

한국적 패션디자인의 특성에 관한 연구
—1980년대 이후 한국패션디자이너의 작품을 중심으로—

김 인 경

이화여자대학교 미술대학 장식미술학과

Study on the Characteristics of Korean Fashion Design
—mainly on the works of fashion designers since 1980s—

In Kyung Kim

Dept. of Fashion and Interior Design, Ewha Woman's University
(1995. 3. 6 접수)

Abstract

The modernization of the fashion design in our country, like our chaotic modern history, has not been easy for us to grasp its main stream because it lacked historical consciousness and sincere attitude of creating.

In trying to find out designs very Korean, designers usually ignore the deeply rooted ideologies and modes of our own, and primarily depend on the scattered fragments of tradition, such as the curved line of the ancient roofs, folk jackets and skirts, and Talchum, our ethnic dance, sometimes making some patchwork like clothes they didn't really intend to make.

In the world of modern design, especially of the fashion industrial design, designs more scientific, more rational and more positively appealing to the consumers, not the unconscious and emotional ones, are being demanded.

To win in the fierce competing world of design as well call this age an age of "Design War", it is desirable for us to create our peculiar designs by uniting the internationalism (universality) and nationalism (traditionalism) together under a single rigid purpose.

Analyzing the designs mainly of Korean style fashion designers since the 1980s, I could see that Korean designs in the aspect of appearance have a strong tendency toward applying or reviving the traditional elements, thus are under a bias toward nationalism rather than internationalism.

The idea of "very Korean" does not mean a mere harmony or negotiation of the traditional elements with modern ones. It is rather a concept from vivid historical experiences of the conflict between the purely Korean mental, cultural heritages and the demands in modernization. Therefore, based on this concept of "very Korean" we must create fashions completely Korean and modern at the same time.

On the other hand, fashions that claim originality of an art work aren't proper for the democratization or popularization of design, which is the ideal of modern design, and they require the practicability and popularity of an everyday dress, that could be possible through repeated practical use of fashion.

As discussed above, no one can object that we designers have to seek something our very own in this present world situation of globalization and open policy. The problem is that we must no longer imitate anything as always. We must present concrete philosophy and directions of fashion instead of making slogans for slogan's sake to restore the continuity and homogeneity of fashion design, finally to build up a new tradition of design.

I. 서 론

그동안 현대화의 의미는 여러분야에서 광범위하게 논의되어 왔다. 프랑스의 리쾨르(Paul Ricoeur)는 「현대화란 범세계, 역사적인 추세로서 어느 민족도 여기에 가세하지 않을 수 없는 형편인데, 이 범세계적인 현대화의 과정이 모든 민족을 모두 똑같은, 특징없는 문화패턴 속으로 몰아 넣는 것 같다. 그러면 현대화는 하되, 어떻게 하면 문화적 획일화를 피하고 그 민족의 독특한 정신문화를 유지할 수 있을까?」¹⁾라고 지적한 바와 같이 이러한 과제는 우리에게도 절실한 문제일 것이다.

특히, 역사적으로 많은 굴곡을 겪으며 순탄하게 근대화, 현대화 작업을 진행시킬 수 없었던 우리의 현실은 오늘날 개방화, 국제화를 맞이하여 다시한번 그 의미를 객관적 입장에서 살펴보아야 할 시점이다. 즉, 지금까지 논의되어온 '현대화'라는 의미가 어떠한 역사적 기반위에서 미래를 위한 명확한 방향제시를 할 수 있었는지, 만약 그렇지 못했다면 좀더 구체적인 개념과 확고한 비전을 제시하기 위해서는 어떻게 해야 할 것인가라는 문제제기가 전제되어야 할 것이다.

이러한 관점에서 본 연구는 패션에 있어서 현대화에 대한 의미를 파악하여, 현대화에서 오는 전통성과의 갈등과 융합의 문제를 살펴보고, 패션을 비롯한 여러 분야에서 논의되고 있는 '한국적'의미와 현대화와의 상호연관성을 규명하며, 1980년대부터 현재까지 패션디자인에 표현된 한국적 디자인을 외형적, 내형적 요인

으로 나누어 조사, 분석해 봄으로써 한국패션의 정체성(Identity)과 우리가 앞으로 나아가 할 방향에 대해서 연구해 보고자 한다.

1. 현대화의 의미

세계사적인 의미에서 현대화의 과정은 3세기 이상 지속되어 왔다. 이러한 현대화의 원동력은 과학기술과 그것을 통한 공업산업화였다²⁾.

즉, 공업생산체계가 요구하는 합리성, 효율성에 따라 대량생산 및 표준화, 분업화 등이 이루어지게 되었으며, 이러한 현상은 상업뿐 아니라 정치, 경제 그리고 정신문화에도 파급, 운영되게 되었다. 또한 현대화는 인간의 이성에게 기초한 인간중심의 구체적인 실현을 향한 역사적 과정이기도 하다. 바로 이런 새로운 세계(이성적 세계)를 추구하려는 의지는 현대자연과학을 태동하게 하였고, 공업기술의 발전을 통한 기계발달은 물질적인 풍요와 새로운 생활양식을 창출하였다.

이러한 현대화 과정에서 패션 또한 이성과 합리성의 강조와 함께 급속한 발전을 보게 되었다.

