creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

이불(李昍, 1964-)의
〈사이보그〉 연작 연구

2021년 2월

서울대학교 대학원

고고미술사학과 미술사학 전공

노 현 정

이불(李昢, 1964-)의
〈사이보그〉 연작 연구

지도교수 장 진 성

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2021년 2월

서울대학교 대학원
고고미술사학과 미술사학 전공
노 현 정

노현정의 석사 학위논문을 인준함
2021년 2월

위 원 장 박 정 호 (인)

부위원장 장 진 성 (인)

위 원 신 정 훈 (인)

국문초록

이불(李昢, 1964-)의 〈사이보그〉 연작이 보여준 변화는 1990년대 미술계의 담론 및 상황의 변화와 밀접한 연관이 있다. 본 논문에서 필자는 그 연관성을 살핌으로써 〈사이보그〉 연작을 역사적인 맥락에 위치시키고자 하였다. 이불의 〈사이보그〉는 1998년에 발표된 직후부터 해외 및 국내의 평론가들에 의해 활발하게 논의되었다. 그러나 기존의 논의들은 대부분 〈사이보그〉에 단일한 담론을 적용하거나, 이불의 작업세계 전반을 검토하는 과정에서 〈사이보그〉를 전후(前後)의 작업들과 연결 지으려는 시도였다.

필자는 본 연구에서 기존 연구들과의 접근 방식에 차이를 두었다. 우선 필자는 1990년대 후반부터 2000년대 전반이라는 짧은 시간 동안 변화를 거치면서 다양한 모습을 보인 〈사이보그〉 작업들을 개별적으로 나누어 살펴보았다. 그 과정에서 필자는 1997년 이전, 1998년부터 1999년까지, 그리고 2000년 이후로 시기를 구분하였다. 필자는 각각의 시기마다 다른 설명을 통해 〈사이보그〉의 탄생과 수용 및 소멸의 과정을 살펴보았다. 이때 1990년대부터 2000년대 초반까지의 국내·외 미술계의 상황이 중요하게 고려되었다.

〈사이보그〉의 탄생에 있어 1980년대 후반부터 국내의 '신세대 미술가'들이 공유했던 문화와 감수성이 중요한 역할을 하였다. 이불은 '신세대 미술'을 이끈 주역이라고 평가되는 소그룹인 '뮤지엄'의 일원이었다. 필자는 이불, 고낙범(高樂範, 1960-), 이형주(1963-), 최정화(崔正和, 1961-)를 비롯한 '뮤지엄' 작가들이 1990년대 초·중반에 서로 영향을 주고받았던 경위를 살펴보았다. 그들은 키치(kitsch)스러운 비(非)미술적 요소들을 고급미술의 장(場)에 들여오는 미술적 실험을 감행함으로써 특유의 감각적이고 허무주의적인 감수성을 형성하였다. 필자는 '뮤지엄' 작가들의 관심사를 크게 인공물 및 유사인간이라는 주제, 가볍고 공업적인 재료, 하위문화의 요소로 나누어 이것이 그들의 작업과 발언에서 드러난 예시(例示)들을 검토하였다. 그 결과 이불이 〈사이보그〉를 구상하는 과정에 '뮤지엄' 작가들과 공유하였던 감수성이 큰 영향을 주었다는 것이 확인되었다.

〈사이보그〉의 수용이 검토되는 데에는 1990년대 미술계를 휩쓸었던 세계화 및 다문화주의가 중요하게 고려되었다. 당시에 '소수' 혹은 '타자'로 인식되는 정체성을 지닌 '여성' 및 '제3세계 출신'의 작가들이 국제적인 미술행사에서 주목을 받았다. 이러한 상황에서 아시아 출신의 여성 작가인 이불은 개성적이고 파격적인 작업으로 국제무대에서 명성을 떨쳤다. 이때 발표된 〈사이보그〉는 자연스럽게 사이버페미니즘과 연결되었으며, 이불은 저항적인 아시안 여성 작가로 인식되었다. 그러나 곧 이불은 자신의 작업이 특정한 이미지에 의해 제한적으로 해석되는 것을 굴레로 여기기 시작하였다.

〈사이보그〉의 소멸은 그것의 보편화와 함께 진행되었다. 2000년 이후에 발표된 〈사이보그〉에는 '여성' 및 '아시아'와 관련된 요소들이 제거되어 있었다. 그 대신 〈사이보그〉에 범세계적이고 중립적인 모티프가 활용되었다. 이러한 변화는 점진적이고 미묘하게 진행되었으나, 이불이 같은 시기에 제작한 다른 작업에서도 뚜렷하게 나타나 있다. 필자는 이 변화가 세계화 및 비엔날레 담론의 변화와 연관된다고 보았다. 2000년대에 들어서면서 제3세계 작가들이 지역성을 기반으로 한 정체성을 가지고 세계화 시대에 주역이 될 수 있을 것이라는 1990년대의 희망이 재고되기 시작하였다. '제3세계성'이나 '여성,' '소수성' 같은 주제들이 더 이상 새로운 화두가 아니게 되었을 때 이불은 새로운 돌파구를 모색하였다. 이후 이불은 "인간의 조건," "세계 어느 곳에서든 존재하는 보편적인 문제"와 같은 중립적인 레토릭(rhetoric)으로 작품을 설명하면서 작가로서 세계화의 국면 속에 새로운 방향을 모색하였다.

이상의 논의를 통해 이불의 〈사이보그〉가 보인 변화와 1990년대 담론의 변화가 서로 긴밀한 연관 관계를 가지고 있었음이 확인되었다. 본 연구는 이불의 〈사이보그〉를 1990년대부터 2000년대 초반까지의 시대 상황과 연결지음으로써 역사적 맥락 속에서 살펴보았다는 점에서 그 미술사적 의의가 있다.

주요어 : 이불, 〈사이보그〉, 한국 현대미술, 뮤지엄, 세계화, 정체성
학 번 : 2017-27587

목 차

제 1 장 서론 ····· 1

제 2 장 1997년 이전: 〈사이보그〉의 탄생 ····· 7
제 1 절 초기 작품의 경향과 '뮤지엄' ····· 7
제 2 절 '뮤지엄'과 〈사이보그〉 ····· 21

제 3 장 1998-99년: 사이보그 여전사 이미지의 획득 28

제 4 장 2000년 이후: 〈사이보그〉의 소멸 ····· 37
제 1 절 〈사이보그〉의 보편화 ····· 38
제 2 절 세계화 담론의 변화 ····· 45

제 5 장 결론 ····· 53

참고문헌 ····· 56
도판목록 ····· 64
도 판 ····· 69
Abstract ····· 87

제 1 장 서론

본 연구는 이불(李昢, 1964-)의 대표작으로 손꼽히는 〈사이보그〉 연작을 역사적인 맥락에 위치시키려는 시도이다. 〈사이보그〉 연작은 일련의 변화 과정을 거치면서 1997년부터 2000년대 초반까지 집중적으로 제작되었다. 가장 먼저 만들어진 〈사이보그〉는 각각 청색과 적색의 실리콘으로 이루어진 〈사이보그 블루(Cyborg Blue)〉(1997-1998)와 〈사이보그 레드(Cyborg Red)〉(1997-1998)였다(도 1). 이후 〈사이보그〉 연작은 〈사이보그 W1-4(Cyborg W1-4)〉(1998)와 같은 백색의 모습으로 변화하였다(도 2). 마지막으로 2000년에 국제화랑에서 열린 이불의 개인전에서 〈사이보그〉와 〈몬스터〉 작업을 결합한 '사이몬스터(Cy+Monster)'들이 등장하였다(도 3). 이처럼 다양한 모습을 보여준 〈사이보그〉 작업은 이불이 국제무대에서 아시아 출신의 여성 작가로서 최고의 경력을 쌓았던 시기에 발표되면서 세간의 주목을 받았다.

기존 연구들에서는 〈사이보그〉가 이불의 정체성이나 전반적인 작업의 경향과 연관된 담론인 애브젝트(abject), 포스트휴먼(posthuman), 사이버페미니즘(cyberfeminism) 등으로 설명되었다. 특히 해외의 평론가들은 대부분 〈사이보그〉를 당시에 유행하고 있었던 도나 해러웨이(Donna J. Haraway, 1944-)의 「사이보그 선언(A Cyborg Manifesto)」(1985) 및 사이버페미니즘의 관점에서 논의하였다.[1)]

---

1) 도나 해러웨이는 현대 과학기술의 발달로 인해 서구에서 전통적으로 이어져온 자아/타자, 정신/육체, 문화/자연, 남성/여성, 문명/원시, 실재/외양, 전체/부분, 제작자/생산물, 능동/수동, 옳음/그름 등의 이원론이 무너지고 있다고 보았다. 그는 「사이보그 선언」에서 사이보그 이미지가 이러한 이원론으로부터 탈출할 수 있는 이종언어(heteroglossia)가 될 수 있다고 주장하면서 "나는 여신보다는 사이보그가 되겠다"고 천명하였다. 도나 해러웨이, 「사이보그 선언」, 『해러웨이 선언문 : 인간과 동물과 사이보그에 관한 전복적 사유』, 황희선 옮김 (책세상, 2019), pp. 77-86. 이불의 〈사이보그〉가 발표된 직후에 도나 해러웨이의 사이보그 및 사이버페미니즘 담론으로 설명되었던 정황은 제3장에서 상세히 설명될 것이다.

국내의 많은 연구자들은 〈사이보그〉를 '신체'라는 키워드로 이불의 다른 작업들과 연결하며 이해하였다. 이는 이불이 1990년대 전반까지 자신의 몸을 주제로 한 퍼포먼스 및 설치작업에 몰두해왔으며 〈사이보그〉 또한 여성 신체의 형상을 하고 있다는 사실에 기인한다.[2] 먼저 강태희(姜太姬, 1947-)는 이불의 작업을 "발언하는 몸"에 비유하며 그것이 여성의 신체가 지니는 위상과 정치적 함의를 둘러싼 논의의 장을 형성한다고 보았다. 아울러 그는 신체와 포스트휴먼, 사이버페미니즘 담론으로 2001년까지 이불이 해온 작업들을 설명하였다.[3] 다음으로 양수진은 초기부터 여성 신체 이미지를 매체로 작업하였던 이불이 1997년 이후 신체와 테크놀로지 간의 관계에 관심을 가지면서 〈사이보그〉 연작을 탄생시켰다고 서술하였다. 그는 〈사이보그〉를 포스트휴먼이자 트랜스휴먼(transhuman)이며 이불이 이전까지 실행해왔던 신체에 대한 실험의 확장으로 보았다.[4]

한편 이불이 2005년에 〈나의 거대서사: 왜냐하면 모든 것은…(Mon Grand Récit: Because Everything…)〉을 발표한 이후 변화무쌍한 이불의 작품세계 전반을 통사적으로 설명하려는 시도들이 이루어졌다. 〈나의 거대서사〉 시리즈가 인체보다는 건축적인 모티프를 활용한 작품이었음에도 불구하고 이불의 작업을 설명하는 것에 여전히 신체 키워드가 중요하게 적용되는 경향이 확인되었다. 그 예로 안소연(安昭姸, 1961-)은 이불이 초기에 자신의 몸을 재료로 작업하다가 〈사이보그〉나 〈몬스터〉 같은 변형된 여체를 다루었으며 마침내 신체가 더 이상 보이지 않을 만큼 망원으로 조망된 공간을 전개하였다고 서술하였다. 〈사이보그〉 연작은 그 과정에서 여체의 미래상을 주제로 하면서도 조각이라는 과거의 고전적인 재현방식을 활용한 예이며, 도나 해러웨이의 사이보그와 많은 점을 공유한다고 설명되었다.[5]

---

2) 이불의 초기(1997년 이전) 작업을 '신체' 키워드로 설명한 예로 김홍희(金弘姬, 1948-)의 글이 있다. 김홍희는 이불의 작품들이 가장 리얼한 현실이라고 할 수 있는 '신체'를 주제로 삼고 있다고 보았다. 김홍희에 의하면 이불은 가장 현실적인 것을 그로테스크하게 표현하는 전략을 취한 페미니스트 작가이다. 김홍희, 「이불의 그로테스크 바디」, 『공간』(1997, 2), pp. 66-75.

3) 강태희, 「이불의 몸 짓기」, 『월간미술』(2003년 2월), pp. 123-129.

4) 양수진, 「이불(Lee Bul)의 작품에 나타난 「신체」 연구」(숙명여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 2008).

윤난지(尹蘭芝, 1953-) 또한 '몸'이라는 키워드로 이불의 1980년대 후반부터 2000년대 이후까지의 작업세계를 설명하였다. 그는 이불의 작업에서 지속적으로 사용된 소재인 '몸'을 젠더(gender), 인종, 계층, 포스트휴먼 등의 담론들을 모두 아우르는 논의의 장으로 보았다. 윤난지는 특히 〈사이보그〉가 근대 이후에 역사를 주도한 서구 남성들의 주류적인 시선이 허구에 불과함을 보여주는 몸이라고 설명하였다. 윤난지의 관점에서 2000년대 이후의 작업들은 '몸'을 담는 건축적인 구조이며 이불이 '몸'에 담아왔던 이데올로기 자체를 다루는 것이었다.[6)]

한편 우정아는 '유토피아의 실패로 인한 트라우마(trauma)'라는 심리적인 키워드로 이불의 작업 전반을 설명하였다. 그는 이불의 작업 전반에 유토피아에 대한 열망이 실패로 돌아가고 폭력적인 이데올로기만 남게 되었을 때 발생하는 언캐니(uncanny)에 대한 공포와 트라우마가 배어 있다고 해석하였다. 우정아에 의하면 이불의 〈사이보그〉는 남성들의 욕망과 페미니즘의 열망을 모두 좌절시키는 우울한 상징이다.[7)]

그밖에 이불의 작품을 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva, 1941-)의 애브젝트나 페미니즘의 관점에서 해석한 연구들이 다수 있다. 〈사이보그〉를 비롯한 이불의 작업들이 여성 신체를 재현할 때 일부분이 절단되거나 내장이 바깥으로 노출되어 있어 혐오감을 자아낸다는 점에서 다른 애브젝트 작가인 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954-), 키키 스미스(Kiki Smith, 1954-) 등과 함께 해석되기도 했다.[8)] 또한 이불은 다른 여성 작가들과 함께 한국 또는 현대를 대표하는 페미니스트 작가로 지목되어 페미니즘의 관점에서 논의된 바 있다.[9)]

---

5) 안소연, 「파괴와 재구축의 전략」, 강태희 외, 『동시대 한국미술의 지형』(학고재, 2009), pp. 216-253.
6) 윤난지, 「이불의 '몸', 그 불투명한 껍질」, 『월간미술』(2020년 1월), pp. 58-61.
7) 우정아, 「실패한 유토피아에 대한 추억: 이불의 아름다움과 트라우마」, 권행가 외, 『시대의 눈: 한국 근현대미술가론』(학고재, 2011), pp. 345-374.
8) 김인숙, 「크리스테바의 아브젝트 관점에서 바라본 신디셔먼, 키키스미스, 이불 작품」(경기대학교 미술경영학과 석사학위논문, 2005); 김영애, 「신체 미술에 나타나는 애브젝션 연구: 신디 셔먼, 키키 스미스, 이불을 중심으로」(부산대학교 교육학과 석사학위논문, 2006); 공지연, 「현대미술의 신체이미지에 나타난 아브젝트 경향의 작품분석」(한국교원대학교 미술교육학과 석사학위논문, 2010).

기존의 연구자들은 대부분 〈사이보그〉 연작을 이불의 정체성과 관련된 담론 혹은 이불 개인의 작업경향이라는 좁은 범위 안에서 논의하였다. 그러나 이불의 〈사이보그〉가 1990년대 한국미술사의 맥락에서 고찰되기 위해서는 연작의 구성 및 시기가 세분화되어 고려될 필요가 있다. 따라서 필자는 다음의 두 지점에서 기존 연구와의 차별점을 둔다.

첫째로 필자는 각각의 〈사이보그〉들을 개별적으로 검토할 것이다. 이불의 〈사이보그〉는 연작이라는 형식 때문에 하나의 작품군으로 인식되는 경향이 있다. 그러나 짧은 시간 동안 일련의 변화 과정을 거친 〈사이보그〉 연작은 그때마다 다른 설명을 필요로 한다. 둘째로 필자는 〈사이보그〉 연작의 변화와 1990년대 한국미술계의 변화 간 긴밀한 연관관계에 주목할 것이다. 이 연관성을 구체화하기 위하여 필자는 이불의 〈사이보그〉가 발표되기 전인 1980년대 후반부터 1997년까지, 발표된 직후인 1998년부터 1999년까지, 그리고 〈사이보그〉의 새로운 형태가 발표되었던 2000년 이후로 시기를 나누어 〈사이보그〉를 분석할 것이다. 이로써 필자는 〈사이보그〉 연작 전체에 단일한 담론을 적용하거나 작가론적(作家論的) 이해를 위해 〈사이보그〉를 설명하는 것을 넘어서 〈사이보그〉를 역사적인 맥락에 위치시키고자 한다.

본 논문의 2장에서 필자는 이불의 〈사이보그〉가 탄생한 배경을 이해하기 위하여 1980년대 후반부터 1990년대 중반까지의 초기 작업과 국내 미술계의 상황을 함께 다룬다. 이때 이불이 대학 졸업 직후부터 참여하였던 소그룹 '뮤지엄'이 주목된다. 필자는 먼저 이불을 비롯한 '뮤지엄' 작가들의 작업에서 공통적으로 드러나는 시각적 특징들을 분석하여 그들이 공유한 관심사를 검토할 것이다. 이후 필자는 '뮤지엄' 작가들과 이들을 논한 평론가들의 발언을 통해 1990년대 미술계의 한 흐름을 형성하였던 '뮤지엄'의 감수성을 이해하고자 한다. 필자는 그 후 〈사이보그 드로잉〉과 〈사이보그〉의 재료 및 소재 등을 세밀하게 분석함으로써 이불의 〈사이보그〉가 '뮤지엄'에서 시작된 미술적 실험의 연장선상에 있음을 밝히고자 한다.

---

9) 오은희, 「1990년대 한국 페미니즘 미술에 관한 연구: 이불, 김수자, 김난영, 김원숙을 중심으로」(홍익대학교 교육학과 석사학위논문, 2002); 이희자, 「現代페미니즘 속에 나타난 여성 이미지에 관한 연구」(홍익대학교 회화과 석사학위논문, 2004).

한편 〈사이보그〉는 미술의 세계화와 문화다원주의가 중요한 화두였던 1998년에 미국에서 발표되었다. 당시 국내의 작가들은 비서구권 출신으로서 해외의 전시에 참여하면서 서구 중심이었던 기존의 구도가 해체될 수 있다는 희망을 가지고 있었다. 3장에서 필자는 이러한 상황에서 국제적인 인지도를 얻고 있었던 이불이 〈사이보그〉를 통해 '현대미술의 여전사'로서 활약한 정황을 이해하고자 한다. 이불은 1990년대 중후반에 이미 오리엔탈리즘과 남성우월주의에 반(反)하는 아시아 출신의 여성 작가로 해외에 이름을 알리고 있었다. 그런 이불의 〈사이보그〉는 곧바로 도나 해러웨이의 사이보그 이론 및 사이버페미니즘 담론과 강력하게 연결되었다. 이후 이불이 각종 비엔날레와 해외 유수 미술관의 전시들에서 활약하면서 아시아의 사이버페미니스트라는 이미지는 더욱 강화되었다. 그러나 이것은 기존의 범주 및 담론들로부터 돌파구를 찾는 것으로부터 작업의 추동력을 얻었던 이불에게 또 다른 굴레가 되었다.

2000년 이후 이불의 작업과 그것을 설명하는 레토릭(rhetoric)이 점차 보편화하는 양상을 보이기 시작하였다. 이제까지 이불의 작품에서 중요하게 다루었던 '여성'과 '아시아'를 직접 환기시키는 이미지들이 제거되었다. 필자는 이러한 변화가 '세계화 시대에 제3세계 미술이 추구해야 할 정체성'에 대한 생각이 변화한 것과 관련이 있음을 주장하고자 한다. 제4장에서 필자는 이 주장을 뒷받침하기 위해 이불의 작업에서 드러나는 보편화 양상과 국내·외에서 세계화 및 비엔날레 담론이 변화한 정황을 함께 살펴볼 것이다. 당시 미술계는 1990년대의 꿈이었던 미술의 세계화에 대하여 반성·재고하기 시작했다. 이불이 세계적인 스타가 되는 데 유리한 조건이었던 성별 및 국적과 관련된 담론들로부터 거리를 두고자 한 것은 이러한 변화와 관련이 있다. 필자는 이불의 작업과 발언을 토대로 담론과의 미묘한 줄다리기를 포착함으로써 자신의 정체성으로부터 파생된 조건들을 가지고 세계화 시대에 성공을 거두었던 이불의 작가적인 고민을 이해하고자 한다.

본 연구의 목적은 1990년대 한국미술을 대표하는 작가인 이불의 〈사이보그〉를 역사적인 맥락에 위치시키는 것이다. 이불의 〈사이보그〉는 역동적인 변화의 시기였던 1990년대 미술사의 한가운데에서 탄생하고 소멸하였다. 본 논문은 1980년대 미술의 대안으로서 '신세대 미술'이 출현한 것과 미술계에 세계화 및

다문화주의의 바람이 분 것, 그러나 곧 그 세계화에 대한 환상이 퇴조한 것과 같은 1990년대 미술사의 중요한 화두들과 함께 〈사이보그〉를 이해하였다는 데 의의가 있다.

제 2 장 〈사이보그〉의 탄생

이불의 〈사이보그〉는 1998년에 해외에서 먼저 발표되었다. 1998년은 이불이 한창 국제무대에서 아시아 출신의 여성 작가로서 이름을 알리던 시기였다. 이러한 상황에서 발표된 〈사이보그〉는 당시 서구에서 유행하고 있었던 사이버페미니즘 담론과 긴밀하게 연결되었다. 그 외에 〈사이보그〉는 이불의 작업세계 전반을 파악하기 위한 시도 속에서 한두 가지 담론이나 키워드로 설명되는 경향이 있었다. 이때 적용된 담론 및 키워드들은 대부분 신체, 젠더, 페미니즘 등 이불의 정체성과 관련된 것들이다.

그러나 필자는 〈사이보그〉의 탄생 배경을 이불과 국내 작가들 간의 교류와 영향관계를 중심으로 살펴보았다. 〈사이보그〉는 해외에서 먼저 공개되었으나 그것의 구상과 탄생에는 분명히 자생적인 측면이 있었다. 필자는 특히 이불이 공식적인 경력을 시작하면서 몸 담았던 소그룹 '뮤지엄'에서 공유되었던 관심사와 '뮤지엄' 특유의 감수성에 주목하였다. 이 감수성은 이불이 1990년대 중반까지 초기 작업을 전개하는 과정뿐만 아니라 〈사이보그〉에 대한 아이디어를 구상하는 것에도 큰 영향을 끼쳤다. 필자는 〈사이보그〉를 1990년대 국내 소그룹인 '뮤지엄'과 연결시킴으로써 이제까지 주목받지 못했던 〈사이보그〉의 일면을 이해하고자 한다.

제 1 절 초기 작품의 경향과 '뮤지엄'

이불의 작가로서의 공식적인 경력은 1987년 2월에 관훈미술관에서 열린 소그룹 '뮤지엄'의 창립전 《뮤지엄(Museum)》에서 시작되었다.[10] '뮤지엄'은

10) 이불은 창립전에서 〈점점 더-그, 그것은〉(1987)과 〈수세기 동안 내 방은 닫혀있었다〉(1987)라는 제목의 작품을 전시하였다. 〈수세기 동안 내 방은 닫혀있었다〉는 머리 부분이 파묻힌 채 거꾸로 서 있는 인체에 탯줄 혹은 호스를 연상시키는 기다

당시 홍익대학교 미술대학 출신의 젊은 작가들이었던 고낙범(高樂範, 1960-), 노경애, 명혜경, 이불, 정승(Sen Chung, 1963-), 최정화(崔正和, 1961-), 홍성민(洪聖旻, 1964-)이 결성한 소그룹이다. '뮤지엄'은 창립전 이후에도 《U. A. O. (Unidentified Art Object)》(1988), 《유니콘 인스탈레이션》(1990), 《썬데이서울》(1990) 등 실험적인 전시들을 열었다. 이 일련의 전시들을 통해 '뮤지엄'은 모더니즘미술과 민중미술이 극명하게 대립하였던 이전 세대와 미학적으로 현격하게 단절되면서, 대중문화와 소비자본주의 내부의 키치(kitsch)적 현상에 주목하는 미적 감수성과 새로운 미술적 실험을 선보였다고 평가된다.[11]

그러나 '뮤지엄'은 하나의 정규적인 그룹이라고 생각되기에는 모임의 일시성이 강했다. 일곱 명의 구성원이 모두 참여한 전시는 창립전 한 번 뿐이었으며 이후의 전시에는 서로 다른 작가들이 일회적으로 오고 갔다.[12] '뮤지엄'의 구성원들은 스스로 하나의 그룹으로 묶이기를 거부하였으며 사실상 이들의 공식적인 활동은 1990년에 끝이 났다.

그럼에도 불구하고 '뮤지엄'의 작가들은 1990년대에도 서로의 관심사를 공유하며 그들 특유의 감수성과 문화를 형성해나갔다.[13] "우리들은 그 어떤 범주에

란 줄이 달려있는 형상이었다. 이는 창립전 도록의 저화질 이미지에서 확인되었다. 관훈미술관 편, 『MUSEUM』, (관훈미술관, 1987).

11) 김필호 외, 『X: 1990년대 한국미술』(서울시립미술관, 2016), pp. 174-191.

12) '뮤지엄'의 그룹전으로 일컬어지는 전시들에 참여한 작가들이 전시마다 달랐다. 그 예로 《U. A. O. (Unidentified Art Object)》(1988)에는 강홍구(姜弘求,, 1956-), 고낙범, 김성배, 오가타 토모유키(緒方智之), 세스 프랭클린 스나이더(Seth Franklin Snyder), 명혜경, 손서란, 이불, 이형주, 최정화, 나카무라 마사토(中村マサト), 노경애, 이상윤이 참여하였다. 《유니콘 인스탈레이션》(1990)에는 고낙범, 이형주, 최정화가, 《썬데이서울》(1990)에는 고낙범, 명혜경, 안상수(安尚秀, 1952-), 이불, 이형주, 최정화가 출품하였다. 지속적으로 참여하였던 작가로는 최정화, 이불, 고낙범 정도이다. 결과적으로 그룹으로서의 '뮤지엄'은 그 시작은 확실하나 정확히 언제 어떻게 해체된 것인지가 불분명하다. 우정아, 「'뮤지엄'의 폐허 위에서: 1990년대 한국 미술의 동시대성과 신세대 미술의 담론적 형성」, 『미술사와 시각문화』 20(2017), pp. 133-134. 이처럼 '뮤지엄'의 구성원이 "전시마다 참여 작가가 다른 이합집산 형태의 단발적 소그룹 형식"을 취한 것은 구성원들이 하나의 범주로 묶이거나 일원화된 가치가 설정되는 것을 지양하기 위함이었다. 위의 책, p. 175.

