

디자인 전문지 <에미그레 (Emigre)> 편집디자인의 혁신과 진보

A Study on the Editorial Design of <Emigre> Magazine,
It's New Concept & Advancement

이 옥 수 (Lee, Ok Su)

명지전문대학 커뮤니케이션디자인과

이 논문은 1999년 명지전문대학의 학술연구비 지원에 의하여 수행되었음.

1. 서론

2. 현대 그래픽 담론들의 새로운 주장과 변화

3. <에미그레> 잡지발간과 루디 반더란스, 주자나리코

3.1 루디 반더란스의 그래픽디자인 개념의 형성

3.2 <에미그레> 잡지의 창간, 그 진보적 성향

4. <에미그레> 잡지의 편집과 그래픽 스타일

4.1 전자출판(DTP) 편집체제와 디지털폰트의 응용

4.2 <에미그레>지의 편집디자인

5. 결(結) : <에미그레> 그래픽스의 혁신과 진보

論文要約

현재 미국에서 발간되고 있는 <에미그레(Emigre)>지는 기존의 쇼 케이스(show case)와 같은 상업잡지와 그 유형이 전혀 다른 그래픽디자인 전문지이다. 발행인 루디 반더란스(Rudy VanderLans)가 80년대 초 이 잡지를 발간했던 주요동기는 시각디자인 문화의 영역에 있어 보편적인 개념에 의한 전형(典型, paradigm)이란 존재하지 않는다는 가설과, 이에 동조하는 새로운 젊은 세대의 디자이너들의 다양하고 자유로운 사고와 실험적 표현방법을 검증받게 하기 위한 매체가 필요하다는 인식때문이었다.

모더니즘 그래픽디자인 방법으로 통칭되었던 스위스 국제양식의 편제 스타일에 있어 감성적, 개성적 표현의 한계에 의문을 가졌던 반더란스는 컴퓨터를 활용한 디지털 폰트개발의 선두주자인 그의 아내 주자나 리코(Zuzana Licko)와 함께 <에미그레> 잡지를 기획함에 있어 전통적 포맷방식에서 벗어나 잡지의 특별기획기사와 관련내용을 시각적으로 연관시킨 편집디자인으로 매호마다 디자인계에 논란을 불러 일으킴과 동시에 크게 주목을 받고 있다.

본 논문은 <에미그레> 잡지의 기획을 내용과 형식으로 분류하여 그래픽디자인의 새로운 물결(New Wave)로 일컬어지고 있는 새로운 그래픽 컨셉에 대한 주의 주장들을 콘텐츠 별로 살펴보고 그 디자인적 특수성을 분석해 보았다. 그리고 모더니즘 편제방법 그 이후의 탈 그리드 편집디자인의 제경향에 대해서도 살펴보았다.

그리하여 21세기 정보화시대의 만개와 더불어 하이테크 미디어의 출현, 디지털 테크놀로지에 의한 제작여건의 변화와 함께 라이프 사이클이 점점 더 짧아지는 다양한 그래픽 개념들의 새로운 변화와 그 미래지향적 방향에 대해 추론해 볼 수 있었다.

Abstract

<Emigre> issued in the U.S is a magazine specialized in graphic design, which has a totally different style from commercial magazines such as show case. The main motive why Rudy VanderLans, the publisher, first issued this magazine in the early 1980s is his assertion that there is no design paradigm of universal concept in the aspect of visual communication design. Also, it started from his recognition that a medium for letting a new generation's show their liberal thinking and experimental expressions.

This study looks at theologies and assertions on new graphic concept, which is called the New Wave of graphic design by classifying the plans of <Emigre> into form and contents, and analyzes its specialty in design. Also, this study examines the overall trends of non-Grid editorial design since the modern style.

By doing so, I could have a general look at the progressive traits and their futuristic directions that become to have a shorter life cycle with the advent of the 21st century's information era, high-tech media and the change of production environment by digital technology.

1. 서론

<에미그레(Emigre)>지는 1980년대 그래픽 디자인계의 새로운 시각문화 창달을 꿈꾸는 신세대 디자이너에 의해 기획되고, 컴퓨터 그래픽 테크놀로지를 기반으로 하는 본격적인 DTP 제작배경을 갖고 발간되는 미국의 현존 그래픽 관련 디자인 전문잡지이다. 이 잡지는 1984년 미국 캘리포니아의 버클리 대학원을 졸업한 네덜란드계 이주민인 루디 반더란스(Rudy VanderLance)에 의해 기획되어 첫 창간된 이래 오늘에 이르기까지 대서양 양안에서 그래픽디자인의 새로운 지평을 열기 위해 노력하는 젊은 디자이너들의 작품과 신념을 지면을 통해 전달하고 있는 새로운 개념의 간행물이다.

잡지의 발행인인 반더란스는 초창기의 진보적 성향을 띤 아방가르드적 종합 예술지에서 1988년 10호 발간부터 완전 그래픽 디자인 전문잡지로 그 편집노선을 확고하게 한 이래로 2000년 가을 현재 55호의 발간까지(1년에 4회 발간) 볼프강 바인가르트, 크랜부룩 아카데미와 같은 70년대 말 80년대 초의 실험적 타이포그래피 논쟁을 필두로 데이비드 카슨(David Carson), 알렌 호리(Allen Hori), 제퍼리 키디(Jeffery Keedy), 에드 펠라(Ed Fella), 릭 발리센티(Rick Valicenti), 배리 텍(Barry Deck), 필 베인즈(Phil Bains) 등에 이르기까지 그들의 디자인에 대한 새로운 개념들에 관한 기사의 수록과 더불어 그들을 직접 잡지 편집디자인에 참여시켜 그 디자인적 주의 주장들을 잡지에 직접 노정(路程)시키는 방법을 택하고 있다. 더구나 체코슬로바키아 출신인 그의 아내 주자나 리코(Zuzana Licko)가 디자인한 디지털 폰트들을 발표하는 실험의 장을 겸하면서 현대 타이포그래피의 스타일, 세팅, 레이아웃면에 종래의 개념을 뛰어 넘는 파격적인 사고를 잡지지면을 통해 시각화시켜 미국을 비롯한 유럽의 그래픽디자인계에 끊임없는 논쟁을 불러 일으켰고, 이제는 새로운 디자인의 변화 경향에 대한 흐름을 살피기 위해서는 반드시 구독해야 하는 잡지가 되었다.

더불어 <에미그레> 잡지의 출간과 같은 시기에 등장한 매킨토시 컴퓨터는 반더란스와 리코의 초기 디자인 개념설정과 폰트디자인 비즈니스에 큰 영감을 불러 일으켰다. <에미그레>지는 초창기부터 그래픽에 대한 컴퓨터의 잠재력에 대한 무한인식에서 비롯된 DTP(Desk Top Publishing) 운영체제의 발전과 그 맥을 같이 하고 있다.

<에미그레> 잡지는 이슈가 될만한 기사와 그래픽을 쇼케이스형식으로 담아내는 기존의 이익을 내기 위한 상업잡지와 그 유형이 매우 다르다. 발행인인 반더란스의 잡지 출간에 대한 첫 동기는 어디까지나 동시대의 시각문화의 현상에 있어서의 보편적 개념에 대한 의문이었었고, 그 새로운 사고의 집적(集積) 과정은 잡지의 형식으로 종합화되어 이제 2000년의 새로운 밀레니엄의 시작과 더불어 그래픽디자인의 새로운 패러다임의 형성이란 변화의 플랫폼 홈 역할을 하는 매체로 자리잡아 가고 있다.

본 논문은 <에미그레> 잡지와 그 발행인인 루디 반더란스, 그리고 잡지의 공동 경영자이자 디지털 폰트제작의 선구자인 주자나 리코를 중심으로 잡지편집의 내용과 형식을 구분하여

새로운 담론으로서 야기되는 그래픽디자인의 분파적 콘텐츠들을 살펴보고, 본 잡지의 시각적 특색을 분석하여 현대 편집디자인에서 논의되고 있는 탈기능주의 스타일의 전체적인 양상과, 새로운 세기의 출현과 더불어는 커뮤니케이션디자인의 진보적 속성과 그 변화되는 방향을 가늠해보고자 한다.

2. 현대 그래픽 담론들의 새로운 주장과 변화

.스위스 국제주의 스타일의 퇴보

루디 반더란스가 1983년 <에미그레> 잡지를 첫 출간했던 때는 서구 그래픽 디자인계 전반에 걸쳐 이미 지난 10년 전부터 세칭 스위스 국제주의적 그래픽 개념의 주류적 흐름에서 벗어나려는 여러 징후들이 젊은 디자이너들에 의해 곳곳에서 실험적 그래픽물로서 나타나고 있었고, 그 주의 주장들은 수많은 추종자들이 동조함으로써 그 변화의 무게가 크게 실리기 시작했던 즈음이었다.

스위스 국제주의적 그래픽 스타일이란 본래 정치적 중립을 국시(國是)로 표명하여 2차세계대전의 전화(戰禍)를 피할 수 있었던 여건 속에서 구성주의, 데 스틸 그리고 1930년대 바우하우스와 뉴 타이포그래피로 이어지는 모더니즘적 타이포그래피 스타일이 확립된 이래, 1950년대부터 스위스 바젤(Basel)의 디자인학교(Allgemein Gewerbeschule)와 쥘리히의 조형미술학교(Kunst Gewerbeschule)를 중심으로 세계로 확산되기 시작하여 70년대에 이르기까지 서구 디자인계에 광범위한 영향을 미치고 있었다.

