

논문접수일 : 2012.06.21    심사일 : 2012.07.05    게재확정일 : 2012.07.23.

# 바바라 크루거 작품의 디자인적 구성방식과 “텍스트”의 조형성

Barbara Kruger's Design Methodologies of Constructing Art Work  
and the Artistic formativeness of the Texts

**주저자 : 정 무 환**

극동대학교 광고컨텐츠디자인과 교수

**Moo whan Chung**

Far-East university

**교신저자 : 진 휘 연**

성신여자대학교 대학원 미술사학과 교수

**Whui Yeon Jin**

Sung-shin women's university

## 1. 서론

- 1.1. 연구목적과 배경
- 1.2. 연구방법과 범위

## 2. 바바라 크루저의 작품 제작 배경

- 2.1. 디자이너로서의 경력
- 2.2. 사진
- 2.3. 서체
- 2.4. 색상

## 3. 텍스트와 이미지의 구성방식

- 3.1. 텍스트와 이미지를 분리하는 방식
- 3.2. 텍스트를 이미지에 결합하는 방식
- 3.3. 텍스트 박스를 활용하는 방식

## 4. 텍스트의 구성방식

- 4.1. 평면에서의 구성방식
- 4.2. 설치작업에서의 구성방식

## 5. 결론

### 참고문헌

### 논문요약

편집디자이너로서의 전력을 지닌 바바라 크루저는 1980년대 미술계에서 여성운동가와 개념미술가로 주목을 받았다. 주제와 정치성 등에 대한 관심에도 불구하고, 그녀의 조형언어에 대해서는 그간 충분한 논의가 없었는데, 대부분의 연구들은 그녀가 성과 문화적 쟁점을 비판하는 방식에 초점을 맞추고 있다.

크루저 작품에서는 텍스트가 핵심요소로, 이 논문은 텍스트의 시기적 변화를 조형적으로 분석함으로써 바바라 크루저 작품에 대한 새로운 이해와 해석을 제안한다. 연구는 특히, 텍스트가 보다 독립적인 예술적, 조형적 존재로 지향되는 사실을 조명한다. 크루저의 최근 작품에서 작품의 구조와 작가의 미감은 모두 텍스트를 통해 재현되고 있다.

이와 함께 논문은 이러한 크루저의 텍스트작업이 그래픽디자이너로서의 경험에 근거하고 있으며, 현대 시각문화의 트렌드와 일치함을 제시한다. 텍스트는 의미전달의 수단에서 조형적 요소로 변모되고 있으며, 디자인과 현대미술은 모두 이 변화의 영향을 받게 될 것이다.

### 주제어

바바라 크루저, 조형성, 이미지, 텍스트, 타이포그래피

### Abstract

Barbara Kruger, who was celebrated by art society as a feminist and conceptual artist in 1980s, used to be an editorial designer for the fashion magazine. In spite of the strong interests in her theme and political stands, her plastic language has not been fully discussed by the researchers. Most studies focus on the way in which Kruger criticize the gender and cultural issues.

It is general to know that Kruger has treated text as an essential element in her works. Analyzing Kruger's texts chronologically, this thesis suggests a new interpretation and understanding of her works, based on the analysis of the plastic changes in texts. This research specifically illuminates that the texts have been directed towards more independent artistic and formal constituents. In the recent works, Kruger's text represents both the aesthetic stage and the structure of the work.

With the results, this thesis also suggests that kruger's text work is depending on her designer's experience and it coincides with the trend of contemporary visual culture. Texts are transformed from the role of messenger of the meaning, to the artistic elements, and this change of texts will influence both contemporary art and design.

### Keyword

Barbara Kruger, Artistic formativeness, image, text, typography

## 1. 서론

### 1.1. 연구목적과 배경

바바라 크루거(Barbara Kruger)는 미국 페미니즘을 대표하는 미술가다. 1970년대에 예술세계에 진입한 크루거는 여성예술가들의 입지를 제한하는 남성위주의 예술구조에 문제를 느끼고 이를 비판하는 페미니즘 작품들을 적극적으로 발표하기 시작했다. 그녀의 페미니스트 미술가로서의 입지는 1980년대 들어 여성해방운동의 불이 일기 시작하면서 더욱 견고해졌고, 이를 통해 앞서 미술계에 입문한 신디 셔먼(Cindy Sherman)이나 셰리 레빈(Sherrie Levine), 샌디 스코글런드(Sandy Scoglund)보다 먼저 휘트니 비엔날레에 초대되는 영광을 얻기도 했다. 그동안 그녀의 사회적 주제성이나 미술사적 의미는 여러 각도에서 조명을 받아왔다. 사진, 디자인, 미술, 포스트모던 문화이론 분야로부터 모두 관심을 받아 여러 연구가 이루어졌지만 그녀 작품 자체의 조형성에 대한 연구는 비중 있게 이루어지지 못했다. 최근에 이루어진 국내외 미술디자인 관련 연구만 보더라도, 김희영(2010), 박경희(2008), 짐머만과 담만(Zimmerman & Dammann, 2010) 등이 있지만 그녀의 ‘작품 자체의 조형성’에 대한 심도 있는 연구는 이루어지지 못했다. 그녀는 사진과 텍스트라는 구성요소를 가지고 30여 년간 왕성한 작품 활동을 해왔고, 최근에도 주목할 만한 전시에 지속적으로 참여하고 있다. 이에 본고는 그간 충분히 검토되고 연구되었던 페미니즘 작품으로서의 주제의식, 포스트모던 미술가로서의 활동에 초점을 맞춘 의미론적 해석과는 달리, 크루거 작품에 나타난 조형적 특징을 새롭게 해석해 보고자 한다. 이는 그녀가 미술가로 전향하기 전 디자이너로 약 10여 년간 활동한 사실과 무관하지 않다고 하겠다.

