

예술로서의 의상디자인

—인상주의와 의상—

Dress as Art

—Impressionism and It's Image in Dress—

서울대학교 가정대학 의류학과

조교수 김 민 자

Dept. of Clothing & Textiles, Seoul National University

Assistant Prof.; **Minja Kim**

< 목 차 >

- | | |
|----------------|-----------------------|
| I. 서 론 | IV. 인상주의 예술양식과 의상 디자인 |
| II. 예술과 의상의 관계 | V. 결 론 |
| III. 인상주의 예술양식 | 참고문헌 |

< Abstract >

Dress is an expressive art form which involves a human activity; utilizes techniques under sufficient technical control that results in the production of typical forms on the basis of aesthetic standards.

This study was conducted to clarify a relationship of Impressionism and it's image in dress-Bustle style.

Artists such as Manet, Renoir, Cezanne, Gogh, Gauguin, and Rodin were reviewed. Impressionism was a method of painting that consists in reproducing an impression exactly as it is experienced from contemplation nature. The Impressionists used a technique of separate, fragmented brush strokes and pure prismatic colors, aiming at rendering changing effects of light.

Fashion designers such as Charles Worth, Givency, Cardin, Ungaro, and Lacroix were examined. Throughout their fashions, they focused on the naturalism of feminine and seductive image—the touch of Vegetable Venus depicted on the paintings of Manet and Renoir; expressed “unmitigated sexiness” in various forms of Bustle sytle creating a seductive beauty, revealing body contour, breast and legs, and using a fragmented motif and flowers with vivid color.

I. 서 론

의상은 人體와 그 움직임, 그리고 2차원적인 평면, 즉 직물을 도구로 하여 인간의 무한한 상상력과 감정을 질서있게 표현하는 입체적 조형작업¹⁾이라는 점에서 예술과 그 호흡을 같이 한다.

특히 19세기 후반기 John Ruskin (1819~1900)의 노동윤리관(the ethic of work)²⁾을 바탕으로 전개된 William Morris (1834~1896)의 미술공예운동(Art & Movement)³⁾ 이후, 의상은 산업디자인의 한 영역으로 실용성과 기능성뿐 아니라 한 디자이너의 內在된 美感이 표현된 예술성이 강조되고 있다. 산업디자인 영역에서 예술성의 추구는 이미 19세기 중반기 런던의 예술협회의 연례전⁴⁾에서 제기되었으며, 허버트 리이드(Herbert Read 1893~1968)의 「예술과 산업」⁵⁾이나 브로노 무나리(Bruno Munari 1907~)의 「예술로서의 디자인」⁶⁾에서 환기되어 온 점이다. 특히 허버트 리이드는 산업사회에 있어 미술공예운동의 근본 이념인 노동의 전통성, 즉 휴머니즘적(humanism) 전통성을 바탕으로 예술적인 디자인(artistic design)의 절대성을 다음과 같이 호소하였다.

“...예술적인 디자인이란 지적, 혹은 물질적인 문제도 아니고 그것은 단순히 모든 생활가운데서 빼놓을 수 없는 통합적인 일부분이라는 것이 우리들의 지도 원리였다. 더우기 산업이 기술적인 변혁을 성취하기 위해서 새로운 도구를 만들어 냈던 것과 꼭 같은 방법으로 예술적 정신 풍토속의 혁명은 새로운 디자인 개념으로 흡수되고 새로운 근본적인 지식의 흐름을 유도해 왔다. 우리들의 목적은 두가지 유형의 정신, 다시 말해서 창조적인 미술가들은 그들의 이상세계에서 벗어나 현실의 일상세계로 재 통합시키며, 동시에 딱딱하고 거의 절대적으로 물질화된 비즈니스맨들을 더욱 폭 넓고 인간적으로 되게 하는 것이었다. 우리들의 주된 사상은 모든 디자인이 생활과 관계함으로써 기본적인 통일을 구하지 않으면 안된다는 것이며, 그렇기 때문에 '예술을 위한 예술(art for art's sake)'과 심지어 이것으로부터 생긴 더 위험한 철학인 비즈니스 그 자체가 목적이라는 사실을 반대하는 입장이었다.”⁷⁾

이는 끊임없는 창조적인 노력으로 예술적인 감각을 사용함을 의미하며 이러한 것이 기계가 오로지 생명 있는 문명의 이기(利器: Instrument)가 될 수 있게 하는 진정한 휴머니즘적 전통인 것이다.

예술로서의 의상디자인은 19세기 후반기 프랑스에서 찰스 월스(Charles Worth 1825~1895)에 의하여 전개되었으며, 의상이란 단순한 工人의 영역을 벗어나 인간의 감정과 철학이 內在되어야 한다고 하였다¹⁵⁾. 또한 영국의 빅토리아 알버트 박물관(Victoria & Albert Museum)에는 의상박물관을 설치하였을 뿐 아니라 수차 의상전시회를 시도하였고, 미국의 메트로폴리탄(Metropolitan) 미술박물관에도 의상전시실의 설치와 더불어 1967년 'The Art of Fashion', 1973년 'The World of Balenciaga', 1977년 '러시안 민족복의 영광'등을 개최하였고, 최근 프랑스의 루블박물관에도 의상관계 박물관이 설립되어 의상과 예술의 관계⁸⁾를 고취시키고 있다. 또한 1987년 뉴욕 F.I.T.에서도 '초현실주의와 패션'이라는 주제하에 의상전시회⁹⁾가 열리어 의상의 관계를 더욱 밀접하게 하고 있다.

우리나라에서도 최근 사회적, 경제적, 기술적 발전과 변화에 따라 중진국으로 접어들면서 물량수출이나 선진국의 복제 디자인에만 의존하였던 섬유패션업계는 후개발도상국의 패션섬유업계의 진출로 경쟁이 더욱 어렵게 되었고, 따라서 패션섬유의 고급화와 예술적 조형미를 바탕으로 한 창의적이고 주제적인 디자인 개발이 시급한 문제점으로 부각되었다. 이에 따라 패션디자인의 예술적인 창의 능력개발 촉진의 일환으로 국립현대 미술관 주최의 '87 현대 의상전'과 '88 현대 의상전'은 기능적인 工人의 영역이라 믿어 왔던 의상분야와 예술의 접목 기회라 뜻 깊은 의미를 부여했다. 국립 현대 미술관장 이경성은 이에 대하여 "87년 국립현대 미술관의 기획전을 마무리하는 현대 의상전은 현대 미술관이 담당하고 있는 조형미술 전반에 걸친 배려의 하나로 이룩된 것이다. 극히 일상화되어 소외되기 쉬운 의상부문에 대한 문화성과 조형성을 높이고 관련 단체 및 의상디자이너의 현대 미술의 참여를 활성화시키고 이 분야에 대한 국가적인 관심을 맺는데 의미가 있는 것이다."¹⁰⁾라고 언급하고 있다. 또한 최근 정홍숙의 'Art Nouveau-Art Deco 예술양식을 통해 본 복식의 조형예술성에

관한 연구'에서는 예술양식사 연구를 통해 복식의 예술성을 재조명함은 물론이며, 복식을 하나의 예술 장르로 확립시킴이 필요하다고 하였다⁷⁹⁾.

따라서 본 연구는 우리나라의 이러한 예술적이며 창의적인 의상디자인이 간주되고 있는 시점에 호응하여 1988년 파리 오뜨 꾸뛰르(haute couture) 컬렉션에서 歐美 패션 디자이너들에게 많은 영감과 아이디어를 제공한 인상주의(Impressionism)를 택하여 예술로서의 의상디자인에 대한 구체적인 사례를 제시하고자 함이다. 본 소고의 목적은 첫째, William Morris의 미술 공예운동이후 환기된 예술로서의 의상디자인을 정의내려보며, 둘째, 19세기 후반기 인상주의의 조형美와 그 당시 의상디자인의 관계를 고찰하며, 셋째, 1980년대 이러한 인상주의 조형美가 구미 패션디자이너의 의상디자인에 어떻게 응용되었는가를 분석하며, 넷째, 이의 자료를 토대로 실제의 작품제작을 하므로 예술적인 의상디자인 능력 개발에 조금이라도 기여하고자 하며, 다섯째, 의상을 통한 현대인의 美意識과 價値를 통찰하고자 함이다.

본 소고의 목적을 수행하기 위하여 文獻的·史的 연구 방법을 적용한다. 인상주의란 원래 프랑스를 중심으로 전개된 예술의 樣式이므로 주로 프랑스의 인상주의와 19세기 말 프랑스의 의상으로 제한 하였다. 또한 최근 2년간의 Vogue, Marie Claire, Gap, Elle 등의 잡지에 나타난 인상주의를 주제로 한 Yve Saint Laurent, Givenchy, Christian Lacroix 등의 작품을 선정하여 내용분석을 통하여 인상주의 복식의 美的價値를 분석하며, 이를 토대로 작품제작을 제시하고자 한다.

