

타이포그래피의 한국성 연구

-단순 미학, 그 고유성의 근거에 대하여

A Study on Korean Style of Typography

-Aesthetic of Simplicity, the Essence of Style

유정미 (Jeong-Mi, Yu)

(서울산업대 시각디자인과 강사)

1. 서론

2. 한국 타이포그래피의 현황

2-1 신문 디자인

2-2 잡지 디자인

3. 한국인의 전통적인 조형의식

4. 스위스 모더니즘 철학과 한국 전통의식의 비교

5. 새로운 한국 타이포그래피 철학의 기본 원칙

6. 결론

참고문헌

Keyword : Korea's own identity
aesthetic of simplicity, natural line

논문요약

1970년대 후반에 소개된 디지털 기술과 함께 우리 인류는 지금 산업화 시대로부터 '정보화 시대'로 이동해가고 있다. 새로운 커뮤니케이션 시스템은 기존의 현실 인식 체계를 바꾸어 놓을 만큼 놀라운 것이다.

한국은 고유한 문자와 언어를 지니고 있는 민족이다. 그러나 타이포그래피 분야는 우리만의 고유한 규범을 제대로 갖지 못하고 있으며 국제적인 보편성도 확보하지 못하고 있는 실정이다.

현대 한국의 타이포그래피는 커뮤니케이션의 기본인 합리적이고 효율적인 체계를 지니지 못한 채 복잡하고 장식적이며 혼란스러운 양상을 자주 드러내고 있다. 심지어 젊은 디자이너를 중심으로 서구 스타일을 무분별하게 모방하고 있다.

이제 우리는 우리의 고유한 철학을 확립해야 할 때이다. 다양하게 변해가는 정보화 사회속에서 어떻게 한국적인 고유성을 확보할 것인가? 어떻게 보편적인 국제성을 지니고 세계 문화에 기여할 것인가를 연구해야 한다.

이 연구에서는 한국적인 고유성을 갖는 철학의 바탕을 우리 전통 문화에서 찾고자 한다. 또한 한국 현대 타이포그래피에 적합한 통합의 방법을 모색하고자 스위스 모더니즘의 철학을 연구해 보고자 한다. 스위스 타이포그래피는 그 간결함과 단순함의 미학을 특징으로 했다는 점에서 한국 전통의 미의식과 유사한 점이 많다. 이에 본 연구는 이 두 방향간의 공통적인 철학을 토대로 우리에게 적합한 새로운 한국적 타이포그래피의 규범을 확립해 보았다.

첫째, 가독성을 우선시하는 디자인 양식의 개발.

둘째, 내용의 핵심을 담아낼 수 있는 디자인.

셋째, 객관적이고 합리적인 디자인 태도의 견지.

마지막으로 전통에 대한 관심과 애정을 지닌 정신적인 자세를 가져야 한다는 점이다.

지금 우리는 세계적인 조류를 무비판적으로 따르기보다 우리 한글에 맞는 적절한 규범을 갖는 것이 더 중요한 시점이다. 우리 전통의 미의식에 대한 연구가 우리에게 '좋은 디자인'의 해답을 줄 것이다. 그와 동시에 객관적이고 간결한 양식인 스위스 디자인에 대한 탐구가 세계적인 보편성을 확보해 줄 것이다.

Abstract

With the introduction of digital technology since the late 1970s, we have been shifting from the industrial era into the information age. New communication systems have changed our concept of reality.

Korea has a wealthy communication heritage with its own language and alphabet. However, Korean typography today has struggled to keep its originality, and does not hold up well to international standards.

Korean contemporary typography is not efficient for communicating. It is not orderly, organised and simple. It has currently become complicated and decorative. Moreover, many young designers are attracted by imitations of western trends.

It is now time for Korea to reveal its own identity. How can it develop a new typographic language that is more sympathetic to Korean tradition? How will Korean information design produce a contemporary style with international relevance that contributes to world culture?

This thesis will be developed a new Korean typographic language that relies more on Korean traditions. Simultaneously, in this thesis will be examined Swiss typography as a relevant style for a new Korean typography to incorporate.

Swiss typography maintained a similar philosophy to Korean tradition with its emphasis on clarity and simplicity. This study will be explored the potential of creating a contemporary Korean typographic solution which combines the traditions of Korea with the clarity of Swiss typography.

The first attitude of the new typographic language should focus on legibility. The second condition of the new typographic philosophy based on the ability of designers is interpretation of context. The third concept of the new language is founded on an objective, rational design attitude. The final mental attitude of the new typographic language should feel a deep obligation to traditions. It is crucial time for Korean alphabet to establish a relevant standard rather than goes uncritically with the international current.

Korea has had worthy traditions. It is suggested that the answers to 'good design' lie in the study of Korea's own history. Simultaneously, the research of Swiss design which is a

1. 서론

타이포그래피(typography)는 한 나라의 시각 문화를 가능하게 하는 척도라고 해도 과언이 아닐 것이다. 일반적으로 타이포그래피란 인쇄 매체를 통한 커뮤니케이션의 기술, 혹은 그 디자인을 말하는 것이다. 신문이나 잡지, 책, 포스터, 팜플렛, 그리고 광고 디자인, 심지어 티켓이나 도로 표지판 디자인까지 포함한다. 사실상 타이포그래피란 글자를 수단으로 하는 모든 전달 체계를 일컫는다고 할 수 있다. 그러므로 타이포그래피는 그 사회 시각 문화의 양상을 드러내는 중요한 활동이라 할 수 있다.

우리는 고유의 말과 글을 지닌, 풍부한 문화 유산을 소유한 민족이다. 소리글자 '한글'은 매우 민주적이고 과학적인 사상을 바탕으로 창제되었다. 다른 문자와는 달리 우선 모든 언어 체계를 연구한 후 우리 민족에게 적합한 구조로 창조된 것이 한글이다. 그렇다면 현재 한글 타이포그래피의 양상은 어떠한가? 과연 창제의 기본 원리인 합리적이고 체계적인 정신을 잘 드러내고 있는가? 우리 민족 고유의 정서와 철학을 제대로 반영된 디자인 생산 활동을 하고 있는가? 몇몇 저널을 통해 이미 그 문제점이 지적되었듯이 지금 우리는 고유한 정신이 반영된 규범을 갖지 못한 채 혼란을 거듭하고 있다. 지나치게 장식적이고 복잡한 디자인, 내용의 핵심을 제대로 담아내지 못하는 공허한 디자인, 무분별한 외국 스타일의 모방 등 여러가지 문제를 안고 있다. 이러한 문제들은 우리의 전통 철학이 담긴 고유한 원칙을 갖지 못한데서 비롯된 현상이라 할 수 있다. 그 원인을 여러가지로 볼 수 있겠지만 가장 큰 이유는 불행했던 우리의 과거 역사에서 찾아볼 수 있을 것이다. 일제에 의한 식민 강점은 민족 문화의 말살 위기를 가져왔고, 우리의 고유성이 훼손되는 결정적인 계기가 되었다. 해방 후 우리 사회는 미국의 지배적인 영향을 받게 되었다. 그 과정에서 우리는 '현대화'란 의미를 곧 '서구화'로 동일시 하며 서구 지향적인 사회 개발을 거듭해왔다. 그 결과 우리의 전통적인 고유성은 무시되거나 외면되었다.

