

타이포그래피의 풍토적 경향에 관한 연구
A Study on the Vernacular Trends of Typography

원유홍(Won, Youhong)

상명대학교 디자인대학 디자인학부 시각디자인전공

본 논문은 2000학년도 상명대학교 교내학술연구비 지원에 의해 연구되었음

1. 서론

2. 이론적 배경

2-1 타이포그래피 경향에 관한 논쟁 및 논점

2-1-1 가독성

2-1-2 의미와 표현

2-1-3 개인성과 합리성

2-2 절충주의의 영향

2-3 포스트 모더니즘의 출현과 영향

2-4 현대의 급진적 조류들

3. 타이포그래피의 풍토적 경향

3-1 풍토적 경향의 특성

3-2 풍토적 경향의 유형

3-3 사례 연구

4. 결론

참고문헌

(要約)

타이포그래피는 기록과 보관 그리고 언어 상의 표현들을 구현하는 그 이상이다. 그것은 다양한 사회 현상이 발효된 문화적 입증이다. 무질서하고 소란스러운 현대 타이포그래피의 경향은 모더니즘을 특징지었던 차가운 합리주의에 대한 거부에서 비롯된다.

모든 학문과 마찬가지로, 디지털 환경을 맞이한 전통적 타이포그래피는 새로운 패러다임을 정립하고 있으며, 이러한 맥락에서 다양한 양상의 풍토적 경향들이 앞다투어 부상하고 있다.

도전과 혁신에 의해 새로운 전환기를 맞고 있는 현대 타이포그래피는 더욱 국지화되고, 세대화되고, 절충화되고, 빈부화되고, 방언화되고, 다문화화되고, 반유미화되는 가운데 부동적 존재였던 기존 위상이 변모되지 않으면 안되게 되었다.

부침을 거듭하는 타이포그래피의 풍토적 경향들은 성공적일 수도 있지만, 실패로 끝날 수도 있다. 그러나 이들의 다양한 실험들은 최소한 현대 타이포그래피의 표현 영역을 확장할 뿐 아니라, 궁극적으로 타이포그래피의 잠재적 데이터를 비축하는 것이다.

(Abstract)

Technically, the connotation of Typography is more than embodiments which are associated with records, keeping and expressions in languages. Therefore, it reflects a variety of social aspects based on cultures. The tendencies of modern Typography that have been confusing originate from the reaction caused by, what's called, cynical Rationalism - as a kind of characteristic.

Nowadays, modern Typographic is required that it experience a new turning point with challenge and innovation. In association with the fact, it tends to be more local, compromised, dialectal, multi-cultural and anti-aesthetic. Moreover, there are multilateral tendencies concerned with generations and wealth & poverty. Consequently, the situation of modern Typographic which was regarded as an immovable role is now needed to change.

The vernacular trends of Typographic changing with newer aspects is not always optimistic - it may be failure. However, at least, the experiments of it have expanded the range of modern Typographic. Therefore, the ultimate goal will be to obtain, what's called, potential data some of which are unknown to us.

(Keyword)

vernacular, moveable type & mutable type, deconstruction

1. 서론

현대 타이포그래피는 사용자들을 날로 증가하는 복잡다단한 수준으로까지 유인하는 컴퓨터 비디오게임처럼 대중들을 다층적 수준의 시각적 그리고 언어적 정보로 끌어들이므로 다양한 대중들이 같이 공명할 수 있는 타이포그래피의 풍토적 또는 버나쿨러(vernacular)¹⁾의 규약 코드를 발전시키고 있다.

얀 치홀트(Jan Tschichold)는 1959년에 간행된 잡지 「프린트(print)」에서 전통주의 신봉자와 정통 현대인들의 동질성을 증명하려는 글에서 “타이포그래피는 모든 사람들에게 말하는 것이므로 혁명적 변화를 피할 여지를 남겨 있지 않다”고 말하며, “본질적으로 우리가 사용 중인 언어적 표현이 파괴되거나 또는 그 언어가 더 이상은 필요성이 없어서 폐기되지 않고서는 단 하나의 낱자 형태라도 바꿀 수 없다.”라고 거듭 주장했다. 그러나 이러한 설고는 제2차 세계대전 이후 전세계적 정세와 문화가 급격히 변화했다는 사실을 고려하지 못한 오판이다. 당시의 언어들은 그 기간 동안 매우 심각하게 변질된 것이 사실이며, 타입 역시 같은 기준에서 주기적인 철저한 검사가 수행되었어야 할 것이다. 1980년대 말까지 기술적인 면은 물론 사회적인 환경 역시 크게 변화했기 때문에 문화 전반에 걸친 모든 분야에서도 재평가가 요구된다. 크랜브룩 아카데미 오브 아트(Cranbrook Academy of Art) 대학원에서 디자인 과정을 담당하고 있으며, 포스트모던 타이포그래피의 발의자로서 ‘그리드 파괴(grid-busting)’ 논리에 동참하여 그 개념을 보다 급진적으로 진화시킨 캐더린 맥코이는 “근래에 우리는 상당한 문화적 분화(分化)와 소수 인종의 전통 문화를 소중히 생각하는 시대에 접어들었다. 여러분은 대중들의 정서에 공명하여 자신이 의도하는 메시지가 그들에게 무사히 도달할 수 있을 만큼 카멜레온이 되어야 한다.”고 서술했다.²⁾ 스위스를 중심으로 이러한 경향들이 처음 전개될 즈음에는 그 표현들이 비교적 온건하였으나, 유럽(특히 네덜란드)이나 미국에 있는 크랜브룩 아카데미 오브 아트, 로드 아일랜드 스쿨 오브 디자인(RISD), 캘리포니아 인스티튜트 오브 더 아트(CalArts) 등의 교육 기관에 파급되면서 더 할 수 없을 지경의 극한에 이르렀다. ‘decon’³⁾ 또는 ‘PM’⁴⁾ 타이포그래피는 아방가르드 언

1) 버나쿨러의 사전적 의미는 ‘자국어, 방언, 전문 용어, 일상 구어의, 지방 특유의, 시대 특유의 풍토적인’ 등이 있다. 1875년 스코트(G. G. Scott)가 처음으로 디자인에 사용하였으며 근래에 와서 부각된 이 용어는 고급 문화와 저급 문화의 논리에 자주 등장한다. 딘(Darron Dean)은 *Journal of Design History*에 기고한 글에서 버나쿨러를 ‘naive, indigenous’로 규정하고 있다. 이 두 낱말은 ‘천진난만한, 특정 분야에 경험이 없는, 지역 고유 의, 자생의’의 뜻을 담고 있다. 디자이너가 사용하는 언어로서의 버나쿨러는 모더니즘의 자기 검열 스타일로부터 자유로운, 교육으로 길들여지지 않은 감수성과 자연스러움을 일컫는 일상적 용어가 되었고 단순한 방언, 모든 하위 문화가 갖는 계급적 특성, 고급 문화가 하위 문화의 특성을 포함하는 것을 말하기도 한다. 그러나 이러한 정의는 버나쿨러가 개별 디자이너의 마음속에서 운용되는 생성 논리를 정의하지 못한다. 따라서, 작업과 관련지어 볼 때 버나쿨러라는 용어는 일상속에서 이데올로기를 잃어 버리고 스타일만 남은 디자인 언어와 통속적이고 자생적인 요구에 의해 형성된 지역 환경을 다루는 소재로 규정할 수 있을 것이다. (김희량, “현대 버나쿨러 디자인의 역사적 맥락과 이를 사유화하는 디자이너의 작업 논리 연구”, 석사학위 논문, 서울대학교, 1998, pp. 10-11).

