

막스 빌과 얀 치홀트의 1946년 논쟁

박경식

N&Co., 한국

The 1946 Dispute Between Max Bill and Jan Tschichold

Fritz K. Park

N&Co., Korea

초록

막스 빌은 1946년 4월 »스위스 그래픽 소식지«에 얀 치홀트가 1945년 12월 취리히, 스위스 그래픽 디자이너 협회 회원 앞에서 한 연설을 맹렬히 비난하는 글을 실었다. 이 글, ›타이포그래피에 관해‹는 후에 스위스 타이포그래피의 토대를 마련한 일종의 선언문이 된다. 빌은 치홀트가 주창한 ‘기초적인 타이포그래피’에서 더 ‘기능적’이고 ‘유기적’인 타이포그래피로 나아간다. 동시에 세리프체, 대칭적 레이아웃, 디자인의 장식적 요소로 대변되는 타이포그래피에 대한 전통주의적 접근을 근본적으로 비판했다. 같은 지면 6월호에 치홀트는 빌의 공격을 맞받아치며 전통주의적 타이포그래피로 회귀한 자신의 입장장을 변호한다. ›믿음과 현실‹에는 그가 타이포그래피 전반에 대한 입장을 바꾼 근거와 그것을 뒷받침하는 예시가 충분히 담겨 있다. 이 논쟁으로부터 약 70년이나 지났기 때문에 현재의 디자인 지형 속에 이 사건을 위치시켜 그 핵심을 짚어 가는 것이 현명한 일일 것이다. 두 디자이너가 말했듯 타이포그래피에서 중요한 것은 현재이며, 현재 시제로 말해야 한다. 이 원칙을 마음에 품고 현재의 관점으로 주제에 접근하려고 한다.

주제어

새로운 타이포그래피, 스위스 타이포그래피, 스타일, 기능주의, 전통주의

투고: 2014년 9월 10일

심사: 2014년 9월 15-20일

계재 확정: 2014년 9월 28일

Abstract

In the April, 1946 issue of the »Swiss Graphic Communications« Max Bill wrote an article that highly criticized Jan Tschichold for his speech he gave in front of the Swiss Graphic Designer members in Zurich on December 1945. This article, ›On Typography‹ would later form the conceptual background of the Swiss Typography movement of the 1960s–1970s. Bill further took the ‘elementary typography’ established by Tschichold to a more ‘functional’ and ‘organic’ approach to typography. He also criticized the use of serif typefaces, symmetrical layout, decorative elements, in short a more traditional approach to typography. Almost immediately, Tschichold responded in kind. In the June issue of the same publication, ›Belief and Reality‹ is Tschichold’s testimony on why he chose to alter his views on New Typography as well as typography in general, backed with extensive images and sample layouts. It is the intent of this paper to view this dispute, almost 70 years later, in a more contemporary light. As the two designers both agreed, typography is of the now, and should be considered in the present tense. This paper looks into this dispute from this perspective.

Keywords

New Typography, Swiss Typography, style, functionalism, traditionalism

Received: 10 September 2014

Reviewed: 15–20 September 2014

Accepted: 28 September 2014

사건 연표¹

1925	얀 치홀트, »튀포그라피세 미타일룽겐«에 「근원적 타이포그래피」 기고.
1927	에릭 길, 길 산스 출시.
1928	얀 치홀트, »새로운 타이포그래피« 출간.
1929	얀 치홀트, 단일형 활자 디자인 (미출시).
1933	얀 치홀트, 나치에 의해 얀 치홀트 구속 및 '보호 감찰' 이후 치홀트 스위스로 이주.
1933-1936	얀 치홀트, 사진식자용 우헤르타입 디자인.
1935	얀 치홀트, »타이포그래피 디자인« 출간.
1939-1945	독일의 폴란드 침공. 2차 세계대전 발발.
1941-1946	얀 치홀트, 비르크하우저 출판사에서 타이포그래퍼로 일함.
1945 12	얀 치홀트, »타이포그래피의 상수«라는 제목으로 강연.
1946 4	막스 빌, »스위스 그래픽 소식지«에 「타이포그래피에 관해」 기고.
1946 6	얀 치홀트, »스위스 그래픽 소식지«에 「믿음과 현실」 기고.
	얀 치홀트, »그래픽과 서적 예술« 기고.
1946-1949	얀 치홀트, 펭귄 북스 디자인 쇄신.
1948 3	파울 레너, »스위스 그래픽 소식지«에 「모던 타이포그래피에 관해」 기고.
1948-1950	얀 치홀트, »스위스 그래픽 소식지«에 「타이포그래피는 정치와 사회로부터 영향을 받는가?」 기고.
1953	얀 치홀트, »활자 숙달« 출간.
1953	막스 빌, 잉에 아이허솔, 오틀 아이허, 공동으로 올름 조형 대학 설립.
1957	아드리안 프루티거, 유니버스 출시.
1957	막스 미딩어, 노이에 하스 그로테스크 출시.

Timeline of the Dispute¹

1925	Jan Tschichold, 'Elementare Typographie' in 'Typographische Mitteilungen'.
1927	Eric Gill, Gill Sans released.
1928	Jan Tschichold, 'Die Neue Typographie' published.
1929	Jan Tschichold, unicase typeface design (not released).
1933	arrested and taken into 'protective custody' by Nazi government — immigrates to Switzerland.
1933-1936	Jan Tschichold, typeface design work for Uhertype photo-setting machine.
1935	Jan Tschichold, 'Typographische Gestaltung' published.
1939-1945	German invasion of Poland, World War II begins.
1941-1946	Jan Tschichold, Typographer at Birkhäuser publishing.
1945 12	Jan Tschichold, 'Konstanten der Typographie' lecture.
1946 4	Max Bill, 'Über Typografie' in 'Schweizer Graphische Mitteilungen'.
1946 6	Jan Tschichold, 'Glaube und Wirklichkeit' in 'Schweizer Graphische Mitteilungen'
	Jan Tschichold, 'Graphik und Buchkunst'.
1946-1949	Jan Tschichold, renewal of Penguin Books design.
1948 3	Paul Renner, 'Über Moderne Typographie' in 'Schweiz Graphische Mitteilungen'.
1948-1950	Jan Tschichold, 'Wirken sich gesellschaftliche und politische Umstände in der Typographie aus?'.
1953	Jan Tschichold, 'Meisterbuch der Schrift' in 'Schweiz Graphische Mitteilungen' published.
1953	Ulm School of Design founded by Max Bill, Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher.
1957	Adrian Frutiger, Univers released.
1957	Max Miedinger, Neue Haas Grotesk (later, Helvetica) released.

이 연표는 얀 치홀트나
막스 빌의 꼭 필요한
행적만을 간추린 것이다.
1946년에 있었던 논쟁
이전의 사건과 이후의
여파를 연대기적으로
나열해보았다. 보통
'여파'라는 말에는 사건의
영향이나 결과라는
의미가 담기지만 해당
논쟁은 다소 모호한
효과만을 남긴 채 역사의
뒤안길로 사라졌다.

나는 이데올로기라는 말이 불편하다. 기업의 이데올로기이든 볼셰비즘이라는
이데올로기이든 마찬가지다. 누군가 완전한 확신을 가진다는 사실이 불편하다.
— 밀턴 글레이저, »아이«, 1997

1. 서론

막스 빌과 얀 치홀트가 1946년 봄에서 여름으로 건너갈 무렵 »스위스 그래픽 소식지«에서
별인 논쟁은 유명하지만 그에 대한 기록은 부족하다. 여기서 '유명하다'는 것은 스위스
타이포그래피의 결정적인 순간이라고 여겨진다는 뜻이다. 이 논쟁은 막스 빌이 개념을
정립하고 얀 치홀트가 1930년대에 자신이 주창한 새로운 타이포그래피로부터 탈피함을
선언하는 계기가 된다. 그리고 '기록이 부족하다'는 것은 누가 보아도 중요한 논쟁치고
두 사람이 직접 쓴 글 외에 연구 목적으로 작성된 문헌이 거의 없다는 뜻이다.

이 논쟁은 오랜 세월 장막에 가려져 있었다. 일각에서는 둘 사이에 드잡이가 있었다고도
하고, 꽤 오랜 시간 영합과 비판의 소용돌이가 몰아쳤다고도 한다. 실제로 소문은 이보다 더
나아갈 수 없었다. 근거로는 빌이 쓴 '타이포그래피에 관해'와 그 답장으로 치홀트가 쓴
장문의 '믿음과 현실'뿐이었기 때문이다. 크리스토퍼 버크가 쓴 해당 논쟁의 영어판 번역
서문을 참고하면, 빌도 후속 글을 출간하려는 시도를 여러 번 했고, 치홀트도 서신 교환과 직접
관련이 있는 것은 아니지만 같은 주제에 관한 변주곡의 느낌으로 여러 편의 글을 썼음을 알 수
있다. 폴 랜드는 한 손에는 '손도끼'를, 다른 한 손에는 깃펜을 들고 바위에 앉아 있는 모습의
치홀트가 나오는 빌이 쓴 풍자극에 대해 언급한 바 있다. 작품의 제목은 »문외한을 위한
타이포그래피 맛보기«였다고 한다. 랜드는 잡지의 편집자들이 용기가 부족해 그 글을 싣지

This timeline is not
an exhaustive history
of Jan Tschichold or
Max Bill. Rather, it is a
chronology of incidents
leading up to 1946
and the aftermath of
the dispute. Although
'aftermath' would imply
some kind of impact
or consequence, the
dispute largely faded
away into relative
historical obscurity.

I am nervous about ideologies, whether it's the ideology of business or
the ideology of Bolshevism. I get nervous in the presence of absolute certainty.
— Milton Glaser, »Eye«, 1997

1. Introduction

The dispute between Max Bill and Jan Tschichold in the pages of »Swiss Graphic Communications (Schweiz Graphische Mitteilungen)« in mid-1946 is a well-known, but relatively undocumented one. 'Well-known' in the sense that this dispute is often considered the defining moment of Swiss Typography, as the conceptual groundwork was laid within the written words of Max Bill, and also where Jan Tschichold officially announced his break from the 1930s' New Typography. 'Undocumented' in the sense that for such a seemingly important dispute, very little has been written for research purposes outside of the actual texts themselves.

This dispute has been shrouded in myth for many years. Rumor has it that the two almost came to blows and that a barrage of insinuations and criticisms followed for a lengthy period of time. The reality could not be further from this, as the only volley was that of Jan Tschichold in his lengthy »Belief and Reality (Glaube und Wirklichkeit)« reply to Bill's initial criticism in 'On Typography (Über Typografie)'. Christopher Burke, in his preface to the English translation of the dispute, mentions a few attempted follow-ups by Max Bill and other loosely related variations-on-a-theme writings by Tschichold, but references nothing directly related to this specific exchange. Paul Rand makes mention of a satirical play written by Bill in which Tschichold is depicted as sitting on a rock holding a 'middle axis' and goose quill in both hands. The play was

못했다는 빌의 말을 표현만 다르게 그대로 인용한다.

