20세기 모던 타이포그래피의 전개와 바젤 스타일의 위상

The Importance of Basel Style in the Evolution of Modern Typography in the 20th Century

강현주 (Kang, Hyeon-Joo)
인하대 교수 · 디자인

이 논문은 1998년도 인하대학교 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

 ● Received : May. 20. 2000 ; Accepted : Jun. 16. 2000

머리말

1. 모던 타이포그래피의 형성과 바젤 스타일
1-1 20세기 모던 타이포그래피의 형성
1-2 스위스 스타일과 바젤 스타일

2. 바젤 스타일의 발전과정
2-1 바젤 타이포그래피 전통의 시작
2-2 바젤 디자인학교의 교육과 바젤 스타일의 완성
2-3 바젤 타이포그래피 전통의 극복과 재창조

3. 바젤 스타일과 디지털 시대의 디자인
3-1 바젤 스타일과 아메리칸 뉴 웨이브
3-2 디지털 시대의 바젤 스타일

맺음말

참고문헌

(要約)

본 연구의 목적은 바젤 스타일에 대한 역사적인 고찰을 통해 20세기 모던 타이포그래피의 전개과정과 그 현재적인 의미를 파악하고자 하는 것이다. 제1장에서는 20세기 초 모던 타이포그래피와 스위스 스타일이 형성되는 배경을 살펴보았고, 제2장에서는 바젤 타이포그래픽 전통이 형성되고 또 극복되어 가는 과정을 고찰하였다. 제3장에서는 바젤 스타일의 현재적 의미를 살펴보고 이 스타일이 디지털 시대의 시각언어와 조형문법을 형성하는데 어떠한 영향을 미쳤는지 살펴보았다.
이러한 연구를 통해 본 연구자가 고찰하고자 한 것은 그래픽 디자인의 역사가 단지 탁월한 능력과 감각을 지닌 몇몇 디자인 거장들에 의해 이끌어지거나 사회, 문화적인 맥락과는 상관없이 일시적으로 등장했다가 사라지는 화려한 디자인 스타일들로 이루어지는 것이 아니라 나름대로의 내적인 동력을 가지고 역사적인 진보의 방향에 따라 전개되어온 전문 분야의 역사임을 보여주고자 하는 것이었다.

(Abstract)

In the 1930s modernist approaches in graphic design and typography had emerged and were exported as Swiss Style or the International Typographic Style in the late 1950s. Basel's school of Design has played an important role in the further development of the style and acted as a bridge between modern typographic traditions and new technology. This school was one of the most influential design institutes during the past half-century. Leading practitioners at this school developed a new visual vocabulary which was a revolutionary precursor to a digital era. Those ideas were widely appropriated in the '70s and '80s, becoming one of the most profound influences on American New Wave. The influence has continued into the 1990s. The intent of this study is to inquire into the history of 20th-century modern typography in a social and aesthetic context.

(Keyword)

Modern Typography, Swiss Style, Basel Style, New Wave, Digital Era

머리말

20세기 모던 디자인의 미학을 가장 잘 표현해준 디자인 경구 중에 미스 반 데어 로에의 "적을수록 많다 Less is more"라는 말이 있다. 미국의 그래픽 디자인 이론가이자 비평가인 스티븐 헬러와 앤 핑크는 1999년말에 『적을수록 많다: 그래픽 디자인에 있어서의 새로운 단순성 Less is More: The New Simplicity in Graphic Design』 1)이라는 책을 출판하였다. 이 책에서 헬러와 핑크는 '오래된 단순성'과 '새로운 단순성'을 비교, 분석하면서 최근에 나타나고 있는 그래픽 디자인의 경향에 대해 서술하고 있다. 그들은 '적을수록 많다'라는 모던 디자인의 미학이 20세기 중, 후반기에 이르러 점차 '적을수록 지루하다 Less is a bore', '많을수록 좋다 More is better', '많을수록 많다 More is more' 등의 말들로 변화되어간 과정을 설명하고 최근에 다시 부각되고 있는 그래픽 디자인에 있어서의 단순성의 문제를 구체적인 디자인 사례들을 통해 보여주고 있다. 캐서린 피셀 역시 『미니멀 그래픽스: 그래픽 디자인의 강력한 새 모습 Minimal Graphics: The Powerful New Look of Graphic Design』 2)이라는 책을 출판하기도 했다.

몇 달 간격으로 출판된 이 두 권의 책 이외에도 그래픽 디자인 관련 잡지의 글들이나 그 밖의 자료들은 2000년대의 그래픽 디자인 스타일이 1990년대를 풍미했던 디자인 스타일과는 사뭇 다르게 전개되어 가고 있다는 점을 보여주고 있다. 이러한 상황을 일컬어 일부에서는 포스트모더니즘의 쇠퇴와 모더니즘의 부활이라는 이분법적인 구도로 설명하기도 하는데 이러한 단편적인 설명 방식만으로는 그래픽 디자인 역사의 흐름이나 그 본질적인 속성을 충분히 이해할 수 없으리라 생각된다. 발터 벤야민의 말대로 역사라는 것이 '미래를 위해 과거의 기억을 조직하는 것' 즉, '미래를 지향하는 기억'이라고 할 때 현재의 변화를 이해하고 미래의 상황을 예측하기 위해 지나온 과거의 역사를 살펴보는 것은 매우 유용한 일일 것이다.

