

# 19世紀 유유럽 모드 藝術家 研究

## Die Modekünstler des 19. Jahrhunderts in Europa

淑明女子大學校 家政大學 衣類學科

조교수 楊 淑 喜

*Dept. of Clothing & Textiles, College of Home Economics,*

*Sook Myong Womens Univ.*

Assistant Professor ; **Sook Hi Yang**

### < 目 次 >

- |                        |                      |
|------------------------|----------------------|
| I. 序 論                 | IV. 19世紀 모드 藝術活動의 展開 |
| II. 19世紀 市民 모드의 社會的 背景 | V. 結 論               |
| III. 19世紀 藝術과 모드       | 參考文獻                 |

### < Zusammenfassug >

Der schnelle Wechsel der Mode im 19. Jahrhundert in Europa stellte an die Gestalter der Bekleidung hohe Kreative Anforderungen. Nicht nur auf dem Theater, auch in der bildenden Kunst spielte die Mode eine so grosse Rolle, daß die Gesellschaftsmaler dieser Epoche mehr Wert auf das Kleid legten als auf die Porträtähnliche Wiedergabe der dargestellten Personen in ihren Porträts. Die Mode, die bisdahing zu den Privilegien des Adels gehörte, sollte allen Gesellschaftsmitgliedern dienen und zur Verbreitung der republikanischen Freiheits- und Gleichheitssideale beitragen. Die Mode wirkt in den Alltag hinein, bis in die Kleidung, so daß die Grenzen zwischen Kunst und Mode völlig schwanden. So kam es dazu, daß revolutionäre Künstler als Mitschöpfer ihrer Zeit die Neugestaltung der Mode übernahmen, daß z.B. Jacques Louis David, der größte Modekünstler der Revolution, zugleich ihr größte Modeschöpfer wurde. Einer der ersten "Modemaler" des 19. Jahrhunderts, der zudem die Rolle des Malers und Modeschöpfers in sich vereinte, war Jean Baptiste Isabey. Er war allerdings noch ein "Maler der Königinnen", wie auch Franz Xaver Winterhalter, der fast alle Fürstlichkeiten seiner Zeit porträtierte. Die Modejournale sind ebenso wie die Haute Couture bürgerliche Erfindungen, die wichtigsten Boten der Mode, die für die Erzeugnisse der Modeindustrie wurden. Zu ihren Mitarbeitern gehörten zahlreiche Künstler, die die Modebilder schufen.

## I. 序 論

本考는 모드의 藝術的 觀點에서 19世紀 유유럽 모드 藝術家들의 活動 및 性格과 그 영향관계의 研究를 목적으로 삼고 있다.

유유럽 流行衣裳의 變貌를 歷史的 次元에서 接近하여 이해하려고 한다. 産業革命以後 급진적으로 發展하는 유유럽 市民社會의 服飾流行의 모습들을 간략하게 敘述하고 當時의 모드 藝術家의 役割과 活動을 살펴 보려한다.

本考의 重點은 19世紀 全般에 걸쳐 展開된 모드 藝術家들의 활동이 어떠한 동기와 배경을 가졌으며, 이들의 意圖와 藝術的 特徵이 무엇인가를 밝혀 봄으로서 이들이 現代藝術發展에 어떠한 役割을 하였는가를 살펴보고자 하는데 있다.

本研究에서 이용한 資料는 본 研究者가 여행을 통해 구입한 實物 슬라이드와 문헌에 제시된 사진을 사진프린트로 제작하여 使用하였다.

## II. 19世紀 市民 모드의 社會的 背景

市民社會의 發展은 封建貴族社會의 衰退를 가져왔다. 市民階級은 近代의 生産과 商業으로 축적한 經濟力을 바탕으로 자신의 社會的 地位를 향상시켰으며, 이에 따라 市民階級에 依한 社會의 民主化 大衆化는 폭 넓은 社會階級이 流行衣裳을 着用할 수 있는 기회와 능력을 부여하였고, 따라서 귀족사회와 유행복식은 身分의 特權의 性格을 상실하게 되었다.

服飾의 民主化에 획기적 영향을 미친 역사적 대 사건은 프랑스大革命이었으며, 이로서 西洋服飾史의 새로운 章이 열리게 되었다. 프랑스 革命의 國民議會는 衣裳의 階級的 區分을 法的으로 철폐하였고, 누구나 자기가 원하는 대로 옷을 입는 自由를 許容하였다.

자유로운 民主 市民社會에 있어서 누구나 個人的 能力에 따라 社會的 地位를 向上시키며 또한 個人的 趣向에 따라 衣裳을 자유롭게 선택할 수 있게 되었다.<sup>1)</sup> 이로서 市民社會의 服飾의 流行은 수직적 流動

性(vertical mobility)<sup>2)</sup>의 힘과 자유를 얻게되어, 近代市民社會에서 流行이 쉽사리 大衆化할 수 있는 基盤이 造成되었다.

## III. 19世紀 藝術과 모드

세계사적 大變혁인 프랑스대혁명은 전 유유럽사회를 진동시켰을 뿐만 아니라 정치적, 경제적, 문화적 분야에 變遷을 가져왔다. 自由, 平等, 博愛 및 공화주의를 표방하는 佛혁명가들과 새로운 지도계급으로 등장한 시민계급은 이러한 변혁의 맥락 속에 그들의 이상에 맞는 프랑스인의 服飾을 창안하고자 하였다. 이에 는 계몽주의와 합리주의사상 및 ‘自然으로 돌아가라!’는 루소(Rousseau)의 구호는 새시대 생활정신의 根幹을 이루게 되었으며 이에 따라 合理的 市民 생활에 적응하는 服飾을 모색하였다.

近代의 意味의 유행의상의창조자는 이 佛革命期에서 排出되었다.<sup>3)</sup> 왕족과 귀족계급의 특권에 속하였던 모드는 모든 市民이 共有할 수 있으며, 또한 공화주의의 자유와 평등의 이상을 전파하는데 기여할 수 있어야 하였다. 혁명기의 집정관들은, 후에 나폴레옹 황제도, 미술가들에게 새로운 시대의 모드를 창조할 것을 위촉하였다. 혁명의 대표적 미술가 다비드(Jacques Louis David)는 프랑스혁명 의상의 화가이자 유행 의상의 창안자였다. 이리하여 모드는 단순한 유행물이 아니라 藝術과 같이 인간의 美意識과 정신을 형성케 하는 기능을 인정받았으며 최초로 藝術과 모드의 경계가 사라진 것이다. 다비드의 傑作인 ‘호라 티에(Horatier)의 맹 세’(1783), ‘브뤼 투스(Brutus)’(1789) 등의 그림은 동시에 革命服飾의 表現이었다. 자연스러운 頭髮, 코르셋없는 허리, 몸매에 따라 길게 느린 튜닉은 속박적인 옛 服飾에서 해방된 人間의 表出이자 또한 近代의 改革衣裳의 基本精神을 內包하고 있다.

다비드가 창안하고 그의 그림들로 널리 알려지게 된 服飾인 앙피르 스타일(1804~1815)은 프랑스 뿐만 아니라 일시에 쥘 유럽을 풍미하였다. 모드의 어느 창안자도 한시대의 유행에 다비드와 같은 영향을 발휘하지 못하였다.

나폴레옹 帝政이 끝난 후 王政復舊時代에 있어서 옛 귀족계급은 혁명전의 정치적 사회적 문화적 질서와 감각을 부활시키고자 노력하였다. 특히 Mode는 구시대 정권(ancient regime)의 모습을 再現시키고자 하였으며 이에 따라 復古風의 형태가 되돌아왔다. 신체의 자유로운 움직임과 자연스러운 품위를 추구하던 앙퍼르 스타일의 服飾과는 달리 모드는 화려한 장식, 수식물을 첨가하기 시작하였다.

무엇보다 코르셋이 부활하여 의상의 전체 형태는 허리를 중심으로 대조적으로 나누어지게 되었고 조롱박과 같은 형태를 갖게되었다. 코르셋에 의한 허리조임은 로코코형식 같이 현저하게 강조하지는 않았다. 그 반면에 좁은 허리와 날씬함을 강조하기 위하여 옷깃은 높고, 팔소매는 上部가 넓게 팔아랫부분은 좁게 만들었다. 전체의상의 실루엣은 밀이 둥글고 긴 조롱박 형태가 두르러지게 발전하기 시작하여 스커트는 넓고 풍성하게 부풀어졌다. 스커트의 비대칭적 형태는 둔부에 작은 털방석이나 철사를 둘러 후면으로 처지게 되었으며, 페티코트(Petticoat)가 개발되어 더욱 커졌다.

