학적 비유와 전의들에 대해서 놀이를 하는 관계를 ‘상징적 관계’로 제안한다.

17) 언어가 미술에 도입됨으로써 발생하는 효과의 하나는 감상하는데 시간이 더 소요된다는 점이다. 언어는 선형적인 것이라 언어를 미술에 덧붙이면 관람 속도가 느려지며, 관객은 자의식이 높아진 상태로 의미 생산의 동업자로서 작품에 개입하게 된다고 주장한다.

진 로버트슨, 크레이그 맥다니엘, 문혜진 역, 『테마현대미술노트』(서울: 두성북스), 2011, pp. 289-290. 참조

18) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 189. 요한 크뉘퍼는 대칭에 대한 강박증적인 집착을 보였다. 또한 모든 작품에 텍스트를 빈틈없이 채워 넣는 특징을 보여준다. 이러한 정신분열증적인 그림에 클레가 많은 관심을 보였다고 한다.

나무를 묘사한 것과 같은 타이포그래피 처리를 하고 있다(그림17).

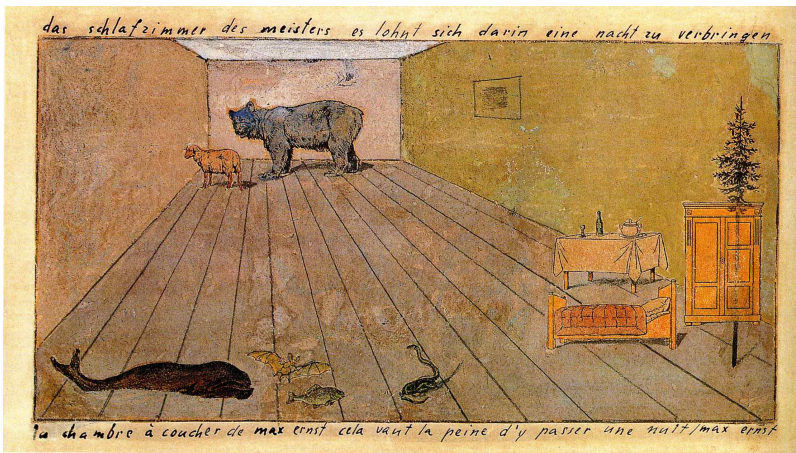


<그림16> 요한 크뤼퍼, <성체 안치기 인물>(1903-1910)

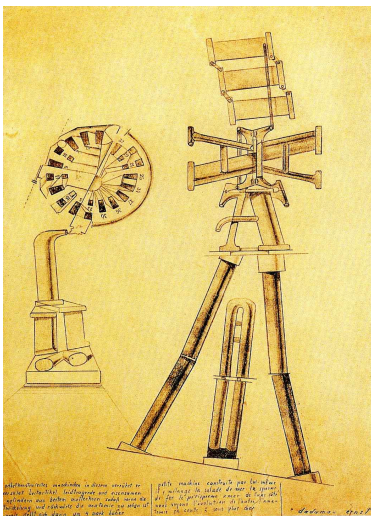


<그림17> 미하일 라리오노프, <세계 중 겨울>(1912)

파울 클레(Paul Klee)와 막스 에른스트(Max Ernst)도 회화와 텍스트의 결합방식으로 손 글씨 형식을 즐겨 사용하였다. 1920년경에 제작된 <주인의 침실(The Master's bedroom)>에서부터 1935년의 전시회 초대장에 이르기까지 에른스트의 작업에는 손으로 쓴 텍스트가 자주 등장한다(그림18). 그가 작품에 덧붙이는 시적인 주석은 작가의 의도를 보다 분명하게 하기 위한 목적으로 사용되었지만, 그 내용이 작품의 이해에 도움을 주는 것은 아니었다.



<그림18> 에른스트, <주인의 침실>(1920)



<그림19> 에른스트, <스스로 조립된 작은 기계> (1920년경)

<스스로 조립된 작은 기계(Self constructed small machine)>(1920년경)는 전쟁으로 인한 상처를 자기도취적으로 신랄하게 그린 것이었지만, 하단의 독일어와 불어로 된 긴 텍스트는 신체를 고장난 기괴한 장치로 묘사하며 정신분열증자가 쓴 것 같은 성적인 내용들을 담고 있었다(그림19).<sup>19)</sup> 드로잉과 조화된 손 글씨는 오히려 작품에 추가된 또 하나의 조형적 요소로

19) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 183.

서 기능하기도 하였다.

서명(Signature)과 제목은 20세기 초의 아방가르드 미술에서 작품 속의 새로운 텍스트 적 요소로 주목된다. 서명은 고전적 회화 방식에서도 존재했지만 특히, 뒤샹의 <샘>(1917)에 와서 그 의미가 새로워졌다. 1917년 뒤샹은 떼어낸 변기 표면에 ‘R. Mutt 1917’라는 서명 외에는 아무것도 가미하지 않은 채 예술이라고 주장함으로써 미술사적 반향을 불러일으킨 바 있다. 뒤샹은 서명을 마치 눈에 잘 띄라는 듯이 보통의 회화작품보다 훨씬 크게 적용하였으며, 본명 대신 가명을 사용함으로써 관습적인 ‘서명’을 넘어 작품의 한 부분으로 활용한다.

다양한 기성품 오브제를 빌려와 사인과 함께 짧은 텍스트를 붙이는 작업 대상에는 현상수배전단이나 포스터가 포함되기도 했는데 뒤샹은 스스로 여장을 하고 찍은 작품(1920)의 제목이기 한 ‘로즈 셀라비(Rose Selavy)’를 종종 가명으로 사용하였다. “에로스 그것은 인생 : Erosee, C’est la vie”의 언어 유희적인 동음이의어이기도 한 로즈 셀라비는 남성에서 여성으로 변형된 뒤샹의 또 다른 자아이기도 했다.<sup>20)</sup>

뒤샹은 스스로를 여성으로 전환시킨 로즈 셀라비에 앞서 남성으로 전환된 모나리자 <L.H.O.O.Q>(1919)를 발표한 바 있다(그림20). 뒤샹의 풍자적 유희는 여기에서도 확인되는데, L.H.O.O.Q의 각 철자를 붙여 식으로 읽어 풀어보면 ‘Elle a chaud au cul’ 즉, ‘그녀는 암내를 풍긴다’는 뜻의 성적 은어가 된다.<sup>21)</sup> 작품 하단에는 따로 칸 처리를 하여 ‘L.H.O.O.Q’가 기입되어 있고 작가 자신의 이름과 ‘파리’라는 서명이 있는데, 이것은 ‘고전미술의 아이콘인 모나리자가 ‘마르셀 뒤샹’에 의해 ‘파리’에서 ‘암내 풍기는 여자’가 되어버렸다는 ‘선언’을 구성한다. ‘L.H.O.O.Q’는 은어의 약호로서도 제목으로

20) 강승완, 「마르셀 뒤샹 혹은 로즈셀라비?」, 『20세기의 서양미술』(서울: 조형교육), 2004, p.182, 204. 마르셀 뒤샹과 로즈 셀라비는 마치 살아있는 두 사람처럼 서로 서명을 사용토록 허락했다. 마르셀 뒤샹의 영화 <빈혈증>의 판권도 로즈 셀라비 앞으로 되어있었다.

21) 진휘연, 앞의 책, p. 65.

서도 작품의 중요한 구성요소였다.



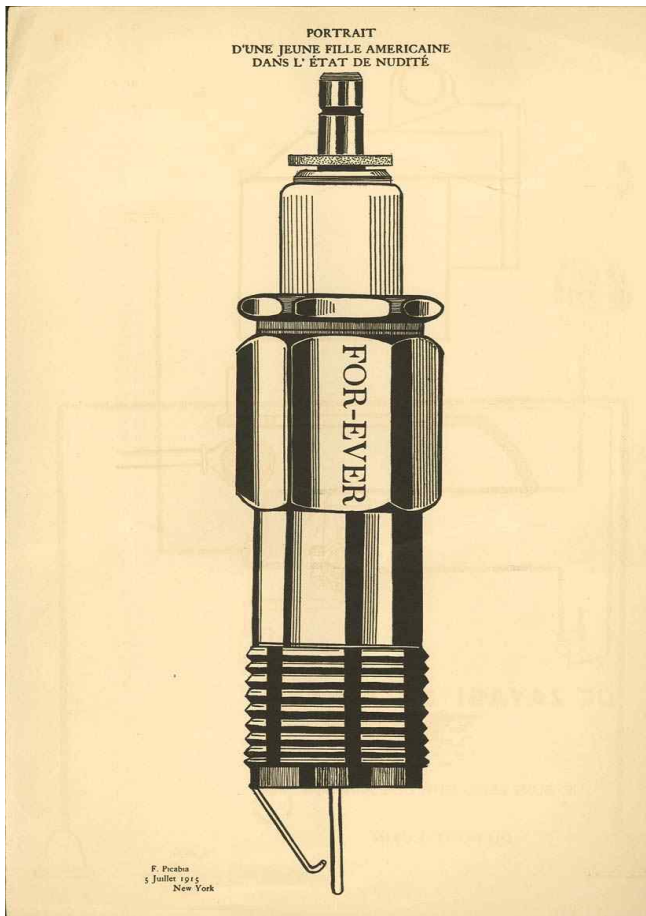
<그림20> 뒤상, <L.H.O.O.Q.>(1919)



<그림21> 뒤상, <왜 재채기를 하지 않지, 로즈 세라비?>(1921)

각설탕 모양의 하얀 대리석 입방체와 오징어 뼈를 흰 철장에 넣고 온도계를 꽂아 천장에 달아놓은 <왜 재채기를 하지 않지, 로즈 세라비? (Why not sneeze Rose Selavy?)>(1921) 역시 제목과 제작 연도를 철장 밑면에 부착한 채 바닥의 거울을 통해 보여주고 있다(그림21). 수수께끼의 요소가 가득한 방식으로 제시되는 이러한 제목 텍스트들은 작품을 설명하는 것 같아도 오히려 ‘내용과 형식의 불투명한 관계’를 드러내며 관객의 인식과정을 차단함으로써 작품의 설명에 도움이 되지 못한다.<sup>22)</sup> 이 같은 언어 유희적이고 은유적인 텍스트는 해석이나 설명, 또는 이성적인 이해가 불가능한 작품을 선호한 뒤상의 전략에 한 몫을 했지만 그는 텍스트를 조형적으로 표현하는 데는 관심이 없었다. 그에게 텍스트는 개념미술의 언어적 텍스트 사용에 보다 근접해 있다.

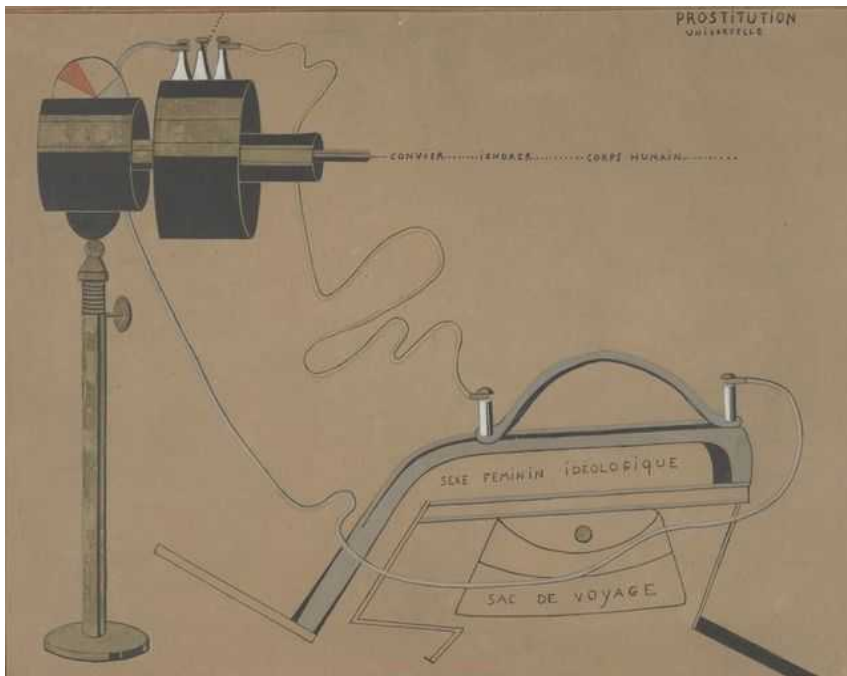
22) 진휘연, 앞의 책, p. 65.



<그림22> 피카비아, <발가벗은 어린 미국소녀의 초상>(1915)

여러 개의 ‘기계화(機械畵)’를 그린 프란시스 피카비아(Francis Picabia)도 텍스트의 풍자적, 상징적 활용을 보여주었다. 1915년 뉴욕에서 본격적으로 시작된 그의 기계화는 전쟁 속에서 정신적 심리적 위기감과 불안감을 표현하기 위한 수단으로, 전통적인 미술의 주제로 생각되지 않던 기계를 미술의 주제로 도입한 사실에서 지극히 다다적이다. 수수께끼 같은 문구들로 가득 차 있는 그의 기계화는 기계의 기능적 성격을 통해 주변 인물들을 묘사한 《오브제 초상화(Portraits objets)》와 시와 소묘의 구분이 모호한 《시-데생’(Poemes-dessins)》으로 대별된다. <발가벗은 어린 미국소녀의 초

상>(1915)이나 <나는 스티글리츠를 보았다>(1915)와 같은 오브제 초상화에서 그는 기계형태로부터 영감을 받아 그려진 기계 이미지에 쉽게 연상되지 않는 상징적 제목을 붙였다. 화면 상단에는 제목을 레터링 된 대문자로 배열하고, 하단에는 서명 대신 레터링으로 이름을 포함시켰다. 이는 피카비아 식의 ‘관습적 서명’에 대한 부정을 보여준 것이기도 했다(그림22).



<그림23> 피카비아, <전 세계의 매춘>(1916-17)

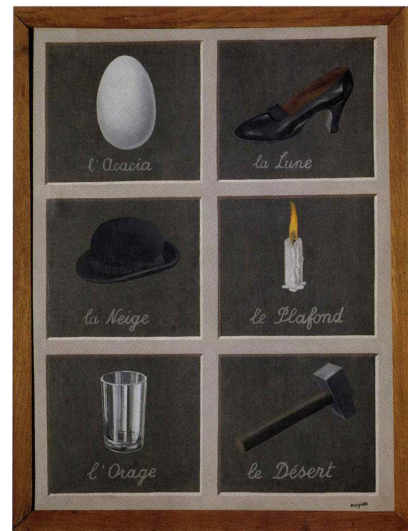
피카비아의 작품에 포함되는 다량의 텍스트들은 때로 기계의 기능과 관련되어 있기도 하고 작품의 내용 자체를 표현하기도 했다. 작품 <전 세계의 매춘(Prostitution universelle)>(1916-17)은 가늘고 호리호리한 줄로 연결된 두 기계가 남녀관계를 묘사하는데 왼쪽의 기계와 오른쪽의 기계는 각각 남성과 여성을 의미한다(그림13). 남성기계에서 ‘초대하다(CONVIER)’, ‘무시하다(IGNORER)’, ‘인간의 몸(CORPS HUMAIN)’ 이라는 단어들 방사되고 있고 여성기계의 몸 위에는 ‘관념적인 여성(SEXE FEMININ

IDEOLOGIQUE), ‘여행가방(SAC DE VOYAGE)’이라는 문구가 기입되어 있는데, 여행 가방을 지닌 여자는 사랑이 끝난 후 다른 남자에게 가버릴 여성을 의미하며, 작품속의 문구들은 ‘기계적인 사랑’을 냉정히 비판한다.<sup>23)</sup>

피카비아의 단어들은 의미에 따라 다른 배열방식이 사용되었다. ‘관념적인 여성(SEXE FEMININ IDEOLOGIQUE), ‘여행가방(SAC DE VOYAGE)’ 같이 사물을 지칭하는 단어는 물체의 안에 또는 물체의 영역 안에 배치됨으로써 단어가 이 사물을 지시한다는 것을 명확하게 하는 반면 ‘초대하다(CONVIER)’, ‘무시하다(IGNORER)’, ‘인간의 몸(CORPS HUMAIN)’ 등의 단어는 남성기계에서 방사되는 모양으로 배열하는 타이포그래피를 통해 그 의미를 드러내려고 한다. 1918년 이후 피카비아의 작품에서는 텍스트와 회화적 표현이 점차 대등해져 그림과 텍스트 중 어느 것이 더 우선인지 구분이 안가는 ‘시-태생’으로 전환된다.



<그림24> 마그리트, <이미지의 배반>(1928-1929)



<그림25> 마그리트, <꿈의 열쇠>(1930)

23) 천수원, 「프란시스 피카비아의 기계화 연구」, 『20세기의 서양미술』 (서울: 조형교육), 2004, p.156.

이미지와 언어의 이러한 상징적 구성은 르네 마그리트(Rene Magritte)의 작품에서도 애용되었다. 그는 회화에서 문자를 세 가지 방식으로 수용하는데, 하나는 회화 안에서 글자를 직접 그리는 방식이고, 또 하나는 돌이나 금속 명판에 음각된 문자이미지로 재현하는 방식이며, 마지막 하나는 글자를 오브제로 형상화하는 방식이었다.

마그리트는 <이미지의 배반(The Betrayal of Images)>(1928-1929), <꿈의 열쇠(The Key of Dreams)>(1930) 등 텍스트를 요소로 포함하는 일련의 회화작품들을 통해 그려진 이미지를 병치된 텍스트가 부정하거나, 전혀 관계없는 단어들인 이미지와 조응하는 방식의 기호적 불일치를 보여준다(그림24-25). 그는 회화를 철학적 사유의 수단으로, 회화자체를 사유의 매개체로서 보았으며 그 작업은 비트겐슈타인의 언어철학의 목표와 비슷하게, 우리의 언어습관에 뿌리내린 혼동과 지나친 단순화를 해명하려고 한 결과였다.<sup>24)</sup>

마그리트의 텍스트는 조형적 목적보다는 그림과 통합된 ‘언어 기호’로 작동할 수 있도록 짧지만 오브제와의 일대일 대응을 통해 사유가 가능한 온전하고 분명한 방식으로 드러나 있다. 그의 텍스트는 회화에 등장하는 글자는 회화의 일부라는 원칙을 지키면서 ‘그려진 글씨’ 즉, 이미지의 상태로 캔버스에 통합되어 있다. 그 형태는 기계 문명을 반영한 것도 문자 자체의 조형을 위한 표현적 방식도 아닌 알아보기 쉬운 필기체의 형태로 사적이고 사색적이다. 그러므로 마그리트의 텍스트는 물감과 붓을 이용해 화면에 직접 ‘쓴’ 문자인 동시에 ‘그려진’ 그림으로, ‘그림은 그려지고 글자는 쓰여 지던’ 분리의 원칙이 한 화면에서 ‘써진 것인 동시에 그려진 것’으로 통합되었다는 의미가 남는다. 그림을 설명해야 하는 텍스트는 기능적이고, 의미를 명료하게 드러내야 하는 특수성 때문에 조형적 표현이 자유롭지 못한 한계를 보인

---

24) 김성도, 앞의 책, P. 387.

다. 그러나 마그리트의 텍스트는 이미지와 최대한 어울리는 결합을 통해 글자이면서 또한 그려진 이미지라는 융합적 속성을 지향한다.

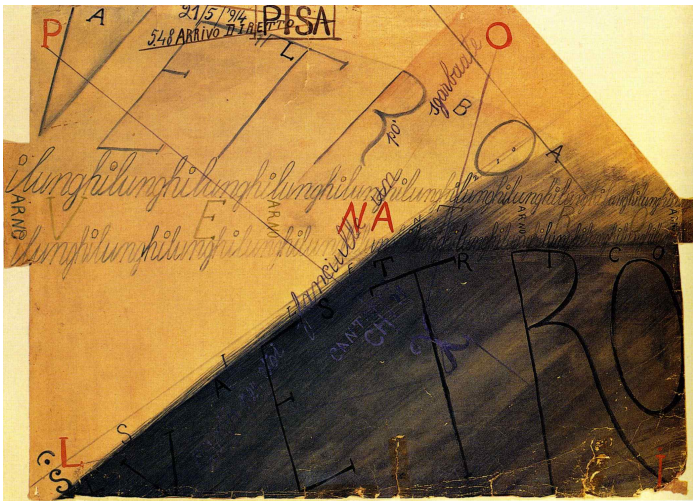
마그리트의 타이포그래피는 오히려 글자를 오브제로 형상화하는 방식에서 인상적으로 드러난다. 1950년에 제작된 <대화의 기술>연작들은 마그리트가 회화속의 오브제로 문자를 형상화한 방식을 보여준다. 거석더미 앞에서 두 사람이 이야기하고 있는 것처럼 보이는 그림에는 ‘reve(꿈)’, ‘treve(휴전)’ 또는 ‘creve(죽음)’ 등의 단어가 보이기 시작한다(그림26). 마그리트의 이 작품은 말이 형태들 안에 삽입되고, 글자가 그림 속으로 침입해 들어가는 그림과 말의 유희를 보여준다. 이 작품은 사물로도 보이고 글자로도 보이는 캘리그램 방식의 상징적 언어작업이기도 하지만 사물의 형상에 글자의 형상을 대입한 형상적 타이포그래피였다.



<그림26> 마그리트, <대화의 기술>(1950)

### 3) 조형화된 텍스트

20세기 초의 미술가들은 언어를 조형의 새로운 대상으로 규정하며 미술에 수용하기 시작했다. 이는 시어(詩語)의 시각적 표현과 같이 텍스트를 조형적으로 표현한 작품이거나 문자를 수단으로 특정한 조형을 추구하는 작업으로 귀결되었다. 20세기 전반기 융합의 분위기를 배경으로 미술에는 특히 시시를 시각적으로 표현하려고 했던 시인들의 영향이 강하게 작용했다. 여러 화가들이 ‘회화’와 ‘시’의 결합 나아가 문학과 미술의 융합을 추구하였다. 시인인 필립보 마리네티(Filippo T. Marinetti)는 물론 파울 클레(Paul Klee), 막스 에른스트(Max Ernst), 호안 미로(Joan Miro) 등의 작품에서도 그 같은 의지가 표출되고 있는데, 문자의 미술적 표현을 추구했던 이러한 작품들은 필연적으로 그 성격이 타이포그래피에 가깝게 다가서 있었다.



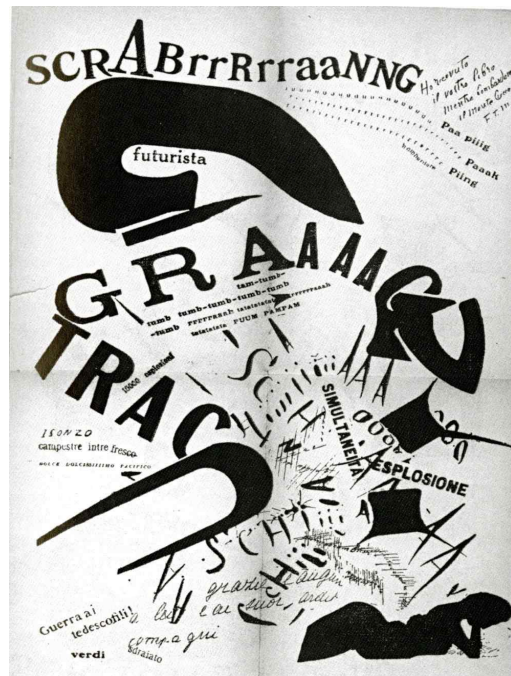
<그림27> 프란세스코 칸지올로, <피사>(1914)

이탈리아 미래파의 시인 마리네티와 추종자들은 입체파가 콜라주를 실험하고 있을 때, ‘자유로운 문자 회화’를 통해 문자표현의 다른 가능성을 개발

하고 있었다(그림27). 그들은 시와 미술을 통합한 운동을 전개한 결과, 언어로만 구성된 새로운 미술이자, 시각적인 시의 형식을 창안해 냈다.<sup>25)</sup> 이는 20세기 들어서, 미술과 언어가 분리됐던 양상을 통합해준 가장 상징적인 조치라 할 수 있으며 여러 기념비적인 타이포그래피 작품을 탄생시키는 계기가 되었다.



<그림28> 마리네티, <산+계곡+거리x조프르>(1915)

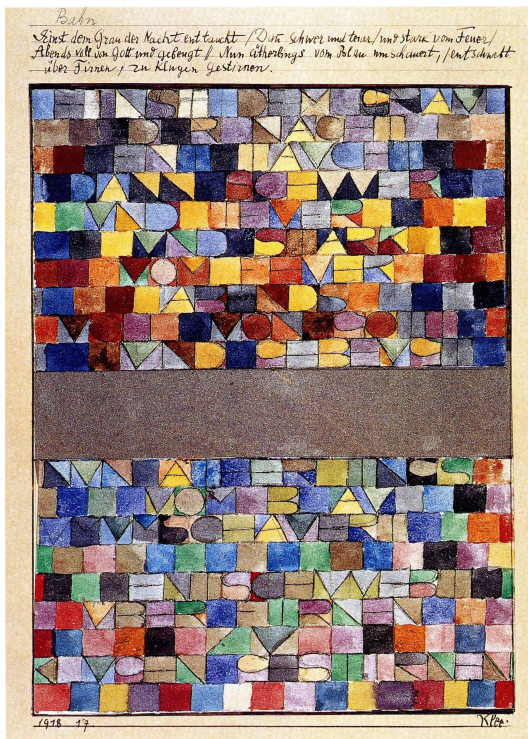


<그림29> 마리네티, <자유로운 말>(1919)

<산+계곡+거리x조프르(Montagne+Vallate+Strade×Joffre)>(1915)는 마리네티가 전쟁터와 프랑스 화가 레제(Ferdinand Leger)를 방문했던 여행을 묘사한 시였다(그림28). 그는 여기서 오직 문자만 가지고 평면적인 동시

25) 필립 맥스, 황인화 역, 『그래픽디자인의 역사』 (서울: 미진사), 2002, p. 275. 참조  
 마리네티와 그의 추종자들은 정확한 구문론과 문법을 무시한 폭발적이고 감정이 충만된 시들을 발표하였다. 구텐베르크가 활자를 사용한 이후 수직과 수평의 구조가 철저히 이용되어왔으나 미래파 시는 이를 구속으로 여겼다. 그들은 글자와 단어들을 풀로 붙임으로써 줄에 맞추지 않은 역동적이고 활력 있는 페이지를 만들었으며 사진제판 방식으로 이를 인쇄하였다. 그 결과 '자유로운 말(Word in Freedom)'이라고 불리는 회화 같은 새로운 타이포그래피가 탄생되었다.

에 다층적인 이미지를 구성하며, 특히 ‘시각과 청각의 경쟁을 야기하는 방식’을 실험하고 있다. 전쟁터 참호속의 경험을 발상으로 삼은 마리네티의 <자유로운 말(Parole in Liberta)>(1919)은 전쟁터에서 날아온 편지를 읽고 있는 여자위에서 혼란, 격렬한 소음, 전쟁의 혼돈이 폭발하는 장면을 묘사한다.<sup>26)</sup> 이 시는 크고 작은 글자의 역동적인 구성과 배열, 굵기와 가늘기, 진하고 연함 등 보다 조형적인 요소를 사용해 시의 음악적이고 음성적 특징을 시각적인 것으로 전환시켰다(그림29). 이러한 작업은 글자로만 구성된 비 미술적 작업이면서도 하나의 미술작업으로 간주되었고 이후 문학과 미술의 경계 해체적 또는 경계 융합적 작업의 선구가 되었다.



<그림30> 클레, <한번은 밤의 우울함에서>(1918)

26) 필립 맥스, 앞의 책, p. 273.

파울 클레(Paul Klee, 1879-1940)도 시어를 회화적 방식으로 제시하였다. 일찍이 1914년부터 피카소와 슈비터스의 방법들을 흡수하며 언어적 요소들을 회화와 결합하기 시작했던 그는 1916년부터 '그림 시(Picture-Poem)'를 제작하기 시작했다.<sup>27)</sup> 북아프리카 여행을 다녀온 영감을 기반으로 제작된 <한번은 밤의 우울함에서(Einst dem Grau der Nacht enttaucht...)>(1918)는 이의 정점으로, 이 작품은 연필과 수채로 작가가 직접 쓴 텍스트와 이를 조형적으로 처리한 문자이미지가 '이중구조'로 되어 있다.<sup>28)</sup> 구성을 보면, 텍스트로 된 시를 화면의 맨 위에 삽입하고 그 아래에 이미지로 구성된 시를 배치했는데, 시어의 철자 하나 하나를 기하학적으로 변환하여 동일한 사각형 칸에 배열하고 다양한 색채를 배경에 적용했다. 또 화면을 가로지르도록 은색 띠를 중간에 넣음으로써 작품을 분리된 두 개의 면으로 구성하였다. 말하자면 이 작품은 글로 한번 쓴 것을 다시 그림으로 그린 것이었다(그림30). 그림을 한편의 시를 구성하는 것으로 읽고, 시를 또한 한편의 그림으로서 보는 이 작품은 조형적으로 전환된 텍스트인 동시에 그림이다. "클레의 색채에서는 소리를 들을 수 있으며 회화는 그 구조의 완성에 있어서 텍스트를 넘어서며 리듬과 색채를 혼용한다. 'Einst dem Grau'는 정확히 시가 아닌 것 바로 그 이상의 것이다. 이미지는 텍스트를 삽화하는 것 같아 보이지만 그 그림은 정확히 시에 없는 것을 나타나게 만든다."<sup>29)</sup>

켈른에서 다다이스트로 활동했던 에른스트(Max Ernst, 1891-1976) 또한 1920년을 전후해 문자를 조형의 수단으로 하는 일련의 작품들을 제작하

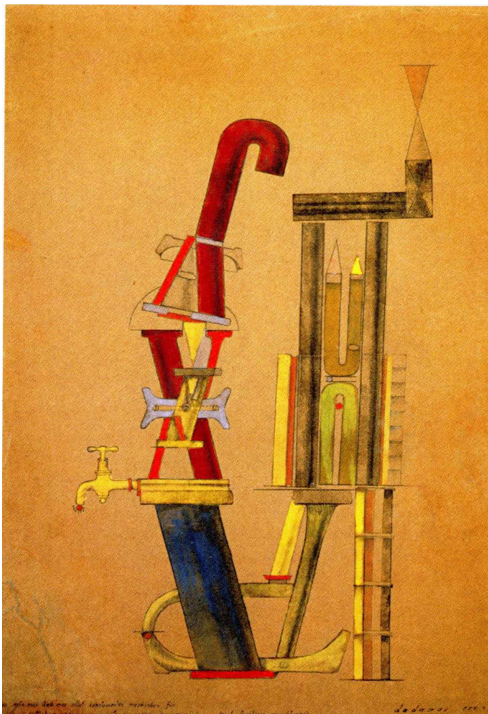
27) John Hunt & David Lomas & Michael Corris, *Art, Word and image: Two Thousand Years of Visual/Textual Interaction*. (London: Reaktion Books LTD, 2010), p. 192.

클레가 문자를 조형적으로 표현하고자 한 것에는 '한자가 도상적'이라고 믿은 한스 하일만(Hans Heilmann)의 영향이 컸다.

28) 김성도, 앞의 책, p. 393.

29) 김성도, 앞의 책, p. 397.

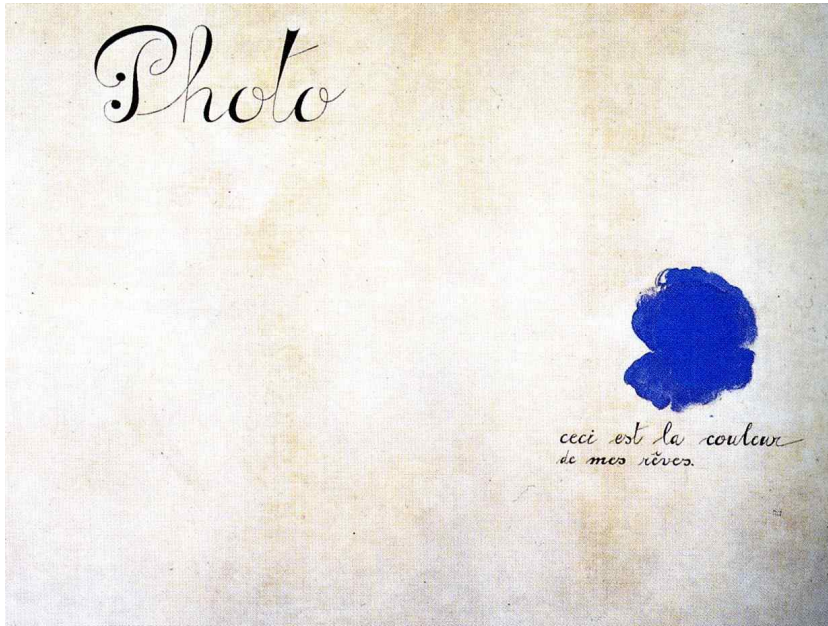
였다. <미니막스 다다막스에 의해 개인적으로 조립된 작은 기계(Little machine constructed by Minimax Dadamax in person)>(1919)에는 각각 남자와 여자를 상징하는 알파벳으로 구성된 두 덩어리의 기계형상이 보인다(그림31). 이 작품은 기계적이고 성적인 특징을 보인다는 점에서 피카비아의 것과 유사했다.<sup>30)</sup> 그러나, 기계이미지를 알파벳을 사용해 구성한 에른스트의 작품은 뒤상이나 피카비아에 비해 문자의 조형에 보다 큰 관심을 보여 준다. 이러한 성향은 시를 회화적 방식으로 표현한 <그림 시(Picture Poem)>(1923-24)를 통해 더 분명하게 표출되었다. 특히 이 작품은 철자 하나 하나에 다양한 시각적 효과와 회화적 표현을 담은 한 편의 타이포그래피 작업이었다(그림32).



<그림31> 에른스트, <미니막스 다다막스에 의해 조립된 작은기계>(1919)

<그림32> 에른스트, <그림 시>(1923-24)

30) John Hunt and David Lomas, Michael Corris, 앞의 책, p. 139.



<그림33> 미로, <이것이 내 꿈의 색깔이다>(1925)

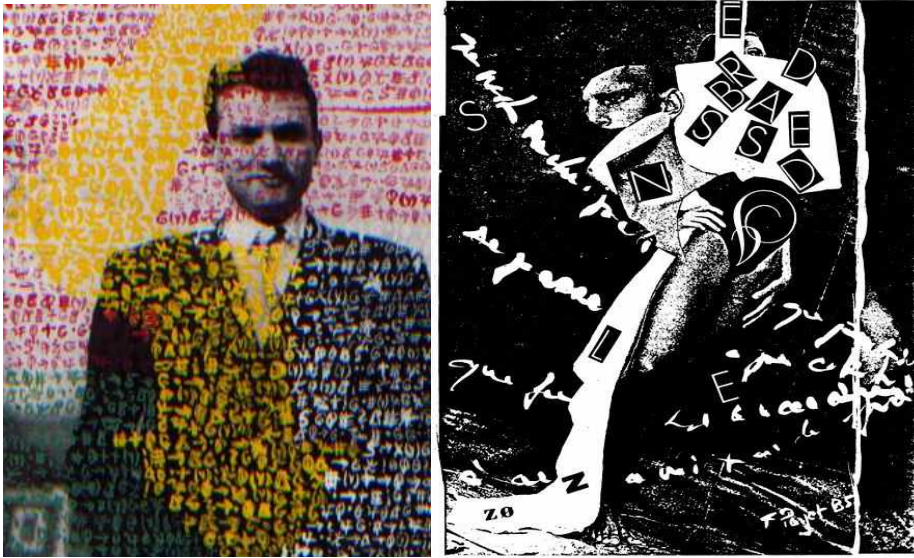
호안 미로(Joan Miro, 1893-1983)는 문자의 동양적인 조형방식으로부터 영향을 받았다. 미로(Miro)는 당시 유행하던 기하학적 추상과는 다른 방식의 조형을 실천하였는데, <이것이 내 꿈의 색깔이다(Ceci est la couleur de mes rêves)>(1925)에서 보는 것처럼 그의 작품에서는 여백이 사용되고 있고(그림33), 일종의 ‘드로잉’처럼 가는 선으로 묘사된 서체는 캘리그래피와 회화가 혼성된 인상을 준다. 그는 클레나 에른스트 또는 마그리트의 작품에서 유지되어 왔던 글자와 그림의 선명한 구분을 파괴하였으며, 글자와 그림을 동일한 느낌으로 처리하고 텍스트를 일종의 리듬감 있는 시각적 언어로 대체하는 경향을 보여주었다.<sup>31)</sup> 새가 꿀벌을 쫓는 장면을 묘사한 <벌을 쫓아 떨어지는 새(Un Oiseau poursuit une abeille et la baisse)>에 그려진 ‘poursuit’는 글자이면서 동시에 그림이었다(그림34).

31) Simon Morley, 앞의 책, p. 89.



<그림34> 미로, <벌을 쫓아 떨어지는 새>(1927)

1940년대 중반 프랑스에서 전개된 레트리즘(Lettrisme)은 이러한 앞선 선례들을 통해 문자를 조형의 대상으로 본격적으로 다루는 경향이였다. 루마니아 출신의 이시도르 이수(Isidore Isou)의 주도로 알랭 사티(Alan Satie), 애스커 요른(Asger Jorn), 질 볼만(Gil J. Wolman)등의 참여자들은 다다와 초현실주의에 그 뿌리를 두고 문자를 소재로 다양한 평면작업을 진행했는데 원래 목적은 글쓰기와 시각예술의 합성이였다. 레트리스트들의 생각은 미래의 시(詩)는 순수하게 시각적이며 어떤 언어적 의미도 포기되어야 한다는 것으로, 미래과의 마리네티(Filippo T. Marinetti), 라오울 하우스만(Raoul Hausmann)이나 쿠르트 슈비터스(Kurt Schwitters)같은 다다이스트, 또 뒤이은 밥 코빙(Bob Cobbing)이나 앙리 쇼팽(Henri Chopin)등의 음성시, 구체시 등과 표면적으로 여러 면에서 유사하면서도 그들만의 독창성을 보여주고 있다.



<그림35> 이시도르 이수, <자화상>(1952)   <그림36> 알랭 사티, <메타그래픽스> 1964

시각적 측면에서 레트리스트들은 그들의 글과 시각예술의 새로운 합성물을 ‘메타그래픽스(Metagraphics)’ 또는 ‘하이퍼그래픽스(Hypergraphics)’라고 명명했으며 이는 마리네티의 <장 툼 툼(Zang Tumb Tuum)>, 아폴리네르의 <칼리그램(Calligrammes)>, 큐비스트, 다다, 미래파 회화와 타이포그래피 작업에 선례가 있다. 텍스트의 시각적 형태를 극단적으로 추구하는 레트리스트의 문자는 표현하기 위한 대상으로서 강한 조형성을 내포하는 것이 특징이다. 추종자들은 시, 회화, 음악 같은 모든 예술적 표현 형식이 정점에 도달했으며, 어떠한 신작들도 시시하고 반복적이라고 간주했다. 따라서 독창적이기 위해서는 새로운 창조적 사이클을 실현시켜야 하고, 그 유일한 방법이 미술과 언어를 그것의 가장 단순한 형태인 철자와 부호와 소리로 해체해 나가는 것이라고 믿었다.

## 2. 개념미술 이후 미술에서의 텍스트 수용

로버트 모건은 '생각의 미술'이라고 말할 수 있는 개념미술은 1950년대와 1960년대의 시각적 형식주의에 대한 공격이었다고 본다.<sup>32)</sup> 그 연원은 플릭서스 미술가 헨리 플린트(Henry Flynt)에게로 거슬러 올라가는데 플린트는 개념미술을 '재료가 언어인 미술'이라고 요약했다.<sup>33)</sup> 미술에 관련된 인지(認知)의 문제를 모두 새롭게 보는 개념미술은 입체파나 다다가 언어를 부분적으로 조작하거나 사용했던 것과 달리, 인지 기호인 언어의 영역을 공격하거나, 그 본질을 구조적으로 모방하는 등 언어 기호를 작품의 포괄적 주제로 수용한다.<sup>34)</sup> 그 결과 다양한 방식으로 미술 속에 텍스트가 등장하고 사용되는 결과를 만들었다.

텍스트를 다루는 작가들의 활용 방식은 세 가지로 살펴 볼 수 있다. 첫째, 기존 미술의 시각적 형식을 거부하고 이를 대체하기 위한 대체물 또는 그 수단으로서 텍스트를 활용하는 유형이다. 둘째, 새로운 개념의 예술을 지향하는 과정에서 텍스트의 언술적 정보를 활용하기 위한 기능적 활용으로 주로 사진과 결합되는 방식이다. 셋째, 텍스트 자체가 작품이면서도 조형적 처리가 수반됨으로써 미술적 표현의 대상(object)이 되는 방식이다. 이러한 유형들은 시기적으로도 구분이 되며, 첫째의 경우는 개념미술의 전개 초기에 모습을 보였던 유형이고, 두 번째의 경우는 개념미술이 안정기에 접어 든 1970년대 초에 주로 나타났다. 세 번째 유형은 초기부터 모습을 보였으나

32) 로버트 모건, 양은희 역, 『개념미술』(서울: JRM), 2007, p. 48.

33) Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" *October: The Second Decade 1986-1996*(MIT Press), pp.118-155.

34) 진휘연, 앞의 책, p. 220.

개념미술의 특징은 다음과 같이 정리된다. ①읽기의 적극적인 수용 ②시간의 변화를 포함하는 비정형적이고 불완전한 존재형태 ③작가 관념의 해체 ④언어의 구조적 파악과 작품에의 활용 ⑤미술제도와 정치 사회적 이데올로기에의 문제제기 등이다.

이후 조형성이 더 강화되는 경향으로 진전되어 현재까지도 발전하고 있다.

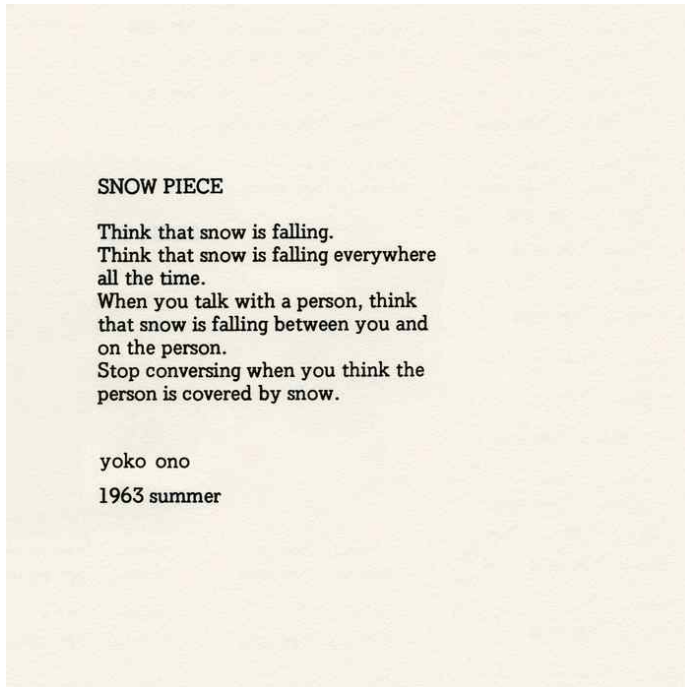
### 1) 작품으로서의 텍스트

언어를 재료로 한 개념미술은 종종 미술의 본질인 '시각적'이라는 전제를 전복하며 보는 행위를 작품에 불필요한 것으로 간주하기도 했다. 언어 중심의 개념미술이 가시화 된 시발점으로는 1967년 6월 뉴욕 드완 갤러리(Dwan gallery)에서 열린 《볼 수 있는 언어, 그리고 또는 읽을 수 있는 것들(Language to be looked at and/or Things to be read)》 전으로 보고 있다. 이 전시는 원래 르네 마그리트, 마르셀 뒤샹, 솔 르윗(Sol Le Witt), 로버트 스미슨(Robert Smithson), 온 카와라(On Kawara), 월터 드 마리아(Walter de Maria) 등 시각 예술가들이 언어를 사용한 역사를 보여주고자 기획된 일회성 전시였다. 그러나 호응이 좋아 이 전시는 《언어(language)》라는 이름으로 1970년까지 매년 개최되었고, 개념미술이 무엇인가를 가시화하는 데 중요한 역할을 했다.<sup>35)</sup>

개념미술은 미술에 있어서 개념을 가장 중요하다고 보고 그 외의 작업방식, 작품의 완성도, 오브제로서의 작품 자체, 미술시장 등을 별로 중요하게 생각하지 않을 뿐만 아니라 의도적으로 부정하면서 미술 자체에 대한 질문을 제기했다. 「철학 이후의 미술(Art after philosophy)」에서 조셉 코수드(Joseph Kosuth)는 개념미술에 관한 가장 순수한 정의는 '그것이 의미하는 바의 미술이라는 개념의 기초를 탐구하는 것'이 될 것이라고 하면서 미술가들은 그 기본적인 신조로서 형태나 색채 또는 재료를 가지고 작업하는 것이 아니라, 의미를 가지고 작업을 이해한다고 역설했다.<sup>36)</sup>

35) 양은희, 「온 카와라와 조셉 코수드」, 『현대미술사연구』 제16집, 현대미술사학회, 2004, p. 156.

36) 전혜숙, 「미술개념의 변화와 미국의 1968년」, 『미국사연구』 제28집, 2002, pp.157-158.



<그림37> 요코 오노, <그레이프프루트>(1963) 중 스노우 피스

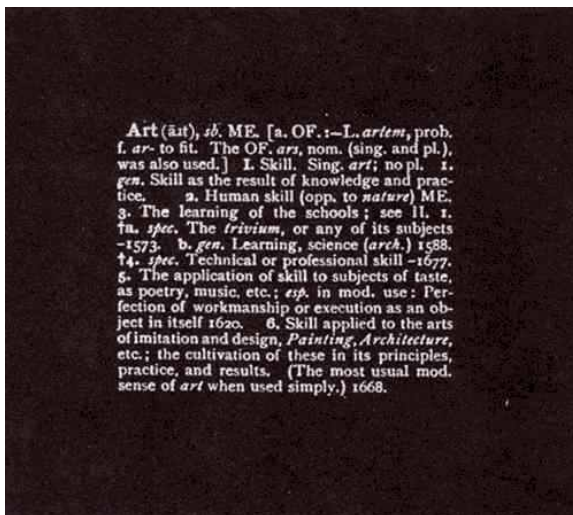
사고중심의 예술, 물질성을 극소화한 예술로서의 개념미술은 작가들의 집단적 활동이 아니라 개별적인 활동으로서 1964년경부터 시작되었다.<sup>37)</sup> 일본출신의 여성미술가 요코 오노(Yoko Ono)는 시(詩)를 시각예술로 전시했는데, <그레이프프루트(Grapefruit)>(1963)라는 제목에 텍스트로만 구성된 이것은 형식적으로는 시각예술이 될 수 있는 요건을 갖추고 있지 않았으나, 미술작품으로 간주되었다(그림37). 이러한 사례는 ‘조형행위’가 ‘글쓰기’로 대체된 개념미술의 유형이라 할 수 있다. 때로 조형행위는 글을 쓰거나 텍스트를 발췌해오거나 하는 것으로 완전히 대체되는데, 물질성의 관점에서는 인쇄된 종이에 불과하고, 수용의 관점에서는 ‘보는 게 아니라 읽어야 하는’

---

37) 양은희, 앞의 글, p.155

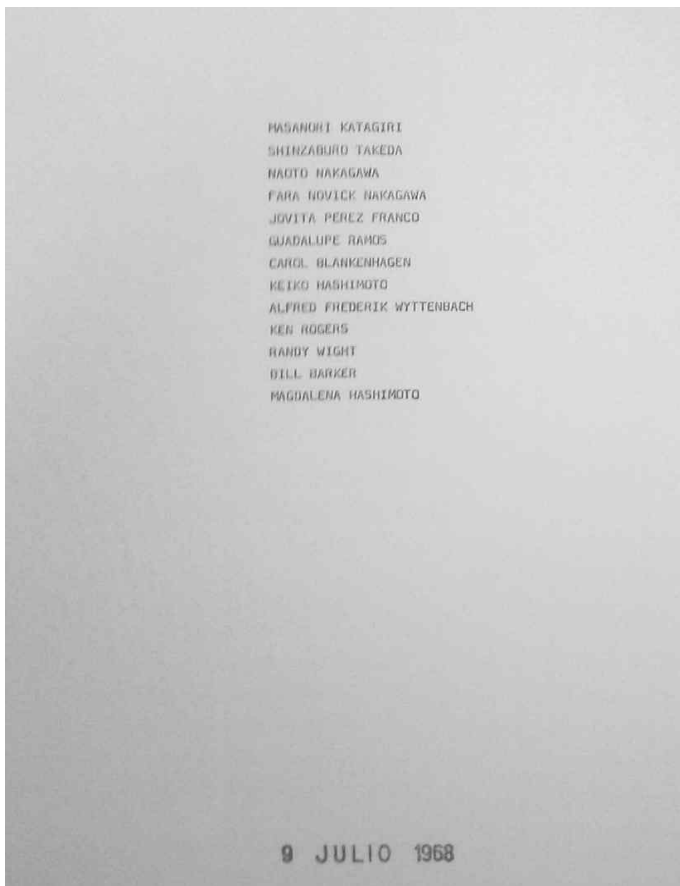
것임에도 조형적 결과물과 등가물로서 수용되었다. 이 경우 텍스트는 미술 고유의 시각적 형식을 거부하는 대안 또는 그 수단으로 이용되는데, 미술가는 그가 취할 수 있는 조형적 행위의 가능성을 스스로 억제하고, 대신 그에 대한 사유를 활발히 해 텍스트를 대리물로서 선택하고 제시하는 행위만으로 작품을 완결한다.

외형적 결과로 볼 때, 이것은 조형적이고 물질적인 이른바 ‘미술적인 것’을 부재시키면서 그 자리에 ‘비 미술적인’ 언어적이고 개념적인 것을 놓음으로써 대체하는 방식이다. 전시되는 결과물들은 텍스트를 그대로 타이핑하거나 인쇄해 놓은 ‘문서(document)’에 가까운 경우가 많았고 액자처리를 하는 경우도 있었지만 압정으로 붙이거나 심지어 이마저 생략하는 경우도 있었다. 로버트 배리(Robert Barry)의 <1971년 6월 7일에 관한 29개의 작품>은 가로 21.5센티 세로 28센티의 5장의 흰 종이에 타자기로 텍스트를 쳐 넣은 문서였으며, 1969년 온타리오 아트갤러리에서 전시된 <다른 것으로 알려질 뿐이지(It can only be known as something else)>는 백지에 대문자로 한 줄의 문장만 포함한 텍스트 작품이었다.



<그림38> 조셉 코수드, <아이디어로서의 예술이라는 아이디어>(1967)

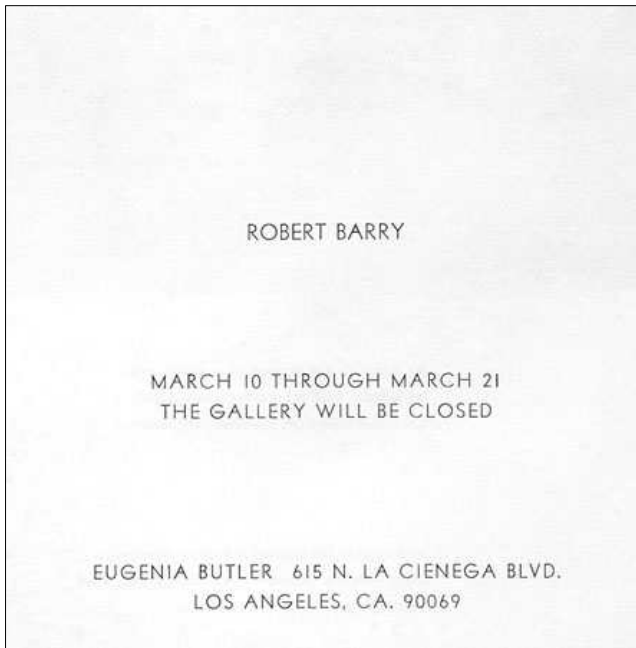
《1969년 1월5일에서 31일》전에 출품한 조셉 코수드의 작품 <아이디어로서의 예술이라는 아이디어(art as idea as idea)>도 사전에서 발췌한 내용을 전혀 조형적 처리 없이 검정색 인화지에 흰색 텍스트로 뽑은 것이며, 이 전시는 특히 전시된 작품보다 도록의 정보에 더 초점을 맞춘 전시였다(그림38).<sup>38)</sup> 이러한 작품들은 예술은 조형이 아니라 개념이라는 생각을 의도적이고 극단적으로 보여주는 방식으로 언어로 압축된 작업은 그 자체로 강력한 발언이자 주장이었다.



