



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

까냐 플라멩코(Caña Flamenco)
춤동작을 고려한
바따 데 꼴라(Bata de cola) 연구

제주대학교대학원

패션의류학과

박혜원

2022년 2월

까냐 플라멩코(Caña Flamenco)
춤 동작을 고려한
바따 데 콜라(Bata de cola) 연구

지도교수 권숙희

박혜원

이 논문을 이학 석사학위 논문으로 제출함

2021년 12월

박혜원의 이학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장	이은주	
위원	권숙희	
위원	엄란이	

제주대학교 대학원

2021년 12월



국문초록

스페인 플라멩코(Flamenco)의 대표적 무대의상인 바따 데 꼴라(Bata de cola)는 언밸런스한 험라인과 뒤 끝부분이 긴 길이의 스커트 그리고 화려한 플라운스 장식이 특징이다. 또한 스커트의 꼴라가 바닥에 끌릴 정도로 매우 길고 무거워서 전문적인 플라멩코 아티스트(Flamenco artist)가 착용하고 춤을 추더라도 다루기가 쉽지 않으며 그만큼 까다로운 의상이라고 할 수 있다.

플라멩코 등 다른 나라의 춤을 구사하는 무용인은 우리나라 인구 대비에 비해 많지 않다고 할 수 있겠으나 그들의 공연을 통한 문화 예술적 영향력의 효과는 매우 크다고 할 수 있다. 사람들은 공연 장면을 시각적인 이미지로 받아들이기 때문에 무대의상은 매우 중요하며, 또한 무용수가 관람자들에게 동작을 잘 전달하기 위해서는 본인들이 착용하고 있는 공연 의상의 기능성이 매우 중요하다고 할 수 있겠다.

스페인에서 플라멩코는 자국의 정체성을 상징하는 대표적인 문화의 하나일 정도로 중요한 위상을 가지고 있다. 그러나 국내에서는 상대적으로 플라멩코 의상에 관한 연구사례가 매우 미흡한 것이 현실이다. 또한 플라멩코 무용 의상인 바따 데 꼴라 자체에 관한 연구는 거의 없었다고 할 수 있다.

본 연구는 바따 데 꼴라에 대한 복식사적 고찰을 통해 개념과 형태 및 구조를 이해하면서 까냐 플라멩코(Caña Flamenco) 춤을 출 때 동작적합성에 대한 의상의 기능적 요소들을 연구하고, 무대의상으로서의 그 기능에 충실할 수 있도록 발생하는 문제점들을 보완하면서 향상시키는 것을 목적으로 하였다.

그러므로 국외, 국내를 무대로 활동 중인 플라멩코 아티스트(Flamenco artist)를 섭외하여 연구 참여자로 함께하였으며, 발생하는 문제점에 대하여 서로 소통하면서 단계적인 착의평가를 통하여 연구를 진행하였다. 까냐 플라멩코는 고전적인 플라멩코 팔로(Palo)이면서 느리고 차분하게 진행되므로 연구자가 플라멩코 아티스트의 실제 춤 동작을 관찰하여 의상의 동작적합성을 연

구하는 것이 적절하다고 판단하였다.

가설 1에 대한 검증으로는 플라멩코 드레스를 복식사적 관점에서 그 변화과정과 함께 스페인의 사회적 배경을 통한 특정 이미지의 유형화(Stereotype)에 대한 고찰을 하였다.

가설 2에 대한 검증으로는 스페인에서 구입한 플라멩코 드레스와 상업용 패턴의 분석을 통하여 패턴의 적절한 보완을 하였고, 바따 데 꼴라의 스커트 길이와 무게가 춤동작에 미치는 영향을 살펴보았다.

첫 번째 가설에 대한 내용으로 복식사적 관점에서 플라멩코 드레스인 바따 데 꼴라는 19세기 버슬스타일(Bustle style)의 영향을 받아 20세기 초반의 플라멩코 무용수(Bailaora)들에 의해 무대의상으로 착용되어지면서 형태적으로 발전하였다. 현재의 실루엣은 무대의상으로서의 미적요소를 위한 고려이며, 무용수의 신체적 실루엣의 아름다움을 강조하는 형태로 발전한 것이라고 볼 수 있다. 또한 의상의 독특한 형태는 플라멩코 춤동작을 구사하는 데 중요한 변수가 된 것으로 유추되었다. 플라멩코 춤동작과 바따 데 꼴라는 의상의 발달과 함께 서로 상호보완적 관계에 의해 맞춰 온 것이며, 꼴라(Cola)는 단순히 의복의 일부분이 아닌 춤을 통한 히따노(Gitano)들의 희노애락적 표현의 수단이라고 할 수 있을 것이다.

플라멩코 드레스는 스페인 하위계층의 여성들에 의해 생겨난 것으로 의복의 개성과 독특한 주름 장식은 복식의 상향전파(Upward flow)에 해당된다. 플라멩코 드레스는 세비야 축제와 플라멩코 무용수들에 의해 유명해진 것은 사실이지만, 역사적으로 고찰을 해본 결과 안달루시아 지역의 많은 축제와 행사에서 이미 하위계층의 여성들은 특별한 의미로 이 의상을 입어왔기 때문에 플라멩코 드레스(Traje de Flamenca) 또는 히따나 드레스(Traje de Gitana)라고 유형화시키는 것은 무리가 있다고 생각된다.

두 번째 가설에 대한 연구과정으로 예비실험을 통하여 바따 데 꼴라의 패턴을 도출하고 적절한 소재에 대해 조사하였다. 연구 참여자인 플라멩코 아티스트에게 공연 상황처럼 실제 환경을 조성하여 까냐 플라멩코 춤을 추게 하였

고, 이를 통한 착의 실험에서 시제품의 동작적합성을 다각적으로 느끼고 검토하였다.

시제품 별로 3차에 걸친 단계적인 착의평가를 통하여, 발생하는 문제를 해결해나가면서 플라멩코 아티스트가 최적의 동작을 구현할 수 있게 최적화된 의상을 제작할 수 있었다.

착의평가를 통하여 바따 데 꼴라의 동작적합성에 고려되어야 할 요소는 동작적합성을 고려한 스커트의 플레어 시작점, 의상의 경직성, 적절한 스커트의 길이, 부엘따(Vuelta)동작과 꼴라의 이동조절이 용이한 스커트의 무게였다. 구체적인 내용은 다음과 같다.

첫째, 연구참여자의 동작적합성을 고려한 스커트의 플레어 시작점은 엉덩이 돌출점에서 헴라인 끝까지 자연스럽게 내린 것이다.

둘째, 연구참여자가 회전동작을 하고 나서 그 다음 동작으로 연결시킬 때와 스커트의 이동조절에 의상의 경직성이 절실하게 요구되었다.

셋째, 스커트 앞의 길이는 스커트 내부의 풍성한 플리츠로 스커트가 볼륨이 생겨 다소 짧아졌고, 연구참여자의 춤동작으로 인한 움직임과 구두굽의 높이로 인하여 상대적으로 다소 짧다고 느껴졌기 때문에 허리앞점에서 헴라인 끝까지의 길이는 108cm으로 조정되었다. 스커트 뒤의 길이는 플라멩코 스커트를 머리 위로 들어 올리는 동작이기에 연구참여자의 무릎 뒤 오금이 보이는 정도가 적당하였으며, 허리뒤점에서 헴라인 끝까지의 길이는 220cm이다.

넷째, 부엘따(Vuelta) 동작을 위해서는 적절한 무게감이 요구되었는데, 스커트 안과 밖의 플라운스의 무게 균형과 함께 헴라인에 인접한 스커트 아래쪽이 좀 더 무거워져야 스커트의 이동조절이 용이하다는 것을 알 수 있었다. 시제품 3의 착의실험을 통하여 확인해본 결과, 적절한 의상의 무게는 4kg정도였다.

본 연구에서는 바따 데 꼴라에 대한 복식사적 영향을 고찰하고 무대의상의 이해도를 높이면서 지역의 플라멩코 아티스트와 소통하며 사용자 중심의 시제품 및 제작품을 통하여 무대의상을 검증하고 춤동작에 대한 적합성을 살펴보

왔다.

세 번의 시제품은 소재, 디자인, 무게, 봉제 방법, 패턴이 차이가 있는 무대의상으로 제작되었으며, 연구자는 이 연구를 진행하면서 전문 플라멩코 아티스트와 소통하는 과정을 통하여 스페인의 문화적 산물인 플라멩코의 무대의상 제작에 중요한 지침을 얻게 되었다. 무대의상은 결국 무용수가 사용자중심이 되어 의상의 디자인과 기능성을 판단하는 것이 가장 중요하다고 생각되었다. 또한 연구자와 연구참여자가 서로 소통을 하며 고민을 해결해 나가는 것은 4차 산업혁명 시대에 요구되는 융복합적 관점으로 문제를 해결해 나가려는 것이기에, 이는 동시대의 사회적 분위기와 흐름에 시의적절한 연구 태도라고 할 수 있다.

연구자는 본 연구의 결과를 바탕으로 이후 바따 데 꼴라를 비롯한 연구 제작품을 스페인 현지에 적용하여 스페인 플라멩코 아티스트들의 반응에 관한 연구를 지속해 나갈 것이며 후속 연구에서는 좀 더 대상을 넓혀 다양한 적용을 검토할 것이다.

목차

I. 서론	
1. 연구의 배경	1
2. 연구의 목적	1
II. 이론적 배경	6
1. 플라멩코의 역사	6
2. 까냐 플라멩코	11
3. 플라멩코 드레스와 바따 데 꼴라	13
III. 연구설계	49
1. 연구참여자	50
2. 연구모형	51
3. 연구방법 및 절차	54
1) 복식사적 관점에서의 고찰	54
2) 플라멩코 아티스트의 소장의상 분석	54
3) 상업패턴 분석	55
4) 소재 선정을 위한 시장조사	55
5) 스트레치성 소재의 착의평가	55
6) 시제품 제작평가	55
(1) 시제품 1의 착의평가	55
(2) 시제품 2의 착의평가	55
(3) 시제품 3의 착의평가	55
IV. 연구결과 분석 및 고찰	56
1. 플라멩코 드레스와 바따 데 꼴라의 복식사적 고찰 결과	56
2. 플라멩코 아티스트의 소장의상 분석결과	58

3. 상업패턴 분석결과	63
4. 소재선정을 위한 시장 조사 내용	67
5. 착의실험에 따른 결과	71
1) 예비 착의 실험의 프로토타입 제작 결과	71
2) 시제품 제작을 위한 패턴 설계	76
3) 시제품 평가에 따른 결과	78
(1) 시제품 1의 착의평가	78
① 1차 착의평가	79
② 2차 착의평가	80
③ 3차 착의평가	82
(2) 시제품 2의 착의평가	85
① 1차 착의평가	86
② 2차 착의평가	87
③ 3차 착의평가	89
(3) 시제품 3의 착의평가	90
① 1차 착의평가	91
② 2차 착의평가	92
③ 3차 착의평가	93
6. 최종 패턴제시와 논의 결과	96
V. 결론 및 제언	103
1. 결론	103
2. 연구의 한계와 시사점	108
부록	111
참고문헌	136
Abstract	150

List of tables

<Table 1> Zapateado suggested by flamenco artist Sabra	53
<Table 2> Flamenco baile suggested by flamenco artist Sabra	53
<Table 3> Size of falda cola iris	65
<Table 4> Textile of prototypes	69
<Table 5> Textile of prototype's pleats	70
<Table 6> Size of participant flamenco artis	76
<Table 7> Weight comparison of bata de cola	101

List of figures

<Fig 1> La Familia Loreto, 1885	7
<Fig 2> Café Cantante El Burrero, 1880	9
<Fig 3> Sevilla, 1912	15
<Fig 4> An Avenue in Andalusia, 1777	19
<Fig 5> Maja sevillana, 1850	20
<Fig 6> Pulling at the door of the farmhouse, 1854	22
<Fig 7> Alfalfa Square, Seville	23
<Fig 8> Traje de Sevilla, 1913	24
<Fig 9> Traje de Sevilla, 1930	25
<Fig 10> Feria de Abril en Sevilla	26
<Fig 11> El Mantón de Manila	27
<Fig 12> Feria de Sevilla, 2014	28
<Fig 13> Under skirt, 1882	31
<Fig 14> El Jaleo. 1882	32
<Fig 15> En la Romería de Torrijos, 1883	33
<Fig 16> Bailando, 1889	34
<Fig 17> Bata de cola of Juana La macarrona, 1911	36
<Fig 18> Bata de cola of La Argentina, 1928	37
<Fig 19> AÑO 1929 RECORTE PRENSA LA BATA DE COLA, 1929	38
<Fig 20> Bata de cola of la Argentinita	39
<Fig 21> Bata de cola of Pilar López, 1952	40
<Fig 22> Bata de cola of Manuela Vargas, 1964	41
<Fig 23> Bata de cola of Maria Juncal	43
<Fig 24> Bata de cola of Rafaela Carrasco, 2016	44
<Fig 25> Bailes por Alegrías. Karime Amaya	45

<Fig 26> Bailes por Guajira. Palmira Durán	45
<Fig 27> Bailes por Caracoles. Concha Jareño	45
<Fig 28> Caña. Lalo Tejada, 2008	45
<Fig 29> Bailes por Soleá. Francesca Grima	45
<Fig 30> Baile por Seguiriyas. Susana Lupiañez	45
<Fig 31> Bailando un Fandango. Beatriz Higuera	45
<Fig 32> Baila por Tientos. Carmen Ledesma, 2008	45
<Fig 33> Evening dress, 1963	47
<Fig 34> Evening dress, 1961	48
<Fig 35> Design thinking process	52
<Fig 36> Flamenco artist Sabra in cathedral de Santa María de la Sede	59
<Fig 37> Falda cola verde	60
<Fig 38> Perform Flamenco on stage	62
<Fig 39> Vestidos flamencos la bata de cola 1	63
<Fig 40> Vestidos flamencos la bata de cola 2	64
<Fig 41> Pattern of falda cola Iris	66
<Fig 42> Cancan Fabric	67
<Fig 43> Organdi Fuchsia	67
<Fig 44> Visit the fabric market	68
<Fig 45> Marcaje con paseo 1	72
<Fig 46> Un poco 1	72
<Fig 47> Marcaje con paseo 1-1	73
<Fig 48> Vuelta 1	73
<Fig 49> Paseo 1	75
<Fig 50> Vuelta 1-1	75
<Fig 51> Marcaje con paseo 1-2	75

<Fig 52> Pattern by the result of preliminary experiment	77
<Fig 53> Box pleats 1	78
<Fig 54> Marcaje con paseo 2	79
<Fig 55> Un poco 2	79
<Fig 56> Vuelta 2	79
<Fig 57> Marcaje con paseo 2-1	80
<Fig 58> Un poco 2-1	80
<Fig 59> Vuelta 2-1	80
<Fig 60> Improvement waist	81
<Fig 61> Improvement hemline	81
<Fig 62> Marcaje con paseo 2-2	82
<Fig 63> Un poco 2-2	82
<Fig 64> Vuelta 2-2	82
<Fig 65> Cola pose	84
<Fig 66> Knife pleats	86
<Fig 67> Box pleats 2	86
<Fig 68> Improvement hemline	86
<Fig 69> Marcaje con paseo 3	87
<Fig 70> Un poco 3	87
<Fig 71> Vuelta 3	87
<Fig 72> Marcaje con paseo 3-1	88
<Fig 73> Un poco 3-1	88
<Fig 74> Vuelta 3-1	88
<Fig 75> Marcaje con Paseo 3-2	89
<Fig 76> Un Poco 3-2	89
<Fig 77> Vuelta 3-2	89
<Fig 78> Marcaje con paseo 4	91

<Fig 79> Un poco 4	91
<Fig 80> Vuelta 4	91
<Fig 81> Marcaje con paseo 4-1	93
<Fig 82> Un poco 4-1	93
<Fig 83> Vuelta 4-1	93
<Fig 84> Marcaje con paseo 4-2	94
<Fig 85> Un poco 4-2	94
<Fig 86> Vuelta 4-2	94
<Fig 87> Inside the flounce	96
<Fig 88> The final pattern of bata de cola for cana flamenco	98
<Fig 89> Flamenco palos tree	112
<Fig 90> Traje de flamenca, 1913	114
<Fig 91> Traje de flamenca, 1936	114
<Fig 92> Traje de flamenca, 1950	114
<Fig 93> Traje de flamenca, 1965	114
<Fig 94> Traje de flamenca, 1970	114
<Fig 95> Traje de flamenca, 1981	114
<Fig 96> Traje de flamenca, 1995	115
<Fig 97> Traje de flamenca, 2000	115
<Fig 98> Traje de flamenca, 2009	115
<Fig 99> Traje de flamenca. 2010	115
<Fig 100> Traje de flamenca	115
<Fig 101> Bata de cola by JUAN CARLOS MUÑOZ	115
<Fig 102> Sabra(left) and Maestro Maria Juncal, 2016	120
<Fig 103> Maestro David Romero(left) and Sabra, 2015	120
<Fig 104> Fitting bata de cola in Barcelona, 2015	126

I. 서론

1. 연구의 배경

스페인의 민속춤 플라멩코는 그 예술성을 인정받아 세계적으로 스페인의 대표적인 문화예술로 널리 인식되고 있는 가운데 플라멩코에 담긴 애환은 우리나라의 정한(情恨)의 정서와 유사한 점이 있기에 한국인들에게도 익숙하게 받아들여지고 있다.

플라멩코 드레스는 플라멩코 아티스트의 열정적인 춤사위와 함께 화려한 장식의 돋보이는 무대의상이 특징이다. 무용수들은 공연에서 다양한 표정 연기와 동작을 취하면서 스커트 자락을 잡아가며 모든 감정을 격렬하게 춤으로 쏟아낸다. 특히 플라멩코 아티스트가 붉은색과 도트무늬의 플라운스 장식을 한 화려한 무대의상을 입고 양손에 까스따뉴엘라(Castañuela)를 연주하면서 춤을 추는 모습은 플라멩코가 가진 독특한 특징과 이미지로 유형화(Stereotype)되어 있다고 할 수 있을 것이다.

이렇듯 무용수의 무대의상은 무용의상으로서 특정 이미지가 주는 강렬함과 무용수의 동작을 시각언어로 잘 전달해야하고 공연을 바라보는 관객들에게 명료하게 각인시켜야 하기 때문에 공연에서 그 역할은 매우 중요하다고 할 수 밖에 없는 것이다. 무대의상은 공연자가 직접적으로 자신을 표현하는 중요한 수단이고 최근 사회에서 요구하는 공연예술의 가치와 수요로 자연스럽게 무대의상에 대한 관심이 높아지게 되는 것이다(Shin & Park, 1998).

무대의상은 그 특수성으로 공연의 내용과 무용수의 요구를 반영하여 대부분 맞춤으로 제작되고 있는 것으로 조사되고 있다.

무대의상은 공연의 목적과 공연평가가 중요하기 때문에 무용수의 움직임, 사용자의 신체 특징과 음악 장르에 맞춰 고려해야 한다. 그리고 무용수는 이러

한 것들을 고려하여 실루엣, 춤동작, 미적 요소에 맞는 의상을 디자이너 또는 제작자와 논의하여 설계해야 한다(Hwang & Kim, 2019). 의상을 설계할 때 고려해야 할 사항은 체형에 맞고 실루엣을 위한 여유량과 동작의 적합성(기능성)을 들 수 있다(Kwon & Hong, 2013).

특히 무용 의상은 고관절, 무릎관절, 근육 골격, 춤동작과 근육신축에 대한 의상의 적합성 등 세부적인 것들을 고려해야 하기 때문에 무용 의상은 미적 요소를 포함해야 할 뿐 아니라, 사용자의 활동 범위에 따라 편안하게 착용할 수 있는 동작적합성이 충족되어야 한다. 즉 무대의상으로서의 무용의상은 미적요소와 기능적인 요소를 동시에 충족시켜야 한다.

스페인에서는 플라멩코에 관련된 공연의상들을 일반적으로 플라멩코 드레스(Trajes de Flamenca)라고 한다. 바따 데 꼴라(Bata de cola)는 대표적인 플라멩코 무대의상이다

스페인 플라멩코 드레스 바따 데 꼴라에 관하여 기존의 연구사례를 찾아본 결과 바따 데 꼴라에 대한 직접적인 연구보다는 플라멩코의 이미지적 미적 요소에 관한 디자인 연구(Han, 2017)와 스페인 민속복에 관한 연구(Bae, 2018; Lee, 1996; Lee, 2013)가 있었으며 플라멩코와 관련하여 스페인 출신 디자이너 크리스토팔 발렌시아의 스페인 취향을 분석한 연구(Kim, 2014; Lee, 2016; Kim & Park, 2014)가 있었다.

플라멩코는 스페인의 국가 정체성을 상징하는 대표적인 문화임에도 불구하고 일반적인 관심도에 비하여 이에 국내에서는 연구사례가 매우 미흡하다고 볼 수 있으며 특히, 의복 분야에 관련하여 민속복 플라멩코 드레스에 관한 연구 내용이 매우 적었고 다른 장르의 무용의상과 비교했을 때 상대적으로 플라멩코 드레스에 집중한 연구는 거의 없었다고 할 수 있다.

바따 데 꼴라는 사전적 의미로 꼬리가 긴 의복으로 형태적 특징은 바디의 엉덩이 부분까지 몸의 실루엣이 드러나고 스커트의 앞과 뒤의 헴라인의 경사가 급한 사선으로 되어있어 걸을 때 트레인이 바닥에 끌리게 된다. 그리고 넓은 스커트 폭과 플라멩코 의상의 특징인 많은 플라운스 장식으로 다른 무용 장르

의 의상과 비교했을 때 그 무게가 매우 무거운 편이다. 과거 보빈레이스(Bobbin lace)에 풀을 먹여 의상을 만들던 시절의 무게는 대략 25kg 정도였고 이후 평직으로 날염 된 퍼케일(Percal)로 제작되었을 때의 일반적인 무게는 10kg 정도이며 현재는 기술의 발달로 합성섬유와 폴리에스터계의 소프트한 터갈(Tergal)이 선호되면서 의상의 무게가 좀 더 가벼워졌다(Coral et al., 2003).

이와같이 바따 데 꼴라는 의상의 무게와 더불어 형태적으로 꼴라의 길이가 바닥에 끌릴 정도로 매우 길고 꼴라를 잡고 여러가지 동작을 하기때문에 플라멩코 아티스트가 입고 춤을 추더라도 그것을 다루기가 매우 까다롭고 어렵다고 할 수 있다. 따라서 바따 데 꼴라의 동작적합성에 대한 검증을 고려하였다. 또한 바따 데 꼴라의 의상 제작에 사용되는 합성섬유계의 소재는 다소 경직된 느낌이 있고 착용감과 소재에 대하여 좋게 느끼지는 않는다고도 하였다.

신장성이 좋은 소재는 입었을 때 착용자의 동작이 자유롭고 착용감이 좋기 때문에 대다수의 무용의상은 스트레치성의 소재를 사용하여 가볍고 착의가 편안하도록 제작된다. 하지만 바따 데 꼴라는 스트레치성 소재를 사용하지 않는 경우가 대부분인데 꼴라 스커트는 그 형태와 봉제에 의해 경직되고 단단하게 제작되면서 무게 또한 매우 무거워진다. 이러한 점에 주시하여 본연구에서는 착의실험을 하는 과정에서 의상의 무게가 춤동작에 어떻게 영향을 주는지 관찰해 보고자하였다.

국내에서 많은 플라멩코 아티스트들이 활발히 활동하고 있지만 바따 데 꼴라 제작의 어려움과 이 의상에 대한 제작자의 낮은 이해도 때문에 플라멩코 아티스트들에게 공연의 어려움을 겪는다고도 한다. 대부분 개인적 판단으로 미적 요소만 고려하여 춤동작에 불편한 실루엣으로 만들고 무게를 고려하지 않고 장식에 집중하여 동작의 적합성을 해치기도 한다. 또한 부드럽고 신장성이 있는 소재를 사용함으로써 다리 동작을 방해하는 등의 문제점이 발생하게 된다.

이러한 문제들로 종종 플라멩코 아티스트들은 의상을 스페인 현지에서 맞춤 제작을 하게 되는 경우가 발생한다. 대부분 인터넷을 통하여 스페인 플라멩코 의류 제작자에게 자신의 치수를 의뢰하여 바따 데 꼴라를 구입하게 되는 과정

에서 현지의 제작법으로 만들어진 바따 데 꼴라는 한국의 플라멩코 아티스트의 체형과 치수가 고려되지 않았기 때문에 이것은 또 다른 문제점이 되기도 한다.

우리나라에서 플라멩코를 포함하여 타 문화권의 고유한 민속춤을 공연하는 무용인들은 소수라고 할 수 있겠으나, 그들이 공연을 통하여 우리에게 끼치는 자국 문화의 확산, 이로 인한 타국의 문화와 예술에 대한 이미지의 각인을 간과할 수 없을 것이다. 사람들이 공연에서 받는 감흥이나 인상은 우리의 눈을 통한 시각적 이미지 작용의 영향 중 하나이기 때문에 무용수에게 있어서 시각적으로 보여지는 무대의상은 매우 중요할 수밖에 없다고 생각된다. 이렇듯 앞서 설명한 바와 같이 무용수가 자신의 동작을 시각적으로 잘 전달하기 위해서는 본인들의 동작 표현력뿐만 아니라 착용하고 있는 무대의상의 미적 실루엣과 기능적인 역할이 대단히 중요한 요소로 작용될 수 밖에 없다.

2. 연구의 목적

본 연구는 바따 데 꼴라에 대하여 복식사적 고찰을 통해 의복의 실루엣적 개념과 형태 및 구조를 이해하고자 하였고 플라멩코 춤을 출 때 동작적합성에 대한 의상의 기능적 요소들을 연구하며 무대의상으로서의 관점에서 발생하는 문제점들을 보완하고 개선하는 것이 목적이다.

또한 국내에서 디자이너와 의상 제작자들이 바따 데 꼴라를 제작함에 있어서 어려움을 겪지 않도록 제작과정의 지침을 주고자하였다.

‘까냐 플라멩코(Caña Flamenco)’는 히따노(Gitano)의 정서가 깃든 고전적인 플라멩코 빠로(Palo)로서 춤은 기승전결의 과정을 가진다. 까냐 플라멩코 춤은 느리고 차분하게 시작하고 단계적으로 진행이 되기 때문에 그것을 관찰하고 시각적으로 판단하는데 유리하며 춤에 섬세한 동작과 기술이 요구되므로 플라

멩코 아티스트가 바따 데 꼴라를 입고 춤동작을 하면서 의상의 동작적합성을 판단하기에 적절하였다. 연구의 흐름은 연구가설을 세우고 검증을 통하여 결론을 도출하였다.

본 연구는 다음과 같은 연구가설을 세우고 단계적으로 진행하였다.

첫째, 복식사적 측면에서 플라멩코 의상의 고찰을 통해 바따 데 꼴라의 개념, 형태적 구성과 오늘날 유형화된 실루엣의 변화를 확인할 수 있을 것이며, 바따 데 꼴라의 특징적인 스커트 뒷부분의 꼴라가 플라멩코 춤의 특징과 완성도에 미치는 영향을 추적할 수 있을 것이다.

둘째, 스페인에서 맞춤 제작한 무대의상 바따 데 꼴라를 분석하고 온라인으로 유통되고 있는 상업용 패턴으로 무대의상을 제작하고 보정함으로써 춤추는 플라멩코 아티스트의 동작적합성을 향상시킬 수 있을 것이다. 이 과정에서 확인할 수 있는 바따 데 꼴라의 스커트 길이와 무게는 춤동작에 매우 큰 영향을 미칠 것이다.

II. 이론적 배경

이론적 배경에서는 바따 데 꼴라의 복식사적 고찰을 위하여 플라멩코의 역사와 내용을 알아보고, 18~19세기의 풍속화를 통하여 하위계층 여성들의 의복스타일을 분석하였다. 시대에 따른 플라멩코 드레스의 변화과정을 살펴볼 수 있었으며 19세기의 버슬스타일과 바따 데 꼴라의 관계성을 유의하여 주의 깊게 살펴보았다.

스페인 여성들은 플라멩코 드레스를 입고 아바니꼬(Abanico), 빼이네따(Peineta), 만델라(Mantilla), 귀걸이, 팔찌 등 여러 가지 액세서리로 화려하게 치장한다. 그 중에서도 의상과 함께 착용되는 만똥(Mantón)은 안달루시아(Andalucía) 지역에서 널리 착용되는 독특한 의복으로 다양한 축제와 플라멩코 공연에서 착용되며 무대의상으로써 중요하게 다뤄진다. 따라서 본 연구에서는 플라멩코 드레스와 만똥에 주목하여 오늘날 가장 정형화된 플라멩코 의상의 실루엣을 고찰하였다.

1. 플라멩코의 역사

플라멩코(Flamenco)의 기원에 있어서 플라멩코와 집시와의 관계는 매우 중요하다. 플라멩코가 집시의 전유물(Kwon, 2019)이라는 인식은 가장 일반적인 유형화이며, 그만큼 플라멩코에 집시 문화가 깊게 연결되어 있기 때문이라고 할 수 있다. 플라멩코가 집시들이 스페인에 이주한 15세기보다 더 오랜 역사를 지니고 있음에도 불구하고 그렇게 생각되는 이유는 집시들이 플라멩코의 형성에 주도적인 역할을 하였기 때문이다. 스페인에서는 1990년 승인된 유럽 연합 공식용어인 로마니(Romani)보다는 ‘히따노(Gitano)’를 널리 사용한다. 일

반적으로 히따노(Gitano)는 남성을 의미하고 히따나(Gitana)는 여성을 의미한다. 스페인 남부의 안달루시아(Andalucía) 지역은 지리적인 특성으로 이민족의 다양한 문화의 영향을 받아왔다. 고대 페니키아와 그리스 문화와 로마인, 게르만인, 아랍인, 유대인 등의 침략과 지배를 거치며 여러 문화가 혼재되어 온 곳이다. 특히 히따노(Gitano)들은 단속을 피하면서 유랑 생활을 지속하였으며 다른 소수민족들과 함께 어울리는 생활을 하였다. 이때 히따노를 포함한 소수민족들과 하위계층들은 그들의 삶과 정서를 반영하여 노래와 춤으로 아픔을 달래고 서로 소통하며 공감대를 형성하였다(Kwon, 2019). 플라멩코의 기원은 대략 15세기 경으로 거슬러 올라가는데, 18세기 중반 히따노들이 스페인의 시민과 동등한 법적 권리를 가지게 되면서(Jang, 2016) 플라멩코가 크게 발전을 할 수 있었다. 왜냐하면 히따노들이 플라멩코에 매우 중추적인 역할을 했기 때문이다. 지금과 같은 형태의 플라멩코는 18세기경에 세비야(Sevilla)와 까디스(Cádiz), 말라가(Malaga), 헤레스(Jerez), 그라나다(Granada) 지방의 칸떼(Cante) 중심의 플라멩코에 춤(baile)이 더해져서 형성된 것이다. 1840년에서 1920년경에 플라멩코가 확립되고 융성해졌는데 이 시기를 플라멩코의 황금기(Golden age of Flamenco)라고 한다(Thomas, 2002).



Fig. 1. La Familia Loreto, 1885.

Adapted from Beauchy photo. (n.d.).

<https://beauchyphoto.com>

<Fig. 1>은 1880년도 스페인 사진작가 에밀리오 베아우치 카노(Emilio Beauchy Cano)가 세비야의 그의 스튜디오에서 찍은 로레토(Loreto) 가족의 사진으로, 로레토 가족은 히따노(Gitano) 출신이었으며 그 당시 플라멩코 춤과 노래로 유명했다. 지금도 플라멩코는 가족들에 의해 전수되기도 한다.

1800년대 중반에 칸떼(Cante)와 바일레(Baile)가 합쳐진 이후 발전된 플라멩코는 부르게스(Burgués)의 취향에 따라 다소, 일부가 변질되어 변성하였으나 플라멩코의 핵심은 전통을 고수하는 플라멩코 예술가들에 의해 계승되어 갔다 (Manuel, 1989). 19세기 중반부터 대중들에게 공연 형태의 플라멩코인 ‘카페 칸탄떼(Café Cantante)’가 등장하였다. 안달루시아의 주요 도시와 마드리드에 서 생겨났으며 1920년도 중반까지 성행하였다(Vega, 2006).



Fig. 2. Café Cantante El Burrero, 1880.

Adapted from Beauchy photo. (n.d.).

<https://beauchyphoto.com>

<Fig. 2>는 당대 유명했던 카페 칸탄테 엘 부레로(Café Cantante el Burrero)에서 12명의 플라멩코 공연가들의 공연을 찍은 사진으로 테이블이 있는 카페 공간에서 가수와 기타 연주자, 무용수가 한 팀으로 구성되어 있다. 이후 1922년 그라나다(Granada)에서 최초의 꼰꾸르소 델 칸테 혼도(Concurso del cante Jondo)라는 플라멩코 대회를 조직했다. 칸테 혼도(Cante Jondo)는 영혼의 노래를 의미하고 히타노의 정서가 반영되어 있다. 이들 플라멩코 대회는 대부분 민간이나 지역에서 결성된 경향이 있었지만 페스티벌 레스 데 에스빠냐(Festival les de Espana)는 중앙정부에서 조직했다는 점에서 이전의 다른 축제들과는 달랐다(Goldbach, 2014). 이후 플라멩코 공연가들은 좀 더 나은 환경의 극장에서 공연하기를 원했고 세금과 수수료 문제 때문에 점차 극장식 플라멩코(Flamenca Opera 1920~1950)를 선호하게 되었다(Thomas, 2002). 사실 오페라 플라멩코는 오페라와는 무관하며 극장에서 공연했기 때문에 오페라 플

라멩코라고 불린 것이다.

플라멩코는 1950년대에 프랑코(Francisco Franco 1892~1975) 독재정권에 의하여 국가 선전용으로 발전했다. 프랑코 정권은 1939년에 시작하여 1975년에 끝났는데, 프랑코 정권이 대중적인 문화정책을 추구한 주요 수단으로 영화와 축구, 투우, 가판대 문학, 라디오, 텔레비전(Hwangbo, 2004)이며, 대외적으로는 플라멩코라고 할 수 있다. 프랑코 정권은 스페인 대중문화의 모든 요소를 극적으로 변화시켰으며, 나씨오날 플라멩퀴스모(Nacional flamenquismo)라는 프로파간다로 플라멩코의 일부를 상업화하고 스페인화하였다. 히타노 사회는 조직체로서의 구축이 매우 어려웠기 때문에 정부가 이들을 정치적으로 이용하는 것이 유리하였다. 따라서 프랑코 정권은 잠재적인 플라멩코의 가능성을 인식하여 정부의 선전 도구로 사용하였다. 프랑코 정권은 플라멩코 단사(Flamenco danza)라고 하여 공공 외교기구에 플라멩코를 포함시켰다. 플라멩코는 스페인으로 더 많은 관광객을 유치하려는 정부 계획의 핵심 요소가 되었다. 게다가 바르셀로나 출신 플라멩코 무용수 까르멘 아마야(Carmen Amaya 1913~1963)가 출연한 ‘로스 타란토르(Los Tarantos 1963)’와 같은 뮤지컬 영화는 다른 유럽 국가의 사람들에게 플라멩코를 스페인의 예술로써 널리 알리게 되었다(Díaz & Tamaral, 2019). 테이블을 의미하는 따블라오(Tablao)는 과거의 카페 칸판떼가 발전한 것으로 1950년대 후반 주로 관광객과 스페인의 상류층에 의해 절정을 맞이하였다. 이로써 1955년~1964년의 스페인 관광사업은 334%가 증가하게 되었으며(Naylon, 1967), 이는 스페인의 기적(Spanish economic miracle)에 해당되는 것으로 1950년대 1970년대 중반까지 스페인은 일본의 다음으로 경제 성장을 이루었다(Goldbach, 2014).

