

현대 의상에 나타난 Cezanne 회화의 조형성에 관한 연구

광주대학교 의상학과
 조교수 이 효 진

目	次
I. 서론	2. 형태론
II. Cezanne 양식의 탄생	IV. Cezanne 회화의 조형성과 현대 의상
III. Cezanne 회화의 조형적 고찰	V. 결 론
1. 색채론	• REFERENCE
	• ABSTRACT

I. 서론

현대 의상은 현대인의 순수지향적 욕구로 인하여 행동 의식적인 창조 행위의 구현으로서 특징지어지고 있으며, 의상은 각 시대의 인류 정신 활동을 나타낸 문화사의 중요한 요소로서 여러가지 복합된 정신의 意氣라고 볼 수 있다. 이것은 사회적 환경 및 문화적 특성 등이 의상에 많은 영향을 주고 있음을 말하는데, 특히 이러한 많은 요소들 가운데 의상의 창의성은 예술 양식과 밀접한 관계가 있음이 국내의 연구들 1), 2), 3), 4), 5)에서 지적되고 있다. 또한 Farall-Back & Petch 6)도 순수 예술에서 추구하는 의미가 의상 디자인에 영감을 주며, 의상의 모티브는 다른 예술 분야와 함께 고찰해야 한다고 표명하였다. 즉 의상과 예술 분야와의 관련성을 파악함으로써 그들의 상호작용에서 동시대 정신이 어떻게 표현되고 있는가를 볼 수 있게 되었다는 것이다.

특히 현대 의상은 다양화, 전문화 시대의 추세에 따라 산업화 되면서 각 미술양식에 나타났던 조형상의 형태 및 색채와 밀접한 관계를 갖고 유사한 표현 기법이 재조명됨으로서 독특하고 개성적이며 창의적으로 나타나고 있다.

본 연구에서는 이러한 시대적 흐름 속에서 미술 양식과 관련지어 의상에 나타난 내적 감정 세계와 외적인 표현 세계를 분석, 파악함으로써 표현 예술의 일부분인 의상의 위상을 정립하는데 목적을 두었고, 이에 서양 미술 가운데서 모험을 전개하였던 Paul Cezanne(1839~1906)의 회화 작품에 나타난 색채와 형태 등의 조형성과 예술성이 현대 의상에 미친 영향을 고찰하고자 하였다. 그래서 앞으로 개성과 창의성이 내재된 의상의 새롭고 발전적인 표현 가능성을 모색하는데 있어서 도움이 될 수 있으리라 생각하며, 나아가 의상미의 미학적 가치 기준을 설정함으로써 단순히 미술사조와 의상과의 관계 분석만이 아닌, 이것을 바탕으로 의상 관련 분야에 기여할 수 있는 계기로 삼을 수 있으리라는 점에 의의를 두었다.

따라서 본 연구에서는 제2장에서 Cezanne 양식의 탄생 과정을 살펴 보았으며, 제3장 Cezanne 회화의 조형적 고찰에서는 그의 작품상에 표현된 회화적 기법을 색채론과 형태론으로 나누어 구체적으로 파악하였다.

이러한 고찰을 토대로 제4장에서는 Cezanne 회화의 조형성이 현대 의상에 미친 영향을 관련지어 분석하였다. 여기에서 현대 의상의 경우는 1980년

대 후반기 부터 1990년 까지의 해외 컬렉션에서 발표된 의상을 Fashion 잡지에서 추출하였다.

제5장 결론에서는 연구 과정이 어떠한 발전적 계기가 될 수 있는지를 제시하면서 정리하였다.

II. Cezanne 양식의 탄생

1880년 이후는 인상주의 화가들의 특징이 회화상에 뚜렷이 나타나면서 점차 양식사의 통일을 잃기 시작하였다. 자연의 시각적 인상을 완벽하게 재현하고자 한 목적은 인상주의에 와서야 이룩된 것이지만 여기에는 과거 위대한 그림들이 지니고 있던 조화 있는 구성과 완전한 균형은 소멸되어 버렸던 것이다. 이에 새로운 문제점들의 본질을 분명하게 의식했던 최초의 인물이 인상주의로서 출발한 Cezanne이었다. 7), 8), 9), 10), 11). 그는 인상주의의 본질을 이해하고 그것을 자기 예술의 기초로하면서 그 위에 어떤 새로운 것, 즉 미술관에 있는 예술품 같은 건퇴함을 부여하려고 했다. 따라서 자신이 추구하는 것, 즉 미술관에 있는 예술품 같은 건퇴함을 부여하려고 했다. 즉 자신이 추구하는 완벽한 예술적 이상을 자기의 작품 속에서 달성하기 위해 끊임없이 정열적인 투쟁을 전개 함으로써 웅대하면서도 평온한 분위기를 지닌 미술을 자신의 예술적 목표로 삼았던 것이다 12), 13).

따라서 Cezanne은 '자연으로 부터의 Poussin'을 그리려고 기도하였는데, 이것은 '자연을 본따서' 그림을 그리고 인상주의 거장들이 발견한 점들을 활용하며, Poussin 14)의 미술을 돋보이게 한 질서와 필연의 감각을 되찾는 것이었다 15), 16), 17), 18), 19), 20). 그는 명료한 작품을 그리기를 원한 동시에 그만큼 강렬하고 순도 높은 색채를 사용 하였으나 순수한 원색 만으로 전체를 그리는 것은 현실감을 잃게 할 위험성이 있다는 것을 알았다. 즉 이러한 방식으로 그려진 그림들은 평면적으로 보이게 되고 깊이의 인상을 주지 못한다는 온갖 모순에 그는 봉착했으나 이 문제점들을 그의 작품 속에서 이룩해 냈던 것이다.

이와 같은 과정을 거쳐 Cezanne은 점차 고전적 양식에 접근해 갔다. Poussin 이후의 전통을 존중하고 Delacroix, Curvet의 신전통을 계승하면서 보다 새로운 인상주의의 양식도 섭취하여, 이것들을

총합한 'Cezanne 양식'이 형성된 것이었다 21), 22), 23), 24), 25), 26), 27). Cezanne 양식의 전면적 완성이란 긴 과정에서 나타난 그의 제작 태도에는 무엇보다도 조화와 균형을 존중한 정신 세계가 있었다. 그것은 그의 조형 예술이 근대 미술에서 결정적인 방향을 제시 했다는 점과 대상을 그대로 재현하는 것이 아니라 선택하고 구축해 가는 과정의 조형 의식에 있다고 할 수 있다. 이러한 이유에서 그는 '현대 미술의 아버지'라고도 불리고 있다 27), 28), 29), 30).

