Journal of the Korean Society of Costume
Vol.56, No.1 (Jan. 2006) pp.1-12

한국 근대 서양화에 표현된 한복의 배색에 관한 연구

김 미 진* · 조 우 현+
인하대학교 의류학과 석사과정* · 성균관대학교 의상학과 교수+

Coloration of Han-bok on Modern Korean Oil-Paintings

Mi-Jin Kim* · Woo-Hyun Cho+
Master Course, Dept. of Clothing & Textiles, In-ha University*
Professor, Dept. of Fashion Design, Sungkyunkwan University+
(2005. 4. 1 투고)

ABSTRACT

The purpose of this study is to comprehend the color and the coloration of Han-bok on the oil-painting of modern Korea. Generally, the modern Korean art is from late 19th to early 1980s' for the lowest year. Through the introduction of oil painting and the painter's work which had been reflected painter's realism at these times, we might know that the phases of the times and we could see a Korean costume and color combination.

In this study, Han-bok is divided to upper clothes, lower clothes and the other parts which was distinguished by the color. The color of Han-bok which is watched on the modern art oil-painting is mainly white. The primary color including red, yellow, blue and middle tone colors is in harmony. It means that the five colors of Yin-Yang Wu-hsing were preferred until the modern times. The coloration of Han-bok is classified to a one-colored arrangement, two-colored arrangement and three-colored arrangement. The one-colored arrangement by white and black is a peculiar coloration to the modern times. The two-colored arrangement is a traditional coloration of Han-bok. The color which is high value and chroma is arranged on jacket, Jeogori. A dimension rate that is related with the difference of value and chroma made a visual harmony. In many cases of the two-colored arrangement of neutral colors is not much different in Jeogori and Chima. So Han-bok which is two-colored arrangement of neutral colors is colored in a breast- tie, pigtail ribbon, cuff and waist band for getting visual focus. The represented three-colored arrangement is white Jeogori and navy blue Chima with red breast-tie. It is a perfect visual color combination. The color of Han-bok was inherited a traditional color and the combination of neutral color was balanced. It was a refinable coloration system according to a difference of value and chroma. It means that a color sensation and arrangement of Korean have been developed by our unique climate, nations and the culture which has been formed for a long times.

Key words: Han-bok(한복), coloration(배색), one-colored arrangement(단색배색), two-colored arrangement(2색배색), three-colored arrangement(3색배색)

Corresponding Author: Woo-Hyun, Cho, E-mail: joy54@hanmail.net

Ⅰ. 서론

한국의 근대는 자주적 근대화를 지향하려는 주체적인 의식의 형성과 관련지어 생각할 때 1894년 갑오경장을 그 기점으로 삼을 수 있으며[1], 이후 일본을 매개로 한 서구 문물의 유입과 주체적 수용, 일제의 식민지 정책 등으로 인하여 급속한 변화가 있었다. 전통복식인 한복도 이러한 사회적인 배경과 서양복의 도입으로 인하여 영향을 받아 변화하기 시작하였는데 특히 여성의 한복에 많은 변화가 있었다.[2] 따라서, 현재 개화기 이후 한복의 형태나 구성에 대한 변화에 관한 연구는 '개량한복'이나 ' 생활한복'의 형성과 그 변천과정 등을 통하여 활발히 논의되었으나 한복의 색채와 배색에 대한 연구는 각 연구에서 약간의 언급만 있을 뿐 본격적으로 연구된 바는 없다고 보여 진다. 당시의 복색변화를 확인 할 수 있는 자료는 실제 복식유물을 비롯하여 당시의 복색이 기록된 여러 가지 시각자료를 통해 알 수 있는데, 그 대표적인 것이 회화작품이다. 근대의 회화작품들은 크게 한국화와 유화로 나눌 수 있는데, 특히 유화는 서양을 비롯한 일본으로부터 조선에 본격적으로 유입되어 '서양화'라 불리었다. 대부분의 서양화를 그리는 화가들은 사실적인 묘사와 향토적인 소재를 사용하여 전통적인 색채와 민족적인 정취를 표현하여 그들의 작품 속에서 당대의 시대상과 미적인 취향을 기록하였다. 따라서 근대의 서양화작품은 그 속에 표현된 한복의 형태와 색채, 시간의 흐름에 따른 변천을 확인할 수 있는 객관적인 자료라 할 수 있다.

본 연구는 근대 한국의 서양화작품 속에 표현된 한복, 저고리와 치마의 색을 관찰하여 당시의 복색문화를 유추하고 배색관계를 분석하여 변천을 알아보는 것을 목적으로 한다. 연구의 범위를 자발적인 개화에 대한 의지가 표출되고 서구문물이 본격적으로 유입되기 시작하는 1894년 갑오경장을 기점으로 하여 6.25전쟁 이후, 자유민주주의와 공산주의라는 새로운 정치형태와 경제원리가 등장한 1960년대까지로 한정하였다.

연구의 내용은,

첫째, 민족의 색채선호와 우리나라 고유의 색채선호에 대한 일반적인 이론에 대하여 고찰한 후 조선시대의 복식과 배색에 관한 선행연구와 풍속화를 참고로 하여 당시의 복색과 배색에 대해 알아보았다.

둘째, 한국 근대 서양화 작품 중 인물화를 중심으로 한 화보와 관련된 문헌자료를 수집하여 작품 속에서 표현된 복식의 색채를 관찰하였다.

셋째, 위의 결과로 분석된 복색과 배색관계를 근대 한국의 사회적인 배경을 중심으로 하여 변화와 그 원인을 살펴보았다.

연구 자료는 19세기 후반부터 1960년대까지 유화기법을 사용한 34인 작가의 작품화보, 총 48점을 활용하였으며 이중 全身을 관찰할 수 있는 작품이 39점, 상의만 관찰할 수 있는 작품이 6점, 하의만 관찰 할 수 있는 작품이 3점이었다. 그러나 한정된 작품 수와 원본 자료를 확인하지 못한 점에 아쉬움이 있으나 회화전집이나 전시 도록 등 여러 가지 자료를 비교하여 그 중 원본에 가까운 자료를 우선 활용한 것을 밝힌다.