여성복의 현대화 과정은 다음 4가지의 특징으로 요약할 수 있다. 첫째, 중세말 이래 5세기간 여성복에 꼭 사용되었던 콜셋에서 육체를 해방시켜 인간적이고 자연스러움을 다시 찾게 하였다. 둘째, 사지를 감추던 의복에서 해방되어 활동하기 쉬운 기능적인 것으로 합리화시켰다. 셋째, 복장에서 사회적인 차별을 없애서 극단적인 계급화 및 성차의 편견을 제거하였다. 넷째, 까다롭고 힘든 바느질에서 여성을 해방시켜 인간적인 자각을 시켰다³⁾.

1) 홍가이, 현대미술, 문화비평, 서울:미진사, 1987, p. 43.

2) 1)의 글, p. 39.

3) 조규화, 복식미학, 서울:수학사, 1989, p. 275.

이상과 같은 특성은 20세기초 유럽 여러나라의 경제적 발전을 배경으로 복식문화의 새로운 성격이 형성되었던 것이다.

한편 이러한 선진국의 복식문화는 식민지 정책에 의한 경제적 침투와 함께 세계의 구석구석까지 파급됨으로써 서유럽 의상의 국제화⁴⁾를 이루게 된다.

우리나라의 경우 이시기에 일본에 의해 서양복식 문화가 도입되기 시작하였다. 이러한 출발점은 서양복식을 받아들이는 접촉단계에서 선별적이지 못한 것은 물론 일본에 대한 저항정신까지 더해져 상당히 부정적으로 도입되었다.

또한 일제의 침략기간은 우리의 전통의 단절과 식민사관을 강하게 인식시켜 놓은 계기가 돼, 이러한 사상은 이후로 6·25 전쟁과 60년대부터 시작된 경제개발로 인하여 오히려 문분별하게 서구문물을 받아 들이고 우리 자신이 우리의 전통을 무시하고 부끄러워 하는 현실로까지 나타나게 되었다.

이미 여러 사람이 지적했듯이 이러한 현상은 흔히 현대화가 곧 서양화로 혼돈되는 결과를 낳고 했는데, 이런 풍토에서 우리의 패션디자인은 주제성과 창조성의 표현 보다는 서구의 디자인을 모방 응용하는 사례가 상당히 많이 있었다.

그러나 이러한 상황은 1980년대가 되면서 서서히 변화하기 시작하였다. 사회적으로 외국여행의 자유화라든가 칼라 T.V의 보급과 같은 개방화 및 다양화 현상과 86아시아 게임, 88 올림픽 게임과 같은 국제대회를 경험함으로써 패션디자인은 더이상 외국 디자인을 모방하는데 한계를 느끼는 동시에 국제화 시대를 맞이하여 본격적인 경쟁의 시대에서 살아남기 위한 전략으로 우리의 것에 대한 관심으로 방향이 모아지게 되었던 것이다.

1980년대 중반 전후를 기점으로 패션디자인은 물론이고 여러 분야에서 전통을 되찾자는 주제의식과 함께 한국적인 미를 찾는 노력을 하게 되었다.

그동안의 우리의 '한국적인 것' 찾기 작업은 '한국적'이란 개념을 정리하여 '한국적인 것'과 현대화의 필연성, 이 두과제의 충돌에서 오는 갈등과 타협에 대해서 역사적인 인식을 갖고 연구하여 보다 근간이 될 수 있는 통일된 방향을 제시했다기보다 한복의 실루엣을 양

장에 가미시킨 의복⁵⁾이나 단순한 소재나 전통의 발굴에 머물러 전통적인 모티브를 응용하는 예가 많았다.

이점에 있어서 예술비평가인 홍가이는 지금까지의 '한국적인 것 찾기' 운동은 방법론적인 문제의 철학적 사고의 결여로 실패하고 있지 않나 하는 의문을 제기하면서 현대화에 대해서도 다음과 같이 언급하고 있다.

「현대화의 거의 모든 문제나 양상은 서구의 언어와 개념들로 형성되었으며, 이것을 받아들이는 과정에서 한글이 깔고 있는 가치관, 세계관에는 생소하고 이질적일 수 밖에 없는 현대화, 합리화의 기본철학을 수용하는데에는 굉장한 혼란이 따를 수 밖에 없었을 것이다.

또 바로 그런 이유 때문에 현대화, 합리화에 필연적으로 몰로 오는 고유의 정신 문화적 위기의 본질을 제대로 인식 규명하여 대응하는 것조차도 상당한 문제가 있게 된다.

아무튼 이 대응은 두가지 전제를 요구한다. 즉, 현대화의 저변에 깔려 있는 철학에 대한 분명한 이해와 자신들의 고유한 문화적 아이덴티티의 확고한 소유일 것이다.」

90년대에 들어 본격적인 국제화 시대가 열림으로써 우리의 패션디자인은 이제까지의 감성적이고 추상적인 디자인 의식을 합리적, 논리적 사고로 전환시켜 현대의 시점에서 '한국성'을 모색하고 비전을 제시해야 할 중요한 시점에 와 있다.

다음에 드는 사례는 우리의 패션디자인이 나아갈 방향을 제시한다는 점에서 시사하는 바가 크다.

「1868년의 메이지 유신 이래 일본은 한국의 상황과 비슷하게 외국의 문화를 매우 열성적으로 수용했다. 그 결과 대부분의 일본의 현대 미술이 서양 예술에 대한 빈약한 모방품이 되었다.

