

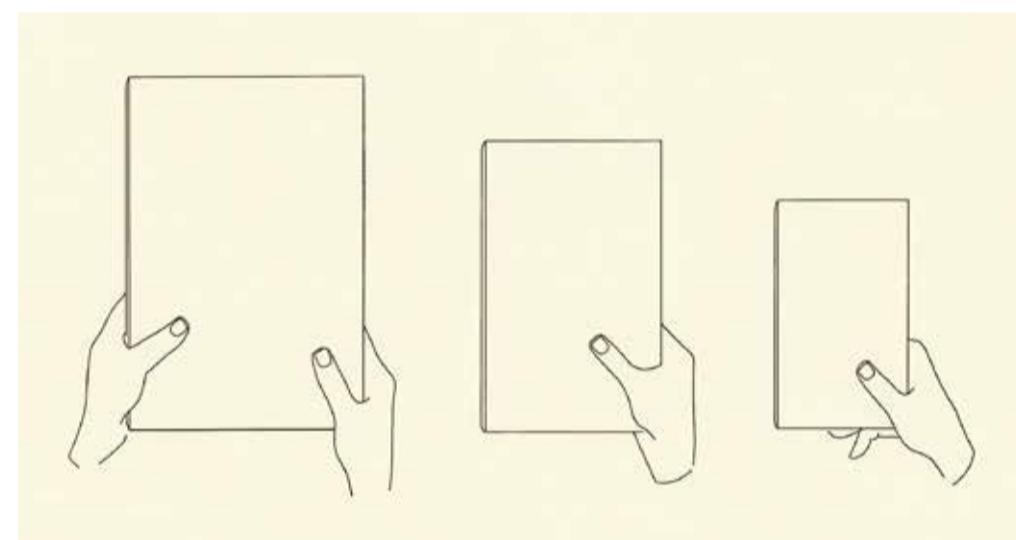
Mohm(Body) and Typography





<sup>#3</sup>  
**Jost Hochuli, Robin Kinross, 'Symmetry, asymmetry and kinetics', in *Designing books: practice and theory*. (London: Hyphen Press, 1996)**

금 신문지 크기의 이 출판물과 씨름하며, 나의 글을 읽으려고 노력하는 당신은 페이지라는 본질적으로 다차원적이라는 의견에 동의할(이라고 생각한다. (종종 우리를 당황하게 정도로 그렇다.) 여전히 많은 교육 기관의 그래픽 디자인 수업이 잘못 라벨링하듯, x축과 축을 단순히 '2차원'으로만 바라보는 시각에서 어나, 그 x축과 y축이, 우리가 일상 생활에서 주하는 3차원의 영역인 z축의 영향 아래에 있다는 관점은 어떠한가? 이러한 시각에 의하면 타이포그래피는 직교orthogonal하고 동시에 투영orthographic하는 것이다. 전자는 타이포그래피가 다수의 다른 평면 위에 있다는 점에서, 후자는 타이포그래피가 기호와 상징을 통해 시간과 공간, 즉 삶을 연결한다는 점에서 그렇다. 스위스의 북디자이너 요홀리는 책을 디자인하기: 이론과 실제 In Designing Books: practice and theory』에서 책의 대칭적 구성(페이지를 넘길 때 그 축은 척추라고 할 수 있다)과 책의 움직임(페이지들을 넘기면서 발생하는 의미의 발전과 종이의 움직임)을 개념화했다. 그의 설명에 의하면 두 페이지는 한 페이지보다 더 큰 의미를 가진다. 한 장이 다른 장을 넘어가며 생기는 두 페이지와 그것의 대칭 축 및 그것의 총체성은, 요홀리의 말을 리자면, "타이포그래피의 궁극적 화합the final pographic unity"으로 설명될 수 있고, 이것은 시간의 차원을 포함한다. 그는 "북디자이너의 무는 넓은 의미에서 시공간을 다루는 것"이라고 했다. 앞서 말한 시공간적 조건들을 고려할 때, 타이포그래피는 인체의 치수와 비율에 영향을 주고, 사람들이 그것과 관계맺는 방식들에 영향을 주는다는 점에서 필연적으로 인체측정학적이다.