Ⅱ. 한국 근대 서양화와 배색기호

1. 한국 근대 서양화

서양미술이 한국미술과 접촉하고 영향을 주기 시작한 것은 17,8세기로, 중국으로부터 천주교가 유입하면서 유럽의 천주교관련 서적과 각종 서양서적이 중국에서 번역된 책들과 함께 국내로 수입되면서부터라고 할 수 있다.[3] 서양서적에 그려져 있는 삽화의 사실적인 표현과 명암의 표현, 원근법의 사용은 당시 조선의 미술계에 많은 영향을 주었다. 그러나 서양그림의 본격적인 유입과 직접적인 접촉 이전에 이미 조선 화가의 작품 속에서 원근법과 명암법이 쓰여 자생적으로 근대적인 회화가 발달하고 있었다.[4]

1876년 개항 이후, 서양인 화가의 조선 방문이 잦아지고 일본인 서양화가 역시 조선으로 건너와서 활동하였다. 1890년에 Hanry Savage Lander가 조선에 합법적으로 입국하여 작품을 제작한 첫 번째 전문화가로 꼽혀지고 있으며[5] Hubert Vos가 1899

년에 내한하여 고종황제의 초상화를 그리고 조선의 풍경을 그렸다고 알려져 있다.[6]

1910년대에는 새로운 화단을 형성하고 전통화 중심의 교습소들이 속출하여 새로운 전기를 맞이하였다. 1910년 고희동이 동경미술학교에 입학하여 1915년 졸업하고 귀국하면서 조선의 최초 서양화가가 탄생하였고, 초기 서양미술화가는 대부분 동경 유학생 출신이었으며 고희동을 위시하여 김관호, 김찬영, 나혜석 등이 있었다. 초기의 한국 근대 화가들은 대부분 인상주의의 영향을 받은 화풍을 보이고 있는데, 이것은 당시 동경미술학교의 서양화과 주임인 '구로다 세이키(黑田淸輝)'의 영향으로 보인다.[7]

그 이후에는 당시의 지배적인 예술사조였던 인상주의와 야수주의 화풍에 향토적인 색채를 가미하여 주체적인 한국 근대 회화를 성립하여 나갔다. 초기 서양화가의 출현 이후, 많은 수의 서양화가들이 출현하고 한국에서 본격적인 활동을 하였는데, 특히 1918년에 결성된 서화협회는 일제하에서 순수한 미술활동을 하였고 조석진, 안중식과 같은 왕조시대 화가를 비롯한 대다수의 서화가가 참여하였으며 1921년부터 협회 전을 개최하여 15회(1936)까지 계속되었다. 반면 1919년 3.1 독립운동이후 일제는 무단통치에서 문화통치로 정책을 변경하였으며 서화협회 전에 대립하여 조선미전(朝鮮美展, 1922)을 개최하였다.[8] 신인 상대의 공모전이었던 선전(鮮展)은 자연적으로 많은 미술가들이 예의 주시하게 되었으며 조선미술계에 큰 영향력을 발휘할 수 있는 토대를 구축하였다.[9] 특히 선전이 후 전시 도록을 발간하였으며, 이것이 현재 우리 한국의 근대미술을 연구하기 위한 매우 중요한 자료로 이용되고 있다.

선전이 개최되는 동안 한국근대미술 화단에 큰 화두가 되었던 것이 향토색론이다. 이러한 경향은 1920년대 말부터 1930년대에 조선화단을 관통한 큰 흐름이었다. 이러한 향토적 서정주의 혹은 향토적 소재주의는 크게 두 가지 의미를 두고 있는데, 하나는, 그것이 朝鮮色임을 강조하여 조선의 풍토에 적합한 미술을 위한 것처럼 보이지만, 실제로는 조선에 대한 일본의 지역적 특수성을 강조하려는 제국주의의 식민지 문화지배의도가 감춰져 있다는 사실이다. 일례로 선전의 심사기준 중 하나는 "반도의 오랜 전통을 묵수하면서 진경을 보인 것" 등에서 조선색을 표현하는 것을 장려하고 있다. 이런 흐름은 조선에만 한정된 것이 아니라 일본에도 그런 회화풍이 하나의 흐름으로 자리 잡고 있었다. 이러한 회화적인 유행은 조선의 화가들에게도 상당한 영향을 미쳤는데, 일본의 화단 흐름을 무분별하게 수용하면서 조선적인 향토색으로 나타나고 있다. 이와 같은 배경에도 불구하고 향토적 소재주의는 조선의 화가들에게 특별한 의미가 있다. 비록 일본의 지역주의로서 조선이 강조된 것이지만 전통적인 색채와 조선적인 향토색에는 '민족적 정취'라는 의식이 들어 있다는 점이다. 또한 이러한 경향은 우리 근대기의 어느 한 작가에게만 국한된 것이 아니라, 고유한 민족적 특색을 갖추려고 노력한 작가들 모두가 밟을 수밖에 없는 불가피한 과정이었음을 보여준다. 따라서 1930년대 유행했던 향토성의 문제는 식민문화의 의도적 「종족성」을 한편으로, 민족의식을 발현하는 「주체적 성격」을 다른 한편으로 갖고 있다고 말할 수 있다.[10]

크고 작은 소집단의 활동 역시 근대 미술이 발달하는 데에 많은 기여를 하였다.[11] 그러나, 1930년대 후반부터 친일 미술활동이 두드러졌고, 전쟁으로 인하여 일부작가들은 강제로 징집되기도 하였으며 그들의 작품이 헌납되거나 동상과 같은 금속조각품들은 공출되기도 하였다. 몇몇 작가들은 전시기간이라는 특수한 시국에 대한 인식을 고취시키기 위해 작품을 제작하고 전시회나 각종 행사를 개최하였다. 그러나 같은 시기에 결성된 '신미술가협회'는 친일에 앞장서거나 동조하지 않고 '순수성'을 지켜나갔으며 이들은 당대의 사회현실을 시대 의식을 반영함으로서 일제에 대한 저항의지를 읽을 수 있다.

해방 이후에는 이데올로기에 의한 남북대립이라는 정치적 상황으로 인해 많은 혼란이 야기되었는데, 미술계역시 예외가 아니었다. 이 시기에 주목되는 현상은 이데올로기의 대립으로 인하여 작가들 역시 어느 한쪽의 이데올로기를 옹호하거나 상대편을 비판하였고, 결국 1950년 6.25전쟁으로 인하여 남북이 완전히 분단되었는데 이때 월북 작가, 월남

작가라는 특수한 용어가 탄생하기에 이르렀다.

전쟁이후 남한 미술계는 새롭게 편성되었으며 선전의 방식을 그대로 모방한 '대한민국 미술전람회'[12]가 매년 실시되었다. 국전이외에 새로운 신인의 등장무대가 마땅히 없었던 대한민국 미술계에서 국전의 권위는 나날이 높아져 갔으며 국전취향이 아닌 다른 미술양식인 현실주의 미술과 추상미술은 한참 후에 국전의 위력이 약해진 뒤에나 올바른 평가를 받았다.[13]

이상에서 한국 유화는 서양화의 도입 이 후 화풍에 있어서 절충주의적인 사실주의가 주류를 이루었고, 그 전통은 결국 국전 개최이후 30여년의 역사 중에서 1960년대에 이르기까지 지배적으로 이어지게 되었다고 할 수 있다. 또한 근대 서양유화의 사실적 기법과 그것의 사실주의적 회화이념의 수용은 인상파 이후 후기 인상파, 야수파, 표현파 등에 이르기까지 미술사조와 부분적으로 절충하는 과정에서 새 시대를 실감하고 현실의식에 투철했던 당시 화가들에게 바로 그들의 현실을 표출할 수 있는 좋은 표현수단을 여기에서 발견하게 되었다고 생각할 수 있다. 따라서 근대미술에 있어서 근대성은 현실의 실제 세계를 재확인한다는 점[14]에서 근대한국의 회화작품들이 당시의 한복의 복색체계를 확인하고 분석하기 위한 자료로써 사실적인 타당성을 뒷받침한다.