그러한 모더니즘적 그래픽 개념의 핵심적 내용은 일반적으로 수리감각(數理感覺) 및 질서감각을 바탕으로 하고 있는데, 메시지를 전달함에 있어 모호하지 않은 명쾌함 분명함과 솔직성을 가장 큰 특성으로 한다. 특히 편집디자인 부문에서는 장식 이 없는 흰 지면(紙面), 산 세리프 타입페이스의 활용(특히 헬배티카, 유니버체 등에 대한 보편적 선호), 그리고 그리드(grid)의 정밀한 컨트롤에 의한 시스템적 활용을 보편적으로 추구했다. 이 그리드란 말은 2차세계대전 이후 스위스 스타일의 그래픽에 대한 이성적인 접근이란 용어와 동의어로 사용될 지경이었다. 당시 모더니즘 디자인 방식이 가장 대표적으로 구현된 편집물을 예로 들자면 <노이에 그래픽(Neue Grafik)>(1985-1965)과 같은 잡지가 있다. 이 잡지는 스위스 쥘리히에 기반을 두고 활동한 그리고 국제주의 모더니즘의 핵심 대부들로 손꼽히는 요셉 뮐러 브로크만(Josef Muller Brockmann), 한스 노이부르크(Hans Neuburg), 리하르트 P.로제(Richard P. Lohse), 그리고 카를로 L. 비바렐리(Carlo L. Vivarelli)가 편집하고 발간했는데, 스위스 인터내셔널 타이포그래피 스타일의 원리를 형식화하고 유포하는 도구와 같은 역할을 했다. 잡지에는 디자인의 분파적 요소들인 사진, 일러스트레이션, 텍스트, 다이어그램 등이 기능적인 원리에 의해 등급 분열되어 수학적 비례감각과 짜임새를 갖춘 객관적 질서가 창출되었으며, 그리드는 그 모든 것들을 위한 핵심개념으로 활용되었다. 뮐러 브로크만을 위시한 이들 모두는 이 잡지를 통해 현대 그래픽과 응용미술의 논쟁에 대한 국제적인 여론광장을 만들고자 노력했다. 하지만 그 잡지의 특성은 배타적이었고 타협이 결여되어 스위스 밖에서 제작된 동시대의 작품은 거의 다루어지지 않았다. 어쨌든 그들은 이 잡지를 통해 '절대적으로 객관

적인 그래픽 표현방법'의 전형을 페이지 디자인을 통해 보여 주었고, 그 시각적인 강렬함과 메시지의 단순성, 시각적 세련됨은 스위스 스타일의 진수를 이루었다고 볼 수 있다.

하지만 인포메이션 디자인(Information Design)의 '명확한 메시지의 전달'을 위한 표현방법은 기능적 디자인의 극대화를 초래하게 만들었고 이는 결국 디자인을 스테레오 타입에 치우치게 하거나 매마른 형식주의로 선도시키는 경향을 불러와 이로 인한 디자이너들의 고갈된 욕구는 '개인적' '감성적' '주관적' '표현적'인 특수성으로 분출되어 그 현상은 70년대 초부터 포스트 모더니즘이란 복합개념으로 지칭되었고, 그 시각적 이데올로기를 기반으로 한 다종다양한 표현형식이 새로운 주의 주장들과 함께 실험되어 평가받기에 이르렀다. 그중 가장 대표적인 그리고 수많은 논란과 추종자들을 불러모은 예들이 스위스의 볼프강 바인가르트(Wolfgang Weingart)의 새로운 시각 언어의 정립, 미국의 캐더린 맥코이(Catherine McCoy)와 그 지도하의 크랜부룩 아카데미(Cranbrook Academy of Art)의 타이포그래픽을 둘러싼 담론들, 캘리포니아 뉴 웨이브(New Wave)를 대표하는 에이프릴 그라이만(April Greiman), 영국의 펑크(Punk)와 네빌 브로디(Neville Brody)의 네오다다 혹은 신 표현주의, 그리고 네덜란드 이주민인 미국의 루디 반더란스와 <에미그레> 잡지인 것이다.

따라서 본 글에서는 개략적이거나 이들 주장들의 핵심개념을 살펴 <에미그레> 잡지가 출현하게 된 배경으로서 그리고 직접적인 영향을 미친 당시 80년대 그래픽디자인계의 가장 대표적인 새로운 동향들을 알아보도록 한다.

* 볼프강 바인가르트와 새로운 그래픽 랭기지

대략 1970년대와 함께 시작된 그래픽 디자인의 새로운 물결은 아이로니컬하게도 모더니즘의 산실이자 완성지였던 스위스의 바젤 조형대학(쿤스트게베르베슐레, Kunstgewerbeschule)에서 일기 시작했다. 당시 국제주의 타이포그래피의 중심적 인물인 에밀 루더(Emil Ruder)와 아민 호프만(Armin Hoffman)의 강의를 들었던 볼프강 바인가르트는 그들의 지나치게 객관적인 시각 구성 원리에 입각한 독단적인 규칙들과 합리적인 질서에 도전하여 유희적이며 직관력이 풍부한 그만의 시각효과를 지닌 디자인을 전개시켜 갔다. 그의 직관적이고 표현적인 타이포그래픽 실험은 글자체 간의 넓은 자간과 행간의 구현, 반전(反轉)된 사각 블록 안의 타입(type) 디자인, 글자 두께 간의 범용스럽지 않은 대비 그리고 사선에 의한 또는 일관되지 않은 레이아웃 방식 등으로 이루어져 있다.(도1) 그는 마치 포토 리토그래피(photolithography)를 방불케 하는 그래픽 이미지리(imagery)들을 실험하면서 플라쥬 방식을 채택하였고 혹은 망점들을 확대하거나 중첩시키든가 하는 방식으로써 독창적인 다이내믹한 솔루션을 이루어 내어 컴퓨터 그래픽 스타일 출현 이전의 새로운 그래픽 랭기지(graphic language)의 첫 발자국을 과감히 내밀었다.

* 에이프릴 그라이만과 뉴 웨이브

바인가르트의 새로운 시각언어는 미국으로 확산되었다. 당시 스위스의 바젤에 유학을 왔던 미국의 몇몇 디자인 전공 학생들이 쿤스트게베르베슐레에서 바인가르트의 타이포그래픽

수업을 참여한 뒤 그의 타이포그래픽적 표현주의에 새로운 영감을 받았다. 에이프릴 그라이만과 댄 프리드만(Dan Friedan)과 같은 인물이 그중 대표적인 디자이너들인데, 미국에 귀국하여 활동할 즈음의 그들의 새 언어 창출에 불을 붙인 것은 당시 미국 시장에 소개되기 시작한 일렉트로닉 컴퓨터 테크놀로지였다. 컴퓨터를 그래픽 도구로 전용화한 그들의 스타일은 기존의 형식과 대별되는 용어로서 '뉴 웨이브(New Wave)'로 지칭되었다. 뉴 웨이브는 데스크탑 상에서 모더니즘의 형태적 요소들 중 많은 것들을 일거에 치워버렸다 - 타입세팅 '규정들'과 산 세리프 글자체 등-. 컴퓨터에 의해 기묘한 각도로 이루어진 타입세팅 방법, 점차 멀어지는 혹은 부각되는 원근감에 의한 형태물들은 모더니스트들의 눈으로 볼 땐 너무나도 혼잡한 이미지의 비약이었다. 그 물결은 캘리포니아에 가장 강렬하게 밀려들었고 디트로이트 교외에 있는 크랜부룩 아카데미(Cranbrook Academy of Art), 그리고 MIT와 뉴욕에서 거세었다.

새로운 캘리포니아 그래픽스는 바인가르트의 학생이었던 에이프릴 그라이만과 주로 일체를 이루었다. 디자인 화면 전체에 걸쳐 산재되어 있는 잡동사니같은 타입들, 작은 이미지들, 텍스트들을 아주 극적으로 벌려 놓는 식의 '카테일' 그래픽적 이미지(와) 포토콜라쥬 방식으로 오버랩된 이미지들의 공간적 연출은 오로지 컴퓨터 작업 공정상에서나 기획할 수 있는 스타일이었다.(도2) 예시된 도판에서 보듯 세칭 '하이브리드 이미지리(hybrid Imagery)'²⁾에 의한 시각 효과는 그 결과가 이미지와 아이디어가 초점없이 난무하고 이미지들의 중첩은 너무나 복잡하여 걸어서 보기에 마구잡이인 듯하여 읽기가 거의 어려울 지경이지만 어쨌든 그녀의 미학은 바인가르트에서 곧장 유래하는 것임을 알 수 있다. (도3)

또 하나의 의미깊은 캘리포니아 뉴 웨이브는 바로 그곳을 기반으로 설립된 루디 반더란스의 에미그레 그래픽스와 역시 같은 이름의 잡지에 의한다. 이는 본 논문의 주제로서 상세하게 다룰 것이므로 이하 생략하기로 한다.

