

『퍼스펙타 56: 낫 파운드』 사진: 이언 클라인

Perspecta 56: Not Found. Photo: Ian Kline

캣 Wentworth, 마이크 톨리

## 『퍼스펙타 56: 낫 파운드』

『퍼스펙타 56: 낫 파운드』에서 각자 맡은 역할과 자기소개를 간략히 해주시겠어요? 각자의 성장 배경, 이번 호를 함께 작업하게 된 계기, 편집 및 디자인 과정에서 협업이 어떻게 진행되었는지 듣고 싶습니다.

캣 Wentworth(CW):

저는 뉴욕 브루클린에 거주하는 디자이너입니다. 주로 예술가, 건축가, 문화 단체를 위한 책, 웹사이트, 글자체, 아이덴티티를 디자인합니다. 현재 닐 도넬리 스튜디오에서 일하며 독립 디자이너로도 활동합니다. 파슨스쿨오브디자인에서 타이포그래피를 가르치고 시러큐스대학교 건축대학에서 그래픽 디자인 워크숍을 진행합니다.

마이크 톨리(MT):

저는 뉴욕에서 활동하는 독립 디자이너입니다. 주로 예술가, 건축가, 단체와 함께 편집 및 연구 중심 디자인 프로젝트를 진행하고 전시, 아이덴티티, 웹사이트 제작하는 작업을 합니다. 프랫인스티튜트에서 시니어 논문과 출판 디자인 과정을 가르칩니다. 『퍼스펙타 56』을 작업한 디자인 팀의 절반을 맡았습니다.

CW: 저는 나머지 절반입니다!

MT: 캣과 저는 예일대학교 예술대학의 그래픽 디자인 석사 과정 대학원생 시절에 만났습니다. 공동 스튜디오의 책상이 바로 옆에 있었기 때문에 많은 생각을 주고받으며 친구가 되었습니다. 그러던 중 우리가 『퍼스펙타 56』 편집팀과 각각 따로 만났고, 둘 다 이번 호의 디자인을 고려한다는 사실을

Cat Wentworth, Mike Tully

## Perspecta 56: Not Found

Could you briefly introduce yourselves and your respective roles in *Perspecta 56: Not Found*? We'd love to hear about your backgrounds, how you came to work together on this issue, and how your collaboration evolved throughout the editorial and design process.

Cat Wentworth:

I'm a designer based in Brooklyn, New York. I design mostly books, websites, typefaces, and identities for artists, architects, and cultural organizations. I currently work for Neil Donnelly Studio, as well as independently. I teach typography at Parsons as well as graphic design workshops at Syracuse School of Architecture.

Mike Tully:

I'm an independent designer based in New York City. I frequently work with artists, architects, and organizations on editorial and research-driven design projects, as well as on exhibitions, identities, and websites. I teach senior thesis and publication design courses at Pratt Institute. I'm one half of the design team that worked on *Perspecta 56*.

CW: I am the other half of the design team!

MT: Cat and I met while graduate students in the MFA Graphic Design program at Yale School of Art. Our desks in the communal studio were right next to one another, so we exchanged a lot of thoughts during our time in the program and became friends. When we discovered we had both met with the *Perspecta 56* editorial team separately for consideration to design the issue, we requested that they consider us as a collaborative pair. Fortunately, that request was met with enthusiasm and we were commissioned to work on the issue together.

알게 되었습니다. 그들에게 우리를 협업체로 고려해 달라고 요청했고, 다행히도 흔쾌히 받아들여 함께 작업할 수 있었습니다.

CW: 마이크가 먼저 팀을 구성하자는 아이디어를 냈고, 저는 이를 아주 반겼죠! 해당 호의 주제는 정말 우연하게도 우리 각자의 관심사와 겹쳤기에 돌이켜보면 협업은 당연한 수순이었습니다.

MT: 퍼스펙타와의 협업은 각자의 미적·개념적 관심사와 작업 방식이 하나의 통합된 관점으로 수렴될 수 있는지를 실험해 볼 기회였습니다. 함께 작업하게 된 건 이미 스튜디오에서 나는 대화의 자연스러운 연장이었고, 그 대화를 어디까지 밀어붙여 볼 수 있을지를 탐색해 보는 직관적인 다음 단계처럼 느껴졌습니다.

CW: 우리는 친구로서 서로를 더 잘 알게 됐고, 저에겐 그게 참 기쁜 결과였어요.

『퍼스펙타 56: 낫 파운드』의 편집 및 시각 콘셉트를 설명해 주시겠어요? 은폐, 모방, 난독화라는 이번 호의 주제가 큐레이션과 디자인 전략에 어떤 영향을 미쳤나요? 건축, 출판, 미디어의 맥락에서 “낫 파운드(찾을 수 없습니다)”라는 제목은 당신에게 어떤 의미였나요?

MT: 의뢰를 받은 후 캣과 저는 편집팀과 함께 이번 호의 주제를 심도 있게 논의하기 시작했습니다. 편집자들은 위장, 속임과 누락의 전략, 그리고 그것들이 건축과 문화에서 권력 도구를 통해 어떻게 통합되는지에 관심을 보였습니다. 공적인 것과 사적인 것 사이의 긴장, 그 경계가 어떻게, 누구에 의해 결정되는가에 대한 문제의식이 중심에 있었죠.

또한 가시성에 대한 개념이 어떻게 단지 권력의 도구가 될 뿐 아니라 이를 전복시킬 수 있는지도 관심을 가졌습니다. 우리는 다층적 구조와 하위 텍스트를 활용한 접근을 통해 이런 긴장을 시각화할 방법에 관한 공통의 관심사를 빠르게 확립했습니다.

CW: Mike was the one who had the idea to team up, and I'm so glad he did! The issue's theme overlapped with each of our interests in a really serendipitous way, so retrospectively, it seems like an obvious collaboration.