본 연구에서는 20세기 그래픽 디자인의 발전과정에 있어서 중요한 역할을 했다고 평가되는 모던 타이포그래피의 형성과정과 그 연장과 극복의 과정으로서의 바젤 스타일의 전개과정을 살펴보고자 한다. 20세기 그래픽 디자인의 역사에서 전 세계적으로 가장 큰 영향력을 발휘했던 것은 '스위스 스타일 Swiss Style' 혹은 '국제 타이포그래픽 양식 International Typographic Style'이라고 일컬어지는 디자인 양식이었다. 특히 제2차 세계대전을 전후한 시기에 스위스의 바젤과 취리히 지역을 중심으로 활동했던 그래픽 디자이너들과 타이포그래피 디자이너들은 그리드와 산 세리프체의 사용을 주된 특징으로 하는 기능적이고 독특한 디자인 스타일을 개발했는데 이는 20세기 초에 유럽 전역에서 광범위하게 진행되었던 다양한 타이포그래피 실험들과 그래픽 디자인의 연구 성과들을 종합한 것이었다. 본 연구에서 스위스 스타일의 양대 축이라 할 수 있는 바젤 디자인과 취리히 디자인 중 특히 바젤 스타일을 중심으로 논의를 전개하는 것은 이 스타일이 20세기 전체의 역사를 관통하여 현재의 상황에 다다르도록 하는 일종의 연결고리이자 중심축이라 생각하기 때문이다.

바젤 스타일은 그 동안 그래픽 디자인의 역사를 다룬 책들이나 모던 타이포그래피, 스위스 스타일, 뉴 웨이브 디자인 등에 관한 논문들과 글들을 통해 국내에도 종종 소개되어져왔다. 그러나 대개 에밀 루더나 아민 호프만, 볼프강 바인가르트 등 개별 디자이너들의 작업을 소개하는 정도였고, 이들 상호간의 관계나 바젤 스타일 형성의 공간적 토대를 제공했던 바젤 디자인학교의 역할에 대해 주목하는 경우는 드물었다. 따라서 본 연구에서는 20세기 그래픽 디자인 역사의 전개과정에서 바젤 스타일이 갖는 역사적 의미와 현재적 의미, 그리고 그래픽 디자인의 미래에 시사하는 점 등을 중점적으로 살펴보고자 한다.

제1장에서는 20세기 초 유럽에서 다양한 실험과 시도를 통해 모던 타이포그래피가 형성되는 과정을 살펴보고 양차 세계대전 후 스위스 스타일이 전 세계 그래픽 디자인계에 영향력을 미치는 국제적인 양식으로 성장해가게 된 배경을 살펴보고자 했다. 제2장에서는 바젤 디자인학교를 중심으로 전개된 디자인 작업들이 하나의 타이포그래픽 전통으로 확립되어 가는 과정과 바젤 디자인의 전통이 20세기 중반 이후 새롭게 대두된 사회, 문화, 기술의 변화에 따라 어떻게 스스로의 전통을 극복하고 나아가 새로운 시대에 맞는 새로운 조형언어를 개발해내게 되는가 하는 점을 살펴보았다. 제3장에서는 근대 사회가 탈 근대 사회로, 기계미학의 시대에서 전자미학의 시대로 이행하는 시점에서 바젤 스타일의 의미를 재조명해보고 이 스타일이 디지털 시대의 시각언어와 조형문법을 형성하는데 어떠한 영향을 미쳤는지 살펴보고자 했다. 이러한 연구를 통해 본 연구자가 고찰하고자 하는 것은 그래픽 디자인의 역사가 단지 탁월한 능력과 감각을 지닌 몇 몇 디자인 거장들에 의해 이끌어지거나 사회, 문화적인 맥락 없이 우연히 등장했다가 사라지는 화려한 디자인 스타일들의 단순 집합체가 아니라 나름대로 내적인 동력을 가지고 역사의 진보 방향을 따라 전개되어 왔음을 보여주고자 한 것이었다.

1. 모던 타이포그래피의 형성과 바젤 스타일

1-1. 20세기 모던 타이포그래피의 형성

타이포그래피(typography)는 '글자'라는 의미를 지닌 'typos'라는 그리스말에서 비롯되었다. 구텐베르크가 활판인쇄술을 개발한 것은 15세기 중반이지만 서양에서 활판인쇄술이나 활판 인쇄 혹은 그러한 과정을 거쳐 표현된 결과물을 일컫는 말로 타이포그래피라는 용어가 처음으로 사용되기 시작한 것은 대략 17세기말이라고 할 수 있다. 하

1) Steven Heller, Ann Fink, *Less Is More: The New Simplicity in Graphic Design*, Cincinaati: North Light Books, 1999

2) Catharine Fishel, *Minimal Graphics: The Powerful New Look of Graphic Design*, Massachusetts: Rockport Publishers, Inc., 1999

지만 이때의 의미는 오늘날 우리가 사용하고 있는 타이포그래피 디자인의 개념과는 다른 것으로 현재와 같은 타이포그래픽 디자인이라는 용어가 등장하여 본격적으로 사용되기 시작한 것은 20세기에 들어와서였다.[3]

모던 타이포그래피가 형성되는데 큰 영향을 미친 20세기 초반의 아방가르드 미술, 디자인 운동들로는 미래파, 데 스틸, 러시아 구성주의, 다다, 바우하우스, 신타이포그래피 등을 들 수 있다. 글자에 대한 이들의 다양한 실험과 시도는 타이포그래피에 대한 생각을 바꾸어놓고, 타이포그래피가 강력한 커뮤니케이션 도구가 되는데 기여했으나 각각이 그 자체로서 독립된 디자인 스타일을 구축했던 것은 아니었다. 서구의 타이포그래피 디자인이 통합된 성격을 가진 하나의 스타일로 등장하여 전 세계적인 영향력을 행사하기 시작한 것은 스위스 스타일 또는 국제 타이포그래픽 양식이라고 불리우는 양식이 등장한 제2차 세계대전 이후부터라고 할 수 있다.

모던 타이포그래피의 형성과정을 연대기 순으로 정리하여 기술하는 태도에 대해 비판적인 의견[4]도 있으나 본 연구자는 서구와는 다른 역사적, 문화적 전통을 지니고 있는 국내 디자인계가 서구 디자인의 발전과정을 이해하는데 있어서 이러한 서술 방식이 도움을 주는 측면이 있다고 생각한다. 따라서 본 연구에서는 연대기적 서술방식이 갖는 장점을 살리되 그 한계와 문제점들도 분명히 인식하면서 스위스 스타일과 바젤 스타일을 살펴나가고자 한다.