1817~1840年사이의 기간은 옛 로코코 스타일과 시민계급의 美意識이 혼합적으로 지배한 시기로 이때의 의상양식을 비더마이어(Biedermeier)風과 낭만주의라 부른다. 초기의 시민자본계급의 여성들은 옛 왕조의 시대의 유행을 모방함으로써 귀족사회의 멋을 부러보려는 욕구를 가졌다.

人間性의 자유로운 구현을 理想으로 삼았던 佛革命이 로코코 時代의 非실제적이고 非위생적인 요소를 제거시킨지 1/4세기만에 유럽의 모드는 옛 시대의 不合理的 의상양식과 장식을 다시 사용하였다. 비록 時代는 새로운 역사의 幕을 여는 산업혁명시대에 돌입하였지만 정치적으로는 보수질서 체제로 복귀하였다. 기술산업사회의 진보적 발전에도 불구하고 여성의 모드는 19C 전반에 걸쳐 逆行的, 前近代의 양상으로 전개되기 시작하였다. 그러나 19C에는 남성과 여성복식이 양식상 각각 분리하여 독자적 발전을 하기 시작한 것이다. 유럽의 예술양식과 의상의 유행은 유럽 스타일까지, 그리고 어느 정도로는 비더마이어 시대까지 男女共히 統一的 스타일을 保持하였던 것이

다.

왕정복고 시대에 있어서도 시민계급은 그들이 이미 확보한 정치적 경제적 세력을 증대하여 갈 수 있으므로 새로 복귀한 귀족계급과 동등하게 경쟁할 수 있었다. 市民계급의 女人들은 그들이 가진 富力의 도움으로 과거에는 귀족들의 전유물이었던 유행의상의 즐거움은 享有할 수 있게 되었다. 시민계급의 남성들은 과거의 귀족과는 달리 신분에 맞는 의상을 착용하고 자신의 부와 세력을 과시하여야 할 의무나 여유를 가질 수 없었다. 자본주의사회의 치열한 이익경쟁은 그들을 오직 생업에만 몰두하게 하였으며 또한 그들의 服飾도 산업시대의 요구에 부응하는 간소하고 실용적인 모습을 띄게 된 것이다. 이에 反하여 여성들은 새로운 부를 향락하는 무의도식적인 생활을 영위할 수 있었으며 그들의 관심은 유행 의상에 집중되었다.

사회생활 전반에 걸쳐 주도세력으로 등장한 시민계급의 성장과 함께 19C 전반에 전 유럽 사회로 확장된 산업기술혁명은 옷감과 의복제조기술의 革新的 변화를 가져왔으며, 특히 재봉기의 발명과 의복제조의 공장생산방식의 도입으로 모드의 대중화와 민중화가 쉽사리 성취되었다.

1850年代부터 기계생산방식의 도움으로 기성복(Confection)이 유행하기 시작하여 남성복식 분야에서는 그 질과 양 및 멋에 있어서 갈수록 괄목한 발전을 이룩하였다. 그러나 여성유행의상은 相異한 반응을 보였다. 서민층의 여성들도 질 좋고 무늬 좋은 옷감을 쓴 값으로 구입할 수 있었으며, 과거에는 엄청난 비용과 시간이 소요되었던 각종 수예품—레이스 장식 소매 및 깃장식, 옷단추품, 자수제품등—을 기계 제품으로 값싸게 살 수 있게 되었다. 그렇지만 여성 모드의 주도 계층은 재봉기로 만든 의복이나 기성복을 고상하지 않은 것으로 생각하였고 19C말까지 거의 모든 유행의상은 手工女들에 의하여 가내 수공업으로 제조되었다.<sup>5)</sup>예컨대 기술 수단에 의한 인조 크리노린(Crinoline)의 대량생산이 크리노린 유행의 대중화 및 俗物化를 야기시켜 그 종말을 가져 왔듯이 모드의 대중화는 유행제품의 모방과 저질화를 유발하는 것이었다. 부와 사회적 지위를 향유하는 시민계

급은 그들 생활의 호화로움과 사치를 위하여 예술적 취향을 고양시키려는 욕구를 갖게 되었다.

따라서 상품의 예술화가 판매확대를 위하여 절대적으로 필요함을 인식하자 생산업자들은 앞을 다투어 온갖 예술양식을 모방한 제품들을 양산하기 시작하였다. 그러나 이것은 시민사회의 새로운 예술양식을 창조케하는 데에 도움을 주기는 커녕 상품 특히 수공업품의 질적 수준을, 즉 수공예 장인들의 전통과 예술적 수준 및 이들의 활동영역을 파괴해 버리는 결과를 가져왔다. 옷감의 품질과 수량은 늘어난 반면에 과거에 장인기술에 의하여 제조된 품질의 수공업품들은 대량생산에 의한 모조품 및 더 나아가서는 가식품들로 대체되어갔다. 19C末에 이르러서는 '단추지만 끼울'수 없고 '잠글수 없는' 쇠단추장식, 묶을수 없는 땀기, 가짜의 매듭등 사람이 입고 걸치고 끼우고 신어야 할 모든 부분들이 가식품 모조품 유사품 등이 아닌것이 없었다.<sup>6)</sup> 이러한 모방적 추세를 주도하는 것은 바로 상류시민계급의 모드이었다. 오프 꾸뛰르에 의하여 형성되는 프랑스의 모드는 한편으로 고도의 예술적 감각을 가진 복식을 창조한 반면에, 非合理的인 유행을 야기시켰다.

#### IV. 19世紀 모드 藝術活動의 展開

##### 1. 프랑스 革命과 모드 藝術家

服飾의 形態는 이미 그리이스 時代 藝術의인 課業으로 승인되었고 주름(Drapery)의 美는 학교에서 修學되었다. 르네상스 시대는 중요한 예술가들, 미켈란젤로(Michelangelo), 네오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci), 뉘러(Dürer) 그리고 流行後援者이고 디자이너인 크라나흐(Cranach)가 활동했다. 그 當時 畫家, 彫刻家, 建築家들은 결국 匠人組合에서 탈퇴했던 反面에, 예술가들 사이의 結合과, 專制主義 社會에 있어서 流行은 一古代 민주주의 崩壞 後와 똑같이 一 사라졌다. 貴族들이 그들의 모드 特權을 復活했고, 奢侈制限法이 各계층에게 그들의 복식의 形態와 素材, 色을 규정했을 때, 복식예술가들의 지위는 수공업자와 유사한 지위로 떨어졌다. 프랑스 大革命 前夜에 이르러서야 여왕의 流行品 製作者인 베르틴

(Rose Bertin)이 수공업자 계급의 한계를 넘을 수 있었다. 그녀는 여왕과 함께 流行을 創造했던 最初의 裝飾品 製作者였다.

오늘날 의미의 유행창조자는 프랑스 혁명 때 비로소 誕生되었다. 이 때 민중의 대표자들은 계급에 따른 복식을 廢止하였으며, 유행의 새로운 樣相은 혁명적인 예술가들에게 맡겨졌다. '예술의 民衆社會(Volksgesellschaft der künste)'는 그들이 모드에 從事할 때, 국민의무가 실현된다고 믿었다. 즉 '獨裁 支配下에서 부유한 비납세자인 무용지물의 계층이 복식의 형태를 좌우했다.'라고 혁명의 해에 한 모드 발간지가 쓰고있다.

그러나 장식과 번지르르한 값싼 物件이 허영의 노예들의 갈망이었던 반면, 국민의 의복과 관련된 모든 것은 가치가 없는 것으로 여겨졌다. 제3계급의 대표자가 궁정의식장의 규정대로 검은 모직의 상의(Tuchrock)와 펠트모자를 쓰고 한편, 귀족과 聖職者는 값비싼 우단과 비단을 입었으나 1789년 5월 이후, 의복에 있어서의 특권이 폐지되었다. 우단과 비단의 사용은 궁정과 그의 하인들에게도 輕蔑되었고, 검은 모직의 상의는 시민의 명예복식으로 崇拜되었다. 혁명이 더 깊이 진척될 수록 의복은 새로운 공화당의 요구에 符合되어야만 했다.

