

## 패션과 Arte Povera에 표현된 물질성

- 1960년대와 이후 이탈리아 패션을 중심으로 -

이 윤 경\* · 김 민 자<sup>+</sup>

서울대학교 의류학과 대학원 박사과정\* · 서울대학교 생활과학 연구소<sup>+</sup>

## A Study about Materialism in Fashion and Arte Povera

- Focusing on Italian Fashion in the 1960s and beyond -

Yoon-Kyung Lee\* · Min-Ja Kim<sup>+</sup>

Doctoral Course, Dept. of Clothing and Textile, Seoul National University\*

Research Institute of Human Ecology, Seoul National University<sup>+</sup>

(투고일: 2009. 3. 11, 심사(수정)일: 2009. 5. 6, 게재확정일: 2009. 5. 15)

### ABSTRACT

Arte Povera, which was started centering around of Italy in 1960, made a great sensation using by base materials in the works that were totally different from other artists' work. Beginning of Arte Povera was just starting of Base Materialism and it was a reconsideration about the life's authenticity in material civilization. Arte Povera carried worthless materials, which were overlook or ignored in the life, into the gallery. In this study, records and Arte Povera Group's works was studied. The outcome of Arte Povera's materialism was used to an analysis of fashion designers' works. It shows how to explain Arte povera's materialism in fashion designers' works in 1960s and since 1990. Materialism in fashion is expanding from constructed materials of the clothing to the body. The expression method is getting various and complex. As if 1960s' art was, modern fashion is getting one of the testing places for the Ideology. It is getting out of the boundary of the utility as fashion art by using materials. So a function of the clothing is expanding including wareing. The same expression methods of the materialism between fashion and art are as follow: First, revealing silhouette or materialism of the body or material as formless material. Second, an expression method as Base Materialism from a raw material. Third, the mobility and the transformation, which are a changeable characteristic according to a place, a space and an audience.

Key words: Arte Povera(아르떼 포베라), base materialism(재료의 물질성), formless(무정형성), mobility(유동성), transformation(가변성)

## I. 서론

### 1. 연구의 의의와 목적

1960년대 말 물질 만능주의적인 문화 현상에 회의  
를 품기 시작한 예술운동은 당 시대 속에서 거부당  
하고 또한 도외시되었던 재료에 대해 새로운 관심을  
주목하면서 산업과 물질문명에 대한 새로운 반동이  
일어났다. 이러한 움직임은 예술작품을 통해 보다 구  
체적으로 나타났고 기존의 의미나 표현방식을 전위  
적인 예술의 주제로 다루었으며 재료의 형태와 그  
의미의 상징성을 바탕으로 예술의 조형성을 표현하  
였다. 이 시기에는 산업 발달의 표상인 레디메이드를  
그대로 예술작품의 오브제(Object)로 사용한 다다,  
팝아트 이외에도 일루전(illusion)의 극소화를 추구하고  
작가의 개입을 최소한으로 표현하는 미니멀 아트  
(Minimal Art) 역시 공존하였다.<sup>1)</sup> 물질성의 표현은  
Arte Povera(이하 아르떼 포베라로 칭함)<sup>2)</sup>, 대지 미  
술<sup>3)</sup>에 이르는 다양한 예술의 표현 양식과 함께 보다  
활발하게 전개되었다. 이들의 전위적이고 실험적인  
예술작품은 향후 나타난 미래주의<sup>4)</sup>와 유사성이 존재  
할 만큼 진보적인 특징을 지닌다. 미니멀 아트와 거의  
비슷한 시기에 등장한 아르떼 포베라(Arte Povera)는  
재료의 물질성(Base Materialism)에 출발이며 물질문  
명의 흥수 속에 상실되어가는 삶의 진정성에 대한  
재고라 할 수 있다.

아르떼 포베라에 대한 선행 연구를 살펴보면, 엄  
소희(2002)는 아르떼 포베라의 이미지의 표현적 방  
법을 통해 조형성을 빈곤성, 반 형태성, 자연성, 상징  
성으로 구분하였고, 김주경(2004)은 자연성의 회귀,  
빈곤의 이미지, 소멸의 이미지, 안티 폼(Anti-Form)  
으로 구분하였다.<sup>5)6)</sup> 그러나 로버트 립리(박미연 역,  
2004)는 그의 저서 『ARTE POVERA』에서 아르떼  
포베라가 문자 그대로 '가난한 미술'로 번역되었을  
때 이탈리아어에서의 부정적 어감만큼이나 매우 강  
한 긍정적인 의미를 내포하고 있는 의미가 사라져  
버린다고 지적하였다. 크리스토프-바카르지(Christov-  
Bakargiev)는 개념미술, 대지미술, 후기 미니멀리즘,

반(反)형식과 같은 1960년대 후반의 다른 운동들과  
아르떼 포베라를 구별할 수 있는 것은 지난 과거와  
의 자유롭고 영속적인 대화에 있다고 하였다.<sup>7)</sup> 이처  
럼 아르떼 포베라가 현대 패션에 미친 영향에 관한  
선행 연구들은 아르떼 포베라가 지닌 본질적 의미보  
다는 아르떼 포베라 자체가 지닌 어휘적 의미에 보  
다 초점이 맞춰진 분석이 이루어졌다고 할 수 있다.  
따라서 본 연구에서는 1960년대 이탈리아를 중심으  
로 발생한 아르떼 포베라의 당 시대적, 사회적 배경  
과 작품에 사용한 재료의 물질성이 어떠한 표현 방  
식을 가지고 나타났으며, 이에 따른 1960년대와 1990  
년 이후 패션 디자이너의 작품에서는 아르떼 포베라  
의 물질성이 어떤 방식으로 전개 되고 있는지 살펴  
보고 이를 비교 고찰 하고자 한다.

본 연구에서의 연구 방법은 다음과 같다. 아르떼 포  
베라 스타일의 의미를 파악하기 위해 문헌연구와 사례  
연구를 병행하였다. 먼저 아르떼 포베라의 개념을 문  
헌연구를 통해 고찰하고 아르떼 포베라 그룹에 속하는  
작가의 작품을 살펴보았다. 이렇게 도출된 아르떼 포  
베라에 나타난 물질성의 개념을 패션 디자이너의 작품  
안에서 살펴보았다. 이를 위해서는 패션과 복식사 관  
련 서적을 통한 문헌 연구와 복식사 관련 서적과 인터  
넷 컬렉션 사이트에서 얻은 이미지 사진 자료를 중심  
으로 사례 연구를 진행하였다. 시기는 아르떼 포베라  
가 본격적으로 명명되고 아르떼 포베라 그룹에 의해  
전시가 되기 시작한 1960년대를 중심으로 아르떼 포베  
라 작가의 작품을 살펴보았다. 패션은 1960대의 이태  
리 패션에 대해 살펴보고 현대 패션과의 연관성을 살  
펴보기 위해, 1999년 이후부터 2008년까지 패션 10개  
(Almani, Balenciaga, C.P company, D&G, Dolce &  
Gabana, MiuMiu, Moschino, Pollini, Prada, Valentino)  
의 브랜드의 S/S, F/W 시즌 컬렉션을 분석하였다.

