

디자인 양식에 관한 고찰

A Study on Design Style

이재국

청주대학교 예술대학 산업디자인학과

1. 서론

2. 디자인 양식의 어원과 의미

3. 디자인 양식의 유형

3-1. 우미양식

3-2. 기계양식

3-3. 표현양식

4. 결론

주

참고문헌

ABSTRACT

Design style is studied to examine the design essence more clearly which is revealed as a formative substance. First of all, every effort can be made to understand the peculiar characteristic of design style by considering the linguistic source and meaning of design style. On the basis of this, picturesque style, mechanical style and expressive style are searched to establish the types of design style, inspect the every style's characteristic and focus on revealing the relations between the creation of design value and the style. Finally, changing factors of design style is researched to suggest the effect and direction of design development.

논문요약

조형적 실체로 구체화 되는 디자인의 본질을 좀 더 정확히 파악하기 위하여 디자인 양식에 대해 고찰하였다. 우선 디자인 양식에 대한 어원적 유래와 의미에 대하여 탐구함으로써 디자인 양식의 독특한 성격을 이해하는 데 주력했다. 이를 토대로 하여 우미양식, 기계양식, 표현양식을 집중적으로 고찰하여 디자인 양식의 유형을 정립하고, 각 양식이 지니고 있는 특수성을 파악하여, 그것이 디자인의 가치 창출과 어떤 상관관계를 이루고 있는가를 밝히려는 데 초점을 맞추었다. 끝으로 디자인 양식의 변화요인에 대해 알아보고, 양식의 변화가 디자인 발전에 미치는 영향과 방향을 제시하였다.

Keywords: 우미양식, 기계양식, 표현양식

1. 서론

디자인은 어떠한 경우에도 조형적 실체로 구체화 되어 시각화 되어야 한다. 그리고 시각화 된 실체는 독특한 형상을 지니게 된다. 바로 이것이 디자인의 양식(스타일)이다. 그럼에도 불구하고 그동안 디자인의 양식은 디자인의 본질이나 가치와는 아무 상관 없는 것으로 간주됨으로써, 그 중요성이 경시되거나 피상적으로 다루어져 온 경향이 있음은 물론 이에 더하여 그 참뜻이 왜곡되기도 했다. 그러나 '스타일(양식)'이 없는 디자인이 가능한가를 생각해 보면 그동안 디자인의 양식이 소홀히 다루어져 온 것이 디자인의 발전에 큰 저해 요인으로 작용했음을 부인하기는 어려울 것이다.

특히 오늘날 우리 주변에서 '스타일(양식)'이란 말이 그 어느 때 보다 자주 사용되고 있음을 볼 수 있다. 예를 들어 우리가 일상적으로 사용하고 있는 라이프 스타일(life style)이라든지 또는 헤어 스타일(hair style)등이 그렇고, 또한 사람들의 사고방식이나 행동, 그리고 매너(manner), 옷 입는 모양새를 표현할 때도 '스타일'이란 말을 사용한다. 이외에도 글을 쓰거나, 그림을 그리거나, 건물을 지을 때도 이 용어는 자주 쓰여지고 있으며, 특히 'car design' 보다는 'car styling'이 보다 어필하는 것도 이와 무관하지 않은 것 같다. 이와 같이 '스타일'이란 말이 여러 방면에서 서로 다르게 쓰여지고 있는 것은, 이 용어가 쓰여지는 분야에 따라 그 의미가 서로 다르다는 것을 나타내 주는 것이다. 따라서 디자인에서 사용되는 '스타일(양식)'은 그 나름대로 독특한 성격을 지니고 있음을 알 수 있다.

이러한 관점에서 볼 때 디자인 양식에 대한 체계적인 연구는 디자인의 본질을 좀더 정확히 파악하게 해 줌으로써 새로운 디자인의 가치 창출에 지대한 공헌을 할은 물론 디자인의 새로운 방향을 제시하는 데 중요한역할을 할 것으로 사료된다. 이에 연구자는 디자인 양식의 고찰을 통하여 디자인 계의 발전에 일조 하는 데 그 목표를 두고자 한다.

2. 디자인 양식의 어원과 의미

디자인을 설득 커뮤니케이션의 측면에서 고찰할 때 우리는 디자인의 양식을 탐구함으로써 보다 효과적인 결과를 도출해 낼 수 있다. 왜냐하면 양식의 개념은 유형개념으로서, 이는 한 마디로 미적 대상의 형식과 내용에 있어서 그 개성적 가운데 존재하는 제 요소에 공통된 통일적 특징으로써, 시대나 민족이나 문화에 의해서 만이 아니라, 작가의 개성에 의해서도 규정되는 것이라고 할 수가 있으며, 양식의 본질은 정신적 유형의 대상적 형태화에 있기 때문이다."

양식에 해당하는 외국어 'style', 'stil' 등은 본시 라틴어의 'stilus'에서 연유된 말이다. 이 'stilus'란 용어는 원래 고대에 사용되었던 납판용의 상아제나 골면제의 첨필 즉 Griffel을 의미하는 용어이다. 이 말이 시초에서 필기법이란 정도의 의미로 사용되었던 것이 고대 로마의 웅변가 시세로(M.T.Cicero)로부터 수사학 상 내지 문체론 상에 있어서의 일종의 용어로서 미적 가치의 의미를 함축하는 개념으로 사용되기에 이르렀다."

그러나 양식(style)이란 용어는 여러 분야에서 다양한 의미로 사용됨으로써 그 개념의 모호성을 드러내기도 한다. 스타일 개념의 모호성은 그 어원적 의미가 원래 어중적 성격을 취하면서 전해져 온 데서 유래하는 지도 모른다. 즉 그것은 한편으로 그리스 어원의 'stylos'로 부터, 그리고 또 한편으로 라틴 어원의 'stilus'로부터 유래하는 의미를 갖고 있다. 영어는 불어와 함께 그리스 어원의 'y'자를 공유하고 있는 반면 이탈리아어, 스페인어, 그리고 독일어는 'i'자를 공유하고 있다. 그러나 철자와는 별개로 'stylos'의 어원적 채택은 고대 지중해 건축 양식의 기둥의 형태와 주로 관련되고, 반면에 로마인들의 필기도구에서 유래된 'stilus'의 채택은 작문에서의 문체와 관계를 갖는다."

이러한 어원론적 전통은 모두 그리스-로마의 고전기 이래 존재해 왔지만, 원래는 'stilus'가 갖는 문학적 연상이 그리스 용어의 건축적 의미에서 유래하는 'stylos'보다도 그 용례적 범위가 훨씬 넓게 적용되었다. 그러나 시각예술에 있어 'stylos'의 의미적 채택은 후에 시각예술의 스타일을 논할 때 형식의 유형과 성격의 분류에 해당하는 의미를 부여 받게 되었던 것이다. 즉 로마의 건축가 비트루비우스(Vitruvius)에 의해 공간적 형태의 체계에 적용되기 시작한 'stylos'라는 그리스 어원의 계열은 언제나 공간적 조직의 예술에 적용되어 왔고, 반면에 'stilus'로 부터 전해진 라틴어 계열의 의미는 언제나 일시적 형태의 예술에 있어 사적인 특정 성격과 관련되어 있다."

특히 독일에서 'stil'의 개념은 최초에는 단지 시학의 방면에 만 중요한 의의를 가졌던 것이었다. 그러나 18세기에 빙켈만(J.J.Winkelmann)이 처음으로 'stil'을 조형예술의 역사적 관찰에 적용하여, 문화발전 과정에 있어서의 양식의 전개나 국민양식의 문제를 탐구하는 가운데, 예술사의 영역에도 채용함으로써 근대 미학상의 술어로 정착되었다. 그 이후 점차 그 용법이 확대되어 오늘날과 같이 예술적 표현방식에 대해서도 적용되기에 이르러, 양식사학이나 예술사학의 토대를 형성하게 되었다."