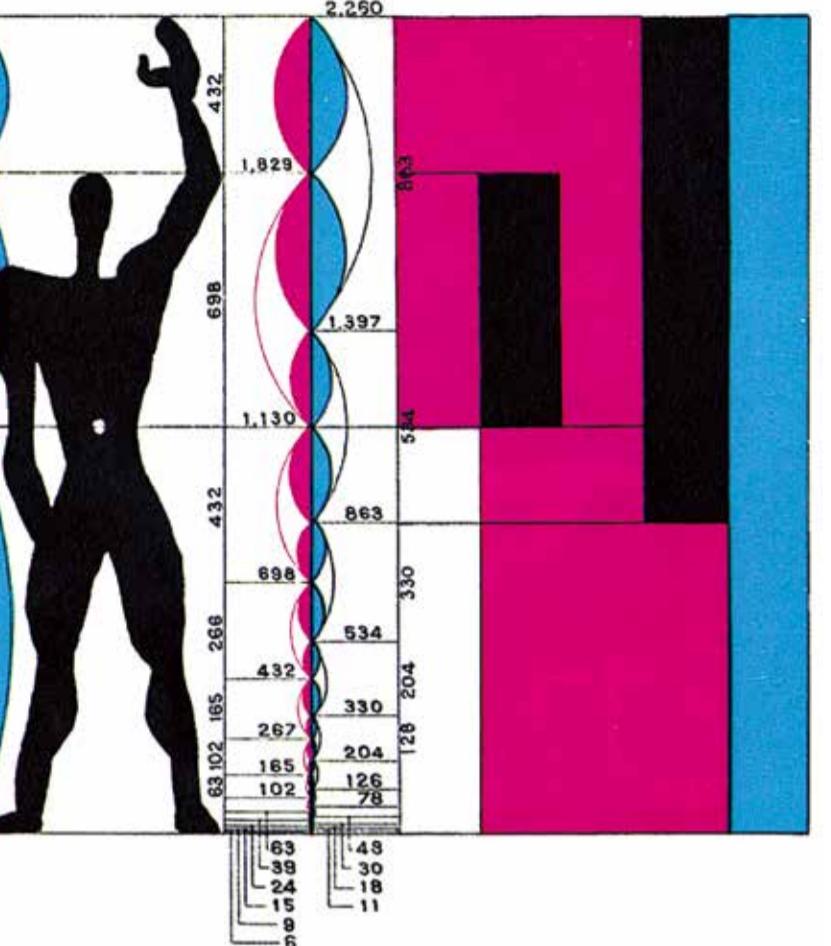
<sup>#4</sup>  
Jost Hochuli, Robin Kinross, 'Format and thickness, hand and eye', in *Designing books: practice and theory*. (London: Hyphen Press, 1996).

인체측정학의 영향력은 물리적 영역 뿐만 아니라  
지털 영역에까지 뻗어있다. 요홀리는 “인간의  
손과 눈이 책의 사용가능성을 결정한다”고  
말한바 있으며, 2012년 애플사의 아이폰 5  
광고에는 인체측정학의 영향력이 잘 드러나 있다.  
‘엄지손가락 Thumb’이라는 제목의 이 광고는  
엄지손가락의 하단 부분에서 집게손가락의  
상단부분에 이르는 엄지손가락의 평균적인  
운동범위와 당시 새롭게 커진 아이폰 화면 간의  
접점적인 비례 관계를 보여준다. 비록 2014년  
애플사가 엄지손가락을 거부하는 듯한 아이폰  
플러스를 출시하면서, 이전에 배우 제프  
니얼스의 목소리로 말한, 바로 그 ‘공통감각’을  
정하기 했지만 그럼에도 불구하고 핵심은  
대로 남아 있다. 이것은 마치 당신이 커다랗고  
꺼운 양장본을 읽을 때보다 페이퍼백을 접어서  
읽을 때 느끼는 상대적인 안도감, 혹은 아이폰  
터치스에서 당신의 손가락이 가장 왼쪽 위의  
플리케이션에 닿지 않을 때 느끼는 일종의  
망막과 같다.