MT: Collaborating on *Perspecta* was an opportunity to see how our respective aesthetic interests, conceptual interests, and styles of working could unify into a single vision for the publication. Working together was a natural outgrowth of the conversations we were already having together in the studio and seemed like an intuitive next step to see where we could take those.

CW: We also got to know each other even better as friends, which, for me, was a delightful consequence.

Could you describe the concept behind *Perspecta 56: Not Found*, both editorially and visually? How did the issue's themes—concealment, mimicry, and obfuscation—shape your curatorial and design strategies? What did the title “Not Found” mean to you in the context of architecture, publishing, and media?

MT: After receiving the commission, Cat and I started discussing the themes of the issue in-depth with the editorial team. The editors foregrounded their interests in camouflage, strategies of deceit and omission, and how these are consolidated through vehicles of power in architecture and culture. There was a central interest in the tension between what is public and private, how that's determined, and by who. But also how notions of visibility can subvert power, not just become a tool of it. We quickly established a shared interest in how we could visualize these tensions, through treatments of layering and subtext. It goes without saying, but visibility is a central element to design. So how do you show what's hidden without negating the gesture entirely? This was our starting point in considering potential design approaches for the publication.

CW: Early in the issue's development, the editors talked not only about invisibility but about hypervisibility. The tension

당연한 이야기지만 가시성은 디자인의 핵심 요소입니다. 그렇다면 숨김을 완전히 부정하지 않으면서 숨겨진 것을 어떻게 보여줄 수 있을까요? 이것이 이번 『퍼스펙타 56』의 잠재적인 디자인 접근 방식을 고려하는 출발점이었습니다.

CW: 이번 호 개발 초기에 편집자들은 비가시성뿐 아니라 과잉가시성에 관해서도 이야기했습니다. 동전의 양면과도 같은 이 두 가지가 어떻게 일종의 시각적 언어로 공존할 수 있는지, 두 가지 사이의 긴장감이 흥미로웠습니다. 디자인 콘셉트에 대한 많은 아이디어는, 이후 크게 수정되긴 했지만, 초기의 문장들과 텍스트 초안에서 비롯되었습니다. 결과적으로 디자인 전략은 최종 형태로 정리된 콘텐츠와도 잘 어우러졌습니다.

MT: 출판물이 구체화되는 과정에서 접하는 제목, 기획안, 초안 등 초기 언어들은 종종 디자인 접근의 기반이 되기도 합니다. 이번 호의 디자인을 구성하는 과정에서 제목의 “낫 파운드”는 바로 그런 중심적인, 환기력을 지닌 언어였습니다. 초기 논의에서는 책 일부를 특정 색으로만 인쇄하는 것 같은 방식으로 인쇄 과정의 특정 요소를 독자가 알아차리지 못할 만큼만 미묘하게 제거함으로써, 그 전체가 어떤 시각 언어를 구성할 수 있을지를 상상해 보았습니다. 그러면서 오버 프린팅 기법을 논의했고, 디자인을 어느 한쪽 입장에 고정하지 않으면서도 가시성의 긴장감을 중심에 둘 방법을 함께 고민했습니다.

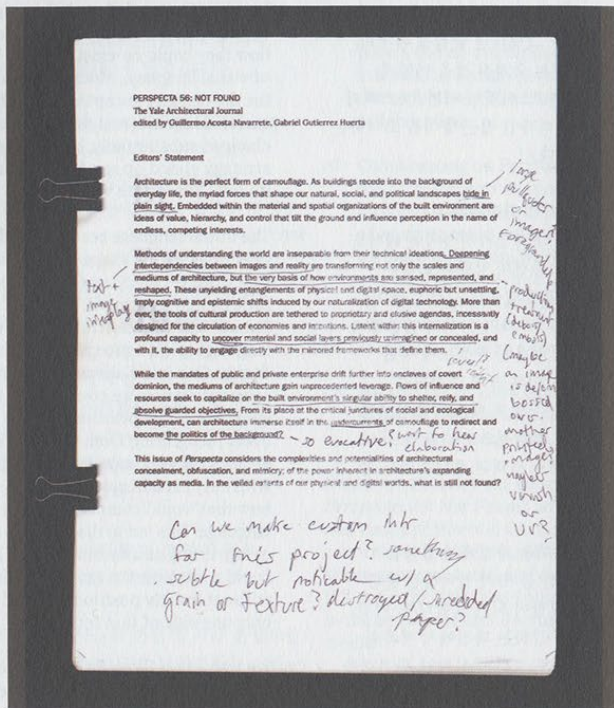
CW: 이후 우리는 CMYK 중 하나 이상의 판을 전략적으로 제거하자는 아이디어를 포기했는데, 콘텐츠를 넣기 시작하면서 컬러보다는 흑백이 시각적 분위기를 더 잘 표현한다고 느꼈기 때문입니다. 하지만 그 과정에서 나는 대화들은, 인쇄 이미지를 ‘평소에는 개별적으로 보이지 않는 정보의 층위들’로 바라보는 시각에 영향을 주었습니다. 또는 인쇄 이미지를, 대부분의

between the two interested us—how they're two sides of the same coin, and how they could co-exist as some kind of visual language. Much of our ideas for the design concept emerged from early statements and drafts of text that changed substantially, but the design strategy ended up serving the content in its final form quite well.

MT: The initial language received while a publication is taking shape—titles, pitches, first drafts—can often form the basis for a design treatment. The title “Not Found” was that central piece of evocative language as we conceptualized this issue's design. Our initial discussions involved speculating how we could subtly remove elements of the printing process without overt recognition from the viewer—such as printing various segments of the book with only certain color channels—and how that would comprise an overall visual language. This led to discussions around overprinting as a technique, and how we could centralize the tension of visibility, without overtly positioning the design on only one side of that tension.

CW: We wound up forgoing the idea to strategically remove one or more of the cyan, magenta, yellow, and black printing plates because, as the content started to trickle in, we felt the visual atmosphere was better expressed in black and white than in color. But those conversations did inform our interest in thinking about a printed image as layers of information that are typically not seen in isolation. Or, thinking about a printed image as being the result of a systematized, industrialized process that is unknown to most readers but shapes the experience of reading.