13) 윤진섭은 '뮤지엄' 작가들의 창작태도에 대하여 다음과 같이 서술했다. "전혀 사적

도 속하고 싶지 않다"고 선언했던 이 1960년대 출생의 작가들은 1990년대 미술의 한 주류를 형성하는 데 중요한 역할을 했다.[14] 그들은 기성세대 및 기존의 예술적 범주와의 단절을 선언하며 비(非)미술적 소재와 재료를 추구하였다. 이는 그들의 작품에서 구체적으로 살아있는 것과 인공적인 것 사이의 경계에 대한 관심, 로봇·마네킹·사이보그·인형 같은 유사인간에 대한 관심, 실리콘·플라스틱·폴리우레탄·비닐 같은 가볍고 공업적인 재료에 대한 관심, 하위문화에 대한 관심과 그 차용 등으로 전개되었다.[15] 이와 같이 고전적인 것보다는 비(非)관습적인 것, 진짜보다는 가짜에 관심을 가지는 경향은 미학적 허무주의에 가까운 '뮤지엄'의 감수성을 형성하였다.[16]

인 이야기를 하면서도 전체적으로는 공통적인 감수성을 드러내는 독특한 분위기를 창출시키고 있다. 따라서 이러한 유형의 작가들이 취하는 기본전략은 하나의 컨셉트가 정해지면 그것의 효과를 극대화시키기 위해서 다양한 형식과 기법, 매체를 아무런 거리낌 없이 과감히 차용해서 결합시키는 자유분방함이다." 윤진섭, 「햄버거와 화염병」, 『공간』 (1990년 7월), p. 138.

14) 큰따옴표("") 안에 쓰인 '뮤지엄'의 선언은 윤진섭, 「당돌한 표현력의 결집: 또 다른 여행을 위하여」, 관훈미술관 편, 앞의 책.

15) 필자는 '뮤지엄' 작가들의 작품에서 드러나는 공통적인 관심사를 구체화하는 과정에서 여경환의 글을 중요하게 참고하였다. 여경환은 1990년대 소그룹인 '뮤지엄'과 '황금사과'의 작가들이 개별성을 중시하면서도 서로 관심사를 공유하는 경향이 있었던 점에 대하여 다음과 같이 서술하였다. "동물이나 인간의 신체, 비닐이나 플라스틱과 같은 일회용 소재의 이용, 죽음이나 유기물과 무기물 사이의 경계 같은 주제에 있어서도 관심을 공유했는데, 이것은 마치 일시적 공동체처럼 프로젝트를 기반으로 모였다 흩어지는 임시적 성격을 유지하면서 개별 작업이면서 공동 작업의 성격을 동시에 내포하고 있음을 짐작할 수 있다." 여경환, 「X에서 X로: 1990년대 한국 미술과의 접속」, 김필호 외, 앞의 책, p. 22.

16) '뮤지엄' 작가들이 주축이 되었던 '신세대 미술'의 창작 태도는 대부분 '감수성'이라는 어휘로 표현된다. 그 이유는 '뮤지엄' 작가들이 모더니즘이나 민중미술과 달리 명확한 목표의식을 추구했다기보다는 그 당시 유행하고 있었던 하위문화의 취향이나 전통·관습을 타파하려는 경향 등을 공유하면서 다양한 방식으로 작업을 전개하였기 때문인 것으로 생각된다. 필자는 '뮤지엄'의 창작 태도를 '감수성'으로 설명한 다음의 글들을 참고하여 본고에서 이불을 비롯한 '뮤지엄' 작가들이 공유한 관심사와 취향을 '뮤지엄의 감수성'이라고 표현하였다. 윤진섭, 앞의 글, p. 138과 본고의 주13 참조; 윤진섭, 「진리의 부재와 미로 찾기」, 『미술평단』 (1990년 겨울), pp.

이불의 초기 작품 활동에 대해서는 주로 그가 선보였던 강렬한 퍼포먼스 작업에 초점을 맞춘 논의들이 활발히 이루어졌다. 이불은 1988년부터 1990년대 초까지 〈점점 더-그 그것은(Step by Step)〉(1988), 〈갈망(Craving)〉(1989), 〈낙태(Abortion)〉(1989), 〈아토일렛(Artoilet)〉(1989), 〈수난유감-당신은 내가 소풍 나온 강아지 새끼인 줄 알아?(Sorry for suffering-You think I'm a puppy on a picnic?)〉(1990) 같은 퍼포먼스들을 선보이며 이름을 알리기 시작하였다(도 4, 5).[17] 그러나 이불은 1990년대 초반부터 퍼포먼스로부터 눈을 돌려 오브제 작품에 집중하기 시작하였다.[18] 필자는 이때부터 제작된 이불의 오브제 및 설치 작업에서 드러나는 '뮤지엄' 작가들과의 연관관계에 주목하였다. 이 논의의 궁극적인 목적은 1990년부터 〈사이보그〉가 탄생하기까지 이불의 초기 작업에 '뮤지엄' 작가들과의 교류가 지대한 영향을 끼쳤다는 것을 밝혀내는 것이다. 그러기

7-12; 김현도 외, 「'시각환경의 변화와 새로운 소통방식의 모색들' 좌담」, 『가나아트』(1993년 1-2월), pp. 82-95; 문혜진, 『90년대 한국 미술과 포스트모더니즘: 동시대 미술의 기원을 찾아서』(현실문화, 2018), pp. 255-256.

17) 이불은 퍼포먼스를 통해 자신의 여체(女體)를 파격적인 방식으로 다루었다. 그의 퍼포먼스는 주로 젠더 및 페미니즘 담론으로 해석되었다. 필자는 다음의 발언을 통하여 이불의 퍼포먼스에 '기존 예술계에 대한 저항'이라는 '뮤지엄'의 문제의식이 내재되어 있었음을 알 수 있었다. 이불은 1990년대 전후에 한국 화단을 지배하고 있었던 모더니즘 추상 회화와 민중미술의 이분법적 대립구도로부터 벗어날 방법으로서 퍼포먼스를 채택하였다고 말한 바 있다. Frank Gautherot, "Lee Bul: Supernova in Karaoke Land," *Flash Art International,* 217 (March-April 2001), p. 81. 아울러 이불이 〈점점 더, 그 그것은〉, 〈갈망〉, 〈수난유감-당신은 내가 소풍 나온 강아지 새끼인 줄 알아?〉에서 착용한 의상은 '부드러운 재료'로 제작된 조각의 일종으로 주로 돌이나 철 같은 단단한 재료를 쓰도록 했던 전형적인 대학 교육에 반하는 것이었다. "소프트한 재료들을 사용한 이유는 매우 간단합니다. 이전에 대학에서 교육받으면서 사용했던 것은 돌이나 철 등의 전형적인 조각의 재료들이었습니다. 이런 재료로는 형태가 금방 나오지 않고 이동하기도 힘들고, 이렇게 마음대로 되지 않는 재료를 더 이상 쓰고 싶지 않았기 때문에 자연히 소프트하고 가벼운 재료들에 관심이 갔습니다." 박찬경, 「패러디적, 아이러니적 현실에 대한 패러디와 아이러니」, 『공간』(1997년 2월), p. 76.

18) 이불은 퍼포먼스를 그만둔 이유에 대하여 관객들이 "작품의 의미를 읽으려 하기보다 쇼킹한 면에만 집중한다고 느꼈"기 때문이라고 밝혔다. 위의 글, p. 78.

위해 필자는 이불의 초기 작업과 밀접한 연관성을 보여주는 '뮤지엄' 작가들인 고낙범, 이형주(1963-), 최정화 등의 작업들을 주요 비교 대상으로 설정하였다. 필자는 이 작가들의 작업과 발언에서 드러나는 공유된 관심사, 그리고 이들을 논하였던 당대 평론가들의 저술을 중심으로 이불의 초기 작업세계를 면밀하게 이해하고자 한다.

먼저 이불을 비롯한 '뮤지엄'의 작가들은 살아있는 것과 인공적인 것 사이의 경계에 대해 관심이 있었다. 이들은 유기물과 무기물 간의 경계를 모호하게 하거나 부패하는 과정 자체를 전시함으로써 작품이 관객들에게 더 인상적으로 받아들여지도록 하였다. 이것이 '뮤지엄' 작가들의 작업에서 전개된 양상이 서로 유사하다는 점이 주목된다. 그 대표적인 예가 이불이 《혼돈의 숲에서》(1991)에서 선보인 〈화엄(Majestic Splendor)〉이다(도 6).[19] 〈화엄〉은 구슬과 시퀸으로 화려하게 장식된 생선들을 비닐봉지에 담은 작업으로, 1990년대에 이불이 국내·외에서 작가로 성공을 거두는 데 크게 기여하였다. 이러한 〈화엄〉 연작에는 다양한 층위의 의미들이 중첩되어 있으나 그중에서도 고약한 악취를 풍기며 부패하는 생선과 끝까지 썩지 않고 남아있는 인공 장식물이 보여주는 간극은 관객들에게 강렬한 인상을 남기는 요소이다.

이불은 대전 엑스포재생조형관에서 열린 전시인 《기술과 정보 그리고 환경의 미술》(1994)에서 원형 전시공간의 중앙 부분에 생화와 조화를 함께 심은 〈정원(Garden)〉(1994)을 설치하기도 했다. 이불은 시간이 지나면서 생화는 부패하여 사라지고 조화만 남게 되는 과정을 보여줌으로써 인공적인 것보다 자연스러운 것을 이상화하는 통상의 태도에 의문을 제기하였다. 아울러 이불은 〈정원〉이 지극히 부자연스러운 공간에 자연스러운 정원을 조성하기를 바랐던 주최 측의 요구를 비튼 작업이라고 설명한 바 있다.[20]

---

19) 《혼돈의 숲에서》에서 이불이 함께 전시한 〈껍질을 벗겨라-쌍!〉(1991)을 통해서도 그 당시 이불이 '유기물 및 무기물의 경계'와 '부패 과정'이라는 주제에 몰두하고 있었다는 것이 짐작된다. 〈껍질을 벗겨라-쌍!〉은 이불이 코팅된 자신의 누드 이미지 위에 먹다 남은 젤라틴케이크가 엉겨 붙은 채 부패하도록 방치한 작품이었다. 이는 부패하는 과정을 전시한다는 점에서 〈화엄〉과 공통점이 있다.

20) Hans Ulrich Obrist, "Interview with Lee Bul," in *Hans Ulrich Obrist Interviews: Volume 1* (Florence: Fondazione Pitti Immagine Discovery: Milan:

최정화 또한 살아있는 것과 인공적인 것을 교차시키거나 부패의 과정을 다뤘다. 최정화는 《썬데이서울》에서 실리콘으로 만든 생선, 삼겹살, 배추 등을 투명한 아크릴 선반 위에 두었다(도 7). 이불의 생선처럼 당장이라도 냄새를 풍길 듯이 사실적으로 만들어진 최정화의 고기와 야채들은 아이러니(irony)하게도 평생 썩지 않을 실리콘으로 이루어졌다. 또한 최정화는 생화와 조화를 같이 놓거나 〈썩은 미술 썩는 미술〉(1995)에서처럼 한동안 부패시킨 고기와 야채, 생선의 사진과 썩지 않는 물건의 사진을 함께 진열하여 이불의 〈정원〉과 유사한 어법을 구사한 바 있다(도 8).

이불과 최정화가 비슷한 시기에 부패라는 주제로 비슷한 어법을 선보인 작품의 또 다른 예가 있다. 《제1회 광주비엔날레》의 《한국 현대미술의 오늘》(1995)에서 이불은 붉은 방 안에 구슬과 시퀸으로 장식한 생선을 비닐에 담아 벽면에 부착시켰다. 아울러 이불은 관람객이 방안에 들어오면 센서가 작동하여 살아 움직이는 물고기 떼의 영상이 상영되는 〈(She Was) As Good As Gold〉를 설치하였다(도 9).[21] 〈화엄〉 연작의 발전된 형태인 이 작품에서는 영원히 썩지 않는 물고기들이 영상에 나타나서 실제로 부패하는 생선과 직접 대비되었다. 최정화는 《이런 미술-설거지》(1994) 전에서 센서가 내장된 플라스틱 날고기 덩어리가 관객이 접근하면 빨간 빛을 발하게 하였다. 이 작품은 〈미스코리아〉 혹은 〈현대미술의 쓰임새 조명빨, 사진빨, 화장빨, 성형빨〉이라는 제목으로 불린다. 이 작품들은 모두 실제로 '부패'를 떠올리는 오브제를 중심에 두고 관객이 그것에 다가가면 반응하는 장치가 되어 있었다.

'뮤지엄'의 창립전에 참여하였던 이형주도 부패에 대한 각별한 관심을 가지고 있었다. 그는 파리의 목소리를 빌려 예술과 지식을 향유하는 지식인을 풍자하면서 "태양아래 모든 것은 썩어 문드러지고 있"다고 말했다.[22] 윤진섭(尹晋燮, 1955-)은 이형주의 이러한 태도를 "부패의 미학"이라고 칭하며 그 안에 건강한 비판성이 담겨 있다고 평가하였다.[23] 이형주 또한 부패하는 과정 자체를

Charta, 2003), p. 534.

21) 작품에 대한 설명은 박신의, 「그로테스크와 코믹의 미학」, 『월간미술』(1996년 10월), pp. 82-89를 참고하였다.

22) 이형주, 「파리와의 대화」, 안그라픽스 편, 『보고서보고서 5』(안그라픽스, 1990), pp. 102-105.

보여주는 오브제를 제작하였는데, 소나무갤러리에서 열린 《설거지-손가락이 거기에》(1991)에서 전시한 〈세 쌍의 요〉(1991)가 그 예이다(도 10). 이형주는 자신이 직접 사용하던 요와 국화꽃, 구더기, 달팽이, 상추, 지렁이, 흙을 빨간색과 파란색의 우레탄 비닐에 넣고 재봉하였다. 이 작품은 시간이 흐르면서 유기물들과 사람이 흔적이 남아있는 요가 뒤섞여가는 과정을 통해 인간과 동물, 신체와 시간, 유기물과 무기물의 경계 등에 대한 이형주의 관심을 보여준다.[24]

다음으로 '뮤지엄' 작가들은 로봇, 마네킹, 사이보그, 인형 같은 유사인간 소재를 즐겨 썼다. '뮤지엄' 작가들은 다양한 방식으로 유사인간 이미지를 활용한 작품에 현대사회의 세태 및 권력구조에 대한 비판과 풍자의 메시지를 담았다.

고낙범은 1990년 이후 클로즈업된 마네킹 회화 연작에 집중하였다(도 11). 고낙범에게 마네킹은 매스미디어의 발전으로 인간의 개성이 패턴화·획일화된 현대사회에서 "인간이란 단어의 정보코드로부터 복제된, 소용이 되고자 하는 목적으로의 인간복제품"이다. 즉 그의 마네킹은 절대적인 가치가 상실되어 리얼리티를 인식하는 것이 어려워진 현대사회에서 진정한 자아를 찾고자 하는 현대인의 심리가 투영된 이미지다.[25]

한편 이불은 크롬으로 도금한 마네킹의 두상(頭像)을 시퀸과 구슬, 깃털로 화려하게 장식한 〈전사 공주를 위한 가면(Mask for a Warrior Princess)〉(1996)을 제작하였다(도 12). 고전적인 조각의 형태를 한 이 작품은 실제로는 플라스틱 모조인간이며 이불이 〈화엄〉을 꾸미는 데 사용했던 인공장식물로 장식되어 있다. 저항적인 여성상을 떠올리는 "전사 공주"라는 이름에 비하여 그 실체는 키치스러운 장식물로 뒤덮인 유사인간에 불과하다는 점이 모순적이다.

최정화는 마네킹을 공권력과 행정제도의 부실함을 지적하는 이미지로 사용하였다. 최정화는 1998년에 국제화랑에서 열린 개인전에서 차량의 과속을 방지하기 위하여 실제로 도로변에 세워졌던 교통경찰 마네킹 10구를 늘어놓은 〈퍼니 게임(Funny Game)〉(1997)을 선보였다(도 13). 이 유사경찰관들은 한국 관료제의 비경제적이고 비논리적인 관행을 비판하는 허구적인 이미지다.[26]

---

23) 윤진섭, 「否定의 美學」, 『공간』(1990년 11월), p. 154.
24) 작품에 대한 설명은 김필호 외, 앞의 책, p. 187을 참고하였다.
25) 고낙범, 「마네킹: 복수적인 동질성으로서의 일류전 해부」(홍익대학교 서양화과 석사학위논문, 1992), p. 1.

최정화와 이불은 유사한 방식으로 기념비와 권력의 작동방식을 유머러스하면서도 다소 멜랑콜리(melancholy)하게 조형화한 풍선 유사인간 작업을 선보이기도 했다.[27] 이 풍선 유사인간 작업들은 바람이 들면 바로 섰다가 바람이 빠지면 힘없이 쓰러지는 성질을 갖고 있다. 최정화의 고무로 만들어진 거대한 마징가Z 로봇인 〈갑갑함에 대하여〉(1995)는 공기 펌프에 의해 바람이 들어가면 일어났다가 바람이 빠지면 쓰러지기를 반복하면서 남성성의 신화와 그 몰락을 유머러스하게 표현한 작품이다(도 14).[28] 한편 이불의 〈무제(Untitled)〉(1994)에서는 소비욕망을 풍자하는 풍선 인형이 등장하였다(도 15). 이불은 명동의 새로운 의류매장이 개업한 것을 기념하며 가게 내부에 모조털 드레스를 입은 4m 크기의 풍선 인형을 두었다. 화려하면서도 조야하게 장식된 거대 풍선인형이 매장 안에 힘없이 쓰러져 있는 모습은 소비자본주의 신화의 기념비가 몰락한 것처럼 보인다. 이후 이불은 기념비를 주제로 한 관객 참여형 작품인 〈네가 필요해!(기념비)(I Need You!(Monument)〉(1996)를 설치하였다(도 16). 〈네가 필요해!(기념비)〉는 화려한 이불의 사진이 프린트된 높이 12m, 지름 5m의 대형 풍선으로, 관객이 직접 페달을 밟아 공기가 주입되면 기념비로서의 완성을 이루었다. 그러나 작품이 충분히 팽팽해졌을 때에는 구멍을 내고 그곳에 트럼펫을 꽂아, 우스꽝스러운 소리를 내면서 바람이 빠지도록 연출되었다. 이불은 이 작품을 통해 기념비를 단순히 패러디하는 것을 넘어서 기념비가 형성되는 과정 그 자체를 보여주고 싶었다고 밝혔다.[29] 즉 최정화와 이

---

26) 실제로 〈퍼니 게임〉은 경찰관들의 반발심을 일으켜 최정화는 서울시 경찰청에서 몇 가지 합의를 하고 각서를 써야 했다고 전해진다. 백지숙, 「통속과 이단의 즐거운 음모」, 『월간미술』(1991년 1월), p. 88.

27) '멜랑콜리(Melancholy)'란 그리스어의 멜라이나(melaina) 또는 멜랑(melan, 검다)과 콜레(cholē, 담즙)가 합성된 단어로 우울, 비애, 무력감과 연관이 있는 감정을 의미한다. 필자는 최정화와 이불의 풍선 유사인간 작업이 거대하고 화려하게 조형되었음에도 불구하고 쓰러지고 마는 성질을 가지고 있다는 점에서 허무함과 무력한 분위기, 그리고 일종의 멜랑콜리를 자아낸다고 생각한다.

28) 강태희, 「세속도시의 즐거움」, 강태희 외, 앞의 책, pp. 373-374. 임근준은 〈갑갑함에 대하여〉를 보았을 때 그것이 제3세계의 모더니티 혹은 남성성의 좌절을 그대로 보여주는 것 같아 멜랑콜리한 기분이 들었다고 평가하였다. 임근준, 『크레이지 아트 메이드 인 코리아』(갤리온, 2006), p. 193.

불의 거대한 풍선인형 작업은 화려하게 솟아올랐다가 곧 실패하고 마는 권력과 기념비를 상징한다고 볼 수 있다.

아울러 '뮤지엄' 작가들은 실리콘, 플라스틱, 폴리우레탄, 비닐 같은 재료에 관심을 가졌다. 이 재료들에 대한 관심은 인공물 및 유사인간에 대한 관심과 연결되는데, 이 연결고리를 보여주는 예가 『보고서보고서 5』(1990)에 수록된 「하등동물 이야기」다. 「하등동물 이야기」는 《썬데이서울》을 기념하여 쓰인 것으로 전시에 참여한 작가들의 관심사를 암시하는 단어들이 뚜렷한 맥락 없이 4페이지에 걸쳐 나열되어 있다. 그 첫 페이지에 쓰인 "로보트. 면역시스템. 폴리우레탄 심장. 부패 발표 부식 숙취. 헤모글로빈."을 통해 부패라는 키워드와 폴리우레탄이라는 소재, 유사인간인 로봇이 하나의 줄기로 묶일 수 있는 주제어임이 추측된다.[30] 고낙범의 발언을 통해서도 유기물과 무기물 간의 경계라는 주제와 플라스틱이라는 공업적인 재료가 연결된다는 것을 알 수 있다. 고낙범은 자신이 주로 활용하였던 유사인간인 마네킹이 "무기물의 이미지로 유기물로서의 착각"을 일으키면서 결국 무기물과 유기물의 "중간의 상태를 겨냥"하고 있다고 설명한 바 있다. 그는 또한 마네킹을 "코드화된 플라스틱 형상"이라고 표현하기도 했다.[31]

'뮤지엄' 작가들은 인공물을 제작하는 데 사용한 실리콘, 플라스틱, 비닐처럼 가소성(可塑性)이 있는 공업 재료에 저마다 특별한 의미를 부여하였다. 그 의미는 각 작가의 작업세계를 관통하는 주제에 따라 조금씩 다르게 설명되었다.

고낙범에게 플라스틱이란 그 가소성, 즉 무한한 변형가능성으로 인해 고낙범의 마네킹 이미지에 부여된 '현대인의 자아' 이미지를 강화하는 재료이다. 고낙범의 플라스틱에 대한 생각은 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915-1980)의 『신화론(mythologies)』(1957)에 실린 「플라스틱(Plastic)」에서 영향을 받았다. 바르트는 플라스틱이 값싼 모조재료이면서도 현실에 있는 모든 자연의 형태를 모방할 수 있다는 점에 주목했다. 이러한 플라스틱의 가소성은 고낙범에게 "또 다른 자아(alter ego)"였던 마네킹 이미지가 현대사회에서 의미 없이 무한 증식하는 인간상을 은유할 수 있도록 해주었다.[32]

---

29) Hans Ulrich Obrist, 앞의 책, p. 533.
30) 「하등동물 이야기」, 안그라픽스 편, 앞의 책, p. 22.
31) 고낙범, 앞의 글, p. 27, 30.

최정화에게 플라스틱은 자본주의 한국사회의 이면을 적나라하게 보여주는 재료로, 지금까지도 그의 작품세계를 설명하는 중요한 키워드로 다뤄진다.[33] 재래시장에서 배운 논리를 작품에 활용한 최정화는 〈현대미술의 쓰임새 색색색〉(1995)에서처럼 플라스틱 바가지들을 전등갓으로 이용하거나, 〈플라스틱 파라다이스〉(1997)에서처럼 플라스틱 바구니들을 차곡차곡 쌓아 기념비를 만드는 등 다양한 방식으로 플라스틱을 사용했다(도 17).[34] "빠글빠글, 싱싱, 생생(生生), 짬뽕, 섞어찌개, 날조, 날림, 색색, 엉터리, 부실(不實)" 같은 말로 '한국성'을 표현해온 최정화에게 플라스틱이란 대량으로 물건이 생산·폐기되고 쉽고 빠르게 문화가 변화하는 1970년대 이후의 한국사회를 상징하는 재료였다.[35] 고낙범과 최정화가 플라스틱에 부여한 의미와 그것을 작품에 사용한 방식에는 차이가 있다. 그러나 이들은 인간의 개성이 무화되거나 상품들이 무분별하게

---

32) 위의 글, pp. 18-21.

33) 최정화의 작품세계가 그가 즐겨 사용한 재료인 '플라스틱'을 중심으로 설명된 연구의 예로는 고동연, 「1990년대 레트로 문화의 등장과 최정화의 '플라스틱 파라다이스'」, 『기초조형학연구』 13(2012), pp. 1-15; 윤난지, 「또 다른 후기자본주의, 또 다른 문화논리: 최정화의 플라스틱 기호학」, 『한국근현대미술사학』 26(2013), pp. 305-339가 있다.

34) 흥미로운 것은 1990년대에 이불이 사용한 재료에 대해서도 재료를 시장에서 구입하였다는 점이 강조되었다는 것이다. 김선정(金宣廷, 1965-)은 이불의 1998년 개인전에 서론을 쓰면서 이불이 작품에 사용한 장식물에 대하여 다음과 같이 서술하였다. "이불을 따라 시장에 갔다. 자주 거래하는 가게에서 그녀는 이번 전시에 쓸 보라색 꽃 장식들을 샀다. 그리고 나서 우리는 다른 시퀸 가게들도 구경하였다. 시장 안에 있는 시퀸과 구슬들은 하나같이 반짝이고 있었다. …(중략)… 이불은 계속 반짝이는 재료를 사용하고 있다. 시장 안의 재료들처럼…" 김선정, 전시 서문, 김선정 외, 『이불』(아트선재센터, 1998).

