

# 빌플린의 양식사적 관점에서 르네상스와 바로크 복식의 양식비교

장 성 은

서경대학교 패션디자인과 겸임교수

## A Study on the Clothing Styles of Renaissance and Baroque Focused on H. Wölfflin's Methodology

Sung-Eun Jang

Concurrent Professor, Dept. of Fashion Design, SeoKyeong University

(2007. 5. 15 투고)

### ABSTRACT

H. Wölfflin's methodology created viewpoint of art history which is an essential factor of art, and proposed formal analysis as an academic methodology specific to art history. H. Wölfflin expressed the see-form as the five pair concepts which are summarized by 'linear-painterly', 'the plane-the deep', 'closed form-open form', 'multiplicity-unity', 'absolute clarity-relative clarity'. His methodology is not only in the field of art and architecture but also clothing because during the same period have a relative tendency of thought, culture, politics and economics each other. As the result of this study were as follows.

Renaissance of 16 century, the style of dress was enormous and dignified by body support outfit, hard puffs, slashes, padding and expansive jewels. It make appearance of man and woman absolute clarity because Classicism styles of aesthetic consciousness is geometrically perfect form and symmetry and restrained harmony, magnificent.

Baroque of 17 century, the style of dress was vigorous mobility and subtle balance by abundant and free silhouette, soft collar, magnificent ribbon loop and tassel without body support outfit. It make appearance of man and woman comfortable and natural because Baroque styles of aesthetic consciousness is extraordinary degree of originality and creativity that was evident in the devising of new styled.

Key words: the five pair concepts(다섯 쌍의 개념), classicism(고전주의), Renaissance(르네상스), Baroque(바로크), aesthetic consciousness (미의식)

## I. 서론

한 시대의 문화는 그 시대를 이끄는 사상을 기반으로 인간의 삶의 의미와 목적, 가치 등의 방식을 확정하는 의미체계라고 할 수 있다. 한 시대의 문화에 나타난 예술이나 건축, 복식, 음악 등은 그 시대의 양식을 표면적으로 잘 나타내주는 것으로서 다른 시대와 비교할 될 수 있는 특성을 지니고 있다. 양식은 한 예술작품의 고유 특성을 정의하는데 필요할 뿐만 아니라, 작품 간의 관계를 밝혀주고 존재하는 질서의 종류를 나타내는 데도 사용된다. 양식은 여러 작품에 나타난 안정적 요소와 더불어 변화속성을 함께 말하며, 정신적 창조활동이 감각적·대상적으로 형태화된 것을 가리킨다. 하인리히 뵐플린<sup>1)</sup>은 '양식의 이중근원'으로 고전주의와 바로크 시대의 회화에 나타난 양식을 5가지로 구분하여 정의하였다. 이 기초개념은 어떤 시대를 보는 방식과 형식 표상에만 관련 있는 순수한 형식적 개념을 도출했고 시각적인 것의 개념으로 전부 이해 될 수 있는 것이며, 예술작품의 본질을 설명하였다(김민자, 2004).<sup>2)</sup> 차별화된 개인양식이라도 다른 시대나 다른 민족, 인종의 양식과 비교해 보면 유사성을 드러내므로 개인양식 외에도 유파와 나라와 인종의 양식이 존재한다.<sup>3)</sup> 뵐플린은 예술양식의 두 가지 흐름을 회화뿐만이 아니라 건축에도 적용하였다. 그러한 관점에서 복식, 음악 등도 그 시대 양식이 반영된 것이기 때문에 양식적 비교가 가능함을 암시한다고 할 수 있다. 뵐플린은 예술작품의 생성에 있어 형식 표상의 문제를 예술사의 가장 핵심적인 문제로 이끌어내었다. 복식이나 건축은 3차원 공간을 다룬다는 점과 시대에 따라 다른 형태로 변화한다는 점에서는 공통점을 갖고 있으며, 특히 복식은 건물보다 짧은 시간에 제작이 가능하기 때문에 더욱 빨리 그 시대의 새로운 유행이 반영된다.<sup>4)</sup> 복식에 나타나는 시대 양식은 사람이 직접 착용하는 특성상 예술이나 건축 양식에서 나타난 모든 형태가 나타나지 않지만, 일반적인 공통점을 분석하여 복식의 미의식을 해석한다는 의미를 가질 수 있다. 뵐플린의 미술사의 기초개념을 복식사에 접목시켜 연구된

선행연구로 복식에 표현된 르네상스·바로크의 양식 비교(김현지, 1996)<sup>5)</sup>는 복식사적 구성형태로 두 양식을 비교하였고, 뵐플린의 양식사에 따른 Renaissance와 Baroque 복식에 관한 연구(주명희, 1999)<sup>6)</sup>는 직물 문양을 위주로 두 시대의 양식을 비교하였다.

따라서 본 연구에서는 뵐플린의 '양식의 이중근원'의 각각의 5가지 개념의 관점으로 복식을 재해석하고자 한다. 뵐플린의 고전주의는 전성기 르네상스를 의미하며 복식에서는 르네상스 복식이라는 용어가 널리 사용되고 있으므로 본 연구에서는 고전주의 양식에 해당되는 16세기의 르네상스 복식과 17세기의 바로크 복식을 의미함을 밝혀둔다. 연구방법은 뵐플린의 양식사의 이중근원을 이론적 배경하였다. 또한 연구 여건상 그 시대의 복식으로 분석하는데는 무리가 있지만 그 당시 회화는 실제모습의 재현에 기반을 두고 있으므로 이를 근거로 르네상스와 바로크의 복식 사진과 회화에 표현된 인물화나 초상화의 복식 등을 참고하여 각 시대별로 정리하여 비교분석 하였다.

## II. 고전주의와 바로크 예술의 일반적 경향

중세의 예술의지(Kunstwollen)는 실질적 정의(material definition)인 질(質)의 개념으로 종교적인 색채가 짙은 신본주의 사상이 바탕이 된 예술로서 인간의 행복을 현세보다는 내세에 초점을 두었던 시대였다. 중세를 지나 자연과 인간의 관계를 인식하면서 고대로 다시 태어나고자하는 고전주의 사상이 배경이 된 르네상스<sup>7)</sup>시대를 맞이한다. 르네상스의 예술의지는 형식적 정의(formal definition)인 수적 비례, 양(量)의 개념에 기반을 둔다. 시대구분에 있어 흔히 초기 르네상스, 전성기 르네상스, 바로크라는 이름으로 구분하는 경향이 있지만 알프스 이북과 이남에 확립적으로 적용했을 때는 오해를 불러일으킬 소지가 다분함에도 여전히 통용되고 있는 실정이다. 15세기와 16세기 사이에는 실제로 질적 차이가 있었다고 볼 수 있지만, 고전적 미술과 바로크 미술은 가치라는 측면에서 동등하다고 할 수 있

