

現代 디자인의 理念的 背景과 方向

盧 相 喆 *

1. 問題의 提起

지금으로부터 약 3세기 만 전에 프란시스 베이컨(Francis Bacon)은 科學技術의 發展이야말로 人類를 구제할 수 있는 가장 확실한 수단이라고 단언하였다. 그의 비상한 洞察力은 확실히 判斷할만 하며, 그의 예견은 오늘날 우리들 눈 앞에 實現되고 있다. 그러나 19세기 産業革命 이후 科學技術의 일방적인 급속한 發展은 놀라운 정도의 便益을 제공하고 있음에도 불구하고 인간에 있어서 더 중요한 核心的인 것을 놓쳐버리게 하였다. 이제는 베이컨의 樂觀主義에 더 이상 踴躍할 수 없는 처지에 이르렀다. 즉, 오늘날의 많은 知識人들은 科學技術에 의한 大量破壞의 危險, 大氣汚染과 같은 自然的 秩序의 破壞에 의한 돌이킬 수 없는 災殃 등 外的인 危險은 물론 인간 정신의 타락, 自己疎外, 非人間化 등 內的인 危險에 직면해 있음을 지적하고, 이 時代를 오히려 悲觀的으로 評價하고 있음을 사실이다.

이 時代에 있어서 인간이 喪失한 것 중 가장 중요한 要素는 무엇인가? 머포드(Mumford, L.)는 인간이 技術에서 엄청난 정도의 많은 便益을 얻은 대신에 喪失한 것 중 가장 중요한 要素는 바로 인간의 人格이라고 말하고 있다. 즉, 우리의 科學的인 發見들과 技術的 成就들은 인간의 內的인 價値들로부터 등을 돌리게 하였기 때문에 現代人은 자신에 대한 신뢰감을 喪失하였을 뿐만 아니라 자신의 고유한 삶을 무의미하게 만들고 말았다. 오늘날에 있어서 인간의 精神生活은 '적립·잔정식으로 科學과 技術에 봉사하는 부분에만 제한되고 있으며' 1) 考量的이며 實證的인 사실 이외의 인간적인 興味와 精神活動은 모두 非客觀的이고 非實在的인 것으로 생각하여 억압을 받고 있다. '藝術은 인간의 自律的이고 創意的인 活動의 基本的인 분야 중의 하나이기 때문에 이러한 결정은 藝術을 追放하는 결과를 낳고 말았다.' 2)

科學 또는 技術의 일방적인 과도한 發展이 가지고 온 現代文明의 危機的인 狀況에 대한 다개척으로서 藝術을 문제로 하는 文明批評論에는 대개 두 가지의 입장이 있다. 즉, 머포드는 인간의 本質을 인간의 實體에서 구하는 것이 아니라 內界와 外界에 대한 인간의 끊임없는 肉體的인 精神的作用과 活動에서 구하려는 입장을 취하고 있으며, 言語, 宗教, 藝術, 科學, 技術, 歷史 등은 이러한 인간 활동의 범위를 構成하는 각각의 象徴分野로서 이들에 대한 인간의 諸機能은 모두 平等의 權利를 가져야 한다고 보고 있다. 이렇게 함으로써 인간의 意識은 확대되고, 드러나는 世界의 所有로 향하게 된다는 것이다.

이와는 달리 앙드레 말로(Malraux, André)와 같은 사람은 르네상스 이후 藝術, 특히 現代藝術 자체의 衰弱과 退嬰을 지적하고, 인간의 本質은 先驗的인 超越的인 自我로서 파악되어야 하며 藝術은 이것을 反映하는 것이어야 한다고 보고 있다. 이들은 오늘날의 藝術은 아무런 核心이 없는 虛無主義 내지는 視覺的인 만족을 위한 快樂主義에 불과한 것이라고 보는 것이며, 藝術이 다시 인간의 超越的인 自我에 봉사하는 본래의 위치로 복귀함으로써 오늘의 危機的인 狀況을 벗어

2 韓國印刷學會誌

날 수 있다고 보고 있다.