이같이 서구화를 추구하면서 일본은 고유의 예술형식을 도외시 하였다. 여러 분야의 공예 예술이 사강(死藏) 위기에 처하게 되자 일본정부는 '국립 무형문화재' 계획을 세우기에 이르렀으나 이러한 노력에도 불구하고 목선 건조술이나 전통적인 일본의 포장술 등과 같은 몇 종류의 전통공예는 그 명맥이 끊겼다. 서

4) 정홍숙, 복식문화사, 서울: 교문사, 1981, p. 292.

5) 서희영, 우리나라 현대 여성복식의 변천연구 충남대학교 대학원 의류학과 석사논문, 1990, p. 52.

양 문화의 추진력이 한편에서는 여러가지 작고 힘없는 것을 깨뜨렸던 것이다.

그러나 지난 20년 동안 일본에서는 혁신적이며 현대화된 작가들의 세대가 출현하기 시작했다. 대부분이 디자인 분야에 속한 이들은 아트디렉터인 에이코 이시오카(Eiko Ishioka), 건축가 켄조 탕게(Kenzo Tange), 의상 디자이너 이세이 미야케(Issey Miyake)로서 전세계적으로 많은 호응을 얻었으며 주목을 끌었다.

그들의 힘차고 실득력 있는 작업은 매우 일본적이면서도 또한 완전히 현대적이다. 지난 세기의 이들의 분투는 이제 그 결과를 보여주기 시작했다. 이 디자이너들은 지금까지 일본의 외부로부터 왔던 영향의 방향을 역전시키기에 이르렀으니 이제는 미국의 디자이너들이 일본을 경외의 눈으로 바라보게 되었다.

이 디자이너들의 성공은 다음과 같은 세가지의 이유에서 비롯된다고 생각한다. 첫째 그들은 그들이 속한 각 분야에 있어서 현대적이며 서구적인 개념을 완전히 파악하고 있다는 것. 둘째 그들은 과거에 존재했던 이론의 표본들을 끄집어 내고 있다는 점. 셋째 그들은 진정으로 고유한, 그들 나름대로의 감성을 보여주면서, 일본 지식층의 관심과 기대를 표출해주고 있다는 것이다. 이제 일본의 역사적 표본들은 많은 경우에 서구의 작품들을 대신해 자리를 잡았으며 이 표본들은 현대 디자인의 개념으로 소화되어 정착되었다. 이렇게 표출된 일본적 감성은 서구의 어느 국가에서도 나타나지 않았던 비전을 제시했으니 그 결과는 놀라운 것이었다.⁶⁾

위와 같은 일본의 예에서 현대화란 단순히 서구의 현대화 과정을 수용, 모방하는 것이 아니라 서구의 현대화 개념을 그들의 주체적인 선별성을 갖고 수용할 때, 현대적인 일본적 감성을 가진 디자인을 창출할 수 있다는 것을 보여주고 있다.

2. 디자인에 있어서 '한국적' 개념

디자인 다원주의 시대를 맞이하여 국내외적으로 과거 어느때보다 디자인은 경쟁이 치열하게 되었다.

경쟁이 치열할수록 살아남기 위해서는 경쟁력 우위

를 점하게 하는 전략이 필요하다. 즉, 남보다 더 싸게 만들든지, 남의 것과는 다른 것을 만들든지, 아니면 남들이 간과하는 시장에 집중적으로 파고 들든지 하는 적극적인 대처 방안이 있어야 할 것이다.

이러한 차별화 전략 중 '남의 것과는 다른 것을 만드는 것'은 합리주의(Rationalism), 단순성(simplicity), 표준화(standardization)를 원칙으로 하는 국제주의(Internationalism)와 각민족 고유한 전통이나 문화를 반영하는 지역주의(Localism) 중에서 국제주의를 바탕으로 한 지역주의를 접목시켜 서로 보완적인 역할을 기대하며, 국제주의는 획일성에 빠져 무미건조함과 예술적 생동감이 박탈되고 전통주의는 자칫 역사주의에 빠지기 쉬우며 더 심하면 회고주의에 물들기 쉽다는 서로의 단점을 보완시켜 주면서 자기 나라의 고유한 특성을 발휘할 수 있다면 그만큼 제품의 차별화가 이루어지는 것이며, 그 제품의 세계화도 달성될 수 있을 것이다.

그러나 이 두가지 특성은 서로 상반된 요소의 양극성으로 인해 융합을 한다는 것이 이론처럼 쉽지 않다는 것을 지난 1세기 반의 디자인 역사에서 잘 알 수 있다.⁷⁾

또한 전통문화와 디자인과의 융합은 자칫 디자인을 민예품화할 우려도 없지 않다.

특히 우리나라의 경우 '한국적'이라고 하면 우선 전통적인 주제나 소재를 모티브로 하여 작업을 하는 경향이 많았기 때문에 현대성 보다는 전통의 의미가 더 강조되어 온 것도 사실이다.

이러한 오해의 소지 때문에 어떤 측면에서는 '한국적'이라는 용어에 회의론을 느끼는 시각도 없지 않았다.

그러나 이러한 어려운 여러 문제점들을 극복하고 국제주의에 지역주의를 접목시켜 성공한 예로 스칸디나비아 디자인을 들 수 있는데 스칸디나비아는 그들의 수공예 전통과 현대적인 생활양식의 융합으로 스칸디나비아 특유의 디자인을 성취할 수 있었다.