프랑코 정권이 끝난 1975년 이후, 플라멩코는 음악과 무용 세계에서 스페인의 정체성에 예술과 문화의 형태로 자리 잡았으나, 1970년대 후반부터 사회변화와 사람들의 관심에서 밀려 침체기를 겪었다. 플라멩코 예술가들에 의해 플라멩코가 계승되었지만, 젊은 세대들에게 전통적인 플라멩코는 지루하고 쉽게 수용하기 어려운 문제로 대중의 관심에서 밀려나게 된 것이다. 그럼에도 불구하고

하고 전통을 고수하려는 플라멩코 예술가들은 자신의 이름으로 세운 플라멩코 댄스학교(Escuela de Flamenco Danza)와 같은 교육기관이나 아카데미아(Academia)에서 플라멩코 교육하고 있으며, 플라멩코 대회를 통해 실력있는 플라멩코 무용수를 선발하고 있다. 또한 각 지방의 여러 축제에서는 정기적으로 플라멩코 공연을 하고 있으며 지역방송 프로그램을 통하여 플라멩코 공연을 시청할 수 있다. 플라멩코의 한 흐름이라고 할 수 있는 누에보 플라멩코(El nuevo flamenco)는 1980년대에 스페인 마드리드에서 생겨난 것으로, 전통적인 플라멩코에 록(Rock), 블루스(Blues), 소울(Soul) 등의 미국 팝(Pop)적인 요소들이 반영된 새로운 플라멩코이다. 뉴(New)의 의미로써의 누에보(Nuevo)는 타국의 다양한 예술 장르와 융합하거나 재해석함으로써 기존의 낡은 이미지를 탈피하고 현대적 감각에 맞는 플라멩코로써의 도약을 하고 있다. 원래는 음악에서 시작되었으나 발전의 폭이 넓어지면서 플라멩코 무용수들이 플라멩코 춤에 현대무용을 위시한 다른 장르의 무용을 융합하고, 여기에 다양한 음악 장르와 악기를 도입하여 많은 시도를 하였다. 대표적인 플라멩코 무용수는 에바 예르바부에나(Eva Yerbabuena)이며(Cruces Roldán, 2012), 국내에서도 많은 플라멩코 무용수들이 한국의 판소리와 플라멩코의 콜라보레이션을 통한 개성있는 가능성과 현대적인 분위기에 맞는 세련된 형태로 발전시켜 나가고 있다. 플라멩코의 포용적이고 융합적인 성격 때문에 최근에는 가수와 연주자 그리고 무용수를 구분하지 않고 포괄적인 표현인 플라멩코 아티스트(Flamenco artist)로 불리기도 한다(“interview with Sabra”, 2021). 이러한 노력의 일환으로 플라멩코는 스페인의 전통문화로서 국제적으로 그 가치를 인정받아 2010년 유네스코의 인류 무형 문화유산으로 등재되었다.

2. 까냐 플라멩코(Caña Flamenco)

플라멩코는 50가지가 넘는 복잡하고 다양하게 분류되며 이것을 팰로(palo)라고 한다. 원래 팰로(Palo)는 나뭇가지를 의미하는데 일반적으로 예술을 구분하고 분류하는 장르(Genre)와는 개념적으로 차이가 있다. 플라멩코 음악의 기원은 매우 다양하나 대체로 중세 민속음악인 로만세(Romance)와 토나(Toná)에서 찾고 있으며 거기에 안달루시아의 민속풍을 바탕으로 히따노들이 중추적인 역할을 한 것으로 보고 있다.

까냐 플라멩코(Caña Flamenco)는 매우 오래된 노래이며 12박자의 솔레아레스 계열(Soleares family)이다. 주로 ‘La Caña y el Polo’로 구성되며 까냐(Caña)가 먼저 시작되고 팰로(Polo)로 마무리한다. 일반적으로 까냐(Caña)는 솔레아레스 계열(Soleares family)의 하위 팰로라고 인정하나 여러 가지 의견이 있다. 또한 같은 형식의 팰로(Polo)는 까냐와 매우 비슷하므로 까냐에서 파생된 것으로 보고 있으며 까냐는 히따노의 정서가 많이 들어가 있다(“interview with Sabra”, 2021). 또한 까냐는 안달루시아의 룬다(Ronda)가 발생지로 알려져 있으나 아랍어 가니아(Gannia)와 비슷하기때문에 아랍계인 무어인(Moors)의 영향을 받은것으로 보고 있다(Lee, 2017). 까냐가 아주 오래된 안달루시아 노래라고 하였으며(Garcia Matos, 1950), 에스페바나에스 칼데론(Estébanez Calderón 1799~1867)은 안달루시아 장면(Escenas Andaluzas)이라는 노래에서 까냐가 이 노래의 기원이라고 하였다. 또는 음악 자체에 관하여 솔레아(Soleá) 또는 토나(Toná)와 관련이 있다고는 확실하지 않다. 까냐 플라멩코는 19세기 초에 매우 인기 있었으며 이후 많은 변화가 있었는데 꾸로둘세(Curro Dulce 1825~?)와 실베리오 프랑코네띠(Silverio Franconetti 1831~1889) 그리고 안토니오 차콘(Antonio Chacón 1869~1929)과 같은 가수들은 까냐의 본질을 잘 이해하였다(“Caña”, n.d.). 주로 플라멩코 춤을 위한 음악으로 쓰이며 간때만 하는 경우는 드물다(Lee, 2017). 까냐의 특징은 노래의 시작하면서 반주를 따라 비탄스럽게 흥얼거리면서 우는 듯한 소리인 “이~”를 길게 끌면서 5번 반복하는 것이 특징이다(“interview with Sabra”, 2021). 최근에는 까냐의 단조롭고 지루한 분위기 때문에 시기리아(Siguiriya or

Seguiriya)나 솔레아(Soleá)가 더 선호되고 있다(“Caña”, es.wikipedia).

플라멩코 공연의 특징은 각각의 요소인 노래, 음악, 춤이 단일적으로 존재하면서도 상호관계적으로 조합을 해 나가는 것이다. 예를 들면 음악에 맞춰 춤을 추는 개념이 아니라 각각의 요소들이 서로 신호를 보내면서 소통을 하는 것이다. 일반적으로 안무를 구성할 때 각 요소를 조정하는 것은 무용수이다. 이를 위해 플라멩코 무용수는 플라멩코 춤의 구성뿐만 아니라 노래 및 기타와 관련된 내용도 알아야 하며 이러한 과정으로 음악과 춤동작의 균형이 있는 안무가 만들어진다(González, 2011).

3. 플라멩코 드레스(Trajes de Flamenca)와 바따 데 꼴라(Bata de cola)

‘뜨라헤 데 플라멩카(Traje de Flamenca)’는 플라멩코 드레스라는 의미로 매년 4월 세비야(The Seville fair) 축제와 9월의 플라멩코 축제에서 여성들이 입는 안달루시아 지방의 민속복이다. 여기서 플라멩카는 플라멩코 컨셉의 여성을 뜻하며 히따노 출신의 플라멩코 아티스트들이 플라멩코 공연을 할 때 입는다. 스페인에서 플라멩코 드레스는 몇 가지로 불리는데 세비야 민속복이라는 의미의 ‘세비야 드레스(Traje de Sevillana)’라고 하며 히따나의 영향을 받은 옷이라고 하여 ‘히따나 드레스(Traje de Gitana)’라고 한다. 그리고 의복의 실루엣이 현악기 기타(Guitar)를 연상시킨다고 하여 ‘기타 드레스(Traje de guitarra, “The Flamenco”, 2020)’ 또는 ‘기타 바디(Guitar body)’라고도 부른다(Johnson, 2013).

플라멩코 드레스는 크게 스커트에 트레인(Cola)이 있는 것과 없는 것으로 구분할 수 있다. 트레인이 있는 것이 바로 바따 데 꼴라(Bata de cola)이다.

이 의복의 기원에 관하여 확실한 정설은 없으나 대체적으로 안달루시아 지역의 민속복에 히따노(Gitano)의 개성이 반영된 것으로 보고 있다(“Especial: El

traje de Flamenca”, 2021).

플라멩코 드레스는 19세기 세비야 박람회(The April fair of the cattle)에서 하위계급 여성들에 의해 유래되었다는 내용이 있으며, 과거의 가축 박람회와는 달리 19세기에는 축제적인 성격이 강했기 때문에 사람들의 여가활동과 만남의 장소가 되었고, 이것은 여성들이 의상에 신경쓰는 계기가 되었다. 옥양목(Calico)로 만든 독특한 차림을 한 하위계층 여성(상인)들의 의복스타일에서 비롯되었다는 것이 플라멩코 드레스에 대한 일반적인 내용이다(“Trajes de Flamenca”, 2010).

스페인 안달루시아 지역의 세비야 축제는 스페인 외무부가 손꼽은 대표적인 전통문화 축제 중 하나(Lim & Kim, 2004)이며 연례 행사로 역사적으로 기념적인 의미가 있다. 현재까지도 존재하고 있으며 축제 기간은 대략 일주일 정도이다(“Historical evolution”, 2012). 일반적으로 세비야 축제(The Seville fair)로 불리며 공식적인 스페인 명칭은 Feria de Abril de Sevilla이다. 세비야 축제는 안달루시아 지역에서 다양한 관습과 보존된 전통이 반영된 가장 큰 축제이며 본래의 성격은 가축 박람회였으나, 현재 세비야 지역의 관광명소와 축제 행사가 되었다. 세비야 축제는 1254년 알폰소 10세가 세비야에 두 번의 연례 박람회를 승인했던 것을 기원으로 보고 있는데, 박람회의 목적과 행사 날짜가 지금과 거의 일치하고, 현재의 4월 박람회와 산 미겔(San Miguel) 박람회가 지역 경제를 부흥하기 위해 가축 판매를 촉진시켰기 때문이다(García, 2019).

몇 세기가 지난 이후 4월의 세비야 박람회는 1846년 8월 25일 시의회에 의해 승인되었다. 당대 스페인의 정치적 불안정은 도시의 경제 상황에 위기를 만들고 있었고, 그 대안으로 박람회를 새로운 경쟁력으로 보았다. 점차 가축 매매의 상업적 성격을 벗어나면서 1874년 스페인 남부 최초의 공식적인 무역 박람회로 개최되었다(García, 2019). 유럽의 19세기는 1851년에 런던을 시작으로 각 나라에서 열린 만국 박람회로 무역이 활발했던 시기이기도 했다.



Fig. 3. Sevilla, 1912.

Adapted from pinterest. (n.d.).

<https://i.pinimg.com>

안달루시아 지역의 홍보를 위하여 20세기 초에 독자적으로 영어와 독일어로 인쇄물을 출판했으며 세비야의 봄 축제에 대한 안내를 통해 보급을 촉진하였다. 잡지의 제작 외에도 포스터(Fig. 3)를 제작하고 주변국에 홍보를 하기 시작했다. 무역과 농업 및 안달루시아 및 세비야의 산업적인 성과를 장려하였다(García, 2019). 이 시기에 예술과 복식이 문화유산으로 인식되어 그것에 대한 중요성과 민족지학(ethnography)이 됨으로써 국가와 집단의 관습에 대한 전통을 보존해야 할 필요성이 커지게 되었다. 그러므로 이것이 국가의 주요 부가가치의 원천 중 하나가 될 것으로 여겨지면서 관광객 유입을 위한 새로운

스페인의 이미지를 구축하려는 분위기가 생겨났다(Vega, 2006). 플라멩코 드레스는 1929년 세비야 박람회 이후 행사의 공식 의상이 되었으며(“La evolución del traje de Flamenca”, 2014), 해마다 여성들은 축제에서 자신들이 만든 화려한 의상을 입고 과시하게 되었다. 이후 스페인의 독재정권에서는 이러한 현상을 통해 특정 부분의 플라멩코와 함께 플라멩코 드레스를 입은 무용수의 이미지를 외교 수단으로 이용하였으며 자국의 축제에서도 여성의 성적 매력을 플라멩코 드레스를 통하여 마음껏 드러내도록 장려하였다. 이것은 그 시절 유약하고 순종적인 스페인 여성들에게 허용된 일종의 일탈이었다(Martínez Moreno, 1999). 이러한 관광객 유치 사업의 노력으로 세비야 축제는 스페인을 대표하는 국제적인 축제로 유명해졌다. 1960년대에 이르러 외국의 귀빈과 명사들이 스페인을 방문할 경우 반드시 축제를 관람할 정도로 주변에 널리 알려졌다. 이러한 내용들을 종합해 추론해보면 플라멩코 드레스의 직접적인 발생 계기는 스페인 정부의 정치적인 장려와 세비야 축제라는 요인으로 볼 수 있으나, 그 이전에 안달루시아 지역의 민속복이라는 모태에 사회적인 요소가 적용된 것으로 생각된다. 민속복은 문화와 역사가 깃들여 있기에, 앞의 경우는 그 요소 중의 하나이다. 그러므로 플라멩코 드레스의 형태적인 발전과정과 특징을 알아보기 위해서는 기존의 안달루시아 지역의 민속복에 대한 고찰이 필요하다. 19세기 안달루시아 여성들의 의생활이 풍족했었던 것은 직물생산과 무역이 활발했던 전 시대의 역사적 상황을 통하여 의복의 발달과정으로 유추해 볼 수 있다.

18세기의 스페인의 사회 경제적 상황은 잦은 전쟁과 왕위계승 문제로 과거의 전성기에는 못 미쳤으나 제국주의 국가로서의 정점을 맞이한 시기이다. 당시 유럽의 상황과 계몽주의의 영향으로 1764년 국왕은 국우회를 결성하여 농업, 공업, 상업, 예술, 과학 등을 장려하는 운동을 승인하였고 1789년 카탈루냐(Cataluña) 지역에 소규모의 날염 공장을 세워 고급 면직물을 생산하였다(Herr, 2000/2006). 19세기까지도 카탈루냐의 섬유회사들은 스페인 공업의 중심지로 남게 된다(Carr, 2000/2006).

산업혁명으로 인한 18세기의 유럽은 싸고 튼튼한 면직물이 많이 생산되기 시작하였고 19세기 중반 고급 직물의 가격이 하락하고 유행하던 의상은 상위계층 뿐만 아니라 하류층들도 구입할 수 있었다. 머슬린(Muslin), 론(Laon), 날염을 한 옥양목(Calico)등이 광범위하게 쓰였으며(Black & Garland, 2005) 사람들의 의생활을 다채롭게 하였다. 하위계층들은 상위계층의 복식스타일을 적극적으로 따라갈 수 있었고 당시 사회 분위기로 상위계층들의 관대함이 있었다. 과거의 유럽은 지리적인 특징으로 서로 밀접했기 때문에 복식스타일에 있어서 공유하는 부분이 많았다. 노동복을 포함한 하위계층의 복식은 주로 프랑스 스타일로 묘사되는 경우가 많으며(Boucher, 1965) 국가 간 의복의 구성과 형태도 비슷하다. 마찬가지로 이러한 유럽스타일은 스페인 사람들의 복식에도 널리 퍼져있었으나 독특하게도 그들만의 민족적 개성과 지방색이 짙은 복식스타일을 고수하려는 경향이 있었다(Boucher, 1965). 18세기 하위계층으로서의 남성은 마호(Majo). 여성은 마하(Maja)라고 불렸으며, 유행을 선도하는 이들의 복식스타일이 이미 널리 퍼져있었다(Bae, 2018). 그리고 프랑스 대혁명(1789)과 계몽주의의 영향을 받아 스페인적 민족주의가 생겨나는 시기이기도 했다. 비베스(Vives, 1962/2016)에 의하면 18세기는 스페인의 문화적 정체성이 드러나는 시기로 귀족문화의 우위가 민중문화로 역전되던 계몽주의의 산물이라고 하였으며 그 예로 투우(Corrida), 플라멩코(Flamenco), 히따노문화(Cultura Gitano), 마히스모(Majismo) 등을 꼽았다. 예시된 스페인의 상징적인 문화 요소들은 본래 전통적인 스페인 문화와 관습에서 배척당하거나 소외된 것들이었다. 이것은 하위문화의 상향전파이며 폴헤무스(Polhemus)는 《스트리트 스타일(Streetstyle: from sidewalk to catwalk, 1994)》에서 이런 현상을 ‘버블링 업 효과(Bubbling up)’라고 하였다. 이와 유사하게 Bae(2018)는 이런 현상을 ‘상향류(Upward flow)’라고 하였다. ‘마히스모(Majismo)’는 18세기의 스페인의 민족적 가치가 의복스타일에 반영된 현상으로 상위계층이 하위계층을 모방하기도 하였으며 마호(Majo)와 마하(Maja)가 주체가 되었다(Lee, E, 2020). 마호는 남성, 마하는 여성을 의미하며 스페인의 귀족을 흉내내던 하위

계층의 젊은 멋쟁이들이었다. 이러한 사회적 분위기로 하위계층들이 중심이 되어 그 영향을 받은 것으로 보여지는 플라멩코 드레스는 플라멩코가 체계적으로 확립된 18세기 이후의 그림과 사진을 통해서 당대 하위계층 여성들과 히따나(Gitana)의 의복스타일에 주목하면서 발전과정과 의복의 형태적 요소들을 유추할 수 있다. 제시된 그림은 안달루시아 지역 하위계층 여성들을 대상으로 하여 그려진 그림들이다.

고야(Francisco José de Goya 1746~1828)는 18세기 스페인 카를로스 4세의 궁정화가로 왕립 태피스트리 공장을 위해 기획한 스페인인들의 삶을 다룬 그림을 그려 계몽사상의 정신을 그림에 반영하였다(Herr, 2000/2006). 본래 목적의 태피스트리와 다르게 고야의 태피스트리의 밑그림은 민중적인 것이었다. 고야는 마호와 마하에 관심이 있었으며 그들을 주제로 한 풍속화를 태피스트리 밑그림으로 그렸다. 태피스트리는 16세기부터는 유명 화가들의 밑그림으로 사용되기 시작했는데(Lee, 2001) 색실을 경사와 위사로 짜 넣는 평직조직으로 일종의 그림이라고 할 수 있으며 주로 종교적인 내용을 주제로 한다.

<Fig. 4>는 고야가 그린 태피스트리의 밑그림으로 그림에서 등장하는 여성의 의상을 살펴보면 다음과 같다.



Fig. 4. An Avenue in Andalusia, or The Maja and the Cloaked Men, 1777.

Adapted from museo del Prado. (n.d.).

[https://https://www.museodelprado.es](https://www.museodelprado.es)

그림의 안달루시아의 어느 공원으로, 그림 속의 젊은 마하는 발목이 보이는 길이에 노란색의 플라운스로 화려하게 장식된 종 모양의 주름스커트를 입고 있다. 목과 어깨 사이에 자수가 된 삼각형 모양의 노란색 솔을 걸쳤는데 가장 자리에 자잘한 장식이 되어있다. Bae(2018)는 이 솔을 피슈(Fichu)라고 하였으며 허리춤에는 만뽀(Mantón)과 비슷한 크기의 커다란 붉은색 천을 묶어서 두르고 있으며, 자세히 살펴보면 가장자리를 따라 노란색의 자수가 있고 꼭지 점 부분에 짧은 프린지가 달려있다. 그 안으로 레이스처럼 얇고 검은 앞치마를 앞중심에서 약간 벗어난 부분에 걸쳐 입고 있다. 그리고 머리장식 뒤로 만

떨라(Mantilla)로 추정되는 하얀색의 베일이 뺀 팔 아래로 살짝 보인다. 검은색의 만틸라는 종교적인 의례에서 착용하고 하얀색의 만틸라는 축제에서 착용한다. 검은색을 선호한 스페인 귀족(Lee, 1996)들처럼 그림 속의 마하도 검은색의 의상을 입고 있으나 알록달록한 장식품과 감각적으로 조합하여 화려해 보인다.



Fig. 5. Maja sevillana, 1850.

Adapted from museo Carmen Thyssen Málaga. (2013).

<https://www.carmenthyssenmalaga.org>

풍속화가 베하라노(Manuel Cabral Aguado-Bejarano 1827~1891)는 19세기 세비야의 풍경과 인물을 그림으로 잘 표현했으며, 주로 축제와 공연을 주제로 한 그림을 많이 그렸고 그려진 인물로는 하위계층인 마하와 마호 그리고 히따

노들이 대부분이었다.

<Fig. 5>의 그림 속의 젊은 마하는 앞의 고양이 그림에서의 마하와 비교했을 때 시대적으로 반세기 정도 차이가 있으나 의복스타일은 대체적으로 비슷하고 세부적으로 차이가 있다. 마하의 분홍색 스커트는 세 층의 커다란 플라운스로 되어있으며 속에 언더스커트를 입어 부풀려져 있다. 층층의 스커트 끝은 파란색을 덧대어 가로줄로 장식하였고 검은색 꾸브레(Cubre) 안에는 가장 자리에 프린지 장식을 바늘뜨기로 엮은 노란색 만뽀이다. 한손에는 부채(Abanico)를 들고 있으며 앞코가 뾰족한 신발을 신고 있다. 플라멩코 드레스의 특징인 플라운스는 이전 세대에서는 스커트의 밑단이나 잘 보이지 않은 곳에 부분으로 주름 장식을 준 것이 시간이 지나면서 과감하게 길으로 드러나 플라운스로 발전한 것이다. 플라운스는 겹겹의 형태로 쌓아 올려지거나 티어드 만들어 스커트 조각을 이어 만들어 주름을 잡았다. 이것은 귀족 여성의 의상을 재단하고 남은 다양한 옷감 조각, 다양한 주름 장식, 화려한 자수 등을 눈에 띄지 않는 곳에 장식하는 데서 유래되었으며, 화려하고 현란한 플라운스 장식은 이후 스페인 여성들의 상징적인 의복스타일이 되었다.



Fig. 6. Pulling at the door of the farmhouse, 1854.

Adapted from Museo Carmen Thyssen Málaga. (2002).

<https://www.carmenthysssenmalaga.org>

<Fig. 6>은 베하라노(Bejarano)의 그림으로 까디스(Cádiz) 지역으로 추정되는 시골의 어느 별장이다. 플라멩코를 추는 어린 무용수와 악기 연주자들, 칸따오르(Cantaor, 남성가수) 그리고 바닥에 앉아서 팔마스(Palma)를 하고 있는 어린이로 구성된 플라멩코팀을 그린 것으로 중앙의 무용수는 초록색 바탕에 자수와 프린지 장식이 된 만뎨를 걸치고 있으며, 발목이 보이는 길이의 부풀린 분홍색 스커트는 매우 풍성하고, 세 단의 커다란 플라운스가 인상적이다. 머리에는 뒤에서 피리를 붙고 있는 남성과 같은 모자챙이 위로 구부러진 형태의 검은색 쏘브레로(Sombrero)를 쓰고 있다. 또한 옆에 앉아서 기타를 연주하

고 있는 여성의 스커트에는 구슬을 엮은 것처럼 보이는 검은색 도트장식이 인상적이며 자수가 된 노란색의 화려한 만뽀를 걸치고 있다. 반대로 뒤에서 공연을 구경하고 있는 수수한 차림새의 여성과 비교하면 공연하는 두 여성의 차림새는 매우 화려하고 개성적으로 보인다.



Fig. 7. Plaza de la Alfalfa, Sevilla. (Late 19th century).

Adapted from Museo Carmen Thyssen Málaga. (2002).

<https://www.carmenthyssenmalaga.org>

<Fig. 7>의 그림은 호아킨 투리나(Joaquín Turina 1847~1904)가 세비야의 산타 크루스(Santa Cruz) 근처의 알팔파(Alfalfa)의 전경을 묘사한 그림으로 시기는 대략 19세기 후반 그려진 것으로 추정하고 있다. 그림에서 여성들은 자수가 화려하게 수 놓인 만뽀를 두르고 있으며, 앞의 붉은색 만뽀를 두른 여

성을 살펴보면 스커트의 볼륨은 이전 시대의 양식처럼 풍성하지 않고 다소 소박해보인다. 플라멩코 드레스의 특징적인 자잘한 리플과 같은 장식이 스커트 앞부분에 되어있고 파란색의 자잘한 주름장식이 스커트 옆으로 늘어져 있으나 언더스커트로 보이지는 않는다. 남성들의 차림새를 보아 인물들은 모두 특별한 날을 위하여 치장을 한 옷차림이다. 19세기 후반에 이르러 의복의 기교적인 장식과 부풀린 듯한 볼륨이 사라지고 점차 자연스러운 실루엣과 스타일을 추구하였기 때문에 그러한 요소가 반영된듯하다.



Fig. 8. Traje de Sevilla, 1913.

Adapted from ABC de Sevilla. (n.d)

<https://sevilla.abc.es>

<Fig. 8>은 1913년도 세비야 축제에서 세비야나스(Sevillanas) 춤을 추고 있는 여성들과 주변의 구경하는 사람들을 촬영한 사진으로, 앉아 있는 여성들의 몸에 두른 크고 치렁치렁한 만뽀이 인상적이다. 가운데 춤을 추고 있는 두 여성은 아랫단에 주름을 넣은 스커트를 입고 있으며, 티어드 스커트의 형태로 보여지며 볼륨과 장식이 없고 깔끔하다. 두 여성의 소매에는 팔꿈치 아래에

플라운스 장식이 되어있다. 그리고 가슴에 사선으로 프린지가 매우 긴 만뽀를 두르고 있다.



Fig. 9. Traje de Sevilla, 1930.

Adapted from ABC de Sevilla. (n.d)

<https://sevilla.abc.es>

<Fig. 9>은 1930년대의 세비야 축제에서 플라멩코 드레스를 입고 춤을 추고 있는 여성들의 모습으로, 도트무늬의 패턴으로 지어진 의상에 소매와 스커트의 플라운스 장식이 이전보다 많아졌다. 이것이 가장 많이 알려진 플라멩코 드레스이며, 이 형태의 실루엣과 디자인으로 한동안 유지되다가 1980년대에 어깨와 스커트의 과장된 플라운스 장식이 극에 달하게 되었다. 그러다가 1990년도부터 바디와 엉덩이 부분까지 점점 타이트하게 실루엣의 변화가 생기기 시작하였다. 실루엣의 변화는 몸매가 돋보이게 입었던 플라멩코 무용수들의 의상에서 영향을 받은것으로 보여진다.

또한 커다란 만뽀 대신 프린지가 길게 달린 삼각형 모양의 커다란 스카프와 비슷한 솔을 착용하기 시작하였다.



Fig. 10. Feria de Abril en Sevilla.

Adapted from ABC de Sevilla, 2021.

<https://sevilla.abc.es>

<Fig. 10>의 축제에서 여성들이 입은 플라멩코 드레스는 바디와 허벅지 부근까지 실루엣이 매우 타이트하고 스커트의 플레어가 시작되는 부분도 무릎 근처로 많이 내려가 있다. 의상의 실루엣이 마치, 현악기 기타(Guitarra)가 연상 된다고 하여 기타 바디(Guitar body)라고도 불린다(Johnson, 2013).

현재 여성들 대부분이 세비야 축제에서 이러한 실루엣의 의상을 즐겨입고 있으며, 무릎 아래의 스커트는 몇 겹의 플라운스로 장식되어 꽃 모양처럼 보인다. 그리고 뽀뽀한 플리츠를 만들어 내부에 봉제하여 스커트를 부풀리며, 스커트 헴라인이 펠럭거릴 때마다 내부 플리츠 장식이 보이기 때문에 시각적으로 아름답고 경쾌하다. 바디의 곡선을 강조한 이 실루엣은 무릎 근처까지 꼭 맞기 때문에 드레스를 입은 여성들은 좁은 보폭으로 걷는다. 넥라인이 아래로 깊어 가슴 부분을 강조하고 다양한 주름 장식을 활용하여 장식함으로써 화려

하고 관능적인 디자인으로 발전했다. 또한 강렬한 원색과 여러 가지 다양한 색상으로 장식된 스페인의 플라멩코 드레스와 같은 의복은 라틴 아메리카에 가장 영향을 많이 주었다(Sun & Yoo, 1988).



Fig. 11. El Mantón de Manila.

Adapted from

Mundo Cosmopolita (2013).

<http://mundocosmopolitaenlaweb.blogspot.com>

플라멩코 드레스와 함께 착용하는 안달루시아식 솔은 18세기 스페인의 식민지였던 필리핀 마닐라에서 유입되었기 때문에 마닐라 솔 또는, 마닐라 만뽀(Mantón de Manila)이라고 한다. 스페인에서는 솔을 만뽀(Mantón)이라고 하며, 크기는 대략 가로와 세로가 135cm 정도인 정사각형 모양이며 가장자리에 달려있는 프린지는 대략 35cm이다. 만뽀를 삼각형 모양으로 반으로 접어 의상처럼 곁에 걸치거나 가슴과 어깨에 두를 수 있다(Fig. 11). 원래는 상위계층 여성들 사이에서 인기 있었던 의복이었으나 이후 모든 계층의 여성들에게 애용이 되었다(Arbues Fandos et al., 2008). 이 만뽀는 실크 소재에 꽃과 식물

들을 수 놓은 화려한 자수가 특징으로 세비야에서 가장자리에 프린지 장식이 시작되었기 때문에 이후 안달루시아 지역의 대표적인 민속의상이 되었다 (Fernandez, 1999).



Fig. 12. Feria de Sevilla .2014.

Adapted from MDMQSF (n.d.).

<https://mamademayorquieroserflamenca.com>

<Fig. 12>의 삼각형 모양의 솔은 주로 레이스나 비치는 얇은 소재 또는 그물처럼 짜여진 것으로 되어있으며, 삼각형 양쪽의 윗변에만 프린지가 달려있다. 이것은 삼각형 모양의 얇은 스카프인 피슈(Fichu)가 스페인식으로 발전한 것으로 보여지며, 크기는 일반적으로 사각형 모양의 만뽀(Mantón)보다 작다. 몸에 착용할 때는 삼각형 아랫변을 네크라인에 따라 안에 꺾어 넣고 앞에서

브로치로 고정해준다. 과거에는 사각형 모양의 커다란 만뚝이 선호되었으나 근래의 세비야 축제에서는 대부분 이것을 많이 선호한다.

만뚝은 특별한 행사와 축제에서 널리 착용하고, 플라멩코 공연에서는 만뚝을 사용하여 춤을 추기 때문에 바따 데 꼴라만큼이나 중요한 의상이며 소품이다.

현재 플라멩코 드레스는 두 가지 형태로 구분할 수 있다. 앞에서 그림과 사진을 통해 시대순으로 고찰한 안달루시아 지역의 민속복과 플라멩코 무용수들이 무대의상으로 입는 스커트의 뒤가 긴 바따 데 꼴라이다. 꼴라는 꼬리라는 뜻으로 스커트의 트레인이 꼬리처럼 길기때문에 붙여진 이름이다. 바따 데 꼴라는 스페인 여성들이 축제와 특별한 행사에서 입거나 가끔 결혼식 예복으로도 입기도 하지만, 대부분 플라멩코 무용수들이 무대의상으로 입는다.

플라멩코 무용수들의 바따 데 꼴라는 뒤태가 강조되고 스커트의 뒷부분을 길게 늘어뜨린 모양으로, 19세기 버슬스타일과 20세기 초반의 S자 형태의 스타일(S-curve style)에서 나타나는 실루엣의 유사성이 있기에, 그것의 영향을 받았을 것으로 추정된다. 또한 스페인에서 플라멩코가 융성했던 18~19세기는 공연무대의 중요성이 대두되었기 때문에 무용수들은 당대의 유행스타일을 적절히 반영하였을 것으로 추측된다.

플라멩코 무용수 마틸드 코랄(Matilde Coral 1935~)에 의하면 바따 데 꼴라는 19세기 스페인의 어느 귀족 여성이 무도회에 착용한 의상에서 유래된 것이라고 하였다. 그 여성은 한쪽으로 치맛자락을 들고 깨끗한 장소에 다다랐을 때 그것을 내려 두고 춤을 추었는데, 이것을 춤동작과 연결시킬 수 있고 스커트를 집어 들고 다시 내리는 동작은 바따 데 꼴라를 입고 추는 플라멩코 춤의 첫 번째 동작 중 하나이기 때문이다(Coral et al., 2003).

버슬스타일과 관련하여 이러한 형태의 의상이 스페인에 유입된 배경에 관하여 기록에서는 이미 18세기 하위계급인 마하 두 여성이 프랑스에 가서 그 당시 유행하던 고급드레스를 빌려서 결혼식에 착용했다는 내용이 있으며, 1862년 파리에서 출판된 잡지에서는 스페인으로 여행한 프랑스인의 이야기를 다루면서 마호와 마하 부부가 토리요스 축제(Fiesta de Torrijos)를 위해 파리 스

타일의 특별한 옷을 대여했다는 기록이 있다고 하였다(“La Bata de Cola”, 2015).

버슬스타일은 서양 복식사에서 몇 번의 유행 시기가 있었다. 17세기의 버슬스타일은 스커트 버팀대를 사용하지 않은 드레스에 페티코트와 언더스커트를 몇 겹씩 입어서 스커트를 부풀렸다. 19세기에 크리놀린 파니에를 속에 받쳐입고 가운의 걸자락을 허리 뒤에 드레이프 시킴으로써 17세기 말에 유행했던 버슬스타일이 다시 유행하였고, 끌리는 스커트 헴라인에 더스트 러플(Dust Ruffle)을 대었다. 10~13cm폭의 거칠게 짠 무명천에 폴을 먹여서 나이프 플리츠(Knife pleats)나 박스플리츠(Box pleats) 주름을 만들어 헴라인 안쪽에 대충 시침하였다가 더러워지면 뜯어서 세탁하였다(Shin, 2010). 이 더스트 러플은 스커트 헴라인 부분이 더러워지는 것을 방지하고 스커트의 모양을 잡아주는 역할까지 하였다(Cox et al., 2013).

버슬스타일의 구성 방법은 여러 가지가 있는데, 그중에서 오버스커트 자락을 걸어 올려 엉덩이에 쌓아 올리는 방식은 언더스커트를 뒤쪽으로 모아 버슬을 만들어 1~2m 정도 길게 늘어뜨린 것이다. 언더스커트에 여러 가지 플라운스의 주름 기법을 동원하여 층층이 붙이고 오버스커트 자락을 뒤로 끌어 올려서 접어 꼳았다.



Fig. 13. Under skirt, 1882.

Adapted from museum of London. (n.d).

<https://collections.museumoflondon.org.uk>

<Fig. 13>은 1882~1883년경에 제작된 것으로 추정되며, 런던박물관(London Museum)에 소장된 디너드레스(Dinner dress)의 언더스커트이다. 이 의상은 스트라이프 무늬의 아이보리색 실크소재로 지어졌으며, 자넷 아놀드의 《Janet Arnold's Patterns of Fashion: Englishwomen's dresses and their construction c. 1860-1940 (pages 36-37)》에서 영국 빅토리아 시대의 버슬스타일로 설명되어 있다. 이 의상은 이중으로 되어있으며 겉의 드레스는 바디스에 오버스커트가 봉제되어 있고, 스커트를 양쪽으로 갈라 뒤로 걷어 올려 주름을 크게 잡은 다음 스커트의 가장자리 후크에 채워 뒷부분을 부풀릴 수 있는 구조이다. 사진에서 언더스커트의 앞부분은 페티코트처럼 3단의 주름이 잡혀 있으며 뒤로 길어지는 언밸런스한 헴라인으로 바파 데 폴라의 스커트 부분과 유사하다. 언더스커트의 허리 뒤에 개더링 플리츠로 주름잡아 허리에 밀착시켰다.



Fig. 14. El Jaleo. 1882.

Adapted from Isabella Stewart Gardner Museum (n.d.).

<https://www.gardnermuseum.org>

<Fig. 14>는 주로 유럽의 상류사회를 그린 화가 사전트(John Singer Sargent 1856~1925)의 그림이다. 배경은 따블라오(Tablao)의 무대로 추정되며 주인공 무용수의 뒤에 많은 연주자가 보이고 다른 여성 무용수들은 빨마스(Palmas)를 하고 있는데, 그림 속 공연팀의 구성으로 보아 큰 규모의 공연으로 유추할 수 있으며, 춤을 추고 있는 여성은 당대에 유명했던 플라멩코 무용수였음을 짐작해볼 수 있다. 제목의 ‘하레오(Jaleo)’는 환호한다는 의미로, 엘 하레오(El Jaleo)는 라 까냐(La Caña)와 더불어 19세기에 매우 유행했던 솔레아레스(Soleares) 계열의 빨로이다. 그림의 무용수는 검은색 만뎨를 X자 형태로 두르고 있고, 가장자리의 프린지가 휘날리는 모습이다. 또한 스커트의 뒷자락을 잡고 있으며, 마르까헤(Marcaje) 동작을 취하면서 사빠테아또(Zapateato)를 하고 있다. 스커트 뒷자락을 끌어와 잡은 포즈로 길이를 추정했을 때, 스커트의 길이가 바닥에 끌릴 정도로 긴 길이로 판단된다. 이러한 것은 버슬스타

일 요소로 보여지며, 그림에서 플라멩코 드레스의 특징인 플라운스 장식은 잘 보이지 않는다.