2) Kathy McCoy, 3... days at Cranbrook, *Emigre* vol 19, (1991)

3) 해체 구축, deconstruction

어학 이론과 융합을 도모하고 나아가 매스 미디어의 영향에 힘입어 모던의 구축을 타파한다.

2. 이론적 배경

2-1 타이포그래피 경향에 관한 논쟁 및 논점

타입이라는 자체는 매우 중립적인 태도를 견지하고 있다는 점은 두 말할 나위가 없음에도 불구하고 타이포그래피의 본질 또는 논점에 대해서는 많은 학자들이 이해를 달리하고 있다.

영국의 타입 역사가인 라우리 맥린(Rauri McLean)은 “타이포그래피 디자이너인 당신은 저자의 하인이다. 당신의 책무는 저자의 의도가 대중들에게 무사히 안착하는 것을 돕는 것이다. 당신은 자신의 필요에 의해 예술 작품을 만드는 것이 아니다. 당신은 다만 수많은 기술과 단어들로 저자의 의도를 보급하고 있을 뿐이다.”⁵⁾라고 타이포그래피의 객관적 중립성을 주장한다. 그러나 네빌 브로디(Neville Brody)는 말하기를 “모든 언어는 개성적이다. 그러므로 나는 다양한 언어들을 자기 다른 개별적 서체들로 정의한다.”⁶⁾라며 타이포그래피의 주관적 다양성을 옹호했다.

2-1-1 가독성

디자인의 질적 가치와 상관없이 가독성(readability)은 타이포그래피에 대한 찬부양론(贊否兩論)을 가리는 논쟁의 핵심이다. 라우리 맥린은 “가독성은 매우 위험 천만한 (그러나 흥미 있는) 단어다. 우리가 그것을 위험 천만하게 생각하는 까닭은 가독성이 지나치리 만큼 단정적이며 절대 존재로 간주되기 때문인데, 그러나 그것은 가당치 않다. 가독성은 과학적 근거도 없을 뿐만 아니라 명백하지도 못한 개인적 용어일 뿐이다.”⁷⁾라는 자신의 견해를 강력히 피력했다. 따라서, 어떤 사람에게 잘 읽혀지지 않지만, 다른 사람에게는 잘 읽혀질 수가 있는데, 이것은 타이포그래피가 추구하는 바가 무엇이나에 달려 있다.

1960년대 후반, 허브 루바린이 전통적 타이포그래피를 한층 동시대에 적합한 상태로 개조하고 있을 즈음, 미국 그래픽 디자인 교육의 신세대인 사이키델릭 포스터 화가들은 자신들이 생활 속에서 접하는 향정신성 마약에 취한 상태처럼 타이포그래피의 속성을 극히 격렬한 상태로 시도하는 가운데, 상당수의 가독성과 명확성에 관한 교리적 규범들을 엉망으로 뒤집어 버렸다. 최대한 한 읽기 어렵게 만든 구성 안에 조밀하게 밀집시킨 슬라브 세리프체(slab serif type)와 현란한 색채들이 뒤범벅된 당시의 포스터들은 거의 읽을 수 없는 지경이었다. 그들은 말하기를 “나는 대중들이 내 포스터를 이해하기 위해 5분, 10분, 심지어 15분 이상까지도 투자하기를 원한다.”라고 밝혔다.

포스터가 단순해야 한다는 통념은 광고업자들에 의한 주장이

4) postmodern;PM, 포스트모던

5) Rauri McLean, *Typography*, (1988)

6) Neville Brody, *Interview*, Eye, 8, (1992)

7) Rauri McLean, *Typography*, (1988)

다. 왜냐 하면, 그들은 고도로 경쟁적인 판매 시장에서 단순함
 이아말로 경쟁력을 얻게 하는 지름길이라고 믿고 있기 때문이
 다. 풍토적 판단에 의하면, 샌프란시스코에 살고 있는 록앤롤
 (rock and roll) '소비자'들은 보통 사람들처럼 정성없이 바쁜
 출퇴근 자들이 아니기 때문에 포스터의 메시지를 충분히 흡수
 하고 해석할 만한 여유를 가지고 있다. 따라서 이들의 입장은
 독자들을 마치 항간에 유행하고 있는 게임처럼 구성원의 한
 '종족(種族)'으로 이해한다는 사실이다. 그러므로 타 종족에게
 는 비록 가독성이 뒤떨어질지라도 진정한 감식가들에게는 명
 백한 정보를 전달할 수 있다는 주장이다.

에릭 길(Eric Gill)은 1934년에 출간된 「Typography」에서
 “실제로, 가독성이란 간단히 말해 사람들에게 익숙해진 것을
 말한다.”라고 썼다. 안 치홀트가 진술한 바대로 만일 타이포그
 래피가 “충분 그 이상의 아무 것도 아닌(a servant and
 nothing more)” 것이라면, 타이포그래피는 살아 숨쉬는 문화
 적 혁명의 양상과 스타일을 실질적으로 반영해야 한다는 것은
 변명의 여지가 없다.

2-1-2 의미와 표현

산업 디자이너인 니엘스 디프리트(Niels Diffrient)는 “크랜
 브룩의 새로운 관점은 지루하고 세속화된 그래픽과 과잉된 제
 품 속에 의미를 주입시켰다는 점이다. 아마도 모더니즘에 대
 한 가치는 역시 의미 부여에 있었다고 할 수 있고, 그리고 그
 것은 정령 사실이다. 그러나 대부분의 그 의미는 인간의 섬세
 한 상호작용을 위한 것이기보다는 재료, 기능, 그리고 프로세
 스를 표현하는데 그칠 뿐이었다. 그래서 그 의미라는 것의 대
 부분은 인간의 본질적인 복잡함과 모호함이 결여된 건조하고
 삭막한 단정함을 낳는 결과가 되고 말았다.”⁸⁾라고 썼다. 현
 대 사회를 대표하는 '복잡함(complexity)'과 '모호함
 (ambiguity)'은 모더니즘의 표상인 '중립(neutrality)'과 '단순함
 (simplicity)'에 대조되는 개념으로 오늘날의 무질서한 윤리와
 미학을 반영하며, 이러한 개념들이야말로 현대를 살고 있는
 대중들의 삶 자체를 여실히 투영한다. 제프리 키디(Jeffery
 Keedy)는 말하기를 “많은 사람들은 모든 모호함을 없애 버리
 는 것이 자신들의 역할이라고 판단한다. 하지만 내가 생각하
 기에는 모호함이야말로 인간의 삶 그 자체이며, 우리의 삶을
 흥미롭게 만든다. 우리는 너무 자주 우리들 자신이 모호함을
 이해할 만큼 명석하지 않다고 단정해 버리는 경향이 있다. 나
 는 삶 자체란 모호함과 복잡함을 풀기 위해 존재한다고 생각
 한다.”⁹⁾

2-1-3 개인성과 합리성

안 치홀트를 중심으로 한 근대 타이포그래피 발아기의 인물들
 은 뉴 그래픽(Neue Grafik)의 기치 아래 당시 스위스, 독일,
 그리고 미국 등의 신세대들이 열렬히 환영했던 합리주의 규범
 들을 발전시켰다.

