

19세기 인상주의 회화 작품 속에 표현된 자포니즘으로서의 일본 복식에 관한 연구

김 혜 정
담양대학 패션디자인과 교수

A Study on Japanese Clothing as Japonism Expressed in the Impressionistic Painting Works of the 19th Century

Hye-Jeong Kim
Professor, Dept. of Fashion Design, Provincial College of Damyang
(2003. 2. 11 투고)

ABSTRACT

Japanese woodblock printing has been accepted with a great curiosity at first, and it has been called as 'Japonisme' or 'Japonaiserie' in which the school of Impressionism accepted the Japanese type of art and developed it in Europe.

The term of Japonisme is the concept that does not refer to one style but to the taste for Japanese painting, craft, fashion and the like in Europe proved as the historical phenomenon through Japanese works. That is, it means every Japanese disposition including all artistic techniques and contents relating to Japanese tastes in Europe.

Fashion of dress as Japanese expressed in European painting works not only symbolizes the 'modernity' expressive of the aspiration and nostalgia for Japan but presents the Japan of exotic taste as the inquisitive object of sexual interest.

And the expressive method of the peculiar the beauty of the body was described in Japanese painting works because of the fashion characteristics that the frontal side of Japanese clothing was presented in a more decorative and formative way than its reverse side due to decorative design and belts. It could be found that this was introduced actively into the painting works of the impressionist school.

This study attempts to discuss the expressive style including the pictorial style, technique and theme shown in the accommodating process of Japanese painting in the Impressionistic school and investigate the phenomenon of Japonisme that was conducted in the western Europe.

Accordingly, this study attempts to find out that clothing takes an important place as the aesthetic category of one historical point in time by investigating the Japanese clothing of the times shown in impressionist painting works and that clothing forms the stylistic characteristics and formative

characteristics of painting.

It could be found that dress existed not only as the instrument capable of illustrating the aesthetic attitude or will of the human being as visual identity but as plastic art and became the prime mover for reinterpreting and changing the plastic style of art frontiér.

Key words : Japonisme(자포니즘), Japanese clothing(일본복식), Japanese painting works(일본 회화작품), European Painting Works(19세기 유럽회화작품), The beauty of the body(인체미), Art frontiér(접경예술)

I. 서론

태양의 직사광선에 의한 자연의 순간적 양상을 묘사하는데 주력한 인상주의 미술은 색채, 색조, 질감 자체에 관심을 갖게되면서 사실주의 미술경향에서 근대적 감성미술로 전환하는 계기가 되었으며 이러한 미술적 경향은 음악, 문학에까지 영향을 주었다.

특히 직관(直觀)을 중시하며 새로운 것을 받아들이는데 적극적이었던 인상주의 학파는 17세기에서 19세기 사이에 통용되었던 도자기를 쓴 포장지에 그려진 일본의 회화양식인 우끼요에를 접하게 되면서 새로운 기법이나 회화의 소재, 구도를 회화양식으로 적극 수용하였으며 이러한 새로운 제작태도는 르네상스나 고전주의적 회화전통의 퇴조와 인상주의의 중흥기를 가져와 당시 서구에 자포니즘(Japonisme)이라는 문화현상까지 불러일으키게 되었다.

자포니즘이라는 용어는 하나의 양식을 지칭하는 개념이 아니라 역사적 현상으로서 미술작품을 통해 입증되는 유럽 속의 일본회화, 공예, 패션 등에 대한 취미를 말하는 것으로 서구 속의 일본취향에 관한 모든 예술의 기법, 내용을 포함하는 모든 일본적 성향을 의미한다. 자포니즘의 시발점은 우끼요에(浮世繪) 속의 광경이나 미녀들과 배우 등의 모습을 비롯한 당시 회화 속 주제 뿐 아니라 그들이 착용한 복식과 문화의 양식까지를 포함하고 있다.

따라서 본 논문에서는 인상주의 학파의 우끼요에(浮世繪)의 수용과정에서 보이는 회화적 양식,

기법 및 주제를 포함하는 표현양식의 미학적 변화를 논하고자 한다. 또한 서구 유럽에서 행해진 공예, 장식품, 생활양식으로서의 자포니즘 현상을 알아보고 인상주의 회화 작품 속에 나타난 일본의 시대복을 고찰하여 당시 일본의 복식양식과 생활양식에 대한 서구의 감성과 태도를 살펴보고자 한다.

그리하여 19세기 회화양식에 있어서는 복식의 특징으로 인해 인체유형이나 인체의 표현양식에까지 영향을 주고 있음을 알아봄으로써 복식이 인간의 심미적 태도나 미적의지를 나타낼 수 있는 도구이며 역사적 한 시점의 미학적 범주로서 중요한 위치를 점하고 있음을 밝혀 조형양식적 측면과 미학적 측면에서 복식을 재조명하는데 그 의의를 두고자 한다.

마지막으로 언급하고자 하는 것은 본 논문을 연구함에 있어 서구 중심주의에 입각해서 동양을 보는 오리엔탈리즘이나 동양 중심주의에 입각해서 서구를 바라보는 동도서기론(occidentalism)이나 그 어느 한쪽의 평가적 가치를 두는 이분법적 논리에서 벗어나, 서구와 동양의 조형적 교류와 결합의 과정을 통해 서구유럽의 동양에 대한 이국취향의 시발점 및 도입과정을 체계화하는데 일조하길 바라는 바이며 차후 논문에서는 단순히 서구 유럽과 일본간의 문화적 유입 또는 전과과정에서 보이는 복식의 양식적 특징을 논하는 것에서 벗어나 의장(意匠)이나 문양(紋樣), 염색(染色)적 측면에서의 다양한 접근이 필요할 것으로 본다.

II. 이론적 배경

1. 인상주의(Impressionism)의 회화양식의 특징

인상주의는 르네상스 이후의 총체적 미술로서 1860년대 파리에서 발아하여 1890년대까지 유럽 화단을 이끌었으며 1886년을 기점으로 순수한 인상주의가 끝이 나지만 이후 모든 미술의 방향을 결정하는 중요한 미술사조가 되었다.