35) "그가 좋아하는 말들이 "빠글빠글, 싱싱, 생생(生生), 짬뽕, 섞어찌개, 날조, 날림, 색색, 엉터리, 부실(不實)"인데, 이는 그가 국산품에 대해 붙이는 묘사어이자 주제어들이다. 그는 그 주제어에 대해 다음과 같이 자신만의 자리를 잡아 준다. "그 단어들은 그대로 직역해서는 안 된다. 빠글빠글은 새로운 시각언어·조형언어로 나타날 수 있고, 싱싱, 생생은 날것의 미학으로, 짬뽕, 섞어찌개로, 색색은 오늘의 민화로, 엉터리와 부실은 치밀함에 대항하는 '치밀한 엉성함'이라는 새로운 미감으로 거듭날 수 있다는 것이다."" 이영준, 「멀티플 최정화」, 『이미지 비평: 깻잎머리에서 인공위성까지』(눈빛, 2004), p. 219.

생산되어 '진정한 것'을 찾기가 힘들어진 현대사회를 비판하면서, 인공적인 것으로부터 오히려 진정한 것을 찾고자 하였다는 점이 유사하다.

'뮤지엄' 작가들의 움직임을 하나의 기류로 포착하는 것은 어려운 일이다. 전술되었듯이 그들은 하나의 그룹으로 묶이는 것을 거부하였을 뿐만 아니라 유사한 소재 및 재료를 채택하였더라도 작가의 정체성 혹은 관심 분야에 따라 서로 다른 담론으로 설명되기 때문이다. 그럼에도 불구하고 그들의 움직임에는 진짜보다 가짜에 관심을 두면서, 겉보기에 가짜처럼 보이는 것을 오히려 '리얼한 것'으로 여기는 경향이 공통적으로 드러난다. 또한 '뮤지엄' 작가들은 자신들의 전시와 작품이 기존의 고급미술이 아닌 하위문화를 형성하기를 자처하였다.[36] 이러한 경향 때문에 '뮤지엄'의 감수성은 가볍고 감각적인 것으로 평가되었으며 진정성이 떨어진다는 비판을 받기도 했다.[37]

그러나 '뮤지엄'의 태도는 1980년대 후반부터 1990년대에 정통적인 '진짜'로 여겨졌던 것들에 대한 비판적인 의식에서부터 시작된 것이었다. 이 비판적인 의식은 크게 두 가지 층위에서 이해될 수 있다. 첫째는 당시 미술계의 경직된 분위기에 대한 거부이고 둘째는 당시 한국사회에 대한 비판이다.

'뮤지엄' 작가들의 행보는 당시 한국 화단을 지배하였던 양자대립구도로부터 탈피하려는 움직임으로 인식되었다.[38] 1980년대 한국 화단은 모더니즘 미술과

---

36) 실제로 '뮤지엄' 작가들은 하위문화의 요소를 적극적으로 활용하거나 스스로 하위문화를 형성하고 있음을 자처하였다. 최정화, 이불, 고낙범 등이 시장에서 발견한 재료를 미술작품에 적극적으로 활용한 것에서도 이러한 경향이 감지된다. 뿐만 아니라 이들은 언더그라운드(underground) 문화를 형성하는 것에도 적극적이었다. 최정화, 김형태, 고낙범 등은 스페이스오존, 카페 올로올로, 발전소, 곰팡이 등의 클럽을 기획·조성하였다. 이 클럽들은 장르를 넘어서는 각종 퍼포먼스와 이벤트, 전시를 통해 당시 전위 문화의 산실이 되었다. 문혜진, 앞의 책, p. 257, p. 286의 주15.

37) 안규철은 이 경향을 두고 "무조건적인 감각지상주의"와 "'당의정'으로서의 감각성"이 중시된다며 비판하였다. 엄혁은 "감각적으로 치중된 작업"을 하는 이들이 "모더니즘 전통에 대해 일단 문제제기"를 하고 본다며 그들의 작품이 참신하고 명랑하나 진정성은 떨어진다고 평가하였다. 박모 외, 「박모 개인전 좌담」, 금호미술관, 『박모』(금호미술관, 1995), pp. 10-11, p. 13, 19.

38) '뮤지엄' 작가들이 1987년에 창립전에서 발표한 작품과 1990년 이후에 보여준 작품은 그 양상이 서로 달랐다. '뮤지엄' 작가들이 창립전에서 선보인 작품들은 대부분 신표현주의풍의 구상화였다. 이들의 신표현주의풍 구상화는 1980년대 유럽 신표

민중미술이 거대한 두 축이 되어 대립하고 있었다. 윤진섭은 '뮤지엄' 작가들이 창립전을 통해서 '형식(모더니즘 미술)'과 '내용(민중미술)'이 양립하였던 한국미술계의 상황에서 형식과 내용의 종합을 이루는 합류점을 찾고 있다고 설명하였다.[39] 《썬데이서울》에 대한 평론을 남긴 윤동천(尹東天, 1957-)도 '뮤지엄'이라는 명칭에서 기존 화단의 권위에 대한 도전의식을 감지하였다. 그는 '썬데이서울'이라는 1990년의 전시의 제목이 '뮤지엄'이라는 1987년에 정해진 그룹명과 달리 저속한 성격을 가지는 반면, 기존의 고상한 예술을 부정하는 권위파괴적 의도가 있다는 면에서 일관적이라고 하였다. 그러나 윤동천은 '뮤지엄'의 맹점으로 궁극적인 지향점이 불확실하다는 점을 꼽았다. 그는 이 점으로 인해 '뮤지엄'이 기존의 미술을 비판할 수는 있으나 새로운 대안을 마련하기는 어렵다는 우려를 표하였다.[40]

'뮤지엄' 작가들의 감각적인 작업은 주로 키치 혹은 신세대 담론으로 설명되었다. 그러나 '뮤지엄' 작가들이 단순한 감각주의나 허무주의를 목표로 했다고 간주되기는 어렵다. 그들이 값싸고 비(非)미술적인 재료로 화려하고 공허한 이미지를 추구한 것에는 당시 급속한 산업화와 경제 발전을 거친 한국 사회의 이면을 비판하려는 의도가 담겨있었다.

이영욱(李永旭, 1957-)은 '뮤지엄' 작가들의 '키치'가 급격한 경제발전을 겪은 1980년대 한국의 사회 상황과 밀접하게 연관되어 있다고 말하였다. 이영욱에 의하면 대부분 1960년대에 출생한 '뮤지엄' 작가들은 고도산업사회의 주변부

현주의 회화의 유행과 연관이 있었는데, 국내의 중진 작가들에게 낯설고 파격적이라기보다는 쉽게 인정받을 수 있을 만한 것이었다. 최정화는 1987년에 중앙미술대전에서 인체를 표현주의적으로 그린 회화 〈체(體)〉로 대상을 수상하기도 했다. 우정아, 앞의 글(2017), p. 135. 필자가 주목한 것은 중진 작가들에게 비교적 쉽게 수용될 수 있었던 창립전의 출품작과 그렇지 못했던 1990년대 이후 전시의 출품작이 서로 다름에도 불구하고 '뮤지엄'의 전시가 모두 매너리즘에 빠진 기존 화단으로부터 돌파구를 모색하려 했던 움직임으로 인식되었다는 것이다.

39) 윤진섭, 「당돌한 표현력의 결집: 또 다른 여행을 위하여」, 관훈미술관 편, 앞의 책. 이불 또한 인터뷰에서 "작업의 내용과 형식을 다 보여주어야 하는데, 항상 둘 중 한 면을 간과해온 것이 우리 미술계의 병폐"라고 지적한 바 있다. 박찬경, 앞의 글, p. 78.

40) 윤동천, 「썬데이서울」, 안그라픽스 편, 앞의 책(1990).

에서 손쉽게 폐물이 되어버린 일종의 조잡한 상품들로부터 일종의 노스탤지어를 느꼈다. ‘뮤지엄’ 작가들은 이 조잡한 상품들로부터 ‘리얼함’을 감지하여 키치적인 이미지나 물체를 고급미술에서 적극적으로 활용하였다.[41] 이러한 종류의 감수성을 수잔 손탁(Susan Sontag, 1933-2004)은 “캠프(camp)”라는 용어로 설명하며 “대중문화 시대의 댄디즘(dandyism)”이라고 평가하였다.[42] 그러나 이영욱은 한국의 캠프가 서구에서와는 달리 산업화 과정에서 폐물이 되어버린 잡동사니들을 거쳐서 형성되었기 때문에, 즉 한국 사회의 시대적 상황에 대한 비판적인 인식을 거쳐서 형성되었기 때문에 단순한 댄디즘을 넘어 저항성을 담고 있다고 주장하였다.[43]

박찬경(朴贊景, 1965-) 또한 가벼운 감각지상주의로 폄하되었던 이불과 최정화의 작업에서 한국 사회에 대한 비판적인 의도를 읽었다. 박찬경은 이불과 최정화의 작업에 민중미술 작가인 민정기(閔晶基, 1949-), 주재환(1941-)의 초기 작업에서 드러나는 해방적 힘에 대한 회의가 배어 있다고 판단하였다. 아울러 그는 이불과 최정화의 작업에서 “한국의 정치경제적 모더니즘의 급속하고 폭력적인 역사의 단절이 폐허와 같이 남긴 심리적 배후”가 감지된다며 이들 작업의 의미를 재고하였다.[44]

‘뮤지엄’ 작가들이 값싸고 철 지난 소재들을 사용한 경향은 백지숙(白智淑, 1964-)이 《이런 미술-노스탤지어》(1994) 전시를 기획하며 남긴 글을 통해서도 이해될 수 있다.[45] 특히 이불과 최정화는 플라스틱, 구슬, 시퀸 같은 조잡하고 ‘촌스러운’ 옛날의 재료들을 작품의 전면에 내세우면서 사회의 일면을 비판

---

41) 김현도 외, 앞의 글, pp. 90-91.

42) 이영욱은 “키치적 소재와 감성을 아이러니적으로 차용하는 혹은 그 감성에 빠져드는 고급 미술”을 수잔 손탁의 “캠프(Camp)” 개념으로 설명하였다. 이영욱, 「키치/진실/우리문화」, 미술비평연구회, 『문화변동과 미술비평의 대응: 90년대 한국미술의 진단과 모색』(시각과언어, 1993), pp. 312-316.

43) 김현도 외, 앞의 글, p. 91.

44) 박모 외, 앞의 글, pp. 17-18.

45) 1994년 5월에 금호미술관에서 열린 《이런 미술》 전시는 2부로 나누어져 진행되었다. 1부는 《이런 미술-설거지》 전으로, 최정화가 기획하고 이불, 이형주, 박혜성(朴惠聖, 1968-) 등의 여성 작가들이 참여하였다. 2부는 《이런 미술-노스탤지어》 전으로, 백지숙이 기획하고 공성훈(孔成勳, 1965-), 서숙진, 홍성민 등이 참여하였다.

하였다. 백지숙은 1990년대 미술이 1980년대를 다루는 방식을 단순한 회고와 진정한 노스탤지어로 구분하였는데, 이불과 최정화의 태도는 전자보다는 후자와 맥을 같이 하였으리라고 생각된다. 백지숙에 의하면 한국인들은 충격적인 사건들과 폭력으로 얼룩진 과거를 "기억을 설거지하듯" 부인하며 살아왔다. 1990년대에 들어서 1980년대를 돌아보는 움직임이 일어났는데, 대부분 1980년대를 현재와 다른 과거로 구분하며 단순히 회고할 뿐이었다. 백지숙은 이 단순한 회고를 1990년대까지도 분명히 남아 있는 과거 근현대사의 상흔을 고의적으로 잊어버림으로써 불안함을 극복하려는 움직임이라고 비판하면서 "기억의 설거지"에 비유하였다. 백지숙은 예술이 "과잉된 키치적 정서"로 범벅된 단순한 복고를 지양하면서 진정한 노스탤지어라는 주제를 드러내야 한다고 주장하였다.[46]

백지숙의 주장은 이불이 1997년에 박찬경과의 인터뷰에서 발언한 내용과 일맥상통한다. 이불은 노스탤지어를 불러일으키는 소재를 사용할 때 단순히 낭만적인 감상에 빠지지 않도록 주의한다고 밝혔다. 아울러 그는 예술에서의 노스탤지어가 낭만보다는 비판과 저항을 추구할 수 있도록 강력한 패러디 장치를 마련한다고 말했다.[47] 이는 예술이 단순한 복고를 지양하고 진정한 노스탤지어의 메커니즘(mechanism)을 드러내야 한다던 백지숙의 의견을 연상시킨다.

이상의 논의를 통해 이불의 초기 작업이 '뮤지엄' 작가들의 작업과 긴밀하게 연결되어 있다는 것을 알 수 있었다. '뮤지엄'은 매너리즘에 빠져 있었던 한국 화단에서의 돌파구를 찾기 위해 새로운 감수성을 가지고 미술적 실험을 감행함으로써 1990년대 한국미술의 한 주류를 형성하였다. 이불의 초기 작업은 얼

---

46) 백지숙은 1990년대에 한국사 이야기나 역사 인물 소설, 전통 문화 에세이, 대하드라마, 회고형 영화 등의 형식으로 과거를 회고하려는 움직임이 일어난 것에 주목하였다. 당시 먼 과거뿐만 아니라 비교적 가까운 과거인 1980년대를 회고하려는 움직임이 생겨났는데, 그 대표적인 예가 국립현대미술관 과천관에서 열린 《민중미술 15년》(1994) 전이었다. 그러나 그는 이 전시가 "'광장' 한복판에서 펼쳐지던 기운찬 문화 활동"을 훼손·변형하여 "빈약한 소설"로 만들어버렸다고 지적하였다. 백지숙은 과거를 현재의 입장에서 단절된 먼 과거로 일축시켜버리는 1990년대의 복고를 비판적으로 보았다. 백지숙, 「설거지와 노스탤지어」, 『본 것을 걸어가듯이: 어느 큐레이터의 글쓰기』(미디어버스, 2018), pp. 41-58.

47) 박찬경, 앞의 글, p. 82.

핏 보기에 '가짜' 같은 것들을 전면에 내세움으로써 통상적으로 '진짜'라고 여겨지는 전통과 권위에 의문을 던지는 '뮤지엄'의 미술적 실험과 함께 전개되었다. 다음 장에서 필자는 이불의 〈사이보그〉 작업이 탄생하게 된 배경을 '뮤지엄'의 감수성과 함께 살펴보고자 한다.

제 2 절 '뮤지엄'과 〈사이보그〉

〈사이보그〉 연작의 첫 작품인 〈사이보그 블루〉와 〈사이보그 레드〉는 이불이 각종 비엔날레와 해외 유수의 전시에 참여하며 두각을 나타내던 1997-1998년에 제작되었다. 이불의 〈사이보그〉는 주로 애브젝트, 포스트휴먼, 사이버페미니즘 담론으로 설명되어왔다. 이러한 설명은 이불이 초기에 페미니즘 성향이 짙은 작품 활동을 펼쳤다는 점, 〈사이보그〉가 팔다리가 절단되어 불완전한 여성 신체의 모습을 하고 있다는 점, 이불의 〈사이보그〉가 도나 해러웨이의 사이보그와 유사한 면이 있다는 점 등을 미루어보았을 때 일견 타당하다.

그러나 필자는 〈사이보그 드로잉〉과 〈사이보그〉에 쓰인 소재 및 재료를 살펴보는 과정에서 이불의 〈사이보그〉에서도 초기 작업에 지대한 영향을 주었던 '뮤지엄'의 감수성 및 문제의식이 중요하게 다루어지고 있음을 알 수 있었다. 이 장에서 필자는 이불이 '뮤지엄' 작가들과 관심사를 공유하면서 초기 작업에서 보여주었던 특징들을 중심으로 〈사이보그〉의 탄생 배경을 이해하고자 한다. 이는 이불의 〈사이보그〉에 대하여 이제까지 설명되지 못한 부분에 해석의 실마리를 준다.

먼저 이불의 〈사이보그〉는 인간의 형상을 하고 있으면서도 영원히 부패하지 않는 유사인간으로, 유기체와 무기체의 경계에 있는 존재이다. 특히 드로잉에 그려진 '머리카락'을 통해 〈사이보그〉에 대한 아이디어가 이불이 '뮤지엄' 작가들과 관심사를 공유하면서 전개하였던 초기 작업들의 연장선상에서 구상되었다는 것을 알 수 있다. 〈사이보그 드로잉: 블루 1(Cyborg Drawing: Blue 1)〉(1996)에 그려진 사이보그는 이불의 첫 〈사이보그〉인 〈사이보그 블루〉와 매우 유사

하다(도 18). 드로잉에는 실제 작품과 마찬가지로 머리가 없고 몸에 호스를 단 외발의 푸른색 사이보그가 그려져 있다. 그러나 드로잉에 그려진 사이보그는 〈사이보그 블루〉와 달리 목 부분에서부터 풍성한 금발이 흘러내리고 있다는 점이 눈에 띈다. 이 머리카락은 다른 사이보그 드로잉인 〈사이보그 드로잉: No. 1(Drawing for *Cyborg 01*)〉(1997)에서도 보인다(도 19). 어딘가에 비스듬히 걸터앉은 채 머리가 있었더라면 정면을 바라보고 있었을 것처럼 그려진 이 드로잉 속 사이보그도 풍성하고 긴 머리카락을 달고 있다.

머리카락은 이불의 1990년 중반에 제작된 다른 작품과 드로잉에서도 자주 쓰이던 소재이다. 머리카락은 특히 생선 작업 및 유사인간 작업에서 살아있는 것과 인공적인 것의 간극을 강조할 때 활용되었다.[48] 그 대표적인 예가 이불이 뉴욕 현대미술관(The Museum of Modern Art)에서 1997년에 열린 전시를 위해 제작한 〈장엄한 광채(Majestic Splendor)〉(1997)이다. 이 작품은 검고 긴 머리카락과 생선이 금색 망사에 싸인 채 매달려 있고, 그 위에 백합들이 꽂혀 있는 모양이었다(도 22). 이불이 이것을 구상하면서 1996년 7월에 그린 드로잉에는 실제 작품에서보다 검은 모발이 차지하는 비중이 훨씬 크다(도 23). 비슷한 시기인 1996년 8월에 그려진 〈'Inez finds herself alone Ⅲ'을 위한 습작(Study for *Inez finds herself alone Ⅲ*)〉(1996)에서도 머리카락이 중요한 소재로 등장한다(도 24). 실제 작품으로 제작되지는 않았으나 이 드로잉 속 오브제는 레일에 매달린 채 이동할 수 있도록 설계되었다. 이 오브제는 고무로 만들어진 여성 상반신 인형인데, 아랫부분에 아주 긴 머리카락을 주렁주렁 매달고 있다. 이것이 실제로 설치되었더라면 레일을 타고 움직이면서 하부에 있는 긴 머리카락을 찰랑거리게 하였을 것이다.

그러나 1998년에 발표된 〈사이보그 블루〉와 〈사이보그 레드〉는 드로잉과 달리 머리카락이 붙어있지 않아 매끈한 기계여인의 토르소 같다. 〈사이보그 W〉는 백색으로 제작되어 더욱 매끈한 모습이다. 이런 이불의 〈사이보그〉들은 유기물과 무기물의 경계에 있다기보다는 그 자체로 완결된 무생명의 조각상 혹

48) 이불은 〈가시적인 박동하는 심장 Ⅲ(Visible Pumping Heart Ⅲ)〉(1994)과 〈가시적인 박동하는 심장 Ⅳ(Visible Pumping Heart Ⅳ)〉(1994)에서도 인조 모발을 적극적으로 활용하였다(도 19, 20).

은 공산품처럼 보인다. 이는 외관상 이전까지 이불이 선보였던 생선이나 인형 작업들과 상이하다. 그러나 이불은 초기부터 관심을 가지고 있었던 "육체와 부패, 인공과 자연, 불멸에 대한 욕망"이라는 주제를 〈사이보그〉에서도 여전히 중요하게 다루고 있다고 말한 바 있다.[49] 즉 이불은 1990년대 전반부터 '뮤지엄' 작가들과 함께 관심을 가졌던 주제를 〈사이보그〉에서도 탐구하였다.

아울러 필자는 〈사이보그〉 연작에서 드러나는 다음의 세 특징을 통해서도 〈사이보그〉가 '뮤지엄' 작가들의 작업들과 연결된다는 것을 알 수 있었다. 첫째는 이불이 유사인간을 소재로 권력의 문제를 다루었다는 점, 둘째는 이불의 〈사이보그〉가 실리콘과 폴리우레탄으로 제작되었다는 점, 셋째는 〈사이보그〉 연작이 하위문화의 코드를 차용하였다는 점이다. 이는 〈사이보그〉를 '뮤지엄' 작가들의 작업뿐만 아니라 생선 작업 및 기념비 작업을 비롯한 이불의 전작(前作)들과 연결시킴으로써 보다 깊이 이해될 수 있도록 해준다.

먼저 이불의 〈사이보그〉는 '권력'을 주제로 하는 유사인간이다. 이불의 〈사이보그〉는 특히 대중문화와 사이버컬처(cyberculture)에서 여성의 이미지를 둘러싸고 작동하는 권력의 메커니즘을 보여준다. 이불은 새로운 테크놀로지를 통제하는 권력과 그것의 소유 주체에 대해 관심이 있었다. 그는 통상적으로 가치중립적이라고 간주되는 과학기술에 이데올로기가 강한 영향력을 가지면서 특정한 이미지를 재생산한다고 생각했다.[50] 그런 이불이 사이보그 중에서도 특히 일본과 한국에서 재현되는 사이보그에 주목하였던 이유는 일본과 한국의 사이보그가 다른 로봇이나 슈퍼히어로에 비해 '남성 주인에 의해 통제되는 연약한 여성'의 이미지로 나타나는 경향이 있었기 때문이다.[51] 이불은 여성 신체의 섹슈얼(sexual)한 특징이 강조된 〈사이보그〉를 통해 SF문화에 등장하는 여성 사이보그 이미지에 남성의 욕망과 시선, 그리고 권력이 강하게 작용한다는 것을 보

---

49) "The surface appearance, the formal aspect, of my work undergoes changes, but it's always the result of developing some key concepts and issues I've had from the beginning. For me, the form doesn't precede content. The silicone cyborgs continue my ideas concerning flesh and decay, artifice and nature, the desire for immortality." Franck Gautherot, 앞의 글, p. 82.

50) "Lee Bul," in Guggenheim Museum Soho, *The Hugo Boss Prize, 1998* (New York: Guggenheim Museum Publications, 1998), p. 69.

51) Hans-Ulrich Obrist, 앞의 글, p. 530.

여주었다.

이불의 〈사이보그〉는 즉각적으로 도나 해러웨이의 「사이보그 선언(A Cyborg Manifesto)」 속 사이보그를 연상시켰다. 이불은 〈사이보그〉를 구상·제작할 때 분명히 〈사이보그〉가 사이버페미니즘의 관점에서 해석되리라는 것을 예상했을 것이다. 그러나 〈사이보그〉에는 사이버페미니즘 담론만으로는 설명될 수 없는 측면이 있다.[52] 이불의 〈사이보그〉는 '여성 이미지를 둘러싼 관습을 타도하기 위한 여전사'와 같은 작품이라고 보기 어렵다. 그것은 남성의 시선과 권력이 작동하여 기념비가 형성되는 방식을 그대로 반영하면서도 기념비를 불완전한 신체로 재현함으로써 비판하는 전략을 취하였다. 이 점에서 〈사이보그〉는 기념비 작업의 연장선상에 있는 것으로 해석될 수 있다.

〈사이보그 W1-W4〉가 아트선재센터에서 전시되었을 때 김원방(金沅邦, 1958-)은 이불의 전작들에 비해 〈사이보그〉에는 전복적인 에너지가 부족하다는 점을 부정적으로 보았다. 그는 순백색의 〈사이보그 W1-W4〉에 이불의 퍼포먼스나 〈화엄〉에서 드러났던 '괴물적인 신체성이 발산하는 전복적인 힘'이 소진되어버렸다며 아쉬움을 표하였다. 그는 이 소진의 원인으로 이불의 〈사이보그〉가 여성 사이보그에 대한 관습적 상상의 한계를 벗어나기보다는 그 재현의 한계를 고수하고 있다는 점을 꼽았다.[53] 김원방은 천장에 매달린 이 네 구의 〈사이보그〉들이 "미술관이라는 권력적 공간 속에 부유하면서 마치 '실패하고

52) 이불의 〈사이보그〉와 도나 해러웨이의 사이보그의 차이점을 지적한 예로 우정아의 논문이 있다. 우정아에 의하면 고정된 정체성에 대한 욕망이나 근원적 소속이 없는 해러웨이의 사이보그와 달리, 이불의 〈사이보그〉는 여전히 '제2의 성'인 여성성에 집착하고 있다. 이불의 〈사이보그〉는 오히려 20세기 초에 남성 미술가들에 의해 유행하였던 페티시(fetish)적 이미지에 가깝다. 당시 초현실주의 미술가들은 남성성의 위기를 느끼면서 자신들의 성적 판타지를 투영하여 기계와 여체가 결합되어 있거나 인조 여성의 몸이 잔인하게 분할되어 있는 이미지를 자주 활용하였다. 우정아는 이불이 현대 남성들의 남성성에 대한 위기의식과 불안한 시선이 미소녀 사이보그 이미지에 투영되었다는 것을 의식하면서, 〈사이보그〉를 통해 여성 이미지에 대한 남성의 페티시를 패러디하였다고 설명하였다. 우정아, 앞의 글(2011), pp. 361-364.

53) 김원방, 「파편적 작가론 2: 이불의 사이보그 작업」, 『잔혹극 속의 현대미술: 몸과 권력 사이에서』(예경, 1998), p. 113.

지연된 기념비'처럼 나타난다"고 묘사하였다.[54]

그러나 이불이 〈사이보그〉에서부터 갑자기 재현과 관습의 한계에 묶이기 시작한 것은 아니다. 이미지를 둘러싼 권력의 작동방식을 그대로 체현하고 있는 〈사이보그〉의 특징은 앞서 언급된 이불과 최정화의 1990년대 중반 풍선 인형 작업들에서도 확인된다. 최정화의 〈갑갑함에 대하여〉와 이불의 〈무제〉 및 〈네가 필요해!(기념비)〉는 거대하게 부풀어 올라 우뚝 섰다가 바람이 빠지면 푹 꺼져 버렸다. 이 작업들은 이러한 성질을 가지고 권력과 신화의 기념비를 구축하였다가 결국 그 기념비를 허무한 몰락의 결말로 몰아넣었다. 이불의 〈사이보그〉는 부풀어 올랐다가 꺼지지는 않지만 처음부터 팔다리가 절단되어 있어 불완전한 신체의 모습이다. 그런 이불의 〈사이보그〉는 대중문화 및 사이버컬처에서 작동하는 권력의 메커니즘 속에서 실패한 기념비로서의 유사인간이다.

