

碩士學位論文
指導教授 金志炫

기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의
타이포그래피에 관한 연구

A STUDY ON THE TYPOGRAPHY
OF GUILLAUME APPOLINAIRE AND FILIPPO MARINETTI

1998年 2月 日

漢城大學校 藝術大學院

産業디자인學科

視覺디자인專攻

李 賢 英

碩士學位論文
指導教授 金志炫

기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의
타이포그래피에 관한 연구

A STUDY ON THE TYPOGRAPHY
OF GUILLAUME APPOLINAIRE AND FILIPPO MARINETTI

이 論文을 美術學 碩士學位論文으로 提出함

1998年 2月 日

漢城大學校 藝術大學院

産業디자인學科

視覺디자인專攻

李 賢 英

李賢英의 美術學 碩士學位論文으로 認定함

1998年 2月 日

審査委員長 (印)

審査委員 (印)

審査委員 (印)

목차

국문초록

I. 서론	1
1. 연구목적	2
2. 연구방법 및 범위	3
II. 회화적 타이포그래피의 사적고찰	4
1. 회화적 타이포그래피의 정의	4
2. 20세기 이전의 회화적 타이포그래피	6
3. 20세기초 회화적 타이포그래피	12
(1) 표현주의	12
(2) 입체파	14
(3) 미래파	16
(4) 다다이즘	19
(5) 구성주의	22
III. 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의 타이포그래피	25
1. 기욤 아폴리네르	27
(1) 아폴리네르의 타이포그래피의 기틀	27
(2) 아폴리네르의 타이포그래피	29
1) 수평적 시행의 탈피	29
2) 자간과 행간의 변화에 따른 표현의 변별화	32
3) 의미의 구상적 표현	33
4) 의미의 다원적 구성	35
5) 플라쥬 기법	38
6) 시간의 동시적 표현	41
2. 필리포 마리네티	43
(1) 마리네티의 타이포그래피의 기틀	43
(2) 마리네티의 타이포그래피	50
1) 수평적 시행의 탈피	51
2) 낱활자에 의한 형태의 추상적 표현	52

3) 소리의 시각화	54
4) 활자의 역동성	55
5) 언어의 유희	56
3. 아플리네르와 마리네티의 타이포그래피 비교	58
IV. 결론	60
참고문헌	64
ABSTRACT	68

그림목차

〈그림 1〉 하누망의 형상화	7
〈그림 2〉 소의 형상화	7
〈그림 3〉 도시아다스의 어크로스틱시	7
〈그림 4〉 포투나투스의 어크로스틱시	8
〈그림 5〉 아본의 어크로스틱시	8
〈그림 6〉 하라바누스 마우루스 ‘성십자 모음집’	8
〈그림 7〉 야쿠에스 칼리에르 ‘여러특성에 관한 공부’	9
〈그림 8〉 조지 푸턴햄 ‘영국시의 예술자’	9
〈그림 9〉 라블레 ‘술과 함께 둔 컵’	9
〈그림 10〉 오토 스토치 ‘술잔 모양의 시’	10
〈그림 11〉 오토 스토치 ‘찻주전자와 꽃병’	10
〈그림 12〉 J.R. 카르스트 ‘양치류’	10
〈그림 13〉 마리 앙뜨와네뜨 ‘유언문서’	11
〈그림 14〉 나폴레옹 ‘연설문’	11
〈그림 15〉 E.메셀리 ‘라파엘이후의 잔느 다리공’	11
〈그림 16〉 코코슈카 ‘인간의 비극’	13
〈그림 17〉 막스 페치스텐 ‘Latern의 죽음’	13
〈그림 18〉 프블로 피카소 ‘기타’	15
〈그림 19〉 마르셀 뒤샹 ‘계단을 내려오는 누드’	15
〈그림 20〉 루이스 캐롤 ‘이상한 나라의 앨리스’	18
〈그림 21〉 스테판 말라르메 ‘던져진 주사위’	19
〈그림 22〉 존 하트필드 ‘새로운 청년’	20

〈그림 23〉 일리야 즈다네비치 ‘털난 심장의 파티’	21
〈그림 24〉 한나 회흐 ‘다-단디’	21
〈그림 25〉 카사미르 말레비치 ‘예술지상주의 구성’	23
〈그림 26〉 엘 리시츠키 ‘컨덕터’	23
〈그림 27〉 기욤 아폴리네르 ‘비가 내리네’	30
〈그림 28〉 기욤 아폴리네르 ‘표적’	31
〈그림 29〉 기욤 아폴리네르 ‘강철로 된 비’	32
〈그림 30〉 기욤 아폴리네르 ‘심장, 왕관과 거울’	35
〈그림 31〉 기욤 아폴리네르 ‘단도에 찢린 비둘기와 물 튀김’	37
〈그림 32〉 기욤 아폴리네르 ‘대양의 편지’	39
〈그림 33〉 까를로 카라 ‘자유로운 낱말구성’	45
〈그림 34〉 필리포 마리네티 ‘자유로운 언어의 첫 기록’	46
〈그림 35〉 포에지아 ‘Poesia 문학지’	47
〈그림 36〉 움베르토 보치오니 ‘무자카 푸투리스타’ 표지를 위한 드로잉’	48
〈그림 37〉 아르덴고 소피치 ‘Bifszf + 18 시물타네이카 키미스미 이리치’	49
〈그림 38〉 필리포 마리네티 ‘떠들썩한 모임’	51
〈그림 39〉 필리포 마리네티 ‘산 + 골짜기 + 거리 x 조프르프’	53
〈그림 40〉 필리포 마리네티 ‘스크라브르르라아앙’	54
〈그림 41〉 필리포 마리네티 ‘장 • 톰 • 톰’	55
〈그림 42〉 필리포 마리네티 ‘차르’	57
〈그림 43〉 브래버리 탐슨 ‘잡지 스프레드’	61
〈그림 44〉 허브 루발린 ‘샌더스 인쇄사 광고’	61
〈그림 45〉 피에트 츠바르트 ‘활자견본 브로슈어’	62
〈그림 46〉 네빌브로디 ‘나이키 광고’	63

국문초록

기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티는 타이포그래피의 역사적 발전 흐름 속에서 20세기초 전통적인 타이포그래피의 양식의 틀을 깨고 획기적인 타이포그래피의 표현양식을 창출한 선구적인 타이포그래퍼들이다.

이들의 작품들은 같은 시대의 같은 문화적 배경에서 태어난 타이포그래피라고 할지라도 시각적 관점과 표현 유형의 차이가 있다. 그러나 이들에 대한 그간의 연구들에서는 동일한 유형, 즉 '회화적 타이포', '표현주의적 타이포'로 간주되어져 왔다.

따라서 본 연구는 아폴리네르와 마리네티의 타이포그래피의 형성 배경과 표현 방법을 국내외 문헌과 인터넷 자료를 통해 살펴 봄으로써 서로 어떠한 공통점과 차이점이 있는지 비교, 분석하여 그들이 문자가 갖고 있는 조형성이나 잠재된 가치성을 어떻게 표출했으며, 현대 타이포그래피 형성에 끼친 영향과 의의를 재조명해 보았다.

이들의 가장 두드러진 특징을 간략히 정리하면, 타이포그래피 표현 소재와 방법에 있어서 아폴리네르는 글자의 배열로 다원적 의미를 상징적으로 시각화하였고 마리네티의 경우는 의미 없는 다양한 글자체와 크기가 다른 활자들의 배열로 의성어와 소음을 시각화하였다는 것이다.

또 지면구성에 있어서는 둘다 전통적 문장구조인 수직, 수평의 대칭적 레이아웃을 탈피한 역동적 구성을 보였는데, 그 표현 방법에 있어서 아폴리네르는 자간과 행간의 변화로 나타냈으며 마리네티는 낱활자의 무작위적인 나열을 보였다.

따라서 이 두 타이포그래피의 특징을 종합해 보면, 아폴리네르는 구문은 파괴했으나 문장은 해체시키지 않는 상태에서 글자의 배열에 의한 의미를 상징적으로

구상화하였고, 마리네티는 구문과 문장을 동시에 해체시킴으로써 낱말자를 흩뜨려 놓음으로써 의미를 시각적으로 추상화하는 것은 볼 수 있다.

이들의 이러한 서로 다른 글자표현은 이후 다다 타이포그래피 표현의 초석이 되었으며, 20세기 대표적인 타이포그래퍼들인 브래버리 탐슨(Bradbury Thompson), 허브 루발린(Herb Lubalin), 피에트 츠바르트(Piet Zwart), 네빌 브로디(Neville Brody) 등의 타이포그래피 표현에 많은 영향을 주었다.

이러한 의미에서 본고에서 다루어 본 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의 타이포그래피는 20세기 이전의 2차원적이고 정적인 타이포그래피의 단조로운 구성을 파괴하여 서로가 다른 표현 양식을 띠면서, 자유롭고 생명력 있는 회화적 타이포그래피의 시각 형태를 이루어 보다 효과적인 언어 커뮤니케이션을 형성하였으며, 20세기 타이포그래피 표현을 더욱 다양하고 창조적으로 이끄는 원동력이 되었다고 할 수 있다.

또한 이러한 시대적 배경을 바탕으로 구상적, 추상적이라는 차이로 표현유형을 달리한 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의 표현방법은 1900년대 중반과 후반에 걸쳐 구상적 표현에는 브래버리 탐슨과 허브 루발린으로 추상적 표현에는 피에트 츠바르트와 네빌 브로디로 확실히 구분되어 이어지고 있음을 발견할 수 있다.

따라서 앞으로 이러한 ‘기욤 아폴리네르’와 ‘필리포 마리네티’에 대한 연구를 기반으로 ‘회화적 타이포그래피’에 대한 더욱 세부적이고 심층적인 연구가 계속되어야 할 것으로 생각된다.

I. 서론

인간의 정신적 특성 중에 하나는 사고를 시각화하는 것이다. 사고의 시각화는 사고를 상징화하여 의미를 부여한 시각 기호를 말하는데, 이렇게 창출된 시각 기호를 통하여 의사를 표현하고 소통하게 된다.

즉 인간은 문명 이전의 원시시대부터 서로가 효과적 커뮤니케이션을 위해 시각 기호를 창출하여 왔는데, 그 중에서도 언어적 커뮤니케이션을 형상화한 기호가 '문자'라고 할 수 있다.

문자의 생성은 체계적이고 합리적인 사고와 정보 교환을 가능하게 했으며, 가속화되는 과학기술의 발전과 다양한 사회 구조의 변화에 따라, 문자를 이용한 보다 창조적이고 전위적인 시각 표현이 이루어져 왔던 것이다.

옹(W. Ong)은 그의 책 '구술문화와 문자문화(Orality and Literacy)'에서 인간의 문화는 구술성과 문자성의 문화로 대별되며, 구술문화(구술담론)는 쓰기라는 기술로 인해 생겨난 것이라고 주장했다.¹⁾ 이는 쓰기와 더불어 문자가 생겨나고, 말은 인쇄술의 발달 이후로 공간 속에서 무한한 다원적이고 다양한 형태로 전개된 것으로 해석된다.

따라서 본 연구에서는 이와 같은 인간 문화의 발달에 큰 핵을 이루는 문자의 표현의 전개 과정을 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티를 중심으로 살펴 봄으로써 사고를 어떻게 효과적으로 전달하고자 했는지 고찰하고자 한다.

1) 월터. J 옹/이기우,이명진 공역,「구술 문화와 문자문화」, 서울 문예출판사,1995, pp.9-12

1. 연구 목적

기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티는 타이포그래피의 역사적 발전 흐름 속에서 20세기초 전통적인 타이포그래피의 양식의 틀을 깨고 획기적인 타이포그래피의 표현양식을 창출한 선구적인 타이포그래퍼들이다.

이들의 작품들은 같은 시대의 문화적 배경에서 태어난 타이포그래피라고 할지라도 시각적 관점과 표현 유형의 차이가 있다. 그러나 이들에 대한 그간의 연구들에서는 동일한 유형, 즉 ‘회화적 타이포’ ‘표현주의적 타이포’로 간주되어져 왔다.

따라서 본 연구는 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의 타이포그래피표현을 비교, 분석하여 그들이 문자가 갖고 있는 조형성이나 잠재된 가치성을 어떻게 표출했으며, 현대 타이포그래피 형성에 끼친 영향과 의의를 재조명해 보았다.

2. 연구방법 및 범위

본 연구에서는 아폴리네르와 마리네티의 타이포그래피의 형성 배경과 표현 방법을 국내외 문헌과 인터넷 자료를 통해 살펴 봄으로써 서로 어떠한 공통점과 차이점이 있는지 고찰하고자 한다.

우선 제 I 장에서는 아폴리네르와 마리네티의 타이포그래피의 가장 큰 특징인 회화적 타이포그래피에 대한 정의 규정과 ‘회화적 타이포그래피의 흐름’을 그들이 활동했던 시대의 전, 후로 나누어 고찰해 보았다. 단, 20세기 이후의 회화적 타이포그래피의 역사적 배경은 특히 타이포그래피에 많은 영향을 준 표현주의, 입체파, 미래파, 다다이즘, 구성주의를 다루었다.

제 III 장에서는 아폴리네르와 마리네티의 타이포그래피의 형성 기원과, 이를 배경으로 한 타이포그래피 표현소재, 방법 등을 그들의 작품을 통해 비교, 분석해 보았다.

제 IV 장에서는 그들의 타이포그래피 표현 방법과 가치관이 현대 타이포그래피 형성에 어떠한 영향을 끼쳤으며, 나아가 오늘날 타이포그래피 표현에 갖는 의의를 찾아 보았다.

II. 회화적 타이포그래피의 사적고찰

인간은 효과적 커뮤니케이션을 위해 시각 기호를 창출하여 왔으며, 그 중에서도 객관적이고 규칙적인 기호가 필요하게 됨에 따라 언어적 커뮤니케이션을 형상화한 문자를 생성하였다.

문자의 생성 후 인간은 체계적이고 합리적인 사고와 정보 교환이 가능하게 되었으며, 또한 가속화되는 과학 기술의 발전과 사회 구조의 변화에 적응하기 위해 보다 많은 정보를 문자를 통하여 커뮤니케이션을 하기 위한 다양한 표현 방법을 사용하여 왔다.

15세기에는 활판 인쇄의 발명으로 손으로 쓴 문자나 조각에 의한 문자 표현의 운용상의 한계점을 넘어서는 새로운 문자 조작 행위의 가능성이 싹트기 시작하여, 이로써 문자는 현대적 의미의 '타이포그래피'가 형성되기 시작하였다.

이와 같은 타이포그래피의 발전 과정은 인간의 커뮤니케이션을 다양하게 하는 원동력으로 오늘날까지 변화와 발전을 거듭하여 왔는데, 본 장에서는 20세기 타이포그래피의 획기적인 변화를 몰고 온 '기욤 아폴리네르'와 '필리포 마리네티'의 타이포그래피의 이론적 배경을 조명해 보고자 한다.

1. 회화적 타이포그래피의 정의

일반적으로 우리는 사물이 실제로 보이고 우리 스스로 그것을 볼 수 있을 때 안도감과 확신을 갖는다. 따라서 사람들은 자신의 의사를 소리가 아닌 시각적으로 표현하기 위한 수단으로 문자를 발명하였고, 이는 말의 시각적 짝

(counterpart)이 되었다.²⁾

즉 커뮤니케이션의 초기 형태는 상대방과의 접촉을 통해서 이루어지는 구어(口語)였으나, 인간은 구어의 한계성을 벗어나 그들의 욕구와 생각을 전달하기 위한 방법으로 실체적인 형태의 고정화된 수단을 발견하게 되는데 이때 비로소 문자(文字)를 생성하게 된다.

따라서 문자는 인간의 사고를 효과적으로 커뮤니케이션하기 위해 시각적 기호로 창출함으로써 언어적 커뮤니케이션의 도구로 형상화된 것이다. 그런데 이 언어적 커뮤니케이션의 시각기호인 문자는 회화적 기호로부터 시작되었다.³⁾

회화적 기호는 크게 '표음 문자'와 '표의 문자'로 분류되며, 표의 문자의 대표적인 예는 한자를 들 수 있다.

한자는 이집트의 상형문자에서와 같은 사실성을 배제함으로써 완전히 추상적인 기호로 '말의 부호(logogram)', 즉 완전한 어휘 구성을 이룬 그래픽 기호이며, 그 자체가 하나의 비주얼 아트이다. 다시 말해서 말과 글이 직접적인 연관이 없는 관계로 한자와 같은 '표의문자'는 커뮤니케이션의 명료성과 신속성, 조작의 용이성 등의 관점에서 효율적인 기능이 다소 약하지만, 관념적 표현에는 유용하다.

반면, '표음문자'는 기본 음을 나타내는 일련의 단순한 시각기호로 형성된 문자로써 그 대표적이 예가 알파벳이다. 알파벳 기호들은 인간의 입을 통해서 나오는 그 어떠한 소리나 음절, 그리고 단어도 시각적 형태로 나타낼 수 있도록 연결 또는 조합되며, 설형문자나 상형문자에서 필요했던 수백 개의 부호나 기호가 쉽게 익힐 수 있는 20-30개의 기본 기호로 대체되었다.⁴⁾

2) 김지현, 의미의 타이포그래픽 전환, 한성대 논문집 Vol.18, 1994, pp.293-294

3) 김창식, 창조적 시각표현을 위한 실험적 Typography에 관한 연구, 홍익대 석사문, 1990, p.6

4) 필립 B.맥스/월간디자인 편집부 역, 「그래픽디자인의 역사」, 디자인하우스, 1985, p.36

이렇게 만들어진 문자는 외계의 개념적 인식 즉, 상(image)에 가상의 논리 구조를 통하여 기술이나 설명을 부여하는 언어 심볼에 대한 추상적 표현으로 실용적인 변형을 통하여 커뮤니케이션이 구체화된다. 즉, 소리언어를 시각언어로 바꾸어 뜻있는 문자기호가 완성되는 것이다.

본 장에서 기술하고자 하는 ‘회화적 타이포그래피’는 인간의 사고를 회화적 시각언어로 나타냄으로써 언어의 일차적 기능인 정보전달의 개념을 넘어서 보다 효과적인 커뮤니케이션을 이루기 위한 표현방법이다.

따라서 인간의 사고를 전달하고자 하는 내용과 의미에 맞게 그림을 그리듯이 글자를 이용하여 시각화(구상적 또는 추상적 표현)함으로써 창조적 의미 전달을 가능케 하는 타이포그래피를 ‘회화적 타이포그래피’라고 규정하고자 한다.

2. 20세기 이전의 회화적 타이포그래피

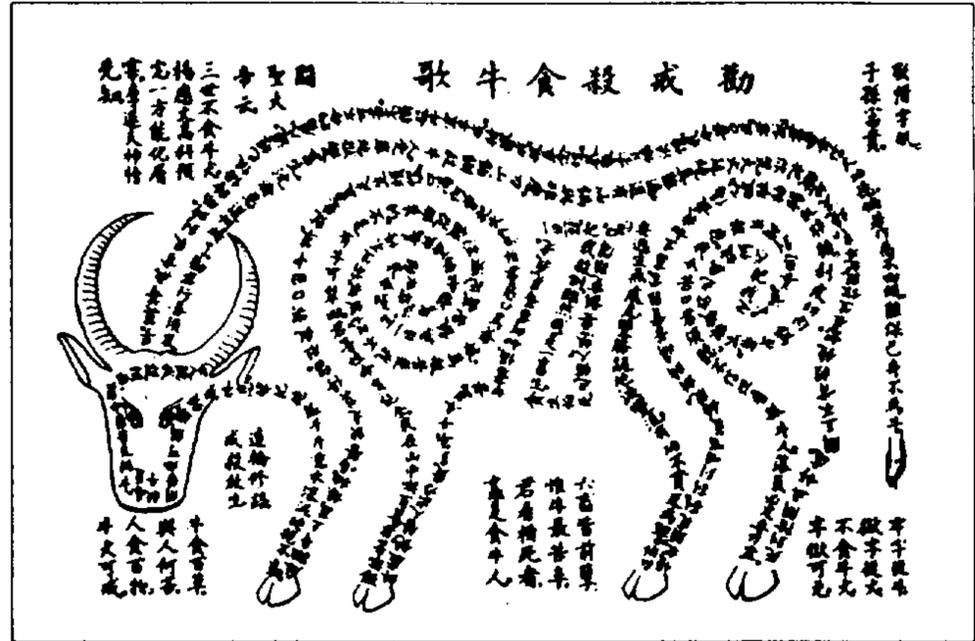
일차적으로 문자는 인간의 커뮤니케이션의 도구이다. 그러나 인간은 문자를 단순한 의미 전달의 수단만으로 머무르지 않고 보다 창조적인 시각 언어로 창출하였는데 ‘회화적 타이포그래피’는 문자 본래의 언어적 형태에 비언어적 이미지를 부가함으로써 전통적인 문자언어의 한계점을 극복하고 그 표현영역을 확대해 나가게 된다.

고대 회화적 타이포그래피는 동양에서는 주술적 의미전달을 목적으로 사용했던 ‘표의문자(表意文字)’가 주류를 이루었다. 힌두 설화에 나오는 원숭이인 하누망의 형상화<그림 1>와 성우신앙의 가르침을 그린 소의 형상화<그림 2>가 그 예이다.

