

《우먼하우스 *Womanhouse*》(1972)

— 여성 미술과 장소특정적 설치 미술의 선례

김진아**

[초 록]

이 글은 미국 로스앤젤레스에서 1972년 1월 20일부터 약 6주간 공개된 《우먼하우스》의 기획 과정과 작품에 대해 고찰한 것이다. 《우먼하우스》는 주디 시카고와 미리엄 샤피로가 캘리포니아 예술대학의 페미니즘 미술 프로그램에 참여한 21명의 대학생과 함께 큰 폐가를 빌려 직접 집을 수리하고, 총 18개의 공간을 이용해 ‘가정’ 내 여성의 경험, 역할, 문제의식을 표현하는 장소특정적 작업을 설치한 프로젝트이자 전시였다. 공개 당시 전국적으로 조명받았던 《우먼하우스》는 전시 후 집이 철거되면서 설치 작품도 대부분 폐기되었다. 이후 제1세대 페미니스트 미술의 대표 사례로 거론되기는 했으나, 제1세대의 ‘본질주의’적 성격에 대한 적대적 분위기 속에서 상세한 연구로 진척되지는 못

* 이 논문은 전남대학교 학술연구비(과제번호: 2016-2758) 지원에 의하여 연구되었음.

** 전남대학교 문화전문대학원 부교수

주제어: 우먼하우스, 주디 시카고, 미리엄 샤피로, 페미니스트 아트, 본질주의, 폐가 프로젝트, 장소특정적, 설치 미술
Womanhouse, Judy Chicago, Miriam Schapiro, Feminist Art, Essentialism, Abandoned House Project, Site-Specific, Installation Art

했다. 근래 들어 테마 발두치를 필두로 비평적 논의가 재개되면서, 제1세대의 ‘본질주의’와 제2세대의 ‘구성주의’가 복합적으로 발견되는 사례로 재고되기 시작했다. 본 논문도 이러한 시각에 일부 동조한다. 그러나 단지 여성 미술에서의 본질주의와 구성주의 간의 문제를 넘어, 보다 많은 작품에 대한 고찰을 바탕으로, 《우먼하우스》에서 발현된 다양하고 때로는 모순적인 여성의 경험과 여성성에 대한 함의를 도출해 내고자 하였다. 또한 여성주의적 관점을 넘어 오늘날의 여러 미술 작업 방식과 형식을 예견했던 실험적인 면모들도 함께 짚어감으로써, 그 역사적 의미와 비평적 성격을 재조명하였다. 이러한 면모들로는 협업 과정, 폐가를 활용한 장소특정적 설치, 집수리와 바느질·자수·장식 등을 아우르는 성별 분업 해체적인 작업 방식, 다양한 용·복합적인 매체와 장르의 활용 등을 들 수 있다.

1. 들어가며

1972년 주디 시카고(Judy Chicago)와 미리엄 샤피로(Miriam Schapiro)는 캘리포니아 예술대학(California Institute of the Arts) 일명 캘아츠(CalArts)의 21명의 여대생과 함께 로스앤젤레스의 할리우드 지역에 있는 큰 폐가를 빌려 직접 집을 수리한 후, 그 세부 공간들을 이용해 여성의 경험과 문제의식을 표현하는 장소특정적(site-specific) 작품들을 설치하였다. 그리고 1972년 1월 30일부터 2월 28일까지 약 한 달간 일반 시민들에게 공개함으로써 큰 반향을 불러일으켰다. 이는 실제 가정 공간에서 퍼포먼스나 바느질, 뜨개질 등의 다양한 여성 기예를 활용하고 여성의 의식 각성을 표방하는 문화정치적 성격을 띠었다는 점에서 시카고의 <디너파티>(Dinner Party, 1974-79)와 더불어 제1세대 페미니스트 미술을 대표하는 작업으로 간주되어 왔다. 그런데도 《우먼하우스》에 대한 연구는 상대적으로 매우 저조했다.¹⁾ 근래 테마 발두치(Temma Balducci)

와 같은 학자에 의해서 그 의의가 논의된 이후 연구가 진척되고 있고, 연계 전시가 개최되고 온라인 아카이브가 조성되는 등 재조명 작업이 이루어지고 있으나 여전히 부족한 편이다.²⁾

발두치는 우먼하우스에 관한 연구가 부진했던 점으로 1) 집이 철거되고 작품들도 거의 사라졌다는 점, 2) 약 400명이 제작해 참여했지만 시카고의 작품으로 명기되었던 <디너파티>와 달리, 단일한 작가의 작품이 아닌 점, 3) <디너파티>가 제1세대 페미니스트 미술의 주요 특징인 ‘본질주의’를 표방한 사례였다면, 《우먼하우스》는 제2세대의 구성주의적 면모를 함께 보이면서 보다 모호하고 복합적인 성격을 지니고 있었으며, 이를 지원해 줄 미술 담론이 형성되기 이전에 진행되었던 점 등을 지적했다.³⁾ 1970년대 말경 등장하는 제2세대 페미니스트 미술 담론이 《우먼하우스》나 1970년대의 페미니스트 작품을 모두 ‘본질주의’로 규정하며 강도 높게 비판하였다는 점도 본격적인 고찰을 지체시켰다. 한편 이

1) 전시 이후 22년이 지난 후에야, 작품들의 형식과 내용을 거의 최초로 다룬 알린 레이븐(Arlene Raven)의 글이 등장했다. 그러나 작품에 대해 다소 도식적으로 설명한 성격의 글이었다. Arlene Raven (1994), “Womanhouse”, in *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (ed. by Norma Broude and Mary Garrard), New York: Abrams, pp. 48-64.

2) Temma Balducci (2006), “Revisiting ‘Womanhouse’: Welcome to the (Deconstructed) Dollhouse”, *Woman’s Art Journal* 27(2). 샌드라 사이더의 글(2010)은 《우먼하우스》 출범 경위에 대한 좀 더 상세한 역사적 사실과 다양한 전시 작품을 소개하고 있다. Sandra Sider (2010), “Womanhouse: Cradle of Feminist Art,” January 30-February 28, 1972”, Art Spaces Archives Project, 2017.12.27. <http://as-ap.org/content/womanhouse-cradle-feminist-art-sandra-sider-0>. 한편 큐레이터 수지 스펜스(Suzy Spence)와 리슬리 브랙(Leslie Brack)은 2009년 브루클린의 모멘타 아트(Momenta Art)에서 《집으로 돌아가는 무드, 우먼하우스에서 영감을 받은 전시회》(The Mood Back Home, an Exhibition Inspired by Womanhouse)를 기획하면서 온라인 아카이브 웹사이트를 구축했고, 이후 스펜스와 샬샤 베렌트(Sascha Behrendt)가 뉴욕미술재단(NYFA)의 펀딩을 받아 아카이브를 발전시켜오고 있다. “Website-mission”, 2016.11.30. 우먼하우스 온라인 아카이브, <http://www.womanhouse.net website-mission/>.

3) Balducci (2006), p. 17.

들 대부분이 학생이었다는 점과 개별/개인 작품들 간의 경계가 모호한 경우도 많았던 점도 전문 미술가 또는 저자 위주의 미술사적 조망에 포섭되기 어려웠을 것이다. 공동 작업뿐 아니라 개인 작품들도 방과 거실, 부엌, 정원 등의 폐가의 건축 공간과 상호작용하는 작업이었는데, 특히 한 공간에 2~3개의 개인 작품이 설치되는 경우 참가자들이 작품의 형식과 배치를 적극적으로 의논하여 완성해 나갔기 때문이다. 또한 일종의 ‘전시’(exhibition)⁴⁾ 형식 속에서 작품들의 내러티브와 쟁점이 모두 동질적이지 않으며 때로는 모순된 양상으로 표출되었다는 점도 지적할 수 있겠다.

그러나 본 연구는 오랫동안 《우먼하우스》가 크게 조명 받지 못했던 이유들이야말로, 오늘날의 미술 현상에 더욱 의미 있는 면모들을 제시하고 있으며, 1970년대 초반의 여성 미술을 단일한 시각으로 규정, 비판하곤 했던 시각에 맞서 미국의 ‘여성과 미술’을 둘러싼 보다 다양하고 복합적인 함의를 도출할 수 있을 것이라는 판단에서 출발하였다. 이를 위해 우선 《우먼하우스》의 준비 과정에서부터 작품 형식과 내용, 전시에 이르기까지 전 과정에 나타난 주요 특징과 양상들을 고찰하면서, 당대의 페미니스트적 관심이 어떻게 발현되었는지 논의할 것이다. 그러나 주로 페미니스트적인 메시지가 강한 대표 작품들에 주목하여 《우먼하우스》를 여성 미술의 차원에서만 읽어왔던 기존의 논의를 넘어, 본 연구는 보다 다양한 작품과 모순적인 양상들을 아우를 것이며, 동시대의 미술 작업 방식과 형식을 예견했던 선구적인 면모들을 함께 짚어감으로써, 그 역사적 의미와 비평적 성격을 재조명해보고자 한다.

4) 따라서 이 글에서도 일종의 전시회로 간주하여 곁괄호를 사용해 지시한다.

2. 《우먼하우스》의 태동과 준비 과정

2.1 캘아츠 페미니즘 미술 프로그램과 《우먼하우스》의 태동

이제는 미국 페미니즘 미술의 대모들로 간주되는 주디 시카고(1939~)와 미리엄 샤피로(1923~)는 캘아츠에 재직 중이었던 알란 카프로(Allan Kaprow)의 집에서 열린 저녁 식사 자리에서 처음 만났고, 서로의 작업과 미술가로서의 시각에 깊은 인상을 받게 된다.⁵⁾ 이들은 각자 여성 미술가가 부재한 주류 미술계 구조에 대해 비판적인 입장이었고, 여성 특유의 경험을 연결하는 작업과 담론을 모색하고 있었다. 또한 두 명 모두 대학에 출강하고 있었던 젊은 여성 교육자로서 여학생들을 어떻게 지도해 나갈 것인지 진지하게 고민하고 있었다.

