



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2019년 8월
박사학위 논문

절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화 연구

- 본인의 실험적 타이포그래피 작품을 중심으로 -

조선대학교 대학원

디자인학과

윤 대 진

절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화 연구

- 본인의 실험적 타이포그래피 작품을 중심으로 -

A Study on Typographical Visualization Inspired
by The Absolute and The Relative

Focusing on Self-produced Experimental Typography Works

2019년 8월 23일

조선대학교 대학원

디자인학과

윤 대 진

절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화 연구

- 본인의 실험적 타이포그래피 작품을 중심으로 -

지도교수 임 채 형

이 논문을 디자인학 박사학위 신청 논문으로 제출함






2019년 4월

조선대학교 대학원

디자인학과

윤 대 진

윤대진의 박사학위논문을 인준함

위원장	조선대학교	교수	김봉철 
위원	한려대학교	교수	이승정 
위원	조선대학교	교수	손영미 
위원	조선대학교	교수	장재욱 
위원	조선대학교	교수	임채형 

2019년 6월

조선대학교 대학원

목 차

I. 서론	1
1. 연구배경 및 목적	1
2. 연구방법 및 범위	7
3. 선행연구 고찰	10
II. 절대와 상대의 사유와 타이포그래피	12
1. 통시적 관점의 절대와 상대의 해석	12
1) 절대와 상대의 일반적 개념	12
2) 동양 인문학에서의 절대와 상대	15
(1) 도가(道家)의 道	15
(2) 불교(佛敎)의 眞我	21
(3) 힌두교의 브라흐만과 아트만	27
3) 서양 인문학에서의 절대와 상대	31
(1) 소크라테스의 無知의 知	31
(2) 마틴 부버의 나와 너	35
(3) 폴 틸리히의 소외	42
4) 절대와 상대의 사유에 따른 개념 정립	47
2. 타이포그래피 고찰	52
1) 시대에 따른 타이포그래피의 개념	52
(1) 문자의 기원 이후 수작업 시대	54
(2) 구텐베르크의 금속활자 개발 이후 활자의 시대	55
(3) 디지털 타이포그래피 시대	57
2) 타이포그래피의 시지각(視知覺) 인지에 따른 표현 양상	59
(1) 판가독적 정보전달을 통한 텍스트	59
(2) 심미적 형태변형을 통한 시각 유희성	61
(3) 소재의 다양화를 통한 융·복합화	64
3) 현대 타이포그래피의 사유적 표현	66
(1) 타이포그래피의 사유적 표현의 정의	66
(2) 현대 타이포그래피의 사유적 표현 사례	67
(3) 현대 타이포그래피의 사유적 표현 전개양상	78
4) 타이포그래피의 시각 조형요소 선별	81
(1) 형태	84
(2) 색상	86
(3) 질감	89
(4) 공간	90
3. 소결	92

III. 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화	95
1. 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화의 의미	95
1) 사유에 따른 시각화의 의미	95
2) 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화의 의미	96
3) 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각언어의 의미	99
2. 절대의 해석에 따른 타이포그래피 시각언어	100
1) 경계 없는 무형의 바탕 형태	101
2) 무색(無色)의 순수 투영	103
3) 표면 없는 무(無)존재의 질감	105
4) 분화 없이 툭 터진 무한 허공	107
3. 상대의 해석에 따른 타이포그래피 시각언어	110
1) 직선적 분할의 형태	111
2) 있음으로 인한 분별색(分別色)	113
3) 존재에 따른 유용(有用)의 질감	115
4) 실존적 닫힘구조 공간	118
4. 소결	120
IV. 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 구상	122
1. 서체 구현	124
2. 작품 구현	133
1) 경계(境界, boundary)	133
2) 생성(生成, formation)	137
3) 분화(分化, division)	141
4) 고착(固着, rootedness)	145
5) 속박(束縛, fetter)	149
6) 전환(轉換, switch)	153
7) 회귀(回歸, recurrence)	157
V. 결론	161
1. 연구의 결론	161
2. 기대효과 및 시사점	165
참고문헌	167

【표】

[표 1] 본 연구를 위한 선행연구 동향	10
[표 2] 노자의 상선약수로 비추어 본 절대의 속성	18
[표 3] 김진웅과 박홍규의 부버의 너와 그것의 관계 규정	40
[표 4] 동서양 인문학에서의 절대와 상대의 개념과 특성	48
[표 5] 절대와 상대의 유형별 분류를 통한 키워드 도출	50
[표 6] 절대와 상대의 키워드 재정의	51
[표 7] 타이포그래피의 시대적 발전	53
[표 8] 타이포그래피의 가독성을 결정 짓는 요인	61
[표 9] 빔 크로우웰이 분석한 1910~20년대 실험적 타이포그래피와 기능주의적 타이포그래피 실험	67
[표 10] 사례조사를 통해 알아 본 현대 타이포그래피의 사유적 표현	79
[표 11] 문헌과 선행연구를 통해 도출한 연구자별 시각 조형요소	82
[표 12] 문헌과 선행연구를 통해 알아본 시각 조형요소의 분류	83
[표 13] 국가별 빨강의 의미 설문조사 결과	88

【그림】

[그림 1] 주요 연구 내용 및 수행단계	9
[그림 2] 절대와 상대의 사유 전개도	14
[그림 3] 도와 학문의 상관관계	16
[그림 4] 장자의 절대와 상대	19
[그림 5] 절대와 상대의 관점적인 차이	20
[그림 6] 도가의 절대와 상대	21
[그림 7] 불교의 관점에서 본 생각으로 분화되는 절대와 상대	23
[그림 8] 언어와 절대와의 상관관계	24
[그림 9] 불교의 절대와 상대와의 관계	26
[그림 10] 베다의 구성	28
[그림 11] 브라흐만과 아트만의 관계	30
[그림 12] 진리의 깨달음과 소크라테스의 대화	32
[그림 13] 소크라테스의 진리와 지식의 관계	35
[그림 14] 부버의 근원어 나너 나그것의 관계	36
[그림 15] 부버의 절대적 개념의 나너 나그것	37
[그림 16] 부버의 나너 나그것의 관계	38
[그림 17] 부버의 영원자 너의 개념	39
[그림 18] 부버의 '나'를 통한 절대와 상대의 형성	41
[그림 19] 부버의 너와 그것의 개념	42
[그림 20] 티리히의 본질 성격	44
[그림 21] 티리히의 견해에 따른 절대와 상대의 관계	46
[그림 22] 절대와 상대의 키워드 도출 과정	47
[그림 23] 절대 특성의 유형별 분류	49

[그림 24] 상대 특성의 유형별 분류	50
[그림 25] 시기별로 축약된 타이포그래피의 발전 과정	54
[그림 26] 종이 개발 이전의 기록 매체들	55
[그림 27] 프레드릭 코에닝의 증기동력인쇄기와 조셉 니엡스의 최초의 사진	56
[그림 28] 1800년대 초중반기에 개발되었던 장식적 서체	57
[그림 29] 실험적 타이포그래피 작품	59
[그림 30] 점선면입체의 관점에서 본 타이포그래피	62
[그림 31] 형태 변형을 통한 타이포그래피의 시각 유희	63
[그림 32] 형태변형을 통한 타이포그래피의 시각유희를 적용한 작품의 예	64
[그림 33] 반유미적 유희주의 작품	65
[그림 34] 현대 타이포그래피 표현의 다양화	65
[그림 35] AIGA Detroit 강연회 포스터, 1999.	69
[그림 36] 바나나로 만든 텍스트 벽, 2008	70
[그림 37] 오스트리아의 잡지 『COPY』 작업	70
[그림 38] RAY GUN 잡지 표지, 1992~1995	71
[그림 39] (좌) National Magazine, Summer 2017, (우) The Drum magazine, March 2017	72
[그림 40] I shop therefore I am, 1987	73
[그림 41] Your body is a battleground, 1987	73
[그림 42] We don't need another hero, 1987	74
[그림 43] No Radio, 1988	75
[그림 44] Power Pleasure Desire Disgust, 2001	75
[그림 45] (좌)Liquidated McDonalds, 2007 (우)Liquidated Chanel, 2007 (하)Liquidated Coca-Cola, 2009 ..	76
[그림 46] silencio(침묵), 1964	77
[그림 47] (좌) wind(바람), 1953, (우) ping pong(탁구), 1953	78
[그림 48] 현대 타이포그래피의 사유적 표현의 특성	80
[그림 49] 시각 조형요소 선별과정	81
[그림 50] 문헌과 선행연구를 통해 알아본 시각 조형요소의 유형화	84
[그림 51] 형태의 변화에 따라 달라진 문자의 의미	85
[그림 52] 색의 심리적 속성 (색의 3요소)	87
[그림 53] 색의 사용 예시	89
[그림 54] 다양한 타이포그래피의 질감사용	90
[그림 55] 현대의 타이포그래피 공간 활용	91
[그림 56] 절대와 상대의 인문학적 고찰 과정	93
[그림 57] 타이포그래피 고찰 과정	94
[그림 58] 절대와 상대의 속성	96
[그림 59] 절대와 상대의 표현과 예술의 상관관계	97
[그림 60] 타이포그래피를 통한 절대와 상대의 시각화의 의미	98
[그림 61] 사유적 시각언어의 도출	99
[그림 62] 타이포그래피의 시각 조형요소와 절대의 속성에 따른 시각언어 도출 과정	100
[그림 63] 점선면입체의 형태로 인한 상대의 분화	101
[그림 64] 절대 형태의 시각언어 도출 방법	102

[그림 65] 절대 색상의 시각언어 도출 방법	104
[그림 66] 절대 질감의 시각언어 도출 방법	106
[그림 67] 절대 공간의 시각언어 도출 방법	109
[그림 68] 타이포그래피의 시각 조형요소와 상대의 속성에 따른 사유적 시각언어 도출 과정	110
[그림 69] 상대 형태의 시각언어 도출 방법	112
[그림 70] 상대 색상의 시각언어 도출 방법	114
[그림 71] 상대 질감의 시각언어 도출 방법	117
[그림 72] 상대 공간의 시각언어 도출 방법	119
[그림 73] 절대와 상대의 시각언어 도출 결과	121
[그림 74] 절대와 상대의 사유의 타이포그래피 시각화를 위한 과정	123
[그림 75] 무중력상태의 실험으로 알아본 물의 형태	125
[그림 76] 물의 무형과 무중력의 빈공간의 조건에 따라 형성된 구형의 순수성	126
[그림 77] 절대의 형태 언어 구현 과정	127
[그림 78] 절대의 시각언어 구현	128
[그림 79] 상대의 형태 구현	129
[그림 80] 직선을 사용한 사잇점의 시공간적 표현	130
[그림 81] 상대의 공간 구현	131
[그림 82] 상대의 색상 구현	132
[그림 83] 상대의 질감 구현	132
[그림 84] 작품 [경계]의 시각언어 표현	136
[그림 85] 작품 [생성]의 시각언어 표현	140
[그림 86] 작품 [분화]의 시각언어 표현	144
[그림 87] 작품 [고착]의 시각언어 표현	148
[그림 88] 작품 [속박]의 시각언어 표현	152
[그림 89] 작품 [전환]의 시각언어 표현	156
[그림 90] 작품 [회귀]의 시각언어 표현	160
[그림 91] 세부 연구도	166

【서체 및 작품】

[서체구현] 절대와 상대의 시각언어에 따른 서체 구현	124
[작품 1] 경계(境界, boundary)	133
[작품 2] 생성(生成, formation)	137
[작품 3] 분화(分化, division)	141
[작품 4] 고착(固着, rootedness)	145
[작품 5] 속박(束縛, fetter)	149
[작품 6] 전환(轉換, switch)	153
[작품 7] 회귀(回歸, recurrence)	157

ABSTRACT

A Study on Typographical Visualization Inspired by The Absolute and The Relative

: Focusing on Self-produced Experimental Typography Works

Youn, Daejin

Advisor: Prof. Lim, Chae-hyong, Ph.D.

Department of Design

Graduate School of Chosun University

The flow of contemporary art is currently attempting to gain a new approach, separate from past ways of limiting materials and methods in order to express artist's ideas. Rather than confine themselves to classical categories such as painting, sculpture, and craft, contemporary artists are making bold changes by finding ways to better express their own ideas and insights through various categories of crossovers. In accordance with this paradigm of the times, typography also attempts to express various expressions away from fragmentary expressions of the past. Typography, like other visual arts, involves geometric shapes, arrangements and textures based on points, lines and faces, and its method of expression is no longer limited to two dimensions. Thus, the typography of the present is gradually increasing its applicability as a tool to convey artistic ideas and messages beyond the limit of commercial use such as print and image media, along with contemporary art trends.

Despite these trends, the typographical method of message delivery is often limited to symbolic interpretation of characters based on aestheticism. Such typography expressions are considered very limited in light of the current situation in which the frame becomes ambiguous in the

field of fine art such as painting and sculpture. In this study, therefore, we intend to use this typography method to interpret and visualize an anthropological understanding of the absolute and the relative. The vitality of artistic activity lies in the artist's ideological background. In addition, the value of typography as a language of visual expression that captures these ideological meanings is considered very high in the current paradigm, when its utility is expanding day by day.

This study forms part of the study for visualization of typography through conceptual reasons and the research process is as follows. First, the visualization expression language of typography is going to be derived through consideration of the proposition of the absolute and the relative. Second, it implements fonts that reflect the results of the preceding structures. Second, based on the visualization expression language, I am going to create alphabet fonts. Third, through the use of embodied fonts, the absolute and the relative are going to be visualized as symbolic art works. Lastly, I will explore the potential of typography as a visual tool for capturing humanistic ideas.

The study for the absolute is not to explore the principles of a particular area, as in other studies, but to explore universal knowledge and the whole. It is a metaphysical study, explaining the existence of all undifferentiated beings, the ultimate reality. In this study, the main factor that divides the relative from the absolute is derived from 'language' through philosophical literature of the East and the West. Therefore, it is recognized that we cannot express the actual being of the absolute through language which is already set in relative terms. In this study, to express the absolute, I will use metaphorical expression using typography. It is analogous to a person who has never tasted watermelon and has a linguistic limit with which to understand its taste through language, yet if one were to eat the watermelon for oneself, it would offer a real taste that does not

require language. This is a delivery of the absolute reality, not abstract concepts through language. In other words, this study aims to convey a proposition that has the limit of the linguistic expression of "the absolute" through visual intuition, not language. It is a symbolic expression through art and is an expression that relies on intuition.

As a result, this study seeks a diverse approach to typography by presenting the potential for typography as a tool for expressing reason. In addition, consideration of the absolute and the relative and the resulting visual conceptual definition shows a new design approach to typography based on humanistic thinking.

I. 서론

1. 연구 배경 및 목적

현대 미술계는 작가의 사상을 표현 하기 위하여 소재 및 방법에 제한을 두었던 과거의 방식에서 벗어나 새로운 접근을 시도하고 있다. 즉 회화와 조소·공예 등의 고전적 범주에 자신을 가두기보다는 여러 범주의 크로스오버를 통해 자신의 사유와 통찰을 더 잘 표현할 수 있는 방법을 찾아 과감한 변화를 이끌어내고 있다.

이러한 시대적 패러다임에 따라 타이포그래피¹⁾ 또한 과거의 활자 배열의 단편적 표현에서 벗어나 다양한 표현을 시도하고 있다. 문자적 해독이 주를 이루던 과거의 방식에서 사진과 그림을 더함은 물론 빛의 음영을 이용하거나 공간을 이용하여 입체적으로 제작하는 등 재료와 매체의 적극적 활용으로 그 의미 전달력을 높이고 있다. 이에 현대 타이포그래피는 과거 인쇄·영상매체 등의 상업적 용도의 한계를 벗어나 작가의 순수한 이념과 메시지를 전달하는 도구로서 디자인적 가치 및 활용 가능성이 점차적으로 높아지고 있다.

그러나 이러한 시대적 흐름에도 불구하고 타이포그래피의 메시지 전달방식은 심미성을 기반으로 한 문자의 기호적 해석에 국한될 때가 많다. 물론 이러한 표현에는 문자의 의미전달력을 높이기 위하여 여러 가지 시각적 효과가 포함되기도 한다. 하지만 이러한 타이포그래피의 표현은 순수 미술로 여겨지는 회화·조각 등의 분야에서 형식·재료 등의 제약과 틀이 모호해지는 오늘날의 실정에 비

1) 넓은 의미에서는 인쇄술을 말하며, 인쇄를 하기위한 문자의 표현이나 작품을 말한다. 활자(Type)과 기술(graphy)가 조합된 표현이다. 원래 이 단어가 등장할 시기에는 인쇄술이 활자에 의한 인쇄밖에 없었으므로, 어원상 활판을 의미하며 동시에 인쇄술을 의미하였다. 또한 손으로 쓰는 문자 즉 레터링의 상대적 의미로 기계적 수법을 통한 서체를 지칭하는 말이기도 하다. 원칙적으로 타이포그래피는 언어의 시각화와 기계를 사용한 대량생산에 그 목적이 있으며, 주어진 공간 안에서 정보를 시각화함에 있어 가독성, 정보의 명료함을 고려하고 동시에 심미적 표현 및 내용의 적절성 등을 갖추어야 한다. 출처: 박선의. 디자인사전. 서울: 미진사, 1992. p.304.

추어보면 이는 지극히 제한된 표현방법이라 사료된다. 타이포그래피는 다른 시각 예술과 같이 점·선·면을 기반으로 한 기하학적 형태나 공간의 배열 그리고 질감을 수반하며, 표현 방법 또한 더 이상 2차원에 국한되지 않는다. 이는 지금까지 상업적인 디자인 활동에 주로 사용되었던 타이포그래피의 표현 방법이 여타의 순수 미술의 표현 방법과 다르지 않다는 것을 의미한다. 그러므로 본 연구에서는 이러한 타이포그래피의 표현 방법을 이용하여 절대와 상대라는 명제의 사유를 언어적으로 해석한 후 시각화 하고자 한다. 즉 타이포그래피를 디자인적 심미적 관점이 아닌 사유를 표현하는 도구로서 다루고자 한다. 예술 활동의 생명력은 작가의 사상적 배경에 있다. 철학자는 사상을 말과 글로 표현한 반면 예술가는 자신의 사상을 자신의 작품으로 표현한다. 따라서 이러한 사상적 의미를 담아내는 시각표현 언어로서의 타이포그래피의 가치는 그 효용범위가 날로 확대되어가는 작금의 현실을 볼 때 연구해야 할 필요가 있다 사료된다.

노자²⁾는 도덕경(道德經)에서 “도라 할 수 있는 도는 영원한 도가 아니다”³⁾라 하였으며, 불교에서는 ‘불입문자(不立文字)라 하여 언어나 문자로 진리는 표현할 수 없음’을 말하고 있다. 같은 맥락으로 소크라테스는 절대란 ‘무지(無知)의 지(知)’ 즉 ‘자신이 아무것도 알지 못한다는 것을 아는 것’을 통해서만 얻을 수 있는 것이라 하였다. 이는 절대의 언어적 표현, 나아가 언어를 통한 사유의 한계성을 의미한다. 사람은 시·청·미·후·촉각의 다섯 가지 감각기관을 통해 사물을 인식 한다. 하지만 각기 다른 감각기관을 통해 얻은 인식을 언어로 표현 하는 데는 한계가 있다. 처음 먹어본 과일의 맛이나 색상의 오묘한 차이, 지금까지 들어보지 못한 새의 소리 등의 언어적 표현은 즉시 이루어지는 직접적 체험에 비해 추상적이며 복잡할 뿐 진정한 실체를 전달하지 못한다. 이를 정필모(2012)⁴⁾는 언어는 그 한계성으로 인해

2) 老子, 고대 중국의 철학자이자 도가(道家)사상의 창시자. 명 이이(李耳). 자 담(聃). 노담(老聃)이라고도 한다. 주나라의 쇠퇴를 한탄하고 은퇴할 것을 결심한 후 서방(西方)으로 떠났다. 그 도중 관문지기의 요청으로 상하 2편의 책을 써 주었다고 한다. 이것을 《노자》라고 하며 《도덕경(道德經)》이라고도 하는데, 도가사상의 효시로 일컬어진다. “노자.” 두산백과. 2009년 8월 3일
 3) 道可道, 非常道. 『道德經』-1章.
 4) 정필모. “커뮤니케이션 관점에서 본 노장사상(老莊思想)의 인식론과 언어관.” 언론과학연구, 2012. p.142.

의미를 그 안에 가두며 그 결과 존재의 실상을 표현할 수 없다 하였으며, 김귀룡(2015)⁵⁾은 사색이 사람의 생각과 언어로부터 시작한다 할 때, 말할(생각할) 수 있는 영역과 이를 벗어난 영역이 존재하게 되어 이들 사이에는 한계가 설정되며, 모든 철학의 출발점(종착점)은 이 한계에 관한 사색이라 하였다.

또한 언어의 표현은 상대적이다. 사실 무엇을 봄에 있어 우리는 봄 자체로 그것을 알 수 있다. 이는 예쁘지도 크지도 않는 보이는 그 자체이며 우리는 언어적 표현이 없이도 직관적이며 체험적으로 그 사실을 받아들인다. 하지만 이것을 언어로 표현하는 데는 반드시 상대적 개념이 따른다. 예쁘다고 하는 것은 반드시 그보다 덜 예쁜 대상을 수반하며, 크다 하는 것은 반드시 그보다 작은 것을 함께 수반한다. 즉 언어의 사용은 우리가 직관적 체험을 통해 채득한 절대적 개념을 선·악·미·추·고·저·장·단(善惡美醜高低長短)등의 상대적 개념으로 전락시킨다. 김형수(2011)⁶⁾는 이성은 비교를 통해 대상을 인식하므로 이것은 비교급의 상대적 인식인 반면, 대상에 대한 절대적 인식은 이러한 비교적 인식을 초월한다 하였다. 정필모(2012)⁷⁾는 이러한 언어의 상대적인 특징을 언어와 의미가 서로를 제약하는 상태라 표현하였으며, 이는 맞지 않은 신발을 조여 결국 발의 통증을 느끼게 함으로서, 발을 의식하는 것과 같다 하였다. 이에 오강남(1995)⁸⁾은 이와 같이 어떠한 사물의 길고 짧음과 같은 특성을 서로의 관계적 관점으로 보는 것을 ‘비본질적사고(non-essentialist view)’라 하였으며 이로 인해 분별의 세계의 초탈이 이루어진다고 하였다. 따라서 분화를 만들어내는 상대적인 언어를 통한 미분화의 절대적 표현은 언어적 표현 그 자체일 뿐 진정한 의미의 절대적 표현이 될 수 없다. 이를 일러 장자(莊子)는 “도는 한계가 없으며 말에는 실재가 없으나, 말 때문에 분별이 생긴다.”⁹⁾라 하였다.

5) 김귀룡. “소크라테스와 데리다 -무지를 자각한 삶과 해체된 삶-.” 동서철학연구, 2015. p.294.
 6) 김형수. “쿠사누스의 ‘아는 무지’(docta ignorantia): 대립의 합치와 통일성에 대한 인식 추구.”
 神學展望, 2011. p.122.
 7) 정필모. “커뮤니케이션 관점에서 본 노장사상(老莊思想)의 인식론과 언어관.” 언론과학연구,
 2012. p.144.
 8) 노자. 도덕경. 오강남 풀이. 서울: 현암사, 2017. p.25.
 9) 夫道未始有封,言未始有常,爲是而有畛也. 『莊子』, 齊物論-5.

절대에 대한 탐구는 여타의 다른 학문과 같이 어떠한 특수한 영역의 원리를 탐구하는 것이 아닌 전체적이고 보편적 지식의 탐구이다. 분화되지 않은 일체의 존재, 궁극적 실재에 대한 사유, 즉 형이상학적 사유이다. 하지만 인간의 사유는 언어를 바탕으로 이루어지기 때문에 형이상학적 사유는 그 자체가 이미 상대적이며 그 상대적 방법을 통해서 절대를 이해 한다는 것은 한계가 있어 보인다. 이에 정륜(1998)¹⁰⁾은 절대와 상대를 별개의 대립관계로 보지 않고 서로 회통(會通)하는 것, 즉 절대는 대립하고 있는 상대들이 사라진 미분화의 상태를 의미하며, 상대는 절대의 상대들 서로 대립하고 있는 분화의 상태를 의미할 뿐 실질적으로는 다른 것이 아니라 하였으며, 전동진(1996)¹¹⁾은 하이데거를 인용하여 절대성과 상대성의 조화(Einigkeit)가 근원적으로 생기하는 진리에서 이루어지며, 따라서 근원적 진리는 절대성과 상대성을 동시에 지니고 있으며 만일 이중 한 측면만을 간과하면 맹목적인 절대주의와 허무적인 상대주의가 성립되게 된다 하였다. 이를 일러 독일의 철학자 쿠사누스¹²⁾는 ‘반대의 일치(coincidentia oppositorum)’라 하였으며 이를 인식하는 방법은 직관에 따른다고 하였다. 그러므로 절대에 대한 연구는 상대와 분리되어 연구될 수 없으며, 나아가 우리의 인식과 사유의 범위 밖에 존재하는 절대是我们的 사유의 범위 안에 존재하는 상대를 통해 직관적으로 체험될 수 있다. 실제로 형이상학의 사전적 의미를 살펴보면 “초경험적인 것을 대상으로 하며, 사물의 본질 존재의 근본 원리를 사유나 직관에 의하여 탐구하는 학문을 이르는 말로, 경험적 대상의 학문인 자연과학과 형이하학에 상대하여 이르는 말”¹³⁾이라 하였다.

10) 정륜. “절대와 상대의 회통성에 관하여: 장자철학의 도와 물의 경우를 중심으로.” 동서철학연구, 1998. p.101.

11) 전동진. “진리의 상대적 절대성 - 의미 부재의 시대 극복과 간세계적 대화의 가능성에 대한 일고.” 철학윤리교육연구, 1996. pp.38~39.

12) 니콜라우스 쿠사누스(Nicolaus Cusanus), 1401~1464, 독일의 추기경·수학자·철학자로 교회개혁과 교회일치를 위해 힘썼다. 1448년에 추기경, 1452년에는 티롤 지방 브릭센의 대주교가 되었다. 반대의 일치를 신에게서 인식하는 데는 인식의 최고 단계인 직관(直觀)에 따른다고 하였다. “쿠사누스.” 두산백과. 2018년 8월 3일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000833948

13) “형이상학.” 네이버 국어사전. 2018년 8월 3일.

<https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/1e87cdb8c92e41c4bf531f0392d693ef>

그러므로 본 연구에서는 절대와 상대에 대한 직관적 표현 수단으로서의 타이포그래피의 가능성을 살펴보고자 한다. 절대는 우리의 사고의 범위를 넘어서 존재하므로 '절대란 무엇인가?' 라는 질문에 언어를 통한 직접적 답을 할 수가 없다. 이러한 측면에서 김선희(2008)¹⁴⁾는 소크라테스는 스스로를 산과에 비유하여, 진리를 언어적으로 전승하는 사람이 아닌, 스스로 탐구하여 획득하도록 유도하는 자로 표현하였다고 하였다. 또한 박태원(2010)¹⁵⁾은 불교의 간화선에서의 화두는 '모르는 마음'에서 시작되며, 이러한 화두의 의심은 '분별(앎·이해·답)을 구하는 모르는 마음'이 아닌 '앎·이해·답'을 구하지 않는 '모르는 마음'이라 하였다. 이는 우리의 지식 즉 무엇을 안다는 이분법적 사고로서는 결코 절대란 무엇인가라는 근원적 질문에 답을 할 수 없음을 의미한다. 그러므로 간화선에서 사용되는 언어 '화두'와 이를 통한 '선문답'은 언어의 문자적 전달에 그 한계를 두지 않은 절대를 찾기 위한 방편으로서 언어의 우회적 표현이라 사료된다.

따라서 본 연구에서는 절대와 상대에 대한 직관적 언어의 표현에서 벗어나 타이포그래피를 응용한 절대의 상징적 표현을 시도하고자 한다. 타이포그래피 또한 언어의 문자적 표현의 한 방법이지만, 이는 소크라테스의 문답법, 간화선의 선문답에서 사용되는 언어와 같은 간접적 표현으로, 시지각적(視知覺的) 타이포그래피를 통한 절대의 표현은 시각적 체험을 통해 전달될 수 있는 절대의 또 하나의 표현 수단이 될 수 있다 판단되기 때문이다. 이는 절대에 대한 언어의 시각적 표현의 한 방법으로 뜻과 의미를 함축한 간접적 소통을 통한 절대의 직관적 깨달음을 이끌어 내는 방법이 될 수 있다 사료된다.

정리하여 보면, 본 연구는 관념적 사유의 접근에 따른 타이포그래피의 시각적 구현을 위한 연구의 일환으로서, ①절대와 상대라는 명제의 고찰을 통하여 타이포그래피의 시각화 표현 언어를 도출하고, ②이를 바탕으로 서체를 구현한 후, ③구현된 서체의 활용을 통해 절대와 상대의 사유를 상징적 타이포그래피 예술작

14) 김선희. "앎에 이르는 길로서 산과법, 변증법, 아이러니 -소크라테스, 낭만주의, 헤겔, 키에르케 고어를 중심으로.-" 동서철학연구, 2008. p.236.

15) 박태원. "간화선 화두간병론(話頭揀病論)과 화두 의심의 의미." 불교학연구, 2011. p.156.

품으로 시각화하고자 하며, ④이를 통해 인문학적 사상을 담아내는 시지각적 도구로서 타이포그래피의 가능성을 살펴보고자 한다.

결과적으로 본 연구는 사유를 표현하는 도구로서의 타이포그래피에 대한 가능성을 제시함으로서 다각적인 타이포그래피의 디자인적 접근을 모색하고자 한다. 또한 절대와 상대의 관념적 고찰 및 이에 따른 개념적 정의는 인문학적 사고를 기반으로 하는 타이포그래피의 새로운 디자인적 접근으로서, 앞으로 본 연구를 통한 다양한 타이포그래피의 디자인적 이해와 사유가 이루어지기를 기대한다.

2. 연구 방법 및 범위

본 연구에서는 연구자의 절대와 상대의 사유를 타이포그래피로 시각화하고자 한다. 다시 말해 절대와 상대의 고찰을 통한 인문학적 사유의 결과를 타이포그래피의 문자적 특성과 시각 조형요소를 사용하여 표현하고자 한다. 이를 위한 본 연구의 연구방법으로는 문헌조사 및 선행연구의 이론적 고찰을 통한 논리적 논증과 이를 통한 시각언어의 도출, 그리고 도출된 시각 언어의 시각화를 통해 본 연구의 타당성을 알아보하고자 한다. 연구를 진행하기 위한 과정은 크게 다섯 단계로 나뉘며 그 구체적인 범위와 방법은 아래와 같다.

첫째, 통시적인 관점에서 절대와 상대를 해석한다. 먼저 절대와 상대의 보편적 의미를 살펴보고, 동양과 서양의 인문학에서의 절대와 상대를 문헌과 선행연구를 통해 살펴보고자 한다. 동양의 사상으로는 중국·한국·일본 등 동아시아의 사상에 지대한 영향을 준 불교의 석가, 도가¹⁶⁾의 노자와 장자의 사상을 고찰하고 이에 덧붙여 힌두교의 브라흐만과 아트만을 통해 절대와 상대의 개념을 정의하고자 한다. 또한 서양 인문학에서는 그리스 철학의 소크라테스, 실존주의의 마르틴 부버, 그리스도교의 폴 틸리히의 사상적 이론을 고찰한 후, 동서양을 막나한 절대와 상대의 개념을 정립하고자 한다. 또한 각 사상별로 정립된 개념의 유형화를 통해 몇 가지로 압축된 절대와 상대의 특성 및 키워드를 도출하여 절대와 상대의 시각화의 기틀을 마련하고자 한다.

둘째, 타이포그래피를 이론적으로 고찰한다. 타이포그래피의 개념을 정립한 후, 타이포그래피의 시지각(視知覺) 인지에 따른 표현 양상을 살펴보기 위해 타이포그래피의 기능을 판·가독성적 측면과 심미적 측면, 그리고 소재의 다양화를 통한 융복합적 측면으로 나누어 고찰하고자 한다. 마지막으로 현대 타이포그래

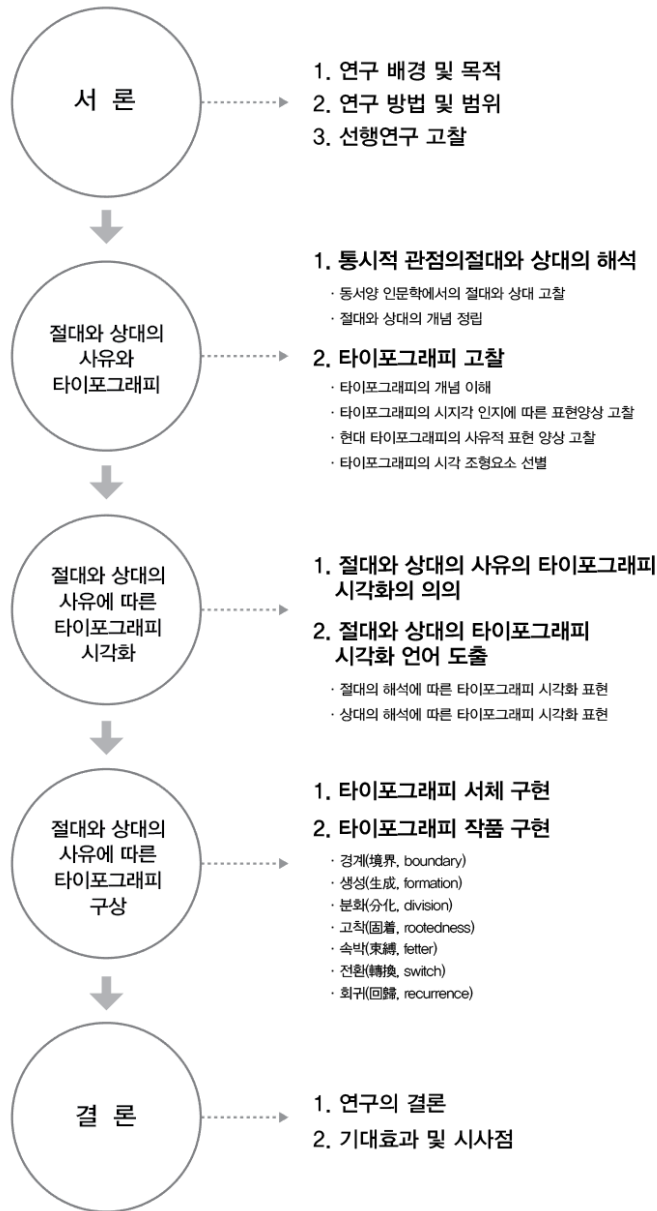
16) 도가(道家)는 도교(道敎)와 구분되어 사용된다. ‘도가’는 노장사상을 말하며 무위자연을 중요시한 중국 춘추전국시대의 학파이며, ‘도교’는 이 ‘도가사상’에 신선 사상과 음양오행설을 추가하여 불로장생을 추구하였던 종교이며 노자와 황제(黃帝)를 숭배하였다. 본 연구에서는 절대와 상대에 관해 그 중심에 있는 노자와 장자의 사상을 중심으로 연구하고자 하며 이는 ‘도가’에 국한된다.

피의 사유적 표현의 정의를 알아본 후, 유명 작가들의 작품의 사례를 통해 현대 타이포그래피의 사유적 표현 양상에 대해 알아본 다음, 타이포그래피의 시각 조형요소를 문헌과 선행연구를 통해 수집하여 전문가들의 의견을 과정을 거쳐 최종 결정하고자 한다.

셋째, 절대와 상대의 인문학적 해석의 결과를 타이포그래피 언어로 시각화하고자 한다. 먼저 타이포그래피를 통한 절대와 상대의 사유적의 당위성에 대해 논한 후, 절대와 상대의 해석으로 인한 특성과 키워드를 타이포그래피의 시각 조형요소를 통해 시각언어화 하고자 한다.

넷째, 제3장에서 도출된 시각언어를 통한 서체를 구현한 후, 구현된 서체를 활용하여 절대와 상대의 사유를 작품으로 표현하고자 한다.

마지막으로 본 연구 전반의 과정 및 결과를 정리하여 타이포그래피의 인문학적 사유의 표현 가능성에 대해 논한 후 본 연구의 결론을 맺고자 한다.



[그림 1] 주요 연구 내용 및 수행단계

3. 선행연구 고찰

연구에 들어가기에 앞서 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화 연구에 대한 선행연구를 조사 하였다. 그 결과 대부분의 타이포그래피에 관한 연구는 문자적 정보전달을 위한 가독성 및 심미성에 관한 연구와 이러한 가독성과 심미성이 각각의 매체에 따라 어떻게 적용되며 활용되는지에 관한 연구가 대다수를 차지하고 있었다. 본 장에서는 관련 선행연구의 검토를 통해 문자의 기능을 넘어선 작가의 심리적 상태 및 사유의 표현 수단으로서의 타이포그래피에 관한 연구를 고찰하고자 하였으며, 그 결과는 아래와 같다.

연구자	연구 주제 및 방향	연구성과
이건하 (2018)	김기림 시의 시각화 모더니즘 시인인 김기림의 시를 구체시와 복디자인 기법을 활용하여 재해석	문학작품을 타이포그래피로 시각적 재해석
김선미 (2007)	해체적 표현을 바탕으로 타이포그래피 시각화 표현 해체적 타이포그래피의 특성을 고찰한 후, 이를 바탕으로 해체 타이포그래피를 표현 연구, 타이포그래피의 문자적 기능 외의 회화적 감성을 사용한 해체적 타이포그래피 작품 전개.	해체적 타이포그래피를 통한 자신의 사상전개
조인형 (2016)	스팀펑크 사조에 따른 타이포그래피 연구 스팀펑크 사조의 기계적 미학을 분석하고 이해한 후 타이포일러스트로 시각적 표현	스팀펑크 사조의 기계적 표현을 타이포그래피로 시각적 재해석
김현희 (2015)	실험적 타이포그래피의 흐름과 유형 분석 20세기 이후의 실험적 타이포그래피에서 나타난 유형을 거시적 관점에서 바라보는 동시에, 각 유형의 다양성 및 특징을 파악	실험적 타이포그래피 연구의 기초자료
정유경 외 1인 (2013)	현대 타이포그래피의 시각적 유기화에 관한 연구 타이포그래피에서의 시각적 유기화, 실험적 요소로서 시각적 표현방법을 분석하고, 나아가 실험적 타이포그래피의 조형 요소인 시각적 유기화 특징을 분석	타이포그래피의 새로운 전개방향 제시
이하연 (2005)	바바라 크루거(B. Kruger)의 작품에 사용된 사진이미지와 텍스트에 관한 연구 사진과 타이포그래피를 활용한 바바라 크루거의 작품의 분석을 통하여 사회 비판적 미술에서 작가의 비판적 시각의 중요성과 관객을 능동적인 비판의 주체로 참여하게 하는 형식의 가능성을 제시	크루거의 작품을 통한 사회 비판적 미술의 가능성 제시

[표 1] 본 연구를 위한 선행연구 동향

이건하(2018)¹⁷⁾는 김기림의 시에서 느낄 수 있는 시상을 고찰을 통해 이해한 후 구체시로 재해석하여 평면 및 입체적으로 시각화 하였다. 이는 본 연구와 같

17) 이진하. 김기림 시의 시각화 실험 : 구체시와 복디자인 기법을 활용하여. 홍익대학교 석사학위논문, 2018.

이 인문학적 이해를 통한 타이포그래피의 시각화라는 방법적인 부분에서는 일맥상통하나 절대와 상대라는 명제를 통한 타이포그래피의 시각화의 연구와는 그 고찰 대상이 다르므로 같은 맥락의 연구라 할 수 없다. 또한 김선미(2007)¹⁸⁾는 해체적 타이포그래피를 고찰 후 이를 바탕으로 지구 온난화와 환경문제를 타이포그래피로 시각화하여 표현하였으며, 조인형(2016)¹⁹⁾은 스팀핑크의 기계적 미학을 분석한 후 오브제를 활용하여 타이포그래피로 시각화 하였으나, 두 연구 모두 인문학 또는 사상적 고찰이 아닌 미술 및 디자인적 사조의 분석에 국한되어 있으므로 철학적 사유를 통한 타이포그래피의 시각화를 다룬 본 연구와는 차이가 있어 보인다.

따라서 본 연구와 직접적인 관계가 있는 절대와 상대의 사유를 타이포그래피로 시각화한 논문은 아직까지 연구된 바가 없다 판단되며, 또한 인문학적 사유의 표현 수단으로서의 타이포그래피의 측면을 다룬 연구 또한 그 수가 많지 않음을 알 수 있었다. 이는 작가의 심리적 상태나 사유의 표현이 순수 예술 분야에서는 많이 이루어지고 있는 것으로 볼 때, 문자적 기능이 주를 이루는 타이포그래피의 기능적 측면과 또한 타이포그래피를 다루는 대상이 대다수 디자이너에 한정되어 있음에서 비롯되었으리라 사료된다. 즉 타이포그래피를 주로 다루는 디자이너들은 비 상업적 작품 활동을 통한 순수 사유를 표현하기 보다는 상업적 정보전달의 관점으로서 타이포그래피를 활용함에 따른 결과라 판단된다.

따라서 본 연구는 지금까지 다루어지지 않은 절대와 상대의 인문학적 사유를 바탕으로 타이포그래피를 통해 연구자의 사상을 시각화 하는 첫 연구 사례로서 아직까지 문자적 기능에 그 용도가 편향된 타이포그래피의 활용 영역의 확대에 그 의의가 있다 하겠다.

18) 김선미. 타이포그래피를 활용한 시각 표현연구 : 해체적 표현을 바탕으로. 이화여자대학교 석사학위논문, 2008.

19) 조인형. 스팀핑크의 기계적 미학 분석을 통한 타이포그래피 연구. 건국대학교 석사학위논문, 2017.

II. 절대와 상대의 사유와 타이포그래피

1. 통시적 관점의 절대와 상대의 해석

1) 절대와 상대의 일반적 개념

절대(絶對)의 사전적 의미는 ① 비교되거나 맞설 만한 것이 없음, ② 아무런 제약(制約)이나 구속(拘束)을 받지 않음, ③ 어떤 대상과 비교하지 아니하고 그 자체만으로 존재함이며, 상대(相對)는 ①서로 마주 보고 있거나 마주 겨루는 행위 또는 그 대상, ② 서로 대립이 됨, ③ 다른 것과의 관계가 있어 서로 떨어져서 존재 할 수 없는 것²⁰⁾으로 절대와 상반되는 단어의 의미를 가지고 있다. 하지만 절대와 상대는 이렇게 상반되어 대립의 관계에만 있는 것은 아니다. 이에 정륜(1998)²¹⁾은 절대는 대립하고 있는 상대들이 사라진 미분화의 상태를 의미하며, 상대는 절대의 상태들 서로 대립하고 있는 분화의 상태를 의미할 뿐 실질적으로는 다른 것이 아니라 하여 절대와 상대의 회통(會通)성을 주장하였고, 전동진(1996)²²⁾은 근원적 진리는 절대성과 상대성을 동시에 지니고 있으며 만일 이중 한 측면만을 간과하면 맹목적인 절대주의와 허무적인 상대주의가 성립되게 된다 하였다. 이를 일러 독일의 철학자 쿠사누스²³⁾는 ‘반대의 일치(coincidentia oppositorum)’라 하였으며 이를 인식하는 방법은 직관에 따른다 하였다. 그러므로 절대에 대한 연구는 상대와 분리되어 연구될 수 없으며 나아가 우리의 인식과 사유의 범위 밖에 존재하는 절대의 우리의

20) “형이상학.” 네이버 국어사전. 2018년 8월 3일.

<https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/1e87cdb8c92e41c4bf531f0392d693ef>

21) 정륜(1998), 절대와 상대의 회통성에 관하여: 장자철학의 도와 물의 경우를 중심으로, 동서철학연구, 16(1), p.101.

22) 전동진. “진리의 상대적 절대성 - 의미 부재의 시대 극복과 간세계적 대화의 가능성에 대한 일고.” 철학윤리교육연구, 1996. pp.38~39.

23) 니콜라우스 쿠사누스(Nicolaus Cusanus), 1401~1464, 독일의 추기경·수학자·철학자로 교회개혁과 교회일치를 위해 힘썼다. 1448년에 추기경, 1452년에는 티롤 지방 브릭센의 대주교가 되었다. 반대의 일치를 신에게서 인식하는 데는 인식의 최고 단계인 직관(直觀)에 따른다고 하였다. “쿠사누스.” 두산백과. 2018년 8월 6일.

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1078739&cid=40942&categoryId=40107>

사유의 범위 안에 존재하는 상대를 통해 연구될 수 있다.

사전적 의미에서 볼 수 있듯, 절대란 어떠한 구속과 조건이 없으며 아무것에도 의존하지 않아 비교대상이 없는 완전함을 의미한다. 우리는 일상생활 중 ‘절대’라는 말을 종종 사용한다. 이는 ‘절대로’라는 부사적 표현이라든가 명사로 ‘절대 권력, 절대 자유’ 등과 같이 사용되며 어려운 단어가 아닌 것처럼 인식된다. 하지만 절대를 조금만 더 깊이 생각해보면 우리가 쉽게 이해할 수 없는 모호한 단어임을 알게 된다. 절대란 한마디로 ‘비교 대상이 없는 완전함’이며 ‘분화되지 않아 오직 하나만 존재하는 것’인데 우리의 일상에서 그러한 사물을 찾는다는 것은 쉽지 않은 일이다. 모든 사물은 각각 이름을 가지고 있으며 독립적으로 존재한다. 즉 다른 사물과 분리가 되어 있으며 서로 상대적 비교의 대상이 된다. 이것은 저것보다 좋고, 더 크며, 더 깨끗하다 등의 개념이 존재하며 우리는 매일 이러한 상대적 개념 속에서 상대적으로 더 나은 것을 갖기 위한 선택을 한다.

그렇다면 절대란 무엇이며 어떻게 설명할 것인가? 이것을 알아가는 것이 형이상학이다. 형이상학의 개념을 최초로 확립시킨 것은 아리스토텔레스이며, 그에 따르면 존재자에 관한 원리와 원인을 탐구하는 학문이 형이상학(形而上學, Metaphysics)이다.²⁴⁾ 또한 라틴어의 역어(譯語)에 의하면 세계의 궁극적 근거·실재를 연구하는 학문이다. 사전적 의미를 살펴보면 형이상학은 ‘초경험적인 것을 대상으로 하는 학문을 이르며, 형이하학 또는 자연 과학과 같은 경험적 대상의 학문의 상대적 말’²⁵⁾이다. 이처럼 형이상학은 존재의 본질·원리에 대해 사유하는 학문이며 따라서 변하지 않는 진리를 탐구하는 학문이다. 그런데 진리는 속성상 비교 대상이 없어야 하며, 제약과 조건이 없어야 하며, 그 어떠한 순간에도 완전해야 하므로 절대적이다. 즉 절대란 진리이자 본질이며, 상대는 실존이자 개체이다. 이처럼 절대란 형이상학적 사유를 통해 각 문화와 종교에 따라 진리·궁극적 원리·본질·신·도·부처·하나님·브

24) “형이상학.” 두산백과. 2018년 8월 7일.

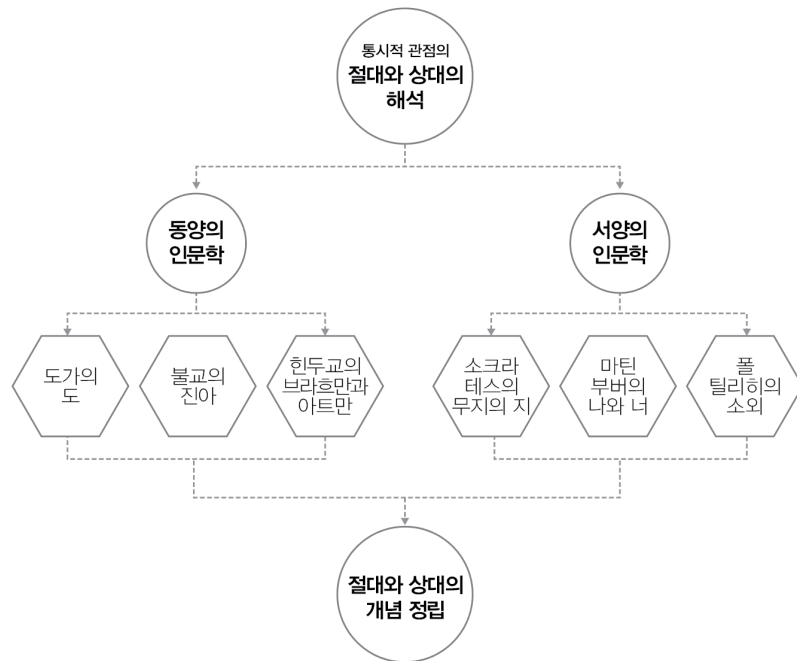
http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000868312

25) “형이상학.” 네이버국어사전. 2018년 8월 7일.

<https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/1e87cdb8c92e41c4bf531f0392d693ef>

라흐만 등의 다른 이름으로 불리며 동서양의 철학과 종교의 궁극적 추구 대상으로 자리하고 있다.

본 연구는 형이상학적 관점의 연구의 일환으로서 이를 위해 절대와 상대의 인문학적 고찰을 통한 논리적 논증을 사용하고자 한다. 그러한 이유로 본 장에서는 동양과 서양을 대표하는 종교와 철학 문학을 고찰하고 이를 통해 절대와 상대의 특성을 도출 하고자 한다. 이에 구체적 연구 대상과 과정은 [그림 2]와 같다.



[그림 2] 절대와 상대의 사유 전개도

2) 동양 인문학에서의 절대와 상대

역사적으로 동양에서는 수많은 사상의 태동이 있었다. 가까이 중국의 사상으로는 대표적으로 유교와 도교가 있으며, 인도에서는 현재 80% 이상의 인도인이 믿고 있는 힌두교(Hinduism)와 현지에서는 쇠락 하였으나 동남·동북아시아의 사상적 근간이 된 불교가 태동하였으며 그밖에 시크교, 자이나교 등 수많은 종교가 인도로부터 시작되었다. 중동지역에서는 세계에서 가장 많은 신도를 보유한 그리스도교²⁶⁾와 이슬람교가 태동하였으며²⁷⁾, 또한 유대교, 조로아스터교 등이 발생하였다. 본 연구에서는 이러한 수많은 동양의 사상 중, 동아시아 사상에 가장 밀접히 관계하고 있는 불교·도교와 더불어 인도 사상의 근간이 되는 힌두사상에서의 절대와 상대를 문헌과 선행연구를 통해 고찰 한 후 개념을 정립하고자 한다.

(1) 도가(道家)의 道

우리가 흔히 말하는 유·불·선의 선(仙)은 도교를 말한다. 여기서 도교(道教)와 도가(道家)²⁸⁾는 그 뿌리는 같지만 그 의미를 구분하여 사용한다. 이에 이상옥(2005)²⁹⁾은 도가는 노자(老子)와 장자(莊子)의 사상 및 철학체계를 중심으로 한 유파(流波)라 할 수 있고, 도교는 그들의 사상에 음양오행·점성술·신선사상 등이 유입으로 만들어진 민간신앙이라 할 수 있다고 하였다. 그러므로 본 연구에서는 고찰의 범위를 철학적 사상에 중심을 둔 ‘도가(道家)’로 한정하고자 한다. 이는

26) 그리스도교의 태동은 유대교와 함께 지금의 팔레스타인 지방이기는 하나 종교화 과정이 유럽에서 이루어진 부분이 많아 본 연구에서는 그리스도를 서양의 인문학으로 분류하였다.

27) 종교학자 오강남은 그의 저서 『세계종교 둘러보기』에서 그리스도교의 신자를 카톨릭과 개신교를 합하여 대략 18억에서 20억 사이로 추산하였고 이슬람의 신도를 12억으로 추산하였다.

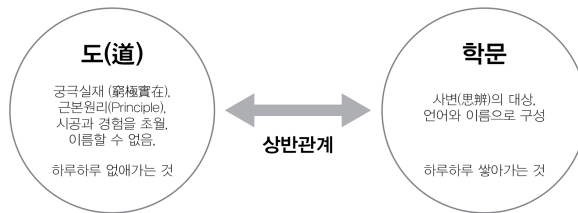
28) 중국 선진시대(先秦時代) 이래 유가(儒家)와 함께 중국 철학의 두 축이 되었던 학파. 광의로는 노자를 교조(教祖)로 하여 나중에 만들어진 도교(道教: Taoism)도 포함되지만, 일반적으로는 도교와 구별하여 사용되며 노자(老子)와 장자(莊子) 그리고 열자(列子)와 관운(關尹) 등이 중심이 되는 철학적 사상과 학파를 뜻하며, 좁은 의미로는 노장철학(老莊哲學)을 지칭하기도 한다. “도가.” 두산백과. 2018년 8월 15일

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000714747

29) 이상옥. “도교(道教)의 철학적 이해-도가에서 도교로의 전형(轉形)에 대한 시론-.” 인문과학연구, 2005. p.104.

도가적 사유가 도교 보다 형이상학적 사유와 근접하여 있으며 도교와 도가의 뿌리인 노자와 장자의 사상에 초점이 맞춰져 있다 판단되기 때문이다.

노자는 『도덕경』 30)에서 “도라 할 수 있는 도는 도가 아니다”³¹⁾라 하였으며 도를 “영원한 실재, 이름 붙일 수 없는 무엇³²⁾”이라 표현하였다. 최인식(1992³³⁾)은 도는 시공과 인간의 경험을 초월하는 전체에 대한 최종의 존재론적 추상개념이라 하였으며, 비슷한 표현으로 정필모(2012)³⁴⁾는 노장사상의 핵심적인 개념인 도는 언어나 문자를 통해 머리로 이해할 수 있는 대상이 아니며, 인간의 사고로는 부분적 현상에 집착함으로 궁극적 실체를 파악할 수 없다고 하였다. 그러므로 도는 지식으로서 깨달으려 한다면 결코 그 영역에 도달할 수 없다. 노자는 이것을 “학문의 길은 하루하루 쌓아가는 것 이고, 도의 길은 하루하루 없애가는 것³⁵⁾”이라 하였다. 즉 언뜻 보면 절대를 이해하기 위해 지식을 쌓는 일은 합당해 보이거나 실제로 이는 정반대의 길을 가고 있다는 것이다. 지식은 쌓으면 쌓을수록 인식의 분화 즉 상대를 만들어 내기 때문이다.



[그림 3] 도와 학문의 상관관계

노자는 도를 “분화되지 않은 완전한 무엇³⁶⁾”이라 하여 도의 완전함에 대해

30) 중국 춘추전국시대에 노자(老子)가 지은 책. 상하 2편, 약 5,000자로 구성. 사상과 문체, 용어 등의 불통일로 한시대 한사람의 작품으로 보기 힘들. 도덕경의 내용은 도가사상의 집적(集積)으로 보여진다. “도덕경.” 두산백과. 2018년 8월 15일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000833204

31) 道可道, 非常道. 『道徳經』-1章.

32) 道常無名. 『道徳經』-32章.

33) 최인식. “노자의 도와 탈리히의 존재신론.” 종교연구, 1992, p.104.

34) 정필모. “커뮤니케이션 관점에서 본 노장사상(老莊思想)의 인식론과 언어관.” 언론과학연구, 2012. p.130.

35) 爲學日益, 爲道日損. 『道徳經』-48章.

이야기 하였다. 또한 “도는 하나를 낳고, 하나는 둘을 낳고, 둘은 셋을 낳고, 셋은 만물을 낳는다³⁷⁾”라 하여 절대와 상대는 따로 있는 것이 아니라 절대와 분화로 인해 상대가 형성되고 그로 인해 만물이 만들어 진다는 것을 이야기하고 있다. 그렇다면 어떠한 이유로 절대와 분화되어 상대가 되는가? 이를 장자(莊子)³⁸⁾는 “도에는 경계가 없고 말에는 실재가 없다. 말 때문에 분별이 생긴다.³⁹⁾”라 하였다. 이처럼 실재가 없는 절대와 말로 인해 분화되어 실존이 된다. 그래서 노자는 도를 ‘이름 붙일 수 없는 무엇’⁴⁰⁾이라 하였다. 사람이 도를 이름함과 동시에 절대와 상대가 된다. 즉 이름함은 분별심(分別心)을 만들고 그 분별심은 대상을 절대로부터 분화시켜 상대적 개념들을 만들어낸다. 이렇게 이름으로 이루어진 지식은 그것을 쌓으면 쌓을수록 더 많은 분별심을 낳고 그에 따라 더 많은 상대가 나타난다. 이를 이진용(2015)⁴¹⁾은 이름은 대상을 몰아일체(物我一體)의 상태에서 분별되게 함으로써 이면에는 이미 없음(無)의 전제가 성립되며 그로 인해 완전함에서 분리된다고 하였다. 그래서 장자는 도를 알기 위하여 심재(마음 굽김, 心齋)하라 하였다. 안희진(2013)⁴²⁾은 심재를 마음을 비우고 모든 것을 받아들이는 것(虛而待物者)이라 하였고, 장자의 중요한 사상인 오상아(자기 자신을 장사지냄, 吾喪我), 좌망(앉아서 잊어버림, 坐忘)과 같은 맥락으로 해석하였으며, 상대를 쌓아가는 것의 반대되는 행위이자 절대로 회귀(回歸)하는 방법으로 보았다. 그러므로 절대와 직관적(直觀的)이며, 체험적(體驗的)인데 반해 상대는 언어적(言語的)이며, 지식적(知識的)이다.

