

페미니스트 아티스트 그룹 ‘입김’의 개입으로서 연대와 예술실천

김현주

金賢珠
추계예술대학교 미술대학
서양화과 교수
이화여자대학교
미술사학과 박사
현대미술사

I. 들어가는 말

한국미술계는 1990년대 이후 내, 외연을 넓히며 동시대 미술과 지구지역화 미술의 시대로 접어들었다. 지구지역화 현상은 국내 예술창작을 위해서 피할 수 없는 조건이 되었고 90년대 포스트모더니즘 문화의 확산은 이런 변화의 전환점이 되었다. 그런데 1990년대에서 21세기로 연계가 당연한 것으로 받아들여지는 이면에는 1980년대와 90년대 사이의 커다란 ‘인식론적 단절’이 전제되어 있다.¹ 1980년대와 90년대 사이에는 분명 인식론적 차이가 존재하지만 그것을 거대한 단절로 접근할 경우, 한국현대미술의 역사는 거대 담론으로서 집단의 서사가 되고 다양한 주체들의 역동적 활동은 쉽게 지워지게 된다.

1980년대와 90년대를 단절로 보는 역사 서술 방식은 여러 시대를 거치며 작업

* 이 논문은 2015년 추계예술대학교 교내 연구비 지원을 받아 수행된 연구이다.
** 이 연구를 위해 소중한 자료들을 아낌없이 제공해 주고, 바쁜 와중에 성실하게 인터뷰에 응해준 ‘입김’ 작가들께 진심으로 감사드린다.
*** 필자의 최근 논저: 「한국현대미술사에서 1980년대 ‘여성미술’의 위치」, 『한국근현대미술사학』26, 2013; 「《인천여성미술비엔날레》를 둘러싼 논쟁」, 『현대미술사연구』32, 2012; 「일본군위안부역사관: 성별화된 민족주의와 재현의 정치학」, 『현대미술사연구』27, 현대미술사학회, 2010.
¹ 조선령, 「한국 페미니즘 미술의 어제와 오늘: 80년대 여성주의 미술과의 연결점을 중심으로」, 『문화과학』49(2007.3). 조선령은 이런 인식론적 단절이 일반적임을 인정하면서도 1980년대 이래 꾸준히 여성주의 미술을 이어온 몇몇 미술가들에게서 1980년대와의 연계성과 변화를 탐색하였다. .

의 연속성과 변화를 보여주는 예술가 주체들의 구체적인 활동과 그들의 다성적 목소리들, 내부적 타자들의 존재를 지우기에 문제가 있다. 이런 관점은 한국의 여성주의 미술의 역사 서술에도 반영되는데, 1980년대는 민중미술 계열의 여성주의 미술, 90년대는 포스트모던 여성주의 미술로 단순화하는 경향이 그것이다. 그럴 경우 윤석남, 박영숙, 정정엽 등 1980년대에 형성된 여성주의 인식과 활동을 주요 발판으로 삼아 현재까지 꾸준히 변모하며 여성주의 미술을 추구해 온 작가들의 작업을 설명하는 것이 난감해진다. 그러므로 두 시대 사이에 단절이 아니라 인식론적 전환이 있었다고 보는 것이 타당하고, 그런 변화에 대한 예술가 주체들의 개별적인 반응은 매우 다르게 나타남에 주목해야 한다.

그동안 나는 잊혀진 여성주의 미술 전시의 발굴, 거대 담론으로서 역사 서술의 비판을 통해 남성 중심적인 미술사 쓰기에 도전하고 새로운 미술사 서술 방식을 탐구해 왔다. 이런 일련의 내 연구는 여성주의 관점에서 미술사의 해체를 주장한 폴락(Griselda Pollock)에 대한 공감에서 시작되었다. 특별한 범주로서 여성주의 미술사란 없고 다만 미술사에 대한 여성주의적 개입만이 있을 뿐이라는 그녀의 입장은 여성주의 연구자들 사이에서는 다시 언급하기 새삼스러울 정도로 잘 알려져 있다. 근대적 학문으로서 미술사학이 배타적인 규범으로 작용하며 타자들을 효율적으로 배제해 왔기에 지워진 여성미술가들을 보기 위해서는 기존의 미술사에 개입하고 미술사학의 언술 자체를 해체해야 함을 의미한 것이다. 이런 폴락의 방법론은 여성주의 역사학자 정지영의 최근의 한국 여성사 연구 방법론과도 유사하다. 정지영은 여성의 관점에서 역사 쓰기는 남성 중심적 역사 서술을 일부 수정하거나 보완하는 것이 아니라 역사 지식의 생산 방식에 개입하는 것이며, “남성의 관점에서 서술된 역사의 한계를 드러내며 역사가 진술되는 방식 자체를 바꾸는 것”이라고 피력한 바 있다.² 비록 분야는 다르나 정지영의 여성주의 관점의 역사 연구 방법론은 폴락의 미술사 연구 방법론이 여전히 유효함을 확인해 준다.

이 연구의 대상은 ‘페미니스트 아티스트 그룹 입김’(이하 ‘입김’)이다. 한국의 여성문화 운동이 한창 고조되던 1997년에 결성된 ‘입김’은 2000년대 페미니스트 정체성을 내걸고 성 평등을 위한 예술적 실천을 전개한 독보적인 그룹이다. 그동안 여성주의 미술에 관해 적지 않은 저술이 발표되었지만, ‘입김’의 미술활동을 집중적으로 조명한 연구는 없다. ‘입김’에 대한 관심은 전적으로 《아방궁 중요점거 프로젝트》

² 정지영, 『조선시대 가부장제와 여성: 위계·규제·틈새』, 『사라지는 여자들-음사열전(淫祀列傳)』(여성가족부, 여성사전시관 발간 전시자료집, 2006), p.20.

(이하 《아방궁 프로젝트》)에 집중되었고, 그마저도 대개 공공미술 사례를 다룬 단문이나 사회면 사건 기사로 남아있을 뿐이다. 정작 그 프로젝트의 전모는 알려진 바가 없고 다른 작업 역시 마찬가지다. 따라서 이 글에서는 ‘입김’이 추구한 성격과 미학을 규명해 보고, 그룹 활동을 펼친 특정한 방식, 주요 프로젝트의 주제와 형식적 고안, 한국사회의 여성의 현실적 문제에 개입하는 방법 등에 대해 구체적으로 조명해 보고자 한다. 덧붙여 본 연구를 위해 ‘입김’이 보관하고 있던 다양한 1차 자료들과 멤버들의 구술 자료가 중요한 토대가 되었음을 밝혀 둔다.

‘입김’ 연구는 1980년대 행동주의를 지향한 여성주의 예술실천의 태도와 방법이 90년대 이후의 사회, 문화적 맥락에서 사라지지 않고 어떤 연속성을 갖고 확장되거나 변화되는지를 살피려는 의도에서 시작되었다. 그로써 80년대와 그 이후의 여성주의 미술이 단절이 아니라 전환과 변화, 발전의 역동적인 생성의 과정임을 밝히고자 한다.³ 여성주의 학자이자 활동가인 모한티(Chandra T. Mohanty)는 일상의 실천, 네트워크 생성과 운동, 지식 생산을 페미니즘 실천이 작동하는 세 가지 차원이라고 설명한 바 있다. 여기서 지식 생산의 차원이란 “페미니즘의 학문적 저술과 이문학적 실천이 행해지는 이론·페다고지·텍스트의 창조”를 포함한다.⁴ 폴락과 모한티의 말처럼 내게 여성주의적 관점의 미술사 쓰기는 젠더 중립성과 가치 중립성을 표방하는 기존 미술사에 대한 개입이자 여성주의를 실천하는 방식이다. ‘입김’이 예술적 실천을 통해 미술과 사회에 개입하듯이, 나는 미술사에 대한 개입을 통해 여성주의를 실천하고자 한다. 그런 점에서 본 연구는 나의 여성주의 실천의 또 하나의 과정이라 하겠다.

II. ‘입김’의 성격과 미학

‘입김’은 1997년 10월 곽은숙, 김명진, 류준화, 우신희, 윤희수, 정정엽, 제미란,

³ 2013년 한국근현대미술사학회 주최로 열린 《페미니즘을 다시 생각한다: 한국근현대미술과 여성》 심포지엄에서 발표한 내 논문에 대해 여성주의 미학을 연구해 온 김주현 선생님께서 도움이 될 만한 중요한 질문들을 해주셨다. 그 중 1980년대 여성미술이 한국현대미술사 서술 과정에서 지워지는 현상이 발생하는 동안 관련 여성 작가 및 이론가들은 무엇을 했는가라는 질문에 대해 다시 생각해 보았다. 물론 내 연구의 목적은 여성들이 아무것도 하지 않았다는 것이 아니라 거대서사로서 역사 서술의 구조적 문제를 지적한 것이었다. ‘입김’의 작가들의 구체적인 활동을 밝힌 이 논문이 김주현 선생님의 질문에 대한 하나의 답이 될 수 있으리라 생각한다.

⁴ 찬드라 모한티, 문현아 역, 『경계없는 페미니즘』(여이연, 2005), p.20.

하인선 등 삼십 대의 여성작가 8명에 의해 결성되었다. 모임의 발기는 '여성미술연구회'에서 활동했던 네 명의 작가 곽은숙, 류준화, 우신희, 정정엽에 의해 이뤄졌다. 네 작가는 1994년 여성미술연구회의 해체 후 뿔뿔이 흩어져 개인 작업에 몰두하는 동안 소외와 고립을 절감하였고, 서로에게 버팀목이 되어 줄 수 있는 여성작가들의 모임을 절실히 필요로 했다. 뜻을 같이 할 작가들의 물색에 나선 이들은 비슷한 문제 의식을 가지고 있던 다른 네 명의 여성작가들과 만나게 되었다. 같은 해 창간한 페미니스트 잡지 『이프』에 관여하고 있던 제미란과 김명진, 민족미술협회의 민화반에서 활동하던 하인선, 독일 유학에서 돌아온 직후 여성작가들의 모임을 찾고 있던 윤희수의 뒤늦은 합류로 8명의 성원이 정해졌다.

'입김'이 결성된 1990년대 후반은 한국 사회 및 대학 캠퍼스에서 여성문화운동이 활발히 전개되던 시기이다. '입김'과 같은 해 "여성예술문화기획"의 결성과 페미니스트 잡지 『이프』의 창간이 있었으며, 활동 배경이 다른 8명의 작가의 연대는 이런 사회, 문화적 분위기가 작용했음을 간과할 수 없다. 개인적 차원에서는 여성작가로서 생존과 정체성을 고민해 온 삼십대라는 세대적 공감대와 여성으로서 삶의 경험을 미술로 풀어내고자 하는 강렬한 창작 욕구가 작용했다.⁵ '입김' 작가들은 개인 창작활동은 계속하면서, 필요에 따라 일시적으로 연대함으로써 이런 현실을 극복하고 여성의 문제를 예술로 전환할 방법을 모색하고자 했다. 이런 상황을 고려할 때 '입김'의 첫 번째 공동 기획 프로젝트가 여성의 공간으로 여겨져 온 집을 문제시하고 재해석한 《집사람의 집》인 것은 자연스러우며 의미심장하다고 하겠다.

'입김'은 처음부터 여성주의 의식을 기반으로 공동창작의 목적을 가지고 결성된 것은 아니었다. 그러나 약 2년 넘게 여러 방식의 학습과 활동을 통해 여성주의 정체성을 가진 그룹으로 발전했다. 이 기간 동안 '입김' 작가들은 여성의 일상적 삶의 경험을 이야기로 풀고 국내에 번역된 현대미술과 여성주의 미술에 관한 글 읽기와 토론, '또 하나의 문화', 『이프』 지, '여성예술문화기획' 등이 주관하는 아카데미나 행사에 적극적으로 참여하며 여성주의 의식과 이론적 기반을 다졌다.⁶ 1999년에는

5 '입김' 멤버들은 1959년에서 1966년 사이에 태어난 여성들로서 활동을 시작할 무렵 이미 6명이 결혼한 상태였다. 한국 미술계에서 여성이 작가로 살아남기 위해서는 30대를 어떻게 보내느냐가 중요한 관건이라는 말처럼 이들은 결혼한 여성에 대한 사회적 역할과 작가 활동 사이에서 팽팽한 줄다리를 해야 했다.