다. 고전적이라는 것은 절대로 가치판단을 의미하지 않는데 그 이유는 바로크에조차 그 나름의 고전성이 있기 때문이다.<sup>8)</sup>

고전적 의미의 미(美)란 인간의 견해에 따라 상대적으로 좌우되는 것이 아니라, 자연 그 자체가 명백하게 증명할 수 있는 수학의 공리처럼 객관적인 것을 의미하며, 이때 인간의 이성적 역할이 강조된다. 15세기 후반에 활동한 알베르티<sup>9)</sup>는 그의 저서 회화론 제 3권에서 “자연관찰을 통해 미적 지식을 얻어 그를 근거로 화가는 항상 학습과 노력을 통해서 가장 아름다운 것들 끄집어내야 한다”는 고대미학의 이념을 주장하였다. 또한 고대 철학자 아리스토텔레스는 “예술이 자연과 이성에 의해 인도될 때 더 완전성에 도달할 수 있다”고 하며 자연의 객관적인 미를 표현하기 위한 이성의 작용을 특히 중요시하였다. 즉 사물을 보는 느낌대로 그리는 것이 아니라 정확한 비례와 조화, 질서의 개념이 확립 될 때에만 아름다움이 성립한다는 고대에 정립된 미에 대한 대이론(The great Theory)이 적용된다. 비례의 개념은 객관적인 미의 가장 중요한 척도가 되는 것으로 사물이 가진 양과 양의 균형적 관계는 눈으로 보는 질서가 아니라 머리로 이해하는 질서였다. 이러한 논리는 고대의 철학자들의 핵심 논제로 피타고라스학파는 조화의 속성과 관계를 수(數)에서 찾은 것이 바로 아름다움이라고 정의하였고, 플라톤은 수적인 척도가 결여되면 더 이상 아름다움이 아니라고 단언하였다. 고대인들에게 자연은 질서이며, 미란 이성적 법칙이 현시화 된 것이라고 정의하였다. 고전주의 예술의 일반적 경향은 고전적인 미와 수적 비례에 기본을 두는데, 예술에 대한 이성적, 지적 우위는 수세기 동안 서양 예술의 근간이 되어 온 모방이론<sup>10)</sup>을 정립하였다. 타타르키비츠<sup>11)</sup>의 ‘미학의 기본 개념사(A history of six ideas)’에서 고전주의는 아름다움을 수적 비례와 이성적 가치의 관계와 밀접한 관계가 있음을 잘 드러내고 있다.<sup>12)</sup> 고전주의 양식은 인본주의 사상을 기반으로 신에게 접근하고자 하는 정신성을 추구하는 이성을 강조하는 특성을 지니고 있는 반면, 바로크 양식은 인간의 감정을 우선으로 관능적이며 격정적이고 육체적 자

기주장을 강조하는 특성을 지닌다. 뵐플린은 가장 일반적인 재현 형식을 규명하고자 ‘미술사의 기초개념(Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)’에서 고전주의와 바로크의 두 양식으로 구분하여 다섯 가지로 비교하였다. <표 1>은 그 내용을 정리한 것이다.

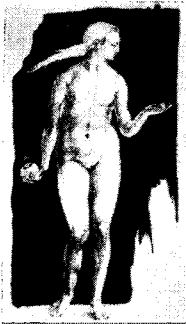
<표 1> 고전주의와 바로크 예술 양식적 특성

| 고전주의                               | 바로크                           |
|------------------------------------|-------------------------------|
| 선 중심<br>(조각적: 형태중심)                | 색채 중심<br>(회화적, 시각적)           |
| 2D 視 형식(전면배치)                      | 3D 視 형식(대각선 구도)               |
| 닫힌 형식<br>(고요, 움직임 없는 영원한 순간)       | 열린 형식<br>(역동적, 특정 순간 포착)      |
| 다원적 통일성<br>(균등한 독립성)               | 단일적 통일성<br>(개별부분, 하나의 주제로 귀속) |
| 명료성<br>(형태, 가축, 가시성, 순수형태, 일관된 구조) | 불명료성<br>(역동, 미묘, 은폐, 애매성)     |

### Ⅲ. 회화와 건축에서 고전주의와 바로크 양식의 재현 형식

#### 1. 선적인 것과 회화적인 것

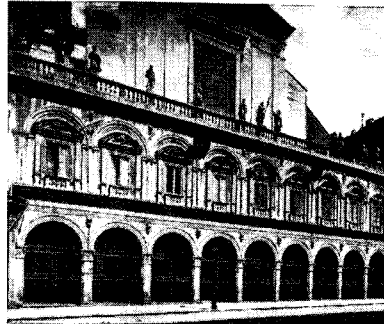
회화에서 선적인 양식의 특징은 고정되어 정지된 형태를 말하며 측정이 가능하고 제한된 형태로 볼 수 있다. 따라서 형태가 사물의 각각의 개별적 대상을 구체적으로 손에 의해 어루만지듯이 가축적인 것으로 파악하여, 사물의 외곽선이 사물의 전체를 감싸안은 형태로 볼 수 있는 반면, 회화적인 양식은 사물의 외곽선의 형태가 흐려지며 시야에 보이는 전체적 이미지가 중요한 것으로 인식되어 빛과 색채의 조화로 전체적 형태를 보는 개념이다. 같은 여인의 누드를 다루고 있는 <그림 1>은 뒤의 검은 배경으로 인해 인물의 선이 명확하게 나타나는 반면, <그림 2>는 인물의 외곽선은 별다른 미적 의미를 지니지 못하고 빛을 발하는 인물이 하나의 덩어리와 같은 양상을 띠고 있다. 가장 일반적인 뒤러와 램브란트의 미술의 차이는 뒤러는 소묘적, 램브란트는 회화적이라고 할 수 있다.<sup>13)</sup>



〈그림 1〉  
알브레히트 뒤러  
「이브」



〈그림 2〉  
렘브란트 반린  
「여인누드」



〈그림 3〉 성 아포스톨리 성당,  
로마, 1703



〈그림 4〉 성 안드레아 라 발레,  
로마, 1665

건축에서 선적인 것과 회화적인 것을 비교해보면 건축은 회화에서처럼 확연하게 적용되는 것은 아니다. 기본적으로 건축은 형태가 견고하고 항구적이고 할 수 있지만 또한 나름대로의 운동감을 띠고 있다. 고전주의 양식의 건축은 평평한 지붕, 거대한 반구형 천정, 둥근 아치 모양 창문, 강한 벽, 기념비적 파사드가 대표적이다. 고전주의 건축은 단순하고 명확한 조화라는 특징을 갖고 있는바, 견고하고 거대하며, 자명한 단순함과 고요함을 지니고 있다.<sup>14)</sup> 〈그림 3〉의 건물 정면부는 초기 르네상스 양식에 준한 것으로 전체적인 구조는 유지하면서 운동감을 피하고자 하층부의 엄격한 성향과 전형적인 대비를 이루는 벽을 만들어 넣었다. 반면 〈그림 4〉의 건물 정면부는 전면의 개별적인 형태보다는 표면을 감도는 운동감을 느낄 수 있다.

## 2. 평면성과 깊이감

고전주의 회화는 브루넬레스키<sup>15)</sup>가 중앙투시원근법을 발견한 이후 단축법과 깊이감을 구사할 수 있게 되었음에도 의식적으로 평면을 본연의 직관 형식으로 삼게 되었다.<sup>16)</sup> 고전주의 회화는 평면구성의 원리를 근본원리로 삼고 평면을 추구하는 가운데 화면을 하단의 액자선과 평행한 제반 층들 위에 재현을 하였다. 즉 전체적인 형태가 평면의 연속에 기인하는 것이다. 모든 인물이나 사물이 그림을 보는

관찰자의 시선에 일렬을 이루어 모든 것을 보여준다. 이와 반면에 바로크 예술에서는 깊이감을 느끼게 하는 구성으로 앞 배경과 뒤 배경의 관계를 강조하는 가운데 감상자가 깊숙이 들여다보게끔 만드는 구도를 가지고 있다. 〈그림 5〉는 그리스도를 삼각형의 안정된 구도의 중심으로 열 두 명의 제자가 일렬 상에 배치되어 인물들 앞의 식탁과 평행을 이루어 인물의 전체적 높이도 거의 같으며, 예수의 뒤쪽의 창에서 들어오는 빛은 마치 그리스도에게 후광의 역할을 하고 있는 듯하다. 이렇듯 모든 요소들이 공간적 느낌보다는 벽면과도 같이 견고한 짜임새를 띠고 있어, 평면성의 백미를 보여 주고 있다. 반면 〈그림 6〉은 일렬성이 어느 정도 무너지고 그리스도를 중심으로 조명이 맞추어졌고 또한 구도의 구성이 생동감 있고 깊이감이 있음을 느낄 수 있다.

