

# 복식에 표현된 초현실주의 양식 및 그 변화에 대한 연구

최 윤 미

서울대학교 가정대학 의류학과

## A Study of the Surrealism and its Change Expressed on Dress

Choi Yoon Mi

Department of Clothing & Textiles, Seoul National University

(1993. 1. 6 접수)

### Abstract

The concept of style including the external form and internal meaning provides a useful structure to clarify the historical phenomenon on dress. The purpose of this study was to explore surrealism related to the external form and internal meaning and the stylistic change of surrealism through 1930 and 1988 according the linked solution proposed by Brodsky.

The results were as follows;

1. In terms of double roots including the external form and the internal meaning on the surrealism of dress, first, the external form was founded to be that each objects having symbolic meaning was dislocated from its original place to dress. Second, the aspects of internal meaning intended to represent not rational and external world but irrational as well as to reveal other nature of object or dress itself.

2. The change of surrealist style on dress was characterised as "linked solution" change theory than cyclical change theory through the historical data from 1930 to 1988 of documentary sources.

### I. 서 론

일정시기에 비교적 안정하게 나타나는 복식특성에 대해 체계적 서술을 행할때 양식 개념은 유용하게 사용된다. 끊임없이 새롭게 등장하는 복식특성들은 그들의 대타적 특이성과 대자적 동일성에 따라 몇가지 유형으로 나뉘게 된다. 이때 양식은 인간의 정신적 활동이 감각적·대상적으로 형태화 한 것<sup>1)</sup>을 가리킨다. 이러한 의

미에서 양식을 이루는 이중근원인 외적 형식과 내적의미는 한쪽으로 치우침없이 조화되어 고찰되어야 한다.

복식사 연구분야에서 논의된 많은 학자들의 양식개념에 대한 정의<sup>2-5)</sup>를 살펴보면, 양식은 복식의 특징적이며 구별되는 외관이라하고, 이를 이루는 특징적인 형, 실루엣등 외적형식에 그 강조점을 두고 있다. 그러나, 한복식 양식의 탄생은 다양한 내적욕구의 외적표현이므로 복식을 이루는 선·형·재질·색등의 외적 특성과 이를 통해 표현하고자 하는 내적의미를 함께 밝혀야 한다.

또한, 복식 양식의 변화는 복식사가들의 계속된 관심사이며, 양식은 왜 변화하는가, 그 변화모형은 어떠한가 등의 문제를 해결하기 위해 많은 모형이 제시되었다. 복식사에서 양식변화이론으로 주로 사용된 것은 Kroeber와 Young이 제시한 주기적 변화 이론이다. 이들은 하나의 양식이 몇십년의 시간간격을 두고 재현된다는 명료한 역사적 시각을 제시해주고 있다. 측정된 내용을 살펴보면 Kroeber<sup>6)</sup>의 연구에서는 여성의 이브닝 드레스를 대상으로 여성항목을 측정치로 택하였다. 세 항목은 수직적인 길이, 나머지 세 항목은 수평적인 나비항목으로 여섯 항목은 모두 전체 길이에 대한 백분율로 표시하였다. Young<sup>7)</sup>은 복식을 치마형에 따라 중형(Bell-shape), 버숯형(Backfullness), 원통형(Tubler)으로 나누고 이들의 규칙적인 주기를 밝혔다. 그러나, 역사적으로 규칙적 주기를 밝히는 이들 연구가 외적 형식을 기초로 행해졌으며 형식과 연관된 내적의미 즉 양식을 이루는 인간의 정신적 측면에 대한 언급이 빠졌다는 것을 지적하고자 한다. 이러한 주기적 변화 모형에 대한 대안으로 1960년대 Kubler는 양식의 변화를 설명하는 연속적 변화이론을 주장하였고 이는 Brodsky에 의해서 보완·발전되었다. Kubler<sup>8)</sup>는 주기적 변화모형이 본질적으로 정적·공시적이라는 문제점을 지적하고, 예술품은 인조물(Artifact)로 이루어진 지속적 연속체의 한 부분이라는 동적·통시적(diachronic) 모형을 제시하였다. Kubler는 예술은 언어와 같은 표시체계라 정의하고 이에 따라 '모든 예술형태는 그전에 만들어진 어떤 것의 변형 또는 복제품이다'라고 주장하였다. 즉 예술작품은 개별적인 것이 아닌 연속체의 일부로 간주되어지며, 하나의 예술품은 연속체 내에서 그전의 영향으로 탄생된다는 이론이다. 이러한 연속체를 연결된 해결(linked solution)이라 부르며, 연결된 해결의 대부분은 새로운 해결방식으로 더욱 발전해 가며, 또 어떤 연결된 해결들은 단절되어 더 이상 영향을 끼치지 못하고 과거에 속하기도 한다.

이에 대해 Brodsky<sup>9)</sup>는 Kubler가 연속적 변화이론을 통해 역사철학의 중요성을 강조하고, 양식이론에서 관습과 변화의 문제를 부각시킨 점은 긍정적으로 평가하고, 연속적 변화 모형의 연구방법을 구체적으로 제시하였는데 다음과 같다. 우선, '연결된 해결'을 밝히고, 예술가들이 사용한 각자의 해결방안을 제시하며, 이러한 연결된 해결을 알기 쉽게 풀어주는 연속성과 다양화의

전개를 살펴는데 있다고 하였다. 즉 연결된 해결이란 동일한 요소를 지닌 해결방식의 묶음체라고 할 수 있으며, 이러한 해결방식은 한 시기에 여러개가 공존할 수 있다고 설명하고, 이러한 해결을 밝히기 위해서는 연속이라는 개념에 의거하여 역사를 보아야 한다고 주장하였다. 즉 이러한 연속적 개념에 의한 연구방법은 하나의 예술품을 이해하는 토대로 전통의 중요성과 그 역할을 강조한다. 연결된 해결이란 예술품에 나타난 일련의 공통 특성이며, 하나의 양식을 이루는 기본적인 표현방법, 사물을 보는 시각이라고 할 수 있다. 연속적 변화 이론의 구체적인 연구방법은 복식사에서 나타난 양식들의 변화 모형을 이해하는데 도움이 된다고 하였다.

본 연구의 목적은 양식을 이루는 외적 형식과 내적 의미의 조화된 고찰을 통해 양식개념의 올바른 자리매김을 꾀하며, 양식변화를 설명하는 이론으로 주기적 변화이론과 더불어 연속적 변화이론에 대한 이해를 돕고, 그 적용가능성을 모색하고자 한다. 이를 위해 복식에 나타난 1930~1988년 사이의 초현실주의 양식을 대상으로 실증적 연구를 행하고자 한다. 첫번째로 복식의 초현실주의 양식특성을 양식의 이종근원인 형식과 내용을 함께 밝히며 두번째로 1930년에서 1988년 사이에 나타난 초현실주의 양식의 변화추이를 Brodsky의 연속적 변화이론에 근거하여 설명하고자 한다.

