

인상주의 회화의 화면등가의 법칙에 기반 한 패션디자인 연구

이신영[†]

동아대학교 패션디자인학과

An Analysis of Fashion Designs Based on the Laws of the Screen Equivalent of Impressionist Paintings

Shin-Young Lee[†]

Dept. of Fashion Design, Dong-A University; Pusan, Korea

Abstract : This study reviews the principles for the techniques of Impressionist paintings as well as analyzed contemporary fashion designs with a focus on a motif-building technique based on the laws of a screen equivalent as a visual formative approach. We provide design principles based on fashion design painting techniques. Previous research on the laws of the screen equivalent of Impressionist paintings were studied and a qualitative analysis was conducted on fashion design cases from 2011, 2012 S/S and F/W collections. The analysis resulted in the following outcomes. First, the development of new motifs were found directly correlated to the creativity of design if it was a motif-building design. Second, in the selected fashion design cases, cutting lines and details were covered by motifs and their shapes collapsed in regards to overall visual uniformity so that specific details were hard to identify. Third, clothing shapes are recognized the changing colors of motifs and not through construction pattern lines; therefore, the expressions of diverse visual forms were available without being disturbed by construction pattern lines. This is deemed equivalent to an Impressionist painting style that depicts shapes with colors instead of lines. Lastly, the cases covered in this study have created new visual aspects that replace the stereoscopic spatial depth of clothes with a 'sensuous surface'. The pleasures derived from the sensuous surface are deemed equivalent to the visual pleasures created by Impressionist paintings.

Key words: impressionist paintings(인상주의 회화), the laws of the screen equivalent(화면등가의 법칙), fashion design(패션 디자인), motif-building technique(모티프 빌딩 기법)

1. 서 론

예술과 패션은 역사적으로 오랜 기간 서로간의 영역을 넘나들며 영감을 주고받았다(Kwon, 2009). 각각의 다양한 예술양식 중에서도 특히 미술양식은 현대의 많은 디자이너들에게 독창적인 개성을 표현하기 위한 참신한 아이디어를 제공해준다(Shin, 2010). 2012년 S/S 시즌 해외 패션 컬렉션의 경우 많은 디자이너들이 다양한 예술작품에서 영감을 얻은 디자인들을 발표하였는데, 디자이너 리드 크라코프(Reed Krakoff)는 조류학자이자 화가인 존 제임스 오듀본(John James Audubon, 1785.4.26.~1851.1.27.)의 조류 도감에서 영감 받은 새 프린트를 선보였으며, 로다르테(Rodarte) 컬렉션에서는 빈센트 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853.3.30.~1890.7.30.)의 '헤비리기', '별이 빛나는 밤에' 등 고흐의 대표작을 응용한 드라마틱한 디자

인들을 선보였다. 도나 카란(Donna Karan)은 아이티 출신 아티스트 필립 도다르(Philippe Dodard, 1954~)의 추상적인 페인팅을 거친 봇 자국의 민속적 프린트로 풀어내 모던한 디자인에 강렬함을 더하고 있다. 한편 질 샌더(Jil Sander) 컬렉션에서는 입체파의 거장 파블로 피카소(Pablo Ruiz Picasso, 1881.10.25.~1973.4.8.)의 초상화를 담은 니트를 선보였으며 드리스 반 노텐(Dries Van Noten)은 피에르 조제프 르두테(Pierre Joseph Redoute, 1759.7.10.~1840.6.19.)의 수채화에서 영감 받은 플라워 프린트를 선보였다(Lee, 2012). 이처럼 시각적 양태가 2D인 회화 작품에서 영감을 얻어 디자인으로 표현하는 경우, 회화의 시각적 표면을 직물에 문양으로 표현하는 것은 해당 회화의 시각적 특성을 전달하는데 가장 직설적이며 효과적인 방법이 될 수 있다. 그러나 이와 같은 방법은 직관적 효과는 강하지만 표면 형식이 고착되어 비록 다양한 회화를 활용한다 해도 그 결과적 표현 방법의 획일화로 인해 회화를 이용한 디자인의 이미지는 대량적으로 유사한 경향을 띠게 된다. 따라서 현대 회화의 다양한 시각적 구성 방법, 표현 원리들을 이용한 방법론적 디자인 연구가 필요한 것으로 사료된다.

[†]Corresponding author; Shin-Young Lee
Tel. +82-51-200-7337, Fax. +82-51-200-7335
E-mail: piupiu9995@hanmail.net

현대 회화의 시작을 알린 인상주의 회화는 19세기 말 사진술의 등장으로 미술이 전통적인 묘사의 기능에서 벗어나게 됨으로부터 탄생한다. 1890년 프랑스의 화가이자 이론가인 모리스 드니(Maurice Denis, 1870.11.25.~1943.11.13.)는 “그림은 군마, 누드의 여인, 또는 일정한 일화이기 이전에 본질적으로 일정한 질서로 배열된 색채로 덮인 평면이다”라고 하였다 (Sturgis, 2000/2010). 당시 인상주의 화가들이 그리고자 하는 대상은 빛이었으며, 그 빛은 모든 사물에 평등하게 비추고 있었다. 모든 빛이 표현의 대상이 되면서 인상주의 회화에 있어 기존 회화의 표현 대상이었던 주제, 오브제의 중요성은 점차 낮아졌으며, 결국 빛을 표현한 색으로 가득 찬 캔버스는 기존 고전적 회화의 ‘주제·대상·선’에서 벗어난, 화가의 표현의 자율성에 기반 한 현대 추상 회화의 길을 열어주었다. 따라서 현대 회화의 다양한 시각적 구성 원리를 이해하고 관련한 다양한 디자인을 개발하기 위해서는 현대 회화의 시작이라 할 수 있는 인상주의에 대한 이해가 선행되어야 할 것으로 판단된다.

인상주의 회화를 활용한 패션디자인 관련 연구를 살펴보면, 인상주의 회화를 그대로 복식에 차용하여 문양으로 프린트하거나(Kim, 2008), 자수(embroderery) 기법으로 회화의 특징적 모티브를 재현하고 있으며(Lee, 2001a), 인상주의 회화의 색채를 중심으로 디자인을 분석(Lee, 2001b; Ryoo & Lee, 1997)하고 있다.