건축은 3차원적 공간을 지니고 있으므로 깊이감을 지니게 마련이다. 그러나 고전주의 건축에서 나타난 정면배치의 기둥들이 바로크에서는 정면이 아닌 기둥끼리 마주보는 형식을 취하며, 계단이나 테라스의 구조가 바로크 건축에서는 보다 공간의 깊이감이 강조되고 있다. 〈그림 7〉의 건물은 고전적 평면양식의 전형적인 예라 할 수 있다. 고전적 건축에서 평면적이라고 해서 전면에 돌출부가 없다는 의미는 아니지만 차분한 돌출부가 측면 양측에 배치되어 있는 구조에 균등한 벽주면과 창문을 지닌 데 비해서, 〈그림 8〉의 건물은 앞으로 돌출된 부분



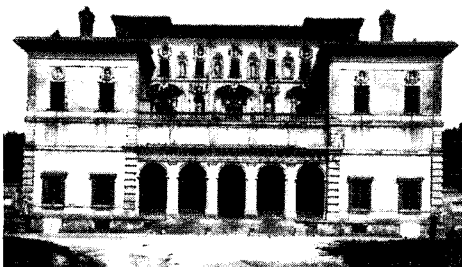
〈그림 5〉 레오나르도 다빈치  
「최후의 만찬」



〈그림 6〉 페데리코 바로치오  
「최후의 만찬」



〈그림 7〉 팔라초 칸첼레리아, 로마,  
1483-1511

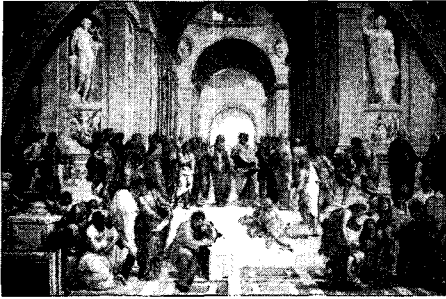


〈그림 8〉 빌라 보르게제, 로마, 1605-1613

과 뒤로 들어간 다이내믹한 형태로 돌출부와 들어간 부분의 벽주면의 차이감과 창문의 형태의 변화와 공간의 차별화를 꾀하고 있다.

### 3. 폐쇄된 형태와 개방된 형태

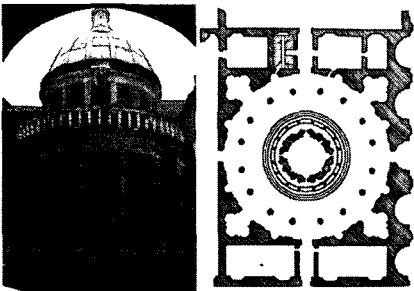
고전주의 양식은 명백한 질서와 법칙 속에 하나의 완결된 모습을 드러내는 재현방식이다. 이러한 완결성은 수직적 요소와 수평적 요소를 동원하여 화면에서 중요한 역할을 담당하도록 하며 중앙 축을 중심으로 한 화면구성이나 좌우균형 등이 고려되었다. 화폭에 맞춘 화면구성으로 하나의 완결된 작품이 나타나며 단박한 효과를 선호하여 강한 대비를 나타냈다. 즉 수직과 수평의 근원적 형태의 선호는 한계와 질서 및 법칙을 추구하는 것과 맥락을 같이한다. 인체의 대칭성이 이때만큼 강조된 적은 일찍이 없었으며 수직, 수평 방향이나 완결된 비례가 이처럼 뚜렷이 적용된 적도 일찍이 없었다. 이 고전양식은 언제나 형태의 지속적인 측면에 골몰한다. 자연은 질서이며 미라는 것은 법칙이 현시화 된 것이다. 즉 고대인들은 미를 대상의 '객관적 속성'이라고 생각했다.<sup>17)</sup> 또한 예술가의 의무는 단지 미의 객관적이고 불변하는 법칙들을 드러내 보이는 것<sup>18)</sup>으로 인식하였다. 반면, 바로크 양식은 자체 완결적인 구도에서 벗어나 자유로운 비구축적 양식으로 나타나게 된다. 중앙축의 설정을 철저히 거부하고 의도적으로 균형을 꺾으므로 우연성의 사선구도를 선호하며 한순간을 목격하고 있다는 느낌을 들게 하는 표현 쪽으로 기울었다. 결국 폐쇄된 형태와 개방된 형태의 양식은 그 형태나 화면 자체에 대한 '의도적'으로 고안 되었는가 그렇지 않은가 하는 점이다.<sup>19)</sup> 〈그림 9〉는 〈그림 5〉와 같이 중심인물의 고립과 더불어 측면 인물들의 대비적 구성을 통해 대칭 형식이 명확하게 나타난 폐쇄된 형태이다. 반면 〈그림 10〉은 중앙을 가르는 사선의 구도를 갖고 있어, 정적인 장면이 아닌 움직이는 장면의 한순간이 관찰자의 잠깐 것 같은 인상을 주며 깊이감을 느낄 수 있는 공간감이 넘친다. 또한 좌우의 대칭적 구조도 허물어져, 〈그림 9〉의 화면 구조와 비교하여 월등히 개방된 형태를 보여주고 있다.



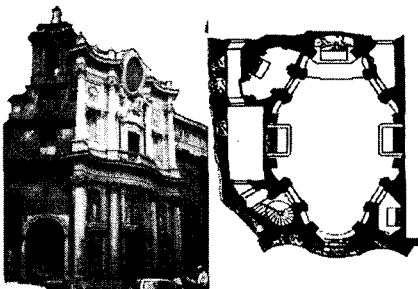
〈그림 9〉 라파엘 「아테네 학당」, 1511



〈그림 10〉 피터 브뢰겔 「농가의 혼례」, 1568



〈그림 11〉 템피에토와 평면도, 로마, 1502



〈그림 12〉 산 카를로 콰트로 폰타네 평면도, 로마, 1667.

고전주의 건축가가 진정으로 열망했던 것은 건물의 쓰임새와 상관없이 비례의 아름다움과 내부의 공간성 및 그 조화 자체가 만들어내는 장대함만을 위해 거물을 설계 하는 것이었다. 일반적인 건물의 실용적인 요구에 집착해서는 성취할 수 없는 완벽한 균형과 균제를 갈망했다.<sup>20)</sup> 건축은 회화와 달리 구축적 양상을 떨 수밖에 없으며 단지 장식적인 요소만이 다소 자유롭게 표현되는 정도이다. 그러므로 건축에서는 구축적 비구축적이라는 말보다는 폐쇄된 형태, 개방된 형태의 개념으로 사용할 수 있을 것이다.<sup>21)</sup> 이 개념은 건축의 내부비교가 될 수도 있으며 외곽의 형태에 의해 비교할 수도 있다. 〈그림 11〉의 르네상스 전성기의 대표적 건물 평면도는 중앙에 돔의 원을 기준으로 하여 좌우상하의 구조가 대칭을 이루고 있는 폐쇄적인 형태에 비해서 〈그림 12〉의 건물 평면도는 좌우대칭의 개념이 무너지며 건물 외곽에 유연성을 보여주고 있다. 폐쇄된 형태와 개방된 형태의 특성은 〈표 2〉와 같이 비교 정리할 수 있다.

#### 4. 다원적 통일성과 단일적 통일성

고전주의 양식은 사물이 따로따로 독립된 개체로서 하나하나가 각각의 독립성을 갖고 있는 등가(等價)의 의미를 나타내는 다원적 통일성인 반면, 바로크 예술은 어떤 한 주제의 강조를 위하여 다른 것들은 부수적인 역할로 표현되는 단일적 통일성이다. 즉 고전주의 양식은 병렬에 바로크 양식은 종속에 가치를 두고 있다. 두 양식에서 통일성은 중요한 쟁점이었지만 단지 한 경우는 독립된 부분들의 조화를 통해 그 통일성을 달성하려했고, 다른 한 경우는 한 주제로 부분들을 구별시키거나 지배적인 요소에 다른 요소들을 종속시킴으로서 그 통일성을 달성하려 했다는 차이가 있다.<sup>22)</sup> 회화 속 인물의 재현에서 광선, 색채, 형태 파악상의 통일성이나 구성면에서의 통일성을 비교해 볼 수 있다. 〈그림 13〉은 인물들이 십자가에서 내려지는 그리스도나 우는 마리아의 모습이 각각 개별적으로 표현되어 각각이 객체로서의 역할을 하고 있는 반면, 〈그림 14〉는 그리스도에게 스포트라이트가 주어지고 주변의 인물들이