이 글은 2000년 영국 레딩 대학교의 »타이포그래피 페이퍼스« 4호에서 펴낸 「타이포그래피에 관해」(로빈 킨로스 번역), 「믿음과 현실」(루어리 매클린 번역), 그리고 나중에 덧붙여진 파울 레너의 논평, 새로운 타이포그래피에 관해」(크리스토퍼 베크 번역)의 영역본을 토대로 한다. 본문에 나오는 쪽수도 독일어 원본이 아닌 영역본의 출처에 근거한다. 영역본을 근거로 삼은 까닭은 1) 필자의 독어 실력이 원문을 읽거나 주제하기에 충분하지 않기 때문이다. 2) 레너가 1948년에 쓴 논평이 이 논쟁과 관련해 필자가 전달하고자 했던 요점을 간접적으로나마 담고 있기 때문이다. 이 글에서 인용한 한국어 번역본의 경우 각각 2014년 7월과 12월에 나온 「히읗」 7호와 8호에 수록되어 있다.

논쟁에서 누가 맞고, 누가 틀렸는지를 판가름하는 것이 이 글의 목적은 아니다. 그러나 그 논쟁이 벌어진 시기와 현재는 약 70년 정도 시차가 있기에, 진공 같은 과거가 아닌 지금 이 시점의 탁 트인 디자인 지형 속에 사건을 위치시켜 핵심을 짚어 가는 것도 현명한 일이 될 것이다. 두 디자이너도 이야기했다시피 타이포그래피에서 중요한 것은 현재이며, 타이포그래피는 현재 시제로 이야기해야 한다. 필자는 이 원칙을 마음에 품고 현재의 관점으로 주제에 접근해보려 한다.

이 글은 논쟁 이후에 발생한 운동과 발전을 통해, 1960~1970년대 스위스 타이포그래피의 거의 결벽증적이던 가능주의 미학에 대안적 디자인이 발생한 경위와 디지털 시대 및 20세기로 넘어가는 인터넷 시대가 도래함에 따라 이루어진 실험과 발전을 살펴볼 것이다. 이와 같은 사항을 비교하고 논의함으로써 막스 빌, 그리고 후기 얀 치홀트가 표현했던 기술 및 산업에 관한 관점을 새롭게 이해할 계기를 마련하길 바란다. 디지털 혁명이 진행 중인 동시에 성숙의 다음 단계로 접어들 때 따라 우리가 처하게 된 다원주의라는 현실과 디자인계의 두 인물이 마주하던 현실을 독자가 비교할 수 있었으면 한다.

entitled »Little Typography Theater for Outsiders«. However, Rand, paraphrasing Bill, said the publishers did not publish this response due to lack of courage.

This paper draws as its main source the 4th issue of »Typography Papers« (2000) published by Reading University in which 「On Typography」 and 「Belief and Reality」, translated into English by Robin Kinross and Ruari McLean respectively, as well as a later contribution by Paul Renner: 「Über moderne Typographie」 (translated by Christopher Burke) have been compiled and published as a whole. The page numbers stated after each quote are from this publication and not the original German source. The reason for choosing this translation is 1) the present author does not hold a workable command of German suitable to read or comment on the original text, 2) the relatively unknown contribution from Paul Renner later in 1948, which is included in this translation, drives home the point (somewhat indirectly) that this paper wishes to make regarding the dispute. The Korean translated version of this paper uses as its source the Korean translation of Typography Paper, published in the 7th and 8th issues of »Hiut« (July, December 2014).

It is not the intent of this paper to comment on who is right or wrong in this dispute. However, having a generously wide berth of almost 70 years since the time of this dispute, it is wise to address the points made, not in the vacuum of the past, but in the openness of the contemporary design landscape. As both designers attested to, typography is of the now and should be discussed in the present tense. This paper seeks to take this notion to heart and approach the subject from a contemporary perspective.

This paper will also examine movements and developments following this dispute, and their attempts to present an alternative design approach to the functional, almost sterile aesthetics of Swiss Typography in the 1960s and 1970s. The experimentation and developments in later years, the dawn of the digital era, and the advent of the

2. 배경

1945년 12월 취리히, 스위스 그래픽 디자이너 협회 회원들로 꽉 찬 강연장에서 얀 치홀트가 했던 연설은 총성과 같았다. 연설의 제목은 »타이포그래피의 상수«로 이 자리에서 치홀트는 새로운 타이포그래피, 즉 자기 자신이 1920년대 중반에서 1930년대까지 주창하고 이끌었던 운동을 비판했다. 치홀트가 1928년에 출판한 »새로운 타이포그래피«는 그를 이 타이포그래피 운동을 이끄는 저명한 이론가의 반열에 들게 했다. 하지만 “은혜를 원수로 삼은” 그의 행보는 즉흥적인 행동이 아니라 자기 일과 삶과 체험 속에서 얻은 깨달음이 누적된 결과로 보아야 마땅하다.

아마도 그에게 가장 큰 영향을 미친 사건은 1933년 나치에 의해 그와 그의 가족이 구금되고 ‘보호 감찰’ 통제 아래 놓이게 된 일일 것이다. 그에게 씌워진 죄목은 “문화적 볼셰비즘”으로, 없는 죄를 뒤집어씌우기 위해 선동죄를 들먹이는 것은 1930년대 유럽에서 흔한 일이었다. 치홀트는 구금에서 풀려나자마자 스위스 망명길에 올랐고 간절히 일하고 싶어 했다. 이 시기에 디자인과 타이포그래피에 관한 그의 관심에 변화가 일기 시작한다. 다급히 독일을 벗어난 그에게 최우선 과제는 가족을 부양하기 위한 생계 수단을 마련하는 것이었다. 그는 베노 슈바베 출판사에서 디자이너로 일하는 한편, 우헤르타입 사진식자기 회사에서 활자 디자이너로 일하기 시작했다. 또한 이전에 일하던 라이프치히 그래픽 아트 학교나 뮌헨 출판 전문 학교와는 전혀 다른 브뤼셀 직업 학교에서 교편을 잡기도 했다. 이 사실은 치홀트가 빌에게 보낸 응답의 첫머리에 빠짐없이 기록되어 있다.

치홀트의 변절은 소리 소문 없이 지나갈 수 없었다. 전축가, 화가, 디자이너이자 곧 1953년에 문을 열 울름 조형 대학의 초대 학장이기도 했던 막스 빌은 1946년 4월 »스위스 그래픽 소식지«에 치홀트가 한 연설에 대해 맹렬한 비난글을 실었다. 비록 얀 치홀트의

Internet at the turn of the 20th century will further be touched upon. It is hoped this comparison will provide insight into the views of Max Bill and Jan Tschichold in his later years on technology and industry—allowing the reader to compare the current state of pluralism we are now in as the (still ongoing) digital revolution enters its next stage of maturity.

2. Background

The resounding gunshot came in the form of a lecture given by Jan Tschichold to a large crowd of Association of Swiss Graphic Designer members of Zurich in December 1945. The title of his lecture was »Constants in Typography (Konstanten der Typographie)«, and in it Tschichold criticized the New Typography, a movement which he helped establish in the mid-1920s to the 1930s. The book »The New Typography« established Tschichold as the eminent theorist of this typographic movement. This proverbial “biting of the hand that feeds” was not abrupt, spur-of-the-moment banter for Tschichold, rather it can be viewed as an accumulation of episodes and revelations in Tschichold’s career and life that lead to this abandonment.

The most powerful incident to impact Tschichold was undoubtedly when he and his family were arrested and taken into ‘protective custody’ by the Nazi regime in 1933. He was charged with “cultural bolshevism,” an all-too-common accusation in the propaganda of the totalitarian landscape of 1930s Europe. Upon his release, Tschichold immediately sought refuge in Switzerland and was desperate for work. It is here that his altered views on design and typography began to surface. Having fled Germany in haste, finding a dependable source of income to support himself and

이름을 거론하지는 않았지만 누구를 암시하는지 모를 수 없는 글이었다. 비록 과한 감이 없지 않았으나 빌의 「타이포그래피에 관해」는 스위스 타이포그래피의 토대를 마련한 선언문이 되었다. 빌은 1930년대에 발전한 기초적인 타이포그래피로부터 '기능적' '유기적' 타이포그래피까지 이어지는 운동을 매우 명료한 문장으로 설명했다. 이 운동은 훗날 70년대까지도 지속적으로 이어졌고, 오늘날의 디자인계에서도 그 맥을 여전히 유지하고 있다. 빌은 동시에 세리프체, 대칭적 레이아웃, 디자인의 장식적 요소로 대변되는 타이포그래피에 대한 전통주의적 접근을 근본적으로 비판한다.

거의 막바로 같은 지면 6월호에 치홀트는 반론과 비판으로 빌의 공격을 맞받아치며 전통주의적 타이포그래피로 회귀한 자신의 입장을 변호한다. 「믿음과 현실」은 마치 논박해야 할 시간을 대비해온 사람, 어둠이 내려앉는 지평선을 통해 밤을 내다본 사람이 쓴 글처럼 준비된 인상을 준다. 그만큼 치홀트가 쓴 글에는 그가 새로운 타이포그래피 및 타이포그래피 전반에 대한 입장을 바꾼 근거와 그것을 뒷받침하는 예시나 사진 등이 충분히 담겨 있다. 그리고 이 서신 교환이 막스 빌과 얀 치홀트 논쟁의 대부분을 구성한다.

1948년 파울 레너는 이 논쟁에 대한 응답으로 짧막한 논고를 하나 쓴다. 레너는 그 글에서 어느 한쪽의 편을 들거나 특정 논점을 구체적으로 파고들지 않는다. 그보다는 수사학이 아닌 변증법에 입각해 양쪽 논점을 존중하며 논의를 응축하는 방식으로 글을 쓴다. 두 사람의 논쟁에 레너의 입장은 보태어 이해하는 것이 중요한 까닭은, 오늘날 디자인계에서 '반대에 찬성하는' 레너식의 태도가 여전히 유효하기 때문이다.

세 사람은 형식을 결정하는 데 기술이 중요하다는 점에서는 의견을 공유한다. 그러나 궁극적으로 빌은 기계의 발전을 지향하는 반면, 치홀트는 수동식 조판 시절과 마찬가지로 기계는 목적을 위한 도구에 불과하다는 입장을 고수한다. 20세기 초 진보적 모더니스트와 독일중심주의자가 대립하는 전형적인 양식이었다. 베크가 이 논쟁의 영역본에 서문을

his family was of utmost concern to Tschichold. He started working as a designer for Benno Schwabe Publishing and as type-designer for the Uhertype Filmsetting Machine Corporation. He also taught part-time at the Allemeine Gewerbeschule—a far cry from the Academy of Graphic Arts in Leipzig and Munich Master Printers' School at which he had previously taught, a fact he does not fail to mention in the opening statement of his reply to Bill.

This apostate declaration did not go unnoticed: Max Bill, the architect, painter, designer, and one of the soon-to-be founding members of the Ulm School of Design (opened in 1953), wrote a virulent article in the April 1946 issue of the »Schweizer Graphische Mitteilungen« in reaction to this lecture. He did not address Tschichold by name, but made it abundantly clear who he was referring to. As vehemently fueled Bill's words were, his article 「On Typography」 became the founding statement of Swiss Typography. Bill expressed in no unclear terms the evolution of the elementary typography of the 1930s into a more 'functional,' 'organic' typography which would take off in the following decade and continue well into the 70s, and in many respects still echo in today's design field. In so doing, he deeply criticized a more traditional approach of typography, namely serif fonts, symmetrical layouts, and ornamental design elements.

