

의상 이미지의 응용 기호론적 연구(I)

—엘자 스키아파렐리의 3가지 의상 이미지에 관하여—

이화여자대학교 미술대학 장식미술학과
강사 최 인 순

目 次

I. 서 론	VI. 상징적 전언으로서의 Méta-Langage
II. 상황적 인자들	A. 가설적 이미지 텍스트Ⅲ : "눈물-환상"
III. 적용 /Elsa Schiaparelli	VII. 결론 및 계언
IV. 규범 /인체 드로잉	참고문헌
V. 작품분석	ABSTRACT
A. 의상 이미지 텍스트 I : "음표 불이기"	
B. 의상 이미지 텍스트 II : "검은 벌집"	

I. 서 론

본 논문은 비 언어적 이미지 영역의 의사소통 체계에 관한 퍼어스의 기호론¹⁾에 있어서 기호 개념에 관한 심한 삼분법적 기호의 논리적 연관성에 근거하여, 의상-기호라는 논거를 위하여 스타일리스트, 엘자 스키아파렐리의 3가지 의상 이미지에 관한 해석을 통하여 발생되어지는 텍스트의 진행을 따라 귀결되어지는 3번째 의상 이미지가 전하고 있는 명제를 의상 디자인²⁾이라는 의복의 개념

넘적 표현의 상징적 근거를 이루는 기호 발생의 모형적 가설로 제시하고자 한다.

그 적용범주로서의 의복을 본인은 자연으로부터 육체를 보호하는 실용적, 사회적 기능의 대상(Objet)³⁾이라는 개념을 넘어서, 창작자의 철학적, 윤리적 개념의 거울로서, 형상이라는 육체적 너울의 반사를 통하여 의복에 하나의 특성을 부여하고, 그것을 입는 《인간》과의 관계를 지시하는 지표(Indice)⁴⁾로서의 복잡한 표현이라고 생각한다. 의복이라는 《단어》는 여기에서 그 대상과의

1) 퍼어스는 기호들을 다음과 같이 정의하였다 : 기호는 그 자체로서 단순한 하나의 특질(qualité)이며, 현존(existant réel)이며 일반 법칙(loi générale)이다. 이것이 그 대상과의 관계성 안에서 자체로서의 어떠한 특성을 갖거나, 그 대상, 해석내용(기호의 의미)과의 실존적 관계를 갖고 있으며, 세번째 단계에서 그 기호의 해석 내용에 따라 기호는 사건(fait) 또는 이성(raison)의 기호로 또는 가능성(possibilité)의 한 기호로 표현된다. C. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978, pp.138~139.

2) 라틴어 *designare*에서 유래한 단어로 기호로서 표시한다는 의미이다.

3) 본문의 참조 외에는 불어로 표기 되었다.

4) C. S. Peirce의 용어 차용, 퍼어스는 1903년 그의 기호론에서 기호의 3항 삼분법 중 두번째 단계에서 기호를 대상과의 관계성 안에서 그 대상이 실제하지 않는다 하더라도 그 성격을 공유하는 기표로 드러내는 기호로서의 *icône*, 대상에 의하여 실제로 유행적으로 가장되며 특성과는 무관하게 그 대상을 표시하는 기호로서의 *indice*, 대상에 의하여 지향되는 상징의 해석을 명확히 하는 일반적인 생각들의 연합된 법칙에 의하여 대상을 표시하는 기호로서의 *symbole*로 나누어 그 성격을 규명하였다.

상대적 관계 이전에 살아 호흡하며 변신할 준비가 되어 있는 하나의 상징적 근원으로서의 《모델》을 갖고 있는 기표⁵⁾(Signifiant)로 간주되어 질 수 있다. 따라서, 본인은 Elsa Schiaparelli와 초현실주의 화가인 Salvador Dali에 의해 1938년에 공동 제작된 안티-호브(Anti-Robe), “Larme-Il-lusion(눈물-환상)”을 우리에게 하나의 논리적 의미를 전달하고 있는 언어적 메세지로 그 기의(Signifié)를 해석하고자 한다. 따라서 이 질문 안에 있는 의상의 상징소리를 해석하기 위하여, 상황을 재생시키는 담론(Discours; 어원적으로 재생 Reproduction을 의미한다)을 방법론으로 사용하여 자유 간접화법으로 이끌어지는 담화의 역동적 절차를 하나의 유사 방법론으로 선택하였다.

먼저, 엘자 스키아파렐리의 첫번째 이미지 해석을 통해 생성되는 “텍스트”는 마치 의상 디자인이 라는 형태표현에 주어지는 하나의 범주와도 같이 명칭과 의미가 형태와 함께 연결되어 진다는 점에서 상징적이며 은유적이다. 이와 더불어 그 상징적 미스테리에 접근하여 실존적 실체를 찾고자 하였던 초현실주의자들의 꿈과 실체 사이의 관계에 대한 의식과 분리되어진 “나”라는 “존재”的 절대 명제로의 회귀가 드러내고 있는 이중 부정적 휴머니즘의 격돌; 카르테지안이 아닌,⁶⁾ 사랑과 죽음의 욕구에 관련된 추론적 사고와 개혁적 방법에

의한 지식과 반립, 또한 이를 통한 변증법적 귀납을 원했던 절대 명제에로의 회귀는, 대상물의 특질이 사라진 하나의 지시소(indice)로서의 기표인 세번째 의상 이미지, “눈물-환상”이 내포하고 있는 시각 언어적 의미분석에서 그 본질적 응답이 주어 질 수 있을 것이다. 이 논문에 있어서 초현실주의의 사고와 행위들은 단지 본 논문의 의상들이 제시하는 이미지를 해석하기 위한 범주 내에서만 다루어 질 것이다. 잃어버린 정체성을 찾아 발생의 시초, 무의식에 침몰하여 부재되어 있는 신원의 근거를 찾고자 하였던 초현실주의적 실행들은, 감수성의 진화 과정에서 마치 하나의 전환기처럼 고려되어 진다. 부재된 상대성에 답하듯 그들의 눈에 지각된 사물(Objet)들은 그 대상에 부여하는 각자의 주관적 의미를 “시각화” 시킨다. 그들의 세속적 순례를 통하여, 본 논문의 가설을 증거 해주는 엘자 스키아파렐리의 안티-호브, “눈물-환상”(그림 11)에 의하여 발송되어지는 “단 한번”⁷⁾의 아름다움은 마네킹이라는 이중 대체물을 통하여 한 여인의 추상적 경계에서 “눈물”과 “환상”으로 하나의 뚜렷한 의미를, 마치 진실도 그러나 거짓아닌 증거를 전달하듯, 의상 표현이라는 잠정적 능력과 개념 체계의 전복된 질서 덕택에 하나의 기호를 통한 의미 발생의 일반 법칙적 명제(dicisigne)⁸⁾로 제시된다. 환각 안에서 이루어지는 이 안티-호브의

-
- 5) 언어 기호 학자 Saussure의 용어 차용, 소쉬르는 기호를 두 실체인 기표(signifiant / 기호-운반체)와 기의(signifié / 의미)로 나누어 기호-기능의 모든 상관 관계적 정의를 촉진시켰다.
- 6) 나는 누구인가? 라는 질문으로 시작되는 양드레 브르통의 자전적 소설 *Nadja*에서 보여지듯, 초현실주의자들은 데 카르트의 실존에 관한 형이상학적 이성의 방법적 회의를 거부하고, 현상을 지각하는 존재규명을 위한 주체와 객체 간의 상호 유사성을 통하여 전위된 사물의 이중구조 속에서 자아의 상실된 영원한 의미를 탐구하는, 행위의 감성적 변증법으로 결합 시키기 원하였다.
- 7) 퍼어스는 기호 정의의 첫번째 삼분법에서 기호를 *qualisigne*, *sinsigne*, *légisigne*로 지칭하였다. *qualisigne*는 특성(qualité)을 하나의 기호로 간주한 것이며, *sinsigne*의 첫 음절 *sin*은 단지 한번 존재한 기표, 단일한 단순한이라는 라틴어 *semel*에서 유래하며 하나의 실제 사건, 물건을 기호로 보는 것이나 그것은 단지 그 특질들에 의해서만 존재한다. *légisigne*는 일반적 유형과도 같이 인간들에 의해 성립된 법칙을 하나의 기표로 보는 것이다. 모든 *légisigne*는 개별 경우에 적용되었을 때 의미를 갖으며, 그 응답으로 *sinsigne*를 호출한다. 그러나 이 *sinsigne*는 일반적인 것이 아니라 기표들의 개별적 복제들이다. 그리고 응답은 뜻깊은 법칙 없이는 나타나지 않는다.
- 8) 퍼어스 기호 정의에 관한 세번째 삼분법에서 기호는 *rhème*, *dicisigne*(*Proposition*; 명제), *argument*으로 지칭된다. 대상의 특성적 표본으로서의 *rhème*와 그 특성의 현존에 관련된 대상을 표현하는 기호로서의 *dicisigne*, 그리고

아름다움은 “Langage”(언어적 표현 능력)과 “Regard”(시선)에 의하여 양면성을 내포한 우리 출발의 첫번째 담화에 다시 연결되어 질 것이며, 끊임 없이 반복되는 의상 창출 욕구에 근거한 발생론적 순환안에서 한 “점”을 찍으며 사라진다.

II. 상황적 인자들

“의상 이미지”는 인간의 사회적 행동들의 상대성과 동시에 개인의 특수성에 매우 민감하다. 〈기호는 [...] 동물로부터 인간을 분리시킨다〉는 콩도르세의 표현을 빌어 생각해볼때, 인간은 이러한 기호 인식에 의하여 달라지게 되며, 본성(nature)이 그에게 결정지어놓은 외관을 받아들이기를 거절하게 된다. 이러한 인식은 개인의 자유와 능력을 행사하고 또한 번민을 나타내고자 하는 모티브, “관심” 외에는 그 어느 것도 그에게 이러한 인식을 강요 할 수는 없다. 또한 의복은 언제나 “미”적 지향성만을 추구하지는 않는다; 때때로 의복은 한 사회가 부여하고자 하는 “개연적 이미지”를 표시하기 위하여 고의적으로 아름다움을 포기하기도 한다. “옷”⁹⁾을 입는다는 것은 드러나는 것이며 특히 그 무엇과 “함께” 존재하는 것이다.