6 학습 활동은 주로 부천에 있던 정정엽의 화실에서 있었지만 때론 카페를 이용하기도 하고 전시를 함께 관람하고 토론을 했다고 한다. 작가들이 기억하는 함께 읽은 책의 목록을 발간 순서대로 적어 보면 다음과 같다. 휘트니 차드워, 『쉬르 섹슈얼리티』(동문선, 1992); 구마 피터슨, 이수경 역, 『페미니즘 미술의 이해』(시각과 언어, 1994); 노마 부르드, 메리 개라드 편저, 『미술과 페미니즘: 굴절

일부 멤버들이 제 1회 여성미술축제 《팔쥐들의 행진》에 참가하기도 하고, 그 전시에 출품된 박영숙의 〈미친년 프로젝트〉의 첫 번째 시리즈에 모델을 서는 등, 전시 참여와 선배 여성주의 작가들과의 교류와 지지를 얻으며 차츰 여성주의 그룹으로서 정체성을 확립해 갔다.⁷

그간의 학습을 미술활동으로 펼칠 때가 되었다고 판단한 '입김'은 2000년 들어 본격적인 그룹 활동을 시작하였다. 당시 신생 갤러리 '보다'의 공모전에 제출해 선정된 《집사람의 집》이 그 첫 출발이었다. 그 기획안을 제출하는 과정에서 '페미니스트 프로젝트 그룹 입김'이란 이름이 처음 사용되었고, 2005년경부터는 '페미니스트 아티스트 그룹 입김'으로 변경되었다. '입김'이란 이름에는 여성들이 모여 세상의 문제를 함께 고민하고 이 사회에 '부드러운 호흡' 같은 '따뜻한 입김'을 불어넣어 사회적 변화에 일조하겠다는 소박한 의지가 담겨있었다.⁸ 그러나 잔잔하게 세상을 녹이는 따뜻한 입김이 되고 싶다는 작가들의 의도와는 달리, 《아방궁 프로젝트》가 예기치 않은 사건으로 발전되면서 자기주장을 강하게 내세우는 '입김 센' 여자들이란 의미로 변화했다. 스스로를 페미니스트 미술가 그룹이라 호명할 때 이런 의미 변화는 이미 예견된 것이라 하겠다. 왜냐하면 어떤 방식이든지 성 평등을 추구하는 여성들의 실천적 활동은 기존의 사회문화적 안정 기반을 흔드는 정치적인 행동이 될 수밖에 없기 때문이다. 이런 이유로 '페미니스트'란 호명은 부드럽고 따뜻한 여성상과는 거리가 멀고, 대개 '여전사', '싸움닭'처럼 공격적이고 역센 여성의 이미지와 관련된다. 그러나 이런 이미지는 사회적 선입견에 의해 구축된 또 하나의 고정된 여성상일 뿐이다.

그렇다면 '입김'이 지향한 미술은 무엇인지 알아보도록 하자. '입김'이 추구한 예술의 성격과 그에 수반된 미학은 네 가지 정도로 분석해 볼 수 있다.⁹ 그중 단연 으뜸은 '여성주의 미술'을 지향한다는 점이다. 여성주의 정체성을 선언한 '입김'은 가치

된 여성의 이미지』(동문선, 1994); 로지카 파커, 그리젤다 폴락, 이영철 외 역, 『여성, 미술, 이데올로기』(시각과 언어, 1995); 린다 노클린, 오진경 역, 『페미니즘 미술사』(예경, 1997); 김홍희, 『페미니즘, 비디오, 미술』(재원, 1998) 등 당시 번역된 대부분의 여성주의 미술관련 서적들을 읽은 것으로 보인다. 2016년 3월 28일 하인선 작가와의 이메일 인터뷰; 2016년 4월 12일 류준화 작가와 이메일 인터뷰 참고.

7 1999년 여성문화예술기획이 주최한 전시 《팔쥐들의 행진》에는 '입김'의 곽은숙, 류준화, 정정엽이 참가했다.

8 2015년 9월 21일 정정엽 작가와 인터뷰에서 인용.

9 정정엽이 보관하고 있는 '입김' 자료에 따르면, 《삶의 프로젝트》, 《공공개념의 발견-놀이로서의 예술》, 《여성의 또 다른 언어-실천적인 행동》이 '입김'의 주요 활동내역으로 정리되어 있다. '입김'의 성격과 미학은 이를 참고해 내가 발전시킨 것임을 밝혀둔다.

중립적이며 남성 중심적 미술, 타자를 배제하는 미술을 거부하고 미술가의 신화에 도전하며, 삶과 긴밀하게 관련되는 미술활동을 전개해 나갔다. '입김'이 취한 여성주의 미술의 관점은 여성과 남성의 생물학적, 문화적 차이를 인정하는 분리주의적이며 본질주의적인 경향에 가깝다. 《집사람의 집》, 《아방궁 프로젝트》, 1박 2일간의 여성 미술캠프 《우리 안의 여신》 등, 초기 프로젝트에서 여성성과 여성적 감수성의 개발, 전복적 매체로서 공예의 활용, 여성의 생성적 능력에 대한 탐구는 본질주의 관점에 기반한 여성주의 미학을 구성해 낸다. '입김'은 점차 공간의 젠더화, 여성의 노동 문제, 농촌 문제, 여성의 몸과 섹슈얼리티, 계급, 성매매의 문제, 여성의 역사 복원 등으로 주제를 발전시켜 나가며 우리 안에 있는 타자를 배려하는 윤리적 실천을 통해 현실에 개입하기를 원했다. 이런 주제와 형식적 전환은 서구와는 다른 매우 독특하고 지역적인 한국 여성주의 미술의 특성을 확보할 뿐 아니라, 대중문화와 일상의 담론 및 여성의 재현의 문제 등에 천착한 90년대의 포스트모던 여성주의 미술가들과의 작업과도 구별되는 장을 펼치며 다성적인 한국 여성주의 미술을 형성했다.¹⁰

둘째, '입김'은 '실천적 행동주의'를 지향한다. 여성주의 관점에서 여성의 삶과 미술이 연결되는 문제 지점을 파악하고 변화를 위한 예술실천과 미학을 탐구한다. 이것은 사회적 개입으로서 실천적인 예술을 수행하려는 의도이다. '입김'의 예술 실천은 '아트하기와 운동하기'라는 이중구조를 지향한다.¹¹ '입김'의 이런 성격은 미국의 행동적 여성주의 예술실천그룹 '게릴라 걸즈(Guerrilla Girls, 1985~)'와 유사하다. 게릴라 걸즈에서 분리된 '게릴라 걸즈 온 투어(Guerrilla Girls on Tour, 2001~)'와 '입김'이 2004년 부산비엔날레에서 협업을 진행한 것도 이런 유사한 성격 때문이며 결코 우연히 성사된 것은 아니다. 행동주의적 예술실천을 위해 '입김'은 전시장 안에서의 전시만큼이나 전시장 밖의 공간에서의 활동을 중시했다. 문제가 된 종묘공원의 전시 외에 2003년의 경우 여성플라자의 문과 계단 장식 작업, 서울국제여성영화제와 월경페스티벌 참가, 개천절 여성 축제를 위한 걸개그림 제작, 여성과 공간 문화축제에 《부엌 프로젝트》 참여(서울시 동부여성발전센터) 등, 미술제도 밖의 공간에서 활발한 활동을 펼치며 일반 대중과의 소통의 확대를 통해 의식과 사회

¹⁰ 1990년대 여성주의 미술은 포스트모더니즘에 기반 한 이불, 이음 등 신세대 작가들의 활동을 주축으로 전개되었고, 회화 위주에서 탈피해 사진, 설치, 퍼포먼스 등 다양한 매체의 확산이 두드러졌다. 개별 작가들의 활동 뿐 아니라 '30캐럿' '신형상' 등 여성에 대한 문제의식을 지닌 젊은 여성작가들의 그룹이 1990년대 중반에 출현하긴 했지만 잠시 주목받다 아쉽게도 호지부지 사라졌다.

¹¹ 김영옥, 『사라진 여자들과 여성주의 미학의 실험』, 『사라지는 여자들-음사열전』, p.63. 이 세미나에서 김영옥은 여성주의 예술실천이 지향해야 할 몇 가지 방향을 제시했는데, 그중 하나가 아트하기와 운동하기의 결합이었다. '입김'은 이것을 그룹의 예술실천의 방향으로 중요시했다.

적 변화를 끌어내고자 했다.

셋째, '입김'은 '프로젝트 미술'을 지향한다. 이미 개인 창작의 영역을 가지고 있던 '입김' 작가들이 프로젝트 미술형식을 취한 것은 현실적 선택이었다. 개인 창작의 자유를 구속하지 않고 필요에 따라 일시적으로 연대하는 방식의 공동 창작을 허용하기 때문이다. 실제로 '입김'의 여러 프로젝트들은 전체의 참여를 강요하기보다는 개인 사정들을 고려한 자발적인 참여로 이뤄졌다. 1980년대 미술의 경직된 집단적 결속이나 동질성에 기반한 자매에 개념과 달리 이 같은 '연대' 개념은 차이와 특수성에 기반을 두고 보편성을 구성해 내는 21세기형 실천을 행하는 방식으로 적합하다.¹² '입김'은 멤버들의 개인적 차이들, 예컨대 활동 영역이나 페미니스트 의식의 정도 등의 차이를 인정하면서 연대를 통해 공통의 목표를 실천해 갔다. 다른 한편으로 '입김'의 프로젝트 미술형식은 국내에서 프로젝트 미술을 실천한 초기 사례로서 중요한 의미가 있다. 국내의 프로젝트 미술은 2000년 이후 산발적인 움직임을 보이다가 2003년 노무현 대통령의 참여정부가 들어서며 자리 잡기 시작했다. '입김'이 추구한 프로젝트 형식은 이러한 공공미술프로젝트와 마찬가지로 문화민주주의에 뿌리를 두고 있다. '입김'은 폐쇄적인 모더니즘의 거부, 미술제도에 대한 저항과 해체의 시도, 프로세스형 미적 체험을 제공하는 등 여러 점을 공유하면서 여성에 관한 주제에 집중하였다.¹³

넷째, '입김'이 추구한 프로젝트 미술은 자연스럽게 '공공개념의 발전과 공공장소에서 여성적 놀이 형식'의 미술 실천으로 연결되었다. 《아방궁 프로젝트》경우처럼 권위적인 남성문화의 대안으로 여성적인 놀이미술과 축제를 기획해 미술의 공공성과 소통의 평등성을 회복하고, 여성주의 시각으로 특정 공간의 상징적인 의미를 비판, 재해석하고자 했다. 심각하고 논리적으로 여성주의 문제를 제시하던 방법과 달리 놀이와 축제 형식은 유머와 웃음의 전복적인 특성을 활용해 일상적 담론의 차원에서 개입을 추구한 90년대 이후 새로운 여성주의 방법론과 동시대성을 공유한다. 또한 프로젝트와 놀이형식이란 성격에 따라 '입김'은 '재활용'을 중요한 작업 방

¹² 찬드라 모한티, 앞의 책, pp.22-23.

¹³ 지역문화 활성화 정책의 일환으로 안양공공미술프로젝트(2005~)와 마을미술프로젝트 같은 공공미술프로젝트가 전국으로 확산되며 프로젝트 미술형식은 동시대 미술의 주요한 실천방식으로 보편화되었다. 민주식, 「진화하는 예술: '아트프로젝트'의 현대적 의미」, 『미학예술학연구』 34(2011), p.320-321; 신나경, 「글로벌 시대의 아트프로젝트와 예술작품의 의미」, 『미학예술학연구』 39(2013), p.154; 174-75.