반면 'stylos'로 부터의 스타일의 의미는 비트루비우스의 경우에서와 같이 시각적 또는 공간적 조직에 적용된 어떤 유형을 분류하기 위한 목적으로 시각예술에서 채택되게

되었던 것이다. 그 결과 이러한 이중적인 ‘스타일’의 어원적 역사는 그것이 각기 시대와 공간에 따라 그 의미를 달리해 온 모습을 보여주고 있다. 오늘날에 있어 ‘stylos’의 용례는 시각예술에 있어 어떤 특정한 역사적 시기가 이전의 또는 이후의 시기에서 파생된 산물들과 시각적으로 구별되는 예술적 산물들을 전개시켰을 때 역사 내의 한 특정 시기를 다른 시기와 구별하기 위해 파생된 분류개념으로 확대되어 사용되어 왔다.⁶⁾

그러나 오늘날 사용되고 있는 디자인 스타일(design style)이란 용어는 어느 한쪽에서 일방적으로 영향을 받았다고 보기는 어렵다. 왜냐하면 ‘stylos’에서 연유한 ‘스타일’은 시각예술의 비평적 도구로서 처음부터 사용됨으로써 디자인 스타일과 연관을 맺고 있는 반면, 처음에는 주로 문학에서 사용되었던 ‘stilus’에서 유래된 ‘스타일’도 점차 그 영역을 넓혀 조형예술의 역사적 관찰과 예술적 표현방식에도 적용됨으로써 현재 사용되고 있는 디자인 스타일과 깊은 관련을 맺고 있다. 따라서 디자인 스타일은 이 두 용어가 복합적으로 작용되어 만들어진 산물이라고 볼 수 있으며, 특히 공공적이고 객관적인 인위적 제품이나 조형물의 스타일이 디자이너의 개인적인 스타일과 깊은 연관이 있다는 것을 감안할 때 이러한 사실은 더욱 자명하게 드러난다.

그렇다면 디자인의 양식에 있어서 중요한 것은 스타일이 디자인에 어떤 의미를 갖고 있는가 하는 것일 것이다. 이 문제를 파악하기 위해서는 우선 스타일의 개념이 갖고 있는 인과관계를 파악하는 것이 무엇보다도 중요하다. 이러한 시도는 1950년 이래 사피로(M. Schapiro), 애커만(J. Ackerman), 곰브리치(E. Gombrich) 등에 의해 쓰여진 스타일의 이론들에서 다루어 졌다. 이들의 문헌은 스타일이 적용될 만한 영역을 한정시키고 축소시키려는 미술사가들 사이에서 중요한 역할을 해왔다.⁷⁾ 특히 예술상의 양식개념은 19세기 중엽이후 쎄퍼(G. Semper), 리에글(A. Riegl), 뵐프린(H. Wölfflin) 등에 의한 미술사학의 기초와 관련하여 중요한 의미를 갖게 되었다.⁸⁾

사피로, 애커만, 그리고 곰브리치가 주장한 스타일에 대한 견해는 결과적 산물로서의 스타일과 행위를 수반한 과정으로서의 스타일로 집약되며, 이 두 스타일의 어원적 대립양상은 결국 쉽게 중재되어 질 성격이 아니다.⁹⁾ 그러나 디자인에 있어서의 스타일은 이 두 대립적 스타일 중 어느 한 쪽에 치우친다고 보다는 두 스타일의 융화와 조화에 의해서 새로운 디자인 스타일이 창출되는 것이라고 볼 수 있다. 왜냐하면 디자인은 결과적 산물을 최우선으로 하며, 그것은 끊임없는 문제해결 과정으로 이루어지기 때문이다. 다시 말해서 결과적 산물인 조형적 실체가 없는 디자인은 존재할 수 없으며, 또한 결과를 목적으로 하지 않은 행위를 수반한 그 어느것도 의미없는 헛수고에 불과하다는 뜻이다.

한편 양식의 개념에 관해서 비폰(G.L.L. Buffon)은 “문체는 곧 인간 그 자체(Le style c'est l'homme meme)”라고 정의함으로써, 유형개념으로서의 양식의 인격적 측면을 강조했고, 한편 월라치(R.W. Wallach)는 외면적 형식표현에 있어서나 그 내면의 생 및 존재에 있어서나 대상의 본질 전체를 표현하는 일정한 제 요소의 동형성(Gleichformigkeit)이라고 함으로써 양식개념에 있어서 공통성의 측면을 강조한다. 여기에서 이 양자의 견해를 종합해서 양식의 개념을 정의 한다면 “양식이란 미적 대상의 형식과 내용에 있어서 그 다양성 가운데 존재하는 제 요소에 공통된 통일적 특징으로서 대상으로서 현현된 개성적 법칙성”이라고 할 수 있을 것이다.¹⁰⁾

양식의 정의와 여지껏 논했던 ‘스타일(양식)’에 관한 여러 가지 논의들을 종합해 볼 때 디자인에 있어서의 양식이란 디자인 전달체계의 필수적인 수단이며 디자인의 언어라고 할 수 있다. 왜냐하면 디자인은 어떠한 경우에도 조형적 실체로 시각화 되어야 하고, 그 조형적 실체는 의도된 내용을 담은 일정한 형식에 의해 구체화 된다. 또한 그 구체화된 형상은 쓰임새라는 공통적인 특징을 갖고 미적 대상물로서 호소력을 지녀야 하고, 디자이너는 창출된 양식을 통해 의사소통을 하기 때문이다. 이것은 디자인의 양식은 시대상황과 지역적인 특성의 상호관계에 의해 만들어진 조형적 실체의 시각적 특징이라는 것을 나타내 주고, 또한 디자인 양식은 어느 특정시기와 특정지역의 디자인을 구별할 수 있는 중요한 자료가 되며, 더 나아가서 양식은 디자인이 만들어진 시기와 지역을 그 양식을 통해 추출할 수도 있음을 암시해 주기도 한다.

3. 디자인 양식의 유형

3-1. 우미양식

디자인의 양식은 우선 자연을 모태로 뛰어나게 아름다운 것을 창조하려 했던 우미양식을 들 수 있다. 즉 우미양식의 미학을 추종한 디자이너들은 자연에서 디자인의 근원을 찾으려고 했다. 포세이도니오스(Poseidonios)는 우주의 모든 것은 아름답다고 했으며, 그 아름다움에 대해 다음과 같이 말하고 있다. “우주는 아름답다. 이는 그 형태와 색채, 그리고 성진의 화려한 배열을 보더라도 분명하다. 그것은 모든 다른 형태를 능가하는 구(球) 형태를 하고 있기 때문이다. . . . 그 색조도 역시 아름답다. . . . 또한 그것은 거대한 크기 때문에 아름답다. 그것은 연관된 대상을 포함하고 있기 때문에, 생물이나 수목과 같이 아름답다. 이러한 현상은 우주의 미를 더하게 한다.”¹¹⁾

크리시포스(Chrysippos)에 의하면 자연의 모든 것은 미를

목적으로 해서 태어나며, 그는 그의 '자연론'에서 이렇게 쓰고 있다. "자연은 미를 사랑하며 색채와 형태의 미를 기뻐하므로, 자연은 미를 목적으로 해서 많은 생물을 낳는다." 그리고 그는 다음과 같이 극히 기이한 소견을 덧붙였다. "공작은 그 꼬리 때문에 그 꼬리의 미 때문에 태어났다."¹² 또한 시세로(M.T.Cicero)에 의하면 세계 만물이나 완전무결하고 아름다운 것은 없으며, 인간에 의해서 산출되는 예술작품도 아름답지만, 자연소산의 아름다움에는 미치지 못한다. 더욱이 의심할 여지없이, 우주보다 우월한 것은 여하한 것도 존재하지 않으며, 그 보다 더 우수하고 더 아름다운 것은 없다.¹³

안토니우스(M.A.Antonius)는 자연에 의해서 이루어진 자연의 아름다운 소산에 관해, 그의 '자성록'에서 다음과 같이 술회하고 있다. "무화과가 완숙해서 갈라졌을 때나, 감람나무 열매가 녹익어 거의 상할 만큼이나 된 상태는 보기에 각별히 아름답다. 또한 버가 익어, 이삭이 고개를 숙인 모습 등은 . . . 자연에 의해서 이루어진 자연의 결과로 보게 될 때, 역시 아름다우며, 우리에게 감동을 준다. 이처럼 우주에서 생성되는 모든 사상에 공감과 사려를 가지고 음미하게 될 때, 우리에게 기쁨을 주지 않는 것은 하나도 존재하지 않는다. 그렇게 볼 때 우리는 생명의 미를 감득할 수 있게 될 것이며, 또한 청춘남녀의 매혹적인 사랑스러움도 청순한 눈길로 볼 수 있게 될 것이다."¹⁴

자연물 근거로 뛰어난 아름다움을 가능케 한 우미양식의 모체는 그 자연의 독특한 속성과 더불어 '자연법칙'에 의한 조화에 기인하고 있다. 이것은 디자인에 있어서 매우 중요한 의미를 갖는다. 왜냐하면 디자인은 어떤 경우에도 디자인 요소들의 '조화'를 중요시 하며, 특히 그 형태 창출에는 '조화'가 필연적이기 때문이다. 이런 의미에서 애커만(J.S.Ackerman)은 양식은 혼돈으로부터 보호하는 구실을 하고, 생물학적 비유로 설명할 수 있다고 했다.¹⁵ 다시 말해서 자연물에 근거한 양식은 '생존법칙'에 의한 질서에 의해 형성된다는 뜻이다. 이러한 사실은 디자인의 원류가 '생존을 위한 도구 창출'로부터 시작되고 그 기원이 자연물을 그대로 이용하는 데서 비롯되었다는 것과도 무관하지 않다.