특히 Cezanne은 정물을 그릴 때, 형태와 색채 사이의 관계를 탐구하고자 했고 자신의 특수한 실험에 필요하다고 느낄 경우에만 '정확한 원근법'을 무시하였다 31), 32), 33). 즉 인상주의가 순간 순간의 감각에만 너무나 사로잡힌 나머지 자연의 굳건하고 변함없는 형태는 돌보지 않았다고 느낌으로써 바로 Cezanne이 해결하고자 하는 문제의 답은 현대 미술 운동의 바탕이 된 것이다 34), 35). 그것은 '인상주의자의 빛의 진동' 및 더덕더덕 布置된 점묘 부호들 모양으로 분할된 터치를 그대로 간직하고 있으면서도, 매스와 불륨의 효과를 강조하였다. 예를 들면 물을 인상주의자들처럼 반사광선들로 반짝반짝 빛나는 표면으로서가 아니라 중량을 지닌 깊이로써 처리하고 있으며, 기하학적 형태들을 부각시킴으로써, 여기에서 프랑스의 입체주의를 일어나게 하였던 최초의 선구적 요소들이 나타나게 되었던 것이다. 36), 37), 38), 39) 40).

이 Cezanne 양식은 마력과 같은 힘으로 현대 회화에 영향을 끼쳤으며, 그 영향은 먼저 현대 회화의 선구자로 꼽히는 Paul Gauguin(1848~1903) 41), Vincent Van Gogh(1853~1890) 42)에서 시작되었다. Gauguin은 Cezanne의 정물화를 그의 화면에 옮겨 놓았으며, Gogh는 1880년 전반기의 Cezanne 작품에 나타난 터치를 그의 아틀르 시대의 풍경화에 원용했던 것이다 43), 44), 45), 46), 47), 48).

III. Cezanne 회화의 조형적 고찰

1. 색채론

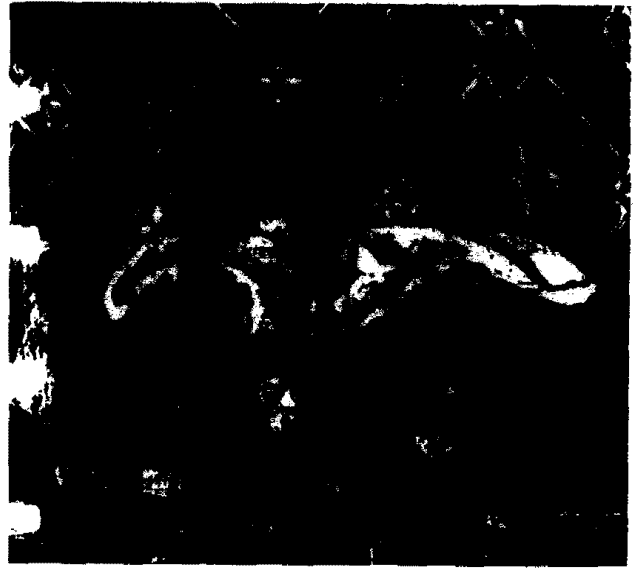
17세기의 회화에 있어서 형태는 인상주의에 의하여 배척이되었다. 즉 색채를 빛의 역동의 실현으로

진들어 놓음으로써 보는 수축으로부터 색채를 해방시켰고 공간을 색채에 매속시켰던 것이다. 그러나 Cezanne에게 있어서 색채는 회화의 기본적인 수단으로써의 색채이지 그 자체에 회화적 목적을 둔 것은 아니었다. 그의 색채관은 Monet의 경우 처럼 전적으로 분석적인 광선의 표현 수단으로 되어 형태를 소멸시키는 것이 아니라 색의 강한 것이 물체의 견고성을 구체화하고 그 형태를 충실하게 하여 더욱 공간의 구성을 명확하게 만들어 주는 것이었다(49), 50), 51), 52), 53).

Cezanne은 색의 조화 뿐만 아니라 색의 효과도 추구하는 두가지 목적을 위하여 여러번 고쳐 칠해야 했기 때문에 물감이 점점 두터워져 갔는데(54), 55), 작품 「목맨 사람의 집, 1872~1873」(Fig. 1)에서 잘 나타나고 있다(56), 57), 58). 이 작품에서는 여러가지 톤의 갈색, 청색 등의 반영이 들어 있으며 관찰의 세밀한 정확함과 중후한 느낌이 잘 조화되어 있다. 작품 「정물, 1879~1882」(Fig. 2)에서도 붓의 터치가 덜 규칙적이며, 화면이 전체적으로 두텁게 물감을 올려 놓고 있고 왼쪽의 푸른 빛 우유 그릇과 빨갛고 둥근 사과 등이 충실한 양감을 보여주고 있다. 이렇게 물체와 분위기를 동시에 표현하기 위하여 색채를 대조와 色調, 비례로서 화면 전체 분위기 위주로 사용하였는데, 이것은 인상주의의 색채나 원색 위주의 표현과는 다른 것이었다(59), 60), 61).



(Fig. 1) 목맨사람의 집(1872-73) :
Vittorio Sgarbi, The History of Art, P.332

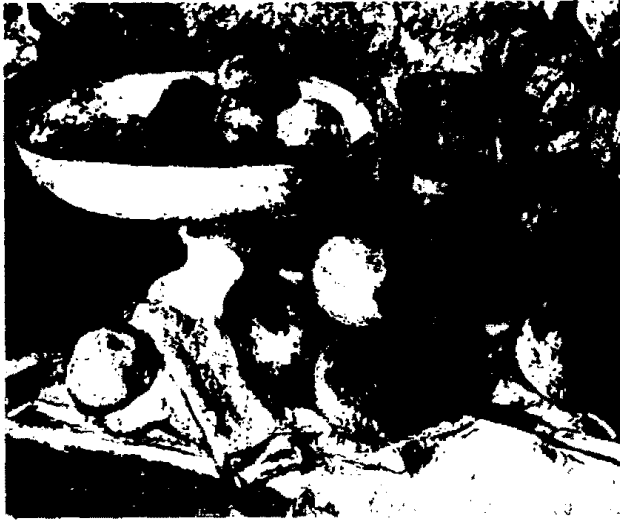


(Fig. 2) 정물(1879-1882) : 서문당, 세잔, P.17

또한 그는 색채를 바라보고 관찰하며 조사하는 일에 열중함으로써 같은 오브제의 서로 다른 면들이 그 자체가 지닌 색가(色價)에 의해서 뿐만 아니라 눈에 보여지는 색채에 의해서 구별된다는 사실을 깨달았다. 작품 「사과와 오렌지, 1895~1900」(Fig. 3)에서도 빨간색에서 노란색에 걸친 轉調에서 형태와 양감을 멋지게 보여주고 있으며, 색채에 있어서 조화와 선명도를 지닌 작품 「과일 장반, 유리잔, 사과, 1879~1882」(Fig. 4)도 건축 자체처럼 견고한 화면 구성과 더불어 그의 운필이 자아내는 울동적인 무늬는 화면에 영롱하게 빛나는 촉감을 느끼게 하고 있다. 그리고 색채는 차가운 색조의 화음이 전체에 울려퍼지는 것처럼 계산되어 있으며, 형태의 윤곽은 어두운 색으로 둘러싸여 있고 기하학적으로 단순화 되어 있다(62), 63), 64), 65), 66).



