

한국디자인DNA 심화연구

현대한복

심화연구자 김민자(서울대학교 교수)

CONTENTS

1장 개요

2장 한국적 패션디자인이란

3장 한국인의 미의식과 전통 복식미

1. 복식미에 대한 일반적 개념
2. 한국인의 미의식
3. 전통복식에 표현된 순수미와 해학미

4장. 전통 복식미 형성에 영향을 미친 풍토적·사회문화적 요인

1. 풍토적·사회문화적 환경 인자
2. 전통 복식의 구성과 형식미

5장. 전통 복식의 조형적 특수성

1. 초공간/ 열린 미
2. 선/ 결의 미
3. 비움/ 여백의 미
4. 상징의 미
5. 중첩의 미

6장. 전통복식 DNA를 활용한 한국적 패션디자인의 특수성

1. 한국 패션의 미학은 정신적 가치를 기반으로 하며 이는 물질적 가치를 배가한다
2. 한국적 패션디자인의 조형적 특수성

1장. 개요

국가 브랜드는 문화와 역사에서 출발한다. 2003년 산업자원부 주최 ‘차세대 성장산업 국제회의’는 패션산업을 우리나라 차세대 5대 성장산업 중의 하나로 포함시켰다. 존 나이스비트와 기 소르망은 ‘Made in Korea’라는 브랜드 이미지를 형성하는 성장의 원동력으로서 한국의 문화를 언급하였다. 소르망은 세계 시장에서 승리하기 위해서는 수출상품, 서비스 등이 문화적으로 고부가가치를 창출해야 한다고 강조하였다. 문화를 수출하거나 상품화하기 위해서는 그것이 살아 있어야 하며, 전통적·현대적 요소가 공존할 때 세계화가 된다는 것이다. 나아가 한국은 ‘Made in Korea’라는 브랜드 이미지를 형성할 수 있는 문화적 자산을 갖고 있으며, 전통적·현대적 요소가 공존하고 있기에 홍보만 잘하면 세계 소비자들의 일상과 관련된 독특한 이미지로 연결될 수 있다고 하였다. 이는 고유 문화의 특수성과 세계문화의 보편성을 근간으로 품격 있는 문화상품의 개발을 의미한다. 이러한 독창적이고 주체적인 디자인을 개발하기 위해서는 한국문화의 정체성에 대한 이해와 한국 문화코드의 확립이 시급하다.

20세기 기술혁명에 의한 제조업 기반의 장치산업과 경제구조는 21세기 디지털과 신지식이라는 새로운 성장 동인과 연계된 창조혁명에 의한 지식기반산업(knowledge-based industry)과 사회경제시스템으로 전환되고 있다. 지식기반사회에서는 기술과 정보를 포함한 지적 능력과 아이디어가 상품의 부가가치를 크게 향상시키며, 따라서 지식 콘텐츠 비율이 높은 디자인과 문화산업이 중요하다. 피터 드러커(Peter F. Drucker)¹⁾는 미래 한국사회를 위한 혁신과제에서 제조업이 차지하고 있는 부와 일자리 창출 역할, 그리고 경제의 중심 역할이 꾸준히 감소하며, 제조업의 생산량은 급속히 증가함에도 제조업의 고용기회는 지속적으로 감소하며, 노동력 중심이 지식 근로자(knowledge worker), 특히 지식 기술자(knowledge technologist)로 급속히 이동함을 지적하고 있다. 이러한 연유에서, 미래의 한국사회에서는 지식작업의 생산과 지식근로자의 생산성 향상이 중심적 과제이며, 지식기반산업에 근간한 의류패션산업의 활성화가 필요하다. 이는 곧 종래의 노동력 중심의 제조업기반의 장치산업형 의류패션산업에서 디자인과 문화콘텐츠를 근간으로 한 지식기반산업으로의 전환을 의미한다.

세계는 최근 40여 년간 계속되어 왔던 냉전 시대에서 벗어나 다극화, 다문화화하고 있다. 그러나 이데올로기 대립에 억눌려 역사의 표면에 나타나지 않았던 문명간의 갈등이 수면 위로 떠오름으로써 21세기는 그 어느 때 보다는

1) 피터 드러커, 『Next Society』, 한국경제신문, 2002

강렬한 ‘문명의 충돌’ 시기로 접어들고 있다고 새뮤얼 헌팅톤은 지적하였다.²⁾ 공산 세계의 몰락 이후 사람과 사람을 나누는 가장 중요한 기준은 정치, 경제가 아니라 문화이기 때문이다. 사람들은 조상, 종교, 언어, 역사, 가치관, 관습, 제도로 스스로를 규정하며 부족, 민족집단, 신앙공동체, 국민 그리고 가장 포괄적인 차원에서 문명이라고 하는 문화적 집단에 자신을 귀속시킨다. ‘서구의 팽창’은 끝이 나고 ‘서구에 대한 반항’이 시작되고, 이러한 발전의 결과로 국제체제는 서구를 넘어 다문명체제로 확대되고 있다.

수세기 동안 세계질서는 정치인들이 정한 국경을 표시한 지도로 유지되어왔다. 그러나, 21세기형 세계 질서는 부족적 유대가 되살아나면서 글로벌 연합이 더 복잡해지고, 지금은 역사·인종·민족·종교·문화에 따라 인류의 역동적인 합종연횡이 이루어진다. Joel Kotkin³⁾은 인종·민족·종교 등 부족간 유대에 따라 19개 블록으로 21세기 형 세계 질서를 나누었는데, 한국을 기술 강국으로 독자적인 문화를 지닌 독자국가로 규정짓고 있다. 이러한 시점에서 한국의 고유한 전통문화야말로 독자적이며 차세대 국가경쟁력의 원동력인 것이다.

우리나라 섬유패션산업은 국가 경제발전의 견인차 역할을 하고 있다. 섬유산업의 국내생산액은 2008년 현재 35조 4천억(전체 산업의 3.2%), 그중 수출은 116억 달러(전체 수출의 3.2%)이며, 업체수는 6,035개(10.3%), 종사자수 17만명(7.1%) 의류산업은 14조 7천억(1.3%), 수출은 15억 달러(0.4%)이며, 업체수는 2,891개(4.9%), 종사자수는 7만 7천명(3.2%)이다. 우리나라 섬유패션산업은 전후방 파급효과가 높은 최대 고용산업으로 생산, 고용, 업체수 비중이 높은 핵심기간 산업이다. 최근 들어 중국의 가격경쟁과 패션제품의 수입으로 인하여 섬유패션산업은 고부가가치로 경쟁을 이루기 위해 다른 분야의 산업보다 지식기반산업으로의 전환을 시도하고 있다. 특히 세계화 속에 독자문화를 이루고 있는 우리나라는 전통문화의 현대화, 생활화, 대중화, 산업화, 세계화를 이루기 위하여 독창적이고 주체적인 패션디자인을 개발하여야만 한다. 한국적 패션디자인 창조와 신기술 개발을 통한 차별화된 특수성만이 국가 경쟁력이기 때문이다.

우리나라는 5천 년이라는 긴 복식의 역사를 갖고 있다. 그럼에도 불구하고 갑신정변(1884) 이후 서양 패션이 현대화의 상징이자 일상생활의 문화로 자리 잡고 있다. 현재 전통복식과 함께 다양한 복식문화를 형성하기에 이르렀

2) 새뮤얼 헌팅톤, 『문명의 충돌』, 이희재 옮김, 김영사, 1997

3) Joel Kotkin, 「The World Order: 21세기형 세계 질서」, 뉴스위크 한국판, 2010.10.6
 조엘 코트킨은 국경보다 인종민족종교 등 부족간 유대에 따라 신(新)한자동맹, 국경지역, 올리브 공화국, 도시국가, 북미동맹, 자유주의국가, 볼리바르 공화국, 독자국가, 러시아제국, 동부황무지, 이란권, 아랍권, 신(新)오만족, 남아프리카제국, 사하라 남부 아프리카, 마그레브 벨트, 중화권, 고무벨트, 행운의 국가로 분류하였다.

다. 전통복식인 한복이 일상복에서 의례복으로서 정착되었고, 한복의 변형으로서 생활 한복이 창조되었다. 그리고 서양패션이 직수입되거나 디자인이 복제되었다. 무엇보다도 전통 복식미와 서양 복식미가 융합되면서 독창적이고 주제적인 한국적 패션디자인의 효시가 되었다는데 큰 의의를 둘 수 있다.

패션은 '사회변천의 반영', '문화 권력의 상징', '자아표현의 매체', 나아가 '취향의 언어'로 인식 되고 있다. 패션디자인이란 인간의 의생활 문화를 만들어 내는 조형 행위임과 동시에 나와 집단, 국가의 이미지를 나타낸다. 나아가 시/공간을 소통하는 매체로서 작게는 생활양식을 크게는 문화를 형성한다.

탁석산⁴⁾은 새로운 것과 전통적인 것이 만나고 충돌하는 곳에는 언제나 '한국적인 것은 무엇인가' 라는 정체성 문제가 자리잡고 있음을 신랄하게 지적하였다. 그는 지금 존재하지 않는 것들의 시원을 탐구하여 우리의 것을 찾는 것은 무의미하다고 하였다. 재현된 과거만이 현재이고 우리의 정체성 판단의 한 요소가 된다고 하였다. 전통이란 문화적 유물에 대한 가치평가적인 문제가 아니라 우리의 과거를 어떻게 현재의 상황과 연결시켜 귀중하게 여기는가 하는 가치인 것이다. 즉 전통이란 우리가 새로운 환경에 우리를 적용시키는 과정에서 우리가 창조해 낸 문화를 의미하는 것이다.⁵⁾ 과거의 전통 한복이 우리의 일상적 생활에서 벗어나 결혼이나 장례 등의 의례적 행사에서 입으나, 여전히 우리는 한국의 맥이 녹아 있는 한국적 패션디자인을 창조 · 계승하고자 한다. 탁석산⁶⁾은 한국의 정체성을 찾는다는 것은 곧 한국적인 것이 무엇인가를 찾는 것이라고 지적하면서, 현재 이루어지고 있는 문화 현상, 음악, 미술, 음식, 영화, 스포츠, 의상 등에서 공유하는 특수성이 '한국적 정체성' 이며 이는 한국적인 정신이나, 정서, 혼으로 설명 될 수 있는 추상적인 것이라고 하였다. 이러한 정신이나 정서와 같은 한국의 내면적 특수성은 외면적 표현 양식이나 형식을 빌어 표출되며, 이 한국적 특수성이 전통의 계승인 것이다.

세계 5대 패션의 발신지인 프랑스, 영국, 이탈리아, 미국, 일본은 정부 주도형 디자인 정책을 추진하고 자국의 자본과 창의적인 디자인, 신기술의 축적으로 신지식기반 패션산업체제를 확립하고 있다. 영국은 선도적인 디자인 정책 및 전통적 역사성을 통해 세계적인 비즈니스 모델을 확립하였다. 영국의 디자이너 비비안 웨스트우드⁶⁾는 현재와 미래에 어울리게 영국의 전통적인 탈탄 문양을 재조합하여 새로운 가치를 창조하고 있다. 특히 영국은 경험과 현실을 중시하며 전통과 현대를 적절히 결합시키는 문화적 특성에 따라 패션과 예술, 미디어, 문화등 타 장르와의 융합으로서 복합문화 형태의 확장된 정책을 시도

4) 탁석산, 『한국의 정체성』, 책세상, 2000

5) 심우성, 『한국전통예술개론』, 동문선, 2001

6) 탁석산, 위의 책, p.70

하고 있다. 일본 역시 문화적 관점의 패션지원 정책을 지속적으로 추진하고 있다. 2006년부터 Japan Brand 전략의 일환으로 '네오 재패니스크(신일본양식) 전략을 수립하여 디자인과 패션을 주요산업으로 추진하며 전통문화와 패션산업의 결합을 통한 문화마케팅을 활발히 추진하고 있다.⁷⁾ 이미 1980년대부터 파리와패션계에 일본디자이너 이세이 미야케, 레이카와쿠보, 요지야마모토는 일본의 전통적인 기모노의 양식과 일본의 정신이 깃든 젠 스타일을 선을 보였고 이국주의(exoticism)를 형성하는데 기여하였으며, 나아가 젠 스타일을 글로벌화하는데 성공하였다. 그러나 일본 디자이너들은 단순히 일본의 전통복식을 모방하였다기 보다는 동양과 서양의 미적 감각의 혼합으로서, 그 당시 서양인들의 옷에대한 감각에 대한 도전이며, 몸과 옷에 대한 서양인들의 사회적 인식의 경계를 타파함과 동시에 일본 내에서는 서양적 영감을 흡수하여 일본의 대중문화 내에서 발전한 미학이었다.⁸⁾ 이러한 일련의 과정을 겪으며 1990년대 일본은 서구패션계에서 중심적 자리매김을 하게 된 것이다.

스코브⁹⁾는 아시아가 패션센터의 주역이 되기 위한 전략으로서 아시아 패션디자이너들에게 자기 이국화(self-exoticization)의 채택을 강조하고 있다. 20세기 이후 무의식적으로 서양문화를 채택하고 이제는 오히려 우리의 것이 이국적인 것으로 느껴진다. 자기 이국화를 위해 아시아의 디자이너들은 동아시아를 지배하고 있는 서구 중심의 모더니스트 패션의 관습으로부터 일탈함과 동시에 스스로를 위한 의미있는 주체의 위치를 개척하려면 서구의 오리엔탈리즘 미학을 붕괴시켜야 하는 것이다. 따라서 한국적 패션디자인의 제다움을 찾기 위해서는 무엇보다도 무의식적으로 서구의 패션과 미학을 수용하고 있는 관습으로부터 탈피, 패션디자인에서 자기 이국화(doing something Korea)의 작업, 즉 한국적 정체성의 확립이 필요한 것이다.

블리스¹⁰⁾ 또한 Fashion Asia에서 인도네시아 등 8개국의 디자이너를 인터뷰한 결과, 서구는 패션이 자기표현이며 사회와 연관되어 있는 반면, 아시아는 자아나 삶에 영향을 주는 영혼, 정신의 문제로 간주된다고 하였다. 특히 아시아는 불교, 도교, 힌두교, 모슬렘교, 기독교 등 종교가 정신의 세계에 많은 영향을 미치며, 옷이란 몸을 경건하게 하는 것으로 간주한다고 하였다. 따라서 아시아의 복식의 형태는 정신적인 측면을 강조하기 위하여 몸의 형태를 그대로 드러내기 보다는 추상적이며 엄숙한 형태임을 파악하였다. 이러한 점에

7) 『Fashion Korea Vision 2015』, 문화체육관광부, 한국문화관광연구원, 2010

8) Y. Kawamura, *The Japanese Revolution in Paris Fashions*, Oxford, New York: Berg, 2004

9) L. Skov, "Fashion-Nation: A Japanese Globalization Experience and a Hong Kong Dilemma", S. Niessen, A.M. Sandra, C. Leshkovich & C.Jones(ed.), *Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress*, Oxford: Berg, 2003, pp.215-242.

10) D. Bullis, *Fashion Asia*, London; Thames & Hudson, 2000

서 한국적 패션디자인의 정체성을 파악하기 위해서는 전통복식 형성에 영향을 미친 정신적인 측면을 근간으로 미의식의 파악이 시급하다.

본고에서는 한국적 패션디자인의 DNA의 발굴 및 구축을 위하여, 한국인의 복식조형에 영향을 미친 정신적 가치와 이를 근간으로 한국 전통 복식미에 표현된 미적 특수성을 규명해 보며, 나아가 현대적으로 활용한 대표적 디자인을 분석함으로써 한국적 패션디자인을 창조하기 위한 기초자료를 제공하고자 한다.

본 연구의 목적을 수행하기 위한 구체적인 문제는 다음과 같다.

첫째, 전통복식미와 그의 현대적 활용을 위하여 한국적 패션디자인의 개념을 정의한다.

둘째, 한국의 전통복식미의 형성에 영향을 미친 정신적 가치와 이에 따른 미의식을 고찰한다.

셋째, 한국의 전통복식미에 영향을 미친 풍토적·사회문화적 요인을 살펴본다.

넷째, 전통복식의 구성과 구조를 분석하고, 전통복식의 조형적 특수성을 규명한다

다섯째, 한국의 전통미를 활용한 한국적 패션디자인의 대표적 사례를 분석함으로써 미래의 한국 패션디자인 DNA의 특수성에 대한 기초자료를 축적하고자 한다.

전통이란 어떤 집단이나 공동체에서 지난 시대에 이미 형성되어 계통을 이루며 전해 내려오는 이념이나 가치관, 정서, 관습, 믿음, 행위의 집합체이다. 이것의 근본적인 결속체가 문화이다. 이들의 내재적 측면이 예술품이나 복식 등에 표현된 것을 민족의 양식이라고 하며, 이를 통해 민족의 정체성 혹은 특수성을 파악한다. 복식은 일상생활 중에서 인간과 가장 밀접한 환경이다. 개인, 민족, 시대에 따라 특유한 미적 특성을 표출하는 가시적 조형물로서 쉽게 당대의 미적 가치 내지는 생활양식과 소통하는 문화적 산물이다.

연구의 결과는 다음과 같다.

첫째, 한국적 패션디자인이란 전통한복의 계승이나 모방을 의미하는 것이 아니다. 과거성과 현재성(무의식적 서양복식의 수용)의 해체를 의미한다. 전통이란 과거에 이루어진 것이 그대로 계승됨을 의미하는 것이 아니다. 전통은 전승

되며, 선택되는 과정에서 학습, 변형되어 전달되는 속성이 있다. 이는 전통이 변하지 않는다면 사멸되기 때문이다. 전통이란 자기 생성적 전승 력과 함께 현재의 생활 속에서 재창조 되는 것으로 대중의 삶속에 살아 있는 것이다¹¹⁾. 요컨대 한국적 패션디자인이란 종적사고로서 보편적인 세계 패션트렌드 정보와 효과를 노린 서양의 수리적 사고(합리성과 객관성)와 최첨단의 기술력을 적극 반영하며, 횡적 사고로서 한국 전통복식의 특수성을 적극 융합(하이브리드)하여 새롭게 탄생되는 것을 의미한다. 한국적 독창성과 정체성의 소통을 뚜렷이 하는 것이다.

둘째, 한국의 전통 조형예술은 정신적 가치를 근저로 하여 그 형식과 내용이 형성되었다. 정신적 가치가 녹아 있는 한국적 패션디자인이 글로벌 경쟁력이다. 한국의 전통사회에서는 유/불/도와 민간신앙인 샤머니즘, 즉 무교가 보편적인 사상이므로 한국인의 가치 · 분석 · 신념 체계와 태도, 정서에 큰 영향을 미쳤다. 문화 그 자체로서의 배경 역할도 해왔다. 유/불/도 사상이 상층문화와 사대부의 삶과 문화의 정신적 배경이 되었다면 하층문화에 영향을 준 것은 무교이며, 서민들의 삶을 형성하였다. 조선시대 유교와 성리학은 맑은 정신의 선비사상과 엄격한 신분제도, 남녀내외법을 형성하는 근본이었다. 이는 복식에서 도덕적인 의례미로서 엄격한 예의범절을 추구하며 절제된 순수미를 이룬 반면 서민들의 무교는 샤머니즘적인 자유분방한 미로서 익살스러운 해학미를 이루고 있다.

셋째, 북방의 유목민족과 남방의 농경민족의 결합은 서정적이며 폐쇄적인 특색을 갖게 하는 반면에 해양문화와 반도 문화의 개방적인 특색은 다문화적 기질을 갖게 하였다. 이는 한국인의 폐쇄적이며 개방적인 양면적 특성의 역동적 기질을 뜻한다. 풍토적 환경인자는 우리나라 전통복식의 양식을 형성하는데 지대한 영향을 미쳤다. 닫힌 형식의 저고리와 열린 형식의 치마가 대표적인 예이다. 사회문화적 요인은 종교(유/불/도), 음양오행사상, 선비사상, 경천사상, 무교등의 이데올로기 측면, 엄격한 신분제도와 남녀유별 등의 사회구조적 그리고 기술적 측면이다. 대체로 전통복식의 형식미는 형태, 색채, 소재, 장식 무늬 등으로 파악된다. 전통복식의 형태는 유연한 흐름의 선과 인체부위의 모호성으로 전체적으로 인지된다. 한국인의 색채감각은 백의민족이라 불릴 정도로 백색에 대한 애착이 있으며, 음양오행사상에 따른 오방색이 특징적이다.

넷째, 우리나라에서는 서양과 달리 미의 구성에 대한 원리나 형식에 의해 조형성이 이루어지는 것이 아니라 직관에 의해 복식의 조형성이 창조되었다. 전통복식의 미적 특수성은 인체부위에 대한 모호성과 가변성을 추구하는 초공간의

11) 김민자, 『한국적 패션디자인의 제다움 찾기』, 서울대학교 출판문화원, 2009

미이며, 인체의 확고한 윤곽선을 해체시킨 열린미로서 비구조적이며 무정형을 추구한다. 한국인의 심성을 나타내는 선/결의 미는 추상적이며 단순하다. 탈속적인 삶을 추구하는 비움의 미는 여백과 비대칭적인 조형을 표현하였다. 불교의 불이설이나 선사상에 의한 외적 형상은 내재적 기(氣)에 대한 표상이라는 상징의 미로서 복식의 형태나 장식 문양에 의미를 부여하였다. 단 하나의 주제, 즉 기운으로 합류되는 하나의 통일성과 유기적 총체를 추구하는 중첩의 미로서 도출되었다.

다섯째, 전통 복식 DNA를 활용한 한국적 패션디자인의 미적 특수성은 수묵화의 정신을 기반으로 한 순수미와 사머니즘을 기반으로 한 해학의 미이다. 순수미는 최근 글로벌 트렌드의 하나인 수미기법으로 알려진 수묵화 기법, 컬러그래피, 한글 타이포그래피, 흑백의 조화이며, '스토리 텔링(story telling)'으로 표출된다. 해학의 미는 샤먼 복식의 조형성이나, 색동(오방색), 장승, 민화 등에서 이미지를 차용하여 표출된다. 초공간의 미는 인체부위의 모호성으로 무정형, 다양한 착장방법, 접기(오리가미), 비틀기와 꼬기(피비우스 피)의 기법을 사용하여 개발되어야 하는 한국 패션디자인의 DNA이다. 선/결이 드러나는 한국적 소재와 디자인, 평면적이며 비구조적인 디자인은 비움과 여백 미의 특징이다. 우리 문화의 현대화·대중화·세계화를 위해 우리 문화의 상징물로서 전통문양(화충문양, 십장생, 길상문자 등)은 계승되어야 할 한국 디자인 DNA이다.

2장. 한국적 패션디자인이란

한국적 패션디자인이란 과거로의 회귀가 아니라 과거의 전통성과 지금의 현대성이, 자연성과 인공성이, 동양적 가치와 서구의 가치가 적절히 융합된 것이다.

우리나라의 전통 한복은 5000년 역사의 시간성과 공간성의 정신적 가치와 정서를 바탕으로 형성되어온 조형물이다. 20세기 이래 서구화, 현대화의 상징으로 무의식적인 서양문물의 유입과 수용은 전통에 대한 망각과 소멸의 위기까지 자아내고 있다. 작금은 오히려 우리 것이 외래적이고 이국적으로 느껴질 만큼, 우리의 전통과 우리 디자인의 DNA는 찾기 어려운 것이 되고 말았다.

일제강점기와 1950년 6·25 전쟁, 정치적인 혼란기, 미국문화의 무분별한 유입으로 한국적 복식문화의 기본은 상실하였으나, 1970년대 중반 이후 고도 성장을 계속한 우리사회는 기술혁신과 과학문명의 발달로 물질적인 풍요를 누리게 되었다. 삶의 질이 향상되고 정보화시대로 접어들면서, 외국 패션의 보급이 가속화 되었다.

이에 따라 전문화, 세분화 된 패션디자인에 대한 욕구가 증대되었고 국내 패션 산업에 대한 체계적인 정보수집과 확산의 필요성이 제기 되었다. 한국섬유산업연합회, 한국패션협회, SFAA(Seoul Fashion Artist Association), 서울 패션 컬렉션 등이 결성되고 각 대학마다 의상학, 의류학에 대한 교육이 강화되었다. 패션산업에 대한 증대는 패션디자인의 고급화와 대중화를 앞당기는 계기가 되었다. 이에 따라 우리의 패션상품을 글로벌화하기 위해 주체적이며, 창의적인 패션디자인개발에 주력하게 되었으며, 파리, 뉴욕, 일본 등의 패션 컬렉션에 참가하는 디자이너의 수가 늘기 시작하였다.

사이버스페이스가 인간과 인간 사이의 새로운 커뮤니케이션 공간으로 자리잡고 있는 현재 상황에서 자국의 고유한 문화적 속성은 보편적인 상품의 가치로 변환되고 있으며, 21세기 문화전쟁에서의 기득권 획득에 중요한 지침이 되고 있다. 서구적인 최신기술과 정보가 융합된 한국적 패션디자인의 개발로써 독창적인 한국의 패션문화를 대중화, 생활화, 세계화 시켜야만 하는 시점에 이른 것이다.