다시말해서 아르누보(Art Nouveau)의 장식적인 양식과 데스틸(De Stijle) 운동이나 바우하우스(Bauhaus)의 조형적 양식을 가장 잘 절충시켜 그들의 생활에 맞는 디자인을 창조할 수 있었던 것이다.

"보다 아름다운 생활용품들"(Vackrare Vardagsva-

6) 부르스 메트칼프(Bruce Metcalf), 한국의 작가들과 서구문화의 영향, 디자인, 1986, 10.

7) 정시화, 디자인과 문화, 산업디자인, 1987, p.5.

ra: good everyday goods)이라는 슬로건은 바로 스칸디나비아 디자인의 기본 철학이며, 이것은 디자인의 문제를 우선 가정 생활을 중심으로 해결하려했던 이념인 것이다. 이렇게 해서 가정용품과 세간설비 등의 일상 생활용품을 자격있는 미술가와 디자이너들에 의하여 양보다는 질의 디자인을 추구하면서 굿·디자인들을 창조할 수 있었던 것이다.

간결 명쾌하고 우아하며 청량함의 맛을 가진 스칸디나비아의 굿·디자인은 현대 디자인 감각의 한 전형으로 인식되고 있으며, 스칸디나비아인들은 실용적이고 아름다운 생활제품을 허식없는 그들의 삶에 밀착시켜 만들어 왔으며, 앞으로도 만들어 나갈 휴머니즘적인 철학을 디자인으로 생활화 하고 있다⁸⁾.

스칸디나비아 디자인이 '보다 아름다운 생활용품'이라는 철학을 가지고 일상용품을 대상으로 실질적인 디자인의 방향으로 나아갔다면, 일본의 경우는 경박단소(輕薄短小)라는 대전제 하에서 디자인을 하기 때문에 우리가 느끼는 일본제품들은 대체로 최대한 작고 두께가 얇으며 간단 명료한 세련된 이미지를 주고 있다.

그렇다면 우리나라의 제품에서 느낄 수 있는 하나의 흐름은 무엇인가? 지금까지 꾸준히 모방성에서 탈피하여 독창적인 디자인을 해야 한다고 강조는 되어왔지만 정작 어떠한 철학을 갖고 일관성 있는 방향으로 나아가 할 것인지의 방향제시는 미흡하지 않았는지 반성해야 할 것이다.

현대에 있어서 '한국적'이라는 개념은 옛것의 형식적인 재현이나 모방이 아니라 순수한 한국의 정서문화 전통과 현대화 요구의 충돌을 생생하게 체험한 그런 역사적 경험에서 우러나오는 것⁹⁾ 일 것이다. 또한 인류의 문화현상이나 민족성 등이 고정불변하는 실체라기 보다는 다원적인 여러원리나 법칙에 의해서 변모¹⁰⁾되듯이 한국적이라는 개념 또한 한두마디의 어휘로 정의할 시도하기 보다는 가능한한 시대별, 지역별, 분야별 등으로 나누어 시대의 변천에 따른 각 양상에 대한 보다 구체적이고 객관적인 규명과 정의가 시되어야 할

것으로 믿는다.

II. 패션에 나타난 한국적 디자인의 미적 특징

예술의 형식에 있어서 「외적 형식은 항상 내적형식에 의해 버티어 지고, 한편 내적 형식은 외적형식을 있게 한다.」¹¹⁾고 한다. 이러한 내·외형식간의 상호보완적인 역할을 기대할 때, 패션에 나타난 한국적 디자인의 미적고찰에서도 의복이 나타나고 있는 외적인 특징을 찾아내는 작업을 내면적인 미의 근원을 밝히는 단서가 될 것이다¹²⁾.

1. 외형적 요인

복식의 아름다움에 대한 객관적인 파악은 복식의 조형요소인 복식의 형태, 색채, 소재 등을 분석적으로 고찰함으로써 가능하다.

1) 형태

형태는 복식을 이루는 기본적인 요소중의 하나로 복식에서의 선은 형의 개념을 포함한다. 현대한국복식에 전통적인 형태를 응용하는 예는 전통복식의 실루엣이나 건축, 도자기 등의 선을 이용하여 한국적 디자인을 강조하고 있다.

[그림 1, 2]는 김동순의 디자인으로 '우리것의 모더니즘을 찾아'라는 의상들로 옛 당의의 앞선을 응용한 재킷의 햄라인과 백동의 비너로 재킷 여밈단추를 대신 하였으며, 두겹의 시폰을 소재로 한 긴 스커트는 한복의 꼬리치마로 부터 변형되었다.

어깨의 부드러운 곡선과 살짝 올라간 네크라인의 거의 직선인 듯한 곡선, 날렵한 허리를 강조하는 오목한 곡선과 햄라인의 볼록한 곡선은 서로 대조가 되면서 다양한 곡선의 느낌을 보여주고 있다[그림 1].

[그림 2]는 스님들이 입는 세가지 가사중 오조가사를 응용한 의상으로 스포킹 처리로 편안한 바지위에 서플리스 네크라인의 블라우스에 선이 굵은 직선으로 표현된 홀터 네크라인의 상의가 심플한 라인을 이룬다.

8) 정시화, 현대디자인 연구, 서울: 미진사, 1980, pp. 226-231에서 요약.