(Fig. 3) 사과와 오렌지(1895-1900) :
Vittorio Sgarbi, The History of Art, P.333



(Fig. 4) 과일 정반, 유리잔, 사과(1879-1882) :
H. W. Janson, 서양미술사, 이일 역, P.273

그의 색채는 남프랑스의 특징적인 파랑과 오렌지의 주조가 격조 높게 反響하고, 완전한 화면 구성으로 안정감이 부여되고 형태는 견고한 양감에 맑고 밝은 모습으로 나타났으며, 쉬팽글러가 말한 '인상주의는 조각 언어로부터 가능한한 멀리 떠나고 음악 언어에 접근하려 한다'는 의미(67)를 역으로 되살렸는데, 무엇보다도 인상주의가 부정하였던 고유색을 인정하였다. 즉 사과는 붉다, 나뭇잎은 푸르다는 그 자체는 아무리 빛의 변화에 의한다 해도 근본적 변화는 초래하지 않는다는 사실이었다(68).

Cezanne은 Emil Bernard(1868~1947) 69)에게 말하기를 '대생과 색채는 절대로 별개의 것이 아니며, 채색을 함에 따라 동시에 대생도 이루어지는 것이다'라고 하였다. 또한 '색채가 풍부하게 되면 형태도 충만하게 되는 것이며, 색조의 콘트라스트와 조화야말로 입체감과 대생의 배결이다'라고 하였는데, 이것은 색채를 중심으로한 종합적인 회화적 구상을 시사해주고 있다. 또한 힘차고 여유 있는 색채 감각이 형태에 대한 감각을 보다 풍부하게 해주는 것이라고 할 수 있다(70), 71).

2. 형태론

Cezanne 예술은 엄격한 일관성을 가지고 있지만 극단적으로 대상을 단순화 한다는 것과는 구별된다. 그의 작품에 표현된 인물의 움직임은 고대의 조각상의 움직임과같이 소박하고 웅장스러우며

차분한 안정감을 볼 수 있다. 이러한 느낌은 강하며 빛나는 듯한 색채와 확고한 형태에서 느낄 수 있다. 그리하여 영원한 질서를 찾으려는 노력이 여러 면에서 잘 나타나 있다.

그는 Emil Bernard에게 보내는 편지에서 흔히 인용되는 "자연은 球, 圓錐, 圓筒으로 처리해야 한다. 원근 관계에 놓여 있는 모든 것은 그것이 어떤 물체의 각 변이든 혹은 어떤 평면의 각 변이든 간에 중심점을 향해 모여야 한다. 자연은 우리 인간에게 표면보다는 깊이에 있어서 더 많은 의미를 준다."는 말과 같이 물체를 '조각적 감각으로 파악하라'고 의미하고 있는 것이다(72), (73), (74), (75), (76), (77).

자연을 구조적으로 파악하려는 시도는 이른바 공간 속의 양의 배치에 있어서 두드러지게 파악되어지며, 자연을 재료로해서 회화라는 하나의 새로운 질서와 조화 있는 세계를 창조한다는 것이 된다. 작품 「생. 빅트와르 산, 1885~1887」(Fig. 5)의 경우 이 풍경화는 빛을 담뿍 받고 있지만 깊이와 거리감을 실감 있게 전해주며, 중앙의 다리와 길을 표현한 방식과 전경의 수직적인 길을 묘사하는 방식을 보면 질서와 평온한 감정을 느낄 수 있다. 붓놀림까지도 화면을 구성하는 주요한 선과 일치되며 자연스러운 조화의 느낌을 강화시켜주도록 배치되어 있다(78), (79), (80), (81). Cezanne의 화면 구성을 위한 활기찬 시도는 「생. 빅트와르 산」과 역시 만년의 시리즈인 「慾女들」, 그리고 전 시기를 통하여 등장되고 있는 정물화에서 두드러지게 나타난다.

여인들이 목욕하는 주제를 즐겨 택했던 그의 작품 중 「목욕하는 세 여인, 1879~1882」(Fig. 6)에 있어서도 청록의 짙은 색채가 매우 규칙적으로 놓여져 있으며, 좌우로 선 나무들이 피라밋형으로 화면의 틀로서 작용하고 있다(82). 또한 세 사람의 머리는 각양각색으로써 인체와 풍경의 조화가 매우 목가적인 아름다움을 자아내고 있다.

만년의 7년간 그린 「大水慾, 1898~1905」(Fig. 7)은 그의 기념비적인 작품으로 전경의 지면과 양쪽의 굵은 나무들이 완벽한 피라밋형을 이루고 있으며, 양쪽에 많은 여성상을 배치하고 있다. 그녀들 역시 양쪽으로 나뉘어져 그들 나름대로의 작은 피라밋형을 이루고 있다. 건물, 탑, 나무 그리고



(Fig. 5) 생. 빅트와르산(1885-1887) :
David Britt, Modern Art, P.52



(Fig. 6) 목욕하는 세 여인(1879-1882) :
서문당, 세잔, P.23



(Fig. 7) 大水窓(1898-1905) :
Vittorio Sgarbi, The History of Art, P.332

멀리 서 있는 인물이 원경이며, 수직의 요소로써 이것이 오른쪽 깊숙히 들어가려는 여인의 오른쪽에서 반복되고 있는데, 빈틈없는 논리적 화면 구성은 Cezanne이 점차적으로 가슴 속에 쌓아 왔던 고전적 정신의 결실이라 할 수 있다(83), (84), (85), (86).

특히 「慾女들」에 나타나는 누드들은 圓筒, 圓錐, 球라는 형태의 볼륨과 덩어리로 파악된 하나의 구조물들이었다. 적색계와 황색계의 난색을 통해서 전진성을 주며, 청색계의 한색을 통해서 후퇴성을 줌으로서 깊이와 공간을 파악하게 한 일련의 풍경들은 그것이 인물이나 정물이나 풍경이기 전에 하나의 의도된 공간, 구성의 의지에 의해 구축된 공간임을 분명히 시사해 주고 있다(87), (88).

