

이세이 미야게 (Issey Miyake)의 의상에 나타난 형태미와 상징성에 관한 연구

A Study on the Form and Symbolism of Issey Miyake Dress

건국대학교 생활문화대학 의상학과

조교수 박 명 희

Dept. of Apparel Design, Kon-kuk Univ.

Assistant Prof.; **Myung Hee Park**

< 목 차 >

I. 서 론

III. 이세이 미야게의 작품세계

II. 현대적 미술 표현의 흐름

IV. 결 론

< Abstract >

The purpose of this study was to identify the original quality of design by Issey Miyake and the relationship between the modern expression of art and his design regarding the form, internal symbolism, and Japanese tradition.

The bottom current of the modern expression of art has two currents: intention to autonomy or purism and intention to contingency.

According to analysis of Miyake's design, it was found that Miyake has directed his attention to coexistence of fabric and the body with a pure fluid sculptured form based on two dimensional rectangular fabric.

And his plasticity of dress was also made against the fitted structure form and idea of Haute Couture, emphasizing on his own creativity and insisting on a creative collaboration between the designer and wearer.

Finally, the fact that his design was influenced by traditionalism of Japanese costume and current modern expression of art was proved.

서 론

20세기 들어와서 우리 앞에 전개되는 의복의 표현 현상은 미술이나, 음악, 문예와 마찬가지로 아주 복잡한 양상을 띠고 있다. 특히 60년대말 전세계적으로 나타난 저항하려는 분위기는 오늘날의 패션경향에 결

정적인 변화를 가져오게 하였다.

영국의 복식사학자 James Laver는 1960년대란 기존의 복식미에서 탈피하려는 전위 패션의 시대로 간주하였다. "스타일은 급속도로 변화하였으며 이러한 급격한 변화란 기존의 가치에 항거하려는 욕망과 미래에 대한 불확신의 결과인 것이다. 이러한 붕괴와 항거는 모든 예술 분야에서도 나타났다. 새로운 에너

지와 영감은 캄 아트를 참조하였으며, 영화와 연극은 사회비평을 가하고, 작가는 새로운 스타일로 작품을 구상하기 시작하였다¹¹.

1970년대초에는 패션영역에서 결정적인 단절을 시도하여 과거의 디자인을 완전히 부인하려 하였다. 이러한 저항의 본질은 기존권위와 제도에 대한 근본적인 의문을 제기하는 것으로 기본디자인 자체를 버리고 원시상태로 되돌아 가려는 것이었다. 즉 당시의 디자이너들은 백지의 상태로 되돌아가 그 상황을 몸으로 느끼고 대면하므로써 새로운 사고의 방법을 끌어내게 되었다¹².

이러한 70년대 패션계에 가장 도전적으로 받아들여졌던 것이 일본디자이너의 등장이었다. 처음 일본식의 복식형태는 19세기 말부터 남·여복식에 나타나기 시작하여 서양복식의 대변자라고 할 수 있는 오뜨 꾸뛰르(Haute-Couture)에 영향을 주었다. 이러한 영향은 기모노의 전통적인 형태가 응용되거나 그대로 받아들일 뿐만 아니라, 현대적인 일본디자이너들의 성공적인 출현으로 패션산업에까지도 지대한 충격을 주게 되었다¹³.

일본디자이너들은 서구적인 의식에서 디자인에 접근하려 하였으나 결과적으로 일본적인 무엇인가가 표현되었다. 즉 일본적이라는 것은 기능적으로 단순하고 서양복과 같이 특정한 신체형태를 강조하는 것에 반발하여 여러번 겹쳐서 늘어뜨리거나(layering) 인체를 감싸 주는 것으로 장식적인 형태를 나타내는 우아함이었다. 80년대에 와서 이들의 경향은 좀더 전위적이고 서구적인 것과는 무관한 것이다. 그들의 접근 방법은 좀더 그들의 전통적인 고유의 아름다움을 나타내도록 재질의 사용과 시각적 감각을 적용시켰다. 그 대표적인 디자이너로 이세이 미야케(三宅一生)와 레이 가와쿠보, 요지 야마모토등을 들 수 있다¹⁴. 미국의 전위예술 비평가인 Leonard Koren은 이러한 전위적인 일본의 디자이너 중에 이세이 미야케를 가장 전위적이고, 일본과 서구식의 결합이 낳은 국제적인 디자이너라고 하였으며¹⁵, 파리 장식미술관 관장인 이븐느 델랑드르 여사도 우리시대 최고의 크리에이터(Creator)로 평하는데 주저하지 않았다¹⁶.

이렇게 1960년대 이후 다른 문화권에 대한 관심과¹⁷ 함께 더욱 인류학적인(각 민족 특유의) 스타일이 패션무대에 대두되고 있다¹⁸. 그러므로 이러한 서양 복

식 형태에 비서양복식, 특히 동양복식이 혼합되어 나타나는 것은 복식연구의 한 과제로서 그 의미와 가치에 대한 연구의 필요성을 제시해 주고 있다. 특히 서양복식과 동양복식으로 구분되고 있는 복식의 일반적 형태를 결정해 주는 외적 조형성과 내적 상징성에 대한 비교 문화적 고찰이 요구되고 있다¹⁹.

Jean Hamilton은 의복은 문화적 소산으로 기술적인면, 사회적인면, 이념적인면으로 구성되어 있어서 서로 영향을 주고 받으므로써 인간의 요구에 만족시켜주고 있다고 하였고¹⁰ 김민자는 패션이란 한시대의 반응으로서 그 시대의 사회, 경제, 정치 기술의 한 일면을 표출하는 가장 적합한 수단내지는 방법으로서 특히 인간의 내적 이미지 세계를 표현하는 예술과 관계가 있다¹¹고 하였다. 그러므로 의복을 만드는데 사용된 기술과 방법은 그 시대의 미적 기준을 바탕으로 그 시대 특유의 형태(form)을 창조하여 그 시대의 정신, 사상, 정서내지는 미적 가치를 표출한다고 할 수 있다. 이러한 의복의 표현적 수단의 기능은 Benedetto Croce가 지적한, 외적형태를 빌어 예술가의 내적 목적감정내지는 상상을 표출하고자 하는 예술의 심미적 표현기능과 일맥상통하는 것이다¹².