II. 예술로서의 의상

의상과 他 예술사이의 영향력의 고찰에 있어, 보통 他 예술이 의상디자인의 방향을 제시하는 주동자로 생각되어 왔다. 그러나 Ann Hollander는 그의 저서 '복식을 통해 보는 것'(Seeing through Clothes)¹¹⁾에서 한시대의 패션이나 이상적인 人體美의 형태는 그 시대의 他 예술의 주제나 조형의 표현에 轉寫되므로, 특정한 예술의 지적개념이나 양식(style)이 의상 예술에서 명백하게 나타나기 이전 他 예술의 형태를 통하여 여과될 필요는 없다고 하였다. 그럼에도 불구하고

하고, 의상은 한 시대의 회화, 건축, 조각, 실내장식, 가구 등 他 예술분야의 시각적 조형양식 내지는 표현의 美的주제와 일치점을 보여준다. 이를 Roach와 Musa(1979)¹²⁾는 문화적 일치성(Cultural Consistency)이라 하였다. 따라서 한 분야의 예술회화에 대한 지식은 다른 예술(의상)에 대한 지식을 풍요롭게 한다.

우선, 예술로서의 의상(Artistic Dress)의 시초는 "자연의 순수한 轉寫"¹³⁾를 만들어 내고 "표현한다는 진지한 신념"¹⁴⁾을 가짐으로써 산업혁명으로 인한 기계생산으로 천박한 공예품내지는 예술에 투쟁을 벌인 영국의 라파엘로 前派운동의 애호자들에 의한 것이다. 명칭에서와 같이 중세 고딕의 정신을 재 창조 하므로써 현대 산업문명의 병폐를 그들의 예술을 통해서 개혁하려고 하였으며, 그들의 예술이념은 그대로 의상디자인에 반영되었다. 특히 시인이며 화가인 Dante Gabriel Rossetti(1828~82)는 그 당시 유행 하였던 crinoline을 벗어 던지고 매우 자연스러운 drapery가 있는 중세 Gothic시대의 의상과 매우 흡사한 드레스를 디자인하여 그의 모델이나 부인에게 입혔으며, 이는 라파엘로 전파운동의 애호자들—William Morris의 부인에게까지도 보급되었다. 또한 그 당시 미학자인 Mary Haweis나 Osea Wild도 저서나 강연을 통하여 의상과 예술의 관계에 대하여 역설하였다^{14,15)}

최근 Carter(1977)¹⁶⁾, Packer(1983)¹⁷⁾, McDowell(1984)¹⁸⁾은 20세기 미술의 흐름인 큐비즘(Cubism), 초 현실주의, 낭만적 표현주의, 옴 아트(Op Art)내지는 팝 아트(Pop Art)와 연관하여 20세기 패션의 조형성 및 내적 美的주제에 대하여 설명하고 있다. 그러므로 본장에서는 '예술'이란 무엇인가?를 정의내려 보며, '예술적인 의상' '예술로서의 의상은 무엇인가?'를 다루어 보고자 한다.

예술을 한 마디로 정의내리기란 그리쉬운 일이 아니다. 그러므로 여러 미술 비평가들이 정의내린 '예술'을 인용하므로써 '예술'을 이해하고자 한다.

허버드 리이드는 '예술이란 즐거운 형식을 만드는 시도이다'라고 가장 단순 명료하게 정의내리고 있다¹⁹⁾.

존 카나데이(John Canaday)는 '예술이란 자연세계와 구별되는 인간의 창의성'으로서 인간체험의 무

질서한 자료에 질서를 부여*한다. 또한 예술이란 기술(skill, carftsmanship)이다'라고 정의내리고 있다²⁰⁾.

Boas는 첫째 예술의 형태란 관찰할 수 있는 시각적 형태로서 인간의 행위를 포함한다. 둘째, 이의 형태를 창조하는 데 있어 사용된 과정이나 기술은 전형적(typical)인 형태를 만드는 기술적 統制下에 있게 된다. 이 전형적인 형태가 창조된 美를 평가하는 기준이라 할 수 있다. 셋째 美的價値까지 계산하는 것이 셋째 요구이다. 넷째 창조된 예술의 형태에 대한 미적가치는 이를 창조하는 예술가의 욕망이며 의지인 것이다²¹⁾.

위의 예술에 대한 정의를 통합하여 보면 다음과 같은 공통적인 결론을 얻을 수 있다.

첫째, 모든 예술작품은 자연이나 동물의 세계에서 볼 수 없는 인간의 行爲의 산물임을 알 수 있다. 즉 예술이란 인간에 의하여 만들어진다. 우리는 자연의 노을이나 아름다운 꽃을 보고 예술이라 지칭하지 않는다. 예술의 범주에 관하여 Boas는 눈에 의하여 관찰될 수 있는 시각적 조형물로 언급하였으나, 허버트 리이드는 시각적 조형물과 더불어 음악과 문학의 세계까지 포함하였다. 보통 미학자²²⁾들은 문학을 인간의 또 다른 의식과 창의성의 범주로 구분하여 음악과 시각적 조형의 세계를 예술의 범주로 포함시키는 경향이다. 예술의 범주란 눈으로 관찰할 수 있는 즉 어떠한 형태를 소유하고 있는 것이며 인간에 의하여 만들어진 것으로 本章에서는 한정지운다. 예술이란 인생에서의 체험을 시각적 형태를 통하여 선명하고 강하게 그리고 확대시키려는 인간의 시도인 것이다.

둘째 모든 예술작품은 그것이 창조되기 위하여 一定한 法則을 따르려는 性質—形式과 原理下에 있음을 공통적으로 이야기하고 있다. 이 形式은 인간의 무질서한 체험에 질서를 부여하므로 혼돈스러움을 배제하는 것이다. 다시 말하여 形式은 秩序와 均齊의 限定이라고 언급한 아리스토텔레스(Aristoteles B.C 384~322)의 예술관²³⁾을 엿 볼 수 있다. 이를 Boas는 전형적인 形式이 창조된 美를 평가할 수 있는 기준

이라 하였다. 허버트 리이드는 즐거운 예술의 形式은 우리의 五官의 知覺에 긍정적인 쾌적감을 불러 일으키므로 美를 느낀다고 하였다. 그러나 이와 반대로 부정적인 불쾌감을 불러 일으키는 추한 예술의 형식도 예술의 한 영역임을 암시하며 예술의 부정이라고 생각하는 가정은 배제되어야 한다²⁴⁾고 하였다. 왜냐하면 예술은 반드시 美가 아니기 때문이다. 예술이란 한 시대 특유의 기술(skill)이 낳은 재료와 방법—즉 形式을 이용하여 한 시대 특유의 形態(Form)를 창조하는 것이다.

셋째, 예술은 표현이다(Art is expression)라는 것을 중심으로한 견해이다. Canaday는 예술은 인간 체험을 선명하게 혹은 강하게 확대시킨다²⁵⁾고 하였다. 여기서 인간체험이란 한 예술가의 감정 혹은 思想을 의미한다. Boas는 예술가의 욕망이며 의지로서 보았고 창조된 예술의 형태에 가치를 부여한다고 하였다. 이 예술의 심미적 표현기능은 이탈리아의 크로체(Croce Bonedetto 1866~1952)^{26,27)} 학설을 바탕으로 해서 정의된 개념이다. 즉 예술가의 目的感情, 혹은 想像를 감각적 매개속에 의해서 표현되며 또한 이 예술가의 이 상상적 표현은 그것을 받아들이는 사람에게 또 다시 경험됨을 의미한다. 다시 말하여 예술적 形式이 단지 形式으로 그쳐서는 아니되며 우리의 마음속에 美的인 對象(또는 추한 對象), 감정운동을 불러일으키는, 우리에게 무엇인가 이야기하고자 하는 표현적 수단임을 알 수 있다.

의복이란 인간 행위의 산물로서 오랜 역사동안 발전하여 왔다. 의복을 만들기 위하여 사용된 특유의 기술과 방법 즉 形式은 그 시대의 美的기준을 바탕으로 그 시대 특유의 형태(Form)를 창조 하였으며 한 시대의 의복은 그 시대의 정신, 思想, 情緒내지는 美的價値를 表出하고 있다. 이의 기능을 Roach(1965)는 의복의 표현적 수단(Expressive function)²⁸⁾이라 하였다. 다시 말하여 특수한 형식을 바탕으로 창조된 특수한 의복의 形體(선, 형태, 색채, 질감)는 그 시대의 집합적사고와 美的價値에 대한 內的形式을 보여 줄 뿐만아니라, 보는 이로 하여금 이 의복의 심미적 표현기능을 전달 받는 것이다. 이는 앞서 Croce가 지적한듯이, 外的形體를 빌어 예술가의 內的 目的感情내지는 想像를 표출하고자 하는 예술의 심미적 표현기능과 일맥상통하는 것이다. 이러한 맥락에서 의

*원어 : Creativity of man as distinguished from the world of nature.