面에 대한 분명한 비전(vision) (89)을 가지고 있었던 Cezanne에게 있어서 그림의 표면이 평면으로 남아 있는 경우는 그것은 훌륭한 작품일 수가 없었다. 그림 속의 물체는 옮겨 놓을 수도, 또 돌려 놓을 수도 있을 것처럼 보여야만 하는 것이었다.

즉 생동해야만 하는 것, 이것이 바로 그의 회화 예술의 마력이었던 것이다.

IV. Cezanne 회화의 조형성과 현대의상

빛의 변화에 따라 자연을 파악하였던 인상주의의

한계를 자신의 엄격한 조형 의지로서 극복한 Cezanne은 후대에 걸쳐 여러 조형 예술분야에 많은 영향을 미쳤다.

따라서 1980년대 이후 인상주의의 조형미가 현대 의상에 응용되어 표현되는 가운데 90), Cezanne 회화의 조형성은 어떻게 의상미에 재현되는지를 분석하기 위하여 1980년 후반부터 1990년까지의 해외 컬렉션이 수록된 Fashion 잡지를 통하여 고찰하였다.

(Fig. 8)은 Renato Balestra의 1987년 작품으로 의상의 모티브들은 검은 윤곽선에 의해 형태가 명료하게 나타나고 있다. 즉 이것은 Cezanne의 회화 기법 중 형태를 단순화시키면서 검은 윤곽선으로 단순 명료하게 표현하였던 것이 현대 의상에서도 그 영향이 미치고 있음을 알 수 있다.



(Fig. 8) Renato Balestra, COLLEZIONI, 1987

(Fig. 9)의 현대 의상에서도 모티브의 윤곽선이 검은 색채에 의하여 명료하게 표현되고 있다. 특히 명료하면서도 깊이를 느끼게 하고 있는데, Cezanne 화면 구성에서 주는 깊이와 거리감과의 동일한 감각이라 할 수 있다.

(Fig. 10)과 (Fig. 11)은 1990년의 Jean-Louis Scherrer의 직물 디자인으로 역시 Cezanne의 색채 관에서 부여하는 느낌을 재현하고 있다. Cezanne이 Monet와 결코 다른 점이라면 그가 물체의 형태를 무시하지 않는 점과 색채의 효과를 감정적으

로만 보지 않고 어디까지나 선명하고 명쾌하게 의식하고 있다는 두 가지 점이였다. 이 직물 디자인에서도 인상주의와의 차이점을 잘 보여주고 있다.



(Fig. 9) Carolina, Herrera, BAZAAR, 1990

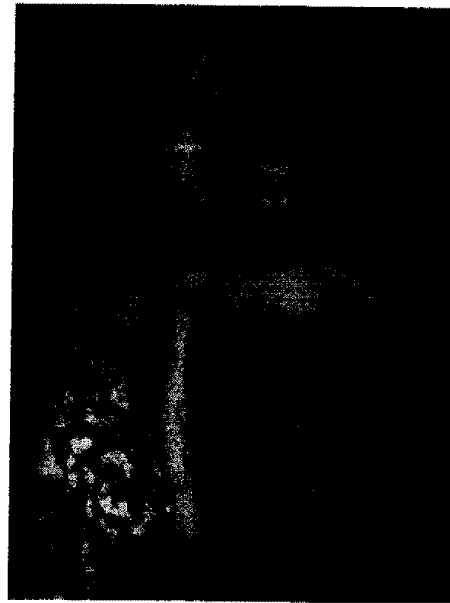


(Fig. 10) Jean-Louis Scherrer, BAZAAR, 1990

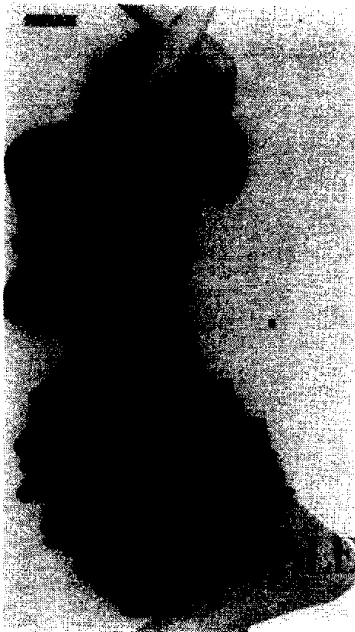
Cezanne의 수채화에 있어서는 만년에 이룰수록 색채가 칠해지지 않는 부분이 더 많아졌다. 그러나 작품속의 여백 부분은 훌륭한 표현력으로 작용되어 어떤 의미로는 색채가 칠하여져 있는 것보다 더 웅변을 하고 있는데, (Fig. 12)의 Balestra 작품은 그러한 색채 감각이 잘 재현되고 있다.



(Fig. 11) Jean-Louis Scherrer, BAZAAR, 1990



(Fig. 13) Tito Roni, BAZAAR, 1990



(Fig. 12) Balestra, BAZAAR, 1990

(Fig. 13)의 현대 의상의 직물 문양은 명료함과 함께 생동하는 느낌을 주는데, Cezanne의 경우 색채의 수는 대략 세 가지 정도로 국한되어 있으나 그것들의 배색, 리듬, 여백과의 조화로서 투명하고 신선하며, 경쾌하게 까지 느끼게 하였다. 즉 그러한 색채관의 영향이라고 볼 수 있다.

Cezanne에게 있어서 자연은 球, 圓筒, 圓錐 등으로 처리되어야 하고, 원근관계에 놓여진 모든 것은 그것이 어떤 물체의 각 변이든 혹은 어떤 평면의

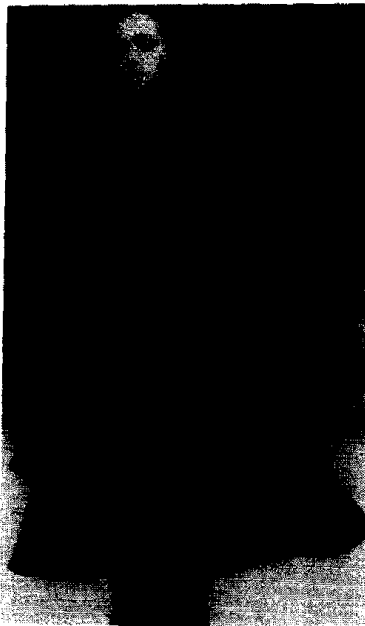
각 변이든 간에 중심점을 향해 모여야만 했다. 이러한 기하학적인 감각은 무엇보다도 현대 의상 디자인에 창의적인 idea를 주어 재현시켰는데, (Fig. 14)와 (Fig. 15)의 현대 의상에서 그 영향이 그대로 재조명되고 있다.



