

크리티컬 패션의 오브제 전유 전략

정정희 · 임은혁^{*†}

성균관대학교 의상학과 박사 · 성균관대학교 의상학과 교수^{*†}

Appropriation of objects in critical fashion

Junghee Jung · Eunhyuk Yim^{*†}

Doctoral Degree, Dept. of Fashion Design, School of Art, Sungkyunkwan University

Professor, Dept. of Fashion Design, School of Art, Sungkyunkwan University^{*†}

(2020. 11. 9. 접수; 2021. 2. 3 수정; 2021. 2. 15 채택)

Abstract

The purpose of this study is to analyze and understand the approach of critical fashion by comprehending the appropriation of art as a sociocultural phenomenon that influences contemporary fashion. This study inquired into the relevant literature to explain the theoretical background behind critical fashion, and conducted a case study using exhibition catalogues, exhibition works, articles, fashion magazines, and fashion-related websites in order to examine cases of appropriation strategies. As a subversion of meaning by using an existing transposable object image to deliver an experience unlike the actual image, subversive appropriation in critical fashion takes existing things as they are and rearranges them with the purpose of subverting social values while having its subversive style of appropriation. Referring to a style that focuses on labelling the distance between the subject, that refers and that which is referred to, referential appropriation has been reprogramming existing things with an internal and introspective attitudes. In other words, from an exploitative style of appropriation aimed at expanding the meaning with found in objects by avant-garde fashion designers, to a subversive style of appropriation aimed at subverting meanings with transposable objects by conceptual fashion designers, there has been a change toward the referential style of appropriation aimed at expanding artistic forms with created objects critical fashion designers.

Key Words: critical fashion(크리티컬 패션), object(오브제), appropriation(전유), referential appropriation(참조적 전유), critical message(비평적 메시지)

[†] Corresponding author ; Eunhyuk Yim
Tel. +82-2-760-0517
E-mail : ehyim@skku.edu

I. 서론

오늘날에는 다양성의 양식 이외에 어떠한 일원화된 예술의 양식도 존재하지 않는다고 할 정도로 다양한 예술양식이 공존한다. 고전 미술은 각 시대마다 지향했던 미적 가치가 일정하고 시대와 양식이 동일한 명칭으로 사용되었던데 반해, 현대미술에 접어들자 수많은 양식들이 동시에 등장하게 되는 바와 같이 패션에서도 2000년대 이후로 주기가 짧은 수많은 패션들이 등장하고 있다. 패션이란 한시대의 반응으로서 그 시대의 사회, 경제, 정치, 기술의 일면을 표출하는 가장 적합한 수단 내지는 방법으로서 특히 인간의 내적 이미지 세계를 표현하는 예술과 관계있다(김민자, 1986). 패션과 예술은 20세기 이전부터 서로의 모티프를 전유하며 시대가 요구하는 창조물을 내어 놓으며 발전하였다. 이후 20세기 초 형식 모방에서 출발한 패션과 예술의 공조는 20세기 후반에 이르러 서로의 영역을 주저 없이 넘나들며 창조물을 내어놓은 공생의 관계로 두 영역은 창조자의 의지에 따라 하나가 될 수 있는 환경을 만들어냈다.

패션과 예술은 수많은 접근방식과 이유들의 접점을 찾아내며 지속적으로 공존해오고 있다. 최근 많은 패션디자이너들이 매 시즌마다 그들만의 독특한 이미지를 구축하기 위해 일부러 유행과 트렌드를 피하고 전위적이고 개념적인 접근법에 의지한다. 그 접근 방법 중에서 과거의 것을 빌려오는 전유의 시도는 모더니즘 시대에는 필요한 선택이 아니라 죄악으로 여겨지다 1960년대 이후에야 이에 대한 도전이 이루어졌고, 포스트모더니즘 시대에 와서 디자이너들은 다시 한번 자유롭게 과거를 전유하며 탐구하기 시작했다(김정혜, 2005). 패션에서는 1960-70년대 이브 생 로랑(Yves Saint Laurent)의 피에트 몬드리안(Piet Mondrian)에 이어, 1980년대 마틴 마르지엘라(Martin Margiela)의 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp), 1990년대 알렉산더 맥퀸(Alexander McQueen)의 한스 벨머(Hans Bellmer), 2000년대 이후 릭 오웬스(Rick Owens)의 레이 보워리(Leigh Bowery), 그리고 데мна 바잘리아(Demna Gvasalia)의 듀안 헨슨(Duane Hanson) 등의 사례에서 작품 생산방식으로서 전유방식을 찾아 볼 수 있다. 이렇

듯 창조적 영감의 관점에서 확인되듯 패션과 예술은 크로스 오버되며, 공생관계를 맺고 있지만, 더불어 상호 작용하면서 산만해진 방식으로 서로 경쟁하고 있다. 최근 예술이 상업주의, 불안정성, 급격한 변화로 특징지어지는 패션계에 지위를 부여하는 이점을 제공하고, 패션과 예술이 스펙타클한 글로벌 사회 속으로 동화되는 현상이 나타나고 있다. 이러한 현상을 두고 생겨난 크리티컬 패션(critical fashion)은 소비를 목적으로 패션과 예술의 차이점을 끊임없이 붕괴시켜 동질화하고 있는 문화 산업의 통합에 저항하기 위해 기존의 패션산업 시스템에 도전하는 실천적 패션을 말한다. 나아가 크리티컬 패션은 예술성을 강조하던 예술계가 패션계의 상업적인 형태로 유사하게 닮아가는 패턴과 인식을 보여줌으로써 패션 관람자에게 다가가고 현대 사회와 소통하고자 한다.

이러한 패션에서 비판적인 접근을 실천하기 위한 연구단체로는 2019년 초에 Natalya Lusty, Harriette Richards 와 Rimi Khan 에 의해 설립된 오스트레일리아 멜버른 대학교(The University of Melbourne)의 문화 커뮤니케이션 대학에 기반을 둔 CFS(Critical Fashion Studies) 연구 집단이 있다. CFS는 패션 학자, 실무자, 업계 구성원을 모아 지속 가능성, 윤리 및 혁신에 대한 연구를 진전시키기 위해 개설되었으며, 지속가능성, 윤리적 생산과 소비, 혁신적인 디자인 관행을 강조하면서 패션에 비판적으로 참여하는 접근을 위한 연구 포럼이다. 2020년 2월에는 패션의 미래와 관련된 다양한 주제를 다루기 위해 학술 연구와 산업 네트워크를 구축하고자 「Critical Fashion Studies Conference」를 개최하기도 하였다.

이와 같이 크리티컬 패션에 대한 관심이 증가하면서 비판적 접근방식을 보이는 크리티컬 패션의 전유적 해석과 관련된 선행연구로는 패션 큐레이팅과 패션디자인 측면에서 예술적이고 비평적 접근을 시도한 해외연구(Annamari & Clark, 2018; Geczy & Karaminas, 2017; Geczy & Millner, 2015; Teunissen et al., 2014)가 이루어졌으나 국내 연구는 아직 미흡한 실정이다. 이에 본 연구는 현대 패션에 영향을 미치는 사회·문화적인 현상으로서의 전유예술을 이해하고, 전유적 해석을 통해 크리티컬 패션의 접근방법을 분석하고 이해하는데 목적이 있다. 본 연구는 패션과 관련

된 사회현상에 비평적 태도를 보이는 크리티컬 패션디자이너의 작업에 나타나는 전유 전략을 분석함으로써 새로운 미적현상으로서의 크리티컬 패션을 이해하는데 그 의의가 있다.

연구방법은 문헌연구와 사례연구를 병행하였다. 크리티컬 패션의 전유적 해석에 대한 이론적 배경을 설명하기 위해 관련 문헌과 자료를 조사하였으며, 전유 전략 사례 고찰을 위해 패션 관련 서적을 통한 문헌연구와 전시도록, 전시작품, 기사, 패션전문지 및 패션관련사이트 등을 통한 사례연구를 진행하였다. 사례 연구범위는 사회와 패션시스템에 대한 사회비판적 메시지 중심의 크리티컬 패션 현상이 나타나기 시작한 2000년대 이후부터 현재까지로 하고, 다양한 패션 매체에서 나타나는 사례를 중심으로 하였다.

II. 이론적 배경

1. 오브제 전유예술

1) 오브제 전유의 개념

전유(appropriation)는 일상의 잠재성을 끌어내는 창의적이며 주체적 행위로서, 앙리 르페브르(Henri Lefebvre)가 일상성을 극복하기 위해 개진한 핵심적 개념이다. 르페브르가 말하는 전유란 자신의 육체, 자신의 욕망, 자신의 시간을 타인에게 맡기는 것이 아니라 그것들을 스스로 장악하고 주체적으로 관리한다는 의미이다. 결국 소외되지 않은 인간, 자기 존재를 자기가 소유하고 있는 인간을 말하는 것이다. 전유(appropriation)의 어원은 ‘그 자신의(proper)’ 혹은 ‘자산(property)’을 의미하는 라틴어 propius 에서 유래한 것으로 ‘자기 자신의 것으로 만들다’ 라는 의미를 지니고 있다. 사전적 의미는 ‘사용’, ‘도용’으로 ‘남의 것을 자신의 것으로 전유하다, 사용하다, 착복(steal)하다,’ 등으로 해석된다. 나아가 ‘빌리다’, ‘남의 것을 자기 것으로 하다’ 더 나아가서는 ‘훔치다’는 의미로 해석할 수 있다(이주연, 1998). 이 의미를 토대로 특히 현대 미술에서의 전유는 미술사, 광고, 미디어 등에 이미 등장한 형상을 단순히 빌려온다는 개념에서 나아가 그것을 새로운 형상과

합성 시키거나 재구성하여 또 다른 작품을 창조하는 제작방법을 가리킨다.