20세기 서구의 최첨단의 기계기술과 효과적인 합리성을 요구하는 수리적·과학적인 정신에 기반을 둔 사고는 생활문화와 디자인 창조의 핵심으로서 인류에게 물질의 양산과 풍요를 가져오는데 기여하였다. 그러나 인간은 자연의 일부로서 동식물이나 그 밖에 생물과 같은 생명체로서 지상에 존재함으로써 순환하는 자연의 리듬에 따라 생활하며, 그 안에서 경험적으로 배양된 ‘지

(智)의 집합체이다. 따라서 특정지역의 기후, 풍토의 특성은 특정 민족의 정신적 가치와 정서, 기질, 나아가 전통을 형성하였으며, 생활문화와 디자인 창조 배경이 되어 왔다.

이케다 세이지¹²⁾는 이러한 서구의 최첨단 기술과 합리적인 사고를 ‘종(縱)’적 사고, 인간의 오랜 시간성에서 이루어온 전통성을 ‘횡(橫)’적 사고로 간주하며, 산업혁명 이전까지는 종과 횡이 조화를 이루고 있거나, 오히려 횡의 사고를 중심으로 생활문화가 형성되어 왔다고 하였다. 20세기에는 종의 사고가 가속도가 붙으면서 오늘날에는 종과 횡이 역전되었다고 하였다. 그는 종과 횡의 사고(도시/농촌, 인공/자연, 기계생산/수공업, 현대/전통 등)는 인류가 사물을 만들거나 디자인 형태를 생각하는 원점이라고 하였다. 나아가 그는 디자인에 있어 종과 횡의 사고의 융합은 가장 양질의 디자인이며 추구해야 할 디자인의 방향임을 제시하고 있다.

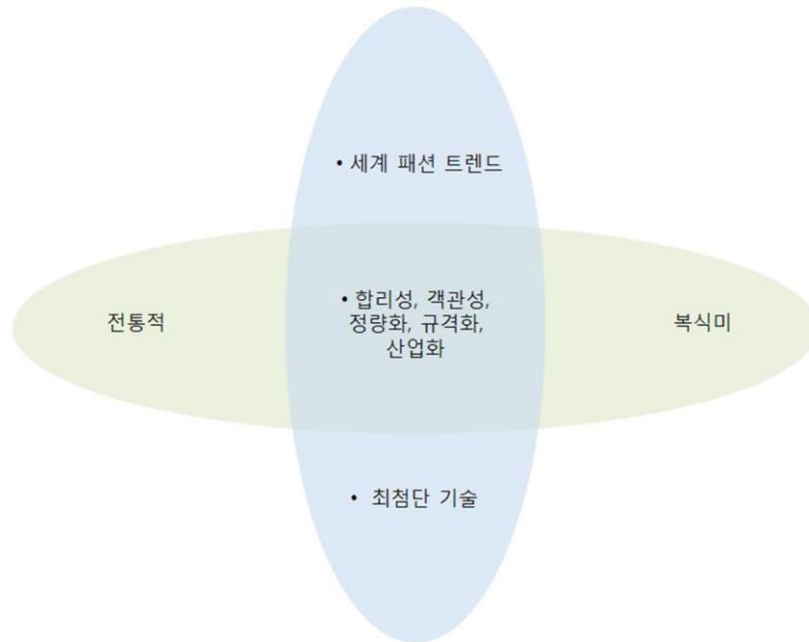
20세기 기계 기술에 의한 대량생산은 패션에서 민주화를 이루었으며, 모든 이가 패션을 향유하는 기회를 제공하게 되었다. 그러나 대량생산을 위한 모든 작업의 규격화, 조립화, 획일화, 전문화는 인간을 기계 부속품으로 전락시켰으며, 노동의 윤리적(ethic of work)가치를 사라지게 하였다. 노동의 존엄성은 인간이 자신의 노동에서 쾌락을 느낄 때 이루어진다. 물질의 취득 수단으로서 노동 그 자체를 격하시킨다면 사회질서는 혼돈을 가져오며 진정한 휴머니즘은 상실되고 만다. 종의 사고가 중심이 되는 생활문화는 윤리적·사회적·환경적 측면에서 여러 가지 문제점과 폐해를 초래한다. 따라서 인간과 자연환경의 유기적 관계에서 발생된 생활문화와 디자인의 전통성과 정신가치를 중시하는 횡의 사고와 순환하고 조화되는 것이 한국적 패션디자인이다.

한국적 패션디자인이란 단순히 한국 전통복식미의 모방은 아니다. 한국적 패션디자인이란 전통복식에서의 전근대성과 현대 패션 디자인에서의 근대성 즉 한국성(무분별한 서양패션의 복제)의 해체를 의미한다. 전근대성과 근대성의 해체만이 탈 근대성이며 진정한 한국적 정체성을 찾는 지름길이다. 이 한국적 정체성을 찾는다는 것이 바로 한국적 패션디자인의 DNA인 것이다. 효율성을 노린 합리성을 추구하는 종적 사고로서 보편적인 세계 패션트렌드 정보와 최첨단의 기술력과 방법을 적극 흡수하며, 오랜 시간성에서 형성된 전통성과 정신 가치를 중시하는 횡적사고로서 한국의 전통복식미의 특수성을 적극적으로 융합하여 새롭게 패션디자인이 창조되어야 한다. 종의 사고와 횡의 사고가 순환하고 조화되었을 때 한국적 독창성과 정체성이 뚜렷하며, 살아 있는 한국의 패션문화가 계승되는 것이다. 전통이 갖는 자연스러움과 현대성이 녹아

12) 이케다 세이지, 「동아시아 디자인 성립을 위한 공동기반에 관하여: 종(縱)과 횡(橫)의 사고와 그 융합」, 『Academic Exchange Program Proceedings』, 서울대학교 미술대학 한국디자인산업연구소, November 28-December 1, 2002

있는 기술의 융합은 그 이상의 시너지 효과가 있기 때문이다.

[표 1] 한국적 패션 디자인의 종적 횡적 사고



3장. 한국인의 미의식과 전통 복식미

본 장에서는 현대 한국적 패션디자인에 면면히 이어져 내려온 전통미의 DNA와 이를 계승하기 위해 일반적인 한국인의 미의식과 전통 복식미를 고찰해 보고자 한다.

1. 복식미에 대한 일반적 개념

미학에서 미적 현상의 영역은 다양한 양상으로 나타난다. 미 혹은 미적인 것 그 자체의 성격에 의해 여러 가지 미적 범주로 구분되거나 소재의 대상 성격에 따라 상징미, 예술미, 기능미로 구분된다. 미란 미적대상을 파악하는 주체의 미적 태도, 즉 미적 대상(복식)을 관조하는 주체인 사람의 마음에 있다는 것과 미란 객관적 존재로서의 예술작품(복식), 즉 미적 대상의 측면으로부터 미를 연구하는 것이다. 본장에서는 주관적 미의식으로서 주체의 태도, 즉 우리들의 미적 태도에 의한 전통복식 미의식을 살펴보고자 한다. 순수미와 해학미는 우리들의 특수한 미적 태도에 의한 전통복식 미의식이다. 다음 장에서는 소재의 대상 성격, 즉 전통복식의 조형양식에 따른 미의 분석이다.

복식은 그 기원이 본질적으로 생리적인 욕구의 충족이라는 점에서 실용적인 가치(기능미), 사회문화적 욕구의 충족이라는 점에서 상징적(자연미)가치, 그리고 장식적·미적 욕구의 충족이라는 점에서 본질적인 미적가치(예술미)를 지닌다

복식은 추위나 더위, 자연의 재해로부터 인체를 보호하거나 인간의 기타 제반 활동을 편안하게 확장시키기 위하여 탄생되었다. 인간의 생리적인 욕구를 충족한다는 점에서 복식은 기능적·실용적 가치가 있다. 실생활에서 목적 지향적인 행동에 필요한 복식의 합리적인 측면이 기능미이다. 복식은 인간의 역사와 사회 등에서 체험되는 미로서도 창조된다. 복식의 표현적 기능의 한 측면은 사회적으로 확립된 행동의 양상과 규범을 표현할 뿐만 아니라 친족관계, 성역할, 정치, 경제, 종교 등의 사회구조에 대한 정체성을 파악하며, 나아가 문화의 전반적인 이데올로기와 윤리적·의례적·기술적 양상을 표출한다. 이러한 측면이 사회문화적 욕구의 충족을 위한 복식의 상징적 가치이다. 무엇보다 인간은 복식에서 실용적·상징적 가치를 충족했다 하더라도 끊임없이 새로운 복식의 양상을 추구하며 변화를 꾀하고 있다.

20세기에 들어와서는 더욱더 '새로운 것' 과 '미적인 것' 이 요구되고 있다. 디자이너의 창의적인 예술성(미적 가치)과 디자인의 가치가 중요시 되는 것이다. 인간이 창조하는 다른 어떤 '미적 대상' 보다 '복식' 은 인간

의 ‘미적 가치’에 대한 욕구를 충족시키는 ‘실현의 장’으로서 성립되고 있다. 복식에서의 미적 가치가 현재 쾌감을 부여하는 대상으로서 부상하고 있는 것이다. 따라서 한국적 패션디자인의 제다움을 찾기 위해 혹은 세계의 패션과 차별화할 수 있는 특수성을 찾기 위해 자연스럽게 한국 전통 복식의 미를 규명하는 것은 당연한 것이다. 그러나 이는 옛것 그대로의 모방은 아니다. 과거성과 현재성을 해체함과 동시에 새롭게 다시 탄생 될 때 생명력이 있는 것이다.

2. 한국인의 미의식

한 민족의 미의식과 미학사상을 한 마디로 규정하기는 매우 어렵다. 본래 아름다움이란 인류가 다 함께 공유하는 보편적인 정신가치이다. 그러나 시대, 민족, 환경에 따라서 각자 상이한 모습으로 나타난다는 점에서 특수성을 지닌다. 한민족의 미의식은 다원적인 시각에서 정립되어야 한다. 이데올로기적·사회문화적·기술적, 나아가 그러한 문화의 구성요인을 이루게 한 물리적·환경적 측면과 문화를 창조, 수용하는 인간의 인성적·기질적 측면 등을 전제로 파악해야 하기 때문이다.

1) 내면적 정신세계/기운생동의 미

한국인의 미의식은 외적·감각적 미보다는 내면적 심성의 미를 지향하며, 미와 예술을 인격성에 결부시킨다. 백기수¹³⁾는 미의식을 “외적인 자연풍토의 환경적 인자와 함께 정신적·문화적·환경적 인자에 의해 제약되면서 형성되는 전통적 민족정서에 토대를 둔 미적 문화의 주체적 의식”이라고 정의 내렸다. 전통적인 미의식의 문제를 감각적인 측면과 정신적인 측면으로 나누고, 전자로부터는 예술미 내지는 미적 문화가, 후자로 부터는 인격미 내지는 심성미가 성립된다고 보고 있다.

이어령¹⁴⁾은 한국인의 미의식 발견은 단순히 한국인의 역사와 전통에 대한 발견을 뜻하는 것이 아니라 매우 고양되고 승화된 정신의 차원인 한국인의 미적 인식을 발견함으로써 한국인의 탄생과 유전, 앞으로 계속될 생명력의 원천을 찾아감을 뜻한다고 하였다. 따라서 한국인의 미의식이 한이나 슬픔이 아닌 자연과 우주 그리고 인간이 높은 차원에서 조화를 이루는 매우 능동적, 적극적인 정신에서 비롯된다는 것을 지적하고 있다. 이어령은 한국인에게 자연적인

13) 백기수, 『한국인의 미의식』, 『미학서설』, 서울대학교 출판부, 1984, pp. 149-168

14) 이어령, 『한국미의 재발견 총서에 대한 서평』, 『조선일보』, 2005, 4,1, D1

것이 미적이라기보다 오히려 미적인 것이 더 자연적인 것임을 주장하였다. 즉 우리의 아름다운 옛 건축물들은 자연 그 자체보다 자연을 더욱 돋보이게 하는 아름다움을 지니고 있다고 하였다. 요컨대 한국인은 자연보다 더 자연스러운 미감을 가지고 있다는 것이다.

이러한 자연과 인간의 동화(천인합일 사상)는 조선시대 자연과 직접적으로 소통하려는 자연관에 기인한다. 일본인은 자연을 그대로 즐기는 것이 아니라 간접적으로 느끼고 인간 생활로 자연을 끌고 들어오려는 성향이 있어, 인간과 자연 사이에 정원과 같은 ‘중간지대’를 만든다. 한국인은 꽃을 보기 위해 직접 산으로 가며 일본인은 정원을 인공적으로 만든다는 것이다. 이러한 직접적이며 자연과 동화하려는 한국인의 심성은 조선시대의 성문화를 자유스럽고 밝게 표현한 반면, 일본인은 자연스럽게 다루지 않고 인공적으로 ‘관리’했던 문화로 표현되었다고 하였다.¹⁵⁾

일반적으로, 한국인의 미의식은 첫째, 한국인의 심성이나 자연관에 기인한 조형적 특징(형식)으로 선의 미학, 자연의 미, 무장식, 무작위성 등을 언급하거나, 둘째, 미적 대상을 파악하는 주체의 특수한 미적 태도로서 비애미, 소박미, 해학미 등 미적 범주의 시각에서 다루거나, 셋째, 무기교의 기교, 무계획의 계획, 비정제성 등 미적 대상의 특성이지만 한국인의 미의식이라기보다는 한국인의 일반적인 태도이자 문화적 특징을 언급하고 있다.

2) 정신과 물질이 하나인 일원론적 사유체계

대체로 예술의 조형의식은 예술작품의 형식적·내용적 측면으로 강조점을 두어 연구되어 왔다. 그러나 예술작품은 단지 어떤 주제나 이념의 객관적인 표현 수단에 불과한 것으로서 변화하는 작품의 형식 속에 변화하지 않는 정신적인 어떤 근본적 측면을 드러내고자 하는 것이다.¹⁶⁾ 그러나 형식과 내용 중 어느 하나만을 강조할 경우 양식의 구조 내에서 불균형을 이룬다. 외적 형식은 내적 내용과 유기적·필연적 관계를 갖고 있으므로 예술 작품의 고찰은 형식과 내용이라는 두 가지 요인으로 조화롭게 이루어져야 한다. 특히 동양 문화권에서는 화선지와 먹은 하나의 물질인 동시에 정신적인 내용을 표현하는 수묵사상인 관계로 형식과 내용을 분리하여 한국미를 파악하는 것은 쉽지 않은 것이다.

서양의 정신과 물질의 대립관계에 따른 이원론 사유 체계과 달리 동양은 정신과 물질이 하나인 일원론 사유체계가 지배적이다. 중국의 미학자 장파¹⁷⁾는 동양인과 서양인은 각자의 문화정신에 의거하여 세상을 바라보고 이해해

15) 「자연관 차이가 다른 성(性)문화 불렀다」, 『동아일보』, 2010, 7,1, A26

16) 아놀드 하우저, 『예술사의 철학』, 황지우 옮김, 돌베개, 1983, pp.131-280

17) 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하, 백승도, 이보경, 양태은, 이용재 옮김, 푸른숲, 2000

왔으며, 동양인과 서양인이 창조한 세계를 반영하고 내면을 표현한 예술 및 예술이론은 상이하게 전개되어 왔다고 하였다. 장파는 동양의 문화는 근본적으로 도(道), 천(天), 무(無), 이(理), 기(氣), 진여(眞如) 등의 개념을, 서구의 문화는 Being(有, 존재), God(신), idea(이념), matter(물질), substance(실체), logos(로고스) 등의 개념을 가지고 있다고 하였다.¹⁸⁾ 그 중에서도 유(有)와 무(無)가 우주관에 대한 동양과 서양 문화의 차이를 확연하게 보여주는데, 서구의 '유'는 실체·논리·명료성 등과 결합된 개념이며, 동양의 '무'는 허공·기·모호성 등을 포함하고 있다. 서양인에게 실체와 허공이 합일된 우주를 대면하였을 때, 실체(인간, 주체)는 기지(既知)를 뜻하고, 허공(자연, 객체)은 미지(未知)를 뜻하는 것으로서 대립의 관계를 포함한다. 따라서 서구인은 대립의 관계에서 허공과 미지는 인간에게 압박을 주는 대상이며, 이것을 정복할 대상으로 인식하게 된다. 이러한 유와 무에 대한 개념은 서구인의 문화정신을 창조하고 그들의 실험과 형식논리로 발전하게 되었으며, 이를 운용하는 원리로서 합리주의 사상과 변증법이 이용되었다.¹⁹⁾

반면에 동양은 '무'를 근본으로 하여 '무'에서 '유'로 나아가는 사유체계를 지닌다. 서구의 유무관(有無觀)에 의하면 '무'에서 '유'가 나오는 것은 불가능하다. 그러나 동양의 '무'는 생성, 변화, 창조하는 작용으로서 충만한 '기(氣)'로 가득 차있으며 '기'가 모이면 '실체'가 되고, '실체'의 '기'가 흩어지면 사물은 사라져 다시 우주의 '기'가 된다. 이는 곧 모든 우주 만물의 생성과 소멸은 '기'가 모이고 흩어지는 변화의 과정이라는 것이다. 따라서 동양인에게 허공과 실체는 분리되거나 대립되지 않는다.²⁰⁾ 요컨대 실체와 허공은 분리, 대립관계라는 서양인의 이분법적인 사유체계와 달리 실체와 허공은 서로 연결되어 있다는 일원론적 사유체계이며, 나아가 공(空)은 모든 것을 빼어 버린 허공이 아니라 모든 것을 포괄하는 총실체의 의미²¹⁾이다. 서양인의 사유체계인 명료한 실험과 형식논리와 달리 동양인은 기운생동의 원리, 음양오행사상의 원리로 만물의 변화를 이해하고자 하였다.

이러한 동양과 서양의 우주관과 문화정신에 대한 차이는 예술양식의 형식에도 차이를 보인다. 서양인은 형식은 곧 사물의 명료한 가분성으로서 각 부분의 크기(수), 각 부분간의 척도(비례), 각 부분의 크기와 상호비례가 완벽하게 조화로운 총체를 이루는 질서와 안배라고 간주하였다. 서양인들은 이러한 형식으로 사물의 본질을 인식하였으며, 형식은 내용이며 미와 예술의 본질이라 믿었다. 모든 미적 사물에는 예외 없이 수적 원칙이 구현되었고, 이로 인해 형

18) 위의 책, p.38

19) 위의 책, pp.40-46

20) 위의 책, pp.46-51

21) 김용옥, 『동양학 어떻게 할 것인가』, 통나무, 1996, pp.268-279

식은 미의 보편 원리가 될 수 있었다.

기(氣)우주관을 중시하는 동양인에게 우주는 정체공능(整體功能)²²⁾으로 구체화하고, 더 이상 분할할 수 없는 하나의 유기적 전체로 파악되었다. 따라서 전체를 떠난 부분과 구조를 말 할 수 없다. 즉 전체가 부분을 우선하며, 하나의 유기적 전체가 부분을 규정하는 것이지 부분이 전체를 규정하지 않는다. 무엇보다도 중요한 것은 총체성이 주입된 실체적 구조 속에 담긴 기이다. 총체성이란 허와 실을 넘나들면서 모였다가 흩어지고 다시 모이는 과정적·관계적 개념으로서 형식에 대한 동양의 인식을 보여주는데 이를 운영하는 구체적인 원리가 음양오행론이다.²³⁾ 동양에서는 어떤 정체에 대한 말을 하려면 무엇보다 정체적인 기(氣)를 중시하였다. 사람을 평가할 때에는 정신과 기량을, 그림을 평가할 때에는 기운의 생동을 중시하였던 것이다. 따라서 동양화는 이 기운 생동에 대한 표출형식이며, 형식구조는 필연적으로 모호할 수밖에 없다. 동양 문화정신의 모호함은 유와 무의 유기적 관계에 의한 일원론적 사유체계이며, 동양 예술의 형식 구조적 특징으로서, 혼돈 속에서 조화로움을 추구하는 방향으로 나아간다.

3) 절제되고 간결한 순수미와 자유분방한 해학미

특히, 우리나라 한국화에서 유와 무, 실체와 허공, 인간과 자연의 유기적 관계에 의한 일원적 사유체계가 확연히 드러난다. 따라서 한국화나 한국의 조형예술은 정신세계의 표현을 중시했으며, 기운생동의 현상을 통한 우주의 근본 이치를 파악하고자 하였다.

박용숙²⁴⁾은 한국화는 유교·불교 그리고 무교 문화의 토양에서 자란 문인화·고분벽화 계통으로 분류된다고 하였다. 문인화는 과거제도를 도입한 고려시대부터 조선시대 말에 이르기까지 미술 문화의 흐름을 이어온 큰 맥락이며, 고분벽화는 토착문화의 줄기로서 불교 미술과 절충되며 흘러온 본격적인 채색화로서 무신도나 민화로 맥락을 유지하며 주로 민중 속으로 흘러 들어왔다고 하였다. 문인화가 먹의 그림, 사대부의 그림이라면 고분벽화는 색채의 그림이며, 장이의 그림이다. 먹의 그림이 시간적·정신적인 것을 추구하는 양식이라면 채색화는 공간적인 것, 삶의 구체적인 진실이나 규범을 제시하는 그림이다. 수묵화는 글과 그림이 하나인 양식으로서 주로 산수화나 사군자를 그려놓고 여백에 그림의 내용을 요약해 넣었다. 대부분 내용은 신선들이 신봉하

22) 여기서 정체성은 모였다가 흩어지고 흩어졌다가 다시 모이는 과정적 개념과 그것의 관계적 개념으로서 이의 구체적인 원리가 음양이며, 공능은 기능과 근접하나 '아우라'의 개념과 맥을 같이 한다.

23) 장파, 위의 책, 59-67

24) 박용숙, 『한국화 감상법: 현대 한국화의 전개와 이해』, 대원사, 2001

였던 자연의 철학(음양오행설)이나 신선들의 여러 고사에 얽힌 이야기, 도교에서 말하는 무위자연(無爲自然)사상, 기운생동(氣運生動)의 현상을 통한 생명의 근본 이치를 파악하고자 한 것이다. 반면, 채색화는 공간양식으로서 기운생동을 행위와 행위의 관계로 발전시켜 나아가기 때문에 더욱더 많은 공간을 요하게 되며 그것은 사회와 역사의 문제로 확대되기에 이른다. 수묵화는 그것이 발전할수록 개인의 내부로 비약하며 내연의 긴장을 요구한다. 채색화는 그것이 발전할수록 세속적인 질서의 문제를 반영하며 외연으로 확산하려는 긴장의 미학이다.

수묵화는 보이는 세계를 움직이게 하는 어떤 미지의 힘과 탈속적인 세계관과 절제되고 순수한 선비정신의 대변자로서, 채색화는 보이는 세계를 더욱 분명하고 선명하게 보이도록 문제 삼는 대중의 세속적이며 해학적인 관심의 미학이다. 선, 무위자연, 기운생동의 정신과 사상은 한국 예술의 보편적 특성이다. 조선시대 정신세계와 사유체계에 지대한 영향을 미친 시간의 양식이며 선비정신의 표현인 수묵화와 공간의 양식이며 세속적 대중의 삶을 그려내는 채색화, 풍속화는 한국 전통예술과 전통복식 양식의 보편성이자 특수성으로서 자리매김을 하였다.

최준식²⁵⁾은 한국의 미를 상층문화와 기층문화로 분류하여 살펴 보았다. 삼국시대 불교가 국교화되기 전까지는 북방의 샤머니즘(무교)이 바탕이 된 단순미가 상층문화를 이루고 중국에서 들어온 종교를 바탕으로 한 복합미가 기층문화를 이루지만 상황은 곧 반전된다. 불교나 유교가 우리나라에 정착되면서 통일신라나 고려조에는 중국적인 불교와 유교를 기반으로 정제·세련미가 상층문화를 이루고 우리의 토속적인 단순미는 기층문화를 형성하게 되었다. 조선조에는 이러한 유교와 불교를 바탕으로 한 세련된 상층문화에 샤머니즘에 기반한 기층문화의 소박미가 어울려져 조화된 간결하고 순수한 상층문화를 이루었다. 그러나 최준식은 이러한 권영필의 시각과 더불어 조선후기에는 기층문화와 상층문화의 융합으로 상층문화는 상층문화대로, 기층문화는 기층문화의 특성을 유지하면서 더욱 자유분방한 미로 변화함을 제시하고 있다. 한국미는 유/불교를 중심으로 간결하고 절제된 선비정신인 순수미와 토속적이며 대중적 샤머니즘을 기반으로 자유분방한 해학미로 분류되고 있다.

