

‘국풍 81’과 ‘한국적 디자인’의 추억

최범
(디자인 평론가)

Gukpung 1981: The Memory of Korean-style Design

Choi Bum
(Design Critic)

1. ‘국풍 81’과 그래픽 디자인
2. ‘한국적 디자인’의 등장과 성격
3. 국제 행사와 디자인: 서울아시안게임, 서울올림픽대회
4. 한국의 근대화와 ‘한국적 디자인’의 의미

* 이 글은 국립현대미술관 발간 『한국미술 1900-2020』(2021)에 기고한 「대형 이벤트와 한국적 디자인의 등장」을 일부 수정한 것이다.

요약

한국의 산업화가 국가 주도로 이루어진 것처럼 디자인은 산업화의 하위 부문으로 포섭되면서 시작되었는데, 1970년대의 디자인 진흥 정책이 이를 잘 보여준다. 하지만 1970년대 이후 민간 부문이 발전하면서 국가의 역할은 상대적으로 약화되었다. 그러나 해외 엑스포 참가 등의 국제 행사에서는 당연히 국가가 주체가 되었는데, 특히 1980년대는 아시안게임과 올림픽이라는 양대 국제 행사가 치러졌다. 이때 한국 국가가 자신을 어떻게 이해하고 표상했는가 하는 것은 시각예술의 차원을 넘어선 의미를 가진다. 그런 점에서 국제 행사에 사용된 주된 조형 언어가 바로 ‘한국적 디자인’이라는 사실을 주목하지 않을 수 없다.

Abstract

As the industrialization of Korea was led by the government, design in Korea started as it was incorporated into the subcategory of industrialization. The design promotion policies in the 1970s are proof of this. However, as the private sector in the design field began to develop, the government's role slowly weakened. Nevertheless, with international events such as overseas expos, design work was led by the government. In particular, in the 1980s, Korea held two major international events: the Asian Games and the Olympics. At that time, how Korea understood and represented itself is significant beyond the realm of visual art. In that sense, we need to pay attention to the fact that the formative language mainly used for international events was “Korean-style design.”

1. '국풍 81'과 그래픽 디자인

높이 90m의 초대형 현수막이 공사 중인 건물 위에 드리워져 있다. 현수막 한가운데는 커다란 전통 탈 이미지로 채워져 있고 아래에는 '국풍(國風) 81'이라는 로고가 박혀 있다. 굴림체에 가까운 글자 하나의 길이는 10m이다. 1981년 '국풍 81' 행사장에 걸린 이 현수막은 그래픽 디자이너 정연종의 작품이다. 정연종은 홍익대학교 공예학부를 졸업한 뒤 한국의 전통문양을 현대화하고 상품화하는 작업에 매달려왔다. 그는 한 시사주간지와와의 인터뷰에서 "한국적 소재를 현대적 감각의 디자인으로 상품화하는 일은 내가 추구하는 일생의 과제이자 일관된 목표이다"¹⁾라고 말하기도 했다.

'국풍 81'은 1979년 10·26 이후 집권한 신군부가 민심을 되돌리고 사회를 통합하기 위해 펼친 거대한 관제 축제였다. 이 행사는 허문도가 주도하여 1981년 5월 28일부터 6월 1일까지 5일간 여의도 일대에서 열렸는데, 전국 198개 대학의 학생 6천여 명과 일반인 7천여 명이 참가하여 민속문화를 중심으로 한 각종 공연·대회·축제·장터 등을 펼쳐 보였다. 행사를 진행하기 위해 동원된 인원은 16만 명이었고 행사를 보기 위해 여의도를 찾은 인원은 6백만 명에 달했다. '국풍 81'이 열린 시기는 마침 1980년 광주민주화운동 1주기가 되는 시점이자 1988년 서울올림픽 유치에 앞두고 있던 때였다. 따라서 신군부는 '국풍 81'을 통해서 광주민주화운동의 진실을 감추고 올림픽으로 국민들의 시선을 돌리고자 했던 것이다.

이 행사에서 비주얼을 담당한 것이 바로 정연종이 디자인한 상징과 포스터였다.

정연종의 작업은 자신의 말처럼 "한국적 소재를 현대적 감각"으로 디자인한 이른바 '한국적 디자인'이라고 불리는 것이었다. 그러니까 탈이라는 한국적, 정확하게는 전통적 대상에 단순한 형태와 발랄한 색감을 부여해 새로운 감각으로 재창조한 것이다. 이러한 스타일은 1970년대부터 등장하기 시작했는데 정연종의 디자인에서 그 완성된 형태를 발견할 수 있다.