문화연구에서 유래하는 용어인 전유는 어떤 형태의 문화자본(cultural capital)을 수용한 뒤 그 문화자본의 원래 소유자에게 적대적으로도 만드는 행동을 가리킨다. ‘문화적 전유(cultural appropriation)’라고 하면, 주류 문화에 속하는 이들이 소수자와 집단의 문화적 요소나 자산을 무단 전유해 제 것처럼 부리거나 제 것으로 삼는 일을 지칭한다. 즉, 한 문화 내부의 귀중하고 가치 있는 어떤 요소들을, 그것에 대한 정당한 존중이 없이 외부 사람들이 상업적으로 사용하는 것을 뜻한다(임근준, 2018b). 알베르토 코르다(Alberto Korda)가 찍은 체 게바라(Che Guevara)의 얼굴이 그려진 티셔츠가 이런 문화적 전유의 좋은 예가 될 것이다.

예술분야에서 말하는 전유는 예술가가 기존작품의 형식이나 재료, 창작관념, 창작이념, 심지어는 내용을 새로운 맥락 안에 재배치한 뒤, 기존작품과 다른 의미를 붙여넣은 것을 가리킨다. 결국, 예술에서 말하는 전유는 기존의 양식 또는 이미지를 활용하여 예술가의 사유를 거치거나 새로운 맥락을 설정하여 새로운 관념을 세우고 이를 전달하는 것을 말한다. 이때 생겨나는 새로운 의미는 명확하거나 모순될 수 있는 상반되는 양상을 드러낸다. 즉 전유예술(appropriation art)이란 작품의 원본성, 저자의 권위문제, 작품의 재맥락화(recontextualize) 등 다양한 방식으로 원작 이미지 즉, 명화, 혹은 유명한 이미지로 대표되는 이미지가 가지는 선전효과와 의미를 활용하는 미술을 일컬으며, 전용(專用)미술, 도용(盜用)미술로도 번역된다(이상정, 2010). 미술에서 전유는 새로운 작품을 창조하는 제작기법으로, 작품을 제작하는데 있어 새롭게 창안하거나 창조하는 것이 아니라 과거나 기존에 있어왔던 작품이나 이미지를 빌려와 합성하여 새로운 작품을 만들어내는 것이다. 즉 과거 위대한 작가들의 작품을 인용하거나 대중문화와 같은 다양한 매체를 통하여 등장했던 기존의 이미지들을 끌어와 새롭게 재해석하거나 재구성하여 작품을 제작하는 것을 말한다. 현대미술에서는, 인공의 시각 문화에서 전체나 일부의 요소 및 차원을 전유하거나 재활용하되, 여전히 원본의 형상을 유지하고 있음으로써 원전을 자명

하게 지시하는 동시에, 새로운 작품의 맥락에서 새로운 의미화 작용을 충족시킬 때, 이를 전유라 일컫는다(임근준, 2012). 기본적으로 주류 문화나 예술 혹은 관점을 비판하고 그 속성을 폭로하는 성격을 띠고 있다(임근준, 2018b).

따라서 전유는 문화예술에서 사용될 경우에는 이미 등장했던 이미지나 주체를 새로운 문맥 속에 위치시켜 새로운 의미를 만들어내는 것으로 해석할 수 있으며, 모더니즘의 순수성과 보편성에 대한 비판과 그에 대한 극복 의지를 반영하는 동시에 작가의 메시지를 전달할 수 있는 효과적인 표현 방법으로 사용될 수 있다.

2) 오브제 전유의 유형

예술작품의 창작을 위해서는 과거나 동시대의 작품으로부터 수많은 전유가 이루어진다. 현대미술에서도 고전 작품을 이용하는데 이전 시대의 화가들이 고전을 이용했던 것과 달리 감상자들이 작품 주제의 출처는 어디에 있으며 왜 의도적으로 그것을 새롭게 각색하는지 그 이유를 파악하도록 하는데 차이가 있다. 전유에 있어 정말 문제가 되는 것은 비록 형태를 전유했지만, 작품적 가치와 의미내용을 효율적으로 충족시키고 있느냐 하는 점에 달려 있다. 다시 말해 원작보다 더 미적 가치를 지니고 있을 정도로 성공적이냐는 것이다.

이러한 예술적 전유를 역사적 차원에서 고찰해보면, 모더니즘 시대의 '착취적 전유'와 컨템퍼러리와 포스트모더니즘 시대의 '전복적 전유', 또 포스트-컨템퍼러리 시대의 전유인 '참조적 전유'로 변화하고 있다(임근준, 2018b). 이를 이해하기 위해 모더니즘 시대의 마르셀 뒤샹과, 모더니즘의 종말을 알리는 앤디 워홀(Andy Warhol), 포스트모더니즘 시대의 셰리 레빈(Sherrie Levine), 1990년대 이후의 실비 플뢰리(Sylvie Fleury)의 작품을 통해 살펴보고자 한다.

착취적 전유란 예술작품의 이미지와 대중문화에서 생성되고 파생된 이미지와 패션코드, 즉 하나의 문화 안에서의 삶의 방식이나 고정적이고 보편적인 유행의 관례의 양상을 가져오면서 이를 원래의 장소와 맥락에서 분리하여 내는 것이기 때문에 마르셀 뒤샹의 레디메이드(ready-made)

와 비슷한 특성을 공유한다고 볼 수 있을 것이다. 예를 들어 뒤샹의 공업 용품인 변기를 <샘(The Fountain)> (Fig. 1)으로 표현한 작품은 뉴욕의 '앵데팡당 전(Salon des Artistes Indépendants 展)'에 출품했다가 전시를 거부당한 작품으로서 마트(Matt) 회사의 변기에 제조회사의 이름인 리처드 뉘트(R. Mutt, 1917)라고 서명만 했을 뿐인 이 작품은 조각이라고도 말할 수 없어서 반도덕적이라는 이유로 거절당했다(최수미, 1998). 뒤샹은 <샘>을 통해 예술가를 단순한 미술 작품의 제작자에서 미술이라는 종합적인 '가치의 생산자'로 바뀌어 놓았고 미술작품을 감상의 대상에서 사유와 판단 그리고 담론의 경계 속으로, 다시 정신의 영역으로 끌어 들이는 결정적 역할을 수행했다고 생각한다. 이러한 뒤샹의 작품은 미술이 단순히 재현으로 인식되는 것을 넘어 '예술이란 무엇인가'라는 근본적인 물음이 있다. 그렇기 때문에 R.MUTT는 단순히 텍스트로 작용하는 것 이상의 것을 의미한다(김의자, 2009). 즉 예술이란 작가의 개념이라는 정신적인 면과 선택이라는 다양한 경험과 시각을 통해서 새롭게 발견되어지고 인식되어져 창조된다는 것을 알 수 있다.

모더니즘의 문을 연 마네와 20세기 초 활동했던 뒤샹 외에도 모더니즘 시대 많은 예술가가 전유방식을 사용했지만 전유가 주도적인 창작방식으로 인정받은 것은 1960년대 이후의 일이다. 뒤샹은 레디메이드를 통해 '미술이란 무엇인가'라는 근본적인 질문을 던짐으로써 이후 출현하는 현대미술의 다양한 시도들의 모태가 되었다. 그러한 시도들 중 하나로서, 형식주의 모더니즘의 한계를 비판하며 등장한 포스트모던 시대의 미술가들은 뒤샹의 도발적인 제안을 되살려 전유라는 방식을 사용하기 시작했다.

포스트모던 시대의 전유방식인 전복적 전유는 기존의 오브제 이미지를 사용하지만 실제 이미지와는 다른 경험을 주어 의미를 전복시키는 것으로, 지배적 합리성에 대한 것이 아니라 긍정과 비판의 구분자체를 붕괴시키는 전유를 말한다. 전유가 본격화되는 시점은 상품, 소비문화의 팽배와 함께 도래한 1960년대 팝아트라고 할 수 있다. 팝아트를 대표하는 앤디 워홀은 고급문화가 아닌, 하위문화로서 대중들의 소비문화 속 시각적 풍경들을 전유하여 다양한 기법으로 복제와 반복적



〈Fig. 1〉 Duchamp, 〈The Fountain〉, 1917
(출처: 김원희(2002), p.119.)



〈Fig. 2〉 Andy Warhol, Brillo Box, 1964
(출처: 이은경(2015), p.33.)



〈Fig. 3〉 Sherrie Levine, Untitled(After Edward Weston), 1980
(출처: 김승권(2003), p.86.)



〈Fig. 4〉 Edward Weston, Neil, 1925
(출처: 김원희(2002), p.122.)



〈Fig. 5〉 Praxiteles, Kuros, 350~325 B.C.
(출처: 김승권(2003), p.90.)

표현을 진행하면서 기존의 예술과 기술, 사회에 용해된 다양한 문화 자본의 전유를 통해 기존의 인식을 전복시켰다. 예를 들어 앤디 워홀의 〈브릴로 상자(Brillo Box)〉(1964) 〈Fig. 2〉는 전유 이미지에서의 예술적 패러다임의 전환을 가져왔다. 뒤샤는 ‘소변기가 미술작품이 될 수 있다는 점을 지적했지만, 워홀은 ‘슈퍼마켓의 브릴로 상자들은 단지 실제 사물일 뿐인데, 왜 워홀의 〈브릴로 상자〉만이 미술작품인가?’라는 질문을 했다. 이에 대해 미술평론가 아서 단토(Arthur Danto)는 워홀의 〈브릴로 상자〉가 등장함으로써 슈퍼마켓의 실제 브릴로 상자와 〈브릴로 상자〉가 지각적으로 구분할 수 없음을 의식하고, 그 동안 미술가의 목표였던 작품의 제작을 통해 미술의 정체성을 찾으려는 시도가 종말을 고했고 그 이후에는 무엇이든지 가능한 미술의 시대로 전환이 되었다고 주장하였다. 다시 말해 뒤샤는 다른 미술가들처럼 자신이 원하는 효과를 도출하기 위해 매체, 즉 오브제를 선택한 것이고, 워홀은 실제와 동일하게 생긴 오브제가 미술의 맥락에서 제시되면 실제 대상과 다른 경험을 준다는 것을 의식하고 있었기 때문이다(장민한, 2014).