(Fig. 14) Renato Balestra, COLLEZIONI, 1987

Pierre Cardin의 1987년 작품인 (Fig. 16), (Fig. 17), (Fig. 18)은 간결하고 세련된 실루엣이 오히려 독창적이고 신선한 분위기를 자아내고 있다. 이것

은 Cezanne의 기하학적인 감각이 현대 의상비에 부여된 결과라고 볼 수 있다.

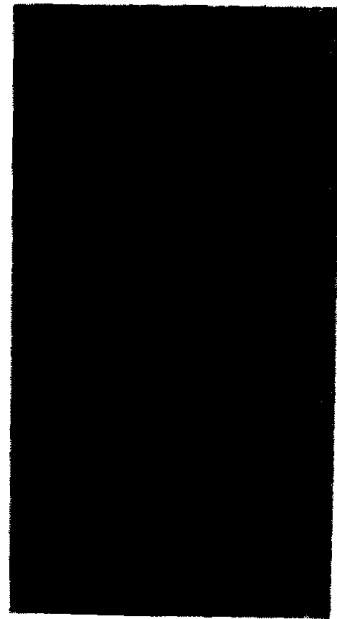


(Fig. 15) Sarli, COLLEZIONI, 1987

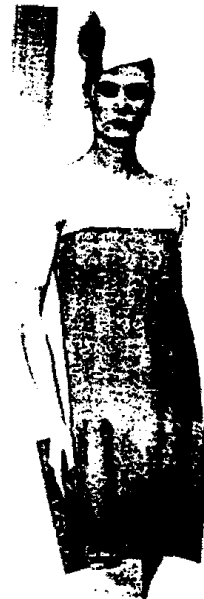


(Fig. 16) Pierre Cardin, COLLEZIONI, 1987

선행 연구에 의하면 Baroque 미학과 직접적으로 연결되고 있는 인상주의 미학의 본질은 Bustle 스타일이 재창조된 내면적 동기의 일치성을 보였다(91). 그 Bustle 양식은 Cezanne의 기하학적 형태미에서 추구된 것이며, 현대에 와서는 그것이 다양하게 나타났는데, (Fig. 19)는 Cezanne의 형태감의 영향이 미친 Bustle 스타일 드레스이다.



(Fig. 17) Pierre Cardin, COLLEZIONI, 1987



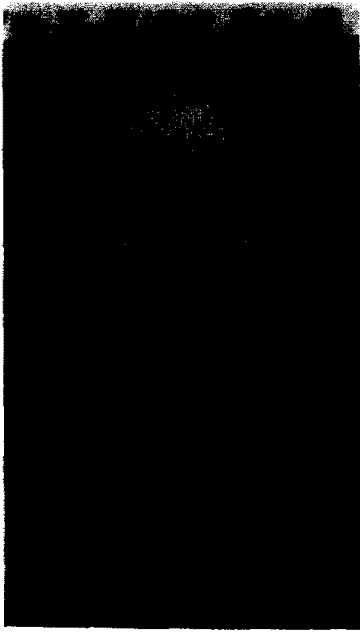
(Fig. 18) Pierre Cardin, COLLEZIONI, 1987

(Fig. 20)은 Lanvin의 기하학적 실루엣의 드레스이다.

(Fig. 21)과 (Fig. 22)는 원통형의 실루엣을 표현하기 위하여 shirring과 drapery를 이용한 Ungaro의 현대 의상이다.

(Fig. 23)은 Chanel의 기하학적 감각이 가미된 Bustle 스타일 드레스이다.

(Fig. 24)는 원통형 실루엣이 새롭게 창조된 Gianni Versace의 현대 의상으로 Cezanne의 형태 인식과 그 유사성을 지닌다.



(Fig. 19) Pierre Balmain, COLLEZIONI, 1987



(Fig. 21) Emanuel Unqaro, COLLEZIONI, 1987



(Fig. 20) Lanvin, COLLEZIONI, 1987



(Fig. 22) Emanuel Unqaro, COLLEZIONI, 1987

(Fig. 25), (Fig. 26), (Fig. 27)의 현대 의상은 Bustle 스타일 드레스가 peplum으로 현대미에 어울리게 재현되고 있다.

Sarli의 작품 (Fig. 28)은 원추형의 감각이 세련된 실루엣으로써 현대적 분위기를 자아내고 있는데, 이 의상 역시 Cezanne의 조형관의 재조명이라 할 수 있다.

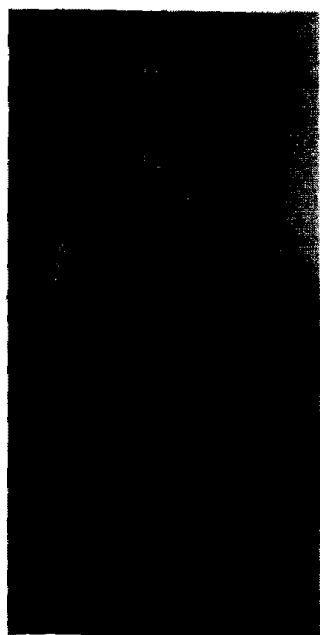
(Fig. 29)의 Pierre Balmain 작품도 원통형 실루엣을 재현하는 드레스이며, (Fig. 30), (Fig. 33),

(Fig. 34)는 Bustle 스타일이 ribbon과 frill 등으로 심쾌하고 세련된 실루엣의 현대 의상으로 표현된 드레스로써, Cezanne의 기하학적 기법의 영향이라 할 수 있다.

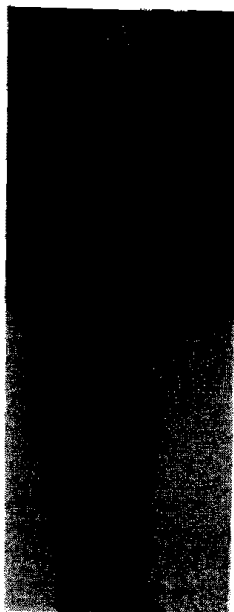
(Fig. 31)의 현대 의상은 원통형 드레스의 실루엣으로 네크라인과 단 부분을 기하학적으로 마무리함으로서 조화와 균형까지 강조된 형태미를 표현하고 있다.

(Fig. 32)의 작품은 인체와 아주 잘 조화된 원통

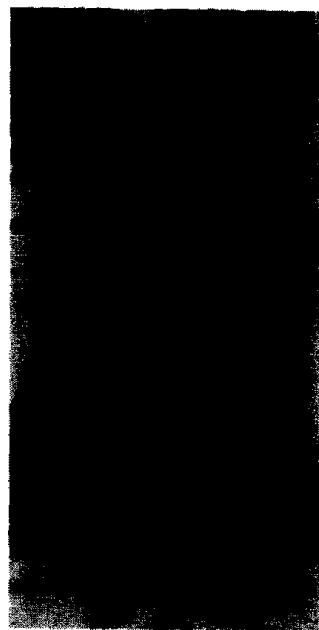
형 실루엣의 드레스이다.