* 캐더린 맥코이와 크랜부룩 아카데미의 그래픽 담론들

그래픽 디자인의 새로운 담론(The New Discourse)에 대한 실험이 1972년 캐더린 맥코이 지도하의 크랜부룩 아카데미의 학업과정에서도 나타났다. 이 학교에서의 기존 디자인 개념 및 형태에 대한 모든 반박과 질문은 '구조주의' '후기 구조주의' '현상학적 디자인' '학문주의' '후기 모더니즘 이론' '해체주의 디자인' 등으로 이해된다. 캐더린 맥코이의 '담론으로서의 타이포그래피'의 이론에 대한 다이어그램과 이 학교 졸업생들의 작품들을 보면(도4) 매우 극단적인 형식으로써 전통적인 타이포그래피의 조화를 무너뜨리고 있다. 즉 책의 지면에 나타나는 타이포그래피적 요소들 - 헤드라인, 본문 텍스트, 캡션, 리딩 등 -의 기능에 따라 글자 스타일, 사이즈, 웨이트(weight)들의 등급을 정하고 위치지웠던 종래의 방법들을 일제히 와해시켜버린 것이다. 심지어 이니셜 캡(initial cap)이 왜곡되거나 전혀 예상치 않은 장소에 나타나거나, 일부 텍스트

1) Richard Hollis, <Graphic Design>, p.212

2) hybrid Imagery: 보는 사람이 참여자로서 탐색가능한 정보의 출몰을 이루는 기법을 지칭하기 위해 그라이만이 사용한 용어. 김민철, <국제양식과 그 이후의 그래픽 스타일>에서 재인용함.

의 웨이트가 다른 부분과 대비를 이루기도 하고 또한 독자들로 하여금 기존의 텍스트 읽는 방법과는 전혀 다른 장소에서부터 읽기 시작하게 하는 등의 방식도 등장한다.

70년대 중반 맥코이는 표현적인 형식주의(expressive formalism)를 지지하면서 디자인은 더 이상 '디자인에게서 수신자에게 일방적으로 전달되는 메시지'가 아니며 '디자인은 독자들로 하여금 스스로 의미를 구성토록 하고 새로운 주제를 고안해 내게 하며 기존의 선입견에 대해 재고하도록 자극해야 한다'고 주장했다.³⁾ 독학(獨學)한 상업디자이너로서 크랜부룩 디자인 교육과정에 참여했던 에드워드 펠라(Edward Fella)와, <에미그레> 잡지의 초창기 때부터 제휴를 맺고 많은 글을 기고하고 있으며 또한 직접 디자인한 여러 폰트들을 에미그레 그래픽사를 통해 출시하고 있는 제퍼리 키디(Jeffery Keedy) 외에 미국 그래픽디자인계에 확고한 기반을 갖고 영향력을 미치고 있는 로레인 와일드(Loraine Wild), 낸시 소콜로스(Nancy Sokolos), 톰 웨델(Tom Wedell), 루실 테나자스(Lucille Tenazas) 등이 모두 크랜부룩 졸업생들이다. 그들 모두 <에미그레> 잡지 및 에미그레 그래픽사에서 출간되는 관련서적들⁴⁾을 통해 각각의 디자인에 대한 신 개념들을 발표하고 토론하고 또한 디자인적 방법을 시각화시키기도 하는 등의 활동을 활발히 개진(開進)하고 있다.

* 영국의 핑크와 네빌 브로디

스위스 모더니즘 스타일을 타개할 대안으로서의 그래픽 실험이 대서양 건너 대륙에서 다각도로 진행되고 있을 때, 유럽 대륙 특히 영국과 네덜란드에서도 유사한 움직임이 급진적인 사회분위기에 편승하여 그래픽 형태물로 시각화되어 배포되고 있었다.

영국에서는 70년대 당시 사회 일각에서 부각된 핑크(punk)의 물결을 타고 네빌 브로디(Neville Brody), 바니 버블즈(Barney Bubbles), 피터 세빌(Peter Saville)과 같은 젊고 재기 넘치는 디자이너들이 당시 사회 분위기를 그래픽으로 노정(路程)시켰다. 영국의 핑크는 북 아일랜드의 테러와 폭력, 지속되는 노조의 파업, 침체된 경제, 실업 등으로 이어지는 정체된 사회계층화 현상 등으로 인한 젊은이들의 사회에 대한 부정적 대응으로서 나타나 무정부주의적으로 표면화되었다. 핑크는 모든 예술에 대해 부정적 속성을 지니는데, 네빌 브로디는 당시 영국의 가장 영향력 있는 디자이너로서 핑크디자인을 지칭하는 내오다다, 혹은 신표현주의란 개념으로써 새로운 시각언어의 창출에 앞장섰다.⁵⁾ 그는 스위스 모더니즘이 폐기시켜버린 '표현적 메시지'의 필요성을 주창했으며, 대량 전달시대에 있어 형태와 문자를 통해 메시지가 이해되는 과정이 모더니스트적 관념에 의해 방해받고 있다고 보고 디자인에는 바로 디자이너의 의도가 직접적으로 반영되어야 한다고 주장했다. 그의 이같은 생각은 뉴 웨이브와 포스트모던 계열의 디자이너들에게 큰 영향을 미쳤다.

* 네덜란드의 급진주의 그래픽

<에미그레> 잡지 발행인 루디 반더란스가 미국으로 이민오기 전에 교육받고 실무분야에 종사했던 그의 초창기 이력(履歷) 시절인 1970년대 후반과 80년대 초의 네덜란드에서도 이미 60년대부터 플럭서스(Fluxus) 예술가들과 도발적인 '해프닝'을 위해 거리를 무대로 이용하는 상황주의자들에 의해 디자인계에 있어 지적(知的)이고도 정치적인 기반이 형성되어 있었다. 그들의 출판물이나 이어서 일어난 프로보(Provo, 네덜란드 등 유럽국가의 과격청년단) 운동의 출판물들이 핑크 인쇄물의 속성을 갖고 급진주의자들에게 배포되었다. 자유와 억제, 무정부주의와 보수주의 간의 이러한 긴장은 디자인계에 그대로 반영되었다.⁶⁾

1970년대의 네덜란드의 그래픽디자인은 영국이나 미국보다 훨씬 지적으로 앞서가고 있었다. 암스텔담의 안톤 베케(Anthon Beeke)와 얀 반 토른(Jan van Toorn), 헤이그의 거트뎀바르(Gert Dumbar)의 출현으로 아방가르드가 대단한 갈채를 받았다. 특히 얀 반 토른은 사회적 교육적 관심을 그의 작업 속에 반영시켰는데, 그는 자기가 적절하다고 발견한 어떤 수단이고 자기 작업 속에 채용했다 - 과거의 쯔바르트나 리시츠키의 몽타주 기법에서부터 현재의 핑크의 무정부주의적 비정형 스타일에 이르기까지 -.

그의 이러한 비정형적인 자유방임적 기법들은 당시의 젊은 디자이너들로 형성된 두 그룹인 로테르담의 하르트 베르켄(Hard werken, Working Hard)과 암스텔담의 빌트 플라켄(Wild Plakken, Wild Sticking or Fly Posting)에게 큰 영향을 미쳤다. 그들은 당대 스타일에서 고의적으로 크게 벗어나거나 전통 혹은 '좋은 취향'의 개념에서 확실히 이탈된 독립된 스타일을 구사했다.

리트벨트 대학(Rietveld Academy) 교수였던 얀 반 토른의 제자들로 구성된 빌트 플라켄 그룹의 프랭크 베커스(Frank Beekers), 리스 로스(Lies Los) 그리고 록 슈로더(Rob Schroder)들이 만든 영화잡지인 <스크리엔(Skrien)>지는 직관적인 몽타주 기법과 타이포그래피의 다이내미즘이 증폭된 진보적 경향을 대변했다.⁷⁾ 또 하나의 급진적 스타일의 잡지 <하르트 베르켄>지는 로테르담의 동일명칭의 그룹에 의해 발간된 A3 포맷의 문화잡지인데, 윌렘 카르스(Willem Kars), 릭 페어모이렌(Rick Vermeulen) 그리고 게라트 하더스(Gerrad Hadders) 등이 주축이 되어 만들었다.(도5) 이 잡지는 타이프라이터 글자체나 퇴행된 듯한 손으로 쓴 '추한' 글씨체들을 사용하면서 타이포그래피의 형식화된 전통을 공격했다. 그 레이어아웃은 눈에 띄는 구조물을 전혀 활용하지 않고 회화적이면서 고의적으로 '비전문적'인 스타일을 하고 있다. 이 <하르트 베르켄>지의 출판 컨셉과 포맷 그리고 디자인적 제경향은 젊은 루디 반더란스에게 직접적인 영향력을 미쳐 그의 잡지 <에미그레> 발간에 핵심적인 동기로 작용했다.

반더란스가 1981년 자신의 작업에 새로운 의미를 부여하기 위해 네덜란드에서 미국으로 이주한 것은 시대변화에서 오는 자기 표현에 대한 욕구와 전통적인 가치체계에 대한 전반적인

3) <디자이너는 왜 생각하지 못하는가> 1, 정글, p.51

4) 에미그레 그래픽사에서 출간된 대표적 서적들:

<Emigre(the book)- Graphic Design into the Digital Realm>, <Looking Closer 1>, <Looking Closer 2>, <Paul Rand : American Modernist> 등.