뒤샤가 실제 레디메이드의 전유 전략을 통해서 물화된 작품들이 현실의 음화(Negative)로서 작

가와 작품의 내재적 측면에서의 자기지시에 의한 비판과 성찰이 강한 작동이었다면, 워홀의 레디메이드 전유 전략은 복제된 레디메이드의 전략을 통해서 원본과 복제의 전통적인 개념을 깨뜨린다. 워홀은 복제된 작품들을 가지고 원작을 모방한 것이 아니라, 거꾸로 원작들을 가지고 복제된 작품을 모방하였으며, 이는 예술의 내부적인 성찰과 함께, 사회적인 현실 또한 재료로서 수용된 작업이라고 할 수 있다. 이것은 모방으로서의 대상과 대상성을 부정적으로 전유함으로써 일상과 예술 작품의 경계를 초월하려고 하는 메타차원의 형식 실험들이라고 할 수 있다(박영태, 2013).

포스트모던 시대의 전복적 전유는 전통적인 의미의 독창성과 창조력을 해체하기 위한 효과적인 수단이자 익숙한 이미지를 활용하여 작가의 메시지를 효과적으로 전달할 수 있는 방편이 되었다. 셰리 레빈(Sherrie Levine)과 야수마사 모리무라(Yasumasa Morimura), 실비 플뢰리(Sylvie Fleury) 등은 전유의 방식을 적극적으로 활용하여 복제 기술, 성 정체성과 문화적 혼종성 등을 탐구하는 대표적인 작가들이다.(이문정, 2013). 특히 셰리 레빈은 현대 미술계에서 전유의 전략을 대표하는 사진작가로 기원과 독창성의 개념에 가장 근본적인 질문(Krauss, 2003)한다. 레빈의 〈Fig.



〈Fig. 6〉 Sylvie Fleury,
C'est la Vie!, 1990

(출처: Natalie Rigg, (p.63). <http://www.natalie-rigg.com/sylvie-fleury>)



〈Fig. 7〉 Sylvie Fleury,
〈Drastic Makeup〉 film stills, 2007

(출처: Natalie Rigg, (p.62). <http://www.natalie-rigg.com/sylvie-fleury>)

3)은 에드워드 웨스턴(Edward Weston)이 1925년에 제작한 자신의 아들의 누드를 재촬영하여 선보인 작품〈닐(Neil)〉(Fig. 4)이다. 이를 통해 레빈은 작품의 독창성과 창조자로서 저자의 의미에 대한 공격을 시도했다. 크립프는 웨스턴의 아들인 닐 웨스턴(Neil Weston)이 취하고 있는 자세가 고대 그리스의 프락시텔레스(Praxiteles)가 제작한 청년입상(Kuros)(Fig. 5)의 포즈를 모방한 것이라고 지적하였다(김승권, 2003). 즉 레빈은 웨스턴의 작품도 사실은 고대 그리스 조각에 바탕을 둔 것이기 때문에 그의 작품도 결코 독창적이라 할 수 없다고 하였다. 나아가 레빈은 권위 있는 미술가의 권리를 부정하고, 작품의 창조자로서의 미술가와 의미와 해석을 만드는 담론의 생산자로서의 관람객에 동등한 위치를 부여하고자 했다(문호경, 2002).

전유미술가들에 의해 1980년대에 집중적으로 실험된 전유미술은 각기 다른 참조대상을 전유하면서 포스트모던 미술의 주요 전략 중 하나로 부상하게 되었고, 본질적인 문제에 정면도전하여 회화와 예술의 다양한 출구와 가능성을 실험하였다(류민정, 2011). 제스퍼 존스(Jasper Johns), 리히텐 슈타인(Roy Lichtenstein)과 함께, 이후 세리 레빈과 제프 쿤스(Jeff Koons)에 의해서 그리고 독일미술가 게르하르트 리히터(Gerhard Richter)의 자본주의 리얼리즘(Capital Realism)으로부터 '전복적 전유'는 한층 심화되게 된다.

마지막으로 전복적 전유와 다른 모호한 형태인 참조적 전유는 인용하는 주체와 인용되는 것 사이의 거리를 표시하는데 중점을 두는 전유를 말한다. 참조적 전유 개념 아래의 예술가들은 이제 더 이상 낱것의 재료가 아니라, 문화적 마켓 내에 이미 유통되고 있는 오브제를 이용해 작업한다. 다시 말해 오브제들이 이미 다른 오브제들에 의해서 정보화되는 것이다. 따라서 독창성과 창조자

는 개념들은 점차 퇴색되고 있다. 이에 다른 예술가들의 작업에 자신들의 작업을 덧붙이는 이러한 예술가들은 생산과 소비, 창조와 복제, 레디메이드와 오리지널 작품 사이에 존재하던 전통적 구분을 불식시키며 그들이 조직하는 재료는 더 이상 원천적이지 않게 되며 그럴 필요도 없는 시대인 셈이다(Bourriaud, 2016).

예를 들어 1990년대 이후에 나타난 플뢰리는 미술사나 패션계를 지배한 유수의 남성작가, 남성 디자이너의 작품들을 패러디하는 것으로 유명하다. 특히 플뢰리의 패러디방식 중 가장 흥미로운 점은, 미술사의 이미지를 전유한 '패션물품'을 참조적 전유하는 방식을 택한다는 것에 있다. 예를 들어 〈C'est la Vie!〉(1990)(Fig. 6)에서 찾아볼 수 있다. 플뢰리의 첫 작품인 〈Fig. 6〉는 크리스찬 라크르와(Christian Lacroix)가 뒤샹의 〈로즈 셀라비(Rose Selavy)〉를 전유한 1990년대 출시한 향수(세라비(C'est la vie)-이것이 삶이다)를 다시 미술로 패러디하는 방식을 보여주면서 플뢰리만의 '패션물품의 참조적 전유' 방식을 확고히 하였다(이은경, 2015). 플뢰리는 쇼핑백이외에도 자동차나 메이크업 팔레트와 같은 기성품(ready-made)을 가져다가 이를 조작해 예술작품으로 변형시켜 관객들이 전혀 다른 시각으로 볼 수 있도록 한 것으로 유명하다. 그렇게 함으로써, 플뢰리는 사치품, 광고, 소비, 특히 쇼핑 욕구에 대한 질문을 유도한다. 뉴욕의 조각 센터(Sculpture Centre)에서 제작한 비디오(Fig. 7)는 자동차 유압 장치를 사용하여 아이새도와 블러셔가 담겨 있는 섬세한 금속 콤팩트를 부수고, 대형 자동차를 맞춤 제작하여 남성성의 전형적인 상징을 보여주었다. 이렇듯 플뢰리의 설치작업들은 서구 사회의 문화적인 모순, 즉 소비가 정체성에 영향을 미치듯이, 어떻게 상품의 세계는 우리의 욕망을 일깨우면서 아름다움과 매혹적인 상



〈Fig. 8〉 Piet Mondrian, Composition No. 2, 1921
(출처: Yves Saint Laurent (p.33) Berge, P., 1996, Paris: Assouline.)



〈Fig. 9〉 Yves Saint Laurent, Mondrian Dress, 1965 F/W
(출처: Yves Saint Laurent (p.32) Berge, P., 1996, Paris: Assouline.)

상력을 통제할 수 있는가에 대한 질문을 던진다. 플뢰리의 작품에서 오브제는 그 자체로서 욕망의 주체처럼 작용한다. 그러나 플뢰리의 오브제들은 소비의 즐거움에 앞서 예술을 동일선상에 놓는 것에 대해 익숙하지 않은 관람자를 불편하게 하여 많은 비평을 불러일으킨다(황미희, 2017).

패션물품을 참조적으로 전유하는 플뢰리의 작업태도는 디자인이나 패션분야가 순수예술과 서로 영향을 상호작용 할 수 있는 확고한 계기를 마련해주었고, 다른 분야와의 장르 와해를 통해 무궁무진한 작업의 소재를 찾을 수 있다는 것을 여실히 보여준다. 또한 플뢰리는 그녀만의 독특한 시각과 감각으로 원본과의 적당한 차이와 비평의 거리를 두면서 자신만의 작품세계를 구축해 나가고 있다.

이와 같은 참조적 전유는 워홀의 팝 아트 이후 다양한 내용으로 전개된 포스트모던 예술가들의 전복적 전유의 전략과 달리 1990년대 중반 이후 등장한 새로운 현상이다. 세리 레빈이 에드워드 웨스턴의 사진이나 워커 에반스(Walker Evans)의 사진을 전유하였을 때에는 원본성의 가치와 권위를 전복시키려는 분명한 의도가 존재하였으므로 그 저항과 전복성이 존재했지만 1990년대 이후 작가들은 이러한 역사성에 대한 비판과 저항정신과는 모호한 관계를 보여주는(정연심, 2012) 방식인 참조적 전유 전략을 취하고 있다.