시카고는 1970년 캘리포니아 주립대-프레스노(Fresno)에서 미국 최초로 ‘페미니즘 미술 프로그램’(Fresno Feminist Art Program)을 설치, 운영해 나가기 시작했다. 한편 샤피로는 남편 폴 브라흐(Paul Brach)와 산디에고 대학(University of California, San Diego)의 미술학과에서 강의하고 있었는데, 1970년 브라흐가 로스앤젤레스 근교 발렌시아에서 새로 문을 열었던 캘아츠의 미대 학장으로 옮겨가게 되면서 샤피로도 교수로 위촉되어 로스앤젤레스로 이주하였다. 샤피로는 곧 시카고에게 캘아츠에서 프레스노와 유사한 프로그램을 함께 설치해 운영하자고 제안한다. 두 사람의 의기투합으로 1971년 가을 캘아츠에 ‘페미니즘 미술 프로그램’이 설립되었고, 총 21명의 학생과 첫 학기를 시작한다. 이는 같은 해 발표된 린다 노클린(Linda Nochlin)의 논문 “왜 위대한 여성 미술가는 없었는

5) 두 미술가가 어떻게 만나고 캘아츠로 오게 되었는지는 다음을 참조. Sandra Sider (2010); Sasha Archibald (2013), “Womanhouse Revisited: Exploring the Legacy of the First Generation of Self-Declared Feminist Artists”, *Believe* (Nov/Dec), 2017.11.28. https://www.believermag.com/issues/201311/?read=article_archibald.

가?”(Why Have There Been No Great Women Artists?)와 함께 페미니스트 미술의 중요한 전기로 평가된다. 이때까지만 해도 페미니스트 미술을 위한 비평, 담론, 역사 기술, 교육 방식 등은 거의 불모지나 다름없었기 때문이다.

시카고와 샤피로는 실험적 교육 방식을 모색하던 중 캠퍼스 밖 공간에서 수업하기로 한다. 미술대학과 미술계에서 여성 미술가에 대한 적대를 직접 겪어왔고, 학생들에게 여성만이 작업할 수 있는 환경이 필요하다고 판단했기 때문이다.⁶⁾ 샤피로의 남편이자 학장이었던 브라흐는 이러한 분리주의적 수업을 지지하며 인가해주었다. 그해 여름에 발생한 지진으로 개학이 연기된 것도 대안적인 수업 공간과 방식을 모색하게 된 요인이 되었던 것으로 보인다.⁷⁾ 이들은 원래의 개학 일정에 맞추어 캠퍼스 대신 서로의 부엌과 거실에서 모여 토론을 했다. 그리고 “미술가라는 꿈을 향한 여학생들의 의욕을 고양하고 여성으로서의 경험을 작품으로 형상화”⁸⁾한다는 취지 아래, 전시 프로젝트를 기획한다. 페미니즘 미술 프로그램에 참여한 미술사가인 폴러 하퍼(Paula Harper)가 폐가를 활용하는 아이디어를 처음 제안하였으며, 곧 《우먼하우스》 프로젝트가 착수되었다.⁹⁾

6) Archibald (2013).

7) 최근 크로포드는 외부에서 수업을 진행하게 되었던 현실적인 이유로 캠퍼스의 지진 피해와 프로그램 펀딩 문제를 지적했다. Stephanie Crawford (2016), “A Re (Re) (Re) — telling of the Narrative of Womanhouse, or in the Beginning There Was a Woman with a Hammer”, 2018.07.16. 우먼하우스 온라인 아카이브 웹사이트, <http://www.womanhouse.net> (※ 이후 본 웹사이트와 주소는 <http://www.womanhouse.net>로만 축약해 표시함).

8) Judy Chicago and Miriam Schapiro (1972), “Womanhouse”, *Womanhouse*, exhibition catalogue, (ed. by Judy Chicago and Miriam Schapiro), Belen: Through the Flower (paperback reprint, originally published by California Institute of the Arts), p. 2 (※ 이 도록에는 원래 쪽수 명기가 없으나 편의상 필자가 쪽수를 매김).

9) Chicago and Schapiro (1972), p. 2.

‘집’과 ‘가정’은 당대의 여성주의 운동에서 주요 논의의 대상 중 하나였으며, 전통적으로 여성을 둘러싼 신화 즉 ‘화롯가의 천사’¹⁰⁾나 ‘가정 내에서 성취와 만족을 느끼는 주부’로서의 모습을 각인해왔던 문제적 공간이었다. 특히 미국 여성운동의 봉화를 올렸다고 평가되는 베티 프리단(Betty Friedan)의 저서 『여성의 신비』(The Feminine Mystique, 1963)에 등장하는 행복한 주부의 모습은 실제로는 끝없는 집안일과 가사 물품의 소비라는 덫에 빠진 모습으로 폭로되었고, 이후 여성의 가정 내 역할에 대한 신화 해체가 지속해서 이루어졌다. 즉 이들은 대량생산과 대중매체 시대 속의 가정주부를 감옥에 갇힌 소비자이자 섹스 오브제로 바라보았다.¹¹⁾

실제 1950-60년대 미국은 대량생산과 소비체제가 완성되고 자동차와 TV가 급속도로 전국에 보급되었으며, 그 외에도 교외에는 중산층을 위한 집합주택 단지가 들어서는 등 그야말로 대중문화와 소비문화가 급격히 팽창했던 시기였다. 한편 2차 대전 중에는 출전한 남성들을 대신해 상당수의 여성이 군수산업을 비롯해 다양한 산업 분야에 진출할 수 있었던 것과 달리, 전후의 미국에서는 여성의 가정 내 역할이 다시 강조되기 시작했다. 특히 교외 주택의 중산층 부인들이 갖 생산된 편리한 생활 제품과 기구들을 구매해 사용하면서, 남편과 아이들의 성공을 위해 가사노동을 즐겁게 수행하는 이미지가 형성되어 갔다.

《우먼하우스》는 이러한 시대적 배경 속에서 실현된 것으로, 가정 속에서의 “여성 경험... 바느질하고, 요리하고, 청소하고, 다리미질하면서

10) 19세기 산업화 현상 중 하나는 중산층 여성에게 결혼이 대부분 전업이 되었다는 점이다. 가정에서 노동하는 주부는 시장교환을 위한 생상품이나 서비스를 직접 창출하지 않는다는 점에서 무보수 노동자가 되었고, 그들의 역할은 경제적인 측면 대신 정신적 측면에서 강조되곤 했다. 특히 ‘화롯가의 천사’는 기독교적 가정의 신성화된 중심이라는 신화를 의미했다. Carolyn T. Seifert (1980-81), “Image of Domestic Madness in the Art and Poetry of American Women”, *Woman's Art Journal* 1(2), p. 1.

11) Seifert (1980-81), p. 2.

살았던 여성들의 꿈과 판타지들을 찾아보고 드러내고자”¹²⁾ 했다. 그리고 학생들은 그룹을 지어 ‘여성의 집’을 실현하기 위한 장소를 물색해 나갔다. 운 좋게도 곧 세 학생이 할리우드에 위치한 해체 예정인 75년 된 폐가를 발견하게 된다[도판 1].¹³⁾ 총 17개의 방과 정원으로 이루어진 빅토리아풍의 대저택이었으며,¹⁴⁾ 이들은 수소문 끝에 주인의 주소를 찾아 3개월간 빌리는 데 성공하게 된다.¹⁵⁾

2.2. 집수리 작업과 의식 고양 수업

부푼 마음으로 집에 도착한 교수들과 학생들은 산적해 있는 현실적인 문제에 직면한다. 방치된 지 너무 오래되어 저택 전반이 심하게 파손되어 있었기 때문이다. 25개의 깨진 창문, 난간이 없어진 계단, 막힌 변기, 끊긴 전기와 수도 등 수많은 난관이 기다리고 있었다.¹⁶⁾ 따라서 본격적인 미술 작업에 앞서 창문, 계단, 마루, 벽 등을 수리하고 전구를 달고 파티션을 설치해야 했다. 작품 역시 17개 방의 건축적 구조에 맞추고 각 공간의 기능을 살린 작업 즉 장소특정적 작업을 지향했기에 힘든 설치 작업과 페인트칠 등의 과정이 계속되었던 것으로 보인다.

1970년대 초까지만 해도 하드웨어를 다루는 집수리는 철저하게 남성

12) “Womanhouse”, 2018.1.23. <http://www.womanhouse.net/documentaries/>에서 재인용.

13) 집 주소는 533 Mariposa Street, Hollywood, Los Angeles. Chicago and Schapiro (1972), p. 2.

14) 발두치는 《우먼하우스》 도록에는 17개, 샤피로는 훗날 21개로 언급했던 점을 지적했다. 사이더는 18개의 공간이라 적었는데, 이는 집 내부 공간 17개와 정원을 합친 수인 듯하다. Balducci (2006), pp. 22-23 (footnote no. 7); Sider (2010).

15) 주인의 손녀사위를 통해 빌렸는데, 그 정확한 경로에 대한 설명은 도록, 샤피로, 몇몇 학생 간 조금씩 차이가 있다. 자세한 내용은 Crawford (2016)를 참조할 것.

16) 집의 상태와 수리에 대해서는 다음을 참조. Chicago and Schapiro (1972), pp. 2-3; Balducci (2006), p. 28; Crawford (2016).

의 뭉이고, 여성은 요리, 세탁, 청소 등의 가사와 양육을 담당하는 성별 분업이 확실했던 시기였다. 그런데 이 여학생들은 철물점을 매일 들락날락하다시피 했고, 전동 드릴과 톱, 망치 등의 사용법을 익혔고, 히터와 더운물, 변기도 작동되지 않는 상태에서 작업해 나가야 했다. 시카고는 실제 이러한 험한 작업을 위해 부츠를 사 신으라고 했으며, 학생들은 이곳을 “페미니스트를 위한 부츠 캠프(boot camp for feminist)”라 불렀다.¹⁷⁾ 처음에는 이웃 주민들도 이들의 부츠를 신고 작업복을 입고 나타나는 모습에 놀랐고, 히피들이라 오해하기도 했다고 한다.¹⁸⁾ 시카고는 오히려 이러한 난관을 좋은 기회라 간주했다. 여성의 가정 내 주어진 소임과 정체성에 대해 반추하게 하고, 남성 영역이었던 일에 도전해봄으로써 여학생들의 도전 정신과 독립적인 태도를 강화할 수 있으리라 여겼기 때문이었을 것이다.