9) 1)의 글, p. 223.

10) 문명대, 한국미술의 미의식, 서울: 고려원, 1984, p. 10.

11) 임영방, 예술의 제문제, 예술논문집 26집, 1987, p. 65. 재인용.

12) 김영자, 한국의 복식미, 서울: 민음사, 1992, p. 35.



[그림 1] 김동순, 1989, 「멋」



[그림 2] 김동순, 1989, 「멋」



[그림 3] 이신우, 1988, 「멋」



[그림 4] 이신우, 1991, 「멋」



[그림 5] 박혜숙, 1991, 「멋」



[그림 6] 설윤희, 1990, 「멋」

버선을 모티브로 삼은 이신우 디자인의 의상은 주제가 형태미로 표현된 것으로 버선의 형태를 잘 살리는 동시에 의상의 기능성도 고려한 것이 돋보인다[그림

3].

역시 이신우 디자인의 의상으로 저고리의 여밈과 옷고름을 응용하여 넉넉한 품의 재킷과 끈장식을 활용하

여 조형적 디자인으로 재구성하였다[그림 4].

한복에서 보이는 곡선미를 추구한 박혜숙의 의상은 자켓 핏라인에서 저고리의 도련선을 떠올리게 하는 곡선처리와 아이보리 실크 소재 자체에 입체적으로 곡선을 그리며, 겹겹이 접어서 표면처리를 해 형태와 소재에서 동일한 디자인 요소를 사용하여 주제를 강조하고 있다[그림 5].

[그림 6]은 설윤형 디자인의 의상으로 전통적 치마, 저고리의 형태를 재구성하여 저고리의 앞여밈은 고리단추로 바꾸고 상의와 치마는 각각 두겹으로 하여 색이 우리나라는 효과와 치마의 경우 은은히 비치는 패턴의 효과를 고려하였고, 이음선이나 치마의 끝선 등은 깨끼바느질로 마무리 하였다.

[그림 7] 또한 설윤형 디자인의 의상으로 동일 디자인 요소가 공통으로 사용되었지만, 저고리의 짧은 길이를 응용한 것 외에는 형태면에서는 거의 일반적 서양복식의 스타일을 따르고 있다.

끝으로 이용열의 조각보틀 이용한 의상은 저고리의 길이를 의식한 하이웨스트의 원피스로 저고리의 고름을 연상시키는 옷고름을 허리선에 맬 수 있도록 하였다[그림 8].

2) 색

현대 복식에 한국적 디자인을 표현하는데 있어 외형적으로 나타나는 조형요소중 색은 가장 적은 예로 나타나는 것을 볼 수 있다.

이는 전통적인 색이 순수한 미적 아름다움을 추구하기 보다는 개인 즉 자기자신의 감정이나 감각, 지각과의 반응과는 특별한 관련을 가지지 않은 채¹³⁾ 음향요행설에 의한 색의 상징성과 신분체계에 따른 복식색 제한에 철저하게 얽매어 현대적인 감각과는 다르게 사용이 되었기 때문이 아닐까 추측된다.

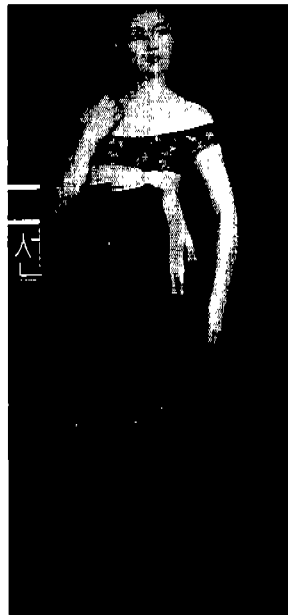
대개의 의상에서 색은 독단적으로 쓰이기 보다는 문양이나 소재와 어우러지는 경우가 많다.

[그림 9]와 [그림 10]은 모두 설윤형 디자인의 의상들로 우리나라의 대표적인 색인 흰색을 사용하여 실크의 반투명한 효과를 살리기 위해 홉겹으로 깨끼바느질법을 이용하였다. 흑과 백의 컨트라스트, 몸에 밀착된 허리선과 대조되는 커다란 칼라와 넉넉한 소매처리가 현대적 감각을 강조하고 있다[그림9].

13) 하용득, 한국의 전통색과 색채심리, 서울:명지출판사, 1989, p.31.



[그림 7] 설윤형, 1990, 「멋」



[그림 8] 이용열, 1990, 「멋」



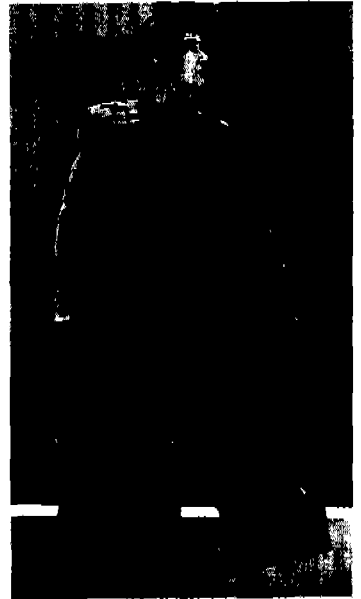
[그림 9] 설윤형, 1990, 「멋」



[그림 10] 설운형, 1991, 「멋」



[그림 11] 설운형, 1991, 「멋」



[그림 12] 설운형, 1989, 「멋」

단청문양을 새롭게 응용한 정상스타일의 앙상블인 [그림 10]은 검정색의 원피스에 한국적 원색의 명주를 사용하여 정교하게 각색을 이어붙여 자켓으로 완성하였다.