(Fig. 23) Chanel, COLLEZIONI, 1988



(Fig. 24) Gianni Versace, COLLEZIONI, 1988



(Fig. 25) Lancetti, COLLEZIONI, 1988



(Fig. 26) Emanuel Ungaro, COLLEZIONI, 1988



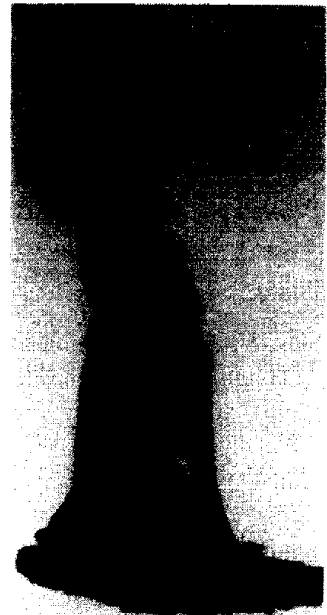
(Fig. 27) Christian Lacroix, COLLEZIONI, 1988



(Fig. 28) Sarli, COLLEZIONI, 1988



(Fig. 29) Pierre Balmain, BAZAAR, 1989/90

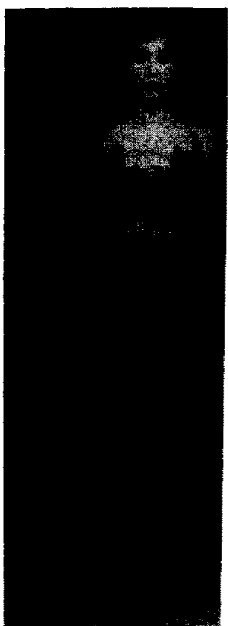
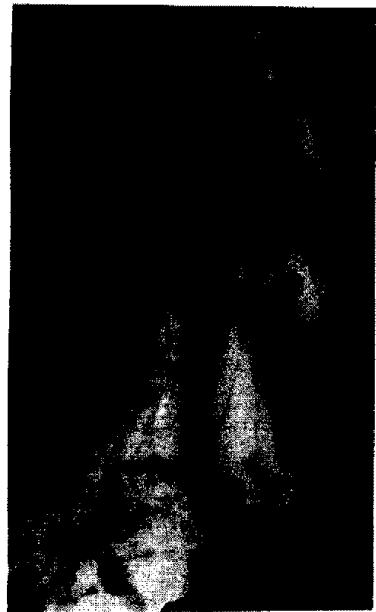


(Fig. 30) Takezo, BAZAAR, 1989/90

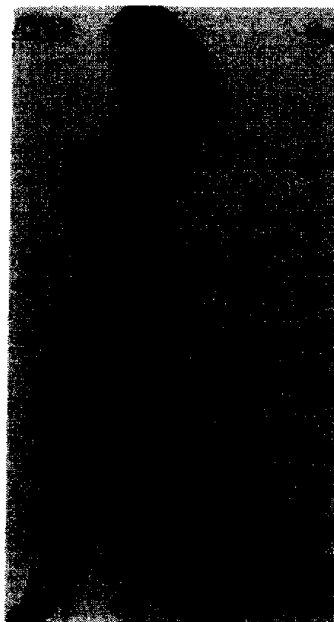
(Fig. 32) Andre Laug, BAZAAR, 1990



(Fig. 34) Givench, BAZAAR, 1990



(Fig. 31) Claude Petin, BAZAAR, 1989/90



(Fig. 33) Monteverdi, BAZAAR, 1990

V. 결 론

의상은 한 시대의 회화, 건축, 조각, 공예 등 다른 예술분야의 내적 감정 세계 내지는 외적 표현 세계에 있어서 그 미적 측면과 동질성을 가진다. 또한 각 시대의 인류 정신 활동을 나타낸 문화사의 중요한 요소로서 여러가지 복합된 정신의 意氣로서의 의상은 창의적이고, 독창적인 인간의 감정을 표현한다는 점에서 예술과 병행되어 미래로 나아가고 있는 것이다.

특히 현대 의상은 다양화, 전문화 시대의 추세에 따라 의상 관련 분야가 산업화되면서 각 미술 양식에서 나타났던 조형상의 형태 및 색채와 밀접한 관계를 갖고 유사한 표현 기법이 재조명되고 있다. 그리하여 현대 의상은 점점 고도의 예술품으로 다루는 수준까지 비약하기에 이르렀다. 따라서 현대 의상에 재조명되는 독창적이고, 개성적인 표현 세계를 이해하기 위해서는 의상이 예술품으로까지 전개되어 온 과정과 예술사조를 상호 관련지어 연구할 필요성이 필연성을 가지게 된 것이다.

이에 본 연구에서는 현대에의 출발점이 되었으며, 회화사상 가장 큰 의미를 부여한 Paul Cezanne의 회화 세계가 현대 의상에 미친 영향을 고찰함으로써 의상 관련 분야에 신선한 idea를 줄 수 있는 계기로 삼았다.

19세기말 유럽 전역을 통하여 주도적인 양식이 되었던 예술 사조는 인상주의였다. 그러나 빛의 변화에 따라 자연을 파악하려고 했던 인상주의는 자연의 표피에 불과한 분위기의 포착에 집착한 결과가 되었다. 즉 인상주의 화가들은 순간적으로 변화하는 빛의 자극만을 흡수한 나머지 對象이 갖고 있는 형태의 知覺보다 색채에 의해 대상을 파악하였던 것이다. 이러한 흐름의 인상주의 화가들 중 Cezanne은 Pissaro 등의 가르침으로 인상주의 운동에도 참가하였으나, 인상주의가 무시하여 왔던 사물의 본질에 대한 근원적 관심을 가짐으로써 인상주의 태도와 대조적인 면을 보였다.

그리하여 Cezanne은 자연을 통하여 자신의 엄격한 조형 의지를 표명함으로써 인상주의를 극복하였고 후대에 걸쳐 그 영향을 미쳤던 것이다.

1980년대 이후 인상주의의 조형미가 현대 의상에

많이 응용되어 나타나고 있는 가운데, 후기 인상주의에 속하는 Cezanne의 회화에 나타난 조형성도 현대 의상에 그 예술성이 재조명되어 재현되고 있다. 따라서 본 연구에서는 Cezanne 회화의 색채와 형태 등의 조형언어와 현대 의상과의 상호 관계를 구체적으로 파악하였다.