인상과 화가들이 작업을 시작한 19세기 후반 프랑스는 1871년 보불전의 종식을 기점으로 하여 공화정이 시작되어 정치적으로는 안정되었으나 사회적으로는 불안정한 상황이었다. 이러한 위기의 분위기는 이상주의와 신비주의적인 경향들을 부활시켰고 비관주의에 대한 반동은 신앙운동을 불러 일으켰다. 또한 엄청난 기술의 진보와 내적 위기성은 생활양식에 대한 유행의 교체를 촉진시켰으며 예술적 취미의 기준에 혼란을 야기시켰다.¹⁾

파리는 산업이 발달한 '현대성'을 가진 도시로서 성장하고 교량과 철도가 건설됨에 따라 여행이 자유롭게 되면서 파리로 이주한 예술가들은 시민계급에 의한 부를 축적한 브루즈아 계층의 여가 생활을 그리는데 치중하였다. 이러한 경향은 자연에 대한 주관적 시각을 자유롭게 하였으나 한편으로는 고립적 소외감등의 인간 삶에 집중하게 되어 낭만주의적 초연함에 빠지게 하였다.²⁾

인상주의자들의 주요 관심사는 '인상'으로 햇빛 속을 걷다보면 사람의 얼굴이 녹색으로 보인다는 레오나르도 다빈치의 관찰에 근거하여 인상주의 이론을 수립하였다.³⁾ 그들은 야외작업을 통해 사라져 버리는 빛의 외관과 자연의 색채에 초점을 맞췄으며 대상의 색들은 고정된 것이 아니라 주위환경에 의해 변화하는 것이라는 그들의 관점을 과학적 발견으로 확인하였다.⁴⁾ 또한 화학의 발달로 인해 굳지 않는 유화물감의 개발과 주석으로 된 튜브의 개발은 인상주의의 핵심이라 할 수 있는 야외에서 그림 그리는 일을 가능하게 하였고⁵⁾ 사진기의 개발은 우연한 광경에서 비롯된 순수한 시각을 일깨우기도 하였지만 사진술이 갖지 못하는 회화만

의 독특한 영역을 탐구하게 하였다. 색채, 색조, 질감 자체에 관심을 갖으므로써 빛 속에서의 색채의 변화와 색채나 색조의 순간적 효과를 이용하여 눈에 보이는 대로 재현하려는 일련의 운동은 인상주의가 미술 또는 사상에 있어서 20세기를 향한 근대적 감성운동의 행보로서 직관과 주관주의로의 전환점이 된 계기가 되었다.

그 후 인상주의 화가들은 각자 나름대로 인상주의 원칙을 거부 또는 인상주의의 이념을 받았다가 독자적인 길을 걷게 되었으며 그들을 후기 인상주의자라 불렀다. 후기 인상주의자들의 혁신적인 시도는 뒤이은 후기 인상주의(Post-impressionism) 화가에 의해 절정을 이루었는데 그들은 파리를 중심으로 활동하면서 통일된 하나의 그룹을 이루거나 미술의 기법을 나타내려 하지 않았으며 인상주의 화가들과 달리 그 이면의 세계를 중시하였다. 인상주의의 미학적 특성은 원근법을 무시한 평면적인 양식을 추구하는 점에서 상징주의의 나비파⁶⁾에 의해 재현되기도 하였다.

2. 일본 회화양식의 특징

일본의 에도시대(江戸, 1603-1867)는 도쿠가와(徳川)가 막부를 에도(江戸)에 두고 정권을 잡았던 265년간의 시대(1603-1861)를 말한다. 두 세기 동안 쇄국정책을 편 일본은 1850년대 말 서방세계와의 접촉의 재개로 인한 포르투갈 상선의 출입으로 상인들과 서민들이 재력을 축적하게 되었으며 경제적 안정 속에서 자본가의 출현으로 에도(江戸), 오사카(大阪), 교토(京都) 같은 대도시를 형성하게 되었다.

전통적으로 미술 후원자 내지 주도적인 수요계층이었던 황실, 귀족, 무사계급 이외의 막대한 재력을 바탕으로 한 상인들이나 서민들의 새로운 계층의 대두는 예술에 대한 새로운 취향으로 미술의 발달과 새로운 양식의 출현을 가져왔다. 서민들은 사회에 억눌리지 않고 오히려 그 에너지를 강렬하게 표출하였다. 이것은 에도시대에 성행한 유녀나 연극을 다룬 풍속화인 우끼요에(浮世繪), 카부끼의 유행이나 기모노 디자인의 도약적인 발전으로 보

아 짐작할 수 있다.⁷⁾

일본회화는 초기 화가가 직접 종이 위에 그린 그림으로 고가품의 육필화(肉筆畵)와 불교 경전을 그린 목판화 기법을 도입한 초기의 흑백 판화(版畵)가 발달하였으며 18세기 중엽에 들어서는 다색 판화(多色版畵)의 기술이 완성되면서 유려한 선과 화사한 색채를 가미하게 되었다. 16, 7세기의 풍속화의 유행과 인쇄기술의 발달은 18세기에 와서는 출판업이 성행할 정도에 이르러 우키요에(浮世繪: 부세회)의 황금기를 누렸다.

부세회(浮世繪)라는 말은 원래 중국의 육조시대 문학에서 인간, 속세의 뜻으로 사용되었고, 송대(宋代)의 문학에서는 세상일이 뜬구름처럼 일정하지 않다는 의미로 사용되었다. 일본 불교에서 근심 걱정, 고통이 많은 이승을 의미할 때는 ‘憂き世’라고 쓰고 ‘우키요’로 발음하기도 하였다.⁸⁾ 일본은 중세 이전 계속되는 전란으로 인해 민중들의 생활이 점점 빈곤해짐에 따라 그들에게 현세는 憂世(우키요: 근심스러운 세상)라는 무상의 세상으로 생각되어졌고 중세 말기 신흥 무가(武家)에게로 지배권이 옮겨가면서 서민들이 현세의 기쁨과 향락을 추구하게 되면서 ‘우세’는 붕 뜬 듯이 살아간다는 의미의 동음이의어 浮世(우키요: 뜬세상, 덧없는 세상)로 바뀌게 되었다.⁹⁾

에도(江戸)시대 중기(1657)에 이르러서는 출판사업이 성황을 이루었으며 히시카와모로노부(菱川師宣)는 ‘히시카와 양식(菱川様式)’이라는 미인(美人)의 양식을 만들었으며 인쇄된 목판화를 선보였다. 이것이 우키요에(浮世繪)의 시조가 되었을 뿐 아니라 에도 시민 예술로서 정착되기에 이르렀다.

말기에 이르러 우키요에(浮世繪)는 명화(明和) 2년(1765) 스즈끼하루노부(鈴木春信)가 완성시킨 비단판화를 뜻하는 니시키에(錦繪)라는 아름다운 다색판화의 출현으로 황금기를 맞았으며 스즈끼하루노부가 창안한 몽환적인 미녀 양식과 도리이키요나가(鳥居清長)의 장신(長身)의 건강한 여성의 모습을, 키타가와우타마로(喜多川歌麿)는 오오쿠비에(大首繪)¹⁰⁾의 구도로 여성의 관능미를 추구하였다. 배우화(俳優畵)에서는 칸세이(寛政) 6년(1794)에는 토슈사이 샤라쿠(東洲齊寫樂)가 예리하고 개성적

인 표현을 전개하였다.¹¹⁾

우키요에(浮世繪) 화가들에 의해 그려진 세속적인 주제는 예술의 새로운 후원자였던 쇼닌(町人: 도시서민)의 일상생활이나 야쿠샤에(役者繪)라고 하여 배우들의 개성적 인상을 포착하거나 무용과 음악적 재능이 있는 유녀(遊女), 게이샤(藝者), 배우와 명성 높은 미인들의 유곽(遊廓)과 공연장의 모습을 주로 그렸다.