이러한 사회적인 문제들은 우리 고유의 문자를 수단으로 하는 타이포그래피 분야에도 큰 영향을 미쳤다. 서구 지향적인 사회 개발은 타이포그래피의 정체성을 잃게 만들었고 결국 제대로 된 규범을 갖지 못한 채 방황하게 되었다. 또한 그 과정에서 우리는 자신감 상실과 함께 자주 외국 스타일을 그대로 모방하는 문화 식민적인 태도를 보여왔다.

한 나라의 고유 문화는 그들의 관습과 철학, 생활 양식을 표현한 것이다. 그런만큼 그 나라의 문화는 그 나라 사람들에게 가장 편안하고 적합한 것일 것이다. 지금 우리가 우리의 좌표를 잃고 표류할수록 우리 문화의 고유성은 점점 퇴색되어가고 결국에 가서는 우리의 정체성을 상실하고마는 위험한 결과를 초래할 수도 있다. 그러므로 우리는 지금이라도 우리 민족 고유의 정신과 전통성 회복에 눈을 돌려 한국 타이포그래피의 정체성을 확립해야 한다. 이에 본 연구는 한국 타이포그래피의 고유성 회복을 위한 방안 중 하나로 우리의 전통적인 조형의식에서 드러난 철학을 살펴보고자 한다. 그와 동시에 세계적인 보편성을 지닐 수 있는 접근법으로 20세기 국제 디자인사에서 주류를 이루었던 모더니즘 철학과의 연관성을 밝혀보고

자 한다.

본 연구에서는 한국 타이포그래피의 고유성을 찾기 위한 전제로 두 가지 질문을 던져 보았다. 새로운 조형 언어는 어떻게 한국 고유의 전통을 계승하며 발전시킬 것인가? 그리고 어떻게 현대적인 감각으로 국제 디자인 양식을 개발하여 세계 문화에 기여할 것인가? 그에 대한 질문과 답이 본 연구의 중심 과제가 될 것이다.

스위스 디자이너 요셉 뮐러 브로크만(Josef Müller-Brockmann)은 "커뮤니케이션은 인간의 기본 욕구"¹⁾라고 하였다. 이런 관점에서 사람들은 '쉽게 이해할 수 있는 단순한 디자인이 효과적인 것'이라는 점에는 이의가 없을 것이다. 그러므로 타이포그래피는 커뮤니케이션의 본질인 읽기 쉽고 단순한 디자인을 회복해야 한다.

그에 대한 근거를 마련하기 위해서 두가지 축을 그려보았다. 그 하나는 통시적(通時的) 관점의 전통적인 축이고, 다른 하나는 공시적(共時的) 관점의 국제적인 축이다. 다시 말해서 역사적인 맥락의 수직적인 축은 우리 고유의 전통적인 조형의식을 살펴보는 것이고, 다른 하나의 수평적인 축은 국제 디자인 양식을 지배했던 스위스 디자인 철학을 살펴보는 것이다.

이 공시적 관점은 또 다른 의미에서 문화 사대주의 태도를 주장하려는 뜻이 아니다. 이것은 우리 고유의 조형의식이 국제 디자인 양식과 기본적으로 공통적인 의식을 지니고 있다는 점을 지적함으로써 우리 전통 감각의 국제적인 보편성을 밝히려는 것이다. 이러한 과정을 통해 우리의 전통적인 조형 언어를 어떻게 현대적인 감각으로 재해석하고 국제적 양식으로 발전시킬 수 있을 지 그 길을 모색해 보고자 한다.

2. 한국 타이포그래피의 현황

인쇄물의 디자인과 생산활동을 일컫는 타이포그래피는 단지 글꼴 개발에 국한시켜서 칭하는 문자 디자인과는 그 의미가 다르다. 그러나 이 둘의 관계는 매우 밀접하다. 즉 좋은 활자체가 좋은 디자인을 만들 수 있는 여건을 조성해 주기 때문이다.

현재 우리나라는 일년에 발행되는 인쇄물이 잡지만해도 4,000여종이 넘는 출판대국이다. 그러나 이는 단지 수적인 통계로 보여진 외관상의 양상이고 그 실상을 들여다보면 무조건 자긍심을 가질 수 만은 없다.

각 매체별로 드러난 실상을 구체적으로 살펴보기로 하자. 본 연구에서는 타이포그래피 분야중 신문과 잡지에 중점을 두고자 한다. 신문은 특히 중앙지를 중심으로 하였고 잡지는 여성지를 중점적으로 다루었다. 이들은 정기적으로 간행되는 특성이 있는 만큼 그 영향력이 크고 타이포그래피 분야의 대표적인 매체이기 때문이다. 또한 이 두 분야에서 보여지는 양상과 문제점이 곧 오늘날 우리나라 타이포그래피의 현황이라고 해도 지나침이 없기 때문이다.

세계는 지금 빠르게 정보화 사회로 이동해 가고 있다. 인터넷

1) eye, no.19 Vol.5 p.15, 1995

을 통한 다른 나라들과의 접촉도 활발하게 이루어지고 있는 추세다. 이런 점에서 국제적으로 통용되기 쉬운 보편적인 양식을 개발하는 것은 중요한 일이라고 할 수 있을 것이다. 이러한 관점과 함께 현재 한국의 신문과 잡지의 디자인 현황을 살펴보도록 하자.

2-1 신문 디자인

90년대 초 신문 편집 디자인에 컴퓨터 시스템이 도입되기 이전까지 국내의 신문 편집 스타일은 일정한 틀 속에 갇혀 있었다. “과거 편집 조판 등 일본 신문의 모방으로부터 굳어진 방식이 오늘날까지 내려오고 있는 것이다.”²⁾ 중앙지를 비롯한 대부분의 신문들은 세로조판 형태를 취해 왔다. 이와 함께 문자는 국한문 혼용체제를 채택하였고 색상은 흑백 인쇄 방식을 운용해왔다. 이런 체제는 기사를 읽기에 불편하고 눈이 쉽게 피로해지는 단점을 지니고 있었다.

정보전달의 주체로서 타 매체의 강력한 도전을 받고 있으며, 사회·문화적 리더로서 가장 민감한 신문이 유독 시각적인 디자인에 있어서는 타 매체에 비하여 가장 변화가 느릴 뿐만 아니라, 가장 뒤떨어진 타이포그래피의 사용예를 보여주고 있다.³⁾

디자인 측면에서 대부분의 제목자들은 문양이 깔린 큼직한 직사각형의 형태안에 백자로 처리되어 그 중요도를 알려왔다(그림1 참조). 타이포그래피에서 판독성(legibility)의 의미를 ‘쉽게 눈에 들어오는 것’이라고 할 때, 한국의 신문 디자인은 판독성이 좋다고 하기 어렵다. 이러한 디자인은 독자들이 읽기에 불편하고, 지루하며, 매우 고압적이다. 신문을 조판하는 사람들 입장에서조차 활자를 한글과 한문을 섞어 쓰고 세로로 조판하므로 시간이 더 소요되고 번거로워 기능적인 면에서도 매우 떨어진다.