2. 민족의 색채와 배색기호

개인의 색채감각의 차이는 색 기호성이 다르다는 것을 의미하며 배색의 기호성에도 관련되어 있다. 그러므로 조화색이라 하는 것도 민족, 성별, 노약, 환경, 사회조건 등에 의하여 각각 달리 표현되고 있다.

배색에 관한 일반적인 이론은 赤, 黃, 綠 , 靑 등의 기본색에 대한 기호에 뒤따라 이들의 혼합색에 대한 기호가 높아져, 점차 불포화색의 색과 같은 복잡한 느낌을 주는 중간조의 색의 기호가 높아지고 그들에 의한 배색이 쓰이면서 근대에 이르렀다고 본다. 배색의 기호성은 문화, 민족의 흥망, 퇴폐 등과 그 시대의 사회조건에 의해 각각 다르게 표현되기도 하고 국민성이나 생활조건의 차이에 의해 민족성이 배색에 영향을 주며 환경에 따른 영향과 관련 지어 민족과 시대에 따라 배색의 차가 나타난다. 이것이 그 시대에 있어서 배색이라 말하며 그 시대의 유행색이었다고 말할 수 있다. 또한, 개개인의 색 기호성의 차이에도 불구하고 색채조화의 법칙이라는 것이 존재한다.[15]

이러한 색채와 배색에 관한 일반적인 이론을 바탕으로 한국의 전통적인 색채와 배색관계를 살펴보면, 우선 한국의 전통적인 색채를 음양과 오방색의 조화로 말할 수 있다. 음양은 만물을 양에서 생성하고 음에서 완성하는 자연이치를 말하고, 오행은 세상에서 가장 많은 다섯 가지 사물을 가리키는데, 그것이 바로, 水·火·木·土·金이고 五氣라고도 한다. 음양과 오행은 자연현상의 변화과정을 물질 현상으로 상호 연관하여 설명하므로 결합될 수 있어 음양오행설이라 한다. 이 다섯 가지 사물에 기본색을 적용한 것이 음양오행설의 正色이라 불렀는데 五方正色 또는 五正色이라고 한다. 오정색은 黃·赤·靑·白·黑이다. 그리고 정색과 정색의 혼합으로 생기는 색을 間色이라 하는데 碧, 硫黃, 綠, 紫, 紅이다. 또한 한국인에게 있어서 오색은 음양오행의 이치에 따라 의미가 부여되어 색의 사용에 있어서 시각적인 의미보다는 관념적인 의미에 중점을 두었으며, 색 자체보다는 색이 가지는 상징의미에 더 많은 가치를 부여하고 있다. 그러므로 의복이나 생활용품의 색을 통해서 신분이나 생활의 규제를 하기도 한다.[16] 따라서 음양오행설의 정색과 간색은 인간사의 길흉화복과 관계를 맺으며 전개되었고, 양과 음으로 구분되어 상의와 하의로 적용되기도 하여[17] 한복배색의 중요한 원리가 되었다.

이와 같은 우리 민족의 색채와 배색선호에 대한 이론은 조선시대의 일반적인 복색선호와 배색원리를 이해하는데 중요한 근간이 된다.

우리민족을 백의민족이라 지칭하였듯이 백색은 조선복식의 대표적인 색채라 할 수 있다. 사실 명도가 높은 백색을 주로 입기보다 자연색에 가까운 素色을 애호하였으리라 추정되며 조선시대의 사람들은 백색을 주조색으로 한 평상복에 검정색이나 赤·綠·靑·黃·白의 원색을 사용하여 조화를 이루었다. 백

색은 음양오행의 원리에 따르자면 백색은 우리나라와는 맞지 않은 흉한 색에 속하나 당시 색채배색의 중요한 근거를 이룬 이러한 원리가 무시된 채 애호된 것을 볼 때 민족적인 색채선호와 그에 따른 정서를 대변할 수 있는 민족색이라 할 수 있다.

평상복으로 가장 많이 애호된 색은 백색과 더불어 옥색이 있으며 남색, 자색, 두록색, 분홍색등의 침착한 중간색들과 어울려 차분하고 담백한 조화를 형성한다. 이렇듯, 평상복에 표현되는 중간색의 색채조화는 조선복식의 미적 특징이 된다.

원색의 의복은 명절복을 비롯한 의례복, 어린 아이들의 의복, 미천한 계급에 속했던 기생들의 의복 등에서 綠衣紅裳, 黃衣紅裳, 紅衣靑裳 등의 복색대비로 나타나고 있으며 성인의 평상복에서 원색의 사용은 자제되고 있는 반면 어린아이의 복장에서 일반화되어 있었다.[18] 그러나 궁중의 복식은 黃·赤·靑·綠·白등의 원색을 의상에 조화 있게 배색하여 민가의 복식과는 차이를 보인다.[19]

주조 색채로 쓰인 흰색과 옥색, 주된 대비색인 검정색과 남색 그리고 주된 원색으로 쓰인 黃·赤·靑·綠을 제외한다면 침착한 자연색의 조화가 일상적인 당 시대인들이 색채감각을 대변한다고 할 수 있다. 그러나 실제 회화에서 주로 관찰되는 복식의 배색은 남색의 치마를 주로 입고 저고리의 색만 다른 색으로 변화를 줌으로써 제도화된 단순한 색채조화를 보인다.[20]

이와 같이 조선시대 사람들이 선호하였던 복식의 색채를 통하여 알 수 있는 당시의 색채감각은 백색을 비롯하여 黃·赤·靑·綠의 원색과 검정색 등 오방색이 조선시대의 색채문화를 이루는 근원이 되었고 침착한 자연색과의 조화를 이루어 은은하면서 품격 있고 조화로운 색채배색체계를 이루었다고 할 수 있다.[21]

Ⅲ. 한국 근대 서양화에 표현된 한복의 배색

1. 한국 근대 서양화에 표현된 한복의 색

한국근대서양화에서 보이는 한복을 상의인 저고리, 두루마기, 조끼와 하의인 치마, 바지로 구분하고, 이 외에 색채의 차이로 한복구성이 구분되어 파악되는 깃, 고름, 끝동, 허리끈, 댕기의 색을 관찰하였다. 또 작품의 표현색은 물체의 고유색이 아니지만 시각적으로 어느 정도 인지 가능한 색은 기억색으로 파악하였다.