MT: As a profession, graphic design typically obscures most labor behind the finished work. The output of design is often simultaneously highly visible and entirely opaque in this way, concealing the activity that precedes it. We were interested in exploring how our design treatment might invert that relationship. We thought the book object could function as a conduit to reveal its production process whether through subtle or overt gestures.



디자이너들이 주석을 단 출판물의 편집 방침 초안

Draft of the publication's editorial statement annotated by the designers.

독자에게는 잘 드러나지 않지만, 독서 경험을 근본적으로 형성하는 체계화되고 산업화한 프로세스의 결과물로 보는 방식이기도 했습니다.

MT: 그래픽 디자인이라는 직업은 대체로, 완성된 작업물 뒤에 있는 노동을 가립니다. 그래서 디자인 결과물은 한편으로는 매우 가시적이면서도, 동시에 그 안에 담긴 모든 활동을 감추는 불투명한 성질이 있죠. 우리는 이번 작업에서, 디자인 접근이 이런 관계를 어떻게 역전시킬 수 있을지 탐구하고자 했습니다. 책이라는 오브제가 미묘하거나 노골적인 방식으로 그 제작 과정을 드러낼 수 있는 통로 역할을 할 수 있다고 생각했습니다.

The book deploys distinct material techniques—transparent varnish, silver ink, image layering, and a custom typeface. How did you approach the material construction of meaning through these elements? Were there specific spatial or narrative experiences you intended for the reader?

MT: Very early on in the design process, we determined that we wanted to take an overtly material approach to visualizing the editorial themes of the issue. We felt this could be most effectively achieved through exploring unorthodox printing techniques. When searching for a printer to work with, we found a creative partner with Grafiche Veneziane—a printer in Venice, Italy—who could help us achieve this ambition with a close dialogue on this intricate printing approach.

이 책에는 투명 바니시, 은색 잉크, 이미지 레이어링, 맞춤형 글자체 등 독특한 재료 기법이 사용되었습니다. 이런 요소를 통해 의미의 물질적 구성에 어떻게 접근했나요? 독자를 위해 특별히 의도한 공간적 또는 내러티브적 경험이 있었나요?

MT: 디자인 프로세스 초기에 우리는 이번 호의 편집 주제를 시각화할 때 의도적으로 물질적 접근을 취하기로 결정했습니다. 그리고 이를 가장 효과적으로 구현할 방법은 전통적이지 않은 인쇄 기법을 실험하는 것으로 보았습니다. 함께 작업할 인쇄소를 찾던 중, 우리는 이탈리아 베니스에 위치한 '그라피케 베네치아네'라는 인쇄소를 발견했고, 이 복잡한 인쇄 방식을 긴밀히 논의하며 실현할 창의적인 파트너를 만났습니다.

CW: 우리는 인쇄 기술을 통해 보이지 않는 것을 말 그대로 '초'가시화할 방법을 찾았습니다. 몇 가지 제작 방식에 관심이 있었지만, 그라피케와 논의를 거치며 책 전체 내부에 투명 바니시를 실크스크린 인쇄하는 방식에 주목했습니다. 내지용 바니시는 제작 기술로서 실현 가능했고, 개념적으로도 적절했으며, 전형적이지 않아 실험하기에 매우 적합한 재료였습니다.

MT: 바니시는 일반적으로 책 표지에서 제목이나 주요 이미지, 그래픽 요소 등 가장 중요한 부분을 강조하는 데 사용됩니다. 그런데 이 방식을 역으로 적용해 볼 수 있겠다는 생각이 들었습니다. 바니시를 책의 내부 전체에 걸쳐 주요하게 사용하고, 제목이나 바이라인 같은 요소는 오히려 그 바니시 영역에서 제외해 숨길 수 있지 않을까 하고 말יי.

CW: 바니시에서 제목을 제외한 것은 예상 가능한 명료함과 위계를 전복하는 방식이었습니다. 책장을 넘길 때 제목이 즉시 보이지 않지만, 빛을 받을 때 선명히 드러나는 것이죠. 때로는 이번 호에서 빠진 이미지를 대체하기 위해 바니시를 사용하기도 했습니다. 예를 들어 마리아넬라 다프리카레와 더글러스 스펜서의

CW: We were searching for ways to make the invisible hyper-visible—perhaps quite literally—through printing techniques. There were several production methods we were interested in exploring, but our conversations with Grafiche steered our interest in silkscreening transparent varnish throughout the book's interior. As a production technique, interior varnish was feasible, conceptually apt, and unorthodox—it was ripe for experimentation.

MT: Varnish is typically used to highlight the most important elements on a book's cover, like the title, a primary image, or a graphic detail. It occurred to us that this approach could also be inverted, where the varnish could be used predominantly throughout the interior and elements like titles and bylines could be concealed within these fields of varnish through removal.

CW: Knocking out the titles from the varnish was a way of subverting an expected clarity and hierarchy since the titles aren't immediately visible when flipping through the book. But when they hit the light, they become very apparent. At times, we even used varnish to replace images that were missing from the issue. For example, in the contribution by Marianela D'Aprile and Douglas Spencer, there is a visual timeline describing built architectural works, and we had secured the rights for some but not all the images. We used varnish as a placeholder for the rest, thinking we might obtain the remainder of the images later. However, keeping these varnish rectangles in place of the unlicensed images ended up being the favored approach, reinforcing the notion of an incomplete story with information gaps.

Grafiche had never silkscreened varnish in the interior of a book, so there were a lot of unknowns. How much thickness would this add to the book block, and how would that impact the binding? Would the guillotine crack all the varnish when the books were trimmed? It was a risk. We all crossed our fingers and took the plunge together.



1913 Walter Gropius and Hannes Meyer design the Fagus Factory in Alfeld, Germany (Thesis 2).

Modernism an egalitarian undertone, even if the clients that commissioned its most important structures were capitalist enterprises.