이러한 맥락에서 의복이 하나의 시각적 조형물로서 예술의 범주에 속한다고 할 때 미야케의 작품이 갖는 의미는 무엇인가? 그의 작품이 현대적 예술표현과는 어떠한 관련이 있고, 민족 전통적인 동양풍의 세계패션경향과는 어떠한 관계가 있는가? 1960년대 이후 경제 대국으로 부상한 일본의 국제적인 디자이너로서의 미야케가 일본인임에는 자부심을 가지나 일본적인 디자이너라고 불리워지는 것을 즐기지 않았다고 하였다¹³. 그렇다면 그의 작품세계는 어디에 근거한 것인가? 이러한 의문은 그의 작품에 대한 조형적 고찰을 요구하고 있다.

따라서 본 연구의 목적은 첫째, 이세이 미야케 작품의 외적 조형성을 고찰하고 둘째, 이세이 미야케 작품의 내적 상징성을 찾아내어, 세계 이세이 미야케의 작품과 현대적 미술표현과의 관계를 밝히며 셋째, 그의 작품에서 일본의 전통성은 어느정도 재현되었는가 고찰하고자 한다. 이러한 고찰은 민족적 전통미의 가치를 밝히는데 의의가 있으리라고 사료된다. 특히 '88올림픽을 전후로 우리 민족의 전통성 내지는 정체성(Identity)를 찾고자하는 이때, 오늘날의 민족적,

특히 동양풍의 패션경향을 이해하므로써 우리의 패션 디자인 교육에 중요한 자료로서 의미있다고 생각한다.

본 연구의 방법으로는 문헌적, 사적 연구 방법에 의해 먼저 현대적 미술 표현의 흐름을 고찰하고, 이러한 문헌 연구를 바탕으로 문헌 및 잡지에 나타난 미야게의 작품을 선정하여 Paoletti의 내용분석에 의한 실증적 귀납적 연구방법을¹⁴⁾ 적용하였다.

자료 선정은 1969년부터 1989년에 발간된 저서 및 잡지에서 년도별 6점씩 제한하되, 목에서 발목까지 정면을 향한 직립 상태의 사진으로써 의복형태를 알 수 있다고 생각되면 원칙을 벗어나도 제외 시키지 않았다. 의류학 전공자 2인이 분석에 적합하다고 생각되는 자료를 선택하여 총 95점의 자료가 분석에 사용되었다.

II. 현대적 미술 표현의 흐름

미야게는 오뜨 꾸뛰르(Haute-Couture)가 패션의 기준이라는 환상을 깨고 그 자신의 독자적인 방법으로 옷의 개념을 세우기 위하여 완전히 원점으로 돌아가 백지상태에서 출발하였다^{15,16)}.

이렇게 새롭게 시작된 그의 작품은 Janson의 '자연의 순수한 전사(轉寫)'¹⁷⁾를 만들어 내고 '표현한다는 진지한 신념'¹⁷⁾이라는 예술로서의 의상으로 출발하였다고 볼 수 있다. 허버트 리이드는 '예술이란 즐거운 형식을 만드는 시도이며, 이러한 즐거운 예술의 형식은 우리의 오관(五官)의 지각에 긍정적인 쾌적감을 불러 일으킴으로 美를 느낀다'고 하였다¹⁸⁾. 이것은 미야게가 자신은 洋服도 아니고 和服(와후꾸: 일본옷)도 아닌 행복(단순히 옷이라는 뜻의 후꾸(服)와 동음어)을 만들고자 했다¹⁹⁾는 것과 맥을 같이 한다고 볼 때 그의 옷은 예술의 하나의 형태라고 볼 수 있다.

Boas는 '첫째, 예술의 형태란 관찰할 수 있는 시각적 형태로서 인간의 행위를 포함한다. 둘째, 이의 형태를 창조하는데 있어 사용된 과정이나 기술은 전형적(typical)인 형태를 만드는 기술적 통제하에 있게 된다. 이 전형적인 형태가 창조된 美를 평가하는 기준이라 할 수 있다. 셋째, 미적가치까지 계산하는 것

이 셋째 요구이다. 넷째, 창조된 예술의 형태에 대한 미적가치는 이를 창조하는 예술가의 욕망이며 의지인 것이다²⁰⁾'라고 하였다.

그러므로 미야게의 작품은 예술의 형태로 크게 둘로 나누어 첫째 기술적 인간의 행위로서의 외적 형태미와, 둘째 미적가치를 창조하는 의지로서의 내적 표현성, 즉 상징성으로 나누어 볼 수 있다. 그리고 앞에도 언급한대로 Hamilton이, '문화적 소산으로서의 의복이, 기술적인면, 사회적인면, 이념적인면으로 구성 되어있고, 또 이러한 구성요소가 다시 작은 소문화적 기구인 경제, 정치, 가족관계, 사회, 이념, 예술, 커뮤니케이션(Communication)로 구성되어 서로의 유기적 작용에 의해 인류의 생활이 진행되어 졌다'고 했다. 따라서, 본 연구는 미야게의 작품을 예술적 형태로 보고 Hamilton의 문화적 소산으로서의 이념적인 면만을 다룬 것이다.

그러므로 예술로서의 미야게의 작품과 현대적 미술과는 그 표현방법에 있어서 어떠한 관계가 있는지 밝히고자 현대적 미술 표현의 흐름을 먼저 살펴려고 한다.

후기 인상과 이후 20세기 미술사로는 표현주의, 추상주의, 환상주의로 크게 셋으로 나뉘어 여러 분파를 가지고 발전한 색다른 이즘(ism)과 운동의 연속이었고²¹⁾ 이것은 빠른 속도로 차례 차례 교체되어 뒤를 이어나갔다.