## II. 이론적 배경

### 1. Arte Povera 개념 정리

이탈리아의 산업화는 독일, 프랑스, 영국 같은 다

큰 유럽 국가보다 훨씬 나중에 그리고 훨씬 극적으로 이루어졌으며, 가장 극적인 변화는 산업화가 두드러진 이탈리아 북부 지방에서 일어났다.<sup>8)</sup> 1959년에서 1962년까지의 시기는 경제적으로 풍요로워지고 과시적인 소비가 늘면서 국산품, 자동차, 석유화학 제품을 겨냥한 전후 특유의 선별적인 마케팅 전략이 최고조에 달한 시기였다. 그러나 유럽과 북미 시장에서 스타일, 지위 미학으로 명성을 누리고 있던 이탈리아 디자인은 사회적, 환경적인 고려사항들을 회생시키고 있다는 강력한 비난을 받았다. 사회 경제적 연관성과 미학적 고려 사이의 관계는 밀라노 《트리엔날레》에서 부각 되었다가 급기야 1960년대 이탈리아의 경제가 어려움에 부딪치기 시작하자 급격하게 어려워지기 시작했다. 1963년 총선에서 좌파와 공산주의 정당의 부활은 자본주의 경제체제하에서 디자인이 지닌 사회적, 창조적인 잠재력이 제한적으로밖에 효과를 볼 수 없음에 대한 비판적 추세를 반영한 것이라 볼 수 있다. 이 같은 비판은 이후 1960년대 말에 대두된 래디컬(Radical) 또는 반디자인(Anti-Design)운동의 강력한 배경이 되었다. 1967년 9월에 열린 6명(보에티, 파브로, 쿠넬리스, 파올리니, 파스칼리, 프리니)의 그룹 전 「아르테 포베라(Arte Povera)-공간 상상」에서 처음 아르테 포베라(Arte Povera)라는 용어가 사용되었으며, 일 년 뒤 볼로냐에서 두 번째 전시가 개최되었다. 아르테 포베라(Arte Povera)가 처음 출발한 지역은 산업화가 활발하게 진행되고 있었던 이탈리아 북부 제노바와 밀라노가 그 중심이었으며, 1960년대 초반 토리노와 로마에서도 동시에 작업이 이루어졌다.<sup>9)</sup> 이처럼 아르테 포베라(Arte Povera)는 진보된 산업국가의 산물이었으며 사회적 격변기와 정치적 갈등의 상황 속에서 결성되었다. 또한 1960년대의 이탈리아 미술은 과거를 배제하지 않았으며 실용적이고 절충적인 성격을 갖고 있었다.<sup>10)</sup>

첼란트(Germano Celant)가 명명한 아르테 포베라 그룹의 'Povera'의 어원은 제르지 그로토티스키(Jerzy Grotowski)의 희곡에서 차용된 용어로 '빈곤함, 보잘

것 없는'이라는 의미를 담고 있으며, 현실묘사, 재현 혹은 언어적인 습관과 유사한 모든 것을 배제하자는 의도 아래 빈곤의 예술이라고 불리어졌다.<sup>11)</sup> 아르테 포베라(Arte Povera)는 번역하면 'poor art'가 되지만 이것이 단지 'poorness of materials'를 지시하는 것이 아니며, 이는 프로테스탄트 문화에서 해석되는 궁핍, 혹은 도덕적 징후와 관련이 없음 지적하는 것으로 이탈리아에서 'Povero(가난한)'란 단어는 카톨릭 문화에 등장하는 프란체스코 성인의 가난한 삶의 의미와 결부되어 성스러운 위엄을 내포한다.<sup>12)13)</sup> 로버트 럼리는 또한 아르테 포베라 명칭에 관한 모든 논의가 '빈곤한 재료'에 지나치게 초점이 맞추어짐으로써 발생하는 위험은 그것이 향수적이고 퇴보적이라는 생각을 유도한다는 점을 지적하였다.<sup>14)</sup>

아르테 포베라(Arte Povera)는 미술의 재료를 생활 속에서 찾고 미술의 영역을 삶 안으로 끌어들이었다. 작가는 작가 자신과 작품의 경계를 무너뜨리고 자신의 몸과 재료가 하나로 결합되는 시도를 작품을 통해 보여준다. 자연에 대한 인식의 변화와 인간과 환경을 독립된 개체로 바라보지 않고 하나의 합일체에 대한 일부분으로 파악하는 동양적 사고를 아르테 포베라의 작품 세계에서 찾아 볼 수 있다. 리처드 롱은 2001년 테이트 모던에서 열린 「영에서 무한까지: 아르테 포베라, 1962-1972」전을 언급하면서 1968년 아말피 이벤트와 아르테 포베라의 경험에 대해 다음과 같이 회고하였다. "당시 미술의 우위를 점했던 것은 미국이었고, 특히 미니멀리즘이 대세였음을 기억해야 한다. 이것이 아르테 포베라의 시작이었음을 깨달았던 것은 몇 년 후였다. 아르테 포베라의 정신은 자유롭고 편안하게 작업하는 것이었다. 즉 미니멀리즘과는 정반대로, 훨씬 직관적이고 개방적이었으며 즉흥적이고 꾸밈이 없었다. 그것은 신선한 공기를 들이마시는 것과 같았다."<sup>15)</sup> 1970년대 초반부터 아르테 포베라 그룹의 조직은 급격하게 감소하게 되었고 보다 작가 개인의 개인적 특성에 기초한 방향으로 발전이 이루어졌다. 1980년대를 지나면서 아르테 포베라는 개별 작가들의 시기와 1960년대의 특별한 운

동 사이에 재평가가 이루어졌다.<sup>16)</sup> 급변하는 산업화의 물결 속에서 미술계에서 불어온 신선한 바람인 아르테 포베라는 정신없이 돌아가는 산업화의 산물과 그 속에 잠식되어가는 인간의 삶에 있어서 진정성에 대한 재고라 할 수 있다.

## 2. Arte Povera에 표현된 물질성-재료, 에너지, 그리고 과정

미술에서 물질성의 표현은 테크놀로지에 충당한 미술(Op Art & Kinetic Art)과 소비 사회에 종속된 예술(Pop Art)에 대한 반작용으로 “비문명화”라는 정신 하에, 자연적 재료와 직접적인 접촉(흙, 석탄, 돌, 유리, 섬유, 식물, 동물)의 시도에서 출발 한다. 첼란트는 『아르테 포베라』에서 존 듀이의 사상을 직접적으로 인용하면서, 무엇보다 예술가는 자신 스스로를 발견하여 삶과 자연의 의미를 다시 경험하기 시작한다고 하였다. 또한, 존 듀이의 사상에 따르면 그 의미는 감각 중추적이고, 감각적이고, 섬세하고, 지각 가능하고, 감상적이며, 민감한 것을 내포한다.<sup>17)</sup> 아르테 포베라(Arte Povera)는 기술화 세계에 반대하며 가장 단순한 방식으로 시적 언급을 성취하고자 하는 미술을 지칭한다고 할 수 있다. 이들이 보잘것 없는 재료로 회귀하는 이유는, 그것이 상상력의 힘에서 나오는 과정과 범칙을 드러내며, 산업화 사회에서 자신들의 작업 취지를 실험할 수 있기 때문이다.<sup>18)</sup> 물질성을 작품에 표현한 작가들로는 아르테 포베라에 포함되는 이탈리아 작가들 외에 월터 드 마리아(Walter De Maria), 에바 헤세(Eva Hesse), 로버트 스미슨(Robert Smith), 로버트 모리스(Robert Morris), 조지프 쿠수스(Joseph Kosuth) 등의 미국 작가들이 있다.<sup>19)</sup> 이는 1969년에 이르면서 애초에 이탈리아인들로만 구성되었던 그룹의 구성원이 점차 미국인과 북유럽 작가들로 확장되었다는 사실을 보여준다.<sup>20)</sup>

### 1) 이전에 사용되지 않은 재료를 통한 자연현상 실체에 대한 접근





물질성은 아르테 포베라의 재료의 사용 기법에서

착안될 수 있다. 아르테 포베라에 사용된 재료에 물질성의 개념을 재료의 물질성(Base Materialism)으로 접근할 수 있으며, 재료의 물질성(Base Materialism)은 재료에 대한 접근 방법에 있어 진보화 된 기술 자체에 대한 반대를 제안한다. 즉, 실제 효과를 최대한 활용한다는 점을 찾아 볼 수 있다. 1969년 1월 『도무스』의 한 기사에서, 트리니는 당시 이탈리아의 미술가들이 재료에 접근하는 방식을 다음과 같이 기술하였다. “그들은 이전에 사용되지 않던 미술재료들, 이를테면, 흙, 석면, 흑연, 얼음, 새, 왁스, 타르, 철사, 신문, 화학약품 등을 소개하고 있으며, 이들이 이러한 재료들을 사용하는 이유는 무엇보다 구하기 쉽기 때문이며, 현실과 가능한 한 자유롭고 신선한 관계를 맺으려는 의도 때문이다.”<sup>21)</sup> 그들은 자연세계의 ‘발전’에 중점을 두고 식물의 성장, 무기물의 화학반응, 강, 눈, 풀과 땅의 생태, 중력과 같은 자연현상의 실체에 접근하고자 하였다. 실제로 Arte Povera 그룹의 전시에는 백 킬로그램의 실제 석탄이 사용되었고, 야니스 쿠넬리스(Jannis Kounellis)는 가공하지 않은 양모는 실제의 양모와 실제 살아있는 실제 말을, 마리오 메르즈(Mario Merz)는 실제 과일을 사용하였다.<sup>22)23)24)</sup> 파에르 파올로 칼조라리(Pier paolo Calzolari)의 첫 번째 개인전 1969년 2월에 전시된 <Imio letto cosi come deve essere-my bed as it should be,1968><sup>25)</sup>는 바나나 잎사귀 위에 나무 막대를 올려놓은 작품으로, 그는 가공하지 않은 자연소재를 예술작품으로 갤러리 안으로 들여오고 있다.