Early projects that set the tone for the movement, like the AEG Turbine Factory (Behrens, 1909) and the Fagus Factory (Gropius and Meyer, 1913), were fulfilling a double purpose: Cleaning up the image of mass industry, whose poor working conditions and lack of safety had spurred workers' movements in both the United States and Europe; and exemplifying the possibilities for architecture and building created by mass production and standardization. These Modernist factories undoubtedly improved the working conditions of the people who produced, respectively, turbines and shoe lasts in them. Their aesthetics—gridded plans, simple facades, little to no ornamentation, plain materiality, all a reflection of the larger goal of efficiency and economy—naturally became associated with improving quality of life for workers, including increased safety and cleanliness. So Modern architecture would come to represent a break with the subpar working conditions of the early industrial period.

Diminished overall economic prosperity throughout the Great Depression would relegate Modernism, at least temporarily, to the realm of the private residence and the Fascist party headquarters, but by the time of the postwar boom in the United States it was solidly back in the common, if not quite public, realm. The designs of the Lever House (SOM, 1951), the MetLife Building (Gropius, 1963), and the Johnson Wax Research Tower (Wright, 1950) all employ visual elements typical of

Modernism—the standardized grid in metal and glass with no ornamentation—giving the impression of restraint and universal progress even as the skyrocketing profits of the commissioning companies began to set the stage for economic inequality, eventually becoming bigger than ever. The language of progress and improved living and working conditions for everybody was now the established language of capitalist enterprise.

### 3. ARCHITECTURE ADVERTISES CAPITALIST DEVELOPMENT.

Since the late twentieth century architecture has employed formal novelty extensively, associating itself with the historical avant-garde along with the corresponding artistic and revolutionary values. This *formal orientation* of architecture ascribes, in turn, values of novelty and innovation to capitalist enterprises so that capital itself appears visionary.

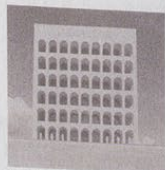
Related to political projects with varying degrees of revolutionary and utopian ideals, avant-garde art movements of the nineteenth and early twentieth centuries were dedicated, in the words of Tafuri, to “an ideology of permanent and programmed innovation.” This objective depended on the ability to get art made and projects built, so some of the most formally innovative projects never came to fruition—such as the Monument to the Third International, a 1,300-foot-tall spiraling tower intended to house the headquarters of the Communist International, in St. Petersburg (then Petrograd), designed by Vladimir



1920 Presence of an “architectural avant garde” (Thesis 1).

1920 Vladimir Tatlin designs the Monument to the Third International (Thesis 3).

1927- Walter Benjamin writes the 1940 Arcades Project (Thesis 6).



1942 Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula, and Mario Romano design the Palazzo della Civiltà Italiana (Thesis 1).



1936 Frank Lloyd Wright designs the Johnson Wax Building in Racine, Wisconsin (Thesis 2).

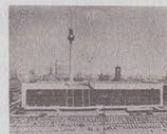


1951 SOM designs the Lever House in New York City (Thesis 2).



1958 Walter Gropius designs the MetLife building in New York City (Thesis 2).

1960s Presence of an “architectural avant garde” (Thesis 2).



1973 Presence of an “architectural avant garde” (Thesis 1).

1976 Heinz Graf designs the Palace of the Republic in Berlin (Thesis 1).

1984 Fredric Jameson writes an analysis of the Bonaventure Hotel in an essay titled “The Cultural Logic of Late Capitalism” (Thesis 6).

1990s Emergency of post-critical theory (Thesis 5).

기고문에는 실제 건축물들을 설명하는 시각적 타임라인이 포함돼 있었는데, 이미지 전부에 대한 사용 권한을 확보하진 못했습니다. 나머지 이미지는 나중에 확보할 수 있을 거라 생각하고 바니시 직사각형을 플레이스홀더로 사용했습니다. 결과적으로 이 방식은 정보의 공백이 존재하는 불완전한 이야기라는 편집 개념을 더욱 잘 드러낼 수 있었습니다.

그라피케는 내지에 바니시를 실크스크린으로 인쇄한 경험이 없었기에, 많은 것이 불확실했습니다. 바니시가 책 블록의 두께를 얼마나 더할지, 그것이 제본에 어떤 영향을 줄지, 잘라낼 때 기요된 커팅이 바니시를 전부 깨뜨리지는 않을지, 모두 알 수 없었죠. 위험이 따랐지만, 우리 모두 마음을 모아 과감히 도전했습니다.

MT: 그라피케 담당자는 바니시가 제본 과정에 어떤 위험을 야기할 수 있을지 설명한 도식 자료를 만들어 주었습니다. 신중한 논의와 계산된 감수를 거쳐 진행했고, 다행히 책을 포함한 그 누구도 압박에 ‘금이 가는’ 일은 없었습니다.

CW: 듀오톤 이미지도 실험해 봤어요. 그림자는 검은색으로, 하이라이트는 우리가 찾을 수 있는 가장 밝은 톤의 메탈릭 그레이 잉크로 인쇄했죠. 한 걸음 더 나아가, 때로는 그림자를 아예 없애고 은색 하이라이트만 남기기도 했습니다.

MT: 2도 인쇄를 가장 명확하게 활용한 부분은, 책의 첫 내부 페이지에 표시 이미지를 반복하되 검정 잉크 채널은 제거하고 메탈릭 잉크 채널만 남긴 것입니다. 이는 책 제작 과정에 쓰인 요소들을 노골적으로 제거하거나, 또는 강조함으로써(어떻게 보느냐에 따라), 독서 경험의 시작을 알립니다. 어떻게 보면, 이는 인쇄 과정에서 색상 채널을 제거하는 초기 아이디어로 되돌아간 셈이었습니다. 다만 표준적인 4도 오프셋 인쇄 대신 2도 인쇄를 사용했다는 점이 다르죠. 금속 잉크가 바니시보다는 더 미묘하지만, 다양한 방식으로 빛에 반응하는 점이 인상적이었습니다. 이 실험은 독자가

MT: Our contact at Grafiche created a diagram for us detailing the potential risks of the varnish disrupting the binding process. After careful discussion and calculated risks, we were pleased that none of us cracked under pressure, books included.