<그림39> 온 카와라, <나는 만났다>(1968)

38) 로버트 모건, 앞의 책, p.53

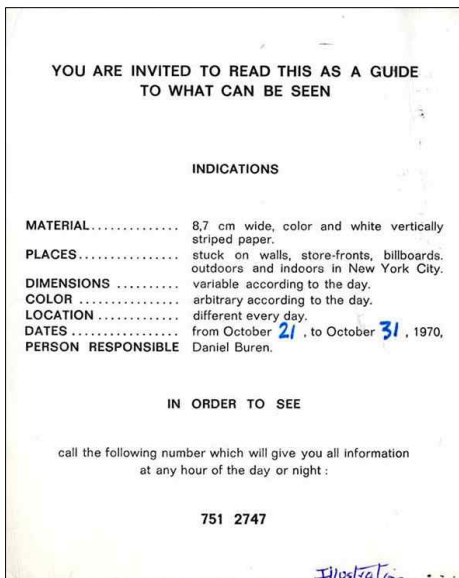
개념미술가로서 온 카와라(On Kawara)는 주로 자기와 기록에 대한 문제를 주제로 삼았다. 그의 <나는 만났다(I met)>(1968)는 매일 밤 잠자리에 들기 전 그날 만난 사람들의 이름을 타자기로 정리한 자서전적 기록이었다(그림39). 미술가의 붓을 타자기로, 캔버스를 A4용지로 대체한 그의 작품은 기록하는 문자의 기능을 그대로 작품으로 활용한 것이다. 기존의 자화상이 자신을 닮은 외형적 유사성과 개성어린 자기표현의 방식에 의존했다면, 그의 기록물은 이러한 시각적 방식을 완전히 대체하면서<sup>39)</sup> 유사성, 개성, 인성 등 세부적이고 섬세한 조형적 표현 대신 텍스트로 구성된 자기에 대한 작은 기록들의 집합으로 자화상을 구성했다. 미술행위를 기록의 행위로 환원한 이러한 유형의 예술은 텍스트를 수단으로 하지 않고서는 출현할 수 없는 것이다.



<그림40> 로버트 배리, <3월 10일부터 3월 21일까지 갤러리는 문을 닫을 예정입니다> 전시에 붙은 안내문(1969)

39) 진휘연, 앞의 책, p.237

1969년에 개최된 몇 차례의 개인전 때문에 로버트 배리는 가장 급진적인 개념미술가로 꼽힌다. 그가 기획한 ‘문 닫은 전시’의 초청장과 현장의 안내 문에는 “3월 10일부터 3월 21일까지 갤러리는 문을 닫을 예정입니다 (March 10 through March 21 the gallery will be closed)”라고 쓰여 있었고, 실제로 전시장은 이 내용이 적힌 안내문이 부착된 채 전시기간 내내 닫혀있었다(그림40).<sup>40)</sup> 전시의 일반적 관례를 깬 이것은 관람자가 전시장에서 미술작품과 구체적으로 만나게 하는 대신 작품의 의미와 형식을 발현시키는 일을 생각과 상상에 맡기는 의도였다.<sup>41)</sup> 배리는 이 안내카드를 ‘갤러리 폐쇄 프로젝트’의 일부로 포함시켰다. 이것은 처음부터 작품도 없고, 볼 수도 없는 전시였지만 전적으로 텍스트에 의존함으로써 ‘전시’로 주장될 수 있었다.

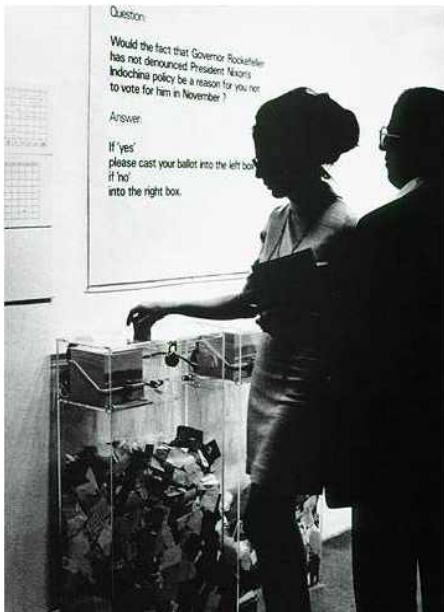


<그림41> 다니엘 뷔렌, 당신은 당신이 무엇을 볼 수 있는지 가이드 해 줄 이것을 읽기위해 초대되었다(전시 초대장(1970))

40) p. 120 L'Art Conceptuel; pp. 108 -109 Denizot / Barry; pp. 98-99 Beyond the Picture.

41) 다니엘 마르조나, 김보라 역, 『개념미술』, (서울: 마로니에북스, 2008), p. 36.

다니엘 뷔렌(Daniel Buren)의 초대장 또한 비슷한 기능을 수행하고 있다. 이는 작품으로서 명확한 실물과 명확한 전시장소가 없는 오로지 전시의 기간만 제시해 주는 가변적인 정보들로 가득한 전시계획을 담은 초대장이었다. 제목으로 포함된 “당신은 당신이 무엇을 볼 수 있는지 가이드 해 줄 이것을 읽기위해 초대되었다”는 내용의 텍스트는 개념미술의 극단적 성격을 잘 보여준다(그림41). 이러한 프로젝트에서 텍스트는 ‘작품’의 개념을 구성하고 소통시켜주는 가장 일차적이고 중요한 정보의 역할을 하지만, 그 자체로 미술품을 대신하는 대체물이기 되기도 했다.



<그림42> 한스 하케, <MoMA여론조사>(1970)

독일출신의 한스 하케(Hans Haacke, 1936~ )는 사회, 정치적 현상에 늘 관심을 갖고 제도에 대한 비판과 사회적 고발을 예술행동으로 실천에 옮겼다. <뉴욕현대미술관여론조사(MoMA Poll)>(1970)는 두 달 전에 발생한

미국의 캄보디아침공에 대해 당시 뉴욕주 지사 넬슨 록펠러가 보인 태도에 관한 의견을 MoMA 방문객들에게 묻는 투표였다(그림42).<sup>42)</sup> 투표함, 참여하는 관객, 투표용지, 심지어 MoMA 자체까지가 모두 이 작품의 구성요소였지만 특히, 벽에 부착된 투표를 안내하는 텍스트를 빼놓고 작품이 구성될 수는 없었다. 무엇인가를 풀어서 설명할 수 있는 텍스트의 장점은 작가들이 이를 수단으로 개념미술의 새로운 형식을 구상하고 수행할 수 있는 결정적인 이유였다. 텍스트는 조형적 행위와 등가물로서 특정한 예술행위를 구성하는 기초요소이자 수단이었으며, 콘텐츠로서 그 결과물에 포함되기도 했다.

텍스트가 조형보다 정보를 목적으로 한 경우에는 텍스트가 가독성을 위주로 관습적인 타이포그래피 방식을 따른다. 작가가 직접 타이핑을 한 경우에 작가 나름대로 심미적인 레이아웃을 의도했을 수 있지만 표현적 특성은 중요한 조형적 의미로 드러나지 않는다. 그래서 1967년에서 1970년 사이에 한정된 이 같은 개념미술 초기의 텍스트 작품에서 특징적인 타이포그래피의 면모를 찾고 논하기는 쉽지 않다.

## 2) 정보로서의 텍스트

개념미술의 등장은 또한 사진을 미술적 수단으로서 널리 확장시키고 활용

42) 이 작품은 1970년 7월 뉴욕현대미술관의 기획전 '정보'(Information)에 초청된 작품이었다. 작가는 미술관 입장객을 미술관 정규 회원, 1일권 입장객, 월요일 무료 입장객, 출입증 소지자 등에 따라 여섯 가지 색상으로 구분된 투표용지를 제공한 다음, 벽면에 부착된 질문에 '예'와 '아니요'로 답할 것을 요구했다. 여론조사 문구는 다음과 같았다. "질문: 주지사 록펠러가 닉슨 대통령의 인도차이나 정책을 비난하지 않은 사실이 당신이 11월 선거에서 그를 선택하지 않을 이유입니까? 대답: '그렇다'라면 왼쪽 상자에, '아니다'라면 오른쪽 상자에 투표용지를 넣으십시오." 문구가 붙은 벽 바로 앞엔 두 개의 투명한 아크릴 투표함이 놓였고, 전자장치를 부착한 투표함은 전시 기간 내내 자동으로 투표용지를 셈했다. 출처 <http://chungwoo.egloos.com/m/3476788> 참조.

하는 결과를 낳았다. 사진이라는 매체를 이용한 전달방식은 특히 미술의 전통적 재료의 경계를 확장하는 긍정적 의미를 갖는다. 그러나 개념미술의 사진은 다음과 같은 특징이 주장되기도 하였다. “개념미술의 사진은 미학적인 시점에서 좋다 나쁘다하는 사진에 관심이 없었으며, 사진은 생각의 선언으로서 활동 또는 형식을 기록하는 기구로 사용되었다...사진의 고급기술이나 예술로서의 사진이 아닌 모든 사람들이 이용하는 스냅사진과 같은 대중화되고 아마추어적인 기능으로부터 채택된 것이었다”<sup>43)</sup>

사진이 많이 사용된 것은 개념미술이 보여주는 중요한 특징이지만 사진이 개념미술에 많이 사용된 이유의 하나는 사진에 대한 인식 즉 “사진이 다른 어떤 미술매체보다 훨씬 수월하게 언어와 결합됨으로써 언어로 작업하는 개념미술가들의 아이디어를 전달할 수 있는 가장 적절한 매체”라는 기대 때문이다.<sup>44)</sup> 즉, 사진의 사용이 활성화된 한 측면에는 사진과 함께 처리되는 텍스트의 존재와 작용이 있었다. 한편, 사진을 이용한 대부분의 개념미술가들은 사진에 대한 개념을 어떻게 사용할 것인가에 초점을 맞추었다.<sup>45)</sup> 그들은 사진을 찍기보다는 모으고 조사하는데 주의를 기울였으며, 사진과 결합한 텍스트 또한 이러한 생각과 사용에 맞는 합목적적 기능을 위해 선택되었다.

정보를 처리할 수 있는 텍스트의 이점과 이미지와 텍스트의 병용이 갖는 효용성의 인식은 사진이 등장하는 개념미술작품 속에서 다양한 텍스트를 발견하게 하는 원인이 된다. 텍스트가 사진과 함께 사용될 때, 사진이라는 재료가 가지고 있는 다큐멘터리의 특징과 무엇인가를 설명할 수 있는 텍스트의 기능이 결합함으로써 미술은 특정한 정보를 전달하고 특정한 정보를 다룰 수 있는 작업이 되었다. 텍스트는 사진과 덧붙여져 사회고발, 자전적 기록, 예술적 행위나 과정에 대한 설명, 개념이나 주장의 설명 등에 효과적으

43) 정정화, 「개념미술에서의 사진」, 『AURA』 Vol.5 No.1, 한국사진학회, 1998, p. 1.

44) 전혜숙, 「개념미술 속의 사진들: 존 발데사리의 작품을 중심으로」, 『현대미술사연구』, Vol.14 No.1, 현대미술사학회, 2002, p. 204.

45) 전혜숙, 앞의 글, p. 211.

로 활용되었다.

한스 하케(Hans Haacke)의 <샤폴스키 등의 맨해튼 부동산 소유 현황, 1971년 5월1일 현재의 실시간 사회체제(Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971)>(1971)는 특정한 정보가 예술적 가치를 갖는다는 생각을 통해서 등장하고 있다(그림43).<sup>46)</sup> 이 작품은 70개가 넘는 뉴욕의 부동산 공개회사 중 거의 대부분을 관리 독점거래하고 있는 샤폴스키 일가가 거래한 모든 아파트의 사진을 주소, 임대료, 환경, 가구나 실내구조를 적은 상세한 텍스트와 함께 보여준 것이었다. 사진과 함께 등장하는 문자 정보들은 부동산회사의 투기를 면밀하게 입증하는 자료가 된다.

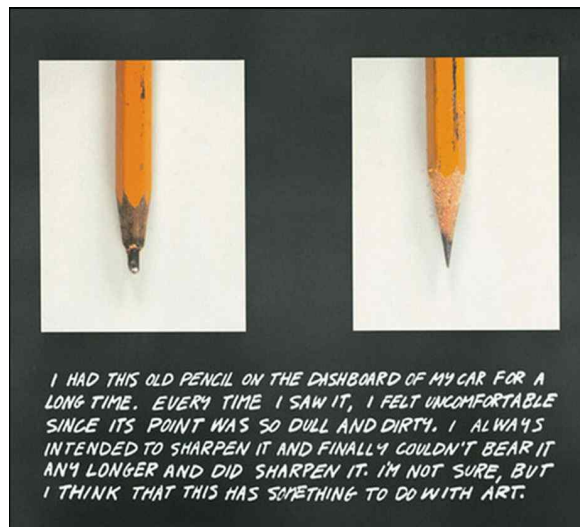
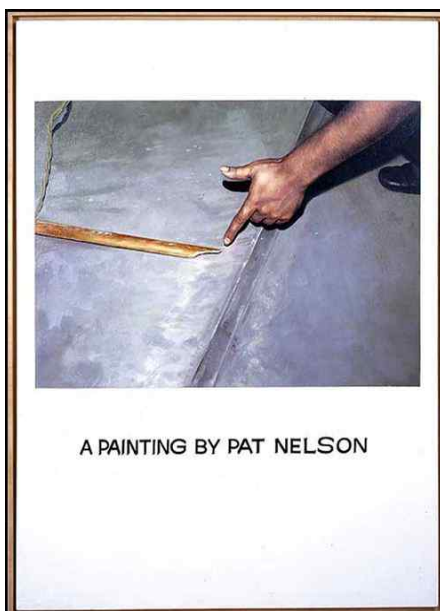


<그림43> 한스 하케, <샤폴스키 등의 맨해튼 부동산 소유현황>(1971)

46) 진휘연, 앞의 책, p. 240.

이 작품은 맨해튼 동남부와 할렘 지역의 지도 두 장과 샤폴스키의 부동산 투기와 관련된 142개의 건물 사진과 각 부동산의 정보, 그리고 거래 내역을 정리한 여섯 장의 차트와 한 장의 설명문으로 구성됐다. 당시 해리 샤폴스키 가문은 뉴욕 맨해튼의 부동산을 대거 매입해 임대료 상승을 부추기고 있었다. 그래서 작가는 그들의 투기 현황을 취재해, 보고서 형식의 작품을 만들었다.

하케의 이러한 작업은 사회의 부조리한 현실을 사실적인 회화 기법으로 포착해내고자 했던 과거 리얼리즘 작가들의 작업을 사진과 텍스트로 대신한 것처럼 보인다. 작가는 그 특정한 정보가 중요한 가치를 갖는다고 보았지만, 작품은 정보가 과연 미술과 호환될 수 있는가 하는 점에서 관객들과 비평가, 그리고 미술관측을 의아하게 했다. 구겐하임 미술관에서 열리기로 했던 하케의 개인전은 갑자기 취소되었다.<sup>47)</sup>



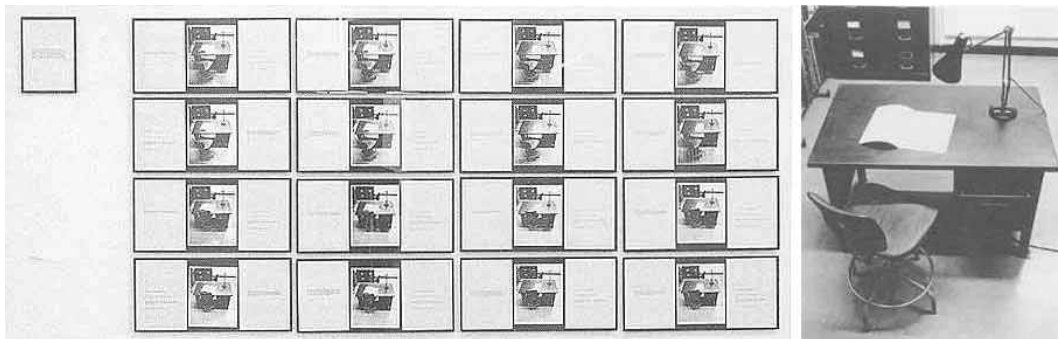
<그림44> 존 발데사리, <의뢰된 그림>(1969)    <그림45> 존 발데사리, <연필이야기>(1972-73)

존 발데사리(John Baldessari)는 짧은 단어 또는 긴 문장을 사진과 병치 시킴으로써 작품의 예술적 의미를 창출하고 고양시켰다. 자신이 찍은 사진을 여러 화가들이 그리도록 하고 그 결과를 다시 사진으로 찍은 <의뢰된 그림>(1969) 연작속의 짧은 텍스트는 그린 사람이 누구인가에 대한 간단

47) Walter Grasskamp, Molly Nesbit and John Bird, *Hans Haacke*(New York: Phaidon Press, 2004), p. 50.

한 정보를 제공하기도 하지만 작품의 성격을 설명하는 필수 불가결한 역할을 한다(그림44). 이 작품은 당시에 부각되던 저작권의 문제에까지 이를 수 있는 ‘누가 미술가인가?’라는 질문을 던지고 있었다.48)

긴 텍스트가 붙여진 그의 <연필이야기(The Pencil story)>(1972-73)는 끝이 뭉텅한 연필과 잘 깎은 연필 두 자루의 사진을 놓고 다음과 같이 텍스트를 병치시켰다(그림45). “내 자동차 계기판에는 연필하나가 오래 놓여있었는데 볼 때마다 뭉툭하고 더러운 연필 끝 때문에 불편했다. 나는 항상 그것을 깎고 싶었는데, 마침내 참지 못하고 그것을 깎고야 말았다. 확실히는 모르겠지만 나는 이것이 예술이란 것과 관련이 있다고 본다.” 여기서 텍스트는 마지막에 예술이란 결국 무엇인가에 대한 문제를 던지는 역할을 했다. 미술에 텍스트를 넣는 것은 발데사리에게 ‘정보’의 의미였다.49) 텍스트의 이 같은 기능이 없이 사진은 무의미한 이미지에 불과했으며 텍스트를 넣는 것은 사진에 생명력을 부여하는 일과도 같았다.



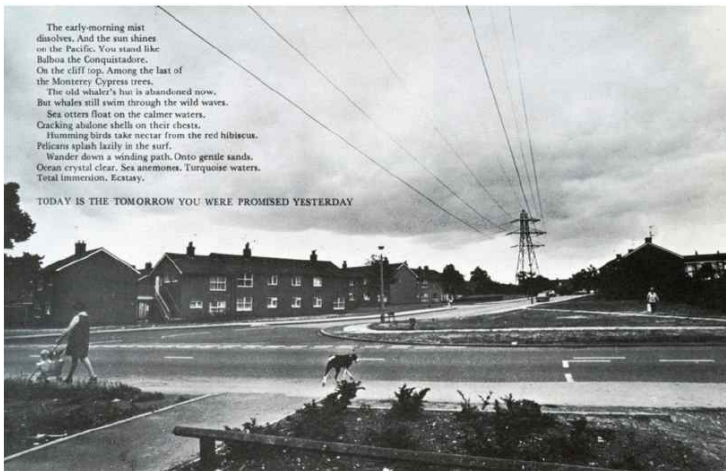
<그림46> 빅터 버긴, <퍼포마티브/내러티브>(1971)

개념미술가들은 오랫동안 시각예술의 정점에 서 있다고 간주되어온 회화의 위치를 전복하기 위해서도 사진을 적극적으로 활용했다. 빅터 버긴(Victor Burgin)은 과거의 회화-조각-사진의 수직적 서열의 존재를 거론하

48) 전혜숙, 앞의 글, p. 207.

49) Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, (NewYork: Rizzoli, 1990), p. 36.

면서 개념미술이 “매체에 의한 예술의 서열과피를 본질로 삼는다”고 주장했다.<sup>50)</sup> <퍼포마티브/내러티브(Performative/Narrative)>(1971)은 사진과 텍스트가 조합된 시리즈물로 각각의 사진들은 서랍이 열려있거나 닫혀있거나, 의자가 책상 속에 있거나 책상으로부터 떨어져있거나, 스탠드가 켜져 있거나 꺼져 있거나, 파일이 접혀있거나 펼쳐져 있는 두 상태를 묘사한다(그림 46). 이러한 사진에 대한 설명으로 사진의 양쪽에 위치하는 텍스트 중 하나는 사무실에서 발생한 상황을 묘사하는 서술적 차원으로 제공하고 있고, 또 하나는 이진법적 논리를 설명하는 대수학적 용어들을 담고 있다.<sup>51)</sup>



<그림47> 빅터 버긴, <당신이 어제 보장받은 내일이 바로 오늘이다>(1976)

버진은 사진과 텍스트의 결합을 통해 사회 정치적 주제를 다루기도 했는데 광고의 형식을 참조하기도 했다. 어느 때보다 제도적이고 정치적인 문맥에 민감하게 반응하고 화랑, 미술관, 미술잡지 등의 미술제도에 대한 권위의 위기를 노출한 개념미술의 목적에는 신문, 광고, 잡지를 통해 쉽게 접할 수 있는 사진이 가장 정치 이념적으로 적합한 방식일 수 있었다. <소유가 의미하는 것은 무엇인가(What does possession meant to you?)>(1974)와

50) 진취연, 앞의 책, p. 243.

51) Ann Goldstein, Anne Rorimer. *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*(Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995), p. 85.

<당신이 어제 보장받은 내일이 바로 오늘이다(Today is the tomorrow you were promised yesterday)>(1976)는 “자본주의 사회의 분배의 불평등과 정치에 희생되는 지역경제의 모습”을 주제로 강조했다(그림47).<sup>52)</sup> 광고와 유사한 사진과 텍스트의 구성 형식을 취한 <소유가 의미하는 것은 무엇인가(What does possession meant to you?)>(1974)는 실재 광고에 사용되었던 사진과 경제잡지에서 발췌한 글을 인용한 것이기도 했다.

이 같이 ‘정보’의 기능으로 도입된 텍스트들은 대부분 간결하고 가독성이 높은 상태로 제시되어 있다. 사진과 결합된 텍스트들은 사진위에 얹혀 지기도 하지만, 사진과 구분된 흰 바탕의 면에 몇 줄의 검정 텍스트로 간결하게 제시되는 경우가 많았다. 정보로서 다루어진 이러한 텍스트에서는 조형적인 실험을 거의 볼 수 없다는 한계가 있다. 그러나 이 같은 방식도 시간이 지나면 보다 조형적인 양상으로 진화한다. 예를 들어 사진과 텍스트가 결합되는 그래픽 디자인의 형식을 통해 사회적 주제를 표현하는 바바라 크루거의 작품에서는 사진과 텍스트가 결합된 구조를 취하면서도 상당한 조형적 시도가 함께 이루어지고 있다. 대부분의 개념미술가들과 달리 그녀의 작품에서는 타이포그래피의 비중이 중요했다. 크루거는 화면에서 텍스트와 이미지의 의미적이고 조형적인 공고한 결합을 통해 특유의 페미니스트 적 주제를 효과적으로 표출시켰다. 그녀의 텍스트는 그 결과 ‘정보’의 성격을 넘어 ‘주장’을 담은 표현적 텍스트로 확대된다.

### 3) 조형화된 텍스트

마지막으로 살펴 볼 것은 텍스트가 작품이면서 거기에 조형적 처리가 수

---

52) 진취연, 앞의 책, p. 243.

반되어야 하기 때문에 궁극적으로 미술적 표현의 대상(object)이 되는 방식이다. 개념미술이 진행되면서 작가들은 텍스트 자체를 작품의 대상으로 삼는 경우가 많아졌다. 텍스트는 이때 종이에 인쇄되거나 쓰이는 간단한 방식을 넘어서, 텍스트의 표출을 위한 일정한 조형적 물질적 형식을 수반한다. 임팩트(impact)를 주기 위해 상황과 목적에 맞는 재료와 스타일을 고려하여 처리되는 이러한 작품은 언어를 재료로 개념을 표현하지만 궁극적으로는 텍스트의 표출이 조형행위와 함께 이루어지는 조형작업이다.

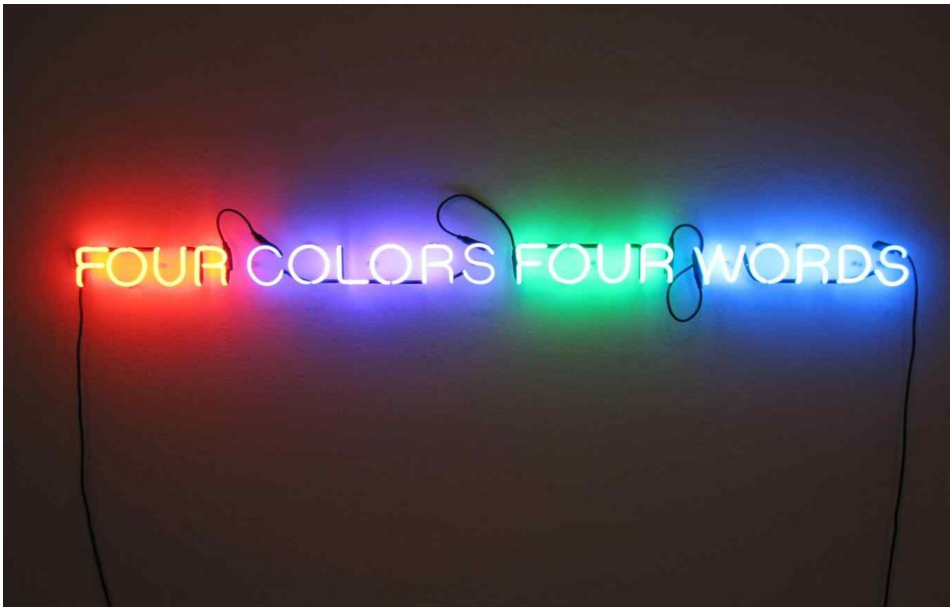


<그림48> 온 카와라, <오늘>(1971)

예를 들어 온 카와라의 <오늘(Today)>(1966) 연작의 낱짜 회화도 이러한 텍스트 활용의 유형에 속한다. 작품은 낱짜와 스크랩된 당일의 신문으로 구성되어 있지만 해당낱짜는 단색조 바탕에 완벽한 솜씨로 티 없이 색칠되어 있다.<sup>53)</sup> 낱짜를 표시하는 텍스트는 정보전달의 수단이라기보다 그 자체가 드러내고자 하는 직접적인 대상이자 목적이다(그림48). 1973년부터 시작된 <나는 일어났다(I got up at)> 시리즈도 마찬가지로 사진엽서나 그림

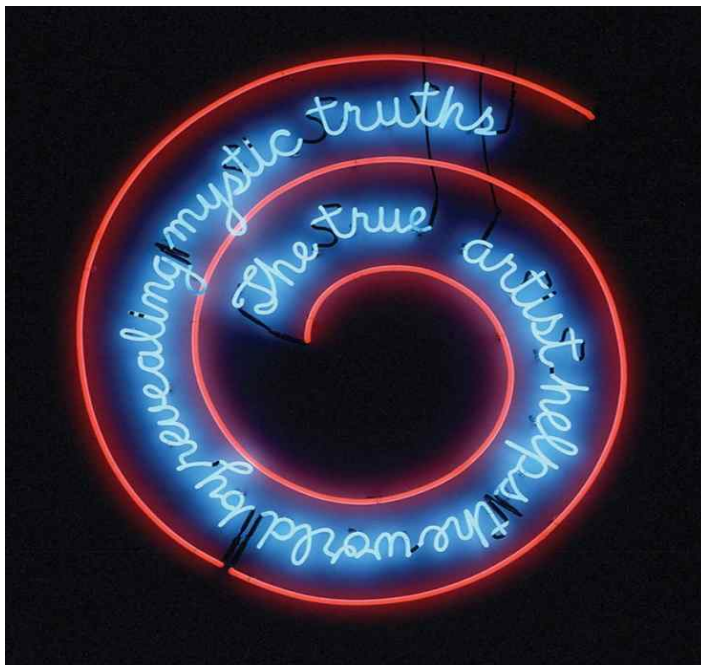
53) 다니엘 마르조나, 앞의 책, p.70.

엽서를 매체로 이용해서 매일 작업이 이루어졌다. 여러 나라와 도시를 전전하며 진행된 작업에서 텍스트는 매일 달라지는 기상 시간과 머무는 주소를 반영하지만 그 형식은 동일하다. 빠지지 않고 포함되는 매일 다양하게 바뀌는 엽서와 신문의 이미지는 이 작업의 성격이 엄밀히 조형작업임을 말해준다.



<그림49> 조셉 코수드, <네 가지 색의 네 가지 단어>(1966)

1960년대 중반 개념미술가들은 텍스트 작품을 표현하는 매체로 종종 네온사인을 사용하였다. 조셉 코수드의 <네 가지 색의 네 가지 단어(Four colors four words)>(1966)는 색상이 각각 다른 a, four, color, words의 네 개의 대문자 텍스트를 네온으로 형상화한 것으로 작품은 ‘네 가지 색상’과 ‘네 가지 단어’가 지시하는 언어적 정보를 그대로 시각적으로 보여준다. 작품은 바로 언어를 재현한 이미지였다(그림49). 작가가 작품을 직접 제작하지 않고 업자에게 의뢰할 수도 있는 이 ‘비 미술적’ 방식에 있어서도 텍스트는 네온의 색과 형태를 통해 조형표현의 대상이 되고 있다.

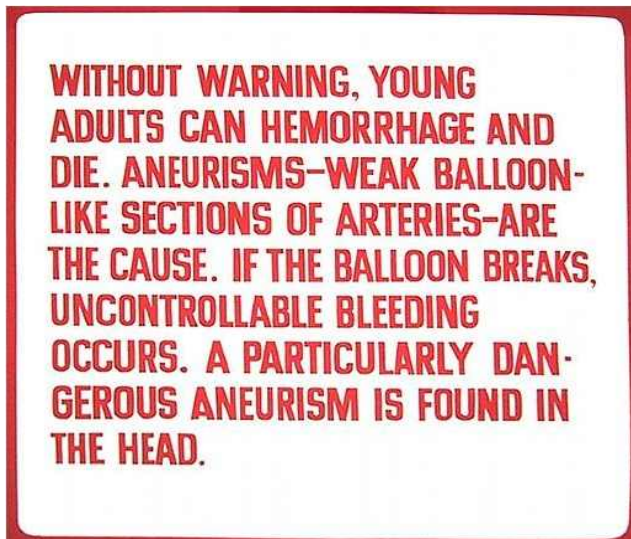


<그림50> 브루스 나우만, <창문 또는 벽 간판>(1967)

브루스 나우만(Bruce Nauman)도 <창문 또는 벽 간판(Window or wall sign)>(1967)이라는 작품을 통해 유사한 매체사용을 보여준다(그림50). “진정한 예술가는 신비스러운 진실을 밝힘으로써 세상을 돕는다(The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths)”라는 텍스트는 얼핏 봐서 ‘6’처럼 보이기도 하는 나선형의 네온관으로 되어 있다. 나우만이 자신의 문장을 시각화하기 위해 선택한 네온이라는 매체가 지나치게 진부하고 상업적이었기 때문에 이 작품은 예술적 의도를 선언하는 공식에 대한 방어적 패러디임을 암시한다고 보기도 한다.<sup>54)</sup> 그러나 이 작품에서 나우만이 굳이 읽기 힘든 나선형의 배열과 필기체를 선택한 점은 나우만의 계획이 최소한 텍스트의 전달만을 목적으로 하지는 않았다는 것을 의미한다. 이로써 나우만의 작업을 단순히 언어적 작업이 아닌 조형적 작업으로 볼 수 있는 여지는 충분하다.

54) 다니엘 마르조나, 앞의 책, p. 82.

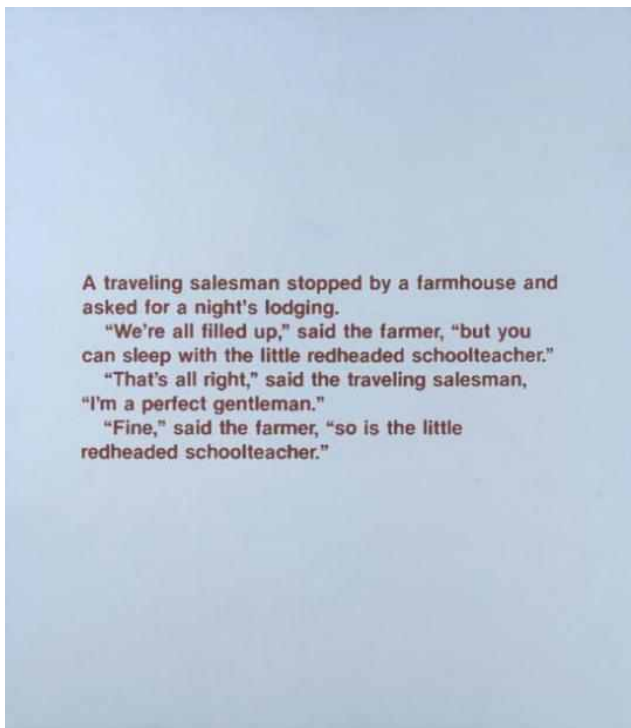
제니 홀저(Jenny Holzer)는 1977년 이래 대중의 폭넓은 주목을 얻고자 공공영역에서 언어작업을 발표해왔다. 1977년부터 1979년까지 뉴욕시에서 “모든 사람의 일은 똑같이 중요하다”부터 “권력남용은 놀라운 일이 아니다”까지 다양한 내용의 문구 40개를 모아 알파벳 순서대로 인쇄한 포스터 형식의 <경구(Truisms)>연작을 전시해 반향을 얻었다. 이어 발표된 <생존(Survival)>연작(1980-1982)은 좀 더 일상적인 현상에 초점을 맞춘 텍스트였고 금속판으로 제작되었다(그림51). 홀저의 텍스트 작품은 처음에 백지 위에 글자로만 인쇄된 포스터였다가 점차 매체의 다양성이 표방되는데, 홀저의 개념적인 텍스트는 결국 금속판, 석재벤치 같은 물성을 가진 매체에 의해 오브제로 가시화됨으로써 궁극적으로는 조형작업일 수 밖에 없는 성질을 지니게 된다. 그러므로 홀저에게 텍스트는 보여주어야 할 목표이자 조형작업이 수반되는 표현의 대상이었다.



<그림51> 제니홀저, <생존>(1982)

광고 사진을 차용해 온 리처드 프린스(Richard Prince) 또한 <조크(Joke)>시리즈에서 텍스트를 표현의 대상으로 삼는다. <조크>시리즈는 미

국 중산층의 성 문화를 반영하는 유머들을 수집하여 캔버스 위에 올려놓은 일종의 ‘텍스트 회화’로 잡지의 유머코너에서 수집되는 ‘읽히는 텍스트’를 프린스 특유의 ‘차용’이라는 방식을 통해 미술적 문맥으로 옮긴 것이다. 1980 년대에 이 작업은 텍스트에 대한 상당한 집중이 이루어지도록 한 편의 농담을 유화물감으로 채색된 색 면 위에 대문자로 배열하는 단순한 결과물로 작업되었다(그림52). 그러나 여기에도 배경의 색채와 텍스트의 크기에 대한 면밀한 조형적 계획이 고려되고 있었음은 물론이다.

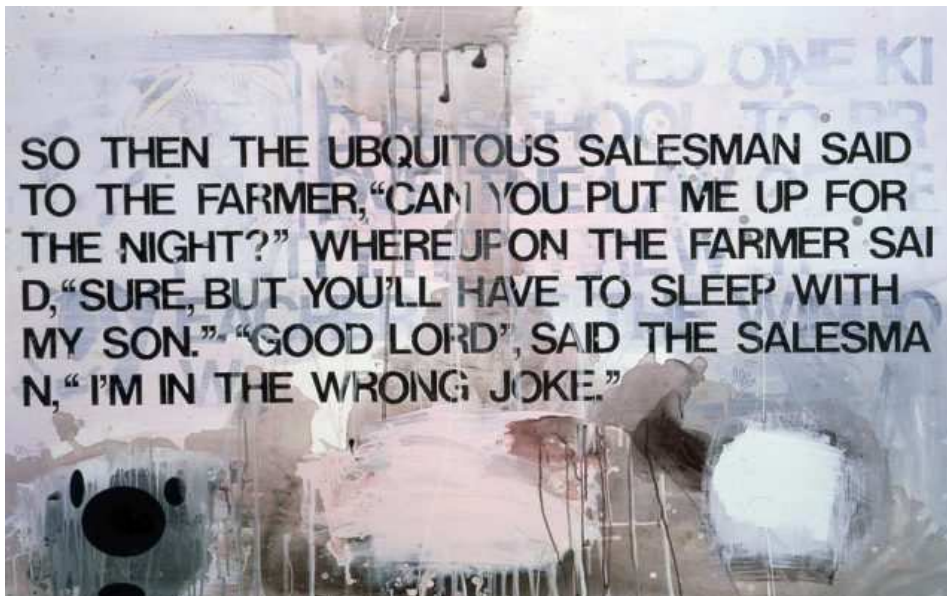


<그림52> 리처드 프린스, <완벽한 신사>(1987)

특히, 프린스의 <조크>시리즈는 제작이 거듭되면서 캔버스 대신 나무 판넬 표면에 텍스트를 인쇄한다거나, 캔버스의 배경을 화려하게 채색하는 등 다양한 조형적 표현들이 시도되었다.<sup>55)</sup>

55) 프린스의 작업경향은 초기에는 나무 패넬에 글자를 태워서 표현하거나, 스텐실로 화려하게 인쇄

<잘못된 농담(Wrong joke)>(2001)의 배경에는 먼저 쓰인 텍스트가 물감에 의해 흐릿한 흔적으로 남기도 하고 흘러내리는 물감이 일부 글자를 가리는 등 텍스트와 배경의 혼용이 시도되고 있다. 배경을 회화적으로 처리하고 있는 이 작품은 배경으로부터 텍스트를 뚜렷하게 분리시키는 방식으로 시선을 텍스트에 집중시키려고 하였던 초기의 작업과 달리 배경과 텍스트에 비슷한 무게를 부여하고 시선이 텍스트와 배경에 고루 분산되도록 처리하고 있다(그림53). 이러한 방식은 잠망경에서 배경의 개념을 없애려했던 존스의 회화적 특징과 연결된다. 프린스의 <조크>에서 텍스트는 단지 텍스트가 아닌 캔버스위에 구축된 통합된 이미지의 일부로서 조망되며, 작품은 텍스트 작품인 동시에 텍스트가 그려진 회화가 된다.



<그림53> 리차드 프린스, <잘못된 농담(Wrong joke)>(2001)

개념미술에서 텍스트를 수용하는 방식으로 등장한 이 세 번째 유형은 이후 텍스트를 사용하는 많은 현대미술 작품들을 포함하는 방식이 되었다. 특

---

하는 등 배경으로부터 글자를 돋보이게 하는데 집중되다가, 이후 배경에 대한 회화적 처리로 바뀌게 된다. 또한 양각으로 부조된 것처럼 글자를 돌출시키기도 하는 다양한 방식을 취하였지만 대체로 사각과 평면이라는 틀에서는 벗어나지 않았다.

히, 2000년 이후에는 텍스트를 표현의 중심 대상으로 삼으면서도 시각적 효과를 함께 고려하는 조형작업들이 모색되고 있는 경향이다. 이를 위해 텍스트를 콘텐츠로 하면서도, 텍스트를 표출하는 매체나 재료 등 텍스트의 표현기반이 되는 조형적 토대의 처리에 조형력을 집중하는 것은 오늘날의 텍스트 작품에 나타나는 일반적인 수용특징으로 말할 수 있다. 특히 이를 통해 발견되는 조형적 변모는 결과적으로 텍스트를 수용하는 현대미술의 작품들이 타이포그래피적 특징을 강하게 드러내는 이유가 된다. 그러므로, 개념미술 이후 추가된 세 가지 텍스트의 수용 유형 가운데 오늘날의 타이포그래피 처리 방식과 밀접한 관련을 갖는 세 번째는 여전히 진행형이다. 앞에서 살펴 본 조형화된 텍스트의 수용과 달리 이 방식은 글자 자체의 형태에 대한 변형을 목적으로 하지 않으며 텍스트에 수반되는 매체나 재료 등에 대한 조형적 처리에 의한다. 앞으로 살펴 볼 멜 보크너, 마바라 크루거, 제니 홀저, 쉬빙의 일부 작업도 결국 이러한 유형에 해당한다.

앞서 살펴 본 대로, 20세기 초의 아방가르드 미술이 문자를 미술에 수용하는 포문을 열었다면 개념미술은 언어가 미술에 보다 널리 수용되는 기폭제가 되었다. 살펴 본 사례들 가운데 뒤샹의 오브제를 제외하고 20세기 전반기 텍스트미술의 대부분이 회화로 대표되는 미술의 기존 형식 또는 그 변형된 형식 안에 텍스트를 포함하는 형식 안의 수용이었다면 개념미술은 언어를 통해 미술의 방법과 형식을 확장하는 계기가 되었다. 개념미술 이후 미술에 광범위하게 등장한 텍스트는 그렇게 확장된 형식의 결과였다. 그러나 개념미술의 시도가 바로 타이포그래피의 성장으로 결과된 것은 아니었다. 개념미술로 텍스트의 사용은 늘어났지만 살펴 본 유형들 중 타이포그래피적인 의미를 갖는 것은 세 번째 유형의 시도들이었다.

개념미술 이후 양적으로 확대된 텍스트 작업들 중 일부 작가들의 작업에서 조형적 처리가 한층 강화되면서 그에 나타난 타이포그래피적 표현 또한

본격적인 탐구의 대상으로 부상한다. 즉, 그것은 언어영역의 미술적 확장이 이끌어낸 미술적 타이포그래피의 형성을 의미한다. 타이포그래피의 융성은 극단적 언어 중심의 개념미술이 미술적 형식으로서의 새로운 접점을 찾아 다시 조정된 변증법적 융합이다.

현대는 미술이 타이포그래피를 통해 언어라는 콘텐츠와 새롭게 융합하는 시대다. 지금부터 언어와 미술의 타이포그래피적 융합의 현상들을 작가들의 구체적인 사례를 통해 살펴보도록 하겠다.

### Ⅲ. 멜 보크너(Mel Bochner)의 타이포그래피

교육자와 작가로 지금도 왕성한 활동을 전개하고 있는 멜 보크너(Mel Bochner)<sup>56)</sup>는 흔히 최초의 개념미술 전시를 열었던 작가로 알려져 있다. 그는 1966년 전시 《반드시 미술로 보일 필요가 없는 종이 위 작업드로잉과 자료(Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art)》와 같이 비 미술적 요소들을 미술로서 전시하거나, 벽이나 바닥에다 직접 드로잉을 하는 방식을 처음으로 선보이는 등의 선구자적인 면모를 보여주었다.

텍스트를 사용하는 보크너의 작품 활동은 1960-70년대의 개념미술 시기와 1990년대 후반부터 최근까지 이어지는 ‘언어 회화’(language Painting)의 두 시기에 집중되어 있다. 1980-90년대에는 시리얼 아트(Serial Art)의 특징을 보여주는 회화작업에 집중하기도 하였으나, 1998년 언어를 대상으로 한 회화를 선보인 이후 이를 지속적으로 탐구해오고 있으며, 특히 언어를 콘텐츠로 한 회화의 다양한 조형적 가능성을 보여주는 작업에 독보적인 집중력을 보여주고 있다.

그의 언어 작업에 대한 최초의 규모 있는 조명은 2006년 시카고 인스티튜트 오브 아트에서 열린 《집중조명: 멜 보크너-언어 1966-2006(Focus: Mel Bochner-Language 1966-2006)》 전시였다. 당시 전시 화집의 서문에서 제임스 론도(James Rondeau)는 보크너가 그 동안 언어작업을 꾸준히 병행해왔지만 이는 덜 검토되고, 중대 관심사에서 벗어나 있었으며 계속 기

---

56) 그는 1940년 미국 피츠버그(Pittsburgh)에서 출생해 1962년 카네기공대(Carnegie Institute of Technology) 미술학사과정을 졸업했으며 2005년 카네기멜론대(Carnegie Mellon University)에서 명예 미술학박사학위를 받았다. 1979년부터 예일(Yale University)대에서 가르치기 시작했으며 2001년에는 예일대 부교수로 임명됐다.

록 또는 측량의 도구로서의 숫자를 가지고 작업해 온 작가로 알려져 왔다고 작가에 대한 재조명의 동기를 설명하고 있다.<sup>57)</sup>

보크너의 작업은 2000년대 이후 텍스트 회화에 집중되고 있지만, 그 같은 면도 미술사 서술이나 논문에서 연구의 대상으로 적절하게 다루어지지 못하고 있는 상황이다. 2012년에는 다섯 편의 짧은 에세이가 포함된 화집 『멜 보크너: 만일 색이 바뀐다면(Mel Bochner: If Color Changes)』<sup>58)</sup>가 출간되어 비교적 최근 작품도 소개하고 있는 상황이지만, 그럼에도 그의 언어 회화에 대한 연구는 충분히 이루어지지 않고 있다.<sup>59)</sup>

제Ⅲ장에서는 1990년대 후반부터 최근까지 이어지는 보크너의 텍스트 미술이 특히 회화적 특성을 강하게 나타내는 점에 주목하고, 보크너의 텍스트 미술을 미술적 타이포그래피의 관점에서 중점적으로 다루어 보기로 한다. 이 글은 보크너가 회화라는 토대에서 텍스트를 어떻게 다루고 있는지를 분석하고, 그의 회화적 타이포그래피가 가지는 조형적 특징과 의미를 고찰하고자 한다.

## 1. 멜 보크너의 초기 개념 미술

멜 보크너의 첫 전시는 1966년 뉴욕의 스킵 오브 비주얼아트 갤러리에서 열렸는데 그 내용은 《반드시 미술로 보일 필요가 없는 종이 위 작업드로잉

57) Johanna Burton, *Mel Bochner Language 1966-2006*(Chicago: Art Institute of Chicago, 2007), p. 8.

58) Achim Borchardt-Hume & Doro Globus, *Mel Bochner: If the Color Changes*(New York: Riding house), 2012.

59) 국내에서는 현재까지 멜 보크너를 주제 또는 부제로 다룬 학술지 또는 학위 연구가 한 편도 없는 상황이다. 2000년 이후 영미권에서는 영국 에섹스 대학에서 마리아 콘다가 보크너를 주제로 박사학위를 받았으나, 이 또한 개념미술기의 보크너를 위주로 다루고 있다.

Maria Konta, *Mel Bochner's early work (1966-1970): The ordinary interpretation of painting after Minimalism* University of Essex, 2007.

과 자료(Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art)》라는 제목으로 네 개의 단위에 각각의 파일들을 얹어놓고 전시한 것이 전부였다(그림54). 그 안에는 몇몇 미니멀리스트 작가들이 제공한 스케치, 드로잉, 청사진, 구성에 대한 기술과 그 밖의 복사 자료들이 별다른 설명 없이 수록되어 있었다. 이것은 그가 작업한 것도 아니었고 단순히 모아 제시한 것에 불과했지만, 느슨하게 엮은 책 형식이 이후 개념미술의 전시에서 나타나는 표현형식을 미리 보여주는 것으로서 의미를 인정받고 있다.<sup>60)</sup> 보크너의 진술(1997)에 따르면 이 전시는 관람객(viewer)의 경험을 독자(reader)의 경험으로 변경시켜 주는 것이었으며, 독자들이 서서 책을 보는 것에 대해 불편하게 느낄 것이라는 것도 의도에 포함되어 있었다고 한다.<sup>61)</sup>



<그림54> 보크너, <반드시 미술로 보일 필요가 없는 종이 위 작업드로잉과 자료>(1966), 뉴욕 스크 오브 비주얼아트

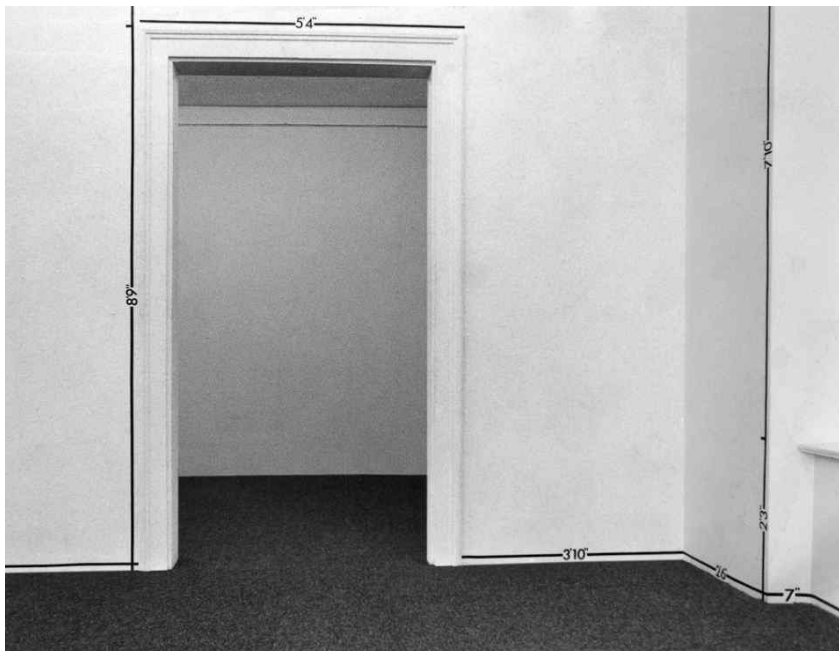
보크너가 이 시기에 남긴 작품으로는 자신을 포함하여 뒤샹(Marcel Duchamp), 에바 헤세(Eva Hesse), 솔 르윗(Sol Le Witt), 로버트 스미슨

60) Robert Morgan, 앞의 책, p.40.

61) Achim Borchardt-Hume & Doro Globus, 앞의 책, p. 175.



념미술가로 널리 알려지게 한 '측량작업(Measurement)'시리즈를 시작했다. 이는 자신의 신체, 실내 공간의 치수, 식물의 키 등을 실제 측량한 다음, 대상들의 측량적 사실들-각도, 길이, 면적 등의 수치-을 대상과 직접 병치시켜 보여 줌으로써 한 대상과 그것이 숫자로 환원된 실체를 서로 대조하는 작업이었다(그림56). <측량방(Measurement Room)>(1968)이라는 작품에서는 전시공간을 대상으로 벽에 검은 테이프를 붙이고 치수를 적음으로써 전시장이라는 기하학적으로 추상화된 존재와 실제 존재를 비교했고, 이러한 작업은 1969년까지 지속된다.



<그림56> 보크너, <측량방>(1969)

이 작업은 시각적 지각과 추상적 설명 모형이 상호침투하고 동시에 가시화함으로써 양자의 불일치를 분명히 하고 있다는 점에서 추상적 언어에 대한 회의를 보여주고 있으며,<sup>63)</sup> 이 생각은 1970년 드완 갤러리(Dwan

62) 다니엘 마르조나, 앞의 책, p.19.

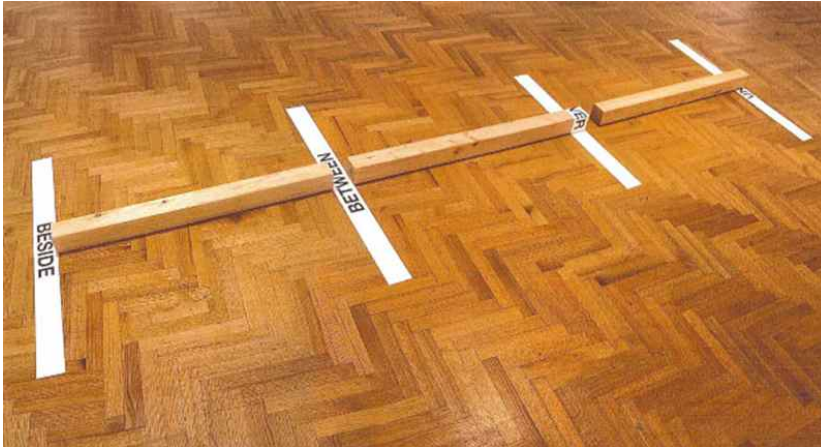
63) 다니엘 마르조나, 앞의 책, p. 40.