저고리의 주된 색채는 흰색이며 파랑색, 노랑색, 빨강색, 청록색, 연두색, 연보라색, 검은색, 어두운 연두색(풀색), 밝은 파랑색(하늘색), 칙칙한 노랑색(겨자색), 주황색 등 12개의 색이 사용되었다. 흰색 저고리는 모든 연령 대에서 가장 많이 관찰되었으며 빨강색과 노랑색 저고리는 젊은 연령층과 어린 아이에게 입혀졌다.

깃은 주로 저고리와 같은 색이었으나 다른 색으로 배색된 경우에는 파랑색, 빨강색, 자주색이 쓰였다.

치마·바지에 사용된 색채는 흰색, 파랑색, 빨강색, 녹색 띤 파랑(옥색), 칙칙한 파랑 띤 녹색(청자색), 자주색, 연보라색, 칙칙한 주황(살구색), 검은색, 분홍색, 노랑색, 연두색, 어두운 연두색(풀색), 밝은 파랑색(하늘색) 등 14개의 색이 사용되었다. 흰색과 파랑색계열의 색, 그리고 빨강색이 주로 사용되었지만 옥색, 하늘색과 같은 중간색도 많이 보인다.

조끼에 사용된 색채는 파랑색과 빨강색이며 두루마기에 사용된 색채는 흰색, 노랑색, 빨강색, 청록색, 연두색, 어두운 연두색(풀색)이 있다. 노랑색, 빨강색과 같은 원색의 두루마기는 주로 나이가 어려 보이는 남자들이 착용하고 있었다.

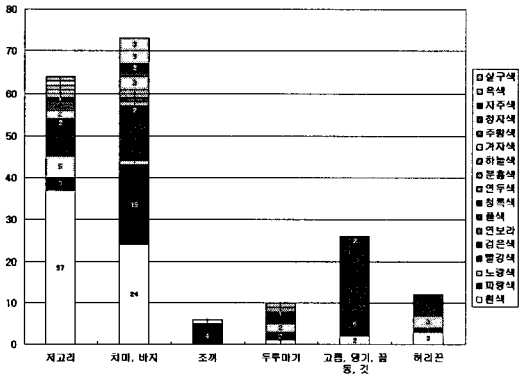
고름, 댕기, 끝동, 허리끈은 주로 빨강색이나 다홍색이 사용되었는데, 고름은 저고리와 같은 색이기도 하였으며 끝동은 저고리와 다른 색으로 배색될 경우 파랑색과 빨강색이 사용되었다.

이상에서 근대서양화에 관찰되는 한복의 주된 색은 흰색이다. 〈표 1〉에서 알 수 있듯이, 흰색은 저고리, 치마, 바지의 기본적인 색채가 된다. 또한 빨강색, 노랑색, 파랑색은 저고리, 치마, 조끼, 포, 고름, 댕기, 끝동, 허리끈, 깃에서 빈번하게 사용되어 한복의 주요한 색채임을 알 수 있다. 이것은 한국의 전통색채인 오방색이 근대에서까지 선호되는 색채

였음을 의미한다. 고름, 댕기 끝동, 허리끈에 주로 사용된 빨강계통의 색은 한복착용에 있어서 주요하게 쓰인 강조 색이었음을 알 수 있다.

근대서양화에서 관찰한 한복의 색채를 상의와 하의, 즉 저고리와 치마, 바지의 색채로 구분하여 관찰해보면, 상의인 저고리의 색채가 하의인 바지와 치마의 색은 총 9가지 색명이 겹쳐지나 같은 색명이라 하더라도 상의의 색이 하의의 색보다 명도와 채도가 더 높았다. 또 근대 이전에 한국전통 복식의 주조색채로 쓰이지 않았던 검정색이 사용된 것이 특징적이다.

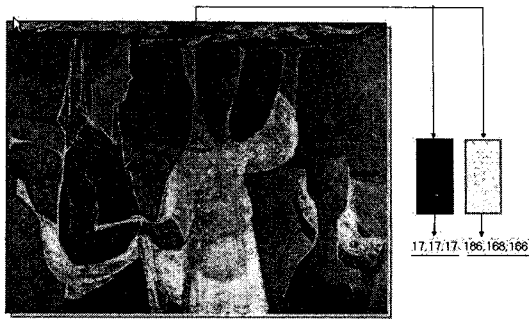
〈표 1〉 한국근대서양화에 표현된 한복의 색채[22]



2. 한국 근대 서양화에 표현된 한복 배색의 특징

본 연구에서 한복의 배색은 작품 속에서 관찰된 한복의 상의와 하의에 배색 된 색채의 수에 따라 단색 배색구조, 2색 배색구조로 명명하였으며, 깃과 고름, 댕기, 끝동, 허리띠의 색채가 주된 색채와 구분이 될 경우 이를 3색 배색의 구조로 파악하였다. 그러나 전통적으로 한복의 상의와 하의의 색, 즉 저고리와 치마의 색을 다른 것으로 하였기 때문에[23] 2색 배색구조가 한복의 색채를 파악하는데 있어서 기본 배색 구조라 할 수 있다.

한국근대서양화에서 관찰되는 한복의 배색구조 중 가장 특징적으로 관찰되는 것은 흰색과 검정색이 상의와 하의에 동색으로 배색 된 단색 배색구조



〈그림1〉 단색배색, 이달주作, 귀로, 1959

이다. 전통적으로 한복은 저고리와 치마의 색을 각각 다른 색으로 배색하였는데 상·하의의 同色배색은 기이한 일이었으며[24] 근대 한국 복색의 특징이라 할 수 있다. 이렇게 상하의를 단일 색상으로 배색하여 입은 것은 이화학당에서 교복으로, 붉은 목면 옷감으로 만든 치마, 저고리를 입은 것이 최초이며[25] 여성의 복제를 개량하자는 활발한 논의를 기록한 제국신문(帝國新聞)에서 "정부에서 여자의 복식을 별도의 제도를 내어 상하 의복의 한 빛으로 하고 저고리를 길게 하여 살이 보이지 않게 하고……"[26]와 같이 상·하의의 동색 배색이 의복개량에 있어서 강조된 것으로 보인다. 이후, 전도부인을 비롯한 개화 여성들 사이에 널리 퍼졌으며[27] 특히, 일제 강점기에는 상하의 동색 배색이 권장사항이 되면서 1930년대부터 많이 퍼져[28] 오늘날에는 지극히 자연스러운 것으로 여겨지고 있다.