CW: We also played with duotone images, printing shadows in black and highlights in one of the lightest shades of metallic grey inks that we could find. We took this a step further and, at times, dropped the shadows and showed the silver highlights only.

MT: The most explicit use of the two-color printing may be repeating the cover image on the first interior page in only the metallic ink channel, removing the black ink channel. This begins the reading experience by highlighting elements involved with the book's production through their overt removal, or emphasis depending on how you see it.

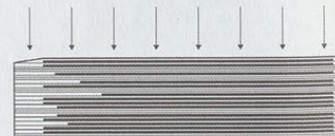
In a way, this returned to one of our earliest ideas of dropping out channels of color in the printing process, albeit with



STANDARD CONDITION



HIGH THICKNESS VARNISH  
MAY CAUSE DEFORMATION OF THE BOOK THICKNESS IN RELATION TO THE SPINE



PRESSURE DURING TRIM  
MAY RUN THE VARNISH LAYERS AND THE PAGES DUE TO HOT UNIFORM PRESSURE

바니시 사용에 따른 제본상 문제를 점검하기 위해 만든 그라피케 베네치아네의 제책 구조도  
Binding diagram from Grafiche Veneziane created to determine potential issues due to varnish.



『퍼스펙타 56: 닛 파운드』 커버(왼쪽)와 첫 번째 내지(오른쪽)



Perspecta 56: Not Found cover (left) and first interior page (right)

책을 마주하는 물리적 경험을 더욱 풍부하게 만들어주는 요소로 작용했습니다.

타이포그래피는 책의 중심이지만 가독성이나 투명성을 저해하는 방식으로 사용되었습니다. 정보를 담은 그릇으로서뿐 아니라 표면, 인터페이스 또는 은폐의 장소로서 타이포그래피를 어떻게 생각했나요? ‘옵티모’와 협력해 글자체 ‘이그제큐티브’의 맞춤형 모노스페이스 버전을 만들기로 결정한 계기는 무엇인가요?

CW: 마이크와 저는 2000년대 가빌레엔드루스트에서 처음 디자인한 옵티모의 글자체 ‘이그제큐티브’를 선택했습니다. 글자체 골격이 타자의 글자체에서 파생되었다는 점이 마음에 들었습니다. ‘이그제큐티브’가 과거 시대의 관료적 문서와 미학적으로 연관되어 있다는 점도 마음에 들었지만, 글자체를 산세리프로 변환한 것도 난독화와 은폐라는 큰 주제에 공감을 주는 매력적인 추상화였습니다.

MT: 일반적인 문서에서 파생된 편재성의 질감을 암시함으로써 편집자와 일부 기고자들이

two channels of color instead of standard four-color offset printing. We were compelled by how the metallic ink also reacts to light in its various configurations, although more subtly than the varnish. To us both, this continued to embellish the physical experience of how the book is encountered by readers.

Typography is central to the book, but in a way that resists legibility or transparency. How did you think about typography not only as a vessel for information, but also as a surface, an interface, or even a site of concealment? What guided your decision to create a custom monospaced version of “Executive” in collaboration with Optimo?

CW: Mike and I chose Optimo’s typeface “Executive”, originally drawn by Gavillet & Rust in the 2000s. We appreciated that the typeface’s skeleton was derived from typewriter typefaces. We liked the aesthetic association “Executive” has with bureaucratic documents from a bygone era, but the translation of the letterforms to a sans serif was also a compelling abstraction that resonated with the larger themes of obfuscation and concealment.

생각했던 잘 드러나지 않는 권력 역학 관계에 대한 신호를 보낼 수 있었습니다. 이 타이포그래피 현상에 관한 더 심층적인 조사는 크리스 리의 포괄적인 저서 『이뮤터블: 역사를 디자인하다』에서 확인할 수 있습니다. 『이그제큐티브』로 기고 글을 조판하기 시작하면서 정보의 계층 구조와 전체적인 질감에 보조 글자체가 도움 될 것으로 생각했습니다.

CW: 『이그제큐티브』는 특히 어떤 글자체와도 어울리기 어려운 글자체였습니다. 비율이 너무 구체적이어서 시도하는 모든 것이 맞지 않았기 때문이죠. 우리는 『이그제큐티브』의 모노스페이스 버전이 계층 구조와 시각적 질감에 충분한 차이를 주면서도 원래의 얼굴과 잘 어울릴 수 있을지 궁금했습니다. 그래서 옵티모에 연락해 모노스페이스 버전의 글자체를 만드는 데 관심이 있는지 문의했습니다. 그들은 흔쾌히 동의해 주었고, 제가 이 호에 필요한 문자부터 시작해서 적절한 시일 내에 작업을 마무리할 수 있도록 허락해 주었습니다.

글자체는 모노스페이스로 상당히 쉽게 변환되었고, 『이그제큐티브』의 기원을 고려하면 당연한 결과였습니다. 로마체와 이탤릭체 모노스페이스를 그리기에는 시간이 제한되어 있었기 때문에 기본 라틴 문자 세트와 조판에 필요한 분음 부호만 그렸습니다. 옵티모가 계속해서 그림을 다듬고 문자를 추가해 언젠가 글자체를 출시할 수 있기를 바랍니다.