요컨대 전유 전략은 모더니즘 시대의 착취적 전유에서 포스트모더니즘과 컨템퍼러리 시대에 전복적 전유로, 다시 포스트-컨템퍼러리 시대에 참조적 전유로 시대적으로 변화하고 있으며, 이러한 오브제 전유전략은 새로운 시각적 자극과 정신적인 충격을 줄 수 있고, 새로운 양식이 출현하기 어려운 오늘날 가장 효과적인 표현 방식중 하

나로 논의되는 만큼 현대미술과 패션에서도 지속적으로 발견된다.

2. 패션에서의 오브제 전유

패션에서의 전유는 즉 ‘빌리다’의 의미는 자연계, 미술계, 복식사 등에 모든 이미지를 부분으로 이용하거나 전체로 이용한다든지 또는 빌려온 여러 가지 이미지를 다시 배열하여 새로운 이미지를 형성하는 표현 방법을 가리키는 말이다. 패션에서 전유는 최근에야 적용되기 시작한 개념이고, 선(先) 존재하는 요소들에 대한 패션의 전유와 관련되어 있다. 이러한 전유 행위들은 과거로부터 ‘빌린 것들’로서, 혹은 누군가 무엇인가 파악하기 어려운 매개자가 패션계의 제작이나 수용에 영향을 미치거나 정보를 제공하거나 자극하는 ‘경험들’로 묘사되어 왔다(한순자, 2014).

모더니즘시대에 기존의 발견된 오브제를 사용해 패션의 소재로 전유하는 대표적인 디자이너는 이브 생 로랑이 있으며 그 외, 비비안 웨스트우드, 마르탱 마르지엘라, 장 폴 고티에(Jean Paul Gaultier), 장 샤를르 드 카스텔바작(Jean Charles de Castelbajac)등이 있다.

이브 생 로랑은 20세기 화가들에게 영향을 받거나 교류하며 미술, 문학작품에 패션을 도입하거나 패션의 주제이자 소재로 미술, 문학작품들을 전유하여 예술과 패션을 연결시켰다. 이브 생 로랑은 몬드리안의 회화가 바우하우스의 순수과 연결되는 20세기의 명작이라고 찬사하며 1965 F/W에 신조형주의 화가였던 피에트 몬드리안(Piet Mondrian)과 세르게이 폴리야코프(Serge Poliakoff)의 작품을 패션으로 도입했다(이예은, 2010).



〈Fig. 10〉 Vivienne Westwood, Punk shirt, 1977
(출처: <http://punkflyer.com/seditionariesstore.html>)

몬드리안 드레스(Mondrian Dress)(Fig. 9)는 몬드리안의 회화작품 〈구성(Composition) No. 2〉(Fig. 8)에서 면 분할과 원색 대입이라는 가장 단순한 표현원리를 울 저지소재를 이용하여 자신의 디자인에 그대로 도입하여 효과적으로 표현하였다. 의복구성을 위한 선과 다투는 황, 적, 청의 구성에 따라 면 분할에 적절하게 사용되었고, 분할된 면에는 그 작품의 색채를 그대로 도입하였다. 이브 생 로랑은 몬드리안 드레스를 발표하는 동시에 패션의 대중화, 일상화를 열망하였고, 오트쿠튀르에는 엄청난 불공정이 있다고 여겼다. 그 당시 가구디자이너 리트펠트(Gerrit Thomas Rietveld)도 고급 예술이나 미술관의 장벽을 부르주아의 속물근성으로 보았듯이, 생로랑은 거대 자본이 지배하는 쿠튀르 시스템을 비판한 것이다(문이자, 2015). 이브 생 로랑은 1965년 몬드리안 룩을 시작으로 1966년 앤디 워홀의 예술적 경향을 따라 팝아트 드레스를 디자인하였으며, 1979년 피카소(Picasso)를 위한 컬렉션, 1981년 마티스(Matisse)를 모티프로 한 컬렉션을 개최하였다(김선영, 2011).

기존의 유명 미술 작품이 아닌 문화를 이용한 착취적 전유의 사례로는 비비안 웨스트우드도 있다. Fig. 10은 영국의 록그룹 ‘섹스 피스톨(Sex pistols)’ 상의 중 하나이며 그들의 노래 이름 중 하나인 ‘God save the Queen’ 문구와 여왕의 눈에는 ‘No Future’라는 문구가 새겨져 있고, 사진 속 여왕의 입술 사이로 편이 들어가 있는 푸른색 면으로 된 낙하산 핑크 셔츠이다(MacDermott, 1999). 웨스트우드는 복식을 통하여 당시의 문화를 대변하는 독창성을 지닌 디자이너로서 핑크의 부



〈Fig. 11〉 Martin Margiela, Porcelain Gilet, 1989-90 F/W

(출처: Art & Fashion, Between skin and clothing (p.21) Brüderlin & Lütgens. 2011, Bielefeld: Kerber Verlag.)

정부주의적 사상을 거부감 없이 현대 복식에 표현하였는데 역시 이것은 핑크 문화를 대변하는 구호를 복식에 전유한 그녀만이 가지는 실험정신의 결과라고 볼 수 있다.

마르탱 마르지엘라는 모더니즘의 흐름에 접근하여 작품을 창조하였는데(Wollen, 1998), 이는 비구조적인 복식형태의 일면에서 패션의 일시성을 비판적으로 보여주고 있다. 마르지엘라는 작품 〈Fig. 11〉에서 깨진 접시 즉, 조각난 자기제품(porcelain)을 메탈릭 와이어로 불규칙하게 엮어 베스트형태로 표현하였는데 이는 미묘하고 정교한 내부로부터의 해체 작업을 통해 복식이 상징적인 메타언어(meta-language)로 제시된다(서승미, 2004). 뒤샹의 레디메이드 개념을 연상케 하는 〈Fig. 16〉는 식탁에서 사용하는 접시 본래의 용도는 사라지고 ‘입는다’라는 새로운 기능의 옷을 의미하는 ‘발견된 오브제’의 형식이다. 이러한 패션에서의 레디메이드는 그 자체만으로도 의미와 기능을 갖는 일상적인 오브제를 패션이 표현수단으로 제시하여, 그 본래의 의미와 기능을 떠나 새로운 의미로 전환시키고 메시지를 전달함과 동시에 일상의 사물은 무엇이든 패션의 표현 재료가 되어 질 수 있는 가능성을 보여줌으로서 패션의 표현영역을 넓히고 있다(김지희, 유태순, 2003). 금속조각이나 도자기 파편들로 이루어진 패치워크는 패션에 도입될 수 있는 오브제의 확대 가능성을 보여주는 것으로 표현기법에 의한 소재의 발전임과 동시에 오브제 사용의 확장을 의미하기도 한다. 따라서 마르지엘라는 착취적 전유 형태인 기존의 발견된 오브제사용으로 패션 소재의 의미를 확장시키고 의복의 물질성을 비판하고 있다.

현대 패션에서의 예술의 전유 경향은 20세기의 전반적인 예술 사조를 수용하고 예술과 패션의 접목이라는 새로운 시도와 연결되어, 예술의 실용화 및 패션의 예술화하는 경향으로 나타났다. 즉 패션의 대중성과 예술성을 함께 드러낼 수 있는 방편으로 기존의 유명 미술 작품이나 이슈가 되고 있는 작가의 작품을 그대로 전유하면서, 복식에 접목시켜 일반인들에게 다가가고자 하였으며, 다양한 조형적 실험들로 대중들의 시선을 사로잡고자 하였다. 시대를 막론하고 예술가는 자신이 속해있는 시대를 대변해 왔다. 다시 말하면 예술가는 의식적이건 무의식적이건 자신이 속해 있는 사회의 자연관이나 가치관을 서로 주고받아 왔다 (Yaffe, 1979). 패션 디자이너들의 경우도 마찬가지로 지극히 일상적이고 통속적인 속성을 가지는 대중적 요소를 직접 소재의 문양이나 소재 자체로 도입하거나 또는 당시 사회의 시대적 상황을 직·간접적으로 복식에 표현함으로써 거장의 명작이든 대중매체의 작품이든 과거의 작품의 전유를 통해서 현대 복식에 당시의 사회상을 반영하면서 변화된 미의 가치기준으로 재해석하여 표현하였다.

Ⅲ. 크리티컬 패션의 오브제 전유 전략

본 장에서는 크리티컬 패션의 전략을 분석하기 위해 앞서 이론적 틀로서 고찰한 예술적 전유의 시대적 흐름인 착취적 전유, 전복적 전유, 참조적 전유를 바탕으로 살펴보고자 한다. 크리티컬 패션은 2000년대 이후에 등장한 새로운 경향을 지칭하는 개념이므로, 그 이전 시기의 양상을 설명하는 착취적 전유를 제외하고자 한다. 따라서 본 연구에서는 크리티컬 패션에서 오브제를 전유하는 방식을 전복적 전유와 참조적 전유로 나누어 각각의 대표적인 사례를 바탕으로 분석한다.

1. 전복적 전유

크리티컬 패션에서 오브제를 이용한 전복적 전유의 사례를 모스키노, 알렉산더 맥퀸과 레이 카와쿠보의 작품을 통해서 살펴보고자 한다.

전복적 전유는 기존의 오브제를 사용하는 것은

모더니즘 시대의 착취적 전유와 동일하지만 전치 가능한 오브제 이미지를 사용하여 실제 이미지와는 다른 경험을 주어 의미를 전복시키는 것으로, 지배적 합리성에 대한 것이 아니라 긍정과 비판의 구분자체를 붕괴시키는 전유로서 전시대의 전유와 차이점이 있다. 이러한 전복적 전유는 미술에서 주로 독창적인 소재로 새로운 화풍이나 작품을 창조하는 대신 빌린 이미지를 그대로 제시하거나 거기에 인위적 조작을 함으로써 모더니즘의 원동력이 된 오리지널리티에 대해 반격을 가하는 행위(안영희, 1999)로 이해되고 있다.