3) 문양

하나의 문양이 성립하는 과정과 그 발생은 종교 혹은 사상적인 의미를 가지나 시간이 경과함에 따라 본래의 문양이 가지는 의미는 퇴색하고 단지 장식적인 요소가 더 강해진다.

이러한 현상을 리글(A. Riegl)은 '모든 종교적 상징은 그것이 예술적인 자격을 소유하면 곧 시간이 경과함에 따라 주요한 혹은 단지 장식적 모티브로 되는 속명을 지닌다'고 하였다¹⁴⁾.

한국의 전통적 문양을 현대복식에 응용하여 한국적 디자인의 현대화에 노력해온 설운형은 [그림 11]에서 실플한 바디라인 재킷과 원피스 전체에 목단꽃을 수놓아 화려하게 장식하였고, 꽃모양을 따라 자켓의 칼라로 표현하였다.

[그림 12, 13]역시 설운형 디자인의 의상들로 [그림 12]는 울저지 재킷과 폭넓은 폴리에스터 바지의 매치로 어깨와 소매에 창살무늬를 패치워크를 하고 몸판을 핀력으로 선처리를 하여 창살무늬와 함께 입체감을 나

타내고 있다. [그림 13]은 [그림 12]와는 반대로 몸판에 창살무늬의 패치워크를 한 보디 콘서스의 투피스 형태로 상의의 램라인 보다 훨씬 길게 내려온 몸판의 패치워크는 전통적 당의의 형태를 변형해 주고 있다.

4) 소재

전통적인 한국복식의 소재는 주로 견, 마, 면이 사용되었다. 소재가 지니고 있는 미적 특성이란 것은 그 자체의 조직적인 특징과 더불어 소재의 분위기가 한국복식의 형태와 조화되어 나타나는 미적 특징을 생각할 수 있다¹⁵⁾.

[그림 14]는 김동순 디자인의 의상으로 속이 투명하게 비치는 얇은 시폰 블라우스와 품이 넉넉한 남자 한복바지에 폭이 넓은 어깨끈을 하여 활동적인 이미지를 보여준다.

이에 반해 진태옥 디자인의 의상은 기능성보다는 동선을 이용한 소재의 독특한 특성을 살려 자연스러우면서도 울동감있는 실루엣의 표현은 비대칭인 칼라와 함께 현대적 감각을 느끼게 해준다[그림 15] 보디컨서스

14) 3의 글, p.201.

15) 김영자, 한국의 복식미, 서울:민음사 1992, p.35-36.



[그림 13] 설운형, 1989, 「멋」



[그림 14] 김동순, 1989, 「멋」



[그림 15] 진태욱, 1990, 「멋」

기법의 심플라인 원피스 역시 진태욱 디자인의 의상으로 안동포와 무명을 소재로 사용하여 천연색과 질감을 그대로 살린 것이 특색이다. 상의 부분이 한복의 저고리를 연상케하고 있다[그림 16].

모시라는 전통소재에 조각이음을 통해 입체감을 살린 이신우 디자인의 의상은 심플한 실루엣과는 대조적으로 앞여밈의 점적인 요소와 몸통과 소매 중간에 끈으로 이어붙여 선적인 효과를 보여주고 있으며, 마지막으로 면으로 분할되어 구성된 의상은 결국 점, 선, 면이 모여 조형적 성질을 강조하고 있다[그림 17].

2. 내형적 요인

디자인에 있어서 전통이란 지나간 오랜기간에 걸쳐서 창조되고 계승되어온 형식 그 자체 혹은 그것을 남고 지탱해온 디자인의 방법과 이데올로기를 가리킨다¹⁶⁾.

전자는 구상화되어 있는 과거의 형상, 즉, 한복의 선이나 태극문양 등과 같은 외형적 요소이며, 후자는

눈에 보이는 것으로서의 과거의 양식이 아닌 현대(현재)를 기점으로 과거와 미래를 잇는 보다 근원적인 내형적 요인이라고 할 수 있다.

이러한 내형적 요인을 적절하게 찾아내서 현대에 새로운 스타일을 창조해 낸 예로 일본 디자이너들의 레이어드 룩(Layered look)¹⁷⁾을 들 수 있다.

동양과 서양의 복식을 비교할 때, 서양의 복식은 고딕시대 이래로 신체의 선을 나타낼 수 있는 형태의 다양성¹⁸⁾과 조형적 특성을 강조하고 있는 반면, 동양의 복식은 옷을 몸에 꼭 맞춘다는 개념보다는 신체의 선을 나타내지 않도록 여유있는 형태 속에서 둘러 입거나 여러겹 겹쳐 입는 특징이 있다.

1980년대에 일본 디자이너들이 파리 컬렉션에서 보여준 레이어드 룩(layered look)과 후리사이즈(free size)의 의상은 동양의 의상이 몸에 맞게 재단을 하여 발전해온게 아니라 몸에 감싸 여러겹을 겹쳐 입는 양

16) 명승수, 현대디자인학의 지평, 서울: 월간디자인 출판부, 1986, p. 180.