회화적 타이포그래피의 기원은 본문의 의미나 암시하는 대상의 형태를 표현하기 위해서 시의 형태를 부여한 기원전 3세기에 그리스의 시에 나타난다. 이 글은



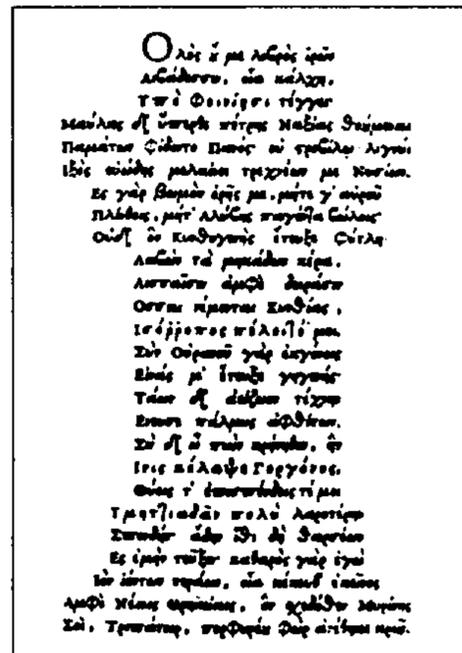
<그림 1>



<그림 2>

크레테(Crete)의 도시아다스(Dosiadas)가 행이 맞지 않는 두 개의 '알타스(Altars)' <그림 3>를 지었는데 그 중 하나는 '어크로스틱(Acrostic) 형식'으로 신들에게 바치는 그림시였다.⁵⁾

라틴(Latin)의 작가들은 모양을 갖는 시에 별로 관심이 없었으나, 콘스탄틴(Constantine) 황제 지배하의 포피리우스(Porphyrus)와 메로지안(Merovingian) 시대의 포투나투스(Fortunatus)가 '어크로스틱 형식'을 계승하였다.<그림 4>



<그림 3>

이후 점차 더욱 다양한 시들의 형태가 등장하게 되는

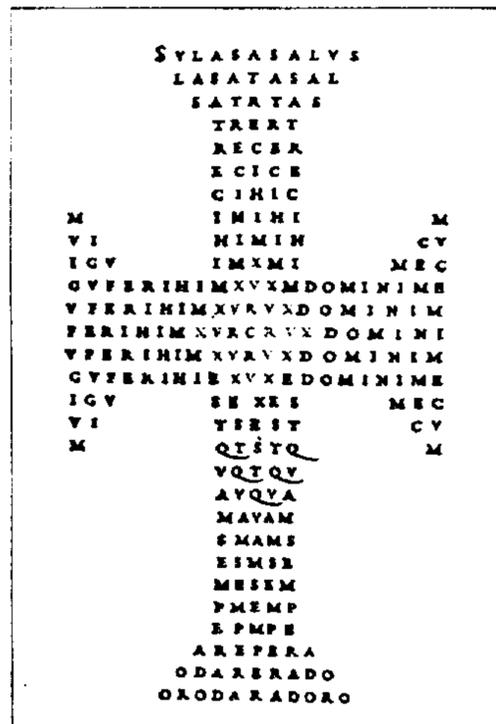
5) 정신영, 시각시에 나타난 typography에 관한 연구, 홍익대학교 석사논문, 1989, 참조.
 Altars : 제단형식의 형태를 갖춘 시를 일컫는다.
 Acrostic : 각행의 첫글자를 모으면 말이 되는 시구형식

데, 아본의 '어크로스틱 시' <그림 5> 8세기 독일 메네틱의 수도자이자 찬송가 작가였던 하라바누스 마우루스(Harabanus maurus)의 「성십자 모음집(De Laudibus Sanctae Crucis)」⁶⁾<그림 6> 등의 다양한 그림시의 표현이 나오게 되었다.

이러한 그림시는 중세 이후에도 계속되어서, 계몽운동과 함께 더욱 활발해졌다. 야쿠에스 칼리에르(Jacques Callier)는 1583년부터 4년간은 거쳐 「여러 특성에 관한 공부(Recherches de plusieurs singularite's)」<그림 7>라는 217장으로된 책을 통해 글의 방식, 설계모델, 음악과 천재학 도구 등에 관한 견본을 펜과 잉



<그림 4>



<그림 5>



<그림 6>

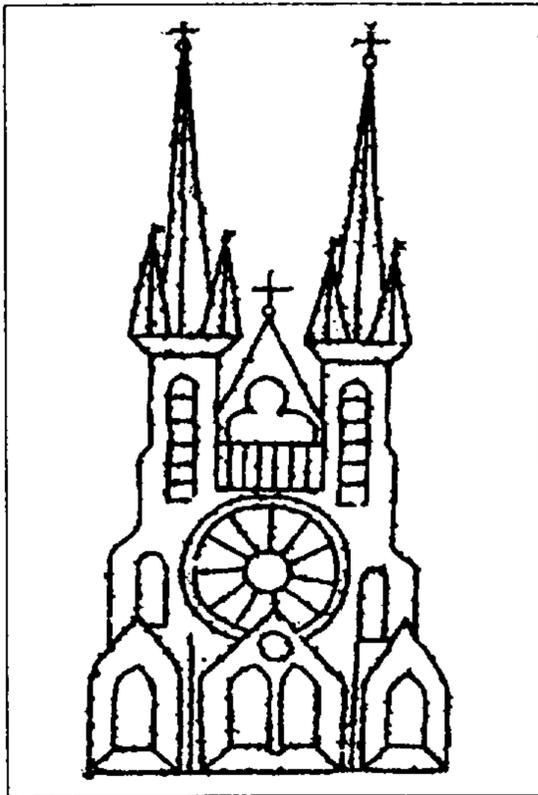
크로 장식적이고 사실적으로 묘사했다.

영국에서는 조지 푸턴헴(George Puttenham)이 자신이 저자라고 주장한 「영국시의 예술지(The Art of English Poesie)」⁷⁾<그림 8>에서는 '어떻게 시를 지을 것인가'에 대한 상세한 방법이 기하학적 형태로 표기되어 있다.

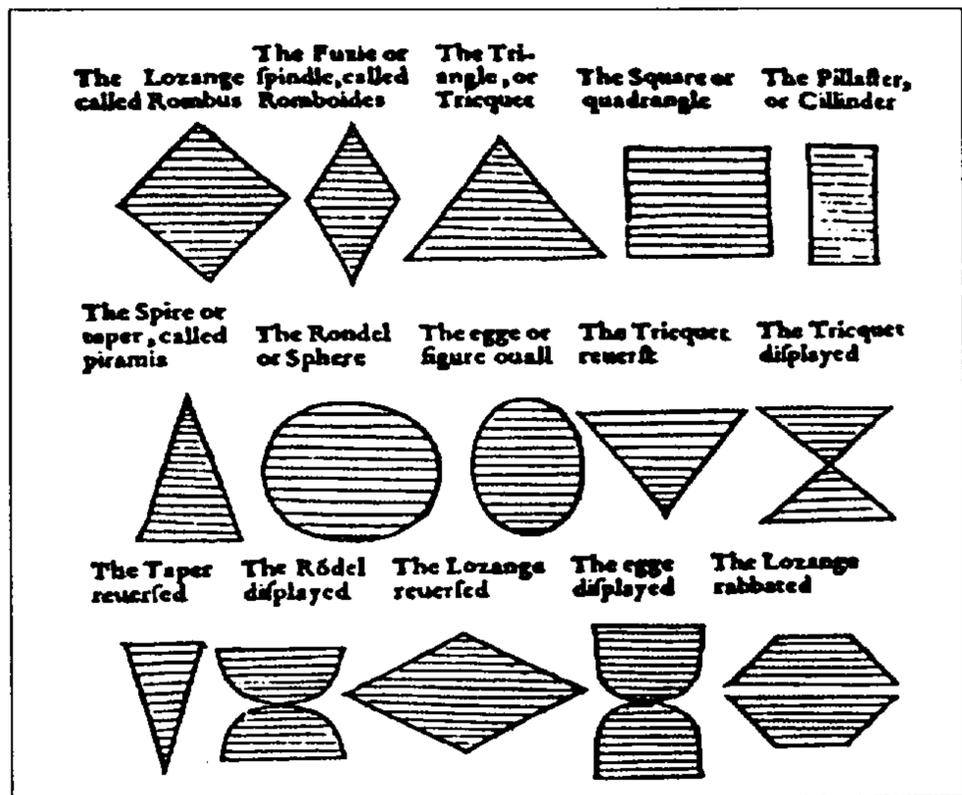
6) 어크로스틱 형식으로 그의 후손들에게 예수의 십자가의 영광을 찬미하는 내용의 모음집.

7) 로베르 마쎈/김창식 역, 「글자와 이미지」, 미진사, 1994. p.218

또 바커스신(Bacchus) 숭배가 수세기에 걸쳐 그림시를 짓는 사람들에게 어느 정도 영감을 불어 넣었는가 하는 점을 발견하는 것도 흥미롭다. 비록 잘 알려 지



<그림 7>



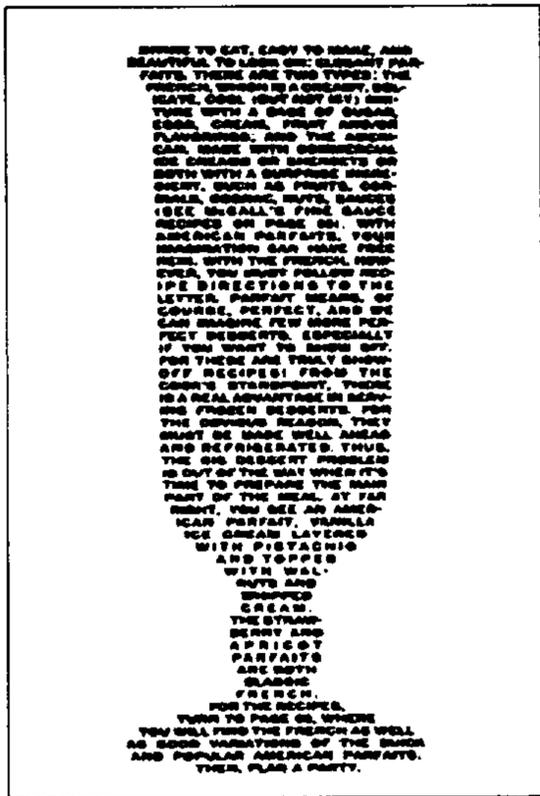
<그림 8>

지 않고 윤곽도 모호하지만, 라블레(Rable)가 '술과 함께 둔 컵' <그림 9> 을 구상한 후, 오토 스토치(Otto storch)의 '술잔 모양의 시' <그림 10>,' 찻주전자와 꽃병' <그림 11> 등 컵 형태의 표현은 계속 만들어졌다.

그러나 그림시의 가장 능숙한 작가들은 독일인이었다. 16세기말 이후, 특별한 때에만 사용하던 상형적 식구들을 결혼식이나 장례식, 연말, 연시 등의 일상적 시기에도 자주 사용하여 많은 발전을 가져왔다.<그림 12>

« Croyés que c'est la fureur poétique
 Du bon Bachus: ce bon vin ecclitique
 Ainsi ses sens et le fait canticqueur :
 Car, sans mespris,
 A ses esprits
 Du tout esprits
 Par sa liqueur,
 De cris en ris,
 De ris en pris,
 En ce pourpris,
 Fait son gent cueur
 Rhétoriqueur,
 Roy et vainqueur
 De nos soureiz ;
 Et, veu qu'il est de cerveau phanatique,
 Ce ne seroit acte de topicqueur
 Penser moucquer un si noble trinqueur.

<그림 9>



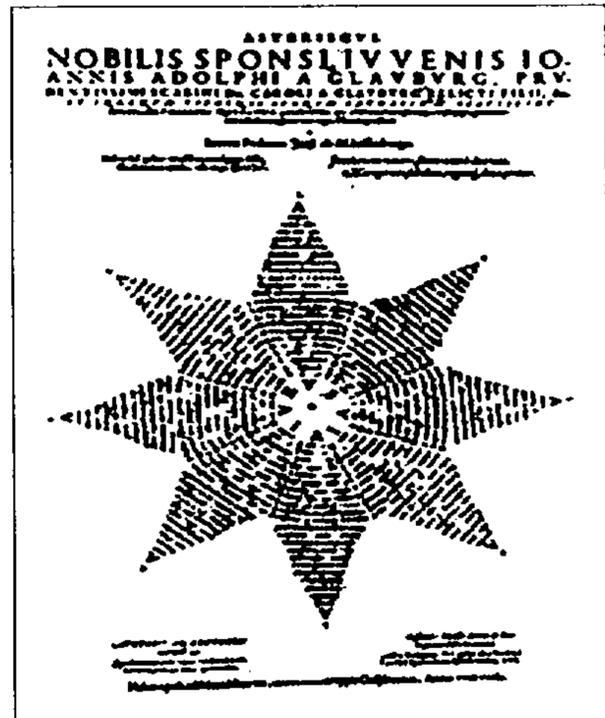
<그림 10>



<그림 11>

또 18세기 프랑스에서는 주로 애국심을 유지시키는 내용의 풍자적 톤의, 상형적인 타이포그래피가 있었는데, 편지나 유언문서<그림13>⁸⁾, 연설문<그림14>⁹⁾, 벽보 등 다양하다.

특히 초상화법은 여러 세기에 걸쳐서 유행하였는데 1693년 이후로 영국의 작가들에 의해서 활발히 진행되었다. 그후 기술 발전에 따라 타자기가 개발되고 타자기 리본 기술자들은 초상화를 색상 있는 리본을 사용하여 거리를 측정하는 새로운 방법으로 제작하였고, 점차로 컴퓨터에 의한 광학적인 표현의 작품도 제작되었다.¹⁰⁾<그림 15>



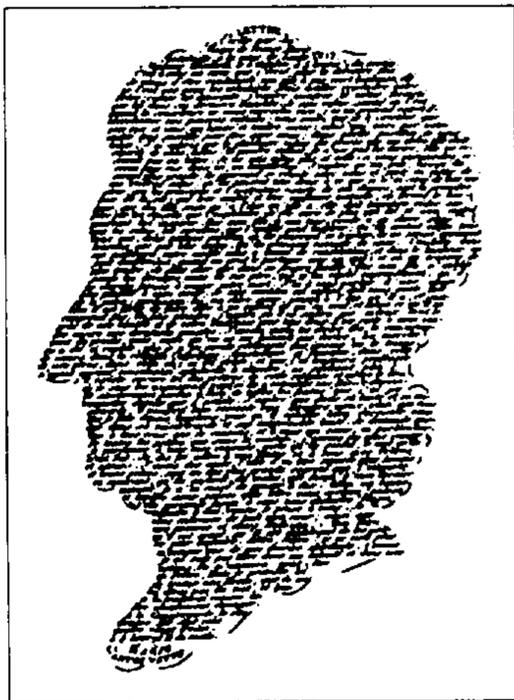
<그림 12>

8) 프랑스 여왕 마리 앙드와네뜨가 루이 16세의 누이인 엘리자베스 공주에게 쓴 유언문서, 1783년 10월 6일에 작성한 것으로 이날은 마리 앙드와네뜨의 사형 집행날이었다. ; 로베르 마쟁/김창식 역, op. cit., p.337
 9) 보나파르트 나폴레옹, 프랑스 공화국의 첫 번째 집정관의 연설문. ; ibid., p.337

18세기 후반에 이르기까지 이와 같은 '회화적 타이포그래피'는 이전까지의 시인들의 논리적, 개념적, 경향에 의하여 퇴색되어 가다가 1880년대와 1890년대 발생하였다가 소멸했던 '상징주의'의 말기시인 스테판 말라르메(Stephane Mallarme)에 이르러, 다시 부활되었다.



<그림 14>



<그림 13>

이처럼 '회화적 타이포그래피'는 언어의

감각적 차원에

대한 정신적 차원의 우위에서 언어가 나타내는 시각적인 측면이 언어 내용보다 우위에 있어야 한다고 보는 것¹¹⁾으로 20세기초에는 문자를 시각적 조형요소로 연구하게 되어 전위적 이념으로 파생된 시와 회화의 결합 가능성의 추구¹²⁾로 더욱 활발히 전개되었다.



<그림 15>

10) *ibid.*, p.24

11) 이영석, 독일 구체시의 전개, *경상대논문집* Vol 26, p.95-104

12) 필립 B. 맥스/월간 디자인 편집부 역, *op. cit.*, p.230

3. 20세기초 회화적 타이포그래피

20세기가 시작되면서 새로운 철학과 경제적 부흥, 전쟁, 정치적 개혁, 신기술의 발명과 혁신으로 예술은 보다 실험적이고 상징화되어 갔다. ‘회화적 타이포그래피’도 이때 나타난 전위적인 예술 사조들에 의한 조형 실험들¹³⁾에 의해 더욱 다양하고 혁신적인 표현양식으로 발전되었다.

19세기의 타이포그래피는 당시 인쇄업자들의 진부한 관습과 기계적인 기술에 얽매어 있어 사회적 현실과 유리된 장식예술의 단계에 머물러 있었다. 즉 기능성의 고려없이 단순히 책의 부속적인 역할에 머무르고 있었다.¹⁴⁾ 이러한 때에 자유로운 사상을 지닌 시인들은 그들의 시에 다양한 타이포그래피를 도입하여 전통적 고정의 틀에서 벗어난 타이포그래피로 급격히 발전하게 된다.

특히 표현주의자들의 영향으로 입체파와 미래파와 다다이스트은 타이포그래피를 더욱 능동적이며 상징적인 의미체계로 발전시켰으며, 더 나아가 현대 타이포그래피의 근간을 이루는 기능주의 타이포그래피의 형성에도 많은 영향을 미쳤다.

(1) 표현주의

표현주의(Expressionism)란 일반적으로 자연 묘사에 대립하여 감정 표현을 주로 하는 예술의 이념을 말하며, 직접적으로는 20세기 전반 독일을 중심으로 하여 일어났던 주관 표출을 목표로 한 전위예술운동을 가리키는 말이다.¹⁵⁾

또 표현주의 자들은 추상적 표현을 거부한 ‘다리파(The Bridge)’와 미적인 즐거움을 위한 추상적 표현을 주장한 ‘청기사파(The Blue Rider)’로 나뉘지만 이

13) 표현주의, 큐비즘, 오르피즘, 미래주의, 다다이즘, 초현실주의, 쉬프레마티즘, 구성주절대주의 등

14) 공영미, Typo Illustration 사례조사, 숙명여대 석사논문, 1988. p.9

15) 로베르 마쟁/김창식 역, op. cit., p.350

들은 그들 나름의 확실하고도 원초적인 시가 언어를 발견하였다.

대표적인 표현주의자로는 코코슈카(Kokoschka)와 키르히너(Kirchner)를 들 수 있으며, 이들과 더불어 그 밖의 회원들은 20세기초 10여년 동안 표현주의적 그래픽 디자인의 전통을 확립하여 이 전통 속에서 디자이너들은 레이아웃을 교묘히 조작하여 그들의 감정의 강도를 고조하였다.<그림 16>



<그림 16>

표현주의자들은 색채를 충동적으로 다루고, 형태를 과장하여 감정을 고조시켰으며, 불안·죽음·성(性)

그리고 그 밖의 지극히 격렬한 주제에 사로잡혀 있었다. 추상은 예컨대 칸딘스키의 그림에서 나타났을 때 분석적이고 합리적이기보다는 오히려 서정적이고 표현적이었다.

강력한 색상과 굵은 라인, 그림자가 진 형태가 특징인 이들의 작품은 목판화 기



<그림 17>

법이나 그 밖의 다른 수기예(手技藝) 기법으로 표현되었고, 내용에 있어서는 주관적 표현만이 있을 뿐이었다. 이렇게 사물을 보고 그것에 힘이 될 수 있다고 생각했기 때문에 소재의 중심은 주로 '정치'였고, 새로운 사회에 대한 열망을 표현하

였다.<그림 17>

또한 표현주의자들은 문자표현에 있어서 칼리그래피를 종종 사용하였는데 그것은 일종의 상징적 표현이며, 작가 내면세계의 성찰이기도 하다.

1918년 아돌프 벤(Adolph Behne)박사는 이러한 경향에 대하여 “그들은 특정한 기업이나 이상을 홍보하는 것이 아니며, 또한 특정한 관객에게 이야기하는 것이 아니기 때문에 이들이 이야기하는 대상은 모든 대중이다. ... 이것이 이들이 새로운 형태로 표현하고자 하는 이유이다.”라고 역설했다.¹⁶⁾

한때 혹자는 표현주의를 ‘예술적인 오염’이라고까지 단정짓기도 했다. 그러나 표현주의자들의 철학과 그래픽 스타일은 미술과 디자인 분야에 영양을 주어 비록 생활에 응용하기 위한 의도에서나 문화운동으로 일어난 운동은 아니었어도 이후에 나타난 건축, 영화, 광고디자인, 책을 위한 일러스트레이션 등에 많은 영향을 주었다.

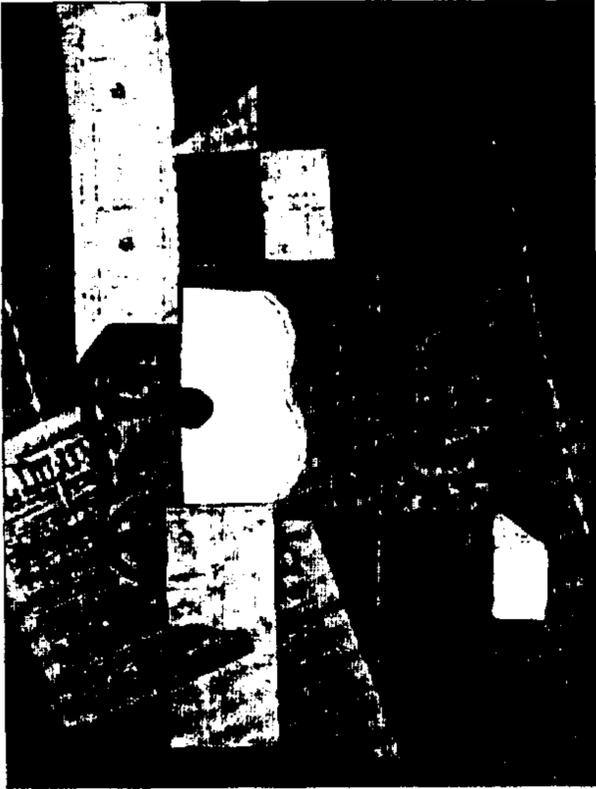
(2) 입체파

19세기말 예술과 각 방면의 디자인에 두드러지게 나타난 낡은 관습을 청산하고 고도의 산업사회와 새로운 사고방식으로 조형계의 중심을 짚어준 것은 입체파였다.¹⁷⁾

입체파 화가들은 소재의 평면들을 종종 여러 각도에서 분석하여 율동적이며 기하학적 평면들로 이루어진 회화를 구성하였다. 또한 실제의 주제는 고도로 구성화된 형태의 시각적 언어가 되었는데, 분석적 입체주의는 회화에 있어 구조의 감각적 호소와 지적 호소가 요구되어 소재해석에 다각적 시각이 필요하였다.