다음으로 이불의 〈사이보그〉가 실리콘 및 폴리우레탄으로 제작되었다는 점이 주목된다. 〈사이보그 블루〉와 〈사이보그 레드〉는 실리콘이, 〈사이보그 W〉 시리즈는 실리콘과 고분자 플라스틱인 폴리우레탄이 주재료이다. 실리콘과 플라스틱 같은 재료들은 이불을 비롯한 '뮤지엄' 작가들이 '인공성(人工性)'의 의미가 강조된 오브제를 제작할 때 자주 사용하였던 것들이다. 그중에서도 실리콘은 이불의 〈알리바이〉에서 사용된 바 있다(도 25). 〈알리바이〉는 실리콘으로 본뜬 작가의 손 모형에 박제된 나비가 머리핀으로 꽂혀 있는 작품이다. 이불은 실리콘이 특히 성형과 보철(補綴)에 사용되는 소재라는 점에 주목하였다. 이불은 〈알리바이〉에서 "때때로 몸을 대체하는 인공적인 물질(artificial material that is sometimes substituted for the body)"인 실리콘과 "'초월적'일 것이라는 지속적인 믿음을 대체하는 자연의 개념(the idea of nature substituted for enduring 'transcendent' beliefs)"인 박제된 나비를 함께 사용함으로써 일종의 아이러니를 발생시키고자 하였다.[55] 실리콘은 자연신체에 주입되는 인공

54) 위의 글, p. 115.

55) "The material of the hand is silicone, which of course is often used in medical technology for enhancements of the body. Using both artificial material that is sometimes substituted for the body, and the idea of nature substituted for enduring "transcendent" beliefs, I was trying to undermine their conventional functions and meanings." Hans-Ulrich Obrist, 앞의 글, pp.

물질로서, 그 소재 자체에서 인공물과 자연물이 교차한다. 이불에게 실리콘은 머리카락과 마찬가지로 유기물과 무기물의 경계를 강조하는 소재로서 작품에 쓰였을 것이다.

사이보그는 곧 인조인간이기 때문에 실리콘이나 폴리우레탄으로 만들어지는 것이 당연할 수도 있다. 그러나 〈사이보그 드로잉〉에 머리카락이 그려진 점과 〈알리바이〉에서 실리콘이 이미 '인공물과 자연물의 경계'라는 주제와 연결되었다는 점으로 미루어 볼 때, 이불에게 〈사이보그〉는 단순한 인조인간이 아니었을 것이다. 실리콘과 폴리우레탄은 〈사이보그〉가 진짜 인간과 가짜 인간의 경계에 서 있는 존재라는 점을 강조하기 위하여 재료로 채택되었을 것으로 보인다.

마지막으로 이불의 〈사이보그〉는 하위문화와 고급미술의 요소를 동시에 가짐으로써 이 둘의 경계에 대해 의문을 제기하는 작품이다. 이불은 〈사이보그〉 작업에 대한 아이디어가 일본 애니메이션 속에 등장하는 캐릭터에서 시작되었다고 밝혔다. 그는 그 이유로 일본 애니메이션이 특히 젊은 사람들 사이에서 유명한 대중문화의 콘텐츠라는 점을 꼽았다.[56]

한편 이불의 〈사이보그〉는 하위문화의 요소에서부터 시작되었으면서도 시각적으로는 전통적인 서양미술사에서 재현되어온 여성상들을 떠올리는 측면이 있다. 〈사이보그 블루〉와 〈사이보그 레드〉는 좌대 위에 놓인 토르소처럼 보이며, 순백색의 〈사이보그 W〉 시리즈는 고전적인 석고상을 연상시킨다. 실제로 이불은 미켈란젤로 부오나로티(Michelangelo Buonarroti, 1475-1564)의 〈피에타(Pieta)〉(1499), 산드로 보티첼리(Sandro Botticelli, 1445-1510)의 〈비너스의 탄생(The Birth of Venus)〉(1485), 에두아르 마네(Édouard Manet, 1832-1883)의 〈올랭피아(Olympia)〉(1863)와 같은 여성상의 전형들을 염두에 두었다고 밝혔다.[57] 아울러 이불은 〈사이보그 W〉에 백색을 쓴 것에 대하여 백색이 "고전

534-535.

56) 위의 글, p. 530.

57) "The other idea is to invoke archetypal images of women, art-historical representations of feminity, particularly in Western art history—Michelangelo's *Pieta* (1499), Botticelli's *The Birth of Venus* (c. 1485) or Manet's *Olympia* (1863)—by rendering these cyborgs in those timeless, iconic, feminine poses."

적인 조각이라는 개념(notion of classical sculpture)" 및 "영웅주의에 대한 신화적인 전형(mythical archetypes of heroism)"을 환기시키는 색상이기 때문이라고 설명한 바 있다.[58]

〈사이보그〉는 고급미술의 외형을 하고 있으나 하위문화의 코드와 긴밀하게 연관되어 있다. 뿐만 아니라 그것은 고전적인 조각 작품의 재료인 석고나 대리석이 아닌 공업 재료인 실리콘과 폴리우레탄으로 만들어졌다. 이러한 〈사이보그〉의 이중성은 관객들에게 '조각'이라는 예술 장르에 있어서 전통적이라고 여겨지는 소재 및 주제에 대하여 재고하게 한다.

이상의 논의를 통해 필자는 〈사이보그〉가 '뮤지엄' 작가들의 미술적 실험과 연결된다는 것을 알 수 있었다. 〈사이보그〉는 통상적으로 '진짜'보다 '가짜'에 가깝다고 인식되는 것들을 표면에 내세움으로써 이면에 있는 '진정한 것'이란 무엇인지를 논하는 작업이었다. 〈사이보그〉는 사이버 문화에서의 여성 이미지 뿐만 아니라 자연과 인간, 예술에 있어서 이상적이라고 간주되는 것들을 비틀어내는 획기적인 작업이었다. 이러한 〈사이보그〉는 세계화의 흐름 속에서 이불이 아시아 출신 여성 작가로서 이름을 알리고 있었던 1990년대 후반에 해외에서 먼저 공개되었다. 다음 장에서 필자는 〈사이보그〉가 발표된 이후 특정한 담론을 중심으로 해석되고 수용된 정황을 살펴볼 것이다.

위의 글, pp. 529-530.

58) "The white color, which is quite neutral and in a way "timeless," was primarily a means to engage with notion of classical sculpture while producing forms that would produce a complex interplay with this color. And another reason was to invoke mythical archetypes of heroism, of associating the color white with virtues." Franck Gautherot, 앞의 글, p. 83.

제 3 장 1998-99년: 사이보그 여전사 이미지의 획득

이불의 〈사이보그〉는 국제 미술계가 세계화와 문화다원주의의 흐름 속에서 '중심'에서 '주변'으로 관심의 축을 이동하고 있었던 1990년대 후반에 공개되었다. 특히 1990년대에 들어서는 2년마다 열리는 국제 미술행사인 '비엔날레'가 우후죽순처럼 생겨났다. 세계적으로 《리옹비엔날레》(1991), 《타이페이비엔날레》(1992), 《요하네스버그비엔날레》(1995), 《상하이비엔날레》(1996) 등이 새롭게 생겨났으며 국내에서도 1995년에 《광주비엔날레》가 시작되었다. 같은 해에 베니스비엔날레에 상설 한국관이 건립되었으며 1995년에는 전수천(1947-), 1997년에는 강익중(1960-), 1999년에는 이불이 특별상을 수상했다.[59] 김영나(金英那, 1951-)는 이 시기 국제 미술계의 분위기가 한국의 작가들에게 과거 어느 때보다도 좋은 기회라고 판단하였다. 이불은 10년 전까지만 해도 가장 불리한 조건이었던 아시아인과 여성이라는 두 가지 조건이 1990년대에는 가장 최선의 조건이 되었다고 말했다.[60]

이러한 상황에서 국제무대에서 먼저 발표된 〈사이보그〉는 이불의 정체성과 긴밀하게 연결되면서 당시 서구권에서 활발하게 논의되고 있었던 사이버페미니즘 담론과 강하게 연관되었다. 필자는 이 정황을 이해하기 위하여 먼저 이불이 1990년대 중반에 국제 미술계에서 스타 작가의 반열에 오르게 된 과정을 살펴볼 것이다.

1990년부터 해외의 전시에 참여하기 시작한 이불은 1994년에 처음으로 서구 국가에서 개인전을 열었다. 그는 캐나다의 에이스페이스(A Space)에서 〈알리바이〉, 〈테크니컬러 생활(Technicolor Life)〉(1994)과 이 오브제들 앞에서 24분 동안 진행된 퍼포먼스 〈웃음(Laughing)〉(1994)을 선보였다(도 26). 이 작업들은 모두 전형적으로 '한국적' 혹은 '여성적'이라고 여겨지는 문화적 표현의

59) 정헌이, 「미술」, 한국예술종합학교한국예술연구소, 『한국 현대 예술사 대계 1990년대 VI』(시공사, 2005), pp. 254-260.

60) 김영나, 「1990년대 한국 현대미술에 대한 소고」, 『20세기의 한국미술』(예경, 1998), p. 341.

행태를 파괴하거나 재구축하는 전복적인 작업들이었다.[61]

한편 이불의 해외 미술계 진출에 가장 중요한 역할을 한 작품은 1991년부터 시작된 〈화엄〉 연작이다. 일본에서의 몇 차례 전시 외에는 국내에서의 전시가 전부였던 이불은 1993년에 《제 1회 아시아-퍼시픽 트리엔날레》(1993)에 참여하면서 처음으로 서구 문화권 국가에서 작품을 선보였다.[62] 이때부터 이불은 '화엄'이었던 생선 작업의 이름을 '장엄한 광채'로 바꾸어 전시하였다. 이불의 생선 작업은 이후 독일의 슈투트가르트(Stuttgart)에서 열린 《제6회 소형조형물 트리엔날레》(1995)에서도 전시되었다. 이 전시에서는 자연과 인체를 주제로 한 작품들이 많은 관심을 불러일으켰다. 특히 참여한 여성 작가들 중 거의 대부분이 여성성을 사회적인 문제로 다룬 작품들을 선보인 가운데, 이불은 말린 생선들을 반짝이는 구슬로 장식하여 매달아 놓은 〈장엄한 장식물〉(1995)을 선보였다.[63] 이 작업은 여성과 신체, 그리고 자연을 주제로 한 작품들의 비중이 높았던 당시 전시의 분위기와 조화되면서도 관객들의 주목을 끌었다.

이불의 생선 작업은 뉴욕 현대미술관에서 열린 2인전 《프로젝트 57(Projects 57)》(1997)에서 국제적인 논쟁을 불러일으켰다. 당시 뉴욕 현대미술관의 필름&비디오 큐레이터였던 바바라 런던(Barbara London, 1946-)이 《성형의 봄》(1993)에서 〈화엄〉을 보고 이불에게 전시에 참여할 것을 제안하였다고 전해진다.[64] 이불은 이 전시에서 생선을 활용한 두 개의 작품을 선보였는데, 그중에 하나는 화려하

---

61) Min Sook Lee, "Disclosure," *C Magazine* 45 (Spring 1995), p. 21.

62) 호주 브리즈번(Brisbane)의 퀸즈랜드 아트 갤러리(Queensland Art Gallery)에서 열린 《제1회 아시아-퍼시픽 트리엔날레》에는 동남아시아(인도네시아, 말레이시아, 필리핀, 싱가포르, 태국, 베트남)와 아시아(중국, 홍콩, 일본, 한국), 남태평양(뉴질랜드, 파푸아 뉴기니, 호주)에서 온 76명의 작가들이 참여하였다. 한국 작가로는 이불과 조덕현(曺德鉉, 1957-), 김관수(金琯洙, 1953-), 구본창(具本昌, 1953-), 임옥상(林玉相, 1950-), 박관욱(朴寬旭, 1950-), 우순옥(禹順玉, 1958-)이 있었다.

63) 《제6회 소형조형물 트리엔날레》에 동아시아에서는 한국, 중국, 홍콩, 일본, 싱가포르, 대만에서 46명의 작가들이, 유럽에서는 영국, 스페인, 포르투갈, 독일 등에서 50명의 작가들이 출품하여 모두 2백여 점이 전시되었다. 양귀분, 「유럽과 동아시아를 연결한 새로운 문화적 대화: 제 6회 소형조형물 트리엔날레」, 『월간미술』(1996년 2월), pp. 120-122.

64) 김한수, 「여성 행위미술가 이불씨 뉴욕 현대미술관 초대전」, 『조선일보』, 1996년 7월 18일.

게 장식한 63마리의 생선들을 한 마리씩 비닐봉지에 화학적 탈취제와 함께 담아 벽에 붙여놓은 것이었다(도 27). 또 다른 하나는 투명 냉장고 안에 금색 그물, 인조 머리카락, 생선, 백합, 그리고 비녀 등이 쓰인 오브제가 놓인 것이었다(도 28). 그러나 시간이 지나자 생선들이 부패하면서 이 투명 냉장고에서 지독한 악취가 새어나왔다. 결국 미술관 측은 냉장고를 전시공간에서 철수시켰다. 이에 대하여 이불이 거세게 항의한 일이 국제적인 이슈가 되었다. 이때 하랄트 제만(Harald Szeemann, 1933-2005)이 전시장에 찾아와 이불에게 철거된 부분을 포함한 작품 전체를 리옹비엔날레에 출품할 것을 제안하였다고 전해진다.[65] 이후 이불의 〈장엄한 광채〉는 《제4회 리옹비엔날레》(1997)에서도 전시되었다.

이 사건으로 이불의 아시아 출신의 여성 작가로서의 명성은 더욱 높아졌다. 당시 바바라 런던이 전시 팸플릿에 쓴 글을 통해 《프로젝트 57》에 이불이 치에 마츠이(Chie Matsui[松井智惠 마츠이 치에], 1960-)와 함께 선정된 것에 두 작가 모두 개성 있는 설치 미술을 선보인 아시아 출신의 여성 작가라는 점이 중요하게 작용하였음을 알 수 있다.[66]

〈화엄〉은 이불의 성별 및 국적과 긴밀하게 연관되는 것이었다. 생선을 장식한 구슬과 시퀸은 이불의 어머니가 어렸을 때부터 가내수공업을 할 때 사용했던 재료로, 여성의 노동을 연상시키는 것이었다. 이후 〈화엄〉 연작이 서구의 미술관에서 전시되면서, 구슬과 시퀸에 서양에서 값싼 대가를 받고 노동하는 아시아 여성을 상징하는 의미가 더해졌다.[67] 아울러 《프로젝트 57》의 출품작에

---

65) 김한수, 「창고에 갇힌 한국설치미술」, 『조선일보』, 1997년 2월 23일.

66) "Installation has recently emerged as a major avant-garde movement in Korea and Japan. …… Women artists find installation especially attractive. It's contemporary; no fossilized tradition sets its boundaries. No hierarchy, male or otherwise, dictates the rules of installation. Artists are free to use whatever materials they wish, including domestic items typically associated with a woman's place in society. In Japan and Korea, where social norms are narrowly defined, this freedom is liberating." Barbara London, *Projects 57 : Bul Lee, Chie Matsui : The Museum of Modern Art, January 23-March 25, 1997* (New York: The Museum of Modern Art, 1996), p. 2.

67) "Beads and sequins signify our tendency in the West to see and represent

쓰인 검은 머리카락, 비녀, 금빛 그물에 잡혀있는 화려하게 장식된 생선 등은 서양인 관객들에게 '동양 여성의 아름다움'에 대한 전형적인 이미지를 연상시켰다. '동양 여성'을 연상시키는 요소들을 적극 활용한 생선 작업이 미국의 미술관에서 단단하게 위생 처리되고 추하게 부패하는 모습은 동양 여성의 아름다움과 그 덧없음에 대한 메시지를 떠올렸다.[68]

첫 〈사이보그〉는 이처럼 이불이 해외에서 아시안(Asian) 여성 작가로서 이름을 알리던 시기에 솔로몬 R. 구겐하임 미술관(Solomon R. Guggenheim Museum)에서 먼저 발표되었다. 1998년에 이불은 《휴고 보스 프라이즈 1998》에서 더글라스 고든(Douglas Gordon, 1966-), 후앙 용 핑(黃永砯, 1954-2019), 윌리엄 켄트리지(William Kentridge, 1955-), 피필로티 리스트(Pipilotti Rist, 1962-), 로나 심슨(Lorna Simpson, 1960-)과 함께 휴고 보스 미술상 최종 후보에 올랐다. 휴고 보스 미술상은 국제적인 미술상으로서 가능한 한 모든 방면에서 다양성을 추구하였다. 당시 심사 위원이었던 낸시 스펙터(Nancy Spector, 1959-)는 휴고 보스 미술상이 "할 수 있는 한 가장 광범위한 연령, 국적, 그리고 매체의 조합을 위해 의도적으로 개방적인(intentionally open-ended, allowing for the broadest possible combination ages, nationalities, and mediums)" 기준을 적용하여 "다른 기관에서 수여하는 많은 상들과 달리 연령, 국적, 성별로 차별하지 않았다(Unlike many awards presented by other institutions, the Hugo Boss Prize does not discriminate by age, nationality, or gender)"고 말했다.[69]

이러한 분위기 속에서 최종후보로 선정된 이불은 오리엔탈리즘과 남성우월주의에 저항하는 작가라는 측면이 강조되며 설명되었다. 이불의 생선 연작에

Asia as feminine, …… But their presence also implicitly refers to the exploitation and devaluation of innumerable Asian women as underpaid domestic and industrial labour, sex workers, and mail-order brides." Louis Dompierre, "Fast Forward," in Louise Dompierre et al., eds, *Fast Forward: The Vibrant Art Scene of the Republic of Korea* (Toronto: Power Plant, 1997), p. 14.

68) Barbara London, 앞의 글, p. 4.

69) Nancy Spector, "Award Giving in the Visual Arts: The Hugo Boss Prize 1998," in Guggenheim Museum Soho, 앞의 책, pp. 9-22.

대한 설명에서는 그것의 원제였던 '화엄(華嚴)'에 담긴 불교적인 의미와 한국사회에서 생선이 통상적으로 가지고 있는 의미, 한국의 가부장제에 대하여 이불이 저항하는 경향 등이 중요하게 다루어졌다.[70]

이처럼 아시아의 페미니스트 작가로서 파격적인 행보를 보여 온 이불의 〈사이보그〉는 해외 평론가들에 의해 자연스럽게 사이버페미니즘 담론과 연결되었다. 이 정황을 살피기에 앞서 도나 해러웨이의 이론과 사이버페미니즘 담론 간의 관계를 살펴볼 필요가 있다. 사이버페미니즘은 통상적으로 사회주의 페미니스트인 도나 해러웨이의 영향으로 시작되었다고 설명된다. 해러웨이는 그의 유명한 저술인 「사이보그 선언」에서 사이보그에 새로운 상징을 부여하였다. 그는 사이보그를 서구 이성주의의 산물인 여성/남성의 젠더구분을 비롯한 자연/문화, 유기체/기계, 실재/외양, 물질/비물질 등의 이분법적인 사고체계를 해체할 수 있는 존재로 보았다. 해러웨이는 자신의 사이보그 선언을 "사회주의-페미니즘 이론과 문화에 기여하려는 노력의 한 갈래"라고 칭하면서 "젠더 없는 세계를 상상하는 유토피아적 전통"을 고수한다고 밝혔다.[71]

한편 사이버페미니즘이라는 용어는 실제로 해러웨이가 아닌 문화이론가 사디 플랜트(Sadie Plant, 1964-)와 호주의 아티스트 그룹 비너스 매트릭스(VNS Matrix)가 1991년에 처음 사용하였다.[72] 이들은 해러웨이의 영향을 받아 새로운 테크놀로지를 기반으로 한 사이버스페이스에서의 여성의 복권(復權)을 추구하였다. 1997년에는 사이버페미니즘을 중심으로 한 최초의 국제 연맹인 '올드 보이즈 네트워크(Old Boys Network)'가 결성되었다. '올드 보이즈 네트워크'는 총 3회의 컨퍼런스인 《퍼스트 사이버페미니스트 인터내셔널(First Cyberfeminist International)》(1997), 《넥스트 사이버페미니스트 인터내셔널(Next Cyberfeminist

---

70) "Lee Bul," in 위의 책, pp. 64-73.

71) 도나 해러웨이, 앞의 책, pp. 20-21.

72) Cornelia Solfrank, "Revisiting the Future," in Cornelia Solfrank et al.. eds, *Across & Beyond: A Transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions* (Berlin: Sternberg Press: Transmediale e.V., 2016), https://transmediale.de/content/revisiting-the-future. 비너스 매트릭스는 조세핀 스타(Josephine Starrs, 1955-), 줄리앤 피어스(Julianne Pierce), 프란체스카 다 리미니(Francesca da Rimini), 그리고 버지니아 배럿(Virginia Barratt, 1959-)으로 구성되었다.

International)》(1999), 《베리 사이버페미니스트 인터내셔널(Very Cyberfeminist International)》(2001)을 통해 사이버페미니즘 개념의 확립과 방향 모색을 위해 활동하였다.

'올드 보이즈 네트워크의 일원'이었던 이본느 볼카트(Yvonne Volkart, 1963-)는 1999년 3월에 네덜란드 로테르담에서 열린 컨퍼런스인 《넥스트 사이버페미니스트 인터내셔널》에서 이불을 마리코 모리(Mariko Mori[森万里子 모리 마리코], 1967-), 크리스틴 루카스(Kristin Lucas, 1968-), 프란체스카 다 리미니(Francesca da Rimini, VNS matrix의 멤버) 등과 함께 영향력 있는 사이버페미니스트 아티스트로 언급하였다(도 29, 30). 볼카트는 이불의 〈사이보그〉가 남성의 욕망이 투영된 여성의 이미지이면서도, 절단된 신체 혹은 시체처럼 묘사됨으로써 남성의 판타지가 파괴되었음을 보여준다고 설명하였다.[73] 이불의 〈사이보그〉는 일본·한국의 만화에 등장하는 미소녀 사이보그 캐릭터뿐만 아니라 한스 벨머(Hans Bellmer, 1902-1975), 만 레이(Man Ray, 1890-1976), 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968) 등의 작품에서 보이는 서구 남성들의 기계 여성에 대한 성적 판타지를 폭로하는 작업으로 평가되었다(도 31).[74]

이불이 저항적인 아시안 여성 작가로서 국제적으로 인정을 받으면서 이불의 '사이보그 여전사' 이미지는 더욱 강화되었다. 그런 이불은 1999년 《제48회 베니스비엔날레》의 주제전에 참여하기에 적격이었다. 당시 베니스비엔날레의 총감독이었던 하랄트 제만의 가장 큰 관심사는 아시안 혹은 여성 작가들에게 더 많은 참여 기회를 주어 다양성을 추구하는 것이었다. 제만은 1999년 2월 초에 진행되었던 프리오픈 커미셔너 회의에서 본인이 1980년에 신진작가들을 위해 창설했던 《아페르토(Aperto)》를 없애는 대신 젊은 여성 작가들을 중심으로 한 주제전을 열겠다고 밝혔다.[75] 이불은 이미 하랄트 제만의 눈에 들어

---

73) Yvonne Volkart, "Infobiobodies: Art and Esthetic Strategies in the New World Order," in Cornelia Solfrank et al.. eds, *Next Cyberfeminist International* (Hamburg: Old Boys Network, 1999), pp. 66-67.

74) Yvonne Volkart, "This Monstrosity, This Proliferation, Once Upon a Time Called Woman, Butterfly, Asian Girl," *Make* 89 (Sep-Nov. 2000).

75) 「미술계동향/한국미술 독일순회전 귀국전, 제48회 베니스비엔날레 주제 확정 외」, 『미술세계』(1999년 2월), pp. 177-183. '열림'이라는 뜻의 '아페르토(Aperto)'는 《제39회 베니스비엔날레》(1980)에서 하랄트 제만이 아킬레 보니토

《제4회 리옹비엔날레》에서 생선 작업을 전시한 적이 있었다. 결국 그는 제48회 베니스비엔날레의 주제전인 《아페르투토(dAPERTutto)》에서도 김수자(金守子, 1957-)와 함께 초대받아 〈사이보그 W1-W4〉와 〈장엄한 광채〉를 전시하게 되었다(도 32).[76]

이불은 주제전에 참여하면서 이례적으로 한국관 전시에도 참여하는 기회를 얻었다. 그 당시 국내에서도 미술계에서 여성들이 활약하고 있다는 점이 주목받고 있었다. 한국관 커미셔너로 여성인 송미숙(宋美淑, 1943-)이 선정되었다는 점도 화제가 되었다.[77] 심지어 이불이 한국관 전시에 참여하기로 결정된 것과 이불과 노상균(盧尙均, 1958-)의 전시 구성 방식이 정해지는 과정에서도 이불이 여성이라는 점이 중요하게 작용하였다. 송미숙은 한국관을 둘로 나누어 작가들에게 배분할 때 일부러 여성 작가인 이불에게 남성 작가인 노상균보다 넓은 공간을 배정했다고 밝힌 바 있다.[78]

아울러 이불이 한국관 전시에서 새롭게 발표한 작품도 젠더 담론과 긴밀하게 연결되는 작품이었다. 그는 당시 노래방 설치작품 〈속도보다 거대한 중력

올리바(Achille Bonito Olive, 1939-)와 함께 창설한 섹션의 이름이다. 이 아페르토에는 35세 이하의 신진 작가들만 참여할 수 있었다. 그러나 제만은 1999년에 다시 베니스비엔날레의 총감독을 맡으면서 이 아페르토를 없애고 주제전 《아페르투토(dAPERTutto)》를 창설하였다. '전체가 아페르토'라는 이름을 가진 이 주제전에서 제만은 특히 중국인 작가들에게 많은 기회를 주었다. 제만이 주제전에 참여시킨 99명의 작가들 중 중국 작가들이 25명이나 차지하여 비판을 받기도 하였다.

76) 하랄트 제만은 《제48회 베니스비엔날레》를 앞두고 진행된 인터뷰에서 한국 현대미술의 특징으로 여성 작가들의 활동이 두드러진다는 점을 꼽았다. 특히 제만은 김수자와 이불을 직접 언급하면서 그 밖의 다른 작가들에 비해 아카데믹하다기보다는 자유로운 편이라고 평가하였다. 김승덕, 「미리 가본 베니스 비엔날레」, 『월간미술』(1999년 6월), p. 104.