자연의 영원한 조화의 신비로운 법칙에 대해 일찍이 노자(老子)는 이르기를, 인간은 지(地)의 법칙에 따르고, 지는 천(天)의 법칙에, 천은 도(道)의 법칙에, 도는 자연의 법칙에 따른다 하여, 이 우주 천지 만물의 근원적인 형이상학적 실체로서의 '도(道)'를 무위자연의 도라 하고, 만상의 생성화육(生成化育)과 운행질서의 원리로 규정했다. 또한 장자도 천지가 광대하다 하되 그 이루어 짐이 고르고, 만물이 우수하다 하되 그 다스림은 한결같다 하여, 천지 만물 속에 질서와 조화의 이법(理法)을 보았다. 그리고 천지는 대미(大美)를 가지고도 말이 없으며, 사시(四時)에 명법(明法)이 있으나, 의논하는 일이 없고, 만물의 생

성에 이법이 있으나 설명하지 않는다고 했으니, 이 대우주의 자연은 본시가 아름다운 것이며, 그 생성변화의 운행은 스스로 질서속에 이루어 지는 것으로 의식되었던 것이다.'

⁶⁾

고대 그리스 시대에 있어서도 이 대우주 자연의 만상은 조화적으로 이루어져 있는 것으로 믿어, 일찍이 피타고라스 학파 사람들은 우주를 가르켜 질서를 의미하는 '코스모스'라고 일컬었다. 그들에 있어서 만상은 수학적 질서관계를 가지고 이루어져 있는 것이며, 수학적 원리로 이루어지는 조화와 균제는 곧 가치 있고 아름다운 것으로서 세계의 속성으로 용인되었다. 에페소스(Herakleitos ho Ephesos)도 역시 조화속에 미를 보았으니 조화중에서도 볼 수 있는 조화보다 감추어져 있는 조화는 더욱 아름답다고 했다. 또한 구약성서의 세계에 있어서도 태초에 창조주는 공허와 암흑의 혼돈에 광명을 부여하고, 6일에 걸쳐 인간을 창조할 때 까지 질서를 부여함으로써 조화적 전일체(全一體)로서의 아름다운 우주를 창조했다고 기술하고 있다. 그리고 이 아름다운 자연속에서 인간이 살도록 마련했던 것이니, 이렇듯 대우주 자연은 아름다운 것으로서 의식되고 있음을 볼 수 있다.¹⁷⁾

그러나 자연물 모태로 한 우미양식은 자연의 풍경이나 경관 같은 외양적인 면만 중요시 하는 것은 아니다. 왜냐하면 자연물 근거로 한 디자인은 자연의 외양적인 것 보다는 오히려 생물이 가지고 있는 '생존원리'에 보다 많은 관심을 기울여야 하기 때문이다. 즉 생존을 위한 디자인 작업은 자연속에 내재되어 있는 유기적인 질서를 분석하고 의도적으로 인간의 목적에 알맞게 적용함으로써 보다 근본적인 차원에서 디자인에 관련된 여러 가지 문제를 해결할 수 있게 된다.¹⁸⁾ 이러한 원리는 디자인의 모체는 자연에 그 기반을 두고 있다는 것을 의미하며, 오늘날 새삼스럽게 바이오 디자인(bio-design)¹⁹⁾의 중요성이 강조되는 것도 바로 이와 같은 배경에서 기인하는 것이다.

그럼에도 불구하고 우리가 우미양식을 논할 때 자연물의 생존원리가 되는 '내적질서' 보다는 외양에 더 많은 관심을 기울이는 경향이 있고, 역사적으로도 우미양식은 자연물의 외적인 아름다움에 치중했음을 알 수 있다. 그러나 자연을 응용한 디자인은 -이미 언급한 것 처럼- 자연이 가지고 있는 속성, 즉 자신이 살아가는 환경과의 유기성을 통해 존재하는 것으로 그 존재양식은 생물학적 필연성에 의해 구성되며, 그것은 종의 개체보존을 위한 고유의 생존법칙인 것이다. 따라서 우미양식은 자연의 외양적인 것은 물론, 생물체의 생존법칙인 '내적원리'와 유기적인 관계에 의한 '질서'에 보다 많은 관심을 기울일 때 자연의 진정한 아름다움을 깨달게 될 것이다.

한편 자연의 아름다움을 디자인에 적용하려 했던 우미양식의 미학은 빅토리아 디자이너들을 원 기능주의의 미학과

는 전혀 다른 목표와 원리로 주장시켰다.²⁰⁾ 즉 그들은 역사적인 정확성을 무시하면서 까지 역사적 소재를 부활하여 왔으며, 이것이 우미양식 형태의 무엇보다도 우선하는 특징이었다.²¹⁾ 이러한 우미양식은 17세기 이탈리아에서 처음으로 나타났다. 그러나 영국의 저술가 프라이스(U.Price)가 '우미양식론(Essay on the Picturesque;1884)'을 저술하여 그 용어를 실용화 함으로써 디자인을 뜻하는 것으로 일반화 하였다.²²⁾ 이와 같은 우미양식은 직선 보다는 곡선, 구조 보다는 외관에 더 치중함으로써 실용성 보다는 미적 호소력에 중점을 두었다. 따라서 우미양식은 과도한 장식적으로 표면을 처리할 수 밖에 없었다. 이 양식은 빅토리아기를 거쳐 양식 변화의 과도기적 성격을 띠었던 아르누보기에 절정을 이루었으며, 그 당시의 역사적인 흐름에 따른 새로운 양식의 출현으로 인해 서서히 그 세력이 약화되어 갔다.

3-2. 기계양식

디자인의 양식은 그 독특한 속성으로 인하여 미학적인 측면에서 보다는 실용적인 측면에서 보다 많은 영향을 받고 진화되어 왔다. 따라서 디자인의 양식도 기능을 모든 것보다 중요시 했던 기계적인 양식을 띠게 되었다. 즉 19세기로부터 일기 시작한 기능주의 전통은 다가오는 세대의 예술철학으로서 타당성을 갖고 끊임없이 인식되어 왔으며, 그 원리는 더욱 실제적으로 응용되어 왔다. 기계생산에 의한 매끄럽고 장식 없는 기하학적인 형태, 그리고 그 본질적 특성인 기능성은 기계양식의 기본이 되었다. 이러한 원리는 구조, 재료, 형태와 기능의 진실성으로 대표되었던 원리를 말한다.²³⁾ 이와 같은 기계양식은 20세기 산업사회에서 더욱 두드러지게 나타나 20세기 디자인의 대표적인 양식으로 정착되었다.

역사적으로 볼 때 현대 개념의 디자인은 기계를 통한 대량생산 시스템에 의해 보다 많은 제품을 보다 많은 대중에게 보다 값싸게 제공함으로써 일상생활의 질적 향상을 도모함으로써 인간의 복귀구현을 실현한다는 기본취지에서 발생했고 예술 민주화의 이념(democratization de l'art)에 근거한 대중을 위한 생활수단과 인간생활의 질적 향상의 도구로서 발전 되었다. 이것은 디자인 가치의 대 변화를 예고하는 것이었다. 즉 종래의 생존과 생활을 위한 도구의 개념은 대부분 일품제작에 의존했기 때문에 생산자와 사용자가 거의 동일했고, 그렇지 않더라도 생산은 소량에 그쳐 그 혜택을 받을 수 있는 대상은 소수에 불과했다. 따라서 기계에 의한 양산은 디자인이 대중화를 위한 첫 걸음이 되었고 디자인의 가치도 공공적인 성격을 띠게 되었으며, 자연히 디자인의 양식은 기계양식으로 발전되었다.

그러나 디자인이 기계에 의해 양산되고 기계양식이 정착

하기 까지 한 차례의 큰 소용돌이를 거치게 된다. 즉 현대 개념의 디자인은 1760년 대 부터 1830년 대에 걸쳐 영국사회를 지배했던 산업혁명과 세계를 뒤바꾸어 놓은 프랑스 혁명에 의한 민주적인 사조와 합리적인 사상, 그리고 기계 문명과 공업화의 진전에 의해 물질 소유의 대중화가 이루어짐에 따라 점진적으로 발전되었다. 하지만 그 당시 수공예적인 특질을 말살시킨 초기 기계제품의 질은 매우 조잡했으며, 기계문명과 분업화에 의해 대량 생산된 생활제품의 질도 극도로 타락하게 되었다.