다소 과장되는 점이 있기는 하나 제2차대전 이후의 미술은 새롭고 전혀 전례 없는 표현을 하였다. 즉 추상표현주의에 뒤이어 앗상블라주(Assemblage), 팝아트(Pop art), 색채회화(Color painting), 옵아트(Op art), 키네틱아트(Kinetic art), 그리고 미니멀아트(Minimal art)등의 두드러진 것들로 점철되어 나갔다. 이 모든 운동들은 제2차대전전에 이미 알려진 아이디어를 다시 정리하고 평가하는 표현으로 추상표현주의는 초현실주의에 뿌리를 박고 있고, 앗상블라주와 팝아트는 초현실주의를 넘어서 다다이즘(Dadaism)에 까지 거슬러 올라간다. 옵아트와 키네틱아트는 바우하우스(Bauhaus)에 이루어졌던 실험에서 연유한다. 전후(戰後)의 작가들은 전전(戰前)의 오지리날한 내용을 깔보거나 완전히 내팽겨쳐 버리려 하면서도 한편으로는 그 형태를 발전시키고 확대시켜 나갔다. 이마도 가장 두드러진 예는 팝아트와

다다이즘과의 관계일 것이다²²⁾. 여기서의 의상에 영향을 많이 미친 다다이즘이나 초현실주의는 20세기 이전의 기존적이고 획일적인 전통 사회에 대한 반항 내지는 경멸감의 표시로 허무주의, 도착, 파괴, 부조리 등에 관하여 표현한 것이 많았다²³⁾. 즉 이러한 현상은 전위예술의 근원으로서 기존적 경험의 인지 및 고양화한 양식에 대한 반항으로서 위선적이며 획일적인 문화, 사회, 정치에 대한 반항을 뜻하기도 하였다. 결국 다다이즘이 기존의 미학적, 사회적 질서에 도전한 바로 그 시점에서 전후의 미술은 그 도전을 하나의 질서로 구축하였던 것이다.

평론가 린드버그는 "1960년대의 미술은 기이하고 부조리하고 사회적으로 쇼킹한 것에서 스스로를 구제해 내려는 과제를 설정해 왔다. 앓상블라쥬, 캅아트, 환경미술(Environment art), 옴아트, 키네틱아트, 에로틱아트(Erotic art) 등 각종의 신안미술(Novelty art)들이 이런 문제를 해결하려는 여러가지 시도를 보여주었는데, 그 결과는 오늘날 기본구조미술(Primary Structure art), ABC아트, 또는 미니멀아트라고 불리워지는 미술형태로 귀결되고 있는 듯이 보인다"라고 하였다²⁴⁾.

이렇게 복잡한 현대미술의 표현현상 저변에 숨겨져 있는 근거를 찾아 표현의 구조를 해명하고 보편적 의미를 부여하는 것은 쉬운 일이 아니다. 그러나 이바꾸라도시도우(板倉壽郎)에 의한 것 같으면 20세기의 현대적 표현은 순수성에의 지향인 '자율성에의 지향'과 '우연성에의 지향'이라고 할 수 있다고 하였다²⁵⁾. 다시 말해서 현대미술의 각 장르에서 순수성을 추구한 결과 추상주의 미술에 도달한 것이다. 회화에서의 포비즘(Fauvism)은 깊이 및 빛과 그림자를 추방하고 큐비즘(Cubism)은 대상의 재현을 추방하여 화면상의 새로운 형을 구성하고, 추상주의 회화는 색, 선, 면등의 아주 순수한 2차원적(평면적) 요소에 의해 표현하게 되었다. 조각도 대상의 재현, 색채를 부정하고 순수하게 3차원적 요소에 의해 표현되고 건축도 회화나 부조를 추방하였다.

한편 다다이즘에서 초현실주의로 이동한 저류에 대해, 기성개념의 파괴요구가 지적인 것은, 과거의 이성에 의한 개념, 혹은 이성에 의한 합리적인 개념 이전에 있는 것에 대한 추구내지는 동경이었다. 마르셀르·듀상(Marcel Duchamp)의 오브제의 발견, 만·

레이(Man Ray)의 레디메이드·오브제의 발견도 또한 비합리성의 획득이라고 할 수 있다. 이처럼 비합리성에 대한 추구는 우연성의 존중에 의한 것이라고 할 수 있다. 즉 합리성이란 비합리성과 대칭되는 말로서 논리적 필연성에 의해 지배되는 것이다. 그러므로 비합리란 논리적 필연성에 지배되지 않는 비논리적 우연성에 의해서 성립된 것이라 할 수 있다.

또한 후샤르에 의하면 세계의 내적인 존재를 그대로 기술하는 것을 목표로 하는 현상학적 입장에서 서면, 일상적인 사실은 그 자체에서, 혹은 현상자체에서는 우연적이라는 것이 될 수 있지만 본질에서는 필연적이라고 하고 있다. 즉 일상(日常)을 場으로 하여 우연적으로 현상한다는 것은 그 자체에서 필연적 사항이라는 것으로 우연성이란 필연성으로, 일상적 사실 위에 현상한다는 의미에서 구조적 본질적 보편성을 말하게 된다. 그러므로 현대예술에서는 일상성에서 표현을 찾게 되는 것이기 때문에 한 사람의 각자가 그 개성을 추구하는 것보다도 일상성의 場, 이른바 우연히 거기라는 場에 있었던 사람들의 표현을 고찰하게 되는 것이다.