3. 전통복식에 표현된 순수미와 해학미

한국인의 미의식에 대한 특수성은 유/불/도를 중심으로 한 선비정신에

25) 최준식, 『한국미, 그 자유분방함의 미학』, 효형출판, 2000

담긴 순수미와 토속적인 대중적 샤머니즘을 기반으로 한 해학성 미학으로서 시간적 제한을 넘어서서 언제나 발현 될 수 있는 비교적 불변적인 성질을 가지고 있는 한국인의 기질 표현이며 민족 정취이다. 김민자는 순수미와 해학미는 조선시대 상층·하층 복식문화의 DNA로서 한국적 패션디자인의 정신적인 가치이며 미의식에서 계승되어야 만하는 우리복식문화의 특수성으로 논하고 있다.²⁶⁾

1) 순수미

(1) 자연현상에 순응하고자 하는 한국인의 심성

소박미란 단순미, 무기교의 기교, 무계획의 계획과 일맥상통하는 미적 범주이며 '되다 만 것', '부족한 것', '덜 이루어진 것'이 아니며, 또한 고전주의에 대한 상대적 개념이 아니라 오히려 고전적 의미를 내포하는 면이 있다. 소박주의란 고프리치가 정의 내린 고전주의- '서양 고전미술의 특성으로서 단순성' 혹은 '서양 미술에 있어서의 절제성(restraint)', '풍부한 장식을 배격하는 것'-와 일치하는 것이다.²⁷⁾ 소박주의는 무계획 속에 계획된 단순성과 절제성, 비구상성이며, 신라·가야 토우의 표현방식이며, 조선시대 백자, 분청사기나 안건의 「몽유도원도」에 잘 드러나고 있다. 부분과의 유기적 연계성을 중시하는 중국 회화와는 달리 몇 무더기의 경물(景物)들이 집합하여 하나의 조화된 전체를 이루며, 확대 지향적인 공간개념과 수직과 수평의 대조 및 사선 운동의 표현을 통해 웅장한 느낌을 갖게 한다. 또한 평면화 혹은 단순화 시킨 형태의 표현을 통해 환상적인 느낌을 자아낸다.²⁸⁾ 이 확대 지향적인 열린 공간이야말로 대상과 공간과의 뚜렷한 경계가 없이 자연 그대로의 모습이며 속박 받지 않는 자유로움, 꾸밈이나 허세를 초월한 한국인의 미의식이다.

김원룡²⁹⁾은 소박주의 한국미를 자연주의라 하였는데, 인공을 극도로 줄이고 자연 본연의 미를 만들어 내는 것이라 하였다. 자연주의란 대상을 있는 그대로 파악, 재현하려는 의지이며 '아(我)'의 배제로서 자연에 대한 애착, 자연 현상을 순수하게 수용하고자 하는 한국 민족의 특성이며 한국 미술의 본질이라고 하였다. 이 순수미는 장식을 최소한으로 줄이고 면과 선을 절약하면서 무한의 크기와 변화를 시사하며, 현세를 떠난 탈속의 미이다.

26) 김민자, 『한국적 패션디자인의 제다움 찾기: 전통미와 현대적 활용을 중심으로』, 서울대학교출판문화원, 2009, pp.126-141

27) 권영필, 「한국전통미술의 미학적 과제」, 권영필 외 『한국미학사론』, 고려대학교 한국학연구소, 1997, pp.67-117

28) 안휘준, 「한국의 회화와 미의식」, 『한국 미술의 미의식』, 한국정신문화연구원, 1985, pp.173-175

29) 김원룡, 『한국미의 탐구』, 열화당, 1987

이 소박한 멋은 자연과의 융합으로서 완전한 조화를 뜻한다. 이는 한국인의 유와 무의 유기적 관계에 의한 기운생동의 사유체계에 기인한다. 인공적인 창조물이 더 자연스럽게 느껴질 만큼 정리되고 세련되고 순수하다. 조선시대 가장 많이 사용되었던 백자항아리의 순수한 백색의 빛깔, 너그러운 곡선의 미, 부정형의 정형에서 한국인의 어질고 선한 심성과 넉넉한 인품이 배어난다. 조선 백자항아리는 한국인의 순수한 사고방식이 무의식중에 자연이 만들어 낸 것 같은 조화와 평형을 탄생시킨 하나의 예이다.

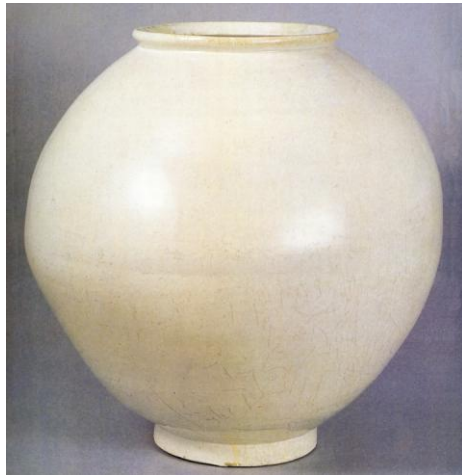


그림1. 조선백자



그림2. 한국인의 백의

순수미는 동양예술 특성의 하나이다. 토마스 먼로³⁰⁾에 의하면, 동서양 예술의 비교를 통해 동양예술은 직관(intuition)에 의해 성립되는데, 직관에 의한 예술의 창조란 그 어떤 인공적인 것도 개입되지 않은 순수미 인 것이다. 순수미란 표출내용과 형성 형식의 모순 없이 완전하며 조화로운 단순미인 것이다. 조선 백자나 백의에서 볼 수 있듯이, 장식적인 기교가 없고 담백하면서 고결하며 절제된 조선선비의 내면적 정신세계를 느낄 수 있는 미이다.

• 백의풍속

한국인의 백의가 어디서 유래하였는지 정확히 알 수 없지만 백의에 대한 집착은 순수한 것, 본연의 것, 비 장식적인 것으로 귀의를 뜻한다. 즐거움과 화려함을 나타낼 경우 한국인은 그저 순수한 몇가지 원색을 나열하였을 뿐이다. 그러나 가미 없는 원색 배색이 둘도 없이 행복하고 한국적인 색의 조화를 이루는 것은 그것이 근본정신이나 법칙에 있어 하늘에 걸쳐 있는 무지개와 상통하는 그 무엇이 있기 때문이다. 자연의 미와 예술의 미는 하나는 문자 그대로 자연의 미, 하나는 사람이 만들어 낸 창작의 미라는 점에서 별개의 존재

30) 토마스 먼로, 『동양미학』, 백기수 역, 열화당, 1987, pp.86-87

같지만 바탕은 미학에서 말하는 본질적인 미로서 공통적임을 김원룡은 지적하고 있다.³¹⁾

한국인의 백의풍속은 부여시대부터 고구려, 백제, 신라의 삼국시대, 고려와 조선시대에도 계속 이어져 왔다. 고구려시대에는 왕의 관과 대를 백색으로 할 만큼 백색이 최고 계급의 색이었다. 토속적인 샤머니즘신앙에서 유래된 자연 숭배사상은 특히 백색에 대한 선호를 가져왔다. 최남선³²⁾은 한국인의 백의풍속은 기자가 동래(東來)하여 은나라 풍습이 전해진 것이라거나, 염료가 부족하거나, 이조 명종 이후의 국상 때문이라고 하는 것은 옳지 않다고 하였다. 그는 백의풍속은 태양숭배사상, 제천의식, 경천사상에 기인한다고 하였다. 조선 민족은 태양의 자손으로 믿었으며, 태양의 광명을 표시하는 의미로 흰빛을 신성하게 생각하였으며 흰옷을 자랑삼아 입다가 나중에는 온 민족의 풍속이 이루어졌다고 하였다. 백색에 대한 선호는 서양복식사에서도 종교적인 신앙심이 강한 시대에 뚜렷하다. 태양신을 숭배하였던 이집트와 바빌로니아시대에 백색의 린넨이나 울이 지배적이었다. 기독교 이념이 문화 형성의 기반이었던 고딕시대에도 백색의 우플란드(houppelande)를 입거나 뿔을 머리에 썼다.

백색에 대한 선호는 한국 전통문화의 다양한 측면에서 나타난다. 민속신앙의 의례인 제사나 돌잔치에서 순수한 하얀색의 백설기는 신성함과 즐거움으로 표현되었다. 흰색은 또한 사물을 통하여 길조의 표상이었다. 한국인은 흰사슴, 흰 뱀, 흰 곰은 상서로운 상징으로, 백마, 백록, 백호는 행운의 상징으로 흰 동물을 신성하게 생각하고 숭배해 왔다.

한국인의 백의풍속에 내재된 미의식은 신성의 표출, 밝음의 기원, 결백의 추구, 자연동화, 인격완성의 의지에 대한 한국인의 정서이며 가치인 것이다. 백색에 대한 선호는 원시 신앙에서 유래된 경천사상과 유/불/도를 기반으로 하는 한국인의 정신세계에 대한 표출인 것이다.³³⁾

(2) 유/불/도에 의한 선비정신: 백 · 흑색의 대비와 상징적 형태

조선시대의 사회와 정치 나아가 사대부의 삶에 많은 영향을 준 유교는 민속신앙이나 불교와 같이 미래의 구원이나 현세의 복락을 약속하지 않지만, 자연의 운행법칙, 우주만물을 바라보는 일관된 기준인 성리학의 理氣論³⁴⁾을 해

31) 김원룡 앞의 책, pp.58-59

32) 최남선, 『조선상식(1948)』, 고려대학교 아세아문제연구소 육당전집편찬위원회 편, 『육당최남선전집 3』, 현암사, 1973.

최남선, 『백색(1925)』, 고려대학교 아세아문제연구소 육당전집편찬위원회 편, 『육당최남선전집 2』, 현암사, 1973

33) 김은경, 김영인, 『한국인의 백의풍속(白衣風俗)에 내재된 미의식』, 『한국복식학회지』, Vol.56, No.7, 2006,10, pp.1-17.

34) 우주, 자연, 인간의 모든 현상(유물적 존재)은 작용으로서의 氣와 작용의 원리로서의 理(관념적 존재)에 의하여 일관된 잣대로 생성, 변화, 소멸한다는 논리,

명하는 기본교리이다. 특히 유교의 三綱五倫³⁵⁾이아말로 인간이 지켜야 할 도덕규범으로서 조선시대의 기본정신이기도 하다. 삼강오륜의 기본 핵심은 인(仁)의 사상이며, 인의 실천은 예(禮)로써 가능하다. 따라서 유교적 이념을 실천하기 위하여 禮라는 형식을 거쳐 행동을 규제하고, 사회를 지키고, 개인의 인간적인 성숙을 이루는 이상적인 제도로도 여겼다.

예의 본질에 대하여 순자(荀子)는 “사람이란 태어나면서부터 욕망이 있으니 그 욕망이 채워지지 않을 때 수단 방법을 가리지 않고 무분별하게 욕구 충족에 몰두하게 되며 끝내는 다투지 않을 수 없게 되고 다투게 되면 문란하고 어지럽게 되어 이를 없애기 위하여 예의를 제정하여 이를 규제하고 구분해야 한다” 라고 하여 사람의 개인적인 욕망을 자제하는 필요성에서도 예가 행해짐을 말하고 있다.

유교적 도덕관과 의례사상(儀禮思想)은 조선시대의 복식미로 채택되었다. 의례절차에서 의관(衣冠)의 정제는 필수적인 것이며, 신분에 따른 엄격한 복제나 사대부(士大夫)의 일상적인 복식에서 ‘점잖음(dignity)’을, 양반 계층의 여성복식에서는 ‘정숙함(modesty)’을 표현하게 되었다. 유교적인 도덕성, 금욕적인 절제성은 조선시대의 사대부의 삶과 문화에 잘 드러나고 있다. 정옥자³⁶⁾는 사대부의 최종 지향은 中庸의 정신으로 더 하지도 덜하지도 않고 모자라지도 지나치지도 않는 조화와 균형감각, 즉 의리(義理)와 인정(人情)을 적절하게 보합하여 이성과 감성의 균형을 추구하는 것이라 하였다. 나아가 이들은 학문과 예술을 겸수하여 학예일치의 조화로운 경지에 이르렀다. 거기다가 풍류생활³⁷⁾을 즐겨 내면의 격조와 품격이 돋보이는 지성인으로서, 무엇보다 ‘맑음의 미학’을 추구하였다. 이를 청백(淸白)사상이라 하며, 청빈과 절제의 삶을 의미한다. 따라서 이들은 화려한 장식을 가급적 피하고 청빈하고 담담하고 소박한 취향의 삶을 추구하였다.

조선시대 선비들이 풍류와 멋을 누리는 데에는 몇 가지 몸치장이 필요한 것이 있었는데, 갓, 허리띠, 선추, 도포 등³⁸⁾이 그것이다. 그들의 복식은 대부분 백색이었다. 복건·유건(儒巾)과 심의, 흑립과 도포의 구성에서는 흑백의 조화를 선호하였다. 이 흑백의 조화는 문인 사대부의 그림인 수묵화와 일맥

35) 삼강: 유교의 도덕에 있어서 바탕이 되는 세 가지 강. 임금과 신하, 아버지와 자식, 남편과 아내 사이에서 미땅히 지켜야 할 도리로서 곧 군위신강(君爲臣綱), 부위자강(父爲子綱), 부위부강(夫爲婦綱)임. 오륜: 사람이 지켜야 할 다섯 가지의 도리. 부자유친(父子有親), 군신유의(君臣有義), 부부유별(夫婦有別), 장유유서(長幼有序), 붕우유신(朋友有信).

36) 정옥자, 『조선시대 사대부의 삶과 문화』, 『문방구 특별전: 소박함·멋스러운·예스러운』, 호림박물관, 2005, pp.157-169.

37) 좋은 자연 경관을 찾아다니며 시(詩)·서(書)를 논하고 금(琴)·주(酒)와 더불어 노니는 생활, 이는 삶의 지혜와 마음의 여유를 갖고 멋스러움을 즐길 줄 아는 조선시대 선비들의 일반적인 생활상이다.

38) 「선비의 멋과 풍류」, 『한국 전통 매듭:균형과 질서의 미학』, 국립중앙박물관, 2004, pp.142-183.

상통하는 것이다.

수목화가 사대부의 이기(理氣)를 파악하고자 하는 정신세계를 표현하듯이 흑백의 복식 또한 사대부의 절제되고 검박한 정신세계의 대체물이다. 유학에서 강조되는 ‘일이관지(一以貫之)’의 이념은 일관된 행동규범과 가치지향으로서 선비의 지행(知行)을 규정한다. 조선시대의 간결하고 소박한 백자에 대한 선호 역시 성리학 가치와 일맥상통한다. 성리학은 인간의 욕망을 절제하고, 화려함보다는 질박하고 검소한 가치를 존중하였기 때문이다. 이러한 사상적 연관은 우리민족의 백색과 소색에 대한 선호로 발전되기도 한다.

선비의 복장

조선시대의 선비의 복장은 성리학의 절제되고 검소한 가치를 잘 표현하고 있는 소색의 심의(深衣)를 예로 들 수 있다. 복건과 가슴 밑으로 검은 선이 둘러진 띠를 단정하게 매고 그 중앙에 고운 오방색 실로 무늬를 넣어 짠 광다회 띠를 다리위로 드리웠다. 심의는 음양오행설에 기반한 우주의 구성원리와 조선 선비로서 겸비하여야 할 덕목에 대하여 상징적으로 표현된 대표적 형상이다. 조선인에게 보이지 않는 우주(허공)의 기는 곧 인간의 보이지 않는 정신 세계에 녹아 있으며, 이는 보이는 복식(실체)의 형상으로 재현되기 때문이다. 가장 격이 높은 도포와 중치막³⁹⁾, 창옷⁴⁰⁾에 큰갓과 갓끈 그리고 선추(扇錘)⁴¹⁾ 등 또한 선비의 풍류와 멋을 누리는 데 필요한 몸치장이었다.



그림3. 이재의 초상



그림4. 이상봉의 수목화

39) 깃과 소매 모양이 도포와 같으나, 양 옆이 터진 앞 두폭, 뒤 한 폭의 세자락 옷이다. 도포보다 격이 낮지만, 세조대와 광다회를 묶어 외출할 때 겹옷으로 입기도 했다.

40) 기본 형태가 중치막과 같으나 소매가 좁다. 조선 중기 이후 계층, 연령, 장소에 관계없이 두루 입었다. 의복제도의 간소화를 추진화 개화기 갑오개혁 때 등장한 두루마기(周衣)는 창옷 양 옆에 무를 달아 봉합한 형태와 흡사하다.

41) 부채 손잡이 끝에 달린 고리에 매는 장식품

• **심:** 고대 중국에 있어 천자, 제후(諸侯)에게는 평복이었으며, 사대부에게는 조복(朝服), 제복(祭服)의 다음 가는 옷이었다. 서인(庶人)에게는 길복(吉服)으로 사용되었으며, 이후 유가(儒家)들이 선왕의 법복으로 숭상하였다. 이 심의는 상의와 하상이 서로 연결된 옷으로 대개 백포로 만들고 의사폭상십이폭(衣四幅裳十二幅)을 연결하여 둥근 소매와 모난 깃을 갖고 검은 선을 가장자리에 두른 일종의 편복(便服)이다.

심의의 각부형태는 조선인들의 우주에 대한 개념이 상징적으로 잘 나타나 있다. 의상이 구분되어 있음은 우주의 근본이 건곤(乾坤)에 있으며 건은 위에 곤은 아래에 있으며, 의는 건을 상은 아래를 상징하며, 의가 있으면 반드시 상이 있게 마련이다. 그러나 건은 곤을 통섭(統涉)할 수 있다는 것이 중국 철학이므로 의가 상을 결합할 수 있다고 생각하였다. 심의에 있어 따로 마름질하여 바느질하게 된 것은 건이 곤을 통섭할 수 있음을 나타내면서 동시에 건곤 중심의 우주구성 원리를 내포한 것이다.⁴²⁾

『예기(禮記)』 「심의편」에 의하면 상을 12폭으로 마름질하는 것은 12 달을 의미하며 소매(袂:袂)의 둥근 모양은 규(規)를 의미하는데, 규란 정원기(正圓器)이다. 곡령은 구(矩)와 같이 방(方)에 응한 것으로 구는 곡척(曲尺) 즉, 정방기로서 령의 모양을 모나게 한 것은 의(義)가 풀어지는 것을 바로잡기 위해 취한 것이다. 부승(負繩)이란 심의 후부의 중심을 봉합한 선을 말하는 것으로 직(直)에 응하였다 한다.

심의의 형태는 건곤과 사상을 본받아 그 각부분의 모양을 위하는 한편 규(規), 구(矩), 승(繩), 권형(權衡) 등의 모양이 가지는 상징의 의미로서 심의를 착용한 사람들의 정신세계를 다스리려고 하였다.⁴³⁾

• **갓과 갓끈:** 갓은 차양이 있는 관모(冠帽)를 말한다. 형태상 대우와 양태라고 부르는 차양의 구별이 없는 방갓형과 차양 구별이 분명한 패랭이형의 두 계열로 구분된다. 전자는 샷갓(笠), 방갓(方笠), 전모(甌帽) 등이 있으며, 후자에는 패랭이, 초립(草笠), 흑립(黑笠), 전립(戰笠), 주립(朱笠), 백립(白笠) 등이 있다. 일반적으로 말하는 좁은 의미의 갓은 바로 흑립을 가리킨다. 흑립은 조선 시대 양반 계층이 착용한 대표적인 관모이다. 그러나 조선후기에 오면 신분제도의 변화가 생겨 중인 계급에서도 갓을 쓰게 되었고, 갑오개혁으로 신분제도가 철폐되어 천민층까지 갓의 착용이 허용되면서 대중화되었다. 갓은 시기에 따라 규격의 변화는 있지만 단정하고 절제된 느낌이 강하다. 갓끈은 착용하는 사람의 신분과 갓의 종류에 따라 다양할 뿐 아니라 화려함도 추구하였다. 갓

42) 임영자, 『한국 종교복식: 불교와 도교복식을 중심으로』, 서울: 아세아 문화사, 1990, pp.34-37.

43) 위의 책, p.37.

과 같은 색상의 형질을 사용하는 것이 일반적이었으나 대모(玳瑁), 나무, 대나무, 유리 등 여러 가지 재료도 사용하였다. 산호, 유리, 명박(明珀), 호박 등 금은주옥으로 장식하기도 하였다. 44)

● **두루마기:** 터진 곳 없이 사방이 두루 막혔다는 뜻이며, 한자로는 주의(周衣)라고 한다. 조선시대에는 방한용 또는 겉옷의 밑받침 옷으로 착용하였다. 소매가 넓은 포를 착용하지 못하는 서민층에서 겉옷으로 입기도 하였다. 고종 21년(1884) 갑신 의복개혁 때 소매가 넓은 도포, 직령, 대창의, 중치막 등을 폐지하고 두루마기를 입게 하였다. 고종 31년에는 흑색 주의와 답호를 진궁통상 예복으로 승격했다. 1895년 3월에는 왕 이하 모든 관리와 서민들이 흑색 두루마기를 착용하도록 하였다.

여성은 내외용으로 쓰개류로 가리고 다녔으나 조선조 말에 여성도 겨울철에 방한용으로 두루마기를 입고 외출을 하게 되었다. 따라서 여자의 두루마기는 방한용인 반면, 남자의 두루마기는 다른 도포나 다른 도포나 창의 같은 넓은 소매의 편복포를 대신하는 것이기 때문에 계절이나 실내실외에 관계없이 두루마기를 입는 것이 예의를 갖추는 것으로 인식되었다. 이 두루마기는 사대부의 예의범절을 상징하는 것으로 근래에도 남성은 두루마기를 꼭 입고 외출하도록 되어 있다.

특히 남성들의 두루마기는 인체를 들어내지 않으며, 주로 흰색, 옥색이나 무채색 등으로 종래의 선비들의 절제되고 정제된 맑음의 미학을 계승하고 있다.

(3) 음양오행설과 삼강오륜에 따른 내외법: 남녀구별, 몸에 대한 은폐, 정숙설

조선시대에 자주 등장하는 예(禮)에 대한 의식은 내외(內外)법에서 확연히 드러난다. 내외란 안과 밖이라는 뜻이지만 ‘부부(夫婦)’라는 뜻으로 많이 사용되며 동사로 ‘내외하다’로 쓰이기도 한다. 부부가 유별(有別)하며, 남녀가 서로 내외한다는 것은 유교의 도리로서 조선시대의 일상생활과 관습에 많은 영향을 미쳤다. 양반가의 건축에서는 사랑채와 안채를 나누어서 짓고, 공간과 생활자체에서 남성은 사회성이 강한 사랑채에서 여성은 폐쇄성이 강한 안채(규방)에서 대별되는 현상을 자아냈으며, 복식에서는 여자에게 얼굴을 가리도록 요구하며 외출 시에 가마나 쓰개, 장옷을 입어야만 하였다.

남녀유별, 부부유별은 음양오행설에 기인 한다. 음양오행설⁴⁵⁾은 도교사상의 핵심으로서 우주의 통일 원리이며, 균형과 조화에 기초하는 자연 질서가 만

44) 국립중앙박물관 편, 『선비의 멋과 품류』, 『한국 전통 매듭: 균형과 질서의 미학』, 국립중앙박물관, 2004 p.148.

45) 레이첼 스톰, 『동양신화 백과사전』, 김 숙 옮김, 루비박스, 2006 ,p.296-421

물의 움직임에 결정한다는 원리이다. 햇별이 있는 상태를 양(陽)으로 햇별이 없는 상태를 음(陰)으로 구별해 놓은 두 힘은 하늘과 땅, 남자와 여자를 상징화하고 있다. 두 힘은 대립하면서도 상호존중의 개념이었다. 양자가 균형을 갖춰야 조화가 이루어 진다는 원리였다. 그러나 중국의 한대에 들어오면서 음보다는 양을 중요시하는 변화에 따라서 남녀유별, 부부유별 의식은 남존여비의 식으로 바뀌어 갔다. 우리나라의 경우 고조선 시대부터 남녀 구별에 대한 개념이 존재하였다. 고려 말에 주자의 『가례』가 들어오고 이후 조선이 건국되면서 주자의 윤리관이 정형으로 받아들여지면서 남존여비의 이념을 담은 삼강과 남녀의 직분별 구분을 담은 오륜이 동시에 존재하게 되었다. 이에 따라 조선 전기에는 유교적인 윤리의식과 다른 생활로 인해 남녀를 구별하는 예의 개념이 여자의 행동을 규제하는 내외법으로 빈번하게 논의되었고 이는 「경국대전」에 금제의 규정으로 성립하게 되었다.

이경미⁴⁶⁾는 조선 후기 남녀유별 예의식 내외법이 복식 생활에 미친 영향을 살펴보았다. 복식 구조에서 남성은 사복바지를 여성은 저고리의 당코깃을 착용함으로써 남녀를 구분하게 되었다. 임진왜란과 병자호란을 전후로 남자 포의 변화가 컸으며, 편복관(便服冠)과 편복(便服袍)이 발달하였다. 남성의 겉옷[外衣]인 포류가 다양하게 분화, 발달하는 것과 대조적으로 여성은 은폐를 과장하기 위해 속옷[內衣]을 더 많이 겹쳐 입게 되었다. 속옷에 의해 치마가 부풀어지게 되어 하후상박형태와 내의용 쓰개인 장옷과 너울, 쓰개치마로써 폐면(蔽面)을 강조하였다.

● **내외용 쓰개:** 쓰개란 머리에 쓰는 모든 것을 말한다. 조선시대에는 유교사상에 의해 내외가 심하였기 때문에 여성이 외출을 할 때는 반드시 얼굴을 가리도록 하였다. 조선 초기에는 양반층 부녀자가 외출할 경우 말을 타고 너울을 썼다. 유교가 생활 깊숙이 자리 잡았던 조선 중·후기에는 일반여성에게도 내외법이 지켜져 여성의 외출은 엄격히 제한되었고, 상류층에서는 외출 시에 말이나 나귀보다 가마가 많이 사용되었다. 이에 따라 너울의 사용은 줄어든 반면 쓰개치마나 장옷과 같은 보관이 편리한 쓰개류가 주로 사용되었다.⁴⁷⁾ 장옷은 쓰개치마보다 격이 낮았다. 쓰개치마는 백색이나 옥색의 무명 또는 명주로 지은 치마모양이며, 이는 서양에서 종교적 이념이 강하였던 중세(12세기-14세기)의 웅플(wimple)이나 중동의 차도르(charddor)와 비슷한 복식의 아이템이다. 인간적인 측면(실제)을 은폐하고 추상적인 내면의 세계(허공)를 강조하는

46) 이경미, 「남녀유별 예의식(내외법)이 복식생활에 미친 영향」, 『복식』, 57(1), 2007, pp. 105-117

47) 이경자 외, 『우리옷과 장신구: 한국전통복식, 그 원형의 미학과 실제』, 열화당, 2003, pp.66-67.