1
 〈여성 노동의 역사-일곱 개의 의자〉
 2006년
 혼합매체 가변설치
 〈여성, 일, 노동〉 설치광경
 이화여자대학교박물관

식으로 활용한다.¹⁴ ‘입김’에게 재활용이란 기존의 일상 오브제의 전유뿐 아니라, 한 프로젝트에 사용된 것을 다른 프로젝트에 다시 사용하는 것까지를 의미한다. 그 대표적인 것이 《아방궁 프로젝트》에서 걸개로 사용된 후 여러 프로젝트에서 재활용되고 있는 분홍색 한복 치마이다. 이 방법은 현실적으로 여러 곳에 흩어져 공동작업을 해야 하는 멤버들에게 보관이 용이하다는 이점이 있었다. 그러나 더 중요한 것은 ‘입김’이 애초에 영구 보존을 위한 오브제로서 작품 창작을 중요하게 여기지 않았다는 개념에 있으며 이는 예술의 상업화에 대한 저항이기도 하다. 일례로, 〈여성 노동의 역사-일곱 개의 의자〉(2006)에서는 멤버들이 플라스틱 큐브 안에 여성의 노동과 관련된 오브제들을 모아 전시한 뒤 자신의 물건을 되가져가는 방식을 취했다. 따라서 현재 ‘입김’의 작업으로 남아있는 것은 대부분 아카이브 형식의 문헌 자료와 사진들, 프로젝트 영상 기록물, 부산비엔날레에 출품된 포스터 복제들, 한복 치마 등이다.¹⁵

‘입김’은 학연, 지연과 무관하고 각자의 활동 지역, 직업, 취급하는 매체도 매우 다양하다. 연대해서 활동할 때 이런 다양성은 적지 않은 장점이 되었다. 멤버 대부분이 대학에서 회화 전공을 했지만 류준화, 정정엽은 회화를 계속하고 있고, 곽은숙은 디지털애니메이션, 하인선은 자개 작업, 우신희는 미술치료, 제미란은 디자인을 거

쳐 글쓰기, 옷 만들기 등, 삶 속에서 미술을 실천하는 다양한 작업을 펼쳐가고 있다. 디자인에서 시작한 김명진은 꾸준히 영상작업을 하고, 윤희수는 회화와 혼합매체를 이용한 설치로 영역을 확장했다. 이처럼 멤버들이 다루는 매체의 다양성은 프로젝트 진행시 주제를 다양하게 조명할 수 있어 큰 장점이고, 그에 따른 각자의 역할 분담도 자연스럽게 이뤄졌다. 또한 정도의 차이는 있지만 여성미술연구회나 민중미술에 참여했던 곽은숙, 류준화, 우신희, 정정엽, 하인선은 90년대를 거치면서도 여전히 남성 중심적인 담론의 틀을 벗지 못한 미술계에 새로운 형태의 행동주의적인 예술실천의 가능성을 열어주는 역할을 했다. 해외 유학 경험이 있는 김명진, 윤희수, 제미란은 ‘입김’의 활동 지평을 해외와 연계짓는 데 일익을 담당했다. 따라서 이들이 연대할 때 개인적 역량의 한계를 넘어서 새롭고 긍정적 효과가 도출되었으며 이것이 ‘입김’의 공동창작의 이점이 되었다.

멤버들의 소통 방식 또한 여성주의 그룹답게 나이나 경력에 상관없이 상호 평등과 존중에 기반을 둔다. 프로젝트에 따라 종종 책임자가 정해지긴 했지만, 그룹을 대표하는 리더는 따로 없었던 것으로 보아 여타 다른 미술가 그룹의 운영과는 확연히 차이를 알 수 있다. 프로젝트 진행 시 공동의 의사결정 과정을 통해 주제를 결정하고, 긍정적 결과의 도출을 위한 역할 분담과 상호 작품 비평을 통해 작업의 완성도를 높여 갔다.¹⁶ 멤버들이 서울, 경기, 공주, 봉화 등 전국에 흩어져 있어 주로 인터넷 카페를 통해 소통하면서 작업의 전 과정들을 공유했는데, 어느 시점부터 이 점이 공동창작을 어렵게 하는 한 가지 요인이 되었다.

2000년 《집사람의 집》으로 등단한 ‘입김’은 같은 해 《아방궁 프로젝트》를 통해 미술계에 그 존재가 확실히 각인되었다. 이를 계기로 ‘입김’은 페미니스트 단체로 호명되며 여성문제 및 사회문제 등을 다루는 다수의 단체전에 초대되었다.¹⁷ 다음 장에서는 그간 연구되지 않은 ‘입김’의 주요 프로젝트인 《아방궁 프로젝트》, 《섬-생존자》, 그리고 《사라지는 여자들》과 《사라지는 여자들-음사열전(溼祀列傳)》을 함께 묶어 중점적으로 분석해 볼 것이다.

¹⁴ 2016년 4월 12일 류준화 작가와 이메일 인터뷰.

¹⁵ 한국현대미술의 전시와 수집 방식이 개인 작가와 오브제 중심으로 지속되는 한 이런 폐쇄적 미술 구조에 저항해 온 ‘입김’의 집단 창작 활동은 또 다시 역사 서술에서 배제될 가능성을 간파할 수 없다. 그러므로 기존의 역사 서술방식과 전시 관행의 변화가 절실하며, 이런 변화를 위해서는 미술의 획기적인 개념적 확장에 수반되는 전시 및 수집 방법에 대한 다양한 연구들이 진행되어야 할 것이다.

¹⁶ 2016년 4월 12일 류준화 작가와 이메일 인터뷰.

¹⁷ ‘입김’이 초대된 주요 단체전은 다음과 같다. 《안티조선전》(2000, 대안 공간 풀), 《물》(2001, 서울시립미술관), 《공유》(2002, 관훈미술관), 《동아시아 여성미술제》(2002, 여성플라자), 《아시아의 지금-근대화와 도시화》(2003, 마로니에 미술관), 《토끼사냥의 필연》(2006, 소마미술관), 《여성, 일, 미술》(2006, 이화여자대학교박물관), 《The Offering Table: Activist Women Artists from Korea》(2008, Mills College), 《사진과 사회: 소설 아트》(2014, 대전시립미술관).



2
《아방궁종묘점거프로젝트》
리플릿안쪽 전시안내도
2000

III. 주요 프로젝트

1. 《아방궁 종묘점거 프로젝트》

《아방궁 프로젝트》²⁰는 '입김'의 공동기획과 공동창작의 두 번째 결과물이다. 이 프로젝트는 아이러니하게도 계획대로 실현되지 못한 채 2000년대 미술계의 일대 사건이 되었고, 그로 인해 무명이던 '입김'은 전혀 예기치 않게 유명세를 타게 되었다. 우선 문제가 된 《아방궁 프로젝트》 사건의 전말을 정리하자면 다음과 같다.¹⁸

2000년 새로운 밀레니엄을 맞이하여 김대중 정권은 실험과 창조적 실천을 지원하기 위한 장기적인 예술 프로젝트로서 '새로운 예술의 해 추진위원회'를 발족하였다. '입김'은 이 위원회가 주최한 미술축제 전시분야의 세 가지 공모주제 중 '공공의 광장에서: 삶과 예술, 미술과 여타 예술, 순수와 응용, 고급과 저급, 장르와 장르 등 모든 형태의 경계 해체의 분야에 《아방궁 프로젝트》로 선정되었다.¹⁹

¹⁸ 이하 사건전개와 대응에 관한 내용들은 정정엽이 보관하고 있던 「아방궁 종묘점거 프로젝트 사건 일지」를 참고했다.

¹⁹ 이 위원회는 문화민주주의에 기반 한 문화지원정책을 추진해 문학, 무용, 미술, 연극, 영상, 음악 등 여섯 분야에 대해 처음으로 공모 제도를 도입했고, 미술부문 공모에는 '입김'을 포함해 16개 안이 선정되었다. 다른 두 개의 공모주제는 '가상/현실/소통: 정보화 시대의 커뮤니케이션', '정체성과 소수의 도전: 세계화와 지역화의 동시 진행'이다. 선정된 '입김'은 9백만 원의 전시 지원금을 받았다.

《아방궁 프로젝트》는 종로 3가 종묘 입구에 위치한 종묘시민공원에서 2000년 9월 29일부터 10월 1일까지(금요일~일요일) 3일간 열릴 예정이었고, '입김'은 서울 시로부터 종묘시민공원의 장소 사용허가를 받았다. 그러나 신문 기사를 통해 이 프로젝트의 개최를 미리 알게 된 전주이씨 종친회는 9월 27일 '입김'에게 막무가내로 프로젝트를 그만두라는 일차 저지 통보를 해왔다. 전시 당일 아침에는 전주이씨 종친회와 성균관 유럽 소속의 백 명이 넘는 남성 회원들이 몰려와 전시를 무력으로 방해하였고, 그 과정에서 일부 작품이 훼손되는 불상사가 발생했다. '입김'은 종로 경찰서에 협조를 요청하고 전시를 재개하려 했지만, 그들의 조직적인 전시 방해와 입에 담을 수 없는 여성 비하적 발언, 경찰의 방관에 신변의 위협을 느끼고 일단 철수했다. 전주이씨 종친회는 9월 29일 '입김'에게 전시 중단을 요구하는 공문을 다시 보냈고, 이튿날 '입김'은 결국 전시 포기를 결정했다. '입김'은 여러 언론 매체를 활용해 자신들의 입장을 공식적으로 발표하며 적극적으로 대응했다.²⁰ 《아방궁 프로젝트》는 신문과 방송의 사회면 뉴스거리로 다뤄졌는데,²¹ 대부분의 기사에서 '입김'은 예술가가 아니라 여성단체로 호명되었고 이 프로젝트는 '예술 행위'라기보다 '여성 운동'으로 다루어졌다.²²

사건을 해결하기 위한 '입김'의 노력의 결과 17개 문화단체가 참여한 비상대책 위원회가 결성되었다. 이 위원회는 10월 4일 회합을 열어 전주이씨 종친회 측의 공개적인 사과 및 공개토론과 대화를 요구했고, 만일 이런 요구가 수용되지 않을 경우 검찰 고발을 하겠다는 내용을 담은 성명서를 발표했다.²³ 전주이씨 종친회 측이 이에 아무런 조치를 취하지 않자 '입김'은 전주이씨 종친회를 상대로 법정 소송을 제기하였고, 이 소송은 4년을 끌다 결국 '입김'이 승소하는 쾌거를 거두었다.²⁴ 한편, 사건

²⁰ '입김'은 9월 30일 저녁 8시 CBS 라디오 방송 〈시사자키 오늘과 내일〉에서 이에 관련한 인터뷰를 통해 공식 입장을 표하였다.

²¹ 《아방궁 프로젝트》에 관한 짤막한 기사들이 많아 그중 몇 개만 추려 적어본다. 『오마이뉴스』(2000.9.29)와 (2000.10.8) 기사; 『일간스포츠』(2000.10.7); 『아방궁 프로젝트의 페미니스트』, 『주간동아』(2000.10.9); 최은경, 「종묘 '점거' vs 종묘 '습격」, 『월간말』(2000.11), pp.220-221.

²² 김영옥, 「변방과 방언의 예술」, 『논문집』3(한국예술종합학교, 2000), p.331.

²³ '종묘시민공원 미술전 폭력 저지사태 관련 표현의 자유를 위한 비상대책위원회'는 4일 오후 2시 참여연대 건물 2층에 있던 철학카페 느티나무에서 회합을 갖고 "성차별주의에 근거하여 창작과 표현의 자유를 파괴하는 폭력행위를 규탄한다"는 제목의 성명서를 발표했다.