첫째, Cezanne의 회화 작품의 조형성을 색채관과 형태관으로 나누어 분석한 결과, 색채관을 볼 때 그의 색채는 오직 색채를 선율적으로 사용하기 위해 대상에다 부여한 것을 알 수 있었다. Cezanne의 그림은 모두 색채의 그림으로, 色調나 색의 채도를 유지하기 위하여 화필의 터치를 하나하나 분리하였을 뿐만 아니라 모양 그 자체로 부터도 화필의 터치를 분리하려고 하였다. 따라서 그의 터치는 생동하는 리드미컬한 힘을 지니고 있으며, 색채 평면은 리듬을 강조한 필촉이며 여기에서 동시에 색채 원근법적인 공간성을 획득하는 것이었다. 이러한 것은 바로 그의 정물에서 잘 나타나 있다.

현대 의상에도 영향을 미친 Cezanne의 색채는 그가 검은 윤곽선으로 단순 명확하게 표현했던 것은 의상의 문양에서 문양과 문양 사이가 검정색으로 명료하게 프린트되어 재현되고 있음이 입증되고 있다. 또한 赤色系와 黄色系の 난색을 통해서 전진성을 주며, 靑色系의 한색을 통해서 후퇴성을 줌으로써 깊이를 느끼게 하였는데, 의상의 문양에서도 입체감을 주는 효과로써 재조명되고 있는 것이다.

둘째, Cezanne에게 있어서 자연은 표면 보다 더욱 깊은 공간이 요구된다는 형태관을 가졌다. 그의 형태는 구획된 색면들의 치밀한 복합체로 구성되어 있으며, 화면에 연결된 유한 공간을 받아들임으로써 근본적으로 하나의 구체적 전체로써의 화면구성을 지향하였다. 자연은 球, 圓筒, 圓錐로 취급해야 한다는 조형공간관을 가진 그는 형태의 단순화, 집약화로 물체 세계의 구조 및 해체까지 가능하게 해주었다.

Cezanne의 특이한 표현은 인상주의의 감각적 공간과 전통적 입체 공간과의 조정을 성립시키는데 있었다. 즉 인상주의가 머물러 탐구하던 감각세계에 만족하지 않고 지성이 포함된 인식체를 잡기 위해 독창적인 길을 택했던 것이다. 그리하여 확고

부동한 객체를 구상하였으며, 이것은 소형적 탐구의 함께 기하학적인 화면 구성을 작품에서 표현한 계기가 되었다.

현대 의상에서는 1980년대 이후 재창조되어 나타나는 Bustle 양식의 드레스와 기하학적인 드레스에서 Cezanne의 球, 圓筒, 圓錐를 기초로 하고 있는 회화 형태와 유사성이 입증되었다. 마찬가지로 본 연구에서도 기하학적 감각이 현대 분위기에 어울리는 간결하고 세련된 실루엣의 드레스로 표현되고 있음이 고찰되었다.

Cezanne가 흔히 '현대 회화의 아버지'라 불리우는데, 이것은 대상을 그대로 재현하는 것이 아니라 선택하고 구축해 가는 그의 조형 예술이 현대 미술을 개척한 것에 있었다. 이러한 그의 창조적이고 형태에 대한 기하학적 감각은 현대 의상에서도 간결하면서도 세련된 현대적인 이미지로 부각되고 있음을 명백하게 보여주고 있다.

본 연구는 의상의 조형 예술적인 측면을 미술사조와 관련지어 다루었는데, 이는 의상의 미적 가치를 구성하는 많은 요소 중에서 독창적이고 개성적인 신선한 모티브가 회화 기법에서 추구된다는 사실을 입증함으로써, 회화기법의 독창성을 직물 및 의상 디자인에 응용할 수 있는 새로운 가능성을 제시하고자 하였다.

REFERENCE

- 1) 정홍숙, Art Nouveau와 Art Deco 예술 양식을 통해본 복식의 조형 예술성에 관한 연구, 세종대 박사학위 논문, 1988.
- 2) 정홍숙, 낭만주의 예술 양식이 19세기 복식에 미친 영향, 중앙대 가정문화논총, 1987, P.154.
- 3) 김민자, 예술로서의 의상 디자인, 대한가정학회지, Vol.27, NO. 4, 1989, P.2.
- 4) 조규화, 아르데코 패션의 색채에 관한 연구, 한국 의류학회지, Vol.16, NO. 4, P.382.
- 5) 박명희, 1920년대 샤넬의상과 큐비즘, 건국대 연구보고, Vol.11, 1988, P.74.
- 6) Farall-Back & Petch, Colors Compared : Matisse & Picasso with Chanel & Vionnet, H.E.R.J, Vol.13, 1984, PP.206-214.
- 7) Maurice Serullaz, Impressionism, 최민 역, 열화당, 1991.P.125.
- 8) 오광수, 서양근대 회화사, 일지사, 1989, P.24.
- 9) A.Hauser, 문학과 예술의 사회사, 백낙청 외 1인 역, 창작과 비평사, 1989, P.176.
- 10) E.H. Gombrich, 서양미술사(하), 최민 역, 열화당, 1986, P.533.
- 11) Kelder, The Great Book of Post-Impressionism, Abbeville Press, 1986, P.46.
- 12) E.H. Gombrich, op. cit., P.534.
- 13) Vittorio Sgarbi, The History of Art, Gallery Books, 1988. P.334.
- 14) E.H. Gombrich, op. cit., P.396.
Nicolas Poussin(1549-1665) : 17세기에는 고전 시대의 조각에 의해 세워진 기준에 따라 자연을 이상화하여 '美化'시켰는데, 이는 고전 미술과 뚜렷이 구별하는 의미에서 '新高전적' 또는 '아카데미'한 방침이라 불렀다. 이 '아카데미'한 화가 가운데 가장 위대한 사람이 Poussin으로 그는 순수하고 장엄했던 고대 국가의 상상적인 광경을 묘사하기 위하여 고전 조각의 미를 열심히 탐구했다.
- 15) Maurice Serullaz, op. cit., P.126.
- 16) 오광수, op. cit., P.25.
- 17) E.H. Gombrich, op. cit., P.535.
- 18) Pierre Courthion, IMPRESSIONISM, Galahad Books, N.Y, 1989, P.41.
- 19) Hans L.C. Jaffe, 20,000 years of world painting, Greenwich House, 1983, P.305.
- 20) Vittorio Sgarbi, op. cit., P.333.
- 21) 변종하, 세잔, 서문당, 1989, P.41.
- 22) H.W. Janson, 서양미술사, 이일 역, 미진사, 1989, P.274.
- 23) A. Hauser, op. cit., P.177.
- 24) Pierre Courthion, op. cit., P.40.
- 25) Russell Ash, The Impressionists & Their Art, Macdonald & Co. Ltd, 1988, P.138.
- 26) David Britt, Modern Art, Thames & Hudson, 1989, P.49.
- 27) 오광수 op. cit., P.554.
- 28) E.H. Gombrich, op. cit., P.554.
- 29) H.W. Janson, 서양미술사, op. cit., P.274.