## II. 복식의 초현실주의 양식

본 장에서는 복식의 초현실주의 양식을 선택하여 실증적인 연구를 행하고자 한다. 본 연구에서 초현실주의 양식을 택한 이유는 초현실주의가 시인들로부터 시작되어 많은 의미를 제시하므로 내용적 고찰이 용이하다는 점과 복식의 초현실주의 양식이 1930년대에 생성된 후 1980년대에 많은 디자이너에 의해 재현된다는 점에 있다. 본 장에서는 우선 초현실주의의 탄생배경과 그 특성을 예술사 측면에서 살펴보고, 두번째로 복식의 초현실주의 양식특성을 복식에 사용된 오브제의 특성에 따라 유목화한 뒤, 내용적 고찰을 위해 각 오브제의 특성이 나타내고자하는 의미를 밝혀, 양식의 이종근원인 형식과 내용의 조화된 고찰을 꾀하고자 한다. 세번째로 복식의 초현실주의 양식의 1930년대에서 1980년대 사이의 변화추이를 살펴보고, 1930년대에서 50년대는 서양복식 잡지구입의 어려움이 따라 서양복식사 서적을 중심으로 60

년대에선 80년대는 20세기 서양 복식사 서적들과<sup>10~12)</sup> 미국판 보그(Vogue) 지를 중심으로 사진 자료를 수집하였다. 수집된 자료를 디자이너와 연대별로 나누어 밝혀진 유행화에 대입시켜 그 변화 특성을 살펴보고자 한다.

### 1. 초현실주의 양식

현대 예술의 전위적 흐름에 가장 큰영향에 끼친 초현실주의의 태동 원인으로 다다(Dada)를 들수 있다. 다다는 이성 중심의 서양세계에 반기를 든 반이성적인(irrational) 운동으로 구체적 내용을 살펴보면 다음과 같다.

서양은 전통적으로 정신과 육체, 인간과 자연등 이분적인 사고를 지니고 자연을 정복할 수 있는 권위를 신의 소명으로 부여받았다고 믿으며 자연에 동화되어 살기보다는 자연을 개척하며 살아왔다. 이런 정신은 19세기에 들어서 산업혁명으로 발전되었고, 이성에 입각한 과학 만능주의는 모든 것을 증명을 통해 입증하려 하였다. 이로부터 유래된 과학 만능주의와 물질주의는 탐욕을 만연케 하여 마침내 국가간의 탐욕이 제1차 세계대전(1914~1918)에 이르게 되었다. 제1차 세계대전은 평화와 합리적인 풍토에 젖어 있던 사람들에게 기존의 유럽 문명이 결국에는 과멸로 몰고 갈 것이라는 것을 일깨웠다. 이러한 시대적 분위기에 다다주의자들은 유럽 정신의 지주였던 이성에 반기를 들고 이성의 산물인 합리주의를 파괴하고자, 합리주의로부터 형성된 질서(도덕, 전통)의 가차없는 폐기를 주장하고 나섰다. 다다이즘이라는 예술운동은 반사회적, 반도덕적, 반예술적 이념으로 시작하여 순식간에 전 유럽으로 번져나갔고 그들의 행동은 광란과 스캔달로 점철되었다.

그러나, 기존의 가치를 모두 부정해버린 다다주의자들은 어떤 해결점을 찾지 못하고 부정자체를 되풀이함으로써, 파괴의 연속일 뿐 허무에 빠진채 새로운 것을 모색하지 못했다. 즉 이성이나 합리적인 것을 부정할 수 있는 구체적인 대안을 제시하는데 미흡하였다<sup>13)</sup>.

한편 세계를 지배하는 합리적인 이성은 예술에서 아카데미 전통이라고 일컬어지며, 이는 그리이스적 전통으로부터 유래한 것으로, 완전성을 추구하는 이성을 만족시키기 위한 미의 규범이나 전형에 대한 관념을 가리킨다. 이로 인해 인간의 본능, 상상력보다 이성을 더 중시하였다. 그러나, 18세기 후반 예술의 발생학적(genetic) 개념이 대두되며 인간의 이성대신 상상력·

감정이 새롭게 부각되었다. 이러한 움직임은 이성에 입각한 아카데미 전통의 붕괴를 가져왔으며, 회화란 현실 세계의 외관 재생과는 다른 어떤 것이며, 예술가는 외관의 밑바닥에 있는, 정확히 재생될 수 있는 것보다 더욱 의미있는 현실이 될, 어떤 조형적 상징을 추구하게 되었으며 이를 상징주의라 한다<sup>14)</sup>.

이상에서 초현실주의가 대안을 제시하지 못한 다다의 직접적인 해결로 태동했다고 할 수 있으며, 또한 인간의 상상력이나 감정을 중요시하는 상징주의의 전반적인 흐름과 맥을 같이 했다.

초현실주의는 1924년 브르통(Breton)의 초현실주의 선언문의 발표로 시작되었다. 그러나 초현실주의의 사상적 형성은 1919년 Aragon, Breton, Soupaylt등 세 사람의 시인들이 반세기전에 발표된 이시도르 뒤까스(Isidore Ducasse) 즉 로뜨레아몽 백작의 기괴한 작품인 「말도르르의 노래」에 매료되어 이 시의 잠재의식적인 원천과 정신분석적 고백에 따르는 해방의 효과를 목격하고, 1919년 문학지에 심리적 자동기술법을 소개<sup>15)</sup>하여 이루어 졌다. 1924년 Breton은 초현실주의 제1차 선언문에서 초현실주의의 목표와 방법을 명확히 제시하고 있다. 이 선언문에서, 초현실주의란 순수한 심적 자동현상으로 이성이 개입되는 어떠한 통제도 받지 않고 심리적이며 윤리적인 모든 선입견에서 떠나 사고 기술하는 것<sup>16)</sup>이라 하였다. 즉 통상적인 세계보다 더 참된 세계의 존재를 믿고 그 세계가 바로 무의식적인 정신세계라고 하였다<sup>17)</sup>. 즉 이성에 묶여왔고 의식세계에만 한정시켜왔던 정신을 해방시키기위해 인간 정신의 심층부에 매몰되어 있는 무의식을 포출함으로써 인간의 전인성이 해방되고 자유를 획득하게 된다.

초현실주의는 대립모순되는 것의 통합을 꾀하고 있는데 이는 이원론적인 세계관이 밑바탕에 깔렸음<sup>18)</sup>을 암시하는 것이다. 예를 들어 무의식과 의식, 삶과 죽음, 가시적 현실과 숨겨진 현실세계, 인간의 정신에서 외적 현실과 내적 현실등이 융합된 하나의 통합 세계를 추구하려 한다. 이 두 현실을 통합하는데 제3개념으로 초현실을 설정하였으며, 이는 전체의식으로서의 인간정신세계인 것이다. 이 통합된 세계를 무의식(꿈)의 세계에 기초하여 이루려고 하였다. 무의식은 갈등이 없으며 모순 대립적인 것들이 동요없이 서로 이웃하고 이질적인 것들이 서로 용납되어 전체가 되고자 하는 이러한 무의식의 성향(법칙)을 이용하려 한 것이다<sup>19)</sup>.