산업혁명 이후 급격한 변화에서 파생된 당시의 어지러운 상황에 대해 페브스너(N.Pevsner)는 다음과 같이 말하고 있다. 급격한 발전의 결과는 즉시 생산의 증대를 야기시켜 더욱 많은 노동자를 요구하게 되었고, 그 결과 도시인구는 빠른 속도로 불어나게 되었다. 이에 따라 도시는 비대해져 갔고, 새로운 시장이 형성되었으며, 시장의 수요를 충족시키기 위해서 보다 큰 규모의 생산이 요구되어 새로운 발명이 추진되었다. 또한 이러한 시장경쟁 소용돌이 속에서 소비자와 생산자를 당혹시키는 수 많은 기술혁신이 이루어졌다. 그러나 이것들을 적절하게 다듬어서 실제 생활에 적용시킬 수 있는 시간적 여유가 없었고, 대량생산 체제가 일반화 되면서 중세 부터 계속되어 온 수공업의 전통은 사라지게 되었다. 따라서 당시의 모든 생산품은 분별 없고 부도덕 한 제조업자들에 의해 주도 되었으며, 그 시기에 유명했던 몇몇 디자이너들조차도 산업의 성격에 대해 깊이 인식하지 못했고, 예술인들은 고고한 예술의 영역에서 탈피하지 못했다.²⁴⁾

1851년 영국에서 개최되었던 대 산업박람회(The Great Exhibition)²⁵⁾는 기계제품의 사회적인 가치와 디자인의 윤리를 생각하게 하는 계기를 마련해 주었다. 즉 조잡한 생활제품에 대한 윤리적인 문제가 집중적으로 거론 되었다. 당시 영국이 그들의 업적을 다른 나라들로 부터 평가받기 위한 기회를 마련하기 위해 개최한 이 박람회에는 세계 여러 나라의 제품들이 출품되었다. 여기에 출품된 새로운 재료와 기능적인 구조로 된 형태는 장식적인 전통적 양식에 대한 인습으로 쉽게 받아 들이지 못했고 기계제품의 방향도 완전히 정립되지 못했었다. 영국의 더 타임즈(The Times)는 이 박람회를 어떤 확고한 본질적인 원칙이 부재된 피상적이고 장식적인 디자인으로 가득찬 전시회라고 맹렬히 비난했다.²⁶⁾ 이와 같은 현상은 당시 기계제품에 대한 지식부족, 예술과 산업을 결합시킬 수 있는 능력과 인식의 부족 등으로 인하여 생활제품의 질을 떨어뜨렸다는 데서 기인되었다.²⁷⁾ 그러나 이 박람회는 다가올 미래사회의 기계제품 시대를 예고하는 중추적인 역할을 했고 기계제품의 질적 타락에 대한 반항을 함께 불러 일으켜 산업사회의 디자인 방향과 대량생산 제품의 윤리적인 문제와 가치문제를 정립할 수 있는 자극이 되었다.

기계양식은 초기 조잡한 기계제품의 타락에 민감하게 반

응했던 러스킨(J. Ruskin)과 모리스(W. Morris)의 기계부정과 수공예 부활에 의한 미술/공예운동(Arts and Crafts Movement)을 거쳐 19세기 후반에 본격적으로 사회적인 이슈가 되었다. 즉 19세기 이후 디자인의 가치문제에 새로운 방향을 제시한 베르크분트(DWB: Deutscher Werkbund: H. Muthesius)에 의해 1907년 뮌헨에서 결성³⁰⁾은 기계에 의해 대량생산된 생활제품의 질적인 문제와 제품의 규격화 문제를 구체적으로 거론함으로써 현대 디자인의 개념을 정리할 수 있는 기본적인 골격을 갖출 수 있게 했으며, 기계양식의 방향을 결정하는 물론 그 성격을 규정하는 근거를 마련할 수 있는 토대를 이루었다.

베르크분트의 이념, 즉 “미술과 산업과 기술 및 사업에 있어서 최상의 것을 선택하기 위해서, 또 산업적인 노력에 있어서 명백한 질을 성취하기 위해서 모든 것이 협조되어야 할 것이며, 또한 DWB는 이러한 질을 성취할 수 있고, 또 성취하고자 하는 모든 사람들의 집합체가 되어야 할 것이다. 그리고 우리 문화의 조그만 부분으로서가 아니라 문화 그 자체로서의 디자인을 인식하는 사람을 위해서 . . .”³¹⁾라는 그들의 신념은 기계에 대한 어떤 부정도 하지 않음은 물론, 오히려 기계생산을 완전히 긍정함으로써 현대 디자인의 기본 방향을 정리할 수 있는 모체가 되었다. 또한 베르크분트는 생활제품의 질을 높이기 위해 양질의 제품을 생산해야 하며, 이를 위해서는 합리적인 방법에 의해 기계제품을 규격화 시킴으로써 그 목적을 달성할 수 있다고 주장했다.

1914년 베르크분트는 쾰른에서 전시회를 가졌으며, 그 의의와 성과는 지금까지의 장식적인 디자인에서 탈피하여 장식 없는 디자인을 보여주었다는 데에 있다. 이 전시회에 출품된 대부분의 제품은 기능과 대량생산 기술의 조건에 의해서 제품의 형태가 결정되었던 것들 이었으며, 상징적인 것, 장식, 무늬 등 과거와 관련된 것은 모두 제거된 검소하고 기하학적인 형태의 디자인 이었다. 그 결과 현대 디자인은 일체의 과거에 연루되지 않은 독인 베르크분트의 비 역사적 형태 탐색으로 부터 비롯되어 순수하고, 기하학적이며 구조적이고, 기능적이며, 추상적인 조형적 특성을 모든 산업생산 제품에 실현할 수 있었던 것이다. 1924년에는 ‘장식 없는 형태(form without ornament)’라는 제목의 전시회를 개최하였는데 이 전시회의 결과는 장식 없는 형태가 ‘장식으로서의 형태(form as ornament)’라고 부를 수 있는 정도의 수준이 되었다.³²⁾ 이것은 그 당시의 장식에 대한 개념을 완전히 폐기하고 새로운 기계적인 양식을 창조한 구체적인 반증이 되었다.

기계양식은 19세기 당시의 생활속에 존재해 왔음에도 불구하고 인습적이고 전통적인 것에 대한 맹목적인 소수의 집착때문에 20세기 초에 이르러서야 그 합법성을 찾았으며 그것은 장식이 없는 것도 아름다울 수 있다는 기하학적인 형태를 주축으로 한 새로운 기계미학을 정착시켰다. 즉 19

28년 오장팡(A. Ozenfant)은 “생산된 형태란 기하학적이며, 우리는 기하학에 반응한다. 그것은 기하학은 직관적으로 우리에게 어떤 고도의 처방법이 되는 느낌(feeling)을 전달하게 때문이다. 그래서 그것은 마음의 즐거움이 되며 우리가 우리의 존재를 지배하는 법칙에 만족하게 되는 것이다.”³³⁾ 라고 함으로써 기계생산에 의한 미적 특징을 설명하고 있다. 따라서 새롭게 대두된 기계양식은 대부분 합리적인 형태를 추구한 기계에 의한 형태의 속성, 즉 간결성(simplicity), 청결성(cleanness), 기능성(function)으로 대표되었고, 그것은 탈 장식의 개념에서 비롯된 것이었다.³⁴⁾

1920년 대 까지 제품디자인에 있어서는 아직도 버나클러적인 제품에서 벗어나지 못한 면도 많았으나 바우하우스의 디자이너들은 기술혁신과 새로운 재료를 사용하여 새로운 양식을 실험함으로써 기하학적이고, 간결한 형태의 디자인을 창출하였다. 또한 1920년 대 중반 부터는 새로운 국제적 디자인 운동의 기반이 형성되기 시작했다. 모더니즘이라고 이름 붙여진 이 운동은 특히 건축분야에서 부터 크게 영향을 미쳤다.³⁵⁾ 그러나 모더니즘 운동의 정신은 산업생산 제품으로 부터 하이패션에 이르기 까지 모든 디자인 영역에 많은 영향을 주었다. 현재 까지도 모더니즘 디자인은 모든 생활의 영역에 까지 영향을 미치고 있다. 모더니즘 디자인은 하나의 양식이라기 보다는 개념적 접근이었다. 왜냐하면 모더니즘 디자인은 모든 디자이너에게 공통되는 어떤 특성이었음에도 불구하고 그 기본철학은 진실로 금욕적인 것, 자의식적인 것, 멋진 양식 등 다양한 것으로 해석되었기 때문이다.³⁶⁾

1차 세계대전 전 까지의 디자인을 지배했던 장식적인 요소들은 1920년 대의 새로운 시대정신에 적합하지 못했고, 장식은 과거의 것이 되어 버렸다. 이와 같은 시대정신에 비추어 볼 때 세기 말의 환상적이고 화려한 디자인은 더 이상 건축과 디자인에 적합하지 않았고, 그 대신 검소하고 기하학적이며, 기능적인 디자인이 더 적합했던 것이다. 다시 말해서 모든 디자인은 이 시대의 산업발전과, 대량생산, 기술에 의해서 결정되었고 형성되었던 것이다. 1925년에 출판된 르 꼬르뷔지에(Le Corbusier)의 책 ‘오늘의 장식미술’이라는 책에서 그는 “오늘의 장식미술은 장식을 갖지 않는다.” 라고 선언한 것은 모더니즘 디자인의 특성을 잘 대변한 말이다. 즉 모더니즘 디자인은 탈 장식적 이었고, 비 역사적인, 다시 말해서 과거의 그 어떤 것에도 연루되지 않은 순수하고, 절대적이며, 신선한 하나의 혁명이었던 것이다.³⁷⁾ 이런 맥락에서 볼 때 모더니즘은 기계를 수용하고 기능적이고 기계미학으로 대변되는 기계양식의 이념적인 배경이 된다는 것을 알 수 있다.