〈표 2〉 회화에서의 폐쇄된 형태와 개방된 형태 비교

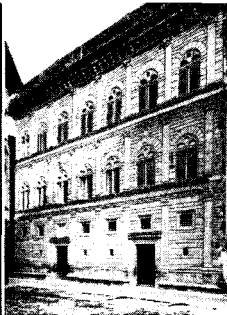
| 구분 | 폐쇄된 형태  | 개방된 형태  |
|----|---|---|
| 특징 | 의도적인 화면 구성  | 우연적 순간의 추구  |
| 양식 | 구축적 양식<br>화면을 하나의 완결된 모습 재현<br>상호 보완적 색채대비,<br>안정된 색채의 기저 | 자유로운 비구축적 양식<br>미적 차원에서 완결성 추구<br>무규정 상태로 구성<br>노골적 색채 대비 효과 퇴보 |
| 구도 | 수직, 수평적 구도<br>중앙축 중심 혹은 좌우의 균형 고려                         | 자유로운 구도<br>정대칭성 지양, 균형을 깨 유동적 경향                                |
| 빛  | 명암을 화면 전체에 균등하게 분배  | 긴장감의 고조를 위하여 하이라이트 사용   |
| 화면 | 화폭에 맞추어 화면구성  | 화면은 가시적 영역에서의 우연성 사선구도 선호                                       |
| 구도 | 단순 시점의 담백한 효과 선호  | 정면, 정측면의 단순시점 퇴보  |



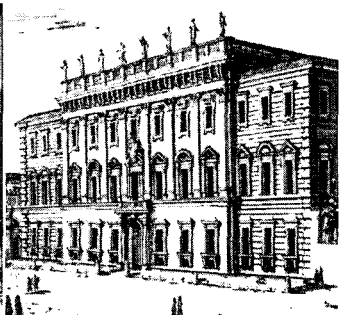
〈그림 13〉 다니엘라 다볼테라 「십자가에서 내려지는 그리스도」



〈그림 14〉 피터 폴 루벤스 「십자가에서 내려지는 그리스도」



〈그림 15〉 팔라초 루첼라이, 피렌체, 1451.



〈그림 16〉 팔라초 오데스칼키, 로마, 1664

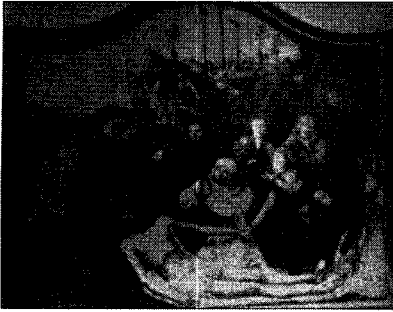
마치 한 덩어리인 것처럼 문히고 슬픔에 우는 마리아의 모습도 무리 속에 파묻혀 보인다. 즉 고전주의 양식은 사물을 따로따로 독립된 ‘다수적인 것(das Vielheitliche)’으로 보아왔지만, 바로크 시대에는 부분이 전체로 집중된 하나의 ‘통일적인 것(das Einheitliche)’로 보았다.<sup>23)</sup> 이것은 영화와 연극에 비유하면 고전주의 예술은 주인공을 제외한 배역들은 나름대로의 역할로 영화를 완성해 가고 있음을 영화에 비유되고, 바로크 예술은 한 인물이 대사를 할 때 스포트라이트가 주어지는 연극에 비유할 수 있을 것이다.

모든 건축물은 양식을 불문하고 하나의 완벽한 통일체를 이루지만 고전적 양식에서 말하는 통일성과 바로크 양식에서 말하는 통일성은 그 의미가 다르다.<sup>24)</sup> 고전주의 양식에서 〈그림 15〉의 건물은 〈그림 7〉의 건물과 마찬가지로 각 창문, 벽면, 돌출부

등이 동일한 배열로 반복되는 고전주의 양식의 원칙을 준수하고 있어 각 부분이 하나하나가 독자적으로 이루어져 있다. 반면 〈그림 16〉의 건물은 중앙과 일층의 양쪽 전면부가 상층을 떠받들고 있는 형태로 돌출되어 균등의 원칙이 깨지고, 건물의 양쪽 부분은 중심부를 감싸는 듯 한 형태를 취하고 있어 개별적 독립성보다는 전체가 하나로 이루어져 있다.

### 5. 무조건적 명료함과 조건적 명료함

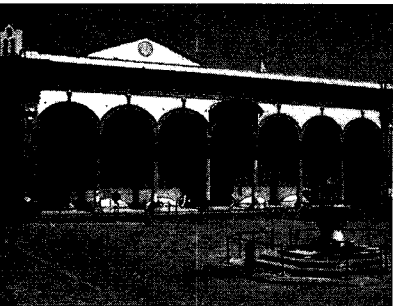
예술은 시대를 불문하고 늘 나름대로 명료성을 추구하였으므로 어떤 작품을 가리켜 불명료하다는 것은 그 자체로 하나의 비난이다. 그러나 이 명료하다는 16세기적 의미의 말은 후대의 것과 비교해 자못 특이하다.<sup>25)</sup> 고전주의 양식의 미는 정확한 비례에 따른 절대적 가시성과 일치한다. 반면 바로크 양



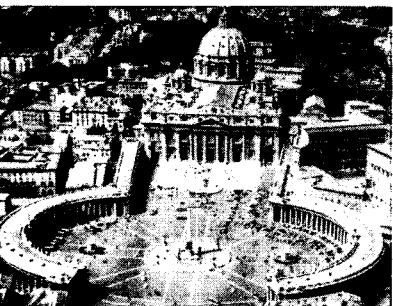
〈그림 17〉 쾨틴 마씨스 「피에타」



〈그림 18〉 티토레토 「피에타」



〈그림 19〉 아논치아타 성당과 광장, 피렌체



〈그림 20〉 베드로 대성당과 광장, 로마

식은 완벽한 객관성을 피하는 경우에도 화면에 나타나는 명료함을 완화시키며 절대적 명료성을 거부하였다. 같은 인물을 표현한 회화에서도 고전양식의 형태를 보이는 〈그림 17〉은 각 인물들은 정면을 향하고 있으며, 손가락 하나하나까지 표현되는 명료성을 지니고 있는 반면, 〈그림 18〉은 모든 효과를 몇몇 악센트로 집중시켜 중첩의 효과 속에서 나머지 부분은 희미하게 처리되어 불명료한 명료성이라는 원칙을 철저히 반영하고 있다. 한 부분의 강조와 또 다른 부분의 생략이 눈에 뜨며 움직이는 한 순간을 묘사한 듯 감상자를 의식하지 않은 듯 느껴진다.

건축에서 명료성과 불명료성은 조각, 기둥, 건물의 장식적인 부분에서 더 구분된다. 바로크 양식은 르네상스의 신념을 계승하여 보편적 규칙, 의무규범, 완전한 우주적 비례 등에 대한 확신을 기초로 하고 있었다. 예술의 보편적, 객관적, 수직적 규칙들에 대한 이 신조는 건축 및 조각 이론에서 가장 강조되었으나 보편적 비례는 예상과는 달리 건축이론에서 그 퇴각이 시작되었다.<sup>26)</sup> 〈그림 19〉의 건물의 폭보다 세로로 긴 형태를 띠고 있지만 건물과 광장은 확연히 구분이 되는 형태를 취하고 있는 반면, 〈그림 20〉의 건물 광장은 원으로 이어진 열주로 인하여 광장과 대성당과의 구분선이 명확하지 않아 마치 성당이 광장까지 이어진 듯한 인상을 준다.

