

## 자포니즘 모드의 始原과 展開\*

李 璟 姬

金烏工科大学校 新素材시스템工学部 纖維 패션工学専攻 専任講師

### The Beginning and Development of Japonism in Mode\*

Kyung-Hee Lee

Full-time Instructor, Dept. of Textile and Fashion Engineering, Kumoh National University of Technology

#### Abstract

The term Japonism was coined in France where the predilection for Japanese art forms was immediately apparent, influencing Impressionism, Symbolism, Post-Impressionism, and later the Art Nouveau movement, all of which reflect aspects of Japanese art adapted to Western style.

The 1968 May Revolution in Paris changed traditional thinking and shifted the center of fashion of the 1970's from haute couture to pret-a porter. At about the same time, having recovered from the destruction of war, Japan started to emerge as a leading economic force. The Japanese clothing designers, who were inspired by their own traditions, began to present their collections in the West. Hanae Mori's dresses with Japanese floral motifs were the first to appear. The West was captivated by the colorfully layered clothing of Kenzo Takada inspired by peasant and working class kimonos. And Issey Miyake was acclaimed for his innovative concepts of 'one piece of cloth'. In the 1980s Rei Kawakubo and Yohji Yamamoto achieved recognition with their deconstructivist and minimalist approaches to fashion.

The clothing proposed by these Japanese designers has transcended not only national and sexual boundaries, but also those of accepted materials in which to work. These designs suggest new possibilities and are unrestricted by preconceived ideas of kimono or of Western clothing. The emergence of Japanese designers as a powerful creative force in the late twentieth century has created a new dimension to the term Japonism in fashion. By integrating the clothing traditions of the West and Japan, while at the same time departing from them, a new international genre of clothing has been created.

#### I. 서론

패션에 있어서 이국취미란 디자이너에게는 영감의 한 원천이 되고, 그 이국취미의 대상이 되는 지역 또한 광범위하고 다양하다. 서구패션에 있어서 동양취미란 흔히 채용되는 요소이고, 그 중에서도 일본풍은 수

일의 일본인 디자이너들의 활약에 힘입어 영향력이 커가고 있다. 오늘날의 세계패션계에서 森 英惠(모리 하나에), 高田賢三(다카다 겐조), 三宅一生(미야케 잇세이), 川久保玲(가와쿠보 레이), 山本耀司(야마모토 요지) 등의 일본인 디자이너들의 활약은 괄목할 만하다. 그들은 민족복인 '기모노'의 전통에 기초한 디자인을 펼

\* 1999년도 금오공과대학교 학술연구비 지원에 의한 연구임

쳐보임으로서, 이제까지의 전통적인 서구패션과는 다른 각도에서 복식을 해석하고, 그것은 서구인들에게 신선함과 충격으로서 받아들여지고 있다.

이러한 현상을 예견하듯, 19세기말 샤뮤엘 빙그는 「예술의 일본」의 서론중에서 이렇게 썼다.

‘어느 시대에나 그 창조의 원천이 여러 곳으로부터 추구되어지는 모드의 역사속에서, 서양의장을 수집한다고 하는 실증적인 과정에서 우리들이 자주 만나게 되는 것은, 그러한 미국 취미의 의복속에서도 멋진 일본의 이미지였다.’<sup>1)</sup>

19세기 중기, 서구에 겨우 베일을 벗은 ‘해뜨는 나라, 일본’은 자포니즘(Japonism)으로 불리우는 일본 붐을 구미각지에 일으켰다. 자포니즘은 미술을 비롯하여 넓은 범위에서, 단순한 미국취미 이상의 강한 자극을 주었다.

패션에 있어서도 19세기의 오토 쿠튀르의 창시자 월트의 멋진 케이프에는 일본의 투구가 옆면으로 자주되어 있고, 아회복의 소재는 일본의 帶(오비)地の 모티프를 활용하고, 혹은 그 기술을 닮고 있는 것이었다. 그러기에 월트의 1910년경의 코트는 그것을 마케팅에 착장할 때, 깃을 뒤로 젖혀서 목덜미가 드러나게 입는 소위 拔衣紋(누키에몽) 형식으로 입히지 않으면 실루엣은 모양지어지지 않았다. 게다가 1920년대의 드레스는 직선재단에 의한 평면구성으로, 수납시에도 서랍장에 수납하는 방법이 취해지는데 그것은 다른 시대의 입체적인 서구의복과는 너무나도 이질적이다. 뿐만 아니라, 1988년에 발표된 미야케의 플리츠를 사용한 복식은 슈트케이스에 넣어도 납작하게 수납되는 기능성을 가지면서도, 착장시 이제까지와는 다른 새로운 흐름을 형성하므로 지금까지도 많은 사람들을 매료시키고 있다.

모드에는 자포니즘이 일어났다. 모드에 일어난 자포니즘은 모드를 근본적으로 변화시키는 한 요인이 될 정도의 에너지를 가졌다.

본고에서는 이러한 자포니즘 모드의 始原과 그 展開과정을 살펴봄으로서, 현대 패션계를 주도하는 한 흐름인 자포니즘 모드의 본질을 파악하는 것을 목적으로 한다.

## II. 자포니즘 모드의 始原

19세기 중기부터 유럽에서 빈번히 열린 만국박람회(이하 만박)는 다양한 일본풍을 서구인들에게 널리 소개하는 기회가 되었다. 그중에서도 판화인 浮世繪(우키요에)는 유럽의 화가나 디자이너들에게 기호되어, 19세기 후기의 프랑스 미술에 큰 영향을 미쳤다.

한편, 기모노와 염직품도 많은 사람들을 매료시켰다. 기모노에 매료된 화가들은 회화중에 기모노를 착용한 여성을 그렸다. 여성들은 그 염직의 아름다움에 매료되어, 기모노용의 염직지를 코트와 드레스로 다시 만들어 당시 유행의 모드로서 부활시켰다. 이러한 것은 이국취미임과 동시에 기모노에서 넉넉한 개방성을 찾아내어, 사회적 제약이 적은 실내복으로 착용함으로 기모노를 수용하기 시작하는 계기가 되었다. 기호된 대표적인 것은 화려하고 다채로운 직물과 염색한 기모노, 예를 들면 梅, 藤, 菊, 木丹 등의 사계절을 대표하는 草花와 부채, 流水 등을 전체에 배치한 江戸(에도)시대 후기의 무가계급의 小袖(고소데) 등이었다.

### 1. 유럽의 실내복으로서의 기모노

#### 1) 남성실내복으로서의 아폰세 로켄

자포니즘의 용어가 사용되게 된 것은 19세기 후반이다. 그러나 그 이전 이미 기모노는 네덜란드에 건너가 남성용 실내복으로서 인기를 얻고 있었다. 오랫동안 해외에의 문을 달고 있던 일본은 서구의 일본에 대한 흥미가 높아간 19세기 중기인 1854년 江戸幕府에 의해 유럽에 대한 문을 열었다. 그러나, 1639년 이래 거의 200년간의 쇄국사이에도 해외와의 문화적 교류는 있었다. 정식 루트로서 일본과의 무역을 허락받고 있던 네덜란드를 경유하여 長崎(나가사키)의 商館으로부터 일본제품은 유럽에 흘러갔다.

나가사키에 설치된 네덜란드의 동인도회사의 상관은 江戸參府가 의무지어졌다. 商館長을 따라간 의사 켄펠은 1691년 將軍(쇼군)에게 獻上品을 갖고 갔고, 쇼군은 그 답례로서 그 상관장에게 쇼군의 가운으로 불리웠던 솜 넣은 기모노를 하사하여, 그것이 네덜란드

본국에 보내어졌다는 것을 그의 저서 『日本誌』에 쓰고 있다.<sup>2)</sup>

기모노는 사절단의 부하에게는 幕府 고관으로부터 증정되었다. 이 기모노는 따뜻하고 가볍고 넉넉한 착장감이 좋은 형으로, 숨을 넣은 호화로운 천의 매력과 함께 희소가치가 있어 당시 유행하고 있던 이국취미와 맞아 네덜란드에서는 ‘야폰세 로켄(Japonsche Rocken, 일본의 실내복)’으로서 귀중히 여겨졌다. 암스테르담, 헤이그 등의 미술관에 현존하는 야폰세 로켄은 에도시대의 寢衣와 그 무늬, 재단, 그리고 숨 넣는 방법 등에 있어서 유사하다.