그때까지 귀족의 특권에 속했던 유행은 전 사회성원에 이바지해야 하며, 공화당의 자유 평등이념을 擴散시키는데 寄與해야만 했다. 모드는 이와같이 의식적으로 형성된 예술과 같은 기능을 위임받았다. 또 예술과 마찬가지로 민중에 의해 이루어지는 정치의 이상으로 看做되는 古代 民主主義에서 그 原型을 찾았다. 다른 한편으로 예술은 일상생활에 있어서 의복에까지 영향을 끼쳤고<sup>8)</sup> 때문에 예술과 모드의 한계는 완전히 사라졌다.

혁명적인 藝術家는 그 時代의 同業創造者로서 모드의 새로운 構成을 委任받게 되었고, 革命의 偉대한 화가 다비드(Jacques Louis David)는 동시에 偉대한 Mode 창조자가 되었다. 예술과 모드의 改革을 위한 다비드의 鬭爭은 이미 1785년 始作했다. 이 해는 藝術家들이 一처음에는 로마에서, 후에는 파리에서 一 '호라티르(Horatier)宣誓'를 發行했던 해이다. 그

기록에 의하면 그림은 이 시대의 최고의 서적이기 보다는 자유를 위한 정신을 刺戟해야만 했다. 프랑스 민중은 호라티에에서 그들 자신의 이상을 위한 투쟁가를 보았고, 그들의 의복에서 자유와 평등의 象徴을 洞察했다. 다비드가 자신의 그림에서 描寫했고, 고대 조형의 모형에 따라 의상을 입혔던 고대 英雄들이 바로 마네킹으로서 직무를 다했다.

이러한 방법으로 모든 그림 또한 유행의 계기가 되었다. 다비드가 1789년 제작한 '브뤼투스(Brutus)'는 古代人을 모방한 모드의 시작을 意味하였다. 나부끼는 머리, 머리분을 뿌리지 않은 머리, 코르셋 없는 가슴, 뒷굽없는 신발들이 사용되었고 왕정의 붕괴後 다비드는 또한 俳優와 女俳優들을 '마네킹'으로 등장시켰다. 그는 그의 친구 잘마(Jalma)에게 가발을 씌우지 않은 채, 로마의 의상차림으로 볼테르의 '브뤼투스(Brutus)'에 등장시켰고, 이로 인해 '짧게 깎은 고수머리'가 유행되었다.<sup>9)</sup>

민중의 感情과 思考, 그들의 모드에 끼친 커다란 영향이 民衆祝祭에 영향을 미쳤다. 이 축제는 다비드의 예술적인 指導下에 開催되었고 수만명이 배우로 혹은 관람자로 參加하였다. 憲法, 教育, 社會, 經濟改革을 展開시키는데 '古代 전형이 도움이 되었던 것과 같이 고대의식은 그들의 프로그램 작성에 도움이 되었다.'<sup>10)</sup> 이 민중축제에서 다비드가 창조한 '살아있는 그림'의 암시는 오늘날의 영화, TV의 암시력과도 비교된다. 이 축제는 廣範圍한 大衆에 기초한 창조 가능성을 예술가에게 提供하였다. 1791년 7월 11일 볼테르의 屍體가 켈리에르 수도원에서 나와 웅장한 개선行列속에서 파리로 運搬됐을 때, 그리고 국민의 새로운 성전인 판테오에 埋葬됐을 때, 다비드 또한 모드에 영향끼칠 수 있는 이 기회를 捕捉했다. 볼테르의 屍體를 운반한 차만이 고대 원형에 따라 준비되어 있지 않았을 뿐 '이 차와 동행한 문학가, 예술가, 음악가, 배우, 여배우들 또한 고대의 의상을 착용했다.'<sup>11)</sup>

다비드가 창조했던 그림, 연극, 민중축제를 통해 大衆化된 모드는 쏠 프랑스로 확산되었고, 짧은 기간에 그들의 개선 행렬은 전유럽으로 확산되었다. 그後의 어느 모드 창조자도 그 당시 만큼 영향을 행사하



[사진 1] Jacques Louis David Horatier 선서 1784

지는 못했다. 혁명의 축제때 즉 축제가 '고귀한 본질'의 숭배를 위해 개최됐을 때 다비드가 파리의 멋장이를 '治療할 수 없는 질병'이라고 명명했을 정도로 합창단들은 옷에다 수 많은 레이스와 리본을 달았었다. 대부분의 파리 사람들은 그들이 익숙해 온 습관된 모드 장식을 포기하려 하지 않았고 다른 사람들을 다비드의 창조품들에 단순히 만족해하지 않았다.

원시주의의(Primitiven)의 지도자인 퀘이(Maurice Quai)는 파리의 거리를 긴 머리와 더부룩한 수염으로 活步했다. 그는 발목까지 닿는 커다란 튜닉(Tunic)과 태양이나 비올 때 머리를 덮는 커다란 망토를 입었다. 예술가들은 또한 그리이스나 로마 의상의 특징들을 강조했다.

모드는 '自由'로와 졌고, 모든이들은 모드를 자기 방법대로 演出했다. 왕정주의자들은 고전적 모드를 전적으로 拒否하며 궁정의상을 固執하는 한편, 혁명은 과격하고 새로운 복장의 상징(Trachtensymbol)을 만들어 냈다. 정치적 경향에 따라 '짧게 깎은 고수머리(Tituskopf)'만을 받아들였고, 미라보(Mirabeau)가 일반계층의 회의 때 명예를 회복시켰던 검은 모직 상의(Tuchrock)를 클럽회장으로 선택했다.

혁명적인 프로레타리아와 소시민의 의복은 물론 모드에서 한부분의 역할을 시작했다. 하층계급의 과격 공화당원(Saus Culotte)은 짧은 바지(Culotte)대신에 길고 넓은 바지(Pantalons)를 입었다. 이것은—그들의 짧은 조끼나 나막신과 마찬가지로—농부, 노동자, 어부들의 衣服에서 유래했다. 그들의 가장 중요한 특징은 ‘붉은 자유의 모자(Freiheits kappe)’였다.

이것은 갈레션을 짓는 노예의 두건모자를 연상시켰고, 혁명에 있어서 가장 대중화된 자유의 상징이 되었다. 다비드는 철저한 자코뱅당원으로서 옛 공화당의 상징과 새로운 공화당의 상징을 통일시킬 준비가 되어 있었다. 그는 1792년 4월, 폭동때문에 입헌왕정에 의해 갈레션으로 추방되었고, 解放된 後 民衆에 依해 革命의 순교자로 讚揚받았던, 샤토비에(châteauvieux)의 군인들을 갈레션 노예의 의복을 입은 채, 파리로 들어오게 했으며, 상큐롯(Sansculotten)과 흰 옷을 입는 소년들이 동행하게 하였다. 1792년 10월 14일 민중추제에서 기수 역할을 했던, 배우 세나르(chénard)에 의해 상큐롯은 榮光스러운 각광을 받게 되었고, 의회 회원들에 依해 코뮌(Kommune)에서 넘겨졌다. 상큐롯은 政治的으로 과격한 사람들의 상징이 되었다. 이 계층 이외에는 단지 ‘자유의 帽子’만이 공무원들 사이에 정착되었다. 결국, 고전과 市民衣服의 共存과 혼용은 점점 더 심화되었고 民衆대표자를 위한 의복형태에 관한 문제는 점점 더 時急하게 되었다.