5) Jon Wozencraft, <The Language of Neville Brody>

김인철, <국제양식과 그 이후의 그래픽 스타일>, pp. 238-241

6) Richard Hollis, <Graphic Design>, pp.193-195

7) William Owen/ 이육수 역, <매거진 + 현대 편집디자인>, pp114-115, 121

질문의 답을 구하기 위한 동기에서 비롯되었을 것이다. 구체적으로 말해보자면 자신의 작업에 새로운 의미를 부여하고 표현의 영역을 더욱 다양하고 자유롭게 확대하기 위한 계기의 마련으로서도 해석할 수 있을 것이다. 그래픽 작업에 있어 전형(典型)이란 존재할 수 없는 것으로 파악한 그는 디자인을 포함하는 전반적인 시각문화에 대한 새로운 개념탐색의 여정(旅程)으로써 좀더 넓은 무대가 필요했고 따라서 미국으로 이주하게 된 것이다.

3. <에미그레>잡지 발간과 루디 반더란스, 주자나리코

3.1 루디 반더란스의 그래픽디자인 개념의 형성

루디 반더란스는 1955년 네덜란드 헤이그에서 태어났다. 그는 1974년부터 79년까지 헤이그에 있는 왕립 미술학교(Royal Academy of Fine Arts)에서 그래픽디자인을 전공했다. 그는 원래 일러스트레이터가 되기를 원했으나 학교에 그에 관한 세부 커리큘럼이 개설되어 있지 않아 드로잉과 일러스트레이션을 수업의 한과정으로 마쳤다. 정확하게 무엇을 어떻게 연루(連累)시켜야 하는지를 깨닫지 못한 채 그는 그래픽디자인에 입문했다. 학교의 커리큘럼은 실용적이었으며 국제주의 스타일의 기능적 개념들을 모델로 하는 디자인방법에 접근되어 있었고, 그리드에 대한 중요성과 분명한 메시지의 전달에 역점을 두고 수업이 행해졌다. 교수들은 자주 그 시대의 토탈 디자인(Total Design)사의 뎀 크로웰(Wim Crowel), 텔 디자인(Tel Design)사의 거트 둠바르(Gert Dumbar)와 같은 선구적 그래픽디자이너들의 작업을 보여주었고 그것들에 대해 토론을 했다. 그들의 작업은 그래픽디자인의 전형처럼 분석되었다. 토탈 디자인사는 1963년 뎀 크로웰에 의해 설립된 당대 네덜란드의 가장 성공적인 그래픽디자인 스튜디오였다. 인터내셔널 타이포그래픽 스타일에 대한 기능주의적 신념으로 이미 국제적인 명성을 얻은 뎀 크로웰의 영향력 하에 있던 토탈사의 디자이너들은 인포메이션 프로젝트들을 운영하는데 전문으로, 1960년대 동안 암스텔담의 쉬폴(Schiphol) 공항의 사인시스템, PAM 정유회사를 위한 CI작업, 스테델릭(Stedelijk) 박물관을 위한 포스터와 캐탈로그 작업들은 동시대 네덜란드 그래픽디자인계의 선두임을 자임하기에 모자람이 없었다. 이 디자인사는 1970년대 후반과 80년대 초 네덜란드에서 출현한 뉴 웨이브적인 그래픽디자인 방법을 창출한 안톤 베케와 같은 재기 발랄한 독창적인 인물을 육성하기도 했다.

텔 디자인사는 헤이그에 소재하고 있는데, 네덜란드 철도(Netherlands Spoorwegen)를 위한 대규모 CI작업을 완료, 국제적인 명성을 얻은 네덜란드의 또다른 대표적 스튜디오이다. 이 곳에서 약 10년간 몸을 담았던 거트 둠바르(Gert Dumbar)는 1977년 자신의 개인 스튜디오를 설립한 후 토탈 디자인사와 공동 기획하에 PTT(the Dutch Postal, Telegraph & Telephone)국을 위한 CI작업을 이루었다. 그의 작품으로 그 외에 네덜란드 자동차 협회(ANWB, Dutch Automobil Association)와 헤이그의 웨스트아인데(Westeinde) 병원을 위한 CI작업들이 있다. 둠바르의 스튜디오는 네덜란드의 유명대학들과 미국의 크랜부룩 아카데미, 런던의 로얄 아카데미 재학생들을 위한 실무경험을 제공하여 디자인교육과도 깊은 연

계를 맺고 있었다.⁸⁾

루디 반더란스는 졸업을 위해서는 디자인관련 스튜디오들에서 실무 견습기간을 거쳐야 했는데 바로 토탈 디자인사에서 3개월간의 견습기간을 가졌다. 그는 뎀 크로웰의 단순화된 기능적 디자인 이데올로기의 규율과 방법들을 선택의 여지없이 받아들여야 했다. 업무의 경험은 주로 CI관련사항에 치우쳤다. 1980년 견습이 끝난 후 반더란스는 헤이그에 있는 폼 비프(Vorm Vrij)사에 전업디자이너로 입사했다. 이 곳은 헤이그의 대학 동기생인 욀 리더(Joop Ridder)와 바르 드 구르트(Bart de Groot)에 의해 발족된 작은 스튜디오로서 개별적이고 직접적인 경험이 허락되는 분위기였고, 반더란스는 작은 그래픽사무실을 운영하면서 얻는 쓴 단맛을 직접 맛볼 수 있었다. 또한 이 기획사무실은 스위스 타이포그래피를 덜 추종하는 네덜란드에서 몇 안되는 소수 디자인사 중의 하나였다. 하지만 이곳도 역시 일의 대종은 CI와 정부 간행물 출간이었다. 그는 폼비프사를 퇴사한 뒤 텔 디자인사에 입사했다. 이 곳은 앞에서도 소개했듯이 CI관련 작업과 로고, 레터헤드 디자인, 그리고 3차원적 사인체계의 제작이 주업무로서 네덜란드에서 손꼽는 성공적인 디자인 전문 스튜디오였다.

졸업 후 그가 약 3년간 종사했던 유명디자이너들에서의 경력 및 업무내용은 겉으로 볼 때 디자인 초년생으로서 대단히 순조롭고 운이 좋았던 것 같다. 그는 짧기는 했지만 이 기간 동안 네덜란드 그래픽디자인계의 제경향을 알 수 있었고 또한 모더니즘적 그래픽 스타일의 정수를 경험할 수 있었던 것이다. 하지만 이 모든 것들에 대해 반더란스는 깊은 회의와 의문을 가졌던 것 같다.

그는 근본적으로 정통적인 기능주의자적 디자인개념에 의한 교육을 받았으나 그가 깊은 감명을 받은 것은 정작 표현주의적 감성을 지닌 디자이너들의 작업과의 조우(遭遇)에서였다. 대학시절 그 첫 만남은 밀톤 글레이저(Milton Glaser)였다. 또 다른 이는 허브 루발린(Herb Lubalin)으로, 그가 디렉션한 <U & IC> 카피본들을 처음 본 것도 이 시기였다. 그에게 특히 큰 영향을 미친 사람은 독일의 디자이너 하인츠 에델만(Heinz Edelmann)이었다. 그는 반더란스가 다니던 대학에서 강의를 하기도 했었다.⁹⁾ 글레이저와 에델만은 둘 다 일러스트레이션을 커뮤니케이션의 기본 수단으로 활용했고, 타입(type)들을 기능주의자적 선입관 없이 디자인에 적용시켰다. “모든 아이디어를 표현하는데 한 목소리만으로 불가능하다. 로맨스는 여전히 필요하고 장식도 필요하다. 그리고 단순화가 복잡함보다 꼭 더 나올 것도 없다”와 같은 글레이저의 주장에 반더란스는 귀를 기울였다. 반더란스는 자신이 대학에서 받은 교육을 다음과 같이 말하고 있다. “나는 디자인은 과학과 비슷하다고 믿도록 교육받았다. 그 시대의 분위기와 교육방법은 스위스 또는 국제주의적 스타일의 뒤를 따르는 것이었다. 그 방식은 일련의 규율에 근거하기 때문에.....디자인이란 나로 하여금 대단히 정확한 것이라고 믿게 했다. 완벽한 선의 길이, 완벽한 단어의 간격, 완벽한 타입페이스들에 대한 것이었다. 졸업하면서 우리는 세상을 청소할 준비가 완벽하게 되어 있었다.”

8) Richard Hollis, <Graphic Design> pp.193-195

9) Rudy Vanderlans, <Emigre-Graphic Design into the Digital Realm>, p.9

학교 교육과 3년간에 걸친 유명 그래픽 스튜디오에서의 그래픽 실무에 대한 종사는 그로 하여금 디자인에 대한 환상을 저버리게 만들었다. 그는 디자인이란 훨씬 더 역동적이며 개성적인 일이라고 생각했기 때문에 그는 이 모든 것들을 집어쳐 버렸다. 그래픽디자인에 근본적으로 실망하고 있던 그는 미국을 몇 달간 돌아 볼 결심을 했고, 학교공부가 더 필요하다고 생각되어 1980년 버클리에서 있는 캘리포니아 대학의 대학원과정에 입학신청을 했다. 허가를 받아 그는 곧 미국으로 건너가게 되었고, 1981년부터 83년까지 페니 대머(Penny D'haemers) 교수의 지도하에 대학원생으로서 사진을 공부할 수 있게 되었다. 그는 이곳에서 평생의 동반자이자 <에미그레>지의 공동운영자가 될 주자나 리코를 만나 1983년 결혼했다.