집수리가 어느 정도 끝난 후, 시카고와 샤피로는 당시 ‘의식 고양(consciousness-raising)’이라 불렀던 토론 방법을 빌려와서 모두 마룻바닥에 등글게 둘러앉아 수업을 진행했다. 이는 소그룹으로 모여 여성으로서의 개인적 경험에 대해 진솔하게 이야기를 나누는 형식인데, 특히 급진주의적 페미니스트들은 이러한 모임을 통해 개인적 경험이 실제 많은 여성이 유사하게 겪는 경험임을 인식하게 되었고, 따라서 공통적 연대감과 경험을 근간으로 하며 “개인적인 것이 정치적인 것”이란 슬로건을 내걸고 활동하고 있었다.¹⁹⁾ 그러한 경험으로는 성생활, 출산과 낙태, 여자들의 자존감과 정체성을 좌지우지하거나 억압하는 남자들과의 관계를 들 수 있다. 시카고와 샤피로는 특히 이 집을 가정 속에서의 여성 경험이 온전히 표현되는 공간으로 변모시켜나가고자 했기에,²⁰⁾ 학생들에게 여성으로서

17) Archibald (2013).

18) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 2.

19) 로즈마리 톱, 이소영, 정정호 역(2010), 『21세기 페미니즘 사상』, HSMEDIA, p. 68.

20) Paula Harper (1985), “The First Feminist Art Program: A View from the 1980s”,

의 경험에 대해 솔직하게 털어놓으라고 요구했다.

의식 고양 시간에는 몇 개의 규칙이 설정되었다. 각자에게 동등하게 주어진 시간 동안 방해 없이 자유롭게 말하기, 상냥한 접촉과 세심한 주의로 서로 지지해주기, 언급된 내용은 외부로 절대 새나가서는 안 되기 등이었다.²¹⁾ 샤피로는 훗날 이 프로그램을 통해 학생들에게 교수보다는 친구로 다가가는 법을 배웠다고 밝힌 바 있다.²²⁾ 그러나 학생들은 교수들이 어머니, 아버지, 남자 친구 등과의 관계, 그리고 섹스나 강간의 경험 등 일반적 미대 수업에서라면 다루어지지 않았을 주제에 대해 터놓으라고 부추겼기에, 종종 눈물을 쏟고 분노하기도 했다.²³⁾ 따라서 의식 고양은 공감과 지지, 그리고 압박감과 히스테리컬한 반응이 혼재한 시간이었던 것으로 보인다.

그러나 이 과정이 작품으로 이어지는데 생산적인 교두보가 되었다는 점도 간과할 수 없다. 당시 참여 학생이었던 이들이 25년이 지난 후 회고한 말들을 보면 다음과 같다. “내 인생에서 가장 최고이자 동시에 최악의 순간이었다.”(Robin Mitchell); “[페미니즘 미술 프로그램]에 참여하지 않았었다면, 내가 과연 지금 미술가가 되어있을지 의문이다.... 그들이 종종 화나게 하고 좌절하게 했음에도 불구하고, 급진적인 교수법 실험은 내가 지성적 연구, 개념적이고 기술적인 실험, 오늘날에도 내가 유지하고 있는 위험을 감수하려는 태도 등에 기반을 둔 비-매체특정적 미술 작업(non-media specific art practice) 등을 할 수 있도록 도왔다.”(Faith Wilding)²⁴⁾ 이 외의 언급들에도 긍정적, 부정적 기억들이 뒤섞여 있다.

Signs 10(4), p. 777.

21) Archibald (2013).

22) Crawford (2016).

23) Archibald (2013).

24) Ulrike Müller, “Re: Tracing the Feminist Art Program”, *캘아츠 여성 미술 프로그램 졸업생 인터뷰 아카이브*, 2018.01.25. <http://www.ensemble.at/retracing/index2.html>.

그러나 이와 같은 방식을 통해서 그 후 페이스 윌딩이나 미라 쇼, 로빈 미첼, 낸시 요텔만과 같은 참여 학생들이 전통적인 주류 미술계의 남성 중심적 관점에서 벗어나 미술계로 뛰어 들어가는데 교두보 역할을 한 것으로 보인다.

이러한 사전 준비 과정은 《우먼하우스》에서 모순적이면서도 중요한 역할을 했다. 여성운동의 영향 아래 ‘의식 각성’을 촉구하는 교수들의 태도는 분명 강압적인 측면이 있어 보이며 문제적이라 할 수 있다. 그렇지만 교수가 학생과 개인적인 고민과 경험을 나누고 공동 작업에도 참여했다는 점에서는 시대를 앞서간 행보였다. 이후 제작된 <디너파티>는 400여 명의 여성이 제작에 참여했음에도 불구하고 시카고의 작품으로 명기되었던 점과 비교해보아도 획기적인 일이었다. 또 다른 한편으로는, 하나의 ‘과제(work)’를 이루기 위해 공동체적 양상을 띠곤 했던 여성운동 관련 미술 실천이 아무런 갈등이나 불화 없이 진행된 것이 아니라는 점을 보여 주는 사례이기도 하다. 이는 ‘하나(oneness)’로 회귀될 수 없는 여러 균열과 틈을 내보인다는 점에서 우리가 흔히 상정하는 공동체 신화를 반추하게 한다.

한편 ‘남성의 일’이었던 집안 수리는 《우먼하우스》 작품 제작에서 도입되는 ‘여성의 일’이나 ‘여성적 기술’과는 매우 대조적인 실행이었다. 그리고 20여 명의 사람이 17개가 넘는 대저택의 거의 모든 공간을 활용해 설치 작업을 만들어나가는 과정은 표면적으로 드러나는 ‘여성적’ 주제와 형식과는 달리, 기존의 회화, 조각, 심지어 당대 유행하였던 미니멀리즘/탈미니멀리즘 형식의 작품들보다도 때로는 훨씬 강도 높은 하드워크가 요청되는 작업이었다. 따라서 《우먼하우스》의 기획에서부터 전시 오프닝까지의 전 작업 과정은 성별로 분화된 가정 내 일의 경계를 가로지르며 복합적으로 수행되었다고 할 수 있다. 이는 《우먼하우스》의 작업 방식을 주로 여성의 기예와 기술 적용이라는 측면에서만 강조해온 기존의 논의를 재고하게 하는 부분이다.

3. 우먼하우스 전시 개최 — 작품과 퍼포먼스

이들은 의식 고양이 세션에 이어 집/가정에서의 여성적 경험을 어떻게 미술 작품에 구현해 나갈 지 논의하였다. 개인 작품을 만들어갈 학생들은 각각 방을 나누어 작업해 나가기 시작했고, 몇몇 학생들은 협업 프로젝트 작업에도 참여했다. 세 명의 지역 여성 미술가들인 셰리 브로디(Sherry Brody), 캐롤 에디슨 미첼(Carol Edison Mitchell), 완다 웨스트코스트(Wanda Westcoast)도 합류했다.²⁵⁾ 침실, 옷방, 부엌, 조리실, 식당, 세탁실, 목욕실 등 총 17개의 방을 이용해 작업했으며, 거실에서는 퍼포먼스가 열렸고 바깥 정원에도 작품이 설치되었다. 최종적으로 25개의 설치 작품과 6개의 퍼포먼스가 준비되었다. 그리고 약 10주간의 작업 끝에 1972년 1월 20일, 샌프란시스코에서 열리는 미국미술대학연합회(CAA) 연례회의 참석자들을 위해 작품을 먼저 공개하였고,²⁶⁾ 열흘 뒤인 1월 30일부터 한 달 동안 대중에게 오픈했다. 초대장도 여성의 수예를 활용한 특별한 형태로 제작되었다[도판 2].

CAA 연례회의의 참석자 중 일부는 회의 개최 직전 또는 직후에 《우먼하우스》를 관람하기 위해 로스앤젤레스를 거쳐 가기도 했다.²⁷⁾ 린다 노클린도 방문했으며, 전시 기간 중 “미국 여성”을 주제로 한 타임 매거진 특별호에 리뷰가 실렸고,²⁸⁾ TV에서도 소개됐다. 총 일만 명가량이 방문했다.²⁹⁾ 한편 조안나 드메트라카스(Johanna Demetrakas)는 미국영화협회의 지원을 받아 《우먼하우스》의 진행 과정, 전시 장면, 방문객 인터

25) Sider (2010).

26) Jane Gerhard (2011), “Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism”, *Feminist Studies* 37(3), p. 598.

27) Sider (2010).

28) Burton Sandra (1972), “Bad-Dream House”, *Time Magazine: Special Issue, The American Woman* (March 20), p. 77.

29) Balducci (2006), p. 17. 타임 매거진에는 4천 명으로 적고 있다. Burton (1972), p. 77.

뷰 등을 기록하고 재구성하여, 47분짜리 다큐멘터리 영화로 만들었다.³⁰⁾ 따라서 전시 당시에는 여성 미술가들 뿐 아니라 전국적으로 상당한 이목을 모았던 것으로 보인다.