Fig. 15. En la Romería de Torrijos, 1883.

Adapted from Museo Carmen Thyssen Málaga. (2003).

<https://www.carmenthyssenmalaga.org>

베하라노(Bejarano)의 그림<Fig. 15>은 19세기 세비야의 알하라페(Aljarafe) 지역에서 열렸던 큰 행사인 산토 크리스토 데 토리요스(Santo Cristo de Torrijos)의 순례행사에서의 공연모습이다. 가운데에서 까스타뉴엘라(Castañuela)를 양손에 잡고 춤을 추고 있는 분홍색 의상을 입은 여성의 스커트는 앞에 몇 단의 자잘한 주름 장식이 되어있고 뒤는 부풀려져 있으며, 조금 끌리는 길이다. 뒷부분의 주름장식은 앞의 가로방향의 주름에 수직되는 세로 방향으로 주름이 잡혀있으며, 어깨의 노란색 만뎨은 자수가 되어있고 가장 자리에 프린지가 달려있다. 뒤에서 춤을 추고 있는 여성은 붉은색의 만뎨을 X자로 겹쳐 두르고 오버스커트 자락을 좌우로 갈라 뒤로 묶어 언더스커트가 보이는 구조이다. 언더스커트는 자잘하게 주름을 잡은 두 단의 주름으로 플라운

스 끝은 짙은 초록색 가로선이 덧대어있다. 두 여성의 의복구조와 형태로 보아 버슬스타일이라고 할 수 있다. 주변의 여성들도 비슷한 형태의 의상을 입고 있으며, 바닥에 앉아있거나 간이의자에 앉은 모습으로 보아 내부에 버팀대 없이 착용한 버슬스타일로 추정된다. 19세기의 버슬스타일은 안에 버팀대를 입고 엉덩이 부분을 강조한 것이 유행하였지만, <Fig. 15>에서 하위계층들의 버슬스타일은 내부 버팀대가 없이 엉덩이 부분에 몇 겹으로 스커트 자락이나 옷감과 만뽀를 얹어 쌓은 것이다. 내부 버팀대 소재는 고래수염, 말총, 철사 등을 사용하였기 때문에 스페인의 하위계층들이 쉽게 접할 수 있었던 것은 아니었을 것으로 생각된다.



Fig. 16. Bailando, 1889.

Adapted from Museo Carmen Thyssen Málaga. (n.d.).

<https://www.carmenthyssenmalaga.org>

<Fig. 16>은 정원을 배경으로 베하라노(Bejarano)가 춤을 무용수를 그린 그림이다. 그림에서 무용수는 간이 무대로 보여지는 단 위에 서서 공연을 하고 있는데, 무용수가 입은 하얀색 의상은 커다란 두 단의 플라운스에 파란색의 가로줄 장식이 덧대어있으며 무용수는 길게 프린지 장식이 된 붉은색 만뚝을 X자로 두르고 있다.

그림의 의상은 스커트 뒤의 트레인을 등성등섬 주름잡아 늘어뜨린 후기 버슬스타일의 형태(Choi & Yoo, 2000)로 스커트의 앞은 플라멩코 드레스의 특징적인 커다란 플라운스 장식이다. 스커트 앞부분의 커다란 플라운스와 붉은색 만뚝은 안달루시아 민속복의 개성과 버슬스타일이 융합된 디자인으로 보여진다. 그림의 오른쪽 아랫부분의 의자에 걸쳐진 검은색 만뚝은 자수가 되어있고 프린지가 늘어져 있다. 그리고 바닥에 떨어진 병과 깨진 접시 그리고 썸브레로(Sombrero)는 무용수가 머리에 쓰고 춤을 추다가 던져진 것으로 그림의 장면은 팰마스(Palmas)를 하고 있는 모습을 묘사한 것이다. 썸브레로는 남성의 모자이나 플라멩코 춤을 출 때 여성 무용수들이 이것을 쓰기도 한다. 그리고 축제나 행사에서 스페인 여성들이 멋으로 착용하기도 한다. 색상은 검은색이나 회색, 갈색의 어두운 계열이다.



Fiesta andaluza, que constituye uno de los números de mayor éxito del programa del Trianon Palace, en el que toman parte los celebrados artistas La Macarrona, Adela Cubas y el Mochuelo FOT. N. M., POR VILARECA

Fig. 17. Bata de cola of Juana La macarrona, 1911.

Adapted from JUANA VARGAS LA MACARRONA. (2001).

https://archive.org/details/JUAN_VARGAS_LA_MACARRONA

바따 데 꼴라를 공식적인 공연의상으로 처음 착용한 플라멩코 무용수는 메호라나(La Mejorana 1862~1922)로 알려져 있다. 이후 마까로나(La Macarrona 1870~1947)와 말레나(La Malena 1877~1956)가 경쟁적으로 바따 데 꼴라를 입고 공연을 하였다(“Flmenco baile lesson”, 2014).

20세기 초는 여성의 바디를 따라 유기적으로 흐르는 유연한 곡선의미를 강조하던 아우어 글래스(Hour-glass style), S자형 스타일(S-curve style)과 같은 양식이 유행하였으며, 스커트 헴라인의 자연스러운 트레인을 위하여 고어드와 플레어가 고안되었다(Park, 2002).

<Fig. 17>은 바따 데 꼴라를 입고 공연하고 있는 마까로나의 사진이다. 사진에서 무용수가 착용한 만뚝에 가려 바디의 실루엣이 잘 보이지는 않지만, 이전의 의상과 비교해보면 플라운스 장식이 다소 소박해 보이면서 스커트의 볼륨이 적다. 프린지 아래로 보이는 주름장식의 스커트는 몇 단으로 되어있으며 가장자리에는 장식을 덧대어 가로 줄무늬처럼 보인다. 뒤에서 빨마스를 하고 있는 다른 무용수들도 매우 긴 프린지 장식의 만뚝을 두르고 있다.



Fig. 18. Bata de cola of La Argentina(Antonia Merce), 1928.

Adapted from a Cátedra de Flamencología. (n.d.).

<https://www.juntadeandalucia.es>

1920~1930년대에 플라멩코 무용수로 활동했던 안토니아 메르세(Antonia Merce 1890~1936)의 하얀색 바타 데 콜라(Fig. 18)는 소매와 스커트의 자잘한 주름장식이 인상적이며, 면 소재로 제작된 것으로 보여진다. 지금도 면소재에 나일론과 폴리에스터를 합사하여 가공하기 때문에 여전히 선호되고 있다. 사진 속의 의상은 내부가 비치기 때문에 홑겹으로 만들어졌으며 안에 페티코트와 같은 언더스커트를 겹쳐 입었을 것으로 생각된다. 지금도 착용자의 취향에 따라 안에 스커트를 겹쳐 입는 경우가 종종 있기 때문이다(“interview with Sabra”, 2021). 사진 속의 자주색 만뚝은 안토니아 메르세가 공연에서 착

용한 것으로 자수가 없는 디자인이다. 만뽀으로 의상의 실루엣이 드러나 보이지는 않으나 바디의 맞음새가 있을것으로 판단되며, 바따 데 꼴라의 길이는 지금의 것과 비교해보면 다소 짧다.



Fig. 19. AÑO 1929 RECORTE PRENSA LA BATA DE COLA, 1929.

Adapted from todocoleccion. (n.d.).

<https://en.todocoleccion.net>

안토니아가 활동했던 시기의 1929년에 발간된 《문도 그라피코(Mundo Gráfico, 1929)》 매거진(Fig. 19)에서는 이 의상을 ‘바따 데 꼴라(la bata de cola)’라고 명확하게 표기하고 있으며, 바따 데 꼴라의 무대의상으로서의 중요성과 플라멩코 무용수와 여성들이 입은 다양한 디자인의 바따 데 꼴라에 관하여 서술하고 있다. 왼쪽 상단의 카르멘(Carmen Diadema)은 검은색 구슬 장식

의 만떨라를 쓰고 있으며, 소매가 없는 도트무늬의 바따 데 꼴라를 입고 있다. 왼쪽 아래의 필라르(Pilar Guerrero) 역시 도트무늬의 바따 데 꼴라를 입고 있으며, 짧은 길이의 소매이다. 오른쪽 아래의 필라르(Pilar Calvo)는 소매가 없고 스커트의 앞과 뒤의 길이 차이가 많이 나는 헴라인의 바따 데 꼴라를 입은 모습으로 어깨에는 프린지 장식이 된 밝은 색상의 만똥을 걸치고 있다. 이 시기의 바따 데 꼴라는 심플한 바디에 비해 스커트의 자잘한 플라운스 장식이 돋보이며, 스커트 길이는 앞부분은 발목이 보일 정도로 짧고 상대적으로 스커트 뒷부분은 길어서 사선의 헴라인 각도 차이가 더욱 도드라져 보인다.



Fig. 20. Bata de cola of la Argentinita. (n.d).

Adapted from aireflamenco. The legacy of La Argentinita and Pilar López at Flamenco Madrid. (2016).

<https://www.aireflamenco.com>

<Fig. 20>은 1930~1940년대의 플라멩코 무용수였던 아르헨띠니따(La Argentinita 1898~1945)의 바따 데 꼴라이다. 바디가 타이트한 실루엣으로, 스커트 부분과 어깨의 바이어스 파이핑 처리가 된 자잘한 플라운스 장식은 이후 플라멩코 드레스의 매우 상징적인 주름 장식이 되었다. 사진은 아르헨띠니따가 왕성하게 활동했던 1920년도 후반에서 1930년도 초반에 촬영한 것으로 추정된다.



Fig. 21. Bata de cola of Pilar López, 1952.
Adapted from retabloandaluz(YouTube). (2018).
<https://www.youtube.com>

아르헨띠니따의 여동생 필라르 로페즈(Pilar López 1912~2008)도 아름다운

공연의상으로 유명했다. <Fig. 21>은 필라르 로페즈의 까냐(Caña, 1952) 플라멩코의 공연 장면으로, 이 바따 데 꼴라는 플라멩코 무용수가 입었던 의상 중에서 가장 유명하고 유형화된 것이다. 이 의상은 착용자의 몸매가 드러나는 실루엣에 큰 도트무늬, 커다란 플라운스 장식 그리고 앞뒤가 언밸런스한 길이의 헴라인이 특징으로 필라르 로페즈는 이 외에도 독특하고 개성있는 플라멩코 의상을 선보였으며, 이후 바따 데 꼴라의 디자인에 많은 영향을 주었다 (“The legacy of La Argentinita”, 2016).



Fig. 22. Bata de cola of Manuela Vargas, 1964.

Adapted from gettyimages.(n.d).

<https://www.gettyimages.com>

<Fig. 22>은 바르가스(Vargas) 자매의 공연 전 리허설 사진으로 앞의 마누

엘라 바르가스(Manuela Vargas 1941~2007)와 뒤에서 부채를 들고 포즈를 취하고 있는 볼리또 바르가스(Bolito Vargas)의 바따 데 꼴라를 비교해 볼 수 있다. 뒤의 볼리또의 의상은 허리에서 엉덩이 아래까지 매우 타이트하고 커다란 플라운스 장식이 엉덩이 밑부분에 바로 봉제되어 있다. 바디의 실루엣이 매우 강조되는 디자인으로 발목이 드러나는 길이의 바따 데 꼴라이다. 이렇게 스커트의 앞과 뒤의 길이 차이가 있는 형태는 1960년대와 1970년대에 유행하던 스타일이다. 또한 플라운스 끝에 보빈레이스(bobbin lace)를 봉제하고 풀을 먹인 것으로, 이렇게 만들어진 바따 데 꼴라는 매우 무거웠다. 마뎀드 꼬랄에 의하면 바따 데 꼴라의 커다란 플라운스의 모양을 단단하게 유지하기 위하여 플라운스에 풀을 먹여서 매우 뻣뻣하고 무거웠는데 그렇게 해서 제작된 의상의 무게는 대략 25kg 정도였으며, 춤을 출 때마다 스커트의 무거운 플라운스 장식이 바닥을 두드려 소리가 날 정도였다(Coral et al., 2003)고 한다.

앞의 도트무늬의 의상을 입은 마누엘라는 허리에서 스커트로 이어지는 부분이 많이 타이트하지 않고 자연스럽게 아래로 플레이지는 형태이다. 이것은 현재 대부분의 플라멩코 무용수들이 착용하는 실루엣으로 엉덩이에서 허벅지로 이어지는 부분의 충분한 여유는 고난이도의 춤동작을 하기 위한 동작적합성에 대한 고려로 보여진다.



Fig. 23. Bata de cola of Maria Juncal, (n.d).

Adapted from MARIA JUNCAL COMPANIA FLAMENCA. (n.d).

<http://dancefromspain.feced.org>

<Fig. 23>의 마리아 훈칼(Maria Juncal 1976~)이 입은 의상은 현재 플라멩코의 무대의상으로 가장 대표적인 바따 데 꼴라의 형태라고 할 수 있다. 바디 부분의 맞음새가 있으나 무용수가 춤동작을 할 때 불편하지 않을 정도의 적당한 여유분을 가진다. 바따 데 꼴라의 맞음새는 개인적인 취향이라고 할 수 있겠으나 대부분 동작적합성을 고려하기 때문에 많이 타이트한 의상보다는 어느 정도 춤동작에 방해되지 않는 실루엣을 선호하는 편이다(“interview with Sabra”, 2021). 하체의 동작적합성을 고려하여 엉덩이돌출점(Buttock protrusion)을 기준으로 그 아래에서 스커트의 플레어가 헴라인쪽으로 자연스럽게 내려간다. <Fig. 20>의 의상의 실루엣은 20세기 초반의 S자형 스타일(S-curve style)과 유사해 보이지만 극단적인 S자 형태와는 별개로 이 실루엣은 무대의상으로서의 미적요소를 위한 고려이며 무용수의 신체적 곡선의 아름다움을 강조하는 형태로 발전한 것으로 보여진다. 시기적으로도 차이가 나기

때문에 S자형 스타일의 영향을 받았다기보다는 플라멩코 무용수들의 선호로 인한 결과로 생각된다.



Fig. 24. Bata de cola of Rafaela Carrasco, 2016.

Adapted from The New York Times. (2016).

<https://www.nytimes.com>

2016년 플라멩코 무용수 라파엘라 까라스코(Rafaela Carrasco 1972~)는 매우 길이가 긴 바따 데 꼴라를 입고 공연을 하였다(Fig. 24). 이렇게 긴 길이의 바따 데 꼴라는 부엘따(Vuelta)와 사빠테아또(Zapateado)가 격렬한 전통적인 플라멩코 춤에는 적합하지 않으며, 현대적으로 재해석한 형태의 플라멩코 공연에서 입는 경우가 있다. 사진에서 바디의 맞음새가 매우 타이트하기 때문에 고난이도의 춤보다는 섬세하고 우아한 춤동작에 적합할 것으로 보여진다.



Fig. 25. Bailes por Alegrías.

Karime Amaya.

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2018).

<https://www.youtube.com>



Fig. 26. Bailes por Guajira.

Palmira Durán.

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2021).

<https://www.youtube.com>



Fig. 27. Bailes por Caracoles.

Concha Jareño.

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2018).

<https://www.youtube.com>



Fig. 28. Caña.

Lalo Tejada,

2008.

Adapted from Canal Andaluca Flamenco(YouTube). (2019).

<https://www.youtube.com>



Fig. 29. Bailes por Soleá.

Francesca Grima.

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2020).

<https://www.youtube.com>



Fig. 30. Baile por Seguiriyas.

Susana Lupiañez.

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2020).

<https://www.youtube.com>



Fig. 31. Bailando un Fandango.

Beatriz Higuera.

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2021).

<https://www.youtube.com>



Fig. 32. Baila por Tientos.

Carmen Ledesma, 2008.

Adapted from MemorANDA(YouTube) (2013).

<https://www.youtube.com>,

Fig. 25에서 Fig. 32까지는 대표적인 플라멩코 댄스에서의 플라멩코 무용수들이 바따 데 꼴라를 입고 공연한 사진이다. 상단의 왼쪽 사진부터 알레그리아스(Alegrías, Fig.25), 구아히라(Guajira, Fig.26), 까라폴레스(Caracoles, Fig.27), 까

냐(Caña, Fig.28), 솔레아(Soleá, Fig.29), 시기리아(Siguiriya, Fig.30), 판당고(Fandango, Fig.31), 띠엔또스(Tientos, Fig.32)의 플라멩코 공연 이미지이다. 사진을 살펴보면 바따 데 꼴라의 특징적인 형태는 거의 비슷하다고 할 수 있으며, 플라멩코 무용수들의 취향을 반영하고 빨로의 분위기를 잃지 않을 정도로만 세부적으로 디자인을 한 것이다.

밝은 느낌의 장르에서는 대부분 화려하고 밝은 색상의 의상을 입지만, 스페인에서는 전통적으로 검은색을 선호하는 경향이 있어서 종종 어두운 색상으로도 디자인을 하기도 한다. 반대로 어두운 장르의 공연에서 플라멩코 무용수들은 종종 발랄한 도트무늬와 밝은 색상의 바따 데 꼴라를 입기도 한다. 그러나 알레그리아스와 까라폴레스는 매우 밝은 느낌의 빨로이기 때문에, 공연에서 주로 밝은 색상의 의상을 선호하며 화려하고 풍성한 플라운스가 장식된다. 알레그리아스는 대체로 화려하게 스타일링을 하는데 대부분 만뎨을 같이 착용하며, 의상의 색상으로 밝은 녹색과 흰색을 선호한다(“Behind the Flamenco dress”, 2018). 반대로 어두운 장르인 솔레아의 경우, 대부분 검은색 의상을 입으며 빨로에서 느껴지는 외로움과 고독감 등을 표현하기도 한다.

따라서 무대의상으로서의 바따 데 꼴라의 형태는 플라멩코 공연의 빨로에 따라 크게 다르지 않으며, 공연의 성격과 플라멩코 무용수의 취향을 반영하고 세부적으로 장식의 차이만 있는 정도라고 할 수 있다. 또한 20세기 초반의 바따 데 꼴라의 형태와 비교하여도 실루엣의 차이가 크게 없으며, 바디부터 엉덩이까지의 맞음새는 하체의 춤동작에 방해가 없도록 대부분 엉덩이돌출점의 근처에서 험라인 아래로 자연스럽게 플레어가 생기며 내려온다.

<Fig. 32>의 띠엔또스(Tientos) 공연에서의 바따 데 꼴라는 스커트의 길이가 매우 짧기는 하나, 플라멩코 무용수의 취향과 의상에 대한 재해석이 반영된 것으로 바따 데 꼴라의 특징적인 모습이 보여진다.



Fig. 33. Evening dress, 1963.

Adapted from Cristóbal Balenciaga Museoa. (n.d.).

<https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com>

바빠 데 끌라는 그 독특한 실루엣으로 많은 영감을 주기도 하였다. <Fig. 33>은 스페인 출신 디자이너 크리스토팔 발렌시아가(Cristobal Balenciaga)가 디자인한 1960년대의 이브닝드레스로, 스커트에 두 단의 커다란 플라운스가 있고 앞과 뒤가 언밸런스한 헴라인으로 스커트의 뒷부분은 바닥에 살짝 끌리는 길이이다.



Fig. 34. Evening dress, 1961.

Adapted from fabrickated. (2017).

<https://fabrickated.com>

<Fig. 34>의 이브닝 드레스도 바따 데 꼴라의 언밸런스한 헴라인의 특징과 스커트의 세 단의 커다란 플라운스와 꼴라를 현대적으로 재해석한 작품이다. 플라멩코 드레스의 개성이 잘 반영되어 있으며 의상의 등 부분은 18세기 와토가운을 연상시킨다. 이렇게 플라멩코 드레스 바따 데 꼴라는 19세기 버슬스타일의 특징과 20세기 초반의 유기적인 곡선의 흐름을 강조했던 스타일의 영향을 받은 것으로, 플라멩코 무용수들의 취향과 함께 실루엣의 발달과정을 거쳐 지금과 같은 모습의 바따 데 꼴라가 된 것이라도 할 수 있겠다.

Ⅲ. 연구설계

이론적 배경에서의 플라멩코 드레스에 대한 고찰을 통하여 바따 데 꼴라의 형태적 특징과 구조를 이해한 내용을 바탕으로, 플라멩코 아티스트(Flamenco artist)가 스페인에서 제작해 온 플라멩코 드레스를 분석함으로써 문제점을 알아보고 스페인에서 사용되고 있는 산업패턴을 구하여 패턴을 분석하였다. 연구 전 과정에 플라멩코 아티스트의 의견을 수용하면서 의상의 기능적인 고려뿐만 아니라 무대의상이라는 특수성이 맞게 실루엣과 미적요소를 반영하여 의상을 설계하였다.

본 연구설계에서는 착의실험을 통해서 까냐 플라멩코의 춤동작과 이를 위한 바따 데 꼴라의 동작적합성을 관찰하였다. 주로 회전동작인 부엘타(Vuelta)를 중심으로 다리 동작에 방해되지 않도록 고려되어야 할 구성 요소들에 관하여 집중하여 설계하고, 연구자와 플라멩코 아티스트는 융복합적인 방법으로 문제점을 찾아 서로 논의하면서 문제점을 보완하고 향상시켜 나갔다.

무용의상은 성공적인 공연을 위하여 무용인의 관점에서 이해하고 착용자와 일체가 되어야 한다. 따라서 무용의상은 여러가지 요소들뿐만 아니라 기능성에 대하여 고려하고 세심하게 제작되어야 한다. 하지만 무용의상 연구에 대한 선행연구의 대다수가 의상의 조형성과 디자인에 관한 것이며, 무대의상의 기능성에 관한 연구들은 대부분 소재의 신장성에 중점을 둔 의복의 기능성 연구가 많았다. 그리고 의상디자인과 제작에 관하여 무용인들의 의견을 묻는 설문 형태의 연구(Hwang & Kim, 2019; Hwang, 2019)가 있었다. 사실상 무용 의상을 이해하기 위해서는 전문무용인의 직접적인 참여가 매우 중요하다.

따라서 본 연구에서는 플라멩코 아티스트가 실제 실험의상을 입고 춤동작을 하면서 발생하는 문제점들을 그의 체감과 연구자의 관찰을 종합적으로 논의하여 평가를 하는 과정으로 진행되었다. 연구모형은 스탠포드 디자인스쿨의 디자인씽킹 과정(Design thinking process Stanford design school)이다. 연구자

와 연구참여자가 서로 공감하면서 같이 협력하여 바따 데 꼴라에 대한 이해를 높이고 문제점을 찾아 창의적인 결과를 도출하는 것이 목표이기 때문에 디자인씽킹 과정은 본 연구의 방법으로 적절하다고 생각되었다.

1. 연구참여자

본 연구에서는 연구참여자의 개인정보가 노출되기 때문에 연구참여자를 선정하기에 앞서 윤리적 고려를 위하여 제주대학교 생명윤리 심의위원회로부터 2021년 5월 연구승인을 받았다. 생명윤리위원회의 승인번호는 JJNU-IRB-2021-033이다. 연구참여자의 조건은 참여 의도가 있는 1인으로, 바따 데 꼴라를 입고 까냐 플라멩코 춤동작에 익숙한 플라멩코 아티스트(Flamenco artist)이다. 최근에는 플라멩코에서 무용수(Bailaora)를 구별하지 않고 있으며, 융합적인 관점으로 플라멩코를 공연하는 예술가들을 통틀어 플라멩코 아티스트라고 하기도 한다(Ko, 2021). 선정된 연구참여자는 ‘O 사브라 플라멩코’의 플라멩코 아티스트 사브라(Sabra, Ko)원장으로 그는 제주태생의 예술가로 2015년부터 지금까지 공연 활동을 해오고 있으며, 도내의 중등학교에서 플라멩코를 교육하고 있다.

연구실행 전 윤리적 고려에 따라 연구참여자 플라멩코 아티스트(이하, 연구참여자)에게 개인정보보호에 대한 내용과 연구참여자에 관한 내용 및 철회에 관하여 설명을 하고 참여자의 동의를 서면으로 받았다. 적극적인 참여 의사로 연구참여자의 예명과 자신을 촬영한 동영상의 캡처 사진을 본 연구에 사용하도록 허락받았다.

디자인씽킹 과정에 의한 심층면담과 착의실험 장소는 연구참여자가 편안하게 착의평가 할 수 있도록 그의 댄스 스튜디오에서 진행되었다. 플라멩코 춤은 구두를 신고 나무판에서 두드리면서 춤을 추기 때문에 강화마루와 목재 바닥 처리가 된 연구참여자의 스튜디오가 제일 적합한 장소라고 판단되었다. 연구

기간 동안 댄스 스튜디오 내부 벽의 색상변화가 있었다.

2. 연구모형

4차 산업과 관련하여 의류, 패션 분야에서도 디자인씽킹 모형의 방법론을 적용하고 있으며 그것을 패션디자인에 적용한 선행연구(Lee & Lee, 2021; Choi & Shon, 2021; Park, 2020) 사례가 있다.

Choi & Shon(2021)은 디자인씽킹 프로세스와 패션디자인 프로세스를 융합하여 창의적 패션디자인 프로세스를 개발하고, 패션디자인 전공 대학생을 대상으로 교육을 실시하여 프로그램의 효과성을 검증하고자 하였다. 패션디자인 프로세스는 아이디어를 통해 제품을 개발하는 점에서 창의성과 관련이 높지만 대부분 실무중심의 프로세스로 이루어져 있어 창의성을 높이는데 한계점을 가지고 있다. 하지만 디자인씽킹은 사용자 중심의 접근법으로 문제를 해결하는 방법으로 상호작용하는 통합적 사고(Martin, 2010)를 통하여 창의성을 높일 수 있기 때문에 이러한 이점으로 디자인씽킹 방법론은 여러 분야에서 다양하게 활용되고 있다.

본 연구의 연구모형은 대표적인 디자인씽킹 방법론(Design thinking methodology)중의 하나인 스탠포드 디자인스쿨의 디자인씽킹 과정(Design thinking process Stanford design school)이다.

이 모형(Fig. 35)은 비선형적 구조에 문제가 발생하거나 새로운 아이디어가 창출되는 경우 전과 후의 과정을 수시로 넘나드는 것이 스탠포드 D스쿨의 디자인씽킹의 특징이다(Jung, 2019). 총 5단계를 가지며 각 단계의 내용은 다음과 같다.

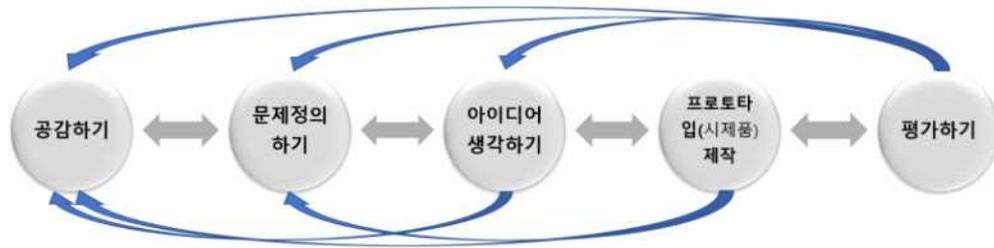


Fig. 35. Design thinking process

첫째, 공감하기에서는 관찰(Observe), 인터뷰(Interview), 담그기(Immerse)를 통하여 사용자를 가장 잘 이해하기 위해 그(들)을 오랜 시간 관찰하는 것을 시작으로, 사용자 눈높이에 맞춰서 대화를 한다. 객관적 자료와 사용자의 생각을 수집하고 사용자의 입장이 되어 확실하게 이해할 수 있다.

둘째, 정의하기에서는 진짜(Real) 해결이 필요하며 가치 있는(Valuable) 문제이고 다수에게 영감(Inspiring)을 가져다줄 수 있는 문제인가에 대한 이해가 필요하다.

셋째, 아이디어 생각하기는 우리라면 어떻게 했을까?(How might we)라는 물음에 대한 고민이다.

넷째, 시제품 제작은 예비 연구이며, 진 리드카(Jeanne Liedtka, 2011/2016)는 머릿속에 존재하는 아이디어를 시각화 및 형상화하는 작업이라고 하였다.

다섯째, 평가하기에서는 사용자를 반드시 참여시켜 평가하고 앞의 단계로 다시 돌아가거나 결론을 도출한다.

이와 같은 디자인씽킹 과정으로 실질적인 제작 실험단계에 앞서 연구자는 공감하기를 위하여 연구참여자의 스튜디오에서 일정 기간 동안 까냐 플라멩코 수업을 받았다. 까냐 플라멩코는 어려운 춤이기 때문에 연구자의 수준을 판단하고 초급과정으로 수업을 받았다. 기초수업의 내용은 플라멩코 사빠테아또(Zapateado)의 기본동작인 골페(Golpe), 빨란따(Planta), 따꾼(Tacón)으로 이루어진 4박자의 기초수업으로 단계적으로 수업을 받으면서 중요한 회전동작 부엘따(Vuelta)를 익혔다. <Table 1>은 연구자가 수업받은 4박자 플라멩코의

수업을 위한 사빠떼아또의 기초 동작이다. 골페는 발바닥 전체로 바닥으로 치는 동작이며 빨란따는 발바닥 앞부분, 따꼰은 발 뒤꿈치로 바닥을 치는 동작이다. 마지막으로 뽀따는 발끝으로 바닥을 치는 동작이다.

Table 1. Zapateado suggested by flamenco artist Sabra.

	Movement
Golpe	Full foot strike
Planta	Forefoot strike
Tacón	Heel strike
Punta	Toe strike

<Table 2>는 연구참여자가 까냐 플라멩코의 착의평가를 위하여 본 연구의 목적에 맞는 바따 데 꼴라의 동작을 용어 제시로써 본 연구를 위하여 연구참여자가 동작 표현을 최대한 간결하게 한 것이다. 박자에 맞춰 우아한 상체 동작과 함께 스텝(Paseo)을 하는 것을 마르까헤(Marcaje), 왼쪽 오른쪽 다리를 번갈아 사용하며 밖으로 짧게 스커트를 차는 동작을 운 뽀꼬(Un poco)와 회전동작에 관한 표현은 여러 가지이나, 스페인어로 표현하기에 용어가 길어지기 때문에 본 연구에서는 간결하게 부엘따(Vuelta)하고 하였다. 마지막으로 꼴라 스커트를 머리 위로 올려 잡는 동작을 꼴라(Cola)라고 하였다.

바따 데 꼴라를 입고 공연하는 경우 플라멩코 아티스트의 능력에 따라 춤기술의 차이가 있으며 춤을 해석해야 한다.

Table 2. Flamenco Baile suggested by flamenco artist Sabra.

	Movement
Marcaje	Elegant upper body movement in the meaning of marking
Paseo	step
Un poco	Kicking the skirt alternately with the legs left and right
Vuelta	Turn motion
Cola	Raising the skirt above the head

바따 데 꼴라를 입고 부엘따를 하는 것은 매우 중요하다. 왜냐하면 꼴라를 잡고 스커트 움직임의 반동을 이용한 동작임을 체감함으로써 플라멩코 아티스트 입장에서 의상의 기능성에 대한 고려를 실질적으로 할 수 있었다. 이후 연

구자는 제주시의 D소극장에서 아마추어 공연을 하였다. 이러한 경험을 바탕으로 바따 데 꼴라의 스커트 부분의 구조와 무게 길이 등의 요소들이 플라멩코 무용수가 춤을 출 때 미칠 수 있을 것이라는 생각을 할 수 있었으며 무용수의 관점에서 바따 데 꼴라에 대한 이해를 높일 수 있었다.

연구참여자와의 심층 면담은 공감하기의 핵심적인 방법으로써 플라멩코와 관련하여 연구참여자의 개인적인 경험은 문제해결에 중요한 요소이기 때문에 전 과정에 그 내용이 반영되었다. 심층면담에는 플라멩코 드레스와 관련된 연구참여자의 주관적인 체험을 인터뷰하였으며, 본 논문의 부록에서 그 내용을 확인할 수 있다.

3. 연구방법 및 절차

복식사적 관점에서 플라멩코 드레스를 이해하기 위하여 문헌조사와 시각자료를 통해 고찰하고 일정 기간 디자인씽킹 과정에 의한 연구자의 플라멩코 수업 참여와 심층면담을 통하여 의상 제작에서의 반영되어야 할 중요사항, 착의실험 과정과 일정 등을 협의하였다.

무대의상 제작은 다음의 과정을 거쳐 바따 데 꼴라의 완성을 진행하였다. 동작적합성을 평가하는 중요한 춤동작은 부엘따(Vuelta)이며, 연구 참여자(사용자)의 요구에 따라 소재, 디자인, 동작적합성을 확인해가며 단계적이고 실제적인 제품 제작을 시도하였다.

- 1) 복식사적 측면에서의 고찰
- 2) 플라멩코 아티스트의 소장의상 분석
 - (1) 세비야 드레스(Traje de Sevilla) 분석

(2) 팔다 꼴라(Falda cola) 분석

3) 상업패턴 분석

(1) 베스띠도스 플라멩코스 라 바따 데 꼴라(Vestidos Flamencos la bata de cola) 패턴분석

(2) 팔다 꼴라 아이리스(Falda cola Iris) 패턴분석

4) 소재 선정을 위한 시장 조사

5) 프로토타입 제작과 예비 착의실험

소장의상 분석과 상업패턴을 분석한 내용을 바탕으로 두 번의 예비 착의실험을 진행하였다. 주요동작은 마르까헤 꼰 빠세오(Marcaje con paseo), 운 뽀꼬(Un poco), 부엘따(Vuelta)이다.

(1) 상업패턴 착의평가

① 베스띠도스 플라멩코스 라 바따 데 꼴라(Vestidos Flamencos la bata de cola) 착의평가

② 팔다 꼴라 아이리스(Falda cola iris) 착의평가

(2) 스트레치성 소재의 착의평가

6) 시제품 제작 평가

연구참여자의 바따 데 꼴라 패턴을 도출하여 3벌의 시제품 제작과 그에 따른 각각의 3차에 걸친 착의실험을 진행하였다.

착의평가 방법은 연구참여자가 실험을 위하여 제시한 바따 데 꼴라의 동작으로 까냐 플라멩코 춤을 추면서 평가하였다. 주요동작은 마르까헤 꼰 빠세오(Marcaje con paseo), 운 뽀꼬(Un poco), 부엘따(Vuelta)이다.

(1) 시제품 1의 착의평가

(2) 시제품 2의 착의평가

(3) 시제품 3의 착의평가

IV. 연구결과 분석 및 고찰

1. 플라멩코 드레스와 바따 데 꼴라의 복식사적 고찰 결과

본 연구에서는 복식사적 관점에서 플라멩코 드레스의 시대적 흐름과 변화를 그림과 사진을 통해 고찰하였고, 바따 데 꼴라의 기원과 그 발전과정에 대하여 다음과 같은 내용이 도출되었다.

플라멩코 드레스의 특징과 발전과정을 살펴보기 위하여 18~19세기의 하위계층인 마하(Maja)와 히따나(Gitana)의 의복의 구조와 특징을 시대별로 풍속화를 통하여 분석해 본 결과, 플라멩코 드레스는 안달루시아 지역의 하위계층 여성들의 민속복을 바탕으로 히따나의 개성적인 요소가 반영된 의상이라고 할 수 있다. 플라멩코 드레스의 특징적인 주름 장식은 직물이 귀했던 시절에 재단하고 남은 자투리 조각을 기교적인 주름 형태로 발전시켜 만든 것으로 이것은 후에 플라멩코 드레스의 상징이 되었다. 또한 플라멩코 드레스라는 독특한 의복문화가 생겨나게 된 배경으로 기존의 안달루시아의 풍부한 의생활 환경을 들 수 있으며 이것은 18세기의 스페인의 사회적 상황으로 거슬러 올라간다.

18세기 프랑스 대혁명의 계기로 스페인에서는 민족주의가 시작되었으며, 유럽의 산업혁명과 각 나라에서 열린 박람회 그리고 활발한 무역으로 인해 19세기 스페인의 하위계층들의 의복문화도 크게 발전을 할 수 있었다. 20세기에 이르러 세비야 축제에서 여성들이 플라멩코 드레스를 입는 행위가 민족지학(Ethnography)적 방법으로 그 중요성이 인식되면서 국가와 집단의 관습에 대한 전통을 보존해야 할 필요성이 커졌다. 이러한 노력은 국가의 외화 수입의 수단이 되어 세비야 축제를 통해 관광객 유입을 위한 새로운 스페인의 이미지로 구축되었다.