#### IV. 복식에 표현된 고전주의와 바로크 양식

##### 1. 르네상스와 바로크의 복식미

한 시대의 예술이나 건축, 음악 등은 표면적으로 시대적 문화 특성을 나타내주는 것으로 다른 시대와 구별 짓는 특정한 형태를 이룬다. 복식도 그 시대의 미의식이 반영된 것으로 복식을 통해서 그 시대의 미의식은 물론 이전 시대의 받은 영향과 다음 세대에 끼친 영향 등을 살펴봄으로서 복식의 형태만이 아니라 그 당시의 미의식을 새로운 각도에서 찾아볼 수 있다. 한 시대의 복식형태를 결정 짓는 요소는 한 시대의 아름다움에 대한 이상이 반영되

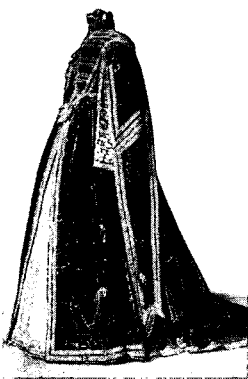


어진 것이며, 한 시대의 정치, 경제, 문화, 과학, 기술의 발달과 지라상의 발전 등이 다음 세대의 복식을 형성하는 토대를 이룬다.<sup>27)</sup> 서유럽의 르네상스의 경제적 배경은 화폐 경제제도에 있었고, 14, 15세기에는 이탈리아에 제한되어 있었다. 국제무역이 크게 성장하면서 국가들 사이에 관념의 변화를 촉진시키는 전쟁과 같은 경쟁을 통하여 유럽전체가 연결되었다.<sup>28)</sup> 오랫동안 중세를 지배하던 봉건적 사회가 무너지고 시민계급이 성장하여 사회의 중심이 되었다. 십자군 원정 이래 도시의 발달은 자유정신을 갖게 하였고, 대학의 발달은 자각 의식의 성장과 지적인 변화를 초래하게 되었다.<sup>29)</sup> 이러한 배경 아래 르네상스 시대의 여자복식은 가는 허리와 부풀린 스커트, 소매 등의 인위적인 강조에서 새로운 복식의 미의식을 찾았으며, 남자복식도 패드를 사용하여 어깨를 과장하고 하의에도 패드를 넣어 남성적 위세를 양감으로 표현하려 했다. 그러한 미의식은 이전 시대에 없었던 기이하고 화려한 형태를 만들게 되었다.

16세기 고전주의 양식이 반영된 르네상스 복식 형태의 기본요소로 여자복식은 슈미즈(chemise)와 로브(robe)를 입고 그 위에 코트를 착용하였으며(그림 21)<sup>30)</sup>, 로브(robe)는 이시대의 주요 구성요소였다. 또한 가슴 앞에 장식하는 스토마커(stomacher), 특징적인 S커브의 러프칼라(ruff collar)가 함께 착용되었으며, 몸통을 조르는 역할을 하는 코르셋(corset)의 종류로 바스킨(basquine)과 코르피케(corps-piqué)가 있고, 스커트를 부풀게 하기 위한 스커트속의 버팀대로는 바르퀴가맹(vertugadin)과 오스퀴(haussecul)가 있었다. 남자복식은 여자복식과 마찬가지로 슈미즈를 착용하고 상의로 푸르푸앵(pourpoint)과 자케트(jaquette), 코트(coat), 망토(manteau)가 있었으며 하의로 오 드 쇼오스(haut de chausses)와 바드 쇼오스(bas de chausses)가 있었고, 남성미를 과시하는 코드피스(codpiece)와 배를 부풀어 보이게 하는 피스코드 베리(peascod-belly)가 특징적으로 있었다(그림 23, 25)<sup>31)32)</sup>. 남녀복식에서 장식적인 미를 위하여 슬래쉬(slash), 러프칼라(ruff collar), 에플렛(épaulette), 페플럼(peplum),

패드(pad)등을 사용하여 양감을 충족시키면서 화려함을 가중 시켰다. 특히 장신구가 화려하던 시기이기도 하였는데, 장신구로는 정교한 진주와 보석으로 장식된 펜던트의 목걸이, 진주 목걸이, 보석의 펜던트나 십자가가 검정의 얇은 실크 코드로 만들어졌다. 길게 들어뜨린 목주나 거울을 보석으로 장식한 허리띠를 앞 중심에 걸쳤다.<sup>33)</sup>

17세기의 바로크 양식의 복식은 16세기 르네상스의 권위적이고 장엄한 분위기에서 탈피하여 보다 완만하고 부드러운 형태로 변하여 울동감 있고 관능적인 분위기로 점차 변하였다. 여자복식은 16세기의 몸통을 조이는 딱딱한 골조가 점점 느슨해지고 부드럽게 조이는 몸의 형태로 변화하였고 사각의 목둘레선(square neckline)은 부드럽고 크게 벌려진 목둘레선으로 변하였다. 여자복식의 기본 형태는 바디스(bodice), 네크라인(neckline), 칼라(collar), 슬리브(sleeve), 스커트(skirt)로 구성된 로브(robe)를 한 세트로 생각할 수 있으며(그림 22)<sup>34)</sup>, 몸을 조이는 코르셋과 속에 입는 슈미즈가 있었다. 남자복식도 명확하게 구분되던 상·하의의 선이 러플과 리본, 레이스로 어우러져 전체적으로 부드러운 선으로 흐르게 되었다(그림 24, 26)<sup>35)36)</sup>. 남자복식은 이 시기부터 오늘날 우리가 알고 있는 복장으로 발전했다.<sup>37)</sup> 기본 형태는 슈미즈(chemise), 푸르푸앵(pourpoint), 오 드 쇼오스(haut de chausses), 바드 쇼오스(bas de chausses)로 16세기 복식요소와 거의 같지만 간편하며 활동하기 편하게 변화하였다. 또한 남녀복식 모두 몸 주위에 바퀴처럼 거대하거나 머리 위로 높이 치솟아 올랐던 러프 칼라의 형태도 크기가 작아지고 목선 뒤로 펼쳐지는 위스크 칼라(whisk collar)와 어깨위로 내려앉은 칼라(falling collar) 형태로 변하였다(그림 27)<sup>38)</sup>. 르네상스가 보석장식의 시대였다면 바로크는 루프(loop)와 태슬(tassel)의 시대라고 말할 수 있다.<sup>39)</sup> 또한 르네상스보다 더 많은 장식을 착용하고 향수는 의복과 장신구의 모든 소지품에 과다하게 사용되었다.



〈그림 21〉 Woman's costume, 1598 (20,000years of Fashion)



〈그림 22〉 Woman's costume, 1639 (A History of Costume)



〈그림 23〉 Men's Costume, 1589 (Costume & Fashion)



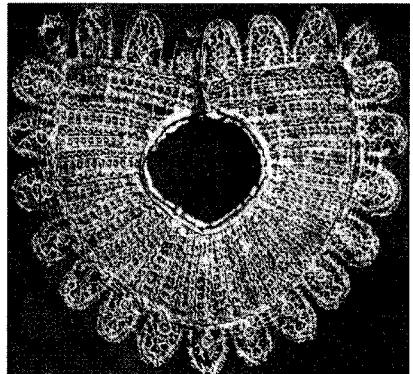
〈그림 24〉Men's Costume, 1665(Costume & Fashion)



〈그림 25〉 Men's caps, 1575 (20,000 years of Fashion)



〈그림 26〉 Men's caps, 1654 (A History of Costume)



〈그림 27〉 Lace collar (A History of Costume)

## 2. 르네상스와 바로크 복식의 이중 근원

고전주의는 플라톤(Platon: B.C. 427-347)의 사상이 대두되며 고대사상이 지배하였다. 이러한 사상은 사람을 장엄하고 위엄 있게 보이려는 욕구가 복식에 크게 반영되었다고 볼 수 있다. 또한 해외 무역을 통한 다양한 종류의 직물과 장식품들이 이러한 욕구를 채워주는데 한몫을 하였다. 육체적인 아름다움의 긍지, 예술을 즐기는 세련됨, 의복의 강조 등은 값지고 무거운 소재, 화려한 자수, 값비싼 보석과 손상되기 쉬운 레이스 등의 호화로운 소재들이 16세기에 내내 지속되었다. 어느 시기도 인간의 아름다움을 르네상스보다 더 완벽하게 이루어낸 가