상관이 拜領했던 기모노의 수는 1692년에는 123벌에 이르게 된다. 야폰세 로켄의 높아가는 수요 때문에 동인도회사는 당시 手書, 型染의 염색기술이 있던 인도의 코로만델 지방에서 유럽시장을 향한 기모노풍의 실내복을 생산하게 된다. 이것들을 총칭하여 야폰세 로켄으로 불렀다. 이리하여 순수한 일본제가 아니어도 네덜란드에서는 야폰세 로켄으로 불리우게 된다.

이 유행은 다른 유럽제국에서도 보여져 영국에서 바나얀(인도상인), 프랑스에서 안디엔느(인도 更紗의 실내복)로 불리우는 실내복은, 인도에서의 생산을 시사하고 있다. 당시 서구제국의 남성초상화 중에는 <그림 1>과 같은 실내복을 입은 사람이 많이 보여, 자산가들이 이 일본풍 실내복을 소중히 한 것을 엿볼 수 있다.



<그림 1> 스테펜 볼테스의 초상, 1675년경  
모드의ジャポニスム, p.16

## 2) 리버티, 바바니社의 기모노풍 여성실내복

‘일본취미’가 계기가 되어 19세기말의 영국에서 전개된 리버티사의 패션개혁이라고도 할 시도는 실내복으로서 용인되었다. 1880년대부터 ‘일본’이라고하는 단어가 여성잡지에서 자주, 실내복과 관계되어 등장하게 된다. 그것은 1880년의 『하퍼스 바자』지에 게재되어 있는 ‘자파니즈 마티네’로서 넓은 소매가 달려있는 마티네(화장용 실내복)와 같은 것을 말하는 경우가 있거나, 일본의 絹地를 사용한 런던의 리버티상회의 실내복과 같은 유럽의 드레싱가운이었다. 1900년경부터는 ‘기모노’라고 하는 단어가 사용되기 시작하여 본래의 기모노에 극히 가까운 형의 실내복이 유행하게 된다.

실내복으로서의 기모노는 런던의 리버티상회와 파리의 바바니점에 의해 크게 선전되어, 인기를 얻었다 <그림 2>. 1903년경 『피가로 모드』誌도, 바바니점의 ‘바바니의 로브 자포네즈’를 자주 게재하고 있다. 그것은 일본의 기모노풍의 실내복이었는데, 이것을 상류 부인이 입고 있는 사진에 의해 가장 새로운 엘레강스한 실내복으로서 소개하고, ‘멋쟁이 여성은 바바니의 로브 자포네즈를 입지않으면 안된다’<sup>3)</sup>는 내용의 광고였다. 이처럼 기모노를 입는 것이 시도되어지고, 그것이 용인되는 것은 사회적제약이 적은 실내, 혹은 가장 무도회의 장소였다.

이처럼 당시 유행의 자포니즘이라고 하는 이국취미의 의복 ‘기모노’에서, 이국취미와 동시에 여유, 개방



<그림 2> 리버티상회의 일본제 실내복의 광고, 1898  
ジャポニスム イソ ファッション, p.93

성을 본 당시의 구미여성들은 실내복으로서의 기모노를 받아들이게 된다.

이러한 경위로 현재 구미에서 'kimono' 라고 하는 단어는 본래의 기모노를 말함과 동시에, 일종의 실내복을 가리키기도 한다. 구미인에게 있어서 기모노라면, 즉시 실내복이 연상되는 것이다.

## 2. 유럽의 화가들을 매료시킨 기모노

19세기 중기의 구미에서는 사실주의에 만족하지 못했던 화가들이 새로운 방향을 모색하기 시작했다. 쇠국의 문화중에서 독자적으로 발달한 우키요에는 사실주의의 무시, 음영의 결락, 원근법의 자유스런 왜곡, 단순명쾌한 색채라고 하는 유럽의 회화에서는 볼 수 없는 특이성을 갖고 나타나, 그들에게 이국취미 이상의 새로운 발상원이 되었다.

18세기까지 중국과 구별되지 않은 채였던 일본이 점차 구미의 시선속에 잡히게 된 것은, 일본에 관한 출판물이 유럽에서 발행되는 19세기 초였다. 일본제품도 구미에서 팔리게되고, 그것들의 입수도 가능하게 되어갔다. 그러나 일본이 보다 넓게 인식되는 것은 19세기 중기부터 구미에서 빈번히 열리게 된 만박에 의해서였다. 만박에 의해 일본, 그리고 다른 나라들은 비밀의 베일이 벗겨지고, 유럽사람들은 비로서 일본이라는 나라가 지구상에 실재하고 있다는 것을 알게 된다.

일본에 대한 흥미는 1860년경이 되자 일본 물건을 파는 몇몇 가게가 파리 혹은 런던 등에 나타나면서 점차 높아갔다. 화가인 호이슬러, 모네, 티소 등과 그 외의 많은 화가들 그리고 미술관계자들은 일본물건을 파는 가게에서 일본 물건을 사서 자신들의 그림속에 그렸다.

화가들은 이국취미의 오브제로서 작품속에 일본물건을 도입한다. 기모노도 그러한 것의 하나여서, 호이슬러의 「금병풍」, 「陶磁의 나라의 프린세스」, 「발코니」 등에는 검은 기모노, 따오기색의 기모노, 훔치기염으로 생각되는 오비가 공통적으로 사용되고 있다. 호이슬러는 몇벌의 기모노를 자신이 소유하고 있었다. 그리고 그것들을 조합하여 그리고 있었던 것으로 보인다.

모네의 그림에도 기모노가 등장한다. 1876년 모네가 제2회 인상파 전람회에 출품한 「라 자포네즈」(그림 3)는 금발의 프랑스 여인이 武士모양의 자수가 있는 호사스런 打掛(우치가케)를 두르고 있는 것을 그린 것으로, 복식은 물론 손에 든 부채, 배후에 배치한 다수의 둥근 부채에 이르기까지 모델 이외의 온갖 도구가 일본취미를 나타내고 있다. 작품의 기모노는 선명한 색채로, 호화로운 자수가 금사를 빨간 실로 고정시키는 기술까지 정확하게 묘사되어 있다. 이 그림은 최초로 발표된 때의 제목이 「자포누리」였다. 이것은 「일본취미」, 혹은 「일본심취」의 의미일 것이다. 즉, 이 제목에는 당시 모네뿐만이 아니고 많은 예술가, 문학자 사이에 퍼져있던 일본적인 것의 기호가 나타나있고, 그러한 기호가 화면 가득 전개되어 있는 것이다. 이 기모노는 모네 자신이 말한 것처럼, 또 그 디자인에 나타나 있는 것처럼 歌舞伎 배우의 기모노일 것이다

이렇게 회화중에 나타나게 된 일본은 1867년의 파리 만박의 해에는 모드지에도 등장하게 된다. 「JOURNAL DES DEMOISELLES」지에는 일본풍으로 칭하는 옷의 일러스트가 게재되었다.

또 「PETIT COURRIER DES DAMES」지는 유제니 황



<그림 3> 모네의 「라 자포네즈」, 1876  
モ-ドのジャポニスム, p.8

후가 샀다고 하는 '일본의 실크옷'은 어쩌면 일본의 기모노였는지도 모른다고 했다.<sup>4)</sup>

1868년경부터는 고소데지, 혹은 고소데를 이용하여 다시 만들어진, 당시 유행의 형을 한 드레스가 나타났다.

