

현대 패션에 표현된 안티포름의 영향

- 물질성을 중심으로 -

임 은 혁

성균관대학교 의상학과 부교수

Influence of Anti-Form in Contemporary Fashion

- Focusing on Physicality -

Eun-Hyuk Yim

Associate Professor, Dept. of Fashion Design, Sungkyunkwan University

(투고일: 2012. 8. 20, 심사(수정)일: 2012. 11. 19, 게재확정일: 2012. 11. 25)

ABSTRACT

Using the premise that fashion and art reflects the characteristics of its times, this study examines the influence of Anti-form in fashion with a focus on physicality. This study combines literary survey and case analysis of both Anti-form in 1960s and 1970s and the fashion collections since 1970s when the influence of Anti-form began to appear in fashion. The influence of Anti-form focusing on physicality is summarized as deconstruction of garment and visualization of the physicality of material. Deconstruction of garment visualizes the invisible structures of garment by deconstructing, restructuring, and deforming the construction and the shapes of the garment, which is illustrated by visualization of design process, overlapping and fusing of materials, loss of stitches, and use of fabrics with flaws, questioning and destroying the sartorial conventions and aesthetic standards. Visualization of the physicality of material exposes the imperfect inside of garment which is concealed conventionally by presenting unfinished garments with minimized sewing procedure, crumpling and flattening fabrics, rubbing and fading surfaces, pulling threads, as well as using the selvages of fabrics.

Key words: Anti-form(안티포름), deconstruction(해체), physicality(물질성),
physicality of material(소재의 물질성)

I. 서론

패션은 문화적 유산의 독특한 형태로서 시대의 스타일과 사회의 관습에 대한 지표를 제공한다. 패션은 사회, 경제, 정체성을 강하게 반영하고 표현하며, 독창적인 의복 구성, 역사적 재해석, 창조성의 표현을 통해 풍부한 의미를 전달한다. 콜린 맥도웰(Colin McDowell)¹⁾은 패션은 다른 예술형태에서와 같이 미래를 직관적이고 직접적으로 표현하며, 단순한 의복 이상의 의미를 지니고 있다고 언급한 바 있다.

다수의 현대 패션 디자이너들이 개념적인 접근 방식을 취해왔다. 순수미술에서의 전략과 유사하게 그들은 패션의 규칙에 대해 '어떻게' 또는 '왜'라는 의문을 제기하며 패션의 근원에 대한 관습적인 개념을 재검토한 다음 충격적이고 급진적인 복식 디자인을 통해 전통적인 규범에 도전한다. 이들은 매체와 테크닉의 정형화된 사용을 거부하고 패션의 구성, 소재, 형태, 나아가 디자이너와 착용자에게 의복의 의미하는 바에 대한 새로운 미적 원리를 정립시켰다. 이와 같은 개념적인 접근은 패션과 순수미술의 경계를 모호하게 한다.

패션이 예술에 비해 열등하고 하찮은 타자(Other)라는 말은 이제 진부할 뿐 아니라 부정확하고 부당한 표현이 되었다. 20세기 초부터 예술을 대중화하는데 패션이 중심적인 역할을 해왔다. 이는 패션이 예술의 대중적인 호소를 위해 예술의 가치를 저하시킨다는 것을 의미하는 것이 아니라, 고급 예술에 접촉할 기회가 적거나 고급 예술을 다루는 것이 불편한 사회 집단 사이에 예술적 모티브를 전파시키는 의미를 가지고 있다.²⁾

패션과 예술은 의심의 여지없이 역사를 통해 사회적, 정치적, 경제적 불안정을 반영해왔다. 1970년대에서 1990년대에 걸치는 높은 실업률, 청년 혁명, 반전(反戰) 정서, 빈곤과 환경재앙은 사회적 양심에 지대한 영향을 미쳤고 또한 포스트모더니스트 시각 예술에 표현되었다. 문화적 차이가 존재하지만, 펑크 스타일과 일본 아방가르드 디자이너의 작품은 모두 이러한 분위기를 반영한다. 찢어지고, 해지고, 낡은 소재와 불규칙하고 봉제되지 않는 헵라인을 특징으로

하는 그들의 복식에는 계산된 체제 전복적인 의도가 내포되어 있다. 이들의 영향으로 안티패션이 1980년대 초반에 지배적인 미학으로 등장하게 되었다.³⁾

본 연구에서는 시대정신의 반영이라는 측면에서 패션과 예술에는 동시대적 특성이 나타남을 전제로 하여 패션에 표현된 안티포름(Anti-form)의 영향에 대해 연구하고자 한다. 본 연구에서는 특히 물질성을 중심으로 고찰하여 포스트모더니즘 패션에 나타난 안티포름의 영향을 파악하는 시각을 제공하고자 한다.

안티포름은 미니멀리즘의 엄격성을 거부하고 재료의 물질성 등 미니멀리즘에서 억눌리거나 제거되었던 것을 부활시킨 미술운동이다. 특히, 1968년 '안티포름'⁴⁾이라는 글을 발표해 프로세스 아트의 이론적 근거를 제공한 로버트 모리스(Robert Morris)는 가공되지 않은 물질(base material), 무질서하고 저급한 재료, 중력이나 장소에 따라 형태가 달라지는 재료의 비결정성 등을 주제로 하였다. 이는 모더니즘적 질서를 무너뜨리는, 모더니즘에 대한 재고의 일환이라 볼 수 있다. 안티포름의 모더니즘 미술에 대한 도전과 그 영향은 광범위하게 이어져 대지미술, 행위미술, 개념미술 등의 새로운 미술운동을 발생시키며 현재까지 지속되고 있다.

같은 맥락에서 1970년대 후반부터 패션에서도 물질성이 강조됨을 관찰할 수 있다. 1970년대 말부터 시작된 레이 카와쿠보(Rei Kawakubo)와 요지 야마모토(Yohji Yamamoto)의 해체주의적인 작업과 이어 1990년대부터 전개된 벨기에 디자이너 앤 드물레미스터(Ann Demeulemeester)와 마르탱 마르지엘라(Martin Margiela)의 컬렉션은 의복의 내부 구조를 드러나게 하여 디자인 전개의 과정을 드러내는 해체적인 디자인이나, 의복 소재를 찢고, 구멍을 내고, 해지게 하고, 바래게 하거나, 울을 푸는 등의 방식으로 재질이 형태를 결정하도록 하는 디자인이 주를 이룬다.

안티포름의 특성들을 물질성과 시간성으로 명확하게 구분 짓는 것은 불가능하며 두 성질은 공통된 특징을 공유하나, 그 경향을 재료의 특성을 드러내는 물질성과 과정을 드러내거나 변경가능성을 암시하는 시간성⁵⁾으로 나누어, 본 연구에서는 안티포름의 물

질성을 중심으로 고찰하고자 한다.

패션을 안티포름 미술과 연관하여 분석하면서 본 연구는 패션은 엄연히 자본주의 하의 주요한 상품이라는 점을 감안하여 패션을 예술사조에 기계적으로 연관시키기보다는 패션과 예술이라는 서로 다른 장르의 성격을 고려하면서 패션에 표현된 안티포름의 영향을 분석하고자 한다. 패션에 표현된 순수미술의 영향을 분석함에 있어 각 장르의 특성의 차이를 무시한 채 형태적인 측면만을 고려하거나 표면적인 특성만을 비교한다면 피상적인 연구에 그치거나 근본적인 장르 특성을 무시하는 오류를 범할 수 있기 때문이다. 본 연구에서는 의미는 이미지와 사회적 환경 사이의 상호작용에 의해 결정되고 협상된다는 전제하에, 순수 미술과 패션 디자인이라는 각 장르의 본질적인 차이를 이해하고 사회적 맥락을 고려하여 새로운 시각을 형성하고자 한다.