1793년 ‘藝術의 民衆團體(Volksgesellschaft der Künste)’에서는 많은 회의들이 개최되었고, 그 會議에서는 모드의 新傾向에 대해 토의되었다. 게다가 예술가들은 또 ‘프랑스 의복 변화의 장점에 대한 고찰’을 게재한 잡지를 발행하여 공공연하게 동인들에게 외쳤다. 자연은 人間을 行爲와 勞動의 존재로 만들었고, 힘과 美를 同時에 完成하는 놀라운 조화속에서 人間을 형성했다. 人間이 예기치 못할 기상으로부터 自己自身을 保護하기 위하여 着用했던 衣服은, 사지의 發達에 해를 끼치거나 운동을 방해하거나, 아름다운 모습을 손상하는 등 자연을 거슬리지 않고, 그 목표를 이루었음에 틀림없었다. 周知하듯 모든 民族은

그들이 衣服을 着用하기 始作할 때, 이 단순한 法則을 따랐다. 그러나 社會가 노화하고 부패하면 할수록 일차적인 衣服의 개념이 원초적인 理念을 떠나, 本來의 理念을 변화시켰다. 즉 服飾은 단지 有用한 것이라는 事實을 暴棄하였고 어떤 계층을 대변하는 대상이 되었으며 幻像의 의복을 定하고 忘想이 그것을 지배하게 되었다. 衣服은 所有와 職位를 드러내는데 利用되었다.

衣服은 그 原初의인 目的과 平等의 관습으로 還原하는 프랑스의 혁신 精神에 속한다.<sup>12)</sup>

이미 社會狀況의 產物로서 認識된 모드는 民衆의 實察的, 美的 欲求에 부응해야만 했다. 그리고 ‘理性이 정하고, 좋은 취향이 용납하는 民族服飾을 流行시켜야만 했다.’<sup>13)</sup> 이러한 改革에 參與했던 藝術家들은 매우 다양한 提案들을 했다. 畫家 저르장(Antoine Francois Gergent)은 平等의 이름으로 단지 한가지 類型의 옷이 存在해야 한다고 主張했고, 조각가 에스페르씨외(Espercieux)는 그리스의 크레미(Chlamy)와 헬름(Helm)을 제안했다. 衣服은 각 민족간의 연관관계하에 개선되어야 한다고 주장되었고 자연 애호가들은 고래수염코르셋의 추방을 要求했다.

논쟁이 끝난 후에도 다비드는 國民衣服을 製作한다는 의지를 고수했다. 勿論 그것은 모드 創造者에게 주어진 매우 중요한 임무이었다. 다비드는 옛 공화당의 衣服과 新共和黨衣服을 종합함으로써 그 요구를 성취하려 하였다. 즉 그는 앞쪽으로 터진 上衣를 提案했다. 이것은 古代衣服의 편안한 폭과 노동자 자켓의 앞쪽에 달린 지퍼를 각각 취한 것이었다. 게다가 ‘自由, 平等, 博愛’라고 수놓인 넓은 肩帶가 부착되어 있어야만 했다. 상큐롯의 바지보다는 특히 좁고 긴 판타롱이 다리를 덮었다. 이 服飾은 앞쪽에서 차양을 위로 휘게 한 깃털장식이 달린 모자와 파누라(Pánula)형의 외투, 그리고 반장화로 보충되었다. 女性들은 수 십년 前부터 샤프를 着用했고, 남성들을 위한 上衣의 개념이 세분된 오늘날에는 다비드의 改革案을 더 이상 웃음거리로 받아들일 수는 없다. 배우 탈마가 세상에 제시한 이 의상은 全 民衆의 위임을 받고 藝術家가 창조한 最初의 창작품 이었다. 그러나 다비드의 모드 구상은 계속 展開되지 못했다. 자코



[사진 2] Louis-Philibert Debucourt Mode 그림 1800년경



[사진 4] Jacques Louis David, 프랑스 국민복 1794년



[사진 3] Louis Leopold Boilly, 국기를 든 연극배우 Chénard. 1792

뱅당의 沒落과 專制政治의 부활 以後, 藝術과 모드는 다시 지배층의 특권이 되었다. 이러한 현상은 예술가들이 새롭게 대중을 爲한 衣服을 製作하기 前까지 100년 이상 지속되어야 했다. 다비드의 지도하에 時流에 적합한 스타일로 發展하기 始作한 의고전주의 (Klassizismus)는 더 以上 古代民主主義에서 원형을 찾지않고, 로마황제 시대에서 그 전형을 찾으려 하는 앙피르 스타일(나폴레옹 1세 제정시대의 예술 양식)로 변했다.

## 2. 왕정복고시대의 모드 예술가

이제 집정내각에서는 民衆의 衣服이 아니라, 官僚의 유니폼이 공적이고 藝術家의인 관심의 대상이 되었다. 市民的인 불안과 무정부 상태의 혁명시기에는 국가관료에게 특별한 衣服을 제공한다는 것이 필요한 것으로 간주되지 않았고 1791년 헌법의 창립자조차 관료복 착용에 대해 관심을 두지 않았다. 그러나 衣服은 관료에게 외관상의 위엄과 기품을 부여하고, 명예에 대한 경의심을 불러 일으키는 필요불가피한

것이라고' 모드 예술가들의 출판물에는 기록되어 있으며 동시에 그들이 創造한 16관료의 유니폼이 細細하게 기술되어 있었다(그림 5).

'새로운 관료복의 창안은 모드 예술가들에게 감사해야 한다. 여기에는 그들의 취향과 창작정신이 반영되었고, 아울러 古代研究에 대한 요구가 제기되었다.<sup>14)</sup> 집정관이 집정내각을 이끌며 등장했을 때 세 집정관은 관복을 입고 있었다. 화려한 관복중의 하나는 다비드가 제작한 것이다. 그는 그 以前의 많은 革命家들처럼 나폴레옹에게서 '조국의 구원자'를 보았던 것이다. 1804년 나폴레옹이 즉위할 때, 그의 禮服은 유일하게 남자가 누릴 수 있는 特權이었다. 황제가 발행하게 한 대관식 製作物에는 衣服과 禮式이 細細하게 기록되었고 描寫되었다. 宮廷衣服은 勿論 다비드가 制作하지 않았다. 皇帝는 이 重要的 課題를 建築家인 페르시에(Charles Percier)와 프란조스(Pierre Franzois), 폰타니(Léonard Fontanie) 그리고 畫家 이사베이(Jean Baptiste Isabey)에게 委任했다. 페르시에는 나폴레옹의 대관식에서 로마의 皇帝와 마찬가지로— 공화당의 의복 전통을 탈피했고, 이중의 월계관으로 하얗게 수놓은 튜니카(Tunika)와 로마시대에 무훈에 빛나는 로마의 장군이 개선할 때 입었던 紫色의 어깨만토를 皇帝의 禮服으로 使用했다. 이사베이는 皇后의 衣服을 製作했다.<sup>15)</sup>

### 3. 市民階級の 모드 創造者

나폴레옹이 단독독재정치를 始作했을 때 이미 市民階級の 힘은 그들이 자신들의 이익을 爲해, 독재로부터 保護하고, 地方의 資本主義的 구조를 더욱 廣大할 수 있을 정도로 커져 있었다. 프랑스 政治 革命은 水泡로 돌아갔지만, 産業革命은 계속 進行되었다. 그리고 産業革命의 도움으로 기업가는 經濟的인 發展뿐만 아니라 政治的·文化的 發展을 예측하였다. '자유 경쟁'이 盛行했고, 나폴레옹의 복귀시도는 공화당의 服飾革命과 마찬가지로 挫折됐다. 프랑스에서 봉건적 生産體制가 사라진 後, 등장한 과격한 産業化는—기제적인 방직기계의 수만도 1789년에서 1805년까지 89대에서 3300대로 增加했다— 階級服飾의 부활