디지털 폰트 제작의 귀재(鬼才) 주자나 리코(Zuzana Licko)는 1961년 체코슬로바키아의 브라티슬라바(Bratislava)에서 태어났다. 7살에 미국으로 이주했는데, 그녀는 10살에 대형 고속 컴퓨터로 가능한 '스페이스 랜딩' 게임으로 컴퓨터에 입문했고, 단 5년 후에는 똑같은 게임을 포켓 계산기에 넣을 수 있도록 프로그래밍할 수 있었다. 전문대학 과정에서 파스칼 프로그래밍 언어를 터득했다. 그녀가 컴퓨터 수학(受學)을 계속할 수 있었던 것은 샌프란시스코에 있는 캘리포니아대학의 생물수학 교수인 그의 아버지의 배려에 의해서였다. 그녀는 아버지의 연구 데이터 프로세싱을 도와주면서 처음으로 타입페이스를 디자인했는데 그라이스 알파벳으로 그녀 아버지의 과학논문들에 활용하기 위해서였다.

리코는 1981년 버클리의 캘리포니아 대학 건축학부에 입학했으나 2년 후 그래픽디자인으로 전공을 바꾸었다. 그녀는 잠깐 사진에도 관심을 보여 칼라 슬라이드에 의한 시바크롬(Cibachrome) 칼라인화 공정도 익히는 등 사진작업을 실험하기도 했지만 그래픽디자인에서 목적지향 의식이 그다지 두드러지지 않았던 듯 하다. 초창기의 컴퓨터 관련 실무는, 건축관련 학업을 받았던 당시 드래프트 작성을 위한 초보적인 컴퓨터 프로그래밍에 접했던 것과 또한 처음으로 낮은 해상도에 의한 타입디자인을 경험한 정도이다. 졸업 후 그녀는 버클리에서 그래픽디자인 일을 잠깐 하기도 했으나 반더란스와 함께 1984년 매킨토시 컴퓨터를 접한 이후부터 본격 디지털 폰트디자인의 가능성에 눈을 떠 1985년부터는 에미그레 그래픽사를 위한 전업 폰트디자이너가 될 것을 입지(立志)하기에 이르렀다.

3.2 <에미그레> 잡지의 창간, 그 진보적 성향

<에미그레> 잡지의 첫 창간은 1984년에 이루어졌다. 하지만 처음부터 그래픽 전문잡지로서 기획된 것은 아니다. 1982년 반더란스가 미국에서 활동하고 있던 또 다른 네덜란드인 예술가 마크 수잔(Marc Susan)과 영화 극작가인 메노 메이저스(Menno Meyjes)와 함께 '서부연안 지역의 네덜란드 예술가들'이란 타이틀로 순회전시를 기획한 적이 있었다. 그때 그들은 개인작품집을 발간할 계획을 하고 있었는데 어려움에 봉착하자 계획을 바꾸어 1983년 그들만의 잡지를 출간하기로 결정했다. 최초의 아이디어는 캘리포니아 지역의 네덜란드계 미국 이민자들을 위한 잡지의 창간이었고 잡지의 제호(題號)도 따라서 <에미그레(Emigre)>로 명명되었다. 하지만 기획이 진행되면서 대서양 양안의 예술가들과 그들의 작품을 다루는 것

으로 되었고 형식도 따블로이드 판형(11.5" X 17")의 신문과 같은 성격의 잡지를 출간할 것으로 방향이 잡혔다.

그 첫 호는 재정적 빈곤함으로 500부 한정판으로 인쇄되었는데, 건축가들로부터 시인 작가 언론인 그래픽디자이너 화가 사진작가들에 이르기까지 국내외를 막론하고 문화를 생산하고 삶의 보편적인 가치를 정립하기 위해 투쟁하는 모든 예술가들의 인간적인 경험을 나뉘이기 위한 공간으로서의 문화잡지로 출발했다. 첫 호의 분위기는 마치 60년대의 언더그라운드 스타일에 가까웠다.(도6.7) 창간호에 실린 기사는 메이저스의 영화극본을 그래픽적으로 재현(再現)한 것인데, 반더란스는 이를 위해 자신이 UC 버클리에서 공부하던 시절 제작한 흑백사진과 실제 타이프라이터로 친 시(詩)들을 확대 혹은 축소하여 레이아웃했다. 그는 인화사진들을 잡지에 그냥 똑같이 재현하기보다는 의미를 부여하기 위한 방법으로 혹은 그 무엇인가 새로운 이미지로 재창출하기 위해 '되는 대로' 짚어 풀라주했다. <에미그레> 1호의 모든 레이아웃은 제목서 복제된 사진들과 타자기 글씨체로 제작되었다. 그 첫째 이유는 아마도 잡지 제작의 부족한 예산에서 기인할 것이다. 하지만 이 방식은 결과적으로 '성격이 없었던, 무표정한' 종래의 타이포그래피의 세팅방식과 성격이 전혀 달라 기존의 인습적인 방식을 따르지 않으려는 반더란스의 그래픽디자인에 대한 고의적인 반란과도 무관하지 않았다.

동기가 어쨌든 미국 그래픽디자인계에 발을 들여놓은 반더란스는 무엇보다도 모국인 네덜란드 예술의 계경향에 대해 가장 관심있어 하는 젊은이였고 그 정신을 미국의 문화와 접맥시키려는 의도를 숨기지 않았다. 초기의 <에미그레> 잡지의 기획방향과 편집형식은 당시 80년대 네덜란드의 진보적 성향의 디자인그룹 하르트 베르켄이 출간했던 같은 이름의 잡지 <하르트 베르켄>과 여러모로 유사했다.¹⁰⁾ 반더란스는 자기 작업에 직관적이고 표현주의적인 하르트 베르켄식 접근을 추구했다. 이 그룹의 주요멤버들이 대부분 순수미술 전공자들이기도 했지만 그들의 디자인적 입장은 대단히 비전통적이었다. "우리는 기능주의적인 것이나 가독성에는 관심이 없다." "그것보다는 전체적인 그림에 관심이 있으며 그 그림이 설사 판독되지 않더라도 별 수 없다"고 하르트 베르켄 그룹은 <에미그레>지에서 다룬 기사와 인터뷰¹¹⁾를 통해 자신의 성격을 숨김없이 드러내고 있다.

4. <에미그레> 잡지의 편집과 그래픽 스타일

4.1 전자출판(DTP) 편집체계와 디지털 폰트의응용

1984년 <에미그레>지 2호가 제작되고 있을 때 매킨토시 컴퓨터가 출현했다. 이 컴퓨터를 처음 접했던 반더란스와 리코 부부는 이 컴퓨터가 그래픽디자인의 공정을 얼마나 획기적으로 제어해줄 것인가, 그리고 그래픽 비즈니스에 제작과 판매 그리고 관리에 경제적으로 얼마나 새로운 가능성을 열어줄 수 있을 것인가에 대한 확고한 영감을 얻었다. 반더란스는 컴퓨터 디자인 스타일에 새로운 미학을 열어줄 것을 확신했고 리코의 경우는 바로 자신의 초미의 관심사인 디지털 폰트제작과 그 비즈니스의 성공에 대해 확신을 했다.

10) 본 논문 제 2장 '네덜란드 급진주의 그래픽' 참조

11) <Emigre> 잡지 6호, 1986년

주자나 리코는 128K의 매킨토시와 폰트 에디터(Font Editor)란 초창기 폰트제작용 소프트웨어로 도트 매트릭스 이미지라이터로 출력할 수 있는 매우 낮은 해상도에 의한 최초의 디지털 폰트들인 '엠퍼러(Emperor)'와 '에미그레(Emigre)' '오클랜드(Dakland)'체들을 개발했다.(도8) 이 글자들은 즉시 <에미그레> 2호의 본문용타입으로 적용되었다. 이 글자체들은 당시 반더란스가 잡지제작 예산의 빈곤으로 활용해왔던 타이프라이터 글자체들과는 대단히 다른 특성을 부여했다.

하지만 초기의 매킨토시에 의한 타입(type) 제작은 디자인 상으로 한계가 있었다. 낮은 해상도와 비트맵 방식으로 글자체의 윤곽은 대단히 거칠었다. 그러함에도 <에미그레> 3호는 모든 본문의 조판을 이 폰트들로 시종일관했다. 본문은 맥라이트(MacWrite)나 맥페인트(MacPaint)로 세팅되었고 72 dpi의 이미지라이터 상에서 교정물이 출력되었다. 글자 게라(galley)는 글자체의 거친 상태를 완화시킬 수 있는 스태트 카메라(stat Camera)로 축소되었다.

첫 4호까지의 반응은 특히 그래픽디자이너들로 부터의 긍정도 비평도 다분히 감정적이었다. 이 잡지가 자기 마음대로 편집되어 있고 읽기도 어렵다고 무시해버리기도 한 반면, 도트 매트릭스 처리된 컴퓨터 글자체의 숨겨있는 사용을 칭찬하며 새로운 세대의 재능있는 젊은 디자이너들의 출현을 반기기도 했다.