신문 디자인은 활자의 조판과 인쇄공정이 밀접한 관계를 이루는 특수성이 있다. 컴퓨터 기술의 도입으로 90년대 초반에 이르러 우리나라 신문은 중앙지를 선두로 그 형식을 부분적으로 바꾸게 되었다. 가로조판과 한글 전용 체제라는 획기적인 변신을 꾀한 것이다. 문화면을 실험적으로 시도한 것이긴 하지만 이 변화는 우리나라 100여년 신문 디자인 역사에서 새로운 전기를 맞이하게 된 것이다. 4도로 인쇄한 컬러와 함께 전문적인 디자이너들이 아트디렉터로 초빙되어 지금까지 보여



그림 1. 90년대 초까지 우리나라 대부분의 신문들은 세로조판과 국한문 혼용체제를 채택해왔다.



그림 2. 새롭게 선보인 가로조판 시스템은 과감한 레이아웃과 컬러 인쇄 등 신문 디자인사의 획기적인 장을 열었다.

준 적이 없는 전혀 새로운 시각 효과를 선보였다.

현재 이 신문들은 이들 디자이너들을 통해 화려한 컬러 인쇄와 과감한 레이아웃, 다양한 그래픽 요소들을 시도하고 있다(그림2 참조). 그러나 여기에도 몇 가지 우려되는 점이 있다. ‘신문의 잡지화’로서 내용과 관계없이 단지 시각적인 즐거움을 위한 이미지의 남발이나 잡지 포맷 같은 구성을 지적할 수 있다.

영국의 신문 디자이너 헤롤드 에반스는 이를 두고 일찌기 경고한 바 있다. “신문 디자인에 있어서 가장 먼저 명심해야 할 점은 디자인도 저널리즘의 한 부분 이라는 것이다. 디자인은 장식이지 아니고 전달의 기능을 충실히 해야 하는 것이다.”⁴⁾ 신문은 디자인에 있어서도 그 고유한 특성이 있다는 뜻이다. 즉 기사의 저널리즘에 철저히 부합되는, 내용에 충실한 디자인이 되어야 한다는 의미이다.

또한 가로조판 형식에 맞는 새롭고 독창적인 신문 디자인이 시도 되어져야 한다. 사실상 가로조판 형식의 디자인은 한국 신문 역사상 새로운 방식이다. 그러므로 한국의 신문 디자이너들은 가로조판 특성에 적합한 형태를 연구하고 개발해야 한다. 이 경우에 전통적인 서구의 형태가 유용한 모델이 될 수도 있을 것이다. 그러나 우리는 한글이라는 우리 고유의 문자가 있는 만큼 독자적인 연구도 뒤따라야 할 것이다.

타이포그래피 전문 저널 <정글>의 “현시점에서 신문은 문화 선도자로서의 사명과 한글 시각 문화의 수준을 높일 수 있는 영향력 있는 매체로서의 책임을 다하지 못하고 있다”⁵⁾는 지적은 신문 종사자들이 새겨보아야 할 내용이다.

2-2 잡지 디자인

1999년, 올해로 100여 년의 역사를 지니게 된 한국 잡지는 독자들의 다양한 정보 욕구를 충족시켜 주는 매체로서 일정한 영역을 확보했다고 할 수 있다. 1900년 초 50여권에 불과하던 잡지가 현재는 약 4천여 종에 이르고 그 내용면에서도 전문화·다양화 되어 가고 있다. 하지만 출판활동이 제대로 된 규모와 자본력을 갖추고 활발하게 이루어지게 된 것은 80년대 들어서면서의 일이었다.

2) 신문 편집, 이제는 글꼴이다, 윤디자인 연구소, <정글> 4호 p.35, 1997

3) 앞글 p34

4) Harold Evans : Newspaper Design, Heinemann, p.1, 1973

5) 신문 편집, 이제는 글꼴이다, 윤디자인 연구소, <정글> 4호 p.34, 1997

한국 잡지는 최근 사회의 급격한 산업화, 세계화의 추세에서 스스로의 정체성을 찾는데 큰 어려움을 맞고 있다. 90년대 이르러 글로벌 잡지의 국내 시장 공략은 우리나라 잡지도 더이상 지역적인 시각만으로 안주할 수 없게 되었다는 위기감을 안겨 주었다. 디자인 전문 잡지 <디자인>지는 이러한 내용을 특집으로 다루는 글에서 "최근들어 외국 유명 잡지들의 한국 판 발행이 눈에 띄게 많아지고 있으며, 글로벌 성향의 잡지들이 속속 창간되고 있어 '한국형 잡지'의 전략 수립이 시급히 요구되는 실정이다."⁶⁾라고 추측하였다. 그런 점에서 글로벌 잡지와 경쟁해야 하는 한국 여성지의 현실적인 양상을 살펴보도록 하자.

우리나라 여성지들은 대개 엇비슷한 포맷을 경쟁적으로 채택하고 있어서 만약 체호를 보지 않으면 구분하기가 힘들 정도다. "우리나라 잡지 시장의 실질적인 주도권을 쥐고 있는 여성지는 독자층을 좀더 세분화시켜, 그들이 요구하는 기사를 구성해야 할 것이다. 특히 종합 여성지는 애매모호한 성격보다는 잡지가 표방하는 성격을 명확히 하고 그에 걸맞는 독자층을 확보하는 것이 필요하다"⁷⁾ 이들 여성지들의 문제점은 그들 나름대로의 독창성을 확보하지 못하고 있다는 점이다. 잡지마다 그들이 추구하고자 하는 편집 정책이 있는 만큼 그 시각적인 표현인 디자인도 독자적인 캐릭터를 확보해야 할 것이다. 여성지 디자인의 경우 그 독창성을 확보하지 못하게 된 문제점 중 가장 주요한 요인은 디자인적인 적용에 있어서 규범에 따른 일관성과 철학이 결여되었다는 점이다. 그 내용을 좀더 구체적으로 살펴보자.

1) 원칙없이 혼란스러운 디자인

원칙적으로 잡지가 발행될 때 기본적인 포맷은 모두 결정된다: 제목, 중간제목, 발문, 본문의 글꼴, 또 그것들의 크기. 이렇게 결정된 기준은 일정 기간 동안 시각적인 통합을 위해 고수되어야 한다. 루아리 맥린의 말을 빌어보자. "디자이너는 타이포그래피적인 처리 요소를 가능하면 가장 간단하게 고안해야 한다 : 단순하게 결정된 이것들은 모든 기사마다 같은 활자, 같은 크기, 그리고 같은 방식으로 유사한 제목과 필자명으로 처리되도록 해야 한다. 그런 다음에는 매 기사마다 따로 고안할 필요가 없다."⁸⁾



그림 3. 좋은 디자인이란 독자들에게 정보의 중요도를 한 눈에 알 수 있게 해주는 것이다. 어떤 것이 제목이고, 본문 기사가 어디서부터 시작되는지 혼란스럽게 하는 것은 디자인의 기본적인 원칙을 무시한 주관적인 표현이라 할 수 있다.



그림 4. 우리나라 대부분의 잡지들은 지나치게 많은 양의 기사 소개글들을 싣고 있어 읽기에 불편하다.

이러한 원칙은 그 잡지의 고유한 인상을 부여해 줄 수 있는 효율적인 체제이다. 예컨대 시각적인 통합을 위해 그 잡지의 분위기에 맞는 전용 서체를 채택하여 지속적으로 사용한다면 독자들은 어느새 그 서체를 그 잡지의 고유한 목소리로 인지하게 된다. 그러나 우리나라 잡지들은 이러한 원칙이 일관되게 유지되지 못하고 있다. 너무 많은 서체를 원칙없이 사용하므로 그 잡지의 고유한 성격을 보여주지 못하고 있다.