한편, ‘옷을 입는다’는 것은 복잡한 “관계성” 안에서 발생된다: 육체와 감정들, 의식 그리고 타인들(그들 역시 육체와 감정들과 의식을 소유한다. 특히 의식은 우리 각자에게 고유한 사회적 신분을 드러내는 기능으로서의 옷을 입게 한다. 하지만 더 나아가 일상 생활에 있어서 옷을 입는 경제적 이유나, 습관에 대한 의식을 가질 필요는 없다—마치 아이가 출생시부터 무의식적으로 옷으로 싸여지는 것처럼—옷에 의한 이 절대적 “필요성”과 타

인에의 “친밀성”은 자신으로 향한 애정어린 몸짓들에 기초한다. 이 관계(필요성, 내부, 타인과의 연관을 “통한” 애정)는 영속적이며 복잡한 그물망 안에서 끝없이 증가되며 사회계층의 모든 곳에 손쉽게, 또는 장애물에 직면하여 반항하면서 교차하는 한 개체 발생적 역사, 만남의 흔적을 남기게 한다. 친숙한 관계라는 용어로 만족되어지는 자연스러운 요청은 이러한 만남 안에서 이루어지며, 문화 콤플렉스¹⁰⁾ 역시 바로 이 만남에서 형성되어 진다. 마치 삶의 체험에 기초한 갖난아이의 반사학이 곧 윤색 되어지며, 어린 아이의 사회적, 충동적 다양 현상을 명시하고 있는 것처럼 가장 원초적인 “감각—운동”的 충체가 “상징적 적응체계”¹¹⁾를 구축하게 한다. 이러한 일상적 필요에 따른 친밀성과 그 결핍에 따른 욕구는 의복의 다양한 형태에 의하여 “재현” 되어져 왔다.

역사적 관점에서 볼때, 1815년 이래로 상공업 및 금융의 강도 높은 발전은 사회, 도덕적 자료들을 첨가하게 되었으며, 이는 의복 분야에서 더욱 강조 되었다. 거대한 상업 자본주의의 형성, 민주화에로의 지향성, 국제적인 표명들, 상류 계층내 사치의 발달은 의복 분야에 이로운 조건들을 조성하면서, 복식사의 이종 국면을 드러내게 되었다. 먼저, 의복은 고도성장에 있는 국가 경제에 고유한 모든 실제적인 요인들에 귀속하게 되었다. 1851년 런던에서 개최된 Exposition은 그 명확한 증거를 제공하여 준다. 둘째로, 오뜨 꾸뛰르의 출현은 심미안과 창조성의 정신적 가치들을 공연하게 되었다. 이 Exposition의 프랑스 위원이었던 레옹 드 라보오드는 그의 보고서에서 “경제”라는 명제에 직면한 미적 요소들의 중요성을 강조하였다.¹²⁾

대상을 기호라는 성격 안에서 그 대상의 전형처럼 이해하는, 기호 의미를 위한 하나의 법칙 즉, argument(논법)을 성립 시킨다.

9) 의복이라는 불어 명사 habit는 존재방식, 방법이라는 라틴어 *habitus*에서 유래한다.

10) Gaston Bachelard의 문학상의 심리학 용어, *L'Eau et les rêves*, Jose Corti, Paris, 1942, pp.24-27.

11) Gilbert Durand, *Les structures Anthropologiques de l'Imaginaire*(1969), DUNDO, Paris, 1992, p.47.

12) François Boucher, *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos Jours*, Flammarion, Paris, 1965, p.376.

모드에 있어서 20세기는 사실 1920년대에 이르러 비로서 시작 되었다 : 바로 이 시기부터 오래된 타부들의 거부와 단순성이 허용되는 모든 것들과 함께 현대 복식의 형상이 그려지기 시작 하였다. 게다가 개인적인 외관 변화의 필요에 부응하는 꾸며트들의 옷에 부여하는 새로운 창조성은 개인적 기호도의 변화를 이끌어내는데 다다르게 되었다. 그러나 1930년대에 이르러 국제적인 경제 공항의 영향은 식민지 개척자들에게서 차용된 전술에 유리하게 급작스런 과거로의 회귀를 이루면서, 러시아 구성주의의 기하학적 통일성의 발전에 따라 제시된 명제들에 실용적인 기능성이 추가되면서 모드에 있어서도 세계적 규모의 통합(unification)이 강조 되었다. 이 시기동안 서구의 국제 정치와 사회적 긴장의 불안정한 상태는 모드에 관한 흥미를 저하 시켰다. 러시아 혁명은 인권의 자주독립을 위한 귀환이였음에도 불구하고, 이데올로기의 대립은 모드의 세계화라는 가능성을 지연시켰다. 사람들은 시대적 가치 척도가 사라지고, 역사상 유래없는 대재난을 막아낼 힘이 없는 기존 사회구조가 보여준 무용성으로 더이상 사회적 강요로부터 놀림받기를 거부하는 개인적 취향의 충족이라는 새로운 시간대에 들어 온듯한 인상을 갖게 되었다. 젊은 혈기의 해방, 성적해방, 여성해방 이 모든 것들은 새로운 모드에 영감을 불어 넣기위하여 서로 섞이고, 전율적인 감수성의 반사와 우아함의 한 순간을 교차 시켰다. 그러나 이 시기(1920년~1939년)의 본질적 특색은 “이상적 여성의 원형 전환”에 있었다.¹³⁾

예술과 문학적 지평에 있어서 고전주의적 세기에서는 의상과 여성의 육체사이의 관계는 매우 민감하였다. 19세기에 이르러, 발자크에서 모파상에

이르기까지, 소설가들은 그들의 대 선배들 보다 더욱 의상과 여성을 하나의 총체로서 일치시키는 서술(description)에 치중하였다. 이러한 혼합은 텍스트 안의 인물 묘사에 의하여 일종의 어떤 “모습(Physionomie)”을 생산하게 되었는데 : 그것은 각 인물들이 성격을 발전 시켜나가는 그 “곳”을 지나치면서 계도적 신분의 동질성뿐만 아니라 사회적, 물리적 동질성 또한 암시하고 있다. 이러한 개념은 아마도 현실-부드럽게 나풀거리는 천-과 이상적 모델-이 세상 저편의 “한” 나부-사이에서 “생산”되는 예술가의 상상력과의 관계성 안에서 고취되었을 것이다. 그러나 이상적 환상의 실체를 지각한 초현실주의자들은 무기력한 인식 불가의 영역¹⁴⁾을 탐색하고, 변화 시키기 원했다. 그것은 결과적으로 지성적 의식으로 대상의 현실적 한계를 넘어 존재의 본질적 이미지의 아름다움을 규명하고자 한 것에 관련된다. 이 아름다움은 아마도 사회로부터 이탈된 자들을 보호하고, 실추된 정체성의 잃어버린 의미들을 되찾을 수 있도록 우리의 감성적 인식의 미로를 밝혀 줄 것이다. 바로 이러한 관점에서 앙드레 브르통은 인간의 내적 필요성에 의한 객관적 우연, 체험적인 “만남”(rencontre)에 의하여 이루어지는 인식의 총체적인 결합으로 freudisme과 marxisme의 모순을 조정하고, 형식적 논리와 함께 주체와 객체를 전위시키는 부조리한 논리의 화합을 이루는 한 이미지를 찾고자 하였다. 결국, 초현실적 지각누전에 따른 감정이입적 보편질서의 전복과 감성의 실용적 “가치”는 본 연구의 가설적 근거인 마지막 의상 이미지에서 언표되고 있듯이, 재생을 위한 “사망”으로 시작화 된다. 그러나 그 구체적 근거로서의 기호의 탈신화화 과정은 지면 관계상 다음 기회에 연

13) Bruno du Roselle, *La Mode, Notre Siècle Imprimerie Nationale*, Paris, 1980, p.157.

14) André Breton은 자연스런 본성의 노출이 타부시 되는 사회구조 내의 인간적 한계를 그의 체험적 수기, *Nadja* (1928)에서 고발하면서 초현실주의 선언문(1924) 이후, 인식능력의 가치를 증명하게 하는 단 하나의 가능성으로 우리 자신에게 반사되는 무의식적인 꿈의 실제 탐사를 통하여(*Les Vases communicants*(1932)), 자동 기술적 창조의 발생적 근거를 찾고자 하였다.

속해서 다루고자 한다.

또 다른 면에서, 〈입는다는 것〉과 〈벗는다〉는 것은 기호적으로 상호 보충적인 것이다. 그러나 옷을 입는다는 모든 의식은 즉각적으로 타인의 의식과 함께 관계하게 되며, 고안된 매력에 의해서 타인의 시선을 포착하고자 하는 그 위시 자신으로부터 벗어나는 것, 즉 미래를 향하여 매우 타협적인 세상을 향한 자연 발생적인 순수 욕구의 분출에 연관 된다. 그리고 이것에 의하여 삶을 사랑하기 위하여 결핍되었던 존재의 실현이 이루어 질 수 있는 것이다. 마치 갖난 아이가 타인에 의해 둘러 싸여지듯이 초현실주의자들은 자아의 새로운 구현의 과정을 자아(Soi : 보편적 자아)라는 하나의 축을 중심으로 특별한 한 결정 인자에 의하여 통합되기를 원하였다 : 무의식과 같은 “너”(Toi).¹⁵⁾ 그러나 사물-존재(l'objet-être)에 직면하여 새로운 존재(l'être-nouveau)를 창조하는 것은 무의식이 아니라, 잠에서 깨어난 “의식”일 것이다. 실제로 의복의 내연성¹⁶⁾들은 에로티시즘의 이중 구조적 유희를 시각화 하여내게 한다. 에로티시즘, 역설적 인식의 중심—죠르주 바타유(Georges Bataille)¹⁷⁾에 의해 다시 환기되어진 이 이중 유희는 더이상 재현(reprsentation)의 유희가 아니라 판단 : 〈에로티시즘은 실존적 질문안에 있는 인간의 의식안에 존재한다.〉, 〈에로티시즘의 세계와 사유의 지평은 상호 보완적이며 ; 그들의 일치 없는 총체는 미완성이다.〉¹⁸⁾—에 따른 구체적인 행위로 돌아가면서 인류학적 견지의 실증적 구조 분석이라는 사실 탐색이 표명되었다. 이중 구조적 성의 유희에 관하여 그 끝까지 생각하여 볼때, 우리앞에 미궁과도 같이 펼쳐진 이 가상 영역의 출구 그 문턱에서 우리는 하나의

분명한 의미에 도달하게 될 것이다. 그 의미에의 인식이야말로 우리에게 이중적 관계속의 진정한 상호성을 허락할 것이며 초현실주의자들에 의하여 전파된 자동 기술(message automatique)의 진정한 메세지가 전달될 수 있을 것이다.

엘자 스키아파렐리의 의상들, 그 창의적 행동에 의한 그들의 담화는 서술적이며 묘사적인 형태의 실재 상황과 관련되어 분절된 또다른 지평에 위치하는 초현실적 유토피아의 지표로서 일종의 내성적 풍토에서 이루어지는 이성과 시적 통합이라는 한 공간 안에서 새겨 진다. 왜냐하면 이 이미지들의 “가치”는 그들이 가지고 있는 성(sexe)적 논리에 의하여 판단되는 것이 아니라, 그들이 펼쳐보이는 가상적이며 시적인 정화에 의하여 이루어질 뿐만 아니라, 엘자 스키아파렐리의 정신적 체험과 창조적 생산성에 의하여 언제나 내재적으로 동기 유발된 것이지 독단적으로 선택되어지는 것이 아니라는 것이다. 그것은 사건과도 같은 한 이미지의 “언어 정의”와도 같은, 또는 이미지의 구성적 상징처럼—상징의 생태적 발생의 과정내에서 기표와 기의의 한 동질성이 있다 할 지라도—상상력의 동기를 표현한다는 것은 불가능하다는 가설에 기초 한다. 바로 이점에서 이미지는 무분별한 기호의 임의성과는 구별 된다. 한편, 성의 은유적 차단과 대중화는 행위와 감정들의 허무와 지루하기 조차한 형태에 이르게 되면서 원시적인 자연의 피난처에로, 여러 민족적인 사실주의들의 다양한 관련성 안에서 의복을 열정과 심리학의 파동에 일치시키는 국면에 다다르게 되었다. 이는 결국 발명품으로서의 의복이라는 육체 장식의 유희적인 성격과 감성적 변형들의 반향을 보여주는 거울처럼

15) 불어에서 친밀한 관계에서 사용 되는 2인칭 단수 대명사이며, 앙드레 브르통에게 감성의 의식을 자문하게 한 자전적 소설 *Nadja*의 실재 인물에게 그가 사용하였던 유일 호칭.