²⁴ 1심에서 피고 측인 전주이씨 대동종약회는 지역과 주변에 있던 사람들이 우발적으로 모여 전시를 방해한 것이라고 주장하였고, 고의와 조직적인 방해를 입증할 증거가 불충분하다는 이유로 '입김'이 패소했다. '입김'은 항소심에서 사건 현장 상황을 찍은 비디오에서 종친회 회원들이 배지를 착용하고 있는 점을 발견하고 전시 방해가 계획적이며 조직적으로 이뤄졌음을 밝혀 승소했다. 그러나 피고 측은 다시 상고했고, 2004년 3월 12일에 피고 측이 상고를 기각함으로써 재판은 '입김'의 최



3
 《아방궁 종묘점거 프로젝트》
 가 무산되고 한 달 뒤인
 2001년 10월 29일에 종묘시
 민공원에서 열린 《여성문화
 축제》 광경

발생 한 달 뒤인 10월 29일 '입김'은 대학가의 여성문화 활동가들, 여성문화인 및 단체들의 지원을 받아 종묘시민공원에서 《여성문화축제》를 개최했다. 이 축제에 참가한 문화예술인들은 한 마음으로 인사동까지 행진하며 예술의 표현의 자유를 성토했다. '입김'을 지원했다. 이렇듯 '입김'은 오히려 전시 공간 밖에서 한바탕 문화전쟁을 치름으로써 《아방궁 프로젝트》의 원래의 목적인 가부장적 유교문화의 전복을 위한 실천을 이어갔다.

《아방궁 프로젝트》가 정치적 사건이 된 배경에는 종묘시민공원이란 '입김'의 장소 선택, 이씨종친회의 조직적이고 적극적인 전시 방해, 소송을 불사한 '입김'의 적극적인 대응이 자리하고 있다. 간단히 말해 발단은 종묘시민공원이란 장소에서 시작되었다. 이 프로젝트의 목적은 놀이 형식의 여성주의 미술을 통해 성 평등 문화의식의 고무, 공공 참여형 미술의 유도, 미술의 위계의 전복의 시도로 요약할 수 있다. 그 장소 선택과 관련해 '입김'은 "왕실의 혈관(지맥)을 이루던 종묘 공간을 평범한 여성의 몸, 특히 탄생을 관장하는 '자궁'으로 재구성하여 '아름답고 방자한 자궁'이란 개념의 해방특구 '아방궁'을 조성하고자 한다"고 설명한 바 있다.²⁵ 이 프로젝트는 세 개의 공간인 '종묘', '아방궁', '자궁'이 가부장적 유교문화로 수렴되는 기표로서 긴밀하게 연결된다는 개념적 이해에 기반한다. 그러나 법원에 제출한 답변서에서 밝혔듯이 전주이씨 종친회 회원들에게는 아무리 이해하려 해도 "신성 엄숙하고 경건해야 할

종 승소로 종결되었다. 법원은 원고들에게 각 100만원씩 지급하라는 판결을 내렸다.

²⁵ '입김'이 제출한 '2000, 새로운 예술의 해 미술분과 공모사업 계획안' 사본의 내용에서 인용.

종묘의 정문 앞을 선택했다는 것이 용납될 수 없는 일"이었다.²⁶

종묘시민공원은 왕이 종묘를 가기 위해 지나던 종묘 일대 앞마당을 서울시가 1985년 시민을 위한 휴식공간으로 조성하여 개방한 곳이다. 그럼에도 그 공간이 문제가 된 것은 바로 종묘의 정체성 때문이다. 종묘는 사직과 더불어 동아시아의 농업 경제에 기초한 유교문화권에서 발전한 것으로 조선만의 독특한 유교문화와 왕실문화가 집약된 곳이다.²⁷ 태조 이성계가 한양으로 천도하며 조선의 왕권과 정통성의 기반을 세우기 위해 1395년 현재 위치에 창건한 종묘는 "역대 국왕과 왕비의 신주를 봉안하고 제사를 지내는 사당"이고 유교 윤리의 정수인 효가 실현되던 곳이다.²⁸ 그러므로 종묘는 단순히 유교문화가 아니라 가부장적 유교문화의 정수를 담고 있는 공간이라 할 수 있다. 게다가 종묘는 1995년 세계적으로 독특한 건축양식을 유지하고 있는 의례 공간이란 점을 인정받아 유네스코 세계문화유산으로 등록되었다. 종묘가 인류 전체의 문화유산이 된 것인데, 그럼으로써 이곳은 인류가 보존해야 할 더욱더 신성한 공간으로 승격되었다. 전주이씨 종친회가 조직적인 문화 테러를 감행하고 긴 법정 소송을 마다하지 않은 이유는 감히 예술이란 이름으로 이런 공간을 더럽히는 여성들을 용납할 수 없었고, 자신들이 한국의 전통적 가치를 사수하는 대표자라는 사명의식 때문이다.

그러나 엄숙한 종묘와 달리 종묘시민공원은 완전히 다른 기능을 하는 공간이다. 낮에는 여가를 보낼 곳이 없는 노인들의 휴식 공간으로, 밤에는 노숙자들의 잠자리로 이용되었다. 종묘 공원이 위치한 종로 3가 일대는 대낮에도 남자 노인들을 상대로 성매매가 공공연히 이뤄지는 왜곡된 성문화가 횡행하는 공간의 표상으로서 '종3'이라 불리기도 한다.²⁹ 이처럼 종묘시민공원 일대는 전통과 현대의 가치가 첨예

²⁶ 피고인 사단법인 전주이씨 대동종약원 이사장 이름으로 2001년 4월에 서울지방법원에 제출된 답변서 내용에서 인용했다.

²⁷ 강문식·이현진, 『종묘와 사직』(책과함께, 2011), pp.14-17.

²⁸ 강문식·이현진, 위의 책(2011), pp.15, 27. 종묘에는 왕과 왕의 선조의 신주 35위와 왕비들의 신주 48위, 총 83위의 신주가 봉안되어 있다. 종묘는 조선 국왕의 수가 늘어남에 따라 수차례 확장을 거듭하여 국왕과 왕비의 신주를 모신 정전과 별묘인 영녕전, 공신전 외 제사 준비로 사용된 몇 개의 부속 건물이 지금까지 남아있다. 매년 5월 첫째 일요일에 전주이씨 대동종약원이 주관하는 종묘 제례의식이 종묘 정전 앞뜰에서 거행되는데, 이때 기악연주와 노래, 무용을 포함한 종묘제례악이 거행되고 있다. http://www.unesco.or.kr/heritage/wh/korwh_jongmyo.asp(2016.3.8 검색)

²⁹ 「종묘공원 서성이는 중동포 여성들」, DongA.com(2015.2.11 검색)

<http://news.donga.com/3/03/20150211/69585459/1> (2016.1.6 검색); 사적지의 앞에 공원이 조성되면서 노인을 상대로 성매매를 하는 소위 '박카스 아줌마'들이 모여드는 등 끊임없이 문제가 발생하고 비판이 일자 서울시는 2007년부터 이 일대의 성역화 사업을 추진하고 있으며, 현재 일부

하게 충돌하며 21세기 한국 사회의 가부장적 유교문화의 이중적 민낯이 드러나는 남성 중심적인 공간이다.

공간과 장소, 지리는 최근 여성주의 연구의 중요한 관심사이며, 특히 여성주의 지리학자들은 남성 중심적 지리학에 개입하여 공간에 대한 개념과 인식의 전환을 주장해 왔다. 투명한 공간이라고 여겨진 공간이 실은 남성 중심주의와 공모하고 있기에 공간에 대한 여성주의적 성찰을 요하는 것이다.³⁰ 여성주의 지리학의 개척자 매시(Doreen Massey)는 공간과 시간의 필연적인 동반 개념화의 필요성과 공간의 역동성을 강조한다. 따라서 사회적 현상은 공간 위에서 발생하는 것이 아니라, 사회적 현상과 공간이 사회적 관계를 통해 구성되고 공간은 사회적 관계의 확장으로 인식해야 함을 주장하였다.³¹ 이처럼 '입김'이 종묘시민공원을 선택한 것은 여성을 철저히 도구화하는 가부장적 유교문화의 정수로서 종묘가 지닌 공간의 정치학에 대한 도전과 재성찰이었다.

'입김'은 종묘와 다른 차원에서 가부장제가 실현되던 역사적 공간인 아방궁에 주목했다. 잘 알다시피 아방궁은 중국을 통일한 진시황이 지은 거대하고 호화로운 궁궐 이름이다. 진시황이 중국 각지에서 끌고 온 수많은 여자들을 이곳에 가두고 성노예로 삼았던 사실이 알려지면서 남성들의 성적 환상이 투영된 상징적 공간의 표상이 되었다. 우리 사회에서 유흥업소나 남성 권력자들을 위한 은밀한 성 접대가 행해지는 공간을 아방궁으로 호명하는 이유도 이런 때문이다. 그러나 여성주의적 시각에서 보면 아방궁은 동아시아의 가부장제에 의해 여성의 몸에 대한 잔혹한 억압이 실행된 몸쓸 공간이다. 종묘와 아방궁은 동아시아의 유교적 가부장제를 지탱해 온 두 개의 축인 부계 혈통 계승과 남성 중심적 욕망 체계의 상징적 공간이다. 그리고 자궁은 유교적 가부장제를 유지하기 위한 순결 이데올로기에 따라 통제해야 하는 공간으로서 하나의 중요한 기표로 작동해 왔다. 즉, 자궁은 한편으로 순결하고 신비화되며 어머니의 이미지와 결부되고, 다른 한편으로 더럽고 오염된 '창녀'라는 이중적인 여성 이미지의 범주 구분의 근거가 되었다. 어떤 경우든 자궁은 여성의 몸이나 구체적 경험과는 무관한 것으로서 가시적 장에 거의 포획되지 않는다. 이런 맥락에서 '아름답고 방자한 자궁' 프로젝트는 가부장적 문화의 상징을 전복함으로써 자궁의 긍정적 가치를 회복하며, 여성의 몸에 가해진 가부장적 억압을 드러내기 위해 자

를 개방하였다.

³⁰ 이종희, 「투명한 공간에서 역설적 공간으로」, 『여/성이론』25(2011. 12), p.243.

³¹ 도린 매시, 『공간, 장소, 젠더』, 정현주 역(서울대학교출판문화원, 2015), pp.39-40.

궁/질의 도상을 적극적으로 개발한 본질주의 관점의 여성주의 정치학과 연결된다.³² 언어적 유희와 유머를 통한 전복, 놀이, 참여라는 방법과 여성의 몸을 둘러싼 다양한 성 담론을 포괄하는 주제의 제시는 여성주의 미술의 지역적 특성을 지닌 실천적 사례라 할 수 있다. 유머와 놀이 전략을 동원해 기존의 기표 작용에 균열을 낸 '입김'의 작품들은 사실 그렇게 자극적이거나 혐오스러운 것은 아니었다.

《아방궁 프로젝트》를 둘러싼 사건을 통해 우리는 21세기 선진국 대열에 섰다고 자부하는 한국사회에서 가부장적 유교문화가 사라졌다는 것은 착시 현상일 뿐, 수면 아래 깊이 자리하다 기회만 있으면 언제든지 표면화될 수 있음을 보았다. 한편 '입김'은 이 프로젝트로 촉발된 상황을 받아들이고 재판을 통해 적극적으로 대응하기로 결정함으로써 "여성주의 미술 실천 그룹이 되는 것에 동의"하였다.³³ '입김'은 이 사건으로 인해 작품이 훼손되고 협박을 당하는 등 물리적·정신적 피해를 입었다. 그러나 '입김' 작가들은 뽀뽀 뭉쳐 힘든 과정을 이겨냈고, 이를 계기로 그룹의 정체성을 더욱 확고히 다지고 공동창작을 지속할 수 있는 원동력을 얻는 긍정적 기회로 전환시켰다.