현대 패션에 표현된 안티포름의 영향을 물질성을 중심으로 고찰하기 위하여 본 연구에서는 문헌 연구와 사례 연구를 병행한다. 본 연구는 첫째, 문헌을 통해 안티포름의 개념과 안티포름에서 추구하는 물질성의 표현을 문헌을 중심으로 고찰한 후, 둘째, 현대 패션에 표현된 안티포름의 물질성의 연구하기 위해 문헌 연구와 실제 작품의 사례 연구를 통한 내용 분석을 병행한다. 연구의 범위로 설정한 시점은, 미술에서는 안티포름이 등장하여 활발하게 추구된 1960년대 말과 1970년대를, 패션에서는 안티포름의 특성이 나타나기 시작한 1970년 말부터 현재까지를 대상으로 하며, 현대 미술 및 패션 관련 서적, 패션 컬렉션의 여성복 사진 자료를 중심으로 한다.

II. 안티포름의 물질성

1. 안티포름의 개념

1960년대 중반으로부터 1970년대 중반에 걸쳐 그동안 장르를 구분 짓던 경계가 사라지고 학문 사이의 벽이 허물어졌다. 이 시기에 미술은 다양한 형태와 이름을 갖게 되는데, 예를 들면 개념미술(Conceptual art), 아르테 포베라(Arte Povera), 프로세스

아트(Process art), 안티포름, 대지미술(Land art), 환경미술(Environment art), 신체미술(Body art), 행위미술(Performance art) 등이 있다. 이러한 예술은 모두 미니멀리즘에 그 뿌리를 두고 있으며, 팝 아트와 신사실주의(New realism)의 다양한 변형이었다.⁶⁾ 이와 같은 미니멀리즘을 잇는 동향을 비평가 핀커스 비텐(Thomas Pincus-Witten)은 포스트미니멀리즘이라 일컬었다. 그것은 프로세스 아트라고 표현되기도 했는데, 작품재료와 제작 과정에서 요구되는 조각의 단계가 작품의 완성된 형태에서 분명하게 나타나기 때문이었다. 또한, 그것은 안티포름 미술이라고도 불렀는데⁷⁾, 이는 미니멀리즘의 엄격한 형식주의에 대한 반동이기도 했다.

미니멀리즘을 추구하던 미국 조각계에는 미술가들이 기하학으로 인해 느끼게 되는 압박감을 참지 못하는 조짐이 보이기 시작했고, 규칙적인 형태 또한 버려야 할 또 다른 속박으로 여기기 시작했다. 이러한 경향을 추구한 미술가들 중 한 사람이 로버트 모리스였다. 그는 여러 필의 펠트를 벽에 걸어 그 천 자체의 무게로 모양이 지어지도록 만든 조각을 전시했다. 또 다른 미술가로 리처드 세라(Richard Serra)를 들 수 있는데, 그는 용해한 납을 아무렇게나 쏟아 놓은 '구석-작품(corner-piece)'을 만들었다.⁸⁾ 재료가 지니고 있는 자체의 모양을 드러내게 하려는 유사한 충동은 에바 헤세(Eva Hesse)의 작품에서도 찾아볼 수 있다. 종종 합성수지나 유리섬유 같은 재료들을 함께 사용해 만든 그녀의 사탕다리 같은 구조물이나 그물들 및 노끈 고리들은 남자 동료 작가들의 작품보다도 더 은유적이고 심리적인 암시에 관심을 가지고 있는 것으로 보인다.⁹⁾ 미니멀리즘에 대한 반동으로 작업의 과정을 드러내는 안티포름은 현대 조각에 유기적 특성을 회복시켰다.

'안티포름'¹⁰⁾은 1968년 로버트 모리스가 쓴 짧은 에세이의 제목으로 붙여진 것이었다. 그 글에서 그는 모리스 루이스(Morris Louis)의 회화와 그보다 앞선 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 회화에 대해 회고하면서, '과정을 작품의 완성된 형태 일부로 유지하는' 미술을 주장한다. 당시 미국의 앨런 사렛(Alan Sare), 케이스 소니어(Kaith Sonnier), 배리 르 바(Barry Le

Va) 그리고 로버트 모리스 모두 개별적으로 구분된 오브제 형태를 만들기보다는 넓은 장소에 다양한 재료를 펼쳐 놓은 작품들을 제작하고 있었다.¹¹⁾ 이들의 작품에서는 수직·수평의 그리드(grid)의 중요성이 상실되고 평가절하 되었다.

안티포름의 등장은 당시 미국의 미술계, 나아가 유럽 미술계의 상호 영향 속에서 등장하였다. 당시 뉴욕의 미술계에서는 해프닝과 설치가 유행하고 Eccentric Abstraction(1966)과 같은 전시가 열렸으며 클레이스 올덴버그(Claes Oldenburg)가 'Soft sculpture' 작업을 선보였음을 주목할 만하다. 1950년대 말에서 1960년대 초에 뉴욕에서는 추상표현주의를 비롯해 행위를 극대화한 해프닝과 설치가 유행하였다. 해프닝의 창시자였던 앨런 카프로(Allan Kaprow)는 "철사, 그물, 지푸라기, 냅마, 신문, 고무판과 같은 부드럽고 불규칙적인 물질들로 설치가 이루어졌고 그 물질들은 즉시 일시적이고 느슨한 조합으로 이어지게 되었다."¹²⁾라고 언급하며 당시의 설치들이 1967-68년의 안티포름 미술을 예견했다고 주장했다. 실제 카프로가 지적한 새로운 물질의 등장과 해프닝에 내포된 과정과 시간성의 개념은 안티포름의 등장에 영향을 주었을 것으로 생각된다. 그런데 이러한 해프닝과 안티포름을 연결하는데 있어 중요한 것은 바로 올덴버그의 'Soft sculpture'이다. 타자기와 변기 같은 딱딱한 오브제들을 부드러운 물질을 사용해 만든 올덴버그의 조각은 1960년대 중반 미술계에 큰 영향을 끼쳤다. 그의 작업은 인간 육체의 유기적 형태를 환기시키는 것이었다.¹³⁾ 특히 안티포름의 유기적 인체에 대한 환기는 기하학 형태의 미니멀리즘에서 벗어난 1966년 Eccentric Abstraction 전시와 연결된다. 이 전시의 핵심적 작가였던 에바 헤세는 미니멀리즘의 모듈러(modular)나 시리즈적인 그리드 구조를 포함하면서도 느슨한 물질들로 심리적이고 에로틱한 표현을 보여주었는데 이는 미니멀리즘으로부터 안티포름과 같은 새로운 경향으로의 변화를 제시하는 듯했다<그림 1>¹⁴⁾. 이렇듯 미국의 미술내적 상황도 미니멀리즘의 독단에서 벗어나기 시작했다. 미니멀리즘의 관념적이고 남성적인 형태와 오브제 중심에서 벗어나, 물질적이고 여성적인 물질이 강조된 미술의 경

향들은 안티포름 미술의 등장에 큰 영향을 주었다.



<그림 1> Eva Hesse, Eccentric Abstraction, 1966
- 20세기 시각예술, p. 330.

로버트 모리스가 안티포름에서 보여주었던 새로운 시도, 즉 미니멀리즘과 아트 오브제에 대한 권위를 고수하여왔던 전통적인 모더니즘 미술에 대한 공격은 그 시도 자체가 큰 의미를 지니는 것이라 사료된다. 안티포름이라는 새로운 사고가 불러일으켰던 과정은 광범위하고 지속적이었다. 대지미술, 행위미술, 개념미술 등 오늘날까지 계속되는 이러한 미술들은 안티포름이라는 새로운 흐름으로부터 비롯된 것이다.

2. 물질과 형태

1) 물질적 상상력의 표출

서양의 이상주의 전통에 따르면 고대 이래로 형태는 물질 이전에 존재하는 것이자 물질보다 우위에 있는 것으로 이해되어 왔다. 아리스토텔레스는 "미술 작품의 형태는 물질로 번역되기 훨씬 이전에 미술가의 정신 속에 존재한다."고 기술했으며¹⁵⁾, 나아가서는 물질이 "여성이 남성을 갈망하듯 자신의 완성을 위해서 형태를 갈망한다."고 보았다.¹⁶⁾ 형태가 물질보다 우월하다고 보는 아리스토텔레스적 전통은 19세기까지도 그 힘을 잃지 않았다. 이러한 관점에서 물질은 '정신의 명료함'의 구현인 형태를 위해 그 속성들과 가치를 포기하는 것으로 간주되었다.