III. 이세이 미야게의 작품세계

1968년 5월 파리에서 일어난 학생 시위는 그에게 가장 결정적 사건이었다. 도쿄 타마예술대학에서 회화를 전공하고 1965년부터 파리의 오뜨 꾸뛰르에서 공부하던중 목격했던 이 사건은, 그가 패션의 대명사인 오뜨 꾸뛰르에 대한 정확한 개념정립과 관계없이 그에게 디자이너로서 '옷이란 무엇인가'라는 문제에 직면하게 해주었다²⁶⁾. 그리하여 그는 옷을 패션경향이라는 구체적인 개념으로 고정시키기 보다는 좀더 근본적인 개념을 찾아내려 하였다. 그는 오뜨 꾸뛰르가 패션의 기준이라는 환상을 깨고 그 자신의 독자적인 방법으로 개념을 세우기 시작하였는데 그것은 육체로부터 옷을 벗겨내어 옷을 마지막 한장의 천으로 남게한 후 이것으로 인체를 가장 아름다운 형태로 표현하며, 움직임의 시각적 효과를 나타내는 것이었다²⁷⁾.

이렇게 원점에서부터 시작된 그의 옷을 외적 형태와 내적 상징성으로 나누어 고찰하는데 있어서, 먼저 복식의 일반적 형태에 대하여 정의를 내리는

것이 필요하다. Mützel, Flügel, Horn과 Gurel, Laver 등은 가능성에 의해 분류였고 小川安朗, Boncher, Delong, Roach와 Eicher, Roach와 Musa등을 복식과 인체와의 관계에 의해 분류하였다²⁸⁾. 최근 김윤희는 '20세기 서양 패션에 나타난 동양 복식의 형태미에 관한 연구'에서 Horn과 Gurel, Laver는 가능성에 따라 분류하였으나, 결과적으로 문화적 요소, 형태(Gestalt)적 요소까지 포괄적으로 포함하고 있어, 인체와 복식의 관계까지 언급하고 있다고 할 수 있어서 테일러는 형, 드레이프드형, 혼합형으로 대표되는 이 분류가 복식의 형태를 구분하는데 가장 적합한 것으로 생각된다고²⁹⁾ 하였다. 따라서 본 연구에서도 선행연구에서 분류한 방법을 사용하였다.

• **테일러드형(tailored型)**이란 신체에 밀착되는 입체의(立體衣)로서 다투(dart)나 솔기에 의한 구조적인 라인으로 봉제하여 가슴선에서 무릎선까지 신체의 옆선이 드러나는 끼는 형이다.

• **드레이프드형(draped型)**은 신체에 밀착되지 않는 평면의(平面衣)로서 다투나 프린세스 라인등의 솔기가 없어 옆선이 드러나지 않는 기하학적인 형으로 입혀지지 않은 상태에서는 평면적이라고 할 수 있다.

• **혼합형(composite)**은 테일러드형과 드레이프드형의 특성이 혼합된 형태이다.

박명희의 선행연구에서 동양의 한국·중국·일본 등을 중심으로 한 의복에서는 성적인 특성이 두드러지지 않아 허리와 가슴의 윤곽을 뚜렷이 나타내려 하지 않았고³⁰⁾, 김윤희는 서양패션에 나타난 동양복식은 허리에 대해 인식하지 않는 경향인 것으로 나타났³¹⁾. 이것은 복식의 형태에서도 테일러드형과 드레이프드형의 구분점이라고 할 수 있는 중요한 단서가 허리 선임과 동시에, 동서양간의 의복의 견해차이를 나타내고, 남·여간의 구별뿐 아니라, 성적인 주위를 끄는 중요한 부위로서의³²⁾ 허리에 대한 강조 여부를 고찰하였다. 본 연구에서는 허리 부위에 대한 인식에 관해 다음과 같이 정의하였다.

• **허리 부위 인식**으로 옷의 형태에서 허리가 중요하게 인식되었다고 보여지는 상태에서 허리선에 구성선이 있거나, 신축성이 있는 직물로 허리의 윤곽선이 나타나는 것, 허리선이 노출되어 인체가 그대로 드러

나는 것 등을 포함하였다.

• **허리 부위 무시**는 옷의 형태에서 허리 부위가 무시되어 주로 허리선이 절개 되지 않고 가슴에서 엉덩이선 까지 수직으로 떨어지는 형태를 포함하였다.

• **혼합형**은 위 두 항목을 모두 착장법에 따라 달리 나타낼 수 있는 이중구조로 재단은 허리 부위를 무시하는 평면적 형태이나 착장법에 따라 허리 부위를 강조할 수 있는 형태이다. 즉 일본의 전통적인 기모노의 형태와 같이 허리띠로서 허리의 강조여부를 조작할 수 있는 것을 포함하였다.

미야게의 옷들은 수많은 관례와 표준을 벗어나 새롭게 인식되고 있는데 그것은 서양옷처럼 완성된 단위가 아닌 미완성의 것으로³³⁾ 착용자가 자기 스타일로 연출해 입을 수 있는 센스가 없다면 그의 옷은 옷이 아니라고 주장했다고 한다³⁴⁾.

< 표 1 > 복식의 형태

년도 \ 항목	테일러드형	드레이프드형	혼합형	합계*
1969		2	1	3
70		5	1	6
71			3	3
72			1	1
73		2	4	6
74		6		6
75		6		6
76		6		6
77		6		6
78		1		1
79			1	1
80				0
81	1	1		2
82	1	5		6
83		6		6
84		6		6
85	1**	5		6
86		5	1	6
87	1	3	2	6
88		4	2	6
89		4	2	6
합 계	4	73	18	95
백분율(%)	4	77	19	100

*자료가 6점이 없되는 년도도 포함함.

**주물예의한 입체적형태.



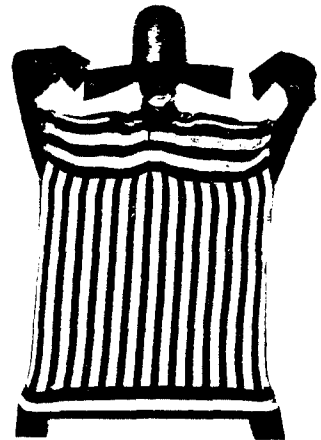
[그림 1] 1장의 천 1972 [Issey Miyakei East Meets West]

이러한 착용법의 변혁에 대한 의미를 고찰하고자 의복의 형태에 대한 하위항목으로 「착장법의 자유도 여부」, 즉 입을 방법과 연출에 따라 다르게 나타내오자 하는 의도가 있는 것과 아닌것을 분리 시켰다.