한편 기하학적인 형태에 기초를 둔 기계양식은 20세기를 대표하는 조형적 심볼이라고 할 수 있는 유선형(streamline)양식으로 까지 발전되고 구체화 되었다. 유선형

은 스피드에 초점을 맞추는 문제에서부터 공기나 물과 같은 유체속을 달릴 때 생기는 저항을 줄이기 위해 여러 가지의 아이디어와 실험을 거쳐서 만들어진 것이다. 즉 실험을 거친 결과 계란형의 윤곽과 매끄럽고 연속적인 표면이 유체속을 달리는 물체 -특히 고속으로 달리는 물체-에 있어서 저항을 적게하고 또한 진동을 막는 데 필요한 조건이라는 것이 확인되었다. 이렇게 발전한 유선형은 20세기의 요구 -스피드와 능률-를 만족시켜 주는 조건으로서 개발된 하나의 과학적인 산물이었다.³⁵⁾ 이와 같은 유선형은 순식간에 모든 디자인에 적용되었다. 또한 유선형의 유형은 움직이는 것에서부터 움직이지 않는 것에 까지 확대 적용되어, 속도와 능률과는 전혀 관련이 없는 물건에 까지 남용되었다. 1930년 대 미국의 이러한 상황은 '스트림라인(stream line)'이라는 말이 현대적이라는 의미의 표어가 되어 '스트림라인의 비지니스', '스트림라인의 정치'라는 표현 까지 나오게 되었다.³⁶⁾

그러나 어떠한 양식도 영원한 것으로 존속할 수 없는 것과 마찬가지로 유선형도 그 뛰어난 과학적인 논리에 근거를 두루 있음에도 불구하고 한 세대 전의 장식이 의미했던 것과 같이 또 다른 장식에 지나지 않았다고 평가되었다. 이와 마찬가지로 우리가 살고 있고 20세기를 풍미했던 기계양식은 1960년대 부터 서서히 밀려오기 시작한 새로운 물결로 인하여 그 빛이 퇴색되고, 새로운 양식에 의해 역사속으로 그 자리를 옮겨 앉게 되었다.

3-3. 표현양식

디자인의 양식은 변화하는 시대상황에 따라 새로운 양식으로 발전된다. 즉 디자인의 양식은 우미양식과 기계양식으로는 새로운 욕구를 충족시킬 수 없기 때문에 시대상황의 변화에 대처하고 사회적인 기대에 효과적으로 부응할 수 있도록 개성을 중요시 하고 디자인에 인간적인 '유우머와 재미'를 결집한 새로운 양식-표현양식으로 그 모습을 바꾸게 되었다. 이것은 이미 토플러(A.Toffler)가 '제3의 물결'에서 언급한 바와 같이 1960년 대 부터 서서히 일어나고 있는 사회변화와 밀접한 관계가 있다. 즉 그것은 후기 산업사회에서 필연적으로 나타난 '포스트 모더니즘(Postmodernism)'의 대두로 인한 디자인의 자유로운 표현행위에 의한 새로운 양식이다.³⁷⁾

포스트 모더니즘은 1949년 허드넛(J.Hudnut)에 의해 '포스트 모던(Postmodern)'이란 용어가 처음 사용된 이래 1954년 토인비(A.Toynbee)는 이 용어를 우리의 다원론적 시대에 포괄적으로 적용하였고, 또한 1964년 존슨(P.Jonson)과 1966년 페브스너(N.Pevsner)에 의해 계속 사용되면서 하나의 전문술어로서 자리를 잡게 되었다.³⁸⁾ 이 새로운 운동은 인간의 감각적인 능력에 어필(appeal)하기 위하여 기존의 재

료와 형태의 개념에 일대 혁신을 가한 모험적인 것이었다.

예술과 문화전반에 걸쳐 나타난 포스트 모더니즘 경향이 모더니즘에 대한 반발과 반성 그리고 탈피로 부터 시작되었 듯이 디자인에 있어서의 포스트 모더니즘의 경향은 기능주의로 대변되는 모더니즘 디자인에 대한 반발로 부터 시작되었다. 즉 '급진적인 디자인(radical design)', '반 디자인(anti design)', 또는 '역 디자인(counter design)'이라고 불려지는 포스트 모더니즘 디자인 운동은 그 이름이 의미하는 것 처럼 모더니즘 디자인에 대해 철저한 반기를 들었다. 따라서 이 운동은 적어도 이론적으로는 자본주의 및 과시적 소비와 밀접하게 연결된 현상에 대한 하나의 해독제가 되었으며, 또한 그것은 대중들의 기호 특징을 기본적 요소로 포용하는 보다 환경적이고 인간적인 디자인 철학을 제시하려는 데 주력했다.⁴⁰⁾

제비스(S.Jervis)에 의하면 1960년 대에 모더니즘은 하나의 양식으로 뚜렷하게 정착되었다. 단순성(simplicity)이야말로 이 경향의 특징이다. 장식은 감소되고 기능적 효율과 솔직성을 취하기 위하여 비록 경비가 더 들더라도 청결하고 말쑥한 형태가 추구되며, 재료는 직접적인 표현을 위하여 구사된다. 그러나 시간이 흐르면서 당연히 그 반대 운동이 제기되고 있는 데, 그것이 소위 포스트 모더니즘이다. 처음 이 운동은 산재한 레지스탕스적인 산발적인 반란이었으나 곧 통일된 개념으로 나타나게 되었다. 언제나 현대적 노선에 반기를 들고 대항하던 표현주의자들, 버림받은 역사주의자들, 구태의연 한 미술공예가들이 주목의 대상이 되었다. '70년 대의 새 세대들은 강력한 아르데코(Art Deco)적 뉘앙스를 지닌 노골적인 신 고전주의(Neo-Classicism), 지방색이 강한 미술공예의 재현, 모더니즘 그 자체를 순화, 양식화 하여 재현한 것들은 추구하고 있다. 근본적으로 새로운 미학으로서 완벽하고도 지배적인 영향력을 행사했던 모더니즘의 권세는 이미 지나갔다.⁴¹⁾

한 시대의 예술방식 이면서 동시에 삶의 패턴으로 자리잡은 포스트 모더니즘의 특징을 존 워커(J.A.Walker)는 다음과 같이 요약하고 있다. 첫째, 각 시대는 오직 하나만의 양식을 갖는다는 모더니즘의 이념은 양식의 다양성이 존재한다는 이념에 의해서 거부된다. 절충주의와 혼성잡동 양식이 유행한다. 오직 하나의 양식만이 지배적으로 나타나지 않는다. 둘째, 역사와 전통(모더니즘의 역사를 포함하는)은 다시 유용하게 되고 그래서 '인용'을 사용하는 레트로 양식과 여러 가지 옛날의 양식들을 재 순환 시키거나, 풍자적으로 개작하는 패로디, 혼성하고 모방하는 것 등에 관련되는 콜라주 테크닉이 유용하게 된다. 셋째, 장식과 꾸밈은 다시 수용된다. 넷째, 복잡하고 다단함과 모순(로버트 뵘추리의 책 제목), 그리고 애매함이 간결성, 순수성, 합리성을 대신하는 가치이다. 고급문화와 저급문화, 순수미술과 상업미술의 양식이 혼합되어 교양과 지식이 다른 여러 가지 수준의 관객에서 호소하는 다양한 측면

의 원을 거리에 순응할 수 있는 건물을 제작하는 방법이 장려된다. 다섯째, 포스트 모더니스트는 의미에 관계한다. 다시 말해서, 이들은 모든 종류의 여러 가지 설명을 작성하는 데에 사용될 수 있는 언어로서 건축과 디자인을 취급한다.⁴²⁾