### 1.2. 연구방법과 범위

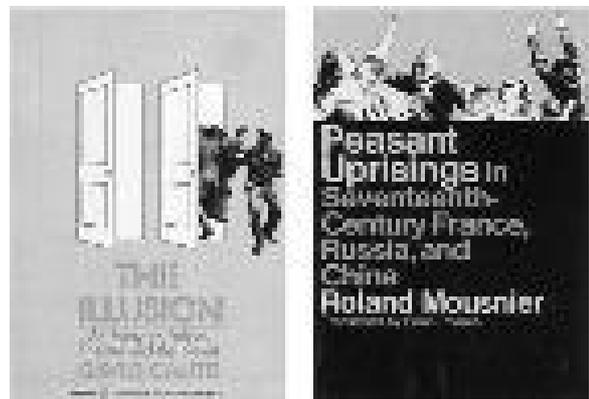
크루거에게 텍스트는 사진과 더불어 작가의 사회참여적 메시지를 전달하는 수단이며 작품의 일부로서 조형적 표현의 대상이었다. 그녀의 작업에서 차지하는 텍스트의 이 같은 특성에도 불구하고 기존의 연구들이 텍스트의 의미와 해석에만 집중해 온 것은 그녀 작품의 온전한 이해를 저해하는 한계로 지적될 수 있다. 특히 최근 크루거의 작품에서는 텍스트만을 이용해 전시공간 전체를 조형적으로 구성하는 방식이 두드러지고 있는 바, 본고는 텍스트의 의미보다는 그것의 조형성에 대한 연구가 크루거 작품의 이해에 보다 중요한 부분임을 지적하고 싶다. 이에 텍스트의 조형성을 중심으로 크루거에 대한 논의를 전개코자 한다.

크루거 작품의 텍스트 구성방식은 이미지와 텍스트가 함께 사용된 작품과, 텍스트만 사용된 작품의 두 경우로 대별해 볼 수 있다. 그동안 크루거가 작품에서 텍스트를 사용한 형식에는 일련의 변화가 있어왔다. 본고에서는 먼저 알려진 크루거 작품의 전반적 조형특징을 살펴본 다음, 대별되는 두 개의 작품 방식별로 텍스트의 조형적 구성방식에 대해 세부적인 유형분석을 해 볼 것이다. 이를 통해 텍스트에 대한 크루거의 조형적 처리가 어떻게 단계적으로 변모되었는지 알아볼 것이며, 그 변화에 함축된 크루거 조형성의 의미를 밝히고자 한다.

## 2. 바바라 크루거의 작품 제작 배경

### 2.1. 디자이너로서의 경력

크루거는 1945년 미국 뉴저지 주 뉴어크에서 출생했다. 시라큐스 대학에 입학했으나 아버지의 사망으로 곧 중퇴하고, 이후 뉴욕의 파슨스 디자인 스쿨(Parsons School of Design)에서 디자인공부를 시작했다. 여기서 훌륭한 두 지도교수를 만났는데 여류 예술가로서 롤 모델이 된 사진가 다이안 아버스(Diane Arbus)와 1960년대 초 패션잡지 『하퍼스 바자(Harpers Bazar)』의 아트디렉터로 유명한 디자이너 마빈 이스라엘(Marvin Israel)이었다. 특히, 이스라엘은 크루거의 재능에 관심을 갖고 학교생활에 흥미를 잃어가던 그녀를 당시 성장하던 패션잡지의 세계로 인도했다(Linker, 1996). 콘드 내스트(Conde N'ast) 출판사에서 발행하는 잡지 『마드모아젤(Mademoiselle)』의 디자이너로 입사한 크루거는 처음에 잡지 뒷면의 박스 광고를 디자인하는 일을 시작했다가 입사 일 년 만에 22살의 나이로 아트디렉터가 되었다. 그녀는 『마드모아젤』에서 약 4년간 사진 편집 일에 주력하면서 동시에 프리랜서로 북 디자인 일도 병행해나갔다[그림 1].



[그림 1] 크루거의 북디자인(1971-1972)

사진 몽타주와 타이포를 유려하게 활용한 이런 북 디자인의 대상들은 흥미롭게도 훗날의 작품성향을 암시하듯 대부분 정치적인 내용의 책이었다(Linker, 1996). 크루거는 디자인 업무를 통해 그래픽디자인의 구성요소인 사진과 텍스트가 대중과의 의사소통을 위한 강력하고 효과적인 수단임을 인식하고 관객의 시선을 집중시키는 방식을 습득할 수 있었다.

“나는 수용자들의 주의를 환기시키고 시선을 고정시키는 기법과, 이미지와 문자를 가장 경제적이고 효과적으로 사용하는 방법을 배웠다. 또 텔레비전에서 거의 신성시되는 빨리 보고 읽게 하는 효과를 고안하는 것도 배웠다(Linker, 1996, p.14).”

크루거는 『마드모아젤』 이후에도 『하우스 앤 가든(House & Garden)』, 『아퍼튜어(Aperture)』 등 잡지와 프리랜서로 모두 11년 동안 디자이너로 일했다. 이때의 경험을 자신의 작업에 가장 큰 영향으로 표현하고 있다(Linker, 1996). 그래픽 디자인의 사회참여운동과정을 정리한 리즈 맥퀴스턴(Liz Macquiston)도 “그녀의 여러 작품에서 보이는, 사진에 대한 극적인 절단을 통한 표현기법이 편집디자인이라는 배경에서 비롯된다”고 언급한다(Macquiston, 1998, p.171). 크루거의 디자인 언어에 대한 이해는 미술계에 진출한 후 그녀가 기존 작가들과 차별화된 독자적인 조형세계를 구축하는 배경이 되었으며, 70년대 후반 이후 전개해나가는 사회 참여적 미술작품에서 그래픽 디자인의 특징이 강하게 표현되는 요인이 됐다.

## 2.2. 사진

크루거는 사진을 특징적인 방식으로 다루는데, 우선, 필요한 사진을 직접 촬영하지 않고 기존에 타 용도로 유통되던 이미지를 가져와 목적에 맞게 재사용했다. 필요한 일러스트레이션이나 사진을 외부전문가에게 의뢰하거나 다른 소스로부터 빌려 쓰는 것은 디자인 아트디렉션(Art direction)의 보편적 방식인데, 크루거는 순수미술로 이런 제작방식을 가져왔다. TV, 잡지, 광고, 영화 등 타 미디어를 통해 이미 생산된 이미지를 차용하고 패러디하는 것은 정형화된 관념과 기존 제도의 부조리성을 공격하는 1980년대의 미술과 맥을 같이하면서 효과를 극대화하는 방법이었다(Linker, 1996).