1. 이세이 미야게 작품의 외적 조형형식

서양복에 나타난 동양적 특성이라면 중국, 한국, 일본의 복식에서 공통적으로 나타나는 평면적 재단에 의해, 직조된 천을 충분히 활용하는 드레이프드 형태이다. 특히 일본의 복식은 가장 간단한 기하학적 형태로 소재의 낭비가 적고 목관은 좌·우 두장으로 되어 있으며 소매의 진동둘레가 넓은 장방형으로 되어 있다. 착용방법으로는 항상 앞쪽에서 여미되, 중국은 단추로, 한국과 일본은 끈으로 묶거나 대(帶)를 두르는 것이었다³⁵⁾. 미야게의 작품은 이러한 동양적인 경향, 즉 기모노의 평면적이고 기하학적인 선에서 출발하여 그것을 자신의 중심 개념으로 삼았으며 더욱 발전시켜 전혀 새로운 형태를 창안해냈다.

자료에 따르면 <표 1> 테일러드형은 5%미만이고 동양복식 형태로 인체의 윤곽선이 무시된 드레이프드형이 77%, 동양복식 형태와 서양복식 형태 혼합된 형태가 19%로 나타났다. 미야게는 과장된 크기의 장방형 천조각 자체의 형태이거나 절개선이 적은 기하학적인 모양으로 구성하여 힐링하게 몸을 감싸거나 늘어지게 하므로써 착용자가 마음대로 연출할 수 있도록 한 것이다[그림 1, 2]. 이것은 미야게의 전통적인 요소에서 발전시킨 것이라고 볼 수 있다. [그림 3, 4, 7]에서 보면 천을 그대로 사용하면서도 전통적인 방법과는 다른 기교적인 것을 볼 수 있는데 이것은 중



[그림 2] 사가형드레스 1988 [Issey Miyake]



[그림 3] 키야 부피스 1988 [Issey Miyake]



[그림 4] 조개 1985 [Issey Miyake]



[그림 6] 미역에서 영감을 얻은 특색 1982 [Issey Miyake]



[그림 5] 종이로 된 코트 1984 [Issey Miyake]



[그림 7] 코트와 드레스 1986 [Issey Miyake]

이 접기에서 얻은 것이다. 그가 '직선으로 구성하여도 입체가 된다는 것이다. 그 결과로 기모노같이 접을 수도 있다는 잊점이 생각났다'³⁹⁾라고 한 것으로 이러한 발상이 전통적인 것만은 아닌 것 같다. 즉 그가 주장한 한장의 천(布: 재단하지 않은 직사각형 형태)에서 출발하였으나 여러가지 다른 모습을 보여주고 있다고 할 수 있다. [그림 4, 7]은 한장의 천을 접으므로 가능한 것이나 [그림 4]는 니트(편물)로서 움직임에 따라 변화하는 새로운 조형을 가능케 했다. [그림 6]은 긴 천의 한쪽에 주름잡은 상태에서 몸에 둘러감싸므로 자유롭게 연출하는 것으로 서구적인 봉제기법(shirring)이 도입되어 한장의 천으로 입체감



[그림 8] 누에고치드레스 1986 [Issey Miyake]



[그림 9] 풍선모양의 비옷 1985 [Issey Miyake]



[그림 10] 실리콘 바스티에 1985 [Issey Miyake]

을 보여주되 드레이프드 형식에 의한 형태라고 볼 수 있다. [그림 5]은 사각형의 조각으로 구성된 평면의 이나 종이라는 일본의 전통적 소재에 의해 입체적으로 표현된 새로운 시도라고 볼 수 있다.

[그림 8]에서 보여지는 이미지와 [그림 9, 10]에서 보여지는 느낌은 서구적인 입체적 구성법으로서 비오네, 발렌시아가, 피에르가르댕등의 영향을 받은 것으로 연상되어진다. 그러나 그가 비록 비오네의 영향을 받았다고 인정을 했지만³⁷⁾, 그의 작품에 나타나는 의도는 전혀 다른 것이었다. 그가 나타내려고 한 것은 근본적인 공간으로 인체와 천이 일치하지 않는다는 것이다. 즉 비오네는 인체의 선에 맞게 구성, 봉제 되는 것에 반해, 미야게는 인체와 천이 상호존재하는데 초점을 맞춘 것이다. 이것은 천과 인체가 각각 자기를 주장하므로써 그 사이에 형성되는 공간이 몸의 움직임에 따라 구비치고 펴려거리며 드레이퍼리가 생기게 하는 것이다. 이러한 공간은 흡수하고 흡수되면서 움직임에 의하여 하나가 되는 것이다. 그러므로

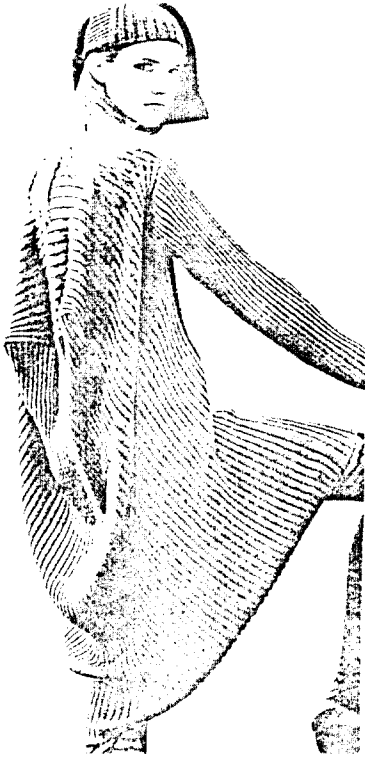
미야게의 복식형태는 일본의 전통적인 방법과 옷은 감싸는 것이라는 근원적인 개념을 성공적으로 결합시켜서 나타난 극도의 가공되지 않은 단순한 구성에 의한 것이다. 이것은 조각적인 량감을 나타내기 위한