### III. 자포니즘 모드의 展開

#### 1. 복식의 文樣에 나타난 자포니즘

異文化가 수용되는 초기단계에 나타나는 것은 주로 표층의 모방이다. 1860년대 초, 프랑스 알자스 지방의 뮌즈에서는 이미 일본취미, 혹은 일본의 摺紙를 모방한 프린트지가 제작되고 있었다. 이것은 뮌즈의 프린트업자가 일본시장을 겨냥하여 만든, 일본의 摺染을 흉내낸 프린트의 울 모슬린이었다. 뮌즈에 현존하는 프린트를 보면, 얇은 울 모슬린지에 매화 등의 일본적 모티브가 프린트 되어 있다. 뮌즈에서 제작된 일본풍의 프린트지는 리옹보다도 빠른 시기에 등장하고 있다.

파리에서 오토 쿠튀르가 시작되는 19세기 후반, 직물산업의 중심지 리옹은 그 소재의 거의 대부분을 생산해내고 있었다. 당시, 구미각지에서 잇달아 개최된 만박은 새로운 기술과 디자인을 세간에 피력하는場이었다. 염직품에도 여러 가지 시도가 행하여져, 리옹을 비롯한 세계 각지로부터 신작이 상을 다투었다. 리옹의 출전품에는 당시 유행인 자포니즘의 영향을 받은 디자인이 많이 보여진다. 신선한 자연묘사, 禾科 식물, 菊, 波에 蓮무늬 등, 일본에 발상원을 둔 염직디자인과 일본적 모티브는 당시의 모드에 신선한 충격을 주었다.

이즈음 파리의 톱 디자이너라고 하면 오토 쿠튀르의 창시자인 월트였다. 파리는 물론 러시아의 귀족과 아메리카의 부호를 고객으로 하고 있던 월트가 디자인하는 유행의 케이프와 모래시계형 라인의 드레스에는 국화, 일본의 투구, 벚꽃, 수면에 떠있는 수련 등, 일본문양이 장식된 작품이 상당히 남아있다. 월트에 의하여 이러한 일본의 디자인을 채용한 견직물 작품이 발표되어, 파리모드로서 세계에 전해졌다.

1880년대부터 1900년경의 리옹의 직물디자인에는 일본 京都의 유명한 직물산지인 西陳의 오비지와 유사한 느낌의 것이 많고, 월트뿐만 아니라 그 즈음의 드레스에는 그러한 천을 많이 사용하고 있었다.

이처럼 많은 자포니즘의 견직물이 탄생하였는데, 그 발상원이 된 것은 일본의 염직품과 미술공예품이었다. 염직품은 現物을 직접 참고로 한 것도 있고, 일본의 염직품이 게재된 도판집을 참고로 한 것도 있을 것이다. 이 경우는 우키요에 뿐만 아니라 전혀 질감이 다른 漆藝品, 도기, 자기 등으로 부터도 발상되었다. 특히 現物을 참고로 한 경우는 디자인 뿐만 아니고, 기법에 있어서의 발상의 전개도 적지않았다. 리옹역사미술관 등에는 1862년부터 다수의 일본 염직품이 소장되기 시작했으므로, 리옹의 텍스타일 디자이너들의 발상원의 하나로서 일본의 염직품도 포함되어 있었다고 할 것이다. 또, 리옹 직물업계의 발전을 위하여 리옹상공회의소에 의해 설립된 리옹역사염직미술관도 직물업자의 참고자료로서 일찍부터 일본 염직물을 구입하고 있었다. 이러한 일본 염직품의 내용은 16-19세기의 것이 포함되어 있었다. 그 주요한 내용은 名物裂, 차도구의 裂, 기모노地, 오비地, 袈裟裂, 실내장식용지, 摺染用摺紙 등이었다.

그렇다면 복식의 문양에 나타난 자포니즘이란 구체적으로 어떠한 특징을 나타냈을까. 복식의 문양에 나타난 자포니즘을 본고에서는 자연주의적 모티브, 구도의 어심메트리성, 명쾌한 색채 등으로 특징짓는다.

#### 1) 자연주의적 모티브

일본의 미술공예품이 갖고 있는 자연주의적 시선은 서구사람들에게 자연을 다시 볼 기회를 만들어주었다.

자연에 대한 동·서양의 시선은 달랐다. 예를 들면 일본에서 흔히 사용하는 벚, 조릿대 등의 화과식물의 초화는 유럽에서는 추억으로서 등장하는 일이 없었다. 장미 등의 추억격의 꽃과 이렇다 할 이름이 없는 풀들이 거의 동격으로 사용되고 있는 것은, 1889년 만박에 베로社로부터 출품된 「메꽃과 벚다발」이다. 이것은 아이보리의 새틴지에 메꽃과 화과식물의 다발이 직조됨으로서, 화과식물이 한층 인상적이었던 예이다.

국화와 벚꽃, 매화 등의 일본을 연상시키는 식물은

차치하고, 화과식물을 일본적이라고 할 수 있는 것은, 당시 출판된 『예술의 일본』에 화과식물의 습작과 역새를 그린 「들꽃」 등이 게재되어 일본의 공예도안으로 소개되고 있기 때문이다. 이러한 모티브는 그 이전 유럽에서라면 공예도안으로서 거의 돌아보지도 않았던 것으로, 이러한 모티브에 일본의 이미지가 중복되면서 사용되기 시작하였다.

1900년 만박에 출전된 풍세社の 「꽃 피는 사과나무」는 연한 그레이의 새틴지에 꽃피는 사과나무의 가지가 직조되어 있다. 이것은 우키요에에 심취된 고히가 1890년 그린 「꽃 피는 아몬드 가지」와의 유사성을 볼 수 있다.<sup>5)</sup>

한편, 일본을 직접적으로 연상시키는 모티브도 많이 사용되고 있다. 국화는 이즈음 모티브로서 빈번히 사용되었다. 서구에서는 ‘菊’이라고 하면 곧 일본을 연상시키는 모티브였다. 1873년에 개최된 비인 만박의 일본관에는 국화의 紋章이 전시되었고, 최종일의 밤에는 정원에 국화가 장식되었다고 한다.

모티브는 식물만으로 그치지 않았다. 예를들면 「北齊漫畫」에 빈번히 등장하는 제비와 참새등도 일본풍 모티브로서 인식되어 있다. 1894년의 리옹 만박에 출전된 클로드 조셉 보네社の 「제비」는 모스그린의 새틴지에 바다위를 나는 제비와 바위에 부딪쳐 포말을 날리는 파도가 직조되어 있다. 이 직물은 오토 쿠튀르의 디자이너인 월트를 위하여 만들어져, 이것을 사용한 이브닝코트의 디자인화가 현존하고 있다(그림 4).

### 2) 구도의 어시메트리성

어시메트리의 구도는 유럽의 디자인에서는 드물었다. 어시메트리는 일본의 회화, 디자인의 특색으로서, 특히 에도시대의 기모노인 小袖(고소데)에 잘 나타나 있다. 에도시대 고소데의 문양배치방법에는 어깨와 단에만 문양을 비스듬히 배치하는 肩挂<sup>6)</sup>; 좌우 한쪽씩 몸의 길을 다른 의장으로 바꾸는 片身替 등의 정형화된 어시메트리의 구도가 있다.<sup>6)</sup>

자포니즘의 영향을 받아, 유럽의 직물디자인에 어시메트리의 구도가 나타났다. 이것은 하나하나의 모티브의 어시메트리와 전체의 밸런스의 어시메트리, 또는 그 양쪽을 다 갖고 있는 경우이다.

그 예로서 월트가 1887년 디자인한 무도복(그림 5)은 아이보리의 새틴지에 구름사이로 퍼져나오는 강렬한 햇살의 패턴이 자수되어 있다.<sup>7)</sup> 또한 폴 푸아레(Paul Poiret)가 1913년 발표한 ‘Sorbet’ 가운은 아이보리와 블랙 새틴으로 만들어졌는데, 좌우에 기모노풍의 소매를 배치하고 오비풍의 벨트를 하이웨이스트로 매고 있다.<sup>8)</sup> 이러한 어시메트리의 구도는 어딘지 일본을 연상케한다.

### 3) 명쾌한 색채

검은색 드레스는 이전부터 존재하고 있었다. 그러나 그 즈음 유행한 검은색 바탕에 선명한 채색이라고 하는 콘트라스트가 강한 배색에서는, 일본의 특성이 나타난다.