특히, 그녀는 흑백사진을 선호했는데 에바 헬러(Eva Heller)에 따르면 흑백사진은 컬러사진보다 자료 가치가 더 높다(Heller, 2000/2002). 영화감독 세르게이 아이젠슈타인도 확신했듯이 색의 매력을 포기하고 나

면 형식과 내용이 더욱 주목을 끌게 된다. 흑백은 유채색의 세상에서 시각예술의 예술적 형식을 선명하게 부각하는데 유용하게 작용할 뿐만 아니라, 유채색으로 인쇄된 문서보다 흰 종이에 검은 글씨의 문서가 신뢰도가 높은 것처럼 객관적인 사실의 색이다.



[그림 2] 로드첸코 작(1928)

한편, 크루거는 기존에 있던 사진을 선택하고, 잘라서, 화면에 딱 차도록 풀라주 하는 방식을 쓰는데 이는 소비에트 초기의 구성주의(Constructivism) 포스터를 연상시킨다[그림2]. 당시 러시아 아방가르드의 포토몽타주는 클로즈업 이미지를 사용, 대중에게 강한 인상을 주고 선전 목적에 사용되었는데, 크루거의 클로즈업된 흑백사진도 이와 유사한 특징을 보인다.

크루거는 차용, 흑백사진, 클로즈업이라는 세 가지 사진 전략을 통해 불편한 진실을 객관적인 목소리로 고발하고 일깨우는 독특한 형식성과 시각적 주목성을 달성했다.

## 2.3. 서체

크루거의 작품에는 항상 텍스트가 등장하는데 푸투라체(Futura Bold Oblique)와 헬베티카체(Helvetica Ultra Condensed)가 일관되게 적용된다(Evelyn, 2011).

러시아 구성주의, 데 스틸 등에 영향 받아 원, 삼각형, 사각형 같은 기하학적 기본형이 가장 경제적이고 효율적 형태로 주목된 1920년대에는 에르바(Erbar)체, 유니버설(Universal)체 같은 다양한 기하학적 구조의 산세리프체들이 개발됐다. 푸투라도 이때 개발되

1) 푸투라는 ‘유니버설’체의 영향을 받아 파울 레너(Paul Lener)가 1927년에 디자인했다. 바우하우스 교사였던 헤르베르트 바이어(Herbert Bayer)가 디자인한 유니버설체는 원에서 나올 수 있는 곡선과 이를 연장한 직선만을 사용해 소문자로 디자인되었으며, 서체 제작으로 이어지지는 않았다.

었다(Maggs, 1998/2002). 푸투라는 이름이 의미하듯 미래를 지향하는 현대적 이미지의 서체였으며 탈 장식적, 기하학적 기본 글꼴에는 시대와 유행을 초월하는 아름다움을 담고 있었다(김현미, 2007). 그 덕분에 자동차 메이커인 폭스바겐 등 현대적 형태와 기능을 강조하는 기업의 서체로, 또 메시지의 기능적 전달에 오랫동안 효과적으로 사용되어왔다(Evelyn, 2011).

한편, 헬베티카는 스위스파(Swiss School)로 불리는, 명료성과 보편성을 특징으로 하는 전후(戰後) 디자인 운동의 결과물이다.<sup>2)</sup> 디자이너의 주관적 해석이나 시각적 스타일보다 전달해야 할 내용의 객관적 해석과 명쾌하고 효율적인 전달에 중점을 둔 스위스 모더니즘의 성격을 담아냈고 스위스의 중립적 국제적 성격을 강하게 연상시킨다(김현미, 2007). BMW와 마이크로소프트 등의 기업서체와 애플의 OS 등으로 널리 사용되고 있다.

푸투라와 헬베티카는 모두 시각적 느낌이 명료하며, 유행을 타지 않고, 객관적이고 중립적인 메시지 전달에 적합하다. 크루거가 자신의 손 글씨나 전용서체를 사용하지 않고, 포스터와 광고 등 커뮤니케이션 디자인에서 광범위하게 사용돼 온 친숙한 폰트를 텍스트표현에 이용한 것은 작품 속 사진을 기존 미디어의 산물들로부터 차용한 것처럼 낮은 친밀함과 높은 가시성을 고려한 결과로 보인다. 크루거의 작품은 이를 통해서 광고나 편집디자인의 결과물 같은 인상을 주지만, 작가의 주관적 목소리나 주장이 아닌 객관적인 목소리로 사실을 고발하고 일깨워주는 보편타당하면서도 강력한 이미지로서의 형식을 갖는다.

### 2.3. 색상

크루거 작품의 색상은 흑(黑), 백(白), 적(赤)으로 요약되는데 이는 나찌(Nazis)의 상징배색(스와티카)이 보여주듯 강한 콘트라스트를 특징으로 한다. 이 배색은 주로 적색 바탕에 백색 텍스트 또는 흑색 바탕에 백색 텍스트와 같이 텍스트를 통해 표현된다.

상징적으로 백색은 시작, 부활, 순결, 선(善), 청결, 비움을 의미하며 정치사회적으로는 희생(白衣), 항복(白旗)을 나타낸다(Heller, 2000/2002). 하라 겐야는 백은 공백으로 “부재성을 상징하지만, 무(無)나 에너지의 부재가 아니라 오히려 미래에 충실한 내용물이 가득차야 할 징조의 가능성으로 제시되는 경우가 많아 백의 운용이 커뮤니케이션에서 강한 힘을 낳는다” 고

2) 1957년 스위스의 막스 미딩거(Max Maddinger)와 에두아르트 호프만(Eduard Hoffman)에 의해 만들어진 헬베티카의 목표는 형태가 명료하고 형태에 내재적 의미가 없으며 각종 사인의 영역에서 광범위하게 사용될 수 있는 ‘중립적 서체’였다.

한다(하라 겐야, 2008/2009, p.73).

흑은 반대로 끝, 불행, 슬픔, 더러움, 불법, 악(惡), 또 정치적으로는 보수주의와 파시즘 같은 의미를 상징하지만, 현대 디자이너들에게 상품에 적용하기 좋은 색상으로 널리 애용된다. 지아니 베르사체는 “단순함과 우아함의 정수”로, 이브 생 로랑은 “예술과 패션의 만남을 상징”하는 색으로, 카를 라거펠트는 “누구에게나 어울리는 안전한 색”으로 흑을 평가한다(Heller, 2000/2002, p.200). 디자이너들이 흑과 백을 좋아하는 이유는 그것이 모든 관심을 기능성으로 돌려주는 색이며 객관적, 중립적이기 때문이다. 또한 유행을 따르지 않으며 시간을 초월하는 현대적인 색이기 때문이다(Heller, 2000/2002).