77) 이원홍, 「[올 베니스 비엔날레 경향]세계미술계 우먼파워 거세다」, 『동아일보』, 1999년 6월 14일, https://www.donga.com/news/Culture/article/all/19990614/7447478/1.(2020년 11월 18일 접속); 이화순, 「[미술계] 남성퇴조 여성들의 위상 높아져」, 『스포츠조선』, 1999년 1월 12일, https://sports.chosun.com/news/news_o3.htm?name=/news/old/199901/19990112s122.(2020년 11월 18일 접속)

78) 《제48회 베니스비엔날레》의 송미숙 커미셔너에 대한 소개 글을 참고하였다. http://www.korean-pavilion.or.kr/biennale/commissioner.htm.(2020년 11월 18일 접속)

(Gravity Greater than Velocity)〉(1999)과 비디오 〈아마추어(Amateurs)〉(1999)를 선보였다. 그 넓은 공간에 〈속도보다 거대한 중력 Ⅰ〉과 〈속도보다 거대한 중력 Ⅱ〉가 나란히 세워지고, 노래방 캡슐의 안팎에서 〈아마추어〉가 상영되었다(도 33). 〈아마추어〉는 숲 속에서 여고생들이 노는 장면이 카메라로 찍는 사람과 찍히는 사람의 구분이 불명료하게 느껴지도록 촬영된 영상이다(도 34). 이불은 〈아마추어〉를 통해 "'응시의 성(性) 정치'를 전복"해보려고 하였다며 작품의 주제가 젠더를 둘러싼 권력과 정치임을 직접적으로 밝힌 바 있다.[79]

이불은 《베니스비엔날레》 전시 및 베니스특별상 수상을 계기로 해외 유수 미술관 큐레이터들의 주목을 받아 국제무대에서 더 활발한 활동을 전개하였다.[80] 그 과정에서 이불의 〈사이보그〉와 도나 해러웨이의 사이보그 간의 연결고리는 더욱 강화되었다. 이불이 캐나다에서 열린 《언캐니: 사이보그 문화의 실험들(The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture)》(2002)에 참여하였을 때 큐레이터 브루스 그렌빌(Bruce Grenville)은 〈사이보그〉를 남성/여성, 전체/부분 같은 전통적인 이분법에 의해 분류될 수 없는 공격적인 존재라고 설명하였다.[81] 이처럼 이불의 〈사이보그〉는 해러웨이의 사이보그 이론에 바탕을 두고 해석되었다. 이때 랜디 리 커틀러(Randy Lee Cutler, 1964-)는 〈사이보그〉를 여성 사이보그를 통칭하는 용어인 "쉬보그(sheborgs)"라고 부르면서 여성적 힘의 잠재력이 있는 존재로 보았다.[82]

---

79) 양성희, 「베니스 비엔날레 특별상 수상 설치 미술가 '이불'씨」, 『문화일보』, 1999년 6월 14일, http://www.munhwa.com/news/view.html?no=1999061423001401.(2020년 11월 18일 접속)

80) "베니스의 제 작품을 본 (메르츠미술관의) 큐레이터가 전시 참여를 제의했어요. 후쿠오카 미술관이 뜻밖에 제 개인전을 하자고 연락을 해왔는데, 2001년까지 대규모 전시장을 채울 작품들을 과연 만들어낼 수 있을지 자신이 없어 아직 승낙을 못하고 있어요." 진성호, 「재충전 끝… 사이보그가 뜬다」, 『조선일보』, 1999년 9월 13일.

81) Bruce Grenville, "The Uncanny," in Bruce Grenville et al., eds, *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture* (Vancouver, B.C.: Vancouver Art Gallery: Arsenal Pulp Press, 2001), p. 38.

82) Randy Lee Cutler, "Warning: Sheborgs/Cyberfems Rupture Image-Stream," in 위의 책, p. 192.

국제무대에서 최고의 경력을 쌓은 이불은 국내로 돌아와 로댕갤러리에서 《현대미술의 여전사-이불》(2002)을 열었다. 이때 〈사이보그〉 및 〈몬스터〉뿐만 아니라 국내에서는 한 번도 소개될 기회가 없었던 〈히드라(기념비)(Hydra(Monument))〉(1997) 및 노래방 3부작이 같이 전시되었다. 해외에서 큰 성공을 거둔 이불의 대표적인 작품들이 한 곳에 모여 있는 로댕갤러리의 개인전은 마치 회고전과 같았다고 평가되었다(도 35).[83] 안소연은 이 전시의 의의가 "아시아 여성작가로서의" 이불의 "정체성과 세상을 대하는 시각"이 "어떻게 국제적으로 통용되는 조형언어를 개발하는 데 투영되었는지"를 살피는 데 있다고 설명하였다.[84]

이불은 현대미술에서의 성공적인 여전사가 되어 금의환향하였다. 그러나 그는 2002년에 진행된 인터뷰에서 1990년대 전반까지의 작업에 대해서만 자신을 페미니스트라고 말할 수 있다고 하였다. 그는 그 이후의 작업에 대해서는 페미니스트라는 단어가 적용될 수 없는 이유로 그 단어가 너무 많은 개념을 배제시키기 때문이라고 말하였다.[85] 이 발언을 통해 현재까지도 이불의 작업을 설명하는 데 적극적으로 동원되는 페미니즘 담론이 그 당시 이불에게 한계로 느껴졌다는 것이 추측된다. 필자는 자신의 정체성으로부터 파생된 '아시아인'과 '여성'이라는 두 가지 유리한 조건을 가지고 국제무대에서 성공을 거두었던 이불이 2000년을 전후로 새로운 작가적 고민을 하게 되었을 것이라고 생각한다. 이불은 자신이 속하게 된 '아시아 여성 작가'라는 새로운 범주와 자신의 작품을 설명하는 데 빠지지 않게 된 특정 담론들로부터 벗어나기를 원하였을 것이다. 이러한 이불의 고민은 2000년 이후에 제작된 이불의 〈사이보그〉를 비롯한 작업들에서 시각적으로 드러나기 시작하였다.

---

83) 진휘연, 「이불展」, 『월간미술』(2002년 5월), p. 141.
84) 안소연, 「이불: 양날의 칼을 쥔 포스트모던 여전사」, 로댕갤러리 편, 『Lee Bul=이불』, (로댕갤러리, 2002), p. 15.
85) 김정희, 「대중문화와 엘리트 담론 사이의 혼혈아」, 『월간미술』(2002년 2월), p. 77.

제 4 장 2000년 이후: 〈사이보그〉의 소멸

이불은 〈사이보그〉를 처음 발표하였던 1998년부터 〈사이보그〉의 젠더정치성을 인정하면서도 자신의 작품이 특정 담론으로만 해석되는 것을 경계해왔다. 그는 1998년에 한스 울리히 오브리스트(Hans Ulrich Obrist, 1968-)와의 인터뷰에서 자신의 〈사이보그〉가 도나 해러웨이의 사이보그와 다르다며 선을 그은 바 있다.[86]

그럼에도 불구하고 이불의 〈사이보그〉는 사이버페미니즘과 너무 밀접하게 연결되어 지금까지도 해러웨이의 사이보그 이론과 함께 논의되는 경향이 있다. 특히 〈사이보그〉가 《제48회 베니스비엔날레》에서 좋은 반응을 이끌어낸 이후 해외의 유수한 미술관들에서 전시되면서 이불의 '아시아 출신의 사이보그 여전사' 이미지는 더욱 강화되었다. 이불은 해외 미술계에서 최고의 경력을 쌓으며 1990년대를 대표하는 아시아인 여성 작가로 부상하였다.

그러나 2000년경부터 이불의 작품과 레토릭에서 점진적인 변화가 감지된다. 이때부터 이불의 〈사이보그〉는 그 형상이 눈에 띄게 여성보다는 중성 혹은 무성에, 그리고 유기체보다는 기계에 가까워졌다. 또한 이불이 〈사이보그〉를 젠더와 '아시아성'으로 논했던 이전과 달리 점점 더 원형적·신화적·보편적인 내러티브로 설명하기 시작했다. 이불의 작품을 논하는 데 있어 그의 국적과 성별이 차지하였던 비중이 확연하게 감소하면서 이불의 작품이 이전에 비해 중립적인 성격을 갖게 되었다. 이러한 변화는 이불이 자신의 작품을 설명하는 데 주로 사용되었던 특정 담론들로부터 거리를 두려는 의도에 기인한 것으로 생각된다.

이 장에서 필자는 〈사이보그〉 및 〈사이보그〉와 연관이 있어 보이는 다른 작업들이 2000년 이후 보편화되어가는 양상을 살필 것이다. 이 변화는 이불이 당시 세계화에 대한 인식이 변화하고 있었던 미술계의 상황을 의식한 결과이다. 이불의 작업은 2000년을 전후하여 세계화에 대한 환상이 점차 퇴조하면서

86) Hans-Ulrich Obrist, 앞의 글, p. 530.

비엔날레 및 정체성 담론에 대한 반성이 이루어졌던 미술계의 상황과 맞물려 보편화되었다.

제 1 절 〈사이보그〉의 보편화

이불은 2000년 5월에 국제화랑에서 열린 《미래적인 바로크》(2000)에서 새로운 진화 단계의 〈사이보그〉인 '사이몬스터(Cy(borg)+Monster)'를 선보였다. 이름에서 알 수 있듯 '사이몬스터'는 이불이 1998년부터 선보였던 〈사이보그〉 작업과 〈몬스터〉 작업을 결합한 것이다. 〈몬스터〉는 이불이 1990년 이전에 〈갈망〉과 〈수난유감-당신은 내가 소풍 나온 강아지 새끼인 줄 알아?〉 같은 퍼포먼스를 할 때 직접 착용하였던 의상과 유사한 모습이었다(도 4, 5). 그것은 천으로 만들어져 있었으며 촉수가 얽히고설켜 당장이라도 꿈틀거릴 듯한 유기체의 내장기관 덩어리를 연상시킨다. 〈몬스터: 블랙(Monster: Black)〉(1998)과 〈몬스터: 핑크(Monster Pink)〉(1998)는 여성성과 연관되는 재료인 천으로 제작된 '부드러운 조각(soft sculpture)'으로, 〈사이보그〉와 비슷한 시기에 이불이 만든 괴물로서의 여성 이미지이다(도 36, 37). 이불의 〈몬스터〉는 루이스 부르주아(Louise Bourgeois, 1911-2010)와 쿠사마 야요이(草間 彌生, 1929-)의 다른 '부드러운 조각'들과 외양이 유사하다(도 38, 39). '사이몬스터'는 이러한 〈몬스터〉와 〈사이보그〉의 결합체이다. 백색의 폴리우레탄으로 제작되어 매끈한 표면에 가느다란 촉수들을 달고 있는 모습의 '사이몬스터'들은 각각 〈아마릴리스(Amaryllis)〉(1999), 〈세이렌(Siren)〉(2000), 〈슈퍼노바(Super Nova)〉(2000), 〈크리살리스(Chrysalis)〉(2000)라는 이름으로 불린다(도 3, 40, 41).

그러나 '사이몬스터'의 외관에서 특이한 점은 〈사이보그〉와 〈몬스터〉에서 여성 신체를 연상시켰던 특징들이 사라졌다는 것이다. 이전의 〈사이보그〉에는 여성 신체의 굴곡진 특성이, 〈몬스터〉에는 당장이라도 꿈틀거릴 듯한 여성 신체의 생명력 및 파괴력이 뚜렷하게 드러나 있었다. 반면에 이것들이 혼합된 '사이몬스터'에는 여성 신체의 특성이 거의 보이지 않는다. 여자 혹은 유기체로서

의 특성이 모두 사라지고 기계로서의 특성만 남아있는 '사이몬스터'는 전시되었을 당시에 "남성의 이미지도 혼성해 풍긴다"는 반응을 얻기도 하였다.[87]

아울러 이불의 〈사이보그〉는 아시아의 미소녀 사이보그 이미지나 사이버페미니즘 담론이 아니라 범세계적인 신화 및 역사와 관련된 레토릭으로 설명되었다. 특히 '사이몬스터'의 제목에 신화나 전설과 연관되어있는 단어들이 쓰였다는 점이 주목된다. '사이몬스터'는 '세이렌', '아마릴리스', '슈퍼노바', '크리살리스'처럼 범세계적으로 통용되는 신화적·문학적인 모티프를 담고 있다.[88] '사이몬스터'는 특정 문화권으로부터 벗어나려는 듯이 보였는데, 전시되었을 당시에 "고대의 신화를 현재와 미래의 예술로 포용·승화시키려는 작가의 의도가 잘 드러나 있다"는 평가를 받기도 했다.[89]

추가적으로 2000년 이후 〈사이보그〉가 이전에 비해 보편적인 주제로 논의된 예로 도자기 사이보그 작품들이 주목된다. 《미래적인 바로크》 전에서 '사이몬스터'와 함께 손, 다리, 무릎, 몸통 등으로 파편화된 도자기 〈사이보그〉들이 전시되었다. 이것들은 마치 박물관의 유물처럼 사각의 유리관 안에 놓여 있었다(도 42, 43). 한편 이 〈사이보그〉의 도자기 파편들은 같은 해 3월에 영암 구림리에서 열린 《제1회 흙의 예술제-구림마을 프로젝트》(2000)에서 실제 유물들과 함께 전시된 적이 있었다. 이것들은 통일신라시대의 도기들과 뒤섞이거

87) 송영주, 「미술게시판/세계는 왜 이불을 주목할까」, 『한국일보』, 2000년 5월 24일, https://www.hankookilbo.com/News/Read/200005240094394295.(2020년 11월 18일 접속)

88) '세이렌'이나 '아마릴리스', '크리살리스'라는 '사이몬스터'의 이름에는 여성과 관련된 함의가 있다. 그럼에도 필자는 이불이 '사이몬스터'에서 시각적으로 여성적인 특성을 배제하였으며 일본이나 한국 같은 아시아의 신화보다는 범세계적인 신화를 제목으로 채택하였다는 것에 주목하였다. 이불의 작업이 보편화되는 양상은 미묘하게 진행되었기 때문에 어느 순간에 완전히 보편화되었다고 서술하기는 어렵다. 그러나 짧은 시간임에도 불구하고 작품의 외양과 레토릭에서 분명한 변화가 감지되며 이 변화가 비슷한 시기에 제작된 다른 작업에서도 드러난다는 점을 고려하였을 때, 이불의 작업이 보편화하였다는 것이 유의미한 정도로 분명하다고 할 수 있다.

89) 김종면, 「설치작가 '이불' 개인전」, 『서울신문』, 2000년 5월 27일, https://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20000527013004.(2020년 11월 20일에 접속)

나 고대의 옹관 속에 놓인 채 전시되었다(도 44). 실리콘으로 조형되는 대신 섭씨 1555도 이상에서 단단하게 구워진 이 도자기 〈사이보그〉들은 이전의 〈사이보그〉와는 다른 방식으로 논의되었다. 당시 이 작업에 대하여 "시공을 초월해 삶의 원형 속에 숨어있는 신화를 건져내"었다는 평가와 이불의 〈사이보그〉가 "통시적인 발언권을 얻은 듯하다"는 의견이 있었다.[90] 도자기 사이보그에 대한 평론에서는 이전의 〈사이보그〉에 대한 평론에서와 달리 여성성이나 '한국성' 및 '아시아성'에 대한 쟁점이 중요하게 다루어지지 않았다. 이처럼 2000년 이후 이불의 〈사이보그〉들은 시공간을 초월하는 보편적인 주제를 담고 있는 것으로 설명되기 시작하였다.

이불은 '사이몬스터' 이후에는 〈사이보그〉로 직접 분류되는 작업을 더 이상 새롭게 발표하지 않았다. 그러나 필자는 2000년 이후 이불이 〈사이보그〉에 대한 아이디어를 이전에 비해 보편적·신화적인 방향으로 전개하였다는 주장을 뒷받침하는 작품으로서 〈세계의 무대(Theatrum Orbis Terrarum)〉(2003)에 주목하였다(도 45). "세계의 무대"라는 제목은 플랑드르의 지리학자 아브라함 오르텔리우스(Abraham Ortelius, 1527-1598)에 의해 제작되고 1570년에 처음 출판된 세계 최초의 근대적인 지도인 《세계의 무대(Theatrum Orbis Terrarum)》(1570)에서 따온 것이다. 〈세계의 무대〉는 지도의 이름에서 가져온 제목처럼 인체나 유기체, 기계보다는 더 넓은 범위인 지도나 풍경, 세계 전체를 떠오르게 하는 모습이다.

그럼에도 불구하고 〈세계의 무대〉에는 외관상 〈사이보그〉 및 '사이몬스터' 작업을 떠올리는 측면이 있다. 〈세계의 무대〉는 얼핏 보기에는 하나의 덩어리처럼 보이지만 실제로는 수많은 단위로 나뉜 부분들이 얇은 파이프로 연결되어 있다(도 46, 47). 이 유리섬유(fiberglass)로 이루어져 매끈한 표면을 가진 형상들은 〈사이보그〉 작업의 파편들을 연상시킨다. 이러한 〈세계의 무대〉가 각 부분 단위로 나누어 살펴지면 〈사이보그〉 및 '사이몬스터' 작업과의 시각적인 유사성이 두드러지는데, 이 유사성은 〈세계의 무대〉를 위한 드로잉들을 통해서

90) 윤정국, 「[미술]'도자기 마을' 구림서 '흙과 예술' 축제 한마당」, 『동아일보』, 2000년 4월 3일, https://www.donga.com/news/Culture/article/all/20000403/7522356/1.(2020년 11월 18일 접속); 윤동희, 「2000 제1회 흙의 예술제」, 『월간미술』(2000년 5월) p. 56.

도 파악될 수 있다(도 48).

그러나 〈세계의 무대〉는 〈사이보그〉에 비해 훨씬 더 범세계적·보편적인 레토릭으로 설명된다. 이 경향은 작품의 제목뿐만 아니라 이불이 작업하는 데 있어 가장 많은 영향을 받은 레퍼런스로 지목한 작품에서도 드러난다. 이불은 〈세계의 무대〉를 제작할 때 참조하였던 것으로 히에로니무스 보쉬(Hieronymus Bosch, ca. 1450-1516)의 〈쾌락의 동산(The Garden of Earthly Delights)〉(1503-1515)을 꼽았다(도 49). 이불은 프레스코 천장화가 천국을 환상적으로 재현하면서 신에서부터 사탄 및 괴물에 이르는 모든 인물들을 구조화하는 것을 인상적으로 보았다. 강태희는 이불이 〈세계의 무대〉를 통해 인간과 몬스터, 사이보그를 비롯한 모든 인물들의 초현실주의적인 혼종을 재현하고자 했을 것이라고 해석하였다.[91] 또한 그는 이불이 특정한 역사적인 세계지도를 언급하기 위해서라기보다는 다양한 형체들로 구성된 인간성 자체를 보여주기 위해서 "세계의 무대"라는 제목을 선택하였을 것이라고 설명하였다.[92]

〈세계의 무대〉는 이불이 〈사이보그〉의 연장선상에서 창조한 환상적인 세계관이었을 것이다. 그러나 〈세계의 무대〉는 〈사이보그〉와 달리 이불의 성별 및 국적과 무관하였다. 또한 이불은 그 이후에 〈사이보그〉처럼 하나의 개체로 식별되는 작품을 새로 선보이지 않았다. 이는 이불이 작품에 자신의 정체성과 관련된 이미지가 투영될 수밖에 없는 일을 피하기 위해서였을 것이라고 추측된

---

91) "Lee points to the historical genre of ceiling fresco and Hieronymus Bosch's *The Garden of Earthly Delights* in particular as the art historical sources for her new work. Lee discusses how the ceiling fresco, in creating an illusionistic representation of the Heaven, orders its figures into a hierarchy—i.e., from God on top, then saints and moral beings, down to the Satan and monsters in the lower tiers. Her new work then relates to Bosch's painting, which stages a surreal hybridization of humans, monsters and all other biological beings that have already turned into cyborgs." Kang Tae-hi, "Lee Bul's Theatrum Orbis Terrarum," in Bul Lee et al., eds, *Lee Bul: Theatrum Orbis Terrarum* (Tokyo: Japan Foundation Asia Center, 2003), p. 35.

92) "Lee Bul Seems to have chosen "Theatrum orbis terrarum" to suggest that the humanity is of diverse shapes and appearances, rather than to specifically refer to the historical map of the world." 위의 글, p. 35.

다.

이불이 2000년 이후에 〈사이보그〉와 유사한 방향으로 작업의 주제 및 레토릭을 전환한 또 다른 예가 주목된다. 그것은 〈사이보그〉와 비슷한 시기에 제작되었던 노래방 작업이다. 이불의 노래방 작업은 노래방 캡슐과 비디오가 한 쌍을 이루는 설치작품이다. 이것은 관객들이 노래방 캡슐 안에서 영상을 보면서 미리 정해진 플레이리스트 중에서 한 곡을 노래하도록 설계되었다.

《제48회 베니스비엔날레》에서 처음 공개된 〈속도보다 거대한 중력+아마추어〉는 '아시아' 및 '여성'과 관련된 이미지들을 적극적으로 활용한 작품이다. 이 작품은 아시아 국가들 중에서도 특히 일본의 이미지와 긴밀하게 연관된다. 우선 노래방이라는 소재부터 서구인들에게 대표적인 일본의 유흥문화로 인지되었던 '카라오케(karaoke)'를 연상시킨다. 또한 〈아마추어〉의 주인공인 교복을 입은 여학생들의 이미지는 일본의 컴퓨터 게임 및 애니메이션 문화를 선호하는 서구인들의 취향과 맞아떨어진다.[93] 또한 이영철(李榮喆, 1957-)이 한국관 전시를 보고 나서 노래방 작업과 〈아마추어〉에서 고급스럽게 디자인된 교복을 입고 있는 여학생들의 이미지 때문에 마치 일본의 현대미술을 보는 것 같았다고 평가한 바 있다.[94]

〈아마추어〉는 젠더를 둘러싼 권력과 응시에 대하여 직접적으로 의문을 제기하는 영상작품이다. 이불은 〈아마추어〉에서 남성의 시각을 의미하는 카메라를 여학생들이 가지고 놀게 함으로써 대중매체가 남성의 시각에서 여성을 대상으

---

93) 프랭크 호프만(Frank Hoffman)은 이불의 작품이 일본의 콘텐츠를 좋아하는 해외의 청중의 취향에 맞는 이미지인 교복을 입은 여학생이나 우주선, 사이보그 이미지 등을 활용해왔다고 설명하였다. "Lee is courting a "global" audience that has acquired a taste for Japanese computer games and animations rife with images of Godzilla, spaceships, girls in uniform, cute boys, cyborgs, etc." Frank Hoffmann, "Lee Bul: Cyborgs and Karaoke," *Art in America* 90 (May 2002), p. 127.

94) 이영철은 이불의 노래방 설치에 대하여 다음과 같이 말했다. "일본 현대미술에 대한 다소의 선입견 탓인지 오히려 일본관에 온 것 같은 분위기였다. 그것은 아무래도 이불의 노래방 작품과 고급스럽게 디자인된 교복을 입은 소녀들의 영상이미지 때문일 것이다." 이영철, 「유목주의를 통한 베니스의 부활」, 『월간미술』(1999년 7월), p. 71.

로 삼는 통상적인 상황을 반전시켰다. 이불은 이 작업에서 “여성성과 권력의 문제 및 대중문화에 대한 언급”을 가장 중요하게 고려하였다며 작품 설명에 젠더 담론을 직접 활용한 적이 있다.[95]

그러나 2000년 이후에 제작된 노래방 작업에는 아시아 혹은 여성을 직접적으로 환기시키는 이미지가 제거되어 있다. 이불은 샌프란시스코 아트 인스티튜트 미술관(San Francisco Art Institute, 이하 SFAI)과 필라델피아 패브릭 워크숍&뮤지엄(The Fabric Workshop and Museum, 이하 FWM)이 협업한 작가 레지던시 및 전시 프로그램에 참여하여 새로운 노래방 작업을 제작하였다. 그는 SFAI에서 열린 《이불: 영원히 살리라 Ⅰ(Lee Bul: Live Forever Act One》(2001)에서 새로운 버전의 노래방 캡슐을 선보였다. SFAI에서 전시된 것은 분홍색 스티로폼으로 이루어진 노래방 캡슐의 모형과 이불이 그것을 구상할 때 그린 드로잉들이었다(도 50). 1년 후 그는 FWM에서 열린 《이불: 영원히 살리라 Ⅰ(Lee Bul: Live Forever Act One》(2002)에서 실제로 노래방 장비를 갖춘 〈영원히 살리라 Ⅰ(Live Forever Ⅰ)〉(2002), 〈영원히 살리라 Ⅱ(Live Forever Ⅱ)〉(2002), 〈영원히 살리라 Ⅲ(Live Forever Ⅲ)〉(2002)를 선보였다. 이 노래방 캡슐들은 각각 비디오 〈영원히 살리라(Live Forever)〉(2001), 〈아마추어〉, 〈송가(Anthem)〉(2000)와 함께 배치되었다(도 51, 52).

세 개의 새로운 노래방 설치작업들은 노래방 부스를 그대로 옮겨놓은 것 같았던 직육면체의 〈속도보다 거대한 중력〉과 달리 스포츠카를 닮은 둥그스름한 형태를 띤다. 이것들이 분홍색 스티로폼 모형으로 전시되었을 때 해외의 평론가는 “중성적인(androgynous)” 느낌을 준다고 평가하기도 했다.[96] 이불은 이 이미지에 대한 영감을 할리우드의 대표적인 SF영화 〈2001 스페이스 오디세이(2001: A Space Odyssey)〉(1968)에서 얻었다고 말했다.[97]

---

95) 양성희, 앞의 글.

96) Frank Hoffmann은 스티로폼 버전의 〈영생〉이 양성적(androgynous)이라고 평가하였다. 스티로폼 모형은 여성스러운 분홍색으로 칠해져 있으나 그 형태가 남성의 성기를 연상시키기 때문이다. Frank Hoffmann, 앞의 글, p. 126.