現代的 의미의 디자인은 19세기 이후 機械에 의한 大量生産과 大量消費의 體制가 이루어지던 서 확립된 것으로, 위에서 말한 現代的 危機的 狀況이나 現代藝術의 衰弱과 退嬰이라는 관점에서 본다면 디자인은 機械時代에서 美術이 살아남을 수 있는 새로운 適應方法이라 하겠다. 그러나 디자인이 과연 人類文化에 있어서 核心的 위치에 있었던 과거의 藝術과 같은 역할을 할 수 있을 것인가, 또는 오늘날의 디자인을 이러한 위치로 끌어올릴 수 있을 것인가에 대한 의문을 제기하지 않을 수 없다. 왜냐하면, 이것은 바로 技術로서 代表되는 오늘날에 있어서 디자인이 나아가야 할 방향설정의 출발점이 되기 때문이다. 오늘날의 디자인이 단순히 機械主義와 商業主義의 부속물로서가 아니라 現代文化의 核心으로서 正當한 위치를 찾기 위해서는 그 歷史的 背景 위에서 科學과 技術과 관련하여 새로운 方向을 모색하지 않으면 안될 것이다.

2. 人類와 造形活動

石器時代의 여러가지 造形物을 통하여 우리는 인간의 造形活動에 대한 근본적인 문제의 해답을 얻을 수가 있다. 舊石器時代의 洞窟壁畫는 自然主義의 形式을 취하고 있는 것이 가장 중요한 특징이다. 즉, 순수하며 직접적인 視覺的 印象을 능숙한 描寫能力으로 再現하고 있다. 이와 같은 순간적인 動作描寫를 美術史에서 다시 볼 수 있는 것은 ‘19세기 말의 드가(Edgar Degas)나 툴루즈 로트렉(Henri Toulouse-Lautrec)의 회화에 이르러서야 비로소 있는 일이다.’³⁾ 이와 같은 정도의 描寫能力을 얻기까지는 인간이 意識의 눈을 뜨면서 부터 많은 세월이 소요되었을 것으로 추측된다. 舊石器時代 이전에 그려진 그림을 볼 수가 없으므로 단정하기는 어려우나 그들은 개인적인 예민한 感受性を 바탕으로 하여 수 없이 반복된 경험을 쌓아갔을 것이며, 어느 정도의 수준에 도달하였고 그리고 적어도 그들 사회에서 일단 實用的 目的으로 公認된 다음에야 洞窟의 壁에 그려지게 되었을 것으로 짐작을 할 수가 있다. 문화의 한 樣相으로 남게 되는 어떤 형식의 藝術일지라도 거기에는 두 가지의 요건이 갖추어지지 않으면 안 된다. 즉, 특출한 개인적인 感受性和 이것을 表出하고자 하는 욕구를 원동력으로 하고, 그리고 表現된 藝術을 수용하는 사회의 요구와 公認이 있어야 한다. 舊石器時代의 洞窟壁畫가 어떤 사회적 요구에 의하여 公認되었으며, 마침내 존재하게 되었을가에 대한 여러 가지 논의가 있다. 舊石器時代의 洞窟壁畫에 관하여 다른 어떤 해석, 예를 들어 그것이 순수한 표현욕이나 장식적 요구의 산물일 것이라는 어떤 증거도 찾을 수 없다. 이 時代의 洞窟壁畫는 우리가 알 수 있는 한 ‘적어도 그 意識的 目標에 있어서는 審美的 效果가 아니라 呪術的 效果를 노린 것이었다.’⁴⁾ 그들의 자연에 대한 유일한 순응방법은 呪術의 世界觀이었으며, 自然主義的 形式의 美術은 그들의 生存을 위한 중요한 방편이었다.