*원어 : to bring order to the chaotic material of human experience.

복은 하나의 시각적 조형물로서 예술의 범주에 속하는 것이다.

그러므로 다음 章에서는 19세기 후반기 예술양식인 인상주의의 內的 심미적 표현성 및 外的 형태美(즉 예술의 조형성)를 살펴보고, 의상에 나타난 인상주의의 예술성을 살펴봄으로써, 예술과 의상의 관계를 규명하고자 한다.

III. 인상주의 예술양식

1. 인상주의(印象主義)의 예술가

인상주의란 19세기 후반기 理論色彩學이 급속도로 발전함에 따라 이에 자극받은 프랑스의 젊은 화가들—모네(Claude Monet 1840~1926), 마네(Edouard Manet 1832~83), 피사로(Camille Pissarro 1830~1903), 시슬레(Alfred Sisley 1839~99) 등에 의해서 확립된 회화운동이다. 인상주의(Impressionism)란 단어는 비평가 루이 르로아(Louis Leroy)가 1874년 이름없는 화가, 조각가, 판화가협회의 작품 발표회에 전시된 모네의 작품 「인상, 해 뜨는 광경」에서 착상을 얻어 글을 기고한데 연유한다. Louis Leroy가 이 단어를 사용한 것은 다만 시각적 인상, 순간적인 對象의 감동을 보다 잘 그리기 위하여 전통적인 회화의 表現수단을 결별한 이 예술가들을 경멸하기 위하여 사용된 것이다^{29,30}.

흠(Hume, 1711~1776)의 해석에 따르면 “印象이란 對象이 그대로 再現된 것이 아니라 처음으로 精神 속에 나타난 것이 인상이다. 이 정신상에 재현된 것을 觀念이라 부를 수 있으며, 미학상에서도 대상이 그 內在性에 의해서 직접적으로 우리들의 美意識에 환기시키는 효과³¹”를 지칭하는 것이다. 그러므로 종래의 사물을 깊게 관찰하고 있는 그대로 표현하는 사실주의(Realism)의 直寫의 묘사법을 버리고 예술가가 대상에 대한 찰나의 인상을 그의 感性을 통하여 포착함으로써 官能的 묘사법을 택하는 것이다. 다시 말하여 세뤼라즈(Maurice Sérullaz)가 정의 내렸듯이 “인상주의란 감각적으로 느낀 인상을 순수하고 단순하게 묘사하는 회화적 체계³²”이며 “인상주의 미술가란 일반적으로 인정되고 있는 규칙에 구애됨이 없이 그 자신이 개인적으로 느낀 인상에서 비롯하여 대상을 再現(representation)하려는 화가³²”이다. 그러

므로 인상주의 화가들은 종래의 화실안에서만 제작하던 습관을 버리고, 직접 外光아래서 그들의 주된 관심의 대상인 자연의 색채·빛·대기에 대한 순간적이며 주관적인 감동 즉 印象을 그리기 시작하였다.

인상파 화가들이 빛을 회화의 새로운 문제로 시사하며 밝은 大氣의 묘사에 매료되기 이전, 들라크로아(Eugène Delacroix 1798~1863)는 補色 관계의 의식적인 적용과 색채를 직접 화면에서 併置함으로써 생생한 빛의 효과를 그의 회화에 적용하였으며, 이는 마네의 <색채의 혁명>으로 이어지며, 이 마네의 신선한 색채의 체험은 인상주의의 색채分割로 이어진다^{33,34}.

마네는 1863년 落選展覽會에 출품한 <플발위의 오



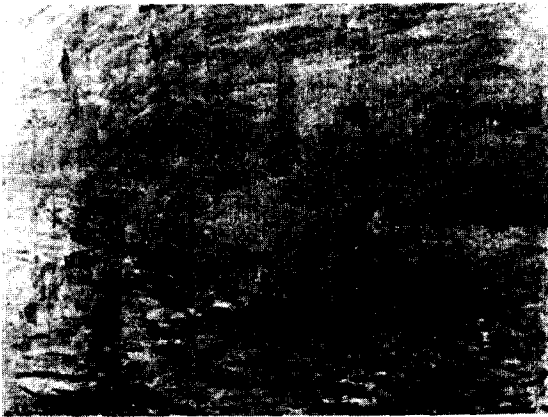
(그림 1) 마네의 플발위의 오찬
(Sérullaz의 Impressionism, 124)



(그림 2) 마네의 올랭피아
(Sérullaz의 Impressionism, 125)

찬)(그림 1)과 1865년 살롱전의 <올랭피아>(그림 2)에서 또 다른 회화의 모티브(motive)의 혁신을 일으킨다. 옥외의 배경속에 나체의 모델과 프록코우트(frock coat)를 입은 두 신사의 구도는 르네상스시대 지오르지오네가 그림(전원의 주악)이나 라파엘로의 <파리스의 심판>에서 이미 시도된 것이다^{35~37)}이 두 작품에서는 부 도덕성이나 경박성이 거론되지 않으면서 유독 마네의 작품에서 문제되는 것은 무엇일까? 이는 현실의 지나친 현대성, 당대의 도덕성을 그대로 노출시킨 것이 그 원인이었다. 르네상스 이후 누드(Nude)는 회화의 주제로 빈번히 다루어져 왔으나 그것은 어디까지나 神話나 전설, 성경속에 등장하는 고전적이며 理想的인 인물이었다. 트림프의 카드처럼 평면적인 장식성을 지닌 마네의 <올랭피아>가 엄청난 물의를 일으킨 점도 이 나부의 현실성에 기인한다^{38,39)}. 그러나 마네는 이 <올랭피아>를 통하여 근대 사회의 性에 대한 현실성을 체험하였고, 이를 예술가의 인상—즉 對象에 대한 감동을 전달하고 있는 것이다. 비평가 Paul Valéry는 현대사회의 야만적이며 원시동물적인 인간의 본성이 올랭피아를 통하여 잘 표현되고 있다고 다음과 같이 지적하고 있다. “올랭피아는 신성한 공포에 반응을 보이는 대중에 충격을 주고 있다. ……그녀는 현대사회의 이상인 동시에 스캔달이다. 비참한 비밀에 싸인 존재와 힘을 보이면서…….”⁴⁰⁾

인상주의하면 모네의 <해뜨는 광경>(그림 3)을 연



(그림 3) 모네의 해뜨는 광경
(Sérullaz의 Impressionism, 11)



(그림 4) 르느아르의 태양속의 여인
(Sérullaz의 Impressionism, 164)

상할 만큼, 모네는 자연에 대하여 시각각으로 변하는 인상을 화폭에 표현하려고 시도하였다. 모네는 자연의 빛과 대기의 다양한 조건下에서 동일한 주제를 택하므로 자연을 충실히 연구한(시각적 혁명)의 화가였다. 불투명한 색채로 밝음과 어둠이 뚜렷이 대비되고 있음과 동시에 순도높은 선명한 여러 빛깔의 반점에 의해 빛의 효과를 시도하였으며 색채의 문제는 곧 광선의 문제임을 모네는 인식하였다.⁴¹⁾

르느아르(Auguste Renoir 1841~1919)는 다른 인상파화가들이 빛과 대기를 통하여 색채분해의 방법에 도달한 것과는 대조적으로 인물의 表現을 통하여 그러한 길에 도달한다. 그의 초기 누드작품인 <태양속의 여인, 1876>(그림 4)에서 르느아르는 빛과 그늘의 반점들로 선을 얼룩지게 함으로써 윤곽선을 해체시켰으며 색채분해의 이론을 응용하였다. 그러나 비평가 알베르 볼프(Albert Wolff)는 보라빛과 푸른 반점의 색채분해의 누드에 대하여 여인의 토르소(Torso)가 시체처럼 완전히 부패되었다고 심한 야유를 하였다⁴²⁾. 후에 르느아르의 누드는 확고한 윤곽선을 취하고 있는데, <대 목욕하는 여자들>은 걸작으로서, 그녀들의 누드는 고전적인 기준보다 좀 더 통통

하지만, 르네상스 이래 그려져온 어떤 누드보다도 더 그리스적이며, 진실과 이상사이에 지켜진 고대적 균형을 충분히 실현하고 있다. 중량감과 통일성을 지닌 르네아르의 여인들은 통속적인 자연주의 향기가 그윽한 것이다⁴³⁾. 대부분의 인상파화가들이 상류사회의 생활상을 자주 그린데 비하여, 르네아르에게는 소박한 시골여인이나 유흥가의 풍경, 카페가 많은 상상력을 날게하는 주제였으며, 어떤 인물의 묘사이건 삶의 기쁨과 인간적인 따뜻함을 발신시키므로써, 그의 자연주의 향기는 무르익어 간 듯하다⁴⁴⁾.