16) Steven Heller & Seymour Chwast, 「Graphic Style」, Abrams, New York, 1989, p.83

17) 勝見勝외/박대순역, 「현대 디자인 이론의 사상가들」, 미진사, 1983, p.43

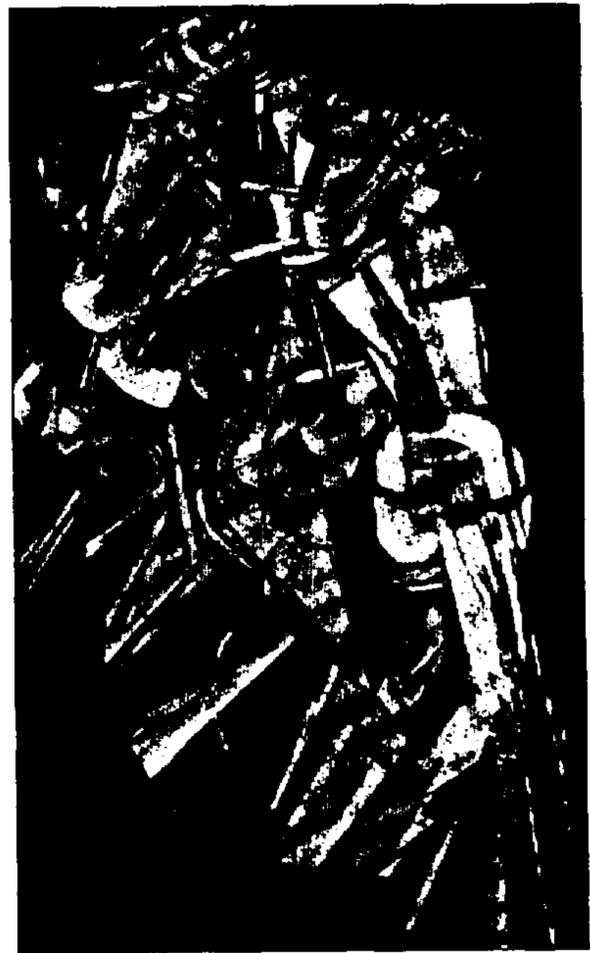


〈그림 18〉

피카소(Pablo Picasso)와 브라크(Georges Braque)는 1912년에 종이 콜라주의 원리를 그들의 작품에 도입하여 소재의 제약에서 벗어나 자유로운 구성을 가능하게 했다(그림 18). 신문에서 오려 낸 활자체나 단어들이 연상되는 의미를 나타내기 위해 시각적 형태로서 자주 혼용되었다.¹⁸⁾

또한 입체파 화가들은 화풍을 바꾸었을 뿐만 아니라 미래의 인쇄 방법에 직접적인 영향을 주었다. 피카소와 브라크가 입체 공간의 환영을 단념

하고 평면에 그림을 그리는 것을 주장했을 때, 입체파 화가들은 화폭에 그림을 그릴 때 영상과 의사 전달을 하기 위한 아이디어를 조화시킬 수 있는 새로운 방법을 제시하기도 했다. 또한 그들이 사용한 인쇄 방법이나 스텐실 방법은 활자체와 인쇄술의 새로운 가능성을 암시해 주었다. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchemp)의 ‘계단을 내려오는 누드(Nude Descending a Staircase)’(그림 19)도 포함되어 있는데, 이 작품에서 뒤샹은 “동적인 요소들에 의한 구성이며, 동작의 추상적 표현을 통한 시간과 공간의 표현”이라고 했다. 이는 이후에 미래주의와 다다이즘의 초석이 되었다.¹⁹⁾



〈그림 19〉

18) 필립 B. 맥스/월간디자인 편집부 역, op. cit., p.274

19) 알렌 헐버트/양호일 역, 「그래픽디자인론」, 미진사, 1983, p.16

입체파의 출현에 감화를 준 것은 ‘후설(Hussel)’의 현상학, ‘베르그송(Henri Bergson)’의 지속의 관념, 그리고 ‘아인슈타인(Albert Einstein)’의 동시성의 연구라고 할 수 있다.²⁰⁾

이러한 입체파가 하나의 운동으로 이론적 체계를 확립하는데 있어 결정적인 역할을 담당한 자는 시인 ‘기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire)’였다.

아폴리네르는 입체파의 고전적 형태에 대한 규범의 해체에 영향을 받아 시와 회화의 결합 가능성을 탐구하는 계기를 만들었다. 그는 시에 있어서 구두점의 생략, 그림으로 쓴 시, 반복되거나 상충되는 영상, 언어를 뒤따라가는 줄거리 등 갖가지 말장난을 즐겨 사용하였으며²¹⁾ 이러한 경향은 그의 시집 ‘칼리그람므(Calligrammes)’의 출판에서 절정을 이루게 된다.

이 책에서 그는 글자체들을 시각디자인, 형상, 또는 그림문자를 형성하도록 배열하여 시와 회화의 결합 가능성을 보여주었으며, 또한 동시성(simultaneity)의 시²²⁾ 형식은 미래파에 영향을 주었다.

(3) 미래파

20세기초 이탈리아에서 일어난 ‘고전의 모독, 전통의 부정, 조형의 역동성’을 표방하는 미래주의(Futurism)는, 추상적 의성어를 사용하여 흥분과 대립법적 활력으로 감각의 동시적 창조와 과학기술과 속력이 지배하는 세계를 표현하였다.²³⁾

아폴리네르에 의해 파행된 시행은 가로쓰기 글줄 관습의 균열을 예고한 것이었다.

1909년 파리의 일간지 ‘라 피가로(La Figaro)’지에 실린 마리네티의 [미래주

20) 오광수 저, 「서양근현대사」, 일지사, 1985, p.52

21) 파스칼 피아/황현산 역, 「아폴리네르(Apollinaire par lui meme)」, 열화당, 1983, p.6

22) 인쇄지면위에 시간적 순서에 의해 배열되는 타이포그래피 형식

의 선언(Manifeste du futurisme)]은 모든 예술을 산업 사회의 새로운 현실을 배경으로 한 혁명 운동으로 확립시켰다. 즉 이 선언은 전쟁, 기계문명, 스피드(speed), 등 현대적 삶의 열정을 표명함으로써 현대 타이포그래피의 영웅적 시대를 열었다.²⁴⁾

이같은 신미술운동은 '예술을 위한 예술'을 배척하였으며, 단순히 형태만을 다룬 다거나 혹은 타이포그래피의 혁신만을 위해 타이포그래피 자체에만 몰두해야 한다는 생각은 배척하였고, 형태는 내용을 심화시켜야 한다고 주장하였다.²⁵⁾

그리하여 이후 마리네티와 그의 추종자들은 사진식자 체계의 발달과 건조전사(乾燥轉寫) 레터링의 발명에 힘입어, 식자(植字)를 통한 전통적 양식의 수평체계를 벗어나, 개념적이고 비선적인 작품들을 제작하였다.

또 그들은 동적이며 얽매임없는 자유로운 언어들(별, 그림, 비행기, 기차, 파도, 폭약, 분자, 원자 등)로 자유로운 타이포그래피를 탄생함으로써 문자 및 타이포그래피의 표현적 시각형태를 창조해 나갔다.

동시성의 조형개념과 함께 미래파의 중요한 정신적 지주가 되는 이론인 '다이나미즘(Dynamisme)이론'은 문학과 인쇄에 반영되어 문학에서의 동시성 개념의 시를 낳아, 시가 내포하고 있는 아이디어가 시각적인 영상으로 화폭에 옮겨졌다.²⁶⁾

문자 및 타이포그래피가 구체적이고 표현적인 시각형태가 될 수 있다는 미래주의적 개념으로 '구체시', '패턴시(pattern poetry)'라고 불리는 시형식은 사물

23) 오광수 저, op. cit., p.75

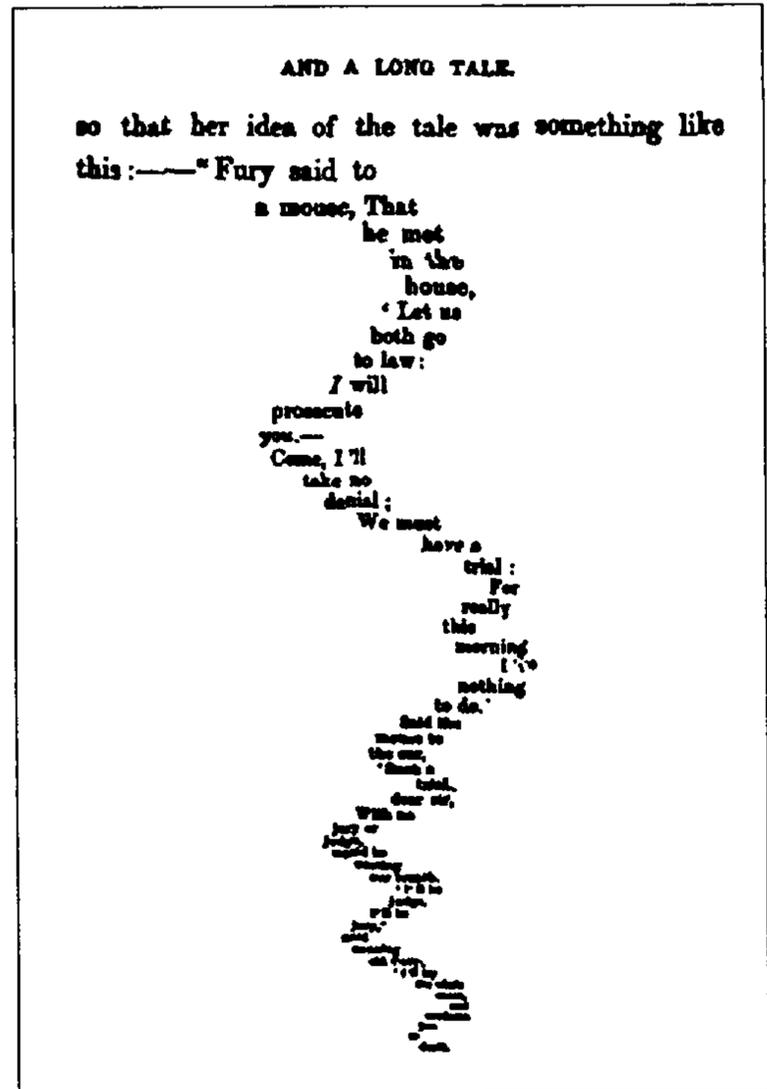
24) Edward M. Gottschall, 「Typographic Communication Today」, The International Typeface Corporation, New York, 1989, p.18

25) Hebert Spencer, 「Pioneers of modern typography」, Lund Humphries, London, 1982, p.15

26) ibid, p.60

또는 종교적 상징물의 모양을 취하는 수가 종종 있었다.²⁷⁾ 루이스 캐롤(Lewis Carroll)은 그의 ‘이상한 나라의 앨리스(Alice’s Adventures in Wonderland)’ <그림 20>에서 생쥐 이야기의 일부로써 생쥐의 꼬리를 구성하기 위해 크기가 점점 작아지는 활자들과 회화적인 형상을 사용하였다.

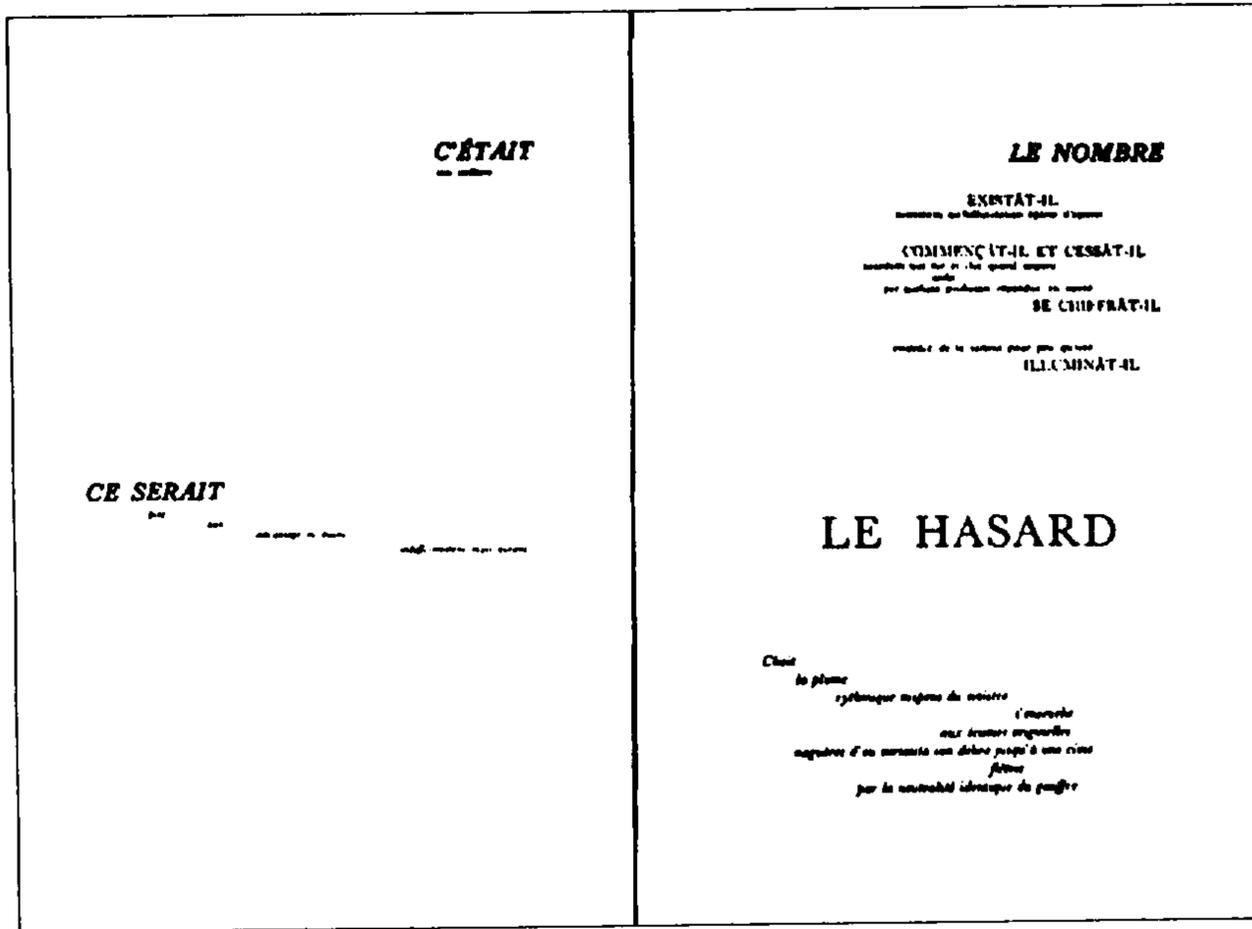
프랑스 상징주의 시인 말라르메(Mallarme)는 타이포그래피 상의 한 범위 즉 대문자, 소문자, 로마체, 이태릭체 내에서 20페이지에 700단어로 이루어진 ‘던져진 주사위(Un Coup de De’s)’ <그림 21>라는 시를 발표했다. 각 단어들을 염주알처럼 일직선으로 연속해서 꿰어 나간 것이 아니라, 감정을 표현하고 상상력을 일깨우기 위해 지면의 전혀 예기치 못한 곳에 단어들을 배치하였다.



<그림 20>

결국 이들 미래파의 자유시와 그에 나타난 타이포그래피적 특성들은 신속하고 동시적인 커뮤니케이션의 창조를 위해 시, 회화, 건축, 등의 경계선을 허물었고, 사진, 인쇄기술의 변화, 그래픽 아트, 타이포그래피의 발전을 이루었다. 특히 서술적이며 선적인 전통적 타이포그래피의 구조에서 벗어나 보다 구체적이고 표현적인 시각 형태를 이루었다.

27) 필립 B. 맥스/월간 디자인 편집부 역, op. cit., p.277



〈그림 21〉

(4) 다다이즘

다다 운동은 신세대의 젊은 지성이 구세대의 합리주의적 사고방식과 기성윤리가 다져놓은 사회에 대한 심한 반발이 구체적으로 표현된 것으로써 강한 부정과 파괴적 요소를 지니게 되었다.²⁸⁾

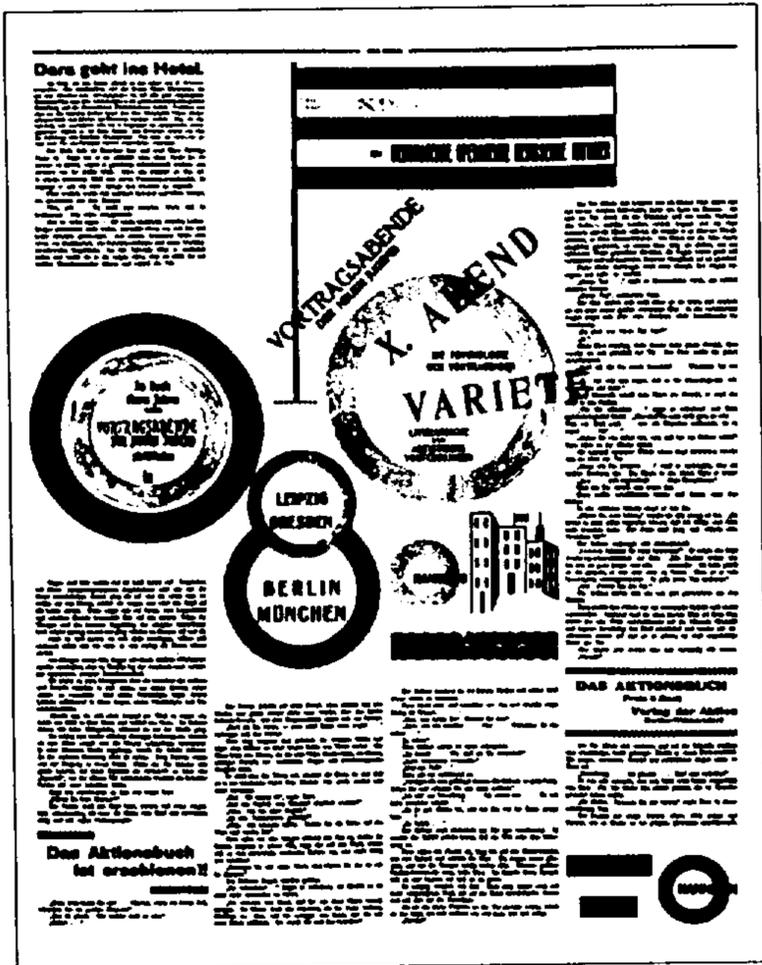
다다운동이 자연스런 문학 운동으로 발전한 계기는 시인 후고 발(Hugo Ball)이 독자적으로 활동하던 시인, 화가, 음악가 등 예술가들이 서로 만나는 장소인 '카바레(Cabaret voltaire)'를 스위스의 취리히에 개업한 뒤부터이다.

그러나 다다의 주도적 발전을 이룬 인물은 1917년 7월에 창간된 정기간행물 '다다(Dada)'를 편집하였던 젊은 헝가리 시인 트리스탄 차라(Tristan Tzara)였다.²⁹⁾

28) Tristan Tzara · Ander Breton/송재영 역, 「다다-쉬르레알리즘선언」, 문학과 지성사, 1987, p.237

29) 필립 B. 맥스/월간 디자인 편집부 역, op. cit, p.280

차라는 자신의 시에 신문 기사, 광고 전단, 기차 시간표 등 대중화된 매체에서 대중적 슬로건이나 문구를 소리나 잡음으로써 또 사물화된 시어로 변화시켜 끼워 넣음으로써 다른 문학 장르의 파괴를 시도했다. 따라서 그의 시 소재는 이미 대중적인 것으로 '문화 행위로서의 언어 영역이 소비라는 이름의 사회와 관계를 맺는 것'³⁰⁾이라고 주목을 끌었다.



〈그림 22〉

이점에서 다다는 미래주의의 전통적 가치관의 부정과 그 맥락을 같이 한다. 그들은 예술과 전통을 부인함으로써 미래파에 의한 시각적 표현 수단을 더욱 다양하게 만들었으며, 이미 결정되어 있는 계획과 무의식적인 우연적 행위를 결합함으로써 전통적 타이포그래피에서 더욱 벗어날 수 있었다.

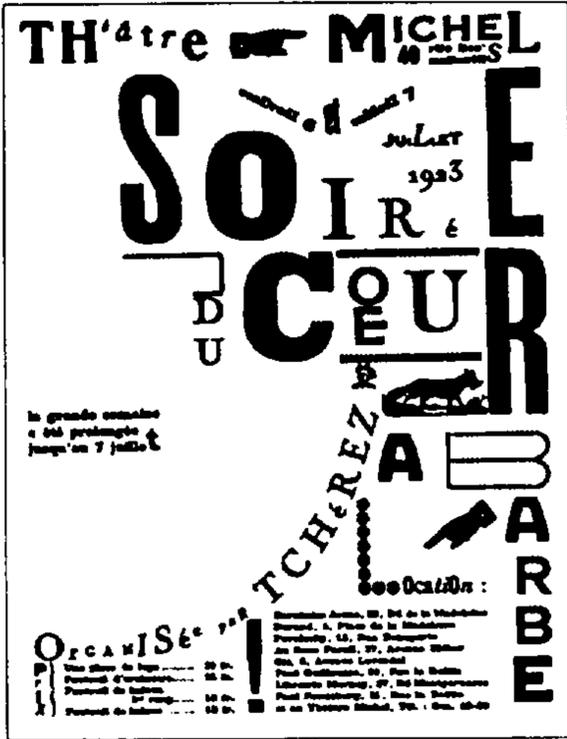
즉 '자유로운 타이포그래피'에 대한 미래파의 의도를 바탕으로 다양한 크기의 활자를 비합리적인 방법에 의해 무작위적으로 배열함으로써 충격 효과 내지는

우연에 의한 공간적 변화를 주었으며, 콜라주 기법과 포토몽타주 기법 등은 풍부한 연상을 유도하여 시각전달의 새로운 길을 열었다.