【사진 5】 Grasset de Saint-Sauveur, 프랑스 군중 대표자의 관복. 1795년



【사진 6】 Jacques Louis David, 제 1 공사를 위한 의상도안. 1799년





[사진 7] Jean Baptiste Isabey, 궁녀 1804년



[사진 8] Jacques Louis David 나폴레옹과 조세핀의 대관식 (부분) 1806년

을 더 이상 허용하지 않았다. 게다가 나폴레옹은 最初로 市民革命을 이룩했고, 産業革命이 대륙에서 보다 더 일찍 그리고 더 빨리 나타난 영국과 경쟁을 해야만 했다. 영국시민은 이미 프랑스 革命前에 궁정 모드에서 탈피했고 대륙(프랑스)에서 또한 그들의 검은 상의(Tuchrock)와 면섬유 의복(Baumwollkleider)을 해방의 표시로서 간주했기 때문에, 영국의 복식 産業은 프랑스의 사치의상과 점점 더 치열하게 경쟁했다. 바이마르에서 이미 청년 리데가 소위 '베르테르의상'을 입었고, 진보적인 그룹에선 부인들 또한 이미 '영국숭배' 집단(Anglomanie)을 追從했다. 이 때문에 프랑스의 衣服工場은 前例없는 손해를 입었고, 革命中—궁정의복의 廢止와 그들의 最高의 고객이 망명한 後—沒落하게 되었다. 의복공장 소유자는 나폴레옹에게 도움을 請하는 請願書를 내었다. 나폴레옹은 영국산 머슬린, 면, 아마포의 수입금지 와, 1806년에는 대륙 封鎖로 그들의 요구에 응했다. 궁정의복의 재도입 또한 프랑스 경제의 再生에 寄與했음에 틀림없다. 皇帝는 그의 앞에 영국 소재의 옷을 입고 나타나는 궁정 부인들에게 警告를 내렸다.<sup>16)</sup>

### 1) 신사복 모드의 市民 法典

나폴레옹의 경제정책은 영국이 신사복 모드계에서 승리자가 되는 것을 阻止할 수는 없었다. '파리의 裝飾制作家들의 지시에 따르듯이 이제 런던 재단사의 지시를 따르고 있다는 것은 世界가 다 아는 사실이었다. 그 둘이 세계를 支配한다. 그리고 世界를 어느정도 둘로 나눈다'고 1820년 '교양있는 階級을 爲한 一般 독일 백과사전'에 기록되어 있다.<sup>17)</sup> 나폴레옹이 프랑스에 궁정복을 부활시키고 있을 때 영국에서는 브람멜(George Bryan Brummel)이 신사복 모드에 있어서의 '市民 法典'을 創造했다. 이것은 出生뿐 아니라 金錢을 尺度로서 인정하였다. 진실한 우아함은 훌륭한 재단과 가공된 모직소재의 特性에 있다고 브람멜은 설명했다. 그는 衣服에 있어서 이목을 끄는 모든 것, 市民的인 기준에 벗어나는 것을 拒否하였다. 우아함을 추구하는 男子는 더 以上 우단이나 비단을 입어서는 안된다. 그러나 그는 매일 옷을 갈아입어야 하며, 그때 그때 狀況에 어울리는 옷을 선택해야만 한다. 이때 넥타이가 특히 중요한 역할을 한



[사진 9] 삼화 넥타이 매는 예술, 1837년

다. 브람멜은 매일 많은 시간을 넥타이 착용에 사용했다. 게다가 넥타이를 매는 기술에 대한 책들이 집필되었다. 누구나 이 모드를 따를 '自由'를 갖고 있었다. 그러나 단지 소수의 사람만이 特定한 要求들을 만족시키는 方法과 시간을 가졌다. 브람멜 덕택으로 自身的 財產·利子로 살아가는 그 當時 金리 생활자들이 그들의 이상을 具現한 멋쟁이 계층이 유행하게 되었다. 재단의 질과 영국산 모직소재의 품질은 市民的 신사복 모드의 基本이 되었다.

## 2) 오프 꾸뛰르(Haute Couture) 모드의 創造者

프랑스 여성 모드는 흔들리던 프랑스의 의상계의 지도권을 되찾게 하였다. 그래서 19C에 유럽에는 처음으로 2개의 상이한 모드中心地가 存在하게 되었으며, 다음시대의 모드는 두개의 상이한 경향으로 展開되었다. 19C를 지내며 男性服은 더욱 合理的으로 발전되었던 반면, 女性 모드는 —다른 예술이 그랬듯이— 궁정의 전형으로 되돌아 갔다. 기업가의 수중에 資本이 많이 모일수록, 기업가가 옛 귀족의 地位를 더욱 되찾을수록 부인들의 衣服은 점점 더 '봉건적'이 되었다. 그러나 이것이 階層衣服의 재도입을 意味하는 것은 아니었다. 根本적으로 프랑스의 女性 모드는 프랑스의 男性 모드처럼 市民的이었다. 프랑스에서는 産業化가 서서히 進行됨에도 불구하고, 프랑스 經濟도 그들 상품의 판매를 念頭에 두어야 했다. 그리고 '자유 경쟁'의 법칙을 인정해야 했다. 資本主義 社會에 있어서 女性 모드는 資本主義 社會의 發達을 規定하고, 게다가 일반 모드를 포괄하는 특별한 기능을 담당하게 되었다. 부르조아는 貴族처럼 階級の 體



[사진 10] Horace Venet, Mode 그림 Incroyable 1815년경

面속에서 살 수 있었던 것이 아니라, 경제적 투쟁에서 그들의 財產을 축적하고 늘려야 했기 때문에 그들은 富의 과시를 부인과 모드 創造者에게 委任했다. 그러나 궁정 禮式은 階級の 서열을 가리지 않고 항상 경쟁의 原則에 따라 성장하는 세력으로 民主主義의 새로운 特徵을 創造하였다. 왜냐하면 그 自體로 貴族이 결정되는 出生의 차이는 더 이상 存在하지 않았기 때문이다.

市民階級은 自身이 다른 사람들과 다르다는 점을



[사진 11] Charles Frederick Worth 사진촬영



[사진 13] Gustave Dare Alte Pather, 1854년(뉴은 표명)



[사진 12] Franz Xaver Winterhalter, Eugénée 황녀와 그녀의 시녀들, (부분) 1855년



[사진 14] Constantin Guys, Mode 스켓치 1850년경

역설해야 했다. 이제 流行指向이 그들에게는 必然的인 삶의 목표가 되었다. 同時에 그것은 다른 사람들과의 경쟁을 挑發시켰다.<sup>18)</sup>

프랑스 국민의 대표자가 모드의 新形態를 革命的

藝術家에게 委任했던 반면, 돈으로 얻은 財閥貴族은 그들의 재단사를 藝術家로, 'Haute couture'의 대변자로 내세웠다. 그리고 의복휘장의 製作者에게 존경받는 地位를 부여하였다. 유능한 미용사로 명성을 떨쳤던 最初의 재단사는 르로와(Hippolyto Leroy)였다. 그는 앙토아넷(Marie Antoinette)下에 있던 有名한 미용사였다. 프랑스 革命時에 재단업에 종사한

르로와는 國民服의 共同製作을 爲해 소집된 藝術家들 중의 한사람이었다. 르로와는 創造者로서 왕정복고시에는 없어서는 않될 인물이었다.

상업성에 밝은 테일러랜드(Talleyrand)는 1814년에 르로와를 비인(wien)으로 불렀는데 그는 자기의 창작품을 통해 프랑스 모드를 대변해, 흔들리고 있었던 프랑스 모드의 세계지배를 갱신케 했다. 의상 예술가 워스(Charles Frederick Worth)가 살롱을 열었다. 1858년은 오늘날 Haute Couture(고급양장)의 설립된 해로 평가된다. 왕정복고 시기의 모드는 다시 서서히 변화되었고, 裝飾制作者가 재단사보다 더욱 중요해진 時期, 오프 꾸뛰르의 發達이 침체된以後, '위대한 재단사'로 나타난 것은 워스였다. 워스는 '모드의 왕'으로 評價되었다. 그는 신속하게 변하는 모드, 모든 '新 流行品을 崇拜'하는 풍조를 도입시켰으며, 이러한 경향은 아직까지 지배적이다. 워스는 藝術品처럼 그의 創作品에 서명을 한 '偉大한 大家'의 容貌와 품위를 몸에 지녔던 最初의 Mode 創造者였다.<sup>19)</sup>

점점 더 빨라지는 모드의 변화는 높은 創造的 능력을 要求하였다. 그래서 워스와 그의 후계자들은 그들의 作業을 藝術家의 가치와 比較하였다. 오프 꾸뛰르의 創造者가 그의 作品을 畫家의 作品과 同等時하는 한편, 1930년대 꾸뛰르 하우스(양장점)를 경영했던 워스는 모드의 創造者로서 自己自身을 조각가나 건축가와 유사하게 생각했다.