《아방궁 프로젝트》의 설치는 취소되고 관심은 온통 사건에 집중되면서 작업의 전모는 제대로 알려지지 못한 채 언론을 통해 몇몇 작품들만 단편적으로 소개된 바 있다.³⁴ 그러므로 이 기회를 빌려 작업의 전모를 살펴보는 것은 의미 있는 일이다. '입김'의 기획은 종묘공원의 자연 상태를 전혀 훼손하지 않고 공간 구조물들을 적극 활용한 것이었다. 참여자들이 여성에 대한 각자의 생각을 객관화하고 스스로 다시 생각해 보도록 하기 위해 다양하고 재밌는 체험과 이벤트를 고안해 냈다. 이 프로젝트는 우리의 일상에서 작용하는 여성성과 여성의 몸에 관한 쟁점들을 포괄적으로 제시했으며, 그 작업들은 네 가지 정도로 거칠게 분류해 볼 수 있다.

첫째, 성적 대상을 벗어난 여성의 몸에 대한 문화적 체험의 제공이다. 탄생 체험을 구체화한 구조물³⁵은 이 프로젝트의 핵심으로서 멤버들이 함께 신축성 있는 천을 이고 꿰매어 긴 터널 구조로 만들었다. 여성의 성기로 들어가 질과 자궁 안을 몸으로 부대끼며 힘들게 통과하면서 탄생 과정을 역으로 체험하도록 한 것인데, 온통 핑크빛인 그 안은 물경물경하고 여성의 몸의 경험과 관련된 소리와 이미지 등 감

³² 1994년 《여성, 그 다름과 힘》전에서 윤석남과 박영숙이 〈자궁의 방〉을 공동으로 제작한 것이 이 모티프를 다룬 국내의 첫 미술 사례이다.

³³ 2015년 9월 21일 정정연 작가와 인터뷰.

³⁴ 사건 발생 며칠 뒤에 일산의 한 카페에 모여 종묘시민공원에 설치하려던 작품을 한 번 풀어놓고 공개한 것이 전부라고 한다. 2016년 5월 6일 윤희수 작가와 인터뷰.

각을 자극하는 요소들로 채워졌다. 이런 체험을 거치며 문화적으로 자궁에 부여된 생명창조와 성적 쾌락이란 이분법을 넘어 여성의 자궁은 기쁨, 고통, 파괴, 생성 등이 공존하는 다층적인 경험의 공간으로 탈신비화된다. 또한 사용이 가능한 6개의 큰 방석에는 신체 기관의 형상과 긍정적 텍스트를 수놓아 여성의 몸을 성적 대상이 아니라, 새롭고 긍정적으로 생각하게 유도하였다. 현대문화에서 자주 동일시되는 식육과 성육의 연관성에 기반을 둔 <성기 뽑기 따먹기>, 남녀의 몸을 초코로 그린 마당 위에서 땅따먹기, 남녀 성기의 위치에 고리 던지기 같은 <신체 놀이>, 여성에 대한 생각을 종이접시에 그려보는 체험 이벤트 등은 유년기의 놀이문화와 성인의 성문화를 결합하여 여성의 성의 대상화를 재고하고 고급문화와 저급문화의 교란을 야기하며 여성의 몸을 객관적으로 성찰할 기회를 제공한다. 그 외 앵그르의 <터키탕>, 미켈란젤로의 <천지창조> 등을 여성주의 시각으로 패러디한 명화 감상 등은 대상화된 여성의 몸을 남성의 몸으로 도치시켜 남녀의 재현의 관습을 유희적으로 전복한다.



둘째, 여성성과 여성문화의 긍정적 가치를 회복하는 것이다. 공원 곳곳에는 수많은 분홍색 한복 치마가 나무 사이사이에 줄줄이 매듭으로 이어져 바람에 나부끼며 걸개의 역할을 대신했다⁵. 수많은 한복 치마들은 시선을 집중시키며 축제의 흥을 돋우는 한편, 공적 공간과 사적 공간, 과거와 현재의 시간이 교차하는 독특한 분위기를 연출하였다. ‘입김’의 분홍색 한복 치마의 선택은 강렬하면서도 의미심장하다. 분홍색은 이 프로젝트의 상징 색이었다. 분홍색은 전형적인 여성의 색으로서 부드럽고 나약하고 수동적인 여성성의 부정적 기표로 간주되었다. 그러나 여성주의 문화와 미술에서 여성성이 긍정적 가치로 전환되면서 분홍색은 도전과 전복의 의미를 지닌 색으로 탈바꿈했다. ‘입김’은 여성성의 가치 폄하와 몸에 대한 억압의 지역적 기표로서 분홍색 한복 치마를 전유하여 그것에 긍정적 가치와 새로운 의미를 부여했다. 바람에 펄럭이는 분홍색 한복 치마는 <아방궁 프로젝트>의 상징물이 되었고, 그 후 ‘입김’ 활동의 중요한 모티프로 활용되었다. 그 밖에 공원 입구에 설치 예정이던 천으로 만든 거대한 마고할멈(지모신 전설의 한 인물로 한반도를 지켜준다는 할머니) 인형과 공원 안쪽에 놓인 독립운동가 이상재 동상 위에 여성 地母神 이미지의 홀로

5
《아방궁 종묘절거 프로젝트》
걸개 기능을 한 분홍색 한복
치마
2000년



그램 투사 계획은 모신의 소환을 통한 여성의 긍정적 힘과 가치의 복원을 의도한 것이다. 공원의 기존돌담에는 여성성이 형성되는 여러 과정들을 콜라주 형상으로 제작, 삽입하여 마치 새로운 형태의 벽화나 환경 미술을 제시하기도 했다.

셋째, 제도와 일상에서 여성을 통제하는 금지 조항들에 대한 인식이다. <아방궁 삼행시 과거대회>는 공원의 전통적 건축물을 활용해 양반 남성들의 출세의 등용문이던 조선의 과거제도를 패러디하였다. 조선시대 유교가 특정한 성과 계급에 허용된 과거제도를 통해 통치 개념으로 확고히 자리 잡았듯이, 프로젝트 제목인 ‘아방궁’ 삼행시 대회를 통해 그 전복을 시도한다. <~마라> 길은 축제 분위기를 띄우는 풍선으로 가득하지만, 각각의 풍선에는 “집에 가서 애나 바라,” “다리 벌리고 앉지 마라,” “헤프지 마라,” “밤늦게 돌아다니지 마라,” “나서지 마라,” 등등 여성의 사고와 행동을 규제해 온 금지 문구들이 적혀있다⁶. 참여자들은 여성 억압의 기재로 작동하는 금지 어구들을 적은 풍선을 터뜨리는 행위를 통해 우리 사회에서 무의식적으로 반복되는 성차별적 언술들을 폭로하고 해방감을 느낄 수 있도록 했다.

마지막으로 권위적인 사회질서와 성규범에 대한 도전이다. <종묘에 판스홀을 허하라>는 이벤트에서는 군복과 교련복을 해체하여 만든 우스꽝스러운 파티 의상이 준비되어 참가자들이 그것을 입고 신나게 춤추고 놀면서 자연스럽게 사회적 권위에 도전을 경험하게 한다. <성정체성 혼란체험> 이벤트 역시 준비되어 있는 다양한 가면과 의상과 자유로운 분장을 통해 일반인들이 남성성과 여성성을 연출하도록 한다. 그리고 가벼운 미인대회 형식을 빌어 여성성과 남성성에 대한 사회적 규범과 개인의 다양한 성적 지향성 간의 타협과 충돌 상황이 어떻게 발생하는지를 재고하게 한다.

‘입김’이 2달이 채 안 되는 기간 동안에 이렇게 다양한 아이디어로 공모 기획안

을 준비했다는 것은 놀랍다. 그것은 오랜 학습기간과 8명의 멤버 간의 활발한 아이디어의 교류가 있었기에 가능하였다. 《아방궁 프로젝트》에는 수공예, 콜라주, 홀로그램, 설치, 오브제, 퍼포먼스 등 다양한 매체, 풍선 터뜨리기, 뿔기, 삼행시 짓기, 땅따먹기, 가장무도회 등 익숙한 놀이 형식, 시각뿐 아니라 촉각, 청각, 미각, 후각 등 오감을 총체적으로 자극하는 다양한 체험적 이벤트가 동원되었다. 애초에 모든 작업들은 종묘 공원의



장소 특성을 고려하여 공동 또는 개인 책임 하에 제작, 진행되고 프로젝트가 끝난 후에는 서로 결과물을 나눠 가질 예정이었다. 이처럼 작업의 '일회성'은 여타 프로젝트 미술과 마찬가지로 '입김'의 프로젝트 미술의 중요한 성격으로 자리 잡았다. 일회성에 덧붙여 분홍 한복 치마같이 '재활용'과 '나눠 갖기'는 이후 '입김' 프로젝트의 중요한 성격으로 자리 잡았다.

'입김'은 《아방궁 프로젝트》의 설치 당일의 현장 상황부터 그 후 '입김'의 대응과 여성문화예술축제 현장까지를 촬영했고, 김명지는 이것을 편집해 다큐멘터리 형식의 영상작품으로 제작하였다. 영상 기록 버전으로 재탄생한 《아방궁 프로젝트》는 '입김'의 대안적 미술작업으로서 국내외의 여러 전시와 영화제에서 상영되었다. 이 영상은 2001년 서울국제여성영화제와 재미여성 미술기획자 린다 최(Linda Choi)의 기획으로 미국에서 열린 《여성과 유교의 화해: 한국현대여성미술가들의 표현 *Reconciling Femininity and Confucianism: expressions of contemporary Korean women artists*》전에서 상영되었다. 2004년에는 오사카 여성영화제의 개막작으로 상영되며 '입김'의 활동을 국제적으로 알리는 데 일조했다.

“한국의 페미니즘 미술의 역사에서 상징적인 사건”, 또는 “민중미술 이후 침묵하는 예술운동을 일깨운 사건”이란 평가처럼, 《아방궁 프로젝트》는 21세기 행동주의 예술실천의 붓물을 트고 1990년대 이후 개별 작업을 지향하던 미술에 실천적 예술을 향한 문을 여는 데 기여했다.³⁵ 따라서 이 프로젝트는 지구지역화 시대의 미술

³⁵ 조선령, 앞의 글(2007), p.188; 김준기, 「김준기의 사회예술 비평 행동예술 1: 점거」,

6
《아방궁 종묘점거 프로젝트》
<~마라>
여성에 대한금지어가 적힌
길에 놓인 풍선들
2000년



7
《섬-생존자》 프로젝트
포스터와 영상
2004 부산비엔날레
전시 광경

릴라 걸즈 온 투어의 세 명의 멤버가 비엔날레 기간 동안 부산을 방문해 '입김'과 함께 세 차레의 퍼포먼스를 할 예정이었으나 예산 지원을 받지 못해 불발되었다. 비엔날레에는 '입김'의 현장 퍼포먼스와 섬 퍼포먼스를 담은 영상작품, 그리고 두 그룹의 협업의 산물인 두 종류의 아트 포스터들이 전시되었다. 《섬-생존자》 프로젝트의 주제는 당시 한국사회의 성매매 담론에 관한 것이다.