Almost immediately, in the June issue of the same periodical, Jan Tschichold sent out a volley of counter-arguments and criticism, defending his stance on his return to a more traditional typography. 「Belief and Reality」 reads as one who has been preparing a rebuttal with anticipation, as one who sees the darkening clouds on the horizon and prepares accordingly. Tschichold's counter article is lengthy and full of examples and images to drive home his point on why he has changed his stance on New Typography and typography in general. This exchange constitutes the bulk of the dispute between

크리스토퍼 버크, 로빈
킨로스(편집), '맥스 빌과
얀 치홀트의 1946년
논쟁 이후 파울 레너 논평
추가·, »타이포그래피
페이퍼스«, 4호, 데팅:
데팅 대학교, 2000, 59쪽

맥스 빌, '타이포그래피에
관해·, »허옹«, 7호,
임유나 번역, 서울: 허옹,
2014년 7월, 119쪽

달 때 인용한 구절에서 고트프리트 젬퍼가 정의했듯 “그가 형식을 목적, 물질, 기술의 결과라고 일컬었던 1848년에 독일 디자인 이론의 삼위일체가 공식화된 것”²이다. 이런 사고 방식 또는 접근법은 1차 세계대전의 여파 속에서 유행하던 바이마르 시대의 촌철살인인 “기술에 관한 논쟁”에서 잘 드러난다.

또 하나의 특징은 질적 측면에 대한 비판이 부재하다는 것이다. 빌이나 치홀트는 서로에게 장인 정신이나 숙달된 실력이 부족하다는 비판을 한 적이 없다. 각자 상대가 업계에서 상당한 존경을 받는 사람임을 암시하며 치홀트의 경우 오히려 자신의 이력을 과시하기까지 해 더욱 비난의 대상이 될만하다고 생각한다.

3. 맥스 빌, '타이포그래피에 관해'

빌은 글의 첫머리에 곧장 비판을 시작한다. 치홀트를 “저명한 타이포그래피 이론가 가운데 한 명”으로 치칠한 그는 ‘새로운’ 것과 ‘낡은’ 것을 지키는 사람을 구별하며 말문을 연다.

현재 비판받는 운동을 과거에 실천했거나 유행을 죽는 무리는, 진보에 대한 열의와 믿음이 가시면 ‘내가 해 봐서 아는데’라며 꼭 이렇게 주장한다.³

조금 뒤 그는 전통주의자를 ‘하이마트 슈틸’이라는 토착 양식에 빗대어 설명한다. 하이마트 슈틸은 굳이 비교하자면 한국의 주택가에 세워진 빌라와 유사한데, 빌라(빌이 말하는 것과 유사한) 역시 아름다운 양식의 건축을 보기 흉하게 가린다는 점에서 그렇다. 본질적으로 전통적인, 과거의 미학으로 회귀하는 것은 과거를 답습해 작업 수준을 낮춘다는 의미다.

Christopher Burke,
Robin Kinross
(ed.), 'The dispute
between Max Bill
and Tschichold of
1946, with a later
contribution by Paul
Renner·, »Typography
Papers«, No. 4,
Reading: University of
Reading, 2000, p. 59

Max Bill and Jan Tschichold.

In 1948, Paul Renner wrote a short op-ed article in reaction to this dispute. In it, he refrained from taking sides or going into the specifics of each argument presented by the antagonist and protagonist. Instead, Renner chose a more encapsulating approach in respecting both arguments in the vein of dialectics, and not rhetoric. It is important to include Renner's opinion in this dispute as his 'agree to disagree' stance echoes today's design landscape.

All three contenders share one common view: that technology is the deciding factor of form. Ultimately, Bill advocates a leaning toward mechanical process, while Tschichold talks of it as a means to an end — no different than hand-set manufacturing — a mere tool. Their shared view on technology was an utterly German-centric and progressive-modernist stance that was typical of the early 20th century. Best defined by Gottfried Semper, who, according to Burke (in his preface to the English translation of this dispute), “formulated the scriptural trinity of German design theory in 1848, when he expressed form as a result of purpose, material and technology.”² Ultimately, this mentality or approach is best expressed in “The Debate about Technology” (*Streit um die Technik*), a tagline of the Weimar era that was prevalent in the aftermath of the First World War.

Another common denominator is the absence of criticism of quality. Neither Bill nor Tschichold criticizes the other for a lack of craftsmanship or skill. Indeed, both indirectly allude to the other's elevated stance within the field as being highly-esteemed although Tschichold does not feign modesty when listing his credentials, which makes him more deserving of criticism.

전적으로 타이포그래피의 조건을 구성하는 요인에서 전개된 타이포그래피 접근법, 다시 말해 타이포그래피의 기본 단위를 그 본래의 방식으로 다루는 접근법을 우리는 ‘근원적 타이포그래피’라고 부른다. 이 접근법이 장식적인 여분이나 억지스러운 기교 없이 텍스트—이미지를 살아 있는 텍스트—유기체가 되도록 디자인하는 데 열중하는 것이라면, 우리는 그것을 ‘기능적 타이포그래피’ 또는 ‘유기적 타이포그래피’라고 부를 수 있을 것이다. 그 의미인즉, 기술적, 경제적, 기능적, 심미적 요건 등 온갖 요인이 동등하게 충족되어야 하며 그런 모든 요인이 모여 텍스트-이미지를 결정해야 한다는 것이다.⁴

여기서 빌은 새로운 타이포그래피와 훗날 스위스 타이포그래피로 불리는 기능주의 미학을 구분한다. 빌은 1925년 치홀트가 «기초적 타이포그래피»에서 정립한 개념과 기능적, 유기적 타이포그래피 개념을 구별한다. 후자는 하나의 작업에 요구되는 기술적, 기능적, 미적 요소를 아우르는 체계적 접근 방식을 가리키는 말이라는 것이다.

빌의 이와 같은 정신은 글 자체에서 발현된다. 빌의 글은 단어 끊기 없이 ‘소문자주의’에 따라 좌측 정렬 오른쪽 흘리기 방식으로 편집되었다. 단락은 들여 짜기 없이 줄 간격을 주어 구분했는데, 이것은 치홀트가 답장에서 비판을 한 점이기도 하다. 마지막으로 빌은 위의 두 미학적 접근방식이 어떤 미세한 차이가 나는지를 설명한다.

1930년경의 ‘새로운 타이포그래피’가 현재의 기능적 타이포그래피로 변모한 것은 처음에는 그 특징적인 유행 요소로 여겨졌던 장치들, 즉 굵은 선, 큰 활자 크기, 큰 크기의 쪽번호 등이 사라지면서다. 특히 텍스트—이미지를 정렬하고 강조하던 가는 선들은 쉽게 사라지지 않았다. 이 모든 요소가 이제는 필요하지 않은 과잉이다. 텍스트-이미지 자체가 정확하게 조직되고, 단어들의 구획이 서로 올바른 관계를 맺고 있다면 말이다.

3
Max Bill,
,On Typography,,
»Typography Papers«,
No. 4, trans. Robin
Kinross, Reading:
University of Reading,
2000, p. 62 (original
edn.: April 1946)

3. Max Bill, ›On Typography‹

Bill wastes no time in expressing his criticism. He refers to Tschichold as one of the “well-known typographical theorists” and divides the groundwork between the ‘new’ and ‘old’ guard.

It is the same argument that is made against every artistic innovation, either by former practitioners of the movement that is by then under attack, or by fashionable fellow-travellers, when their own vigour and belief in progress are in decline, and as they look back to the ‘tried and tested.’³

Here, he compares the traditionalist approach to ‘Heimat-stil(style),’ a quasi-vernacular taken from the architectural fauna of that period. If forced to compare, the five-story apartment buildings often referred to as *bil-la* (villa) found on Korean residential streets also encompass a number of aesthetics that stem from a plethora of architectural approaches similar to what Bill is referring to. In essence, to revert to a traditional or past aesthetic is to downgrade your work by taking cues from the past and merely emulating it.

A typographic approach that is developed entirely from its conditioning factors—or in other words, that works with the basic units of typography in an elemental way—this we term ‘elemental typography.’ And if at the same time this approach is intent on designing a text-image so that it becomes a living text-organism, without decorative extras and without being laboured, then we may call it ‘funktionelle(functional)’ or ‘organische(organic)’ typografie(typography).

5
앞의 책, 127쪽

6
앞의 책, 128쪽

그렇다고 그런 장치들이 근본적으로 부적당하다는 말이 아니다. 일반적으로 말해 그것들은 여느 장식과 비슷한 정도의 필요성을 가지며, 타이포그래피 텍스트-이미지는 장식을 생략했을 때 더 단순한 공간적 긴장과 더 강력한 감각의 조용한 필연성을 획득한다.⁵

“조용한 필연성”이라는 표현은 의미심장하다. 자신보다 앞서 작업했던 사람들의 작업과 자신이 내세우는 기능적, 유기적 작업 체계를 구별하는 일종의 구호로 빌이 이 말을 사용했기 때문이다. 처음에 건축가로 입문한 빌은 디자인 작업에서 읽기라는 기능적 목적을 충족하지 못하는 요소를 없애거나 거의 배제한 골격(그리드)을 놓고 기본 요소(포인트 크기)를 지움으로써 자신의 작업에 질서를 부여할 필요가 있었다. 그런 작업의 최종 결과는 보통은 보이지 않는 일련의 추상적 규칙에 따라 제작한 세련되고 미니멀리즘적인 작업이었다. 빌은 기분에 따라 디자인하거나 전통적인 방식을 답습하는 것을 규율의 부재로 여겼다.

‘우리는 이런 접근법을 완벽하게 거부해야 한다고 생각한다. 책은 그것이 쓰인 시대의 양식으로 생산되어야 한다. 따라서 쉴러와 괴테의 작품은 지난 세기의 양식으로 생산되어야 한다.’라는 주장은 플라톤이나 공자 등이 그렇듯 적용하기 어려운 경우가 많을뿐더러 기능적 타이포그래피에서 염려하던 문제와 그 해결책을 무심코 드러내고 있다. 바로 전통으로의 도피요, 회귀적 역사주의의 표현이다.⁶

자신의 논지를 더욱 명료히 하고자 빌은 실용적인 관점에서 다음과 같이 예를 든다.

어떤 전기 기술자가 전등보다 호롱불이 더 아늑하고 편리하고 향긋하다고 설명한다면

4
Ibid., p. 67

This means, indeed, that all factors — technical, economic, functional and aesthetic requirements — should be fulfilled equally, and combine together to determine the text-image.⁴

Here Bill draws the line between New Typography and the functional aesthetics of what would later be called Swiss Typography. »Elemental Typography«, as was coined by Tschichold in his article of the same name in 1925, is differentiated here from functional or organic typography — in other words, a systematic approach that encompasses the technical, functional and aesthetic (visual) needs of a given work.