1-2 스위스 스타일과 바젤 스타일

스위스 스타일은 20세기 초 모던 타이포그래피의 형성과정에서 진행되었던 역사적 아방가르드들의 다양한 실험과 시도 중 특히 바우하우스와 1920, 30년대의 신타이포그래피, 그리고 데 스틸의 영향을 주로 받으며 발전했다. 제1, 2차 세계대전 기간 동안에 유럽의 디자이너들과 예술가들은 전쟁을 피해 중립국 스위스로 모여들었는데 이들이 주로 정착한 곳은 독일어를 사용하는 스위스 서북부의 바젤과 취리히 지역이었다. 이 두 도시는 지리적으로 70 km 정도 밖에 떨어져 있지 않았고 디자이너들 역시 바젤과 취리히를 자유롭게 오가며 활동을 했기 때문에 그리드를 적극적으로 활용하고 산 세리프체를 선호하며, 수학적인 비례 감각과 기능적인 원리에 입각해 디자인 요소를 배열하는 등 스위스 스타일 공통의 특성을 공유하고 있었다.

하지만 이 두 지역은 제2차 세계대전 이후 스위스 스타일이 국제 타이포그래픽 양식으로서 전 세계적인 영향력을 확대해가며 발전해가는 과정에서 각기 독특한 스타일을 발전시켰고 그러한 과정에서 중요한 역할을 했던 것이 바로 취리히 디자인학교와 바젤 디자인학교였다. 앞서 머리말에서도 밝혔듯이 본 연구는 스위스 스타일 자체를 집중적으로 연구하는 것이 목적이 아니라 20세기 그래픽 디자인과 모던 타이포그래피의 역사를 관통하는 주제와 문제의식은 어떤 것이었는가 하는 점을 고찰해보고자 하는 것이기 때문에 이러한 연구 주제에 더 적합하다고 판단되는 바젤 스타일에 대해서만 집중적으로 조명해보고자 한다.[5]

2. 바젤 스타일의 발전과정

2-1. 바젤 타이포그래피 전통의 시작

1950년대부터 1970년대까지 모던 디자인의 전형으로서 전 세계 그래픽 디자인계의 흐름을 주도했던 스위스 스타일은 그동안 국내 디자인계에도 직·간접적인 영향을 미쳐 왔으나 바젤 스타일이 별도로 주목을 받기 시작한 것은 1990년대에 들어와서이다. 월간「디자인」지는 1999년 12월호에서 20세기 최고의 디자이너를 선정하는 특집을 마련하였는데 바젤 스타일을 대표하는 디자이너 중의 한 명인 볼프강 바인가르트가 공동 19위를 차지했다. 바젤 스타일이나 볼프강 바인가르트가 국내 디자인계에 적극적으로 소개되고 주목받기 시작한 것이 10년도 채 안된다는 점을 고려해 볼 때 이러한 선정 결과는 바젤 스타일에 대한 국내 디자인계의 관심을 엿볼 수 있게 하는 것이라고 할 수 있다.[6] 바젤 스타일은 디자인 접근 방식과 그 성격 면에서 크게 제1기와 제2기로 나누어 볼 수 있는데 에밀 루더와 아민 호프만이 제1기를 대표하는 디자이너라면 볼프강 바인가르트는 바로 제2기에 해당하는 시기를 이끌었던 대표적인 디자이너라고 할 수 있다.

1947년부터 바젤 디자인학교에서 학생들을 가르쳐온 아민 호프만은 1980년대 말에 이 학교의 교수직을 그만두면서 자신의 제자이자 동료였던 볼프강 바인가르트를 일컬어 "얀 치홀트로부터 비롯된 바젤 타이포그래피 전통이 에밀 루더를 거쳐 새로운 시대에 이르게 한 그래픽 디자인 교육

3) 최성민, 김성중. 타이포그래피의 미래에 대한 비판적 주석, 디자인 텍스트 01, 홍디자인, 1999, p.186

4) 타이포그래피 디자인에 대한 연대기적 역사 서술방식에 대한 비판적 의견은 다음의 글들을 참고하기 바람: Kinross, Robin. Modern typography: an essay in critical history, London: Hyphen Press, 1992 / 최성민. 계몽의 시대는 끝나지 않았다: 로빈 킨로스의 모던 타이포그래피, 디자인 네트, 1999년 12월호 / 최성민, 김성중. 타이포그래피의 미래에 대한 비판적 주석, 디자인 텍스트 01, 홍디자인, 1999

5) 스위스 스타일에 대해 전반적으로 이해하고자 할 때는 다음 자료들을 참고하기 바람: Meggs, Philip B. A History of Graphic Design, 3rd edition. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1998 / 멕스, 필립 B. 월간 디자인 편집부 역: 그래픽 디자인의 역사, 디자인하우스, 1985 / 김인철. 국제양식과 그 이후의 그래픽 스타일에 대한 연구, 조형논총 제15집, 국민대학교 환경디자인연구소, 1996 / 정시화. 타이포그래피의 이미지와 디자인에 관한 고찰, 조형논총 제13집, 국민대학교 환경디자인연구소, 1994

6) 20세기 디자인의 발자취: 월간 디자인이 선정한 20세기 최고의 디자이너, 월간 디자인, Vol. 258, 1999년 12월호, p.120 / 월간 디자인지는 국내 디자이너들과 디자인 전공 교수들 등 한국 디자인계 인사들을 대상으로 설문조사를 했다. 총 20명이 선정되었는데 시각 디자인 분야에서는 폴 랜드(2위), 솔바스(7위), 밀턴 글레이저(11위), 얀 치홀트(공동 15위), 가메쿠라 유사쿠(공동 15위), 볼프강 바인가르트(공동 19위) 등 6명의 디자이너들이 포함되었다.