다양한 디자인을 개발하기 위해서는 회화 작품의 시각적 표면을 그대로 차용하는 방법 뿐 아니라, 해당 작품의 시각적 표면을 구성하는 근원적 조형 원리를 파악하고 그 원리를 디자인에 적용할 수 있는 방법은 무엇인가에 대한 고찰이 요구된다. 예술작품의 조형 원리는 디자인에 있어 새로운 이미지 창조를 위한 시각적 요소들의 결합 방법들을 개발하기에 좋은 소스(source)를 제공하기 때문이다. 2D 회화 영역의 시각적 결합방법 자체를 분석하여 그 조형 원리를 3D인 패션 조형에 적용한다면 새로운 결과를 기대할 수 있을 것이다.

따라서 본 연구에서는 보다 다양한 디자인 개발을 위해 디자인 경향이나 트렌드에 관한 양적분석이 아닌 특정 표현 기법에 관한 사례 분석을 통해 회화적 기법을 활용한 패션디자인 전개에 아이디어를 얻을 수 있는 디자인 원리를 제공하고자 한다.

이를 위해 본 연구에서는 인상주의 회화의 기법을 원리적 측면에서 살펴보고, 그 시각적 조형 원리인 화면등가의 법칙을 기반으로 현대 패션디자인 사례를 분석하고자 한다. 연구방법으로는 이론적 배경으로 인상주의 회화의 화면등가의 법칙에 관한 문헌 연구를 진행하였으며, 패션디자인 사례 제시는 질적 분석을 통하여 2011년 S/S와 F/W, 2012년 S/S와 F/W 컬렉션에서 추출하였다.

2. 이론적 배경

2.1. 인상주의 회화

인상주의는 나폴레옹 3세의 제2제정 시기(1852~1870)에 생



Fig. 1. Claude Monet, 「Impression(soleil levant)」, 1873. JAEWON ARTBOOK 03: CLAUDE MONET (2012), p.11.

겨났다. 프랑스의 산업은 당시 많은 변화를 겪고 있었으며 철도, 은행, 도시의 근대화, 여행의 증가는 생활 방식과 중산층의 여가 활동에 큰 변화를 주었다. 이러한 변혁의 시기에 인상주의 화가들은 정부가 인정하는 공식적인 살롱에 참가하게 해주었던 에콜 데 보자르(Ecole des Beaux-Arts)의 관학풍 강의를 듣기보다는 당시 유행했던 개인 아틀리에에서 새롭고 자유로운 기법을 배우며 그림을 그렸다. 인상주의 화가들은 대부분 살롱이 장려하는 미술을 거부하였으며, 그 결과 살롱전에서 낙선된 그림은 공식적인 전시회가 아닌 개인 아틀리에에서 낙선전(salon des refusé)의 형태로 전시되었다(Guégan et al., 1995/2002).

인상주의는 그림을 잘 모르는 사람조차도 이름은 알 정도인데, 그 이름은 바로 Fig. 1에서 유래하였다. 그림 제목이 바로 인상(해돋이)이었기 때문이다. 국전에 낙선한 일단의 짚은 화가들이 자신들의 그림을 대중에게 보일 기회가 없자 모네(Claude Monet, 1840~1926)를 중심으로 무명예술가협회를 결성하고 1874년 첫 그룹전을 개최하였다. 첫 전시회의 카탈로그를 인쇄하기 위해 모네에게 그림의 제목을 문자 원래 생각했던 ‘르아부르의 풍경’이라는 제목보다 더 좋을 것 같아 영겁결에 ‘인상(해돋이)」이라고 말해 그대로 작품의 제목이 되었다. 한편, 전시회를 본 『샤리바리(le Charivari)』지의 루이 르루아(Louis Leroy) 기자가 모네의 그림을 보고 ‘대상의 본질이 아니라 단지 인상만을 그렸다(“Impression I was certain of it. I was just telling myself that, since I was impressed, there had to be some impression in it — and what freedom, what ease of workmanship! A preliminary drawing for a wallpaper pattern is more finished than this seascape.”, Retrieved January 24, 2013)’는 조롱의 의미로 그를 인상주의자라고 부르면서 ‘인상주의’라는 이름이 탄생하였다. 전시회는 이후 1886년까지 여덟 차례나 지속되었다(Jun, 2012; Rewald, 1973/2006).

자연에는 인상주의 화가들의 관심을 끄는 가장 순간적이고

덧없는 여러 장면들, 예컨대 출렁이는 바다와 수평선, 하늘, 등등 떠나니는 구름, 태양과 빛의 진동, 연기와 수증기 따위가 있다. 인상주의 화가들은 숲이나 들판, 강가나 바닷가의 밝은 빛 아래에서 그것을 직접 눈앞에 미주하며 사실주의적 정신을 발휘한 사람들이었다. 빛나는 것이면 어떤 것이든, 그리고 특히 유동적인 요소들이 그들의 관심 속에 가장 커다란 비중을 차지 했다. 인상주의 화가들은 자연 안에서 고전주의 화가들이 그랬던 것처럼 나중에 화실에서 제작될 작품을 위한 습작을 그린 것이 아니라 바로 그 자리에서 작품을 완성했으며, 쉬지 않고 변화하는 자연의 순간적인 인상을 포착하는 것이 문제였던 만큼 될 수 있는 대로 신속하게 작업을 진행시켰다. 따라서 인상주의는 불가피하게 자유롭고 순간적인 즉석화(improvisation)의 기법을 개발하지 않으면 안 되었다. 순간의 빛의 색을 포착하는 데 즉석화만큼 효과적인 것은 없을 것이다. 이러한 인상주의 회화에 있어서 주목할 사실은 화가는 냉정한 방관자가 되고 있다는 점이다. 카메라와 같은 화가의 눈은 대상의 좋고 나쁨, 즉 선호를 가리지 않는다. 그의 시야에 보이는 모든 요소는 이미지를 구성하는 데 동등하게 중요하다. 화가는 그가 그리고자 하는 물체에 카메라처럼 그의 눈을 맞추고, 그의 눈이 색점의 형태로 받아들이는 빛의 변화를 칠하여 기록한다. 인상주의 화가들에게 있어서 그가 그리는 세계는 시각의 세계였다. 아직은 사진술이 흑백사진 실험에 만족하고 있을 당시에 유별나게도 예민한 그들의 시각은 그 이전의 어느 누구도 감히 화폭 위에 옮겨놓고자 엄두조차 내지 못했던 것을 정확하게 볼 수 있었던 것이다. 본질적으로 순간적인 것을 재현하기 위해서 모네와 같은 인상주의 화가들은 하루 낮 동안 시시각각으로 변화하는 한 장소의 여러 다양한 장면들을 추적한 ‘연작(Impressionist series)’(Fig. 2, 3, 4)들을 제작하기에까지 이르렀다(Oh et al., 1999).