전유의 여러 가지 의미 중에서 ‘어떤 목적을 위해 돌려쓰기’의 의미를 지니고 있는데 이는 그 본래의 의미를 박탈해 버리고 반면에 새롭고 혼란스러운 충격을 부여하기도 한다는 뜻이다. 이러한 전유는 주로 패러디 형태로 나타나고 있다. 원작을 비평적 수단으로 이용하지만 원작의 내용과는 무관한 현대사회에 대한 일반적인 비평을 하는 매개적 패러디형태로 나타난다. 이것이 패션에서는 해당 원 상표 자체를 비판하는 것이 아니라 원 상표와는 무관한 사회현상인 대중문화와 소비주의를 풍자하는 것으로 나타난다. 예를 들어 프랑코 모스키노(Franco Moschino)의 로셀라 자르디니(Rossella Jardini)의 복식에 나타난 풍자는 뉴욕 메디슨가에 위치한 모스키노의 윈도우 디스플레이의 ‘Label Queen Dress’(Fig. 12)를 통해 잘 드러난다. 모스키노 로고의 쇼핑백과 라벨을 이용해 중첩적이고 과장하여 표현하였으며, 이는 구매자들의 소비수준에 대한 비판을 잘 보여 주는 복식이다. 이처럼 모스키노에게 패션의 본질은 사회적 발언의 매개체였으며, 유틸리티와 유머는 그 복식의 일부일 뿐이다(김빛나, 2014). 모스키노의 드레스(Fig. 12)는 패키지용 가방이라는 기존의 사물을 오브제로 사용하여 패션을 형성하고 있다. 패키지용 가방은 디자이너의 상상력과 영감이 부여되면서 본래의 기능인 물건을 넣는 기능을 벗어나 조형성 표현의 재료로 사용되면서 3차원의 콜라주인 앗상블라주(Assemblage)를 형성하고 있다. 사물 고유의 목적과 기능이 사라진 전치 가능한 오브제는 그 자체로 패션이라는 새로운 의미로 제시되면서 하나의 조형물을 형성하고 있는 것이다.



〈Fig. 12〉 Rossela Jardini, Label Queen Dress, 1996

(출처: 김빛나(2014), p.59)

알렉산더 맥퀸의 〈벨머의 인형(Bellmer La Poupée)〉(Fig. 14)은 1930년대 사진작가 한스 벨머의 작품에서 영감을 얻은 작품이다. 맥퀸은 흑인모델 Debra Shaw를 통해 사각형 틀에 묶여 인형처럼 걸어야 하는 모델을 형상화하면서, 정형화된 아이디어와 감성을 깨부숴버렸다. 맥퀸의 이 작품은 독일의 초현실주의 화가 한스 벨머(Hans Bellmer)가 출판한「Die Puppe」(1934) 책과 그의 작품과 관련이 있다. 벨머는 1934년 초현실주의자들의 저널「미노타우로스(Minotaure)」에 〈Poupée〉를 발표하였으며, 기형적인 삼 쌍둥이(Siamese twin)를 연상시키는 혼합체를 보여주었으며, 이는 여성 혐오에 대한 함축, 소아성애자 그리고 폭력이라는 메시지를 담은 것이다(최정화, 2016). 한스 벨머(Hans Bellmer)의 〈인형(Poupée)〉(Fig. 13)은 여성 신체의 변형을 통해 여성의 사회적 지위와 존재가치를 비유적으로 표



〈Fig. 13〉 Hans Bellmer, Poupée, 1935

(출처: The surreal body: Fetish and fashion. (p.12) Wood, G., 2007, Victoria & Albert Museum.)



〈Fig. 14〉 Alexander McQueen, Bellmer La Poupée, 1997 S/S

(출처: Fashion at the Edge (p.114) Caroline, E. 2003, USA: Yale university press.)



〈Fig. 15〉 Rei Kawakubo, 1997 S/S

(출처: Critical fashion practice: From Westwood to Van Beirendonck (p.203) Geczy, A. & Karaminas, V. 2017, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.)

현하고 있다. 여성의 하체 부분을 과장되게 표현함으로써 여성에게 있어 상체는 무의미하고 남성의 성적 전유물로써 성기와 하체만이 의미 있는 것으로 표현하고 있다. 〈인형〉은 자유롭게 연결하여 조립할 수 있는 석고 인형을 통해 그 동안 몸의 자연미와 승고미를 탐구하던 경향에서 완전히 벗어나 형태와 비례를 변형시키고, 신체의 각 부분들을 단절시키고 파편화시킴으로써 인간존재의 존엄성을 왜곡시켜 보여주고 있다. 인간의 가장 깊은 내면에 있는 성에 대한 집착과 공포를 표현했다(Webb, 1975).

이러한 벨머의 변형된 신체, 즉 전치 가능한 오브제는 가부장제에 도전하는 새로운 미적 대상으로서 여성의 신체곡선을 추상적으로 표현한 것으로, 알렉산더 맥퀸과 레이 카와쿠보의 작품(Fig. 15)으로 이어져 표현되기도 하였다. 레이 카와쿠보는 1997년 S/S 〈Lumps and Bump〉 컬렉션에서 반투명 시폰으로 만든 드레스와 엉덩이, 어깨 및 등의 쿠션으로 패딩된 파스텔 체크 소재로 구성되어 완전히 새로운 모양을 갖추었다. 카와쿠보는 서양식 대칭에 대한 공격이었던 컬렉션을 통해 몸은 복식이 된다는 몸에 대한 전형적인 서구적 이미지와 복식미의 이상적 관념을 비판했다(Bonnie, 2011). 이를 통해 맥퀸과 카와쿠보는 신체를 오브제로 전유하여 아름다움의 추구가 아닌 새로운 미의 가치에 대해 새로운 방향을 제시해주고 있다.

알렉산더 맥퀸의 2009년 F/W 컬렉션(Fig. 18)은 1990년대 영국에서 활동한 기묘하고



〈Fig. 16〉 Leigh Bowery
(출처: <https://www.vogue.it>)



〈Fig. 17〉 Alexander McQueen,
〈Reinvention〉, 2009–2010 F/W
(출처: <https://www.vogue.com>)



〈Fig. 18〉 Alexander McQueen,
〈Reinvention〉, 2009–2010 F/W
(출처: Art/Fashion in the 21st Century
(pp.50-51) Mitchell, O. S., & Alison, K. 2013,
Thames & Hudson London.)

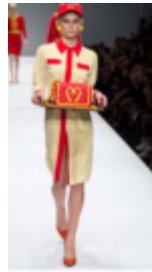
엽기스러운 퍼포먼스 아트의 행위예술가이자 여러 분야의 예술가에게도 많은 영향을 준 리 보워리(Leigh Bowery)에게 영감을 받은 작품이다. 리 보워리의 작품들은 질서와 억압에 도전하며 현실과 비현실, 정상과 비정상의 경계를 모호하게 만드는 방법으로서의 변장이다. 즉 자기 변형 퍼포먼스로써 사회가 강요한 질서와 억압으로부터의 해방을 시도한 것이다. 보워리는 여성의 성적 정체성과 관련하여 과장되고 우스꽝스러운 유머를 표현한 페르소나로 기존의 관습화된 사회적 질서를 전복한 바 있다. 그 사례로 보워리는 작품(Fig. 16)에서 얼굴 메이크업을 자신의 왜곡된 성적 정체성으로 표현하였으며, 정상성에서 벗어난 기형적인 신체들 통해 표준화에 저항하였다. 또한 과장된 입술, 눈모양의 안경, 버슬 타입의 힙, 부조화 된 헬멧 등과 같은 왜곡된 기관과 부조화된 의상들을 표현하면서 애니메이션에 등장하는 비현실적인 캐릭터와 같이 상상력을 자극하였다(이태경, 최정화, 2018). 이러한 클라운 분장(clown makeup)은 카니발리즘(cannibalism)의 가면이라는 이질적 요소의 도입을 통해 일상의 금기를 깨고, 동경과 욕망을 감추는 동시에 드러내는 가장의 이중적인 의미를 나타낸다(김현정, 임은혁, 2018). 이와 같이 보워리의 패션은 자기 내면의 다양한 타자를 드러내는 퍼포먼스의 도구로 사용된 기괴한 분장으로 성별의 경계를 전복시키고 해체시켰다. 이러한 보워리의 작품과 유사성을 보이는 맥퀸의 작품 〈Fig. 17〉은 하얗게 표현된 두꺼운 피부화장과 대비되는 과장된 검붉은 입술라인의 메이크업, 우

스꽝스러운 전등갓을 담은 모자 등은 모델의 모든 신체부위를 완벽하게 가림으로써 진정한 자아의 은폐를 통한 새로운 자아의 창조를 보여준다(박혜경, 2011). 이와 더불어 죽음을 테마로 한 맥퀸의 〈재창조(reinvention)〉컬렉션에는 전치 가능한 오브제로서 신체 외에도 우산, 자동차 타이어 휠, 스탠드 갓, 새장 등을 모자에 부착하여 상업적으로 변화되어가는 패션을 역설적으로 비판하는 태도로 오브제가 실험적으로 사용되었다(Fig. 18). 이것은 용도의 의미 전환을 통해 기존에 사용되었던 사물에 대한 고정관념이 해체된 것으로, 오브제의 기능이 전환되어 전유된 것이라고 할 수 있다. 즉 용도 전위를 통해 고정관념이 해체된 새장 오브제로 새장에 갇힌 머리와 긴 가시들은 자기 학대와 외부와의 단절된 이미지를 상징하고 있다. 이러한 맥퀸의 컬렉션은 전치 가능한 오브제를 사용하여 다의적 개념의 매개체로 소통확장과 강화를 보여주었다.