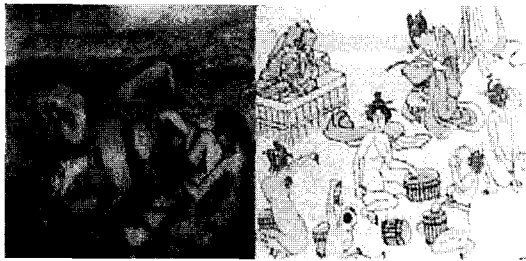
3. 인상주의 회화작품 속에 나타난 일본 회화양식

일본의 목판화는 1850년대 프랑스에 처음 소개되었으며 프랑스에 도착되어 있는 초기 일본 판화들은 교토, 요코하마에 있는 유럽인들에 의해 전해진 것이다.¹²⁾ 우키요에는 새로운 양식을 모색하던 인상주의 화가들에게 진부하게 느껴진 원근법이나 균형잡힌 구도, 명암의 대조법을 벗어날 수 있는 돌파구로 여겨져 드가, 마네, 케사트, 휘슬러¹³⁾, 고갱과 같은 화가들이 판화에 나타난 경치를 높은 곳에서 내려 본 듯한 특이한 시점과 소실점을 중심으로 하는 원근법이 결여된 구도를 추구하게 하였다. 또한 우연히 잘린 듯이 액자 밖으로 밀려난 인물표현과 시선을 그림으로 유도하는 비스듬하게 경사진 선의 사용도 일본판화의 영향이다.¹⁴⁾ <그림1>



<그림1> (上)모네, In the norvégienne, 1887
(下)우타가와 토요쿠니, 달빛속에서 고기잡는 여인들

고호는 고르게 칠해진 색채와 양식화된 윤곽선을 결합하여 평면적 문양을 강조하였으며 툴루즈 로트렉(Toulouse Lautrec)은 화면상에 텅 빈 공간을 선보이기도 하였다. 또한 서구 유럽의 작품 속에 그려진 소외된 계층의 무대 뒤의 모습, 목욕하는 모습, 카페, 창녀 등의 모습은 일본의 서민들의 자본가로서의 급부상으로 묘사된 여가생활이나 세탁하는 모습, 목욕하는 장면 등과 주제상의 공감대를 이루고 있기도 하다.<그림2>

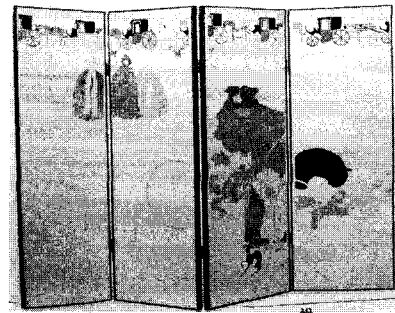


<그림 2> (左)드가, 목욕하는여인들(1898-1905), 후기인상주의
(右)가쓰시카호쿠사이, 호쿠사이의 만화(1814, 시작-1878, 15편 완결)

또한 우끼요에의 색과 선에 의한 장식적이고도 상징적인 독특한 회화적 특성은 사실주의 회화의 퇴조에 박차를 가해 추상예술의 제 1보라 할 나비파 '예인자들(nabis)'를 탄생시켜 보나르와 뷔야르가 일본식 나비파로 불리었을 정도였다. 보나르는 일본을 뜻하는 프랑스어와 그의 이름을 합성하여 '자포나르'로 불렸으며 주제보다는 일본 목판화에서 따온 작품규모, 구성, 양감 등 조형적 잠재력을 중요한 것으로 부각시켰다.¹⁵⁾ <그림3> 고갱이 보여준 일본미술의 양식적 재해석은 아르누보의 양식을 선보이는 계기가 되었으며¹⁶⁾ 나비파 화가들의 양식적 형식은 비서구권 미술양식이 서구유럽권 미술에 영향을 끼친 예를 보여주고 있다.

메리커셋은 일본판화를 광적으로 수집하여 1890년경 일본 표현방법을 모방하여 여인의 일상을 다룬 10점의 판화연작을 제작하였으며¹⁷⁾ 마네 또한 일본 회화에 매료되어 다색으로 인쇄한 풍경판화를 즐겨 작업한 니시키에(錦繪)와 같은 작품을 즐

거 모으기도 했다. 당시 서구인에게는 중국과 일본의 구분이 모호하여 우끼요에를 모네는 중국화라 불렀으며 당시에는 '일본', '중국'이라는 말을 자유롭게 바꿔 쓰기도 하였다.¹⁸⁾



<그림 3> 피에르 보나르, 거리풍경, 병풍, 1897, 후기인상주의, 1997

또한 화가 뿐 아니라 인상주의 화가들과 친밀하게 지내면서 마네를 비롯한 인상주의 화가들을 자연주의자들과 비교하여 옹호했던 사실주의 소설가 에밀 졸라도 우끼요에의 광적인 수집가였으며 1878년 <인상주의 화가들 (Les Peintres Impressionistes)>을 출간한 테오도르 뒤레는 '일본 그림이 처음에는 색채가 조잡한 혼합으로 보이나 그림 자체가 사실적이며 대담하고 새로운 채색법으로 자연의 진정한 외양을 전한다¹⁹⁾면서 일본판화를 높이 평가했다. 또한 미술재료상이자 고호의 작품 속에 주인공이기도 하였던 탕기는 파리의 전위화가들을 돌보면서 일본미술에 지대한 관심을 갖았다. 이렇듯 일본판화는 인상주의 작가 뿐 아니라 소설가, 일반인 등 다양한 계층에서 일본회화가 선호되었으며 일본 예술이 인상주의에서 후기인상주의, 상징주의에서 아르누보까지 상호 관련을 갖으면서 영향을 미쳤음을 알 수 있다.

III. 19세기 서구 유럽의 자포니즘(Japonisme)의 경향

오리엔탈리즘(orientalism)에 내포된 'orient'는

동양을 의미하는 것으로, 서양문화 속에서 그들 문화와는 전혀 다른 이질적인 동방적 정서, 동방적 취미, 동방적 예술의 애호로써 불려지는 용어로 근세 유럽에 있어서 문학, 예술사의 한 풍조로 나타난 낭만주의의 한 경향인 이국적 취미를 말한다.

이국취향은 시노와즈리(chinoiserie) 혹은 튀르크리(Turquerie)라 하여 중국취향, 터키취향 등을 들 수 있으며 일본취향은 자포니즘이라고 하여 그림, 도자기, 직물을 비롯한 복식, 장신구, 부채, 프린트 등의 유행을 의미하는 것으로 오리엔탈리즘이 광범위한 의미라면 자포니즘은 협의의 의미로서 상호 밀접한 관련이 있다. 따라서 자포니즘이라는 용어는 인상주의 화가들이 추구했던 예술양식에서 비롯된 것으로 미술작품을 통해 입증되는 유럽의 일본회화, 공예, 패션 등에 대한 취미를 말한다.