97) Clara Kim, “Interview with Lee Bul,” in Bul Lee et al., eds, *Lee Bul: Live Forever Act 1* (San Francisco: San Francisco Art Institute, 2001). 이불은 〈영원히 살리라〉의 모티프를 할리우드 영화에서 가져왔다고 말했을 뿐만 아니라 1950년대 미국의 문화와 일본의 애니메이션 간에 공통점이 있다고 말함으로써 자신의 작업이

아울러 새로 추가된 비디오작업인 〈송가〉 및 〈영원히 살리라〉에는 〈아마추어〉와 달리 이불의 정체성과 직결되는 요소가 없다. 〈송가〉는 《제3회 상하이 비엔날레》(2000)에 출품되었던 것으로 달리는 차 안에서 청계고가도로를 찍은 것이다. 이 영상은 건설 당시에 근대화의 유토피아적 미래의 상징이었던 청계고가도로를 흔들리는 시점에서 촬영함으로써 근대화 및 기술의 발전에 대한 의문을 제기한다. 그런 〈송가〉는 한국에서 촬영되었으나 결과물에서는 아시아를 직접적으로 환기시키는 이미지가 드러나지 있지 않다. 가장 나중에 제작된 〈영원히 살리라〉는 샌프란시스코의 페어몬트 호텔(Fairmont Hotel)의 이국적인 분위기를 풍기는 라운지에서 춤을 추고 있는 인물들을 몰핑(morphing)기법으로 영상화한 것이다. 〈송가〉와 〈영원히 살리라〉는 찍는 주제와 찍히는 대상 사이의 구분을 의도적으로 모호하게 하는 촬영 및 편집 기법을 사용하였다는 점에서 〈아마추어〉와 유사하다. 그러나 이 두 영상은 〈아마추어〉와 달리 '아시아성'이나 젠더 담론과 거리가 멀다. 결과적으로 이 노래방 3부작을 선보인 전시는 전반적으로 작가가 이불인지 짐작하기 어려울 정도로 보편적인 분위기를 띠었다.

이상의 논의를 통하여 2000년 이후 이불의 작업이 전반적으로 보편적인 성격을 띤다는 점이 확인되었다. 이 과정에서 1990년대 후반에 사이버페미니즘의 대표작으로 인지되었던 이불의 〈사이보그〉 또한 보편화 양상을 보이다가 2000년대 전반에 소멸하였다. 자신의 '발언하는 몸'을 재료로 삼아 작업을 펼치던 이불은 2000년 무렵부터 작품에서 자신의 정체성과 관련되는 요소들을 제거하였다. 필자는 다음 절에서 이 양상을 1990년대에 부풀어 올랐던 세계화에 대한 환상이 장기화되면서 글로벌(global)한 것과 로컬(local)한 것에 대한 재고가 요구되었던 2000년대의 분위기와 연관 지을 것이다.

이전에 비하여 보편적인 주제를 담고 있음을 암시하였다. 그는 일본 애니메이션과 1950년대 미국 문화가 전후(戰後)에 남은 트라우마를 억압하면서 겉으로는 긍정적인 면모를 보여주고 있다는 점에서 유사하다고 말했다. 이 발언은 이불이 이전까지 일본/아시아문화 특정적인 주제를 다루었던 것을 넘어서 전지구적인 문제를 다루고자 한다는 것을 보여준다.

제 2 절 세계화 담론의 변화

2000년 이후 이불의 작업과 그것을 설명하는 레토릭이 특정한 젠더 및 지역과 관련된 담론에서 벗어나 보편적인 방향으로 변화한 것은 세계화 담론의 변화와 연관이 있다. 1990년대는 미술계에 국제화 바람이 불면서 한국을 비롯한 제3세계 출신의 작가들이 국제무대에 활발하게 진출한 시기였다. 특히 이 시기에 생겨난 수많은 비엔날레들은 문화다원주의 및 다양성의 가치를 표방하며 적극적으로 아시아 출신의 작가들을 지원하였다. 이러한 다문화주의의 구조 속에서 성공적인 작가로 급부상한 비서구권 작가들의 작품들은 대부분 그들의 지역적 정체성과 관련된 담론 및 키워드와 설명되었다. 이불 또한 '아시아'와 '여성'이라는 키워드와 직결되는 작업들을 통해 서구의 관객과 평론가들에게 호응을 얻으며 세간의 주목을 받았다. 이를 두고 진휘연(陳輝涓, 1965-)은 당시 해외에서 "이불의 작업을 인종적·지역적·성적 역사의 그늘을 뒤집어 보이려는 의도로 설명"하는 "열광적인 기술"이 있었다고 말한 바 있다.[98]

그러나 21세기에 들어서면서 미술의 세계화에 대판 비판의 목소리가 본격적으로 일기 시작하였다. 그 예로 『써드 텍스트(Third Text)』의 설립자이자 편집자인 라시드 아라인(Rasheed Araeen, 1935-)은 1980년대 이후 제3세계 출신의 작가들이 국제무대에 등장하는 데 크게 기여한 미술의 세계화와 다문화주의, 그리고 후기식민주의 담론에 근본적인 한계가 있음을 지적하였다. 아라인에 의하면 다문화주의는 '다수'와 '소수'의 이분법을 전제하고 있으므로 오히려 진정한 평등을 저해할 수 있다.[99] 실제로 제3세계 출신의 작가들은 서구의 관

98) "그녀의 작품을 설명하는 미술관 팻말에는 당시 유행했던 핫 이슈들, 즉 아시아라는 소외된(?) 지역과 여성이란 제2의 성이 결합된 인종적·지역적·성적·역사의 그늘을 뒤집어 보이려는 의도로 설명되는 열광적인 기술이 있었다. …… 그러나 그녀의 작업은 그러한 아시아적, 그리고 여성적 범주의 메시지보다 훨씬 보편적이다." 진휘연, 앞의 글, p. 141.

99) "Multiculturalism does not provide us with this foundation. It is based on a separation of the dominant majority culture from the cultures of the minority population so that they cannot interact to create the change necessary for all

객들을 의식하여 '타자성'을 강조하는 재현방식을 추구하였는데, 아라인은 이것이 이제는 식상한 것이며 오히려 서구와 비서구 간의 차이를 공고하게 하였다고 주장했다. 결과적으로 제3세계 미술은 중심문화에 포섭되지 못하고 주변부 문화에 머무르게 되었다.[100]

이 무렵에 국내에서의 비엔날레 담론이 변화한 것 또한 주목된다. 1990년대 후반까지 국내 작가들이 해외의 비엔날레에 활발히 참여하여 좋은 성과를 내면서 '아시아성'에 대한 탐구가 중요한 화두로 떠올랐다. 그러나 이 '아시아성'을 가지고 '주변'이 '중심'을 대체하기를 바랐던 1990년대의 정치적 담론이 2000년 이후에도 유효할 수 있는가에 대하여 의문이 제기되었다.[101] 필자는 이러한 변화를 가지고 이불의 작품에서 나타난 보편화를 이해하기 위하여 이불과 직접적인 연관이 있다고 판단되는 비엔날레들인 《제4회 리옹비엔날레》와 《제2회 광주비엔날레》 및 《제3회 광주비엔날레》(2000), 《제48회 베니스비엔날레》 및 《제49회 베니스비엔날레》(2001)를 중점적으로 살펴볼 것이다.[102]

---

citizens in a society to be equal." Rasheed Araeen, "A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics," *Third Text* 50 (Spring 2000), p. 16.

100) "…… non-white artists must enter the dominant culture by showing their cultural identity cards. Even when they interact with the dominant cultural forms, and produce something new, it must display the signs of their Otherness. We only have to look at the contemporary art scene to see what our recognised young artists are doing. It is pathetic: most of them are acting like juveniles, clowning and buffooning, wearing their respective colourful ethnic dresses and carrying cultural identity cared, they are happily dancing in the court of the ethnic King Multiculturalism." 위의 글, p. 16.

101) 이용우, 「정치적 매력과 현실적 괴리: 제3회 광주비엔날레에 대한 비평적 제언」, 『월간미술』(2000년 5월), p. 65.

102) 그 외에도 한국이 세계무대에서 성공적인 결과를 얻어낸 사례가 다수 있다. 그 예로 《제46회 베니스비엔날레》(1995)는 한국관 설치 및 전수천의 특별상 수상으로 국내의 미술계에 큰 희망을 가져다 준 사례이다. 《제47회 베니스비엔날레》(1997) 또한 국가관 전시를 통하여 해외에 한국미술에 대한 좋은 이미지를 심어주었다는 자부심을 남겼다. 오광수, 「젊은작가들의 부상과 한국관의 성과」, 『월간

먼저 1997년에 열린 《제4회 리옹비엔날레》에서는 이불이 《프로젝트 57》에서 논란을 일으켰던 생선작업이 전시되었다. 《제4회 리옹비엔날레》는 '타자(L'autre)'라는 주제를 가지고 하랄트 제만이 기획한 전시였다.[103] 이 전시는 글로벌리즘과 다문화주의, 개방성을 표방하면서 당시 유럽에 소개될 기회가 적었던 아시아 출신의 작가들을 참여시켰다는 의의가 있었다. 이때 특히 눈에 띄었던 것은 중국 출신의 작가들의 등장이었다. 총 88명의 참여 작가 중 중국 본토에 거주하거나 프랑스로 이민을 온 중국인 작가들 8명이 중국의 지역성을 주제로 한 작품들을 전시하였다.[104] 국내에서는 이를 두고 중국인 작가들의 '로컬한' 작품들이 서구에 소개되었다는 점에서 의의가 있으나, 전반적인 작가 선정이 미국·유럽 중심이었다는 점과 제만의 '타자' 개념이 유럽인의 관점에 국한되었다는 점이 아쉽다는 평가가 있었다.[105] 반면 해외에서는 제만이 아시안 작가들을 참여시킨 것에 대해 부정적인 의견이 제기되었다. 그 예로 로버트 C. 모건(Robert C. Morgan, 1947-)은 이 전시가 '국제적(international)'인 측면을 보여주기는 하였으나 아시아가 서구의 미술시장에 미치는 영향력을 보여주었을 뿐이라며 평가 절하하였다.[106]

미술』(1997년 7월), pp. 77-79. 그러나 본고는 이불의 해외진출과 직접 관련이 있는 비엔날레들로 논의 대상의 범위를 좁힘으로써 구체적인 설명을 시도하였다.

103) 1991년부터 시작된 리옹비엔날레는 예술감독인 티에리 라스파히(Thierry Raspail, 1951-)가 하나의 주제어를 제시한 후 이를 3회에 걸쳐 비엔날레 전시를 하는 방식으로 운영되어왔다. 1997년부터 2001년까지의 주제어는 '글로벌'이었다.

104) 푸이 지에(溥傑, 1907-1994), 얀 페이 밍(嚴培明, 1960-), 장 페이리(張培力, 1957-), 왕싱웨이(王興偉, 1969-), 첸 젠(陳箴, 1955-2000), 펑 멩보(馮夢波, 1966-) 등이 참여하였다.

105) 박신의, 「유럽 이상주의의 막다른 골목」, 『월간미술』(1997년 9월), pp. 99-100.

106) Robert C. Morgan, "The Story of the Other," *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 20, no. 1 (1998. 1), pp. 59-60; 제4회 리옹비엔날레에 대해 긍정적인 평가를 하였던 박신의도 선정된 중국 작가들에 대해서는 비판하였다. "그러나 문화혁명의 기억을 담아냄에 있어서 너무 회고적이며(푸지, 수이후이), 중국 여인의 에로틱한 묘사로 타이완과 중국의 관계를 말한다고 하기에는 너무 에그조틱하며(안홍), 그림 속에서 한 중국 아이가 마르셀 뒤샹의 〈그랑 베르〉를 실수로 깨트리는 장난스런 상황을 연출한 것(왕싱웨이)은 차라리 나이브해 보였다." 위의 글, pp. 99-100.

그럼에도 불구하고 제만은 2년 뒤에 《제 48회 베니스비엔날레》에서 중국을 비롯한 아시아 출신의 작가들을 더욱 더 적극적으로 지원하였다. '모두에게 열린'이라는 뜻의 주제전인 '아페르투토'에 참여한 중국인 작가들은 전체 99명 중 25명이라는 큰 비중을 차지하였다.[107] 제만은 '아페르투토'뿐만 아니라 국가관 전시에도 적극적으로 관여하였는데, "세기말은 젊은 작가들과 여성 작가들을 위한 시기"라고 말하면서 국가관 전시에 청년 작가와 여성 작가를 적극적으로 포함할 것을 권유하였다.[108] 우리나라에서는 주제전에 이불과 김수자가, 한국관 전시에 이불과 노상균이 참여하였으며 이불이 특별상을 수상하였다. 그 결과 한국은 1995년에 한국관을 신설한 이후 3회 연속으로 한국 작가가 특별상을 수상하는 기록을 세웠다.

한국인 작가들이 해외의 비엔날레에서 승승장구하면서 1990년 후반에 국내 미술계는 서구미술 중심의 구도가 해체될 수 있다는 희망에 부풀어 있었다. 한국미술계는 서구미술에 대항할 한국적·아시아적 정체성을 적극적으로 모색하였다. 이용우(李龍雨, 1948-)는 한국의 자생적인 정체성을 고양시키기 위해 "한국의 역사와 전통에 바탕을 둔 다양한 연대의식의 개발, 지역주의 운동의 전개, 대중적인 문화예술 형식의 구체화" 등에 힘쓸 것을 피력하였다.[109] 한국미술이 지역적 정체성을 확립하려는 움직임은 광주비엔날레가 기획되는 과정에서 구체적으로 전개되었다. 특히 이 움직임은 《제2회 광주비엔날레》가 아시아권 비엔날레로서의 정체성이 결여되었다는 지적을 받은 이후에 그에 대한 반작용으로 《제3회 광주비엔날레》에서 더욱 심화되었다.[110]

---

107) Robert Storr, "Prince of Tides," *Artforum International* 37, no. 9 (1999. 5), p. 161.

108) 위의 글, p. 161.

109) 이용우, 「중심과 주변의 변증법」, 『월간미술』(1997년 7월), pp. 148-149.

110) 《제2회 광주비엔날레》의 본전시는 '지구의 여백(Unmapping the Earth)'이라는 큰 주제 하에서 〈속도(Speed/水)〉, 〈공간(Space/火)〉, 〈혼성(Hybrid/木)〉, 〈권력(Power/金)〉, 〈생성(Becoming/土)〉이라는 소주제전 5개로 구성되었다. 각각 하랄트 제만, 박경(1954-), 리차드 코살렉(Richard Koshalek, 1941-), 성완경(成完慶, 1944-), 베르나르 마카데(Bernard Marcad, 1948-)가 기획을 맡았다. 전시기획실장이었던 이영철은 '지구의 여백'에서 중심을 해체시키고자 하는 의지를 가지고 소주제전의 구성에 동양의 음양오행사상을 적용하는 등 '혼성의 장'을 의도하였다고 밝

《제3회 광주비엔날레》는 '아시아성'을 매우 직접적인 방식으로 전면에 내세웠다. 이것은 양적인 수치로 뚜렷하게 드러났는데, 본전시장의 초입에 아시아관이 배치되었으며 본전시에 참여한 작가들의 37%가 아시아 권역 출신의 작가들이었다. 당시 전시기획실장이었던 장석원(張錫源, 1952-)은 광주비엔날레가 프랑스·영국·독일·이탈리아 등의 미술 강국을 제외함으로써 탈(脫)서구 중심 구도를 형성하고자 했다고 밝혔다. 이로써 광주비엔날레가 서구의 다른 비엔날레들과 차별화를 이루었다는 것이다.[111] 그러나 곧 《제3회 광주비엔날레》에 대한 혹독한 비판의 목소리가 쏟아졌다. 전시에서 '아시아성'을 내세운 방식이 정치적·작위적이며 '아시아성'에 대한 논의가 미비하였다는 비판이 일었다. 특히 광주비엔날레가 아시안 작가들을 대거 참여시키면서 서구 작가들을 배제한 것에 대해 중심문화의 패권주의를 배타적으로 답습한 것에 불과하다거나 "문화적 약자가 보이는 자기방어적 우월의식의 산물"로 보일 수 있다는 지적이 있었다.[112] 독립 큐레이터인 제롬 상스(Jérôme Sans, 1960-)는 광주비엔날레에 세계적인 시각과 '혼성'이 결핍되었다고 비판하였다.[113]

당시 비엔날레 및 세계화, 그리고 '한국성' 및 '아시아성' 자체에 대한 회의와 반성이 이루어지고 있었다. 제3세계가 제1세계와의 차이를 내세우며 정체성을 부각시키는 방식이 식상하고 무효한 것으로 인식되고 있었다. 이러한 인식의 변화는 《제49회 베니스비엔날레》에서 분명하게 감지된다. 《제49회 베니스비엔날레》는 바로 이전의 비엔날레와 마찬가지로 하랄트 제만이 총감독을 맡은

혔다. 안인기, 「'지구의 여백'을 채우는 혼성의 장」, 『월간미술』(1997년 5월), pp. 98-99. 그러나 제2회 광주비엔날레는 지역적 정체성이 부족하다는 점에서 비판을 받았다. 그 예로 윤범모(尹凡牟, 1951-)는 본전시의 주제들이 난해하다는 점과 커미셔너가 구미(歐美) 중심으로 편성되었다는 점을 들어 제2회 광주비엔날레에 아시아권 비엔날레로서의 정체성이 결여되었다고 비판하였다. 김영호, 「국제 비엔날레와 오늘의 미술문화」, 『월간미술』(1997년 12월), p. 137.

111) 장석원, 「아시아 중심 구도와 세계화 전략」, 『월간미술』(2000년 7월), pp. 158-161.

112) 이용우, 앞의 글(2000), pp. 65-66; 임형두, 「〈결산〉 막 내리는 제3회 광주비엔날레」, 『연합뉴스』, 2000년 5월 31일, https://www.yna.co.kr/view/AKR20000531004000005.(2020년 11월 20일 접속)

113) 윤동희, 「세계적 시각과 혼성의 결핍」, 『월간미술』(2000년 5월), p. 73.

전시였다. 그러나 제만이 1999년의 베니스에 적극적으로 아시안 작가들과 여성 작가들을 진출시켰던 반면, 2001년의 베니스에서는 제3세계 미술의 독특한 지역적 정체성이 두드러지지 않았다. 《제49회 베니스비엔날레》에서는 제3세계 작가들의 비중이 감소하였을 뿐만 아니라 참여한 제3세계 작가들이 미국이나 유럽에서 교육을 받아 서구의 작가들과 크게 차이가 나지 않았다. 제3세계 미술에서 지역적인 특성이 두드러지지 않았던 전시는 마치 모든 작가들이 "글로벌 공통어를 구사"하며 세계화의 동질화로 나아가고 있다는 것 같다는 인상을 주었다.[114]

물론 이와 같은 동질화에 대한 비판적인 시각도 존재했다. 그러나 분명한 것은 2000년 이후 세계화에 대한 미술계의 분위기가 급격하게 전환되었다는 것이다. 예전처럼 제3세계로서 뚜렷하게 구분되는 정체성을 가지고 새로운 중심문화의 주역이 될 수 있다는 믿음이 빛을 바랬다. "베니스비엔날레는 결국 제3세계의 의미가 얼마나 애매한지를 시사했다고 할 수 있다"는 조안 키(Joan Kee)의 말처럼 세계화의 흐름 속에서 정체성을 지켜내는 일이 1990년대 후반에 비해 불명료하게 인지되었다.[115] 이러한 상황에서 비서구권 출신의 작가들은 차별화되기 위하여 문화적인 정체성을 더욱 강력하게 추구하는 것과 그들의 출생배경과 결부된 문화적·지정학적 경험으로부터 전략적으로 거리를 두고 동질적·범세계적인 미학을 추구하는 것 사이에서 고민해야 했다.[116]

이불이 1990년대까지 전자의 방식을 취하였다면, 고민 끝에 2000년 이후에는 후자의 방식으로 전략의 방향을 튼 것으로 보인다. 이와 유사한 전환을 보인 작가의 또 다른 예로 마리코 모리가 주목된다. 일본인 여성 작가인 마리코 모리는 1990년대에 영국과 미국에서 유학하면서 활발하게 활동하였다. 그는 〈러브 호텔(Love Hotel)〉(1994), 〈나와 함께 놀아요(Play with Me)〉(1994), 그리고 〈스타의 탄생(Birth of a Star)〉(1995)과 같이 스스로 아이돌이나 사이보그 미소녀로 코스프레(コスプレ)한 사진 작업들을 선보였다(도 53, 54). 이 사진 작업들은 젊은 일본인 여성들에게 부여되는 사회적인 기대를 탐구한 작업으로 '여성' 및 '일본성'과 직결되는 이미지들이 뚜렷하게 드러난다. 마리코 모리는

114) 조안 기, 「베니스비엔날레 속의 제3세계 미술」, 『월간미술』(2001년 7월), p. 67.
115) 위의 글, p. 67.
116) 이준, 「전지구화 시대의 문화적 정체성 논의」, 『월간미술』(2001년 4월), p. 174.

아시아 출신 여성 작가로서 성별 및 국적에 대한 정체성 담론을 작업에 담아냈다는 점에서 이불과 함께 설명되는 경향이 있다. 그러나 필자가 주목하는 것은 마리코 모리와 이불이 2000년대 이후에 보인 행보가 서로 유사하다는 것이다. 마리코 모리의 〈하나(Oneness)〉(2003)와 〈뇌파 UFO(Wave UFO)〉(2003) 같은 설치작업에는 성별이나 국적과 관련된 이미지들이 배제되어 있다(도 55). 다시 말해서 마리코 모리의 2000년 이후 작업은 이전 작업에 비해 '보편적'이다. 2000년 이후 마리코 모리의 관심은 특정한 국가와 관련된 문화로부터 범세계적인 철학적 문제로 이동하였다.[117]

마리코 모리의 변화는 이불의 보편화 양상과 유사하다. 이불은 1990년대 후반까지 자신의 작품을 설명할 때 젠더나 오리엔탈리즘 담론을 적용하기를 기피하지 않았다. 그는 하나의 담론에 갇히는 것을 경계하면서도 베니스비엔날레 인터뷰에서 〈사이보그〉와 〈속도보다 거대한 중력〉을 설명할 때 '여성' 및 '아시아'와 관련된 키워드와 레토릭을 적극적으로 활용하였다. 그러나 2000년 이후 이불은 작품에서 자신의 성별 및 국적과 관련된 요소들을 점진적으로 제거하기 시작하였다. 그는 2001년에 진행된 인터뷰에서 평론가와 큐레이터들에게 자신의 작품과 정체성을 분리하여 생각해줄 것을 당부한 바 있다. 그는 작가의 성별과 국적이라는 좁은 맥락에서 작업을 평가하는 것이 해로운 일이라고 말했다.[118]

---

117) "Coupled with the circle of aliens in the installation *Oneness* (2003), *Wave UFO* shifted Mori's symbolism outside the specificities of nation-based cultures and toward a Jungian understanding of a collective unconscious." Allison Holland, "Mori Mariko and the Art of Global Connectedness," *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific* 23 (Nov. 2009), http://intersections.anu.edu.au/issue23/holland.htm.(2021년 1월 14일 접속)

118) "I would hope that most critics and curators are perceptive enough to make distinction between the work and the maker. I think everyone recognizes that the personal-formative elements of identity are necessarily involved in any creative activity. But it's a disservice to both the art and the artist to value the work mainly within the limited context of the artist's gender and nationality. All good art takes a critical stance toward those boundaries and goes beyond them in order to speak to something larger, and

그러면서 이불은 이전과 달리 보편적인 레토릭으로 설명되는 작업 활동을 전개하였다. 그는 “과거에는 구체적인 고발대상이 있었는데 최근에는 비특정 대상으로 고발의 축이 이동했다”며 관심사의 범위가 확장되었음을 피력하였다.[119] 〈사이보그〉 이후 이불의 작업에는 특정한 정체성과 연관된 담론이 개입될 여지가 없다. 이불은 그러한 자신의 작품을 “세계 어느 곳에서는 존재하는 보편적인 문제,” “인간 주변의 권력관계,” “인간의 조건”과 같은 주제로 설명하였다.[120] 2000년대 이후의 이불은 오리엔탈리즘이나 젠더 담론에서 벗어나 인간의 보편적인 문제인 ‘유토피아를 향한 염원과 그 실패로 인한 절망’에 대하여 탐구하고 있다.

I’ve always tried to do that with my work, despite the marketplace demand for things that are openly “exotic.”” Keunhye Lim, “Interview with Lee Bul for Cityscape Seoul,” *Flash Art International* 216 (Jan-Fab. 2001), p. 64.

119) 유인화, 「[윤석화가 만난사람] 설치작가 이불씨」, 『경향신문』, 2002년 7월 22일, https://m.khan.co.kr/view.html?art_id=200207221551231.(2020년 11월 18일 접속)

120) 「실패하고 절망해도 계속 살더라, 그게 인간의 운명」, 『중앙선데이』, 2012년 2월 11일, https://news.joins.com/article/7345665.(2020년 11월 18일 접속)

제 5 장 결론

본 논문은 이불의 〈사이보그〉 연작을 1990년대 한국미술사의 역동적인 상황 속에서 검토하려는 시도였다. 이에 필자는 〈사이보그〉 연작을 하나의 작품군으로 간주하기보다는 이불의 작업들을 개별적으로 살펴보면서 그 변화 과정에 주목하였다. 필자는 〈사이보그〉가 제작되기 전인 1997년 이전, 제작된 직후인 1998년부터 1999년까지, 보편화하기 시작한 2000년 이후로 시기를 나누어 각각의 시기마다 다른 설명을 시도하였다. 이 과정에서 1990년대부터 2000년대 초반의 국내·외 미술계가 보인 담론과 상황의 변화가 중요하게 고려되었다.

〈사이보그〉의 탄생에 소그룹 '뮤지엄'이 공유한 감수성과 문화가 중요한 역할을 하였다. '신세대 미술'의 시초라고 평가되는 '뮤지엄'은 모더니즘과 민중미술이 대립하며 매너리즘에 봉착해 있었던 1980년대 후반의 상황에서 새로운 돌파구를 모색하였다. 이불은 '뮤지엄'의 일원으로 활동하면서 파격적인 퍼포먼스와 〈화엄〉 연작을 비롯한 설치 작업으로 '신세대 미술가'로서의 입지를 다졌다. 이때 이불이 구상한 유사인간 오브제인 〈사이보그〉는 고전적인 여신상을 상기시키면서도 하위문화에 근간을 두었으며 실리콘 및 폴리우레탄 같은 공업적인 재료로 만들어졌다. 이러한 이중성을 띤 〈사이보그〉는 예술과 자연, 인간에 대한 전통적인 인식에 의문을 던지는 작업이었다.