또한 본문 디자인에 있어서도 기사의 중요도에 따른 체계적이고 합리적인 디자인 보다는 단지 시각적인 자극을 목적으로 한 듯한 무원칙적이고 혼란스러운 양상을 자주 드러낸다. 이 같은 사례를 석금호씨는 이렇게 지적하고 있다. "어느 것이 제목(Headline)이고, 어느 것이 부제목(Subhead)인지 분간할 수 없어서 여러번 애를 먹었다. 심지어는 기사 중간에도 제목 같은 활자들이 튀어나와 혼란을 야기시킨다. 지나치게 복잡한 컬러, 새도(Shadow), 반전(Negative) 처리로 활자를 분장시켜 본문 기사인지 광고인지 분간할 수 없을 때가 많다."⁹⁾ 활자는 읽히는 기능이 우선시 되도록 해야한다. 활자가 이미지로 다루어지거나 디자이너에 의해 주관적으로 해석되어서는 전달의 본질을 흐트러뜨릴 염려가 있다. 이러한 디자인들은 우리의 눈을 해매게 만든다(그림3 참조).

2) 복잡한 타이포그래피

우리나라의 잡지는 조판체계가 복잡하다. 우선 표지 디자인의 경우 효율적인 전달 기능을 제대로 수행하지 못하고 있다. 이들 잡지들은 표지 앞에 지나치게 많은 제목자를 아주 작은 크기로 소개하고 있어서 쉽게 읽혀지지 않는다(그림 4 참조). 본문 디자인의 경우 한 기사안에 너무 많은 종류의 글꼴을 사용하고 있다. 대개의 경우 다섯가지 이상, 심지어는 열 종류 이상의 다른 활자체를 사용할 경우 디자인적인 측면에서 기능이 떨어진 것은 물론 독자 입장에서도 읽기에 복잡하고 어지럽다.

루아리 맥린은 같은 책에서 다시 한번 강조하고 있다. "만약 모든 기사의 타이포그래피적인 기준이 정해졌다면 디자이너는 그들을 따로 또 매길 필요가 없다."¹⁰⁾

6)잡지전광-캐릭터가 문제다, 디자인 하우스,(디자인)188호, p.67, 1994. 2

7) 앞글, p.67

8) Ruari McLean, Typography, Thames and Hudson, p.203, 1980

9) 석금호, 타이포그래피 디자인, 미진사, p.5, 1996

10) Ruari McLean, Typography, Thames and Hudson, p.203, 1980



그림 5. 심미적인 측면에 있어서 조화롭지 못한 디자인은 시각적인 공해를 일으킬 수 있다. 본문 덩어리 양과 사진 이미지의 양 등을 고려하여 적절한 크기의 제목자를 선택하는 것이 균형잡힌 디자인을 구현 할 수 있는 방법이다.

3) 장식적이고 부조화적인 타이포그래피

본문 디자인의 경우 매 기사마다 다른 포맷으로 디자인 하려고 하는 경향이 있다. 이것은 잡지의 전체로 보았을 때 시각적인 통일감이 없어 마치 각기 다른 잡지를 하나로 엮어 놓은 듯할 수도 있다. 더구나 내용과 직접적인 관련이 없어 보이는 그래픽 요소들을 무절제하게 사용하여 단지 장식적인 효과만 꾀하는 경향도 자주 보인다. 이러한 태도는 내용의 본질을 전달하기 보다는 단지 장식적인 디자인으로 감각적인 면만 추구하려는 오류를 범할 수도 있다.

또한 심미적인 측면에서도 조화를 깨뜨리는 디자인을 자주 나타낸다. “대부분의 여성잡지는 제목 활자를 지나치게 크게 하여 근거 없이 강조하고 있다. 활자 자체가 지니고 있는 미적 조형성, 감상하기보다 읽히기 위해 존재한다는 활자의 기능성을 살리고자 애써서 시도하고 접근하는 진지한 자세는 보기가 드물다.”¹¹⁾ 제목자와 본문 서체의 크기를 지나치게 차이내게 함으로 독자들의 시각을 자극한다. 본문의 크기에 비해 제목자의 크기가 조화를 깨트릴 만큼 크다는 뜻이다. 일반적으로 본문 글꼴의 크기가 9 포인트에서 11 포인트 사이를 채택하는 것에 비해 제목자의 크기는 50 포인트, 심지어는 100 포인트 까지 사용하기도 한다. 이러한 부조화는 시각적인 공해로 보여질 정도이다(그림 5 참조). 일반적으로 우리는 글자의 크기가 크면 클수록 잘 읽혀진다고 오해하기 쉽다. 그러나 그것은 크기에 대한 강박관념적인 편견일 수 있다. 디자인에 있어서 크기에 따른 주목성은 다른 주변 요소들과의 상대적인 조화에 의해서 그 효과를 낼 수 있다. 다시 말해서 잡지의 경우 지면의 크기는 이미 정해져 있으므로 그 안에서 다른 요소들(본문 덩어리의 양, 사진 요소 등)과 적절하게 조화를 이룰 때 시각적으로 완성도가 있어 보이는 것이다.

이상과 같이 우리나라 여성지 디자인의 문제점을 살펴 보았다. 이들 매체는 전달의 기본인 효율적인 디자인을 수행하지 못하고 있다. 정보의 중요도를 독자들에게 한 눈에 알기 쉽게 조직적이고 체계적으로 전달하지 못하고 있다는 것이다. 이러한 점은 디자인 양식이 복잡하고 혼란스러우며 자칫 장식적으로 흐르는 문제점에서 기인한다고 볼 수 있다. 이런 디자인은

정보의 효과적인 전달을 가로막는 요인으로 작용한다.

이제 우리는 이러한 한국 타이포그래피의 현상을 재고해 보아야 할 때가 되었다. 보다 효율적인 커뮤니케이션을 위해서 좀더 기능적이고, 체계적이며 명쾌한 디자인을 구현할 수 있는 규범이 마련되어야 할 것이다.

시각디자인은 그 시대의 사회 현상을 민감하게 반영하는 경향이 있다. 오늘날 한국 사회는 산업화가 진행되면서 정치적, 경제적 그리고 문화적으로 변화를 거듭하고 있다. 40년이라는 짧은 기간 동안의 경제개발은 우리의 의식마저 바꾸어 놓고 있다. 그러므로 한국의 시각디자인은 이런 복잡한 사회 현상을 드러내고 있는 것이다. 혼란스럽고, 장식적이며, 무질서한 현상이 오늘날 한국 사회의 모습과도 닮아 있다.

그렇지만 현재 우리의 이러한 경향을 본래적인 우리의 모습으로 규정 지을 수는 없다. 전통적으로 진정한 우리의 모습은 어떠한가? 이를 바탕으로 한국적인 디자인은 어떻게 구현할 수 있을 것인지 그 길을 모색해 보아야 할 필요가 있을 것이다. 그런 의미에서 우리 전통의 미의식을 살펴보기로 하자.