복식 우선형으로 고결성과 순수성을 추구한다. 뽕플도 쓰개치마에서 주로 사용되었던 흰색이 지배적인데, 이것 역시 인간 정신세계의 절제되고 순수한 가치의 표상인 것이다.

2) 해학미

(1) 활기찬 삶의 표현으로서 해학의 미

해학미는 한국인이 추구하고 있는 미적범주의 하나이다. 특히 조선시대 후반 토속적인 민간신앙인 샤머니즘을 기반으로 대중의 삶속에서 묻어나왔던 미의식이다. 이러한 생활 공간속의 해학의 미는 김홍도나 김득신, 신윤복의 풍속화에서 현실주의와 사실주의의 경향을 짙게 띠면서 추구하였던 미의식이다. 그들의 예리한 관찰력, 재치 있는 소재의 포착, 깔끔한 구성, 솔직하고 해학적인 표현력이 한국인의 역사·문화·생활·사상·미의식 등 다양한 측면을 반영하고 있는 것이다. 특히 조선 후기 서민 화가들에게 의해 주도되었던 민화는 채색화가 주류를 이루고, 소재가 다양할 뿐만 아니라 소박하고 강렬하며 솔직하여 조선시대 미의식을 잘 드러낸다. 조선시대 풍속화나 민화는 다소 도식화 현상을 보여주지만 치졸한 느낌보다는 유머가 넘치며, 과장된 형태에서도 허세가 느껴지지 않으며, 오히려 기발하고 환상적이며 천연스럽다. 소박하며 친근한 느낌이 나는 것이다.⁴⁸⁾

이원복⁴⁹⁾은 조선시대 풍속화는 민족의 멋과 해학이 살아 숨쉬는 장으로서 생활의 중요한 의미를 지니는 의례·신앙·놀이·잔치·생업 장면을 묘사한 것이라고 평한다. 조선 후기 서민 경제의 발달에 의한 향락적인 생활의 추구, 서민의식의 성장에 따른 문화적 욕구의 확산, 실학의 발달이 풍속화를 유행시켰다. 풍속화는 소재뿐 아니라 표현기법, 구도, 채색 등 화풍에 있어 그 이전과 구별되며 고유색이 두드러져 한국미의 특수성을 이루고 있다. 풍속화는 사회문화적으로도 유교를 기반으로 한 조선시대의 확고한 신분사회에 대한 서민들의 활기찬 삶의 일면을 기록이며, 전통문화의 효용성으로 화가에게는 창작의 원천이며, 감상자에게는 민족의 정체성을 깨닫게 하는 높은 예술성을 지닌 작품이라고 하였다. 왜냐하면 선인들의 미의식에 대한 진정한 이해와 삶에 대한 긍정적인 낙천성, 해학과 여유가 깃든 유연한 삶의 자세, 밝은 민족성 등을 풍속화를 통해 느낄 수 있기 때문이다.

해학의 사전적 정의는 ‘익살스럽고도 풍자가 섞인 말이나 짓’ 으로서 덧붙여 ‘유머’와 ‘호해’를 동의어로 규정하고 있다. ‘익살’은 ‘남을

48) 안취준, 『한국회화의 전통』, 문예출판사, 1989, pp.81-93

49) 이원복, 『한국미의 재발견: 회화』, 솔, 2005, pp.51-63

웃기기 위해 일부러 하는 재미있고 우스운 말이나 짓', '골계' 와 통한다. 해학이란 익살, 유머, 희극, 골계와 동류 개념이다.

서양의 근대 미학에 있어 골계는 미적 범주의 하나로 설정되며, 골계의 하위개념을 유머로 두는 경우와 유머에서 골계를 도출해 내는 반대의 경우가 생겨난다. 골계란 갑작스럽게 나타나는 의외로 왜소한 것이며, 혹은 주관적 체험에 있어 마음의 경쾌와 중압으로부터 해방, 정신의 자유를 느끼는 것이다.⁵⁰⁾ 요컨대, 골계미는 기대된 것과 모순된 현실에 부딪혔을 때 그 의외성 때문에 느껴지는 놀라움, 환멸감 등의 불쾌함이 유희적 태도에 의해 극복되면서 느껴지는 미적 쾌감이다. 주관적 체험에 따라 기대와 현실사이의 모순이 의식되고 기대에 대해 긴장하고 있던 심적 에너지가 급격히 흩어질 때 생기는 쾌감이며, 일종의 모순에 근거하는 대조감정이다.

이 골계미는 대상적인 특성인 객관적 미와 이것을 바라보는 주체의 특수한 태도에 의해 형성되는 주관적 미로 살펴볼 수 있다. 객관적 골계의 대상적 특성은 형체의 이상성(異常性)이나 착오적인 행동, 동작이다. 반면, 인간에게 골계의식이 생겨나는 과정에 입각한 주관적 골계는 기지(wit), 풍자(satire), 아이러니(irony), 유머(humour), 유희(play) 등의 양태를 들 수 있다. 기지는 지적요소가 강한 골계이며, 풍자는 신랄한 조소나 비난을 내포하는 것으로 불합리한 사상에 대한 공격적 골계이며, 유머는 모순을 가장 날카롭게 기발한 재치로 밝히는 미적 가치가 높은 골계미이다.

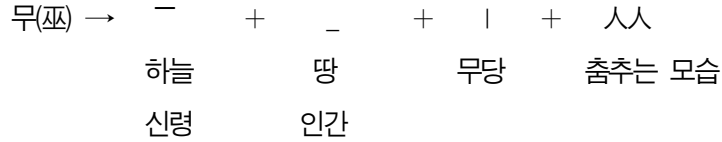
(2) 샤머니즘에 의한 자유분방성

조선시대의 상층문화, 즉 사대부의 삶과 문화에 유교, 성리학이 영향을 주었다면, 단연 하층문화에 영향을 준 것은 토속적인 샤머니즘(무교)이 중심이 된 민간신앙이었다. 샤머니즘이란 주로 미개사회에서 볼 수 있는 주술적인 현상, 즉 주술, 요술, 주의(呪醫) 등의 용어와 함께 쓰인다. 최준식⁵¹⁾은 무교(巫敎)는 한국인의 영원한 종교로서 민중의 신앙이며 우리의 예술에 지대한 영향력을 미쳐 왔다고 한다. 무교는 무당과 함께 시작하며, 무당은 하늘(신령계)과 땅(인간계)을 연결시켜주는 매개자이다. 무당은 하늘과 땅을 연결시키는 방법으로 굿을 한다. 굿이야말로 춤과 노래를 통해 엑스타시, 즉 망아경의 경지에 이르게 하며 망아경속에서 사람은 '원초적 혼돈상태'에 빠지며, 무질서의 극치로서 자유분방함을 느낀다고 한다. 이는 인간의 감정을 절제하고 초극하고자하는 성리학과는 달리 인간의 감정에 호소하는 종교로서 충동적이며 원초적인 본능을 자극한다. 무교의 신명성, 신들림, 자유분방성은 민중의 예술품에

50) 다케우치 도시오 편, 『미학 예술학 사전』, 안영길 외 옮김, 미진사, 1990

51) 최준식, 『한국미, 그 자유분방함의 미학』, 허형출판, pp.79-98.

자연스럽게 드러나며, 민예품의 특성을 이루게 된다. 야나기 무네요시⁵²⁾는 이를 ‘무작위의 미’로 보았으며, 고유성 또한 인위성이 배제된 ‘무기교의 기교’, 무계획성, 무관심성, 비균제성, 구수한 큰 맛, 질박함으로 규정하고 있다. 자유분방하고 자연스러운 미의식은 익살스러운 해학미를 이룬다.



위의 그림은 신의 병의(憑依)가 없는 세습무보다는 강심무와 관계되는 것으로서 무당이 하늘과 땅을 춤과 노래를 통하여 연결시키는 방법이다.⁵³⁾

샤머니즘적인 자유분방한 미는 무복(巫服)에서 잘 나타나고 있다. 샤먼이란 만주어의 'saman'을 의미하며, 만주어에서 'Sam-Dambi'는 '나는 춤춘다'라는 뜻으로 대체로 불안한 상태를 나타내며, 샤먼은 '심기가 동요된', '깡기가 된', '도취된' 사람을 뜻한다.⁵⁴⁾ 옛 공동체에서 샤먼은 사제와 의사의 역할을 겸비한 중요한 인물이었다. 샤먼은 선악과는 무관하나 파괴적일 수 있는 영을 통제할 힘을 가졌다. 몽골의 샤머니즘에 의하면, 하늘과 땅 사이의 다리가 파괴된 이후, 샤먼만이 혼을 육체에서 이탈시킴으로써 천상과 지하의 세계로 영혼 자체로만 여행을 할 수 있는 것이다.⁵⁵⁾ 무당⁵⁶⁾은 춤과 노래를 통해 불안정한 환자에게 새로운 영혼을 불러들이기 위해 의례를 치르는데 이를 굿이라 한다. 굿은 많은 음식과 술, 옷, 지전 장식 따위를 벌여 놓고 신을 청하여 신나는 음악 연주에 무당의 춤, 노래, 축원, 춘극, 묘기, 재담 등이 어우러지는 종합적인 의례이다.



그림5. 작두마지

52) 이인범, 『조선예술과 야나기 무네요시』, 시공사, 1999

53) 위의 책, p.84.

54) 박용숙, 『한국도대미술문화사론』, 일지사, 1988, p46에서 재 인용

55) 레이첼 스톱, 위의 책, pp.296-421

몽골의 샤머니즘 신화는 13세기경에 불교가 들어오면서 사라졌다. 시베리아의 샤머니즘은 10세기 이슬람교 선교의 위협을 받았으며, 19세기 러시아 정교회의 전도 활동으로 인해 쇠퇴했다.

56) 우리나라의 무당(mudang)은 몽골어의 udang과 그 어원을 같이하며 통구스어 saman과 일치한다.

조윤진⁵⁷⁾은 곳에서 무복은 상징적인 의미로서 중요한 역할을 담당하며, 대체로 새의 모양과 갈라진 형상이 두드러진다고 하였다



그림6 이상봉의 샤머니즘



그림7 몽골의 샤먼

무당의 복식

• 새의 모양, 날개

무복은 조형(鳥形)이 가장 두드러지며, 모자를 깃털로 새 모양을 흉내 내어 만들거나 무복의 어깨에 ‘날개’를 달거나, 소매와 의복 밑단의 술들로 새를 상징한다. 무복의 장삼은 진동에 트임이 있어 무당의 움직임에 따라 자연스럽게 흔들리며, 쾌자도 무당의 걸음과 함께 흔들리는데 이것 역시 새의 날개를 본 딴 것이다. 일반적으로 날개는 신이나 영웅의 설화에서 신분의 징표로, 또는 천상과 지상의 매개체로 등장하며, 인간의 조건을 초월함과 동시에 세상을 바꿀 수 있는 능력과 동일시된다. 날개는 하늘을 자유롭게 날아다니는 모습을 연상시키며, 신성함을 뜻하기도 한다.

• 갈라진 형상

샤먼 복식에서 가늘고 길쭉한 것과 띠의 모양, 줄무늬, 선등은 뱀이나 용, 새의 형상을 의미한다. 갈라진 형상은 작두장군복, 성수복식, 장군 더거리⁵⁸⁾에 잘 나타나 있다. 작두거리는 다른 장군 신들과는 다른 영험한 신이 내려올 때 입는 것으로서 용의 승천을 의미하기도 한다. 한국 무속에서의 뱀은 신적인 존

57) 조윤진, 『황해도 만구대택곳 무복의 상징에 관한 고찰』, 서울대학교 석사학위논문, 2000,

58) 더거리는 ‘더그레’와 같은 용어로 조선시대 각 영문의 군사와 마상재군, 시간원의 알도, 의금부의 나장 등이 입던 세자락의 웃옷, 혹은 봉산탈춤의 팔목이 입는 웃옷으로 장삼 위에 입으며 붉은 원동에 초록 소매를 달고 소매 끝에 청,황, 남의 끝동을 달았다. 긴 한삼을 손목에 달고 그것을 휘두르면서 춤을 추었다. 위의 책, p.49.

재이기보다 업의 존재이며, 지(地)를 의미한다. 뱀은 부와 재물을 상징하며, 초자연적인 힘을 가진 땅을 맡은 신령으로 믿어왔다. 이 때문에 공포와 존경의 대상이 되기도 하였다. 그러나 작두장군복의 주름다리는 뱀의 형상이라기보다 용을 형상화한 것으로 용신을 의미하며, 작두를 탈 때 칠성단을 세운 다음 풍어제, 용왕제, 기우제를 지내는 중요한 신을 의미한다. 용은 농경 민족에게는 소중한 신으로서, 비를 가져다 주고, 악귀를 물리치는 길상과 벽사와 관계된 신이다.

• 오방색

무복은 평상복과 달리 원색적인 색의 사용과 화려한 문양으로 특징 지워지는데, 무당의 위엄과 권위를 가시적으로 표출함과 동시에 내적인 상징을 의미한다. 특히 한국인의 색채 관념은 한국인의 사상체계와 관련을 맺고, 그중 음양오행사상은 한국인의 색채관에 지대한 영향을 미치고 있다. 우주를 형성하는 5원소는 목, 금, 화, 수, 토이며 이를 상징하는 색채는 청, 백, 적, 흑, 황으로 우주 안에서의 존재 결합의 이념을 뜻한다. 무복(巫服)에서 음양오행의 원리와 함께, 주술적이며 벽사의 의미를 가진 색들이 결합되어 그 특징으로 나타난다.⁵⁹⁾

- 적색계: 남(南)을 가리키며, 만물이 무성하며 양기가 강함을 뜻한다. 주술적으로 악귀를 쫓거나 예방하는 것을 의미한다. 무복에서는 홍색이 가장 많이 사용된다.
- 청색계: 음양오행에서는 해가 솟아 광명을 주는 곳으로서 동(東)을 가리킨다. 봄에 해당하며 목(木)을 의미한다. 신생불멸, 창조, 생식, 무성함을 뜻한다. 양기가 강한 색으로 적색 다음으로 무복에서 많이 사용된다.
- 황색계: 중앙을 가리키며, 일명 황도라고 하여 지구와 태양의 가장 근접한 곳을 표현한다. 광명과 생기를 주는 곳으로서 방위의 중심으로 삼아 왔다. 예로부터 황제의 색으로 여겨져 왔으며, 무복에서는 비교적 적게 사용하였다.
- 백색: 서(西)를 가리키며, 태양이 기우는 방향이므로 음(陰)색이다. 이는 만물이 위축되고 결실을 맺는다는 의미가 있다. 우리 민족의 고유의상에서는 결백, 신성, 청결을 뜻한다. 장삼의 기본색으로서 한삼, 끝동 등에 나타난다.
- 흑색: 북(北)을 가리키며, 백과 함께 음(陰)의 색으로 무복에서는 흑색이 거의 나타나지 않는다. 흑색은 죽음을 상징하는 색으로 어두운 힘을 지녔다고 여겨 죽음을 부르는 주술적 의미를 내포하고 있다.

59) 조윤진, 위의 책, pp.57-59.

표2. 음양오행설

	색	맛	소리	계절	방위	위치	감정	내장	도덕	신	황제
나무	푸른색	신맛	각(角)	봄	동	왼쪽	분노	간	인(仁)	구망(句芒)	태호(太皞)
불	붉은색	쓴맛	치(徵)	여름	남	위쪽	기쁨	심장	예(禮)	축융(祝融)	염제(炎帝)
흙	황색	단맛	궁(宮)	한여름	중앙	가운데	그리움	비장	신(信)	후토(後土)	황제(黃帝)
쇠	흰색	매운맛	상(商)	가을	서	오른쪽	근심	폐	의(義)	육수(蓐守)	소호(少皞)
물	검은색	짠맛	우(羽)	겨울	북	아래쪽	두려움	신장	지(智)	현명(玄冥)	전욱(顓頊)

〈출처〉 장파, 동양과 서양, 그리고 미학, 유중하 외 옮김

4장. 전통 복식미 형성에 영향을 미친 풍토적·사회문화적 요인

본 장에서는 전통 복식의 조형적 특성을 형성하는데 기반이 된 풍토적·사회문화적 환경 인자를 살펴봄에 전통복식의 구성과 형식을 고찰하고자 한다.

1. 풍토적·사회문화적 환경 인자

1) 풍토적 환경 인자

자연환경은 이 속에서 생을 영위하는 생활체로서 인간의 기질 내지 민족성에 영향을 주고 이를 규정한다. 나아가 그 민족의 고유한 미의식과 예술의식을 비롯한 여러 문화 현상 등 외부에서 규정하는 하나의 중요한 인자이다.⁶⁰⁾

우리나라는 지리적으로 중위도 온대성 기후대에 위치하여 사계절이 뚜렷하다. 겨울에는 기온이 영하 20° C 이상 내려가며 한랭건조한 대륙성 고기압의 영향으로 춥고 건조하다. 여름에는 영상 30° C 이상 기온이 올라가기도 하여 무더운 날씨를 보인다. 봄과 가을에는 이동성 고기압의 영향으로 맑고 건조한 날이 많다. 북으로는 유라시아 대륙에 접해 있고, 삼면이 바다이며, 대한해협을 두고 일본 열도와 이웃해 동북아시아 문화권의 교두보이기도 하다.

지세는 서울을 중심으로 북쪽과 동쪽은 높고 산악 지대가 많은 데 비해, 서쪽과 남쪽은 비교적 평야를 이루고 있다. 따라서 농경문화의 특징으로 일찍이 벼농사가 발달하였다. 북방의 유목 민족과 남방의 농경 민족의 결합은 서정적이며 폐쇄적인 특색을 갖게 하는 반면에 삼면의 바다는 어로와 교통의 요충지로서 해양 문화와 반도 문화의 개방적인 특색인 다문화적 기질을 갖게 한다. 나아가 입지적인 조건으로 인해 외세의 끊임없는 침략을 받게 되었다. 이러한 영향으로 자주적인 생활 문화를 지켜오는 데 강인할 수 있었고, 외래 문화의 수용에도 익숙할 수 있었다. 이는 한국인의 폐쇄적이며 개방적인 양면적 특성의 역동적 기질을 뜻한다.

풍토적 환경인자는 우리나라 전통 복식의 양식을 형성하는데 지대한 영향을 미쳤다. 특히 폐쇄적이고 개방적인 지형적 특성은 복식의 조형적 특성을 형성하는데 영향을 미쳤다. 닫힌 형식의 저고리와 열린 형식의 치마가 그 예이다. 닫힌 형식의 속바지와 그 위의 열린 형식의 치마를 입는 것도 그 예이다. 우리나라는 두겹 혹은 서너 겹의 복식지역이다. 즉 봄, 가을은 2겹의 복식지역으로 늘 방수된 레인코트가 필요하나 패션에 의해 복식의 형이 바뀐다. 겨울에

60) 백기수, 『미의 사색』, 서울대학교 출판부, 1982, p.72.

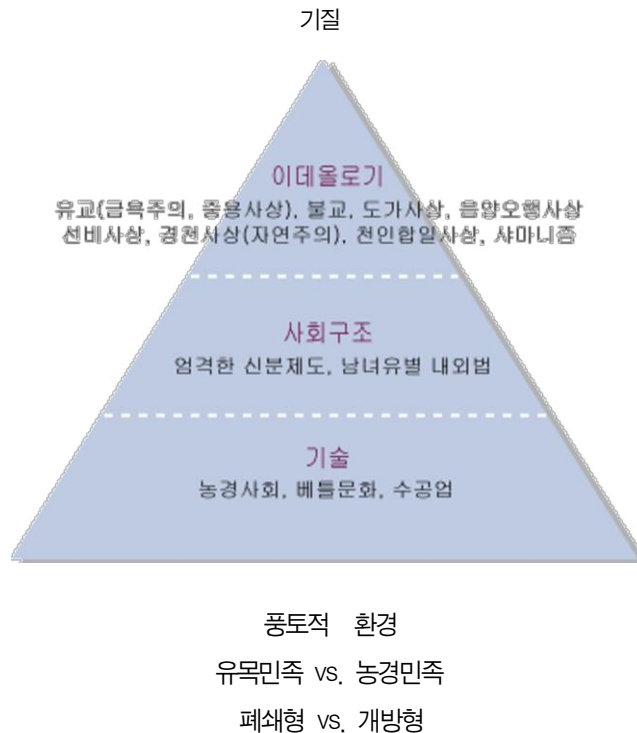
는 낮은 기온으로부터 최대한 신체를 보호하는 복식이 발달된 지역으로 대체로 봉재의가 발전되었다. 최대한 공기층이 존재하도록 약간 느슨한 여러 겹의 의복으로 가벼운 재질로 만들어졌고 쉽게 입고 벗을 수 있도록 디자인된 복식형이다.

한복은 추운 겨울에 공기층이 존재하도록 솜으로 패딩(padding)되었고, 쉽게 입고 벗을 수 있는 상하 분리형, 전개형⁶¹⁾이다. 치마는 남방계, 즉 개방적인 드레이퍼리형이며 저고리나 바지는 추위로부터 신체를 보호할 수 있는 북방계의 폐쇄적인 테일러드형이다.

2) 사회문화적 환경 인자

많은 학자들의 견해로 미루어 보아 한국의 전통 복식미 혹은 전통 복식양식에 영향을 준 사회문화적 요인은 종교(유/불/도), 음양오행사상, 선비사상, 경천사상, 무교(샤머니즘) 등의 이데올로기 측면, 엄격한 신분제도와 남녀유별 등의 사회구조적 측면 그리고 기술적 측면이다.

[표3] 전통 복식미 형성에 영향을 미친 풍토적·사회문화적 환경인자



61) 일명 카프탄(kaftan)형이라고도 함, 주로 앞이 트인 형으로 아시아나 중동, 몽골의 복식에서 유래, 13세기경에 이 카프탄 형은 유럽에 소개됨, 유럽의 롱 코트의 기원이 됨.

이데올로기란 인간·자연·사회의 총체에 대하여 사람들이 품는 현실적이며 이념적인 의식형태이며, 첫째, 그들의 존재에 근거(根底)적 뜻을 부여하며(가치 체계), 둘째, 자신과 객관적 제 조건에 대한 현실적 인식을 가져오며(분석 체계), 셋째, 원망(願望)과 확신에 의해 자신의 잠재적 에너지를 의지로 활성화하며(신념체계) 더불어, 넷째, 구체적인 사회적 쟁점에 대한 수단과 태도의 선택 도식(選擇圖式)을 포함한다. 이러한 내용을 가진 의식형태가 사회집단(정당·조직·세대·계층·계급 등)에 의하여 공유되면 그곳에 ‘사회적 이데올로기’가 성립한다. 사회적 이데올로기가 구체적인 각 개인의 생활을 통해 내면화하면 각 개인의 ‘개인적 이데올로기’가 형성된다.

사람들은 갖가지 사회적 이데올로기가 착종(錯綜)하는 가운데 전통적·심리적 요인의 영향을 받으며 기본적으로 그 사회구조에 조응(照應)하는 개인적 이데올로기의 담당자가 된다. 싫든 좋든 이데올로기에 의해 현실을 파악하는 것이다. 올바른 가치와 정확한 분석을 포함하는 이데올로기는 뛰어난 현실 인식을 가져오며, 그것에 의해 사람들의 사회적 요구에 올바른 실천적 해결의 길잡이를 제공하게 될 것이다. 이에 반해 단순한 주관적 원망이나 비합리적 확신에 크게 의존하는 이데올로기는 일시적으로 폭발적 에너지를 결집할 수는 있지만 비합리성 때문에 마침내 역사의 흐름에서 빗나가고 만다. 독일의 나치즘이나 일본의 군국주의 또한 비합리적인 신화에 기초를 둔 이데올로기의 전형이었다.⁶²⁾

한국 문화의 진실과 정의, 그리고 아름다움을 규정하는데도 이데올로기는 존재한다. 최범·엄혁⁶³⁾은 우리디자인의 제다움을 찾기 위한 한국성은 이데올로기이며, 역사적인 이데올로기는 해체되어야 한다고 주장한다. 그러나 현재 우리에게 해체할 만한 한국적인 것이 없음을 개탄하며, 다양한 과정을 통해 한국적인 형식과 내용의 태동이 있어야 한다고 역설한다.