16) J. C. Fluegel, *Le Rêveur Nu*, Aubier Montaigne(1930), Paris, 1982.

17) Georges Bataille(1897~1962), 프랑스 사상가, 작가, 한때 초현실주의에 연관되었으나 1936년 사회학 연구회를 설립, 지고성을 중심테마로 일반 경제학의 구축을 목적으로 한 “저주받은 부분”(1949), “에로티시즘”(1959), 예술 기원론인 “라스코 후은 예술의 탄생”(1955), 문예평론집 “문학과 악”(1957) 등을 남겼다.

18) Georges Bataille, *L'Histoire de L'érotisme*, OC, t. VII, Gallimard, Paris, 1976, p.19.

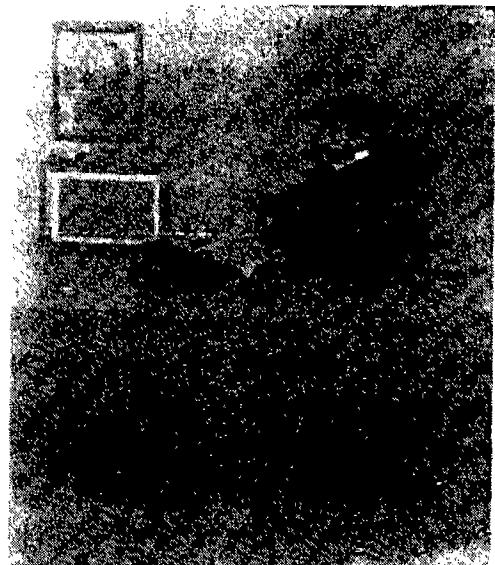
비현실적인 문맥에서의 구체적이면서도 허구적인 특성을 밝히게 되었다. 이렇게 의복이라는 주제는 기계적 생산 방식을 넘어, 디자이너의 감성적 지각에 따른 의미 생산의 발명품으로서의 개념을 형상화 해내는 창조적 “재-생”의 단계에 돌입하게 되었다. 특히 엘자 스키아파렐리의 예술가적 정신은 이 감성적 지평의 개혁을 위한 총체적 의도의 지표로서 단 한번 본 논문의 세번째 의상 이미지에서 암시되어지는 유일명제를 표현 하였다. 만일 어떤 “명제”(Proposition)가 마치 법칙과도 같이 개별적 복제들을 허용한다면, 제안은 더이상 임의적 의도를 “표현”하고자 할 필요가 없을 것이다. 이때에야 비로서 의상은 그의 불름, 풍요로움, 우아함과 장식들에 대립되지 않을 것이며, 그 아름다움을 함께 나눌 대상의 마음에 들고자하는 욕망에 의하여 모든 “가능성”을 내포하게 될 것이다. 그러나 디자이너는 그 곳에서 먼저 예술이 만들어낸 감성의 이중(추상/구상) 구조적 지평의 전환을 통한 평형의 원리를 발견하게 될 것이다.

III. 적용 /Elsa Schiaparelli(1890~1973)

《이해하다》, 이 단어는 이해하기 위하여 적어도 알 수 없는 하나의 대상이 나와 대립되어 존재함을 말해 주고 있다. 왜냐하면 원천적으로 나는 그것을 모르고, 그 대상은 나의 밖에 존재하기 때문이다. 의혹은 대상에 대한 질문을 연장 시키면서 법칙에 의하여 그 대상을 이해하기 위하여 그 대상을 형성하고 있는 것의 유사성을 창조 한다. 엘자 스키아파렐리는 의복과 예술에 대한 그녀의 개념을 구체적인 기록들과 그녀의 의상 작품에 응용하여 이해되기를 원했던 한 여성이다. 그녀는 많은 예술가들에 의하여 영향을 받았는데,¹⁹⁾ 특히 그들 중 휘슬러(James McNeil Whistler)(1834~



(그림 1) James McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black Portrait of the Painter's Mother*, 1871.



(그림 2) James McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black, No. 2 : Portrait of Thomas Carlyle*, 1872~1873.

1903)는 비구상적 형태와 주관적 색상, 작품의도를 암시하는 제목을 통하여 당대의 데카당스한 새로운 감성적 동질성을 추구하면서, 중요한 하나의

19) Elsa Schiaparelli의 자서전, *Shocking Life*, J. M. Dent & Sons LTD, London, 1954. 그녀는 특히 휘슬러의 색채에 심취하였다. p.68.

논쟁(Argument)적 개념을 도입 하였다 : 작품의 가치는 그것에 바쳐진 시간에 의한 것이 아니라, 도무지 측지할 수 없는 하나의 개념 : “일종의 지식으로서의 삶”에 의하여 알게된 의식의 역동성과 그 “증거”와도 같은 결과—물²⁰⁾이다. 그는 형태와 색상의 질서와도 같은 초상화의 개념과 재현된 모델에 관한 정보적 기능으로서의 명칭 사이의 평형을 발견하면서 예술가의 의도가 해독되어지기 바랬기에 —“회색과 검은색의 배열 no 1”(그림 1)이라고 제목 붙여진 그의 어머니의 초상화²¹⁾에 감탄하며 같은 배치를 원했던 카일라일²²⁾의 초상화 —“회색과 검은색의 배열 no 2”(그림 2)를 그리면서 알 수 없는 코믹한 해프닝을 벌이고,²³⁾ 색상으로 특성을 상징하는 동명의 제목을 차용하며, 숫자로서 모델을 사물화 시키는 기하 추상적 위치 전환을 보여주고 있다. 결과적으로 그는 개인적 의도를 지시하는 고유 《단어》로서의 작품의 제목이라는 것과 함께 “재—현”되어지는 구체적 대상의 한 이중 구조를 구축하였다. 이 알 수 없는 사건과는 별도로, 앙드레 브르통은 초현실주의로 표명된 그의 사상적 근거를 위하여 카일라일의 용어인 천성적 초자연주의²⁴⁾(supernaturalisme naturel)를 그 선구적 명칭으로 그 계보에 올린다.

엘자 스키아파렐리는 1890년 9월 10일 로마의 한 업격하며 종교적인 사회계층에서 태어나 매우 수준 높고 엄격한 교육을 받았다. 그렇지만 그녀는

시적 서정성을 소유한 감성적인 여성으로서 개인적이며 매우 전위적인 의상을 제시함으로서 양차 세계대전 사이에 일어난 성차의 등등성을 위한 투쟁과 현대 여성의 사회적 해방과 전문화에 매우 지대한 공헌을 하였다. 사실상 귀족적인 문화속에서 보낸 그녀의 어린 시절과 이태리 미래파, 큐비스트, 뉴욕의 다다에서 영향을 받은 그녀의 질의는 모드를 통하여 제기되었다. 파리에서 그녀는 많은 초현실주의자들과 친밀한 유대관계 안에 있었으며, “Modern”이라는 기계 조작적 대량 생산성에서 이미지 창출이라는 창조성으로의 절충적 접근을 예상하면서, 장르간의 벽을 허물고 회화와 조각, 건축을 연합시킨 아르테코에의 이해와 마르셀 뒤샹, 만 레이, 트리스탄 자라, 살바도르 달리, 프란치스 피카비아와의 친밀한 관계를 유지하였다. 그녀는 자서전에서 다음과 같이 적고 있다 : 현실 저편에 있는 어린아이들과 같은 예술가들과 같이 일을 한다는 것은 지지를 얻고 이해받는 느낌을 준다.²⁵⁾ 그녀는 진정한 평등과 독립을 향한 유머와 전략으로 의상을 통해 새롭게 제시되는 이미지들을 믿게끔 이끄는 현대적 폐미니즘의 주역이었다. 그녀는 자신의 신분 계층에서 이러한 직업을 갖은 회소한 스타일리스트였는데 그것은 그녀의 실천적 지성과 풍요로운 개성에 의하여 모드를 이해하였기 때문일 것이다. 1913년 잘생기지는 않았으나 거액의 재산을 제안한 러시아 왕자와의 정략 결혼을 —나의 삶에서 단 한번 한 남성은 나

20) Richard Dorment, Margaret MacDonald, *Whistler, Réunion des Musées Nationaux*, 1995.

21) James McNeil Whistler, *Arrangement en gris et noir—Portrait de la mère de l'artiste*, 1871.

22) Thomas Carlyle은 그의 저서 *Sartor Resartus*(새롭게 만드는 재단사)에서 휴머니즘의 전통 속에서 진실과 허구의 항구적인 내적 친밀성에 관련하여 보이지 않는 정신적 실재성과 인간이라는 특질을 싸고 있는 육체와의 진정한 관계를 표명해 주는 의복을 개성(개체의 본질)을 발화시키는 사상의 도구로 간주하고 있다.

23) 앞글 p.144.

24) André Breton, *Manifeste du surréalisme*(1924), Gallimard, Folio, Paris, 1992, p.35 : Thomas Carlyle은 “Supernaturalisme naturel”이라는 용어를 그의 저서 *Sartor Resartus*(chapitre VIII)에 명기하면서, 언어 개념을 다음과 같이 정의하였다 : 〈언어란 사고의 표면처리(피복)라고 불려질 수 있다. 그러나 언어는 육체의 웃이며, 사상의 육체라고 언급되어야 할 것이다. 나는 인간의 상상력을 바로 이 육체적 물질의 피복을 짜는 것이라고 말한다〉. 1833~34. p.129.

25) 앞글, *Shocking Life*, p.75.

에게 “가치” 있는 그 무엇을 주어야 한다²⁶⁾는 대답으로 – 거부하고 1914년 신학자이며 교수인 영국 백작 William de Wendt de Kerlor과 열애로 결혼 하였으나 불행했던 이 결혼은 1922년 이혼으로 마치게 된다. 그녀의 함축적인 발언은 의복의 상상력이라는 성좌 안으로 변형되어 아직도 전위적인 많은 디자이너들의 영감의 근원을 이루며 빛으로 그 의미를 발하고 있다.