1880년을 기점으로 인상파에 대한 반동적 경향이 나타나기 시작하였다. 훨씬 사색적이며 주관적인 세계가 강조된 후기 인상주의가 일어나기 시작하였다. 고흐(Vincent van Gogh 1853~1906)는 일층 주관적으로 세잔느(Paul Cézanne 1839~1906)는 形象的으로, 고갱(Paul Gauguin 1848~1903)은 장식적으로 발전을 보게 되었으며 특히 세잔느의 독창적인 회화의 세계는 근대 회화의 轉期를 구축하게 되었다.

세잔느도 다른 인상파화가들과 마찬가지로 회화의 전통적인 규칙—명암법이나 원근법—을 거부함으로써 對象의 표면과 깊이를 조화시키는 문제를 달성하였으나, 형태가 명확하지 않은 데에 반발하여, 형태와 構造를 단순 명확하게 표현하기를 주장하였다. 특히 세잔느는 자연속의 모든 형태는 기하학적 형태—원추형, 구형 및 원통형—을 기초로 하고 있음을 믿었는데, 여기서 입체주의의 최초의 선구적 요소들을 찾아 볼 수 있다⁴⁵⁾.

반 고흐는 인상주의가 예술가에게 스스로의 정서를 표현하는데 충분한 자유를 부여하지 않은 것으로 믿었다. 문학과 종교 그리고 內的 정서에 대한 표현이 그의 주된 관심사였으며, 이 표현적 내용을 결정하는 것은 형태가 아니라 색채에서 오는 정서적 의미였다. 고흐하면 해바라기를 연상할 만큼, 그는 해바라기의 形象이나 강렬한 변화의 노랑색채, 그리고 해를 향하는 성질을 통하여 그의 태양을 향하는 내면의 집념, 즉 강렬한 생명력에 대한 의지를 상징적으로 표현하였다⁴⁶⁾(그림 5). 이 해바라기의 모티브는 1988년 Lacroix가 그의 의상디자인에 즐겨 사용했던 것이다. 고흐는 생에 대한 강렬한 욕구가 컸던 만큼, 고뇌와 격렬한 착란에 사로잡혀 죽기 직전 심한 정신분열로 이성을 잃고 만다. 반 고흐의 예술은 인간성



(그림 5) 고흐의 해바라기와 이를 이용한 Lacroix의 직물 (Vogue, 1988, 5)

의 두 극점 물질과 영혼에 고루 닿아 있으며 自生的이며 본능적인 고흐의 자연주의는 인상주의를 초월하여 야수파(Fauvism)와 표현주의의 기원이 되고 있다⁴⁷⁾.

고갱은 세잔느의 화법에 깊이 자극을 받으면서, 빛과 대기에 의해 변화하는 현상으로서의 색채가 아니라 색 그 자체의 본질적인 순수성을 추구하였다. 그의 그림은 文學的인 서술성과 윤곽선에 의한 형태의 분할, 색채의 단순화는 자연히 화면을 장식적인 분위기로 자아내었다. 즉 초기 인상주의의 감각을 벗어나 대상의 뚜렷한 윤곽선의 도입과 장식적인 色面分割을 통한 平面性을 강조하였다. 고갱은 특히 공업화된 사회에서 인간의 정서적인 면이 고갈되고 있음에 반발하여, 43세 때 태평양의 타히티섬으로 갔다. 여기서 고갱의 예술은 원시적인 분위기, 극적인 對比와 종교적인 감흥까지 상징적으로 표현하게 된다.⁴⁸⁾ 고갱이 성모·성자를 타히티의 시각으로 그린 <La Orana Maria, 1891>나 <타히티의 여인>은 최근 직물의 모티브로 많이 애용되고 있다(그림 6~8).

2. 인상주의의 內的·外的 조형성

廣義的인 인상주의 예술에 있어서 그 內的 표현성은 자연 현상에 대한 예술가의 주관적인 表現이다. 이는 자연 현상을 실지로 있는 그대로 표현함이 아니



(그림 6) 고갱의 La Orana Maria 1891.
(The World of Van Gogh, 116)



(그림 7) 고갱의 작품 모티브
(Gap, '86, 4)

라, 그것이 예술가의 感性的인 主觀에 現象되도록 표현하는 것이며, 이를 통하여 예술가의 근본 思想에 대한 예술적인 形成이 그 주제가 되는 것이다.

종래의 회화에 자주 표현된 신화나 전설, 성경속에 등장하는 고전적이며 理想的인 인물묘사에서 가식없는 현실의 인물을 통한 예술가의 체험, <현실적인> 思想의 표현이 인상주의의 주제다.

마네의 <플발위에 오찬>이나 <올랭피아>는 현실적인 인물을 통하여 당시의 도덕성을 바탕으로 여인의 에



(그림 8) 고갱의 작품 모티브
(Gap, '88, 3)

로티시즘을 이야기하고 있으며, 르느아르는 소박하며 현실적인 인물이나 통속적인 그러나 중량감과 통일성을 지닌 여인의 누드를 통하여 삶의 기쁨, 인간적인 따뜻함을 전달하며, 그의 여인의 자연주의 향기는 무르익는다. 이를 Kenneth Clark (1980)은 식물의 비너스(Vegetable Venus)⁴³라 지칭하였다. 고갱의 생에 대한 강렬한 욕구와 고뇌에 대한 그의 이중적인 정서—인간적인 두 극점 물질과 영혼은 그의 강렬한 색의 터치(touch)나 해바라기, 폭풍, 별등 자연의 현상을 매개로 표현되고 있다. 고갱의 기계문명으로 고갈된 인간화의 재생, 종교적인 감흥은 기계문명에 물들지 않은 타히티의 원시적 자연환경의 분위기 속에 순수하며 상징적으로 표현되고 있는 것이다.

위에 열거한 인상주의 예술가들의 회화나 조각의 外形의 기교나 방법, 즉 형태美를 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 종래의 사실주의에서 추구되었던 명확한 형태나 볼륨을 나타내기 위한 윤곽선의 대상이 배척되었다. 그러나 후기인상파의 세잔느는 형태는 단순화시켰으나 검은 윤곽선으로 형태와 구조를 단순 명확하게 표현하기 시작했으며, 모든 자연의 형태는 기하학적인 원추형, 구형 및 원통형을 기초로 하고 있다고 믿었다.

인상주의는 회화에서 뿐만아니라 조각에서도 혁명



[그림 9] 로댕의 코가 부러진 남자. 1894
(젠슨의 미술의 역사, 586)

을 일으켰다고 할 수 있다. 로댕은 <코가 부러진 남자>(그림 9)의 청동조각품에서, 전체적인 형태를 지배하는 美的 원리를 적용하지 않고 자국을 남기거나 주름을 잡으므로써 무한히 변화하는 반영의 조각패턴으로 뚜렷한 윤곽선을 해체시키고 있다.⁴⁹⁾

둘째, 원근법은 더 이상 기하학적 규칙위에 근거하지 않고 前景에서 後景으로 감에 따라 色相이나 色調를 점차 흐릿하게 하여 공간과 볼륨을 나타내었다. 또한 명암의 대조를 없애는 기법을 사용하였다.

셋째, 인상주의 화가들은 자연을 하나의 色彩現象으로 보았으며 빛과 함께 시시각각으로 움직이는 색채의 미묘한 변화속에서 자연을 묘사하였다. 이들은 '색채분할(Color divisionnisme)'이나 '色彩並置'라는 새로운 기법을 고안하여 시각적 혼합방식을 이용하였다. 이 "시각적 혼합방식이란 팔레트 위에서 물감을 섞는 것이 아니라 두가지 서로 다른 순수한 색깔을 화폭위에서 並置시킴으로써 보는 사람의 눈에 화가가 의도했던 色으로 다시 배합되어 보이도록 하는 방법"⁵⁰⁾이다. 이 색채분할법은 비잔틴 시대의 모자이크의 點描法과는 분명히 구별되는 것으로 Sé rullaz⁵¹⁾는 다음과 같이 분석하고 있다. 첫째, 순수한 물감의 시각적 혼합, 둘째, 각기 다른 요소들의 分離(고유색, 광선의 색깔 및 그 반사등), 셋째, 각 요소들간의 균형 및 비례(콘트라스트(contrast), 점차적인 변화 및 분산등의 법칙), 넷째, 화폭의 크기

에 알맞은 텃치의 선택등에 의해 밝은 빛과 화려한 색채의 조화를 최대한으로 살리려는 방법이다.