This ethos is expressed in the design of the article itself: the article is written in ‘kleinschreibung (only lowercase letters)’ with no word breaks and set flush left, ragged right. Paragraphs are not indented but rather set apart by an empty line, a point of criticism mentioned later by Tschichold in his reply. Finally, Bill mentions the minute differences of these two aesthetic pursuits:

The transformation of the ‘New Typography’ of around 1930 into the functional typography of the present day can be seen in the disappearance of devices that at first seemed to be characteristically fashionable trimmings: thick rules and lines, large points, oversize page numbers, and other such features, among them the fine rules that were still useful later in ordering and accentuating the text-image. All these elements are unnecessary and now superfluous: if the text-image itself is correctly organized, and if the groupings of words stand in the right relation to each other. This is not to say that such trimmings are fundamentally objectionable; in general they are just no more necessary than any ornament is, and, when omitted, the typographic text-image achieves a simpler spatial tension

뭐라고 대답할 것인가? 기술 발전을 100년에서 200년 가량 뒤로 돌리자고, 당시의 양식으로 돌아가자는 이가 있다면, 우리는 분명히 거부할 것이다. 그런 골동품의 유행은 오래 가지 못한다. 사람들은 기술 발전의 가능성에서 논리적인 형식으로 도출한 다수의 장점, 그리고 예술적 발현까지 발견하게 될 것이기 때문이다. 진보는 앞을 향해 나아가는 것이며, 최근 몇 년 사이 일부에서 성공을 거둔 것과는 달리 뒤를 돌아보는 사람은 결코 진보라고 할 수 없음을 깨닫게 될 것이다.⁷

빌과 치홀트의 논쟁이 벌어진 당시는 2차 세계대전이 일으킨 격랑이 가라앉기 전이었다. 독일은 패전으로부터 회복하기 위해, 나머지 유럽 국가들은 전쟁 이전으로 복귀하기 위해 애쓰던 시기였다. 이 시대적 지형에서 기술의 발전은 문자와 사람들의 사고에 커다란 영향을 끼쳤다. 산업과 기술의 발전 덕분에 미래에 대한 믿음과 희망이 존재하는 가운데, 앞을 보고 나아가고자 하는 태도에 해당하는 빌의 비유는 그 시대를 반영하고 있다. 오늘날의 관점에서 보면 빌의 낙관주의는 과거 기술의 결과인 스타일을 당연하게 받아들이는 안일주의, 또는 회의주의에 자리를 내 준 상태이다. 실제로 적지 않은 사람들이 보다 순수하고 선량했던 과거와 현재의 무조건적인 ‘발전’을 치향하며 환경을 파괴하고 사람들의 정신과 감성에 지대한 파급력을 미치는 세태를 대조하며 과거를 그리워한다. 그러나 빌은 자신의 논의를 마치며 기계로 설정한 몇 개의 레이아웃 샘플을 보여줌과 동시에 “우리 시대에 어울리는” “논리적”이고 “명료하고 모호하지 않은” 표현 양식을 다시 한번 강조한다.⁸

and a greater sense of quiet inevitability.⁵

“Quiet inevitability” is an expression that is ripe with meaning. It is clear Bill uses this phrase to differentiate his approach from that of his predecessors and to establish a catchphrase for the functional, organic, systematic approach he was promoting. As a result of his architectural education, Bill sought order in his design work based on a given basic element (point size) set to a given framework (the grid) with little or no elements that did not serve a functional purpose in the reading experience. The end result of such work was elegant, minimalist design that adhered to an abstract (often invisible) system of rules.

To design on a whim, or emulate past traditional methods was to show lack of discipline in Bill’s opinion:

Not only is the argument that books must be produced in the style of the time in which they were written (thus Schiller and Goethe in the style of the last century) often unusable (for example, Plato, Confucius, and so on), but it betrays a definite fear of the problems and solutions that issue from a functional typography. It is a flight into the traditional, an expression of a backward-looking historicism.⁶

To drive home this point even further, he uses a practical (functional) example understood by all in a pragmatic light:

What indeed would one say of an electrician who began to explain that an oil-burning lamp is more homely, more convenient and sweeter-smelling than an electric light? We would certainly resist if someone wanted to turn back

9
얀 치홀트, 「믿음과 현실」,
『히娕』, 7호, 임유나
번역, 서울: 히娕,
2014년 7월, 129쪽
(원서: 1946년 6월)

10
앞의 책, 71쪽

4. 얀 치홀트, 「믿음과 현실」

치홀트는 거의 곧장 빌의 글에 답한다. 빌의 글이 게재되고 두 달 뒤 치홀트가 공개 답장을 한다. 빌의 글보다 길고, 빌의 글에 못지 않게 비판조이며, 변명의 기색은 전혀 없는 답장이었다.

이 강연에서 나는 내가 그 확산에 기여했던 ‘새로운 타이포그래피’—그러므로 바로 나 자신—를 심각하게 비판했다.⁹

치홀트는 곧바로 빌이 앞서 ‘잘못 표현한’ 자신의 입지를 명확히 한다.

그런데 나는 “저명한 타이포그래피 이론가 가운데 한 명”이 아니다. 내가 아는 한, 독일어권 유럽에서 유일한 타이포그래피 이론가이다.¹⁰

치홀트는 재치 있게 동시대의 임례 라이너까지 들먹여가며 강사, 타이포그래피, 디자이너로서 자기 경력을 거침없이 나열한다. 또 자신에 비추어 빌이 타이포그래피에 대해 ‘아마추어’적인 관점을 가지고 있으며 타이포그래피 비평가로서 미숙하다고 노골적으로 비판한다. 치홀트는 아울러 새로운 타이포그래피 운동의 전개와 그 이전 시대에 관해서도 이야기한다.

우리는 공산품 속에서 심미적 모델을 발견했고, (나중에는 틀린 것으로 판명됐지만) 산세리프가 가장 단순한 활자라는 믿음 아래에 그것이야말로 현대적인 활자라고 선언했다. 또한 우리는 도저히 이해할 수 없는 방식으로 쓰이던 대칭 디자인을 몰아내기

7
Ibid., p. 69

8
Ibid., p. 70

technical development by 100 or 200 years, to take us back to the style of living of that time. Such an antiquarian craze would not last long; one would come to see the advantages of technical possibilities, of the forms that issue logically from these possibilities, and their artistic expression too.⁷

The dust of the Second World War had not yet settled when this dispute took place, Germany was still recovering from the defeat, and all of Europe was busy trying to return to a pre-war status quo. Technological advancement played a large role in this landscape both on a literal level as well as a mental one. Trust and hope for the future lie in the development of industry and technology, and Bill’s metaphor for looking ahead echoed this spirit. When considering this view in today’s contemporary light, the optimism displayed by Bill has given way to a take-for-granted attitude or a skepticism that longs for a simpler time in the past. Indeed, many today look back to a more innocent and pure time, contrasting it with the impact auto-forward ‘development’ has had on the environment and the mental and emotional state of its inhabitants. Bill however concludes his argument with a few examples of mechanically set layouts, reiterating the point of ‘logical,’ ‘clear,’ and ‘unambiguous’ expression that is ‘suitable for our times.’⁸

4. Jan Tschichold, »Belief and Reality«

Tschichold’s reply to Bill is almost immediate. Two months after Bill’s article is published, Tschichold publishes his reply. It is longer, equally critical, and utterly unapologetic.

11
앞의 책, 130쪽

12
앞의 책, 131쪽
(장조: 박경식)

위해 비대칭을 사용하려 했다. 대칭적인 것이라면 모두 절대주의의 정치적 선동 도구로 여겼고 쓸모없는 것으로 선언했다. 타이포그래피의 격변을 기도한 이런 노력의 역사적 가치는 타이포그래피에서 죽은 요소를 제거하고, 사진을 도입하고, 조판 규칙을 현대화하는 등의 수많은 시도에서 찾을 수 있으며, 그것이 없었다면 독일어권 국가에는 지금과 같은 타이포그래피 환경이 갖춰지지 않았을 것이다. 비록은, 이렇게 극도로 금욕적인 단순성이 금세 더 이상 발전 불가능한 지점에 봉착했다는 것이다. 시대는 더욱 새로운 발전을 위한 인재를 요구했지만, 누구도 그리로 돌아가려 하지 않았다.¹¹

치홀트는 ‘새로운 타이포그래피’라는 모더니즘 운동을 그만두는 근본적인 이유로 다음을 든다.

이 타이포그래피 규칙은 ‘추상’ 또는 ‘비구상’ 회화로 불리다가 이제는 ‘구체’ 회화로 불리는 분야(리시츠키, 몬드리안, 모호이너지)의 원리로부터 파생했고, 그 결과 가치 있고 일시적으로나마 참신한 타이포그래피가 생겨났다. 그러나 내가 보기에 이 타이포그래피가 암도적으로 독일에서만 쓰이고 다른 나라에는 거의 수용되지 않는 것은 결코 우연이 아니다. 왜냐하면 ‘그 비관용적인 태도는 절대적인 것을 추구하는 독일인들의 성향에 부합하고, 군사적 통제 의지, 절대 권력의 주장은 히틀러의 권력과 2차 세계대전을 야기한 독일인의 성격을 반영하기 때문’이다.¹²

새로운 타이포그래피와 나치 시대의 전체주의의 공통점을 겨냥한 그의 관점은 그의 실천과 이론 양쪽 모두에 반영되어 있다. 이론이 실용의 영역을 침범해 어떤 방식은 ‘옳고’ 어떤 방식은 ‘그른’지를 결정하는 순간, 그 이론은 궁극적으로 독단적인 성격을 지니게 되며 치홀트가 겪은 나치의 국가 사회주의 또는 독재적 권위와 다를 바가 없어지는 것이다.

9
Jan Tschichold,
‘Belief and Reality’,
»Typography Papers«,
No. 4, trans. Ruari
McLean, Reading:
University of Reading,
2000, p. 71 (original
edn.: June 1946)

10
Ibid., p. 71

In this lecture I criticized the ‘New Typography’ which I helped to disseminate—and therefore myself also—severely.⁹

He goes on to clarify his credentials, ‘wrongly stated’ by Bill.

I’m not, by the way, one of the ‘well-known typographical theorists,’ but, to the best of my knowledge, the only one in German-speaking Europe.¹⁰

Tschichold continues this line of thought wittily mentioning a contemporary (Imre Reiner) and does not hesitate to give his credentials as a teacher, typographer, and designer. He also uses his credentials to downplay Bill’s ‘amateur’ view of typography and his position as a critic. With that, Tschichold also alludes to the beginning of the New Typography movement and the preceding period:

We saw aesthetic models in industrial products and, believing the sanserif to be the simplest typeface (wrongly, as it turned out), we declared it to be the modern face. At the same time we, a group of artists, attempted to use asymmetry to oust a symmetrical design, which was hardly ever employed in an intelligible manner. Everything symmetrical was unthinkingly assigned to the propaganda methods of political absolutism and declared obsolete. The historical value of these efforts toward a typographical upheaval derives from the removal of dead elements from typography, the acceptance of photography, the modernization of typographical rules and many other new stimuli, without which the appearance of today’s typography in German-speaking countries would not have been possible. The tragedy was that this truly ascetic simplicity soon reached a point where no further

13
앞의 책, 132쪽

14
앞의 책, 133쪽

우리는 ‘진보’의 선구자를 자처했고, 히틀러가 계획한 명백히 반동적인 일은 하고 싶지 않았다. 히틀러 ‘문화’가 우리를 ‘문화적 복제비기’라고 부르고 우리와 비슷한 정신을 가진 화가들의 작품을 ‘퇴폐’로 치부한 방법은 다른 모든 곳에서와 마찬가지로 사실을 애매하게 뒤섞고 우리의 방법론을 왜곡하는 것이었다. 전쟁 준비를 위한 기술적 ‘진보’에 박차를 가하는 동시에 그것을 중세적 형식의 사회와 표현으로 선전함으로써 위선적으로 감추는 데는 제3제국을 따라올 상대가 없었다. 게다가 제3제국은 기만 위에 세워진 까닭에 순수한 모더니스트를 용납할 수가 없었다. 하지만 모더니스트들은 나치에 정치적으로 대적하면서도 제3제국을 지배하는 ‘질서’라는 망상에서 멀리 벗어나지 못했다. 우리 집단의 유일한 전문가라는 이유로 나에게 주어졌던 리더라는 역할은 실제로 ‘총통’의 역할과 다르지 않았다. 즉, 나는 독재 국가에 전형적으로 나타나는 ‘추종자들’을 지적으로 보호하는 역할을 떠맡았다.¹³

치홀트는 또한 실무적인 관점에서 기능적 타이포그래피와 전통적 타이포그래피(이보다 적절한 용어가 있으면 좋겠지만 여기서는 아쉬운 대로 이 용어를 사용한다.)를 비교한다.