17) 레이어드 룩(Layered Look) : 층이진 문양이란 뜻으로, 여러 겹을 겹쳐 입는 스타일을 말한다. 여러 단을 연결한 것도 레이어드 룩이라고 한다.

18) 3)의 글, p. 88.



[그림 16] 진태욱, 1987, 「멋」



[그림 17] 이신우, 1990, 「멋」



[그림 18] 이세이 미야케, 1982

ISSEY MIYAKE

PHOTOGRAPHS BY IRVINGPENN

식과 몸을 감싸기 때문에 누가 입더라도 어느정도는 다 맞을 수 있는 넉넉함의 감각을 현대적 스타일로 세계 윌렛션에서 선보임으로써 전세계적으로 충격을 주며 유행되어 나아갔으며, 서구인들에게는 패션의 새로운 이해로 다가왔다. 왜냐하면 그러한 복식은 외형적인 측면에서는 현대적인 서양복식이었지만 그 표현하는 방법과 정신적(개념적)인 측면에서는 완전히 동양적이었기 때문이었다.

이러한 복식을 표현하는데 있어서 뛰어난 디자이너 중의 한사람인 이세이 미야케는 의상의 평면성을 겹쳐 입고, 두르고, 늘어뜨려 입게 함으로써 조형적 효과를 강조하고, 의상의 외형적 형태와 소재, 색상은 과감하게 전통의 재현에서 벗어나 현대적으로 표현하고 있다 [그림 18].

III. 연구결과와 분석

1980년대에 들어서 한국의 개방화, 국제화가 요구되어 짐과 더불어 패션도 국제적인 흐름을 같이하면서 그 속에서 현대 한국 복식의 고유성을 찾는 문제가 절실했다.

그러하여 1983년에는 제1회 대한민국섬유 패션 디자인

경진대회가 개최된 것을 계기로 '한국적' 디자인을 추구하려는 움직임이 강하게 일어났고, 같은 해 의상 전문지인 '멋'이 창간되어 패션디자이너들의 창작의욕을 높이게 되었다.

또한 1986년의 아시안 게임, 1988년의 올림픽 게임 등은 우리 고유의 디자인 감각을 좀더 세계적 차원으로 높여주는 계기를 마련하기도 했다.

이러한 시대적 배경하에서 1980년대 이후 부터 패션에 나타난 한국적 디자인의 특성을 '멋'지를 중심으로 조사한 결과 다음과 같은 분석을 하였다.

첫째, '한국성'의 모색이 전통주의적 입장에서 출발해야 한다는 것은 그동안 우리의 역사가 식민지 시대와 현대화 되는 과정에서 우리의 문화적 전통이 단절되었었기 때문에 그 전통을 되찾아야 한다는 점에서는 반론의 여지가 없을 것이다.

그러나 전통주의의 문제점은 문화적 전통이란 유전적인 것과는 다르게 역사적으로 결정되는 것이기 때문에 언제든지 변할 수 있으며 영원히 불변하는 전통이란

19) 소홍렬, 한국성 모색을 위한 철학적 고려, 서울:공간 6월호, 1987, p.37.

있을 수 없다¹⁹⁾고 전제할 때, 우리가 되찾아야 할 전통내지는 한국성은 우리 전통의 가치적 실체(선, 색, 주제 등)를 끄집어내어 현대의상에 대입 절충하는 것이 아니라 오늘날의 상황에 맞는, 즉 현대에 있어서의 '한국성'의 의미를 철저하게 파악하는 것이 필요하다.

둘째, 대량생산에 의한 획일화와 동질화가 촉진된 산업화 시대에서 다품종 소량생산 시스템이 보편화되고 이에 따른 탈획일화가 비약적으로 진행되는 정보화 시대를 맞이하여 세계패션계는 다른 문화권에 대한 관심과 더불어 인류학적인 각 민족 특유의 민족복식 양식에 관심을 갖게 되었으며, 반대로 각 민족은 고유의 복식양식과 구미 패션과의 절충적인 양식의 개발, 계승에 중점을 두게 되었다²⁰⁾.

이러한 점은 국제화 시대를 살아가면서 항상 세계적인 안목으로 우리의 것을 찾는 노력이 중요하다는 것을 시사해 준다고 할 수 있다.

즉, 전통주의만을 고수한다면, 현대의상에 무리하게 전통적 요소를 삽입하여 전체적인 조화를 깨뜨리는 일은 배제되어야 할 것이다.

앞에서도 언급했듯이, 외적형식과 내적형식은 서로 상호보완적인 역할을 하며, 외형적 요인에 있어서도 형태, 색, 문양, 소재 등은 서로 밀접한 영향을 미치며 의상을 구성하게 된다. 그러므로 한국적 디자인은 내·외적인 측면을 종합하여 순수한 한국의 정신문화 전통과 현대화 요구의 충돌을 생생하게 체험한 역사적 경험에서 우러나오는 한국성과 보편성을 보다 유연하게 융합시키는 자세가 바람직하리라 생각된다.

셋째, 지난 10여년동안 한국적 패션디자이너는 하이패션 디자이너들—김동순, 박혜숙, 앙드레 김, 오은환, 이신우, 진태욱 등—이나 디자인 경진 대회에서의 학생과 신인들에 의해서 주도되었다.

이러한 특성은 의상자체를 너무 작품성이 강한 경향으로 흐르게 하여, 생활복으로서의 기능성보다는 미적 표현에 주력하게 되었다.