자"라고 평가한 바 있다.[7] 호프만은 자신의 역할에 대해서는 언급하지 않았지만 그 역시 에밀 루더와 함께 바젤 스타일을 형성하는데 큰 영향을 미친 디자이너였다.

「신 타이포그래피 *The New Typography*」(1928)라는 저서로 유명한 독일 태생의 타이포그래피 디자이너인 얀 치홀트는 20세기 초반에 유럽 각지에서 진행되었던 역사적 아방가르드 운동에 직접적으로 개입하지는 않았지만 바우하우스와 러시아 구성주의, 데 스틸 등의 실험들을 타이포그래피 작업에 구체적으로 접목시킴으로써 모던 타이포그래피의 이론적 토대를 구축했다. 얀 치홀트와 바젤 디자인학교와의 관계에 대해 구체적으로 언급한 문헌 자료들은 찾을 수 없지만 그가 1933년에 나치의 탄압을 피해 스위스로 이주한 후 말년까지 주로 바젤에서 디자인 작업과 저술활동들을 해나간 점을 고려해볼 때 바젤 디자인학교의 타이포그래피 교육에 미친 그의 영향은 상당한 것이었으리라 생각된다.

앞서 언급한 것처럼 바젤 타이포그래피 전통은 얀 치홀트의 모던 타이포그래피 이론을 바탕으로 하여 1947년부터 바젤 디자인학교에서 타이포그래피 교육을 담당했던 에밀 루더와 그래픽 디자인을 가르쳤던 아민 호프만에 의해 모던 디자인의 형식을 완성하게 된다. 1968년에 이 학교의 교수가 된 바인가르트는 루더와 호프만의 작업과는 다른 디자인 방식을 추구했다. 이러한 과정에서 흥미로운 점은 얀 치홀트와 바인가르트 간의 유사점이다. 이 두 사람은 20대 때에 이미 타이포그래피와 인쇄술에 대한 실질적인 지식과 경험을 가지고 기존의 방식과는 다른 디자인 작업을 시도했다. 얀 치홀트가 1920년대에 구텐베르크 이래 지속되어온 서구 타이포그래피의 전통을 거부하고 새로운 타이포그래피를 주창함으로써 모던 타이포그래피의 형성에 이론적 기초를 마련하였다면 바인가르트는 1960년대 후반부터 스위스 스타일을 경직된 도그마로 규정하고 이를 넘어선 새로운 스타일을 실험하고 시도해나가고자 했다. 하지만 젊은 시절에 기존의 전통과의 과감한 단절을 선언하고 새로운 방식을 모색하고자 했던 이들 두 사람은 아이러니하게도 모던 타이포그래피 역사에서 전통의 이탈자나 파괴자로서가 아니라 전통의 발전적 계승자로서 자리매김 하고 있다. 우리는 얀 치홀트를 통해 전통적 타이포그래피로부터 모던 타이포그래피로 자연스럽게 이행할 수 있었고, 바인가르트를 통해서는 활판 인쇄술과 사진평판 기술을 바탕으로 했던 모던 타이포그래피의 한계를 넘어선 디지털 타이포그래피의 시각언어와 조형문법 창조의 가능성을 엿볼 수 있었다.[8]

본 연구자가 20세기 그래픽 디자인과 모던 타이포그래피의 역사를 관통하는 주제와 문제의식은 어떠한 것이었는가 하는 점을 고찰하고자 하면서 바젤 스타일을 주목한 것은 바로 이러한 성격 때문이다.

2-2. 바젤 디자인학교의 교육과 바젤 스타일의 완성

에밀 루더와 아민 호프만은 같은 해인 1947년에 바젤 디자인학교의 교수가 되었는데 루더는 1970년 그가 세상을 떠나기 전까지, 그리고 호프만은 1980년대 후반그가 정년퇴임할 때까지 20, 30여 년 동안 이 학교에서 교수로 재직하며 바젤 스타일을 이끌어 왔다. 이들이 활동했던 시기는 스위스 스타일이 국제 타이포그래픽 양식이라는 이름으로 전 세계적인 영향력을 떨치던 때였다. 이들은 그래픽 디자인과 타이포그래피 디자인에서 형태와 기능 사이의 올바른 균형과 가독성을 중시했고 절대적이고 보편적인 그래픽 표현에 대한 믿음을 바탕으로 고유한 디자인 원리들을 정립해나갔다.[9] 이 시기를 바젤 디자인의 제1기라 할 수 있는데 이 시기의 디자인은 스위스 스타일의 또 다른 축인 취리히 스타일과 모더니즘 디자인의 원리를 공유해나가며 발전했던 시기라고 할 수 있다.

바젤 디자인학교에서 타이포그래피 수업을 담당했던 에밀 루더는 디자인에 있어서 명료한 가독성이 효과적인 시각 커뮤니케이션의 필수 조건이라고 강조하였고 이질적인 타이포그래피의 요소들을 통합하기 위해 그리드를 적극적으로 활용했다. 산 세리프체의 사용을 적극 권장한 그는 애드리언 프루티거가 1957년에 개발한 유니버스체를 높이 평가하고 이를 「*TM*」(*Typografische Monatsbätter*)이라는 잡지에 소개하기도 했다.[10] 1967년에 루더는 자신의 디자인 철학과 교육관을 담은 『타이포그래피 *Typographie*』라는 책을 출판하였는데 이 책은 유럽뿐만이 아니라 미국에서도 타이포그래피의 고전으로 널리 읽히고 있다.[11]