### 2) 작품은 계속적으로 변화 된다

1968년 10월, 첼란트는 아말피 이벤트에서 「가난한 미술+가난한 행위(Arte Povera+Azioni Povere)」라는 제목으로 미술작품 전시와 ‘행위’ 공연이 열리는 사흘간의 예술적 실험을 기획했다. 미술가들은 이제 사용하거나 이용할 수 있으며, 흔적을 남기지 않는’ 가난한 행위에 깊은 관심을 가지고, 더 이상 사물을 만들어내지 않고 끊임없이 변화하는 다양한 에피소드를 발생시킨다.<sup>26)</sup> 이것은 물질이 기준에 가진

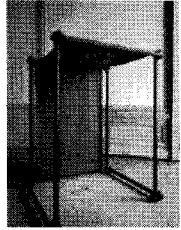


〈표 1〉 Arte Povera 그룹의 작품의 물질성과 그 특징

작가	작품	재료	특징
야니스 쿠넬리스 (Jannis Kounellis)	 〈Senza titolo, 12 cavalli, 1969〉	horses	- 살아 있는 동물(horses) 사용(3차원의 정물화처럼 구성: 실제 효과) - 말(horse): 에너지(energy)와 힘(power)을 상징 - 급진적, 고전적, 탈신화화, 재신화화
피에르 파올로 칼조라리 (Pier paolo Calzolari)	 〈Senza titolo, 1969〉	Burlap sacks, red beans, white beans, coffee, coal, lentils, green peas, rice	- 전통의 재발견 - 실제 효과
마리오 메르즈 (Mario Merz)	 〈Il mio letto cosicome deve essere-my bed as it should be, 1968〉	wood, moss, bronze letters, banana leaves	- 서로 다른 이질적인 재료 사이의 관계 (organic materials & metals) - 예술과 삶의 조화 (3차원의 정물화처럼 구성: 실제 효과)
마리오 메르즈 (Mario Merz)	 〈Isola della frutta, 1976〉	fruit, glass, iron tubing, neon, twigs	- 채소와 과일의 사용 (3차원의 정물화처럼 구성: 실제 효과) - energy와 삶

형(form)에 대한 해체이고 해체 된 것들의 재조합으로 본래의 형에 대한 거부라 할 수 있다. 이는 고착된 형이 아닌 상황과 배치에 따라 중력의 힘에 의해 유동적으로 변화되어 만들어진 형을 의미한다. 자라나는 식물<sup>27)</sup>, 물의 화학적인 반응 현상, 강물과 눈, 잔디, 땅의 움직임을 담아낸다. 계속적으로 순환하는 움직임 어느 장소에 서 있어도 거기에는 독특한 빛의 구조, 화학적인 구조가 있다.<sup>28)</sup> 지베르토 조리오(Gilberto Zorio)의 작품<sup>29)</sup>〈텐트tenda, 1967〉<sup>30)</sup>에서 보여주듯이 '개념과 형태의 융합'을 표현하였다. 조립된 관(管) 위에 푸른 캔버스를 씌워 입방체를 만들고, 그 평평한 '지붕' 위로 소금물을 쏟아 부어, 소금물이

천천히 증발해 결정체의 침전물을 남기게 하였다. 〈얼룩Ⅲ, 1968〉<sup>31)</sup>은 액체 고무를 흘려 작품을 만들으로써 몸짓, 중력, 그리고 점력이 작품의 형태를 결정 짓도록 함으로써 바닥에 놓이는 수동적인 위치를 버리고, 관객이 움직이는 공간을 자유롭게 능동적으로 정의하도록 하였다.<sup>32)</sup> 조리오는 사건의 불확실성과 사물들의 상대성을 작품으로 전개하였으며 세계의 잠재적인 에너지에 대한 관심을 작품을 통해 보여주었다. 이 처럼 1967년과 1968년의 아르테 포베라(Arte Povera)의 작품들이 실존 상황과 실제 삶에 비견 될 만한 것들에 관심을 보이고 있음을 보여 준다.<sup>33)</sup> 아르테 포베라(Arte Povera)는 예술 작품과

<표 2> 지속적인 변화를 보여주는 Arte Povera 그룹의 작품

작가	작품	재료	특징
지베르토 조리오 (Gilberto Zorio)	 〈tenda, 1967〉	aluminium tubing, cloth, salt water	- 물리적 법칙의 요소를 이용한 재료의 변화 - 이동 가능한 구조물 - 일시적, 유동적, 무정형
	 〈얼룩Ⅲ, 1968〉	검은 고무, 로프	- 긴장 유발 - 무의식적인 행위 - 일시적, 유동적, 무정형
조반니 안젤모 (Giovanni Angelmo)	 〈Senza titolo, 1967〉	marble, lettuce, iron	- 긴장 유발 - 일시적


삶 그 자체에 대한 유한한 것과 무한한 것 사이에 대한 첫 번째 발견이며, 끝없이 정지된 것 속에서 끊임없이 변화하고 있는 삶의 특질에 대한 끊임 없는 소통이다.<sup>34)</sup>

**3) 공간을 통한 관객과의 상호 작용성을 고려하였다**

공간과 장소는 무엇보다도 작품의 '가상공간'과 갤러리 혹은 현장이라는 '실제 공간'의 관계와 연관되었다. 이러한 특성은 작가와 작품 그리고 작품을 대하는 관객과의 관계로 이어진다. 피에르 파올로 칼조라리(Pier Paolo Calzolari)는 지각 가능한 것과 형태적인 것의 영역을 최대한 넓히고, 조각의 재질감에 한정적이던 미술 매체를 확장하고자 하였다. 그는 중

요한 것은 재료가 아니라 태도이며 작품은 현실과 삶을 보도록 도와주는 정신적인 방법에 대한 암시라고 하였다. 또한 가령 전시에 향수로 가득 찬 작은 상자에 아이들은 코를 들어댔다.<sup>35)</sup> 이처럼 피에르 파올로 칼조라리나 피노 파스칼리(Pino Pascali)의 〈Vedova blu, 1968〉<sup>36)</sup> 작품은 작품을 통해 관객과의 상호 작용성을 고려하였다. 여기에서 상호 작용성이란, 작품이 그 자체의 변화와 더불어 관람하는 관객의 참여를 동반한다는 의미를 동시에 지닌다. 곧 작품은 관객에 의해 인지되는 독립된 대상이 아니라 모든 감각을 통해 자각을 높일 수 있어야 함을 의미한다. 1968년 첼란트는 "프리니는 빈 공간에서 움직인다. 그가 남기는 흔적들은 몸의 움직임과 하나가 된다. 갤러리의 빈 방에 서명함으로써 그는 그 외피

〈표 3〉 관객과의 상호 작용성을 보여주는 Arte Povera 그룹의 작품

작가	작품	재료	특징
피노 파스칼리 (Pino Pascali)		acrylic fur, metal structure	- 몸의 움직임의 행위 유도
	〈Vedova blu, 1968〉		