MT: 『이그제큐티브』도, 캣 옵티모가 개발한 모노스페이스 버전도 출판물의 콘텐츠에 적합한 전체적인 시각적 질감을 제공합니다. 바니시에서 텍스트를 녹아오리는 것과 함께 사용하면 이 접근 방식에서 가시성의 불확실성 때문에 프린터로 스트레스 테스트가 필요하다고 생각했습니다. 디자인 과정에서 테스트 시트를 인쇄해 검정색과 금속성 잉크 및 바니시의 다양한 구성을 탐색했습니다. 테스트 시트를 받아 들고 보니 콘텐츠와 디자인 처리 간의 상호 작용에 관해 많은

MT: Alluding to the texture of ubiquity derived from common documents let us signal towards the more obscured power dynamics the editors and certain contributors were reflecting upon. There are more in-depth investigations into this typographic phenomenon, such as Chris Lee's comprehensive book *Immutable: Designing History*. Once we began typesetting contributions in "Executive", we thought that the hierarchy of information and overall texture would benefit from a secondary typeface.

CW: "Executive" proved to be an especially difficult typeface to pair with anything; its proportions are so specific—everything we tried was a mismatch. We wondered whether a monospaced version of "Executive" would give us enough difference in hierarchy and visual texture but still play well with the original face. We reached out to Optimo, asking if they'd be interested in collaborating with us on a monospaced version of the typeface. They generously agreed, allowing me to start with the characters we needed for the issue, with the understanding they'd pick up the baton and finish the job in due time.

The typeface translated fairly easily to a monospace, which made sense, given "Executive"'s origins. Time was limited to draw a Roman and Italic monospace, so we drew only a basic Latin character set plus the diacritics we needed to typeset the issue. We hope Optimo continues refining the drawing and adding characters so the typeface can be released someday.

MT: "Executive" and the monospaced version that Cat and Optimo developed provide a fitting overall visual texture for the publication's content. Used in concert with knocking out text from the varnish, we felt the uncertainty of visibility in this approach would require stress testing with our printer. During the design process, we printed a test sheet to explore various configurations of black and metallic inks and varnish. When we received the test sheet, holding it revealed so much to us about the interaction between the content and design treatment. We then understood the necessity

걸 알 수 있었습니다. 그런 다음 바니시에서 글자체를 녹아오리는 데 필요한 스케일의 필요성과 입체감을 이해했습니다. 더 중요한 것은 테스트 인쇄를 통해 우리 자신과 편집자, 출판사의 전반적인 소재 접근 방식을 검증할 수 있었다는 점입니다. 이는 책 디자인 개발의 중요한 단계였습니다.

디자인 프로세스를 진행하면서 책 디자인에 우리의 소재적 통찰력을 적용해 나갔고, 바니시에서 녹아오린 텍스트는 주로 기고 제목과 바이라인에 대규모로 적용되었습니다. 하지만 좀 더 미묘하고 상황에 따라 달라지는 다른 적용 사례도 있었습니다. 아마도 가장 주목할 만한 것은 초기 디자인 개념에 영감을 준 마이클 영의 에세이 「초동질성: 또는 배경 내에서의 주」일 것입니다. 영은 이 글에서 샹탈 아커만의 영화 미학에 대해 고찰합니다. 처음에는 작가로부터 영이 자막이 있는 영화 스틸컷을 제공받았는데, 아커만의 전형적인 내레이션이 프랑스어로 되어 있었기 때문입니다. 이미지 라이선스 과정에서 편집자들은 스틸 이미지가 자막 없이 원본 그대로 표시되어야 한다는 사실을 알았습니다. 아커만 내레이션의 중요성을 놓치지 않기 위해 각 스틸에 관한 자막의 내용을 나란히 표시해 작품과 영의 에세이에서 언어와 영화의 상호 작용을 근거리 삼았습니다.

『퍼스펙타』는 건축, 편집 디자인, 미디어 이론의 경계를 넘나드는 잡지인데요. 오늘날 이런 하이브리드한 영역에서 타이포그래피는 어떤 역할을 한다고 생각하시나요? 타이포그래피는 어떻게 서로 다른 분야를 매개하거나, 전통적인 그래픽 디자인의 범위를 넘어 확장할 수 있을까요? 이런 맥락에서 어떤 형태의 타이포그래피 지식이나 저자성이 중요해진다고 보시나요?

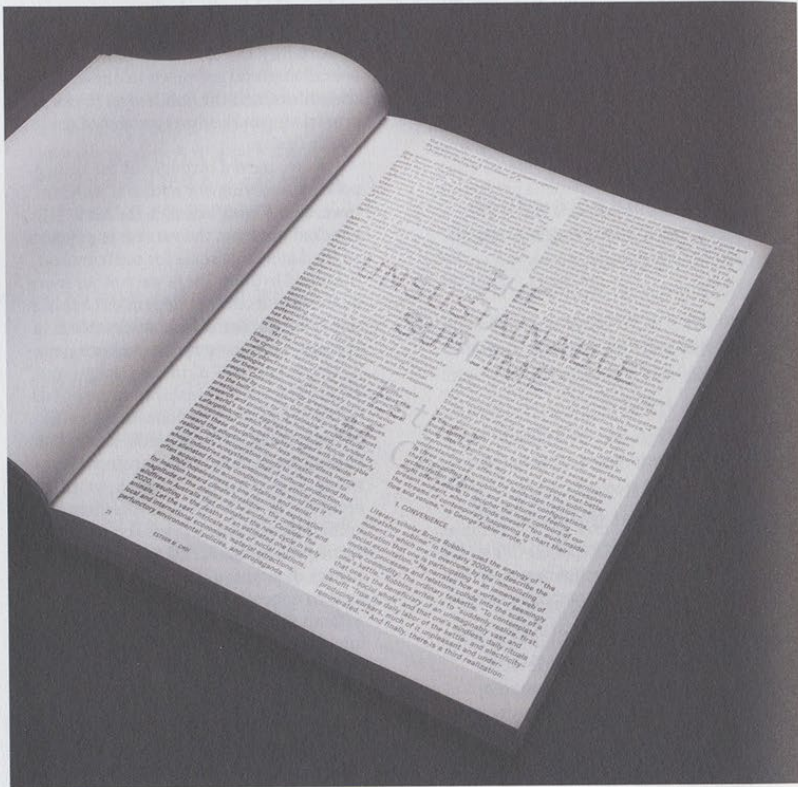
CW: 우선 실용적인 대답을 하자면, 타이포그래피는 언어를 담는 그릇이자 아이디어를 전달하는 기본적인 방식이기에 서로 다른 분야를 매개하는 데 중요한 역할을 해요. 하이브리드적 관점에서 이번 호는

and thresholds of scale in knocking out the type from the varnish. Perhaps more importantly, the test print validated this overall material approach to ourselves, the editors, and the publishers. It was a crucial step in the development of the book's design.