한편 〈사이보그〉는 이불이 1998년에 휴고 보스 미술상의 최종 후보에 오른 자리에서 발표되었다. 이불이 본격적으로 해외 미술계에 진출하기 시작한 1990년대 중반은 미술의 세계화로 인해 주변부에 위치하였던 여성 작가들이나 제3세계 출신의 작가들이 국제무대의 중심에 설 수 있었던 시기였다. 이와 같은 상황에서 이불은 〈화엄〉 연작을 통해 개성적인 아시안 여성 작가로 국제적인 명성을 얻게 되었다. 이때 발표된 〈사이보그〉는 아시아의 SF 애니메이션 이미지를 떠오르게 하며 자연스럽게 사이버페미니즘 담론과 연결되었다. 이와 함께 이불은 '사이보그 여전사,' '현대미술의 여전사'라는 수식어를 달게 되었다.

그러나 곧 이불은 자신의 작업이 특정한 담론으로 해석되는 제약으로부터

벗어나기 위해 또 다른 돌파구를 찾았다. 이러한 움직임은 당시 세계화 담론이 변화한 것과 관련이 있다. 21세기에 들어서면서 세계화가 진전됨에 따라 제3세계 미술의 특징이었던 지역적인 정체성을 드러내는 전략에 대한 반성이 요구되었으며, 1990년대의 중요한 화두였던 '여성'이나 '제3세계', 그리고 '아시아'는 더 이상 획기적인 키워드가 아니었다. 이 무렵에 이불의 〈사이보그〉는 젠더와 지역성의 관점을 벗어나 점차 보편적이고 중립적으로 변화하는 양상을 보이다가 소멸하였다.

2005년에 이불은 〈나의 거대서사〉 연작의 첫 작품을 발표하였다(도 56). 이것은 〈사이보그〉 이후에 처음으로 선보인 시리즈로 이불의 작업세계가 새로운 단계에 진입하였음을 보여준다. 〈나의 거대서사〉에서 이불은 건축적인 모티프를 바탕으로 '풍경'을 조각화하면서 서구의 문학과 예술의 모티프를 적극적으로 활용하였다. 이 작품에서는 전작과 달리 신체 모티프가 완전히 사라졌으며 범세계적인 소재를 사용하는 경향이 뚜렷해졌다. 이불은 이 일련의 작업들을 "근대 이후 인간이 추구해온 유토피아의 건축적 표현"이라 칭하면서 '실패한 유토피아'를 주제로 한다는 점에서 〈사이보그〉를 포함한 전작들의 연장선상에 있다고 설명하였다.[121] 한편 〈나의 거대서사〉는 미술계의 상황과 담론의 변화에 이불이 기민하게 반응하면서 고안한 작업이라는 측면에서 전작들의 연장선상에 있다고 볼 수 있다.

이상의 논의를 통하여 이불의 〈사이보그〉 연작이 미술계에서 이루어진 담론의 변화와 밀접한 연관 관계를 가지고 변화하였음이 확인되었다. 〈사이보그〉가 1990년대 한국미술의 대표작으로 손꼽히는 이유 중 하나는 그것이 제작·수용되고 변화한 모습을 통해 1990년대 한국미술사의 중요한 일면이 이해될 수 있기 때문이다. 그러나 필자는 이번 연구에서 이불이 〈사이보그〉 이후 〈나의 거대서사〉로 작업의 방향을 전환한 구체적인 정황에 대해서는 살피지 못했다. 또한 '뮤지엄'의 감수성이 다른 '뮤지엄' 작가들의 작업에 영향을 준 양상에 대해서도 추후에 연구되어야 할 것으로 생각된다. 필자는 이러한 한계점을 후속 연

121) 오미환, 「이불展 '건축으로 표현된 유토피아'」, 『한국일보』, 2007년 4월 23일, https://www.hankookilbo.com/News/Read/200704232379481772.(2020년 11월 18일 접속)

구의 과제로 남기면서, 본 논문이 1990년대 한국미술 연구의 밑거름이 될 수 있기를 희망한다.

참 고 문 헌

학위논문

고낙범, 「마네킹: 복수적인 동질성으로서의 일류전 해부」, 홍익대학교 서양화과 석사학위논문, 1992.

공지연, 「현대미술의 신체이미지에 나타난 아브젝트 경향의 작품분석」, 한국교원대학교 미술교육학과 석사학위논문, 2010.

김영애, 「신체 미술에 나타나는 애브젝션 연구: 신디 셔먼, 키키 스미스, 이불을 중심으로」, 부산대학교 교육학과 석사학위논문, 2006.

김인숙, 「크리스테바의 아브젝트 관점에서 바라본 신디셔먼, 키키스미스, 이불 작품」, 경기대학교 미술경영학과 석사학위논문, 2005.

김형미, 「한국 현대미술의 동시대성에 관한 연구: 1990년대 작가들의 활동을 중심으로」, 서울대학교 미술경영학과 박사학위논문, 2019.

신지현, 「1980년대 이후 한국미술에서의 신세대 미술 '뮤지엄' 그룹 연구」, 한국예술종합학교 미술이론과 예술전문사학위논문, 2019.

양수진, 「이불(Lee Bul)의 작품에 나타난 「신체」 연구」, 숙명여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 2008.

오은희, 「1990년대 한국 페미니즘 미술에 관한 연구: 이불, 김수자, 김난영, 김원숙을 중심으로」, 홍익대학교 교육학과 석사학위논문, 2002.

이희자, 「現代페미니즘 속에 나타난 여성 이미지에 관한 연구」, 홍익대학교 회화과 석사학위논문, 2004

단행본 및 전시 도록

강태희 외, 『동시대 한국미술의 지형』, 학고재, 2009.

고경호 외, 『時點과 視點』, 갤러리도올, 1989.

관훈미술관 편, 『MUSEUM』, 관훈미술관, 1987.

권행가 외, 『시대의 눈: 한국 근현대미술가론』, 학고재, 2011.

금호미술관, 『박모』, 금호미술관, 1995.
김선정 외, 『이불』, 아트선재센터, 1998.
_____, 『느림』, 아트선재센터, 2000.
김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998.
김원방, 『잔혹극 속의 현대미술: 몸과 권력 사이에서』, 예경, 1998.
김필호 외, 『X: 1990년대 한국미술』, 서울시립미술관, 2016.
도나 해러웨이, 『해러웨이 선언문: 인간과 동물과 사이보그에 관한 전복적 사유』, 황희선 옮김, 책세상, 2019.
로댕갤러리 편, 『Lee Bul=이불』, 로댕갤러리, 2002.
문혜진, 『90년대 한국 미술과 포스트모더니즘: 동시대 미술의 기원을 찾아서』, 현실문화, 2018.
미술비평연구회, 『문화변동과 미술비평의 대응: 90년대 한국미술의 진단과 모색』, 시각과언어, 1993.
백지숙, 『본 것을 걸어가듯이: 어느 큐레이터의 글쓰기』, 미디어버스, 2018.
선재미술관 편, 『싹』, 선재미술관, 1995.
안그라픽스 편, 『보고서보고서 5』, 안그라픽스, 1990.
_____, 『보고서보고서 6』, 안그라픽스, 1991.
오상길, 『한국현대미술 다시 읽기: 80년대 소그룹 운동의 비평적 재조명』, 청음사, 2000.
우정아, 『남겨진 자들을 위한 미술: 현대미술은 어떻게 이별과 죽음, 전쟁과 재해를 치유하고 애도했는가』, 휴머니스트, 2015.
이영준, 『이미지 비평: 깻잎머리에서 인공위성까지』, 눈빛, 2004.
임근준, 『크레이지 아트 메이드 인 코리아』, 갤리온, 2006.
임옥상 외, 『구림마을 프로젝트』, 이화여자대학교 박물관, 2000.
한국문화예술진흥원, 『한국 현대미술 신세대 흐름전: 신체와 인식』, 한국문화예술진흥원, 1995.
한국예술종합학교한국예술연구소, 『한국 현대 예술사 대계 1990년대 VI』, 시공사, 2005.
Dompierre, Louise et al., eds. *Fast Forward: The Vibrant Art Scene of*

the Republic of Korea. Toronto: Power Plant, 1997.

Grenville, Bruce et al.. eds. *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture.* Vancouver, B.C.: Vancouver Art Gallery: Arsenal Pulp Press, 2001.

Guggenheim Museum Soho. *The Hugo Boss Prize, 1998.* New York: Guggenheim Museum Publications, 1998.

Lee, Bul and Fukuoka Ajia Bijutsukan. *Lee Bul, Monster+Cyborg.* Fukuoka: Fukuoka Ajia Bijutsukan, 2000.

Lee, Bul et al., eds. *Lee Bul: In Medias Res.* Seoul: Ssamzie Art Book, 1999.

_____. *Lee Bul: Live Forever Act 1.* San Francisco: San Francisco Art Institute, 2001.

_____. *Lee Bul: Live Forever Act 2,* San Francisco: San Francisco Art Institute, 2002.

_____., *Lee Bul: Theatrum Orbis Terrarum.* Tokyo: Japan Foundation Asia Center, 2003.

London, Barbara. *Projects 57: Bul Lee, Chie Matsui: The Museum of Modern Art, January 23-March 25, 1997.* New York: The Museum of Modern Art, 1996.

Obrist, Hans-Ulrich. *Hans Ulrich Obrist Interviews: Volume 1.* Florence: Fondazione Pitti Immagine Discovery: Milan: Charta, 2003.

Solfrank, Cornelia et al.. eds. *First Cyberfeminist International.* Hamburg: Old Boys Network, 1997.

_____. *Next Cyberfeminist International.* Hamburg: Old Boys Network, 1999.

_____. *Across & Beyond: A Transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions.* Berlin: Sternberg Press: Transmediale e.V., 2016.

학술논문 및 정기간행물

「미술계동향/한국미술 독일순회전 귀국전, 제48회 베니스비엔날레 주제 확정 외」, 『미술세계』, 1999년 2월, pp. 177-183.

강태성, 「이불展」, 『월간미술』, 2000년 6월, p. 143.

강태희, 「이불의 몸 짓기」, 『월간미술』, 2003년 2월, pp. 123-129.

고동연, 「1990년대 레트로 문화의 등장과 최정화의 '플라스틱 파라다이스'」, 『기초조형학연구』 13, 2012, pp. 1-15.

김승덕, 「미리 가본 베니스 비엔날레」, 『월간미술』, 1999년 6월, pp. 102-107.

김정희, 「대중문화와 엘리트 담론 사이의 혼혈아」, 『월간미술』, 2002년 2월, pp. 77-83.

김영호, 「국제 비엔날레와 오늘의 미술문화」, 『월간미술』, 1997년 12월, pp. 134-137.

김현도 외, 「'시각환경의 변화와 새로운 소통방식의 모색들' 좌담」, 『가나아트』, 1993년 1-2월, pp. 82-95.

김형미, 「한국 현대미술계의 지형 변화와 세대전환: 1990년대 작가 이불의 작품 활동을 중심으로」, 『미술이론과 현장』 28, 2019, pp. 135-164.

김홍희, 「이불의 그로테스크 바디」, 『공간』, 1997년 2월, pp. 66-75.

박신의, 「그로테스크와 코믹의 미학」, 『월간미술』, 1996년 10월, pp. 82-89.

_____, 「유럽 이상주의의 막다른 골목」, 『월간미술』, 1997년 9월, pp. 97-100.

박찬경, 「패러디적, 아이러니적 현실에 대한 패러디와 아이러니」, 『공간』, 1997년 2월, pp. 76-85.

백지숙, 「통속과 이단의 즐거운 음모」, 『월간미술』, 1991년 1월, pp. 84-94.

안인기, 「'지구의 여백'을 채우는 혼성의 장」, 『월간미술』, 1997년 5월, pp. 98-99.

_____, 「특별상 수상자 이불 interview "대중문화의 아이러니한 묘미를 담았습니다"」, 『월간미술』, 1999년 7월, p. 71

양귀분, 「유럽과 동아시아를 연결한 새로운 문화적 대화: 제 6회 소형조형물

트리엔날레」, 『월간미술』, 1996년 2월, pp. 120-122.
오광수, 「젊은작가들의 부상과 한국관의 성과」, 『월간미술』, 1997년 7월, pp. 77-79.
우정아, 「'뮤지엄'의 폐허 위에서: 1990년대 한국 미술의 동시대성과 신세대 미술의 담론적 형성」, 『미술사와 시각문화』 20, 2017, pp. 130-157.
윤난지, 「또 다른 후기자본주의, 또 다른 문화논리: 최정화의 플라스틱 기호학」, 『한국근현대미술사학』 26, 2013, pp. 305-339.
_____, 「이불의 '몸', 그 불투명한 껍질」, 『월간미술』, 2020년 1월, pp. 58-61.
윤동희, 「당당한 사이보그 여전사」, 『월간미술』, 1999년 9월, p. 76.
_____, 「2000 제1회 흙의 예술제」, 『월간미술』, 2000년 5월, pp. 56-59.
_____, 「세계적 시각과 혼성의 결핍」, 『월간미술』, 2000년 5월, pp. 71-73.
윤진섭, 「햄버거와 화염병」, 『공간』, 1990년 7월, pp. 136-138.
_____, 「否定의 美學」, 『공간』, 1990년 11월, pp. 150-155.
_____, 「진리의 부재와 미로 찾기」, 『미술평단』, 1990년 겨울, pp. 7-12.
이영철, 「유목주의를 통한 베니스의 부활」, 『월간미술』, 1999년 7월, pp. 65-73.
이용우, 「중심과 주변의 변증법」, 『월간미술』, 1997년 7월, pp. 144-149.
_____, 「정치적 매력과 현실적 괴리: 제3회 광주비엔날레에 대한 비평적 제언」, 『월간미술』, 2000년 5월, pp. 65-69.
이준, 「전지구화 시대의 문화적 정체성 논의」, 『월간미술』, 2001년 4월, pp. 172-177.
장석원, 「아시아 중심 구도와 세계화 전략」, 『월간미술』, 2000년 7월, pp. 158-161.
정연심, 「브루노 타우트의 시각으로 본 작가 이불: 미완의 유토피아 프로젝트」, 『미술평단』, 2011년 가을, pp. 153-163.
정헌이, 「여성 작가들의 몸 그리기: 여성 재현의 한계를 넘어서」, 『여성연구논총』 2, 2001, pp. 165-184.

조안 기, 「베니스비엔날레 속의 제3세계 미술」, 『월간미술』, 2001년 7월, p. 67.

진휘연, 「이불展」, 『월간미술』, 2002년 5월, p. 141.

Araeen, Rasheed. “A New Beginning: Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics.” *Third Text* 50 (Spring 2000), pp. 3-20.

Lim, Keunhye. “Interview with Lee Bul for Cityscape Seoul.” *Flash Art International* 216 (Jan-Fab. 2001), p. 64.

Gautherot, Franck. “Lee Bul: Supernova in Karaoke Land.” *Flash Art International,* 217 (March-April 2001), pp. 80-83.

Hoffmann, Frank. “Lee Bul: Cyborgs and Karaoke.” *Art in America* 90, no. 5 (May 2002), pp. 124-127.

Holland, Allison. “Mori Mariko and the Art of Global Connectedness,” *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific* 23 (Nov. 2009); http://intersections.anu.edu.au/issue23/holland.htm.(2021년 1월 14일 접속)

Kim, Seungduk. “Lee Bul: les deux corps de l'artiste: Interview.” *Artpress* 279 (May 2002), pp. 18-23.

Lee, Bul. “Beauty and Trauma.” *Art Journal* 59 no. 3 (Fall 2000), pp. 104-107.

Lee, James B. “Stealth and Sensibility.” *ARTnews* 94, no. 4 (April 1995), pp. 128-129.

_____. “Yi Bul: The Korean Installation Artist.” *Art AsiaPacific* 2, no. 2 (April 1995), pp. 52-59.

McFadden, Sarah. “The ‘Other’ Biennial,” *Art in America* 87, no. 11 (Nov. 1997), pp. 84-91.

Morgan, Robert C. “The Story of the Other.” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 20, no. 1 (Jan. 1998), pp. 55-60.

Storr, Robert. “Prince of Tides.” *Artforum International*, 37, no. 9 (May 1999), pp. 160-165.

신문 및 잡지 기사

「실패하고 절망해도 계속 살더라, 그게 인간의 운명」, 『중앙선데이』, 2012년 2월 11일, https://news.joins.com/article/7345665.(2020년 11월 18일에 접속)

김종면, 「설치작가 '이불' 개인전」, 『서울신문』, 2000년 5월 27일, https://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20000527013004.(2020년 11월 20일에 접속)

김한수, 「여성 행위미술가 이불씨 뉴욕 현대미술관 초대전」, 『조선일보』, 1996년 7월 18일.

_____, 「창고에 갇힌 한국설치미술」, 『조선일보』, 1997년 2월 23일.

송영주, 「미술게시판/세계는 왜 이불을 주목할까」, 『한국일보』, 2000년 5월 24일, https://www.hankookilbo.com/News/Read/200005240094394295.(2020년 11월 18일에 접속)

양성희, 「베니스 비엔날레 특별상 수상 설치 미술가 '이불'씨」, 『문화일보』, 1999년 6월 14일, http://www.munhwa.com/news/view.html?no=1999061423001401.(2020년 11월 18일에 접속)

오미환, 「이불展 '건축으로 표현된 유토피아'」, 『한국일보』, 2007년 4월 23일, https://www.hankookilbo.com/News/Read/200704232379481772.(2020년 11월 18일 접속)

유인화, 「[윤석화가 만난사람] 설치작가 이불씨」, 『경향신문』, 2002년 7월 22일, https://m.khan.co.kr/view.html?art_id=200207221551231.(2020년 11월 18일 접속)

윤정국, 「[미술]'도자기 마을' 구림서 '흙과 예술' 축제 한마당」, 『동아일보』, 2000년 4월 3일, https://www.donga.com/news/Culture/article/all/20000403/7522356/1.(2020년 11월 18일 접속)

이원홍, 「[올 베니스 비엔날레 경향]세계미술계 우먼파워 거세다」, 『동아일

보』, 1999년 6월 14일, https://www.donga.com/news/Culture/article/all/19990614/7447478/1.(2020년 11월 18일 접속)

이화순, 「[미술계] 남성퇴조 여성들의 위상 높아져」, 『스포츠조선』, 1999년 1월 12일, https://sports.chosun.com/news/news_o3.htm?name=/news/old/19990 1/19990112s122.(2020년 11월 18일 접속)

임형두, 「〈결산〉 막 내리는 제3회 광주비엔날레」, 『연합뉴스』, 2000년 5월 31일, https://www.yna.co.kr/view/AKR20000531004000005.(2020년 11월 18일 접속)

정재숙, 「몸을 던지는 '예술의 학문'」, 『한겨레21』, 1999년 8월 26일, http://legacy.h21.hani.co.kr/h21/data/L990816/1p9y8g01.html.(2020년 11월 18일 접속)

진성호, 「재충전 끝… 사이보그가 뜬다」, 『조선일보』, 1999년 9월 13일.

Lee, Min Sook. "Disclosure." *C Magazine* 45 (Spring 1995), pp. 18-21.

Schellner, Andrea. "Das Cyborg Manifest." *Evolver* (March 2001), https://www.evolver.at/site/story.php?id=4229.(2020년 11월 18일 접속)

Volkart, Yvonne, "This Monstrosity, This Proliferation, Once Upon a Time Called Woman, Butterfly, Asian Girl," *Make* 89 (Aug. 2000), pp. 4-7.

Yang, Eunhee. "Too Beautiful to be a Monster: Lee Bul at Deitch Projects." *NY Arts* 11 (July-Aug. 2004), http://nyartsmagazine.net/too-beautiful-to-be-a-monster-lee-bul-at-deitch-projects-by-eunhee-yang.(2020년 11월 18일 접속)

기타 자료 출처

다이치 프로젝트 http://www.deitch.com.(2020년 11월 18일 접속)

《베니스비엔날레》 한국관 http://www.korean-pavilion.or.kr.(2020년 11월 18일 접속)

도 판 목 록

도 1. 이불, 〈사이보그 블루〉 및 〈사이보그 레드〉, 1997-1998, 실리콘에 페인팅, 철제 프레임, 각 160x70x110cm, 쌈지 컬렉션

도 2. 이불, 〈사이보그 W1-4〉, 1998, 실리콘, 폴리우레탄, 페인팅, 185x56x58cm(W1), 185x74x58cm(W2), 185x81x58cm(W3), 188x60x60cm(W4), 아트선재센터

도 3. 이불, 〈아마릴리스〉, 1999, 폴리우레탄, 알루미늄, 에나멜 코팅, 210x120x180cm, 아라리오 갤러리, 천안

도 4. 이불, 〈갈망〉, 1989, 야외 퍼포먼스, 장흥

도 5. 이불, 〈수난유감-당신은 내가 소풍 나온 강아지 새끼인 줄 알아?〉, 1990, 야외 퍼포먼스, 12일간 김포공항과 동경의 거리

도 6. 이불, 〈화엄〉(부분), 1995, 생선, 시퀸, 핀, 접시, 유리, 철제 상자, 100x100x100cm, 《싹》 설치 장면

도 7. 최정화, 《썬데이서울》 설치 장면, 1990

도 8. 최정화, 〈썩은 미술 썩는 미술〉, 1995, 거울, 액자, 사진, 4x12m

도 9. 이불, 〈(She Was) As Good As Gold〉, 1995, 생선, 할로겐라이트, 센서, 슬라이드 프로젝터, 3x5m, 《제1회 광주비엔날레》 설치 장면(박신의, 「그로테스크와 코믹의 미학」, 『월간미술』, 1996년 10월, p. 89)

도 10. 이형주, 〈세 쌍의 요〉, 1991. 우레탄 플라스틱 케이스, 천, 솜, 국화-구더기, 지렁이-흙, 달팽이-상추 6점, 800x180cm(각 100x180cm), 2016 재제작(김필호 외, 『X: 1990년대 한국미술』, 서울시립미술관, 2016, p. 187)

도 11. 고낙범, 〈마네킹-블루, 핑크, 옐로우〉, 1992, 캔버스에 유채, 각 194x130cm, 《X: 1990년대 한국미술》 전시 전경, 2017

도 12. 이불, 〈전사 공주를 위한 가면〉, 1996, 시퀸, 구슬, 와이어, 깃털, 크롬 페인트, 마네킹 두상, 40x25x25cm

도 13. 최정화, 〈퍼니 게임〉, 1997, FRP, 각 200x100x50cm, 국제화랑 개인전 설치 장면, 1998
도 14. 최정화, 〈갑갑함에 대하여〉, 1995, 유압장치, 천, 송풍기, 센서, 사운드 타이머, 2x7x5m
도 15. 이불, 〈무제(Untitled)〉, 1994, Vinyl, fabric, styrofoam ball, 200x400x250cm(이불 스튜디오 제공)
도 16. 이불, 〈네가 필요해!(기념비)(I Need You! (Monument))〉, 1996, Photo print on vinyl, air pumps, 높이 12m, 지름 5m(이불 스튜디오 제공)
도 17. 최정화, 〈플라스틱 파라다이스〉, 1997, 플라스틱 바구니, 가변 크기
도 18. 이불, 〈사이보그 드로잉: 블루 1〉, 1996, 종이에 인디아 잉크와 파스텔, 75.5x56.8cm(이불 스튜디오 제공)
도 19. 이불, 〈사이보그 드로잉: No. 1(Drawing for *Cyborg 01*)〉, 1997, India ink on paper, 50.2x65.7cm(이불 스튜디오 제공)
도 20. 이불, 〈가시적인 박동하는 심장 Ⅲ〉, 1994, 《싹》 설치 장면, 1995
도 21. 이불, 〈가시적인 박동하는 심장 Ⅳ〉, 1994, 깃털, 인조 모발, 섬유, 시퀸, 150x20x20cm
도 22. 이불, 〈장엄한 광채〉, 1997, 투명 냉장고, 금실, 인조 모발, 생선, 시퀸, 백합, 《제4회 리옹비엔날레》 설치 장면
도 23. 이불, 〈뉴욕 현대미술관 《프로젝트》 전을 위한 습작(Study for the MoMA "Projects" installation)〉, 1996, India ink, acrylic paint, colored pencil, sequins on paper, 49.5x65.2cm(이불스튜디오 제공)
도 24. 이불, 〈'Inez finds herself alone Ⅲ'을 위한 습작(Study for *Inez finds herself alon Ⅲ*)〉, 1996, India ink on paper, 50.2x65.7cm(이불 스튜디오 제공)
도 25. 이불, 〈알리바이〉(부분), 1994, 실리콘, 나비, 아크릴, 할로겐, 머리핀, 15x30x30cm(박신의, 「그로테스크와 코믹의 미학」, 『월간미술』, 1996년 10월, p. 87)
도 26. 이불, 〈테크니컬러 생활 Ⅱ〉, 1994, 섬유 위에 사진 인화, 시퀸, 3x4m. (박찬경, 「패러디적, 아이러니적 현실에 대한 패러디와 아이러니」,

『공간』, 1997년 2월, p. 83)

도 27. 이불, 《프로젝트 57》 설치 전경, 1997

도 28. 이불, 《프로젝트 57》 설치 전경, 1997

도 29. 마리코 모리, 〈티 세레모니 Ⅰ(Tea Ceremony Ⅰ)〉, 1994, 후지 슈퍼 글로스 프린트, 나무, 알루미늄, 퓨터 프레임, 121.9x152.4x5.1cm, 드사르트갤러리(de Sarthe Gallery), 홍콩

도 30. 크리스틴 루카스, 〈호스트(Host)〉(부분), 1997, 비디오, 7분 36초

도 31. 한스 벨머, 〈인형(La Poupée)〉, ca. 1936, 사진, 젤라틴 실버 프린트, 238x240mm, 테이트모던미술관(Tate Modern Museum), 런던, 영국

도 32. 이불, 《제48회 베니스비엔날레》 주제전 설치 전경, 1999

도 33. 이불, 《제48회 베니스비엔날레》 한국관 전시 설치 전경, 1999

도 34. 이불, 〈아마추어〉(부분), 1999, 디지털 비디오

도 35. 이불, 〈히드라(기념비)〉, 1998, 비닐 위에 사진 인화, 공기 펌프, 600x560cm

도 36. 이불, 〈몬스터: 블랙〉, 1998, Fabric, cotton filling, stainless-steel frame, sequins, acrylic paint, dried flower, glass beads, aluminum, crystal, metal chain, 222x180x210cm

도 37. 이불, 〈몬스터: 핑크〉, 1998, Fabric, cotton filling, stainless-steel frame, acrylic paint, 210×210×180cm

도 38. 루이스 부르주아, 〈나선형의 여인(Spiral Woman)〉, 1984, 청동, 35.6x11.4x14cm, The Easton Foundation/VAGA at ARS, 뉴욕, 미국