그러나 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard)는 물과 꿈(L'eau et les rêves)(1943)에서 인간 정신이 갖는 상상력을 두 개로, 즉 형태적 상상력(l'imagination

formelle)과 물질적 상상력(l'imagination matérielle)으로 구별하였다. 그는 후자를 "실체(substance)속에서 형태가 내재하는 싹을 키우고 있는 힘"으로 설명하고 있다.¹⁷⁾ 그리고 미국에서 로버트 모리스가 발표한 글인 '안티포름'을 통해서 현대 미술에서 물질에 대한 새로운 인식이 구체적으로 표명되었다. 모리스는 올덴버그의 작품에서처럼 "엄격한 산업재료와는 다른 물질들의 특성을 직접 탐구하는 미술이 진행되고 있는데, 이러한 탐구는 물건들을 만드는 것으로부터 물질 자체를 만드는 것으로 이동하고 있다."¹⁸⁾고 보고, "재료의 구체적 신체성"¹⁹⁾에 대한 작업을 제안하였다.

이와 같이 미술가가 물질의 신체적 속성을 적극적으로 인식한다는 것은 형태보다는 물, 불, 공기, 흙의 물질성에 천착하여 다른 차원의 상상력을 제시하는 바슐라르의 '물질적 상상력'²⁰⁾을 드러내는 것이라 할 수 있다. 이때 형태는 미리 생각된 것이 아니라 작가가 물질을 다루는 과정에서 생기는 것으로 재료의 물리적 속성에 따라 작품에 물질로 남아 존재하는 작가의 행위이므로, 어떠한 관념의 현현(顯現)이 아니라 존재하는 물질 그 자체이다. 물질과 이미지의 관계를 형태적 이미지와 물질적 이미지로 나누어 볼 때 이는 물질적 이미지를 추구하는 것이다. 대상의 외적 형태로 인해 생겨나는 즉각적인 이미지가 형태적 이미지(image formelle)라면, 물질적 이미지(image matérielle)는 무정형으로 성질 그 자체가 중요하다. 물질적 이미지는 대상의 물질성에 주목하여 물질적 상상력에 의해 만들어지는 이미지로 질료적인 이미지이다.²¹⁾ 동일한 물질이라도 상황에 따라 전혀 다른 속성의 이미지를 만든다. 이러한 이상주의적 형태-질료관과 결별하는 새로운 물질 인식은 특히 삼차원 미술에서 재료 선택, 작업 방식, 작품의 외양은 물론 작품의 완성에 대한 견해에도 변화를 가져왔다.

2) 안티포름 작품에 나타난 물질성

안티포름 미술운동을 통해 물질들을 통한 '우연, 부수적인 것, 불확정성, 즉 모든 진행과정'을 보여주는 작업이 등장하였다.²²⁾ 주어진 재료를 직접 다루기 위해 도구 사용이 포기되기도 하였으며, 미니멀리즘

적인 구축이 아니라, 특히 모리스나 세라에서처럼 흙, 숯, 석탄더미를 바닥에 놓거나 천 벨트를 벽에 걸고, 또는 바닥에 쌓는 경우와 같이 재료의 변화과정을 보이는 쌓기, 포개기, 걸기 등의 방식이 채택되었다.²³⁾ 1969년에 세라가 납, 나무, 쇠, 대리석을 한 곳에 모아 놓은 작품들처럼 물질의 시각적, 촉각적 속성들을 대립시키는 방식이 자주 등장하였다. 1960년대 말 이후 현저해진 작업방식인 미술가가 가지고 작업하는 재료의 물질적 특징을 탐구하는 작업방식은 그 후 미술가들에게는 물론 미술사와 미술 비평가들의 작품인식 확장에도 크게 기여하였다.

① 로버트 모리스

모리스는 납과 펠트 등의 재료의 특성, 즉 중력, 시간, 장소 등의 물리적 변화에 따라 쉽게 변화하는 물질성 자체가 직접적으로 드러나기를 의도했다. 물질성을 강조함으로써 완결된 형태이전의 변화 과정을 직접적으로 보여주고자 했다. 모리스에게 물질성은 변화와 소멸이라는 시간성과 과정을 내포한 개념이었다. 모리스는 이러한 물질성을 강조하기 위해 펠트를 바닥에 아무렇게나 쌓아놓거나 벽에 느슨히 걸어놓았는데, 펠트를 인위적으로 질서화 하는 것에 반대하여 무작위적인 방법을 추구했다. 이로써 펠트는 중력과 장소에 따라 우연적이고 일시적인, 스스로의 형태를 만들어가게 되었다.

제작과정을 드러내는 데 있어서 가장 중요한 것은 재료의 특징이라 할 수 있다. 모리스는 초기부터 베니어판, 나무, 노끈, 납, 섬유유리 등의 다양한 재료를 사용해왔지만, 재료 자체를 통해 직접 제작과정을 드러내려고 한 것은 공업용 펠트를 사용하면서부터였다. 규칙적이고 기하학적으로 잘린 펠트는 고리에 매달려 벽에 걸려 늘어나고 엉킴으로써 처음의 기하학적 형태는 사라진다. 펠트라는 재료가 지닌 무게와 유연성, 그리고 중력의 효과에 따라 형태가 결정된다. 모리스의 초기의 조각들은 포개거나 쌓아 놓아져 단순한 형태를 지니고 있었지만 재료적 특성 때문에 역시 변경가능성을 내포하고 있었는데 모리스는 이러한 재료의 특성을 활용하여 '긴 역사를 지녔던 사각형의 형태'를 극복할 것을 주장하였다.²⁴⁾



〈그림 2〉 Robert Morris, Untitled, 1967
- <http://www.saatchigallery.com>



〈그림 3〉 Robert Morris, Untitled, 1968
- <http://aliciachester.wordpress.com>

또한 그는 펠트에 작용하는 중력을 강조하는데, 이에 대해 “재료와 중력을 수단으로 강조하게 되면 미리 계획되지 않은 형태를 그 결과로 얻을 수 있다.”²⁵⁾고 하였다. 즉, 중력에 대한 고려가 공간에 대한 고려만큼이나 중요하게 된다. 임의적으로 쌓거나 걸어놓는 것은 형태가 아닌 재료에 대한 관심을 갖게 한다. 여기에는 유연성이 수용되며 비결정성이 암시된다.²⁶⁾ 모리스는 마치 의도적으로 미니멀리즘을 풍자하듯 의도적으로 펠트를 격자 형태로 잘라 이 형태가 중력에 의해 늘어지고 변화하는 것을 보여줌으로써 미니멀리즘의 정적이고 관념적인 형태보다 물질성이 우위임을 시사한 것이다(그림 2)²⁷⁾.

1968년 모리스는 드완 갤러리의 ‘대지 전시회’의 일부로 Untitled(1968)을 설치했다(그림 3)²⁸⁾. 여기에는 2천 파운드의 흙과 공업용 펠트, 반고체 유성물질, 이끼, 벽돌, 그리고 철, 동, 알루미늄, 낫쇠, 아연 등의 여러 가지 재료들이 혼합되었는데 이러한 재료들은 합쳐져 다른 하나의 새로운 형태로 만들어지는 이 아니라, 각각 본래의 물리적 성질을 지닌 채 그대로 남아 있었다. 또한 작품을 옮기거나 치우게 될 경우, 이러한 재료는 완전히 소실되거나 그 양에 있어서 변화를 겪는다. 즉, 작품의 변화 가능성을 늘 내재하고 있다는 것이 이 작품과 재료의 특징이다. 이 작업에서 모리스는 작가가 완성시킨 것으로서의 작품이라는 개념으로부터 벗어나려는 의지를 나타낸다.