IV. 모형 / 인체 드로잉

“자동 기술법에 의해 생산되어지는 어떤 이미지도 나에게는 언제나 하나의 완벽한 예를 구성한다. 이와 마찬가지로 나는 어떤 시적 환상을 이르는 매우 특별한 대상을 구성하고 보기를 원한다. 그러나 그것은 생산된 많은 사물들 중에서 아주 유일한 것으로 나에게 발견되어 진다.”²⁷⁾

스타일을 종이 위에 그리기 위해서 가장 먼저 종이에 떠오르는 인체, figurine(흙으로 만든 그릇을 뜻함)는 비례로 이루어진 인간의 기록적 구상 dessin graphique이라는 전문 용어로 스타일리스트에 의해 성격지워진 형식이건, 정형적 육체의 모듈을 따르건 고정되어진 비례에 의하여 이루어 진다. 기계적 속련에 의해 습득된 이 육체의 외관은 빠른 속도로 그려지며 스타일리스트에게 이 모델은 흥미롭지 못하다. 왜냐하면 이것은 스타일리스트의 상상력으로 웃 입혀지기를 원하는 살아 있는 한 육체의 새로운 구현을 위하여 사용되어지는 전연성 있는 첫번째 재료이기 때문이다. 모방적이지 않은 관계 하에서 이 특정한 육신의 출현은 현대 예술과 비교하여 볼 때 하나의 항구적 “규범”이라고 볼 수 있다. 이처럼 기준이 되는 도상 (icône) – 구상 이건, 자동 기술에 의하여 생략되

어지는 추상적 개념이건 – 위에 하나의 스타일을 창조하는 의식에 의하여 육체는 대구적 이중 노출에서 구체적으로 연결되어 진다. 모드의 표현성은 예술가와는 다른 이러한 대구적 육체의 상관 관계 안에서 심미안적 제안(proposition)을 발화 시킨다. 움직임, 감성, 생각들의 예민한 자연 발생적 회곡화가 그려지는 상상력의 세계에 관련되는, 규범적 모티브에 변형(métamorphose)을 가하는 구체적인 기초 준비로서의 작업인 것이다. 개별화된 의상에 직면하여, 창조적 정신의 변환을 이끄는 이 은유적 수단 – 마치 언표 되어진 양식(style)과도 같이 – 과 생산성의 강력한 가능성은 “나(Soi)”라는 자기 존재에 관한 객관적 인식에 관련된 실체의 상상 되어진 물리적 기본 “모형” 형성의 근거를 제공하는 기초 기호의 발생을 위한 함축적 언어(méta-langage)의 중심으로 접근하도록 유도해준다. 환상이나 매우 자연주의적이며 원칙적으로 우연을 이용한 객체화된 “나”라는 존재는 육체적 범주에 의하여 조건지워 진다. 따라서 질료로서의 육체의 논리와 그 일반 법칙과의 화합으로 결과되어지는 분절된 단일 육체와의 조화는 보편적 욕구와 함께 인간적 욕망이 혼합되어 지는 정동적 윤리의 모태 안에서만이 받아들여 질 수 있을 것이다. 이러한 육체의 이중적 진실성은 시적 상상력에 의해 지향 되어지는 엘자 스키아파렐리의 감성적 명제들에 의하여 구체화 되어진다.

V. 작품분석

A. 의상 이미지 텍스트 I : “음포 붙이기”(Notation Musical, 1937 그림 3)

정태적 외관에서 보여지는 음표들은 우리의 눈을 두드리며 부드럽고 경쾌한 중국산 크레이프 위를 미끄러지듯 흘러내리는 선율을 따라 단숨에 하

26) Palmer White, Yves Saint Laurent, *Elsa Schiaparelli*, Aurum Press Ltd. London, 1986, p.29.

27) André Breton, *L'Amour fou*(1937), Gallimard, Folio, Paris, 1994, p.44.

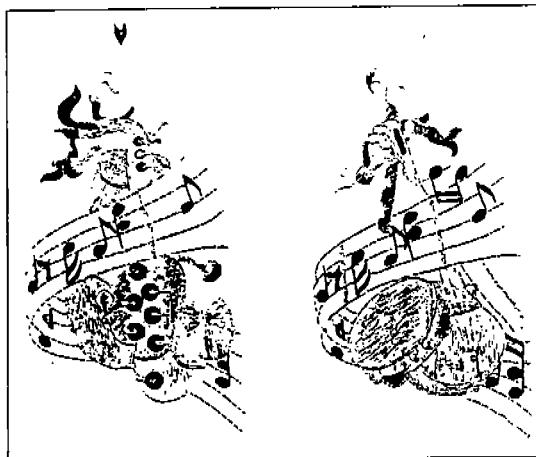


(그림 3) Elsa Schiaparelli, Robe, Notation Musicale, 1937 : Musée des Arts de la mode, Carnet de Schiaparelli Studio, U.F.A.C.

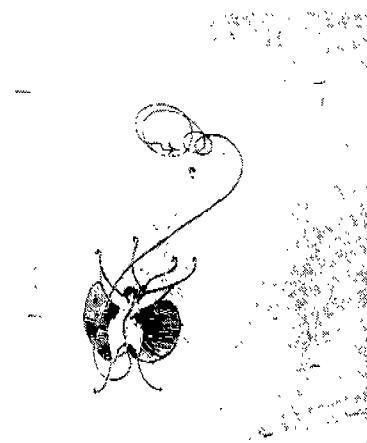
나의 움직임, 대기와 공간 안에서 종형의 이 드레스가 확산되어 지는 춤추듯 가벼운 한 걸음을 원하게 한다. 그리고 또 다시 새롭게 연속되어지는 움직임은 분명하고 진지하게 그러나 가볍게 오선

상에 얹혀 있는 음표들이 비상하는 착각을 줄 수 있다. 종형의 라인은 금속 자물쇠, 토양의 열쇠를 향해 뒤틀어진 형태의 넓은 장식 벨트로 강조되어 허리에서 조여진다. 시선은 마치 가슴을 조인 무용수의 팔처럼, 악보에서 의도적으로 단순하게 처리된 홍부에 머물게 되면서, 팔에 꼭 맞는 짧은 반 소매의 끝에서 커프스로 단순하게 처리된 하나의 선으로 “차단”되어 진다. 또한 흐르듯 부드러운 곡선으로 조화롭게 펼려난 선에 화합하듯 목과 가슴 부위의 섬세함을 드러 낸 목선 역시 깊게 사각형으로 파여 그 부드러움을 커프스로 마감 한다. 이 의상에 있어서 선들은 시각적 상상력이 불러일으키는 인체를 따라 단순화 된, 곡선적인 직선적 선적인 곡선의 대조적인 인상을 준다. 짧은 소매 위에는 악보의 선도, 음표도 흐르지 않으며 테상에서 그대로 드러난 팔은 따라서 단순함과 순수성을 지켜준다. 우리는 지금 모든 상황에서도 근심하지 않는 계속되는 몸짓과도 같이 흐르듯 가벼운 움직임의 우아함이라고 볼릴 수 있는 한 드레스를 대면하고 있다. 이 의상은 신선한 미풍의 촉감과 발뤼스트라드를 향해 난 높은 창들이 둘려진 저녁 무도회에 초대된 젊은이들, 부드러우면서도 정확한 몸짓의 이 의상을 입고 있을 우아한 한 여성이 함께 할 장면을 떠올리게 하는 “구체적인 연상”을 통하여 상황의 진행을 상상하도록 허락한다. 이 테상은 여성스러움에 관한 어떠한 사고를 반영하는 기표로서 정확하게 명명된 제목—음표 붙이기—과 같이 우아한 동작의 가능성은 상상하게 하는 완료된 모델로서 그려져 있다. 그 세부 디테일(그림 4)에서 보여지는 악기들과 더불어 “부유”하는 나비는 어떠한 차단을 우회하는 칼리그래피적인—의미 함축적(méta)인 작가의 사인(signe, 기호) 기능으로 이용되었던—휘슬러의 관능적인 나비(그림 5)가 실속으로 변형되어 진 것처럼 장

28) 라틴어 *Ornatus*에서 유래한, ornement은 서사적 스타일의 모든 특성을 “이해”함을 의미하며, decors란 합목적성, 화려한 복잡성, 동질성의 조합을 의미한다.



(그림 4) 그림 3 Notation Musicale의 세부장식

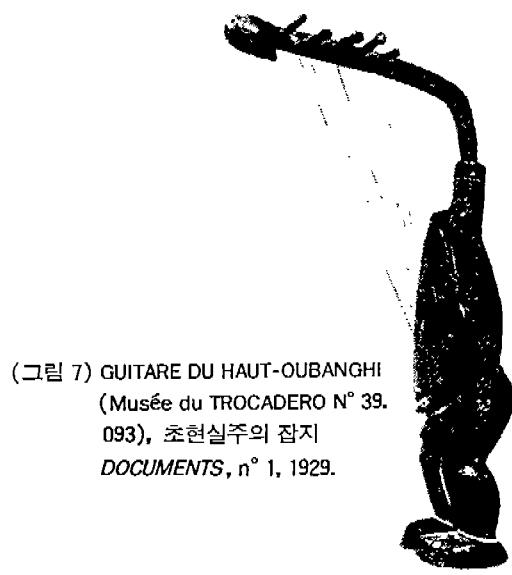


(그림 5) James McNeill Whistler, 〈비행〉을 위한 나비 디자인, 1898.



(그림 6) Man Ray, *Le violon d'Ingres*, 1924.
publié Littérature, Paris.

식²⁸⁾되어져 있다. 또한 봄을 느끼게 하는 그 색상은 꿈꾸게 하는 심포니의 서곡 일 것이다. 물론 이 언어 청각적 작품명과 공간적인 형태는 이 이미지에 마치 신체 도구적 객체(그림 6, 7)와도 같이 매우 상투적이며 비유적이다. 그렇다면 어떤 음악이 플레이어 라인의 이 실루엣(sihouette, 윤곽, 모습)에서 울려 나오고 있는가? 플레이어 flare란 프랑스



(그림 7) GUITARE DU HAUT-OUNGANGHI
(Musée du TROCADERO N° 39.
093), 초현실주의 잡지
DOCUMENTS, n° 1, 1929.

용어 “godet”는 원래 같은 단어로 활용되었던 건축물의 도관 개구부의 형태적 유사성에 의하여 차용되었으며,²⁹⁾ 재단사에 의해 사선으로 구성된 천으로 형성된다. 사선(Diagonale)은 수직과 수평이라는 이항 대립적 두개의 축을 갖고 있다는 ‘bi-axis’라는 일상 라틴어에서 유래된 용어로서 이러한 바이어스로 재단된 의상은 재단사의 전문 지식과 오

29) Colette Guillermard, *Les mots du costume*, Belin, Paris, 1991, p.250.

캔 속련 기간이 요구되므로 일반적으로 완벽한 형태를 이룬 의복을 의미할 때 사용되었다. 이러한 관점에서 유제니 르무안느-루치오니(Eugénie Lemoine-Luccioni)는 의상에 있어서 롤랑 바르트(R. Barthes)의 의미구조 체계를 재단사의 행동으로 질료가 변화 되어지는 구체적 의미작용의 실행에서 작용되는 행위자의 정신적 실용성을 강조하고 있다.³⁰⁾ 이러한 이중적 실용성은 1851년 재봉틀의 발명으로 구축되어진 기계적 대량생산 방식과 더불어 인체 억압적인 코르셋에서 해방된 육체를 위한 엘자 스키아파렐리의 절제된 용어 선택과 감성적인 표현력으로 그 지향성을 드러내고 있다. 이 의상이 제안하고 있는 의미의 이중성-형태와 언어-은 비유의 다의적 해석을 가능케 하는 “자유”라는 커다란 범주 안에서만이 가능 할 것이다.