“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(Heller, 2000/2002, p.242).”

강한 환기력을 가진 적색은 보통 선동의 색, 정치적인 색이지만, 교정과 통제, 정지, 위협 등을 상징하기도 한다(Heller, 2000/2002). 또한 수 없이 많이 사용되어 온 ‘광고의 색’(Heller, 2000/2002)으로<sup>3)</sup>, 크루거 작품의 ‘광고 같은 인상’을 구성하는 중요한 요인이기도 하다. 그러나, 크루거가 사용한 적색은 열정적이고 자극적이고 흥분을 유도하면서도 권위, 숭고함, 침착함을 상징하는 색이다. 아르하임(Arnheim, 1974/1988)에 따르면 순색은 혼색의 역동적인 효과와 비교해 상대적으로 중성적이며, 이 중성적 성격이 냉담, 공허, 균형, 위엄과 침착성을 가지게 한다.<sup>4)</sup> 크루거의 순적은 광고를 통해 대중에게 친숙하면서도 차분하고 안정적인 색으로, 흑백사진과 병치되어 메시지에 대한 주목과 주의를 환기시키고 선동적이기 보다는 냉담하고 신중하게 메시지에 힘과 무게감을 실어준다.

순적과 백색의 조합은 여러 대중매체들과 디자인 이미지 속에서도 발견되는데 『라이프』, 『이코노미스

3) “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. 광고와 선전의 색인....빨강이 넘쳐나면서 빨강을 싫어하는 사람이 늘었다.” (Heller, 2000/2002, pp.125-127)

4) 적색의 차분함에 대해서는 칸딘스키도 언급하고 있다. “적색은 색의 강도와 에너지가 충만하면서도 활력을 밖으로 발산하지 않고 스스로 불태우며, 마치 성숙한 남자와 같이 불타는 열과 완강한 힘을 속에 간직하고 있다”고 그 내재된 힘을 강조한다. (Arnheim, 1974/ 1988, pp.445-446)

트』 등 시사 잡지와 디젤, 유니클로, 리바이스 등 젊은 층을 겨냥한 의류 브랜드의 이미지로 활용되어왔다. 강한 인상을 남기는 적색과 백색의 이 조합은 1980-1990년대에 크루거에 의해서도 작품의 특징적 이미지로 구축됐다. 이처럼 그녀의 작업은 사진, 폰트, 색에 있어서 기존 디자인을 통해 많이 익숙해진 친숙한 요소들의 사용을 특징으로 한다. 객관성, 탈시간성, 친숙성은 서체에서와 마찬가지로 색채에서도 크루거가 선택하는 조형적 조합의 중요한 특징이다.

### 3. 텍스트와 이미지의 구성방식 분석

크루거의 디자인적 조형방식은 시간에 따라 변화하고 있는데, 그 중심에는 텍스트가 있다. 크루거의 작품은 텍스트와 이미지가 함께 사용된 경우와 텍스트만 사용된 경우가 있는데, 텍스트와 이미지의 구성방식 분석은 이미지와 텍스트가 함께 사용된 작품을 중심으로 한다. 대상유형은 1)텍스트와 이미지를 분리하는 방식 2)텍스트를 이미지에 결합하는 방식 3)텍스트박스(Text box)를 활용하는 방식으로 세분하여 살펴볼 수 있다.

#### 3.1. 텍스트와 이미지를 분리하는 방식

텍스트와 이미지를 분리하는 방식은 화면에서 텍스트가 들어갈 면과 이미지가 들어갈 면을 완전히 구분한 크루거의 초기 작업에서 나타난다[그림 3]. 그림을 보면 이미지와 텍스트를 좌우로 분리해 이미지를 좌측에, 텍스트를 우측에 놓는 편집디자인의 관습(convention)을 따르고 있는데, 이러한 배치는 잡지 광고에서 사진과 카피를 구분하는 레이아웃(Lay-out)의 전형적 방식이다. 텍스트를 가상의 좌측 선에 맞춘 정렬은 편집디자인의 ‘그리드 원칙’을 따랐다.



[그림 3] 종합병원(1977)

이것은 이미지와 텍스트를 한 화면에 수용함에 있어 상호이질성을 그대로 인정함으로써, 사진과 텍스트 두 요소를 아예 다른 면으로 분리해 배치하고 그림과 문자가 각각 보이고 읽히도록 한 방식이다. 여기에는 이미지와 텍스트 양자의 충돌이 없고, 조형적인 융합도 없다. 양자가 섞일 수 없는 분리를 특징으로 하는 이 단계는 크루거가 텍스트를 작품에 도입한 초기에 과도기적으로 잠깐 나타났다.

크루거는 텍스트와 이미지를 분리하지 않고 텍스트를 화면 위에 직접 넣는 방법도 모색했다. [그림 4]는 화면에 부분적인 면 처리를 하고 그 위에 텍스트를 넣는 방식이었다. 그러나, 이미지와 텍스트는 잘 융합되지 않았고 알파벳은 하나의 부호처럼 화면 위를 이질적으로 유명하고 있었다. 그림과 텍스트의 이질성이 여전히 드러나는 이 방법은 오래가지 않았고, 이어서 결합을 위한 다른 방법이 모색됐다.



[그림 4] Dual(1979)

#### 3.2. 텍스트를 이미지에 결합하는 방식

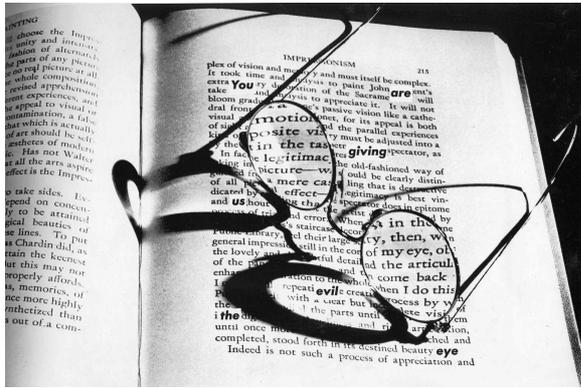
크루거는 텍스트와 이미지를 분리시키지 않고 한 화면에서 조화롭게 결합되는 구성방식을 시도했다. 이는 화면에서 텍스트와 이미지 양자가 서로 충돌하지 않도록 하나가 다른 하나에 최대한 동화되도록 수용하는 방식이다. 크루거는 주로 텍스트를 이미지의 일부분으로 최대한 끌어와 수용되게 하는 방식을 사용했다.