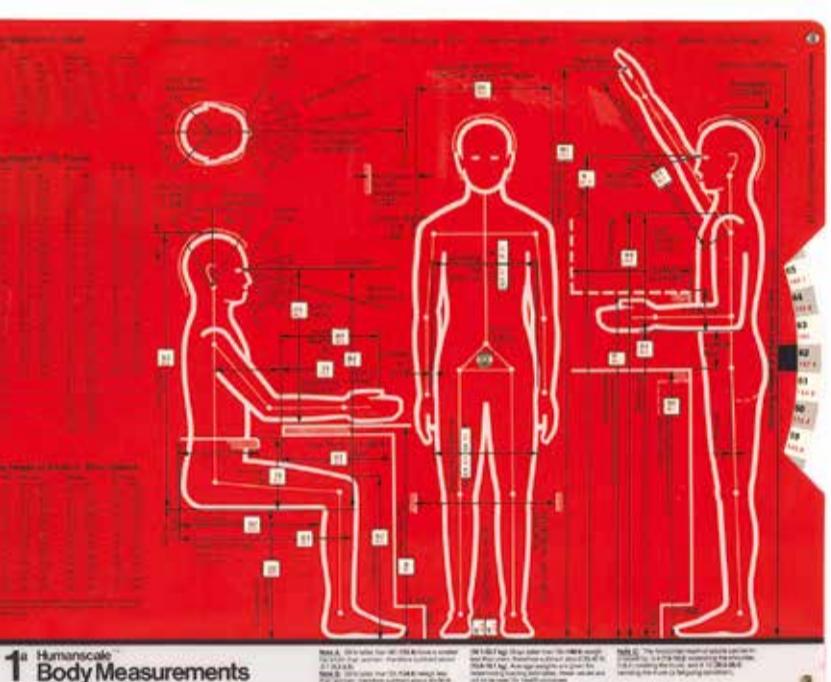
#4  
TRWA Chitt Do - The 11th And 12th May 2012

人类是建筑中最原始的尺度。列奥纳多·达芬奇在他的名作《维特鲁威人》中描述了古罗马建筑师维特鲁威所提出的理想人体比例与几何学的关系。维特鲁威在约1490年左右撰写了《建筑十书》，书中详细阐述了人体比例与建筑之间的联系，强调了黄金比例和斐波那契数列在自然和艺术中的普遍性。达芬奇在15世纪末创作了著名的《维特鲁威人》素描，展示了人体如何能以不同的方式容纳在正方形和圆内，从而奠定了文艺复兴时期关于人体比例和建筑美的理论基础。



#5  
Le Corbusier, *Modular*, 1945

모듈러에서 단위의 기본은 한 인간이다. 더 구체적으로 말하자면 1.75미터의 프랑스 남성이다. 이것은 차후에 1.83미터(5피트 9인치)의 영국인으로 수정되었는데, 코르뷔지에의 메모에 따르면 경찰관과 같은 영국 추리소설물에 등장하는 남성의 키가 언제나 6피트였기 때문이다. 한편 이 수치는 작년 가을학기 로드 아일랜드 디자인학교에서 나의 선택과목을 수강한 브랜든이라는 학생의 키와 정확히 일치한다. 현장학습차 방문한 하버드대학교의 ‘코르뷔지에 시각예술 카펜터 센터 Corbusier’s Carpenter Center for Visual Arts’에서 나와 학생들은 브랜든을 바닥에 눕히고 벽에 기대어 서게 함으로써 그 공간을 측정해 보았다. 종종 코르뷔지에의 건축물의 콘크리트 입구면에 새겨 있는 모듈러는 인간을 약 1.61:1이라는 황금비로 분할한 것이다. 즉, 배꼽 아래로 발끝까지의 길이가 (a), 배꼽부터 머리 위로 뻗은 팔과 손끝까지의 길이가 (b)라고 할 때, 팔을 뻗은 상태의 총 길이( $a+b$ )와 배꼽 아래의 길이의 비율도 1.61:1, a:b 의 비율도 마찬가지로 1.61:1이다. 피보나치 수열을 사용하여 그 비율을 무한히 확대/축소 적용시킬 수 있기 때문에, 코르뷔지에는 모듈러가 문손잡이에서부터 도시 전체에 이르기까지, 디자인의 모든 영역에서 활용될 수 있을 것이라고 대담하게 주장했다.