<표 2> 허리 부위에 대한 인식

년도	강 조	혼합형	무 시	합 계
1969	2	1		3
70	2	1	3	6
71	1		2	3
72	1			1
73	1	2	3	6
74			6	6
75		1	5	6
76		2	4	6
77		1	5	6
78			1	1
79		1		1
80				0
81	1		1	2
82	1	2	3	6
83	1	1	4	6
84			6	6
85	1		5	6
86	1		5	6
87	2		4	6
88	2	1	3	6
89	3		3	6
합 계	19	13	63	95
백분율(%)	20	14	66	100



[그림 11] 1977 [[I.M] East Meets West]



[그림 12] 니트 드레스 1985 [멋]

기하학적인 구성으로 현대적 표현에서 대상의 재현을 추방한 새로운 시도라고 볼 수 있다. 즉 기하학적인 2차원적 요소에 의한 3차원적 공간의 추구와 그 맥을 같이 한다고 할 수 있다. 즉 [그림 11, 12]의 작품에는 인체와 일치하지 않는 3차원의 공간이 움직임에 따라 시시각각으로 나타난다. 이것은 인체의 새로운 이미지를 발견하려는데 기존 스타일과는 전혀 다른 것으로, 인체를 장식하기 위함이 아니라 인체를 강조하기 위함이었다. 은연중에 나타나는 인체의 곡선이 움직임에 따라 감각적으로 돋보이게 하려는 것이다. 한편 [그림 10]에서는 전혀 다른 방법에 의해 인체를 강조한 것으로 닥트나 슬기선에 의한 테일러드형이 아니고 인체를 그대로 떠낸, 주물에 의한 것으로 기존 의복에 대한 새로운 도전이라고 할 수 있다.

이상과 같은 그의 복식형태를 통한 인체의 표현 방법은 허리 부위에 대한 인식에서도 잘 나타나 있다. <표 2>에서와 같이 허리 부위를 강조하지 않는 스타일(허리부위 무시 66%, 기모노형인 혼합형이 14%)

<표 3> 착장법

항목 년도	자 유 고 정 합 계		
	1969	3	
70	4	2	6
71	1	2	3
72		1	6
73	4	2	6
74	6		6
75	6		6
76	6		6
77	6		6
78	1		1
79	1		1
80			0
81	2		2
82	4	2	6
83	6		6
84	6		6
85	5	1	6
86	6		6
87	4	2	6
88	5	1	6
89	6		6
합 계	82	13	95
백분율(%)	86	14	100

이 지배적인 것은 허리 부위를 서양복식과 같이 고정시켜 강조하지 않고 은연중에 나타내려 한 것이라고 볼 수 있다. 또 허리 부위를 강조한 디자인(20%)도 서양복식과 같이 테일러드 형식이 아니고 허리의 피부를 노출시켜거나, 좁고 긴 끈으로 여러번 꼭꼭게 두르거나, 니트가 인체에 밀착됨으로 허리가 강조되는 것, 인도의 사롱이나 그리스·로마 복식과 같이 천이 인체에 둘러 감김(drapery)으로서 나타나는 허리 부위에 대한 강조효과이었다. 결국 미야게의 의복에 대한 개념은 원점에서 다시 시도해본 결과 나타난 것이다.

이렇게 미야게의 옷들은 수많은 관례와 표준을 깨뜨려 새롭게 인식이 되고 있는데 그것은 서구의상처럼 완성된 단위가 아닌 미완성의 것으로³⁸⁾ 착용자가 그때 마다 연출하므로써 착용자의 것 즉 하나의 도구로 사용하게한 것이다[그림 1, 6, 9, 11]. 이러한 착



[그림 13] 2000년대의 로마네스크 1989 [Marie claire]

용법의 일대 변혁은 패션을 조형예술로, 아니 행위예술로 올려 놓았다고 볼 수 있다. <표 3>에 의하면 자유롭게 변화를 줄 수 있는 옷이 86%에 이르는 것으로 그 방법도 다양하다. 이러한 방법으로 일본의 전통적인 방법인 허리에 천으로 된 벨트를 하는 것[그림 1], 고무줄로 된 셔링(shirring)으로 허리, 목등 아무데나 걸칠 수 있는 것, 공기를 주입시켜서 재미 있는 모양을 나타내는 것[그림 9, 10], 어깨선에서 손목 선까지 끈을 끼워 줄었다 늘렸다 하거나, 단추를 채우는데 따라 달라지는 것, 니트의 신축성에 따라 변화하는 것등으로 고정되지 않은 자연스런 연출에 의한 우연성의 추구라고 볼 수 있다. 이것은 기존 개념(오프 꾸뛰르식의 정립된)에 대한 도전의 결과 나타난 것이다. 그러나 그의 옷도 자료에 의하면 시기적으로 변화된 것을 볼 수 있다. 즉 1969년부터 1989년 사이에 크게 셋으로, 1969년~1973년, 1974년~1984년, 1985~1989년으로 나눌 수 있어서 1974년



[그림 14] 튜브형의 드레스 [Issey Miyake]

부터 1984년에는 드레이프드형, 허리 부위 무시, 착장법의 자유도가 가장 강하게 나타났다. 이러한 현상은 당시의 세계 패션 경향과의 관계 및 작가 개인의 양식적 측면에서의 변화를 깊게 살펴 보아야 할것을 제시하여 준다고 하겠다.