[그림 5] longer(1985)

[그림 5]에서 longer를 보면 철자들이 손가락 위로 떨어지는 것처럼 일정한 간격으로 수직 배열되어 있는데, 텍스트는 이미지와 조화로운 크기, 색상, 배열로 조정되어 이미지 속에 수용되어있다. 이것은 텍스

트를 동화된 이미지의 일부처럼 보이게 만든다.



[그림 6] 무제(1984)

[그림 6]과 같이 텍스트를 마치 펼쳐진 책의 일부인 것처럼 배열한 작품도 있는데, 이러한 이미지와 텍스트의 어울림은 모두 작가의 면밀한 계산에 의해 연출됐다. 텍스트가 이미지처럼 사용되고, 이미지를 대체하기도 하는 이러한 유형은 텍스트와 이미지가 화면 안에서 이미지로 공존하게 하기 위한 실험적 방식이었다. 텍스트와 이미지의 ‘동질적 결합’을 통해 이미지와 텍스트 양자의 시각적 조화를 실험하는 이 단계에서는 텍스트가 이미지의 종속적 요소로서 독립적이고 자유로운 조형요소로 다루어지지 않았다.

### 3.3. 텍스트 박스를 활용하는 방식

크루거가 텍스트와 이미지를 독립적으로 공존하게 하는 방식으로 선택한 장치는 텍스트박스의 사용이다. 이것은 적색 텍스트 박스위에 백색 텍스트를 배치하는 방식으로 80년대 중반 이후의 작품에 광범위하게 사용됐다. 아르하임(Arnheim, 1974/1988)은 색채는 시지각적으로 공통요소를 적게 가질수록 더 뚜렷하게 분리되는 경향이 있음을 지적하고 있는데, 크루거의 작품에서 적색 박스는 무채색인 백색 텍스트 및 배경의 흑백사진과 선명한 대비를 이룬다. 이 적색 박스가 텍스트와 이미지 사이에 층을 형성하면서 사진과 텍스트가 확연하게 구분되고, 텍스트는 사진의 일부가 아니라 독립된 조형요소로서 자율적으로 기능하면서 사진과 동등하거나 경우에 따라 사진을 압도하게 된다.

#### 3.3.1 하나의 텍스트 박스를 사용하는 방식

푸투라와 헬베티카는 가독성 높은 서체로 텍스트의 읽히는 특성에 가장 잘 부합되지만, 적색 텍스트 박스와 융합되면서 동시에, 언어적 요소로서 보다 강력한 조형적 요소로 작용하게 된다.

하나의 텍스트박스를 사용하는 방식은 화면에서 적색박스를 한 개만 두고 텍스트 전체를 엮는 방식이다. 하나의 박스는 텍스트를 시각적으로 강조하거나 주목시킬 필요가 있을 때, 반대로 텍스트의 양이 많아 이미지를 침해하지 않도록 제한해야 할 경우에 활용되고 있다. I shop therefore I am의 경우처럼 텍스트가 하나의 박스에 모아지게 되면 화면에서 텍스트에 대한 강한 집중력이 형성된다(그림 7). 한편, [그림 8]은 텍스트가 이미지를 침해하지 않도록 박스의 크기를 줄여 한 곳으로 모은 반대의 경우다. 이 때 굵고 선명한 푸투라체 대신 소문자의 가독성이 낮은 서체를 사용함으로써, 텍스트가 하나의 패턴처럼 읽히면서 의미 전달보다는 화면 전체의 조형적 통일성에 기여하게 된다.



[그림 7] 무제(1987)



[그림 8] 무제(1988)

크루거는 박스와 함께 부가적인 시각적 장치를 사용하기도 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 경우 보완하기 위한 기능적, 장식적 목적으로 적용된다.

#### 3.3.2 여러 개의 박스를 사용하는 방식

이것은 텍스트를 하나의 박스에 모으는 대신 다수의 박스에 나누어 배치하는 방식이다. 하나의 문장을 3-4개의 박스로 나누는 방식과, 문장을 단어 또는 철자 단위로 작게 분절하여 여러 개의 박스로 배치하는 방식이 있다. 이 결정은 대부분 사진의 내용과 성격, 텍스트의 내용과 길이를 고려해 이루어진다.

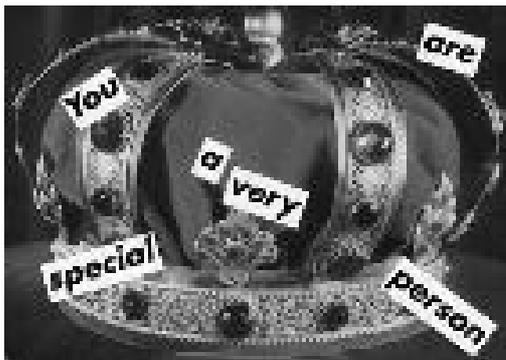
배치하는 방법도 사진에 집중하기 위해 텍스트박스들을 가장자리에 안정되게 정리하는 방식과, 방향에 변화를 줌으로써 화면에 역동적인 느낌을 연출하는 방식이 있다. 텍스트의 양이 많을 경우에는 이미지를 방해하지 않는 범위에서 핵심문장만 박스에 배

치하고 나머지는 작게 화면에 처리하거나, 화면 외곽에 굵은 띠를 두르고 그 위에 텍스트를 배치하는 등 상황에 따른 다양한 텍스트의 처리방식이 보인다.

your body is battle ground는 문장을 일정하게 끊어 안정적으로 배열한 전형적인 사례다[그림 9]. 반면, You are a very special person은 텍스트를 단어, 음절, 철자로 나누어 여러 개의 분할된 박스에 배치하고 있는데, 이 방식은 텍스트가 분산되면서 화면에 시각적 흥미를 연출할 수 있으며, 무엇보다 긴 문장이 이미지를 가리는 문제를 해결할 수 있다[그림 10].



[그림 9] 무제(1989)



[그림 10] 무제(1995)

You are a very special person에서 크루거는 왕관의 느낌을 강조하기 위해 컬러사진을 선택하고, 텍스트 박스를 적색 대신 백색으로, 또한 텍스트는 흑색으로 처리하는 등 변화를 주었다. 이 때, 흰 텍스트박스를 분산시키지 않으면 배경이미지를 침해해야하는 상황이므로 단어별로 분절했고 방향과 순서를 자유롭게 구성함으로써 화면을 활력 있게 만들었다.