18세기 플라멩코의 황금기를 거치면서 무대의 중요성이 강조되었고 무대에서

아름답게 보여져야 했던 플라멩코 무용수들은 유행하던 의복스타일의 영향을 받아 그들의 공연에서 입었기 때문이다. 당대 패션의 중심지였던 프랑스와 영국의 관점에서 스페인은 지리적으로 변방에 위치하기 때문에 민속적인 부분이 강하고 유행스타일의 민감도에 있어서 지정학적인 약점을 갖고 있다고 할 수 있다. 그러나 이러한 사정에도 불구하고 버슬스타일은 신분의 고하를 막론하고 19세기에 이미 다양한 방식으로 일부 여성들 사이에서 유행되고 있었던 것으로 추정된다. 스페인의 19세기 풍속화에서 지방색 짙은 민속복 차림의 여성들과 버슬스타일의 여성들이 함께 등장하는 사례들이 이를 방증한다고 할 수 있다.

플라멩코 드레스인 바따 데 꼴라는 아름다운 무대의상이 고려되면서 당대 유행했던 버슬스타일의 영향을 받은 것이다. 공연 형태의 플라멩코가 널리 퍼져 있던 19세기 말, 플라멩코 무용수들이 경쟁적으로 바따 데 꼴라를 입기 시작했고 그것이 무대의상으로 발전하였다. 이 불편한 의상을 입고 춤을 추기 시작했기 때문에 춤 기술 또한 의상에 맞춰 발전되어 왔다고 볼 수 있다. 왜냐하면 플라멩코 무용수들은 여전히 그 불편함을 감수하고 긴 꼴라를 이용하여 춤을 추고 있기 때문이다.

바따 데 꼴라는 현재 20세기 초반의 S자형 스타일(S-curve style)의 실루엣의 특징이 보여지는 형태로 발전하였으나 시기적으로 차이가 있으며, 이것은 무대의상으로서의 미적요소를 위한 고려이며 무용수의 신체적 곡선의 아름다움과 관능성이 강조된 형태로 발전한 것이다. 그리고 무용수들이 춤을 추면서 불편함을 느낄 수 있는 장식들이 많이 심플해고 생략되면서 지금은 스커트 부분에만 상징적으로 플라운스가 달려있다. 긴 꼴라와 뒤태를 강조하는 실루엣은 무용수들의 개성이 반영되어 발전하였고, 지금과 같은 모양의 바따 데 꼴라의 형태로 변한 것이라고 할 수 있다. 세비야 축제에서 일반 여성들이 입는 플라멩코 드레스는 플라멩코 무용수들의 바따 데 꼴라에서 영향을 받아 관능성이 강조되고 지금과 같은 바디부분이 매우 타이트한 실루엣으로 발전한 것이라고 할 수 있다.

이렇게 플라멩코 드레스는 스페인의 대표적인 문화적 상징으로 발전하였으나 역사적 사실과 상관없이 플라멩코와 히파나 드레스(Traje de Gitana)라고 유형화된 경향이 있다. 이는 한때 플라멩코 드레스가 정치적인 홍보 수단으로 변화되어 발전했기 때문이다. 세비야 축제와 플라멩코를 통하여 안달루시아의 민속복인 플라멩코 드레스가 특정한 이미지로 유형화되면서 전 세계적으로 유명해진 것은 사실지만 역사적으로 고찰해본 결과, 안달루시아의 일반 여성들은 이미 특별한 의미로 이 의상을 입어왔다고 할 수 있다. 안달루시아 지역은 지리적 특성으로 인해 다양한 문화의 양식이 혼재되어 왔기 때문에 복식문화도 그러한 배경을 지닌다. 앞의 풍속화를 통해서 확인할 수 있듯이 안달루시아 지역의 하위계층의 여성들이 축제에서 자신들을 과시하기 위하여 입었던 민속복에서 비롯된 것이다. 따라서 여러 문화의 영향을 받은 안달루시아 지역의 복식문화는 역사와 민족이 함께 해온 복잡한 문화 현상이기 때문에 일부 문화인 히파노와 플라멩코가 중심이 된 플라멩코 드레스라고 인정하기에는 비약이 크다고 할 수 있을 것이다.

2. 플라멩코 아티스트의 소장의상 분석 결과

1) 세비야 드레스(Traje de Sevilla) 분석 결과

연구참여자의 소장의상을 분석하여 바따 데 꼴라의 기본적인 구조를 알아보았다. 연구참여자가 스페인에서 구입한 이 세비야 드레스(Traje de Sevilla)는 세비야 축제에서 여성들이 입는 민속복으로 가장 일반적인 형태의 플라멩코 의상이다.

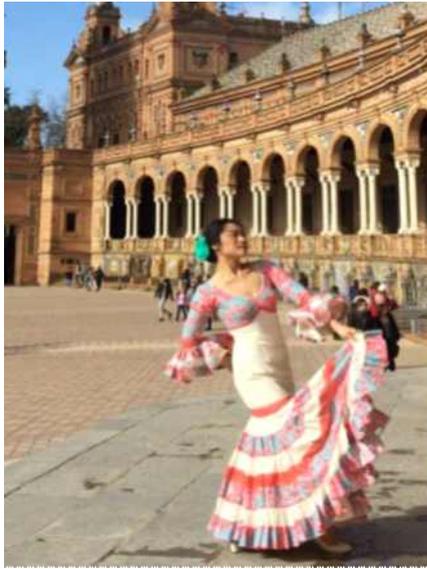


Fig. 36. Flamenco artist Sabra in cathedral de Santa María de la Sede.

Photographed by the Sabra Flamenco. (2015)

<Fig. 36>은 연구참여자가 플라멩코 드레스를 입고 세비야 광장에서 촬영한 사진으로, 최근 세비야 축제에서 여성들이 가장 많이 입는 형태이다. 의상은 안감과 겹감 두 겹으로 제작되었는데 안감의 스커트 부분은 먼 혼방으로 뽀뽀하고 힘이 있는 소재이다. 네크라인이 흘러내리지 않도록 파이핑이 되어있고 등 뒤에서 당겨 묶게 되어있다. 이유는 의상이 무겁기도 하고 네크라인이 깊게 파여 있기 때문이다. 세비야 드레스는 바디에서 무릎 근처까지 매우 타이트하고 연구참여자가 입었을 때 무릎 위 10cm지점에서 스커트 플레어가 시작된다. 따라서 걸을 때 보폭이 작아진다. 이러한 형태의 의상은 하체의 활동 범위가 넓은 플라멩코 춤을 위한 의상으로는 적합하지 않고 만일 춤을 추더라도 상체 동작만 주로 하는 경우에만 가능하다. 만일 무용수가 이런 형태의 의상을 입고 공연을 하게 된다면, 스커트 부분의 플레어 시작점이 높아져야 하고 스트레칭성의 소재를 사용하는 것이 좋다. 그리고 춤을 출 때 소매의 러플장식이 얼굴을 치는 경우가 있어서 플라멩코 아티스트들은 커다란 소매 장식을 그다지 선호하지 않으며 무대의상으로 제작될 때는 팔이나 손목 장식을 생략하거나 작은 프릴 정도만 달아준다(“interview with Sabra”, 2021).

세비야 드레스를 뒤집어 보면 스커트 부분의 옆선에 고리가 양쪽으로 달려있어 의상을 보관할 때 이 스커트의 안쪽 고리를 잡아걸고 매달아 둘 수 있다.

2) 팔다 꼴라(Falda cola) 분석 결과

<Fig. 37>는 연구참여자가 바따 데 꼴라 테크닉 수업을 받기 위하여 바르셀로나에서 맞춤 제작을 한 팔다 꼴라 베르데(Falda cola verde)이다. 스페인에서는 바따 데 꼴라와 팔다 꼴라의 용어 사용을 구별하지는 않지만 본 연구에서는 원피스 형태의 꼴라의상은 바따 데 꼴라, 스커트 형태의 꼴라의상은 팔다 꼴라라고 용어정리를 하고 구분하였다.



Fig. 37. Falda cola verde

Photographed by the author. (2021).

의상의 전체적인 실루엣은 허리선에서 엉덩이돌출점(Buttock protrusion) 위의 엉덩이 윗부분이 맞고 그 아래부터 자연스럽게 스커트가 플레어져서 퍼지는 모양으로, 헴라인이 앞뒤가 언밸런스하고 스커트의 뒤가 긴 형태이다. 측면의 사진에서 스커트의 모양이 이론적 배경에서 분석된 런던박물관의 버슬스타일의 언더스커트(Fig. 13)의 형태와 유사하다.

팔다 꼴라는 스커트의 플라운스 무게 때문에 허리 부분을 튼튼하게 하여 허리선을 가슴 아래까지 높이거나 허리 밴드를 단단하게 하여 바디에 고정시킨다. 이때 팔다 꼴라가 무거울수록 허리 밴드의 너비가 더 넓어지게 된다. 허리 부분이 몸에 밀착되도록 허리에 스트링을 안으로 봉제하여 뒤에서 당길 수 있는 구조이다.

팔다 꼴라 베르데의 스커트 길이가 가장 긴 곳을 줄자로 측정했을 때, 허리 뒤점에서 시작하여 헴라인 끝까지 대략 195cm 정도였다. 이 길이는 연구참여자가 입고 춤동작을 할 때 불편함이 없는 길이이나, 특정동작을 할 때에는 다소 짧은 길이라고 하였다. 바따 데 꼴라는 착용자의 신장에 맞춰 적절한 스커트 길이를 정하는데, 일반적으로 자신의 신장이 꼴라스커트의 길이가 된다(허리 뒤점에서 헴라인 끝까지). 하지만 플라멩코 아티스트들은 이 기준보다 긴 길이의 바따 데 꼴라를 착용한다. 스커트의 길이는 플라멩코 아티스트의 취향이 반영되므로 바따 데 꼴라의 스커트의 길이에 대한 표준은 없다(Ko, 2021). 왜냐하면 의상을 적절하게 다룰 수 있는 능력과 본인에게 적합하다고 판단되는 스커트의 길이는 매우 주관적이기 때문이다. 그리고 플라멩코 빨로에 따라 스커트의 길이와 플라운스 크기 모양이 달라지기도 하며, 발동작이 많은 팔로의 춤일수록 발등이 드러나는 길이로 제작되기도 한다.

팔다 꼴라 베르데는 소재 성분의 표시가 없었지만, 손으로 만져봤을 때 나일론이 합사된 두겹고 경직도가 있는 꽤 단단한 소재로 홀겹이었다. 스커트 내부에 나이프 플리츠가 두 겹으로 겹쳐 봉제되어 있으며, 헴라인은 두겹게 파이핑이 되어있었다.

의상의 무게는 3.7kg으로 이 무게는 연구참여자가 플라멩코 춤을 추면서 의상을 다룰 때 무리가 없는 무게라고 하였다.



Fig. 38. Perform Flamenco on stage.

Photographed by the Sabra Flamenco. (2017)

<Fig. 38>은 연구참여자가 말라가에서 맞춤 제작을 해온 팔다 폴라 도트 (Falda cola dot)를 입고 공연한 사진으로, 이 의상은 허리뒤점에서 헴라인 끝까지 대략 190cm이다. 앞의 팔다 폴라 베르데와 5cm정도의 길이 차이가 날 뿐이나, 연구참여자에게는 이 정도의 차이도 춤을 추면서 특정 동작을 할 때 본인의 체감으로는 꽤 짧은 길이라고 하였다. 그리고 무게는 5.3kg이며, 이 무게는 연구참여자가 원하는 방향으로 폴라스커트를 다루기에는 좋다고 하였다. 하지만 10분 정도의 공연을 하고 나면 연구참여자가 매우 지쳐있기 때문에 다음번의 공연에 부담은 있다고 하였으며, 회전 동작을 하고 감겨있는 스커트를 재빨리 풀어서 다음 동작으로 연결할때에는 어려움이 있다고 하였다.

팔다 폴라 도트의 허리선은 위로 높으며 의상의 소재 성분 표시가 없었으나 나일론과 면이 합사된 것으로 판단했으며 매우 뻣뻣하고 두꺼웠다. 그리고 스커트의 헴라인은 매우 두껍게 파이핑이 되어있었다.

3. 상업패턴 분석 결과

1) 베스띠도스 플라멩코스 라 바따 데 꼴라(Vestidos Flamencos la bata de cola)의 패턴 분석결과



Fig. 39. Vestidos flamencos la bata de cola 1.

Adapted from Cómo cubrir un cuerpo. (n.d.)

코모 쿠브리 운 꾸에르뽀(Cómo cubrir un cuerpo)는 스페인의 의류 패턴학 원으로 온라인으로 바따 데 꼴라 패턴과 패턴 제도 방법이 상세하게 설명되어 있다.

<Fig. 39>은 의 베스띠도스 플라멩코스 라 바따 데 꼴라의 도식화로 몸에 매우 타이트한 실루엣과 네크라인과 소매에 매우 자잘한 주름장식이 되어있으며 스커트가 퍼지는 시작점이 무릎 근처에 있고 뒤의 꼴라 길이가 긴 바따 데 꼴라이다. <Fig. 40>은 베스띠도스 플라멩코스 라 바따 데 꼴라의 패턴 전개이다.

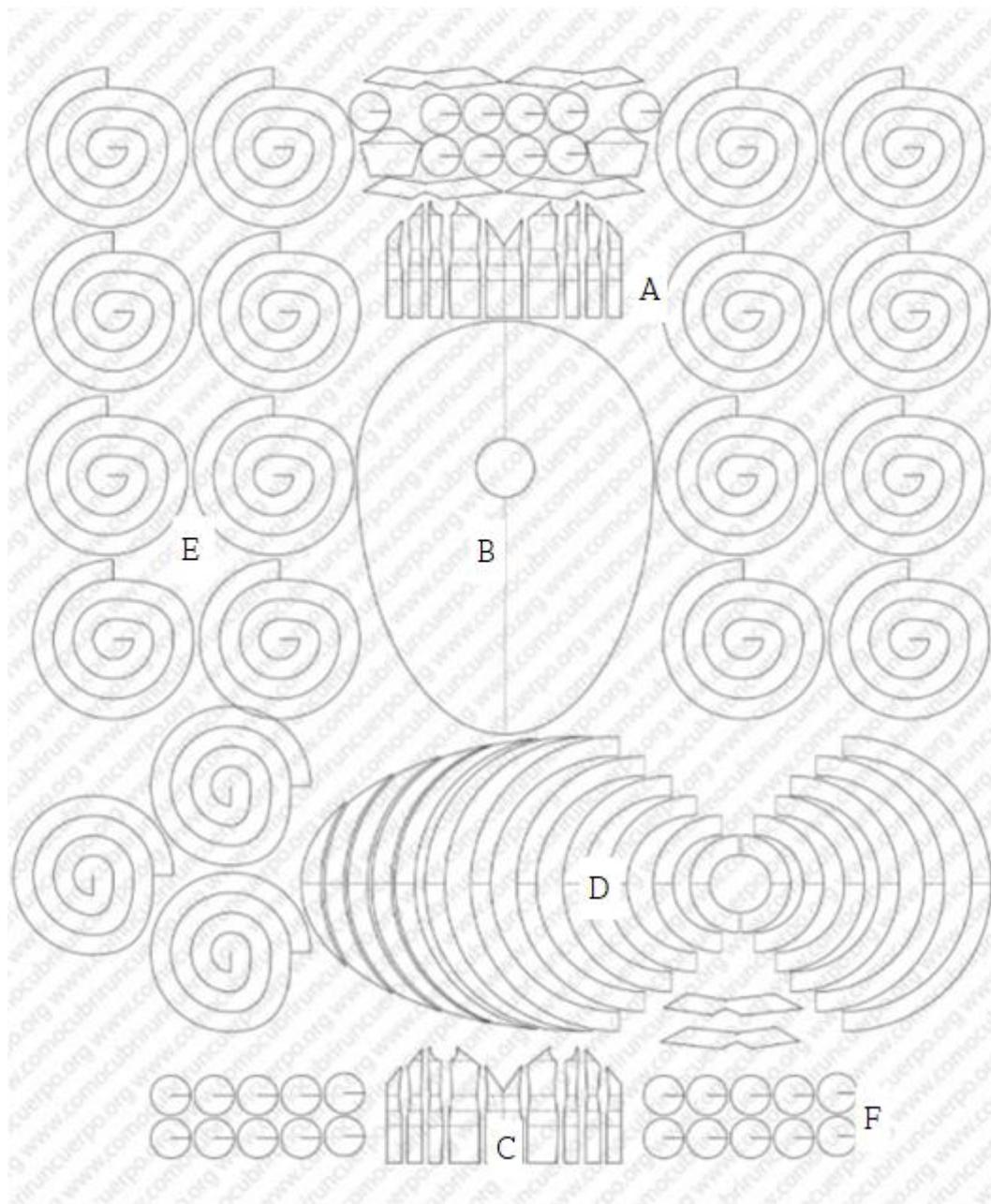


Fig. 40. Vestidos flamencos la bata de cola 2.

Adapted from *Cómo cubrir un cuerpo*. (n.d.)

<https://www.comocubriruncuerpo.org>

<Fig. 40>의 패턴을 살펴보면 A는 바디에서 허리와 엉덩이를 지나 그 아래 무릎까지 약간 좁아지는 모양이다. B는 스커트의 패턴으로 스커트 폭은 360도

플레이어로 뒤쪽을 길게 연장하였다. C는 안감으로 보여진다. D는 스커트 내부의 플리츠이다. 소재에 따라 주름이 자잘한 개더링 플리츠나 접에서 주름을 만드는데 직선이 아닌 곡선형의 패턴의 모양으로 보아 자잘한 주름의 개더링 플리츠를 위한 것으로 보여진다. E는 스커트 외부 주름장식으로 나선형의 플라운스이다. F는 소매와 네크라인의 장식으로 겹겹으로 접어 만드는 꽃 모양의 러플이다.

2) 팔다 꼴라 아이리스 (Falda cola Iris) 패턴분석 결과

플라멩코 드레스메이킹(Flamenco dressmaking)은 온라인과 오프라인에서 플라멩코 의상과 관련한 패턴을 판매하고 제작하는 개인업체이다. 디자이너 안케 헤르만(Anke Herrmann)은 독일인으로, 플라멩코 의상에 매료되어 스페인으로 이주하여 플라멩코 드레스의 의상 제작과 교육을 하고 있다.

Table 3. Size of falda cola iris

	6	8	10	12	14	16
Bust	82cm	87cm	92cm	97cm	102cm	107cm
Waist	62cm	67cm	72cm	77cm	82cm	87cm
Hip	89cm	94cm	99cm	104cm	109cm	114cm

<Table 3>는 플라멩코 드레스 메이킹에서 제시하는 사이즈를 표로 만든 것으로 가슴둘레와 허리둘레, 엉덩이둘레를 기준으로 하고 있으며 최소 사이즈 6에서 최대 사이즈는 16이다. 사이즈 6부터 사이즈 16까지의 스커트의 앞의 길이(105kg)와 스커트 뒤의 길이(200kg)의 사이즈가 모두 동일하기 때문에 패턴은 착용자의 신장을 고려하지 않았음을 알 수 있으며 이 스커트의 길이는 스페인 여성들의 특정 신장을 적용하여 도출된 것으로 보여진다. 스커트 앞의 길이가 긴 이유는 플라멩코 아티스트들은 굽이 5kg정도의 구두를 신고 춤을

추기 때문에 구두 높이에 대한 고려로 보여진다. 그러므로 이 스커트의 길이가 모든 플라멩코 아티스트들에게 적용될 수는 없으며, 공연 목적과 개인의 신장, 선호도에 따라 달라질 수 있다. 연구참여자의 허리둘레와 엉덩이둘레를 줄자로 측정하였을 때 팔다 꼴라 아이리스의 사이즈 10이 적절했다.

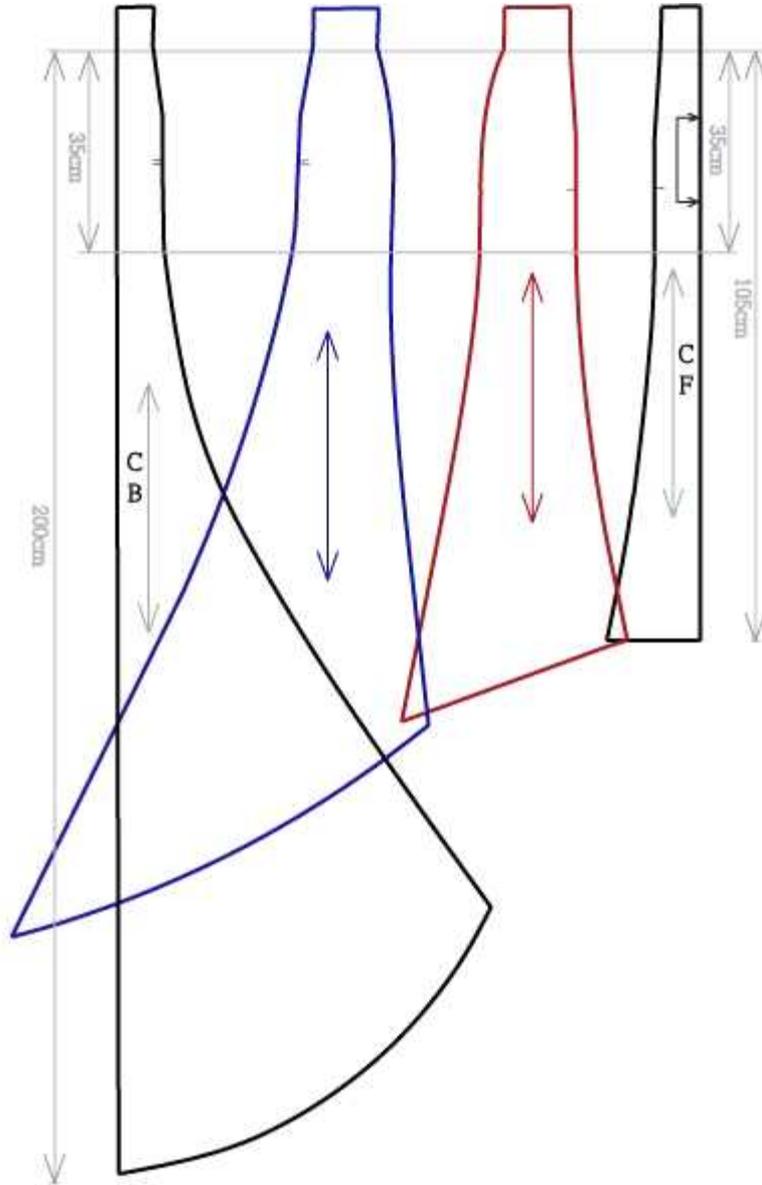


Fig. 41. Pattern of falda cola iris

<Fig. 41>는 연구가가 제도한 플라멩코 드레스 메이킹의 팔다 꼴라 아이리스 패턴이다. 패턴의 허리선이 매우 높은 것은 착용자의 허리 부분이 바디에

단단히 고정되어야 무거운 꼴라를 입고 춤동작을 할 때 불편하지 않기 때문이다. 허리에서 엉덩이 옆 길이의 엉덩이 부분의 동그란 곡선은 스페인 여성들의 신체적 특징으로 보여진다. 그리고 스커트의 허리뒤점에서 헴라인 끝까지 길이는 200cm이다. 이 패턴은 엉덩이 부분의 맞음새가 있고 허리에서 아래로 35cm지점에서 스커트의 플레어가 다소 휘어진 곡선으로 헴라인까지 퍼지는 형태이다.

4. 소재 선정을 위한 시장조사 내용

시장조사에 앞서 바따 데 꼴라에 제작되는 소재의 성분을 분석하였다. 띠다 델라스 닷 컴(Tindatelas. com)은 스페인에서 플라멩코 드레스에 사용되는 의상 소재를 판매하고 있는 온라인으로 사이트로 이곳에서는 바따 데 꼴라를 만들 때 사용되는 소재에 관하여 설명을 하고 있다.



Fig. 42. Cancan Fabric
Adapted from Tindatelas.
<https://rycfabrics.com>



Fig. 43. Organdi Fuchsia
Adapted from Tindatelas. com
<https://rycfabrics.com>

바따 데 꼴라를 제작에는 면과 나일론이 합사된 강도가 있는 뽀뽀한 포플린

(Poplin)을 권하고 있으나 사용자의 취향과 의상 디자인에 따라 다양한 소재를 사용할 수 있다. 스커트의 내부에 사용되는 플리츠의 소재는 망사(Tulle)처럼 짜여진 캉캉(Cancon, Fig.42)이나 오건디(Organdy, Fig. 43), 오간자(Organza)이다. 가장 많이 쓰이는 캉캉은 폴리아미드(Poliamida)의 성분으로 적당히 뽀뽀하고 스커트의 모양을 잡아주면서 띄워주기 때문에 가장 많이 선호되는 소재이다.

연구참여자의 소장의상의 분석과 사용되는 원단의 소재를 파악한 이후 실질적인 바따 데 꼴라의 제작의 적합한 소재의 원단을 구하기 위하여 원단 시장을 방문하였다. 시장조사의 목적은 연구참여자가 요구하는 특성을 가진 소재의 원단을 찾아보고 소장의상의 재질과 비슷한 것을 직접 만져보며 찾아보기 위함이었다. 연구참여자의 소장의상은 면과 나일론이 합사된 것이었기 때문에 스페인에서 제작해 온 바따 데 꼴라와 비슷한 느낌의 소재를 찾기 위하여 서울과 대구를 방문하였다(Fig. 44). 연구자와 연구참여자가 동행하여 원단 샘플을 만져보고 평가해보았다.



Fig. 44. Visit the fabric market.

Photographed by the author. (2021).

내부의 플리츠 용도로 제작될 소재에 관하여 대부분의 상인들이 권하는 것은 우리나라에서 모기장 등의 제작에 쓰이는 것이나 원단시장에서 노방이라고 불리는 뽀뽀한 폴리에스터, 페티코트 제작에 쓰이는 나일론, 오건디 또는 오간자였다. 앞의 노방의 경우 주로 한복 제작에 쓰이며 뽀뽀하고 강도가 있으나 플리츠로 만들어 바따 데 꼴라의 내부에 봉제할 경우 눌러서 납작해질 것으로 생각되었다. 그리고 페티코트 원단이라고 하는 뽀뽀한 나일론 소재는 흰색과 검은색뿐이라서 색상 선택의 폭이 좁았으며 연구참여자는 내부의 플리츠가 너무 뽀뽀하면 춤을 출 때 다리를 자극하면서 불편함이 있을 것 같다고 하였다.

오건디와 오간자는 소재 색상의 다양함으로 선택의 폭이 넓었으나 내부 플리츠로 제작하기에 너무 얇고 힘이 없어서 만일 사용하게 되면 많은 주름을 넣어 부풀려야 할 것으로 생각되었다. 내부의 플리츠가 너무 풍성해지는 경우에도 춤동작을 하는데 있어서 불편함을 초래할 것으로 이야기되었다.

국내에서 의류 제작용으로 나오는 원단들은 대부분 가볍고 부드러웠기 때문에 연구참여자가 소장한 것과 비교했을 때 적당한 강도와 경직성을 가진 비슷한 소재를 찾기가 어려웠다. 따라서 국내에서 구입 가능한 범위 내에서 바따데 꼴라의 시제품 제작에 사용되는 소재를 주 원단과 내부 플리츠로 사용될 소재로 가장 근접하고 적절한 것을 선택하여 제작을 하였다. <Table 4>는 시제품별 주 원단의 소재에 관한 것이다.

Table. 4. Textile of Prototypes

	Textile image	Composition	Approximate color
Prototype. 1		Cotton 45% Linen 55%	White
Prototype. 2		Cotton 100% (dyed fabrics)	Brown
Prototype. 3		Polyester 100%	Red

시제품 1에서는 면과 마가 합성된 섬유를, 시제품 2에서는 연구참여자의 취

향을 반영한 제주 문화상품인 갈천, 시제품 3에서는 국내 업체에서 미카도 (Mikado)실크라고 불리는 폴리에스터 소재가 가장 적절할 것으로 판단되었다.

<Table 5>는 시제품 별 바다 데 플라의 내부에 봉제되는 플리츠의 소재에 관한 것이다.

Table. 5. Textile of Prototype's Pleats

	Textile image	Composition	Approximate color
Prototype. 1		Polyester 100%	White
Prototype. 2		Polyester 100	Red
Prototype. 3		Polyester 100	Black

시제품 1의 내부 플리츠의 소재는 원단 시장에서 페티코트 사라고 불리는 폴리에스터이다. 시제품 2와 3의 소재는 오간자이며 이 소재들은 약간의 뽀뽀함을 가지고 있다.

5. 착의실험에 따른 결과

춤추는 플라멩코 아티스트의 동작적합성에 대한 두 번째 연구가설의 검증을 위하여 다음의 실험을 통해 프로토타입과 제품 제작을 시도하였다.

1) 예비 착의실험의 프로토타입 제작 결과

예비 착의실험은 디자인씽킹의 4번째 과정인 프로토타입 제작에 해당되며 본 연구에서는 테스트 단계의 시제품과 구별하기 위하여 예비 실험단계라고 하였다. 예비 착의실험은 바따 데 꼴라의 패턴확인과 소재에 대한 검증이므로 시제품 제작에 앞서 바따 데 꼴라의 패턴을 도출하고 신장력 있는 소재 사용의 검토를 위하여 두 번의 예비실험을 하였다.

온라인 두 업체의 바따 데 꼴라 상업용 패턴을 연구참여자의 치수를 적용하여 예비 착의실험을 통하여 연구참여자의 동작적합성에 맞는 적절한 패턴을 제도하였다.

(1) 베스띠도스 플라멩코스 라 바따 데 꼴라(Vestidos Flamencos la bata de cola) 착의평가

꼬모 쿠브리 운 꾸에르뽀(Cómo cubrir un cuerpo)의 베스띠도스 플라멩코스 라 바따 데 꼴라(Vestidos Flamencos la bata de cola)의 패턴제도 방법을 참고하여 연구참여자의 치수대로 패턴을 도출하여 착의실험을 하였다. 패턴제도는 연구참여자의 동작적합성을 고려하여 스커트의 플레어시작점을 엉덩이돌출점에서 아래로 10cm되는 지점에서 시작하였으며 스커트 앞의 길이는 80cm이고 스커트의 뒷길이는 스커트 헴라인 끝까지 160cm이다.

주요동작은 마르까헤 쾀 빠세오(Marcaje con paseo) 운 뽀꼬(Un poco, 부엘따(Vuelta)이다.



Fig. 45. Marcaje con paseo 1.

Photographed by the author. (2021).



Fig. 46. Un poco 1.

Photographed by the author. (2021).

연구참여자는 마르까헤 끈 빠세오, 운 뽀꼬, 부엘따 동작을 하였다. 마르까헤 끈 빠세오는 어려움이 없었다(Fig. 45). 옆으로 다리를 번갈아 차는 운 뽀꼬 동작에서 엉덩이 부분에 많은 당김이 느껴졌으며 부엘따 동작을 시도하였으나 고 관절의 사용이 불편하고 다리를 위로 차는 동작이 어려웠다. <Fig. 46>의 사진을 보면 엉덩이 부분의 맞음새는 운 뽀꼬 동작을 할 때 매우 불편한 요소가 되었다.

착의실험 결과 베스띠도스 플라멩코스 라 바따 데 꼴라(Vestidos Flamencos la bata de cola)의 바따 데 꼴라 패턴의 외관은 바디부분이 매우 타이트한 디자인 패턴으로 연구참여자의 고관절 사용과 동작적합성에 매우 어려움이 있는 패턴으로 평가되었다. 이러한 형태는 하체의 동작 범위가 넓은 고난이도의 동작을 요구하는 플라멩코 무용 의상으로 부적합하다는 것이 연구참여자의 의견이었다. 다만 하체 동작이 적은 정적인 플라멩코 춤이라면 착용을 고려해 볼 수 있을 것 같다고 하였다.

따라서 이 패턴은 까냐 플라멩코를 위한 바따 데 꼴라의 의상으로는 적합하지 않다고 판단되었다.

(2) 팔다 꼴라 아이리스(Falda cola Iris) 착의평가 결과

플라멩코 드레스 메이킹(Flamenco dressmaking)의 팔다 꼴라 아이리스(Falda cola iris) 패턴을 연구참여자의 치수에 맞게 제도하여 착의실험을 하였다.

착의실험 방법은 연구참여자가 실험을 위하여 제시한 바따 데 꼴라의 동작으로 까냐 플라멩코 춤을 추면서 평가하였다. 주요동작은 마르까헤 꼰 빠세오(Marcaje con paseo) 운 뽀꼬(Un poco, 부엘따(Vuelta)이다.



Fig. 47. Marcaje con paseo 1-1.

Photographed by the author. (2021).



Fig. 48. Vuelta 1.

Photographed by the author. (2021).

착의했을 때 패턴의 외관은 엉덩이 부분의 맞음새가 있는 실루엣으로 연구참여자가 마르까헤 동작을 했을 때 엉덩이 쪽의 당김(Fig. 47)이 조금 있었지만 동작을 못 할 정도는 아니었다. 하지만 다리를 뒤로 차며 도는 회전동작 부엘따를 시도했을 때 불편함을 느꼈다(Fig. 48).

착의평가 결과 팔다 꼴라 아이리스 패턴은 춤을 췄을 때 무난하게 동작을 할 수 있었으나 고관절을 사용하는 동작과 다리 동작 범위가 큰 고난이도의 부엘

따의 회전동작을 동작했을 때 어려움이 발생하였다. 패턴의 특징인 엉덩이 부분과 뒷태가 강조된 다소 타이트한 맞음새가 있는 실루엣으로 까냐 플라멩코의 부엘따 동작을 위한 패턴으로는 적합하지 않았다. 다리를 뒤로 차려는데 엉덩이 부분의 당김이 있었기 때문이다. 따라서 까냐 플라멩코 공연을 위해서는 엉덩이 부분의 맞음새를 수정하여 여유분을 주거나 엉덩이돌출점에서 스커트의 플레어가 시작되어야 할 것이었다.

(3) 스트레치성 소재의 착의평가

스트레치성 소재를 사용한 바따 데 꼴라의 동작 기능성에 대한 검토였다. 연구참여자가 선호하는 스트레치성의 원단을 사용하여 바따 데 꼴라를 제작하고 착의 평가를 하였다. 많은 무용의상들이 신장성 있는 소재를 사용하기 때문에 스트레치성 소재에 대한 예비실험이다. 신축성이 있는 니트짜임의 원단이므로 무다트 니트 원형 제도법(Armstrong, 2011)의 무다트 니트 토르소 원형 제도법에 따라 스커트는 360도 폭의 원형으로 제작하였다. 꼴라의 길이는 허리뒤점에서 아래로 헴라인 끝까지 180cm이다. 소재는 폴리에스터 96% 스판덱스 4% 혼용률의 푸서 방향으로 신축성이 있는 ITY-싱글 스판 원단이다.

착의실험 방법은 연구참여자가 실험을 위하여 제시한 바따 데 꼴라의 동작으로 까냐 플라멩코 춤을 추면서 평가하기로 하였다.

주요동작은 마르까헤 콘 빠세오(Marcaje con paseo) 운 뽀꼬(Un poco, 부엘따(Vuelta)이다.



Fig. 49. Paseo 1.

Photographed by the author. (2021).



Fig. 50. Vuelta 1-1.

Photographed by the author. (2021).



Fig. 51. Marcaje con paseo 1-2.

Photographed by the author. (2021).

착의평가에서 연구참여자는 마르카헤 끈 빠세요, 운 뽀꼬, 부엘따 동작을 하였다. 연구참여자가 걸음을 할 때 스커트의 풀라 부분이 심하게 늘어나 이동에 어려움이 있었다(Fig. 49). 운 뽀꼬에서도 늘어짐 때문에 동작을 할 수 없었다. <Fig. 50>은 부엘따를 시도하려다 실패한 모습이다. 이후 스커트의 길이를 줄이고 다시 착의실험을 하였으나 스커트가 아래로 쳐지면서 늘어나 동작이 불편했고 또한 부엘따를 할 때 발목에 감겨서 동작에 많은 방해를 받았다(Fig. 51).