단어를 하나의 대상(objet)에 적용한다는 것은 그 대상을 다른 것과 구별하여 말(parole)하기 위한 상대적 관련성 안에서 발생하며, 그 단어는 대상과의 내연적 연관성에 의한 근원적 반향을 일으킨다. 결과적으로 단어와 대상은 단어의 의미를 일깨우는 순수한 상태에서 일치하게 된다. 이 의상의 명칭은 천에 놓인 자수 장식의 지침과 꿈의 향기같이, 이미지 전체에 관련된 이중적 의미를 암시하고 있다. 그러나 대상의 명칭은 그것이 아무리 활력소적 동기를 부여한다 하더라도 단지 세부 장식에 의해 결정되지는 않는다. 왜냐하면 명칭은 대상의 총체를 포함하며, 하나의 의미를 전달하기 때문이다. 이는 단어들을 부유하게 하는 시적 사고와도 같이 상상적인 것에 고유한 이상적 모델을 모형화한 인체 테상이 지시하는 익명의 육



(그림 8) James McNeill Whistler, *La Toilette* (치장), 1878.

체를 위하여 한 여성적 이미지를 의상에 부여한 것과 같다. 마치 휘슬러의 ‘치장’(그림 8)에서 보여지듯 참조 색인으로서의 구체적 실상인 모델은 스케치 사이로 사라져버리고 하얀 크레이용으로 〈흔들 거리는 자보 장식의 가벼운 우아함만을 보여 주었던 부유하는 흔적과 “윤곽”〉은 작가에게 그림을 그리게 한 단 하나의 난해한 이유였으며, 상징주의의 시인 스텐판 말라르메³¹⁾ 역시 해독 되어지기 바랬던 같은 상징적 수수께끼였다.³²⁾

B. 의상 이미지 텍스트 II : “검은 별집”(Ruches Noires, 1938 그림 9)

새와도 같이 둑근 곡선의 육체, 따스한 숨털의 한 은유 하에서 뚜렷이 간파되는 이 육체의 밀도는 보이지 않는 전율로 동요된 긴장된 근육질의 꽉 조여

30) Eugénie Lemoine-Luccioni, *la Robe*, Seuil, Paris, 1983, p.36.

재료와 표현이 아닌 그 의미들의 전환이라는 차원에서…재단과 바느질을 통하여 하나의 의미 구조가 이루어진다.

31) Stéphane Mallarmé(1842~1898), 프랑스 상징시파의 시표로 추앙되는 시인.

32) 잡지 *Gazette du monde et de la famille*, 1874, 12월 8호의 Stéphane Mallarmé의 기고문, *La Dernière Mode*를 실은 초현실주의 잡지 *Minotaure* 6호(1935)에서 발췌.



(그림 9) Elsa Schiaparelli, Robe, Ruches Noires, 1938.

진 외곽을 겹게 빛나는 칼집³³⁾(robe de fourreau)으로 치장 한다. 어깨 위에 내려 앉은 작은 새는 아마도 이처럼 치장한 육체의 의미를 전달 할 수 있는 작은 열쇠가 될 것이다. 검은색의 무거운 광택진 오건디는 그것이 그려내는 육체의 불투명한 부피를 드러내며, 벌룬 슬리브의 부풀림을 따라 사선진 목선을 타고 허리에까지 이르는 드레이프의 풍성함으로 흘러 내려와 허리에서 멈춘다. 시선은 외곽이 그대로 드러난 배와 영덩이를 지나 뒷 허리의 레이스 만곡이 폭포처럼 쏟아져 내리는 넓적다리를 미끄러져 내리다가 무릎에서 멈춘다. 뒷 허리에서 물결치듯 흘러내리던 주름장식³⁴⁾들의 폭포가 만나 부서지는 무릎, 그곳은 통근 원형의 주름장식이 마치 팽팽한 수백개의 앞으로 내민 손가락처럼 곤두서, 드레스의 바닥, 대지에서부터 선회하며 일정한 충을 이루어 조여들면서 무릎선을 드러낸다. 단지 하나의 섬세한 선(épaulette)으로 만 차단시킨 벗겨진 오른쪽 어깨는 풍성한 볼륨의 벌룬 슬리브로 싸여진 왼쪽 어깨보다 분명히 더욱 풍요롭다. 한 여성스러움(fémininité)을 공표하고 있는 형태들과 곡선을 강조한 이 향락적이며 호화로운 드레스는 그 중압감 만큼이나 속삭이듯 가벼운 대화를 원하듯 배치된 어깨 위에 앉아 있는 작은 새와 함께 자유로움을 보여준다. 이 작은 새는 육체의 주위를 포옹하듯 걸친 무거운 비단의 전개에도 불구하고 값싸고, 변덕스러운 매력을 파기하듯 하나의 “장식”을 이상의 웃음거리와 피블라³⁵⁾와 같이 구체적인 “기능” 사이의 불확실한 경계, 그 곳에 있다. 목에서 단순하게 묶어 고정시킨 검은색 셀크 머슬린의 시골 아낙의 머리쓰개(fanchon³⁶⁾)

33) 사전 *Les mots du costume* : “Robe de fourreau”(칼집형 드레스) : 영화로웠던 시대에 의상을 몸에 꼭 맞추어 육체를 은폐시킨데 연유하여 이름 붙여진 직선적 형태의 드레스로 칼에 연합되어지는 접과의 닫은풀에서 이름 붙여졌다.

34) Ruche, ruché : 드레스 위에 천으로 된 밴드를 주름잡아 밖아준 장식 디테일로서 ‘벌들의 등지’를 지칭하는 ruche는 벌집의 권총 회전 창단과도 같은 형태의 유사성에서 이름지어졌다. 장식적인 주름으로 가장 잘 알려진 영국의 스모크(smoke)라는 단어는 백여년전에 프랑스에 도입 되었다. 이 개더 형식의 주름 장식은 영국에서 널리 사용되었으며 특히 “자유”라고 이름 붙여진 영국산 세번수 포플린에 잘 어울렸으며, 1893년에 프랑스에 도입되었다.

35) Fibula, 고대 의복의 혹 단추, 브로치.

는 반짝이는 머리카락을 가볍게 놀려줌으로서 섬세한 검은 명주 실과 교차되는 반사를 통해 타원형의 얼굴을 부각시켜 준다.

이미 암시되어진 바와같이 육체의 선을 따라 이루어지는 표현력이야말로 이 드레스를 읽어 내는 운율적 잣대가 된다. 의복으로서의 구성적 안정은 그 색상에서 보다는 이 율동적인 선으로 이루어진다. 볼륨에 관한 연구는 의상뿐 아니라 양식화의 독창성을 위하여서는 본질적으로 영원한 것으로서 이 의상에서 보여주고 있는 비대칭의 대답성은 지난 의상의 양식화된 의복에서 보여주고 있는 여성스러움이라는 기준 개념과는 거리가 먼 선과 형태들의 유사성에서 추론될 수 있을 것이다. 여성들과 마찬가지로 남성들은 시간의 흐름 즉, 역사의 전개 과정에서 벌어지는 상황들 속에서 제기되는 문제들을 의복에 적용하여 그 해결책들을 발견하였다. 특히 의상은 육체적 과시를 요한다는 맥락에서, 의복의 형식적 요소들은 새로운 심미안의 구축과 해체, 새로운 의미에의 탐색을 위한 창조성의 상징적 표상으로서, 복식에 주어진 명백한 의미 이동(*déplacement*)의 능력 안에서 언어적 기호로서 작용 되었다. 엘자 스키아파렐리는 그녀

의 의도적 배경 안으로 머리 쓰개를 이동시켜 사교적이며 우아한³⁷⁾ 문맥에 그것을 대조시킴으로서 “우아함”이라는 관념을 변형 시키고 있다. 결과적으로 이 의상은 전원적 여성의 달콤함을 일깨우는 기호로서의 일반적 인상에서 벗어나 탈—문맥³⁸⁾적인 새로운 왕국의 여성 전사적 특징을 띠고 있다. 정신적 동질성(*affinité*)을 추구하기 위한 침묵의 전장을 준비하듯 서있는 이 이미지는 여성성을 보증하면서도 동질의 남성스러움이라는 상대적 관계성 안에서만이 발생 되어지고 완료되어 질 수 있는 인간성(*humanité*)에 한걸음 더 다가서게 한다.

로렌스 랑그너는 인종적 개량과 문명을 위하여 옷을 입는 행위의 중요한 결과물 중의 하나는 의상이 인간의 근육질적 육체의 효능으로 생성된 그의 정신에 신체적 희생을 가함으로서 정신적 특성을 발육 시킨다는 중대성이 있다³⁹⁾고 지적한 것처럼 원인을 규명할 수 없는 문명이라는 신화적 상징에서 기인한 인과론적 진행의 이항대립적 도치 안에서 끊임없이 반복, 변형되어지는 형식의 흐름 속에서 엘자 스키아파렐리는 새로운 형태를 향한 다른 길을 준비하듯 단지 관념으로서의 무감각한

36) fanchon은 머리장식을 대신하였던 작은 사각 스카프로서 일반적으로 목 밑에서 묶어 준다. 이것은 곧 머리 위쪽에 올려놓아 쇠봉 스타일의 머리장식 뒤쪽에서 편으로 고정하는 머리처장의 형태로 발전하였다. fanchon이라는 단어는 원래 Francoise농부의 애칭으로 19세기 프랑스 촌사람을 지칭하는데 쓰였다 : 따라서 fanchon은 본질적으로 시골에서의 머리 장식으로 쓰여질 때의 이름으로 받아들여졌다.

37) “우아한”이라는 형용상 élégant은 라틴 어원의 *élégans*에서 파생된 단어로서 〈문학적으로 선택 할 줄 안다〉는 의미를 갖는다. 한 개인—남성 또는 여성—이 선택한 의복을 통해 심미안을 증명하며, 그것을 결점으로서 타인과 구별되어 질때 우아하다고 한다.

38) 르네상스의 인본주의적 사상의 흐름은 19세기에 이르러서야 그 본질적 의미가 의복을 통하여 재현 되었다고 볼 수 있다. 즉, 인체 구속적인 과장된 실루엣을 위한 인위적인 코르셋에서 벗어나 일상의 삶에 딜 불편한 전원풍의 자연스러운 미각을 발견함으로서 Innocente(순수한, 유아), Négligé(무심한, 설내복), Déshabillée(옷을 벗은, 평상복)로 불린 19세기 로브에서 보여주듯, 17~18세기의 육체적 역할 형태의 반동 현상으로서, 마치 순수의 세계인듯 축성되어지고 설정되어진 어린아이들의 세계처럼 자연스러운 육체의 해방으로 달려 갔다. 이처럼 의상의 형태는 자명하게 변화하고 Innocente와 불리운 전원풍의 의상은 그 원형은 루이 14세 시대의 몽테스테판 부인이 궁전 출입을 위하여 그녀의 임신을 가리우기 위하여 창안한 robe battante(펄럭이는, 고동치는)에서 유래한다—슈미즈 형태로 1930년대에 유행하였다. François Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, Flammarion, Paris, 1965, p.260.