3. 한국인의 전통적인 조형의식

우리나라는 전통적으로 중국, 일본과 함께 동양 철학을 바탕으로 삼아왔다. 그러나 무인(武人) 중심의 중국이나 일본과는 달리 우리는 문인(文人) 중심의 사회였다. 옛 선비들은 절제의 생활을 최고의 덕목으로 꼽으며 학문에 있어서도 정신적인 면을 중요시 했다. “가난해도 뜻에 맞지 않으면 벼슬을 하지 않고 청빈을 지키던 선비정신”¹²⁾은 우리의 대표적인 전통 의식으로 꼽을 수 있다.

전통적인 선비정신은 학문의 궁극적인 목표를 내적 완성에 두고 있었다. 이러한 그들의 철학은 사물을 대하는데 있어서도 마찬가지로었는데, 외면적인 형태에만 치우치지 아니하고 그 내면의 아름다움을 발견하는데 중심을 두고 있었다. “우리나라에 있어서 선비는 정치적 지배계층일 뿐 아니라 정신적 지도층이었기 때문에 그들의 삶의 철학은 오늘날 우리의 문화전통 속에 아직도 흐르고 있다.”¹³⁾ 그러므로 오늘날까지 우리의 전통적인 철학으로 이어져 내려오고 있기도 하다.

그러면 이런 고유한 선비정신을 높이 평가하고 존경했던 우리의 선조들은 어떤 조형의식을 갖게 되었는지 또 어떠한 형태를 좋아했으며 그러한 표현들이 어떤 개념을 내포하며 우리의 조형물에 반영되어 왔는지 살펴보기로 하자.

문화재 전문위원 이종석 씨는 <한국 목공예>에서 “선비의 생활 철학과 미적 감각은 구체적으로 실생활의 주거공간에서도 그대로 살아 있었다”¹⁴⁾고 말하고 있다. 선비의 사랑방에 두는 가구를 문방구와 악기, 차와 향 등 마음을 가다듬는 수행도구로만 제한하여, 욕심을 부리지 않고 생활의 번잡함을 피하려 했던 것이었다.

11) 석금호, 타이포그래피 디자인, 미진사, p.5, 1996

12) 김영기, 한국인의 조형의식, 창지사, p.344, 1991

13) 앞글, p.344

14) 앞글, p.335

“또한 방 안에는 서화(書畵)를 붙이더라도 덕지 덕지 걸지 않는 것이 원칙이었다. 서화를 너절하게 붙여 놓으면 오히려 눈이 어지러워지므로, 한 축(軸) 정도만 걸어 두면 충분하다는 생각인 것이다. 양 벽에 마주 걸거나 좌우벽에 가지런히 거는 것조차 심히 속된 것으로 경계하였다”¹⁵⁾고 한다. 이는 엄격함과 정신적인 면을 중요시하는 선비 정신의 표현이라 볼 수 있다. 그러므로 선비의 거실에 두는 기물 또한 “아(雅)함이 마땅하고 결코 속되어서는 안 된다는 것을 대전제로 하였다”¹⁶⁾고 한다.

물론 신분 구분이 엄격했던 계급사회에서 서민생활의 공예품은 그 격과 질에 있어서 다소 달랐을 것이다. 그러나 그 바탕은 양반 사회의 규범과 양식을 따랐을 것이라는 점은 미루어 알 수 있다. 이러한 규범과 양식은 한 문화의 공통적인 조형언어에 기초한 사회 전체 의식의 표현이라 할 수 있기 때문이다. 이렇게 볼 때, 우리의 전통적인 미의식은 품위 있고 순수하며 단순한 형태를 좋아했다고 볼 수 있다.

그러므로 우리의 전통적인 조형물의 형태적 특징은 단순미라고 할 수 있다. 이러한 예는 단순하게 기능적 형태만 살린 실내가구에서 찾아볼 수 있다. 삼층탁자나 반단이 등 대부분의 실내가구들이 군더더기가 전혀 없는 단순한 구조를 보이고 있다는 것을 우리는 알고 있다. 또한, 화려한 문양 없이 담백하게 표현된 조선시대 백자의 형태에서도 알 수 있다. 이는 장식에 의한 권위의 과시를 피하고 화려한 기교를 거부하는 선비 정신의 형태적 표현이라 할 수 있다.

그러면 형태에서 드러난 단순성은 어떠한 의미를 지니는가? 우리는 이것을 형태의 본질에 대한 해석으로 이해할 수 있을 것이다. 즉 아무리 복잡한 것이라 할지라도 그것을 일관되고 조직적인 질서를 통해 인식하면 단순성을 회복할 수 있는 것이다. 우리의 조형물에 나타난 단순한 형태는 바로 이러한 질서에 의한 단순성을 지향하려는 의식의 표현이라 할 수 있다. 그러므로 우리의 가구공예나 도자기에 나타난 단순한 형태를 단지 그 외형적인 현상만 보고 ‘단순’하다고 볼 것이 아니라 내용과 형식, 양면이 일치하는 ‘단순 미학’으로 보아야 한다. 복잡한 구조를 조직적 해석을 통해 단순화시킨, 즉 구조적 질서와 정신적 일관성의 일치라 할 수 있다.

또 하나 전통적인 우리 예술 표현의 특징은 자연주의라고 할 수 있다. 이는 김원용의 <한국미의 탐구>에서 “한국 고미술의 특색은 시대나 지역에 따라 조금 차이는 있으나, 한편으로는 기본적인 공통성을 가지고 있다. 그것은 곧 대상을, 있는 그대로 파악 재현하려는 자연주의요, 철저한 ‘아(我)’의 배제이다”¹⁷⁾라고 설명해주고 있다. 이러한 태도는 본질적인 내용과 소재의 자연스러움을 최대한 살리기 위하여 장식적이고 기교적인 요소를 최소한으로 억제하는 경향을 보이게 되는 것이다. 그 결과는 자연의 조화를 그대로 받아들이고 인간의 인위적인 요소는 가능하면 배제하려는 순수한 사고방식으로 표출된다.

이 ‘자연주의’ 정신은 미술 작품에도 잘 반영되어 있었다. 자연주의 정신의 표현인 그들의 화폭에는, 사람도 자연의 한 부분으로 여겨 그 형태가 거의 보이지 않을 만큼 작은 존재로 그려 놓았다. 이는 인간의 한계를 깨닫고 겸허한 태도로 자연의 순리에 따르려는 정신적인 표현이라 할 수 있다.

그러면서 화면의 빈 공간도 하나의 조형 형태로 인식하고 적극적으로 활용하였다. 희고 담백한 공간을 단지 빈 공간으로 여기지 않고 자연의 한 부분으로 형상화시킨 것이다. 그리하여 여백의 미가 잘 살려진 그림일수록 완성도 높은 작품으로 평가했던 것이다. 또한 붓의 자연스러운 흐름을 살려 유연한 곡선으로 표현하기를 즐겼다. 산과 시냇물의 부드러운 곡선을 화폭 위에 붓의 자연스러운 선으로 그려놓았다.

이렇듯 우리의 전통적인 조형의식은 외적인 형태와 정신적인 내용이 일치하는 단순성의 미학이라 할 수 있다. 또한 자연스러운 선의 형태나 여백을 살리려는 태도에서 알 수 있듯이 자연 친화적인 사상을 담고 있다. 그러므로 우리 고유의 미의식은 지나친 장식을 거부한 ‘맑고 단순하며 욕심없는 순수성’이라 할 수 있다. 이러한 의식은 교만함을 경계하고 탐욕을 부끄러운 일로 여겼던 선비 정신에서 비롯된 것이다.