기능적 타이포그래피의 단순하니 단순한 규칙은 보편적 지식이 아닌 것이다. 그것은 일단 ‘입회’부터 해야 들어갈 수 있는 공모자 집단의 특별한 태도, 아니 거의 광적인 태도에서 만들어지기 때문이다. 전통적 타이포그래피는 이와 상당히 다르다. 비유기적이라는 주장은 어불성설이다. 누구나 쉽게 이해할 수 있고 작은 활자 크기로도 어렵지 않게 알아볼 수 있다. 전통적 타이포그래피는 파별을 만들지 않으며 초보자의 경우에도 새로운 타이포그래피만큼 많은 실수가 발생하지 않는다.¹⁴

11
Ibid., p. 73

12
Ibid., p. 73

development was possible. It was a recruiting camp for newer developments, needed at the time, but to which no one wanted to return.¹¹

Tschichold states what is essentially the reason why he abandoned this Modernist movement:

The derivation of typographical rules from the principles of painting formerly known as ‘abstract’ or ‘non-objective’ and now called ‘concrete’ (Lissitzky, Mondrian, Moholy-Nagy) resulted in a valuable and temporarily novel typography. But it seems to me no coincidence that this typography was practiced almost exclusively in Germany and found little acceptance in other countries. Because its intolerant attitude conforms to the German bent for the absolute, and its military will to regulate and its claim to absolute power reflect those fearful components of the German character which set loose Hitler’s power and the Second World War (italics ours).¹²

His comparison of New Typography with the totalitarianism of the Nazi regime is echoed in his overall thesis of practice and theory. When theory oversteps its boundaries by moving into the realm of practicality and deems one way to be the ‘correct’ or ‘better,’ it is ultimately dogmatic and derivative of the National Socialist, or autocratic authority of that era.

For we considered ourselves pioneers of ‘progress’ and wanted nothing to do with such obviously reactionary things as Hitler planned. When the Hitler ‘culture’ called us ‘cultural Bolsheviks’ and called the works of like-minded

치홀트가 새로운 타이포그래피를 비판하는 측면은 빌이 전통주의 타이포그래피를 비판하는 측면과 놀라울 정도로 비슷하다. 두 사람 모두 상대를 “반동적”이며 즉흥적이라고 공격한다. 빌의 주장도 과격했지만 타이포그래피에서의 모더니즘 운동을 나치의 이데올로기와 비교한 치홀트의 글도 극단적이고 당파성을 띠기는 마찬가지였다. 디자인과 구성, 표현의 새로운 형식은 시간이 흐름에 따라 무궁무진한 내용과 매체를 떠며 확장될 것이다. 치홀트가 이 공개 서신과 훗날에 쓴 여러 글 속에서 전통주의적 타이포그래피로만 접근해야 한다고 믿었던 책 디자인에서도 이 확장은 계속 이루어질 것이다. 특히 새로운 타이포그래피의 가능성을 “광고와 소모성 인쇄물”에 한정하려는 태도는 오늘날 보았을 때 성급하며 근시안적이다. 한편, 치홀트는 또 하나 흥미로운 지점을 한다.

현재 빌의 타이포그래피는 1924년에서 1935년경까지의 내 작업이 그랬듯 소위 기술적 진보라는 것을 순진하게 숭배하는 태도를 나타내고 있다. 이런 디자이너는 (우리 시대의 한 특징인) 소비재의 기계적 생산을 지나치게 높이 평가한다. ‘우리가 그렇게 물건을 만들고 쓰는 것을 멈출 수는 없지만, 단지 컨베이어 벨트 위에서 ‘효율적인’ 최신 수단으로 조립되었다는 이유만으로 그 물건들을 송상할 필요는 없다.’¹⁵

치홀트가 가리키는 이와 같은 태도는 오늘날에도 여전히 흔하게 찾아볼 수 있다. 지금은 ‘기계’를 ‘디지털’이 대체한다고 보면 된다. 소프트웨어를 얼마나 전문적으로 다루느냐가 곧 디자인 실력을 가늠하는 잣대라고 생각하는 사람이 너무나 많다. 한국에서는 탁상 출판, 즉 DTP가 발전하면서 ‘손이 빠른 사람이 좋은 디자이너’라는 식의 사고가 널리 퍼졌다.

기계화가 ‘현대적’이라고 해서 가치 있는 것도 아니고 좋은 것은 더더욱 아니다. 오히려

13
Ibid., p. 74

14
Ibid., p. 74

painters ‘degenerate,’ it was using the same obfuscating, falsifying methods here as everywhere else. The Third Reich was second to none in accelerating technical ‘progress’ in its war preparations while hypocritically concealing it behind propaganda for medieval forms of society and expression. And since deception was its basis, it could not bear the genuine modernists who, although political opponents, were nevertheless unwittingly not so very far from the delusion of ‘order’ that ruled the Third Reich. The role of leader that fell to me as the only specialist of the group was itself a ‘Führer’ role, signifying, as it did, an intellectual guardianship of ‘followers’ typical of dictator states.¹³

And so does his comparison with traditional typography (for lack of a better word) in view of a more practical light:

For it has been shown that the apparently simple rules of functional typography are not common knowledge, because they spring from a special, in effect fanatical, attitude of conspirators into whose group one must first be ‘initiated.’ Traditional typography is quite different: it is far from being unorganic, it can easily be understood by everybody, its finer points are not difficult to appreciate, it presumes no sectarianism and its application in the hands of a beginner does not produce nearly so many blunders as the New Typography in the hands of the uninitiated.¹⁴

Tschichold’s criticism of New Typography is strikingly similar to that of Bill’s critique of a more traditional typography in that it is also ‘reactionary’ and shooting from the hip, if you will. Like Bill, Tschichold’s comparison of this Modernist movement

16
앞의 책, 135쪽

좋지 않을 가능성이 높다. 그러나 우리는 기계 없이 살 수는 없기에, 기계를 하나의 조건으로 받아들이되 그 기원을 이유로 들어 송배해서는 안 될 것이다!¹⁶

17
앞의 책, 135쪽
(장조: 박경식)

볼품없는 전화기는 빌이나 나처럼 심미성을 중시하는 사람들에게는 거슬리지만, 그렇다고 해서 아름답게 디자인된 전화기를 예술작품이나 예술의 상징으로 여겨서는 안 된다. ‘전화기는 망치와 마찬가지로 하나의 도구일 뿐 그 이상도 이하도 아니다. 전화기의 가치는 우리가 그것으로 무엇을 할 수 있는지로 결정될 뿐이다.’¹⁷

18
앞의 책, 135쪽

치홀트 시대에도 그랬지만 지금도 기술의 발전에 대한 우리의 시각은 거의 무조건적으로 긍정적이다. 새로 출시되는 스마트 기기와 소프트웨어 및 애플리케이션 업그레이드, 최신 기술을 활용한 라이프스타일까지 이 모든 것은 현대 사회에서 송배의 대상이 되며 자기 삶의 위상을 나타내는 척도가 된다.

치홀트는 또한 아무 생각 없이 “날마다 똑같은 나사를 조여야 하는” 단순 노무에 시달리는 직공들, 그래서 자신이 하는 일 바깥에서 즐거움을 찾아야 하는 사람들을 언급한다. 그로부터 70여 년이 지난 지금도 사정은 다르지 않다. 기술이 모든 것을 변화시켜 우리를 유토피아적인 미래로 데려가 줄 것이라는 순진한 믿음이 이런 현실을 유지한다.

진보주의자들은 새로움의 정신으로 오래된 것들을 개조해야 한다고 생각한다. (...) 그러나 오래전에 형태가 완성된 물건들이 있다. 안장, 가위, 단추가 그렇다.¹⁸

곧이어 치홀트는 자신의 원래 주장으로 되돌아간다.

15
Ibid., p. 74

16
Ibid., p. 76

with the ideology of the Nazi regime is extreme and cliquish. New forms of representation, composition, and design can and will expand over time to encompass a plethora of content and mediums—even into the realm of book design, which according to Tschichold in this article (indirectly) and quite clearly in later writings, is exclusive to a more traditional typographic approach. To regulate the ethos and practicality of New Typography to “advertising and jobbing” was nearsighted and premature, especially in today’s contemporary light. He follows with yet another point of interest:

Bill’s present-day typography is marked, like my own work between 1924 and about 1935, by a naïve worship of so-called technical progress. The designer who works in this manner values the mechanical production of consumer goods—a characteristic of our times—too highly. We cannot escape manufacturing and using such goods, but we need not place halos over them, just because they come off the conveyor belt assembled with the latest ‘efficient’ methods (italics ours).¹⁵

This mentality or approach still echoes true today, albeit ‘digital’ in place of ‘mechanical’ progress. Too often do we see a level of software expertise as a gauge for design prowess or skill. The idea that a ‘designer who is fast with his hands is a good designer’ has defined the Korean design field since the advent of desktop publishing.

That mechanization is ‘modern’ does not mean that it is also valuable or even good; more likely it is not good. But since we cannot go on without it, we must simply accept it as a condition and not worship it because of its origin!¹⁶

19
앞의 책, 135쪽

20
앞의 책, 136쪽

책 역시 오래전에 완성되었다. 종이가 누렇게 얼룩졌거나 가끔 인쇄가 잘못되었거나 맞춤법이 바뀐 경우를 제외한다면 150년 전에 만들어진 책도 새것만큼이나 ‘실용적’이다. 사실 요즘 책 중에는 옛것만큼 완성도가 높은 것이 드물다. 판형의 실용성이 떨어지는 경우도 많고, 멋이나 애정이 별로 깃들어 있지 않다.¹⁹

요즘 들어 출판 과정은 새로워지는 속도가 더디고, 능률은 더욱 올라가며, 비용은 한결 낮아졌다. 품질과 가격이 한꺼번에 하락했다는 의미다. 이런 변화가 전자책의 출판 및 확산과 더불어 어떤 양상을 보일지는 아직 더 지켜봐야 할 일이다.

수 세기에 걸쳐 형성된 타이포그래피 규칙을 따르는 것은 기계 제조업자가 다른 기술자의 특허를 사용하는 것만큼 역사적으로 당연한 일이다. 반면 오랜 규칙을 내다 버리고 싶어하는 것은 미성숙한 태도의 전형이다. 우리는 결단코(!) 군중에 휩쓸리면 안 된다. 진부한 관습은 폐기하고 ‘현대적’이어야 하며 독립적이어야 한다.²⁰

치홀트가 다음으로 끌어들이는 논의는 손 조판과 기계 조판에 관한 것이다. 그는 (자신과 빌의 입장을 비교하는 대신) 들여 짜기와 문단을 나누는 한 줄 띠어쓰기에 관한 이야기를 전개한다. 기계 조판은 어디까지나 인간 손의 감독 아래 생산된 기술이고 따라서 그것의 목표는 손 조판에 최대한 가까워지는 방향이 되어야 한다고 주장하고 빌의 어리석음을 지적한다.