As we moved throughout the design process, applying our material insights towards the book's design, the text knocked out from the varnish is primarily applied at a large scale for contribution titles and bylines. There were other more nuanced and context-dependent applications though. Perhaps most notable is in Michael Young's essay "Hyperhomogeneity; or Attention Within the Background," a contribution that inspired some of our initial design conceptualizations. In his writing, Young reflects on the aesthetics of films by Chantal Akerman. Initially, we were supplied with English-subtitled film stills by the author, as Akerman's archetypal narration is spoken in French. During the image licensing process, our editors discovered that the stills would have to appear as originally presented without subtitles. To avoid forgoing the importance of Akerman's narration, the contents of the subtitles for each still



『퍼스펙타 56: 낫 파운드』 테스트 프린트 시트  
Test print sheet for *Perspecta 56: Not Found*.



『퍼스펙타 56: 낫 파운드』, 사진: 이언 클라인

Perspecta 56: Not Found. Photo: Ian Kline



『퍼스펙타 56: 낫 파운드』에 실린 상탈 아커만 영화의 스틸 이미지와 자막. 사진: 이언 클라인

Chantal Akerman film stills and subtitles in Perspecta 56: Not Found. Photo: Ian Kline

건축이 어떻게 물리적인 공간과 비물리적인 공간 사이를 넘나드는지 다양한 방식으로 다루요. 우리는 또한 타이포그래피와 그에 담긴 아이디어가 점점 더 하이브리드하고 디지털 형식으로 융통된다는 점도 인식했죠. 어쩌면 그런 흐름에 대한 일종의 저항처럼, 마이크와 저는 타이포그래피를 책의 제작 방식과 긴밀하게 결합했습니다. 그래서 독자가 이 책을 직접 손에 들고, 눈앞에서, 방안의 빛을 반사하며 볼 때만 제대로 감상할 수 있도록 디자인했어요.

MT: 의도적으로 책의 물리적 경험을 우선시한 결과, 바니시 타이포그래피는 디지털 환경에서 다소 낯선 방식으로 마주했습니다. 바니시는 투명하고 반사되는 재질이다 보니 우리가 사용하는 디자인 소프트웨어에서는 실제와 전혀 다르게 보였습니다. 1년 가까이 화면에서 반투명한 크림색 사각형만 계속 들여다봤죠(웃음). 디지털 PDF 초안을 만들어 기고자들과 공유했을 때는, 명확한 제목이 없어 당황스러워한 분들도 있었어요. 한 분은 제목 페이지가 빠진 채로 원고를 보낸 줄 알았다고 하시더라고요(웃음). 이는 의도치 않게 편집 주제의 반향을 불러일으켰습니다. 물리적 제작 처리에 우선순위를 두면서 일종의 디지털 ‘위장’을 만들었습니다. 이런 여러 하이브리드한 경험을 거치며 타이포그래피가 의도와 기술, 그리고 물성적 처리를 통해 어떻게 의미를 전달할 수 있는지 세삼 실감하게 됐습니다.

앞으로 타이포그래피의 미래는 개념적, 기술적, 문화적으로 어떻게 진화할 것으로 보시나요? 특히 서구 타이포그래피 전통과 다른 문자 체계, 도구, 혹은 문화적 프레임워크 간의 상호작용을 어떻게 보시는지 궁금합니다. 어떤 형태의 다양성 혹은 혼성성이 가장 시급하거나 흥미롭게 느껴지나요?

CW: 저는 타이포그래피 안에서 점점 더 많은 문화적 교차가 이루어지고 글자체 디자인이라는 분야에 점점 더 다양한 사람들을 위한 공간이 생겨난다는 점에서

appear side by side, grounding the interplay between language and film in her work and within Young's essay.

As *Perspecta* crosses boundaries between architecture, editorial design, and media theory, what do you think is typography's role in such hybrid spaces today? How does typography mediate between disciplines or expand beyond traditional graphic design? What kinds of typographic knowledge or authorship become important in such contexts?

CW: Well, first there is the practical answer: typography helps to mediate between disciplines because it's the container for language, a fundamental way to communicate ideas. In terms of hybridity, this issue of *Perspecta* touches on various ways architecture straddles physical and non-physical space. We were also aware of how, more and more, typography, and the ideas it carries are circulated through hybrid and digital formats. However—and perhaps as a kind of resistance to this—Mike and I married the typography with production methods that make it really only possible to fully appreciate when you have a physical copy of the book in your hands, in front of your eyes, reflecting the light in the room.

MT: While we intentionally prioritized the physical experience of the book through its design, this led to atypical digital encounters of the varnished typography in its development. As varnish is a transparent and reflective surface, that is not how it appeared within our design software. We were looking at semi-opaque cream rectangles on screen for the better part of a year [laughter]. As we prepared digital PDF drafts to share with contributors, some found the lack of clear titles baffling. One contributor thought we had sent her contribution without the title page attached at first [laughter]. This became an almost unintentional reverberation of the editorial themes. By prioritizing the physical production treatments, we created a kind of digital camouflage along the way. Witnessing these varied hybrid experiences underscored typography's capacity for transmitting meaning through intent, craft, and treatment.

낙관주의적 기대가 있어요. 더 많은 글자체가 확장된 언어 지원을 제공하는 걸 봐서 기쁘고, 이런 변화가 접근성을 높이는 데 실질적인 도움이 되길 바랍니다. 개념적으로 말하자면..... 미래가 정확히 어떤 방향으로 흘러갈지는 예측하기 어렵지만, 앞으로 어떻게 변할지 궁금합니다. 20세기에 들어서면서 디자이너들은 글자체를 하나의 이미지로 생각하기 시작했는데요, 이어서 이제 글자체를 영화의 스틸컷으로 생각하기 시작하지 않았을까 싶어요.