크리티컬 패션의 전복적 전유에서 사용된 전치 가능한 오브제들은 현대의 소비사회에 대한 경각심을 일깨우기 위해 일상생활 속의 획일화된 제품이나 대량생산된 물품들을 전유하거나 복제 및 모방하여 디자인에 활용함으로써 새로운 시각으로 접근하고자 하였다. 디자이너들이 현실에서 전유하는 사물들은 창작자의 내적인 심상을 표상하는 언어적인 기능을 수행하는 것이다. 따라서 사물은 사물 그 자체와 이미 다른 것, 즉 사물의 기존의 관계로부터 이탈된 배치로 통해 은유적인 의미가 새로이 부여된다.



〈Fig. 19〉 Jeremy Scott, McDonald's logo, 2014 F/W
(출처: <https://www.vogue.com>)



〈Fig. 20〉 Jeremy Scott, brand logo pattern, 2014 F/W
(출처: <https://www.vogue.com>)



〈Fig. 21〉 Jeremy Scott, Hershey's chocolate packaging, 2014 F/W
(출처: <https://www.vogue.com>)



〈Fig. 22〉 Demna Gvasalia, raincoats, 2016 F/W
(출처: <https://www.vogue.com>)



〈Fig. 23〉 Devil Tran, raincoats, 2016
(출처: <https://www.vogue.com>)

2. 참조적 전유

참조적 전유는 인용하는 주체와 인용되는 것 사이의 거리를 표지하는데 중점을 두는 방식을 말하는 것으로 패션에서 참조적 전유의 사례를 제레미 스캇(Jeremy Scott), 데빌 트랜(Devil Tran), 데미나 바잘리아, 릭 오웬스, 버질 아블로의 디자인을 통해서 살펴보고자 한다.

모더니즘의 가치를 공격하기 위한 전복적 전유방식은 외부로 향하면서 기존의 것들을 그대로 가져와 재배치하여 사회적 가치를 전복시키는 것을 목적으로 두었다면 참조적 전유방식은 내부적이고 성찰적인 태도로 기존의 것들을 재프로그래밍하고 있다고 보인다. 자본주의가 만들어낸 자본주의를 대표하는 표상 혹은 브랜드를 서로 무차별적으로 참조적 전유하고 인용하면서 그 가치와 서로의 영역들이 흐트러지고 있다. 특히 모스키노의 디자이너 제레미 스캇(Jeremy Scott)의 디자인에서 이러한 모순적인 사례들을 쉽게 찾아볼 수 있다. 모스키노는 〈Fig. 19〉에서 패스트푸드 기업인 맥도날드(McDonald's)의 알파벳 M 로고를 전유하여 패션이 패스트푸드처럼 빠르게 소비되며 획일적이고 진정성이 없는 것을 비판하였다. 모스키노는 맥도날드를 비판하고자 하는 것이 아니라 패스트푸드인 맥도날드의 로고와 유사한 로고를 통해 패션계의 빠른 패션을 풍자하고자 하는 것이다(안세희, 2020). 맥도날드의 자본주의 대표 브랜드의 로고(〈Fig. 20〉)를 의복의 패턴으로 접목하여 참조적으로 전유하거나, 식

품 브랜드인 허쉬(Hershey's) 초콜렛의 패키징(〈Fig. 21〉)을 그의 패션디자인 프린트로 그대로 참조적 전유하여 사용하면서 브랜드 자체를 풍자하려는 것이 아니라 빠르게 소비되는 공산품의 상징적 요소들에 대한 노출을 통해 패션의 무가치하고 소비적인 단면을 비판하고자 하는 것이다.

이와 같은 디자인의 방식으로 인해 이전의 요소들이 무작위적으로 참조적 전유되면서 다른 조합의 상태로 배열되게 되는데 이러한 참조적 전유 태도를 통해 서로의 가치나 영역이 뒤섞이게 되고 서로 다른 자본의 표상이 가지던 기존의 교환가치나 잉여가치는 혼돈된다. 최근에는 이처럼 서로가 서로를 패러디(parody)하는 성향이 심화되어 번져나가면서 타 브랜드의 높은 교환가치에 항변하기 위한 공식적인 패러디 브랜드를 만드는 상황까지 이르렀다. 예들 들어 벤테밈스(Vetememes)라는 브랜드는 데빌 트랜(Devil Tran)이라는 젊은 디자이너에 의해 시작되었다. 이 브랜드는 데미나 바잘리아(Demna Gvasalia)의 벤테밍(Vêtements)이라는 고가의 스트리트 패션 브랜드를 겨냥하고 있다. 이 기존브랜드인 벤테밍 역시 이전 존재하는 브랜드 로고를 참조적으로 전유하거나 기존 존재하는 유니폼 등을 그대로 본인의 디자인으로 가져오면서 패션으로서의 예술적 가치를 확보하는 동시에 많은 논란을 발생시키기도 했다. 데빌 트랜은 벤테밍(〈Fig. 23〉)을 벤테밈으로 철자를 변경하여 언어유희를 통한 패러디로 브랜드의 이름을 창조했다(〈Fig. 22〉). 이와 같



〈Fig. 2〉 Duane Hanson, Woman with a Laundry Basket, 1974
(출처: 류경미(2004), p.86)

은 브랜드가 가지는 태도와 그 가치에 대해 비판적인 태도를 가하면서 브랜드의 이름에서 이미 드러나듯 베트밍의 디자인을 그대로 참조적 전유한 저가의 상품을 선보였다. 베테밍은 이러한 베트밍을 다시 패러디함으로써 원본성에 대한 의문을 갖게 한다. 이 후 베트밍스는 볼렌시아가(Boolenciaga)라는 발렌시아가(Balenciaga)의 패러디 모자까지 선보이며 자본주의 속 저항적인 참조적 전유 활동을 꾸준히 이어가고 있다. 이와 같은 지금의 모순적 상황들을 두고 단순히 모방의 차원에서 검토하는 것에 머무르는 것이 아니라 동시대 상황주의의 참조적 전유전략이 자본주의 속 전도되어 반영되고 있는 것으로 볼 수 있다.

오늘날 패션에서 오브제의 전유는 생활 속의 평범한 사물들을 가져와 패션의 한 부분에 수용함으로써 일상과 패션의 거리를 좁히고자 하는 의도로 사용되고 있다(김보영, 2010). 현대 미술에 지대한 역할을 한 뒤상의 오브제는 극 사실주의(hyperrealism)에 와서는 그 역할을 달리하게 된다. 특히 듀안 헨슨(Duane Hanson)의 작품에서 일상의 오브제는 중요한 필수요소로 되었다. 선택에 의한 새로운 발견으로서의 ‘발견된 오브제’도 아니고 초현실적 의미로 ‘전치 가능한 오브제’(김유경, 2012)도 아니다. 그의 작품 안에서의 오브제는 본래 용도가 변하지 않고 작품의 실제성과 현장성을 극대화하는 하나의 도구가 되었다. 대상에 입혀지는 옷이나 착용하는 소도구, 가방 등의 액세서리는 표현하고자 하는 인물의 지위와 나이, 상황을 더욱 사실감 있게 표현해준다. 또한, 연극적 환경 조성을 위해 생활 주변의 오브제들을 사용



〈Fig. 24〉 Vetements, Clear Vinyl Plastic Bag, 2018 S/S
(출처: <http://www.firstviewkorea.com>)

해 일상의 현실감을 최대한 자연스럽게 연출한다. 듀안 헨슨의 작품 속의 오브제는 현실을 재현하기 위한 ‘만들어진 오브제’(이수영, 2009)의 형식을 갖는다. 〈Fig. 23〉에서 보듯이 편한 일상복을 입은 주부의 형상에 옷이 담긴 빨래 바구니와 일상생활에서 실제로 사용하는 세탁용 세제를 그대로 재현하여 배치함으로써 더욱 사실적이고 일상적인 인물로 표현되었다. 이처럼 일상의 오브제는 작품 안에서 사물 그대로의 형태로 예술과 현실을 잇는 매개체 역할을 수행한다. 베트밍의 일상 이미지를 전유한 일회용 플라스틱 비닐 백(plastic vinyl bag) 〈Fig. 24〉과 같은 패션 오브제를 보면 주변의 흔한 물건들을 형태 그대로 의미 전복 없이 재현한 ‘만들어진 오브제’의 형식을 사용하였다. “우리는 패션 드림을 파는 것이 아니라 리얼리티를 팔아야 한다”라는 그의 철학처럼 시대를 상징하는 우리 주변의 흔한 물건에서 영감을 얻어 대중들이 가지고 싶은 아이템으로 변신시킨다. 이것은 하이패션의 난해하고 관념적인 디자인에서 벗어나 패션의 일상성을 회복하려는 시도인 것이다.