포스트 모더니즘에 의한 디자인의 변화에 대해 베이너스(K. Baynes)는 디자인은 기능적 이어야 할 뿐만 아니라 반드시 인간적 이어야 한다고 주장하고, 이와 관련하여 다음과 같이 말하고 있다. 현재 가장 관심의 대상이 되는 것은 복잡한 사회에서 개인과 각 개인이 갖고 있는 개성의 표현이 증가되고 있다는 것이다. 만일 이것이 보다 많은 장식과 보다 화려한 색채와 보다 다채로운 것을 추구함으로써 일상생활을 보다 즐겁게 해주는 것을 의미 한다면, 디자인은 이것을 받아들이는 데 면협적 이거나 도덕적인 문제를 거론할 필요는 없을 것이다.⁴³⁾ 이러한 포스트 모던 운동은 한 시대를 풍미했던 기능주의에 입각한 기계양식을 대체할 수 있는 표현양식의 출현을 예고하는 뚜렷한 징후였다. 따라서 표현양식은 도식화 된 기계양식의 모순을 제거하고 표준화 된 디자인에서 탈피하여 인간을 심리적/정서적으로 즐겁게 해 줄 수 있는 해학과 독특한 재치 그리고 회화적인 요소를 디자인에 가미함으로써 한 물건은 실용적인 측면에서 뿐만 아니라, 오브제로서의 상징적인 의미를 함께 지닌 인간적인 가치에 보다 중점을 둔 새로운 양식으로 대변된다고 볼 수 있다.

디자인의 표현양식을 태동시킨 포스트모던 운동의 독보적인 선구자는 이탈리아의 에토레 소트사스(Ettore Sottsass Jr.)⁴⁴⁾ 이었으며, 그가 주축이 되어 설립한 멤피스(Memphis)⁴⁵⁾는 포스트 모더니즘 디자인을 가장 잘 대변하는 그룹으로 간주되고 있다. 즉 멤피스 그룹은 모더니즘 디자인의 고립된 입장에서 새로운 대안을 심각하게 주장하여 기성사회에 충격과 자극을 주었다. 또한 그들은 자본주의의 폐단인 소비저항적 윤리를 거절하며, 소비와 동격이 되는 디자인을 부정하였기 때문에 아직은 하나의 대안으로 제시되고 있다. 그럼에도 불구하고 그들의 작업이 현재 디자인계에 던져준 충격과 자극은 엄청난 것이었다.⁴⁶⁾

멤피스 디자인은 현대의 사회적 규범에 가려져 있던 인간 생활 환경의 사적인 측면을 재 발견 시켜 주었다는 역사적 의미를 갖는다. 멤피스 디자인이 야기시킨 파급 효과는 1970년대 미술에 있어서 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp) 등에 의한 다다이즘(Dadaism)의 그것에 필적하는 결과를 가져 왔다. 멤피스 디자인의 의미는 단지 오브제 자체에 대한 것 이상으로, 그들이 표명한 정치적 진술에 놓여져야 할 것이다. 즉 삶에 있어 시적인 존재성과 그에 대한 예측 불허의 은유는 사회의 규범체계와 그 체계들이 의존하는 권력 구조체들에 대한 혹독한 비판이라고 할 수 있다. 이는 마치 뒤샹이 1917년 기존의 제도권 미술에 찬물을 끼얹기 위해 화장실의 소변기를 '샘(Fountain)'이라 이름 지워 화랑에

갖다 놓았을 때 일어났던 상황을 생각나게 해준다. 뒤샹의 '샘'을 두고 당시 미술계는 그것을 예술개념의 확대로 보아야 하느냐 마느냐에 초점을 맞춰 공명불응을 불러 놓았지만, 뒤샹에 있어 그것은 '엠티나 먹어라!' 식의 냉소적인 의미 그 이상도 그 이하도 아니었다. 그러나 뒤샹식의 성격화 하는 밝은 색과 패턴들의 과잉적 모습들은 마치 어릿광대의 웃음 뒤에 남겨진 오늘날 세계의 어두운 모습을 비추는 듯하다.⁴⁷⁾

멤피스에 의해 시도된 표현양식은 디자인계에 큰 반향을 불러 일으켰으며, 1970년 디자인계는 '멤피스 공해'라는 말이 나올 정도로 그 영향력이 명백했고 파급효과도 컸다. 이와같이 현대 디자인에 지대한 영향을 미친 멤피스 디자인에 대해 1991년 이 그룹의 대변이었던 안드레아 브란치(Andrea Branzi)는 새로운 디자인의 목적을 다음과 같은 다섯 가지 방향에서 디자인 하는 것이라고 말했다.⁴⁸⁾

첫째, 전체보다는 부분적인 것에 대한 자유로운 불연속성을 강조하는 것. 둘째, 가능한 한 불가사의 한 디자인, 그리고 새로운 의미를 갖는 새로운 언어적 '표현' 특질을 탐색하는 것. 셋째, 우리들의 생활경험 속에 지금 유행하고 있는 모든 가능한 관용어를 재 순화 시키는 것. 넷째, 자유의 기호와 창조적인 발명의 숭고함으로써 장식과 색채를 회복하는 것. 다섯째, 에르노노믹스의 한계를 넘어 인간과 그들이 사용하는 물건과의 정서적 관계를 회복하는 것.⁴⁹⁾

화려한 색채, 다양한 형태, 그리고 정직의 부활에 의한 표현양식으로 대변되는 포스트 모더니즘 디자인의 출현은 이 시대의 당연한 결과인지도 모른다. 기존의 산업사회에서 기능주의로 일괄 되었던 디자인은 새로운 활력소를 필요로 하게 되었고, '적은 것이 많은 것이다.(less is more)'라는 경제적인 디자인을 강조했던 슬로건은 미국의 건축가 로버트 벤츄리(Robert Venturi)가 '적은 것은 지루하다.(less is bore)'라고 함으로써 궁극주의적 디자인에서 보다 인간적인 측면을 강조하는 방향으로 전환되어 가고 있다. 즉 그들은 지루하고 획일적인 디자인에서 벗어나려 했으며, 이러한 시도는 소비계층의 다변화와 첨단기술의 덕택으로 다품종 소량생산을 가능하게 함으로써 새로운 디자인 철학에 궁추된 젊은 디자인너들에게 새로운 디자인의 철학과 방향을 제시하는 역할을 했다. 그러나 이 시대를 풍미하고 있는 표현양식도 영원할 수는 없다. 그것은 우미양식과 기계양식이 새로운 물결에 의해 그 세력이 약화된 것과 마찬가지로이다.

4. 결론

디자인은 끊임없이 변해왔다. 이에 따라 디자인의 양식도 변해왔다. 특히 르네상스 시대의 역사화자인 바사리(

Vasari)는 양식은 인간의 육체와 마찬가지로 태어나서 성장하고 늙어서 죽는다고 했다.⁵⁰⁾ 이것은 양식이 일정 불변한 것이 아님을 말해주는 것이며, 그 변화는 기존의 것이 강하면 새로운 것이 서서히 생성되고 새로운 물결이 강하게 밀려오면 기존의 것이 빠르게 소멸된다는 것을 나타내주는 것이다. 디자인 양식도 이와 같은 법칙을 벗어날 수는 없다.

그렇다면 디자인 양식 변화의 주된 요인은 무엇인가. 본문에서 고찰한 바에 의하면 디자인의 양식은 많은 요인에 의해 변화하지만 주된 요인은 도구를 사용하는 인간의 생활양식에 의한 변화, 새로운 것의 출현을 가능케 하는 과학기술에 의한 변화 그리고 서로 다른 사회의 시대상황에 따라 다양하게 변화한다는 것을 알 수 있다. 즉 디자인의 양식은 어느 특정 사회와 시대의 디자인 가치를 대변해주는 역할을 하며, 가치의 변화에 따라 양식도 변한다. 따라서 디자인 양식에 대한 고찰은 디자인의 가치를 이해하는 데 중요한 지침이 되고, 양식의 변화로부터 디자인 가치의 변화를 추론할 수 있으며, 더 나아가서 디자인의 양식은 한 시대와 사회의 생활문화를 이해하는 중요한 열쇠를 제공함으로써 보다 나은 디자인 가치의 창출을 가능하게 해 준다고 볼 수 있다.