MT: 저는 오늘날 타이포그래피가 지닌 가능성 자체에 흥미를 느낍니다. 타이포그래피 디자인과 활용 방식, 진화의 방향성뿐 아니라, 타이포그래피를 둘러싼 문화적 인식의 확장까지요. 이제는 우리 부모님 세대도 글자체에 관해 한두 가지쯤은 아는 사람이 흔해졌잖아요. 꽤 멋진 변화라고 생각해요. 또한 디지털 도구의 민주화 덕분에, 다양한 관심사를 지닌 디자이너들이 타이포그래피라는 분야에 더 쉽게 기여할 수 있는 환경이 마련됐습니다. 예를 들어, 최근 프랜티스티튜트에 있던 제 학생 한 명은 아직 표준화된 문자 체계가 없는 앙골라의 구어 '온돔베'를 위한 디지털 글자체 시스템을 개발하기 시작했어요. 그건 정말 시급하면서도 흥미로운 작업이었죠. 하지만 여전히 풀어야 할 과제도 많습니니다. 예컨대 유니코드 같은 시스템이 비서구 문자들을 더 유연하고 민감하게 수용할 수 있어야 하니까요. 이런 새롭고 흥미로운 개발을 지원하기 위해 더 넓은 플랫폼에서 유연성을 발휘해야 할 필요성이 커지면서, 이 분야의 기여가 더욱 구체화할 것으로 보입니다.

Looking ahead, how do you see the future of typography evolving—conceptually, technologically, or culturally? In particular, we are curious how you see the interaction between Western typographic traditions and other scripts, tools, or cultural frameworks. What forms of multiplicity or hybridity feel most urgent or exciting to you?

CW: I'm filled with optimism—we're seeing more and more cultural cross-pollination in typography, and increasingly more room for all kinds of people in type design. I'm heartened to see more typefaces offering expanded language support, which I hope helps to improve access. Conceptually speaking...it's difficult to predict what the future will hold, but I'm curious to see how things will change. Over the 20th century, designers began to think of type as an image. Following this, I wonder if designers are now beginning to think of type more as stills of a film.

MT: I'm excited by the capacity for potential in typography today—in its design, application, evolution, and the broader cultural awareness around it. It's more common for someone of our parents' age to know a thing or two about fonts now, which is cool. Simultaneously, the democratization of digital tools has laid the groundwork for many designers to contribute to the field of typography through their varied interests. For example, a recent student of mine at Pratt began designing a systematic digital font for Ndombe, a spoken language in Angola that has yet to have a standardized written form. That is urgent and exciting work. Yet there is more work to be done, for instance in systems like Unicode accommodating more non-Western scripts fluidly and responsively. So in a sense, I see contributions to the field becoming more specific, with the increasing need for flexibility in broader platforms to support these new and exciting developments.

김민경, 제임스 고긴

## 평행 출판: 하나의 책, 여러 개의 형태<sup>1</sup>

오늘날의 출판은 하나의 출판물을 프린트와 웹 등 서로 다른 매체로 병행 제작하는 경향을 보인다. 두 버전은 동일한 콘텐츠를 바탕으로 하지만, 각 매체의 특성에 맞춰 서로 다른 방식으로 작동한다. 이처럼 편집과 디자인, 나아가 독서 경험 전반에 걸친 과정을 '평행 출판'이라 부를 수 있다.

최근의 한 예로는 AI 연구자 블레이크 아게라이 아르카스가 집필한 『지금 우리는 누구인가?』<sup>2</sup>가 있다. 이 출판물은 디자이너이자 이 글의 공동 저자인 제임스 고긴과 김민경 외에, 마리 오스카 및 편집팀과 함께 2년에 걸친 협업을 통해 프린트 에디션과 웹 에디션으로 동시에 개발되었다. 이 프로젝트는 하나의 콘텐츠를 바탕으로 한 디자인 시스템이 어떻게 다중 플랫폼 출판을 가능하게 하는지 보여주는 사례로 작용한다.

James Goggin, Minkyung Kim

## Parallel Publishing: A Book in Many Forms<sup>1</sup>

Contemporary book design practice can increasingly involve the simultaneous development of multiple editions of a single publication across different media—most commonly print and web. While both draw from a shared content source, each edition operates in distinct ways according to the affordances and constraints of its medium. This mode of production, which spans editorial, design, and reader experience, may be described as “parallel publishing.”

A recent example is *Who Are We Now?*<sup>2</sup> by artificial intelligence researcher Blaise Agüera y Arcas. The publication was developed concurrently as both a digital and print edition through a two-year collaborative process involving designers (and authors of this essay) James Goggin and Minkyung Kim, together with Marie Otsuka, along with an editorial team<sup>3</sup>. The project serves as a case study in how design systems can support multi-platform publishing from a single content source.

1 이 글은 한국타이포그래피학회 《학술대회 29: 타이포그래피 지금 2025》에서 발표한 내용을 에세이의 형식으로 재구성한 것이다.  
2 블레이크 아게라이 아르카스, 『지금 우리는 누구인가?』, 헤트 앤드 비어드 프레스(프린트 에디션), whoarewenow.net(웹 에디션), 2022년

1 This text is a restructured version of a presentation given at the 29th Korean Society of Typography Conference: Typography Now 2025, now adapted into essay form.  
2 Blaise Agüera y Arcas, *Who Are We Now?*, Hat and Beard Press (print edition), whoarewenow.net (web edition), 2022.  
3 Design (print and web editions): James Goggin (Practise), Minkyung Kim and Marie Otsuka (MK+MO); development: MK+MO; editorial coordinator: Johan Michalove; image permissions: David Michalove; cartography: Scott Reinhard