흰색의 한복은 성인 남녀의 일상적인 복식으로 가장 많이 등장하였는데, 조선복식의 대표적인 옷인 백의(白衣)를 일상적으로 입는 습관이 근대에까지 지속되었음을 알 수 있다. 특히, 당시 복식의 유행을 주도하였던 이화학당에서 흰색을 중심으로 한 무색의 치마, 저고리를 교복으로 하였고[29] 1910년 한일합방조약이 체결된 이후에 나라를 되찾자는 불타는 애국심 속에서 한복을 다시 착용하게 되었는데,[30] 이때 한민족의 대표적인 복색인 흰색의 한복을 많이 착용하였으리라 짐작된다. 이는 일제강점기 동안 지속되었던 '백의 폐지'로까지 이어져 백의 착용이 일반적이며 흰색이 한민족의 민족성을 상징하

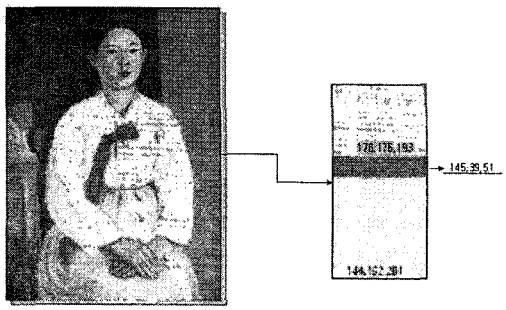
는 색채임을 알 수 있다. 또한 제 2차 세계대전 말에 "미국의 소리"(VOA)를 통하여 이승만 박사의 "흰 옷을 입으시오, 그래야 폭격을 면합니다. 나의 사랑하는 동포들이여, 어떻게 하든지 이 곤란한 시기를 극복하여야 합니다. 독립은 곧 옵니다." 라는 육성이 방송되므로서 다시 한 번 흰 옷 입기가 유행하였다.[31]

단색 배색구조는 흰색 외에 검정색의 저고리와 치마배색이 있었는데, 검정색상은 전통적으로 한국 복식에서 주된 색채로 쓰이지 않았기 때문에 검정색의 단색 배색구조는 매우 특징적이다. 선행연구를 통해 검정색이 복식의 주조색으로 쓰인 시대적 배경을 살펴보면 통감부설치 이후 내내 시행된 백의 폐지운동과 깊은 관련이 있다. 백의 폐지 운동은 백의(白衣) 및 담색의(淡色衣)를 깨끗하게 유지하는데 반복되는 일련의 작업을 축소시킴으로써 절약되는 경비와 시간을 여성의 자기개발과 발전을 위해 쓰도록 하자는 취지에서 색복개량운동이 시작되었고 백의 및 담색의(淡色衣) 대신 염색의(染色衣)를 착용하기 위해 제안되었던 복색 개량 방안으로 특히 백의 금지(白衣禁止)로 집중되었다. 1906년 제국신문(帝國新聞)에는 상하 한 빛으로 하고 색복을 권장하는 논설이 실렸고 1907년에는 백의 금지의 일환으로 "옷 색깔을 검은색이나 심회색으로 하자…."라는 주장이 거론되었다.[32] 백의 폐지운동은 곧 색복장려로 이어지는 데 여기서 색복이란 검정색 옷을 의미하며[33] 검정색 착용 장려 대안으로 1930년대에는 염료를 무상으로 분배하거나 공동분배 하였다.[34] 또한 1920년대 초에 많이 논의되고 주로 신여성에 의해 주도되었던 의복개량운동과 부합하는 면이 있어 설득력이 있었는데[35] 그 결과로 물색 옷 입기와 쓰개 폐지에 의해 검정색 옷이 유행하였다.[36] 결과적으로 한국인의 복색을 모두 색복(色服)으로 바꾸지는 못하였지만, 이러한 일련의 과정을 거쳐 여성들로 하여금 의복의 색에 대한 관심을 증가시켜 단순하고 무채색만이 복색으로 착용되었던 습관에서 탈피하고 다채롭고 다양한 복색을 하게 되는 그 전 단계로서의 경험 축적기간이 되었다. 흰색의 대체색으로 제시된 색은 검정색, 회색, 자주색, 파랑색 등이 제시되었으며 이에 따라 상인들은 재빠르게 검정색, 회색, 흰색의 옷감을 판매하여 수요에 충당시킴으로써 이 시기의 복색으로 검정색을 많이 착용하게 하는 배경이 되었다. 특히 여학생의 복색은 기생의 복장과 구별하기 위하여 검정색으로 제정되어 이 시기를 대표하는 색이 되기도 하였다.[37]

2색 배색구조는 한복의 전통적인 배색방법으로서 상의와 하의의 색을 달리한 형태이다. 한국근대 서양화에서 볼 수 있는 2색 배색구조의 대표적인 형태는 흰색의 상의에 다양한 색채의 하의를 배색한 것이다. 흰색 상의에 파랑색, 빨강색, 녹색 띤 파랑(옥색), 칙칙한 파랑 띤 녹색(청자색), 자주색, 분홍색, 밝은 파랑색(하늘색) 하의를 배치하였는데 명도가 가장 높은 흰색을 상의인 저고리에 배색하고 상대적으로 명도가 낮은 색들을 하의에 배색하여 상의와 하의의 면적에 따른 시각적인 색채조화를 이루고 있다. 흰색상의와 파랑색계열, 빨강색 하의와 같이 흰색과 파랑색, 빨강색의 강렬한 배색은 나이가 어리고 일을 하는 사람들이 착용한 복식의 배색구조였으며, 흰색 상의와 옥색, 하늘색, 분홍색의 하의와 같은 중간색의 배색은 성인들의 복식에서 볼 수 있었다. 이러한 근대 회화 속의 한복의 배색은 조선시대 풍속화 및 회화자료에서 볼 수 있었던 남색의 치마를 주로 입고 저고리 즉, 상의의 색에 변화를 주는 형태와 다른 양상을 보인다. 근대서양화에서 볼 수 있는 2색 배색은 흰색 저고리를 주로 입고, 하의의 색을 다르게 배색하여 조선시대와 달리 근대 한국 복식의 배색구조가 변화하였음을 알 수 있다.

흰색의 저고리를 주로 입는 이유는 당시 주목의 대상이었던 여학생의 교복을 통해 추정할 수 있는데 이화학당은 백색을 중점으로 둔 긴 저고리와 긴 치마를 교복으로 착용하였으며 숭의 여학교의 학생들은 흰색 저고리에 검은색 치마를 입었다. 이 자유복장시대는 차츰 무색 저고리에서 흰 저고리로 바뀌고, 또 흰 치마가 검은색이나 감색 같은 진한 색으로 달라져 가는 유행을 보였으며, 이 경향은 대체로 1920년에 가서야 통일된 제복의 형태로 고정되