한국의 진정한 디자인은 과거의 재현이 아니라 현재와 미래의 삶을 위한 것이다. 과거가 전근대성이라고 하면 현재는 근대성이며 미래는 탈근대성이다. 다시 말해 우리디자인의 제다움이란 과거와 현재를 해체함과 동시에 새로운 어떤 것을 만들어 나아가는 것이다. 그러나 현재 우리에게는 그 어떤 해체할 한국적인 것이 없다는 것이다. 일제 강점기와 무분별한 서양문물의 수용으로 한국적 이데올로기가 존재하지 않는 것이다. 디자인은 삶의 도구이다. 디자인이 형태를 만들고 삶이 형태를 가질 때 삶과 디자인이 만나게 되며, 우리는 삶을 긍정하게 되며, 비로소 한국적 디자인의 정체성은 존재하는 것이다.⁶⁴⁾

62) <http://www.naver.com>, 백과사전

63) 최범, 엄혁, 『한국 디자인의 정체성: 왜, 무엇, 어떻게?』, 『라라 프로젝트 01』, 안그래픽스, 2006, pp.212-229.

64) 위의 책, p.222.

한국의 전통사회에서 유/불/도는 가장 보편적인 사상이다. 한국인의 가치 체계, 분석체계, 신념체계, 나아가 태도나 정서에 지대한 영향을 미치며 문화 자체로서의 배경 역할을 해왔다. 유/불/도 사상은 순수 사상적 차원에서 여러 단계의 전이 과정을 거친 문화·예술 활동의 정신적 배경이었다. 조선시대에는 유교와 성리학을 근간으로 한 맑은 정신의 선비사상이 복식에서 도덕적인 의례미를 이루었다. 자연의 철학으로 음양오행사상이나 도교에서 말하는 무위자연(無爲自然)사상, 기운생동의 현상을 통한 생명의 근본이치를 파악하는 정신 세계는 조형의지로 표출되어 복식미를 이루었다. 또한 절제와 중용을 중시하는 유교적 가치는 엄격한 신분제도와 남녀유별의 내외법에 의한 사회구조를 이루었고, 이는 한국의 건축미와 복식미를 이루는데 적지 않은 영향을 미쳤다.

조선시대의 상층문화, 즉 사대부의 삶과 문화에 유교, 성리학이 영향을 주었다면, 단연 하층문화에 영향을 준 것은 사마니즘이 중심이 된 민간 신앙이었다. 인간의 감정을 절제하고 초극하고자 한 성리학과 달리 인간의 감정에 호소하는 종교로서 충동적·원초적 본능을 자극하는 무교의 신명성과 자유분방성은 민중의 예술품에 자연스럽게 드러난다. 이 자유분방성은 전통 복식미의 형성에 큰 영향을 주었다.

2. 전통복식의 구성과 형식미

본 절에서는 역사의 규범 속에 형성되어온 전통복식의 미적가치를 파악하기 위하여 한국복식의 구성과 구조를 살펴보고자 한다.

1) 전통복식의 구성

한국복식은 의례복, 평상복, 작업복으로 구분하며, 남녀의 성 구별이 있다. 심우성⁶⁵⁾은 민속 문화야말로 우리 문화의 자기생성적 전승력이 있으며, 역사의 흐름 속에 가장 주체적으로 역사와 생활 및 생활의식을 형성해 온 민중의식으로 한국의 전통예술을 이어나가는 맥이라 하였다. 따라서 민속 복식문화를 중심으로 현재 존재하고 있는 한국적 전통복식의 미에 초점을 맞추어 보고자 한다. 특히 궁중 복식은 사여관복으로서 중국 민족의 미의식이 함축된 외래복 원형을 그대로 차용하였기 때문에 더욱 우리 전통복식의 미의식을 파악하는데 무리가 있다. 물론 시대의 흐름에 따라 한국인의 미의식이 자연스럽게 스며들어 한국화가 된 것도 사실이다.⁶⁶⁾ 궁중 복식의 일부는 일반인에게

65) 심우성, 『한국전통예술개론』, 동문선, 2001, p.143

의례복이나 혼례복으로 차용되며 한국화가 되었기 때문에 의례복과 혼례복을 함께 다루고자 한다. 이경자 · 홍나영 · 장숙환⁶⁷⁾은 조선후기부터 일제강점기까지 유물을 중심으로 한국 전통 복식의 그 원형의 미학과 실체를 유추하고 있다. 전통복식의 분류를 살펴보면 쓰개, 머리장식, 몸장식, 신발, 그리고 옷(저고리, 배자), 아래옷(바지, 치마, 버선), 겹옷(철릭, 중치막과 대창의, 직령과 도포, 두루마기, 전복, 토시)등이 있다.

2) 전통 복식의 형식미

조형예술의 양식에 있어 형식은 내용의 존재 방식이며, 대상의 표면 현상으로 특별한 미 또는 성격이 직접 표출된 외적인 상태를 말한다. 일반적으로 조형예술에서 형식에 대한 요소는 형태, 색채, 소재, 장식무늬 등으로 파악되고 있다.

(1) 형태: 유연한 흐름의 선, 전체성, 인체부위의 모호성

조형예술의 순수시각적 요소들 가운데 공간 규정성으로 파악되는 형태는 가장 본질적인 요소이다. 복식은 2차원적인 직물을 소재로 삼아 3차원적이라고 할 수 있는 인체 위에 걸칠 때 비로소 형태가 완성되고 미적 효과를 발휘한다. 선·면·공간의 개념은 복식디자인에서 항상 고려하는 순수시각적 요소이며, 이의 유기적인 관계에 의해 복식의 형태가 이루어진다. 한국 전통복식의 형태도 이러한 선·면·공간의 유기적 관계에 의해 이루어졌다. 대체로 이러한 형태는 윤곽선/내부형/구조형으로 전개된다.

●윤곽선: 인간이 옷을 입은 상태를 2차원적인 평면으로 해석한 것으로, 보통 복식의 윤곽선(실루엣)은 허리를 중심으로 허리선을 드러내거나 감추는 것에 따라 실루엣이 X·H·O라인이 생긴다. 서양에서는 허리와 가슴, 엉덩이를 여성의 성적인 인체 부위로 인식하며, 이에 대한 미의식의 변화를 패션의 변화라고 한다. 플뤼겔⁶⁸⁾은 패션의 변화를 이동하는 성감대(shifting erogenous zone)로 정의 내리기도 한다. 반면 한복에서는 이러한 인체 부위에 따른 성적 구분이 모호하며, 허리선과 가슴선의 노출이 예의에 벗어나는 것으로 인식했다. 따라서 한복의 실루엣은 허리선을 강조한 것이 거의 없다. 그럼에도 불구하고 조선시대를 통해 볼 때 저고리 길이의 변화와 맞음새, 치마의 착장방법(거둬치마, 바지위에 입는 치마, 1레이어드 룩), 속옷(무지기 치마)의 입는 방

66) 금기숙, 『조선복식미술』, 열화당, 1995, p.22

67) 이경자, 홍나영, 장숙환, 『우리옷과 장신구: 韓國傳統服飾, 그 原形의 美學과 實際』, 서울: 열화당, 2003.

68) J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, New York International Universities Press, 1966

법, 겹쳐입기에 따라 유연한 수직의 H형 실루엣에서 조선 후기로 갈수록 치마의 풍성함에 의한 O형, 그리고 조선시대 말기에는 A형으로 변화된 것을 볼 수 있다. 치마의 주름과 드레이퍼리에 따라 전반적으로 유연한 곡선을 이루는 것이 한국복식의 미적 특성이다.

이태호⁶⁹⁾는 18~19세기 초반 풍속화 60여 점에서 분석한바, 조선 여성은 ‘드세다’ 라고 할 정도로 활동적이며 적극적인 모습이라고 말한다. 각종 사회행사 때에는 여성의 등장이 급증하였다. 특히 「기사계첩」⁷⁰⁾에는 구경꾼 88명중 15명(17%)이, 「화성능행도」⁷¹⁾에는 한강을 건너는 장면에 등장하는 358명 중 여성이 137명(38.2%)으로 나타났다. 기녀들이 주도한 유행을 사대부 여인들이 좇았으며, 이때 신체에 착 달라붙는 짧은 저고리 등 ‘S라인’ 이 강조되는 옷이 유행하였다. 19세기 초반 신윤복의 풍속화첩에는 70여명의 여성이 등장하는데 주로 남색 쪽물을 들인 옷을 주로 입은 것으로 나타났다.

- 내부형: 복식의 내부에서 각 부분들 간의 한계에 의해 나타나는 형, 저고리와 치마의 상하 분리형으로 이해되며, 이들은 또다시 그 내부의 선에 의해 더 작은 내부형으로 나뉘어진다. 대체로 한국복식은 저고리와 치마, 혹은 저고리와 바지의 기본구조를 이루며, 그 위에 포를 착용함으로써 예의를 갖추고 통합적인 복식의 형태미를 연출하였다.

상의인 저고리의 미적 특징은 화려한 장식이나 구조적인 입체감보다는 비구조적이며 평면에서의 면 분할과 색채 배합에 따른 구성미이다. 저고리는 내부의 선의 미로 집약하고 있다. 저고리의 내부는 소매, 길, 깃과 동정, 섶, 끝동 그리고 고름으로 나누어지며, 각 내부형들의 가장 큰 특징은 세부 선들이 시간의 흐름에 따라 점점 곡선화 하는 경향이다. 저고리의 길에 사선의 깃과 동정은 남자 바지의 사폭과 더불어 한국복식에서 유일하게 사선으로 표현된 것이며, 이는 비대칭적인 효과와 더불어 저고리 곡선의 일률적인 단순함에 변화를 준다. 비대칭 여밈은 움직임의 효과를 가져오고, 고름의 유동적인 선에 의해 평면적이며 정적인 한복에 입체감을 주는 동시에 움직임을 느끼게 한다.

하의인 치마와 바지도 독자적인 형태와 함께 독특한 미적 표현을 지니고 있다. 치마는 단순한 구조로 전개형이며, 착장방법과 움직임에 따라 무한한 형을 창출하는 무정형이다. 치마의 주름에 의한 드레이퍼리도 재질과 움직임에 따라 유동적이며 가변적이다. 바지의 구성은 한복의 미적특징을 가장 독특하게 나타내고 있다. 인체의 물리적 특성을 인식한 형태로서 풍성하며, 편안함과 유연함

69) 조선후기도 ‘S라인 옷’ 유행: 풍속화로 본 시대상, 조선일보, 2006,7,11, A9.

70) 궁중기록화로 일반 구경꾼이 처음 등장하는 그림으로 회갑을 맞은 숙종과 70세 이상 고위관직자들의 모임을 묘사했음.

71) 1790년대 정조가 아버지 사도세자 능에 가는 모습을 그린 것.

을 추구하는 초공간성을 지닌다.

바지/저고리, 치마/저고리 분리의 내부형을 다시 감싸고 덮는 포(두루마기)는 우리민족의 포용력을 내포하고 있으며, 단순화 · 내면화 구실을 한다. 포의 형태미는 풍성하면서 부드러운 느낌과 더불어 가변성과 여유가 있다.

• 구조형: 복식과 인체와의 관계를 뜻하는 형식이다. 서양복식에서는 입체적인 인체를 표현하기 위해 이성적 · 수리적 · 합리적 · 분석적 사고로 인체부위에 따른 비례와 구성라인(네크라인, 암홀라인, 바스트라인, 웨스트라인, 헐라인, 스커트라인등), 다투나 솔기, 주름 등 구조적인 디자인으로 인체를 입체화를 추구한다. 그러나 한복은 비구조적 디자인으로서 인체를 평면적이며 전체로서 인식하며, 앞이 트여 여밈이 있는 카프탄형으로 자연스러움과 풍성한 드레이퍼리를 추구한다.

(2) 색채

복식에 표현된 색채는 형태와 더불어 복식의 존재를 구체화 한다. 특히 한국 복식과 같이 실루엣의 변화가 적으면 색이 가지는 의미는 더욱 크다. 한국 복식에 나타난 고유한 색채 현상은 백의민족이라 불릴 정도로 흰색에 대한 애착에서 찾아볼 수 있다. 색의 조화로서는 대비색 조화, 유사색 조화, 무채색 조화로 살펴볼 수 있다. 한국 복식의 주조색인 흰색은 가공하지 않은 자연의 색이다. 우리민족의 '백의' 착용과 관련하여 염료의 부족, 세탁의 용이성, 사회경제적 이유로 해석하기도 하나 백의의 애호는 흰색이 상징하는 바와 같이, 깨끗하고 물들지 않은 순결한 마음, 화사한 아름다움을 표현하려는 우리 민족의 기질이기도 하다. 즉 인공을 배제한 소재의 색채 감정은 순수한 것, 본연의 것, 비장식적인 것의 귀의를 뜻하는 겸허한 마음이 함축되어 있는 것이다.

(3) 소재

복식의 소재는 옷감의 재질이 좌우하며 시각과 촉각, 청각의 감각을 모두 요하는 중요한 디자인 요소이다. 한국 복식에서는 곱고 정교한 소재나 거칠고 투박한 소재를 애용하였다. 소박한 재질감의 삼베와 무명은 울이 굵고 거칠며 직물의 표면에서 생동감을 느끼게 하며, 질박함과 무기교의 기교를 표현한다. 정교하고 섬세하며 투명한 모시와 갑사, 광택이 있으며 부드러운 촉감의 명주는 유연한 선율의 미를 느끼게 한다.

(4) 장식무늬

개념상 장식무늬는 모티프(motif)와 패턴(pattern)으로 나뉘어진다. 무늬는

모티프의 표현대상이나 표현방식, 패턴의 전개 방식에 따라 독특한 조형 가치를 창출하며, 시대와 민족을 대표하는 조형 기호이다. 자연주의를 숭상하였던 우리나라에서는 특히 자연 형상에 따른 모티프를 가장 많이 사용하였다. 인위적인 모티프로서 길상의의미를 지닌 문자 등을 애호하였다. 전통적인 모티프의 표현방식은 주로 사실적, 양식적이었으며, 기하학적 표현은 직조에 의한 직물의 문양이다. 장식무늬는 복식의 상징적인미를 이루는 기본단위이다.

5장. 전통복식의 조형적 특수성

복식의 조형적 특성이란 복식의 객관적인 미에 대한 분석을 말한다. 일반적으로 디자인의 요소와 원리, 즉 형식을 분석하고 이에 대한 미적가치를 따지는 것이다. 그러나 우리나라에서는 서양과 달리 미의 구성에 대한 원리나 형식에 의해 조형성이 이루어지는 것이 아니라 직관에 의해 복식의 조형성이 창조되어 왔다. 김민자⁷²⁾는 전통 복식의 조형적 특성을 초공간의 미, 선/결의 미, 비움/여백의 미, 상징의 미, 중첩의 미로 보고 있다.

1) 초공간/열린 미

초공간의 미 혹은 열린미는 몸과 복식, 그리고 공간사이의 관계를 뜻한다. 한국 전통 복식은 대체로 평면적이며 비구조적인 구성에 의해 만들어지며 입체적인 인체에 걸쳐짐으로써 무한한 형을 창출한다. 또한 착장의 방법에 따라 자유분방한 미를 표현한다.

임영자⁷³⁾는 전통 복식미에 영향을 준 동양의 사상은 음양오행사상이라고 하였다. 이는 도상주술(圖像呪術)의 표상으로서 기본도형인 ○·□·△[원·방·각]은 一·二·三인 동시에 음·양·중성의 세 가지 우주적인 원소를 나타낸다. 음양오행사상은 평면적 마름질에서 바느질을 거친 후 입체적인 인체에 걸쳐지는 한복의 완성 과정과 흡사하다. 서양복식은 처음부터 입체적인 인체에 맞추기 위해 다탈나 솔기,프린세스라인 등의 구조적인 재단으로 입체형을 만든다. 그러나 한국복식의 마름질법은 재단시 구조적인 라인이 내부에 없기 때문에 비구조적이어서, 각각의 평면도형(○·□·△)으로 존재하지만 입음으로써 각 도형이 조합되어 입체성을 띤다. 이는 도교의 우주생성설의 원리, 즉 하나는 둘이 되고 둘은 셋이 되고 셋은 만물이 된다는 사상과 일맥상통하는 것이다.

(1) 부정형

비구조적이며 평면 구성인 한복은 입체적인 인체에 걸쳐짐으로써 비로소 입체적인 조형으로 나타난다. 건축, 가구, 조각, 회화 등의 조형예술은 인간 환경과 밀접한 관계를 갖는다는 점에서 복식과 공통점을 갖는다. 그러나 정태미를 추구(물론 최근 키네틱아트가 있지만)하는 한편, 복식은 몸의 움직임에 따

72) 김민자, 위의 책, pp.103-126

73) 임영자, 「현대패션디자인에 나타난 동양의 미의식 연구」, 『복식』, 30호, 1996, pp.261-274

라 그리고 복식의 착장방법에 따라 그 형태가 변화하는 동태미를 수반한다는 점에서 다른 조형예술과 차이가 있다.⁷⁴⁾ 몸은 정적인 공간을 가지면서도 움직임이 있는 동적 공간이다.

그리스 시대부터 서양인들은 일찍이 모든 자연의 형식적 기초 개념으로서 ‘인간은 만물의 척도’ 라고 간주하였으며, 인체에 대한 해부학적 · 물리적 구조의 특성이 평가되어 왔다. 특히 복식에서의 에로티시즘은 각 시대마다 인체구조에 대한 이상미의 표출이며, 이에 따라 복식의 구조가 변화해 왔던 것이다. 로마의 건축가 비트루비우스는 “인체는 비례의 모범형이다. 왜냐하면 팔이나 다리를 뺀으로써 ‘완벽한’ 기하학적 형태인 정방형과 원에 딱 들어맞기 때문이다.” 라고 하면서 신전 건축물들의 규준은 인체의 비례를 따라야 한다고 주장하였다. 그는 인체의 건축적 시메트리아(symmetria)론과 건축의 신인동형동성(神人同形同性)론의 활력을 표명하기 위해 인체 비례와 건물의 비례 및 각 부분의 비례를 동일시하였다. 이상적인 비례로 머리 길이에 대한 신장의 비를 1:8로 제시하고, 피타고라스적인 수론과 기하학적인 기호론의 융합을 성립시켰다. 그 후 비트루비우스의 비례론은 서양의 미적 판단의 기초를 확립하는데 많은 기여를 하였다.

동양에서는 인체를 재현할 때 중국의 사혁(謝赫)이 제기한 화육법(畫六法) 중에서 기운생동(氣運生動)과 응물상형(應物象形: 그림이 그 대상의 겉모습 형(形)과 이미지(象)를 동시에 나타내는 것)의 원리를 그대로 적용하였다.⁷⁵⁾ 동양화의 특수성은 서양화와 달리 기운, 즉 정신을 근원으로 조형을 생생하게 하며, 그 형상마다 상징적 의미를 지니고 점이다. 인체를 그리거나 이를 바탕으로 옷을 만들 때 서양에서는 인체의 형태와 구조에서 규준이나 비례를 중시하였다. 이를 복식으로 재현하기 위한 방법으로 인체의 해부선(목선, 가슴선, 허리선, 선, 무릎선, 암홀선, 팔꿈치선 등)을 기준으로 인체 부분에 대한 비례나 질서 혹은 인체 부위에 대한 과장과 축소가 명료하게 드러나는 구조적인 복식 조형을 이루었다.

반면 동양에서는 인체는 직관에 의해 전체적으로 인지된다. 외부 세계와의 기의 순환 및 정신의 전달이 중시되기 때문에 이 기운을 상징적으로 표출하기 위한 방법으로 무정형의 모호하며 비구조적인 복식조형이 이루어졌다. 정신의 표출이 중요한 것이다. 조선시대의 전통 복식을 살펴보면, 우주의 운용 원리인 음양오행사상이나 유/불/도 사상 등이 깊게 스며들고 있다. 서양에서는 복식이 인체(실체)에 밀착되어 명료하게 인체미를 드러내지만 한복은 인체(실체)를 자연스럽게 감춤으로써 모호한 동양적 기의 우주관, 즉 정신적 가치를

74) 김민자, 『복식미학 강의 2: 복식미 옛보기』, 서울: 교문사, 2004, p.12.

75) 박용숙, 『한국미술의 기원』, 서울: 예경, 1993, p.122.

표출한다. 평면구성이나 여러 겹의 의복을 겹쳐 입는 착장 방식(이를 레이어드 룩(layered look)이라 하며 동양복식미의 특수성임)이 감춤의 미인 것이다.

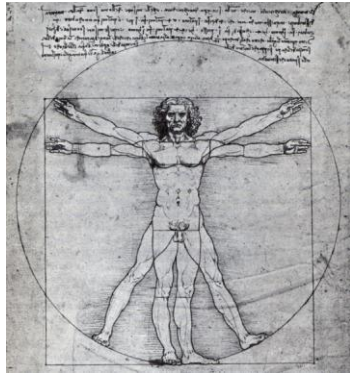


그림8 레오나르도 다빈치
비트루비안 맨(Vitruvian Man)



그림9 테일러드 복식
르네상스시대



그림10 중치막 차림
조선 후기

(2) 가변성

초공간적 사고란 공간과 복식의 관계이다. 한복은 평면구성과 비구조적인 구성 그리고 선과 면을 휘고 비틀면서 생기는 시간과 공간의 가변성을 추구한다. 사각형의 한쪽 끝을 180° 회전시켜 마주 붙이면 종이의 앞뒤가 없어진다는 것이 바로 ‘피비우스의 띠’이다. 선과 면을 휘고, 꼬고, 비틀어 전후좌우, 상하도 없는 비정향적 성격을 다루는 기하학으로, 비유클리드 기하학 혹은 위상기하학(topology)이라고 한다. 종래의 기하학은 3차원의 공간을 다루었으나 위상기하학은 공간에 시간을 도입하여 4차원의 세계를 다루는 것이다. 즉 시간과 공간을 분리하여 생각하지 않는 것이다. 공간 속에 시간이 들어오면 기이한 현상이 생겨나서 과거, 현재, 미래가 동시에 존재하게 되는 것이다.

김상일⁷⁶⁾은 한국의 바지는 피비우스의 띠에 원기둥을 접목시킨 클라인병⁷⁷⁾의 개념을 도입한 것으로 비정향(比定向)적 성격으로서 초공간의 개념을 갖고 있다고 하였다. 한복 바지는 비 대칭을 이루며 좌우와 안과 겉의 개념이 모호하며, 특히 큰사폭과 작은 사폭의 바이어스 재단은 무한한 공간을 창출한다. 김은정⁷⁸⁾은 남자 한복바지의 구성특성은 허리, 마루폭, 사폭의 세부분으로 나누

76) 김상일, 『초공간과 한국문화』, 교학연구사, 1999.

77) 김상일은 사각형의 변하는 모습을 다음과 같이 설명하고 있다.

(1) 세로나 가로 한쪽만을 그냥 마주 붙였을 경우: 원기둥

(2) 세로나 가로를 모두 마주 붙였을 경우: 도넛형

(3) 세로나 가로 가운데 어느 한쪽을 180° 회전시켜 마주 붙였을 경우: 피비우스의 띠

(4) 세로나 가로 가운데 한쪽은 그냥 마주 붙이고 다른 하나는 비틀어 180° 회전시켰을 경우: 클라인병

(5) 가로와 세로를 모두 180° 회전시켜 마주 붙였을 경우: 사영평면 김상일, 위의 책, p.47.

78) 김은정, 「남자 한복바지의 구성특성에 관한 연구」, 『한국의류학회지』, 29(7), 2005, pp.909-917.

어지는데 허리는 원통, 마루폭은 방형, 사폭은 삼각형으로 기하학적인 기본 형태로 유지하며, 겹면과 안면의 옷감을 한번 비틀어 상하를 붙인 다음 대각선으로 잘라내 좌우 바짓가랑이를 만들어 안감과 겹감이 밀리지 않도록 봉제하는 과학적인 구성법을 가졌다고 하였다.

‘피비우스의 띠’의 초공간성은 우리나라의 전통적인 전대와 매듭에 잘 나타나 있으며, 무정향적인 조형 감각을 엿볼 있다. 특히 의복의 구조적인 특징에서 초공간적인 개념은 복식의 착장방법에서도 잘 드러난다. 치마의 열린 형태는 입는 사람의 착장방법에 따라 가변적인 형을 이루며, 쓰개치마도 한 예이다.



그림11 뵤비우스의 띠

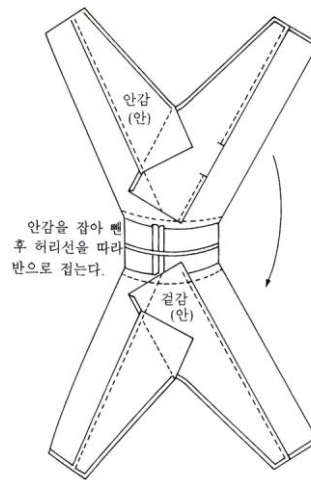


그림12 한복 바지

(3) 무한성

열린형식에서 외곽선은 모호하며 비구축적이며 자유로우며 비규칙적인 표현을 꾀한다. 반면 닫힌 형식에서 외곽선은 명료하며 구축적이며 엄격함과 규칙적인 표현을 시도한다. 서양 예술에서는 이 열린 미와 닫힌 미⁷⁹⁾는 시대에 따라 강조되었다. 그러나 우리나라의 경우, 열린 미와 닫힌 미가 공존하며, 회화에서는 그리고자 하는 대상과 공간의 구성이 모호하며 확대지향적인 열린 미를 추구한다. 즉 인간과 자연이라는 이분법적 구성의 경계가 모호함을 의미한다. 이는 자연에 대한 애착이며, 자연과 더불어 존재하고자 하는 천인합일사상이며, 신토불이(身土不二)사상이다. 한국복식에서는 저고리의 고름, 치마의 드레이퍼리, 도포의 폭넓은 소매 등은 인체의 움직임에 따라 형상이 달라지며 공간과의 경계를 모호하게 만든다.