2. '한국적 디자인'의 등장과 성격

'한국적 디자인'이라는 말은 두 가지 의미를 갖는다. 하나는 일반명사로 쓰는 것인데, 이때는 말 그대로 한국적 특성을 지닌 디자인을 가리키는 것으로서 그 대상이 매우 포괄적이다. 또 하나는 고유명사로 쓰는 것인데, 이때는 한국적 스타일의 디자인 일반을 일컫는 말이라기보다는 주로 그래픽을 중심으로 한 일련의 한국적 소재의 디자인을 가리키는 한국 디자인사 특유의 용어라고 할 수 있다. 이 글에서 사용하는 '한국적 디자인'은 후자, 즉 그래픽 디자인에 한정된 고유명사를 가리킨다.

먼저 '한국적 디자인'의 가장 두드러진 양식적 특징은 절충주의(eclecticism)라는 것이다. 그것은 한국 전통적인 소재와 서구 근대적인 스타일의 결합이기 때문이다. 원래 서구 디자인사에서 절충주의는 과거의 역사적 양식들을 혼합한 것을 가리킨다. 그러니까 고딕, 르네상스, 바로크 등의 통시적 양식을 부분적으로 차용하여 공식적으로 혼합한 디자인인 것이다. 하지만 '한국적 디자인'이라고 불리는 절충주의는 역사적 소재와 현대적 스타일의 혼합이라는 점에서 서구의 그것과는 구성의 차이가

있다. 그런데 의미심장한 것은 이것이 한국 근대성의 구조를 시각적으로 명확하게 보여주고 있다는 사실이다. 그러니까 ‘한국적 디자인’이라고 불리는 시각적 형식에서 전통적 소재는 한국 근대의 내적 특질을, 현대적 기법은 외적 특질을 각기 반영하는 것으로서, 이러한 전통(소재)과 현대(기법)의 결합이 바로 전근대성(내면)과 근대성(외형)의 혼종으로 이루어진 한국 근대성의 특질을 그 무엇보다도 뚜렷하게 가시화하고 있다는 점이다. 그런 점에서 이른바 ‘한국적 디자인’은 한국 근대의 혼종성(hybridity)을 잘 보여주는 시각적 형식이라 하지 않을 수 없다.

이러한 디자인의 출현에 대해 한국 디자인사 연구자인 김종균은 이렇게 말하고 있다. “1970년대 후반부터 1980년대에 이르기까지 시각디자인 영역에서도 한국적 디자인을 표방하는 작업들을 선보이기 시작했는데, 그래픽 디자인을 중심으로 <한국의 이미지>(1979), <한국의 미>(1981), <한국의 색>(1981), <한국 패턴 디자인전>(1985), <한국의 멋>(1987) 등 한국의 전통을 주제로 한 전시가 이어졌다. 디자인에 나타나는 한국성의 표현도 역시 정부 주도의 민족주의 논리와 그 맥을 같이 하고 있었다. 당시 디자이너들의 한국성에 대한 탐구는 전통 문양이나 색채와 같은 조형 요소의 재현 작업이 대부분이었으며, 그래픽 디자인에 자주 등장하는 소재는 ‘아리랑’, ‘화랑’, ‘충무공’, ‘신라 금관’, ‘남대문’ 등이었다.”²⁾

‘한국적 디자인’의 개척자로는 서울대 교수였던 김교만을 들 수 있는데, 그는 자신의 분신과도 같은 특유의 캐릭터와 패턴을 활용한 디자인을 즐겨 사용했다.

그는 1976년 ‘한국’이라는 주제의 개인전을 가진 이후 각종 그래픽(서울아시안게임 문화 포스터, 서울올림픽 문화 포스터, ‘한국 방문의 해’ 심벌 마크 등)을 왕성하게 제작하고 작품집을 펴내기도 했다. 김교만의 뒤를 이어 나재오, 방재기, 김상락, 구동조, 조종현 등 많은 디자이너들이 1970-1980년대에 걸쳐 이러한 스타일의 작업에 몰두했다. 이러한 스타일의 배경은 멀리는 일제시대의 ‘향토색’에서부터 가깝게는 1960년대 박정희 정권에 의한 ‘만들어진 전통’에 있었다. 그런 점에서 “한국 사회에서 ‘한국의 정체성’ 혹은 ‘한국성’을 나타낸다고 생각되는 많은 전통들도 독재 정권을 거치면서 지배자의 관점에 의해 선별된 전통들이 반복적으로 재생산되고, 이것이 점차 ‘민족적’이고 ‘한국적’인 것으로 자리매김하여 정착된 것으로 볼 수 있다.”³⁾

유사한 해의 사례로 일본의 그래픽 디자이너 다나카 잇코(田中一光)를 들 수 있는데, 다나카는 일본의 전통적 이미지를 극단적일 정도로 단순하고 현대적인 이미지로 재창조해낸 대표적인 디자이너이다. 다나카의 그래픽은 한국 디자이너에게도 많은 영향을 미쳤는데, ‘한국적 디자인’보다는 한결 미니멀하고 세련된 조형성을 보여준다. 하지만 다나카의 디자인 역시 일본식 오리엔탈리즘의 틀을 벗어나지 않는다. 서구의 모던 디자인은 담론과 조형 모두 현대적인 통합성을 보여주지만, 후기 식민지 사회인 한국에서의 모더니즘이란 전통과