Gallery)에서 열린 단체전에서 벽에 쓴 작품 <언어는 투명하지 않다 (Language Is Not Transparent)>에서 더 뚜렷해진다(그림57).



<그림57> 보크너, <언어는 투명하지 않다>(1970)

보크너는 1969년부터 1970년까지 ‘측량’ 연작에 이어 언어와 사물을 직접 대조한 작품을 선보였다. 이러한 작품에는 <전치사 조각(Prepositional Sculpture)>(1969), <영역의 법칙(Theory of Boundary)>(1970), <회화의 법칙(Theory of Painting)>(1970) 등이 있는데, <전치사 조각>은 바닥에 세 개의 각목을 놓고 그 사이 사이에 ‘beside’, ‘between’, ‘over’, ‘under’ 등의 전치사를 병치시킨 작업이었다(그림58). 이는 조셉 코수드가 <네 가지 색의 네 가지 단어>에서 네온을 사용해 보여주었던 기호의 검증방식과 유사하다.



<그림58> 보크너, <전치사 조각>(1969)

<영역의 법칙>은 후일 회화적 타이포그래피와의 관계에서 중요한 의미를 가지는 작업이었다. 이 작품에는 네 개의 사각형이 필요했고 사이즈는 설치되는 벽의 길이에 따라 결정되었다(그림59). 네 개의 동일한 크기의 네모가 가로 길이의 3분의 1을 간격으로 두고 설치되었으며, 붉은 색 물감을 흰 벽에 바로 칠하는 방식이고, 텍스트는 분필로 썼다.

‘영역 이론’은 페인팅이라는 행위에 수반되었던 물리적이고 기계적인 과정에 대한 관심을 증명하는 작업으로 페인팅이라는 작업의 외관을 지배하는 형식적 기준이 무엇인지를 뚜렷하게 보여준다. 이 작업은 네 개의 네모 각각의 색칠해진 표면과 테두리 그리고 영역의 관계들을 결정하는 형식논리를 진술하기 위해 언어를 사용함으로써 언어는 개념미술에서 많이 사용되는 설명과 정보의 역할을 한다. 그림과 언어의 관계성들은 보크너가 ‘언어 분수’라고 불렀던 형식으로 규정되는데, ‘at/in’, ‘over/in’, ‘/in’, ‘at/out’의 네 개념은 회화의 기저에 깔린 형식원리에 대한 압축적인 진술이다.

작품을 위한 연구노트의 설명에 따르면 각 네모와 병치된 텍스트는 색면과 테두리, 그리고 울타리 쳐진 상태사이의 다른 관계들을 묘사한다.<sup>64)</sup> 언

어 분수의 첫 용어 'at/in'은 색면과 테두리 간의 접선적 관계를 언급하는 것이고, 두 번째 용어 'over/in'은 영역이란 의미에서 그 색 면의 위치에 대한 언급이다. 즉 분자는 색 면과의 경계에 관한 것이고, 분모는 영역 안에 있느냐 없느냐에 대한 것이다. 보크너의 설명을 사용하면, 제일 왼쪽에 있는 사각형(at/in)에서 색 면은 울타리의 영역 안에 있지만(in) 색 면의 테두리는 영역의 경계에 있다(at). 두 번째 사각형(over/in)에서 색 면은 영역 안에 있지만(in), 색 면의 테두리는 영역의 경계를 넘어섰다(over). 분수의 분자가 비워져있는 세 번째 사각형( /in)에서는 색 면은 영역 안에 있지만 테두리는 색면의 경계와 아무런 관계가 없다(in). 마지막 사각형에서 테두리는 경계위에 있으나(at) 색 면은 울타리의 영역 밖에 있다(out).



<그림59> 보크너, <영역의 법칙>(1970)

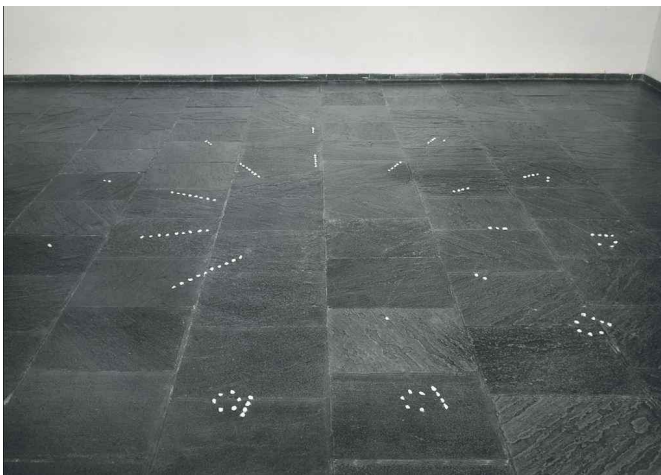
한편, 보크너는 <회화의 법칙>을 통해 회화의 배경과 오브제 사이의 관계를 설명한다. 그는 '분산/응집', '응집/분산', '응집/응집', '분산/분산'의 네가지 개념을 사용하여 분모를 배경, 분자를 오브제로 오브제와 회화의 관계를 나타냈다. 바닥에 신문지의 양면을 펼쳐서 깔고 그 위에 파란색 스프레이 페인트를 뿌린 간단한 설치작업이었으며, 텍스트는 벽에 써졌다(그림60).

64) Johanna Burton, 앞의 책, p. 22.



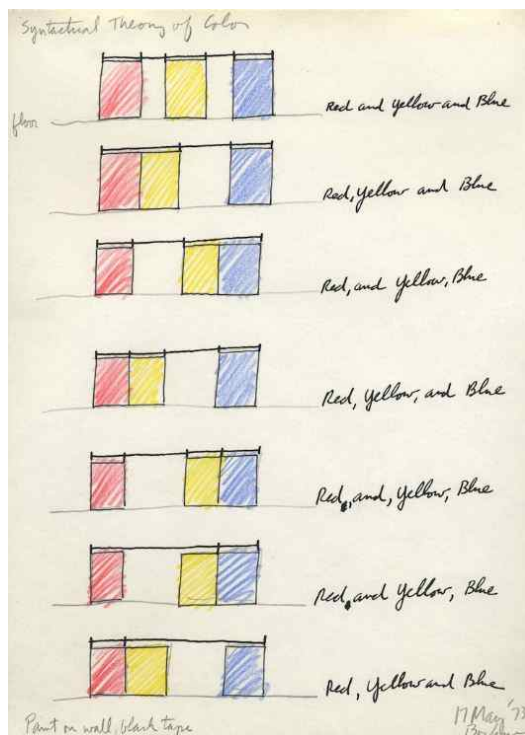
<그림60> 보크너, <회화의 법칙>(1970)

보크너는 1972년부터 수에 대한 탐구에 들어가는데 돌과 숫자를 병치시키는 기호의 해석 작업에 몰입한다. 이 숫자에 대한 작업은 주로 전시장의 바닥에서 이루어졌는데, 바닥에 직접 돌을 배열하고 분필로 숫자와 필요한 표시를 직접 기입해 넣었다. 이 작업은 돌과 숫자를 사용해서 수의 정의를 직접 보여주기도 하며, 피타고라스의 정리를 시각화하기도 한다. 또는 수학 놀이를 하듯이 열개의 조약돌로 10이라는 수를 형상화하기도 하는 등 숫자라는 기호의 속성을 환기시키는 작업이었다(그림61).



<그림61> 보크너, <10에서 10까지>(1972)

1973년에는 ‘and’와 ‘콤마(,)’를 사용해 대상을 인접시키고 띄우는 스페이스의 원리로 환원한 <비언어적 구조(Non Verbal Structure)>를 발표했다. 색과 색 사이에 스페이스가 없는 경우는 ,로 스페이스가 있는 경우는 and로 대체되었으며, and가 하나인가 두 개인가에 따라 스페이스의 간격이 달라졌다(그림62).



<그림62> 보크너, <비언어적 구조>(1973)

1966년부터 1973년까지 이어진 이 시기에 보크너는 병치를 주 방식으로 언어형식과 그 실체간의 대비와 증명을 주된 작업으로 진행했다. 이 때 텍스트는 전시장에서 분필을 가지고 벽에 직접 쓰거나, 바닥에 쓰거나, 직접 붙이거나 하는 방식으로 표현했다. 특히 이 시기의 핸드스크립트 노트와 손으로 작업한 결과물들은 보크너가 무엇보다도 손 글씨에 뛰어난 재능을 가지고 있음을 보여준다. 균질성을 드러내는 규칙적인 획의 처리 능력은 이 후

텍스트를 그리는 드로잉과 회화적 작업에 유용한 요인으로 작용한다.

## 2. 보크너 텍스트 회화의 구성방식과 특징

보크너는 1998년부터 언어를 콘텐츠로 하는 전통적인 회화와 판화, 드로잉 작업으로 복귀하는데, 이때 텍스트에 대한 네 가지의 선택을 보여준다. 우선, <언어는 투명하지 않다(Language is Not Transparent)>와 같이 짧은 문장을 반복하면서 중첩하는 방식과, <색깔이 바뀐다면(If the Color Changes)>(1998)과 같이 긴 문장을 중첩하는 방식,<sup>65)</sup> <블라 블라 블라(Blah Blah Blah)>나 <하 하 하(Ha Ha Ha)> 같이 의성어, 의태어를 반복하는 방식, 그리고 유사어(thesaurus)들을 나열하는 방식이었다.

이처럼 단어를 나열하는 방식은 1960년대에 에바 헤세, 마르셀 뒤샹, 솔 르윗(Sol Le Wit) 등 주변 미술가들의 작업 특징을 단어로 묘사해 나열했던 ‘초상화 시리즈’에서 보여준 특성의 연장으로 볼 수 있다. 텍스트의 동일한 혹은 유사한 반복은 보크너의 작품에서 일반적으로 나타나는 특징이며 이는 조형적으로도 연관된 결과를 만들어낸다. 보크너는 이러한 구조의 텍스트를 드로잉, 캘리그래피, 페인팅, 스테인실, 실크스크린 등의 다양한 수단과 방법으로 표현한다.

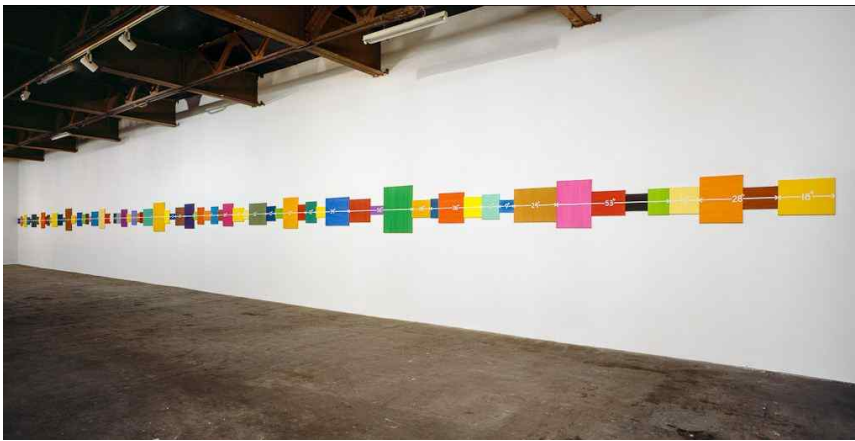
보크너는 작품에서 색을 중요한 요소로 활용한다. 보크너의 작품에서 화려한 색이 본격적으로 사용되기 시작한 것은 1998년부터이다. <수평의 경위(Event of Horizon)>(1998)는 크기가 다양한 여러 개의 판넬에 각각 노

---

65) 이 경우, 의미는 같으나 철자가 다른 영어로 된 문장과 독일어로 된 문장이 중첩된다.

랑, 핑크, 레드, 블루, 오렌지 등 다양한 색을 입인 후, 길이를 쟀 수치를 기입하여, 전시장 벽에 일렬로 부착한 작품이었다(그림63). 색상이 이만큼 화려하지는 않지만 그는 이 작품의 전조가 되는 것으로 <측량>(1994)을 비슷한 방식으로 그리기도 했다. 다양한 색상의 조합이 정돈된 인상으로 경쾌하게 표현된 <수평의 경우>의 색채감은 같은 해 작업된 텍스트 회화 <만일 색이 바뀐다면>(1998)에서도 발견되는데, 여기서 그는 철자마다 색을 다르게 지정하여 밝으면서 현란한 인상을 주는 방식으로 텍스트를 표현하고 있다. 1998년부터의 이러한 일련의 시도들을 통해 보크너의 텍스트 작품에서는 색이 본격적인 조형적 요소로 탐구되고 강조되기 시작한다.

색에 대한 관심은 최근의 다채로운 보크너 텍스트 회화의 직접적 동기로, 그는 언어에 대한 관심보다 색에 대한 관심을 먼저 표명했다. 이것은 언어 작업인 <만일 색이 바뀐다면>과 결합되면서 이후 본격적인 텍스트 회화로 방향을 선회하는 계기가 된다.



<그림63> 보크너, <수평의 경우>(1998)

이후 이어지는 보크너의 텍스트 미술은 초기 개념주의 시기의 작품 경향과 달리, 색 외에도 재료 사용과 질감을 통한 다양한 효과를 추구하는 폭넓은 조형작업으로서의 경향을 표출한다. 보크너의 텍스트 미술에서는 사용된

주제나 단어가 반복적으로 재등장하고 다른 질감과 재료의 버전으로 재생산되면서 많은 작품이 양산되는 것도 특징이다.

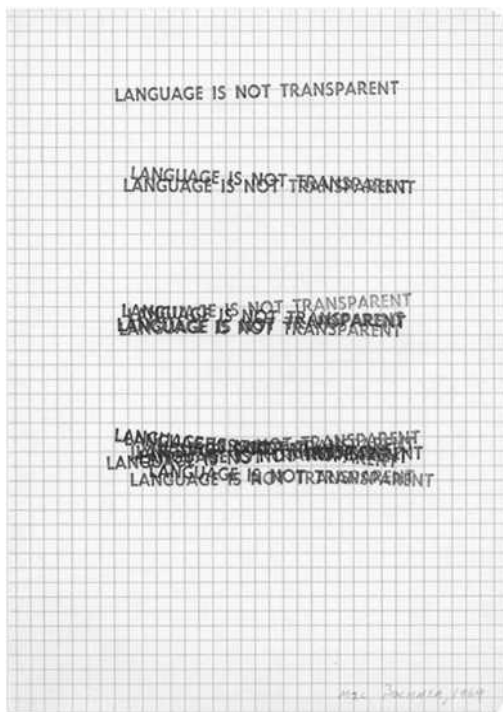
### 1) 텍스트와 텍스트의 중첩

보크너의 텍스트 미술에서는 텍스트와 텍스트의 다양한 양상의 중첩이 실험된다. 보크너의 중첩에는 시간적으로 앞선 것과 뒤 선 것이 한 화면에 동일하게 공존하는 방식과, 시간적으로 앞선 것이 뒤의 것보다 흐릿하게 처리되면서 ‘흔적’으로 드러나는 두 가지 방식이 있다. 어느 경우든 보크너의 작업에서는 이전의 작업이 은폐되지 않고 노출됨으로써 선후가 공존하는 특징을 보인다.

보크너의 작품에서 텍스트의 중첩은 개념미술 초기 작업에서부터 등장하고 있다. 고무 스탬프를 이용하여 텍스트를 반복적으로 찍은 <언어는 투명하지 않다>(1969)는 잉크의 농도와 반복되는 횟수에 따라 연하게 찍혔을 때 나타나는 글자의 느낌과 글자가 한 번 두 번 겹쳐지면서 추가되는 질감감을 함께 보여주고 있다(그림64). 이는 의미를 전달할 뿐만 아니라 물성을 표현하는 조형적 대상으로 텍스트가 사용될 수 있는 가능성을 보여주는 작업이다.

일반적인 환경에서는 투명한 것처럼 보이는 언어는 미술작품에 포함될 때 물질적 형식을 지니게 되어, 그 형식이 언어가 문법적으로 의미하는 바를 풍부하게 만들어주거나 수정하면서 또 다른 의미의 운반체가 된다. 진 로버트슨(Jean Robertson)과 크레이그 맥 다니엘(Craig McDaniel)은 미술에서 이러한 형식에 의한 언어의 작용 정도를 투명성(transparency), 반투명성(translucency), 불투명성(opacity)으로 구분한다.<sup>66)</sup> 텍스트가 미술에 도입

될 때 가장 흔한 경우는 읽히기도 하는 동시에 의식적으로 보이는 ‘반투명성’이지만 이는 언어적 강조와 시각적 강조 사이에 균형이 유지되어 단어가 시각적이면서 언어적으로 작용하는 경우이다.<sup>67)</sup> 반면, 선택한 텍스트가 시각적인 차원에서만 작용하도록 의도되는 경우, 텍스트는 다른 시각요소처럼 형태, 질감, 색으로 보이는 대상이 되며 그 결과 언어에서 의미의 지시적 차원을 전혀 찾아볼 수 없게 되는데 이 경우가 ‘불투명성’이라는 것이다.<sup>68)</sup>



<그림64> 보크너, <언어는 투명하지 않다>(1969)



<그림65> 보크너, <블라 블라 블라>(2008)

<언어는 투명하지 않다>의 제목과 텍스트가 지시하는 것처럼 보크너는 중첩을 통해 언어의 반투명성 또는 불투명성을 보여준다. 중첩은 언어를 조형적으로 다루며 의미보다 조형이 목적인 텍스트로 전환시키는 수단이 된

66) 진 로버트슨, 크레이그 맥 다니엘, 앞의 책, pp. 295-297.

67) 진 로버트슨, 앞의 책, p. 296.

68) 진 로버트슨, 앞의 책, p. 297.

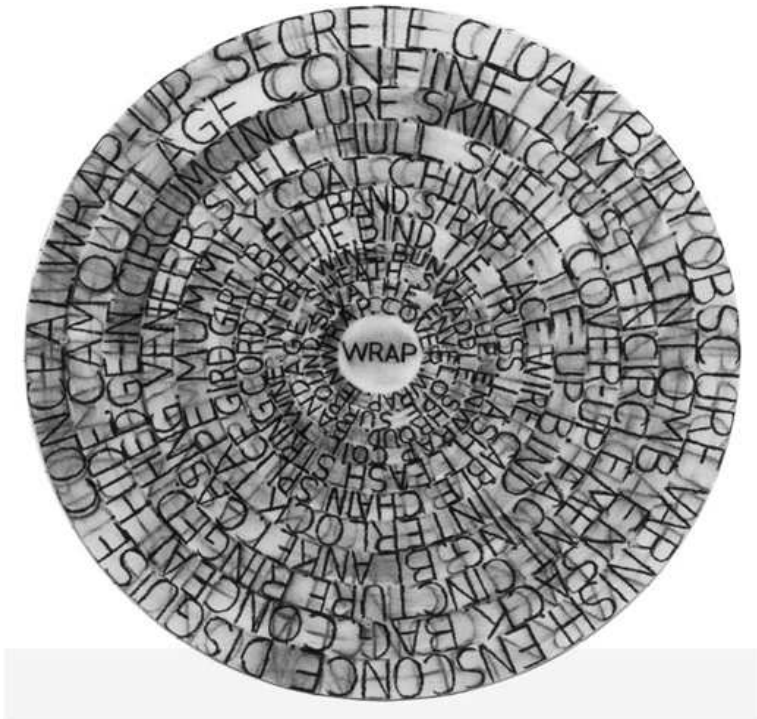
다. 이 텍스트를 사용한 첫 작업(1969)은 개념 미술기 그리드가 쳐진 제도 지 위에 구현되었지만, 이후 유화작품(1999)을 포함한 여러 버전으로 제작되었다.



<그림66> 보크너, <만일에 색이 바뀐다면>(1998)

<만일에 색이 바뀐다면(If Color Changes)>(1998)은 두 층의 텍스트가 중첩을 통해 선. 후의 감각 없이 동시에 드러나는 사례다(그림66). 이 작품은 흰 배경에 독일어로 된 텍스트를 아래에 위치시키고 영어로 된 텍스트를 위에 겹치면서 글자 한 자 한 자를 다른 색으로 배치하였다. 그로 인해 다양한 색상의 글자들이 화면을 생동감 있게 구성하는 반면, 텍스트의 구조가 거의 파악되기 어려운 특징을 보여준다. 이 작품은 제목에서도 알 수 있듯이, 텍스트의 중첩과 색의 다양한 배색을 통해 텍스트의 가독성을 무용화

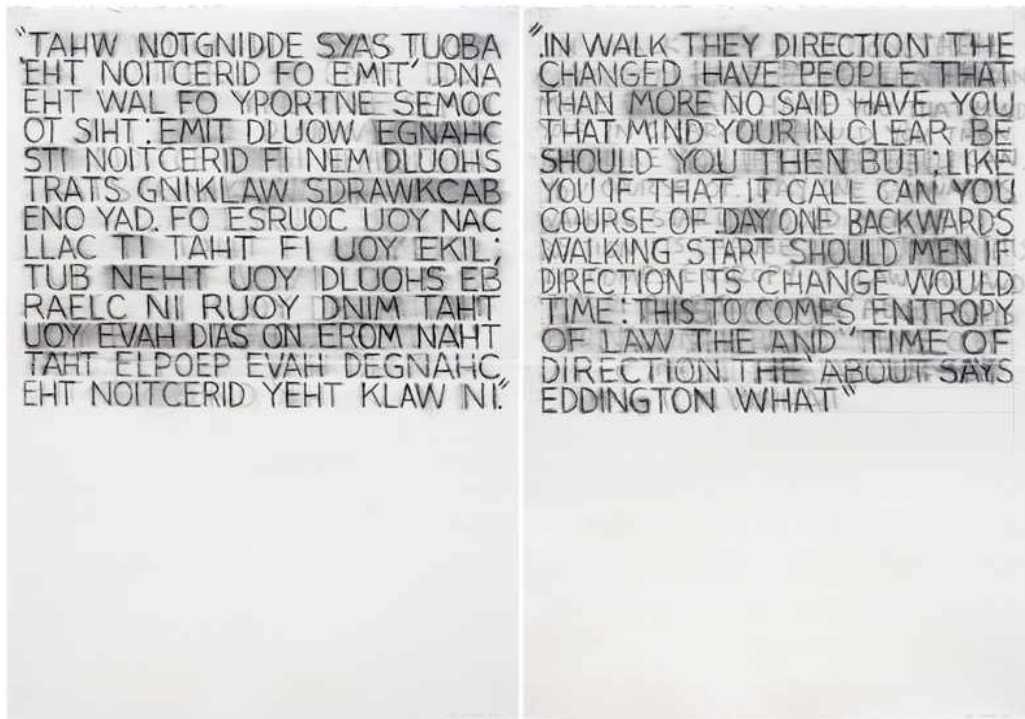
(無用化) 하는 한편, 텍스트를 ‘색으로 구성된 파편’으로 해체함으로써 ‘조형적 화면’으로 재구성하고 있다.



<그림67> 보크너, <에바 헤세의 초상을 감싸라>(2001)

한편, 보크너는 번지거나 지울 수 있는 재료의 성격을 이용해서 중첩을 표현하기도 하는데, 물감을 속도감 있게 번지거나 목탄을 지우듯이 문지르는 방식을 사용한다. 보크너는 2001년 개념미술 시기 초기 텍스트로 표현했던 <에바 헤세의 초상>(1966)을 <에바 헤세의 초상을 감싸라(Wrap the Portrait of Eva Hesse)>라는 제목으로 다시 제작했다(그림67). 그는 목탄과 연필을 이용해 먼저 쓴 텍스트들의 흔적을 남겨놓으면서 다시 텍스트를 진하게 쓰는 방법을 반복적으로 사용한다. 처음에 글씨를 쓰고 한번 지운 후, 다시 그 위에 글씨를 썼던 과정을 은폐하지 않고 그대로 반영하는 이 방법에는 뒤상이 <계단을 내려오는 사람>에서 보여주려 했던 시간과

움직임의 흔적이 유사하게 반영되어 있다. 이 작품은 환형으로 배열된 대문자들이 점차 크기가 바뀌면서 중심을 향해 수렴되는 원작의 특징을 그대로 활용하면서도, 펜과 잉크 대신 목탄을 통해 재료의 효과를 살렸다(그림68). <에바 헤세의 초상>이 ‘쓰기’에 의한 것이었다면 이 작품은 ‘그리기’의 성격을 보여준다.



<그림68> 보크너, <원한다면 그렇게 불러도 좋다>(2001)

텍스트 드로잉 <원한다면 그렇게 불러도 좋다(You Can Call It that If You Like)>(2001) 또한 지우고 번지는 기법을 적용하고 있는데 이 작품은 동일한 텍스트를 좌측 상단에서 시작하도록 한 것과 우측 하단에서 시작하도록 한 두 점의 작업으로 구성되어 있다(그림68). 두 방향의 배열을 대조한 이 작품에서는 텍스트를 읽는 방식에 대한 보크너의 문제제기를 엿볼 수 있다. 방향이 변경된 텍스트는 문자의 이미지는 남아도 소리와 의미를 상실

하게 되고 ‘읽기와 의미’가 해체된 텍스트는 순수한 조형적 대상이 된다. 최근 유사어 회화(Thesaurus painting)에 나타나는 난독의 특징들도 텍스트의 가독성을 위해 관습적으로 유지되어 온 읽기와 쓰기의 원리를 해체하고 그 결과를 조형적으로 성찰하는 실험으로 볼 수 있다.



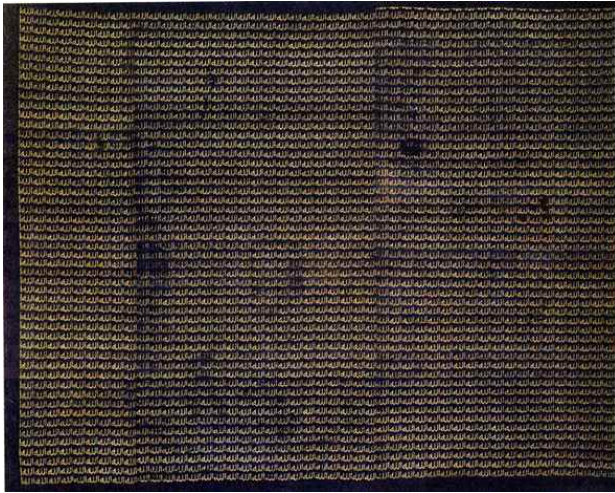
<그림69> 보크너, <블라 블라 블라>(2008)

<그림70> 보크너, <블라 블라 블라>(2008)

유화작품 <블라 블라 블라>(2008)는 연작으로 제작되었으며 뒤로 갈수록 화면 속에서 반복되는 ‘Blah Blah Blah’의 수가 늘어났다. 한 단어가 계속 반복되는 <블라, 블라, 블라>는 마치 끊임없이 이어지는 말의 세계를 조롱하듯 은유한다. 한 단어의 계속적인 반복은 이슬람문자 ‘알라’를 끊임없이 반복시킨 18세기 북아프리카의 작품에서 볼 수 있듯이 종교적이거나 주술적 의미를 갖기도 한다(그림71).<sup>69)</sup> 푸른색 유화물감을 묽게 사용하여 흘러내리는 거친 배경처리가 특징인 이 작품에는 재스퍼 존스의 <잠망경>의

69) John Hunt & David Lomas & Michael Corris, 앞의 책, p. 11.

영향도 나타난다. 흰색 페인트로 여러 겹 처리된 글자들은 어떤 것은 지운 듯 형체가 흐려져 있고, 그 위에 다시 써져있다. 이처럼 반복적인 붓질과 흘러내리기를 통해 여러 겹으로 쌓인 텍스트는 글자임을 넘어 하나의 '물성을 지닌 오브제'로 형상화되고 있다.



<그림7> 북아프리카의 실크 판넬, 18세기

보크너의 타이포그래피는 여러 개의 문장을 각각의 층(layer)으로 분리하여 선명하게 중첩시키거나, 한 문장의 지운 흔적을 남기면서 새 문장과 겹치거나, 짧은 의성어의 반복을 캘리그래피적 흘러내림과 겹침을 통해 표현함으로써 텍스트의 중첩방식을 화면에서 시각적으로도 그대로 드러내 보인다. 그는 반복되는 텍스트의 구조를 텍스트와 텍스트의 조형적 관계로 그대로 환원하여 보여줌으로써 텍스트의 의미를 시각화하기보다 텍스트의 구조를 시각화했다. 보크너의 작업은 콘텐츠가 단어로 바뀌기는 하였지만, 이의 본질은 전치사 조각과 같은 개념미술기의 기호적 분석작업의 연장으로 이해될 수 있다. 비근한 예로 <만일 색이 바뀐다면> 연작의 경우, 색이 바뀐다면의 텍스트는 동일하게 사용되면서 색만 계속 다르게 적용되고 있다.

이로 볼 때 보크너의 텍스트는 선택된 목적 또한 텍스트의 특정한 의미의

전달보다 이러한 조형적 실험의 차원에서 우선 이해할 수 있다. 보크너의 조형적 실험은 보다 시각적으로 변모하였지만, 개념미술기의 언어작업과 기호적 검증작업의 연장에서 바라 볼 수 있다.

## 2) 텍스트와 배경의 배색

텍스트와 배경의 관계에 대한 보크너의 실험은 주로 2000년 이후 유사어 회화(thesaurus painting)를 통해 다루어지고 있다. 유사어로부터 영감을 얻은 ‘유사어 회화(thesaurus painting)’는 <돈(Money)>, <대장(Master of Universe)>, <실패(failure)>, <죽다(Die)>, <미친(Crazy)>, <쓸모없는(Useless)>, <(음탕한)Obscene>, <지껄이다(Sputter)> 등의 다양한 명사, 형용사, 동사를 주제어로 다룬다. 이들 시리즈에서는 한 단어가 선택이 되면 화면위에 유사한 단어가 계속해서 나열되는 텍스트 구성을 보여준다. 예를 들어 화면에 ‘money(돈)’이 등장하고 ‘gelt(푼돈)’, ‘scratch(빌린 돈)’, ‘big buck(큰 돈)’, ‘chink(현금)’ 등 관련어들이 이어지다가 마지막에 ‘root of all evil(악의 근원)’로 구성되는 식의 구성을 보여준다.

유사어회화의 표현은 크게 볼 때 텍스트와 배경의 배색의 문제에 집중되어 있으며 색을 중시하는 보크너의 특징을 잘 보여준다. 이는 몇 가지의 유형으로 대별된다. 하나는 텍스트를 구성하는 단어 또는 철자와 그 배경의 화려한 배색 관계에 의해 조형성을 추구하는 방식이다. 이 같은 방식에서 작가는 색상, 명도, 채도의 예상되는 대비조건을 고려한 감각적인 배색을 통해 작품에 심미성을 부여하며, 텍스트를 정교한 레터링 방식으로 다룬다. ‘유사어 회화’의 배색은 이 경우 유사어가 나열되는 구조에 맞추어 단색 배경에 다양한 색의 텍스트를 구성하는 방식과(그림72), 다양한 색 배경에 다

양한 색의 텍스트를 구성하는 방식이 있다(그림72, 73). 보크너의 실험에는 이 경우 텍스트의 색채를 다양하게 유지하려는 원칙이 적용됨으로써 단색의 텍스트를 다양한 색상의 배경에 적용하는 방식은 발견되지 않는다. 따라서, 배경은 전체가 한 가지 색으로 통일되거나, 텍스트 행별로 배경색이 달리 적용되거나, 또는 부정형(不定形)의 방법으로 다양하게 적용되는 세 가지 경우가 있으며 텍스트는 단어별로 색채가 구분되거나, 철자별로 구분되는 두 경우가 보인다.



<그림72> 보크너, <미친(Crazy)>(2004)

보크너의 타이포그래피는 색채를 최대한 풍성하고 다양하게 사용하는 것을 특징으로 하며, 후기로 올수록 색채가 더욱 화려하게 구사된다. 보크너는 색의 구성에 있어서 진출과 후퇴의 성질을 활용하는데 그는 <미친(Crazy)>(2004)과 <놀라운(Amazing)>(2011)에서와 같이 명도와 채도가 다른 색채의 배열을 통해 다양한 진출 또는 후퇴의 시각적 효과를 발생시킴으로써 어떤 단어는 잘 읽히는 반면 어떤 단어는 읽히지 않는 결과를 만들

어낸다(그림72, 73). 특히, <두목(Master of Universe)>(2010)과 같이 텍스트의 색상을 철자별로 달리 준 경우에, 시선은 진출효과가 큰 색이 사용된 철자에 우선적으로 뺏김으로써, 단어 전체를 파악하려는 지각이 방해받게 된다(그림74).



<그림73> 보크너, <놀라운>(2011)



<그림74> 보크너, <대장>(2010)

그는 또한 인접한 유사색을 그룹으로 인식하게 하는 게슈탈트의 원리를 이용, 한 단어의 부분을 다른 단어의 부분과 연결되어 보이도록 함으로써, 마찬가지로 지각을 방해하며 텍스트에 대한 순조로운 읽힘을 지연시킨다(그림75, 76). 색의 진출과 배경색과의 관계를 활용한 이 같은 처리 방식은 수용자의 지각을 색을 중심으로 유도하며, 텍스트가 온전하게 읽히는 것이 아니라 철자들로 해체되어 눈에 들어오는 효과를 발생시킨다. 텍스트가 있지만, 오히려 그것을 보지 못하게 하는 보크너의 색채전략은 텍스트로 구성된 밋밋하고 지루한 평면에 입체감과 리듬감을 부여함으로써 전체 화면에 생동

감을 제공한다. 또한 단어들의 배열 순서에 관계없이 먼저 지각되는 것을 읽게 되는 효과는 순서에 특별한 의미가 없는 유사어의 배열구조를 그대로 반영한다. 그러므로, 보크너의 색을 이용한 타이포그래피의 조형적 처리는 문장이 지니는 의미(semantic) 전달과는 관계없이, 그 자체로 조형적 지각을 목적으로 지니는 작업으로 보인다. 또한 단어들의 의미가 조형과 관련한 일치점을 갖지 못함으로써 유사어회화의 타이포그래피는 의미를 반영하기보다 유사어들의 배열이라는 특정한 구조를 반영하는 성격이 강하다. 작품은 의미를 벗어나 단어를 눈에 보이는 대로 지각하고 배색의 조형적 심미성을 즐기는 것으로 필요충분한 조건을 제공하며, 유사어라는 콘텐츠는 그러한 조형적 구조와 일치한다. 따라서 텍스트 또한 그 같은 목적에서 선택된 조형의 재료가 된다.



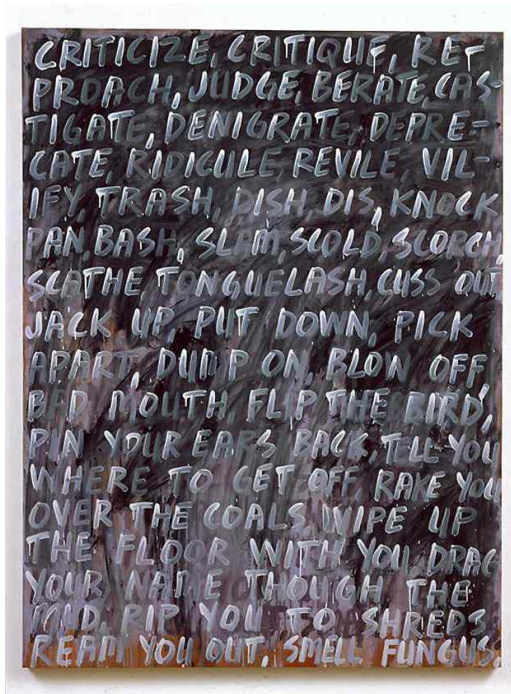
<그림75> 보크너, <실패>(2009)



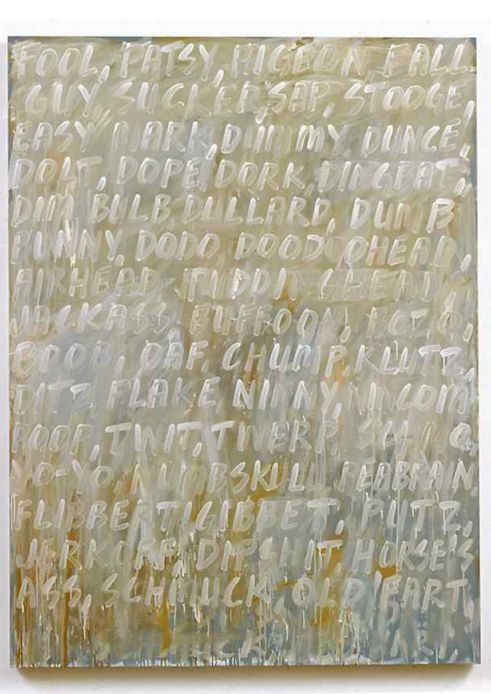
<그림76> 보크너, <아니오>(2009)

보크너의 유사어 회화는 이러한 레터링의 작업 방식 외에도 캘리그래피

필법으로 텍스트를 쓰는 작업을 보여주는데, 이는 화려한 배색과 정반대로 모노톤의 상태에서 물감의 농도에 의한 텍스트와 배경의 변화와 대비를 활용한다. <비난하다(Criticize)>(2007)는 여러 겹으로 밀칠이 된 캔버스 위에 ‘Criticize’, ‘Critique’, ‘Reproach’ 등의 유사어를 손글씨로 써 나간 작품이다. 밀칠 된 배경색에 흰색물감을 찍어 글자들을 씌으로써 철자마다 흰색의 농도에 따라 잘 보이는 것과 잘 보이지 않는 것의 차이가 발생한다(그림 77). 처음에 흰색이 많이 섞인 글자는 흰색의 농도로 인해 진출하지만, 나중에 쓰여진 글자는 배경색과 섞이면서 흰색 농도가 떨어져 후퇴하게 된다. 이러한 물감의 농도가 만들어내는 텍스트의 진출과 후퇴는 화면에 입체적 깊이와 함께 조밀한 질감의 패턴을 만들어준다. 이러한 시각적 결과는 물감의 농도에 의한 것일 뿐, 단어의 의미와는 무관하며 철자별로 명암이 복잡하게 분열된 조건에서 단어들을 읽기란 쉽지 않다.

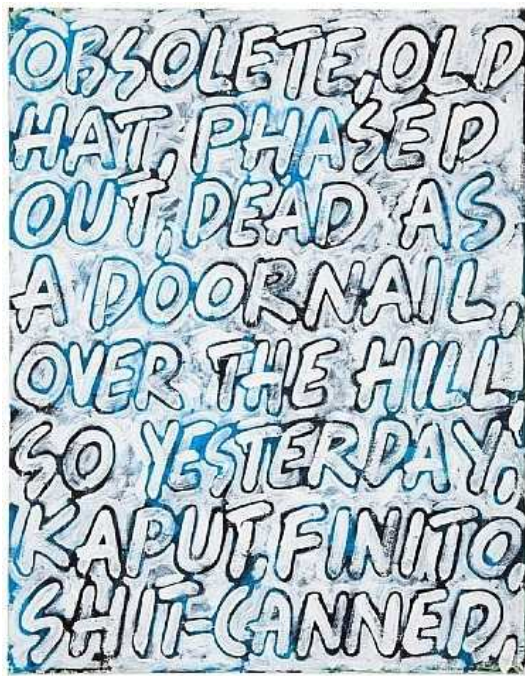


<그림77> 보크너, <비난하다>(2007)

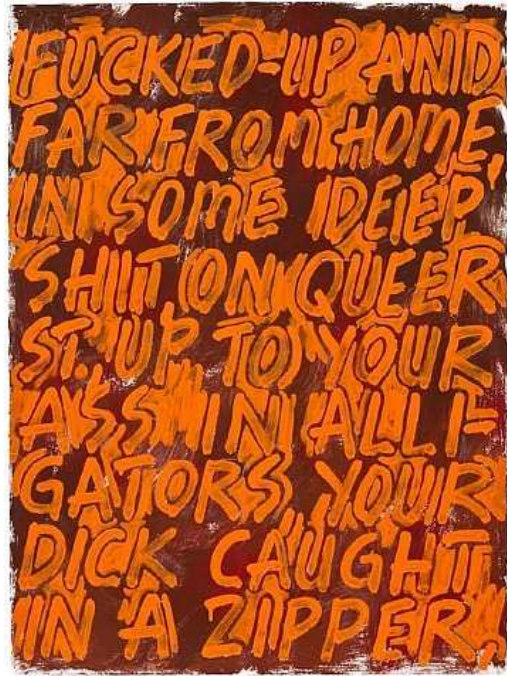


<그림78> 보크너, <비보>(2007)

2011년에 제작된 <구식의(Obsolete)>는 먼저 붓으로 종이에 배경을 처리한 다음 그 위에 물감으로 글씨를 쓴 작품이다. 이 작품은 글씨를 배경과 다른 색으로 쓰고 난 후, 다시 글씨와 같은 색으로 배경을 칠하는 기법이 특징이다. 이때, 텍스트와 배경 사이에 여유를 조금 남기고 칠한 결과 글자의 외곽에 윤곽선이 생성된 것처럼 보인다(그림79). 이 경우에도 배경처리를 어떻게 하느냐에 따라 잘 보이는 글자와 상대적으로 덜 보이는 글자가 있다. 예를 들어 밑그림이 어둡게 채색된 부분과 밝은 색으로 채색된 부분으로 혼재되어 있을 때 동일하게 흰 글씨를 적용하면 어두운 배색과의 대비가 밝은 배색보다 더 강한 윤곽선의 대비효과를 만들어 잘 주목되는 식이다.



<그림79> 보크너, <구식의>(2011)



<그림80> 보크너, <엉망진창인>(2012)

<엉망진창인(Fucked-Up and Far From Home)>(2012)은 이러한 배경 채우기를 일부분만 한 것으로, 칠해진 부분과 텍스트가 하나의 구조물처럼

결합되는 효과를 보여준다. 이 방식은 배경을 텍스트와 동일하게 채색함으로써 둘을 하나의 레이어로 결합시키는 효과가 있고, 덧칠된 배경을 텍스트의 연장으로서 보이게 한다(그림80). 텍스트를 잘 읽히지 않도록 하는 이 방법은 대상을 텍스트이기에 앞서 물성을 지닌 오브제로 처리하는 방식이다.

### 3) 텍스트의 질감

텍스트와 텍스트의 중첩 혹은 텍스트와 배경의 배색을 고려하는 방식과 더불어 2010년 이후 보크너 작품의 조형적 구성에서 중요한 표현방법으로 활용되는 것은 텍스트 자체의 질감처리다. 질감은 유화물감의 끈적이는 질감, 부드럽고 은은한 수채화의 질감, 그리고 딱딱하고 메마른 고체의 질감 등으로 나타나는데, 그는 보통 끝이 동글동글한 상업용 서체를 변형 없이 사용하면서 반복적인 실크스크린 방식으로 글자의 표면에 물감의 물성을 표현한다. 따라서 물감은 글자의 범위를 넘어 화면으로 번지기도 하고 글자의 표면에 두터운 층을 형성하기도 한다.

<하하>(2010)는 유화물감의 안료 특성을 활용하며 특유의 끈적임과 혼합감 등을 보여주고 있다(그림81). 이 작품은 공판화 방식을 통해 여러 색의 물감들을 두텁게 중복하여 찍음으로써 물감이 혼색되거나 번지는 효과를 활용하고 있다. <놀라운(Amazing)>(2012)은 딱딱한 질감의 사례를 잘 보여준다(그림82). 물성과 시간성을 동시에 드러내는 이러한 방법은 특히 최근의 복합미디어 작품을 통해 많이 나타난다. 이것은 흡수성이 좋지 않은 벨벳 천이나 종이 위에 작업을 하여 물감이 흡수되지 않고 표면에 말라 있다가 시간이 지나면서 금이 가고 깨져버리는 결과를 이용한다. 질감표현을

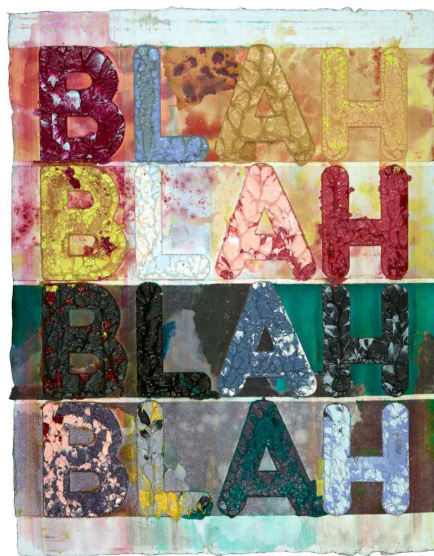
의도한 이러한 작품들은 2011년과 2012년의 최근작들에 집중되어 있다. <성을 잘내는(Irascible)>(2007)이나 <사라지다(Go Away)>(2010)는 수채화의 번짐과 얼룩을 효과적인 질감표현의 수단으로 사용하고 있다(그림 84, 85)



<그림81> 보크너, <하하>(2010)



<그림82> 보크너, <놀라운>(2012)



<그림83> 보크너, <블라블라>(2012)



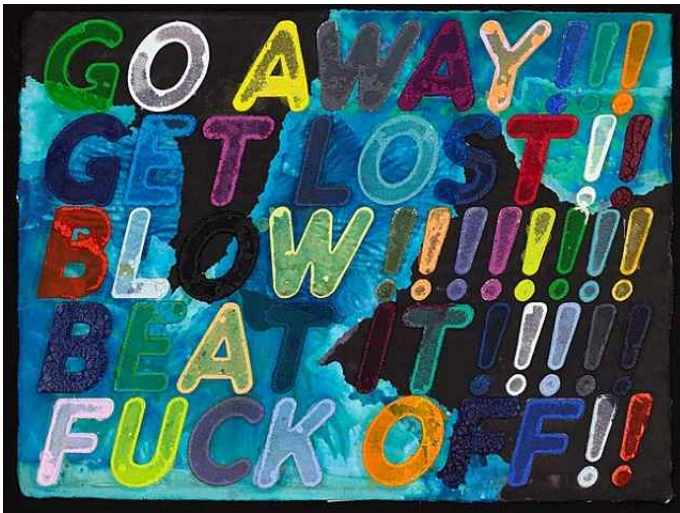
<그림84> 보크너, <성을 잘내는>(2007)



<그림85> 보크너, <사라지다>(2010)

텍스트에 대한 이 같은 질감의 표현은 앞에서 언급한 개념미술기의 작품 <영역의 법칙(The theory of Boundary)>(1970)의 실험과 관련이 있음을 볼 수 있다. 보크너는 칠이 대상의 영역 안에 머물고 번지는 등의 회화적 형식원리의 개념들을 in, over, at, out 등의 단어로써 탐구했는데, 이를 그대로 텍스트의 경계 그 안에 머무는 것, 넘치는 것, 안에는 없고 밖에만 있

는 것 등의 결과로 가시화하고 있다. 예를 들어 <사라지다>의 경우 칠이 영역 안에서만 머무는 상태인 ‘/in’에 해당되고(그림86), <저속한>은 칠이 영역 안에는 없고 영역 밖과 울타리에 걸쳐져 있는 ‘at/out’에 해당된다(그림87). 또한 물감이 텍스트의 울타리 밖으로 넘쳐버린 <하하>나 <사라지다>(그림81,85)는 ‘over/in’에 해당된다.



<그림86> 보크너, <사라지다>(2012)



<그림87> 보크너, <저속한>(2007)

한편, 회화적으로 표현된 보크너의 텍스트 작품은 질감을 통해 글자의 마모되고 부서지고 갈라지고 페인트가 벗겨진 오래된 시간의 흔적을 손으로 재현하는 듯한 결과를 보여준다. 그의 회화적 작업에는 시간성이 덧 씌어져 있고, 먼저 지나간 것과 나중에 새롭게 덧 씌워진 것의 역사가 그대로 노출된다. 긴 시간을 통해 마모되고 부식되어나간 물성의 흔적을 짧은 몇 번의 과정으로 응축하는 시간의 압축을 보여주기도 한다.

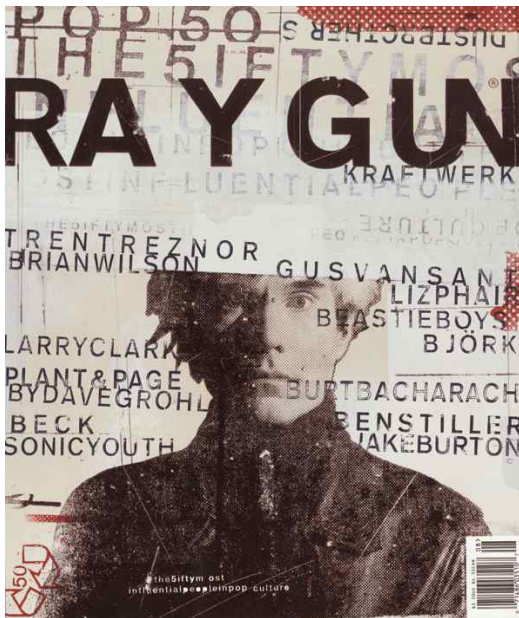
그러나, 글자의 형태를 일그러뜨리는 질감과 물성적 표현을 심미적 수단으로 활용하고 있는 이러한 작업들 역시 작업의 형식적 결과로부터 텍스트의 의미와의 연관성을 보여주지는 않고 있다. 보크너의 타이포그래피는 텍스트의 전달을 중심으로 하는 작업이 아니라, 텍스트를 사용한 다양한 회화적 실험을 목적으로 하는 작업임을 여기서도 발견할 수 있다.

### 3. 보크너 작품의 타이포그래피적 의미

언어를 콘텐츠로 하는 보크너의 작품에는 잘 보이는 글자와 잘 안 보이는 글자가 공존한다. 각각의 작품들은 그 속의 글자들을 조형적 표현의 대상으로 다루려는 작가의 시각을 충분히 드러내고 있다. 보크너에게 언어적 소재는 어떤 ‘언어적 메시지’의 전달을 위해 특별하게 선택된 소재이기 보다는 ‘그리기의 대상’으로서 의미를 갖는다. 보크너 미술에서 텍스트는 반드시 읽혀야 하는 ‘언어’가 아닌 조형적 대상이다.

보크너가 문자미술을 본격적으로 시작하게 된 것은 1990년대 후반이었고, 정확하게는 <색이 바뀐다면>이 발표된 1998년부터였다. 이후 보크너의 미술은 문자를 조형의 대상으로 다루는 방향으로 급선회하는데, 이 시점이 현

대타이포그래피의 변모와 어떤 관계가 있는지 논하는 것도 의미가 있을 것으로 보인다. 1990년대는 미술과 디자인에서 모두 문자에 대한 새로운 태도가 표명되기 시작했는데, 특히 그래픽디자인에서는 ‘예술적 타이포그래피’에 대한 실험적 시도가 1990년대 초반부터 활발하게 진행됐다.



<그림88> 데이비드 카슨, <레이 건> 표지(1990년대)

미국의 캐서린 맥코이(Katherine McCoy), 데이비드 카슨(David Carson), 영국의 디자인 그룹 와이 낫 어소시에이츠(Why not Associates) 등으로 대표되는 일군의 디자이너들은 포스터와 잡지 편집디자인을 통해 1980년대 이후 등장한 컴퓨터 기술로 가능해진 새로운 표현 형식을 가시화하기 시작했다(그림 88).<sup>70)</sup> 이른바 해체주의 타이포그래피로 불리는 이 작업은 “1)

<sup>70)</sup> 이른바 타이포그래피에서의 해체주의적 경향을 의미한다. 데이비드 카슨(Davis Carson) 등은 1980년대 후반부터 1990년대까지 가독성을 파괴하는 새로운 타이포그래피 스타일로 편집디자인과 그래픽 디자인에 강력한 영향력을 발휘했다. 그는 『레이건』이라는 잡지를 통해 이 스타일을 널리 각인시키는데, 흥미롭게도 레이건의 편집자였던 루이스 블랙웰은 후에 해체주의적 디자인 방식을 표방하는

활자와 이미지의 탈 경계화, 2)이미지의 뒤섞기, 3)탈 그리드, 4) 비선형성과 시각의 분산화”라는 네 가지 특징으로 설명된다.<sup>71)</sup> 이들은 모더니스트적 가치에 충실한 서체의 명료함이나 정숙한 느낌보다는 모호하고 다양하면서 시시때때로 변화하는 시각적 뉘앙스를 표현해 낼 수 있는 활자들을 선택하려는 경향이 강했다.<sup>72)</sup> 그리드를 해체하고 글자를 겹치고 자간과 행간의 규칙을 파괴하는 실험을 했던 이들의 기본 입장은 글자를 이미지처럼 다루는 것이었다.