예를 들면 구루社は 검은 색 바탕의 새틴에 赤과 黄色의 툴립을 배치한 ‘흔들리는 툴립’을 1889년의 파리 만박에 출전하고 있다. 이것은 검은색 바탕 사용의 배색이라고 하는 것 뿐만아니라, 서구적인 모티브의 툴립이 움직임이 있는 어시메트리의 묶음으로 다발지어졌고, 좌우가 서로 다르게 배치되어져 동일하지 않다. 그 결과로서 전체가 좌우비대칭인 구도는 대담한 움직임을 보인다.

1889년 월트는 이 견으로 유행의 파리 모드를 대표하는 실루엣의 드레스를 만들고, 이것은 현재 아메리카의 브룩클린 미술관에 소장되어 있다.

바슈렐社가 1894년 만박에 출전한 「菊」은 검은 바탕의 채색과 국화의 모티브, 그리고 모티브의 좌우비대칭이라고 하는 몇가지의 의미로 극히 일본적이다. 월트는 이 견직물로 드레스를 디자인했다(그림 6).

## 2. 복식의 形態에 나타난 자포니즘

20세기 초, 코르셋으로부터 자유롭게 되고싶다고 바라고 있던 파리의 모드는, 기모노가 갖는 ‘여유’에 눈을 돌렸다. 수세기간 서구의 여성을 괴롭힌 코르셋은 폴 푸아레에 의하여 매장되고, 여유있는 기모노풍 코트와 기모노풍 여밈과 오비풍 벨트의 드레스가 당시의 모드를 장식했다. 특히, 일본풍의 문양, 단을 끄는 옷맵시, 기모노를 연상시키는 넉넉한 누에고치 모양의



<그림 4> 윌트의 이브닝 코트, 1894  
 ジャポニスム イソ ファッ  
 ション, p.131



<그림 5> 윌트의 이브닝 드레스, 1895  
 ジャポニスム イソ ファッ  
 ション, p.133



<그림 6> 윌트의 무도회용 코트, 1894  
 ジャポニスム イソ ファッ  
 ション, p.135

코트 등은 우키요에에 그려진 기모노의 이미지 그 자체였다. 모드 잡지에서는 모델들이 기모노풍 코트를 차려입고, 긴 단을 끌고 있는 것을 볼 수 있다.

#### 1) '뒤 돌아 보는 미인' 의 포즈

우키요에의 시조라고 말하여지는 菱川師宣(히사카와 모로노부)의 肉筆 우키요에에 '뒤 돌아 보는 미인' 圖가 있고, 이것은 菱川 미인도의 대표적인 것이다<sup>9)</sup>. 菱川 후에도 우키요에의 화가들에 의하여 '뒤 돌아 보는 미인' 도가 많이 그려지게 되었는데, 이 포즈는 미인을 그린다기 보다는 기모노의 문양디자인을 보이기 위한 일종의 패션 플레이트의 역할을 담당하고 있던 것으로 보인다.

<그림 3>에서 본 모네의 '라 자포네즈' 는 가장 먼저 나타난 '뒤 돌아 보는 미인' 의 예이다. 이러한 포즈는 종래의 유럽회화에서 자주 볼 수 있는 것은 아니다. '라 자포네즈' 에서는 모델인 카미유가 입고 있는 기모노에 대담한 단 모양이 있고, 모네는 그 디자인을 보이기 위하여 카미유에게 뒤를 향하게 했을 것이다.

'라 자포네즈' 보다 조금 늦은 시기에 파리에 나온 고호가 우키요에의 영향을 받은 작품을 남기고 있다. 이 중에 '자포네즈리-花魁' 는 「파리 이류스토레」誌 1886년 5월 1일 호에 게재된 溪齋英泉의 「雲龍打掛의

花魁」를 模寫한 것이었다. 잡지에 인쇄할 때에 반전되고 말았다고 하는 원래 그림의 '뒤 돌아보는 미인' 과 고호의 미인은 좌우의 방향이 반대가 되고 있으나, 뒤 돌아 보는 花魁가 단을 끄는 우치가케를 보이고 있다.<sup>10)</sup>

구미의 유행복을 입은 여성의 포즈에 이 '뒤 돌아 보는 미인' 이 나타난 이른 예는, 1896년 윌트의 드레스를 엘레강트하게 입고 있는 '그레퓨르 부인' 사진일 것이다. 세기의 전환기인 이 즈음 코르셋으로 조이는 의복으로부터 새로운 20세기의 의복으로 바뀌려고 하고 있던 패션 자체가, 기모노의 영향을 받아 그때까지의 옷과는 다른 헐렁한 모습을 나타내기 시작했다. 푸아레를 리더로 하는 이 즈음의 패션은 우키요에 그대로 우치가케를 입고 있는 듯한 착장으로 재단도 직선적이고, 옷에는 이제까지의 유럽 옷에서는 볼 수 없었던 여유가 보이기 시작한다.

많은 구미인이 우키요에에 그려진 기모노, 혹은 실물의 기모노에서 본 것은 드레이프의 아름다움, 엘레강트, 몸을 압박하지 않는 자유로움, 그 착장법의 부드러움, 그리고 에로틱함이었다.

당시, '뒤 돌아 보는 미인' 의 포즈는 여성잡지의 패션사진, 일러스트 등에 극히 자주 나타난다(그림 7). 그 이유중의 하나는 자포니즘과 더불어, 1860년대 이



<그림 7> 파랑의 「망토 자포네」, 1912  
 ジャポニスム イソ ファッション, p.203

래의 패션이 빛슬로, 점차 스커트 뒤로 디자인의 포인트가 옮겨가게 되었기 때문이다. 그러므로 우키요에의 '뒤 돌아 보는 미인'의 포즈와 긴밀한 관계를 갖는 포즈가 나타나게 된다.

## 2) 포름에 나타난 기모노의 이미지

1903년 폴 푸아레는 기모노풍 코트를 발표했다. 푸아레의 자전 중에 이 코트에 대하여 '검은 라사(羅紗)제의 크고 사각인 기모노로, 검은 새틴으로 테를 돌렸다. 소매는 크고, 중국풍 코트의 소매와 같이 자수로 장식되었다'라고 하는 코트였다.<sup>11)</sup> 이 코트는 고객의 평판이 대단히 좋았다고 한다. 1903년 독립한 푸아레는 차례차례로 일본적인 작품들을 발표해간다. 1906년에는 코르셋을 필요로 하지 않는 패션을 제안, 이것은 복장사에서 일대전환을 일으키는 일이었다. 이것으로 르네상스 이후 겨우 본격적으로 코르셋이 추방되게 되었다.

20세기를 향하여 크게 변하려 하고 있던 패션은 이렇게 코르셋으로 속박되고, 웨이스트를 지지점으로 하던 구성의 19세기 옷을 버리고, 여유를 갖는 넉넉한 의복으로 생각을 모아갔다. 푸아레가 기모노에 착목한

것은 이러한 배경 아래였다.

마리아노 포루튜니(Mariano Fortuny)도 자포니즘과 불가분의 관계이다. 포루튜니는 베니스를 제작의 본거지로 삼았는데, 그의 대표작의 하나인 스텐실 프린트의 코트와 가운은 넉넉한 의복, 카프탄과 우치가케와 같은, 혹은 토가를 떠올리게 하는 寬衣이다. 그것은 벨벳과 조젯 위에 일본의 형염의 기법에 영향을 받은 스텐실 프린트의 천으로 만들어졌다. 또한 포루튜니는 모티브의 아이디어를 여러 가지에서 轉用하고 있는데, 그 자신이 수집하고 있던 일본의 형지, 직물도 예외는 아닐 것이다.

1910년 파리에서 발행된 「ETOFFES JAPONAISES」 중의 디자인의 하나를 포루튜니가 독자의 기법으로 재현한, 벨벳지에 마름모꼴과 나비문양을 한 우치가케와 같은 코트가 현존하고 있다.<sup>12)</sup> 이 책은 당시 사우스켄싱턴 미술관, 파리장식미술관, 리옹역사염직미술관 등이 소장하고 있던, 17-19세기의 일본의 견의 염직품을 컬러로 인쇄한 호화본이다. 포루튜니는 그 하나인 에도시대의 오비지의 무늬를 전용했지만, 색채는 그 나름대로 바꾸어 실크의 코트를 만든 것이다.