舊石器時代의 畫家들도 비록 呪術이라는 目的에 專念하고 있으면서도 동물의 특징적 모습을 描寫하는 작업 자체에서 개인적인 큰 기쁨과 의의를 느꼈을 것은 충분히 짐작이 가는 일이다.

自然主義的 形式은 舊石器時代의 종말까지 그러니까 수천 또는 수만년간 지속되었다. 美術史上 최초의 樣式變化를 이루는 轉換點이 나타난 것은 舊石器時代가 新石器時代로 이행하면서였다. 이때에 비로소 세련된 감각으로 可視的 世界를 再現的으로 描寫했던 自然主義的 樣式은 자취를 감추고 幾何學的 무늬를 중심으로 하는 抽象的 樣式이 새로이 등장하게 된다. 이것은 新

生産形態에의 낭만적 열광⁸⁾에 불과한 것이었으며, 현실적인 經濟의 必要에서 생겨났고 확실히 經濟의 이득을 보장 해 주는 技術의 여러 가지 成果를 간단히 굴복시킬 수는 없는 것이었다. 즉, 그는 ‘機械를 기꺼이 받아들이고 이를 精神的으로 극복하는 것 이외에 機械를 支配하는 방법이 없음을 잊었던 것이다.’⁹⁾

레제(Fernand Léger)는 ‘현대인은 점점 幾何學的인 것이 우위를 차지하는 질서 속에서 살고 있으며, 인간의 모든 기계적 및 工業的 生産이 幾何學的인 의지에 종속되어 있다.’¹⁰⁾고 하여 幾何學을 고량 역할로 하여 機械主義와 現代의 抽象美術을 접근시키려 하였다. 그는 또 ‘유용성에 대한 追求는 美의 出現을 방해하지 않을 뿐만 아니라 그 有用한 目的에 接近하면 할수록 그만큼 더 美의 價値에 接近하는 것’¹¹⁾이라고 하여 有用성과 美를 同質의 價値概念으로 파악하고 같이 機械美術을 주창하였다. 러스킨의 産業主義에 대한 ‘치졸한 낭만주의적 저항’¹²⁾에도 불구하고 오늘날의 抽象美術과 機械的 生産品이 그 prototype에 있어서 幾何學的이라는 것은 확실하다. 이러한 관점에서 본다면 레제의 機械美術은 타당한 것이라 생각할 수 있다.

機械가 美의 價値를 지닌 물건을 과연 生産할 수 있을 것인가에 대한 해답을 허버트 리이드(Herbert Read)는 역시 現代의 抽象主義 美術思潮로부터 구하고 있다. 허버트 리이드는 모든 造形物은

- (1) 직접적인 감각적 어피일(appeal)을 갖는 비례 혹은 차원의 조형 요소로 이루어진 것.
- (2) 조형요소와 결합하는 정서적 혹은 지적 표현요소로 이루어진 것.
- (3) 직관적 혹은 잠재의식적인 성질을 갖는 요소로 이루어진 것.’¹³⁾

등의 세 가지 유형으로 나눌 수 있으며, 두번째의 유형을 휴머니즘적 미술(humanistic art)이라고 하고, 첫번째와 세번째의 유형을 추상적 미술(abstract art)이라고 하였다. 단일 效用的인 目的으로 만든 물건이 특출한 美的 感受性을 가진 디자이너에 의하여 대칭, 비례, 반복 등 根本的인 어떤 法則에 따라서 디자인 된 것이라면 허버트 리이드가 분류한 첫번째와 세번째 유형에서와 같은 美的 價値를 당연히 지닐 수 있다.