박스의 사용으로 텍스트는 이미지 속에서 눈에 잘 띄고, 운용성이 높아져 조형적 성격이 강한 요소가 되었다. 크루거는 텍스트를 디자인적 감각과 판단에 따라 화면에 자유롭게 배치하고 표현했으며, 메시지

에 대한 가독성도 확보하면서 텍스트를 효과적인 디자인요소로 활용할 수 있게 됐다.

#### 4. 텍스트의 구성방식

텍스트로만 구성되는 크루거의 작품은 주로 활자의 조형적 처리에 의존하고 있다. 크루거는 적색 박스를 도입한 작업 이후에 사진 없이 텍스트만으로 구성된 작업을 시작했는데, 이것은 일종의 ‘텍스트 박스’ 방식의 확장이었다. 텍스트로만 구성된 작품은 평면작업과 설치작업으로 대별해 살펴보기로 한다.

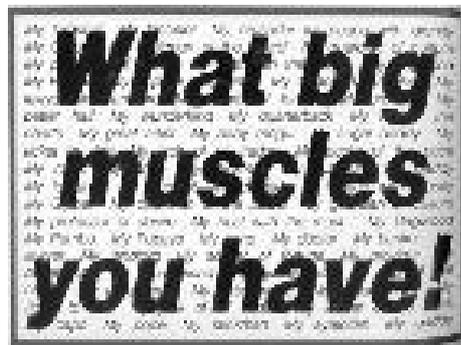
##### 4.1. 평면에서의 구성방식

텍스트만을 가지고 작업한 평면 작품에서도 크루거는 몇 가지 방식을 보여주고 있다. 그녀는 텍스트가 의미의 전달은 물론 그 자체로 조형적 가치를 지니도록 시도했는데, 가장 단순한 표현방법은 배경색과의 관계를 활용한 것이었다. [그림 11]에서는 문장을 서로 호응하는 두 구절로 구성하고 텍스트의 색과 그 배경 색을 서로 반전시켜 대비를 만들고 있다.



[그림 11] 무제(1987)

텍스트의 조형적 구성이라는 목적을 위해서는 가독성이 종종 무시되어야 했다. 크루거는 조형성을 추구하는 과정에서 가독성을 의도적으로 희생시켰는데, 그 방법의 하나는 화면 안에 두 개의 텍스트 층(layer)을 배치하는 것이었다. [그림12]에서 보이는 것처럼, 작은 글씨의 텍스트 층 위에 굵고 큰 텍스트가 추가로 병치되면 작은 텍스트 층은 가려져 읽히는 텍스트로서의 역할을 잃게 된다. 이 때 가려진 텍스트 층은 패턴처럼 기능하게 되는데, 크루거는 이를 조형적 목적으로 활용하고 있다.

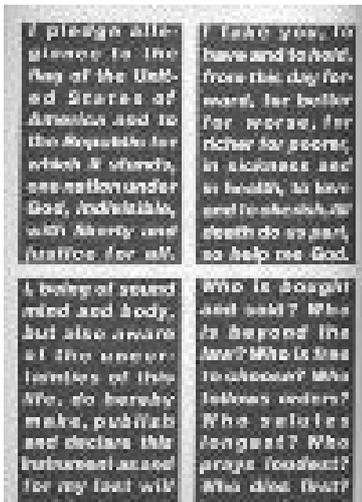


[그림 12] 무제(1988)

가독성은 일반적으로 글자와 글자의 관계에 의해 만들어지는데, 적절한 자간과 행간은 가독성의 결정 요소다.

“글자들은 무리지어 모이는 순간부터 서로 자리를 차지하려고, 서로 눈에 띄려고, 서로 잘 읽히려려고 싸운다. 나무들을 너무 바짝 붙여 심어놓아도 뿌리를 뺏을 공간과 빛을 서로 차지하려고 다툰 것이다. 그러다가 더 약한 쪽이 성장을 멈추고 죽게 될 것이다(Spikerman, E., Ginger, E. 2002/2003, p.129).”

가독성은 글자가 서로 구별될 만큼 충분히 떨어져 있고, 한 글줄을 다 읽기 전에 다음 것에 시선이 분산되지 않도록 행 간격이 넉넉할 때 확보된다. [그림 13]은 자간과 행간이 혼란스럽지 않아야 하는 원칙을 깨고 자간에 규칙성이 없이 단어 간격이 줄 간격과 동일한 특징을 보여준다. 이 작품은 크루저가 텍스트가 잘 읽히기보다는 조형성이 가미된 시각적 대상으로 흥미롭게 보일 수 있도록 의도한 작품으로 볼 수 있다.



[그림 13] 무제(1988)

[그림 14]에는 사진이 포함되어 있지만 텍스트를 조형적으로 처리한 사례로서 여기서 소개한다. 텍스트의 행과 열은 선으로 처리되기 때문에 방향성을 지니는데, 이 작품에서는 그 방향을 다양하게 구성함으로써 활자를 통해 구현되는 장식성과 조형성을 높였다. 어떤 텍스트들은 아래에서 위로, 다른 텍스트들은 좌에서 우로 배열되어 있는데, 이러한 혼성적 구성은 텍스트만으로도 화면을 역동적인 공간으로 만들 수 있는 가능성을 보여준다. 의도적으로 조절, 정렬된 자간에 의해 텍스트는 여러 개의 면으로 나뉜 것 같은 인상을 주고, 작품 전체가 텍스트로 구성된 하나의 정교한 평면구성으로 구현되고 있다.



[그림 14] 무제(2008)

활자의 구성에 있어서 크루저는 유희적인 태도를 보여주고 있다. 흰색 푸투라 이탤릭체를 붉은색과 파란색 면 위에 성조기의 스트라이프와 별이 연상되는 방식으로 배열한 [그림 15]를 통해서도 텍스트가 특정한 형상을 대체할 수 있고, 그 결과 텍스트가 이미지가 될 수 있음을 보여주는데 이것은 캘리그램(Calligrammes)과 흡사하다.<sup>5)</sup> 캘리그램은 하나의 이미지로 인식되고 하나의 텍스트로 읽혀진다(김성도, 2000).