79) 주남철, 위의 책, pp.155-158.

한복의 착장은 여성의 경우 평상복 차림은 속적삼, 속바지, 속치마, 저고리, 치마, 배자, 두루마기이며, 남성은 저고리, 바지, 배자, 마고자, 두루마기이다. 착장순서의 변형은 인프라 패션(infra fashion: 속옷의 겉옷화 현상)에서도 어울린다. 서양에서는 안감의 역할이 시점이 보이지 않도록 하는 것이지만 한복에서는 안감과 겉감의 색채 조합을 중시하여 걸음을 걷거나 움직일 때 안감의 색채가 드러나도록 하는 것이 특징적이다. 겉과 안이란 뚜렷한 경계 구분에서 벗어나 겉감의 연장으로 무한한 공간을 추구하였다.

2) 선/결의 미

결이란 숨결, 나뭇결, 물결, 보릿결, 머릿결, 돌결, 바람결, 꿈결, 얼결, 비단결 등에서 보는바와 같이 조직의 짜임새를 언급하거나 ‘삭힘’의 의미로서 오랜 세월 동안 깎여지고 다듬어지는 과정에서 도달한 그 어떤 것을 뜻하며, 한국인의 지혜롭고 정제된 심성을 뜻한다. 결은 대부분 선(line)으로 표현되는 특성이 있다. 그러나 딱딱한 기하학적인 선이 아니라 그 기하학적인 형태가 삭고 녹아 그것을 만든다는 사실을 의식하지 않고 만든 것이며, 인간의 숨씨가 결으로 드러나지 않는 유연한 형태이다

칸딘스키⁸⁰⁾는 점은 기하학적으로 눈에 보이지 않는 본질, 비물질적인 본질이며, 따라서 물질적으로 생각할 때 점은 제로와 같다고 하였다. 기하학적인 점은 우리의 상상에서 가장 개별적으로 침묵과 언어를 잇는 연결이며, 내적으로 가장 중심 집중적인 형태라고 정의하였다. 기하학적 선 또한 눈에 보이지 않는 본질로서 점이 움직여 나간 흔적으로 정적인 점이 역동적으로 비약된 것이라고 한다. 그는 선의 종류와 이의 느낌에 대하여 다음과 같이 정의내리고 있다

직선: 차고 무한한 움직임의 가능성을 지닌 가장 간결한 형태

수직선: 따뜻하고 무한한 움직임의 가능성을 지닌 가장 간결한 형태

대각선: 차고 따뜻하며 무한한 움직임의 가능성을 지닌 가장 간결한 형태

나아가 그는 선과 색채와 연상시키며 검정색을 죽음으로, 백색을 탄생의 상징으로 간주하며, 검정색은 죽음, 수평선, 편평함, 눕기, 신고 있는 것, 수동적, 여성적 이미지를 나타내며, 백색은 탄생, 수직선, 서기, 자라나는 것, 능동적, 남성적 이미지를 나타낸다고 하였다.

80) Kandinsky, Wassily, 『점·선·면: 회화적인 요소의 분석을 위하여』, 차봉희 역, 열화당, 1985

(1) 고요함과 움직임의 양면적 미

점은 시간의 정지를 뜻하나 선은 시간성과 공간성을 뜻한다. 뵐프린⁸¹⁾은 순수가시성 이론에서 예술조형을 보는 시각을 선적(linear)인 것과 회화적(painterly)인 것으로 나누었다. 선은 시선의 방향을 나타내는 것이며, 선의 형성과 그것의 점차적인 의미상실을 뜻한다. 여기에 표면과 외곽선이라는 물체의 개념이 관계하며 물체의 정확한 한계점을 지칭한다. 회화적이란 순수한 시각적 외관과 만져질 수 있는 대상이 아닌 대상의 융합을 강조하며, 대상의 불확정적이며 변화하는 외관을 강조한다고 하였다. 전자는 고전적 형식인 르네상스 양식이며, 후자는 바로크양식의 특징이라고 하였다. 복식조형에 적용해 보면 전자는 인체의 표면과 외곽선에 관계하여 인체 부분간의 관계를 중시하며, 인체의 정확한 형태를 표현하고자 한 구조적인 특징이 드러난다. 대표적인 예로 테일러드 수트와 샤넬의 카디건 수트를 들 수 있는데, 명확한 비례와 질서를 중시하기 때문이다. 명확한 구조적 선은 칼라의 선, 넥라인의 선, 가슴선, 소매선, 허리선, 재킷의 길선, 치마선, 바지선 등을 들 수 있다. 후자는 구조적인 선의 명확한 구분이 불분명하나 윤곽선과 색채와 문양이 눈에 먼저 들어오며 전체로서 파악된다. 이는 인체의 형태에 대하여 불확정적이며, 변화를추구하는 것이다.

한복은 선적이고 회화적인 양면적 조형 특성을 지니고 있다. 치마와 저고리에서 동정, 깃, 진동, 싹, 도련 등은 넥라인, 어깨선, 앞길, 가슴선에 대한 명확하며 개별적인 표현이다. 따라서 한복의 선에 대한 구조적 특성이 확연히 드러난다.

동정은 저고리나 두루마기의 깃 가장자리를 따라 감싸는 좁고 긴 선이다. 창호지 따위로 심을 만들고 백색 형겉으로 겹을 감싸는데, 입었을 때 명확한 V넥라인을 이룬다. 이러한 형태는 차고 따뜻한 느낌을 동시에 전달하며, 무한한 움직임의 가능성을 보여주는 간결한 형태이다. 동정과 깃의 동적 가능성은 고름과 치마의 드레이퍼리(drapery) 선으로 연장되고 있다. 수평의 어깨선과 수직의 진동선 그리고 곡선인 싹과 도련의 집합은 전체적인 조화를 이루고 있다. 평면화 혹은 단순화는 확대 지향적인 열린공간의 개념으로서 치마의 드레이퍼리 선과 연결되고 있다.

고름과 배래선, 치마의 드레이퍼리⁸²⁾선은 인체의 표면이나 외곽선에 대해 불확정적이며, 착장의 방법이나 인체의 움직임에 따라 변화무쌍한 아름다움을 추구하고 있다. 저고리 배래(소매)의 경우 재단은 직선이지만 바느질은 곡선으

81) Wölfflin, H., *Principles of Art History*, translated by M. D. Hottinger, Dover Publications, Inc., 1932

82) 입체적으로 주름을 잡는 것으로서 이 기법을 드레이핑이라고 한다. 고대 그리스 의상에서 기원하였다는 설과 아라비아 사막 지대 천막에 자연스럽게 생긴 주름에서 유래하였다는 설이 있다.

로, 시대와 유행에 따라 좁아지거나 넓어지고 곡선의 각도가 달라진다. 배래선은 가장 인위적인 선적 특성과 더불어 옷감의 재질과 인체의 움직임에 따라 유동적인 움직임의 미가 있다.

고름은 저고리나 두루마기의 앞판 양쪽에 앞을 여미도록 달려 있는 두 개의 끈은 끈이다. 인체의 움직임에 따라 혹은 바람결에 따라 흔들리는 울동미를 추구하며, 장식적인 효과를 주기 위해 금박으로 무늬를 찍거나 수를 놓아 시선을 집중시키는 효과가 있다.

치마의 주름, 즉 드레이퍼리에 관련하여 서양에서는 일정한 형식을 갖추지 않은 부정(不定)형 주름을 부드럽고 자연스럽게 잡아 흘러내리는 효과를 추구한다. 한복 치마의 주름은 의도적으로 일정한 간격을 준 것으로 이른바 무계획 속의 계획이 실현된 것이라고 할 수 있다. 그리고 이 형태는 움직임이나 입는 방법에 따라 무한한 아름다움을 만들어 낼 수 있는 간결한 형태이다. 드레이퍼리는 자연의 유기적인 선(물결, 나뭇결, 보릿결 등)에서 보이는 것이며, 유동적인 것으로 나타났다가 사라지는 신비감을 상징한다. 이러한 연유에서 외국 인들은 한복을 '바람의 옷'⁸³⁾이라고 부르기도 한다.

(2) 자연과의 융합: 동 의 미

곡선은 두개의 힘이 동시에 점에 작용하게 되면 생기는 것으로 성숙과 유연성의 상징이다. 양쪽의 힘이 변화되지 않는 조건 하에서 점을 계속 굴러 나가면 곡선이 생긴다. 그러나 이내 다시 출발점에 도달함으로써 서로가 시작과 끝을 상호 흡수하여 가장 불안정하며, 동시에 가장 견고한 원(圓)이 성립된다.⁸⁴⁾ 둥근 형태의 조형의식이란 부드러운 유연성과 생명력을 포함한다. 우리나라 건국 신화에 나타나 있듯이, 난형은 존재의 비밀이 담긴 근원적인 형태로서, 한국인이 추구하는 미적특성의 하나이다. 그 근저에는 자연과 대지에 동화하려는 심리와 평온의 추구가 있다.

저고리와 두루마기의 배래선, 쉼, 도련선과 당의의 도련선, 버선이나 신발의 곡선미는 한국 복식의 미적 특수성이다. 무계획 속에 계획된 조형의식이며 자유분방한 미이다. 도련선과 버선코는 수평선과 수직선의 대립적인 만남을 유연하게 곡선으로 처리함으로써 중용·중정의 논리, 원융무애(圓融無碍:화합함으로써 방해가 없음)의 논리를 대변한다. 이는 음양의 태극지묘를 뜻하는 조화와 균형인 것이다.

태극은 동양의 철학에서 모든 사물과 가치의 근원이 되는 실체를 이르는 말이다. 태극은 우주의 근원이 되는 원시 상태에서 하늘과 땅도 나누어지지 않

83) 프랑스 패션잡지 「미담 피가로」가 파리 컬렉션에서 디자이너 이영희가 선보인 한복의미를 극찬한 표현이다

84) Kandinsky, 위의 책, p.70.

은 까맣고 어두운 혼돈의 상태이기도 하다. 태극이 움직이면 양(陽)의 기운이 생겨나고 움직이지 않으면 음(陰)의 기운을 만든다. 양의 기운이 커지고 작아짐에 따라 또 음의 기운이 커지고 작아짐에 따라 해·달·별이 만들어져 움직이고 더위·추위·밤·낮의 변화가 생기며, 땅의 물, 불, 돌, 흙이 서로 어울리는 가운데 비, 바람, 우레, 이슬의 자연현상이 생기게 되는 것이다. 양과 음은 서로 극단적으로 대립하는 기운이지만 떨어질 수 없는 존재로서 서로 순환하고 조화를 이루는 가운데 만물이 만들어진다. 태극은 곧 우주와 생명의 원천으로서 형체가 없는 형이상학적인 존재이다.

우리나라에서는 고대부터 태극사상의 원리를 담아 낸 태극문양을 전통적으로 사용하여 왔다. 올챙이 모양의 두 형체가 서로 엉키어 있는 듯한 태극문양은 11세기 이전까지 중국에서는 발견되지 않았던 우리 고유의 전통문양이다. 우리나라에서는 이미 7세기에 발견되었다. 태극사상은 시대가 흘러도 여전히 한국인의 사상적 원류로 자리 잡고 있으며, 태극문양은 태극기, 민화, 기와문, 부채 그리고 생활용품 등에 애용되어 왔다. 문양이다. 올챙이 모양의 태극곡선은 자연스럽게 한복 저고리의 도련선이나 당의 도련선등에서 미적 특성으로 나타나며, 흥배의 봉황이나 용무늬의 배치, 옷감의 무늬에서도 볼 수 있다.

3) 비움/여백의 미

비움의 미란 기의 순환과 정신의 전달을 중시하는 동양적 사유체계에서 우주와의 교류를 위해 비워 놓는, 곧 허(虛)와 공(空)의 존재에서 오는 가치로서 탈속적인 삶을 의미한다. 이의 조형적 특징은 빈 공간(여백)의 존재로서 비대칭적이다. 비움의 미는 동양 문화 정신에 근거한 동양 복식의 보편적 가치이자 한국 복식의 고유한 미적가치로서, 이성적·합리적 사고에 근거한 명료한 형식구조를 특징으로 하는 서양적 가치에 대비되는 것이다. 서양적 사유체계 내에서는 개체의 완전성(개별성)을 토대로 총체적 조화를 구현한다.

서구 회화의 경우 개체의 실체성을 훼손하지 않기 위하여 형식, 비례, 구도를 중시는 경향을 나타낸다. 원근법과 명암 등의 미적 원리와 색채를 통해 공간을 전반적으로 채우는 방향으로 공간적·회화적 조화를 추구하였다⁸⁵⁾. 이에 반해 동양화는 형상을 배치함에 있어 공간이나 시간의 제약을 받지 않는 산점투시(散點透視)⁸⁶⁾에 의해 공간을 구성한다. 이와 동시에 보이지 않는 정신

85) 장파, 위의 책, pp. 146-150.

86) 산점투시란 화가가 고정된 시야의 제약에서 벗어나 서로 다른 시점에서 서로 다른 시야내의

성, 기운(氣運)을 표현하고자 한 공간 내에 채워지는 공간과 비어있는 공간, 즉 허(虛)와 실(實), 무(無)와 유(有)가 공존하게 되며, 이를 통해 생동하는 실체를 구성한다.

비움의 미학은 수묵화에서 잘 나타나 있다. 수묵화에서는 보이는 세계를 움직이게 하는 그 어떤 미지의 힘을 ‘묵’ 이 문제 삼고 있으며, 채색화에서는 보이는 세계를 선명하게 다룬다. ‘묵’ 이란 ‘재(災)’ 이며 ‘욕심이 없음’, ‘밖의 세계’, ‘탈속의 세계’ 를 뜻한다. ‘채색’ 은 ‘낮의 미학’, ‘인간에 대한 관심과 반영’, ‘욕망’ 을 뜻한다. 수묵화는 시간성과 비움의 미를, 채색은 공간성과 채움의 미를 시도하며, 비움의 미는 비대칭, 비균제의 형식구조를 특징으로 한다. 비움의 미학은 공간적 조화를 이루는 한국 건축의 특징으로서 기운의 소통을 위하여 ‘허공’ 을 중시하며, 그곳으로 기가 드나들으로써 총체적인 조화를 이루었던 것이다. 위아래를 모두 관찰하고, 멀리 사방을 바라볼 수 있도록 만들어진 정자, 누대, 누각 등은 자연과 천도를 체득하기 위해 공간적 허를 강조하는 대표적인 예이다.

회화와 건축에서 추구하는 비움의 미는 한국 전통 복식에서도 중시하는 미적 특징으로서 저고리의 구성에서 보이는 비대칭을 예로 들 수 있다. 특히 스란치마나 대란치마에서 보듯이, 문양의 구성이나 배치에서 의복 전반을 채우기 보다는 일부만 장식하거나 비워 둠으로써 비움의 미를 표출하고 있다. 김원룡은 비움의 미적 가치에서 소박미를 느낀다고 하였다. 소박주의의 한국미를 자연주의라고 하며, 이는 인공적인 것을 극도로 절제하며, 자연 본연의 미를 추구하는데 기인한다고 하였다. 한국인은 장식을 최소한으로 줄이고 면과 선을 절약하면서 무한의 크기와 변화를 시사하였다. 이는 현세에서부터 이탈하고자 하는 욕구의 표현이다.

4) 상징의 미

안과 밖의 뚜렷한 경계의 해체 그리고 대상과 공간의 뚜렷한 경계의 해체는 아(我)와 자연이 하나라는 신토불이사상으로서 불교의 불이설에 기인한다. 불이설(不二說)은 불가의 사상으로 일체번뇌(一切煩惱)가 이원계(二元界)의 대립관계에서 일어난다고 보기 때문에 궁극에 가서는 선도 악도 끊어진 상태, 즉 불사선(不思善), 불사악(不思惡)이라 하였다. 이는 —이면서도 二, 二이면서도 一, 一이고 二가 아니다 (一而二, 二而一, 一而不二)라는 것이며, 모든 것은 일

사물을 관찰하여 얻은 결과를 한 폭의 작품 속에 표현하는 것으로서 이동시점투시라고도 한다. 鑣兆復, 『동양화의 이해』, 김상철 옮김, 서울: 시각과 언어, 1995, pp.48-49.

관성이 있어야 하며 진리는 하나라는 것이다.

불교의 우주와 인생에 대한 관념은 불교의 미술을 형성하는데 지대한 영향을 미쳤다. 특히 불교의 선(禪)사상은 침묵하는 가운데 내재하는 무형적 공과 허의 미를 이루었다. 어떠한 대상의 형상은 하나의 새로운 내재적 본질을 나타내는 것으로 상징적인 성질을 띤다. 불교의 선사상은 모든 사물이 선(禪)이 지니는 아(我)와 우주(宇宙)의 합일, 즉 천인합일(天人合一)사상이 투과되어 가장 함축된 형상을 이룬다. 즉 모든 사물은 선심에서 출발한 심성 이념의 단어로 승화, 표출된 형상인 것이다. 선가가 목표로 하는 ‘명심견성(明心見性)’이며, ‘직입묘오(直入妙悟)’인 것이다.⁸⁷⁾

불교에서 영향을 받은 한국의 예술은 그 형상마다 상징적 의미를 가지며 한국인의 내면적 심성을 표출하고 있다. 무엇보다 우주세계의 현상이나 원리, 인간의 내면적 심성과 가치는 복식의 형태나 문양에서 상징적인 의미로서 표현된다. 심의는 건곤(乾坤) 중심(하늘과 땅의 의미로 상하분리 재단되어 봉합됨)의 우주 구성 원리와 규(規), 구(矩), 승(繩), 권형(權衡)등의 모양이 가지는 상징적인 의미로 심의를 차용한 이들의 정신세계를 다스렸다. 음양오행의 사상은 복식의 색채에서 상징적인 미로 나타나며, 원삼이나 활옷에서 볼 수 있는 장수와 길복의 뜻을 지닌 십장생(十長生)무늬나 문자무늬, 칠보무늬 등은 빼 놓을 수 없는 우리 고유 복식의 상징적인 미이다.

인지와 문명의 발달과정에서 생겨난 문자의 사용 역시 의생활과 주거 생활 가운데 본능적으로 신체를 보호하고 장식하면서 자연스럽게 발생하게 된 편물, 직물 등과 직접적인 관련이 있을 것으로 생각된다. 편물, 직물의 발달과정에서는 갖가지 기하학적, 추상적인 문양 형식이 탄생되었다. 인류는 그 당시 공포와 경외의 대상이었던 자연 현상에 대비해 문양에 상징적 의미를 부여하기 시작하였으며, 일정한 약속에 의해 기호로 쓰이면서 언어의 역할을 대신하게 되었다.⁸⁸⁾ 임영주⁸⁹⁾는 우리 고미술에 나타나는 전통무늬는 은연중 한국이라는 토양에서 일구어진 한국인만의 독특한 성정(性情)과 생활양식에서 우려난 자연스럽게 소박한 표현미, 추상미와 해학 그리고 꾸밈없는 익살스러움을 보인다고 하였다. 그리고 우리 미의 근본을 이루는 선의와 겸허, 순리의 아름다움이 돋보이며, 중국이나 일본 미술이 지닌 권위나 기교에 치우친 정력적인 꾸밈새와는 좋은 대조를 이룬다고 하였다.

(1) 십장생무늬

동양의 관념에서 장수와 길상에 대한 염원은 십장생 무늬를 창조하였다. 십장

87) 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 현암사, 1985, pp.94-103.

88) 임영주, 『한국의 전통문양: 질박하면서도 화려한 상징과 은유의 세계』, 대원사, pp.18-19.

89) 위의 책.

생은 해 · 달, 산, 돌, 물, 구름, 소나무, 불로초, 거북, 학, 사슴을 말한다. 동양사상에서 십(十)이란 숫자는 모든 수를 갖추는 기본이다. ‘-’은 동서를 나타내고, ‘|’은 남북을 나타낸다. 그러므로 ‘十’이란 숫자는 사방, 중앙이 모두 갖추어짐을 뜻하며, 완전함을 뜻한다.

- 해 · 달: 남성적 원리를 상징한다. 반면에 달은 여성적인 원리를 상징한다. 해는 지상최고, 권화의 상징으로서 그 속에서 모든 광휘의 근본이 나타나고, 빛은 성질상 남성 원리인 양의 구체적인 성질이다. 고구려 고분벽화에서 해와 달을 각기 머리에 이고 날아가는 반인반수의 남녀천신의 모습이 있다. 해 속에는 다리가 셋 달린 까마귀, 즉 삼족오(三足鳥)⁹⁰가 들어 있고, 달 속에는 ‘섬여’라 부르는 두꺼비 한 마리가 들어 있다.
- 산: 생명의 근원, 신성함, 절개와 확고부동함을 상징한다. 산을 숭배하는 사상은 한국인의 자연주의 사상이며, 산에는 반드시 신령(神靈)이 있다고 믿는 원시신앙에서 유래하였다. 산은 태양과 가장 가까운 곳이며 천상으로 이어지는 사다리의 역할을 한다고 믿었다.
- 물: 물은 오행의 첫 번째로 나무를 만들고 불을 이긴다. 생명의 근원이며 영구히 존재하므로 장수를 상징한다. 물결무늬는 ‘수파문’ 또는 ‘수파랑’이라고 하며, 옷감이나 가구, 민화, 자수 등에 애용되었다. 바다의 파도는 ‘아침’을 상징한다.
- 돌: 단독으로 그려져 있기보다는 장수나 길상을 의미하는 동물이나 식물과 곁들여 있다. 기암이나 괴석, 수석 옆에 불로초나 복숭아꽃, 수선화가 무더기로 표현되어 있다. 바위나 돌은 영원불멸의 상징이며, 군자의 풍모를 엿볼 수 있다. 어떤 경우는 남녀의 성기를 연상시키며, 음양화합을 은유적으로 표현하거나 다산을 의미하기도 한다.
- 구름: 천신이나 신령들이 부리는 탈것일 뿐만 아니라 만물을 자라게 하는 비의 근원이다. 특히 나타났다가 사라지는 점에서 신비감을 자아낸다. 구름무늬의 종류에는 점운(점점으로 흩어지는 모양), 유운(흘러가는 구름모양), 비운(바람에 날아가는 모양), 완자문(圓, 기하학적인 무늬), 기운(몽게몽게 피어오르는 모양) 풍운(바람에 날리는 모양) 등이 있다.
- 소나무: 사계절 푸르름을 잃지 않는다하여 장수를 상징한다. 겨울에도 잎이

90) 태양을 상징하는 삼족오는 중국 주대의 전설에 나타나는데, 삼족의 삼(三)은 천(天)의 삼공(三公)의 상(象), 혹은 천(天), 지(地), 인(人)의 의미와 유사하다. 시베리아 아무르강 지역의 나나미족 창세신화에서도 세 개의 태양이 등장한다. 우리나라의 고대 신앙 중에도 ‘3’이라는 숫자와 연관되는 신앙 요소가 나타나는데, 단군 신화에서 삼위태백(三危太伯) 천부인(天符印)에 개가 그러한 예이다. 위의책, pp.35-37. 또한 힌두교에서 삼지창은 힌두의 시바(Shiva)신을 상징하며, 이는 시바신의 창조, 보호, 그리고 파괴를 상징하는 것이다. *Short Description of Gods, Goddesses and Ritual Objects of Buddhism and Hinduism in Nepal*, published by Handicraft Association of Nepal, p.21.

시들지 않아 역경일 때에도 남아 있는 친구, 즉 영원히 변치 않는 우정에 비유하기도 한다. 대체로 노송은 춤추고 있는 학이나 불로초를 뜯고 있는 사슴과 같이 그려진다.

- 불로초: 지초, 혹은 영지초라고도 하며, 도교에서 비롯되었다. 신화에는 달 속의 옥토끼가 하늘의 신들을 위한 불로장수의 선약을 만들기 위해 계수나무 아래서 방아를 찧고 있다고 전해지고 있다. 주로 바위틈에 솟아나 있거나, 사슴이 입에 물고 있다.
- 거북: 사령(四靈)과 사신(四神)에 포함되는 상서로운 동물로 여긴다. 긴 수명 때문에 장수를 상징하는 동물에 포함되었다.
- 학: 모든 날 짐승의 우두머리로서 구름과 같이 그려진다. 흑, 백, 황, 청의 네 종류가 있으며, 백학은 관복의 흉배에 수놓았다. 조선 초기에는 문관의 흉배에만 사용되었으나 후기에는 무관의 흉배에도 사용되었다. 쌍학은 당상관 이상만 사용하였다.
- 사슴: 불멸의 신성한 순간을 포착해 낼 수 있는 유일한 동물로서 불행과 질병을 막아 준다고 여긴다. 수사슴의 입에 불로초가 물린 것은 부부가 항상 화목하라는 의미이다.