국단적인 機能主義者들은 헤겔(Hegel) 이후의 近代哲學에 반발하고 機械製品을 有用美라고 하여 과감히 工業美術을 주창하고 있다. 그러나 美와 有用성은 별개의 價値體系에 속하는 것이므로 有用한 것은 곧 美라고는 할 수 없는 것이다. 工業美術에서와 같이 效用성과 美를 동일한 것으로 생각하는 것이나 近代哲學에서와 같이 엄격히 구별하여 效用성과 美는 무관한 것이라고 하는 것은 모두 지나친 사고방식이다. 美는 自律性을 가지고 獨立함과 동시에 凡律性을 가지고 모든 價値와 根本的으로 관련하고 있다. 美와 效用성을 對立的 概念으로서가 아니라 古代 그리스에서와 같이 統合的 概念으로 파악함으로써 技術美는 정당한 자기 位置를 확보하게 될 것이다.

5. 現代 디자인의 成立

現代 디자인의 초기 단계에서 機械主義에 접근하면서 그 可能性을 모색하기 시작한 주체는 독일의 바우하우스(Bauhaus)이었다. 그러나 바우하우스가 이러한 시도를 하게 된 데는 이미 여러 가지 여건이 갖추어졌기 때문이었다. 抽象主義美術思潮, 아르 누보(At Nouveau), 세션손(Sezession)등과 같은 디자인과 관련한 새로운 造形運動과 르네상스 이후 資本主義 經濟의 發

達, 植民主義, 重商主義, 그리고 交通通信手段의 發達, 國家間的 긴장과 경쟁 등은 바우하우스를 싹트게 한 밑거름이 되었던 것이다.

機械가 기존의 手工的 要素를 生産過程에서 제거하고 그 위치를 확보하게 된 것은 1830년에 이르러서이다. 機械時代에 접어들면서 디자인에 대한 要求와 그 重要性을 인식하고 구체적으로 논의한 것은 造形精神이라든지 어떤 內面的 要求에서라기보다는 순전히 국가의 이익이나 경제적 이익을 위한 것이었다. 1832년 영국 下院에서 그 당시 방적업으로 막대한 재산과 권력을 쌓았던 로버트 피일경(卿)(Sir Robert Peel)이 이 문제를 정식으로 논의하도록 제안하였다. 영국의 섬유제품이 國際市場에서 불리한 입장에 있는 것은 技術에 문제가 있는 것이 아니라 소비자의 嗜好에 訴求하는 데 중요한 디자인에 문제가 있다는 것을 그는 알았던 것이다. 영국의 제품이 디자인에서 프랑스와 경쟁하려면 디자이너의 육성과 이 방면에 대한 정부의 장려책이 강구되어야 한다는 것이었다.

그러나 機械時代로 轉換하면서 機械主義에 대한 대대적인 抵抗運動이 없었던 것은 아니었다. 1811년과 1816년에 일어났던 기계파괴주의자의 폭동(The Luddite Riot)은 그 대표적인 것이다. 이것은 사회적 문제로 하여 야기된 機械에 대한 抵抗運動이었으나 모리스(William Morris)의 Art and Craft Movement는 이와는 다른 각도에서 있었던 機械에 대한 抵抗運動이었다. 機械主義에 접어들면서 모리스가 우려했던 것은 傳統의 斷絶이었다. 그는 傳統을 노동방법에 있어서 有機的 連續性(organic continuity)이라고 규정하고, 이러한 의미에서 노동은 노동자가 美나 樣式과 같은 特質을 의식하는 活動이 아니고 즐거움이나 만족에 의해서 수반되는 自發的 活動인 것이며, 따라서 分業이나 機械에 의한 생산품에서는 人類가 歷史를 통하여 쌓아 올린 傳統과는 무관한 것이 되어 버리고 결국 美는 功利主義로 대체될 것이라고 하였다. 모리스의 이와 같은 견해는 맹목적인 功利主義에 대한 자기반성이라는 점에서 초기 단계의 現代 디자인에 큰 영향을 미쳤다.