이들 디자이너들의 작업들은 글자가 조형적 수단으로서 충분히 심미적인 오브제가 될 수 있다는 것을 광고, 잡지 등의 개방된 매체와 전시를 통해 폭넓게 제시해주었다. 당시 보크너가 그래픽 디자인 교육이 강한 예일대학의 교수로 일하고 있었던 점은 디자인 영역에서 실험된 이들 타이포그래피의 결과들로부터 멀리 떨어져 있었을 것이라고 보기 어렵게 만든다.

1990년대 디자인 타이포그래피에서의 변화는 활자의 ‘이미지화’가 핵심으로, 컴퓨터를 사용하는 환경에서 다루는 것은 인쇄를 위한 ‘활자’가 아니라 ‘활자의 이미지’이며, 이는 타이포그래피의 대상이 활자로부터 활자의 이미지로 전환된 것을 의미한다. 이러한 변화는 언어로 표현되는 보크너의 미술이 글자쓰기에서 글자그리기로 전환된 변화와 상응한다. 양자의 변화는 언어적 대상이었던 글자가 조형의 대상으로 다루어지며, 행위의 본질이 언어를 다루는 것에서 이미지를 다루는 것으로 전환된다는 점에서 공통점을 보인다.

한편, 1990년대는 미술가들이 텍스트를 다루는 태도에도 변화가 나타났

---

『블라 블라 블라』라는 잡지를 창간한다. 『블라 블라 블라』는 디지털과는 어울릴 것 같지 않은 거친 기존의 그래픽방법을 접목하여 하이퍼 매개적 접근을 시도한다.

71) 이병주, 『타이포그래피의 빈 공간』 (서울: 홍디자인, 2011), p. 161.

해체주의 타이포그래피에 의해 이미지에 적용되던 조형원리가 활자에 그대로 동일하게 적용되면서 지면은 텍스트와 문자의 공간이 아니고 이미지와 이미지화된 활자의 공간이 된다고 설명한다.

72) 이병주, 앞의 책, p.166

다. 뒤에서 살펴보겠지만 1980년대에 포스터와 유사한 형식 안에서 사진과 텍스트의 관계를 탐구하던 바바라 크루거는 1990년대로 들어오면서 전시공간에서의 대형 설치작업과 공간 설치물로 작업을 확장시키고, 문자가 조형의 대상으로 본격적으로 다루어지는 상황을 가시화했다. 크루거의 이러한 성과는 텍스트를 통해 다양한 타이포그래피가 시도될 수 있는 가능성과 텍스트 미술이 조형작업으로서의 새로운 ‘미술적 지위’를 확보할 수 있는 가능성을 보여주었다. 제니 홀저(Jenny Holzer) 또한 1990년대로 오면서 기존의 텍스트 중심작업을 미디어에 비중이 실린 공간적 설치 작업으로 전환하고 텍스트를 도심의 공간에 영사(projection)하는 제논 프로젝션 작업을 시작하는데, 이 또한 미술에서 수용될 수 있는 텍스트의 새로운 조형적 가능성을 보여주는 것이었다.

바바라 크루거와 제니 홀저에 비교해 출발은 늦었지만, 보크너는 2000년대 이후 문자를 조형적 대상으로 전환시키는 흐름에서 언어회화 또는 언어들로잉을 통하여 독자적인 의미를 확보한다. 보크너의 작업은 언어를 조형적으로 ‘그린다’는 차원에서 혹은 ‘회화적’이라 규정되는 물리적 행위 안에 언어를 위치시킨다고 하는 측면에서, 차용해 온 유머 텍스트들을 캔버스 위에 구현하는 동시대의 리차드 프린스, 알파벳을 그린 채스퍼 존스, 그리고 시를 그린 파울 클레 등이 추구했던 일련의 시도들을 계승한다. 그러나 그는 특유의 시리얼 아트와 성향과 이를 결합시킴으로써 과거 텍스트를 회화 형식과 결합하려고 시도했던 어느 작가보다도 작업의 지속성이나 양, 실험 방식의 다양성과 집중도에서 치열함을 보여준다. 그 결과 보크너처럼 언어와 텍스트를 다양하고 적극적인 방법으로 회화적 행위와 결합한 선례는 없었으며, 텍스트에 대한 회화적 재현방식을 포괄적이고 집약적으로 실험에 옮긴 작가는 보이지 않는다. 그는 언어를 회화의 대상으로 확고하게 정립시켰다.

1960년대 기존의 형식주의 미술에 대한 반발로 형성되기 시작한 개념미술이 최종적으로 선택한 수단인 언어와 텍스트가 보크너의 작품에서 다시 ‘그림 그리기’의 대상으로 등장하는 것은 변증법적인 진보의 성과로 볼 수 있다. 또한 그의 작품은 회화의 전통적 조형원칙을 본질적으로 분석하고 이를 실천하고 있으면서도 단순히 페인팅이라고 할 수 없는 콜라주, 판화, 엠보스 가공 등 혼합매체(mixed media)를 통한 평면작업과 캔버스, 종이, 천 등 다양한 재료의 사용을 병행하고 있는 점이 특징이다. 즉, 보크너의 ‘그리기’는 언어라는 새로운 표현대상을 통해 이루어지는 회화적 전통으로부터 진일보한 이미지의 실험이다.

보크너는 청년기에 언어 또는 숫자라는 기호가 지닌 의미에 대한 투철한 성찰과 회의, 검증은 미술적 소재로 이용하였으나, 70대에 접어든 현재는 단어와 짧은 외마디 말에 색과 질감 등 회화가 축적해 놓은 다양한 방법들을 적용해 감각적인 오브제로 드러내는데 주력하고 있다. 문자의 영역에 그리기의 방식을 도입한 보크너의 작업은 회화가 축적해 놓은 방법을 텍스트의 조형적 표현에 적용하는 감각적인 컬러리스트이자 타이포그래피로서의 면모를 보여준다. 회화적 타이포그래피로 정의될 수 있는 보크너의 이러한 작업에서는 물감의 번짐, 찍어 누른 흔적, 닦여나갔거나 지워낸 흔적, 덧칠한 흔적 등 보통 은폐되는 흔적들이 그대로 조형의 요소로 되살아나고 있으며, 오늘날의 컴퓨터를 가지고 제작하는 작업방식으로서 불가능할 문자의 아날로그적 처리의 감각을 보여준다.

그의 회화적이고 아날로그적인 문자 표현은 대부분의 문자이미지가 컴퓨터를 거쳐 표현되는 오늘의 시각 환경 속에서 차별화된 가치를 갖는다. 그의 작업은 텍스트를 회화의 영역으로 끌어들여 미술의 전통적인 요소인 물성과 질감의 자연스러운 결합을 실험하고 있다는 점에서 크루거나 홀저가 인공적 스케일과 기술의 요소를 통해 현대적이고 문명적인 텍스트 표현의

방식을 드러내는 것과는 대별되며, 다른 텍스트 예술가들이 보여주는 규모, 기술(technology)의 스펙터클과 차별화되는 마이크로하면서 섬세한 수작업을 특징으로 한다. 그의 작업은 타이포그래피에 있어서 손이라는 수단의 복권이 갖는 가치와 가능성을 시연해 준 좋은 사례라 할 수 있다.

## IV. 바바라 크루거의 타이포그래피

앞서 II장에서 살펴본 것처럼 텍스트를 정보의 목적으로 사진과 결합한 개념미술에서는 타이포그래피의 활용비중이 크지 않았으나, 바바라 크루거<sup>73)</sup>는 사진과의 결합에 있어서 텍스트를 성공적인 조형수단으로 활용한 작가라고 할 수 있다. 특히, 그녀는 2000년대의 설치작업에서 사진 없이 텍스트만으로 구성된 타이포그래피 작업을 보여주고 있다.

그녀의 텍스트는 그동안 사회 참여적 메시지를 전달하는 수단으로 이해되어왔으며 그 결과 미술사적 관심도 텍스트의 의미와 해석에 주로 집중됨으로써, 크루거 텍스트 표현의 조형성에 대한 측면은 충분히 조명되지 않았다. 최근에 이루어진 연구들을 보더라도 작품 자체의 형식이나 조형성을 분석한 성과들은 보이지 않는다.<sup>74)</sup>

크루거의 미술에서 텍스트는 언어인 동시에 조형적 표현의 대상이 되고 있고 따라서 기존과 같은 사진이나 텍스트의 의미론적 분석만 가지고 크루거를 논의해서는 최근 텍스트작품에 나타나고 있는 조형성에 대한 온전한 이해가 어렵다는 한계가 있다. 크루거 작품의 배경에는 패션잡지의 편집디

---

73) 1945년 미국 뉴저지 주 뉴어크에서 출생한 크루거는 시라큐스 대학을 잠시 다녔으나 아버지의 사망으로 중퇴하고, 뉴욕의 파슨스 디자인 스쿨(Parsons School of Design)에서 그래픽 디자인을 공부했다. 그녀는 패션잡지 『마드모아젤』에 입사하여 편집디자이너로 일했으며, 1970년대에 미술로 전향하여 사진과 텍스트를 주 무기로 당시 예술계의 남성 중심 구조에 저항하는 페미니즘 작품들을 적극적으로 발표하였다. 1980년대의 대표적 여류미술가로서 입지를 굳혔으며 1990년대에는 미국을 대표하는 작가로 꼽히기도 하였다..

74) 크루거에 대하여 이루어진 최근의 국내외 미술·디자인 관련 연구로 김희영(2010), 박경희(2008), 짐머만과 담만(Zimmerman & Dammann, 2010) 등의 연구가 있는데, ‘작품 자체의 조형성의 분석을 목적으로 한 논문은 보이지 않는다. 크루거에 대하여서는 종종 그녀의 그래픽디자인 배경에 관한 것이 다루어지는데 짐머만과 담만의 글, 박경희의 글도 이러한 것과 관련이 있다. 그러나, 이들 연구들에서는 2000년 이후 최근의 설치 텍스트 작품들이 거의 분석의 대상으로 다루어지지 않고 있다.

자이너라는 경력이 작용하는데, 이 경력은 크루거 특유의 작품 형식과 조형적 특성의 형성에 영향을 끼치는 중요한 요인이 되어왔다.

IV장에서는 평면적 형식 안에서 텍스트와 사진의 관계, 그리고 설치라는 형식 안에서 텍스트와 공간의 관계라는 두 측면으로 나누어, 텍스트를 다루는 그녀의 조형적 방식에 대해 고찰하기로 한다. 크루거의 편집디자이너로서의 배경과 작품에 전반적으로 나타난 디자인적 특징을 살펴보기로 하며, 사진과의 결합에서 보이는 텍스트의 구성방식과 타이포그래피적 처리를 세부적으로 분석할 것이다. 그리고 1980년대 이후 사진 없는 텍스트와 설치작품의 분석을 통해 크루거 텍스트가 공간과 결합한 특성 및 타이포그래피적 표현의 의미를 고찰하기로 한다.

## 1. 바바라 크루거 작품의 배경과 특징

캐롤 스콰이어스(Carol Squiers)에 따르면, 파슨스에 입학할 때만 해도 크루거는 디자이너가 되는 것이 꿈이었으며 미술가가 되겠다는 생각을 하지 못하였다.<sup>75)</sup> 그녀는 미술사나 현대미술의 전개에 대해서도 잘 알지 못했으며 미술가가 된다는 것에 대한 개념도 정립되어 있지 않은 상태였다.

뛰어난 여성 사진가인 다이안 아버스(Diane Arbus)와 마빈 이스라엘(Marvin Israel)을 스승으로 만난 크루거는 두 사람으로부터 경력을 만들어가는 데 중요한 후원을 얻게 되는데, 아버스는 여성예술가로서 중요한 롤 모델이 되었고, 당시 출판계에 영향력이 있었던 이스라엘은 그녀를 패션잡지로 이끄는 역할을 하였다. 특히 크루거가 중도에 학업을 그만두고 그래픽 디자이너로 취업하기를 희망하자 이스라엘과 아버스는 포트폴리오를 준비하

---

75) Carol Squiers, "Barbara Kruger at Maemoiselle" *Barbara Kruger*(New York: Rizzoli International Publications, 2010), p. 226.

도록 도와주었다.<sup>76)</sup>

포트폴리오로 『노바(Nova)』라는 뉴 잉글리시 스타일의 잡지에 영감을 받은 북커버 디자인과 페이지 레이아웃을 준비한 크루거는 패션잡지 『마드모아젤(Mademoiselle)』<sup>77)</sup>의 보조디자이너(Second designer)로 채용되었고, 1967년 4월호 크레딧란에 처음으로 이름을 올렸다. 잡지사에서 디자이너가 하는 역할은 아트디렉터가 포토그래퍼들을 선정하고 패션스토리와 아이디어에 대해 편집자들과 협의해 사진이 만들어지고 나면, 수 많은 흑백 사진들과 슬라이드 중에서 레이아웃에 가장 적합한 사진을 고르는 것이었다. 크루거의 출판사 경험에서 특이한 점은 처음에 간단한 악세사리들이 실리던 잡지 뒷부분의 부수적인 레이아웃을 맡던 그녀가 선임 디자이너인 폴릭(Valentyna Pawluk)의 이직으로 22세의 나이에 큰 경험도 없이 미국을 대표하는 잡지의 편집을 맡게 되었다는 점이다.

결국 이 편집디자인 경력은 크루거의 작품성을 형성하는데 상당한 영향을 끼친다. 그녀는 디자이너로 일하는 동안 사진과 텍스트들을 결합시켜 독자들에게 감성적이고 심리적이며 지적인 영향을 끼칠 수 있는 긴요한 원리들과 전략들을 이해하기 시작했다.<sup>78)</sup> 그래픽디자인의 구성요소인 사진과 텍스트가 대중과의 의사소통을 위한 강력하고 효과적인 수단임을 인식할 수 있었고 관객의 시선을 집중시키는 방식도 습득할 수 있었다. 그녀가 작업에

---

76) Carol Squiers, 앞의 글, p. 226.

『하퍼스 바자(Harpers Bazar)』의 전 아트디렉터였던 이스라엘의 교수법은 ‘자극하는 것(to provoke)’이 특징이었다. 그 ‘자극’은 주로 말에 의한 것이었지만, 학생을 무시하기도 하고 수업 중에 한 학생을 걷어차는 등 다른 형태를 지니기도 했다. 반면, 동기를 부여하고 북돋아주는 능력에 대한 일화들도 많다. 닐 셀커크(Neil Selkirk)는 그가 학생들을 자유롭게 했으며, 자신과 하는 일에 대해 아주 치열한 방식으로 신념을 갖게 만드는 사람이었다고 말한다. 격려도 되면서 위압적인 존재였던 이스라엘은 크루거에게 ‘넌 무언가 해낼 수 있어’ 하고 말했던 최초의 인물이기도 했다.

77) 『마드모아젤(Mademoiselle)』은 콘드 내스트(Conde N’ast) 출판사에서 발행하는 젊은 층을 대상으로 하던 잡지였다. 이 잡지는 주로 일과 여가생활에서 자신 있는 여성의 이미지를 묘사하고 현대 도시생활을 주제로 다루었다. 때로 여기에는 최신 현대미술의 정보들이 포함되기도 했다.

78) Carol Squiers, 앞의 글, p. 225.

활용한 디자인과 역동적인 현대 타이포그래피는 미적 감각을 키우는 것은 물론, 적절하게 선택된 몇 개의 요소들이 의미를 만들어내는 방식을 이해하는데 실질적으로 영향을 끼쳤으며, 이 기술들은 능숙한 미술작업의 배경을 형성했다. 그래픽디자인의 사회참여과정을 정리한 리즈 맥퀴스톤(Liz Macquiston)도 그녀의 여러 작품에서 보이는, 사진에 대한 극적인 절단을 통한 표현기법이 편집디자인이라는 배경에서 비롯된다고 언급한다.<sup>79)</sup>

미술가로 전향할 결심을 한 크루거는 『마드모아젤』의 제작진으로서 68년 9월호에 마지막 이름을 올렸고, 이후부터는 콘드 내스트 사의 파트타임 디자이너로 일했다. 작가로서도 활동을 겸직한 10년 동안 『마드모아젤』, 『하우스 앤 가든 (House & Garden)』, 『애퍼튜어(Aperture)』 등을 위한 프리랜서로 일했으며 단행본들을 위한 프리랜서 북 디자인도 병행해나갔다 (그림 89).<sup>80)</sup> 그녀는 도합 11년을 그래픽 디자이너로 일했다.

1969년부터 미술로 전향한 그녀는 십년동안 천짜기에서부터 회화에 이르기까지 여러 가지 기법들을 다루면서 자신의 미술적 방식을 모색했으며, 1970년대 중반에는 잠시 작업을 쉬기도 했으나 이때는 독서와 예술적 방향을 위한 고민으로 시간을 보냈다. 그 결과 다시 미술을 시작했을 때는 젊은 디자이너 시절의 영향으로 사진과 텍스트, 디자인에 대한 깊은 이해를 갖추고 있었다. 이 시기 그녀는 신상품을 위해 눈을 즐겁게 하는 페이지를 구성하는 대신, 패션잡지에서의 경험과 독서로 깨닫게 된 ‘소비의 사회적 메커니즘’, ‘유혹’과 ‘통제’ 등 일상생활을 구성하는 질문들을 작품으로 표출하기 시작했다. 스콰이어스는 “미술가가 되리라고 상상도 하지 않았던 젊은 여성

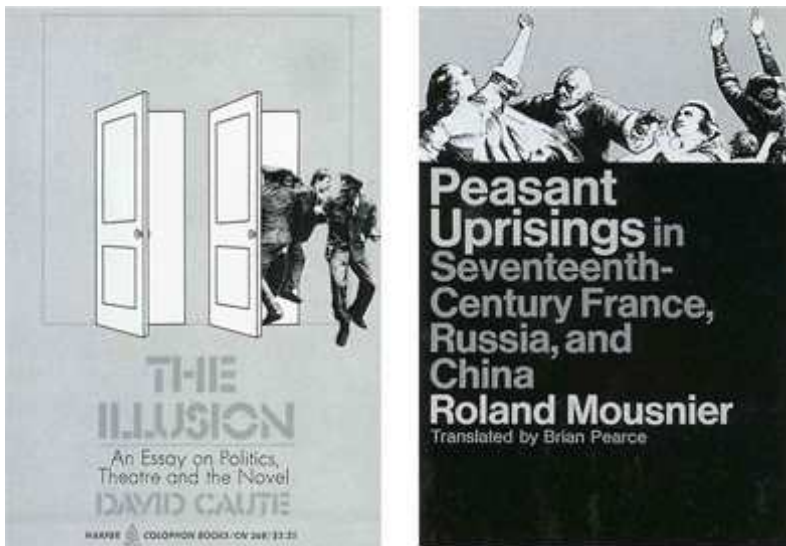
---

79) Liz Mcquiston, *Graphic agitation-Social and Political Graphics since the Sixties*(London: Phaidon, 1998), p. 171.

80) Kate Linker, *Love for sale*(New York: Harry N. Abrams, 1996), p. 14

링커에 따르면 당시 크루거가 작업했던 사진 몽타주와 타이포가 유려하게 활용된 북 디자인의 대상들이 대부분 정치적인 내용을 다룬 텍스트들이었다고 하며 이것이 사회지향적인 작업과 연관이 있을 것으로 본다.

이 패션의 유혹물을 디자인하던 경험을 도전, 풍자, 권력의 본질을 파헤치는 그녀 자신의 예술적 완성으로 이끌었다”고 설명한다.<sup>81)</sup> 디자인 언어에 대한 이해는 그녀가 형식적으로 기성 작가들과 차별화된 독자적인 조형세계를 구축하는 배경이 되었으며, 1980년대 이후 현재까지 전개된 미술작품에서 편집디자인의 특징이 강하게 표출되는 요인이 됐다. 또한 현재까지 이어지는 타이포그래피적 텍스트 작업의 근간이 되고 있다.



<그림89> 크루거, 북디자인(1971-1972)

크루거 작품에서 나타나는 편집디자인의 영향은 몇 가지로 나타나는데 그 중 우선이 사진이다. 그녀는 필요한 사진을 직접 촬영하지 않고 다른 용도로 유통되던 이미지를 가져와 목적에 맞게 재사용하는데, 필요한 것들을 직접 제작하지 않고 외부전문가에게 의뢰하거나, 있는 것을 가지고 활용해 쓰는 것은 디자인 아트 디렉션(Art direction)의 전형적 방식이었다. 그녀는 이런 제작방식을 순수미술로 가져왔는데, TV, 잡지, 광고, 영화 등 타 미디어를 통해 이미 생산된 이미지를 차용하고 패러디하는 것은 스테레오 타입

81) Carol Squiers, 앞의 책, p232

화된 관념과 기존 제도의 부조리성을 공격하고자 했던 1980년대 미술의 문맥에서 효과적이고 적합한 방법이었다.<sup>82)</sup> 그녀는 기존에 있던 사진을 선택한 다음 잘라서 화면에 딱 차도록 꼴라주하는 방식을 사용했으며 특히 흑백 사진을 선호했는데, 이는 클로즈 업 된 포토몽타주를 통해 대중에게 강한 선전의 효과를 노렸던 러시아 아방가르드의 구축주의 포스터를 연상시킨다 (그림90).



<그림90> 로드첸코, 잡지 『노이비 레프』 표지 (1928)

크루거의 이미지에서 클로즈 업, 차용과 더불어 사진의 강한 형식적 특징을 만들어내는 것은 흑백사진이다. 흑백사진이 컬러사진보다 자료 가치가 더 높다고 보는 에바 헬러(Eva Heller)는 세르게이 아이젠슈타인(Sergei

82) 신디셔먼이 할리우드의 여주인공이나 조연의 스테레오 타입을 영화스틸에서 구현했다면 크루거는 정곡을 찌르는 그래픽 텍스트를 덜 위협적인 캡션 형식으로 보이도록 배경에 발견된 사진을 넣음으로써 스테레오 타입을 차용했다. 할 포스터 외, 앞의 책, p. 764.

Eigenstein)의 영화를 예로 들며, 색의 매력을 포기했을 때 형식과 내용이 더욱 주목을 끌게 된다고 설명한다.<sup>83)</sup> 크루거의 흑백사진은 특히 강렬한 색채의 텍스트와 조합되어 형식적 주목을 달성하며 불편한 진실을 객관적인 목소리로 고발하고 일깨우는 기능을 효과적으로 수행하게 된다.

그녀는 텍스트의 표출에 있어서도 기존에 있던 서체(font)를 일관되게 활용하는데, 주로 푸투라(Futura Bold Oblique)와 헬베티카(Helvetica Ultra Condensed)가 사용되었다.<sup>84)</sup> 푸투라와 헬베티카는 모두 시각적 느낌이 명료하고, 유행에 영향을 받지 않으며, 객관적이고 냉정한 중립적 메시지 전달에 적합하다고 평가된다. 바우하우스의 정신을 반영하기도 하는 푸투라<sup>85)</sup>는 이름이 의미하듯 영원히 미래를 지향하는 현대적 이미지의 서체였으며, 탈장식적, 기하학적 글꼴에 시대와 유행을 초월하는 아름다움을 담고 있었다. 이는 폭스바겐과 같은 현대적 형태와 기능을 강조하는 기업의 서체로, 또 메시지의 기능적 전달에 효과적으로 사용되어 온 널리 알려진 서체다.

크루거가 사용한 또 다른 서체인 헬베티카<sup>86)</sup> 또한 형태가 명료하고 형태 자체에 내재적 의미가 없으며 각종 사인의 영역에서 광범위하게 사용될 수 있는 ‘중립적 서체’였다.<sup>87)</sup> 과장이 없는 가독성 높은 형태는 정확함, 정교

---

83) 에바 헬러, 이영희 역, 『색의 유혹: 재미있는 열 세 가지 색깔 이야기1』 (서울: 예담, 2002, p. 215.

84) C. Evelyn(ed.), *Barbara Kruger*(New York: FEC publishing, 2011), p. 10.

85) 필립 맥스, 앞의 책, p. 322.

푸투라는 러시아 구축주의와 데 스틸 등 기하학적 기본형을 최적의 경제적이고 효율적 형태로 인식하던 1920년대의 시대정신을 반영하며, 에르바(Erbar)체, 유니버설(Universal)체 등 다양한 기하학적 구조의 산세리프체들과 같은 시기 개발되었다. 푸투라는 바우하우스 교사였던 헤르베르트 바이어(Herbert Bayer)가 디자인한 ‘유니버설’체의 영향을 받아 파울 레너(Paul Renner)가 1927년에 디자인했다.

86) 이 서체는 스위스파(Swiss School)로 불리는 명료성과 보편성을 특징으로 하는 전후(戰後) 디자인운동의 결과물로 1957년 막스 미딩거(Max Middinger)와 에두아르트 호프만(Eduard Hoffman)에 의해 개발되었다. 헬베티카는 사용자의 주관적 해석이나 시각적 스타일보다 전달해야 할 내용의 객관적 해석과 명쾌하고 효율적인 전달에 비중을 둔 스위스 모더니즘의 성격을 반영한 서체였다.

87) C. Evelyn(ed.), 앞의 책, p. 15.

1983년에는 라이노타이프사로부터 보다 체계적이고 호환성을 지닌 뉴 헬베티카가 출시되었다.

함, 또는 신뢰의 이미지로 연결되는 덕분에 뉴욕, 도쿄의 지하철 사인으로부터 루프트한자(Lufthansa), 아메리칸 에어라인 등 국제적 항공사의 아이덴티티(Corporate Identity Program)에까지 대상과 영역의 구분 없이 폭넓게 사용됐다.<sup>88)</sup>

작품의 요소로 텍스트를 비중 있게 사용하는 크루거가 자신만의 손 글씨나 전용서체를 적용하지 않고, 친숙도와 효과가 검증된 ‘인기 폰트’를 사용한 것은 기존 미디어의 산물들로부터 사진을 차용한 것과 동일한 맥락이었다. 그녀는 유일한 개성보다 널리 사용되는 보편적인 것들의 친숙성을 활용하고자 했으며, 이러한 서체의 차용은 잘 알려진 성우의 목소리를 사용하는 것과 같았다.

크루거는 텍스트와 배경, 텍스트와 사진의 관계에서 발생하는 조화의 문제를 색이라는 수단을 통해 해결하는데, 이 또한 전략적 일관성을 보인다. 크게 적(赤), 백(白), 흑(黑)으로 요약되는 크루거의 색채는 주로 적색 바탕에 백색 텍스트, 흑색 바탕에 백색 텍스트, 백색 바탕에 흑색 텍스트의 조합을 통해 표현된다. 이 배색은 나찌(Nazis)의 상징배색이나 엘 리시츠키의 구축주의 타이포그래피에서 보는 강한 콘트라스트를 특징으로 한다.

크루거의 적색은 강한 환기력을 갖추고 있지만 상업적으로는 지나치게 널리 사용되는 진부한 색이었다. “광고에는 언제나 빨강이 들어간다.....전쟁이 끝난 뒤 빨강은 새로 시작된 삶의 기쁨을 상징했다. 그 뒤를 이어 소비의 시대가 왔고 광고와 선전의 색인 빨강은 복지의 상징이 되었다... 빨강이 넘쳐나면서 빨강을 싫어하는 사람이 늘었다.”<sup>89)</sup>

그러면서도 이 순수한 적색은 혼색의 역동적인 효과에 비교해 상대적으로 중성적이기 때문에 냉담, 공허, 균형, 위엄과 침착성의 효과를 갖는다고 설

---

88) 김현미, 앞의 책, p. 169.

그래픽 디자이너 마이클 밴더빌에 따르면, 1960년대 후반과 1970년대에 헬베티카는 하나의 서체가 아니라 ‘라이프 스타일’이었다고 할 만큼 광범위하게 시각영역을 점령하고 있었다.

89) 에바 헬러, 앞의 책, pp. 125-127.

명된다.<sup>90)</sup> 즉, 진부하지만 중립적 중성적 성격을 지니며 흑백사진이나 흰 텍스트와 병치될 때 메시지에 대한 주목과 주의를 환기시키고 무게감을 실어준다.

흑과 백도 디자인에서 많이 사용되는 색상이다. 의미에서 부재를 상징하기도 하는 백은 에너지의 부재나 결핍이 아니라 오히려 미래에 충실한 내용물이 가득 찰 정도의 가능성으로 제시되는 경우가 많아 커뮤니케이션에서 강한 힘을 낳는 것으로 설명된다.<sup>91)</sup> 흑은 현대의 패션 디자이너들에게는 상품에 적용하기 무난한 우아한 색상으로 애용된다.<sup>92)</sup> 흑과 백은 특히, 유행을 타지 않으며 시간을 초월하는 현대적인 배색으로 애용된다. “세계에서 가장 많이 팔리는 향수인 ‘샤넬 넘버5’는 1920년부터 하얀 포장에 검은 글씨를 쓰고 있다... 이렇게 단순한 포장은 샤넬 넘버 5가 모든 향수 중의 향수이며 완벽하게 시간을 초월하고 있다는 메시지를 전달한다.”<sup>93)</sup>

흑백은 또한 뚜렷함과 진실을 연상시키는 배색이기도 하다. 흰 종이에 인쇄된 검은 글씨가 유채색으로 인쇄된 문서보다 신뢰도가 높은 것처럼 흑백으로 배색한 텍스트는 객관적이고 기능적이며 신뢰도가 높아 보인다. 순적과 백색의 조합은 여러 대중매체들과 디자인 이미지 속에서 친숙하게 발견되는 배색으로 『라이프』, 『이코노미스트』, 『뉴스위크』, 『타임』 등 시사잡지는 물론 디젤, 유니클로, 리바이스, 노스페이스 등 의류 브랜드의 이미지 칼라로 광범위하게 활용된다. 강한 인상을 남기는 적색과 백색의 조합은

---

90) 루돌프 아르하임, 김춘일 역, 『미술과 시지각』 (서울: 기린원), 1988, pp. 445-446.

칸딘스키도 적색의 차분함에 대해 언급하는데 그는 “적색은 색의 강도와 에너지가 충분하면서도 활력을 밖으로 발산하지 않고 스스로 불태우며, 마치 성숙한 남자와 같이 불타는 열과 완강한 힘을 속에 간직하고 있다”고 그 내재된 힘을 강조한다.

91) 하라 켄야, 이정환 역, 『백(白)』 (서울: 안그라픽스), 2009, p. 73.

92) 에바 헬러, 앞의 책, p. 200.

지아니 베르사체(Gianni Versace)는 흑을 “단순함과 우아함의 정수”로, 이브 생 로랑(Yves St. Laurent)은 “예술과 패션의 만남을 상징”하는 색으로, 카를 라거펠트는 “누구에게나 어울리는 안전한 색”으로 흑을 바라본다.

93) 에바 헬러, 앞의 책, p. 242.

크루거에 의해 1980-90년대 ‘사진-텍스트 작품’의 특징적 이미지로 구축됐으며, 흑백의 조합은 크루거의 2000년대 설치 작품에서 일반적 방식이 되고 있다.

크루거가 사용한 사진, 서체, 색채를 보면, 모두 기존에 있는 것들, 특히 여러 시각적 결과물들을 통해 대중에게 친숙해진 것들을 사용한다는 점이 특징이다. 이러한 것들은 객관적, 중립적, 탈 시간적이라는 기능적 특징과 효용성을 가지고 있었다. 그녀의 작품에 나타난 서체, 사진, 색채 등은 이러한 효과적인 것을 활용할 줄 아는 디자이너로서의 경험과 습관을 반영하고 있고, 그 결과 그녀의 타이포그래피는 디자인적 요소를 중요한 형식적 특징으로 내포하게 된다. 또한 이러한 디자인적 요소와 특징들의 반복적 차용이 미술적 맥락에서 크루거의 예술성을 구성하는 한 차별화된 특성이 되고 있다.

## 2. 크루거 텍스트의 디자인적 구성 방식과 타이포그래피

크루거가 텍스트를 다루는 디자인적 조형방식은 시간이 지남에 따라 변화해왔다. 그녀의 작품은 텍스트와 사진이 함께 사용된 경우와 텍스트만 사용된 경우로 구분해 볼 수 있다. 텍스트만 사용된 경우 텍스트, 텍스트와 배경, 텍스트와 텍스트 등의 내적 형식을 분석할 수 있고, 텍스트와 사진이 함께 사용된 경우는 사진과 텍스트의 관계를 분석할 수 있다.

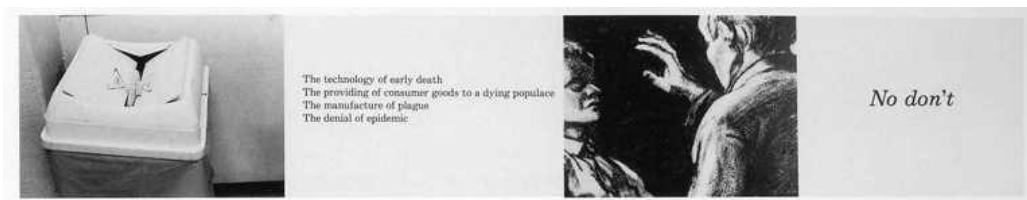
크루거의 타이포그래피는 또한 텍스트와 사진과의 결합뿐만 아니라, 텍스트를 공간과 결합시키는 구성 방식에서 내적, 외적 형식을 다양하게 고찰할 수 있는 가치를 제공한다.

시기적으로 보면 크루거의 작품에서는 텍스트를 사진과 결합시키는 방식

이 먼저 시작되었으며 이후에 텍스트만 다루면서 공간과 결합시키는 방식으로 변모되어 나간다. 먼저 텍스트와 사진의 구성방식을 살펴본 다음 텍스트와 공간의 관계를 고찰하기로 한다.

## 1) 사진과 텍스트

잡지 디자인을 통해 텍스트와 이미지의 혼용이 효과적임을 알고 있었던 크루거에게는 텍스트와 사진을 미술적 형식으로 어떻게 조화시킬 것인가가 당면 문제였다. 그녀가 보여주는 텍스트와 사진의 구성방식은 크게 텍스트와 이미지를 분리하는 방식, 텍스트를 이미지의 일부로 결합하는 방식, 텍스트박스를 활용하는 방식으로 나누어 진다.



<그림91> 크루거, <종합병원>(1977)

서로 이질적인 텍스트와 사진을 공존시키는 가장 쉬운 방법은 분리하는 것이다(그림91). <종합병원(General Hospital)>(1977)에서는 이미지와 텍스트를 좌우로 분리해 이미지를 좌측에, 텍스트를 우측에 놓는 방식을 보여 주는데, 이러한 배치는 잡지편집이나 잡지광고가 사진과 텍스트를 면으로 각각 구분하는 전형적 레이아웃의 방식이기도 하다. 그림과 문자가 각각 보이고 읽히도록 한 이 경우에 시선은 그림에 우선적으로 가고 그 다음에 텍스트로 유도된다. 이미지와 텍스트가 서로 섞이지 않는 이 방식에는 충돌도

없지만, 조형적 융합도 없다.

크루거는 이후 텍스트와 이미지를 다른 면으로 분리하지 않고 한 화면 위에 넣는 방법을 모색했는데, <이중적(Dual)>(1979)이 그 사례다. 이는 화면 위에 다층의 레이어를 만들고 그 위에 텍스트를 면과 함께 넣는 방식이었다(그림92). 텍스트는 여기서 지시선과 함께 사용됐는데 이것은 마그리트의 언어회화에서도 보이는 방법이었다. 그러나 이미지와 텍스트는 이 경우에도 잘 융합되지 않았고 알파벳은 하나의 부호처럼 여전히 화면 위를 이질적으로 유명하였다. 그림과 텍스트의 이질성이 여전히 드러나고 있는 이 방법도 지속적으로 사용되지는 않았다.



<그림92> 크루거, <이중적>(1979)

크루거는 또한 텍스트를 이미지와 분리시키지 않고 한 화면에서 텍스트의 일부처럼 결합되는 구성방식을 실험하기도 했다. 이것은 같은 화면에서 텍스트와 이미지가 서로 충돌하지 않고 최대한 동화되도록 수용하는 것으로

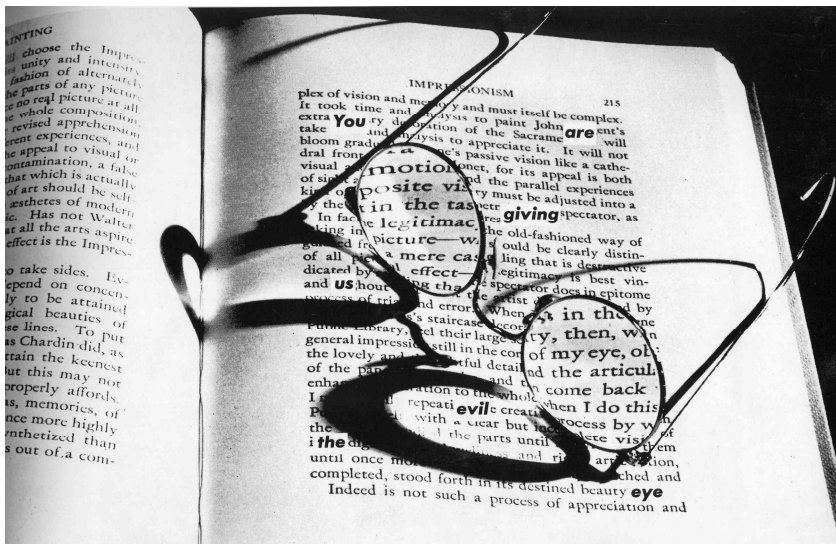
텍스트를 이미지의 일부처럼 결합하는 방식이다. 단어의 철자들이 손가락 위로 떨어지는 것처럼 일정한 간격으로 배열된 <더 길게(longer)>(1985)는 텍스트를 일종의 ‘캘리그래프’처럼 다루고 있었다(그림93).<sup>94)</sup> 여기서 텍스트는 이미지를 침범하지 않을 정도의 크기와 색채, 배열로 조정되어 이미지 속에 정교하게 수용된 결과 이미지의 일부처럼 보이게 된다.



<그림93> 크루거, <길게>(1985)

또한 텍스트를 펼쳐진 책의 일부인 것처럼 배열한 작품도 있는데, 이와 같은 방식은 자신이 넣고 싶은 텍스트를 그림의 일부인 것처럼 교묘하게 화면 속에 삽입해 넣었던 고전시대 화가들의 방식과 같다. 이것은 같은 화면에서 텍스트와 이미지가 서로 충돌하지 않고 최대한 동화되도록 주로 텍스트가 이미지의 일부처럼 결합되는 방식이다(그림94).

94) 이 작품은 9개로 구성된 <We will no longer be seen and not heard>(1985)의 일부이다.



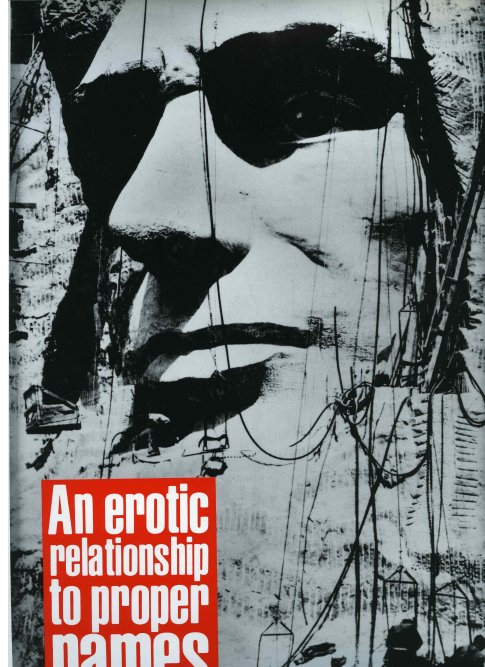
<그림94> 크루거, <무제>(1984)

이러한 유형은 텍스트와 이미지가 화면 안에서 이미지로 공존하게 하기 위한 방식으로, 텍스트가 이미지를 대체하기도 하고 이미지의 일부가 텍스트처럼 사용되기도 한다. 그러나 텍스트와 이미지의 시각적 조화를 텍스트와 이미지의 ‘동질적 결합’을 통해 모색하는 이 단계에서 텍스트는 이미지의 종속적 요소일 뿐 사진과 독립적이고 대등한 개체로 다루어지지 않고 있다.

크루거의 작품에서 텍스트와 이미지의 독립적 공존이란 텍스트가 그 자체로 이미지와 대등한 조형요소의 성격을 갖는 것이다. 그녀는 그 장치로 텍스트박스를 활용하기 시작했다.<sup>95)</sup> 적색 텍스트 박스 위에 백색 텍스트를 배치하는 방식은 1980년대 중반 이후 크루거의 작품에서 광범위하게 사용되며 크루거 미술의 상징처럼 됐다. 아른하임에 따르면 색채는 공통요소를 적게 가지면 가질수록 더 뚜렷하게 분리된다.<sup>96)</sup> 따라서 적색의 박스는 무채색인 바탕의 흑백사진과 선명한 대비를 이루며, 텍스트를 배경의 사진으로부터 확연하게 구분시키는 층을 형성시킨다.

95) 이에 대해서는 ‘텍스트 띠’라고 부르기도 하며 문헌에 따라서는 블록(Block)이라고 표기하기도 한다. 본 고에서는 박스라고 하였다.

96) 루돌프 아른하임, 앞의 책, p. 461.



<그림95> 크루거, <나는 구매한다 고로 존재한다>(1987)      <그림96> 크루거, <무제(1988)>

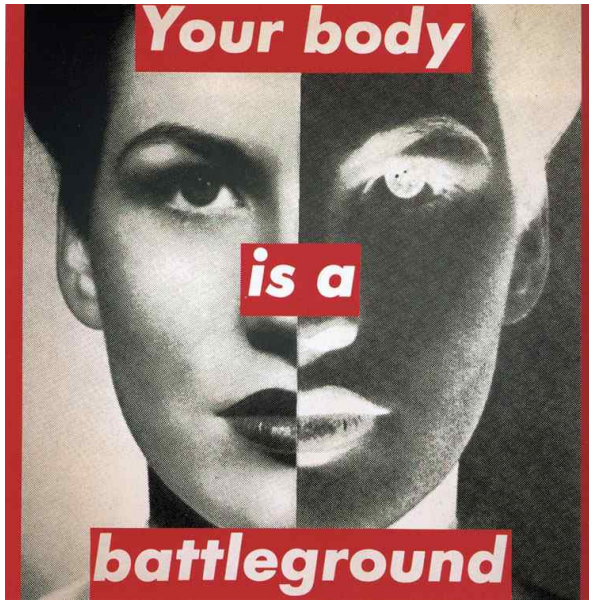
가독성이 좋은 푸투라와 헬베티카는 텍스트의 ‘읽히기 위한’ 목적에 전형적으로 잘 부합되는 서체지만, 적색 박스와 결합되면서 화면속에서 이미지와 대등한 조형적 요소로 기능하게 된다. 박스와 결합된 텍스트는 독립된 조형 요소로서 자율적으로 기능하며 사진과 동등하거나 때로 그것을 압도할 수 있게 된다. 조형과 메시지에 영향을 끼치는 박스의 수, 크기, 위치는 텍스트의 양과 의미, 예측되는 시각적 효과에 따라 사진이라는 배경 위에서의 그 구성이 다르게 결정된다. 크루거의 여러 작품들을 보면 박스 방식은 제한된 화면에서 표출되어야 할 텍스트의 양과 사진의 조건을 고려하여 결정되는 복잡한 방정식과 같다. 예를 들어, 화면에서 텍스트박스를 하나만 사용하는 방식은 텍스트를 시각적으로 강조하거나 주목시킬 필요가 있을 때 사용되며 텍스트에 대한 강한 집중력이 형성되지만(그림95), 반대로 <무제>(1988)와 같이 텍스트의 양이 많아 이미지를 침식할 우려가 있을 때 텍스트를 제

한하기 위해 활용되기도 하였다. 박스의 크기를 줄여 텍스트를 한 곳으로 모으면, 활자들의 밀도가 높아져 가독성은 낮아지고 텍스트는 하나의 패턴처럼 읽히면서 그림을 침해하지 않고도 화면 전체의 조형적 균형에 기여하게 된다(그림96).

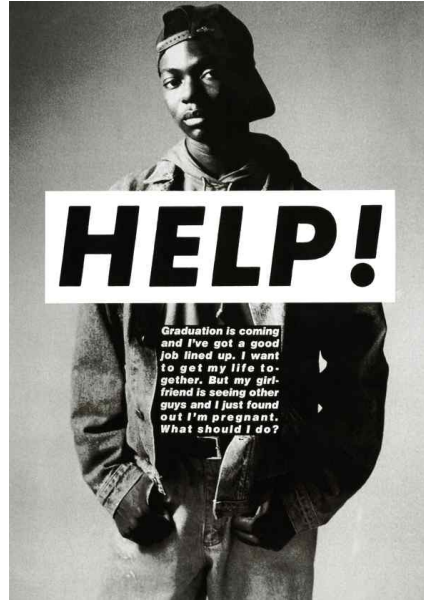
화면에서 여러 개의 박스가 사용될 때는 텍스트를 문장별 또는 단어별로 분리하여 배치할 때였다. 이것에는 하나의 문장을 2-4개의 박스로 나누는 방식과 문장을 단어 또는 철자 단위로 작게 분절하여 여러 개의 박스로 배치하는 두 가지 방식이 있다. 이 또한 텍스트가 그림을 침범하여 가릴 우려가 있거나, 텍스트를 제목과 내용으로 구분하여 강조해야 할 때, 또는 사진을 배경처럼 쓰고 텍스트를 강조하고자 할 때 이용된다.

이러한 구성방식은 선택된 사진의 내용과 성격, 텍스트의 내용과 길이를 고려해 결정되며 또한 레이아웃은 분할된 텍스트박스의 크기와 숫자에 따라 다양하게 달라진다. 텍스트 박스들을 배치하는 방법도 사진에 중점을 두고 텍스트를 화면의 가장자리에 안정되게 정리하는 방식이 있는가 하면, 방향에 변화를 주어가면서 화면에 역동적인 느낌을 연출하는 경우가 있다. <당신의 몸은 전쟁터(your body is battle ground)>(1989)와 같이 문장을 일정한 간격으로 끊어 안정적으로 배열하기도 하며(그림97), <도와주세요(Help)>(1991)와 같이 두 개의 박스로 헤드라인과 바디 카피와 같은 정리의 방식을 보여주기도 한다(그림98).

<당신은 아주 특별한 사람(You are a very special person)>(1995)은 텍스트를 분산시키지 않으면 사진이미지를 침해할 수 있는 조건을 피하기 위해 텍스트를 여러 개의 박스로 분산 배치한 경우다. 단어별로 쪼개어져 길이가 다른 텍스트박스들이 자유로운 간격과 방향으로 분산되면서 화면에는 오히려 공간감을 비롯한 시각적 활력이 생성되고 있다(그림99).



<그림97> 크루거, <당신의 몸은 전쟁터>(1989)



<그림98> 크루거, <도와주세요(Help)>시리즈(1991)



<그림99> 크루거, <당신은 아주 특별한 사람>(1995)

텍스트의 양이 많은 경우에는 상황에 따라 이미지를 침범하지 않는 범위에서 핵심문장만 박스에 배치하고 나머지는 화면에서 작게 처리하거나, 화면 외곽에 굵은 띠를 두르고 그 위에 텍스트를 배치하는 등의 다양한 처리 방식이 보인다. 크루거는 또한 박스와 함께 부가적인 시각적 장치를 사용하

기도 한다. 예를 들어 적색박스에 추가되는 몇 개의 수평선이나 테두리 같은 보조 장치들인데, 이러한 보조 장치는 텍스트 박스의 크기를 작게 줄이거나 텍스트박스를 외곽으로 치우쳐 배치하면서 화면에 공백이 생기는 경우를 보완하기 위한 기능적, 장식적 목적으로 적용된다.

박스를 활용한 이러한 타이포그래피는 색도 제한되어 있고, 폰트도 제한되어 있으므로 텍스트의 목소리를 충분히 내기에는 부족하다. 그러므로 이는 주로 배열과 배치를 통해 표현되는데, 그 결정은 텍스트의 양에도 영향을 받지만 사진과의 관계에 따라 텍스트의 운용이 결정되는 방식이었다. 사진은 텍스트의 운용을 제한하는 조건이기도 하지만 반대로 텍스트의 조형적 운용 방식을 결정해주고 가능하게 해주는 보조적 역할도 하였다. 타이포그래피의 이런 능동적 운용은 붉은 색 박스를 통해서 가능한 것이었다. 붉은 색 박스는 텍스트를 눈에 잘 띄고, 조형적으로 운용하기 좋은 상태로 만들었으며, 이는 텍스트를 편집디자인의 판단과 감각에 따라 화면에 자유롭게 배치하고 표현할 수 있도록 하였으며 아울러 크루거의 타이포그래피가 효과적으로 가능하도록 도와주는 장치였다.

## 2) 공간과 텍스트

1980년대 후반부터 크루거의 작업에 보이는 텍스트만으로 구성된 작품들은 ‘텍스트 박스’가 사진으로부터 독립되어 전체로 확장된 개념으로 볼 수 있다. 텍스트를 사진과 면으로 분리하던 방식, 텍스트를 사진의 일부로 결합하는 방식, 그리고 텍스트박스를 통해 텍스트를 사진과 공존시키던 방식으로부터 더 나아가 이것은 텍스트를 공간과 직접 결합하고 구성하는 방식이다.

단일 서체의 텍스트만 가지고 처리되어야 하는 타이포그래피에서 활용할 수 있는 수단의 하나는 배경색과 텍스트의 관계다. <무제>(1987)는 문장을 대응되는 두 부분으로 구분하고 텍스트의 색과 배경 색을 서로 엇갈리게 대비시키는 구조를 만들었다(그림100).



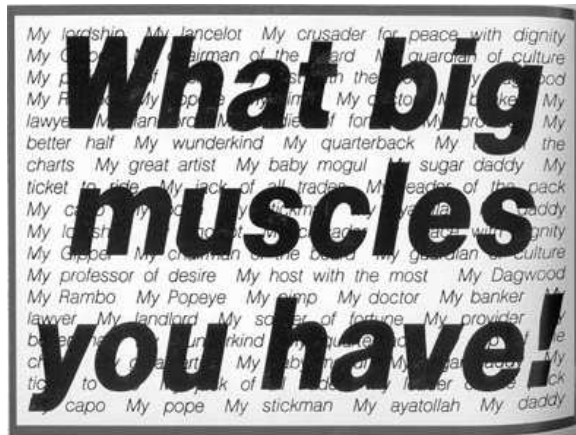
<그림100> 크루거, <무제>(1987)

텍스트의 또 다른 타이포그래피적 처리는 글자의 크기, 자간과 행간, 배열의 방향, 글자와 배경의 관계를 통한 것이었는데 이는 종종 가독성을 희생시키는 결과를 만든다. <무제>(1988)는 화면에서 두 개의 텍스트 층(layer)을 겹침으로써 작은 텍스트들이 큰 텍스트에 가려져 읽을 수 없는 패턴처럼 활용되고 있다(그림101). 이는 크루거의 작업에서 사용된 모든 텍스트가 다 읽히기 위한 것이 아니라 조형적 수단으로도 사용되고 있음을 보여준다.