1) 시사저널 편집부, 『30년 외길, 디자인 독립운동가 정연중씨』, 《시사저널》, (1997.4.24)
 2) 김종균, 『한국의 디자인』, (안그래픽스, 2013), p.211
 3) 김종균, 『한국의 디자인』, p.192

근대의 절충으로서 진정한 모더니즘이라고 할 수 없다. 그런 점에서 ‘한국적 모더니즘’이라고 불리는 단색화 계열 회화와 ‘한국적 디자인’이라고 일컫는 그래픽은 장르의 차이에도 불구하고 그 구성원리가 완전히 동일하다고 할 수 있다.

3. 국제 행사와 디자인:

서울아시안게임, 서울올림픽대회

1960년대 박정희에 의한 ‘조국 근대화’와 1970년대의 경제 개발은 1980년대의 밑거름이 되었다. 그 결과 1980년대는 정치적 억압과는 정반대로 상당한 수준의 경제 성장과 풍요를 일궈낼 수 있었다. 이런 가운데 이른바 ‘중진자본주의’ 논의가 제출되기도 했다. 아무튼 1980년대는 1960-1970년대의 산업화 성과의 바탕 위에서 이른바 국제화의 요구가 대두되었던 시기이기도 했다. 건국 이후의 한국전쟁과 원조경제의 이미지를 벗고 국제무대에 당당히 등장하고자 하는 욕망이 높아졌던 것이다. 이러한 욕망에 부응하는 기회를 제공해준 것이 바로 일련의 대형 국제 행사, 즉 1986년의 서울아시안게임과 1988년의 서울올림픽대회였다.

이러한 국제 행사에는 디자인이 대대적으로 동원되었다. 국가 차원의 디자인전문위원회가 조직되고 다수의 전문가가 투입되었다.⁴⁾ 이들은 서울올림픽 마스코트와 엠블렘, 공식 포스터, 안내

픽토그램, 스포츠 픽토그램, 문화 포스터, 스포츠 포스터 등을 개발하거나 제정 또는 확정했다. 이외에도 올림픽 관련 책자 표지 및 편집 디자인, 서식류, 배지·메달·심벌류, 기념품류, 스티커류, 차량 도색 및 번호판, 전시 및 실내장식, 픽토그램, 안내 표지 및 현판류, 행사 포스터, 광고물 등이 디자인되었다. 이를 계기로 ‘토탈 디자인’이라는 용어가 유행하기도 했다.

1986년 서울아시안게임 디자인으로는 공식 포스터(황부용 외)와 문화 포스터(김교만 외)가, 1988년 서울올림픽과 관련해서는 마스코트 ‘호돌이(김현)’와 엠블렘 디자인(양승춘), 공식 포스터(조영제)가 대표적이다. 마스코트와 엠블렘 디자인은 지명공모로 선정되었고 마스코트 명칭은 대국민 공모를 통해서 결정되었다. 어떤 의미에서든 서울올림픽 디자인은 당대 한국 사회와 디자인계의 역량이 총합된 결과라고 할 수 있다. 다만 이러한 디자인들 역시 양식적으로는 1970년대의 ‘한국적 디자인’을 계승한 것으로서 컴퓨터 그래픽 등의 기술이 사용되는 등 좀 더 다듬어지고 세련된 것에 지나지 않았다. 이처럼 1980년대의 디자인은 1970년대의 ‘수출을 위한 디자인’⁵⁾과는 다른 차원에서 국가적 관심의 대상이 되었지만 그 역시 권위주의 정권에 의한 ‘만들어진 전통’에 뿌리를 두고 있다는 점에서는 예외가 아니었다.

5) 1970년대는 새마을운동이 추진되는 한편으로 국가 주도의 디자인 진흥정책이 본격화된 시기이기도 하다. 한국디자인·포장센터의 설립(1970)이 그것을 말해주는데, 이는 ‘수출입국’이라는 국가 목표에 디자인을 동원하는 것으로서 ‘수출을 위한 디자인’이라고 할 수 있다. - 최범, 「한국 디자인의 신화 비판」, 『한국 디자인 신화를 넘어서』, (안그라픽스, 2013), pp.15-37

4) 1982년 6월 서울올림픽대회 조직위원회에 디자인전문위원회가 설치되었다. 여기에는 위원장인 조영제 이외에 김영기, 민철홍, 박대순, 안정연, 양승춘, 윤호섭, 정시화, 한도룡 등의 디자인계 인사가 참여했다.