36) 有物混成. 『道德經』-25章.

37) 道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物. 『道德經』-42章.

38) 장자(莊子), BC 369년 ~ BC 289년경, 성은 장(莊)이며 이름은 주(周)이다. 송(宋)에서 출생. 정확한 생몰연대는 미상, 맹자(孟子)와 동시대 사람으로 전한다. 관영(官營)인 칠원(漆園)에서 잠시 일한적이 있으나, 그 후 평생 벼슬을 하지 않았다. 초(楚)나라 위왕(威王)이 그에게 재상의 자리를 권했으나 사양하였다한다. 저서 『장자』는 원래 52편(篇)이었다 하지만, 전해지는 것은 진대(晉代)의 광상(郭象)이 산수(刪修)한 것으로 전해진 33편(內篇 7, 外篇 15, 雜篇 11)이며, 그 중에서 내편이 원형과 가장 근접하다 한다. “장자.” 두산백과. 2018년 8월 18일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000857736

39) 夫道未始有封,言未始有常,爲是而有畛也. 『莊子』, 齊物論-5.

40) 道常無名. 『道德經』-32章.

41) 이진용. 소철(蘇轍)의 『노자(老子)』 "도(道)" 개념의 이해 - 『노자해(老子解)』 1장의 주석을 중심으로-. 한국 철학논집, 2015. p.98.

42) 안희진. “소식시론(蘇軾詩論)의 ‘오상아(吾喪我)’를 논(論)함.” 중국학보, 2013. p.64.

노자는 ‘상선약수(上善若水)’라는 표현으로 절대를 우리가 흔히 볼 수 있는 사물 중 물(水)의 속성에 비추어 설명하고 있다. 이순연(2011)⁴³⁾은 노자는 다음과 같은 물의 속성으로 도를 설명하고 있다 하였다. 첫째, 모든 생명의 근원으로 만물을 이롭게 하며, 둘째, 세상과 다투지 않고 비켜가며, 셋째, 언제나 가장 낮은 곳을 향하며, 넷째, 일정한 형태가 없으며 또한 자신을 더럽혀 남을 깨끗하게 한다. 이처럼 노자가 말한 도는 근원적(根源的), 겸양적(謙讓的), 순응적(順應的), 무형·무색적(無形·無色的), 정화적(淨化的)이다. 노자는 또한 “세상이 도로 돌아감은 마치 계곡의 물이 바다와 강으로 흘러들어감과 같다⁴⁴⁾”하였다. 이는 진리란 복잡하고 어려운 것이 아니라, 마치 물이 낮은 곳을 향해 흘러서 바다로 가듯 순리적이며 자연스러운 것임을 말하고 있다. 이는 레바논의 사상가 칼릴 지브란이 상대의 물방울이 절대의 바다를 향해 흘러가는 것을 시로 표현한 것과 같다.

모든 생명의 근원이 됨	근원적(根源的)
자신을 낮추어서 낮은곳으로 흘러감	겸양적(謙讓的)
장애를 만나면 거꾸러 하지 않고 비켜감	순응적(順應的)
일정한 형태와 색상이 없어 담기는 그릇에 자기를 맞춤	무형·무색(無形·無色的)
자신을 더럽혀 다른 것을 깨끗하게 함	정화적(淨化的)

[표 2] 노자의 상선약수로 비추어 본 절대의 속성

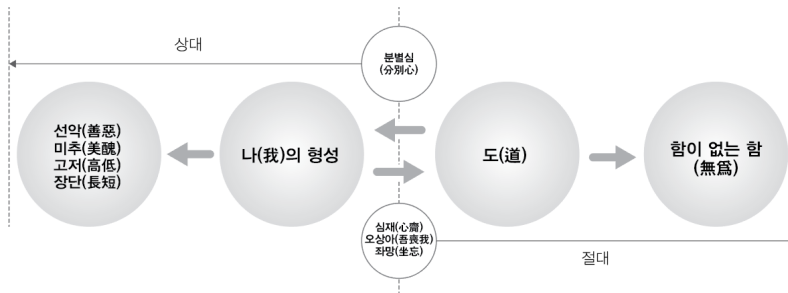
장자는 상대의 생성 과정을 “저것은 이것에서 나오고, 이것은 저것 때문에 생긴다⁴⁵⁾” 하였다. 즉, 삶이 있어 죽음이 있고, 긴 것이 있으니 짧은 것이 생긴다는 상대적인 관계를 말한다. 그렇다면 이것과 저것, 삶과 죽음, 긴 것과 짧은 것을 만들어 내는 주체는 누구인가? 노장사상에서는 이러한 상대적 개념을 만들어 내는 주체를 ‘나’라 말하고 있다. 내가 절대에서 분화되고, 세상의 모든 사물에 이름을 만들며, 그로 말미암아 선악(善惡)·미추(美醜)·고저(高低)·장단(長短)등과 같은 상대적 개념들이 생겨난다. 이는 실재하지 않은 모양이요, 오직 사람의

43) 이순연. “노자(老子)의 ‘상선약수(上善若水)’ 사상에서 얻은 삶의 지혜(智慧).” 인문과학연구, 2011. pp.342~343.

44) 譬道之在天下，猶川谷之於江海. 『道德經』-32.

45) 彼出於是，是亦因彼. 『莊子』，齊物論-3.

인식 속에서만 존재하는 개념들이다. 따라서 절대적 본질적 실재이고 상대는 실존적 현상인 것이다. 그러므로 장자는 이러한 상대세계에서 다시 절대로의 회귀를 위한 방법으로 오상아(吾喪我)를 말하였으며 안희진(2013)⁴⁶⁾은 이를 ‘상대적인 나, 집착의 나, 소유의 나’를 ‘잃어버리는 것(吾)’을 통해 ‘절대의 나, 순수한 나, 자유의 나’로 돌아가는 것이라 하였다. 또한 장자는 이러한 오상아를 통해 나타나는 행위를 ‘함이 없는 함’ 즉 무위(無爲)라 하였다.



[그림 4] 장자의 절대와 상대

실재로 모든 상대적 개념은 스스로 존재할 수 없다. 장자는 이것을 설명하기 위해 있음과 없음⁴⁷⁾, 앎과 모름⁴⁸⁾, 쓸모 있음과 쓸모 없음⁴⁹⁾ 등의 이야기를 한다. 이 모두는 상대의 관점에서 바라보는 이분법적인 사고를 말하고 있다. 그러나 이는 절대의 개념으로 보면 상호관계 속에 존재하는 하나이다. 즉 ‘있음’은 ‘없음’이 있으므로 존재하며, ‘앎’은 ‘모름’이 있어 존재한다. 이를 노자는 “있음은 이로움을 위한 것이지만, 없음은 쓸모가 생겨나게 하는 것이다⁵⁰⁾”라 하였으며 흠으로 만든 그릇은, 가운데가 없음(비어있음) 때문에 그 쓸모가 생겨나므로 있음과 없음은 결국 하나라 설명하였다. 즉 이분화 된 상대적 생각은 홀로 존재가 불가능하며 상대적 대상이 있어야만 존재할 수 있으니 결국 하나이다. 그것을 장자는 천균(天鈞), 양행(兩行)이라 하였으며, 독일의 철학자 쿠사누스⁵¹⁾는

46) 안희진. “소식시론(蘇軾詩論)의 ‘오상아(吾喪我)’를 논(論)함.” 중국학보, 2013, pp. 64~65.

47) 『莊子』, 齊物論-5.

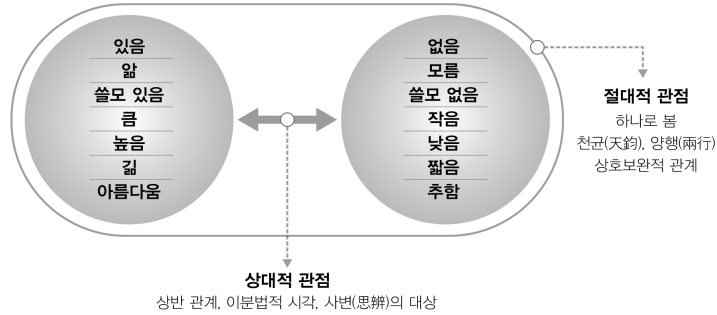
48) 『莊子』, 齊物論-6.

49) 『莊子』, 人間世-7.

50) 故有之以爲利, 無之以爲用. 『道德經』-11章.

51) 니콜라우스 쿠사누스(Nicolaus Cusanus), 1401~1464, 독일의 추기경·수학자·철학자로 교회개혁

‘반대의 일치(Coincidentia Oppositorum)’라 하였다. 독일의 실존주의 철학자 마틴 부버는 그의 저서 『나와 너』에서 ‘내가 너를 부를 때 나도 동시에 불리어진다’⁵²⁾라 하였다. 즉 나는 네가 있어 생성되니 너와 나는 하나임을 말하고 있다.



[그림 5] 절대와 상대의 관점적인 차이

도는 우리의 사고 밖에 있다. 그러므로 생각으로서는 전혀 알 수 없으며, 언어로서 이해시킬 수 없고, 오감을 통한 경험으로는 인식이 불가능하다. 그러므로 도를 채득하기 위해서는 그로부터 파생된 무엇을 안다고 하는 착각으로 말미암은 오류는 모른다는 생각을 전제로 바뀌어야 한다. 즉 무지를 통해서만이 진정한 앎을 얻을 수 있다. 이것을 쿠사누스는 ‘아는 무지’라 하였으며, 소크라테스는 ‘무지에 대한 자각’이라 하였다. 김형수(2011)⁵³⁾는 쿠사누스의 ‘아는 무지’는 근본적으로 인간의 이성을 넘어서는 앎에 대한 인간의 갈망, 즉 자기 초월을 표현한 것이라 하였으며 그것은 무한한 지식에서 오는 것이 아니며, 오직 무한자에 대한 무지를 아는 데서 가능하다 하였다.

마지막으로 도가에서 말하는 절대적 특성을 아래의 장자의 말을 통해 알아보자 한다.

과 교회일치를 위해 힘썼다. 1448년에 추기경, 1452년에는 티롤 지방 브릭센의 대주교가 되었다. 반대의 일치를 신에게서 인식하는 데는 인식의 최고 단계인 직관(直觀)에 따른다고 하였다. “쿠사누스.” 두산백과. 2018년 8월 19일.

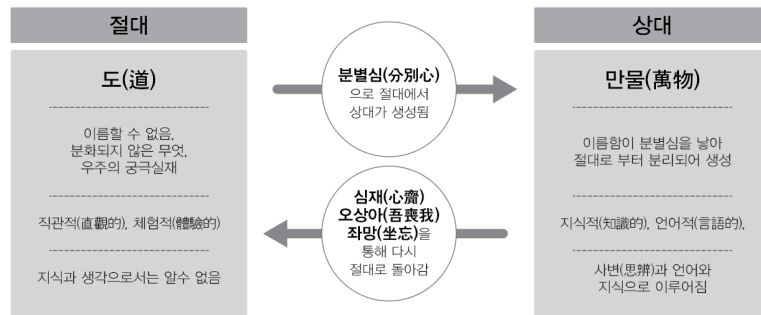
http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000833948

52) Martin Buber, 나와 너. 김천배 역. 서울: 종로서관, 1960. p.3.

53) 김형수, “쿠사누스의 ‘아는 무지’(docta ignorantia): 대립의 합치와 통일성에 대한 인식 추구.” 神學展望, 2011, p.116.

“도를 함도 없고 형체도 없으며, 마음으로 전할 수는 있으나 손으로 받을 수가 없고, 터득할 수는 있으나 볼 수는 없으며, 스스로를 밀동이 되고 스스로를 뿌리로 한다. (중략) 태극보다 위에 있으나 높다 하지 않고, 육극보다 아래에 있으나 깊다 하지 않으며 하늘과 땅보다 먼저 있었으나 오래되었다 하지 않고, 옛날보다 더 오래되었지만 늙었다 하지 않는다.”⁵⁴⁾

이처럼 도가에서 말하는 절대(絕對)는 ①무위(無爲), 무형(無形)이며, ②지식(知識)으로서 가르칠 수 없으며, ③체험적(體驗的)이며, ④모든 것의 근원이 되나 스스로 존재하며, ⑤사람의 지식(知識)은 측정이 불가능하여 초월적(超월的)이다. 이상 도가에서 바라보는 절대와 상대의 고찰 결과를 정리하여 보면 [그림 6]과 같다.



[그림 6] 도가의 절대와 상대

(2) 불교(佛敎)의 眞我

불교의 발상지는 인도이지만 현재 인도에서는 그 영향력이 미미하다. 하지만 스리랑카와 동남아의 베트남·미얀마·태국·캄보디아·라오스와 동북아의 중국·몽골·일본 그리고 우리나라 등에 미친 그 영향은 실로 막대하다 하겠다. 불교를 이해하지 못하면 동아시아의 문화를 이해할 수 없다 할 정도로 사상적 토대와 생활에 깊이 자리하고 있으며, 또한 그 범위는 아시아의 범위를 넘어 서양의 지

54) 夫道,有情有信,無爲無形,可傳而不可受,可得而不可見,自本自根, (중략) 在太極之上而不爲高,在六極之下而不爲深,先天地生而不爲久,長於上古而不爲老. 『莊子』, 大宗師-3

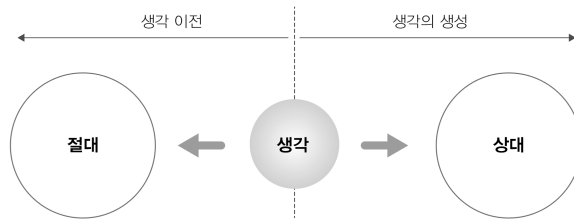
대한 관심으로 말미암아 세계적인 종교로서 자리를 굳혀가고 있다. 본 연구에서는 이러한 불교의 인문학적 위상과 중요성을 인식하여 불교에서는 어떠한 표현을 통해 절대와 상대를 해석하고 있는지 알아보고자 한다.

이치형(2018)⁵⁵⁾은 불교의 성불(成佛, 깨달음)은 상대의 분별지식과 달리 무분별적 지혜 즉 절대적 초월을 그 속성으로 하며, 이는 절대와 상대의 대비의 절대가 아닌, 대(對)가 끊어진 절대를 뜻한다 하였다. 즉 불교에서의 깨달음은 상대적 분별지식을 넘어 초월적 절대의 깨달음이라 하겠다. 유영모⁵⁶⁾는 나를 ‘참나(眞我, 大我, 절대의 나)와 ‘거짓 나(假我, 小我, 상대의 나)로 구분하였다. 안희진(2013)⁵⁷⁾은 이를 상대적인 나(집착의 나, 소유의 나)와 절대의 나(순수한 나, 자유의 나)로 구분하였으며, 한자경(2011)⁵⁸⁾은 전자를 시공의 형식으로 현상을 구성하는 자아 즉 ‘초월적 자아’와 그렇게 구성된 현상세계의 일부분으로 등장하는 시공간적 자아 즉 ‘경험적 자아’라 하였다. 우리가 참나가 아닌 거짓 나를 ‘나’로 인식하는 것은 순간순간 일어나는 생각이 만들어 놓은 상(象)에 집착하고 있기 때문이다.

임제(臨濟)⁵⁹⁾는 임제록(臨濟錄)⁶⁰⁾에서 “지금 이 자리에서 주인이 되면(隨處作主), 서 있는 곳이 바로 진리가 된다(立處皆眞)” 하였다. 여기서 주인이 된다는 것은 온갖 인연으로 만들어진 생각의 나, 즉 ‘거짓 나’가 아닌, 생각을 끊으면 나타나는 ‘참나(眞我)’가 되는 것이고, 그러면 그 자리에서 절대에 들어간다는

55) 이치형. “간화선에서의 화두와 메타프락시스에서의 상징의 비교 연구.” 道德教育研究, 2018. p.91.
 56) 유영모, 1890~1981, 호는 다석, 대한민국의 교육자이자 종교인. 오산학교 교장을 역임하였고, YMCA의 연경반을 지도하였다. 노자의 『도덕경』을 번역하였다. 톨스토이의 영향을 많이 받았으며 무교회주의적인 입장을 취하였다. “유영모.” 두산백과. 2019년 8월 15일.
 57) 안희진. “소식시론(蘇詩詩論)의 ‘오상이(吾喪我)를 논(論)함.” 중국학보, 2013. p.65.
 58) 한자경, “절대의 마음’에 대한 동서사유의 비교” 불교학연구, 2011. p.590.
 59) 임제(臨濟, 출생미상~867, 본명은 의현(義玄), 중국 당나라의 선승(禪僧), 제자 혜연(慧然)이 엮은 《임제록(臨濟錄)》은 그의 언행들을 담고 있음. “의현.” 두산백과. 2019년 8월 15일.
http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000725126
 60) 임제록(臨濟錄), 범어집, 원명은 『진주임제혜조선사어록(鎭州臨濟慧照禪師語錄)』. 2권으로 되어 있다. 임제의 제자인 삼성(三聖)과 혜연(慧然)이 편집하였다. “임제록.” 두산백과. 2019년 8월 15일.
http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000856964

말로 해석된다. 다른 표현으로, 원효(元曉)⁶¹는 ‘일체유심조(一切唯心造)’라 하여 “모든 것은 오직 마음이 지어낸다.” 하였으며 승산(崇山)⁶²은 “생각하지 않으면 순수하고 깨끗한 답은 항상 앞에 있다.”⁶³라 하였다. 강명희(2011)⁶⁴는 대승기신론을 응용하여 ‘깨달음의 이치는 마음의 본체(心體)가 생각(念)에서 완전하게 벗어난 것’이라 하였으며 이러한 이치를 ‘시각(始覺)’이라 하였다. 이러한 내용으로 보았을 때 불교의 관점에서 절대와 상대를 분화 시키는 요소는 ‘생각’이라 판단된다.



[그림 7] 불교의 관점에서 본 생각으로 분화되는 절대와 상대

선종에서는 교외별전(敎外別傳)⁶⁵, 불립문자(不立文字)⁶⁶, 직지인심(直指人心)⁶⁷, 견성성불(見性成佛)⁶⁸이라는 4대 중지(宗旨)를 통해 깨달음의 원리를 설명하는

61) 615~686, 신라의 승려, 일심(一心)과 화쟁(和諍) 사상을 중심으로 불교를 널리 보급하였고, 많은 저술을 남겨 불교 발전에 큰 기여를 하여왔다. “원효.” 두산백과. 2019년 8월 15일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000900620

62) 승산(崇山), 1927~2004, 호는 행원, 본명 이덕인, 형안남도 순천 출생, 한국의 세계화에 선구적 역할을 한 승려. 대한불교신문사의 설립자 및 초대사장. “승산.” 두산백과. 2019년 8월 15일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000804097

63) 승산, 『은세상은 한송이 꽃』, 무심 역, 현암사, 2009, p.8.

64) 강명희(2011), 대승기신론에 나타난 생각[念]과 깨달음[覺]의 관계성, 佛敎學報, 57(-), p.65.

65) 선종(禪宗)에서 문자와 말을 사용하지 않고, 마음에서 마음으로 진리를 전하는 일. “교외별전.” 두산백과. 2019년 8월 15일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000828385

66) 문자로써 교(敎)를 세우는 것이 아니라는 뜻, 선종(禪宗)의 입장을 표현한 표어. “불립문자.” 두산백과. 2019년 8월 15일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000773700

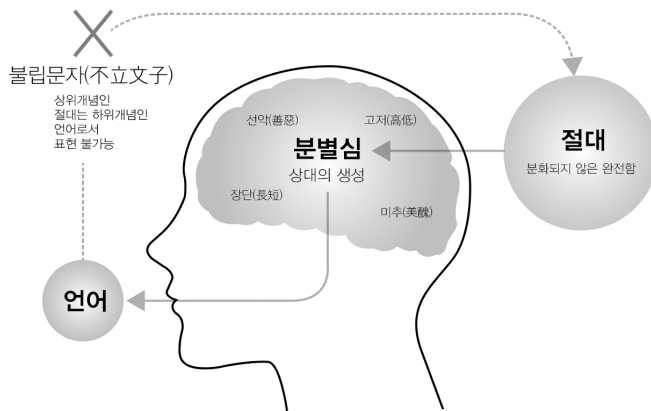
67) 사람의 마음을 곧바로 가리킨다는 뜻으로 교외별전(敎外別傳)·불립문자(不立文字)·견성성불(見性成佛)과 함께 선종의 4대 중지 중 하나. “직지인심.” 두산백과. 2019년 8월 15일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000733677

68) 불교에서 인간이 본성을 깨치면 누구나 부처가 된다는 말. “견성성불.” 두산백과. 2019년 8월 15일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000715153

데, 이는 언어의 이분법적 소산인 분별의식을 통한 주객의 이분법적 사고로부터 벗어나 절대에 이르는 과정에 대한 표현이다. 이와 비슷한 표현으로 개구즉착(開口卽錯), 언어도단(言語道斷) 등이 있으며 이는 앞에서 고찰한 도가의 ‘도의 언어적 표현의 한계성’과 일맥상통한다. 언어는 생각을 표현하는 수단이며 말하기 전에 반드시 분별심을 만든다. 그러므로 분별심에 의해 이미 분화된 상대로는 절대를 이해할 수 없다. 언어의 생성은 마치 금이 가기 시작한 도자기와 같으며, 언어를 통한 지식적 이해는 더하면 더할수록 도자기의 금이 더욱 커져가는 것과 같다. 그러므로 온전한 절대의 이해는 언어를 통한 이분법적 사고로는 불가능하다. 임제(臨濟)는 이를 “부처를 구하면 부처를 잃는다(若人求佛 是人失佛).”⁶⁹⁾라 하여 부처 즉 절대는 어떠한 형상과 관념으로 구할 수 있는 것이 아니라는 것을 설명하였다. 또한 금강경(金剛經)⁷⁰⁾에서는 “응당 머무는 바 없이 마음을 내라(應無所住而生其心)⁷¹⁾.”고 하였다. 즉 절대에 이르기 위해서는 마음속에 상(相)을 만들지 말며 청정한 마음, 색성향미촉법(色聲香味觸法)에 머무르지 않은 비어있는 마음을 내라는 것이다. 상을 만든다는 것은 나와 대상을 분화시켜서 바라보고 있는 것이기 때문에 결코 하나인 절대를 볼 수가 없다.



[그림 8] 언어와 절대와의 상관관계

69) 이기영. 임제록강의. 하권. 서울: 한국불교연구원, 1999. p.162.

70) 인도에서 2세기에 성립된 공(空)사상의 기초가 되는 반야경전. 『금강반야경(金剛般若經)』· 『금강반야바라밀경(金剛般若波羅蜜經)』이라고도 한다.

71) 무비. 금강경강의. 서울: 불광출판부, 2009. p.110.

그러한 이유로 불교는 여러 가르침 중 하나인 선(禪)⁷²⁾을 통하여 언어의 한계를 넘는 가르침, 즉 언어이나 일반적인 관념으로는 알아들을 수 없는 ‘화두(話頭)⁷³⁾’를 사용한다. 중국의 선사 남전(南泉)⁷⁴⁾은 “무엇을 이해한다는 것은 착각이며, 깨달음은 이해의 영역이 아니다⁷⁵⁾”라고 하였다. 언어를 통한 절대의 표현은 마치 수박을 한 번도 먹어보지 못한 사람에게 그 맛을 언어로 전달하려는 것과 같다. 이에 반해 선의 가르침은 수박을 잘라 손에 쥐어주며 직접 맛을 보게 하는 것과 같다. 즉 언어적·관념적·이론적인 가르침이 아닌 보다 명료하고 확실한 체험적 가르침이 화두를 통한 선의 가르침이다. 이러한 선문답의 언어적 표현 방법은 상호간의 직접적 정보전달을 통한 수렴적 대화의 방식이 아닌 진리에 대한 간접적·우회적·은유적·상징적 표현이다.

틱낫한⁷⁶⁾은 “세상은 하나의 큰 바다이며, 우리는 그 표면에 일어나는 파도와 같다”고 하였다. 이는 불교의 연기(緣起)사상을 표현한 말로 세상의 만물은 인연(因緣)에 의해 생성소멸(生成消滅) 될 뿐 스스로 독립된 고정불변의 실체는 없다는 것이다. 그러므로 절대의 관점에서는 독립된 나는 없고, 내가 하는 행동도 없으며 또한 다른 사람이 하는 행동도 없다. 오직 절대의 바다에서 일어난 하나의 물결일 뿐이다. 따라서 물결 하나하나는 상대이며, 바다는 절대이기 때문에, 절대와 상대는 별개의 것이 아닌 하나이다. 이를 금강경에서는 “형상이 있는 것

72) 마음을 가다듬고 정신을 통일하여 무아적정(無我寂靜)의 경지에 도달하는 정신집중의 수행(修行)방법. “선[禪].” 두산백과. 2019년 8월 16일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000809568

73) 불가의 수행자가 깨달음을 얻기 위해 참구(參究)하는 문제. “화두[話頭].” 두산백과. 2019년 8월 16일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000807039

74) 748~835, 본명은 왕(王), 중국 당나라 시대의 선사, 10세의 나이로 출가하여 30세 때 승산(嵩山) 회선사(會善寺) 호율사(蒿律師)에게 계를 받았다. 훗날 마조도일(馬祖道一)의 문하에서 도를 깨달아 마조의 법통을 이었다. “남전(南泉).” 두산백과. 2019년 8월 16일.

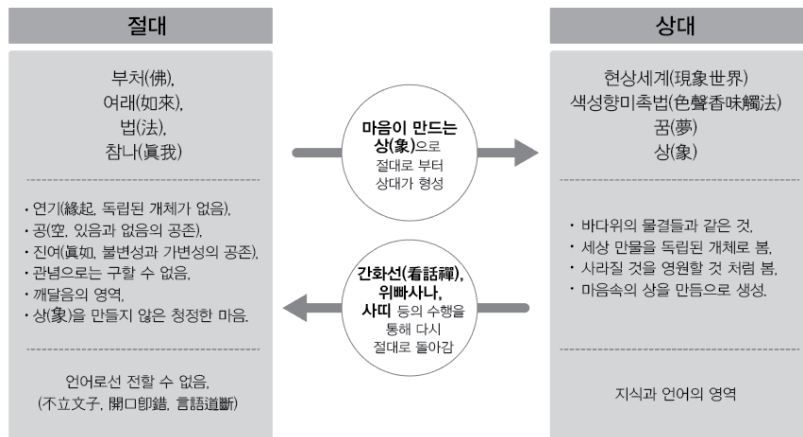
http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000887945

75) 승산. 선의 나침반 2, 현각 역. 허문영 옮김. 서울: 열림원, 2001. p.16.

76) 틱낫한(Thich Nhat Hanh | 釋一行), 1962~, 베트남 출신의 불교 승려이자 명사가·평화운동가·시인이다. 불교사상의 사회적 실천을 강조해 ‘참여불교의 주창자’, ‘인류의 영적스승’ 등 여러 별칭으로 불린다. “틱낫한.” 두산백과. 2019년 8월 16일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000793741

은 모두가 다 허망하니, 만약 형상이 형상이 아닌 것을 보면 곧 여래를 보는 것77)이라 하였다. 다시 말해 형상을 독립된 개체로 보면 그것은 상대이고, 만약 형상이 독립된 개체가 아닌 연기의 상호작용으로부터 생멸하는 대상으로 바라본다면 그것은 절대를 보는 것이다. 이는 불교의 대표 이론인 공(空)사상으로도 설명이 가능하다. 김경일(2000)78)은 공을 어느 이변에 치우치지 않은 전관적(全觀的)인 것으로 보았으며, 인식하는 주체와 인식되는 객체가 일치되는 전유(全有)의 뜻이며, 실상론상으로는 본체와 현상을 겸攝(兼攝)한 실상이라 하였다. 그러므로 공은 아무것도 아닌 텅 빈 것이 아니고, 그렇다고 무엇이 있지도 않은 것이다. 무비(2009)79)는 공(空)의 성질에는 불변성과 가변성이 함께 존재하는데 불변성을 '진(眞)'이라 하고 가변성을 '여(如)'라 한다 하였으며 '진'은 꿈을 꾸고 있는 사람이며, '여'는 꿈속에서 일어나는 일이라 해석 하였다. 따라서 '진'은 절대를 '여'는 상대를 말하는 것이며 있음과 없음이 함께 공존하므로 이는 언어도단(言語道斷)이며 인식 이전의 존재이다.



[그림 9] 불교의 절대와 상대와의 관계

77) 凡所有相 皆是虛妄 若見諸相非相 卽見如來. 『金剛經』, 如理實見分.

78) 김경일, 권성문. “반야심경의 공사상 연구.” 한국동서정신과학회지, 2000. p.30.

79) 무비. 무비스님의 반야심경. 서울: 조계종 출판사, 2009. p.60.

(4) 힌두교의 브라흐만과 아트만

신준식(2000)⁸⁰⁾은 힌두교는 매우 다양하고 복합적인 의미를 가지고 있으며, 인도의 전통적·민족적 종교로 인도교라 불릴 정도로 인도의 중요한 사상이라 하였다. 인도의 많은 종교들 중 힌두교는 현재 인도인의 80% 이상이 믿고 있으며, 이웃 국가 네팔 또한 국교가 힌두교일 정도로 대다수의 인구가 힌두교를 믿고 있고, 말레이시아·인도네시아 등 동남아시아 여러 국가까지 일부 분포되어있다.⁸¹⁾ 또한 세계적으로 그리스도교, 이슬람교 다음의 많은 신도 거느리고 있다. 힌두교는 그 명칭 또한 ‘인도’ 이름의 유래 ‘신두(Sindu)’에서 나왔듯이 인도와 분리하여 생각할 수 없는 종교이자 철학 그리고 문화 그 자체이다. 힌두사상의 경전들은 그 수가 너무 많아 평생을 두고 읽어도 다 읽기는 힘들다. 그러므로 본 연구에서는 인도철학의 경전들 중 힌두사상에서 가장 중요한 경전으로 꼽히는 『베다(Vedas, véda)』의 『우파니샤드(Upaniṣads)』로 그 범위를 한정하며, 『우파니샤드』 중 브라흐만과 아트만에 초점을 맞추어 고찰하고자 한다. 『우파니샤드』에서 집약적으로 표현하고 있는 것은 우주와 인간의 근본적 표현인 브라흐만과 아트만에 대한 근원적 설명이기 때문이다. 임근동(2010)⁸²⁾은 본래 베다의 형이상학적인 내용을 담고 있는 부분이 모두 우파니샤드라 명명되었다 하여 베다에서 차지하는 우파니샤드의 위치를 설명하였다.

이명권(2013)⁸³⁾은 『베다』는 인도정신문명의 뿌리이며 『우파니샤드』는 『베다』의 꽃과 열매’라 하였다. 『우파니샤드』의 뜻은 ‘가까이 가서 경건히 앉는다.’⁸⁴⁾이며 이 책에서 가장 중요시 하는 것은 무명(無明)을 벗어난 ‘깨달음’ 즉 분화되지 않은 완벽한 절대, 브라흐만(Brahman)이 되는 것이다.

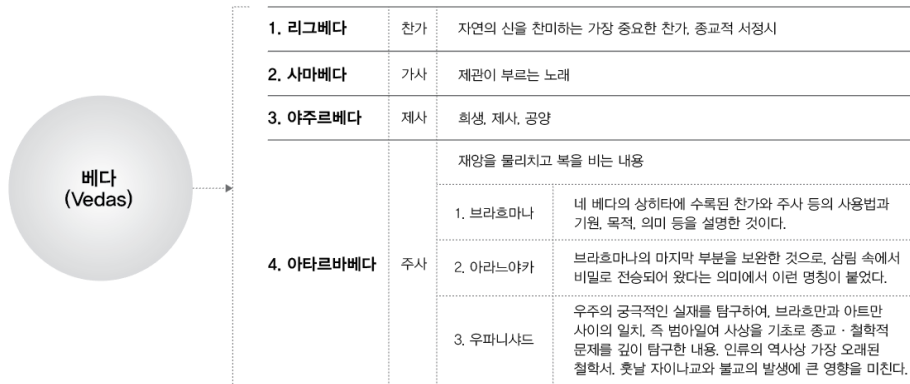
80) 신준식. “막스 베버의 힌두교론에 관한 연구.” 社會科學研究, 2000. p.389.

81) 오강남. 세계종교 둘러보기. 서울: 현암사, 2007. p.34.

82) 임근동. “베다(Veda)와 우파니샤드(Upaniṣad)의 상호관련성 연구.” 印度研究, 2010. p.144.

83) 이명권. 베다. 서울: 한길사, 2013. p.14.

84) 오강남. 세계종교 둘러보기. 서울: 현암사, 2007. p.39.



[그림 10] 베다의 구성

출처 : 천재학습백과(2018) 『베다』의 내용을 요약 재구성 <http://koc.chunjae.co.kr>

김정근(2009)⁸⁵)은 브라흐만은 최초의 존재, 궁극적 원리, 그러한 원리의 인격체로서의 신, 만물을 창조한 후 만물들 속에 아트만(Atman)으로 존재하는 자, 스스로 아트만으로 자각하는 자라 하였으며, 또한 불멸의 생명력을 지닌 자아, 상주적 자아(아트만)와 동일한 자라 하였다. 이처럼 『우파니샤드』에서의 절대성은 브라흐만이라는 이름으로 표현되고 있다. 임근동(2010)⁸⁶)은 이러한 우파니샤드의 절대를 일러 ‘이세상의 모든 것이며, 나를 포함하여 존재하는 그대로’라 하였다. 또한 이명권(2011)⁸⁷)은 『우파니샤드』에서는 브라흐만을 ‘이것도 아니고 저것도 아니다(na iti na iti)’라 표현되었다고 하였으며 브라흐만을 표현하는데 “이보다 더 뛰어난 표현은 있을 수 없다”라 하였다. 즉 노자의 도의 비형언성(非形言性)이나 불교의 불립문자(不立文字)와 같이, 브라흐만의 절대성은 언어적 표현이 불가능함을 말하고 있다. 또한 이명권은 『우파니샤드』에서 브라흐만의 표현은 “진리 중의 진리”라 표현되어 있으며, “생명의 숨이야 말로 진리이며, 브라흐만은 그 숨의 진리”라 표현되었다 하였다. 이는 모든 생명 속에는 생명의 숨(아트만)이 존재하고 그것은 진리이며, 브라흐만은 그것과 다르지 않다는 것이다. 라다크리슈난(1996)⁸⁸)은 『우파니샤드』의 ‘탓트 트вам 이시(tat tvam asi)⁸⁹’를 “너는

85) 김정근. “無我와 아트만(atman)에 관한 研究.” 동국대학교 박사학위 논문, 2009. p.58.

86) 임근동. 베다(Veda)와 우파니샤드(Upaniṣad)의 상호관련성 연구.” 印度研究, 2010. p.152.

87) 이명권. 우파니샤드. 서울: 한길사, 2011. p.36.

88) 라다크리슈난. 인도철학사 I. 이거룡 역. 서울: 한길사, 1996. p.239.

그것이다(梵我一如)” 즉 “브라흐만이 아트만이다”로 해석하였으며, ‘그대는 참된 자아 즉 아트만(小我)이며 근원적 자아 브라흐만(大我)과 같다’는 뜻으로 보았다. 정승석(2011)⁹⁰⁾은 이러한 표현은 브라흐만이 인간의 육신에 아트만으로 내재해 있다는 것의 암시라 하였으며, 범아일여의 사상이 우파니샤드의 영원관이라 하였다. 김정근(2009)⁹¹⁾은 『우파니샤드』에서 아트만은 자아·호흡·바람·몸·생명·영혼·최초의 존재이자 불멸의 존재·개인의 본질·만물의 궁극적 원리 등의 의미로 쓰이고 있다 하였다. 이렇게 아트만은 개개의 독립적인 표현 즉 자아·몸·생명·호흡 등으로 표현 된가 동시에 또한 불멸의 존재, 궁극적 원리 등의 절대적 표현으로 쓰이고 있다. 그러므로 아트만의 자아는 불교의 ‘무아(無我)’의 ‘我’가 아닌 그 반대개념 불성(佛性)과 일맥상통해 보인다. 불교의 불성은 사람들이 누구나 가지고 있는 부처가 될 수 있는 근본 성품이며 깨달음의 본질을 말한다. 하지만 ‘무아(無我)’의 ‘我’는 아트만과 같은 진리의 나 즉 절대의 나가 아닌 무명속의 나라 볼 수 있다. 이 나는 상대의 나이며 무지(無智)로 말미암아 몸을 나라 인식하는 것과, 나를 독립된 개체라 여기는 생각으로 비롯된 ‘거짓 나(假我)’인 것이다. 그러므로 불교에서 무아(無我)는 상대의 나에 의해 불성이 가려져 있으며, 따라서 상대의 내가 없으면 불성이 드러나며 절대에 들어갈 수 있다는 것을 의미한다.

브라흐만과 아트만을 분리하여 보는 사상은 어찌 보면 대아(大我)가 분화되어 여러 가지 소아(小我)가 생성되는 관점으로 보이나, 실제 아트만은 브라흐만의 일부분이 아니다. 정승석(2011)⁹²⁾은 『우파니샤드』에서는 인간의 본질 즉 아트만이 대우주의 본질 브라흐만과 동일하다는 자각을 고취시킨다고 하였다. 그러므로 아트만은 절대에서 분화되어 있거나 일부분인 상대적인 절대가 아니다. 하지만 그것을 바로 보지 못함(無明)에 상대가 생기고 그 상대의 개념에서 아트만을 바라본다면 그것은 상대속의 진리처럼 인식된다. 다시 말해 아트만은 실제로는 절대 즉 브라흐만과 하나이며 다르지 않다. 다만 상대의 사람들은 절대를 인식

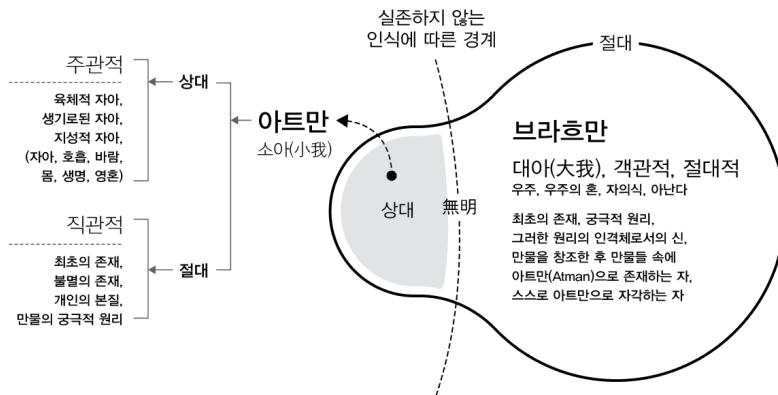
89) Chāndogya-upaniṣad 6.11.

90) 정승석. “영혼에 관한 인도 철학의 세 가지 관점.” 가톨릭 신학과 사상, 2011. p.169.

91) 김정근. 無我와 아트만(atman)에 관한 研究. 동국대학교 박사학위 논문, 2009. p.58.

92) 정승석. “영혼에 관한 인도 철학의 세 가지 관점.” 가톨릭 신학과 사상, 2011., pp.167~168.

할 수 없기 때문에, 아트만은 브라흐만과 분리되어 생각된다. 정승석(2011)⁹³⁾은 아트만은 그 자체가 인식의 주체이므로 스스로를 인식할 수 없다 하였다. 이는 보는 주체인 눈이 스스로를 볼 수 없는 것과 같다. 그러므로 아트만은 관점에 따른 상대적 해석일 뿐 실제로는 절대 그 자체이다. 라다크리슈난(1996)⁹⁴⁾은 이를 주관(主觀)과 객관(客觀)의 관계로 보았으며 주관(아트만)을 육체적 자아·생기로 된 자아·지성적 자아·직관적 자아로 보았고, 객관(브라흐만)을 우주·우주의 혼·자의식·아난다로 분석하였다.⁹⁵⁾ 여기서 눈여겨 볼 것은 아트만에는 상대적 개념(육체·생기·지성적 자아)과 함께 절대적 개념(직관적 자아)이 함께 존재한다는 것이다.



[그림 11] 브라흐만과 아트만의 관계

93) Ibid., P.174.

94) 라다크리슈난. 인도철학사 I. 이거룡 역. 서울: 한길사, 1996. p.239.

95) Ibid., P.234.

3) 서양 인문학에서의 절대와 상대

서양은 철학(Philosophia)의 어원이 고대 그리스로부터 온 것을 보더라도 인문학적 사유에서 서양 철학을 빠뜨릴 수 없다. 물론 철학이라는 말이 서양에서부터 시작되었다 하여 모든 철학적 사유가 서양에서 시작되었고 또한 앞서갔다 말할 수는 없지만 서양은 철학을 비롯하여 종교학·역사학·언어학·고고학·문학·예술 등의 분야에서 동양과 마찬가지로 눈부시게 발전해 왔음을 묵과할 순 없다. 따라서 본 연구에서는 문헌과 선행연구를 통하여, 서양철학 중 그리스 철학의 소크라테스와, 실존주의의 마틴부버, 그리고 그리스도교 종교학자인 폴 틸리히의 사상에 나타난 절대와 상대에 대해 고찰해보고자 한다.

(1) 소크라테스의 無知의 知

소크라테스의 사상은 플라톤, 아리스토텔레스와 그리스 철학 뿐만 아니라 서양철학 전반의 토대가 되었다. 나아가 소크라테스는 흔히 예수·석가·공자와 함께 세계 4대 성인으로 불리울 만큼 그의 영향력은 높게 평가되고 있다. 본 연구에서는 이러한 소크라테스의 사상 중 가장 유명한 ‘무지의 지(無知의 知)’에 대해 문헌과 선행연구를 통해 고찰해보고 그의 사상에서 절대와 상대는 어떻게 표현되고 있는지를 알아보려고 한다.

칼 야스퍼스(1981)⁹⁶⁾는 소크라테스의 세 가지 본질(本質)을 ①진리는 끊임없이 질문하는 사람에게 그 자신을 나타내며, 우리가 알지 못함을 인정하면 절망적인 무(無)가 되는 것이 아니라 삶의 본질적인 지식을 얻을 수 있음, ②희랍의 신과 폴리스의 신에 대한 믿음, ③자신의 신령(神靈, Daimonion)에 대한 믿음이라 하였다. 이처럼 소크라테스에 있어서 참 지식에 대한 갈망과 진리탐구는 그의 본질 중 제일 처음 언급될 정도로 중요한 부분이다. 소크라테스는 진리를 탐구함에 있어서 ‘질문’을 중요시 하였다. 그러므로 그에게 있어서 교육이란 질문과 답변을 통한 ‘대화’였다. 이는 누가 누구에게 일방적인 지식을 전달하는 것이 아

96) 칼 야스퍼스. 소크라테스, 불타, 공자, 예수. 황필호 역. 서울: 종로서적, 1981. p.10.

닌, 서로간의 대화를 통해 질문하며 그 안에서 진리를 찾아가는 과정이었다. 소크라테스의 대화는 상대가 스스로 진리를 깨달을 수 있도록 돕는 매체이다. 따라서 소크라테스는 자신을 산파라 비유하여 “신은 내게 산파의 역할을 맡겼을 뿐, 내 자신의 출산을 허락하지 않았다”⁹⁷⁾ 하였다. 즉 자신은 대화를 통해 진리로 가는 길을 인도할 뿐, 진리를 대신 찾아 줄 수는 없다고 하였다. 이는 소크라테스의 대화는 불교 간화선(看話禪)의 화두(話頭)와 같은 역할임을 말해주고 있다. 즉 그의 대화는 진리의 직접적 전달이 아니며, 진리에 대한 깨달음을 얻을 수 있도록 하는 진리에 대한 우회적 표현이다. 따라서 소크라테스에 있어서의 대화는 중요한 수단이지만 궁극적으로는 진리를 전달할 수는 없으므로 진리를 깨달음이란 지극히 개인적인 것이다. 그러므로 소크라테스에 있어서 대화의 기능은 마치 불교의 ‘달을 가리키는 손가락⁹⁸⁾’과 같다.



[그림 12] 진리의 깨달음과 소크라테스의 대화

너무도 유명한 “너 자신을 알라(γνῶθι σεαυτόν)”라는 말은 소크라테스가 처음 한 말은 아니라, 델포이의 아폴로 신전에 새겨져 있던 신탁(神託)이었다. 이 문구는 소크라테스에 의해 유명해진 말이기도 하나, 이와 비슷한 문구는 다른 곳에서도 발견된다. 기독교 신약성서 외경 중 하나인 도마복음과 논어에도 다음과 같은 내용이 나온다.

97) Ibid., p.11.

98) 因指見月, 見月忘指. 손가락에 의지하여 달을 보더라도 달을 볼때는 손가락을 잊어야 한다. 교봉종밀(圭峰宗密)의 원각경약소(圓覺經略疏) 권하(卷下)

“너 자신을 알라, 그러면 남도 너희를 알 것이고, 너희도 너희가 살아 계신 아버지의 자녀라는 것을 알게 되리라.(도마복음 제3절)⁹⁹⁾”

“예수께서 이르시되, ‘모든 것을 다 아는 자도 제 스스로를 모르면 아무것도 모르는 자라.’(도마복음 제67절)¹⁰⁰⁾”

“내가 아는 것이 있는가? 나는 아는 것이 없다.(論語, 子罕-7)¹⁰¹⁾”

쿠사누스¹⁰²⁾는 반대의 일치¹⁰³⁾를 신에게서 인식하는 방법은 직관(直觀), 즉 ‘무지(無知)의 지(知)(docta ignorantia)’에 따른다고 하였다. 조해정(2013)¹⁰⁴⁾은 정치가, 시인, 장인들은 소크라테스와 달리 스스로를 지혜롭다 믿고 있지만, 소크라테스가 보기에는 자신을 포함한 모두가 무지자라는 점에서 차이가 없고, 무지를 자각하고 있느냐는 점만이 차이가 있다 하였으며, 따라서 소크라테스의 지혜는 무지에 대한 자각에 있다 하였다. 김형수(2011)¹⁰⁵⁾는 신은 절대적 진리로 존재하지만 인간은 그 인식이 불가능하며, 이에 대한 해결책은 인간의 지성을 넘어 파악하는 것 즉 ‘파악될 수 없는 방식으로의 인식’이라 하였다. 실제로 읽고 들어서 알고 있는 지식은 근본적인 한계가 있다. 이는 다른 사람이 안다고 생각하는 내용을 언어적으로 기억하는 것이다. 그렇게 얻어진 이해는 근본적인 이해가 될 수 없기 때문에, 그 알고 있음의 진위여부가 불분명하다. 지두 크리슈나무르티(2000)¹⁰⁶⁾는 “우리는 나무를 보면서 ‘이것은 OO나무’라는 나무의 명명(命名), 즉 식물학적 지식으로 말미암아 자신의 마음을 제약한 나머지 그 나무를

99) 오강남. 또 다른 예수. 예담, 2009. p.46.

100) Ibid., p.301.

101) 吾有知乎哉? 無知也. 『論語』, 子罕-7.

102) 본 연구 19 페이지 각주 51 참고.

103) 본 연구 19 페이지 각주 47~50 참고.

104) 조해정. “소크라테스의 ‘무지의 역설’과 나가르주나의 중관(中觀).” 哲學論叢, 2013. p.454.

105) 김형수. “쿠사누스의 ‘아는 무지’(docta ignorantia): 대립의 합치와 통일성에 대한 인식 추구.” 神學展望, 2011. p.135.

106) 지두 크리슈나무르티. 아는 것으로부터의 자유. 정현중 역, 서울: 물병자리, 2002. p.39.

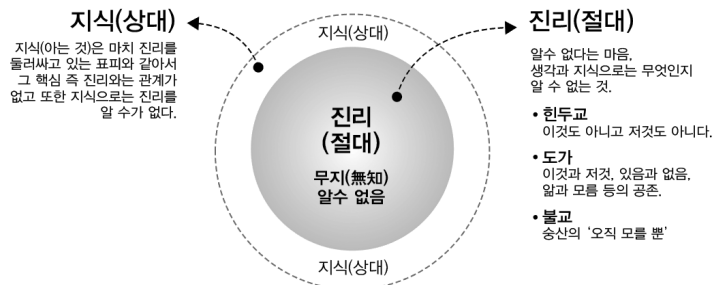
진정으로 보지 않는다”고 하였다. 이에 정필모(2012)¹⁰⁷)는 언어는 그 한계성으로 인해 의미를 그 안에 가두며 그 결과 존재의 실상을 표현할 수 없다 하였다. 또한 김귀룡(2015)¹⁰⁸)은 사색이 사람의 생각과 언어로부터 시작된다 할 때, 말할(생각할) 수 있는 영역과 이를 벗어난 영역이 존재하게 되어 이들 사이에는 한계가 설정되며, 모든 철학의 출발점(종착점)은 이 한계에 관한 사색이라 하였다. 따라서 소크라테스는 참 지식을 전해 줄 수 있는 것이 아니라, 각자의 깨우침으로만 얻을 수 있는 것으로 보았다. 칼 야스퍼스는 이것을 “허황된 언어로 휩싸인 헛된 사유가 아니라, 본질로부터 나온 진정한 사유”¹⁰⁹)라 하였으며, 한국 선불교의 세계화에 공헌한 송산(崇山)¹¹⁰)은 이를 다음과 같이 표현하였다.

“선불교의 문을 통과하려면 생각의 집착을 끊어 하며, 이것은 생각이 일어나기 전의 마음으로 돌아오는 것이며, 그 상태를 굳이 말로 표현하자면 ‘오직 모를 뿐’이라 할 수 있다.”¹¹¹)

이는 힌두사상에서 브라흐만을 ‘이것도 아니고 저것도 아니다(na iti na iti)’라 표현하는 것과 같으며, 장자가 이것을 ‘이것과 저것, 있음과 없음, 앎과 모름’ 등으로 표현한 것과 같다. 이것도 아니고 저것도 아니며, 있지도 않고 없지도 않으며, 알면서도 모르는 것, 그것이 소크라테스가 말한 ‘너 자신을 알라’의 ‘너’로 해석된다. 생각은 이미 상대(相對)의 산물이기 때문에, 이분법적 사고(思考)로서는 알 수 없는 절대(絶對), 그러므로 우리가 무엇인지 도무지 알 수 없는 것, 그것이 우리 자신이라는 것이며 그것을 깨달으라는 것을 소크라테스는 “너 자신을 알라”는 말로 집약하여 표현하였다. 즉 소크라테스가 말한 ‘너’는 도가의 ‘도(道)’이며, 불교의 ‘진아(眞我)’, 힌두의 ‘아트만’이며 ‘브라흐만’이다.

107) 정필모. “커뮤니케이션 관점에서 본 노장사상(老莊思想)의 인식론과 언어관.” 언론과학연구, 2012. p.142.
 108) 김귀룡. “소크라테스와 데리다 -무지를 자각한 삶과 해체된 삶-.” 동서철학연구, 2015. p.294.
 109) 칼 야스퍼스. 소크라테스, 불타, 공자, 예수. 황필호 역. 서울: 종로서적, 1981. p.12.
 110) 본 연구 23 페이지 각주 62 참고.
 111) 송산. 선의 나침반 2, 현각 역, 허문영 옮김, 서울: 열림원, 2001. p.16-17.

요약해 보면, 소크라테스에 있어서 절대(絶對)란 '무지의 지'를 통하여 얻을 수 있는 것이며, 상대(相對)를 만드는 언어적·이분법적 생각은 우리의 혼동을 불러 일으켜 우리 자신이 진정 무엇인지 알지 못하게 한다. 또한 진리(절대)는 지극히 개인적인 것이어서 누군가 대신 깨달아 전달해 줄 수 없다. 오직 스스로 깨우침에 의하여 도달할 수 있다. 이상 본 장에서 고찰한 소크라테스의 절대와 상대의 의미를 정리하여 보면 [그림 13]과 같다.



[그림 13] 소크라테스의 진리와 지식의 관계

(2) 마틴 부버¹¹²⁾의 나와 너

인문학을 공부하는 수많은 사람들에게 영감을 주고 있는 저서 『나와 너(Ich und Du)』는 20세기 가장 위대한 유대인 사상가로 일컬어지는 마틴 부버에 의해 집필되었다. 그는 이 책에서 '관계'에 대해 말하고 있다. 정선아(2017)¹¹³⁾는 부버는 인간은 결코 독립되어 홀로 존재하는 것이 아니며, 관계 속에 존재한다고 하여, 부버의 철학이 관계성 속에서 인간의 실존의 규명에 있음을 말하였다. 이에 부버는 『나와 너』에서 “사람에게는 두 가지 세계가 존재 한다” 하였으며,

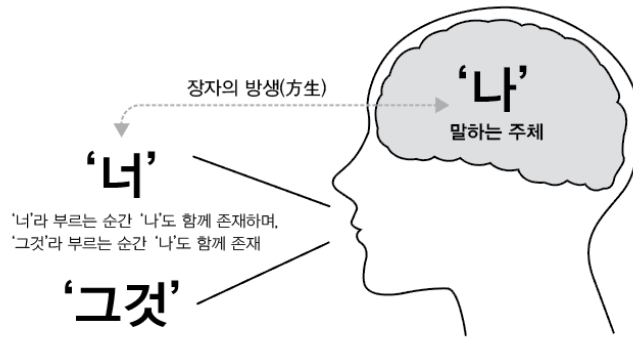
112) Martin Buber(1878~1965), 오스트리아 빈에서 출생, 독일의 유대계 사상가. 시오니즘 문화운동에 종사하며 예루살렘에 있는 헤브라이대학의 철학 교수로 활동하였다. 유대적 신비주의의 유산을 이어받았으며, 유대적 인간관을 살리려고 하였다. “마르틴 부버.” 두산백과. 2019년 8월 17일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000746078

113) 정선아. “관계의 상실로 인한 비존재성의 문: 부버의 인격체론과 셰익스피어(Shakespeare)의 『리어왕』(King Lear).” 서울대학교 박사학위논문, 2017. p.5.

그 근원어(根元語)는 하나의 단어가 아닌 복합적으로 이루어진, ‘나·너’와 ‘나·그것’이라 하였다. 부버는 ‘나와 너’ 그리고 ‘그것’의 언어적 관계를 다음과 같이 설명하고 있다.

“‘너’라고 부를 때, 복합어 ‘나·너’의 ‘나’도 그와 동시에 불리어지며, ‘그것’이라 부를 때 ‘나·그것’의 ‘나’도 그와 동시에 불리어진다.”¹¹⁴⁾



[그림 14] 부버의 근원어 나너 나그것의 관계

장자에 비슷한 말이 있다.

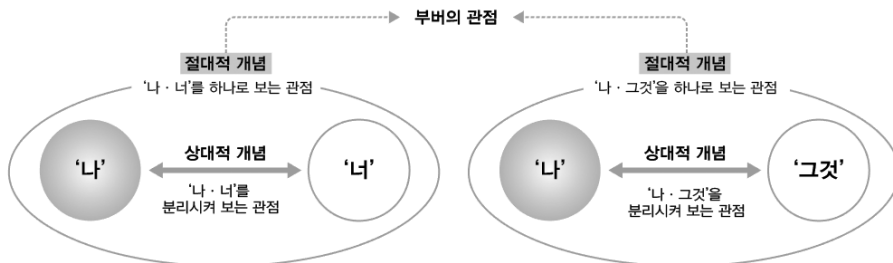
“‘저것’은 ‘이것’에서 나오고, ‘이것’은 ‘저것’ 때문에 생긴다. 이것이 바로 서로가 생겨나게 한다는 ‘방생(方生)’이다. 삶이 있기에 죽음이 있고, 죽음이 있기에 삶이 있다. 됴이 있기에 안됨이 있고, 안됨이 있기에 됴이 있다. 옳음이 있기에 그름이 있고, 그름이 있기에 옳음이 있다.”¹¹⁵⁾

부버의 나와 너, 나와 그것, 그리고 장자의 이것과 저것, 삶과 죽음, 안됨과 됴, 옳음과 그름 이 모든 것은 이분법적 사고에서 나오는 것이지 사실 절대의

114) Martin Buber. 나와 너. 김천배 역. 서울: 종로서관, 1960. p.3.

115) 故曰 彼出於是 是亦因彼 彼是 方生之說也 雖然 方生 方死 方死 方生 方可 方不可 方不可 方可 因是因非 因非因是 是以. 『莊子』, 齊物論-10.