성매매는 2000년대 전반기에 호주제 폐지, 여성할당제 등과 더불어 우리 사회를 뜨겁게 달군 사회문제이자 여성문제였다.³⁷ 여성계는 성매매에 관대한 남성 중심적인 사회 분위기를 비판하고 성매매가 사회 구조적 문제라는 인식의 전환과 여성인권의 문제로 보는 새로운 관점을 도입하였고, 그런 노력의 결과 2004년 3월에 새로운 성매매 방지법이 제정되기에 이르렀다.³⁸ 같은 해 5월에는 부산 근처 유명 관광지

『경향신문』(2015. 5. 8 검색), http://news.khan.co.kr/kh_news/art_print.html?artid=201505082116575(2015. 8. 27 검색)

³⁶ 케릴라 걸즈 온 투어는 '입김'과 협업 외에도 2004년 부산비엔날레에 공식 출품하였다.
³⁷ 성매매는 2000년 9월 군산 대명동 성매매 집결지의 화재로 5명의 20대 여성이 사망한 사건이 발생한 것을 계기로 여성계가 적극적으로 사회적 문제로 공론화하기 시작했다. 군산 화재 참사에 이어 2002년 군산 개북동 성매매 업소 집결지에서 화재로 인해 13명의 여성이 희생되는 대형 참사가 또 발생했다.
³⁸ 2004년 3월 성을 파는 타락한 여성을 처벌한다는 '윤락행위 방지법'이 40년 만에 폐기되고, '성매매 알선 등 행위의 처벌에 관한 법률'과 '성매매 방지 및 피해자 보호 등에 관한 법률'이 제정되었다. 그 골자는 성매매, 매수자, 알선 행위자, 인신 매매자 등을 함께 처벌하는 것이다. 여성부, 『여성 60년사, 그 삶의 발자취』(2008), p.55; 같은 해 6월 9일에는 성매매 해결을 위해 여성단체 활동가들과 성매매 피해 생존자들이 모처 '성매매 문제 해결을 위한 전국연대'를 발족하고 '피해자 보

인 섬에 감금되어 성매매를 강요당하던 이십대 피해 여성이 외부의 도움으로 가까스로 탈출한 사건이 발생했고, 이 무렵 ‘생존자’란 용어와 개념이 새롭게 등장했다. 생존자란 “가정폭력, 성폭력, 성매매 피해여성들이 피해자임을 자각하고 자신의 권리를 주장할 수 있는 내면의 힘이 있으며 과거의 삶을 딛고 새 삶을 찾았다는 뜻”에서 살아남은 여성들에게 붙여진 호명이다.³⁹ 처음으로 성매매 생존자들이 뭉쳐 국가를 상대로 손해배상 청구소송을 제기하여 사회적 이목을 끈 것도 이때다.⁴⁰

《부산비엔날레》에 초대된 ‘입김’은 성매매 피해 여성의 부산 근처 섬 탈출 사건과 생존자 개념에서 작업의 구체적인 아이디어와 제목을 따왔다. 이 프로젝트에서 ‘입김’은 생존자 개념을 성매매 피해 여성뿐 아니라 성적 소수자, 억압과 폭력에서 살아남은 모든 자들로 확대 해석하고자 했다. 《아방궁 프로젝트》 소송 사건을 겪으며 한국 사회에 깊이 자리한 가부장적 유교문화의 심각성을 새삼스레 깨달았던 ‘입김’은 당시 여성운동의 관점에 따라 성매매를 가부장 사회의 이중적인 성 개념을 근거로 유지된 사회 구조적이지 여성 인권유린의 문제로 이해했다.

‘입김’과 ‘게릴라 걸즈 온 투어’의 협업과정을 통해 ‘입김’은 두 가지의 아트 포스터를 제작했다.⁴¹ ‘게릴라 걸즈 온 투어’는 잘 알려져 있는 ‘게릴라 걸즈’에서 2001년 분리해 나와 퍼포먼스와 풍자극 위주의 활동을 펼쳐온 행동주의 여성주의자 미술그룹이다. 그들은 퍼포먼스 그룹으로서 원래 ‘입김’과 공동 퍼포먼스를 의도했고, 퍼포먼스 중에 전단지나 엽서 등을 제작해 배포할 것을 논의했었다. 그러나 그들의 한국 방문이 불발되면서 게릴라 걸즈의 포스터 제작 전통에 따른 아트 포스터 제작이 주요 결과물이 되었다. 두 그룹은 포스터에 들어갈 이미지와 문구를 수 차례 조율하여 A4 크기의 전단지, 동일 이미지를 담은 엽서와 스티커를 제작해 전시 기간 동안 일반인에게 배포하였다. 게릴라 걸즈는 당면 문제의 현실성을 강조하기 위해 전략적으로 통계자료의 사용을 중시해 왔는데, ‘게릴라 걸즈 온 투어’ 역시 ‘입김’에게 통계자료의 중요성을 강조했다. ‘입김’은 그 제안을 받아들여 한국의 통계 자료에 기초한 텍스트를 함께 조율해 결정하고 이미지를 담당했다. 협업으로 산출된 두 개의 포스터

8
《섬-생존자》 프로젝트를
위해 제작한 두 개의 포스터
중 한 점.
2004년
부산비엔날레 출품작

9
《섬-생존자》 포스터2



는 붉은 색, 흰색, 또는 회색 바탕에 흰색, 검정색, 붉은 색의 대비가 강한 텍스트와 이미지의 결합으로 구성된다.⁴² 한 점의 포스터도⁸에는 위쪽에 세 가지 텍스트가 차례로 기입되었는데, “성매매 눈 감은 대한민국 고소한다”는 강렬한 문구가 눈에 띄며 중간 부분에 영어와 한글로 삽입된 생존자에 대한 정의가 인쇄되었다. 그에 비해 텅 빈 바닷가를 배경으로 아래 한 귀퉁이에 “살고 싶다”는 피켓을 든 여성의 모습은 고립무원의 섬에서 탈출한 피해 여성의 외로운 외침을 강력히 전한다. ‘입김’은 성매매 현실을 구체적으로 파악하기 위해 2004년 초 인천 무의도의 성매매 현장을 찾아 1일 체험을 했다고 한다. 이 때 무의도를 배경으로 “살고 싶다”는 피켓을 들고 생존을 외치거나, 섬을 탈출하는 퍼포먼스 등의 장면을 사진과 영상으로 담았고, 이 작품의 이미지는 이 때 찍은 것을 활용했다.⁴³ “NOT FOR SALE”이란 영어 문구가 눈에 띄는 또 하나의 포스터에서는 “여성매매와 아동학대는 반드시 지금 끝내야만 합니다”라는 문구가 어린 여자아이의 얼굴 중간을 가로지른다. 여기서 노려보는 어린 소녀의 섬뜩한 눈초리가 우리의 시선을 사로잡고 어린 여성들에게 가해지는 각종 폭력에 대한 경각심을 불러일으킨다.

호, 법 집행 감시, 국민의식 변화’를 위한 활동을 전개해 나갈 것을 다짐했다. 전국연대에는 성매매 피해 여성들을 구조 지원해 온 7개의 지역단체가 가담했다. 「성매매 근절 우리 손으로」, 『우먼타임즈』(2004. 6. 29), 19면 참조. 한편, 같은 해 5월에는 처음으로 성매매 피해 생존자들이 국가를 상대로 손해배상 청구소송을 제기하는 등, 언론에서 성매매와 관련된 기사들이 실 새 없이 다뤄졌다.

³⁹ 「피해여성, 당당한 사회구성원 되길, 활동가 나선 성매매피해 생존자」, 위의 책, 19면.

⁴⁰ 「이준희의 세상 속으로」, 『한국일보』, 2004. 5. 24, A19면.

⁴¹ ‘입김’이 제작한 두 개의 포스터와는 별도로 게릴라 걸즈 온 투어는 같은 주제로 자체 포스터를 제작한 것으로 보인다.

⁴² 이런 구조가 바바라 쿠르거의 작품을 연상시킨다는 ‘입김’의 우려의 목소리가 있었으나 그대로 진행되었다. 「입김’과 guerrillagirlsntour의 협업과정」자료(2004, 미간행).

⁴³ 윤희수 작가와의 인터뷰.

《섬-생존자》 프로젝트의 일부인 퍼포먼스는 개막식 당일 비엔날레가 열리는 바닷가에서 '입김'의 모든 멤버가 분홍색 쓰개치마로 얼굴과 온 몸을 가린 채 무언의 일인 시위의 형식으로 이뤄졌다¹⁰. 넓은 바다를 배경으로 얼어붙은 듯 정체를 알 수 없는 강렬한 쓰개치마들의 현존은 유령이 출몰한 것 같은 분위기를 연출했다. 공공장소에서 진행된 침묵의 시위는 우리 사회의 이질적 공간에서 보이지 않는 다층적인 정체성을 가진 여성들을 가시화하기 위해 '입김'이 선택한 역설적인 예술적 발언의 전략이다. '입김'은 자신들의 실천적 예술행위가 성매매의 심각성을 널리 알리고 그것의 근절을 위한 기폭제가 되기를 희망했다.



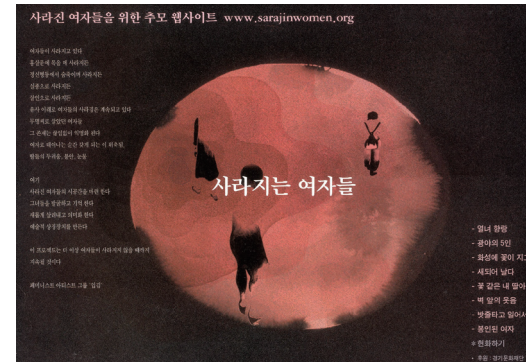
10
《섬-생존자》 프로젝트의 퍼포먼스 광경

3. 《사라지는 여자들》과 《사라지는 여자들-음사열전》

2005년의 《사라지는 여자들》 프로젝트는 《섬-생존자》 프로젝트의 비 가시화된 여성을 개념적으로 확장하여 거대담론에 의해 잊혀진 역사 속 여성들과 더불어 현대사회에서 여전히 사라지고 있는 여성들의 이야기를 풀어낸다. 이 프로젝트는 웹사이트, 포스터¹¹, 퍼포먼스¹²의 세 가지 형식을 취함으로써, 또다시 전시장 미술을 탈피하고 기존의 예술 장르의 틀을 어지럽히며 여성주의 미학의 새로운 실험을 시도한다. 경기문화재단의 지원금으로 제작된 '입김'의 사이버 전시 형태의 《사라진 여자들》 웹사이트(www.sarajinwomen.org)는 2005년 7월 1일부터 운영되었으며, 서두에 밝힌 운영 목적은 다음과 같다.

여자들이 사라지고 있다 / 홍살문에 못을 매 사라지든 / 정신병동에서 숨죽이며 사라지든 / 실종으로 사라지든 / 살인으로 사라지든 / 유사 이래로 여자들의 사라짐은 계속되고 있다 / 무명씨로 살았던 여자들 / 그 존재는 끊임없이 익명화된다 / 여자로 태어나는 순간 갖게 되는 이 위축된, 딸들의 두려움, 불안, 눈물 / 여기 / 사라진 여자들의 시공간을 마련한다 / 그녀들을 발굴하고 기억한다 / 새롭게 살려내고 의미화한다 / 예술적 상징장치를 만든다.⁴⁴

⁴⁴ 《사라진 여자들》 리플렛에서 인용.