그러나 기계 조판의 기술적 원리는 아직도 타이포그래피의 방법론에 거의 영향을 미치지 않고 있다. 기계 조판은 손 조판을 모방하며 손 조판에 가까울수록 바람직하다. 만약 그것이 시각적 보정 이외의 다른 목적, 이를테면 단순한 기술적인 편의 같은 목적을

17
Ibid., p. 76

18
Ibid., p. 76

19
Ibid., p. 77

An ugly telephone bothers an aesthetically oriented person like Bill or myself, but we should not then think that a properly designed telephone is a work of art, or a symbol of it. It is only an instrument, like a hammer —nothing more. It is only what we can do with it that is of value (italics, ours).¹⁷

As then and quite certainly now, our views of technological advancement are still unconditionally positive. New smart devices, updates in software or applications, or the latest in technological lifestyles are in themselves objects of worship, if not symbols of one's own stature as a modern socialite.

Tschichold also mentions the worker, mindlessly toiling away at his factory job, “who, day in and day out, has to tighten the same screw” and seeking satisfaction from other sources other than his work - a situation that has not changed almost 70 years later. Coupled with this is the naive thought that technology will change everything and propel us into an utopian future.

Believers in progress think they must now reform old things in the spirit of the new. (...) there are things that have long since reached perfection in form: the riding saddle, scissors, the button.¹⁸

Tschichold however returns to the point at hand:

The book, too, completed its development long ago. Except for foxed paper, occasional poor presswork and a different orthography, a 150-year-old book is just as ‘practical’ as a new one. Indeed, a book today is seldom so well made. Its format is often less practical and it is composed with less taste and affection.¹⁹

추구한다면 결국 타자기용 글자체는 타협으로 인해 시각적으로 부적합하며 쓸모없는 지경에 이를 것이다. 기계 조판은 손 조판보다 싸지 않고, 인쇄에 적합하도록 새로 주조했다는 점을 제외하면 더 좋지도 않다. 기계 조판은 손 조판보다 유연성이 떨어지고 다루기 어렵다. 기계 조판이 더 효율적이긴 하지만 그 자체의 ‘기계적인’ 법칙 같은 것으로 타이포그래피의 모습을 실질적으로 바꿀 가능성은 없다.²¹

치홀트는 이제까지 논의해온 것과 다른 특별히 ‘이국적인’ 분위기의 사례를 들어 전통적인 책 디자인과 장식에 관한 논의를 개진한다. 중동에서 출판된 책의 속표지와 중국 고전 문헌의 두 쪽이 그 예시이다. 아시아 문화를 참고로 제시한 점은 차치하고라도, 여기서 치홀트가 말하려는 핵심은 메시지 또는 내용을 담는 그릇으로서의 타이포그래피이다. 요지는 개별 문학 작품의 특이성을 고려해 각각의 책을 디자인해야 한다는 것이다.

그러나 치홀트는 자신이 본 기능적 타이포그래피와 빌이 말하는 기능적 타이포그래피가 동일하다고 전제하는 실수를 저지름으로써 기본 논지를 흐렸다.

그 어떤 새로운 것도 영원히 새로울 수는 없기에 타이포그래피의 모습도 변화를 거듭할 것이다. 그 변화는 오늘날의 경쟁적인 경제 시스템이, 오직 필요한 것의 생산에 기초한 경제 시스템에 자리를 내줄 때까지 계속될 것이다. 금속적, 기능적 타이포그래피가 노리는 의외성이라는 목적을 버리고 순수한 메시지 전달로 자기의 역할을 한정하려는 디자이너는 고객의 비이성적인 요구를 충족시켜야 할 때 교훈을 얻을 것이다. 어떤 기관의 성격을 ‘반영’해야 할 경우에는 적합하지 않다는 것이 기능적인 새로운 타이포그래피의 눈에 띠는 약점이라는 것을 말이다. 그래서 때로 ‘실용적인’ 것과는 전혀 관계없는 극단적인 해결책, 이를테면 여러 색상, 불필요한 하프톤, 값비싼 종이 등을

The process of printing is slowly becoming a novelty in this day and age and the printing process is becoming more and more streamlined and therefore cheaper: cheap both in terms of price and quality. How this will change with the advent of e-publishing as it further permeates our daily activities will take the general thesis of this dispute even further.

The observance of typographic rules which have taken centuries to form is no more being eclectic or history-bound than the use by a machine manufacturer of another engineer’s patent. On the other hand, it is typical of immaturity to want to dump old rules overboard. One must not — heaven forbid! — follow the herd; one must abandon outworn conventions, be ‘modern’ and go it alone.²⁰

Tschichold then goes into an extensive discussion about hand composition and machine composition, and indentation or empty lines to separate paragraphs (in lieu of Bill and Tschichold’s contrasting views). He identifies the folly of mechanical typesetting as being in actuality a product under the supervision of human hands, and simultaneously meant to emulate a process done by hand.

But the technical principle of machine composition has not had the least influence on typographical design methods. Machine composition imitates hand composition, the nearer the better; if it had other than optical aims, such as mere technical expediency, it would come close to the unusable, optically inadequate compromise of a typewriter type. Machine composition is neither cheaper nor better than hand composition except for the newly cast printing surface it produces; it is less flexible and not at all easier to handle than hand composition.

선택할 수밖에 없다는 것을 말이다.²²

결국 치홀트는 글의 첫머리에서 제시한 요지를 반복하면서 글을 끝맺는다. 그리고 마지막에 가서야 직접 빌을 향해 비난하는 목소리를 낸다.

가장 거슬리는 것은 내가 최상이라고 판단한 방식으로 일할 권리를 빌이 부정하고 있는 것 같다는 점이다. 예술가로서 빌은 창조적인 사람은 자신이옳다고 생각하는 방법으로만 일할 수 있다는 사실을 알아야만 한다. ‘사상과 예술적 표현의 자유를 억압하려는 그는 이미 패배한 자들의 우울한 일을 계속하고 있다. 그는 죄악의 범죄를 저지르고 있다. 우리의 가장 훌륭한 미덕이자 인간의 가치를 상징하는 자유를 훼손하고 있기 때문이다.’²³

치홀트가 전통주의를 어느 정도 다시 받아들인 것은 미적인 가치가 아닌 경험적 진실을 타이포그래피 작업 속에 통합하는 과정에서 일어난 일이다. 나치 치하에서 당한 수모는 치홀트에게 너무나 가혹했고, 그는 새로운 타이포그래피의 엄격한 원칙이 곧 독일 제3제국의 독재와 유사하다는 판단을 하기에 이르렀다. 그러나 책 디자인에 관한 그의 입장 변화는 과거에 지녔던 입장을 부정 또는 거부하는 것이 아닌 더욱 넓은 관점으로의 이동이다. 즉, 흔히 말하는 치홀트의 전향이 깔끔하게 이분법적으로 설명되지는 않는다. 치홀트는 일찌감치 산세리프가 본문 텍스트로 어울리지 않는다고 밝혔고, 이미 1935년에 「타이포그래피 디자인」을 출간하면서 거의 모든 고전 로마체(멤보, 가라몽, 캐슬론 등)가 본문 텍스트로 적당하다는 주장을 피력했다. 같은 책에서 그는 고전 문학의 경우 레이아웃, 특히 지면 상의 텍스트 레이아웃 향상이 쉽지 않다고 보았다. 시대의 차이는 어마어마해도 자세히

21
Ibid., p. 81

It is more efficient but in no way able to change materially the appearance of typography by means of some sort of ‘mechanical’ law of its own.²¹

22
Ibid., p. 84

Tschichold continues the barrage with a discussion of ornament and traditional book design by using samples of a particularly ‘exotic’ flavor than have been discussed: the title-page of a book of Middle Eastern influence and two continuous pages of Chinese classic literature. Asian cultural references aside, Tschichold here is making the case for a typography that acts as the container for the message, or content. Each unique literary work should be viewed in its own particular way and therefore designed accordingly.

However, Tschichold makes the mistake of assuming that his approach to functional typography is identical to that of Bill’s, thereby negating the general thesis made.

Since nothing new remains new forever, the appearance of typography will continue to change, perhaps to the point where today’s competitive economic system will have to give way to one based merely on what is needed. He who does away with surprise, the goal that puritanical, functional typography aims for, and would like to limit himself to a sober presentation of the message, will learn a lesson when he has to fulfill the sometimes unreasonable wishes of his customers. It is a notable deficiency of the New or functional Typography that it is not suitable for work which must reflect the character of an institution. It is forced to extreme solutions which are often far from ‘practical’ (e.g. use of several colours, superfluous halftones, expensive paper).²²

In conclusion, Tschichold reiterates a point he made at the outset of his article. Only

파울 레너, 『새로운 타이포그래피에 관해』, 『타이포그래피 페이퍼스』, 4호, 크리스토퍼 버크 번역, 레딩: 레딩대학교, 2000, 87쪽 (원서: 1948년 3월)

들여다보면 조판의 엄밀함과 꼼꼼함은 크게 차이가 나지 않기 때문이다. 그러므로 치홀트에게 전통주의 타이포그래피는 엄연히 하나의 표현 양식이었고, 새로운 타이포그래피만큼이나 전통주의 타이포그래피도 비난받거나 주저할 이유 없이 사용할 수 있는 양식 가운데 하나였다.

5. 논쟁의 여파와 단상

약 2년 후, 치홀트의 동료이면서 빌과도 친분이 있던 파울 레너는 두 사람의 논쟁에 짧지만 강렬한 논지를 담은 글을 더했다. 레너는 글 속에서 논쟁 그 자체의 가치를 강조한다.

새로운 전통을 만들어 내려면 기본과 원칙, 각각의 작업의 의미를 되짚어 보아야 한다. 하인리히 폰 클라이스트의 인형극에 나오는 대사처럼 “다시 나무에서 지식의 열매를 따먹고 초심으로 되돌아가야 한다. 이것이 이 세계의 마지막 장이다.” 지식은 더 이상 천국에서처럼 먹음직스럽게 열려 있는 사과가 아니다. 그렇다고 해서 탄광의 석탄처럼 조사와 탐사를 통해 얻을 수 있는 것도 아니다. 지식은 차라리 이쪽 저쪽으로 방향으로 바꾸어 가며 사냥개의 추격을 벗어나는 토끼와 같다. 이렇게 지식을 쫓아가는 것을 변증법이라고 한다.²⁴

레너는 이렇듯 손에 잡히면서도 잡히지 않는 지식과 발전을 추구해 온 과정을 우리 시대로 건너오기 위한 중간 종착점으로 묘사한다.

바우하우스 스타일은 한때 유겐트슈틸(또는 아르 누보)나 빈 공방에서 만든 공예품과

²³
Ibid., p. 86

this time, he directs his criticism at Bill himself, using the first person article.

What bothers me most is that he seems to deny me the right to work in the way I find best. As an artist he must know that a creative person can only work in the way he believes right. He who calls for the suppression of freedom of thought and artistic expression carries on the gloomy business of those whom we thought were defeated. He commits the worst crime, for he buries our highest good, the sign of man's worth-freedom.²³

For Tschichold then, the conversion to a more traditional typographic approach was more of an integrity issue than an aesthetic one. It is obvious that the harsh treatment he underwent with the Nazis upset him deeply — to the point of comparing the narrow rigidity of New Typography with that of the Third Reich. His about-face to traditional book design denotes, not a denial or negation of his former views, but rather a broadening of typographic perspective. To put it another way, the dichotomy of Tschichold may not be as clear cut as we think. Early on, Tschichold wrote of sanserif being unsuitable for body text, even stating as early as 1935 in »Typographic Design« that nearly all the classical romans (Bembo, Garamond, Caslon, etc.) were suitable for body text. In that same publication, he mentions that the classical novel layouts are hard to improve, specifically the text area set out on the page. Of course, the surface styles of both periods are drastically different, but closer inspection reveals a level of detail and scrutiny that did not diminish from one period to the next. For Tschichold, traditional typography was yet another form of expression. One he wished to pursue with as little criticism and censure as possible, as he had done with New Typography.