치 있는 장식은 없었다고 평가된다.<sup>40)</sup>

17세기는 프랑스와 영국, 스페인이 유럽을 지배하였지만 이태리 또한 매너리즘<sup>41)</sup>에서 정렬적인 바로크 스타일로 예술적 변화를 하며 다시 예술을 이끌었다.<sup>42)</sup> 바로크는 종교 개혁과 더불어 귀족의 지위가 하락하고 왕권이 강화된 절대왕정의 시대로 17세기의 조형예술뿐만 아니라 문학과 생활양식 전체에도 해당되었다.<sup>43)</sup> 여러가지 면에서 고전주의의 르네상스와 바로크는 비교된다. 르네상스는 이지적인 것이었고 바로크는 열정적인 것이었다. 르네상스는 대상에서 법칙을 구하였으나, 바로크는 대상을 관찰하는 사람의 주관에 의해 법칙을 구하여 하였다. 르네상스 양식이 외면의 엄격한 규칙을 특징으

로 한 반면 바로크 양식은 자유로운 정신에서 분출하는 불확정한 범칙으로 형성되었다고 볼 수 있다.<sup>44)</sup> 즉 르네상스는 대칭과 질서와 정적인 특성 속에 조화된 형태라면 바로크는 비대칭과 무질서와 울동적 특성을 기본으로 한 것이 특징이다. 르네상스가 시민적 자각의 최초의 문화라면 바로크 문화는 커다란 상업력과 결합하여 무력과 재정적으로 거대해진 왕국의 취미에 의해서 그 특징을 나타낸 귀족문화라고 할 수 있다.<sup>45)</sup> 르네상스의 전반적인 미의 기준은 대칭과 질서, 정적인 특성이 있다. 르네상스의 조형예술의 표상양식을 간단히 언급한다면, 의복, 인체, 가구, 조각, 회화, 건축 모두에 있어서 견고한 형태가 안정된 배열을 이루었고, 외곽선은 정확한 직선과 곡선이었으며, 색채는 선명하고, 재질은 편평하고 부드러웠다.<sup>46)</sup> 근대의 합리주의의 입장에서 보면, 르네상스를 로고스(logos: 이상적)적이라 하면 바로크는 패토스(pathos: 정념적)적인 것으로 설명된다.<sup>47)</sup> <표 3>은 벨플린의 양식의 이중근원 관점에서 르네상스와 바로크 복식을 남녀 복식으로 구분하여 각각 5가지 개념으로 구분한 것이다.

### 1) 선적인 것과 회화적인 것

복식에서 선적인 것과 회화적인 것으로 구분될 수 있는 요소로 르네상스 복식은 각 부위 외곽선이 선명히 나타나 다른 요소가 연결된 것 같은 느낌을 가질 수 없는 선명한 외곽의 형태를 나타내는 것으로 복식 ㉔, ㉕는 소매와 스토마커, 스커트부분이 선명한 직선적 구획으로 목선이나 어깨선, 허리선, 소매의 흐름선등의 각 부위는 인위적으로 부풀려 고정된 형태를 확실히 나타내 준다. 반면 바로크 복식 ㉖는 부드러운 레이스의 흐름으로 가슴 앞 부위의 스토마커가 부드러운 소재로 넓고 길게 내려가 허리부분과 페플럼이 하나로 연결되어 상체와 하체의 형태가 선명하게 구분되지 않는다. 또한 ㉗는 자케트 안의 슈미즈가 보일정도로 짧아지고 앞이 여며지지 않아 안쪽이 들여다보이는 형태로 각 부위가 곡선의 흐름과 부드러운 볼륨 등으로 처리되면서 외형의 구분선이 안쪽의 의복과 어우러지면서 선명하게 나타나지 않는다.

### 2) 평면성과 깊이감

고전주의 양식은 평면구성의 원리를 근본원리로 삼아 모든 인물이나 사물이 그림을 보는 관찰자의 시선에 일렬을 이루어 모든 것을 보여준다. 반면에 바로크 양식은 깊이감을 느끼게 하는 중첩의 구성으로 감상자로 하여금 깊숙이 들여다보게끔 만드는 구도를 가지고 있다. 르네상스 복식 ㉔, ㉕는 인체를 인위적 변형에 의하여 딱딱하며 각진 형태를 나타냈다. 가슴에서 허리 밑으로 향한 역삼각형의 스토마커와 A형의 실루엣의 스커트는 고래뼈나 금속제 코르셋의 소재가 뻣뻣하고 평평한 느낌을 갖게 하며, 인위적인 부풀림과 타이트한 소매부위는 자유로운 활동을 방해하고 부자연스러움 속에 복식과 함께 착용자도 조각과 같은 부동의 느낌을 갖게 하며 권위적인 인상을 갖게 한다. 물론 이 시대에 사용되었던 원통형의 스커트 버팀대인 베르튀가댕(Vertugadin)도 딱딱한 소재로 이루어져 외형적으로 부자연스러운 실루엣을 나타낸다는 공통점을 지니고 있다. 반면 바로크 복식 ㉖, ㉗는 뻣뻣한 스커트 버팀대가 한층 더 자연스러운 형태를 띠고 있으며 스커트의 벌어짐도 자연스럽게 흐르는 형태를 띠고 있다. 또한 칼라의 러플도 편안하게 어깨쪽으로 내려와 부드러움을 느낄 수 있고 의복의 구성요소가 아닌 장식의 역할을 하는 레이스, 리본 등의 장식은 의복의 표면에서 울동감과 입체감을 주어 깊이감을 느끼게 해준다.

### 3) 폐쇄된 형태와 개방된 형태

고전주의 양식은 명백함 속에 하나의 완결된 형태의 지속적인 측면을 중시한다. 즉 복식에서도 권위적인 위엄과 전체적인 조화미는 수학적 비례로 표현되어 남녀 복식에 있어서도 양적 표현의 부풀어진 수평적 확장의 형태와 이상적인 인체 비례를 복식에 적용시켜 상체와 스커트의 상·하 비율을 3대 5의 황금비율을 적용시키기도 하였다.<sup>48)</sup> 반면 바로크 양식은 자체 완결적인 구도에서 벗어나 기존의 규칙과 조화를 깨뜨리는 속에서 자유로운 비구축적 양식으로 유희적이며 관능적인 아름다운 미를 추구한다. 르네상스 복식 ㉔, ㉕는 모두 선명한 각

부위의 구조가 한 눈에 보이고 형태는 인위적으로 고정시켜 한 곳 흐트러짐 없이 비례에 의한 완결된 실루엣을 보여준다. 반면 바로크 복식 ㉔, ①은 어깨선이 과장됨 없이 드러나 부드러운 외형을 만들고 있다. 또한 가장 안에 받쳐 입던 슈미즈의 길이가 자케트보다 길어 자케트의 안이 들여다보이면서 슈미즈에 사치스러운 장식을 하였다. 장식에 있어서도 고전주의 양식에서 사용되던 풀 먹인 뽀뽀한 레이스나 보석과 금, 은, 색실을 이용한 정교한 자수 보다는 부드러운 레이스와 리본, 타슬 등의 사용이 외곽선을 자유롭게 만들었다. 또한 1656년경에 유행을 따른 사람은 500-600개의 루프 리본(loop ribbon)을 달았을 정도<sup>49</sup>)로 과도한 장식이 가미되어 형태에 있어 고정된 구성적 비례에서 벗어나 개방된 느낌을 만들어냈다.

#### 4) 다원적 통일성과 단일적 통일성

통일성은 두 시대의 양식에서 주요한 쟁점이었다. 고전주의 양식은 각 요소가 균등한 역할을 하였다. 즉 다원적 통일성으로 부분적 조화의 병렬적 구도를 중시하였다. 반면 바로크 양식은 전체를 이끄는 지배적인 요소에 다른 요소들을 종속해 가치를 두는 단일적 통일성이다.