이의 색채분할법은 쉬브렐(Chevreul, 1839)에 의하여 제시되고 그 이후 헬름홀츠(Helmholtz, 1878)와 후드(O.N. Hood, 1881)에 의하여 발전된 색채이론이다. 이들 인상주의자들은 검정색, 회색, 갈색계통을 배제하고 그 대신 태양광선의 프리즘의 구성인 보라, 남색, 파랑, 초록, 노랑, 주황, 빨강색 계통을 좋아하였다.

IV. 인상주의 예술양식과 의상디자인

1. 인상주의와 의상

19세기 후반기, 영국의 라파엘로 전파의 예술이념은 이 예술애호가들의 의상디자인에 적용되었던 반면, 프랑스에서는 1860년대 부터 서서히 마네, 모네, 르느아르를 중심으로 인상주의가 싹을 틔어나 그들의 예술이념은 인상주의자들의 의상디자인으로 표현되지 않았다. 그럼에도 불구하고 Bigelow(1970)⁵²⁾는 19세기 후반기의 복식의 장르를 인상주의로 구분하였으며, Boucher는 1870년과 1890년 사이의 복식은 순수예술의 회화보다는 장식예술로부터 많은 영향을 받았으며, 오히려 인상주의시대의 복식이 마네, 모네, 르느아르의 회화의 주제에 아이디어를 던져주었다고 하였다. 그러나, Boucher는 인상주의 색채는 19세기 인상주의 시대보다는 20세기에 들어와 복식의 색채에 많은 영향을 주었음을 시사하고 있다.⁵³⁾ 19세기 후반기, 의상도 하나의 예술의 영역으로 디자이너의 영감과 아이디어의 중요성을 환기시킨 Charles Worth는 예술의 지식을 바탕으로 의상이 디자인되어야 함을 인식하고 그 자신이 이미 들라 크로와의 색채에 심취하고 있었다⁵⁴⁾. 또한 1988년 파리 오프 꾸뛰르에서 「모네·고호·마티스를 읽는다」⁵⁵⁾라는 인상주의 테마와 함께 두드러지게 나타나는 의복의 形態는 Bustle스타일(19세기말의 Bustle 양식은 대체로 그 시기를 1870년에서 1890년 사이로 잡는다^{78,80)})이며, 이는 Charles Worth가 1870년대 인상주의시대에 재창조한 스타일이다. 이러한 점에서 인상주의 예술양식과 복식의 Bustle 스타일에 묘사된 그 어떤 내재된 표현성의 일치성이 있으리라 본다. 그러므로 本章에서는 Bustle 스타일을 창조한

Charles Worth의 복식을 통한 美의식을 살펴보고, 1988년 인상주의를 주제로 발표한 파리 패션디자이너의 복식을 통한 美의식과 복식형태를 살펴보고자 한다.

오프 꾸뛰르의 창시자이며 인상주의시대의 프랑스의 패션을 이끌어 갔던 영국인 Charles Worth는 1845년 그 당시 패션의 중심지였던 Gagelin 부티에서 일하게 된다. 그 이전 런던의 Lewis and Allenby라는 옷감과 lace를 파는 상점에서 일한 경험이 있었던 Worth는 곧 많은 고객을 유치하였으며 그 상점에서 만난 Marie Vernet와 결혼하게 된다. Worth는 Marie에게 의상을 디자인하여 모델로 고객에게 그의 의상을 선보이는 역할을 시키며, 이 때 파리 사교계에 진출할 기회를 얻게 되고 그 당시 나폴레옹 3세의 부인 Eugénie와의 접촉으로 Worth의 명성은 일약 날리게 된다^{56,57)}.

이러한 여러가지 배경이 물론 Worth로 하여금 패션디자이너의 창시자로 부각시켰지만 무엇보다도 Worth의 패션에 대한 그의 신념과 철학이 중요하였다.

19세기 말의 경제학자 Veblen이 지적하였듯이,⁵⁸⁾ 전통적으로 패션의 변화란, 왕이나 상류층의 귀족들이 그들의 부나 권력을 복식을 통하여 상징하고자 하는 과시욕구에 의한 과식적 소비(Conspicuous Consumption)에 기인하였다. 그러므로 패션디자이너란 왕비나 또는 상류층 고객의 요구에 의한 재단사나 재봉사의 수행과정이었다. 그러나 Worth에게 있어 패션이란 여성이 아름답게 보이며 다른 여성보다 매력적이어야만 하는 경쟁의 도구였다. 또한 이 美의 창조란 예술의 작업이며 이를 수행하는 사람은 예술가임을 시사하였다. “나는 위대한 예술가이다. 나는 색채에 대하여 들라크로와의 감각을 가지고 있으며…… 예술이란 神이다. 그리고 부르주아계층(bourgeoisie)은 우리들의 명령을 좇아야만 하는 것이다”라고,⁵⁹⁾ 의상디자이너를 창조적인 예술작업의 과정으로 인식하였으며 패션을 단순한 부나 권위의 상징으로 창조되기를 원하지 않았다. 그는 새로운 아이디어를 갖기 위하여 개개인에 따른 인체美와 그에 어울리는 의복의 색깔, 재질, 스타일을 연구하였으며, 다른 형태의 예술에 몰두하였다. 특히 그는 Baroque 양식에 심취하며, Baroque 말기에 나타났던 Bustle 스

타일을 재현하기에 이른다⁶⁰⁾. 여기서 인상주의 미학의 본질은 사실주의적인 Baroque 미학과 아주 직접적으로 연결되고 있음을 세뤼라즈(Séruillac)는 암시하고⁶¹⁾ 있기 때문에, Worth가 이 Bustle 스타일을 재 창조하기 위하여 Baroque 시대의 양식을 재현한 內面的동기의 일치성을 엿볼 수 있다.

Bustle 스타일을 정의내려 보면, 첫째, 도구적 意味로서 스커트의 뒷쪽 엉덩이부분을 튀어나오게 하기 위해 허리에 대는 고래수염이나 말총등의 페티코트형태 내지는 주름이며, 둘째, 실루엣의 분류로 오버스커트를 걸어올려서 뒤로 모아 묶거나, 뒤허리선에 집어 넣거나, 크리놀린이 축소되면서 스커트의 여유분이 엉덩이로 옮겨진 형태이며, 셋째, bow나 peplum, 단추, 드레이프를 이용하여 허리밑이나 엉덩이 부분을 강조하는 스타일이다^{62,63)}.

이 Bustle 스타일은 Baroque 시대말, 1680년경에 나타났으며, Rococo 시기인 1780년대, Caraco나 polonaise 스타일에서 다시 유행되었다. 이는 1870년대 Worth에 의하여 재창조되었다. 또한 1988년 Lacroix, Ungaro, Givency, Pierre Cardin의 패션의 주요 양식으로 적용되고 있다. 물론 세부적인 장식이나 Bustle의 기법에서 약간씩의 변화를 보이나, 대략 100년을 간격으로 Bustle 양식이 나타나고 있다. 이 유행의 주기적(fashion cycle)현상에 대하여, 이미 Kroeber와 Richardson (1940)⁶⁴⁾, Young (1937)⁶⁵⁾에 의하여 제언되었고, 최근 구미지(1988)⁶⁶⁾는 이들의 이론을 토대로 Bustle 양식의 유행주기성을 연구한 바, 20세기에는 24~33년의 단축된 진폭을 갖는다고 하였다. 그러나 유행을 단순히 어떤 특정 양식의 재현의 반복으로서 해석하는 역사적·기술적 기능을 중시하다 보면 양식의 본래적 특성인 美의規範性은 사라져 버린다⁶⁷⁾.

Worth가 Bustle을 재 창조하기 이전 모든 여성은 복식사에서 가장 立體空間을 증대시킨 crinoline을 입고 있었다. 이를 Flügel은 “The psychology of clothes”에서 복식의 空間性(dimensional) 裝飾性이라 구분지으며 권위의 상징이라 하였다⁶⁸⁾. 이 crinoline은 장중하며 때로는 웅대하기 때문에 비활 동적이었다. 그러므로 왕정복고시기의 노동으로부터 제외된 상류층이 그들의 부나 권위를 복식을 통하여 상징하고자 하는 과시욕구였다. 그러나 Worth에게



(그림 10) Worth의 1869년 Bustle 양식
(Marly의 Haute Couture)

있어 패션이란 여성의 아름다움을 최대한의 예술적 감각으로 표현하는 수단이었다. 그러므로 패션은 변형을 가져와야만 했다. Worth는 1869년 tournure라 불리는 말총의 패드로 엉덩이 뒤를 강조하고 오버스커트를 잡아당기므로 안에 입은 페티코트가 보이도록 하였다⁶⁹⁾. 스커트의 앞면은 거의 일직선 상태를 이루었으며 뒤에는 여전히 많은 옷감으로 트레인의 형태는 마루바닥에 퍼졌다. 많은 꽃장식, 수평과 곡선이 어우러졌을 뿐 아니라 복잡한 주름과 질감의 대비효과가 있는 스타일 이었다. 후에 이를 bustle 양식이라 불렀다(그림 10).