착의평가 결과 연구참여자는 소재의 신장성으로 좋은 착용감을 느꼈으나 의상의 아래로 늘어지는 현상으로 인하여 문제점이 발생하였다. 또한 의상의 늘어짐은 외관상 좋지 않았다. 이후 허리뒤점에서 스커트 헴라인 끝까지의 길이를 40cm줄여 수정된 길이의 의상을 춤동작을 하였으나 여전히 소재의 신장성으로 스커트가 발목 부위를 감아서 부엘따 동작에 방해가 되었다. 스커트를 사용하는 동작은 무리가 없었으나 회전동작과 고난이도의 사빠테아또에는 어려움이 있었다.

결론적으로 신장성이 있는 소재는 입었을 때 착용감은 좋으나 바따 데 풀라

로 제작될 때에는 동작적합성의 문제로 적절하지 못하다고 평가되었다. 또한 부주의할 경우 연구참여자가 춤동작을 할 때 스커트가 발목에 감겨서 넘어질 뻔한 위험 문제가 발생할 수가 있었다. 따라서 까냐 플라멩코 춤을 위한 바파데 꼴라에 사용되는 소재로는 경직성이 있는 소재가 가장 적절할 것으로 평가되었다.

2) 시제품 제작을 위한 패턴 설계

연구참여자의 소장의상과 상업패턴을 분석한 결과를 바탕으로 패턴을 설계하였다. 표<Table 6>는 연구참여자의 신체 치수이며, 연구참여자의 신장은 170cm으로 가슴둘레는 89cm, 허리둘레 73cm, 엉덩이둘레 98cm, 엉덩이 옆길이 24cm, 허리높이 101cm이다.

Table. 6. Size of participant flamenco artist

	Height	Bust circumference	Waist circumference	Hip circumference	Waist to hip length	Waist Height
Size	170cm	89cm	73cm	98cm	24cm	101cm

Standardized terminology size Korea

<Fig. 52>은 예비실험의 결과에 의한 패턴 제도이다. 진동에서 시작하는 프린세스 라인으로 하였으며 스커트의 길이는 허리뒤점에서 시작하여 아래 헴라인 끝까지 200cm이다. 스커트 앞의 길이는 허리앞점에서 그 아래로 105cm이다. 이 길이는 앞의 팔다 꼴라 아이리스의 스커트 앞의 길이와 동일하며, 연구참여자가 5cm의 구두를 신고 춤을 추기 때문에 연구참여자의 허리높이보다 긴 길이를 그대로 적용하였다. 스커트의 플레어 시작점은 엉덩이돌출점을 기준으로 그 아래로 5cm지점에서 시작하고 자연스러운 곡선으로 헴라인까지 연장하였다. 스커트의 전체 헴라인은 완만하게 하였다.

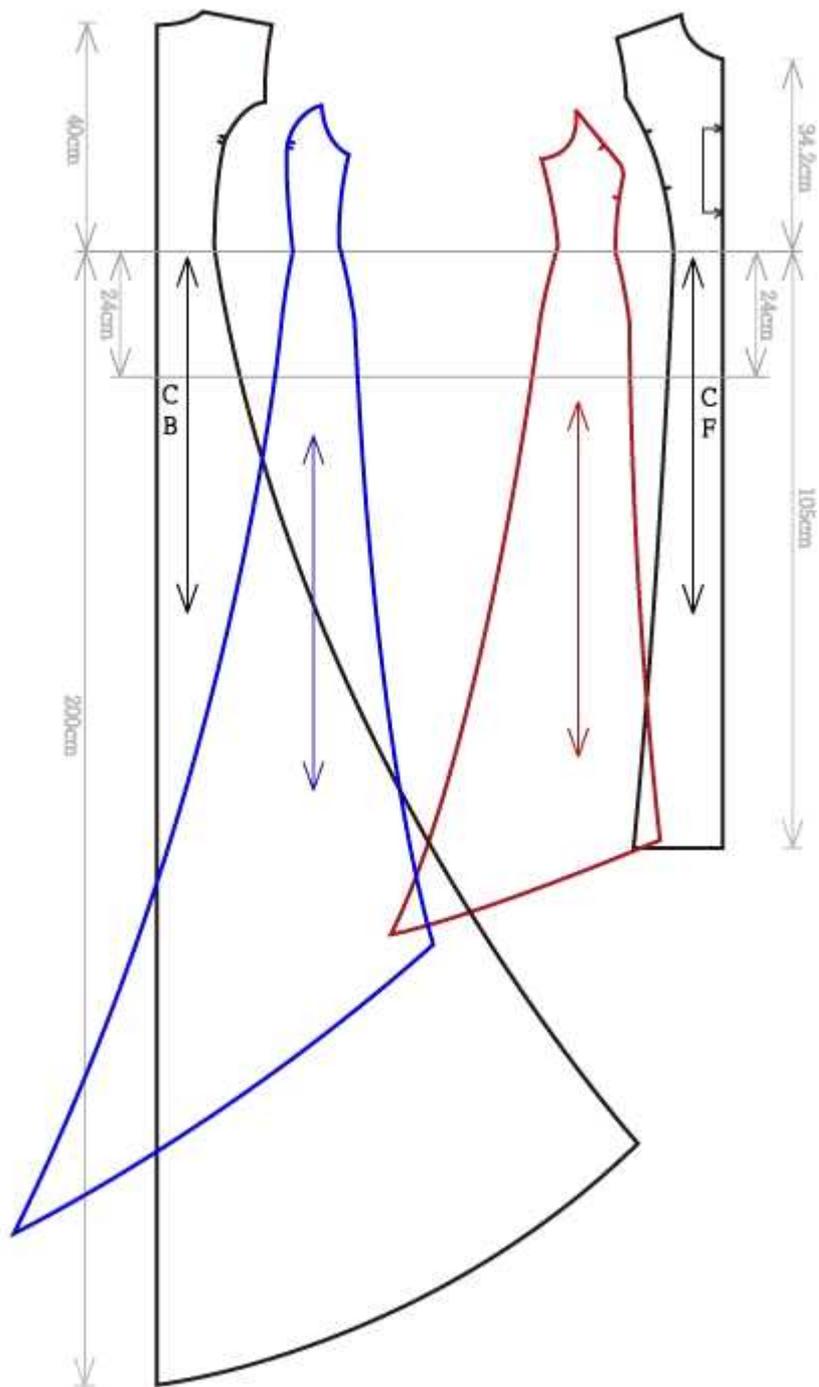


Fig. 52. Pattern by the result of preliminary experiment

3) 시제품 평가에 따른 결과

(1)시제품 1의 착의평가

디자인씽킹 과정의 마지막 단계인 시제품 제작에서는 앞의 예비 실험과정에서 도출된 결과를 바탕으로 총 세 번의 시제품을 제작하여 단계적인 착의평가를 진행하였다.

시제품 1의 제작에 사용된 소재는 면45%, 마55%의 20수 면, 마 혼방 소재로 다소 뽀뽀하다. 내부의 박스플리츠의 소재는 원단 시장에서 노방이라고 불리는 뽀뽀한 폴리에스터이다. 연구참여자의 동작적합성을 고려하여 두껍지 않게 바따 테 꼴라를 홉겹으로 제작하였다.



Fig. 53. Box pleats 1.

Photographed by the author. (2021).

바따 테 꼴라의 스커트 내부에 박스플리츠(Fig. 53)를 만들어 봉제하였다. 스커트 허리앞점에서 아래로 50cm지점 내부에 박스플리츠를 봉제하였다. 뒤는 허리뒤점의 아래로 90cm지점에서 시작하여 헴라인 부근까지 박스플리츠를 촘촘하게 봉제하였다. 연구참여자가 동작을 할 때 스커트의 헴라인 모양이 동그

랠게 되도록 파이핑을 하였다(fig.).

① 1차 착의평가

연구참여자는 까냐 플라멩코 음악에 맞춰 춤동작을 하였다. 1차 착의 평가의 내용은 다음과 같다.



Fig. 54. Marcaje con paseo 2.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 55. Un poco 2.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 56. Vuelta 2.
Photographed by the author. (2021).

Ⓐ 마르까헤 끈 빠세요 동작에 어려움은 없었다(Fig. 54).

Ⓑ 운 뵈꼬에서는 왼쪽으로 오른쪽으로 스커트를 차는 동작을 시도하였을 때 스커트의 헴라인이 포물선을 그리며 가볍게 스커트가 위로 올라갔다(Fig. 55).

Ⓒ 다리를 뒤로 올려서 꼰라 스커트를 차는 부엘따 동작을 시도하였을 때 아주 가벼운 느낌으로 스커트가 위로 붕 떠서 올라갔다(Fig. 56).

연구참여자는 스커트의 길이가 특정 동작을 하기에 다소 짧은 것 같다고 하였다. 실제로 허리에서 헴라인 끝까지 줄자로 측정해 본 결과 198cm으로, 패턴 제도에서의 200cm과 보다 조금 짧아지긴 했으나 이것은 내부의 플리츠 때문에 스커트의 볼륨감이 생겨서 대적으로 그런 느낌을 받은 것으로 생각되었다.

또한 연구참여자는 스커트가 자신이 소장한 의상보다 상대적으로 가볍게 느

껴져서 부엘타 동작을 할 때 스커트가 위로 너무 붕 뜨는 것 같다고 하였다. 돌고 나서 스커트가 바닥으로 착지했을 때는 스커트 뒷부분의 폴라가 반으로 접혀 내부 플리츠가 위로 드러났다. 또한 스커트가 가벼워서 스커트의 반동을 이용하는 회전동작에서 움직임이 적절하지 않다고 하였다. 의상이 많이 가벼워 연구참여자가 원하는 대로 조절이 되지 않았다는 의미이다. 의상을 곁에 플라운스 장식을 하게 되면 무게가 무거워지기 때문에 플라운스 장식을 하고 나서 3차 착의 평가를 통하여 문제점을 살펴보기로 하였다. 폭이 10cm인 서클 러 리플로 제작하고 봉제하였다.

② 2차 착의평가

착의 평가에서 연구참여자는 까냐 플라멩코 음악에 맞춰 춤을 췄다.



Fig. 57. Marcaje con paseo 2-1.
Photographed by the author. (2021)



Fig. 58. Un poco 2-1.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 59. Vuelta 2-1.
Photographed by the author. (2021).

Ⓐ 곁에 러플 장식이 더해지고 바따 데 폴라의 무게가 무거워졌다. 의상의 실루엣과 맞음새는 무난했다.

Ⓑ 마르까헤 곧 빠세오 동작에 어려움은 없었다(Fig. 57).

Ⓒ 운 뽀꼬에서는 왼쪽으로 오른쪽으로 스커트를 차는 동작을 시도하였을 때 스커트의 아랫단 부분이 무겁게 찌그러진 포물선을 그리며 스커트가 위로 올

라갔다가(Fig. 58) 바로 떨어지는 등 조절함에 있어 다리에 감기는 느낌을 받았다.

㉔ 다리를 뒤로 올려서 플라 스커트를 차는 부엘따 동작을 시도하였을 때 스커트가 위로 올라가지 못하고 찌그러지면서 아래로 둔탁하게 떨어졌다(Fig. 59).

2차 착의 평가 결과 연구참여자는 무거워진 스커트 부분 때문에 의상이 허리 아래로 당겨지는 느낌을 받았는데 이것은 까냐 플라멩코 춤을 출 때 더욱 심하게 느꼈다. 따라서 허리의 맞음새가 좋지 않았으며 의상의 허리와 무릎의 사이가 경직도가 없고 다소 얇고 아래의 무거운 스커트를 지탱하지 못하여 부엘따를 했을때 스커트가 다리부분에 감겨 잘 풀리지 않아 감긴 스커트를 재빨리 풀고 다음 동작을 연결하는 것을 하지 못하였다.



Fig. 60. Improvement waist



Fig. 61. Improvement hemline

Photographed by the author. (2021). Photographed by the author. (2021).

착의평가 이후 발생한 문제점에 대하여 허리선을 중심으로 위, 아래의 10cm 지점에 신축성이 없는 10수의 머슬린을 재단하여 허리를 보강하였다(Fig. 60). 내부에 허리를 보강하고 그 아래로 페티코트 제작에 사용되는 뽀뽀한 폴리에스터 소재로 언더스커트를 만들어 연결하였다(Fig. 60).

연구참여자가 회전 동작을 했을 때 헴라인의 모양을 찌그러지고 힘이 없었기 때문에 헴라인 안쪽에는 그물처럼 짜여진 폴리에스터 재질의 너비 10cm의 크리놀린(crinoline netting)을 봉제하여 헴라인을 단단하게 하고(Fig. 61) 끝에는 스트링을 넣어 파이핑 처리를 하였다. 보완된 바따 데 꼴라는 안에 허리부분이 단단해지고 스커트 부분은 두툼해지면서 더 무거워졌다.

③ 3차 착의평가

연구참여자는 개선된 의상을 착용하고 3차 착의 평가를 하였다.



Fig. 62. Marcaje con paseo 2-2.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 63. Un poco 2-2.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 64. Vuelta 2-2.
Photographed by the author. (2021).

㉠ 허리부분의 보완으로 허리맞음새가 더 좋아졌다. 허리가 몸에 고정되어 연구 참여자가 까냐 플라멩코 춤동작을 했을 때 더욱 집중할 수 있었다.

㉡ 마르카헤 폰 빠세오 동작에 어려움은 없었다(Fig. 62).

㉢ 운 뵤꼬에서는 왼쪽으로 오른쪽으로 스커트를 차는 동작을 시도하였을 때 스커트의 아랫단 부분이 이전보다 단단해져서 동그랗게 포물선을 그리며 스커트가 위로 올라갔다가 떨어졌는데 연구참여자가 조절하면서 춤을 출 수 있었

다(Fig. 63).

① 다리를 뒤로 올려서 꼴라 스커트를 차는 부엘따 동작을 시도하였을 때 흘겁일 때 보다 스커트를 조절하는데 용이했다. 그리고 스커트가 올라가서 아래로 떨어지면서 스커트를 다리에 감고 포즈를 취했을 때 스커트는 연구참여자가 원하는 지점에 멈출 수 있었다(Fig. 64). 또한 감긴 꼴라를 재빨리 풀고 다음 동작으로 자연스럽게 연결할 수 있었다.

3차 착의평가 이후, 연구참여자는 바따 데 꼴라의 보완은 까냐 플라멩코 춤을 출 때 크게 무리가 없고 무난하다고 하였으나 바따 데 꼴라의 무게, 경직성과 관련하여 소재 선택, 꼴라의 길이에 관한 부분이 좀 더 고려되어야 할 것이라는 의견이 있었다. 완성된 의상의 무게는 2.8kg이었으며 연구참여자가 체감하기에 다소 가벼운 무게라고 하였다. 본인이 원하는 방향으로 꼴라를 조절하기 위해서는 좀 더 무거워야 좋을 것 같다고 하였다.

무용의상의 시각적인 움직임의 미를 최대한 드러내기 위해서는 전체적인 실루엣이 더욱 돋보여야 했다. 또한 바따 데 꼴라는 스커트 부분이 많은 플라운스 장식으로 매우 무겁기 때문에 의상이 바디에 단단히 고정되어야 시각적으로 실루엣이 좋고 안정적으로 까냐 플라멩코 춤동작을 할 수 있었다.



Fig. 65. Cola pose

Photographed by the author. (2021).

연구참여자의 소장의상과 예비실험에서 도출된 스커트 길이를 판단하여 200cm로 제작을 하였으나 연구참여자의 신장(170cm)기준으로 춤을 추면서 스커트를 이용하여 머리위로 들어올리는 동작을 했을 때 200cm의 폴라 스커트의 길이는 다소 짧게 느껴졌다(Fig. 65). 스커트 앞의 길이는 다소 짧아져서 발등이 드러나고 뒤에서 관찰했을 때 연구참여자의 오금 위의 허벅지 부분이 보였다.

시제품 1은 앞의 팔다 폴라 아이리스(Falda cola iris)와 스커트의 길이가 같게 설계되었으나 착의 실험결과 170cm의 연구참여자의 신장보다 작은 여성의 신체 치수가 적용된 스커트의 길이라고 추측되었다. 따라서 스커트 앞의 길이는 최소 4cm, 스커트 뒤의 길이는 최소 10cm정도가 더 길어져야 할 것으로 판단하였다. 시제품 1은 연구참여자가 제시한 까냐 플라멩코의 세 가지 주요 동작에 큰 무리가 없었으나, 스커트 부분이 좀 더 경직성 있는 뻣뻣한 소재를 사용하는 것이 스커트의 모양도 잡아주고 연구참여자가 그것을 이용하여 춤을 출 때 좋을 것으로 판단하였다. 왜냐하면 연구참여자가 부엘따 동작을 하고

나서 몸에 허리와 엉덩이 사이에 감겨있는 스커트를 재빨리 풀고 다음 동작을 연결시킬때 스커트에 힘이 없어서(경직성) 허리 아래에서 다리까지 감기는 현상이 발생했기 때문이다. 스커트의 무게로 인한 허리 부분의 밀착과 다소 짧게 느껴지는 스커트 길이, 의상의 소프트함은 개선의 필요가 있었다. 그리고 소재 선택에 있어서 홉겹으로 제작할 경우 소프트한 것보다는 경직성이 있으면서 적당히 두꺼운 소재가 적절할 것으로 판단되었다. 또한 부엘따를 했을 때 헴라인의 찌그러짐에 대한 고민이 있었다.

완성된 바따 데 꼴라의 무게는 대략 2.8cm으로 연구참여자의 소장의상 팔다 꼴라 베르테(Falda cola verde) 보다 1kg이 가벼웠으며 연구참여자의 체감상 의상이 다소 가벼워 춤동작을 하는데 좋은 착용감을 느꼈으나 꼴라스커트를 이용하여 춤을 출 때 그것을 조절하고 제어하는데 다소 어려움이 있었다고 하였다. 연구참여자의 동작적합성을 위한 바따 데 꼴라의 적절한 무게에 대한 논의가 있었다.

(2) 시제품 2의 착의평가

연구참여자가 제주태생이라는 것과 까냐 플라멩코에 대하여 자신의 개성을 드러내기 위하여 제주의 지역문화 상품인 갈천의 사용에 대한 제안이 있었다.

앞의 시제품 1에서의 스커트 길이는 특정 동작을 했을 때 연구참여자의 신장(170cm) 기준으로 다소 짧다는 의견이 있었기 때문에 시제품 2의 제작에서는 연구참여자에게 적절한 꼴라의 길이를 판단하기 위하여 허리뒤점에서 헴라인 끝까지 300cm로 설계하였다.

내부에는 얇고 털 뺏뺏한 오간자로 플리츠를 제작하고 의상의 스커트 내부에 봉제를 하였다.



Fig. 66. Knife pleats
Photographed by the author. (2021).



Fig. 67. Box pleats 2.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 68. Improvement hemline
Photographed by the author. (2021).

의상을 좀 더 뽀뽀하게 만들기 위하여 겉과 안을 각각 재단하고 안감은 조금 뽀뽀한 폴리에스터로 하여 그렇게 재단된 두 겹을 합봉하였다. 그리고 연구참여자의 몸에 꼭 맞도록 안감의 허리 솔기에 너비가 6mm인 플라스틱 본(Plastic bone)을 삽입하여 의상의 허리부분을 단단하게 하였다. 내부에는 나이프 플리츠(Fig. 66)와 박스플리츠(Fig. 67)로 만들어 번갈아 가며 촘촘하게 스커트 안쪽의 허리앞점에서 아래로 50cm인 지점과 허리뒤점에서 아래로 90cm인 지점에 봉제하였다. 스커트의 헴라인을 단단하게 하기 위하여 너비 10cm의 부자재 그물형 크리놀린을 박음질하고 헴라인 끝부분은 파이핑을 하였다(Fig. 68).

① 1차 착의평가

연구참여자는 까나 플라멩코 음악에 맞춰 춤동작을 하였다. 1차 착의평가의 내용은 다음과 같다.



Fig. 69. Marcaje con paseo 3.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 70. Un poco 3.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 71. Vuelta 3.
Photographed by the author. (2021).

- ㉠ 마르까헤 끈 빠세오 동작에 어려움은 없었다(Fig. 69).
- ㉡ 왼쪽과 오른쪽으로 번갈아 스커트를 차는 운 뽀꼬 동작을 시도하였으나 스커트가 많이 길어서 다리를 밖으로 찰 때 어려움이 있었다(Fig. 70).
- ㉢ 다리를 뒤로 올려서 풀라 스커트를 차는 부엘따를 시도하였으나 스커트가 너무 길어서 제대로 할 수 없었다. 그리고 감긴 풀라를 재빨리 풀고 다음 동작으로 자연스럽게 연결하는 동작도 어려움이 있었다(Fig. 71).

실험결과 300cm의 스커트 길이로 춤동작의 어려움이 발생하였으나 스커트에 무게가 추가되면 동작 적합성에 어떤 영향을 줄 것으로 생각되어 스커트 길에 플라운스 장식을 하고 무겁게 하여 착의평가를 하도록 하였다.

겉의 플라운스 장식은 연구참여자의 취향에 따라 너비 25cm의 서클러 러플을 만들어 봉제하였다.

② 2차 착의평가

연구참여자는 가나 플라멩코 음악에 맞춰 춤동작을 하였다. 2차 착의실험의

내용은 다음과 같다.



Fig. 72. Marcaje con paseo 3-1.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 73. Un poco 3-1.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 74. Vuelta 3-1.
Photographed by the author. (2021).

㉠ 마르까헤 끈 빠세오 동작에 어려움은 없었다(Fig. 72).

㉡ 왼쪽으로 오른쪽으로 스커트를 차는 운 뽀꼬 동작을 시도하였을 때 스커트 길이와 플라운스 장식의 무게로 연구참여자는 왼쪽 오른쪽을 번갈아 차는 것에 매우 어려움을 느꼈다. 그리고 스커트 내부의 플리츠가 납작하게 눌러져서 스커트의 볼륨감이 없어졌다(Fig. 73).

㉢ 다리를 뒤로 올려서 풀라 스커트를 차는 부엘따 동작을 시도하였으나 제대로 할 수 없었다. 또한 감긴 풀라를 재빨리 풀고 다음 동작으로 자연스럽게 연결하는 동작에서는 스커트가 연구참여자의 다리에 감겨서 넘어질 뻔 하였다(Fig. 74).

300cm의 풀라 스커트는 까냐 플라멩코의 주요동작을 하는데 매우 방해가 되는 길이였다. 이후 스커트 길이를 허리뒤점에서 아래로 풀라 스커트 헴라인 끝까지 250cm으로 줄였다. 겉의 플라운스 장식은 두 가지 색상의 갈천과 흰색의 면으로 너비 10cm의 서큘러 러플이다.

③ 3차 착의평가

연구참여자는 까냐 플라멩코 음악에 맞춰 춤동작을 하였다. 3차 착의 평가의 내용은 다음과 같다.



Fig. 75. Marcaje con Paseo 3-2.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 76. Un Poco 3-2.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 77. Vuelta 3-2.
Photographed by the author. (2021).

- Ⓐ 마르까헤 끈 빠세오 동작에 어려움은 없었다(Fig. 75).
- Ⓑ 왼쪽으로 오른쪽으로 스커트를 차는 동작인 운 뽀꼬를 시도하였을 때 스커트의 헴라인이 적당히 포물선을 그리며 스커트가 위로 올라갔다(Fig. 76).
- Ⓒ 다리를 뒤로 올려서 꼰라 스커트를 차는 부엘따 동작(Fig. 77)할 수 있었고 다리에 감긴 꼰라 스커트를 재빨리 풀고 멈추는 동작을 수 있었다. 짧아진 꼰라 스커트는 공중으로 잘 뜰 수 있었으나 헴라인은 여전히 찌그러져 있는 모습이다.

시제품 2의 착의평가 결과 바따 데 꼰라의 보닝 작업은 의상이 연구 참여자의 바디에 고정되어 좀 더 안정적으로 춤동작에 집중할 수 있었고 실루엣도 좋아졌다. 의상의 경직성을 위하여 안감은 뽀뽀한 나일론 소재를 사용하고 걸

은 갈천으로 재단하여 두 겹을 밀착시켜 좀 더 두껍고 단단하게 했음에도 불구하고 스커트 부분은 여전히 힘이 없어서 좀 더 뻣뻣한 소재를 사용하거나 가볍고 뻣뻣한 소재를 여러 겹으로 겹쳐 훨씬 더 뻣뻣하게 제작해야 할 것으로 생각되었다. 그리고 연구참여자의 신장 170cm을 기준으로 허리뒤점에서 헴라인 끝까지의 300cm의 스커트 길이는 너무 길어서 연구참여자가 까냐 플라멩코 동작을 하는 도중에 의상을 조절하고 제어하기에 무리가 있었다. 중요한 회전동작인 부엘따를 할 수 없었기 때문이었다. 또한 곁의 흰색의 플라운스는 시각적으로 갈천과 조화롭지 못하고 제주 문화 감물 염색의 특징을 가려 디자인적으로 개성이 드러나지 않았으며 너무 무거워 내부의 플리츠가 납작하게 눌러졌다. 이후 50cm을 줄여서 허리뒤점에서 헴라인 끝까지의 길이는 250cm로 수정하였으나 연구참여자가 난이도 있는 춤기술을 시도했을 때 다소 무리가 있을 수 있는 길이로 판단되었다. 적절한 바따 데 꼴라의 길이는 스커트를 이용하여 머리 위로 들어올리는 동작으로 판단하였을 때 머리를 살짝 덮는 220~230cm을 적당한 길이로 보았다. 부엘따를 했을 때 스커트와 헴라인의 모양이 동그랗지 못하고 찌그러졌기 때문에, 의상의 경직성과 더불어 헴라인의 모양을 동그랗게 하는 요인에 대하여 고민을 하였다.

완성된 바따 데 꼴라의 무게는 대략 2.8kg으로 앞의 시제품 1과 비슷한 무게로 연구참여자의 기준에 까냐 플라멩코 춤을 추면서 다루기에는 다소 가벼웠기 때문에 스커트 부분의 무게와 스커트 헴라인의 모양에 대하여 논의를 하였다.

(3) 시제품 3의 착의평가

바따 데 꼴라를 이중으로 제작하여 겹쳐입고 춤을 출 경우, 연구참여자가 춤 동작을 할 때 동작적합성에 어떤 요인으로 작용할 수 있을 것인가에 관한 논의가 있었다. 연구참여자가 스페인 연수시절 바따 데 꼴라 안에 마치 페티 코트처럼 여러 겹의 스커트를 겹쳐입고 공연한 플라멩코 아티스트의 의상을 착안한 것으로, 의상의 무게와의 관계에 있어서 어떤 요인이 될 수 있을지 검증

을 하기로 하였다.

바따 데 꼴라의 소재는 국내에서 드레스 제작에 많이 쓰이고 원단 시장에서 미카도(Mikado) 실크라고 불리는 소재이다. 이것은 폴리에스터 성분의 광택이 있고 약간 뽀뽀하게 힘이 있는 소재이며 색상은 연구참여자의 취향을 반영하여 빨간색이다.

내부의 드레스는 바디스 부분에 면을 사용하여 언더스커트를 봉제하여 연결하였으며 언더스커트의 소재는 앞의 시제품 2의 플리츠로 사용된 빨간색 오간자보다 좀 더 무겁고 뽀뽀한 검은색 폴리에스터이다. 국내에서 페티코트 제작에 사용되는 것이며 플리츠 장식을 매우 풍성하게 봉제하여 언더스커트 부분을 오버스커트 부분보다 더 무겁게 하였다. 스커트 길이는 허리뒤점에서 아래 햄라인까지 220cm이다. 꼴라 스커트 뒷자락을 두손으로 잡아 머리위로 들어 올리는 꼴라동작으로 길이를 정하였으며, 뒤에서 보았을 때 연구참여자의 무릎 뒤 오금이 조금 보이는 정도를 적당한 길이로 판단하였다.

① 1차 착의평가

빨간색의 겉의 드레스와 검은색 플리츠가 봉제된 속의 드레스를 겹쳐 입고 1차 착의평가를 진행하였다. 연구 참여자는 까냐 플라멩코 음악에 맞춰 춤동작을 하였다. 내용은 다음과 같다.



Fig. 78. Marcaje con



Fig. 79. Un poco 4.



Fig. 80. Vuelta 4.

paseo 4.
Photographed by the
author. (2021).

Photographed by the
author. (2021).

Photographed by the
author. (2021).

- ㉠ 마르카헤 끈 빠세오 동작에 어려움은 없었다(Fig. 78).
- ㉡ 왼쪽으로 오른쪽으로 스커트를 차는 동작 운 뽀꼬에서는 스커트 부분이 겹과 속이 분리되면서 매우 펄럭거렸다(Fig. 79). 하지만 동작에 큰 방해가 되지는 않았다.
- ㉢ 의상이 가벼워서 다리를 뒤로 올려서 꼰라 스커트를 차는 부엘따 동작을 했을 때 스커트가 위로 붕 뜨면서(Fig. 80) 착지하는데 시간이 걸렸다. 또한 분리된 의상을 입고 회전동작을 할 때 연구참여자는 좀 더 세심하게 동작에 관하여 신경을 써야 했다. 오버스커트와 언더스커트가 서로 분리되어 펄럭거리고 안으로 말렸기 때문에 시각적으로 좋지 않았다.

이후 겹에 폭 30cm의 서클러 러플을 봉제하고 겹 드레스와 안 드레스의 상체부분과 헴라인을 합쳐서 봉제하였다.

② 2차 착의평가

연구참여자는 겹과 안의 상체부분과 스커트 헴라인이 합쳐진 의상을 입고 까냐 플라멩코 음악에 맞춰 춤동작을 하였다. 2차 착의평가의 내용은 다음과 같다.



Fig. 81. Marcaje con paseo 4-1.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 82. Un poco 4-1.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 83. Vuelta 4-1.
Photographed by the author. (2021).

- Ⓐ 마르까헤 끈 빠세오 동작에 어려움은 없었다(Fig. 81).
- Ⓑ 왼쪽으로 오른쪽으로 스커트를 차는 운 뽀꼬에서 내부의 매우 풍성한 플리츠는 내부에서 뭉치지면서 연구참여자는 동작에 불편함을 느꼈다. 험라인도 찌그러졌다(Fig. 82).
- Ⓒ 다리를 뒤로 올려서 플라스크커트를 차는 부엘따 동작에서 스커트의 안과 밖이 고정되어 뻣뻣하지 않아 회전동작을 하는데 어려움이 있었으며, 스커트 모양이 잘 퍼져나가지 못하였다(Fig. 83). 이후 부엘따를 하고 감긴 스커트를 풀어 재빨리 다음 동작으로 연결할때에도 스커트의 플라가 원하는 지점으로 이동하지 않았다.

이후 곁에 플라운스를 봉제하여 스커트를 무겁게 눌러주고, 춤을 출 때 험라인의 동그란 모양을 위하여 험라인에 가까운 쪽에 나이프 플리츠로 만들어서 봉제하고 무겁게 하였다. 그리고 스커트의 안과 곁 사이의 공간을 최대한 밀착시켜서 봉제하고 연구참여자의 다리 동작에 불편하지 않도록 하였다.

③ 3차 착의평가

연구참여자는 까냐 플라멩코 음악에 맞춰 춤동작을 하였다. 3차 착의 평가의 내용은 다음과 같다.



Fig. 84. Marcaje con paseo 4-2.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 85. Un poco 4-2.
Photographed by the author. (2021).



Fig. 86. Vuelta 4-2.
Photographed by the author. (2021).

- Ⓐ 스커트 부분의 개선으로 무게가 조금 더 무거워졌다.
- Ⓑ 마르카헤 끈 빠세오 동작에 어려움은 없었다(Fig. 84).
- Ⓒ 왼쪽으로 오른쪽으로 스커트를 차는 동작 운 뽀꼬를 했을 때 험라인은 적절한 포물선을 그리며 위로 아래로 펴려거리며 올라갔다 내려왔다(Fig. 85).
- Ⓓ 다리를 뒤로 올려서 풀라 스커트를 차는 부엘따 동작에서 스커트는 동그랗게 원형을 그리며 연구 참여자가 원하는 높이까지 위로 올려쳐지면서 아래로 바로 특하고 떨어졌다(Fig. 86). 이후 스커트를 몸에 감고 재빨리 풀어 다음 동작으로 연결하여 연구 참여자가 원하는 지점에 풀라가 올 수 있었다. 풀라 스커트는 연구 참여자가 원하는 방향으로 움직일 수 있었고 조절이 가능하였다. 험라인 부분을 무겁게 함으로써 연구 참여자가 부엘따를 했을 때 험라인이 퍼지면서 매우 동그란 모양을 만들 수 있었다.

시제품 3의 착의평가 결과는 다음과 같다. 연구참여자가 스페인 연수시절 바따 데 풀라를 여러겹으로 입고 공연한 무용수의 의상에서 착안하였으며 두겹

으로 된 의상을 겹쳐 입었을 때 동작적합성에 적절한가에 대한 검증이었다. 그리고 의상의 경직성과 무게의 개선 요인을 발견할 수 있을 것이라고 생각하였다. 언더스커트에는 뽀뽀하고 힘이 있으며 국내에서 페티코트로 제작되는 폴리에스터를 사용하여 매우 풍성하게 폴리츠를 만들었다. 바디스 부분은 면으로 제작하고 폴리에스터로 제작한 언더스커트를 봉제하여 연결하고 속의 드레스를 만들었다. 무게는 폴리츠를 겹으로 봉제하여 겉의 드레스보다 무겁게 하였다. 연구참여자는 착의실험에서 겉의 드레스와 속의 드레스를 겹쳐 입고 춤을 추었으나 험라인이 고정되지 않아 분리되어 매우 펄럭거렸다. 이후 험라인만 고정시켜 착의실험을 하였으나 춤동작을 할 때마다 의상의 중간 부분이 뜨고 연구참여자가 동작을 할 때 내부의 언더스커트 부분이 뭉치는 듯한 느낌을 받았다. 따라서 까냐 플라멩코 춤을 추면서 플라 스커트를 조절하고 제어하는데 적절하지 못하였다. 그리고 여전히 의상이 가벼워서 부엘따를 하고 나서 플라스커트 부분을 회전시켰을 때 자신이 원하는 방향으로 이동시킬 수 없었다고 하였다. 스커트 부분을 밀착시키지 않고 밑의 험라인만 합쳤기 때문에 연구참여자가 좀 더 세심하게 스커트를 조절하고 춤동작에 신경을 써야 했다. 또한 연구참여자의 체감으로 내부의 너무 풍성한 폴리츠는 안에서 서로 뭉치는 느낌을 받아 오히려 다리 동작에 방해가 되는 요인이 되었다. 오버스커트와 언더스커트의 사이가 뜨지 않도록 박음질을 하여 최대한 밀착시켰다 이후 연구참여자는 까냐 플라멩코 춤동작을 무리 없이 해낼 수 있었다.

의상의 적절한 무게를 위해서는 의상의 겉과 안의 무게 균형이 중요하다고 생각되었다. 내부의 언더스커트를 볼륨감 있게 하면서 겉은 플라운스 위치를 선정하여 스커트 부분에 균일하게 퍼트려가며 봉제하고 적절한 무게로 눌러줘야 했다. 특히 험라인 부근을 무겁게 하는 것은 연구참여자가 부엘따를 했을 때 스커트가 멀리 퍼지면서 험라인의 모양이 동그란 모양이 형성되었고 플라스커트를 다루기가 용이하였기 때문이다.



Fig. 87. Inside the flounce

Photographed by the author. (2021).

<Fig. 87>는 플라운스를 몇 겹으로 봉제하여 스커트 부분과 헴라인의 무게 조절을 한 것이다.

완성된 바파 데 꼴라의 무게는 3.4kg으로 3.7kg의 팔다 꼴라 베르테 보다 조금 가벼웠으나 연구참여자는 이것을 적절한 무게로 보았으며 주요동작을 할 수 있었기 때문에 까냐 플라멩코 춤에 적합한 의상이 될 수 있다고 하였다.

6. 최종 패턴제시와 논의 결과

설계한 패턴은 연구 참여자의 치수로 제도한 어깨 다트가 없는 토르소 원형 (Kwon & Jeon, 2004)이며, 토르소 원형의 뒤편의 엉덩이 둘레선을 계산한 식은 $H/4+1-0.5$ 이고, 앞의 엉덩이 둘레선을 계산한 식은 $H/4+1+0.5$ 이다. 계산식

의 0.5는 앞과 뒤의 차이다. 토르소 원형의 다트는 앞뒤 각각 스커트까지 연결되는 프린세스 라인으로 정리되었다.