11
《사라지는 여자들》 포스터

12
《사라지는 여자들》 '입김' 퍼포먼스 수원 나혜석거리 2005.7.9

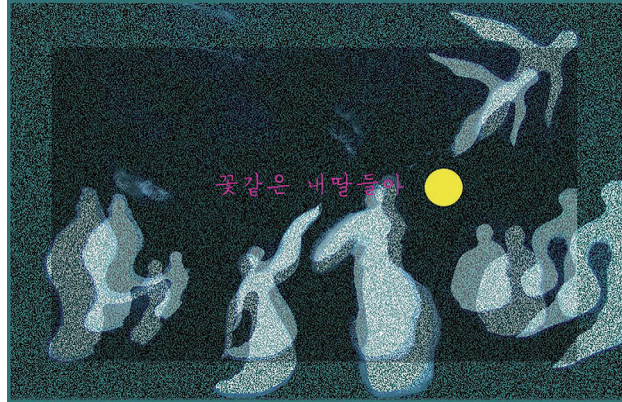


한때 존재했으나 사라진 여성들을 발굴, 애도, 복원하고 그런 사라짐이 구조적으로 반복되지 않도록 방지하기 위한 장치로서 운영되던 웹사이트는 재정과 관리상의 어려움으로 2년 가까이 유지되다 폐쇄되었다.⁴⁵

《사라지는 여자들》 프로젝트는 1980년대부터 국내 여성주의 운동가, 학자, 이론가들에 의해 발굴, 연구되어 온 한국 여성사 쓰기의 예술적 버전이라 할 수 있다. 이 프로젝트에는 서로 다른 시공간에서 다층적인 정체성을 가지고 살았던 여성들의 구체적인 경험이 드러난다. 회화, 영상, 애니메이션 등의 공동창작 방식으로 펼쳐진 사이버 전시 공간에는 역사적으로 사라진 여성, 계급으로 인해 사라진 여성, 물리적 폭력에 의해 사라진 여성, 제도적 장치로 인해 사라진 여성, 미디어의 여성 재현을 통해 사라진 여성의 욕망 등 다섯 가지 이유로 사라진 많은 여성들이 소환된다. 예컨대, 생존을 보장해 주지 못하는 국민기초생활보장제도의 현실화를 위해 명동성당 앞에서 추운 겨울 천막농성을 하던 1급 뇌성마비 장애인 여성 최옥란은 계급에 의해 사라졌다 부활한 인물이다(《벽 앞의 웃음》). 한때 우리 사회를 공포에 몰아넣었던 화성연쇄살인 사건(《화성에 꽃이 지고》), 유영철 연쇄살인 사건의 피해자들(《새 되어 날다》), 군산 대명동 성매매 집결지 화재로 숨진 여성들(《꽃 같은 내 딸들아》)¹³처럼 우리 사회의 인권 사각지대에서 외롭게 죽고 잊혀가는 여성들을 위한 애도 공간도 마련되었다. 소환된 모든 여성들은 근대에서 현대까지 살다 간 여성 민초들이며, 위대하진 않아도 가부장제에 저항한 주체거나, 신념에 따라 죽음을 불

⁴⁵ 현재도 이 웹사이트에 게재되었던 작업의 일부는 '입김'의 사라진 여자들이란 키워드를 사용해 네오룩에서 찾아볼 수 있다. 사라진 여자들을 위한 추모 웹사이트, <https://neoolool.com/archives/20050805c>(2015. 11. 20 검색).

사한 주체거나, 혹은 폭력의 억울한 피해자이다.⁴⁶ 그들은 미화되거나 영웅화되지 않았고, 사실적 묘사보다는 알레고리와 암시, 풍자 같은 미학적 장치와 수반된 글을 통해 가시화되었다. 여성사 발굴이란 주제 면에서 이 프로젝트는 서구 여성주의 미술의 고전이 된 시카고(Judy Chicago)의 <디너 파티 Dinner Party>를 떠올리게 된다. 그러나 <디너 파티>와 《사라지는 여자들》은 오브제로서 작품



형식의 탈피, 확장된 매체의 적극적 활용, 여성 민초들의 삶의 소환이란 점에서 21세기 지구지역화 시대의 지역적 여성주의 미술의 발전에 기여하였다.

《사라진 여자들》 웹사이트 운영을 계기로 '입김'은 사단법인 여성문화예술기획과 《사라지는 여자들-음사열전》을 공동 기획할 기회를 얻게 되어 사이버 상의 전시를 오프라인의 전시관과 연계해 새롭게 구성, 확장하였다. 비록 전시장으로 들어왔다고 하나, 전시 주최와 장소가 여성사 전시관이었던 것을 보더라도 이 전시의 목적은 전시장으로 편입이 아니라 여성주의 미술의 새로운 판을 짜는 것이었다. 이 전시에는 '입김' 멤버 중 윤희수, 하인선이 개인 사정으로 빠지고, 젊은 여성작가 김화용, 송상희, 원선영, 이민 등이 초대되었다. 공동창작, 퍼포먼스, 사진, 영상, 디지털애니메이션 등의 복잡한 장르가 동원되고, 주류의 기억 방식이나 해석에 저항해 여성들의 독특한 기억 방식과 해석을 담아내는 새로운 차원의 여성주의 미학이 탐색되었다. 그러므로 이 전시는 2000년대 한국 사회의 특수한 쟁점을 독특한 미학으로 풀어낸 행동적 여성주의 미술의 대표적인 전시라 할 수 있다.

이 전시의 주제는 여성주의적 관점에서 여성 억압의 중요한 사례로 여겨진 淫祀 금지에 저항한 여성들의 발굴이다. 음사란 "사족의 부녀로서 산간이나 물가에서 놀이나 잔치를 하고 산천성황의 사모제를 직접 지내는 것"을 뜻하는데, 경국대전에는 음사를 금지 법규로 명시하고 이를 어긴 자는 장백대의 형벌로 다스린다고 기록

⁴⁶ 그 외에 조선 중기 열녀 향랑(《열녀 향랑》), 조선 말기 갑신정변에 합세해 처형당한 무수리 고대수와 독립운동에 가담한 김마리아, 조신성, 안경신, 남자현의 <광야의 5인>, 일제강점기 노동운동을 이끌다 투옥되어 짧은 생을 마감한 여성노동자 강주룡(《밭줄 타고 일어서》)의 삶이 발굴, 묘사되었다.

13
《사라지는 여자들》
프로젝트 중
《꽃같은 내 딸들아》
2005



14
입김의 류준화, 제미란,
우신희, 박은숙, 정정엽
공동작
<블랙홀>
2006
혼합매체
《사라지는 여자들-음사열전》
설치작품

시관, 여성학자들과 만나며 이론적인 심화를 다질 수 있었고, 그 효과는 작품에 반영되었다. 당시 여성사 전시관의 학예연구실장 정박미경은 여성들의 사라짐은 개인적이고 자연스러운 것이 아니라 정치적인 것이라고 설명하고, 따라서 역사적 주체로서 여성의 새로운 역사 쓰기 역시 정치적임을 강조했다. 그녀는 "사라진 여성들과 기억되는 여성들은 서로 다른 여성 존재들이 아니라 동전의 양면"이며, "사라졌던 여자들에 대한 가부장적인 기억 서사는 현재의 여성 삶을 일정하게 재조직하면서 정상과 비정상"으로 가르며 작동하기에 사라진 여자들의 호명은 현재의 나와와의 관계, 현재의 여성의 삶을 형성하는 힘들에 대한 비판적 성찰을 요구한다며 전시에 의미를 부여하였다.⁴⁸ 여성학자들의 전 방위적인 이론적 지원 덕분에 《사라지는 여자들-음사열전》의 출품작들은 탄탄한 주제의식과 다양한 접근방식으로 저항적 삶을 살았던 여성들을 드러냈다. 류준화의 표현대로 이 전시는 남성 중심으로 쓰인 거대담론으로서 "역사의 벽을 깨는 작업"으로 수렴되었다.⁴⁹

⁴⁷ 《사라지는 여자들-음사열전》 리플릿 표지에서 재인용.

⁴⁸ 예컨대, 기생, 유관순, 국가 미망인 등은 특정한 이미지로 재현, 소비되며 고정된 기표로 작동하고, 열녀, 자유부인, 심지어 유영철의 피해 여성들은 살아있는 다른 여자들의 욕망과 자유를 통제한다. 정박미경, 「그 사라짐이 자연스럽다고 말할 수 있는가?」, 『사라지는 여자들-음사열전』, pp.8-9; 정지영은 남성적 관점에서 서술된 역사를 비판하고 진술의 방식 자체를 바꾸는 동시에 남성 지배 권력의 필요에 의해 만들어진 전통을 의심하고 해체할 때 여성사가 가능하며, 숨겨진 여성의 이야기들은 결여된 자료의 틈새를 적극적인 역사적 상상력으로 메울 때 읽어낼 수 있음을 주장했다. 정지영, 위의 책, pp.20-30.

⁴⁹ 류준화, 「무덤가 이야기」, 위의 책, p.73. '입김' 외에 송상희는 사진작품 《매향리》에서 미군 주둔으로 벌어지는 여러 사건의 피해자들인 여성들에게 작용하는 민족주의와 가부장제 시선의 이중



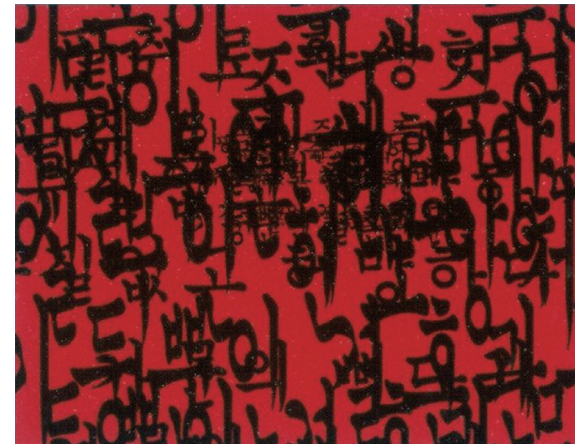
15
《사라지는 여자들-
음사열전》 설치
〈블랙홀〉 서랍에 담긴
엽서들
2005

이 전시의 하이라이트는 뭐니 뭐니 해도 ‘입김’의 공동 창작품 〈블랙홀〉¹⁴이다.⁵⁰ 천장 높이의 대형 벽화와 설치로 이뤄진 벽 구조물인 〈블랙홀〉은 마치 난공불락의 가부장제의 공간을 닮아있지만, 벽의 구석구석에서 사라진 여성들이 출몰해 그 공간에 균열을 내고 우리에게 말을 걸어온다. 이리저리 방향 없이 뒤틀리고 왜곡되고 시작도 끝도 없는 무수한 계단들, 그와 닿아있는 입구인지 출구인지 알 수 없는 크고 작은 공간들은 수많은 여성들이 사라진 역사 속의 구멍들, 즉 블랙홀에 다름 아니다. 전시장 공간으로 돌출한 계단 구조물은 사라진 여성의 역사가 현재의 여성의 삶의 공간과 여전히 맞닿아 있음을 의미한다. 벽 밖으로 튀어나온 10개의 서랍 구조물 안에는 공식적인 역사서술에 편입되지 못하는 여성들의 메모, 편지, 구술, 시가 담긴 엽서로 채워져 관람자들이 마음대로 가져갈 수 있게 했다¹⁵. 조선시대 시집가는 딸에게 딸을 낳아도 절대 자진하지 말라는 애끓는 어머니의 당부 편지, 일본군위안부 피해자와 미군 상대 성매매 여성, 버림받은 여자들, 재구성된 노동운동가 강주룡의 구술들, 군산 성매매 집결지 화재 당시의 절박한 메모 등, 어찌 여자들의 사연이 이뿐이라. 가부장적 공간의 구석구석 갈라진 틈과 구멍에서 여성 민초들은 분노, 회한, 무기력, 외침, 좌절 등 그 간 말 못한 사연들을 웅얼웅얼 쏟아내고 여기저기서 유령 같은 모습으로 출몰하기도 한다.

여기에 과부, 첩, 재혼녀, 미혼모, 이혼녀 등 가부장제 질서와 위계를 흔들고 어

역압에 저항하는 여성들의 소리 없는 아우성을 담아냈다. 김화용은 유쾌한 상상력을 동원해 공식 역사에 개입하고 전복의 가능성을 제시했다. 사진 연작 〈낭랑 관순 오뎃세이〉에서 김화용은 남성 중심적 민족주의 담론에 의해 비장한 항일민족투사로 기표화된 ‘유관순 누나’의 정형화에 도전해 다양한 해석의 장을 열었다. 원선영의 퍼포먼스 〈열녀 원씨 탄생기〉는 조선시대 열녀의 삶이 현재의 여성에게 미치는 영향에 주목했다.

⁵⁰ 〈블랙홀〉은 ‘입김’ 멤버인 류준화, 제미란, 우신희, 정정엽, 곽은숙이 공동 제작했다.