다음에서는 전시된 작품과 퍼포먼스를 구성상 편의를 위해 크게 세 가지 주제로 나누어 고찰하며, 작품의 주제 뿐 아니라 작업 방식과 형식 등의 특징에 대해서도 함께 논의해 나갈 것이다.³¹⁾

3.1. 가사노동 작업

페미니스트 1세대 미술은 흔히 본질주의(essentialism)적 성 개념에 입각하고 분리주의적 미술 실천으로 특징지어져 왔다. 여성에 의한, 여성만을 위한 전시 기획과 교육 방식 등을 도모하기도 했으며, 《우먼하우스》도 이러한 분리주의적 실천의 초기 사례였다. 실제 1960~70년대의 페미니즘은 남/여의 성차를 구분하고 분리하는 경향이 짙었고, 그러한 이분법적 구조 속에서 억압 받아왔던 여성들의 해방을 주장하였다. 따라서 미술적 실천도 이러한 사유에 바탕을 두고 이루어진 사례가 많았다. 성차 또는 여성(성)에 대한 재현을 위해 ‘신체’나 ‘생물학적 이미지’를 활용한 작품들이 출현하였으며, ‘여성적 감수성’(feminine sensibility)과 경험을 발굴해내고 정의하려는 시도가 이루어졌다.

《우먼하우스》에도 여성의 신체적 이미지를 모티브로 한 작품들이 등장하였고, 특히 <남성/여성 성기>(Cock and Cunt)와 <달걀에서 유방>

30) 켈아츠의 이사였던 다니엘 셀즈닉(Daniel Selznick)의 도움으로 지원받게 되었다. Sider (2010). 영화는 Johanna Demetrakas (1972/74), *Womanhouse*, American Film Society. 《우먼하우스》를 다룬 또 다른 다큐멘터리 영화로 <Womanhouse Is Not a Home>이 있다. 린 리트만(Lynne Littman)이 제작했고, 1972년 2월에 지역방송 KCET에서 방영되었다.

31) 그러나 각 주제에 완전히 부합하지 않는 작품도 있고 두 주제에 걸쳐 있는 작품도 있기에, 상대적으로 더 적합한 주제 아래서 해당 작품을 논할 것이다.

로>(Eggs to Breast), <식당>(The Dining Room) 등과 같은 부엌에서의 가사노동을 패러디한 작품들에서 두드러지게 나타났다.

이 중 가장 직접적으로 신체적 차이를 소재로 한 작품은 <남성/여성 성기>라는 퍼포먼스이다[도판 3]. 시카고가 프레스노에 있을 때 작성했던 원고에 맞추어, 윌딩과 재니스 레스터(Janice Lester)가 연기하였다. 그들은 우스꽝스럽게 과장된 큰 성기를 몸에 부착하고 대화하기 시작하는데, ‘그녀’가 ‘그’에게 설거지를 도와달라고 요청하자, ‘그’는 깜짝 놀라며 다음과 같이 말한다.

(그) 페니스는 설거지하지 않는다는 걸 의미해. 질은 설거지해야 함을 뜻하지.

(그녀) 내 성기 어디에도 그런 말이 쓰여 있지는 않은데...³²⁾

‘그’는 ‘그녀’에게 “페니스가 없다”라는 점을 설거지 즉 무보수 가사노동에 대한 근거로 내세운다. 그런데 그녀는 자신의 몸을 들여다보며 그러한 말이 적혀있지 않다고 가리키며, 가사 영역의 성별 역할 분리가 생물학적 규정에 따른 것이 아님을 지적한다.³³⁾ 그러나 이에 대해 ‘그’는 “바보, 너의 성기는 그게 무엇이든 접시처럼 둥글게 생겼잖아. 따라서 당신이 설거지하는 건 당연한 거야. 내 페니스는 길고 딱딱하고 곧잖아. 총이나 미사일처럼 쏘게 되어있지. 누구나 그걸 볼 수 있지”³⁴⁾라고 답하며, 각 강조점마다 자랑스럽게 페니스를 두드린다. 이는 당시 『성의 정치학』(1970)을 출간한 케이트 밀렛(Kate Millet) 및 여러 급진주의적 페미니스트들이 “가부장적 이데올로기가 남자와 여자의 생물학적 차이점을 과장

32) Judy Chicago (1975), *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Garden City: Doubleday, pp. 208-209.

33) Balducci (2006), p. 19.

34) Chicago (1975), pp. 209.

하여 남자는 언제나 반드시 지배적인 남성적 역할을, 여자는 언제나 반드시 종속적인 여성적 역할을 담당하도록 만들고 있다”³⁵⁾고 비판한 바와 직결되어 있다. 그리고 본질주의에 근간하여 가사노동을 여성에게 미루고 있는 남성의 태도를 코믹하고 직설적인 방식으로 드러냄으로써, 성별 역할 분업이 실제 생물학적 차이가 아니라 이와 결부된 사회적, 정신적 관념에서 비롯된 것임을 효과적으로 전달하고 있다.

발두치는 이러한 측면 즉 젠더가 사회적으로 구성된 것임을 드러내는 점에 주목하여 구성주의(constructivism)적이라 지적한다. 그리고 <남성/여성 성기> 뿐 아니라 《우먼하우스》는 대체로 주디스 버틀러(Judith Butler)가 개념화한 성 역할에 대한 패러디적 반복을 통해 그 문제를 제기하고 있다고 논한다.³⁶⁾ 버틀러는 몸의 육체적, 물질적인 것은 주어지는 것이 아니라 부단한 반복을 통해 구성, 획득된다고 주장하며, “젠더도 사회적 인가와 금기에 의해 강제되는 수행적 결과”³⁷⁾ 즉 사회의 규범을 반복적으로 ‘연기’ 또는 ‘수행’(performity)함으로써 생산되는 것이며, 섹스도 본래부터 주어진 것이 아니라고 역설한다. 그리고 기존의 젠더 관념을 과도하게 모방하는 패러디를 통해 오히려 그 허구를 드러낼 수 있음을 제시한다. 대표적인 사례로 드래그(Drag)를 들고 있는데, 특히 여장 남자는 여성스럽다고 여겨지는 옷차림과 행동을 과장스럽게 모방함으로써 웃음을 유발하고 ‘여성’ 개념의 허구를 폭로한다는 것이다.³⁸⁾ <남성/여성 성기>도 발두치의 지적대로, 성기 이미지를 과도하게 내세우고 반복하는 패러디라 할 수 있다. 그러나 이것이 여장 남자처럼 기존의 성차 개념이나 젠더 담론을 전복시키는 데까지 이르고 있지는 않기에, 버틀러

35) 로즈마리 퉁(2010), p. 73.

36) Balducci (2006), pp. 17-19.

37) Judith Butler (1988), “Performative Acts and Gender Constitution”, *Theatre Journal* 40(4), p. 520.

38) 주디스 버틀러(2008), 조현준 역, 『젠더 트러블』, 문학동네, pp. 342-346.

의 관점을 전적으로 적용하는 것은 다소 무리가 있어 보인다.

한편 <남성/여성 성기>에서처럼 페니스의 결여로 여성의 열등함을 상징한 것은, 비단 일상생활에서뿐 아니라 프로이트, 라캉 등 세계적인 석학의 담론에서도 지속하여온 남성 중심적 사유 체계와 맞닿아 있다. 대표적으로는 유아기 남녀의 성 준거로 ‘페니스’를 상징한 프로이트와 ‘팔루스’를 상징질서의 중심으로 규정한 라캉을 들 수 있으며, 이 모두 가부장적인 표현 체계 구축에 일조했다.³⁹⁾ 이러한 사유 체계에 대항하여 루스 이리가레(Luce Irigaray)는 여성의 성기 메타포 즉 ‘입술’, ‘(질)의 입구’ 등과 그 촉각적이고 ‘유체’(fluids)적인 특성을 강조함으로써, 페니스 상징을 공격하고 여성적 속성에 기초한 사유 체계를 주장한다.

《우먼하우스》에서 이러한 새로운 표현 체계의 가능성을 제시하고 있는 작품으로는 비키 호제트(Vicki Hodgetts)의 <달걀에서 유방으로>를 들 수 있다[도판 4]. 운동 연한 핑크로 칠해진 부엌 공간에서, 플라스틱 달걀후라이 형상들이 천장과 벽에 붙어있고 아래로 내려오면서 점차 늘어진 젓가슴 모양으로 변하고 있다. 달걀은 이리가레가 지적하는 남근 즉 ‘고체의 역학’(the mechanics of solids)⁴⁰⁾에 대한 대안적 상징이라 간주할 수 있다. 예를 들면 달걀은 생성되고 자라는 과정에서 흰자와 노른자의 경계가 지속적으로 변화하며, 매일 아침의 요리에서도 그 형태와 질감이 무수히 다양하게 나타난다. 젓가슴의 ‘젓’ 즉 모유는 말할 것도 없다. 그리고 이들은 접촉과 흐름의 속성을 갖는 유동적인 존재이다.⁴¹⁾

39) 프로이트의 ‘페니스 갈망(Penis Envy)’과 라캉의 ‘팔루스’와 상징적 질서에 대해 논한 것은 다음을 참조. Luce Irigaray (1985), *This Sex Which Is Not One* (trans. by Catherine Porter and Carolyn Burke), New York: Cornell University Press, pp. 56-62.

40) ‘유체의 역학’과 ‘고체의 역학’에 관해서는 이리가레의 “유체의 역학”이라는 글을 참조. “The ‘Mechanics’ of Fluids”, in Irigaray (1985), pp. 106-118.

41) 나아가 이리가레에게 이러한 속성은 주체와 타자 사이의 경계가 고정된 주체성이 아니라, (여성) 주체가 스스로와 관계를 맺는 유동적인 주체성을 의미한다.

이리가레는 과학, 언어활동, 정신 등으로 대표되는 구조 즉 주체의 구조를 지지하는 사유 체계가 남근과 ‘고체의 역학’을 중심으로 작동되어 왔으며, 엄마의 육체와 유동적이고 액체적인 특성들을 배척해왔음을 지적한다.⁴²⁾ 달걀과 젓가슴은 바로 이러한 유체로 비유되는 여성의 상징적 형상을 효과적으로 보여 주는 형태라 할 수 있다.