르네상스 복식 ㉓, ㉔은 각 부위 하나하나의 개체로서 복식에 각 부분이 연결되어 전체를 이루고 있다. 소매와 어깨선은 에폴렛으로 연결선을 장식하고 허리는 코르피케로 형태를 만들고 있다. 여자 스커트는 버팀대로 고정되고 남자 바지는 패드로 부풀려져 과장되어 있다. 전체적으로 부동의 실루엣을 보이며 보석 장식과 페블럼으로 허리와 스커트의 연결선을 장식하여 각 부위가 하나의 형태로 이미 완성된 것을 착장에 의한 조합에 의해 하나의 복장 형태를 이루고 있으며 어느 하나의 요소가 빠지면 전체적인 실루엣이 무너지는 다원적 통일성을 이룬다. 반면 바로크 복식 ㉑, ㉒은 고전주의 양식에 비하면 복식의 어우러진 연결선이 서로 분리되지 않은 듯 자연스러운 연결로 나타난다. 슬래쉬와 에폴렛, 패드, 피스코드 벨리가 복식에서 사라지면서 소매는 폭이 넓고 풍성한 형태로 팔꿈치나 손목

부분에서 리본으로 묶게 되었다. 스커트의 버팀대나 엉덩이 쿠션(roll farthingale)이 사라지면서 스커트 길이는 길어지고 트레인으로 발전하였다.<sup>50</sup>) 여러 조각으로 되어 있던 페블럼은 길이가 길어지고 가슴 부분과 하나로 연결되어 자케트의 형태가 되면서 상당히 여유 있고 편안한 복식으로 바뀌었다. 또한 무절제하게 사용되던 루프와 타슬은 복식의 하나의 개체로서 구성적 역할이 아닌 장식적 역할로서 복식의 형태를 위한 하나의 부수적인 요소로서의 역할을 하며 전체적인 통일성을 만들어냈다.

#### 5) 명료성과 불명료성

고전주의 양식은 명료한 아름다움을 위해 독립적 객체의 정확한 비례를 통한 형태의 명백한 규명을 위한 묘사가 필수적이었다. 반면, 바로크 양식은 절대적 명료성이 거부되며 화면에 나타나는 절대적 명료함을 벗어나는 조건적 명료성에서 아름다움을 추구하였다. 고전주의 양식에서는 이러한 명료성에 대한 표현이 잘 나타나 르네상스 복식 ㉑, ㉒, ㉓, ㉔, ㉕, ㉖, ㉗, ㉘, ㉙은 고전주의 양식에서 중시 여기는 절대적 비례에 의한 명료성이 잘 나타나 있는 것을 볼 수 있다. 착용자의 생동감보다는 권위와 웅장함을 표현하며 상체와 하체의 명확한 균형으로 표현되었다. 전체적으로 인체의 각 부위의 상체와 하체, 목, 팔, 허리가 명확하게 구분되는 형태로 구성되어 있으며 화려하고 값진 보석 장식도 구성의 일부로 처리되거나 직조, 자수처리로 구성되어 있다. 반면 바로크 양식의 복식 ㉑, ㉒, ㉓, ㉔, ㉕, ㉖, ㉗, ㉘, ㉙, ㉚, ㉛, ㉜는 상의와 하의의 구분이 16세기에 비해 명확하지 않고 상체보다는 하체에 무게감이 부과되며 고전주의의 절대 비례가 허물어져 있다. 또한 헤어스타일도 목선과 어깨선을 따라 내려와 복식과 자연스럽게 연결되어 각 부위의 명확한 구분이 사라지고 부드럽고 풍성한 실루엣을 나타내며 외형의 아름다움을 표현하였다.

〈표 3〉 르네상스 복식과 바로크 복식의 비교

| 구분      | 고전주의 양식  | 바로크 양식  | 구분      |
|---------|--|---|---------|
| 선적인 것   |  <p>(a) (b)</p>   |  <p>(c) (d)</p>   | 회화적인 것  |
| 평면적인 것  |  <p>(e) (f)</p>   |  <p>(g) (h)</p>   | 깊이감     |
| 폐쇄적인 것  |  <p>(i) (j)</p>  |  <p>(k) (l)</p>   | 개방적인 것  |
| 다원적 통일성 |  <p>(m) (n)</p> |  <p>(o) (p)</p> | 단원적 통일성 |
| 명료성     |  <p>(q) (r)</p> |  <p>(s) (t)</p> | 불명료성    |

## V. 결론

고전주의 예술은 형태 중심으로 명확한 외곽선을 중시하는 양식이라면 바로크 예술은 시각적 집중을 중시하였다. 또한 고전주의 예술은 사물의 배치에 있어서도 전면적 배치를 통한 2차원적인 평면적 구도의 형식을 취하였고, 바로크 예술은 움직임을 느낄 수 있는 대각선구도의 3차원적 구도의 형식을 취하였다. 고전주의는 그림에 나타나는 사물이나 인물들이 하나하나가 각각의 독립성을 갖고 있는 등가(等價)의 의미를 나타내는 반면, 바로크 예술은 어떤 한 주제의 강조를 위하여 다른 것들은 부수적인 역할로 표현되게 된다. 고전주의 예술은 기품 있는 정신을 목표로 하여 장엄하고 위엄이 있는 시각적 즐거움을 즐기는 예술인 반면 바로크 예술에서는 사람의 감성을 흔들며 놓는 감각적 호소를 통하여 황홀함을 표현하는 예술이다. 한 시대의 미의식은 어느 시대가 율동하거나 뒤떨어지는 것이 아니라 그 시대에 따른 미의식의 개념이 바뀌면서 생겨나는 지극히 자연스러운 현상이라고 할 수 있다. 뵘플린의 양식의 비교도 그러한 점을 파악하여 예술과 건축을 보는 시각을 제시한 것이라고 볼 수 있다. 뵘플린의 양식사 분류를 복식에 적용하여 살펴본 결과는 다음과 같다.

첫째, 고전주의 양식의 16세기 르네상스 복식은 각 부위가 독립된 구성과 인위적으로 부풀린 과장된 표현으로 직선적이고 딱딱한 형태로 부동의 느낌을 갖게 하는 평면적 실루엣을 나타낸다. 또한 3대 5의 수학적 비율로 상·하의 비례를 맞추어 각 부위의 구조가 한 눈에 보이고, 형태는 인위적으로 고정시켜 흐트러짐 없이 비례의 완결된 폐쇄된 형태의 실루엣을 나타낸다. 또한 각 부위는 각각의 개체로서 이미 완성된 것을 복식의 조합에 의해 하나의 복장의 형태를 이루고는 다원적 통일성을 지니고 있다.

둘째, 바로크 양식에서 17세기의 복식은 인체의 각 부위를 구분지어 주던 스토마카나 페프림의 형태가 부드럽워지면서 상·하의가 겹치며 상체와 하체의 구분선이 흐려진다. 목주위의 러플도 자연스럽게 과장됨 없이 어깨쪽으로 내려와 곡선적 흐름과

부드러운 볼륨 등으로 선명한 구분선이 나타나지 않는다. 또한 상의의 짧고 앞이 여며지지 않는 겉옷으로 인해 안쪽에 착용하던 슈미즈가 사치스런 장식의 대상이 되며 레이스, 리본, 타슬 등의 사용이 외곽선을 율동적이고 자유롭게 만들며 깊이감을 느끼게 하고, 형태에 있어 개방된 느낌을 만들어냈다. 슬래쉬와 에플렛, 패드, 피스코드 벨리, 스커트 버팀대가 복식에서 사라지면서 소매는 폭이 넓고 풍성한 형태로 바뀌고 스커트는 트레인으로 발전하였다. 또한 무절제하게 사용되던 루프와 타슬은 복식의 하나의 개체로써 복식의 구성적 역할이 아닌 부수적인 장식적 역할로 전체적인 통일성을 만들어냈다.

셋째, 르네상스 복식은 착용자의 권위와 웅장함을 나타내기 위해 인체의 각 부위를 명확하게 구분하는 형태로 구성되어 있다. 또한 화려한 값진 보석 장식도 구성의 일부로 처리되거나 소재의 자료로 사용되어 절대적 명확성을 나타내고 있다. 반면 바로크 복식은 상·하의의 구분이 16세기에 비해 명확하지 않고 과다한 장식적 모티브로 인해 절대 비례가 허물어져 인체와 복식이 자연스럽게 연결되어 부드러우며 풍성한 실루엣으로 구성적으로 고정되지 않고 유동성을 지닌 불명확성을 나타내고 있다.