16
김명진, 우신희 〈음사열전〉
텍스트 동영상
《사라지는 여자들-음사열전》
전시출품작

지럽힌 과거의 위험하고 나쁜 여자들이 남성 권력과 가족제도에 도전하며 토해내듯 덧쓰여 읽을 수조차 없는 검은 텍스트 동영상이가세한다(김명진, 우신희, 〈음사열전〉)¹⁶. 곽은숙의 디지털애니메이션 〈심청의 일기〉 역시 효의 상징인 심청과 일본군위안부를 동일화하며 강요된 여성의 성역할의 문제를 제기한다. 이렇듯 수많은 여성 주체들의 출몰로 왁자지껄한 난장판이 된 전시장은 남성적 공간이던 역사의 근간을 뿌리째 뒤흔들고 비틀고 균열을 내며 역사의 판을 완전히 새롭게 짤 것을 제안한다.

IV. 나오는 말

‘입김’은 위에서 분석한 4개의 프로젝트를 포함해 《집사람의 집》, 《우리 안의 여신》, 《유쾌한 파종》 등 6년 동안 7개의 주요 프로젝트를 공동기획, 공동창작하며 여성주의 미술 프로젝트의 기획력을 보여주었다. 그 외 단체전과 각종 문화행사를 위해 다수의 공동창작을 했다. 이런 작품들에서 서로 다른 시공간을 교차하며 살아가는 다중적 정체성을 지닌 여성들의 구체적인 삶의 얘기는 리얼리즘을 통해 풀려나온다. ‘입김’은 1980년대 여성주의 미술과 연결된 탯줄을 이어가는 한편, 2000년대의 한국 사회의 여성문제, 변화된 감수성의 수용, 필요에 따른 일시적 연대를 통한 유연한 그룹 운영, 매체의 개방성 등을 유지하며 변화, 발전해 갔다. 그러나 ‘입김’의 개입으로서 예술실천은 1980년대 여성주의 미술에서 자양분을 취하며 만개한 1990년대의 여성문화운동이 없었다면 불가능했을 것이다.

‘입김’은 2006년 《사라지는 여자들-음사열전》 이후 새로운 공동창작을 멈추고 있다. ‘입김’ 작가들은 2008년 캘리포니아 주의 밀즈 컬리지 대학미술관에서 개최된 《바치며: 한국의 행동주의 여성미술가들 *The Offering Table: Activist Women Artists from Korea*》 전시에 초대되어 우신희를 제외한 7명이 출품했다. 그러나 이 전시는 공동기획도 공동창작도 아니고 ‘입김’이란 그룹명을 사용하지도 않았으며, 개인 작가로서 ‘입김’ 멤버들의 작품이 출품되어 ‘입김’의 그룹 활동으

로 볼 수 있을지 의문이다. '입김'이 참가한 마지막 전시는 2014년 대전 시립미술관의 《사진과 사회: 소설 아트》전이었는데, 이 역시 기존의 프로젝트와 관련된 아카이브 전시였다.

결론적으로 '입김'이 공동기획과 창작 형식으로 미술활동을 한 것은 약 6년 정도라 할 수 있다. 특정한 목표를 지향하는 미술그룹이 6년간 함께 활동한다는 건 결코 쉬운 일이 아니다. 현재 '입김'은 오랜 소강상태에 있다. 이것이 그룹의 해체를 의미하는 것인지 아닌지에 대해서는 내부적으로 의견이 분분하다. 공식적인 선언을 하진 않았지만 이미 공동창작을 하지 않고 있고 그럴 가능성도 없으므로 해체된 것에 진배없다고 생각하는 멤버가 있는가 하면, 앞으로 '입김'의 향방이 어찌 될지 알 수 없으므로 그룹의 유지를 바라는 멤버들도 있다. 그룹을 해체하고 안 하고는 '입김' 작가들이 결정할 사항이다. 다만 미술사를 돌아보면 대개 그룹들의 결성 시기는 분명하지만 해체 시기는 모호한데, '입김'은 그런 그룹 중 하나가 되지 않기를 바란다. '입김'의 당초 목표가 달성되어서가 아니라, 중년에 들어선 멤버들이 '입김'의 활동을 발판 삼아 보다 자유롭게 개인 창작에 몰두하며 앞으로 나가길 바라는 마음에서이다. '입김'은 새로운 멤버를 영입하지 않고 결성 당시 멤버 그대로 유지해 오고 있는데, 어쩌면 이것이 '입김'이 과감하게 변신하지 못하고 활동을 멈춘 이유일지도 모르겠다. 또한 집단이 아니라 개인으로 흩어질 때 개개인의 여성주의 의식이 좀 더 세심하게 단련되지 못한 것도 또 하나의 원인이 아닐까 하는 생각이 든다. 그럼에도 불구하고 그간의 '입김'에서의 활동이 각자의 작업을 지탱할 수 있는 든든한 버팀목이 되었음은 모든 멤버들이 인정하는 바이다. 그들은 더 이상 공동창작은 하고 있지 않지만 다양한 방식으로 예술실천을 하고 있으며, 지금까지도 서로에 대한 정서적 지원을 아끼지 않고 있다.

결성 당시 30대였던 멤버들은 이제 40대 후반에서 50대 중반에 접어들었고, 전국적으로 흩어져 각자가 생각하는 방식대로 미술실천을 수행하고 있다. 류준하는 오래 전에 경북 봉화의 작은 마을에 정착해 산골미술관을 운영하며 지역 문화의 발전과 여성의 눈으로 본 세상을 그리고 있다. 정정엽은 용인에 화실을 꾸리고 마을과 지구적 삶의 관련성을 창작으로 풀어가고 있고, 하인선도 본격적으로 개인 창작에 뛰어들었다. 김명진과 윤희수는 미술 교육자이자 작가로, 특히 공주에 사는 윤희수는 최근 공주 시내에 한 뼉 갤러리를 오픈해 삶의 공간 속으로 침투하는 미술의 역할을 모색하고 있다. 한편, 디지털 애니메이션 작업에서 새로운 가능성을 찾는 곽은숙, 옷과 가방 등 일상품을 디자인하며 생활 자체가 미술이 되기를 희망하는 제미란의 작업, 외판 섬에 들어가 미술치료로 상처 입은 영혼을 치유하는 또 다른 작업을

수행하는 우신희의 활동 등은 미술제도 내부로 포섭되기 어려운 측면이 있다. 특히 작가주의나 협소한 미술의 개념으로 접근할 때 이런 활동은 미술과 무관한 것이 될 수도 있다. 비록 공동창작은 중단한 상태지만, 현재 '입김'의 8명의 작가는 여성의 자의식을 가지고 개개인의 신념과 해석에 따라 다양한 방식으로 삶에 개입하는 예술을 실천하고 있다.

주제어 keywords

여성주의 미술 feminist art, 입김 Ipgim, 아방공 종묘집거 프로젝트 Abanggoong Jongmo Project, 사라지는 여자들 프로젝트 Disemerging Women Project, 섬-생존자 프로젝트 Island-Survivor Project

투고일 2016년 2월 15일 | 심사일 2016년 2월 29일 | 게재확정일 2016년 3월 14일

『2004 부산비엔날레 *Busan Biennale 2004*』, 부산비엔날레조직위원회 Busan: Busan Biennale Organizing Committee, 2004.

『사라지는 여자들-음사열전(淫祀列傳) *Disemerging Women-Stories of Eum-sa*』, 여성가족부 & 여성사전시관 Seoul: Ministry of Gender Equality and Family & The National Women's History Exhibition Hall, 2006.

『사진과 사회: 소셜 아트 *Photography and Society: Social Art*』, 미술관속사진페스티벌 운영위원회 Seoul: Photography in Museum Festival Steering Committee, 2014.

The Offering Table: Activist Women Artists from Korea (exhibition catalogue), Oakland, Calif.: Mills College Art Museum, 2008.

강문식 Kang, Munsik · 이현진 Lee, Hyunjin, 『종묘와 사직 *Jongmyowa Sajik*』, 책과함께 Seoul: Chekwahamkke, 2011.

김영옥 Kim, Youngok, 「변방과 방언의 예술 Art of Outskirts and Dialect」, 『논문집 *Collected Papers*』3, 한국예술종합학교, 2000.

매시, 도린 Massey, Doreen, 정현주 옮김 Jung, Hyunjoo, trans., 『공간, 장소, 젠더 *Space, Place, and Gender*』, 서울대학교출판문화원 Seoul: Seoul National University Press, 2015.

모한티, 찬드라 Mohanty, Chandra, 문현아 옮김 Moon, Hyunah, trans., 『경계 없는 페미니즘 *Feminism without Borders*』, 여이연 Seoul: Yeiyeon, 2005.

민주식 Min, Joosik, 「진화하는 예술: '아트프로젝트'의 현대적 의미 *Evolving Art: The Significance of "Art project"*」, 『미학예술학연구 *The Journal of Aesthetics and Science of Art*』34, 2011.

손희경 Son, Heekyoung, 「페미니즘 미술, 구태의 유행과 조우하다 *Feminist Art, Encounter with Old Conditions*」, 『미술세계 *Misulsaegye*』, 2003. 7.

이병한 Lee, Byoungan · 이종호 Lee, Jongho, 「아름답고 방자한 자궁: 종로에서 전주이씨 종친회에 저지당하다 *The Beautiful and Arrogant Womb*」, 『오마이뉴스 *OhmyNews*』, 2000. 10. 5.

이종희 Lee, Jonghee, 「투명한 공간에서 역설적 공간으로 *From the Transparent*

Space to the Paradoxical Space」, 『여/성이론 *Yeo/Sungiron*』25, 2011. 12.

‘입김’ 편 Ipgim ed., 「아방궁 종묘점거 프로젝트 사진일지 *A Daily Record of Occupation Project for the Abanggung Jongmyo*」 2000~2004 (미간행 Unpublished).

‘입김’ 편 Ipgim ed., 「‘입김’과 guerrillagirlsontour의 협업과정 *Collaboration with Ipgim and Guerrillagirlsontour*」, 2004 (미간행 Unpublished).

조선령 Cho, Seonryeong, 「한국 페미니즘 미술의 어제와 오늘: 80년대 여성주의 미술과의 연결점을 중심으로 *Yesterday and Today of Korean Feminist Art*」, 『문화과학 *Munhwagwahak*』49, 2007.

Solidarity and Art Practice as Involvement of
“Feminist Artists Group IPGIM”

ABSTRACT

created a unique local feminist art different from the West in the glocal era, and contributed in the contemporary Korean feminist art.

Kim, Hyunjoo

The aim of this study is to closely examine the works of the “Feminist Artists Group IPGIM” in the context of Contemporary Korean Art and the arts of glocal era. IPGIM was created by 8 woman artists in their 30s in 1997 when Korean women culture movement was at its height. Its founders, Kwak Eunsook, Kim Myungjin, Rhu Junhwa, Woo Shinhee, Yoon Heesu, Jung Jungyeob, Je Miran, and Ha Insun, showed exceptional works in practicing art by temporary solidarity with feminist identity in the 2000s. IPGIM was active in various ways pursuing characteristics of feminist art, activist art, project art and art as public intervention. This study examines the subject, perfunctory design, analysis on aesthetics, as well as the involvement methods and urges on the change of views on woman issues in the Korean society through 4 of the 7 major projects of joint planning, and coproduced: *AbanggoongJongmyo Project*, *Island-Survivor*, *Disemerging Women*, *Disemerging Women-Stories of Eum-sa*.

IPGIM challenged the female images as a signifier and the politics of space created by patriarchal Confucian culture through feminist perspective. They have unraveled lives of female individuals with various identities that cross over different time and space into realism by focusing on female body and sexuality, labor, class. IPGIM’s activities connects to feminist art in the 1980s and umbilical cord in one sense, and on the other, progressed by reacting sensitively to changing woman issues through accepting contemporary sensibilities, temporary solidarity, uses of various media and so on. Therefore, IPGIM