② 리처드 세라

리처드 세라 또한 완결된 형태를 지양하고 시간성과 물질성을 통해 과정이 드러나는 것을 중시했다는 점에서 모리스와 공통점을 가진다. Belts(1966-7)〈그림 4〉²⁹⁾는 세라의 물질과 중력에 대한 관심의 일환으로 탄생한 작품이다. 세라는 거주지 근처에 고무회사가 이사해 옴으로써 딱딱해진 고무를 얼마든지 무료로 얻을 수 있었던 까닭에 고무를 재료로 작업하기 시작했다.³⁰⁾ 세라는 Belts에서 두꺼운 고무벨트를 얽혀놓은 11개의 유닛(unit)을 같은 간격으로 벽에 걸었는데, 벨트들은 중력의 영향을 받으며 밑으로 늘어지고 처진다. 각각의 고무벨트들이 늘어뜨려짐으로써 생기는 선은 전체적인 형태를 구성하고 재료의 특징과 유연성을 강조한다. 이것은 미적으로 개입한 작가의 조각이 아니라 재료 자체가 가지는 미적 가능성을 표현한 것으로 볼 수 있다. 앞서 언급한 모리스의 펠트 작업과 재료의 유연성이 중력을 통해 유연한 형태를 구성한다는 점에서 유사성을 지니는 작품이다. 이러한 점은 세라로 하여금 개방된 장(open-field)이 벽이 아니라 바닥이라면 더 큰 잠재성을 지닐 수 있다는 판단을 하도록 하였고, 곧 부조적인 작업에서 벗어나 열린 공간으로서의 바닥에 조각들을 흘리고, 뿌리고, 자르는 작업으로 전환하게 된다.

세라는 기존의 조각에서 쓰였던 재료인 나무, 돌, 테라코타, 브론즈가 아닌 고무와 납, 철판 등을 사용하면서 재료가 갖는 본질적인 성격을 살리기 위해 다양한 기법을 사용하였다. 리처드 세라는 “타동사



<그림 4> Richard Serra, Belts, 1966-7
- <http://www.moma.org>



<그림 5> Richard Serra, To Lift, 1967
- <http://www.moma.org>



<그림 6> Richard Serra, Casting, 1969
- *Richard Serra*, p. 106.



<그림 7> Richard Serra, Stacked Steel Slabs, 1969
- *Richard Serra*, p. 116.

목록³¹⁾을 통해서 재료와 신체 지각적 표현에 관해 설명한 바가 있으며, 재료에 가하는 미술가의 행동과 그에 따른 재료의 변화를 강조한다. 1967-68년에 세라가 작성한 긴 목록의 작업노트에는 구체적으로 명시되지 않은 각 재료에 가할 특정한 행위를 구체화한 ‘굴리다’, ‘주름을 잡다’, ‘접다’, ‘구부리다’, ‘쪼개다’, ‘자르다’, ‘찢다’, ‘흩뿌리다’ 등의 108개의 타동사들이 제시되어 있다. 이러한 세라의 생각은 타동사 목록을 완성한 직후 자신의 작업 행동을 뒷받침해주는 재료인 납의 엄청난 유연성을 발견하면서 실행에 옮겨지게 된다. 납뿐만 아니라 고무와 철판 등을 이용한 그의 초기 작품들은 비슷한 제작 태도를 나타낸다.

To Lift(1967)에서 고무는 한번 들어 올렸다가 다시 바닥에 떨어뜨리면 고무 자체의 특성 때문에 완전히 펼쳐지지 않고 부분적으로 서있게 된다. 이는 고무의 물질적 견고함이 작품의 형식을 결정하는 것으로 볼 수 있다. 또한 고무가 떨어뜨려진 상태는 작가의 작업 과정과 시간의 흐름도 여과 없이 드러낸다고 할 수 있다(그림 5)³²⁾.

Casting(1969)은 녹인 납을 벽과 모서리에 내던지고 뿌린 후에 그 납이 굳자마자 그 형태대로 때어내는 것을 반복한 작업이다(그림 6)³³⁾. 얇은 조각의 납은 불에 비교적 쉽게 용해되며 손으로 작업할 수 있을 정도의 전성(展性)³⁴⁾과 덩어리에 흡착되는 성질을 가지고 있어 제작과정을 표현하는데 유용하다. 세

라는 반(反) 형태적인 녹은 납덩어리를 이용해 재료에 있어서도 비조각적인 요소를 도입하였다. 이미 용해된 금속을 주형에 쏟아 부어 형태를 주조하거나 복제하던 제작방식과는 달리, 재료를 있는 그대로 사용하면서 재료가 가지고 있는 특성을 살리는 비전통적인 재료의 개념이라 볼 수 있다. 또한 이러한 제작행위의 반복을 통해 연속적으로 얻어진 납 주조물을 주조된 형태와 그것을 결정한 주형간의 관계를 분명히 보여주기 위하여 벽에서 떼어진 순서대로 바닥에 놓아 전시하였다. 이처럼 이 작업은 작품과 공간간의 관계를 드러내는 동시에 진행되는 현장에 참여한 관람자에게 제작과정의 행위 자체가 작품을 구성한다는 것과, 미니멀리즘에서 철저히 배제되어 왔던 작가의 존재와 작업과정을 보여준다.

세라가 Los Angeles County Museum of Art의 Art and Technology Project에서 1969년에 전시한 쌓아올린 구조의 조각(stacked sculpture)은 형태의 물질성을 노출하고 자신만의 구성 방식을 드러낸다. 이 작품은 순간의 개념, 진행과정의 속성(速成)을 전달하여 관람자가 작품 본래의 구성요소와 작품의 완성에 대해 상상하도록 한다.³⁵⁾ Stacked Steel Slabs (1969)〈그림 7〉³⁶⁾에서 세라는 육중한 강철판을 연속하여 쌓아 올린다. 철판을 하나 더 놓으면 전체 균형이 깨지면서 그 구조물이 무너져버리기 직전의 시점에서 이 작품이 종결된다. 각 철판이 중력에 반응하는 것이 이 조각을 안정시키는 혹은 불안정하게 할 가능성도 내포하고 있는 유일한 방법이라는 점에서, 세라의 작업은 재료의 특성에 의해 조각의 구성이

결정되도록 한다.³⁷⁾ 이것은 소재에 따라 중력에 의해 특별한 에너지를 가지게 된다는 물리적 사실을 엄두하고 한 작업이다. 용접하거나 못 등의 보조 장치로 연결하지 않음으로써 이 작업에서도 세라는 소재에 인위성을 가해 생기는 변질을 배제한다. 이처럼 쌓기 작업에서도 불안정한 균형 상태를 통해 미니멀리즘 조각과 대조되는 개념들을 살펴볼 수 있다.

〈표 1〉은 안티포름의 주요 작가인 로버트 모리스와 리처드 세라의 작품에 나타난 물질성의 표현을 정리한 것이다.

Ⅲ. 현대 패션에 표현된 안티포름의 물질성

본 장에서는 앞서 고찰한 안티포름의 물질성에 대한 이론적 고찰을 바탕으로 현대 패션에 나타난 안티포름의 물질성을 의복 형태의 물성과 의복 소재의 물질성으로 나누어 분석한다. 다시 말해, 의복의 구조와 형태를 해체하여 재구성 또는 변형하는 의복의 해체와 소재 자체의 내재적 특성 및 미적 가능성을 부각시키는 소재의 물질성의 가시화라는 두 가지 측면으로 나누어 연구하도록 한다.