에밀 루더와 함께 바젤 스타일의 제1기를 대표하는 디자이너라 평가되는 아민 호프만은 일관되고 합리적인 조형원리에 바탕을 둔 그래픽 형태 언어를 개발하는데 중점을 두고 디자인 작업을 해나갔다. 그는 바젤 디자인학교의 교수로 부임하던 해인 1947년에 개인 스튜디오도 함께 열어 다양한 디자인 프로젝트를 진행하였다. 미적 가치에 대한 깊은 안목을 지녔던 그는 그래픽 디자인에 있어서 생기를 불어넣는 수단은 대비되는 요소들 간의 관계라 보고 이러한 원리를 포스터, 광고, 로고 디자인, 환경 그래픽 등 다양한 매체에 적용하였다.[12] 그는 1965년에 「그래픽 디자

7) O'Leary, Noreen. *Wolfgang Weingart, Communication Arts*, May/June 1998, p.74

8) 바인가르트에 대한 평가 부분은 다음 글을 참조하기 바람: 강현주. 그래픽 디자인에 있어서 전통과 실험 (1): 볼프강 바인가르트와 바젤 디자인학교를 중심으로, 디자인 네트, Vol. 9, 1998년 6월호 / 강현주. 그래픽 디자인에 있어서 전통과 실험 (2): 볼프강 바인가르트, 에이프릴 그레이만, 댄 프리드만을 중심으로, 디자인 네트, Vol. 11, 1998년 8월호

9) Heller, Steven. Pomeroy, Karen. Design Literacy: Understanding Graphic Design, New York: Allworth Press, 1997, p.144

10) Livingston, Alan and Isabella. Graphic Design and Designers, London: Thames and Hudson, 1992, p.172

11) 우리 나라의 경우 루더의 『타이포그래피』가 번역되어 있지는 않으나 다음 책에 일부 내용이 소개되어 있다: 김지현 편저. 타이포그래픽 커뮤니케이션, 창지사, 1999

12) 멕스, 필립 B. 윌간 디자인 편집부 역: 그래픽 디자인의 역사, 디자인

인 매뉴얼 *Graphic Design Manual*」이라는 책을 출판했으며 예일대학 등 미국의 디자인대학에서 강의를 하고 순회 전시회를 개최하기도 했다. 이러한 미국에서의 활동은 많은 미국 학생들이 스위스로 유학을 가게 하는 계기가 되기도 했다. 1960년대 후반부터 1970년대 초반까지의 시기에 바젤을 거쳐간 미국 디자이너들로는 댄 프리드만과 에이프릴 그레이만, 윌리 쿤즈 등이 있는데 재미있는 사실은 이들을 스위스로 이끈 것은 아민 호프만과 제1기 바젤 스타일이었지만 그들에게 많은 영감과 자극을 준 것은 바인가르트와 그에 의해 시작된 새로운 바젤 스타일이었다는 점이었다.

2-3. 바젤 타이포그래피 전통의 극복과 재창조

독일 태생인 볼프강 바인가르트는 1964년에 에밀 루더에게 타이포그래피 디자인을 배우기 위해 바젤 디자인학교에 왔다. 바젤에 오기 전 그는 3년간 슈튜트가르트의 작은 인쇄소에서 식자조판 견습과정을 거쳤는데 이를 통해 타이포그래피와 인쇄과정에 대한 실질적인 지식과 경험을 얻을 수 있었다. 바젤 디자인학교의 교수가 되기 전 바인가르트는 루더와 호프만의 작업으로부터 영향을 받은 작품을 하기도 했지만 1968년에 교수가 되어 직접 학생들을 가르치게 되자 이들 선배 교수들과는 다른 디자인 교육 방식을 시도하게 되었다.[13]

바인가르트가 모더니스트 전통의 차가운 형식주의를 비판하고 새로운 디자인 교육 방식을 시도하게 된 배경은 여러 가지 각도에서 평가해볼 수 있다.

첫째는 바젤 디자인학교의 아카데믹한 디자인 교육 환경과 관계된 것이다. 1947년부터 학생들을 가르쳐온 루더와 호프만은 각 각 「타이포그래피」(1967)와 「그래픽 디자인 매뉴얼」(1965)이라는 책을 출판함으로써 자신들의 디자인관과 디자인 교육방법론을 완성했다. 이러한 상황에서 젊은 바인가르트가 이들 선배들의 디자인 방식을 답습하기보다는 새로운 시각언어를 추구하려 한 것은 지극히 당연한 일이었다고 생각된다.

둘째는 스위스 스타일이 이 시기에 이미 모더니즘 디자인의 절정에 도달하여 이를 넘어선 새로운 실험과 시도가 요구되고 있었다는 점이다. 바젤과 취리히의 젊은 디자이너들은 선배 세대가 이루어 놓은 절대적인 질서에 기초한 디자인 철학에 싫증을 내고 있었고 이들은 스위스 디자인이 명확하고 정돈되어 있기는 하지만 너무 형식화되어 있어 예측하기 쉽다고 평가하면서 새로운 디자인을 모색했다.[14]

셋째는 그래픽 디자인과 타이포그래피의 발전에 큰 영향을 미친 기술적 환경의 변화를 들 수 있다. 1960년대는 사진식자 시스템이 급속히 확산되어 활판 인쇄를 대체해 가기 시작한 시점이었다. 이러한 기술적 변화는 활판 인쇄술을 기본으로 발전해온 모더니즘 디자인에 새로운 도전으로 비추어졌다.

넷째는 사회, 문화적 환경의 변화이다. 프랑스 대학생들의 시위로 촉발되어 유럽 각지로 퍼져 나간 68혁명을 통해 유럽의 젊은이들은 새로운 삶의 양식과 자아실현이라는 가치를 내세우며 기성 세대와 기존의 관습에 거세게 반발했다. 68혁명은 비록 실패로 끝나기는 했지만 그 파장은 유럽의 사회, 문화 전 영역에 큰 변화를 가져왔다. 바인가르트가 시도한 새로운 디자인 실험들과 68혁명을 직접적으로 연관시키기는 어려운 점이 있지만 당시의 시대 정신과 상황이 그에게도 영향을 미쳤으리라 생각된다.