초현실주의 회화의 특성은 크게 두가지로 나뉘는데, 하프만(Haftman)<sup>20)</sup>은 추상적 초현실주의와 사실적 초현실주의로, 리드(Read)<sup>21)</sup>는 비구상적 상징주의와 봉환적 상징주의로 명칭을 붙였지만 그 내용은 비슷하다. 추상적 초현실주의 혹은 비구상적 상징주의는 생동적이며 동적인 분위기이고, 형상의 재현을 거부하며 본질만을 추구하는 경향이다. 여기에 속하는 화가로 Masson, Miro 등이 있다. 그들은 자동기술법을 사용하여 반의식 상태에서 강한 내적 충동을 선과 형태로 표현하며 그위에 색깔을 가미하여, 더욱 풍부한 연상 작용을 불러일으키는 그림을 통해 인간의 내적 세계에 우위를 둔 비형상적 표현을 많이 사용하였다. 사실적 초현실주의 혹은 봉환적 상징주의는 사진과 같이 정밀한 표현으로 현실세계에서 조화될 수 없고 양립 할 수 없는 것이 함께 병존하는 환상세계와 꿈의 세계를 표현하려 한다. 그림은 묘사적이고 설명적인 성향이 강하며, Chirico, Magritte, Ernst, Dali가 이에 속한다. 주로 사용한 기법은 위치 전환법이며 이는 사물을 본래장소와는 전혀 관계없는 곳에 존재하게 함으로써 얻어지는 효과를 말한다. 일상의 위치로부터 의외의 장소로 위치전환은 우연한 만남을 일으키며 이는 심리적 충격을 일으킨다. 이는 사물의 일상적, 현실적 의미를 이탈시키고 무의식의 세계를 해방시킴으로써 그 사물에 새로운 자격을 부여하게 된다. 이 사실적 초현실주의가 복식에 더욱 영향을 끼쳤으며 구체적인 연관은 다음절에서 밝히고자 한다.

1930년대를 풍미했던 초현실주의는 모든 것을 이성의 지배하에 법이나 질서의 개입을 통해 표현하려는 아카데미의 전통을 거부하고 인간의 내면에 있는 이성이 지배하지 않는 무의식의 세계를 그들 나름대로의 방법인 자동기술법, 위치전환법, 오브제의 도입등을 통해서 예술로 드러내어 현대 미술의 전위적인 흐름이라고 일컫는 팝아트, 추상표현등의 태동에 끼친 영향이 크다.

## 2. 복식의 초현실주의 양식의 형식 및 내용

복식의 초현실주의는 초현실주의의 전성기였던 1930년대에 시도되었으며, 그 대표적 디자이너는 Schiaparelli이다. 복식에서 초현실주의 양식의 성립 원인으로 시대 정신을 공유하여 영향을 주고 받았다는 점이다. 당시 활동했던 화가들이 패션과 관련되었는데, 초현실주의 회화의 선구자인 Chirico는 여성에 대한 은유(Metaphor)로 그림에 마네킨을 표현하였다. 마네킨이

나 고전적 조각들은 사람에 대한 효과적인 내용물로 제공되었으며, 살아있는 것과 생명없는 것간의 환영을 나타내기 위해, 그리고 이 내용물들은 왜곡과 선시가 가능했기 때문이다. Chirico의 마네킨 사용은 패션과의 자연스런 연관을 가져왔으며 Ernst는 패션의 변화속성을 긍정적으로 평가하고 비교적 변화가 늦은 순수 예술이 패션과 같은 창조력을 지녀야 한다고 생각하고, 패션도 순수예술과 동등하다고 주장하였다. 그리고 그는 복식의 품목들이 사람에 대한 은유나 형태변화로 유용하게 사용될 수 있음에 주목하였다<sup>22)</sup>.

대부분의 초현실주의자들이 패션에 대해 특히 오프 푸뜨르의 세계를 혐오했음에도 불구하고 패션과 가까워진 이유를 경제적 측면에서 해석하기도 한다. 그 당시까지 예술의 세계는 후원자들의 도움으로 움직여나갔으며 1930년대의 공황은 그 후원자의 수를 급격하게 감소시켜, 부유한 사람들이 모이는 패션에 초현실주의적인 특성을 부여하여 이들의 관심을 끌고자 했다는 설명도 있다<sup>23)</sup>.

또 한가지 중요한 원인으로 그 당시 Schiaparelli의 존재이다. 그녀는 어떠한 요소이든지 해석하여 의복으로 나타내는 천재적인 재능을 지니고 있었다<sup>24)</sup>. 1927년 그녀가 첫 성공을 얻은 스웨터는 목 둘레에 리본모양을 흰색 무늬로 짜고 바탕은 검정색으로 하여 리본이 달려 있는 것처럼 보이는 착시법(trompe l'oeil)을 이용하여 표현했으며<sup>25)</sup>, Man Ray, Picabia, Dali 등의 초현실주의자들과의 교분을 통해 초현실주의적 복식을 시도하였다. 그리고, 그녀는 감정이나 상상이 배제된 고전적 취미를 일컫는 좋은 취미(good taste)의 속성과 반대되는 화려한 색과 장식을 사용하였다<sup>26)</sup>. 이는 감정이나 상상력을 중요시한 초현실주의와 상통한다고 하겠다.

복식의 초현실주의 양식은 사실적 초현실주의의 특성과 유사한 점이 많다. 사실적 초현실주의의 주된 표현 기법인 실제의 오브제를 사용하는 위치전환법이 복식에 두드러지게 사용되었다. 초현실주의 복식의 두드러진 형식 특성은 오브제를 위치전환하여 얻어지는 예기치 못한 배열이라고 할 수 있다. 복식의 초현실주의 양식의 내용은 사용된 오브제들이 상징하는 의미와 예기치 못한 배열이 상징하는 의미로 부터 파악될 수 있다.

초현실주의적 복식의 형식적 특성을 마틴<sup>27)</sup>의 분류를 바탕으로 복식에 사용한 오브제의 종류에 따라 신체 부위의 이동, 자연물의 복식으로 이동, 일상용품의 복식으

로 이능, 의복 품목간의 위치변화로 그밖에 눈의 시각적 착시를 이용한 방법으로 나누고 위의 명시를 만들기 위해 사용된 오브제가 상징하는 의미로 내용적 특성을 알아보고자 한다.

첫번째, 신체 부위의 이능 즉 신체의 일부분이 다른 부분과 독립되어 복식에서 표현되는 경우를 가리킨다. 여기에 많이 사용된 신체 부위는 눈, 입술, 가슴등이다. 눈은 초현실주의자들이 가장 즐겨 사용한 신체 부위인데 이는 눈이 이중적 의미를 지닌다고 생각했기 때문이다. 즉 눈은 의식하여 보는 곳이며 또한 무의식적 꿈의 영상이 가능한 곳으로 초현실주의자들은 눈이 이상적인 부분이면서 비이성적인 부분이라고 생각했다. 또한 눈은 보여지면서 보는 기능을 수행하는, 주체이면서 동시에 객체가 될 수 있는 것이다<sup>28)</sup>. 복식에서 살펴보면 Schiaparelli는 드레스의 뒤에 꽃병이면서 사람의 옆모습인 영상을 만들어 이를 응시하는 눈을 함께 표현하고 있으며[그림 1], 1969년 Ungaro는 검정색의 오간디 적물에 눈동자를 금속으로 만들어 주렁주렁 달았으며<sup>29)</sup>, Yves Saint Laurent의 엘자의 눈이라는 의복이 있으며<sup>30)</sup>, 또한 1985년 Shox의 눈동자 수트는 의복전체에 눈동자만을 크게 그려 표현하고 옷의 안쪽에 '눈은 볼 수 있다'라고 적어 놓았다<sup>31)</sup>.