바우하우스의 造形運動은 機械主義에 대한 두려움과 함께 진정한 의미에 있어서 機械主義에 대한 이해와 수용태세를 갖추고자 하는 것이었다. 바우하우스의 지도자는 주로 건축가들이었다. 이것은 이미 건축가들이 技術과 美에 대한 이해와 이들의 調和에 대한 중요성을 누구보다도 깊이 인식하고 있었기 때문이었다. 여기에 그 당시로는 전위적 미술가인 抽象主義의 畫家들이 참여하였다.

바우하우스의 理想은 모든 것이 分化되어가는 時代 속에서 다시 모든 것을 綜合하려는 데 있었다. 이것은 바우하우스가 開校할 때 그로피우스(Walter Gropius)의 開校 宣言文 속에 잘 나타나 있다.

‘手工家和 藝術家와의 사이에 오만한 벽을 쌓는 계급 차별을 배제하고, 手工家の 새로운 길드(guild)를 만들어야 한다. 우리는 다 같이 건축과 조각과 회화를 통일하고, 새로운 信條로 結晶되는 상징과도 같이, 많은 근로자의 손에서 하늘로 솟는 미래의 新建築을 구상하고 창조하여야 한다.’¹⁴⁾

바우하우스는 1919년 4월에 설립되어 1933년 나찌로부터 최종적으로 폐쇄되기 까지 14년 동안 인간에게 물질적이나 정신적 필요를 충족시킬 環境을 창조하기 위해 技術的, 科學的, 知的, 美的인 모든 자원을 사용하는 방법을 연구하였으며, 그리고 무엇보다도 테크놀러지(technology)와 화합하려는 인간의 역사에 있어서 테크놀러지를 인간적 규모로 制御하고 統制하기 위한 최초의 造形運動을 시도하였다는 점에서 先驅的 역할을 하였다.

6. 바우하우스運動의 展開過程

現代 디자인이 成立하는 데 있어서 주동적 역할을 한 것은 위에서 살펴본 바와 같이 독일의 바우하우스(Bauhaus)이었다. 독일은 19세기를 통하여 영국과 많은 관계를 맺고 있었다. 특히 독일의 쟈페르(Semper, Gottfrid)는 1850년부터 1855년까지 런던에 거주하면서 영국이 産業化 하면서 職人과 工業이 서로 분리되고 있음을 간파하였으며, 美的 標準의 일반적 저하를 초래하게 된 것은 이와 같은 분리에 기인되는 것이며 ‘이 분열된 팀이 화합하기까지는 양쪽 모두 어떤 가치있는 것은 달성하지 못할 것이라고’¹⁵⁾ 주장하였다. 그 당시 쟈페르의 이론에 공명할 사람은 아무도 없었다.

그러나 40년 후 영국이 모리스의 공예운동에 영향을 받아 제품 전반에 걸쳐 크게 성공을 거두게 되자 독일은 깊은 관심을 가지고 정부에서 공식적으로 연구원을 파견하였다. 연구원으로 파견된 무테시우스(Muthesius, Herman)는 런던에 수년간 머물면서 職人과 工業을 결합시킬 수 있다는 확신을 얻었으며, 1903년 독일에 돌아온 뒤에 그의 理想을 실현시키기 위하여 다각적인 운동을 전개하였다. 무테시우스의 노력으로 1907년에 AEG電機會社에 디자인 전문직이 최초로 생기게 되었고, 같은 해에 독일 工作連盟이 結成되었다. 독일 工作連盟은 藝術, 工業, 工藝의 협력에 의하여 제품의 개선을 목표로 하고 藝術家, 工藝家, 專門家, 後援자를 결합시키며 디자인과 工業에 있어서 標準을 개선하기 위한 최초의 협회이었다. 무테시우스는 機械生産은 規格化를 要求한다고 주장하고, ‘規格化만이 다시 보편적으로 확실하고 자신 있는 취미를 도입할 수 있다’¹⁶⁾고 하였다. 이것은 그 당시 藝術家들의 강력한 반대에 부딪히기도 하였다. 즉, 벨데(Velde, Henry van de)는 디자인은 개인적인 과정에 속하는 것이며, 藝術家는 본질적으로 자유이고 자발적 창조자이므로 이를 규제하는 규격이나 기준을 강요할 필요가 없다고 하였다. 이와 같은 19세기 낭만주의의 고집과 저항에도 불구하고 독일 工作連盟은 독일이 다른 어떤 나라보다도 한층 더 工藝와 工業의 협력을 달성하도록 하는 데 큰 역할을 하였다.