1870년 나폴레옹 3세의 제 2 황제기는 붕괴되었으나 이 bustle 양식은 그대로 지속되었다. 1873년 Worth는 허리선의 분리없이 바디스와 스커트가 연결되었으며 다투로 상체를 드러내 보이는 cuirass라는 바디스를 디자인 하였다. 후에 이 cuirass는 프린세스라인으로 발전한다. (그림 11)의 드레스는 데콜타지 네 크라인으로 목과 유방선을 드러내 보이게 했으며, 검은색 바탕에 금색의 줄무늬를 오버스커트의 드레이퍼리로 곡선적인 시선을 느끼게 하여, 뒤 엉덩이는 bustle의 버팀대로 에로틱(erotic)한 분위기를 전해 준다^{70,71)}. 또한 많은 꽃장식으로 더욱 시선을 어지럽게 하나, 이는 인상주의에서 흔히 나타나는 기법이기도 하다. (그림 11)에서 보듯이 bustle 양식의 윤곽



(그림 11) Worth의 1873년 Bustle
(Marly의 Haute Couture)

선은 많은 드레이퍼리로 뚜렷하게 한계짓지 않으며 그 시선을 장식적인 꽃이나 러플, 리본등으로 끌고 있다.

1874년 여인의 몸체를 드러내기 위하여 Worth는 cuirass 바디스의 프린세스라인을 엉덩이선까지 연장시키며, 상체를 꼭끼게 한 Torso Look을 선보인다. 또한 엉덩이 중심부에 주름을 넣어 끌어 당기거나 리본으로 시선을 집중시키며 트레인은 길게 끌리게 하였다. 이 train의 dust ruffle은 장식적인 면보다는 더러움으로부터 스커트를 보호하려는 기능적인 측면에서 나왔다⁷²⁾(그림 12). (그림 13)의 Bustle 형태는 ‘작은 폭포’라고 하며, 상체는 꼭끼는 Torso



(그림 12) Worth의 1874년 Cuirass bodice와 tail이 있는 Bustle (Marly의 Haute Couture)



(그림 13) 1870년대 Bustle 양식
(Black의 Fashion)



(그림 14) 1880년대 Bustle 양식
(Black의 Fashion)

look으로 여체가 드러나 보인다. Tassel, ruffle, 리본, 드레이퍼리, 복잡한 주름등으로 중량감과 시선을 어지럽히며, dust ruffle까지 달아 디자인이 복잡하다. 이는 당시의 조형예술 분야에 만연했던 복잡하고 통일성이 결여된 “절충주의(Eclecticism)” 양식의 영향으로 본다⁸⁰⁾.

영국에서는 이 실루엣을 ‘tie-back dress’라 하였고 ‘slim dress’, ‘sheath dress’, ‘column like dress’라고도 불리웠다.⁷⁹⁾ 즉 (그림 13)이나 (그림 14)의 Bustle 양식은 ‘원통형의 드레스’로 불리웠는데, 이 당시 Cé

zanne는 자연속의 모든 형태는 원추형, 구형 및 원통형을 기초로 하고 있다고 믿은 점을 미루어 복식이나 회화의 형태의 인식에 있어 그 유사성을 찾아 볼 수 있다.

이 Bustle 양식은 무릎에서도 매우 꼭 끼어 걸기에 불편하였으며, 영국의 ‘Punch’잡지는 이 비이성적인 여성의 의복을 풍자적으로 표현하여 비난하기도 하였다. 이 비이성적인 Bustle 양식에 대한 반동으로, Rational Dress Movement가 전개되어 Bustle 양식의 추함을 반대하는 캠페인을 벌렸다⁷⁴⁾. 그러나 많은 여성은 body stocking 처럼 보이는 이 torso와 풍만한 hip선을 강조하기 위하여, 인위적으로 솜을 넣어 바스트는 튀어 나오도록 했고, hip은 더욱 둥글게 했으며 허리는 가늘게 줄라 매어서 이상적인 인체美가 이루어질 때까지 body를 구체화하였다^{75,81)}. 이는 여체의 중요부분을 강조하므로써, 더욱 에로틱한 인체의 곡선미를 표현할려는 Bustle 양식의 내면적 동기인 것이다. 즉 여자의 속성을 강조한 복식을 통한 인체미로서, 이 인체미를 Kenneth Clark⁷⁶⁾은 ‘자연의 비너스’ 혹은 ‘식물의 비너스(Vegetable Venus)’로 비유했다. 그는 인상주의 화가인 르느아르의 여인의 Nude는 통속적인 자연주의 향기 즉 식물적 비너스의 감축이 그윽하여 소박한 여인의 에로티시즘이 한껏 발휘되고 있다고 하였다. 이는 인상파 화가인 마네의 <올랭피아>나 <폴발위의 오찬>에서 다루어졌던 내적 표현성이기도 하다. 마네는 근대사회의 性(Sexuality)에 대한 예술가의 주관적인 체험을 통해 가식없는 현실적인 에로티시즘에 대한 사상, 女性에 대한 性的 매력감 즉 식물적인 비너스상을 가장 잘 표현함으로써, 이상美를 뒤엎은 生活속의 美를 그의 화폭에 시도하였던 것이다.

Valerie Steele (1985)는 빅토리아 시대부터 Jazz 시대사이의 패션과 에로티시즘(Eroticism)에 관한 고찰에서, 의복이란 신체적 자아와 body image를 표현하는 도구이며, 패션史란 한시대의 인체에 대한 태도 즉 性(Sexuality)에 대한 태도에 對한 수록임을 시사했다⁸²⁾. 그녀는 후기 빅토리아 패션(1870~1900)의 현상 中 Bustle 양식은 이중적인 표현성—숙녀인 체하는 정숙성(Prudery)과 위선적인 에로티시즘(Hypocritical Eroticism)⁸³⁾—을 내재하고 있다고 했다. Bustle 양식은 원래 여인이 갖고 있

는 자연스러운 人體美를 왜곡되게 은폐시키므로써 성적자극을 저하시키려는 정숙성이 그 내면적 동기였다. 그러나 (그림 13)이나 (그림 14)에서와 같이, overskirt 자락을 엉덩이 중심부로 끌어 당기므로 주름잡혀지는 사선의 파상선(provocative undulation)⁸³⁾은 오히려 이성의 시선을 엉덩이 부분으로 자극시키며, 받침대로 부풀어진 풍만한 엉덩이(steatopygous charm)⁸³⁾는 이성에게 여체의 매력을 더욱 느끼게 하므로 性的 자극을 가중시키고 있다. 이러한 복식을 통한 에로틱한 여체의 곡선미의 강조는 19세기 말의 유미주의(Aestheticism)와 퇴폐주의(Decadance)를 바탕으로 한 Art Nouveau 양식의 Hourglass 실루엣과 S-curve 실루엣으로 이어지고 있다⁸⁴⁾.

또한, 이 통속적이며 식물적인 에로티시즘에 대한 복식의 내적 표현성은 1988년 인상주의를 바탕으로 시도한 Lacroix, Ungaro, Givency, 그리고 Cardin의 작품으로 연결되고 있다. (다양한 形態로 돋보이는 섹스)⁷⁷⁾(Unmitigated sexiness in various forms)라는 주제하에, 곡선적인 여체美를 노출시키므로써 여성의 매력, 교태 그리고 에로티시즘을 표출하고 있다.

이상과 같이 인상주의 시대의 복식의 Bustle 양식이나 1988년대 인상주의를 바탕으로 한 패션에서 추구하고 있는 內的美의 가치란 에로티시즘으로써 이는 인상파 화가 마네나 르누아르가 그들의 회화에서 표출하고 있는 여인에 대한 통속적인 생활속의 美, 즉 Vegetable Venus로서의 에로티시즘과 그 일치성을 보이고 있다. 이는 Roach나 Musa가 이야기한 '문화일치성'의 한 단편적인 예로 설명되는 것이다. 다음의 인상주의 회화의 외적 조형의 특징과 이에 영향을 받은 복식의 외적 조형요소들인 실루엣, 선, 색채, 질감면에서 상호간의 유사성을 살펴보고자 한다.