입술은 초현실주의자들이 소재로 사용한 신체부위중 가장 관능적인 것의 상징으로 그들의 제2차 선언문에 입술을 종이에 그대로 문힌 표현을 함께 나타내기도 하였다<sup>32)</sup>. Ray는 공중에 커다란 입술만 떠있는 작품을 제작했으며<sup>33)</sup>, 소재로 입술이 복식에 사용된 예는 1966년 Yves Saint Laurent이 가슴부분을 입술 모양으로 표현하여 성적 매력을 자아내는 드레스를 만들었다<sup>34)</sup>. 1970년 9월 Vogue에 한 회사의 드레스는 옷감 전체에 입술 무늬를 표현하였고<sup>35)</sup>, 1971년의 Yves Saint Laurent의 코트는 입술 모양에 금색의 담배를 끼워 표현하기도 하였으며<sup>36)</sup>, 1979년의 Givenchy의 입술 자켓<sup>37)</sup>과 1980년 8월 Vogue에 흰모피코트의 등부분에 빨간색으로 입술을 표현한 것<sup>38)</sup>과 그 밖에 1980년의 Hanae Mori의 입술드레스<sup>39)</sup>가 있다.

신체 부위중 항상 가려져있는 부분을 역설적으로 드러내는 기법이 있다. 이는 감추어져있는 신체를 표면으로 드러내어 은폐와 감춤의 역설적인 관계를 드러내고자 한다. 이러한 그림은 Magritte의 작품에서 많이 나타나는데 옷장에 걸려있는 옷에 가슴을 그려놓거나[그림 2],



[그림 1] Schiaparelli, (1988) White, P.: Elsa schiaparelli. p. 136.



[그림 2] Magritte. (1934) Martin, R.: Fashion and Surrealism, p. 75.

구두의 표면에 발가락을 그려놓기도 하였다<sup>40)</sup>. 이러한 역설적 표현을 위해 가장 많이 사용된 부위는 가슴이며, 또한 의복 밑에 놓여져 있는 신체의 모습을 그대로 옮겨 놓은 의복도 있다. 이러한 예로 1960년 Marisol의 신체 모양을 투시한 듯이 옮겨 놓은 코트<sup>41)</sup>와 1966년 11월의 Vogue에 가슴모양을 금속으로 형을 떠 가슴부분에 위



[그림 3] Yves Saint Laurent, (1966~67), Martin, R.: Fashion and Surrealism, p. 77.

치시킨 옷<sup>42)</sup>과 1969년의 입 생 로랑에 의해 제작된 흔히 팝아트 의상으로 알려져 있는 사람 얼굴과 신체의 옆모습이 표현된 울 드레스<sup>43)</sup>도 초현실주의적인 기법으로 이해 할 수 있으며, 그는 같은 시기에 가슴부분만을, 배 부분만을 금속으로 형을 그대로 뜬후 그 위치에 입혀 검정색의 조오젯과 조화시킨 이브닝드레스[그림 3]가 있다. 그밖에 의복무늬로 얼굴을 사용한 예가 1955년 Dior의 드레스<sup>44)</sup>, 1983년 Alma 회사의 치마<sup>45)</sup>가 있다.

두번째는 자연물의 복식으로 이동이 있다. 우선 소재를 크게 동물과 식물로 나누며 동물은 바다에 사는 해양생물이 선호되었다. 이는 무의식적인 심리 깊이와 바다의 깊이가 동질성을 갖는다고 여겨졌기 때문이다. 이러한 예로 물고기, 조개, 가재등이 표현된 의복이 있으며 Schiaparelli와 Dali가 공동작업한 치마부분에 가재가 그려진 드레스<sup>46)</sup>가 있다. 그 당시 가재가 초현실주의적인 모티브로 애용되었는데 그 이유는 가재가 역사 이전의 원초적인 모습을 지니고 있다고 생각했기 때문이다<sup>47)</sup>. 1980년대 모자 모양을 가재로 한 경우<sup>48)</sup>, 1984년 Lacoustillle의 빨간색 가재드레스<sup>49)</sup>가 있다.

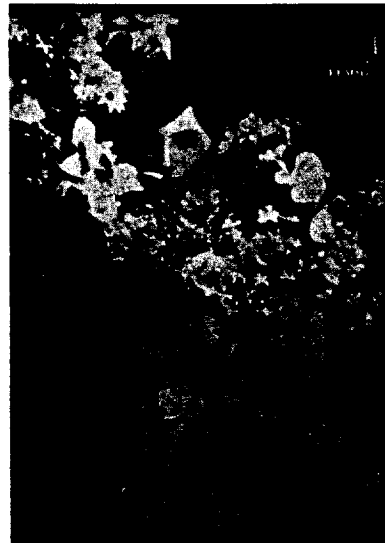
동물적인 소재로 많이 사용된 것은 새이다. 초현실주의자들은 날아갈 듯한 가벼움과 우아함은 여성과 새의 동일한 속성으로 여겼다. 1934년 Schiaparelli의 드레스의 윗부분은 새의 깃털모양으로 감쌌으며<sup>50)</sup>, 1969년

Yves Saint Laurent의 새깃털 모양의 드레스<sup>51)</sup>가 있다. 이는 1985년 Lagerfeld<sup>52)</sup>, 1986년 Casteljacob<sup>53)</sup>에 의해 시도되었다.

그 밖에 동물적 소재를 사용한 의복으로 말의 옆모습과 털을 그대로 표현해 놓은 자켓<sup>54)</sup>, 호랑이, 코끼리등이 독점적으로 의복에 표현된<sup>55)</sup> 예가 있으며, 드레스의 한쪽어깨에 금사로 거미줄 모양을 장식한 의복<sup>56)</sup>이 있다.

식물의 소재로 나무가 선호되었는데 땅을 기반으로 하고 있는 나무의 다산능력이 여성의 상징이라고 여겨졌으며, 나무들이 있는 숲은 불길한 어둠과 불확실성을 제공한다하여 초현실주의자들이 선호한 소재이다. 나무와 여성이 하나 된 모습이 자주 표현되었으며, Dali는 여성의 머리를 나무로<sup>57)</sup> Magritte는 여성의 몸에 나무결 모양을 그려 놓기도 하였다<sup>58)</sup>. 그밖에 Schiaparelli의 모자와 의복 앞부분을 천을 달리하여 나뭇잎이 그대로 놓여있는 듯이 표현한 작품<sup>59)</sup>, Yves Saint Laurent의 나무드레스는 머리에 나무 줄기를 장식하고 나무줄기와 나뭇잎으로 몸통을 표현하고 있다<sup>60)</sup>.

또한 여성의 가장 이상적인 아름다움은 꽃으로 비유되는데, 꽃과 어우러져 표현되는 여성의 자연미는 초현실주의자들의 반이성적인(irrational) 그들의 입장을 반영한다. 꽃으로 둘러싸인 여성의 모습은 의복에 많이 나타



[그림 4] Yves Saint Laurent, (1966), Vogue, 1966, 4, p. 142.

나고 있으며, Balenciaga의 1964년 드레스<sup>61)</sup>, [그림 4]는 Yves Saint Laurent의 꽃다발로 표현된 여성이며, 이러한 표현은 그에 의해 1980년에 다시 시도되었다<sup>62)</sup>.