관점으로 보면 둘은 다른 것이 아니다. 따라서 큰 것이 있으니 작은 것이 있고, 무거운 것이 있으니 가벼운 것이 있고, 긴 것이 있으니 짧은 것이 있다. 만약 모든 것의 크기가 같고, 무게가 같고, 길이가 같다면 이 크기, 무게, 길이라는 말은 존재하지 않았을 것이다. 그러므로 이렇게 상대적인 두 말은 근원적으로 하나이다. 또한 장자는 “본시 도에는 경계가 없고 말에는 실재가 없다. 말 때문에 분별이 생겨난다.”¹¹⁶⁾고 하였다. 같은 맥락으로 정필모(2012)¹¹⁷⁾는 언어는 그 한계성으로 인해 의미를 그 안에 가두며 그 결과 존재의 실상을 표현할 수 없다고 하였다. 이처럼 말은 이미 상대를 만들기 때문에 말로서는 절대를 표현할 수가 없다. 절대를 보기 위해서는 분화되지 않은 상태, 언어 이전의 상태를 보아야 한다. 그러므로 부버는 그 상대를 만들어 내는 언어의 이분법적 사고를 파악하고 나·너, 나·그것은 근원적으로 하나라는 것을 말하고 있다. 즉 각기 상반되는 두 단어가 있음은 본시 상대적인 생각에 따른 것이라는 것을 이해함으로써 이분법적 사고의 틀을 깨고 복합어 ‘나·너’ 또는 ‘나·그것’은 상대적인 표현이 아닌 상호 보완적인 하나라는 것을 말하고 있다.



[그림 15] 부버의 절대적 개념의 나너 나그것

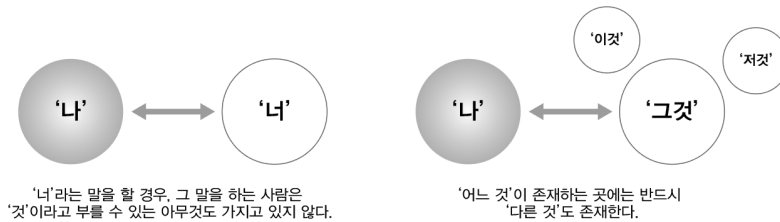
부버는 ‘너’는 대상이 오직 ‘너’로만 불리 울 수 있으며 다른 어떤 표현도 개입되지 않는다고 하였다. 물론 ‘당신’ ‘그대’ 등의 표현이 있을 수 있지만 이는 근본적으로 ‘너’와 같은 의미의 다른 단어일 뿐이다. ‘그녀·그 사람·그 남자’ 또

116) 夫道 未始有封 言未始有常 爲是而有畛也. 『莊子』, 齊物論-19.

117) 정필모. 커뮤니케이션 관점에서 본 노장사상(老莊思想)의 인식론과 언어관. 언론과학연구, 2012. p.142.

한 대상이 사람이냐 사물이냐에 차이일 뿐 '그것'과 같은 의미 이므로 '너'와는 다르다. 그러므로 '너'라는 말을 할 경우 그 어떤 존재도 '나와 너' 사이에 관계에는 존재하지 않는 반면, '그것'은 말하는 동시에 '이것', '저것'이 함께 생긴다. 부버는 이를 다음과 같이 표현하였다.

“어느 것'이 존재하는 곳에는 반드시 '다른 것'도 존재한다. 하지만 '너'라는 말을 할 경우, 그 말을 하는 사람은 '것'이라고 부를 수 있는 아무것도 가지고 있지 않다.”¹¹⁸⁾



[그림 16] 부버의 나너 나그것의 관계

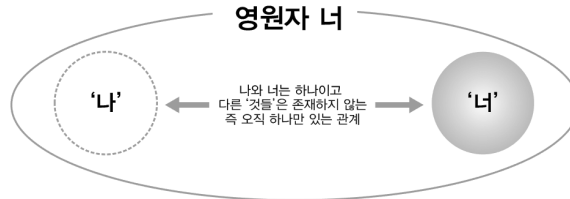
부버에 있어서 '너'는 절대적인 가치를 가진 말이다. 즉 '너'라는 말에는 오롯이 '나와 너'만 존재하기 때문이다. 그러므로 '너'라는 것은 분화되지 않은 것을 의미한다. 즉 내가 '너'를 부르는 순간 세상에는 '나'와 '너'만이 존재한다. 그리고 '나'와 '너'는 상대적 표현이지만 '너'를 부르는 순간 '나'는 함께 존재하기 때문에 이 둘은 근본적으로 하나 즉, 절대다. 부버는 이를 “실로 우리는 ‘하나하나의 너’를 통하여 ‘영원자 너’를 부르고 있다”¹¹⁹⁾하였다. 이는 나와 너의 관계 속에서 ‘영원자 너’ 즉 분화되지 않은 절대를 부르고 있다는 것이다. 정선아(2017)¹²⁰⁾는 부버의 표현 “너는 경계를 지니지 않는다(Thou has no bounds).”를 인용하여 '너'는 초월적이고 신비적인 성격의 '영원한 너'로 해석하였으며, 이를 신과의 관계 속에서 설명하였으며, '너'는 전 우주를 의미하며 시공간을 초월하여

118) Martin Buber. 나와 너. 김천배 역, 서울: 종로서관, 1960. p.3.

119) Ibid., p.6.

120) 정선아. 관계의 상실로 인한 비존재성의 문제: 부버의 인격체론과 셰익스피어(Shakespeare)의 『리어왕』 (King Lear). 서울대학교 박사학위논문, 2017. pp.8~9.

존재하여 초월적이며, 신비적인 성격을 지닌다고 하였으며, 장지연(2002)¹²¹⁾ 또한 부버의 영원자 너를 근원적인 존재로 보았으며, 이는 인간과 분리된 존재가 아닌 인간과 관계를 맺는 인격적인 신이라 하였다.



[그림 17] 부버의 영원자 너의 개념

그러므로 부버는 '너'를 "이웃이 없이도 자신만으로 전체를 이룰 수 있는 자, 하늘을 향해 머리를 우뚝 쳐들고 온 천하에 군림하는 존재"¹²²⁾라 하여 절대적으로 표현하였다. 따라서 부버의 '너'는 영원적이고, 절대적이며, 인격적이다. 또한 부버는 "우리는 '너'에 관해 아무것도 경험할 수 없고, 너에 관하여 아무것도 알지 못한다."¹²³⁾고 하였다. 같은 맥락으로 정선아(2017)¹²⁴⁾는 부버의 '너'를 단순한 모든 조합을 포함하는 동시에 이러한 조합을 초월하여 존재한다고 하였다. 이에 반해, 우리가 '그것'이라 부를 때는 '너'라 부를 때와 다르게 그 안에는 '이것·저것'이라는 말이 함께 생긴다. 즉 대상을 '너'라 부를 때처럼 단독자로 되는 것이 아닌, 주위에 많은 '것'들을 함께 만들어 낸다. 그러므로 '것'은 '너'와는 다르게 많은 상대의 것들을 만들어 낸다. 이것이 있으니, 저것도 있고, 그것도 있다. 그러므로 부버의 '것'은 분화적이며, 상대적이며, 물(物)적이다. 장지연(2002)¹²⁵⁾은 부버는 개체가 사는 세계를 '그것의 세계'라 하였으며, 그 세계 안의 '나'는 '그것'들과 '그것들의 세계'에 존재하기 때문에 인격적인 관계에 참여할 수 없다고 하였다. 부버는 '그것'의 세계를 다음과 같이 설명하고 있다.

121) 장지연. 마틴 부버의 '대화적 관계의 교육' 연구. 중앙대학교 박사학위논문, 2002. p.48.

122) Ibid., p.9.

123) Ibid., p.13.

124) 정선아. 관계의 상실로 인한 비존재성의 문제 : 부버의 인격체론과 셰익스피어(Shakespeare)의 『리어왕』(King Lear). 서울대학교 박사학위논문, 2017. p.9.

125) 장지연. 마틴 부버의 '대화적 관계의 교육' 연구. 중앙대학교 박사학위논문, 2002. p.53.

“나는 무엇을 지각한다. 의식한다. 또한 짐작하고, 아쉬워하며, 느끼고 생각한다. 이러한 것들이 모여들어 이룩해 놓은 것이 ‘그것’의 세계이다.”¹²⁶⁾

“아무리 비밀을 살살이 파 해쳐 보고, 또 지식의 토막들을 산더미처럼 쌓아 올려 보더라도, ‘그것’은 언제나 ‘그것’에 지나지 않는다.”¹²⁷⁾

부버에게서 ‘그것’이란 사람의 인식적 감정과 생각으로부터 비롯된다. 즉 사물의 직접적 경험이며, 그 경험으로부터 축적된 지식이다. 또한 부버는 ‘분리’로부터 비롯된 ‘그것’으로는 결코 분리되지 않은 ‘너’를 이해할 수 없다 하였다. 그러므로 부버는 진정한 사랑을 ‘그것’과 같은 3인칭인 ‘그’나 ‘그녀’의 관계가 아닌 ‘너’의 관계로 보았을 때 만 가능 하다 하였다. ‘그것’은 물(物)적 관점에서 상대를 이용과 가치의 대상이 아닌 ‘영원의 존재’로서의 진정한 사랑을 말한다. 이와 같은 내용을 김진웅(2016)¹²⁸⁾은 부버의 ‘나와 너’의 관계는 주체와 주체의 관계, 인격적 관계, 전일적 관계 등으로 관계성이 중심을 이루며, ‘나와 그것’은 주체와 객체의 관계, 사물적 관계, 일방적 관계 등에 따른 개체 또는 실체 중심의 관계라 하였으며, 박홍규(2012)¹²⁹⁾는 ‘나와 너’의 관계는 인격적·대화적 관계, 직접적 관계라 하였으며, ‘나와 그것’의 관계는 비인격적이며 비대화적인 관계, 주-객관의 이해관계, 소유관계, 목적관계이며 간접적 관계라 규정하였다.

너	그것
인격적·대화적 관계, 전일적 관계	비인격적·비대화적 관계, 사물적 관계
주체와 주체의 관계	주-객관의 이해관계, 소유관계, 목적관계
직접적	간접적
관계성 중심의 관계	실체 중심의 관계

[표 3] 김진웅과 박홍규의 부버의 너와 그것의 관계 규정

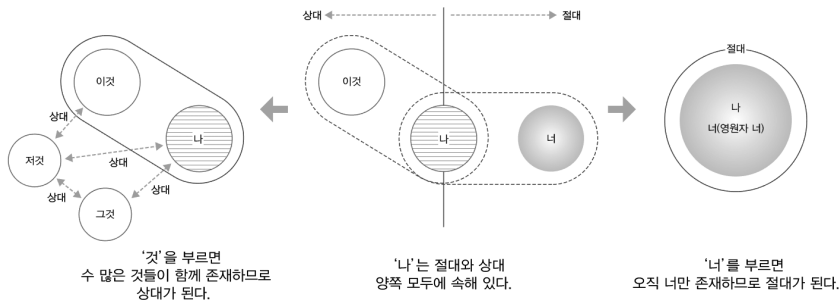
126) Martin Buber. 나와 너. 김천배 역. 종로서관, 1960. p.3.

127) Ibid., p.4.

128) 김진웅. “마틴 부버의 커뮤니케이션철학: ‘실체론’을 넘어 ‘관계론’으로.” 커뮤니케이션학연구, 2016. p.62.

129) 박홍규. 마르틴 부버. 서울: 홍성사, 2012. p.182.

또한 부버의 나와 너의 관계는 마치 힌두 사상에서 나를 아트만(小我)으로, 그리고 궁극적 실체를 브라흐만(大我)으로 표현하는 것과 같다. 즉 두 개의 분리된 개념으로 절대를 설명하지만 이 둘은 궁극적으로 하나임을 말하고 있다. 따라서 부버의 '너'는 힌두의 브라흐만이고 '나'는 아트만이다. 이는 힌두의 아트만이 절대적·상대적 해석 모두를 가지고 있는 것과 같다. 즉 '나'는 '영원자 너'를 부르면 절대적·상대적 해석 모두를 가지고 있는 것과 같다. 즉 '나'는 '영원자 너'를 부르면 절대의 '너'가 되지만, '그것'을 부르면 상대의 '나'가 된다. 다시 말해, '나'는 하나이지만 부르는 대상에 따라 나는 절대가 되거나 상대가 된다. 즉 '나'는 절대와 상대 양쪽 모두에 속해 있다. 따라서 오직 '너'만이 절대와 상대 양단(兩端)에 있는 '나'를 절대로 만들어주는 유일한 존재 즉 '영원자 너'인 것이다.



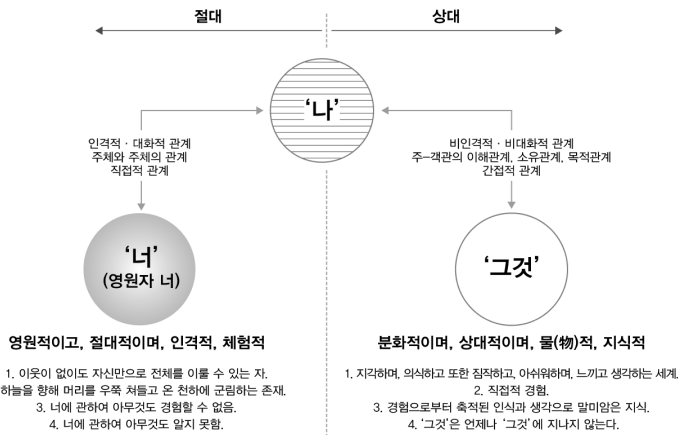
[그림 18] 부버의 '나' 를 통한 절대와 상대의 형성

한걸음 더 나아가, 부버는 '나'와 '너'의 직접적인 관계는 '나'로부터 말미암는다 하였다. 즉 '나'로부터의 적극적인 행동이 있어야 가능하다는 것이다. 부버는 그 적극적 행동을 '택함을 받는 것'인과 동시에 '택하는 것' 두 가지가 함께 존재하는 것으로 보았다. 이것을 부버는 '무위(無爲)'라 하였으며, 그 내용은 아래와 같다. 이는 노장사상의 무위와 맥락을 같이 한다.

“온 몸과 온 마음을 다한 적극적인 동(動)의 행위가 온갖 부분적인 행위를 정지시킴으로서 날날의 한정된 행위 감각을 마비시켜 도리어 수동적 정(靜)이 된다.”¹³⁰⁾

130) Martin Buber. 『나와 너』, 김천배 역. 서울: 종로서관, 1960. p.106.

부버의 '택하는 것'은 '적극적인 동'이며, 택함을 받는 것은 '수동적 정'이다. 즉 부버의 '동'은 여러 종교에서 보이는 수행이며, '정'은 수행으로부터 얻어지는 깨달음이다. 부버가 말한 적극적인 동의 예로 불교 수행 중 하나인 위파사나가 있다. 마음을 다해 호흡 할 때 들숨과 날숨에 온 마음을 집중하면, 인식과 생각의 굴레에서 벗어날 수 있으며, 그것들이 결국 자기 자신과는 아무런 관련이 없이 인연에 의해 생성소멸 한다는 것을 알게 되며 결국 절대를 체험하게 된다. 이것이 부버의 동(動)과 정(靜)이다.



[그림 19] 부버의 너와 그것의 개념

(3) 폴 틸리히¹³¹⁾의 소외

그리스도교는 통상 카톨릭교·개신교·정교회를 통칭하여 부르는 이름으로, 불교·이슬람교와 더불어 세계의 3대 종교 중 하나로서, 하나님을 유일신으로 섬기며 나사렛 예수를 메시아로 섬기고 있다. 예수는 인간의 죄(원죄)를 대속하기 위해 십

131) Paul Johannes Tillich(1886 ~ 1965) 독일의 신학자. 종교적 사회주의의 이론적 지도자. 히틀러에 의해 추방되어 1933년 미국으로 망명하였다. 그의 사상은 M.켈러 및 F.W.J.셀링의 영향을 받아, 실존주의적 요소가 짙었으며, 그 나름의 독특한 존재론적 신학을 전개하였다. 또한 신학과 철학을 문답 관계로 보는 것이 특징이었다. 저서에 『조직신학』 등이 있다. "틸리히." 두산백과. 2019년 8월 19일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000864002

자가에 못 박혔으며, 이를 알고 믿음으로서 인간은 죄로부터 자유로워 졌다고 믿는다. 따라서 기독교의 시작은 인간의 원죄와 그것의 해결을 위한 그리스도의 대속(代贖)에 있다 해도 과언이 아니다. 그렇다면 원죄란 무엇인가?

원죄(原罪, Original Sin)는 그리스도교의 신학적 용어로서 구약성서 창세기에 기록된 이야기로 뱀의 꼬임으로 아담이 선악을 알게 하는 나무의 열매를 먹은 결과로 비롯된다. 사전적 정의로 보면 “인간의 최초 조상 아담이 행한 범죄로 인하여 인간 모두가 죄를 타고 난다는 그리스도교의 사상”¹³²⁾이라 할 수 있다. 전통적으로 그리스도교에서는 성서의 문자적인 해설과 무오설(無誤說)에 입각한 해석으로 말미암아, 원죄를 도덕적인 타락과 정신적·육체적 유전으로 해석해 온 것과는 달리, 톨리히는 원죄를 ‘본질에서 실존으로의 전이’¹³³⁾라 하였으며 ‘Separation(분리)’이라 정의하였다. 임형모(2012)¹³⁴⁾는 톨리히의 신을 ‘존재 자체(being-itself)’ 또는 ‘모든 존재의 근거(ground of all being)’라 하였으며, 인간은 이러한 존재의 근거에서 분리된 상태라 하였다. 비슷한 표현으로 정성민(2004)¹³⁵⁾은 ‘존재’는 본질과 실존의 ‘분리’된 상황 속에 존재하며 톨리히는 이러한 상황을 ‘인간의 실존은 소외(strangement)의 상태에 있다’고 주장하였다고 하였다. 이를 정리하여 보면 인간의 실존은 본질로부터의 소외 즉 절대로부터 분리된 상대의 상태이며 이것이 톨리히가 말하는 원죄 즉 타락이다.

그러면 톨리히의 ‘소외’를 만드는 ‘본질로부터의 분리’는 무엇인가? 톨리히에 있어서의 본질은 하나님이며, 하나님의 존재는 구약성서에서 하나님을 ‘스스로 있는 자(I am who I am)’¹³⁶⁾라 칭한 것과 같이 ‘존재자체(being-itself)’¹³⁷⁾이다. 임형모(2016)¹³⁸⁾는 톨리히의 하나님의 성격을 첫째, “본질적 존재(essential being)와 실존적 존재(extential being)의 대립을 넘어 존재”한다 하였다. 만일 하나님이 ‘본질적

132) 그리스도교대사전 편찬위원회. 그리스도교대사전. 서울: 대한기독교서회, 1975. p.801.

133) Paul Tillich. 조직신학 II. 김경수 역, 서울: 성광문화사, 1985. p.56.

134) 임형모. 폴 톨리히의 존재론적 관점에서 본 ‘새로운 존재’의 진리가가능성. 한국조직신학논총, 2012, p.247.

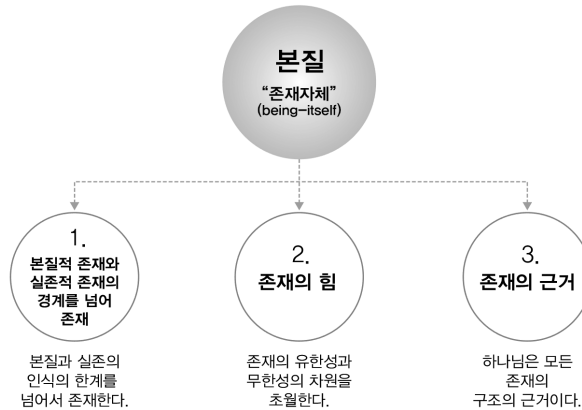
135) 정성민. 톨리히 신학에 있어서의 소외 문제와 그 해결. 한국기독교신학논총, 2016. p.242.

136) 구약성서. 창세기 3-14.

137) Paul Tillich. Systematic Theology. vol., Chicago: The University of Chicago Press, 1951, p.235.

138) 임형모. “화이트헤드와 폴 톨리히의 신이해.” 화이트헤드 연구, 2016. pp.26-27.

존재'라는 인식의 틀 안에 작용한다면 하나님의 유한성이 존재하게 되며, 하나님은 실존적인 존재가 되어 버리는 오류를 범하게 되므로 하나님은 '이것이 하나님이다'라는 인식의 한계를 넘어서 존재 한다는 것이다. 이것을 탈리히는 “하나님은 존재 그 자체이지, 존재자가 아니다.”¹³⁹⁾라 하였다. 둘째, “존재의 힘”이라 하였다. 그러므로 모든 존재와 존재자의 세계를 초월하고 있다. 다시 말해 하나님은 존재의 유한성과 무한성의 차원을 초월하고 있다. 셋째, “존재의 근거”라 하였으며 하나님은 존재의 구조의 근거가 된다 하였다. 즉 모든 존재들의 구조가 하나님 안에 근거를 두고 있으므로 인간이 하나님을 인식하기 위해서는 존재의 구조적인 요소를 통하여 접근 하여야 한다는 것이다. 즉 실존은 하나님 안에서 존재하며 그 구조적인 부분이 비록 상대적으로 분리되어 보이더라도 그 부분을 바로 볼 수 있으면 곧 하나님을 보는 것과 같다. 정성민(2004)¹⁴⁰⁾은 탈리히는 본질의 의미를 두 가지로 해석하는데, 첫째, 경험적인 방법으로 본질은 사물의 속성 또는 하나의 보편성이고, 가치 평가적 방법으로서의 본질은 타락하기 이전의 부패되지 않은 만물의 속성이라 하였다고 하였다.



[그림 20] 탈리히의 본질 성격

139) Paul Tillich. Systematic Theology. vol., Chicago: The University of Chicago Press, 1951, p.237.

140) 정성민. “탈리히 신학에 있어서의 소외 문제와 그 해결.” 한국기독교신학논총, 2016. p.242.

채미라(1997)¹⁴¹⁾는 탈리히는 죄를 도덕적 일탈이 아니며 이것을 ‘소외’라는 용어로 표현하였다고 하였으며 또한 실존을 존재의 실현과 타락의 과정으로 보았다고 하였다. 신약성서에서 원죄는 아담과 하와가 선과 악을 알게 하는 나무의 열매를 먹고 일어나는 변화를 보면 그것이 상징하는 바가 무엇인지 추측할 수 있다. 아담은 선악과를 먹은 후 그 전에는 모르고 있었던 자신이 벗고 있음을 알았다.¹⁴²⁾ 즉 수치심을 느끼게 되었다. 벗으면서 수치심을 느끼지 못하는 사람은 특별한 경우를 제외하면 갓 태어난 아이 외에는 없을 것으로 보인다. 그럼 갓 난 아이와 그 외의 사람들의 차이는 무엇인가? 그리스도교의 신약성서 외경 중 하나인 도마복음에는 다음과 같은 구절이 있다.

“예수께서 젖을 먹고 있는 아이들을 보시고 제자들에게 이르시되, ‘이 젖 먹는 아이들이 하나님의 나라에 들어가는 이들과 같도다. (중략) 너희가 둘을 하나로 하고, 안을 바깥처럼, 바깥을 안처럼 하고, 높은 것을 낮은 것처럼 하고, 암수를 하나로 하여 수컷 같지 않고, 암컷을 암컷 같지 않게 하고, 새 눈을 갖고, 새 손을 갖고, 새 발을 갖고, 새 모양을 갖게 되면, 그러면 너희는 그 나라에 들어가리라.”¹⁴³⁾

젖먹이 아이는 수치심을 알지 못한다. 또한 안과 밖, 높고 낮음, 암수의 구분이 없다. 이처럼 예수는 제자들에게 새로운 눈과 손·발, 그리고 새로운 모양을 갖아야만 천국에 갈 수 있다 한다. 그러므로 예수에게 있어서 천국이라는 것은 공간적, 물리적인 것이 아닌 이분법적 사고와 관점으로 말미암은 상대로부터 절대로의 회귀이다. 즉 갓 난 아이를 벗어나 유아기로 접어들면 아이는 엄마를 나와 다른 개체로 인식하기 시작하는데 그럼으로 말미암아 나와 엄마의 분리가 이루어진다. 분리의 결과 ‘나’, 즉 ‘실존’이 생겨나고 언어와 지식의 축적으로 말미암아 하나였던 세상이 분리되어 상대세계가 생겨난다. 채미라(1997)¹⁴⁴⁾는 탈리히가 말하는 본질로

141) 채미라. 폴 탈리히의 죄론과 은총론에 대한 여성신학적 고찰. 한국여성신학자협의회, 1997. p.61.

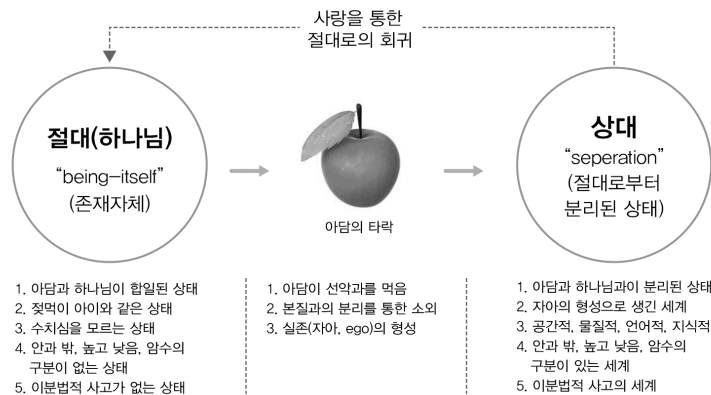
142) 구약성서. 창세기 3-10.

143) 도마복음 22절

144) 채미라. 폴 탈리히의 죄론과 은총론에 대한 여성신학적 고찰. 한국여성신학자협의회, 1997. p.62.

부터 분리된 상태 즉 '소외'된 인간은 어떠한 행동으로도 본질과의 재결합을 이루지 못한다 하였다. 즉 절대로 부터의 분리, 상대의 생성은 '나의 실존' 즉 '자아의 형성'으로 말미암아 생긴다. 이처럼 창세기의 아담은 선악과를 먹은 후 자아가 생성되었다. 따라서 본 연구에서는 탈리히에 있어서 '아담의 타락'은 '자아의 생성으로 말미암은 절대로 부터의 분리' 즉 '실존을 통한 상대의 생성'이라 해석하였다. 탈리히에 의하면 '인간은 본질로부터의 분리를 통한 소외의 결과 실존하게 되고 '실존' 즉 '존재함'은 '비존재함'의 위협을 받게 된다'¹⁴⁵⁾고 하였다. 즉 인간은 실존으로 인해 죽음으로 인한 자신의 상실·비존재의 불안을 피할 수 없다.

또한 '탈리히는 죄를 하나님과 인간, 그리고 인간 자신으로부터의 소외로 표현하였으며, 사도 바울은 믿음으로 행하지 않은 모든 것, 즉 하나님과 하나 되지 않고 행하는 모든 행위를 죄라 불렀다.'¹⁴⁶⁾ 이는 마치 도가사상의 '무위(無爲)'와 같은 표현으로 보인다. '함이 없는 함' 즉 자기 자신을 잃어버린 상태로(坐忘) 절대와 하나 되는 상태의 함을 의미한다. 정성민(2004)¹⁴⁷⁾은 이러한 '소외'의 반대 개념을 '재결합'이라 하였으며, 죄는 분리된 것들의 재결합을 위한 투쟁 즉 '사랑'을 통해 정복된다고 하였다.



[그림 21] 탈리히의 견해에 따른 절대와 상대의 관계

145) 정성민. "탈리히 신학에 있어서의 소외 문제와 그 해결." 한국기독교신학논총, 2016. p.245.

146) Paul Tillich. Systematic Theology II. vol., Chicago: The University of Chicago Press, 1957 p.45-47.

147) 정성민. "탈리히 신학에 있어서의 소외 문제와 그 해결." 한국기독교신학논총, 2016. p.245.

4) 절대와 상대의 사유에 따른 개념 정립¹⁴⁸⁾

본 연구에서는 인문학적 사유를 통한 절대와 상대의 개념을 정립하기 위하여 ① 동양과 서양의 인문학에서의 절대와 상대를 문헌과 선행연구를 통해 고찰하였다. 그러므로 본 장에서는 ②고찰한 결과를 토대로 각 사상에서 말하는 절대와 상대의 여러 가지 개념을 찾아내어, ③개념 정립으로 정리된 절대와 상대의 특성을 도출하고자 한다. ④또한 도출된 여러 가지 특성을 유형화 작업을 거쳐 유사한 특성별로 분류하여, ⑤분류한 특성들을 바탕으로 인문학적 사유를 통한 절대와 상대의 키워드를 도출 하고자한다.



[그림 22] 절대와 상대의 키워드 도출 과정

본 연구에서는 절대와 상대의 고찰을 위해 동양의 도가, 불교 그리고 힌두교의 사상을 들여다보았고, 서양의 사상으로는 소크라테스, 마르틴 부버, 폴 틸리히의 사상을 문헌과 선행연구를 통해 고찰하였다. 고찰 결과 각 사상에서 추구하는 절대 진리는 동양인문학의 ①도가에서는 ‘도(道)’, ②불교에서는 ‘참나(眞我), 불성(佛性), 부처, 여래’, ③힌두사상에서는 ‘아트만(小兒)과 브라흐만(大兒)’으로 표현되고 있으며, 서양인문학의 ④소크라테스는 ‘진리’, ⑤부버는 ‘나와 너’, ⑥폴 틸리히는 ‘하나님’으로 표현하고 있다. 이처럼 절대는 각 사상이 처한 문화와 언어적 환경에 따라 다른 이름으로 불리고 있으나 각 사상에서 추구하는 바가 형이상학적 사유의 궁극적 실재와 동일함으로 이는 본 연구에서 말하는 ‘절대’와 동일하다 판단된다. 또한 상대는 절대를 분화할 통해 만들어지며 대부분의 사상에서 언어를 통한 이분법적 사고를 통해 형성되는 실존적 상태를 나타내고 있다. 본 장에서는 고찰 결과

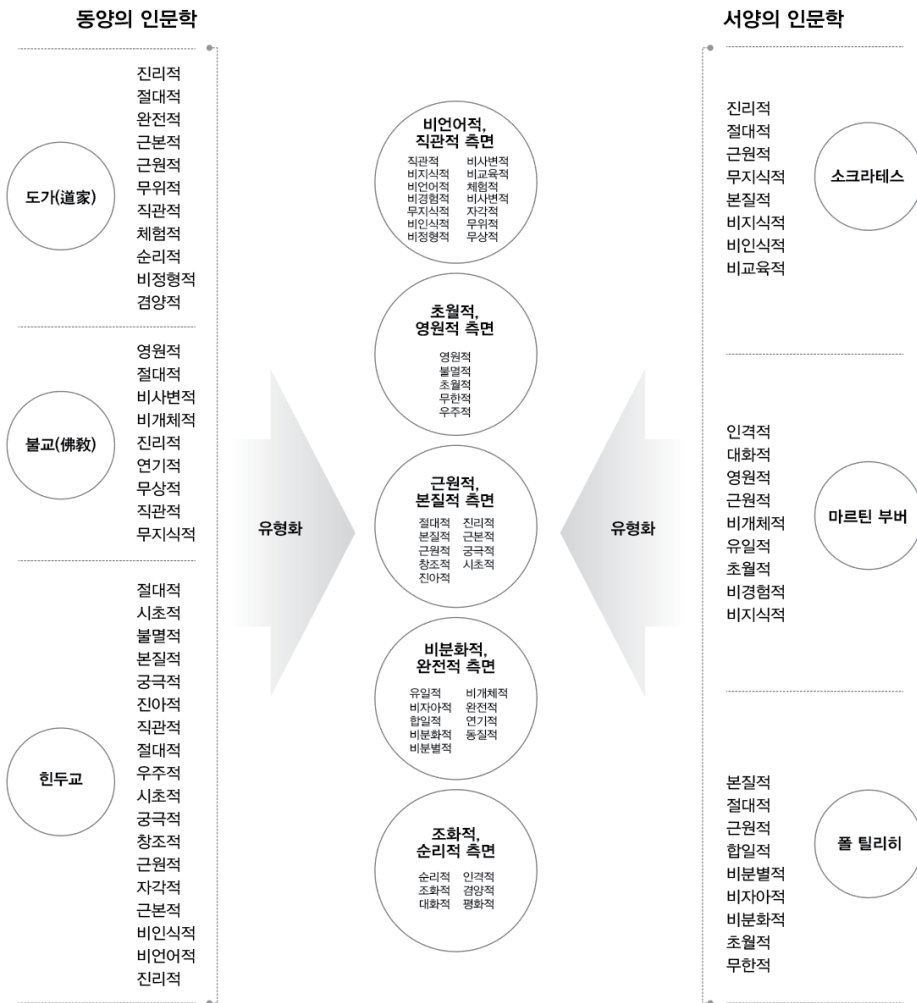
148) 본 연구는 절대와 상대의 인문학적 고찰을 진행함에 있어 관련 전문가 2인(조선대학교 철학과 설현영, 이철승 교수)의 자문(2018년 11월 21- 22일)을 실시하였으며, 이를 반영하여 절대와 상대의 개념 정립 및 유형화를 도출하였다.

도출된 절대와 상대의 사상별 개념을 통해 절대의 특성을 알아보고자 개념의 특성화를 거쳤으며 이를 통해 도출된 결과는 [표 4]와 같다.

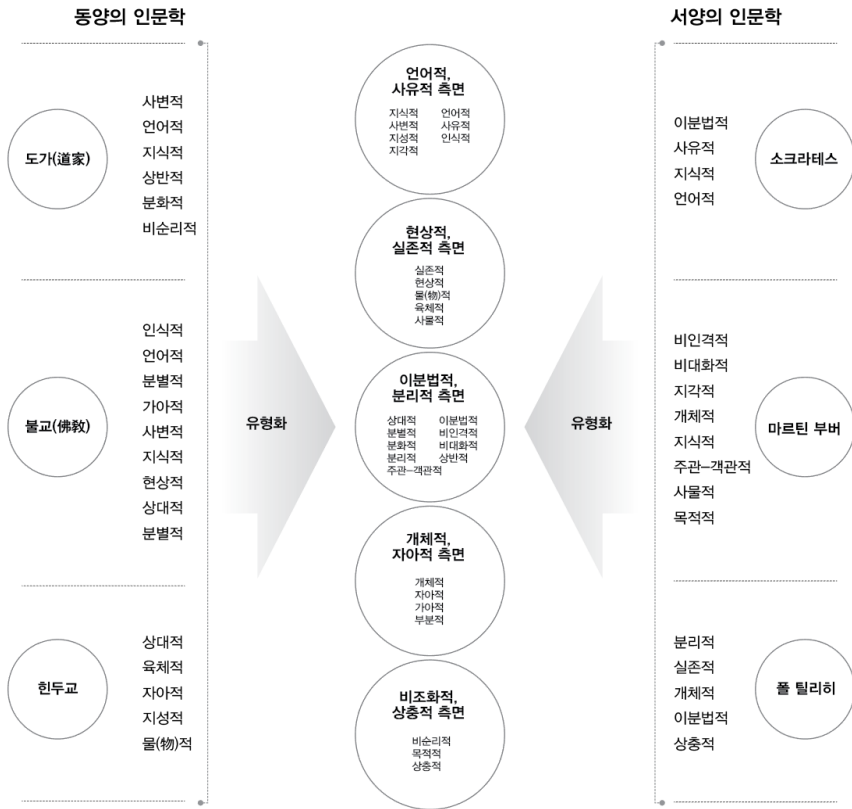
도가(道家)		불교(佛敎)		
개념	특성	개념	특성	
절대	<ul style="list-style-type: none"> · 도가에서는 절대를 도(道)라 하였음 · 하지만 이를 할 수 없는 완전함 · 궁극실재, 근본원리, 만물의 근원 · 도를 이룬 행동을 무위(無爲)라 함 · 지식과 생각으로는 알 수 없음 · 억지가 없으며 자연스러움 · 다듬지 않은 통나무처럼 투박함 · 자기를 낮추고 다투지 않음 	<ul style="list-style-type: none"> · 진리적 절대적 · 원전적 · 근본적 근원적 · 무위적 · 직관적 체험적 · 순리적 · 비정형적 · 겸양적(謙謗的) 	<ul style="list-style-type: none"> · 참나(眞我), 불성(佛性), 부처, 여래 등 · 이해와 관념으로는 구할 수 없음 · 무아(無我)의 세계 · 진어(眞如)의 세계 · 독립된 개체는 없음 · 상(象)을 만들지 않은 청정한 마음 · 언어로서는 진할 수 없음 · 생각 이전의 상태, 오직 모른다는 마음 	<ul style="list-style-type: none"> · 영원적 절대적 · 비사변적 · 비개체적 · 진리적 · 영기적 비개체적 · 무상적 · 비언어적 · 직관적 무지식적
상대	<ul style="list-style-type: none"> · 지식을 통한 사변(思辨)의 대상 · 언어와 이름으로 이루어짐 · 상반관계 · 이분법적 시각 · 순리를 바로보지 못함 	<ul style="list-style-type: none"> · 사변적 · 언어적 지식적 · 상반적 · 분화적 · 비순리적 	<ul style="list-style-type: none"> · 색성향미촉법(色聲香味觸法) · 언어를 통한 분별심으로 인해 형성 · 거짓 나의 생성으로부터 생김 · 지식과 이해의 영역 · 현상세계(現象世界), 상대세계(相對世界) · 일체유심조(一切唯心造) 	<ul style="list-style-type: none"> · 인식적 · 언어적 분별적 · 가아(假我) · 사변적 지식적 · 현상적 상대적 · 분별적
생성	· 언어, 분별심(分別心)		· 분별심, 생각, 말	
회귀	· 심재(心齋), 오상아(吾喪我), 좌망(坐忘), 무위(無爲)		· 간화선, 위빠사나, 사띠, 염불삼매 등	
힌두교		소크라테스		
개념	특성	개념	특성	
절대	<ul style="list-style-type: none"> · (절대의) 아트만(小兒) <ul style="list-style-type: none"> - 최초의 존재, 불멸의 존재 - 개인의 본질, 만물의 궁극적 원리 - 참된 자아 - 직관적 자아 · 브라흐만(大兒) <ul style="list-style-type: none"> - 우주, 우주의 혼, 자의식, 아난다. - 최초의 존재, 궁극적 원리 - 만물을 창조한 후 만물 속에 아트만으로 존재 하는 자 - 스스로 아트만으로 자각하는 자 - 근본적 자아 · 인식작용의 범위를 넘어서는 자 · 언어로서 표현이 불가능 함 · 진리중의 진리 · 이 세상의 모든 것이며, 존재 그대로인 것 	<ul style="list-style-type: none"> · 절대적 -시초적 불멸적 -본질적 궁극적 -진아적 -직관적 · 절대적 -우주적 전체적 -시초적 궁극적 -창조적 근원적 -자각적 -근본적 · 비인식적 · 비언어적 · 진리적 · 진리적 · 본질적, 절대적 	<ul style="list-style-type: none"> · 절대적 진리 · 너 자신을 알라'의 '너' · 모르는 마음(무지의 지) · 본질 · 생각과 지식으로는 알 수 없음 · 인간의 인식의 범위를 넘어 존재 · 누군가가 알려 줄 수 없음 	<ul style="list-style-type: none"> · 진리적, 절대적 · 근원적 · 무지식적 · 본질적 · 비지식적 · 비인식적 · 비교육적
상대	<ul style="list-style-type: none"> · (상대의) 아트만(小兒) <ul style="list-style-type: none"> - 육체적 자아, 생각이 된 자아 - 지성적 자아 - 호흡, 바람, 물, 생명, 영혼 	<ul style="list-style-type: none"> · 상대적 -육체적, 자아적 -지성적 -물(物)적 	<ul style="list-style-type: none"> · 이분법적 사고의 영역 · 생각과 지식의 영역 · 언어의 영역 	<ul style="list-style-type: none"> · 이분법적 · 사유적, 지식적 · 언어적
생성	· 무명(無明), 실존하지 않은 인식		· 무지의 지를 통한 자각, 대화를 통한 자각	
회귀	· 목사(해탈) : 무명을 몰소 채득하여 깨달음		· 무지의 지를 통한 자각, 대화를 통한 자각	
마르틴 부버		폴 틸리히		
개념	특성	개념	특성	
절대	<ul style="list-style-type: none"> · 나와 너의 관계 · 영원적 너 · 인격적 관계 · 근원적 존재 · 주체와 주체의 관계 · 홀로 온 천하에 굴복하는 존재 · 자신만으로 전체를 이룰 수 있는 자 · 모든조합을 포괄함과 동시에 초월하는 존재 · 경험할 수 없고 알 수가 없음 	<ul style="list-style-type: none"> · 인격적, 대화적 · 영원적 · 인격적 · 근원적 · 비개체적 · 유일적 · 유일적 · 초월적 · 비경험적 비지식적 	<ul style="list-style-type: none"> · 신, 하나님, 본질(존재자체) · 존재와 존재자의 세계를 초월 · 모든 존재의 구조적 근거(근원) · 아담과 하나님이가 합일된 상태 · 찢음이 아이와 같이 생각의 분별이 없는 상태 · 자아의 생성 이전 · 이분법적 사고가 없는 상태 · 유한성과 무한성을 초월 · 본질과 실존의 인식의 한계를 넘어서 존재 	<ul style="list-style-type: none"> · 본질적, 절대적 · 초월적 · 근원적 · 합일적 · 비분별적 · 비자아적 · 비분화적 · 초월적 · 무한적
상대	<ul style="list-style-type: none"> · 나와 그것의 관계 · 지각하며, 의식하고 또한 짐작하는 관계 · 개체(그것들)가 사는 세계, 분리적 세계 · 직접적인 지식 · 주관과 객관의 이해관계 · 사물적 관계 · 이용자와 이용대상과의 관계 	<ul style="list-style-type: none"> · 비인격적, 비대화적 · 지각적 · 개체적 · 경험적, 지식적 · 주관-객관적 · 사물적 · 목적적 	<ul style="list-style-type: none"> · Separation(분리, 절대로부터 분리), 소외 · 실존 · 자아의 형성으로 생긴 세계 · 이분법적 사고의 세계 · 개체적 인식으로 말미암은 극복의 대상 	<ul style="list-style-type: none"> · 분리적 · 실존적 · 개체적 · 이분법적 · 상충적
생성	· 대상을 '너'가 아닌 '그것'으로 볼, 인식작용		· 본질로부터의 부라소외, 자아(ego)존재의 형성	
회귀	· 적극적 '동(動)' 통한 수동적 '정(靜)' : 무위(無爲)		· 사랑을 통한 본질과의 재결합	

[표 4] 동서양 인문학에서의 절대와 상대의 개념과 특성

이처럼 고찰을 통해 정리된 사상별 절대와 상대의 특성의 분류를 위해 다시 유형화의 과정을 거쳤으며 그 결과는 [그림 23, 24]와 같다. 유형화 결과 절대와 상대 각 5가지의 유형으로 분류가 이루어졌으며, 유형화된 5가지 특징들을 살펴 종합한 후 같은 범주에 있는 특징들의 의미를 표현할 수 있는 각각의 키워드를 [표 5]와 같이 도출 하였다.



[그림 23] 절대 특성의 유형별 분류



[그림 24] 상대 특성의 유형별 분류

유형별 분류		키워드
절대	① 직관적, 비사변적, 비지식적, 비교육적, 비언어적, 체험적, 비경험적, 무지식적, 자각적, 비인식적, 무위적, 비정형적, 무상적	비언어적 직관성
	②영원적, 불멸적, 초월적, 무한적, 우주적	초월적 영원성
	③절대적, 진리적, 본질적, 근본적, 근원적, 궁극적, 창조적, 시초적, 진아적	근원적 본질성
	④유일적, 비개체적, 비자아적, 완전적, 합일적, 연기적, 비분화적, 동질적, 비분별적	비분화적 완전성
	⑤순리적, 인격적, 조화적, 겸양적, 대화적, 평화적	순리적 조화성
상대	①지식적, 언어적, 사변적, 사유적, 지성적, 인식적, 지각적	언어적 사유성
	②실존적, 현상적, 물(物)적, 육체적, 사물적	현상적 실존성
	③상대적, 이분법적, 분별적, 비인격적, 분화적, 비대화적, 분리적, 상반적, 주관-객관적	이분법적 분리성
	④개체적, 자아적, 가아적, 부분적	개체적 자아성
	⑥비순리적, 목적적, 극복적	비조화적 상충성

[표 5] 절대와 상대의 유형별 분류를 통한 키워드 도출

절대와 상대의 특성의 유형화를 통해 도출된 키워드는 절대에서는 ①비언어적 직관성, ②초월적 영원성, ③근원적 본질성, ④비분화적 완전성, ⑤순리적 조화성이며, 상대에서는 ①언어적 사유성, ②현상적 실존성, ③이분법적 분리성, ④개체적 자아성, ⑤비조화적 상충성이다. 도출된 키워드를 지금까지의 고찰과 특성의 유형적 분류를 통해 개념화 시켰으며, 그 정의는 [표 6]과 같다.

	키워드	개념화를 통한 재정의
절 대	① 비언어적 직관성 (非言語的 直觀性)	절대는 언어 또는 언어를 통한 지식과 교육을 통해 이해될 수 없으며, 체험적이며, 직관적이다.
	② 초월적 영원성 (超越的 永遠性)	절대는 인간의 생각의 범위를 초월하기 때문에 굳이 표현하자면 영원하고 무한하며 불멸하다.
	③ 근원적 본질성 (根源的 本質性)	절대는 모든 생성의 토대가 되는 근원이며 본질이다.
	④ 비분화적 완전성 (非分化的 完全性)	절대는 분화되지 않은 완전함이고 유일함이다. 그러므로 절대적인 관점에서는 개체란 존재 하지 않은 하나의 완전함이다.
	⑤ 순리적 조화성 (順理性 調和性)	절대는 물이 위에서 아래로 흐르듯 순리적이며 서로 상충하지 않는 조화 그 자체이다.
상 대	① 언어적 사유성 (言語的 思惟性)	상대는 언어를 바탕으로 한 분별심에 의해 절대가 분화되어 나타난다. 그러므로 상대는 언어를 바탕으로 하는 지식, 사유, 지각, 사변, 이해의 영역이다.
	② 현상적 실존성 (現象的 實存性)	상대의 세계에서는 마치 바다위의 파도와 같이 나타나는 현상을 독립적인 개체로 보고 그것이 변하지 않을 것처럼 바라보기 때문에 물(物)적, 실존적이다
	③ 이분법적 분리성 (二分法的 分離性)	상대에서는 관점과 생각이 이분법적이며 분별적이다. 그러한 분별적인 마음, 옳고 그름을 따지는 마음으로 인해 선악미추고저장단(善惡美醜高低長短)과 같은 상대가 생겨난다.
	④ 개체적 자아성 (個體的 自我性)	상대의 시작은 나와 세상의 분화다. 그러므로 모든 상대의 생성은 나(ego)로부터 시작되며 그로부터 만물이 생겨난다.
	⑤ 비조화적 상충성 (非調和的 相沖性)	상대는 분화된 관점으로 말미암아 서로 조화하지 못하여 서로를 바라봄에 상충적이다.

[표 6] 절대와 상대의 키워드 재정의

2. 타이포그래피 고찰

타이포그래피는 시각정보전달의 대표적 방법인 문자의 등장과 함께 나타났으며 우리의 실생활과 밀접한 관계를 가지고 있다. 비록 타이포그래피라는 용어가 존재하지 않았던 시대에 살았던 사람들 일지라도 문자를 읽고 쓰는데 있어 명료함을 추구하였으며 문자를 통한 심미적 아름다움을 추구하다. 시대가 바뀌면서 인쇄술의 개발과 발달로 인쇄의 속도화와 대량화가 이루어지면서 정보전달에서 타이포그래피의 역할은 더욱 중요한 위치가 되었다. 나아가 요즘에 이르러 매체와 표현방법의 발달로 타이포그래피는 단순한 시각정보전달의 한 분야가 아닌 심리 상태나 사상의 표현 수단으로까지 그 영역을 넓혀가고 있다.

본 장에서는 문헌과 선행연구를 통해 타이포그래피의 개념과 요소 그리고 표현 방법 등을 고찰 한 후, 타이포그래피의 사유적 표현의 의미와 가능성을 가늠해 보고자 한다.

1) 시대에 따른 타이포그래피의 개념

타이포그래피는 Type(활자)과 Graphy(기술법)라는 용어가 합쳐진 합성어로서 활판 인쇄만이 존재 하던 과거에는 인쇄술 자체를 의미하였으며, 협의로는 인쇄물의 문자적 표현을 의미하였으나, 현대에 들어 매체의 발달로 인해 그 범위가 인쇄에만 한정되지 않으며 손으로 글자를 디자인하는 레터링과, 기계적 수법에 의한 서체를 지칭하기도 한다.¹⁴⁹⁾ 박한수(2001)¹⁵⁰⁾는 이를 크게 두 가지 영역으로 나누어 설명하는데, 첫째는 활판 인쇄술이라는 본래의 뜻이고, 두 번째는 문자를 다루는 시각적 디자인 또는 활자에 대한 구성 및 표현이라 하였다.

149) 박선의. 디자인사전. 서울: 미진사, 1992. p.P304.

150) 박한수. 타이포그래피의 의미와 영역에 관한 연구. 홍익대학교 박사학위 논문, 2001. p.18-19.

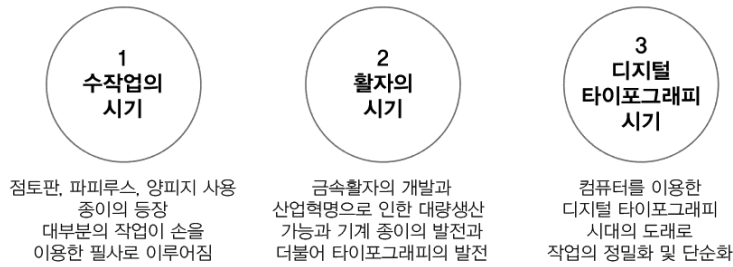
타이포그래피는 인류가 정보전달에서 소리 언어인 말로 만 의사소통을 하던 시절에서 말을 시각화하여 기록하고 후세에 전할 수 있는 문자를 개발하면서 나타난 분야이다. 즉 타이포그래피는 언어를 시각화함에 있어 정보전달적 기능을 극대화시키기 위한 문자적 도식행위이다. 그러므로 타이포그래피는 문자의 시각적 형태를 통한 판독성과, 문자의 적절한 배열을 통한 가독성을 증대하기 위한 연구이며 또한 읽을거리가 과거에 비해 넘쳐나고 있는 현대에는 페이지를 구성하는 텍스트의 양과 레이아웃 방식 그리고 흥미를 유발할 수 있는 아름다운 큰 글씨 등을 더욱 세련된 방식으로 다뤄야 하는 기술적·심미적 디자인 행위이다. 본 연구에서는 타이포그래피의 개념 정리를 위하여 타이포그래피의 표현 방법과 매체에 따른 역사적 발전 과정을 살펴보았고 그 결과는 [표 7]과 같다.

시 대	발전사항
BC	점토판, 파피루스, 양피지 사용
AD 105년	중국 채륜이 재지술 개발
3-9세기	어센더와 디센더의 탄생
868년	중국의 왕희이 목판을 사용 최초의 종이 책 금강경 제작
1450-55년	구텐베르크의 금속활자 개발로 유럽 최초의 타이포그래픽 책 발간
1495년	최초 로만체 활자 사용
1609년	독일 스트라스부르에서 세계 최초 주간신문 발행
1709년	영국에서 최초로 근대적 저작권법 실행
1800년	산업혁명의 시작
1814년	프레드릭 코에닝(Friedrich Koening)이 증기동력인쇄기 발명
1826년	조셉 니엠프(Joseph Niepce)가 최초의 사진 제작(그라비아 인쇄의 초석)
1827년	다리우스 웰즈(Darius Wells)가 홈을 파는 기계를 발명하여 큰 목활자를 만들 수 있게 됨
1867년	크리스토퍼 쇼스(Christopher Sholes)가 타이프라이터 발명
1886년	머젠탈러(Ottmar Mergenthaler)가 최초의 키보드 타입세팅 기계인 라이노타입 발명
1887년	톨버트 란스던(Tolbert Landsohn)이 모노타이프를 발명
1980년대	디지털 타이포그래피와 컴퓨터 기술의 등장
1981년	최초의 디지털 서체 제작사 비트스트림(Bitstream) 설립
1984년	애플 매킨토시 컴퓨터가 최초의 레이저 프린터와 페이지 메이커 소프트웨어 소개
1986년	폰토그래퍼(Fontographer) 소프트웨어로 데스크톱에서 고해상도 서체 디자인이 가능해짐

[표 7] 타이포그래피의 시대적 발전

출처 : 롭 카터, 벤 데이, 필립 맥스, 『타이포그래픽 디자인』, 김성학 역, 비즈앤비즈, 2009, P.2.~28. 요약

본 연구에서는 그중 타이포그래피의 발전 과정을 수작업의 시기, 활자의 시기, 그리고 컴퓨터의 등장으로 인한 디지털 타이포그래피의 시기로 나누어 각 시기별로 발전 과정을 고찰하고자 한다.



[그림 25] 시기별로 축약된 타이포그래피의 발전 과정

(1) 문자의 기원 이후 수작업 시대(~AD 1450년)

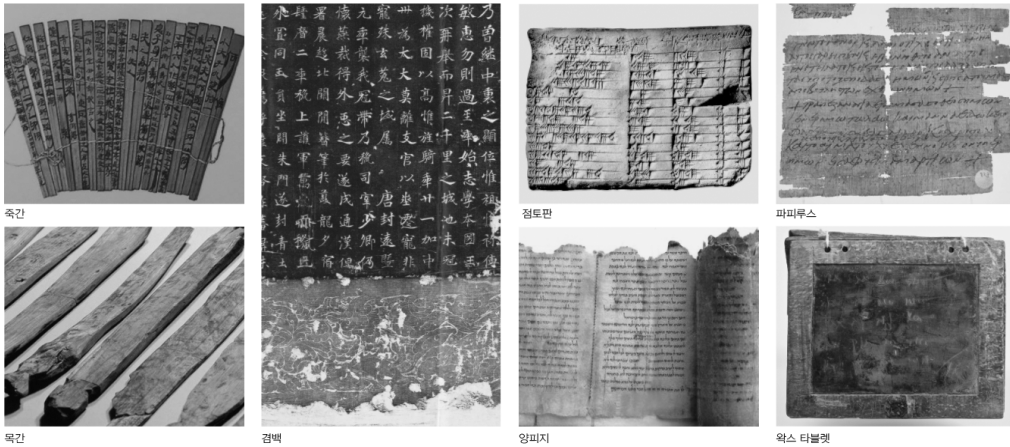
문자의 기원과 더불어 타이포그래피의 역사는 시작되었다. 지금까지 발견된 가장 오래된 문자적 표식이 BC 3150년인 것으로 보아 이 기간은 대략 4,600년 이상일 것으로 추정된다. AD 105년 중국 한나라의 채륄(蔡倫)¹⁵¹⁾이 종이를 발명한 후, 전 세계로 전파된 것이 불과 1000여 년 전 이라는 것을 가만하면 상대적으로 이 기간이 얼마나 길었는지 알 수 있다. 문자의 발생으로 인한 기록매체의 필요로 인해 동양에서는 대나무와 나무를 사용한 죽간(竹簡)¹⁵²⁾·목간(木簡)¹⁵³⁾과, 합사로 짠 비단 겹백(縑帛)을 사용하였고 서양에서는 점토판, 파피루스, 양피지, 왁스 타블렛 등을 사용하였다. 이 시기에 보여 지는 타이포그래피의 둔탁함은 그 시대 기록 매체의 둔탁함과 비례한다. 사실상 점토판이나 죽간 등의 거친 표면에 기록해야 하는 시기였던 만큼 이 시기의 타이포그래피의 기능은 심미성 보다 판·가독성을 기반으로 한 정보전달 적 기능에 국한되어 있었다.

151) (? ~ 121?) 중국 후한 중기의 환관으로 나무껍질, 배웃, 고기잡이 그물등을 분쇄하여 '채후지(蔡侯紙)'라는 종이를 발명하였다. "채륄(蔡倫)." 두산백과. 2018년 8월 20일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000860743
152) 종이의 발명과 상용화 이전까지 가장 널리 사용된 서사재료(書寫材料)로 죽편 여러장을 가죽 또는 비단으로 된 끈으로 편철(編綴)하였으며, 이와 같이 몇 장의 간(簡)을 편철한 것을 책이라 불렀다. "죽간(竹簡)." 두산백과. 2018년 8월 20일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000704870
153) 종이의 발명과 상용화 이전까지 죽간(竹簡)과 함께 문자의 기록을 위해 사용하던 목편(木片). "목간(木簡)." 두산백과. 2018년 8월 20일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000841208



[그림 26] 종이 개발 이전의 기록 매체들

중국의 제지술은 우리나라에 빠르게 전파 되어 3~6세기경에 도입 되었을 것으로 보고 있으며, 서방에서는 늦어도 5세기 초에 종이 만들어지기 시작하였을 것으로 보여진다. 중국의 제지술이 서방에 전파된 시기는 8세기 중엽이며, 이때 중국은 종이의 생산과 이용이 전국적으로 보급되었을 뿐 아니라 서방에 수출까지 이루어지고 있었다.¹⁵⁴⁾ 표면이 매끄럽고 고른 종이는 좀 더 섬세한 타이포그래피를 작업할 수 있는 기회를 주었으며, 손으로 직접 베껴 쓰는 필사본이 주류를 이루던 시대에서 목판 인쇄술의 도입으로 기계적 생산과 일정부분 대량 생산이 가능해졌다. 15세기 금속활자의 발명 이전까지 대다수의 단행본의 필경사는 수작업으로 이루어졌는데 많은 종교적 목적의 필사본에는 아름답고 섬세한 문자와 일러스트레이션을 많이 찾아볼 수 있다.