바우하우스運動은 바이마르(Weimer)時代와 뉘른베르크(Dessau)時代로 크게 구분할 수 있다. 바이마르時代는 그로피우스가 그의 理想을 실현시키기 위하여 바우하우스를 개설하고 새로운 이념을 실현시킬 수 있는 專門家를 훈련시키기 위하여 독특한 커리큘럼으로 造形教育을 시도한 시기였다. 그로피우스는 造形教育의 典型을 中世의 길드(guild)에서 찾았으며, 藝術家는 機械에 의한 大量生産의 방법을 기꺼히 채용하여야 하며 생기가 없는 機械製品에 생명을 불어넣어야 한다고 생각하였다. 大量生産의 방식은 한층 저렴한 값으로 生産할 수 있으므로 소비자에게 큰 이익을 줄 수 있다는 것이다. 이것이야말로 藝術家 또는 디자이너의 사회적 책임이라고 생각하였다. 그러나 초기의 바우하우스는 19세기의 낭만주의나 표현주의의 분위기를 벗어나지 못하고 있었다. 바이마르時代의 바우하우스교육의 중심적 인물은 요하네스 잇텐(Johannes Itten)이었다. 그는 造形教育의 기본을 直觀과 無意識에 있다고 보고 自然의 관찰과 분석, 소재의 표현성 그리고 예술 작품의 분석 등을 통하여 形態, 空間, 色彩, 材質感에 대한 자유로운 構成과 表現力을 기르도록 하는 데 학습의 목표를 두었다. 잇텐의 造形哲學은 現實을 초월한 것이었으며, 對象과 신비적 교류를 통하여 개인적 구제를 강조하는 것이었다. 이것은 그로피우스의 목표와는 전혀 달랐다. 그로피우스는 현실과의 절충이었으며, 외적 세계에 대항하여 개인의 재능을 추구하는 것이 아니라 工業과의 제휴를 구함으로써 藝術과 技術, 教育方法과 生産組織의 완전

한 調和와 統一을 얻고자 하였다. 이러한 대립의 결과 잇텐은 바우하우스를 떠나고 뒤를 이어 알버스(Albers, Joseph)와 모홀리 나기(Moholy Nagy)가 담당하게 되었다.

바우하우스가 완전히 主觀的인 表現主義의 탈을 벗고 客觀的 體系로 향하게 된 것은 도스부르크(Doesburg, Theo van)의 영향 때문이었다. 실제편에 있어서 그로피우스의 現實的 意志와 잇텐의 現實을 超越한 造形哲學에는 큰 차이점이 없었다. 도스부르크에 의해 바우하우스는 그 理念의 實踐은 더욱 強化될 수 있었다. 도스부르크는 잇텐에 의해 지배되고 있는 바우하우스는 '藝術적으로 자기 마음대로 날조하는 것'¹⁷⁾에 불과하다고 통박하고 디자인에 있어서 合理性과 客觀性을 강력하게 요구하였다.

뱃사우時代는 바우하우스의 理想이 實踐되는 때였다. 즉, 手工作의 生産工房에서 量産을 위한 原型製作을 목표로 하는 生産實驗工房으로 轉換하였다. 여기에서는 工房의 설비가 정돈되고 工業과의 적극적인 협력이 이루어졌다. 바우하우스의 金屬工房은 照明器具工業에 개혁을 가져 오게 한 많은 實驗을 하였으며, 오늘날에 와서 당연하다고 생각하고 있는 디자인은 여기에서 시작되었다.