물론 이러한 유방 이미지나 이리가레의 성별화된 존재론 또는 고유한 성차에 대한 강조는 본질주의라 비판받게 된다. 이러한 비판에 대응해 이리가레를 옹호하는 학자들은 그녀의 입장을 “동질성을 근간으로 한 남성적 담론에 도전하기 위해 이용하는 일종의 전략”⁴³⁾으로 간주한다. 여성 존재의 본질이나 해부학적 차이를 밝히지는 것이 아니라, 남성이 규정해 온 기존의 표현 체계 속에서 억압되고 종속되었던 것들에 주목함으로써, 여성 스스로 사유, 발언하도록 하는 전략이라는 점에 주목해야 한다는 것이다. <달걀에서 유방으로>와 같은 본질주의적 이미지를 차용한 작품 역시 유사한 맥락 즉 기존의 남성 중심적 미술 체계 속에서 억압되었던 여성 주체가 스스로 그 의미와 가능성을 탐구하는 잠재력을 지닌다 할 것이다.⁴⁴⁾

한편 여성의 가슴은 이후 제1세대 미술에서 모성과 여성성을 강조하는 도상으로 종종 출현하게 된다. 이러한 맥락에서 캐롤린 사이퍼트(Carolyn Seifert)는 이 작품에 대해 “여성을 부엌으로 그리고 음식을 주는 역할로 연관시키는 데서 출발한 작업”이라 이야기했던 시카고를 인용

42) 이리가레는 과학에서 ‘고체 이론’이 ‘유체 이론’에 우선한 것으로 다루어진 점부터 지적한다. Irigaray (1985), pp. 106-107.

43) 신경원(1996), 「루스 이리가라이의 전략적 본질주의」, 『서강인문논총』 5, 서강대학교인문과학연구소, p. 217.

44) 버틀러에게는 여성이 원본 없는 모방으로 수행되는 것이라면, 이리가레는 여성을 전체로 하여 발언, 표현할 것을 강조한다. 필자는 《우먼하우스》의 전반적인 관점과 맥락은 성/젠더 관념을 완전히 해체하는 버틀러보다는 이리가레의 전략적 본질주의와 더 닮아있다고 본다.

하면서, “긍정적이고 삶에 힘을 주고 있다”라고 평가한다.⁴⁵⁾ 그러나 이 작품에는 새로운 사유체계의 제시나 여성 역할의 긍정으로만 읽혀지지 않는 지점이 있다. 변형되어가는 수많은 젓가슴에서 암시되듯 모성에 또는 양육자 신화가 주부에게 끝없이 반복적이고 희생적인 삶을 강요하는 이데올로기임을 폭로하는 측면도 크기 때문이다. 따라서 이 작품은 여성성에 대한 다양하고 때로는 모순적인 시각들이 교차하는 풍성한 텍스트가 되고 있다.

한편 부엌과 준비실에는 이 작품뿐 아니라 <부엌>(Kitchen, by Robin Weltsch), <커튼>(Curtain, by Wanda Westcoast), <부엌의 앞치마>(Aprons in the Kitchen, by Susan Frazier)도 설치되었다[도판 5]. 작가들은 개별적으로 작품에 임하면서도 부엌의 기능과 특징을 살리고 작품들이 연계되도록 해나갔으며, 따라서 적극 의견을 나누고 조율했던 것으로 보인다. 예를 들면 호제트의 <달걀에서 유방으로>는 의식 고양 세션에서 의견을 나누고 영향을 받은 결과였다. 부엌과 양육 기능에 관한 이미지에 대해 이야기 하던 중, 그녀는 달걀을 먼저 떠올렸는데, 어떤 이들은 젓가슴을 떠올렸다. 그러자 로빈이 “달걀에서 유방으로 변하게 하면 어때?”라 제안했고, 호제트는 이를 작품에 반영했다. 그리고 호제트는 작품 제작은 결국 그녀가 했지만, “이러한 아이디어가 실제 공동이었다는 점이 중요하다”고 밝힌다.⁴⁶⁾

이러한 아이디어 뿐 아니라 작품의 실제적인 물리적 구현 과정에서도, 부엌 공간은 개인 작품들이 형식적으로 상호침투하며 융합되어 ‘하나’의 작품이 되었다고 볼 수 있다. 당시 제도권 전시회에서는 철저히 작가 ‘개

45) Chicago (1975), p. 113, quoted in Seifert (1980-81), p. 3. 이 작품에 대한 설명에는 필자가 동의하지 못하지만, 사이퍼트의 글은 대체적으로 1960~70년대의 여러 여성 시인과 미술가의 작품에 나타난 가정의 모습을 ‘가정적 광기’로 설명하고 있어, 《우먼하우스》를 바라보는 필자의 시각과도 일부 유사한 점이 있다.

46) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 10.

인'의 이름을 내건 작품들이 전시되고 있었고, 비제도권 특히 공동체 미술운동에서 협업에 기반을 두며 '그룹'으로 활동하는 사례가 등장하고 있었다. 그러나 이처럼 개인/공동 작품 간의 경계가 모호한 작품들이 복합적인 양상으로 설치되어 전시를 이룬 것은 거의 전례 없던 일이었다.

한편 부엌과 준비실에 놓여 있는 냉장고, 오븐, 선반 등과 접시와 그릇, 다양한 조리 기구들은 매일 가족의 식사를 준비해야 하는 양육자로서의 '기계'와 같은 반복적이고 지루한 삶에 대한 환유라고 할 수 있다. 이러한 메타포는 도록에 실린 웰치의 시구에도 담겨있다.

<부엌>(The Kitchen)⁴⁷⁾

The soft skin of a kitchen pink	부엌 핑크의 부드러운 피부
Is openers, strainers, blenders	오프너, 채반, 블렌더 등이 있다.
Is cups, pots and hot ovens	컵, 냄비, 뜨거운 오븐 등이 있다.
Is boxes, cans and glass package	박스, 캔, 유리잔 상자 등이 있다.
Is faucets and nipple knobs	수도꼭지들과 둥근 손잡이들이 있다.
A toaster, juicer and waffler	토스터, 주서기, 와플기계
All pink skinned	모두 핑크빛인.
How would you like your eggs done	당신, 달걀을 어떻게 해줄까요
this morning - Robin Weltsch	오늘 아침에는 - 로빈 웰치

시는 온통 핑크로 칠해져 있는 부엌의 다양한 조리 기구와 물품을 단 순히 나열하는 내용으로 구성되어 있다. 그러나 이처럼 무미건조하고 단순한 시의 형식, 리듬, 내용은 미니멀리즘적 감각을 잘 전달하며, 가사 물품의 소비와 음식 생산으로 이루어지는 주부의 반복적인 생활 패턴과 공명하고 있다. 그리고 마지막의 “당신, 오늘 아침엔 달걀을 어떻게 해 줄까요”는 미국의 가정이나 아침 식당에서 매일 제기되는 일상적인 질문으로, 강한 정치적 언급을 드러내지 않으면서도 부엌일을 전담해야 하는

47) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 9.

주부의 임무를 재치 있게 노출한다.

<식당>(Dining Room)은 가장 화려하게 장식된 공간이다[도판 6]. 샤페로를 비롯해 총 7명이 페인트칠을 하고 천정에는 과일과 꽃무늬의 몰딩을 그려 넣고, 벽면에 그림을 그리고, 각종 음식과 음료 형상을 제작하였다.⁴⁸⁾ 그리고 식탁과 바닥 장식에서부터 샹들리에 설치에 이르기까지 버려진 공간을 완전히 변모시켜 놓았다.⁴⁹⁾ 가장 다양한 장르와 매체로 방 전체를 꾸몄으며, 협업의 규모도 가장 컸던 작품이었다.

흥미로운 점은 가사노동에 대한 비판적 성격을 일면 드러내었던 부엌의 설치들과는 대조적으로, <식당>에서는 가족이나 손님을 위해 풍성한 연회를 준비하는 즐겁고 관대한 ‘여성적’ 배려가 강조되어 있다. 큰 정물 화에는 “감각적인 복숭아”, “완전히 익은 수박”, “갓 구운 빵”, 그리고 달걀, 과일, 꽃 등을 생생하게 그려 넣었다.⁵⁰⁾ 이는 19세기 여성 화가였던 앤나 필(Anna Peale)⁵¹⁾의 작품을 모사한 것으로, 제1세대 미술(사)의 주요 특징이 되는 역사 속 잊힌 여성 미술가들에 대한 발굴과 조명작업의 일환이기도 하다. 한편 이 그림 속의 또는 식탁 위의 빵과 꽃, 특히 직립 형태의 수박 반쪽 등은 시카고가 개발해오고 있던 ‘중앙 핵’(central-core) 또는 여성 성기 이미지를 연상시키고 있다. 시카고는 이 작품의 제작에 직접 참여하지는 않았으나, 이러한 이미지와 풍성한 연회 식탁, 협업 과정, 영웅적 여성 미술가 발굴 등은 2년 뒤에 그녀가 착수하게 되는 <디너 파티>와 매우 유사한 면모들이다.

48) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 9. 이 도록에는 처음에는 6명의 작가명(Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro, Faith Wilding)을 적고 있다. 그러나 이어지는 글에서는 7명의 작업이라 언급한다.

49) 음식은 밀가루 반죽으로 만들어져 바느질한 접시 위에 놓였다. 르코크는 비닐과 작은 전구들로 샹들리에를 제작했다. Chicago (1975), p. 109.

50) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 9.

51) 아버지 제임스 필(James Peale)은 미니어처 초상화가, 큰아버지는 유명한 화가이자 수집가였던 찰스 윌슨 필(Charles Willson Peale)이었다.