리 보워리는 전복적 전유에서의 맥퀸 이외에도 다양한 예술가들에게 영향을 미치고 있다. 릭 오웬스(Rick Owens)의 Cyclopes (2016 S/S) 컬렉션의 작품이 리 보워리의 작품과 너무 닮아있다는 이유로 이미지 표절논란을 일으켰다. 모델(Fig. 26)은 다른 모델을 거꾸로 묶어 캣워크(Catwalk)에서 내려져 마치 인간 배낭인 것처럼 전달되었다. 컬렉션에서 신체는 매달린 마네킹 인형처럼 매달리고 흔들렸고, 이 컬렉션 뒤에 있는 컨셉은 자매결연의 힘과

〈Table 1〉 크리티컬 패션의 전유 전략 유형

유형	오브제 의미	크리티컬 디자이너	전유방식	사례
전복적 전유	전치 가능한 오브제로 의미전복	Moschino의 Rossela Jardini	패러디를 이용한 사물 오브제 전유로 패션소비문화비판	
		Alexander McQueen & Rei Kawakubo	초현실주의 개념을 이용한 인체 오브제 전유로 여성미의 기준 비판	  
		Alexander McQueen	퍼포먼스 아트와 사물 오브제를 이용한 전유로 패션산업의 권력비판	 
참조적 전유	만들어진 오브제로 예술양식의 확장	Moschino의 Jermy Scott	브랜드 로고와 패키지 오브제를 이용한 패러디 전유	  
		Vetememes의 Devil Tran	브랜드로고와 상품 오브제를 이용한 패러디 전유	 
		Vêtement의 Demna Gvasalia	일상적 오브제를 이용한 극사실주의 미술사적 코드 전유	 
참조적 전유	만들어진 오브제로 예술양식의 확장	Rick Owens	퍼포먼스 아트의 이미지오브제를 이용한 아트 형식 전유	 
		Off-white의 Virgil Abloh	초현실주의 미술사적 코드 전유	  

여성들이 서로를 지지하고 서로를 육성하는 모델에 의해 상징화 된 여성들이 서로를 지원하고 키우는 능력이 여성들이 문화에서 견딜 수 있는 부담에 대한 시각적 은유로 작용했다. 릭 오웬스가 참조한 보워리의 〈The Birth〉(Fig.

25)는 1993년 톰킨스 스퀘어 공원(Tompkins Square Park)에서 열린 뉴욕의 연례의 드래그 페스트(dragfest)인 워스탁(Wigstock) 페스티벌에서 밴드의 퍼포먼스 작품이다. 이것은 벨트(harnesses)와 팬티스타킹(tights)의 시스템

을 이용해 만든 복잡한 의상으로(Granata, 2016), 보워리의 배에 거꾸로 묶인 채 드레스 밑에 숨어있던 보워리의 아내였던 니콜라 베이트먼(Nicola Bateman)이 가짜 피와 함께 몸 바깥으로 쏟아져 나오는 작품이었다. 보워리가 정상성의 범주에 대해 질문하는 것에 대한 관심은 신체의 경계와 한계를 탐구하는 그의 흥미와 함께 육체적 기능에 의해 야기되는 당혹감에서 비롯된다. 이것은 드래그 문화(drag culture) 내에서 종종 과장되게 사용되는 전통적이고 관습적으로 규정되는 여성성에 대한 도전으로 볼 수 있다. 릭 오웬스는 컨셉에 대해 언급하기를 (인간)모델과 (백팩)모델을 연결해주는 ‘끈’은 일반적으로 끈은 구속을 의미하지만, 여기에서는 서로를 지탱해주고 받쳐주는 것을 의미한다고 말했다. 다시 말해 ‘인간 백팩’이란 서로에게 힘이 되어주는 여성들의 관계에 대한 상징을 말하고 있다. 따라서 릭 오웬스는 맥킨의 작품에서 전복적 전유방식의 의미전복을 위한 전지 가능한 오브제도 아니며, 관습적인 여성적인 아름다움에 대한 도전을 보여준 리 보워리와 컨셉과는 차이가 있으며 만들어진 오브제 이미지로 참조적으로 전유했다고 볼 수 있다.

참조적 전유의 마지막 사례로 오프 화이트(Off-White)의 창업자인 버질 아블로를 들 수 있는데 아블로는 오래된 전통에 현대적인 문화를 접목시켜 흥미로운 것을 찾는 젊은 세대의 취향을 반영하고 있으며(나지인, 2018), 뉴욕, 런던, 파리의 유스들, 세계를 가로지르며 경계를 넘나드는 DJ들, 갤러리 시스템 밖에서 움직이는 비주얼 아티스트들에게서 영감을 얻고 표현의 이름으로 경계를 깨는 방식을 선호하며 시각예술과 그래픽을 이용해 본인의 디자인을 표현하고 있다(Harilela, 2015). 아블로는 2017 F/W 남성 컬렉션 <SEEING THINGS>(Fig. 28)을 2017년 존 버거(John Peter Berger)의 서거에 맞춰 개최하면서 존 버거의 죽음을 참조적으로 전유하였고(임근준, 2018a), 달리의 초현실주의를 간결한 실루엣에 스타일링과 이미지를 통해 현명하게 표현하였다(Verner, 2017). 초현실주의 표현대상으로의 ‘눈’이 가지는 다중적 이미지의 표현으로 볼 수 있는 달리의 작품 <눈 시계(The eye of time)>(Fig. 27)

은 상징적 오브제로 보석을 사용하면서 눈과 눈물로 상징화하였다. 오브제인 시계는 ‘시간을 재거나 시각을 나타내는 장치의 총칭’이라는 의미에서 벗어나 눈동자로 상징화되었고, 보석이라는 오브제를 통하여 역으로 상징화된 눈은 단순히 ‘본다’라는 기능에 국한되지 않고 시간을 꿰뚫어 본다(이은경, 2011). 이 작품은 아블로 이전에도 이브 생 로랑에 의해 전유되었는데 이것은 모더니즘 시대의 착취적 전유방식으로 볼 수 있다. 1980년 이브 생 로랑의 <엘자의 눈(Elsa's eye)>디자인(Fig. 29)은 시인 루이스 아라곤(Louis Aragon)의 작품 <엘자의 눈(les yeux d'Elsa)>과, 달리의 눈 시계를 모티프로 전유하여 눈동자의 이미지를 복식에 시퀀과 비즈, 금속 실로 화려하고 정교하게 수놓아서 표현하였다.

버질 아블로에 의한 참조적 전유의 또 다른 사례로 Fig. 30과 같이 산세리프 글꼴의 하나인 두꺼운 헬베티카(Helvetica)로 ‘조각(SCULPTURE)’이라는 단어를 적은 다양한 버전의 가방이 있다. 오프 화이트의 아이덴티티로 사용하는 시각 요소는 따옴표, 로마자 글자체의 하나인 산세리프(sans serif)의 볼드한 글자, 빗금 등으로 대표된다. 창작자 관점에서는 가방을 ‘조각’으로 명명하는 것 자체가 가방을 창작하는 행위가 되며 사용자 관점에서는 현실에서 인식하는 가방과 언어 ‘조각’ 사이의 개념 충돌, 즉 이것이 가방인지 조각인지 혼란스러움을 경험하게 된다(박수진, 2020). 즉 뒤샹의 <샘>에 M.U.T.T라고 서명한 행위와 유사한 형태로 텍스트를 이미지로 위치시킴으로서 참조적으로 전유하면서 패션의 가치를 생산하고 있다고 할 수 있다.

크리티컬 패션디자이너들의 오브제 전유는 미술에서의 전유행위가 예술가 주체의 존재를 부정하는 실천적인 모습으로 나타나듯, 디자이너 주체의 존재를 부정하는 실천적 형태로서 익숙한 예술적 이미지를 사용하여 원본성에 도전하고 있다고 볼 수 있다.

이상의 크리티컬 패션에서의 전유 전략의 유형을 정리하면 <Table 1>과 같다.

IV. 결론

본 연구에서 크리티컬 패션의 오브제 전유 유형을 고찰한 결과를 정리하면 다음과 같다.

본 연구에서는 선행연구를 바탕으로 예술에서의 전유 유형을 살펴본 후, 2000년대 이후의 패션의 분석을 위해 전복적 전유와 참조적 전유의 전략을 적용하였다. 모스키노, 알렉산더 맥퀸, 레이 카와쿠보 등의 컨셉추얼 패션디자이너들은 기존의 전치 가능한 오브제로 의미 전복을 위한 전복적 전유 방식을 취하였다. 이후 포스트-컨템포러리 시대의 제레미 스캇, 레빌 트렌, 템나 바잘리아, 릭 오웬스, 버질 아블로 등의 크리티컬 패션 디자이너들은 만들어진 오브제로 예술양식의 확장을 위한 참조적 전유 방식을 택하고 있었다.

패션에서 전복적 전유에서 기존의 오브제를 사용하는 것은 모더니즘 시대의 착취적 전유와 동일하지만 전치 가능한 오브제 이미지를 사용하여 실제 이미지와는 다른 경험을 주어 의미를 전복시킴으로써, 지배적 합리성에 대한 것이 아니라 긍정과 비판의 구분자체를 붕괴시키는 전유라는 점에서 전시대의 전유와 차이점이 있었다. 참조적 전유는 인용하는 주체와 인용되는 것 사이의 거리를 표시하는데 중점을 두는 방식을 말하는 것으로, 모더니즘의 가치를 공격하기 위해 전복적 전유방식은 기존의 오브제를 재배치하여 사회적 가치를 전복시키는 것을 목적으로 두었다면 참조적 전유방식은 성찰적인 태도로 기존의 오브제들을 재프로그래밍하고 있었다.

크리티컬 패션은 오브제 전유를 통해 의미를 혼합하고 충돌시켜 새로운 의미를 재탄생되어진다. 더불어 대중이 이해하기 쉬운 읽을거리를 제공하기 위한 소통을 추구하고 디자이너의 의도를 드러내기 위한 새로운 표현양식을 개발하고 있다. 전유는 패션에서 사용될 경우에는 이미 등장했던 이미지나 주체를 새로운 문맥 속에 위치시켜 새로운 의미를 만들어 내고 있으며, 모더니즘의 순수성과 보편성에 대한 비판과 그에 대한 극복 의지를 반영하는 동시에 디자이너의 메시지를 전달할 수 있는 효과적인 표현 방법으로 사용 될 수 있다. 이에 후속 연

구로 크리티컬 디자이너별 전유 전략에 관한 심도 있는 연구가 나오길 기대해 본다.