(2) 길상문자

조선인들은 장수와 만복을 기원하고, 사귀(邪鬼)와 액을 물리친다는 뜻에서 스란치마나 대란치마, 당의, 저고리, 베갯모 등에 문자무늬를 수놓거나 금박하여 장식하였다. 그중 문자무늬를 보면 수(壽), 복(福), 강(康), 녕(寧), 만수(萬壽), 무강(無疆), 부귀(富貴), 다남(多男), 희(囍) 등이 도안되었고 그 배경으로 완(卍)자문, 아(亞)자문, 희(囍)자문, 뇌(雷)문, 회(回)문, 귀갑(龜甲)문 등이 띠를 이루고 있다. 일반 생활용품 등에 장식된 문자무늬는 다른 상서로운 동식물들과 길상을 나타내는 추상적인 무늬들이 서로 어우러져 특별한 의미를 상징하고 있다. 수복문자의 바탕에 완(卍)자문이 많이 쓰이는데, ‘卍’ 자는 만(萬)의 옛글자이고 발음도 같고 우리말로써는 ‘완’이라 읽는다. ‘卍’ 자나 ‘卍’ 자는 본래 산스크리트어로 ‘길상이 모인다’라는 뜻으로 우리생활 속에 가장 많이 사용되며, 불교의 영향을 받은 것이다.

(3) 꽃 · 과실 · 풀 · 곤충 무늬

꽃, 과실, 풀, 곤충 등의 여러 가지 문양은 인간의 기원이 선택의 기준이 되고 있다. 사회적 배경, 사조, 토착신앙, 종교 등에 따라 각각 다른 특색과 상징적인 의미를 갖는다. 통일신라 시대는 불교가 가장 융성하였던 시기로 서역의 문양 요소가 많이 나타난다. 보상화 · 연화 · 모란 · 당초무늬와 매화, 난

초, 국화, 대나무를 그린 사군자무늬, 포도 · 참외 덩쿨 등의 과실무늬, 파초와 영지 등의 화훼무늬, 나비, 매미, 벌 등의 곤충무늬가 상징적인 의미를 띠며, 직물, 도자기, 토기, 칠기, 석조 조각물, 가구, 궁중의 꽃담 등에 다양하게 장식되었다.

(4) 사군자무늬

한국인은 자연을 인간과 대립되는 존재로 생각하지 않고 의인화하고 있다. 대표적인 것이 사군자(四君子)이다. 사군자란 매화, 난초, 국화, 대나무를 선비와 비유하여 부르는 말이다. 각각의 성질이 군자가 지녀야 할 품성이라고 여긴 조선시대 선비들이 시(詩), 화(畫)에서 즐겨 다루었다. 매화, 대나무, 소나무를 포함하는 세한삼우(歲寒三友) 역시 비슷한 뜻으로 선비들의 사랑을 받았다. 주로 문인들의 수묵화에서 다루어졌다.

- **매화:** 춘한(春寒) 속에 홀로 피는 매화는 군자의 지조와 절개로 비유한다. 매화와 대나무가 한 폭에 그려지면 매화는 아내를, 대나무는 남편을 뜻한다.
- **난초:** 난초의 꽃은 ‘왕자향’ 이라 일컬어지며 자손의 번창을 상징한다. 자신을 알아주는 좋은 친구를 난우(蘭友)라고 한다.
- **국화:** 늦은 서리를 잘 견딘다 하여 길상과 절조, 맑은 아취와 높은 절개를 뜻한다.
- **대나무:** 사계절을 통해 색이 변치 않기 때문에 군자의 품격과 절개를 상징한다. 대나무의 죽(竹)과 축수한다는 축(祝)이 같은 음을 낸다고 하여 축수(祝壽)의 의미로도 쓰인다.
- **소나무:** 장수를 뜻한다. 길상조인 학과 태양이 같이하면 상서로움이 더한다.

5) 중첩의 미

중첩(overlap)이란 형태가 거듭 겹치거나 포개어지거나, 형태가 다른 형태를 부분적으로 가린 상태를 의미한다. 중첩은 변화를 창출해 내는 방편 중의 하나이다. 중첩은 한 단위가 부분적으로 다른 단위에 가리어질 때 생기는 것으로 한 대상이나 여러 대상의 배치에서 생길 수 있다. 이때 요구되는 지각조건은 투영의 효과에 의해 서로 연결한 단위들이 서로 구분되고 동시에 다른 평면에 존재하는 것처럼 보여야 한다. 중첩에 의한 결합의 특성은 서로 관련된 단위들 가운데 어떤 것의 완전성을 감소시키고 상호수정과 간섭을 통해 집단성을 만드는 것이다.

한옥의 공간적 특징인 ‘중첩과 관입’은 이쪽방과 저쪽방 사이의 관계

를 폐쇄적 단절로 보지 않고 개방적 연속으로 본다. 이는 내부와 외부의 공간 구별이 모호한 열린 개념이기도 하다. 이 방과 저 방 사이에 전이 공간이 끼어들면서 공간의 켜가 여러 겹(layered)이 되는 것이다. 방과 방 사이에 직접 통하는 미닫이문이 나 있는 경우도 많다. 문을 열면 옆방이 나오고, 그 옆방을 가로질러 저 끝에 나 있는 문을 통해 밖이 보인다.⁹¹⁾ 보통 패션에서 중첩과 관입의 개념은 바지위에 스커트, 그 위에 블라우스나 재킷을 걸치는 레어드룩(layered look)이나 하나의 조형적 특징의 반복으로 생기는 파고다형으로 동방풍의 조형적 특징으로 간주한다.

한옥이나 한복에서 중첩의 개념은 모든 조형의 부분이 단 하나의 주제, 기운(氣運)으로 합류되는 단일적 통일성의 개념이다. 서양의 고전적인 구성 체계는 각각의 부분이 전체의 일부가 될지라도 항상 독립성을 항상 유지하고 있어 전체적으로 다원성을 지닌다. 따라서 이들 부분간의 비례와 질서의 조화를 바탕으로 통일성을 달성하려는 반면 동양에서는 한두 주제로 부분들을 집결시키거나 지배적인 요소에 여타 요소를 종속시킴으로써 유기적인 총체성을 중시한다. 이는 모든 사물에서 보이는 특성이기도 하다.

한국의 건축에서 완자무늬는 창호의 살 짜임새며, 실내가구의 장식무늬, 담장의 무늬 등으로 반복하여 나타난다. 한복에서는 파고다 탐처럼 같은 형태를 크기만 축소, 확대하여 장식한 무지기 치마를 예로 들 수 있다. 한복의 등의 미는 남바위, 저고리의 배래선과 도련선, 버선 목, 당의에서 반복적으로 나타난다. 마름질에서 몸판, 소매, 치마 등 사각형의 반복과 봉재에서 곡선의 반복 그리고 착용에서 겹쳐 입기 등도 같은 예이다. 갑사, 숙고사, 모시 등의 얇게 비치는 투명성은 속옷과 겉옷의 경계를 모호하게 하며 중첩의 효과를 자아낸다.

91) 임석재, 『우리 옛 건축과 서양 건축의 만남』, 대원사, 1999, pp. 234

6장. 전통 복식 DNA를 활용한 한국적 패션디자인의 미적 특수성

본장에서는 전통복식에 나타난 미적 특수성의 DNA를 활용하여 한국적 패션디자인의 현대화·산업화·대중화·세계화에 기여한 대표 디자인의 사례를 고찰하고자 한다. 한국적 패션디자인에 나타난 미적 특수성의 도출은 미래 한국 패션디자인의 주체성과 정체성의 확립에 있어 필수적인 기초 작업이다.

1. 한국 패션의 미학은 정신적 가치를 기반으로 하며 이는 물질적 가치를 배가한다.

한국인의 미의식은 유/불/도를 중심으로 한 선비정신에 담긴 순수미와 토속적이며 대중적인 사마니즘을 기반으로 한 해학미이다. 이는 시간과 공간을 넘어서서 언제나 발현 될 수 있는 비교적 불변적인 성질을 가지고 있는 한국인의 기질 표현이며 민족 정취이다. 순수미는 수묵화에서, 해학의 미는 채색화와 풍속화에서 추구하는 정신적 가치로 표출되었다. 스코브는 아시아가 패션센터의 주역이 되기 위한 전략으로서 자기 이국화(doing something Korean)의 채택을 강조하였다. 자기 이국화 과정이란 서구의 패션미학을 수용하고 있는 관습으로부터 벗어나 한국적인 정신의 가치를 디자인에 표출함으로써 한국 패션디자인의 정체성과 주체성을 확립하는 것이다.

1) 수묵화의 정신을 기반으로 한 순수미

• 수미 기법으로 스토리 텔링

최근 수미(sumi)기법⁹²⁾으로 알려진 수묵화의 기법은 서양패션디자이너들이 애용하는 디자인 트렌드이다. 수묵화의 일반적 기초 표현 기법은 먹의 농담과 종이의 흡수성, 문필의 속도 등에 따라 다양하게 표현된다. 현대 패션디자이너들은 서양화의 수채화 기법과 전통적인 수묵화 기법의 접목으로 다양한 직물의 문양을 표현하는데 주력하고 있다. 서양패션디자이너는 전통적인 수묵화의 기법에 내재된 정신적인 가치에 주목하기보다는 블랙과 화이트의 색상과 표현기법(삼목법, 발목법, 적목법, 삼투법, 갈필법, 물골법, 구름법, 백발법, 수묵탁본 등)을 응용하여 다양한 문양을 표현하기 위해 수미기법을 직물디자

92) 이혜원, 차혜인, 장영선, 김민자, 「현대 패션에 나타난 수미 기법과 디자인 개발」, 『2010 International Costume Congress Proceedings』, The Korean Society of Costume, 2010, pp.159-160

인에 사용하고 있다(그림13,14).



그림13 BCBG Max Azria 1011 FW



그림14 Just Cavalli '10 SS



그림15 이상봉, 한글 달빛 위를 걷다 Fashion & Art Exhibition, 2006

수미기법은 한국적 패션디자인을 시도하고 있는 이상봉의 디자인에서 잘 표현되고 있다. 이상봉은 그 어느 디자이너보다 수묵화의 내재적 가치와 외적 조형적 특성을 그의 작품에 녹여내고 있다. 캘리그래피는 그의 독자적인 영역으로 구축되고 있다. 단순히 한글을 써내려 가는 것이 아니라 문자 안에 그의 한국적 정서를 담아내고 있다. ‘훈민정음’, ‘한글 달빛 위를 걷다’, ‘LG 사어언 폰’ 등이 대표적이다. 단순히 글자와 문양을 보여주는 것이 아니라 그에 담아있는 의미를 흑백의 서예로서 풀어내고 있다. 글자는 문장이 되고 마음의 정서를 담아내는 시가 된다. 그는 한국인의 혼을 옷 위에 새겨놓고 있다. 달무리의 문양이 옷과 함께 춤추고, 운동주의 별이 빛나는 밤이 ‘LG 사어언 폰’에 새겨져 전 세계인의 심금을 울린다(그림 15).

• 한글 타이포그래피

한글 타이포그래피 디자인은 가방, 티셔츠, 직물디자인 등으로 애용되는 한국적 디자인이다. 단순히 문자의 모양만을 차용할 때 경쟁력은 약화된다. 의미가 포함된 타이포그래피 디자인이 디지털 캘리그래피(digital calligraphy) 작업으로 재 탄생 될 때 더욱 효과적이다. 민병걸은 정약용의 글에서 발췌한 한자를 한글로 번역하고 한글의 형태소를 10가지의 형태로 분해하고 그것을 다시 즉흥적으로 조합해 나가며 글자를 만들어 나가는 디지털 캘리그래피 작업으로 한글의 예술성을 극대화하고 있다. 전통과 현대가 만났을 때 시너지 효과가 있는 것이다.

“흰 종이 펴고 술 취해 시를 못 짓더니 풀나무 잔뜩 흐려 빗방울이 후두

독 서까래 같은 붓을 꼭 잡고 일어나서 멋대로 휘두르니 먹물이 푹푹 또한 통쾌하지 아니한가?” 93)

이건만은 한글을 소재삼아 정신을 지배하는 언어로써 우리의 문명과 문화를 표현하기 위해 몰두한다. 그는 특히 한국의미를 표현하는데 있어서 외형적인 것이 주가 되면 디자이너 개인의 정체성이 사라진다고 강조한다. 한국적인 아름다움도 있는 그대로의 문양이나 컬러를 그대로 사용하기 보다는 디자이너의 의지로 재탄생되었을 때 한국의 혼은 계승되는 것이다.

● **흑백의 조화**

한국인을 ‘백의 민족’이라 할 만큼, 한국인은 백색을 선호하였다. 백의 풍속은 태양숭배사상, 제천의식, 경천사상에 기인한다. 조선 백자나 백의는 장식적인 기교가 없고 담백하면서 고결하며 절제된 한국인의 내면적 정신세계를 느낄 수 있는 조형적 특성이다.

수목사상은 화선지와 먹의 관계이다. 화선지와 먹은 백과 흑으로 표출된다. 일본의 ‘젠 스타일’은 일본인의 내면적 정신세계의 표출로서 검정색으로 대변한다. 한국의 ‘한 스타일’은 한국인의 내면적 정신세계의 표출이며 백색으로 대변할 수 있다. 백색과 함께 검정색의 대비 또한 한국인의 순수한 정서를 표출하고 있다. 앙드레 김, 이영희, 이신우, 진태옥, 이상봉, 정구호는 흑백의 조화를 현대적으로 해석하고 있는 디자이너들이다(그림 16, 17).



그림16. 정구호, '09 S/S



그림17. 이상봉, 달빛 그림자, 2006

93) 이소령, 박진영, 성주아, 조윤주, 문지현, 『한글소재 및 패션제품개발』, 『한패션정보지』, 2009, 제 3호,

● 음양오행사상

불교의 불이설이나 도교에서 말하는 무위자연사상은 선조들의 자연에 대한 철학으로 음양오행사상을 형성하였다. 이는 자연과 더불어 살고자 하는 천인합일사상과 신도불이사상을 형성하였으며, 기운생동의 현상을 통한 생명의 근본 이치를 파악하는 근간을 이루고 있다. 이미 일본의 건축가 안도 다다오는 동양의 음양오행사상을 건축적 조형미로서 표출하고 있는데, '물의 질', '불의 교회' 등이 대표적 예이다. 음양오행사상을 가시적 조형물로 표출한 건축이나 문양, 상징물 등은 한국적 패션디자인의 정체성을 확립하기 위한 훌륭한 DNA라 할 수 있다.

한국의 음양오행사상을 가장 잘 드러내는 디자인은 단청, 색동, 건축의 조형물, 심의 등이라고 할 수 있다. 단청(丹青)은 일반적으로 건물의 벽, 기둥, 천장과 같은 곳에 청·적·황·백·흑의 오방색과 그 간색(間色)으로 문양과 그림을 그려서 의장하는 것을 말한다. 좀 더 넓은 의미로는 조각품, 공예품, 석조 건축, 고분, 동굴 등에 채화하는 서(書), 회화(繪畫)의 개념을 통틀어 지칭한다. 한국의 색채 가운데 가장 아름다운 색으로 주목을 받고 있는 것이 단청이다. 다양한 문양과 색채가 화려함과 오묘함의 조화로 예술적 전통을 보여주고 있기 때문이다. 단청은 여러 가지 상징적인 요소를 문양화하여 그 구성과 조화를 통해 인류가 영원해 온 내세, 곧 영원불멸의 세계를 상징적으로 나타내고 있다.⁹⁴⁾ 단청문양은 스카프, 넥타이 등의 패션 의류문화상품 디자인에서 널리 이용되고 있다. (그림18, 19)



그림18. 김민자, 단청을 응용한 누드케이스, 2006 그림19. 김민자, 단청 속에 사는 여인, 2006

2) 샤머니즘을 기반으로 한 해학의 미

한국의 전통사회에서는 민간 신앙인 샤머니즘, 즉 무교는 보편적인 사상으로서 한국인의 가치·분석·신념 체계와 태도, 정서에 큰 영향을 미쳤다. 문화 그자

94) 김민자, 이진화, 「단청문양의 미적가치와 현대적 문화상품개발연구」, 『태평양 장학문화재단총서』, 13, 2004. pp.365-382.

체로서의 배경 역할도 해왔다.

• 무당의 복식과 상징물

무당의 복식은 사머니즘 정신의 대체물이다. 무당은 하늘(신령계)과 땅(인간계)을 연결시켜 주는 매개자이다. 무복은 대체로 새의 모양과 갈라진 형상과 오방색이 두드러지며, 어깨에 '날개'를 달거나 소매와 의복의 밑단을 술들로 새를 상징한다. 무복은 천상과 지상의 매개체로서 인간의 능력을 초월함과 동시에 세상을 바꿀 수 있는 능력과 동일시된다. 날개는 하늘을 자유롭게 날아다니는 모습을 연상시키며, 신성함을 뜻하기도 한다. 이러한 무복의 상징적인 의미를 이상봉은 현대적으로 잘 표현하고 있다. 오방색은 인체의 곡선을 따라 유연하게 표현되고 술은 자유롭게 훑날리고 있다(그림 6).

• 장승⁹⁵⁾

우리나라의 토속적인 민간신앙에서 빼 놓을 수 없는 것이 장승에 대한 숭배이다. 장승은 원시 수렵시대의 경계표인 나무·바위·돌무더기와 연관되어 신앙 대상으로 숭배되어 왔다. 장승은 유/불/도와 더불어 자비와 무위자연, 인, 화해를 바탕으로 한 토속적인 민간신앙의 우상이었다. 장승은 마을입구나 길거리를 수문장처럼 지키며, 무서운 병을 옮겨다 주는 손님마마가 어린이에게 접근 못하게 하거나, 괴질이 마을에 들어오지 못하게 하는 상징물이었다. 마을을 찾는 길손에게 친절히 길을 안내해 주거나 남은 이정(里程)을 알려주거나, 마을과 마을의 경계표이거나, 오래 못 만난 사돈들끼리 음식과 덕담, 소식을 교환하는 '중도보기'의 장이거나, 마을을 고치는 마을 공동작업인 울력의 경계표적 기준점이 되기도 하였다. 이정표와 수호신앙으로서의 장승은 지역마다 그 형상과 재질이 다르게 만들었으며, 그 이름도 '지하여장군', '천하대장군', '토지대장군' 등 다양각색이다. 대체로 소나무·밤나무·오리나무 또는 돌로 만들었으며, 얼국은 귀신이나 장군처럼 그리거나 조각하고, 가끔은 노인, 선비, 문무관, 미륵, 부처처럼 만들었다.

장승의 모습은 무계획적인 제작 시



그림20. 최복호, 장승, 2010

95) 황헌만, 이종철, 박태순, 유홍준, 이태호, 『장승』, 열화당, 1988

도에도 불구하고 시대와 지역을 뛰어넘는 공통적인 특징을 갖고 있다. 순박한 토속미, 마음을 비운 태도, 단순성, 사상성과 상징성의 반영, 자연주의적 감성, 양식화의 거부, 과감한 생략에 의한 추상성과 신비감은 장승의 미적 특성이다. 외래문화에 쉽사리 동화되거나 흉내 내지 않고, 우리 민족의 혼과 감성이 묻어나는 장승의 미적 특수성은 한국적 DNA의 대표성이라 할 수 있다.

최근 최복호는 장승의 이미지와 오방색을 현대적으로 잘 풀어내고 있다. 디지털 프린팅으로 주술적 의미의 오방색을 화려하게 살아가며, 장승은 파리무대에서 한국이라는 이정표를 소개하고 있다. 장승은 한국 이미지 특수성의 하나이다. 장승의 이미지는 우리 역사와 문화에서 이야기를 끌어내는 ‘스토리텔링’의 좋은 소재이다 (그림 20).

• 색동

오방색의 극치를 보이는 색동은 우리민족의 독특한 색채감정의 표현으로 오랫동안 한국인의 생활 속에 녹아 있다. 색동은 원색비단 조각을 잇대어 만든 어린이가 주로 입는 저고리의 소매길로, 색동의 뜻은 색을 동 달았다는 뜻이다. 동이란 한칸을 말하며 한 가지 색이든 오방색이든 모두 색동이 되나, 색동은 색색으로 동을 이어서 만든 것을 지칭한다.



그림21 폴 스미스, 색동 스트라이프

어린이 옷에 색동을 사용한 의미는 음양오행에 따른 다섯 가지 색을 사용함으로써 오행을 두루 갖추어 액을 피하고 무병장수를 기원한다는 뜻에서 비롯되었다. 색동에 사용된 색의 배합이나 배열에는 음양의 색인 청, 적과 오행색인 청, 적, 황, 백, 검정 등이 포함되어 있다. 색동에 즐겨 사용된 색은 적, 황, 백, 청 등으로 검정색 대신 분홍, 자주, 초록, 보라와 같은 색들이 한 두가지씩 첨가되기도 하였다.

색동의 현대적 표현을 살펴보면, 동간이나 오방색의 변형을 들 수 있다. 영국의 폴 스미스(그림 21)는 색동의 동간을 변형하여 현대적으로 사용하고 있다. 카발리(그림 22), 이세이 미야케, 이상봉, 설윤형, 최복호(그림 23), 이석



그림22. Just Cavalli, '10 S/S

태(그림 24)가 애호하는 디자인 소재 또한 색동이다. 카발리는 색동의 강렬한 색상위에 검정색 시폰으로 중첩의 효과를 자아내고 있다. 최복호는 브러쉬 타치로 색동을 현대적으로 해석하거나 꽃무늬와 어울리는 색동을 응용하고 있다. 2010년 컬렉션에서 샤넬, 장 폴 고티에(그림 25)는 색동을 과감하게 패션디자인에 응용하고 있다. 디자이너의 작품 속에 색동이 상징하는 심오한 의미는 사라지고 이미지만 남는다.



그림23 최복호, 2010 SS



그림24. 이석태, 2011 SS



그림25 Jean Paul Gaultier, '10 SS

색동의 오방색은 최근 서울시의 상징적인 색으로 지정될 만큼, 우리나라 문화의 아이콘이다. 따라서 색동을 이용한 문화상품 개발이 시급하다. 한패션연구센터에서는 색동의 개발에 주력하고 있는데, 최근 색동을 이용한 지갑, 스카프 등이 그 예이다 (그림 26, 27, 28).



그림 26 김민자, 색동 동전지갑, 2010
그림27, 그림28 김민자, 색동 스카프, 2010



- 해학의 미로서 무당의 복식과 상징물, 장승, 색동이외에 풍속화에 나타난 인물묘사, 민화, 탈(가면) 등이 훌륭한 한국적인 DNA 소재라 하겠다.

2. 한국적 패션디자인의 조형적 특수성

전통 복식의 조형적 특수성은 초공간의 미, 선/결의 미, 비움의 미, 상징의 미, 중첩의 미로 도출되었다. 이러한 조형적 특수성을 현대적으로 활용한 대표적 디자이너는 다음과 같다.

1) 초공간/열린 미

복식에서 몸은 유리되거나 제외시킬 수 없는 매우 밀접한 관계에 있다. 몸에 대한 이상화된 이미지는 각 시대나 문화권에 따라 다르며, 이러한 몸에 대한 이상미(ideal beauty)는 복식의 조형적 특성을 빌어 표출된다.

포스트모더니즘 이후 인간의 고정관념은 깨지기 시작하였다. 몸과 몸 주변의 세계에 대한 형이상학적이고 은유적인 관계를 연구하며, 몸을 인간 감각의 확장에 대한 시도의 장소로 보고 접근한다. 서양의 디자이너 살리안의 옷들은 몸을 무형의 정신에 대한 명상 매체로 전환시킬 뿐 아니라 몸을 실험의 장소로 사용하고 있어 그 능력이 미래적이다. 몸과 옷이 인간 정신 안에 기거하며 몸에 대한 생각을 역전시킨다. 몸이라는 단단한 한계로부터 탈출을 시도하고 있는 것이다⁹⁶⁾. 몸에 대한 사고는 기운과 정신을 근원으로 하여 조형을 생생하게 하며, 형상마다 은유적인 의미를 지닌다. 따라서 몸에 대한 정형은 사라지고, 디자이너의 의지에 따라 무한한 형이 창조된다. 즉 복식에서 몸에 대한 경계가 모호해지는 초공간성을 이루게 되는 것이다.

• 추상적이며 무정형에 의한 초공간성

한국적 정체성이 강한 진태옥이나 이신우, 이영희의 디자인을 보면 몸은 추상적으로 인지되고 평면적으로 묘사된다. 옷과 몸이라는 한계를 벗어나 자유로운 무정형성과 초공간적인 미적특성이 나타난다.

이신우는 한국적 정체성을 근간으로 시간과 공간에 구애되지 않는 절대적인 가치를 추구하였던 디자이너이다. 서로 무관한 듯한 이질적인 여러 요소들이 한데 어우러져 무질서한 듯한 복잡함을 추구하는 반면 극도의 단순함으로 그 어떤 질서의 존재 자체를 모두 부인하는 완전한 무(無)와 공(空)을 추구하고 있다. 이것은 가장 한국적인 미의 본질이다(그림 29). 그의 옷은 부분과 부

96) 김민자, 『복식미학 강의 2: 복식미 엿보기』, pp.92-98.

분의 명확한 구별이 없으며, 소매가 자라서 몸통이 되고, 명확한 선으로 시작되다가 갑자기 흐트러지며, 옷의 형태가 없이 그저 흐름만이 있을 뿐이다. 안이 겹이고 겹이 안일 때가 있으며 심지어는 겉과 안이 연결되어 애매모호하다.