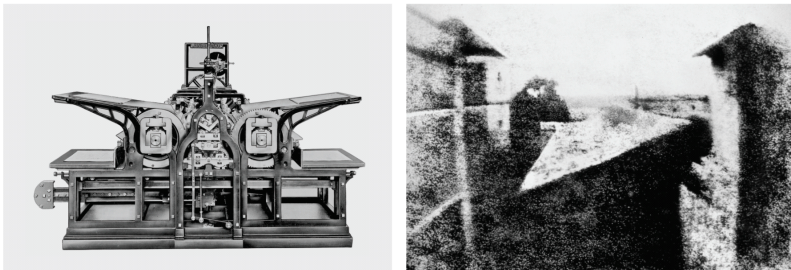
(2) 구텐베르크의 금속활자 개발 이후 활자의 시대(1450~1900년)

금속활자는 독일의 금속 세공인 요하네스 구텐베르크가 발명한 것을 알려져 있으나, 학자에 따라 네덜란드의 라우런스 코스터르(Laurens Coster)나 중국의

154) “종이.” 두산백과. 2018년 8월 203일.

http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000779555

비성을 최초의 발명자로 보는 견해도 있다.¹⁵⁵⁾ 금속활자의 발명은 그동안 더디게 이루어졌던 정보전달에 혁신을 가져다주었다. 시대의 요구에 따라 더욱 정교한 인쇄술이 요구 되었고, 이는 기계와 종이의 발달과 더불어 아름답고 세련된 타이포그래피의 발달을 가져왔다. 구텐베르크가 금속활자에 사용하였던 타입페이스는 당시 독일에서 유행하던 블랙레터 스타일로 이음자(ligatures)와 약자(abbreviations)를 포함하여 약 300개가 넘는 문자를 포함하고 있었다.¹⁵⁶⁾ 이처럼 금속활자의 사용은 각 알파벳 그리고 알파벳 사이의 이음자, 약자와 각종 부호 등이 함께 제작되어 문자적 정교함을 더하는 개기가 되었다. 이로 인해 1707년 독일 스트라스부르에서 주간신문이 세계 최초로 발간되었으며, 산업혁명 시기와 맞물려 1814년 프레드릭 코에닝(Friedrich Koenig)에 의해 증기 동력 인쇄기가 발명되었고, 1826년 프랑스의 조셉 니엠프(Joseph Niepce)가 최초로 사진을 찍는데 성공하여 후기 그라비아 인쇄의 초석을 다지게 되었다.



[그림 27] 프레드릭 코에닝의 증기동력인쇄기와 조셉 니엠프의 최초의 사진

출처 : <https://en.wikipedia.org>

또한 1886년 메겐탈러(Ottmar Mergenthaler)의 라이노타입(linotype)과 1887년 톨버트 랜스틴(Tolbert Lanston)의 자동주조활자기(monotype) 그리고 1880년대 등장한 사진식자(phototypesetting)등이 도입되어 인쇄산업 전반에 커다란 발전을 가져왔다.

인쇄의 표현 매체의 비약적인 발전으로 인해 수많은 인쇄물이 만들어졌으며,

155) Ilene Strizver. 디자이너가 꼭 알아야할 타이포그래피. 신병일, 이지현, 이재선 역. 서울: design house, 2009. p.19.

156) Ibid., p.19.

그 종류는 책, 신문, 잡지, 포스터, 카탈로그, 전단지, 엽서, 명함 등으로 확대되었다. 주요 표현의 방법이 문자로 구성된 인쇄의 발달은 자연스럽게 타입페이스의 발달을 가져왔다. Garamond(1540년), Caslon(1725년), Baskerville(1757년), Bodoni(1788년), egyptian(1815년), Century(1894년), Akzidenz Grotesk(1896년) 등 지금도 쓰고 있는 수많은 타입페이스들이 이 시기에 탄생하였다. 또한 시각적 효과를 극대화하기 위한 장식적인 서체의 중요성이 인식됨에 따라 그림자, 아웃라인, 원근법의 사용과 화려한 장식이 가미된 타입페이스가 새롭게 등장하였다. 산업의 발전과 함께 찾아온 인쇄술의 발전은 이처럼 많은 종류의 매체를 효과적으로 표현하기 위한 타이포그래피의 발전으로 자연스럽게 이어졌다.



[그림 28] 1800년대 초중반기에 개발되었던 장식적 서체

출처 : https://www.huffingtonpost.com/2013/08/08/type-book_n_3727053.html

(3) 디지털 타이포그래피 시대(1900~2000년)

타이포그래피의 역사는 크게 구텐베르크의 금속활자의 발명으로 인한 인쇄의 발달과 컴퓨터의 등장 이후로 양분화 하여 설명할 수 있다. 즉 디지털 시대의 타이포그래피는 실제 활자를 조판하던 시대와 달리, 컴퓨터의 사용으로 복잡하고 힘들었던 인쇄의 과정에 단순하고 탄력적인 혁신을 이루어 냈으며, 이는 타

이포그래피의 시기를 그 전과 후로 양분화 할 만큼 중대한 시대적 변화로 평가되고 있다. 또한 김현희(2015)¹⁵⁷⁾는 20세기 이전의 시대를 구텐베르크의 금속활자 발명 이후의 중축적(中軸的)이고 고전적인 타이포그래피의 시기로 규정하였고, 그 이후의 시기를 들어 이념의 다양화, 매스 커뮤니케이션의 발달, 그리고 글자의 변형을 자유롭게 하는 기술의 진보 등으로 인해 새로운 타이포그래피의 발전이 본격화 된 시기라 정의 하였다.

이 변화는 1985년 애플사가 개발한 최초의 데스크 탑 컴퓨터인 ‘매킨토시’로부터 시작되었다. 또한 IBM사를 주축으로 한 PC 계열의 컴퓨터 또한 발전을 거듭하며 그래픽 디자인 분야에 많은 영향을 끼쳤다. 이렇게 인쇄의 수많은 과정 중 작업물을 지면위에 구현하는 부분을 제외하고 그전의 모든 과정이 전자출판 DTP(Desktop Publishing, 탁상출판)로 가능해 저서 사실상 누구나 컴퓨터와 적절한 소프트웨어만 있으면 타입을 조판할 수 있게 되었다. 또한 소프트웨어의 점진적인 발전으로 인해 과거 수작업으로 이루어졌던 사진과 일러스트레이션의 구현과 수정이 쉬워졌으며 이를 사용한 많은 인쇄물들의 쇄도가 이루어졌다.

또한 타이포그래피는 매체의 발달로 인해 더 이상 인쇄물에 국한되어 사용되지 않고 모니터나 TV에 영상물로 구현되는 경우가 일반화 되었으며, 도로 표지판, 사인물 등에 입체적으로 사용되는 경우가 빈번해졌고, 정보전달의 기능주의적 틀에서 벗어난 실험적 타이포그래피로 그 활용도가 넓어지기 시작하였다. 정유경·신재욱(2013)¹⁵⁸⁾은 실험적 타이포그래피는 문자를 정보전달 수단으로 사용하지 않으며, 타이포그래피가 가지고 있는 요소들을 보다 역동적이며 자유롭게 미적·심리적으로 표현하는 방법이라 하였고 상황에 따라 문자의 기능이 무시되기도 하며 때론 추상적인 이미지를 추구하기도 한다 하였다.

157) 김현희. “20세기 이후의 실험적 타이포그래피의 흐름과 유형.” 기초조형학회연구, 2015. p.222.

158) 정유경, 신재욱. “현대 실험타이포그래피의 시각적 유기화에 관한 연구.” 정보디자인학연구, 2013. p.233.



[그림 29] 실험적 타이포그래피 작품

출처 : <https://speckyboy.com/45-creative-examples-of-typography-in-the-wild/>

2) 타이포그래피의 시지각(視知覺) 인지에 따른 표현 양상

산업·기술의 발전과 다각화된 관점 그리고 활성화된 생산·소비의 과정에 의해 우리는 부지불식간에 수많은 정보를 접하며 살아가고 있다. 바쁜 현대인의 삶 속에서 디자이너들은 스쳐가는 수많은 정보들 속에서 자신이 전달하고자 하는 메시지를 효과적으로 전달하기 위해 다양한 표현 방식을 사용하고 있다. 이러한 정보의 바다 속에서 우리는 많은 부분의 정보를 다양한 매체를 활용한 타이포그래피를 통해 받아들이고 있으며 그 결과 정보의 표현과 전달에 있어서 타이포그래피의 중요성은 시간이 지남에 따라 더욱 중요하게 인식되고 있다. 이러한 배경 하에 본 연구에서는 정보전달 수단으로서 타이포그래피의 중요성을 인식하고 그에 따라 타이포그래피의 표현양상에 대해 고찰하기 위하여 첫째, 판독적·가독적 정보전달을 위한 시각적 표현, 둘째, 조형적 심리적 해석에 따른 시각적 표현, 마지막으로 융·복합적 인지해석에 따른 시각적 인지 표현으로 구분하여 다음과 같이 고찰하였다.

(1) 판·가독적 정보전달을 통한 텍스트

아이린 스트리즈버(2009)¹⁵⁹⁾는 판독과 가독은 모두 서체를 읽는 데 있어 쉽고 분명한 의미전달과 관련된 것임에도 불구하고 두 단어는 다른 의미로 쓰이고

159) Ilene Strizver. 디자이너가 꼭 알아야할 타이포그래피. 신병일, 이지현, 이재선 역. 서울: design house, 2009. p.75.

있다 하였으며, 판독성(legibility)은 서체의 실제적 디자인과 관련되며, 가독성(readability)은 서체의 설정과 관련된 것이라 하였다.

문자는 눈으로 보고 읽음으로서 메시지가 전달되기 때문에, 시각정보전달에서 가장 중요하고 그 의미가 명료한 매체임에 의심할 여지가 없다. 이러한 문자의 명료한 의미 전달을 위해 판독성과 가독성은 타이포그래피에서 가장 기본적이고 중요한 요소로 숙고되어야 한다. 이는 과거의 문자를 손으로 필사하던 시대로부터 인쇄술이 도입되어 수동적으로 문자를 배열하던 시대, 그리고 지금의 디지털 시대에 이르기까지 판·가독성은 문자와 떼려야 뗄 수 없는 관계에 있기 때문이다. 즉 읽혀져야만 그 기능을 할 수 있는 문자의 특성상, 읽히느냐와 안 읽히느냐의 차이는 문자의 존재의 근본적 이유와 관련되기 때문이다. 판독성과 가독성은 특히 책이나 신문, 잡지와 같이 정보의 양이 현저히 많아지는 매체에서 중요성이 더욱 크게 인식된다. 사람이 많은 분량의 정보를 문자로 접할 때 글이 자연스럽게 읽혀지지 않으면, 독자는 문맥에 집중하기 보다는 그 문자의 의미를 해석하기 위해 많은 에너지를 써야 할 것이고, 그에 따른 집중도가 떨어지게 될 것이므로 자연스럽게 효율적인 정보 전달이 이루어짐에 무리가 따를 것이다. 그러므로 본 연구에서는 효율적인 정보전달을 위한 타이포그래피의 판·가독성의 중요성을 인지하고 타이포그래피의 판·가독성에 영향을 미치는 요소가 무엇인지에 대해 다음과 같이 알아보았다.

첫째 판독성에 영향을 미치는 요소는 아래와 같이 문자 그 자체가 가지고 있는 형태적 특성으로부터 기인한다.

- (a) 세리프가 있는 명조와 세리프가 없는 고딕 중 어떤 서체가 잘 읽히는가?
- (b) 카운터(counter)의 크기와, 소문자의 x-height의 높이는 고려하였는가?
- (c) 정자와 이탤릭 중 어떤 서체가 더 잘 읽히는가?
- (d) 서체의 폭의 길이는 어느 정도가 적당한가?
- (e) 서체의 획의 두께는 어느 정도가 적당한가?

둘째, 서체가 본문에 사용되었을 때 공간 안에서 나타나는 레이아웃상의 특징으로 생겨나는 공간적 가독성이다. 이는 서체의 선택 이후 서체의 사용에 있어서 제시된 공간 안에서 이루어지는 적절한 크기, 배치, 간격 등과 관련되며 구체적인 내용은 다음과 같다.

- (a) 공간에 따른 서체의 크기는 어느 정도가 적당한가?
- (b) 자간과 행간은 어느 정도가 가장 적당한가?
- (c) 글줄과 문단의 길이는 가독성에 어떠한 영향을 미치는가?
- (d) 각 상황에 가장 적절한 문단의 정렬방식은 무엇인가?
- (e) 배경에 색상·이미지의 사용은 가독성에 어떠한 영향을 미치는가?

이상 타이포그래피의 판독성과 가독성을 결정 짓는 요인을 알아보았으며, 이를 표로 간략하게 정리하면 [표 8]과 같다. 이처럼 타이포그래피는 문자의 발생부터 지금까지 형태와 공간을 통한 판·가독적 문자 해석의 정보전달 수단으로 사용되고 있으며 이는 타이포그래피의 기능 중 가장 기본이 되는 기능이라 사료된다.

판독성	가독성
명조와 고딕의 사용	서체의 크기
Counter의 크기와 x-height의 높이	자간과 행간
정자와 이탤릭	글줄과 문단의 길이
서체의 폭	문단의 정렬방식
서체의 두께	배경에 색상이나 이미지 사용

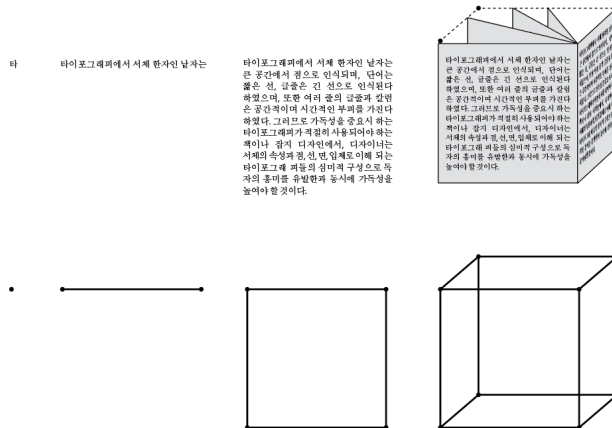
[표 8] 타이포그래피의 가독성을 결정 짓는 요인

(2) 심미적 형태변형을 통한 시각 유희성

클레와 칸딘스키는 “선은 점으로부터 시작되며, 모든 형태는 움직이는 점에서 시작된다.”¹⁶⁰⁾라 하여 모든 형태를 이루는 기본단위로서의 점을 말하였다. 그러므로 점은 선, 면, 입체로 발전되어 형태를 구체화 시키는 기본단위로 인식되며, 이는 공간 레이아웃으로 정형화되는 서체 하나하나를 인식하는데 있어 같은 맥

160) 원유홍, 서승연, 송영민. 타이포그래피 천일야화. 서울: 안그래픽스, 2015. p.68.

락으로 여겨진다. 원유홍(2015)¹⁶¹은 타이포그래피에서 ①낱자(letter)는 큰 공간에서 점으로 인식되며, ②단어(word)는 짧은 선, 글줄(sentence)은 긴 선으로 인식된다 하였으며, 또한 ③여러 줄의 글줄(paragraph)과 칼럼(column)은 면으로 인식되며, ④계속되는 페이지는 공간적이며 시간적인 부피를 가진다 하였다. 그러므로 가독성을 중요시 하는 타이포그래피가 적절히 사용되어야 하는 책이나 잡지 디자인에서, 디자이너는 서체의 속성과 점, 선, 면, 입체로 이해되는 타이포그래피의 심미적 구성으로 독자의 흥미를 유발함과 동시에 가독성을 높이는 데 노력하여야 할 것이다.



[그림 30] 잠산면입체의 관점에서 본 타이포그래피
출처 : 『타이포그래피 천일야화』, 안그래픽스, 2015, P.69.

신문이나 잡지에서 본문 구성 위주로 사용되는 크기가 작고 양이 많은 타이포그래피와 달리, 큰 글씨로 사용되며 심미성과 유희성이 부각되어야 하는 타이포그래피가 있다. 잡지나 책의 커버·포스터·음악 앨범 표지의 표제로 사용되는 타이포그래피 그리고 각종 회사나 브랜드의 로고타일이 이에 속하며, 이는 이미 존재하는 서체를 그대로 사용하기 보다는 손을 사용하여 직접 서체를 그리는 레터링 작업이 주로 사용된다. 최근에는 서체의 종류가 다양해져서 기존의 서체를 사용하는 경우 또한 많지만 컨셉에 맞는 적절한 서체의 선택과 상황에 맞는

161) Ibid., p.68~69.

적절한 변형 과정이 필요하다. 이러한 과정에서 디자이너는 작품의 컨셉을 조형적 변화에 반영하여 전달하고자 하는 메시지의 효율성을 높여야 한다.



[그림 31] 형태 변형을 통한 타이포그래피의 시각 유희

Designer : Carol Anthony, Linda Dronenburg, Rebecca Spnga

출처 : Rob Carter, Ben Day, Philip Meggs, 『타이포그래픽 디자인 형태와 커뮤니케이션의 원리』, 김성학 옮김, 비즈앤비즈, 2009. P.77.

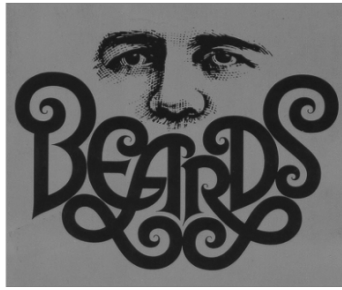
문자는 색상, 질감, 형태 중 형태의 변화에 따라 그 뜻이 다르게 인식된다. 그러므로 문자의 의미를 인식하기 위해서는 형태의 인식이 선행 되어야 한다. 문자의 조형적 변화를 통한 심미적 효과는 이러한 부분에서 문자를 문자라 인식하기 이전에 이루어지는 제반적인 시각활동에서 기인한다. 따라서 독자는 문자를 인식하기 이전에 조형적 변화를 가진 문자의 시각적 메시지를 인식한 다음, 그 문자의 본 의미를 인식하게 되므로 그 전달 방법은 가독성에 기인한 문자보다 더욱 효과적으로 독자의 관심을 집중시킬 수 있다. 아이린 스트리즈버(2009)¹⁶²는 이러한 제목용 서체들을 사용함에 중요시 되는 것은 강한 개성과 정교한 표현적 형태 그리고 더욱 스타일리시한 디자인으로, 이의 표현을 위해 본문 디자인에서 필요한 판독성과 가독성은 무시될 수 있다 하였다. 그러므로 조형적 변화를 통해 심미성이 높아진 제목용 타이포그래피의 경우 문자의 형태 변화로 인해 판독성과 가독성이 현저히 떨어지므로 아래와 같이 주의하여야 한다.

- (a) 제작 시 형태상 최소한의 판독성은 확보 되어야 한다.
- (b) 의미전달이 되는 한도 내에서 문장의 길이를 최소화 하여야 한다.
- (c) 너무 작은 크기로 사용할 경우 가독성이 현저히 떨어지므로 주의 하여야 한다.
- (d) 색상이나 배경에 이미지 적용 시 일반 서체보다 가독성에 각별한 주의가 필요하다.

162) Ilene Strizver. 디자이너가 꼭 알아야할 타이포그래피. 신병일, 이지현, 이재선 역. 서울: design house, 2009. p.83.



Designed by Bob Gill



Designed by Hub Lubalin



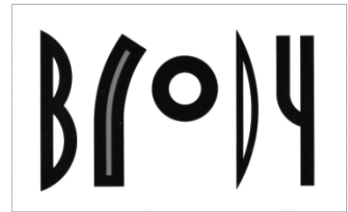
Designed by David Carson



Designed by Paula Scher



Designed by Pentagram



Designed by Neville Brody

[그림 32] 형태변형을 통한 타이포그래피의 시각유회를 적용한 작품의 예

이처럼 타이포그래피는 효과적인 정보전달을 위해 판·가독성에 입각한 문자적 표현을 넘어 심미적 형태변형을 통한 시각유회적 표현으로 사용되고 있으며 이는 판·가독적 정보전달방식과 더불어 타이포그래피의 중요한 기능 중 하나로 판단된다.

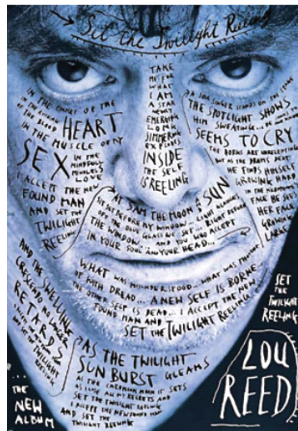
(3) 소재의 다양화를 통한 용·복합화

시대의 변화에 따라 타이포그래피의 표현 방법 또한 다양해지고 있다. 판·가독적 정보전달의 기능으로만 여겨지던 타이포그래피는 그 영역을 확대하여 심미적·유회적 표현으로 발전하여 사람들의 시선을 사로잡았다. 색상 또한 다양해져 과거 단일 색을 사용하였던 타이포그래피는 명암을 더하고, 이미지와 색상을 더했으며, 투명도를 활용한 겹침의 표현과 다양한 질감을 더하게 되었다. 하지만 타이포그래피는 거기에 머무르지 않고 그동안 추구해 왔던 기능적이며 유미

주의(唯美主義)적인 표현에서 벗어나, 반유미주의, 반유미적 유티주의, 더티 디자인, 랩 타이포그래피 등 더욱 급진적인 방향으로 발전해 가고 있다.



Designer : Paolo Soleri & Donald Wall



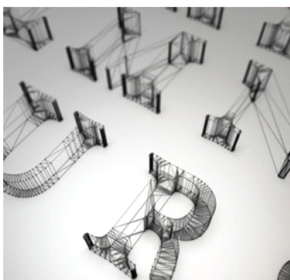
Designer : Stephan Sagmeister

[그림 33] 반유미적 유티주의의 작품

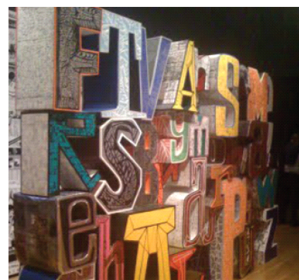
또한 현대의 타이포그래피는 표현 방법 또한 평면에서 다양한 재료와 공간의 활용 등을 통해 과감히 발전해가고 있다. 이는 오늘날 시각 예술에서 작가의 사상을 표현하기 위한 재료의 한계와 분야의 한계가 모호해진 것과 같이 작가의 사상적 표현을 재료와 범위의 한계에 국한시키지 않고 좀 더 자유롭게 표현하고자 하는 시대적 배경과 관련이 있어 보인다.



Designer : Marian Bantjes



Designer : Dan Hoopert



Designer : Anna Garforth

[그림 34] 현대 타이포그래피 표현의 다양화

3) 현대 타이포그래피의 사유적 표현

(1) 타이포그래피의 사유적 표현의 정의

우리는 15세기 구텐베르크의 금속활자 발명 이후 20세기까지 긴 시간을 활자에 의존해왔다. 하지만 20세기 이후 기술과 표현방법의 급속한 발전으로 말미암아 더욱 정교하고 심미적인 타이포그래피가 나타났고, 생각의 다양화로 인한 자유로운 예술의 표현은 타이포그래피 전반에 영향을 주었으며, 나아가 모더니즘에 입각한 대량생산과 기능적 표현보다 인간 개개인의 내면적 표현을 중요시하는 분야의 표현을 위해 타이포그래피는 발전해 가고 있다. 김현희(2015)¹⁶³는 이러한 현상에 대해 현대의 타이포그래피는 정보전달과 특정한 이미지의 표현을 넘어 예술을 표현하는 도구로서 그 활용가치가 높아지고 있다 평하였다.

그렇다면 타이포그래피의 예술적 표현이란 무엇인가? 예술은 작가의 심리적 상태와 철학적 사유의 표현 방식이다. 존 듀이는¹⁶⁴ 예술적 구성논리를 질적 사유의 전형이라고 생각했으며 이것을 예술로 표현하는 것을 질적 사유의 현실화(actualize)라 하였으며,¹⁶⁵ 또한 예술적인 구성이 과학적이고 철학적 문제들의 진정한 사유의 표현이라면, 모든 예술의 미적 평가 또한 진정한 사유의 사례가 되어야 한다고 하였다.¹⁶⁶ 그러므로 예술에서의 사유란 마치 신이 인간을 진흙으로 빚어 만든 후, 불어 넣은 생기와 같다. 이는 작가에게 있어서 창조 행위의 바탕이 된다. 예술에서의 수많은 매체와 재료를 통한 작가의 창조적 행위는 사유라는 생명이 있어야 비로소 생동감을 얻는다. 그러므로 사유가 없는 예술 작품은 그 울림이 공허하다. 작가의 심리적 고뇌, 철학적 고찰은 그 표현 방법에

163) 김현희. “20세기 이후의 실험적 타이포그래피의 흐름과 유형.” 기초조형학연구, 2015. p.220.

164) John Dewey, (1859~1952) 미국의 철학자이자 교육학자. 서민의 경험을 프래그머티즘에 의해 소화하여 보편적 교육학설을 창출하여 세계 사상에 기여하였다. 주요 저서로는 『논리학-탐구의 이론』, 『경험으로서의 예술』 등이 있다. “John Dewey.” 두산백과. 2018년 8월 15일.

http://www.doopedia.co.kr/search/encyber/new_totalSearch.jsp

165) 김현희(2015), 20세기 이후의 실험적 타이포그래피의 흐름과 유형, 기초조형학연구, 16(5), p.95.

166) John Dewey, 『The Later Works』 Volume 5, edited by Jo Ann Boydston, Southern Illinois University Press, 1984, p.262.

서의 차이가 있을 뿐 철학, 문학, 예술 분야에서 가장 핵심적인 부분이며, 타이포그래피의 사유적 표현 또한 이와 다르지 않다.

이를 반영하듯 타이포그래피는 현대에 들어 정보전달과 심미적 기능에서 실험적 표현 방법으로 발전하는 탈 형식화가 이루어지고 있다. 빔 크로우웰(Wim Crouwel)은 실험적 타이포그래피는 문화의 유형을 반영할 뿐 아니라 우선 작가 자신을 반영한다 하였으며, 이는 언어적 의미의 표현과 사고의 수단이 아니고, 오히려 그 자체가 예술이고 순수한 표현의 수단이라 하였다.¹⁶⁷⁾ 그러므로 예술로서 타이포그래피는 작가의 사유를 표현하기 위해 형태를 기반으로 한 시각적 표현에만 국한된 것이 아니라 공감각적 표현을 기반으로 이루어진다. 헬무트 슈미트(2010)¹⁶⁸⁾는 이러한 타이포그래피의 표현 방법에 대해 타이포그래피는 보고 읽는 것으로 끝나는 것이 아니라, 들려야 하고, 느껴져야 하며, 체험되어야 한다고 하였다.

(2) 현대 타이포그래피의 사유적 표현 사례

빔 크로우웰은 1910년-1920년대의 타이포그래피를 기능주의에 입각한 타이포그래피의 실험과, 실험적 타이포그래피로 나누어 설명하고 있다.

	실험적 타이포그래피	기능주의적 타이포그래피 실험
대표 작가	아폴리네르, 마리네티, 차라, 슈비터스, 판 두스 부르흐 등 미래파와 다다이즘 작가	엘 리시츠키, 로드첸코, 피트 즈바르크, 안 치 홀트, 헤르베르트 바이어
대표 작품	루이스 캐럴 기움 아폴리네르, 솔 바스 등 : 구체시 빌 산드베르흐 : 익스페리멘타 타이포그래피카 존 케이지 : 디터 로트의 시각 작업물 한나 다보벤 : 원고 등	칼 게스트너 : 타이포그래피에 왜상화법을 적용 브라이언 코 : 가독성을 위해 글자의 일부분을 제거 판 덴 베르흐 : 캐피탈 트윈 타이포그래피 엡스와 에반스 : 기계 인식용 알파벳 등

[표 9] 빔 크로우웰이 분석한 1910~20년대 실험적 타이포그래피와 기능주의적 타이포그래피 실험

출처 : 헬무트 슈미트, 『타이포그래피 투데이』, 안그래픽스, 2010, P22~23 요약 정리

167) Helmut Schmidt (헬무트 슈미트). 타이포그래피 투데이. 서울: 안그래픽스, 2010. p.20.

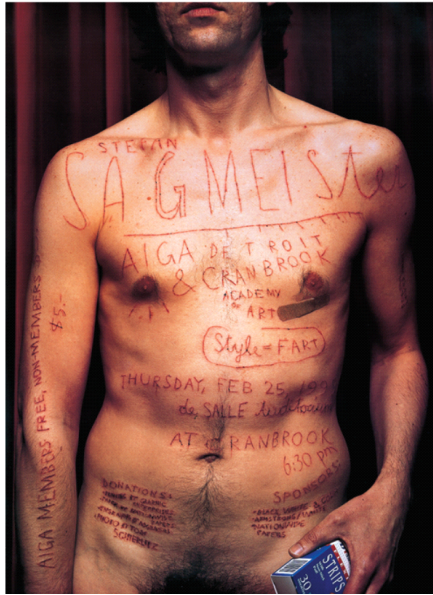
168) Ibid., p.150

이처럼 타이포그래피는 20세기 초에 미래파, 다다이즘, 러시아의 구성주의와 데스틸 등의 시대적 사조를 거치면서 발전되어 왔으며 지금까지 작가의 사유를 바탕으로 한 수많은 실험적 타이포그래피가 나타나고 있다. 본 장에서는 몇몇 작가의 작품을 살펴봄으로서 현대 타이포그래피에 나타난 사유적 표현을 살펴보고자 한다.

① 스테판 사그마이스터 (Stefan Sagmeister, 1962~)

사그마이스터는 오스트리아 출신의 그래픽 디자이너이며 현재 뉴욕에서 활동하고 있다. 그의 작품의 범위는 평면에서부터 물리적인 공간의 활용까지 다양하고, 소재와 재료 또한 지금까지의 타이포그래피에선 볼 수 없었던 독특한 면을 보여주고 있어 디자인계에서 그를 바라보는 시선은 신선하다.

[그림 35]는 사그마이스터의 대표작 중 하나로 AIGA(American Institute of Graphic Arts) 주최 디트로이트 강연의 포스터이다. 이 포스터는 자신의 강연 포스터 인 만큼 다른 포스터와 같이 강사·장소·주제·시간·입장료 등 포스터에 들어갈 모든 정보를 담고 있으나 그 표현방법은 색다르다. 사그마이스터는 자신의 어시스턴스에게 X-acto를 사용하여 그 모든 정보를 자신의 벗은 몸에 직접 새겼고 그것을 사진으로 담아 포스터를 제작하였다. 매체의 발달로 인해 그 표현방법은 얼마든지 실체를 만들지 않고도 더 실제와 같은 결과물을 얻어낼 수 있지만 사그마이스터는 그 모든 정보를 자신에 몸에 직접 새겨 넣음으로서 디자이너의 창조적 고통을 표현하였다. 즉 자신을 보여주기 위한 포스터이기에 자신의 직접적 상징물인 자기의 벗은 몸을 활용하였고, 그 위에 포스터에 사용될 정보를 담았으며, 그것을 칼로 새겨 넣음으로서 예술가로서의 창작의 고통을 표현하고 있다. 어둡고 적나라하게 표현된 피부 색 위에 새겨진 다듬어지지 않은 비정형적 타이포그래피의 형태는 반유미주의적 성향이 강하게 나타나고 있으며, 또한 예리한 칼로 몸에 천천히 그리고 꼼꼼히 글자를 새겨 넣었을 때 작가가 겪었을 고통이 그대로 묻어나고 있다. 이 포스터는 사그마이스터의 디자인에 대한 열정이 잘 나타난 작품으로서 그의 재치와 유머가 묻어나며 또한 늘 컴퓨터와 지면 위에서 고민하는 디자이너들에게 직설적이며 가장 확실한 정보전달의 방법을 보여주는 작품이라 하겠다.

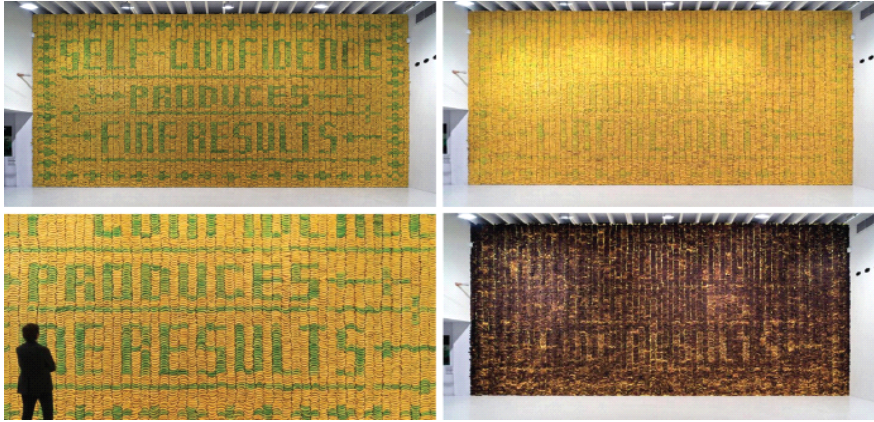


[그림 35] AIGA Detroit 강연회 포스터, 1999.

사그마이스터는 앞에서 언급한바와 같이 다양한 소재로 작품을 제작하였다. 물감과 종이는 물론 동전·종이컵·과일·꽃·테이프·식물 등은 물론이고 위의 [그림 35]처럼 자신의 몸을 사용함에도 거리낌이 없다. 그중 [그림 36]은 바나나 72,000개로 만든 타이포그래피 작품이다. 사그마이스터는 바나나의 익은 정도에 따른 색상의 차이를 이용하여 뉴욕의 다이치갤러리 벽에 ‘SELF-CONFIDENCE PRODUCES FINE RESULTS (자기 확신은 좋은 결과를 낳는다)’라는 문구를 만들었다. 하지만 바나나는 시간이 지남에 따라 처음에 녹색이었던 것이 노랗게 변하였고, 다시 노란색이었던 것이 어둡게 변하여 나중에는 글자를 읽을 수 없이 퇴색되었다. 이는 ‘자기 확신은 좋은 결과를 낳는다’와 같은 삶의 신념이나 각오가 현실의 벽 때문에 퇴색되고 사라져버린다는 것을 은유적으로 보여준 해프닝이라고 할 수 있다.¹⁶⁹⁾ 사그마이스터는 이처럼 지금까지 타이포그래피 표현에서는 찾아볼 수 없었던 ‘시간’을 바나나라는 소재를 사용하여 표현하였고, ‘공간’을 벽이라는 소재를 사용하여 표현하였다. 이처럼 그의 단순하면서도 확실한 메시지를 우리에게 던지고 있으며, 그 메시지는 다시 우리의 사유를 유발하는 촉매제가 된다.

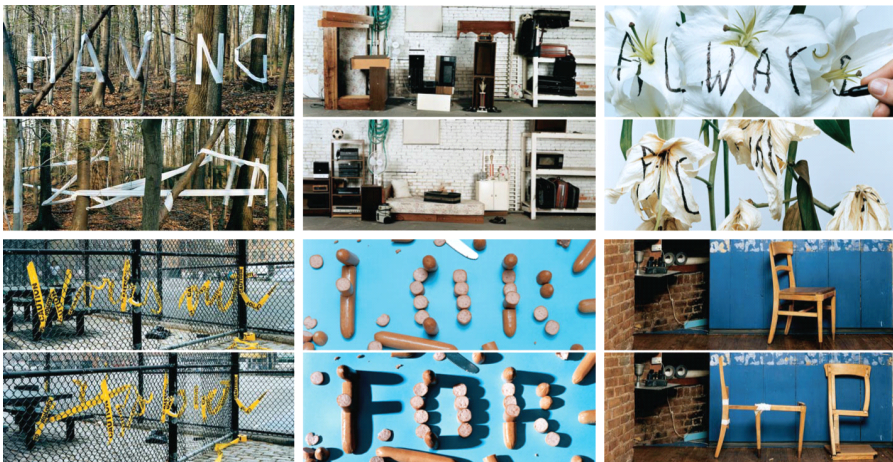
169) “스테판 사그마이스터.” 네이버 지식백과. 2018년 8월 26일.

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=3568210&cid=58790&categoryId=58790>



[그림 36]바나나로 만든 텍스트 벽, 2008

또한 그의 작품은 지면이나 전시관 등 특정 공간에 국한되어 표현되지 않는다. [그림 37]의 작품은 장소와 소재에 국한되지 않고 표현된 작품의 예를 잘 보여주고 있다. 또한 그의 작업은 모더니즘에 입각한 한 치의 오차도 허용할거 같지 않은 완벽함과 정돈됨은 보이지 않는다. 그는 1920년대 이후 100년간 유지되어 온 활자의 시대가 만들어낸 기계적 디자인의 방법보다 작가의 주관과 감성이 담긴 수공적인 커뮤니케이션 방법을 선호 하고 있으며, 소재 또한 우리 일상생활에서 쉽게 찾을 수 있는 사물을 다른 관점으로 바라보며 이를 유머와 재치로 표현하고 있다.



[그림 37] 오스트리아의 잡지 『COPY』 작업 (HAVING/GUTS/ALWAYS/WORKS OUT/FOR/ME)

② 데이비드 카슨 (David Carson, 1955~)

카슨은 미국 출신의 그래픽디자이너이며 1990년대 초반 모더니즘에 입각한 기능 위주의 디자인이 주류를 이루던 시대에 문자의 기본적인 기능인 가독성을 무시한 타이포그래피를 선보여 디자인계의 논란과 비난을 받았으며 이단아라는 혹평을 듣기도 하였다.



[그림 38] RAY GUN 잡지 표지, 1992~1995

문자는 읽혀야 그 기능을 한다. 하지만 카슨의 타이포그래피는 읽기 힘들고, 때로는 읽혀지지 않을 때도 많으며, 읽혀지더라도 무의미 할 때도 많다. [그림 38]은 카슨이 1990년대 아트디렉터로 일하였던 잡지 레이건의 표지이다. 카슨은 레이아웃에서 그리드 시스템을 무시함은 물론, 자간과 행간 등 문자의 기능의 가장 기본적인 요소들을 무시한 비 관습적 타이포그래피를 선보였으며, 그로 인해 그의 작품에는 해체, 무질서, 분열, 파괴와 같은 정돈되지 않은 느낌이 강하게 나타났다. 그러므로 카슨의 타이포그래피는 문자의 기능보다는 이미지로서의 기능이 강하며, 읽혀지기 보다는 감성에 호소한다. 자간의 무시, 깨어진 글씨, 자유로운 서체의 사용, 읽혀지지 않은 타이포그래피, 카운터가 없는 알파벳의 사용, 문자와 이미지의 비정형화 등의 표현방식으로 인한 탈 형식, 탈 규격화는 틀에 억매이지 않은 작가의 심리적 상태 즉 자유로움이 묻어나고 있다. 이러한 카슨의 독특한 타이포그래피의 표현 방식은 최근의 카슨의 작품 [그림 39]에서도 그대로 묻어나고 있다.



[그림 39] (좌) National Magazine, Summer 2017, (우) The Drum magazine, March 2017

카슨은 자신의 첫 번째 저서 『인쇄의 종말』에서 자신의 작업 방식을 “규칙에 얽매이지 않으며 직관적이되 정기적인 훈련 방식을 전혀 거치지 않은 것”으로 기술하였다.¹⁷⁰⁾ 김동빈(2014)¹⁷¹⁾은 이러한 카슨의 타이포그래피의 표현을 마치 타이포그래피의 오래된 관념과 규칙을 조롱하는 듯 한 표현이라 하였다. 또한 정이숙(2014)¹⁷²⁾은 카슨의 이러한 표현 방법은 현대 철학에 해체의 개념을 도입한 자크 데리다¹⁷³⁾의 철학적 사유를 바탕으로 한다고 하였으며, 1920년대 마르네티가 문법을 무시하였듯 카슨은 타이포그래피의 보편적인 방식을 무시하여 실험적 그래픽의 언어로 표현하였다고 평하였다. 데리다의 철학이 이분법적 논리에 의해 전개되는 철학의 한계에 대한 성찰이듯, 카슨의 타이포그래피는 기능주의에 입각한 그 시대의 타이포그래피에 대한 성찰이자 표현이다. 카슨의 이러한 해체적 작업들은 1990년대 이후 급격한 변화를 맞은 젊은 디자이너들에게 많은 영향을 주어 커팅에지, 반유미주의, 반유미적 유미주의, 더티 디자인 등 또 다른 분야의 타이포그래피에 영향을 주었으며 그 영향력은 아직도 유효하다.

170) 가치디자인그룹. “포스트모던 디자이너의 대명사, 데이빗 카슨.” right brain lab. 2018년 8월 25일. <http://blog.rightbrain.co.kr/?p=1162>

171) 김동빈. 인쇄 광고 타이포그래피. 서울: 커뮤니케이션북스, 2014. p.49.

172) 정이숙. 현대 그래픽디자인 하이브리드 상태의 고찰. 부경대학교 박사학위논문, 2014. p.94.

173) Jacques Derrida, (1930~2004), 프랑스의 철학자. E.후설의 현상학(現象學)을 배운 후, 구조주의의 방법을 철학에 도입하였다. 언어의 기호체계(記號體系)가 자의적인 것이라는 인식에서 언어 위에 조립된 논리학을 재검토하였다. 특히 서기언어(書記言語) 에크리튀르가 수행하는 역할을 중시하였다. “자크 데리다.” 두산백과. 2018년 8월 28일.

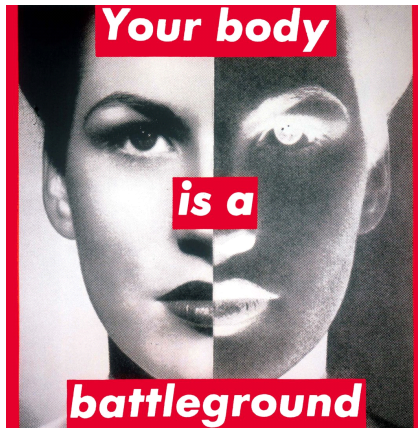
http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000835738

③ 바바라 크루거(Babara Kruger. 1945~)

바바라 크루거는 미국의 1세대 페미니즘 아티스트로 일컬어지나, 제인 웨니인스톡이 크루거를 페미니즘의 신화를 만들어내기보다 현실을 폭로하는 작가¹⁷⁴⁾라 평한 것처럼 단순히 페미니즘 작가라기보다는 개념주의 아티스트로도 일컬어진다. 크루거의 작품적 특성은 흑백의 사진위에 빨강·검정·하얀색으로 이루어진 사각형 박스와 그 안에 두꺼운 고딕 서체로 표현된 여성·권력·정체성 등 사회적 문제를 주로 다룬 강렬한 메시지이다. 크루거의 작품에서 타이포그래피의 기능은 메시지 전달이며 그 메시지 전달의 극대화를 위해 'Futura'와 같은 두꺼운 고딕을 사용하였다. 이는 고딕 서체의 직선이 가지고 있는 명료함·단호함·힘 등을 통한 강렬한 메시지 전달력을 사용한 것으로 보이며, 따라서 크루거의 작품에서는 불확실한 형태의 타이포그래피나 읽을 수 없는 문자란 존재 하지 않는다. 수많은 문자를 무질서하게 나열한 카슨의 작품과는 대조적으로 크루거는 한 문장, 때론 한 단어를 사용하며 문자의 가독성을 극대화하기 위해 배경위에 박스를 사용한 후 두꺼운 이탤릭체의 문자를 배치하였다.



[그림 40] I shop therefore I am, 1987



[그림 41] Your body is a battleground, 1987

174) 최석태. “바바라 크루거, 당신의 육체는 전쟁터다.” 여성신문 2013. 8. 20.

<http://www.womennews.co.kr/news/60151>



[그림 42] We don't need another hero, 1987

[그림 40]은 데카르트의 명제 'I think therefore I am (나는 생각한다 고로 존재한다)'를 'I shop therefore I am (나는 산다 고로 존재한다)'으로 희화하여 물질적 소비사회에 물들어 있는 현대 사회를 비판한 작품이다. [그림 41]의 작품은 포토몽타주 기법으로 제작된 사진위에 'Your body is a battleground (당신의 육체는 전쟁터이다)'라는 문구를 올려 넣어 여성의 낙태 문제를 다루고 있다. 최석태(2013)¹⁷⁵⁾는 이 작품은 얼굴에 대립되는 두 개의 명암 구도에 따라 남성과 여성, 미술과 사진, 자아와 타자, 모던과 포스트모더니즘 등 갖가지 이항 대립들을 떠오르게 한다 하였다. [그림 42]는 'We don't need another hero (우리에게 또 다른 영웅은 필요 없다)'라는 문구와 함께 남자라는 과시욕과 그에 반응하는 여자아이의 이미지를 사용함으로써 남성의 우월주의와 그에 대한 비판의식이 결여된 상태로 순응하고 호응하며 살아가는 여성들을 함께 비판하였다.

한편 크루저의 작품에 사용되는 문자적 메시지에는 상투적인 표현이 자주 등장한다. 'We don't need another hero'는 유명 가수 티나 터너(Tina Turner)의 노래 가사이고, 'I shop therefor I am'은 데카르트의 명제를 변형한 것이며, 'No Radio'는 미국의 자동차 오디오 시스템 방지 스티커를 인용한 것이다. 이러한 크루저의 상투적 의미의 문구 사용은 이미 알고 있는 익숙함으로 인해 대중들의 호응을 불러 일으켰으며, 이는 현실에 대한 냉소적 표현의 효과를 가져왔다.

175) 최석태. "바바라 크루저, 당신의 육체는 전쟁터다." 여성신문 2013. 8. 20.
<http://www.womennews.co.kr/news/60151>



[그림 43] No Radio, 1988



[그림 44] Power Pleasure Desire Disgust, 2001

[그림 44] 크루거의 작품은 배경의 흑백사진으로 인한 검정색과 빨간색 타이포그래피의 대비가 강렬하다. 사진과 언어의 만남을 통한 그녀의 작품에서 그녀는 사진 만큼 타이포그래피의 중요성을 알았으며, 이 두 가지 요소의 명확한 표현을 위해 검정과 빨간색이라는 강렬한 색채의 대비를 사용하여 저항적이고, 또한 사회의 통념으로 굳어버린 고정관념을 깨어 부술만한 파괴력을 가진 작품들을 만들어 내었다. 그러므로 크루거의 작품은 아름다움과는 괴리감이 있다. 그녀의 타이포그래피는 소리 없는 외침이며 그녀가 고른 대중 잡지 광고의 사진은 움직이지 않은 행동이다. 이러한 크루거의 사진과 텍스트를 통한 과감한 표현은 예술의 범주가 아닌 대중을 향한 사회참여적 사상의 전개에 가깝게 보아야 할 것으로 사료된다.

④ 제우스(Zeus, 1977~)

제우스의 본명은 크리스토프 아기르 슈워츠(Christophe Aguirre Schwarz)로 프랑스의 스트리트 아티스트이다. 그의 작품은 샤넬·코카콜라·구글·맥도널드 등 누구나 알고 있는 세계적인 브랜드에 페인트를 부어 흘러내리는 효과를 연출한 'Liquidation Logos'로 잘 알려져 있다.

[그림 45]와 같이 제우스는 작품을 통해 거대 자본주의와 소비주의에 대해 비판을 하고 있다. 제우스는 다른 거리의 예술가들처럼 타이포그래피를 직접 창조하지는 않는다. 다만 시각적으로 잘 다듬어진 거대 브랜드 로고들을 이용하여 작품을 전개한다. 그는 자신의 사상을 표현하기 위해 브랜드 로고들의 형태를 변형하였고

강렬한 색상의 대비를 사용하였으며 이를 통해 새로운 시각적 경험을 만들었다. 또한 제우스는 작품을 통해 브랜드 로고가 흘러내리는 실제상황의 연출로 유명 브랜드의 허구성을 드러내고 있으며, 이를 통해 소비자들의 일그러진 욕망을 시각화하였다.



[그림 45] (좌) Liquidated McDonalds, 2007, (우) Liquidated Chanel, 2007, (하) Liquidated Coca-Cola, 2009

제우스는 이러한 브랜드들을 시각적·경제적·정신적으로 우리들에게 강력한 권력을 휘두르는 존재로 여긴다. 그런 브랜드에 대한 관심과 그것들을 얻기 위한 소비 위주의 삶을 살아가는 현대인들에게 강렬한 메시지를 전하고자 한다. 그러므로 그에게 있어 공교롭게도 자신이 공격하고자 하는 브랜드 로고들은 그의 작품의 근원이자 표현의 원천이다. 제우스의 작품은 각각의 브랜드가 가지고 있는 힘을 이용함으로 사람들의 시선을 주목시키며 그로부터 자신의 사상을 전개하는 새로운 힘을 부여 받는다. 즉 공격하고자 하는 브랜드의 힘을 비틀고 역이용하여 다시 그 브랜드를 공격한다. 그는 이러한 과정을 통해 발생한 에너지들을 새로운 지각을 통한 새로운 힘이며, 새로운 오리지널이라 표현하고 있다.

⑤ 오이겐 고펜어(Eugen Gomringer, 1925~)

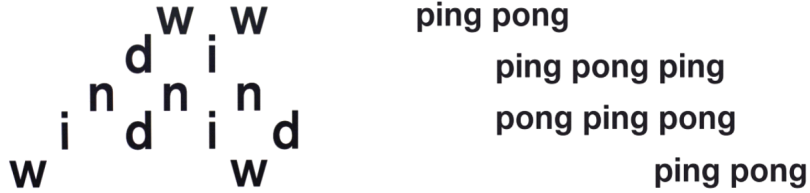
본 연구에서는 타이포그래피와 시(詩)라는 분야가 결합되어 새로운 시각적 문학을 탄생시킨 구체시에 대해 살펴보고자 한다. 구체시는 읽음으로서 정보를 전달하는 문자 방식에서 탈피하여 새로운 감각언어를 만들어 내었다. ‘구체(具體)’의 언어적 의미는 회화나 조각에서 사물을 사실적으로 표현하는 ‘구상(具象)’과 같은 의미이며, 문자에 공간적·청각적·시각적 표현을 가미하여, 일반적으로 읽어서 뜻이 파악되는 시를 ‘봄’ 자체로 느낄 수 있게 더욱 구체화 시켜주는 표현 방식이다.

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

[그림 46] silencio(침묵), 1964

[그림 46]은 고펜어의 대표작 침묵이다. 고펜어는 침묵이라는 단어를 반복적으로 나열한 다음 가운데에 빈 공간을 두어 침묵의 본질을 글이 아닌 감정으로 느끼도록 하였다. 문자로 전해지는 정보의 전달은 내가 직접 듣고 경험한 것이 아닌 다른 사람의 감정과 느낌이다. 고펜어는 이러한 문자의 한계를 빈 공간을 사용함으로써 침묵이란 무엇인가에 대한 직접적 설명을 하고 있다. 이는 보다 직관적이며, 체험적이며, 또한 감성적이다. 그러므로 고펜어의 침묵은 침묵이라는 단어에서 오는 막연하고, 추상적인 지식의 표현이 아닌 구체적이고 실질적인 침묵의 고요함을 담은 청각의 시각화이다. 이러한 침묵의 시각적 표현은 감상자의 감각적 연상작용 속에서 상상의 폭을 확대시키며 다의적인 공간마저 발생시키고 있다.

[그림 47]에서 고펜어는 단어 wind(바람)를 구성하는 알파벳의 공간 배치로 눈에 보이지 않는 바람을 시각화 하였으며 이를 통해 바람이 가지고 있는 느낌 즉 바람의 방향, 바람의 세기 등을 구체적으로 설명하고 있다.



[그림 47] (좌) wind(바람), 1953, (우) ping pong(탁구), 1953

[그림 47] ping pong은 탁구 경기 중 탁구공이 탁구대 양쪽으로 왔다 갔다 하면서 나는 소리의 의성어적 표현이자 탁구의 영어식 명칭이다. 곱링어는 이러한 의성어적 표현 ‘ping’과 ‘pong’을 줄 바꿈 그리고 띄어쓰기의 공간 활용으로 탁구 경기를 표현하였다. 이를 읽어보면 ‘핑퐁~핑퐁퐁~퐁핑퐁~핑퐁’으로 읽히며 줄이 바뀌어 지는 지점에 긴 여운이 생긴다. 이로 말미암아 독자는 탁구공이 오고감의 소리의 간격으로 말미암아 탁구경기의 시각적 이미지를 떠올리게 된다. 즉 이러한 곱링어의 문자를 통한 시각적 표현은 곧 청각적으로 바뀌고 다시 시각화 되는 연상 작용을 불러일으킨다.

이와 같은 구체시가 갖추어야 할 요건으로 이견하(2018)¹⁷⁶⁾는 첫째, 기존의 선형적인 형태를 따르지 말 것, 둘째, 시어는 그 의미로서 소통하는 것이 아니라, 기호로 사용되어야 한다는 것, 셋째, 국제성과 초국가성을 가지고 있을 것 이라 하였다. 이러한 특징으로 말미암아 구체시는 일반적인 시와는 구분되며 읽어감에 있어 보편적인 틀에서 벗어난다. 이는 타이포그래피가 가지고 있는 문자적·형태적·공간적 기능의 변화로 다양하게 표현되고 있으며 그 범위는 점차 확대되어 현대에 있어 타이포그래피의 표현 양상 중 한 분야로 자리매김 하고 있다.

(3) 현대 타이포그래피의 사유적 표현 전개양상

이처럼 현대 타이포그래피의 사유적 표현은 타이포그래피를 문자적 정보전달의

176) 이견하. 김기림 시의 시각화 실험: 구체시와 복디자인 기법을 활용하여. 홍익대학교 석사학위 논문, 2018. p.32.

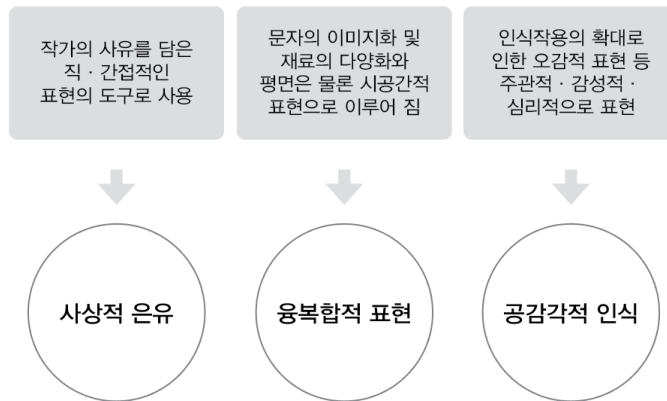
매체로 사용하는 기능적인 측면을 넘어선 표현으로 작가의 사상을 표현하기 위한 수단으로 사용되고 있다. 이러한 표현을 위하여 사그마이스터는 자신의 생각을 표현하기 위해 지면이 아닌 자신의 몸이나 과일·가구·식물 등과 같은 물리적인 재료를 사용하여 공간에 배치하였고, 또한 시간의 변화에 의한 재료의 퇴색정도에 따른 타이포그래피의 변화 등을 보여줌으로 인해 평면적인 타이포그래피를 넘어 시·공간적 타이포그래피를 선보이고 있으며, 컴퓨터를 사용하지 않은 수작업으로 기계적 타이포그래피가 난무하는 시대에 더욱 인간미 있고 정적인 작품으로 사람들과 커뮤니케이션 하고 있다. 카슨은 문자의 가독성을 고려하지 않고 문자의 기본 기능인 읽혀짐으로서 의미를 전달하는 방식이 아닌, 해체와 재배치의 과정을 통해 문자를 심리적 느낌을 전달하는 수단 즉 이미지로 사용되고 있다. 또한 쿠루거와 제우스의 작품에서 볼 수 있듯이 타이포그래피는 사진과의 조화, 기존 브랜드 로고의 형태 변화 등으로 인해 단순하면서도 강렬한 사회 비판적인 메시지를 전달하고 있으며, 마지막으로 타이포그래피는 시어의 기호적 의미 전달을 통한 문자적, 형태적, 공간적 기능의 변화로 독자의 연상 작용을 통한 감각적 상상의 폭을 확대하고 있다.

작가	작품의 특징
스테인 사그마이스터	재료의 다양화, 공간과 시간의 활용 등을 통한 자신의 사상 전개, 기계적이 아닌 수공업적인 표현 선호, 단순한 표현으로 작가의 사상을 명확하게 표현.
데이비드 카슨	해체주의적 영향에 따른 그리드 시스템, 자간, 행간 등 문자의 기능의 가장 기본적인 요소들을 무시함으로 인한 문자의 이미지화.
바바라 크루거	흑백사진과 강렬한 붉은색의 두꺼운 타이포그래피를 이용한 여성, 권력, 정체성 등 사회 참여적 메시지를 표현.
제우스	세계적인 브랜드 로고들의 형태를 변형하여 거대 자본주의와 소비주의를 비판.
오이겐 곰링어	시어의 기호적 의미 전달을 통해 타이포그래피의 문자적, 형태적, 공간적 기능의 변화를 주어 독자의 연상 작용을 통한 감각적 상상의 폭을 확대.