이렇게 볼 때 오늘날 우리의 태도는 전통의 것과는 너무도 다르게 바뀌었다. 이런 현상은 해방 이후 산업화 과정에서 더욱 심화되어 우리 전통에 대한 역사성 상실로 인한 우리 본래의 가치와 정신을 망각한 데서 비롯된 것이라 할 수 있다. 그러므로 우리는 우리 고유의 가치 체계를 다시 회복하지 않으면 안 될 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 우리 전통의 조형의식은 ‘단순미학’과 ‘자연주의’를 두드러진 특징으로 꼽을 수 있다. 20세기 초반에 대두되어 70년대 후반까지 세계적으로 주류를 이루었던 모더니즘 철학 역시 기능주의적인 사고에서 비롯된 형식의 단순미였다. 이제 우리는 국제적인 보편성을 확립하기 위한 방안으로 스위스 모더니즘 철학을 고찰해볼 필요가 있을 것이다.

4. 스위스 모더니즘 철학과 한국 전통 조형의식의 비교

서구의 경우 19세기 전반까지는 건축을 비롯한 조형의 각 분야에서 장식과 문양이 복잡한 구조를 이루며 그 권위를 나타내려 했다. 그러나 산업혁명 이후 점차 사라진 장식적 체계는 그후 간결하게 정리된 단순한 형태의 모더니즘으로 그 자리를 바꾸었다. 미스 반 데 로에(Mies Van der Rohe)의 ‘최소의 것이 최대의 것이다(less is more)’ 철학은 20세기 현대 디자인 사상의 중심으로 대두되었다. 이 사상은 전후 스위스 타이포그래피의 특징이 되어 디자인 분야에 커다란 영향을 미쳤다.

2차 세계대전이 끝날 무렵 독일과 스위스를 중심으로 현대적인 타이포그래피 양식이 출현했다. 이 운동을 일컬어 ‘스위스 디자인’ 또는 좀더 적절하게 ‘국제 디자인 양식’이라고 한다. 객관적이고 명쾌한 이 양식의 특징은 세계적인 양식으로 대두되어, 50년대를 거쳐 60년대와 70년대 초반까지 영향을 미쳤다. 이 양식의 디자이너들은 단순하고 순수한 디자인이 시대

15) 김영기, 한국인의 조형의식, 참지사, p.335, 1991

16) 앞글, p.335

17) 김원용, 한국미의 탐구, 열화당, p.31, 1998

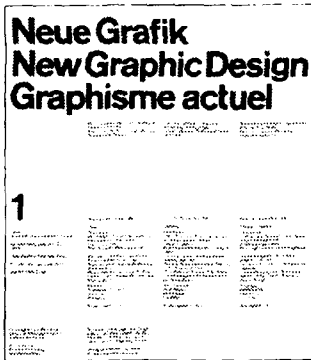
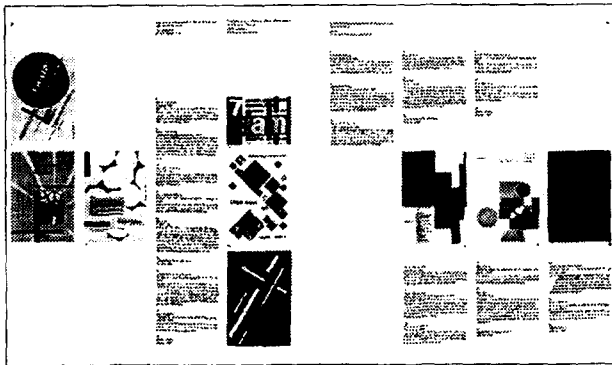


그림 6. 뉴 그래픽 디자인(New Graphic Design, 1958~1966) 창간호 표지와 펼침 페이지. 합리적인 스위스 양식을 고수하며 그들의 디자인 철학을 국제적으로 알리는데 결정적인 역할을 했던 그래픽 디자인 전문 잡지. 체계적인 그리드 시스템을 엄격하게 적용하여 논리적이고 객관적인 스위스 디자인 양식을 잘 반영하였다. 서체도 대표적인 산세리프체인 헬베티카만 고집하며 크기의 변화로만 처리함으로써 단순하고 명쾌한 디자인을 성공적으로 이루어냈다.



와 문화를 초월하여 시각전달 기능을 효과적으로 수행하리라고 믿었던 것이다.

국제 디자인 양식은 비대칭 레이아웃에 의한 시각적인 통합, 그리드 시스템의 운용에 따른 모든 요소의 체계화로 특징지을 수 있다. 또한 객관적인 사진과 산세리프 활자체의 사용, 백색 공간(white space)의 적극적인 활용을 통한 "명료성과 질서는 디자인의 이상"¹⁸⁾이었다.

스위스 디자이너들은 산세리프체의 사용이 현대적이고 진보적인 정신을 반영한다고 확신했다. 또한 복잡한 요소들을 조직적인 질서에 의해 단순화시켜줄 수 있는 그리드 시스템은 가독성을 높일 수 있는 유용한 도구라고 제의했다. 그리고 여백은 그들 시각 표현의 주요한 요소로 인식되었다. 그리하여 그들은 커뮤니케이션의 본질적인 요소인 가독성(readability)과 판독성(legibility)의 획득에 집중적인 관심을 기울였다(그림6 참조).

스위스 디자인은 대표적인 모더니즘의 시각적인 표현이다. 이것은 그들의 철학에서 더욱 중요한 점을 찾아볼 수 있다. 그들은 디자인을 사회적으로 중요한 활동으로 간주하였다. 따라서 객관적인 태도를 유지하려고 노력하며, 개인적인 감상이나 주관적인 해석을 배제하고 논리적이고 기능적인 디자인 정신을 추구함으로써 명쾌하고 단순하며 정돈된 디자인을 그들 표현의 이상적인 양식으로 삼았다. 마침내 스위스 디자인은 국제적인 양식으로 발전되어 전후 유럽의 중심 사상이 되었고 미국을 거쳐 일본까지 그 영향을 미쳤다.

이제 여기에서 스위스 디자인 철학과 우리의 전통적인 조형의식을 비교해 보기로 하자. 이것을 단지 시각적으로 나타난 형식에만 초점을 두고 논한다면 다소 다른 시각으로 볼 수도 있다. 그러나 그 안에 내재한 사상의 단순성을 유지하려는 철학

을 중심으로 살펴본다면, 현재 우리나라 타이포그래피의 문제를 풀 수 있는 실마리가 될 수 있을 것이다.

첫째, 시각적인 공통점을 살펴보자. 먼저 단순함을 추구하려는 미학에서 공통점을 찾아볼 수 있다. 앞에서 살펴보았듯이, 시대에 따라 다소 차이는 있으나 공통적으로 우리 조상들은 소박하고 순수하며 자연과의 조화를 고려한 표현을 선호했다는 점을 알 수 있었다. 게다가 우리는 앞에서 아무리 복잡한 것이라도 어떤 질서에 의해 구조화하면 단순성을 획득할 수 있다는 '우리 고유의 단순성 지향의 표현'을 살펴보았다. 그들은 지나치게 장식적인 것은 천박한 것으로 여겼었다.