진태옥은 한국의 일을 가장 잘 드러내는 디자이너로서 한복의 무정형성, 초공간적 미적특성을 이질적인 소재의 선택과 한복 치마의 변형 그리고 한지의 사용으로 훌륭하게 표현하고 있다. 투명하고 매끄러운 실크 오간자(organza)와 투박하고 거친 삼베(linen)의 만남은 서양과 동양의 융합이다. 한복 치마의 변형은 무한한 공간성을 창출한다. 치마의 단에서 불규칙한 선의 흐름은 자유로움을 느끼게 한다. 한지로 만든 가장 단순한 사각형의 네크레이스(necklace)는 액세서리의 개념을 넘어 몸통으로의 확장이라는 측면으로 볼 수 있다. 몸통이 네크레이스이며 네크레이스가 몸통이다. 종이와 옷이며, 옷이 종이인 것이다(그림 30). 흑인 모델들의 등장은 공간의 확장으로 볼 수 있다. 한국의 경계를 넘어 아프리카에서 흑인이 한국적 패션을 입고 있다. 그들이 입고 있는 백색의 드레스는 몸에 대한 추상적인 해석이며 평면적 구성이다. 앞뒤 길이의 차이와 왼쪽과 오른쪽의 불균형, 자유로운 착장은 무한한 자유를 구가한다(그림31). 미완성인 단 처리는 뚜렷한 경계를 해체시킨다. 풀어진 올은 시간의 연속성을 가능하게 한다. 이러한 무질서와 무기교는 한국적인 정서에서 자연스럽게 나오는 것으로 무질서 속의 질서이다.



그림30 진태옥, '00 S/S



그림31 진태옥, '00 S/S

· 전통 한복의 다양한 착장방법

열린 형식에서 외곽선은 모호하며 비구축적이며, 자유로움과 비구축적인 표현을 꾀하는 반면 닫힌 형식에서 외곽선은 명료하며, 구축적이며, 엄격함과 규칙적인 표현을 시도한다. 한국의 전통복식에서는 인체의 움직임에 따라 형상이 달라지며 공간과의 경계를 모호하게 만든다. 이는 인간과 자연이라는 이분법적

구성의 경계가 모호함을 의미하며, 자연에 대한 애착으로 자연과 더불어 존재하고자 하는 천인합일사상이다. 유동적인 저고리의 고름, 도포의 폭넓은 소맷자락, 치마의 드레이퍼리 등은 인체의 움직임에 따라 형상이 달라지면서 공간과의 경계를 모호하게 하는 열린 형식이다. 전통복식의 모든 아이템들은 개별성을 갖지만 유기적 관계에 의하여 착장방법은 무한하다.

이영희는 한복의 치마를 그대로 이브닝드레스로 변형하거나, 한복의 속바지나 속치마를 겹옷으로서 전환시키는데, 이를 인프라패션(infra fashion: 속옷의 겹옷화)이라고 한다. 섬세한 노방과 속고사의



그림 32 이영희

비단결이 여체를 살짝 드러나게 함으로써 에로티시즘을 표현한다. 이를 서구인들은 '바람의 옷'이라고 한다. 가볍게 스치는 치마가 바람처럼 여체의 곡선을 휘감아 하늘을 가르는 모습을 가리킨다(그림 32).

· 접기(오리가미)에 의한 초공간성

오리가미 기법은 정사각형의 종이 한 장을 찢거나 베거나 풀칠하지 않고 접기만 하여서 기하학적인 주름과 접은 자국을 이용하여 여러 가지 조형을 만들어내는 놀이이다. 간혹 가위 집을 넣거나 화필을 가하는 경우도 있고 금·은박을 입히기도 한다. 일반적으로 종이접기로 알려져 있지만, 천이나 가죽에 주름을 잡거나 접거나 가위 집을 넣어 다양한 조형을 표현하는 것이다. 오리가미 기법에 의해 천의 시작과 끝, 겉과 안, 위와 아래가 모호하며 매끄러운 몸의



그림33 이상봉의 접기



그림34 이상봉, '08 S/S



그림35 이상봉, '08 S/S

표면과 공간의 관계가 모호하게 된다. 나아가 몸의 움직임으로 무한한 형을 창조하는 기법이다. 오리가미 기법은 평면적 구성으로 몸에 걸쳤을 때 입체화된다는 점에서 한복의 조형적 특성과 유사하다.

이상봉, 이세이 미야케, 마르탱 마르지엘라, 칼빈 클레인은 오리가미 기법을 사용하여 무한한 형을 창조하고 있다. 이상봉은 2007년, 2008년 컬렉션에서 오리가미 기법을 사용하여 원피스 드레스를 디자인하였다. 인체의 형상은 사라지고 소재의 재질과 착장자의 움직임에 따라 주름의 형태가 몸의 형상을 만들며 가변적인 초공간을 만들고 있다 (그림33, 34, 35).

· 비틀기와 꼬기(뫼비우스 띠)에 의한 초공간성

한복의 조형적 특성의 하나가 뫼비우스 띠에 의한 비틀기와 꼬기로 겹과 안, 위와 아래, 시작과 끝의 경계 해체이다. 한복의 사폭바지에서 뫼비우스의 띠는 하나하나는 바지의 앞뒤이며, 뫼비우스의 띠 하나에는 큰사폭+작은사폭+좌마루폭(우마루폭)이 포함되어 있다. 두 개의 뫼비우스의 띠가 마주 붙는 윗부분을 보면 그 위치가 서로 반대인 것을 발견할 수 있다. 한복 바지는 크게 위아래로 나뉘 생각할 때에 허리와 사폭으로 나누어 살펴볼 수 있다.⁹⁷⁾

현대 패션에서 이러한 비유클리드적 구성은 이상봉, 정구호, 일본의 요지 야마모토, 폼 데 가르손, 영국의 비비안 웨스트우드가 즐겨 사용하는 표현기법이다. 꼬임과 비틀림 등으로 인체를 정형으로 보지 않고 실험의 장으로서 무한한 조형을 형상화 하고 있다(그림 36, 37). 비유클리드적 뫼비우스 띠야 말로 한국적 패션디자인의 DNA로서 개발되어야 하는 인자이다.



그림36 Calvin Klein, '10 S/S



그림37. 이상봉, twist_and_turn '06 F/W

2) 선/결의 미

97) 김상일, 위의 책, pp. 103-104

한국의 미를 '선의 미학' 이라고 한다. 그만큼 한복의 미에서 빼놓을 수 없는 것이 '선의 미학' 이다. 저고리에서 동정, 깃, 진동, 싹, 도련, 치마단 등의 금박으로 된 선 장식은 개별적이며 정확하다. 선들은 고요한 미를 추구한다. 반면 저고리의 고름과 치마의 주름에 의한 드레이퍼리 선은 인체의 표면이나 외곽선에 대한 불확정적이며, 착장 방법이나 인체의 움직임에 따라 변하는 움직임의 미를 추구한다. 특히 한복 치마의 주름의 일정한 간격은 의도된 것이며, 무기교 속의 기교라고 할 수 있다. 드레이퍼리는 자연의 유기적인 선에서 보이는 것으로 유동적이며 있다가 사라지는 신비감을 자아낸다.

· 한국의 선/결이 드러나는 소재와 디자인

갑사, 노방, 모시, 삼베 등에서 선명하게 보이는 날줄과 씨줄, 비단의 결에서 섬세하고 우아한 선과 선의 결합이 현대 한국적 패션디자인에서 빼놓을 수 없는 미적 특징이다.

이신우는 선의 미학에 조용히 접근한다(그림 38). 섬세한 백색의 씨줄과 날줄의 엮임, 백색 수직선의 중첩의 효과로 비침과 감춤의 미, 그리고 검정색 대비의 옷을 입은 모델은 사색한다. 백색은 생명을, 검정색은 죽음을 그리고 생명은 힘차게 수직의 선으로 인생의 어두운 면을 제압한다. 그러나 우리는 늘 이러한 갈등을 배제 할 수는 없다. 따라서 그는 살짝 비치게 함으로써 우리의 갈등을 제시한다. 패션디자인에 있어 불균형의 미, 비대칭의 미 역시 한국적 미학이다. 불균형의 미를 그는 비침과 감춤으로써 섬세하게 제시한다. 재질의 대비효과는 한국적 소재에서 찾을 수 있는 미이다. 선의 미학은 숨결, 나뭇결, 물결, 보릿결, 머릿결, 비단결, 꿈결, 돌결 등에서 보는 바와 같이 조직의 짜임을 언급하나 '삭힘' 은 오랜 세월 동안 깎이고 다듬어지는 과정을 거친 그 어떤 것을 의미하며, 한국인의 지혜이며 정제된 심성이다.



그림38. 정구호, '08 F/W

진태옥은 간결하고 단순하게 선의 미학을 표현한다(그림 39). 하나의 강한 사선으로 몸통을 감싸고 있다. 한복 저고리의 비대칭적 여미를 현대적으로 해

석한다. 사선의 깃은 차고 따뜻하며 무한한 움직임의 가능성을 보여준다. 특히 차가운 사선의 깃에 올이 풀린 또 하나의 부드러우며 불규칙적인 선이 절제된 감성에 자유롭고 유모가 있는 돌파구를 제시한다. 이러한 해학은 우리 민족 특유의 감성이다. 목과 팔, 허리를 살짝 보이게 함으로써 에로틱한 측면도 구사



그림 39 이신우, '09 S/S

한다. 무엇보다 중심에 있는 검정색 점이 시선을 집중시킨다. 점은 기하학적으로 눈에 보이지 않는 본질, 비물질적인 본질로서 우리의 상상 속에서 침묵과 언어를 연결하며, 내적으로 가장 중심 집중적인 형태이다. 정적인 점이 역동적으로 비약된 것이 선인 것이다. 정적인 검은 점은 침묵과 고요이다. 그러나 죽은 점이 아니다. 약동을 기약하는 점은 강한 사선으로 뻗어 나간다. 고요함과 움직임이 있다. 이러한 양면적 특성이 우리 민족의 특유성이며, 그의 작품에서 잘 표현되고 있다.

진태옥은 선의 미학을 계속 시도한다. 섬세한 레이스와 끈으로 선을 표현하고 있다. 이는 서양과 동양이 융합된 사고이다. 서양의 소재인 레이스는 선들의 유기적인 얽힘에 의해 섬세한 감성을 드러낸다. 평면구성에 의한 레이스와 끈의 연결이 몸통을 감싸며, 여러 조각의 천이 연결이 된 고어드(gored) 스커트의 햄(hem)라인은 불규칙하여 공간과 모호한 경계선을 새로 만들어 내며, 속옷이 보이는 것과 동시에 미완성의 느낌을 갖게 한다. 이는 한복 치마의 착장에 의한 불규칙한 선과 이에 따라 속옷이 보임으로써 에로티시즘을 자아내는 것과 유사한 시도이다. 작가는 자유롭다. 평면적 구성과 입체화 작업의 결합, 속옷의 겹옷화, 흘러내리는 스타킹, 조선시대 여인의 가체 모양의 혼성모방은 시공의 개념을 초월한 것이다. 이러한 선의 미학은 네크레이스라는 선에서 몸통을 감싸는 면의 개념으로 확장되고 있다. 선은 움직이지만 면은 정지한다. 작가는 움직임과 고요함의 양면적 가치를 추구하며, 삶이 던져주는 갈등을 삭히고 있다(그림 40).



그림40 진태옥, '02 F/W

선의 미학은 이상봉의 '겨울나무' 시리즈에서 더욱 생동감 있게 표현된다(그림41, 42). '겨울나무' 라는 테마로 기다림에 익숙한 한국 여인의 가려진 고독과 그리움을 표현한 그의 작품에는 오히려 오랜 세월 동안 기다림 속

에 한을 삭힌 여인의 강인함이 나타나 있다. 한국의 나무 즉 우리들의 근원은 뿌리와 잎이며, 작품은 수많은 선이 유기적으로 얽혀있어 인고의 세월을 느끼게 한다. 한복 저고리의 고름과 밑단의 선, 뿌리를 상징하는 모자와 장갑은 더욱 뿌리 깊은 한을 느끼게 한다. 그러나 이는 삭힌 백색으로서 생명력을 뻗치고 있다. 이상봉의 작품에서는 한국적 정서를 배제할 수 없다. 상의는 최첨단 소재인 니트지만 짧은 저고리를 연상시키며, 하의는 허릿단이 있는 치마를 연상시킨다. 치마 밑단의 붉은색은 여인의 강인함과 열정을 느끼게 한다. 고요한 사색과 역동의 열정의 공존하는 우리 문화의 단면을 이상봉은 선의 미학을 빌려 잘 표현하고 있다. 이상봉은 겨울나무 시리즈를 '달빛 그림자' 라는 주제로 다시 시도 한다. 겨울나무는 달빛 속에 추상적이고 모던하게 블랙과 화이트로 표현되고 있다.



그림41 진태욱, '05 S/S



그림42 이상봉, '95 F/W

· 곡선의 미와 드레이퍼리

둥근 형태의 조형의식은 부드러운 유연성과 생명력을 포함한다. 난형은 존재의 비밀이 담겨진 근원적인 형태로서 한국인이 추구하는 미적 특성의 하나이며, 자연과 대지에 동화하려는 심리이자 평온의 갈구(渴求)이다. 서양에서는 수리적이며, 합리적이며 효율성을 추구하는 기능주의로 인해 기계에 의한 직선적인 형상을 선호하였다면, 우리나라에서는 자연친화적인 감성으로 자연스러운 곡선의미를 선호하였다. 곡선의미는 한복의 배래선, 쏘, 도련선, 치마의 드레이퍼리, 남바위, 버선이나 신발, 태극문양에서 두드러지며, 또 하나 한복의 특수성을 이룬다.

곡선의 미는 이영희의 작품에서 두드러지게 나타나고 있다. 그는 전통한복의 미를 그대로 차용하였다(그림43). 단지 블랙과 화이트 대비 효과만이 현대적인 요소이며, 단 끝을 금박으로 처리하여 선의 흐름을 유도한다. “나는 ‘아름다움’ 이 지닌 보편성과 공감의 힘을 믿는다. 한국 여인에게 아름다운 옷은 서양 여인에게도 아름다울 수 있지 않을까.....” 라고 그는 왜 한복의 미를 그대로 모방하는가에 대한 이유를 설명하고 있다. 한국적 패션디자인은 한복의 아름다움을 그대로 유지해야 한다고 주장한다. 그 후 그의



그림43 이상봉, 달빛 그림자, 2006

작품은 한국의 전통성과 서양의 수리적·합리적 최첨단 기술을 융합하기 시작하였다. ‘새로운 시작’ 이 주제인 파리의 ‘96/97 프레타 포르테 컬렉션에서 이영희 특유의 고운 색상의 작품으로 동양적이면서 서구 지향적인 분위기를 자아내었다. 특수필름을 코팅하여 천연섬유의 질감을 살린 폴리에스테르를 사용하여 모던함과 한국적 고전미를 융합시키고 있다. 동양적인 색상으로 한복의 미를 좀 더 세련되게 표현하여 예전에 비해 현대화된 이미지를 시도하였다(그림 44).

한국적인 멋을 꾸준히 시도하고 있는 설윤형, 오은환은 한국의 문양이나 디테일, 한복의 형태를 현대적으로 해석하는 디자이너이다. 초미니 한복 치마의 허리말기 변형으로 둥근의미를 시도하고 있다(그림 45, 46). 앤디와 뎀은 드레이퍼리를 즐겨 사용하는 디자이너이다. 한복 치마를 연상하게 하는 그의 주름 선은 한국인의 정서에서 자연스럽게 나오는 조형감각이라 할 수 있다(그림 47)



그림44 이영희



그림45 이영희 '96 F/W



그림46 설윤형 '95 S/S



그림47 오은환 '95 S/S

3) 비움/여백의 미

비움의 미란 기의 순환과 정신의 전달을 중시하는 동양적 사유체계에서 우주와의 교류를 위해 비워놓는, 즉 허와 공의 존재에서 오는 가치이며, 탈속적인 삶을 의미한다. 따라서 이것의 조형적 특징은 공간(여백)의 존재로서 비대칭적이다. 비움의 미는 전통 한복이 지닌 미의 특수성으로 문양의 배치나 저고리의 구성, 치마의 여밈선 등으로 나타난다. 최소한의 장식과 면과 선을 절약하면서 무한의 크기와 변화를 시도하며 소재와 색채 선호한다. 비움의 미와 비대칭적인 것은 자연현상에서 볼 수 있는 것으로서 가변성을 시사한다.

· 평면성과 비대칭성

여백의 미는 이신우의 작품에서 두드러지는 특수성이다(그림 48). 삼베와 모를 소재로 한 상의는 비대칭적인 구조로 평면적이며, 좌우가 다르다. 보통 서양 복식에서는 좌우 대칭적인 구조로 인체에 대한 정형을 표현하지만 한복에 있어 미의 특수성은 비대칭적 구성이며, 앞뒤의 길이가 다른 것도 있다. 이러한 특수성은 포스트모더니즘 이후 서양 패션에서 고정관념을 깨고 보여주는 미적 특성이기도 하다.



그림48 Andy & Debb, 2010

· 그린지 룩과 레이어드 룩

비비안 웨스트우드와 레이 카와쿠보는 몸에 대한 우리의 사고를 해체하기 위해 좌우 비대칭에 있어 해부학적으로 몸의 라인을 해체하는 작업을 시도하고 있다. 서양의 전통적 질서에 반발하는 비대칭적인 구성은 그린지 룩의 미적특성으로서 뚜렷하게 나타나고 있다. 오물, 쓰레기, 타락, 폐물 등의 뜻을 지닌 'grungy'에서 파생된 그린지 룩은 미국의 룩 밴드가 창시자로 알려져 있다. 레이어드(겹쳐입기)와 비대칭적인 구성, 어울리지 않은 스타일의 옷 섞어 입기, 패치워크, 전혀 다른 소재의 사용, 긴 액세서리, 병거지나 꽃모자 등이 그린지 룩의 특징적인 요소이다. 그린지 룩은 일종의 하위 문화 스타일로서 물질주의 사회에 대한 저항적 성격을 가지고 나타났다. 이러한 점에서, 탈속적인 삶을 의미하는 여백의 미는 그린지 룩과 일맥 상통하는 점이 있다.

이신우의 그린지 룩은 비대칭적이며, 여백의 미를 위해 한쪽을 미완성 처리하거나 서로 다른 소재의 결합으로 변화를 시도하여 한복의 미를 현대적으로 표현하고 있다(그림 49).

4) 상징의 미

불교는 우리나라 문화에 지대한 영향을 미쳤다. 불교의 선사상은 모든 사물이 선이 지나는 어(我)와 우주(宇宙)의 합일, 즉 천인합일사상이 투과되어 가장 함축된 형상을 이룬다는 것이다. 따라서 어떠한 대상의 형상은 하나의 내재적 본질을 나타내는 것으로 상징적인 성질을 띤다. 보령거는 전통적 문양은 민족적 정서를 가장 잘 드러내는 조형감각이라고 하였다.



그림49 이신우, 린넨과 나무 '88 S/S

· 한국의 전통문양과 민화

한복의 문양은 이러한 상징적인 의미를 갖고 독특한 조형양식을 이루어왔다. 그러나 한국적 패션디자인에서는 이러한 상징적인 의미는 사라지고 순수한 시각적·장식적 효과를 전달하는 이미지만 남는 경향이 있다. 한국적 패션디자인에 사용된 장식적인 문양들은 상징적 의미에서 자유로우며, 예술·조형적 원리에 따라 현대적으로 활용되고 있다. 서양의 패션 디자이너들은 이러한 동양적 모티프에 많은 관심을 가지고 있으며, 가장 선호하는 동양적 디자인 요소이다. 이는 글로벌 경쟁을 염두에 둔 한국적 패션디자인의 정체성을 확립하기 위해 가장 우선시되는 디자인 요소일 뿐 아니라 계승되어야 할 한국적 DNA이다.

한국적 이미지를 나타내는 문양과 색채의 현대화 작업은 설윤형에 의해 시도되었다. 색동, 일월곤륜도, 십장생, 삼죽오, 민화의 모티프, 사군자, 활옷의 문양 등 한국적 이미지를 나타내는 문양이 자수, 패치워크, 누비, 염색 등의 다양한 수공예 기법으로 표현되었다. 문양의 표현은 사실적인 것을 선호하였다. 한국적 소재인 양단이나 갑사를 그대로 사용하거나 한국적 문양을 직조하거나, 수를 놓고, 현대적인 소재에 한국적 모티프를 프린팅하거나 직조하기도



그림50 이신우 '93 F/W



그림51 설윤형 '94 F/W



그림52 진태욱 '95 S/S

한다. 설윤형은 과감하게 한국의 문양을 추상화, 현대화시키며 서양의 패션트렌드와 적극 접목시키고 있다(그림 50). 진태옥은 활옷의 문양을 자수하여 진과 매치시키고 있다. 동양과 서양을 융합한 예이다(그림 51). 앙드레 김 역시 한국적 패션디자인 창조에 주력하고 있다. 한국적인 문양을 프린팅하거나 자수를 사용하여 과감한 이미지를 표현하고 있다. 그는 오랫동안 한국의 아름다운 소재인 실크를 외국에 소개하고자 끊임없이 한국적인 미를 창조하였다(그림 52).

우리 문화의 현대화·대중화·세계화를 위해 전통문양은 계승되어야 할 한국 디자인의 DNA이다. 이미 영국의 탈탄과 체크, 일본의 매화, 중국의 용, 인도네시아의 바틱, 인도의 페이즐리, 나바호 인디언 문양 등은 종족의 문양을 넘어 글로벌화 되고 있다. 화충문양, 십장생, 길상문자 등은 한국과 아시아를 표출하는 아이콘으로 개발되어야 할 디자인 DNA이다. (그림53)은 화충문양, 고구려의 이미지를 사용하여 개발된 문화상품이다.



그림 53. 앙드레김, 2005

5) 중첩의 미

한국적 패션디자인과 아시안 에스닉 룩의 미적 특성의 하나가 중첩의 미이다. 중첩이란 형태가 거둬 겹치거나 포개어지거나 또는 형태가 다른 형태를 부분적으로 가린 상태를 의미한다. 중첩기법은 현대 회화·건축·패션디자인에서 변화를 시도하기 위해 애용되고 있다. 중첩기법의 미적특성은 공간성의 확장, 유동성의 추구, 집단성의 강화이다. 중첩의 표현방법은 반복성과 연속성, 상호관입, 그리고 투명성 등이 있다.

· 단일적 통일성의 미, 반복성과 상호관입

한국적 공간 구성의 특성은 ‘중첩과 관입’이다. 예를 들면 한옥에서 이쪽 방과 저 쪽 방 사이의 관계를 폐쇄적인 단절로 보지 않고 개방적인 연속으로 보는 것이다. 방과 방 사이에 공간이 끼어들면서 공간의 켜가 여러 겹(layered) 되는 것이다. 탑이나 건축물, 한복에서도 중첩의 개념이 뚜렷하다. 속바지위에 속치마 그 위에 겹치마, 저고리, 마고자, 두루마기 등을 차례대로 겹쳐 착용하거나, 저고리에서 곡선의 미가 깃, 섶, 배래선 등으로 계속 반복되

고 무지기 속치마는 겹겹이 층을 이룬다. 한국의 조형에서 중첩의 개념은 모든 조형의 부분이 단 하나의 주제와 기운으로 합류되는 단일적 통일성의미를 추구하는 데에 기인한다.

중첩은 한 형태가 부분적으로 위에 있는 다른 형태에 가리어 질 때 생기는 것이다. 이때 요구되는 지각조건은 서로 연결한 형태들이 서로 구분되고 동시에 다른 평면에 존재하는 것처럼 보이는 것이다. 이를 중첩의 상호관입이라 한다. 정구호는 중첩의 상호관입 효과를 표현하기 위해 평면에 입체로 공간의 깊이를 구축한다. 매끄러운 몸의 윤곽선은 사라지고 몸은 자유로운 표현의 장으로 새롭게 탄생 된다(그림 54).



그림 54. 김민자, 화조도 스카프, 2010

· 투명성에 의한 중첩

이영희와 진태옥은 중첩의미를 섬세하게 접근한다 (그림55, 56). 실크 시폰(chiffon)을 소재로 한 팬츠 위에 드레스를 입고 그 위에 블라우스를 겹쳐 입어 안감을 대지 않고도 소재의 중첩으로 자연스럽게 몸과 옷의 공간에 비침과 감춤으로 효과가 나타나고 있다. 서양에서는 안감의 역할은 시점을 처리할 때나 봉제 시에 구조물이 보이지 않도록 할 때 그리고 길감의 보조로서 속이 보이는 천일 경우 비치지 않도록 할 때 사용하는 것이다. 반면에 우리는 속이 훤히 비치는 모시 저고리나 치마를 입을 때에는 자연스럽게 속 고쟁이와 속치마를 입고, 옥양목이나 면 소재로 치마말기를 한 치마 위에 저고리를 입었다. 중첩의 효과로 몸과 옷의 공간을 단절로 보지 않고 연속된 개념으로 확장한 것이다.



그림 55 정구호, 2010

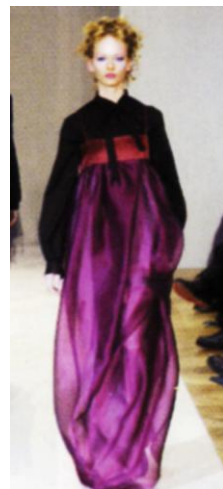


그림 56 이영희