그러나 이들의 엄격한 규범들은 다양한 미의식의 무분별함을
 막기 위해 주창된 것임에도 불구하고 또 다른 악습을 불러오

고 말았는데, 그것은 주제나 문맥과 상관없이 모든 디자인을
 완벽히 똑같이 만들고 말았다. 이에 대해 헤이네(Frank
 Heine)는 “오, 치홀트... 객관성과 가독성이라는 속임수로 당
 신의 아류들이 세계를 정복했구려. 그들이 인류에게 과연 무슨
 짓을 했는지 알기나 하시오? 그들은 인간의 분별력이 완전히
 상실될 때까지 지루함만으로 인간을 침묵시켰소! 당신의 아류
 들은 온 세상을 획일적으로 뒤덮어 버렸고 평범함으로 세상을
 질식시켰소.”¹⁰⁾라고 토로했다.

이러한 양상에 반작용으로 등장한 전통적이지도 또 모던하
 지도 않은 '절충적 미적 가치'를 받아시킨 점이 바로 근대 타
 이포그래피가 낳은 잉여의 풍토적 경향이다. 절충주의
 (Eclecticism)는 빅토리아, 아르 누보, 아르 데코처럼 한 때 과
 거를 풍미했던 그래픽 스타일에 기반을 두고 새롭게 부활한
 것이다. 포스트 모더니즘의 예표(豫表)적인 절충주의는 디자인
 의 풍토적 경향들이 디자인 안에 토착화된 언어로 자리잡는
 것을 지지하며 객관주의와 고전주의를 모두 거부한다.

이러한 운동의 중심점은 순수 모던 아트의 개념을 적극적으로
 채용하며 '그래픽 디자이너'라는 새로운 명제를 걸고 스스로
 를 차별화 하려 노력했던 폴 랜드(Paul Rand), 앨빈 러스티그
 (Alvin Lustig), 레스터 비올(Lester Beall)을 포함한 미국의 모
 더니스트들, 푸시 핀 스튜디오(Push Pin Studios) 및 허브 루
 바린을 포함한 절충주의자들로서 이들은 전승된 예술 유산으
 로부터 그래픽 스타일을 차용하고 새롭게 적용시켜 개인적 스
 타일을 확립했다.

2-2 절충주의의 영향

대중들은 일상적 언어를 선호했고 절충주의는 보편적 개성을
 거부한 가운데 이에 부흥하는 새로운 착상들을 강구했다. 대
 중들은 거만한 장식을 거절했고 절충주의는 그들의 요구를 포
 용했는데, 그것은 구습을 좇기 위함이 아니라 절충적 경향을
 더욱 개성화하고 증폭함으로써 메시지를 드러내는 표현을 보
 다 극대화하려는 방편이었다. 그들의 작업은 과거로부터 영향
 을 받았지만 명확하게 동시대의 것이었다. 사람들은 생각하
 기를 디자인은 마땅히 “그 시대의 것”이어야 한다고 믿는다. 그
 러나 절충주의자들은 스스로 판단하기를 그들의 시대는 다양
 함을 요구하며, 다시 부활한 형태들도 새로운 것만큼이나 타
 당성이 부여될 수 있다고 신뢰했다. 게다가, 새롭게 소개된 사
 진식자술들이 전례 없는 결과의 성취들을 가능케 했기 때문에
 타이포그래피 표현 역시 신서체와 구서체의 혼용이 큰 장애
 없이 더욱 팽창할 수 있었다.

1960년대, 타이포그래피 실험에 앞장 서 왔던 타이포그래피의
 거장 허브 루바린은 1959년에 「Typography USA」에서, “우
 리는 지난 500년 동안 구텐베르크가 만든 조판 방식 즉, 간격
 들이 서로 넓게 벌어진 수평선상에 타입들이 일정한 간격으로
 옆으로 가지런히 늘어선 것을 읽는데 익숙해져 있다... 그러나
 우리가 읽는 것은 낱자가 아닌 단어이기 때문에 낱자들을 조
 밀하게 붙이거나 행간들을 보다 좁힌다고 가독성이 훼손되는
 것은 아니다. 그것은 단지 독서 습관을 변화시킬 뿐이다.”라고

8) Niels Diffrient, The New Scrapbook Design Discourse, (1990)

9) Jeffery Keedy, Emigre vol 16, (1990)

10) Frank Heine, Emigre vol 23, (1993)

새로운 입장을 주장했다. 당시 루바린은 타이포그래피 디자이너들이 모인 한 회합에서 텔레비전이라는 매체가 타이입이 읽히는 방법에 영향을 끼치기 시작했다고 주장하며, 이러한 키네틱 아트(kinetic Art)를 버스 측면에 부착된 광고 문안이 쏟아져 지나가는 것에 비유했다. 이러한 상황에서 루바린은 자신의 트레이드마크나 다름없는 방법 즉, 낱자들을 서로 충돌시켜 이미지가 포함된 '수수께끼 그림(rebus)'¹¹⁾처럼 보이게 하는 것이 타이입을 판독하기가 더욱 쉽다고 주장했다.

1940년대 후반, 미국 타이포그래피의 선구자인 브래드버리 톰슨(Bradbury Thompson)은 정기간행물 「Wastvaco Inspirations」을 편집과 디자인하며 디자이너란 때때로 황량한 벌판에서 조차 타이입들을 풀어놓고 마치 그것을 장난감 인양 다룰 수 있는 정신 자세가 필요하다고 주장했다. 그의 목적은 독자를 희롱하거나 현혹시키는 것이 아니라 타이포그래피의 명확함을 촉진하는데 있다.

2-3 포스트 모더니즘의 출현과 영향

환각적 세계가 종말을 고한 70년대 초반, 그래픽 디자인은 모던(Modern)에서 포스트 모던(Post-Modern)으로의 변신을 시도했다. 약 10여 년 전에 허브 루바린이 예견한 것처럼, 텔레비전과 비디오는 지각 세계에 심각한 영향을 끼쳤고 한발 더 나아가 컴퓨터는 새로운 타이포그래피 방향을 제시하기에 이르렀다.

스위스 바젤에 위치한 뉴 그래픽의 집(The Home of Neue Grafik), 그리고 이성적 타이포그래피를 주도한 국제 타이포그래피 양식을 부정하며 분출된 가장 핵심적인 이러한 시도들은 해묵은 것과 새로운 것의 단절을 앞당기는 역할에 일익을 담당했다. 뉴 타이포그래피의 교육자였으며 열렬한 지지자였던 볼프강 바인가르트(Wolfgang Weingart)는 "순수한 타이포그래피는 메시지를 전달하는 유일한 방법이 될 수 없다."고 말하며, "타이포그래피의 가치와 잠재력은 오히려 타이포그래피의 모호성에 기인한다."라고 주장했다. 그도 한 때는 스위스 스타일에 맹종하며 모호성을 거부하던 보수성 강한 학생이었으나, 그후 단순함과 명확성이라는 규범을 타파하는 입장을 취하게 되었다.