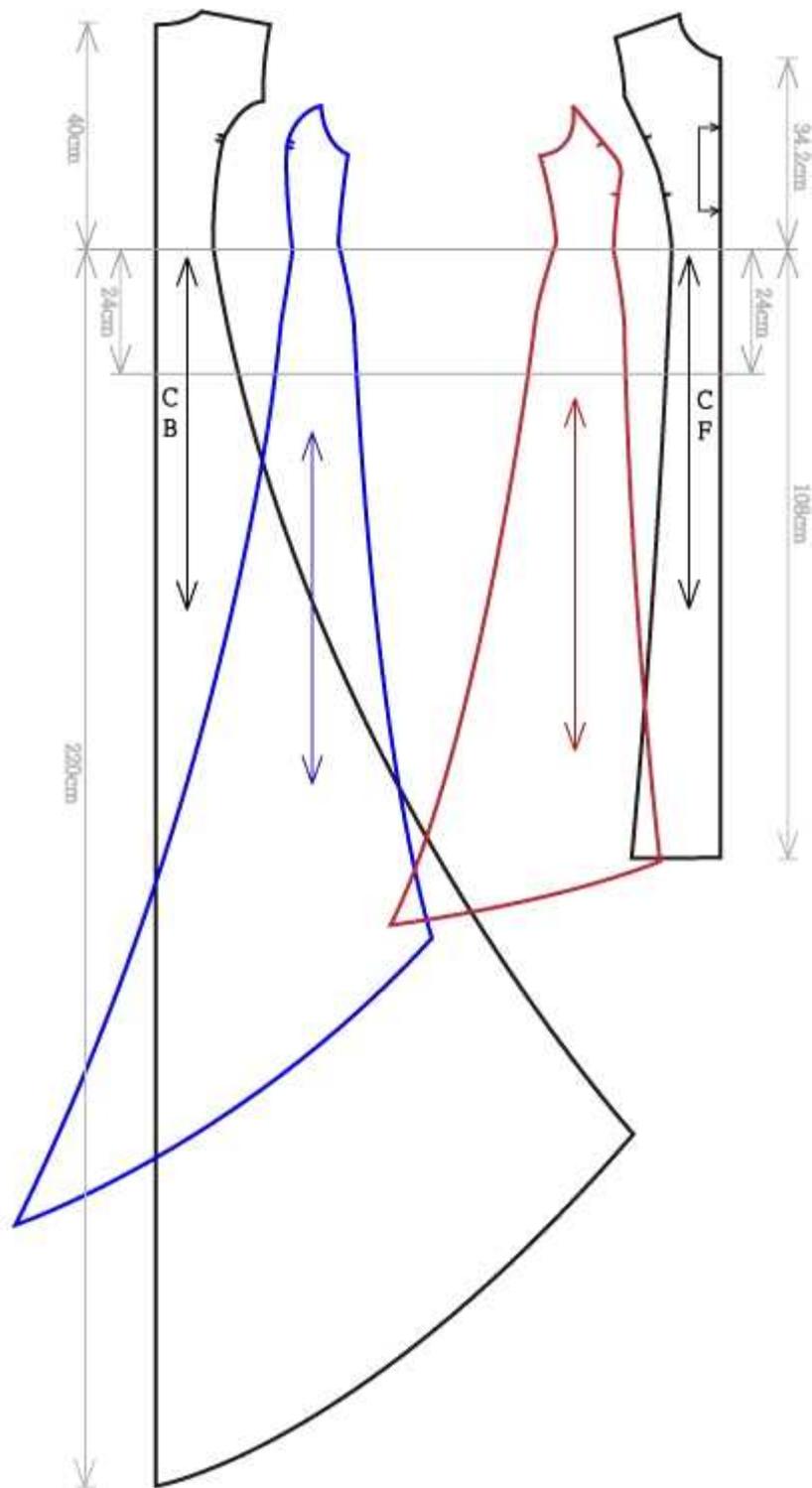


Fig. 88. The final pattern of bata de cola for cana flamenco

<Fig. 75>는 도출된 패턴으로 연구참여자의 치수이며, 가슴둘레 89cm, 허리둘레 73cm, 엉덩이둘레 105cm으로 제도되었다. 엉덩이둘레는 실제 연구참여자의 치수 98cm보다 크게 하였으며 이것은 하체 동작적합성에 대한 고려이다. 스커트의 앞의 길이는 허리앞점(Anterior waist)에서 헴라인까지 108cm, 뒤는 허리뒤점(Posterior waist)에서 헴라인 끝까지 220cm이다. 스커트 앞의 길이를 연구참여자의 허리높이(Waist height)인 101cm보다 더 길어진 이유는 연구참여자가 춤을 출 때 스커트 내부의 플리츠의 풍성한 볼륨과 춤을 추는 자세의 영향으로 상대적으로 스커트의 길이가 짧아졌기 때문이다. 스커트 앞의 길이 105cm였던 시제품 1의 착의평가에서 춤동작을 했을 때 신장이 170cm의 연구참여자의 발등과 발목이 드러났기 때문에 대략 5cm가 짧다고 평가되었다. 이것은 앞에서 분석한 팔다 플라 아이리스 패턴의 스커트 앞의 길이로 연구참여자의 신장으로 기준이 되는 경우 대략 5cm 정도의 차이가 있을 것으로 판단하였다. 따라서 연구참여자의 신장 170cm보다 4~5cm 정도 작은 165cm의 여성의 신장을 기준으로 제도했을 것으로 추측이 되었다. 하지만 내부 플리츠의 볼륨의 풍성함에 따라 차이가 발생할 수 있기 때문에 절대적인 것은 아니며, 제작되는 소재에 따라 다른 결과가 나올 것으로도 추측이 되었다. 스커트 앞의 길이에 비하여 상대적으로 스커트 뒤의 길이는 내부 플리츠의 풍성함으로 인한 동작적합성에 민감한 요인이 되지는 않았다. 하지만 까냐 플라멩코 춤의 특정한 동작을 위해서는 연구참여자의 경우 220cm이 가장 적절한 길이였다.

스커트의 플레어 시작점은 엉덩이돌출점(Buttock protrusion)에서 자연스럽게 플레어를 시작하여 제도하였다. 스커트의 전체 헴라인 길이는 520.6cm이다.

연구가설 바따 데 플라의 스커트 길이와 무게가 춤동작에 미치는 영향에 관하여 착의실험 결과를 대입하여 논의를 하였다. 다음의 네 가지 사항이 바따 데 플라의 동작적합성에 영향을 주는 주된 요소라고 할 수 있었다.

첫째, 동작적합성을 고려한 스커트의 플레어 시작점. 둘째, 소재의 경직성. 셋

째, 적절한 스커트의 길이(스커트 앞의 길이와 뒤의 길이). 넷째, 부엘따(Vuelta)동작과 꼴라의 이동조절이 용이한 스커트의 무게였다. 다음은 도출된 요소에 대한 구체적인 내용이다.

첫째. 연구 참여자의 경우 엉덩이돌출점에서 플레이를 시작했을 때 까냐 플라멩코 주요동작을 무리없이 할 수 있었다. 왜냐하면 꼴라 스커트를 뒤로 차는 고난이도의 부엘따 동작을 했을 때 엉덩이 부분의 당김이 덜하고 회전동작에 무리가 없었기 때문이다. 따라서 까냐 플라멩코 춤을 위해서는 엉덩이돌출점에서 플레이가 시작되어야 하체의 춤동작에 불편함이 없을 것으로 논의되었다.

둘째. 신장성이 있는 소재는 좋은 착용감과 스트레치성으로 무용의상으로 선호되는 소재이나 예비실험 결과, 바따 데 꼴라처럼 스커트의 뒤가 매우 긴 경우에 소재의 신장력은 불편하고 위험한 상황을 유발하였다. 다만 스커트의 앞 길이가 발목이 드러날 정도로 짧으면서 뒤의 스커트와 길이 차이가 크면 문제점은 줄어들 것으로 생각되었다. 이후 세 번의 착의실험을 통하여 의상이 경직성에 대한 고민이 있었다. 의상이 힘있고 뻣뻣해야 연구참여자가 꼴라스커트를 이용하는 운 뽀꼬, 부엘따 등 까냐 플라멩코 주요 동작을 어려움 없이 할 수 있었고 연구 참여자가 원하는 방향으로 의상을 움직일 수 있었기 때문이다. 소재의 경직성과 관련하여 연구 참여자의 소장의상처럼 홉겹의 제작이 가장 이상적이지만 적절한 소재의 사용이 어려울 경우 의상을 뻣뻣하게 나일론이나 폴리에스터 성분의 뻣뻣하고 힘있는 소재를 몇 겹으로 겹쳐서 봉제함으로써 의상을 단단하게 만들 수 있을 것으로 논의되었다.

셋째, 스페인에서는 일반적으로 바따 데 꼴라의 스커트 길이는 허리뒤점에서 그 아래 햄라인까지 착용자의 신장을 반영한다. 하지만 대부분의 플라멩코 아티스트들은 자신의 신장보다 더 긴 길이의 꼴라 스커트를 입고 춤을 춘다. 착의실험 결과 본 연구에서는 신장이 170cm인 연구 참여자의 적절한 꼴라 스커트의 길이는 220cm이었다. 스커트 길이를 정하는 기준은 꼴라스커트를 머리

위로 들어 올리는 콜라(Cola)동작으로 뒤에서 봤을 때 연구 참여자의 무릎 뒤 오금이 보이는 정도가 적절한 길이라고 판단하였다.

넷째, 플라멩코 춤에서 가장 중요한 부엘따 동작으로 꼴라가 위로 잘 올려 치지려면 스커트에 적절한 무게가 있어야 했다. 또한 부엘따에 의하여 스커트가 공중에 뜨고 나서 내려올 때는 스커트의 헴라인이 동그랗게 포물선을 그리며 위에서 아래로 떨어져야 하는데 스커트가 너무 가벼우면 위로 뿔뿔한 모양으로 붕 뜨고 스커트가 아래로 떨어졌을 때 내부의 플리츠가 보이면서 위로 접혀졌다. 따라서 스커트는 적절한 무게가 있어야 뜨고 나서 안정적으로 착지가 되며 내부의 플리츠가 보이지 않았다. 스커트의 겉부분에는 플라운스 장식으로 무게를 적절하게 늘려주고 분산시켜야 했기 때문에 플라운스 장식은 두 겹 세 겹으로 겹쳐서 봉제하였으며 헴라인 쪽이 무거워야 부엘따를 했을 때 모양이 더욱 동그랗게 될 수 있었다. 그리고 적절한 무게감이 있는 스커트는 연구 참여자가 원하는 지점으로 이동시킬 수 있었다. 헴라인의 무게로 회전동작을 하거나 스커트 반동을 이용할 때 동작 적합성에 문제가 없었다.

Table. 7. Weight comparison of bata de cola

	Flada cola dot	Flada cola verde	Prototype 1	Prototype 2	Prototype 3
Weight	5.3kg	3.7kg	2.8kg	2.8kg	3.4kg

무게측정은 연구 참여자가 의상을 입고 저울에 올라가 무게를 재고 자신의 체중을 뺀 것이다. <Table 7>에서 팔다 꼴라 베르테와 시제품 3의 무게 차이는 600g 정도이나 연구 참여자가 춤을 추면서 체감으로 중량감을 느낄 수 있었다. 또한 동작적합성에 관련하여 시제품 3은 연구 참여자의 기준으로 판단할 때 까나 플라멩코의 주요동작을 다 해낼 수 있었고 자신의 소장 의상들 보다 가벼웠기 때문에 춤을 추고 나서 피로도 감소에 도움이 될 것으로 평가되었다. 그러나 연구의상이 조금만 더 무거워지면 꼴라 스커트를 조절하는데 더욱 도움이 될 것이라고 하였다. 논의결과 대략 4kg 정도의 무게가 가장 적절할 것

으로 판단되었다. 시각적으로도 소장 의상들보다 험라인의 모양이 안정적이고 이상적이라고 평가하였기 때문에 까냐 플라멩코 공연을 위한 적합한 바따 데 꼴라라고 결론을 내릴 수 있었다.

V. 결론 및 제언

1. 결론

본 연구에서는 플라멩코 드레스와 바따 데 꼴라에 관한 개념과 형태적 발달 과정을 복식사적인 관점에서 탐구해나갔으며 플라멩코 드레스가 특정한 이미지로 유형화된 배경과 플라멩코 무용수들이 바따 데 꼴라의 불편을 감수하면서 무대의상으로 착용하게 된 내용에 관하여 문헌조사와 시각 자료를 통해 고찰을 하였다. 연구 과정에서는 무대의상으로서의 동작적합성을 고려한 바따 데 꼴라를 단계적으로 제작해나가면서 플라멩코 아티스트의 착의실험을 통하여 의상의 동작 적합성을 평가하고 발생하는 문제점을 수정하고 보완하여 개선해 나가도록 하였다. 완성된 시제품들은 플라멩코 아티스트가 무대의상으로 입고 공연할 수 있도록 제작이 된 것이다.

다음은 두 가지 연구가설에 의한 단계적인 연구 결과의 내용이다.

첫째, 플라멩코 의상의 복식사적 측면에서의 발전과정을 고찰하여 바따 데 꼴라의 개념과 형태적 구성 대한 내용과 바따 데 꼴라가 플라멩코 춤에 끼친 영향을 고찰하였다.

플라멩코(Flemenco)는 18세기 체계적으로 확립된 이후 히따노(Gitano)들의 노력으로 지금과 같은 예술적 형태로 발전하였다. 이와 관련하여 세비야 축제와 플라멩코 공연에서 여성들이 착용하는 플라멩코 드레스(trajes de flamenca)는 세비야 드레스(trajes de Sevilla)라고 할 수 있으며 20세기 초반에 새로운 스페인적 이미지를 구축하고 관광사업을 위하여 여성들에게 착용이 장려되었다. 이것은 이후 안달루시아 지역 축제의 중요한 문화현상이 되었다. 더불어 독재정권에 의해 플라멩코 드레스와 플라멩코가 정치적 외교수단으로

이용되면서 플라멩코와 관련된 여성 무용수의 이미지가 스페인의 문화적 상징으로서 특정한 유형화가 되는 계기가 되기도 하였다.

플라멩코 드레스의 역사적 고찰을 위하여 플라멩코가 융성했던 18~19세기의 그림과 사진 자료를 통하여 의상의 형태적 발전과정을 알아볼 수 있었다. 18세기는 프랑스 대혁명의 계기로 스페인의 민족주의가 시작되었던 시기로 민족의 정체성에 대한 중요성을 인식하게 되었다. 이러한 사회적 분위기와 함께 스페인에서는 지방색이 짙은 독특한 민속복이 발달하였는데 특히 안달루시아 지역에 그러한 경향이 있었다. 18세기 고야의 그림에서 등장하는 마호와 마하라는 하위계급들의 독특한 의복스타일을 통하여 확인할 수 있었으며, 이것은 후대의 플라멩코 드레스에도 영향을 미친것으로 보여진다. 또한 이들의 의복스타일은 상위계층에게도 영향을 주었는데 이것은 마히스모(Majismo)의 현상이며, 의복의 상향전파(upward flow)에 해당하는 것이다. 플라멩코 드레스의 독특한 주름 장식은 귀족 여성의 의상을 재단하고 남는 자투리 조각을 다양한 주름 형태로 발전시킨 것으로, 하위계층 여성들은 보이지 않는 곳에 장식을 하다가 차츰 드러내면서 다채롭고 화려하게 개성있는 형태로 발전하게 된 것이다. 19세기는 유럽의 각 나라에서 열린 박람회와 활발한 무역으로 인하여 스페인 하위계층들의 의복 문화도 더욱 발전할 수 있었다.

현재 플라멩코 드레스는 두 가지 형태로 구분할 수 있는데, 그 기준은 험라인의 모양과 스커트 뒤의 꼴라(Cola)라고 불리는 트레인이다. 꼴라가 있는 바따 데 꼴라는 대부분 플라멩코 공연에서 무용수가 착용하는 무대의상으로, 그 형태적 특징은 19세기 유럽에서 유행했던 버슬스타일의 영향을 받은 것으로 보여진다. 이것은 의상의 형태와 스커트의 긴 꼴라가 버슬스타일이 변화한 것에서 온 특징으로 볼 수 있기 때문이다. 후기 버슬스타일이 유행했던 19세기 말과 20세기 초반에 플라멩코 무용수들이 경쟁적으로 이 의상을 입기 시작했고 그것이 무대의상으로 발전을 하게 되었다.

바따 데 꼴라는 현재 20세기 초반의 S자형 스타일(S-curve style)의 실루엣의 특징이 보여지는 형태로 발전하였으나, 시기적으로 차이가 있다. 이것은 무

대의상으로서의 미적요소를 위한 고려이며 무용수의 신체적 곡선의 아름다움을 강조하는 형태로 발전한 것이라고 할 수 있다. 또한 플라멩코 무용수들이 춤을 출 때 불편할 수 있는 장식들이 많이 심플해지면서 지금은 대체로 스커트 부분에만 플라운스가 달려있다. 긴 꼴라와 뒤테가 돋보이는 실루엣은 스페인들의 신체적 특징과 개성이 반영된 스타일로 발전하였고, 결과적으로 지금과 같은 형태의 바따 데 꼴라가 된 것이라고 할 수 있다.

세비야 축제에서 여성들이 입는 플라멩코 드레스도 무용수들의 의상에 영향을 받아 지금의 매우 타이트한 실루엣으로 변하게 되었다.

바따 데 꼴라는 무대의상으로서 여전히 무겁고 불편하나 플라멩코 무용수들이 불편함을 감수하고 긴 꼴라를 이용하여 춤을 추기 때문에, 춤 기술이 의상에 맞춰 발전되어 왔다고 볼 수 있다. 플라멩코 드레스의 상징적인 스커트의 자잘한 플라운스 장식은 안달루시아 지역의 하위계층 여성들과 히따나들의 정서가 깃든 매우 독특한 의복 장식이라고 할 수 있으며, 바따 데 꼴라를 포함한 플라멩코 드레스의 의복구성에서 중요한 의미를 가진다. 따라서 플라멩코 춤동작과 바따 데 꼴라는 의상의 발달과 함께 서로 상호보완적 관계에 의해 맞춰 온 것이며 스커트의 꼴라와 화려한 플라운스 장식은 단순히 의복의 일부분이 아닌 춤을 통한 히따노들의 희노애락적 표현의 수단이라고 할 수 있을 것이다. 이것은 한때 스페인 정부의 선전과 관광수입의 수단으로 이용되었기 때문에, 이후 플라멩코 춤을 추는 히따나와 그가 입은 의상의 이미지가 서로 고착되어 더욱 유형화가 된 것으로 볼 수 있을 것이다.

세비야 축제와 플라멩코 무용수들에 의해 플라멩코 드레스가 유명해진 것은 사실이지만 역사적으로 고찰을 해본 결과, 안달루시아 지역의 많은 축제와 행사에서 이미 하위계층의 여성들은 특별한 의미로 이 의상을 입어왔다. 플라멩코의 융성과 안달루시아의 축제문화라는 현상과 함께 의상의 발전과정을 거친 플라멩코 드레스는 지역의 하위계층 여성들에 의해 생겨난 것이기 때문에 이 의상은 안달루시아의 민속복에서 기인한다고 할 수 있다. 따라서 플라멩코 드레스(traje de Flamenca) 또는 히따나 드레스(traje de Gitana)라고 고착화시키

는 것은 무리가 있다고 생각된다. 여러 문화가 복잡하게 얽혀 발전해 온 안달루시아 지역의 의복문화가 일부 요소에 의하여 정의되기에는 그 비약이 크다고 할 수 있기 때문이다.

둘째, 스페인에서 구입한 무대의상 플라멩코 드레스와 상업용 패턴의 분석을 통하여 플라멩코 아티스트의 동작적합성을 보완할 수 있는 패턴을 제시하고, 디자인씽킹의 방법론을 적용하여 바따 데 꼴라의 길이와 무게가 춤동작에 미치는 영향에 관하여 검증하였다. 디자인씽킹의 과정으로서 플라멩코 아티스트와의 심층면담과 연구자의 플라멩코 체험을 통하여 바따 데 꼴라에 대한 이해도를 높이고 연구의 전 과정에서 플라멩코 아티스트와 지속적으로 소통하며 문제해결에 중점을 두었다. 바따 데 꼴라의 적절한 소재를 위한 시장조사 이후, 프로토타입 제작 단계에서는 예비 착의실험을 통하여 연구참여자의 바따 데 꼴라 패턴을 설계하고 스트레치성 소재에 대한 검증으로 소재의 중요성을 고려할 수 있었다.

‘베스띠도스 플라멩코스 라 바따 데 꼴라’ 상업패턴의 외관은 바디 부분이 매우 타이트한 디자인 패턴으로, 연구참여자의 고관절 사용과 동작 범위가 넓은 동작적합성에 매우 어려움이 있는 것으로 평가되었다. ‘팔다 꼴라 아이리스’ 상업패턴은 까냐 플라멩코 춤을 났을 때 무난하게 동작을 할 수 있었으나 고관절을 사용하는 동작과 다리 동작 범위가 큰 고난이도의 부엘따의 회전동작 동작을 했을 때 어려움이 발생하였다. 신장성이 있는 소재는 여러가지 문제를 발생시켜 동작적합성을 고려했을 때 적절하지 못하다고 판단되었다.

예비 착의실험 이후 마지막 평가단계에서 세 번의 시제품 착의실험은, 실제로 연구참여자가 공연에서 착용할 수 있도록 바따 데 꼴라를 제작하였다. 각각의 시제품은 소재, 디자인, 무게, 봉제 방법, 패턴이 차이가 있는 것으로, 단계적으로 진행하였으며 연구참여자의 착의평가를 통하여 발생하는 문제점에 대한 수정과 보완에 대해 서로 논의하였다.

시제품 착의실험을 통하여 바따 데 꼴라의 동작적합성을 위하여 고려해야 할

요소는 동작적합성을 고려한 스커트의 플레어 시작점, 의상의 경직성, 적절한 스커트의 길이, 부엘따(Vuelta)가 용이한 스커트의 무게였다.

첫째, 연구참여자의 동작적합성을 고려한 스커트 플레어 시작점은 엉덩이돌출점(Buttock protrusion)에서 플레어를 시작했을 때 연구참여자가 하체 동작을 함에 있어서 부엘따(Vuelta)를 포함한 까나 플라멩코 주요동작을 무리없이 할 수 있었다.

둘째, 의상이 힘 있고 뻣뻣해야 연구참여자가 까나 플라멩코 주요 동작을 잘 할 수 있었다. 특히 꼴라 스커트를 뒤로차고 부엘따를 하고 나서 다리에 감긴 스커트를 재빨리 풀어 그 다음 동작으로 연결시킬 때 의상이 경직성이 절실하게 요구되었다. 힘이 없고 스트레치성이 있는 소재는 연구참여자의 발목을 잡아 위험성과 불편함을 초래했기 때문이었다.

셋째, 신장이 170cm인 연구참여자의 적절한 바따 데 꼴라의 스커트 길이는 허리앞점(Anterior waist)에서 아래 헴라인까지 108cm이고 허리뒤점(Posterior waist)에서 헴라인 끝까지 220cm이었다. 길이를 정하는 방법은 착의실험을 통하여 꼴라스커트를 머리 위로 들어 올리는 꼴라(Cola)동작으로, 뒤에서 연구참여자의 무릎 뒤 오금이 보이는 정도가 적당한 길이라고 판단하였다. 스커트의 앞의 길이가 연구참여자의 허리높이 101cm보다 길어진 이유는 스커트 내부의 풍성한 플리츠로 스커트가 볼륨이 생겨 짧아졌고 연구참여자의 춤동작으로 인한 움직임 때문에, 상대적으로 다소 짧다고 느꼈기 때문이다.

넷째, 부엘따와 다리동작으로 꼴라가 위로 잘 올려 처지려면 스커트에 적절한 무게가 필요했다. 부엘따 동작을 위해서는 적절한 무게감이 요구되었는데, 스커트 안과 밖의 플라운스의 무게 균형과 헴라인에 인접한 스커트 아래쪽이 좀 더 무거워져야 회전동작을 하거나 스커트 반동을 이용할 때 동작적합성에 문제가 없었다. 또한 적절한 무게로 스커트의 헴라인이 동그랗게 포물선을 그리며 위에서 아래로 떨어졌고, 부엘따 동작에서 헴라인은 동그랗게 원형이 되었으며, 연구참여자가 원하는 지점으로 꼴라스커트를 조절하고 제어할 수 있

었다. 의상의 동작적합성과 관련하여 무게감은 연구참여자의 기준으로 판단할 때 시제품 3의 3.4kg은 연구참여자의 체감으로 다소 가벼운 느낌이 있었으나, 까냐 플라멩코의 주요동작을 다 해낼 수 있었고 자신의 소장의상들 보다 더 가벼웠기 때문에 춤을 추고 나서 피로도 감소에 도움이 될 것으로 생각되었다. 따라서 연구참여자의 경우 적절한 바따 데 꼴라 의상의 무게는 4kg 정도가 적절할 것으로 판단하였다.

테스트 과정의 단계적인 착의평가를 종합해 본 결과, 시제품 1, 2, 3은 플라멩코 공연을 위한 의상으로 무난하다는 평가 결과가 있었으나, 특히 시제품 3은 까냐 플라멩코 공연을 위한 무대의상으로 매우 적합하다고 결론을 내릴 수 있었다.

2. 연구의 한계와 시사점

본 연구는 플라멩코 아티스트의 의지로 의상이 적절하게 조절되고 제어해야 했기 때문에 연구참여자는 바따 데 꼴라를 입고 까냐 플라멩코 춤동작에 익숙한 플라멩코 아티스트가 그 대상이 되었다.

무용과 의상이라는 다른 분야를 디자인씽킹의 방법을 통하여 좀 더 자율적으로 접근할 수 있었다. 연구참여자가 겪는 문제에 관하여 연구자가 플라멩코 춤을 배우고 지속적인 심층면담을 통하여 단계적인 착의 실험에 내용을 반영하고 문제점을 찾아 해결해 나갈 수 있었다. 문제해결을 위한 절차와 과정의 중요성이 필요했으며 심층면담과 연구자의 플라멩코 수업 체험은 융복합적인 관점에서 접근한 방법으로 스페인 플라멩코의 사회적 배경과 춤의 특성을 충분히 이해하면서 바따 데 꼴라를 고찰할 수 있었다. 플라멩코 아티스트와의 면담은 부록에서 내용을 확인할 수 있다.

무대의상은 무용수가 사용자중심이 되어 의상의 디자인과 기능성을 판단하는 것이 가장 중요하다고 생각된다. 무대의상의 특성상 무용수들의 요구조건을 고려해야 하지만 제작자들의 주관에 의해 의상이 만들어지는 경우가 많기 때문에 불편함을 감수하는 것은 착용자들의 몫이다. 따라서 플라멩코 아티스트가 사용자 중심이 된 착의실험은 매우 중요한 평가방법이었다고 할 수 있다.

연구가설에서 가볍게 제작된 바따 데 꼴라가 플라멩코 아티스트의 동작적합성을 용이하게 할 것으로 예측하였으나 착의실험 결과, 그 예상을 빗나가게 하였다. 이것은 플라멩코 아티스트에게 수차례에 걸친 실제 착의평가를 실시하여 도출된 연구결과라고 할 수 있겠다. 또한 융복합적인 태도를 반영하여 연구자와 연구참여자가 함께 고민하여 해결해 나가는 것은 4차 산업 시대에 요구되는 문제해결 능력이라 할 수 있으며 이것은 현시대의 분위기와 흐름에 맞춰 의복디자인 분야에서도 요구되는 사항이다. 따라서 본 연구는 연구를 진행해가는 과정에 좀 더 의미가 있었다.

스페인 플라멩코 의상인 바따 데 꼴라와 관련하여 연구하는 연구자들과 의상을 직접 착의하는 플라멩코 아티스트들 그리고 관심있는 모든 이들에게 의상의 이해도를 높이고 연구과정과 방법이 역시 연구자들에게 유용하게 사용되기를 희망한다. 또한 국내에서 디자이너와 의상 제작자들이 바따 데 꼴라를 제작함에 있어 어려움을 겪지 않도록 하는 것이 중요하다고 생각된다.

국내에서 바따 데 꼴라에 관한 정보와 연구 사례가 매우 미흡하기 때문에 이와 연관이 있거나 관심이 있는 연구가 진행된다면 본 연구의 내용이 자료로써 활용될 수 있을 것이다.

본 연구에 참여한 플라멩코 아티스트의 체감은 주관적이거나, 스페인 문화를 대표하는 바따 데 꼴라에 관하여 복식사적 관점에서의 그 본질을 이해하고 플라멩코 아티스트가 참여하여 제작된 시제품 평가는 사용자 중심의 무대의상 제작 과정의 중요성을 검증한 것으로 연구과정과 그것으로 인한 결론 도출은 의미가 있다고 생각된다. 다만, 연구에 참여한 플라멩코 아티스트의 체감은 주관적이고 모든 플라멩코 아티스트들의 상황을 대표하기에 무리가 있다. 따라

서 연구는 잠정적인 가설로 볼 수 있으며 본 연구과 유사한 경우만이 적용될 수 있는 한계점을 가진다.

연구종료 후 연구에서 제작된 프로토타입 의상들은 이후 플라멩코 아티스트가 정기적인 연수로써 스페인을 방문을 통하여 스페인 현지에서 재평가를 받을 계획이며, 후속 연구에서는 대상을 넓혀 다양한 적용을 검토할 예정이다.

【부록 1】

1. 플라멩코의 팔로와 구성

플라멩코를 구분 할 때는 팰로(Palo)라는 용어를 사용하는데, 팔로는 나뭇가지 또는 막대를 의미하며 일반적으로 예술을 구분하고 분류하는 장르(Genre)와 그 차이가 있다. 플라멩코는 50가지가 넘는 팰로를 가지며 팔로는 곧 칸떼(Cante)라고 할 수 있다. 사실상 플라멩코 팰로의 분류는 명확하지 않다. 왜냐하면 플라멩코의 기원이 불확실하고 다양한 문화의 영향을 받아 발전되어 왔으며 방법은 구전을 통하여 계승되었기 때문이다. 나뭇가지의 뻗어나가는 형상에 비유한 형식의 플라멩코 분류법인 플라멩코 팰로스 트리(Flamenco palos tree)가 가장 대표적이라고 할 수 있다.

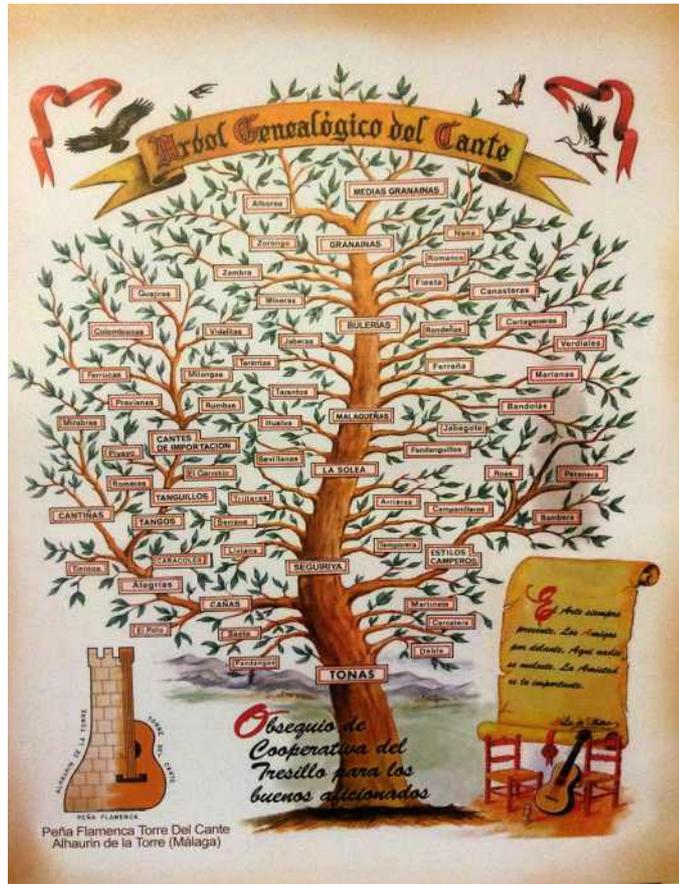


Fig. 89. Flamenco Palos Tree.

Adapted from The Flamenco Guide. (n.d.).

<https://hotelviento10.es>

플라멩코의 팔로는 가장 오래된 줄기 또는 큰 가지에서 여러가지 요인에 따라 무수하게 나뭇가지처럼 뻗어나가 세분화된 것이다. 중세음악의 형태인 토나(Toná)나 로만세(Romance)에서 기원을 보고 있으며 그 아래로 파생된 하위팔로는 상위팔로의 화성, 가사, 박자 등을 공유하면서 발전한 것이다. 즉 뻗어나간 팔로들은 상위 팔로와 내용상의 연관성은 없으나 그 상위 팔로의 특정 형식을 따르게 되는 것이다.

플라멩코의 구성은 노래인 칸떼(Cante)와 음악인 토께(Toque), 그리고 춤을 뜻하는 바일레(Baile)의 세 가지로 구분하나 세부적으로 칸떼(Cante), 기타라

(Guitarra), 바일레(Baile), 팔마스(Palmas), 하레오(Jaleo)의 다섯가지 조합이다. 칸떼는 플라멩코의 첫 번째 구성요소이다. 플라멩코의 기원을 칸떼에서 찾기 때문이다. 또한 플라멩코를 분류할 때 팔로는 곧 칸떼이다. 팔마스는 손뼉을 치면서 리듬을 타고 하레오는 추임새와 비슷하다. 플라멩코의 모든 구성요소에서 박자(Compás)는 기본이며 가장 중요하다.

플라멩코 공연의 특징은 각각의 요소들이 단일적으로 존재하면서 상호관계적으로 조합을 해 나가는 것이다. 즉, 음악에 맞춰 춤을 추는 개념이 아니라 춤이 공연의 한 요소로 존재하는 것이다. 예를 들어 무용수(Bailaor or Bailaora)의 사빠떼아또(Zapateato)가 리듬을 타며 즉흥 연주를 하면서 노래하는 칸따오르(Cantaor or Cantaora)에게 신호를 보내는 것으로 이해하면 된다. 플라멩코의 공연은 각각의 요소들이 서로 신호를 보내면서 소통을 하는 것이다. 일반적으로 안무를 구성할 때 나머지 요소를 조정하는 것은 무용수이다. 구조, 시작 순서, 거짓의 길이, 기타 컷, 칸떼의 유형, 가사의 크기, 일시 중지, 사빠떼아또의 지속 시간 또는 팔로의 끝이 어떻게 될지를 결정할 것입니다. 음악적 및 구조적 수준에서 춤을 풍요롭게 하는 조정된 작업이 만들어진다. 공연의 최종 목적은 상호적 조화가 되어야 하는 것이다. 이를 위해 플라멩코 댄서는 플라멩코 춤의 전형적인 댄스 코드뿐만 아니라 노래 및 기타와 관련된 코드도 알아야 하며 칸따오라와 연주자들도 마찬가지이다. 이런 과정으로 미학과 음악적 균형이 있는 안무가 만들어진다(González, 2011).

플라멩코 공연의 특징은 각각의 요소, 노래, 음악, 춤이 단일적으로 존재하면서 상호관계적으로 조합을 해 나가는 것이다. 즉, 음악에 맞춰 춤을 추는 개념이 아니라 각각의 요소들이 서로 신호를 보내면서 소통을 하는 것이다. 일반적으로 안무를 구성할 때 나머지 요소를 조정하는 것은 무용수이다. 구조, 시작 순서, 기타 컷, 칸떼의 유형, 가사, 멈춤, 사빠떼아또의 지속 시간 또는 팔로의 끝이 어떻게 될지를 결정한다. 공연의 최종 목적은 공연이 되어야 하는 것이다. 이를 위해 무용수는 플라멩코 춤의 전형적인 댄스 코드뿐만 아니라 노래 및 기타와 관련된 코드도 알아야 하며 가수와 연주자들도 마찬가지이다.

이런 과정으로 미학과 음악적 균형이 있는 안무가 만들어진다(González, 2011)..

2. 세비야 축제에서 플라멩코 드레스의 변화과정



Fig. 90. Traje de flamenca, 1913.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 91. Traje de flamenca, 1936.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 92. Traje de flamenca, 1950.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 93. Traje de flamenca, 1965.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 94. Traje de flamenca, 1970.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 95. Traje de flamenca, 1981.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 96. Traje de flamenca, 1995.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 97. Traje de flamenca, 2000.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 98. Traje de flamenca, 2009.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 99. Traje de flamenca. 2010.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).
<https://sevilla.abc.es>



Fig. 100. Traje de flamenca.