가구가 그랬듯이 우리 시대의 스타일로 넘어오는 길목에 위치한 정거장 가운데 하나다.
이런 연결고리들을 놓치지 않으면 그중 한 정거장에 너무 오래 머물지 말아야 한다.²⁵

레너는 다음으로 아돌프 로스를 추억한다. 로스는 건축가이자 디자인 비평가로서, 저작 중에 「장식과 범죄」라는 책으로 이름을 떨쳤으며 같은 책에서 더욱 포괄적인 디자인 미학으로 나아가고자 이전까지 자신이 참여하던 빈 분리파 운동을 그만두겠다는 의사를 표명한 것으로 유명하다. 로스가 말한 모더니즘 개념은 레너에 의해 재조명된다.

로스는 그 유래가 과거에 있든 현대에 있든 더할 나위 없이 완벽한 모든 것들을 모던하다고 보았다. 안락의자를 만드는데 있어서는 18세기 장인들이 찾아낸 기술이 너무나 완벽했고 그 전통을 빙의하여 장인이 고스란히 물려받았으므로, 유행에 맞는 안락의자를 만들겠답시고 수준이 더 떨어지는 기술을 사용하는 것은 어불성설이었다.²⁶

위와 같은 로스의 발언은 말 안장, 가위, 단추처럼 책의 형식도 완성에 도달했다는 치홀트의 관점과 부합한다. 그러나 레너는 치홀트와 빌이 얼마나 위대하고 중요한 인물이든 관계없이, 그들에 대한 ‘반대에 찬성하는’ 모더니즘적인 입장이 필요하다고 본다. 그들이 타이포그래피를 (따라서 디자인 전반을) 기능적이거나 전통적인 성격으로 한정하는 데는 논리적인 타당성이 떨어진다. 자연히 둘 사이의 간극과 갈등은 사라지지 않을 것이다. 좋은 디자인이라는 말과 마찬가지로 나쁜 디자인이라는 말 역시 모호하다. 기능적인가 또는 전통적인가 하는 기준으로 상대방을 비판하는 일은 자신의 주관적 관점을 내세우는 일과 다름없다. 레너도 글의 말미에서 조심스럽게 바로 이 점을 지적한다.

5. Aftermath and Thoughts

Roughly two years later, Paul Renner, a colleague and associate of Tschichold who was also familiar with Bill, contributed a short yet powerful article to this dispute. In it, Renner points to the argument itself as being the primary value of this dispute.

We must reflect on the elemental rules, on the principles, on the meaning of each task, in order to build up a new tradition; we must, in the words of Kleist's anecdote of the Marionette Theatre, "once again eat of the knowledge from the tree, in order to fall back to a state of innocence; that is the last chapter of the world." Only in paradise did knowledge have the form of a tasty apple; yet it is also not to be won by probing and prospecting, like coal from a mine; it resembles most the hare, which darts from side to side, ahead of the pursuing hounds; this hunt for knowledge we call Dialectic.²⁴

This search for knowledge and progress that are both elusive and attainable, is expressed by Renner as a way station toward the present.

The Bauhaus style is, as Jugendstil and the arts & crafts of the Wiener Werkstätte once were, a station on the way to the style of our time. One should not linger too long at these stations if one does not want to miss the connection.²⁵

Renner next reminisces about Adolf Loos, architect and design critic known widely for his critical essay »Ornament & Crime« in which he abandons the Vienna Secession movement for a broader view of contemporary design aesthetics. His views of

현시대에 독창적인 스타일을 구축하는 길은 항상 모던을 둘러싼 온갖 종류의 ‘잡담’, 아니면 당대와 모던 아티스트로서의 직분에 대한 신념을 잃은 자들의 회의론과 중도 포기로 위기를 맞이하기 때문이다.²⁷

새로운 타이포그래피의 쓰임은 광고, 소모성 인쇄물, 책 디자인 가운데 어떤 것인가? 정답은 없다. 레이아웃을 대칭과 비대칭 가운데 어느 쪽으로 할 것인지도 기능이 아닌 미학에 근거한 답만이 존재할 뿐이다. 기능과 정확성, 그리고 기술에 대한 낙관을 근거로 빌어 제시한 이상적 기준은 언뜻 보기에는 논리적이고 옳은 것 같지만, 사실 이 문제의 핵심은 개념이나 원칙이 아닌 스타일이다.

동시대에 살았던 폴 랜드는 논쟁 배후의 일들을 잘 알고 있었다. 한참 시간이 흐른 뒤 그는 »미학적 경험: 라스코에서 브룩클린까지«의 한 장을 할애해 두 사람의 서신 논쟁을 다룬다. 랜드 역시 레너와 동일한 노선으로 논쟁 그 자체의 가치를 인정하며 디자인의 좋고 나쁨을 결정하는 것이 우수한 디자이너의 역할임을 명시한다.

스타일마다 어려운 숙제를 풀어야 한다는 사실은 새로울 것이 없다. 전통적 타이포그래피는 좋은 디자인의 필요불가결한 요소인 균형을 이루기 위해 가운데 정렬만 하면 되므로 쉬워 보인다. (...) 비대칭으로 완벽한 균형을 이루는 것은 초보자가 보기에도 쉬운 일이 아니다. 전통적 타이포그래피가 상상력이 결여되고 따분한 인상을 주는 반면 새로운 타이포그래피는 허세에 차 있거나 일관성이 부족한 인상을 준다.²⁸

이 글에서 다룬 논쟁은 타이포그래피와 그래픽 디자인에서의 가치 개념으로 이어진다. 오늘날 디자인의 지평을 살펴다 보면 우리는 끝없이 많은 스타일과 트렌드를 맞닥뜨리게 된다.

26
Ibid., p. 89

Modernity are refracted by Renner himself.

27
Ibid., p. 90

Everything unsurpassably perfect was in his eyes modern, equally so whether it stemmed from the old or the new era. The task of producing furniture that was comfortable to sit in appeared to him to have been so perfectly solved by the eighteenth century masters, whose tradition lived on in several Vienna craftsmen, that he found it senseless to give a worse solution to the same task simply to give the armchair a more modish form.²⁶

This statement echoes Tschichold's views when he mentioned that, along with the riding saddle, scissors, and the button, the book had achieved a state of perfection. Yet, Renner calls for a more decidedly Modernist position of ‘agreeing to disagree’ by both individuals, however prominent or important they may be. Clearly there is no distinct logical reasoning from either side to relegate typography (or design as a whole, for that matter) to functional or traditional. One will always be critical of the other. Just as good design is an ambiguous phrase, bad design is equally so. To criticize the other party based on principles such as function or tradition, is really bringing one's own subjective views to the fore. Renner here, choosing his words rather carefully mentions this in the closing of his article.

For the path to the style of our era will always be threatened by modish ‘chatter’ of all kinds, and on the other hand by the skepticism and resignation of those who have lost the belief in our time and in the mission of the modern artist.²⁷

There is no correct answer for the New Typography's suitability in advertising, jobbing,

폴 랜드, »미학적 경험: 라스코에서 브룩클린까지«, 박효신 번역, 파주: 앤그라픽스, 2000, 159쪽

전통, 현대, 장식, 합리성, 민속적 성격, 미니멀리즘 등을 지향하는 각기 다른 스타일이 저마다 분투하며 뒤섞인 채 동일 선상에 존재하고 있다. 이런 상황에서 무엇이 좋은 디자인이며 무엇이 그렇지 않은가를 결정하기란 쉽지 않고 종종 논란거리가 된다. 좋거나 나쁜 디자인을 구분하던 국가별 경계가 흐려진 것도 변화의 요인이다. 인터넷이 확산하면서 자신이 사는 국가를 벗어나 본 적이 없는 사람들도 ‘스위스’ 디자인이나 ‘더치’ 디자인과 같은 미학적 스타일을 따를 수 있게 되었다. 현지에서 일하던 유학생 가운데 자신의 출신 국가로 돌아가는 인원도 늘어났다. 이것 역시 디자인에서 국가의 경계가 흐려진 원인 가운데 하나이다.

한국처럼 유교 문화가 깊숙이 뿌리 내려 보수적인 국가에서도 스승과 제자 사이의 엄격한 위계 질서가 차츰 무너지고 있다. 이를 디자인 분야에 적용하면 이전까지 디자인을 규정한다고 믿었던 가치가 논점으로 변화했음을 의미한다. 이런 지형에서 빌이나 치홀트 가운데 어느 한쪽 편만 옳다거나 타당하다고 말하기는 어렵다. 자신의 입장을 변호하고 상대방을 비판하는 두 사람의 논리와 추론은 모두 어느 정도는 독단적이고 제한적인 구석이 있다. 빌은 기능과 기술이라는 이름 아래 모든 창의적인 표현의 가능성을 제한하고 엄격한 형식에 따르도록 하지만, 이는 디자인의 본질에 위협적일 수 있다. 또 치홀트가 새로운 타이포그래피를 낚아 정권의 강압적인 통제와 비교한 것은 과장이라고 볼 수 있다. 그렇게 치면 빌이 제시한 기능주의적 접근법의 대처점에서 전통주의적 접근법에 따른 치홀트의 추론 역시 구속성이 없다고 보기 어렵기 때문이다. 치홀트가 동의하지 않더라도 빌이 말한 이상적 형식, 즉 산세리프로 쓴 본문을 비대칭으로 정렬하는 형식을 적용한 사례는 오늘날 아주 많다.

우리가 좀 더 먼 시야를 확보해 1946년 당시의 논쟁에서 현재까지의 시간을 조망하면, 우리는 패턴을 발견할 수 있다. 기능적 타이포그래피는 율률 조형 학교의 설립과 더불어 본격적으로 시작되어 스위스 타이포그래피(혹은 국제주의 스타일)로 나아갔으며 지금 우리가 보는 무궁무진한 모습으로 변모했다. 에밀 루더, 아르민 호프만, 요제프 월러

Paul Rand, »From Lascaux to Brooklyn«, Park Hyo-shin, Paju: Ahn Graphics, 2000, p.159

or book design. Likewise, symmetrical or asymmetrical layout is not a function but an aesthetic. The ideal of function, precision, and optimism of technology expressed by Bill, although seemingly logical and therefore correct, is in fact not an argument of concepts or principles, but rather one of style.

Paul Rand was a contemporary of these two designers and therefore privy to the behind-the-scene developments of this dispute. Much later, in his book »From Lascaux to Brooklyn«, Rand devotes a chapter to the dispute. In it, Rand takes the same road as Renner, placing value in the dispute itself and focusing on the virtues of the designer as the deciding factor for good or bad design.

It is no revelation that each style presents difficult problems. Traditional typography looks easy because balance, which is the sine qua non of good design, is achieved merely by centering. (...) It is not as easy to achieve perfect balance with asymmetry, even for the initiated — traditional typography may look dull and unimaginative, the new typography merely pretentious or disjointed.²⁸

This dispute also gives way to the notion of value in typography and graphic design. When scouring the design landscape today, we see a plethora of potentially endless styles and trends. Traditional, modern, stylistic, rational, decorative, ethnic, and minimal styles all strive and exist on the same plane as though in a mélange of existence. What is good design and what is not, is hard to distinguish, if not a moot point, in this setting.