이러한 개념은 스위스 디자인의 주요한 특징 중의 하나이기도 하다. 스위스 디자인 역시 명쾌하고 순수하며 단순한 디자인을 커뮤니케이션의 첫번째 조건으로 내세웠다. 효율적이고 명료한 디자인이라는 이상적인 목표를 이루기 위해서 그들은 그리드 시스템을 활용하였다. 그리드 시스템은 사진과 그림, 문자 등 복잡한 요소를 일관된 체계하에 정돈시킬 수 있는 합리적인 도구였다. 이 시스템은 이후 잡지나 신문, 책을 디자인하는데 있어서 아주 유용한 도구로 널리 적용되었다.

또다른 점에서 공통점은 화면에서 여백의 운용이다. 우리 선조들은 그들 작품에서 여백의 미를 최대한 살리려는 노력을 했었다. 빈 공간을 단지 미완성의 단계로 생각하지 않고 그림의 한 요소로 적극 활용하였다. 마찬가지로 여백은 스위스 디자이너들의 주된 관심이기도 했다. 스위스 디자이너 에밀 루더(Emil Ruder)는 이렇게 말했다. "동양 철학자들은 형태를 창조하는 본질은 빈 공간(empty space)에 달려 있다고 주장한다. 내부 공간이 비어 있지 않은 주전자는 단지 진흙 덩어리에 불과하고 접시로 만들지 않은 안쪽 부분은 오직 빈 공간에 지나지 않을 것이라는 것이다. 따라서 이러한 점들을 타이포그래피에 적용시켜 볼 수 있고 또한 그렇게 해야만 한다"¹⁹⁾라고 권고했다. 그의 이러한 말은 오늘날 우리나라 타이포그래피 분야에도 좋은 가르침이 될 수 있을 것이다.

둘째, 우리 선비들과 스위스 디자이너들의 철학을 비교해보자. 옛날 우리 학자들은 그들 학문의 경지에 있어서 자기성찰과 겸허함을 최고의 덕목으로 꼽았다. 그들은 정신적인 삶을 추구했으며 욕심을 버리려고 노력하였다. 겉모양의 화려함보다 내용에 치중하였다. 한편 스위스 디자이너들의 주된 태도는 '객관적인 디자인'을 추구하는 것이었다. 우리는 여기에서 객관적인 태도란 곧 겸허한 자세에서 비롯된다는 것을 이해할 수 있을 것이다. 그러한 태도만이 형식보다는 내용에 중심을 두는 디자인을 구현할 수 있는 것이다.

한편으로 한국의 전통 미의식과 스위스 디자인 사이에 다른 점이 있음을 발견하게 된다. 전통적으로 한국인들은 사람과 자연의 관계에 관심을 두었다. 그들에게 있어서 자연은 정복의 대상이 아닌 친화의 대상이었다. 그래서 그들은 자연에서 비롯된 부드러운 곡선을 선호했다. 그들에게 있어서 직선은

18) Philip B. Meggs, A History of Graphic Design, Van Nostrand Reinhold Company, p.334, 1992

19) Edward M. Gottschall, Typographic Communication Today, The International Typeface Corporation, p.45, 1989

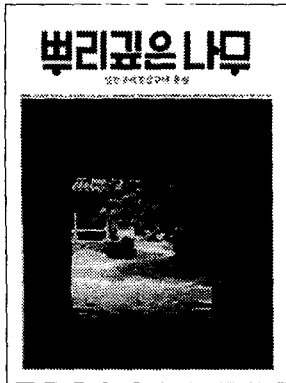


그림 7. <뿌리 깊은 나무> 표지와 페이지 디자인. 우리나라에 본격적으로 아트 디렉션 제도를 도입하게 된 계기가 되었던 잡지. 활판 인쇄 시대, 체계적인 그리드 시스템의 활용으로 단순한 디자인의 가능성을 제시했던 잡지다. 명쾌한 타이포그래피와 객관적인 사진의 사용, 간결한 레이아웃 등으로 기존의 잡지들과 차별화를 이루었다.



그림 8. <새이 깊은 물> 초기 포맷에 의한 표지와 본문 페이지 디자인. 사진식자 조판으로 이루어진 간결하고 객관적인 디자인을 구현했다. 본문서체를 명조와 고딕 계열로 제한했으며 여백을 적극적으로 활용하여 간결하고 단순한 디자인을 추구하였다. 특히 표지 디자인의 명쾌함은 다른 여성지와 구별되는 좋은 효과를 거두기도 했다. 이 잡지는 우리나라에 단순하고 명쾌한 디자인의 가능성을 제시해준 좋은 사례라 할 수 있다.



너무 인공적인 것으로 간주되었다. 그러므로 자연스러운 곡선을 사용하여 차갑게 보이거나 딱딱하게 보이는 것을 피했다. 70년대 이후부터 스위스 디자인은 자주 지나치게 차갑고 딱딱하다는 비판을 받아왔다. 스위스 디자이너들은 모든 것을 규격화된 직사각형 형태의 그리드 안에 배열시켰다. 또한 모든 요소들을 동일한 공식으로 해결하려는 태도를 보인다며, 디자인의 창의성을 중요시 여기는 반대자들에게 자주 비난을 받아왔다. 그들이 좀더 융통성 있는 디자인을 추구했다더라면 스위스 디자인 고유의 특징인 명쾌하고 객관적인 디자인을 회생시키지 않고서도 그들의 이상을 추구할 수 있었으리라 본다. 그런 의미에서 한국의 전통 미학 중 자연스러운 곡선의 운용과 자연주의 사상은 새로운 한국 타이포그래피의 생동감을 줄 수 있는 시각 요소로 활용될 수 있을 것이다. 이제 새로운 타이포그래피는 두 개의 축을 가질 수 있게 되었다. 한국 전통의 자연스럽고 정신적인 가치의 조형의식과 스위스 디자인의 단순하고 명쾌한 양식이다. 이 두 가지 사상은 별개의 것이 아닌 많은 부분 일치하거나 혹은 다른 경우에는 오히려 좀더 풍부한 선택권을 제공해주게 된다. 그러므로 한국 전통의 미의식과 스위스 국제양식의 통합은 새로운 한국 타이포그래피의 규범을 정립하는데 기본이 되는 철학을 제공해 줄 것이다.

5. 새로운 한국 타이포그래피 철학의 기본 원칙

오늘날의 타이포그래피는 인쇄나 전자매체의 생산에 있어서 효율적인 전달을 위한 중요한 요소다. 타이포그래피는 우리 생활 곳곳에 활용되고 있는 것을 알 수 있다. 20세기의 후반

은 전통적인 인쇄 기술이 컴퓨터라는 새로운 기술로 이양해가는 역사적인 사건이 있었던 시점이다. 이제 우리는 다음 세대를 위한 전통을 만들기 위하여 지금까지 보여준 적이 없는 새로운 입장에 놓여 있는 것이다. 전통은 언제나 보존되고 존중될 가치가 있다. 그런 의미에서 우리는 그러한 가치를 새롭게 창조해내야 하는 시대적인 사명을 안고 있다. 서구의 인쇄 디자이너들이 그들의 전통을 연구하고 실험하며 보호하는 동안, 우리는 우리의 전통을 의면하고 폄하해왔다. 많은 디자이너들은 서구의 유행을 좇으며 우리의 고유성을 도외시 해왔다. 이러한 태도는 혼란스럽고 장식적인 디자인을 양산하는 결과를 빚었다. 이제 우리는 우리의 전통 가치를 다시금 발견해야 할 때다. 그리하여 새로운 타이포그래피 규범을 확립해서 현대 감각에 적용해야 할 것이다. 새롭게 정립될 한글 타이포그래피의 철학은 몇 가지 기본 원칙이 있어야 한다.