두 세기 동안 쇄국정책을 편 일본은 1850년대 말 서방세계와의 접촉을 통해 일본의 풍물을 유럽에 알렸으며 1862년의 런던 만국박람회에서 처음으로 당대 자국의 미술과 디자인을 선보였다. 당시 선보였던 칠기 공예는 일본을 대표하는 예술품으로 떠올릴 정도로 유명해졌으며 그 외에도 직물, 판화, 도자기, 삽화, 서적 등이 서구유럽에 많이 알려졌다. 칠공이나 화가, 공예가들은 유명한 여배우들이나 여성들이 입을 기모노(着物)의 문양을 만들기도 하였다.²⁰⁾ 일본의 기름칠 된 종이 우산은 일본판화를 지칭하는 '우끼요에'의 '우끼요'라는 접두어를 붙여 부르기도 할 만큼 널리 쓰였으며 일본 부채는 18세기 유럽에서는 여성의 교태의 상징으로 여겨지기도 하였다. <그림4(나)>

당시 자포니즘의 유행은 에드아르 마네의 에밀 졸라의 초상에서도 볼 수 있다. 에밀졸라의 뒷 배경에 붙여진 채색 목판화로 일본 씨름선수들 묘사한 이 판화는 일본 구니아키 2세의 판화작품이며 화조도가 그려진 병풍, 8각의 상자 등은 당시의 유행하던 자포니즘적 사교를 유추해 볼 수 있다. <그림4(라)>

일본의 우끼요에는 단순히 회화적 양식의 변화에만 영향을 끼친 것이 아니라 음악에도 그 영향을 미쳤다. 가쓰시카호쿠사이(葛飾北齋)의 목판화 <과도>를 이용한 드뷔시(Debussy)의 바다 악보 표지

에서도 볼 수 있듯이 드뷔시는 가쓰시카호쿠사이의 목판화 <과도>를 보면서 동양적인 화음과 복잡하고도 기교적이며 역동적인 표현을 통해 이국적 경험과 마취상태의 몽상적 작풍을 짓기도 하였다.²¹⁾ <그림4(리)>

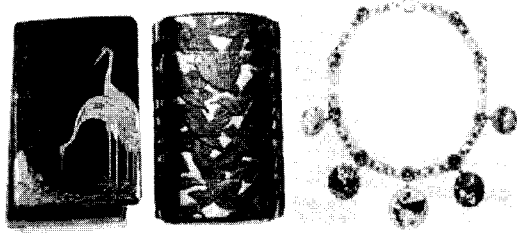
1862년 파리지네에는 부채나 판화, 기모노와 같은 물건들을 파는 르 포르트 시주아즈²²⁾라는 가게가 문을 열어 예술가 고객들이 많이 생겨났다.²³⁾ 1895년 12월 파리에 아르누보 살롱을 개관하면서 대중적 인기를 끌어 모았던 사무엘 빙은 자신이 창간한 월간 '월간미술'에 의해 지원 받는 동양미술품을 사업으로 삼아 1875년 일본을 여행하며 많은 공예품을 수집하였으며 1895년 프로방스 22번가의 가게를 아르누보로 전환함으로써 새로운 스타일 탄생에 영감을 준 주요한 근거 중의 하나가 일본미술임을 상기시켰다.²⁴⁾



<그림 4> (左)마네, E. Zola의 초상, 1867-1868(中)에드워드 존 그레고리, 일요일 오후, 1897-8 (右)가쓰시카 호쿠사이의 <후지산 38경>을 이용한 드뷔시의 바다 악보사진

일본은 장신구 제작이나 착용방법에 차이가 나지만, 무기제조나 에나멜 전문장인이 보여준 수준 높은 금속세공술로 큰 호평을 받았다. 상감을 전문으로 하는 장인들은 1876년 이후 사무라이 검의 착용이 금지되자 장신구로 눈을 돌렸다. 풍경 속의 인물, 새, 꽃을 묘사한 상감 장식판은 브로치와 펜던트로 마운트되었고²⁵⁾ 1862년에 열린 일본 전에서 깊은 인상을 받은 프랑스 세공사인 루시앵 팔리즈(Lucien Falize)는 1867년경 아버지 알렉시 팔리즈(Alexis Falize)와 함께 극동의 클로아조네 에나멜 기법을 완벽하게 소화하여 금장신구에 적용²⁶⁾ 했을 뿐 아니라 서구인들은 일본식 장신구나 공예

품을 제작하기 위해 일본인 장인이거나 중국, 필리핀 장인을 고용하기도 하였다. <그림5(右)> 그로 인해 서양디자이너들은 대나무, 벚꽃, 용, 학, 부채 같은 새로운 동양풍 어휘를 받아들이기도 하였다.

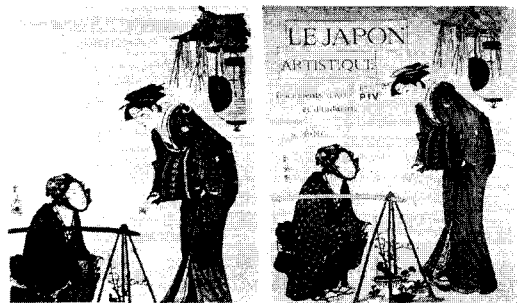


<그림 5> (左)코린의 기모노함, 17c
(右)금에 크루아조네에나멜을 입힌 목걸이, 1867, 모티브는 일본, 에나멜 기법은 중국

또한 우끼요에는 평론가들에게도 도용되고 부분별하게 사용될 정도로 획기적이었다. 문학비평가이며 미술사평론가인 피-커는 원판인 『예술의 일본』 1888년 11호의 표지 그림인 <꽃을 파는>의 키요나가(清長)의 낙관이 찍힌 원판을 이용하여 1896년 『엠포리움』의 <그림책과 판화를 통해서>에 도용하였으며 그림의 낙관이 뒤집혀져 있는 것으로 보아 도용하였음을 확인할 수 있다.²⁷⁾

<그림6>

이는 복판 우끼요에와 공예를 중심으로 한 일본미술사관의 유럽 자포니즘의 특징을 극명하게 드러내고 있는 것이다.



<그림6> (左)키요나가의 <꽃을 파는> 그림을 이용한 『엠포리움』의 <그림책과 판화를 통해서>1896
(右)『예술의 일본』, 1888년 11월 표지

그러나 평론가였던 에르네스트 세노우(Ernest Chesneau)는 1878년 재예술에 있어서의 자포니즘(Japonisme)라는 글에서 '1870년 이전까지는 일본의 모티브(특히, 목판화, 도자기, 보석, 직물, 벽지에 이르기까지)를 맹목적으로 모방하였으나 1870년 이후에는 프랑스 예술품에 보이는 동식물 등의 자연적 모티브가 일본풍의 장식적 원리에 의해 표현되기도 하지만 독자성을 드러내기 시작했다'고 하였다.²⁸⁾

이것으로 볼 때 일본 풍물이 초기에는 무분별하게 도입되고 선호되었으나 때론 일본의 원색적이며 현란한 색채나 장식적 묘사를 식상해 하며 원시적으로까지 비하되어 인식되었음을 알 수 있으며 그러한 가운데 양식에 있어서는 일본적인 것을 도입하는 것에 한걸음 더 나아가 독자적인 양식적 특성을 이룬 것을 알 수 있다.