[표 10] 사례조사를 통해 알아 본 현대 타이포그래피의 사유적 표현

위의 내용을 종합하여 본 결과 현대 타이포그래피의 사유적 표현의 특징을 살펴 보면, 첫째, 타이포그래피의 문자적 해석 위주의 기능에서 벗어나 작가의 사유를 담은 직·간접적인 표현의 도구로 사용되고 있으며, 둘째, 문자의 이미지화 및 재료

의 다양화와 평면은 물론 시·공간적 표현으로 이루어 졌고, 마지막으로 청각·촉각 등의 연상을 통한 인식작용의 확대와 오감적 표현 등으로 인한 주관적·감성적·심리적으로 표현 되고 있다. 그러므로 현대 타이포그래피의 사유적 표현은 [그림 48] 과 같이 사상적 은유, 융복합적 표현, 공감각적 인식으로 특성화 지어진다.

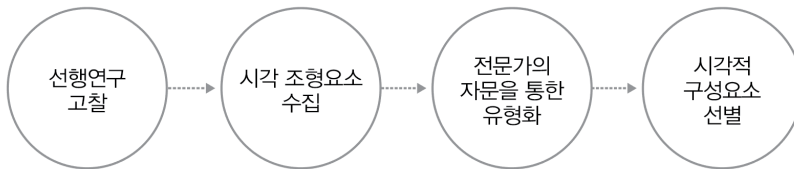


[그림 48] 현대 타이포그래피의 사유적 표현의 특성

4) 타이포그래피의 시각 조형요소 선별

타이포그래피의 기능은 크게 언어적 기능과 조형적 기능으로 나누어져 있다. 언어적 기능은 문자를 기반으로 한 실용적 기능이며 조형적인 기능은 문자를 의미전달의 수단이 아닌 시각요소로 취급해 조형적인 작품을 만드는 매체로서의 기능을 의미한다. 이와 같은 타이포그래피의 두 가지 주요 기능은 본질적으로 시지각에 기인한다. 즉 문자는 눈을 통해 지각해야 의미가 전달되는 시각적 기호이며, 조형적 형태 또한 눈을 통해 인식되기 때문이다.

그러므로 본 연구에서는 타이포그래피의 인지에서 가장 중요한 시각 조형요소를 알아보기 위해 첫째, 관련문헌과 선행연구를 조사하여 각 연구자 별로 정의한 시각적 조형요소란 무엇인가를 알아 본 후, 둘째, 고찰 결과 연구자들이 말한 다수의 항목을 수집하여, 마지막으로 관련 전문가의 자문을 통해 수집된 항목들의 유형화 작업을 거쳐 최종 4가지의 요소를 선별하였다.



[그림 49] 시각 조형요소 선별과정

본 연구에서는 타이포그래피를 구성하는 시각 조형 요소를 도출하기 위하여 총 18건의 디자인 관련 문헌과 선행연구를 고찰 하였으며 그 결과 각 연구별로 도출한 시각 조형 요소들은 [표 11]과 같다.

권상구(1996) ¹⁷⁷⁾	형태, 색채, 명암, 질감, 크기
민경우(2002) ¹⁷⁸⁾	형태, 색, 질감, 빛, 운동감, 공간과 시간
고다욱(2003) ¹⁷⁹⁾	점, 선, 면
이경희(2004) ¹⁸⁰⁾	크기, 형태, 칼라, 재료, 콘텐츠
김인혜(2004) ¹⁸¹⁾	형, 크기, 색채, 질감
박지용(2007) ¹⁸²⁾	점, 선, 형, 질감, 공간, 크기, 색
이현아(2008) ¹⁸³⁾	빛, 점, 선, 면, 색, 형, 형태, 질감, 공간, 운동
윤민희(2008) ¹⁸⁴⁾	점, 선, 면, 형태, 공간, 재질, 색채, 빛, 소리
김성훈, 권동은(2011) ¹⁸⁵⁾	형, 크기, 색채, 재질, 명암
탁형수(2011) ¹⁸⁶⁾	점, 선, 형, 질감, 색, 공간, 명암, 부피
박태욱(2012) ¹⁸⁷⁾	형태, 색상, 문자, 입체
원유홍, 서승연, 송명민(2012) ¹⁸⁸⁾	크기, 형, 질감, 색
김영수(2013) ¹⁸⁹⁾	점, 선, 면
주경임, 박태욱, 최명식(2013) ¹⁹⁰⁾	형태, 색상, 문자, 입체
이진욱(2014) ¹⁹¹⁾	점, 선, 면, 입체, 질감, 색상
강규범, 조세환(2014) ¹⁹²⁾	형태, 색채, 질감, 스케일
오동준(2015) ¹⁹³⁾	공간, 색채, 위치, 크기, 텍스트, 패턴, 형태
홍찬석, 최승희(2018) ¹⁹⁴⁾	크기, 형태, 질감, 색채

[표 11] 문헌과 선행연구를 통해 도출한 연구자별 시각 조형요소

- 177) 권상구. 시각디자인의 기초. 서울: 미진사, 1999. p.48.
- 178) 민경우. 디자인의 이해. 서울: 미진사, 2002. pp.171-198.
- 179) 고다욱. “시각적 조형요소에 의한 디지털 캐릭터의 표현연구.” *숙명디자인학 연구*, 2003. p.13.
- 180) 이경희. “기초디자인에 있어서 이미지의 상관적 조형요소를 이용한 이미지 크리에이팅.” *기초 조형학연구*, 2007. pp.83-85.
- 181) 김인혜. 기초디자인. 서울: 미진사, 2004. pp.15-23.
- 182) 박지용. 디자인의 시작 비주얼 커뮤니케이션 디자인. 서울: 미디어코프, 2007. pp.12-24.
- 183) 이현아. “시각체계의 특정 속성과 조형요소의 관계 연구.” *造形教育*, 2008. pp.231-234.
- 184) 윤민희. 새로운 조형예술의 이해. 서울: 예경, 2008. pp.73-90.
- 185) 김성훈, 권동은. “스마트폰의 시각커뮤니케이션 디자인을 위한 아이콘 조형요소 연구.” *디지털디자인학연구*, 2011. p.297.
- 186) 탁형수. “시각적 의사소통을 위한 조형언어의 지도 방안 탐색.” *美術教育論叢*, 2011. pp.150-151.
- 187) 박태욱. “공공환경에 있어서 조형요소의 시각적 인지특성에 관한 연구.” *박사학위 논문. 경희대학교*, 2012. p.21.
- 188) 원유홍, 서승연, 송명민. 타이포그래피 천일야화. 서울: 안그라픽스, 2012. pp.70-73.
- 189) 김영수. “그림책의 조형적 구성요소로서 타이포그래피 연구: 마이라 칼만(Maira Kalman)의 작품을 중심으로.” *한국일러스트학회*, 2013. p.36.

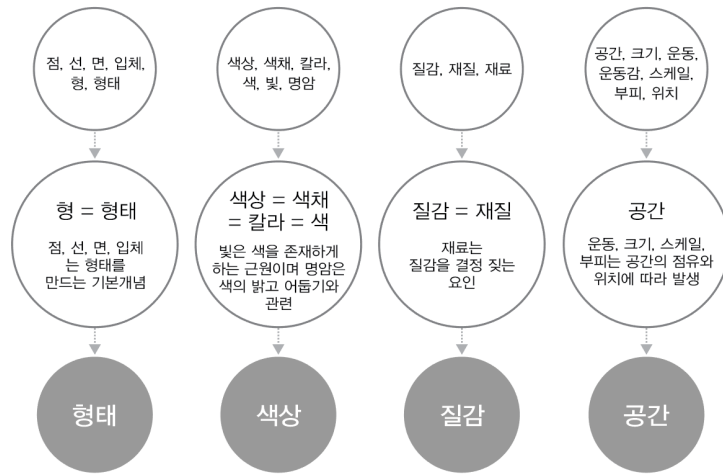
본 연구에서 일차적으로 찾아낸 시각적 조형 요소를 빈도별로 나열하여보면 색상 관련 16건, 형태 관련 15건, 질감 관련 12건, 크기 관련 9건, 점·선 관련 7건, 공간 관련 6건, 면 관련 5건, 입체·명암·빛 관련 각 3건, 운동 관련 2건으로 분류 되었고, 그 밖에 문자·시간·재료·콘텐츠·소리·부피·위치·텍스트·패턴 등의 요소들이 기타로 분류되었으며 그 구체적인 내용은 [표 12]와 같다.

	점	선	면	입체	크기	형태	질감	색상	공간	명암	빛	운동	기타
권상구(1996)					크기	형태	질감	색채		명암			
민경우(2002)						형태	질감	색	공간		빛	운동감	시간
고다욱(2003)	점	선	면										
이경희(2004)					크기	형태		칼라					재료, 콘텐츠
김인혜(2004)					크기	형	질감	색채					
박지용(2007)	점	선			크기	형	질감	색	공간				
이현아(2008)	점	선	면			형/형태	질감	색	공간		빛	운동	
윤민희(2008)	점	선	면			형태	재질	색채	공간		빛		소리
김성훈, 권동은(2011)					크기	형	재질	색채		명암			
탁형수(2011)	점	선				형	질감	색	공간	명암			부피
박태욱(2012)				입체		형태		색상					문자
원유홍 외 2인(2012)					크기	형	질감	색					
김영수(2013)	점	선	면										
주경임 외 2인(2013)				입체		형태		색상					문자
이진욱(2014)	점	선	면	입체			질감	색상					
강규범, 조세환(2014)					스케일	형태	질감	색채					
오동준(2015)					크기	형태		색채	공간				위치 텍스트 패턴
홍찬석, 최승희(2018)					크기	형태	질감	색채					

[표 12] 문헌과 선행연구를 통해 알아본 시각 조형요소의 분류

- 190) 주경임, 박태욱, 최명식. “조형요소의 시각적 인지 특성에 관한 연구.” 기초조형학연구, 2013. p.574.
 191) 이진욱. 실내가구 디자인의 시각적 조형요소와 소비자 감성과의 관계. 서남대학교 박사학위 논문, 2014. pp.15-25.
 192) 강규범, 조세환. “도시 가로시설물의 조형 요소와 선호도 간의 상관성 분석.” 한국조경학회지, 2014. p.13.
 193) 오동준. 아이트래킹을 활용한 조형요소의 주목 효과와 시선 변화의 연관성. 박사학위 논문. 단국대학교, 2015. p.50.
 194) 홍찬석, 최승희. “소셜 네트워크 시대 효과적인 시각 커뮤니케이션을 위한 카드뉴스 콘텐츠 디자인 레이아웃에 관한 연구.” 기초조형학연구, 2018, p.732.

[표 12]와 같이 분류된 총 12가지 항목을 대상으로 가장 적절한 시각적 요소를 찾기 위해 본 연구에서는 관련 전문가의 자문¹⁹⁵⁾을 거쳐 유형화작업을 거쳤으며, 그 결과 점·선·면·입체는 형태를 구성하는 기본단위이므로 형태와 그 범주를 같이 하였으며, 크기와 부피·운동·위치는 형태의 공간 점유에 따른 요소이므로 공간과 그 범주를 같이 하였고, 색상·색·색채·명암은 빛 즉 가시광선으로 인한 색의 인식 차에서 비롯되므로 색상에 범주를 함께 하였다.



[그림 50] 문헌과 선행연구를 통해 알아본 시각 조형요소의 유형화

위와 같은 과정을 거쳐 본 연구에서는 타이포그래피의 시각 조형요소를 형태·색상·질감·공간으로 규정하였으며 그 의미는 다음과 같다.

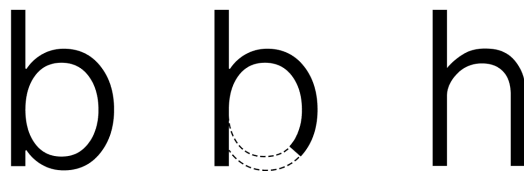
(1) 형태

형태는 색과 함께 대상의 시각적 경험을 형성하는 요소이다. 사물의 형태는 윤곽, 내부형, 구조형의 세 가지 형태로 구성되어 있으며, 윤곽은 어떤 형태를

195) 전문가 자문은 2018년 8월 3~4주에 총 3차례를 걸쳐 실시하였으며, 관련 전문가의 대상은 광주·전남 타이포그래피 관련 분야 교수 및 경력 10년 이상의 실무 전문가 총 4인을 방문하여 조사하였다.

다른 형태와 구분 짓는 외적 경계를 말하며, 내부형은 한 형태의 내부에서 각 부분들 간의 한계를 짓는 형태를 의미한다. 그리고 구조형은 사물의 물질적인 구조나 상태에 따라 나타나는 형태를 뜻한다.¹⁹⁶⁾ 모든 시각예술은 그 재료와 방법의 다양성에도 불구하고 형태라는 시각적 요소를 빼 놓으면 작업이 불가능하다. 회화·조소·공예·건축·영상·패션·디자인·무용 등 눈으로 보아야만 하는 시각 예술에서 형태란 작가들이 자신의 사상을 표현하기 위한 수단이다. 비단 예술 분야에서 뿐만 아니라, 우리의 일상 속에서 눈으로 보는 사물에는 모두 형태가 있다. 우리는 눈으로 보고 물건을 고르며·먹고·입고·구매한다. 이 모든 것은 형태가 기반이 된 행위이며 우리는 수많은 형태와 더불어 살아가고 있다.

우리는 사물의 생김새와 모양을 보고 그 물건이 무엇인지 지각한다. 그중 문자는 기능상 형태적 의미가 특히 중요하다. 우리가 다른 알파벳과 'b'를 구분하는 이유는 형태 때문이다. 우리는 이 형태 안에 색상과 질감 등의 변화를 주어도 이것을 여전히 'b'라 인지할 것이다. 하지만 'b'의 형태 중 아랫부분이 조금 바뀌어 'h'가 되면 우리는 이것을 전혀 다른 의미로 받아드린다. 이처럼 문자에서 하나의 점·획 등의 유무는 그 문자를 판독함에 가능·불가능의 상황에 놓이게 하며 다른 의미로 바꿔버리기도 한다. 그러므로 판·가독성이 중요시 되는 타이포그래피에서 형태란 가장 기본적인이며 중요한 시각 조형요소이다.



[그림 51] 형태의 변화에 따라 달라진 문자의 의미

또한 형태는 타이포그래피의 문자적 기능은 물론 심미적·실험적 기능의 타이포그래피로 그 성격을 규정 할 수 있는 중요한 근거 요소이다. 즉 작가는 작품의 성격에 따라 기능에 맞게 타이포그래피를 선별·적용하며, 보는 사람은 작품

196) 박선의. 디자인사전. 서울: 미진사, 1992. pp.357~358.

을 보고 타이포그래피의 성격을 규정 짓는데, 여기서 가장 중요시 되는 시각적 기준은 형태이다.

최영훈(1999)은 형태의 구성 요소는 점·선·면·입체가 있다¹⁹⁷⁾ 하였다. 하지만 작가에게 있어서 이 요소들은 그렇게 단순하지 않다. 선 하나에도 곡선·직선·점선·구불구불한 선·사선·대각선·수직선·얇은 선·두꺼운 선 등 그 표현은 아주 다양하며 그에 따라 심리적 해석이 달라진다. 또한 그러한 선을 통해 만들어진 수많은 면의 형태와, 면으로 이루어진 입체의 형태에는 다양한 심리적 해석이 수반된다. 김경희(2000)¹⁹⁸⁾는 게슈탈트 접근 방법에서 이러한 형태의 지각이 선천적인 것인지 아니면 학습에 의한 것인지에 대한 의문은 아직 해결 되지 못하고 있다 하였다.

(2) 색상

색은 빛의 분광 특성에 의해 인간의 시각을 자극해 일어나는 감각의 일종으로 물체가 빛을 받으면 일정한 파장의 빛만을 흡수하고 나머지는 반사시키는 현상으로 인해 일어난다.¹⁹⁹⁾ 색이란 물체의 성질과 광선의 파장에 의해서 개성화되고, 생명화 된 빛이 시각을 통해 감지되는 것이다.²⁰⁰⁾

색은 심리적 속성에 따라 그 변화가 복잡 미묘하다. 박선의(1992)²⁰¹⁾는 이러한 색의 심리적 속성을 색상·명도·채도라 하였으며, 이것을 통해 색이 감정에 호소하는 성질을 색감이라 하였다. 최영훈(1999)²⁰²⁾은 색상(色相, Hue)은 색명(色名)으로 구분되는 모든 색들이라 하였으며, 색은 색명을 말하기 전 모두 감각적으로 느낄 수 있는데 이러한 색의 속성을 색상이라 한다 하였다. 즉 색상은 유채

197) Ibid., p.357.

198) 김경희. 게슈탈트 심리학. 서울: 학지사, 2000. p.84.

199) 박선의. 디자인사전. 서울: 미진사, 1992. p.140.

200) 최영훈. 색채학 개론. 서울: 미진사, 1999. p.11.

201) 박선의. 디자인사전. 서울: 미진사, 1992. p.140.

202) 최영훈. 색채학 개론. 서울: 미진사, 1999. p.25.

색에서 나타나는 각각의 색들이 가지고 있는 차이로 색을 이름 할 수 있게 하는 특성이다. 명도(明度, value, brightness, luminosity)는 유채색과 무채색 모두가 가지고 있는 색의 속성으로, 명암의 차이로부터 비롯되므로 그 밝기의 차이에 따라 명도가 높고 낮아진다. 채도(彩度, chroma, saturation)는 색의 순도(純度)라고도 하며 색의 맑고 탁함 즉 선명도(鮮明度)를 말한다. 동일한 색 중 색의 순도가 가장 높은 색을 순색(純色), 색의 순도가 약한 색을 탁색(濁色)이라 하며 무채색일수록 채도가 낮아진다.



[그림 52] 색의 심리적 속성 (색의 3요소)

시각인지작용 중 형태는 인식이 순차적으로 하나하나 분석을 통해 이루어지는 반면, 색의 인식은 즉흥적이며 감성적이다. 그러므로 색은 형태보다 인지 속도가 빠르며, 형태가 분석의 객관적 과정을 거쳐 대상을 인지하는 것과는 달리, 그 대상을 인지함에 주관성이 강하다. 아른하임(2006)²⁰³⁾은 형태는 지적·분석적·정보적이며 색은 정서적·정감적·여성적이라 하였다. 이처럼 색은 감성적인 면이 강해서 색상에 따른 인지적 범주화가 쉽지 않다. 물론 난색은 빨강·노랑·주황 등이며, 한색은 파랑·청록·녹색 등이며, 위험을 나타내는 색은 적색, 순수를 상징하는 색은 흰색 등의 범주화는 어느 정도 가능하나 같은 색 이라 하더라도 문화와 사회에 따라 그 의미가 사뭇 달라진다. 이와 같은 맥락으로 조영수(2017)²⁰⁴⁾는 독일인, 미국인, 한국인이 바라본 빨강의 의미에 대해 알아보기 위하여 독일 99명, 미국 100명, 한국 101명을 설문조사 한 결과 [표 13]과 같은 결과를 얻었다.

203) 루돌프 아른하임. 美術과 視知覺. 김춘일 역. 서울: 미진사, 2006. p.328.

204) 조영수. 색채의 연상. 서울: 시루, 2017. pp.69~72.

	미국인	독일인	한국인	합계
위험		45		45
힘		22		22
분노	27	17		44
사랑	3	13		16
투쟁, 갈등	8	5	5	18
불	25			25
활력	20			20
열정	5		89	94
피	5			5
전쟁			3	3
기타	7	4		11
합계	100	102	101	303

[표 13] 국가별 빨강의 의미 설문조사 결과
 출처 : 조영수, 『색채의 연상』, 시루, 2017, P.70.

조사결과 미국인은 빨강에서 분노(27명)와 불(25명), 활력(20명)을, 독일인은 위험(45명), 한국인은 열정(89명)을 각각 가장 많이 선택하였으며, 그 외에 사랑, 피, 투쟁, 갈등, 힘 등의 의견이 존재함을 알 수 있었다.

이러한 선행연구를 통해 알 수 있듯, 색은 정치적·교육적·사회적 이념, 즉 개인적 환경에 따라 감정적 성향이 다르게 인식됨을 알 수 있다. 이를 조영수(2017)²⁰⁵⁾는 색의 의미와 연상에 대한 학자들의 두 가지 견해는 문화적인 측면과, 개인적인 해석으로 분류된다고 하였다. 또한 심리학자 에바 헬러(Eva Heller)는 색과 감정의 관계는 우연이나 개인적인 취향의 문제가 아니며, 사람의 일생을 통해 쌓아가는 언어와 사고에 깊이 뿌리내린 경험의 산물이라고 하였다.²⁰⁶⁾

이러한 색은 시각예술 전반에 걸쳐 다루어지며, 코카콜라 로고처럼 단일색으로 표현되기도 하고, 몬드리안의 작품처럼 분리된 여러 색으로 또는 잭슨 폴록

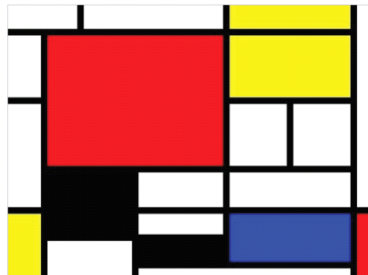
205) Ibid., p.26.

206) Ibid., p.29.

의 작품처럼 계획되지 않은 방법의 수많은 색상으로 묘사되기도 한다. 이처럼 정서적·감성적 표현 요소인 색은 작가의 심리적 상태나 사상을 표현하기 위한 도구로 적합하며 그 역할은 매우 크다 하겠다.



코카콜라 : 단일색 사용



몬드리안 : 계획에 의한 복합적인 색 사용



잭슨 폴록 : 우연한 효과에 의한 복합적인 색 사용

[그림 53] 색의 사용 예시

(3) 질감

사물의 겉면을 표면이라 한다면 그 표면에 드러나는 특징을 질감이라 한다. 질감은 촉감을 기반으로 한 시각적 표현이므로 거칠다, 매끄럽다, 부드럽다 등의 정서적 반응을 유발한다. 이는 사람이 나무·금속·돌·종이 등의 재질을 직접 만져보고 느끼는 촉각적 질감과, 그러한 경험을 바탕으로 촉감을 시각적으로 인지하는 시각적 질감으로 나뉜다. 즉 우리는 사물의 질감을 직접 만져보지 않고도 눈으로 보기만 해도 알 수 있다. 그러므로 화가는 나무를 그릴 때 나무의 표면적 질감을 물감으로 그려서 나무의 단단한 하고 거친 표면의 질감을 시각적으로 느끼게 한다.

표현방법의 발달로 인해 타이포그래피에서도 다양한 질감의 표현이 나타나고 있다. 질감이 표현된 사진이나 그림위에 문자를 배치하거나 나아가 문자 안에 질감을 넣기도 하며, 심지어는 문자를 천·나무·유리·양초 등의 질감을 사용하여 직접 만들기도 한다.



Designer : Bram Vanhaeren



Designer : David Aspinall



Designer : Dolly Rogers

[그림 54] 다양한 타이포그래피의 질감사용

출처 : <https://speckyboy.com/45-creative-examples-of-typography-in-the-wild/>

(4) 공간

공간이란 직접적인 경험에 의한 상식적인 개념으로 상하·전후·좌우 3방향으로 퍼져 있는 빈 곳을 말한다.²⁰⁷⁾ 얀 치홀트(1997)²⁰⁸⁾는 형태와 공간의 관계에 대해 모든 형태는 그것을 에워싼 공간이 존재할 때만 존재한다 하였으며, 공간의 구성상 같은 형태라도 그것과 관련된 여백의 크고 작음에 따라 효과는 전혀 다르게 나타나므로 모든 형태의 가장 적합한 위치를 찾는다면 디자인은 끝이 난다 하였다.

전통적으로 타이포그래피와 관련된 공간은 지면, 즉 2차원적 공간으로 인식된다. 타이포그래피는 지면 안에서 글자의 내부 공간, 글자와 글자 사이, 단어와 단어 사이, 문장과 문장 사이, 문단과 문단 사이 그리고 그것들을 구성하는 지면의 가장자리에서 문자들과의 거리 등에 따른 공간들로 구성된다. 하지만 마치 사진이 평면에 인쇄가 되지만 구도와 명암의 대비에 따라 멀고 가까운 공간이 인식되는 것과 같이 타이포그래피의 2차원적 지면 안에서도 3차원적 공간은 존재한다. 이는 글자와 글자 사이의 공간·크기·색·선명도·겹침·입체면·레이아웃 등에 따라 다양하게 생성된다.

207) “공간” 두산백과사전. 2018년 9월 3일

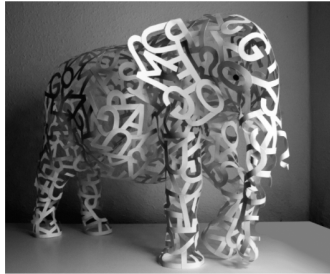
http://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=101013000815890

208) 얀 치홀트. 타이포그래피 디자인. 안상수 역. 서울: 안그래픽스, 1997. p.74.

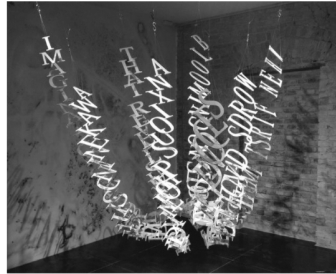
종이의 사용으로 인한 타이포그래피의 평면적 표현에 익숙해진 우리의 보편적 인식과는 달리, 타이포그래피는 실제로 고대부터 입체로도 표현이 되었다. 물론 그 시기의 입체적 타이포그래피의 표현은 대부분 바위나 나무 등을 파서 새기는 등 단순한 표현에 국한되었다. 하지만 현대의 타이포그래피는 그 표현 방법의 다양화를 이루며 완전한 삼차원적인 표현 방법을 사용하고 있으며, 정보 전달의 기능이 아닌 조형물과 사상의 표현 수단으로서 공간 안에 표현되고 있다.



Designer : Robert Indiana



Designer : Marton Jancso



Designer : Ebon Heath

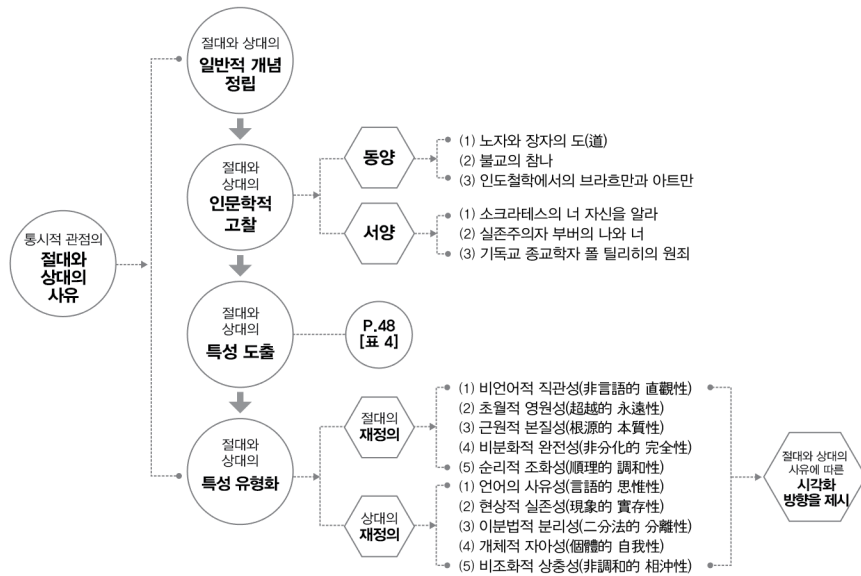
[그림 55] 현대의 타이포그래피 공간 활용

3. 소결

본 장에서는 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피의 시각화를 위해 동·서양의 인문학에서의 절대와 상대의 해석과 타이포그래피를 이론적으로 고찰하였다. 먼저 절대와 상대의 인문학적 해석을 위해 동양의 사상을 대표하는 도가사상과 불교 그리고 인도의 대표적 사상인 힌두교에서 말하는 절대와 상대의 개념을 문헌과 선행연구를 통해 정리하였다. 서양 인문학에서는 소크라테스, 마르틴 부버, 폴 틸리히의 사상을 고찰한 후, 동서양을 막나한 절대와 상대의 개념을 도출하였다.

고찰 결과 각 사상에서의 절대와 상대는 문화와 언어적 배경의 차이로 다르게 불리우고 있으나 각 사상에서 추구하는 바는 많은 부분 일맥상통하는 것으로 나타났다. 특히 절대는 분화되지 않은 완전함이며, 직관적이고 체험적이며, 초월적이고 순리에 맞게 조화하는 특성이 있으며 상대는 언어를 통해 생성되는 이분법적 사고의 소산이며, 절대와 분화되어 나타난 것으로, 인식적이며, 비인격적이고 비순리적인 것으로 나타났다.

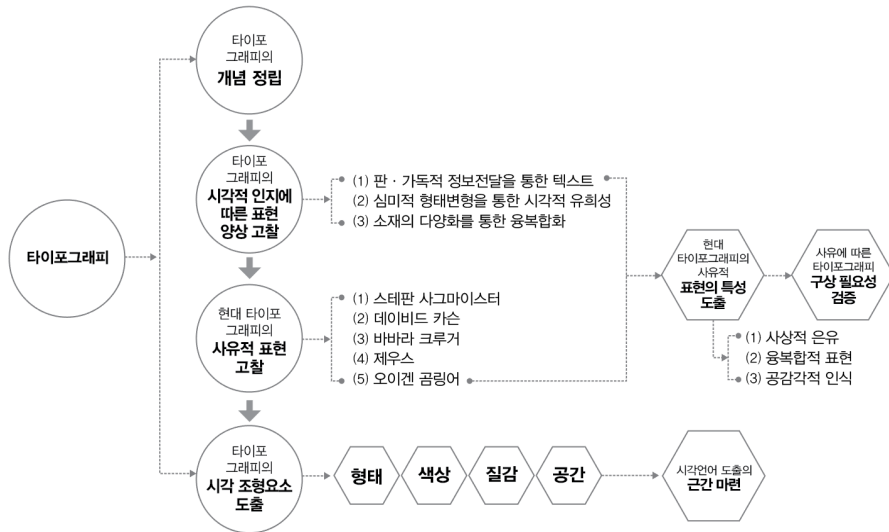
이렇게 도출된 각 사상에서의 절대와 상대의 특성을 유형화 하여, 절대의 특성을 비언어적 직관성(非言語的 直觀性), 초월적 영원성(超越的 永遠性), 근원적 본질성(根源的 本質性), 비분화적 완전성(非分化的 完全性), 순리적 조화성(順理的 調和性)으로 재정의 하였고, 또한 상대의 특성을 언어의 사유성(言語的 思惟性), 현상적 실존성(現象的 實存性), 이분법적 분리성(二分法的 分離性), 개체적 자아성(個體的 自我性), 비조화적 상충성(非調和的 相沖性)으로 재정의 하였다. 이는 타이포그래피의 시각화를 위한 인문학적 사유의 시각화 방향을 제시함에 그 의의가 있다 하겠다.



[그림 56] 절대와 상대의 인문학적 고찰 과정

다음으로 타이포그래피의 이론적 고찰을 위해 타이포그래피의 개념을 고찰하였으며 타이포그래피의 시지각 인지에 따른 표현 양상으로 첫째, 판·가독적 정보 전달을 위한 텍스트, 둘째, 심미적 형태변형을 통한 유희적 표현, 셋째, 소재의 다양화를 통한 융복합적 표현의 타이포그래피를 디자인적인 예시와 선행연구를 통해 고찰하였다. 또한 타이포그래피의 사유적 표현의 정의를 알아보기 위해 스테판 사그마이스터·데이비드 카슨·바바라 크루거·제우스·오이겐 고펠링어의 작품들을 통해 현대 타이포그래피의 사유적 표현 사례를 알아보았고, 현대 타이포그래피의 사유적 특성으로 사상적 은유·융복합적 표현·공감각적 인식 등 다양한 표현 방법의 존재에 대해 알아보았다. 다시 말해 본 연구에서는 현대 타이포그래피의 표현 양상과 사유적 표현 작품들을 고찰함으로써 절대와 상대를 표현하는 시각적 수단으로서 타이포그래피의 가능성을 가늠해 보고자 하였다. 그 결과 타이포그래피의 표현 방법이 더 이상 평면에 그치지 않고 공간을 활용한 입체적 표현은 물론 빛과 음영, 시간에 따른 변화, 장소의 자유로운 선택 등 여타의 다른 시각 예술과 크게 다르지 않다는 것을 확인 하였으며, 이러한 근거로 인해 인문학적 사유의 표현 수단으로서의 타이포그래피의 긍정적 타당성을 확보하였다.

마지막으로 타이포그래피의 시각 조형요소를 도출하기 위해 선행연구와 문헌에서 시각 조형요소를 수집한 후 빈도에 따라 분류하여 형태·질감·색상·공간이라는 4가지의 타이포그래피의 시각 조형요소를 도출 하였다. 앞으로 전개될 질적 사유에 따른 시각 언어의 도출은 언어라는 복합적인 개념에서 시각의 여러 분야에 맞는 요소들을 찾아내어 그 범주에 맞게 시각화하는 작업이다. 그러므로 형태·질감·색상·공간이라는 시각적 요소의 도출은 앞으로 진행될 인문학적 사유의 시각화를 위한 구체적 시각요소의 도출이며, 이로 인해 고찰결과 도출된 절대와 상대의 특성과 접목하여 절대와 상대의 형태·질감·색상·공간 별 시각언어를 만들 수 있는 근간이 마련되었다.



[그림 57] 타이포그래피 고찰 과정

III. 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화

1. 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화의 의의

1) 사유에 따른 시각화의 의미

예술의 위대함은 작품이 작가의 질적 사유를 표현함에 따른 것이다. 이는 존 듀이의 표현처럼 예술을 구성하기 위한 논리는 질적 사유의 전형이며, 이것을 예술로 표현 하는 것은 질적 사유의 현실화다. 이처럼 예술의 구성은 작가의 심리적, 철학적 사유를 바탕으로 하기 때문에 결국 예술의 진정한 평가 또한 작가의 질적 사유를 바탕으로 이루어져야 한다. 예술에 있어서 수많은 표현 방법을 통한 작가의 창조적 행위는 이러한 사유의 과정을 거쳐야만 비로소 생명력을 발한다. 그러므로 질적 사유가 배제된 채로 심미적 표현에만 중점을 둔 예술 작품은 그 울림이 공허하다. 예술의 의미는 작가의 외적·내적 환경으로 인한 심리상태나 사상으로 인한 고뇌와 성찰에 대한 표현이기 때문이다.

철학은 인간의 사유의 범위를 한정하기 힘든 만큼 그 정의를 무엇이라 단언하기는 힘들지만 대체적으로 인간과 인생에 대한 탐구이며, 자신의 삶의 문제와 인간의 근원적 문제들을 사유하는 학문이라 말하는 데는 이견이 없다. 이러한 사유의 깊이를 철학자들은 말과 글을 통해 다른 이들에게 전달하는 반면 예술가들은 이러한 사유를 자신의 작품을 통해 표현한다. 따라서 예술은 표현 방법에 따른 차이일 뿐 본질적으로 사유를 기반으로 하는 데는 철학과 차이가 없으며, 나아가 언어의 표현에 그치는 질적 사유의 결과를 작품을 통해 우리의 직관을 일깨워 사유의 실재를 직접 보고 느낄 수 있게 해준다. 이는 표면적 언어로 이루어진 인문학적 사유의 실천적 표현이며 또한 철학·종교·과학 등의 근원적 질문에 대한 해결방안의 제시이다. 따라서 본 연구의 절대와 상대의 인문학적 사유의 타이포그래피 표현은 형태·색상·질감·공간을 통한 본질의 시각적 표출인과 동시에, 질적 사유의 깊이 없이 심미성에 치우친 예술들의 공허함에 대한 성찰이다.

2) 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각화의 의미

절대는 분화되지 않은 완전함을 뜻한다. 즉 형이상학적 사유에서 말하는 궁극적 실체의 다른 표현이다. 그러므로 절대란 지식이나 언어로서는 이해될 수 없는 체험과 직관의 영역에 있다. 이미 생성 자체가 인식의 분화에 기초를 두고 있는 사변(思辨)으로서의 생각의 범위를 초월한 절대란 이해할 수 없다. 그러므로 노자는 “아는 사람은 말하지 않고, 말하는 사람은 알지 못한다” 하였으며 불교에서는 ‘개구즉착(開口卽錯)’이라 하여 언어로서는 절대를 표현할 수 없음을 말하고 있다. 본 연구에서는 이러한 절대적 특성을 이론적 고찰을 통해 비언어적 직관성, 초월적 영원성, 근원적 절대성, 비분화적 완전성, 순리적 조화성으로 도출 하였다.²⁰⁹⁾

반면 상대는 인식을 바탕으로 나타난다. 즉 언어로 인한 분별심에 의해 절대와 분리되어 상대가 된다. 다시 말해, 상대의 시작은 ‘나’의 생성으로 나를 세상과 분리되어 인식함으로 시작된다. 그러므로 상대는 이분법적이며 그로 말미암아 이미 상대의 세계에 있는 ‘나’는 인식의 범위 밖에 있는 절대를 인지할 수 없다. 즉 상대는 실제로 절대 속에 존재하며, 이미 절대 그 자체이지만 ‘자아(ego)’의 생성으로 인해 우리는 그것을 절대로 보지 못하고 분리된 상대로 보는 것이다. 제2장에서 상대의 고찰 결과 도출된 상대의 특성은 언어적 사유성, 이분법적 분리성, 개체적 자아성, 현상적 실존성이 있다.²¹⁰⁾



[그림 58] 절대와 상대의 속성

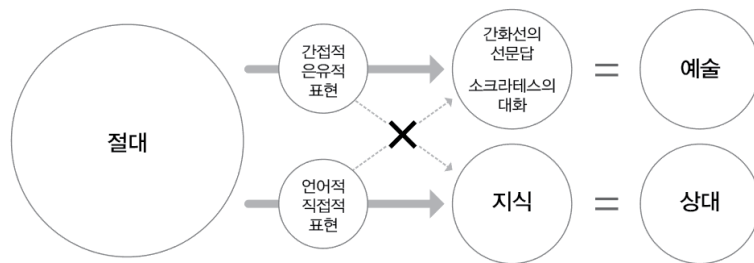
그렇다면 언어로 표현할 수 없는 절대란 어떻게 표현될 수 있는가? 불교의 간화선에서는 화두를 통한 선문답이 있으며, 소크라테스는 스스로를 산파(產婆)에 비유

209) 본 연구 P.51 [표 6] 참고.

210) Ibid.

하여 대화를 통해 진리의 길로 인도하는 자라 하였다. 즉 선문답과 소크라테스의 대화는 진리에 대한 직접적인 표현이 아닌 진리의 길을 알려주는 간접적 방법이다. 이처럼 진리는 언어로 누가 누구에게 알려줄 수 있는 것이 아니라, 스스로의 자각 즉 각자의 체험을 통해서만 얻을 수 있다. 이는 마치 처음 보는 과일의 맛을 말로 설명하는 것과, 입으로 직접 먹어 보는 것과의 차이와 같다.

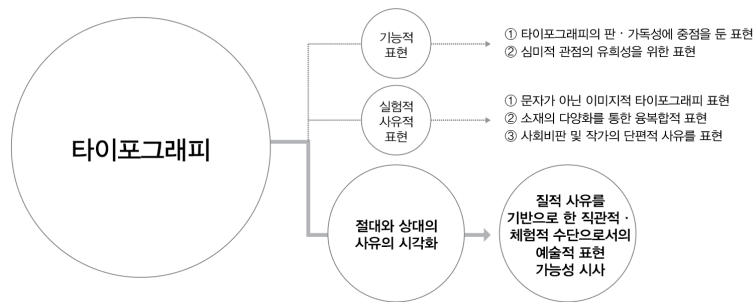
그러면 예술은 절대와 상대의 표현과 어떠한 관련이 있는지 알아보자. 예술은 사상을 표현하는 도구이며 문자와 같이 지식을 전달하는 수단으로서의 표현에 그치지 않고 시각·청각·후각·미각·촉각 등의 오감을 활용한 은유적 표현을 가능케 한다. 작가는 자신의 생각을 작품 속에 구상적·기하학적·추상적·평면적·입체적 방법 등으로 표현한다. 이는 표현 형식에서의 차이가 있을 뿐 사유에 대한 은유적 표현이라는 맥락에서는 같다. 즉 은유적 표현의 작품은 직접적인 설명으로부터 오는 맹목적인 지식의 전달이 아닌 스스로 사유하게 하고 그로부터 깨달음에 이르게 하는 직관적 표현 수단이다. 따라서 본 연구에서 다루어지는 타이포그래피를 통한 절대와 상대의 시각화는 언어로서 전달이 어려운 형이상학적 이해의 시각화를 통한 간접적·상징적 표현의 시도이다. 타이포그래피 또한 언어의 문자적 표현의 한 방법이지만, 이는 소크라테스의 문답법, 간화선의 선문답에서 사용되는 언어와 같은 간접적 표현이며, 작품으로서의 시지각적(視知覺的) 타이포그래피를 통한 절대의 표현은 시각적 체험을 통해 절대의 의미를 전달 할 수 있는 하나의 방법이 될 수 있다 판단된다. 이는 절대에 대한 언어의 상징적 표현의 한 방법으로 뜻과 의미를 함축한 간접적 소통을 통한 절대의 직관적 깨달음을 이끌어내는 방법이 될 수 있다 사료된다.



[그림 59] 절대와 상대의 표현과 예술의 상관관계

타이포그래피는 점·선·면의 조형적 요소로 이루어져 있으며 소리 언어를 도식화한 문자적 표현이다. 그러므로 타이포그래피의 조형적 요소는 회화나 조소와 같은 예술 분야의 그것과 동일하며 또한 문자가 가지고 있는 의미전달력으로 인해 활용도가 점차 다양해지고 있다. 이러한 타이포그래피의 실험적 움직임은 판·가독적 정보전달 방식의 기본적 기능에서 벗어나, 타이포그래피 활용의 새로운 방향을 제시할 것으로 예상된다.

지금까지 연구결과 사회참여적인 성격이나 단편적인 작가의 사상에 입각한 실험적 표현 외에 타이포그래피의 인문학적 사유의 표현은 많지 않은 것으로 보인다. 여러 분야에서 질적 사유를 기반으로 한 표현이 왕성하게 이루어지고 있는 현대 예술계의 상황에 비추볼 때 이는 지극히 미미한 움직임이라 사료된다. 그러므로 본 연구에서 다루어지는 절대와 상대의 사유의 타이포그래피적 표현은 시각디자인의 기능적 용도로 그 사용이 한정되고 있는 타이포그래피의 인문학적 사유의 표현 수단으로서의 가능성을 제시할 것이며, 그에 따라 타이포그래피의 활용 범위를 한층 넓히는 계기가 될 것으로 사료된다. 또한 타이포그래피의 절대와 상대의 표현은 예술에서의 질적 사유의 중요성과 또 그것을 표현함에 따른 조형적 요소의 의미 부여를 통해 직관적·체험적 수단으로서 예술의 가능성을 보여 줌에 그 의의가 있다 하겠다.

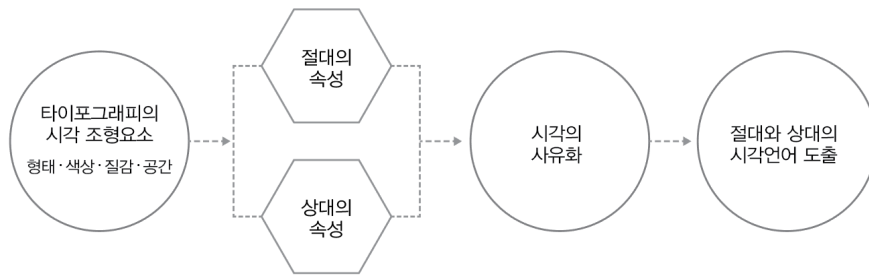


[그림 60] 타이포그래피를 통한 절대와 상대의 시각화의 의의

3) 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 시각언어의 의미

시각 언어의 도출은 사유라는 복합적인 개념에서 시각의 여러 분야에 맞는 요소들을 찾아내어 그 범주에 맞게 언어화하는 작업이다. 이를 위해 본 연구에서는 절대와 상대의 인문학적 고찰을 통해 절대와 상대의 속성을 각 5가지씩 도출하였으며, 또한 타이포그래피의 시각 조형요소를 문헌과 선행연구를 통해 알아본 후 유형화 작업과 전문가들의 자문을 거쳐 형태·색상·질감·공간으로 규정하였다.

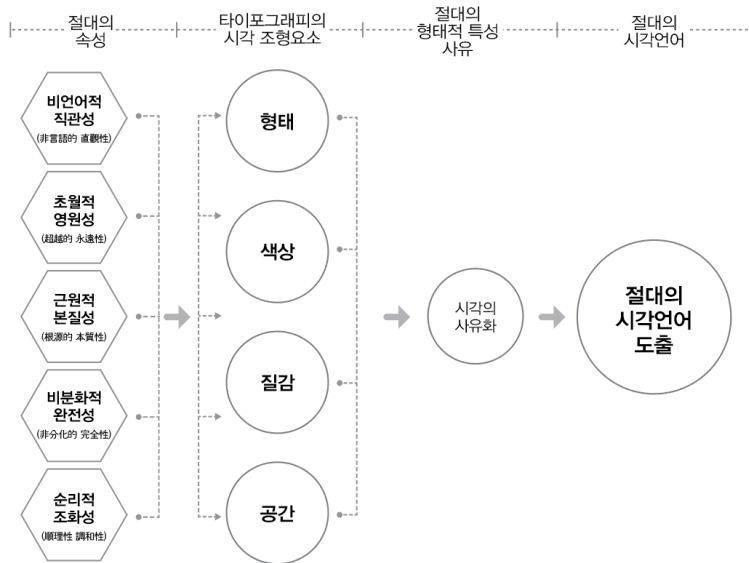
이에 본 장에서는 절대와 상대의 속성들을 타이포그래피의 시각 조형요소를 통해 구체화 해보고자 한다. 즉 절대와 상대의 속성 5가지씩을 각각 형태·색상·질감·공간의 타이포그래피의 시각 조형요소를 통해 시각 언어화하는 과정을 거쳐 절대와 상대의 특성적 언어들을 시각화 시킬 때 어떻게 표현될 수 있는가에 대한 고찰이다. 이는 추상적인 사유의 언어를 고찰을 통한 연구를 토대로 구체적인 시각 언어로 변환하는 작업이며 질적 사유의 예술적 표현의 과정이기도 하다. 연구자는 이러한 형이상학적 사유를 타이포그래피의 시각 조형요소를 통해 새롭게 표현함으로써 사유에 따른 시각 언어를 이끌어 내고자 한다. 이는 추후 시각적 표현으로 이루어질 절대와 상대의 사유에 따른 서체와 작품 구현의 이론적 토대를 마련함에 그 목적이 있다.



[그림 61] 사유적 시각언어의 도출

2. 절대적 해석에 따른 타이포그래피 시각언어

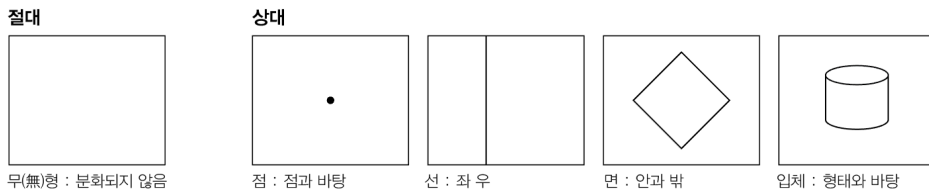
본 연구에서는 형이상학적 사유로 도출된 절대적 속성의 5가지 속성, 즉 ①비언어적 직관성, ②초월적 영원성, ③근원적 절대성, ④비분화적 완전성, ⑤순리적 조화성의 의미를 이해하였다. 또한 타이포그래피의 시각 조형요소를 문헌과 선행연구를 통해 고찰한 결과 ①형태·②색상·③질감·④공간이라는 네 가지 요소를 도출하였다. 이에 본 장에서는 타이포그래피의 시각 조형요소를 통한 절대적 형이상학적 시각언어를 도출하기 위해 복합적 언어로 구성된 절대적 사유를 공감각적 사유를 통해 시각언어를 도출하고자 한다.



[그림 62] 타이포그래피의 시각 조형요소와 절대적 속성에 따른 시각언어 도출 과정

1) 경계 없는 무형의 바탕 형태

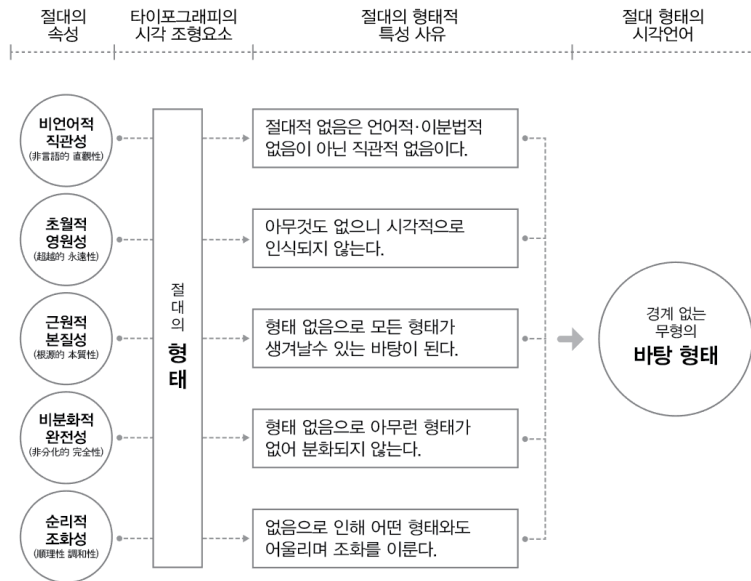
절대의 특성 중 가장 중요한 것 중의 하나는 절대의 분화되지 않은 완전함이라 할 것이다. 이것이야말로 절대가 절대인지 아니면 상대인지를 가르는 중요한 부분이다. 즉 절대는 문자적 의미에서 볼 수 있듯 오직 하나만 존재하며 다른 것은 존재치 않은 상태이다. 그러므로 절대를 표현하는 시각적 언어는 분화되지 않은 형태 즉 무경계의 형태이다. 그렇다면 시각적으로 무경계의 형태는 어떻게 표현될 수 있는 것인가? 일반적으로 형태는 점을 사용함으로부터 시작되며 점과 점을 연결하면 선이 된다. 선은 안과 밖·좌우·상하를 구분 지으며 경계를 나타낸다. 선의 사용은 면이 되고 면의 사용은 입체를 만들어 낸다. 상대는 이러한 점·선·면·입체로 인해 만들어진 구조를 그것의 외부 공간과 구분하여 인식함으로 인해 나타난다. 그러므로 절대는 형태적 요소 점·선·면·입체로 구성된 확실한 형태를 가질 수 없다. 절대의 형태는 굳이 설명하자면 아무것도 그려지지 않은 하얀 종이와 같다. 즉 절대는 모든 형태의 바탕이 되지만 스스로는 아무것도 그려지지 않아 인식되지 않는다. 이는 아무런 형태가 그려지지 않은 하얀 종이와 같으며, 이러한 백지(白紙)는 스스로는 아무런 형태가 없으나 모든 형태를 그릴 수 있는 형태의 근원이다.



[그림 63] 점선면입체의 형태로 인한 상대의 분화

이처럼 백지(白紙)와 같은 바탕이 절대의 형태와 같다는 것은 없음(無)에서 기인한다. 없음(無)은 절대를 표현하는 언어 중 자주 쓰이는 단어이다. 함이 없음(無爲), 알 수 없음(無智), 내가 없음(無我), 형상이 없음(無狀), 이름이 없음(無名), 경계가 없음(無經界), 끝이 없음(無限), 분별됨이 없음(無分別) 등의 말로 절대가 표현되지만 이 없다는 것은 실질적인 없음이 아니다. 즉 없음이 있으면 상대적으로 있음이 존재하기 때문에 이는 이분법적 상대가 된다. 그러므로 없음이란 절대의 언어적

표현일 뿐, 절대적 없음은 언어로 표현할 수 없다. 즉 절대적 유무(有無)의 이분법적 생각으로는 얻을 수 없으며 이는 절대적 특성 중 비언어적 직관성(非言語的 直觀性)과 비분화적 완전성(非分化的 完全性)에 기인한다. 그러므로 절대적 형태를 비추어 설명하면 아무런 형태가 그려지지 않은 백지와 같은 형태가 되는 것이다. 우리가 없음을 말하는 것은 이러한 백지위에 '없음'이라는 글을 쓰는 것과 같으며, 그러면 백지위에 '없음'이라는 문자적 형상이 생기므로 이것은 형상적 '있음'이 되는 것이다. 그러므로 절대적 없음은 생각이 일어나기 전의 없음 즉 이분법적 사고 이전의 없음이므로 말과 문자로선 설명이 불가능하다. 절대적 형태 없음으로 그 어떠한 형태와도 충돌하지 않고 자리를 내어주며 또한 품고 있는 어머니와 같다. 이는 스스로는 형태가 없어 드러나지 않지만 모든 형태를 그릴 수 있는 바탕이 되는 형태, 즉 형태 없음으로 인해 모든 형태 있음을 가능하게 하는 형태이며 이는 절대적 특성 중 초월적 영원성(超越的 永遠性), 비분화적 완전성(非分化的 完全性), 근원적 본질성(根源的 本質性), 순리적 조화성(順理性 調和性)에 해당한다.



[그림 64] 절대 형태의 시각언어 도출 방법

2) 무색(無色)의 순수 투영

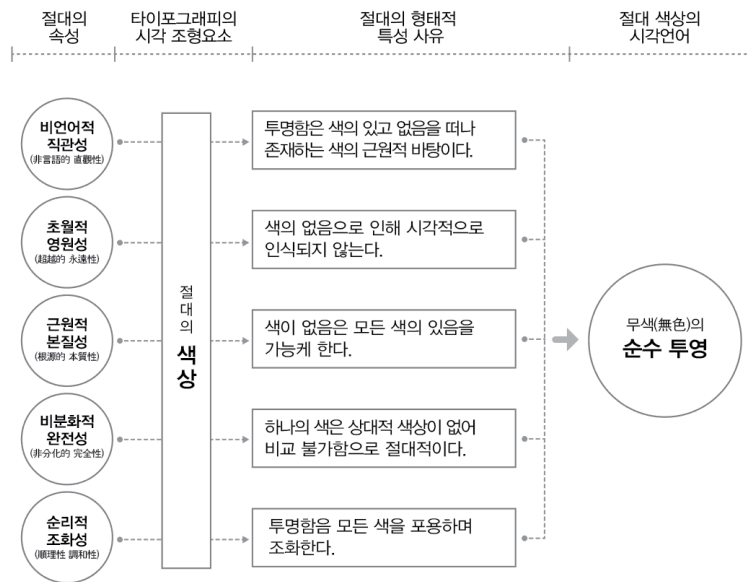
색은 형태와 같은 일정한 경계가 없어 서로 분리하여 인식함이 모호하여 형태보다 직관적이며 감각적이다. 즉 색의 해석은 각 국가별, 문화별로 다르게 나타나며 같은 문화에서도 모두 동일하지 않고 개인적 해석이 강하게 나타난다. 또한 사람마다 뇌의 원추세포의 작용정도에 따라 색의 인식이 각자 다르다. 이러한 여러 가지 이유로 어떠한 색을 사용하여 절대적 특성을 설명하는 것은 객관화되지 못한 주관적 표현에 그칠 수 있다. 그렇다면 이렇게 지극히 개인적이지요 주관적인 해석에 바탕을 둔 색으로 절대를 어떻게 표현할 것인가?

형태에서 점·선·면·입체 등으로 분화된 형태는 상대를 말한다. 즉 어떠한 형태든 형태가 나타나면 이미 그것은 절대적 완전성을 잃는다. 즉 있음은 없음을 낳아 있음과 없음이라는 상대가 된다. 그러므로 본 연구에서는 절대적 형태는 아무런 경계나 모양이 만들어지지 않은 바탕의 형태라 하였다. 색 또한 이와 같은 맥락이다. 비록 하나의 색이 전체의 면을 다 덮었다 할지라도 '색의 있음'은 '색의 없음'과 상대를 이룬다. 즉 무엇이 있음으로서 없음이라는 상대적 개념을 만든다. 도덕경에서는 이를 '도가 하나를 낳고 하나는 둘을 낳는다'²¹¹⁾ 하였다. 즉 하나는 비교 대상이 없으나 하나가 있다는 개념은 반대로 하나가 없다는 상대적 개념을 만들어 낸다. 즉 가시적·실존적 분화가 아닌 있음과 없음의 개념적 분화를 만들어 낸다. 이것이 상대의 시작이다. 그러므로 어떠한 색이든 있다는 것은 이미 상대가 된다.