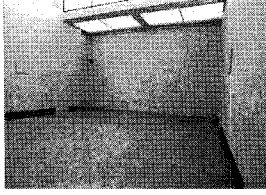
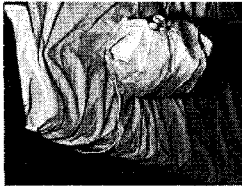

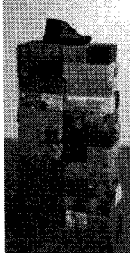
를 ‘소유한다’고 하였다.<sup>37)</sup> 아르테 포베라의 첫 전시에서 선보인 〈공기의 경계 Perimeter of Air, 1967〉는 다섯 개의 네온 불빛을 방 중앙과 네 귀퉁이에 설치한 작품이다. 소리가 동반되는 이 작품은 다섯 개의 네온 빛이 차례로 점멸하는데, 이는 관람자들이 방의 가장자리와 자신들의 관계 그리고 공간 자체를 인지하도록 하기 위해 고안된 방식이다. 이 작품은 공간 지각에 관한 루치아노 파브로의 관심사와 공유되는 지점을 보여주나, 프리니의 다른 작품들은 의도적으로 관람자들을 방해하거나 좌절시키는 방식으로 설계되었다. 〈가상의 행위들 Hypotheses of Action〉에서는, 바닥에 흩어진 납판들이 텍스트의 보조물로서 사용되는데, 관람자들은 문장과 구를 완성하기 위해 이곳저곳으로 움직여야 한다. 이때 읽기 행위는 정신적 신체적 의미 모두에서 부단한 노력의 과정이며, 파편들을 완성된 의미의 전체로 연결하기 위한 정신적인 노력을 유도한다. 이를 위해 몸을 앞으로 굽히는 등 신체를 부단히 움직이게 되는데 이는 미술가의 몸에 맞춰 재단된 잡의 무게는 텍스트에 담긴 ‘가상의 행위들’의 가벼움과 대조된다.<sup>38)</sup>

#### 4) 표면적인 물질성, 재료의 특성을 갖는다

아르테 포베라(Arte Povera)는 미술의 재료를 생활 속에서 찾고 미술의 영역을 삶 안으로 끌어들이었다. 작품을 통해 작가는 작가 자신과 작품의 경계를 무너뜨리고 자신의 몸과 재료가 하나로 결합되는 시도를 보여준다. 1969년 파올리니는 사방 벽에 동일한 흰색의 캔버스를 서로 바라보도록 배치한 작품인

〈네 개의 동일한 이미지, 1969〉<sup>39)</sup>을 전시했다. 그는 캔버스는 많은 다른 것들을 깨닫게 하는 매개물일 뿐이며, 물질성이 제거된 캔버스의 현존은 무한대의 범위로 시야를 넓히기 위한 매개물로 사용된다고 했다.<sup>40)</sup> 이는 동양적인 사유와 유사하며 무(無)와 공(空)에 대한 접근의 시도로 보여진다. 동양의 무한의 개념에 대한 초월적 사유는 자연과 물질적 속성을 지닌 대상물과의 경계를 끊임없이 넘나들도록 한다. 곧 동양의 노장사상이나 선(禪)의 성찰에서 오는 자연합일과 유무의 경계가 뚜렷이 구분되지 않는 사유의 특징이 그대로 스며들어난 결과라 할 수 있다. 공과 비움은 기본적으로 물질적 속성과 반대되는 개념이며 공과 비움을 얻기 위해서는 물질성을 지워야 한다. 물질과 비움의 공존은 가변성과 무형성이라는 무(無)와 공(空)에 대한 공간의 특징을 만들어 냈다.<sup>41)</sup> 루치아노 파브로(Luciano Fabro)는 가정에서 여성들이 일상적으로 행하는 하찮은 일인 침대보를 정리하는 것에 대한 행위를 침대보를 정리하는 세 가지 방법이라는 주제로 보여주었다. 이러한 일상의 소재를 선택한 것은 우연이 아니었다. 침대보로 만든 작품, 〈Tre modi di mettere le lenzuola, 1968〉과 〈Bambino, 1968〉<sup>42)</sup>에서 부드러운 재료들은 여성성, 모성을 상기 시키는 몸짓으로 전환된다. 그것들은 관능적인 면모를 드러낸다. 파브로의 〈Lo Spirato, 1968-73〉<sup>43)</sup>와 〈Piedi, 1968-71〉는 실크, 대리석, 청동처럼 값비싼 재료를 사용하여, 테크닉의 거부와 제스처에 대한 낭만적인 숭배를 거역한 반문화와 정교한 장인정신을 보여준다.<sup>44)</sup><sup>45)</sup>

<표 4> 표면적인 물질성을 보여주는 Arte Povera 그룹의 작품

작가	작품	재료	특징
줄리오 파올리니 (Giulio Paolini)	 〈네 개의 동일한 이미지, 1969〉	canvas	- 물질성의 제거 - 표현의 부재
루치아노 파브로 (Luciano Fabro)	 〈Bambino, 1968〉	clothes, diapers	- 여성성, 모성성, 관능성
	 〈Lo Spirato, 1968-73〉	marble	- 반문화 - 정교한 장인정신
미켈란젤로 피스톨레토 (Michelangelo Pistoletto)	 〈작은 기념비, 1968〉	brick, fabric, shoes	- 재활용 형질의 사용 - 무질서, 생명력

### Ⅲ. 이탈리아 패션 디자이너 작품에 나타난 물질성의 표현

#### 1. 패션에 나타난 물질성

의복(인체를 감싸는 제2의 피부)이란 신체적 자아와 신체 이미지를 표현하는 도구<sup>46)</sup>이며, 여성의 신체는 그 부위에 따라 또한 시대와 문화권에 따라 상징적 의미가 달라진다. 따라서 의복의 현대적 개념인 패션은 미술작품과 달리 신체와 매우 밀접한 연관성을 지니며, 패션에 나타나는 물질성은 의복을 이루는 재료 자체의 물질성의 표현과 인체에 착용되면서 나

타나는 제2차적인 물질성으로 드러나게 된다. 먼저, 의복을 이루는 재료 자체의 물질성은 의복을 구성하는 재료에 의해 결정되며 재료의 출처에 따라 그 특성이 결정된다. 의복의 재료로 사용된 예는 인류가 등장한 고대에서부터 찾아 볼 수 있다. 또한 고가의 재료가 부의 상징이 되어 오던 것이 1900년대에 들어오면서 기술의 발달과 함께 다양한 소재가 의복의 재료로 이용되면서 재료 자체가 가진 가치에 따른 상징성에도 변화를 가져오게 되었다. 이러한 특징은 1960년대 히피패션의 등장과 하위문화의 확산으로 인한 하류층의 문화가 상류층의 문화로 자리 잡게



되면서 더욱 활발하게 표출되었다. 1990년대에 들어서면서 많은 여성들이 '억압된 것들의 귀환'이라는 명제로 몸을 통해 정체성을 찾으려는 욕구를 강하게 드러내 보이기 시작했다. 이는 매스미디어의 발달로 비주얼한 시대가 급부상하면서 몸을 시선과 권력, 소비 욕망, 자기표현 욕구, 섹슈얼리티의 주체로 인식했기 때문이다.<sup>47)</sup>