그동안 디자인계에서 바인가르트를 평가하면서 그를 둘러싼 사회, 문화적인 맥락이나 디자인사적인 의미를 고찰하는 대신 개인적인 능력과 감각 등에 주로 초점을 맞추어 온 것은 디자인의 발전 과정을 단지 몇 몇 탁월한 거장들에 의해 만들어지는 스타일의 역사로서 이해하기 때문이라 생각된다. 하지만 이러한 접근 방식만으로는 그래픽 디자인의 발전을 이끌어온 내적인 동력이 무엇인지 이해할 수 없을 뿐만이 아니라 전문성을 지닌 독자적인 분야로서의 존립근거도 확보하기 어렵다고 할 수 있다.

본 연구자가 바인가르트를 '스위스 펑크'나 '뉴 아카데미', '뉴 웨이브', '포스트모던' 등의 그래픽 스타일을 이끌어낸 디자이너로서 평가하기보다는 바젤 스타일의 제2기를 대표하며 스위스의 모던 타이포그래피 전통을 발전적으로 계승하고 재창조해내려고 한 디자인 교육자로서 평가하고자 하는 것은 그의 작업에는 구텐베르크 이래 지속되어온 유럽 타이포그래피 전통이 스며들어 있고 바인가르트 자신도 그러한 점을 충분히 의식하고 있었기 때문이다. 바인가르트가 관심을 가지고 있었던 것은 스타일의 창조가 아니라 그래픽 디자인 영역의 확장과 새로운 시각언어의 개발이었다. 바인가르트는 한 인터뷰에서 "나는 결코 상업적인 스타일의 창조에 관심을 가진 적이 없다."[15]고 밝힌 바 있다. 1960년대 말부터 1970년대 초까지 바젤에서 유학을 했던 미국의 젊은 디자이너들이 바인가르트에 열광했던 것도 바인가르트 자신의 탁월한 감각과 능력 탓도 있지만 그의 실험과 시도가 새로운 시대와 호흡하는 새로운 디자인의 가능성을 지닌 미래지향적 성격의 것이었기 때문이었다고 할 수 있다.

3. 바젤 스타일과 디지털 시대의 디자인

3-1. 바젤 스타일과 아메리칸 뉴 웨이브

타이포그래피는 디자인 아이디어와 타이포그래피 요소

하우스, 1985, p.385

13) Meggs, Philip B. A History of Graphic Design, 3rd edition. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1998, pp.435-436

14) 크레이그, 제임스. 바턴, 부르스. 문철 역: 그래픽 디자인의 역사: 그래픽 디자인 3,000년사, 예경, 1997, p.203

15) O'Leary, Noreen. ibid., p.74

들, 그리고 인쇄술 등 세 가지 측면이 조화를 이룬 것이어야 한다는 디자인 철학을 가지고 있었던 볼프강 바인가르트는 그래픽 커뮤니케이션에 있어서 "구텐베르크식 접근방식(Gutenberg approach)"을 옹호했다.[16] 그는 디자이너들이 자신이 원하는 작업을 하기 위해서는 인쇄술의 초창기 때처럼 디자이너가 인쇄과정의 전체 프로세스에 지속적으로 관여할 수 있어야 한다고 생각했다. 그의 이러한 생각은 타이포그래피는 "견고한 사유에 근거하여, 독자적인 판단에 따라" 인쇄 전반을 설계하고 감독하는 행위라고 한 17세기 영국의 죠셉 목슨의 말을 연상시키는 것이기도 하다.[17]

바인가르트는 1968년부터 1974년까지 납 활자와 활판 인쇄 시스템이 가지고 있는 기술적 한계와 가능성을 실험하는 작업을 했고, 1970년대 중반에 이르러서는 사진식자와 옵셋 인쇄술에 주목하면서 이러한 기술을 디자인 작업에 적극 활용하였다. 그는 암실에서 포지티브 필름들을 겹치거나 병치시킴으로써 이미지와 타이포그래피, 그리고 인쇄 기술들 간의 완벽한 조화를 이루고자 했다. 그는 "수작업이나 필름 몽타쥬를 통해 할 수 없는 일이란 없다. (컴퓨터가) 새로운 시각언어를 개척해낸 것은 아니다."라는 말을 했는데 실제로 컴퓨터가 출현하기 훨씬 이전에 암실에서 이루어진 바인가르트의 실험과 작업들은 디지털 시각언어를 개발하는데 큰 영향을 주었다.[18]

바인가르트 자신은 디자인 작업에 컴퓨터를 활용하지 않았지만 에이프릴 그레이만을 비롯하여 바인가르트의 영향을 받은 미국 디자이너들은 새롭게 개발된 시각언어들과 컴퓨터 기술을 접목시켜 아메리칸 뉴 웨이브(American New Wave) 스타일을 개발해내게 되었다. 1980년대 컴퓨터 기술의 초기 발전 과정에서 이들 디자이너들이 새로운 매체와 기술에 대해 보인 적극적인 관심과 자세는 바인가르트가 추구했던 "구텐베르크식 접근방식"의 연장선상에 있는 것이었다.

3-2. 디지털 시대의 바젤 스타일

바인가르트가 시도했던 디자인 작업은 모던 디자인에서 포스트모던 디자인으로, 근대에서 탈 근대로, 기계미학의 시대에서 전자미학의 시대로의 이행 과정을 상징적으로 보여주는 측면이 있다. 그가 주장한 타이포그래피에서의 "구텐베르크식 접근방식"은 디자인과 인쇄기술을 분리시켜나갔던 모던 디자인의 분업적 속성을 다시 통합하려는 시도로서 이러한 통합의 과정을 가능하게 한 것이 바로 컴퓨터 기술의 발전이었다. 비록 바인가르트 자신은 컴퓨터를 적극적으로 활용하지 않았지만 활자와 사진식자, 활판 인쇄술과 옵셋 인쇄술 등 컴퓨터 등장 이전의 디자인 매체들을 시기별로 완벽하게 장악하고 그 한계에 도전했던 바인가르트의 디자인 철학과 자세는 디지털 미학의 새로운 시대를 맞이하는 젊은 디자이너들에게 큰 영향을 주었다.