다다이스트 작품 중에서 하트필드(J. Heartfield)가 디자인한 '새로운 청년 (Neue Jugend)'을 위한 입문서는 새로운 타이포그래피 분야에 있어서 가장 초

30) J. Drucker, 「The Visible Word-Experimental typography and Modern Art」, 1900 1923, The University of Chicago Press, Chicago and London, p.195

기의 중요한 자료 중의 하나이다.<그림 22>



<그림 23>

또한 그들은 구체적인 시각적 형상-음성기호로서가 아니라-으로서의 글자체에 대한 입체파의 개념을 계속 견지하였다. 일리야 즈다네비치(Ilya Zdanevitch)의 '털난 심장의 파티(Party of the Bearded Heart)' <그림 23>는 40종 이상의 활자체를 타이포그래피 소재로 사용하여 한데 섞어 놓았다.

이와 같이 다다는 전통적 조판 방법으로부터의 해방, 활자의 크기나 사진의 활용 등 새로운 타이포그래피의 전형적인 특성이 발견된다.³¹⁾

다다이스트들은 그들의 표현세계에 사진을 도입하기도 했는데, 다른 대상간의 상호 침투이자 콜라주였다. 현실의 어리석음으로 가득차 있다는 것을 환상적으로 보여주는 한나 회흐(Hannah Hoch)의 작품<그림 24>은 포토몽타주의 가능성을 보여 주었다.

이 테크닉은 나중에 러시아의 로드첸코(Alexander Rodchenko), 독일 하트필드의 정치적 선전물, 네덜란드의 슈위트마(P. Schuitema)와 쯔바르트(P. Zwart)의 광고물 타이포그래피에도 큰 영향을 주었다.



<그림 24>

31) 勝見勝외/박대순 역, op. cit, p.99

다다의 타이포그래피는 한마디로 ‘반(反)타이포그래피’라 할 수 있다. 사물로서 음향의 독립, 활자의 독립을 추구하였으며, 대중적 대량 매체의 표현관습을 그대로 그들의 타이포그래피 재료로 차용하여, 플라주적 표현을 하였다.

미래파의 이념을 이어 받아 사회 개혁과 반항 정신을 끊임없이 고취시킨 자유분방한 운동이었던 다다는 1921년과 1922년에 구성원들 사이에 논쟁과 의견 대립으로 해체되고 말았으나, 다다이즘은 이후 계속 발전되는 현대 회화적 타이포그래피의 디자인에 원동력이 되었다.

(5) 구성주의

미래주의나 다다이즘에서 활동했던 디자이너들이 전통적인 타이포그래피의 한계점을 타파했다면, 엘 리시츠키(El Lissitzky)와 같은 디자이너들은 구성주의(Constructivism)에 의한 20세기의 새로운 형태와 질서의 장을 마련했다³²⁾고 할 수 있다.

구성주의는 러시아의 혁명 후 1918년에서 약 10여년간 전개되었던 혁명적 조형 운동이다. 이 운동은 20세기 예술의 중요한 한 흐름으로 회화, 조각, 영화, 사진, 디자인, 건축에 이르는 다양한 분야에 새로운 시각을 제공하여 이제까지 볼 수 없었던 새로운 실험성을 나타냈다.

이 러시아 전위예술운동은 제 1차 세계대전 이후 카사미르 말레비치(Kasimir Malevich)에 의해 시작된다. 말레비치의 예술양식은 세잔과 입체파에서 비롯되었으며,³³⁾ 절대주의의 기본적 요소인 순수하고 단순한 기하학적 형태 - 사각형·원·삼각형- 와 순수한 색채로써 비구상적이고 기하학적양식을 창조했다. 그는

32) 알렌 힐버트/ 양호일 역, op. cit., p.26

33) 손일정, K. Malevich의 Suprematism을 통한 비구상 회화에 관한 연구, 홍익대 석 논문, 1983, p.1

‘예술지상주의 구성(Suprematist Composition)’

〈그림 25〉에서 ‘미술작품을 색채와 형상의 구체적 요소들에 의한 구성으로 보았으며, 시각적 형태는 내용이 되고, 표현적인 특성은 형태와 색채의 직관적인 구성에서 나타난다’³⁴⁾고 밝혔다.

이러한 이념은 바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky), 로드첸코, 및 타이포그래피에 가장 큰 공적을 이룬 엘 리시츠키 등의 러시아의 전위적인 예술가 집단에 의해 이루어졌다.

구성주의 타이포그래피에서는 언어와 영상을

영화에서 뿐만 아니라 인쇄술에서도 동시에 경험할 수 있도록 조화시켰으며 이러한 자세는 포토몽타주, 포토그램, 이중 인화, 이중 노출 등과 같은 새로운 시각



〈그림 25〉



〈그림 26〉

적 기술 개발을 촉진시켜 인쇄술의 가능성을 확장시켰다. 엘 리시츠키가 ‘컨덕터(conductor)’라고 불렀던 구성에서 여러 가지의 이중 인화된 사진 인쇄 기법을 볼 수 있다.〈그림 26〉

즉 카메라와 사진 기술의 이해로, 직선의 제약을 받았던 전통적인 인쇄기술, 조판술, 금속주형으로부터 탈피하여 글자를 자르지 않고서도 서로 연결

시키거나 반복시키는 등 다양하게 변형된 형태의 글자를 사용하게 되었다. 이와

34) 필립 B. 맥스/월간 디자인 편집부 역, op. cit., p.311

같은 간단하고도 경제적인 기술의 도움으로 그들은 자유로운 타이포그래피 실현을 할 수 있었던 것이다.

구성주의의 사상은 20세기의 가장 영향력있는 데 스틸(De Stijl)과 바우하우스(Bauhuse)운동에 영향을 주고 기능주의로 완성된다.

III. 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의 타이포그래피

20세기 초반 세계문화의 흐름은 정치적으로는 군주제 대신 민주주의, 사회주의, 러시아 공산주의가 들어섰고 자동차(1895)와 비행기(1903)의 출현, 활동 사진(1896), 무선 통신(1895) 등의 과학 기술의 발전은 물질적 시간과 공간의 새로운 제도들로 일대 혼란과 변화를 가져오고, 그야말로 모든 문화적 양상 및 시각 예술이 변화의 파도에 휩싸였던 시기였다.³⁵⁾

이 격동 속에서, '시각 예술'에서도 기존 구성 체계와 이념도 보다 창의적 혁명으로 변화하게 되었다. 이제 길으로 드러나는 외양의 묘사만으로는 20세기 아방가르드의 이상과 욕구를 표현해 내기엔 한계가 있었던 것이다.

이와 같은 움직임은 타이포그래피 분야에서도 예외는 아니었다. 20세기 타이포그래피의 발달은 색채와 형태의 기본적인 개념의 변화와 현대 회화, 시, 건축과 밀접한 관련을 맺으며, 입체파와 미래파 시인들 사이의 충돌로 인해 시작하게 된다.

또한 이 시기의 활판 인쇄술의 발달에 의한 인쇄물의 대량 생산과 대량 보급은 문자 자체에 대한 재인식을 가져왔다.

우선 타이포그래피는 기존에 사용해 왔던 통사법으로부터 해방을 추구하여 '선형적(線形的) 시행(詩行) 형식'에서 벗어나려는 시도가 나타나게 되었으며, 낱말은 문장에서 독립된 개체로 인식되었다.

그리하여 음악을 동경했던 낭송 시대의 시는 소리의 흐름이 구속되는 시간으로부터 벗어나 문자의 2차원적 공간으로 진출하게 되었다. 이는 '읽는 시'가 아닌 '보는 시'라는 개념의 변화를 의미한다. 형태가 그다지 중요한 요인이 되지 않

35) *ibid.*, p.238

있던 ‘읽는 시’는 ‘보는 시’에서 활자의 형태적 측면이 새로운 표현 속성으로 부각되었다.

다시 말해 활자 매체의 보급, 확산으로 말미암아 ‘손글씨’에 의존되어 있던 소리를 나타내는 낱말들이 각각 형태적 의미를 가지고 인쇄되어 시각적 대상으로 사물화된 것이라 할 수 있다.

이와 더불어 시인들은 언어의 다양한 시각적 표현으로 새로운 시대의 전위적인 시적 심상(詩的 心象)의 구현을 이루었으며, 음상(音象)의 시각화, 즉 ‘회화적 문자 표현’으로 나타나게 되었다.

이와 같은 문자의 표현의 다양화, 즉 타이포그래피의 변화들은 기존의 ‘장식적 타이포그래피’ - 글자 자체에 장식을 덧붙여 표현하는 것만이 글자로 표현할 수 있는 방법의 전부라고 생각했던 기존의 가치관-에 대한 비판적 시각을 갖게 됨을 의미하며, 기능에 대한 새로운 인식 하에 ‘새로운 타이포그래피’로 이행의 계기를 마련한 것이라 할 수 있다.

이러한 변화는 마리네티, 아폴리네르 등을 중심으로 한 표현주의자들, 입체파, 미래파 예술가들, 다다이스트들의 업적이라 할 수 있다.

따라서 본 장에서는 20세기초 시인으로 활동했던 ‘기욤 아폴리네르’와 ‘필리포 마리네티’의 타이포그래피를 통해 활자를 통하여 나타내고자 했던 그들의 타이포그래피를 이룬 기틀과 시각적 특성을 알아보고, 그들이 글자로 표현하고자 했던 의도와 현대 타이포그래피에 끼친 영향에 대해 살펴 보고자 한다.

1. 기욤 아폴리네르

(1) 아폴리네르의 타이포그래피의 기틀

「말에는 영혼이 있고, 그리고 쓰여진 말 자체에는 판에 박힌 수학과 같은 것보다 더한 그 무엇이 있다. 또한 그래픽 사인과 그것이 의미하는 것 사이에는 어떤 관계가 있다.」는 주디스 클라델(Judith Cladel)의 말속에서 인간은 관념을 ‘문자의 형상화’를 통해 표현함을 의미한다.

20세기초 프랑스 시인이자 입체파 화가이기도 한 기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire 1880~1918)는 시작(詩作)에 있어서 시각적 효과를 타이포그래피의 기교로 보여준 선구자적 역할을 했다.

특히 그는 피카소와 친밀한 관계를 이루며 입체파 회화 및 문학의 원리를 정립하면서 자신의 저서 ‘칼리그람프(Calligrammes)’³⁶⁾를 통해 회화적 타이포그래피를 전개 시켰다.

아폴리네르는 1905년 화가 피카소와 시인 막스 자코브(Max Jacob)를 만나는 것을 계기로 회화와 문학의 양 영역에서 영향력을 발휘하였다. 시(詩)와 문학(文學)이외 미술평론에서도 재능을 나타낸 그는 무엇보다도 ‘입체파의 화가들(les peintres cubistes)’³⁷⁾을 통해 입체파 화가들을 옹호하고 이들의 예술적 창조력의 근원을 밝히려고 애썼다. 우선 그는 이 책에서 입체파 창조력의 근원을 원시예술, 즉 흑인의 조형예술에서 찾고 있었으며, 입체파의 역사와의 관계에서 1907년경 ‘야수파’의 모리스 드 블라밍크(Maurice de Vlaminck), 앙드레 드랭(Andre Derain), 앙리 마티스(Henri Matisse) 등이 아프리카 조형예술을 알게 된 점을 아폴리네르는 높이 평가했다.³⁸⁾

큐비즘 화가들의 공헌은 당시 공간 표현의 지배적인 역할을 한 ‘일점 원근법’

36) 본 논문에서 인용되는 아폴리네르의 詩의 페이지 수는 갈리마르(Gallimard) 출판사의 「Bibl. de la Pléiade」 <Oeuvres Poétiques> 1971년판에 의거하며 이하 O.P로 약호표기, 칼리그람프(Calligrammes)는 Cal.로 약기함.

37) 이 책은 당시 큐비즘의 화가에 대한 최초의 연구서로 전반을 논의 규명하고 있다.

으로부터 해방하여 새로운 공간개념을 확보하려 했다는 데 있다.

이후 전통적 회화공간의 시각적 규범과 과거 미술적 요소를 과감히 벗어나 사물을 보다 형이상학적 형태의 모습에서 찾으려는 '분석적 개념'으로 당시 예술의 공통적 경향으로 나타난다.

그리고 이와같은 예술적 경향을 계기로 아폴리네르는 입체파 운동에 있어서 꼴라주기법의 중요성을 파악하고 표현하는 데 크게 공헌한다.

큐비즘의 사물에 대한 '분석적 개념'과 '꼴라주 기법'은 예술과 일상 세계간의 경계, 즉 '언어와 회화'간의 경계를 깨뜨리는 획기적 변혁의 시도였다. 이점에 대해 아폴리네르는 1912년 12월 <파리의 밤(Les Soirées de Paris)>에서 다음과 같이 언급하고 있다.

피카소와 브라크는 그들의 예술작품에 문자를 끌어들었다. 그 이유는 현대 도시에서 표어, 플라카트, 공지사항문이 대단히 중요한 예술적 역할을 행하기 때문이다.³⁸⁾

예술가들이 문학으로부터 받아들인 것은 곧바로 아폴리네르의 타이포그래피 형성에도 영향을 끼친다. 즉 회화에서 넘겨받은 '현실의 타파'는 바로 타이포그래피에 있어서 기존의 통사법적 문장구조의 파격을 일으켰으며, 피카소와 브라크에게서 배운 '동시성'은 타이포그래피 표현에 있어서 발전된 개념으로 이어지게 된다.

여기서 '동시성'의 개념은 시간과 공간의 종합을 꾀하려는 입체파 예술론과 관련한 아폴리네르의 타이포그래피 표현 기법이다. 구두점의 생략, 반복되거나 상

38) 이상금, '시문학에 있어 회화성 확보 - 기욤 아폴리네르의 입체파적 관점-', 오늘의 문예비평, 1991.7, p.111

39) Jeremy Adler und Ulrich Ernst, Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, Weinheim, 1987, p.241

충되는 영상, 언어를 뒤따라가는 오리무중의 줄거리 등과 함께 펼쳐지는 갖가지 말장난은 아폴리네르가 즐겨 사용한 기법이다.⁴⁰⁾

이후 1913년에서 1916년에 걸쳐 만들어진 ‘칼리그람므, 평화와 전쟁의 詩 (Calligrammes, Poemes de la paix et de la guerre)’에서 시를 상징적으로 시각화하게 된다.⁴¹⁾ 그러나 아폴리네르의 시각적 표현의 결정적 자극을 준 것은 입체파에 앞서 이태리의 미래주의였다. 마리네티가 1913년 3월 1일 [무선환상과 언어 통일(Dre drahtlose Phantasie und Worte-in-Einheit)]을 발표한 후[미래주의 선언(Manifeste du futurisme)]으로부터 특별한 문학적 이념을 발전시킨 아폴리네르는 같은 해 7월 29일에 나온 [미래주의 자들의 반전통(l’antitradition futuriste)]을 통해 미래주의와의 연계를 맺는 데서 알 수 있다.⁴²⁾

결과적으로 아폴리네르는 입체파의 관념적 형상화, 폴라쥬 기법, 동시적 표현과 미래파의 미래주의 선언의 영향으로 과거 실증주의적이고 단선적인 전통 논리를 벗어나 신화 속에서 기적과도 같은 질적이며 상징적인 ‘회화적 타이포그래피’의 기틀을 마련하게 되었다.

(2) 아폴리네르의 타이포그래피

1) 수평적 시행의 탈피

아폴리네르의 타이포그래피 표현에 있어서 첫번째 특징은 종전 글쓰기의 선형적 시행을 탈피하여 입체감있는 새로운 골격 위에 시를 구조화함으로써 ‘독서 방향의 다양성’을 이루었다는 것이다.

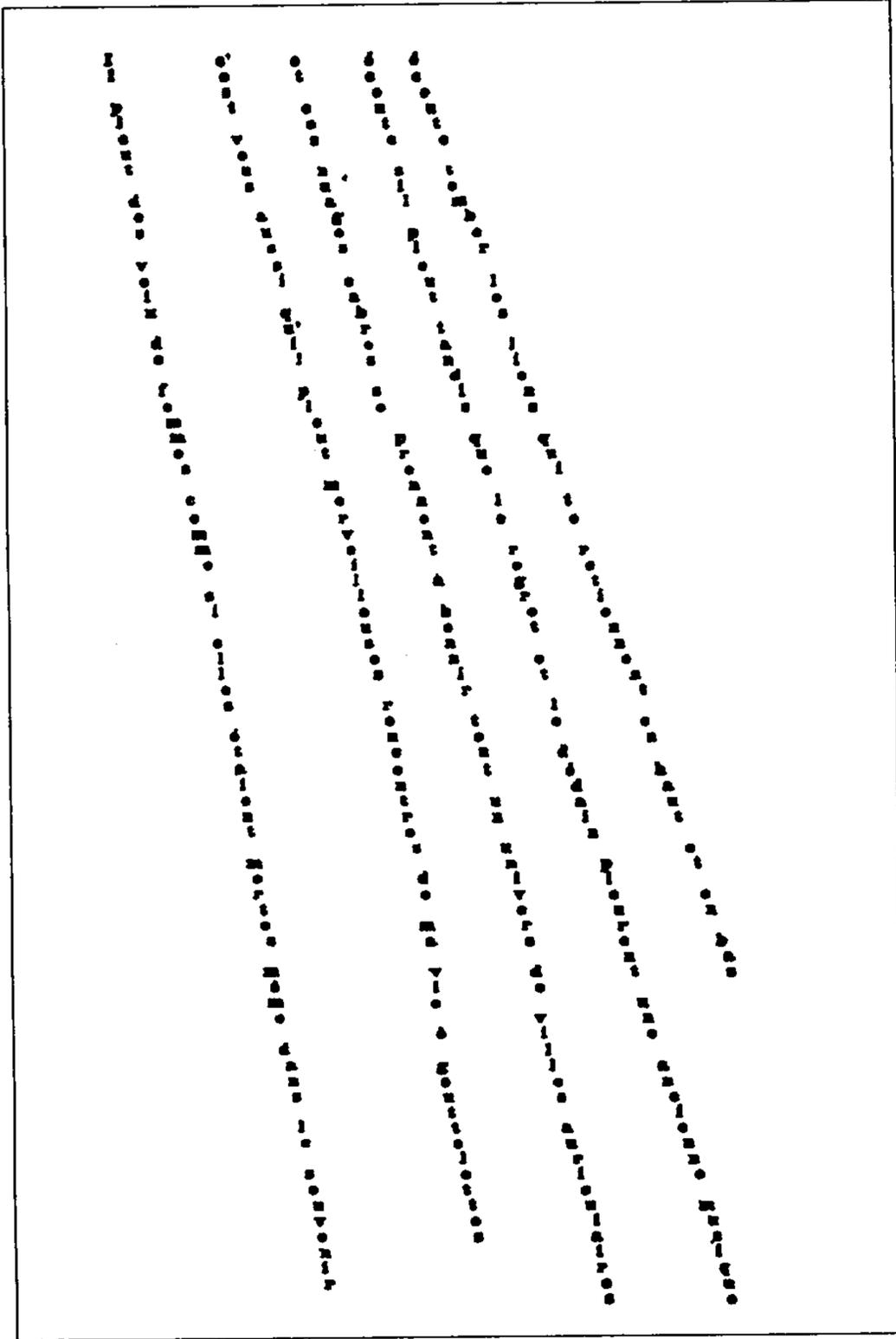
40) 파스칼 피아/ 황현산 역, op.cit., p.6

41) 여기서 말하는 ‘칼리그람므’는 애초 아폴리네르가 제시한 작품을 합당한 제목을 서정시의 새로운 형태의 이름으로 선정한 데서 나온 말이다. : Jeremy Adler und Ulrich Ernst, op.cit., pp.241-242

42) 이상금, op. cit., p.115

우선 그는 수평적 시행을 '사선' 또는 '수직'으로 시도했다.

그의 최초의 칼리그램므인 '비가 내리네(Il pleut)' <그림 27>는 비가 내리는 모



<그림 27>

coup de Dés)'에서도 볼 수 있다.<그림 21>

양을 이루는 사선의 시행을 이름으로써 시에 있어서 운동감과 공간감(여백)을 동시에 주고 있다.