복식이 인체에 착용되면서 나타나는 제2차적인 물질성은 인체라는 물질과 의복이라는 물질이 만남으로 인하여 형성되는 특성이다. 인체는 움직이는 본질을 가지고 있으며 여기에 의복이 착장되게 되면서 인체와 의복은 제2의 물질성을 만들어 낸다. 사진작가 램프 김슨(Ralph Gibson)은 여자의 성적 매력의 몸을 가꾸고 옷을 입고 장식하는 데서도 생긴다고 하였으며, 단편적으로 몸을 포착한 방법은 억제와 지연을 통해서 신비감을 깊게 만든다고 하였다.<sup>48)</sup> 따라서 인체는 의복이 착장되면서 특정한 부위가 더 부각되거나 그 의미에 다양성이 부여된다. 특히 여성의 엉덩이 부분은 가는 허리와 대조되어 풍만함, 다산을 상징적으로 나타내는 인체의 한 부위가 되어왔다.<sup>49)</sup> 인간의 감성을 중요시하던 바로크 시대에 인체부위는 풍만한 가슴, 가는 허리, 엉덩이에 집중되고 뒤의 둔부로 그 시선을 집중시키는 벼슬 스타일이 탄생하였으며, 벼슬은 원래 여인이 갖고 있는 자연스러운 인체미를 왜곡되게 은폐시킴으로써 성적 자극을 저하시키려는 정숙성이 그 내면적 동기였으나 오버 스커트 자락을 엉덩이 중심부로 끌어당김으로써 주름 잡히는 사선의 파상선은 오히려 이성의 시선을 엉덩이 부분으로 유도하여 성적 자극을 통해 여체의 매력을 더욱 가중시켰다.<sup>50)</sup> 이처럼 의복을 통한 예로틱한 여체의 곡선미의 강조는 19세기 말의 유타주의와 퇴폐주의를 바탕으로 한 아르 누보 양식의 아이글라스 실루엣과 S-커브 실루엣으로 이어지고 있다.<sup>51)</sup>

## 2. 1960년대 이탈리아 패션에 나타난 물질성

이탈리아 패션에서는 미술보다 더 일찍 옷에 사용된 소재의 해체가 나타났다. 대표적인 예로 예술과

패션을 병치된 구조로 파악하고 끊임없이 예술과의 접목을 시도한 1930년대 스키야 파렐리의 작품은 다다와 초현실주의 화가의 작품에서 영감을 얻은 작품들을 속속 선보였다. 그녀는 1937-1938년 <찢어진 드레스 Tear Dress>는 폭력과 누더기를 호사스러운 엘리트 패션과 병치 시켜 실크 크레이프로 만든 드레스에 회색 바탕에 멧든 것처럼 보라색과 핑크색으로 프린트해 마치 천이 찢어진 것처럼 표현하였다.<sup>52)</sup> 또한, 에밀리오 푸치는 유연한 프린트 실크 저지 소재를 이용하여 1960년대 말 컬렉션에서 나부끼는 케이프와 하렘 팬츠(harem pants)와 매치시켰다.<sup>53)</sup> 여기에 사용된 '저지(jersey)'는 처음 주로 운동선수나 어부들의 옷에 사용되는 원단으로 테일러드에 전혀 사용할 수 없을 것 같았으며 너무 부드럽고 단조로우며 빈곤해 보였다. 또한 고급 소재를 이용하여 일상적인 대상을 표현하기도 하였는데, 시모네타(Visconti)의 디자인을 그 예로 살펴 볼 수 있다. 그녀의 디자인은 항상 강렬했으며 물방울이나 누에고치 형태의 특별한 이브닝 드레스를 만들기 위해 사치스럽고 눈에 띄는 옷감을 이용하였다.

이탈리아의 패션은 1951년 패션 기업가 조반니 바티스타 조르지니(Giovanni Battista Giorgini)가 그의 저택에서 개최된 쇼는 이탈리아를 세계 언론에 알린 계기를 마련하였다. 현재까지도 피렌체의 피티 궁에서는 남성복 박람회(Pitti Uomo)와 니트 박람회(Pitti Filati)가 매 시즌 개최되어 이탈리아 패션에 있어 중요한 역할을 담당하고 있다. 1960년대는 이탈리아 패션이 급성장한 시기로 고유의 제조기술과 스타일을 발전시킨 시기이기도 하다. 또한 이시기에 세계적으로는 히피들의 자유와 평화를 사랑하고 기성세대와 전통에 저항하는 행위를 상징했던 히피 패션이 유행하였다. 고급의 퀄리티와 편안함에 기초한 밀라노 패션이 세계 패션에서 뚜렷한 가치관은 1970년대 밀라노 기성복의 부상에 있었다.<sup>54)</sup> 이탈리아는 정부 지원과 고품질 텍스타일, 장인 기술 등 훌륭한 패션 산업의 기반 하에 자국의 전통을 수출 시장 미국에서 유래한 캐주얼 스포츠 개념과 결합하여 스타일

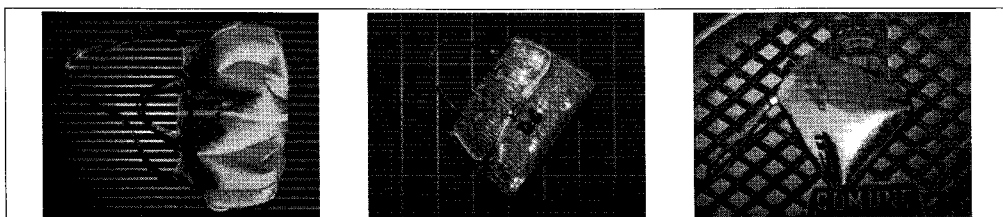
리시하고 패셔너블한 동시에 착용이 간편한 고품질 기성복 패션의 명성을 구축하였으며, 이후 섹시하고 도발적인 베르사체(Versace), 조르조 알마니(Giorgio Armani)의 절제된 세련미, 프라다(Prada)와 구찌(Gucci)의 럭셔리한 지위 상징성 등 보다 다양한 이탈리아 룩이 전개되었다. 좋은 품질, 혁신적인 최신 직물로 된 유연한 테일러링, 고품질 기성복의 웨어러블한 엘레강스 등은 이탈리아 패션의 정체성의 중추로 자리하고 있다.<sup>55)</sup> 1960년대 이후, 뉴 히피(New Hippie), 네오 히피 룩(Neo Hippie look) 혹은 그런지(grunge)<sup>56)</sup> 스타일로 1960년대 히피 룩에 비해 부드럽고 날씬하며 여유 있는 슬림 앤 롱(slim & long) 실루엣, 세련되고 스타일화 된 모습으로 이탈리아 브랜드에서는 돌체 가바나(Dolce & Gabbana), 구찌(Gucci) 등의 컬렉션에서 네오 히피룩, 그런지 룩, 빈티지 룩 등으로 빈번히 등장하고 있다.

알마니(Giorgio Armani)는 전통적인 틀을 벗어 버린 그의 획기적인 남성 수트를 선보였다. 1978년 10월 22일자 뉴스위크에서는 '딱딱하지 않은 전통적인 재단: 혁신적이지만 과장되지 않은' 것으로 그를 묘사하였으며, 알마니의 오랜 틀이 잡히지 않은 자켓들은 편안했고, 비즈니스 웨어에 대한 더욱 편안한 접근을 시도 하였으며 이는 1980년대에 적합했다. 그는 전통적인 패드를 제거하고 부드러운 어깨를 구성하였다. 1940년대의 주트 수트와 유사한 오래되고 긴, 넓은 라펠의 더블 자켓을 다시 도입하였다. 그는 린넨의 구겨진 스타일을 남성복 뿐 만 아니라 여성복에까지 도입하여 무정형적인 거대한 옷을 남녀에 상관없이 착용할 수 있도록 하여 성별의 경계를 무너

뜨렸다.<sup>57)</sup> 또한 이탈리아 디자이너의 작품에서는 이전에 사용되지 않은 소외된 소재의 고급화된 예를 많이 찾아 볼 수 있다. 예를 들어, 프라다(Prada)는 저가의 합성섬유인 프라다 원단을 제품의 주요 소재로 사용하면서 진짜 가죽 소재의 단점을 보완하여 가볍고 실용성 있는 제품들을 선보였다. 모스키노(Moschino)의 세컨 브랜드 칩 앤 슈크(chip and chic)은 이러한 특징을 브랜드의 컨셉으로 내세우고 있는 대표적인 브랜드이다. 한편, 점차 대중화된 스트레치 소재와 투명한 신소재의 개발은 인체를 감싸면서도 인체를 순수하게 표현하는 것을 가능하게 했으며, 20세기 후반으로 접어들면서 여성의 신체 노출이 보편적으로 되고, 인체의 자연스러운 곡선을 강조하는 표현은 더욱 두드러져 나타나게 되었다.<sup>58)</sup>