이처럼 하나 또는 몇 가지 색상으로 표현할 수 없는 절대적 표현을 위해 본 연구에서는 색의 없음(無色)에 주목하였다. 본 연구에서는 색의 있음에 대해 이야기 하고 또한 그것이 없음이라는 분화를 낳는다 하였다. 그러므로 '색의 없음' 또한 있고 없고의 개념적 없음이 아닌 그 이전의 없음이다. 즉 언어적·이분법적 없음이 아닌 직관적·체험적 없음이며 이는 또한 절대적 없음이다. 이는 절대적 속성 중 비언어적 직관성과(非言語的 直觀性), 비분화적 완전성(非分化的 完全性)과 그 맥락을 같이한다.

211) 道生一, 一生二, 二生三, 三生萬物. 『道德經』-42章.

그렇다면 색의 없음은 시각적으로 어떻게 표현 될 것인가? 색이 없는 색이란 투명한 물과 같은 색을 말 한다. 물은 뒤의 사물이 붉으면 붉은색이 나타나고 푸르면 푸른색이 투영되어 나타난다. 이는 우리가 절대 속에 존재함에도 불구하고 절대를 인식하지 못함과 같다. 즉 물의 투명함은 눈의 망막에 맺히지 않아 보이지 않으나 뒤에 있는 색을 선명히 보여줌으로 모든 색을 포용한다. 이는 시냇물처럼 얇은 물에서 뿐만 아니라 바다 또한 그렇다. 우리는 바다를 늘 푸르다 생각하지만 바다는 구름 한 점 없이 화창한 날엔 더욱 푸르게 보이고, 태풍이라도 오는 흐린 날엔 어두운 잿빛이 되며, 해질녘에는 노을에 물들어 붉은 색이 되기도 한다. 그러므로 바다는 스스로의 색이 없으며 그 투명함으로 빛의 변화로 인한 하늘의 색을 포용한다. 이처럼 투명한 색은 스스로 드러냄 없음으로 모든 색을 품는다. 그러므로 절대 색은 특정한 색이나 색의 조합이 아니며 그 자체에 색이 없음으로 색이 있음을 포함하는 투명함과 같다. 이는 절대의 특성 중 근원적 본질성(根源的 本質性), 초월적 영원성(超越的 永遠性), 순리적 조화성(順理的 調和性)과 그 맥락을 같이한다.



[그림 65] 절대 색상의 시각언어 도출 방법

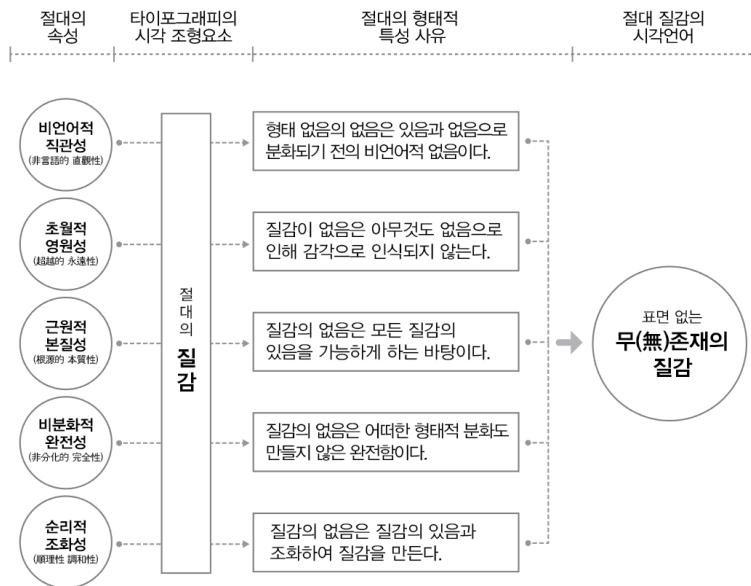
3) 표면 없는 무(無)존재의 질감

질감은 오감(五感) 중 촉각·시각적이며 형태의 있음에서 기인한다. 질감은 사물의 표면의 입체적 특성이다. 즉 표면이 얼마만큼의 공간을 어떠한 형태로 점유하며 변화하여 가는가에 대한 촉각적 표현이다. 그러므로 우리는 사물을 직접 만져봄으로서 오는 신체적 느낌으로 질감을 안다. 또한 질감은 시각적 표현이므로 공간과 관련이 없이 평면에서도 표현이 가능하다. 즉 실제 질감이 존재하지 않은 사진과 그림을 통해 우리는 직접 만져보지 않고도 질감을 감지할 수 있다. 이는 경험을 통한 촉각적 기억의 산물이다. 즉 우리는 실제 사물을 보지도 만져보지도 않으면서도 질감을 알 수 있다. 거친 나무의 질감, 가공되지 않은 원석의 질감과 또한 매끄럽게 가공된 쇠의 질감까지 이는 모두 언어적 표현이지만 우리는 그 질감을 알고 있다. 하지만 모든 시각적 질감을 기억에 의존하였다고 보기는 힘들다. 질감은 사물의 표면의 공간적 특성이며, 따라서 형태에 의해 점유된 표면의 크기·넓이·높이의 변화에 따라 이것을 보고 느끼는 시각적 질감은 현존한다. 즉 어떠한 사물을 직접 만져 보지 않았지만 눈으로 보는 행위만으로도 그 사물의 표면적 특징은 거칠다·매끄럽다 등으로 표현될 수 있다. 그러므로 시각에 의존한 질감은 때론 경험을 바탕으로 이루어지며, 또한 실제적 감각에 의지한다.

그렇다면 이렇게 촉각과 시각에 의존하는 질감의 절대적 표현은 무엇인가? 형태와 색상에서 보았듯이 '있음'은 '없음'이란 상대적 개념을 수반하므로 어떠한 질감이든 질감의 있음은 이미 상대적이다. 그러므로 절대의 색상과 형태 모두 '없음'의 범주 안에서 표현되었으며 질감의 표현 또한 질감이 '없음'에 주목하였다. 물론 '없음'이라는 말 또한 '있음'이라는 말을 수반하기 때문에, 결국 여기서의 '없음'은 사실 '없음'이라는 언어적 분화 이전의 있지도 없지도 않은 없음이며 이는 절대의 특성 중 비언어적 직관성(非言語的 直觀性), 비분화적 완전성(非分化的 完全性), 초월적 영원성(超越的 永遠性)과 그 맥락을 같이한다.

질감은 물체의 표면의 형태적 특성이므로 형태의 '있음'에서 비롯된다. 그러므로

본 연구에서는 질감의 절대적 특성을 ‘표면 없는 무(無)존재의 질감’이라 하였다. 즉 사물의 형태 없음으로 인해 사물 표면의 질감의 형태 또한 없으며, 이 ‘없음’은 모든 질감의 ‘있음’의 토대가 된다. 우리가 무엇이든 손으로 만져 질감을 느낄 때 우리의 손은 질감이 없는 공간 안에 위치하며, 그 공간에 반하여 존재하는 형태의 표면을 만진다. 즉 질감은 이러한 사물 표면의 공간적 점유의 산물이다. 그러므로 사물의 표면이 점유하는 공간의 반대의 공간은 사물이 점유하는 공간과 완벽하게 반대되는 형태를 만들며 이로 인해 질감이 형성된다. 즉 모든 질감의 있음은 질감의 없음이 있어 생성된다. 다시 말하지만 이러한 절대의 없음은 ‘있음’과 ‘없음’으로 상반되는 없음이 아닌 ‘있음’이 생성되기 전의 ‘없음’이다. 그러므로 본 장에서는 ‘표면 없는 무(無)존재의 질감’을 절대의 질감이라 보았으며 이는 분화되지 않은 완전함이다. 이러한 질감을 굳이 표현하자면 이는 아무것도 존재하지 않은 허공의 질감과 같다. 이것은 마치 공기가 없는 우주 공간에는 소리가 없어 청각이 존재하지 않는 것과 같다. 즉 절대의 없음은 우리의 오감으로 느낄 수 있는 대상이 아니다. 이를 절대의 특성으로 보면 근원적 본질성(根源的 本質性), 순리적 조화성(順理的 調和性)과 그 맥락을 같이한다.



[그림 66] 절대 질감의 시각언어 도출 방법

4) 분화 없이 특 터진 무한 허공

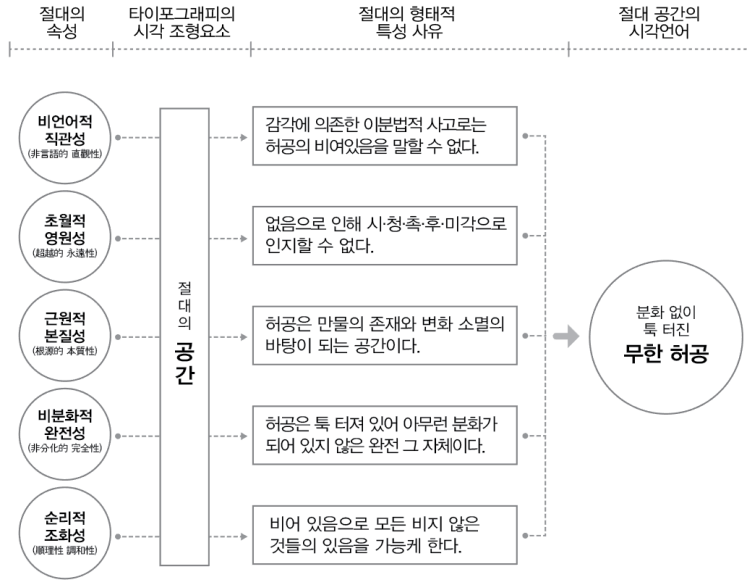
텅 빈 공간은 눈의 망막에 맺히지 않아 눈으로 볼 수 없다. 또한 아무것도 없는 순수 허공은 시각뿐 아니라 청·촉·후·미각으로도 인지 할 수 없으며, 그 무엇으로도 본질을 바꿀 수 없다. 아무리 물감을 뿌려 보아도 허공은 어떠한 색으로도 물들지 않으며, 소리나 향기 등 오감(五感)적 매체를 더해 보아도 잠시 머무르다 사라질 뿐 맺힘이 없다. 하지만 허공은 이러한 모든 것들의 존재적 근원이다. 즉 허공은 시·청·촉·후·미각적 매체들이 존재하는 근원적 공간이므로 허공은 이러한 모든 것의 어머니와 같다. 모든 것이 그 안에서 생겨나고(生成), 변해가며(成長), 사라진다(消滅). 허공 속에 영원한 것은 없으며 시간차가 있을 뿐 무엇이든 생성되면 소멸된다. 사실 엄밀히 말하면 모든 것은 변화될 뿐 소멸하는 것도 없다. 이는 마치 얼음에 열을 가하면 물이 된 후 기체가 되어 사라지는 것과 같다. 그러므로 생(生)과 멸(滅)은 변화의 실상을 보지 못하고 사물을 독립된 개체로 봄으로 일어나는 상대적 착각이다. 즉 얼음이 물이 되고 물이 기체가 되어 변화 되었을 뿐 사라진 것은 아무것도 없다. 우리의 몸은 우리가 먹고 마시는 것의 변형이며 우리의 생각 또한 보고 듣고 느끼는 것을 토대로 계속 변화하고 있다. 이것을 불교에서는 연기(緣起)라 한다. 연기라 함은 세상의 만물은 인연(因緣)에 의해 나타나고 사라질 뿐 독립적으로 존재하는 것은 없다는 것이다. 본 연구에서는 이러한 모든 사물의 변화를 품고 있는 허공의 특성을 절대적 초월적 영원성(超越的 永遠性), 근원적 본질성(根源的 本質性)에서 그 의미를 찾고자 한다.

모든 만물은 허공 속에서 변화한다. 단 하나 변화하지 않는 것이 있다면 그것은 존재의 바탕 즉 허공이다. 그 무엇으로도 허공의 본질을 변화 시킬 수 없으므로 허공은 초월적이다. 허공은 우리가 인지 할 수 있는 대상이 아니므로 만물은 그 안에 존재할 수 있다. 그러므로 무엇에도 걸림이 없으며, 그 없음은 그 무엇과도 충돌하지 않아 허공 속에 어떠한 형태·색상·질감·공간을 만들어 넣어도 원하는 만큼의 공간을 내어주며 조화한다. 그러므로 허공의 비어있음 즉 없음은 만물의 있음을 가능케 한다. 이러한 허공의 특성은 본 연구의 절대적 특성

중 순리적 조화성(順理的 調和性)과 근원적 본질성(根源的 本質性)과 그 맥락을 같이한다.

공간에서 변화하고 있는 일체의 물질을 걷어내면 결국 허공만이 남는다. 이 허공에는 우리가 인식할 수 있는 대상이 없다. 공간을 분할하는 형태, 형태의 표면을 구성하는 질감, 그리고 색을 존재하게 하는 빛 등에서 비롯되는 온갖 사물부터 수소, 질소, 산소처럼 눈에 보이지 않은 원소와 원소를 구성하는 입자들까지 사라진 공간은 우리가 늘 상 바라보는 하늘과 같은 허공과는 다른 절대 공간이다. 그러므로 우리는 허공을 아는 것 같지만 실제로는 알지 못한다. 인간은 정보를 감각기관을 통해 입수하고 그것으로 말미암아 생각하며 분석한다. 하지만 절대 공간으로서 허공은 인간의 감각기관으로는 인식 할 수 없다. 볼 것, 들을 것, 만질 것, 맛볼 것, 냄새 맡을 것 이 없다. 그러므로 이처럼 허공으로부터 받아들일 아무런 감각적 정보가 없는 상태의 우리가 허공을 생각과 지식으로 이해 한다는 것은 불가능하다.

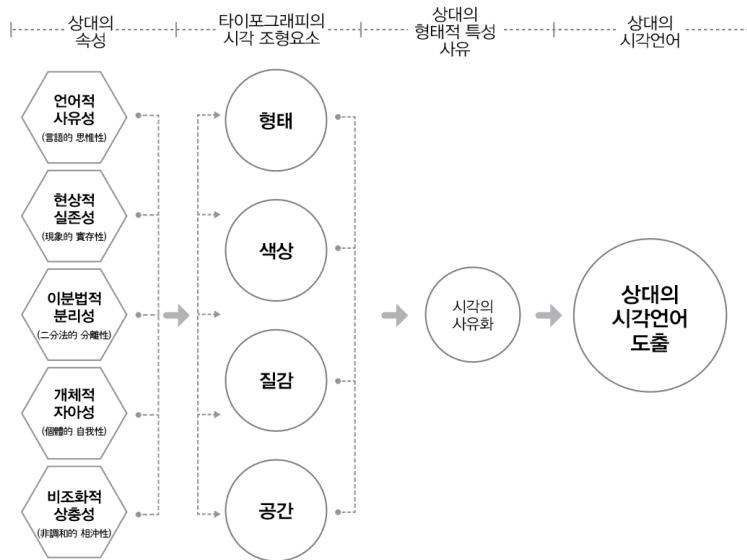
허공 안에 존재하는 모든 것들은 인연에 의해 생성 소멸한다. 하지만 허공은 어떠한 인연과 관련이 없이 존재하므로 이는 비어 있음도 비어있지 않음도 아니다. 왜냐하면 비어 있고 없음은 상대적·이분법적 관점에서 바라본 허공이다. 하지만 감각적 인식이 불가능한 허공의 범은 지식적 사변의 범위를 넘어서 있다. 즉 허공은 우리가 무엇이 비어있다, 비어있지 않다와 같이 이분법적으로 말할 수 없다. 다시 말해 허공은 지식을 통해 알 수 있는 대상이 아니며, 분화되지 않은 절대의 영역에 존재하므로 체험과 직관을 통해서만 알 수 있다. 이와 같은 허공의 특성들은 절대의 비언어적 직관성(非言語的 直觀性), 비분화적 완전성(非分化的 完全性)과 그 맥락을 같이한다.



[그림 67] 절대 공간의 시각언어 도출 방법

3. 상대의 해석에 따른 타이포그래피 시각언어

본 연구에서는 형이상학적 사유로 도출된 상대의 5가지 속성, 즉 ①언어적 사유성, ②현상적 실존성, ③이분법적 분리성, ④개체적 자아성, ⑤비조화적 상충성의 의미를 이해하였다. 또한 타이포그래피의 시각 조형요소를 문헌과 선행연구를 통해 고찰한 결과 ①형태·②색상·③질감·④공간이라는 네 가지 요소를 도출하였다. 이에 본 장에서는 타이포그래피의 시각 조형요소를 통한 상대의 시각 언어를 도출하기 위해 복합적 언어로 구성된 상대의 특성을 공감각적 사유를 통해 시각언어를 도출하고자 한다.



[그림 68] 타이포그래피의 시각 조형요소와 상대의 속성에 따른 사유적 시각언어 도출 과정

1) 직선적 분할의 형태

절대는 분화되지 않은 완전함인데 반해 상대는 지식·사유·이해를 통한 사변의 영역에 있다. 즉 아무것도 없는 영역(無)에서 하나가 생김에 있음과 없음이 생겨나고 둘이 생김에 선악·미추·고저·장단(善惡·美醜·高低·長短)등의 상대적 개념이 생겨난다. 그러므로 본 연구에서는 앞 장에서 본 바와 같이 절대의 형태를 형태 없음(無形)에서 찾았으며 이를 구체적으로 아무것도 그려지지 않은 하얀 종이와 같은 형태라 하였다. 이는 아무것도 없으나 없음으로 인해 모든 형태가 그려질 근원적 가능성 그 자체이다.

그렇다면 상대의 형태는 어떻게 설명될 수 있을까? 하얀 백지위에 어떤 형태가 그려지면 그 자체로 있음과 없음이라는 상대적 개념이 나타나며, 그려진 형태(점·선·면·입체)에 따라 좌우·안과 밖·형태와 바탕이라는 상대적 개념이 생겨난다.²¹²⁾ 상대적 개념의 생성은 이렇게 어떠한 특정 형태에서 오는 것이 아닌 그려짐 그 자체에서 생성된다. 즉 흰 백지는 절대이며 백지위에 그려진 그림은 상대이다.

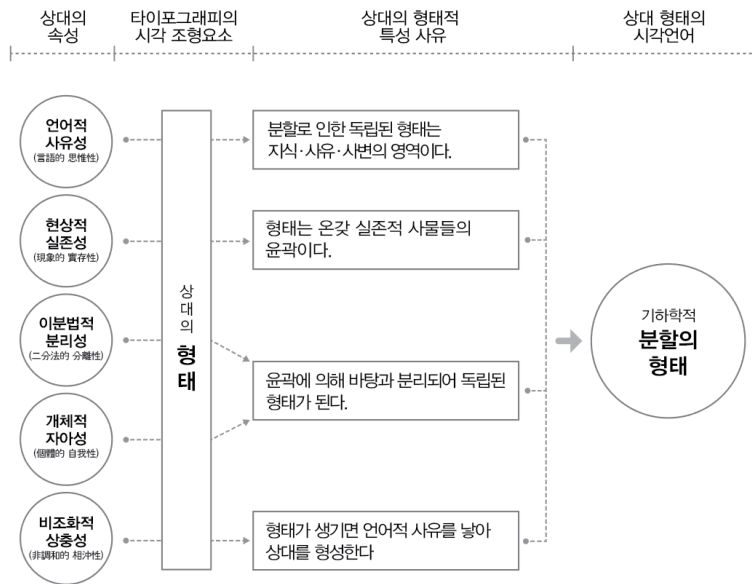
하지만 실제로 절대와 상대의 분리는 우리의 분별심에서 비롯될 뿐 원래는 하나이다. 즉 바탕은 형태를 품고 있으며 형태는 바탕의 분할로 인해 생겨난다. 그러므로 상대의 관점에서 바라본 상대는 바탕으로부터 분리된 형태이지만, 절대의 관점에서 보면 이는 서로 분리되어 존재할 수 없는 상호 보완적 존재, 즉 하나이다. 다시 말해 상대를 만드는 주체는 분별심을 만들어 내는 사람이며 그로 인해 선악·미추·고저·장단(善惡·美醜·高低·長短)등의 상대의 개념이 만들어질 뿐 실제로는 절대와 상대는 분리될 수 없다. 그러므로 본 연구에서는 상대의 형태를 사람의 상대적 시각으로 만들어진 형태에서 찾고자 한다.

본 연구에서 도출한 상대의 특성 중 언어적 사유성(言語的 思惟性)과 이분법적 분리성(二分法的 分離性), 개체적 자아성(個體的 自我性)에서 볼 수 있듯이, 사람의 사고는 언어를 기반으로 한 이해와 사변을 통해 이루어지고, 이러한 사고는 상대

212) 본 연구 101페이지 [그림 64] 참고.

적 행동을 낳으며, 그러한 행동의 결과로 사람은 특정한 형태를 만들어 내었다. 즉 사람의 상대적 행동의 소산에서 찾아 볼 수 있는 형태는 지금 우리가 사용하고 있는 모든 것들 즉 사람이 만들어 놓은 모든 것들의 형태에서 찾아 볼 수 있다.

자연의 사물에는 삼각형·사각형·오각형과 같은 직선으로 이루어진 기하학적 형태는 존재하지 않는다. 나무·바위·꽃 그리고 온갖 살아 숨 쉬는 동물들의 형상 그 어디에도 이러한 형태로부터 기인한 깔끔한 선과 칼로 베어낸 듯한 면의 마무리는 존재치 않는다. 물론 자연에도 많은 부분 규칙성이 존재하지만, 인간의 그것은 자연의 것보다 훨씬 정형적이며 규칙적이고 정갈하다. 현재 우리는 이러한 직선의 기하학적 형태의 구조물 속에 살며 기하학적 형태의 사물들을 사용하며 살아가고 있다. 건물들이 그러하며, 또한 책상·컵·컴퓨터·책 등 반듯하고 정갈한 선으로 이루어진 형태는 정확한 각도와 분할에 의한 기하학적 형태를 만들어 낸다. 본 연구에서는 상대를 표현할 수 있는 형태로 이러한 직선적 형태에 주목하였다. 이는 오직 사람만이 가능한 언어를 통한 사고와 이로부터 비롯된 상대적 행동이 만들어 놓은 형태적 결과물이기 때문이다.



[그림 69] 상대 형태의 시각언어 도출 방법

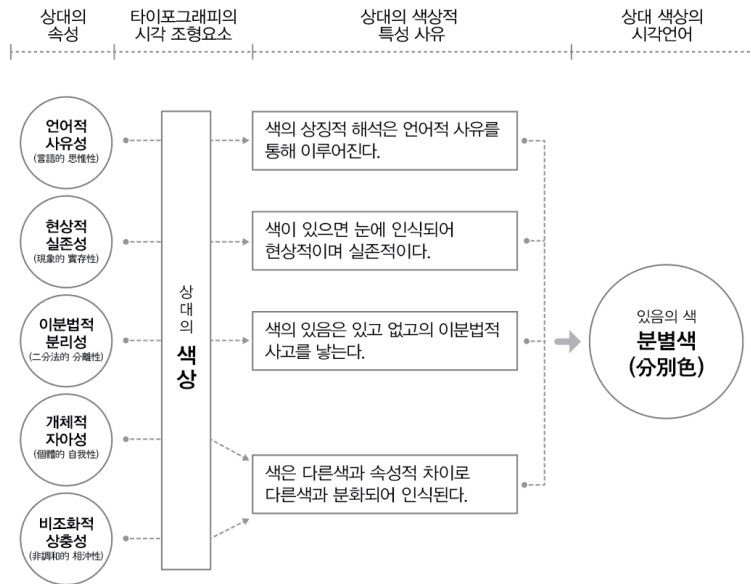
2) 있음으로 인한 분별색(分別色)

색의 인식과 해석은 절대적 색에서 살펴보았듯 개인이 속한 국가와 문화 등에 따른 개인의 정서적 환경과 신체적 여건 등에 영향을 받는다. 그러므로 색의 해석은 지극히 주관적이며 우리는 각자가 시각적·정서적으로 느끼는 색의 미묘한 차이를 언어로 설명할 수 없다. 언어로서의 색은 빨강·노랑·파랑 등 색의 범주일 뿐 색에서 오는 기쁨과 슬픔, 밝음과 어두움, 무겁고 가벼움, 긴장감과 평화로움 등의 복잡한 감정을 언어로 표현하는 것은 한계가 있다. 이렇듯 시각조형요소로서 색 자체가 가지고 있는 특성은 다른 요소들에 비해 더 직관적이고 체험적이긴 하지만 색의 상대성은 색을 보는 주체인 사람의 관점에 의하여 생성된다.

본 연구에서 절대적 색을 ‘색이 없음(無色)으로 인한 투영의 색’에서 찾았듯, 상대적 분화의 시작점을 ‘색의 있음’을 통해 알아보려고 한다. 즉 비록 하나의 색으로 칠해진 종이는 시각적 분화를 보이지 않아 절대와 같아 보이나 ‘색이 있음’을 생성하기 때문에 반대의 ‘색이 없음’을 함께 만들어 상대를 형성한다. 그러므로 색의 상대성은 색이 있음으로부터 시작되며, 두 가지 이상의 색이 존재할 때 이는 더욱 명확해진다. ‘이 색은 저 색보다 붉다’라는 표현은 색상의 상대적 표현이며 ‘이 색은 저 색보다 어둡다’, ‘더 깨끗하다’는 명도와 채도의 상대적 표현이다. 이처럼 색상·명도·채도는 색을 구성하는 3속성으로 이 모두는 하나의 색으로는 상대적 해석을 가질 수 없으며 오직 두 가지 색 이상이 있어야 상대적 해석이 가능하다. 이러한 색의 속성에 대한 해석은 작가의 심리적·사상적 표현에 널리 쓰이며 형태·질감 등과 함께 상대적 표현의 도구로 사용된다. 이는 상대의 속성 중 이분법적 분리성(二分法的 分離性), 비조화적 상충성(非調和的 相沖性)과 그 맥락을 같이한다.

또한 색은 정서적 해석을 기반으로 상징적 의미가 부여된다. 예를 들어 수많은 나라의 국기에 사용되는 색은 대부분 상징성을 가진다. 이는 주관적인 색의 해석을 넘어선 색의 객관화이다. 즉 태극의 파란색은 음을 상징하고 빨간색은 양을 상

징한다. 하얀색은 순결·순수·청결을 회색은 슬픔·우울·음침함 등의 해석을 낳는데 이는 색이 가지고 있는 정서적 의미의 언어적 해석이며 이러한 상징성은 분별심을 불러 일으켜 상대를 만드는데 이는 상대의 특성 중 언어적 사유성(言語的 思惟性)에 해당한다.



[그림 70] 상대 색상의 시각언어 도출 방법

3) 존재에 따른 유용(有用)의 질감

본 연구에서는 절대적 질감을 ‘표면 없는 무(無)존재의 질감’이라 하였다. 이는 절대적 분화되지 않은 특성을 표현한 것으로 절대적 질감의 완전함의 표현이다. 반면 상대는 절대와 반대 되는 개념으로 절대적 분화를 통해 이루어진다. 그러므로 본 연구에서는 절대적 없음으로 인한 비분화적 질감인데 반해, 상대는 존재를 통한 유용(有用)의 질감이라 하였다.

사람이 이름 짓기 전의 자연에는 이름이 없다. 나무도 꽃도 풀 한포기도 이름 없이 절대적 섭리에 따라 피고 질뿐이다. 그러므로 자연은 온전히 전체와 하나가 되며 상대적 대상으로 존재하지 않는다. 오직 사람의 이분법적 지식과 언어적 사유로 말미암아 전체와 하나인 자연의 상대성이 존재한다. 이러한 절대적 자연에서 오는 질감에는 정형화 되지 않은 거칠고 소박함이 있다. 산의 모양이 그러하며, 산에 있는 바위나 나무의 표면은 거칠기 그지없다. 더 나아가 풀 한 포기, 꽃 한 송이의 질감 또한 유선형으로 이루어져 있으며 그에 어울리는 굴곡들로 질감을 만들고 있다. 이러한 자연의 질감에는 조건과 상황으로 인한 순응적 조화가 있을 뿐 어디 하나 어울리지 못함이 없다. 노자는 도덕경에서 도는 ‘다듬지 않은 통나무와 같이 소박하다’²¹³⁾ 하였다. 즉 이러한 자연의 원초적 질감은 가공되지 않은 원재료의 투박함과 같으며 실제로 분화되지 않은 절대이다. 하지만 이를 바라보는 사람의 관점은 이러한 질감을 만드는 대상에 이름을 붙이며 분류하고 쓸모의 대상으로 전락 시켜 상대를 만든다. 상대적 관점의 우리는 없음은 보지 않는다. 오직 존재들의 있음 보며 그 존재들을 상대적 개념으로 인식한다. 그러므로 비록 자연이 절대적 표현이자 산물이라 할지라도 그것은 존재함으로 사람에게는 상대적 대상이 된다.

이름과 쓸모를 통해 분화되지 않은 절대적 질감은 가공되지 않음으로 무엇으로 가공될 것인지에 관한 무한한 가능성을 가진다. 반면 상대는 인위적인 가공으로 말미암아 이름이 생겨나고 그 이름은 물건의 쓸모를 한정 짓는다. 예를 들어 컵은 물이나 액체를 담아 두거나 마실 수 있게 도움을 주는 사물이며 우리는 컵의

213) 道常無名，樸雖小。『道德經』-32.

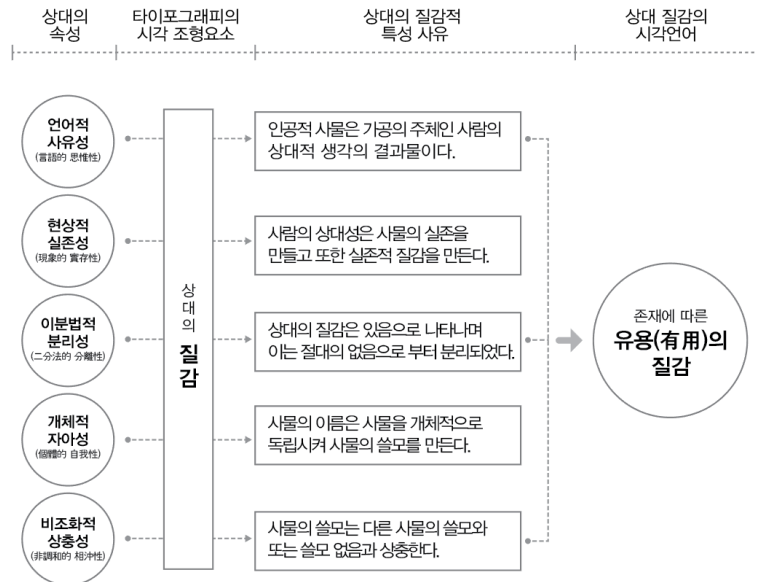
사용을 그에 한정한다. 이처럼 쓸모가 한정된 사물은 이름이 생겨나며 그 이름은 부버의 '나와 그것'²¹⁴⁾의 관계 만든다. 또한 이것이 생겼으니 저것도 생성된다. 즉 상대적 분화가 이루어진다.

엄밀히 따지면 물건의 사용 범위를 제한하는 것은 물건에 붙여진 이름이다. 다시 말해 우리는 지금 앞에 컵이 없음에도 불구하고 컵이라는 이름으로 말미암아 이미 컵의 용도를 제한한다. 이는 컵의 모양·색·재질 등의 구체적인 정보를 필요치 않으며 오직 이름 하나로 우리는 컵을 보기도 전에 그 기능을 컵에 한정한다. 하지만 사실 컵 자체에는 고정된 용도의 제한이 없다. 컵은 형태·재료·제작방법·상황에 따라 때론 연필꽂이가 될 수도 있고, 동그라미를 그리는 틀이 될 수 있으며, 위급 시 던지면 무기가 될 수도 있다. 하지만 컵의 이러한 가능성은 이름으로 인해 컵으로 제한되며, 이것으로 인해 컵과 다른 쓰임의 주전자나 접시 등 상대적인 사물들이 생겨난다. 장자는 이를 “저것은 이것에서 나오고 이것은 저것 때문에 생긴다”고 하였으며 이것을 '방생(方生)'이라 한다 하였다. 이는 상대의 특성 중 언어적 사유성(言語的 思惟性), 현상적 실존성(現象的 實存性), 이분법적 분리성(二分法的 分離性)에서 기인한다.

반대로 자연에는 이름이 없다. 나무는 사람이 이름 붙여 나무라 하지만, 스스로는 나무가 아니다. 그냥 그 자리에서 순리에 따라 조화하는 자연의 일부분이다. 이러한 자연에는 쓸모 있음과 없음이 없다. 즉 쓸모를 생각하는 주체가 없기 때문이다. 오직 사람만이 자연에서 쓸모를 찾으며 '쓸모 없음'에서 '쓸모 있음'을 만들어 낸다. 즉 쓸모는 사람의 입장에서 바라본 쓸모이며 이것으로 인해 상대가 만들어진다. 이러한 이유로 본 연구에서는 상대의 질감을 '존재를 통한 유용(有用)의 질감'에서 찾고자 한다. 이는 이름 붙임의 주체인 사람이 쓸모를 위해 만들어 놓은 창조물들의 상대성에 기인하며 상대의 특성 중 개체적 자아성(個體的 自我性)과 그 성격을 같이한다.

214) 본 연구 35페이지 '마틴 부버의 나와 너' 참고.

그렇다면 이러한 쓸모로부터 비롯된 질감은 어떠한가? 거칠고 투박하여 소박한 자연의 재질과는 상반적이게 우리의 생활안의 사물들은 매끄럽고 광나고 부드러웠다. 사람들은 이처럼 자연의 투박함 속에서 세련된 쓸모의 질감을 만들어 냈다. 앞장의 상대의 형태에서 언급하였듯이 책상·의자·킥·TV·책 등 모두 반듯한 직선으로 이루어져 있을 뿐만 아니라 재질 또한 매끄럽기 그지없다. 만저도 손이 거칠어지지도 않으며 용도에 따라 알맞은 굴곡과 공간의 효용성을 고려한 디자인으로 사용하기 매우 편하다. 투박한 통나무에서 매끄러운 책상을 만들어 냈으며, 자연의 원석에서 대리석의 부드러움을 찾아냈고 또한 거친 철광석에서 반짝이는 쇠의 질감을 만들어 냈다. 즉 쓸모를 만들어 냈으며 이는 절대의 '쓸모 없음'으로부터 분화된 '쓸모 있음'이며 이로 인해 수많은 '쓸모 있음'과 '쓸모 없음'이 생겨났다. 본 연구에서는 이러한 쓸모의 질감을 상대의 질감이라 표현하였으며, 이는 쓸모라는 상대적 개념을 만드는 주체인 사람에 의해 만들어진 질감이기 때문이다. 따라서 이는 오직 사람에 의해서만 생성되는 상대적 질감이며, 상대의 특성 중 비조화적 상충성(非調和的 相沖性)과 그 맥락을 같이한다.



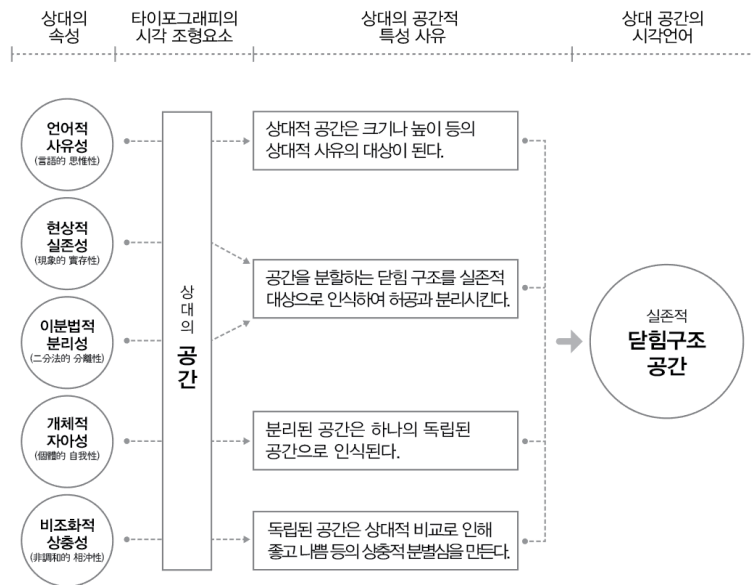
[그림 71] 상대 질감의 시각언어 도출 방법

4) 실존적 닫힘구조 공간

본 연구에서는 절대적 공간을 모든 것을 품은 무한 허공이라 해석하였다. 생각을 통한 사변과 지식의 축적을 위한 정보의 입수 과정이 오로지 오감기관에만 의존되어 있는 우리는 허공을 인식할 수 없다. 즉 우리가 인식하는 것은 허공을 근원삼아 존재하는 사물들이지 허공이 아니다. 하지만 비록 우리가 인식할 수 없다 하더라도 허공이 만물의 존재의 바탕임은 누구나 부정하지 않을 것이다. 마치 구름이 허공 속에 일어났다 사라지는 것과 같이 만물은 허공 속에서 쉼 없이 변화한다. 상대적 공간은 이러한 허공에서 비롯되는 상(像)의 변화 속에서 생멸(生滅)을 찾음에 있다 하겠다. 즉 실제로는 생멸하지 않으며 계속 변화되는 사물을 허공과 분리시켜 바라봄으로부터 시작된다. 그러므로 상대적 공간은 허공의 틈 터져있음을 부정한다. 상대적 시각으로는 허공은 건물로 막혀있고, 산으로 막혀있고, 땅으로 막혀있다. 하지만 실제로 건물·산·땅 모두 하늘의 구름처럼 잠시 허공에 맺혀 있는 형상일 뿐이다. 차이가 있다면 각 사물을 구성하는 입자의 밀도 차이로 인한 시간적 차이 일뿐 결국 모든 사물은 구름처럼 허공 속에서 사라진다. 사람은 두꺼운 벽이 아닌 텐트처럼 얇은 소재로 분리된 공간도 독립된 공간으로 인식한다. 하지만 텐트 사이는 분명 허공으로 통해있으며 심지어는 밖의 형상이 투영해 보이기 까지 한다. 이는 나무나 콘크리트로 이루어진 두꺼운 벽 또한 마찬가지이며 차이가 있다면 재질과 두께로 인한 밀도의 차이일 뿐 근본적으로 서로 다르지 않다. 또한 우리는 마치 절대로 변치 않을 탄탄한 대지 위에서 서 있는 것으로 생각하나 사실 우리가 서 있는 땅 마저도 우주에서 보면 먼지보다 작아 인식도 되지 않은 존재이며 조건과 상황에 따라 끊임없이 변하고 있다.

그러므로 상대적 공간의 존재는 허공을 분리시켜 바라봄에 의해 생겨날 뿐 실제로 분리된 상대적 공간이란 존재하지 않는다. 이것은 상대적 관점으로 공간을 해석함에서 기인하며 그 해석의 주체는 사람이다. 사람은 먼저 나를 허공과 분리하여 인식하며 그로 인해 가시적인 모든 사물을 나와 분리시키며 또한 허공과 분리하여 인식한다. 앞에서 서 있는 가림막이나 나무판·벽 등을 막혀 있는 사물로 인식하고 이것들이 앞뒤·좌우·상하를 둘러싸으면 그 공간을 허공으로부터 분리되게 바

라봄으로 다른 공간으로부터 크고 작음, 높고 낮음, 넓고 좁음 등 뿐 만이 아닌 공간의 성격 즉 더럽고 깨끗함, 아름답고 추함 등의 상대적 개념을 만들어낸다. 상대의 공간은 이처럼 허공 속에 잠시 떠 있는 사물들과 그 사물들이 만들어 놓은 공간을 허공과 분리하여 인식함으로 생겨난다. 이러한 인식은 독립적 공간들의 출현을 낳아 집·방·사무실 등의 공간에서부터 온갖 사물들이 분리해 놓은 보이지 않은 작은 공간까지 만들어낸다. 즉 사물의 존재의 근원인 허공을 잊어버리고 사물 하나하나를 마치 사라지지 않는 영원한 것으로 인식하여 그 사물이 만들어 놓은 공간을 허공과 분리시켜 인지함으로서 상대적 공간이 된다. 본 연구에서는 이러한 상대적 관점을 가능하게 하는 공간을 상대적 공간이라 규정하고 이를 실존적 단합구조 공간이라 표현하였다. 이는 상대의 특성 중 현상적 실존성(現象的 實存性), 개체적 자아성(個體的 自我性), 이분법적 분리성(二分法的 分離性), 비조화적 상충성(非調和的 相沖性)에서 그 의미를 찾을 수 있다.



[그림 72] 상대 공간의 시각언어 도출 방법

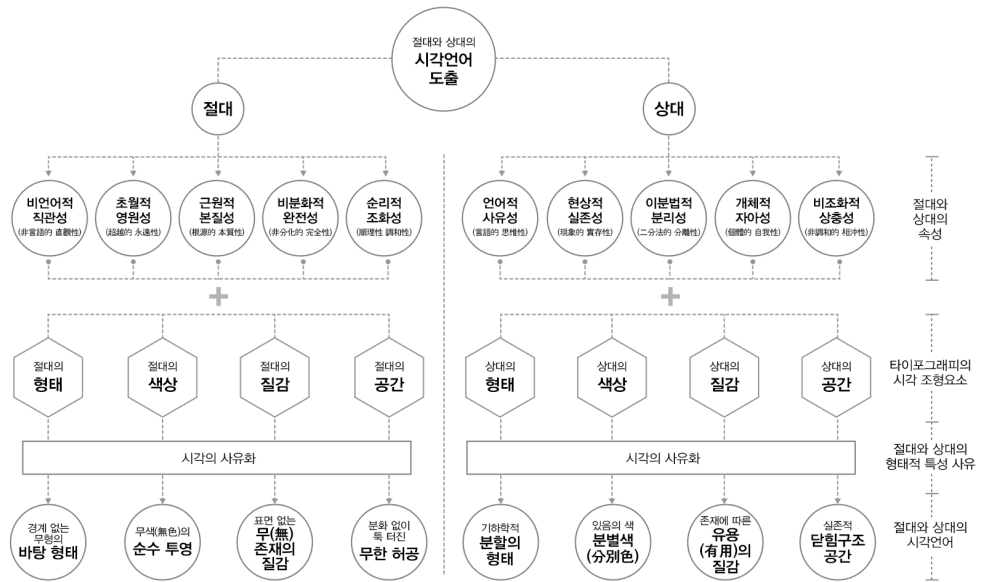
4. 소결

본 장에서의 연구는 크게 두 단락으로 정리될 수 있다. 먼저 본 연구의 필요성을 인지하기 위하여 절대와 상대의 형이상학적 사유의 타이포그래피 시각화의 의미에 대해 알아보았다. 그 결과 절대의 분화되지 않는 완전함은 상대를 만드는 언어의 이분법적 사고를 통해서는 이해 될 수 없다는 결론에 도달하였다. 그러므로 사람의 오감(五感) 통한 예술적 표현은 언어로서 표현이 불가능한 절대와 상대를 표현하는 방법으로 가능성이 많다 사료된다. 이는 언어와 관련 없이 스스로 느끼는 직관적 체험에 의지하는 예술의 특성과 관련이 많다. 그러므로 본 연구에서는 절대와 상대의 인문학적 사유의 표현 수단으로 예술의 여러 분야 중 언어와 직접적인 관계가 있는 타이포그래피에 주목하였다. 이는 언어는 절대를 상대와 분리시키는 가장 중요한 요소이기 때문이며 타이포그래피는 언어를 시각화 예술의 한 분야이기 때문이다.

타이포그래피는 과거 디자인 분야에 그 범위가 국한되어 있었으나, 현대에 들어 예술의 표현 방법의 다양화와 그로 인한 분야별 경계가 모호해진 시대적 배경 하에 작가의 심리적·사유적 표현 방법으로 활용되어지기 시작하고 있으나, 질적 사유를 기반으로 타이포그래피의 활용은 그 가능성에 비해 미미한 실정이라 사료된다. 그러므로 본 연구에서는 지금까지 대다수 기능적 용도로 한정되고 있는 타이포그래피의 활용 범위를, 질적 사유의 표현 수단으로서 한층 더 끌어 올리는데서 그 의의를 찾고자 한다. 또한 타이포그래피의 절대와 상대의 표현은 예술에서의 질적 사유의 중요성과 또 이를 표현함에 따른 조형적 요소의 의미 부여를 통해 직관적·체험적 수단으로서 예술의 가능성을 보여 줌에 그 의의를 찾고자 한다.

다음으로 절대와 상대의 형이상학적 사유를 타이포그래피의 시각 조형요소를 통해 다시 사유하여 절대와 상대의 형이상학적 시각언어를 도출 하였다. 본 연구에서는 절대와 상대의 인문학적 고찰을 통해 절대와 상대의 속성 각 5가지씩 도출하였으며, 또한 타이포그래피의 시각 조형요소를 문헌과 선행연구를 통해 알아 본

후 유형화 작업을 거쳐 형태·색상·질감·공간으로 규정하였다. 이에 본 장에서는 절대와 상대의 형이상학적 속성들을 타이포그래피의 시각 조형요소를 통해 구체화하였다. 즉 절대와 상대의 속성 5가지씩을 각각 형태·색상·질감·공간의 타이포그래피의 시각 조형요소를 통해 시각 언어화하는 과정을 거쳐 절대와 상대의 사유적 언어들을 도출 하였다. 타이포그래피의 시각 조형요소를 통한 절대와 상대의 속성의 시각적 사유 결과 절대는 형태·색상·질감·공간의 '있음'으로 인한 상대적 개념의 생성이라는 오류를 범하지 않기 위해 '없음' 즉 무형·무색·무존재·무분화의 절대적 성격을 표현한 ①경계 없는 무형의 바탕 형태, ②무색(無色)의 순수 투영, ③표면 없는 무(無)존재의 질감, ④분화 없이 특 터진 무한 허공으로 도출 하였으며, 상대는 반대로 '있음·존재·실존'과 같은 상대적 개념의 표현으로 ①직선적 분할의 형태, ②있음의 색 분별색(分別色), ③존재에 따른 유용(有用)의 질감, ④실존적 닫힘 구조 공간이라 도출하였으며 그 구체적인 과정은 [그림 73]과 같다.



[그림 73] 절대와 상대의 시각언어 도출 결과

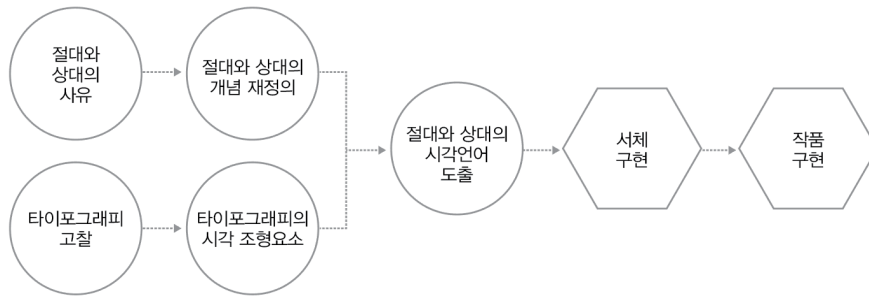
IV. 절대와 상대의 사유에 따른 타이포그래피 구상

본 연구에서는 절대와 상대를 고찰한 후, 그 특성을 재정의 하였으며, 또한 타이포그래피의 시각 조형요소를 도출 한 후, 이 두 가지 결과를 통해 절대와 상대의 형태·색상·질감·공간이라는 시각언어를 도출 하였다. 이는 질적 사유를 통한 시각언어의 도출이라는 융·복합적 시도이며 이를 통해 본 연구는 절대와 상대의 사유를 시각화 할 수 있는 근간을 확보하였다.

본 장은 앞에서 도출된 절대와 상대의 고찰과 사유로부터 도출된 절대와 상대의 시각언어를 구현하는 장으로서 그 연구는 크게 두 가지로 요약하여 말 할 수 있다. 첫째, 절대와 상대의 기본 이념을 담고 있는 서체 구현이다. 이는 절대와 상대의 이론적 고찰을 통해 재 정의된 기본 개념을 통한 사유로, 도출된 시각언어를 서체로 구현하는 작업이며 추후 이를 기반으로 한 작품 구현을 위해 필수적인 과정이다. 즉 타이포그래피 작품을 구현하기 위해서는 기본적인 서체가 반드시 필요하며, 이는 절대와 상대의 사유를 표현함에 그 목적이 있으므로 무작위적인 서체가 아닌 주제에 맞는 사유를 담은 서체를 직접 개발하여 사용함이 타당할 것으로 보이기 때문이다. 또한 절대와 상대를 명제로 한 작품 행위의 기초적 토대가 인문학적 고찰을 통한 개념의 재정의를 토대로 이루어졌으므로 작품 또한 그러한 인문학적 사유를 담은 서체를 사용하여 그 의미를 확장해 감이 타당하다 사료된다.

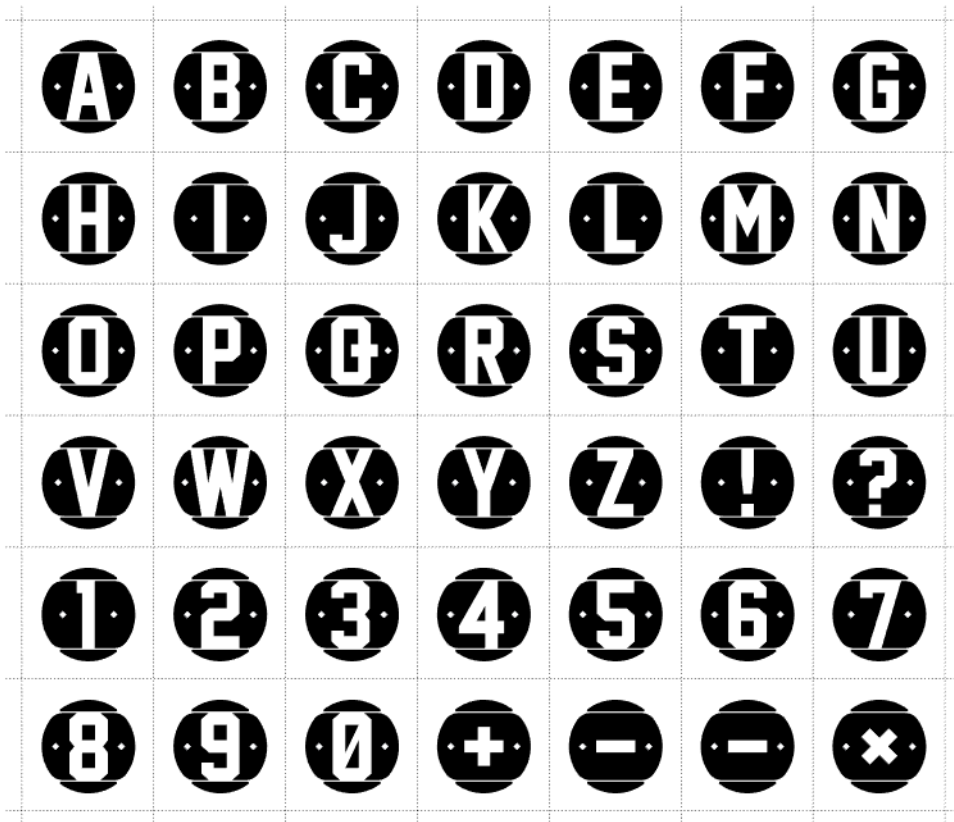
둘째, 절대와 상대의 사유를 통한 시각화 언어를 투영한 작품구현이다. 본 연구에서는 절대와 상대를 동·서양의 인문학을 통해 고찰 하였고 그 의미를 재정의 하였으며, 이를 타이포그래피의 시각 조형요소인 형태·색상·질감·공간을 통해 시각언어를 도출 하였다. 이는 절대와 상대의 구체적 정의를 사유를 통한 시각언어로의 변환 과정이다. 본 연구에서는 이러한 시각언어를 토대로 절대와 상대의 의미를 상징화한 타이포그래피 작품을 구현하고자 한다. 이는 절대와 상대의 의미를 담은 서체를 기

본으로 한 공감각적 표현이며, 작품을 통한 언어의 시각적 투영이자 질적 사유의 시각적 결과물이며 또한 본 연구의 최종 결과물이다.



[그림 74] 절대와 상대의 사유의 타이포그래피 시각화를 위한 과정

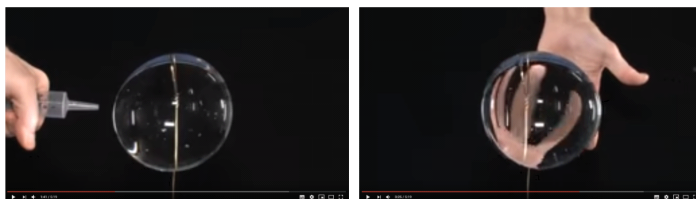
1. 서체 구현



[서체구현] 절대와 상대의 시각언어에 따른 서체 구현

본 연구에서 도출 한 바와 같이 절대적 형태는 모든 형태의 근원이 되는 바탕의 형태이며 이는 구체적으로 아무것도 그려지지 않은 하얀 종이와 같다. 하지만 문자를 기반으로 한 타이포그래피의 특성상 의미 전달을 위한 형태의 필요성은 결코 간과할 수 없다. 본 연구에서는 이러한 절대적 타이포그래피적 형태의 딜레마의 해결 방안으로 물(水)의 형태에 주목하였다.

노자는 형태가 없는 도(道)의 성격을 물의 속성을 들어 설명하였는데 그 중 하나가 물의 형태 없음이다. 물은 일정한 형태가 없어 어떠한 사물과도 충돌하지 않으며 담기는 그릇에 따라 순응하여 형태를 변형시킨다. 또한 그 경계가 모호하여 물이 만들어낸 이슬은 옆의 다른 이슬을 만나면 자연스레 합쳐지고, 또한 호수로 떨어지면 그 형태가 사라져 전체와 하나가 된다. 이를 칼릴 지브란은 그의 시집 『예언자』에서 상대가 절대로 회귀하는 모습을 “경계 없는 물방울이 경계 없는 바다로”²¹⁵⁾라 표현하였다. 즉 물이 만드는 형태는 그 경계가 유동적이므로 여타의 사물들처럼 서로 부딪히지 않으며 하나가 된다. 하지만 이처럼 모호한 경계로 인해 일정한 형태를 규정할 수 없는 물이 스스로 만드는 형태가 하나 있으니 이는 구(球)형이다. 이는 풀잎에 맺힌 이슬의 형태와 가까우나 이슬은 풀잎과 중력이라는 물리적 요인의 작용으로 구형이 위에서 아래로 짓눌린 타원형으로 형성된다. 하지만 풀잎도 없고 중력도 없는 상태 즉 무중력상태의 빈 공간에서 볼 수 있는 물의 형태는 [그림 75]의 실험에서 볼 수 있듯이 구(球)형이며 이를 평면으로 표현하면 원(圓)형이다. 이는 일정한 형태가 없는 물의 속성이 아무런 물리적 제약을 받지 않은 상태에서 만들어낸 형태, 즉 없음(無)로부터 기인한 순수형태이다.

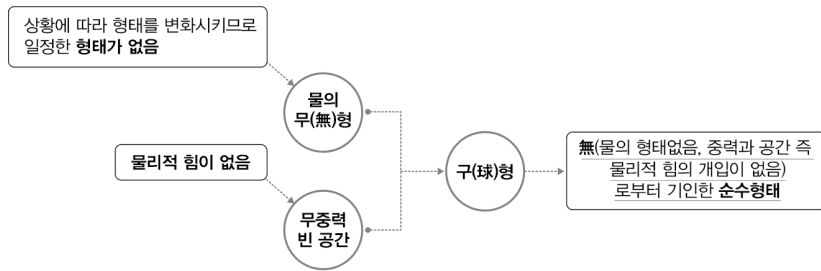


[그림 75] 무중력상태의 실험으로 알아본 물의 형태

출처 : Space Physics: The Science of Liquid Spheres in Zero Gravity | NASA ISS Microgravity Video

<https://www.youtube.com/watch?v=jn5KuSHguUE>

215) 본 연구 P50, 각주 137 참고.



[그림 76] 물의 무형과 무중력의 빈공간의 조건에 따라 형성된 구형의 순수성

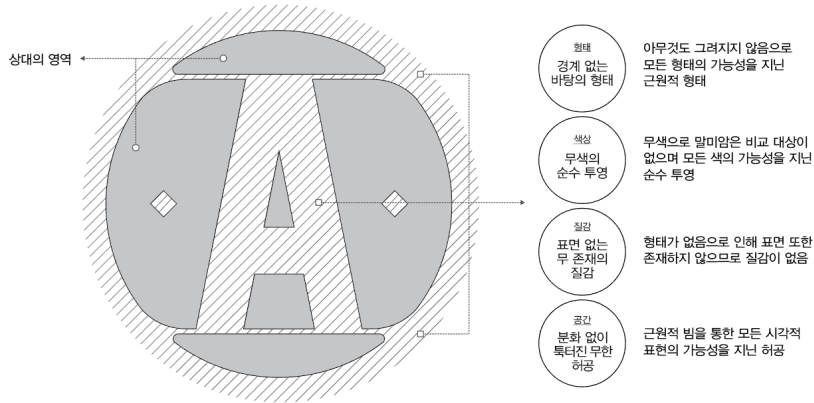
아무것도 없음은 절대를 규정하는 언어 중 가장 중요한 요소 중 하나이다. 본 연구에서는 이러한 없음을 표현하는 형태로 물의 특성 중 '형태 없음, 제약 없음, 경계 없음'에서 기인한 형태인 '구형'에 주목하였다. 하지만 구형의 '없음'은 비단 거기에만 그치지 않는다. 구형의 닫힘 구조 형태는 열린 구조 형태와는 달리 시작과 끝이 존재하지 않는다. 그러므로 구형은 시작과 끝이 없는 시간을 초월한 형태 즉 영원을 내포한 형태이다. 또한 구의 모나지 않은 형태는 어느 한곳 치우침이 없는 균형과 평등을 의미하며 부드러움으로 인해 만물을 포용하는 형태이다. 본 연구에서는 이처럼 절대의 타이포그래피 표현을 위해 구의 형태에 주목하였으며 입체의 형태인 구를 평면의 형태인 원(圓)형으로 재해석 하였다. 즉 본 연구에서의 원형은 구형의 평면적 표현이며 이는 입체와 평면이라는 공간적 표현의 차이일 뿐 근본적으로 같은 형태이다.