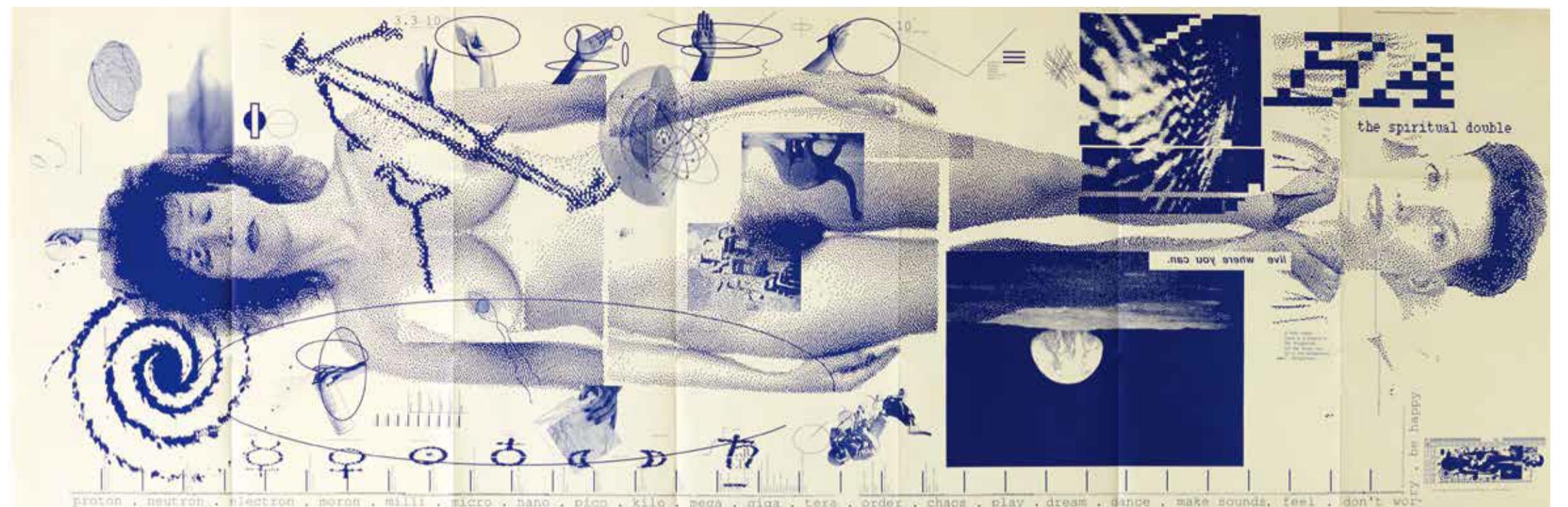


#6

독일의 미술사학자 프랑크 쥘너는 모듈러 시스템에 내재된 야망과 그로 인한 혁점을 모두 인식한 사람이다. 그는 모듈러가 모든 건축에 보편적으로 적용될 수 있는 공식을 만들고자 했다는 점에서 대범한 시도라고 말할 수 있지만, 동시에 그러한 접근이 갖는 한계를 보여준다고 말했다. 20세기 후반에 건축가들, 산업 디자이너들, 그리고 엔지니어들을 위한 한층 포괄적인 인체공학적 기준들이 세워졌다. 그 예로 헨리 드레이퍼스 연합의 디자이너 닐스 디프리언트와 앤빈 틸리가 도식화한 ‘1974 휴먼스케일’이라는 정교하면서 직관적인 템플릿들이 있다. 원판 카드 선택지들은, 예컨대 앉거나 서기에서부터 가독성을 높이기 위한 공식들과 공적 공간들에 이르기까지, 인간을 기준으로 측정한 6만여 개 이상의 다양한 데이터들을 제공해준다. 또한 휠체어 사용자, 장애인, 그리고 노인들을 포함시켰다는 점은 시대를 앞서간 움직임이었다. 그럼에도 불구하고 여전히 이러한 유사·범세계적인 인체측정학적 시스템은 지나친 일반화의 문제가 있다. 사람들에게 ‘장애가 있는’이라는 고리표를 붙이거나, 서로 다른 다양한 사람들은 지나치게 단순화된 영역들 아래 묶어버렸다. 분명히 코르뷔지에의 모듈러에서 한 걸음 나아 갔지만, 여전히 ‘인체의 시스템화 the systematisation of humankind’는 문제점이다.