### 3. 1990년 이후 이탈리아 패션 디자이너 작품에 나타난 물질성

모스키노(Moschino)는 2008년 Spring/Summer Fashion Collection을 위한 악세서리 화보 촬영을 길거리의 맨홀 뚜껑 위에서 진행하였다. 은색 광택의 고급스러워 보이는 핸드백은 하수구 맨홀 뚜껑 위 에 놓여 촬영되었지만 화보에서 느껴지는 전체적인 분위기는 하수구의 저급하고 지저분한 이미지와는 동떨어져 보인다<그림1><sup>59)</sup>. 모스키노(Moschino)의 이러한 작업 방식은 40년 전 아르테 포베라(Arte Povera)의 작업 방식을 떠올리게 한다. 1990년 이후 최근까지 이탈리아 패션 디자이너의 작품을 살펴보면, 자연을 연상시키는 형태<sup>60)</sup><sup>61)</sup><sup>62)</sup>, 일상에서 선택한 소재의 사용<sup>63)</sup><sup>64)</sup><sup>65)</sup>, 이질적인 소재의 매치<sup>66)</sup><sup>67)</sup><sup>68)</sup> 및 기존의 의



<그림 1> 2008 S/S Moschino chip & chic

<표 5> 1990년 이후 이탈리아 패션 디자이너 작품에 나타난 물질성

표현	디자이너 작품			재료	특징
자연을 연상 시키는 소재의 사용	 <05'S/S Prada>	 <08'F/WD&G>	 <08'S/S Moschino>	fur/flower, plant/ thread	꽃을 엮어 네크라인에 적용(여성성의 상징/카오스적 에콜로지 <sup>69)</sup> ) (3차원의 정물화 처럼 구성: 실제 효과) )) 자연성
1 차 적 재료 자체	 <01'F/W Moschino>	 <01'F/W Moschino>	 <01'F/W Moschino>	wine bottle, apron, cotton/ mop, bucket, cotton, wool/ hair setting roll, wool	일상의 도구들을 무대 위로 끌어옴 )) 유희성
물질 성 표현	 <01'F/W Prada>	 <07'F/W Dolce&Gabanna>	 <07'F/W Dolce&Gabanna>	silk & metal/ silk & plastic/ lace & fur/ synthetic leather & fur	) 관능성 ) 사치성
기존의 의미 에서 벗어난 소재의 사용	 <08'F/W D&G>	 <07'S/S Dolce&Gabanna>	 <05'F/W Dolce&Gabanna>	leather& wool/ metal/ fur, denim, silk/ fake pocket, collar, belt, button/ spandex	빈티지 뉴히피 (코르셋의 의미 변화) ) 관능성 ) 사치성

<p>재료의 상호작용성</p>	 <p>&lt;Armani&gt;      &lt;01'F/W C.P company&gt;</p>	<p>used wash jean/ plastic</p>	<p>형태의 변형                  ))사치성                  ))연속성                  ))가변성                  ))유동성</p>
<p>인체의 움직임</p>	 <p>&lt;03'F/W Valentino&gt;      &lt;08'F/W Miu Miu&gt;      &lt;01'F/W Moschino&gt;</p>	<p>silk/silk/ cotton</p>	<p>긴장유발                  ))자유성                  ))무정형성</p>
<p>인체의 드러남</p>	 <p>&lt;02'F/W Prada&gt;      &lt;07'F/W Dolce&amp;Gabbana&gt;      &lt;07'F/W Dolce&amp;Gabbana&gt;</p>	<p>synthetic leather/silk/ metal/ spandex</p>	<p>))관능성                  ))여성성</p>

미에서 벗어난 형태로의 사용<sup>70)71)72)</sup> 그리고 재료의 상호작용성<sup>73)74)</sup>으로 나타나며, 재료의 특성이 옷으로 만들어져 인체에 착장되면서 인체의 움직임<sup>75)76)</sup> 77) 그리고 인체의 형태<sup>78)79)80)</sup>와 맞물려 제2차적인 물질성을 만들어내고 있다. 이러한 흐름을 살펴볼 때 이탈리아 패션 디자이너의 작품에 나타난 물질성은 처음에는 의복을 구성하는 재료에서 출발하여 점차 인체로 확장되고, 그 표현의 방식에 있어서도 다양화

되고 복잡하게 적용되어 나타나고 있다.

따라서 1990년대 이후 이탈리아 패션 디자이너 작품에 나타난 물질성은 1차적인 재료의 물질성에서 자연성, 유희성, 관능성과 사치성, 연속성, 가변성과 유동성이 나타났으며, 인체와의 관계인 2차적인 재료의 물질성에서는 자유성, 무정형성, 관능성, 여성성으로 표현되고 있다. 1990년대 이후 패션에서의 물질성은 재료 자체의 물질성을 드러냄으로써 오히려 고급의

가치를 추구하는 사치성의 기표로 사용되고 있으며 일상에서 선택한 재료를 무대 위로 옮겨 놓음으로써 옷음을 자아내는 유희적이 효과를 만들어 냈다. 이러한 패션의 흐름을 통해 우리는 시대 변화에 따른 시대적 관념의 흐름을 읽어낼 수 있다. 김민자(2004)<sup>81)</sup>는 정신 안의 몸과 몸 안의 정신이 같은 표현이듯이, 이제 옷 안의 몸과 몸 안의 옷은 같은 표현이 되었다 하면서 몸의 표면에서 폭발되어 나오는 모든 것, 즉 몸의 단단한 한계에서부터 탈출하려는 이 모든 것이 우리들의 정신에서 출발한 의지를 표상하고 있다고 하였다. 이는 20세기 서구 중심의 미적 이상인 객관성과 합리성, 효율성을 추구해온 테일러 슈트에서 탈출하고 보다 자유로운 삶의 방식을 추구하고자 하는 현대인의 정신세계를 엿보게 한다. 이미 사용된 청바지를 다시 워싱 하여 판매대 위에서 고가의 상품으로 전환시킨 알마니처럼 현대 패션은 재료 자체의 물질성에 한없이 가변적인 의미를 부여 하면서 재료의 계속적인 사용을 통해 연속성을 만들어내고 있다. 가장 사치스러운 패션에서 재료의 물질성으로 다시 나뉠 것 같은 장식을 다루고 있음은 다시 시원오로의 회귀를 꿈꾸는 현대인의 내면을 보여 준다.<sup>82)</sup>

#### IV. 미술과 패션에 나타난 물질성 비교

1960년대 패션과 1990년 이후 패션 디자이너 작품에 나타난 물질성을 살펴보면, 동일한 스타일의 기표는 그대로 남아있으나 그것의 기의가 변화되었다. 예를 들어, 60년대 패션에서 시대적·사회적 배경을 바탕으로 등장한 히피 스타일 즉, 자연의 재료를 그대로 이용하여 제작된 옷을 착용한 스타일은 1990년 이후로 오면서 뉴히피로 표현되었으며 이는 시각적으로는 60년대 히피와 큰 차이를 보이지 않으나 그 의미는 기존의 자유, 젊음을 상징하기 보다는 여성성, 관능성, 사치성 상징하는 것으로 그 의미가 변화하였다. 또한 두 시대 모두 등장한 코르셋 역시 그 의미가 변화되어 사용되고 있음을 발견할 수 있었다.

1960년대에 코르셋이 갖는 상징성이 억압받는 여성, 아름다움을 대변하는 매개체, 규정된 방식의 여성성의 상징물이었다면, 1990년대 이후 코르셋은 관능성, 여성성을 해방시킨 매개체로 그 의미가 변화되었다.

미술에서의 물질성은 이전에 사용되지 않는 재료를 갤러리 안으로 옮겨 놓음으로써 예술과 삶의 조화, 실제효과, 전통의 재발견을 시도하였고 계속적으로 변화되는 작품을 통해 일시성과 무정형성, 가변성과 연속성이 표현되었다. 공간을 통한 관객과의 소통을 통한 상호 작용성이 나타났고 주체가 되는 대상은 물질의 상징성을 갖게 되면서 자신이 가지고 있는 물질성이 부재되는 비물질성으로 표현되거나 여성성, 모성성, 반문화의 특성으로 표현되었다.