본 연구에서는 절대의 형태적 언어를 '경계 없는 바탕의 무형의 형태'라 도출 하였다. 이와 같이 절대는 일정한 형태가 없으며, 따라서 형태가 없는 절대를 형태로 표현 한다는 것은 모순적이다. 이는 마치 도가에서 도를 표현함에 '도라 할 수 있는 도는 도가 아니다'라 한 것과 같다. 그러므로 본 연구의 절대 언어의 형태적 구형에서는 일정한 형태가 없는 물이 아무런 제약이 없는 공간에서 만들어 놓은 없음의 형태에 기본을 두었지만 결국 그 테두리 선을 없앴으로 외부 공간과 내부의 공간을 구분하지 않아 절대의 형태 없음을 표현하였다. 그러므로 현재 서체에서 보여 지는 형태는 절대의 형태가 아닌 언어를 통해 나타난 상대적 형태이다.



[그림 77] 절대의 형태 언어 구현 과정

절대는 없음으로 인해 형태 뿐 만 아니라 색상·질감·공간 등 모든 상대적 요소를 포용하고 있다. 본 연구에서는 이러한 절대의 없음에 주목하였다. 절대는 시각적으로 형태·색상·질감·공간이 없어 서로 비교할 만한 대상이 없는 상태이며, 또한 비어있음으로 인해 모든 시각적 요소가 생겨날 수 있는 순수 바탕이 된다. 그러므로 본 연구에서는 절대의 형태·색상·질감·공간의 시각 언어를 '경계 없는 바탕의 무형의 형태, 무색의 순수 투영, 표면 없는 무 존재의 질감, 분화 없이 특 터진 무한 허공'이라 도출 하였으며 그에 대한 표현으로 '없음'을 표현하였다. 즉 아무것도 그려지지 않은 절대의 구현 안에 상대의 영역을 배치 함 으로 절대의 시각 조형요소가 없음에도 불구하고 상대의 영역의 존재로 인해 상대적으로 절대의 영역이 인식되게 표현 하였다. 다시 말해 상대의 형태·색상·질감·공간 있음은 절대의 형태·색상·질감·공간 없음과 상대적 관계를 형성하여 절대는 없음으로 인하여 인지 할 수 없으나 상대의 사물들의 있음을 통해 상대적으로 절대의 존재를 알 수 있음과 같다. 실제로 사물과 빛, 그리고 산소와 같은 원소까지 걸어낸 허공은 우리의 인식의 대상이 될 수 없다. 오직 상대적 산물들이 있어 우리는 허공이 있음을 알 수 있다. 이와 같이 절대와 상대는 별개로 분리되어 대립관계에 있지 않고 서로 회통(會通)한다. 즉 절대는 서로 대립하고 있는 상대적 대상들이 사라져 하나가 된 상태이고, 상대는 이러한 절대가 분화되어 서로 대립된 상태이다. 이는 같은 것을 다르게 보는 관점의 차이에서 비롯된 것이므로 근원적 진리는 절대와 상대를 분리하여 생각할 수 없다.

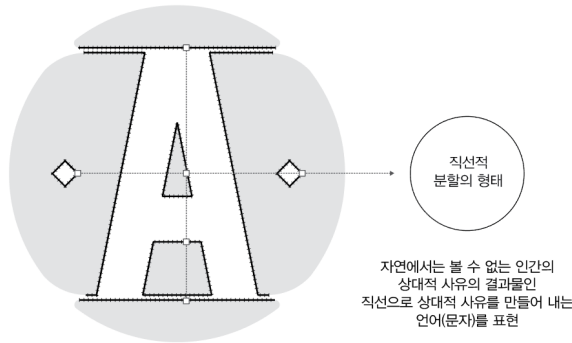


[그림 78] 절대의 시각언어 구현

상대의 생성의 주요 요인은 언어를 통한 이분법적 사고로부터 시작되므로 상대와 언어는 불가분의 관계에 있다. 그러므로 절대와 상대의 사유를 표현하는 수단으로서 타이포그래피는, 언어적 사고를 통해 분화되는 절대와 상대의 관계를 표현하는 매체로서 관련성이 있어 보인다. 본 연구에서는 이러한 상대와 언어 그리고 언어의 문자적 표현인 타이포그래피의 관계적 표현을 위해 알파벳을 절대의 형태인 원형 가운데에 두껍고 강인한 직선의 형태로 표현 하였다. 이는 언어를 통한 상대의 생성에 대한 직접적이고 근원적 표현이다.

본 연구에서는 상대의 형태를 '직선적 분할의 형태'로 도출 하였다. 분할로 인한 각각의 독립된 형태들은 지식과 사변의 영역을 뜻하며, 또한 온갖 실존적 사물의 윤곽이다. 즉 상대는 실존이며 실존의 윤곽 즉 분할의 선은 절대로부터 분화되어 있는 상대의 분리적 표현이다. 이러한 실존의 선을 본 연구의 타이포그래피 구현에서는 직선을 사용하여 표현하였다. 자연의 사물에는 직선이 존재하지 않는다. 나무·바위·꽃, 그리고 온갖 살아 숨 쉬는 동물들의 형상 그 어디에도 이러한 형태로부터 기인한 깔끔한 선과 칼로 베어낸 듯 한 면의 마무리는 존재치 않는다. 하지만 우리는 이러한 기하학적 형태로부터 오는 직선적 면의 분할과 더불어 살아가고 있다. 작게는 책상·컴퓨터·책 등이 그러하며 크게는 방·사무실·집·건물 등 반듯하고 정갈한 선으로 이루어진 형태 속에서 살아간다. 이러한 직선적

구조는 정확한 각도와 면으로 인한 기하학적 분할의 형태를 만들어 낸다. 본 연구에서는 상대를 표현할 수 있는 형태로 이러한 기하학적 분할로부터 기인한 직선에 주목하였다. 이는 상대의 생성은 오직 사람의 이분법적 사고로부터 기인하며 이러한 이분법적 사고의 결과적 형태는 직선적 면의 분할이기 때문이다. 결과적으로 상대와 직선적 면 분할은 표현 방식에서의 차이가 있을 뿐 결국 사람의 이분법적 사고의 소산이다.



[그림 79] 상대의 형태 구현

무엇이든 시작이 있으면 끝이 있다. 이는 지극히 상대적 표현이지만, 시작이 있으니 끝이 있으므로 둘이 하나가 되어 다시 절대가 된다. 이에 대한 헬라어적 표현은 알파 (A , α)와 오메가 (Ω , ω)이며 이는 '시작과 끝'을 이르는 말인가 동시에 '전부이자 모든 것'을 이르는 말이다. 이러한 시작과 끝의 개념을 통한 절대와 상대의 표현을 본 연구에서는 알파벳 양 옆의 두 점으로 표현 하였다. 즉 왼쪽의 점은 시작, 오른쪽의 점은 끝이다. 그렇다면 왜 시작과 끝이 점으로 표현 되었으며 알파벳의 양 옆에 위치해야 할까? 형태를 그림에 있어 그 시작은 점에서 시작되며 그 끝 또한 점에서 끝난다. 그러므로 점은 형태적으로 표현할 수 있는 시작과 끝이다. 이러한 관점에서 본 타이포그래피의 시작과 끝의 사유는 다른 형태가 아닌 점으로 표현 되었다. 물론 점은 본래 4각형이라 할 수 없지만 이는 절대의 원형 속에 존재하는 상대의 형태이므로 상대의 직선적 분할의 형태 즉 직선을 사용한 사각형으로 표현되었다. 또한 이 점은 [그림 80]과 같이 단어와 단어 사이의 공간을 의미하며 또한 단어의 시작과 끝을 의미하므로 시공

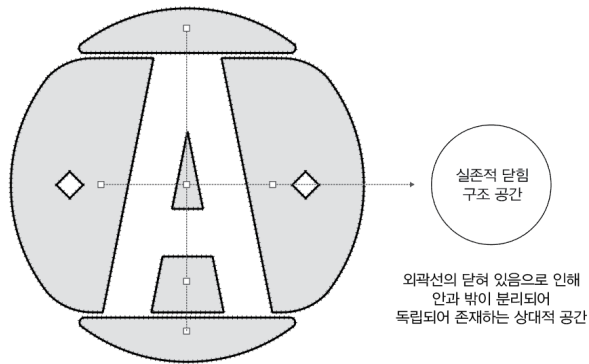
간적이다. 즉 우리는 단어를 읽음에 왼쪽에서 오른쪽으로 읽어 그 의미를 파악한다. 그러므로 왼쪽의 점은 ‘언어의 시작’, 오른쪽의 점은 ‘언어의 끝’을 의미한다. 즉 이분법적 분별의 시작과 끝을 의미하며, 결과적으로 이는 상대의 시작과 절대로의 회귀의 형태적 표현이다.



[그림 80] 직선을 사용한 사잇점의 시공간적 표현

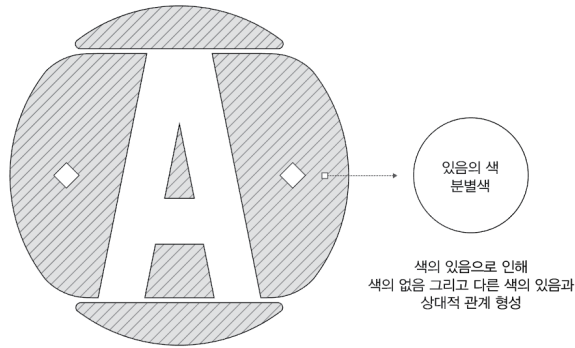
본 연구에서는 도출한 시각 언어 중 절대의 공간은 ‘모든 것을 품은 무한 허공’으로 도출한 반면 상대의 공간을 ‘실존적 닫힘 구조 공간’으로 보았다. 이는 절대의 공간을 비교할 것이 없는 그 무엇도 존재하지 않은 공간 즉 ‘허공’으로 모든 형태와 공간이 될 수 있는 ‘근원적 빔’으로 표현한 것이며, 또한 상대의 공간은 이러한 비어 있는 공간 속에 사물들로 인해 분리된 크고 작음, 높고 낮음, 넓고 좁음 등의 개념을 낳는 공간으로 표현한 것이다. 상대적 공간의 존재는 허공을 분리시켜 바라봄에 의해 생겨날 뿐 실제로 분리된 상대적 공간이란 존재하지 않는다. 이것은 상대적 관점으로 공간을 해석함에서 기인하며 그 해석의 주체는 사람이다. 사람은 먼저 나를 허공과 분리하여 인식하며 그로 인해 가시적인 모든 사물을 나와 분리시키며 또한 허공과 분리하여 인식한다. 앞에 서 있는 가림막이나 나무판, 벽 등을 막혀 있는 사물로 인식하고 이것들이 앞뒤, 좌우, 상하를 둘러싸아 그 공간을 허공으로부터 분리하여 바라봄으로 다른 공간으로부터 크고 작음, 높고 낮음, 넓고 좁음 등 뿐 만이 아닌 공간의 성격 즉 더럽고 깨끗함, 아름답고 추함 등의 상대적 개념을 만들어낸다. 본 연구에서는 이러한 상대적 공간을 ‘실존적 닫힘 구조 공간’이라 보았다. 즉 우리는 앞에 보이는 벽의 실존으로 말미암아 절대의 공간 허공을 망각한다. 우주와 같은 무한 허공에 비하면 우리가 서 있는 지구마저도 먼지보다 작은 존재인데 우리 앞에 있는

벽은 이러한 광활한 우주적 시각을 한낱 조그마한 방에 가두고 만다. 이것이 본 연구에서 말하는 실존이며, 상대적 공간은 그것으로 말미암은 닫힌 구조 공간이다. 본 연구에서는 이러한 '실존적 닫힘 구조 공간'을 허공 사이에 존재하는 닫힘 구조 공간으로 표현 하였으며, 이러한 실존적 닫힘 구조 공간을 서체 구현을 통해 시각화 하였다. 이는 [그림 81]에서 볼 수 있듯이 상대의 영역 내부의 공간은 직선적 분할에 의한 분할이며 외부의 공간은 절대의 이론적 형태 즉, 없음으로부터 나온 형태인 원형의 틀을 따라 분화가 이루어진 형태로 표현 되었다.



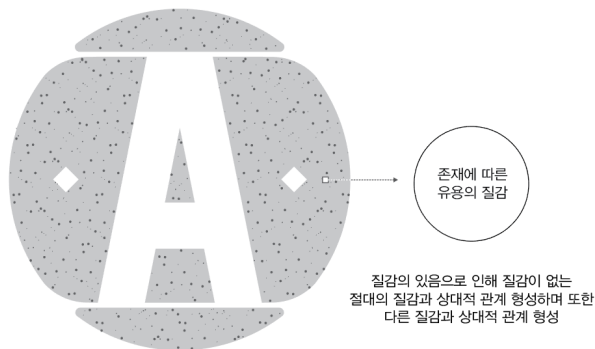
[그림 81] 상대의 공간 구현

본 연구에서는 절대의 색상의 시각언어를 무색의 순수투영으로 도출하였다. 이는 절대의 없음에서 비롯된 색상으로 형태·질감·공간의 없음과 그 의미를 같이 하며, 없음으로 인해 있음을 가능하게 하는 절대의 특성을 반영하고 있다. 그와 반대로 본 연구에서는 상대의 색상의 시각언어로 '있음의 색 분별색'이라 하였으며, 이는 절대의 없음에서 비롯된 순수 투영을 바탕으로 생성된 상대의 색을 말하며 이로 인해 색의 있음과 없음과 명도·채도의 높고 낮음에 따른 상대적 개념은 물론 색 자체로부터 오는 빨강·노랑·파랑 등의 분별을 가능하게 하는 색의 상대성을 표현한 것이다. [그림 82]에서 볼 수 있듯이 이러한 상대 색상의 시각언어를 본 연구의 서체구현에서는 상대 영역의 형태에 표현하였으며, 이는 특정한 색과 관련 된 것이 아닌 색의 유무와 관련된 것으로, 본 연구의 서체 구현에서는 이를 검정으로 처리하여 색체의 영역임을 나타냈으며, 서체 활용 시 색상이 적용되어 사용될 수 있게 규정 하였다.



[그림 82] 상대의 색상 구현

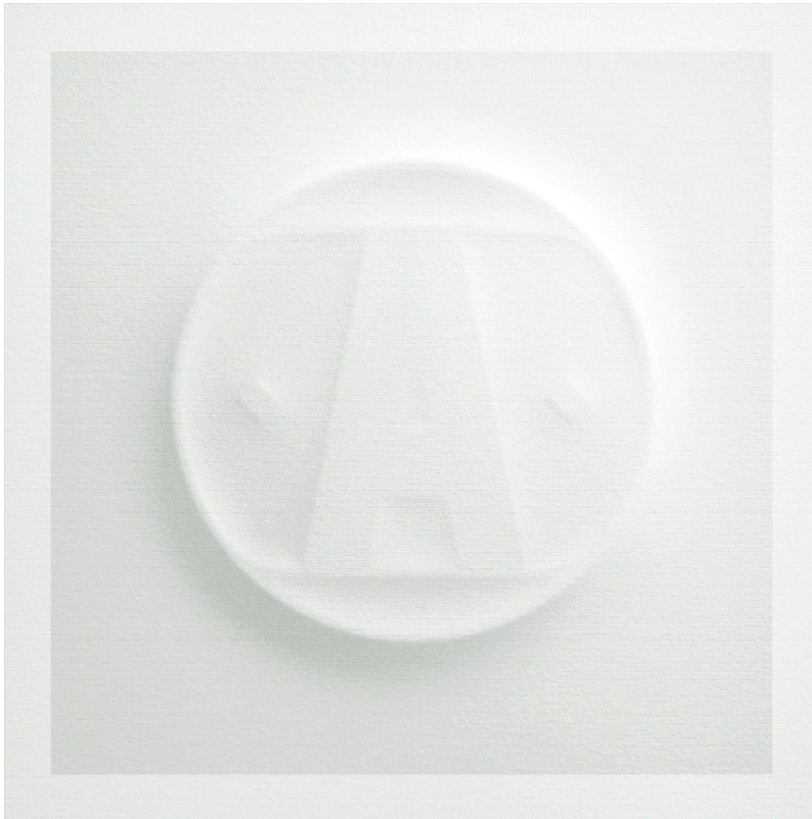
또한 본 연구에서는 상대 질감의 시각언어를 ‘존재에 따른 유용의 질감’으로 보았으며 이는 절대적 질감 없음에서 비롯된 ‘표면 없는 무 존재의 질감’의 상대적 표현이다. 절대적 질감은 특정한 형태를 가질 수 없으며 비어있는 무한 허공만이 존재할 뿐이다. 그러므로 절대적 질감은 형태가 없으므로 그 표면이 있을 수 없고 그러므로 당연히 질감은 존재하지 않는다. 반면 상대적 질감은 형태가 있고 그로 말미암아 비어있는 허공과 상대적 개념을 이루며, 따라서 실존하는 형태의 표면에는 질감이 존재한다. 이는 어떠한 특성의 질감을 말하는 것이 아닌 질감의 유무로부터 비롯된 질감의 상대적 개념을 표현한 것이다. 따라서 본 연구의 서체구현에서는 오직 상대적 영역을 질감 표현이 가능한 부분으로 규정하였으며 그 구체적인 부분은 [그림 83]과 같다.



[그림 83] 상대의 질감 구현

2. 작품 구현

1) 경계(境界, boundary)



[작품 1] 경계(境界, boundary)

600m x 600m, Digital Printing on Canvas, 2018.

본 연구에서 절대 형태의 시각언어를 ‘무형의 바탕 형태’로 도출 한 것과 같이 절대 특성 중 가장 중요한 것은 분화되지 않은 완전함이라 할 것이다. 즉 완전함을 잃은 절대란 존재할 수 없으며 이는 이미 상대의 영역에 속한다. 형태는 점으로부터 시작되며 선·면·입체로 발전해 간다. 하지만 절대 형태는 이러한 시각적 요소로 표현이 불가능하다. 그 형태가 무엇이건 ‘형태의 있음’은 ‘형태의 없음’이라는 상대적 개념을 수반하기 때문이다. 즉 ‘있음’은 ‘없음’의 전제적 표현이므로 점 하나를 찍어도 점이 없음이라는 상대적 개념이 함께 생긴다. 그러므로 본 연구에서는 절대 형태를 ‘형태 없음’에서 찾고자 하였고 이의 구체적 표현으로 아무것도 그려지지 않은 하얀 캔버스의 바탕에 주목하였다. ‘있음’은 ‘없음’으로부터 나오므로 하얀 캔버스는 ‘없음’으로부터 기인한 무한한 ‘있음’의 형태이며 이는 아무것도 그려지지 않은 순수성으로 인해 수많은 형태·색상·질감·공간을 품고 있는 형태이다. 그러므로 아무런 형태가 없는 캔버스는 이러한 모든 시각적 요소를 품은 무한한 절대의 시각적 표현이다.

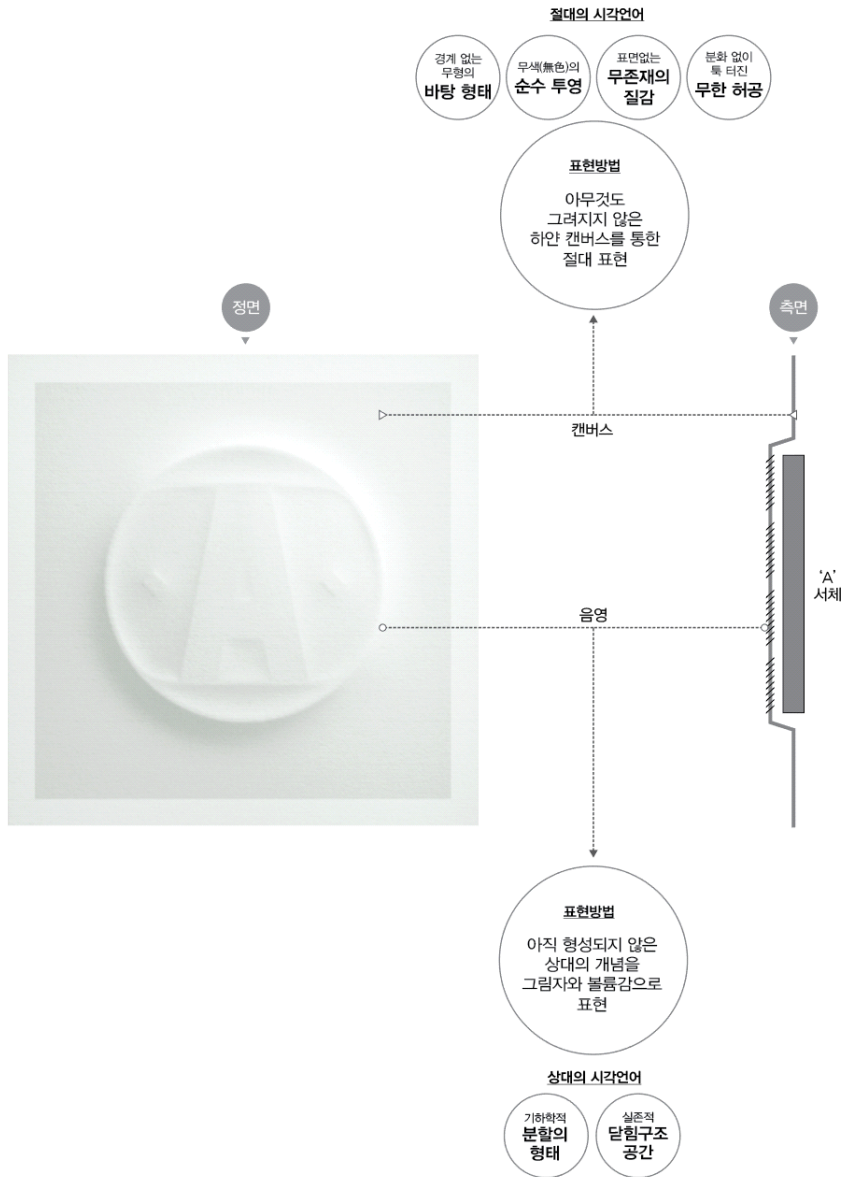
또한 하얀 캔버스는 마치 갓 난 아이가 바라본 세상과 같다. 이는 아직 아무런 인식의 생성이 없는 상태이므로 절대적이다. 우리의 상대적 시각은 자아의 생성이라는 후천적 결과로부터 기인한다. 즉 아이가 태어난 후, 인식적 분화가 없는 상태는 하얀 캔버스와 같으며, 처음으로 자아가 형성되어 자신과 세상을 분리시켜 인식할 때 그것이 첫 상대의 형성이다. 이 작품은 그 형성 과정의 경계, 즉 절대에서 상대가 되는 전이의 경계를 표현한 것이다.

‘A’는 절대 영문 표기인 ‘Absoulte’의 약자인과 동시에 알파벳의 첫 글자 즉 언어의 시작을 뜻한다. 절대란 언어를 통해 분별되어 상대가 된다. 그러므로 본 작품의 ‘A’는 절대를 뜻하지만 근원적 절대는 아니다. 이는 마치 노자가 도(道)를 “도라 할 수 있는 도는 영원한 도가 아니다”라 표현한 것과 같으며 불교의 개구족착(開口卽錯), 즉 ‘입으로 말하는 순간 그르친다’와 같은 의미이다. 즉 절대를 절대라 말하는 순간 분별심으로 인해 상대가 존재하게 되어 완전한 절대가 될 수 없으므로 절대란 언어로 표현할 수 없다. 그러므로 본 작품에서 표현된 절대의 문자적 표현은 상대를 만드는 언어적 절대이며 이미 상대이다.

절대와 상대를 만드는 주체는 사람이다. 그러므로 우리는 절대와 상대의 경계선에서 있다. 다시 말해 절대의 관점에서 보면 상대는 존재하지 않는다. 오직 사람의 이분법적 사고를 통해서만 상대가 존재한다. 그러므로 절대와 상대를 만드는 주체는 사람이고 오직 사람만이 그 경계선에서 있을 뿐 그 무엇도 그러한 경계를 만들지 않는다. 따라서 본 작품의 경계는 결국 우리 자신을 뜻한다. 이는 마치 힌두사상에서의 '아트만'과 같다. 힌두의 아트만은 절대이며 또한 상대이다. 즉 절대를 상대로 분화 시키는 존재이며 또한 절대로 회귀하는 유일한 존재이다. 그러므로 우리 자신은 마치 절대와 상대의 경계선의 문(門)과 같으며 오직 이 문을 통해서만 절대로 회귀할 수 있다.

정리하여보면, 본 작품의 하얀 캔버스는 절대를 상징한다. 이는 절대의 형태·색상·질감·공간 없음의 2차원적 표현이다. 빈 캔버스는 화가가 그림을 그리는 근원적 바탕이다. 이는 마치 모든 사물을 존재하게 하는 허공과 같다. 2차원의 캔버스는 3차원의 공간과는 차이가 있어 보이지만, 화가는 캔버스 안에 그림을 그려 또 다른 공간을 만들기 때문에 빈 캔버스는 그에게 있어 마치 3차원의 허공과 같다. 즉 이는 2차원과 3차원이라는 차원적 차이가 있으나, 근원적으로 아무것도 없음을 통해 형태·색상·질감·공간을 있게 하는 같은 맥락에 있다. 따라서 본 작품에서는 아무것도 그려지지 않음으로 모든 시각 조형요소의 바탕이 되는 캔버스의 특징을 통해 절대의 없음의 속성을 표현하고자 하였다. 이는 절대의 경계 없는 무형의 바탕의 형태, 무색의 순수 투영, 표면 없는 무 존재의 질감, 분화 없이 특 터진 무한 허공에 대한 표현이다.

반면 뒤에서 밀고 나올려 하는 'A'는 절대의 문자적 표현 즉 상대화된 절대를 뜻한다. 아직 상대의 생성이 이루어지지 않은 절대라는 하얀 캔버스가 'A'라는 절대를 표현한 언어적 절대, 즉 최초의 상대에 밀려 나와 음영으로 표현되었다. 그러므로 우리는 절대의 바탕위에 상대를 음영으로 볼 수 있을 뿐 아직 상대는 절대의 바탕위에 생성되지 않았다. 따라서 이는 절대가 분화되기 전의 상태 즉 상대의 생성 직전의 상태의 표현이다. 여기서 사용된 서체는 절대와 상대의 시각언어를 통한 서체 구현을 통해 만들어졌으며 캔버스에 의해 가려져서 색상과 질감은 표현되지 않았으나 상대의 시각언어 중 기하학적 분할의 형태와, 실존적 단핍 구조 공간에 대한 표현이다.



[그림 84] 작품 [경계의 시각언어 표현

2) 생성(生成, formation)



[작품 2] 생성(生成, formation)

600m x 600m, Digital Printing on Canvas, 2018.

사람은 시·청·미·후·촉각의 다섯 가지 감각기관을 통해 사물을 인식 한다. 하지만 언어를 통한 이러한 직관적 감각의 표현은 한계가 있다. 예를 들어 미각 중 우리가 흔히 맛보는 단맛은 획일적이지 않지만 우리는 그 모두를 단맛이라는 한 단어로 정의한다. 설탕의 단맛, 벌꿀의 단맛, 사과와의 단맛 등 수많은 단맛이 존재하며 또한 같은 설탕의 단맛이라 하더라도 어떠한 설탕이냐에 따라 단맛은 달라지만 우리는 이것을 단지 ‘단맛’이라 한다. 그러므로 우리는 설탕을 먹어보지 못한 사람에게 설탕의 단맛을 설명하기 위해 그 사람이 경험하여본 벌꿀의 단맛, 사과와의 단맛 등을 비교하여 설명하여 보지만, 이것은 궁극적으로 설탕의 단맛이 될 수 없다. 또한 같은 것을 먹더라도 각기 다른 사람의 신체적 조건은 같은 단맛을 다르게 느끼게도 하지만 언어로서는 이러한 차이를 전달하는 것은 한계가 있다. 즉 언어를 통한 체험의 전달은 진정한 실체의 전달이 아닌 추상적인 언어의 전달에 불과하다.

반대로 우리는 설탕을 맛보는 체험으로 그 맛을 알 수 있다. 이는 벌꿀과 사과와는 아무런 관련이 없는 그 자체의 맛이다. 이는 장황한 언어적 표현처럼 시간이 걸리지도 또한 이해하기 모호하지도 않으며 어떠한 상대적 개념이 필요하지도 않다. 이는 맛보는 그 즉시 일어나는 직관적이며 체험적인 사실이다. 하지만 이것을 언어로 표현하는 데는 반드시 상대적 개념이 따른다. 아름답다 하는 것은 반드시 그보다 덜 아름다운 대상을 수반하며, 길다 하는 것은 반드시 그보다 짧은 것을 함께 수반한다. 즉 언어의 사용은 우리가 직관적 체험을 통해 채득한 절대적 개념을 선·악·미·추·고·저·장·단(善惡美醜高低長短)등의 상대적 개념으로 전락시킨다.

[작품 2] ‘생성’은 이러한 상대의 생성의 원인인 언어의 생성에 대한 시각적 표현이다. 본 작품에서 ‘A’는 [작품 1] ‘경계’에서 말한 바와 같이 절대(Absolut)의 상징이며 또한 알파벳의 시작 즉 언어의 시작을 뜻한다. 그러므로 ‘A’는 최초의 언어이며 이로 인한 상대의 생성을 뜻한다. 또한 ‘A’는 절대(Absolut)의 언어적 표현의 상징이다. 즉 절대(absolute)라 부르는 순간 상대적 개념으로 전락하므로 절대(absolute)의 상징 ‘A’는 문자로 표현된 순간 이미 상대적이다. 그러므로 [작품 2]의 ‘A’는 최초의 상대 즉 ‘(말로 할 수 없는)절대’가 문자화된 ‘상대적 절대’로 분리되는 것을 의미

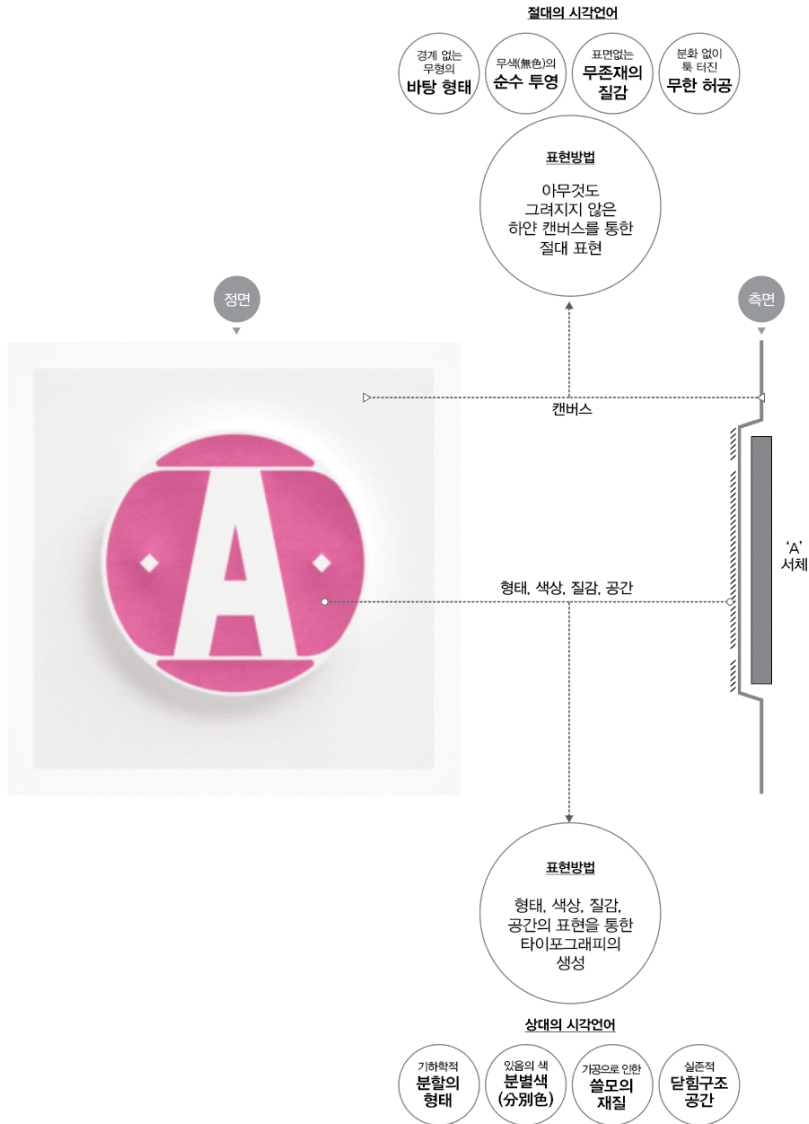
한다. 즉 최초 상대의 생성에 대한 표현이다.

본 [작품 2] '생성'에서 최초 상대는 절대적 하얀 캔버스에 그려지고 채워졌다. 아무것도 없던 캔버스에 형태가 생겼고 그로 말미암아 면의 분할이 생겼으며 분할된 면을 경계로 각기 다른 색이 칠해졌다. 이제 이 캔버스는 오직 이 상대적 그림에 선과 색을 더해 더욱 분화시키는 것 외에 다른 새로운 것을 그릴 근원적 가능성을 잃었다. 즉 더 많은 상대로의 분화의 토대가 되었다.

갓 난 아이에게 자아가 형성된 결과로 '나'는 절대와 분리되며, 내가 생김으로 나와 다른 사물들이 하나 둘 씩 분리되어 간다. 엄마·아빠·장난감·책·집 등과 같이 처음에 분리 되지 않았던 모든 것들이 최초의 상대적 분리, '나'의 생성으로부터 시작된다. 이 과정에서 모든 사물은 언어화 되어 이름이 생겨나고 각각의 용도가 생겨나며 체험적 경험이 아닌 언어적 이해가 생겨남에 따라 절대를 상대적 개념으로 전락시킨다. 그로 말미암아 우리는 나를 타인과 다른 존재이며 만물로부터 독립된 존재로 인식하고, 그런 생각이 바탕이 된 상대세계에서 살아남기 위해 반목하고 경쟁한다. 따라서 앞의 [작품 1] '경계'에서 언급한 바와 같이 '나'는 절대와 상대의 경계에서 있다. 그러므로 본 [작품 2] '생성'의 'A'는 절대와 상대의 경계에서 '상대에 떨어진 A(Absolut, 절대)'의 표현이자 '생성된 자아'의 표현이며, '상대의 나'에 대한 표현이자 상대의 근원인 '최초 언어'에 대한 표현이다.

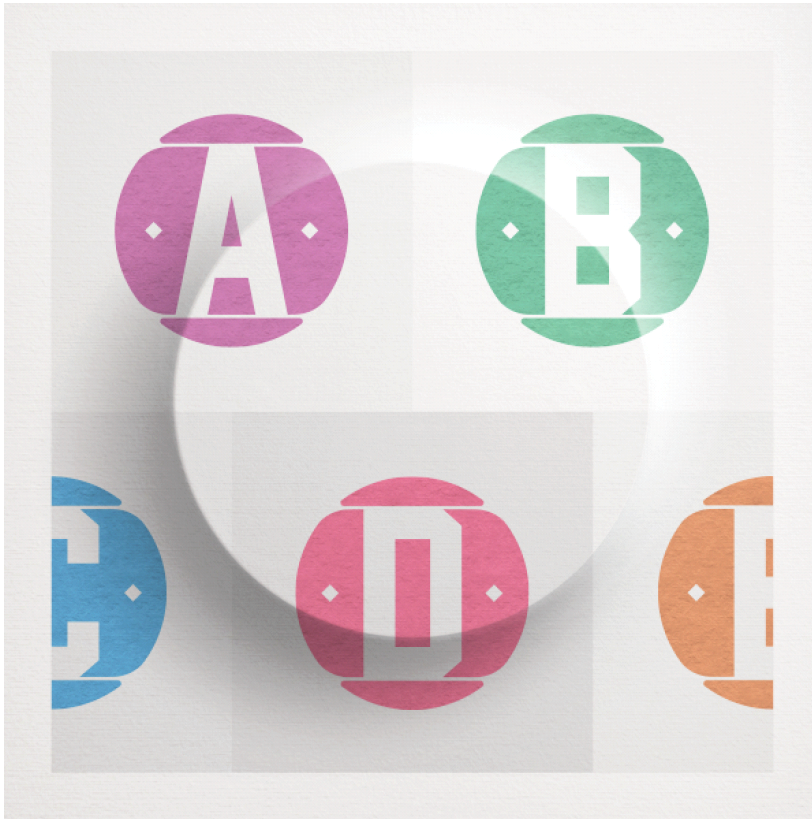
본 [작품 2]에서는 절대적 표현으로 아무것도 그려지지 않은 하얀색 캔버스를 사용하였다. 이는 절대적 특성을 통해 도출한 시각언어의 형태·색상·질감·공간에 대한 표현이며, 또한 본 작품에서 생성된 상대의 '있음'에 상대적인 '없음'을 의미한다. 즉 절대적 아무것도 없음으로 우리의 인식의 범위를 넘어서 있다. 하지만 그 절대적 근원적 바탕위에 상대의 '있음'이 존재하므로 우리는 절대적 존재를 알 수 있다. 즉 본 작품의 아무것도 그려지지 않은 캔버스는 아무것도 존재하지 않은 절대적 순수 근원적 특성의 2차원적 표현이다. 반면 본 작품의 최초의 상대 'A'는 직선을 통한 기하학적 분할의 형태를 가지며 이로 인해 닫힌 구조의 공간이 형성되어 절대적 공간과 분리가 된다. 이와 같은 공간의 분리는 그 안에 강렬한 색상

을 가지게 되어 절대적 색 없음의 상대가 된다. 또한 공간의 분할로 인한 면의 형성으로부터 기인한 표면의 질감 표현은 아무것도 그려지지 않은 절대적 질감의 상대적 질감이다. 따라서 본 작품에서 표현된 형태·색상·질감·공간은 그 성격과는 관계없이 존재 자체에 따른 절대적 상대적 개념이 되는 것이며 이로 인해 절대적 상대적 질감으로 전락하게 된다.



[그림 85] 작품 [생성]의 시각언어 표현

3) 분화(分化, division)



[작품 3] 분화(分化, division)

600m x 600m, Digital Printing on Canvas, 2018.

[작품 3] ‘분화’는 [작품 2]의 ‘생성’으로 말미암은 분화이다. 즉 자아의 생성으로 인해 절대와 내가 둘로 분화가 된 후, 자아의 관점으로 보는 세상의 표현이다. 자아가 사라지면 모든 상대적 개념은 사라진다. 상대를 만드는 주체가 사라지기 때 문이다. 그러므로 자아는 최초의 상대이며 또한 모든 다른 상대를 만드는 원인이다.

우리는 언어를 통한 생각과 지식으로 말미암은 상대세계에 살고 있다. 모든 대 상에 이름을 붙이고 이름을 통해 그 대상의 기능을 한정한다. 예를 들어 아이가 한 사람을 ‘아빠’라 부르면 그는 ‘아빠’가 되며 그의 기능은 ‘아빠’에 한정된다. 하 지만 아이에게 아빠라 불린 사람은 사실 아빠에 한정된 사람이 아니다. 회사에서 는 동료, 옆집 사람들에게는 이웃이며, 지나가는 사람에게는 낯선 사람이다. 또한 우리는 책을 책이라 부르며 그 기능을 문자를 통한 지식의 전달을 위한 사물로 한 정 짓는다. 하지만 책은 낮잠을 자며 베고 자면 베개가 되고, 얼굴위에 올려놓으면 빛 가리개가 되며, 여러 개를 겹쳐서 걸터앉으면 의자가 되고, 심지어 사람에게 던지면 무기가 된다. 이와 같이 이름은 자신이 바라보는 대상의 기능을 한정함으 로 그 대상을 다른 대상들과 분리시킨다. 또한 우리는 아름다운 꽃을 보면서 이름 을 기반으로 한 식물학적 지식을 통한 이해로 그 꽃을 바라볼 뿐 마음의 진정을 담아 꽃을 보지 않는다. 같은 해바라기를 보더라도 어제의 꽃과 오늘의 꽃은 같지 않으며, 우리집 해바라기와 옆집 해바라기는 같지 않다. 하지만 우리는 해바라기라 는 언어적 지식으로 말미암아 모든 해바라기를 해바라기라는 이름에 한정 짓는다. 이는 실질적 봄(見)이 아닌 언어적 봄이며 지식적 봄일 뿐이다. 그러므로 언어를 통한 지식의 분화는 마치 수박을 맛보지 못한 사람이 수박의 맛을 언어를 통해 이 해하고 또 다시 그 이해를 다른 사람에게 언어로 전달하는 것과 같다. 이처럼 언 어를 통한 이해는 실질적 앎이 아니므로 그 것을 설명하기 위해 과거에 비해 더욱 세분화되어간다.

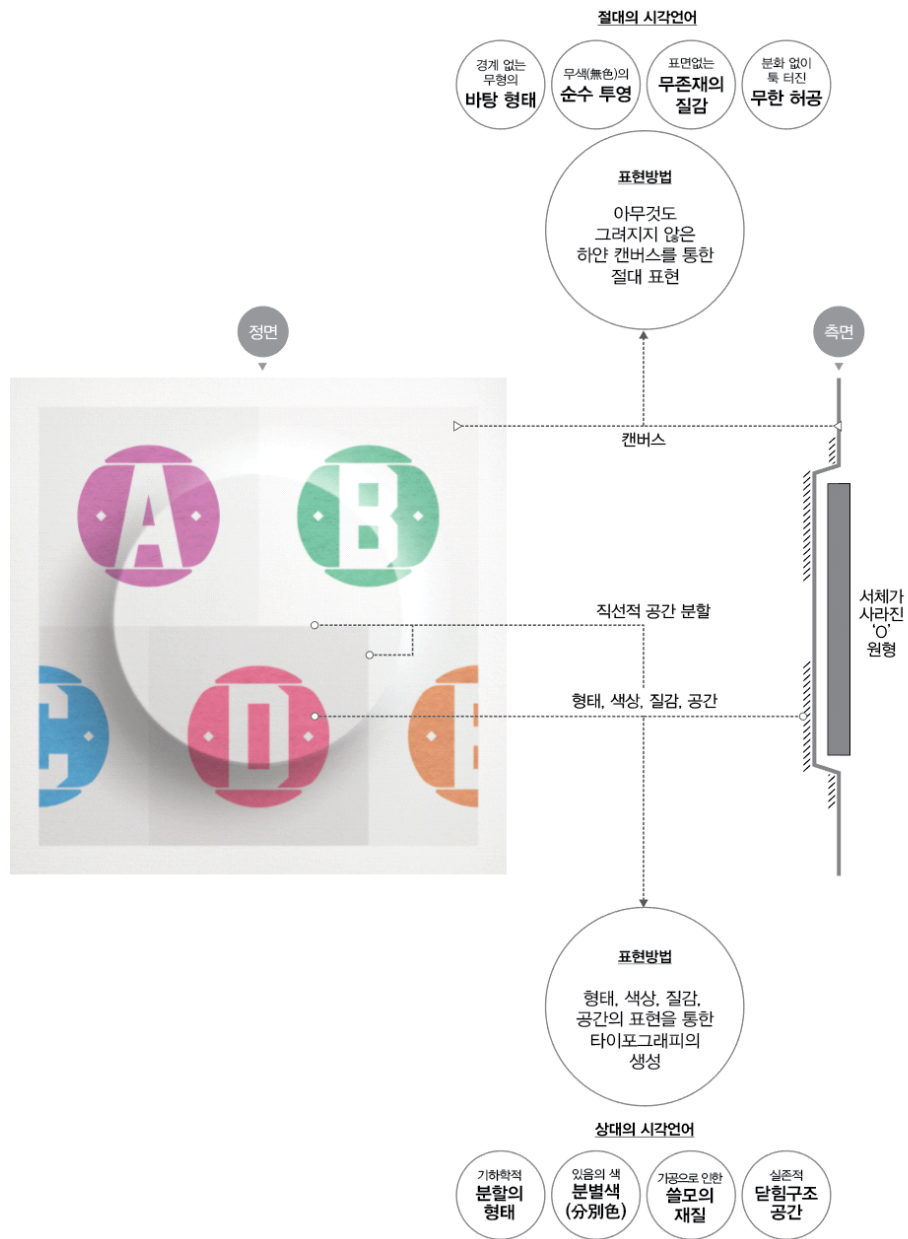
[작품 3] ‘분화’는 이러한 언어의 분화를 통한 상대세계의 표현이다. 우리는 이러 한 상대세계를 살아가면서 자신이 진정 무엇인지에 대한 관심이 없다. 즉 자신은 절대와 상대의 경계에 서 있지만 이미 상대만을 바라보고 있음으로 인해 절대에 대한 아무런 관심을 갖지 않는다. 이러한 이유로 소크라테스는 ‘너 자신을 알라’라

는 표현으로 우리의 이러한 관점에 문제제기를 하였다. 이는 언어를 통해 생성된 거짓 지식에서 벗어나 직관과 체험을 통한 진정한 앎으로 자신을 바라보라는 소크라테스의 진리적 통찰이다.

[작품 3]에서는 앞의 [작품 1, 2]에 나타났던 가운데에 위치한 알파벳 'A'는 앞으로 돌출하다 못해 튀어 나올 것 같은 둥근 테두리의 흔적만 남겨 놓고 캔버스에 더 많은 알파벳으로 분화되어 버렸다. 이는 수많은 상대의 대상들이 존재하는 상대세계에서 '절대'가 가지는 의미와 같다. 본 작품에서 A·B·C·D·E로 표현된 상대적 언어를 통한 산물들의 생성으로 인해 우리는 절대의 가치를 망각하며 상대에 집중한다. 더 예쁜 외모, 더 좋은 옷, 더 좋은 집, 더 많은 돈 등의 상대적 개념을 충족하기 위해 살아갈 뿐 절대라는 말(작품에서 사라진 'A')조차 떠올리지 않는다. 본 작품에서는 온갖 상대의 것들의 난무함을 언어의 분화, 즉 알파벳의 분화로 표현하였다. 다시 말하면 상대는 언어로부터 기인하므로 이 작품의 알파벳은 각각의 상대의 것들이 가지고 있는 이름들의 상징적 표현이다. 그러므로 본 작품에서 커다란 원형 가운데 위치했던 'A'는 사라진 것이 아닌 새로운 상대들로 그 숫자를 늘려 분화되어 표현되었다.

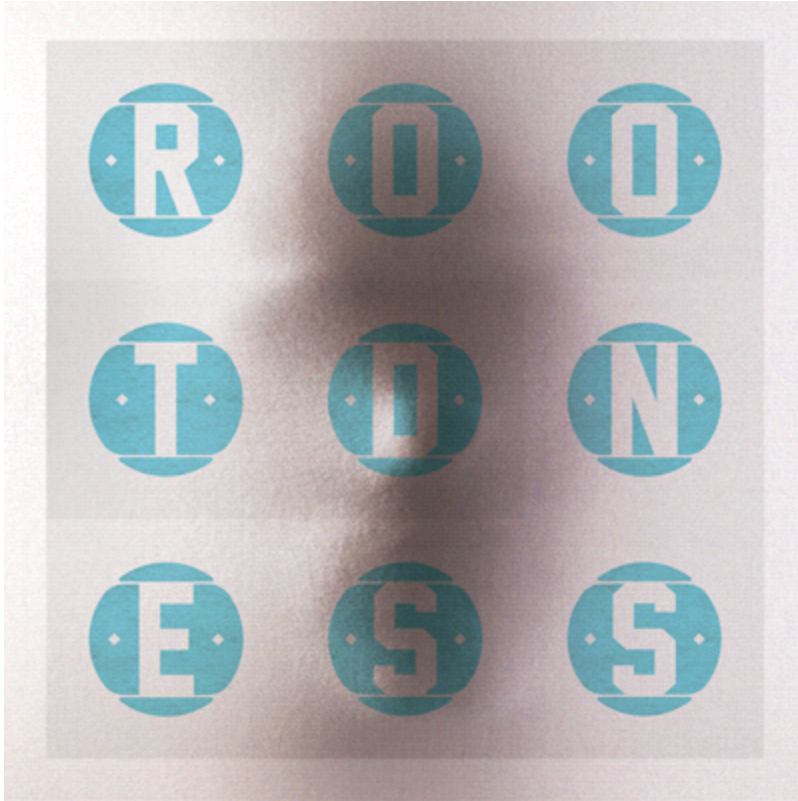
본 작품에서 절대의 표현 즉 모든 사물의 존재를 품고 있는 근원적 공간인 캔버스의 의미는 앞장에서 본 바와 같으며, 또한 상대의 표현인 알파벳에 관한 의미 또한 앞의 작품의 설명과 같다. 하지만 본 작품에서는 알파벳 사이의 음영의 차이를 통한 직각의 닫힘 구조 공간을 형성하고 있어 서로 합쳐지지 않은 상대적 관계를 형성하고 있다. 이는 언어적 상대성으로 인해 서로 반목하며 합쳐지지 않은 사물들의 관계를 뜻한다. 상대의 사물들은 언어라는 일정한 틀 안에 존재하며 또한 독립적으로 존재한다. 따라서 본 작품에서는 이러한 경계의 표현을 위해 상대를 만드는 주체, 즉 사람의 이분법적 사고로부터 말미암은 형태적 소산인 '직선'에서 발전한 '정사각형'의 기하학적 형태를 사용하였고, 뚜렷한 음영의 차이로 인한 면의 분화를 통한 경계를 표현하였으며, 그 후 상대의 표현인 알파벳을 그 안에 가두었다. 그러므로 본 작품에 사용된 경계의 모습은 칼릴 지브란의 '예언자'에서 말하는 절대의 표현, 즉 물방울이 만나면 서로 자연스럽게 합쳐지는 경계와는 사뭇

다르다. 이는 상대의 세계에 존재하는 경계 그리고 만나도 하나가 되지 못하며, 부딪히면 부서지고 튕겨져 나갈 것 같은 반목의 경계에 관한 표현이다.



[그림 86] 작품 [분화]의 시각언어 표현

4) 고착(固着, rootedness)



[작품 4] 고착(固着, rootedness)
600m x 600m, Digital Printing on Canvas, 2018.

사람은 첫 상대(相對), 자아(ego)의 생성 이후 상대세계에 살아가면서 절대를 망각한다. 또한 절대를 망각함으로써 우리가 살아가는 세계가 상대 세계라는 것마저 생각하지 않는다. 어제처럼 오늘도 너무도 당연한 듯이 상대의 것들에 길들여져 있다. 이러한 상대를 만드는 원인은 언어적 사유를 통한 상대성의 생성이다. 본 연구에서는 이러한 과정을 앞의 작품들에서 보았듯이 경계·생성·분화의 과정으로 보았고 본 [작품 4] '고착'은 그러한 과정 후 우리에게 고착된 상대성에 관한 내용의 표현이다.

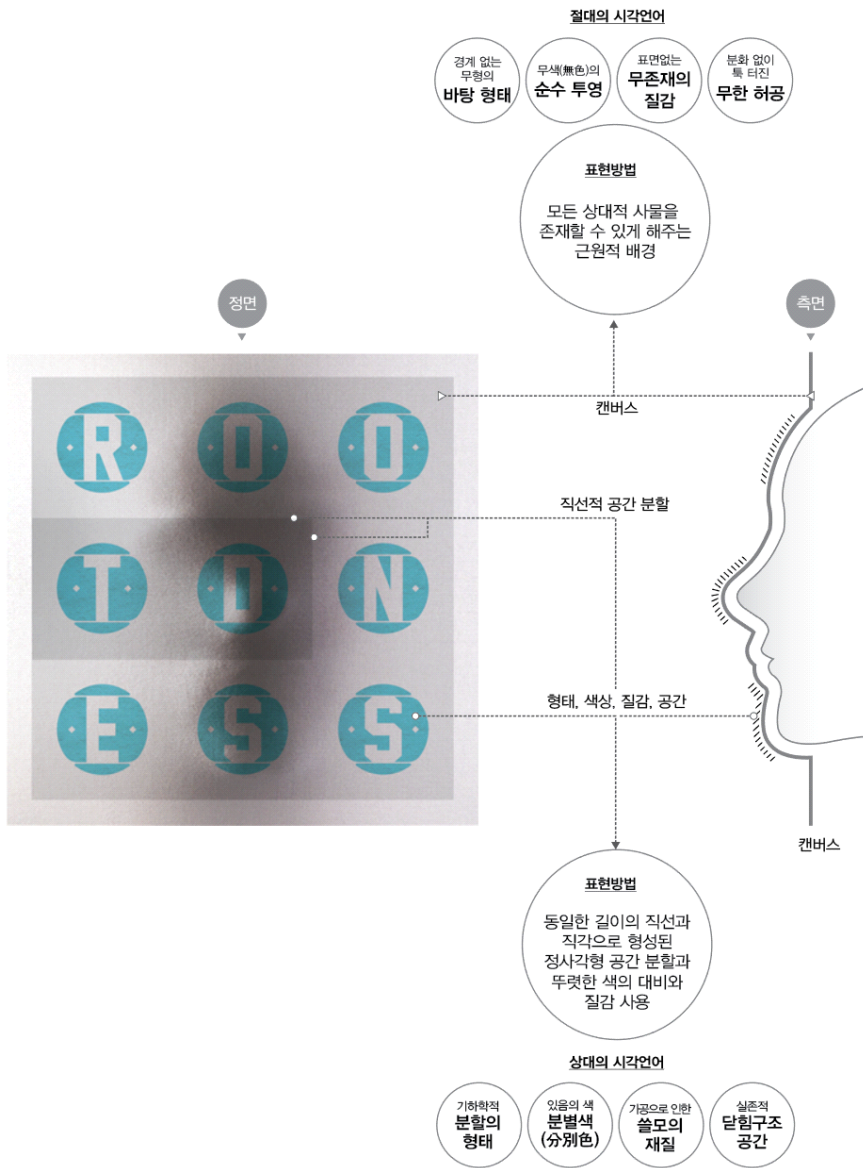
인간은 언어적 동물이다. 즉 인간만이 언어를 사용하므로 언어적 사유를 하는 유일한 존재이다. 그러므로 우리는 현생 인류를 호모 사피엔스(homo sapiens), 즉 이성적인 사고 능력을 지닌 '지혜로운 인간' 이라 한다. 물론 인류학적 입장에서 보았을 때 언어를 사용한 인류가 호모 사피엔스 뿐이라 단정 지을 수는 없으나, 현재 존재하는 유일한 인류 즉 우리만이 언어를 사용하고 사고를 하며 이러한 사고를 다시 언어를 통해 후세에 물려준다. 인간의 언어적 사고는 지식의 축적을 가능하게 하였으며 이로 인해 인류는 지금까지 발전해 왔다. 그러므로 언어는 인류의 역사에서 볼 때 결코 빼 놓을 수 없는 중요한 부분이며 이를 통한 인류의 발전은 필연적인 것으로 보인다.

하지만 이러한 인류의 언어적 사유를 통한 물질적 발전을 절대적 관점에서 보았을 때는 사뭇 다르게 보인다. 노자가 '지식의 영역은 하루하루 쌓아가는 것이고 도의 영역은 하루하루 떨어가는 것'이라 하였듯이 언어를 통한 인류의 지식의 축적은 지식의 영역에 국한될 뿐 절대의 영역이 아니다. 즉 지식과 절대의 영역은 사실 정 반대의 개념으로 지식을 쌓으면 쌓을수록 절대는 더욱 더 많은 분화가 이루어져 더욱 많은 상대를 만들어 낸다. 우리는 100년 전에는 볼 수 없었던 수많은 사물들을 만들었으며 이러한 사물들로 말미암아 더 많은 언어와 생각이 나타났다. 소크라테스는 절대에 대한 사유의 방법으로 이러한 지식의 한계를 인식하고 절대를 생각과 지식으로는 알 수 없으며 또한 언어로는 전할 수 없다 하였다. 무엇보다도 동서양의 고찰에서 공통적으로 찾아지는 것은 절대를 언어를 통한 이분법적 사고로서는 결코 알 수 없는 것이며 오직 생각과 지식을 넘어 존재 한다 하였다.

그러한 관점에서 언어를 바라보면 태어난 후 자연스럽게 언어를 습득하는 인간의 상대성은 우리의 의지와는 상관없이 받아 들여야 할 숙명과도 같은 것으로 보이기에 기독교에서는 이를 '원죄'라 표현하였을지 모른다.