'나는 작업을 하는데 있어서 自我, 細部的인 아이디어를 捕捉하기 위해, 우리의 작업을 作品의 全體印象을 특히 중요시하는 조각가의 作業이나 比較하기를 원하다. 또는 한채의 집을 지어내는 建築家의 作業과 比較하기를 원한다'고 워스는 '파리의 레뷰'(Revue de Paris)에 쓰고 있다.<sup>20)</sup>

오프 꾸뛰르의 創造者는 그의 後繼者들도 마찬가지이지만 단지 藝術家로서 國際的인 명성을 얻은 것만은 아니었다. 그의 創作品은 資本에 淸중을 내어서는 안되었으며 또 淸대해야만 했다. 워스가 創造한 오프 꾸뛰르는 藝術家의 아틀리에였을 뿐만 아니라 많은 傭傭人을 둔 기업체였다. 또한 '이 대규모 맞춤옷 회사'의 所有者는 직물상인이었고, 그 自體로 대

량생산으로 擴大될 수 있는 영향력을 갖고 있었다. '황제는 워스와 新 모델의 세련미에 대해서 뿐만 아니라, 폭 넓게 大衆에게 미치는 그 영향에 대해서도 討議했다. 皇后가 입었던 옷은 特別한 階層의, 나아가서는 中産階級과 小市民대중에 새로운 欲求를 유발시켰다. 이러한 方法으로 需要와 供給이 조절될 수 있었다.'<sup>21)</sup> 1850년대 대부분의 織物, 가장자리 裝飾(lace), 자수 그리고 다른 사치품등 수공을 要求하는 것들이 이미 機械로 生産되었다. 또한 19世紀 中반以後의 모드에서는 기성복의 재단 및 판매업이 強力한 位置를 차지내기 始作했다. 재봉틀이 完成되었다. 19세기 초반 衣服産業은 作業服과 다른 값싼 大衆物品들의 生産으로 滿足하였던 한편, 후반에는 무엇보다도 영국과 독일의 기업가들이 社會的으로 公名心이 있는 淸산계층으로 관심의 方向을 돌렸다. 기성복을 이끌었던 最初의 독일 소매상 중의 하나가 1842년 베를린에 設立된 게르손(Herrmann Gerson) 會社였다. 1855년 Mode 雜誌 '바자(Bazar)'에 記錄된 報告에 따르면 이 기업이 '베를린을 世界的인 大都市의 系列에 속하게 하는데 공헌했다고 한다. 게르손은 얼마전까지만도 不可能한 것으로 看做했던 것을 기정 事實化했다. 그는 新 衣裳 시스템(Toiletten-System)의 創始者가 되었으며 後日 그의 이름은 衣裳年報에 오르게 되었다.'<sup>22)</sup>

오프 꾸뛰르가 제시하는 모드 禮式은 資本主義社會의 階級이 드러나는 것을 우려했다. 이 당시 유럽의 상계는 부유한 階層만이 '流行에 맞게' 옷을 입을 수 있을 정도로 빠르게 변했다. 高位階層은 철따라 옷을 바꿔 입었고 지나간 季節의 帽子는 流行에 뒤처지게 되었고 값싼 모조품에 만족해야만 했다. 워스가 그의 고객을 爲해 製作하였던 신사용 궁정예복은 부자들의 저택과 마찬가지로 봉건적인 面을 들어내고 있다. 재력으로 산 貴族(버락부자)들의 궁전에는 로코코 복장의 부인들 뿐, 貴族은 존재하지 않았다. 이들 버락부자 집주인들을 보면 마치 19C의 正裝을 하고 멜론모자를 쓴 부자가 된 푸줏간 주인이나 城의 청지기를 보는 듯하다.<sup>23)</sup> 하고 리하르트 하만(Richard Hamann)은 기술하고 있다. 모든 대기업주들처럼 오프 꾸뛰르의 代表者들도 먼저 賣上을 생각해

했기 때문에 그들에게 있어서 顧客의 財力은 決定的 이었다. 위스는 아홉명의 여왕을 위해 일을 했다. 그러나 그의 고객들은 大部分 돈으로 산 貴族財閥 出身



[사진 15] Haute Couture 전람회 Mode의 집, 1907년 파리



[사진 16] Giovanni Boldini, Mlle. Lantelme 초상화 1907년

이었다. 또한 재력은 '화류계의 女王들'을 만들었다. 이들은 制服을 입은 下人들을 동반하고 여러필의 말이 끄는 마차를 타고 파리를 개선행렬하며 도레(Gustave Doré)의 스케치에 집착했다. 그리고 사실상 모드의 女王으로서 등장했다. 오늘날에 볼 수 있는 모드 展示의 마네킹이 처음에는 모드 창시자의 살롱에 出現했다. 이러한 전시는 처음에 위스가 시도하였고, 특히 중요한 顧客들은 自身과 똑같은 모습을 한 같은 치수의 마네킹을 가지고 있었다. 1900년 파리 萬國博覽會에서는 몇명의 디자이너(Couturiers)가 최초로 自身들의 창작품을 입은 밀납인형을 만들어 커다란 注目을 끌었다. 모드계의 회장인 마담 파갱(Paguin)은 화장대 거울 앞에 앉아서 自己自身을 모델로 밀납인형을 만들었다. 그녀는 그녀의 마네킹을 댜이예(Dieuillet)가가 每 季節마다 開催하는 마네킹 행사이며 우아한 세계가 펼쳐지는 랑상(Leng-champs)의 대회에 보냈다. 勿論 世界 一次大戰 때까지는 女俳優들의 커다란 영향력을 지닌 가장 重要한 마네킹이었다. '모드에 있어서 연극무대가 중요한 역할을 하게 된 것은 새로 創作된 衣服이 궁정의 승인을 받아야 했던 왕정이 폐기된 후 특히 파리에서 였다'라고 베를린 博物館장이었던 술리우스 렛성(Sulius Lessing)이 80年代에 적고 있다.<sup>24)</sup>

연극무대는 파리의 모드 創造者가 그들의 작품을 展示하고 넓은 大衆에게 그 효과를 미치게 하는 橋梁 役割을 했다. 연극공연이 대부분이 '패션쇼' 때문에 試圖되었다. '우리의 진지한 新聞독자는, 사라 베른 하르트의 의상이 「페도라」나 「오데트」의 初演에 登場 하였다는 것을 파리의 新聞들이 詳細하게 報告할 때 마다 웃거나 혹은 분노한다. 그러나 이 衣服의 成攻 여부에 수많은 사람들은 勿論 全 都市와 地方의 重要한 産業분야에 영향을 미쳤다.<sup>25)</sup>

#### 4. 벨 에포크의 모드 화가들

모드는 연극뿐 아니라 彫形美術에서도 커다란 역할을 하며, 이 時代 上流社會 畫家들은 묘사되는 대상의 人物 재현보다는 衣服에 더 置重했을 정도였다. 19C 最初의 '모드 畫家'의 한사람으로, 또한 畫家와 모드 創始者의 역할을 自身속에 合一시킨 사람은 장



[사진 17] Turin의 Paquin 맥의 전시회 1911년

밥티스트 이사베이(Jean Baptise Isabey)였다. 그는 勿論 ‘女王들의 畫家’이기도 했으며, 마찬가지로 빈터할터(Franz Xaver Winterhalter)도 自己時代의 거의 모든 군주들의 肖像畫를 그렸다. 1855년 빈터할터는 宮女들과 함께 있는 으제니 王女の 초상화를 그렸다. 위스는 自己집을 建築하기 前에 Gpgeln 商會에서 일을 하였는데 그녀는 그곳의 顧客으로서 빈터할터가 그린 그녀의 옷은 현재 전해지는 이 의상 예술가의 최초의 작품이다. (그림 12)

이미 50년대에 활약했던 콘스탄틴 기(Constantin Gnyss)처럼 衣裳예술계의 천재적 화가라도 中産階層 고객들의 자태를 신빙성있게 형상화시키지 못한 畫家들은 成功의 기회를 갖지 못했다. 보들레르(Charles Baudelaire)는 기에 對하여 다음과 같은 기록을 남기고 있다. 流行이 살짝 바뀌었다. 리본 넥타이나 革命裝飾이 휘장에 밀려나고, 넥타이가 더 넓게 돌출하고, 머리매듭은 정수리부터 밑으로 늘려 내리고 허리띠는 높이 매고 풍성한 上衣을 입은 그의 모습은 먼 거리에서도 벌써 알아볼 수가 있었다.<sup>26)</sup> 그러나 기는 높이 치켜 올라간 上衣, 유혹적인 態度, 깊이 파인 목선도 표현했다. 하지만 中産階層(市民階層)은 事實主義의 美術가 내 보여주는 거울을 들여다 볼 마음의 준비가 되어 있지 않았다. 기는 自身의 그림들, 즉