1. 의복의 해체³⁸⁾

예술이나 건축에서와 같이 디자인에서 구조와 형태는 해체의 대상이 되며 해체, 재구성, 변형의 견지에서 새롭게 구성된다. 복식에서의 해체는 비가시적

〈표 1〉 안티포름의 작품에 나타난 물질성

주요 작가	작품에 표현된 물질성
로버트 모리스	<p><i>Untitled</i>, (1967): 공업용 펠트를 규칙적이고 기하학적으로 잘라 고리에 매달거나 벽에 걸어 늘어나고 영키게 함.</p> <p><i>Untitled</i> (1968): 흙+공업용 펠트+반고체 유성물질+이끼+벽돌+철+동+알루미늄+놋쇠+아연 등을 혼합하되 각각의 물리적 성질을 지니도록 함.</p>
리처드 세라	<p><i>Belts</i> (1966-7): 고무벨트를 같은 간격으로 벽에 걸고 중력의 영향을 받으며 밑으로 늘어지고 쳐지도록 함.</p> <p><i>To Lift</i> (1967): 고무판을 한번 들어 올렸다가 다시 바닥에 떨어뜨림.</p> <p><i>Casting</i> (1969): 녹인 납을 벽과 모서리에 내던지고 뿌린 후에 그 납이 굳자마자 그 형태대로 떼어내는 것을 반복.</p> <p><i>Stacked Steel Slabs</i> (1969): 육중한 철판을 연속하여 쌓아 올린 구조.</p>

인 구조가 흥미롭고 본질적인 측면으로서 가시화된다는 것이다. 구조는 의복에 형태를 부여하는 솔기, 착용과 고정을 가능하게 하는 여밈 장치, 한계를 정하는 웹라인 등으로 구성된다. 해체된 의복은 이러한 모든 구조를 가시화한다. 앨리슨 길(Alison Gill)은 패션에서의 해체(deconstruction)를 미완성의 속이 들여다보이는(transparent) 복식으로 설명하였다.³⁹⁾ 구성을 강조하기 위해 대상의 근본적인 부분을 노출시키거나, 소재나 패턴을 찢거나 해지게 하여 파괴하며, 구성요소를 제자리가 아닌 곳에 배치하거나 재조합하여 재구성한다. 전통적인 질서와 관습은 파괴되며, 몸의 비율에 연관된 미학적 관습과 미의 기준에 의문이 제기된다. 패션에서는 일본 디자이너 레이 카와쿠보와 요지 야마모토가 1980년대에 해체주의의 길을 닦아 놓았다. 1990년대에는 벨기에 디자이너 앤드루플레미스터와 마르탱 마르지엘라가 해체주의의 주요한 대표자로서 정립되었다.

포스트모더니즘 패션, 특히 해체주의적 패션에서 인체의 구조선은 해체되었고 좌우대칭의 개념도 사라졌다. 솔기를 반드시 봉제로 마감해야 한다는 고정관념도 사라졌다. 울은 마감되지 않고 풀어지고 재질이 형태를 자유로이 이루기도 한다. 해체주의 디자이너들은 몸을 덮는다는 의복의 기본적인 목적보다는 특수한 형태, 패턴, 소재에 집중한다. 이들은 드레스메이킹 과정의 다양한 요소를 노출하고 의복패턴을 가장 근본적인 형태로 환원시킨다. 의복의 내부 요소를 노출시키고 안을 밖으로 내보인다. 그들은 디자인 전개의 과정, 소재의 중첩과 결합, 바늘땀이 소실되어 구멍이 난 소재의 사용 등으로 혁신적인 형태를 만들어냈다.

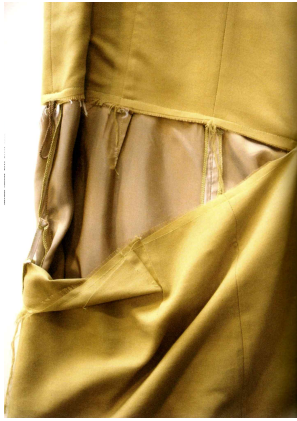
모든 소재에는 겉과 안이 있다. 관습적으로 겉이 보이게 입었을 때 가장 아름답고 완벽한 반면, 안 또는 반대 면은 프린트되지 않은 표면, 단 처리와 매듭 등의 제조의 테크닉을 드러내므로 보통 감추어진다. 이러한 측면에서 소재의 외면/내면과 자아의 의식/무의식은 각각 '완벽한' 자아의 공적인 전시와 은폐되고 혼란스럽고 불완전한 내면으로 설명될 수 있다.⁴⁰⁾ 이러한 단면은 수직스러운 자아가 공허한 허위로서의 외관(façade)으로 나타남을 암시하며, 복식은

우리가 감추고자 하는 신체적 또는 심리적 자아의 측면을 감춘다.⁴¹⁾

에이미 스피들러(Amy Spindler)⁴²⁾와 빌 커닝햄(Bill Cunningham)⁴³⁾이 해체주의의 선두주자로 꼽은 마르지엘라는 빈티지 드레스의 안감을 뜯어내어 그 자체로 드레스가 되도록 구성하였다. 마르지엘라는 안감용 실크와 저지의 배합 등 미스매치(mis-match)된 소재를 사용하고 닥트, 지퍼, 안단 등의 의복의 내부 구조를 드러나게 한다. 또는 오래된 재킷을 다시 재단하고 봉제하고 디테일을 바꾸고 솔기와 닥트를 뒤집고 밖으로 드러나게 한다. 일반적으로 감추어지는 재봉사와 재단사의 은밀한 제작과정을 표면으로 내세워 테일러나 쿠틀리에의 아틀리에의 드레스메이킹 작업의 요소를 노출시킨다.

이상의 측면에서 마르지엘라의 디자인과 안티포름과의 두드러진 연관성을 발견할 수 있다. 그는 의복의 형태를 해체하고 그 물질적 특성을 강조한다. 찢어진 웹라인, 잔뜩 주름진 스타킹, 터진 솔기 등으로 파괴와 해체를 가시화하였고 이를 다시 소비제품으로 평가절상 하였다. 1995년 S/S 컬렉션에서 마르지엘라는 안감, 솔기, 닥트 등의 주요 구성요소들을 노출하여 그 구성 과정을 공개하였다. 2003 F/W 컬렉션에서는 <그림 8>⁴⁴⁾에 나타나듯이 슬리브리스 드레스의 허리선을 뜯어 벌어지게 하여 내부의 안감과 닥트가 드러나게 하였다. <그림 9>⁴⁵⁾의 블라우스는 몸 위에서의 전통적인 위치에서 4분의 1 분량을 회전되어, 색다른 드레이프를 창조하고 불안한 균형감을 불러일으킨다. 테일러드 슈트 또는 블라우스의 요소는 일종의 유니폼과 같은 기준이 되어 소재, 컬러 또는 패턴이 변하여도 그 칼라, 소매, 버튼, 포켓은 변함없이 유지되는데, 마르지엘라는 이러한 의복 관습의 해체를 통해 의복 아이템의 물성을 드러낸다 <그림 10>⁴⁶⁾.

일본 아방가르드 패션은 서구의 파리에 근거한 패션 시스템의 개념을 파괴했다. 헤럴드 코다(Harold Koda)⁴⁷⁾는 복식에서의 이러한 새로운 개념을 '빈곤의 미학(aesthetics of poverty)'라 일컬으면서 1980년대의 트렌드를 데카당스를 미적 이상으로 여겼던 1890년대의 경향과 비교했다. 일본 아방가르드 패션



〈그림 8〉 Martin Margiela,
2003 F/W
- *Maison Margiela 20: The
exhibition*, p. 48.



〈그림 9〉 Martin
Margiela, 2005 S/S
- *Breaking the mode*,
p. 179.



〈그림 10〉 Martin
Margiela, 2002 F/W
- [http://www.firstvi
ewkorea.com](http://www.firstvi
ewkorea.com)



〈그림 11〉 Yohji
Yamamoto,
2009 F/W
- [http://www.firstvi
ewkorea.com](http://www.firstvi
ewkorea.com)



〈그림 12〉 Yohji
Yamamoto,
2006 F/W
- [http://www.firs
tviekorea.com](http://www.firs
tviekorea.com)



〈그림 13〉 Yohji
Yamamoto
2009 S/S
- [http://www.firstvie
wkorea.com](http://www.firstvie
wkorea.com)

에서 극동의 '빈곤의 미학'이 '일상의 미화'라는 유럽의 귀족적인 개념과 만나게 되었다는 것이다.⁴⁸⁾ 아방가르드 패션은 귀족적이고, 고급스럽고, 우아하며 아름다운 패션의 개념을 파괴하였다. 반(反)이상주의적이며 비(比)순응적인 아방가르드 패션은 미와 완벽함을 창조하기보다는 실험적이며 충격을 주고자 한다. 이들은 전통적인 오프 쿠티르를 공격하며, 조화

보다는 불연속과 대조를 추구한다. 이들은 표면상의 빈곤함과 검소함을 통해 '타자성(Otherness)'을 추구한다고 볼 수 있다. 스케치를 한 후 드레이핑을 하면서 드레스메이킹과 테일러링의 기존의 관습을 통해 의복 구성에 접근하는 일반적인 디자인 방식과 달리, 카와쿠보는 패션의 기술적인 측면에 연관된 어떠한 예상에도 얽매이지 않는다. 카와쿠보는 의복 구성의