모네는 편지에서 자신의 방법을 다음과 같이 설명하고 있다.

“나는 서로 다른 효과를 내는 연작과 집요하게 씨름하면서 열심히 일하고 있지만, 연중 이맘때는 해가 너무 빨리 기울어서 내가 도저히 따라갈 수가 없다네. 나는 일을 빨리 시작하지 않고 너무 꾸물거려서 절망에 빠지곤 하지만, 갈수록 내가 추구하는 것 즉시성, 특히 햇빛이 도처에 퍼져 ‘파마’를 이룬 상태·을 묘사하는 데 성공하려면 더 많이 일할 필요가 있다는 것을 깨닫게 되고, … 내 경험을 묘사하고 싶은 욕구가 점점 더 나를 사로잡고 있다네.”

이 편지에서 모네는 같은 소재를 가지고 서로 다른 효과를



Fig. 2. Claude Monet, 「Haystacks(Sunset)」, 1891. *Impressionism* (2001), p.350.



Fig. 3. Claude Monet, 「Haystacks(Sunset, Effects of snow)」, 1891. *Impressionism* (2001), p.351.



Fig. 4. Claude Monet, 「Haystacks(Effects of snow)」, 1890~91. *Impressionism* (2001), p.351.

내는 그림들을 지칭하기 위해 ‘연작’이라는 낱말을 사용하고 있다. 그때까지 그 낱말이 한 번도 쓰이지 않은 것은 아니지만, 여기서는 그것이 ‘효과’-어떤 광경이 보는 이에게 자아내는 감각-라는 개념과 결합하여 독특한 의미를 얻고 있다. 노적가리(Haystacks)(Fig. 2, 3, 4)라는 소재는 변하지 않았지만, 햇빛의 효과와 그것을 통해 표현되는 즉시성은 각 그림의 독특한 특징이다(Rubin, 1999/2001). 노적가리, 포풀러, 루앙 대성당, 런던의 국회의사당과 템스 강, 수련이 있는 연못과 같은 각각의 연작은 계절의 흐름에서 낮 시간에 순간적이고 동일한 모티프를 표현해내는 원칙을 가지고 있었다. 모네는 빛의 반사로 인해 시시각각 변하는 자연을 그린 연작을 대중 앞에 선보였지만(Guégan et al., 1995/2002), 이러한 주제들은 사실 철저히 광선의 변화에 주목한 것으로서, 보여 지는 것은 한 순간의 현상에 불과하다는 것을 증명해 보이는 것이다. 모네의 이런 태도를 동료 세잔느(Paul Cézanne, 1839~1906)는 “모네는 눈 밖에 없다. 그러나 굉장한 눈이지!”라고 경탄했지만(Lee, 1999), 빛의 색채가 주는 혼란함과 변화 때문에 사실성이 없거나 모티프가 사라졌다는 일부의 오해와 비난을 받기도 하였다(Guégan et al., 1995/2002).

위와 같이 즉석화, 연작 등으로 대표되는 인상주의 회화의 본질은 자연과 빛, 순간과 인상, 그리고 기록이라는 말들로 압축되어 이해될 수가 있을 것이다(Oh et al., 1999).

2.2. 인상주의 화면등가의 법칙

1880년대 말, 인상주의의 창시자로 알려진 모네는 폴 시냑(Paul Signac, 1863~1935)와 페리스 페네옹(Félix Fénéon, 1861~1944)이 널리 보급시킨 색채 분할에 근거를 둔 쇠라(Georges Seurat, 1859~1891)의 과학적 인상주의로 인해 위협을 받았다(Guégan et al., 1995/2002). 쇠라는 그의 친구 폴 시냑을 통해서 인상주의를 접했으며, 인상주의자와 같이 일광을 화폭에 포착해놓고자 하였다. 그는 색채이론을 통하여 혼합되지 않은 작은 물감을 작은 점들로 병치하였는데, 이 기법은 관찰된 색채를 물감의 성분으로 분석한 사실을 강조할 경우에는 ‘분할주의’라고 일컬어지며, 채색의 방법을 지칭할 경우에는 ‘점묘법’이라고 일컬어진다. 쇠라의 그림은 주된 부분과 부차적인 부분의 구분이 없이, 더욱이 바탕과 형상의 구분도 없이 모든 면들이 동등한 중요성을 가지고 고른 시각적 질감으로 이루어져 있는데, 이것은 당시 매우 획기적인

것이었다(Lynton, 1980/1997). 새로운 색의 배합과 새로운 관점, 점묘법으로 인상주의 화가들은 빛의 반짝임, 모티프의 반복과 규칙적인 변화, 살아 움직이는 직관을 그림에 담아냈다(Guégan et al., 1995/2002).