폰트에 대한 문외가 빈번해지고 주문이 있게 되자 폰트들을 본격적으로 디스크에 담아 출시하는 카피제작의 양산이 본격화되었다. 더불어 <에미그레> 잡지를 통한 적극적인 홍보가 이루어지면서 에미그레 그래픽사는 잡지제작 외에 폰트제작 회사로서의 면모도 갖추게 되었다. 1985년 포스트 스크립 유포처리 방식이 소개가 되었고 이후 높은 해상도의 스크린과 출력장치들이 계속 선을 보이면서 매트릭스(Matrix), 모듈러(Modular), 트리플렉스(Triplex)와 같은 굵고 단순한 기하학적 폰트들이 출시되었고 그 글씨들의 냉정하고 합리적인 형태는 반더란스의 자유로운 정신에 입각한 잡지 레이아웃을 정돈해주는 축과 같은 역할을 했다. 12)

4.2 <에미그레>지의 편집디자인

<에미그레>지의 발간 호수가 늘어가면서 반더란스의 편집 및 그래픽 스타일은 '영역에 연연하지 않는' 잡지로 주목을 받았다. 디지털 테크놀로지는 그래픽 아트의 단계를 양적으로나 질적으로 미래세계로 경충 옮겨 놓았다. 또한 디자이너들을 그래픽 아이디어의 가장 중심적 영역으로 이동시켰다. 디자인과 제작공정이 통합됨으로써 컴퓨터는 디자인의 초창기시대처럼 디자이너가 아이디어를 발현하고, 제작에 참여하면서 콘트를 하고 배포 관리하는 '예술 공예운동(Arts & Crafts Movement)' 시절을 잡지제작의 영감의 원천으로서 다시한번

재인식시키게 만들었다. 그리고 디자이너는 아이디어의 물화(物化) 과정으로 야기되는 난해한 텍스트와 이미지의 복합으로 인해 인쇄인들의 눈치를 보는 경우도 없게 되었고, 작업의 통합에 의한 예산의 절감 - 이를테면 사진식자 조판과정과 사진테크닉과 같은 중간 기술공정에서 발생하는 경비 혹은 제작과정의 통합에서 오는 인적 자원의 축소 등 - 은 표현의 영역을 더욱 넓고 자유롭게 만들었다.

<에미그레>지는 그 초창기부터 매킨토시 컴퓨터를 기반으로 한 DTP의 원리에 입각하여 제작되었다. 따라서 컴퓨터의 그래픽에의 활용에 대한 장단점을 일찍이 터득하여 종래의 책 제작방식의 틀을 과감하게 벗어났다. 그 첫과정이 '그리드'로 부터의 이탈이다.

그리드는 출판 편집디자인에 있어 텍스트와 그림들을 수용하기 위해 페이지를 수평과 수직으로 구획한 모놀로서 이미 1930년대 그 필요성이 주창되어, 1950년대 막스 빌(Max Bill), 아민 호프만, 에밀 루더와 같은 스위스 스타일의 대가들에 의해 그 최종적 형태가 정립된 것이다.¹³⁾ 그리드에 의한 편집방법에 의하면 텍스트의 자료들이 매우 질서 있게 조직될 뿐만 아니라 합리적이면서 보편적, 기능적 특성이 부여되어 독자들로 하여금 복잡한 편집요소들을 일목요연하게 읽기 쉽도록 만들어준다. 뿐만 아니라 그 구조 속에서 활용되는 언어의 종류를 몇가지로 등급, 분류시켜 정리를 함으로써 독자들에게 일정한 읽는 습관도 갖게 한다.

하지만 볼프강 바인가르트나 에이프릴 그라이만, 캐더린 매코이와 같은 이들은 이같은 일정한 규칙하에 편제되는 그리드의 보편적 속성에 의한 획일성, 물개성화로의 초래에 대해 일찌감치 의문을 제기하였고 그 대안(代案)으로써 "디자이너의 작업은 사람들의 사고활동을 자극하는 것으로 메시지의 일방적 수신이 아닌, 보는 사람이 매체를 통해 스스로 행동하고 분석해서 자기 나름의 시각적 메시지를 재창조하는 것"¹⁴⁾이란 명제를 내놓게 된 것이다. 그들의 스타일은 이미지와 텍스트의 다층적 복합구조로 되어 있다. 이미지들과 타입을 중첩 끌라주하여 독자들로 하여금 왼쪽에서 오른쪽으로 혹은 위에서 아래로 읽어가던 습관을 일시에 깨뜨려 버리고 공간을 3차원적 원근감을 강조하거나 하여 들락거리는 운동감을 표출시키는 등 새로운 시각 개념을 제시하고 있다.

이같은 방식은 반더란스의 페이지디자인 방법에도 차용되어, 그는 <에미그레> 잡지를 위한 사전의 그리드 따위를 애초부터 준비할 생각이 없었다. 잡지의 페이지들은 매호 즉흥적으로 디자인되며, 페이지의 기사와 이미지에서 요구되는 '필연적' 스타일을 그만의 감각과 직관에 의지하여 얻어냈다. 이는 전적으로 컴퓨터 테크놀로지의 운용의 용이함에서 비롯된다. 페이지 메이킹 업 프로그램은 기본 그리드를 만들고 디자인하는 것을 정말 수초내에 해결해준다. 따라서 본문을 적용 시킴에 있어 유기적인 접근방식으로써 한 페이지 내에서도 어떤 컬럼은 넓게, 어떤 컬럼은 좁게 하기도 하고 내용적 요소에 따라 타입의 종류, 웨이트, 사이즈 등을 달리하여 형태를 부여하기도 한다. (도9)

반더란스는 <에미그레>지의 수많은 페이지들을 직접 디자

12) 주자나 리코가 디자인한 폰트의 종류:

"Coarse Resolution"(1985); "Modular"(1985)
 "Citizen"(1986); "Matrix"(1986); "Lunatic"(1988); "Oblong"(1988)
 "Senator"(1988); "Variex"(1988); "Elektrix"(1989); "Triplex"(1989)
 "Totally Gothic"(1990); "Journal"(1990); "Tall Pack"(1990); "Quarter"
 "(1992); "Narly"(1993); "Dogma"(1994); "Whirligig"(1994); "Base9&12"
 "(1995); "Soda Script"(1995); "Mrs Eaves"(1996); "Filosofia"(1996);
 "Base Monospace"(1997); "Hypnopædia"(1997); "Tarzana"(1998);
 "Solex"(2000)

13) <왜 디자이너는 생각하지 못하는가> 1, pp.135-142

14) <왜 디자이너는 생각하지 못하는가> 1, pp.44-52

인하고 있다. 그러면서 한편으로 세간의 이슈가 되는 새로운 실험적 모색을 하고 있는 디자이너의 작업과 활동에 대해 그 호의 특별 기획기사로서 집중적으로 다루면서 그 디자이너로 하여금 직접 페이지 레이아웃에 참여시켜 그 실험에 대한 시각과정을 독자들이 직접 느끼게끔 하기도 하고 이는 동시에 한가지 정형화된 스타일에서 벗어나는 방식도 되게 만든다.

이들테면, 1988년에 발간된 10호는 이 잡지가 본격적인 그 래픽 전문잡지로 그 편집노선을 확고하게 한 분수령이 되는 호이다.(도10) 그 주요기사로서 크랜부룩 아카데미 졸업생들의 작품과 네덜란드의 다양한 디자인스튜디오들의 기획물들을 종합적으로 다루었는데, 많은 페이지를 졸업생들의 작품게재에 할애하면서 잡지 편집디자인에 이 학교의 졸업생인 알렌 호리(Allen Hori), 글렌 수코(Glenn A. Suokko)들을 참여시켰기 때문에 잡지 전반에 걸쳐 크랜부룩 스타일이 공공연히 노출될 수 있었고 또한 이 대학이 추구했던 후기 구조주의적 개념의 시각적 현시라는 핵심적 주제가 내용과 형식으로 일체화될 수 있었다.

또 1989년에 발간된 <에미그레> 11호의 기획은 당시 주목 받는 주요 그래픽디자이너들과의 인터뷰로 내용을 꾸몄다. 루디 반더란스는 제퍼리 키디, 글렌 수코 등과 함께 인터뷰 기사를 디자인하면서 매 장마다 각각의 디자이너들이 강조하는 내용에 매번 다른 타이포그래피 방식을 적용하였고 또한 레이아웃 스타일을 다르게 꾸며 인터뷰에 참여한 디자이너들의 분위기를 최대한으로 전달하고자 애를 썼다. (도11)

이러한 편집기획과 디자인 스타일은 그후에도 이어져, 14호의 경우는 <에미그레>지의 편집진들이 그래픽디자인의 새로운 개념들의 출발이랄 수 있는 스위스로 초빙되어 쥘리히를 무대로 볼프강 바인가르트 뿐만 아니라 한스-루디 루츠(Hans - Rudi Lutz)를 포함하는 여러 젊은 디자이너들의 시각을 통해서 본 그래픽디자인, 문화, 전통 등에 대한 토론의 장을 펼친 것을 특징으로 꾸몄다. 편집디자인도 이에 참여했던 디자이너들과 루디 반더란스가 함께 이루어내고 있다. (도12)

90년대에 들어와 발간을 거듭해 가면서 그래픽 전문잡지로서의 <에미그레>지는 그 위상과 특수성이 자리를 잡아가게 되었다. 하지만 논쟁을 불러 일으키는 기사와 인터뷰들이 몇 년을 두고 계속 인쇄되면서 대중적 주목을 크게 받기 시작하자 주류를 이루는 그래픽디자인계로 부터 시각적인 지리멸렬함을 퍼뜨린다는 공격을 필두로 우려와 함께 비난의 목소리가 커지기 시작했다. <에미그레> 잡지의 기획방식 모두는 모더니스트적 사고를 위협하는 것으로써 그 보편적인 개념들을 모욕하는 것으로 여겨졌다. 모더니스트의 거장으로 추앙받고 있고 또한 미래의 디자인에 있어서도 모더니즘적 추구를 열렬히 강변하는 마시모 비넬리(Massimo Vinelli)¹⁵⁾가 그중 가장 격렬한 비난을 퍼부었다. 그는 90년대 초 <에미그레> 잡지와 폰트들을 '깊이감과 세련됨, 우아함, 역사감각이 결여된 쓰레기통'으로 공공연히 비난했다.