## 3. 복식의 構造에 나타난 자포니즘

제1차 세계대전 후, 서구복에는 활동성과 기능성이 중요시되면서, 현대복으로 크게 변모를 이루었다.

비오네는 기모노로부터 생겨난 직선적, 평면적인 디자인을 제안하고, 이 새로운 디자인개념을 결실시켜 모드를 이끌어 나갔다.

기모노에 힌트를 얻은 평면성과 완만한 드레이프는 세련되고, 1920년대의 모드는 웨이스트를 매지않은 장방형의 통형 실루엣이 되었다. 드디어 비오네는 그녀 독자의 획기적인 재단방법 '바이어스 컷트'에 이르는데, 그 바탕의 하나가 기모노의 직선적재단이었다고 「VIONNET」의 저자 베티 커크는 지적하고 있다.<sup>13)</sup>

기모노와 양복의 차이는 수납할 때에 분명히 나타난다. 양복은 벗어서 행거에 건다. 따라서 입고 있을 때와 별로 차이가 없는 형태로 양복장에 걸려진다. 이에 비하여 기모노는 입고 있을 때에는 입체인 신체를



따라 모양이 만들어지지만, 벗으면 즉시 무너져내려 평평한 천조각이 된다. 그 천을 사각으로 접으면 완전히 납작해져 서랍에 넣어 수납이 될 수 있다. 그런데 기이하게도 서구의 1920년대의 옷은 다른 시대의 양복과는 달리, 서랍에 넣어 수납이 가능하다. 즉, 1920년대의 옷은 다른 시대와 달리 그 구성법에 큰 차이를 보인다.

〈그림 8〉은 1920년 경, 마드레네 비오네가 디자인한 드레스이다. 비오네의 초기의 작품을 보면 직선적인 기모노의 구성법, 오비의 효과, 그리고 기모노 소매의 재단법에 강한 영향을 받고 있는 것을 분명히 알 수 있다. 이러한 직선적인 구성법의 정점을 나타내는 것의 하나가 가라앉은 모스그린의 크레이프 드 신으로 만든 드레스이다. 이 드레스는 장방형의 몸길과 소매로 구성되었고, 규칙성을 가진 파도와 같은 가는 핀턱을 상반신 전체에 잡아 몸의 굴곡을 흡수하고, 다츠라고 하는 입체를 만드는 기능을 핀턱으로 바꾸면서, 기능을 장식적으로 화려하게 변환시킨 구조로 20세기 패션디자인의 정점을 나타내고 있다.<sup>14)</sup> 비오네의 디자인은 '기능은 장식을 겸한다'고 하는, 20세기 디자인의 원리를 보여주고 있다. 착장자가 움직일 때 몸으로부터 유리되어 독자적으로 움직이는 천의 움직임에 의해, 옷은 예기치 않았던 동적인 아름다움을 보인다.

이 작품이 제작되기 전 해인 1924-25년의 파리 오트 쿠튀르 컬렉션의 평에, 1920년대의 대표적인 패션잡지 『GAZETTE DU BON TON』誌는 비오네의 컬렉션에 대해 다음과 같이 서술하고 있다.

‘비오네는 내일의 모드를 선포한다. (중략) 비오네는 고대 그리이스의 옷이 그랬던 것처럼, 지오메트릭한 천을 사용하여 옷을 만들어낸다. 그때, 비스듬히 사용된 장방형 천은 여성의 부드러운 몸의 곡선을 화려하게 빛내고, 불필요한 것이 조금도 보이지 않도록 다듬으며, 뚜렷하게 드러내 보인다.’<sup>15)</sup>

20세기의 패션은 19세기의 패션과는 180도 바뀌어, 몸 자체의 아름다움, 그리고 그것을 천으로 감싼다고 하는 새로운 미의 발견으로 변화되었다.

여성의 몸의 형을 추상화된 실루엣으로 나타내는 직선 컷팅의 1920년대의 패션. 그것은 인체의 대용물로서 행거를 필요로 하는 서구복이 아니라, 입고 있을



〈그림 8〉 마드레네 비오네의 드레스, 1920  
 モードのジャポニスム, p.105

때에는 몸을 따르지만 벗었을 때에는 원래의 천으로 돌아가버리는 기모노와 어딘가 이미지가 중복된다. 이것은 패션의 역사에 기록된 극히 특이한 이 시기가, 서구의 의복과는 이질적인 개념을 갖는 기모노라고 하는 의복에 의해 발상의 전환이 촉진된 결과인지도 모른다.

## IV. 자포니즘 모드의 영향

### 1. 최근의 일본인 디자이너들의 활약

1965년 모리 하나에는 뉴욕에서 구미의 전통적 사회에서 인지될 드레스를 발표한다. 그것은 일본의 견을 사용하여 ‘花鳥風月’로 대표되는 우아한 문양에 의해 개성을 발휘하였다.

1968년의 ‘5월혁명’ 후 전통은 소리를 내고 붕괴하고, 1970년대의 모드의 중심은 오트 쿠튀르로부터 프레타 포르테로 이행했다. 다카다 겐조, 미야케 잇세이 등의 일본의 복식디자이너가 구미에 인식되게 된 것

은 그 전후부터였다.

다카다 겐조는 오토 쿠티르에 대신하는 프레타 포르테의 디자이너로 데뷔했다. 1970년대 모드를 상징하는 것은 '디콘트락테'로 이제까지의 모드와는 전혀 다른 에스프리(정신)가 있는 스타일이다. 디콘트락테 모드의 선구자는 다카다 겐조다. 그의 옷은 시대의 흐름이 향하고 있던 일상성, 서구로부터 보면 주변에 위치하는 문화에 근원을 갖는 디자인을 서구복 중에 도입하였다. 1970년 겐조는 부딪 '정글 집'으로 처음 컬렉션을 열었다. 1971년 가을 파리 모드계에 혁명을 일으키기 시작한 신인 겐조는 일본의 기모노풍 재단과 문양, 색채, 바디 오프 실루엣, 겹쳐 입는 실루엣 등으로 서구의 그때까지의 옷 만들기와는 전혀 다른 발상과 창조성으로 즐거움과 유모어, 개방감이 넘치고 있었다.

그러나 이 시기 그의 일본은, 일찍이 총괄적인 일본의 이미지였던 화조풍월의 엑조티시즘이 아니고, 의복으로서의 보편성을 갖는 노동복, 서민적이고 일상적인 일본을 이미지원으로 하고 있었다. 겐조의 성공요인은 색채의 혼합, 프린트의 혼합, 그리고 당시 잘 알려지지 않았던 포크로어, 겨울에 목면을 사용한다고 하는 패러독스, 모든 것을 섞어버리고하는 그 이미지네이션의 아름다움으로 그때까지의 파리에는 없는 세계였다. 즉, 당시 요구하고 있던 감각과 꼭 맞으므로, 겐조는 새로운 시대와 세대의 기분과 감성을 상징하게 되었다.

미야케 잇세이도 1970년대로부터 아메리카와 파리에서 알려지기 시작한다. 1973년에는 미야케 잇세이가 파리에 데뷔하고 기모노 감각을 베이스로 신체와 천 사이에 공간을 갖게하는, 이제까지의 서구복과는 완전히 다른 옷만들기로 모드계에 걸쳐 쇼크를 주었다. 아름다운 소재와 그래픽컬한 효과를 갖는 그의 옷은 더할 수 없이 현대적이고, 아트적인 아름다움을 가진 전혀 새로운 옷이었다.

그가 만든 옷은 '한장의 천'으로부터 발상되었다. 서구적인 옷 만들기의 기본테마는 평면인 천을 입체인 인간의 몸에 맞추는 것이다. 그러나 일본의 기모노는 한 장의 천을 몸에 걸쳐 여분을 무리하게 자르지 않고, 그대로 늘어뜨렸다. 그것에 의해 생기는 '間'이 야말로, 서구의 옷과는 근본적으로 대립하는 것이었다.