〈그림2〉 2색 배색구조, 박상옥作, 한 일, 1954



〈그림3〉 3색 배색구조, 오지호作, 부인초상, 1936

었다. 숙명여학교는 사아지 원피스로부터 한복 교복으로 바꾸어 자주색 치마, 저고리를 입었는데 이것은 1910년 한일합방 이후 여성의 애국심 발로로 오히려 한복 착용이 늘었기 때문이다. 그 후 여학생들이 흰색 저고리를 입는 추세에 영합하여 여름에는 저고리만을 흰 것으로 바꾸고 치마는 자주색을 입었고, 겨울에는 자주치마에 자주저고리를 입었다.[38] 당시 여학생의 복식이 일반 여성들에게 영향을 주고 유행되었던 상황을 고려해볼 때, 흰색저고리에 다른 색의 하의를 배치하여 입는 2색 배색구조는 일반적으로 널리 착용 되었을 것으로 생각되며 이러한 배색구조는 새로운 배색구조양식으로서 자연스럽게 근대 한국복식제도에서 자리 잡았을 것이다. 또, 노랑색 상의와 빨강색, 파랑색 하의, 빨강색 상의와 흰색, 파랑색 하의와 같이 상의와 하의가 강렬한 색채 대비의 배색구조는 주로 나이가 어린 아이들의 복식에서 관찰되었다. 조선시대에도 원색을 어른의 옷에 사용하는 것은 자제되었으나 의례복이나, 어린아이의 옷, 기녀의 옷에는 사용되었으며, 한복의 개량이 활발히 거론되었던 때에도 옷의 빛깔선택에 있어서 특히 어린 아이 것은 형형색색으로 권하였다.[39] 어린아이의 한복은 성인 한복과 비교하여 보았을 때, 상의와 하의의 비율은 다르지 않으나 성인의 한복에 비하여 전체적인 크기가 작아서 마치 상의와 하의의 비례가 성인의 것보다 작은 것처럼 보여 시각적인 색채조화를 이룬다.

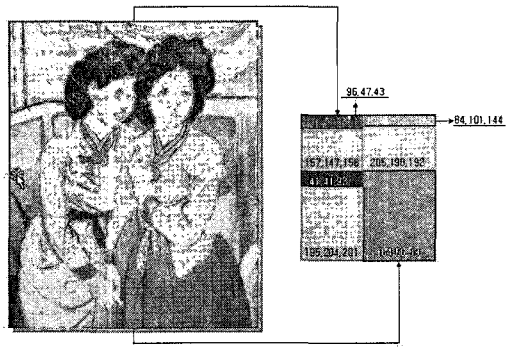
주홍색 상의와 밝은 파랑색(하늘색) 하의, 분홍색 상의와 흰색 하의, 연보라색 상의와 녹색 띤 파랑색(옥색) 하의, 밝은 파랑색(하늘색) 상의와 칙칙한 주황색(살구색) 하의와 같은 중간색채의 배색은 주로 성인들의 복식에서 관찰되며 상대적으로 명도와 채도고 별 차이가 없을 경우에는 고름이나 깃, 끝동에 파랑색이나 빨강, 자주색 등과 같은 원색을 배색하여 자칫, 밋밋할 수 있는 중간색의 배색에 시각적인 강조를 주어 색채조화를 이루었다.

3색 배색구조는 이색배색에 고름, 끝동, 댕기, 허리끈의 색이 더하여 색채조화를 이루는 배색형태이다.

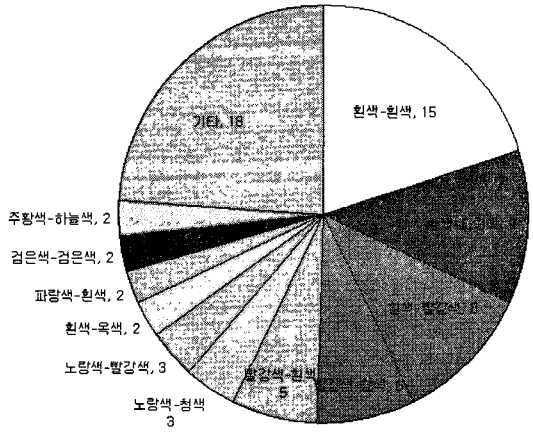
이러한 한복의 배색구조는 당시 신여성에 의해 착용되어 널리 알려졌던 개량한복의 형태인 흰 저고리에 검정색 통치마를 기본으로 하고 고름이나 댕기, 허리띠에 빨강계통의 색으로 강조하고 있다. 특히, 숭의(崇義)여학교의 학생들은 흰 저고리에 옷고름 색으로 그 유행색을 달리하였는데[40] 이러한 복색의 경향은 곧 유행되었을 것이다. 회화에서 볼 수 있는 대표적인 형태는 흰색 상의에 파랑색 하의, 빨강색 혹은 다홍색 고름의 복색 배치이다. 나이가 어린 처녀의 뒷모습일 경우에는 고름대신 빨강색 댕기도 보인다. 이는 명도가 높은 흰색을 상의인 저고리에, 상대적으로 명도와 채도가 낮은 파랑색을 하의인 치마에 배색하고, 채도가 높은 빨강색을 고름(댕기)에 배치됨으로써 면적에 따른 색채 조화가 섬세하게 이루어졌다고 할 수 있다.

또한 중간색의 2색 배색 구조인 경우 저고리와 치마의 색이 명도와 채도의 차이가 크지 않을 때 고름과 깃, 끝동에 색을 가하였는데 연보라색 저고리에는 자주색 깃과 고름으로 배색하였으며 옥색치마에 파랑색 허리띠를 배색하고, 흰색 저고리에 파랑색의 깃과 끝동, 빨강색 치마를 배색한 것이 근대

서양화에서 관찰할 수 있는 중간색의 3색 배색 구조 이다.



〈그림4〉 3색배색구조, 이쾌대作, 부녀도, 1941



〈그림 5〉 한국근대서양화에 보이는 한복의 2색 배색 구조

〈표 2〉 한국근대서양화에 표현된 한복의 배색

상의 / 하의	흰색	파랑색	노랑색	빨강색	주황색	청록색	연두색	연보라색	검은색	분홍색	풀색	겨자색
흰색	15	2	·	5	·	·	·	·	·	1	·	1
파랑색	9	·	3	6	·	1	·	·	·	1	·	1
노랑색	·	·	·	·	·	·	1	·	·	·	·	·
빨강색	8	·	3	·	·	·	1	·	·	·	1	·
연두색	·	·	·	·	·	·	·	1	·	·	·	·
옥색	2	·	·	·	·	·	·	1	·	·	·	·
청자색	1	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
자주색	1	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
연보라색	·	1	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
살구색	·	1	·	·	·	1	·	·	·	·	·	·
검은색	·	·	·	·	·	·	·	·	2	·	·	·
분홍색	1	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·	·
하늘색	1	·	·	1	2	·	·	·	·	·	·	·

Ⅳ. 결론

복식은 한 사회문화를 대변하는 거울로, 특히 복색은 시대, 지역, 종교 등에 따른 가치관의 변화를 반영하고, 그 민족, 사회에서 관념화 된 일반성을 상징하기도 하면서 문화적 특성을 나타내는 독특한 요소가 된다. 복색의 선택개념은 지리적, 풍토적, 민족적, 기질에 따라 기호색으로 나타나기도 하고, 시대의 예술성에 따른 유행색으로 선호되는 경향도 있다.