스위스 타이포그래피의 기본 요소들이 폭넓게 사용되고 있는 동안 그는 오히려 전통적인 타이포그래피의 구성을 해체하기 시작했다. 서로가 불협화음으로 충돌하는 볼드체, 이탤릭체, 그리고 잡음처럼 느껴지는 배경, 때로는 비디오 화면처럼 보이는 바인가르트의 접근들은 새로운 타이포그래피의 방향과 스타일을 위한 패러다임을 제시했다.

정렬이 충만한 가운데 새롭게 탄생한 스위스의 포스트 모더니즘은 근대적 규범을 거부하며 다층적 미학 개념을 설정하였고 더 나아가 온실이나 다름없는 스스로의 한계를 뛰어넘어 드넓은 정보와 컴퓨터 시대에 걸맞은 대안으로 채택되었다. 이러한 결과는 존엄한 근대적 디자인관에 반기를 든 위협적 존재로 부상했으며, 타이포그래피에 있어서 절대적인 '무차별 확립

주의(Internationalism)' 및 '글로벌리즘(Globalism)'에 도전하여 지역성과 민족성 그리고 대중들의 독특한 정서를 대변하는 타이포그래피의 풍토적 성향을 확립한 것이다.

2-4 현대의 급진적 조류들

일반적으로, 현대의 급진적 조류들은 사회의 극단적인 현상들로부터 영향을 받는다. 그러한 맥락에서 60년대의 격동기로부터 급진적 조류의 원류를 발견할 수 있다. 즉, 반전, 여권 신장, 그리고 성해방에 이르기까지의 사회 및 정치적 이슈들은 급진적인 디자인들을 탄생시켰고 오늘에 이르러서는 에이즈, 환경, 그리고 인권에 대한 새로운 인식과 함께 시대를 초월한 영구적인 주제로 자리잡고 있다.

한 예로서, 팝 아트를 대표하는 야스퍼 존스(Jasper Johns), 로버트 라우젠버그(Robert Rauschenber), 앤디 워홀(Andy Warhol) 등의 진보적 예술가들로부터 영향을 받은 디자이너들은 이들의 작품들을 차용 및 변조하면서 시각적 패러디를 시작하였고 예술과 디자인의 경계를 허물기 시작했다.

더욱 강렬한 반문화적인 표현들로 잡지 「Screw」와 「Zap Comix」와 같은 언더그라운드 출판사들 역시 이에 지대한 영향을 끼쳤다. 바우하우스의 주창자 요제프 알버트(Josef Albers) 문하에서 공부하였으며, 「Zap Comix」의 설립자인 빅터 모스코소(Victor Moscoso)는 사이키델릭 운동과 언더그라운드 코믹 운동(underground comic movement)에 앞장선 인물이다. 그는 사이키델릭 양식을 구현하기 위한 매체로서 포스터를 유용한 대상으로 삼고, 혼란을 야기하는 색채들과 의도적으로 읽기 힘든 폰트들을 사용하였다. 동시에 이들은 사회적 금기로 여겨지는 주제들을 다루기 위해 신랄한 영상들과 큼직한 글자들을 무질서하게 배열하였다. 오늘날, 그와 같은 기법들은 릭 배리센티(Rick Valicenti), 찰스 앤더슨(Charles S., Anderson) 그리고 카를로스 세구라(Carlos Segura) 등의 디자인에서 쉽게 찾아 볼 수 있다.

또 다른 혁명적 분파 중에 하나인 플럭서스(Fluxus) 역시 오늘날의 급진적 경향과 매우 유사한 점을 지닌다. 글로벌리즘, 탐험 정신, 임의의 확률과 발달함 등을 모체로 하는 인접 예술과의 접합(예컨대 음악과 미술), 예술과 삶이 하나 됨을 믿었던 디자이너, 미술가, 그리고 작곡가들이 이 운동을 이끌었다. 그들은 미래파, 다다이즘, 1920년대 소비에트의 LEF¹²⁾, 그리고 러시아의 구성주의로부터 다양한 도움을 시도했다.

프리드만(Ken Friedman), 히긴스(Dick Higgins), 바우티어(Ben Vautier), 니자크(Milan Knizak) 등과 더불어 플럭서스라는 이름을 이 운동에 명명한 조지 매퀴나스(George Maciunas)는 자신의 예술적 배경을 크로스오버(crossover) 접근 방법에서 찾았다. 이들은 많은 경우 타자기를 이용 복사본을 제작했는데, 텍스트를 확대하고 타이입의 질감을 다양하게 바꾸는 등의 시도를 주로 했다.

이 운동은 또한 예술간의 이중 교배를 제안했다. 플럭서스 운동의 주동자이며, 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)으로부터 큰 영향을 받은 작곡가 존 케이지(John Cage)의 사상은 1950년

11) 기호나 문자, 그림 등을 하나의 형태 속에 서로 절충시켜 전체적 형상으로서 단어의 의미가 시각적으로 드러날 수 있도록 한 결과

12) LEF: Left Front of the Arts

당시 뉴욕의 제자들에게 전수되었다. 특히 듀상은 '기성품(ready-made)'이란 단어를 사용하면서부터 다른 동료들과 함께 기존의 순수 예술 작품에 낙서나 서명을 하고, 평범한 소변기나 절상에 올린 자전거 바퀴와 같은 하찮은 물건들에 순수 예술품과 동등한 제목을 사용함으로써 급진적 조류의 권익을 추구하였다.

이러한 조류들은 오늘날 DTP, CD-ROM, 인터넷 통신망, Web으로까지의 테크놀로지 향상에 힘입어 더욱 심화되고 있다.

3. 타이포그래피의 풍토적 경향

3-1 풍토적 경향의 특성

오늘날의 디자인 환경에서 타이포그래피는 또 하나의 표현 경로가 되었고 많은 이들이 이에 탐닉하며 진지하게 몰두한다. 그렇지만, 풍토적 입장에서 마이너리티로서의 주관적 표현 접근들은 많은 시행착오뿐 아니라 부득이 대중들의 다양한 해석과 이해가 상충하는 이견들을 뒤따르게 한다.

한 예로서, 데이비드 칼슨(David Carson)은 1992년에 「프린트」지에서 “나는 직관적으로 일을 하며, 또 보는 이로 하여금 감성적인 반응을 불러일으키려 노력한다.”라고 말한다. 그는 컴퓨터에 의한 유희적 시각언어를 만들어 내는데, 이 언어들 은 과거 사이키델릭에서 찾아 볼 수 있는 것과 동일한 것으로, 특정한 대상만을 위해 커뮤니케이션을 시도하는 것이다.

극한적인 레이아웃과 감수성을 실험하는 칼슨의 유희적 형상들은 상징적 연상을 불러일으키는 힘을 지니고 있는데, 이에 대한 독자들의 견해는 “정신적으로 당신은 나를 통감시킵니다. 당신으로 인해 나의 기쁨은 페이지 속으로 스며들며 시각적 환희를 일깨우며, 무의식의 다리를 건너며, 관념이 현실화되고, 타입을 꿰뚫어 페이지 마저 통과해 지나가, 손이 아니라 마음으로부터 이해를 구하게 합니다.”라고 했다. 그러나 또 다른 독자는 “당신의 잡지는 읽기에 너무 어렵습니다.”라는 상반된 견해를 피력했다.