IV. 인상주의 회화작품 속에 나타난 일본복식

1. 에도(江戸)시대의 일본복식

에도시대의 복식이 현대의 일본 전통복식인 기모노의 근간이 되며 일본의 여성복식은 상하일체형으로 우임에 허리에 대를 둘러입는 카푸탄(kaftan) 형식의 전개형(前開型) 의복이다. 일본복식의 구성 형식은 고소데(小袖)에서 후리소데(振袖), 오비(帯), 의장(意匠)의 배치와 염직(染織)에 의한 문양(紋樣)에 의해 크게 분류된다. 또한 이 시대에 반영된 복식은 경제적으로 여유있는 조닌(町人)의 처와 처녀들부터 유녀, 게이샤, 무녀, 탕녀 등 다양한 계층에게 입혀졌다.

초기 여성의 의복은 상류부인과 같이 바지를 입지 않았으므로 길이가 긴 옷에 가는 대(帶)를 두르고 허리에는 3폭 앞치마(三幅前垂)와 같은 천을 두른 모습이 일반적이었으며 초기 소매의 통이 좁을 때는 품이 넓어지고 후기로 가면서 소매의 통이 넓어지는 대신 품이 좁아졌다.

일찍부터 서민사회에서는 고소데(小袖) 형태의 의복을 착용하였음을 알 수 있다.²⁹⁾ 이러한 형태는 현재 일본의 기모노의 기본이 된 근세의 소수(小袖) 형태로 에도시대에는 고소데(小袖)가 일본 서민복장으로 평상복, 외출용의 고소데, 유까다, 잠옷 등에 사용되었으며 무로마찌, 모모야마 시대를 통해 에도기에 이르기까지 큰 변화 없이 유지되었다.

<그림7>

고소데(小袖)는 무로마찌 말과 모모야마 시대의 초기 고소데(小袖)와 에도 중기 이후의 고소데(小袖)로 나누어 볼 수 있으며 그 형태를 비교해 보면 초기 고소데(小袖)는 품이 넓고 소매 폭이 좁고 화장이 짧으며 소매부리가 좁았으며 깃은 길고 섰나비가 넓으며 앞품, 뒷품의 치수가 거의 같으며 옷의 길이는 땅에 끌릴 정도였다.³⁰⁾

에도시대의 소녀들이 입는 고소데(小袖)는 소매부리가 나기나다(薙刀)를 닮은 곡선형태로 길이가 약간 긴 나기소매가 있었다.³¹⁾ <그림8> 또한 고소데의 형태와 착용방법에 남녀의 구분이 생겨 여성용은 소매길이가 차츰 길어져 정향(貞享: 1684~1688)경에는 2척(尺) (약 76cm), 보력(宝曆: 1751~1764)경에는 2尺 8, 9 寸(약 106~110cm)의 오오후리소데(大振袖)도 나타나 화려함이 증대되었다.³²⁾ 에도 초기(1658년)의 후리소데의 길이는 한 자 다섯 치(약 57cm)가 되었으며 세이까꾸의 작품 ‘호색이대남(好色二代男)’ 중에는 ‘두 자 다섯 치(95cm정도)에 이르는 후리소데도 있다고 하였다.³³⁾ 후리소데(振袖)는 겐로꾸(元祿) 시대에 입혀진 형식으로 소매의 길이가 길고 겨드랑이 옆이 터져 있어 긴소매가 동작에 따라 울동감 있게 움직였다. 이러한 화려한 후리소데는 경제적으로 여유있던 죠닌(町人)계층과 유녀, 게이샤, 카부끼 배우 등에 의해 유행되었다. 그러나 결혼 후에는 ‘袖留め’ ‘脇ふさぎ’에 따르면 소매를 길게 하지 않았다고 하였다.³⁴⁾ 후리소데를 입었을 때는 아가씨를 의미하기도 하지만 당시 유녀(遊女), 게이샤, 카부끼 배우 등이 착용하였으며 현대에 와서는 혼례복(婚禮服) 등의 의례복(儀禮服)으로 착용하게 되었음을 알 수 있다. <그림9(中)>



<그림 7> (左)흰색 능직 비단에 가을 풀 문양이 그려진 고소데, 오가타 코린 그림, 동경국립박물관 (中)탕녀도(湯女圖), 시주오까현 모야미술관 (右)줄로 엮어진 발 그림, 알카셀 미술재단



<그림 8> (左)공단위에 매화나무 대나무모양을 염색하여 수놓은 후리소데, 동경 호국사 (中)아름다운 남쪽을 바라보는 12의 후(候) 7월 밤을 보내며, 도리이키요나가, 호를루루박물관 (右)카메이토타이고 다리, 미인과 원숭이, 이소다코류사이



<그림9> (左)무늬있는 치리멘(바탕이 오글거리는 비단)에 풀로써 방염한 후리소데, 동경 호국사 (中)개여울에서 국화문장이 있는 우산을 서로 마주함, 一筆齊文調 (右)비내리는 저녁 신사에서 제사를 담당하는 미인도, 스즈끼하루노부

유녀, 게이샤, 탕녀들은 후리소데를 착용한 후 속옷에 고소데를 입었는데 긴소매는 신경이 쓰였기 때문에 옷의 아랫단을 걷고 걸었으며 오비는 앞으로 묶고 외출할 때는 머리를 덮어쓰던 장옷을 걸쳤다. 오비(帶)는 흔히 말하는 나고야오비라는 가늘거나 굵고 둥근 끈을 몇 번씩 감은 것이었다.³⁵⁾ <그림7(中)> 후기에 이르러서는 지반 고소데를 여러 번 걸쳐 입고 겹에 걸치는 긴 옷을 입었으며 약 4.5m의 폭이 넓은 오비를 앞쪽에서 길쭉한 육각형 모양의 매듭으로 묶었다.³⁶⁾ <그림8(中)> 오비는 세월이 지남에 따라 폭이 넓어졌으며 여기에 수를 놓아 착용하였다.

좀 더 나이가 든 여인들은 겨드랑이를 막아서 도메소데(溜袖)로 입었다가 이 도메소데(溜袖)도 터진 것이 생겨나서 소매의 길이가 길어졌을 뿐 아니라 외출 시에는 옷자락을 허리띠에 끼우는 착용법도 생겨났다.³⁷⁾ <그림9(右)>

고소데 밑에 입는 방한복으로서 백색비단 속옷을 겹쳐 입었다. 그 경우 작은 무늬의 경우에는 아래에는 작은 무늬, 줄무늬 때에는 아래에는 줄무늬를 입어 구색을 맞춰 입었다.