첫째, 초기 인상주의에서는 명확한 형태나 볼륨을 나타내기 위한 윤곽선이 배척되었으나, 후기 인상파 세잔느는 모든 자연의 형태는 기하학적인 원추형, 구형 및 원통형을 기초로 하고 있다고 믿었다. 이는 19세기 Bustle 양식에서 추구되었던 형태美이며, 이 당시 Bustle을 'column like dress'라고도 불렀다, 이 원통형의 바디스를 표현하기 위하여 Charles Worth

는 다투나 프린세스라인이 있는 Cuirass 바디스를 창안하였고(그림 12), 허리밀로 peplum이나 받침대로 사용하였다. 1988년대 Ungaro의 드레스(그림 16, 그림 21 왼쪽, 그림 24, 그림 25)나 Cardin의 드레스(그림 18)를 보면 원통형의 바디스를 표현하기 위하여 셔링(shirring)이나 드레이퍼리를 주므로써, 둥근 가슴선과 가는 허리선, 풍만한 Hip선을 강조하고 있다. 어떤 특정한 양식(style)은 또 다른 시기에 再現되는 성질을 갖는다 그러나 이는 그대로 모방됨



(그림 15) 1880년대 Bustle 양식 (Boucher의 Fashion)



(그림 16) Ungaro의 트레인이 있는 Bustle 양식 (Marie France '88, 4)



(그림 17) Y.S.L.의 트레인이 있는 Bustle 양식
(Air France Madame '87)



(그림 19) Lacroix의 Bustle 양식
(Gap '88, 3)



(그림 18) Cardin의 트레인이 있는 Bustle 양식
(Marie Charie '88, 3)



(그림 20) Givenchy의 인상주의 테마의 드레스
(Marie claire '88, 3)

이 아니라 시대나 개인의 가치 또는 정서에 따라 재 수정되어 나타난다⁸⁵⁾. 19세기 Bustle 양식에서 시선을 엉덩이로 끌기 위하여 사용된 두터운 받침대와 길게 끌리는 트레인은 사라지고, 유동성이 있으며 장식적인 리본, peplum, 꽃장식이 사용되나 이 양식의 근본 美의 가치는 충분히 전달되고 있다. 그러나 흥미있는 것은 Bustle 양식의 긴 트레인은 skirt의 길이가 짧아지면서 다리의 노출과 함께 엉덩이에서 바닥으로 늘어뜨려지고 있다. 이는 종래의 풍만한 Hip선의 에로티시즘과 더불어 현대에서는 다리의 각선미의 에

로티시즘이 더하고 있는 것이다.

라인에서 눈에 띄는 것은 깊게 파진 네크라인(heart형, off-the shoulder형, U형등)으로 더욱 에로티시즘을 강하게 전달하고 있다. 이는 Charles Worth의 Bustle 드레스에서 사용된 네크라인이기도 하다.



[그림 21] Ungaro의 인상주의 테마 드레스
[Vogue '88, 4]



[그림 23] 고희의 Irises를 이용한 Y.S.L.의 Jacket
[Vogue '88, 4]



[그림 22] 고희의 Irises, 1889
[The World of Van Gogh, 8]



[그림 24] Ungaro의 인상주의 테마의 드레스
[Marie Chaire '88, 3]

둘째, 인상주의는 회화 못지 않게 로댕에 의하여 조각을 부흥시켰다고 일컬어 진다. 로댕의 <코가 부러진 남자>의 표면에 주름을 강하게 잡는 기법은 광택이있는 청동작품에서 무한히 변화하는 반영의 패턴을 만들어 내는 것이다. 이 기법은 의상에서 광택이있는 공단에 주름이나 드레이퍼리, 셔링, 스모킹(smocking)을 잡으므로써 움직이는 인체의 울동에 따라 무한한 변화의 반영을 표출하는 것과 같은 동기라 하겠다. 이 질감의 묘사는 19세기 Bustle 양식에서 overskirt 자락을 엉덩이 중심부로 끌어 당기므로 주름잡혀지는 사선의 파상선이나(그림 14)에서와 같이 셔링을 잡아주므로 생기는 패턴이며, Ungaro나

Cardin의 드레스에서도 잘 나타나있다.

세째, 인상주의 예술에 있어 그 주제는 자연 현상에 대한 예술가의 주관적인 표현이다. 특히 마네나 고희는 풍경화중 꽃을 대상으로 생의 그 어떤 의미를 표현하고자 하였다. 반 고희는 생에 대한 강렬한 욕망을 해바라기를 통하여 분출하였는데, 이 해바라기

는 Y.S.L.이나 Lacroix의 직물의 모티브로 애용되었으며(그림 13, 그림 5), 고희의 아이리시도 많이 이용되었다(그림 22, 23). 또한 모네의 꽃도 인상파를 주제로한 작품에서 볼 수 있는 모티브이다(그림 25, 그림 17).

네째, 인상주의의 기교에서의 창안이라면 색채분



(그림 25) Lacroix의 드레스
(Gap '87, 12)



(그림 26) Ungaro의 드레스 모네의 정원에서 아이디어를 얻음. (Gap '87, 12)

할법이다. 이는 태양광선의 프리즘의 7가지 색(빨강, 파랑, 노랑, 주황, 보라, 초록, 남색)을 화폭위에 그대로 竝置시킴으로써 화가가 의도했던 색깔(대체로 혼합되어 파스텔의 효과)로 다시 배합되어 보이도록 하는 방법이다. Boucher는 19세기 인상주의의 강렬한 원색의 배열은 그 당시 Bustle 양식의 복식색채에는 별로 영향을 주지 못했으나 20세기에 들어와 오히려 많은 아이디어를 주었다고 하였다. 이 인상파의 강렬한 원색의 竝置방법은 (그림 20)의 Givenchy의 작품에서 잘 이용된 예라 하겠다. 지방시는 꽃(빨강, 노랑, 초록)을 만들어서 부착시키므로써 인체의 울동감과 색채의 미묘한 변화를 가져오는 시각적 혼합방식을 의도하고 있다. 또한 이는 인체가 가지는 뚜렷한 윤곽선을 해체시키므로써 복식을 통한 움직이는 정원을 보여 주고 있다. 이는 초기 인상파에서 색채분할법을 적용할 때 대상의 뚜렷한 윤곽선을 해체되었다 것과 그 유사성을 보여 주는 한 예다. 이 시각적 혼합방식은 Lacroix의 드레스(그림 26)에서는 프린트의 효과로 보여 주고 있다.

2. 작품제작의 예

표현하고자 하는 주제 : 'Vegetable Venus'로서 에로티시즘을 강조한 여성 이브닝 드레스를 제작하고자 하였다. 이는 Top Blouse, Skirt, Dress 세 부분으로 되어 있다.

사용된 기법 : 인상주의에서 강조된 색채분할법을 적용하므로 시각적 혼합방식을 택하였다. 색은 프리즘의 7가지 색에서 나타나는 초록, 보라, 남색과 더불어 모네의 정원에서 보이는 분홍색과 고갱의 성모자상(그림 6)에서 두드러진 주황, 초록, 검정, 빨강을 선택하여 촛불로 그 가장자리를 태워 꽃들을 만들어 부착시키는 방법 이었다. 이는 특히 지방시의 작품(그림 20)이나 ungaro(그림 25)에서의 색채나 꽃에 의한 시각적 혼합방식을 얻고 착상하였다. 그러나 그 바탕색이 흰색이나 노랑색이었다면 더 많은 효과가 있었을 것이다. 또한 로댕의 <코가 부러진 남자>에서 매끄러운 청동의 강한 주름을 잡으므로써 무한한 변화의 반영에 아이디어를 얻고 옷의 바탕은 모두 거친 주름을 잡거나 서링(shirring) 처리를 하였다. 그러므로 광선의 방향에 따라 보여주는 질감의 효과는 다른 것을 느낄 수 있었다. 또한 Bustle 양식의 식물



[그림 27] 한 여름밤의 꿈
('88 현대의상전, 국립현대미술관)



[그림 28] 가을정원
('88 현대의상전, 국립현대미술관)

적인 비너스로 묘사되는 性的 에로티시즘은 신체의 윤곽선, 가슴의 노출내지는 가는 허리의 강조였다. 이는 중심부인 드레스에서만 시도되었다(그림 27, 28).

V. 결 론

어떠한 시대의 복식이나 人體의 이상적인 美에 대한 形式과 形態는 동 시대의 他 예술의 주제나 기법에 轉寫되기도 하며, 영향을 받기도 하므로, 특정한 시

대의 특정한 예술의 지적개념이나 양식은 모든 예술이나 문화에 보여지는 문화적 일치성을 공유하고 있다.