그밖에 나비도 소재로 선호되었는데 이는 나비가 아름다운 모습을 지니기 이전에 흉칙한 애벌레의 모습을 지닌다는 역설적인 형태변화가 초현실주의자들에게 불길한 예감을 상징하는 것으로 제공되었기 때문이다. 나비 모양을 의복위에 그대로 올려놓는 것은 Schiaparelli에 의해 자주 시도<sup>63)</sup>되었으며, 나비날개 무늬는 1964년 미야게의 작품<sup>64)</sup>에서 나타나며 이러한 기법은 의복에 자주 사용된다.

세번째는 일상 용품들을 의복에 배열한 것이다. 복식과 관계가 적은 의자나 옷장서랍, 열쇠, 가위, 컵, 시계, 악기등을 의복위에 배열하여 우연한 만남을 시도한다. 초현실주의자들이 Lautreamont 백작의 시 「말도로르의 노래」에서 가장 열광적으로 선호한 시키는 '해부대(dissecting table)에서 재봉틀과 우산의 우연한 만남처럼'이다. 이 시키는 전혀 상관 없는 물체들이 이해되지 않는 장소에서의 우연한 만남을 야기시키고 있다. 해부대는 침대를, 우산은 남성을, 재봉틀은 여성을 상징한다고 하더라도 예기치 않은 곳에서의 이러한 배열은 그 물체가 가지고 있던 기존의 관념에 충격을 가하고 그 사물의 본질을 깨닫게 한다는 의도를 담고 있다<sup>65)</sup>. 이러한 표현 기법이 의복에 적용되어 의복위에 일상 사물들의 우연한 만남을 시도하였으나, 그 충격의 강도는 완화되어 흥미를 불러 일으키는 정도로 사용된다. 악기는 음악이 초현실주의자들에게 영감의 원천으로 제공된다는 점에서, 또한 악기가 여성의 신체와 비슷하여 여성에 대한 은유로 애용된 소재이다<sup>66)</sup>.

가구의 이동으로 Schiaparelli의 책상드레스<sup>67)</sup>를 들 수 있고 이는 Dali가 비너스의 신체를 서랍으로 표현한 것과 비슷하다. 또한 의자나 창문이 옮겨진 작품들이 있다<sup>68~70)</sup>. 그밖에 Dali가 만든 컵이 부착된 자켓<sup>71)</sup>과 1979년 Lagerfeld는 옷에 볼트등을 부착<sup>72)</sup>하였다.

이러한 일상용품의 배열은 모자에 자주 표현되었는데 이는 모자가 정중함, 계층, 역할과 연관된 의미를 지니므로 더 큰 충격을 꾀했으며<sup>73)</sup>, 이러한 예로 Schiaparelli는 잉크병 또는 신발형태로 모자를 만들었으며<sup>74)</sup>, 1964년 Courreges는 컵모양을 뒤집어 쓴 모자를 제시하였다<sup>75)</sup>.

음악과 관련된 의복은 Schiaparelli의 악보가 그려진



[그림 5] Dior, (1949). Giroud, F.: Dior, p. 190.

드레스<sup>76)</sup>, 1983년의 Lagerfeld의 기타 드레스<sup>77)</sup>, 1985년 Lacroix의 바이얼린 드레스<sup>78)</sup>등이 있다.

네번째는 복식 품목간의 위치 변화로 이는 세번째 기법과 내포된 의미가 유사하며, 관습적으로 고정된 의복의 위치를 의복내에서 바꾸는 방법으로 의복의 기존 관념에 대해 역설적이며 반대적인 표현을 시도하고 있다. 이 예로 의복의 앞 뒤가 바뀌거나, 속옷이 겉옷으로 표현된 경우, 앞으로 위치시킨 버슬등이 있다. 1937년 Schiaparelli는 자켓의 앞 모습이 뒤로 향한 투피스<sup>79)</sup>를, Dior는 1948년 뒤로 향한 드레스[그림 5]를, 1949년에는 남성용 조끼가 거꾸로 입혀진 듯한 드레스<sup>80)</sup>를, 이는 1960년대의 Vogue 서도 나타나며<sup>81)</sup>, 1980년에 Castelbajac의 뒤로 향한 투피스<sup>82)</sup>, 1980년에 Versace의 한쪽은 짧은 치마이며, 다른 한쪽은 긴 바지인 의복이 있고<sup>83)</sup> 1986년 Lagerfeld의 뒤로 향한 투피스가 있다<sup>84)</sup>.

속옷이 겉옷화되어 표현된 의복으로 1950년 Dior가 옷의 받침대인 빠니에가 겉옷으로 표현된 작품<sup>85)</sup>, 1968년 Courreges의 미니 점퍼 수트에 속옷 모양을 요우크한 것<sup>86)</sup>, 1979년 Mugler는 브레이저 모양을 상의에 그대로 표현하고 있으며<sup>87)</sup>, 이는 1980년대에 Gaultier의 작품에 자주 나타난다. 또한 [그림 6]은 Schiaparelli의 버슬이 앞으로 향하게 한 드레스이다.

다섯번째로는 눈의 시각적 착시를 이용한 방법으로 의복에서는 이를 트롬프 뢰이유(Trompe l'oeil)라고 일컫



[그림 6] Schiaparelli, (1939), Martin, R.: Fashion and Surrealism, p. 218.



[그림 7] Lagerfeld (1984) M<sup>c</sup>dowell, C.: 20C fashion, p. 191.

는다. Dali는 그 당시 유명한 배우 메이 웨스트(Mae West)의 얼굴을 방의 입구와 가구로 사용한 것같은 하나의 이미지가 이중적 기능을 하도록 시각적 착시를 이용하였다<sup>88)</sup>. 복식에서 Schiaparelli가 찢어서 구멍을 낸 드레스<sup>89)</sup>를, 스카프는 실제로 찢고 치마는 그 모양만 그려 시각적 착시를 유도한다. 앞의 [그림 1]의 드레스 역시 꽃병과 사람 얼굴의 두가지 이미지를 나타내고 있다. 이러한 시각적 착시를 이용한 반역으로 1958년 Guy Laroche의 자켓<sup>90)</sup>과 1984년 Lagerfeld의 가위로 자른 듯한 드레스 [그림 7]가 있다.

이상에서 마틴의 분류를 바탕으로 복식에 사용된 형식을 유목화한뒤 각각의 유목내에서 사용된 형식의 내용적 의미를 살펴보았으며, 각각의 유목에 해당하는 의복들을, 제작된 시기와 그 의복을 제작한 디자이너를 함께 고찰하며 복식의 초현실주의 양식의 형식과 내용을 밝혔는데, 이를 표로 나타내면 앞의 <표 1>과 같다.