규칙에서 벗어나 본질적으로 직관적이고 반사적인 해결책을 추구함으로써 의복의 기본 원칙에 위반되는 형태를 얻는다.⁴⁹⁾ 이에 따라 카와쿠보는 전통적인 범주의 테일러링과 드레이핑 테크닉에서 벗어난 효과를 거두는 것이다. 한편 야마모토는 자신의 자서전 Talking to Myself⁵⁰⁾에서 더럽고, 얼룩지고, 낡고, 고장 난 것에서 아름다움을 느낀다고 언급한 바 있다. 그는 자신의 디자인은 서구 패션의 소비주의에 모순되는 것이라 하였다. 야마모토는 칼라, 소매와 여밈을 의도적으로 엉뚱한 위치에 배치하고 서로 다른 두께와 길이의 의복을 결합하는 등 계산된 무질서를 추구하였다. 야마모토는 단정함을 거부하고 불완전성을 강조하여 종종 흐트러진 테일러링을 선보임으로써 의복 자체의 물성을 가시화하는데, 팬츠 수트를 비대칭으로 디자인하여 비대칭의 일본적 개념과 서구의 대칭적인 의복의 관습을 혼합하고, 의복의 사이즈 체계를 무시하거나, 착장 방식을 해체하였다(그림 11)⁵¹⁾(그림 12)⁵²⁾(그림 13)⁵³⁾.

해체를 통해 의복 아이템의 신체성을 표면으로 가시화하는 이상의 디자인에서는 안티포름에서와 같이 전통적인 수평·수직의 그리드의 중요성이 상실되고 평가절하 되었다. 나아가 우리에게 익숙한 의복구성을 해체함으로써 디자이너의 존재와 작업과정에 주목하게 한다는 측면에서 안티포름의 영향을 보인다.

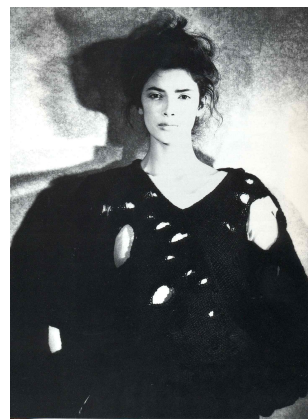
2. 소재의 물질성의 가시화

복식의 표면에는 가장자리가 있게 마련인데 그 경계는 틈, 테두리, 컷(cut) 등으로 표시되며, 복식은 구멍, 컷, 또는 테두리에 의해 파열될 수 있는데 이는 취약성과 결핍의 감각을 의미한다. 복식의 가장자리는 침범될 수 있으므로 외부의 영향에 굴복될 수 있다는 나약함을 강조한다.⁵⁴⁾ 복식 소재 중 니트에는 피부와 같이 경계가 존재한다. 니트에는 처음과 끝이 존재하고, 환편(環編)으로 제작된 경우를 제외하고는, 피부와는 달리 앞·뒤판을 잇는 솔기가 있다. 그러나 피부와 같이 니트는 구멍으로 구성된다. 이는 니트를 취약하고 불완전하게 만들어 몸의 메타포로 연상되게 한다.⁵⁵⁾

산업화와 테크놀로지가 발전되면서 일본의 일부

텍스타일 디자이너들은 소재의 개발에 있어서 더욱 인간적인 접근이 필요하다고 믿었다. 이들은 소재에서의 불완전과 이상(異常)을 중요하게 여겼다. 예를 들어 카와쿠보와 야마모토는 의복 소재를 몸에 맞추기보다는 재단과 봉제를 최소화하여 소재 자체의 내재하는 특성내지는 소재가 가지는 미적 가능성을 부각시켰다. 디자인의 규칙을 깨고 의도적으로 미완성을 추구하는 요지 야마모토는 “Perfection is the devil.”⁵⁶⁾이라 언급한 바 있다. 요지 야마모토의 디자인은 검은색과 청색을 이용해 표현하는 어둡고 청빈한 느낌, 봉제를 최소화한 미완성의 의복, 두껍고 반투명한 소재를 통해 오래되고 낡은 듯한 효과를 동반하면서 서구 복식의 미적 기준에서 탈피하는 양상을 보인다. 이와 같이 소재의 물질성을 드러냄으로써 불완전을 추구하는 카와쿠보와 야마모토의 디자인은 다른 서구 패션의 고급 기성복과 마찬가지로 신중하게 제작된 것이다.

항상 소재에 대한 실험을 선행하는 카와쿠보의 디자인은 소재를 직조하기 위한 실을 선택하는 것에서부터 시작된다. 카와쿠보는 텍스타일 디자이너와 협업으로 디자인을 시작한다. 카와쿠보 컬렉션의 상당수는 최종 디자인에서 소재의 특성을 최우선시하는 것으로 나타난다. 카와쿠보는 저급의 소재를 기품 있게 보이게 하거나 고급 소재를 초라하게 보이게 만들기도 한다. 실크를 종이와 같이 구기거나, 울 소재



〈그림 14〉 Rei Kawakubo, 1982
- *Infra apparel*, p. 99.

에 열을 가해 납작하게 만들고, 면을 문지르고 바래게 만들며, 직물의 울을 뽑기도 한다. 가장 대표적인 디자인은 1982년 카와쿠보의 일명 '레이스(lace)' 또는 '스위스 치즈(Swiss cheese)' 스웨터로 스웨터의 찢어진 구멍처럼 보이는 다양한 크기의 구멍은 의도적으로 직기를 조작하여 얻어진 결과이다(그림 14)⁵⁷⁾. 이 구멍 난 스웨터는 카와쿠보의 디자인 프로세스의 시각적 은유로 일컬어진다. 이 디자인이 도발적인 이유는 구멍이 난 스웨터는 그 외관이 흉하다고 여겨지거나 기술적 통제의 부재로 인한 바람직하지 못한 결과라고 인식되기 때문이다. 이는 카와쿠보가 진복시키고자 하는 기계적 효과의 진부함을 나타내기 위한 것이다.

카와쿠보의 '레이스' 스웨터는 의복의 코드를 거부한 한편 니팅의 본질적인 부정형성과 비영구성을 노출시켰다. 니팅은 공간을 에워싸는 행위, 더욱 정확하게는 임시로 닫힌 공간을 구성하는 행위라 할 수 있다.⁵⁸⁾ 카와쿠보의 '레이스' 스웨터는 니트가 풀릴 수 있다는 잠재성의 의식이 기본을 이루고 있다. 카와쿠보의 디자인에서는 이러한 긴장감의 표현이 의복으로서의 기능에 우선한다. '레이스' 스웨터는 구조적으로 부정형(formless)의 의복이다. '레이스' 스웨터는 금방이라도 분해되거나 풀어질 듯한 형태를 띠며

착용 시의 모습도 부정형을 나타낸다. 소매는 손을 덮으며 머리와 팔을 넣을 수 있을 만한 커다란 구멍이 여러 개가 있다. 그 구멍들은 보온성을 제공한다. 일반적인 니트의 장점을 약화시키기도 한다. 니트웨어와 같은 망사 구조의 조직은 규칙적인 폐쇄 공간으로 구성되어 공기층을 함유하여 착용 시 보온성을 제공한다. 그러나 카와쿠보의 스웨터는 무작위적인 커다란 구멍으로 보온의 특성을 무효화함으로써 스웨터의 주요한 기능이 박탈된 순전히 장식적인 의복 아이템으로 표현되었다.⁵⁹⁾

'레이스' 스웨터는 레이스 제작과 스웨터의 관계에 새로운 시각을 제공하였다. 니트웨어와 같이 레이스는 작은 닫힌 공간으로 구성된 소재이나 그 구조적 관계를 제외하면 두 가지 소재의 제작은 상당히 다르다. 물론 두 가지 모두 노동집약적인 활동이나, 같은 양의 소재를 제작하는데 소요되는 시간의 측면에서는 핸드메이드 레이스가 핸드니팅보다 훨씬 많은 시간을 소요한다. 이 근본적인 차이로 인해 희귀성과 가치라는 측면에서 레이스가 니트를 능가한다. 카와쿠보는 '레이스' 스웨터를 패션으로 분류함으로써 구멍 나고 울이 다 드러난 중고 스웨터를 완전한 형태의 패션으로 격상시켰다.⁶⁰⁾

카와쿠보는 실제로 패션을 '해체(deconstruct)'한



〈그림 15〉 Rei Kawakubo, 1983
- *Breaking the mode*, p. 38.