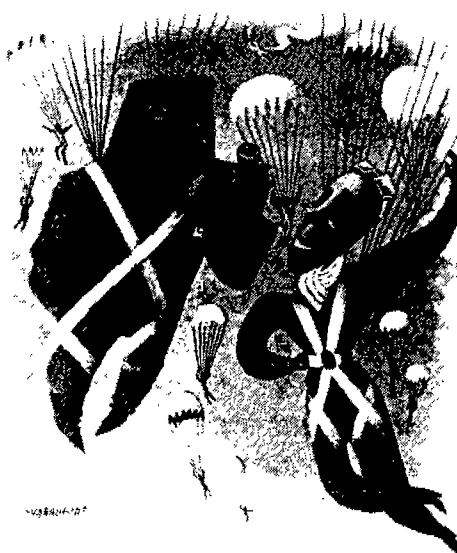
전원풍의 자연주의적 장식들과 육체 노출로 이루어진 이 의상과 윤곽(silhouette)을 통해 육체가 의상 기호 창출이라는 순수 유희적 게임의 장에 있어서의 도구, 칼로서 비유되고 있음을 말한다.

39) Lawrence Langner, *L'Importance d'être vêtu*, Plon, Paris, 1959, p.85.

육체 과시적 장식으로서의 옷의 기능을 디테일을 통하여 반어법적으로, 기사도적인 순수한 사랑의 전사와도 같은 메세지를 보내고 있다.

1936년 모스크바에서 갖은 스탈린과 엘자 스키 아파렐리와의 담화⁴⁰⁾를 실은 잡지 “Vanity Fair”의 불가능한 인터뷰에서 알 수 있듯이 그녀는 이미 총체적 구조로서의 이데올로기적 압력에도 불구하고 인간이 추구해야 할 사고의 형태와 여성의 독립적 지위에 관한 권리를 상기시키며 욕구 발생적인 형태의 변화는 거부할 수 없음을 이미 예측하고 있었다. 따라서 인간이 투쟁하여야 할 가장 큰 두려움은 아마도 갑옷의 내부에 있을 것이다.

모리스 블랑쇼가⁴¹⁾ 글(공시적 규칙의 체계로서의 langue)로서 언표하지 않고 친구들과의 대화에서 말(parole)로만 자주 표현하였던 덴디의 영원한 우월성⁴²⁾은 그가 옷을 위하여 정의하였던 기사도적 선택 즉, 의식(culte, “사건”)을 통하여야만 가능할 것이다. 가설적 제안으로서의 마지막



(그림 10) Covarrubias의 Staline과 Schiaparelli 일러스트레이션

작품 해석에 연관되는 이 영원한 의식에의 실체적 탐구-사건과 표현 사이에서 사라져버린 제 1 원

토마스 카알라일의 사회개혁적 아담이즘 사상과 프뢰겐의 사회 심리학적 근거에 기초하여 프로이드 학파의 아들러의 명체-정신의 목적은 그의 우월성을 단언하는데 있다-를 위한 의상 이론화와 Directeur du Theatre Guild, 미국내 세익스피어 축제의 창립자.

40) 스탈린 : 여기서 무얼 하고 있나, 스타일리스트?

엘자 : 나는 여기서 당신의 여성들을 관찰하고 있습니다.

스탈린 : 우리의 여성들을 조용히 놓아둘 수 없나?

엘자 : 그녀들은 버려지길 원치 않습니다. 또한 이 세상의 다른 여성들과 마찬가지로 주시되기를 원합니다.

스탈린 : 뭐라고? 당신의 죽어가는 문명의 핀에 절린 유령처럼?

엘자 : 벌써 그녀들은 우리 마케팅과 모델들을 찬미하고 있으며, 아마도 조금 후에는 그들의 이상이 될 것입니다.

스탈린 : 아니! 러시아의 이데올로기가 지속되는 한 절대로 안되.

엘자 : 밑을 보세요, 갑옷을 입은 당신의 남성들과 미장원 그리고 파마 기계, 봄이 오고, 그 다음 단계는 모드가 될 것입니다. 몇년 후 당신은 머리 위에 수건을 쓴 여성을 볼 수 없을 것입니다.

스탈린 : 당신은 러시아 여성의 진지한 목적을 너무 평가 절하 하는군.

엘자 : 당신은 그들의 자연스러운 허영심을 너무 평가 절하 하는군요.

스탈린 : 당신의 낙하산을 끊어버리는게 좋겠군.

엘자 : 백여개의 다른 나라가 나를 대신하게 될 것입니다.

스탈린 : 그럴 경우에는 나의 끈을 빼어 버리시오. (그림 10)

41) Maurice Blanchot(1907~), 프랑스의 소설가, 비평가, G. Bataille와의 교우로 그의 작품은 M. Foucault를 비롯한 현대 문학자, 사상가에게 큰 영향을 주고 있다.

42) Patrick Favardin, Laurent Boeuexière, *Le Dandysme, La Manufacture*, 1988 p.87.

여기서 Charles Baudelaire의 덴디라는 주제에 관한 몇 가지의 정의를 제시하고자 한다 : 덴디라는 단어는 성격의 정수와 이 세상의 모든 윤리적 장치의 예민한 인식을 내포한다 : 그러나 한편, 덴디는 무감각을 갈망하며 [...], 되풀이된 경험으로 갑각이 마비되었건, 특권계급으로서 그리고 정치적으로 존재를 가장한다.

Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*. 10 / 18, Paris, 1986, p.369.

인자의 추적-는 초현실주의자들에 의하여 분류되어진 장르의 벽을 넘어 침몰되어진 의식의 바닥을 흔들어 깨우기 시작하였다. 인지 현상의 베일 뒤에 대립된 인과론적 두 한정체 간의 전자기적 전투는 질료로서의 인간적 본성에 고유한 상상력에 의해 구축되어진 현상, 그리고 그 표면에 드러나는 사물(objet)들의 재해석과도 같은 “가능성”의 극단적 관계성 안에서 창출되어 지는 상징과, 신화의 신비를 드러나게 하는 욕망(dsir)을 그 표면에 호출 한다.

열역학적인 인간 정신의 언어 도상적 전위의 초현실적 메세지로서의 형상과 그 응용의 과정에서 비교, 분석, 도출되어지는 결론을 하나의 통사적 단위로서 제시해야 겠지만 지면관계상 그들의 유일한 질문에 세번째 이미지에 관한 이야기를 통하여 하나의 명제를 제시하고자 한다.

VI. 상징적 전언으로서의 Méta-Langage

상실된 자아의 정체성(Identit human)을 재발견하고자 초현실주의자들에 의하여 탐구 되어진 발생적 창조 행위로서의 언어 행위(Langage)와 무의식에 관련된 초현실주의 계보 안의 모든 표명들은 결과적으로 인간의 원초적 동질성 탐구의 도상 해석적 유사 구조의 인과 관계를 “실종”하고자 하였다. 엘자 스키아파렐리의 의상 “*Larme-Illusion*”은 의상의 호어적 고유 기능 안에서 상징적 역사의 이야기 속에서 보여지는 “웃”이라는 찢어진 육체의 비문을 새기며, 그 흥미로운 한 예(exemple)를 제시한다.

이 의상의 의미적 이미지는 대상을 지각하는 인식의 상상력 안에서 발생하는 하나의 개념적 지표로서 시적 전언의 아포리마(aporie)를 넘어서는 하나의 방법론으로 우리를 이끈다. 이는 상징으로서만이 가능한 형상화의 불가능성을 의복이라는 속성을 “부정(ngation)”함으로서 획득된 순수한, 그러나 해체되 드러난 명확함으로 창조적 변형의

근거를 제시하는 기계적 반복 순환의 폐쇄성에서 또다른 열린 공간으로의 전위 가능태를 시동 시킨다. 어떠한 감각적 욕구는 우리에게 삶을 살도록 허락 한다. 필요는 천의 유약함을 조각내며 바로 그곳에 존재하며, 이 의상의 비문은 눈물이라는 수면에 의해 비쳐지는 제한된 공간 너머, 우리를 하나의 비현실성으로 인도하는 상징적 육체와의 접촉을 위하여 우리의 시각을 되돌리도록 지시한다. 엘자 스키아파렐리는 웃을 입는것 과도같이 “선택”으로 이루어진 그녀의 유일용례(sinsigne)인 이 형상을 통하여 상상력의 지향성과 주체로서의 자신을 변형시키는 자연적 필요-언어 행위의 기원과 같은-를 증명(témoin)하고 있다.

A. 가설적 이미지 텍스트 Ⅲ : “눈물-환상” (Larme-Illusion, 1937, 그림 11)

이 상인은 딱 몇개의 머리를 잘랐다
마치 사람이 입은듯 웃임은 마네킹의.
—기욤 아폴리네르

매우 고전적인 그 무엇인가가 이 작품을 통하여 발산되고 있다. 구조 그 자체를 이루고 있는 선과 베일의 단순성은 초현실주의자 살바도르 달리의 작품인 날염에 의해서 소란스럽게 위반된 한 고전 주의의 속삭이는 듯한 기호가 되고 있다. 기본적인 단순성으로 이루어진 이 의상은 인체를 왜곡함 없이 그 곡선과 만곡들을 드러내면서도 직선적 감각을 표현하고 있다. 드러난 어깨와 팔은 무릎에 까지 이르는 불투명한 그러나 가벼운 비단을 머리 위에서 가볍게 주름잡은 긴 베일(홀라, foulard)과 초화를 이룬 이 드레스로 두드려져 보인다. 그러나 이 드레스는 드러나기 보다는 가리워져 그것을 착용한 것에는 “웃”으로 입히지도, 더더욱 그것을 벗기지도 않는다. 이렇게 정형화된 여성은 이 의상 속으로 사라져 그 표면을 관통하기 원하는 시선을 눈속임(trompe-l'oeil)으로 날염하여 조작



(그림 11) Elsa Schiaparelli : Robe, Larme-Illusion avec un foulard, 날염 Salvador Dali, 1937. Philadelphia Museum of Art.