청소와 세탁 등 여성의 가사 유지 노동에 주목했던 작업으로는 거실에 서 진행된 솔로 퍼포먼스들인 <다리미질>(Ironing)과 <문지르기>(Scrubbing)가 있다. 우선 크리스틴 러쉬(Christine Rush)가 등장하여 큰 시트 한 장을 계속 다리미질 하는 퍼포먼스를 진행한다.⁵²⁾ 저녁 세션에는 샌드라 오겔(Sandra Orgel)이 등장하여 마룻바닥에 무릎을 꿇고 “손으로 마룻바닥을 문지른다. 사지로. 앞으로 뒤로, 문지르고 또 문지르고, 팔은 마루를 빗자루로 문지르고 팔꿈치는 기름때를 문혀가며 빙빙 돌아다닌다.”⁵³⁾ 마치 짐승처럼 사지를 마루에 대고 계속 문지르거나 다리미질을 수행하는 이 퍼포먼스들은 지루하고 반복적인 가사노동의 단면을 직접 연기한 것이었다. 그러나 이 퍼포먼스들과 앞서 논한 부엌의 작품들은, 단순한 미니멀적 행위나 팝아트적인 오브제 배열들을 통해 비교적 담백한 형식과 내용으로 여성에게 부과된 가사노동을 풍자하는 방식이라 할 수 있다.

그리고 윌딩은 <기다림>(Waiting)이란 퍼포먼스에서 이러한 집안일에 지친 듯한 표정으로 흔들의자에 앉아 수많은 것들에 대한 기다림을 조용히 읊조린다. 남편 또는 아이들에 대한 기다림에서부터 그녀의 진정한 삶이 시작되기를 하염없이 기다리는 모습이 증의적으로 표현되었다.⁵⁴⁾ 오겔의 또 다른 작품인 <리넨 장>(Linen Closet)에서는 페미니스트적인 메시지가 더욱 강하게 형상화되어 있다[도판 7]. 달려져 차곡차곡 개어진 침대보들이 놓여 있는 선반장 속에서 여성 누드 마네킹이 밖으로 나오려는 듯 한쪽 다리를 앞으로 내뺀고 있지만, 나머지 신체 부분은 선반과 서랍에 끼어 있다. 이러한 작품에서 재현된 ‘집’은 탈출하고 싶어도 가사 일에 치여 헤어날 수 없는 마치 감옥과도 같은 공간이라 할 수 있다.

52) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 26.

53) Quoted in Arlene Raven (1988), *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern*, Ann Arbor: UMI, p. 25.

54) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 27. 이 작품은 페미니스트 퍼포먼스 역사에서 많이 언급되었기에, 자세한 논의는 생략한다.

3.2. 화장/치장과 그 이면의 모습

반복적인 실행은 여성의 치장에 관한 작업에서도 중요한 장치로 작동한다. 카밀레 그레이(Camille Grey)의 <립스틱 목욕실>(Lipstick Bathroom), 베스 바켄하이머(Beth Bachenheimer)의 <신발장>(Shoe Closet)과 <세탁실>(Landry Room)은 여성의 얼굴이나 몸을 치장하는 제유법적 소재들로 구성되어 있다.

<립스틱 목욕실>의 선반에는 200개의 형형색색의 립스틱들이 질서정연하게 진열되어 있다.⁵⁵⁾ 그리고 이와 대조적으로 욕조에는 온통 붉게 칠해진 속옷들이 널려 있고, 털 소재의 천으로 덮여 있는 세면대 위는 매니큐어, 헤어롤, 세면도구들이 늘어놓아져 있다[도판 8]. <신발장>은 말 그대로 신발들이 진열되어 있고, <세탁실>에는 밴드 스타킹들이 쪽 걸려 있다[도판 9].

이 작품들은 형식적으로는 일상의 오브제들을 그대로 도입하여 작품화했다는 점에서 레디메이드를 활용한 팝아트적인 설치라 할 수 있다. 주제적으로 이러한 오브제는 여성은 아름답고 섹시하게 보여야 한다는 통념과 남성의 쾌락을 위해 부응해야 하는 주부의 모습을 폭로한다. 또한 남성뿐 아니라 여성의 시선 즉 ‘미’의 경쟁에서 서로 뒤처지지 않고자 애쓰는 과도한 욕망과 강박적 행위, 소비문화 등에 대한 비판적 매개가 된다.

그러나 자세히 살펴보면, 널려져 있는 수많은 옷, 화장품, 세면도구 들은 외출 또는 남편을 위해 이 옷 저 옷, 이 화장품 저 화장품 등을 허겁지겁 바꾸어가며 시도해보는 행동들을 유추하게 한다. 한편 온통 붉은색으로 덧칠해진 옷들 그리고 어둡고 칙칙한 세탁실에서 쪽 늘어뜨려져 있는

55) 드메트라가스의 영화 《우먼하우스》에서는 일부 세부적인 오브제들을 차례로 옮겨가는 흐름이 담겨있다. 특히 립스틱들을 클로즈업하되 살짝 초점을 흐리게 포착함으로써 파스텔조의 영롱하고 몽환적인 장면을 창출하고 있어, 온통 붉은 사진의 모습과는 사뭇 다른 감각을 전달한다.

밴드 스타킹들은 마치 초현실주의 사진이나 영화에 등장하는 사물 유행과 같은 존재감으로 괴기한 분위기를 자아낸다. 이는 화려한 치장 전후의 준비와 정리 과정에서 드러나는 현실의 모습을 적나라하고 과장적으로 드러내는 알레고리이면서, 드레스와 화장의 마스크를 벗겨낸 여성의 육체 즉 피와 같은 신체적 물질과 특성에도 주목하게 한다.

카렌 르콕(Karen LeCoq)과 낸시 요텔만(Nancy Youdelman)은 <레아의 방>(Leah's Room)에서 아예 화장을 직접 수행하는 퍼포먼스를 펼쳤다 [도판 10]. 빅토리아풍으로 장식된 화려한 방안에 한 여인이 등장해 화장대 앞에 앉아 정성을 다해 화장한다. 그러나 거울을 보며 화장을 지우고 다시 짙게 칠하고를 반복하는 그녀. 이는 콜레트(Colette)⁵⁶⁾의 소설 <쉐리(Chéri)>(1920)에 등장하는 늙어가고 있는 부유한 창녀인 레아(Léa)와 허영심 많은 여성 사냥꾼인 젊은 켈리(Chéri)의 이야기에 영감을 받은 작품으로, 레아가 젊음과 아름다움을 잃게 되자 켈리의 마음이 떠나게 된다는 줄거리이다.⁵⁷⁾ 르콕과 요텔만은 “우리의 작품은 늙어가는 고통, 아름다움을 잃어가는 고통, 다른 여자와 경쟁해야 하는 고통에 관한 것이다. 여성이 끊임없이 외모에 치중해야 하는 사회적 부담감, 그리고 젊음과 미모를 잃었을 때 가지게 될 절박함과 무기력함을 보여주고 싶었다.”⁵⁸⁾고 말했다. 특히 이는 미국 중산층 주부들의 외모 집착과 노화에 대한 강박적 공포심을 전통적인 ‘거울’ 소재를 활용하여 일깨워주고 있는데, 실제 여러 여성 관객들이 관람하는 도중 눈물을 보였다고 한다.⁵⁹⁾

또한 이 작품은 소설 속의 레아가 섹스를 제공한 대가로 부를 축적했

56) 여성 작가로 필명을 Colette라고 적었다. 원래 이름은 Sidonie-Gabrielle Collette로 1948년에 노벨문학상 후보로 지목된 바 있다.

57) Balducci (2006), p. 19; Sider (2010).

58) 주디 시카고, 에드워드 루사스미스(2003), 박상미 역, 『여성과 미술: 열 가지 코드로 보는 미술 속 여성』, 아트북스, p. 154에서 재인용.

59) Sider (2010).

듯이, 일반적인 가정주부도 결국 레아와 마찬가지로 역설하는 듯하다. 즉 경제적 책임을 떠맡고 있는 남편에게 성적 만족과 기쁨을 제공해야 한다는 암묵적인 의무에 관한 것이다.⁶⁰⁾ 《우먼하우스》에서도 화장과 치장이 자신의 개성을 표출하는 미적인 선택이라기보다, 남편의 환상을 만족시켜주는 또는 타인의 시선을 의식하는 행위라는 점이 강조되어 있다. 특히 이러한 치장과 화장은 가사노동과 양육 등으로 더럽혀진 흔적을 말끔히 지우고, 남편이나 타인 앞에서는 매력적인 ‘여성’을 연기해야 했던 당대의 수많은 여성의 모습에 대한 압축적인 모노로그일 것이다.

여성의 영클어진 겉모습뿐 아니라 신체 현상 중 특히 타인에게 그 흔적을 보여서는 안 될 것이 있다. 바로 생리이다. 생리 또는 이를 연상시키는 붉은 피도 페미니즘 미술의 주요 모티브 중 하나가 되는데, 시카고의 <월경 목욕실>(Menstruation Bathroom)과 앞서 다룬 <립스틱 목욕실>이 그 예이다. <립스틱 목욕실>의 벽, 바다, 오브제 등은 온통 붉은색으로 거칠게 페인트칠 되어있고, 흰색 벽과 바닥의 <월경 목욕실>에 놓인 휴지통에는 피 묻은 생리대와 탐폰이 가득 넘쳐나 있다[도판 11]. 이는 새하얀 목욕실의 정갈함과 순수함에 대한 기대를 의도적으로 훼손하고 있고, 부엌과 리넨 방의 말끔하게 정리된 가사도구나 생활용품과 대비를 이루고 있다.

<월경 목욕실>에 대한 반응 특히 영화에 삽입된 세 남자 관람객의 표정과 언급이 흥미로운데, 이들은 모두 겹연쩍어하고 당황한 얼굴이었다. 소감을 묻자, 이 중 한 남성은 “그 숙녀는 문제가 있는 듯하다”고 대답한다.⁶¹⁾ 생리혈은 공적인 장소는 물론, 가족에게도 보여서는 안 되는 매우 사적이자 불결하고 부끄러운 것으로 인식되었다. 따라서 남자들이 공개 전시에서 이를 마주한 것은 큰 충격이었을 것이다.

그런데 이러한 당혹감과 불쾌감의 보다 근본적인 정체는 무엇일까. 이

60) Balducci (2006), 19.

61) Demetrakas (1972/74).