첫째, 가독성을 높일 수 있는 디자인 양식을 개발해야 한다. 요셉 펠러 브로크만이 '커뮤니케이션은 인간의 기본 욕구'라고 말했던 것처럼 커뮤니케이션은 인간의 기본적인 활동이라고 할 수 있다. 그러므로 우리는 이해할 수 있는 단순한 디자인이 효과적인 것이라는 것에 쉽게 수긍할 것이다. 글자는 내용을 전달하는 수단이다. 그러므로 읽기 쉬운 디자인이 전달도 효율적으로 할 수 있는 것이다. 최근들어 컴퓨터 디자인의 발달로 글자를 겹치게 디자인하는 양식이 유행처럼 번지고 있다. 젊은 디자이너들은 그것을 또한 무슨 최신 양식인듯 무분별하게 좇고 있다. 그러나 이러한 유행의 추구는 의미 전달의 본질을 위협할 수도 있다. 여기서 약간의 오해를 피하기 위해서 덧붙이자면, 무조건 단순한 디

자인이 좋고 복잡하거나 해체주의적인 양식은 문제가 있다는 뜻은 아니다. 무분별하게 유행만 추구하기 보다 글의 내용에 부합되는, 적절한 해석이 뒤따른 디자인을 추구하는 것이 중요하다라는 의미이다.

둘째, 내용의 핵심을 담아낼 수 있는 디자인을 해야 한다. 디자이너들은 형식적인 감각을 추구하기보다 내용에 적합한 논리적이고 합리적인 디자인을 해야 할 것이다. 이러한 태도가 적절하게 발휘되어야만 단순한 디자인이 그 가치를 효과적으로 발휘할 수 있다. 단순함이란 때로 빈곤함과 혼돈을 일으킬 수 있다. 그러므로 내용에 부합되는 적절한 조형적 해석에 의한 디자인만이 이 혼돈을 피할 수 있는 길이다.

셋째, 새로운 타이포그래피 규범은 객관적인 디자인 태도를 견지해야 한다. 디자이너의 기본 임무는 내용 전달이다. 저자나 작가들의 글을, 또는 제품의 정보를 대중들에게 전달하는 것이 디자이너의 주된 임무다. 그런 점에서 디자이너는 전달자인 것이다. 그들은 그들의 작품을 창작하는 것이 아니다. 이렇게 볼 때, 객관적인 태도는 가장 충직한 접근 방법이다.

마지막으로, 그리고 가장 중요한 태도는 정신적인 자세다. 새로운 규범의 디자인을 추구하려는 디자이너들은 전통에 대한 깊은 관심과 애정이 있어야 한다. 그들은 전통에 대해 열린 태도로 깊은 의무감을 느껴야 한다. 이러한 태도는 아마도 미적이고 정신적이며 가치 있는 철학으로 한국 고유의 디자인 사상을 새롭게 창조할 수 있게 해줄 것이다. 그들은 또한 현대를 살아가는 전문인답게 국제적인 감각에 걸맞는 보편적인 세계성을 지닌 디자인 개발을 위한 노력과 연구를 기울여야 할 것이다.

6. 결론

본 연구의 앞 장에서 살펴보았듯이 우리나라 타이포그래피는 지금 우리 고유의 철학이 담긴 규범을 갖지 못하고 무질서한 시각 표현 양상을 드러내고 있다. 글의 내용에 충실한 객관적인 해석보다는 감각에 의존한 주관적인 표현이, 가독성을 우선으로 하는 합리적인 디자인 보다는 글자들을 아무렇게나 던져놓은 듯한 혼란스러운 디자인을, 여러 요소들과의 관계를 고려한 명쾌한 디자인적 해결보다는 거칠고 요란한 것으로 치장한 부조화스러운 구성을 앞다투어 선보이고 있다.

물론 이러한 움직임이 서구의 합리주의와 기능주의 사고를 중요시했던 모더니즘에 대한 반발로 일어난, 국제적으로 새로운 흐름임을 부인하지는 않는다. 또한 우리도 이에 부응하려는 움직임에서 비롯된 경향으로서 이해 된다. 그러나 우리는 지금까지 우리 스스로의 성찰과 정체성 모색에 의한 우리 고유의 철학을 가져본 적이 없다. 그러므로 이러한 국제적 흐름을 무조건 추종하기에 앞서서 우리의 입장을 점검해 보아야 할 것이다. 우리는 모더니즘에 반발할 만큼 그 모더니즘에서 취할 수 있는 원칙적이고 체계적인 규범에 의한 우리만의 표현 방식도 가져보지 못했던 것이다. 지금의 우리는 세계적인 조류에 무비판적으로 동승하기보다는 우리 현실에 맞는 규범을 갖는 것이 더 중요하다. 우리 고유의 전통 철학에 대한 현대적

인 재해석이라는 중요한 과정을 생략한 채 서구의 흐름에만 무비판적으로 편승하는 것은 경계해야 한다는 것이다.

그런 점에서 미래의 한국 타이포그래피를 위하여 몇가지 제안을 하고자 한다. 첫째, 우리나라는 가치 있는 전통과 철학을 지니고 있는 문화 민족이다. 우리의 전통적인 미의식에 대한 연구와 고찰이 곧 우리가 찾는 '좋은 디자인'에 대한 해답을 줄 것이다. 둘째, 객관적이고 간결한 양식의 스위스 디자인에 대한 연구는 우리에게 세계적인 보편성을 확보해 줄 것이다. 그러므로 스위스 디자인과 한국 전통 미의식의 통합은 우리에게 타이포그래피의 중요한 기본인 간결하고 합리적인 디자인을 바탕으로하는 새로운 규범을 제공해 줄 수 있을 것이다. 그리고 마지막으로 대학 교육의 수정을 제안한다. 전통의 가치를 재발견할 수 있는 새로운 강의 체계화의 교육은 미래의 한국 디자인을 변화시켜줄 수 있을 것이다.

비록 지금 한국 타이포그래피가 복잡한 문제를 많이 안고 있다 할지라도, 한글을 사랑하고 전통을 존중하는 젊은 디자이너들이 늘어간다면 미래 한국 타이포그래피는 발전적으로 변화될 수 있을 것이다.

참고문헌

- Emil Ruder: Typography, Verlag Arthur Niggli AG, 1967
- Harold Evans: Newspaper Design, Heinemann, 1973
- Ruari McLean: Typography, Thames and Hudson, 1980
- Edward M. Gottschall: Typographic Communication Today, The International Typeface Corporation, 1989
- Stanley Morison: First Principles of Typography, Academic Press, 1992
- Robin Kinross: Modern Typography, Hyphen press, 1992
- Philip B. Meggs: A History of Graphic Design, Van Nostrand Reinhold Company, 1992
- Lewis Blackwell: Twentieth Century Type, Laurence King publishing, 1992
- eye, no.19, Vol.5, 1995
- 김영기: 한국인의 조형의식, 참지사, 1991)
- 김원용: 한국미의 탐구, 열화당, 1998
- 잡지전쟁-캐릭터가 문제다 <디자인> 188호, 1994
- 신문 편집, 이제는 글꼴이다 <정 글> 4호, 1997