매튜 카터(Matthew Carter)는 말하기를 “우리는 지난 500여년 동안 금속활자(moveable type)를 사용해 왔지만, 이제 우리는 변화무쌍한 타입(mutable type)을 갖게 되었다.”고 했듯이, 우리는 어쩔 수 없이 자유분방한 타이포그래피 양식들을 허용해야 한다. 캐더린 맥코이는 “상업 예술가들의 하인 노릇을 지속하는 것과 스위스 디자이너의 뻔한 중립성은 이제 끝났다.”¹³⁾라고 주장했다. 따라서, 형태란 메시지의 의미와 문맥을 지각하는데 사용되는 것이기 때문에, 급변하는 세계 속을 살고 있는 대중들로 하여금 무엇인가 주의 깊게 읽을 거리를 제공하는 것은 현세에 나름대로의 의미를 인정하는 것이 마땅하다.

과거 신성불가침으로 군림하던 전통적 규범들도 상황에 따라 새로운 도전을 받게 되면 부득이 화해의 국면을 맞이해야 한다. 닉 벨(Nick Bell)은 현대 타이포그래피 디자인의 풍토적 경향에서 간과하지 말아야 할 방종과 구속의 평형감각에 대해

“하나의 단편적 형상이 갖고 있는 면모와 실제로 전달될 의미 간에는 이에 관여되는 총괄된 복잡성 속에 균형이 있어야 한다. 당신은 독자들이 메시지를 무시하고 단지 시각적 효과에만 집중하기를 원하지는 않을 것이다.”¹⁴⁾라고 했다.

현대 타이포그래피는 전승되는 특정 사조나 사상에 연유된 채 특정 스타일로 고착되어 있다기보다는 매우 개별적이며 독창적이고 국부적인 접근들로 다양한 기능들을 수행한다. 즉 이것은 어느 하나의 특정한 운동, 경향, 유행 등을 명확히 대변하지 않는다. 현대 타이포그래피는 일반적이지 않고, 관습적이지 않고, 그리고 다양한 요구들을 충족시키며 타입이나 타이포그래피를 통해 오늘날 우리가 흥미와 열정을 느끼는 범주를 분명 풍토적 경향이 강한 철학적 입장을 견지하며 다양화한다.

3-2 풍토적 경향의 유형

3-2-1 세속적 하급 문화

세속적 또는 저속함으로 대표되는 1980년대는 상업적 모더니즘이 스스로의 세련되고 품격 있는 감각들을 포기하고 익명의 상업 예술가들의 필치는 ‘더티 디자인(dirty design)’을 옹호하고, 도용하고, 추앙했으며 대중들의 일상어(common language)를 허용하게 되었다.

과거, 잡다하고 진부한 표현 또는 상투적 문구(cliché)의 디자인들은 일찍이 모더니스트들에 의해 디자인 요소로 볼 수 없다는 판명을 받았다. 그러나 포스트 모더니즘이 출현하면서, 이와 같은 비예술적 요소들도 새롭게 가치를 인정받게 되었고, 오히려 때묻지 않고 소박함을 대변하는 개체로 자리잡게 되었다. 그러나 어디까지나 세속적 하급 문화는 어쩔지 궁색하고 어설픈 틀을 벗어나기 힘들었다.

흔히 거리에서 볼 수 있는 그라피티(graffiti)는 공공 건물의 외벽이나 공공 장소에서 불법적으로 자행된 낙서다. 그라피티는 저속한 것이 사실이지만, 그러나 다양한 스타일과 기법을 표출한다. 이것은 항상 개별적이며 익명성이 높아 자신을 호소할 수 있는 공식적 경로를 박탈당한 서민들이 스스로의 울분을 토로하게끔 하는 사회적 기능을 수행한다.

한편, 세속적 하급 문화는 현대 사회의 다양한 문화 실상을 반영하려는 진정한 성찰이라기보다는 시장 경제의 입장에서 자본을 축적하려는 의도에서 오늘날 디자인의 풍토적 경향으로 정착된 측면도 있다.

3-2-2 타이포그래피 몽타주

타이포그래피 몽타주(montage)는 매우 잘 알려진 방법으로 타이포그래피 및 그래픽 디자인에서 즐거운 인상을 준다. 오늘날 국제적 경향으로 자리잡고 있는 자유로운 이 기법은 1950년대에 활동한 지그프리트 오더마트(Siegfried Odermatt)와 로즈마리 티시(Rosemarie Tiss)의 영향이다. 이 기법에 대한 초창기의 시도들은 매우 활발히 배양되었고 오늘날 확고한 시각언어로 중요한 역할을 하게 되었다. 하나의 새로운 기법이 대중적 양식으로 형성되는 과정은 모든 매체에 융통성 있는 가

13) Kathy McCoy, Design Quarterly, vol 48

14) Nick Bell, Intro, Emigre, vol 22, 14-15, (1992)

능성과 적응력을 발휘하고 입증해야 한다. 또한 어떠한 경우에도 메시지의 전달력에 손실이 없어야 하는 점은 두말 할 나위가 없다. 이러한 맥락에서, 타이포그래피 몽타주는 범용적 활용뿐 아니라 금세기의 다양한 '음성'들을 대변하는 풍토적 디자인의 한 유형으로 많은 매체들에 적극적으로 활용되고 있다.

3-2-3 반유미적 유티주의

반유미적 유티주의(anti-aesthetic aesthetic)는 디트로이트에 있는 최고의 광고 대행사에서 일했으며, 크랜브룩 아카데미의 디자인 프로그램에서 캐서린 맥코이 및 마이클 맥코이로부터 교육받은 에드 펠라(Ed Fella)를 중심으로 활성화되었다. 그는 자신의 작품이나 인쇄물에서 내용과는 무관한 낙서 등과 같은 요소들을 흥미 본위로 등장시켰는데, 이것은 흥미로운 시각적 효과 외에는 아무 것도 없었다.

또한, 그는 후에 작가이자 디자이너인 로레인 와일드(Lorraine Wild)가 '후기 스위스 미니멀리즘의 커리커췌'라고 표현한 자신만의 독특한 기법, 즉 제판용 카메라(direct-positive photostat)를 조작하여 이미지와 타입을 결합시켜 흥미로운 콜라주를 만들어 내었다.¹⁵⁾

그는 마흔 여덟이라는 나이에 불구하고 크랜브룩 대학원 과정에 입학한 후, 반유미적 입장에서 학생의 신분을 뛰어넘어 이 학교의 교육적 지표를 제공하였으며 뉴 바우하우스로부터 온 강사들의 조언자로서 자유로운 분위기를 조성하며 끊임없는 탐구와 디자인에 대한 많은 질문을 권장하였고, 크랜브룩의 분석적 태도에 충추적 원동력이 되었다.

그는 크랜브룩을 졸업한 후 칼아트 대학의 교수로 재직하며, 일상을 벗어난 실험적 디자인을 시도하며, 자신의 구호와 다름없는 "타입페이스의 자만심을 떨쳐 버리자!"라는 입장에 따라, 이를 위해 상상할 수 있는 모든 기법, 즉 뒤집기, 과장된 크기, 불규칙한 자간, 잡다하고 뒤섞인 마진과 타입 등의 시도를 진행하고 있다.