인상주의자들에 따르면 미술의 유일한 법칙은 자연을 모방하는 것이다. 그러한 이유에서 선은 환영(illusion)이며, 기껏해야 미술가의 자의적인 관습에 지나지 않는 것이라 생각했다. 순수한 선이란 자연 속에는 존재하지 않는다. 선은 두 가지 색의 만남이다. 따라서 그림 속에 선이 나타나서는 안 된다. 색만이 자연 속에 존재한다. 그러므로 색만이 그림 속에 나타나야 한다. 회화 예술은 자연의 색들의 정확한 관찰로서 정의될 수 있다. 색 물감은 팔레트 위에서 혼합이 될 때, 순수성과 밝기를 잃게 된다. 따라서 혼합된 색조는 원색을 따로따로 칠해 구성되어야 한다. 그러면 관찰자의 눈이 따로따로 분리된 색의 봇자국을 혼합하여 실제 색조를 형성하게 되며, 그리고 이때 사물은 그 색조의 구성으로 나타난다. 그렇게 될 때 팔레트 위에서 잃을 빛을 번 한 밝기가 다시 회복되며, 따로따로 분리된 색의 봇자국의 결과로 생긴 덩어리가 눈에 진동의 효과, 즉 자연 빛의 “우글거림(grouillement)”의 효과를 준다. 이러한 단순한 원리가 “색조 분리(*la dissociation des tons*)”의 법칙, 또는 “채색법(*le procédé de la tache*)”의 법칙이다. 거기에, 자연의 색은 가만히 정지해 있는 것이 아니다. 그것들은 순간순간 빛이고 변화한다. 어여쁜 사람도 똑같은 빛 속으로 두 번 들어갈 수는 없다. 자연의 사물들은 그것들이 순간적인 색의 조합으로 나타나는 경우를 제외하고는 그 자체로 실재가 아니며, 색의 일시적인 연합일 뿐이다. 따라서 이론상으로 인상주의자들은 순간을 그렸으며, 그들에게 약속된 미술은 잠깐 동안의 자연 분위기와 자연 환경의 묘사였다(Chambers, 1932/1995).

고전적인 전통에 입각한 화가는 빛을 규정하여 그림자를 만들어 놓고, 눈 앞 대상의 입체적 형태를 일차적 실재로 간주하고 있다. 따라서 전통적 화가에게 빛은 그림자 없이는 존재할 수 없는 것이다. 그러나 인상주의 화가들에게 일차적 실재는 그의 눈의 감각인 것이다. 그는 형태를 그리는 것이 아니라 빛을 그리는 것이다. 하나의 빛(색)은 다른 빛(색)이 없이는 존재할 수가 없다. 빛은 그림자를 뜻하는 것이 아니라, 또 다른 빛의 존재를 뜻하는 것이다. 따라서 인상주의 화가들이 쓰는 물감의 톤은 명암이나 혹은 밝고 어두움을 재현하고 있는 것이 아니다. 그들은 모두가 빛을 재현하고 있는 것들이다. 다른 강도와 다른 색을 지닌 색이지만 역시 빛이다. 각 색조는 가장 짙은 그림자의 색조라 할지라도 역시 광선의 색을 나타내고 있는 것이다. 광선의 색의 각 점들은 화가의 눈에는 그가 그리고 있는 물체의 감각을 만들어 내는 데 있어서 동등하게 중요하다. 채색된 캔버스 구석구석은 어느 부분이건 빛의 색을 재현하고 있는 것이므로 완성된 캔버스의 구석구석은 동등한 중요성과 무게를 지녀야 한다. 따라서 캔버스의 모든 부분은 동일한 텍스처, 조심스럽게 균일화 된 텍스처로서 채색되어야만 한다(Oh et al., 1999). 이것이 바로 인상주의 회화에 있어 화면 등기의

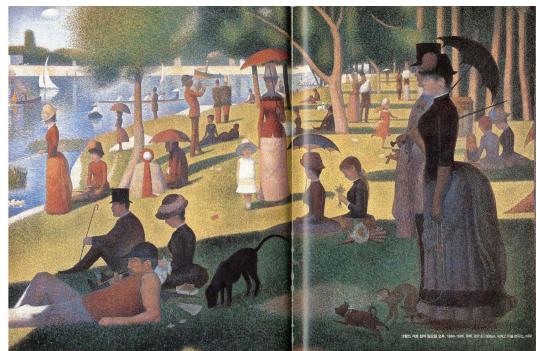


Fig. 5. Georges Pierre Seurat, 「A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte」, 1884-86. JAEWON ARTBOOK 32:GEORGES SEURAT (2005), pp.18~19.

법칙의 핵심이다.

등가화된 화면(equalized surface)은 기존의 고전적 화풍의 관학과 화가들이 채용했던 어떠한 수법으로도 얻을 수가 없는 것 이었다. 고전주의 회화에서는 그림의 어느 부분이 다른 부분보다 항상 더 상세하게 그려지게 마련이며, 따라서 그 부분의 화면에는 힘을 더 들여야 하기 때문이다. 그러나 인상주의 화가들은 이 문제를 해결하여, 동일한 크기의 작은 봇을 가지고 진행되는 브러쉬 스트로크(brush strokes)를 채용함으로써 균일한 화면을 얻을 수 있었다. 브러쉬 스트로크는 칠해지고 있는 세부의 크기에 딱 맞게 크기나 형태 혹은 기호를 결코 변화시키지 않는다. 그것은 결코 그려진 형태의 모습을 따라가면서 그리는 것이 아니다. 화가는 그 그림의 패턴에 겹쳐있는 또 다른 패턴, 그러나 그 패턴 속에 들어있는 대상들과는 무관한 패턴을 만들어 내기 위해 봇을 사용하고 있다. 그래서 모네는 물감을 빌伟大复兴(dab), 피사로(Camille Pissarro, 1830~1903)는 색종이를 뿌렸고(scatter), 쇠라는 물방울 같은 점들을 찍었다(plant)(Fig. 5). 그리고 세잔느는 그의 어느 한 시기에 있어서는 대각선의 마름모꼴 무늬를 채용한 바가 있다(Fig. 6). 따라서 이러한 브러쉬 스트로크를 양식화하여 똑같은 식으로 그림 속의 사물을 그림으로써 어떠한 손이나 손놀림의 매너리즘 때문

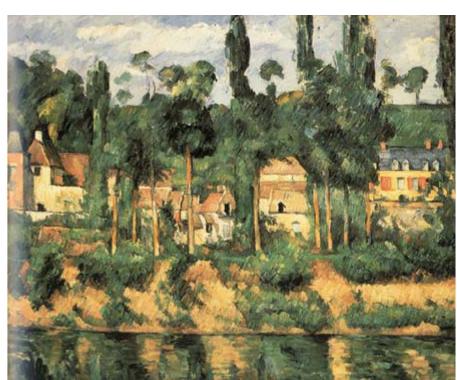


Fig. 6. Paul Cézanne, 「Le Château de Médan」, 1880. CÉZANNE (1993), p.99.