복식의 초현실주의 양식이란 앞에서 살펴본 바와 같이

<표 1> 복식의 초현실주의 양식의 형식과 내용

형식	내용	각각의 사용된 소재들이 의미하는 내용
신체	눈	눈은 이중적의미를 지닌다. 의식적인 시각과 무의식적인 꿈의 영상이 가능한 곳
부위의	입	가장 관능적인 상징
이동	가슴	감추어진 부분을 드러내어 감춤과 드러냄의 역설적 관계를 표현
자연	해양 생물	무의식의 심리적인 깊이와 바다의 깊이는 동일하며 가재는 선역사적인 원초적인 모습
물의	새	새의 날아갈 듯한 가벼움과 우아함이 여성에 대한 은유
복식	나무	나무잎의 번성함은 여성의 출산력을 상징 숲은 불길한 어둠과 불확실성을 상징
으로	꽃	여성의 가장 아름다움은 꽃으로 비유, 반이성적인 자연미
이동	나비	애벌레의 흉칙한 모습에서 나비로의 역설적인 형태변화 불길한 예감을 상징
일상 사물의 이동	의자, 서랍, 컵, 시계, 악기	예기치 않은 장소로의 위치전환으로 우연한 만남을 시도하여 기존의 관념에 충격을 가하고 사물의 본질을 깨닫게 한다. 악기는 여성의 신체모습과 비슷하며, 음악은 영감의 원천을 상징
복식품목의 이동	앞·뒤 속·겉	의복을 입는 기존의 관념에 대한 역설적이며 반대적인 표현
시각적 착시	한평면에 놓임	이중영상, 입체적인 특성을 한 평면으로 나타내 시각적 착시로부터의 환영 (Illusion)을 유도



형식은 각 상징적 의미를 지닌 소재를 복식에 위치 전환시키는 외적 형식을 가지며, 그것을 통해 이성적인 세계의 재현이 아닌 반이성적인 내적표현을 의도하고, 소재물 그들의 일상적인 위치가 아닌 예기치 않은 곳에 독립적으로 사용하여 사물에 대한 기존의 관념을 재음미하게 하여 사용된 소재의 다른 모습을 드러내준다. 이는 기존의 복식에 대한 관념에 대해서도 역설적인 시도를 하여 앞의 형태가 뒤로 향한다든지 속옷의 형태가 겉으로 드러나기도 한다. 즉 기존의 질서나 법칙에 순응하는 표현이 아닌, 이와는 상반되는 표현을 통해 복식에 또 하나의 기본개념을 형성하였다고 할 수 있다. 즉 복식의 초현실적인 특성을 요약하면, 이성적인 질서의 조화를 꾀하기보다는 상징적 소재의 독립적인 사용과 복식과 관계가 적은 사물들을 복식에 이동시켜 복식의 기존의 개념에 대한 도전을 꾀하고, 복식이 이제까지 지녀왔던 형식이나 내용적인 측면에서 전통에 순응하는 방향이 아닌 이에 대한 역설적인 형식이나 내용을 꾀하려는 시도이다.

### 3. 복식의 초현실주의 양식의 변화

앞절의 내용에서 복식의 초현실주의 양식의 특성을 유목화하여 밝히며 각각의 유목에 해당하는 복식들을 1930년에서 1988년 사이를 대상으로 살펴보았다. 본 절에서는 이기간 동안에 나타난 복식의 초현실주의 양식변화를 살펴 보고자 한다. 이를 위해 수집된 자료를 제작한 디자이너와 연대별로 나누되 앞에서 밝혀진 유목을 바탕으로 하여 함께 고찰하였다. 여러 잡지와 책에서 추려 낸 자료이기 때문에 양적 비교는 타당하지 않으므로 연대별로 해당 복식을 제작한 디자이너를 살펴보고자 한다. 1930년대는 Schiaparelli, Marcel Rochas, 40년대는 Dior, 50년대는 Dior와 Balenciaga, 60년대에는 Yves Saint Laurent, Ungaro, Cardin, Balenciaga, Hanae Mori, Courreges, Laroche, Galanos, Lanvin이 있다. 70년대에 Givenchy, Parnis, Yves Saint Laurent, Jordan Sack, Lagerfeld, Mugler 등이 있고, 80년대에 Yves Saint Laurent, Hanae Mori, Benn Kahn, Gaultier, Castelbajac, Westwood, Lagerfeld, Mugler, Adel Lut. Krizia, Lacoustitte 등이 있다. 이는 <표 2>에 나타나 있다. 이 포로부터 30년대, 60년대, 80년대에 초현실주의적인 복식의 예가 비교적 많이 나타나며, Schiaparelli, Yves Saint Laurent, Lagerfeld,

Castelbajac가 두드러지게 제작하였다.

복식의 초현실주의 양식이 30년대, 60년대, 80년대에 비교적 많이 나타난 것은 변화 흐름에서 복식의 초현실주의 양식이 두드러진 시기라 생각된다. 즉 이는 복식의 초현실주의 양식 특성이 그 시기에 복식을 표현하는데 좋은 표현 방식으로 제공되었음을 가리킨다. 서양 복식사에서 일반적으로 1930년대는 성숙한 이미지의 시기, 1960년대는 젊음의 시기, 미니 스커트시대라고 일컫어 지는데, 이와 같이 널리 알려진 그 시대 양식 외에도 몇몇의 디자이너에 의해서는 초현실주의적 복식이 지속적으로 행해졌음을 알 수 있다.

이 현상을 주기적 변화 모형과 연속적 변화모형을 적용하여 복식의 초현실주의 양식 변화를 설명해 본다면, 주기적 변화모형은 초현실주의적 복식이 1930년대이후 가장 두드러지게 나타난 시기는 1980년대로 복식의 초현실주의 양식변화는 50년의 주기를 갖는다는 설명을 제시해줄 수 있다. 한편 연속적 변화 모형의 입장에서 이 변화를 살펴보면, 초현실주의 양식이란 앞절에서 밝힌 형식과 내용을 지니며 이는 하나의 연결된 해결로 제시되어 시간의 흐름에서 전통으로 제시되고, 이는 연속적으로 개개 디자이너들에 의해서 시도되었다. 이 디자이너들중 Yves Saint Laurent은 초현실주의적 양식을 이루는 여러 형식중 신체부위의 이동이라는 기법을, Lagerfeld는 일상용품의 의복으로 이동이라는 기법을, Castelbajac 이나 Mugler는 자연물의 복식으로 이동이라는 기법을, Gaultier는 복식품목간의 이동기법중 속옷의 겉옷화라는 기법을 주로 사용하여 초현실주의적 복식을 제작하였음을 알 수 있다. 연대별로 나타난 초현실주의 양식특성을 살펴보면 30년대에는 schiaparelli에 의해 주도되어 각 상징적의미를 띠는 소재를 복식에 표현하였으며 60년대에는 새깃털을 이용한 기법이 두드러지게 사용되었다. 이는 그 당시 미니스커트가 유행하며 젊음을 발산하였으며 그 가벼움이 새의 상징성과 유사성을 지니 애용되었다고 할 수 있다. 80년대에는 각 소재들의 복식에의 표현이 활발히 진행되었으며, 특히 주목할 만한 것은 복식소재중 복식품목의 이동이 두드러지게 사용되었다. 이는 지금의 복식개념자체에 대한 도전으로 속옷이 겉옷에 표현되거나 자켓의 앞모양이 뒤로 위치시키는 표현을 시도하였다. 즉 복식의 초현실주의 양식특성을 이루는 여러 외적 특성들은 시대별로 각 개인 디자이너의 성향에 따라 또는 시대적인 흐름에 영향을 받