[사진 18] Félix Fournery, 모피 1907년

파리 패션계를 배경으로 한 훌륭한 크로키 作品들을 몇툼에 팔아야만 했다. (그림 14)

中産階層 衣裳패션 화가들의 전성기는 70년대로, 부르조아가 절대적 세계지배를 하고 美術과 의상패션의 가장 중요한 주문자가 된 때였다. 독일의 이른바 설립자 시대(Gründerzeit)의 가장 有名한 畫家는 마카르트(Hans Makart)로 그의 이름은 그 시대의 대명사가 되었다. ‘上流社會의 벼락부자들은 돈으로 군주와 같은 생활양식을 사들였고, 以前의 王이나 군주들처럼 自身들의 宮殿이나 축제를 裝飾하기 爲하여 藝術家들에 대한 후원자 행세를 하였다.’<sup>27)</sup> 마카르트는 貴族主義의인’生活에 대한 이들의 幻像을 自身의 캔버스에 옮긴 畫家였다.

부르조아지는 마카르트를 美術·취향 問題에 있어서, 그리고 특히 衣裳패션의 모든 問題에 있어서도 절대군주라고 지칭하였다. ‘그는 우리 집, 우리 옷, 우리의 畵生活을 향기롭게 피어나는 매력적인 무한한 豐謠의 물로 가득 흘러넘치게 하였다.’<sup>28)</sup> ‘외적인 생활양식은 모두 그의 분야로, 아무도 그를 멀리 할



〔사진 19〕 Hans Makart 자신이 디자인한 의상을 착용, 사진촬영 1879년



〔사진 21〕 Hans Makart, 무도회 연회복 1880년경



〔사진 20〕 Hans Makart, Johanna von Liechtenstein 공주의 초상화 1880년경

수 없었다. 왜냐하면 그가 곧 衣裳패션이 되었기 때문이었다. ‘마카르트 유행’(Die Makart-Mode)이라는 말이 나올 정도였다. ‘모든 것이 마카르트 式대로 착용되었다. 부인들은 이 천재적인 의상 화가가 그린 肖像畫대로 옷을 입었다. 꽃과 깃털이 둥글게 꽃힌 커다란 둥근모자는 마카르트 모자였다. 우단의 진한 빨강색은 마카르트의 빨강색(Makartrot)이었다. 그의 디자인으로 구상된 옷에는 풍부한 레이스 裝飾이 꿰매어져서 어깨 주위를 돌아가며 넓게 달렸다. 이것이, ‘마카르트 칼라(Makart-Kragen)’인 것이다. 프랑스로부터 파급된 ‘마카르트 장미(Makartrose)’를 부인들은 가슴에 달았다.<sup>29)</sup>

그는 많은 옷을 직접 스케치하였다. 勿論 대부분이 가장 무도회를 위한 것이었다. 그는 자기의 아틀리에에서 루벤스(Rubens)시대와 Directoire 시기의 양식으로 이러한 무도회를 開催하였다. 이 화가가 가장 큰 규모의 의상주문을 받았던 것은 1879년 오스트리아 皇帝부처의 은혼식 때 비인에서 개최되었던 축하행렬을 계획하기 위해 초빙되었을 때였다. 화가 자신

은 암청색 우단 예복을 입고 커다란 깃털장식이 달린 램프란트의 모자를 썼다. (그림 19)

그가 축하행렬의 맨 마지막에 하얀 마차를 타고 비인의 거리를 지나갈 때, 시민들은 皇帝夫妻 못지않게 그를 환호하였다. 마카르트는 가위도 다룰 줄 알아서, 그와 적대 관계에 있던 포이어 바하(Feuerbach)는 그를 '재단사 교수'라고 칭하였다. 마카르트가 스케치한 르네상스식 축제복 制作에 있어서 별난 소매 재단이 전문가들에게 얼마나 큰 어려움을 제공 했었나 하는데 대하여, 부식동판 제작자 윌리엄 링어(William Linger)가 증언한 바 있다.<sup>30)</sup>

이른바 벨 에포크(Belle Epoque) 時期에 파리는 모든 畫家들의 선망의 도시였다. 그들은 '세련된 世界'에 향하고 그 階層의 生活을 주도하길 원했고, 그 계층 대표자들의 肖像畫를 그렸다. 그들의 스승은 레종—도뇌르 훈장과 다른 公式的인 표창들로 꾸며진 프랑스 학술원의 원장들이었다. 그들의 비호하의 세련미에 있어 완벽하였던 衣裳패션 화가의 새로운 세대가 등장했다. 그들의 고객은 부모의 財産으로 살아가는 실업자世代의 子女들로 '벼락부자들'의 부자근성을 경멸하였다. '上流社會'에 속하고 싶은 자는 '기품있는 態度'를 규정하는 규칙에 숙달되어야 했다. 사코트(John Singer Sargent)가 1884년에 파리에서 '마담X의 肖像'(Madame Gautreau)을 展示하였을 때 그녀의 깊게 파인 목선은 그 가족과 많은 방문객들에게 스캔들을 야기시켜 畫家は 그 그림을 展示會 마감전에 떼어 버렸다. 그는 上流社會 요구에 굴복하였고, 英國으로 이주 後에는 당대의 칭송받는 衣裳패션 화가가 되었다. 肖像畫가 아름다운 부인들의 동경이 되었고 모든 貴族主義者들의 의무가 되다시피 한 것은 그의 공로였다.' 1907년 베를린 전시회 때 '週日(Woche)'誌에 실린 아래의 書評은 上流社會가 어떠한 양상을 띄고 어떻게 보여지고 묘사되기를 원하는가에 대한 정보도 제공하고 있다.

'그가 그린 여러개의 부인 초상화들은 지고의 우아함, 귀족적 품위, 눈부신 치장을 한 애교스러움과 同時에 자부심을 느끼게 독점, 당당한 자의식, 우아한 피상성과 애교스러운 무명혼성도 숨쉬고 있다. 男子 초상화 역시 다각적 세련미를 나타내고 있다. 이 地

位, 階級등 그들의 외적인 특징을 조화되어 표현될 필요가 있기 때문이다.<sup>31)</sup>

특권층을 爲하여 의상회장을 創造한 고급 양장점(Haute Couture)과 파리의 의상예술가들의 作品을 自身들의 화폭을 담는 上流社會 畫家들의 관계는 화가들이 그들의 그림을 의상전시회에 전시할 정도로 밀접하였다. 드가(Edgar Degas)는 사르고(Sargent)를 '美術 매장 주인'이라고 비꼬았다.<sup>32)</sup> 양장점(Couture) 옷을 입는 사교계 부인들이 애호하는 畫家들로는 이태리인 조반니 볼디니(Giovanni Boldini)와 스페인인 안토니오 데 라 간다라(Antonio de la Gándara)가 있었다. 우리는 이들의 그림에서 20세기 전환기의 훌륭한 의상패션 창조가들의 여객고객들을 보게 된다. 그들 중에는 유명한 연극배우들도 있었다. 1907년 Couture의 한 전시회에는 볼디니의 그림이 걸렸고, 그 그림에서 란텔름양은 뒤세(Doucet)의 創作品을 입고 있다. (그림 16) '여인을 그리는 畫家들(Peintres de la femme)'의 그림들은 고급 의상 雜誌에 언급되었고 간다라와 볼디니의 그림들이 '모드(Les Modes)'誌의 表誌에 실렸다. 이 雜誌는 1901년부터 고급의상 패션계의 公式 기관지였다. 당대의 가장 많은 보수를 받는 작가 폴 헬렌(Paul Hellen)도 이 雜誌의 作家였다. 수많은 複寫 畫들은 Félix Fournery로부터 緣由하는데, 그의 작품은 아주 훌륭한 의상패션 圖案으로 평가받았다.