패션에 나타난 물질성은 크게 재료자체의 물질성의 표현과 제2차적인 물질성의 표현으로 나누어 살펴볼 수 있다. 우선, 재료자체의 물질성의 표현 측면에서는 자연성(카오스적 에폴로지), 일상의 소재에 의한 유희성, 이질적인 소재의 매치, 기존의 의미에서 벗어난 소재의사용(네오 히피, 럭셔리 빈티지)으로 나타났다. 미술에서는 계속적으로 변화되는 재료를 통한 일시성이 발견된 반면 패션의 상호작용성에서는 계속적인 사용으로 연결되고 있어, 연속성이 발견되고 있음이 특징적이며 그 외에 사치성, 유희성, 가변성 등의 1차적인 재료의 물질성으로 표현되고 있었다. 2차적인 물질성의 표현 측면에서 살펴보면 자유성, 무정형성, 관능성, 여성성이 표현되고 있었다.

미술과 패션에 나타난 물질성의 공통된 특징은 다음과 같다. 첫째, 재료의 무정형성(formless)으로 인체, 재료의 실루엣 또는 물질성이 드러난 것, 둘째, 재료의 물질성(Base materialism)으로 가공되지 않은 소재 사용과 소재 그 자체의 물질성을 표현하는 방식, 셋째, 유희성, 가변성으로 장소, 공간, 관객의 태도에 따라 변화될 수 있는 특징으로 구분 될 수 있다. 패션에서의 물질성은 미술보다 더 복잡한 의미를 함축하고 있다. 이는 패션이 미술보다 시대의 변화에 따라 물질이 갖는 상징성이 변화에 더 민감하게 반응하고 있으며 이는 패션이 미술영역에 비해 시대의

<표 6> 1960년대 패션과 1999년 이후 패션 디자이너 작품에 나타난 물질성 비교

물질성	1960년대 패션		1999년 이후 패션	
	기존의 의미에서 벗어난 소재의 사용에 따른 상징성의 변화	히피	- 젊음, 자유성 - 억압받는 여성	뉴히피
코르셋		- 아름다움을 대변하는 매개체 - 규정된 방식의 여성성의 상징물	코르셋	- 관능성 - 여성성을 해방시킨 매개체

<표 7> 미술과 패션에 나타난 물질성 비교

미술		패션		차적 물질성
1. 이전에 사용되지 않은 재료를 통한 인간의 감각, 감정, 지각을 자극.	- 예술과 삶의 조화 - 실제효과 - 전통의 재발견	1. 자연을 연상 시키는 소재 사용의 실제효과.	- 자연성	
		2. 일상에서 선택한 소재 사용의 실제효과.	- 유희성	
2. 계속적으로 변화되는 작품.	- 일시성 - 무정형성 - 가변성 - 유동성	3. 이질적인 소재의 매치에 따른 소재의 질감효과.	- 여성성 - 관능성 - 사치성	
		4. 기존의 의미에서 벗어난 소재의 사용에 따른 상징성의 변화.	- 여성성 - 사치성 - 관능성 (뉴히피: 자유->여성성, 관능성, 사치성) (코르셋: 억압받는 여성성-> 관능성)	
3. 공간을 통한 관객과의 상호 작용성을 고려.	- 상호 작용성 (신체와 공간, 작가와 관객의 소통)	5. 재료의 상호 작용성에 따른 형의 변형.	- 상호 작용성 - 유목성 - 유동성 - 가변성	
		6. 인체의 움직임.	- 무정형성	
4. 주체가 되는 대상은 물질의 상징성.	- 비물질성 - 여성성 - 모성성 - 반문화	7. 소재의 질감효과에 따른 인체의 드러남.	- 관능성 - 여성성	2 차적 물질성

흐름을 더 빠르게 수용하고 변화하는 특성을 가지고 있음을 보여주고 있으며 또한 시대를 거듭할 수록 빠르게 변화하는 사회, 문화, 기술의 영향력으로 인한 관념의 변화 과정이 패션에서 그대로 표출되고 있는 결과라 볼 수 있다.

### V. 요약 및 결론

아르떼 포베라(Arte Povera)는 하찮은 재료를 사용하여 삶속에 간파되고 도외시되었던 재료들을

미술관 안으로 들여왔다. 이는 사회 속에 무더진 의미들에 대한 재고라 할 수 있다. 아르떼 포베라 작가들은 작품을 통해 자신의 삶과의 연관성을 생각하고 자신이 몸담고 살아가는 사회 또는 자연과의 관계성을 탐구하려한 시도를 보여준다. 1960년대 미술과 패션을 살펴볼 때 그 형성은 시대적 사회현상에 영향을 크게 받아 전개되었음을 알 수 있으며, 패션과 미술은 문화의 한 부분으로 서로 영향을 미치고 있었음을 살펴 볼 수 있다.

1960년대 시작된 히피 패션은 1990년대 이후로

오면서 자유와 평화를 사랑하고 기성세대와 전통에 저항하는 원래 히피 룩으로써의 기의가 해체되고, 현대 패션에서는 히피들의 정신과는 별개의 트렌드로 다양한 다른 트렌드와 복합적 그리고 동시 다발적으로 나타나고 있었다. 1960년대 아르떼 포베라가 세계의 다른 지역의 작가들의 작품에서도 그 특징이 나타난 것처럼 패션에서도 아르떼 포베라의 물질성의 개념은 단순히 1960년대 작품에 국한된 이야기가 아니었다. 최근 1990년대 이후 이탈리아 디자이너의 작품에서는 재료 자체가 가진 물질성 자체는 계속적으로 표현되고 있었으나 그 의미는 현대 패션 트렌드를 반영하면서 변화되고 다의적으로 해석되고 있다.

패션에 나타난 물질성은 의복을 구성하는 재료에서 출발하여 점차 인체로 확장되고 있으며, 그 표현의 방식에 있어서도 다양화 되고 복잡하게 적용되고 있다. 1960년대의 미술이 그러했던 것처럼, 현대에는 패션이 다양한 이데올로기의 실험의 장이 되어 가고 있다. 단순한 실용의 경계를 벗어나 패션 아트로 그 영역을 확대하고 있으며 그 재료의 사용과 의복의 기능 역시 단순한 착용의 개념을 넘어서고 있다. 패션과 미술에서 물질성이 표현되는 방식에 있어서 유사점을 살펴보면 첫째, 재료의 무정형성(formless)으로 인체, 재료의 실루엣 또는 물질성이 드러난 것, 둘째, 재료의 물질성(Base materialism)으로 가공되지 않은 소재 사용과 소재 그 자체의 물질성을 표현하는 방식, 셋째, 유동성, 가변성으로 장소, 공간, 관객의 태도에 따라 변화될 수 있는 특징으로 구분 될 수 있다. 또한, 본 연구에서 아르떼 포베라와 이탈리아 패션 디자이너의 작품에 나타난 물질성의 특징은 본 연구에서는 이탈리아를 중심으로 한 작가의 특성으로 살펴보았으나 아르떼 포베라적 물질성의 특징은 1960년대 이후, 세계적으로 퍼져나가 이탈리아가 아닌 다른 나라 미술가들의 작품을 통해서도 나타나고 있으며 패션에서도 세계 여러 국가의 디자이너의 작품에서도 그 특징들이 나타나고 있다. 따라서 현대 패션 디자이너의

작품에서는 아르떼 포베라(Arte Povera)에서 발견된 물질성이 단순히 이탈리아 디자이너의 작품에서만 나타나는 특징이라 단정 지을 수 없음을 밝히고자 한다.