[그림 15] 무제(1996)

이와 같이 크루저는 지정된 활자의 임의적 배열이라는 제한된 방식만을 가지고 점, 선, 면 등 내재된 조형적 가능성들을 최대한 살려내고자 하며, 텍스트가 갖추어야 하는 전통적인 조건인 ‘수월한 전달’보다 미적대상으로서의 문자라는 ‘시각적 가치’를 더 중시하는 태도를 보여주고 있다.

5) 캘리그램은 타이포그래픽한 인공물들을 사용하면서 텍스트를 수단으로 다양한 형태들을 환기시켜 문자가 언어 이외의 다른 차원에서 의미를 표현하게 만드는 장치다. (김성도, 2000)

#### 4.2 설치작업에서의 구성방식

최근의 설치작업에서와 같이, 텍스트 작업을 평면이 대상이 아니라 전시 공간 전체를 활용해 구성할 때는 그것이 연출하는 이미지성이 보다 극적일 수 있다. 이때 설치작품으로서 벽면과 천정, 기둥과 바닥에 배열된 텍스트들은 보는 시선에 따라 역동성을 갖는다. 방향과 거리에 의해 텍스트에 대한 새로운 시선과 시각적 경험이 발생하기 때문에 포스터, 잡지, 빌보드 등 평면에서 경험하지 못한 텍스트의 새로운 이미지성을 경험하게 된다.

2009년 뉴욕의 레버하우스와 2011년 캘리포니아 베니스의 엘 앤 엠(L&M) 갤러리, 2010년말 독일 프랑크푸르트의 쉬른 미술관(Schirn Kunst Halle), 그리고 2010년 뉴욕 도심에서 열린 휘트니 프로젝트에서는 흑백의 활자 자체에 내재된 조형성이 공간이라는 환경 안에서 본격적으로 탐색되고 실험되었다.



[그림 16] 뉴욕 레버하우스(2009)

우선, 텍스트는 공간속에서 다양한 방식으로 배열되어 있는데, 레버하우스 전시의 경우 기둥은 아래에서 위로, 벽면에서는 왼쪽에서 오른쪽으로 텍스트가 구성되어 있다[그림 16]. 특히, 바닥의 텍스트는 방향이 행마다 일정치 않고 검정 배경의 흰 텍스트와 흰 배경의 검정 텍스트가 반복적으로 교차되어 있어서 글자가 주는 조형적 인상이 강화되었다. 특히 바닥에서의 이러한 텍스트 배치는 텍스트를 왼쪽에서 오른쪽으로 수평으로 의미를 따라 읽도록 한 관습적 방식을 벗어나, 글자들이 세로로 만나 만들어내는 조형성에도 주목하게 한다. 가독성을 고려하지 않은 이러한 구성은 텍스트가 내용을 전달하는 기능에서 보고 느끼는 감상의 대상으로 제시된 구성방식이다.

프랑크푸르트의 서커스(circus)라는 제목의 설치작업은 더 극적이다. 여기에서 활자를 보다 장식적으로 활용했다. 건물의 구조에 맞게 돔의 천정에는 활자를 동심원으로 배열하면서 활자라는 대상이 공간과 어떻게 극적으로 만날 수 있는가를 실험했다[그림 17].



[그림 17] 프랑크푸르트 전시(2010)

설치에서 배열과 더불어 두 번째 중요한 요소는 스케일이다. 공간에 따라 거대하게 확대된 스케일의 문자들은 문자에 대한 비일상적 경험을 제공하며 전시공간에서 문자를 하나의 조형적 대상으로 존재케 한다. 문자는 중량감을 가지는 물적 존재로서 기존의 텍스트에 대한 경험을 전복하고 확장시킨다. 미술관이라는 공간 전체가 글자로 디자인된 거대한 화폭처럼 표현된 설치작업에서 건물을 압도하는 큰 크기의 활자는 읽는다는 것 보다는 본다는 의미가 더 크다.

이러한 흑백의 모던한 텍스트 오브제는 엘 앤 엠(L&M)갤러리의 전시에서도 이어진다[그림18]. 여기서는 바닥에서 천정까지 모든 공간에 다양한 스케일의 흑백 텍스트를 채웠다. 크루거는 활자의 크기, 높이, 너비의 세 가지 요소의 변화를 통해 공간 안에서 새로운 텍스트의 느낌을 전달한다. 동일한 공간 안에 하나의 타입페이스라는 원칙을 깨고 한 개의 글꼴로 표현할 수 있는 다양성을 최대한 보여줌으로써 텍스트에 자유로운 방식으로 조형적으로 접근하고 있다. 특히, 바닥과 벽에 사용된 길게 변형된 문자들이 마치 기계적 인식코드(bar-code)처럼 건물을 장식하며 흑백의 콘트라스트가 연출하는 추상적 아름다움을 제공해준다. 도로 표면에 도장된 표지사인을 연상시키는 긴 형태의 문자는 운전자들을 위해 적용되지만 설치작업에서의 변형된 글자는 공간을 장식하기 위한 심미적 목적 외에 기능성과의 어떤 관련도 없어 보인다. 조형은 텍스트 운용의 중요한 목적이 되었다.



[그림 18] L&M 갤러리(2011)

한편, 흑백의 이 조합은 옥외에서도 잘 어울렸다. [그림 19] 뉴욕 도심에서 진행된 휘트니 프로젝트는 건물옥상과 바다, 벽 등 도시공간을 캔버스로 삼은 설치작업의 강렬한 흑백조합을 통해 가장 엄격하면서도 정중한 한편, 그 대비의 양상에 따라 역동적이고 현대적인 흑백의 특성을 잘 보여준다. 흑백은 다른 색상의 요소가 배제된 가운데 가장 순수하고 극적으로 구별되는 배치로 그 양극성을 통해 높은 조형성과 상징성을 지닌다. 검정과 흰색의 배색은 명백함과 진실을 연상시키며(Heller, 2000/2002), 말로 전달한 것보다 훨씬 중요한 의미를 갖는다. 이러한 흑백의 효과가 압도적인 스케일로 확장되어 강한 인상을 남길 때, 크루거의 문자 설치 작업에서는 텍스트가 전하는 내용보다 시각적 스펙터클이 만들어내는 비언어적 메시지의 비중이 더 크다.