〈그림 16〉 Junya Watanabe, 2002 S/S
- <http://www.firstviewkorea.com>



〈그림 17〉 Yohji Yamamoto, 2002 S/S
- <http://www.firstviewkorea.com>



〈그림 18〉 Comme des Garçons, 2006 S/S
- <http://www.firstviewkorea.com>



〈그림 19〉 Comme des Garçons, 2006 S/S
- <http://www.firstviewkorea.com>

것이 아니라 특수하게 제작된 소재와 디자인 테크닉을 통해 의복이 낡거나 오래되어 보이게 의복을 '구성(construct)'한다.⁶¹⁾ 〈그림 15〉⁶²⁾의 찢어진 울 저지의 조각으로 구성된 드레스는 일반적으로 마감을 하지 않은 상태에서는 가장자리가 말려드는 컷 앤 소우(cut & sew) 니트의 물성을 드러내어 소재의 물질성을 제시한 것이다. 느슨하게 교차된 니트의 패널은 변화의 가능성을 내재하고 있는데 이는 디자이너가 디자인을 완성시킨다는 개념으로부터 벗어난 것이다. 한편 준야 와타나베(Junya Watanabe)의 디자인은 소재의 위사를 제거함으로써 울을 드러내어, 레이스와 오픈워크(openwork) 테크닉을 연상케 한다(〈그림 16〉⁶³⁾. 찢어지고 칼집이 난 고가의 의복은 '드레스 다운(dress down)'이 '드레스 업(dress up)'이

되는 경제적 불합리성을 상징하기도 하며, 데님 소재의 인디고색 위사가 제거되면 흰색의 경사가 드러남을 보여주어 소재의 물성을 가시화한다. 비슷한 맥락에서 요지 야마모토는 재킷 뒤판을 이루는 소재의 위사를 대부분 제거하고 경사만 남겨 놓고 이를 땅아 내렸다(〈그림 17〉⁶⁴⁾.

준야 와타나베는 종종 복식 디자인에서 소재 자체의 물성을 강조하여 식서, 재질감, 드레이프성 등 서로 다른 형태로 늘어지는 소재의 핵심적인 특성을 드러낸다. 부드럽고 유연한 소재도 본질적인 직사각형의 평면으로 제작되는데 와타나베는 이를 디자인의 요소로 활용한다. 나아가 원단의 가장자리에서 가장자리에 이르는 폭을 모두 사용하여, 일반적으로 버려지는 천의 가장자리 부분인 식서(飾緒, selvage)까

〈표 2〉 현대 패션에 표현된 물질성

구분	패션에 표현된 물질성의 양상
의복의 해체	<ul style="list-style-type: none"> 안감, 솔기, 다트, 지퍼, 안단 등 의복 내부구조의 가시화 칼라, 소매, 여밈 등의 구성요소의 이동 및 재구성 미완성된 솔기나 단 처리, 소재를 찢거나 해지게 하여 파괴 서로 다른 두께나 길이의 의복을 결합하여 비대칭 추구
소재의 물질성의 가시화	<ul style="list-style-type: none"> 니트의 울이 풀리게 함 컷 앤 소우 저지의 가장자리 처리를 하지 않아 말려 올라가게 함 직물의 위사를 제거 식서를 잘라내지 않고 사용

지 의복의 디자인 요소로 활용한다(그림 18)⁶⁵⁾. 원단 제작과정에서 불가피하게 나타나는 식서는 원단의 물성을 반영하는 장소라 할 수 있으므로, 식서의 사용은 소재의 물질성을 드러내는 것이다(그림 19)⁶⁶⁾.

이상에서 고찰한 의복 소재의 물질성을 가시화한 디자인은 패션 디자인에 유기적 특성을 회복시켰다는 측면에서 안티포름과의 연관성을 제시한다.

이상에서 논의한 현대 패션에 나타난 물질성의 표현 양상을 <표 2>로 정리하였다.

IV. 요약 및 결론

미니멀리즘에 대한 반동으로 미니멀리즘의 관념적이고 남성적인 형태와 오브제 중심에서 벗어나 여성적인 물질을 강조하는 미술의 경향 속에서 등장한 안티포름에서는 수직·수평의 그리드의 중요성이 상실되고 평가절하 되었으며 이는 현대 조각에 유기적 특성의 회복으로 이어졌다. 안티포름 미술은 물리적 변화에 따라 쉽게 변화하는 물질성 자체가 직접적으로 드러나기를 의도하여 중력과 장소에 따라 우연적이고 일시적인 스스로의 형태를 만들어가게 되었다. 즉, 중력, 엔트로피, 퇴화 등의 자연력에 대한 반응을 나타내며 재료의 구체적 물질성을 가시화하여 물질적 상상력을 추구한다. 안티포름은 미니멀리즘의 정적이고 관념적인 형태보다 물질성이 우위임을 시사하였다. 재료의 물질적 특징을 탐구하는 안티포름의 경향은 1960년대 말 이후 미술가들에게는 물론 미술사가와 미술 비평가들의 작품인식 확장에도 크게 기여하였다.

본 연구에서 현대 패션에 표현된 안티포름의 영향을 물질성을 중심으로 고찰한 결과, 이는 의복의 해체와 소재의 물질성의 가시화로 나누어 이해될 수 있었다.

의복의 해체는 의복의 구조와 형태가 해체의 대상이 되어 해체, 재구성, 변형의 견지에서 새롭게 구성되는 것으로, 의복의 비가시적인 구조가 흥미롭고 본질적인 측면으로서 가시화되는 것이다. 이는 디자인의 전개 과정, 소재의 중첩과 결합, 바늘땀의 소실, 구멍이 난 소재의 사용 등을 통한 혁신적인 형태로

나타났고, 디자이너의 존재와 작업과정에 주목하게 하며, 관습적인 의복의 수평·수직의 그리드의 중요성을 평가절하 하였다. 나아가 의복 제작의 전통적인 질서와 관습을 파괴하며, 복식의 미학적 관습과 미의 기준에 의문을 제기함을 알 수 있었다.

소재의 물질성의 가시화는 관습적으로 감추어지는 의복의 불완전한 내면을 드러내는 것으로, 봉제를 최소화한 미완성의 의복, 소재에서의 불완전과 이상(異常)을 중시하여 소재를 구기거나, 열을 가해 납작하게 만들거나, 문지르고 바래게 만들며, 직물의 울을 뽑는 등의 방식으로 표현되었다. 복식은 구멍에 의해 파열될 수 있으므로 이는 취약성과 결핍의 감각을 의미하며, 복식의 가장자리는 침범될 수 있으므로 외부적 힘에 굴복하는 나약함을 강조한다. 또한 원단 제작과정에서 불가피하게 나타나는 식서는 원단의 물성을 반영하는 장소라 할 때 식서의 사용은 소재의 물질성을 드러낸다. 이는 전통적으로 흉하다고 여겨지거나 기술적 통제의 부재로 인한 바람직하지 못한 결과라고 인식되는 외관을 의도적으로 표현하는 것으로, 소재 자체의 미적 가능성에 주목하여 의복에 유기적인 특성을 회복시키는 것이다.

이와 같이 현대 패션에는 소재의 물질성을 중시하여 이를 가시화하는 안티포름의 영향이 드러남을 알 수 있었으며, 이는 각각 재료와 구체적인 형태는 다르지만 패션과 예술에서 동시대의 미학적 이상이 공통적으로 표현됨을 시사하는 것이다. 나아가 포스트모더니즘 패션 디자인은 패션과 예술을 수렴하는 시각적 언어를 창조한다고 볼 수 있다.