히요꾸(比翼)라 하여 옷이 두 겹으로 된 것 같이 보이기 위해 깃, 소매, 옷단 따위만을 이중으로 하고 지다떼(仕立)라 하여 소매부리를 두 겹으로 보이게 하거나 가꾸지다떼(額仕立)라 하여 몸통과 소매부리, 옷자락을 다른 옷감으로 하는 것도 있었다. 두 장을 겹칠 때에는 츠이(對)라고 해서 같은 종류의 감을 두 장으로 하였다.³⁸⁾ <그림13(中)(右)>

특히 고급 창녀의 의상은 속옷 위에 평상복을 겹쳐 입고 겹에 입는 긴 옷은 옷깃을 빼어낸 것처럼 뒤로 제쳐서 3겹을 입었으며, 아랫단을 걸었는데 화려한 천에 자수를 놓은 고가품을 이용하였다.³⁹⁾ <그림12(中)(右)>

기모노를 착용하는 데는 허리에 대(帶)를 매었다. 에도 초기에는 히라오비(平帶)라 하여 끈으로 된 대를 매었으나 대(帶)의 폭도 길어져 장식적으로 변화되었다. 초기에는 대를 앞으로 묶었으나 점차 길이가 길어지고 폭이 넓어지면서 뒤로 매었으며 유녀(遊女)들은 앞으로 육각형으로 묶어 일반인들과 다르게 하였다. 인기가 있던 카부끼 배우 우

에무라(上村吉弥)의 무대 모습에서 유래된 대(帶)로 1장 2척(약4.5m), 폭이 5, 6촌(19~23cm)의 대(帶)를 사용한 여성⁴⁰⁾도 있었다.

농민들은 유(紬), 목면(木綿), 마포(麻布) 이외에는 사용치 못하는데 비해 부유한 조닌(町人)의 계층은 고급의 견직물을 사용하고 고가로 염색한 복식을 착용하여 호화로움의 극치를 이루었다.

그 외에 에도성 안방마님들의 하녀들을 비롯해 무사 집안 여자들의 여름철 예장(禮裝)이 되었던 구성은 고시마끼(腰卷: 일본식 속치마)⁴¹⁾, 가타비라(帷子), 속옷으로 사게오비(提帶)를 입었다.⁴²⁾ 유카타는 유(湯) 가타비라(帷子)의 약자로 입욕할 때 입는 것으로 간형 무늬의 목면으로 만든 홑겹인 긴 옷의 형태를 하고 있다. 목욕 후 이것을 입어 물기를 닦아내는데 사용했는데 후에는 아랫사람들도 이것을 홑옷, 가타비라 대용으로 사용했으며 홑옷은 옷을 뜯지 않고 그대로 빨 수 있어서 우비나 비옷 대신으로 사용되기도 하였다.⁴³⁾ 고시마끼는 1.5미터부터 2미터 정도 폭의 천을 감아서 양단을 짜안았기 때문에 오늘날과 같이 끈이 끝에 달려 있지 않았으며 에도 후기에는 상류사회나 일반 유행계에서 자취를 감추었다.

에도시대의 수발양식(修髮樣式)은 곡(鬻)이 발달한 시대라고 할 수 있을 정도로 병고곡(兵庫鬻), 도전곡(島田鬻), 승산곡(勝山鬻), 환곡(丸鬻) 등이 유행하였다.

여자의 수발양식은 초기에는 머리 위에서 묶는 간소한 형태<그림7(中)>였으나 중기에는 포(髷)가 뒤쪽으로 가면서 위쪽으로 결발(結髮)이 발전하여 도전곡(島田鬻)이 유행하였다. 후기에는 양발(兩鬢)에 발장(髮張)이라고 하여 도구를 넣어 머리좌우를 확대한 발풍(髮風)이 유행하였다.⁴⁴⁾ 특히 유녀들의 수발양식(修髮樣式)은 지역에 따라 머리 장식에 차이가 있었으며 얼굴에는 많은 분장을 했다. 꽃, 솔잎 및 리본모양의 빗과 장고 등을 장식하였으며 비녀는 많게는 8개까지 꽂았다. 겐록구(元祿, 1688-1701) 연간이 되면 효고마끼(兵庫鬻) <그림7(右)> 앞머리를 끌어올려 뒷머리를 밀어내 세키레이타보(鶴鶴髷)라는 마개를 큰 원모양으로 만들어 귀밑머리가 부풀어오르지 않았지만 머리장식도

가는 빛 하나를 쬐고 한 갈래로 묶는 정도였다. 중기부터 앞머리를 부풀려 세우고 옆머리에 빗을 쬐었으며 뒷머리는 뒤쪽으로 가게 하여 카모메 타보(鷗翹)가 되었고 이것을 네자카리효고(根兵庫)라고 불렀다. 말기에는 후대의 타이후(太夫, 에도시대의 최고급의 창녀)는 요코효고마게(横兵庫)로⁴⁵⁾ 살짝 머리를 머릿기름과 고래수염으로 팽팽하게 만들어 마게를 큰 원으로 한 대신 뒷머리가 작아진 형태를 하였다.⁴⁶⁾ <그림12>

2. 자포니즘으로서의 일본복식

자포니즘 현상은 단순히 회화의 양식이나 공예, 장신구를 모방하고 도용하는 것에 머무르지 않고 복식에도 그 현상은 계속되었다. 당시 파리 만국박람회에 일본풍의 별장과 다실(茶室)이 설치되어 있음을 볼 때 일본풍의 유행을 엿볼 수 있으며 파리 시민들은 원색적인 색깔과 화려한 장식이 되어있는 이국적인 일본 옷을 입는 것을 즐겨하였다. 초상화를 그리는 것을 즐겨 했던 인상파 화가들은 기모노를 입은 모델이나 자신의 모습을 그렸으며 사진술의 발달로 키모노를 입은 모델이나 자신의 모습을 찍는 것이 유행하기도 하였다. <그림10>



<그림10>(左)사무라이 복장의 폴루즈 로트렉, 1889
(右)폴루즈 로트렉

1856년 이후 일본은 표현주의 화가와 아르누보를 통해 일본의 복식형태가 서구에 많이 알려졌으며 서구 여성들은 티가운(tea-gown)으로 일본의

이국적 꽃이 수놓아진 실크 기모노를 착용하였다.⁴⁷⁾ 그 이후 유럽인의 사교장이었던 살롱에까지 기모노가 걸릴 정도로 엄청난 호기심을 불러일으켰다.

현존하는 우끼요에는 일반 부녀보다는 특정 계층을 묘사한 그림들이 많았으며 인상주의 학파를 비롯한 여러 화가들은 이러한 특정 계층의 복식형태라든가, 머리형태 등을 모방하여 묘사한 그림이 많았다. 유럽에서의 일본풍에 대한 열광은 1873년 마네의 <칼리아스의 니나>와 화려한 일본 옷을 입은 프랑스 여자를 소재로 한 모네의 <일본여자> 등 인상주의 예술 속에 나타난다.