이 여백의 공간은 입체감을 주면서 '공간으로 차지하는 것' 자체가 하나의 타이포그래피 요소로 작용하는 것이다. 즉 여백의 공간은 지면 위에서 시행을 직선 또는 곡선으로 만들어줌으로써 자유로움을 함축하고 있다.⁴³⁾

이런 시각적 표현에 의한 여백과 자유로운 시행은 아폴리네르에 앞서 말라르메가 보여준 전위적인 실험시인 '던져진 주사위(Un

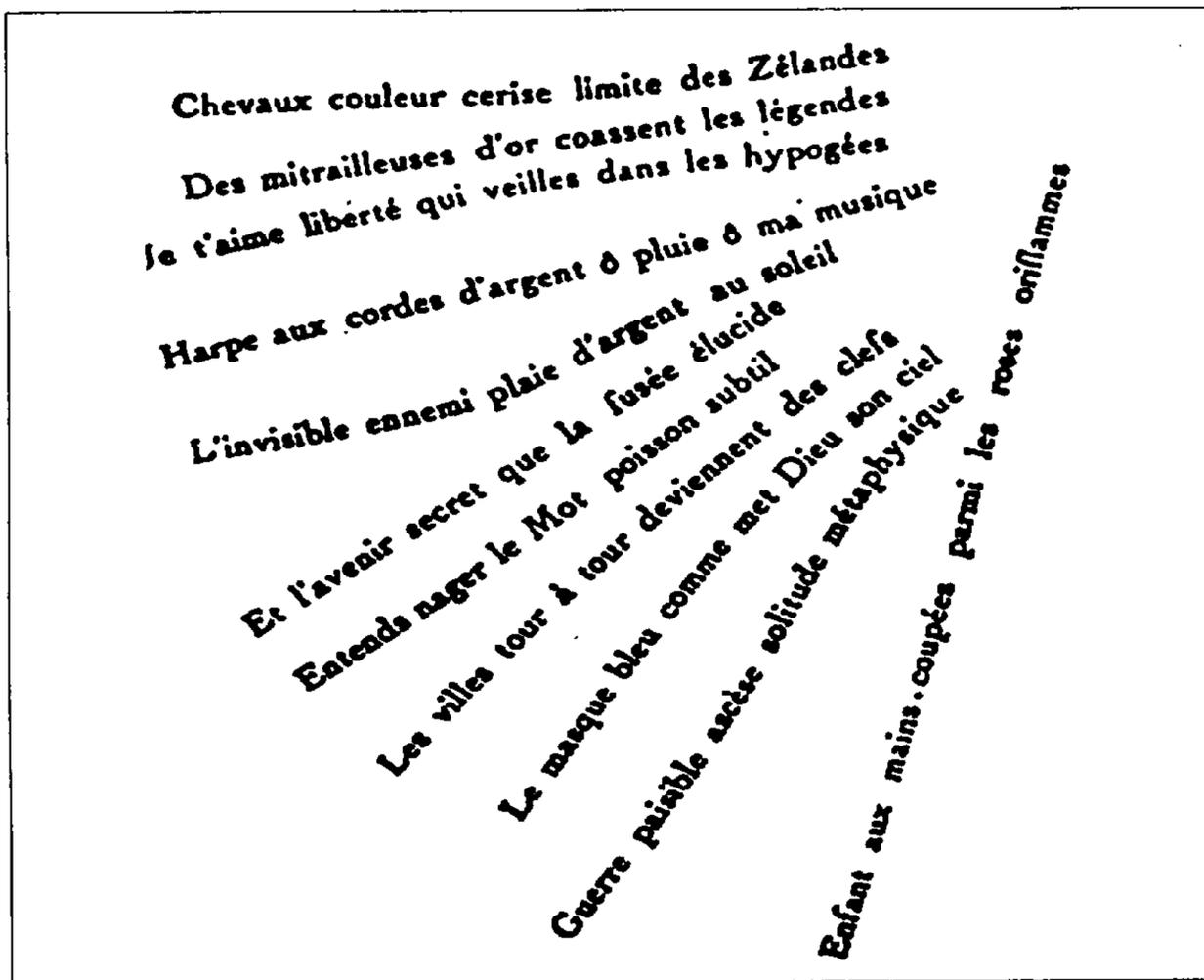
43) 다니엘 들라스/ 자크 필리온네, 「언어학과 시학」, 인동, 1985, p.277

: "시에 있어 여백은 외부적으로 부과되는 물질적 차원의 불가피성은 아니다. 여백 자체가 바로 시의 존재, 시의 생명, 시의 호흡의 조건 그 자체인 것이다."라고 언급함.

또한 <그림 27>에서 여백의 공간감과 함께 운동감도 발견할 수 있는데, 이는 5개의 시행이 내리는 비 모양을 이룸으로써 사선의 방향감으로 인한 '운동감'을 느끼게 해 주는 것이다.

이같은 아폴리네르의 타이포그래피의 수평적 시행의 탈피로 인한 운동성은 다른 깔리그람프인 '표적(Visée)'⁴⁴⁾<그림 28>에서 더욱 강해진다. 여기서는 오른쪽 위의 중심점을 겨냥하여 모든 선이 움직인다는 시각적 인상을 준다.

11개의 선을 중심으로 집중하는 움직임으로 중심의 관찰자가 연속적으로 바



<그림 28>

라보는 일련의 시선으로 읽을 수 있다. 한 고정점에서 출발해서 매번 다른 지평선으로 눈길을 돌리며, 그 시선이 닿는 점의 연결은 원의 호를 그리며 지면을 절

44) 이 시는 1915년 6월 시인이 사랑하는 마들렌(Madeline)에게 보내진 것으로 중심점은 사랑하는 애인은 향해 있다.: O. P. Cal p.224

단한다. 이러한 움직임 아래 내용을 읽으면, 각 행이 모여 낡는 이미지는 입체감 있는 중첩으로 제시되어 전체적인 이미지가 형성된다.

2) 자간과 행간의 변화에 따른 표현의 변별화

또한 아폴리네르는 자간과 행간에 의한 밀도를 달리 함으로써 차별화된 타이포그래피의 효과를 나타냈다.

이를 위해 '비가 내리네' <그림 27>와 또다른 비의 형상 '강철로 된 비(la pluie d'acier)' <그림 29>를 비교하여 살펴보자.

이 비<그림 29>는 시각적으로 앞의 비<그림 28>에서보다 뻣뻣한 밀도를 지녔다.

il	mon	il	il	o	cou	é
pleut	cœur	pleut	pleut	pluie	ron	clà
len	se	la	et	o	ne	tez
te	fend	por	moi	bel	mes	fan
ment	en	te	je	le	a	fa
il	pen	Au	pleu	pluie	mis	res
fait	sant	gus	re	d'a	vain	au
froid	à	te	sur	cier	queurs	beau
Des	mes	ou	mes	change	et	so
ra	a	vre	a	toi	chan	leil
fa	mis	la	mis	en	ge	vic
les	qui	bou	que	cou	toi	to
pas	souf	che	la	ron	o	ri
sent	frent	com	pluie	ne	pluie	eux
ve	pour	me	en	in	de	que
nant	hâ	pour	chai	fi	fer	de
des	ter	le	ne	nie	en	vien
Cé	la	der	à	pour	ray	dra
ven	vic	nier	l'in	mes	ons	la
nes	toi	sou	fi	a	d'or	tris
	re	pir	ni	mis		te
						pluie

<그림 29>

뾰뾰하게 배치된 비일수록 비의 형상은 운동감이 덜 하다. 따라서 자간과 행간의 차이에 따라 의미는 변별된다.

이러한 인쇄술의 직접적인 영향은 말라르메의 '던져진 주사위(Coup de De's)'에서 받은 듯하다. 말라르메는 흰 여백 위에 검은 활자의 배열의 변화를 통한 흑백의 효과, 활자의 밀도 등을 세심히 연구했다.⁴⁵⁾

즉 두 시는 비의 형상을 나타내고 있지만 활자 밀도의 강약과 시인의 현실 감각과의 상관 관계에 의해 각각 다른 시상으로 '운동성'을 지니며 표현되고 있다.

3) 의미의 구상적 표현

아폴리네르는 초기의 칼리그라프에서 자필(自筆)로의 시 표현을 꾀했는데, 여기서 그의 시들은 일반적 사물의 형상을 본떠 만든 시의 전통과 구별되는 독창적 징표를 발견할 수 있다.⁴⁶⁾ 따라서 초기 아폴리네르의 시는 인쇄를 통한 표현이라기보다 오히려 '칼리그래피(calligraphy)' 적이었다.

칼리그래피는 인쇄적인 의미에서 결코 아름다운 것은 아니지만 당시 아폴리네르가 자필의 시에서 드러내고자 한 점은 속기문자 또는 자필로써 시적 감동을 확고히 주고자 하는 면과 표의문자로써 시적 대상물을 구상화하려는데 있다.⁴⁷⁾

'비가 내리네' <그림 27>는 시행이 지면 아래로 가랑비가 되어 내림으로 내용을 시각적 형태로 나타내고 있다.

이 시의 첫 시행을 보면,

Il pleut des voix de femme comme si elles étaient

45) 마르셀 레몽/김화영 역, 「프랑스 현대시사」, 문학과 지성사, 1983, p.310

46) 예를 들면 그의 유명한 '비가 내리네'라는 상형시가 1914년 발표될 때는 순수 자필로 이루어져 있었지만 이후 1968년에야 비로소 인쇄체의 형태로 나타났다. ; 이상금, op. cit., p.118

47) Jeremy Adler und Ulrich Ernst, op. cit., p.244

mortes même dans le souvenir⁴⁸⁾

여인네들의 목소리가 비가 되어 흘러간다. 마치 추억 속에 죽어 있었던 것처럼

즉 아폴리네르는 ‘비’라는 매개체를 통하여 과거의 여인들을 회상하고 있는 것이다. 또 ‘강철로 된 비’〈그림 29〉에서도 전쟁의 승리에 대한 기원이 비의 이미지를 강렬하게 변형시켜 드러내고 있다.

‘강철로 된 비’의 5, 6행의 내용을 보면 그의 전쟁의 기원을 알 수 있다.

Ô pluie Ô bel la pluie d'acier change toi en couronne infinie pour mes
amiscouronne mes amis vainqueurs et change toi Ô pluie de fer en rayons d'or⁴⁹⁾

오 비여 오 아름다운 강철비여 내 친구들을 위해 영원한 왕관으로 변하거라
승리자인 내 친구들을 위해 왕관 그리고 쇠로 된 비여 금빛으로 변하여라

그러나 맨 마지막 행(7행)에서

soleil victorieux que deviendra la triste pluie⁵⁰⁾

슬픈 비가 될 승리의 태양

으로 보아서는 슬픈 비가 될 것을 예고하는 듯 하다.

이처럼 아폴리네르의 타이포그래피는 자신의 시 내용을 시각적 구상화를 통해 표현하고 있음을 알 수 있다.

48) 이정실, Apollinaire의 〈Calligrammes〉에 나타난 조형적 표현과 시적 의미, 이화여대 석사 논문, 1990, p.13

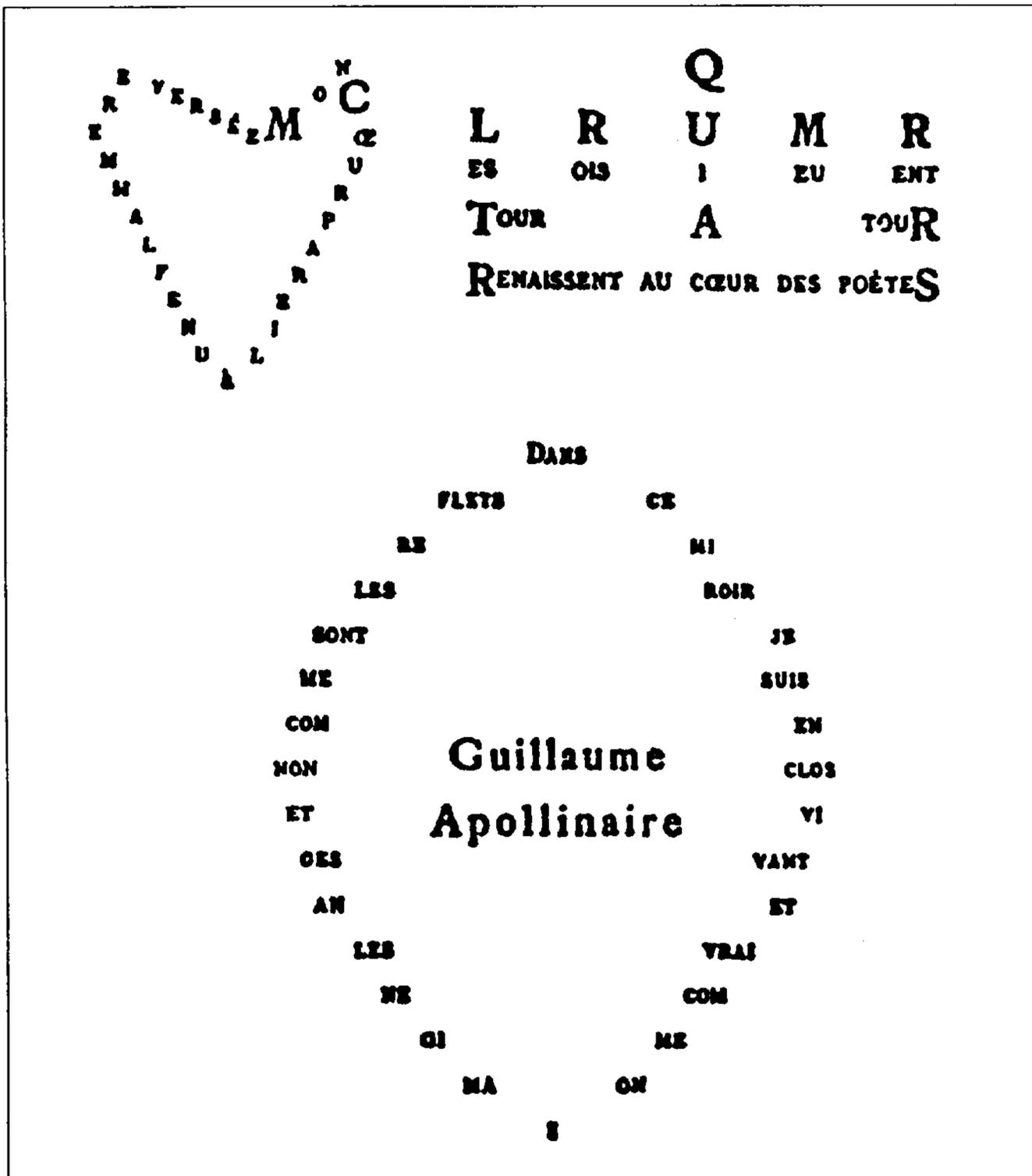
49) *ibid*, p.22

50) *ibid*,

4) 의미의 다원적 구성

아폴리네르의 타이포그래피는 독립적인 의미가 상징화된 칼리그라피가 있는 반면, 각 요소가 동시에 요소들 간에 상호 연관성을 맺고 전체 의미를 이루는 다원적 구성의 칼리그라프가 있다.

<그림 30>는 '심장, 왕관과 거울(Coeur couronne et miroir)'⁵¹⁾이라는 제목의 칼리그라프인데, 여기서 '심장', '왕관', '거울'의 세 요소는 각각 다른 외관을



<그림 30>

지냈지만 본질적으로 하나의 형상 즉 '심장'으로 그 의미가 모아지고 있다. '심장(즉 시인의 존재)'을 중심으로 각 요소가 상호 관련성을 가지며, 이 한가지 주제는 서로 다른 시각적 이미지를 표현하고 있는 것이다. '심장'과 '거울'은 시각적으로 직접 원형을 보여주고 '왕관'은 의미상으로 원의 범주에 속한다.

따라서 셋 모두 같은 형상, 즉 원형의 범주를 그리며 상호 관련을 맺는다고 볼 수 있다.

또 '단도에 찢린 비둘기와 물 튀김(La colombo poignardée et le Jet d'eau)' <그림 31>⁵²⁾은 언어의 '다원적 형상'과 '운동성'을 모두 고려한 작품이다. 먼저 단도로 찢린 비둘기와 분수 사이의 연관성에서 '비둘기'는 평화의 상징이고 '단도에 찢린 비둘기'는 깨어진 평화를 의미한다.⁵³⁾

움베르토 에코(U. Eco)가 이러한 도상적 기호의 유추의 기능에 대해 강조했듯이, 여기서 우리는 의미의 다원적인 구성을 볼 수 있다. '비둘기에'서 암시된 '전쟁'의 주제는 '분수' 안에 더욱 구체화되고, '분수'는 땅에서 떠오르는 새처럼 펼쳐진 날개의 형태를 하고 있다. 또한 어떤 연계를 의미하듯 비둘기와 분수 사이에 대문자 C ? O 로 형성된 수직 축이 있다.

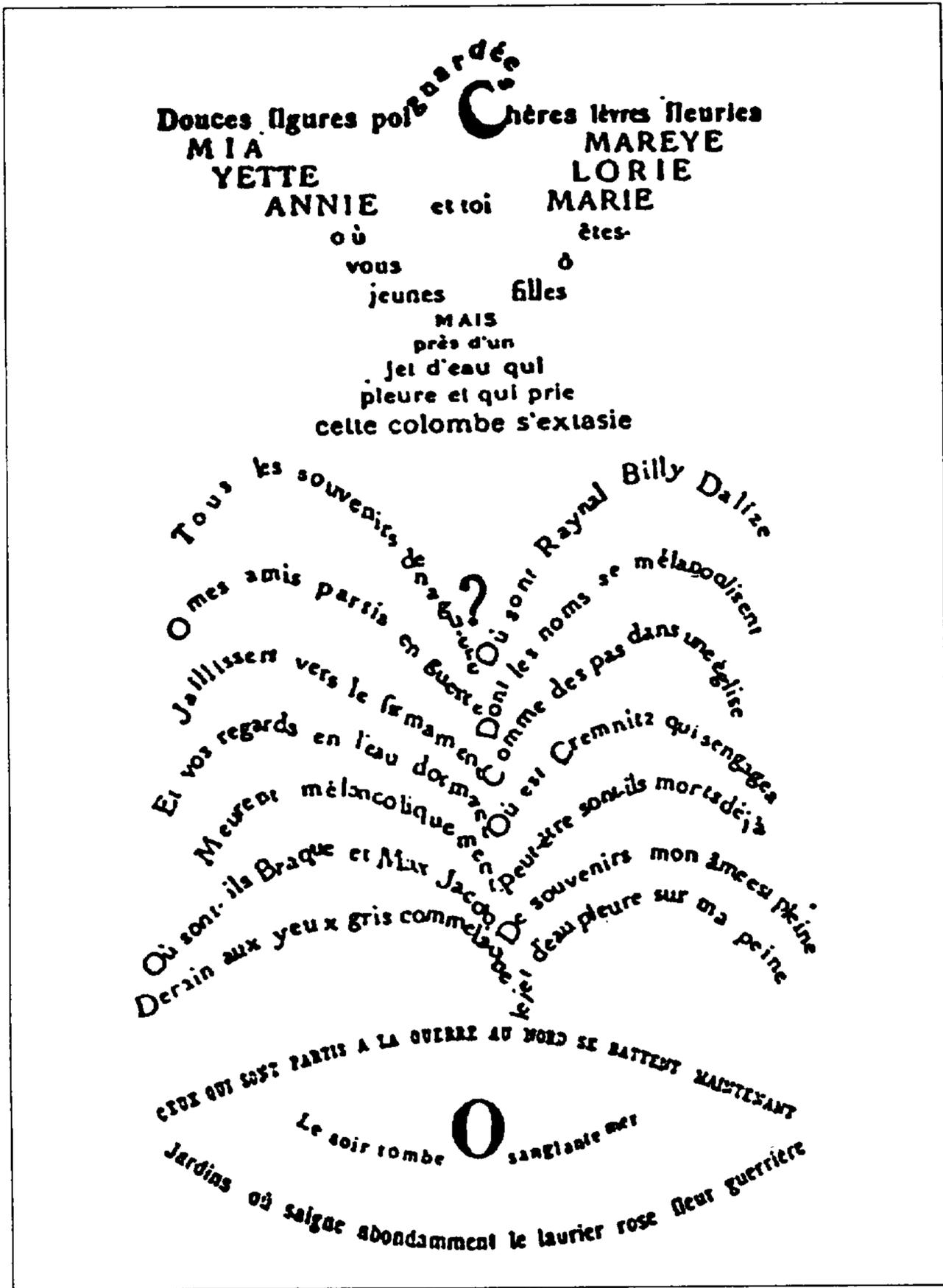
여기서 분수의 언어 표현은 슬픔과 고통으로 가득차 있다. 분수의 물을 그리는 선들은 8음절의 7행시로 전환될 수 있는 선조성을 간직하고 있는데, 즉 그것은 전쟁이 친구들을 앗아갔고 그들의 행방을 자문하며, 그들이 죽었을지도 모른다고 슬퍼하는 내용이다.⁵⁴⁾

또 분수의 도관 안의 대문자 O는 물이 떨어지는 음성적 표현이기도 하고, 물방

51) O.P., Cal., p.197 :< Les Soirées de Paris>, No.26-27, juillet-aout, 1914

52) O.P., Cal., p.213

53) 이정실, op.cit., p.48



〈그림 32〉

울을 나타내는 구상적 표현이기도 하며, 슬픔을 탄식하는 감탄사이기도 하다. 시각적으로 분수의 물은 공간으로 퍼지는 방식에 의해 순환적 움직임을 가진다.

분수의 물은 오르고 떨어지다가 오른다. 이 움직임은 마치 인간 존재는 사라져

54) *ibid.*, p.49

도 세계는 영구함을 드러내며, 물의 순환성은 비둘기의 의미를 드러낸다.⁵⁵⁾

이처럼 비둘기와 분수는 의미의 다원적 형상과 운동성을 함께 내포함을 알 수 있다.

분수의 맨 마지막 행을 보면, 분수가 상징하는 의미를 파악할 수 있다.

Jardin où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière⁵⁶⁾

수북이 피로 젖은 정원 붉은 월계수 전쟁의 꽃

바시(A.M. Bassy)는 칼리그라프를 ‘시적 공간 안에 하나 또는 여러 개의 문체적 대사의 개입으로부터 생긴다’⁵⁷⁾라고 했다. 즉 이는 각 요소는 항상 시각적 형상과 언어 표현을 모두 살펴야 하고 요소와 요소간의 언어 표현이나 형상에 추상적 의미 아래서 전체 그림의 의미를 잘 파악해야 하는 것이다. 다원적 구성의 타이포그래피는 요소 각자가 만들어내는 1차 의미 위에 각각의 관계가 만들어내는 2차의 의미가 겹치므로 각 요소 안에 전체성이 있고 각각의 관계를 통해서 또 하나의 전체를 이해해야 하는 것이다.