한 췄어진 부분들이 열어놓은 겉은 구멍 속으로 방향전환을 시킨다. 이렇게 시선은 췄어진 부분에 부딪쳐 왜곡된 채 시선을 불들어 심적 동요속으로

의 이동을 조장한다. 속이 들여다 보이지 않게 드러난 구멍들 밑으로 무기력하게 찢겨 떨어져 드러난 내부를 물들였던 핑크빛은 한 여자의 피부? 인형? 어떤? 무엇의 소리와도 같은 은유, 이 은유는 머리에서부터 가볍게 떨어진 긴 베일 안에서 급진전이 된다. 왜냐하면 그곳에서는 췄어진 부분들이 더이상 단순히 표현(*re-présentées*)되는 것이 아니라, 이번에는 그 그려진 형상대로 잘려 침착하고 완만한 형태로 뒷편에 놓여진 검은 천위로 하나의 벌어진 공허를 드러낸다(*présentes*). 이 드레스는 의복의 단순한 질서를 혼란하게 하지 않는 전통적인 몸짓들을 시사한다. 따라서 뒷 무릎 높이에서부터 조심스럽게 벌어져 달린 트레인은 걸음의 편안함을 허락한다. 실상, 만일 이 드레스가 직선적으로 떨어진다면 다리의 움직임은 불편하고 답답하여 가볍게 흐르는 듯한 인상을 해칠 것이다. 이렇듯 얇은 자세를 상상할 수 없이 일어선 자세로 입혀진 이 이미지는 주름진 그늘없이 직선적으로 벌어져 내린 천으로 된 이 의상에 남용된 검은 구멍들과 췄어진 부분들의 인상을 분산시키며, 직선적인 형태를 흐뜨려 트리는 여운과도 같은 배면의 끌림쪽으로 그 무엇인가를 사라지게 한다. 마지막으로 이 의상은 침묵의 내적 영역에서 한번도 시도 되지 않았던 한 움직임의 에스키스로 옹고된 포즈의 마네킹 위에 정확하게 입혀진다. 마치 상징적 시야의 좌표계에 고정된 관점의 한 표명처럼. “어떤 한 공간은 그 내부나 외부가 아니라 진실을 야기시키도록 남겨진채, 틀치지 못하게 간격이 벌어진다, 그러나 그것은 틀 밖에 존재하지는 않는다”⁴³⁾ 마치 그 보이지 않는 공백 속에서 벌어지는 상황의 반사처럼 우리 앞에 있는 이 이미지는 어떠한 장면이 그려지는 “장소(lieu)”로 그 시작을 돌리게 하는가? 어떠한 관점으로 부터 우리는 상상력에 의해 육체의 존재방식인양 의복을 형식화 시키는 개념의 놀라운 “부정”을 바라볼 수 있는 근거를 갖을 수 있는가? 의복의 본질적

43) Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978, p.16.

“기능”을 어기고, 틀을 벗어나 열린 세계로 향한 노정의 비용으로 제작된 “순수?” “예술” 작품으로서의 이 의복은 무엇을 말하고 있는가? 이 의상은 한 결정적인 이야기의 서술(description)을 위하여 의복이라는 “용도(usage)”에서부터 떨어져나와 “옷”이라는 대상 위에 또 “다른” 의미를 – 구체적 실체(착용 가능한 의복)의 은유적 부재(착용 가능하나 현실적으로 사용되지 않은)를 통하여 – 지식의 모호함(ambiguité) 속에 투사하고 있다. 상상력에 의해 제작된 이 의복의 형태와 표제는 각자의 시각을 의식서(le rituel)와도 같은 비탄의 의례(le cérémonial de deuil)질서 속으로 이끈다. 이 의상의 색상 – 흰색과 검은색 그리고 장미빛 – 과 형태는 잊어버린 감정의 슬픔을 일깨우며 일상적 삶의 전장에서 근친 사망의 종교적 예식을 암시 한다. 후기 라틴어 “dolium”(상심)에서 유래된 단어 deuil(상의 슬픔, 상의 표시, 상복, 애도, 비탄)는 사랑하는 사람을 잃었을 때 증명되는 슬픔의 감정을 검은색 의복으로 지시한다. 그러나 상의 표시는 언제나 검은색으로 입혀지지는 않았다. 프랑스 왕비들의 상복은 흰색이었으며, 상례 규칙은 20세기 중반에 이르기까지 매우 엄격하게 지켜졌다. 일년간의 대상 기간 동안 여성은 상장과 검은 상복 이외의 다른 장식이나 다른 색상이 금지되었다. 그러나 상의 후반기(demie-deuil)에는 색의 사용이 덜 엄격하여, 그 마지막 달에는 흰색, 회색, 남보라색과 붉은 보라색이 허용된다. 이러한 의복의 관습은 흔히 지방 브르조아 계층에서 유지되고 있으나, 단어 deuil의 사용은 숙명(fatalité)을 지칭하는 초현실적 표현의 상징적인 “순”처럼, “더러운 손톱”을 의미하는 “상중의 손톱(les ongles en deuil)”이란 몇몇 일상적인 표현(구어)으로만 남아 있다.

그러나 이 의상을 바라보기 위하여서 작가는 어떤 시각을 규정 하는가? 그 제목, 환상(Illusion)은 착각을 일으키도록 놀라운 제안을 한다: 〈그것을...처럼 보다〉. 그러나 본질적 의미가 보이지 않

는 그 빈 공백은 무엇을 암시하며, 실제와 상상력의 사이에서 이 의상의 또 다른 명칭, 눈물(Larme)과는 어떤 관련성을 나누는가? 사실상, 눈물을 야기시키는 고통은 미학적으로 열정과 변화에의 불확실한 “필요”에만 집착되어 있다. 따라서 불가능한 담화의 추리를 이끌어 내도록 제안하는 이 의상의 이미지에 따라 그 공간적 외관의 총체 속에서 누군가에게 입하고자 고려되지 않았다는, 참조적 실재 모델의 “부재”는 단일 상태의 반복적인 “사건(fait)”으로 “죽음(Mort)”을 “지시한다”고 할 수 있다. 이러한 추론은 실제와 상상력 사이에 경계 지워진 또 다른 외연적 경계에서 일어나는 환상적인 장면들을 비교하게 한다.

의복은 종종 인간을 드러낸다.
셰익스피어, 험릿, I, III.

“*La Mort de Saint-Innocent*”(유아의 죽음, 작가 미상, Ile-de-France, 1530년경)은 사망으로 빠가 드러난 기사의 이미지로 유아의 공동묘지 중앙에 세워져 있다. 그 조상의 방패 위에는 다음과 같은 4행시가 적혀 있다: “그는 충만한 예술 속에 살아 있다, 저항할 힘을 잃은채, 나는 나의 투창에 절려, 그들의 일용 할 양식을 주기 위하여, 고인들을 위해 신에게 기도 한다.” 엘자 스키아파렐리에 의해 “의상”이라는 오브제에 가해진 자해적 행위는 침묵의 소리없는 비명을 반향시키는 눈물과 환각 안에서 장 구종(Jean Goujon)의 부조 작품 “*La Mise au Tombeau*”(매장, 그림 12)에서 전개되는 상황속에서 기절한 성모 마리아 후면에 배치된 한 성녀의 움직임(그림 13)에 포커스를 맞추게 한다. 혼절로 표현된 고통은 그의 영혼을 이승 저편의 순수 예술의 위치를 낳는다면 비명을 지르고 있는 두번째 여인은 가장 동적인 몸짓에 의해 고통스러운 감각을 “증거”하고 있다. 이것은 그 범죄적 사건 앞에서 분노하는 더욱 강도 높은 “부

(그림 12) Jean Goujon, *La Mise au Tombeau*(매장), 대리석, Paris, musée du Louvre.

(그림 13) 그림 12의 세부

정”이 될 것이다. 단 한번의 영원한 의식을 증거하기 위하여 지르는 비명과도 같아...

마치 그 어떤 반동작용처럼 제시된 이 의상을 야기시킨 첫번째 효과(effet)는 아마도 본질적으로 반복적인, 원초적(primitive) 고통이라 볼 수 있다. 그러나 원초적이라는 문제의 행동 방식은 전언적 형태의 언어(prélangage), 즉 하나의 기호 언어적 작용이 그 자신에게로 되돌아가는 사고하는 방법의 원형(prototype)을 말하는 것이지 사고의 결과라고 할 수 없다.⁴⁴⁾ 마치 의복의 필요를 더 이상 요구하지 않는 한 인간의 무감각한 죽음을 애도하는 것처럼, 자신의 위치에서 분리되어 “용도(usage)”라는 근본적 이유가 배제된 이 의상은 타인 즉, 초현실주의에 의해 제기된 문제에 주의

를 기울인 놀라운 결과의 증거로 안티-호브를 탄생 시킨다. 이 반-의상은 이렇게 또 다른 의미의 기능을 수행함으로서 더이상 기능주의에 반대되지 않으면서도 단번에 그것을 해체시키는 의상의 “정체상태”(point mort)를 드러낸다.

의상은 상상력의 자율성을 정당화 하기 위하여, 그리고 잃어버린 신원, 정체성(identité)을 되찾기 위하여 초현실주의자들과 같이 언어행위(langage)의 원천을 탐구하는 또 다른 매체(objet)영역을 찾을 필요가 없다. 왜나하면 의상은 근본적으로 성의 사회화를 이루는 모순적인 두극-치장(*la parure*)으로 드러내는 행위와 수치심(*la pudeur*)으로 가리는 행위-과 그 사이의 한 지점에서 일치되는 자가 보호(*la protection*)라는 타인과의 상대적 관계

44) Ludwig Wittgenstein, *REMARQUES SUR LA PHILOSOPHIE DE LA PSYCHOLOGIE*(1), éditions T.E.R., 1989, p.192.

안에서 “간격”을 증명하며, 착복이라는 행위의 본질적 유사성으로 결과적 종속을 암시한다. 따라서 이 의상은 초현실주의의 이중 구조적 미스테리의 온유(métaphore)적 “대체물(substitut)”이 아니라 예술적 근거를 제시하는 한번의 “자동-해명”과도 같은 상징적인 기호인 것이다. 왜냐하면 엘자 스키아파렐리는 이 의상을 통하여 인위적 의미의 유일한 계획으로서 형태 창출의 원동력인 상상력의 첫 번째 가치인 자유를 단 한번의 불질적 의상에의 “부정”으로 증거하고 있다. 이와 반대로 그녀는 한 번도 초현실주의적 질서⁴⁵⁾에 의해 오브제로서의 의상의 의미를 물질화 시키지 않았다. 왜냐하면 그녀는 이미 그러한 불질적 언어행위의 의미를 알고 있었으며, 의미를 구하기 보다는 오히려 상대가 원하는 것들을 그녀가 창출한 의상들에 기록한 흔적들로 이해되어 지기 바랬다 : 당신이 원하는 어떠한 것도, 선택의 어떠한 작은 조각이든...⁴⁶⁾

그녀가 만일 초현실주의에 의해 영향을 받았다고 한다면 그것은 오히려 개체화된 현대적 기호도를 일깨우는 상상력을 위하여 사고하는 카테고리로서 초현실적 개념들을 적용하였던 것이지, 의복의 의미를 드러내고자 한 것이 아니었다. 이러한 조건들은 작가의 의도와 의복이라는 경계지워진 상상력의 질서 속에서 언어행위의 기원을 말할 수 있도록 허락한다. 마치 “육체의 정신”과도 같은 현실적 작각에 의한 전체적인 사설성 안에서 원인을 보장하는 여성적 언어작용처럼 이 이미지의상은 그 행위 결과(Effet)를 드러내고 있다. 라틴어 *efficere*(effectuer : 실행하다)에서 유래한 단어(effet : 결과, 효과, 인상)는 어원상 이미 생산되어 진 것을 의미하며, 넓은 의미로 의복의 총체를 지시한다. 이 결과론적 효과의 이중적 표명은 내연적, 외연적 의미의 상관관계 안에서 발생