<표 2> 연대별에 따른 부식의 초현실주의 양식과 디자이너

유목	시기	1930년대	1940년대	1950년대	1960년대	1970년대	1980년대
신체부위의 이동	눈				Ungaro, Cardin		YSL, Shox, Hanae Mori, Bon Kahn
	입술				Saint Laurant	YSL, Givenchy	Ozbek
	얼굴	Schiaparelli		Dior			Alma International
	가슴				Marisol, YSL		Gaultier, Rabanne
자연물의 새	해양 생물	Schiaparelli Nosilles, Chanel					YSL, Krizia, Kurtzman, Westwood, Donstalle
		Schiaparelli Rochas			Simpson, Forquet, Galanos, Laroche, Balenciaga, YSL, Lanvin		Castelbajac, Mugler
부식으로 이동	말					YSL, Legerfeld Jordan Sack	Mackie
	나무	Schiaparelli					Westwood, Lacroix, Lutz, Dior
일상사물의 이동	꽃				Balenciaga, YSL		YSL, Muglar, Lacroix
	나비	Schiaparelli			Hanae Mori		Miyake
부식 물품 이동	가구	Schiaparelli		Balenciaga			Lacoustille, Lagerfeld, Lutz
	악기	Schiaparelli					Lagerfeld, Lacroix, Krizia
시각적 착시	기타	Schiaparelli (잉크병)			Courrage (검) Balenciaga (어망)	Lagerfeld (천구)	Lagerfeld (풍구)
	앞뒤 숙걸	Schiaparelli	Dior		Vogue 62년, 64년 Courrage		Castelbajac, Lagerfeld, Versace Lagerfeld, Gaultier
		Schiaparelli		Laroche	Caprid		

며 연속적인 성격과 다양화를 나타냈다고 할 수 있다.

이와 같이 주기적 변화이론, 연속적 변화이론 모두가 양식의 끊임없는 변화에 초점을 맞추고 있지만, 전자는 규칙적인 주기의 재현이 얼마만큼의 시간적 주기를 가지고 나타나는지의 시간적 간격을 밝히는데 혹은 이러한 주기가 규칙적인지를 밝히는데 연구의 관심이 쏠린다고 할 수 있으며, 이 실명이 역사에 대해 보다 간단 명료한 서술을 제공해준다고 할 수 있지만, 이는 규칙성이 있으리라는 하나의 주기와 수학적인 식을 제공해 줄 뿐이다. 이러한 연구 방법이 양식변화에 대한 명료한 상을 제시해 주므로 그 의의가 있겠으나, 하나의 양식을 연결된 해결로 간주하고 각 시기에서의 이 연결된 해결의 다양성과 변화에 초점을 맞추어, 어떠한 특성을 지니는가를 파악하는 연속적 변화 모형이 제시하는 내용과 비교해볼 때, 후자의 방법으로 더욱 유용한 정보를 끌어낼 수 있다고 하겠다.

### III. 요약 및 결론

본 연구에서는 복식 초현실주의를 대상으로 양식적인 고찰을 행하였다. 양식의 변화모형에 대한 문헌적 고찰의 결과는 다음과 같다. 양식의 변화를 설명하는 변화모형에 Brodsky와 Kubler가 제시한, 양식의 변화에 전통이 지속적으로 영향을 끼친다는 연속적 변화 모형이 있다. 여기에서 지속적으로 영향을 끼치는 주제를 연결된 해결이라 명했으며, 한 시기에 여러개의 연결된 해결이 존재하며 창작활동에 영향을 끼친다.

이러한 이론을 바탕으로 1930년대에 복식에 나타났던 복식의 초현실주의를 대상으로 복식의 초현실주의 양식의 특성을 형식과 내용으로 나누어 함께 밝힌뒤, 복식의 초현실주의 양식의 변화를 살펴보기 위하여, 1930년에서 1988년 사이에 나타난 복식의 초현실주의 양식에 해당하는 여성복 자료를 수집하여 그 변화 추이를 살펴 보았다.

실증적 연구를 행하기 위한 구체적 연구 문제로 복식의 초현실주의 양식의 형식과 내용은 무엇인가, 복식의 초현실주의양식을 1930년에서 1988년동안을 대상으로 그 변화 추이를 살필때, 주기적 변화 모형과 연속적 변화모형중 어느 모형의 설명력이 큰가이다.

실증적 연구의 결과는 다음과 같다.

첫째, 복식의 초현실주의 양식이란 형식에 있어 각각

의 상징적 의미를 지닌 소재를 복식으로 위치 전환시키는 기법을 주로 사용하고, 이러한 소재들은 그들의 일상적인 위치가 아닌 복식으로 이동을 통해 이성적인 세계의 재현이 아닌 반이성적인 내적 표현을 시도하며, 기존의 관념들과의 상충을 일으켜 사용된 소재나 복식 그 자체에 대한 다른 모습을 드러나게 하여, 이성이 지배하지 않는 또 하나의 세계를 제시해준다. 여기에서 사용되는 형식 기법을 유목화하면 다음과 같다. 신체의 각부위가 독립되어 복식에 표현되는 기법, 자연의 소재가 복식으로 이동하여 독립적으로 표현되는 기법, 복식과 관계적은 일상용품들이 복식에서 표현되는 기법과 복식 품목 자체가 이동하는 기법, 시각적인 착시를 이용하여 환영을 만들어 내려는 기법등으로 나뉜다.

둘째 복식의 초현실주의 양식의 변화를 1930~1988년 사이를 대상으로 디자이너 중심으로 살펴본 결과 1930년대에는 Schiaparelli에 의해서 1940년대와 1950년대에는 해당되는 복식이 많지 않았지만 Dior나 Balenciaga에 의해 시도되었으며, 1960년대에는 Yves Saint Laurent, Ungaro, Cardin, Hanae Mori, Courreges 등에 의해 초현실주의적인 특성이 작품에 나타나며 1970년대에 Yves Saint Laurent, Lagerfeld, Mugler, Givenchy 등에 의해 1980년대에는 Gaultier, Yves Saint Laurent, Lagerfeld, Castelbajac등 그외의 많은 디자이너에 의해 1980년대에 활발히 표현되고 있다. 여기에서 Yves Saint Laurent은 신체 각부위의 이동, Lagerfeld는 일상 사물의 이동, Gaultier는 복식 품목간의 이동기법을 자주 사용하는 것으로 밝혀졌으며, 그 변화의 흐름을 시간의 주기로 밝히는 주기적 변화 모형 보다는 연속적인 연결된 해결 고리의 영향력이 지속적으로 작용한다는 연속적 변화 모형으로 더 유용한 역사적 사실을 이끌어 낼 수 있다.

복식사를 복식들간의 관계를 밝히며 체계적으로 서술하는데 양식 개념은 유용하게 사용될 수 있다. 그러나, 양식사적 고찰을 행할때 복식의 형식과 그 형식을 통해 나타내려고 하는 의미 즉 내용을 조화있게 고찰하여야 하며, 복식의 양식 변화를 설명하는 모형으로 지금까지 많이 사용되어온 주기적 변화 모형은 우선 형의 변화만을 대상으로 한다는 점과 그들이 제시한 주기가 잘 맞지 않는다는 점과 그들이 밝히고자하는 규칙성은 일종의 결과에 대한 해석일 수 있다는 점이 신중히 고려되어 사용되어야 하겠으며, 이에 대한 대안으로 연속적 변화 모형의

적용을 시도하는 것은 하나의 방법으로 제시 될수 있겠다.