Adapted from [spain-holiday.com](https://www.spain-holiday.com). (2020).
<https://www.spain-holiday.com>



Fig. 101. Bata de cola by JUAN CARLOS MUÑOZ.

Adapted from [diariodesevilla](https://www.diariodesevilla.es). (2019).
<https://www.diariodesevilla.es>

<Table 7>은 안달루시아와 세비야 지역의 뉴스와 정보, 서비스를 제공하는 사이트 ABC de Sevilla(<https://sevilla.abc.es>)의 시대별로 세비야 축제(La Feria de Sevilla)에서 플라멩코 드레스(Traje de flamenca)를 입은 여성들의 모습의 사진을 통해 플라멩코 드레스의 실루엣과 디자인의 변화를 살펴볼 수 있다. 사진에서 1910년대의 플라멩코 드레스는 지금보다 소박해 보이고 스커트도 장식이 적은 편이다. 사진 속의 여성들 대부분이 커다란 만뽀를 어깨나 허리에 두르고 있다. 1930년대의 사진에서 눈에 띄는 것은 소매와 스커트의

주름 장식이 자잘해지고 이전보다 많아졌다. 또한 원단 프린트의 모양도 다양해졌다. 뒤로 갈수록 어깨의 플라운스가 커지고 많은 장식이 달렸다. 이 스타일은 1980년대까지 유지되었다가 1990년도부터 실루엣의 변화가 생기기 시작하였다. 바디와 엉덩이 부분까지 점점 타이트하게 실루엣이 변하였다. 이런 형태는 플라멩코 댄서들의 의상에 영향을 받은것으로 보여진다. 2020년도의 사진에서 바디는 매우 타이트하고 스커트의 플레어 시작 부분도 무릎 근처로 많이 내려가 있다. 현재까지 이러한 실루엣이 유지되고 있으며 무릎 아래의 스커트는 몇겹의 플라운스로 스커트를 꽃을 연상시키듯 화려하게 장식한다. 내부는 매우 촘촘한 플리츠 주름을 넣어서 스커트를 부풀린다. 또한 입는 사람의 취향에 따라 후안 까를로스 무뇨스(Juan Carlos Muñoz)의 플라멩코 드레스 사진처럼 스커트의 뒤를 길게 늘어뜨리면 바따 데 꼴라가 된다.

하지만 세비야 행사에서 입는 바따 데 꼴라와 플라멩코 아티스트의 무대의상 바따 데 꼴라는 실루엣은 크게 차이가 없어보이나 플라멩코 동작적합성의 이유로 플레어의 시작점이 다르고 패턴 상의 차이가 있다.

【부록 2】

플라멩코 아티스트(Sabra Ko)와의 심층면담

본 연구는 디자인씽킹 과정의 절차에 따라 연구참여자와의 심층면담이 진행되었다. 2021년 6월 1일에 시작하여 7월 27일에 종료했으며 매주 화요일마다 1시간 이내로 면담을 실시하였다. 심층면담을 통하여 플라멩코와 연구참여자의 개인적인 경험은 바따 데 꼴라에 대한 이해를 증진시키킬 수 있었다.

연구자 안녕하세요? 반갑습니다. 저는 제주대학교 패션의류학과의 석사과정 중인 박혜원입니다. 연구참여자로 협조해주셔서 대단히 감사드립니다. 선생님의 자기소개 부탁드립니다.

사브라 안녕하세요. 반갑습니다. 저는 올레 플라멩코 스페인예술문화원의 플라멩코 아티스트 사브라, 고주연입니다. 2015년부터 플라멩코를 교육하고 있으며 솔리스트로 공연활동도 하고 있습니다.

연구자 아! 플라멩코 무용수의 다른 표현인가요? 플라멩코 아티스트라면 어떤 것인지 설명해주시겠습니까?

사브라 플라멩코는 크게 노래, 음악, 춤으로 구성되는데요. 노래는 칸떼(Cante)이고 노래 부르는 사람이 남성일 경우 칸따오르(Cantaor), 여성일 경우 칸따오라(Cantaora)입니다. 그리고 춤을 바일레(baile)라고 하는데요. 남성 무용수를 바일라오르(Bailaor), 여성 무용수를 바일라오라(Bailaora)라고 합니다. 하지만 플라멩코의 성격상 공연에서 노래하다가 춤을 추기도 하고 또는 뒤에서 악기를 연주하다가 춤추러 나오기도 하거든요. 스페인에서는 멀티로

공연하는 분들이 많기 때문에 융합적인 표현으로 플라멩코 아티스트라고 부르기도 합니다.

연구자 네. 그렇군요. 사브라 선생님께서는 어떤 계기로 플라멩코를 하게 되셨는지 궁금합니다.

사브라 저희 어머니께서는 제가 굉장히 내성적이고 조용한 아이였다고 하십니다. 저는 어려서부터 내면에서 무언가에 대한 갈증과 슬픔이 있었어요. 결코 환경 때문은 아니었고요. 매우 감성이 풍부했었던 것 같아요. 그러다가 중학생 시절 한국무용을 시작으로 이후 현대무용과 발레를 배우면서 몸으로 표현할 때 얻어지는 감정들을 통하여 행복을 느꼈고 그것이 매우 즐거웠습니다. 그러다가 우연히 방송을 통하여 플라멩코를 알게 되었는데 굉장히 무언가가 두근거리고 흥분되면서 꼭 배워야겠다는 의지가 생겼어요.

연구자 아. 그러면 청소년기에 플라멩코를 시작하게 되신건가요?

사브라 아니요. 그 무렵에는 이 제주도에서는 플라멩코를 배울 수 있는 학원이나 댄스 스튜디오 같은 곳이 없었어요. 그렇다고 플라멩코 때문에 육지를 갈 수 있는 상황도 아니었구요.

연구자 그러면 선생님의 20대는 어떠셨나요? 언제 플라멩코를 시작하신 건가요?

사브라 어릴 적 사정으로 춤은 잠시 접어두고 프랑스의 메이크업 학교 크리스티앙 쇼보(Christian Chauveau)에서 수료하고 돌아와서 바로 결혼을 했어요. 저는 내성적이기는 하지만 매우 활동적인 사람이에요. 몸을 움직이거나 표현을 해야하는데 주부로써 그것이 다소 제약이 되니까 어려서 느꼈던 내면의 감

정들이 우울증처럼 쏟아져 내리면서 춤에 대한 갈증으로 표출되었던 것 같습니다. 그러다가 묵묵히 곁에서 지켜보던 남편이 다시 춤을 권했어요. 그때 플라멩코가 다시 떠올랐어요. 그래서 저는 국내에서 플라멩코를 배울 수 있는 곳을 찾아가보기도 했지만 제가 생각하던 깊은 플라멩코는 아니었던 것 같습니다. 그래서 진짜 깊이 플라멩코 춤과 역사에 대해 알아야겠다는 생각에 2015년 5월 스페인행 비행기를 타게 되었습니다. 그때 아이들이 어렸는데 가족들에게 정말 감사했어요. 보답처럼 그곳에서 저는 모든 열정을 쏟아부었습니다. 사람들을 사귀지도 않았어요. 그냥 눈뜨면 댄스 스튜디오에 가서 발뚱이 빠져 나갈 정도로 춤을 추고 훈련을 했죠. 어두워지면 숙소로 돌아가고, 몸은 많이 고단했지만 정말 행복했습니다.

연구자 열정이 대단하시네요. 주부로써 아내로써 그것이 쉽지 않으셨을 텐데요. 가족분들의 응원이 사브라 선생님께 큰 힘이 되었던 것 같습니다. 스페인에서는 어떠셨나요? 그곳의 정통 플라멩코 수업이 궁금해집니다.

사브라 저는 플라멩코의 다양한 장르를 배우기 위해 마에스트로(Flamenco Maestro) 마리아 훈칼(La Maria Junca), 다비드 로메로(David Romero)와 그 외의 여러 마에스트로에게서 작품을 사사받고 실력을 인정받았습니다. 처음에 바르셀로나에서 수업을 받았는데요. 무슨 자신감이었던지 꽤 어려운 수업을 수강했어요. 마에스트로가 간단하게 제 춤동작을 테스트하고 거의 맨 뒤더라고요. 어쨌든 중급수업에 합류하게 되었어요.

무조건 열심히 춤을 배우고 동작을 익혔어요. 스튜디오에 다양한 국가에서 플라멩코를 배우러 온 수강생들이 많았는데 그래서 스튜디오가 매우 좁게 느껴져요. 그 좁은 사이에서 경쟁적으로 춤을 배우는데 자기들끼리 견제를 하거나 말거나 그냥 열심히 했어요. 그러다가 점점 앞줄로 나오게 되더니 나중에는 마에스트로를 바로 앞에서 바라보며 춤을 배우게 되더라고요. 그렇게 인정을 받아갔던거죠. 그 후 정기적으로 스페인과 한국을 오가며 정통 플라멩코를 공

부하고 있습니다.



Fig. 102. Sabra(left) and Maestro Maria Juncal, 2016.
Adapted from the Sabra Flamenco photo. (2021).



Fig. 103. Maestro David Romero(left) and Sabra, 2015.
Adapted from the Sabra Flamenco photo. (2021).

연구자 그러셨군요. 스페인어가 현지인들만큼은 능숙하지는 않으셨을 텐데요. 앞줄에서 수업받으시는 분들이 그 클래스의 우등생이로군요. 상상해보니 댄스 스튜디오가 매우 경쟁적인데요. 조금은 신기하기도 합니다.

심층면담에서 플라멩코와 관련하여 플라멩코 아티스트의 개인적인 이야기를 하면서 플라멩코에 대하여 흥미를 가질 수 있었다. 이후 바따 데 꼴라의 무대 의상으로써 까냐 플라멩코 형식을 선택하게 되었는지에 대한 물음과 플라멩코 춤에 대한 면담을 진행하였다.

연구자 까냐 플라멩코(Caña Falmenco)는 플라멩코의 한 형식인데요 어떤 것이며 왜 이 형식을 제게 권유하셨는지 설명을 해 주시겠습니까?

사브라 La Caña는 오래된 역사가 있으며 12박자의 솔레아레스 계열(Soleares Family)의 플라멩코 팔로입니다. 'La Caña y el Polo'로 진행이 되는데요. 이것은 까냐가 먼저 시작되고 빨로로 마무리하는 것을 의미합니다. 빨로는 까냐와 매우 비슷하므로 까냐에서 파생된 것으로 보고 있습니다. 그리고 까냐의 특징은 노래의 시작하면서 반주를 따라 비탄스럽게 흐느끼며 “이~”를 길게 5번, 어쩌면 6번의 우는듯한 까냐만의 소리를 내는 것이 특징입니다. 제가 이 까냐에 관심이 있는 이유는 이것이 가장 스페인 집시(Gitano)다운 플라멩코 팔로라고 생각되기 때문입니다. 그리고 국내에서 거의 공연되지 않았던 것 같습니다. 그래서 제가 공연을 통하여 널리 알리고 싶습니다. 또한 까냐 플라멩코는 그들의 한이 서려있지만 너무 어둡지도 않기 때문에

연구자 까냐 플라멩코와 관련하여 바따 데 꼴라는 어떤가요? 예를들어 디자인이나 의상의 특징적인 것들요.

사브라 대부분 스페인의 플라멩코 아티스트들은 까냐 플라멩코 춤을 출 때 고전적인 느낌과 가장 기본에 충실하게 디자인된 의상을 입게 됩니다. 밝은 팔로의 바따 데 꼴라는 형태는 우선 장식에 차이가 있습니다. 프릴과 러플 장식이 매우 자잘하고 화려하며 실루엣 또한 몸에 많이 밀착되는 디자인을 선호하게 됩니다. 색상도 아주 다양하고 예쁜 무늬의 패턴 원단을 사용하고요. 그에 반해 솔레아(Solea)나, 시기리아(Siguiriya or Seguiriya)와 같은 어두운 빨로(Palo)에서 입는 바따 데 꼴라는 우선 색상부터 블랙이나 그 밖의 어두운 색상으로 디자인되고 러플 장식은 크게 하거나 적당히 조절하여 다소 심플하게 되어 있습니다.

까냐 플라멩코에서 착용되는 바따 데 꼴라는 중간 정도의 느낌이라고 보시면 됩니다. 따라서 제가 생각하기에 까냐 플라멩코를 위한 바따 데 꼴라가 연구 의상으로 가장 적절하지 않나. 라고 생각되었습니다.. 춤도 기승전결의 구조로 천천히 진행되기 때문에 관찰하시는 입장에서 춤동작과 의상의 기능성 판단이

잘 되실것 같습니다.

바따 데 꼴라는 플라멩코 팔로에 따라 기본 형태는 유지하면서 세부적으로 장식과 색상 등에 따라 디자인의 차이가 있다. 면담에서 연구참여자는 까냐 플라멩코 의상이 바따 데 꼴라의 가장 기본적인 형태이고 춤동작도 복잡하지 않다고 하였다.

연구자 선생님 혹시 까냐 플라멩코 춤을 출 때만 바따 데 꼴라는 입는 것인가요?

사브라 아닙니다. 바따 데 꼴라는 플라멩코 무대의상 중에서 가장 화려하고 아름다운 드레스예요. 따라서 모든 플라멩코 팔로에서 다 입을 수 있습니다.

연구자 그러면 바따 데 꼴라를 입어야하는 팔로가 정해진 것은 아닌거네요? 플라멩코 아티스트의 취향에 안입을 수도 있는거고요?

사브라 물론 플라멩코 아티스트의 취향이 먼저이긴 합니다만 사실상 바따 데 꼴라는 그런점에서 다루기가 매우 어려운 무대의상입니다. 거기에 고난이도의 춤기술이 요구되거든요. 그래서 스페인에서도 좀 꺼리는 무용수들이 있긴해요. 하지만 바따 데 꼴라는 플라멩코의 꽃이라고 합니다. 그정도로 시각적으로 아름답고 화려하기도 하고 실력있고 유명한 플라멩코 아티스트들은 당연히 입고 춤을 춥니다. 제 스승 마리아 훈칼(Maria Juncal)은 바따 데 꼴라를 입고 공연을 많이 하세요. 특히 알레그리아스(Alegrias)나 솔레아(Solea)는 이 바따를 입고 추는 것과 그렇지 않을경우 춤의 테크닉도 차이도 나고 관객들도 그것을 눈으로 확인할 수 있을정도예요. 저는 플라멩코 아티스트라면 무대의상으로써 바따를 입고 공연을 해야한다고 생각합니다.

연구자 어쩌면 이 바따 데 꼴라는 플라멩코 아티스트들의 실력을 입증하는 하나의 수단이 되는것일수도 있겠군요. 선생님 말씀 중에 동일한 팔로의 공연에서 바따 데 꼴라를 입고 추는 경우와 그렇지 않을 경우 춤동작이 달라질 수 있다고 하신 것 같은데요. 어떤 점이 그렇지요?

사브라 네! 춤 동작이 달라질 수 밖에는요. 아시다시피 바따 데 꼴라는 스커트의 뒷부분 꼴라가 매우 긴 의상이라서 예를 들어 춤의 도구로써 꼴라를 잡고 춤을 추는데 거기에 테크닉이 들어가요. 꼴라를 차면서 돌거나 이 꼴라를 이용해 춤동작을 합니다. 바따 데 꼴라는 그런점에서 다루기가 매우 어려운 무대의상입니다. 거기에 바따 데 꼴라와 세트하고 할 수 있는 만뎨도 마찬가지로 예요.

연구자 의상을 도구처럼 사용한다는 말씀이지요? 한국무용 산조에서 부채 사용해서 추는거랑 비슷한건가요?

사브라 플라멩코는 융합적이면서 복합적인 종합예술입니다. 그래서 춤을 출 때 여러 가지 소도구를 많이 활용하는데 익히 알려진 까스파뉴엘라(Castañuela), 쏘브레로(Sombrero), 아바니꼬(Abanico), 만뎨(Manton), 바스톤(bastón) 등등 많지요. 거기에 앞치마까지도요. 꼴라도 마찬가지입니다. 무용수가 원하는 방향으로 꼴라가 따라와줘야하거든요. 단순히 착용개념은 아닌거지요.

연구자 물론 다른 장르의 무용에서도 춤의 소도구로써 무언가를 같이 사용하기도 하지만 제가 느끼기에 플라멩코에서는 좀 더 적극적이라는 생각이 듭니다.

그렇다면 플라멩코 드레스와 관련하여 스페인 플라멩코 연주시절 현지에서 겪은 경험을 말씀해 주시겠습니까?

사브라 제가 스페인에서 그곳의 플라멩코 아티스트들의 제의로 함께 공연도 했어요. 사실! 공연이라고 하기엔 좀 거창하지만요, 작은 따블라오..... 스페인 여행객이라면 한번쯤 가는곳일거예요 식사와 공연을 볼 수 있는 곳입니다. 그리고 저는 의상에도 관심이 많았어요. 다른 플라멩코 아티스트들이 입은 멋지고 아름다운 플라멩코 드레스를 관찰했습니다. 독특하기도 하고 너무 예쁘더라고요. 그리고 이유는 잘 모르겠지만 특히 마에스트로의 바따 데 꼴라 내부의 주름장식이 그 접어서 만들어진 장식을 많이 합니다.

연구자 드레스 내부의 주름(Pleats) 말씀이군요.

사브라 꼴라의 내부 주름장식이 좀 다양하긴한데요. 대부분의 플라멩코 아티스트들은 그 접은 주름장식을 안에 달아줘요. 제가 소장한 바따 데 꼴라도 세계 중 두 가지가 그렇게 접힌 장식이예요 그런데 저는 좀 풍성하게 해봤으면 좋겠어요. 그리고 의상 때문에 기억에 남는 여성 플라멩코 아티스트가 있었는데 스커트를 겹겹이 입었는데 춤을 추면서 스커트를 풀어서 벗어가며 만뽀처럼 휘두르기도하고 그것을 가지고 여러 가지 동작 퍼포먼스를 했던 기억이 납니다. 또한 무용수는 관객들에게 춤 뿐만아니라 바디의 실루엣과 팔과 손동작이 아름답게 보여져야 하는데요. 플라멩코 아티스트들이 팔 동작을 할 때 소매 장식이 얼굴을 치는 경우가 있어서 소매의 길이를 짧게 하거나 종종 소매가 없는 드레스를 입기도 합니다. 손목까지 오는 긴 소매일 경우 팔의 실루엣을 위하여 소매를 매우 타이트하게 해서 지퍼를 달아줍니다. 이유는 다음 순서의 공연 준비를 위해 의상을 재빨리 입고 벗을 수 있어야 하는데 무대뒤는 전쟁터이거든요 빨리 갈아 입어야하는데 단추같은 것으로 채우게 되면 시간 걸리니까요. 뭐 그런 것을 도와주는 어시스턴트가 있으면 모를까 플라멩코 아티스트들이 그렇게 여유가 있는 분들이 많지는 않을거예요. 그래서 아예 소매가 분리되는 디자인으로 만들어서 소매를 떼고 맨 팔로 다음 공연을 준비합니

다. 그래서 어떤 이들은 소매없는 디자인을 선호하기도 해요. 물론 팔이 가늘고 길쭉하다면요.

그리고 플라멩코 드레스는 장식 때문에 매우 무거워서 넥라인을 파이핑 처리를 하고 뒤에서 묶어 줍니다. 이렇게 하면 춤을 출 때 어깨에 옷이 고정되어 흘러내리지 않게 해주거든요. 그러면 좀 더 자유롭게 팔 동작을 크게 할 수 있습니다.

연구참여자는 의상에 많은 관심이 있었기 때문에 그가 프랑스 유학시절 경험과 스페인 플라멩코 연수시절의 의상에 관한 경험을 이야기해주었다.

사브라 저는 스페인에서 수업을 받을 때 스페인의 문화적인 부분도 같이 들었습니다. 제가 알기로는 바따 데 꼴라는 19세기 유행하던 프랑스 파리스타일입니다. 그래서 어찌보면 바따 데 꼴라를 입고 춤을 추는 플라멩코는 역사가 그렇게 오래되지는 않았다고 할 수 있겠습니다. 그리고 스페인의 일부 플라멩코 아카데미아(Academia)나 에스꾸엘라(Escuela)에서 수업으로 자신이 입을 바따 데 꼴라를 직접 만들어보는 과정이 있습니다.

연구자 아카데미아와 에스꾸엘라는 학교인가요? 그렇다면 수업을 통하여 무용수들의 바따 데 꼴라 제작을 통하여 의상제작의 요령을 실기를 통해 익히는 것은 그만큼 바따 데 꼴라가 개인의 움직임에 대한 고려와 착용감을 고려해야 할 정도로 세심한 의상이라는 것이군요. 사브라 선생님의 바따 데 꼴라는 어떻게 제작하신건가요?

사브라 우리나라로 치면 아카데미아는 전문적인 학원이고 에스꾸엘라는 학교라고 할 수 있겠네요. 다만 에스꾸엘라는 우리나라의 대학과정은 아닐겁니다. 그리고 제가 가지고 있는 초록색, 베르데 꼴라(Verde cola)가 스페인에서 처음으로 맞춤 구매를 한 의상이에요. 플라멩코 학교에서는 연계된 디자이너들

에게 바따 데 꼴라를 맞추기도 하는데요 저의 마에스트로 다비드의 가족분이 그런식으로 직접 제 치수를 재고 제작했습니다. 그렇다고 단순히 플라멩코 의상 디자이너는 아니에요. 의류를 포함해서 플라멩코와 관련된 직종의 분들도 플라멩코를 하셨거나 아티스트인 경우가 있어요. 그들이 플라멩코를 알기때문에 어찌면 그런 노하우가 의상에 반영될 수도 있는거구요. 물론 디자이너 상점에서 맞춤이 아닌 구매도 가능하지만 웬만하면 플라멩코 아티스트들은 맞춤 제작을 하게 됩니다. 이러한 이유로 말이죠.



Fig. 104. Fitting bata de cola in Barcelona, 2015.

Adapted from the Sabra Flamenco photo. (2021).

과거 유럽의 복식은 프랑스 스타일이 많이 퍼져있었기 때문에 플라멩코 아티스트는 무대의상으로서의 바따 데 꼴라의 기원을 그 시절 파리풍에서 왔다고 하였다. 플라멩코 아티스트와의 면담은 서로 공감을 해가면서 의상의 문화와 의상의 구조에 관하여 좀 더 이해를 할 수 있었다.

연구자 선생님께서 소장하고 계신 바따 데 꼴라는 어떤가요? 문제점이 있습니까?

사브라 스페인에서 플라멩코 수업을 받을 때 처음으로 바따 데 꼴라를 입었습니다. 제가 가지고 있는 바따 데 꼴라가 세 벌인데 앞에서 말씀드린 초록색 꼴라 그리고 도트무늬 꼴라는 말라가의 바따 데 꼴라 장인에게서 맞춤 제작을 했고 다른 하나는 세비야의 디자이너에게 맞춤 의상입니다. 세 벌의 바따 데 꼴라를 가지고 있어요.

사실 처음에는 의상에 문제가 있다고는 못 느꼈어요. 꼴라를 입고 춤을 추는 것이 처음이기도 했고 어떤점이 문제인지 잘 몰랐던 거죠. 그냥 불편함을 감수하고 원래 이런가보다라고 생각했습

니다. 하지만 춤을 알고 이후 다른 디자이너에게서 의상을 맞춤 제작해서 입어보니까 그제서야 알게 되었습니다. 바따 데 꼴라도 춤동작을 고려해서 만들어져야 하는구나 라고요. 저는 개인적으로 의상의 디자인보다는 춤에 대하여 기능적으로 역할을 해주었으면 좋겠어요. 꼴라가 워낙 길고 무겁다 보니.... 솔직하게 말씀드려서 정말 불편하거든요. 그렇다고 해서 바따 데 꼴라의 고유의 형태를 바꾸고 싶지는 않습니다. 예를 들어 길이를 줄인다거나 중요한 프릴장식을 생략하거나 그렇게 되면 꼴라의 특징을 잃어버리는 것 같거든요. 불편함을 감수해서라도 바따 데 꼴라답게 만들어지고 그것을 입고 공연하고 싶어요. 사실상 바따 데 꼴라를 입고 추는 춤이 그 불편한 의상에 동작이 맞춰진 것이라고 생각하시면 됩니다. 무용수는 무대에서 최대한 아름답게 동작을 해야 하거든요. 그 동작들이 옷에 맞춰진 것이라고 생각하셔도 됩니다. 그렇다고 하더라도 의상의 문제점 개선은 필요하다고 생각해요.

스페인에서도 바따 데 꼴라는 고가의 의상이기 때문에 유명한 플라멩코 아티스트들은 비용적인 측면과 사용 적절성을 따져 합리적으로 스커트 형태의 바따 데 꼴라를 많이 착용하고 있다. 본 연구에서는 원피스 형태와 구분하기 위해서 팔다(Falda cola)라고 하였으나 스페인에서는 둘을 용어로 구분하지는 않는다. 모두 바따 데 꼴라라고 한다.

연구자 바따 데 꼴라는 입고 춤을 추기에 매우 불편하지만 무용수는 그것을 감수하고 착용을 하기때문에 여러 의상을 소장하기 전에는 의상의 불편함에 대한 것을 선생님의 능력의 탓으로 생각하신거군요?

사브라 사실 저는 의상이 좀 무거워도 그냥 입는 편이긴 하지만 역시나 가벼우면 피로도 감소에 도움을 줄 것 같긴합니다. 벨벳으로 만든 플라멩코 드레스를 입고 공연을 했다가 매우 힘들었던 기억이 있습니다. 공연을 연달아했는데 12분의 첫 번째 공연을 하고 나서 두 번째 공연은 너무 힘들었어요. 왜냐하면 그 드레스가 너무 무거웠기 때문이에요. 그 드레스를 스페인의 따떼(Tate)라는 유명한 디자이너에게서 구매했는데 무겁고 지퍼도 없고 그때 사장 직접 착의못하고 온라인으로 메시지가 온 것을 제가 디자인이 마음에 들어서 구매한것이거든요.

연구자 디자이너가 구매의사를 온라인으로 물어보고 선생님께서는 디자인만 보고 사신거군요. 당연히 착의는 못하셨을거구요. 스페인 여성들과 우리나라 여성들의 체형 차이가 있기때문에 대략적인 사이즈로 맞춰서 보내져도 구매자가 입었을 때 잘 맞으리라는 보장은 없겠네요. 이런 경우가 종종 있습니까?

사브라 그럼요. 여기서 사이즈를 말하면 그쪽에서 대략적으로 사이즈를 맞춰서 보내줍니다. 의뢰하는 사이즈로 맞춤 제작하는 경우도 많아요. 실제로 온라인상으로 그렇게 판매하기도 하고요.

연구자 선생님께서는 바따 데 꼴라가 개선되어야 할 점은 무엇이라고 생각하십니까?

사브라 대부분의 바따 데 꼴라가 무겁긴 합니다. 가벼운 꼴라를 입어보지는

않았으나 개인적으로 저는 무거운 것이 다루기는 좋아요. 왜냐하면 제가 춤을 출 때 원하는 대로 풀라가 따라와줘야 하거든요. 무슨 얘기냐면요. 예를들어 제가 한 바퀴 돌면서 정면을 바라보는 자세를 취할 때 풀라도 그렇게 제 다리를 감고 나서 정면에 딱 멈춰져야 하거든요. 그리고 풀라를 다리로 차면 그 모양이 동그랗게 원형을 그리면서 떠올랐다가 적절한 타이밍에 착지해야 좋습니다. 시각적으로도 좋고요. 하지만 그렇다고 너무 무거워지면 곤란해요. 적절한 무게감이 중요해요.

연구자 적절한 무게감이라고 하시다면 굉장히 주관적인 기준이긴 합니다. 그래서 바따 데 풀라는 착용자 무용수의 입장에서 디자인뿐만 아니라 무게라던지 여러 가지를 고려를 해야하기 때문에 당연히 맞춤 의상으로 제작되어야 할 것 같습니다.

플라멩코 댄스는 춤을 출 때 많은 소품(악세서리)과 소도구를 사용하는데 스커트 자락도 춤을 출 때 사용되며 플라멩코 아티스트가 바따 데 풀라의 풀라 부분을 이용하여 난이도 있는 동작을 하기때문에 플라멩코 아티스트가 원하는 방향과 모양으로 풀라가 움직여야 하고 높게 뜨고 착지해야 한다는 점 등이 중요하다(“Behind the Flamenco Dress”, 2018). 의상을 가지고 춤동작과 자연스럽게 연결시켜 표현하는 것이 중요하기 때문이다.

연구자 까냐 플라멩코를 추기 위해서 바따 데 풀라에 어떤 부분이 고려되어야 합니까?

사브라 예전에 제 지인분께서 국내의 디자이너분에게 플라멩코 의상을 의뢰한 적이 있었는데, 제 설명의 문제인지, 디자이너분께서 이해를 못하셨거나 결과적으로 제 생각과는 많이 다른 의상이 만들어졌어요. 제가 이 의상에 대하여 그 구조와 기능적인 건 잘 모르겠지만 사용되는 원단 소재가 힘있고 뻣뻣해야

좋을 것 같습니다. 말라가에서 제작한 의상이 그런 소재인데 제가 가장 잘 다룰 수 있습니다. 그리고 적절한 무게와 몸매가 예쁘게 잘 보였으면 좋겠어요. 무대에서 무용수는 아름답게 보여져야 한다고 생각합니다.

그리고 까냐의 팔로적 특징때문에 바따 테 꼴라의 디자인은 좀 고전적인 느낌이었으면 좋겠어요. 너무 튀는 의상은 관객들의 까냐 플라멩코 공연의 몰입도를 떨어뜨릴 것 같습니다. 까냐 플라멩코는 다소 무겁고 진중한 느낌이기 때문에 공연의 분위기에 맞게 디자인되어야 할 겁니다. 물론 도트나 꽃무늬 등 여러가지 무늬패턴의 소재를 쓰기도 하지만 반짝반짝거리는 바따 테 꼴라는 못 본 것 같아요.

플라멩코 아티스트는 동작 접합성이 고려되면서도 고전적인 분위기의 디자인을 선호하는 편으로 스커트 부분의 플라운스 장식은 까냐 플라멩코의 분위기에 맞게 하였다.

연구자 바따 테 꼴라와 관련하여 어떤 역할과 기여를 기대합니까?

사브라 이미 국내에서 많은 플라멩코 아티스트분들이 사명감을 가지고 열심히 활동하고 계십니다. 요즘은 저처럼 스페인 연수도 다녀온 경우도 많아요. 그만큼 플라멩코에 대한 수준도 높아졌어요. 그래서 어찌면 더 잘 해야할지도 모릅니다. 요즘엔 전 세계적으로 모든 장르의 댄스들이 자신만의 색상을 입혀서 개성있게 공연하는 경우가 많습니다. 플라멩코도 그런 추세예요. 스페인에서도 누에보 플라멩코라는 흐름에 맞춰 현대적으로 재해석해서 활동하고 있는 플라멩코 아티스트들이 많습니다. 마드리드, 바르셀로나쪽이 그런 경향이 있습니다. 플라멩코 무대의상 역시 현대적으로 개성있게 디자인되고요. 플라멩코 의상의 특징인 러플 장식을 생략한 의상도 있어요. 사라 바라스(Sara Baras)의 붉은 플라멩코 드레스가 대표적이겠네요. 하지만 바따 테 꼴라의 경우는 아직 못 본 것 같습니다. 바따 테 꼴라는 여전히 고전적인 특징을 가지고 있는 것

같습니다. 그리고 저는 본래 가장 플라멩코다운 플라멩코를 추구합니다. 그래서 의상 선택도 그런 부분을 고려하는 편이고요. 그래서 다소 고전적인 느낌의 의상을 선호하게 됩니다. 저는 제가 그런 역할을 할 수 있을지 모르겠습니다만 국내에서 플라멩코에 관하여 일부 잘 못 알려져있는 부분들을 예를들면 라틴댄스와 플라멩코를 혼동하시는 경우가 많습니다. 그리고 이미지적으로 오페라 '까르멘'의 주인공 집시여인을 플라멩코 무용수에 너무 대입을 하는 경우입니다. 플라멩코 아티스트들의 무대의상은 굉장히 다양하고 경쾌하면서 개성이 넘치거든요. 그래서 그렇게 고정관념화된 부분을 저의 공연을 통하여 많은 분들이 시각을 넓혀보셨으면 하는 바람이 있습니다.

연구자 사브라 선생님의 플라멩코와 플라멩코 드레스에 관한 개인적인 경험과 면담내용은 연구에 많은 도움이 될 것이며 앞으로 연구자들에게 플라멩코의 상 바따 데 꼴라에 대한 이해를 증진하는 데 도움이 될 것입니다.

연구참여자는 본 연구를 통하여 많은 사람들이 스페인의 문화의 일부인 플라멩코에 대한 이해를 넓혀가고 드레스인 바따 데 꼴라에 대한 복식사적 고찰 결과에도 많은 관심을 가지길 희망하였다. 제작자들은 플라멩코 아티스트의 입장에서 배려해주고 의상제작 시 사용자 입장에서 생각하고 의상의 기능성 문제 등 원하는 바를 고려해주기를 바랐다.

【부록 3】

연구참여사용 설명서 및 동의서

연구 과제명 : 플라멩코 무대의상 바따 데 콜라(Bata de cola)연구

연구 책임자명 : 박혜원(제주대학교 패션의류학과 의복구성전공, 석사과정수료생)

이 연구는 스페인 플라멩코 의상인 바따 데 콜라를 플라멩코 아티스트가 입고 동작 기능성을 살피는 착의평가와 개인적인 경험이 중심인 연구입니다. 귀하는 지역 예술가로 활동 중인 플라멩코 아티스트이기 때문에 이 연구에 참여하도록 권유 받았습니다. 이 연구를 수행하는 제주대학교 패션의류학과 의복구성 전공, 석사수료생인 연구원 박혜원(000-0000-0000)은 귀하에게 이 연구에 대해 설명해 줄 것입니다. 이 연구는 자발적으로 참여 의사를 밝히신 분에 한하여 수행 될 것이며, 귀하께서는 참여 의사를 결정하기 전에 본 연구가 왜 수행되는지 그리고 연구의 내용이 무엇과 관련 있는지 이해하는 것이 중요합니다. 다음 내용을 신중히 읽어보신 후 참여 의사를 밝혀 주시길 바라며, 필요하다면 가족이나 친구들과 의논해 보십시오. 만일 어떠한 질문이 있다면 담당 연구원이 자세하게 설명해 줄 것입니다.

1. 이 연구는 왜 실시합니까?

이 연구의 목적은 석사수료생 박혜원의 석사학위 연구의 연구 주제로 플라멩코 아티스트가 스페인 플라멩코 무용 의상인 바따 데 콜라를 입고 무용 동작에 방해받지 않는 동작 기능성을 살펴 착의 평가를 하는데 있습니다. 그래서 연구 참여자(피험자)가 사용자 중심이 되어 의상에 대한 착의평가와 개인의 경험이 중요합니다.

2. 얼마나 많은 사람이 참여합니까?

전문적인 플라멩코 아티스트가 사용자 중심이 되어 그 경험과 의상의 착의 평가에 집중하므로 1명의 사람이 참여할 것입니다.

3. 만일 연구에 참여하면 어떤 과정이 진행됩니까?

만일 귀하가 참여 의사를 밝혀 주시면 다음과 같은 과정이 진행될 것입니다.

첫째, 본 연구에서는 사용자 중심의 경험이 중요하기 때문에 귀하는 스페인 플라멩코 의상인 바따 데 콜라의 이론적 배경으로 플라멩코에 관하여 본인의 개인적인 경험에 관하여 연구자와 면담을 할 것입니다. 소요 시간은 30분 이내로 녹취(기록)를 할 것입니다.

둘째, 연구 의상 바따 데 콜라를 단계적으로 착의하여 연구참여자(피험자)가 착의 평가를 할 것입니다. 이 때 연구 참여자는 의상의 동작적합성에 관하여 주관적인 느낌을 말합니다. 소요 시간은 30분 이내로 연구참여자가 제시하는 몇가지 동작을 플라멩코 음악에 맞춰 춤을 추고 착의평가를 합니다. 면담과 착의 평가 장소는 귀하의 학원이 될 것입니다.