그는 학생들에게 질서, 균형, 연속성 등의 개념에 도전하라고 역설하며 전통적 규범들을 받아들이되 그 개념들을 방해하고, 왜곡하며, 혼란스럽게 하라며, "학생 시절에는 가능성과 씨름해야 한다. 왜냐 하면, 나중에는 필요한 것과 씨름하게 될 테니까."라고 역설한다.

그의 활동은 디자인 역사에 지대한 영향을 끼치며 60년대 후반 뉴 웨이브 타이포그래피를 개척한 볼프강 바인가르트에 비견된다. 바인가르트가 바젤 디자인 학교에서 교편을 잡았다면 그는 칼아트에서 교편을 잡았고, 바인가르트가 후기 모더니스트라면 그는 포스트 모더니스트이다.

3-2-4 커팅 엷지

역사적으로, 전통적 규범을 극히 중시하는 타이포그래피라 하더라도 기존의 가치에 도전을 감행한 예들을 찾아 볼 수 있다. 타입은 언어를 한정된 평면 안에 고착시키는 의사 소통의

중재자로서 언어의 또 다른 형상이다. 타이포그래피의 본질에 관한 논의가 더욱 고조되고 있는 최근에 컴퓨터는 타이포그래피에 표현 가능한 모든 가능성들을 현실화시키고 있다.

일반적으로, 모든 디자인의 형태 변화는 윤곽으로부터 시작되며(자르거나 들쭉날쭉 하는 등), 점차 시간이 경과하며 형태의 내부로까지 침투된다. 이 경우는 다른 시각 예술들과 마찬가지로 타이포그래피의 변화 역시 초기에는 조심스럽고 수줍은 자세를 견지했지만, 점차 무수히 많은 추종자들의 참여와 지지를 이끌어 내며 오늘날 타이포그래피에 커팅 엷지(Cutting Edge)라는 이름으로 신선하고 새로운 풍토적 경향으로 자리잡게 되었다.

기존의 모든 접근들은 이미 너무 많이 남용되었기 때문에, 커팅 엷지와 같은 새로운 시도들은 실험적 탐색을 모색하는 이들에게는 신선한 대안으로 여겨졌다.

초기의 커팅 엷지는 단지 기존의 가치에 도전하는 부정한 시도로 범죄시 되었으나, 점차 다수가 공감하는 하나의 양식으로 자리잡게 되었다. 궁극적으로, 풍토적 성향이 매우 강한 이 스타일은 매우 빠른 속도로 확산되며 현대 타이포그래피의 발전적 면모에 일익을 담당하고 있다.

3-2-5 왜곡

헤드라인이나 텍스트 블록을 임의로 변형하거나, 폭을 좁게 하거나, 또는 구부리는 등의 왜곡은 실질적으로 사진식자가 출현한 1960년대까지는 거의 전무했다. 그러나 금속활자의 번거롭고 불편한 과정을 개선하려는 꾸준한 노력에 따라 사진식자기(phototypesetting machine)가 발명되었고, 이 결과 렌즈의 가변적 속성에 힘입어 타입들을 분절하거나, 겹치거나, 또는 휘게 하는 등의 변형이 가능해졌다.

한편, 오늘날의 디지털 환경에서 왜곡은 그 자체의 필요성 여부를 떠나 접근이 한결 손쉬워졌다. 타입에 왜곡을 시도하는 진정한 의도는 무엇일까? 젊고 상상력이 유감없이 발휘된 수많은 이러한 왜곡들은 세태에 대한 저항이기보다는 시대와 정서를 대변하는 진정한 풍토적 경향으로 판단된다.

오늘날 주류를 이루고 있는 왜곡된 타입들은 혁명적 기술의 부산물인 디지털 시대를 대변한다. 그러나 그것은 기술 발전에 따른 잉여적 결과가 아니라 인간의 지각 영역을 탐구하려는 새로운 접근으로 이해하는 것이 바람직하다.

왜곡은 대중에게 기존의 관점을 뛰어 넘는 '순간적인 판독성'에 관한 탐색과 시각적 패러다임의 새로운 대안을 제시한다. 비록, 왜곡된 타입들이 모든 커뮤니케이션에 적용될 최선의 방법은 아닐지라도, 이들은 스스로의 한계를 극복하며 모든 매체에 활력을 창조한다.

3-2-6 손글씨

최근, 디지털 타입의 확산으로 손에 의해 그려진 또는 쓰여진 글씨의 가치가 급격히 감소된 것은 사실이나 진정한 개성 및 특정한 필요가 절실했기에 따라 손으로 직접 쓴 글씨들의 가치는 아직도 유효하다.

손글씨는 캘리그래피(calligraphy) 또는 필체다. 모든 사람들은

15) Looking Closer 2: Critical Writings on Graphic Design, Allworth Press, (1997)

자신만의 개성이 담긴 고유한 필체가 있게 마련이다. 정형적 타입과 비정형적 타입들이 혼재하는 디지털 디자인 환경에서, 손글씨들은 '전형적 타이포그래피'의 고정된 구조로부터 디자인자들을 자유롭게 한다.

손글씨는 뛰어난 개성을 갖고 있음에도 불구하고 일상생활에서 너무 흔히 볼 수 있거나 사용되는 까닭에 디자인의 권위를 감소시킨다는 선입견에서 흔한 사용이 기피되고 있다.

그러나 1970년대에 제작된 수많은 레코드 앨범이나 연예 홍보물들은 자신만의 독집 레코드판에 예술성을 강조하며 대중들과 직접 대면하는 듯한 분위기를 자아내기 위해 화려하게 장식된 손글씨들을 즐겨 사용하였다. 오늘날까지 이어지는 이러한 현상은 잡지에서조차 마찬가지로, 현장 취재 기사보다는 특히 개인적 기사를 다루는 내용의 헤드라인들이 대개 손글씨를 사용하고 있다.

과거와는 반대로 손글씨의 사용은 오히려 까다롭고 신속하지 못하지만, 인상적이고 유패하며 오락적인 분위기 때문에 풍토적 타이포그래피에서 여전히 저력을 발휘하고 있다.

3-2-7 랩 타이포그래피

전통적인 타이포그래피 규범들이 의심받고 있던 1960년대의 상황에서, 타이포그래피의 급진적인 한 양상으로 등장한 '뒤범벅된' 경향들은 본래 오락적 인상을 얻기 위한 취지로 시도된 것이다. 그후 많은 지지자들의 열광에 힘입어 이러한 진취적 시도는 오늘날까지 많은 대중들의 사랑을 받아 오며, 현대 타이포그래피를 대변하는 풍토적 경향으로 자리잡고 있다.

타이틀이나 텍스트의 교차, 돌출, 그리고 적재를 추구하는 뒤범벅된 타이포그래피 경향에 대한 초창기의 견해는 마치 몸쓸 질병이나 되는 양 기피되었다. 그러나 일명 '랩 타이포그래피(rap typography)'라 지칭되는 이 양상은 오늘날 오히려 구습을 초월하는 새로운 대안으로 인정받으며 젊은이들이 사이에 열렬한 갈채와 공감을 받게 되었다.