15) 1931년생으로, 50년대 이태리의 밀라노와 베니스에서 건축가로 활동을 하다 1965년 미국으로 이주했다. Knoll 인터내셔널(가구회사)과 미 항공사 등의 CI작업을 필두로 미국 지하철, 워싱턴 메트로 등을 위한 사인, 지도 등을 제작했다. 미국 모더니즘 디자인 방법론의 최고 주창자로 <프린트> 9호에서 <에미그레> 잡지가 무책임한 문화일탈행위를 하고 있다고 강력하게 비난하며 통박했다.

<에미그레> 잡지 스타일에 대한 비난의 혹은 논란의 주요 내용은 타이포그래피의 운용을 중심으로 한 '가독성(readability)' 혹은 '판독성(legibility)'에 대한 것이다. 그것은 이미 리코가 디자인한 '엠퍼러', '오클랜드'와 같은 초기의 디지털 폰트의 출시때부터 야기되었다. 저해상도의 비트맵 폰트의 조합은 그 매끄럽지 못한 글씨 윤곽으로 당시 통용되던 사진식자의 완성된 타입과 비교할 때 판독성은 훨씬 뒤쳐졌다. 리코는 이에 대해 비트맵 폰트의 '거친 윤곽이야말로 바로 본 폰트의 디자인적 특수성'이라며 자신의 신념을 강변했다. 하지만 폰트의 '불편한' 판독성에 대한 문제는 반더란스의 다층적으로 풀려주된 마구 오려 붙여진 시각이미지들의 '원칙 없는' 레이아웃에 비하면 비판의 강도는 그다지 큰 편이 아니었다.

일단 그리드가 부정된 페이지에 헤드라인, 텍스트, 리딩, 캡션 등의 종래의 등급 분류에 따른 타입의 크기, 굵기, 자간 등의 원칙 및 스페이스 위치가 완전히 '해체'된 채 자리매김되어 있어, 일반 독자들의 경우 종래의 기능적 편집페이지 읽기 방식에 길들여진 습관으로는 대단히 혼란스럽고 원칙없는 형식으로 보여진다. 왼쪽에서 오른쪽으로, 위에서 아래로라는 시각적 흐름의 부정, 그리고 종래의 다큐멘타리 속성으로서의 정돈된 '읽히는' 사진 속성에서 '느끼는' 이미지로 다층 구조화된 그림적 요소들의 표현방법은 매체로부터 일방적으로 메시지를 수신받던 독자들을 한없이 어리둥절하게 만들 수 밖에 없었다.

반더란스 자신의 그래픽개념도 전통적인 스타일에서 벗어나 있었지만 <에미그레> 잡지 기획에 참여했던 대부분의 '뉴웨이브' 디자이너들의 잡지지면에 대한 실험적 핵심사항은 주로 타이포그래픽 스타일에 있었다. 그들은 "이제 타입이란 외형상으로 핫 타입(hot type, 금속활자)이나 사진식자 조판방식처럼 오퍼레이터의 독점형태물이 아니라 컴퓨터에 의해 디자이너가 직접 개입함으로써 글자조작이 너무나 용이해졌고, 모든 이들에게 독특한 필체가 있듯이 '낯선' 타입페이스들에 의한 본문 텍스트들이 독특하게 자기의 개성대로 조판(typesetting)될 수 있기 때문에 페이지의 판독성에 대한 문제는 이 시점에서 야기될 수 밖에 없다"는 것으로 답하고 있다.

도판 13은 1996년 발간된 제 40호 페이지들 중 일부인데 특히 판/독성에 관한 내용을 다룬 기사이다("Punctuation, or the Dream of Legibility"). 마치 기사의 주제를 그래픽으로 시각화시킨 듯 기사내용이 타이포그래픽 세팅으로써 블록(block)화되어 구성을 이루고 있고 선이나 지문 그리고 컬러와 같은 장식요소들과 아주 세련되게 정리되어 있어 그리드가 없어도 자연스럽게 읽는 이의 시각흐름을 유도하고 있다. 그리하여 매호마다 혹은 매 기사마다 그 스타일이 달라도 독자들로 하여금 읽는 즐거움 외에 보는 즐거움을 듬뿍 만끽하게 하고 있다.

주자나 리코는 가독성 혹은 판독성에 대한 문제를 그다지 심각하게 받아들이지 않는 것 같다. 그녀는 "사람들은 많이 읽는 것을 가장 잘 읽는다..... 읽기와 시각적 정보의 인지(認知)는 학습에 의해 얻어지는 기술(skill)이며, 그것은 반복 혹은 연습에 의해 바뀔 수 있다."고 말하면서 판독성이란 타입페이스에 대한 독자들의 친밀도에 다름 아님을 설교하고, 아무리 가독성이 떨어지는 타입이라 해도 결국은 되풀이해 쓰임으로써 판독할 수 있게 되는 것으로 주장한다.

<에미그레>지는 그래픽 디자이너들에 의한, 그들을 위한, 그들에 대해 편집 기획되는 말 그대로의 그래픽 전문지이다. 다시 말하면, 디자인에 대해 분산된 담론을 위한 활동의 중심이 되는 진실로 유일하게 진보적이고 다원적인 그래픽디자인 잡지이다.

<에미그레>지의 발행인 반더란스는 자신의 편집개념을 “주류적 디자인계에서 재미없다고 무시당한 아이디어들에 대한 옹호자이며 ‘디자인계 밖’에서 기여하는 반항자들의 소리와 그 색채를 귀담아 듣고 그것들을 매우 진지하게 활자화하는 것”을 본인의 과업으로 임하고 있다. 그간 반더란스와 리코는 한정된 부수와 제한된 독자층(그것도 에미그레 정신에 동조하는 층)으로 <에미그레> 잡지를 발간하면서 경제적인 타산을 맞추기가 쉽지 않았다. 에미그레 그래픽사에서는 잡지발간에 필요한 경비를 충당하기 위해 혹은 스튜디오의 재정적 결핍을 보완하기 위해 잡지 창간 초기부터 파트타임으로든, 프리랜서로든 다른 디자인일을 영역했다. 이를테면 반더란스는 1983년부터 87년까지 샌프란시스코 크로니클(Chronicle) 신문사에서 편집 일러스트레이션 제작, 커버디자인, 지도와 그래프를 제작하기도 했고, 또 1986년부터 87년까지 파티 이벤트를 다루는 <글라스하우스(Glashaus)>란 인쇄물을 편집대행하기도 했다. 그리고 샌프란시스코에 있는 아트 스페이스(Art Space) 화랑(畫廊)의 요청으로 <쉬프트(Shift)> 잡지를 편집디자인하기도 했다.

반더란스와 리코부부가 <에미그레> 잡지디자인에 쏟은 각고의 노력은 잡지 발간 약 10년후부터 그 결실을 보기 시작했다. 1989년부터 리코의 타입페이스들을 그래픽디자인계의 본류라고 할 수 있는 상업잡지들에서 구입하기 시작, <에스콰이어>, <더 보스턴 글로브>, <뉴욕 타임즈>, ABC와 CBS TV 등에서 구입하여 활용하기 시작했다. 이 즈음에 폰트들이 상업적인 성공을 거두자 리코와 반더란스는 프리랜서에서 벗어나 비로소 자신들의 사업에만 전념할 수 있게 되었다.¹⁶⁾ <에미그레>는 그간 비정기적으로 출간되었는데 이젠 확실한 계간지(1년에 4회 출간)로 자리잡았다.

1995년 전통적인 잡지비례로 페이지 사이즈를 줄이고(21.4 X 27.6mm, A4판형) 다소 차분하게 정리되었다. 이제 텍스트가 기저를 이루면서 시각적인 자극에 의한 아방가르드나 팬진(fan zine)과 같은 컬트적 아류를 벗어나 새로운 개념들간의 상호 커뮤니케이션을 위한 연계작업을 도모하면서 진정한 시각문화의 내용과 형식에 대해 진지한 토론의 장을 만들어가고 있다.

5. 결론

편집디자인에 있어 모더니즘적 방법이 70년대와 80년대의 산업화시대의 편제방식이었다면, 21세기 정보화 시대에 부응하는 적절한 새로운 그래픽 편제방법을 찾아야 되는 것은 필연적일 수 밖에 없다. 따라서 양적, 질적으로 팽창된 정보들을

침단 미래지향형 미디어들에 담기 위한 각종 그래픽 이데올로기들이 80년대와 90년대에 들어 대단히 다양했고 또 치열했다.

반더란스는 이같은 새로운 그래픽방법에 대해 붓물처럼 터진 이데올로기들을 여건이 닿는대로 <에미그레>라는 잡지공간을 빌어 집적(集積)시켰다. 자본주의 국가에서 잡지란 상업주의의 꽃이란 말이 있다. 하지만 그는 이 시대의 그래픽디자인계의 변화해가는 현상들을 상업주의와는 전혀 무관하게 그래픽 역사로서 텍스트들로 정리, 활자화시키고 있다. 이는 전적으로 미래에 그려질 가능성이 있는 다양한 그래픽디자인에 대한 반더란스와 리코의 열린 안목과 디자인적 감수성의 발현에 의하는 것이다.