1981년 데뷔한 가와쿠보 레이와 아마모토 요지는

'黑的 충격', '日本 쇼크' 등 온갖 종류의 반발과 당혹을 동반하면서도 파리컬렉션에서 뺄 수 없는 존재가 되어갔다.<sup>16)</sup> 혹은 기초로하고 천조각이 찢어진 듯한 불균형(어시메트리)으로 늘어진 옷을 입고, 창백한 얼굴에 립스틱도 칠하지않은 모델들. 옷의 형은 몸의 라인과는 무관계로 존재하고, 서구적인 '몸과 옷이 만드는 구축적인 아름다움'으로부터 보면, 형을 갖지않은 헐렁헐렁한 옷이었다. 그러나 그것은 서구의 옷을 파괴한 새로운 옷으로의 어프로치로, 불완전성, 의식적인 결락, 초라함을 용인하는 '儻(와비)', '寂(사비)'라고 하는 극히 일본적인 정서와 통하고 있는 것이었다.<sup>17)</sup>

## 2 패러다임의 변화

### 1) 東西의 만남

미야케 잇세이는 1978년에 「동서의 만남」이란 제목의 책 속에서 이렇게 선언하고 있다.

“1970년대부터 일본의 패션이 서구에 대하여 한 중요한 역할은 단순한 디자이너들의 창작만에 그치지않고, 포괄적인 미학상의 변혁조차 초래했다고 하는 점이다.”<sup>18)</sup>

만남은 이미 서구에 있어서 충분한 수확이 있었다. 많은 일본의 디자인 관념은 미야케 잇세이만이 아니고 다카다 겐조, 아마모토 칸사이, 모리 하나에라고 하는 제1세대의 일본의 디자이너들에 의하여 서구에도 존재하게 되었다. 포멀과 인포멀 사이에 돌연 일어난 軋轢, 진즈와 1970년대의 모순어법이라고도 말할 수 있는 디자이너 진즈, 기성복의 잠재적이고도 증대하는 역할, 서구의 이러한 현상이 새롭게 통일성이 있는 해결을 촉구하고 있었던 것이다.

서구의 패션이 다른 문화, 특히 일본으로부터의 차용이 긴 역사를 갖고 있는 것에 비하여, 현대 일본의 패션은 백과사전적인 규모의 패션의 지식을 전제로 하고 있다. 많은 스타일의 수용과 절충, 많은 원천으로부터 모여든 집합, 고립된 하나가 아닌 복수의 스타일이 동시에 소화된 것이 현대 일본 패션의 특질이다. 이것이야말로 서구를 문화 복수주의로 이끄는 실마리가 되었다.

특히, 다카다 겐조의 절충주의 스타일의 혼합(그림 9),

모리 하나에의 국제적인 기법과 양식, 미야케 잇세이의 독창적이고 어디에도 귀속되지 않는 스타일의 혼합은 서구의 어느 디자인보다도 선천적인 '복식의 글로벌리즘'을 예시하고 있다. 현대의 명제인 '혼합문화'는 서구의 일원적인 문화를 바꾸려하고 있고, 상술한 디자이너들에 의해 흡수, 융합된 미학은 현대패션에 기본이념을 부여하는 것이 되었다.

## 2) 패션에 있어서의 精神性

서구의 패션은 성, 계급, 가치, 그리고 각각의 때에 응한 변화라고 하는 규범에 매여있었다. 서구인은 의복을 일종의 時刻, 또 일상생활 속의 행사와 관련지어 생각해왔다. 따라서 복식도 승마용, 스포츠용, 캅테일, 야회 등의 場의 개념을 갖고 분류되었다. 그 위에 서구의 의복은 그 목적과 장소에 어울리는 미의 기준이 부수해 있었다. 예를 들면, '낮의 옷은 보수적으로, 밤의 옷은 호화롭고 팬터스틱한 것으로' 결정되었다. 이러한 계층 질서의 복식은 1960년대에는 사회의 규범의 변화와 함께 쇠퇴하고 있었지만, 그 흔적은 남았다.

한편, 일본문화의 '화려'와 '수수'라고 하는 명쾌한 선택개념은 복식의 모든 장면에 범용된다. 야마모토 칸사이의 '화려한' 기쁨은 장 폴 고티에의 화려하고 낙천적인 패션에 의외로 가깝다고 말할 수 있을지도

모른다. 그러나 가와쿠보 레이와 미야케 잇세이의 침착하고 '수수한' 조용함은 서구에서 상찬되기는 해도, 동질의 것이 서구에서는 전혀 보이지 않는다.

서구인은 이제까지 알려지지 않았던 복장의 존재방법에 눈뜨게 되었다. 그것은 서구문화 중에 '화려'와 '수수'라고 하는 표식이 개인의 의도적인 선택으로 읽혀지는 것인데, 이것은 현대적인 표현의 가장 중요한 일부분이기도 하다. 오늘날 서구인의 의장을 엿보면 그것은 옷을 입는 사람의 기본적인 감성을 반영했다. 하루의 시각에 관계없이 입혀지는 의장으로 채워져있다. 화려한 옷을 입는 사람과 수수한 옷을 좋아하는 사람은 완전히 다른 의장을 입고 있는 것이다. 이 서구의 복식에 있어서의 개혁은 일시와 상황에 맞춘 정식 그대로의 복장이 아니고, 개인을 표시한다고 하는 점에서 패션의 중요성을 높이는 요인이 되었다.

서구에 있어서 기성복의 분야에 디자이너의 개성적인 감성을 의식하고, 그것에 신뢰를 모은다고 하는 사고방식이 보급된 것도, 일본인 디자이너가 강한 개성을 기성복에 나타냈다고 하는 예에 영향받고 있다. 구미의 문화가 엘리트 상류계급의 옷을 취급하는 디자이너 밖에 인정하지 않았기 때문에, 보통사람들의 의복은 디자이너의 감성의 대상에서 제외되는 것으로 생각되고 있었다. 그러나 먼저는 아메리카에서, 다음 유럽에서 二流品에 있어서 디자이너의 개성의 존재가 인정되게 되었다.

최근의 30년간, 일본의 디자이너들은 서구의 패션을 프레타 포르테의 출현 이래 최대의 혁명이었다고 말해도 좋을 형으로 변모시켰다. 변용은 단순히 옷의 디자인만이 아니고, 패션의 시스템을 변모시키고 소비의 일단으로 취급하게 한 것이다. 1972년에 다카다 겐조는 「뉴욕타임즈」誌에 다음과 같이 말했다.

“패션은 소수자를 위한 것은 아니다. 그것은 모든 사람들을 위한 것이다.”<sup>19)</sup>

전통적인 서구의 패션은 사치스런 예술이고, 고급양식과 희소가치가 있는 재료로부터 낳아졌다. 그런데, 근년의 변혁의 와중에서 문화상의 '再定議'가 초래되어, 일상복과 하이패션은 분리된 것이 아니라는 사고방식으로 바뀌었다.

우리를 시대의 복식은 특정의 복식관에 사로잡히지



〈그림 9〉 1970년 6월15일 「ELLE」지 표지의 다카다겐조의 麻葉문양의 셔츠  
モードのジャポニスム, p.222

않고 많은 장면에 응용가능하고, 지적·신체적인 공식으로부터 자유로운 영역에 있을 수 있는 그런 패션을 추구해왔다. 가와쿠보 레이, 미야케 잇세이, 야마모토 요지라고 하는 일본의 디자이너들은 그 파이오니어로서, 이제까지의 서구의 복식과는 다른 관점의 의복을 제공하고 있다.

이리하여 종래의 늘 '화려한' 디자이너에 대하여, '수수한' 디자이너들이 출현했다. 그들의 미학은 조용함과 암시적인 정신주의이고, 개인의 기호와 미학에 기호를 두고 사색적이고 거의 내향적인 인생관을 디자인에 형상화했다. 이제까지 서구와 자포니즘이 추구했던 '일본'은 색다른 이국취미의 대상으로서의 일본이었는데, 지금 일본은 서구문화의 세속적인 선동에 대한 정신적인 조용함을 제공하는 것이 되었다.