본 연구는 1960년대 이탈리아를 중심으로 일어난 '가난한 미술' 아르떼 포베라를 중심으로 이탈리아 패션과 미술에 나타난 물질성을 살펴보았으며, 아르떼 포베라가 비록 미니멀리즘의 연장선상에서 나타났지만 아르떼 포베라를 미니멀리즘이라고 칭하지 않는 것처럼, 시대의 변화 속에 미술은 패션과 마찬가지로 계속적으로 변화를 거듭하며 새로운 미술사조로 전이되어 간다. 본 연구가 아르떼 포베라에 재료의 물질성 측면에 착안하고 살펴보았지만, 아르떼 포베라의 오브제는 개념미술로 전이되는 또 하나의 발판을 제공한다는 점에서도 중요한 의의를 지닌다.

## 참고문헌

- 1) 엄소희 (2002). 아르떼 포베라(Arte Povera)가 현대패션에 미친 조형적 특징에 관한 연구. *복식문화연구* 10(3), p. 272.
- 2) 로버트 림리, 박미연 역 (2004). *Arte povera*. 현대미술 운동총서, 열화당, p. 14.  
Arte povera는 1967년 9월에 열린 아르떼 포베라의 '가난한 미술' 개념을 일반에 소개한 첫 그룹 전시인 '아르떼 포베라-공간 상상'에서 처음으로 사용되었다. 보에티(Alberto Boetti), 파브로(Luciano Fabro), 쿠넬리스(Jannis Kounellis), 파올리니(Guilio Paolini), 파스칼리(Pino Pascali), 프리니(Emilio Prini) 등 여섯 명의 미술가들만이 참여했던 이 전시에서 이 단어가 사용되었을 때만 해도 '아르떼 포베라(Arte Povera)'는 한 가지 가설일 뿐이었다. 그러나 그 후 한달이 채 되지 않아, 켈란트(Germano Celant)가 「아르떼 포베라: 게릴라전에 대한 주석」을 발표하면서 공식화한 인상을 심어주었다.
- 3) 대지예술은 랜드 아트 프로세스 아트라고도 하며 1960년대 후반 미니멀 아트(minimal art)의 영향 아래 '물질'로서의 예술을 부정하려는 경향과 반문명적인 문화현상이 뒤섞여 나타난 미술 경향이다. 대지 예술은 소재나 경향이나 방법 등이 작가가마다 매우 다르며 사막, 산악, 해변, 실원(雪原) 등의 넓은 땅을 파헤치거나 거기에 선을 새기고 사진에 수록하여 작품으로 삼기도 하고, 잔디 등의 자연물을 그릇에 담거나 직접 화랑에 운반하여 전시하기도 한다. 이런 현상은 자연의 재인식, 자연환경의 창조적 응용 등을 강조하는 수법이라고 할 수 있다.  
자료검색일: 2008.4.5. 자료출처: <http://100.naver.com>

- 4) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 9.
- 5) 엄소희 (2002). *앞의 책*, 참고
- 6) 김주경 (2004). *현대 의상에 표현된 아르떼 포베라 (Arte Povera)적 특징에 관한 연구*. 청주대학교 대학원 석사학위논문.
- 7) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 14, p. 61.
- 8) 조나단 M. 우드햄, 박진아 역 (2007). *20세기 디자인*. 서울: 시공아트, p. 16.
- 9) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *ARTE POVERA*. Phaidon Press, Hong Kong, p. 16.
- 10) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, pp. 10-11.
- 11) D. Semin (1992). *L'arte povera*. Paris: Centre Grotges Pompidou, p. 36.
- 12) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *op. cit.*, p.16.
- 13) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 13.
- 14) *위의 책*, p. 44
- 15) *인디펜던트 온 섀데이*, 2001년 5월30일자. 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 73 재인용.
- 16) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *op. cit.*, p. 49.
- 17) *인디펜던트 온 섀데이*, 2001년 5월30일자. 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 26 재인용.
- 18) 장-크리스토프 아만(Jean-Christophe Ammann) (1999). *사고과정의 시각화*, p. 226.
- 19) 윤수경, 김민자 (2007). 순수미술과 패션 속의 물질성의 표현과 부정형성 경향. *복식*, 57(6), pp. 122-134. 참고.
- 이상의 미술작가들의 작품과 패션에 나타난 물질성에 관하여 상위 논문에서 구체적으로 논의되었음.
- 20) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, pp. 12-13.
- 21) *위의 책*, pp. 43-44.
- 22) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *op. cit.*
- 23) *ibid.*
- 24) *ibid.*
- 25) *ibid.*
- 26) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 14.
- 27) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *op. cit.*
- 28) 고토 다케시, 사사키 마사토, 후카사와 나오토, 유니버시티디자인연구소 울김 (2005). *디자인 생태학*. 서울: 세종, p. 33.
- 29) Bandini (1972). in *Flood and Morris*, p. 324.
- 30) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *op. cit.*
- 31) *ibid.*
- 32) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 47.
- 33) *위의 책*, p. 46.
- 34) Kristine Stiles and Peter Selz (1996). *THEORIES AND DOCUMENTS OF CONTEMPORARY ART II*. California Press, London, pp. 662-664. Germano Celant (1969). in *Art Povera. Introduction*. pp. 225-230 재인용.
- 35) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 59.
- 36) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *op. cit.*
- 37) Celant, in christov-Bakargiev (1999). *op. cit.*, p. 273.
- 38) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 42.
- 39) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *op. cit.*
- 40) *ibid.*
- 41) 임석재 (2005). *한국 전통건축과 동양사상*. 파주: 북하우스, pp. 18-19.
- 42) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *op. cit.*
- 43) *ibid.*
- 44) 로버트 럼리, 박미연 역 (2004). *앞의 책*, p. 24.
- 45) CAROLYN CHRISTOV-BAKAGIEV (1999). *op. cit.*
- 46) Steele, V (1985). *Fashion and Eroticism*. Oxford University, pp. 24-38. 김민자 (2004). *복식미학 강의2*. 서울: 교문사, p. 31 재인용.
- 47) 파종호 외 (2004). *몸의 위기*. 서울: 까치, p. 69.
- 48) William A. Ewing 오성환 역 (1966). *몸 THE BODY*. 서울: 까치, p. 217.
- 49) 김민자 (2004). *앞의 책*, p. 31.
- 50) *위의 책*, pp. 31-33.
- 51) *위의 책*, pp. 31-33.
- 52) 벨러리 멘데스, 에이미드 라 헤이, 김정은 역 (2003). *20세기 패션*. 서울: 시공사, p. 107.
- 53) *위의 책*, p. 187.
- 54) 송수원 (2008). *영국·미국 패션의 문화 정체성에 관한 연구*. 서울대학교 대학원 박사학위논문, pp. 44-45.
- 55) *위의 책*, p. 45.
- 56) 그룬지(grunge look)란 속어로 불결하다는 뜻으로, 불결하게 보이는 보헤미안이나 미국 북서부의 성장하는 도시인 사애틀의 노동자들의 스타일로 대담한 겹쳐 입기, 의도적인 지저분함, 부고적인 꽃무늬, 패치워크(patchwork) 등 혼합 패턴을 이용한 누더기 같은 의류 스타일을 일컫는다. 김민자 (2004). *앞의 책*, pp. 180-181. 금기숙 외 (1999). *패션큰사전*. 서울: 교문사 참고.
- 57) Bonnie English (2007). *a cultural history of fashion in the 20th century*. BERG, New York, p. 69.
- 58) 함연자 (2005). *20세기 패션에 나타난 신고전주의 양식*. 서울대학교 대학원 박사학위논문 참고.
- 59) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.moschino.it>
- 60) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 61) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 62) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 63) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 64) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 65) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 66) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 67) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>



- com
- 68) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 69) 서현수 (2005). *시스템·카오스 관점에 의한 에코 패션디자인 연구*. 서울대학교 대학원 박사학위논문 참고.
- 70) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 71) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 72) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 73) 자료검색일: 2009.05.22, 자료출처: <http://www.psychhe.co.uk>
- 74) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 75) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 76) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 77) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 78) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 79) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 80) 자료검색일: 2008.07.31, 자료출처: <http://www.style.com>
- 81) 김민자 (2004). *앞의 책*, p. 95.
- 82) *위의 책*, p. 95.