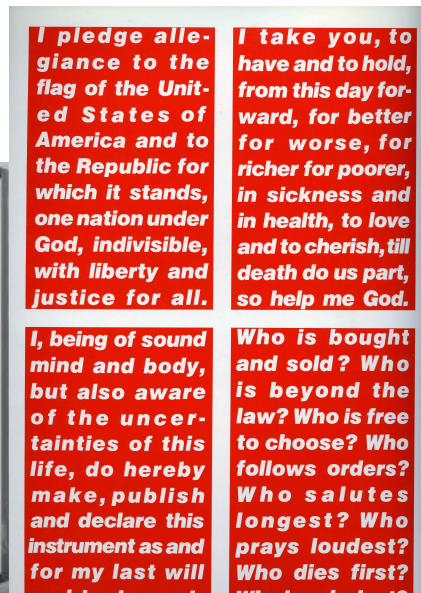
“글자들은 무리지어 모이는 순간부터 서로 자리를 차지하려고, 서로 눈에 띄려고, 서로 잘 읽히려고 싸운다.”<sup>97)</sup>는 묘사처럼 일반적으로 가독성은 글자가 서로 구별될 만큼 충분히 떨어져 있고, 한 글줄을 다 읽기 전에 다음 줄로 시선이 분산되지 않도록 행 간격이 넉넉할 때 확보된다. 이를 충족하는 것이 바로 ‘적절한 자간과 행간’이다. 네 개의 텍스트 박스로 구성된 작품 <무제>(1988)는 자간이 통일되지 않고 심지어 단어 간격이 줄 간격과 동일한 특징마저 보여주는데 이는 텍스트만 가지고 작업을 하는 경우에 선택할 수 있는 한 가지 방식이 된다. 특히 텍스트의 좌측선과 우측선을 고

97) 에릭 슈피커만, 김주성, 이용신 역, 『타이포그래피 에세이』 (서울: 안그라픽스), 2003, p. 129.

정시키고 철자의 숫자에 따라 자간의 간격이 유동적으로 조정되는 방식은 이후 크루거의 설치 텍스트 작업에 보편적으로 통용되는 지면에 텍스트를 맞추는 방식을 미리 보여준다. 1988년의 이 작품들은 1980년대 후반 텍스트의 조형적 구성을 위해 가독성이 침해되기 시작하는 경향의 시작을 보여준다(그림101).



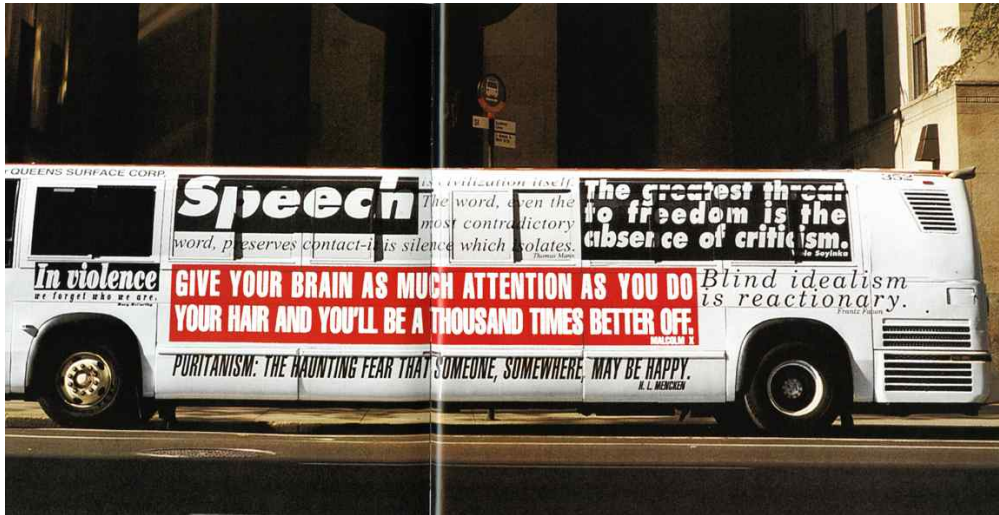
<그림101> 크루거, 무제(1988)



<그림102> 크루거, 무제(1988)

텍스트로만 구성된 작품에서 타이포그래피는 문자를 통해 점, 선, 면으로 환원 가능한 조형적 가능성을 찾아내는 방식으로 구현되어야 했다. 이는 한 가지 서체로만 작업을 할 때보다 여러 서체로 혼용하여 작업을 할 때 선택이 보다 다양해진다. 크루거는 1997년 뉴욕시에서 버스를 텍스트로 ‘포장’하는 작업을 진행하면서, 하나의 면 안에서 다양한 서체와 정렬방식을 복잡하게 표현하고 있다(그림103). 배경과 텍스트의 관계, 각각의 텍스트들이 만들어내는 상호작용에 의해 버스의 표면은 추상적인 점과 색면으로 장식된 조형의 공간이 된다. 이러한 구성적 시도는 옥외의 이동 매체를 통해 공개

적으로 가시화된 표현적 타이포그래피의 시도로서 의미가 있으며, 크루거의 작업이 텍스트의 문제로부터 타이포그래피의 문제로 전환되었음을 보여주고 있다.



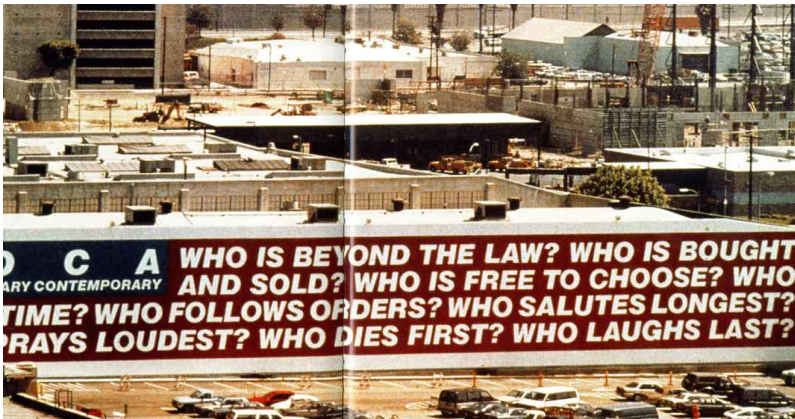
<그림103> 크루거, 공익기금에 의한 예술프로젝트, 뉴욕(1997년 11월)

크루거의 타이포그래피는 때로 캘리그래프의 방식으로 시도되기도 하였다. 대상을 하나의 이미지로서 쳐다보게 만들고 하나의 텍스트로서 읽혀지게 하는 캘리그래프는 글과 그림의 병렬이 아니라 말과 선들이 조형적 관계를 이루는 글쓰기이다.<sup>98)</sup> 그녀는 1989년 LA현대미술관 남벽에 텍스트로 채워진 거대한 벽화를 제작하는데 이것의 형태적 구성은 성조기를 나타내고 있다(104). 2년 뒤 뉴욕 매리 분 갤러리(Mary Boone Gallery)에 설치된 작품 <질문들(Questions)>(1991)은 흰색 텍스트를 성조기의 실재 비례에 보다 가깝게 배열함으로써 캘리그래프(Calligrammes)의 방식을 좀 더

98) 김성도, 앞의 책, p.401.

캘리그래프는 타이포그래픽한 인공물들을 사용하면서 텍스트를 수단으로 다양한 형태들을 환기시켜 문자가 언어 이외의 다른 차원에서 의미를 표현하게 만드는 장치다. 여기서 텍스트는 오브제가 되며 다시 오브제는 텍스트가 된다

선명하게 보여준다. 붉은 박스를 사용한 텍스트 방식이 문자를 사진과 결합하기 위한 것이었다면 이러한 타이포그래피 작업은 문자가 공간과 결합되기 위해 모색되었다. <질문들>에서 보듯이 1980년대 후반부터 그녀의 텍스트 작품은 거대한 공간그래픽으로 구현되는데, 스케일의 확장은 텍스트로만 구성된 작품의 조형적 실험에 있어서 효과적인 하나의 해법이였다.



<그림104> 크루거, <질문들>(1989-90), LA현대미술관 남쪽벽 설치벽화



<그림105> 크루거, <질문들>(1991)

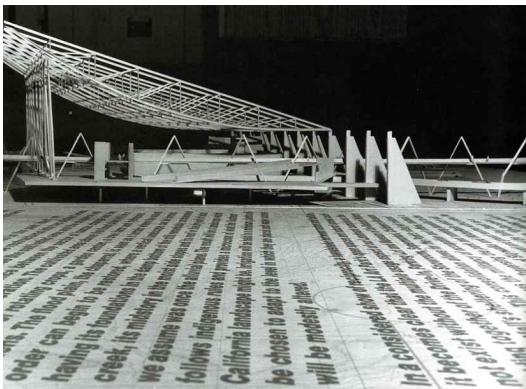
1987년에는 스미스 밀러 앤 호킨슨 건축사무소(Smith Muller and Hawkinson architect)와 조경설계가 니콜라스 퀘넬(Nicholas Quennell)등과 공동 작업으로 노스캐롤라이나 미술관 조지프 브라이언 극장에 <불완전한 유토피아(Imperfect Utopia)>라는 거대한 옥외설치물이 축조된다(그림 106). 이 공사는 무려 9년이나 이어져 1996년에야 공사가 모두 끝난다. 그녀는 이 후 이 팀과 함께 자신의 텍스트작업 스타일을 적용한 아이디어를 가지고 LA예술공원 프로젝트를 비롯한 다양한 공공디자인 프로젝트에 지원하기도 했다(그림107).



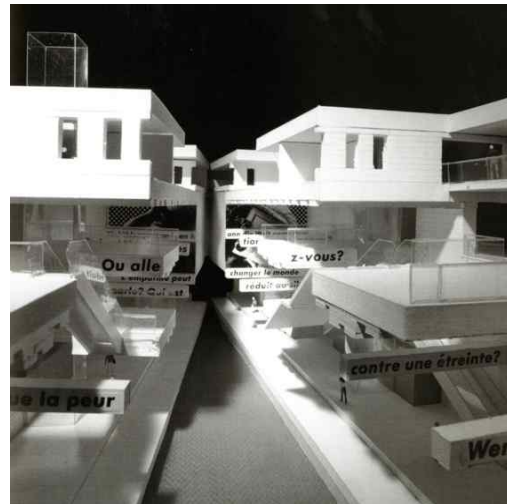
<그림106> 크루거, <불완전한 유토피아(Imperfect Utopia)>, 영구옥외설치, 노스캐롤라이나 미술관, 1987-96

크루거 스타일의 텍스트 작품은 1989년 로스앤젤레스 예술 공원과 시애틀 해안의 공공시설물 등에 제안되었고 1994년에는 프랑스 스트라스부르(Strasbourg)의 전차 역을 위한 영구적인 설치작품으로 구현되는 등 크루거

의 작품은 텍스트와 전혀 관련성이 없는 옥외의 공간에서 텍스트로 구성된 거대한 환경그래픽으로 전개되었다(그림108). 문자작업의 유례없는 공간적 확장이었던 이것의 본질은 텍스트의 수출이 아니라 텍스트를 구성하는 ‘형식’의 수출이었다는 점에 주목할 필요성이 있다. 이러한 공간적 텍스트 작업에서는 크루거 특유의 적색 대신 흑백이나 소재에 적합한 모노톤의 컬러가 검토되었다.



<그림107> 크루거, LA미술공원을 위한 제안(1989)



<그림108> 크루거, 프랑스 스트라스부르 전차역을 위한 영구적인 설치작업 계획(1994)

소규모에 불과하지만, 주목을 끄는 미학적인 장소특정적인 작업도 있었다. 뉴욕 사우스 햄턴의 패리쉬 미술관 건물 전면에 텍스트를 설치한 설치작업(1998)의 경우와 오하이오 주립대 경영대학의 바닥 모자이크 작업이다. 이 모자이크 작업은 텍스트가 다채로운 컬러와 장식적 배열로 구성된 그래픽 작업이었다(그림109). 텍스트가 결합된 이러한 공간작업은 일차적으로 그녀의 텍스트 자체가 공간을 위한 그래픽의 요소로서 활용되고 있음을 보여준다. 그녀의 텍스트 오브제 작품들은 공간에 구현된 장식적 타이포그래피의 결과물로 구현되고 있다.



<그림109> 크루거, <바닥 모자이크>(1998), 오하이오 주립대 피셔 경영대학 설치장면



<그림110> 크루거, 매리 분 갤러리 설치 장면(1991)

1990년대는 무엇보다 갤러리에서의 전시방식이 설치작업 위주로 변모하

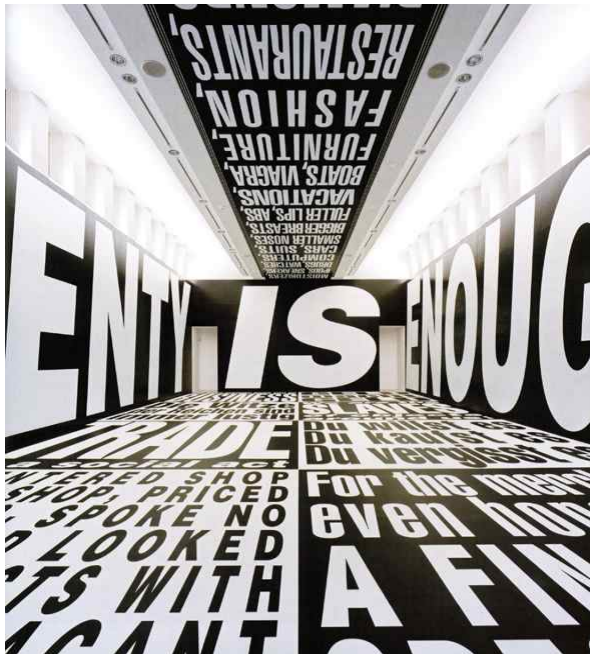
고 있었다. 1991년 메리 분 갤러리(Mary Boone Gallery)에서의 문자설치 작업은 전시장의 벽과 바닥은 물론 천정까지 활용한 거대한 공간그래픽의 양상을 보여준다(그림110). 벽에는 흑백사진과 붉은 텍스트박스의 조합을 적용하고 바닥과 천정에는 붉은 박스에 흰 텍스트만 적용하였다. 관람객들이 텍스트를 밟고 다니면서 다양한 각도에서 볼 수 있는 이 작업은 기존의 평면작업처럼 텍스트의 읽는 방향에 한 가지 고정된 시점을 적용하지 않았다는 점이 특징이었다. 이 작품은 관객들이 텍스트를 읽는다고 보다 밟고 다니며 신체의 스케일보다 훨씬 크게 확장된 문자를 온 몸으로 지각하게 한다. 크루거는 텍스트의 스케일 확대를 통해 관객에게 텍스트와 문자에 대한 공간적인 새로운 체험을 제공하였다. 이러한 갤러리에서의 텍스트의 설치작업은 텍스트를 육면의 3차원 공간과 결합시켜야 하는 또 다른 과제를 남겼다.

### 3. 크루거 작품의 타이포그래피적 의미

2000년 이후 크루거의 작품에서는 1980-90년대의 특징적인 모습들이 조금씩 변화를 보이기 시작한다. 크루거의 작품에 상징처럼 등장하였던 붉은 색의 특징이 크게 감소하였다. 예를 들어 2005년 글래스고우 현대미술관(GoMA Glasgow)에서의 설치작품에서는 붉은 색의 텍스트박스가 모두 초록색으로 대체되었는데, 이 작품은 지역에서 발생한 여성폭력사건을 다루면서, 신문을 크게 확대하여 바닥에 설치함으로써 전시 공간 전체가 거대한 편집 지면을 펼쳐놓은 것처럼 연출했다.

2000년대의 크루거 설치미술에서는 텍스트가 조형적이며 타이포그래피

적으로 구성된다는 점도 특징이다. 흑색과 백색의 글자만 사용하고 있는 2006년 독일 하노버 미술 전시장의 설치작품은 자간, 행간, 글자의 장평, 네가티브와 포지티브의 병치라는 방법을 가지고 다양한 ‘글자의 풍경’을 만들어냄으로써 텍스트의 혼성적 구성만으로도 역동적인 공간이 만들어 질 수 있는 가능성을 보여준다(그림111).



<그림111> 크루거, <만족이 없는 곳에 욕망이 존재한다>(2006), 하노버 미술관 설치장면

2008년 로스앤젤레스 카운티 미술관의 설치작품에는 그간 크루거 미술의 모든 요소-클로즈 업 된 흑백사진, 흑, 백, 적의 색상, 서체-들이 집약되었다. 이 전시는 하나의 평면 안에서 텍스트 행의 방향을 다양하게 구성하고 있는데 어떤 것은 아래에서 위로, 어떤 것은 좌에서 우로, 또 어떤 것은 위에서 아래로 배열되어 있다(그림112). 의도적으로 정렬, 조절된 텍스트에

의해 여러 개의 면이 화면에 구축된 정교한 평면구성이 된 이 작품은 크루거의 텍스트 작품이 한편의 타이포그래피 작품이라는 사실을 여실히 보여준다. 특히 이 작품은 두개의 층(floor)에 걸쳐 설치됨으로써 한 눈에 전체를 볼 수 없었으며 작품 속 텍스트는 ‘읽어야 하는 대상’으로부터 더욱 더 멀어지고 있음을 보여주었다.



<그림112> 크루거, <무제>(2008) 로스앤젤레스 카운티 미술관 설치작품

텍스트가 전시 공간 전체를 활용해 구성되는 2000년대의 설치작업에서는 벽면과 천정, 기둥과 바닥에 배열된 텍스트들이 보는 시선에 따라 역동성을 가지며 활자의 이미지성이 보다 극적인 방식으로 연출된다. 텍스트가 설치된 공간 안으로 들어간 관객들은 방향과 거리, 각도에 따른 가변적인 시선의 결과를 경험하고 포스터, 잡지, 빌보드 등 기존의 평면적 매체에서 경험하지 못한 새로운 문자의 이미지성과 만나게 된다. 2009년 뉴욕 레버하우

스(Lever House) 설치, 2010년의 뉴욕 휘트니 프로젝트(Whitney Project), 2010년 말 독일 프랑크푸르트 쉬른 미술관(Schirn Kunst Halle)에서의 설치작품, 그리고 이듬해 캘리포니아 베니스의 설치작품에서는 흑백활자의 조형성이 ‘공간’이라는 조건 안에서 본격적으로 탐색되고 실험되었다.



<그림113> 크루거, 《탄생과 죽음사이에서》(2009), 뉴욕 레버하우스 설치장면

크루거는 2009년 뉴욕의 레버하우스(Lever House)에서의 《탄생과 죽음 사이에서(Between Being Born and Dying)》전에서 공간 전체를 흑과 백의 텍스트로 다양하게 덮는 방식을 선보였다(그림113). 그녀는 전시장에 있는 여러 개의 기둥을 활용하고 있다. 그녀는 텍스트의 방향 결정하면서 기둥은 아래에서 위로, 벽면은 왼쪽에서 오른쪽으로 다양한 구성 방식을 취하였다. 바닥 또한 흰 배경의 검정 텍스트와 검정 배경의 흰 텍스트를 방향을 달리

하여 반복적으로 교차시킴으로써 공간 전체를 다양한 방향의 텍스트들로 복잡하게 혼성시켰다. 특히, 바닥에는 이탤릭체의 서체를 적용함으로써 한 행의 배경이 그 다음 행의 글자와 연결되어 지그재그식의 패턴이 만들어지도록 하였다.

또한 동일한 크기의 기둥에 네 개의 철자로 구성된 'Born'과 아홉 개의 철자로 구성된 'Those that'을 적용하면서 타입의 굵기를 다르게 적용함으로써, 주어진 면에 들어가는 글자의 수에 따라 형태가 달라지는 구성방식을 보여준다. 이는 흑백이라는 지정된 색과 단일 서체의 조건에 조형적으로 변화의 요소를 제공하는 방식이 되지만 가독성은 크게 떨어지는 결과를 만든다.

이처럼 공간성이 강한 작품에서는 텍스트가 처음에 전체 구성의 요소로서 눈에 들어오고 그 다음에 내용으로 읽힌다.<sup>99)</sup> 이 작품의 텍스트 배열은 왼쪽에서 오른쪽으로의 '관습적 읽기'의 방식을 벗어나, 공간을 여러 방향으로 가로지르며 시선을 던지게 함으로써 언어의 선형성을 폐기시킨다. 관객의 입장에서는 가독성을 고려하지 않은 이러한 구성방식은 읽는 것에 지난한 노력을 요구하고 텍스트에 담긴 내용이 전달되는 것을 어렵게 하지만, 동시에 관객의 보다 적극적인 참여를 유발하기도 한다. 또한 설치된 작품은 텍스트이면서 이미지로서, 텍스트를 이미지로 읽는 감상방식이 전제된 구성방식임을 분명하게 보여주었다.

2010년 프랑크푸르트 쉬른 전시관의 설치작업 《서커스(circus)》 전에서도 크루거는 공간의 특성을 활용한 타이포그래피의 선택을 보여준다. 돔 형태의 공간은 천장에서부터 바닥까지 활자로 덮이는데, 이 작품은 환형이라는 구조에 맞게 활자를 장식적으로 활용하는 조형적 구성을 보여준다. 활자는 천정의 꼭지점으로부터 점점 큰 크기로 확대되어 벽을 장식하고 마지막으로

---

99) 진 로버트슨, 크레이그 맥다니엘, 앞의 책, p. 298.

바닥의 중앙에서 작은 크기의 이모티콘으로 마무리된다. 장소의 특성에 맞춘 이 작품은 천정과 바닥에 활자를 방사형의 동심원으로 배열하면서 활자(font)라는 대상이 공간과 어떻게 만나는가를 보여주었다(그림114). 글자들은 배당된 공간의 조건에 맞추기 때문에 애초에 통일성 같은 것은 허용되지 않는다. 이는 결국 각 행마다 형태의 다양성을 만들어내고 텍스트를 보다 흥미로운 타이포그래피작업으로 존재하게 한다.



<그림114> 크루거, 프랑크푸르트 쉬르 전시관의 설치작품(2010)

한편, 뉴욕 도심에서 진행된 휘트니 프로젝트는 흑백의 텍스트를 옥외로 가지고 나가 적용한 작품이다. 이 작업에서의 타이포그래피는 건물의 지붕과 벽, 지면 등 입체적인 도시공간의 조건들을 그대로 활용하여 이루어졌다. 이 또한 텍스트를 다양한 방향과 크기의 면 위에 구성해 넣는다(그림115). 텍스트가 들어갈 면은 공간의 조건에 따라 결정되고 글자의 형태와 크기는 정해진 면에 들어갈 텍스트의 양에 따라 달라진다. 동일한 면에서 글자의 수가 적으면 글자는 평체로, 글자의 숫자가 많으면 공간 확보를 위해 장체로 처리된다. 특히 이 작품에서는 다양한 고저가 활용되고 있는데, 지면으로부터의 다양한 높이는 자연스럽게 다층의 레이어를 구성한다. 또한 여기에 텍스트가 흰 배경인가 검은 배경인가에 따라 글자가 진출하고 후퇴하는 등의 공간적 원리들이 타이포그래피에 실험되고 있다.



<그림115> 크루거, 휘트니프로젝트(2010)

2011년 캘리포니아 주 베니스(Venice)의 엘 앤 엠(L&M) 갤러리에서의 설치에서는 바닥에서 천정까지 모든 공간에 여러 가지 스케일의 흑백 텍스트가 채워졌다. 이 작품도 한 가지 서체로 크기, 높이, 너비의 세 가지 요소를 변형함으로써 다양한 텍스트의 느낌이 나도록 처리되고 있다(그림116). 특히, 이 작품은 'Money'의 길게 늘어난 'O'와 'E' 문 위에 설치한 짧은 'N' 등에서 글자들이 공간의 조건에 맞추어 변형되었음을 볼 수 있다. 벽면의 문자들 또한 천정의 높이에 맞추어 길게 변형하여 설치했는데, 마치 기계적 인식코드(bar-code)처럼 길게 늘어난 글자들은 건물을 장식하며, 흑백의 강한 대비에 의한 추상적 아름다움을 제공하며 공간을 장식한다. 이처럼 긴 형태의 문자는 도로 표면에 도장됨으로써 달리는 운전자들의 편의성을 기능적으로 돕기도 하지만, 크루거의 설치작업에서의 변형된 글자는 단지 조형이라는 목적 외에 기능성이나 의미와의 관련 등 다른 이유가 없어 보인다. 또한 이러한 형태의 선택은 텍스트의 의미 전달에 앞서 조형이 텍스트를 다

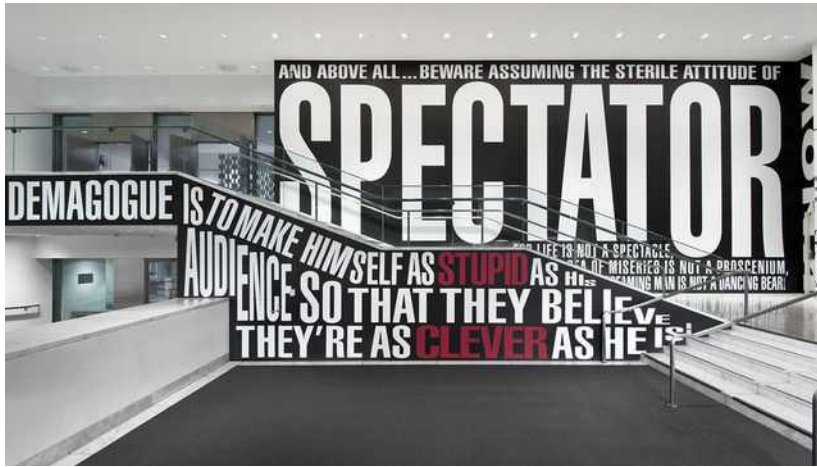
루는 목표가 되고 있음을 보여준다.



<그림116> 크루거, 베니스 L&M 갤러리 설치장면(2011)

최근 뉴욕 햄머 갤러리(Hammer Gallery)에서의 설치작업 <무제(Hello, Goodbye)>(2014) 또한 공간의 특성과 조건을 활용한 텍스트의 편집방식을 보여준다. 이 작품에서는 텍스트들이 경사진 계단 난간을 따라 역동적으로 배치되고 있으며, 다양한 크기의 글자들이 병치됨으로써 '크기의 차이'를 조형적으로 활용하고 있다. 텍스트의 일부분(stupid, clever)은 붉은 색으로 처리되었으며, 또한 'YOU'에서 보이는 확대경으로 보는 것 같은 인위적인 왜곡도 표현되고 있다(그림117).

바바라 크루거의 2000년대 설치작업에서 두드러진 특징은 텍스트에 적용된 강렬한 흑백의 색상이다. 흑백은 가장 엄격하면서도 정중한 한편 역동적이고 현대적이다. 흑백은 색상의 요소가 배제된 가장 순수하고 극적으로 구별되는 배치로 그 양극성을 통해 높은 조형성과 상징성을 지니기도 한다. 흑백은 또한 기본적으로 지면을 상징하는데, 검정과 흰색의 배색은 명백함과 진실을 연상시키며, 그 자체로 중요한 전달력을 갖는다.



<그림117> 크루거, <무제>(2014), 햄머 갤러리 설치장면,

흑백과 함께 설치작업에서 또 하나의 중요한 요소는 스케일이었다. 언어의 물리적 크기와 언어의 투명성의 관계를 이론화 한 비토 아콘치(Vito Acconci)의 진술에 따르면 큰 언어는 언어의 요소로 구성된 그림이기 때문에 언어라고 보기 어렵다. “큰 언어는 사물이 되고...물성은 언어를 견고하게 만들지만 그 과정에서 언어를 파괴한다. 딱딱해진 언어는 사람에서 언어로 언어에서 세계로 흐르는 언어의 정상적인 흐름을 방해한다.”<sup>100)</sup> 이를 통해서 보면 확대된 크루거의 흑백언어에는 언어적 의미가 훼손되어 있다. 설치

100) Vitto Acconci, "Notes on Language," *Perverted by Language*(Greenvale, N.Y.: Hillwood Art Gallery, Long Island University/C.W. Post Campus, 1987), p. 6.

장소의 공간 구조를 따라 거대하게 확대된 스케일의 문자들은 일상생활에서 가장 친숙한 대상의 하나였던 문자를 낯설고 비일상적으로 경험케 하며 전시공간에서 문자를 하나의 물리적 대상으로 만나게 한다. 설치된 텍스트는 관객의 신체 사이즈를 넘어서는 압도적인 크기의 물적 존재로 문자에 대한 기존의 경험을 전복하고 확장시킨다.<sup>101)</sup> 전시 공간 전체가 글자로 디자인된 거대한 화폭처럼 표현되는 설치작업에서 큰 크기의 활자에 대한 관객의 체험은 ‘읽는다’는 것을 넘어 그 자체의 물성을 보고 체험한다는 의미가 더 크다.

흑백의 제한된 색상과 지정된 서체가 사용되는 크루거의 공간적 타이포그래피에는 텍스트의 특성이 반영되기 보다는 ‘공간’의 특성이 반영되어 있다. 그녀는 텍스트가 들어갈 면을 텍스트의 양과 공간의 구조적 특성에 맞추어 배분 분할하고, 글자의 형태를 그 면에 맞추어 결정함으로써 결국 타이포그래피가 의미를 반영하기보다 공간을 반영하도록 하였다. 그 결과 크루거의 작업에서 타이포그래피는 텍스트의 내용과 관련이 없고, 텍스트로부터 독립적이다. 이 또한 크루거의 텍스트 작업이 조형적일 수 있는 이유이다. 크루거의 타이포그래피는 텍스트가 만들어내는 의미작용과는 별개의 조형적인 작용을 수행하며, 이는 텍스트의 의미를 읽음으로서 받게 되는 자극과는 또 다른 시각적 자극이 작품의 중요한 한 부분을 구성하고 있음을 의미한다.

2000년 이후 크루거의 흑백 텍스트의 공간작업에 나타난 타이포그래피적 특징은 인쇄용 활자(font)만 사용하고 있고 철저히 평면적으로 다루어진다. 이 때문에 그녀의 ‘공간’은 편집 디자인적 방식에 기반을 둔 지면의 확장처럼 보인다. 텍스트가 공간과 만나면서 실험되는 크루거의 타이포그래피는 디자이너였던 크루거가 텍스트를 미술이라는 작업 속에 담아내기 위한 조형적 방식을 지속적으로 고민해온 결과였지만, 그 해법은 결국 편집디자인에

---

101) 신문이나 책을 연상해 보면, 문자는 우리가 경험하는 한 가장 작은 크기를 가진 일상의 사물이다.

서 모색되고 있다. 그녀의 이러한 시도는 편집디자인의 방식을 공간이라는 미술적 조건과 만나게 했다는 것에 의미가 있다. ‘효과’라는 기능적 목적으로 사진과 텍스트의 결합이라는 친숙한 포스터 디자인의 방식을 미술에 도입하는 것으로 출발한 크루거의 작업은 편집디자인을 설치미술이라는 미술적 조건과 만나게 하면서 보다 완전한 미술적 타이포그래피로서의 형식성을 획득해가고 있다.

요약하자면 크루거의 타이포그래피는 스케일 적으로 거대하게 확대된 흑백의 활자를 사용하고 있으며 편집디자인의 특성을 공간에 반영하여 구현해 낸 공간지향적인 타이포그래피로 이해할 수 있다. 공간의 특성에 맞게 면을 구성하고 그에 따라 텍스트의 형태가 결정되는 그녀의 타이포그래피는 텍스트의 의미를 반영하는 것과는 직접적인 인과관계가 없으며 텍스트의 조형적 운용에서 가독성의 훼손과 의미의 손실을 수반한다. 이는 텍스트를 언어로서가 아니라 이미지로 다루는 것으로 전환되고 있는 현대 미술가들의 텍스트에 대한 조형적 태도를 잘 반영하는 것이라 하겠다. 이러한 특징들로 그녀의 텍스트 미술을 공간지향적인 타이포그래피이자 디자인 기반의 미술적 타이포그래피로 규정할 수 있다.

## V. 제니 홀저의 타이포그래피

1980년대에 화이트큐브를 벗어나 불특정다수를 대상으로 하는 매체에 텍스트를 게시하는 작업으로 미술계에 알려진 미국의 여성미술가 제니 홀저(Jenny Holzer)<sup>102)</sup>는 텍스트 위주의 작업을 해 온 금세기의 대표적 미술가의 한 사람이다. 홀저는 지난 삼십년간 다양한 텍스트 시리즈들을 제작하였으며, 동시에 이를 표출하기 위해 매체에 대한 광범위한 실험도 수행해왔다. 그 결과 종이, 천, 티셔츠, 모자, 석재 벤치 같은 비 전기적 방식에서부터 전광판, LED 사인, 제논 프로젝션 등의 전기적 방식에까지 다양한 매체들이 미술적 재료로 재탄생했다. 그녀의 미술은 텍스트를 일관성 있게 다루어 온 ‘텍스트 미술’인 동시에 인쇄로부터 디지털 방식에까지 동시대의 매체와 기술변화를 반영하는 특징있는 ‘매체 예술’이기도 하다.

로이스 피흐너 라투스(Lois Fichner-Lathus)는 『새로운 미술의 이해(Understanding Art)』(2004)에서 홀저의 구겐하임 설치미술(1990)을 놓고 다음과 같이 말한다. “개념미술은 미술이 꼭 어떤 물질적 형태를 가질 필요가 없다고 주장하는 경향을 말한다....이 경향은 미술가를 기교가 뛰어난 장인이나 창조적인 환상가로 간주해온 예술가에 대한 전통적인 정의에 반대한다...언어작품(word works)이라고 불리는 홀저의 작품들은 현대의 비인격적인 정보체계를 비판하는 것이기도 하지만 미술의 고정관념에 이의를

---

102) 홀저는 1950년 미국 오하이오 주 갤리폴리스(Gallipolis)의 홀저 병원(Holzer hospital)에서 출생했다. 할아버지는 의사였고, 아버지는 포드자동차 딜러, 어머니는 승마코치였다. 미술과 특별한 인연이 있는 배경이 아니었으며 어릴 적 도서관에 가는 것을 좋아하고 글쓰기를 즐겼다고 한다. 대학에 입학하기 전에는 변호사가 되리라는 평범한 꿈을 가졌으며 1972년 오하이오 대에서 미술학사 학위를 받기 전에는 1968년부터 1970년까지 노스캐롤라이나 주 더럼의 듀크 대(Duke University) 교양학부(Liberal arts)를 다녔다. D. Joselit, J. Simon, R. Salecl, *Jenny Holzer*(London: Phaidon, 2010), pp. 14-17.

제기하고 감상자의 지적인 반응을 자극하려는 의도를 갖고 있다”<sup>103)</sup> 홀저의 미술을 개념미술로, 또 ‘언어의 미술’로 보는 미술사적 시각을 반영하는 이 서술은 홀저의 LED사인 작품을 ‘조형적 오브제’로서가 아니라 ‘언어 작품’으로 인식한 결과이기도 하다.

홀저 미술에 대한 기존의 연구는 텍스트를 기반으로 하는 개념미술로서 텍스트의 분석을 비롯한 의미론적 연구에 주로 초점이 맞춰 수행되었고, 그 때문에 작품의 조형적 시도가 갖는 특성들은 간과되었다. 홀저의 미술을 조형과 언어로 구성되는 것으로 전제할 때, 텍스트 중심의 시각은 홀저의 언어 미술이 관심을 모았던 초기의 미술사적 해석으로는 적절할지 모르지만, 30년 미술의 변화를 통시적으로 설명하기에는 한계가 있다. 특히, 2000년대 이후 ‘발언의 수단’이 된 텍스트의 이면에 드러나는 작품의 미적, 기술적 형식과 이에 따른 타이포그래피적 중요성을 간과할 수 없다.

V장에서는 제니 홀저 미술을 매체 기반 적 타이포그래피의 관점에서 접근하여 그 특징을 분석하고 미술사적 함의를 논하고자 한다. 특히 그녀의 매체는 기술적 발전과 관련성을 가지고 있으며, 타이포그래피의 변화 또한 그와 같은 기술적 영향 하에 있었다. 먼저 홀저 미술의 배경과 특징을 살펴보고, 2000년대 이후 나타나는 세 가지 경향의 작품 특성을 중심으로 홀저의 작품에서 나타나는 타이포그래피 적 특성을 분석하고자 한다.

## 1. 제니 홀저 텍스트 작품의 특징

### 1) 사회 개입적 텍스트

---

103) 로이스 피흐너 라투스, 최기득 역, 『새로운 미술의 이해』 (서울: 예경), 2005, p. 23.

텍스트를 저작할 수 있는 문학적 능력과 텍스트의 사회개입적 성향은 미술가로서 홀저를 특별한 지점에 서게 만드는 요소였다. 특히 그녀는 유통되고 있는 문장들을 빌려서 자기 작품 속에 갖다놓는 방식이 아니라 직접 텍스트를 저작하였다는 점에서 차별성이 있다.<sup>104)</sup> 홀저의 주제는 노화, 고통, 죽음, 분노, 공포, 폭력, 성, 종교, 정치 등 개인적인 것에서 과학적인 것까지 이르기까지 다양하였다.<sup>105)</sup>

오하이오대와 RISD의 섬머스쿨과정을 수료하고 작가로서 본격적으로 활동하고자 뉴욕에 간 홀저는 휘트니 미술관(Whitney Museum of American Art)의 독립연구과정(Independent Study Program, 이하 ISP)(1976-77)에 지원하는데 이는 공공 영역에서 갖는 전통회화의 한계를 인식하고 그녀 미술의 개입적, 정치적 성격을 형성하는데 중요한 계기가 된다.<sup>106)</sup>

폐쇄적이고 고립적이며 또한 엘리트주의적인 추상회화의 특성을 떠나 대중을 상대로 주목을 끌 수 있는 새로운 미술을 생각한 그녀는 '화이트 큐브'를 떠나 공공의 공간에서 불특정다수에게 표출되는 미술을 추구하였다. '일반 대중이 점심을 먹으러 가는 도중에 만나게 되는 이러한 미술'은 그렇기 때문에 '미술의 문제가 아니라 삶의 문제를 다루는 미술'이어야 했다.<sup>107)</sup> 홀저의 미술은 대중적 시각매체인 광고판과 전광판의 이용을 시도하면서 이러

104) <경구들(Truisms)>(1977-79)을 시작으로 <선동적 에세이(Inflammatory Essays)>(1979-1982), <생활(Living)>(1980-82), <생존(Survival)>(1983-85), <바위아래에서(Under a Rock)>(1986), <애도(Laments)>(1988-89), <성모자(Mother and Child)>(1990), <전쟁(War)>(1990), <강간치사(Lustmord)>(1993-94), <에어라우프(Erlauf)>(1995), <아르노(Arno)>(1996-97) 등 1990년대까지 각각 삶과 관련한 주제들을 다양하게 다룬 열 한 개의 텍스트 시리즈들이 발표되었다.

105) 헤럴드 오스본, 한국미술연구소 역, 『옥스퍼드 20세기 미술사전』 (서울: 시공사), 2001, p. 632.

106) 오유진, 「제니 홀저의 텍스트 작업에 나타난 정치성」, 『현대미술논집』 제31집, 2012, p. 238.

당시 ISP에서 제공한 독서 목록에는 문학, 마르크스주의, 심리학, 페미니즘, 사회과학 등 다양한 이론과 비평서가 포함되어 있었는데 홀저가 이를 통해 식견을 쌓았으며, ISP 초청으로 열린 주요 미니멀아트 작가들과 개념미술가들의 세미나로부터 미술작업과 이론에 영향을 받은 것으로 분석된다.

107) 제니 홀저와 다이앤 월드만의 대담, 『월간미술』, 1991년 12월호, p. 81.



의 정신분열적이기까지 한 공황의 수사법”이라고 지적한다.<sup>111)</sup> 이러한 구성 방식은 텍스트에 대한 관람자의 자율적 해석을 유도하는 것이며 관객중심의 예술을 지향한 것이었다.

피흐너 라투스스는 이러한 홀저의 미술에 대해 ‘사람들이 얽매여 살아가는 규칙들을 다시 생각하게 하고 때로는 우리가 불행에 직면하기 전까지 삶에 대해 생각하지 않는 태도를 경고하는 것’이라고 한다.<sup>112)</sup> 하요 뒤히팅(Duchting)은 홀저의 미술이 ‘일상생활의 기본 문제들 혹은 통상적이면서도 잔혹한 사회적 정치적 사건들에 관해 확인하거나 명령하는 어조로 견해를 밝히거나 판단하고 설명하는데 그것이 줄곧 반복됨으로써, 빈정대거나 조롱하거나 단순히 곤혹스러움을 자아내는 것’이라고 평한다.<sup>113)</sup> 프랭크 슐츠(Frank Schultz)는 오늘의 미술이 점차 관람자에게 상연되거나 관람자가 동참하는 연출된 행동을 펼치는 개입의 무대가 되고 있는 가운데, 홀저의 미술은 ‘눈에 띄는 장소를 간단한 수단을 이용하여 일종의 무대로 변화시키고 절박하고 끊임없는 문자를 수단으로 개입하는 미술’로 설명한다.<sup>114)</sup>

이 같은 방식으로 사회적 문제를 반영한 비판적 텍스트를 던지고 현실에 개입함으로써 미술의 공공성을 극대화하려 한 홀저는 초기에는 미학적 측면보다 미술의 사회·정치적 역할에 대한 관심이 더 컸다. 초기에 홀저는 미술 오브제의 제작자라기보다는 기호의 조작자로, 실제 삶의 공간을 통해 거리 미술이나 공공미술의 형태로 일상으로 침투하는 텍스트 작업을 보여주었고, 관람자를 예술을 감상하는 사람에서 메시지의 적극적인 독자로 전환시키는 노력을 보여주었다. 미술에 무관심한 대중들이 홀저의 미술에 얼마나 공감

---

111) Hal Foster, "Subversive signs", *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*(Port Townsend, Washington: Bay Press), 1985, p. 107.

112) 로이스 피흐너 라투스, 앞의 책, p.23

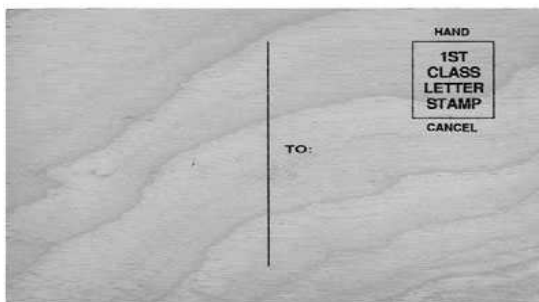
113) 프랭크 슐츠 외, 황종민 역, 『현대미술 보이지 않는 것을 보여주다』(서울: 미술문화), 2010, p. 223.

114) 프랭크 슐츠 외, 앞의 책 p. 222.

했는가와 관계없이 홀저의 초기미술이 대중들의 공간에 개입함으로써 대중을 향하려 했다는 점은 명백했다.

## 2) 매체의 전용(轉用)과 선점

매체가 없이 스스로를 드러낼 수 없는 텍스트는 미술작품으로서 효과적인 시각매체와의 결합을 전제로 한다. 매체와의 결합은 외출하기 전에 텍스트에 옷을 입히는 작업과 마찬가지로였다. 텍스트를 표시할 수 있는 모든 매체와 방법을 과감하게 실험한 결과, 홀저는 기존에 미술가들이 사용하지 않았던 매체와 재료를 전용하고 선점하는데 성공한다.



<그림120> 홀저, <아들과 딸을 같은 식으로 키워라> (1977-79), 나무엽서

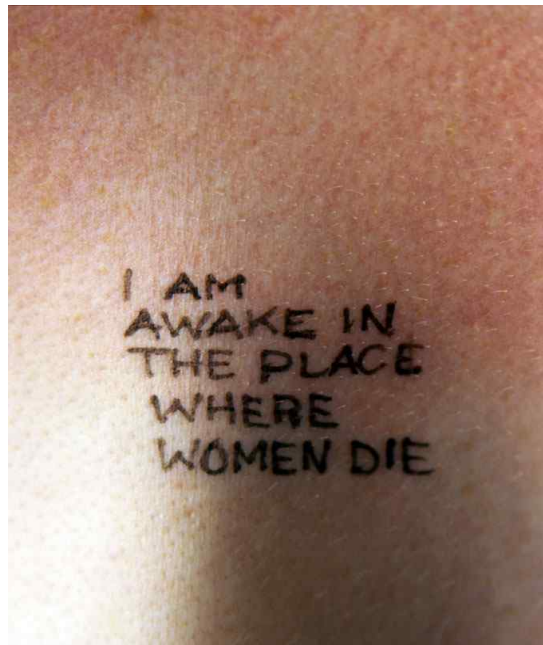
<그림121> 크루거, <어리석은 사람들은 애를 낳지 말아야 한다>(1984)

홀저의 광범위한 매체는 비 전기 매체와 전기 매체로 구분될 수 있는데, 먼저 비 전기 매체는 텍스트의 표출에 빛이 사용되지 않고 표출된 텍스트에

운동이나 변화가 없는 것이 특징이다. 텍스트의 가장 전통적인 표출방식은 종이인쇄였지만 직접 텍스트를 써넣는 방식, 스티커로 붙이는 방식, 박음질하는 방식, 주조 방식, 그리고 음각으로 새기는 등의 다양한 방법들이 종이, 섬유, 피부, 목재, 금속, 비닐, 석재 등의 적절한 재료와 결합되었다. 인쇄는 <경구들(1978)>과 <선동적 에세이>, <생존>(1983-85)등의 초기 작업에 주로 사용되었으나, <경구>의 일부 문장들은 종이가 아닌 티셔츠, 연필, 종이컵, 영수증, 나무로 된 엽서 등 다양한 소재에 인쇄되기도 했다(그림 89). <생존>의 문구들은 비닐로 된 콘돔 패키지에 인쇄되기도 했고, 붙일 수 있는 은색 스티커에 인쇄되기도 했다.



<그림122> 만조니, <살아있는 조각>(1961)



<그림123> 제니홀저, <강간치사>(1993)

텍스트를 손으로 써넣는 방식은 일찍이 천을 통해 선보인 적이 있지만, 1993년에는 몸을 매체로 보여준다.<sup>115)</sup> <강간치사(Lustmord)>(1993)는

115) 1976년 당시 홀저는 텍스트를 7미터 20센티의 푸른색 천에다 펜으로 작게 한 줄로 길게 써

자원자들의 피부에 펜과 잉크로 텍스트를 써넣고 이를 사진으로 찍어 잡지에 공개한 작품이다(그림123). 이같이 몸을 이용한 작품은 모델의 몸에 자신의 사인을 남기고 이를 예술적으로 전환하려 했던 피에로 만조니(Piero Manzoni, 1933-1963)의 <살아있는 조각(Sculpture Vivante)>(1961)을 떠올리게 한다(그림122). 만조니의 액션이 서명이 결합되는 한 어떤 것이라도 예술이 될 수 있다는 표명이라면, 홀저의 스킨-라이팅(skin writing)은 텍스트와 결합 가능한 그 어떤 것도 매체가 될 수 있다는 선언이다. 신체와 텍스트를 결합해 넣는 작업은 같은 시기 쉬린 네샤트(Shirin Neshat)의 작품에서도 발견되고, 그래픽디자이너들의 작품과 광고에서도 활용됨으로써 방법적 선점의 의미는 크지 않았다.

그녀는 금속과 돌도 재료로 사용하였다. <생활(living)>(1980)의 텍스트들은 주로 금속판을 통해 표출되었으며 알루미늄 판에 에나멜로 쓰여 지거나 구리 명판으로 주조되었다. <바위 아래서(Under a Rock)>의 텍스트는 검정색 대리석 벤치에 새겨졌는데 이는 사람들이 벤치에 직접 앉기도 하면서 그 기호를 판독하기를 원했기 때문이었다.<sup>116)</sup> 베니스 비엔날레(1990)에는 <경구>의 문구가 새겨진 대리석 벤치와 <성모자>의 문구가 음각된 대리석 판이 바닥에 설치되었다. 돌로 된 작품은 <그린 테이블(Green Table)>(1992)처럼 네 개의 벤치와 한 개의 테이블로 구성되기도 했고, 풋스툴로도 만들어졌다.

바닥에 깔린 화강석 판석을 깔고 텍스트를 새기는 방식은 오스트리아 에

---

넣었다.

몸을 매체로 한 <강간치사>는 독일의 일간지 『Süd Deutsche Zeitung』 46호(1993)를 위한 프로젝트였는데, 이는 잡지에 실기 위해 디자이너 티보 칼만(Tibor Kalman)과 공동작업으로 제작되었다. 홀저는 <강간치사>에서 전쟁강간에 대한 세 사람(가해자, 피해자, 목격자)의 관점을 보여준다. 이 잡지의 표지에는 당시 이 작업에 참여한 여성 중 한 명으로부터 제공받은 피를 섞인 붉은 잉크로 쓴 텍스트가 게시되기도 했다.

David Joselit & Joan Simon & Renata Salecl, *Jenny Holzer*(London: Phaidon), 2010, p.81.

116) Michael Auping, *Jenny Holzer*(New York, Universe Publishing), 1992, p. 90.

어라우프(Erlauf)의 <평화 기념비(Peace Monument)>(1995)와 <엘리자베스를 위하여(For Elizabeth)>(2006) 등에 적용되었다(그림124).



<그림124> 홀저, 설치장면, 에어라우프 평화기념비 설치장면 (1995)

이러한 항구적이고 고정적인 비 전기 매체의 작품들과 달리, 전기 매체는 전기를 동력으로 작동되며 전원이 차단되거나 시스템에 이상이 발생할 경우 텍스트의 표출기능이 중지되는 매체를 말한다. 홀저가 이를 사용하기 시작한 1980년대 후반에는 이미 컴퓨터가 도입되었으므로 이러한 매체에서의 텍스트에 대한 표출은 컴퓨터 시스템의 조작을 통해 처리되는 경우가 많았다. 이들은 주로 빛을 통해 텍스트를 표출하였으며, 텍스트의 항구적인 게시는 불가능하지만 움직이거나 정지하거나 변화하는 연출이 가능했다. 홀저는 전광판<sup>117)</sup>과, 엘이디 사인(LED sign), 제논 프로젝터(Xenon Projector)의

117) 그녀가 사용한 전광판에는 스펙타컬러 사인(Spectacolor sign), 유넥스 사인(Unex sign), 닥트로닉스 양면 전광판(Daktronics double sided electronic sign), 이동차량에 부착되는 소니점보트론(Sony Jumbotron) 등이 있었다.

세 가지를 주로 사용했고, 간헐적으로 파나플렉스 광고판이나 모니터 등을 활용했다. 특히, 1980년대는 뉴욕 타임스 스퀘어의 스펙타컬러 광고판(1982)에 <트루리즘> 텍스트를 표출한 것을 필두로 전광판을 많이 사용하였다.<sup>118)</sup> 전광판은 보다 많은 사람들에게 노출되는 효과가 있었고, <트루리즘> 포스터와는 달리 단문으로 연속적으로 표출시켜야 했다.

1980년대 후반부터 홀저는 LED(light-emitting diode) 사인을 즐겨 사용하기 시작했는데, 이는 전광매체의 본격적인 실내설치작업을 가능하게 했다. <애도>의 텍스트를 세로로 표출했던 다이아 재단(Dia Foundation)의 설치작품(1989), 구겐하임 미술관의 실내 난간을 따라 여러 텍스트시리즈들을 부착했던 구겐하임 프로젝트(1990), 그리고 베니스 비엔날레 미국관(1990)의 설치작품 등이 초기 LED사용의 대표적 사례였다.

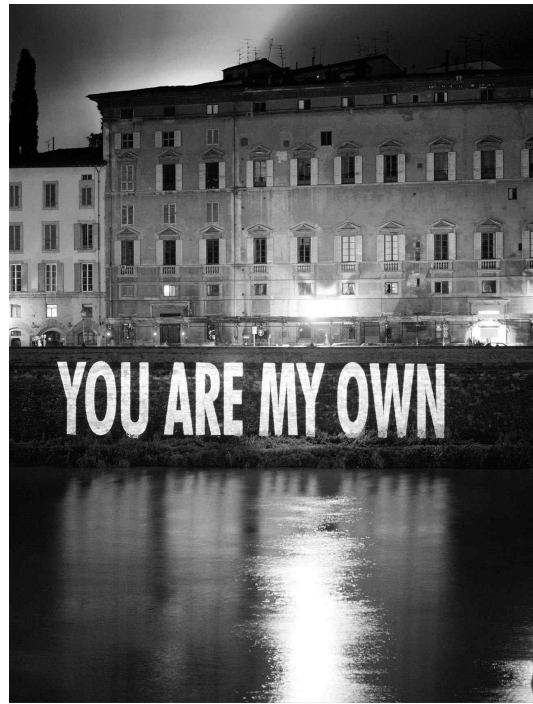
바젤(1992)과 쾰른(1993)에서는 <전쟁>의 텍스트를 LED바를 통해 세로로 표출시켰으며, 1996년 피렌체 비엔날레에서는 LED바 네 개를 하나의 기둥으로 만들어 천정에서부터 내려오게 설치하고 텍스트를 표출했다. 1997년 스페인 빌바오 구겐하임에서는 LED 사인으로 양면 또는 네 면으로 글자가 표출되는 바를 제작했는데, 이들 작품들은 LED 사인이 설치 조각화하는 본격적인 시작이었다. 2000년대에 들어서면서 LED 사인 매체는 본격적인 조각 작품으로 변환되면서 홀저 작품의 주력 매체가 되었다.