[그림 19] 휘트니프로젝트(2010)

크루거는 텍스트를 조형의 수단이자 대상으로 삼고 그녀가 수련해 온 디자인 원칙들을 순수 미술의 영역에서 적절하게 활용하고 있다. 텍스트로만 이루어진 최근의 타이포그래피 실험은 텍스트를 미술이라는 작업 속에 담아내기 위한 그간의 다양하고 지속적인 시도와 고민의 연장으로 볼 수 있고, 텍스트를 다루는 크루거의 방식이 의미 중심에서 조형중심으로 점진적으로 발전해 가는 결과로 보인다.

## 5. 결론

편집디자인의 전력을 가진 바바라 크루거는 순수 미술 분야에서 그래픽디자인의 특징을 보여주는 독특한 예술세계를 전개했다. 그녀의 작품은 차용한 흑백 포토몽타주기법의 사진과 흑, 적, 백의 색상체계, 푸투라 볼드 이탤릭과 헬베티카 서체의 반복적 사용이 특징이었으며 모든 작품에 텍스트가 사용됐다. 텍스트의 조형적 구성방식을 다섯 가지로 유형화하여 살펴 본 결과 크루거의 작품에서 단계적인 변화를 확인할 수 있었다.

첫 번째 유형은 화면에서 텍스트와 이미지를 분리

하는 방식으로, 텍스트와 이미지의 이질성을 화면에 그대로 드러내는 단계였다.

두 번째 유형은 텍스트를 이미지에 결합하는 방식으로, 텍스트를 이미지의 일부로 동화되게 하는 동질적 결합을 통해 텍스트와 이미지의 조화를 모색하는 단계였다.

세 번째 유형은 텍스트박스를 활용하는 방식으로, 텍스트와 이미지가 화면에서 대등하고 조화롭게 공존하며, 텍스트의 조형성을 이미지로부터 독립적으로 확보하는 단계였다.

네 번째 유형은 사진 없이 텍스트를 구성하는 방식으로 가독성의 조절과 캘리그래프 등의 실험을 통해 텍스트만으로 가능한 조형성을 모색하는 단계였다.

마지막 유형은 공간을 활용한 최근의 텍스트 설치 작업으로, 공간 전체를 캔버스 삼아 스케일과 배열에서 조형적이고 강한 시각적 경험을 제공하는 방식이었다. 이것은 텍스트가 감상과 조형의 대상으로 전환되는 단계였다.

크루거는 텍스트의 미술적 표현에 대해 지속적으로 연구해왔으며, 그녀 작품의 단계적 변화는 메시지 전달의 수단으로서 텍스트를 사진과 조화시키기 위한 초기의 노력이 점차 텍스트 자체의 조형적 가치를 드러내는 작업으로 전환되어가는 과정을 보여준다. 그 과정에서 텍스트는 메시지 전달을 위한 보조적 수단에서 점차 작품을 구성하는 가장 중요한 조형 수단으로 변모하며 조형성을 획득해 갔다. 특히, 최근 설치 작업에서는 텍스트를 통한 시각적 효과의 연출에 보다 비중이 실림으로써 텍스트가 하나의 ‘시각적 오브제’로 또한 조형적 대상으로 본격 전환되는 경향을 볼 수 있었다.

기성 활자(서체)의 감각적이고 조형적인 사용과 처리에 기반한 크루거 텍스트의 조형성은 편집디자이너로서의 경력과 관련이 크다. 그간의 변천과정과 최근의 텍스트작업을 보면 크루거는 문자의 조형적 처리라는 문제에 일관성 있게 천착해왔으며, 그 실천을 통해 그래픽디자인의 주요 요소인 텍스트가 현대미술의 중요한 조형요소이자 수단으로 정착되는 트렌드에 기여하고 있다. 크루거의 작업은 디자인과 미술의 경계가 모호하고 상호 영향 관계에 있는 현대의 시각문화의 특징과 일치하며, 마찬가지로 현대의 그래픽디자인에도 영향을 주게 될 것이다.

크루거의 작업에서 엿보이는 타이포그래피에 대한 감각과 관심은 매우 차별적인 특징으로, 그녀의 텍스트는 내포된 의미를 통해서가 아니라 그 조형성을 중심으로 재검토되고 심층 연구될 필요성이 있다. 아울러, 그녀의 작가성 또한 선별된 텍스트의 의미나 텍

스트를 통한 비판방식보다, 구현된 조형성의 측면에서 재인식될 필요가 있고, 이렇게 함으로써 작가에 대한 보다 완전한 이해에 다가가게 될 것이다.

## 참고문헌

- 김성도(2000). 말, 글, 그림. 한국기호학회(편), 『영상 문화와 기호학』 (41-102). 서울: 문학과 지성사.
- 김현미(2007). 『좋은 디자인을 만드는 33가지 서체 이야기』. 서울: 세미콜론.
- 김희영(2010). 재현의 파괴: 바바라 크루거의 텍스트 이미지 몽타주. 『조형교육』, 36, 183-201.
- 박경희(2008). 예술 표현으로서의 그래픽디자인: 바바라 크루거의 작품 연구. 『조형미디어학』, 11(2), 51-62.
- 하라 켄야(2008). 白 이정환 역(2009). 『백(白)』, 서울: 안그라픽스.
- Albero, A., Gever, M., Kwon, M., & Squiers, C. (2010). *Barbara Kruger*. New York: Harper & Row.
- Arnheim, R.(1974). *Art and Visual Perception*. 김춘일 역(1988). 『미술과 시지각』. 서울: 기린원.
- Evelyn, C.(ed.)(2011). *Barbara Kruger*. New York: FEC publishing.
- Heller, E.(2000). *Wie Farben auf Gefühl und Verstand Wirken*. 이영희 역(2002). 『색의 유혹: 재미있는 열 세 가지 색깔 이야기1』. 서울: 예담.
- Linker, K.(1996). *Love for sale*. New York: Harry N. Abrams.
- Maggs, P.(1998). *A History of Graphic design* (3rd ed.). 황인화 역(2002). 『그래픽디자인의 역사』. 서울: 미진사.
- Mcquiston, L.(1998). *Graphic agitation-Social and Political Graphics since the Sixties*. London: Phaidon.
- Pfeiffer, I. & Hollein, M.(ed.)(2011). *Barbara Kruger: Circus*. Köln: Walther König.
- Spikerman, E. & Ginger, E.(2002). *Stop Stealing Sheep & Find Out How Type Works*. 김주성, 이용신 역(2003). 『타이포그래피 에세이』. 서울: 안그라픽스.
- Zimmerman, S. & Dammann, L.(2010) *Barbara Kruger and The Story of Graphic Design. Print, 644*.