### 3) 오우버 사이즈의 여유

전통적인 일본패션이나 현대의 일본패션은 모두, 인체에 대한 서구의 복식과는 다른 어프로치를 갖고 있다. 재봉과 체형의 실루엣이 서구의 복식문화에 있어서는至高의 것이었음에 비하여, 겹친 옷과 추상적인 조형이 일본 디자이너들의 특징이다.

오늘날에도 서양문화에서는 옷을 행거에 거는 것을 좋아하고, 일본 문화는 옷을 개는 것을 좋아한다. 예로 탁하고 여성적인 서구의 복식개념은 인체와는 늘 밀착해있지만, 미야케 잇세이와 가와쿠보 레이의 감싸는 듯한 기하학적이고 추상적인, 신체에 넉넉한 디자인은 전혀 반대의 길을 걷고 있다.

"몸을 속박하지 않는 옷, 자유로운 마음으로 있는 그대로의 자신에게 익숙한 옷을 만들고 싶다"<sup>20)</sup>고, 미야케 잇세이는 말하고 있다. 그것은 의복을 통하여, 인체를 선으로 해석된 것만의 실루엣 이상으로 자기 자신의 표현을 확보할 수 있다고 하는 것이다. 물론, 인체의 형을 '재봉'에 의해 정형화하는 것에 대신하여, '감싸는' 것으로 변화시킨 것은 현대의 복식에 대한 큰 자극이 되었다. 일본 디자이너들은 지금까지 서구의 하이패션에는 알려지지 않았던 오우버 사이즈와 실질적인 사이즈의 양방을 촉진했던 것이다.

서구의 복식에 있어서 기술의 숙련정도는 재봉에 있었다. 그러나 일본의 디자인은 재봉과는 다른 온갖

기술의 가능성을 시사했다. 모리 하나에는 고대에 있어서 그랬던 것처럼, 세련된 미묘한 채색의 자수를 현대의 복식에 덧붙였다. 다카다 겐조와 미야케 잇세이는 염직의 名人技를 활용하고, 재봉을 하지 않은 의복에 장식을 덧붙였다.

재봉과 재단을 향한 서구의 복식편향은 필연적으로 장식의 영역을 한정하고 좁히고 있었다. 평면적인 복지의 용법으로 특징짓는 현대의 일본의 복식은 싸여지고 개어졌다고 해도, 장식에 대한 여지를 넓혔다. 게다가 서구의 재봉법이 인체의 분절을 전제로 한 경우와는 달리, 일본의 복식은 장식자체가 인체에 놓여지는 위치와 관계가 없기 때문에 보다 추상적이 되었다. 서구에 있어서의 재단은 당연히 복지의 큰 모양을 파괴하고, 애매하게 한다. 그것과 더불어 피트한다고 하는 것은, 서구의 복식에서는 지상명령이었다. 그러므로 쿠튀르 하우스에서는 옷은 완전한 피트를 목적으로 하여 만들어졌다. 기성복에 있어서도 피트는 정확한 사이즈를 요구하고, 복잡한 채춘을 낳는 일이 되었다.

그러나 자포니즘 패션은 선천적으로 넉넉한 오우버 사이즈로 현대 복식의 피트를 변용시켰다. 이에 대하여 다카다 겐조는 다음과 같이 말하고 있다.

"스스로는 '반항재단'으로 부르고 있는데, 이제까지의 파리적인 기술, 신체의 선에 꼭 맞는 재단방법과는 상반된 방법이었던 때문이다. 그 컬렉션(71년 4월)에서는 형이 없는 형을 만들고 싶었다. 그 때문에 기모노의 테크닉을 응용하여, 지금까지 없는 혈렁한, 개성적인 느낌을 내려고했던 것이다."<sup>21)</sup>

### 4) 흑의 충격

흑이 갖는 '수수한' 정신적인 패션은 일차적으로는 일본의 디자인에 그 시작이 있다. 1950년대의 비트세대에서의 리바이벌 이후 삼가되고 있던 흑의 패션은 1980, 90년대에 부활하였고, 그것은 주로 일본의 디자이너들, 특히 가와쿠보 레이에 의해서 주도되었다(그림10).

흑을 기조로 그때까지 구미의 패션에 없는 표현을 한 가와쿠보와 야마모토의 작품은 '흑의 충격'이라는 말이 나타내는 것처럼, 당시의 파리에서는 적지않게 자극적이었다. 흑을 주조색으로 삼은 것에 대해 야마

모토 요지는, ‘그것이 안티테제이고, 경향에 도전하기 위한 색이었기 때문’이라고 말하고 있고, 사람들이 근대적이 되고 지적이 됨에 따라 다크색조가 필연적으로 입혀지게 된다고 설명했다.<sup>29)</sup>

도시 풍속의 풍요로움이 서구에서는 문제가 되지 않았던 때에 가와쿠보 레이는 그것을 들어 추구하고, 독특한 수법에 의해 펑크패션으로부터 분석적이고 영속성이 있는 고도한 양식을 낳았다. 이 일은 유럽의 디자이너들에게, 그들이 보지못했던 나라의 풍속에 눈을 열게 해주었다.

### 5) 素材의 부각

일본인 디자이너들이 파리에서 주목받은 큰 이유중의 하나는, 그들이 사용하는 소재의 유니크함에 있다. 新井淳-(아라이 준이치), 皆川魔鬼子(미나가와 마키코)는 이러한 일본의 텍스타일 산업을 이끄는 두 견인차가 되었다.

미야케 잇세이는 모드에 새로운 마티에르를 발명하고 새로움을 가져온 사람이고, 그 마티에르로부터 새로운 포름을 만든 사람이라고 평하여진다.

미야케 잇세이는 1971년에 동경에 ‘미야케 디자인 스튜디오’를 열고, 일본의 전통 크라프트 직물에 기초한 소재를 개발해간다.<sup>30)</sup> 미야케는 최초로 소재에 대하여 어느 디자이너 보다도 연구를 쏟아냈다. 즉, 소재에 의한 모드의 혁명이었다.

미야케 잇세이는 독창적인 소재사용으로 세계적인

평가를 얻고 있는데, 그 소재는 ‘미야케 디자인 스튜디오’의 미나가와 마키코의 디렉션에 의해 탄생하고 있다. 그녀와의 협동작업으로 藍染, 카스리, 사시코, 楊柳와 일본의 전통적인 공예기술에 현대의 숨결을 불어넣었다.

미야케 잇세이는 1980년대 말부터 플리츠의 일련의 작품으로 새롭게 높은 평가를 받고 있다(그림 11). 플리츠의 발상자체는 고대로부터이다. 그리고, 이미 20세기 초, 베네치아에서 활약한 마리아노 포르투니가 있었다. 포르투니는 플리츠로 여성의 몸의 라인을 돋보이게 했다. 그러나 미야케 잇세이는 한 장의 천으로부터 발상하고 있는 그의 기본적인 생각을 플리츠라고 하는 소재에 두고 있으므로, 몸에 종속하는 것이 아닌 옷만들기를 나타내고 있어 옷의 형은 훨씬 자유롭다.

미야케 잇세이는 플리츠의 느슨함을 더욱 발전시켰다. 즉, 플리츠를 잡은 후 옷을 재단한다고 하는 통상적인 방법과는 역으로, 실제 사이즈의 두배의 크기로 형을 재단하고 봉제한 후 플리츠가공을 하였다. 그리하여 소재가 형을 만들고 그위에 기능이 더하여진다고 하는, 소재와 형의 기능이 유기적으로 얽혀 새로운 옷을 창조했다. 그것은 소재를 중요시하는 일본 옷의 전통을 따른 것이다. 미야케는 자신의 작품소재인 플리츠에 대하여 다음과 같이 말하고 있다.