1996년 홀저는 텍스트의 표출에 제논 라이트 프로젝션(light Projection) 방식을 도입하기 시작했다. 작품에 강한 서치라이트를 등장시킨 것은 한 해 전 에어라우프에서였지만(그림125), 텍스트를 빛으로 직접 투사하기 시작한 것은 이때부터였다. <라이프치히 전쟁기념비 프로젝트(Leipzig Battle of Nations Monument Project)>에서 제논 환등기를 이용한 텍스트작업을 선

---

118) 그녀는 토론토에서 <생존>(1983-85)의 텍스트를 일렉트로닉 사인으로, 오타와에서는 다양한 유넥스 사인방식으로 표출했다. 1988년에는 런던 피카디리 서커스의 스펙타컬러 광고판과 벨스 만델라 칠순기념 행사가 열리는 웹블리 구장 전광판에서 표출하였다.

보였고 같은 해 피렌체 비엔날레(Biennale di Firenze)에서는 아르노 강과 주변 건물에 텍스트 <아르노>를 비춘다(그림126).<sup>119)</sup> 이를 통해 제논 방식 또한 LED사인과 더불어 홀저 미술의 대표적 매체가 된다.



<그림125> 홀저, 에어리우프의 서치라이트(1995)

<그림126> 홀저, <아르노>(1996)

홀저는 기존에 다른 목적으로 사용되고 있던 매체를 자신의 예술작품을 위한 용도로 놀랍게 변신시킨다. 공중이 모인 장소, 시선이 닿는 어느 곳에 서든지, 문자 표출이 가능한 것은 모두 매체로서 적극 검토되었다. 특히, 초기에는 광고매체가 많이 활용되어, 타임스퀘어의 광고용 전광판(1982), 뉴욕 브로드웨이 버스 정류장의 광고판(1986), 런던 워털루 역 대합실의 전광판(1989), 런던 피카딜리 서커스의(1989) 전광판 등 대표적 매체에 홀저

119) 라이프치히에서는 손으로 쓴 소문자 글씨가 사용됐으나, 피렌체에서는 산세리프체의 컴퓨터용 대문자 서체가 사용됐다. 이후 대부분의 프로젝션 작업에서 홀저는 볼드한 산세리프 서체를 사용한다.

의 텍스트들이 표출되었다. 또한 뉴욕 <42번가 미술 프로젝트>(1993-94)에서는 마르퀴스(Marquees) 극장의 간판에 <트루이즘>의 문구들이 나붙었다. 그녀는 광고매체에다 사회의 문제점을 고발하는 내용을 넣고, 이를 공공적인 것으로 전용함으로써 광고와는 전혀 다른 대중의 참여를 유도하였다.



<그림127> 홀저, <생존>(1983-85)



<그림128> 홀저, <생활>(1980-82)

홀저의 텍스트는 표출장소나 방식의 의외성이 중요한 특징이었다. 1982년 제7회 도큐멘타가 열리는 카셀(Kassel)에서는 건물 외벽 한 면을 하얗게 칠한 다음 전체를 <트루이즘>의 텍스트로 채웠고, 같은 해 뉴욕 마린 미들랜드 은행(Marine Midland Bank)의 윈도우에는 은행의 이용객들과 보행자들이 모두 볼 수 있도록 양면으로 인쇄한 <트루이즘> 텍스트를 부착했다. 그녀의 텍스트는 공항의 수하물 집하장, 역 플랫폼, 구장의 전광판, 교회, 잡지 등 미처 감상할 준비가 되어 있지 않은 공중의 시선이 모이는 의외의 곳에서 갑자기 등장했다.<sup>120)</sup> 또한 주변에 존재하는 많은 것들을 매체

로 삼으며 텍스트를 예기치 않은 오브제들과 결합시켰다. <생존>의 텍스트는 뉴욕 시내 쓰레기통의 뚜껑 위(1983)에서 스티커로 발견되었고, <생활>의 텍스트는 보스턴 미술관의 음수기 앞(1987)에 부착된 구리 명판에서 발견되었다(그림93). 그 외에도 그녀는 텍스트를 콘돔, 슈퍼마켓의 영수증, 종이컵, 연필, 야구모자 등 일상품들과 결합하였으며 1996년 피렌체에서는 택시 보닛에 검정색 텍스트를 부착하였다.

대니얼 휠러(Daniel Wheeler)는 『20세기 중반 이후의 미술(Art since Mid-century)』(1991)에서 홀저를 “강한 힘과 발명의 능력을 갖춘 설치미술가이며...불거리를 만드는 탁월한 감각을 지녔으며....언어에 내재된 초현실을 해방시킴으로써 어떤 개념미술가보다 성공하였다”고 설명한다.<sup>121)</sup> 특히, 홀저는 비예술적인 재료들을 미학적인 재료로 변환시키는데 탁월성을 보였다. 그녀는 텍스트 정도나 표출할 수 있었던 LED 사인보드를 활용해 ‘엘이디 조각(LED Sculpture)’이라는 예술적 오브제로 변모시켰고, 라이트 프로젝션을 문자표현과 환상적인 이벤트의 특별한 예술적 표현수단으로 재탄생시켰다. 대중에게 각인되는 공공의 대중매체 혹은 일상의 오브제에 대한 홀저의 광범위한 전용과 선점은 타 미술가들의 추종을 불허한다. 그녀는 초기에는 포스터나 전광판과 같이 기성 매체를 활용하다가 점차 기술적이고 창의적으로 매체를 확장 발전시켜갔는데 이러한 전용의 결과, 텍스트라는 것이 매체를 통해 표출될 수 있는 가능성을 집약적으로 검토하고 제시해 준 탁월한 매체연구가로 자리매김한다.

120) 그녀의 텍스트는 라스베가스 맥 캐런(Mc Carren) 국제공항의 수하물 찾는 곳에 설치된 안내용 전광판(1986)을 홀려가는가 하면, 지하철 도착시간을 알려주는 런던 레스트 스퀘어 역 플랫폼 모니터(1988)를 통해 승객들에게, 또 벨슨 만델라의 칠순기념 행사가 열리는 런던 웹블리구장 전광판에서 참가객들에게 예고없이 표출되었다. 1993년 독일 쾰른에서는 <전쟁>의 텍스트가 담긴 LED사인이 성 페터스 교회 스테인드 글라스 옆에 설치되었고, 잡지 『Süd Deutsche Zeitung』에 <강간치사>가 등장했다.

121) 헤럴드 오스본 편, 앞의 책, p. 632.

### 3) 매체 기반적 타이포그래피

홀저의 미술은 동일한 텍스트를 다양한 매체를 통해 표출하는 것을 특징으로 취한다. 같은 텍스트라도 전광판에서 순간적으로 반짝거리는 문구와 화강암으로 만들어진 벤치에 새겨진 경구는 다른 인상을 줄 것이고, 따라서 매체는 특정 메시지에 대한 관객의 인식에 영향을 끼친다.<sup>122)</sup> 기존의 오브제들을 자신의 텍스트를 위한 매체로 전용할 때 홀저는 오브제에 수반된 ‘친숙한 표출 방식’까지 함께 전용하였다. 예를 들어, <트루리즘>의 문구들을 포스터에 인쇄할 때는 종이 인쇄라는 성격에 맞는 서체와 레이아웃을 사용하였지만, 텍스트를 대리석 벤치에 음각할 때는 석조물에 음각할 때의 통상적 방식에 따라 세리프가 포함된 서체를 사용하였다.<sup>123)</sup>

홀저가 매체를 텍스트의 성격에 따라 선택할 수는 있지만 최종적인 타이포그래피는 선택된 매체의 특성에 영향을 받거나, 종속되었다. 한때 UNEX 전광판을 사용하였던 홀저는 전광판이 허용하는 기술적 범위 안에서 그래픽이 포함된 다양한 문자 디자인을 시도한 바 있었다. 이 또한 매체의 특성을 고려한 것이었으나 결과는 미학적이지도 않았을 뿐 아니라 텍스트 특유의 분위기를 살리지도 못했다(그림129).<sup>124)</sup> 홀저가 타이포그래피를 결정하는 최종적인 조건은 매체였고, 그러므로 그녀의 타이포그래피는 재료와 매체 지향적인 성격을 지녔다.

또한 홀저의 텍스트에 대한 타이포그래피는 글자 자체에 대한 처리보다 매체의 조작과 처리에 의한다는 특징이 강했다. 예를 들어 <선동적 에세

122) 진 로버트슨, 앞의 책 p. 307.

123) 이 세리프는 로마시대부터 돌에 글자를 새길 때 끝마무리를 하면서 생겨난 기술적 흔적을 형태적으로 양식화한 것이라는 설명이 있다. 필립 맥스, 앞의 책, p. 54.

124) 특히, 시각적인 문자의 처리에 음성적 특징을 반영하는 것은 현대 타이포그래피의 한 목표였다. 전광판의 경우 움직이는 텍스트를 멈출 수도 있고 크기에 변화를 줄 수도 있고 표출속도도 조절할 수 있어 자연 상태에서 발생하는 언어커뮤니케이션의 양태를 일부 모방할 수 있다는 점에서 타이포그래피 적 이점이 있다고 주장되지만, 1980년대의 전광판은 미학적 한계를 안고 있었다.

이>는 평범한 서체의 텍스트를 노랑, 분홍, 하늘색 등 십 여 가지 색지에 인쇄하고, 알록달록하게 모아 붙이는 방식으로 조형성이 연출된다.



<그림129> 홀저, <생존>(1983-85), UNEX사인 텍스트

LED 사인의 조형적 연출도 문자의 형태보다 매체인 사인의 배치나 배열에 의존했다. LED사인은 직육면체 바의 형태로 조립되어 벽면에 부착하거나 공간에 세우는 여러 방식이 가능했고 가로와 세로, 직선과 곡선의 형태로도 모두 활용이 가능했다.<sup>125)</sup> 이것은 휘도나 색채감이 좋고 설치와 구성

125) 1989년 Dia 미술재단의 전시, 1990년의 버팔로 전시, 1990년 베니스 비엔날레, 1994년 일본 미토에서의 전시 등 많은 경우 미학적인 이유에 의해 바를 세로로 세우고, 텍스트를 세로로 표시하는 방식이 시도되었다.

에서 조형적 처리의 가능성이 높아 실내에 들여오기에 좋았으며, 이 같은 성격은 작업의 조형적 전환에 새로운 기회로 작용했다.

홀저 미술에서 특히 라이트 프로젝션은 매체를 통해 확보되는 텍스트의 조형적 표현가능성을 잘 보여준 사례였다. 이 매체는 평범한 서체의 텍스트를 예상하지 못한 다양한 형태로 변모시키며 그것이 투사되는 공간까지 신비하고 낯설게 만들었다. 이는 홀저의 매체 가운데 가장 스펙터클하게 텍스트를 표출할 수 있는 조건을 제공해 주었다. 여기서의 타이포그래피 방식 또한 매체의 운용을 통해 이루어지는 것으로, 매체특성에 의존하는 전형적인 매체기반적 타이포그래피였다. 어떤 조건적 제약도 없는 가운데 작가의 의지대로 텍스트를 조작하여 표현되는 타이포그래피가 아니라, 매체의 특성에 제한을 받으면서, 매체의 조건에 기초하여 그 특성을 미학적으로 구현하는 매체 기반적 타이포그래피가 홀저 타이포그래피의 특징으로 볼 수 있다.

## 2. 2000년 이후 홀저 작품의 형식과 타이포그래피

### 1) LED사인과 타이포그래픽 오브제

1980년대 공공장소의 전광판으로부터 시작된 홀저의 전광 텍스트 표출 실험은 1980년대 후반 LED사인 매체의 도입으로 중요한 조형적 전환을 맞게 된다. 홀저는 LED전광판을 입체 작품으로 변환시키는 작업을 선보이는데, 홀저의 텍스트는 2000년대 이후 LED소재와 함께 '빛의 조각'으로 변모하여 다시 미술관으로 돌아왔다. 1990년 뉴욕 구겐하임 미술관에 설치된

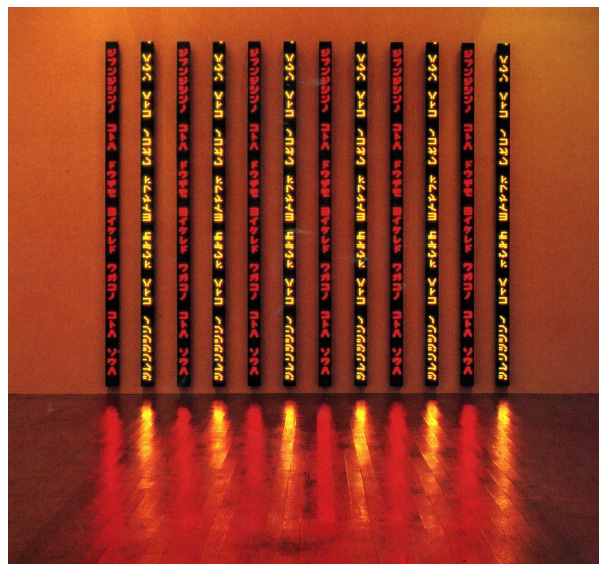
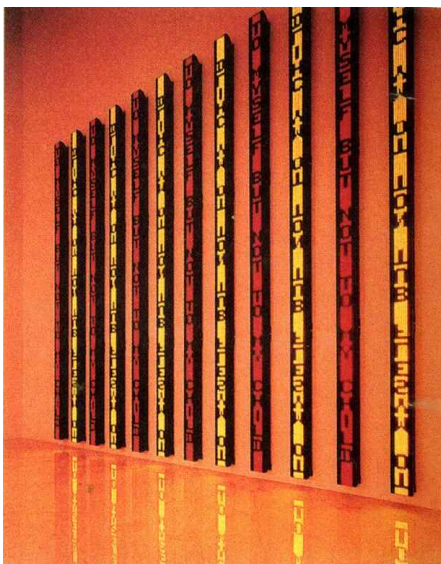
텍스트 설치작업은 LED사인을 환형의 건물 구조를 따라 난간에 부착한 일종의 공간 그래픽이었다(그림95).



<그림130> 홀저, 구겐하임 LED설치 장면(1990)

LED사인을 사용한 홀저의 전시 방식은 몇 단계의 형식적 진전을 보여준다. 처음에는 기둥이나 벽에 부착하는 방식에서 시작된다. 긴 직육면체 바(bar)의 형태로 제작된 사인은 텍스트를 가로 또는 세로로 표출하는 게 모두 가능했지만 한 방향에서만 볼 수 있었다. 이 초기의 방식은 공간적 효과보다는 표출되는 텍스트에 보다 집중하는 방식이었다. 텍스트를 잘 읽히게 하기 위한 알파벳의 관습적 배열은 좌에서 우로의 배열방식이지만, 홀저의 LED설치작업에서는 세로 방식이 선호되었다. 특히, 버팔로(Buffalo)에서의 전시(1991)와 일본 미토(Mito)에서의 일본어 전시(1994)는 동일한 텍스트의 사인들을 방향이 반대가 되도록 섞어 놓는다(그림132). 거꾸로 된 텍스

트 옆에는 바로 읽히는 텍스트가 같이 놓이기 때문에 ‘읽힘’에는 문제가 없지만, 이는 전시의 중심축이 ‘읽혀져야 하는 텍스트’로 부터 ‘감상되는 오브제’로 이동함을 암시한다.<sup>126)</sup> 이 같은 상하 방향을 교차하는 방식은 이후 지속적으로 활용된다. 이러한 시도에는 LED사인을 획일적으로 무의미하게 반복 배열하는 것에서 탈피해 시각적인 다양성을 주는 동시에 바닥에 반사되는 효과를 활용하려는 의도가 있다.<sup>127)</sup>



<그림131> 홀저, LED 설치 장면(1991), 버팔로

<그림132> 홀저, LED 설치 장면(1994), 일본 미토

10년 후에 제작된 <시카고를 위하여(For Chicago)>(2008) 는 사인들을 바닥에 배열해 놓고 텍스트를 표출시키는데, 바닥의 작품이 천정에 비치도

126) 한 줄은 정상으로 그 다음 한 줄은 거꾸로 부착하는 방식으로 설치하였다. 홀저는 이러한 교차방식을 최근까지 지속적으로 보여준다. 버팔로 전시의 경우, 빨간 배경에 검정 텍스트와 노란 배경에 검정 텍스트를 번갈아 가면서 배열했는데 앞의 것은 정상적으로 뒤의 것은 거꾸로 뒤집에 배열하는 방식이었다. 미토에서도 검정배경에 빨간 텍스트는 정상적으로 검정배경에 노랑텍스트는 뒤집어서 엇갈리게 배열했다.

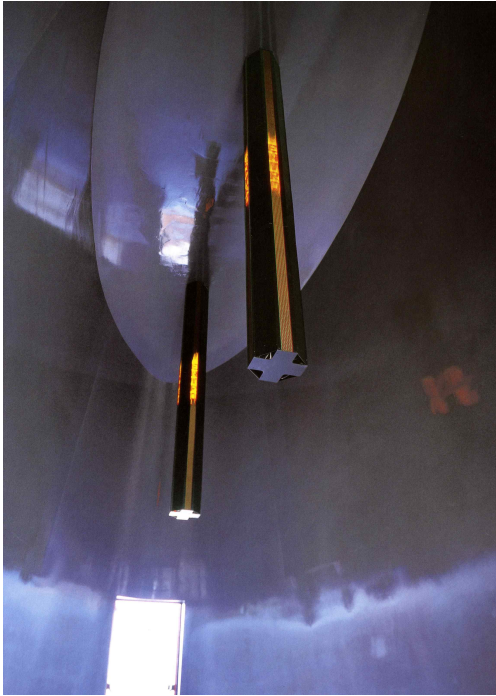
127) 바닥 반사는 베니스 비엔날레(1990)에서 이미 고풍택의 대리석을 깔아 효과적인 방식임이 확인된 바 있다. 바닥 반사는 빛을 활용하는 작가들이 대부분 고려하는 효과의 요소다.

록 연출하였다(그림133). 이 작품은 좌우 여백 없이 짝 차게 처리된 황금빛 텍스트가 현대적인 느낌과 속도감을 주면서 세로 방향으로 흘러간다. 이러한 연출은 LED사인이 텍스트를 담기 위한 매체로서 뿐만 아니라 그 자체가 감상되는 오브제로 다루어지고 있음을 의미한다. 홀저의 LED설치에서는 반복 배열, 교차 배열과 더불어 반사가 중요한 효과적 요소로 추구되며, 작품의 매체를 LED사인 뿐만 아니라 빛이 반사되는 바닥과 벽면, 천정 등 공간 전체로 확장시킨다.



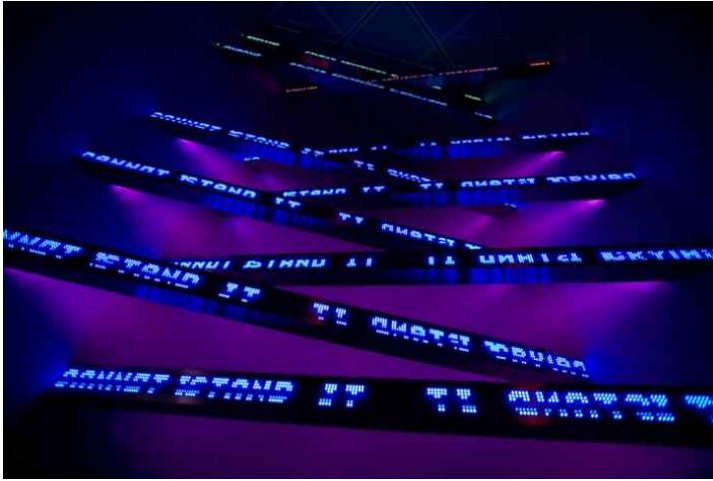
<그림133> 홀저, <시카고를 위하여>설치장면(2008)

두 번째는 사인이 보다 공간적으로 구성되면서 입체적인 ‘사인 조각’의 성격으로 진전되는 단계다. 피렌체 비엔날레(1996)와 빌바오 구겐하임(1997)에서는 LED사인을 천정과 바닥 또는 벽과 벽을 이용해 입체감 있게 설치함으로써 텍스트와 사인을 보다 공간감 있게 감상하게 했다(그림134).



<그림134> 홀저, 피렌체 비엔날레 설치작품(1996)

2000년대에 들어서서 홀저는 미니멀리즘 조각이 연상되는 방식으로 여러 개의 LED 바와 텍스트를 반복 배열했다. <빨강 노랑 어렴풋이 보이기 시작하는(Red Yellow Looming)>(2004)는 동일한 간격으로 바를 설치한 다음, 중앙에서 가장자리로 갈수록 텍스트의 크기를 줄여나가는 연출을 선보이기도 했고, <초록과 보라의 교차(Green Purple Cross)>(2008)는 사인 바들을 지그재그로 배열하였다(그림135). 이 작품들은 빛이 현란하게 점멸을 반복하기 때문에 텍스트를 읽어내기 곤란한 경우를 만들기도 한다. 빛을 사용한 홀저의 ‘조각’에서는 시각적 효과나 조형적 구성을 위해서 또한 텍스트의 빠른 움직임에 의해 가독성이 희생되고 있다. 이는 작품의 구성에서 ‘텍스트의 읽힘’이 최우선시 되는 요소가 아니라는 것을 내포한다.



<그림135> 홀저, <초록과 보라의 교차>(2008)



<그림136> 홀저, <모뉴먼트>(2008)



<그림137> 홀저, <을 폴>(2012)

세 번째 변화는 직선형 LED사인 방식에서 벗어나 곡면으로의 전환이다. 《모뉴먼트(Monument)》(2008)는 곡면형의 설치를 선보이는데 LED패널을 사용해 터널을 만들기도 하고 벽과 벽이 만나는 모서리를 활용한 환형의 LED조각물들을 설치한다(그림136, 137). 이는 작품의 공간성과 체험성을

확대한다. 터널 아래를 지나가는 관람객들은 전광판에서 텍스트를 읽는 것과는 다른 빛이 연출하는 보다 감각적인 경험을 하게 된다. 여기서 관람객이 체험하는 것은 읽어야 할 텍스트가 아닌 매체에 대한 총체적이고 시각적인 체험이다. 텍스트는 빛으로 구성된 거대한 건축적 구조물로부터의 스펙터클을 구성하는 시각적 부품이 되었다.



<그림138> 홀저, <삼을 위하여>(2012)

최근에는 LED사인 작품이 보드를 사용하지 않고 바로 설치되는 방식으로 전개되고 있다. 그 결과 LED작품의 스케일이 보다 확대될 수 있게 되었으며 투과되는 효과가 가능하기 때문에 건물의 일부로서 설치되는 환경미술로서의 가능성을 보여주게 되었다(그림138). 텍스트로 작가적 정체성을 형성한 홀저의 작품에서는 여전히 텍스트가 중요한 요소로 간주되고 있다. 텍스

트는 어떠한 방식으로든 표출되고 있고 여전히 지속적으로 등장하는 중요한 요소이지만, 텍스트를 더 이상 작품성의 핵심으로 볼 수 있을까? 특히 매체와의 관계는 어떤 것일까? ‘매체가 곧 메시지’라고 주장하는 맥루한(Marshall McLuhan)은 “미디어가 전달하는 내용은 도둑이 그를 감시하는 개의 주의를 다른 데로 돌리기 위한 맛있는 고깃덩어리에 불과하다”고 비유한 적이 있다.<sup>128)</sup> 그의 주장은 미디어 그 자체가 바로 메시지의 내용이라는 것이다.

1970년대 후반부터 이어진 홀저의 작업의 흐름으로 볼 때, 1990년대 초 설치미술이 본격화되기 전에는 텍스트가 매체인 LED오브제를 존재케 하는 이유였음이 분명했다. 그러나, 2000년대의 상황은 오히려 LED오브제를 통해 텍스트가 존재의 이유를 획득하고 있다. LED설치미술의 작품성은 ‘텍스트’가 아니라 텍스트를 조형의 요소로 포함하는 ‘타이포그래픽 오브제’로 현실화되고 있다. 홀저의 텍스트는 LED라는 매체와 만나 ‘빛의 조각’이라는 새로운 미술작업을 형성하는 매개가 되었으며, 또한 그 조형의 일부가 되었다. 전시공간으로 돌아온 텍스트와 빛을 재료로 하는 이러한 오브제의 결합은 판매가능한 미술품으로서 미술 시장의 메커니즘과 보다 잘 호응한다.

## 2) 빛의 퍼포먼스와 공간적 타이포그래피

홀저의 텍스트 작업 역시 하나의 미술작업으로서 텍스트의 의미로부터 발생하는 임팩트 뿐 아니라 전시되거나 연출되었을 때의 시각적 효과가 중시된다. 이는 그녀가 미국 대표로 출품한 1990년 베니스 비엔날레와 구겐하임 전시 등에서 엿볼 수 있다. 1990년 베니스 비엔날레에서 그녀는 벤치와

---

128) 마셜 맥루한, 박정규 역, 『미디어의 이해』 (서울: 커뮤니케이션북스), 2001, p. 424.

LED사인 등을 전시했는데 시각적 효과를 위해 바닥에 빛이 반사되도록 하였다. 이는 텍스트 작업을 단순히 그 내용의 읽힘을 전제로 하는 것이라기 보다는 공간 안에서 오감을 활용하여 감상을 요하는 보다 감각적이고 피부적인 것으로 제시하였음을 의미한다. 이 같은 ‘효과’의 고려는 텍스트 작업의 한 목표로서 그녀의 제논 작업에서 분명하게 드러났다.



<그림139> 제논 프로젝션의 작업 장면(1999), 브라질 리오 데 자네이로

1996년이 되자 그녀는 라이트 프로젝션 작업을 시작하는데 이를 통해 텍스트 작업을 건축과 풍경과의 접목으로 전환시키기에 이른다. 이후 이 작업은 공간에 대한 분석과 이해를 통해서 점차 발전, 지속되어 왔다. 건물 전면 에 언어를 투사하는 본 작업으로 작가는 친숙한 건물을 낯설고 완전히 새로운 공간으로 변모시키면서 관객의 인식을 전환시켰다. 또한 우리가 추측 가능한 모든 것들이 라이트 프로젝션 작업이 종료됨과 동시에 사라져버리는 것이 작업의 특징이었다. 홀저는 1996년 제논을 활용한 텍스트의 영사작업을 처음 진행한 이후 2011년까지 모두 마흔 여덟 개의 제논 프로젝트를 진행했다.<sup>129)</sup> 제논이라는 매체는 그녀의 텍스트를 강력한 빛에 의해 멀리까지

전달시킴으로써 개방된 공간에서 텍스트를 효과적으로 연출한다. 이 매체를 통해 홀저의 텍스트 작업은 조형적으로 한 단계 도약하며 작업의 의미도 변화를 맞게 된다.

홀저의 제논 아트는 빛을 쏘는 방법과 스크린의 영향이 큰 방식이지만 텍스트의 서체가 차지하는 비중도 다른 매체에 비해서는 큰 편이다. 보통은 대문자를 사용하지만 2006년 비엔나에서처럼 소문자가 투사된 경우 대문자만 사용하는 경우보다 부드러운 느낌이 연출되었다(그림103).

제논이라는 방식은 빛 뿐만 아니라 텍스트가 영사될 스크린의 특성을 작품의 요소로 포함하며 이들이 매체를 구성한다는 점이 특징이다. 홀저가 제논 라이팅을 텍스트 자체만을 확대하여 보여주는 방식으로 사용하고자 했다면 흰색의 대형 스크린을 설치하여 최대한 글자의 왜곡을 피하는 방법을 선택했겠지만, 그녀의 제논 투사 작업은 자연이나 인공 대상물 위에 텍스트를 투사함으로써 그 대상물의 특징을 조형의 요소로 그대로 도입하였다. 따라서 글자의 굴절, 왜곡 등은 조형적으로 핵심적이며 또한 의도된 효과였다.

그녀의 작품은 굴절, 왜곡 등의 효과를 미학적으로 적극 활용하는 방향으로 제시되기 시작한다. 이는 결과적으로 기념비적인 건물이나 도시안의 특정한 건축물, 장소 등에서 이루어지는 장소 특정적 미술이 되게 되었다. 장소 선정에 있어서, 홀저는 그 장소의 역사성이나 의미 외에도 그 장소의 공간적 특성을 철저히 고려한다. 공간의 물리적 특성이 곧 보여 지는 것을 결

---

129) 홀저의 홈페이지([www.jennyholzer.com](http://www.jennyholzer.com))에는 1996년부터 2011년까지 모두 마흔 여덟 개의 제논 라이트 작업이 소개되고 있다.

제논은 기체 방전 램프(gas discharge lamp)를 비롯한 빛을 방출하는 특수 장치에 주로 사용되며, 일부는 의료용이나 기초과학 연구 등에 사용된다. 용기 속에 든 기체를 전기방전 시키면 빛이 방출되는데, 이런 빛 방출 장치를 기체 방전관이라 하며 형광등과 네온사인<sup>1)</sup>이 혼한 예이다. 기체 방전관에서 나오는 빛의 스펙트럼은 기체의 종류와 압력에 따라 달라지는데, 제논 기체 방전관은 태양 빛과 비슷한 특성의 아주 밝은 빛을 낸다. 주로 텅스텐 전극을 사용한 아크등(arc lamp)으로 제작되어, 사진 플래시, 영사기 및 프로젝터(projector)의 광원, 모의 태양광(solar simulator), 자동차 HID 전조등(high-intensity discharge headlamp), 선텐용 램프, 야간 조명등 등으로 사용된다.

정하기 때문이다. 홀저가 고려한 장소성은 로마(1998)에서 계단의 특성을 활용한다든가, 샌디에고(2007)에서 절벽의 질감을 활용한다든가, 또는 워싱턴D.C(2007)에서 강과 숲을 활용하는 것과 같이 활용가능한 공간의 특성에 기인한다.

홀저의 라이트 아트는 하나의 연극적 타이포그래피다. 이는 평면의 스크린을 통해 3차원적 환영의 효과를 만들면서 이루어지는 무빙 타이포그래피(Moving Typography)와 달리 실제 3차원의 공간 안에서 이루어지는 것이다. 빛은 주변의 공간을 글자의 형상이 어우러진 조각으로 변모시킨다. 로잘린드 크라우스는 연극적 문맥에서 어떤 기능을 하지 않더라도 전시공간을 연극화시키려는 의도에서 만들어진 조각을 ‘연극적 조각’이라고 한다. “이것들은 공간에 변화하는 빛을 투사함으로써 또는 스피커나 비디오 모니터를 이용하여 각각 분리된 공간들을 공연에 의해 형성되는 대위법적인 장으로 결합시킴으로써 전시공간을 연극화했다. 주변공간 전체를 연극적 상황으로 변화시키지 않은 경우에는 존재방식 자체를 연기자, 즉 움직임의 행위자로 설정함으로써 연극성의 의미를 내면화하기도 한다.”<sup>130)</sup> 홀저의 미술은 고정된 평면이 아니라 공간 전체를 스크린으로 활용하면서 로버트 모리스가 공간을 통해서 구현하려고 했던 연극성(theatricality)을 실제의 공간속에서 풀어놓는다. 그럼으로써 주변 공간 전체를 연극적 상황으로 변모시킨다. 여기서 이벤트에 참여하는 대중은 관객이 되기도 하고 출연하는 배우가 되기도 한다.

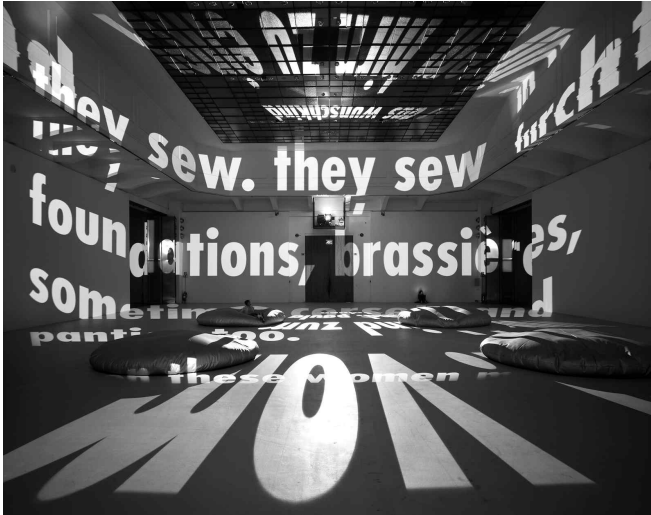
비엔나(2006), 노스 애덤스(North Adams)(2007), 그리고 호주 멜번(2009)의 제논 작업은 실내에서 이루어졌다. 홀저는 관객을 참여시키고 작

---

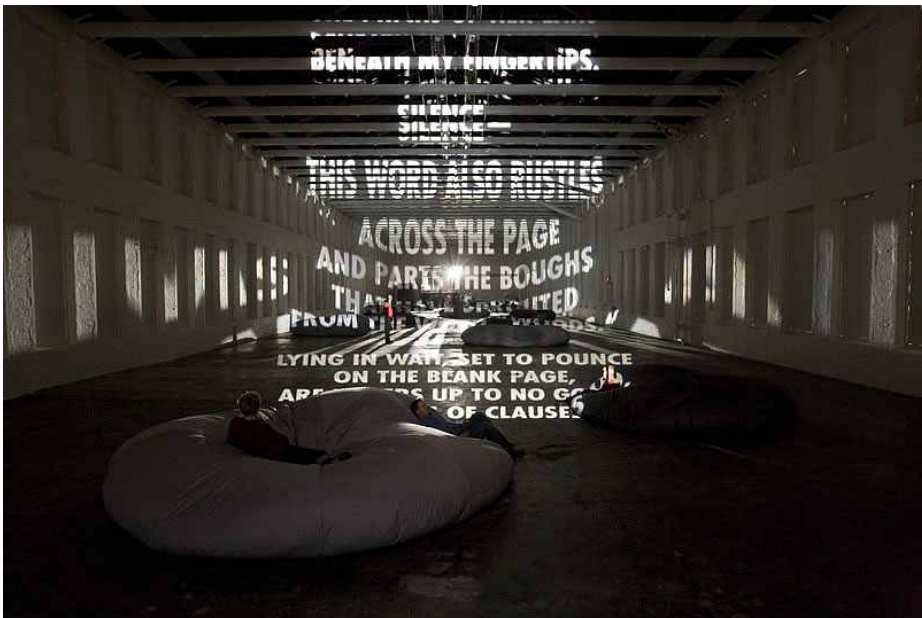
130) 로잘린드 크라우스, 윤난지 역, 『현대조각의 흐름』 (서울:예경), 2009, p. 240.

연극성의 개념에는 움직이는 조각(kinetic sculpture)의 전 영역이 연관되어 있다고 볼 수 있는데 이는 키네틱 아트와 라이트 아트, 환경조각과 설치미술 그리고 행위예술 등에 적용될 수 있는 포괄적인 용어다.

품의 일부로 구성하는 방식을 통해 관객들이 쿠션에 누워 보다 편안하게 많은 시간을 감상에 할애할 수 있도록 유도하였다. 그들은 빛이 투사되는 실내에서 작품을 관람하는 동시에 스스로가 스크린이 되어 빛이 연출해내는 장관의 일부가 되었다.



<그림140> 홀저, 제논 프로젝션(2006), 비엔나,



<그림141> 홀저, 제논 프로젝션(2007), 노스 애덤스

맥루한에 따르면 접촉은 피부의 문제가 아니라 여러 감각의 상호작용이며 ‘접촉을 유지한다’ 혹은 ‘접촉한다’는 것은 여러 감각의 마주침이다.<sup>131)</sup> 여러 감각이라는 것은 소리로 바뀐 시각, 동작으로 바뀐 소리, 그리고 미각과 후각이다. 텍스트는 시각 중심적 경험의 대상이지만 제논을 이용한 홀저의 타이포그래피는 여러 감각이 아우러진 탈 시각중심의 경험을 제공한다.

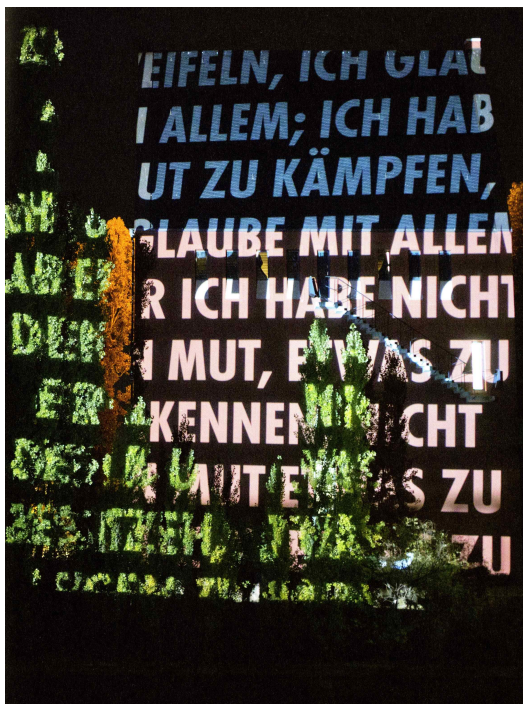


<그림142> 홀저, 프로젝션장면(2010), 프랑크푸르트

홀저의 제논 아트는 그것이 영사되는 장소의 공간적 특성에 의해 다양한 시각적 양상으로 표출된다. 특히, 이 방식은 텍스트에 몇 가지 효과를 구성해내는데 그 하나가 텍스트에 지정된 서체의 변형이다. 빛은 장애물을 만나지 않는 한 끝없이 직진한다. 공간속에서 글자를 실어 나르는 빛은 앞에서 장애물을 만난 것과 뒤에서 만난 것 사이에 글자의 크기 차이를 만들며, 장

131) 마셜 맥루한, 앞의 책, p. 71.

애물과 만나 형태에 왜곡과 굴절을 만들어낸다(그림142). 빛의 이러한 성질 때문에 글자는 굴곡이 있는 장애물과 만나 절단되어 보이기도 하고, 긴 사면과 만나서는 형태가 늘어나 보이기도 한다. 그러므로 왜곡과 굴절, 절단은 매체가 만들어내는 자연스럽고 다채로운 결과의 하나다. 특히, 제논방식이 실내에서 작업될 때는 공간적 제한 때문에 글자가 벽 모서리에서 급격하게 꺾이면서 좌우 대칭적인 타이포그래피의 결과를 만들기 쉽다(그림140).



<그림143> 홀저, 프로젝션장면(2010), 프랑크푸르트      <그림144> 홀저, 프로젝션장면(2007), 샌 디에고

제논 영상방식은 배경의 성질에 따라 글자 자체에 질감을 형성하기도 한다. 나무나 숲을 배경으로 영사된 텍스트들은 글자 한 자 한 자의 가장자리가 부드럽게 깨어지는 효과를 발생시킨다(그림143). 제논이 강이나 호수에 투사될 경우 물살이나 물결에 의해 글자가 흐트러뜨리기도 하고 길게 왜곡

되기도 한다(그림144). 제논 영사방식은 또한 색채와 톤에서도 다채로운 결과를 만들어낸다. 이는 빛을 받게 되는 대상의 조건에 의해 결정되는데, 빛이 반사되는 부분은 희고, 도달되지 못한 부분은 어둡게 보인다. 나무에 빛을 투사할 경우, 초록색과 흰 벽, 그리고 검은 허공이 색상과 명도의 강한 대비 관계에 놓이게 된다.

결국 제논을 이용한 홀저의 텍스트 작업은 텍스트로만 완성되는 게 아니라 빛에 의해 공간에 대입된 텍스트와 그것이 투사되는 공간이 융합적으로 만들어내는 조형물인 셈이다. 이는 곧 매체가 메시지라는 맥루한의 주장과 닿아있다. 매체의 특성에 크게 지배되는 이러한 작업에서는 TV의 프로그램이 무엇이든 다를 바 없다고 했던 맥루한의 주장처럼 텍스트의 내용이 어떤 것이든 그로 인한 차이는 크지 않다.<sup>132)</sup>

평면적인 스크린 대신 변수로 가득한 도시 공간을 캔버스로 사용함으로써 만들어지는 홀저 미술의 미학적 결과는 작품에서 보다 중요한 것이 텍스트가 아니라 텍스트가 시각적으로 다루어지는 방식이자 그로써 획득된 예측 밖의 조형적 결과임을 보여준다. 제논은 텍스트를 읽어야 하는 대상에서 관조되는 대상으로 완벽하게 변모시키며, 텍스트를 조형적 대상으로 탈바꿈시키는 매개체가 된다. 또한 제논 광원에 의해 캔버스가 된 공간은 텍스트에 다양한 질감과 형태적 변화를 부여하며, 관객들이 작품으로서의 텍스트를 단순히 읽는 것이 아니라 감상하고 경이로움의 대상으로 경험하게 하는 스펙터클의 장이 된다. 여기서 텍스트는 개념적 의미를 구성하는 수단일 뿐만 아니라 빛을 통해 조형이라는 목적을 구현할 수 있는 효과적인 콘텐츠가 된다.

한편, 무엇보다 제논 프로젝션 작업에서 인상적인 것은 스케일이다. 열린 공간을 캔버스 삼아 타이포그래피를 전개해가는 스케일의 과감성은 이미 홀

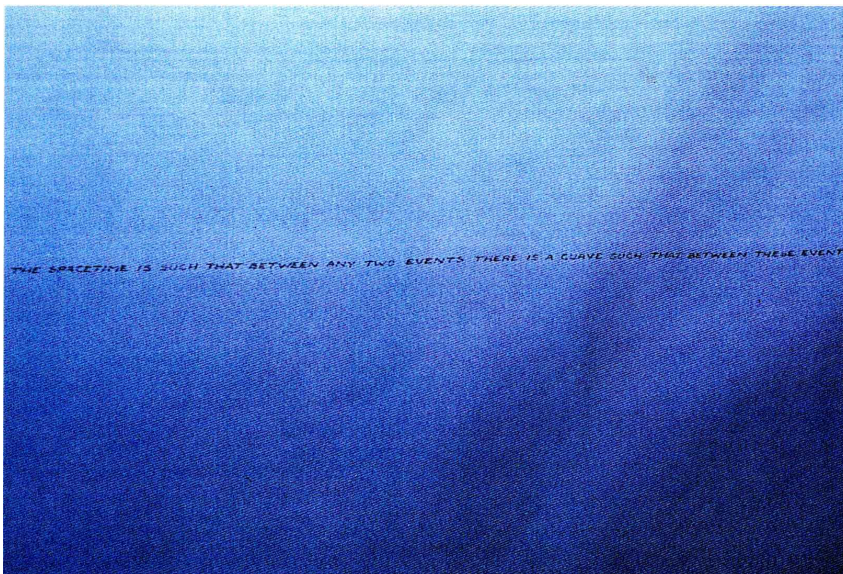
---

132) 마샬 맥루한, 앞의 책, p. 424.

저의 초기회화에서부터 엿보인다. 그녀는 1975년 전시공간의 벽과 천정, 바닥, 가구, 심지어 라디에이터 등의 기물 전체를 푸른색 물감으로 칠한 작품 <푸른 방(Blue room)>을 선보인 바 있다(그림145).



<그림145> 홀저, <푸른 방>(1975)



<그림146> 홀저, <공간-시간 텍스트>(1976), 면 옷 위에 잉크, 122X 762cm

캔버스를 공간으로 규정하고 전체로 확장한 이 작품의 아이디어는 회화에서 관습적으로 사용되어 온 캔버스란 형식에 대한 해체적 시도였다. 공간에의 덧칠이라는 의미에서도 제논 프로젝션 작업은 이 회화작품의 확장이자 방법적 전용으로 보인다. 이는 마찬가지로 길이 칠 미터의 천에 깨알 같은 글씨를 한 줄로 썼던 1976년 텍스트 작품의 스케일 적 확장이기도 하다(그림146). 홀저의 매체에 대한 실험정신의 이면에 자리한 스케일의 과감성은 초기부터 현재까지 홀저 미술의 특징을 이루는 한 경향으로 볼 수 있다.

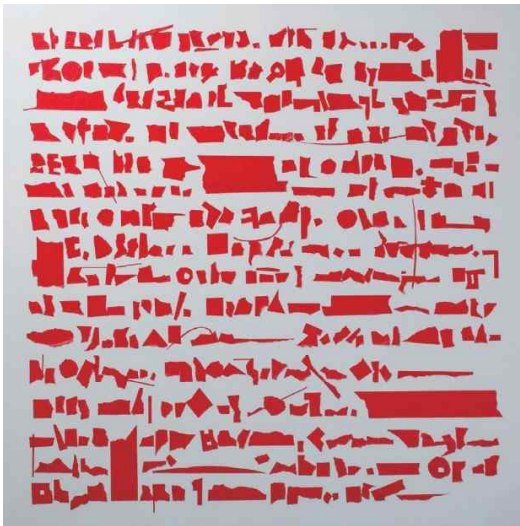
### 3) 문서를 활용한 추상회화

홀저의 미술은 매체를 통해 언어의 힘을 실험해 온 작업으로서 의미가 있었다. 그는 언어를 인쇄하고 언어를 새기고, 언어를 쓰는 방식으로 항상 작업 속에서 언어를 부각시켜왔지만, 최근의 회화를 통해서 언어를 가리고, 감추고, 지우는 방식의 작업을 보여주었다.

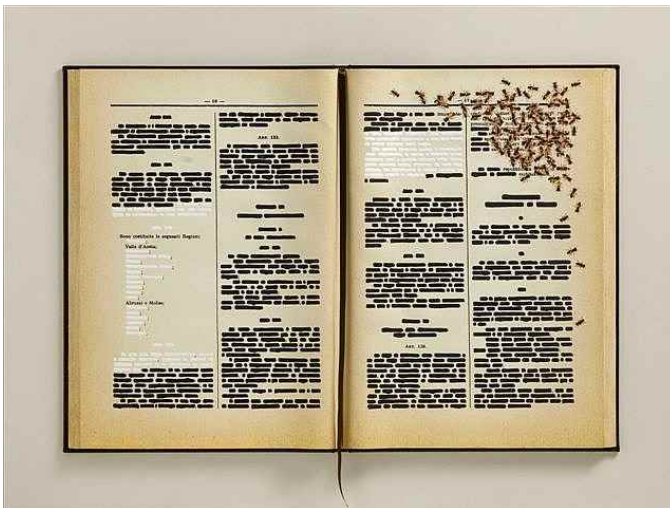
텍스트에 대한 부재 처리는 종종 문자를 다루는 타이포그래퍼들에 의해 실험되고 있는 작업의 한 방식이다. 현대의 타이포그래퍼들은 글자를 다름에 있어서 글자를 없애거나 지우거나 혹은 글자의 흔적을 활용하는 방법을 글자를 장식하거나 직접적으로 조형하는 것만큼 효과적인 방법론으로 활용한다. 예를 들어 문서의 행으로부터 일정한 추상적 형태를 도출하여 이를 작품화하기도 하고 글자를 훼손하여 문자에 대한 새로운 이미지의 포착과 실험적 수단으로 사용한다(그림109).

글자를 지운다는 행위는 회화에서도 조형적 행위의 일환으로 문자에 선을 그은 조지프 코서스의 작품이나 글자를 하얗게 지우는 이태리 작가 에밀리오 이스그로(Emilio Isgro)의 작업에 활용되어왔다(그림110). 이렇게 지움

을 통해 ‘존재’의 흔적을 남기는 ‘부재’의 전략은 오히려 역설적으로 그 존재를 더욱 강조한다. 예를 들어 문서에 포함된 텍스트를 의도적으로 지우는 행위는 문서와 문자라는 대상을 둘러싸고 있는 맥락에 대한 ‘발언’이며, 부인을 통해 텍스트의 존재를 보다 생생하게 조명하려는 시도의 일환이다. 공산국가에서 숙청된 인물의 이미지를 공개된 모든 사진에서 지우는 것도 단순히 지우는 것이 아니라 그에 대한 분노의 표명이다.

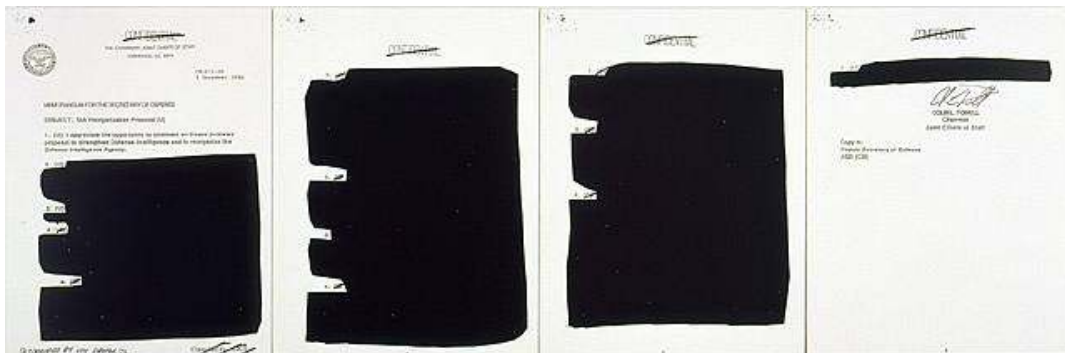


<그림147> 서기훈, <행간읽기>(2012)



<그림148> 에밀리로 이스그로, <범죄의 표현>(2010)

홀저의 이러한 지우기의 방식은 텍스트를 통해 정치와 삶을 말해 왔던 이전 작업들의 연장이다. 정보의 통제 혹은 검열을 스펙터클로 만든 ‘교정회화(Red Action Painting)’시리즈(2005-2006)는 이라크와 아프가니스탄 전과 관련된 문서를 회화로 재탄생시킨 것이다(그림149). 이라크 전의 발발은 이라크 전에 대해 사람들이 잘 모르거나 접근하기 어려운 정보를 비교적 자유로운 공공영역인 미술계로 가져오는 것을 확산시켰고, 홀저의 작업 또한 이러한 맥락에서 이해되고 있다.