도 39. 쿠사마 야요이, 〈축적 No.1(Accumulation No. 1)〉, 1962, 의자 위에 술 모양의 패브릭 봉제, 94x99.1x109.2cm, 뉴욕 현대미술관, 뉴욕, 미국

도 40. 이불, 〈슈퍼노바〉, 2000, 폴리우레탄 패널, 알루미늄 골조, 폴리우레탄 코팅, 290x290x290cm, 오렌지카운티 미술관(Orange County Museum of Art), 캘리포니아, 미국

도 41. 이불, 〈크리살리스〉, 2000, 폴리우레탄 패널, 알루미늄 골조, 폴리우레탄 코팅, 270x157x120cm, 후쿠오카 미술관(Fukuoka Art Museum), 후쿠오카, 일본

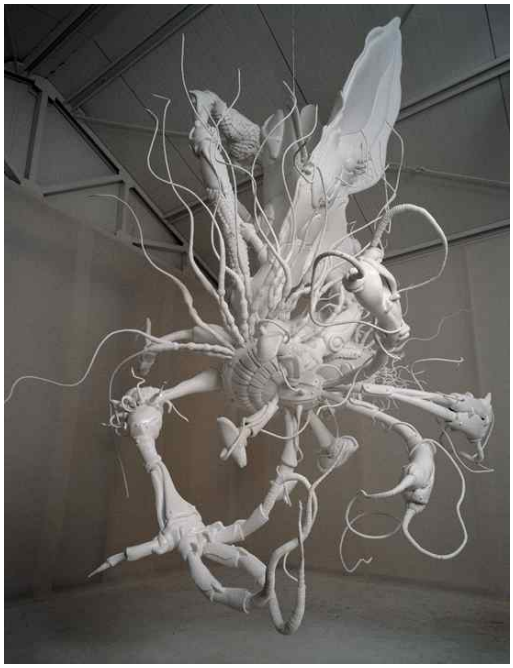
도 42. 이불, 〈무제(도자기 사이보그 파편들)〉, 2000, 《미래적인 바로크》 설치 장면
도 43. 이불, 〈무제(사이보그 토르소)〉, 2000, 섭씨 1555도 이상에서 구운 도자기, 32x40x30cm(Bul Lee and Fukuoka Ajia Bijutsukan, *Lee Bul, Monster+Cyborg*, Fukuoka: Fukuoka Ajia Bijutsukan, 2000, p. 18, 도 6)
도 44. 이불, 《제1회 흙의 예술제-구림마을 프로젝트》 출품작, 2000(이인범, 「구림마을 이야기」, 『월간미술』, 2000년 5월, p. 58)
도 45. 이불, 〈세계의 무대〉, 2003, 《이불: 세계의 무대(Lee Bul: Theatrum Orbis Terrarum)》 설치 장면
도 46. 이불, 〈세계의 무대 #1〉, 2003, 유리섬유, 120x62x28cm(Bul Lee et al., eds, *Lee Bul: Theatrum Orbis Terrarum,* Tokyo: Japan Foundation Asia Center, 2003, p. 10)
도 47. 이불, 〈세계의 무대 #2〉, 2003, 유리섬유, 116x71x43cm(위의 책, p. 9)
도 48. 이불, 〈무제〉, 2002-03, 종이에 수채, 각 17.1x25.3cm(위의 책, p. 13)
도 49. 히에로니무스 보쉬, 〈쾌락의 동산〉, 1490-1510, 참나무 패널에 유채, 205.5x384.9cm, 프라도미술관(Museo del Prado), 마드리드, 스페인
도 50. 이불, 노래방 캡슐 모형, 2001
도 51. 이불, 〈영원히 살리라 Ⅲ〉, 2001, 어쿠스틱 폼 장치가 된 유리섬유, 플렉시글라스, 하늘색 가죽 커버, 전자장치, 콤팩트디스크, 254x152.4x96.52cm, 작가 소장
도 52. 이불, 〈영원히 살리라〉(부분), 2001, 디지털 비디오
도 53. 마리코 모리, 〈러브 호텔〉, 1994, Cibachrome print, 120.6x152.4cm
도 54. 마리코 모리, 〈스타의 탄생〉, 1995, 3D Duratrans print and acrylic, sound, Light box: 185.4x127x15.2cm, Duratran print: 182.9x121.9x0.6cm
도 55. 마리코 모리, 〈뇌파 UFO〉, 2003, Brainwave interface, vision dome, projector, computer system, fiberglass, 528x113.4x493cm
도 56. 이불, 〈나의 거대서사: 왜냐하면 모든 것은…〉, 2005, 나무, 페인트, 유

리 크리스털, 구슬, 시퀸, 알루미늄, 비누, 폴리스티렌, 유리섬유, 에폭시 레진, 조명, 230x250x500cm

도 판

도 1. 이불, 〈사이보그 블루〉 및 〈사이보그 레드〉, 1997-1998, 실리콘에 페인팅, 철제 프레임, 각 160x70x110cm, 쌈지 컬렉션

도 2. 이불, 〈사이보그 W1-4〉, 1998, 실리콘, 폴리우레탄, 페인팅, 185x56x58cm(W1), 185x74x58cm(W2), 185x81x58cm(W3), 188x60x60cm(W4), 아트선재센터



도 3. 이불, 〈아마릴리스〉, 1999,
폴리우레탄, 알루미늄, 에나멜 코팅,
210x120x180cm, 아라리오 갤러리, 천안

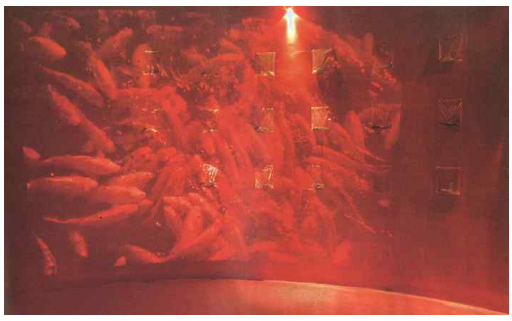
도 4. 이불, 〈갈망〉, 1989, 야외
퍼포먼스, 장흥

도 5. 이불, 〈수난유감-당신은 내가
소풍 나온 강아지 새끼인 줄 알아?〉,
1990, 야외 퍼포먼스, 12일간
김포공항과 동경의 거리

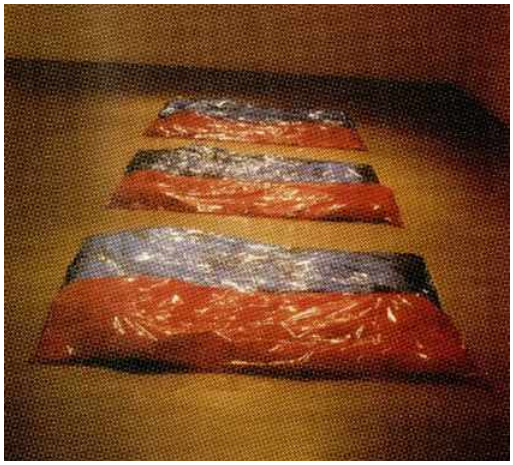
도 6. 이불, 〈화엄〉(부분), 1995, 생선, 시퀸, 핀, 접시, 유리, 철제 상자, 100x100x100cm, 《싹》 설치 장면

도 7. 최정화, 《썬데이서울》 설치 장면, 1990

도 8. 최정화, 〈썩은 미술 썩는 미술〉, 1995, 거울, 액자, 사진, 4x12m



도 9. 이불, 〈(She Was) As Good As Gold〉, 1995, 생선, 할로겐라이트, 센서, 슬라이드 프로젝터, 3x5m, 《제1회 광주비엔날레》 설치 장면



도 10. 이형주, 〈세 쌍의 요〉, 1991. 우레탄 플라스틱 케이스, 천, 솜, 국화-구더기, 지렁이-흙, 달팽이-상추 6점, 800x180cm(각 100x180cm), 2016 재제작

도 11. 고낙범, 〈마네킹-블루, 핑크, 옐로우〉, 1992, 캔버스에 유채, 각 194x130cm, 《X: 1990년대 한국미술》 전시 전경, 2017

도 12. 이불, 〈전사 공주를 위한 가면〉, 1996, 시퀸, 구슬, 와이어, 깃털, 크롬 페인트, 마네킹 두상, 40x25x25cm

도 13. 최정화, 〈퍼니 게임〉, 1997, FRP, 각 200x100x50cm, 국제화랑 개인전 설치 장면, 1998

도 14. 최정화, 〈갑갑함에 대하여〉, 1995, 유압장치, 천, 송풍기, 센서, 사운드 타이머, 2x7x5m

도 15. 이불, 〈무제(Untitled)〉, 1994, Vinyl, fabric, styrofoam ball, 200x400x250cm

도 16. 이불, 〈네가 필요해!(기념비)(I Need You! (Monument))〉, 1996, Photo print on vinyl, air pumps, 높이 12m, 지름 5m

도 17. 최정화, 〈플라스틱 파라다이스〉, 1997, 플라스틱 바구니, 가변 크기

도 18. 이불, 〈사이보그 드로잉: 블루 1〉, 1996, 종이에 인디아 잉크와 파스텔, 75.5x56.8cm

도 19. 이불, 〈사이보그 드로잉: No. 1(Drawing for *Cyborg 1*)〉, 1997, India ink on paper, 50.2x65.7cm

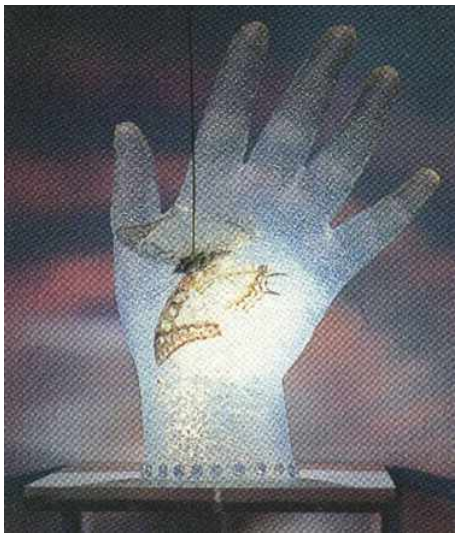
도 20. 이불, 〈가시적인 박동하는 심장 Ⅲ〉, 1994, 《싹》 설치 장면, 1995

도 21. 이불, 〈가시적인 박동하는 심장 Ⅳ〉, 1994, 깃털, 인조 모발, 섬유, 시퀸, 150x20x20cm

도 22. 이불, 〈장엄한 광채〉, 1997, 투명 냉장고, 금실, 인조 모발, 생선, 시퀸, 백합, 《제4회 리옹비엔날레》 설치 장면

도 23. 이불, 〈뉴욕 현대미술관 《프로젝트》 전을 위한 습작(Study for the MoMA "Projects" installation)〉, 1996, India ink, acrylic paint, colored pencil, sequins on paper, 49.5x65.2cm

도 24. 이불, 〈'Inez finds herself alone Ⅲ'을 위한 습작(Study for *Inez finds herself along Ⅲ*〉, 1996, India ink on paper, 50.2x65.7cm



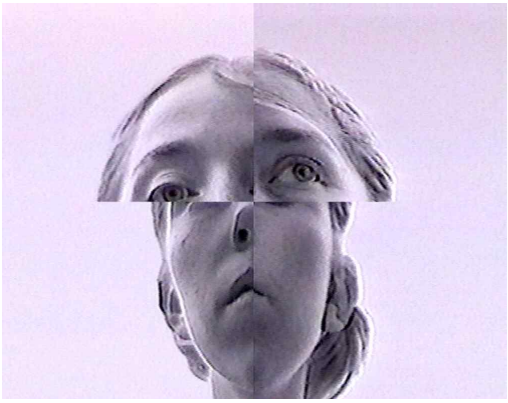
도 25. 이불, 〈알리바이〉(부분), 1994, 실리콘, 나비, 아크릴, 할로겐, 머리핀, 15x30x30cm

도 26. 이불, 〈테크니컬러 생활 Ⅱ〉, 1994, 섬유 위에 사진 인화, 시퀸, 3x4m

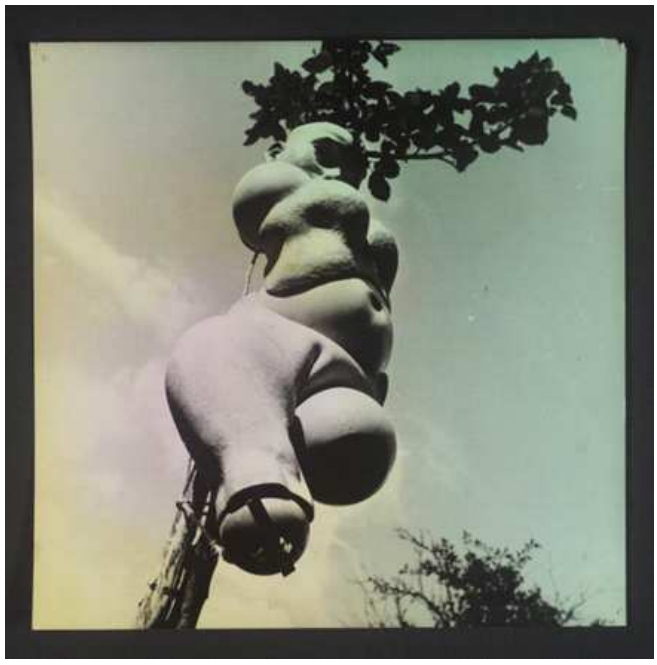
도 27. 이불, 《프로젝트 57》 설치 전경, 1997

도 28. 이불, 《프로젝트 57》 설치 전경, 1997

도 29. 마리코 모리, 〈티 세레모니 I (Tea Ceremony I)〉, 1994, 후지 슈퍼 글로스 프린트, 나무, 알루미늄, 퓨터 프레임, 121.9x152.4x5.1cm, 드사르트갤러리(de Sarthe Gallery), 홍콩



도 30. 크리스틴 루카스, 〈호스트(Host)〉(부분), 1997, 비디오, 7분 36초



도 31. 한스 벨머, 〈인형(La Poupée)〉, ca. 1936, 사진, 젤라틴 실버 프린트, 238x240mm, 테이트모던 미술관, 런던, 영국

도 32. 이불, 《제48회 베니스비엔날레》 주제전 설치 전경, 1999

도 33. 이불. 《제48회 베니스비엔날레》 한국관 전시 설치 전경, 1999

도 34. 이불, 〈아마추어〉(부분), 1999, 디지털 비디오

도 35. 이불, 〈히드라(기념비)〉, 1998, 비닐 위에 사진 인화, 공기 펌프, 600x560cm

도 36. 이불, 〈몬스터: 블랙〉, 1998, Fabric, cotton filling, stainless-steel frame, sequins, acrylic paint, dried flower, glass beads, aluminum, crystal, metal chain, 222x180x210cm

도 37. 이불, 〈몬스터: 핑크〉, 1998, Fabric, cotton filling, stainless-steel frame, acrylic paint, 210×210×180cm

도 38. 루이스 부르주아, 〈나선형의 여인(Spiral Woman)〉, 1984, 청동, 35.6x11.4x14cm, The Easton Foundation at ARS, 뉴욕, 미국

도 39. 쿠사마 야요이, 〈축적 No.1(Accumulation No. 1)〉, 1962, 의자 위에 술 모양의 패브릭 봉제, 94x99.1x109.2cm, 뉴욕 현대미술관, 뉴욕, 미국

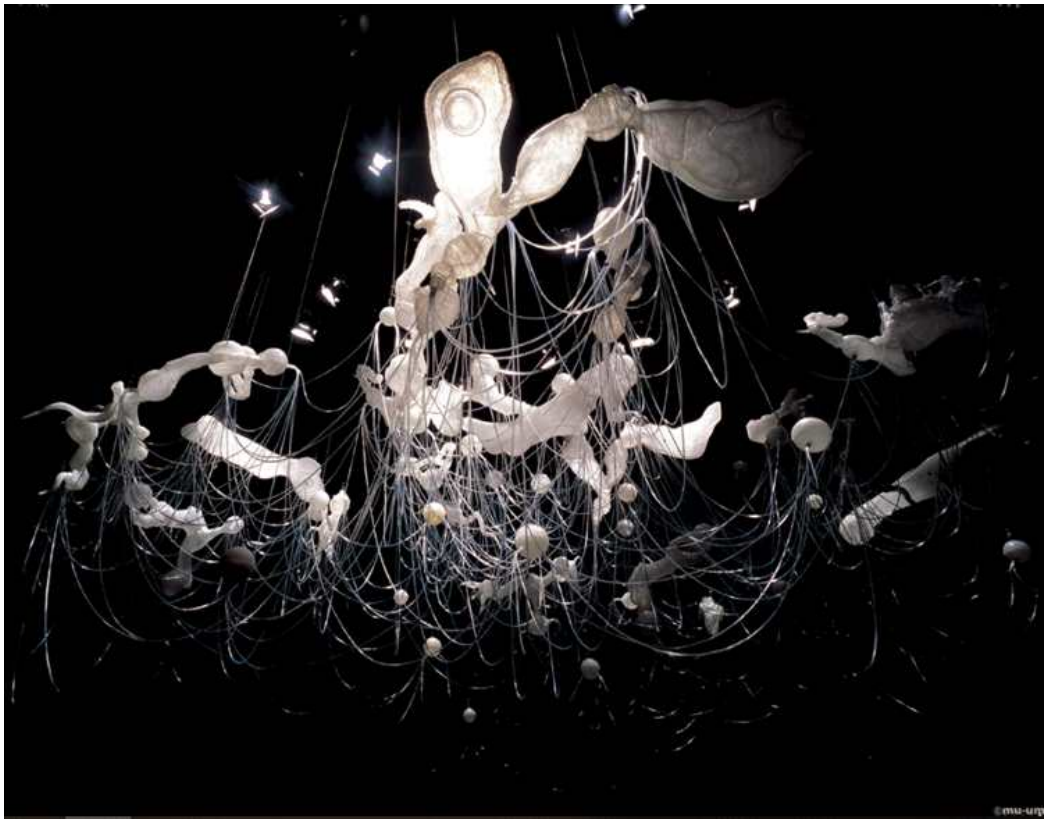
도 40. 이불, 〈슈퍼노바〉, 2000, 폴리우레탄 패널, 알루미늄 골조, 폴리우레탄 코팅, 290x290x290cm, 오렌지카운티 미술관, 캘리포니아, 미국

도 41. 이불, 〈크리살리스〉, 2000, 폴리우레탄 패널, 알루미늄 골조, 폴리우레탄 코팅, 270x157x120cm, 후쿠오카 미술관, 후쿠오카, 일본

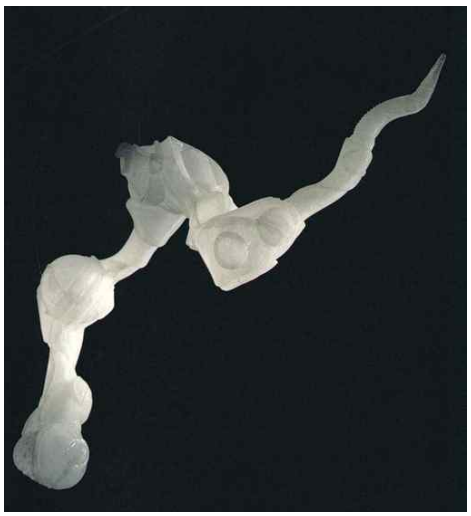
도 42. 이불, 〈무제(도자기 사이보그 파편들)〉, 2000, 《미래적인 바로크》 설치 장면

도 43. 이불, 〈무제(사이보그 토르소)〉, 2000, 섭씨 1555도 이상에서 구운 도자기, 32x40x30cm

도 44. 이불, 《제1회 흙의 예술제-구림마을 프로젝트》 출품작, 2000

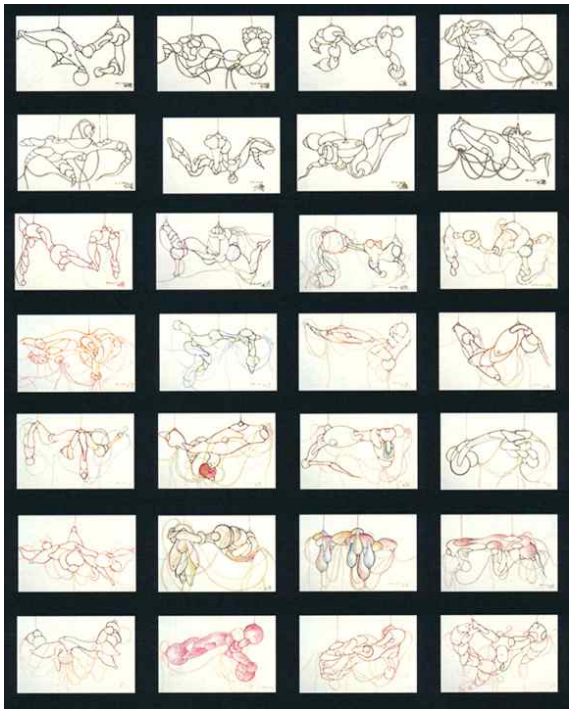


도 45. 이불, 〈세계의 무대〉, 2003, 《이불: 세계의 무대(Lee Bul: Theatrum Orbis Terrarum)》 설치 장면



도 46. 이불, 〈세계의 무대 #1〉, 2003, 유리섬유, 120x62x28cm

도 47. 이불, 〈세계의 무대 #2〉, 2003, 유리섬유, 116x71x43cm



도 48. 이불, 〈무제〉, 2002-03, 종이에 수채, 각 17.1x25.3cm

도 49. 히에로니무스 보쉬, 〈쾌락의 동산〉, 1490-1510, 참나무 패널에 유채, 205.5x384.9cm, 프라도미술관, 마드리드, 스페인

도 50. 이불, 노래방 캡슐 모형, 2001

도 51. 이불, 〈영원히 살리라 Ⅲ〉, 2001, 어쿠스틱 폼 장치가 된 유리섬유, 플렉시글라스, 하늘색 가죽 커버, 전자장치, 콤팩트디스크, 254x152.4x96.52cm, 작가 소장

도 52. 이불, 〈영원히 살리라〉(부분), 2001, 디지털 비디오

도 53. 마리코 모리, 〈러브 호텔〉, 1994, Cibachrome print, 120.6x152.4cm

도 54. 마리코 모리, 〈스타의 탄생〉, 1995, 3D Duratrans print and acrylic, sound, Light box: 185.4x127x15.2cm, Duratran print: 182.9x121.9x0.6cm

도 55. 마리코 모리, 〈뇌파 UFO〉, 2003, Brainwave interface, vision dome, projector, computer system, fiberglass, 528x113.4x493cm

도 56. 이불, 〈나의 거대서사: 왜냐하면 모든 것은…〉, 2005, 나무, 페인트, 유리 크리스털, 구슬, 시퀸, 알루미늄, 비누, 폴리스티렌, 유리섬유, 에폭시 레진, 조명, 230x250x500cm

Abstract

The Three Phases of Lee Bul's *Cyborg* Series

Hyunjeong Roh

Department of Archaeology and Art History

The Graduate School

Seoul National University

The change in Lee Bul's (1964-) *Cyborg* series is intertwined with the shifting situation and discourse in the art world during the 1990s. While examining that correlation, this study aims to investigate the *Cyborg* series within the historical context of the rise of globalism. Directly after its first presentation in 1998, Lee Bul's *Cyborg* was extensively discussed by domestic as well as international art critics. But most previous studies either made a single argument about *Cyborg*, or they attempted to connect *Cyborg* with other works in Lee Bul's oeuvre. This study chose a different approach to Lee's *Cyborg* series with regard to her active responses to the constantly changing art world. I have looked separately at the individual artworks of the *Cyborg* series which transformed over a short period of time between the end of the 1990s and the beginning of the 2000s and therefore showed a diversity of shapes. Their production period can be divided into the time before the year 1997, the time from 1998 to 1999, and the time after the year

2000. For each time period, I found different explanations for the creation, the public's response to, and the ending of the *Cyborg*. series. Here, the situation of the art world in and outside Korea during the 1990s and the first half of the 2000s is considered particularly important.

In the birth of *Cyborg* the sensibility of Korea's New Generation Artists (*Sinsaedae misulga*) since the late 1980s played a significant role. Lee Bul was a member of the small group called *Museum*, which has been understood as the driving force in the emergence of New Generation Art. This thesis investigates the circumstances of how the artists of the *Museum* group influenced each other in the early 1990s. By carrying out artistic experiments incorporating kitsch and non-art elements into the field of high art, the artists developed a peculiarly sensual and nihilistic sensibility. Through an analysis of the visual features and concerns that the works of the *Museum* artists, this study argues that the sensibility of these artists strongly affected the creation of Lee Bul's *Cyborg*.

Globalization and multiculturalism that swept the art world in the 1990s are of great significance in discussing the art world's and people's responses toward the *Cyborg* series. Female or Third-world artists received attention at international art events as representatives of a minority or "the Other." Being a female artist from an Asian country, Lee Bul accordingly rose to prominence with her individual and extraordinary works on the international stage. Her *Cyborg* series at the time were naturally linked with cyberfeminism, and as a result Lee Bul was thought of as a defiant female artist from Asia. But she soon began to perceive it as restrictive that her art was interpreted within the frame of feminism.

The final phase of the *Cyborg* series took place along with its

moving beyond gender and ethnicity issues. Any elements associated with “female” and “Asia” were removed from the *Cyborg* series created after 2000. Instead, global and neutral motifs were applied to the making of the *Cyborg* series. This change happened gradually and in a subtle way. But it can also be found in Lee Bul’s other artworks that were produced during the same period. This thesis examines the connection between this transformation and the shift of discourse within the larger context of globalization and the role of the biennale. Starting with the 2000s, the hope of the 1990s that artists from Third World countries, whose identity was based on locality, could play a leading role in the rise of global art began to be reconsidered. When themes such as “Third World,” “female,” and “minority” were no longer novel, Lee Bul sought for a new breakthrough. She created her new artistic strategies exploring such themes as “human conditions” and the “universal problems existing anywhere in the world.” As discussed above, the evolution of Lee Bul’s *Cyborg* series is closely related to the changes in discourses on contemporary art after the 1990s. This study is an attempt to investigate the changing aspects of Lee’s *Cyborg* series within the context of globalization and the rise of new art worlds.

keywords : Lee Bul, *Cyborg,* Korean contemporary art, The *Museum* group, globalization, identity
Student Number : 2017-27587