‘나의 모든 작품은 일본미술에 근원을 둔다’라고 할 정도로 우끼요에에 애착을 갖은 고흐가 묘사한 일본기생의 그림을 표지로 쓴 <파리 일뤼스트레>의 표지는 인쇄화와 도자기, 가구, 의상, 정원 등 모든 것이 일본의 영향을 받음을 보여주고 있다. 일본적인 정신과 형태의 특징을 평평하고 단조로운 색으로 일본여인의 습작을 즐긴 고흐는 프랑스 말로 기녀를 의미하는 개구리와 학과 배, 갈대 등의 모티브를 첨가시켜 기녀를 회화(戲畫)하였다. 일러스트레이션 된 여인은 비녀를 8개를 한 요코효고마게(横兵庫)의 수발과 3겹의 깃과 길이가 긴 후리소데를 오비에 걸쳐 간소화하였으며 육각형의 넓은 오비를 앞으로 맨 전형적인 기녀의 모습을 하고 있다. <그림11>



<그림11> (左)고흐, <파리일뤼스트레>표지, 1866. 5.
(右)고흐, <일본취미>, 1886-1888

고흐는 1887년의 당시 사회주의자였던 <탕기아 저씨>의 뒷배경에 눈의 각도나 형태, 입술의 변화

와 손가락의 움직임으로 다양한 심리를 표현하는 도요쿠니(豊國) 3세 구니사다(國貞)의 게이샤란 작품 속의 주인공을 그려 넣었다. 작품 속의 게이샤는 에도지방의 타이후(太夫, 에도시대의 최고급의 창녀)로 요코호고마케(横兵庫)의 머리모양과 3겹으로 겹쳐 입고 깃을 젖혀 입은 모습이 토슈사이 사라쿠(東州齊寫樂)에서 보이는 가부키 배우의 복식착용상태나 수식의 형태가 매우 유사한 것으로 보아 당시 게이샤나 가부키의 복식 및 머리수식의 형태가 같았음을 유추해 볼 수 있다. <그림12>



<그림 12> (左)고호, <탕기 아저씨>, 1887
(中)구니사다(도요쿠니 제자)의 게이샤
(右)강호시대 연극배우인 야쿠사예를 주제로 그린그림, 토슈사이 사라쿠, 동경박물관

모로노부의 <뒤돌아 보는 미인>에 묘사된 오비와 머리형태는 당시 인기 가부키 배우인 우에무라(上村)으로 부터 유행한 것으로 모네(Monet)의 <일본의상을 입은 모네 부인(1875-1876)> 또한 히시카와모로노부(菱川師宣)의 미인도(美人圖)에서 보여지는 어색한 포즈로 동양의 미인도의 양식적 특징을 보여주고 있다. 이러한 인체형의 양식 <까미유(Camille)(1866)>의 작품에서도 보여지는 것으로 보아 당시 유행한 유럽 화풍의 하나임을 알 수 있다. 일본의 아르누보 양식의 S자형의 인체곡선미의 특징은 두 세기 후 나비파 화가들에 의해서 다시 등장하게 된다. <그림13>

인상주의는 파리 뿐 아니라 전세계 곳곳의 화가들에게 영향을 미쳤으며 전유럽과 미국에 퍼져나갔다. 테오도르 러셀(Theodore Roussel)의 <The Reading Girl>은 안감의 색채나 의장이 나타나서 안과 겉의 대비로서 인상을 강하게 남기고 있다.

기모노는 대담한 구도로 아름다운 꽃이나 풍경 등이 그려진 하나의 큰 화면과 같아서 만드는 사람과 입는 사람이 각각 자기 자신을 어필하는 표현의 장(場)으로서 서구 유럽의 화가들에 있어서는 이러한 요소가 작품 속에 나타나 색채감각을 돋보이게 하고 있다. 휘슬러의 일본식 스타일에 영향을 받은 게오르크 헨드릭 브라이트는 파리에서의 공부를 마친 후 네덜란드의 인상주의를 이끌기도 하였다. 휘슬러나 브라이트와 같은 인상주의자들은 하루노부(春信)가 창안한 몽환적인 미녀 양식과 도리이키요



<그림 13> (左)뒤돌아 보고있는 미인, 히시카와 모로노부
(中)Claude Monet, 기모노를 입은 모네부인, 1875
(右)Claude Monet, 녹색옷을 입은 여인, 1866

나가(鳥居清長)의 장신(長身)의 건강한 여성의 모습을 그리던 주제와 같이 자포니즘을 관능적이며 평면적 구도의 화려한 색채의 대비의 표현으로 일본복식을 도구로 이용하고 있다. <그림14> 따라서 복식은 사회, 문화적으로 매개된 정신에 의해 지배받는 몸의 모습을 결정짓는 요소로 존재하며 복식과 복식표현의 방법, 착용상태에 따라 미적 정신이 이입됨을 알 수 있다.



<그림 14> (左)테오도르 러셀, 책 읽는 소녀, 1887,
(右)게오르케 헨드릭 브라이트너, 빨간 기모노를 입은 소녀, 1893

V. 결 론

일본 판화인 우끼요에는 당시 생활에서 얻은 소재로 카부키(加賀伎), 꼭두각시와 유곽(遊廓)과 공연장의 정경 등과 함께 향락적인 것이 많아짐에 따라 유녀(遊女)나 탕녀(湯女)의 요염한 자태를 대담한 선묘와 색채로 즐겨 다뤘다.

19세기 서구 유럽권에서의 이러한 동일한 정서에서 시작된 감정적 교류는 회화의 양식적 측면이나 작품 속의 인체유형이나 인체 표현방식에까지 영향을 미쳤으며 또한 일본의 복식과 복식의 착장 상태까지도 모방하여 그림으로써 매체의 미학적 가능성을 표현하였다.

따라서 19세기 서구 유럽 회화 속에 표현된 복식은 자포니즘이라는 양식적 특징의 외적 형식과 주제, 내용의 두가지를 표상하고 있다.

먼저 서구 유럽 회화작품 속에 표현된 복식의 자포니즘의 주제나 내용 면에서 보면 당시 일본의 미술양식의 표현이나 자포니즘적 경향은 '현대성'을 상징하여, 일본의 풍광을 그리거나 일본의 생활양식과 더불어 복식의 착용까지도 일본에 대한 동경과 이상향을 표현하고자 하는 도구로 존재하였다. 하지만 아이러니 하게도 인상주의 화가에 의해서 주인공으로 그려진 여성은 대부분 서양여성으로 단순히 기모노를 차용하여 착장하고 있을 뿐이며, 일본여성 자체는 배경적 요소나 배경에 그려진 그림으로만 존재함으로써 일본의 문화적 요소를 도입은 하고 있지만 일본문화를 독자적으로 해석하고 있다고 할 수 있다. 또한 이것은 서구는 남성적이고 우월하며 시선의 주체인 반면 동양은 여성적이며 성적흥미의 비하적 대상이라는 모순된 이분법적 논리에 바탕을 둔 것으로 일본을 그러한 범주 속에서 탐닉적 대상으로서의 이국취향을 표상하고 있는 것이라 할 수 있다.