19세기말의 인상주의와 복식의 Bustle 양식은 양식의 본래적 특징인 美的規範—美的 內面的 표현성과 外面的 形態의 기법—에서 어느정도의 일치성을 보이며, 1988년 문화의 복고(Retro) 현상과 함께 부각되고 있는 주제이다. 인체의 윤곽선, 특히 바디스와 가는 허리를 노출시키고 엉덩이 부분을 리본, 패드, 페플럼등으로 장식하거나 긴 트레인을 늘어 뜨리므로써, “Vegetable Venus,” “자연의 Venus”로서 여자의 속성을 강조하며 性的 에로티즘을 표출하고 있다. 이는 마네의 올랭피아나 르느아르의 누드에서 묘사된 심미적 표현성이기도 하다. 특히 인상주의에서의 창조적인 기법인 색채분할법은 복식에서 강한 프리즘 색채의 무늬나 꽃들로 시각을 어지럽히고, 로댕의 「코가 부러진 남자」에서 매끄러운 청동의 표면에 주름을 강하게 잡으므로써 무한히 변하는 반영의 패턴은 매끄러운 공단의 질감에 주름을 강하게 잡으므로써 움직이는 인체의 울동에 따라 변화하는 시각적 반영을 추구하므로써 그 일치성을 보이고 있다. 그러나 어떤 특정한 양식이 再現됨에 있어, 시대나 예술가의 가치나 정서 또는 시각에 따라 재 수정되어 나타난다. 19세기의 엉덩이의 부조화스러운 두터운 Bustle의 반침대는 사라지고, 유동성이 있으며 장식적인 리본, 페플럼, 또는 서령으로 그의 근본 美的가치는 충분히 발휘되고 있다.

본 소고는 복식의 예술적인 측면을 한 사례로 다룬 것이다. 그러나 복식의 美를 이루는 요소는 예술적인 측면이외의 다른 어떤 인간행위의 범주와도 연결될 수 있으리라 믿는다.

참 고 문 헌

1. The Costume I, catalogue, 1987 p. 1.
2. Naylor, Gillian, The Arts and Crafts Movement, Studio Vista, 1980 또는 김민자, 아르데코(Art Deco) 樣式과 Paul Poiret의 의상디자인, 서울대학교 생활과학연구 제13권, 1988, 7
3. Ibid.
4. Ferebee, Ann, A History of Design from the Victorian Era to the Present, Van Nostrand

- Reinhold Company, 1980 디자인 역사, (유근준 역), 靑佑, 1983, p. 30
5. 허버트 리이드, 예술과 산업, (정시화 역), 미진사, 1984, pp. 9-76
 6. 부루노 무나리, 예술로서의 디자인, (김윤수 역), 일지사, 1976, pp. 13-27
 7. 허버트 리이드, op. cit., p.75
 8. Roach; M. and K.E. Musa, *New Perspectives on the History of Western Dress, A Handbook*, p. 35
 9. Martin, R., *Fashion and Surrealism*, New York: Rizzoli, 1987
 10. '87현대 의상전, Catalogue, 1987
 11. Hollander, Anne, *Seeing through Clothes*, The Viking Press, 1980, pp. 85-87
 12. Roach, M. and K.E. Musa, op. cit., p. 33
 13. 켈슨 · H.W. 미술의 역사 (김윤수 외 역), 삼성출판사, p. 577
 14. Roach, M. and K.E. Musa, op. cit., pp. 52-65
 15. Marly, Diana, *The History of Haute Couture 1850~1950*, Batsford, 1980, pp. 63-80
 16. Carter, Ernestine, *The Changing World of Fashion*, New York: G.P. Puritan's Sons, 1977, pp. 104-120
 17. Packer, William, *Fashion Drawing in Vogue*, London: Thames and Hudson, 1983
 18. McDowell, Colin, *McDowell's Directory of Twentieth Century Fashion*, London: Frederick Muller, 1984, pp. 22-39
 19. 허버트 리이드, 예술의 의미, (박용숙 역), 문예출판사, 1986, p. 46
 20. 존 카나디이, 미술이란 무엇인가?, (김영나 역), 덕성여자대학 출판부, 1982, pp. 3-9
 21. Roach, M.E. and K.E. Musa, op. cit., 재인용 p. 35
 22. 미학연구회, 미학, 문명사, 1987. pp. 25-32
 23. 장문호, 복식미학, 서울대학교 출판부, 1975, p. 9
 24. 허버트 리이드, 예술의 의미, pp.46-52
 25. 존 카나디이, op. cit., pp. 3-9
 26. 미학연구회, op. cit., p. 187
 27. 오병남, B.Croce에 있어서의 藝術 곧 表現의 意味와 그 美術的 前提에 대한 研究, 미학, 3집, 1975, pp. 61-87
 28. Roach, M.E. and J.B. Eicher, *Dress, Adornment, and the Social Order*, John Wiley & Sons, Inc., 1965, p. 6
 29. *The Impressionists At First Hand*, edited by Bernard Denvir, Thames and Hudson, 1987, pp. 10-11
 30. 세릴라즈, M., 인상주의, (최일 역), 열화당 1980, p. 15
 31. 미학연구회, op. cit., p.248
 32. 세릴라즈, M., op. cit., p. 5
 33. 켈슨, H.W. op. cit., pp. 571-589
 34. 세릴라즈, M., op. cit., p. 55
 35. 켈슨, H.W. op. cit., p. 14-15
 36. 오광수, Manet, 서문당, 1982, pp. 96-97
 37. 오광수, 서양근대회화사, 일지사, 1987, pp. 8-9
 38. 켈슨, H.W. op. cit., pp. 571-589
 39. 오광수, Manet, pp. 94~112
 40. Sérullaz, M., *The Concise Encyclopedia of Impressionism*, pp. 124-125
 41. 이상열, Claude Monet 회화에 관한 연구, 홍익대학교 대학원 석사학위 논문, 1984
 42. Sérullaz, M., op. cit., p. 163
 43. Clark, Kenneth, *The Nude: A Study of Ideal Art*, Penguin Books, 1980, pp. 156-161
 44. 켈슨, H.W. op. cit., pp. 571-589
 45. 세릴라즈, M., op. cit., p. 121
 46. 정문규, Van Gogh, 서문당, 1982, pp. 94-113
 47. 세릴라즈, M., op. cit., pp. 134-139
 48. 이 일, Paul Gauguin, 열화당, 1986
 49. 켈슨, H.W. op. cit., pp. 571-589
 50. 세릴라즈, M., op. cit., pp. 7-8
 51. Ibid., p.127
 52. Bigelow, M.S., *Fashion in History: Apparel in the Western World*, Burgess Pub., 1955 pp. 207-231
 53. Boucher, F., *20,000 Years of Fashion*, Harry N. Abrams, Inc., p. 389
 54. Marly, D., op. cit., pp. 11-40
 55. 조선일보 1988. 2. 12
 56. Marly, D., op. cit., pp. 11-40
 57. Milbank, C.R., *Couture: The Great Designers*, Stewart, Tabori & Chang, Inc., 1985, pp. 14-37
 58. Veblen, T. *The Theory of the Leisure Class*, New American Library, 1953, pp. 60-79
 59. Marly, D., op. cit., p. 22
 60. Ibid., p. 33
 61. 세릴라즈, M. op. cit., p. 17
 62. 정홍숙, 복식문화사, 교문사, 1983, pp.274-288
 63. 구미지, 버슬 스타일을 中心으로 본 유행의 주기성 연구, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 1988
 64. Kroeber and Richardson, "Three Centuries of Women's Dress Fashion: A quantitative Analysis", 1940, in Gordon Ed., *Fashion Marketing*, London: George Allen & Unwin Ltd., 1973, pp.

- 47-104
65. Young A.B., *Recurring Cycles of Fashion*, 1937
 66. 구미지, *op. cit.*
 67. 장미진, 조형예술에 있어서의 「樣式」문제(I) 미학, 10집, 1981, pp. 109-141
 68. Flügel, J.C., *The Psychology of Clothes*, The Hogarth Press, Ltd., 1966, pp. 39-52
 69. Marly, D., *op. cit.*, p. 33
 70. *Ibid.*, pp. 35-37
 71. 불량쉬 페인, 복식의 역사 (이중남 외 3인 역), 까치, pp. 583-608
 72. Bigelow, M., *op. cit.*, p. 213
 73. *Ibid.*, p. 213
 74. Laver, James, *Costume & Fashion*, Thames & Hudson, 1982, p. 217
 75. Black, J. A & M. Garland, *A History of Fashion*, Orbis, 1985, p. 208
 76. Clark, K. *op. cit.*, pp. 156-161
 77. "here & there" *Fashion News*, spring/summer '88
 78. Waugh, N., *The Cut of Women's Clothes: 1600 ~1930*, New York: Theatre Arts Books, 1968, p. 114 pp. 143-147
 79. 정홍숙, Art Nouveau· Art Deco 예술양식을 통해 본 복식의 조형예술성에 관한 연구, 세종대학교 대학원 박사학위 논문, 1988
 80. 정홍숙, 근대복식문화사 (1800~1930, 서양복식사), 교문사, 1989, p. 131
 81. Steele, Valerie, *Fashion and Eroticism*, Oxford: Oxford University Press, 1985, p. 108
 82. *Ibid.*, pp. 85-120
 83. *Ibid.*, p. 86
 84. 정홍숙, 근대복식문화사 *op. cit.*, p. 238
 85. Kefgen, M. and P.T. Specht, *Individuality*, New York: Macmillan Publishing Co., Inc., p. 135