한편 그래픽 디자인과 활자의 역사에서 역시 수학적 조화와 인체측정학적 비율anthropometric proportion의 선례를 찾아볼 수 있다. 우리는 구텐베르크, 그의 동료인 페터 쇠퍼, 프린터/활자 디자이너인 니콜라스 젠슨이 제작한 책의 화면 비율에서 황금비를 발견 할 수 있으며, 이것은 이후 독일 디자이너 얀 치홀트와 같은 다른 활자 제작자들에 의해 확장 및 계승되었다. 치홀트의 동료인 파울 레너는 인간중심적 디자인에 흔히 따라오는 실용주의에 대해 말했다. 예를 들어, “보통 책을 읽을 때 책의 하단부 가장자리를 잡기 때문에” 2:3 비율의 화면에서 가장 큰 여백은 화면의 하단부에 할당된다. 레너가 암시하듯 복잡한 세계의 시스템들을 뛰어 넘는 공통감각이 존재하며, 역사적으로 디자이너든 디자이너가 아니든 간에 인간은 신체를 태고난 측정장치로 이용해왔다. 예컨대 ‘푸트’(야드-파운드법에서의 길이 단위)는 발에 근거하고 있으며 ‘인치’는(많은 언어권에서 인치는 엄지손가락을 뜻한다) 사람의 엄지손가락 너비에 근거하고 있다. 이렇게 사람들은 끊임없이 무엇인가를 측정해 왔고, 신체를 그 기준으로 표기함에 따라 점차 직관적 스케일의 단위가 박적해졌다.

ratio is evident in the page structure of books produced by Gutenberg, fellow printer Peter Schöffer, and printer/type designer Nicolas Jenson, later taken up and expanded upon by the likes of German typographer Jan Tschichold. His friend, type designer Paul Renner reminded us of the common pragmatism that follows human-centred design: with a 2:3 divine page-size ratio, the largest margin conveniently falls at the base of a page, ‘because we hold the book by the lower margin when we take it in the hand and read it.’ As Renner implies, there’s an element of sheer common sense that can often upstage convoluted universal systems. Humans—designers and non-designers alike—have historically used the body as a natural measuring tool. The foot (the imperial unit of measure) is based on the foot (that thing at the end of your leg); inches on the width of the human thumb (the word for ‘inch’ is the same as ‘thumb’ in many languages). As designers (and as people) we constantly measure things. By gauging and indexing units based on body proportions, an intuitive sense of scale is developed. A kind of dimensional rule of thumb.

#7 April Greiman, 'Does It Make Sense?' (Front), *Design Quarterly* 133, 1986 (Courtesy Walker Art Center)#8 April Greiman, 'Does It Make Sense?' (Back), *Design Quarterly* 133, 1986 (Courtesy Walker Art Center)