- 30) 변중하, op. cit., P.46.
- 31) Rosemary Lambert, *The Twentieth Century*, 이석우 역, 열화당, 1986, P.13.
- 32) Pierre Courthion, op. cit., P.42.
- 33) Russell Ash, op. cit., P.136.
- 34) Hans L.C. Jaffe, op. cit., P.304.
- 35) Kelder, op. cit., P.48.
- 36) Maurice Serullaz, op. cit., P.130.
- 37) E.H. Gombrich, op. cit., P.564.
- 38) Gilles Neret, *The Impressionists*, Wellfleet Press, 1985, P.151.
- 39) David Britt, op. cit., P.51.
- 40) Vittorio Sgarbi, op. cit., P.335.
- 41) 편집부 편, 서양미술가 인명사전(서양미술가 인명사전), 열화당 1989, P.8
Paul Gauguin : 1886년 브르타뉴의 퐁타방에 체류하면서 자연의 주관화와 단순화를 시도하여 인상파를 극복해 보이는 종합주의의 방법에 이른다. 이때 그의 새로운 회화 방법에 많은 신인 화가들이 공명하게 되는데, 종합주의, 상징주의, 나비파로 불리는 일군의 화가들이 그들이다.
- 42) 편집부 편, op. cit., P.10.
Vincent Van Gogh : Pissaro, Degar, Seurat, Signac, Gauguin 등과 친교를 가지면서 이들의 영향으로 초기에는 점묘파의 기법을 원용한 작품을 시도하였다. 아를르에서 Gauguin과 공동 생활을 하면서 그의 영향도 짙게 받아들이나 성격 충돌로 인하여 헤어지고 이때부터 정신 분열 현상이 일어나 귀를 찢는 소동도 빚었다. 그러나 2년도 채 되지 않은 시간을 통하여 200점이 넘는 유화 작품을 제작하여 왕성한 정열을 보였다. 파리 시대의 점묘풍은 사라지고 감동적인 색채와 격정적인 터치를 사용한 밝고 표현적인 세계를 펼쳐보였다.
- 43) 변중하, op. cit., P.50.
- 44) A. Hauser, op. cit., P.229.
- 45) 이영환, 서양미술사, 박영사, 1988, P.342.
- 46) Russell Ash, op. cit., P.136.
- 47) Kelder, op. cit., P.152.
- 48) Vittorio Sgarbi, op. cit., P.333.
- 49) Pierre Courthion, op. cit., P.41.
- 50) Russell Ash, op. cit., P.148.
- 51) Gilles Neret, op. cit., P.152.
- 52) Alice Bellony-Rewald, *The Lost World of the Impressionists*, Galley Press, P.221.
- 53) Kelder, op. cit., P.48.
- 54) 변중하, op. cit., P.48.
- 55) 최명임, Cezanne 회화의 연구, 홍익대 석사학위 논문, 1987.
- 56) E. Bernard, *세잔의 회상*, 박종택 역, 1989, P. 65.
- 57) 변중하, op. cit., P.12.
- 58) Russell Ash, op. cit., P.135.
- 59) 변중하, op. cit., P.17.
- 60) Gilles Neret, op. cit., P.153.
- 61) Vittorio Sgarbi, op. cit., P.332.
- 62) E.H. Gombrich, op. cit., P.273.
- 63) Gilles Neret, op. cit., P.155.
- 64) Russell Ash, op. cit., P.144.
- 65) Hans L.C. Jaffe, op. cit., P.153.
- 66) Vittorio Sgarbi, op. cit., P.233.
- 67) 오광수, op. cit., P.24.
- 68) 이영환, op. cit., P.341.
- 69) 편집부 편, op. cit., P.59.
E. Bernard : 1886년 브르타뉴에서 Gouguin을 만나 종합주의 화가들과 어울리게 되었다. 당시 그의 단순한 색면 사용법은 오히려 Gauguin에게 영향을 주었다는 설도 있으며, 종합주의에서 상징주의로 경도 되었다가 다시 이탈리아와 근동 지방을 여행하면서 작품을 바꾸었다.
- 70) E. Bernard, op. cit., P.47.
- 71) David Britt, op. cit., P.53.
- 72) Pierre Courthion, op. cit., P.42.
- 73) Russell Ash, op. cit., P.138.
- 74) Gilles Neret, op. cit., P.151.
- 75) Alice Bellony-Rewald, op. cit., P.224.
- 76) Kelder, op. cit., P.40.
- 77) Vittorio Sgarbi, op. cit., P.332.
- 78) Russell Ash, op. cit., P.147.
- 79) Alice Bellony-Rewald, op. cit., P.229.
- 80) David Britt, op. cit., P.54.
- 81) Hans L.C. Jaffe, op. cit., P.305.
- 82) 변중하, op. cit., P.32.

- 83) Pierre Courthion, op. cit., P.57.
- 84) Russell Ash, op. cit., P.146.
- 85) Kelder, op. cit., P.49.
- 86) Vittorio Sgarbi, op. cit., P.332.
- 87) 오광수, op. cit., P.25.
- 88) 이영환, op. cit., P.342.
- 89) David Britt, op. cit., P.54.
- 90) 김민자, op. cit., P.10.
- 91) Ibid., P.13.

ABSTRACT

This study was conducted to clarify the formativeness of Cezanne's painting and its influence on the Modern Fashion.

Recently, fashion was introduced and applied the originality of paintings into the fabric and fashion designing. To go with the current of the times I already discussed about the Modern Fashion under the influence of the color of Impressionism and Neo-Impressionism in the previous paper. In this study, Cezanne's painting and its influence on the Modern Fashion was investigated.

As one of the original Impressionist, Paul Cezanne had been so adversely affected by the critical attack on his contributions to the 1874 and 1877 exhibitions that he never again showed with the group.

That is, he was the first Impressionist to become dissatisfied with the superficial recording of atmospheric effects. When he turned to nature, it was not simply to depict the objects that occupied a given site but rather to consider relationships among those objects.

Cezanne attempted to track down the fundamental laws of geometrical prototypes of sphere, prism and cone. Color too, he found, could be employed according to principle, like the tones of a musical scale.

Throughout the Modern Fashion, various forms of Bustle style dress and geometrical style dress were reappeared under the influence of the Cezanne's painting technique.

And the order and the unity of all nature was illuminated on the fashions' pattern.