후속연구를 위한 제안으로 복식의 기본 양식을 이루는 여러 개념은 연속적 변화이론에서 주장하는 연결된 해결이다. 그러므로 이를 대상으로 각 기본 양식이 가지는 형식적 특성은 무엇인가, 그에 따른 내용적 특성이 무엇인가를 밝히며, 이러한 연결된 해결이 각시기에 나타나지는지의 여부와 만약 나타난다면, 각 시기별 변화 특성은 무엇인가등을 복식사에 등장했던 양식을 대상으로 체계적으로 언급하며, 연속적 변화 모형을 적용하여 각시기의 양식들간의 공통점, 차이점들을 밝히는 복식사 연구가 필요하다고 생각된다.

또한 본 연구는 후속 연구로 연속적 변화 모형에 대한 보완이 수반되어야 하며, 본 논문에서 사용된 용어들 중 몇가지는 아직 정착된 용어가 아니므로 사용시 이 점을 고려해야 한다.

### 참 고 문 헌

- 1) 미학사전, 논장, p. 420.
- 2) Horn, J. & Gruel, M., *The Second Skin*, Boston: Houghton Mifflin Comp., 1981, p. 43.
- 3) Mcjimsey, H., *Art and fashion clothing selection*: The Iowa State Univ., 1973, p. 32.
- 4) Davis, M., *visual design in dress*: Prentice-Hall Inc., 1980, p. 281.
- 5) Richardson, J., & Kroeber, A., "Three centuries of women's Dress Fashion", *Fashion Marketing*, London: Goerge Allen Unwin Lid, 1973, p. 48.
- 6) Ibid., pp. 47~105.
- 7) Young, A., "Recurring cycles of fashion , 1760 ~1937", *Fashion marketing*, London: George Allen Unwin Ltd, 1973, pp. 107~124.
- 8) Kubler, G., *The shape of time-Remarks on the History of things*, Michigan: Yale Univ press, 1962.
- 9) Brodsky, J., "Continuing and Discontinuing in style: A problem in Art Histovical Methodology", *The Journal of Aesthetics & and Art Criticism*, 39(1), 1980, pp. 27~37.
- 10) Mulvagh, J., *Vogue fashion*, Viking.
- 11) Renndds, C., *Couture*, New York: Tabori Chang, 1985.
- 12) Jouve, M., *Balenciaga*, New York: Rizzoli, 1989.
- 13) 조성무, "조현실주의 회화에 나타난 통합세계 연구", 홍익대학교 논문, 1984.
- 14) Read, H., *Art Now*, 김윤수역, 현대미술의 원리, 열화당, 1988, pp. 13~37.
- 15) Pierre, J., *Surrealist Painting*, 박순철역, 조현실주의, 열화당, 1985, p. 5.
- 16) 오광수, 서양 근대 회화사, 일지사, 1987, p. 104.
- 17) Read, H., *Op. Cit.*, p. 92.
- 18) Hauser, A., *Mannerism*, 김진옥역, 예술과 소외, 종로서적, 1987, p. 27.
- 19) 폴란드야 코비, 칼 융의 심리학, 이태동역, 성문각, 1978, pp. 112-117.
- 20) Haftman, W., *Painting in the 20th Centry*, New York: Fredric A, prager Publisers, 1966, p. 274.
- 21) Read, H., *Op. Cit.*, pp. 55-60.
- 22) Martin, R., *Fashion and Surrealism*, New York: Thames Hudson, 1987, p. 14.
- 23) White, P., *Elsa Schiaparelli*, London: Aurum Press, 1986, p. 23.
- 24) Ibid., p. 74.
- 25) Ibid., p. 59.
- 26) Evans, C., & Thornton, M., *Woman & Fashion*, p. 137.
- 27) Martin, R., *Op. Cit.*, p. 71.
- 28) Ibid., p. 59.
- 29) Vogue, 1969, 9., p. 98.
- 30) Martin, R., *Op. Cit.*, p. 71.
- 31) Ibid., p. 70.
- 32) Ibid., p. 84.
- 33) Lucie-Smith, E., *Art of the 1930's*, New York: Rizzoli, 1985, p. 132.
- 34) Martin, R., *Op. Cit.*, p. 86.
- 35) Vogue, 1970, 9., p. 43.
- 36) Martin, R., *Op. Cit.*, p. 86.
- 37) Ibid., p. 99.
- 38) Vogue, 1980, 9., p. 94.
- 39) Vogue, 1980, 9., p. 132.
- 40) Martin, R., *Op. Cit.*, p. 96.
- 41) Vogue, 1966, 11., p. 192.
- 42) Vogue, 1966, 11., p. 96.
- 43) Yves Saint Laurent, *Yves Saint Laurent*, The metropolitan Museum Art, 1984, p. 88.
- 44) Giroud, F., *Christian Dior*, p. 233.
- 45) Vogue, 1983, 3., p. 291.
- 46) White, P., *Op. Cit.*, p. 174.
- 47) Martin, R., *Op. Cit.*, p. 139.
- 48) 패션서울, 시대복장, 1989, 11, p. 23.
- 49) 패션서울, 시대복장, 1989, 11, p. 20.
- 50) Martin, R., *Op. Cit.*, p. 185.
- 51) Yves Saint Laurent, *Op. Cit.*, p. 134.

- 52) Brenda, P., *Fashion 85*, New York: ST Martin's Press, p. 17.
- 53) Martin, R., Op. Cit., p. 184.
- 54) Vogue, 1988, 9., p. 633.
- 55) Vogue, 1976, 5., p. 90.
- 56) Vogue, 1974, 9., p. 31.
- 57) Hall, C., *The Forties in Vogue*, New York: Harmony Books, 1985, p. 68.
- 58) Martin, R., Op. Cit., p. 160.
- 59) White, P., Op. Cit., p. 96.
- 60) 멋, 동아일보사 1988, 2., p. 176.
- 61) Jouve, M., *Balenciaga*, New York: Rizzoli, 1989, p. 116.
- 62) Martin, R., Op. Cit., p. 176.
- 63) Ibid., p. 171.
- 64) Ibid., p. 173.
- 65) Ibid., pp. 14-15.
- 66) Ibid., p. 17.
- 67) Ibid., p. 119.
- 68) 멋, 동아일보사 1988, 2., p. 179.
- 69) Jouve, M., Op. Cit., p. 235.
- 70) 멋, 동아일보사 1988, 2., p. 177.
- 71) Ibid., p. 176.
- 72) McDowell, C., *McDowell's Dictionary of 20c Fashion*, Muller, 1984, p. 166.
- 73) Martin, R., Op. Cit., p. 107.
- 74) Ibid., p. 111.
- 75) Vogue, 1964, 3., p. 128.
- 76) White, P., Op. Cit., p. 164.
- 77) Brenda, P., Op. Cit., p. 15.
- 78) Martin, R., Op. Cit., p. 208.
- 79) Ibid., p. 208.
- 80) Giroud, F., Op. Cit., p. 190.
- 81) Vogue, 1962, 3., p. 111.
- 82) Martin, R., Op. Cit., p. 208.
- 83) Vogue, 1980, 10., p. 89.
- 84) Martin, R., Op. Cit., p. 209.
- 85) Giroud, F., Op. Cit., p. 194.
- 86) Rennolds, C., *Couture-The Great designers*, New York, 1985, p. 343.
- 87) Vogue, 1979, 3., p. 198.
- 88) Pierre, J., Op. Cit., p. 13.
- 89) Wite, P., Op. Cit., p. 134.
- 90) Mcdowell, C., Op. Cit., p. 194.