인체는 한 시대가 사상적으로 문화적으로 요구하는 미의식에 따라 의복이라는 도구를 사용하여 인체를 과장시키거나 왜곡시키면서 시대정신에 따른 미의식의 욕구를 충족시키는 역할을 담당하고 있다. 그러나 복식이라는 특성상 모든 예술사조가 적용되기에는 무리한 점이 있을 수 있으나, 본 연구를 통해 복식사를 구성형태가 아닌 예술적 차원에서 시대적 비교를 시도한 점은 복식사 연구의 다른 관점의 제시와 더불어 전후 시대의 연관성을 이해할 수 있는 사고방향을 제시한데 의의가 있다고 사료된다. 또한 미래에 대한 유행의 흐름을 감각적인 느낌으로 예견하는 것이 아니라 시대적 사상을 뒷받침으로 하여 보다 체계적이고 설득력 있는 미래 패션을 제시를 할 수 있으리라 기대한다.

## 참고문헌

- 1) Wölfflin Heinrich(1864-1945). 스위스출생 미술학자.

- 20세기 초의 미술사학 연구에 새로운 방법론을 제창, 르네상스에서 바로크에 이르기까지의 발전을 기초적인 5쌍의 대립개념을 바탕으로 체계를 세웠다. 저서로서 <르네상스와 바로크>, <고전미술> 등이 있다.
- 2) 김민자 (2004). *복식미학 강의 I*. 서울: 교문사, pp. 75-87.
  - 3) Wölfflin H. (2004). (박지형 역). *미술사의 기초개념*. 서울: 시공사, (원서출판, 1945).
  - 4) Johansen R. B. (1968). *Body and Clothes*. London: Faber and Faber Limited, p. 133.
  - 5) 김현지 (1996). 복식에 표현된 르네상스·바로크의 양식비교. 중앙대 대학원 석사논문.
  - 6) 주명희 (1999). 빌플린의 양식사에 따른 Renaissance와 Baroque 복식에 관한 연구. *한국농촌생활과학지*, pp. 43-57.
  - 7) Renaissance: 원어는 이탈리아어의 Rinascimento로서 프랑스어인 Renatre란 말에서 파생된 것으로 재생이라는 뜻이다.
  - 8) Wölfflin H. 앞의 책, p. 31.
  - 9) Aalberti Leon Battista (1404-1472). 이탈리아인 제노바출생. 르네상스시대의 건축가이자 미술가. 중심원근법을 발견한 브루넬레스키, 조각가 도나텔로와 기베르티, 화가 마사치오 등과 친분을 맺음. 저서로서는 <회화론>, <건축론>, <조각론> 등이 있다.
  - 10) 모방은 그리스어 'Mimesis', 라틴어 'imitation'으로 표현적 모방 혹은 내면적 모방으로 따라 변화를 보여준다.
  - 11) Tatariewicz Wladislaw (1886-1980). 바르샤바 출생. 철학자이며 미학자. 여러 해에 걸친 아리스토텔레스에 대한 연구는 미학 및 윤리학 문제를 주로 다루었고, 가치에 대한 반성을 바탕으로 <행복론>을 저술하고 미와 예술에 관한 연구를 하였다. 그 밖에도 <철학사 3권>, <미학사 3권> 등이 있다.
  - 12) Tatariewicz W. (2006). (손효주 역). *미학의 기본개념사*. 서울: 미술문화, (원서출판, 1980).
  - 13) Wölfflin H. 앞의 책, p. 39.
  - 14) 막스 폰 빈 (2004). (이재원 역). *패션의 역사-중세부터 17세기 바로크 시대까지*. 경기: 한길아트(원서출판 1996), p. 209.
  - 15) Filippo Brunelleschi(1377-1446). 콰트로첸토(14세기, 초기 르네상스)의 건축의 창시자로 알려져 있다. 그는 귀금속 세공사의 도제로 훈련받았으나 조각가로서도 상당한 업적을 남겼다. 그가 그린 그림 가운데 남아있는 것은 없지만, 중앙투시원근법을 발견하여 동시대의 후대의 회화에 미친 영향을 당대의 어느 예술가도 필적하기 힘들다.
  - 16) H. 빌플린. 앞의 책, p. 113.
  - 17) 진중권 (2003). *미학오디세이 I*. 서울: 휴머니스트, p. 301.
  - 18) Tatariewicz W. 앞의 책, p. 253.
  - 19) Wölfflin H. 앞의 책, p. 179.
  - 20) E. H. 고프브리치 (1995). 백승길, 이종승 역(2004). *서양미술사(개정판)*, 서울: 예경, p. 288.
  - 21) Wölfflin H. 앞의 책, pp. 210-211.
  - 22) Wölfflin H. 앞의 책, pp. 219-224.
  - 23) 조요한 (2003). *예술철학*. 서울: 경문당, p. 145.
  - 24) Wölfflin H. 앞의 책, p. 260.
  - 25) Wölfflin H. 앞의 책, p. 275.
  - 26) Tatariewicz W. 앞의 책, p. 257.
  - 27) 김현지. 앞의 책, p. 14.
  - 28) Tortora P. G., Eubank K. (1994). *Survey of Historic Costume*. New York: Fairchild Publications, p. 132.
  - 29) 이순홍 (1996). 르네상스시대의 복식 유형과 그 발생 배경에 관한 연구. *복식*, 30호, p. 283.
  - 30) François B. (1987). *20,000 Years of Fashion*. New York: Harry N, Abrams, Inc., p. 277.
  - 31) Jamies Laver (1996). *Costume & Fashion*. New York: Thames and Hudson, p. 94.
  - 32) François Boucher. *op. cit.*, p. 224.
  - 33) R. Turner Wilcox (1958). *The Mode in Costume*. New York: Charlkes Scribner's Sons, p. 82.
  - 34) Carl K. (1963). *A History of Costume*. New York: Dover Publications, Inc., p. 287.
  - 35) Jamies Laver. *op. cit.*, p. 110.
  - 36) Carl K. *op. cit.*, p. 303.
  - 37) Turner Wilcox. R. *op. cit.*, p. 161.
  - 38) Carl K. *op. cit.*, p. 316.
  - 39) 정홍숙 (2000). *서양복식문화사(개정판)*. 서울: 교문사, p. 206.
  - 40) François B. *op. cit.*, p. 219.
  - 41) 대부분의 양식처럼 매너리즘이라는 용어 또한 그 양식이 실제로 풍미하던 시기가 지난 후대에 붙여진 이름이다. 매너리즘이라는 명칭이 자리하기도 전에 매너리스트라는 경멸적 누앙스의 명칭이 먼저 생겨났고 이러한 태도가 지속되어 20세기에 이르기까지 매너리즘 양식적 정체성을 인정받지 못하였다. 매너리즘 양식의 특성이며 매너리즘 용어의 어원이라 할 수 있는 '마니에라(maniera)'의 부정적 측면이 전체의 의미를 지배하게 된 것은 17세기 고전주의자들에 의해서이다. 송수원, 김민자 (1999). 후기 르네상스 궁정복식에 나타난 매너리즘 양식. *복식*, 42(1), p. 71.
  - 42) Tortora P. G., Eubank K. *op. cit.*, p. 181.
  - 43) 막스 폰 빈. 앞의 책, p. 333.
  - 44) 윤장섭 (1969). *서양건축사*, 서울: 문운당, p. 250. 김영자(1982). 17세기 건축공예에 나타난 바로크 양식과 복식에 표현된 조형성에 관한 고찰. *대한가정학회지*, 20(1), p. 38에서 재인용.
  - 45) 정현숙 (1985). *복식판화의 변천과 서구패션발달*. 숙명여대대학원 석사학위논문, pp. 18-19.
  - 46) Roach, M. Musa, K. (1980). *New Perspectives on the History of Western Dress*. New York: Nutriguides Inc, p. 47; 최수현, 김민자 (1994). 복식의 미적 범주-르네상스·바로크 복식에 적용하여-. *복식*, 23, p. 203에서 재인용.
  - 47) 김성곤 (1990). *서양건축 양식론*. 서울: 기문당, p. 295.
  - 48) 김현지 (1996). 앞의 책, p. 78.
  - 49) 막스 폰 빈. 앞의 책, p. 366.
  - 50) 막스 폰 빈. 앞의 책, p. 359.