는 출산과 인류 존속에 필수불가결한 중요한 현상이면서도, 역겨워 해야 하는 이중적인 존재로 간주되어 왔다. 이는 훗날 크리스테바가 ‘애브젝트’(object)와 ‘애브젝션’(abjection)으로 논한 바로도 연계될 수 있으며, 소위 애브젝트 미술의 초창기 형태라 할 수 있다.⁶²⁾ 그녀는 생리혈을 비롯하여 땀, 오줌, 똥, 타액 등 우리의 일부이면서도 우리가 평소 혐오하는 물질들을 예로 하여 애브젝트를 논한다.⁶³⁾ 이들은 신체의 일부이면서도 생존을 위해 끊임없이 ‘생성’되고 또 몸 밖으로 ‘발산’해야 하는 것이다. 그런데 우리가 이들을 더러워하거나 역겨워하는 것은 그 자체가 불결하거나 건강하지 않아서가 아니라, 정체성, 체계, 질서 등을 교란하기 때문이다.⁶⁴⁾ 이는 독립된 주체 형성 이전 단계에 존재했던 어머니라는 총체를 드러내는 것이며, 나의 일부였으나 주체 형성을 위해 쫓겨난 금기의 영역이다.⁶⁵⁾ 따라서 우리는 이러한 것들에 강하게 경계를 긋고 배척한다.⁶⁶⁾ <월경 목욕실>은 여성의 월경혈을 의도적으로 “더럽게” 드러냄으로써, 이러한 가부장적인 상징 체계와 주체의 질서를 뒤흔드는 것이라 볼 수 있다.

<신부의 계단>(Bridal Staircase, by Kathy Huberland)은 《우먼하우스》

62) 1990년대 전후로 등장하는 소위 ‘애브젝트 미술’은 직접 생리혈이나 타액, 오줌 등을 사용해 작품을 만들지만, 시카고는 이 작품을 위해 학생들과 수차례 논의하여 생리혈과 가장 비슷한 색이 나오도록 페인트들을 섞어 칠했다고 한다.

63) ‘애브젝트’와 ‘애브젝션’에 대해서는 다음을 참조. 줄리아 크리스테바(2011), 서민원 역, 『공포의 권력』, 동문선. pp. 21-139; Julia Kristeva (1982), *Power of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982. pp. 1-112.

64) Kristeva (1982), p. 4.

65) 애브젝트는 대상(object)이 아니라 유사-오브제(pseudo-object)로서 원초적 억압의 대상이라 할 수 있으며, 그 존재를 명확히 파악할 수는 없다. 그리고 주체도 대상도 아닌 그 경계를 흐트리는 것으로, 주체를 위협하고 주체에 의해 배척되기를 계속한다. Kristeva (1982), pp. 12-18.

66) 어머니에 대한 공포는 누에르족이나 뱀바족 등의 사례에서 월경수의 오염에 대한 공포로 나타난다. 크리스테바(2011), pp. 124-125.

로 진입하는 즉 주부의 삶으로 들어서는 ‘결혼’을 주제로 한 작품이다[도판 12]. 계단 위에는 흰 웨딩드레스를 입고 긴 베일에 싸인 아름다운 신부 모습의 마네킹이, 그러나 계단 아래에는 찢겨지고 더러운 웨딩드레스를 입은 마네킹이 고꾸라져 벽에 부딪혀 있는 채로 설치되었다.⁶⁷⁾ 로빈 쉬프(Robbin Schiff)의 작품인 <악몽 목욕실>(Nightmare Bathroom)에서 욕조에 누워있는 여인도, 앵그르의 작품과 같이 전통적인 회화 작품 속에 등장하는 아름다운 여성이 아니다[도판 13]. 모래로 제작된 후 채색된 여인은 초라하고 무기력해 보이며 관람객들이 직접 만질 수 있도록 전시되었다. 따라서 점차 그 형상이 허물어져 갔고, 전시가 끝날 무렵에는 아예 형체를 알아보기 어려울 정도로 변했다.

행복한 결혼 생활에 대해 꿈을 가득 안고 진입하게 되는 결혼식. 그러나 그 이후의 경로는 부엌일, 가사 유지 작업, 양육, 치장 등의 끝없는 노동과 가장(假裝)의 삶으로 이어질 수 있다는 강력한 경고가 담겨 있으며, 약 한 달간의 전시를 통한 모래 여인의 변모 과정은 이러한 삶의 여로를 매우 단축된 시간을 통해 드러내는 은유적 드라마라 할 수 있다.

한편 <악몽 목욕실>은 형식적으로는 당대 확산하고 있었던 ‘과정 미술’(process art)의 양상을 띠었고, 관객들이 직접 만져볼 수 있도록 하였다는 점에서도 매우 선구적이었다. 부엌 벽에 부착되어 있던 수많은 달걀/유방이나 다른 여러 작품도 관객들이 자유롭게 접근하고 만져볼 수 있었던 것으로 보인다. 이 역시 당대의 미술관과 갤러리에서는 거의 찾아볼 수 없었던 개방적인 면모라 할 수 있다.⁶⁸⁾

67) Archibald (2013).

68) 드메트라카스의 영화에서 한 여성 방문객이 부엌에 붙어있는 유방 형태를 만지면서 친구들과 웃으며 이야기를 나누는 장면이 등장한다.

3.3. 〈인형의 집〉(Dollhouse)과 그 외 작품

샤피로가 초빙 작가였던 쉐리 브로디(Sherry Brody)의 도움을 받아 제작한 〈인형의 집〉은 우먼하우스의 방들과 프로젝트 자체를 표상하는 작품이자, ‘가정에서의 여성’이라는 차원을 넘어 참여 교수와 학생이 당면한 ‘여성 미술가의 역할과 미래’에 대한 질문이 제기되어 있는 작품이다. 유일하게 현재까지 온전히 남아있는 작품이기도 하다.⁶⁹⁾

〈인형의 집〉은 17~18세기경 유럽 상류층 여성들의 취미 대상으로 수집되기 시작해 이후 대량생산되어 많은 중산층 가정의 여자 어린이에게 보급되었던 ‘인형의 집’에서 모티브를 따와 만든 것이다.⁷⁰⁾ 나무 캐비닛 안에 총 3층, 방 6개로 구성되어 있는 집이다[도판 14]. 전통적 인형의 집에서처럼 천, 나무, 플라스틱 등을 활용하고 바느질, 자수, 공예 등의 기술을 사용하여 오브제들을 만들어 장식했다. 따라서 1960년대에는 거대하고 기하학적인 형태와 다양한 색채 실험으로 대표되던 추상표현주의 좁게는 하드에지 경향을 따랐던 샤피로로 하여금, 훗날 그녀의 트레이드마크가 되는 ‘파마주’(femmage) — 자수와 뜨개질, 바느질 등의 기술로 천, 단추, 의복장식용 오브제, 실 등을 콜라주처럼 이어붙인 작업 — 로 나아가게 하는 데 큰 역할을 했던 것으로 보인다.

〈인형의 집〉은 멀리서는 예쁘게 장식된 것처럼 보이나, 자세히 보면 전형적인 인형의 집에서는 상상할 수 없는 모습들이 등장한다. 부엌 창에는 작은 남자 10명이 부엌 안을 바라보고 있으며, 거실에는 따리를 튼 뱀이 놓여 있다. 2층 왼쪽 방에는 마녀 같은 여인이 화장대 앞에 앉아 있으며, 3층 양육방에는 앨버트로스 알 위에 전갈이 붙어있는가 하면 거대한 곰 한 마리가 창밖에서 아가의 요람을 노려보고 있다.⁷¹⁾ 이는 낯설고 두려운

69) 스미스소니언 인스티튜션 소장. 이 외 <달걀에서 유방으로> 중 한 개의 유방 오브제, <세탁실>의 한 개 스타킹만이 남아있다. Crawford (2016).

70) Balducci (2006), p. 28.

것들이 곳곳에 도사리고 있는 공간으로서의 집 즉 사이퍼트의 표현을 빌리자면, “가정의 광기”(domestic madness)를 표상한다고 볼 수 있다.⁷²⁾

그리고 양육방 옆의 미술가 스튜디오는 이 집의 하이라이트 부분이다. 왼편 좌대 위에 검은 부츠를 신은 남성 누드가 서 있으며 그의 발아래 바나나가 놓인 쟁반이 있다[도판 15]. 이 형상은 린다 노클린의 강연에서 영감을 받아 만들어진 것이다.⁷³⁾ 《우먼하우스》를 위한 작업이 막바지를 향하고 있었던 1972년 1월 말, CAA 연례 콘퍼런스에서 노클린은 19세기의 여성 누드 회화와 사진들에 대한 패러디로 본인이 직접 남성 모델을 고용해 찍은 누드 사진을 제시해 큰 화제를 모았다.⁷⁴⁾ 거의 누드 차림의 여성이 그녀의 가슴 앞에 쟁반을 내밀고 있는 “사과 좀 사세요”라는 제목의 19세기 사진을 보여준 후, 양말과 구두만 신은 남성이 바나나 쟁반을 그의 페니스 앞으로 내밀며 “바나나 사세요.”라고 말하는 사진을 제시하면서, 창조자로서의 남성(화가)과 피조물로서의 여성(모델/대상)을 상정해왔던 미술의 역사를 풍자하였기 때문이다.

노클린의 강연에서처럼, <인형의 집>의 좌대 위 남성 누드 인형 역시 남성 중심적인 미술계에 대한 패러디로 기능하면서, <여성의 집> 프로젝트가 이러한 주류 미술계에 대한 비판이자 도전임을 역설한다. 한편 《우먼하우스》를 6개 방으로 요약함으로써, 섹스, 가사, 양육, 출산 등을 둘러싼 가정에서의 여성의 임무와 미술가로서의 창조적인 생산, 자기계발 과정과의 관계에 대해 질문하고 있다고 볼 수 있다.

71) 샤피로의 설명 참조. Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 7.