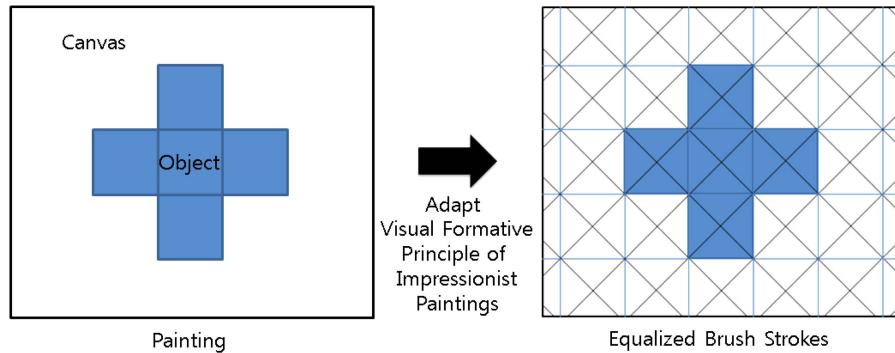


Fig. 7. Equalized brush strokes in painting.

에 자연물에 대해 화가가 가지는 인상의 객관적 명료성이 흐트러지지 않게 되었던 것이다(Oh et al., 1999).

정리하여 살펴보면, 인상주의 회화에 있어 화면등가의 법칙은 작품 전체의 모든 부분에 균등한 가치를 부여하고, 그것을 표현하기 위해 브러시 스트로크의 양식화라는 방법을 고안해 냈으므로써 완성되었다. 점묘법으로 알려져 있는 이러한 인상주의 회화의 화면등가의 법칙은 완성된 캔버스 구석구석 어느 부분이건 빛의 색을 재현하고 있다는 점에서 동등한 중요성과 무게를 지니고 있는 것이다. 캔버스의 모든 부분이 동일한 텍스처, 조심스럽게 균일화 된 텍스처로 채색되어진 인상주의 회화의 등가화 된 화면(equalized surface)은 기존의 고전적 회화 기법으로는 절대로 얻을 수 없었던 새로운 시각적 표면을 탄생시켰다.

3. 패션디자인 사례 분석

인상주의적 방법의 특수성은 순수하게 시각적인 것의 동질성을 추구한다는 점에 있다(Hauser, 1953/1999). 위 이론적 배경에서 살펴본 바와 같이 인상주의에 있어 이러한 화면등가의 법칙은 작품 전체의 모든 부분에 균등한 가치를 부여하고, 그것을 표현하기 위해 브러쉬 스트로크의 양식화라는 방법을 고안해 내었다.

Fig. 7은 과거 고전적 회화에서 표현의 대상이 되었던 ‘주제-오브제’가 인상주의 회화의 시각적 조형원리를 통해 등가화 된 브러쉬 스트로크로 변환되는 과정을 보여주고 있다.

화가마다 각기 독특한 브러시 스트로크를 개발하고 양식화 하여 대상을 표현하였던 인상주의 회화의 시각적 조형 방식은 일종의 모티프 빌딩(motif building)의 기법이라 할 수 있다. 대상의 시각적 표현에 있어 균일화 된 요소를 반복하여 쌓아올립으로써 덩어리를 구성하는 것이다.

점묘법으로 알려져 있는 이러한 인상주의 회화의 화면등가의 법칙을 패션에 적용하여 그 시각적 구성 원리를 도식으로 표현하면 Fig. 8과 같이 표현될 수 있을 것이다. Fig. 7의 캔버스와 대상은 실루엣과 구성 디테일로 대체될 수 있을 것이며, 인상주의 작가 저마다의 고유한 브러쉬 스트로크는 개별 모티프

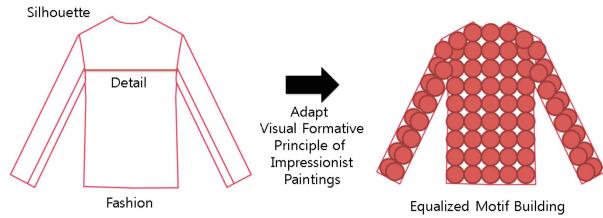


Fig. 8. Equalized motif building in fashion.

로 변환될 수 있다. 등가화 된 개별 모티프들은 실루엣 전체에 쌓이기 시작하면서 구성 디테일의 형태와 독립적인 시각적 균등성을 부여받게 된다. 다시 말해, 인상주의 회화의 캔버스를 가득 채웠던 점으로 찍힐 모티프를 패션에 적합하게 개발하고, 회화의 캔버스에 해당하는 실루엣 전체를 해당 모티프로 쌓아 올려 전체적 시각 표면을 구축하는 것으로, 인체를 피복하는 모든 부분들이 그 기능과 형태에 구애받지 않고 동일한 시각적 가치를 갖도록 디자인 된 작품을 그 사례로 제시 할 수 있을 것이다.

본 연구에서는 2011년 S/S, F/W와 2012년 S/S, F/W 해외 컬렉션에 발표된 디자인을 대상으로 질적 분석을 통해 화면등가의 법칙에 기반 한 모티프 빌딩의 패션디자인 사례를 선별하였으며, 분석 결과 다음과 같은 디자인 특성을 보이고 있었다.

3.1. 모티프 개발의 창의성

Fig. 9, 10, 11, 12의 디자인들은 비슷한 실루엣의 원피스 디자인으로 생산을 위한 의복구성 도식화를 상상하여 비교하자면 그 차이가 그리 크지 않은 디자인들로 보인다. 그러나 반복된 모티프의 차별화 된 디자인으로 인해 전체 디자인은 각자 뚜렷한 차별성을 가지게 되었다. 독특한 브러쉬 스트로크의 개발이 화가의 개성, 창의적 표현의 측면과 연결되었던 것과 마찬가지로, 패션에 있어서도 모티프 개발의 측면이 디자인 전체의 개성, 그리고 디자인 아이디어의 창의적 측면과 연결되었다고 할 수 있다.