4. 연구 참여 기간은 얼마나 됩니까?

총 연구기간은 2021. 6.1부터 2021. 12.10까지입니다. 연구참여자의 참여 일정은 아래의

표와 같습니다.

연구참여자(플라멩코 아티스트)와는 6월과 7월 두 달 동안 매주 화요일에 착의 평가를 진행할 예정이며, 2021년 6월 8일 화요일에 첫 번째 면담을 시작하여 7월27에 종료할것입니다. 그리고, 이후에도 연구자의 총 연구기간(2021. 6.1~2021. 12.10) 동안 연구의 일부 내용을 수정해야 할 경우에도 8월부터 연구 종료 12월 9일까지 플라멩코 아티스트에게 짧은 면담이 요청될 수 있습니다. 연구 종료는 2021년 12월 10일입니다. 착의평가와 면담은 오후 5시 30분에 시작하고 30분 이내로 진행할 것입니다. 착의 평가의 장소는 귀하의 플라멩코 댄스 학원입니다.

5. 참여 도중 그만두어도 됩니까?

예, 귀하는 언제든지 어떠한 불이익 없이 참여 도중에 그만둘 수 있습니다. 만일 귀하가 연구에 참여하는 것을 그만두고 싶다면 연구책임자 박혜원에게 즉시 말씀해 주십시오.

6. 부작용이나 위험요소는 없습니까?

의상을 입고 착의 평가를 하는 것으로 동작을 했을 때 의상의 불편함 정도만 느낄 것으로 판단됩니다. 하지만 턴 동작을 할 때 의상의 긴 트레인 때문에 다리부분이 스커트 자락에 영킬 수 있습니다. 귀하께서는 이미 개인의 바따 데 폴라를 소장하고 있으며 테크닉을 알기 때문에 안전상의 위험도는 매우 낮다고 판단됩니다. 하지만 적은 확률이라도 의상 때문에 넘어지는 등의 신체 해악이 발생할 수 있으므로 그것에 대비한 구급약(타박상을 염두한 스프레이나 파스)을 넣어둔 구급상자를 착의 평가 때마다 곁에 두고 연구자가 관찰을 할것입니다. 만에하나 적은 확률로 연구참여자가 넘어지는 등의 사고가 날 경우 신속하게 구급처리를 하거나 심할 경우 근처 댄스 스튜디오에서 가장 가까운 병원에 바로 갈 수 있도록 최선을 다할 것입니다. 연구참여자께서 보상을 요구할 경우 병원비나 약 비용을 연구자가 지불하도록 하겠습니다.

7. 이 연구에 참여시 참여자에게 이득이 있습니까?

귀하가 이 연구에 참여하는데 있어서 직접적인 이득은 없습니다. 그러나 귀하가 제공하는 정보는 스페인 플라멩코 의상 바따 데 폴라에 대한 이해를 증진하는데 도움이 될 것입니다.

8. 만일 이 연구에 참여하지 않는다면 불이익이 있습니까?

귀하는 본 연구에 참여하지 않을 자유가 있습니다. 또한, 귀하가 본 연구에 참여하지 않아도 귀하에게는 어떠한 불이익도 없습니다.

9. 연구에서 얻은 모든 개인 정보의 비밀은 보장됩니까?

개인정보관리책임자는 제주대학교 대학원 의복구성 석사 수료생 박혜원(000-0000-0000)입니다. 이것은 저의 석사학위 논문을 위한 자료로 사용되며 이 연구를 통해 얻은 모든 개

인 정보의 비밀 보장을 위해 최선을 다할 것입니다. 연구에서 귀하의 성함은 귀하가 사용하고 있는 예명이고 귀하가 운영하고 있는 플라멩코 학원의 표시는 첫 글자의 알파벳만 사용하도록 합니다. 그리고 착의 평가 때 촬영된 사진은 바로 귀하의 확인 과정을 거쳐 원하는 사진만 사용하도록 합니다. 하지만 귀하가 얼굴이 노출되는 것에 대하여 불편함을 느낀다면 사진 편집을 통하여 얼굴 부분을 자르는 등의 방법으로 개인정보 노출을 막도록 노력하겠습니다. 이 연구는 본 연구자의 학위논문 자료이나 만일 학회지에 연구계획이 발생할 경우 이 연구에서 얻어진 개인 정보가 학회지나 학회에 공개된다면 지도교수와 상의하여 귀하의 이름과 다른 개인 정보는 사용되지 않을 것입니다. 그러나 만일 법이 요구하면 귀하의 개인정보는 제공될 수도 있습니다. 귀하가 본 동의서에 서명하는 것은, 이러한 사항에 대하여 사전에 알고 있었으며 이를 허용한다는 동의로 간주 될 것입니다. 연구종료 후 연구관련 자료(생명윤리심의위원회 심의결과, 서면동의서, 개인정보수집/이용·제공현황, 연구종료보고서)는 「생명윤리 및 안전에 관한 법률」 시행규칙 제15조에 연구종료 후 3년간 보관됩니다. 보관기간이 끝나면 정보삭제나 소각으로 폐기될 것입니다. 귀하가 원하실 경우 연구 자료는 귀하에게 귀속되거나 반납하도록 하겠습니다.

10. 이 연구에 참가하면 댓가가 지급됩니까?

연구 참여에 대한 감사의 뜻으로 플라멩코 소도구, 만뽀(솔)과 델란말(앞치마)을 증정합니다. 그리고 연구의상이 귀하의 치수로 제작되기 때문에 귀하가 원하실 경우 귀하가 연구참여하여 착의 평가한 모든 의상은 이후에도 귀하의 의사에 따라 공연복으로 무기한 무상 임대됩니다.

11. 연구에 대한 문의는 어떻게 해야 됩니까?

본 연구에 대해 질문이 있거나 연구 중간에 문제가 생길 시 다음 연구 담당자에게 연락하십시오.

이름:박혜원

전화번호:000-0000-0000

만일 어느 때라도 연구 참여자로서 귀하의 권리에 대한 질문이 있다면 다음의 제주대학교 생명윤리심의위원회에 연락하십시오.

제주대학교 생명윤리심의위원회 (JJNU-IRB)

전화번호: 000-000-0000

동 의 서

연구제목 : 플라멩코 무대의상 바따 데 콜라(Bata de Cola)연구

1. 나는 이 설명서를 읽었으며 담당 연구원과 이에 대하여 의논하였습니다.
2. 나는 위험과 이득에 관하여 들었으며 나의 질문에 만족할 만한 답변을 얻었습니다.
3. 나는 이 연구에 참여하는 것에 대하여 자발적으로 동의합니다.
4. 나는 이 연구에서 얻어진 나에 대한 정보를 현행 법률과 생명윤리심의위원회 규정이 허용하는 범위 내에서 연구자가 수집하고 처리하는데 동의합니다.
5. 나는 담당 연구자나 위임 받은 대리인이 연구를 진행하거나 결과 관리를 하는 경우와 보건 당국, 학교 당국 및 제주대학교 생명윤리심의위원회가 실태 조사를 하는 경우에는 비밀로 유지되는 나의 개인 신상 정보를 직접적으로 열람하는 것에 동의합니다.
6. 나는 언제라도 이 연구의 참여를 철회할 수 있고 이러한 결정이 나에게 어떠한 해도 되지 않을 것이라는 것을 압니다.
7. 나의 서명은 이 동의서의 사본을 받았다는 것을 뜻하며 연구 참여가 끝날 때까지 사본을 보관하겠습니다.

연구참여자 성명	서 명	날짜 (년/월/일)
동의서 받은 연구원 성명	서 명	날짜 (년/월/일)
연구책임자 성명	서 명	날짜 (년/월/일)
법정 대리인 성명(참여자와 관계) 우	서 명	날짜 (년/월/일) ※있을 경
입회인 성명	서 명	날짜 (년/월/일)

참고문헌

<Thesis, Journal>

Bae, S. J. (2018). A Study on the Upward Flow of the Majo and Maja Costumes in 18th Century Spain, Observed in the Paintings of Francisco de Goya. *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*, 42(1), 74-87(14pages). <http://dx.doi.org/10.5850/JKSCT.2018.42.1.74>

Choi, H. S. & Shon, Y. M. (2021). The Influence of Creative Fashion Design Process on Core Competencies in the Fourth Industrial Revolution Era- Focusing on Creative Self-Efficacy, Self-efficacy for Group Work, Problem Solving Ability and Communicative Ability -. *Fashion & Textile Research Journal*, 23(1), 1-12(12 page).

Choi, Y. J. & Yoo, Y. S. (2000). The art nouveau fashion in modern fashion trend. *Journal of the Korean Society of Costume* 50(2), 2000.03, 167-182(16 pages)

Cruces Roldán, C. (2012). Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte. In Congreso Las fronteras entre los géneros. *Flamenco y otras músicas de tradición oral*, p 13-25. Universidad de Sevilla.

Díaz, C. S., & Tamaral, J. M. M. (2019). National Flamencoism. *Popular Music and Public Diplomacy*, 209.

García, M. (2019). *EXPEDIENTE DE CANDIDATURA PARA DECLARAR LA “FERIA DE ABRIL DE SEVILLA” BIEN DE INTERÉS CULTURAL*(Master en Peritatge). Universidad de Lleida

Goldbach, T. (2014). *Fascism, Flamenco, and Ballet Español: Nacionalflamenquismo*(Master's thesis). University of New Mexico, Albuquerque.

Han, S. I. (2017). A study on jewelry design inspired by flamenco (Unpublished master's thesis). Kookmin University, Seoul.

Hwangbo, Y. J. (2004). Francoism and Masses. *The Korean Historical Association*, vol.,no.182,pp. 263-293 (31 pages).

Hwang, H. Y. & Kim, S. I. (2019). Study of stage costumes perceived by choreographers. *THE KOREAN SOCIETY OF DANCE STUDIES*, 19(2), 1-12 (12 pages).

Arbues Fandos, N. C., Vicente Palomino, S., Yusa Marco, D. J., Bonet Aracil, M. A., & Monllor Pérez, P. (2008). The Manila shawl route. *Arché*, (3), 137-142.

Jang, S. Y. (2016). Spain's Gypsy(Gitano) Community Inclusion Policy and Reality of 'Spain Model'. *Daegu Sahakhoe*, 125(0), 347-384(38page).

Johnson, N. A. (2013). *All Dressed Up in Nostalgia: The Dichotomy of an Ironic Spanish National Identity as Told Through the Use of the Flamenco Dress*(Doctoral dissertation). Bryn Mawr College, Bryn Mawr.

Kim, K. S. (2014). *The Study of Spanish Taste In Cristobal Balenciaga* (Unpublished master's thesis). Kookmin University, Seoul.

Kim, K. S. & Park, J. H. (2014). Taste of Spain in Designs by Cristobal Balenciaga. *Journal of Fashion Design*, 14(2), 1-19.

Kwon, M. R. (2019). Study on Flamenco's Birth through the history of the gypsies: Focusing on Gypsy Policy and Law. *Asociacion Coreana De Hispanistas*, 93(0), 177-199(23 pages).

Kwon, S. H. & Hong, J. W.(2013). Research Papers : Evaluation of Appearance and Optimal for Motion According to the Back Waist Point of Slacks Pattern. *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles*,

37(6), 750-763(14 pages).

Lee, C. Y. (1996). *The influence of Spain folk costumes on contemporary fashion(after world war II)*(Unpublished master's thesis). Ewha Womans University, Seoul.

Lee, C. H. & Lee, J. H. (2021). The Applicability of Artificial Intelligence Based Design Tools on Fashion Design Thinking. *Journal of Korea Design Forum*, 26(2), 155-170. 10.21326/ksdt.2021.26.2.014

Lee, E. H. (2020). The phenomenon of 'majismo' and the identity of the spanish people in the time of Goya. *Asociacion Coreana De Hispanistas*, vol., no.97, pp. 189-213 (25 pages).

Lee, H. N. (2001). *A study of the costume design with applied modern TAPESTRY technique*(Unpublished master's thesis). EwhaWomans University, Seoul.

Lee, J. M. (2017). *A Comparative Cultural Study on Salpuri-dance and Flamenco: Focused on Characteristics of Performance and Emotional Similarity*(Unpublished master's thesis). Korea national open universty, Seoul.

Lee, J. H. (2016). *Cristobal Balenciaga Apparel pattern research: '1950s~1960s looks on*(Unpublished master's thesis). Sejong University, Seoul.

Lee, K. H. (2013). A Study on the Formative Factors and Characteristics of Spanish Fashion(I). *Journal of the Korean Society of Costume*, 63(8), 188 - 208. <https://doi.org/10.7233/jksc.2013.63.8.188>

Lim, H. S. & Kim, K. H. (2004). Fiestas Espanolas -"Moros y Cristianos". *Journal of Mediterranean Area Studies*, 6(1), 321-341(20pages).

Matos, M. G. (1950). Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes.

Anuario Musical, 5, 97.

Manuel, P. (1989). Andalusian, gypsy, and class identity in the contemporary flamenco complex. *Ethnomusicology*, 33(1), 47-65.

Naylon, J. (1967). Tourism-Spain's most important industry. *Geography*, 52(1), 23-40.

Park, S. O (2002). The Influence of Art Nouveau on Modern Fashion. *JOURNAL OF THE KOREAN SOCIETY DESIGN CULTURE* 8(2), 2002.12, 231-249(19 pages).

Park, J. W. (2020). *A study on the improvement of menswear jacket design using design thinking process*. Han Yang University, Seoul.

Fernandez, A. (1999). El mantón de Manila: de Filipinas al museo. *Pátina*, 2(9), 136-141.

Shin, K. S. & Park, H. W. (1998). A Study on the Costume in Stage Arts. Changwon National University, *Journal of Human Ecology*, 1(2), 25-43(19 page).

Sun, J. H. & Yoo, T. S. (1998). Folk Costume on Acculturation Phenomenon -Focused on Spain and Latin America-. *Journal of the Korean Society of Costume*, 41(0), 139-152(14 pages).

Thomas, K. (2002). Flamenco and Spanish dance. *Dance Research Journal*, 34(1), 98-102.

<Book, Article>

Black, J. A., & Garland, M. (2005). *A history of fashion*. (Trans. Yoo, G. S.). Seoul :Gandhiseowon. (Original work published 1975).

Boucher, F. (1987). *20000 years of fashion*. Harry N Abrams.

Carr, R., & Balfour, S., & Collins, R., & Fear, A.T., & Fernandez-Armesto, F., & Fletcher, R., & Herr, R., & Kamen, H., & Mackay, A., (2006). *Spain: a history*. (Trans. Hwangbo, Y. J., & Kim, W. J.). Seoul: Kkachigeulbang. (Original work published 2000).

Coral, M., Caballero, A. Á., & Valdés, J. (2003). *Tratado de la bata de cola/Treaty on The Coat Tails: Matilde Coral, Una Vida De Arte Y Magisterio* [Treaty of the bata de cola / Treaty on The Coat Tails: Matilde Coral, Una Vida De Arte Y Magisterio] . Alianza Editorial.

Cox, B., & Jones C. S. & Stafford, D. & Stafford, C. (2013). *Fashionable*. (Trans. Lee, S. M.). Seoul : Two Plus Books; Misulmunhwa.

Arnold, Janet. (1972). *Patterns of Fashion 2: Englishwomen's dresses and their construction c. 1860-1940*. London : Macmillan. (Original work published 1966).

Joseph-Armstrong, H. (2011). *Patternmaking for fashion design*(2rd ed.). (Trans. Kim, J. S., & Kim, Y. S., & Ryu, S. H., & Gwon, S. A., Nam, Y. J.,). Seoul: Yehaksa. (Original work published 1987).

Jung, B. I. (2019). *The 4th industrial revolution, design thinking is the answer: Design Thinking Practical Bible*. Paju: Hakhyeonsa.

Kwon. S. H., & Jeon. E. K. (2004). *Principles of pattern making*. Seoul; Gyomoonsa.

Liedtka, J., & Ogilvie, T. (2016). *Designing for growth : a design thinking tool kit for managers*. (Trans. Kim, H. S. & Bong, H. C.). Seoul : Chologbichaeggongbang.

Martin, R. (2010). *The design of business : why design thinking is the next competitive*. (Trans. Lee, G. S.). Seoul: woonjinwings. (Original work

published 2009). (p.21).

Polhemus, T. (1994). *Street Style from Sidewalk to Catwalk*. New York: Thames & Hudson.

Shin, S. O. (2010). *A history of costume in the west*. Seoul: Suhaksa.

Vega, J. B. (2006). *Los cafés cantantes de Madrid:(1846-1936)* [The cafés cantantes of Madrid: (1846-1936)] . Madrid España : Ediciones Guillermo Blázquez.

Vicens-Vives, J. (2016). *Historia económica de España*. [Economic history of Spain. Vicens-Vives] .Prinston Universty Press. (Original work published 1967)

<Interview>

Ko, Sabra. (2021, June 1~July 30). interview with Sabra Ko(Flamenco artist) : Interview by researcher Park, H. W.

Cisneros, R. E. K. (2016). Behind the dress: an interview with Adela Olmos. [Video] . Retrieved 2021, September 21. from <https://rosasencis.org/portfolio/documentary-behind-the-flamenco-dress-interview-with-adela-olmos/>

<Internet Resources>

-ABC. (2014). La evolución del traje de flamenca. ABC de Sevilla. Retrieved 2021, September 21. from <https://sevilla.abc.es/feria-abril/20140509/sevi-publicar-evolucion-traje-flamenca-201405071211.html>

-Aireflamenco. (2016). The legacy of La Argentinita and Pilar López at Flamenco Madrid.

<https://www.aireflamenco.com/tiempo/2759-el-legado-de-la-argentinita-y-pilar-lopez-en-flamenco-madrid-2016?jjj=1636270602376&jjj=1636272163532>

-Caña. flamenco. (n,d). es.wikipedia. Retrieved 2021, June 12. from

[https://es.wikipedia.org/wiki/Ca%C3%B1a_\(flamenco\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ca%C3%B1a_(flamenco))

-Eulalia Pablo Lozano. (2015). La Bata de Cola, un capricho de la majeza. The Echo of Memory. Retrieved 2021, September 11. from <http://elecodelamemoria.blogspot.com/2015/03/la-bata-de-cola-un-capricho-de-la-majeza.html>

-Flamenco one. (n.d). Caña. Flamenco one all about flamenco. Retrieved 2021, August 20. from <https://flamenco.one/en/glossary/cana/>

-González. (2011). Estructura básica del baile flamenco [Review article] . flamencoinvestigacion.com. Retrieved 2021, June 12. from <http://www.flamencoinvestigacion.com/articulos/040405-2011/estructura-flamenco.html>

-Historical Evolution of the April Fair. (2012). feriadesevilla.andalunet.com. Retrieved 2021, October 5. from <https://feriadesevilla.andalunet.com/evolucion-historica-feria-de-abril-de-sevilla/?lang=en>

-Martínez Moreno, R. M. (1999). El traje de flamenca: una aproximación etnológica [The flamenco dress: an ethnological approach] . [pdf] https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/8591/46310_5.pdf?sequence=1

- Museo Carmen Thyssen Málaga. (2002). Plaza de la Alfalfa. Sevilla. Museo Carmen Thyssen Málaga. Retrieved 2021, June 12. from <https://www.carmenthyssenmalaga.org/en/obra/plaza-de-la-alfalfa,-sevilla>

-Pena Flamenca El Oriente. (2014, April 13). Flmenco baile lesson: Bata de Cola 3. Naver cafe. Retrieved 2021, June 12. from <https://cafe.naver.com/penaoriente/444>

-Polhemus, T. (1995). Street Style. fashion-history.lovetoknow.com. Retrieved 2021, October 20. from <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-types-styles/street-style>

-Todocoleccion. (n.d.). AÑO 1929 RECORTE PRENSA LA BATA DE

COLA FLAMENCO TONADILLERA DIADEMA PILAR CALVO POZAS ESTESO DURAN. Todocoleccion.net. Retrieved 2021, October 20. from <https://en.todocoleccion.net/collectable-paper/ano-1929-recorte-prensa-bata-cola-flamenco-tonadillera-diadema-pilar-calvo-pozas-esteso-duran~x78186957>

<Internet URL>

Fig. 1. La Familia Loreto, 1885.

Adapted from Beauchy photo. (n.d.).

<https://beauchyphoto.com/441-2/beauchy-cano/la-familia-loreto>

Fig. 2. Café Cantante El Burrero, 1880.

Adapted from Beauchy photo. (n.d.).

<https://beauchyphoto.com/441-2/beauchy-cano/cafe-cantante-el-burrero>

Fig. 3. Sevilla, 1912.

Adapted from pinterest. (n.d.).

<https://i.pinimg.com/236x/b8/42/18/b8421843a7b0dcb7e3ac39fadb9e4b46.jpg>

Fig. 4. An Avenue in Andalusia, or The Maja and the Cloaked Men, 1777.

Adapted from museo del Prado. (n.d.).

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/an-avenue-in-andalusia-or-the-maja-and-the/a4af7051-a0c2-4a63-8aef-5fa080890873?searchid=31b5ccbe-501d-511b-7676-2aee90ab0398>

Fig. 5. Maja sevillana, 1850.

Adapted from museo Carmen Thyssen Málaga. (2013).

<https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/maja-sevillana>

Fig. 6. Pulling at the door of the farmhouse, 1854.

Adapted from Museo Carmen Thyssen Málaga. (2002).

<https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/jaleando-a-la-puerta-del-cortijo>

Fig. 7. Alfalfa Square, Seville. (Late 19th century).

Adapted from Museo Carmen Thyssen Málaga. (2002).

<https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/plaza-de-la-alfalfa,-sevilla>

Fig. 8. Traje de Sevilla, 1913.

Adapted from ABC de Sevilla. (n.d)

<https://sevilla.abc.es/fotos-andalucia/20140509/evolucion-traje-flamenca-1612516782161.html#imagen4>

Fig. 9. Traje de Sevilla, 1930.

Adapted from ABC de Sevilla. (n.d)

<https://sevilla.abc.es/fotos-andalucia/20140509/evolucion-traje-flamenca-1612516782161.html#imagen4>

Fig. 10. Feria de Abril en Sevilla, (n,d)

Adapted from ABC de Sevilla, 2021.

https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-feria-abril-sevilla-ayuntamiento-anima-sevillanas-vistan-flamenca-durante-semana-feria-202103251642_noticia.html

Fig. 11. El Mantón de Manila, (n.d.).

Adapted from Mundo Cosmopolita (2013).

<http://mundocosmopolitaenlaweb.blogspot.com/2013/09/el-mundo-es-un-panuelo.html>

Fig. 12. Feria de Sevilla (2014).

Adapted from MDMQSF <https://mamademayorquieroserflamenca.com/wp-content/uploads/2014/05/abril3-1-scaled-600x899.jpg>

Fig. 13. Under skirt, 1882.

Adapted from museum of London. (n.d).

<https://collections.museumoflondon.org.uk/online/object/81940.html>

Fig. 14. El Jaleo. 1882.

Adapted from Isabella Stewart Gardner Museum (n.d.).

<https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/13259>

Fig. 15. En la Romería de Torrijos, 1883.

Adapted from Museo Carmen Thyssen Málaga. (2003).
<https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/en-la-romeria-de-torrijos>

Fig. 16. Bailando, 1889.

Adapted from Museo Carmen Thyssen Málaga. (n.d.).
<https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/bailando>

Fig. 17. Bata de cola of Juana La macarrona, 1911.

Adapted from JUANA VARGAS LA MACARRONA. (2001).
https://archive.org/details/JUAN_VARGAS_LA_MACARRONA/LA%20MACARRONA-15-FIESTA%20ANDALUZA-1911.jpg

Fig. 18. Bata de cola of La Argentina(Antonia Merce), 1928.

Adapted from a Cátedra de Flamencología. [pdf] . (n.d.).
<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/sites/default/files/flamenco/docs/revista%2017%20pag%2032-41%20cesi%C3%B3n%20fondos%20C%C3%A1tedra.pdf>

Fig. 19. AÑO 1929 RECORTE PRENSA LA BATA DE COLA. (1929).

Adapted from todocoleccion. (n.d.).
<https://en.todocoleccion.net/collectable-paper/ano-1929-recorte-prensa-bata-cola-flamenco-tonadillera-diadema-pilar-calvo-pozas-esteso-duran~x78186957>

Fig. 20. bata de cola of La Argentinita. (n.d).

Adapted from aireflamenco. The legacy of La Argentinita and Pilar López at Flamenco Madrid. (2016).
<https://www.aireflamenco.com/tiempo/2759-el-legado-de-la-argentinita-y-pilar-lopez-en-flamenco-madrid-2016?jjj=1636270602376>

Fig. 21. Bata de cola of Pilar López, 1952.

Adapted from retabloandaluz(YouTube). (2018).
<https://www.youtube.com/watch?v=nVFQajZ6HoE>

Fig. 22. Bata de cola of Manuela Vargas, 1964.

Adapted from gettyimages.(n.d).

<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/spanish-flamenco-dancer-manuela-vargas-and-her-flamenco-news-photo/562633895>

Fig. 23. Bata de cola of Maria Juncal, (n.d).

Adapted from MARIA JUNCAL COMPANIA FLAMENCA. (n.d).

<http://dancefromspain.feced.org/en/emotions-by-maria-juncal-2/>

Fig. 24. Bata de cola of Rafaela Carrasco, 2016.

Adapted from The New York Times. (2016).

<https://www.nytimes.com/2016/03/23/arts/dance/flamenco-shows-of-intimacy-passion-and-spectacle.html>

Fig. 25. Bailes por Alegrías. Karime Amaya (n.d.).

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2018).

<https://www.youtube.com/watch?v=IDKWqReuJsY>

Fig. 26. Bailes por Guajira. Palmira Durán (n.d.).

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=J8FrkQO2-OY>

Fig. 27. Bailes por Caracoles. Concha Jareño (n.d.).

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2018).

<https://www.youtube.com/watch?v=o3RKkLkOGvis>

Fig. 28. Caña. Lalo Tejada, (2008).

Adapted from Canal Andalucía Flamenco(YouTube). (2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=qIKPDSM9Deg>

Fig. 29. Bailes por Soleá. Francesca Grima (n.d.).

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=ux1J7mLy9DU&t=3547s>

Fig. 30. Baile por Seguiriyas. Susana Lupiañez. (n.d.).

Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2020).
https://www.youtube.com/watch?v=3aCfJgVf2_s&t=838s

Fig. 31. Bailando un Fandango. Beatriz Higuera (n.d.).
Adapted from bata de cola flamenca(YouTube) (2021).
<https://www.youtube.com/watch?v=2F6VjIW5QFw>

Fig. 32. Baila por Tientos. Carmen Ledesma (2008).
Adapted from MemorANDA(YouTube) (2013).
<https://www.youtube.com/watch?v=VonO9yRMdFM>

Fig. 33. Evening dress, 1963.
Adapted from Cristóbal Balenciaga Museoa. (n.d.). <https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/en/discover/digital-exhibitions/online-exhibitions/cristobal-balenciaga-fashion-and-heritage-.html>

Fig. 34. Evening dress, 1961.
Adapted from fabrickated. (2017). <https://fabrickated.com/2017/07/25/balenciaga-part-two>

Fig. 39. Vestidos flamencos la bata de cola 1.
Adapted from Cómo cubrir un cuerpo. (n.d.) <https://www.comocubriruncuerpo.org/vestidos-flamencos-la-bata-de-cola>

Fig. 40. Vestidos flamencos la bata de cola 2.
Adapted from Cómo cubrir un cuerpo. (n.d.)
<https://www.comocubriruncuerpo.org/vestidos-flamencos-la-bata-de-cola>

Fig. 43. Cancan Fabric
Adapted from Tindatelas. com. (n.d). <https://rycfabrics.com>

Fig. 44. Organdi Fuchsia
Adapted from Tindatelas. com . (n.d). <https://rycfabrics.com>

Fig. 89. Flamenco palos tree.

Adapted from The Flamenco Guide. (n.d.).

<https://hotelviento10.es/en/art/137-el-arbol-del-flamenco>

Fig. 90. Traje de flamenca. 1913.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74476/>

Fig. 91. Traje de flamenca. 1936.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74481>

Fig. 92. Traje de flamenca. 1950.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74483/>

Fig. 93. Traje de flamenca. 1965.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74485/>

Fig. 94. Traje de flamenca. 1970.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74486>

Fig. 95. Traje de flamenca. 1981.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74487>

Fig. 96. Traje de flamenca. 1995.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74488>

Fig. 97. Traje de flamenca. 2000.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74489>

Fig. 98. Traje de flamenca. 2009.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74490>

Fig. 99. Traje de flamenca. 2010.

Adapted from sevilla.abc.es. (n.d.).

<https://sevilla.abc.es/estilo/bulevar-sur/noticias/moda/las-mujeres-mandan-en-la-feria-a-traves-del-traje-de-flamenca/74491>

Fig. 100. Traje de flamenca.

Adapted from spain-holiday.com. (2020).

<https://www.spain-holiday.com/Seville-city/articles/seville-feria-de-abril>

Fig. 101. Bata de cola by JUAN CARLOS MUÑOZ.

Adapted from diariodesevilla. (2019).

https://www.diariodesevilla.es/vivirenvilla/trajes-flamenca-Simof-Feria-abril_0_1327667540.html

Abstract

The bata de cola, a representative stage costume of Spanish flamenco, is characterized by an unbalanced hemline, a skirt with a long back end, and a gorgeous flounce decoration. In addition, the cola of the skirt is so long and heavy that it is dragged on the floor so that the skirt cannot be easily handled even if worn by a professional flamenco artist to dance. Therefore, the skirt can be said to be a tricky costume.

It can be said that there are not many dancers who have a command of dances from other countries, such as flamenco, compared to the population of South Korea, but the cultural and artistic effects of their performances can be said to be very large. It can be said that stage costumes are very important because people take the scenes of performance as visual images and that the functionality of the performance costumes worn by the dancers is very important in order for the dancers to convey the movements to the audience well.

In Spain, flamenco has an important status to the extent that it is one of representative cultures that symbolize the identity of the country. However, the reality is that relatively few studies on flamenco costumes have been conducted in South Korea. In addition, it can be said that there have been few studies on bata de cola, which is the flamenco dance costume, per se.

The purpose of this study is to understand the concept, form, and structure of bata de cola through a consideration of it in terms of the history of costume while studying the functional elements of the costume for movement conformity when performing Caña Flamenco and solving problems occurring to improve the costume so it can fulfill its functions as a stage costume.

Therefore, flamenco artists who are active at home and abroad were invited as study participants, and the study was conducted through stepwise wearing evaluation while communicating with each other about problems that occurred. Since Caña Flamenco is a classic flamenco palo and progresses slowly and calmly, it was judged appropriate for the researcher to study the fitness of the costume to the movements by observing the actual dance movements of flamenco artists.

For the verification of hypothesis 1, the stereotyping of certain images through the Spanish social background was considered along with the process of changes in the flamenco dress from the perspective of the history of costume.

For the verification of hypothesis 2, the pattern of the costume was appropriately supplemented through the analysis of the flamenco dress purchased in Spain and commercial patterns, and the effect of the length and weight of the skirt of the bata de cola on the dance movements was examined.

As for the contents of the first hypothesis, from a viewpoint of the history of costume, bata de cola, which is the flamenco dress, was influenced by the bustle style in the 19th century and was developed morphologically as it was worn by the flamenco dancers as a stage costume in the early 20th century. The current silhouette was made considering aesthetic elements as a stage costume, and it can be seen that it has developed into a form that emphasizes the beauty of the dancer's physical silhouette. In addition, it was inferred that the unique shape of the costume became an important variable in expressing flamenco dance movements. Flamenco dance movements and bata de cola have been matched by their complementary relationship along with the development

of the costume, and cola is not simply a part of clothing, but can be said to be a means of expressing Gitano's joys and sorrows through dance.

Flamenco dresses were created by women from the lower classes in Spain, and their individuality and unique flounce correspond to an 'upward flow' of clothing. Although it is true that the flamenco dress became famous thanks to the Seville festivals and flamenco dancers, based on the results of a historical study, women of the lower classes already wore this cloth with a special meaning in many festivals and events in Andalusia. Therefore, stereotyping it as the Flamenco dress(traje de Flamenca) or Gitana dress(traje de Gitana) seems unreasonable.

As a study process for the second hypothesis, patterns of bata de cola were derived through preliminary experiments and appropriate materials were investigated. The flamenco artists who was study participant was asked to perform cana flamenco after creating a real environment like a performance situation, and in the wearing experiment through the foregoing, the fitness of prototypes to the movements was felt multilaterally and reviewed.

Through three stepwise clothing evaluations by prototype, an optimized costume that enables the flamenco artist to implement optimal movements could be produced while solving problems.

The elements that must be considered for the fitness of bata de cola to the movements through the clothing evaluations are the flared point of the skirt considering the fitness to movements, the rigidity of the clothing, the appropriate length of the skirt, and the weight of the skirt that facilitates vuelta movement and control of the movement of cola. The concrete contents are as follows.

First, the flared point of the skirt considering the fitness to the

movements of the study participant is the lines naturally descending from the buttock protrusion to the end of the hemline.

Second, the rigidity of the clothes was desperately required when the study participant was performing a rotational movement and immediately performing the next movement and was controlling the movement of the skirt.

Third, the length of the front of the skirt was shortened somewhat because the volume of the skirt was formed due to the abundant pleats inside the skirt, and the length was felt relatively short due to the movement of the skirt due to the study participant's dance movements and the height of the heel. Therefore, the length from the anterior waist to the end of the hemline was adjusted to 108 cm. The length of the back of the skirt was appropriate if the popliteal region behind the knee of the study participant was visible because of the movement of to lift the cola skirt above the head, and the length from the posterior waist to the end of the hemline was 220cm.

Fourth, an appropriate sense of weight was required for the vuelta movement, and it could be seen that the lower part of the skirt adjacent to the hemline should be heavier along with the weight balance of the flounce inside and outside the skirt to facilitate the control of skirt movements. As a result of checking through the wearing experiment of prototype 3, the appropriate weight of clothing was about 4 kg.

In this study, the influence of the history of costumes on the bata de cola was examined, the understanding of stage costumes was improved, and while communicating with a local flamenco artist, the stage costume was verified and its fitness to the dance movements was examined through user-oriented trial products and manufactured products.

The three prototypes were produced as stage costumes with different materials, designs, weights, sewing methods, and patterns, and while conducting this study, the researcher became to obtain important guidelines for the production of stage costumes of flamenco, a cultural product of Spain, through the process of communicating with professional flamenco artists. Eventually, it was thought that the most important thing for stage costumes was that the dancers become user-centered and judge the design and functionality of the costumes. In addition, the communication between researchers and research participants to solve problems can be said to be a research attitude that is timely for the current social atmosphere and flow because it is solving problems with a convergence point of view required in the era of the 4th industrial revolution.

Based on the results of this study, the researcher will continue to study the reactions of Spanish flamenco artists by applying the research products, including bata de cola, to Spain, and will widen the subjects to consider diverse application in follow-up studies.

감사의 글

제게 학문연구의 길을 열어주시고 기회를 주신 권숙희 교수님께 감사드립니다. 석사과정 동안 교수님께서는 비단 학문적인 것뿐만 아니라 제가 낮은 나의 기혼학생이라는 열등감을 극복하고 내적으로나 외적으로 그것이 자긍심으로 발전할 수 있도록 조언해주셨습니다. 더 나아가 넓은 관점에서 어떤 문제를 냉철하게 바라보고 판단할 수 있는 능력과 가치있는 사회구성원으로써 가능성에 대한 적극적인 가르침을 주셨습니다. 진심으로 감사드립니다. 그리고 제 연구의 주인공 플라멩코 아티스트 고주연 선생님, 친절한 조언자 정은재 박사님, 든든하게 버팀목이 되어준 딸 양하운과 남편 양묵 교수님께 감사드립니다. 또한 응원해주신 모든 가족분들과 지인분들께도 감사드립니다. 마지막으로 어머니께 감사드립니다. 지난날 미미의상실의 주인이자 재단사셨지만 결실을 맺지 못하셨던 어머니의 업이 웬지 제 석사논문의 완성으로 이어진 것 같습니다. 그리고 어머니는 항상 굳고 강한 분이셨습니다. 어머니께서 우리 가족을 위해 희생하셨던 모든 것에 대하여 진심으로 존경하며 사랑합니다. 이 논문은 암으로 투병 중이신 제 어머니 정경애님께 바치겠습니다. 감사합니다.

2021년 12월 박혜원 올림