1972년부터 1973년 사이의 연구년 기간동안 바인가르트는 미국의 여덟 개 디자인 대학을 방문하여 순회 강연회와 전시회를 가졌는데, 정작 미국에서 바인가르트의 작업이 폭발적인 인기를 얻으며 하나의 스타일로서 수많은 모방 작품들을 만들어내게 된 것은 1980년대 후반부터 1990년대 초반까지의 시기였다. 이러한 현상에 대해 바인가르트는 "내 작업은 마치 채석광처럼 되었다. 사람들은 자신이 좋아하거나 흥미 있어 하는 돌을 보고는 그것이 없어질 때까지 캐내어 간다."[19]라는 말을 하기도 했다. 이 시기는 1984년에 등장한 애플사의 매킨토시 컴퓨터를 그래픽 디자이너들과 타이포그래퍼들이 본격적으로 사용하기 시작한 때로 그들은 바인가르트가 어두운 암실에서 사진식자와 필름을 가지고 작업을 하며 만들어낸 시각언어와 조형문법들을 컴퓨터를 통해 손쉽게 모방하고 실험해나갔다.

바인가르트는 디자인 작업에서 기술과 매체 장악력이 가지는 중요성을 환기시켰을 뿐만이 아니라 디자이너와 일반 대중의 상호 커뮤니케이션의 중요성을 강조하기도 했다. 바인가르트는 "타이포그래피는 그 자체만으로는 자독하게 지루한 것이다."라고 말하면서 "그것이 얼마나 흥미로운가는 당신이 어떻게 타이포그래피를 해석하는가에 달려 있다."[20]라고 말했는데 책이나 이론을 통해서가 아니라 실험적인 작업을 통해서 얻게 된 그의 이러한 예언적인 발언은 다음 세대에 와서 기호와 기호의 기능을 연구하는 기호학적인 디자인 작업이 결실을 맺는 계기를 마련하기도 했다.[21]

국제 타이포그래픽 양식이 독선적인 기호 단일주의를 표방했다면 볼프강 바인가르트는 형태적인 면에서, 미국의 크랜브룩 스타일은 의미 면에서 이를 해체시켰다는 평가를 얻고 있다. 크랜브룩 역시 초기에는 얀 치홀트나 에밀 루더가 추구했던 모던 타이포그래피의 원리에 입각한 디자인 교육을 했으나 점차 바인가르트가 바젤 디자인학교에서 가르치는 실험적인 타이포그래피와 유사한 방식의 작업을 시도하게 되었고 이를 바탕으로 새로운 그래픽 언어들을 창조해나가기 시작했다.[22]

바인가르트의 스타일이나 아메리칸 뉴 웨이브, 그리고 크랜브룩 스타일 등은 그래픽 디자인에 있어서 포스트모던한 경향을 보인 양식으로 분류되기도 하는데 이들은 모두 스위스 스타일과 모던 디자인의 원리를 그 출발점으로 하여 새로운 사회환경과 발전된 기술에 적합한 시각 커뮤니케이션 언어를 개발하려 했다는 공통점을 가지고 있다. 이러한 사실을 상징적으로 보여준 계기는 그래픽 디자인에 있어서 포스트모던이라는 용어를 아주 초기에 사용한 것으

16) Meggs, Philip B. ibid., p.436
17) 최성민, 김성중. ibid., p.186
18) Heller, Steven. Pomeroy, Karen. ibid., pp.145-146
19) Heller, Steven. Pomeroy, Karen. ibid., p.146
20) Heller, Steven. Pomeroy, Karen. ibid, p.144
21) Heller, Steven. Pomeroy, Karen. ibid., pp.145-146
22) 김지현, 「디자이너를 위한 타입과 타이포그래피」, 임프레스, 1997, pp.170-75

로 알려진 시카고 박람회의 <포스트모던 타이포그래피: 미국에서의 최근의 전개 *Postmodern Typography: Recent American Developments*> (1977) 전시회였다고 할 수 있다. 아이러니하게도 이 전시회에 참여했던 에이프릴 그레이만이나 댄 프리드만, 윌리 쿤즈, 스테프 가이스불러 등은 모두 1970년대 초반에 스위스에서 유학하거나 그곳에서 작업을 했던 디자이너들이었다.[23]

맺음말

크랜브룩 스타일을 이끌었던 캐서린 맥코이는 "디자인만큼 예술과 과학의 한가운데 있는 분야도 없을 것이다. 디자인은 정량적인 것(the quantifiable)과 시(the poetic)적인 것 사이의 경계선에 위치하고, 또한 욕구와 필요 사이에 존재한다."[24]라는 말을 했다. 디자인의 역사는 맥코이가 이야기한 예술과 과학의 경계, 정량적인 것과 시적인 것, 그리고 욕구와 필요 사이를 끊임없이 오가며 대립과 긴장, 융합과 조화를 만들어온 역동적인 과정이었다고 할 수 있다.

컴퓨터 기술의 도입으로 현란한 형식언어를 실험하던 1980, 90년대의 그래픽 디자인 경향들은 최근 들어 다시 절제되고 단순한 형식의 미니멀(minimal)한 성격을 보이고 있다. 국내 디자인계 일부에서는 이러한 현상을 모더니즘대 포스트모더니즘의 이분법적인 구도로 설명하면서 이 둘을 상호 대립적인 관계로 설정하고, 이제 포스트모더니즘이 쇠퇴하고 모더니즘이 다시 부활하고 있다는 식의 단순논리로 몰아가는 경향이 있다. 이러한 이분법적인 사고는 기존의 디자인 분야와 디지털 기술을 기반으로 하는 새로운 디자인 분야들 간의 관계를 바라보는 시각에서도 그대로 드러나 과거의 모든 디자인 지식과 전통은 새로운 매체 앞에서 청산되어야 할 하찮은 것으로 치부되고 있다.