위 디자인 사례와는 대조적으로 다음 Fig. 13, 14, 15의 디자인 사례들은 시즌, 발표년도, 디자이너가 모두 다름에도 불구하고 시각적으로 유사한 이미지를 제공하고 있다. 해당 디자인



Fig. 9. Ready-to-Wear
Michael Kors 2011 S/S.
<http://www.style.com>.



Fig. 10. Ready-to-Wear
Vera Wang 2011 S/S.
<http://www.style.com>.



Fig. 11. Ready-to-Wear
Prada 2011 F/W. <http://www.style.com>.



Fig. 12. Ready-to-Wear
Marc Jacobs 2012 S/S.
<http://www.style.com>.



Fig. 13. Ready-to-Wear
Chanel 2011 S/S.
<http://www.style.com>.



Fig. 14. Ready-to-Wear
Jason Wu 2011 F/W.
<http://www.style.com>.



Fig. 15. Ready-to-Wear
Vivienne Westwood 2012
F/W. <http://www.style.com>.



Fig. 16. Ready-to-Wear
Emanuel Ungaro 2011
F/W. <http://www.style.com>.



Fig. 17. Ready-to-Wear
Moncler Gamme Rouge 2011
F/W. <http://www.style.com>.



Fig. 18. Ready-to-Wear
Gareth Pugh 2012 F/W.
<http://www.style.com>.

들은 천연의 모피가 아닌 프린지(fringe, 술 장식) 형식의 모티프를 디자인하여 반복한 것으로 해석될 수 있는데, 프린지 모티프의 디자인에 있어 그 재질과 색의 시각적 유사함으로 인해 디자인의 차별성이 두드러지지 않는 것으로 판단된다. 따라서 디자이너들은 모티프 사용에 있어 타 디자이너 작품과 구별될 수 있는 독창적인 모티프를 개발함으로써 자칫 디자이너의 개성이 험몰되지 않도록 유의해야 할 것이다.

3.2. 구성선의 함몰

Fig. 16에서 Fig. 22의 디자인 사례들 역시 특정 모티프를 디자인하고, 해당 모티프를 전체 디자인에 균일하게 반복하여

쌓아올림으로써 모든 시각적 감상의 대상이 어느 정도 균일한 가치를 갖게 되었음을 볼 수 있다. 특히 Fig. 16, 17, 18, 19, 20의 디자인에서는 암홀, 다크, 여밈과 같은 내부 디테일의 구성선이 시각적으로 분명하게 구별되어 파악되지 않을 정도로 전체적인 시각적 균일함을 유지하고 있으며, Fig. 21, 22의 경우 상의와 하의, 케이프와 원피스 등 착장 아이템 경계의 구분 또한 명확하게 되지 않는다. 모티프의 시각적 강도와 균일함이 강할수록 그 아래 구성선의 강도는 약화되어 시각적으로 함몰되는 경향으로, Fig. 17, 18의 디자인은 입체적인 모티프의 시각적 강세로 인해 의복 구성선의 함몰이 더욱 두드러지는 사례이다. 모티프로 인해 구성선이 함몰되어 개별적 디자인의 세세



Fig. 19. Ready-to-Wear
Blumarine 2012 S/S. <http://www.style.com>.



Fig. 20. Ready-to-Wear
Dolce & Gabbana 2012 F/
W. <http://www.style.com>.



Fig. 21. Ready-to-Wear
Vivienne Westwood 2011 F/
W. <http://www.style.com>.



Fig. 22. Ready-to-Wear
Dolce & Gabbana 2012 F/
W. <http://www.style.com>.



Fig. 23. Ready-to-Wear
Giorgio Armani 2012 S/S.
<http://www.style.com>.



Fig. 24. Ready-to-Wear Alexander
McQueen 2012 F/W. <http://www.style.com>.



Fig. 25. Ready-to-Wear Alexander
McQueen 2012 F/W. <http://www.style.com>.

한 차이점을 확인하지 못하는 경우의 사례는 Fig. 23과 Fig. 24, 25와 같이 하나의 컬렉션에서 추출되었을 때 더욱 명확히 확인할 수 있다. Fig. 23의 경우 각 모델이 착용한 의상의 상체 디자인에 있어 가슴라인의 커브와 그 길이가 조금씩 차이가 있음에도 불구하고 얼핏 보아서는 그 구별이 쉽지 않은 편으로, 강조된 모티프로 인해 구성선의 가시성이 약화된 것으로 생각된다. Fig. 24, 25의 디자인 역시 각 디자인의 의복구성 도식화는 서로 차이가 있을 것으로 짐작할 수 있다. 그러나 의복 전체에 균일하게 적용된 모티프의 반복으로 인해 전체 화면, 즉 시각적 감상의 대상 전반에 같은 가치를 갖게 되어 대략적인 의복 구성선의 인식만이 가능할 뿐이다.

의복 내부 디테일의 구별, 상의와 하의의 아이템 구별이 한

눈에 되지 않고 있는 이러한 디자인은 감상자로 하여금 이 디자인의 ‘어느 부분이 다른 어느 부분보다 더욱 중요하다’라는 판단의 가치를 상실시키며, 단지 시각적 흥미를 유발하는 표피만을 제공한다. 이러한 디자인들은 인상주의 회화에 있어 대상의 윤곽선이 아닌 사물이 반사하는 빛 또는 인상들을 기록하고 칠해가기만 했던, 그 결과 원근법과 고유색의 원리가 과기되는 중에 전통적으로 그렇게 중요시되었던 ‘드로잉(drawing)’이 별 의미가 없게 된 채, 르네상스 아래 미술계의 해묵은 논쟁거리였던 ‘선 대 색(line vs. color)’이라는 싸움에서 색의 승리로 귀결(Oh et al., 1999)되었던 것과 연계될 수 있다. 즉, 위와 같은 화면등가의 법칙에 기반 한 패션디자인에 있어 의복 구성선은 모티프화 된 소재와 색에 의해 함몰되어 고전적 의미의 의복 구성선의 중요성을 상실하게 되는 것이다. 따라서 화면등가의 법칙에 기반 한 모티프 빌딩 디자인의 경우 디자인 개발, 아이디어의 표현, 디자인의 포인트는 의복 전체의 표면을 장식 한 모티프 디자인에 집중되게 된다. 디자이너는 보다 개성적이고 독창적인 모티프 디자인의 개발과, 해당 모티프의 반복으로 이뤄지는 전체 표면 이미지를 중점적으로 고려하게 되며, 감상자 역시 전체적 시각 이미지에 집중하게 된다. 이것은 인상주의 회화에 있어 특정 화가의 개성이 화면을 채운 브러쉬 스트로크의 개발과 밀접하게 관련 있었던 것과 유사하며, 전체적 시각 이미지의 효과 역시 인상주의 작품이 주는 감각적 즐거움과 같은 맥락으로 이해된다.