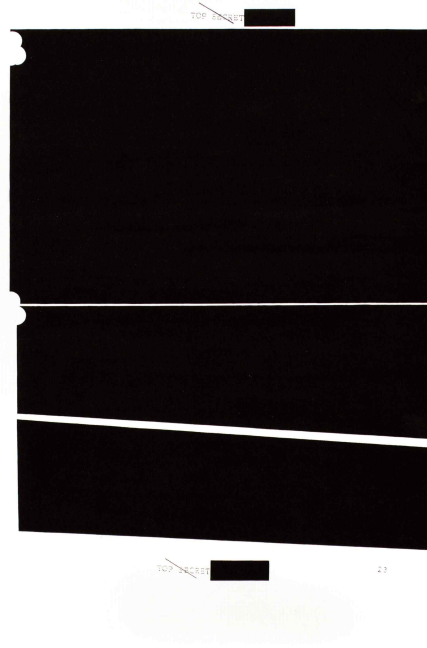
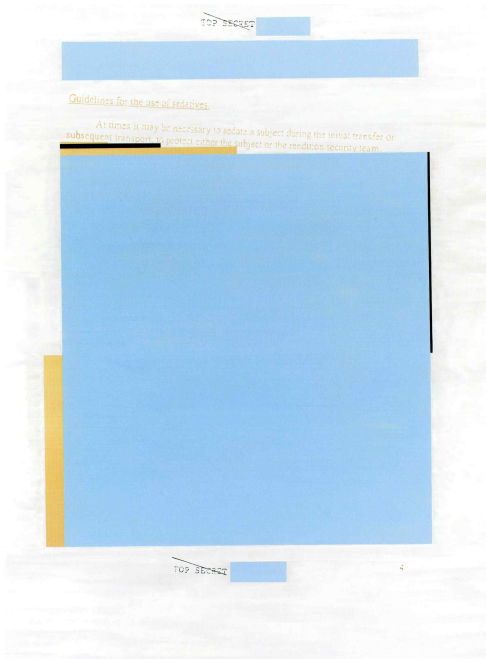
<그림149> 홀저, <콜린 파월 그린 화이트(Colin Powell Green White)>(2006)

미술사가들은 충격적인 기록자료를 미술로 전환한 홀저의 이 작품이 공적 발언으로서의 미술의 지위를 복구하려는 방법인가 질문하며, 미술이 후방의 전쟁수행에 저항한 한 사례로서 그 미술사적 가치를 매기려 한다. 『1900년 이후의 미술』(2011)에는 홀저의 회화가 정치와 만나는 양상이 다음과 같이 요약되어 있다.<sup>133)</sup> “잔혹행위를 진술한 대목이 있는 이름, 문장, 문단이 건조한 관료적 검열방식에 따라 대부분 지워져 있는 점이 충격적이다.... 가장 흥미로운 것은 강도 높은 검열로 인해 지면/캔버스 전체가 새까맣게 지워진 작품들이다. 여기서 정보는 추상과 담론의 골치 아픈 변증법을 거쳐

133) 할 포스터 외, 앞의 책, p. 757.

모노크롬 회화사와 만난다”

이러한 작품의 목적이 정치적인 것이든, 조형적인 것에 있던 문서를 추상적 미술의 소재로 삼은 시도가 이루어 낸 결과에서 흥미로운 점은 역시 미술과 관련 없는 정치적 문서들을 미술적 소재로 전환시키는 홀저 특유의 창조적 전용방식이다. 《엔드게임》(2011)에서는 ‘교정 회화’로부터 출발한 조형적 모티프들이 보다 선명하게 추상화되고 조형적으로 다루어진다(그림151).



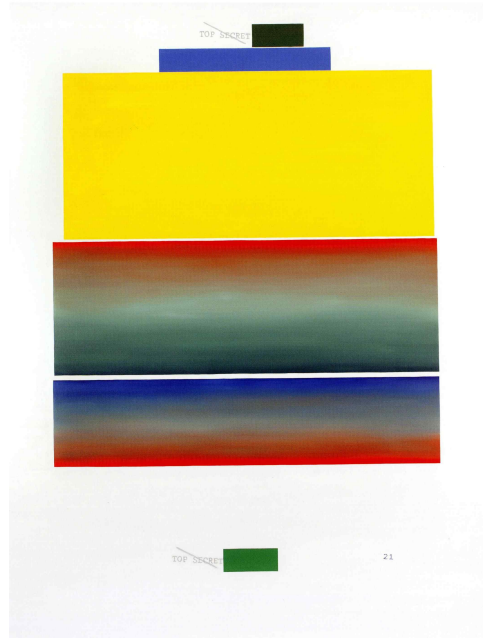
<그림150> 홀저, <일급기밀 가이드라인>(2011)    <그림151> 홀저, <일급기밀 23>(2012)

이 시리즈는 검시보고서, 정책 메모, 미군과 포로들의 증언과 같은 이라크와 아프간 전쟁 당시의 포로 관리에 대한 정부문서들을 편집하여 재생산해 낸 것이다. 작품을 보면 이 ‘편집’이 원래 문서의 내용과는 무관하게 영묘하게 섞인 무지개 띠처럼 아름다운 색채들의 조합으로 변환되었다. <일급기밀 7(Top Secret 7)>(2011)은 견고하고 대칭적인 구조 안에서 가물거리

며 박동하는 띠들의 구성으로, 이 작품은 추상적인 사각 면과 색의 조화로 구성된 20세기 초 러시아 미술을 연상시킨다(그림152).<sup>134)</sup> 《엔드게임》의 화집에 비평을 쓴 레바인(Cary Levine)은 시리즈 중에서 <일급기밀21(Top secret21)>(2012)이 특히 역동적이고 말레비치적인 작품이며 사각형의 색면 속에 보이는 적에서 녹으로, 그리고 청에서 적으로 서서히 섞여가는 색채는 말레비치로부터 직접 차용된 것이라고 설명한다(그림153).<sup>135)</sup>



<그림152> 홀저, <일급기밀7>(2011)



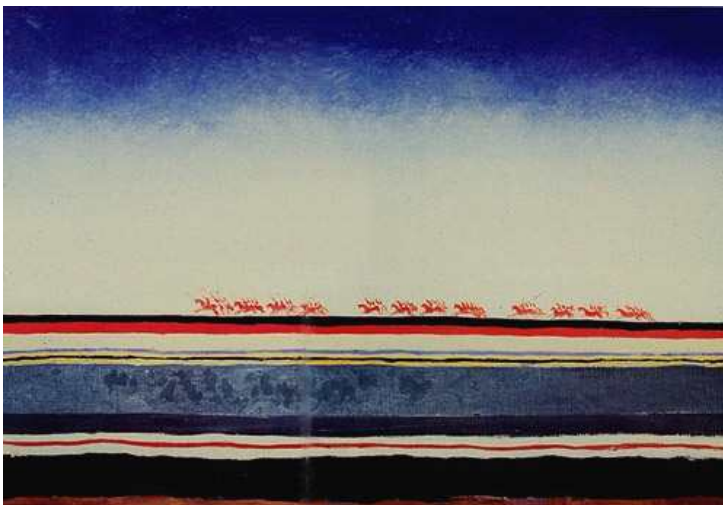
<그림153> 홀저, <일급기밀21>(2012)

그러나, 《엔드게임》의 회화들은 생동감 있고 유희적인 모습 뒤에 감추어

134) 홀저의 작품은 그 선언적, 개입적 특성과 관련하여 종종 러시아의 구성주의와 연결되어 조명된다. 예를 들어 회화작품이 말레비치의 것과 연결되는 것처럼 1990년 구겐하임 설치미술의 나선형 구조는 블라디미르 타틀린(Vladimir Tatlin)의 <제3차 인터내셔널을 위한 기념비(Monument to the Third International)>(1919-1920)와 연결된다. David Joselit & Joan Simon & Renata Salecl, 앞의 책, p. 28.

135) Cary Levine, "Under Cover of Darkness: Jenny Holzer's End game Painting" *Endgame*(Berlin: Gestalten, 2012), p. 65.

진 어두운 주제와 충돌을 일으킨다. 일부 작품들은 의도적으로 문자들을 조금씩 드러내는데 <일급 기밀8(Top Secret 8)>(2011)로 명명된 작품은 물고문에 대한 텍스트들이 남아있다(그림155). 잔인한 내용을 절제된 선과 면의 순백의 아름다운 그래픽 작업으로 승화시켜 버림으로써 작품에는 전쟁의 이미지가 탈색되어 사라지고 만다. 그러나 이는 아름답게 감추려고 했으나 결국은 폭로되어 버리고 마는 치부의 시각적 은유와 같다. 홀저의 이 작업은 ‘미술과 삶이 섞여있고 양립할 수 없는 미와 폭력, 추상미술과 현실세계를 동시에 융합’하여 드러내고 있다.<sup>136)</sup>

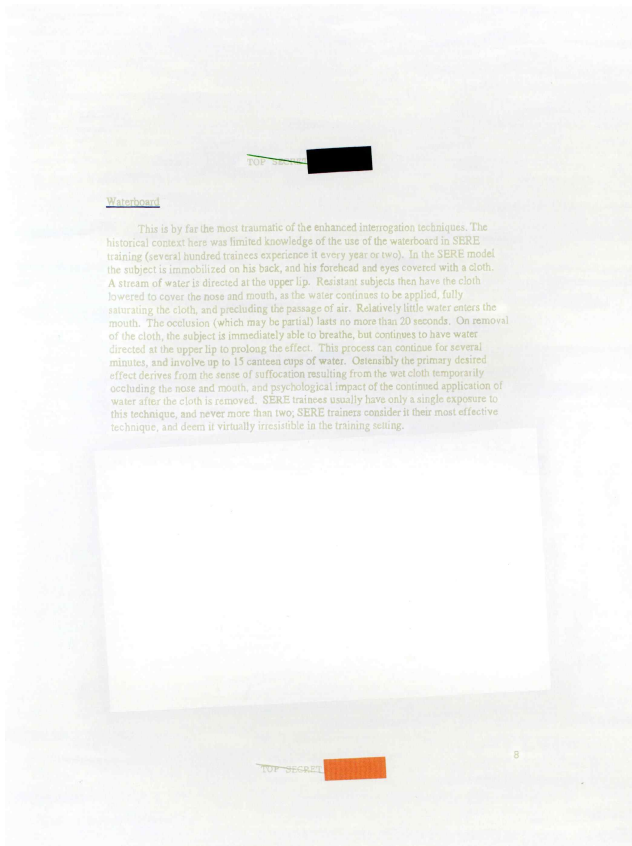


<그림154> 카시미르 말레비치, <붉은 기병대(Red Cavalry)>(1930)

이 부조화스럽고 아이러니컬한 방식은 역시 비 미술적 소재를 찾아 미술적인 재료로 재창조하는 홀저의 안목과 조형적 감각을 확인시켜주는 작업이다. 《레드액션》과 《엔드게임》에서 볼 수 있는 홀저 작업의 의미는 ‘문서’를 미술적 재료로 삼고 회화적으로 재처리함으로써 조형적인 것으로 탈바꿈시킨 미술적 전용과 매체 ‘기밀문서’의 선택에 있다. 이는 텍스트가 아닌 매체에 대한 재처리를 통해 텍스트 작품을 미적 형식으로 고양시켰던 LED 사

136) Cary Levine, 앞의 글, p. 62.

인 조각이나 제논 영사방식에서 볼 수 있는 것과 일맥상통하는 면모다. 홀저의 <일급 기밀>작품에 종종 드러나는 투명하면서 거친 붓의 터치는 방 전체를 물감으로 덮었던 작업에서 볼 수 있었던 질감과 유사하다. 문자보다 문서에 처리를 하는 회화의 방식은 캔버스에 물감을 칠하지 않고 전시장 자체에 물감을 칠했던 이 방식과 유사한 맥락에서 검토 될 수 있을까? 텍스트를 수단으로 미술관 밖으로 나갔던 홀저는 최근 추상회화로 다시 돌아왔지만, 그 조형성의 기반을 여전히 텍스트 또는 문자라는 대상과의 관계에 두고 갤러이용 작품을 제작하고 있고 그녀의 작가성은 매체 기반 적 타이포그래피라는 맥락에서 일관성 있게 유지되고 있다.



<그림155> 홀저, <일급 기밀8(Top Secret 8)>(2011)

### 3. 홀저 작품의 타이포그래피적 의미

지금까지 텍스트에 나타나는 타이포그래피를 중심으로 홀저의 작업을 살펴보았다. 그녀의 타이포그래피는 텍스트보다 그에 결합되는 매체에 대한 조형적 처리를 통해 전체적인 조형성을 구축하는 매체 기반 적이고 매체 중심적인 타이포그래피의 특징을 보였다.

매체를 중심으로 정리해보면 홀저는 1970년대 말에 포스터와 인쇄, 1980년대는 전광판을 포함한 다양한 광고매체와 텍스트의 결합을 시도하였고, 1989년부터는 LED사인을 그리고 1996년부터는 제논 광원을 매체로 사용하기 시작했다. 또한 2000년대에 들어와서는 기밀문서를 통한 새로운 회화적 시도를 감행했다. 홀저의 30년 텍스트미술은 이처럼 다양한 매체의 전이를 거치며 ‘언어’로부터 ‘조형’으로의 변화를 보여주는 노정이었다. 홀저의 작업은 매체 혹은 기술의 변화와 함께 텍스트 중심의 개념미술로부터 점차 조형적인 미술작품으로 선회해가고 있다. 특히 이 같은 조형적 전환을 가능하게 한 것은 LED, 제논과의 기술적 만남이었다. 이러한 매체의 시각적 효과는 그대로 텍스트 작업을 새로운 타이포그래피로 이끄는 계기가 되었다.

2000년대 홀저의 작품은 크게 입체, 퍼포먼스, 회화의 세 차원에서 텍스트를 콘텐츠로 하는 독특한 양식의 조형적 작업으로 자리를 잡았다. 입체의 차원에서는 텍스트가 표출되는 LED 사인을 설치의 재료로 구성함으로써 타이포그래픽 오브제를 만들었고, ‘퍼포먼스’의 차원에서는 제논 프로젝션에 의해 빛을 이용한 공간적 무빙 타이포그래피를 선보였으며, ‘회화’의 차원에서는 국방성의 기밀문서를 재료로 한 추상적인 타이포그래피 회화를 제시하고 있다. 이러한 형식들에서 홀저의 타이포그래피는 매체와의 인위적인 결합, 공간에 따른 변형, 스케일의 확대, 지우는 것과 같은 방법적 특징들을 보여주었다.

텍스트로 작가의 정체성을 형성한 홀저의 작품은 지금까지 언어를 중심으로 한 텍스트 작품으로 규정되어 왔고 작품에서는 여전히 텍스트가 중요한 요소로서 간주되고 있으나 그녀의 작업은 타이포그래피 작품으로 규정될 수 있는 가능성을 보여준다. 그녀의 작품은 더 이상 '언어'에 머무르지 않으며 <트루리즘(truism)> 포스터의 언어가 중심이 된 작업과 달리, 언어가 조형을 구성하는 요소로서 구체화되고 있다. 홀저의 새로운 작품성의 핵심은 '언어'가 아니라 '언어를 포함하는 새로운 시각적 시스템'에 있으며 문자는 그 시스템이 구현해 내는 스펙터클의 요소가 됨으로써 읽기보다 감상하고 이해하기보다 감각적으로 체험하는 대상이 되었다. 이것은 인쇄매체의 범위 안에서 글자 자체를 다루는 문제로 국한시켜 온 디자인의 타이포그래피와는 양상이 다른 미술적 타이포그래피의 한 면모를 보여준다.

그녀의 작품은 2000년대 이후 갤러리로 들어와 설치되고 전시되고 있으며, LED조각이라는 조형적 오브제로 또 회화로 유통되고 있다. 기존미술의 대안으로서 텍스트를 가지고 화이트 큐브 밖 공공의 장으로 나갔던 홀저는 매체로부터 동력을 찾아 다시 갤러리로 복귀했다. 텍스트를 조형의 수단으로 삼아 매체에 기반을 둔 타이포그래피를 전개하는 홀저의 조형성은 현대의 '텍스트 미술'이 나아가는 '탈 언어'의 방향을 잘 보여주는 사례다.

## VI. 쉬빙(Xu bing)의 타이포그래피

서구의 알파벳과는 대조적으로 아시아 사회의 전통적인 문자언어인 한자는 오래전부터 시각적 표현과 언어적 표현을 통합체계 안에 결합했다.<sup>137)</sup> 문자를 미술적 주제와 조형의 수단으로 삼는 현대의 텍스트 작품에서는 특히 서구작가에 의해 주도되어온 당대의 다른 미술경향과 달리, 아시아 출신 작가의 기여가 크다는 것이 주목된다. 그 대표적 인물이 쉬빙<sup>138)</sup>(徐冰(Xu bing))이라 할 것이다. 그는 중국인으로서 문자에 대한 체험과 인식을 바탕으로 알파벳을 다룬 서구작가들과는 다른 문자미술의 방식을 제시함으로써 당대 미술적 타이포그래피의 외연을 풍성하게 만드는데 기여하고 있다.

VI장에서는 텍스트 미술의 조형적 전개에 일익을 담당해 온 쉬빙의 작품을 되돌아보고 그의 미술적 타이포그래피의 특성과 의미를 고찰하는 것을 목적으로 한다. 쉬빙은 1989년 천안문(天安門) 사태 후 미국으로 이주해 작가 스타일의 대부분을 그곳에서 형성하였으므로 도미(渡美)를 예술을 형성하는 중요한 분수령으로 볼 수 있다. 그의 작품은 특히 서로 다른 배경의 두 문화의 만남과 그를 통한 정체성의 재발견이 어떻게 융합적 타이포그래피의 아이디어로 형성되었는가를 검토할 수 있는 좋은 사례가 된다. 다시 말해 오늘날의 텍스트 미술의 표현을 문화적 맥락에서 이해하는데 적절하다.

1988년 발표한<천서(天書, Book from the Sky)>이 후, 쉬빙은 <신 영 문서법(New English Calligraphy)>, <풍경쓰기(Land script)>, <살아있는

137) 진 로버트슨, 앞의 책, p. 278.

138) 쉬빙은 1955년 중국 충칭에서 태어나 북경에서 자랐으며 중앙미술학원에서 관화를 전공했다. 그는 성장기에 문화혁명과 6.4 천안문사태 등 격동의 시기를 겪었으며 청년시절 중앙미술학원의 교수로 잠깐 일했으나, 이후 미국으로 건너가 왕성한 활동을 전개해왔다. 현재 중국으로 돌아와 중앙미술학원의 부원장으로 재직하고 있다.

글자(Living Word)> 등 여러 형식의 문자미술 프로젝트를 발표해왔는데 설치와 회화 등 다양한 형식으로 표현되는 그의 미술작품들은 크게 문화적 경계를 활용한 문자 시스템의 해체와 재구성, 그림과 문자경계에 대한 해체, 물질로서의 문자라는 세 가지 해체적 실천전략을 통해 살펴볼 수 있다. 먼저 쉬빙의 작가적 특징의 형성배경과 초기작 <천서>를 검토한 후, 도미 후 2000년대까지 제작된 작품들을 중심으로 쉬빙 텍스트 작업의 특징과 의미를 논하고자 한다.

## 1. 쉬빙의 배경과 초기작품

쉬빙 미술의 정체성과 타이포그래피적 재능은 그의 성장배경으로부터 비롯된다. 그의 아버지는 베이징 대학 역사학과의 교원이었으며, 어머니는 대학 도서관의 사서였는데, 쉬빙의 회고에 따르면 그의 어머니는 바쁠 때면 어린 자신을 도서관에 두고 일했으며<sup>139)</sup> 그 덕에 어릴 때부터 책과 가까운 환경에서 자라면서 책과 문자를 이미지로 접하는 환경에서 자랄 수 있었다고 한다. “어렸을 때 나는 책으로 채워진 환경에서...온갖 종류의 서체와 제본에 친숙해졌지만, 보기만 했을 뿐 그것을 읽지는 못했다.”<sup>140)</sup>

그는 또한 어릴 때부터 아버지의 지도로 서법을 연습하고 서체를 공부하면서 ‘글씨쓰기’에 재능을 보였는데, 이 때문에 중학 시절부터 선전사무실에 근무하면서, 각종 대자보를 만드는 일에 참여하게 되었다. 1966년 마오쩌둥

---

139) 중앙일보와의 인터뷰, 2011년 9월 7일자 인터넷 기사

[http://article.joinsmsn.com/news/article/article.asp?total\\_id=6145823](http://article.joinsmsn.com/news/article/article.asp?total_id=6145823)

140) Simon Leung & J. A. Kaplan, “Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay,” *Art Journal* Vol. 58, No. 3 (Autumn, 1999), p. 94.

(毛澤東)이 문화대혁명을 일으키면서 부친이 반동으로 몰리자, 가혹한 성장기를 보내게 되지만 선전 선동에 종사한 이 시기의 경험은 작가가 타이포그래피적 특성을 형성하는 중요한 요인이었다. “나는 열심히 해서 내 가족적 배경을 떨치고 싶었다. 선전 사무실에서 일하면서 슬로건 포스터의 매우 큰 글씨부터 리플렛의 작은 글씨까지 쓰고 그렸다. 지금 돌아보면 마치 불자가 불경을 베끼면서, 내용은 이해하지 못하고 단지 극락에만 가고자 하는 열망과 같은 것이었다.”<sup>141)</sup> 부친이 키워준 재능이 문혁치하에서 부친과 같은 반동을 적결하는 기술로 사용되는 역설 속에서 문혁의 아픈 과정은 작가 쉬빙을 형성하는 배경이 됐다. <그림156>



<그림156> 란만산후아(爛漫山花) 제2호(1975)

쉬빙은 1974년 학생들에 대한 하방(下方)<sup>142)</sup> 방침에 따라 북경 북서쪽 옌칭(延慶)지역의 집단농장 후아펜 공사(花盆公社)에 배속되어, 노동학습에

141) Xu Bing, "The Living Word," *The Art of Xu Bing: Word without Meaning, Meaning without Words* Exh, cat, pp. 16-17.

142) 문혁 16조 중 제10조 '학생은 학업을 주로하고 다른 것도 배우도록 한다. 또한 글을 읽어야 할 뿐 아니라 공업도 배우고, 농업도 배우고, 군대도 배워야 하며, 수시로 부르조아 계급을 비판하는 문화혁명의 투쟁에도 참가해야 한다'에 따라 40만명의 학생들이 농촌으로 보내졌다.

동원된다. 이듬해부터 문화혁명 잡지의 제작을 병행하게 되는데, 마오쩌둥 시구의 한 구절을 인용한 『란만산후아(爛漫山花)』라는 제목의 잡지를 통해 기량을 발휘함으로써 후에 중앙미술학원에 입학하는 계기를 만들게 된다.(그림156).<sup>143)</sup>



<그림157> 쉬빙, <홍청대는 물위의 마을>(1981)

마오(毛)의 사망(1976)으로 문혁이 종료되고, 이듬해 중앙미술학원에 입학한 쉬빙은 1930년대 이래 중국 공산당의 유력한 대중정치선전도구이자 매체였던 판화를 전공했다. 판화가 구유안(古元, 1919-1996)을 스승으로 목판, 동판, 메조틴트 등 다양한 판화기법과 재료를 섭렵함으로써<sup>144)</sup> 조형력의 바탕을 갖추게 되며, 판화에 대한 학습은 방대한 목판 작업인 <천서>

143) Britta Erickson, "The Quiet iconoclast' The art of Xu bing: Word without Meaning Meaning without words, pp.22-23

144) 이지은, 「노동과 글쓰기: 쉬빙의 슬로우 테크놀로지」, 『현대미술논집』 Vol.18, 서양미술사학회, 2004, p. 143.

의 직접적 배경이 된다(그림157).

문혁이 종료되고, 이 후 도래한 덩샤오핑(登小平)의 개혁개방시대에는 미술에도 거센 바람이 부는데. 1978년 말에는 관방 일변도의 미술체제에 저항하는 민간주최의 첫 전시인 《싱싱메이잔(星星美展)》이 개최됐고<sup>145)</sup>, 1985년에는 서방작가최초의 원작전인 《로버트 라우센버그(Rauschenberg) 전》과 앤디 워홀(Andy Warhol)의 방중이 이루어졌다. 이러한 변화들은 이른바 ‘85운동’으로 수렴되는 중국의 아방가르드 미술운동 형성에 막대한 영향을 끼치게 된다. 1987년 석사과정 졸업과 함께 중앙미술학원 사상 최연소 교수로 임용된 쉬빙도 이러한 분위기 속에 기존 사회주의 리얼리즘의 작품 성향과 다른 실험적 작품을 창작하는데, 중앙미술학원의 작업실에서 꼬박 한 해를 목각활자 제작에 몰두하여 1988년 10월 베이징 중국미술관(China art gallery)에서 <석세감(析世鑒)>을 발표한다.<sup>146)</sup>



<그림158> 작업실에서 가짜 한자를 만드는 쉬빙,1987

145) 중국에는 소위 ‘관방미술’이라 불리는 문화부와 미협 주도의 관치미술이 미술의 이념과 형식적 양상을 통제하면서 모든 미술을 지배해왔다. ‘관방미술’은 개혁개방 이후 다양한 아방가르드적 에너지를 가지며 시도된 신세대 미술과 대립되는 개념으로 사용된다.

146) 이 작품은 원 제목이 <석세감(析世鑒)-세계를 분석하는 책>이었으나 후에 <천서(天書-book from the sky)> 라는 제목으로 더 많이 알려진다. 석세감은 당시 중국 문화가 처한 고착상황을 암시하는 제목이다.

이지은, 앞의 글, p. 147.



<그림159> 거란의 문자, 12세기

이 작품은 기존 한자의 필획을 바꾸고 재조합해 개발한 1,250자의 유사문자(類似文字) 중 대, 소 각 1,000자를 목활자로 만들고 이를 문서와 책으로 인쇄해 전시한 작품이다. 한자의 조형적 특징을 갖춘 글자들은 얼핏 보면 수많은 글자 중 잘 사용되지 않는 통용한자로 보이기도 하고, 그 중의 일부는 실재 존재하는 글자이기도 했다. 또한 한자와 형태가 유사했던 과거 소멸한 거란이나 서하 등 변방민족의 문자처럼 보이기도 한다(그림159). 쉬빙은 이 목활자로 문서를 찍고, 책을 엮었는데 주석, 색인, 목차까지 치밀하게 형식을 모방하여 진짜처럼 보이도록 하였다.

수용자에게 ‘인쇄된 텍스트’는 그것이 가치 있는 내용을 담고 있으며 공식적인 발행물일 것이라는 기대를 갖게 한다.<sup>147)</sup> 쉬빙은 이런 이유에서 의도

147) 동양사회에서 인쇄는 주로 유,불교의 경전이나 법전 등 국가와 종교기관의 계획에 의한 제도적 간행물 제작에 사용되었다. 단 중국에서는 목판인쇄를 주로 사용했으며, 목활자는 많이 사용되지 않았다.

적으로 활자를 사용하였다. “나는 캘리그래피를 사용하고 싶지 않았다. 그것은 너무 표현적이고 개인적이기도 하며 내 목적에는 너무 감성적이기 때문이다.”<sup>148)</sup> <천서>를 통한 쉬빙의 전략은 관람객의 관습적 기대와 경험체계에 기반을 두면서 그 기대를 전복하는 방식으로 책과 문자가 만들어낸 ‘권위적, 억압적 문화시스템’을 해체하는 것이었다. “내가 <천서>를 통해 전달하고 싶었던 것 중 하나는 문화가 사람들에게 너무 큰 짐을 지게 한다는 것이다”<sup>149)</sup>

쉬빙은 “나의 가짜 글자는 얼굴은 있으나 목소리는 없다”<sup>150)</sup>고 말하는데 그의 설명대로 <천서>에는 ‘문자의 이미지’만 존재할 뿐 ‘텍스트와 의미’는 부재한다.<천서>의 본질은 한자의 외관적 구성 특징을 차용했을 뿐인 추상적 판화작품이었다. 쉬빙이 임의로 창조한 음소도, 의미기능도 없는 유사문자로 텍스트를 흉내 낸 이 작품은 문혁시기의 불안정하고 급격한 문자 변동<sup>151)</sup>과도 관계가 있으며, 뤼핑은 이를 ‘85사조 후기에 나타난 의미해체라는 새로운 경향의 일부’로 평가한다.<sup>152)</sup>

<천서>는 1989년 2월 ‘85미술운동’의 정점이라 할 청년작가들의 《중국/

148) Simon Leung & J. A. Kaplan, 앞의 글, p. 93.

149) 쉬빙, 「Unmapping the earth: Speed/Space/Hybrid/Power/Becoming」, 『광주비엔날레 도록』, 1997, p. 360.

150) Hajime Nakatani, “Imperious Griffonage: Xu Bing and the Graphic Regime,” *Art Journal* Vol. 68, No.3, 2009, p. 23.

151) 1955년 중국문자개혁위원회가 ‘한자간화방안 초안(漢字簡化方案草案)’을 발표하고, 1956년 1월부터 514자의 간체자와 54개의 간화된 변과 방이 채용되었다. 간화자는 1959년까지 네 번 발표되어, 1964년 ‘간화자 총표(簡化字總表)’로 정리되었다. 1977년, 중국문자개혁위원회가 새롭게 ‘제2차 한자간화방안초안(第二次漢字簡化方案草案)’을 발표하여, 새로운 간략화를 목표로 하였으나 문화대혁명 직후의 너무 졸속한 방안으로 자체가 너무 간략화 되어 읽기 어렵다는 등의 비판을 들으며 8년간의 시험 후 폐기되었다. 그 이후 새로운 문자 개혁은 하지 않고, 간화자는 안정기에 들어갔다.

152) 뤼핑, 이보연 역, 『20세기 중국미술사』 (서울: 한길아트), 2013, pp. 686-698.

뤼핑은 ‘85미술운동의 결과 구원다, 우산관 등 한자를 활용해 다다적 실험을 진행하는 작가들이 등장했고 쉬빙도 이의 연장선에서 바라본다. 그는 한자에 대한 도전이 한자 자체에 대한 것이 아니라 보다는 한자에 의해 지탱되는 문화구조에 대한 것이었다고 본다.

아방가르드 전》에도 포함되는데, 이 전시는 정부로부터 대대적인 탄압을 받는다.<sup>153)</sup> 이어서 발생한 천안문 사태와 그 여파로 서구미술의 무비판적 수용을 비판하는 분위기가 팽배해지면서, <천서>의 소통 불가능성은 부르주아적 자유주의와 동일시되며 배척됐다. 중앙미술학원의 교수였던 양칭인(楊成寅)을 비롯해 스승인 구유안까지 ‘쉬빙이 외래사상에 빠져 인민을 위한 미술의 대원칙을 배반했다’고 비난했고<sup>154)</sup> 비판에 직면한 쉬빙은 떠밀리듯이 중국을 떠나야 했다. 1990년 7월 미국 위스콘신 주 메디슨에 정착한 쉬빙은 서구문화의 본격적인 체험을 통한 새로운 미술적 전기를 맞게 된다.

## 2. 쉬빙의 경계 해체적 작품방식과 타이포그래피

### 1) 문자 시스템의 해체와 재구성

쉬빙의 문자미술작업은 문화적 경계와 차이를 이용한 문자 시스템의 해체와 재구성을 특징으로 하는데, <천서>는 1991년 말 메디슨대학 엘베헴 박물관(the Elvehjem Museum)에서 미국관객과 처음 만난다. 이때 <천서>는 언어가 문화적 경계를 넘으면서 일어나는 현상과 가능성을 잘 보여주었다. 목활자를 찍은 긴 종이를 천정에 드리우고, 그것으로 양쪽 벽을 덮었으며, 제본한 책이 바닥에 정연하게 배치된 전시의 규모는 베이징보다 더 커졌다. 이 형식은 1960-1970년대에 개념미술을 접한 미국관객에게 낯설지 않았으

153) Sheldon Hsiao, Peng Lu, "Art, Culture, and Cultural Criticism in Post-New China," *New Literary History* Vol. 28, No.1, p. 114.

베이징 국립미술관에서 열린 이 전시는 탕송과 샤오루가 전시 내용 중 총을 쏘는 퍼포먼스를 벌인 뒤 체포되면서 중단된다.

154) 이지은, 앞의 글, pp. 147-149.

‘인민을 위한 미술’은 모택동의 교시(爲人民服務)로부터 비롯된 중국 미술창작의 기본원칙이다.

나, 조명과 그림자로 공간을 승고한 분위기로 연출하는 등 시각적인 효과가 고도로 강조되었다는 점과, 텍스트의 완벽한 불가독성이 기존의 개념미술과는 다른 점이였다.<sup>155)</sup>



<그림160> 쉬빙, <천서>(1988)의 설치장면과 책 내용의 일부, 오타와 국립미술관(1998)

사실, 수 세기 동안 서구인들은 자신이 읽을 수 없는 한자(漢字)라는 기호에 매혹되어왔다.<sup>156)</sup> 그러나, 한자를 읽지 못하는 미국관객에게 유사한자는 한자와 구별이 불가능한 문자 이미지에 불과했고, 문자의 ‘소통성’에 주목하는 베이징의 관객들과 달리 처음부터 <천서>를 ‘이미지’로서 수용했다. <천서>를 통해 쉬빙은 중국문자에 대한 서구관객들의 흥미와, 이의 미술적 소재로서의 가능성을 인식하고 이를 중국의 서법과 알파벳을 결합하는 또

155) Stanley K. Abe, “No Questions, No Answers: China and A Book from the Sky,” *Boundary2* Vol. 25, No.3, 1998, p.176

156) 앞의 글, p.176

다른 실험으로 연결시켰다.<sup>157)</sup>

그것은 1994년에 시작된 ‘네모글자 서예(Square Word Calligraphy)’시리즈로 <교실서예 (Classroom Calligraphy)>시리즈(1995), <성(姓)을 말씀해주세요(Your Surname, Please)>(1998), <신영문서법(New English Calligraphy)> 시리즈(1998), <인민을 위한 미술(Art for the People)>(1999) 등의 연속적 작업들을 포함한다.<sup>158)</sup> <천서>가 ‘한자처럼 보이는 유사문자’였다면, 이 작품은 ‘한자처럼 보이는 알파벳’이었다. 붓을 사용한 ‘알파벳 쓰기 연습’인 이 프로젝트는 완벽한 소통불능을 의도했던 <천서>와 달리 관람객의 참여를 전제로 했다. 참여자는 앉은 자세부터 먹 가는 법, 붓 쥐는 법까지 필법에 대한 세부적 설명이 들어있는 ‘네모난 영어’ 설명서를 거친 다음, 마지막으로 붉은 테두리 습자 교본에 직접 글자를 연습하였다(그림98). 관객을 참여시키는 이러한 작업에는 컴퓨터가 사용되기도 했는데 <성(姓)을 말씀해 주세요>(1998)는 컴퓨터의 데이터베이스에서 ‘네모난 영어’로 된 자신의 이름을 찾아 프린트해가도록 고안된 프로젝트였다.<sup>159)</sup>

필기구와 필기 방법 등에 관련된 ‘글씨 쓰기’의 고유한 관습은 문화마다 다르게 존재하는데, 붓을 사용하는 문화와 펜을 사용하는 문화에서 형성된 ‘글씨 쓰기’의 관습적 결과들은 상이하며, 이것은 글자의 형태에 영향을 끼쳐왔다. 예를 들어 ‘획’은 붓이라는 필기구와 그 서법에 의해 형성되었다. 근대화의 과정에서 펜과 연필로 대표되는 서양의 필기도구는 동양의 ‘글씨 쓰기’ 일상 속으로 일방적으로 수입되었지만, 그 반대의 경우는 적었다. ‘네모난 영어’는 동양의 전통 필기구와 글씨쓰기에 대한 고조된 관심과 욕구에 정확히 부응하는 참여미술 프로젝트였다. 관객들의 참여를 유도하는 ‘네모난

---

157) Britta Erickson, 『The art of Xu bing: Word without Meaning Meaning without words』, p.68

158) 이지은, 앞의 글, p.152

159) 이지은, 앞의 글, p.152-153

영어’는 미술관의 아웃리치(Out-reach) 프로그램을 통해 학교에까지 보급되었으며, 미국에서 중국서예와 미국인의 거리를 가깝게 만든 서예교육으로 서도 빼놓을 수 없는 사례가 되고 있다.<sup>160)</sup>



<그림161> 쉬빙, <신영문서법>(1998)과 쉬빙이 설치한 서예교실(1997 런던ICA)

‘네모난 영어’는 한자의 표현 수단이었던 캘리그래피가 알파벳 표현에 적용됨으로써 동양서법을 수단으로 한 최초의 알파벳 타이포그래피라는 의미를 갖는다. 알파벳을 제도하듯이 드로잉하고 이를 한자의 특징을 갖춘 필획으로 변환하는 제작과정은 쉬빙의 캘리그래피가 알파벳 타이포그래피를 위해 차용된 ‘융합의 기호적 형식’임을 보여준다(그림162).

알파벳 단어를 ‘네모난 영어’의 서체형태로 바꾸는 작업은 중국의 문자전통과 방법적으로 무관하지 않다.<sup>161)</sup> 중국에는 새해의 운을 빌기 위해 여러 글자를 한 글자로 만드는 ‘언어게임(word play)’의 전통이 존재했고, 여러 날자들이 모여 한 글자를 이루게 되는 한자의 구성형식은 여러 철자가 모여

160) 존 왕, 「미국에서의 서예교육」, 『서예학 연구』 Vol.16, 한국서예학회, 2010, p. 349.

161) 이지은, 앞의 글, p.154

단어를 구성하는 알파벳과 조합방식이 통한다(그림163).



<그림162> 쉬빙, '네모난 영어 캘리그래피' <토바코 프로젝트(Tobacco Project)>, 2000

과거 중국의 근대화 과정에서는 몰려오는 서양세력에 대한 견제와 위기의식이 중체서용(中體西用)<sup>162)</sup>이라는 슬로건으로 요약되곤 했는데, 이는 중국이 서양의 것과 불가피하게 만나야 하는 지점에서 그 수용을 합리화하고, 주체화하기 위한 원칙이었다. 그 요체는 서양의 것을 가지고 중국적인 것으로 재정립하는 것인데, '네모난 알파벳'은 한자의 문자 형식을 중심(體)삼고 서양의 텍스트를 여기에 접목한 '서양 것의 중국화'를 따르는 듯하다. 그러나 서구에서 서구관객들에 의해 이루어진 작품의 수용과정은 오히려 자신의 알파벳을 중국식 서법으로 써보는 '중국 것의 서방화(西方化)'로 종결된다. 그래서 중국의 미술가들이나 이론가들은 쉬빙이 미국에서 고안해낸 이 문자 작품을 외국인들을 위해 발명된 가짜 서예라거나 "신-식민주의 상황을 점차 분명하게 만드는(...) 동시대 미술로 포장된 상품"으로 비난하기도 한다.<sup>163)</sup>

162) 중체서용론(中體西用論)은 양무운동의 기본 사상으로서 중국의 전통적 문화와 제도를 '본체'로 삼고, 이를 지키기 위해 서양의 자연과학 적 기술을 '이용'한다는 입장을 말한다.

163) Karen Smith, *Nine Lives: the Birth of Avant-garde art in New China*(Scalo: Prestel, 2005), pp. 317, 351-352.

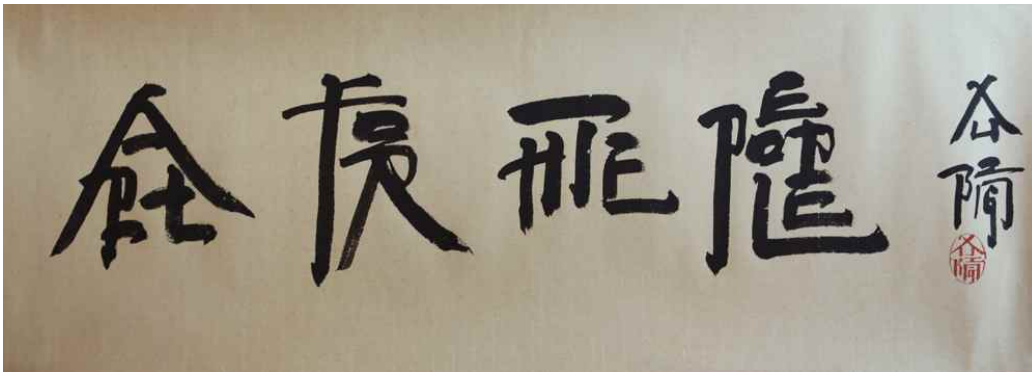
그러나, 어떻게 바라보든 이 캘리그래피 스타일의 알파벳은 중국의 작가가 서양의 것을 중국의 방식으로 재구성하고, 서구의 관객이 자신의 것을 중국식으로 써감으로써 구현되는 두 문화의 상호융합과 수용의 결과물이며, 중서(中西) 이분법의 경계를 해체한 가시물이다. 즉, ‘네모난 영어’는 역사상 함께 다루어진 적이 없었던 서양의 텍스트와 동양의 ‘글씨 쓰기’ 형식이 결합된 알파벳과 캘리그래피의 혼종이다(그림164).



<그림163> 재복(財福)을 비는 중국의 합성한자 ‘日  
有見財’

하나의 문자가 그와는 다른 체계를 가진 문자의 ‘글씨 쓰기 방식’으로 대체되거나 혼성되는 ‘혼종적 글씨 쓰기’의 방식은, 문자기호의 유통에 필연적으로 수반되지만 종종 간과되기도 하는 ‘글씨 쓰기(서법)’의 중요성을 보여준다. 이는 시각적일 수 밖에 없는 문자기호의 완성에 이 같은 ‘글씨 쓰기’의 문체가 불가분으로 개입되어 있음을 환기시켜주며 문자를 이와 관계없이 그 자체로 고정적이고 완성된 기호로 봤던 기존의 관념을 돌아보게 한다. 쉬빙의 작품은 알파벳과 한자의 유통에 있어서 각각 지배적으로 통용되며

관습적인 체계로서 굳어진 ‘글자 쓰기’ 방식의 문화적 차이에 주목하고 이를 해체하고 재구성하는 전략을 선명성 있게 보여줌으로써 ‘글씨 쓰기’의 방법이 문자기호의 정체성에 미치는 영향이라는 문제를 미술적으로 처음 제시하였다. 특히, 그러한 아이디어가 타이포그래피의 지점에서 결합되고 생성됨으로써, 타이포그래피의 미술적 의미를 새롭게 한다.



<그림164> 쉬빙, 네모글자서예 <인민을 위한 미술>(2011)

## 2) 그림과 문자 경계의 해체

쉬빙은 그림을 대체한 문자, 또는 문자를 대체한 그림을 통해 그림과 문자 경계의 해체를 끊임없이 시도한다. 한자는 확실히 세계에 존재해 온 것 중 가장 복잡한 쓰기체계(writing system)이며 오늘날에도 기본적으로는 그림처럼 간주된다.<sup>164)</sup> 일찍부터 동양에서는 문자를 이미지로 취급하는 전통이 서예라는 형식으로 존재했으며, 상형성을 출발점으로 하는 한자는 다양한 감성적 표현이 가능한 붓이라는 도구와 만나 ‘글씨 쓰기’를 종종 ‘그림 그

164) 월터 J 옹, 이기우, 임명진 역, 『구술문화와 문자문화』 (서울: 문예출판사), 1996, p. 135.

리기'로 환원하는 독특한 문화를 형성해 왔다.<sup>165)</sup> 특히 현대의 진위서예는 '쓰는 것'과 '그리는 것'을 거의 동일시한다. 일반적으로 회화는 자연물상을 소재로 다루고 서예는 추상화된 문자를 소재로 하지만 쉬빙의 <풍경쓰기 (Land script)>는 제목이 암시하듯 풍경(風景, landscape)의 구성요소를 글자로 대체한 것이다(그림165). “글자를 가지고 풍경을 그리는 이 아이디어는 1999년 히말라야를 여행하면서 떠올랐다고 한다. 나는 나무, 돌, 색채와 물, 풀 등을 그 뜻에 해당하는 한자로 재현한 작은 스케치 연작을 완성했다. 캘리그래피는 풍경의 핵심을 포착해내는 동시에 보는 사람들이 그림의 소스와 사용된 단어들의 관계를 질문하게 만든다”<sup>166)</sup>



<그림165> 쉬빙, <풍경쓰기>(2002)

이 글자로 만든 풍경은 눈앞의 실재 풍경에 대한 스케치였지만 이를 한자로 묘사한 것이 특징이다. 즉, 자연물상을 그리는 것이 아니라, 그 자연물상에 해당하는 문자를 그리는 방식을 취한다. 작품에는 각각 실제의 풍경과

165) 동양에서 널리 받아들여지고 있는 조맹부의 '서화동원론(書畫同原論)'은 그림과 서예가 본질적인 차이가 없다고 보는 것이다.

166) Xu bing, 'Land script' *Representations*, Vol. 94, No. 1 (Spring 2006), pp. 110-111

대응되는 苗(싹), 菜(채소), 艸(풀), 土(흙), 木(나무), 石(돌), 柵(울타리), 舟(배) 등의 글자들이 캘리그래피의 필법으로 포함되어 있다. 이 문자들은 사물의 의미를 나타내는 동시에 시각적으로 그 형상을 닮도록 조형화되어 있다. 긴 형태의 바위는 石자를 좌우로 길게 쓰고, 크기가 작은 바위는 작은 石자로 쓰는 등 풍경의 장면을 닮도록 간격과 크기가 다양하게 표현된다. 또 밭에 풀이 나 있는 것은 田자 안에 艸자를 써넣는 방식으로, 또 흙이 쌓여있는 언덕은 土자를 층층이 쌓아놓는 방식으로 묘사되기도 한다.

쉬빙은 숲을 표현하면서 수종(樹種)을 상세히 표시하기도 한다(그림166). 梧(오동나무), 松(소나무), 杉(삼나무)등의 글자를 넣기도 했고, 낮은 지대에는 논을 의미하는 沓자가, 암석지대에는 崖(낭떠러지)자와 石자가 함께 구성되어 있다. 글자들은 배치되는 과정에서 가급적 대상의 느낌이 살아나도록 크기와 기울기에 변화를 주고 변형되기도 한다. 전체적으로 보았을 때 숲의 농담도 군락별로 달랐다. 이는 상형과 회의라는 한자의 제자 원리를 그대로 드러내는 것이기도 했는데 쉬빙은 설치작품인 <살아있는 글자(Living word)>(2001)에서와 같이 종종 문자의 제자원리를 그대로 작품의 소재로 활용하기도 하였다(그림172).



<그림166> 쉬빙, <풍경쓰기>(2000)

낙관을 찍고 수묵화 특유의 여백이 사용된 작품들은 중국 산수화의 형식을 따르고 있지만, 전체가 글자로만 구성된 서예작품이다. 그러나 쉬빙의 서

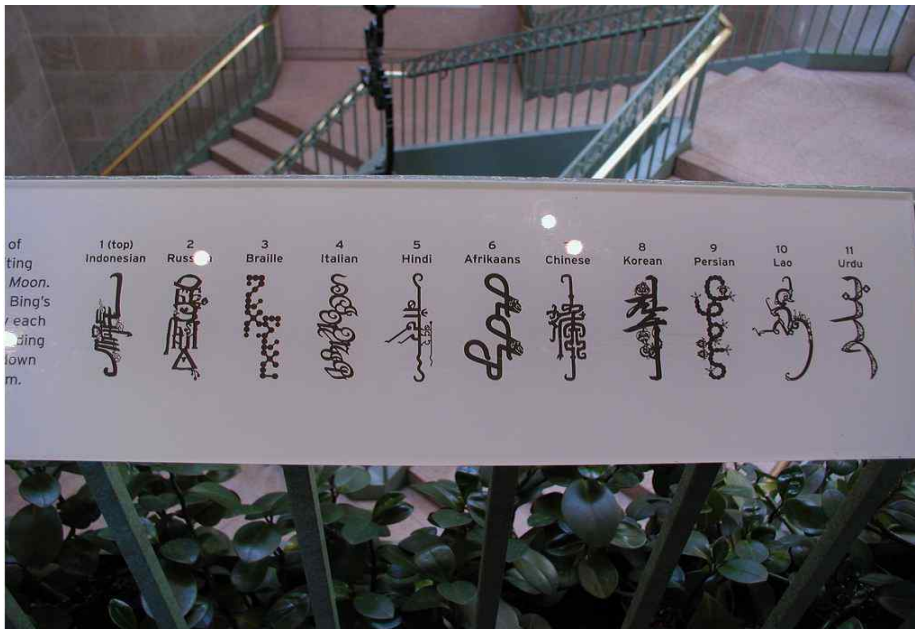
예는 글자 자체의 심미성의 구현보다 대상의 충실한 시각적 재현에 더 목적을 두고 있다. 이는 산수화와 서예의 접목이라는 방식으로 그림과 글자의 경계를 해체하고 융합한 타이포그래피적 결과물이다. 행위 ‘쓴다’와 ‘그린다’의 구분은 글자와 그림의 이분법적 구분으로부터 파생된다. 쉬빙의 그래픽적 캘리그래피가 보여주는 ‘쓴다’와 ‘그린다’의 모호한 경계는 ‘쓴다’는 것과 ‘그린다’는 것, ‘글자’와 ‘그림’의 명확한 이분법을 전복하고 해체한 전략의 결과다. 쉬빙은 ‘글자를 쓴다’와 ‘그림을 그린다’가 교차하는 지점에서 두 이질적 시스템을 혼성하고 융합함으로써 ‘글자를 그리고’ 또는 ‘그림을 쓰는’ 개념을 가시화한다. 쉬빙의 작업에는 글자(type)와 그림(graph)의 경계에서 양자의 융합을 통해 이루어지는 현대 타이포그래피(typography)의 특성이 강하게 드러난다.

그림과 글자가 만나는 방식은 동아시아의 다양한 문화전통으로부터 찾을 수 있다. 대표적으로 액운을 막거나 행운을 불러오기 위해 사용되는 부적에는 그림과 글자의 두 특성이 모두 존재한다. 또 문자와 그림을 합성한 문자도(文字圖)와 같은 전통적인 타이포그래피의 형식도 존재해왔다. <달을 움켜쥐려는 원숭이들(Monkeys Grasping for the Moon)>은 쉬빙이 2001년 《문자놀이: 쉬빙의 당대미술(Word Play: Contemporary art by Xu bing)》라는 제목의 전시회에 출품한 설치조각이다. 천정에 매달린 채 바닥까지 늘어지도록 설치된 이 작품은 스물 한 조각의 합성목으로 구성되어 있는데, 11개 국가의 문자로 각각 ‘원숭이’라는 단어를 형성한다(그림167). 원숭이라는 글자를 가지고 달을 움켜쥔 형상을 나타내는 이 작업 또한 그림과 문자의 경계에 서서 양쪽을 융합하려는 시도의 연장선에 있다. <달을 움켜쥐려는 원숭이들>은 중국의 전통적 방식인 ‘문자놀이’의 입체적, 현대적, 그리고 공간적 구현에 다름 아니며, 쉬빙은 이 같은 자국의 전통적 소재들을 원래의 맥락에서 벗어나 현대미술의 형식 안에서 새로운 콘텐츠로 구현해냄

으로써, 문자미술의 외연을 확대하고 있다.



<그림167> 쉬빙, <달을 움켜쥐려는 원숭이들> (2001)



<그림168> 쉬빙, <달을 움켜 주려는 원숭이들>(2001)

쉬빙의 ‘그림과 문자의 경계 허물기’는 중국적 전통에 기반한 방식에서 더 나아가, 보다 보편적인 문자기호의 모색으로 확장되고 있다. 쉬빙은 2000년 <지서(地書, book from the Ground)> 라는 새로운 작업에 착수하는데, 이 프로젝트는 소통성이 뛰어난 간결한 픽토그램(Pictoram)의 형식으로 구상되었다. 그 과정에서 현대 시각디자인이 이루어낸 많은 형태방법론이 응용되고 있다(그림169). 그 결과, 당대 커뮤니케이션 디자인의 결과물과 외연에서 많은 유사점을 보인다. 다만, 픽토그램 디자인이 기능적이고 유니버설한 기호의 체계로서 일부 대상에 국한되어 있다면, <지서> 는 일상사에 관련된 광범위한 내용을 다루는 언어기호로 고안되고 있다. <풍경쓰기> 가 그림을 대체한 글자라면 <지서> 는 글자를 대체한 그림이다.



<그림169> 쉬빙, <지서>(2003)

한편, 시각적 형식의 극명한 차이에도 불구하고 <천서> 와 <지서> 는 모두 문자를 통한 커뮤니케이션의 문제를 다룬다. 가짜 문자로 구성된 <천

서〉가 소통 불가능한 ‘이미지로서의 문자’였다면, 〈지서〉는 국가나 언어의 차이에 관계없이 보편적으로 소통 가능한 ‘그림문자’로 제시된다. 〈천서〉가 손에 의한 철저한 아날로그 방식을 따랐다면, 컴퓨터로 대부분 제작되는 〈지서〉는 디지털의 특성을 가진다. 그 이름의 차이만큼, 전자가 전통, 중국, 기존 문자시스템의 부정, 주관, 불통, 고립이 특징이라면, 후자는 미래, 세계, 기존 문자시스템의 대안 제시, 객관, 소통, 열림의 의미로 대별된다.

### 3) 물질화된 문자

<천서>는 중국 현대미술의 대표적 초기 설치작품으로 평가되기도 하지만 그 콘텐츠의 성격은 평면적인 것이었다. 쉬빙 설치미술의 주된 특징은 입체와 공간을 활용하여 문자를 표현해낸다는 점으로 이는 문자를 물질로서 다루는 것을 의미한다. 쉬빙은 문자를 종이와 함께 존재했던 방식, 다시 말해서 무엇인가로 써진다거나 인쇄되는 양태에서 벗어나 공간과 직접적으로 만날 수 있는 문자 오브제로 다룬다.