랩 타이포그래피의 깨지고 서로 중첩된 양식은 1960년대를 살았던 대중들의 고난에 가득 찬 삶과 일상을 거대한 용광로 안으로 마구 쏟아 붓는 인상이다. 당시에 범람한 다문화주의(multiculturalism) 현상으로 말미암아 랩 타이포그래피가 탄생했다고 단정할 수는 없지만, 이 현상이야말로 랩 타이포그래피가 탄생한 매우 근거 있는 요인 중에 하나임은 틀림없다.

랩 타이포그래피의 근간은 언어학 이론으로부터 차용된 것이다. 다양한 측면에서 분석된 언어의 본질은 해체적이고 또 순환적이라는 결과에 이르는데, 바로 이러한 개념이 디자인자들에게 탐구와 유희를 추구케 하는 동기가 되었다. 뒤범벅된 타입들은 단순하고 명료함을 최선으로 삼는 커뮤니케이션 면모에는 부적절할지라도, 이들 역시 글의 내용이 말하고자 하는 바에 부합된 형상을 지향한다. 사실, 많은 경우의 뒤범벅된 타이포그래피 역시 본문의 내용과 시각적 일체감을 이룬다.

오늘날 하나의 풍토적인 타이포그래피 수단으로 자리잡은 랩 타이포그래피는 타이포그래피의 촉각적 질감 표현을 위해 더할 나위 없는 방법이다.

3-2-8 신고전주의

현대적 추세인 복잡함으로부터 벗어나려는 새로운 취지에서 과거의 타이포그래피를 새롭게 인식하려는 인식이 등장하게 되었다. 기괴하고 제멋 대로인 현대 타이포그래피의 무질서한 포스트 모더니즘에 정면으로 대항하는 이러한 반응은 단순함을 지향하던 전통 타이포그래피를 다시금 채용하려는 신고전주의(New Classicism)가 탄생한 것이다.

신고전주의의 출발은 새로운 이데올로기를 추구하려는 것에서 태동된 것이 아니라 포스트 모더니즘에 대적할 양식이나 형태를 찾는 가운데 등장한 부산물이다. 그러므로 신고전주의는 미개척 된 양식을 발견하거나 입증하려는 실험적 경향이 아니라 과거의 양식을 다시 부활시킨 결과로 보아야 한다.

신고전주의는 '과거의 양식'만을 염원하며 향수에 젖는 것에 그치는 것이 아니라, 과거의 고전 타입(classic type)들 역시 재사용 할 것을 주장한다. 신고전주의는 복잡함을 줄이고, 핵심에 귀 기울이며, 보다 구성(構成)에 근접하려는 회귀를 꿈꾼다. 따라서 이것은 전통적 핵심과 현대적 장식, 이 두 가지를 모두 되찾자는 주장으로, 시각적 결과는 대개 유패하고 간결한 양상을 보인다. 또한, 타이포그래피 관점에서는 질감보다는 커뮤니케이션의 초석인 메시지 전달에 더욱 주력한다.

신고전주의의 본질은 현대적 흐름에서 다양성의 한계를 인정하고 보다 폭넓은 관점에서 개별성 또는 마이너리티를 허용하려는 노력이다.

3-2-9 향수

중세 시대에 향수(Nostalgia)는 매우 심각한 질병으로 간주되기도 하였으며, 오늘날에도 많은 사람들이 과거에 대한 회상과 심리적 증세로 인해 편안한 삶을 즐길 수 없을 만큼 정신적 고통을 느끼게 한다.

마케팅의 한 수단으로 즐겨 사용되는 복고풍은 그래픽 디자인 및 타이포그래피에서 줄기찬 생명력을 갖추고 있을 뿐 아니라 무소부재한 저력을 발휘하고 있다.

향수는 단지 과거에 존재했던 역사적 모델의 되새김질에 불과하지만, 향수는 현시대와 과거를 연결하는 중재자로서의 역할을 수행하고 있다. 디자이너의 입장에서 과거라는 것은 다양한 양식을 수집해 놓은 일종의 보물 상자다.

1960년대의 푸쉬 핀 스튜디오(Push Pin Studio)는 1920-30년대의 장식적 요소와 60년대의 색을 결합하여 일명 '락시 스타일(Roxy Style)'이라는 아르 데코 풍을 재현시켰고, 1980년대의 파울라(Paula Scher)는 1920년대의 러시아 구조주의를 절충적 방법을 통해 생명력 있는 디자인으로 부활시킨 대표적 사례를 볼 수 있다.

오늘날, 향수를 불러일으키는 대다수의 타이포그래피는 왠지 부자연스럽고 시대적 정서에 뒤떨어져 보이지만, 상업적 입장에서 필수적 수단을 자리잡고 있다.

3-3 사례 연구

1. Entrada(스페인어로 출입구라는 뜻)는 유타주 남부의 광활

한 사막에 위치한 교육 기관으로 전원풍의 미술을 교육한다. 이 기관은 서부의 풍경과 예술적 문화를 중시한다. 이 로고타입은 사막에 있는 불규칙하고 울퉁불퉁한 바위의 형태를 암시하기 위해 변화스런 형태로 디자인되었다.

몽처지고 불규칙한 형태감은 거대한 바위 덩이를 연상시키며, 콜로라도 강의 험악한 지반을 암시한다. 타입의 예리한 세리프가 '미국의 서부적' 느낌을 더한다. 한 때, 이 지역에서 번성했던 아나사지(Anasazi) 문화를 담기 위해 로고타입과 함께 사용된 이미지는 배리어 계곡(Barrier Canyon)의 전설적 인물을 뜻한다.

2. Lux Pictures 사는 블랙 코미디를 포함한 영화 및 동영상 제작하는 회사다. 이 로고타입은 할리우드의 전형적 스타일을 표방한다. 마치 빛이 다가오는 것처럼 느껴지는 톤의 변화 및 극장의 화면처럼 생긴 직사각형은 움직임을 느끼게 하는 타입들의 바탕이다. 각 타입들은 마치 영화가 진행되듯 하나씩 투영되는 인상으로, 영화 속의 배우처럼 공간을 누비며 움직이는 것 같다.