새로운 세기에 들어선 현재 <에미그레>지는 여러 정반대의 견해들에 맞서면서 아주 호기심어린 위치에 서 있다. 잡지의 언더그라운드적 스타일 혹은 얼터너티브(alternative) 등으로 인식되어 이러한 경향이 그래픽디자인에 있어 별 의미가 없다든가, 철저히 해롭다든가 등의 평가가 있는가 하면 이 잡지는 이제 그래픽디자인 내의 제도권 속에 흡수되어 수없이 모방되면서 에미그레 스타일은 실험적 스타일을 벗어났고 혹은 에미그레 타입페이스들이 도처에 산재해 있음으로 해서 기성의 여러 그래픽 스타일 중의 하나로 평가되기도 한다.

어쨌든 <에미그레>지는 신세대 디자이너들의 새로운 그래픽 담론(discourse)들을 살펴보기 위한 그리고 그 이론에 의해 탄생된 새로운 스타일들을 판독하기 위한 디자이너들, 평론가들의 필독서가 되었다. 모더니즘 이후의 그래픽 스타일은 하루가 다르게 변모하는 하이테크의 기술문화 배경 속에서 보편적 형식추구나 스타일의 공통된 분모를 발견하려 애쓰는 등의 고정된 시각은 이제 필수적인 일이 아니듯 하다. 새로운 미디어와 의미의 탐색이 동시에 이루어져야 되겠지만 미래의 2차원적 정치화면 내에서의 그래픽 형태물, 인쇄미디어를 기반으로 한 편집 형태물에 대한 질적인 시각가치의 평가기준은 이제 다각도의 방향에서 마련되어야 할 것임은 자명한 일이다.

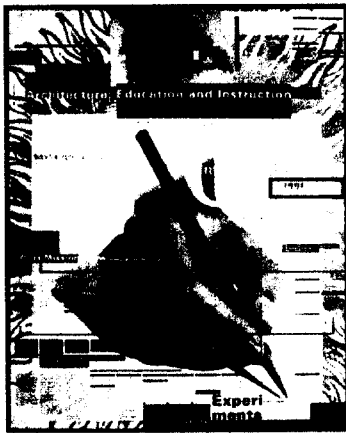
참고문헌

- Rudy VanderLans, <Emigre - Graphic Design into the Digital Realm>, 1993, Van Nostrand Reinhold, N.Y.
- Diane Burns, <Designers on Mac>, 1992, Graphic-sha
- Jon Wozencraft, <Graphic Language of Neville Brody>, 1992, T & H
- Steven Heller & Seymour Chwast, <Graphic Style>, 1988, T&H
- Steven Heller & Karen Pomeroy, <Design Literacy>, 1997, Allworth Press
- Richard Hollis, <Graphic Design - A Concise History>, 1994, T&H
- 윌리엄 오웬/이옥수역, <매거진 +현대편집디자인>, 1995, 예경출판사
- <왜 디자이너는 생각하지 못하는가?>1, 정글
- 김인철, <국제양식과 그 이후의 그래픽스타일에 관한 연구>, 국민대학교, <<조형논총>> 15호

16) www.emigre.com의 홈 페이지에 실린 마이클 도올러(Michael Dooller)의 비평문에 의하면 에미그레 폰트는 현재 리코를 포함하여 약 20명에 달하는 디자이너들이 50가지 이상의 서체 패밀리들을 제공하고 있다고 한다.



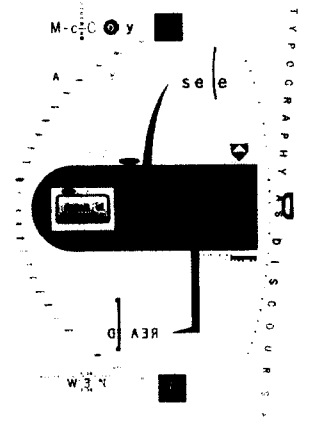
도1. 볼프강 바인가르트
 <Kreative Tief Phase>, 포스터,
 1972



도2. 에이프릴 그래픽만
 <SCI-Arc, Los Angeles>,
 포스터, 1990



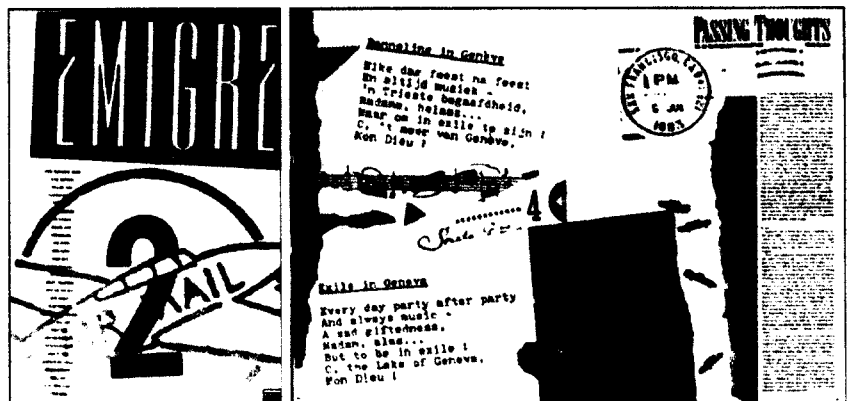
도3. 에이프릴 그래픽만
 Pikes Peak Lithographing
 Company, 1991



도4. 알렌 호리(Allen Hori)
 <Typography as Discourse>,
 포스터, 1989



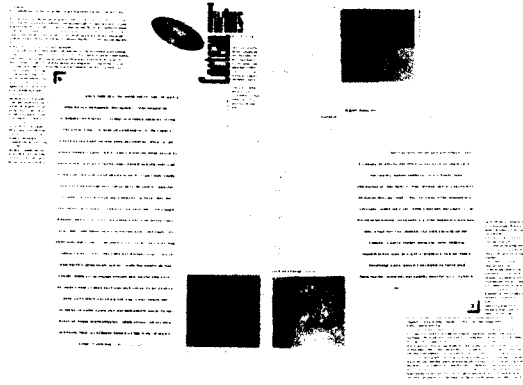
도5. 윌렘 카르스
 <하르트 베르켄>지 표지,
 1981



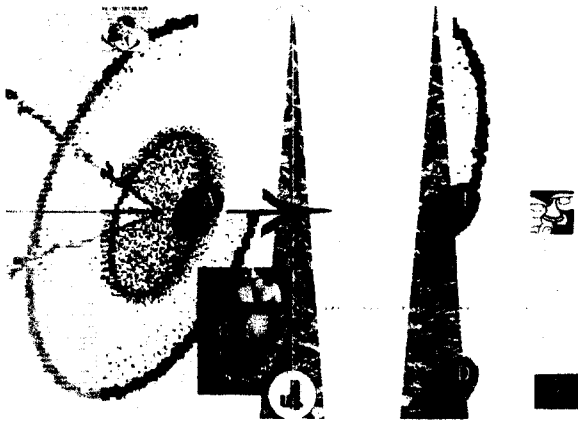
도6, 7. 루디 반더란스, <에미그레> 창간호 표지 및 페이지 디자인, 1984



도8. 주자나 리코의
초기 디지털 폰트,
1985



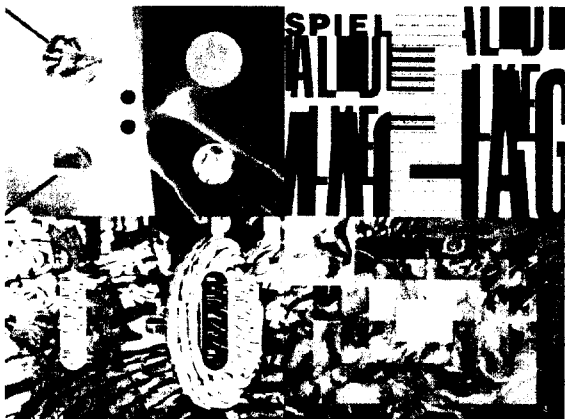
도9. 루디 반더란스
<에미그레> 9호 페이지 디자인, 1988



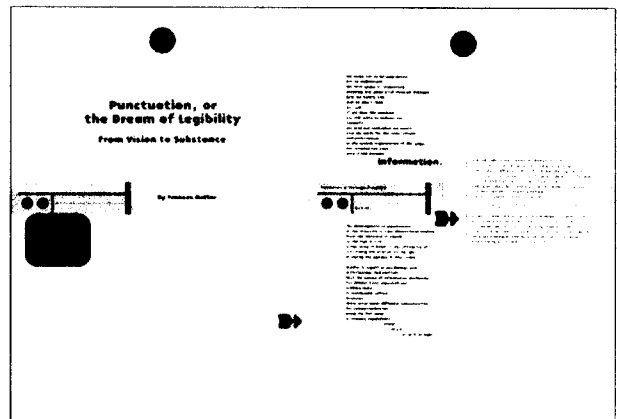
도10. 알렌 호리(Allen Hori)
<에미그레> 10호 페이지 디자인, 1988



도11. 제퍼리 키디
<에미그레> 11호 페이지, 1989



도12. 리차드 포이러 (Richard Feurer)
<에미그레> 14호 1990



도13. 루디 반더란스
<에미그레> 40호 페이지디자인, 1996