4. 한국의 근대화와 ‘한국적 디자인’의 의미

한국의 산업화가 국가 주도로 이루어진 것처럼 디자인은 산업화의 하위 부문으로 포섭되면서 시작되었는데, 1970년대의 디자인 진흥 정책이 이를 잘 보여준다. 하지만 1970년대 이후 민간 부문이 발전하면서 국가의 역할은 상대적으로 약화되었다. 그러나 해외 엑스포 참가 등의 국제 행사에서는 당연히 국가가 주체가 되었는데, 특히 1980년대는 아시안게임과 올림픽이라는 양대 국제 행사가 치러졌다. 이때 한국 국가가 자신을 어떻게 이해하고 표상했는가 하는 것은 시각예술의 차원을 넘어선 의미를 가진다. 그런 점에서 국제 행사에 사용된 주된 조형 언어가 바로 ‘한국적 디자인’이라는 사실을 주목하지 않을 수 없다.

어떤 면에서든 매우 함축적 의미를 지니는 그 정체성의 구조는 한국 근대성의 구조를 그대로 드러내는 것인데, 그것은 한마디로 말하면 정신적·문화적 전근대성과 물질적·기술적 근대성의 결합이다. 이는 19세기 말 이후 근대화의 길을 밟아온 한국 사회가 산업화를 거치면서 고도 자본주의 단계에 도달하고 그 결과 국제화의 수준까지 올라섰지만, 정신적·문화적 의식은 여전히 전근대의 단계에 머무르고 있음을 보여주는 것이다. 아무튼 1980년대는 1960년대와 1970년대에 이은 ‘산업화’의 고도화, 그리고 1980년대 후반의 ‘민주화’로 인해 경제와 정치 양 측면에서 모두 한국 근대성의 구조가

골격을 갖춘 시대라고 할 수 있다.

하지만 문화는 바로 그러한 한국 근대성의 내면 구조를 투시하게 해준다는 점에서 매우 심오한 의의를 지닌다. 그것은 앞서 언급한 이중결합 구조, 즉 한국의 근대성이 정신적·문화적 전근대성과 물질적·기술적 근대성의 혼종이라는 사실을 드러내기 때문이다. 그것이 디자인에서는 전근대적 소재와 현대적 기법의 혼종인 ‘한국적 디자인’으로 나타난 것이다. 그리고 이는 한국 디자인의 성격을 넘어서 바로 한국 근대성의 본질 그 자체라고 할 수 있다. 그런 점에서 한국 디자인은 역설적으로 한국 근대성을 아주 잘 반영하고 있다고 하겠다.

이를 통해서 최종적으로 확인할 수 있는 사실은 다음과 같다. 19세기 말 이후 근대화 과정은 한국인에게 오로지 물질적이거나 기술적인 경험이었을 뿐 거기에는 어떠한 정신적이거나 문화적인 내용도 찾을 수 없었다는 점이다. 영역과 분야를 막론하고 한국의 정체성에 대한 인식이 근대 이전의 것을 벗어나지 않는다는 사실이 그 점을 증명한다. 한국인에게 전통은 여전히 전근대의 것이며, 혼종의 근대는 아직 전통이 될 자격을 갖지 못한다. 지금 한국인들이 전통이라고 생각하고 있는 것들이 대부분 식민지기와 권위주의 통치기를 거치면서 선별되고 발명된 것이라는 점에서 전통이야말로 근대의 산물(근대 없이 전통 없다!)이건만 이러한 사실은 눈에 보이지 않는다.

한국인에게 근대는 그냥 물질적인 것이다. 한국의 정신과 문화는 근대 이전에만 존재한다. 그 이유는 물론 근대화의 시간이 짧아서일 수도 있지만, 그 못지않게 과거의 역사가 무거운 관성으로 작용하고 있기 때문일 것이다. 아무튼 이러한 현실은 근대화의 경험을 어떻게 의미화하고 새로운 전통으로 직면할 것인가 하는 문제를 남긴다. 그런 점에서 정신과 물질이 하나로 통합된 문명태로서의 한국 근대는 여전히 미래의 과제라 하지 않을 수 없다. 아무튼 문제는 ‘한국적 디자인’이 단지 추억으로 그치지 않고 지금까지도 살아 있다는 사실이다. ㉞

참고 문헌

- 김종균, (2013), 『한국의 디자인』, 안그라픽스
- 최범, (2013), 「한국 디자인의 신화 비판」, 『한국 디자인 신화를 넘어서』, 안그라픽스
- 최범, (2021), 「대형 이벤트와 한국적 디자인의 등장」, 『한국미술 1900-2020』, 국립현대미술관
- 시사저널 편집부, (1997.4.24), 「30년 외길, 디자인 독립운동가 정연중씨」, 『시사저널』, (주)시사저널사