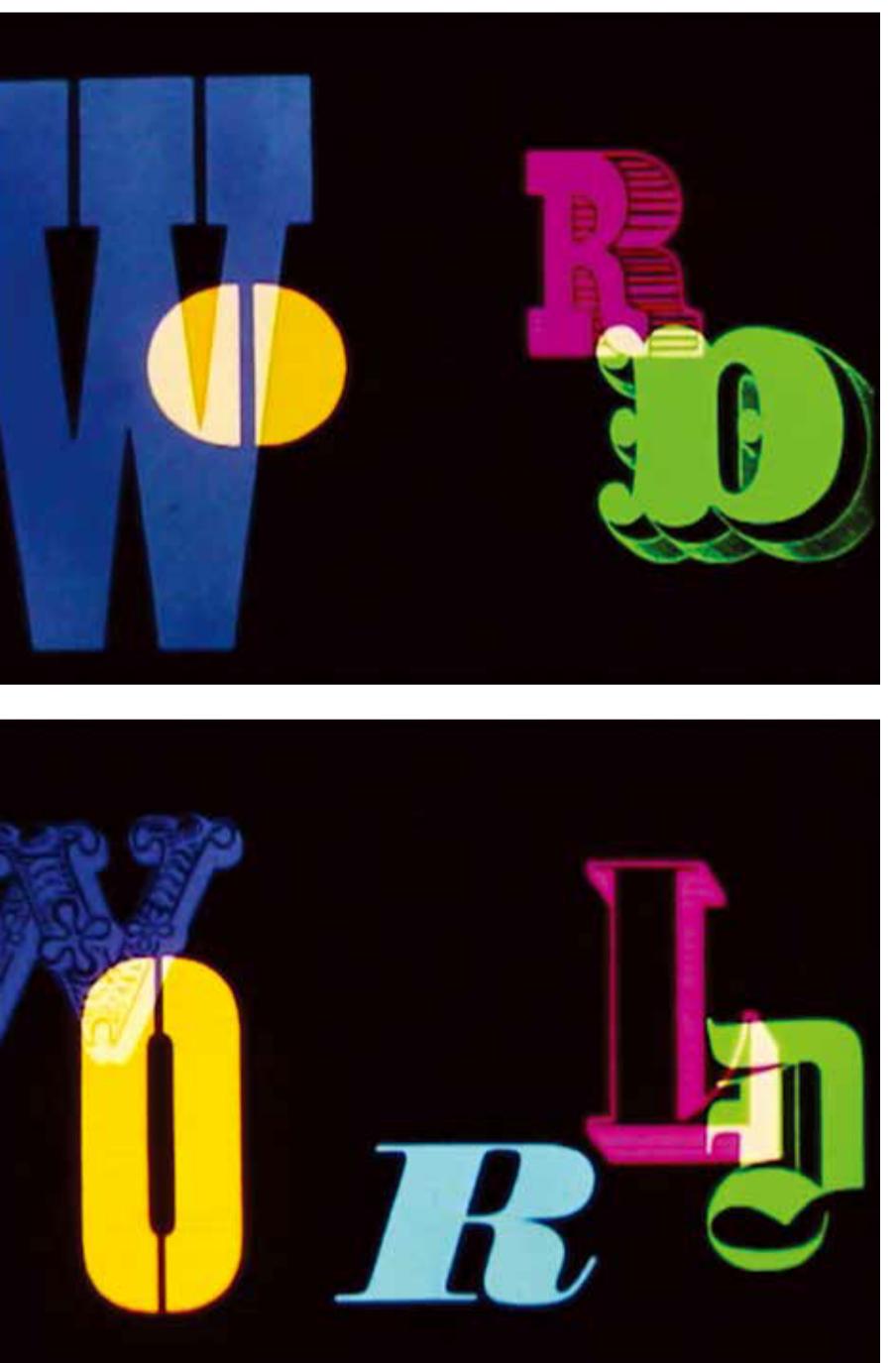
Another film, like *Powers of Ten* also produced for IBM, provided me with the title of this essay, and might help with bringing us back down to earth. *Pitter Patterns* was made in 1960 by Chicago filmmaker Millie Goldsholl to endorse elementary school reading kits designed by IBM's Science Research Association subsidiary. The ten-minute film surveys the foundations of language through sounds and signs, proposing rhyme and rhythm as an effective learning methodology. Before a subtle sales pitch kicks in halfway through, the film starts with some pretty incisive definitions of typography: 'Language transformed into graphic symbols'; 'The printed word: link between the mind and many worlds'. After running through a beautiful succession of cascading three-letter-word concrete poetry superimposed on a miscellany of photographic slides, the film concludes with an array of coloured letters set in a variety of typefaces flowing continuously towards us on a black background in alternating configurations: WORD, WORLD, WORD, WORLD. A final, simpler WORD then has an L popped into it, while the O curls into a globe that circumscribes the concluding word 'WORLD'. Here again, as always, typography is both orthogonal and orthographic: moving in space, capable of conjuring up the whole world. A world that's a word we inhabit.