그 하나의 방식은 문자를 물질적인 선(線)의 형식으로 다루는 것으로 동伊利노이 대(Eastern Illinois University) 학생들과의 공동 작업인 <망(The net)>(1997)과 그 이듬해의 <사슬(The Leash)>에서 보듯이 양(羊)을 가두고 그 우리를 알루미늄 철사를 구부려 성형하는 것이다(그림 170). 쉬빙은 이 작품을 커뮤니케이션 형식으로서 언어의 한계, 커뮤니케이션으로서 예술의 역할, 언어와 미술의 문화적 함축, 동물과 인간의 커뮤니케이션에 대해 질문하는 작업으로 설명한다.<sup>167)</sup> 2003년에는 이러한 방법을 주물로 제작된 새장에 적용한 〈새장(bird cage)〉 시리즈를 제작했는데, ‘네

---

167) 이에 대한 자료는 쉬빙의 홈페이지를 참고하였다. [www.shubing.com](http://www.shubing.com)

모난 영어'를 여기에 사용하기도 하였다. 쉬빙이 양의 우리, 새장 등의 매체에 적용한 방식은 당대의 미술가들은 물론 타이포그래피 디자인 작품에서도 발견되는데, 형식적 차원에서는 이러한 방식이 쉬빙의 미술과 당대 디자인에서 공유되고 있다(그림171).



<그림170> 쉬빙, <시슬>(1998)



<그림171> 안상수, <한글대문>(1990년대)



<그림172> 쉬빙, <살아있는 글자>(2001)

쉬빙은 문자를 입체의 오브제로 만들어 허공에 매다는 방식을 자주 사용하였는데 <살아있는 글자(Living Word)>(2001)는 단어와 그 의미의 관계를 시(詩)적으로 환기시켜주는 작품이다. 바닥에서 시작된 글자 조(鳥)<sup>168)</sup>가 서서히 부상하여 새의 형상으로 변해가는 과정을 보여주는 이 작품은 한자가 간체자(簡体字)에서 시작해서 번체자(繁体字)로, 또한 추상성을 벗어나 점차 상형성(像形性)을 회복하는 식으로 문자의 역사를 거슬러서 재현한다(그림172). 그는 글자 한자 한자를 모두 허공에 매달 수 있는 두께와 양감을 지닌 오브제로 다루며, 표면 또한 아름답게 색조 처리하였다. 그동안 문자는 그 자체가 물질이 아니라 종이가 잉크를 빨아들인 흔적이거나, 돌이나 점토판, 목판에 남겨진 자국에 불과했지만, <살아있는 글자>에서 구현되는 글자는 매체로부터 이탈해 스스로 매체가 되어 존재한다. 종이 대신

168) 고대에는 鳥자를 새 형태의 정령으로 여겼다.

허공에 매달린 글자들은 ‘의미의 기호’가 아닌 새의 형상을 닮아가는 ‘오브제’로 물질화된다. 쉬빙에 따르면 이 작품은 상징적으로 문자를 죽은 언어에서 회생시키는 것, 즉 “살아있는 글자 찾기”였다.<sup>169)</sup>



<그림173> 쉬빙, <거울 같은 호수면>(2004)

글자를 허공에 매다는 보다 스펙터클하고 극적인 방식은 2004년 엘베햄 미술관에 설치되었던 <거울 같은 호수면(The Glassy Surface of a Lake)>이라는 제목의 작업에서 나타난다. 쉬빙은 구조방식으로 찍어낸 길이 9인치 짜리 알루미늄 알파벳들을 전시장 공중에 매다는데, 텍스트는 헨리 소로(Henry David Thoreau)의 <월든(Walden)>에서 가져 온 약 1,000개의 단어로 구성되었다. 구조된 글자마다 여러 개의 구멍이 뚫려있어 허공에 수평을 유지한 채 매달 수 있도록 설계되었으며, 허공에 매달려있던 글자들이 한 지점에서 바닥으로 빨려들어 가듯이 쏟아지는 형상으로 디자인됐다(그림

169) Xu Bing, "The Living Word," *The Art of Xu Bing: Words without Meaning Meaning without Words*, p. 13.

173). 위와 아래 양쪽에서 감상이 가능한 이 작품의 글자의 진행방향은 아래에서 보는 것을 기준으로 배열되었으며, 위에서 볼 때는 가독성이 완전히 무시된 상태로 감상되지만 허공을 종이삼아 배치된 텍스트들은 아래에서 볼 때도 거의 읽히지 않고 이미지로만 감상된다.



<그림174> 쉬빙, <그 먼지는 어디에서 왔는가?>(2004)

<그 먼지는 어디에서 왔는가(where does the dust itself collect?)>(2004)는 지금까지 문자를 직접 오브제화하며 설치하는 방식과는 다른 물질적 접근을 선보인다. 이 작품은 2001년 9월 11일 테러 참사가 있는 뉴욕 현장에서 모아온 건물 잔해 먼지를 사용해 제작된 것으로 지금까지 글자를 주조하거나 입체물로 고정화(固形化)했던 성형 방식과 달리, 먼지라는 물질을 통해 글자 이미지를 드러내는 연출이었다(그림174).

이 작품은 먼저 육조 혜능대사의 선시(禪詩)에서 추출한 “As there is nothing from the first, where does the dust itself collect?”<sup>170)</sup>를 컴퓨터로 출력한 후 글자만 도려내어 전시장 바닥에 접착시키고 먼지를 분사하는 과정을 거친다. 먼지가 충분히 쌓인 후 마스킹한 글자들을 뜯어내면 문자의 형상이 드러나는데, 이때 먼지는 글자의 윤곽을 형성해주는 배경이 된다. 먼지를 통해 시각화되는 텍스트는 아주 물질적인 동시에 비물질적이다. 고정화가 불가능한 이 유동적인 작품은 상태를 유지하기 위해 관객을 위한 특별한 관람대까지 설치하지만, 철거 시에는 진공흡입기로 빨아들이는 가장 간단한 방식으로 소멸되어버린다.

쉬빙은 이들 작품들을 통해 글자의 본질적 존재형식이었던 평면성과 비물질성을 해체하는데, 이는 오랫동안 종이 또는 그의 대체물과 더불어 발전해온 문자의 역사성을 벗어나는 것이며, 문자에 내재된 통상적인 성질과 유통방식을 해체한 것이다. 문자설치에서 대부분 부착이라는 평면적 방법을 벗어나지 않고 있는 다른 작가들과 달리 문자를 입체와 공간적 형식으로 풀어내는 쉬빙의 다양한 방법은 문자미술의 형식을 보다 풍성하게 만들고 있다.

### 3. 쉬빙 작품의 타이포그래피적 의미

앞서 살펴본 바와 같이 쉬빙의 작업은 문자기호에 관계된 맥락적 해체를 특징으로 한다. 이는 문자기호가 생산되고 유통되는 과정에 작용되는 다양한 관습과 그에 관련되어 형성된 기대 등 시스템 전반의 해체를 의미한다.

---

170) 이는 육조 혜능대사(638-713)의 선시(禪詩) 중 마지막 구절인 ‘本來無一物 何處惹塵埃’를 영어로 번안한 것이다. 2004년 두 개의 국제미술제에서 수상했으며 상파울루 비엔날레에도 초대되었다. 쉬빙이 이 작품에서 드러내고자 하는 주제는 물질세계와 영적세계의 관계성이었다고 한다. (자료: 쉬빙 홈페이지 [www.xubing.com](http://www.xubing.com))

살펴본 바와 같이 쉬빙의 타이포그래피적 미술작품들은 문화적 경계와 차이를 이용한 문자시스템의 해체와 재구성, 그림과 문자의 경계에 대한 해체, 그리고 문자의 물질화라는 세 가지 전략으로 이루어졌고, 이는 문자와 텍스트라는 대상을 ‘개념’과 ‘물질’ 그리고 ‘의미’와 ‘이미지’ 사이에서 새롭게 규정하는 작업이었다. 개념미술과 같은 극단적 상황이 있었지만, 유화나 조각과 같이 물질적 기반을 갖고 유지되어 온 미술의 문자수용은 결국 문자를 물질과 이미지로 대상화하고 조형화함을 의미한다. 쉬빙의 다양한 타이포그래피적 시도 또한 그 같은 결과로 이해된다.

미술계에는 네온으로 문자 설치작업을 진행하는 조셉 코수스, 회화적인 문자미술을 전개하는 멜 보크너, LED전광소재와 프로젝션을 매체로 사용하는 제니 홀저, 거대 스케일의 문자설치작업을 보여주는 바바라 크루거 등 여러 문자미술 작가들이 있지만, 쉬빙은 이들과 변별된다. 그 중 바바라 크루거와 비교하더라도 몇 가지 차이를 발견할 수 있다. 미술계에 입문하기 전 편집디자이너로 경험을 쌓은 크루거의 문자작업은 상업용 서체와 대형 인쇄기술에 의존하는 반면, 쉬빙은 순수 제작한 목활자와 캘리그래피에 의존한다. 크루거가 기존 서체를 가지고 흑백대비, 비례 변형, 방향 변화 등 ‘용(用)’의 차원에서 조형성을 추구했다면, 쉬빙은 직접 창조한 유사문자나 새로운 ‘글씨 쓰기 방식’과 같은 ‘창(創)’의 차원에서 방법을 모색한다.<sup>171)</sup> 크루거의 설치 텍스트가 문자를 바닥이나 벽, 천장 등 표면에 부착하거나 프린트하는 평면적 방식으로 구현된다면, 쉬빙은 문자를 3D 오브제로 해석해내고 공간에 매다는 등 보다 입체적 구성방식을 적용한다는 것도 차이점이다. 쉬빙의 작업은 주로 가독성의 해체를 문자조형의 수단으로 삼는 서구

171) 글자를 다루는 타이포그래피는 기존에 존재하는 서체를 그대로 쓰면서 기울기, 자간, 행간, 장단체의 변형, 크기, 색, 질감, 레아웃 등 운용에 변화를 주는 방식과, 서체 자체를 변형하거나 창조하는 두 가지 방식이 가능하다. 이 차이를 대별하는 의미로 용(用)과 창(創)을 구분하였다. 쉬빙의 방법은 없는 글자를 만들어 내거나 글자자체의 구조, 특징을 변형시킴으로써 후자에 가깝다.

텍스트 미술가들과 달리<sup>172)</sup> 형식적으로 다양하고 독창적인 방법들을 보여 줌으로써 이와 같은 독자적 방식들이 오늘날 문자미술의 외연을 풍성하게 하고 현대미술에서 문자미술의 존재를 새롭게 부각시킨다.

현대미술의 두드러진 경향으로 규모의 스펙터클이 지적되곤 한다.<sup>173)</sup> 크루거의 경우도 최근 <휘트니 프로젝트(Whitney Project)>(2009)나 레버 하우스 전시 등 옥내 외 설치미술에서 거대한 스케일의 문자작업을 선보이고 있다. 그러나 <천서>도 이미 1988년부터 중국적 ‘스케일’을 반영한 대형화의 경향을 드러냄으로써, 서구 작가들의 이러한 시도에 대해 시기적으로 뒤쳐지지 않는다. 쉬빙의 미술은 1980년대 후반부터 현재까지 텍스트가 미술적 이미지로 수용되며 지평이 확장되는 과정을 선도하여 왔다. 1999년 쉬빙은 예술의 독창성과 창의성, 자발성, 그리고 사회적 기여 특히, 판화와 캘리그래피에 기여한 공로로 맥아더 펠로우쉽(McArthur Fellowship)을 수상하였는데, 현재의 관점에서 보면 텍스트 미술의 형식을 발전시키고 다양성을 확산시켰다는 데 그 의의가 크다.

쉬빙 문자미술의 의미는 오늘날 일상적 시각 환경의 형성에 영향을 끼치는 디자인과의 관계에서도 고찰될 필요가 있다. 2011년 ‘동아시아의 불꽃’이라는 주제로 서울에서 열린 《제2회 국제 타이포 비엔날레》전에서 쉬빙은 일본의 그래픽디자이너 다나카 잇코(田中一光), 한글 명조와 고딕체를 개발한 최정호 등과 함께 당대를 대표하는 타이포그래피의 한 사람으로 조명됐다.<sup>174)</sup> 그의 업적은 미술과 디자인을 넘어 타이포그래피의 관점에서 인정받

172) 멜 보크너의 경우 색의 구성과 중첩된 표현을 통해, 바바라 크루거의 경우 자형의 왜곡, 방향, 자간과 행간 처리를 통해 가독성을 떨어뜨리는 조형을 시도하고 있으며, 제니 홀저의 경우 프로젝션되는 지점의 특성을 이용해 글자의 절단과 왜곡을 의도하였다.

173) 이준, 『현대미술제도와 전시공간의 문화정치학 연구』, 홍익대학교 박사학위 논문, 2011, pp. 135-153.

오늘날의 대표적인 미술제도인 비엔날레에 대해 연구한 이준은 현대 비엔날레 작품들의 경향을 일시적이며 비 기념비적인 작품, 제도비판과 개념미술적인 양상, 장소특정성 미술, 스펙터클, 정체성의 정치학 등의 몇 가지 특징으로 요약하였다.

174) 2011년 8월 30일부터 9월 14일까지 서울 예술의 전당에서 열렸으며, 한.중.일의 타이포그래피

왔다. 오늘날 디자인과 미술은 적어도 외연적인 특징에서 만큼은 차이를 뚜렷하게 주장키 어렵다. 특히, 쉬빙의 배경을 형성한 중국의 사회주의 전통은 목적지향의 미술, 이른바 ‘인민을 위한 미술’을 장려했는데, 이는 엄밀히 서구적 개념의 ‘순수 미술’과 ‘선전 미술’의 구분을 모호하게 한다. 문혁기간 중 선전 작업에 동원되기도 했고, 또한 선전매체인 판화를 전공한 쉬빙의 이력은 디자인의 대중을 향한 목적적 기능주의에 잘 합치되며, <네모글자서예>시리즈나 <지서>등 참여적 미술시리즈들은 실제로 강한 대중성을 지향한다. 쉬빙의 미술은 그래픽디자인의 방법을 활용하기도 하고, 그래픽 디자인에 응용되기도 하면서 당대의 그래픽디자인과 폭넓은 영감을 교환하며 전개되고 있다. 홍콩 DBA와 타이포그래피 켄 후이(Ken Hui)가 제작한 번역 펜 광고 <中美快譯> (2007)에는 제도지에 작도된 ALL과 한지에 쓰인 馬가 각각 ‘全’ 과 ‘HORSE’로도 읽힌다. 이는 쉬빙의 방법론을 참고해 발전시킨 결과로 보인다(그림175,176).



<그림175> 켄 후이, 中美快譯 번역 펜 광고 <全> (2007)



<그림176> 켄 후이, 中美快譯 번역 펜 광고 <馬> (2007)

문화를 총체적으로 조명하였다. 타이포그래피역사에 큰 발자취를 남긴 여덟 명의 작가를 위한 특별전이 열렸고 일반 디자이너 99명이 참가했다. 쉬빙과 더불어 선정된 작가들은 모두 그래픽디자이너였으며, 그의 <천서>는 사진 형태로 전시되었다.

문화혁명과 중국의 개혁개방 격동기, 이후 서구에서의 활동을 통해 형성된 쉬빙의 예술작업은 설치와 회화 등 다양한 형식과 영역에 이르지만, 문자라는 주제에 일관되게 천착되어 있다. 그 외관적 다양성에도 불구하고, 그의 작업은 문자를 둘러싼 관습적 체계의 해체와 커뮤니케이션에 대한 연속적인 고찰의 차원에서 지속성 있게 이루어졌다. 그 결과 ‘한자처럼 보이는 유사문자’, ‘한자처럼 보이는 알파벳’, ‘그림처럼 보이는 글자’, ‘오브제화 된 물질적 문자’로 집약되는 작품들이 독창적으로 제시될 수 있었다. 문혁과 미국이주라는 역사적, 개인적 경험으로부터 자국의 문자전통에 관련된 소재와 방식을 서구적이고 현대적인 것들과 결합해 콘텐츠화하고, 고유의 예술적 자산으로 승화해내는 쉬빙의 미술은 ‘문화적 경계와 차이를 활용한 문자 시스템의 해체와 재구성’, ‘그림과 문자 경계의 해체’, 그리고 ‘물질화된 문자’의 사용이라는 세 가지 실천전략에 기반을 두면서 물질과 개념, 의미와 조형의 해체와 융합을 통해 이루어졌다.

기존의 서구작가들과 다른 이러한 작품들을 통해 쉬빙은 다양한 문자미술을 당대 미술의 스펙트럼 안에 진입시켰고 미술과 타이포그래피, 미술과 디자인의 접점에서 새로운 시각 문화의 연결고리가 되고 있다. 1980년대 후반에야 세계미술과 접촉하기 시작한 중국미술은 분명 현대미술의 후발주자였지만, 쉬빙의 해체와 융합의 선명한 전략은 알파벳 중심의 기존 텍스트 미술의 폭을 확장하고 텍스트 미술의 지평을 넓히는데 일익을 담당한다. 중국 당대미술의 경향은 중국적 문화, 정치상황과 관련하여 ‘완세사실주의(Cynical Realism)’ 또는 ‘정치 팝(Political Pop)’으로 요약되곤 하지만, 여기에 해외에서 활동한 쉬빙의 문자미술의 비중을 결코 작게 평가해서는 안 될 것이다. 또한 이 부분에서의 기여와 선도성은 중국미술에 대해 새롭게 인식해야 될 부분이기도 하다.

## VII. 결 론

텍스트를 수용하기 시작한 지 약 백년 만에 현대미술에서 텍스트는 미술적 장치로서 또한 조형의 대상으로 그 활용이 크게 확대되었다. 본고는 현대미술의 텍스트 작품들이 보여주는 조형적 경향성과 형식적 특징에 관심을 가지고 이에 대한 타이포그래피적 고찰을 시도하였다. 이를 위해 텍스트를 주로 사용하며 작품에서 현저한 조형적 태도나 경향을 보여주는 현대 4명의 텍스트 미술가들을 선정해 그들의 작품에 나타나는 타이포그래피의 표현을 분석함으로써 미술적 타이포그래피가 현대미술의 중요한 표현적, 형식적 수단으로서 어떻게 발전하고 있는지를 고찰하였다.

II 장에서는 20세기 초부터 개념미술에 이르는 텍스트의 미술적 이용에 관한 역사를 개설하였다. 텍스트를 가장 먼저 수용한 것은 20세기 초 입체파로서 그들은 레디메이드 문자이미지를 회화 화면의 한 구성요소로 도입하였다. 이는 곧 콜라주로 발전하여 미래파, 다다로 계승되었고, 전후에는 프랑스의 데 콜라주로 이어졌다. 팝 아티스트의 선구 스투어트 데이비스 또한 레디메이드 문자이미지를 회화적 재현의 대상으로 삼기 시작했는데 이러한 전통은 잰스퍼 존스를 거쳐 1960년대의 팝아트로 이어졌다. 20세기 초에는 또한 마리네티, 클레, 에른스트, 미로 등에 의해 시나 문장을 회화적으로 표현하려는 시도들이 잇따랐다. 시어를 미술적 형식 속에 도입함으로써 마리네티는 시를 ‘자유로운 말’이라는 형식의 타이포그래피로, 클레나 에른스트는 알파벳을 회화적인 그림시(Picture Poem)로, 미로는 캘리그래피를 통해 텍스트를 수용하였으며 이는 문학과 미술을 접목하는 다양한 전통으로 이어졌다. 또한 20세기에는 텍스트가 그림과 함께 사용되는 언어로서 시도되었는데 뒤상, 피카비아, 마그리트 등은 텍스트를 통해 그림을 설명하거나 그림

과의 상징적 작용을 의도하였다.

1960년대의 개념미술은 언어를 미술의 수단으로 대거 부각시켰는데, 텍스트는 개념미술에서 세 가지 방식으로 수용되었다. 먼저, 조형행위의 대체수단이자 미술품을 대체하는 작품으로서 수용되었다. 이는 일정한 시기에 다니엘 뷔렌, 조셉 코수드, 로버트 배리 등 개념미술 초기의 급진적인 작가들에 의해 개념미술의 개념을 설명하기 위해 집중적으로 수용되었다. 둘째, 텍스트는 사진과 함께 사용됨으로써 사진이라는 매체의 미술적 가치를 확대시켰으며 사진을 설명하거나 사진과 함께 제공되는 정보로서 기능을 하였다. 셋째, 코수드의 네온사인과의 같이 일정한 조형적 조건들과 결합되어 텍스트 자체가 작품으로 제시되었다. 미술에서는 이와 같이 다양한 타이포그래피적 시도들이 존재해왔으며 문자가 관심 있는 조형의 대상이 되어왔다. 개념미술 이후에 추가된 이러한 텍스트 수용 형식들은 미술에서 언어와 텍스트의 다양성을 보다 확대시켰고 또한 미술적 타이포그래피의 표현이 확장되는 계기가 됐다.

이 같은 흐름 하에 III장부터 IV장까지는 개념미술에 뿌리를 둔 작가들의 텍스트작품과 그에 나타난 타이포그래피를 살펴보았다. III장에서는 먼저 멜 보크너의 회화적 타이포그래피를 살펴보았다. 최초의 개념미술 전시를 연 것으로 알려진 멜 보크너는 개념미술 초기부터 여러 작품에 텍스트를 사용하였고 타이포그래피적인 면모를 보여주기 시작했다. 미술가들의 특징을 단어로 구성한 ‘예술가들의 초상’ 연작을 제작하였으며, 언어와 숫자의 개념을 시각적으로 제시하는 <측량>연작, <전치사 조각>, <회화의 법칙>, <영역의 법칙> 등을 발표하였다. 개념미술시기 그는 바닥과 벽에 직접 글씨를 쓴 손글씨의 전시방식을 선보였는데 이것은 1998년 이후 텍스트와 텍스트의 중첩, 텍스트와 배경의 배색, 텍스트의 질감표현이라는 세 가지 방법에서 텍스트를 그리는 작업으로 전환된다. 그는 특히 그리기의 소재로 유사어들

이나 의성어 등을 선택하는데 조형적 표현의 대상으로서 이러한 텍스트들은 가독성이 확보되지 않는 반투명 또는 불투명의 언어로 철저히 시각적으로 다루어졌다. 타이포그래피는 그리기의 방법일 뿐 의미와는 직접 연관성이 없었다. 언어를 회화라는 물리적 행위 속에 적극적으로 위치시키고 결합한 보크너의 작품은 개념미술 시기 언어와 약호화된 이미지로 표현하였던 ‘회화적 방법’을 그대로 시연해 보인 타이포그래피 작품으로, 과거 텍스트를 회화로 그린 재스퍼 존스와 ‘농담’ 텍스트들을 캔버스위에서 재생하려 한 리차드 프린스의 연장선에 있다. 그러나 그의 방식은 복합매체의 사용에 의한 보다 진일보한 회화적 실험이다. 특히, 개념미술의 첫 전시를 연 것으로 알려진 그가 텍스트를 아날로그 적인 페인팅의 방식으로 집중적으로 그리며 타이포그래피를 회화적으로 확장시키고 있는 것은 의미가 있다 하겠다.

IV장에서는 바바라 크루거의 디자인 기반적 타이포그래피를 고찰하였다. 그녀는 파슨스에서 여성 사진가 다이안 아버스와 패션잡지의 대가 마빈 이스라엘에게 배웠으며 졸업도 하기 전에 패션잡지의 세계에 발을 들여놓았다. 당시 그녀가 경험했던 『마드모아젤』 과 콘드나스트는 유행과 선전의 최전선으로, 그녀는 디자이너로 일하는 동안 무수히 많은 사진과 활자를 다루는 업무에 숙련되게 된다. 사진, 서체, 색상 등 철저히 기존의 것을 활용하는 것에 기반을 두고 있는 그녀의 작업은 바로 이러한 디자인적 배경에 의한 것이다. 이는 있는 것을 가지고 신속하게 문제를 해결해야 하는 디자인이라는 배경에서 비롯되었다. 미술작업을 통해 그녀는 개성도 없고 고유의 목소리도 없으며 익명성만이 존재하는 이러한 스타일을 반복적이고 지속적으로 사용함으로써 오히려 개성으로 만들었다. 또한 그것이 미디어에 의해 확대 재생산 됨으로써 견고한 아성이 되었다. 사진과 텍스트의 결합에서 크루거의 타이포그래피는 붉은 색 텍스트 박스를 고안하여 효과적인 조형의 요소로 활용하였다. 그녀의 타이포그래피는 사진과 텍스트의 복잡한 방정식

에 의해 결정되지만 텍스트의 양과 크기, 사용하는 텍스트 박스의 수는 사진에 의해 결정되었다. 1990년대 이후 사진 없이 텍스트만으로 이루어지는 설치작업에서도 그녀는 글자를 공간의 특성에 맞추었으며, 글자의 형태는 허용된 공간의 특성과 들어갈 텍스트의 양에 따라 결정되었다. 공간이 허용하는 범위 안에서 타이포그래피는 텍스트의 의미와 관계없이 공간의 논리에 따라 이루어졌다. 그 결과 제한된 서체, 흑백이라는 동일한 색상이라는 조건 속에서도 크루저의 텍스트 설치작업은 공간의 유동성과 만나 가변적인 다양성을 지니게 되었다. 그녀의 설치작업은 활자를 거대한 스케일로 확장시킨 것에서 특징을 보이고 있으나 철저히 평면적이었으며, 특히 설치작업에서의 공간 또한 거대한 편집디자인의 면으로 대체하는 디자인 기반적인 타이포그래피로서의 면모를 지속적으로 보여주고 있다.

V장에서는 제니 홀저의 매체기반적 타이포그래피를 고찰하였다. 특이하게도 홀저의 전력에는 타이포그래피에 대한 특이할만한 경력이 보이지 않으나 그녀는 글을 잘 쓰는 작가로 자신이 직접 쓰거나 각색한 텍스트를 작품으로 활용하였다. 문학과 미술의 경계에서 있으며 다매체를 추구하였던 그녀가 조형적 타이포그래피 작업을 보여주게 된 것은 매체의 역할이 중요하였으며 그녀의 타이포그래피는 매체를 기반으로 했다. 그녀의 경우 초기 작업의 중심은 조형보다 텍스트였으나, 텍스트를 지속적으로 새로운 매체에 적용하는 과정에서 매체의 기술적 장점과 특성들로 인해 차별화된 조형적 경향이 형성되기 시작한다. 홀저의 텍스트 작업이 미학적 주목을 받게 된 것에는 1990년대 이후 LED와 제논프로젝션 등 전광매체를 사용하면서 부터였다. 전광소재로 넘어오는 계기는 1980년대의 전광판으로 이는 단지 포스터나 광고판의 연장일 뿐이었지만, 이후 컴퓨터와 빛을 사용하는 새로운 국면으로 전환되는 교차점이 되었다. 그녀가 작품에 적용하기 시작한 제논프로젝션과 엘이디 사인의 효과로 홀저는 조형적인 연출가로, 타이포그래피

로 변신할 수 있게 되었으며 이후 홀저의 작품에서 텍스트 자체보다 매체를 통한 ‘효과’가 부각되었으며 텍스트가 아니라 텍스트를 포함하는 시각적 시스템이 실험의 대상이 되었다. 이로 인해 홀저 미술에서 텍스트의 위치가 읽는 대상에서 감상의 대상으로 뚜렷한 전환을 보인다. 또한 기술적으로 홀저의 타이포그래피는 시간과 움직임에 기반하고 있는 특징을 보인다. 제논 프로젝션으로 구현되는 홀저의 타이포그래피 또한 무빙타이포그래피이며 그의 엘이디와 제논 등 이후 작업은 모두 시간성을 기반으로 한다. 홀저는 이를 통해 공간적 텍스트 작업에서 시간적 작업으로 전환하였다. 매체기반적인 그녀의 작업으로서는 매체가 타이포그래피를 제한하는 한계일 수도 있지만 매체를 통해서 끊임없는 새로운 타이포그래피가 가능하다. 매체에 대한 그녀의 탁월한 선택은 최근 문서를 소재로 한 ‘검열’이라는 주제의 탁월한 매체와 아이디어에서 보이고 있다. 그녀의 타이포그래피가 매체기반적이라는 주장은 여전히 유효하다.

VI장은 쉬빙의 해체적 타이포그래피에 대한 분석이었다. 목판화를 전공한 쉬빙은 문화혁명 기간 선전활동에 대한 경험을 배경으로 가지고 있으며, 한자 타이포그래피에 대한 숙달된 경험을 지니고 있다. 이 점은 바바라 크루거와 유사하다. 그의 타이포그래피는 중국의 서예에 대한 서구인들의 호감에 착안하여 문화적 경계와 차이를 활용한 문자시스템의 해체와 재구성, 그림과 문자경계의 해체, 물질화된 문자의 사용이라는 세 가지 실천전략으로 이루어지고 있다. 그의 작업은 문자에 대한 관습적 시스템의 해체와 커뮤니케이션에 대한 연속적 고찰을 배경으로 이루어졌으며 그 결과 한자처럼 보이는 유사문자, 한자처럼 보이는 알파벳, 그림처럼 보이는 글자, 오브제화된 물질적 문자 등으로 귀결되었다. 그의 작업에는 중국적이면서 서방의 것들이 혼용되어 있는데, 그는 문화간의 차이를 차이로 도태시키지 않고 차이로부터 부각될 수 있는 ‘흥미’의 접점을 찾아내고 이를 융합의 조건, 창조의

조건으로 활용하였다. <알파벳 서예>와 같이 그의 작업은 대중의 흥미를 얻기에 유리하며, 대중 참여적으로 진행되었다. 인민을 위한 예술(爲人民服務)이라는 모택동의 창작원칙은 지금도 쉬빙에게 ‘art for the people’이란 텍스트로 종종 강조되고 있다. 그의 입체화된 글자, 공간에 매달린 글자는 형식적으로 다른 작가들과 차별되는 요소였다. 크루거는 평면적인 방식을 스케일로 해결하지만, 쉬빙은 공간을 활용하며 매단 개체의 숫자, 매단 방식 등으로 효과를 거두었다. 그는 있는 글자를 사용하거나 색으로 처리하거나 하지 않고 ‘글자’를 만드는데, 다른 작가들의 타이포그래피가 철저히 있는 것에 기반하고 있다면 그는 있는 것들을 해체하고 조합해 새로운 것을 만든다. 그의 작업은 그래픽디자인의 방법을 활용하기도 하고, 그래픽디자인과 방법을 공유하기도 했으며 영향을 끼치기도 했다. 미술과 타이포그래피, 미술과 디자인의 접점에서 있는 작업을 통해 그는 알파벳 중심의 텍스트 미술 세계에 차별화된 위치를 차지하며 중국미술이 세계미술에 기여하는 데도 한 역할을 하고 있다.

네 작가가 보여주는 작품들의 시사점은 현대미술에서 타이포그래피가 분명한 볼거리를 제공하게 됐다는 사실이다. 타이포그래피는 잡지에서, 포스터에서 즐거움을 주던 것을 넘어 이제 전시공간에서 직접적으로 ‘미술적 볼거리’의 수단이 됐다. 20세기 초의 타이포그래피가 잡지와 포스터와 책속에서 예술가들의 조형의식과 목표의식 등 ‘생각’을 보여주기 위한 수단이었다면, 지금은 텍스트를 조형적으로 다루는 방식 그 자체가 보여주어야 할 대상이자 목표가 되었다. 이 같은 미술적 타이포그래피의 방식을 통해 텍스트가 미술적 콘텐츠로서 갖는 의미는 분명히 달라졌다고 보아야 할 것이다. 텍스트를 볼거리로 만드는 이 같은 변화에는 몇 가지 요인들이 작용한다. 첫째, 이미지의 식상함이다. 사진과 영상까지 가세된 지금 우리의 미술에서는 미술적 볼거리들이 넘친다. 마찬가지로 문자도 식상하다. 문자는 책이나 신문

어디에서나 범람한다. 반면 이 둘이 합쳐진 타이포그래피는 문자와 이미지의 중간 또는 미지의 어느 지점에 위치하는 그 둘의 융합의 가능성으로 여전히 신선하게 어필될 수 있다. 이 점은 텍스트가 조형적으로 더욱 진화될 수 있는 가능성을 내포하고 있다.

둘째는 문자의 표현을 가능하게 한 기술적 요인이다. 이전의 활자가 기계적이고 고정적이라면 컴퓨터에 의해 다루어지는 현대의 활자는 변형이 용이하다. 또한 스케일을 확대하는 기술이 영상과 인쇄 모두에서 지원되고 있다. 홀저의 제논프로젝션에 의해서도 타이포그래피의 스케일은 거대하게 구현될 수 있었고, 크루거의 평면적 타이포그래피도 인쇄시스템에 의해 거대한 스케일로 확대될 수 있었다. 타이포그래피는 고정된 방식과 시간성의 매체(Time based media)에서 모두 실현이 가능하다. 움직이는 타이포는 그 자체가 이미지다.

셋째, 장르의 개방성이 부여하는 창작적 가능성이다. 미술적 타이포그래피도 결국 글자를 이미지처럼 다루는 것으로 규정된다. 살펴 본 바와 같이 미술적 타이포그래피는 기존의 '타이포그래피'와 같이 글자의 형태만을 처리하는 작업이 아니라, 텍스트와 공간과의 관계, 텍스트와 재료와의 관계, 텍스트와 매체와의 관계를 통해 다양한 미학적 가능성들을 드러낸다는 점이 다르다. 제한된 형식과 매체 그 안에서 타이포그래피를 추구했던 디자인에 비해 재료, 매체 등에 대한 미술의 개방성이 더 크기 때문에 기능과 목적으로부터 자유로운 미술에서 타이포그래피에 대한 더 많은 실험적 진전을 기대할 수 있다.

따라서, 타이포그래피의 이 같은 미술적 영향력과 가능성이 가시화 된 이상 향후 작가들은 텍스트의 조형적이고 미술적인 활용의 사례를 더 많이 보여줄 것으로 기대한다. 따라서 이에 대한 비평과 관심의 시각도 더 높아져야 할 것이다. 소개한 작가들은 개념미술에 기반을 두면서 타이포그래피적

으로 성공적인 결과물들을 보여준 사람들이지만, 미술계에는 텍스트를 가지고 작업하는 젊은 작가들이 여전히 많으며, 또한 다양한 문화적 기반을 가지고 작업이 이루어지고 있다. 미술계에는 보다 다양한 타이포그래피 작품들이 등장하게 되리라고 예상할 수 있다. 새로운 기술 새로운 매체와 더불어 미술의 역사상 유례없는 텍스트와 이미지의 왕성하고 창의적인 융합이 활발하게 구현될 것이라고 전망한다면 타이포그래피의 미술적 수용이나 확장은 미술이 사진, 영상과 결합한 것과 더불어 미술사에서 중요한 형식적 진전의 하나로 평가받게 될 것이다.

본인의 연구는 그동안 주로 이루어져 온 의미론 위주의 미술사적 연구의 접근과 방향을 달리하여 텍스트 작품에 대한 형식적, 조형적 고찰에 집중하여 수행되었다. 지금까지의 연구가 문자의 기의에 너무 집중되어 있었다면 새로운 미술적 방법이 늘어난 상황에서 이러한 형식적 고찰은 의미가 있으리라고 본다. 이런 시각과 형식론적 평가가 의미론 일변도의 연구경향에 대한 새로운 시도로서, 의미론 위주의 미술사의 흐름 안에서 연구경향을 다변화 시킬 수 있는 시금석이 되기를 기대한다. 아울러 본 연구는 시각문화차원에서 타이포그래피와 미술의 연구에 통합적으로 접근하려는 시도라는 점에서 의미가 있을 것이다. 향후 텍스트 작품에 대한 조형적 연구를 수행하는 연구자들이나 미술가들의 타이포그래피적 작업에 관심을 가진 타이포그래피 분야의 연구자들의 보다 진일보한 시도에 긍정적인 자극이 되기를 바란다.

## 참고 문헌

### 단행본

- 가오밍루. 이주현 역. 『중국현대미술사』. 서울: 미진사, 2009.
- 강태희. 『현대미술의 또 다른 지평』. 서울: 시공사, 2003.
- 김성도. 「말 글 그림 융합기호학의 서설」. 『기호, 리듬, 우주』. 서울: 인간사랑, 2007.
- 김영나. 『서양 현대미술의 기원』. 서울: 시공아트, 2006.
- 김현미. 『좋은 디자인을 만드는 33가지 서체이야기』. 서울: 세미콜론, 2007.
- 다니엘 마르조나. 김보라 역. 『개념미술』. 서울: 마로니에북스, 2008.
- 데이비드 D 배츨러. 정무정 역. 『미니멀리즘』. 서울: 열화당, 2003.
- 드니 리우. 정진국 역. 『현대미술이란 무엇인가』. 서울: 눈빛, 2006.
- 로버트 모건. 양은희 역. 『개념미술』. 서울: JRM, 2007.
- 로이스 피흐너 라투스. 최기득 역. 『새로운 미술의 이해』. 서울: 예경, 2005.
- 로잘린드 크라우스. 윤난지 역. 『현대조각의 흐름』. 서울: 예경, 2009.
- 루돌프 아른하임. 김춘일 옮김. 『미술과 시지각』. 서울: 기린원, 1988.
- 루시 알 리퍼드 외. 정상희 역. 『팝아트』. 서울: 시공아트, 2011.
- 뤼핑. 이보연 역. 『20세기 중국미술사』. 서울: 한길아트, 2013.
- 마샬 맥루한. 박정규 역. 『미디어의 이해』. 서울: 커뮤니케이션북스, 2001.
- 박정자. 『마그리트와 시뮬라크르』. 서울: 기파랑, 2010.
- 리사 필립스 외. 송미숙 역. 『현대미술과 문화 1950-2000』. 서울: 지안출판사, 2011.

- 수지 개블릭. 천수원 역. 『르네마그리트』. 서울: 시공아트, 2000.
- 이병주. 『타이포그래피의 빈 공간』. 서울: 홍디자인, 2011.
- 이주현. 『미술로 보는 20세기』. 서울: 학고재, 1998.
- 에릭 슈피커만 외. 김주성, 이용신 역. 『타이포그래피 에세이』. 서울: 안그라픽스, 2003.
- 에바 헬러. 이영희 역. 『색의 유혹: 재미있는 열 세 가지 색깔 이야기1』. 서울: 예담, 2002.
- 엘런 보네스. 이주은 역. 『모던 유럽 아트』. 서울:시공아트, 2004.
- 윌터 J 옹. 이기우, 임명진 역. 『구술문화와 문자문화』. 서울: 문예출판사, 1996.
- 진 로버트슨, 크레이그 맥 다니엘. 문혜진 역. 『테마현대미술노트』. 서울: 두성북스, 2011.
- 진휘연. 『아방가르드란 무엇인가』. 서울: 민음사, 2002.
- 천수원. 「프란시스 피카비아의 기계화 연구」. 『20세기의 서양미술』. 서울: 조형교육, 2004.
- 프랭크 솔츠 외. 황종민 역. 『현대미술 보이지 않는 것을 보여주다』. 서울: 미술문화, 2010.
- 필립 맥스. 황인화 역. 『그래픽디자인의 역사』. 서울: 미진사, 2002.
- 하라 켄야. 이정환 역. 『백(白)』. 서울: 안그라픽스, 2009.
- 할 포스터, 로잘린드 크라우스, 이브 알랭부아 외. 배수희, 신정훈 외 역. 『1900년 이후의 미술사』. 서울: 세미콜론, 2012.
- 헤럴드 오스본. 한국미술연구소 역. 『옥스퍼드 20세기 미술사전』. 서울: 시공사, 2001.

- Acconci, Vitto. "Notes on Language," *Perverted by Language* Greenvale, N.Y.: Hillwood Art Gallery, Long Island University/C.W. Post Campus, 1987, p. 6.
- Auping, Micheal. *Jenny Holzer*. New York: Universe Publishing, 1992.
- Albero, A., Gever, M., Kwon, M., & Squiers, C.. *Barbara Kruger*. New York: Harper & Row, 2010.
- Borchardt-Hume, Achim & Globus, Doro. *Mel Bochner: If the Color changes*. New York: Ridinghouse, 2012.
- Buchloh Benjamin. "Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" *October: The Second Decade 1986-1996*. (MIT Press), 1997.
- Burton, J. *Mel Bochner Language 1966-2006*. Yale University press, 2007.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Detroit: Black and White Press, 1983.
- Goldstein, Ann & Rorimer, Anne. *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.
- Erickson, Britta. *The art of Xu bing: Words without Meaning Meaning without words*. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Ga, 2001.
- Evelyn, C.(ed.). *Barbara Kruger*. New York: FEC publishing, 2011.
- Foster, Hal. "Subversive signs". *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985.
- Grasskamp, W., Nesbit, M., Bird, J.. *Hans Haacke* New York: Phaidon, 2004.
- Hunt, John & Lomas, David & Corris, Michael. *Art, Word and Image Two*

- Thousand Years of Visual/Textual Interaction*. London: Reaktion Books LTD, 2010.
- Joselit, David & Simon, Joan & Salecl, Renata. *Jenny Holzer*. London: Phaidon, 2010.
- Leighton, Patricia. *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism 1897-1941*. Princeton, 1989.
- Levine, Cary. "Under Cover of Darkness: Jenny Holzer's End game Painting" *Endgame* Berlin: Gestalten, 2012.
- Linker, Kate. *Love for sale* New York: Harry N. Abrams, 1996.
- Lucie-Smith, Edward. *Art today*. London: Phaidon Oxford, 1989.
- Mcquiston, Liz. *Graphic agitation-Social and Political Graphics since the Sixties*. London: Phaidon, 1998.
- Morley, Simon. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. Berkley: University of Callifornia Press, 2003.
- Pfeiffer, I., Hollein, M.. *Barbara Kruger: Circus*. Köln: Walther König, 2011.
- Richter, H.. *Dada art and anti art*. London: Thames and Hudson, 1997.
- Silbergeld, Jerome & Ching, Dora C. Y. *Persistence/Transformation: Text as Image in the Art of Xu Bing* Princeton University Press, 2006.
- Smith, Karen. *Nine Lives: The Birth of Avant-garde art in New China*. Scalo: Prestel, 2005.
- Stiftung Ekhn. *Jenny Holzer For Frankfurt*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2011.
- Squiers, Carol. "Barbara Kruger at Maemoiselle" *Barbara Kruger*. New York: Rizzoli International Publications, 2010, pp. 225-232.

Xu Bing. "The Living Word", *The Art of Xu Bing: Words without Meaning Meaning without Words*. Arthur M. Sackler Gallery, 2001.

## 논문

김진아. 「20세기 후반 미국 미술의 후원과 대기업들: 한스 하케의 작품을 중심으로」. 『미국사 연구』 제24집, 2006, pp. 55-80.---

김희영. 「재현의 파괴: 바바라 크루거의 텍스트이미지 몽타주」. 『조형교육』 Vol. 36, 2010.

김희영. 「바이마르 시기 독일에서 가지는 포토몽타주의 문화비평적 의미에 대한 재고」. 『미술사학보』 제32집, 미술사학연구회, 2009.

김희정. 「근대적 예술개념으로서 서예에 관한 연구」. 『동양고전연구』 Vol. 50, 동양고전학회, 2013.

박경희. 「예술 표현으로서의 그래픽디자인: 바바라 크루거의 작품 연구」. 『조형미디어학』 Vol. 11(2), 2008.

서동진. 「포스트-스펙터클 시대의 미술의 문화적 논리: 금융자본주의 혹은 미술의 금융화」. 『진보평론』 제42호, 2009.

서영희. 「벤야민 H. D. 부크로호의 해석으로 본 레이몽 행스와 작크 드 라 빌르글레의 데폴라주, 아크 알마 마네트로」. 『프랑스문화연구』 제15집, 2007. pp. 181-215

양은희. 「세계시민 온 카와라의 자서전적 예술 만들기」. 『서양미술사학회 논문집』 제24집, 서양미술사학회, 2005.

양은희. 「온 카와라와 조셉 코수드」. 『현대미술사연구』 제16집, 현대미술

- 사학회, 2004.
- 오유진. 「제니 홀저의 텍스트 작업에 나타난 정치성」. 『현대미술논집』 제 31집, 현대미술사학회, 2012.
- 윤민희. 「2007 누보 레알리즘 전시를 통해 본 프랑스 조형예술의 재조명」. 『프랑스문화예술연구』 제26집, 2008.
- 이영빈. 「기 드보르 (G. Debord)의 상황주의운동(1952-1968)」. 『역사학연구』 제40집, 호남사학회, 2010.
- 이건희. 『문자작업에 있어 물성과 형상성에 대한 연구』, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2010
- 이준. 『현대미술제도와 전시공간의 문화정치학 연구』. 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2011.
- 이지은. 「노동과 글쓰기: 슈빙의 슬로우 테크놀로지」. 『현대미술논집』 Vol.18, 서양미술사학회, 2004.
- 전혜숙. 「개념미술 속의 사진들: 존 발데사리의 작품을 중심으로」. 『현대미술사연구』 제14집, 현대미술사학회, 2002.
- 전혜숙. 「미술개념의 변화와 미국의 1968년」. 『미국사 연구』 제28집, 미국사학회, 2008.
- 전혜숙. 「사회적 재현의 다중적 허구성: 리처드 프린스의 rephotography」. 『서양미술사학회 논문집』 제23집, 서양미술사학회, 2005.
- 존 왕. 「미국에서의 서예교육」, 『서예학 연구』 Vol.16, 한국서예학회, 2010.
- 정무환. 「개념미술 이후 텍스트의 조형성 변형에 대한 고찰」. 『기초조형학 연구』 Vol.13. No.5., 한국기초조형학회, 2012.
- 정무환. 「쉬빙 미술의 타이포그래피적 특성과 의의」. 『기초조형학연구』

- Vol.14. No.5., 한국기초조형학회, 2013.
- 정무환. 「제니 홀저 텍스트 미술의 매체기반적 타이포그래피와 조형성」. 『기초조형학연구』 Vol.15. No.3., 한국기초조형학회, 2013.
- 정무환, 진휘연. 「바바라 크루거 작품의 디자인적 구성방식과 텍스트의 조형성」. 『디자인포럼』 제36집, 디자인트랜드학회, 2012.
- 정정화. 「개념미술에서의 사진: 존 발데사리와 더글라스 휴블러를 중심으로」. 『한국사진학회지 AURA』 제5집, 한국사진학회, 1998.
- 진휘연. 「《When Attitude Becomes Form》 1969년 아방가르드 미술의 집결장」. 『서양미술사학회 논문집』 제19집, 서양미술사학회, 2003.
- 진휘연. 「개념미술의 두 얼굴: 비상업적 미술과 탈자본주의의 한계」. 『미술사학』 Vol.18. No.1, 2004, pp. 105-130.
- 진휘연. 「피카소 콜라주와 기호학: 새로운 해석의 가능성과 비판」. 『서양미술사학회 논문집』 제16집, 2001, pp. 65-86.
- 최정원. 「쉬빙(徐冰)의 문자 작업이 함축한 문화정치적 의미」. 『美術史學報』 Vol.38, 미술사학연구회, 2012.
- Buchloh, Benjamin. "Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason". *Art in America* 76(February 1988).
- Gordon, Hughes. "Power's Script: or, Jenny Holzer's Art after 'Art after Philosophy'". *Oxford Art Journal*, Vol.29, No. 3, 2006.
- Hajime Nakatani. "Imperious Griffonage: Xu Bing and the Graphic Regime". *Art Journal*, Vol. 68, No. 3, 2009.
- Marcus, S. "The Typographic Element in Cubism, 1911-1915: Its Formal and Semantic Implications". *Visible Language* Vol. 6, Ohio, 1972.

Sheldon, Hsiao-peng Lu. "Art, Culture, and Cultural Criticism in Post-New China". *New Literary History*, Vol. 28, No.1, *Cultural Studies: China and the West*, 1997.

Simon, Leung., Kaplan, J. A. "Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay", *Art Journal*, Vol. 58, No. 3, 1999

Stanley, K. Abe. "No Questions, No Answers: China and A Book from the Sky", *Boundary 2*, Vol. 25, No.3, *Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory: Reimagining a Field* (Autumn, 1998)

Zimmerman, S. & Dammann, L., "Barbara Kruger and The Story of Graphic Design", *Print*, 64(4), 2010.

Grabner. M, Mel Bochner, *Frieze* Issue 105, March 2007

Tarantino. M, Mel Bochner, *Frieze* magazine Issue 29, June-August 1996

## ABSTRACT

### A Study of Typographic Expression of Text in Contemporary Art

Chung, Moo Whan  
Dept. of Art History  
Graduate School of  
Sungshin Women's University

This study is a research on the way how contemporary artists are dealing with text in terms of typography. Letter had been considered strictly to be a separate subject from picture in the western painting tradition since the Renaissance, but it has started to be actively accepted into the existing art styles by avant-garde artists after the 20th century. In addition, as conceptual art of 1960s used language as its new instrument for art, there had been quantitative growth of art that uses text. Not only as language, but also as a formative means, the importance of text increases greatly in modern art.

Nonetheless, art-historical study on the art works that use text has still been focusing on semantic oriented analysis all the while, and it failed to properly highlight the formative change of the text works or deal with them in-depth. Especially, in recent years, as the works of

contemporary artists utilizing text show strong formative tendency and characteristic, the importance of formal study in this context becomes stronger. This study diagnosed the formative characteristics and the meanings of the text works of modern artists through the study and the formative analysis in terms of typography. The four artists of the time: Mel Bochner, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Xu bing, who are full in their play on text focused formative activity are targeted as the subjects.

Prior to the study on them, chapter II gives a general overview of the linguistic acceptance in art of the 20th century from avant-garde art of the early 20th century to the conceptual art in the mid 1960s. Text as a language or an image was accepted in three forms: text as an image, text as a meaning, and a formative text, in the art before the conceptual art. As the conceptual art was introduced, types in which text was utilized as an art alternative, text combined with photos utilized as information, or text itself serve as formative art are included. Especially, the type that text itself serve as art increases greatly. Along with the expansion of the text application, the formative diversity of the art works of which material is text has increased, and this became a foundation for artistic typography.

In Chapter III, Mel Bochner's typography is examined which unfolds through the inner format such as the relationships between text and text, and text and background. He was a conceptual artist during

1960s–1970s, and continued to produce analogue and pictorial 'text drawing' using the repetition of thesaurus or onomatopoeia as its material since late 1990s. Bochner suggested the possibility of artistic typography that utilizes text as a firm pictorial material through the confrontation of text and painting: for example, reiteration of texts, color arrangement of text and background, texture handling of text, and etc.

In chapter IV, Barbara Kruger's typography is examined which is suitable to study about the effect caused by the external format of text combination such as texts–photography combination and text–space combination. She had been working vigorously focusing on the text that is combined with photography in 1980s, but after 2000, she expands text work to a part of a space. Her typography of which background is editorial design shows a characteristic of enormous scale space design that surface design grows into. Kruger's works are examined in terms of design–based typography.

In chapter V, Jenny Holzer's text works are examined which is suitable to study on what influence is made on the typography by the acceptance of technology. For three decades, she had expressed social–oriented text through various media, but her works converge more toward formative works such as a sculpture utilizing LED sign, a performance using a xenon projector, and an abstract painting utilizing documents. The formative characteristics and meanings are examined in

terms of media-based typography.

In chapter VI, the works of Xu bing, an artist from outside of the alphabet culture, are examined in order to study on the cultural influence affecting the artistic typographic expression. His way of creating art pieces utilizing the cultural difference between western and oriental languages and letters is analyzed in terms of boundary-dissolved typography, based on three methods: dissolution and recomposition of letter system, dissolution of the boundary between picture and letter, and materialized letter.

The works of the four artists show that text has become an immediate attraction in contemporary art, and its meaning as an artistic content has changed. It is expected that more various typographic art works and attempts to be made in the art world henceforth. As creative and vigorous combinations of text and image that hasn't been unparalleled in art history along with new technologies and new media are actively implemented, it is forecasted that artistic acceptance of typography will be recognized as a critical formative change in contemporary art history.