2. 이세이 미야게 작품의 내적 상징성

미야게는 '서구적인 개념을 모르는 것이 나의 장점이다'³⁹⁾라고 할 정도로 기존 논리를 완전히 무시하고 원점으로 돌아가 백지 상태에서 즉 의복을 새로운 시각에서 볼 수 있도록 순수한 것을 찾기 시작했다. 그리하여 일본의 전통적인 것에서, 혹은 여행으로 민속적이고 자연적인 것에서 찾으려 하였다. 그 결과 미야게의 작품은 그림 [4, 5, 6, 13, 14]에서 볼 수 있듯이 종이, 고무, 거칠은 질감으로 자연을 그대로 나타내는 것들이었다. 그가 주장한 원점으로 돌아가려는 작업은 그의 자연으로 복귀하려는 이념에서 나오는데 이렇게 하여 나타난 직물은 그 자체만으로도 인체를 감싸듯이 걸쳐져 형태를 이루는 감각적이며 단순한 즐거움을 준다⁴⁰⁾고 하였다. 미야게가 '미술대학교 학생시절에 외국제의 천을 보면 아무런지 않다가도 기모노의 천을 보고 있으면 가슴이 두근두근하는 무엇인가가 있었다'⁴¹⁾라고 한 것은 그의 소재선택에서 전통성의 영향을 받은것 같다.

최근 일본에서는 그들 자신의 문화나 다른 문화권의 과거와 현재의 모든 기술을 총망라한 것으로 심지

어 원시적인 종족들에 의해서 만들어진 영혼이 담겨진 듯한 직물을 창조하려 한다고 하였다⁴²⁾. 이러한 시도는 그들의 전통성과도 일치하는 점이 있다. 그것은 그들이 에도(1615~1868)시대에 내려진 엄색금지령으로 말미암아 나타난 손작업에 의한 거친 재질효과(누비거나 패치워크(patch work))가 발달되었기 때문이다⁴³⁾. 이러한 거칠고 자연스러운 것에 대한 추구는 '일본美의 정수인 못생긴 찻그릇에 담겨 있는 茶道문화처럼 이그러진 형태에서 나오는, 의식적인 습씨가 아닌데서 찾아지는 보물'⁴⁴⁾ 같은 전통성과 맥이 통한다고 할 수 있다.

한편 미야게가 '천(布)에는 조건이 없다' '천을 배워라, 왜냐하면 그것의 무게나 형태가 그 옷을 결정하기 때문이다'⁴⁵⁾라고 한 것은 천 자체가 오브제로서 내놓을 수 있다는 현대적 미술 표현과 일치한다고 보겠다. 여기에 1960년대의 팝아트 정신이 가미되었으니 그것은 재질선택에 대한 광범위한 유연성과 재질의 본원적 사용이다. 즉 일상적인 것을 찾아낼 수 있는 능력과 아름다움의 대상으로 발견되는 재질을 찾아내므로 현대적 표현 내지는 급속도로 변화하는 문화에 대처하는 것이다. 또 서양복식처럼 인체에 맞게 고정된 옷이 아니라 인체와 무관하면서도 인체를 나타낼 수 있는 것으로, 움직이는데서 나타나는 우연적인 조형형식과 마음대로 입는 방법을 연출할 수 있는 자율성, 완성되지 않고 미완성인 옷으로서 착용자에게 능률적으로 부여되는 권한등^{46,47)}이 현대미술의 표현적 흐름과 일맥상통한다고 할 수 있다. 그리고 그가 洋服도 아니고 和服도 아닌 행복(福)을 만들고자 한 것도 그의 낙천적이고 초현실적 유머 감각에 근거를 둔다고 하겠다.

그렇다면 이상과 같은 도전적인 새로운 개념의 옷이 어떻게 나타나게 되었을까? 순수하게 일본의 전통을 현대적 표현에 맞게 재현한 것인가? 만약 그가 1968년 5월의 혁명을 지시하지 않았다면, 또 뉴욕에서의 생활과 그를 둘러싸고 있는 동료인 건축가, 조각가, 화가, 문학가, 무용가들과 교제가 없었다면 어뀠 했을까? 문학가 Jay Cocks는 '그의 의복에서의 발견은 이러한 예술분야의 창조자들과의 정신적 의존에 의하여 만들어진 것이다'⁴⁸⁾라고 하였다. 그리고 그가 타마미술대학의 학생시절 큰 회사의 카렌다 작업의 아트디렉터와 포토그래퍼(art director, photog-

rapher)와 같이 일하는 행운을 얻었는데⁴⁹⁾. 이것은 그가 예술가로서 움직이는 것에 대한 시각적 인식으로 출발하게 한 계기가 되었다. 또 그의 뉴욕에서의 생활에서 현대적 생활(contemporary life)의 본질을 발견하고 용기를 얻었다고 하였는데 그 당시 뉴욕에서는 팝 아트가 한창 무르익을 때 었다. 그는 그곳에서 무심히 지나칠 수 있는 일상적인 것의 가치를 발견하고 나아가서는 자기의 원래적인 자연스런 것, 즉 일본의 노동자들이 입고 있던 T자모양의 옷에서 옷의 최초의 발상을 하게 된 것이다⁵⁰⁾.

결국 '나의 세대는 경계선에서 살았다. 그것은 서양적인 것과 동양적인 두 세계속에서의 삶을 말한다'⁵¹⁾라고 한 미야게의 말에서 발견 할 수 있듯이 그의 패션사상은 일본의 전통성도, 서구의 예술적 흐름의 영향도 부인할 수 없는 것이라고 하겠다. 즉 전통을 잘 파악하는 것은 그것의 근본을 무시한다 하더라도 다시 그것과 맥을 같이 할 수 있게 하며 동시에 새로운 아이디어를 얻을 수 있다고 본다.

VI. 결 론

한 시대의 복식을 이해함에 있어 그시대의 문화를 이해해야 하듯이 한 개인의 패션을 이해하는데는 그 사람에게 주어진 문화적인 측면이 중요한 단서가 된다. 미야게에게는 일본과 서구적문화라는 두개의 문화권사이에서의 갈등이 낳은 새로운 창조적 시도라고 볼 수 있다. 그러나 그것은 전혀 새로운 것일지라도 결국은 그 문화의 흐름과 맥을 같이 한다고 볼 수 있다.

결론적으로 미야게의 패션을 일본전통 문화가 기저를 이루면서 현대적 예술의 흐름에 의한 새로운 도전과 시도가 창조적 작업을 성공적으로 거두게 한 것으로

첫째 이세이 미야게 작품의 외적 조형성은 인체와 무관한 드레이프드형(77%)이며, 허리 부위를 무시(약 70%)하면서도 착장법에 따라 새로운 각도에서 인체를 강조하는 의복 형태이다.