둘째로 서구 유럽 회화작품 속에 표현된 복식의 자포니즘의 양식적 특징을 보면,

우끼요에에 그려진 머리부분을 크게 그리는 오오쿠비에(大首繪) 형식으로 그린 카부키 배우의 초상이나 버드나무와 같이 가는 몸매의 몽환적 미녀

또는 어설피거나 부자연스러운 인체의 동작이나 S자의 유현한 인체곡선미를 표현하는 방식에 따라 복식이 달리 묘사되었기도 하지만 반대 급부적으로 일본복식이 앞면보다는 뒷면이 의장(意匠)과 오비(帶)로 인해 한층 장식적이며 조형적인 복식적 특징이 있었기에 미적 감성을 가진 화가들에 의해서 새로운 인체의 표현양식이 발현되었다고 생각된다. 이것이야말로 회화양식에 있어 복식적 특징으로 인해 인체유형이나 인체의 표현 방식까지도 영향을 받고있음을 대표적으로 보여주고 있는 것이라 할 수 있다. 이러한 회화 속 양식적 특징은 19세기 인상주의 학파에 의해 적극적으로 받아들여져 일본의 복식과 복식의 착장상태나 인체유형과 인체표현 방식까지도 회화 속에 도입되었다.

또한 19세기 서구 유럽 회화작품 속에 표현된 자포니즘 취향은 일본문화에 대한 서구인의 태도 및 정서적 측면을 상징하는 것으로 복식적 측면에서 보면 복식이 복식 자체가 가지고 있는 의식과 명확한 인격전달의 수단으로 인해 인체가 갖는 풍부한 감성과 표정을 조형적으로 표현하고 사회, 문화적으로 매개된 정신에 의해 지배받는 몸의 모습을 결정짓는 요소로 존재하고 있음을 알 수 있다.

이로써 복식은 비주얼 아이덴티티(visual identity)로서 인간의 심미적 태도나 미적 의지를 나타낼 수 있는 도구로서만이 아니라 플라스틱 아트(plastic art)로 존재하면서 접경예술(art front er)의 조형양식을 재해석하고 변화시키는 원동력이 되고 있음을 확인할 수 있었다.

참고문헌

- 1) A.하우저, 백낙청 역 (1993). 문화와 예술의 사회사. 현대편, 창작과 비평사, p. 171.
- 2) 오병남 외 2인 (1995). 인상주의 연구. 예전사, p. 179.
- 3) 캐롤 스트릭랜드 (2000). 클릭 서양미술사. 예경, p. 190.
- 4) 주드웰턴 박주혜 역 (1997). 인상주의. 디자인하우스, p. 20.
- 5) 오병남외 2인. 앞의 책. pp. 180~181.
- 6) 히브리어로 예언자라는 뜻을 둔 Navi에서 음

- 7) 水井信一외 2인, 진홍섭 역 (1993). 일본의 미술사. 열화당미술신서, p. 126.
- 8) 이성미 (1999). 일본화 감상법. 대원사, p. 305.
- 9) 전미라 (2000). 조선후기 풍속화와 일본 강호시대 부세회 비교연구. 전남대학교대학원 석사학위논문, p. 13.
- 10) 상반신의 얼굴을 크게 그리는 구도 방식
- 11) 久野健, 辻惟雄, 水井信一, 진홍섭 역 (1993). 일본의 미술사. 열화당미술신서, p. 94.
- 12) Virginia Spate (2001). *Claude Monet, the Color of Time*, Thame & Hudson, London, p. 37.
- 13) 미국인화가, 꾸르베에게 사사받았으며 1859년 이후 런던과 파리로 이주해 일본미술로부터 영향을 받은 독자적인 유타주의적 화풍을 확립했다.
- 14) Carol Strickland, 김호경 역. 클릭, 서양미술사, 예경, p. 205.
- 15) 인상파와 근대미술 (2000). 오르세미술관 한국전, p. 122.
- 16) Jean-Paul Boillon, 윤철규 역 (1990). 아르누보. 열화당, p. 36.
- 17) 콜린워킨스. 앞의 책, p. 56.
- 18) James H. Rubin. *op. cit.*, p. 102.
- 19) Bernard Denvir. *op. cit.*, pp. 124~125.
- 20) Nelly Delay (2002). 영원한 일본. 시공사, p. 102.
- 21) James H. Rubin. *op. cit.*, p. 160.
- 22) 중국의 문이란 뜻
- 23) 주드웰턴, 박주혜 역 (1997). 인상주의. 시카고 미술관 협찬. 디자인하우스.
- 24) Jean-Paul Boillon, 윤철규 역 (1990). 아르누보. 열화당, p. 36.
- 25) Clare Philips, 김숙역 (2002). 장신구의 역사. p. 145.
- 26) *ibid.*, p. 145.
- 27) 石井元章 (1999). ヴェネツィアと日本, ブリュツケ, 東京, p. 131.
- 28) 박경윤 (1995). 자포니즘에 관한 연구. 경상대학교 대학원 석사학위논문, p. 15.
- 29) 北村哲郎, 이자연 역 (1999). 日本服飾史. 경춘사, p. 125.
- 30) *ibid.*, p. 134.
- 31) 奥平志づ江, 임승희 역 (1999). 일본의 의생활과 사회. 경춘사, pp. 80~81.
- 32) 小池三枝 (2000). 野口ひろみ, 吉村圭子, 概説日本服飾史. 光生館, p. 80.
- 33) 奥平志づ江. *op. cit.*, p. 81.
- 34) 小池三枝, 野口ひろみ, 吉村圭子. 앞의 책, p. 80.
- 35) 笹間良彦, 김인호 역 (2000). 성의 일본문화. 도서출판, 자작, p. 101.
- 36) 위의 책, p. 103.
- 37) 최선은 (2001). 조선후기와 강호(에도)시대 전통복식의 조형적 특성 비교 연구. 성균관대학교 대학원석사논문, p. 22.
- 38) 春木英夫 (2001). 下着の文化史. 雄山閣, 東京, p. 150.
- 39) 笹間良彦. 앞의 책, p. 106.
- 40) 小池三枝, 野口ひろみ, 吉村圭子. 앞의 책, p. 84.
- 41) 에도시대의 고시마끼는 천을 감아서 양단을 싸안았기 때문에 오늘날과 같이 끈이 끝에 달려 있지 않았다.
- 42) 春木英夫 (2001). 下着の文化史. 雄山閣, 東京, p. 141.
- 43) 위의 책, p. 145.
- 44) 김용문 (1993). 아시아의 수발 양식에 관한 연구. 성신여자대학교 대학원 박사학위논문, pp. 97~99.
- 45) 笹間良彦. 앞의 책, p. 102.
- 46) 위의 책, p. 103.
- 47) 신상옥 (1988). 서양복식사. 수확사, p. 156.
- 48) 水井信一외 2인. 앞의 책, p. 126.