<주>

- 1) 백기수, 예술의 사색(서울: 서울대학교 출판부, 1986), P. 148.
- 2) Ibid, P.148.
- 3) Heinrich Woeffflin, Principles of Art History: 김민수, 모던 디자인 비평(서울: 안 그래픽스, 1994), P. 31.
- 4) 김민수, 모던디자인 비평(서울: 안 그래픽스, 1994), P.31-32.
- 5) 백기수, 예술의 사색, P. 148.
- 6) 김민수, 모던디자인 비평, P.32.
- 7) Ibid, P.33.<자세한 내용을 참고하기 바람, PP.33-35>
- 8) 백기수, 예술의 사색, PP.148-149.
- 9) 김민수, 모던디자인 비평, P.35.
- 10) 백기수, 예술의 사색, P.149.
- 11) 백기수, 미학(서울: 서울대학교 출판부, 1987), P.3.
- 12) Ibid, P.4.
- 13) Ibid, P.4-5.
- 14) Ibid, P.4.
- 15) James S. Ackeman, "style", Problems in Aesthetics(NY: Macmillian Publishing Co., Inc, PP.309-312.
- 16) 백기수, 미학, PP.1-2.
- 17) Ibid, P.2-3.
- 18) 이재국, 디자인 가치론(청주: 청주대학교 출판부, 1992), PP.7-8.
- 19) 바이오 디자인(bio-design)이란 용어는 1980년 대 루이지 콜라니(Luigi Colani)에 의해 탄생되었다. 바이오 디자인은 자연에 기반을 두고 자연물의 존재원리를 모방 또는 응용하는 디자인 과정을 뜻한다. 즉 바이오 디자인은 자연으로 부터의 유추를 통해 인위적인 시스템(man-made system)의 발전을 기하려는 생물공학(biological engineering)과 방법론적 접근(methodological approach)과 다시 이러한 접근을 제어/관리하는 수단으로서 자연과의 보상적 균형관계를 통해 의미 있는 유기적인 질서를 부여하려는 디자인의 생태학적 접근(ecological approach)을 그 개념적

모델로 삼고 있으며, 이것은 모든 디자인 방법론의 본질적인 근원이 된다. 따라서 바이오 디자인의 기본적인 근거는 자연에 두고 있으며 자연계가 이루고 있는 모든 형태는 유기적인 관계에 의해 발달된 생존을 위한 기능체로 형성되어 있다. 이것이 생존을 위한 도구개발의 모체가 되고 또한 디자인 과정의 기초적인 근거가 되는 것이다. 이와 같은 사실은 디자인의 생성과정을 유추해 보면 더욱 명백하게 드러난다. 그것은 디자인은 근본적으로 적자생존의 자연환경에서 인간이 추구하는 가장 바람직 한 삶을 영위할 수 있는 인공환경을 조성하는 과정에서 자연에 적응하고, 그것을 개조하는 데 필연적으로 수반된 도구의 개발에서 비롯 되었다고 볼 수 있기 때문이다.

20) A Ferebee에 의하면 디자인에 있어서 역사적인 용어를 다른 양식들과 같은 것으로 생각하며, 양식의 기본적인 요소로서의 자연지향적 방식과 기계지향적 방식의 중요성을 무시하는 데 습관이 되어 버렸다고 말하고 있다. 즉 그는 빅토리아 시대 부터 현재 까지 디자인의 양식은 이 두 가지 방식이 어원화 된 채 방치되어 왔다고 말하고, 산업시대의 보다 쓸모 있는 방법을 기계지향적 방식과 자연지향적 방식을 그 방식들의 초기(Victoria), 중기(Art Nouveau), 후기(Modern)의 발전단계를 추적하는 것이라고 생각했다. 또한 그는 기계를 긍정하는 물품들은 각을 이룬 직선을 지향하며 빅토리아기에는 원 기능주의적(Proto-Functionalist), 아르누보기에는 선형적(Rectilinear), 현대에는 기능주의적(Functionalist)으로 불려지는 반면, 자연을 긍정하는 물품들은 생태학적 곡선을 지향하며 빅토리아기에는 우미양식적(Picturesque), 아르누보기에는 곡선형적(Curvilinear), 현대에는 표현주의적(Expressionist)으로 불려진다고 했다.

21) Ann Ferebee, 유근준역, 디자인 역사(서울: 청우, 1983), PP.18-28.

22) Ibid, PP.18-19.

23) 정시화, 현대디자인 연구(서울: 미진사, 1991), P.165.

24) Nicolaus Pevsner, Pioneer of Modern Design(NY: Penguin Books, 1975), P.45.

25) 1851년 영국이 그들의 산업발전을 전 세계에 과시하기 위해 마련 하였던 대 산업박람회(The Great Exhibition of the Works of All Nations 1851, 또는 Crystal Exhibition)는 오늘날 산업박람회(Exposition, Expo)의 효시가 된다. Joseph Paxton이 설계 하였던 수정궁은 세계적인 관심이 되었고, 또 논쟁의 대상이 되었기 때문에 수정궁 박람회라고도 한다. 박람회의 실질적인 발안자는 빅토리아 여왕의 남편인 Albert공 이었다. 박람회의 건물에 세워졌던 수정궁은 철과 유리로 축조되었기 때문에 기술혁신과 새로운 양식을 예견하는 것으로 상징되었고, 또한 이 수정궁 속에 진열되었던 세계 여러 나라 제품의 형태와 그 질은 기계시대를 의미하는 것으로서의 의의를 가졌다. 많은 사람들은 이것이야말로 살아 있는 산업백과사전이라 말했다. 빅토리아 여왕 자신도 기계부분에 대해서는 많은 흥미를 느끼고 인간정신의 위대한 찬미라고 논평했다고 전해진다. 새 시대의 기계문명의 발전을 과시한 박람회는 영국 뿐만 아니라 그후 다른 여러나라에서도 개최되었다. 1876년의 필라델피아 백년제(Centennial Exposition in Philadelphia: The Philadelphia Exhibition of 1876)와 1878년의 파리 대 박람회 (Paris Exposition), 1893년의 세계 만국박람회(World's Columbia Exposition)등은 기능으로부터 합리적인 형태를 추구하였던 산증거였다. 수정궁 박람회는 당시 The Society of Arts(현재 The Royal Society of Arts)에 의해서 추진 되었다.

26) Gillion Naylor, The Arts and Crafts Movement (Norwich: Fletcher & Son Ltd., 1980), P.24.

27) Ibid, P.22.<참조>.

28) Hermann Muthesius에 의해 결성된 DWB는 이전 까지의 디자인에 관련된 많은 성과의 흐름을 하나로 통합하고, 그로부터 20세기적 시점에서 소위 근대적인 디자인의 커다란 흐름을 이끌어 내는 합류점 이라고 볼 수 있다. DWB는 공작운동(만들기)을 일반 문화운동(가장 수준 낮은 것으로서가 아닌)으로 보고자 한 일종의 문화운동으로서 미술(art)과 공업(industry)과 상업(trade)의 각 분야에서 최고의 지혜를 집결하여 생활에 사용되는 생산품의 질을 향상시키는 데 있었다. DWB는 1910년 광령에서 "양질생산은 단순한 재료와 기술 그리고 기능면에서의 질인 것이며, 미적 또는 형식적인 면에서의 질이 아니다" 라고 언급 함으로써 처

음 부터 공업명명 속에서의 디자인을 고려했다고 말할 수 있으며, 생산수단 으로서의 기계를 긍정하는 태도를 표명했다. 즉 DWB는 그 이전의 개별적인 성과를 생활에 적합하게 디자인 하는 방향으로 통합화 하고 연구하 한다는 데 그 결성의 주목적이 있었고, 이것이 디자인사에 하나의 전기를 마련했다고 볼 수 있다.

29) Gillian Naylor, The Arts and Crafts Movement, P.186.

30) 정시화, 산업디자인 150년-디자인사의 주제 (서울: 미진사, 1991), P.109.

31) Herwin Schaefer, The Roots of Modern Movement: 정시화, 현대디자인 연구, P.174.

32) 정시화, 현대디자인 연구, P.174.

33) 하나의 미학이념으로서 모더니즘은 약 125년간 서방세계의 예술계를 지배해 왔으며, 그 중심적인 가설과 주제는 다음과 같이 요약된다. 첫째, 모더니스트들은 새로운 시대의 기계와 기술이 탄생한 토양 위에서 빅토리아 시대의 미술과 디자인의 질서주의와 양식적 아나키즘을 거부했다. 그렇기 때문에 새로운 상황에 적합한 새로운 형태를 개발할 필요가 있다고 모더니스트들은 생각했다. 새로운 재료, 기계기술을 사용하거나 형태는 기능으로부터 유래한다는 원리에 바탕을 둔 모던 스타일과 새로운 스타일을 창조하는 것이 본질적인 것이라고 생각하는 모더니스트들도 있었는가 하면, 이러한 원리에 바탕을 둔 미술과 디자인은 스타일이 없어야 한다고 믿었던 모더니스트들도 있었다. 둘째, 모더니스트들은 새로운 시대 이른바 근대화가 서서히 진전되기 시작했다고 믿었기 때문에 이들은 과거의 것, 역사적인 것 그리고 전통적인 것은 완전히 타파되기를 주장했다. 그리고 이들은 간결성, 명쾌성, 균등질, 순수성, 질서와 합리성의 가치를 신봉했다. 셋째, 모더니스트들은 국가적, 지역적 양식과 버나클러 양식을 거부했으며, 오로지 국제적 양식만 찬성하였다. 다시 말해서 모더니즘의 원리는 국제적으로 통용될 수 있다고 주장했다. 다섯째, 모더니스트들은 건축가들과 디자이너들은 미래의 예술이 제작될 것이라고 공언하였다. 또한 이들은 사회주의 이념에 의해서 고취되기도 했으며, 인간의 행동을 개선할 훌륭한 새 세계를 창조하기 위해서 옛 질서를 휩쓸어 버리기를 바랐다.