“플리츠는 변화하는 인간의 바디위크와 함께 움직여, 부드럽게 형을 바꾸어간다. 또, 색채도 움직임에 따라 착시를 낳는 만화경처럼 여러 가지로 변화되어



<그림 10> 가와쿠보 레이의 작품, 1983.  
모드의ジャボニスム, p.224



<그림 11> 미야케 잇세이의 플리츠 드레스, 1990  
모드의ジャボニスム, p.28

보인다. 말하자면, 엘레강스의 매력을 감추고 있고, 이미지가 점점 확대되어가는 소재이고, 옷인 것이다”<sup>24)</sup>

이러한 플리츠는 기계로 잡으므로, 블라우스라면 1분에서 3분 정도로 끝난다. 미야케의 플리츠는 재봉후에 플리츠가공을 하므로, 오토메이션에 의한 공업제품처럼 플리츠服이 기계로 부터 척척 제작된다. 이것은 그 생산과정에서 현대 캐주얼의 대명사인 티셔츠와 진즈의 생산시스템을 연상케한다.

한편, 가와쿠보 레이의 텍스타일 디자인을 전담한 松下 弘(마츠시다 히로시)는 염색과 직조와 가공을 치밀한 계산과 시행착오를 거쳐 제작하고 있다. '94-96의 소재였던 '줄어드는 울'을 만들기 위해서는, 울이 25% 줄어드는 성질을 이용해서 가공을 해야했다. 이를 위해서는 '섬유의 상식'과 '치밀한 계산'이 동시에 필요했던 것이다.<sup>25)</sup>

이처럼 일본인 디자이너들이 소재에 쏟는 정성은 일본의 전통염직에 기초를 둔 하이테크 소재의 개발로 '지금까지 없는 소재의 개발'과 '지금까지 없는 사용방법의 발견'으로 요약할 수 있겠다.

### 6) 아트 패션

1977년 미야케 잇세이는 「한 장의 천」이라는 타이틀로 작품발표회를 열었고, 회장구성, 음악, 모델의 움직임, 그리고 전위적인 복장으로 관객을 매료시켰다. 그리고 스스로의 작품에 대해 잇세이는 '아트 패션'이라는 단어를 사용하였다.

“내가 새롭게 시도하는 것은 양복도 아니고, 和服도 아닌 새로운 장르의 옷만들기에 도전하는 것이었다.”<sup>26)</sup>

이렇게 말한 미야케 잇세이에 의해 명쾌하게 나타내어진 것처럼, 그의 옷은 양복의 체형적합 재봉형에서 보여지는 바디 컨셔스와는 획을 달리하는 것이었다. 체형으로부터 출발하여 옷을 만드는 것이 아니고, 몸도 복장의 한 소재이고, 몸과 소재의 유기적조화에 의해서 비로서 복장이 탄생하는 것이라고 생각했다.

1980년대 초에 파리 컬렉션에 등장한 가와쿠보 레이와 야마모토 요지의 디자인도 '양복이탈'이었고, 잇세이의 작품과 같은 아트 패션이었다(그림 12).

우선 소재의 특징을 열거하자면 번짐염색, 주름가



〈그림 12〉가와쿠보 레이(좌)와 야마모토 요지(右)의 아트패션, 1983 모드 의 자보니즘, p.154

공, 워셔블가공, 구멍뚫기, 색채를 배제한 모노크롬, 일견 빈핍한 누더기 룩의 감각이었다. 옷의 구성은 소재의 의외의 부분을 묶거나, 뒤집거나, 매거나, 개더를 잡거나, 잡아당기거나, 절개선을 넣거나 한 수법이었다. 이처럼 천에 여러 가지 수법을 더하고, 때로는 이것을 비틀므로, 양복만들기의 상식을 무시했다. 그 결과로 사람들의 의표를 찌르는 조형의 아이디어에 의해 양복이탈의 전위적인 작품을 만들어 내었다.

“과거에 행해진 것은 절대로 하고 싶지 않으므로, 정말 폭이 좁아진다. 그 가운데에서 여전히 강한 표현을 날지않으면 안되므로...”<sup>27)</sup>

가와쿠보의 이러한 발언에는 순수한 아티스트를 지향하는 일면이 나타난다.

요지 야마모토의 옷만들기도 소재에서 시작된다. “소재에 자신이 있으면, 컬렉션은 성공이라고 생각한다”라고 말한다. 사람들은 그의 일을 뉴 쿠튀르라고 부르고 있고, 전위성이 보이는 그의 일은 미야케나 가와쿠보와는 다른 종류의 아트패션으로 지적된다.<sup>28)</sup>

## V. 결론

이상을 통하여 현대복식에 나타난 자포니즘 모드의 始原과 그 展開의 양상을 살펴보았다. 이를 통하여 현

대복식에 표현된 자포니즘의 본질을 다음과 같이 요약하였다.

첫째, 자포니즘은 '服'의 개념을 변화시켰다.

한 장의 천을 오가닉한 '服'으로 조형한다고 하는 사고방식, 그것은 서구적, 동양적이라고 하는 기성의 범위에 속하지않는 새로운 패션디자인의 시도였다. 즉, 새로운 '服'의 창조이다.

둘째, 자포니즘은 소재의 중요성을 부각시켰다.

평면적인 옷에 있어서는 소재가 형을 우선한다고 볼 수 있다. 예술과 공예에 명확한 경계가 없는 일본적 전통에서는 패션디자인은 소재의 단계로부터 이미 디자인이 시작된다. 전통과 하이테크가 조화되어 다양하게 개발된 일본의 신소재는 소재의 중요성을 패션 디자인에 환기시켜 주었다.

셋째, 자포니즘은 옷의 주체가 인간임을 확인시켜 주었다.

옷이란 인체를 장식하는 것이 아니다. 형태운 형을 갖지않는 옷이 인간에게 입혀져 비로서 형을 만들어 낸다. 즉, 옷을 제어하는 것은 인간이고, 또, 그럴 때 옷과 인간이 조화되어 극히 관능적이고 시크하기도 한 미를 나타낸다.

이러한 개념들은 모두 19세기까지의 서구적 의복의 상징작용을 해체한 것이다. 그리하여 미야케 잇세이, 가와쿠보 레이에 의해 대표되는 네오 자포니즘은 국경, 성별을 넘고, 혹은 패션이라고 하는 기존시스템의 범위를 넘어, 미래적인 복식의 유형까지를 제안하고 있다.

### 참고문헌

1. 모드의ジャポニスム, 京都服飾文化研究財團, 1996, p. 16.
2. 深井晃子, ジャポニスム イン ファッション, 平凡社, 1994, p. 18 .
3. 深井, 앞글, p. 98.
4. 深井, 앞글, p. 63.
5. 深井, 앞글, p. 128.
6. 染織の美 21, 京都書院, 1983, pp. 81-88.
7. RICHARD MARTIN & HAROLD KODA, HAUTE COUTURE, MMA/ABRAMS, 1996, pp. 18-19.
8. RICHARD MARTIN & HAROLD KODA, 앞글, p. 20.
9. 深井, 앞글, p. 197.
10. 深井, 앞글, p. 200.
11. 深井, 앞글, p. 210.
12. 深井, 앞글, p. 230.
13. 深井, 앞글, p. 235.
14. 深井, 앞글, p. 108.
15. 深井晃子, 20世紀モードの軌跡, 文化出版局, 1994, p. 119.
16. SOEN EYE 第20號, 文化出版局, 1995, p. 6.
17. 深井晃子, 20世紀モードの軌跡, p. 256.
18. モードのジャポニスム, p. 28.
19. モードのジャポニスム, p. 28.
20. TEN SEN MEN, 廣島市 現代美術館, 1990, p. 71.
21. 能澤慧子, 二十世紀モード, 講談社, 1994, p. 227.
22. 深井晃子, ジャポニスム イン ファッション, pp. 256-257.
23. THE NEW TEXTILES, THAMES AND HUDSON, 1994, p. 18.
24. TEN SEN MEN, p. 22.
25. SOEN EYE 第15號, 文化出版局, 1994, p. 19.
26. 千村典生, ファッションの意味を読む, グリーンアロ-出版社, 1997, p. 224.
27. 千村, 앞글, p. 226.
28. 千村, 앞글, pp. 226-228.