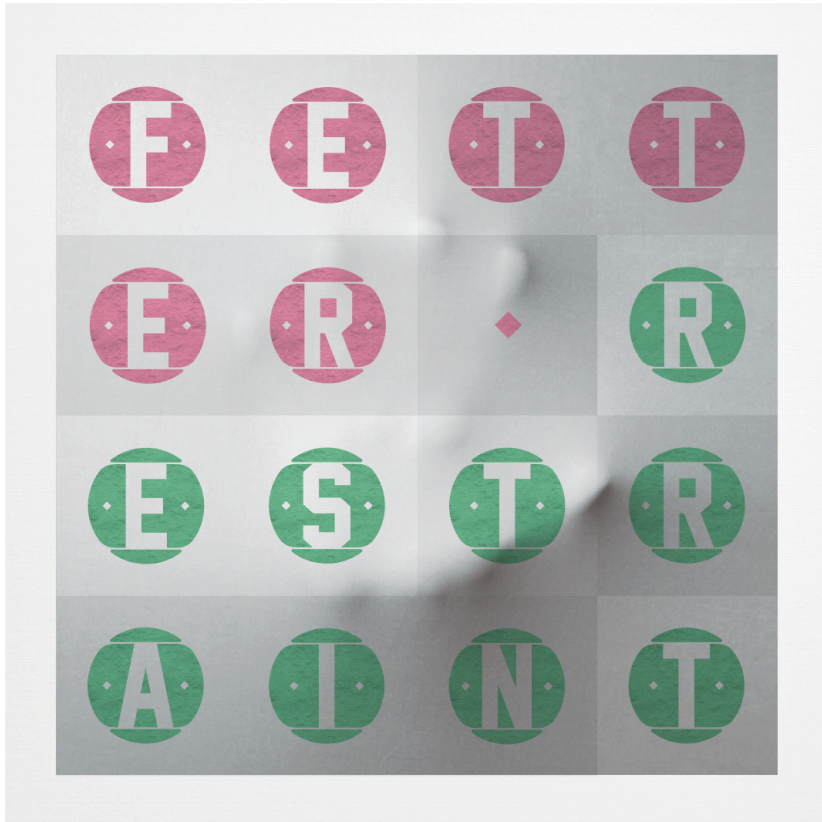
본 [작품 4]에서 구현된 캔버스 뒤에서 밀려 나오려는 사람의 얼굴은 이러한 언어와 인간과의 관계적 표현이다. 언어는 오직 인간만이 가진 전유물이며, 이는 인간의 사회활동을 가능하게 만들었으며 그 안에서의 지식을 공유하며 발전해가게 하였다. 즉 사람의 얼굴에 'rootedness(고착)'이라나는 메시지를 가진 캔버스를 덧씌워 사람 안에 고착되어 분리할 수 없는 언어를 작품으로 구현하였다. 즉 인간은 언어적 동물이며, 언어는 인간 안에 자리를 틀고 고착됨으로 사람은 절대를 망각하고 상대세계 속에서 살아간다. 그러므로 언어의 고착은 상대의 고착이며 인간의 절대성에 대한 상실이다.

본 작품에 표현된 절대와 상대의 시각 언어의 적용을 살펴보면 'ROOTDNESS'라는 단어로 구현된 알파벳의 형상은, 뚜렷한 색의 대비와 질감의 사용, 그리고 기하학적 공간의 분할을 통한 닫힘구조의 형태로 상대의 형태·색상·질감·공간의 시각언어가 적용되어 표현 되었다. 이에 반해 알파벳을 제외한 음영으로 처리된 배경은 캔버스 그 자체의 색과 질감을 거의 그대로 보여주며 절대의 형태·색상·질감·공간의 없음을 표현하고 있다. 본 작품의 절대와 상대의 시각언어 구현의 방법은 [작품 3] '분화'와 그 맥락을 같이하며 그 구체적 내용은 [그림 87]과 같다.



[그림 87] 작품 [고착]의 시각언어 표현

5) 속박(束縛, fetter)



[작품 5] 속박(束縛, fetter)

600m x 600m, Digital Printing on Canvas, 2018.

우리는 상대세계에 속하므로 절대적은 우리와 별개의 것으로 보인다. 그러나 이러한 관점으로 말미암은 상대세계는 오직 사람의 이분법적 사고 속에서만 존재한다. 즉 상대는 실재가 아닌 관념적 소산이다. 그러므로 오직 사람만이 상대세계에서 살고 있는 유일한 존재이며, 그로인해 모든 상대적 대상은 실존한다. 그렇다면 이러한 상대세계에서 살아가는 우리에게 절대적 추구란 어떠한 의미가 있는가? 본 [작품 5]는 이처럼 절대와 상대의 경계에 서서 상대만을 바라보며 절대를 망각하고 살아가는 우리의 실상을 표현한 작품이다.

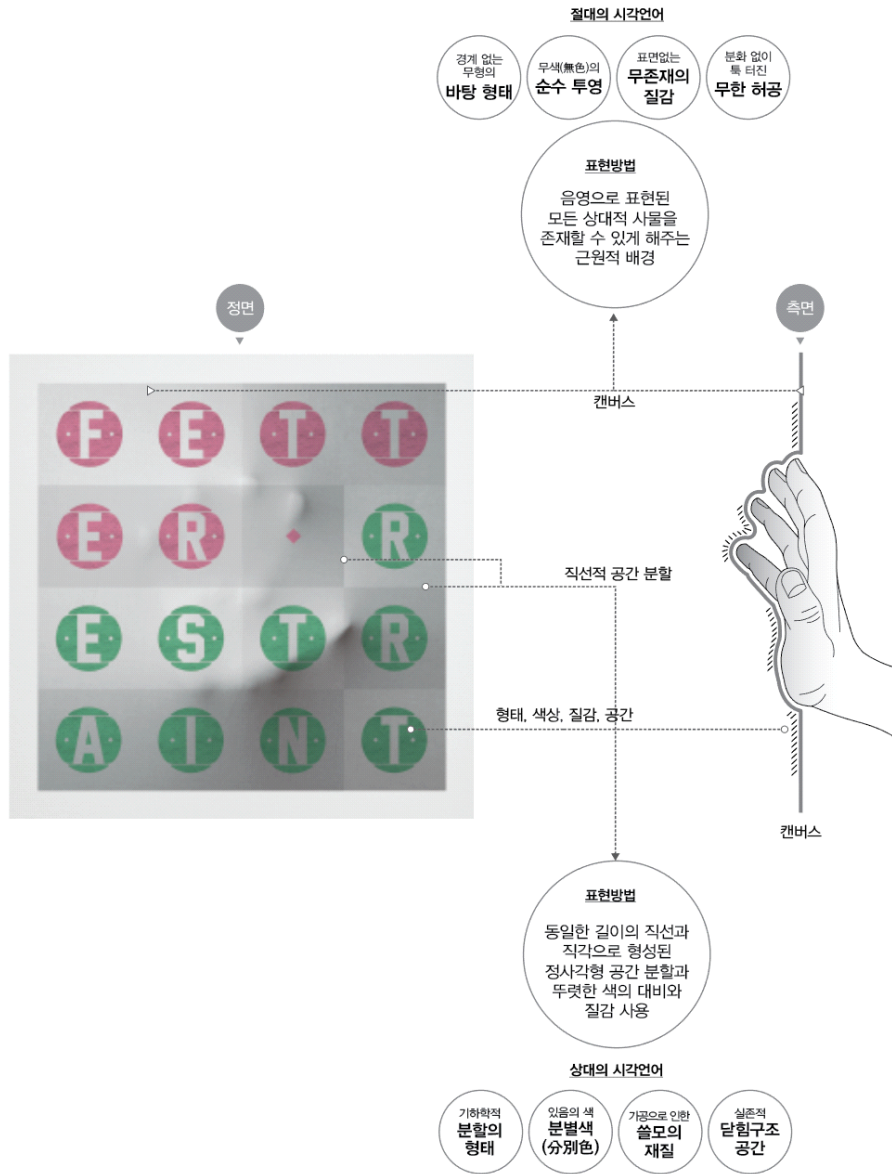
‘나’는 상대의 ‘나’이다. 즉 갓 난 아이에게 형성된 자아(ego)로 말미암아 하나와 분리된 개념적인 ‘나’이다. 이는 우리의 의도와 관계없이 생성되었다. 그 후 ‘나’는 시간이 지남에 따라 수많은 이름들로 이것과 저것을 만들어 내며, 다시 책과 학교 등을 통한 지식의 축적을 통해 셀 수 없는 상대의 소산을 만들어낸다. 하지만 이처럼 상대적 지식을 통한 앎은 참 앎이 아니다. 직접 체험되지 않은 지식은 언어의 전달과 암기에 불과하다. 그러므로 ‘나’는 최초의 상대이자 모든 상대를 생성하게 하는 근원이며, 모든 언어적 거짓 앎의 근원이다.

또한 ‘나’는 우리의 매순간의 결정을 주도한다. 무엇을 먹을지, 무엇을 입을지, 무엇을 살지, 어디로 갈지에 대한 결정을 하며, 이것은 이 모든 결정의 주체인 ‘나’를 위한 것이므로 우리의 인생 전체는 이 ‘나’를 위한 결정의 과정이며 결과이다. 하지만 안타깝게도 ‘나’ 역시 언어를 통해 생성된 상대적 개념이다. 그러므로 언어를 통해 개념화 된 ‘나’ 또한 상대의 소산일 뿐 진정한 ‘나’ 일 수 없다. 결과적으로 우리의 상대적 삶은 ‘진정한 나’가 아닌 ‘상대의 나’ 즉 ‘거짓 나’를 위한 개념적 삶일 뿐이며 진정한 앎이 없는 거짓 지식을 통한 삶이다. 따라서 이러한 실재하지 않는 ‘나’를 실재하는 것으로 착각하고 그것을 위해 다른 존재들 보다 상대적 우위에 서기위해 경쟁하며 살아가는 삶에서의 진정한 의미는 찾아질 수 없다. 이는 거짓을 위한 거짓된 삶일 뿐이다.

본 [작품 5] ‘속박’에서는 최초의 상대 ‘나’로부터 비롯된 수많은 상대와 그 세계 속에 간혀 살아가며 고통스러워하는 인간의 표현이다. 이는 마치 석가가 인생을

‘고통’이라 한 것과 같다. 인간은 고통스러워하면서도 그것이 고통인지조차 모르고 살아간다. 독립되어 실재하지 않는 ‘나’의 실존을 믿고 그것을 위해 살아감으로 상대적 빈곤과 박탈감, 이겨야 한다는 압박감, 또한 ‘나’의 존재로 말미암아 반드시 찾아올 부재의 상황, 즉 죽음의 공포를 맞닥뜨리고 살아간다. 그러므로 불교에서는 고통의 근원인 최초의 상대 ‘나’는 없다(無我)고 하였으며, 도가 에서는 오상아(五常我)라 하여 ‘나’를 죽이라 하여 고통으로부터 벗어나는 방법을 제시하였다. 본 [작품 5]에 나타나는 속박(fetter, restraint)이라는 단어가 써진 캔버스의 밖으로 돌출한 손의 형상은 언어를 통한 상대의 세계에 간혀 벗어나지 못하는 인간의 고통에 대한 표현이다. 즉 언어를 통한 상대의 세계는 인간으로 하여금 벗어나야 하란 이유마저 망각하게 만들어 버려 인간은 하루하루 지식의 축적을 통해 상대적 사유의 범위를 넓혀간다. 또한 인간은 이러한 지식의 축적이 진리로 가는 길이라 생각하여 배우고 학습하여 절대 진리에 도달하려 한다. 따라서 본 작품은 절대적 언어적 사변의 범위를 넘어 존재함으로 지식으로선 도달할 수 없음에 대한 표현이며, 그로 인한 굴레와 속박으로부터 벗어나지 못하는 인간의 모습에 대한 구현이다.

본 작품에 표현된 절대와 상대의 시각 언어의 적용을 살펴보면 ‘FETTER’와 ‘RESTRAINT’라는 단어로 구현된 알파벳의 형상은, 뚜렷한 색의 대비와 질감의 사용 그리고 기하학적 공간의 분할을 통한 단힘구조의 형태로 상대의 형태·색상·질감·공간의 시각언어가 사용되어 표현되었다. 또한 단어와 단어 사이에 음영으로 처리된 직선적 분할의 형태 또한 상대의 형태인 직선적 분할의 형태로 표현되었으며 이는 알파벳 하나하나를 언어를 통한 상대적 산물로 화합하지 못하고 분열된 상대의 표현이다. 본 [작품 5]의 시각언어 구현의 구체적 사항은 [그림 88]과 같다.



[그림 88] 작품 [속박]의 시각언어 표현

6) 전환(轉換, switch)



[작품 6] 전환(轉換, switch)

600m x 600m, Digital Printing on Canvas, 2018.

앞의 [작품 5]에서 보았듯 실재하지 않는 '나'를 실재하는 것으로 착각하고, 그로부터 만들어진 상대적 존재들과 경쟁하며 살아가는 삶에서의 진정한 의미는 찾아질 수 없다. 이는 거것을 위한 거것된 삶일 뿐이며, 따라서 오직 절대를 향한 삶으로의 전환만이 우리의 삶의 진정한 의미가 될 수 있다.

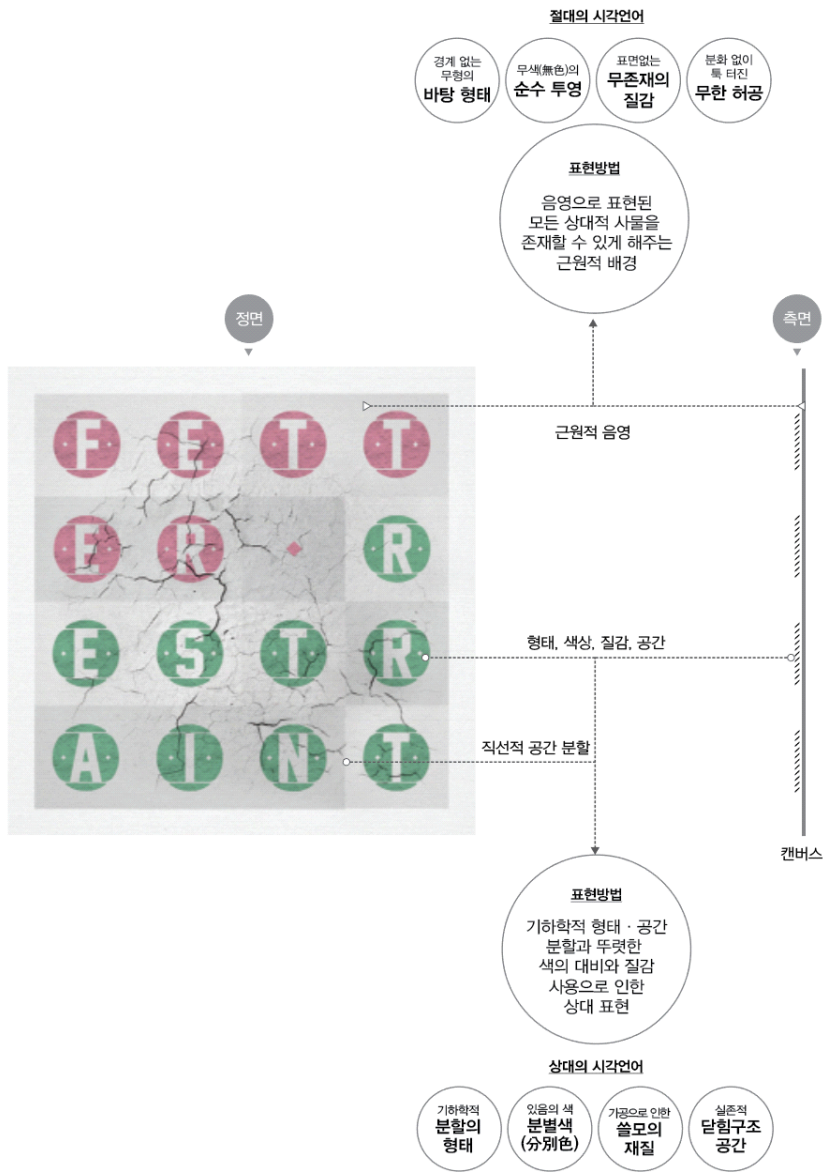
본 [작품 6] '전환'은 [작품 5]에서 언급된 상대의 '나'가 아닌 진정한 '참 나'를 찾기 위한 인식의 전환에 대한 구현이다. 이러한 전환의 방법으로 노자는 무위(無爲)를 이야기 하였다. 이는 언어적 사고가 없는 행위이며, 거것 행위의 주체인 '나'를 배제한 행위이자, 절대적 행위이다. 또 다른 표현을 보면, 소크라테스의 '너 자신을 알라'는 말의 너는 '상대의 너'가 아닌 '절대의 너'이다. 이는 우리가 '나'라고 믿고 있는 자신에 대한 관념의 전환을 말하며, 또한 '절대의 나'에 대한 통찰이다. 그러므로 소크라테스가 '나는 내가 누구인지 모르는 것을 안다'라고 표현한 '무지의 지(知)'는 '개념적 나'의 부정을 통한 '진리의 나 즉 절대적 나'로의 전환을 뜻한다. 본 [작품 5] '전환'은 이러한 상대 세상에 있는 우리의 관점의 전환에 대해 다룬 작품이다. 즉 모든 상대의 것들을 바라봄에 상대의 것으로 바라보지 않고 문자와 언어의 한계 밖에 있는 절대적 존재를 인식하며 그것을 찾기 위한 관점의 전환을 의미한다.

티벳 불교에서는 경전이 든 통(경통, 마니차)을 한 바퀴 돌리면 경전을 한 번 읽는 것과 같다 한다. 경전을 한번 읽는 것은 시간이 오래 걸리며 그것을 이해하는 것은 더더욱 힘든 일이다. 반면 경통을 손에 들고 한 바퀴 돌리는 일은 이해가 필요 없는 단순한 행위이며 시간이 거의 소요되지 않는다. 하지만 경통을 한번 돌리는 것이 경전을 한번 읽는 것과 같다는 말은 경전을 읽는 것은 문자적 이해의 영역이며 이를 통해서만 절대에 다다를 수 없으므로 완벽한 절대적 이해는 일심(一心)으로 경통을 돌리는 행(行)의 영역에 있음을 의미한다. 절대적 언어적 이해는 그 깊이가 아무리 깊다 할지라도 결국 언어적 이해에 그칠 뿐이며, 결국 수행의 영역이 뒤따라야 만 한다는 것이다. 사람은 태어난 후 언어를 습득함과 동시에 상대적 관점으로 세상을 살아간다. 그러므로 어느 순간 절대에 대한 깨달음의 갈구가 있다 할지라도 지금까지의 삶의 탄성에 의한 상대적 시각은 바뀌지 않는다. 이

러한 탄성을 불교에서는 습(習)이라 한다. 그러므로 수행의 목적은 자신의 업(業)으로부터 비롯된 습을 없애고, 절대를 절대로 바로 볼 수 있는 상태에 이르는 것이다.

상대적 언어로서는 실질을 설명할 수 없으므로 실질적 지식을 전달할 수 없다. 이러한 언어를 통한 지식의 한계를 노자는 '학문의 길은 하루하루 쌓아가는 것이며, 도의 길은 하루하루 없애가는 것'이라 하였으며 불교에서는 간화선이나 위빠사나와 같은 깨달음의 수단으로 언어를 넘어선 체험적 방법을 사용하고 있다. 따라서 [작품 6]은 언어적 사유와 지식을 통한 절대를 이해함의 한계적 표현이며, 그러므로 언어의 해체를 통해 진정한 앞 즉 체험을 통한 앞으로의 전환의 표현이다. 마틴 부버는 이러한 행위를 '온 마음을 다한 적극적 동(動)'이라 하였으며 적극적인 동을 통해 수동적인 정(靜)에 이를 수 있다 하였다. 즉 부버의 동은 수행이요, 정은 절대와의 하나 되는 체험이다. 그러므로 [작품 6]은 노자가 말한 도의 길이며 부버의 적극적 동(動)의 표현이다.

본 [작품 6]에서는 이러한 상대의 해체를 문자의 갈라진 형태로 표현해 보았다. 속박(fetter, restraint)이라는 단어가 써져 있는 알파벳이 갈라져 가는 상황을 구현하여 언어의 해체를 통한 관념의 전환에 대해 표현하였다. 절대의 언어적 표현은 언어적 이해에 불과하다. 이는 마치 달을 가리키는 손가락과 같으며 이는 달을 가리키는 수단 일 뿐 목적이 될 수는 없기 때문이다. 그러므로 우리의 인식의 범위 밖의 절대를 체험하기 위해서는 수행의 영역이 있어야 하며 이러한 수행의 결과로 인해 언어를 통한 상대적 영역의 해체가 이루어진다. 본 작품의 시각언어 구현의 구체적 사항은 [그림 89]와 같다.



[그림 89] 작품 [전환]의 시각언어 표현

7) 회귀(回歸, recurrence)



[작품 7] 회귀(回歸, recurrence)

600m x 600m, Digital Printing on Canvas, 2018.

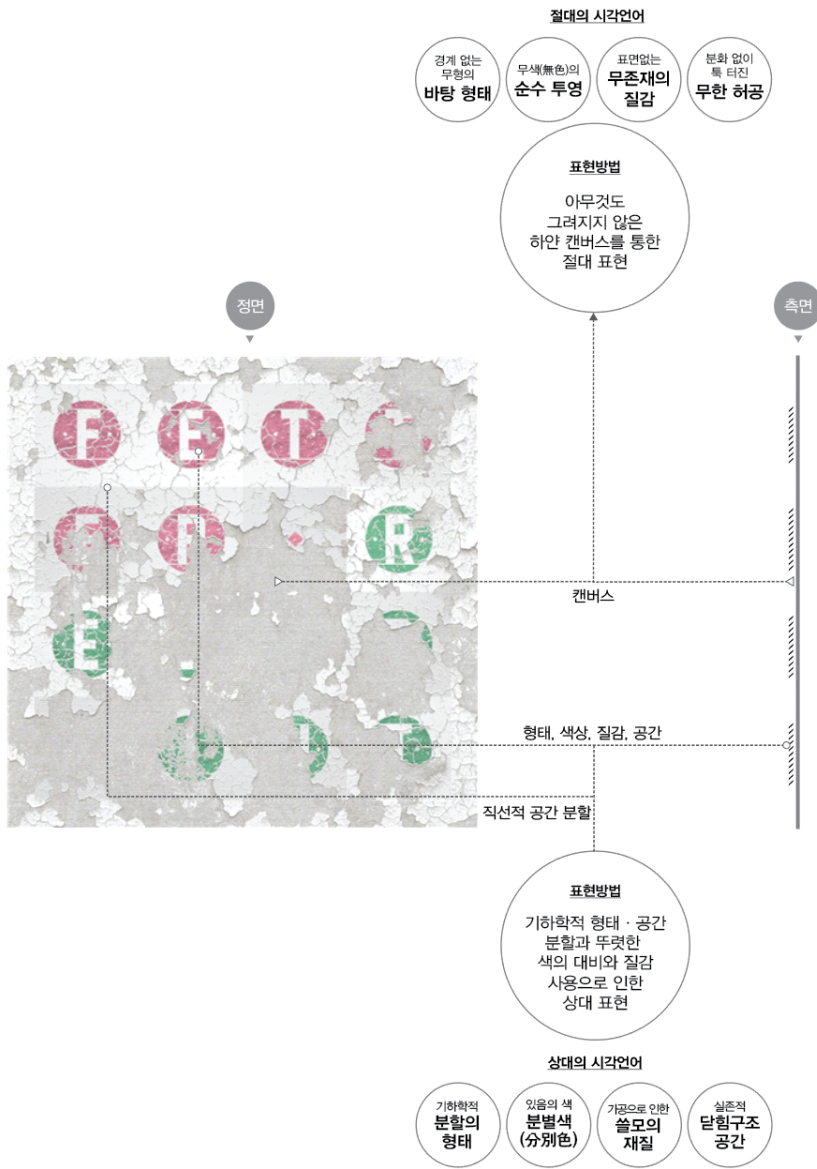
우리는 근원적 외로움을 가지고 있다. 그러므로 혼자 떨어져 살 수 없고, 친구·연인·배후자·자식 등을 필요로 하며, 그들과 만나 시간을 보냄으로 자신의 외로움을 달래고자 한다. 또한 혼자 있을 때 우리는 이러한 외로움을 잊기 위해 가만히 있지 못하며, 책을 읽거나, TV를 보며, 또는 컴퓨터 게임 등에 집중한다. 하지만 이는 일시적인 외로움을 달래는 방법일 뿐, 외로움을 없애는 근본적 해결책은 되지 못한다. 그럼 이러한 외로움은 왜 생기는 것일까? 사실 사람의 외로움은 다른 사람으로부터 채워질 수 없다. 이러한 사람들 간의 관계는 서로 분리되어 있음으로 인한 생각의 분리요, 감정의 분리이자, 실존적 분리에 기인한 관계이다. 사실 우리는 최초의 상대인 '나'조차 이해하지 못하므로, 나 아닌 다른 상대의 것들을 결코 이해할 수 없다. 즉 이해의 주체와 객체 모두 상대적 소산이므로 그 관계 속에서는 진정한 앎이란 없다. 또한 이러한 상대적 주체와 객체는 서로 간에 언어를 통한 이해를 구한다. 즉 대화를 통한 각자의 지식으로 상대를 이해하려 하고 때론 이해하였다고 생각한다. 하지만 이러한 관계는 언어라는 상대적 소산을 통한 언어의 전달일 뿐 진정한 이해가 아니다. 따라서 이러한 상호간의 진정한 이해가 결여된 상대적 관계의 사람들은 서로 분리되어 존재하므로 홀로 태어나며, 홀로 고통 받으며, 홀로 죽어간다. 그 누구도 나의 아픔을 이해할 수 없다. 이는 스스로를 독립된 존재로 보기 때문에 발생하는 관점(觀點)적 오류이다. 만일 우리가 분리되지 않은 존재이며 모두가 하나인 절대라면 나의 고통은 너의 고통이고 모두의 고통이며, 나의 행복 또한 이와 같다. 즉 외로움은 서로간의 분리로부터 발생하는 산물이며, 분리되지 않음만이 근원적 외로움의 해결책이다.

사실 우리는 절대라는 개념에조차 쉽게 관심을 가지지 않는다. 그러나 우리는 우리가 인식하지 못하는 사이에 이미 근원을 찾아다닌다. 친구·연인·배후자 등을 만남은 이러한 근원적 외로움의 해결을 위한 해매임이며, 책을 읽거나, 영화를 보고, 컴퓨터 게임을 하는 것 또한 이와 마찬가지로이다. 하지만 이러한 상대적 소산을 통한 외로움의 해결은 결코 영원할 수 없으며, 우리의 이러한 해매임은 결국 절대로의 회귀로 끝이 난다. 칼릴 지브란은 「예언자」에서 이것을 '물방울과 바다의 만남'으로 표현하여, 한 방울의 물방울이 시내와 강을 쉬지 않고 달려 다다르는 장소, 바다만이 물방울에게 진정한 평화와 자유를 줄 수 있다고 하였다.

본 [작품 기]은 상대성의 소멸을 통한 절대로 회귀를 표현하였다. 회귀의 과정은 앞의 작품들에서 보았던 경계 - 생성 - 분화 - 고착 - 속박 - 전환의 단계를 거쳐 이루어진다. 즉 이러한 모든 과정이 있어야 결국 회귀가 완성되므로, 따라서 이를 통한 일련의 과정들은 하나로 묶어져 전체를 완성한다. 이러한 단편적인 과정을 본 연구에서는 총 7단계로 나누었지만, 사실 우리의 삶 자체는 이보다 더 많은 무수한 과정들이 만들어 낸 현상이다. 즉 이러한 모든 현상들은 사실 절대 그 자체이지만, 이것을 바라보는 상대적 시각으로 말미암아 이것을 독립된 현상, 즉 나에게 나타나는 현상이며, 나 외의 다른 이에게 나타나는 현상으로 인식한다. 그러므로 [작품 1~7]에서 보이는 일련의 과정은 분리하여 보면 상대적 표현이나, 전체를 하나로 보면 상대를 통한 절대의 표현이다. 다른 말로 표현하여 보면 상대는 이러한 절대의 순환 과정에서 나타나는 현상이므로 결국 본 연구의 하나하나의 작품들은 영원한 절대의 상대적 표현일 뿐 실제로는 절대 그 자체에 대한 표현이다.

본 [작품 기]을 살펴보면, 언어를 통한 상대의 속박(fetter, restraint)의 문자적 표현이 캔버스에서 갈라지고 떨어져, 원래 있던 문자가 무엇이었는데 조차 알아보기 힘들어 졌다. 이는 문자의 해체를 뜻하며 이로 인해 모든 시각적 표현 수단의 근원이었던 하얀 캔버스가 다시 나타나고 있다. 즉 생성으로부터 시작되었던 상대가 언어적 사고의 해체로 말미암아 사라져가며 이러한 상대성으로 덧씌워져 있었던 '없음'의 형태·색상·질감·공간이 다시 그 모습을 드러내고 있다.

이에 대한 절대와 상대의 시각 언어의 적용을 살펴보면 본 작품에서 표현된 갈라진 덧칠 아래 다시 나타난 아무것도 그려지지 않은 캔버스는 절대에 대한 표현으로 절대의 형태·색상·질감·공간의 시각언어를 표현한 것이며, 그 위에서 갈라지고 떨어져 가는 문자와 배경의 형상은 아직 상대의 형태·색상·질감·공간의 시각언어를 표현하고 있다. 이러한 본 작품의 시각언어 구현의 구체적 사항은 [그림 90]과 같다.



[그림 90] 작품 [회귀]의 시각언어 표현

V. 결론

1. 연구의 결론

본 연구는 관념적 사유에 따른 타이포그래피의 시각적 구현을 위한 연구로서, 절대와 상대의 개념을 해석한 후 타이포그래피 시각화 언어를 도출하고 이를 기저로 타이포그래피 서체와 작품을 구현하였다. 본 연구의 연구방법으로는 문헌조사 및 선행연구의 이론적 고찰을 통한 논리적 논증을 사용하였으며, 도출된 인문학적 시각화 언어를 타이포그래피 작품으로 구현함으로써 타이포그래피의 새로운 가능성을 검증하였다. 이에 구체적인 연구결과는 다음과 같다.

첫째, 본 연구에서는 절대·상대와 상대의 인문학적 사유에 따른 타이포그래피의 시각화를 위해 동·서양의 인문학에서의 절대와 상대의 해석을 이론적으로 고찰하였다. 먼저 절대와 상대의 해석을 위해 동양을 대표하는 사상 중 도가(道家)와 불교 그리고 인도의 힌두사상을 통해 절대와 상대의 개념을 문헌과 선행연구를 통해 정리하였다. 서양 인문학에서의 절대와 상대는 그리스 철학의 소크라테스, 실존주의의 마르틴 부버, 기독교의 폴 틸리히 등의 사상가들의 이론을 고찰한 후, 이를 종합하여 동·서양을 막나한 절대와 상대의 개념을 도출하였다. 고찰 결과 동·서양에서 논의 되어진 절대와 상대는 시대와 문화·언어적 배경에 따라 다른 이름으로 표현되고 있으나, 그 내용은 많은 부분 일치하는 것으로 나타났다. 특히 절대는 분화되지 않은 완전함이며, 직관적이고 체험적이지 초월적이고 순리에 맞게 조화하는 특성이 있었다. 또한 상대는 언어를 통해 생성되는 이분법적 사고의 소산이자 절대와 분화되어진 비인격적이고 비순리적인 것으로 나타났다. 이를 바탕으로 본 연구에서는 절대와 상대의 특성을 재정의 하였다. 먼저 절대의 특성을 비언어적 직관성(非言語的 直觀性), 초월적 영원성(超越的 永遠性), 근원적 본질성(根源的 本質性), 비분화적 완전성(非分化的 完全性), 순리적 조화성(順理的 調和性)으로 재정의하였다. 또한 상대의 특성을 언어의 사유성(言語的 思惟性), 현상적 실존성(現象的 實存性), 이분법적 분리성(二分法的 分離性), 개체적 자아성(個體的 自我性), 비조화적 상충성(非調和的 相沖性)으로 재정의 하였다.

둘째, 타이포그래피의 개념 정립을 위해 시대에 따른 타이포그래피의 변화와 정의에 대해 고찰하였다. 타이포그래피의 시지각(視知覺) 인지에 따른 시대적 표현 양상으로 ①판·가독적 정보전달을 위한 텍스트, ②심미적 형태변형을 통한 유희적 표현, ③소재의 다양화를 통한 융복합적 표현의 타이포그래피를 디자인적인 예시와 선행연구를 통해 고찰하였다. 또한 타이포그래피의 사유적 표현의 정의를 알아보기 위해 스테판 사그마이스터·데이비드 카슨·바바라 크루거·제우스·오이겐 곰링어의 작품들을 통해 현대 타이포그래피의 사유적 표현 사례를 알아보았고, 현대 타이포그래피의 사유적 특성으로 사상적 은유·융복합적 표현·공감각적 인식 등 다양한 표현 방법의 존재에 대해 알아보았다. 그 결과 타이포그래피의 표현 방법이 더 이상 평면에 그치지 않고 공간을 활용한 입체적 표현은 물론 빛과 음영, 시간에 따른 변화, 장소의 자유로운 선택 등 여타의 다른 시각 예술과 크게 다르지 않다는 것을 확인 하였다. 이를 근거로 인문학적 사유의 표현 수단으로서의 타이포그래피의 긍정적 가능성을 통한 본 연구의 타당성을 확보하였다. 또한 타이포그래피의 시각조형요소를 이론적 고찰을 바탕으로 형태·질감·색상·공간으로 도출하였다. 도출된 시각 조형요소는 절대와 상대의 인문학적 사유의 타이포그래피 작품구현을 위한 세부항목으로 사용되었다.

셋째, 재(再)정의한 절대와 상대의 속성 다섯 가지씩에 각각 형태·색상·질감·공간의 타이포그래피의 시각 조형요소를 투영한 공감각적 사유를 통해 절대와 상대의 시각언어를 도출 하였다. 이에 절대는 형태·색상·질감·공간의 ‘있음’으로 인한 상대적 개념의 생성이라는 오류를 범하지 않기 위해 ‘없음’ 즉 무형·무색·무질감·무분화의 절대적 성격을 표현한 ①경계 없는 무형의 바탕 형태, ②무색(無色)의 순수 투영, ③표면 없는 무(無)존재의 질감, ④분화 없이 툭 터진 무한 허공으로 도출 하였다. 상대는 반대로 ‘있음·존재·실존’과 같은 상대적 개념의 표현으로 ①직선적 분할의 형태, ②있음의 색 분별색(分別色), ③존재에 따른 유용의 질감, ④실존적 닫힘 구조 공간이라 도출하였다.

마지막으로, 도출된 절대와 상대의 시각언어를 타이포그래피를 통해 구현하였다.

세부적 작품구현 방법은 먼저 절대와 상대의 시각 언어를 기반으로 한 서체를 개발한 후, 절대와 상대의 분화 및 회귀 과정인 경계 - 생성 - 분화 - 고착 - 속박 - 전환 - 회귀의 일곱 단계에 따른 타이포그래피 작품을 단계적으로 구현하였다.

본 연구에서의 절대에 대한 탐구는 여타의 다른 학문과 같이 어떠한 특수한 영역의 원리를 탐구하는 것이 아닌 전체적이고 보편적 지식의 탐구이다. 분화되지 않은 일체의 존재, 궁극적 실체에 대한 사유, 즉 형이상학적 사유이다. 본 연구에서는 동양과 서양의 문헌을 통해 절대를 상대로 분화하는 주요 요인을 ‘언어’로 도출 하였으며, 언어의 생성으로 인한 절대의 분화 즉 상대의 생성과, 이로부터 이루어지는 상대의 고착과 속박, 이를 벗어나기 위한 전환과 절대로의 회귀를 담은 작품을 구현하였다. 이는 절대의 타이포그래피를 활용한 은유적 방법으로서 언어를 통한 추상적 개념의 전달이 아닌 직관적 실재의 전달이다. 즉 절대라는 언어적 표현의 한계성을 가진 명제를 언어를 통하지 않은 시각적 직관을 통한 방법으로 전달해 보고자 함이다. 이는 예술 작품을 통한 절대의 상징적인 표현이며 언어가 아닌 직관에 의지하는 표현 방법이다.

다른 시각 예술과 같이 점·선·면을 기반으로 한 형태나 공간의 배열 그리고 질감을 수반하는 타이포그래피는 그 표현 방법 또한 더 이상 2차원에 국한되지 않으며 현재 실험적 타이포그래피라는 명목 하에 단편적인 작가의 사유를 표현하는 도구로서 사용되고 있다. 하지만 인문학적 사유를 기반으로 하는 작가의 질적 사유의 표현 수단으로서의 타이포그래피의 활용도는 전통적 시각예술 매체들에 비해 상대적으로 미비한 실정이다. 이는 아직까지 타이포그래피의 활용 가치를 상업적 디자인의 영역에 국한시킴으로, 마치 디자이너들만 사용하는 한정적 표현 수단으로 여기고 있는 결과라 사료된다. 따라서 본 연구에서는 이러한 타이포그래피의 사용 범위의 한계를 인식하고, 타이포그래피의 인문학적 사유의 표현 수단으로서의 가능성을 절대와 상대라는 철학의 가장 핵심적 명제를 시각적으로 표현해 봄으로서 가늠해보고자 하였다. 그 결과 타이포그래피는 여타의 다른 시각 예술작품과 마찬가지로 형태·색상·질감·공간의 표현이 가능한 동시에, 각 시각 조형요소에 사유적 의미부여가 가능하였다. 나아가 가장 효과

적인 의미전달 수단으로서 문자가 가지는 특성을 통해 직·간접적 의미를 부여함으로 사유의 표현을 위한 시각 표현수단으로서 중요한 가치가 있다고 판단된다. 더불어 시대의 변화에 따라 시각예술 전반에 사상의 전개 수단으로서 매체 사용의 한계가 모호해지고 각 분야의 틀이 깨어지는 현대 미술계에서 타이포그래피의 활용 가능성은 작가의 사상을 표현하는 수단으로 무한하다고 사료된다.

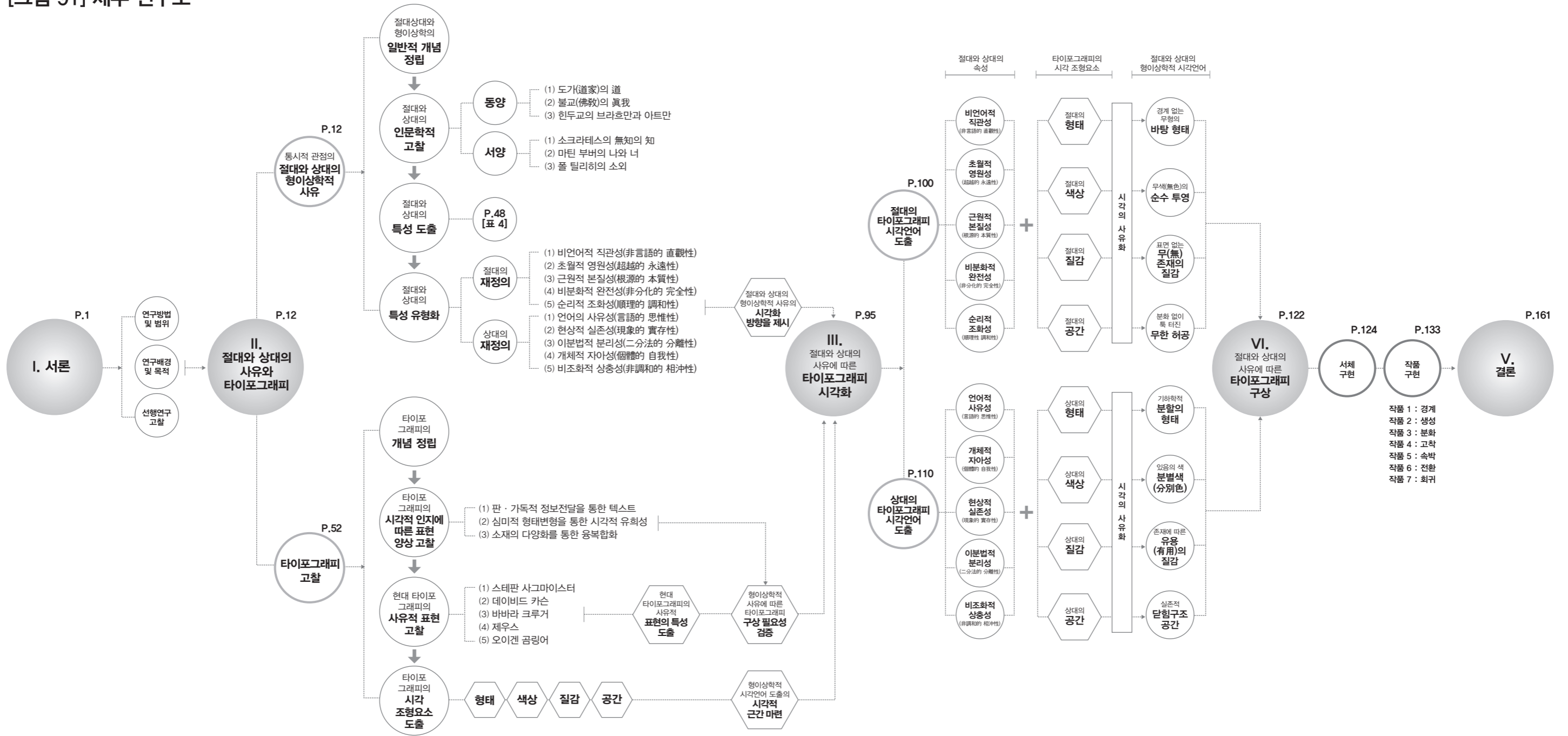
2. 기대효과 및 시사점

전통적으로 타이포그래피의 활용 분야가 시각디자인 분야에 한정되어 있었으며, 따라서 그 기능이 디자이너들의 상업적 표현 수단으로 사용됨이 주를 이루고 있었으므로 사유의 표현 도구로서 타이포그래피의 사용의 예는 지금까지 쉽게 찾아보기 힘들었다. 하지만 표현방법에 따른 각 예술분야의 한계가 모호해지고 있는 현대 예술계의 현실에서, 타이포그래피는 디자인적 활용을 넘어 사유적 표현의 도구로서 활용 가치가 높다 판단되며, 본 연구는 그 가능성의 실재를 파악하기 위한 일환으로 연구되었다.

예술 활동의 생명력은 작가의 사상적 배경에 있다. 철학자는 사상을 말과 글로 표현한 반면 예술가는 자신의 사상을 작품으로 표현한다. 또한 언어의 표현에 그치는 질적 사유의 결과를 예술은 우리의 직관을 일깨워 존재의 실재를 직접 보고 느낄 수 있게 해준다. 이는 표면적 언어로 이루어진 인문학적 사유의 실천적 표현이며 또한 철학·종교·과학 등의 근원적 질문에 대한 해결 방안의 제시가 될 수 있다. 따라서 본 연구의 절대와 상대의 인문학적 사유의 타이포그래피 표현은 형태·색상·질감·공간을 통한 본질적 사유의 시각적 표출인과 동시에, 사유 없이 심미성에 치우친 여러 현대 예술의 공허함에 대한 성찰이다.

마지막으로 본 연구가 디자이너들의 한정적 표현 수단으로 사용되고 있는 타이포그래피의 표현 영역을 확장하는데 기여하기를 바라며, 절대와 상대라는 명제의 고찰을 통한 시각화의 과정과 그 결과는 심미적인 가치보다 심도 있는 질적 사유가 기반이 되는 작품을 추구하는 많은 미술인들의 연구에 하나의 좋은 예로 자리할 수 있기를 희망한다. 또한 많은 예술가들이 자신의 사상을 전개하는 수단으로서 타이포그래피의 가능성을 인지하고 사용하여 자신의 사상의 표현의 범위를 넓힐 수 있기는 계기가 되기를 바라며 본 연구의 결론을 맺는다.

[그림 91] 세부 연구도



【참고문헌】

1. 정기간행물

- 강규범, 조세환. “도시 가로시설물의 조형 요소와 선호도 간의 상관성 분석.” **한국조경학회지** 42.4 (2014): 10-20. 인쇄저널.
- 고다옥. “시각적 조형요소에 의한 디지털 캐릭터의 표현연구.” **속명디자인학 연구** 6 (2003): 6-33. 인쇄저널.
- 김정일, 권성문. “반야심경의 공사상 연구.” **한국동서정신과학회지** 3.1 (2000): 26-46. 인쇄저널.
- 김귀룡. “소크라테스와 데리다 -무지를 자각한 삶과 해체된 삶.” **동서철학연구** 77 (2015): 293-319. 인쇄저널.
- 김영수. “그림책의 조형적 구성요소로서 타이포그래피 연구: 마이라 칼만(Maira Kalman)의 작품을 중심으로.” **한국일러스트학회** 16.1 (2013): 35-40. 인쇄저널.
- 강명희. “대승기신론에 나타난 생각[念]과 깨달음[覺]의 관계성.” **佛敎學報** 57 (2011): 63-85. 인쇄저널.
- 김선희. “앞에 이르는 길로서 산파법, 변증법, 아이러니 -소크라테스, 낭만주의, 헤겔, 키에르케고어를 중심으로.” **동서철학연구** 0.47 (2008). 235-256. 인쇄저널.
- 김성훈, 권동은. “스마트폰의 시각커뮤니케이션 디자인을 위한 아이콘 조형요소 연구.” **디지털디자인학연구** 31 (2011). 291-300. 인쇄저널.
- 김진용. “마틴 부버의 커뮤니케이션철학 ‘실체론’을 넘어 ‘관계론’으로.” **커뮤니케이션학연구** 24.1 (2016): 61-81. 인쇄저널.
- 김현희. “20세기 이후의 실험적 타이포그래피의 흐름과 유형.” **기초조형학회연구** 16.5 (2015): 217-230. 인쇄저널.
- 김형수. “쿠사누스의 ‘아는 무지’(docta ignorantia): 대립의 합치와 통일성에 대한 인식 추구.” **神學展望** -174 (2011): 113-141. 인쇄저널.
- 박태원. “간화선 화두간병론(話頭揀病論)과 화두 의심의 의미.” **불교학연구** 27 (2011): 155-211. 인쇄저널.
- 신준식. “막스 베버의 힌두교론에 관한 연구.” **社會科學研究** 8.2 (2000): 387-428. 인쇄저널.
- 안희진. “소식시론(蘇軾詩論)의 "오상이(吾喪我)"를 논(論)함.” **중국학보** 67 (2013): 51-71. 인쇄저널.
- 이경희. “기초디자인에 있어서 이미지의 상관적 조형요소를 이용한 이미지 크리에이팅.” **기초조형학연구** 5.2 (2007): 75-86. 인쇄저널.
- 이상욱. “도교(道敎)의 철학적 이해 -도가에서 도교로의 전형(轉形)에 대한 시론.” **인문과학연구** -10 (2005): 103-116. 인쇄저널.
- 이순연. 노자(老子)의 "상선약수(上善若水)" 사상에서 얻은 삶의 지혜(智慧).” **인문과학연구** 16 (2011): 37-62. 인쇄저널.
- 이진용. “소철(蘇轍)의 노자(老子) ‘도(道)’ 개념의 이해 - 『노자해(老子解)』 1장의 주석을 중심으로.-” **한국 철학논집** 0.44 (2015): 89-111. 인쇄저널.
- 이지형. “간화선에서의 화두와 메타프락시스에서의 상징의 비교 연구.” **道德敎育研究** 30.3 (2018): 85-104. 인쇄저널.
- 이현아. “시각체제의 특정 속성과 조형요소의 관계 연구.” **造形敎育** 31 (2008): 219-256. 인쇄저널.
- 임근동. “베다(Veda)와 우파니샤드(Upaniṣad)의 상호관련성 연구.” **印度研究** 15.2 (2010): 139-164. 인쇄저널.
- 임형모. “화이트헤드와 폴 틸리히의 신이해.” **화이트헤드 연구** 32 (2016): 7-43. 인쇄저널.
- 임형모. “폴 틸리히의 존재론적 관점에서 본 ‘새로운 존재’의 진리가능성.” **한국조직신학논총** 0.34 (2012): 245-276. 인쇄저널.

- 전동진. “진리의 상대적 절대성 - 의미 부재의 시대 극복과 간세계적 대화의 가능성에 대한 일고.” **철학윤리교육연구 2 (1996): 33-52.** 인쇄저널.
- 정 룬. “절대와 상대의 회통성에 관하여: 장자철학의 도와 물의 경우를 중심으로” **동서철학연구 16.1 (1998): 101-114.** 인쇄저널.
- 정승석. “영혼에 관한 인도 철학의 세 가지 관점.” **가톨릭 신학과 사상 -67 (2011): 164-196.** 인쇄저널.
- 정필모. “커뮤니케이션 관점에서 본 노장사상(老莊思想)의 인식론과 언어관.” **언론과학연구 12.1 (2012): 130-154.** 인쇄저널.
- 정성민. “틸리히 신학에 있어서의 소외 문제와 그 해결.” **한국기독교신학논총 34.1 (2016): 241-268.** 인쇄저널.
- 정유경, 신재욱. “현대 실험타이포그래피의 시각적 유기화에 관한 연구.” **정보디자인학연구 21 (2013): 231-240.** 인쇄저널
- 조해정. “소크라테스의 ‘무지의 역설’과 나가르주나의 중관(中觀).” **哲學論叢 71 (2013): 451-479.** 인쇄저널.
- 주경입, 박태욱, 최명식. “조형요소의 시각적 인지 특성에 관한 연구.” **기초조형학연구 14.5 (2013): 573-583.** 인쇄저널
- 최인식. “노자의 도와 틸리히의 존재신론.” **종교연구 8 (1992): 166-209.** 인쇄저널.
- 채미라. “폴 틸리히의 죄론과 은총론에 대한 여성신학적 고찰.” **한국여신학자협의회, -31 (1997): 60-69.** 인쇄저널
- 탁형수. “시각적 의사소통을 위한 조형언어의 지도 방안 탐색.초등학교 5학년을 중심으로.” **美術教育論叢, 25.3 (2011): 147-180.** 인쇄저널.
- 한자경. “‘절대의 마음’에 대한 동서사유의 비교.” **불교학연구 30 (2011): 569-604.** 인쇄저널.
- 홍찬석, 최승희. “소셜 네트워크 시대 효과적인 시각 커뮤니케이션을 위한 카드뉴스 콘텐츠 디자인 레이어아웃에 관한 연구.” **기초조형학연구, 19.5 (2018): 727-738.** 인쇄저널.

2. 학위논문

- 김병조. **타이포그래피 공간의 구조.** 박사학위 논문. 홍익대학교, 2012. 인쇄본.
- 김선미. **타이포그래피를 활용한 시각 표현연구: 해체적 표현을 바탕으로.** 석사학위논문. 이화여자대학교, 2008. 인쇄본.
- 김연희. **John Dewey의 질적 사유와 예술교육.** 박사학위논문. 홍익대학교, 2008. 인쇄본.
- 김정근. **無我와 아트만(atman)에 관한 研究.** 박사학위 논문. 동국대학교, 2009. 인쇄본.
- 박태욱. **공공환경에 있어서 조형요소의 시각적 인지특성에 관한 연구.** 박사학위 논문. 경희대학교, 2012. 인쇄본.
- 박한수. **타이포그래피의 의미와 영역에 관한 연구.** 박사학위 논문. 홍익대학교, 2001. 인쇄본.
- 오동준. **아이트래킹을 활용한 조형요소의 주목 효과와 시선 변화의 연관성.** 박사학위 논문. 단국대학교, 2015. 인쇄본.
- 이진아. **김기림 시의 시각화 실험: 구체시와 북디자인 기법을 활용하여.** 석사학위논문. 홍익대학교, 2018. 인쇄본.
- 이진욱. **실내가구 디자인의 시각적 조형요소와 소비자 감성과의 관계.** 박사학위 논문. 서남대학교, 2014. 인쇄본.
- 장지연. **마틴 부버의 ‘대화적 관계의 교육’ 연구.** 박사학위논문. 중앙대학교, 2002. 인쇄본.
- 정이숙. **현대 그래픽디자인 하이브리드 상태의 고찰.** 박사학위논문. 부경대학교, 2014. 인쇄본.
- 정선아. **관계의 상실로 인한 비존재성의 문제: 부버의 인격체론과 셰익스피어(Shakespeare)의 「리어왕」(King Lear).** 박사학위논문. 서울대학교, 2017. 인쇄본.
- 조인형. **스팀펄크의 기계적 미학 분석을 통한 타이포그래피 연구.** 석사학위논문. 건국대학교, 2017. 인쇄본.

3. 단행본

● 국내문헌

- 권상구. **시각디자인의 기초**. 서울: 미진사, 1999. 인쇄도서.
- 그리스도교대사전 편찬위원회. **그리스도교대사전**. 서울: 대한기독교서회, 1975. 인쇄도서.
- 김경희. **계슈탈트 심리학**. 서울: 학지사, 2000. 인쇄도서.
- 김동빈. **인쇄 광고 타이포그래피**. 서울: 커뮤니케이션북스, 2014. 인쇄도서.
- 김인혜. **기초디자인**. 서울: 미진사, 2004. 인쇄도서.
- 무비(無比). **금강경강의**. 서울: 불광출판부, 2009.
- 무비. **무비스님의 반야심경**. 서울: 조계종 출판사, 2009. 인쇄도서.
- 민경우. **디자인의 이해**. 서울: 미진사, 2002. 인쇄도서.
- 박선의. **디자인사전**. 서울: 미진사, 1992. 인쇄도서.
- 박지용. **디자인의 시작 비주얼 커뮤니케이션 디자인**. 서울: 미디어코프, 2007. 인쇄본.
- 박홍규. **마르틴 부버**. 서울: 흥성사, 2012. 인쇄도서.
- 숭산(崇山). **운세상은 한송이 꽃**. 무심 역, 서울 현암사, 2009. 인쇄도서.
- 숭산(崇山). **선의 나침반**. 1, 2권. 현각 역, 허문영 옮김, 서울: 열림원, 2001. 인쇄도서.
- 오강남. **또 다른 예수**. 서울: 예담, 2009. 인쇄도서.
- 오강남. **세계종교 둘러보기**. 서울: 현암사, 2017. 인쇄도서.
- 원유홍, 서승연, 송명민. **타이포그래피 천일야화**. 서울: 안그래픽스, 2015. 인쇄도서.
- 윤민희. **새로운 조형예술의 이해**. 서울: 예경, 2008. 인쇄본.
- 이기영. **임제록강의**. 하권. 서울: 한국불교연구원, 1999. 인쇄도서.
- 이명권. **베다**. 서울: 한길사, 2013. 인쇄도서.
- 이명권. **위파니샤드**. 파주: 한길사, 2011. 인쇄도서.
- 조영수. **색채의 연상**. 서울: 시루, 2017. 인쇄도서.
- 최영훈. **색채학 개론**. 서울: 미진사, 1999. 인쇄도서.

● 국외서적 번역서

- 老子. **도덕경**. 오강남 풀이. 서울: 현암사, 2007. 인쇄도서.
- Helmut Schmidt. **타이포그래피 투데이**. 서울: 안그래픽스, 2010. 인쇄도서.
- Ilene Strizver. **디자인이 꼭 알아야 할 타이포그래피**. 신병일, 이지현, 이재선 역. 서울: design house, 2009. 인쇄도서.
- Jan Tschichold. **타이포그래피 디자인**. 안상수 역. 서울: 안그래픽스, 1997. 인쇄도서.
- Jiddu Krishnamurti. **아는 것으로부터의 자유**. 정현종 역. 서울: 물병자리, 2002. 인쇄도서.
- Karl Theodor Jaspers. **소크라테스, 불타, 공자, 예수**. 황필호 역. 서울: 종로서적, 1981. 인쇄도서.
- Martin Buber. **나와 너**. 김천배 역. 서울: 종로서관, 1960. 인쇄도서.
- Paul Tillich. **조직신학**. II권. 김경수 역. 서울: 성광문화사, 1985. 인쇄도서.
- Radhakrishnan. **인도철학사**. I권. 이거룡 역. 서울: 한길사, 1996. 인쇄도서.

- Rob Carter, Ben Day, Philip Meggs. **타이포그래픽 디자인 형태와 커뮤니케이션의 원리**. 김성학 옮김, 서울: 비즈앤비즈, 2009. 인쇄도서.
- Rudolf Arnheim. **美術과 視知覺**. 서울: 미진사, 2006. 인쇄도서.

● 외국문헌

- John Dewey. **The Later Works**. V. 5, ed. Edited by Jo Ann Boydston. Southern Illinois University Press, 1984. 인쇄도서.
- Paul Tillich. **Systematic Theology**. vol. I. Chicago: The University of Chicago Press, 1951. 인쇄도서.
- Rudolf Arnheim. **Art and Visual Perception**. University of California Press, 2004. 인쇄도서.

4. 참고자료 Site

- 두산백과, <http://www.doopedia.co.kr>
- 네이버 국어사전, <https://ko.dict.naver.com>
- 네이버 지식백과, <https://terms.naver.com>
- 여성신문, <http://www.womennews.co.kr/news/60151>
- CoconutScienceLab, <https://www.youtube.com/watch?v=jn5KuSHguUE>