34) 정시화, 산업디자인 150년-디자인사의 주제, P.134.

35) Ibid, P.138.

36) 박대순역, 현대디자인 이론의 사상가들(서울: 미진사, 1983), P.124.

37) Ibid, P.124.

38) John Hospers는 예술을 논할 때 표현이란 낱말이 대충 네 가지 다른 의미로 해석될 수 있다고 한다. 첫째, 표현은 과정을 뜻한다. 그것은 예술가가 예술작품을 창작하는 과정에 있어서의 활동을 의미한다. 예술가는 말로 할 수 없는 것을, 혼란스러운 것을 성공적으로 나타낸다는 뜻에서 예술을 표현이라고도 한다. 이는 예를 들어 "그 예술가는 무엇인가를 표현한다." 라고 할 때의 표현의 뜻이다. 둘째, 표현은 한기를 뜻한다고 한다. 예술 작품이 어떤 감정을 감상자의 마음에 불러 일으킨다는 뜻이다. 예를 들어 "그 곡은 음조가 슬픔을 표현한다" 고 할 때의 표현의 뜻이다. 셋째, 표현은 전달이라는 뜻으로 사용된다. "그 예술가는 표현을 잘한다." 라고 할 때의 표현의 의미로 그것은 예술가의 의도가 예술 감상자에게 잘 전달 된다는 뜻이다. 넷째, 표현은 예술작품의 속성소를 가리킨다. 예를 들어 "그 음악은 표현적이다." 라고 할 때의 의미로 예술가나 예술 작품의 감상자와는 관계없이 그 작품 속에 객관적으로 내재해 있는 어떤 성질을 의미한다. 표현이란 말의 네 가지 의미, 즉 과정적, 한기적, 전달적 그리고 속성소적 의미는 물론 서로 다르지만 그들은 다 같이 정보적, 즉 표상적 뜻을 갖지 않는다는 점에 있어서 일치한다. 표현을 과정이라 함은 예술가의 창작 활동이란 측면에서 얘기되는 것이고, 표현을 한기라는 뜻으로 보는 것은 예술 작품의 기능적인 면에서 정의된 것이며, 표현을 전달로 설명하는 것은 예술가와 감상자의 관계를 두고 설명한 것이다. 끝으로 표현을 속성소로 보는 것은 예술 작품을 사물적인 측면에서 파악한 것이다. (박이문, 예술철학, 서울: 문학과 지성사, 1988), PP.38-39.

39) Charles Jencks, 김봉현역, "포스트 모던 건축의 영역 논쟁", 권택영 편, 포스트 모더니즘과 문화(서울: 문예 출판사, 1991), P.244.

40) Penny Spake 외, 편집부역, 현대 디자인의 전개(서울: 미진사, 1990), PP.269-270.

41) Simon Jervis, Dictionary of Design and Designers(NY: Penguin Books,1984), P.333.

42) John.A.Walker, Art in the Age of Mass Media: 정시화, 산업디자인 150년-디자인사의 주제, PP.269-270.

43) Helen Marie Evans, Man the Designer(NY: Macmillan Publishing Co.,inc.,1973), P.156.

44) Ettore Sottsass Jr. 는 1917년 인스브르크에서 건축가의 아들로 태어나, 1939년 Turin Polytechnic을 졸업했다. 군에서 제대한 후 1946년 밀라노에서 건축업무를 개시 하였다. 그는 가구와 도자기를 디자인 하였고, 1958년에는 Olivetti 전자 사업부의 디자인 컨설턴트가 되었다. 그는 Oriade, Zanotta,Artemide사에 많은 디자인을 해 주었다. 1961년 인도 여행을 계기로 그는 동양의 신비주의 철학에 관한 흥미를 발전시켜 나갔다. 1972년 뉴욕 현대 미술관이 주최한 'Italy: The New Domestic Landscape'에 출품할 수 있고, 가변성을 지닌 플라스틱 쉼터(shelter)를 선보였다. 이 때 부터 한편으로는 인습타파적 이면서도 다채로운 새로운 스타일을 전개 시켰다. 이 새로운 것은 1950년 대 대중 스타일을 많이 반영하고 있으며, 때때로 너무 무리있고 과장된 비평에 의해 지명 되기도 하였다. 이 같은 그의 작품들은 알키미아 스튜디오에서 제작 되었으며, 1981년 봄 부터는 자신의 밀라노 소재 Memphis에서 같은 뜻을 지닌 포스트 모더니스트들인 M. Graves, T.Jones, H.Hollein, S. Kuramata등의 작품들과 함께 그의 가구와 조명기구를 선보이고 있다.(Simon Jervis, Dictionary of Design and Designers, PP.455-458.

45) 1980년 겨울밤, Sottsass Jr.는 자태에서 뜻이 맞는 여러 젊은 건축가들과 함께 그들의 새로운 회사 창설을 의논 하였다. 그들의 논리를 세상에 보급하고 문화적 아이덴티티를 확립하기 위한 실험실이자 판매가게를 설립한다는 데 모두 의견이 일치 하였다. 오디오에서 흘러 나오는 록 딜런의 노래 가사에서 'Memphis'라는 표제를 따 이 회사를 멤피스라고 부르기로 하였다. 멤피스는 부르스, 테네시, 로큰롤, 미국, 이집트의 도시 Ptah신의 신성한 거리... 등의 이미지를 함축하고 있어 그들의 취향을 잘 반영해 주었다. 1981년 9월 18일 밀라노의 멤피스 가게에 55점의 신작 가구, 시계, 조명기구, 도기, 카페트 등이 전시 되었고, 2500여명이 관람 하였다. 이 전시회는 전 세계를 경악 시켰다. Sottsass외에는 대부분 30세 미만의 젊은 디자이너들이 디자인한 자유 분방하고 과격한 이들 디자인은 새로운 기능과 자유를 창조한 것으로 평가 되었다.

46) 서병기, "현대 포스트 모더니즘과 Ettore Sottsass Jr.의 디자인세계" 산업 디자인 78호(서울: 산업디자인 포장개발원, 1985), P.40.

47) 김민수, 모던디자인 비평, P.129.

48) 정시화, 산업디자인 150년-디자인의 주제, P.264.

49) Richard Horn, Memphis: 정시화, 산업디자인 150년-디자인사의 주제, PP.264-266.

50) James S.Ackerman, "Style", Problems in Aesthetics, P.312.

참고문헌

- 권택영 역, 포스트 모더니즘의 문화, 서울: 문예출판사, 1991.
- 김민수, 모던 디자인 비평, 서울: 안 그라픽스, 1994.
- 미진사편집부역, 현대 디자인의 전개, 서울: 미진사, 1990.
- 박대순역, 현대 디자인 이론의 사상가들, 서울: 미진사, 1983.
- 백기수, 예술의 사색, 서울: 서울대학교 출판부, 1986.
- 백기수, 미학, 서울: 서울대학교 출판부, 1987.
- 유근준역, 디자인의 역사, 서울: 청우, 1983.
- 이순혁역, 20세기 디자인과 문화, 서울: 가치, 1995.
- 이재국, 디자인 가치론, 청주: 청주대학교 출판부, 1992.
- 정시화, 현대 디자인 연구, 서울: 미진사, 1981.
- 정시화, 산업디자인 150년-디자인사의 주제, 서울: 미진사, 1992.
- 한영호, 김홍기역, 현대 디자인의 이해, 서울: 기문당, 1992.
- Ackerman, James S., "style". Problems in Aesthetics, NY: Macmillan Publishing Co.,inc.,1970.
- Evans, Helen M.,Man the Designer, NY: Macmillan

Publishing Co., Inc., 1973.

- Naylor, Gillian., The Arts and Crafts Movement, Norwich: Flether & Son Ltd., 1980.
- Neutra, Richard., Survival Through Design, London: Oxford univ. Press, 1954.
- Pevsner, Nicolaus, Pioneer of Modern Design, NY: Penguin Books, 1975.