더 사적으로는 코르뷔지에의 6피트 백인 남성에 상응하는 의미의 사례를 다음에 찾을 수 있다. 1986년에 워커 아트센터의 중요한 저널인 '디자인 워터리' 133호에 LA에서 활동하는 미술가이자 그래픽 디자이너인 에이프릴 그레이먼이 소개되었다. 그녀는 미술가들에게 오래 짐작되는 포트폴리오 조사 대신, 그녀의 뉴웨이브 타이포그래피와 사진, 비디오, 몸과 마음, 디지털 기계 장치 등 다양한 매체와 이미지를 맘이 되는 걸까? *Does It Make Sense?*라는 제목 아래 어울려 배치했다. 그 결과물은 사이즈와 내용 모두 인체측정학적 성격을 띠었는데, 디자인 워터리의 기본양식인 36장의 8.5x11인치는 3x6피트의 포스터 사이즈로 재조정되었고, 지도처럼 펼쳐지는 포스터 화면 위에는 실물 크기로 픽셀화된 그레이먼의 몸이 인쇄되었다. *The Page*에서 페레이 글쓰기의 기질과 공간적 특성에 대해 “나는 쓴다; 나는 종이 위에 산다; 나는 종이에 투자하고, 화면 위를 가로지르며 움직인다”라고 말한 것과 같이, 화면 위 의식의 흐름과 같은 기호와 상징들, 단어들의 행렬들에 둘러싸여 누워 있는 그레이먼은 문자 그대로 종이 위에 거주하는 것처럼 보인다.

A more personal, less average, yet perhaps equally universal counterpoint to Corbusier's six-foot white male might be found in a 1986 issue of the Walker Art Center's seminal journal *Design Quarterly* devoted to the Los Angeles-based artist and graphic designer April Greiman. As the focus of DQ issue 133, Greiman skipped the expected portfolio survey and instead seized the opportunity to boldly articulate an open question, reconciling her New Wave typography with photography, video, mind, body, and the digital mechanisms used to compose them, all laid bare under the title 'Does It Make Sense?'. The result was anthropometric in both size and content: a rearrangement of DQ's standard 36-page 8.5 x 11-inch format into a 3 x 6 feet poster that folds out like a map with the designer's life-sized, pixelated body as the territory. In 'The Page', Perec elaborates on the spatial qualities of writing and substrate alike: 'I write: I inhabit my sheet of paper, I invest it, I travel across it.' Greiman appears to literally inhabit her sheet, having simply lied down on top of it with stream-of-consciousness signs, symbols, and words in orbit around her.