본 연구에서는 한국근대서양화작품에서 표현된 한복의 색채와 배색을 관찰하고 그 변천을 살펴보는데 목적을 두고 있다. 한복의 색채는 흰색을 주된 색채로 하고 빨강색, 노랑색, 파랑색 등의 원색과 청록색, 연두색, 녹색 띤 파랑(옥색), 칙칙한 파랑 띤 녹색(청자색), 연보라색, 칙칙한 주황색(살구색), 분홍색, 어두운 연두색(풀색), 밝은 파랑색(하늘색), 칙칙한 노랑색(겨자색)등의 중간색을 조화롭게 사용하였다. 이것은 전통적인 선호색이었던 오방색과 침착한 느낌의 중간색을 근대에서도 선호되었음을 의미하며 한국의 전통적인 색채체계를 계승한 것으로 보인다. 또한 한복의 주조색채로 사용되지 않았

던 검정색이 사용된 것이 특징적이다. 한복에 사용된 색채를 상의와 하의로 구분하여 보았을 때, 상의에 사용된 색채가 하의에 사용된 색채보다 명도와 채도가 더 높았다.

한복의 배색구조는 전통적인 한복의 배색인 상의와 하의의 색을 달리 하는 2색 배색구조를 기본 구조로 파악하였고, 상의와 하의에 배색 된 색채의 수에 따라 단색배색구조, 2색 배색구조, 그리고 깃, 고름, 허리끈, 끝동, 댕기의 색채가 주된 바탕색과 구분이 될 경우 3색 배색구조로 구분하여 파악하였다.

가장 특징적으로 관찰된 배색구조는 흰색과 검정색을 상·하의에 같은 색으로 배색한 단색배색 구조이다. 전통적인 한복의 배색형식과는 다른 상·하의 단색 배색구조는 근대 한복 배색의 특징이라 할 수 있는데, 이는 이화학당을 비롯한 여학교의 교복을 상·하의 한 색으로 한 것이 시초이며, 일제강점기 이후 관(官)과 개화된 신여성에 의하여 주도된 복식개량에 있어서도 강조된 부분이다. 특히1910년 한일 합방조약 체결이후 애국심의 고취로 인하여 한복이 더욱 많이 입혀졌으며, 이 때 한민족의 대표적인 복색인 흰색의 한복을 많이 착용하였으리라 생각된다. 근대서양화에서 흰색을 배색한 한복은 모든 연령 대에서 일상복으로 착용 되었다. 흰색 이외에도 검정색을 주조색으로 하는 단색 배색 구조도 있었다. 검정색의 단색 배색은 일제 강점기 내내 전개되었던 '백의폐지운동'의 영향이며, 검정색은 흰색의 대체색으로 제시된 색채 중 하나였으며 여학생의 복색으로 제정되어 이 시대를 특징짓는 복식의 색채라 할 수 있다.

2색 배색은 상의와 하의의 색을 다른 색으로 배색하는 전통적인 한복의 배색 양식이다. 흰색 저고리에 하의의 색을 변화를 주어 다양한 배색조화를 이룬 것이 근대서양화에 표현된 대표적인 2색 배색이다. 흰 저고리를 주로 입게 된 사회적인 배경으로는 당시 여학교들의 교복이 1920년대에 제도화되었는데 무색저고리는 흰색 저고리로 바뀌어 착용 되었으며 검은색 통치마가 남색 또는 진한 색으로 바뀌는 경향을 보였다. 또한 일제강점기 내내 지속되었던 백의폐지운동을 통한 색복 장려의 결과로 여성들로 하여금 다양한 색에 대하여 관심을 갖게 하였다. 당시 여학생복식이 주는 사회적인 영향을 고려해 볼 때, 흰색 저고리에 다양한 색채의 하의를 배색하여 입는 2색 배색구조는 유행이 되어 일반적으로 널리 착용 되었을 것으로 생각되며 이러한 배색구조는 새로운 배색구조양식으로서 자연스럽게 근대 한국 복식제도에서 자리 잡았을 것이다. 이러한 배색은 남색치마를 기본으로 하여 저고리의 색에 변화를 준 조선시대와는 달리 근대서양화에서 관찰되는 한복의 배색은 그 색채변화의 중심이 이동하였음을 알 수 있다. 노랑색, 빨강색, 파랑색과 같은 원색이 상의와 하의에 강렬한 색채 대비를 이루며 배색 된 경우도 있는데, 이는 어린아이의 복색에서만 볼 수 있었으며, 어른의 한복보다는 전체적인 길이와 크기가 작아 상의와 하의의 비율은 어른의 한복과 같이 유지되더라도, 전체 면적의 크기가 감소하므로 원색끼리의 복색의 색채조화를 이루고 있다. 또, 중간색채의 배색은 주로 성인들의 복식에서 관찰되며 상대적으로 명도와 채도가 높은 색이 상의인 저고리에 위치하였다. 상의와 하의에 배색된 두 색채의 명도와 채도가 별 차이가 없을 경우에는 고름이나 깃, 끝동에 파랑색이나 빨강, 자주색 등과 같은 원색을 배색하여 자칫 밋밋할 수 있는 중간색의 배색에 시각적인 강조를 주어 색채조화를 이루었다.

이와 같이, 근대서양화에서 관찰되는 한복의 2색 배색은 상의에 배색 된 색채가 하의에 배색 된 색채에 비해 명도와 채도가 더 높아 시각적인 배색조화를 이루고 있다는 것이다. 이것은 한복의 상의와 하의가 전체에서 차지하는 면적에 따른 비율과도 연관이 있는데 명도와 채도가 더 높은 밝은 색이 배색 된 상의의 면적이 상대적으로 어두운 색이 배색 된 하의의 면적보다 작아서 면적의 크기에 따른 민감한 색채조화를 이루고 있다.

3색 배색구조에서도 2색 배색구조와 마찬가지로 같은 원리의 의한 색채조화를 이루고 있다. 대표적으로 흰색상의에 빨간색 고름이나 댕기, 파랑색 하의를 배치한 배색 구조인데, 명도가 높은 흰색이 저고리에, 상대적으로 명도와 채도가 낮은 파랑색이

하의에 배색 되어 한복의 구조에 따른 면적분할을 이루고 있으며 채도가 높은 빨강색이 가장 좁은 면적인 고름과 댕기에 사용되어 면적에 따른 색채조화를 완벽하게 이루고 있다.

이상에서 한국근대서양화에서 표현된 한복의 색채와 배색구조를 관찰해본 결과, 한복의 색채는 전통적인 색채감각을 근대한국 복식에까지 전승된 것으로 보이며, 명도와 채도의 차이에 따른 면적분할의 원리가 적용되는 섬세하고 과학적인 배색구조를 이루고 있었다. 이러한 면적분할에 따른 배색원리는 먼셀의 색채 조화론과 명맥을 같이하여 우리나라의 색채체계와 배색원리가 관념적이고 부정확하다는 일부의 편견과는 달리 한국인의 색채에 대한 감각과 배색력이 뛰어났음을 보여주고 있으며, 당시 관과 신여성에 의해 주도적으로 거론되었던 복식개량운동과 사회적으로 패션리더에 위치하였던 이화학당을 비롯한 여학생 교복의 변화과정과 그 맥락을 같이 하였음을 알 수 있다.