5) 플라쥬 기법

아폴리네르의 ‘대양의 편지(Lettre-Océan)’ <그림 32>은 1914년 6월 15일 아폴리네르가 쓴 최초의 상형시이다.⁵⁸⁾

이 시는 선원간에 바다 위에서 교환하는 편지의 일종으로 특수한 ‘우편 형식’

55) *ibid.*, p.50

56) *ibid.*, p.49

57) A. M. Bassy, 「Forme littéraire et forme graphique」, ‘scolies’ Cahiers de recherches de l’Ecole Normale Supérieure III, IV, 1973-74, p.173

Lettre-Océan

Je n'aurais la même part de vous
si je la coupe en 2

J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique
Ta voix me parvient malgré l'énorme distance
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Les voyageurs de l'Espagne devant faire
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer
je t'envoie cette carte aujourd'hui au lieu

Correos
Mexico
4 centavos

U. S. Postage
2 cents 2

VERACRUZ

REPUBLICA MEXICANA
TARJETA POSTAL

11 09
M. 3
11
E. de, B. de, M. de

de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sur
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente
des événements.

de la voir
vive la République
Mou le croquis
Des chefs j'en ai vu mille et mille
Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna
Envoie le Pape
Le général sans vous pas
non si vous restez une nuit
La Tu n'as pas le London un jour
c'est de la

T
S
F

BONJOUR ANORA
TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN
LES

Mayas

<그림 32-1>

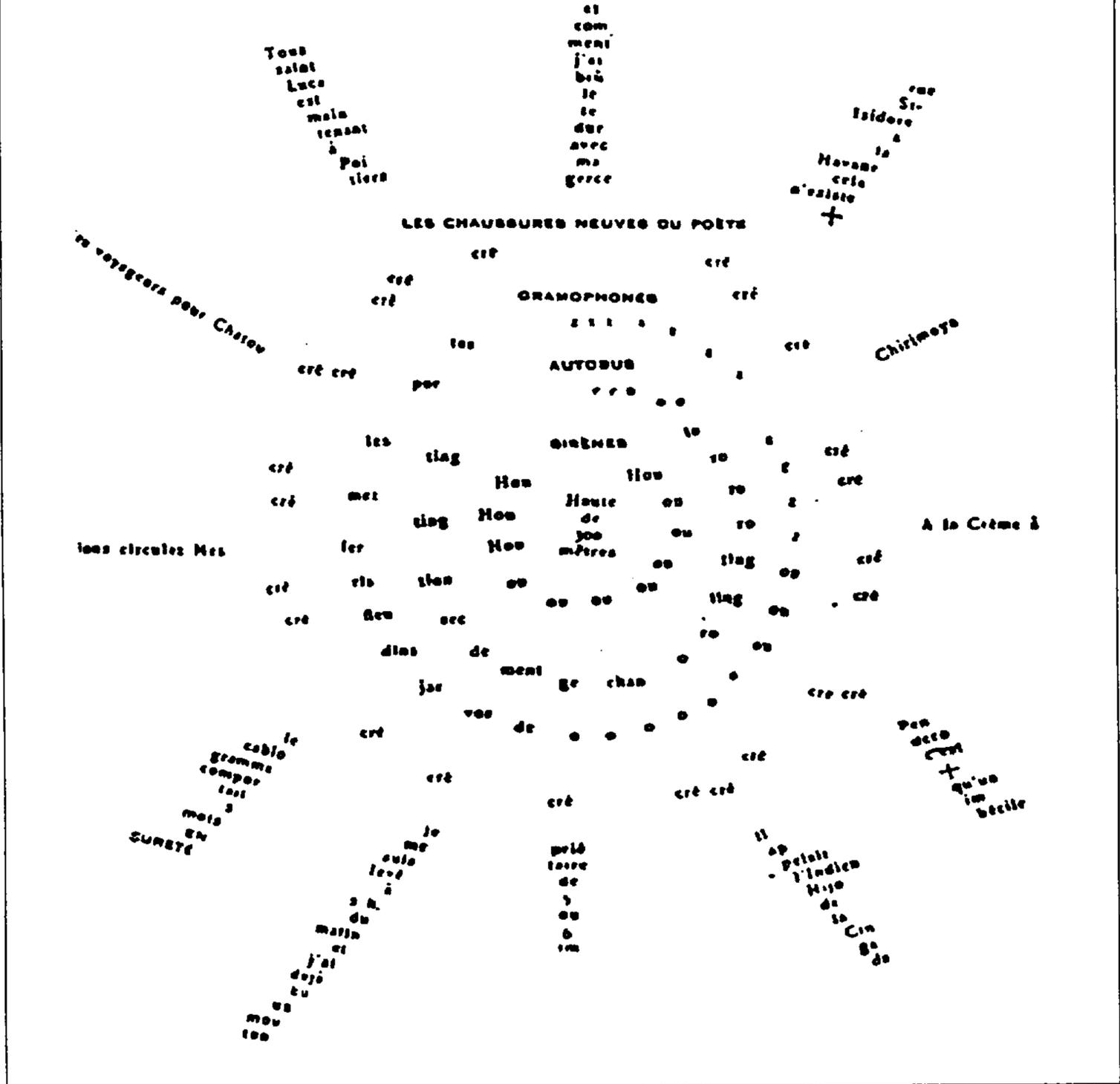
을 띠고 있어, 보다 면밀히 살펴보면 두 선원 형제 사이에 나누어지는 교신이 변형된 플라주기법의 시 형태를 취하고 있다.⁵⁸⁾ <그림 32-1>를 보면 우표 붙이는

58) 파스칼 피아/황현산 역, op. cit., p.23

Te souviens-tu du tremblement de terre entre 1885 et 1890
 on coucha plus d'un mois sous la tente

BONJOUR MON FRÈRE ALBERT à Mexico

Jeunes filles à Chapultepec



<그림 32-2>

선에서 전신용의 표시로 알아 볼 수 있는 회화적 요소를 그렸으며, 두 개의 우표
 'correos/Mexico/4centavos', U. S. postage/2 cents 2' 와 '+' 표시와 약어 활자

59) 이상금, op. cit., p.115

‘TSF(télégraphie sans fil(무선 전신))’에서 문자적 폴라쥬 기법을 알 수 있다.

또 시인은 <그림 32-2>에서 자신의 새 구두 소리인 ‘cré cré cré’를 내면서 중심에서 뺏어나간 12개의 방사선은 다양한 도시의 소리들을 나타내고 있다. 즉 라디오 방송들, 시인의 개인적 삶과 관련된 정보와 전신, 수수께끼같은 문장들이 일종의 주변적 서정을 낳고 있다. 즉 주변의 상황들이 대화를 나누듯이 시각적으로 표현되어 있다.

6) 시간의 동시적 표현

아폴리네르에 대한 60년대 비평가들은 흔히 ‘편재성’이나 ‘동시성’이라는 말을 즐겨 쓰고 있는데,⁶⁰⁾ 이는 시간과 공간의 종합을 피하려는 입체파 예술론과 관련한 아폴리네르의 시적 기법을 이야기하고 있는 것으로 20세기 이전에 사용해 왔던 통사법의 파괴를 의미한다.

“... 말하여진 언어의 단편들의 관계는 더 이상 문법적 논리의 관계가 아니고 추론적 병렬의 질서와는 정반대인 공간적 배치의 질서에 이르는 표의의 논리 관계이다.”

le lien entre ces fragments de langage parle n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant a un ordre de disposition spatiale tout contraire a celui de la juxtaposition discursive⁶¹⁾

라고 아보앵(G. Arboin)이 말했듯이 문자 구성에 있어서 어떤 일정한 규칙에 얽매어야만 되는 것은 아니다.

아폴리네르는 이런 첫 시도로 1912년 11월 처음으로 구두점이 없는 시 ‘포도월

60) 파스칼 피아/황현산 역(1983), op. cit., p.6

(Vendémiaire)'⁶²⁾을 <파리의 밤>⁶³⁾에 발표함으로써 '동시성의 개념'을 나타냈다.

Actions belles journées sommeils terribles

Végétation Accouplements musiques éternelles

Mouvements Adorations douleur divine

Mondes qui vous ressemblent et qui nous ressemblent

Je vous ai bus et ne fus pas désalteré⁶⁴⁾

구두점을 없앴으로써, 자신의 과거에 고통스런 기억들을 포도주를 송두리째 들 어마심으로 과거에서 현재의 시간으로 자신의 심정을 달래고 있다.⁶⁵⁾ 시간의 동시성 표현의 또한 예는 1914년 1월 <파리의 밤>에 발표된 '대양의 편지(Lette-Océan)' <그림 32>이다.

이 시에 대해서 갈레이(P.S. Galey)는 “오케스트라의 악기가 교향악의 효과를 만들기 위해 동시에 연주하듯이, 칼리그램의 각 요소는 다른 것과 관련하여 동시에 작용하게끔 되어 있다”고 언급했다.

이처럼 시간을 ‘동시에 표현함’으로써 각 텍스트가 서로 다른 요소들 간의 결합을 이루었다. 아폴리네르는 <파리의 밤>에서도 ‘동시성의 개념’을 정의내리고 있다.⁶⁶⁾

여기서의 아폴리네르가 의도한 동시성이란 ‘지각(perception)의 동시성’이 아니

61) Gabriel Arboin, 「Devant l'idéogramme d'Apollinaire」, <Les Soirées de Paris>, juillet-aout 1914, p.26

62) Marie Jeanne Durry, 「G. Apollinaire Acools II」, SEDES, Paris, 1979, p.40

63) <파리의 밤(les Soirées de Paris)>-1912년 2월 1일, 앙드레 빌 리가 아폴리네르, 르네 달리즈, 앙드레 살몽과 함께 낸 문학 월간지

64) Marie Jeanne Durry, op. cit., p.153

65) 문주혜, 기욤 아폴리네르 시에 나타난 시간성 연구, 부산대 석사논문, 1992, p.8

다. 독자가 모든 요소를 동시에 포용하는 것은 불가능하기 때문이다. 아폴리네르가 의도한 것은 '표현의 동시성', 즉 한 순간에 시간과 공간의 개념이 동시에 일어나는 것을 묘사하길 원했던 것이다.⁶⁷⁾

2. 필리포 마리네티

(1) 마리네티의 타이포그래피 기틀

“공격적인 성격을 띠지 않는 작품은 결코 걸작이 될 수가 없다. 우리는 모험과 정력에 넘치고 두려움을 모르는 기질을 노래할 것이다. 용기, 대담무쌍함, 그리고 반항의 정신은 시의 본질적 요소가 될 것이다. 우리는 이 세계의 장엄함이 새로운 미, 즉 스피드(speed)의 미(美)에 의해 고양되어 있다고 단언한다. 마치 포도탄(grapeshot)을 탄 듯이 큰 소리를 내며 질주하는 자동차는 '사모트라케의 승리(Victory of Samothrace)' 보다도 훨씬 아름답다. 투쟁 속에서가 아니면 아름다움이란 존재하지 않는다.”⁶⁸⁾

위의 글은 1909년 2월 20일 <라 피가로(La Figaro)>지에 실린 [미래주의 선언(Manifeste du futurisme)]의 일부다. 미래파의 선두주자인 이탈리아의 시인이자 문인인 필리포 마리네티(Filippo Marinetti ; 1876-1944)는 미래주의를 모든 예술이 과학과 산업 사회의 새로운 현실을 배경으로 자체의 관념 및 형식들을 시험하기 위한 혁명적 운동으로 확립시켰다. 전쟁, 기계 문명 시대, 스피드, 그리고 현대적 삶 등에 대한 열정을 표명하고, 박물관, 도서관, 도덕주의, 여권주의 등을

66) G. Apollinaire, 「Le Simultanisme-librettisme」, Les Soirées de Paris, No. 25, juin 1914, p.323

67) M. Décaudin, 'A propos de Calligrammes', Les critiques de notre temps et Apollinaire, 1971, p.84

68) Steven Heller & Seymour Chwast, op. cit., p.90

공격하였다.⁶⁹⁾

이와 같이 미래주의를 이끈 마리네티는 예술의 생산 방식 및 예술가의 사회적 역할에 대한 새로운 이념을 제시하고 나온 것이다. 이제 예술은 더 이상 학원이나 미술관이라는 제도적 틀에 맞추어진 관조적이고 삭막한 활동일 수 없으며 사회의 심장부에서 그 과업을 실현시켜야 함을 강조한 것이다.

이러한 이념은 1909년 1월 미래파 창립 때부터 모든 인간 활동 영역 -예술에서 정치에 이르기까지- 에 관여하는 문화적 혁명을 통해 살아있는 철학이자 세계관임을 자처하기 위하여 단순한 문학적, 회화적 유포이기를 거부했다.

즉 마리네티는 역사를 주체적으로 만들어 나아가겠다고 선언했던 그의 의지, 예술작품에 못지 않는 역사를 창조하겠다고 하는 것으로 항상 사회를 일정한 모범적 틀을 통해 바라보기를 거부한 것이다.⁷⁰⁾

그럼, 미래파에게 있어서 '미래'는 무엇이라고 정의 내릴 수 있을까?

그들에 있어서 '미래'란 뜻대로 주무를 수 있는 실체이자 영속적 창조이며, 현실에 있어서 단 하나 유일하고 진정한 차원이라는 뜻이다. 즉 미래파들이 생성하는 행동은 절대적 진실의 터전이며 공간으로써, 관념화된 과거 또는 꿈꾸어진 미래라는 추상적이며 경직화된 모델에 정면으로 맞서는 무의식과 욕망의 힘들이 서로 모이는 그런 자리이다. 이것이 바로 디오니소스적 열광과 또 그에 버금가는 열정적 충동에서 양식을 취한 미래파의 철학인 것이다.

또한 마리네티는 "미래주의는 인생- 예술 - 덧없음이라고 불러볼 수 있는 어떤 뜻 밖의 것을 통하여, 예술 법칙 또는 예술 그 자체를 뛰어 넘으려는 지속적인 노력이다."⁷¹⁾라고 정의했다.

69) Edward M. Gottschall, 「Typographic Communications Today」, Internatoinal Typeface Corporation, New York, 1989, p.2

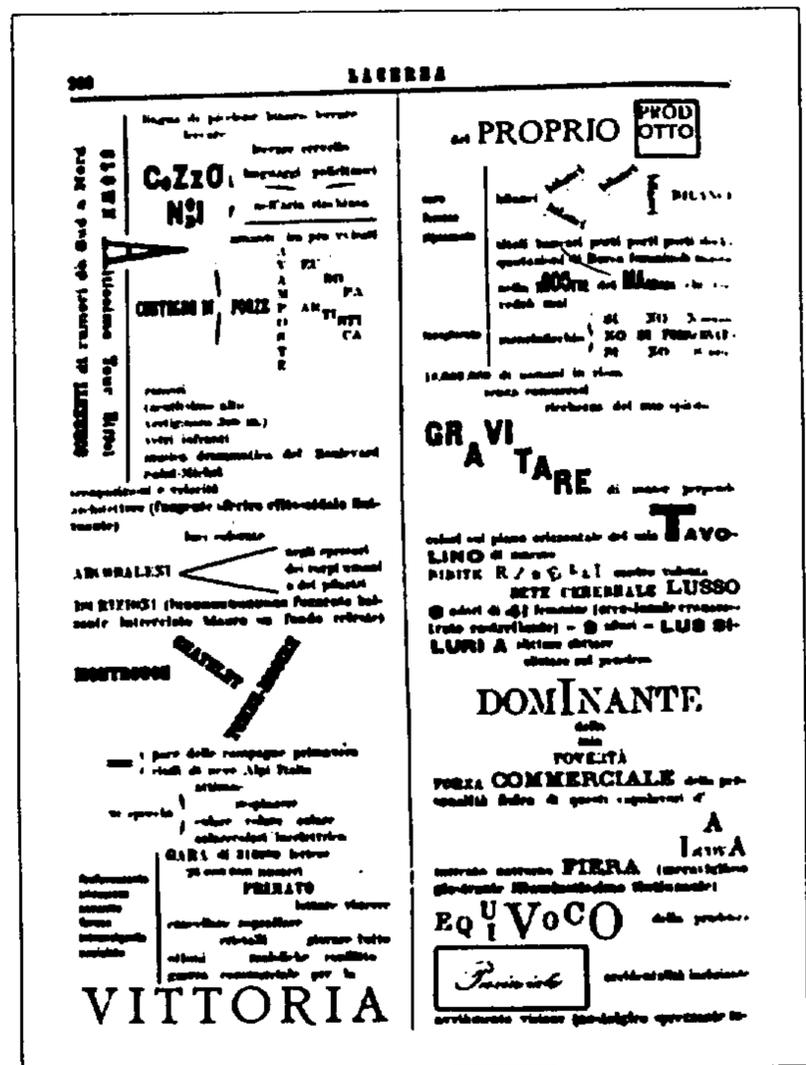
70) 지오바니 라스타/정진국 역, 「미래파(Futurisme)」, 1988, p.8

이렇듯 미래파는 현재 진행의 매 순간마다 영원을 아로새겨 놓으면서 항상 '앞서' 있으려는 일촉즉발의 긴장이 미래파의 행동지침인 것이다.

초기 미래파는 화가들에 의해 선풍적인 운동을 진행하는데, 1910년 2월11일, 마리네티에 동조한 다섯 명의 예술가들-움베르토 보치오니(Umberto Boccioni 1882-1916), 카를로 카라(Carlo Carra, 1881-1966), 루이지 루솔로(Luigi Russolo, 1885-1947), 지아코모 발라(Giacomo Balla, 1871-1958), 기노 세베리니(Gino Severini, 1883-1966)등은 [미래파 화가들의 선언(Manifesto dei pittori futuristi)] 에서 다음과 같이 선언하였다.

“과거에 대한 숭배 의식을 타파하라... 모든 종류의 모방을 완전히 무효화하라. 독창성을 가진 모든 시도를 고양하라... 예술 비평가들을 쓸모없고 유해한 존재들로 간주하라... 예술 전반에서 과거에 취급되었던 모든 주제 및 문제들을 일소하라... 우리의 나날에 세계, 즉 승리를 거둔 과학에 의해 끊임없이 그리고 화려하게 변화되어 나갈 세계를 옹호하고 찬미하라.”⁷¹⁾

이들 화가들 중에 대표적으로 카를로 카라는 1914년 ‘자유로운 낱말구성 (Parole in liberta)’ <그림 33>에서 크기와 굵기와 스타일이 서로 다른 활자를 사용함으로써 회화와 시를 결합시



<그림 33>

71) ibid.

킨 타이포그래피 구성을 시도했다. 미래주의 시인들은 이를 글자체의 직관적인 아름다움이 창조적으로 조작되어 인쇄 지면을 시각 미술작품으로 변형된 것이라고 믿었다.

이는 과거라는 모범 및 제도로부터 자유로우며, 또 그러한 자유에 대한 완강한 신념이기도 하다. 이러한 신념은 다양한 시학을 이름으로써 '20세기 회화적 타이포그래피'의 형성에 많은 영향을 끼쳤다.

또 마리네티는 미래파의 기반이었던 '힘'에 관한 생각은 1902년 모라쏘⁷²⁾에서



〈그림 34〉

72) 필립 B. 맥스/월간디자인 편집부 역, op. cit., p.276

비롯된 속력의 미학으로부터 끌어낸 것이다. 즉 마리네티는 자동차경주에서 느껴지는 속력이라는 초자연적인 힘, 역동성을 시에서 다이내믹하게 표현하기를 주장한 것이다. 마리네티는 그의 작 '자유로운 언의의 첫기록' <그림 34>에 잘 나타나 있다.

마리네티에 따르면 “미래파 작가는 전력과 증기기관이 지배하는, 지상, 해상, 공중에서의 속력으로 격앙된 오늘날 우리의 삶을 표현하기 위해서, 영상과 음향의 변화무쌍한 편성인 ‘자유시’를 사용해야 한다”⁷³⁾고 강조했다.

그는 1905년부터 밀라노에서, 이탈리아 시를 혁신시킬 계기를 마련하게 되는데, 이는 자유시에 대한 국제적 검토를 위해 문학지 <포에시아(Poesia)> <그림 35>를 창간하면서 부터다.

마리네티는 이 문학지를 통해 실제로 유럽에서 자유시 개혁이 몰고 온 미학적, 이념적 추이에 대한 진정한 의식을 고취시켰는데, 우선 모든 사회적 계층 질서에 반대하는 개인적 자유에 대한 지지의 표시로서, 예정되고 굳어진 형식을 거부하고, 자유시가 그 이념적 모범으로써, 과거의 예술보다 더높은 가치를 구가됨을 밝혔다.



<그림 35>

또 미래파는 하나의 미술 작품에 여러 시점들을 제시하려 했고 동시적인 존재 혹은 사건을 표현하기 위해 시각예술 분야에서 ‘동시성(simultaneity)’이란 말을 처음으로 사용하였다.

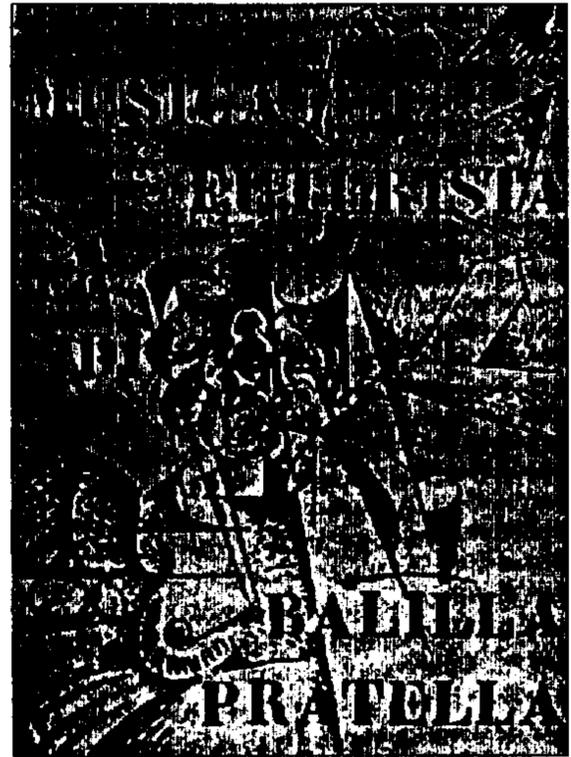
이같은 ‘동시적 시각’으로 새로운 조형 요소들을 찾아내려 했던 미래파 화가들

73) 1902년 이래, 달리고 있는 자동차가 보여준 감각 및 지각의 변화에서 비롯된 속력의 미학에 대한 해석자이다.

74) Edward M.Gottschall, op. cit., p.2

은 시간을 움직임이라는 주제로 전환시키려는 것으로써 형상의 중복이나, 역학상 단계적으로 잘려진 광학적 감각반응에 일치하는 것으로서 해석되는 물체의 투명성과 빛의 파장을 형상화하고자 했다. 이는 미래파 타이포그래피도 그 표현에 영향을 주어 시간의 동시적 표현은 두드러지게 보인다. <그림 36>

미래파 작가들로 하여금 마리네티의 속력의 미학은 한동안 입체파 회화의 접촉으로 그들의 모든 표현기법에 동요를 불러 일으켰으나, 1912년과 1913년 사이 '회화 역동주의'에서 '조형역동주의'로의 이행, 시에 있어서는 자유시에서 자유로운 언어(mots en liberte)로, 또 음악에 있어서 절대 대위법 (polyphonie absolue)에서 소음주의 (bruitisme)에로의 이행을 초래했다.