## V. 結 論

産業革命에 依한 變革期를 맞이하여 파리의 流行界는 오프 꾸뛰르(高級衣裳藝術)이라는 명칭하에 모드를 藝術的 領域으로 끌어 올림으로서 의상예술의 新天地를 開石하여 名實共히 世界 모드의 中心地로서 現今까지 그 絶對의 地位를 누리고 있다. 急進社會的 革命이 失敗로 돌아간 후 프랑스는 루이 나폴레옹의 治下에 保守 市民社會體制가 定着되었고, 近代 産業 技術社會로 高度의 成長을 이루어갔다. 루이 나폴레옹이 皇帝로 登極한 後 第二帝政期(1848~1870)의 프랑스의 모드는 눈부신 발전을 보였다. 특히 美貌의 으제니 皇後를 頂點으로하는 王室貴婦人들과





[사진 22] John Singer-sargent, Madame X 초상화 1884년



[사진 23] Giovanni Bolini, Robert de Montesquiou 백작의 초상화 1897년

부유한 시민계급의 여성들이 펼치는 파리의 유행의 상은 유럽 모든 여성들의 羨望의 標的이었다. 프랑스 上流階級의 女性들의 경쟁적 유행감각과 새로운 유행에 대한 욕구는 衣裳製造家들의 창조적 노력과 발전을 필요로 하였다. 이들은 지난 時代처럼 한 樣式의 標本에 따라 옷을 짓는 匠人들이 아니라 藝術的 創案力을 필요로 하는 오프 꾸뛰르의 藝術家로서의 높은 社會의 名聲을 누리게 되었다. 19C 後半期 女性衣裳의 모드를 左右하게 되는 오프 꾸뛰르의 유행 의상의 創始者는 英國胎生の 워스였다.

프랑스 유행 의상의 王으로 君臨했던 워스는 1858년 파리에 그의 의상 살롱을 開業한후 近代의 企業經營方式을 도입하여 오프 꾸뛰르의 名聲을 世界的으로 높이는데 큰 기여를 하였다. 워스는 1850년 前까지 完만하게 변천하는 여성모드를 자신의 예술적 洞察力과 기발한 아이디어를 동원하여 빠른 템포로 발전하는 모드를 창조하므로 새로운 것을 崇拜하는 現代의 流行心理를 파급시켰다. 그의 고객들은 으레니 皇后를 비롯해서 유럽 王家의 女王이나 公主들이었으므로 워스 쌍룡의 부인복을 소유한다는 것은 개인적 부와 名譽를 과시할 수 있는 것이었다. 왜냐하면 워스는 그의 고객들을 매우 選別的으로 상대하였기 때문이었다.

1870년 프랑스와 프로이간의 전쟁 결과 프랑스 帝政이 붕괴되며 패션의 主對象은 王室에서 연극 오페라 舞台로 옮겨갔다. 오프 꾸뛰르의 의상가들은 연극과 무대의상에 그들의 창작품을 소개하기 위하여 연극무대를 利用하였다.

파리의 많은 연극 공연에는 연극자체 때문이 아니라 모드 展示 때문에 관객이 몰렸다. 신문의 보도는 연극비평은 뒷전에 돌리고 당시의 인기여배우 사라 베른하르트(Sarah Berrharst)가 어떠한 의상을 입고 출연하였느냐에 열을 올렸던 것이다.

왜냐하면 인기배우가 입은 의상의 성공 여부가 전체 의상업계와 직물업계의 이익과 직결되어 있을 정도였기 때문이다. 이러한 風潮에 따라 모드 衣裳은 무대의상처럼 사치스럽고 과장적인 면모를 강하게 보이기 시작하였다.

유럽의상 藝術은 새로운 스타일의 肖像畫로 인해

더욱 활기를 띠게 되었다. 19C 후반기의 초상화 화가들은 인물의 묘사보다는 그 인물의 의상 묘사에 더 높은 가치를 부여하였다. '皇后 오제니와 궁전 貴婦人들'이란 名畫를 그린 빈터할터를 비롯하여, 장 밥띠스트 이사베이, 온갖 사치와 화려함의 代名詞인 마카르트 流行을 창조한 한스 마카르트등은 미술가, 의상창안가, 실내장식가 등의 다양한 예술적 재질을 발휘하여 19C 후반기의 流行界를 사로잡았다. 사교계의 귀부인들과 여배우들은 온갖 비용을 아끼지 않고 앞을 다투어 저명한 衣裳畫家들에게 초상화를 부탁하였다. 벨 에포크라 불리우는 19C末의 流行衣裳은 오프 퍼퓸리를 통해 온갖 호사의 극치를 다하는 풍조에 휩쓸린 것이다.

이는 하나의 독자적인 면모를 보였다고 보다는 옛 것과 異國의인 장식들은 무절제하게 사용하고 모방하는 집다한 취향을 表出하였다.

當時의 流行服들은 예술적 효과 및 연극적 효과를 과시하기 위하여 온갖 造花, 리본, 레스장식으로 꾸며졌고 주름과 Trimming의 눈속에 헤어나지 못했다. 오프 퍼퓸리의 모드는 流行衣裳을 藝術化하고 現代의 美意識을 고취시키는데 결정적 역할을 하였으며 당시의 모드 藝術家들은 그들의 아이디어를 자유분방하게 발휘할 수 있었다.

### 참 고 문 헌

1. Harriet T Mcjmsey: Art and Fashion in clothing selection. Ames/Lowa 1937, S. 9
2. Horn/Gurel: Second Skin. Houghton MIF-FLIN 1981, S. 283
3. Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Berlin 1979, S. 7
4. Thiel: a.a.O., S. 14
5. Ebd., S. 552
6. Alfred Roller: Dokumente der Frauen. Die Deutsche Kunst Dekoration. 1902, S. 370
7. Betrachtungen über die Vorteile einer Änderung der französischen Kleidung von der republikanischen Volksgesellschaft der Künste. In: Katharina Scheinfu: Von Brutus zu Marat. Dresden 1973, S. 135
8. Ebd., S. 13
9. Jacques Maret: David. Documents d'Art. Monaco 1943, S. 9
10. David Lloyd Dowd: Pageant-Master of the Republic. Jacques Louis David and the French Revolution. Lincoln 1948, S. 81
11. M.E.J. Delecluze: Louis David son ecole et son temps. Paris 1855, S. 81
- 12,13 Betrachtungen über die Vorteile einer Änderung der französischen Kleidung von der republikanischen Volksgesellschaft der Künste. In: Katharina Scheinfu: a.a.O., S. 136
14. Amtskleidungen der Volksvertreter und ubrigen Staatsbeamten der Republik. Paris 1975, S. 5f.
15. Max von Boehn: Das Empire. Berlin 1925, S. 184
16. VgL. Joachim Wachtel: A la mode. Munchen 1963, S. 88
17. VgL. ebd., S. 16
18. Rene Konig: Kleider und Leute. Zur Soziologie der Mode. Frankfurt/M.1976, S. 102/103
19. VgL. Anny Latour: Magier der Magier der Mode. Stuttgart 1956, S. 80/81
20. VgL. Käthe von porada: Mode in Paris. Frankfurt/M. 1932, S. 108
21. Edith Saunders: König der eleganten Welt. Olten und Freiburg/Br. 1957, S. 148
22. VgL. Die elegante Berliner. Graphik und modisches Beiwerk aus zwei Jahrhunderten. Ausstellung der Kunstbibliothek Berlin (West) 1962, S. 6
23. Richard Hamann/Jost Hermand: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Gründerzeit. Berlin 1965, S. 28

- 
24. Julius Lessing: Der Modeteufel. Berlin 1884, S. 22
26. Charles Baudelaire: Constantin Guys. In: Kunst und Künstler. Jg. XXX/1931, S. 90
27. Richard Hamann/Jost Hermand: a.a.O., S. 32
28. Emil Pirchan: Hans Makart. Wien 1954, S. 73
29. Emil Pirchan a.a.O., S. 65
30. Emil Prichan a.a.O., S. 65
31. Dr. E. Delpy: John Singer Sargent. In: Die Woche. Heft 49, 1907
32. Edgar Degas: Eigene Zeugnisse. Fremde Schilderungen. Anekdoten. Herausgegeben von Hans Grabar. Basel 1940, S. 130