References

- 김민자. (1986). 1960년대 팝 아트(Pop Art) 사조와 패션. *한국의류학회지*, 10(1), 69-84.
- 김유경. (2012). 패션디자인에 나타난 오브제 투르베(Object Trouve)의 표현 양상에 관한 연구. *기초조형학연구*, 13(2), 125-135.
- 김보영. (2010). *재현된 패션 오브제의 조형성 연구*. 홍익대학교 박사학위논문.
- 김빛나. (2014). *모스키노(Moschino)패션디자인의 조형성 연구*. 홍익대학교 석사학위논문.
- 김지희, 유태순. (2003). 20세기 패션 디자인의 조형성 표현방법 연구: 오브제 사용기법을 중심으로. *한국의류산업학회지*, 5(1), 17-24.
- 김의자. (2009). *은유의 표현방식과 의미 분석 연구: 본인의 작품을 중심으로*. 홍익대학교 석사학위논문.
- 김승권. (2003). *셰리 레빈(Sherrie Levine)의 전유해석*. 홍익대학교 석사학위논문.
- 김원희. (2002). *포스트모더니즘 미술의 차용과 반복에 관한 연구: 일레인 스투르트버트, 마이크 비들로, 셰리 레빈, 필립 타프를 중심으로*. 홍익대학교 석사학위논문.
- 김정혜. (2005). *패션이 사랑한 미술*. 파주: 아트북스.
- 김선영. (2011). 이브 생 로랑(Yves Saint Laurent)작품에 수용된 예술과의 교류. *복식문화연구*, 9(2), 283-295.
- 김현정, 임은혜. (2018). 바흐친의 그로테스크 몸 담론을 통한 리 보워리의 작품 분석. *복식문화연구*, 20(6), 823-835.
- 나지연. (2018. 6. 2). 버질 아블로가 말하는 이케아와의 협업. GQKorea. 자료검색일 2018. 11. 5, 자료출처 <http://www.gqkorea.co.kr/>
- 류경미. (2004). *두안 핸슨의 하이퍼 리얼리즘 조각 연구*. 원광대학교 석사학위논문.
- 류민정. (2011). *1980년대 미술에 나타난 차용(appropriation)방식 연구*. 이화여자대학교 석사학위논문.

- 문이자. (2015). 이브 생로랑과 68혁명 세대의 만남: 성차별 폐지에서 포스트모던 다문화 패션까지. *서양사론*, 126, 144-169.
- 문호경. (2002). 세리 르빈의 리포토그래피 연구. *현대미술사연구*, 14(1), 85-112.
- 박영태. (2013). *성찰적 근대화 이후 건축의 전복적 미메시스 표현특성에 관한 연구*. 홍익대학교 박사논문.
- 박혜경. (2011). *현대 패션에 표현된 광기 이미지 연구: 알렉산더 맥퀸 작품을 중심으로*. 숙명여자대학교 석사학위논문.
- 박수진. (2020). 개념미술 관점의 패션 타이포그래피. *한국융합학회*, 11(1), 109-117.
- 서승미. (2004). *현대 예술의상에 표현된 조형성의 텍스트 분석*. 숙명여자대학교 박사학위논문.
- 안영희. (1999). *현대미술사전*. 서울: 미진사.
- 안세희. (2020). *부클렉 패션에 대한 연구*. 덕성여자대학교 석사학위논문.
- 이수영. (2009). *하이퍼 리얼리즘 조각에 관한 연구: Duanson Hanson을 중심으로*. 전남대학교 석사학위논문.
- 이문정. (2013). 타셈 싱(Tarsem Singh)의 영화에 차용된 애브젝트 아트(bject art)적 속성: 영화<더 셀 The Cell>을 중심으로. *한국디자인문화학회*, 19(3), 539-554.
- 이예은. (2010). *이브 생 로랑 디자인 연구*. 이화여자대학교 박사학위논문.
- 이상정. (2010). 차용미술(appropriation art)과 저작권. *서울법학*, 18(1), 319-352.
- 이주연. (1998). *변모된 재현 개념이 미술사 서술에 끼친 영향*. 서울대학교대학원 석사학위논문.
- 이은경. (2015). *포스트모던 시대의 페러디에 관한 연구: 본인 작품을 중심으로*. 홍익대학교 석사학위논문.
- 이은경. (2011). *오브제를 이용한 표현 기법 연구*. 제주대학교 석사학위논문.
- 이태경, 최정화. (2018). 현대 패션에 영향을 끼친 퍼포먼스 아티스트 작품의 페르소나 연구. *기초조형학연구*, 19(5), 585-599.
- 임근준. (2012. 8. 5). 임근준의 20·21세기 미술 걸작선: 스티트벤트 VS 세리 레빈-세리 레빈의 <워크 에반스를 따라서>. Chungwoo. 자료검색일 2020. 1. 20, 자료출처 <http://chungwoo.egloos.com/3868975>
- 임근준. (2018a. 6. 15). “쇼의 미래를 예상하라”는 요청에 답한다: 패션쇼는 현대미술 프로젝트처럼 재창안: 변주될 운명이다. Chungwoo. 자료검색일 2019. 7. 1, 자료출처 <http://chungwoo.egloos.com/4155789>
- 임근준. (2018b. 7. 15). 경제적/정치적/문화적/예술적(미학적) 전유의 동역학. Chungwoo. 자료검색일 2019. 6. 20, 자료출처 <http://chungwoo.egloos.com/4157236>
- 장민한. (2014). 앤디 워홀에 있어서 차용의 의미: 아서 단토의 이론을 중심으로. *미학*, 41(0), 3-29.
- 정영심. (2012). 포스트-미디어와 포스트 프로덕션: 포스트모더니즘 이후 현대미술의 ‘동시대성(contemporaneity)’. *한국미술이론학회 미술이론과 현장*, 14, 187-215.
- 진경옥. (1997). 현대 패션디자인과 오브제 양식. *한국디자인학회*, 22, 521-526.
- 최정화. (2016). 비합리적 초현실주의 신체 관점에서 바라 본 슝 윈도우 패션마케팅의 표현연구. *기초조형학연구*, 17(5), 555-568.
- 최수미. (1998). *마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 레디메이드(Read-Made)에 관한 연구*. 단국대학교 석사학위논문.
- 한순자. (2014). 복식 디자인 이미지 차용에 대한 연구. *패션과 니트*, 12(2), 1-10.
- 한국문화평론가협회 편. (2006). *문학비평용어사전*. 국학자료원.
- 황미희. (2017). *현대 여성의 사회적 욕망 표출에 관한 도자조형연구*. 단국대학교 박사학위논문.
- Annamari, V., & Clark, H. (2018). *Fashion curating: Critical practice in the museum and beyond*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- Berge, P., (1996). *Yves Saint Laurent*. Paris: Assouline.
- Bourriaud, N. (2016). *포스트프로덕션*. (정연심 역). 서울: 그레파이트온핑크.
- Bonnie, E. (2011). *Japanese fashion designer*

- s: *The work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*. London, New York: Berg.
- Brüderlin, M., & Lütgens, A. (2011). *(Kunstmuseum Wolfsburg) Art & fashion: between skin and clothing*. Bielefeld: Kerber Verlag.
- Casdio, M. (2012. 6. 2). Leigh bowery. Vogue. 자료검색일 2018. 10. 1, 자료출처 <https://www.vogue.it/people-are-talking-about/vogue-arts/2012/02/leigh-bowery>
- Evans, C. (2003). *Fashion at the edge*. USA: Yale university press.
- Granata, Francesca. (2016). *Experimental fashion-performance art, carnival and the grotesque body(Dress cultures)*. London, New York: I. B. Tauri Academic Studies.
- Geczy, A., & Karaminas, V. (2017). *Critical fashion practice: From Westwood to Van Beirendonck*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- Geczy, A., & Millner, J. (2015). *Fashionable art*. New York, London: Bloomsbury.
- Harilel, D. (2015. 2. 27). Interview: fashion is art, says creative director Virgil Abloh. South China Morning Post. 자료검색일 2018. 11. 5, 자료출처 <https://www.scmp.com/lifestyle/fashion-watches/article/1723989/interview-fashion-art-says-creative-director-virgil-abloh>
- Krauss, R. (2003). *사진, 인텍스, 현대미술(Le Photographique)*(최봉림 역). 파주: 궁리.
- Mitchell, Oakely Smith., & Alison, Kubler. (2013). *Art/fashion in the 21st century*. Thames & Hudson London.
- Teunissen, J., Nefkens, H., Arts, J., & van der Voet, H. (2014). *The future of fashion is now: Dutch exhibition catalogue*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.
- MacDermott, Catherine. (1999). *Vivienne Westwood*. Carlton.
- Natalie, R. (n.d.). Her dark materials. Features. 자료검색일 2020. 6. 1, 자료출처 <http://www.natalie-rigg.com/sylvie-fleury>
- Rizzoli international Publication. (2009). *Maison Martin Margiela*. NY: Rizzoli.
- Verner, A. (2017. 3. 3). Fall 2017 ready-to-wear Off-White. Vogue. 자료검색일 2018. 11. 13, 자료출처 <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2017-ready-to-wear/off-white>
- Webb, P. (1975). *The erotic arts*. London: Thames and Hudson.
- Wood, G., (2007). *The surreal body: Fetish and fashion*. Victoria & Albert Museum.
- Wollen, P. (1998). *Addressing the century: 100 years of art & fashion*. London: Hayward Gallery.
- Yaffe, A. (1979). *미술과 상징*(이희숙 역). 파주: 열화당.