<그림 36>

이렇게 동시다발적으로 진행된 기법 및 시에 대한 새로운 정의는 이제 마리네티로 하여금 그의 자유시 작법의 형식적 방법에 대한 또다른 성찰을 자극한다. 따라서 마리네티는 1912년 6월 시의 차원을 회화의 정서적 비논리성에 맞추는 데 착수하여 [미래파 문학 기법 선언]을 발표에서 구두점의 억제 및 구문의 폐기와 감각적 체험을 그 흐름과 대조, 유연성 속에서 재구성하기 위해 문장을 해체할 방법을 강구한다. 감각과 영상이 연속적으로 짜여진 망으로, 언어의 -그 일체의 합리적 구조화와 마무리에 앞서- 오로라와 같은 상태를 포착해야 한다는 것이다.

또한 마리네티는 미래파 시의 새로운 요소에 실생활의 단편들인 거친 의성어의 소음을 도입할 것을 주장했는데, 1915년 아르덴고 소피치(Ardengo Soffici)의

'Bifszf + 18 시물타네이카 키미스미 이리치(Bifszf + 18 Simultaneita Chimisni Irici)' <그림 37>를 보면 다양한 글자체 인한 시각적 대조는 아우성치는 알파벳의 음향과 리듬감을 동시에 느끼게 해준다.



<그림 37>

여기서 미래파의 가장 큰 특징인 표현기법인 '소리의 시각화', '음향시학'이 두드러진다. 음향시는 최초로 독일에서 나타나는데⁷⁵⁾ 음향시의 출발점은 시의 기본적인 소재로써 단어를 위한 것이 아니라,

문자의 문장구성 이전의 비개념적인 문자의 성질에 있으며, 시어(詩語)란 문자들이 조합되어 외연적인 의미를 통해 관념들의 연상을 전달하는 것이다. 전통적 의미에 있어서 소리는 시낭송의 소재가 될 뿐이지, 기록의 소재가 될 수 없었다. 즉 논리적인 문자들로 구성되어 있기 때문에 서로 가치를 주고 받는 시어들은 제 스스로 음향적인 자질을 갖지 못하게 되는 것이다. 그러나 낭독자에 의해 비로소 언어의 '음향화'가 이루어 졌으며, 언어의 음향적 시각화는 오히려 원래 문자가 갖는 가능성이 나타난 것이라 할 수 있다. 따라서 이러한 미래파의 시작법은 알파벳이 부호, 숫자 등을 활용하는 길을 열어준 계기가 되었으며, 입체파에서도 회화적 요소로 도입되어 각기 상이한 활자의 배열, 조형적 구도 등 구체적 구도 등 구체시학적 경향으로 발전되어 나갔다.

(2) 마리네티의 타이포그래피

75) 이상금, op. cit., p.120

다음은 마리네티의 시집<미래파의 자유에 의한 언어(Lemots liberto futuristes)>에 실린 글이다.

“나는 여기에서 타이포그래피 혁명을 일으키려 하지만 그것은 무엇보다도 과거 유파의 시집에 나타난 백치적이고 구토를 자아내게 하는 사고방식에 대한 것이다. (중략) 결국 우리들의 혁명은 서적 페이지에 나타난 양식의 흐름에 대립하고자 하는 것이다. 한 예로 서적 페이지에 나타난 종래의 타이포그래피 레이아웃에 반대한다. 우리들은 필요에 따라 동일한 페이지에 3개나 4개의 다른 색채와 20개의 다른 활자체를 사용할 것이다. (중략) 이것은 타이포그래피에서 회화적으로 나타나는 서적 페이지에 있어서 새로운 개념이다.”

76)

마리네티는 이 책에서 활자는 형식미학적인 혹은 장식적인 이유에서 선택된 것이 아니며, 의식적으로 만들어진 활자는 시각적인 힘을 발휘하게 되었다고 역설하고 있다.

이처럼 마리네티에 의한 미래주의 이념은 예술과 디자인의 새로운 개념을 규정 지었으며, 전통적 인쇄 산업과 대칭적 레이아웃에서 벗어남으로 타이포그래피의 혁신적 사고를 확립하였다.

따라서 본장에서는 입체파와 더불어 19세기의 모든 전통에 대해 격렬한 반항과 20세기의 예술을ダイナ믹하게 표현했던 미래파의 이탈리아 시인 마리네티의 타이포그래피를 살펴보고 그의 표현 특성을 다음과 같이 구별하였다.

1) ‘수평적 시행’의 탈피

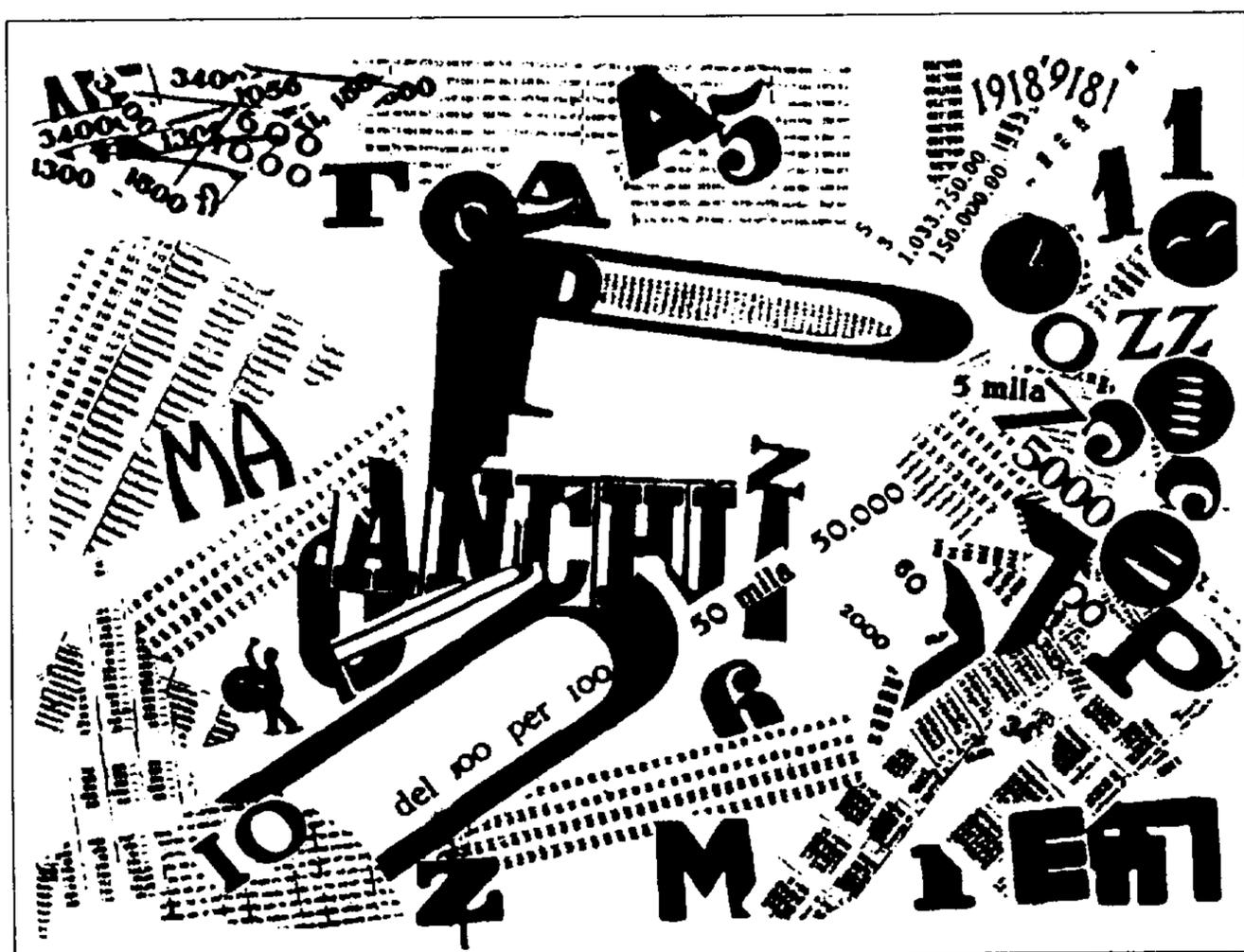
76) 勝見勝외/박대순 역, op. cit, p.98

1910년, 다중시점을 특징으로 하는[미래파 회화기법 선언 (Manifesto tecnico della pittura futurista)]과 1913년 '회화적 다이나미즘'에서 보치오니의 '조형 역동주의'⁷⁷⁾로의 이행은 타이포그래피의 '수평적 시행으로부터의 탈피'를 이루었다.

즉, 문학에서 자유시로의 이행, 인쇄에 있어서는 기존의 중축구조의 활자배치 개념을 탈피하여 자유로운 활자에 의한 시어의 표현으로 작품들을 제작하게 되었다.⁷⁸⁾

다시 말해 정확한 구문론과 문법을 무시한 채 단어 및 활자들을 적당한 곳에 배치함으로써 동적이고 비선적인 구성으로 지면에 활력을 불어넣은 타이포그래피적 자유와 유연성을 보여 준 것이다.

1919년 마리네티의 작, '떠들썩한 모임(Tumultuous Meeting)' <그림 38>에서



<그림 38>

마리네티는 무엇이 폭발하는 것을 목격한 사람은 자기 이 예기의 문장을 문법적으로 연결시키지 않는다⁷⁹⁾며, 수다떠는 사람들의 이야기를 지면 위에 퍼부어 놓아 시인들이 문장의 종속적 규범에서 탈피할 것을 보여 주었다.

다시 말해 지면을 종횡하는 비약적이고 비선적인 언어 구성은 '자유로운 언어', '자유로운 타이포그래피'로 전통적 수평체계의 양식을 벗어나, 언어의 구문 파괴와 문장 해체의 개념적 언어 해방을 이루었다.

2) '날활자'에 의한 형태의 추상적 표현

마리네티는 '타이포그래피 작품에서 낱말들은 특수한 요소들의 전후관계에 의해 규정된다'⁸⁰⁾고 주장하며, '날활자'에 의한 형태의 추상적 표현을 하였다. 1912년 5월 제작된 산+골짜기+거리 x 조프르프(Montagn+Vallate+Strade x Joffre)' <그림 39>은 이제까지 묶여 있던 언어들을 자유롭게 흩어지게 하여 산은 M자로 거리는 S자로 골짜기를 달리는 자동차의 움직임 등이 형태적으로 표현되어 있다.

또 언어의 문법적 틀로부터도 자유로와져 족쇄같은 형용사나 문장 부호들도 사라지고, 이제까지 쉼표나 마침표로 이루어지던 단락 등도 '+, -, ;, =' 등의 수학적 부호들과 활자의 형태적 시각화로 자유롭게 추상화시켰다.⁸¹⁾

이처럼 마리네티는 처음으로 독립된 낱말을 감각 단위로 사용했고, 다른 시각 요소들(수학적 부호들)을 인쇄 지면에 도입하여 새로운 감각의 강도를 높임으로

77) 조형 역동주의(Plastic dynamism); 보치오니가 레제(F. Leger)에게 보낸 편지에서 미래파 기법의 새로운 단계를 정의하려고 처음 쓴 말. 1913년 8월 '라세르바'지에 발표.

78) Herbert Spencer, 「Pioneers of modern typography」, Lund Humphries, London, 1982, p.60.

79) 필립 B. 맥스/월간 디자인 편집부 역, op. cit., p.278

80) 안 치홀트/안상수 역, 「타이포그래픽디자인」, 안그래픽스, 1993, p.136



〈그림 39〉

써 훨씬 대상 표현에 직접적이며 기능적 가능성을 보여주었다.

얀 치홀트도 그의 저서 「타이포그래픽 디자인」에서 “활자는 의식적으로 만들어진 시각적 박력으로 내용과 대응하며, 지금까지 알려지지 않았던 시각적 힘을 발휘한다, 여기에 비로소 타이포그래피가 내용을 기능적으로 표현할 수 있게 된다”⁸²⁾고 하기도 했다.

3) 소리의 시각화

전쟁의 혼란과 귀청을 찢는 듯한 소음과 혼돈이 전선에서 날아온 연인의 편지를 읽는 소녀의 모습을 담고 있는 1919년 마리네티의 작, ‘스크라브르르라아

81) Caroline Tisdall/Angelo Bozzola, 「Futurism」, Oxford University Press, New York, 1988, p.1

82) 얀 치홀트/ 안상수 역, op. cit., p.137

아양(SCRABrrRraaNNG)<그림 40>은 활자화된 소리를 확연히 느끼게 해 준다.

마리네티 타이포그래피의 가장 큰 특징은 ‘소리의 활자화, 소리의 시각화’라고 할 수 있다.

‘스크라브르르라아아양’은 활자를 시각적 도구로 사용해 지면위에 알파벳 대문자를 확대 배치, 무질서하고 어지럽게 흘트리뜨림으로써 전시(戰時)의 기관총과 대포 소리가 들리는 듯한 역동적인 표현을 볼 수 있다. 또한 한가지 소리를 단순하게 표현하기도 하지만 여기서 여러 가지 소리를 교차시키는 활자의 ‘플라쥬 기법’도 표현되었음은 짐작할 수 있다.

우리는 여기서 같은 활자의 소리 값이라 할지라도 예컨대 ‘A’와 ‘A’는 활자 모양에서 기인되는 자체 울림의 시각적 느낌을 다르게 해 줌을 알 수 있다. 다시 말해서 하나의 활자체는 서로 다른 강약, 빠르고 느림, 무겁고 가벼움과 같은 시각적 차별화를 지니게 됨으로 시각적 형태의 차별화에 따른 활자의 음향이 달라지는 것이다.⁸³⁾



<그림 40>

‘장 퐁 퐁(Zang Tumb Tumb)’<그림 41>은 1913년 마리네티가 2차 발칸 전쟁을 구성화한 소설의 책표지이다. 이 작품에서도 “툼브! 퐁” 대포 소리의 동적인 활자 배치와 반복적인 활자의 의성적 표현으로 당시의 발칸 전쟁의 상황을 타이

포그래피로 잘 표현되어 있다.

이같은 소리의 시각화는 어쩌면 ‘말의 본질(음향성)의 원초성’이라고도 할 수 있다. 즉 글자의 구술적 측면으로서의 소리와 시각적 측면으로서의 그림을 동시에 나타내려는 속성임을 알 수 있다.

4) 활자의 역동성

미래파는 한마디로 얘기 한다면, 자동차의 스피드 미와 전쟁을 찬미하고 나옴으로서 시작된 ‘다이내미즘’이라 할 수 있다. 전쟁의 아름다움

을 찬미하며 활자의 수평적 나열을 파괴하여 역동적 방향성을 줌으로써 활자는 생명력을 지니며 ‘속도감’을 느끼게 해 준다.

‘스크라브르르라아아앙(SCRABrrRrraaNNG)<그림 40>은 소리의 시각화를 느끼게 해줌과 동시에 오른쪽에 엮드려서 편지를 읽고 있는 소녀의 모습 위로 전장의 혼란과 엄청난 굉음이 활자의 산발적인 방향 감각에서 활자의 역동적 구성을 느낄 수 있다. 이 시는 마레네티가 전선의 참호 속에서 체험한 것을 쓴 시라고 한다.⁸³⁾ 즉 동적인 활자 배치와 반복적인 활자의 표현은 당시의 전장의 역동적 상황을 잘 나타내고 있다.

5) 언어의 유희

대중과 함께 호흡하고 대중문화에서 아이디어를 끌어내고 대중을 설득해야 했



<그림 41>

83) 안상수, 타이포그래피적 관점에서 본 李箱 시에 대한 연구, 한양대 박사논문, 1996, p.68

84) 필립 B. 맥스/월간 디자인 편집부 역, op. cit., p.278

던 모더니즘 시대에는 자연스럽게 유머, 재미에 대한 관심이 높아져 타이포그래피의 유머적 표현도 두드러지고 있다.

미국의 웹스터(Webster)사전에는 PUN을 ‘the humorous use of word, or words which are formed or sounded alike but have different meanings, in such a way as to play on two or more of the possible application’ 이라고 해석하고 있다.⁸⁵⁾ 타이포그래피에 있어서 시각적 유희도 마찬가지로 그 단어가 가지고 있는 다양한 의미를 표현함으로써 그 의미를 강조하거나 증대시키기 위하여 사용한다.

최초의 유머를 내포한 작품은 나일 기념비에서 발견된 이집트 상형문자로 그림과 소리 모두 최초로 해독된 언어다.⁸⁶⁾ 주로 글자를 이미지나 사물의 형태로 바꾸는 것과 글자를 단순히 다른 단어로 대치시키는 것, 또는 같은 음으로 읽혀지거나 의미가 다른 동음이의어로 분하는 것 등 언어의 유희적 표현은 다양하다.

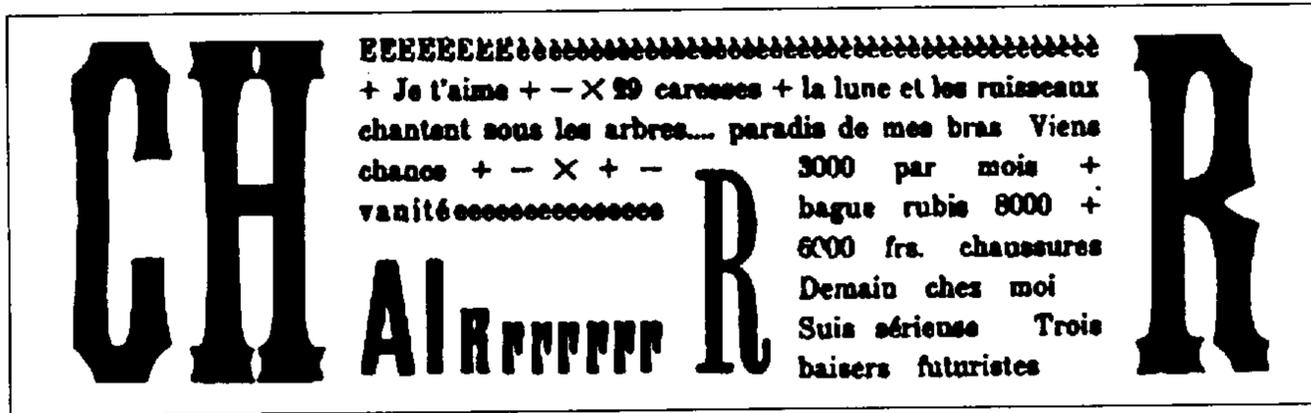
마리네티의 작품에서도 우리는 언어의 시각적 유희를 볼 수 있는데, 차라 (T. Tzara)가 ‘지리학적 지도시(地圖詩)’라고 부르기도 한⁸⁷⁾ ‘산+골짜기+거리×조프르(Montagne+Vallate+Strade×Joffre)’ <그림 39>은 산을 의미없는 기호를 사용하여 자동차의 소음, 사람들의 떠들썩한 소리를 나타내었다.

또하나의 마리네티의 작, 프랑스어로 육신(flesh)을 뜻하는 ‘chair’ 라는 시<그림 42>는 서정적 방정식을 만들기 위해 수학적 부호들(+, -, ×)을 사용하였으며, 같은 알파벳 활자의 반복과 활자체의 굵기의 변화로 시각적 유희를 보여 었다.

85) 김지현, 타입과 타이포그래피, 임프레스, 1997, p.149

86) ibid, p.148

87) 안상수, op. cit., p.25



<그림 42>

타이포그래피 속에서 언어의 시각적 유희는 모든 사람이 보고 지각할 수 있는 형태나 무심히 또는 당연하게 받아들이고 있는 요소로 사람들에게 거부감이나 긴장감없이 이야기하는데 중요한 수단이며, 설득력있는 커뮤니케이션의 방법이다.

3. 아폴리네르와 마리네티의 타이포그래피 비교

이제까지 논한 바와 같이 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의 타이포그래피는 같은 시대를 배경으로 하고 있으나 그 표현에 있어서는 서로 많은 차이점을 보이고 있음을 알 수 있다.

따라서 이와 같은 아폴리네르와 마리네티의 타이포그래피의 특징을 비교, 정리하면 다음과 같다.

우선 아폴리네르와 마리네티의 타이포그래피는 모두 디자인 사적으로 입체파와 미래파에 영향을 받아, 그 표현에 있어서 가독성을 탈피한 자유로운 타이포그래피를 보이고 있다.

둘째로 '레이아웃 측면'에 있어서 둘다 기존의 수직, 수평의 대칭적 레이아웃을 탈피한 구상적 배열을 이루고 있다.

셋째로 '지면 구성 요소'에 있어서는 한 페이지에 다양한 활자체와 수학적 부호를 사용하고 구두점을 삭제한 동시적 표현을 이루었다는 점이다.

이와 같이 두 타이포그래피는 20세기초 입체파와 미래파의 아방가르드의 영향으로 자유로운 타이포그래피 표현양식을 보인 반면 아래와 같은 많은 차이점을 보이고 있음을 알 수 있다.

첫째로 타이포그래피 '표현 소재와 방법'에 있어서 아폴리네르는 한가지 주제를 표현하는데 있어서 글자의 배열을 통해 의미를 다원적으로 시각화시켰다면, 마리네티는 크기가 다른 낱말과 다양한 글자체를 무작위 적으로 배열함으로써 소리를 시각화하였다.

둘째로 아폴리네르는 자간과 행간에 변화를 주어 타이포그래피의 '운동감'을 표현한 반면, 마리네티는 낱말자를 불규칙적으로 배치하여 표현하고 있다.

또 셋째로 ‘글자이외의 사용 소재’로 아폴리네르는 타이포그래픽 엘리먼트를 주로 사용하였고, 마리네티는 단순화된 그림을 삽입했다는 것이다.

마지막으로 아폴리네르의 타이포그래피는 글자의 의미를 파악할 수 있는 것으로 보아 보아서 구문은 파괴하지 않고 문장은 해체시키지 않았음을 알 수 있고, 이에 반해 마리네티는 글자의 무작위적이 나열로 인한 이미지 전달에 주안점을 둬으로써 구문과 문장을 동시에 해체되었음을 발견할 수 있었다.

따라서 결과적으로 이들의 타이포그래피의 특징을 단적으로 말한다면, 아폴리네르는 글자의 배열에 의한 구상적 형태로 의미를 전달하는 표현의 특징을 보인다면, 마리네티는 낱활자를 무작위 적으로 나열함으로써 추상적 표현을 이루었다고 할 수 있다.