본 연구에서 한국근대 서양화 작품에 보이는 한복의 색채와 배색을 관찰, 분석하는데, 회화자료에 나타난 복색이 작가의 주관적인 감정과 표현에 따라 실제 복식유물과 다른 색으로 변형되어 채색될 수 있으므로 후속연구로서 한국근대 서양화의 1차 자료를 활용한 분석과 실제 유물의 복색과의 비교연구가 필요하다고 생각된다.

참고문헌

1) 유수경 (1988). 韓國女性洋裝의 變遷에 관한 硏究. 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, pp. 15~16.
2) 이주현·유혜경·김찬주·홍나영 (2001). 현대 한국인의 한복착용. 한국의류학회지, 25(1), p. 39.
3) 오광수 (1995). 한국현대미술사. 열화당, pp. 16~17.; 윤범모 (2000). 한국근대미술. 한길아트, pp. 104~105.
4) 오광수. 앞의 책, p. 17.
5) 윤범모 (1994). 조선시대말기의 시대상황과 미술활동. 한국근대미술사학, 1, p. 57.
6) 윤범모 (2000). 앞의 책, p. 106.
7) 야마나시 에미코 (1995). 구로다세이키와 동경미술학교의 양화교육. 미술사학, 9, pp. 106~107; 김홍희(2000). 나혜석 미술작품에 나타난 양식의 면화. 현대미술사연구, 11 pp. 127~128.
   * 구로다 세이키는 프랑스의 인상주의를 도입하여 일본식의 인상주의로 전환시킨 일본 근대미술의 주도적 인물 이다. 그는 고유색을 부정하고 이동하는 빛의 상황에 따라 변화하는 색채에 예민한 감정을 나타내고 있으며 당시 광학연구의 성과를 반영하여 그림자에 자색을 사용하였다.
8) 이후 鮮展이라 통칭함.
9) 윤범모 (2000). 앞의 책, p. 114.
10) 김진송 (1995). 이쾌대. 열화당, pp. 64~66.
11) 윤범모 (2000). 앞의 책, p. 115.
12) 이하 國展이라 통칭함
13) 윤범보 (2000). 앞의 책, pp. 127~132.
14) 한국미술사 99프로젝트 엮음 (2000). 한국미술과 사실성. 눈빛, pp. 125~126.
15) 김공주 (1994). 色彩科學. 대광서림, pp. 128~130.
16) 김문영 (2005). 해외시장진출을 위한 한국전통색 활용, 인하대학교 대학원 박사학위논문, p. 33.
17) 강윤숙·이순홍 (1996). 服色의 象徵的 意味에 관한 硏究. 복식, 30, pp. 90~91.
18) 금기숙 (1994). 조선복식미술, 열화당, pp. 57~73.
19) 김양희·소황옥 (1995). 조선시대 여자복식에 나타난 배색 연구. 복식, 25.
20) 금기숙 (1994). 앞의 책, pp. 69~70; 정현숙·김진구 (1993). 혜원 신윤복의 풍속화에 나타난 복식의 상징성. 복식문화연구회지, 1(2).
   * 색채를 정확하게 파악하기 위하여 포토샵 프로그램을 이용하여 R, G, B값을 측정하였으며 작품 속 인물이 입고 있는 한복의 상, 하의 비율에 따라 일정한 크기의 직사각형 테이프에 같은 R, G, B값의 색채를 배색하여 그 구조를 관찰하였다.
21) 김문영. 앞의 책, pp. 64~78.
22) 논문편집상 〈표 1〉과 〈표 2〉에서는 KS물체색 대신 관용색명을 사용하였다. 풀색은 어두운 연두색이며, 겨자색은 칙칙한 노랑색, 옥색은 녹색 띤 파랑, 청자색은 칙칙한 파랑 띤 녹색, 살구색은 칙칙한 주황색, 하늘색은 밝은 파랑색이다.
23) 유수경. 앞의 책, p. 130; 고부자 (2001). 우리생활 100년 옷. 현암사, p. 145.
24) 위의 책, p. 130.
25) 위의 책, p. 130; 고부자. 앞의 책, p.145.
26) 유수경. 앞의 책, p. 135.
27) 위의 책, p. 130.
28) 고부자. 앞의 책, p. 145.
29) 유수경. 앞의 책, p. 146.
30) 고부자. 앞의 책, p. 143.
31) 위의 책, pp. 203~204.
32) 위의 책, p. 81.
33) 위의 책, p. 105.
34) 위의 책, pp. 111~112.
35) 남윤숙 (1990). 한국현대여성복식제도의 변천과정연구. 복식, 14(0), pp. 103~105.
36) 고부자. 앞의 책, p. 140.
37) 남윤숙. 앞의 책, pp. 103~105.

38) 유수경. 앞의 책, p. 146.
39) 고부자. 앞의 책, p. 104.
40) 박찬부 (1992). 韓國現代 服飾 文化特性의 變遷에 관한 硏究. 동국대학교 대학원 박사학위논문.
41) 한국표준협회 (2002). KS 물체색의 이름. 한국표준협회.
42) Juliian Bell 원형준 역 (2002). 회화란 무엇인가? 한길아트.
43) 현대패션100년 편찬위원회 (2002). 현대패션 1900-2000. 교문사.
44) 박길순 (1991). 韓國 現代 女性服飾의 發達에 미친 要因 分析. 한양대학교 대학원 박사학위논문.
45) 이안지 (2000). 조선후기 초상화에 미친 서양화법의 연구. 실학사상연구 17,18(0), pp. 629~662.
46) 손경자 · 임영자 (1985). 檀園 金弘道의 平生圖 屛風에 나타난 人物들의 服食에 관한 考察. 복식, 9(0), pp. 5~22.
47) 이세리 · 이경자 (2001). 한국복식에 나타난 고유배색 연구. 한국색채학회; 2001년 춘계학술대회 및 제 2차 색채표준세미나, pp. 127~132.
48) 이정우 (2001). 개항기의 사진과 회화 속에 나타난 전통적 여성이미지와 여성주체. 한국근대미술사학, 9, pp. 69~103.
49) 홍나영 (1990). 한복개량 운동에 관한 고찰. 복식, 15, pp. 141~148.
50) 김진구 · 김애련 (1999). 매일신보광고를 통해 본 일제시대 한국복식의 변천. 복식문화연구, 7(2), pp. 230~241.
51) 임상임 (1990). 일제하의 민중의 의생활. 국제문화학회; 역사, 사회, 철학, 3, pp. 93~108.