이와 같은 實驗의 성공은 木工工房에서도 이루어졌다. 오늘날 널리 사용하고 있는 鋼管을 사용한 의자는 바로 여기에서 시도된 것이다. 하나의 家具는 恣意的으로 만들어진 구성물이 아니라 '그것은 우리들의 환경에 없어서는 안될 구성 요소이다. 그 자체는 비인격적이지만 그 사용법 또는 통합된 계획의 일부로서 의미를 가지고 있다.'¹⁸⁾ 뱃사우 바우하우스의 木工工房은 이와 같은 現代的인 디자인의 理念을 實現시켰다. 뱃사우의 바우하우스는 그래픽 디자인(graphic design) 분야에서도 혁신을 이루었다. 1923년 이전의 印刷工房은 표현주의나 다다이즘(Dadasim)의 강한 영향을 나타내고 있었으며, 무질서한 자기 과시의 수준을 벗어나지 못한 상태이었다. 뱃사우의 바우하우스는 질서와 균형이 잡힌 레이아웃(lay out)와 圓, 正方形, 罫線 등의 幾何學的 要素, 그리고 수학적으로 엄밀하게 계산된 비례의 적용으로 오늘날 볼 수 있는 그래픽 디자인의 典형을 완성하였다.

7. 結 言

앞에서 말한 바와 같이 現代 디자인은 産業革命 이후 機械에 의한 大量生産의 體系가 확립되면서 형성된 것이다. 종래의 手工藝에서 볼 수 있었던 낭만주의나 표현주의 그리고 무엇보다도 개인적인 열광은 사라지고 機械를 수용하고 지배하는 방향으로 나아갔던 것이다. 즉, 現代 디자인은 機械를 文化創造의 한 手段으로 이끌어들이는 것이다. 近代 디자인이 形成되면서 美와 機能의 문제는 꾸준히 論議의 대상이 되어 왔다. 그러나 이와 같은 論議는 美와 機能을 峻別하거나 同一視하려는 데서 온 것에 불과한 것이며, 오늘날의 디자인은 美와 機能을 統合的으로 파악하고 여기에 有機的 關聯性을 부여함으로써 새로운 價値의 體系를 수립하게 되었다. 디자인은 본질적으로 美와 機能에 관련되는 것이지만 오늘날에 와서는 디자인의 분야가 크게 확대되고 있으며, 디자인의 역할이나 개념 자체도 크게 변모하고 있다. 現代 디자인을 한 마디로 규정하기는 매우 어려운 일이나 그 특징적인 성격이나 추세를 요약하면 다음과 같다.

첫번째, 현대 디자인은 quality의 문제와 관련한다. 19세기 초부터 디자인에 있어서 가장 核心的인 論議의 대상이 되어 온 것은 디자인의 質에 대한 문제이었다. 여기에 質이라고 하는 것은 美的, 機能的, 技術的인 多元的 特質을 말하는 것이며, 統合的 概念을 가지고 있다. 디자인

너 자신은 물론 製品을 生産하는 産業家나 그리고 製品을 사용하는 大衆에 있어서나 質을 어떻게 規定하고 定義할 것이며, 어떤 方法으로 追求할 것인가에 대하여 關心하여 왔던 것이다. 現代社會에 있어서 發展的 樣相이라는 것은 速度와 量에 있었던 것이며, 質的 增大에 있었던 것은 아니었다. 디자인은 최종적으로 하나의 實體로 具現되는 것이므로 디자인에 있어서 質의 문제는 항상 우리들의 感覺의 문제로 귀결된다. 그러나 디자인에 있어서 最高水準의 質이라는 것은 直觀에 의해서만 이루어질 수 없는 것이며, 理性的으로나 合理的으로 具體化할 때 도달될 수 있다.