참고문헌

- 1) McDowell, C. (2004), The new art?, *Costume*, 38, pp. 131-132.
- 2) Geczy, A. & Karaminas, V. eds. (2012), *Fashion and art*, London·New York: Berg, p. 1.
- 3) Mitchell, L. (2005), *The cutting edge: Fashion from Japan*. Sydney: Powerhouse Publishing, p. 29.
- 4) Morris, R. (1968, 4), Anti-form, *Artforum*, pp. 33-35.
- 5) 임은혁 (2013), 현대 패션에 표현된 안티포름의 영향 - 시간성을 중심으로 -, *복식*, 63(3), pp. 78-94.
- 6) Archer, M. (2007), *1960년대 이후의 현대미술*, 오진경, 이주은 역, 서울: 시공사, p. 73.
- 7) *Ibid.*, p. 75.

- 8) Lucie-Smith, E. (2002), *20세기 시각예술*, 김금미 역, 서울: 예경, p. 329.
- 9) *Ibid.*
- 10) Morris, R. (1968. 4), *op. cit.*, pp. 33-35.
- 11) Archer, M., *op. cit.*, p. 78.
- 12) Karmel, P. (1989), *Robert Morris: The felt works*, New York: Grey Art Gallery & Study Center, p. 4.
- 13) Pincus-Witten, R. (1977), *Post-minimalism*, New York: Out of London Press, p. 33.
- 14) Lucie-Smith, E., *op. cit.*, p. 330.
- 15) Panofsky, E. (1968), *Idea*, Peake, J. J. S. 역, Columbia: University of South California Press, p. 24.
- 16) *Ibid.*, p. 28.
- 17) Bachelard, G. (1973), *물과 꿈-물질과 상상력에 관한 시론*, 이가림 역, 서울: 문예출판사, p. 6.
- 18) Lippard, L. R. (1973), *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley · Los Angeles · London: University of California Press, pp. 45-46.
- 19) Morris, R. (1969. 4), Notes on sculpture, part IV: Beyond object, *Artforum*, pp. 50-54.
- 20) 정응람 (1993), 바슐라르-상상력의 철학, *한국논단*, 48, p. 229.
- 21) 이현주 (2008), '물질적 상상력(Material-Imagination)'과 회화 이미지에 관한 연구, 대구카톨릭대학교 석사 학위논문, p. 16.
- 22) Morris, R. (1969. 4), *op. cit.*, pp. 50-54.
- 23) Lippard, L. R., *op. cit.*, p. 46.
- 24) Morris, R. (1968. 4), *op. cit.*, p. 188.
- 25) *Ibid.*
- 26) *Ibid.*
- 27) 자료검색일 2012. 6. 18, http://www.saatchigallery.com/aip/robert_morris.htm
- 28) 자료검색일 2012. 6. 18, <http://aliciachester.wordpress.com/tag/moma>
- 29) 자료검색일 2012. 6. 18, <http://www.moma.org/explre/multimedia/audios/46/944>
- 30) Serra, R. (1994), *Writings, interviews*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 114.
- 31) "Verb List": "to roll, to curve, to crease, to lift, to fold, to inlay, to store, to impress, to bend, to fire, to shorten, to flood, to twist, to smear, to dapple, to rotate, to crumple, to shave, to support...", Serra, R. (1994), *op. cit.*, p. 3.
- 32) 자료검색일 2012. 6. 18, http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=101902
- 33) Foster, H. (2000), *Richard Serra*, Cambridge: MIT Press, p. 106.
- 34) 두드리거나 압착하면 얇게 퍼지는 금속의 성질
- 35) Dimant, E. (2010), *Minimalism and fashion: Reduction in the postmodern era*, New York: Harper Design, p. 106.
- 36) Foster, H., *op. cit.*, p. 116.
- 37) Krauss, R. (1977), *현대 조각의 흐름*, 윤난지 역, 서울: 예경, p. 322.
- 38) 관련 선행연구로는 패션에서의 해체주의에 경향에 관한 일반적 특성에 관한 연구(권혜숙, 2007; 서경희, 2005), 특정 디자이너에 초점을 맞춘 연구(최경옥, 추미경, 홍정화, 2007; 장정임, 이연희, 2006; 권혜숙, 김윤진, 2008), 몸과 복식의 관계를 중심으로 한 연구(임은혁, 2007), 건축과의 비교를 통한 연구(김지연, 전해정, 1997; 김혜정, 임영자, 1998) 등 다수의 연구가 이루어진 바 있으나 물질성에 초점을 맞추어 의복의 해체를 논의한 연구는 이루어진바 없다.
- 39) Gill, A. (1998), Deconstruction fashion: The making of unfinished, decomposing and re-assembled clothes, *Fashion Theory*, 2(1), pp. 25-49.
- 40) Turney, J. (2009), *The culture of knitting*, New York: Berg, p. 108.
- 41) *Ibid.*
- 42) Spindler, A. M. (1993. 7. 25), Coming Apart, *New York Times*, Styles section, pp. 1, 9.
- 43) Cunningham, B. (1990), Fashion du Siecle, *Details* 8, pp. 177-300.
- 44) MoMu (2008), *Martin Margiela 20: The exhibition*, Antwerp: MoMu, p. 48.
- 45) Spilker, K. D., & Takeda, S. S. (2007), *Breaking the mode*, Milano: Skira, p. 179.
- 46) 자료검색일 2012. 7. 15, <http://www.firstviewkorea.com/Collection/PhotoImageViewPop.aspx?Season=SS004&City=CD001&Event=EV001&Designer=703&Cate=CC001>
- 47) Martin, R., & Koda, H. (1993), *Infra-apparel*, New York: Metropolitan Museum of Art, p. 97.
- 48) Vinken, B. (2005), *Fashion zeitgeist*, New York: Berg, p. 64.
- 49) Dresner, L., Hilberry, S., & Miro, M. eds. (2008), *ReFusing fashion: Rei Kawakubo*, Detroit: Museum of Contemporary Art Detroit, p. 30.
- 50) Yamamoto, Y. (2002), *Taking to myself*, Milano: Carla Sozzani Editore, CD-ROM.
- 51) 자료검색일 2012. 7. 25, <http://www.firstviewkorea.com/Collection/PhotoImageViewPop.aspx?Season=SS018&City=CD001&Event=EV001&Designer=293>
- 52) 자료검색일 2012. 7. 25, <http://www.firstviewkorea.com/Collection/PhotoImageViewPop.aspx?Season=SS012&City=CD001&Event=EV001&Designer=293>
- 53) 자료검색일 2012. 7. 25, <http://www.firstviewkorea.com/Collection/PhotoImageViewPop.aspx?Season=SS017&City=CD001&Event=EV001&Designer=293>
- 54) Turney, J., *op. cit.*, p. 112.
- 55) *Ibid.*, p. 113.
- 56) Dresner, L., Hilberry, S., & Miro, M. eds., *op. cit.*, p. 78.
- 57) Martin, R., & Koda, H., *op. cit.*, p. 99.
- 58) Dirix, E. et al. (2011), *Unravel: Knitwear in fashion*, Tiel: Lannoo Publishers, p. 78.
- 59) *Ibid.*

- 60) *Ibid.*
- 61) Hodge, B. et al, eds. (2006), *Skin+bones: Parallel practices in fashion and architecture*, London: Thames & Hudson, p. 34.
- 62) Spilker, K. D., & Takeda, S. S., *op. cit.*, p. 38.
- 63) 자료검색일 2012. 7. 15, <http://www.firstviewkorea.com/Collection/PhotoImageViewPop.aspx?Season=SS003&City=CD001&Event=EV001&Designer=231>
- 64) 자료검색일 2012. 7. 15, <http://www.firstviewkorea.com/Collection/PhotoImageViewPop.aspx?Season=SS003&City=CD001&Event=EV001&Designer=293>
- 65) 자료검색일 2012. 7. 22, <http://www.firstviewkorea.com/Collection/PhotoImageViewPop.aspx?Season=SS011&City=CD001&Event=EV001&Designer=218>
- 66) 자료검색일 2012. 7. 22, <http://www.firstviewkorea.com/Collection/PhotoImageViewPop.aspx?Season=SS011&City=CD001&Event=EV001&Designer=218>