디자인의 변화과정을 바라보는 이러한 편협한 시각은 디자인 역사를 바라보는 자체적인 시각을 갖지 못한 채 서구의 디자인 경향을 피상적으로만 이해하고, 무조건적으로 수입하고 따르려는 인식론적인 한계에서 비롯된 것이라 생각된다. 세계화, 정보화 시대에 외국 디자인계와 많은 교류가 있는 것은 당연하고 또 바람직한 일이라 할 수 있다. 하지만 외국과 공유되는 지식과 정보의 양이 많을수록 이를 정리하고 분석해내는 우리 나름대로의 기준과 분석틀이 더욱 절실하다고 할 수 있다. 그러한 일들을 해내지 못한다면 넘쳐나는 지식과 정보들은 그저 우리를 스쳐 지나가버리는 일시적인 데이터 이상의 의미를 지닐 수 없다. 그리고 그러한 상황들은 디자인 분야가 하나의 독립된 전문분야로서 자리매김 하는데 걸림돌이 될 것이라 생각한다.

울름조형대학의 교수였던 기 본시페는 "모든 전문적인 실천은 이론적인 배경을 두고 이루어지며 기술적으로 역동적인 사회에서 새로운 지식을 생산해내지 못하는 분야에는 미래가 존재하지 않는다."고 단정적으로 말한바 있다. 이 말은 디자인 분야에도 해당되는 것이라 할 수 있다. 오늘날 디자인은 폐쇄적이고 독립적인 조형예술의 한 부분으로서가 아니라 과거 근대 사회가 확고히 다져 놓았던 예술과 과학기술, 그리고 인문·사회과학 등 기존 학문 영역들간의 경계와 한계를 넘어 21세기 지식정보화 사회가 요구하는 미래지향적 지식체계와 문화를 개척할 수 있는 새로운 시대의 새로운 학문 분야로 주목받고 있다. 물론 현재의 상황은 디자인의 이론적인 특성과 기초가 미처 다져지기도 전에 디자인이 문화생산 영역의 핵심에 진입하고 있는 형국이라고도 할 수 있다. 디자인이 현재 변화하는 사회로부터 요구받고 있는 역할들을 성공적으로 수행하기 위해서는 이제부터라도 비평적이고 이론적인 새로운 도구들을 개발시켜 나가야만 한다. 그리고 그것은 디자인 역사에 대한 체계적인 연구와 현재의 시각문화에 대한 연구가 조화를 이루어나가는 과정에서 가능할 것이라 생각한다.

참고문헌

- 강현주. 그래픽 디자인에 있어서 전통과 실험 (1) : 볼프강 바인가르트와 바젤 디자인학교를 중심으로, 디자인네트, Vol. 9, 6/1998
- 강현주. 그래픽 디자인에 있어서 전통과 실험 (2): 볼프강 바인가르트, 에이프릴 그레이만, 댄 프리드만의 관계를 중심으로, 디자인 네트, Vol. 11, 8/1998
- 김인철. 국제양식과 그 이후의 그래픽 스타일에 대한 연구, 조형논총 제15집, 국민대학교 환경디자인연구소, 1996
- 김지현. 디자이너를 위한 타입과 타이포그래피, 임프레스, 1997
- 김지현 편저. 타이포그래픽 커뮤니케이션, 창지사, 1999
- 멕스, 필립 B. 윌간 디자인 편집부 역: 그래픽 디자인의 역사, 디자인하우스, 1985
- 박효신. 타이포그래피의 디지털 모더니즘, 디자인네트, Vol. 13, 10/1998
- 정시화. 타이포그래피의 이미지와 디자인에 관한 고찰, 조형논총 제13집, 국민대학교 환경디자인연구소, 1994
- 최성민. 계몽의 시대는 끝나지 않았다: 로빈 킨로스의 모던 타이포그래피, 디자인네트, 1999년 12월호
- 최성민, 김성중. 타이포그래피의 미래에 대한 비판적 주석, 디자인 텍스트 01, 홍디자인, 1999
- 크레이그, 제임스., 바턴, 부르스. 문철 역: 그래픽 디자인의 역사: 그래픽 디자인 3,000년사, 예경, 1997
- Fishel, Catherine. *Minimal Graphics: The Powerful New Look of Graphic Design*, Massachusetts: Rockport Publishers, Inc., 1999
- Gottschall, Edward M. *Typographic Communication*

23) Meggs, Philip B. ibid., p.442
24) 김지현. ibid., p.170

Today, Cambridge: The MIT Press, 1989

- Heller, Steven. Pomeroy, Karen. *Design Literacy: Understanding Graphic Design*, New York: Allworth Press, 1997
- Heller, Steven. Fink, Anne. *Less Is More: The New Simplicity in Graphic Design*, Cincinaati: North Light Books, 1999
- Hollis, Richard. *Graphic Design*, London: Thames and Hudson, 1994
- Julier, Guy. *Encyclopaedia of 20th Century Design and Designers*, London: Thames and Hudson, 1993
- Kinross, Robin. *Modern typography: an essay in critical history*, London: Hyphen Press, 1992
- Livingston, Alan and Isabella. *Graphic Design and Designers*, London: Thames and Hudson, 1992
- Lupton, Ellen. *Mixing Messages: Graphic Design in Contemporary Culture*, New York: Princeton Architectural Press, 1996
- Meggs, Philip B. *A History of Graphic Design*, 3rd edition. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1998
- O'Leary, Noreen. *Wolfgang Weingart*, *Communication Arts*, May/June 1998