둘째, 이세이 미야게 작품의 내적 상징성은 착장법의 자유연출(86%)에 의한 자율성과 원점으로 돌아가 새롭게 시도되는 자연에로의 복귀하려는 순수성 및 자유연출에 따라 나타나는 우연성을 지향한 것이

었다.

세째 이세이 미야게의 작품과 현대적 미술표현과의 관계는 기존개념에 도전하려는 새로운 시도와 자율성 및 우연성의 지향이라는 점에서 일맥상통한다고 할 수 있다.

네째 이세이 미야게의 작품은 동양적 즉 일본의 전통적인 2차원적 구성방법에 의한 3차원적 입체적 표현으로 동·서양의 전통을 성공적으로 결합시켜 새로운 조형미를 창조한 것이다. 결과적으로 동양적인 드레이퍼리 효과로 움직이는 데 따라 우연적으로 나타나는 입체적이며 예술적인 옷을 창조하였다고 할 수 있다.

본 연구는 이세이 미야게 작품의 형태와 이념적 측면만을 다루었으나 작품의 재료 색상등에 관한 연구와 그의 시기별 작품간의 비교 및 다른 작가와의 비교 고찰이 더욱 깊이 이루어져야 할 것으로 사료된다.

참 고 문 헌

- 1) Laver James, *Costume & Fashion*, London: Thames and Hudson. 26, (1969)
- 2) Issey, Miyake, *East Meets West*, 평범사, p. 54 (1979)
- 3) Baines, Barbara, *Fashion Revivals*, BJ Batsford Ltd, London p. 171, (1981)
- 4) McDowell, Collins, *Twentieth Century Fashion*, Prentice-Hall, Inc, 18-20 (1985)
- 5) Koran, Leonard, *New Fashion Japan*: Kodansha International p. 79 (1984)
- 6) 행복을 만드는 예술가 I.M. 월간 「멋」, 3, p. 83 (1986)
- 7) Yung Sen Tong, "Chinese Influence on Selected Designers. During The Decades 1961-1980," Master's dissertation, Ohio University p. 85. (1984)
- 8) McDowell, Collins. *op. cit.*, p. 39.
- 9) Mary E. Roach and Kathleen E Musa, *New Perspectives on the History of Western Dress*, (N.Y.: Nutriguides, Inc.) p. 2 (1980)
- 10) Hamilton, Jean A, *Dress as a Cultural Sub-system: A Unifying Metatheory for Clothing & Textiles*, C.T.R.J. 6, p. 1-7 (1987)
- 11) 김민자 : 1960년대 캄아트와 사조와 패션, 한국의류학회지, 제10권 1호, p. 83 (1986)
- 12) 김민자 : 예술로서의 의상디자인 - 인상주의와 의상 -, 대한가정학회지 제27권 2호, p. 4 (1989)
- 13) Penn, Irving, Issey Miyake, *A New York Graphic Society Book* (1988)
- 14) 김윤희, 20세기 서양 패션에 나타난 동양복식의 형태미에 관한 연구, 서울대학교 대학원 석사학위논문, p 3 (1989)
- 15) Issey Miyake, *op. cit.*, p. 54.
- 16) Issey Miyake와 디자인 현장 1970-1985, Obunsha, Tokyo (Video Tape)
- 17) 김민자, 예술로서의 의상디자인, *op. cit.*, p. 3.
- 18) *Ibid.*, pp. 3-4.
- 19) Penn, *op. cit.*, p. 25.
- 20) 김민자, 예술로서의 의상디자인, *op. cit.*, p. 4.
- 21) 김민자, *op. cit.*, p. 83.
- 22) McDowell, Collins, *op. cit.*, p. 39.
- 23) H.W. Janson, *A Basic History of Art*; Prentice-Hall Inc. Abrams, p. 340 (1971)
- 24) 스미스, 루시, 현대 미술의 흐름(김춘일 역) 미진사, p. 38-43.
- 25) 이따꾸라도시도우, 현대적 표현의 저류, 한국의류학회 학술세미나 초대강연(1986, 4월) 부록
- 26) Issey Miyake, *op. cit.*, p. 54.
- 27) *Ibid.*, p. 55.
- 28) 김윤희, *op. cit.*, p. 38.
- 29) *Ibid.*, pp. 45-49.
- 30) 박명희, "중세 서양 복식에 나타난 입체화 과정에 관한 고찰 - Bodice와 Sleeve를 중심으로 - 서울대학교 대학원 석사학위논문(1978) p. 3.
- 31) 김윤희, *op. cit.*, p. 71.
- 32) *Ibid.*, pp. 54-55.
- 33) Penn, Irving, *op. cit.*
- 34) 행복을 만드는 예술가 I.M., *op. cit.*, p. 83.
- 35) 김영인, 평면재단법을 응용한 디자인, 디자인, p. 101, (12, 1985)
- 36) Issey, *op. cit.*, p. 204.
- 37) *Ibid.*, p. 55.
- 38) Penn Irving, *op. cit.*
- 39) *Ibid.*, p. 8.
- 40) Koren Leonard, *op. cit.*, p. 202.
- 41) Issey Miyake, *op. cit.*, p. 202.
- 42) Koren Leonard, *op. cit.*, p. 72.
- 43) *Ibid.*, p. 52-75.
- 44) *Ibid.*, p. 53-75.
- 45) Penn Irving *op. cit.*, p. 31, 36.
- 46) *Ibid.*, 2, 6, 42.
- 47) Issey Miyake, *op. cit.*, p. 147-152.
- 48) Penn *op. cit.*
- 49) Issey Miyake, *op. cit.*, p. 147.
- 50) *Ibid.*, p. 203-204. 51) penn. *op. cit.* p., 19.
- 51) Penn *op. cit.*, p. 19 p. 19