되어지는 “현상”的 복합성을 증명한다. 엘자 스키아파렐리의 작품 “눈물-환상”은 이렇게 본질적 의미와의 “충돌(만남)”로 총체적인 내연성으로 부터 벗어나 하나의 이중적 명제의 “표본”이 되고 있다. 잃어버린 정체성을 찾기 원하는 불가능성을 실재에 적용하여 너무도 쉽게 모순의 원리나 무의미함으로 치부하는 것에 하나의 “판결(jugement)”을 언도 하듯, 지금 그 텍스트의 담화(discours : “re”production)는 삼중 대치(substitution)의 효과로서 표현(“re”présentation)되고 있다 : 1) 고통의 감정은 육체와 그 몸짓으로 드러나는데 역사적 문맥 안에서 감당할 수 없는 고통은 옷을 찢거나 그 형식을 전환 시켜 표현해 왔다. 2) 이렇게 옷을 통해 상징화 된, 찢어진 육체의 고통은 상처받은 영혼의 총체적 감정 이입으로 대상(objet)로의 옷)을 예술 작품으로 변형시키면서, 3) 일상적 범례로서의 지표(indice), “모델”(~에게 입혀질 옷)을 비워낸다. 즉, 육체는 그 감각적 의식을 몸짓과도 같은 행위들로 변형시키고, 옷은 그 행위의 대용물이 되면서, 이러한 변형 작용에 의하여 실제 대상물은 용도가 “거제(castration)”되면서 추상적 상상력의 영역을 건너기 위하여 그의 첫번째 현실을 떠나 “자신” 스스로를 비추는 또 다른 하나의 “거울”이 된다. 기능의 포기와 용도 거부의 이중 부정과 실질적 유용성으로 부터 비실용성으로의 역행이라는 용도 전환에 관련된 부조리성으로 예술과의 동일시를 이루면서 그녀의 다른 초현실주의적 작품들이 보여주었던 표면적인 거부가 아니라 보다 깊은 의미를 갖는다. 왜냐하면 “법칙”과도 같은 근본적 개념, 용도의 추월은 엘자 스키아파렐리의 부조리한 역행의 출구에서 보여지는 이미지에서 끊임없이 반복 순환하는 변형의 고리를 잇는 공식적 논리를 드러내기 때문이다. 이 의상

45) 대상(objet)의 객관적 의미를 폐기하고 각자의 의미가 재투사된 상징적 대치물로서, 인지된 유일 주제(subject)와의 동일 이미지 추구.

46) Elsa Schiaparelli, *Shocking Life*, p.64.

이야말로 초현실적 아름다움의 결정적 정의("définition")를 부여하는 확실성(certitude)의 한 "의식"을 표명한다.

앙드레 브르통의 초현실적인 미(Beauté)에 관한 개념을 생각해 볼 때 : “전율적인 아름다움은 관능적-베일에 가린, 폭발된-고정된, 경이적인-상황을 나타낼 것이다.”⁴⁷⁾ 그 이미지는 혼돈의 핵심에서 하나, 하나의 이미지에 연결된 또 다른, 유일한 한 이미지를 발생적 근거로, 상황의 단편들 안에서 분출되어 진다. 그러나 사랑의 격렬한 계획은 타자 사망의 욕구를 내포하며, 바로 이 죽음에 의하여 욕구에서 벗어났다고 주장하는 것의 부조리성을 재도입하게 된다. 마치 보편적 가치와도 같은 소멸, 죽음에 의하여 “나”는 “나”的 자유를 제거하는 권리(권리를 타인에게 양도하며, 구체적 기표와의 분리, 그것만이 의미들을 상정하게 한다. 의미 작용과도 같은 자유의 폐지를 정한다는 것은 따라서 모순적이다. 왜냐하면 모든 의미의 “가능성”을 소생시키는 소멸은 “선택”하여야 한다.⁴⁸⁾ 작품 “눈물-환상”은 자신의 자유를 제거할 권리를 타인에게 양도하지 않고 능동적으로 실행함으로서 의미의 역동성 안에 위치하게 된다. 결과적으로 주제(sujet)의 상실은 자신(Soi, 보편적 자아)과의 관계 안에서 보이지 않는 주체(Sujet)가 되어 내적 미를 완성시키게 한다. 이 의상은 그 문맥적 흐름 안에서 초현실주의에 의해 제창되었던 우리 자신에 관한 정보와도 같은 절대적 사실성으로의 발명품으로 “창조”하고자 하였던 그들의 “미래”를 분리시키는 준비 작업과도 같은 전미래(futur antérieur)적인 시간의 위치를 증거한다. 비록 “진실성”이 위에서 언급한 담론 전에 존재하지 않았다 하더라도, 본질적으로 의상이 소유하고 있는 출현하고자 욕구하는 선택적 원리의 “동질성

(homogénéité)”안에서 스스로 정당화 되어진다.

VII. 요약 및 결론

결과적으로 하나의 논거를 이끌어 내는 이 마지막 담론의 의상 이미지가 의미하는 명제는 그의 “침묵” 속에서 우리가 망각하고 있는 개별적 정체성(identité)에 관하여 진술하면서 의식의 재개를 호출하는 하나의 상징적 기호일 것이다. 우리의 시각에 전달된 이 기호 이미지의 갑작적 쇼크는, 그 “정지(arrest)” 기간 동안 자신에게서 벗어나 또 다른 자아를 찾고자 하였던 초현실적인 추상적 시각에, 일상에서 벗어나 이 의상의 칭호가 호출하는 의미의 상징적 가능태를 하나의 범례로서 도상에 드러낸다. 또한 “눈물-환상”으로 제시된 “주제”的 “선택”은 의상의 상호 상대적인 성격을 드러내며, 물질적 욕구를 넘어 관념의 해체에서 야기될 수 있는 가능한 한 “사건(fait)”의 욕구를 이미지로 드러내고 있다. 보편적 용도 소멸을 통한 이 이미지가 지시하는 동떨어진 사실성에의 접근(Rapprochement)⁴⁹⁾은 의상 기호들의 보편적 “유사성(Ressemblance)”의 지표가 된다. 《디자인》이라는 어원적 개념을 사라져버린 용도(착용)에 전위(transposition)시킨 모순적인 행위와 마네킹이라는 대리물을 사용하여 보여 주고 있는 추상적인 대상(Object-육체)을 덮은 이 이미지를 통하여 의상-기호는 그 의미를 상정하며, 구체적 기호 발생의 논리적 근거를 “증거”하는 기초 기호화의 모형으로 제시되어 질 수 있다.

이 “눈물-환상”에 의해 언표 되어진 기의(signifié)를 의복의 총체로서 껴안을 때 상대적 상호성 안에서 구별된 “나”라는 존재는 그 실체성과 함께 세상으로 방출 될 것이다. 이렇게 의상으로 차

47) André Breton, *L'Amour fou*(1937), Gallimard, Paris, 1994, p.26.

48) 본 담론의 주제라 할 수 있는 윤리적 논리의 개념을 Sarah Kofman의 선택적 자율성에서 찾아 볼 수 있다. *Séduction*, Edition Galilée, Paris, 1990. p.173.

49) André Breton의 순수 정신의 유일 이미지 창출을 위한 방법론, *Manifestes du surréalisme*, p.31.

별화된 개인적 이야기들은 “지금”, “여기”, 우리의 삶속에서 제2의 괴부가 아닌, 두번째 육체로서의 의상언어들과 함께, 주체와 객체간의 의미전달을 위한 의사소통(communication)을 허락 할 것이다.

참고문헌

- 1) Abastado Claude, *Introduction au surréalisme*, Bordas, Paris, 1992.
- 2) Alquie Ferdinand, *La Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1955.
- 3) André Breton, *Manifeste du surréalisme*(1924), Gallimard, Paris, 1992.
- 4) Nadja(1928), Gallimard, Paris, 1992.
- 5) *L'Amour fou*(1937), Gallimard, Paris, 1994.
- 6) Bruno du Roselle, *La Mode*, Notre Siècle Imprimerie Nationale, Paris, 1980.
- 7) Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, 10 /18, Paris, 1986.
- 8) C. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978.
- 9) Elsa Schiaparelli의 자서전, *Shocking Life*, J. M. Dent & Sons LTD, London, 1954.
- 10) Colette Guillemand, *Les mots du costume*, Belin, Paris, 1991.
- 11) Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe*, Seuil, Paris, 1983.
- 12) François Boucher, *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos Jours*, Flammarion, Paris, 1983.
- 13) Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves* (1942), José corti, Paris, 1957.
- 14) Gilbert Durand, *Les structures Anthropologiques de L'imaginaire* (1969) DUNOD, Paris, 1992.
- 15) Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.
- 16) J. C. Fluegel, *Le Rêveur Nu*, Aubier Montaigne (1930), Paris, 1982.
- 17) Georges Bataille, *L'Histoire de L'érotisme*, OC, t. III, Gallimard, Paris, 1976.
- 18) Lawrence Langner, *L'Importance d'être vêtu*, Plon, Paris, 1959.
- 19) Ludwig Wittgensstein, *REMARQUES SUR LA PHILOSOPHIE DE LA PSYCHOLOGIE* (1), éditions T.E.R., 1989.
- 20) Marcel Jean & Arpad Mezei, *Genèse de la pensée moderne*, dans *La Littérature Française* ; Corrêa, Paris, 1950.
- 21) Palmer White & Yves Saint Laurent, *Elsa Schiaparelli*, Aurum Press, Ltd London, 1986.
- 22) Patrick Favardin, Laurent Boëuexière, *Le Dandysme*, La Manufacture, Paris, 1988.
- 23) Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, Paris, 1980.
- 24) Richard Dorment, Margaret MacDonald, *Whistler*, Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- 25) Sarah Kofman, *Séduction*, Edition Galilée, Paris, 1990.
- 26) Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*(1833~34), Aubier Montaigne, Paris, 1973.
- 27) 초현실주의 잡지, *Minotaure*, 1935년 6호.

ABSTRACT

A Study on the Semiotic Application about the Image Vestmental

The purpose of this study is to define the fundamentals of one symbolic concept, so called *vestment-sign*, based on the logical relationship of sign system about the trichotomy by Charles S. Peirce's sign concept for the

communication system of meaning in the non-linguistic image domain. To prove the argument of vestment-sign, I selected 3 types of vestment language by stylist, Elsa Schiaparelli. The third image vestmental chosen here, titled "*Larme-Illusion(1938)*", printed by Salvador Dali will produce one symbolic proposition as a logical result which is generated and developed through the interpretation of other images.

First of all the text, which is manifested by Elsa Schiaparelli's first image vestmental, titled "*Notation Musical(1937)*" and is symbolized as one category in the representation of the form, is regarded symbolic and metaphorical from a standpoint that the title and the

meaning is connected to the form. The second image vestment, titled "*Ruches Noirs(1938)*" represents externally splendid femininity manifested by the symbolic and metaphorical expression. And the purity of sensitivity aiming to *humanity* in the detail of the poetic feeling of naturalism makes us imagine the battle field of furious sensitivity. Like as the result of the battle, the third image stimulated our eyesight with the "*absence*" of dressing function. The proposition of the text, *(Death)* which the third image delivers, constructs sign system to bring up a meaning with the disappearance of physical "*signifier*". This establishment of the symbolic concept presents the etymological authority of symbol generation called "*Design*".