두번째, 現代 디자인은 Intergrated Design의 概念으로 받아들여지고 있다. 現代 디자인이 새로운 樣式을 수립하기 위해서는 現代라는 특수한 時代의 狀況을 分析하고 새로운 認識하는데서 출발하여야 한다. 現代의 특수성이란 흔히 말하는 인구의 팽창이나 科學 技術의 급진적 발전이 가지고 온 긍정적인 면과 부정적인 면을 들 수 있으며 現代 디자인은 이와 같은 모든 문제점을 資料로 삼고 있다. ‘디자인은 오랫동안 人間이 部分的으로나 全體的으로 自然환경을 구체화하려고 노력해 온 주요한 手段이었으며, 이러한 進行過程이 擴大된다면 限定된 地球空間의 自然環境은 모두 人爲的인 환경이 되어버릴’¹⁹⁾ 것이다. 人間의 空間에 대한 要求가 팽창되면서 環境에 대한 統制나 조절이 불가피하게 된 것이다. 現代 디자인은 궁극적으로 人爲的인 環境을 대상으로 하며, 따라서 모든 전문적 분야와 상호 유기적 關係를 유지하지 않으면 안된다. 오늘날의 디자인에 있어서 最上의 問題解決 方法은 ‘前時代의 個人的인 열망이나 努力이나 탐구에 있는 것이 아니라 믿음과 신뢰로써 協力하는 集團體制(Design team) 依存해야 할 것이다.’²⁰⁾

세번째, 現代 디자인의 理念은 휴머니즘(Humanism)에 기초한다. 中世社會에 있어서 技術이나 經濟活動은 手段이었으며 目的은 아니었다. 그러나 오늘날 資本主義에서는 ‘機能的 自動化(functional autonomy)로 經濟的 活動과 물질의 획득, 그 자체의 成功이 目的이 되어 결국 人間 및 社會가 經濟的 機制(mechanism)의 部分品으로 전락하였다.’²¹⁾

인간에 봉사한다는 면에서 보면 현대 디자인은 中世의 理想을 典型으로 삼고 있다. 즉, 디자인의 최종적 목표는 제품이 아니고 인간이라는 것이다. 현대 디자인은 인간의 물질적 욕구와 함께 정신적 욕구도 이해하려고 한다. 즉, 급속도로 발전하는 科學 技術을 인간적 규모로 제어하고 통제함으로써 인간에게 공헌하고 봉사하도록 하는 것이 현대 디자인의 가장 중요한 특징적 성격이라 할 수 있다.

參 考 文 獻

1. Lewis Mumford, 藝術과 技術, 金文煥 譯, 乙酉文化社, 서울, 1975. p.19.
2. Ibid.
3. Arnold Hauser, 文學과 藝術의 社會史(古代·中世篇), 白樂晴 譯, 創作과 批評社, 서울, 1976. p. 11.
4. Ibid., p.15.
5. Ibid., p.20.
6. Wassily Kandinsky, 점·선·면, 車鳳禧 譯, 悅話堂, 서울, 1983. p.12.
7. Arnold Hauser, op. cit., 近世篇上, p.73.
8. Ibid., 現代篇, p.118.
9. Ibid.

10 韓國印刷學會誌

10. 成完慶, *레제와 機械時代의 美學*, 悅話堂, 서울, 1979. p.109.
11. Ibid., pp.110f.
12. Arnold Hauser, op. cit., p.118.
13. Herbert Read, *art and industry*, Indiana University Press, 1961. p.14.
14. Gillian Naylor, 바우하우스, 李龍益 譯, 신도출판사, 서울, 1983. p.7.
15. Ibid., p.12.
16. Ibid., p.20.
17. Ibid., p.74.
18. Ibid., p.108.
19. 鄭時和, *現代 디자인研究*, 文旺社, 서울, 1975. p.163.
20. Ibid., p.162.
21. Erich Fromm, *Escape from Freedom*, Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1955. p.133~134. & 148 ~160.