Coupled with this thought is the blurring of national boundaries as a gauge for good or bad design. Through the proliferation of the Internet, aesthetic styles are often referred to along with country names, by many who have never even set foot out of

브로크만은 이 운동의 세 기둥이자 그래픽 디자인의 역사에서 대들보 역할을 했다. 그들의 노력과 실천은 기능주의 및 미니멀리즘 미학이 한계를 초월해 새로운 단계까지 나아가는 데 기여했다.

1950년대 중반이 되자 미국의 젊은 그래픽 디자이너들은 성실한 노력을 기울여 깔끔하고 통일성 있던 스위스 양식에 변화를 가하기 시작했다. 그들의 손에 의해 이제껏 정석으로 여겨지던 양식과는 정반대의 호화로운 스타일이 나타났다. 푸시 핀 스튜디오는 콘서트 포스터에서 잡지, 기타 출판물에 이르기까지 각종 프로젝트를 비정기적으로 함께 하는 예술가들과 디자이너들이 모이는 곳이었다. 공동 창립자이던 시모어 웨스트와 밀턴 글레이저의 초점은 기능이나 정확성이나 기계에 의한 재생산 같은 것이 아니라 전달해야 하는 메시지 자체였다. 결국 정치사회적 이슈와 갈등을 배경으로, 사회 변화를 요구하는 메시지에 가장 잘 어울리는 상상적 이미지와 타이포그래피를 사용하는 것이 중요했다.

이 논쟁의 또 다른 측면은 1990년대 디지털 혁명에서 찾아볼 수 있다. 개인용 컴퓨터와 레이저 프린터가 등장하면서 가능해진 DTP는 기존 그래픽 디자인과 타이포그래피 작업 방식에 크나큰 변화를 일으켰다. 이 시기의 타이포그래피와 활자 디자인은 꼭 실험적인 면모를 띠었다. 자크 데리다 식으로 이런 포스트 모더니즘의 영향을 해체주의 타이포그래피라고 부르기도 한다. 데이비드 카슨, 네빌 브로더 같은 디자이너와 폰트 디자인 회사인 에미그레 등은 자신들의 작업을 ‘1920년대 미래주의와 다다이즘풍으로 레이아웃, 텍스트, 이미지를 실험’해 보는 것이라고 규정했다. 토막 난 문자, 도드라진 규칙에 따라 온갖 색깔과 크기로 떠다니는 듯한 텍스트, 각종 효과로 도배한 이미지는 두 시대를 잇는 공통점이었다. 세계 경제 및 환경 문제가 불거지면서 그래픽 디자인계의 자성이 요구되고, 빙곤 문제가 심화하면서 그래픽 디자이너들은 자신들의 일이 지닌 특성, 즉 소비주의와 자본주의에 영합하며 덧없이 사라지는 특성을 자각하지 않을 수 없었다. 이런 반성과 더불어 ‘실험’뿐 아니라 평범한

their own countries, for example ‘Swiss design’ or ‘Dutch design.’ A steady increase in the number of design students going overseas, finding work there, and then returning home is another factor contributing to this blurring of boundaries. Even in Korea, a conservative country deeply rooted in Confucianist tradition, the strict hierarchy of teacher and student is slowly eroding, leading to the values placed on what defines design becoming a matter of debate. In such a landscape it is hard to agree or take sides with either Bill or Tschichold’s views of typography. Their logic and reasoning in defending their views and criticizing those of the other is equal parts dogmatic and limiting. For Bill to regulate all possibilities of creative expression into a rigid prefabricated form in the name of function and technology, stunts the very essence of artistic integrity. Likewise, for Tschichold to compare New Typography to the controlling rigidity of the Nazi Regime is extreme. His continued line of thought in promoting a more traditional approach to book design, as opposed to Bill’s functional approach, is equally restrictive; many examples exist today that resonate with the ideals set out by Bill: asymmetric layout with unjustified sanserif body text.

If we can take a bird’s eye view and briskly skim the years that have elapsed since the 1946 dispute, we see what can only be called a recurring pattern. With the Ulm School, functional typography took off in earnest, leading to what would be called Swiss Typography (by the Swiss: the International Style) and morphing into an aesthetic that continues in a myriad of forms to our present day. Emil Ruder, Armin Hoffman, and Josef Müller-Brockmann are the pillars of this movement and mainstays of graphic design history. Their efforts and work pushed the envelope of functional and minimal aesthetics to a new level.

In the mid-50s a group of young graphic designers in the US made a conscientious effort to counter the sterile, uniform approach of the Swiss with a stylized, lavish

것, 흔히 쓰는 것, 버려진 것이 미학의 핵심으로 자리 잡게 되었다. 아닌 게 아니라, 그래픽 디자인의 성격도 그렇게 변했다. 평크와 반향이 시대를 물들이면서 현상 유지에 대한 문제 제기, 새 시대에 어울리는 새 형식의 추구(실험)이 정서적 본능에 가깝게 작동했다.

막스 빌과 얀 치홀트의 1946년 논쟁은 멀리서 보면 디자인 역사에서 변화의 결정적 순간 가운데 하나이다. 위에서 서술한 대로 이 논쟁의 핵심은 원칙이나 품질이 아닌 스타일이다. 한순간의 유행이나 시즌별 패션이나, 어떤 독특한 방법론이나 접근법 또는 미학이다. 그리고 바로 이 스타일이 타이포그래피, 아니 그래픽 디자인 담론 전체를 풍성하게 해준다.

참고 문헌

- 랜드, 폴. »미학적 경험: 라스코에서 브룩클린까지«. 박효신 번역. 파주: 안그라픽스. 2000.
(원서: 1996)
- 매클린, 루어리. »얀 치홀트: 타이포그래피«. 보스톤: 데이비드 R. 고딘 출판사. 1990.
- 버크, 크리스토퍼. »파울 레너: 타이포그래피의 기술«. 레딩: 하이픈 출판사. 2004.
- 버크, 크리스토퍼. »능동적 도서: 얀 치홀트와 새로운 타이포그래피«. 레딩: 하이픈 출판사. 2007.
- 버크, 크리스토퍼. »막스 빌과 얀 치홀트의 1946년 논쟁 이후 파울 레너 논평 추가«.
»타이포그래피 페이퍼스«. 4호. 레딩: 레딩 대학교. 2000.
- 시스 드 종 W.. »얀 치홀트, 위대한 타이포그래피: 그의 삶, 일, 그리고 유산«.
런던: 테임즈 앤드 혀드슨. 2008.
- 야마모토, 타로. »얀 치홀트와 막스 빌의 논쟁에 관해«. »아이디어«. 321호. 2007년 3월.

aesthetic that stood in stark contrast of what was then considered the standard. Pushpin Studios was a collective of artists and designers who collaborated on a non-regular basis on a variety of projects from concert posters to magazines and other forms of publishing. For Seymour Chwast and Milton Glaser, founding members of the studio, the focus was not on function or precision or mechanical reproduction; rather it was the message itself that was of concern. As a result, politics, conflict, and social issues were the framework, and the use of imagery and typography was meant to convey those messages of social change as appropriately as possible.

Another facet of this dispute can be seen in the digital revolution of the 90s. With the advent of the personal computer and the laser printer, the desktop publishing revolution greatly changed the way graphic design and typography was practiced. As a result, typography and type design of this period took on a decidedly experimental flavor. It is often referred to as Deconstructivist Typography, hinting at the aftermath of post-modernism as defined by Jacques Derrida. Designers like David Carson, Neville Brody, and type foundry Emigre defined their work by experimenting with layout, text, and images in a method that echoed the Futurists and Dadaist of the 1920s. The use of broken letterforms, seemingly floating text in various sizes, color with extremely pronounced rules, and imagery riddled with effects find parallels in both periods. Graphic design was in a state of self-reflection during this period, as global economic and ecological issues and rising poverty forced graphic designers to take a hard look at the nature of their work: at its ephemeral qualities, and especially its associations with consumerism and capitalism. The outcome of this reflection took not only "experimentation" as its keyword but aesthetically the ordinary, the often-used, the discarded - as what graphic design had become. Punk, or rebellion, also flavored this period as the emotional drive behind the questioning of the status quo and the

- 치홀트, 얀. >바이마르 공화국과 현재의 새로운 타이포그래피: 독일 문화 비평<. 런던: 캘리포니아 대학교 출판부. 2006.
- 치홀트, 얀. »책의 형태: 좋은 디자인의 미덕에 관한 에세이«. 포인트 로버츠/밴쿠버: 하틀리 앤드 마크스. 1991.
- 킨로스, 로빈. »비대칭적인 텍스트«. 런던: 하이픈 출판사. 2002.
- 킨로스, 로빈. »현대 타이포그래피«. 런던: 하이픈 출판사. 2004.
- 헬러, 스티븐. >평판: 밀턴 글레이저<. »아이«. 25호 7권. 런던: 이맵. 1997.
- 허프, 제프리. »반동적 모더니즘: 바이마르 공화국과 제3제국의 기술, 문화, 그리고 정치«. 케임브리지: 케임브리지 대학교 출판부. 1984.
- 호홀리, 요스트; 킨로스, 로빈. »책 디자인: 이론과 실제«. 레딩: 하이픈 출판사. 2004.

번역: 임유나

seeking of (or experimenting with) a new form of typography suitable to this new era. Max Bill and Jan Tschichold's dispute of 1946 is, when viewed from afar, just one of the many changing-of-the-guard moments in design history. As was mentioned briefly above, the core issue in this dispute is not one of principle or of quality, but of style. Not the fleeting trends or fads of a season, but a unique method, approach, or aesthetic that adds and enriches the overall dialogue of typography, if not all of graphic design.

References

- Burke, Christopher. »The dispute between Max Bill and Jan Tschichold of 1946, with a later contribution by Paul Renner«. »Typography Papers«. No. 4. 2000. p. 57-90.
- Burke, Christopher. »Paul Renner: The Art of Typography«. Reading: Hyphen Press, 2004.
- Burke, Christopher. »Active Literature: Jan Tschichold and New Typography«. Reading: Hyphen Press. 2007.
- De Jong, C. W. »Jan Tschichold, Master Typographer: His Life, Work and Legacy«. London: Thames & Hudson. 2008.
- Heller, Steve. »Reputations: Milton Glaser«. »Eye«. No. 25 Vol. 7. London: Emap. 1997.
- Herf, J. »Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich«. Cambridge: University of Cambridge Press. 1984.
- Hochuli, Jost. & Kinross, Robin. »Designing Books: Practice & Theory«. Reading: Hyphen Press. 2004.
- Kinross, Robin. »Unjustified Text«. London: Hyphen Press. 2002.
- Kinross, Robin. »Modern Typography«. London: Hyphen Press. 2004.

- McLean, Ruari. »Jan Tschichold: Typographer«. Boston: D. R. Godine. 1990.
- Rand, Paul. »From Lascaux to Brooklyn« New Haven: Yale University Press. 1996.
- Tschichold, Jan. »The Form of the Book: Essays on the Morality of Good Design«. Point Roberts/Vancouver: Hartley & Marks. 1991.
- Tschichold, Jan. »The New Typography Weimar and Now: German Cultural Criticism«. London: University of California Press. 2006.
- Yamamoto, T. ›Considering the dispute between Jan Tschichold and Max Bill‹, »Idea«. No. 321. 2007. p.183–188.

Translation: Im Yoona