3.3. 색을 통한 시각적 변화 성취

순전히 색으로만 구성될 수 있게 된 인상주의 회화에서 화가들은 과거의 화면구성과는 전혀 다른 새로운 구성의 원리를 은연 중 실천하고 있었으며, 그것은 회화에 있어서 이른바 ‘모더니즘(Modernism)’의 효시로서 20세기 회화에 깊숙이 침투되어 있는 평면적이고도 자유로운 화면구성으로 연결된다. 인상



Fig. 26. Ready-to-Wear Emilio Pucci 2011 F/W. <http://www.style.com>.



Fig. 27. Ready-to-Wear Blumarine 2012 S/S. <http://www.style.com>.



Fig. 28. Ready-to-Wear Vera Wang 2011 S/S. <http://www.style.com>.



Fig. 29. Ready-to-Wear MARNI 2012 S/S. <http://www.style.com>.

주의 회화에 있어 화면은 화가들이 그들의 이젤을 세워놓고 있는 장소와 시간에 따라, 그들의 시선이 달라짐에 따라 동일한 대상이라 할지라도 전혀 달리 구성될 수 있게 됨으로써 자연히 자유로운 구성이라는 개념을 냉는 데로 인도된다(Oh et al., 1999). 같은 맥락으로, 화면등가의 법칙에 기반 한 패션디자인의 경우 의복 구성선에 의존하지 않는, 기준의 고전적 디자인 작업 과정과는 다른, 혹은 전혀 다른 새로운 의복 구성의 가능성을 열어준다.

Fig. 26의 디자인에서는 같은 모티프를 반복하면서도 시각적 표피의 변화를 야기하는 디자인 요소가 있음을 감지하게 되는데, 해당 디자인에서 인지되는 시각적 변화는 구성선이 아닌 모티프의 색상 변화에서 기인하고 있는 것으로 분석된다. Fig. 27의 디자인에서 몸관 전반부에 형성하고 있는 시각적 문양의 형성 뿐 아니라, 어깨선 근처의 색상 변화는 해당 부위에 절개선의 유무 여부와 관계없이 시각적으로 절단된 구성선과 같은 효과를 보여주고 있다. Fig. 28의 디자인 역시 상의에 국한되어 있기는 하지만 동일한 모티프에 색의 변화를 줌으로써 특정 형태를 드러내고 있는데, 이는 인상주의 회화의 대상 표현에 있어 선(line)이 아닌 색(color)으로 형태를 드러내었던 것과 동일한 효과로 판단된다. 이러한 효과를 이용하여 동일한 모티프에 다양한 색상을 적용하여 가시적 형태를 드러내는 디자인이 시도된다면 보다 다양한 표면의 시각적 효과를 연출할 수 있을 것으로 판단된다. 한편 Fig. 29의 디자인에서는 모티프의 형태에 기반 한 구성선을 보여주고 있는데, 구성선이 의복 제작에 선행되는 것이 아니라, 모티프 디자인이 선행되고, 모티프의 형태에 따라 구성선의 필요성 및 형태가 결정 될 수 있는 가능성을 보여주고 있다.

이러한 디자인들에서 개별 모티프는 의복 구성선의 형태를 따라가면서 배치되는 것이 아니라, 해당 구성선에 겹쳐있는 또 다른 디자인선, 구성선과는 무관한 디자인선을 만들어 내기 위해 디자이너에 의해 의도적으로 그 위치와 색이 조율된다. 이러한

의복 구성선과 디자인선의 독립된 관계는 기준의 ‘디자인-구성-제작’을 위한 각 요소들의 관계를 변화시켜 다양한 디자인 프로세스, 다양한 디자인 방법을 시도할 수 있는 가능성을 열어준다. 다시 말해 인상주의 회화로 인해 표현 대상의 선과 색이 분리되어 색의 독립성이 획득되는 순간 회화사적으로 대상 표현을 위한 다양한 방법들이 시도되었던 바와 같이, 패션에 있어서도 구성선과 디자인선의 독립된 관계 설정을 통해 고전적 디자인 프로세스를 변화 시킬 디자인과 제작에의 다양한 시도, 다양한 디자인 방법론의 개발을 기대해 볼 수 있을 것이다.

4. 결 론

인상주의 회화는 현실을 이차원적 평면으로 환원시킬 뿐만 아니라 이 이차원 속에서 형체 없는 점들의 체계로 환원시켰다. 다시 말해 조소성을 버렸을 뿐 아니라 윤곽을 버렸으며, 대상의 공간성을 포기할 뿐 아니라 대상의 선(線)마저 포기하였다. 명료성과 명징성을 잃어버리는 대신에 움직임과 감각적 매력을 새로 얻은 것이다(Hauser, 1953/1999). 이러한 인상주의 회화의 방법적 핵심에는 화면등가의 법칙이 작용하고 있었으며, 본 연구에서는 인상주의 회화의 화면등가의 법칙에 기반 한 모티프 빌딩으로 이루어진 현대 패션디자인의 사례 분석을 진행하였다. 그 결과 해당 디자인 사례들은 다음과 같은 특성을 갖고 있었다.

첫째, 화면등기를 이루기 위해서는 일정한 모티프를 균일하게 쌓아올리는 방법으로 디자인을 개발할 수 있었으며, 이러한 경우 새로운 모티프의 개발이 디자인의 창의적 측면과 직결되고 있었다. 다시 말해, 모티프 빌딩으로 이루어진 디자인에 있어 새로움의 측면은 창의적 모티프의 개발과 밀접하게 연관되는 것이다.