'한국적'인 것을 누군가에게 보여주기 위해서 디자인을 해야 한다면 지금과 같이 외형적인 전통적 요소를 강조할 수 밖에 없을 것이다. 그러나 생활속에서 자연스럽게 우러나는 감각과 체험을 바탕으로 우리자신이

주체가 되어 입을 수 있는 의상으로 표현한다면 '디자인의 생활화'측면에서 우리의 정서에 맞는 디자인들이 많이 개발될 것이다.

IV. 결 론

그동안 진행되어온 우리의 패션디자인의 현대화 작업은 우리나라 현대사의 혼란과 마찬가지로 역사의식의 부족과 안이한 제작태도로 인해 어떤 하나의 흐름을 도출해 내기가 힘들었다.

즉, 한국적인 것을 찾는 작업에 있어 전통의 뿌리가 되는 사상과 양식에서 부터 출발하기 보다는 산발적인 전통의 파편—지붕의 곡선, 치마저고리, 탈춤 등과 같은—들에 의지해 패치워크식으로 이어나가다 보니 때로는 의도하지도 못한 결과가 나올 가능성도 있었던 것이다.

현대디자인, 특히 패션산업디자인은 이러한 무의식적이며 감성적인 디자인보다는 과학적이며 합리적이고 소비자의 의식에 적극적으로 호응하는 디자인을 요구하고 있다.

또한 요즘의 시대를 '디자인 전쟁'으로 얘기하고 있는 만큼 치열한 경쟁속에서 살아남기 위해서도 하나의 결집된 목표를 갖고 국제주의(보편성)에 지역주의(전통성)를 접목시켜 우리나라 특유의 디자인을 창조해 나가는 것이 바람직한 것이다.

1980년대 이후 한국적 디자인을 꾸준히 모색해 온 우리나라의 패션디자이너들의 의상을 중심으로 분석한 결과, 외형적인 측면에서 보여지는 한국적 디자인의 특성은 전통적 요소의 응용이나 재현적인 요소가 강해 국제주의보다는 지역주의에 치우치는 경향을 볼 수 있다.

이는 '한국성'이라는 의미가 단순히 전통적 요소를 현대의상에 대입하여 조화내지는 절충시키는 차원이 아니라, 보다 내면적인 측면에서 순수한 한국의 정신문화 전통과 현대화 요구의 충돌을 생생하게 체험한 그런 역사적 경험에서 우러나오는 '한국성'이라는 개념을 갖고 한국적이면서도 완전히 현대적인 의상을 창출해내야 할 것이다.

또한 한국적 디자인에서 보여지는 작품성 위주의 의상들은 현대디자인의 이상인 디자인의 민주화 및 대중화와는 맞지 않는 것으로, 보다 패션의 생활화를 통하

20) 김민자, 한국패션의 고유 디자인에 대한 발전적, 모색, 산업디자인 110, 1990, p. 26.

여 일상복으로서의 기능성 및 대중성이 고려되어야 한다.

이제까지 논의된 바와 같이, 개방화, 세계화 되고 있는 현재의 시점에서 '우리의 것'을 찾자는 시도에 대해서는 이론의 여지가 없을 것이다. 문제는 지금까지와 같이 더 이상 모방하지 말고 우리의 전통을 바탕으로 구체적인 디자인을 하자는 슬로건적인 주장이 아니라 그렇게 하기 위한 구체적인 철학과 방향을 제시하며 복식에 있어서의 연속성, 동질성을 복원시키는 한편, 오늘의 새로운 전통을 만들어 나가야 할 것이다.

참 고 문 헌

· 단행본

- 1) 김영자, 한국의 복식미, 서울: 민음사, 1992.
- 2) 명승수, 현대디자인학의 지평, 서울: 월간디자인 출판부, 1986.
- 3) 문영대, 한국미술의 미의식, 서울: 고려원 1984.
- 4) 이은영, 복식의장학, 서울: 교문사, 1983.
- 5) 조규화, 복식미학, 서울: 수학사, 1989.
- 6) 정시화, 현대디자인 연구, 서울: 미진사, 1980.
- 7) 정시화, 산업디자인 150년, 서울: 미진사, 1991.
- 8) 정홍숙, 복식문화사, 서울: 교문사, 1981.
- 9) 하용득, 한국의 전통색과 색채 심리, 서울: 명지출판사, 1989.
- 10) 홍가이, 현대미술 문화비평, 서울: 미진사, 1987. - 논문 및 잡지
- 11) 김민자, 한국패션의 고유디자인에 대한 발전적 모색, 산업디자인 110, 1990.
- 12) 월간 「멋」 1985. 창간호. - 1992. 12.
- 13) 부로스 메트칼프 Bruce Metcalf, 한국의 작가들과 서구문화의 영향, 디자인, 1986. 10.
- 14) 서희영, 우리나라 현대 여성복식의 변천연구, 충남대학교 대학원 의류학과 석사논문, 1990.
- 15) 소홍렬, 한국성 모색을 위한 철학적 고려, 서울: 공간 6월호, 1987.
- 16) 임영방, 예술의 제문제 <예술논문집> 26집, 1987.
- 17) 정시화, 디자인과 문화 산업디자인, 1987.
- 18) 이세미 미야케, ISSEY MIYAKE PHOTOGRAPHS BY IRVINGPENN, NEWYORK: NYGS, 1988.