포스터의 뒷면에는 질서와 무질서가 갖는 이중적 성격에 대한 다음과 같은 철학적 대화가 인쇄되어 있다. “겉보기에는 불규칙하고 혼란스러운 사건들이라도, 일단 하나씩 해체해서 보기 시작하면 그것들은 더 질서정연하고 모듈화되어 있다.” 보르헤스에 대한 페레의 이해가 알파벳을 무한한 것으로 보이게 했듯, 그레이먼의 분석은 혼돈을 좀 더 명확하게 정의된 모듈로 보이게 한다. 즉, 우리가 혼돈을 더 세밀하게 볼 수록 그것들의 내재적인 질서가 더욱 더 분명해진다. 다시 포스터의 앞면을 보면 1968년 달에서 바라본 지구의 모습이 담긴 나사의 상징적인 사진, *지구돋이* (*Earthrise*)가 뒤집혀 있는 것을 볼 수 있다. 한편 그레이먼의 어깨 아래이자 화면의 좌측 하단부로 시선을 옮기다 보면, ‘양성자’에서 ‘중성자’로 이어지다 ‘멍청아’라는 단어가 갑작스레 등장하고, ‘..밀리’와 ‘마이크..’로까지 계속되는, 서립의 제곱수, 스리운 일련의 텍스트 표를 볼 수 있다. 이 표는 뒤따르는 우리를 ‘혼돈’의 세계 너머로 점점 더 멀어지게 하다가, 화면의 끝에서 꺾이며 ‘걱정 마세요, 웃으세요.’라는 문장과 함께 끝난다. 고백하건대 몇 번을 반복해 보아도 임스 부부의 편집이 우주론적이고 생명과학적인 화두들로 정신적 고통을 줄 때면, 나는 언제나 ‘걱정 말자, 웃자.’와 비슷한 생각에 다다른다. 이처럼 몸과 마음에 대한 보다 주관적인 연구인 그레이먼의 작품은 솔직한 감정, 재료의 직관성을 통해 다른 어떤 인체측정학적 시스템보다 일반적인 진리에 근접한다.

On the back of the poster, we're dropped into the middle of a philosophical conversation on the duality of order and chaos: 'While on the surface, things seem irregular and chaotic, when you break down the parts, in reality they are more modular and ordered.' If Perec's reading of Borges situates the alphabet as the infinite, Greiman's analysis of chaos reveals modules of a more defined clarity: 'The more finely we perceive them, the more their inherent order becomes apparent.' Turning the sheet over once more, we spot an upside-down bitmap rendering of *Earthrise*, that iconic 1968 NASA photograph of the view from the moon looking back at earth. To the lower left, below Greiman's shoulder, we find ourselves in a *Powers of Ten*-like textual zoom that quickly takes us from 'proton, neutron...' through such wild detours as '...moron,..', to ever-decreasing units '...milli, micro...'. The data ticker typography gradually pulls us to 'chaos' and beyond, before we suddenly turn a corner and hit 'don't worry, be happy'. I confess to always arriving at a similar conclusion after being mentally taxed by the cosmological and biological science of the Eameses' film, no matter how many times I've seen it. As a more subjective study of mind and body, Greiman's emotional and material honesty arguably gets closer to universal truths than more generalised anthropometric systems.

#9 Millie Goldsholl (Goldsholl Design & Film Associates), *Pitter Patterns*, Science Research Association (IBM), 1960 (Courtesy Chicago Film Archives)

제임스 고건은 영국왕립예술학교를 졸업한 뒤, 선 채인스와 함께 1999년 런던에서 디자인 스튜디오 프랙티스를 설립했다. 프랙티스는 아이덴티티 시스템, 출판, 캠페인, 웹페이지, 포스터와 타이포그래피 등 다양한 카테고리의 디자인 작업을 선보이며, 아시아, 호주, 유럽, 북미의 광범위한 협업 네트워크를 기반으로 일해오고 있다. 그는 현재 로드 아일랜드 디자인 학교에서 그래픽 디자인을 가르친다. 또한 교육자이자 비평가로서 여러 종류의 국제 간행물, 잡지에 기고 중이다. 베토비아 웨일번트 뷔지엄, 시카고 아트 인스티튜트, 시카고 디자인 아카이브의 연구 컬렉션에 그의 작업이 소장되었다. 본 기고는 제임스 고건이 RISD에서 진행하는 강의 'X, Y and Z: Graphic Design in Space'에 기초한 내용을 토대로 작성되었다.

James Goggin founded design studio Practise in London in 1999 with Shan James after graduating from the Royal College of Art. Practise's work includes the design of identity systems, publications, websites, posters, type, exhibitions, signage and wayfinding. He teaches Graphic Design at the Rhode Island School of Design (RISD). He is also a critic contributing writing to a range of international publications and journals. His works are included in the permanent collections of the Victoria & Albert Museum, the Art Institute of Chicago and the Chicago Design Archive. For this issue Goggin contributed an essay based on a course he teaches at RISD called 'X, Y and Z: Graphic Design in Space'.