둘째, 해당 사례들에서 의복 구성에 필요한 구성선, 절개선, 디테일의 형태는 강한 모티프의 반복 효과에 가려 의복 각 세부의 정확한 형태를 파악하기 힘들 정도로 그 형태가 전체적인

시각적 균일함 속에 함몰되고 있었다. 따라서 모티프 빌딩으로 이루어진 디자인에 있어 의복 구성의 측면은 고전적 디자인에 비해 약화되는 측면으로 판단된다.

셋째, 의복 표피의 시각적 변화에 관한 인식을 구성선이 아닌 모티프의 변화되는 색으로 인지하게 하는 디자인 사례를 통해 모티프 빌딩으로 이루어진 디자인에 있어 또 다른 가능성, 즉 반복된 모티프의 부분 색 변화로 표현되는 형태성, 의복 구성과 분리된 디테일의 시각적 형태 표현의 가능성을 보여주었다. 이는 인상주의 회화의 대상 표현 방법과 동일한 것으로, 이러한 사례는 회화 작품에 영감을 얻은 패션디자인에 있어 단순히 유명 작가의 회화 작품을 그대로 차용하여 즉각적인 시각적 표면 형태로 프린트 하여 보여주는 것 외에도 그 시각적 구성 원리를 분석, 적용하여 디자인을 개발하는 것이 보다 더 본래 회화가 추구하고자 했던 효과를 드러내는데 효과적임을 보여주는 것이라 할 수 있다.

마지막으로, 해당 사례들은 새로운 시각적 표면을 탄생시켰으며, 의복이라는 3D의 공간적 깊이를 ‘감각적 표면(sensuous surface)(Oh et al., 1999)’으로 대체하고 있었다. 이러한 감각적 표면이 가져다주는 시각적 흥미는 인상주의 회화가 선사했던 시각적 즐거움과 동종의 것으로 판단된다.

본 연구의 제한점으로는 연구 방법에 있어 질적 분석을 통해 회화 작품의 특색을 이루는 근원적 조형원리를 패션디자인에 적용하는 방법론적 접근을 시도하여 분석 결과가 다소 주관적일 수 있다는 점을 들 수 있다. 그러나 이러한 연구는 2D 회화 영역의 시각적 결합방법을 3D인 패션 조형에 적용함으로써, 패션에 있어 예술적 인스파이레이션을 보다 다양하고 새로운 시각에서 접근할 수 있도록 하는데 도움을 줄 것으로 기대한다.

감사의 글

이 논문은 동아대학교 교내연구비 지원에 의하여 연구되었음.

References

- Chambers, F. P. (1995). *The History of Taste* (B. N. Oh & S. M. Lee, Trans.). Seoul: Yejunsa. (Original work published 1932)
- Guégan, S., Madeline, L., & Lobstein, D. (2002). *l' ABC daire de L'Impressionnisme* (N. K. Choi, Trans.). Seoul: ChangHae. (Original work published 1995)
- Hauser, A. (1999). *SOZIALGESCHICHTE DER KUNST UND LITERATUR* (N. C. Baek & M. U. Yeom, Trans.). Seoul: Changbi Publishers, Inc.. (Original work published 1953)
- Jun, C. L. (2012). *미술관에 간 화학자* [Chemists at the Art Gallery]. Seoul: RHK.
- Jung, K. H. (2005). *JAEWON ARTBOOK 32:GEORGES SEURAT*. Seoul: Jaewon.
- Jung, K. H., & Jo, M. S. (Ed.) (2012). *JAEWON ARTBOOK 03:CLAUDE MONET*. Seoul: Jaewon.
- Kim, H. B. (2008). *Study on costume designing through pointillism and color of works by Georges P. Seurat - "Focused on making fashion products for F. Gallery"*. Unpublished master's thesis, Ewha Womans University, Seoul.
- Kwon, Y. O. (2009). *A fashion styling study based on surrealist dépaysement*. Unpublished master's thesis, Ewha Womans University, Seoul.
- Lee, J. (2001a). *A study on clothing design applied by Vincent Van Gogh's work*. Unpublished master's thesis, Ewha Womans University, Seoul.
- Lee, K. E. (2012). *Gallery on Runway. Cosmopolitan*, p. 138.
- Lee, S. H. (2001b). *The study of color harmony for modern fashion – Focusing on Christian Lacroix's Collection*. Unpublished master's thesis, Sungshin Women's University, Seoul.
- Lee, Y. K. (1999). *미술실에서 미술관까지* [From art room to museum]. Seoul: DooSan Dong-A.
- Lynton, N. (1997). *The story of modern art* (N. J. Yun, Trans.). Seoul: YeKung. (Original work published 1980)
- Oh, B. N., Min, H. W., & Kim, K. M. (1999). *인상주의 연구* [Research of impressionism]. Seoul: Yejunsa.
- Plazy, G. (1993). *CÉZANNE*(Y. M. Kim, Trans.). Seoul: YoulHwaDang Publisher. (Original work published 1991)
- 'Louis Leroy'. WIKIPEDIA. Retrieved January 24, 2013, from http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Leroy
- Rewald, J. (2006). *The history of impressionism* (J. K. Jung, Trans.). Seoul: Kachi Publishing Co., Ltd. (Original work published 1973)
- Rubin, J. H. (2001). *Impressionism* (S. H. Kim, Trans.). Seoul: Hangil Art. (Original work published 1999)
- Ryoo, S. H., & Lee, M. K. (1997). A study on the color of impressionism of the modern fashion. *Journal of Living Science Research*, 23, 217-233.
- Shin, H. J. (2010). *A study on fashion design applying trompe l'oeil by layering -focused on development of womans wear brand new product*. Unpublished master's thesis, Ewha Womans University, Seoul.
- Sturgis, A. (2010). *Understanding Paintings* (Y. J. Kwon, Trans.). Seoul: Maroniebooks. (Original work published 2000)

(Received 6 February 2013; 1st Revised 1 March 2013;
2nd Revised 7 May 2013; Accepted 20 July 2013)