IV. 결론

지금까지 본 연구는 회화적 타이포그래피의 사적 고찰을 바탕으로 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의 타이포그래피를 비교, 분석해 보았다.

그 결과 아폴리네르와 마리네티의 타이포그래피는 20세기초 시대적 조류 속에서 회화적 타이포그래피(typo illustration)이라는 범주에 동일한 표현 유형으로 간주되어 왔으나, 본 연구를 통해 서로가 많은 표현의 차이점을 보이고 있음을 입증할 수 있었다.

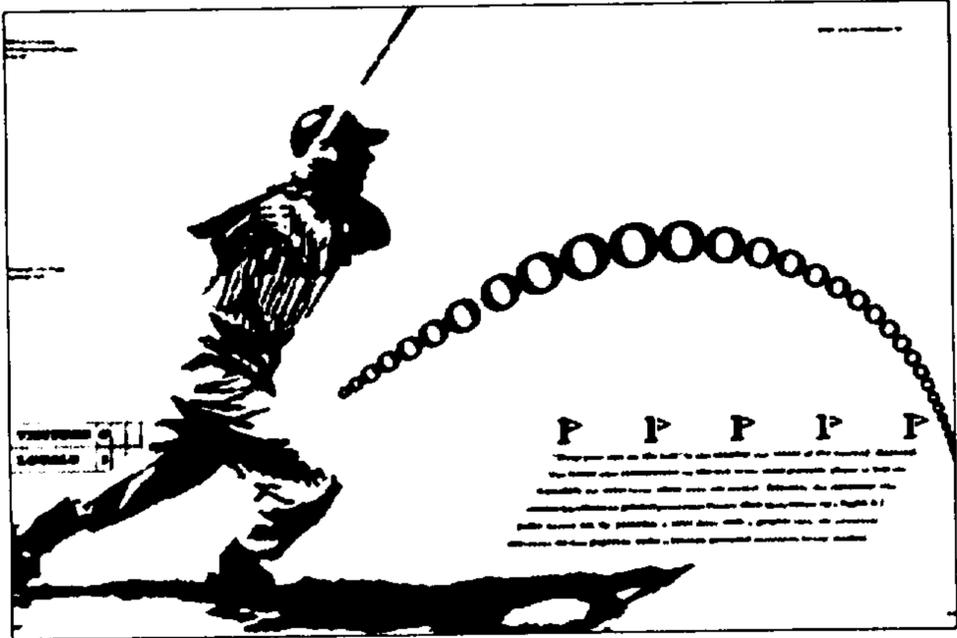
이들의 가장 두드러진 특징을 간략히 정리하면, 타이포그래피 표현 소재와 방법에 있어서 아폴리네르는 글자의 배열로 다원적 의미를 상징적으로 시각화하였고 마리네티의 경우는 의미 없는 다양한 글자체와 크기가 다른 활자들의 배열로 의성어와 소음을 시각화하였다는 것이다.

또 지면구성에 있어서는 둘다 전통적 문장구조인 수직, 수평의 대칭적 레이아웃을 탈피한 역동적 구성을 보였는데, 그 표현 방법에 있어서 아폴리네르는 자간과 행간의 변화로 나타냈으며 마리네티는 낱활자의 무작위적인 나열을 보였다.

따라서 이 두 타이포그래피의 특징을 종합해 보면, 아폴리네르는 구문은 파괴했으나 문장은 해체시키지 않는 상태에서 글자의 배열에 의한 의미를 상징적으로 구상화하였고, 마리네티는 구문과 문장을 동시에 해체시켜 낱활자를 흩뜨려 놓음으로써 의미를 시각적으로 추상화하는 것을 볼 수 있었다.

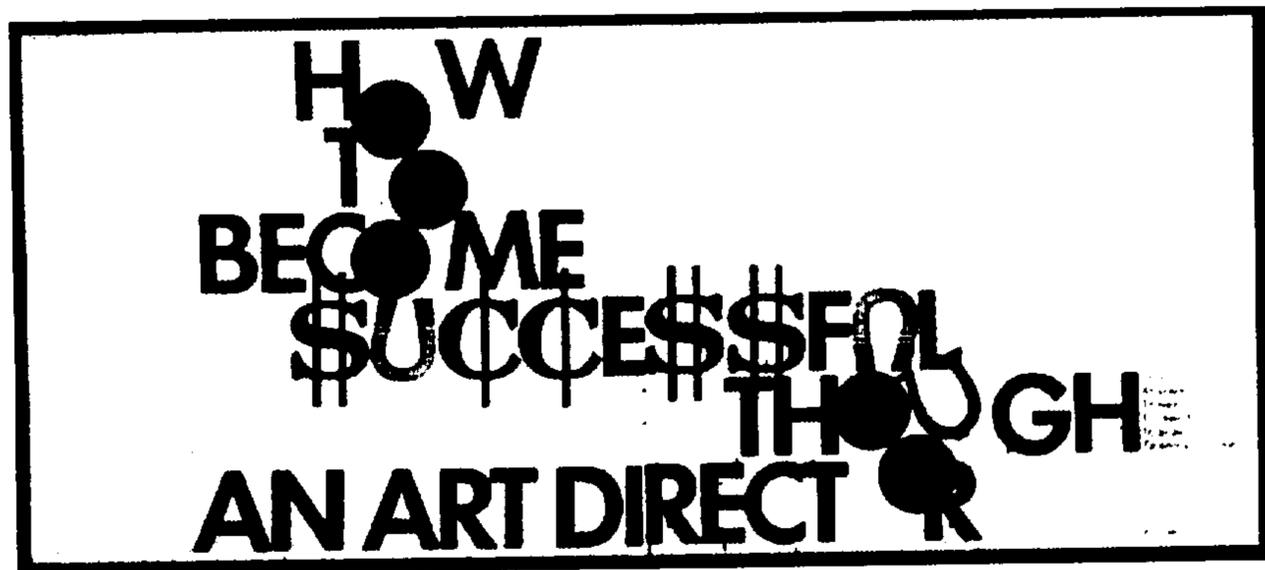
이들의 이러한 서로 다른 글자표현은 이후 다다 타이포그래피 표현의 초석이 되었으며, 20세기 대표적인 타이포그래퍼들인 브래버리 탐슨(Bradbury Thompson), 허브 루발린(Herb Lubalin), 피에트 츠바르트(Piet Zwart), 네빌 브로디(Neville Brody) 등의 타이포그래피 표현에 많은 영향을 주었다.

아폴리네르에 영향을 받은 타이포그래퍼는 브레버리 탐슨으로 글자에 이미지나 사물이 형태에 의미를 부여하여 글자 표현을 하고 있다. 그의 1940년대의 작품 <그림 43>를 보면 out을 0000000000000000out로 대치시켜 0를 생생하게 야구장에 그 장면을 보는 듯, 야구공을 연상하게 만들었다.



<그림 43>

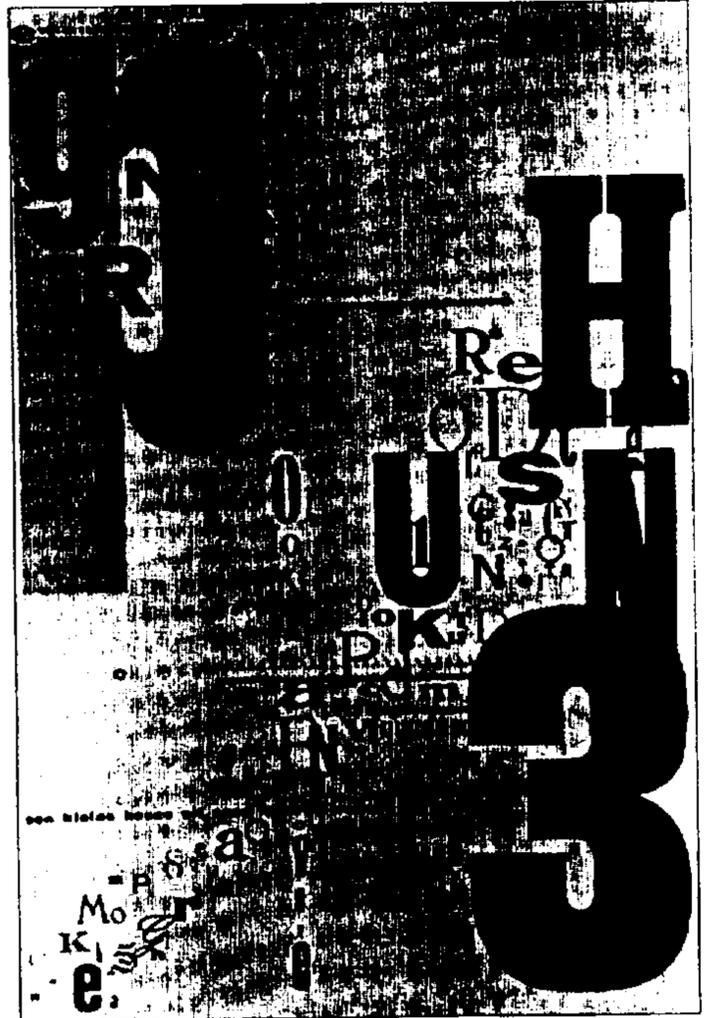
또 1960년대 미국의 타이포그래피의 거장이었던 허브 루발린의 경우도 그의 타이포그래피에서 단어와 이미지를 분리시키는 전통적 관습을 타파하였다. 그는 알파벳 O에 이미지를 담은 표현을 자주 등장시켰는데, <그림 44>은 '샌더스(sanders) 인쇄사' 광고로 이 그림을 보면 O를 동전으로 대치했으며, S는 \$로, U는 말발굽 등으로 대치 표현하고 있다. 즉 단어들을 그 뜻에 해당하는 그림과 함께 사용하거나 그 뜻을 글자의 형태로 나타내는 글자와 그림을 혼용하여 사용함으로써 그 의미를 구상적으로 표현한다는 점에서 아폴리네르의 영향을 발견할 수 있다.



<그림 44>

또 이와 같은 아폴리네르의 영향에 의한 타이포그래퍼들과는 달리, 필리포 마리네티의 타이포그래피 표현양식에 영향을 받은 타이포그래퍼들로는 피에트 츠바르트와 네빌 브로디가 있다.

피에트 츠바르트는 '데스틸'의 엄격한 수직, 수평의 대칭적 레이아웃을 과감히 배격하였는데, <그림 45>은 'N. V. 드룩케라이 트리오(Druckerei Trio)'사의 활자 견본 브로슈어의 페이지로 이 인쇄회사가 스타일과 크기가 다른 아주 유명한 활자들을 보유하고 있다는 사실을 추상적으로 나타내고 있다. 즉 그는 주제 전달에 있어 율동적인 구성과 크기와 굵기가 다른 대조적인 글자들의 배열로 생동감 있는 타이포그래피 표현

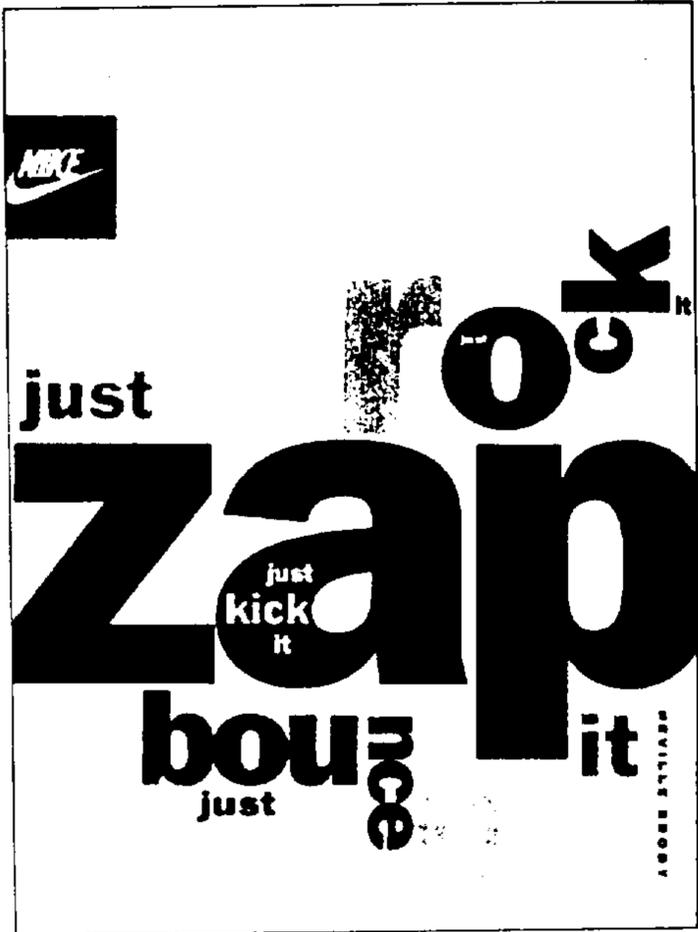


<그림 45>

을 보이고 있다. 이는 마리네티의 낱활자에 의한 무작위적인 배열로 지면에 '운동감'을 표현하는 다다적 구성과 일치함을 알 수 있다.

또한 32세의 젊은 나이에 도 불구하고 가장 유명한 현대 타이포그래피의 선구자로 손꼽히는 사람 중 하나인 네빌 브로디도 마리네티의 크기가 다른 다양한 글자체의 배열로 추상적 표현을 따르고 있음을 알 수 있다. 특히 그는 어린이용 나이키 광고에서 그와 같은 표현을 많이 보였다. <그림 46>

오늘날 문자는 커뮤니케이션의 수단으로 뿐만 아니라, 언어의 정신적 투영으로 추상적 의미 표출이나 미학적 기쁨을 동시에 형성하고 있다. 또한 20세기의 과학 기술의 발달과 복잡한 현대의 사회구조는 문자를 이용한 상징적 의미표출을 더



〈그림 46〉

욱 다양하게 만들고 있다.

이러한 의미에서 본고에서 다루어 본 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의 타이포그래피는 20세기 이전의 2차원적이고 정적인 타이포그래피의 단조로운 구성을 파괴하여 서로가 다른 표현 양식을 띠면서, 자유롭고 생명력 있는 회화적 타이포그래피의 시각 형태를 이룸으로서 보다 효과적인 언어 커뮤니케이션을 형성하였으며, 20세기 타이포그래피 표현을 더욱 다양하고 창조적으로 이끄는 원동력이 되었다고 할

수 있다.

또한 이러한 시대적 배경을 바탕으로 구상적, 추상적이라는 차이로 표현유형을 달리한 기욤 아폴리네르와 필리포 마리네티의 타이포그래피 표현방법이 1900년대 중반과 후반에 걸쳐 구상적 표현에는 브래버리 탐슨과 허브 루발린, 추상적 표현에는 피에트 츠바르트와 네빌 브로디로 확실히 구분되어 이어지고 있음을 발견할 수 있다.

따라서 앞으로 이러한 ‘기욤 아폴리네르’와 ‘필리포 마리네티’에 대한 연구를 기반으로 ‘회화적 타이포그래피’에 대한 더욱 세부적이고 심층적인 연구가 계속되어야 할 것으로 생각된다.

참고문헌

<국문도서>

- 김지현, 「타입과 타이포그래피」, 임프레스, 1997
- 김지현, 「타이포그래픽 커뮤니케이션」, 브랜미술, 1992
- 김지현, 「그리드」, 미진사, 1991
- 로베르 마생/김창식 역, 「글자와 이미지」, 미진사, 1994
- 스티븐 헬러 & 게일 앤더슨/박영원 역, 「그래픽 위트」, 도서출판 국제, 1996
- 勝見勝외/박대순 역, 「현대디자인 이론의 사상가들」, 미진사, 1983
- 알렌 헐버트/양호일 역, 「그래픽 디자인론」, 미진사, 1986
- 앤 패러비/유근준 역, 「디자인의 역사」, 청우출판사, 1983,
- 앨버틴 가우어/강동일 역, 「문자의 역사」, 새날, 1995
- 월터 J. 웅/ 이기우 · 이면진 역, 「구술 문화와 문자 문화」, 서울문예출판사, 1995
- 장 루이 페리에 편 저/김정화 역, 「20세기 미술의 모험」, 도서출판 (주)에이피 인터네셔널, 1990
- 지오바니 리스타/정진국 역, 「미래파(FUTURISM)」, 1988
- 최충식, 「레터링의 역사」, 창지사, 1994
- 파스칼 피아/황현산 역, 「아쁠리네르」, 열화당, 1983
- 필립 B. 맥스/월간 디자인 편집부 역, 「그래픽 디자인의 역사」, 디자인 하우스, 1985
- Hans Richter/김채현 역, 「다다 : 예술과 반예술」, 미진사, 1985

<구미도서>

- A. M. Bassy, 「Forme littéraire et forme graphique」, 'scolies' Cahiers de recherches de l'Ecole Normale Supérieure ■, IV, 1973-74
- Caroline Tisdall & Angelo Bozzola, 「Futurism」, Oxford University Press, New York, 1988
- Edward M. Gottschall, 「Typographic Communications Today」, International Typeface

Corporation, New York, 1989

Gabriel Arbouin, 「Devant l'idéogramme d'Apollinaire」, <Les Soirées de Paris>, juillet-août, 1914

G. Apollinaire, 「Le Simultanisme-librettisme」, <Les Soirées de Paris>, No. 25, juin. 1914

Hebert Spencer, 「Pioneers of Modern Typography」, Lund Humphries, London, 1982

James Craig & Bruce Barton, 「Thirty Centuries of Graphic Design」, Waston-Guptill, New York, 1987

Jeremy Adler und Ulrich Ernst, 「Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne」, Weinheim 1987

M. Decaudin, 「A propos de Calligrammes」, Les critiques de notre temps et Apollinaire, 1971

Marie Jeanne Durry, 「G. Apollinaire Acools II」, SEDES, Paris, 1979

Steven Heller & Seymour Chwast, 「Graphic Style」, Harry N. Abrams, New York, 1989

< 논문 >

강형식, 기음 이론의 작용시간에 대한 연구, 연세대 박사논문, 1993

공영미, Typo Illustration 사례조사, 숙명여대 석사논문, 1994

김경란, 말라르메, 시간의 시학과 공간의 시학, 홍익대 불문과 석사논문, 1992

김지현, 타이포그래피의 표현 발상에 관한 연구, 한성대 논문집 Vol. 17, 1993

김지현, 의미의 타이포그래픽 전환, 한성대 논문집 Vol. 18, 1994

김창식, 창조적 시각표현을 위한 실험적 Typography에 관한 연구, 홍익대 석사논문, 1990

문주혜, Guillaume Apollinaire 시에 나타난 시간성 연구, 부산대 불문과 석사논문, 1992

안상수, 다다 타이포그래피 연구, 디자인학연구 Vol.15, 1995

안상수, 미래파 타이포그래피 연구, 디자인학연구 Vol.17, 1996

안상수, 타이포그래피적 관점에서 본 李箱 시에 대한 연구, 한양대 이학박사논문, 1995

- 유재순, 미래주의 조형 이념과 그 표현에 관한 연구, 홍익대 석사논문, 1987
- 이규현, 기욤 아폴리네르의 상상 세계 연구, 서울대 박사논문, 1994
- 이병주, 엘 리시즈끼의 동적인 타이포그래피에 대한 연구, 홍익대 석사논문, 1992
- 이지은, 광고에 있어서의 기호 표현에 관한 연구, 한성대 석사논문, 1997
- 이충희, 회화에 있어서 시간성에 관한 연구, 홍익대 석사논문, 1986
- 조은아, 멀티미디어 타이포그래피에 관한 연구, 서울여대 석사논문, 1997
- 정종근, 조형적 시각언어로서의 TYPOGRAPHY에 관한 연구, 조선대 석사논문, 1987
- 진경인, 타이포그래피 유머적 표현의 지각성향과 효용성 연구, 한성대 석사논문, 1997
- 최혜경, Modern Typography Movement에 관한 연구, 숙명여대 석사논문, 1988
- 한주연, 한국 현대 시각시에 나타난 타이포그래피의 역할 연구, 홍익대 석사논문, 1997
- 황덕연, 시간을 주제로 한 시각표현 연구, 이화여대 석사논문, 1994

<정기간행물>

- 이상금, '시문학에 있어서 회화성 확보'-기욤 아폴리네르의 입체파적 관점에서-, 오늘의 문예비평, 1991. 7
- 정병규, 현대 타이포그래피의 전개(1)(2)(3), 월간디자인 1985. 9
- Robert Proppeer, Typography of the Right and Left, Print 5/6, 1977

<인터넷 자료>

- html<http://cadre.sjsu.edu/swich/sound/articles/wendt/folder6/ng63.html>
- <http://pharmdec.wustl.edu/juju/surr/futurism/FUTINTRI> 1.
- <http://www4.torget.se/artbin/art/aguillaumee.html>

ABSTRACT

A STUDY ON THE TYPOGRAPHY OF GUILLAUME APPOLINAIRE AND FILIPPO MARINETTI

Lee, Hyun-young
Major in Visual Design
Dept. of Industrial Design
The Graduate School of Art
Han-Sung University

Guillaume Apollinaire and Filippo Marinetti are pioneers of the early 20th century in point of breaking traditional typographic rules and making particular typographic communication styles. These typographic designs have been considered as the same category—typo-illustration or pictorial typography—in other studies even if they have particular differences.

I analyzed their chronological and theoretical background, works, expressive materials and methods and the values through thesis, books, periodicals and internet materials, and researched the characteristics.

Apollinaire visualized multi-meaning by arranging type and Marinetti expressed the sound by different size type and various fonts. Both of them broke the traditional sentence structure, vertical and horizontal layout. But Apollinaire made it by variation of word-spacing and interlinear spacing, while Marinetti made it by arranging type without a rule.

I can conclude the most important differences are concrete expression and abstract expression. Apollinaire expressed concretely without deconstruction of sentence, while Marinetti expressed abstractly with deconstruction of sentence and scattering types.

I Found that these differences and characteristics made the base of Dada typography and that concrete typographers as Bradbury Thompson and Her Lubalin were influenced by Appolinaire, abstract typographers as Piet Zwart and Neville Brody were influenced by Marinetti.