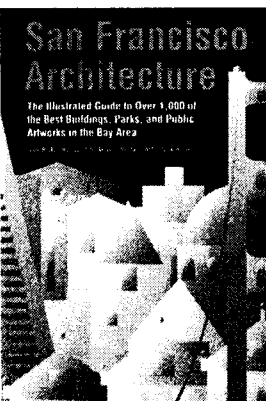
3. San Francisco Architecture는 샌프란시스코 건축에 관해 풍



1. 디자인: Larry Clarkson

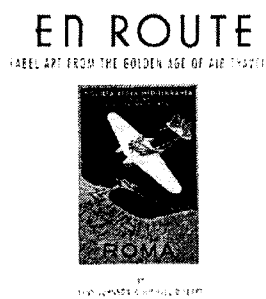


2. 디자인: April Greiman



3. 디자인: Chuck Byrne

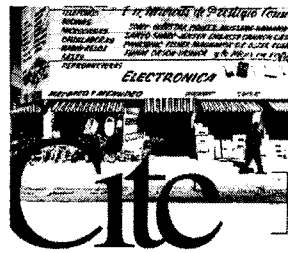
4. 디자인: Brian Lana Henry Vizcarra



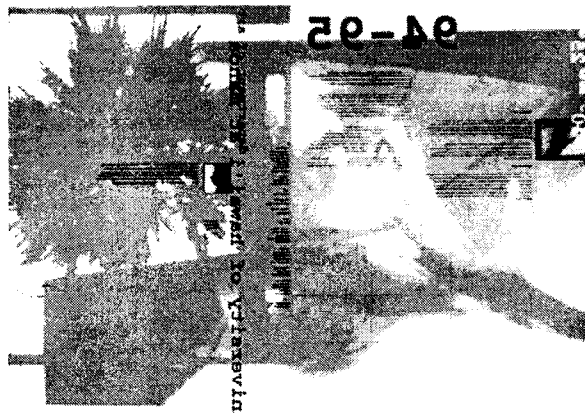
부하고 다양한 정보가 담긴 가이드북이다. 샌프란시스코의 지리적 특성을 살려 화면을 구성하고 간결한 레이아웃과 단순한 타이포그래피를 사용하였다. 크고 작은 타입들은 시각적 공간감을 느끼게 한다.

4. En Route는 항공의 오랜 역사에 관련된 여러 회사들의 자료를 수집한 책이다. 아르 데코와 회화적 모더니즘 양식이 혼재한 디자인 양식은 항공이 위험한 사업이고, 모험적이며 흥미진진한 것으로 알아 왔던 과거에 대한 향수로 안내하는 것이다. 유선형의 표제는 1920-30년대 사이의 건축 양식에서 보여지는 아르 데코를 재현하고 있다.

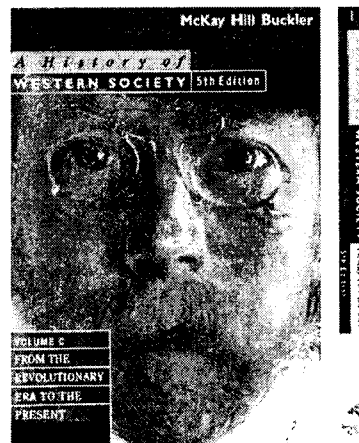
5. Cite는 미국과 멕시코의 국경 지역에 있는 휴스턴 시의 건



5. 디자인: Craig Minor Chery Brzezinski-Beckett



6. 디자인: Anne Bush, Karen Whit



7. 디자인: Harold Burch

측 디자인 평론이다. 토속적 형태감과 다분히 피상하고 수수께끼 같은 이미지들은 '국경 지역'에 살고 있는 사람들의 생활상을 엿보게 한다. 페이지가 상하로 나뉘어진 구조 역시 국경 지방에 위치한 지역적 특성을 더욱 강조한다. 또한, 'ON THE BORDER(국경)'라는 문구는 페이지의 외곽선 상에 놓여 글의 의미를 더한다.

6. 이 포스터는 하와이 주립 대학의 미술학과에서 진행되는 것으로 예술학 강의에 관한 내용을 고지하는 것이다. 실루엣으로 등장한 야자수, 신비스런 느낌의 사진, 그리고 강의 테마인 'intersections(교차)'는 다소 산만하게 표현되었다. 이러한 시도는 하와이의 다양한 문화와 사회, 그리고 다양한 인종 구성을 대변한다. 또한 격자형 선들은 지구본의 위도 및 경도로써 하와이의 지리적 위치를 암시한다.

7. 서양 사회의 역사를 설명하는 책표지에는 여러 개의 사각형을 배치함으로써 형식화된 경향이 있었던 암스테르담의 전형적 스타일을 반영한 것이다.

4. 결론

현대 사회는 몰개성과 획일성이 강요되고 있는 만큼이나 반대급부로 문화 및 사회적인 소수를 대변하는 저항과 호응이 뒤따르고 있다. 이러한 현상은 이민족간의 독립, 상품의 다품종화, 인격의 개인화 등과 맞물려 더욱 증폭되고 있는 가운데, 현대 사회를 특징짓는 커다란 주류를 형성하고 있다.

디자인 또는 타이포그래피의 양식이란 금세기의 정서가 발효된 문화적 노출이라는 관점을 인정하는 입장에서 현대 타이포그래피가 이러한 다양성 및 풍토적 경향들을 포용하고 허용하는 것은 정당할 뿐 아니라 장려되어 마땅하다.

한편, 디자인의 질적(質的) 수준은 통제되어야 한다. 현대 타이포그래피라 해서 해괴한 결과까지 허용할 수 없다는 견해는 궁극적으로 탁월한 질이란 무엇인가에 대한 질문을 야기시킨다. 모든 시도들이 항상 좋은 결과를 낳는 것은 아니며, 항상 훌륭한 미덕을 갖추는 것도 아니다. 따라서 타이포그래피의 풍토적 속성 역시 새로운 시도가 진행되는 가운데서도 항상 지향점에 대한 비판과 평가가 뒤따라야 한다.

그러나 전반적인 풍토적 타이포그래피의 경향은 본연의 자세에 충실하면서도 전통 타이포그래피의 입지를 더욱 확충시킬 다양한 방안들을 진지하게 모색하는 바람직한 결실들로 간주된다.

참고문헌

김희량: 현대 버나쿨러 디자인의 역사적 맥락과 이를 사유화하는 디자이너의 직업 논리 연구, 서울대학교 석사학위 논문, (1998)

문철, 원유홍: 한글 타이포그래피, 도서출판 창미, (1994)

이재국: 디자인 미학, 청주대학교 출판부, (2000)

원유홍: 커뮤니케이션 디자인사, 도서출판 정글, (1998)

Carter R., 원유홍 역: 실험 타이포그래피, 안그라픽스, (1999)

Carter R., 원유홍 역: CI+타이포그래피, 안그라픽스, (1998)

Heller S., 김은영 역: 왜 디자이너는 생각하지 못하는가? 1, 도서출판 정글, (1997)

Wallschlaeger C., 원유홍 역: 디자인의 개념과 원리, 안그라픽스, (1998)

브리태니커 세계대백과사전: 한국브리태니커, 13권, (1997)

Biesele G. I.: Experiment Design, ABC Edition, (1986)

Blackwell L.: Twentieth-Century Type, Laurence King Publishing, (1992)

Craig J. & Barton B.: Thirty Centuries of Graphic Design, Watson-Guptill Publications, (1987)

Friedl F.: Typography, Black Dog & Leventhal Publishers, (1998)

Gottschall, M. E.: Typographic Communications Today, MIT Press, (1989)

Heller S. & Anderson G.: American Typeplay, PBC International, (1994)

Hiebert J. K.: Graphic Design Processes, Van Nostrand Reinhold, (1992)

Hiebert J. K.: Graphic Design Sources, Yale University Press, (1998)

Meggs P.: A History of Graphic Design, Van Nostrand Reinhold, (1983)

Meggs P.: Typographic Design, Van Nostrand Reinhold, (1985)

Pedersen B. M.: Graphis Typography 1, Graphic Publication, (1995)

Ruder E., Bigelow C. trans: Typography, Hastings House Publishers, (1981)