72) 사이퍼트는 앤 섉스톤(Ann Sexton)의 시 “1958년의 자아”(Self in 1958)를 논하면서, ‘인형’으로 표현된 여성 ‘자아’가 거주하고 있는 집을 그녀가 다시는 소생할 수 없는 심리적 절망과 광기의 공간이라 설명한다. Seifert (1980-81), p. 2.

73) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 7; Balducci (2006), p. 20.

74) Barbara Rose (1984), “Vaginal Iconology”, *New York Magazine* 7 (11 February), p. 59, reprinted in *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014*, 2nd ed. (ed. by Hilary Robinson), New Jersey: Wiley Blackwell, p. 376.

그러나 《우먼하우스》의 모든 작품이 당대의 여성주의적 사고에 강하게 뿌리박고 있는 것은 아니었다.

예를 들어 정원에 설치된 러쉬(Christine Rush)의 <나무 그루터기 조각>(Necco Wafers)은 널브러져 있는 나무와 잡초들 속에 그물과 천을 설치한 작업이었다[도판 16]. 그 위에 곳곳을 청록, 핑크, 파랑, 노랑, 라벤더 등의 밝은색으로 칠했으며, “기존 정원에서 발견되는 색들과 그와 대비되는 색들을 사용해 일종의 떠다니는 것 같은 비현실적인 땅을 그려내고자 했다.”⁷⁵⁾ 플라 롱겐다이크(Paula Longendyke)의 <가든 정글>(Garden Jungle)도 정원 속에 거대한 동물의 뼈와 해골을 연상시키는 형태들을 설치한 작업이었다[도판 17]. 5천만 년 전의 정글 모습에서 영감을 받은 롱겐다이크는 관객들이 정원을 거닐다가 “죽어가는 오랜 식물들 사이에 노출되어 있는 슬픈 피조물”을 마주치게 하고 싶었다고 말한다.⁷⁶⁾ 작가의 의도나 작품의 형상 자체에서 딱히 여성에 대한 메시지나 도상이 발견되지 않는다. 이러한 작품들은 ‘자연물’과 ‘인공물’(오브제/색), ‘현재’와 ‘태고’, ‘삶’과 ‘죽음’ 등의 결합을 통해 묘한 풍경을 창출하는 접근이라 할 수 있으며, 미술사적인 측면에서는 당대의 대지 미술과 환경 미술에서 종종 목격되던 원시와 현대가 공존하는 풍경과 더욱 밀접해 보인다.

한편 미라 쇼(Mira Schor)의 <붉은 달 방>(Red Moon Room)은 핑크와 보라색의 미니멀한 실내 풍경에 붉은 달과 그녀 자신으로 보이는 여성의 모습을 그려 넣은 벽화이다. ‘집’ 속의 ‘여성’과 ‘달’은 《우먼하우스》와 여성주의적 주제를 표방하고 있으나, 그녀 역시 이 작품을 “밤과 떠오르는 달, 붉은 달, 구불구불한 언덕과 보라, 핑크, 빨강, 초록, 파랑에 대한 것”이라 밝히며 색채주의에 대한 관심을 강조하였다.⁷⁷⁾ 로빈 미첼의 <색

75) Chicago and Schapiro, ed. (1972). p. 24.

76) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 24.

77) 그리고 자신의 이면에 감추어진 날카로운 실체, 어두운 면으로 연결되는 것이라 언급했다. Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 17.

칠된 방>(Painted Room)도 온 방을 노랑, 핑크, 연분홍, 남색, 초록 등의 원색을 사용하여 마치 드 쿠닝의 회화처럼 큰 붓 자국을 남기며 듬성듬성 페인트칠한 작업이었다[도판 18].⁷⁸⁾

1960년대 중반까지 회화 작업을 했던 시카고는 여성주의 운동에 영향을 받으면서 주류 남성 화가들이 장악해왔던 순수회화를 버리고, 여성적 모티브와 결합한 다양한 매체적 실험을 하고 있었다.⁷⁹⁾ 학생들에게도 순수 회화 특히 남성 중심적인 추상표현주의적 화면에서 탈피할 것을 권고하였다. 《우먼하우스》의 이러한 회화적 작업은 건축적 공간이나 오브제 위에 직접 실행된 장소특정적 작업이며, 기존의 이젤화나 추상표현주의 화면의 독립성이나 자족성과는 거리를 두었다는 점에서 분명 대안적인 실행이었다. 그러나 여전히 색채주의적 관심과 추상표현주의의 영향을 강하게 보여준다. 따라서 시카고가 선호했던 작품들은 아니었던 것으로 보인다. 하지만 이러한 작품은 여성의 기여와 공예, 반전통적 매체 등의 활용만을 강조해온 기존의 논의에 균열을 일으키며, 《우먼하우스》가 대안적 장소와 매체를 활용했을 뿐 아니라 정물화와 같은 전통적 회화와 추상 회화에 이르기까지 그야말로 가장 다양한 매체와 장르를 아울렀던 설치이자 전시 중 하나였음을 방증한다.

또한 《우먼하우스》는 앞서의 작품들에서 살펴보았듯이 각 건축적 공간의 특징과 기능을 최대한 고려하면서 작품을 제작하고 설치하였기에 장소특정적 미술의 초기 사례라 할 수 있다. <나뭇잎 방>(Leaf Room)도 그러하다. 앤 밀즈(Ann Mills)는 타원형의 창과 그 창밖으로 보이는 나뭇잎에 매료되어 이 방에서 작업하게 되었으며,⁸⁰⁾ 창문 가득 거대한 초록

78) 미첼은 “방이 하나의 회화(a painting that is a room)”라 말한다. Chicago and Schapiro, ed. (1972). p. 19.

79) 시카고는 프레스노에 있을 때부터 그리고 《우먼하우스》에서도 퍼포먼스 작업에도 큰 관심을 기울이며 워크숍 등을 주도했다. Chicago (1975), pp. 112-132. 1972년에는 도자기 위에 그리는 도자회화(china painting)를 배우기 시작했고, 이는 이후 <디너파티> 작업에 도입된다. Gerhard (2011), p. 600.

색 나뭇잎을 그려 넣어 바깥의 나뭇잎 형태를 반향하게 했다[도판 19]. 이는 계절마다 변화하고 또 반복되는 자연의 순환에 대해 상기시키는 작업이자, 밀즈에게는 “나를 숨겨주는 큰 방패이자 동시에 나의 존재성을 드러내 주는”⁸¹⁾ 장소 즉 보호의 공간이자 은신처로서의 ‘집’을 의미했다.

월딩의 또 다른 작품인 <뜨개질 된 환경>(Crocheted Environment)에서도 이와 유사한 집의 의미를 발견할 수 있다[도판 20]. 월딩은 굵은 실로 뜨개질하고 이를 밧줄로 엮어 마치 거대한 거미줄처럼 방 전체 공간에 드리우게 했다. 어마어마한 양의 뜨개질 작업은 부엌 공간 작업들에 나타난 반복적이고 끝없는 노동 주제와 연결되고 있다. 그러나 이는 끝없는 뜨개질 작업을 패러디하는 것이 아니라, 원시시대 여성이 직접 지었던 둥근 모양의 은신처(shelter)에서 영감을 얻어 이를 현대적인 버전으로 재창조하고자 한 건설적인 작업이었다.⁸²⁾ 그리고 “이 곳은 장소(site)를 재현할 뿐 아니라 생물학적 통로”⁸³⁾로, 인류 최초의 집 형태가 여성의 자궁 형태와 기능에 영향을 받은 모성적 공간임을 강조하는 작업이었다.⁸⁴⁾

이러한 은신처로서의 집을 형상화하는 작품들은 전통적으로 강조되어 왔던 집의 기능 즉 물리적으로 가족을 보호할 뿐 아니라 심리적인 안정을 제공하는 공간임을 강조하는 한편, 자연, 원시성, 모성적 감수성 등을 함께 연결하면서 여성성에 대해 사유하고 있다. 자연적이고 원시적인 공간 또는 손으로 직접 수없이 떠가는 뜨개질과 같은 기예는 가부장적인 산업 사회에서 경시되거나 추방되어온 요소들이다.⁸⁵⁾ 이를 작품에 반영

80) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 5.

81) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 5.

82) Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 12.

83) Raven (1994), p. 55, quoted in Sider (2010).

84) 월딩은 “우리의 여성 조상들이 최초로 그들과 가족을 위해 둥근 형태의 피난처를 지었다.”라고 말한다. Chicago and Schapiro, ed. (1972), p. 12.

85) 《우먼하우스》에 이와 일면 유사한, 마치 거대한 거미집 같이 연출된 방도 있다. 주디 허들스톤(Judy Huddleston)의 <개인적 환경>(Personal Environment)라는

하는 것은 그 가치와 의미를 복권하는 의미를 띤다. 그리고 여성이 노동과 희생, 억압으로서의 ‘집’에 정박하지 않고 자신과 가족을 보호하면서도 스스로의 꿈을 실현해가는 주체적인 공간을 만들어나가는 모습을 암시한다. 물론 자궁, 자연, 여성, 모성을 동일시하는 것 역시 가부장적 체계 속에서 구축된 여성성 신화라 볼 수도 있기에, 이러한 점도 1980년대에 이르면 크게 비판받게 된다. 그러나 당대의 맥락에서는 이러한 여성적 이미지 또는 작업은 여성의 생산적인 역할과 여성성을 스스로 재규정해내는 정치적인 효력을 충분히 지녔다고 볼 수 있다.⁸⁶⁾

4. 결론

전시에 참여했던 미라 쇼는 훗날 1970년대의 많은 미술 작품들이 제1세대의 여성주의 미술에 대한 편견 즉 ‘화난 것’으로 포섭될 수 없음을 지적한 바 있다.⁸⁷⁾ 《우먼하우스》도 그러한 사례 중 하나였다. 물론 전반적으로 여성주의적 표현과 암시가 곳곳에서 발견되고, 제1세대의 가장 중요한 특징으로 거론되어온 분리주의적 실천 양상을 띠고 있었고, 신체의 생물학적 특징을 소재로 한 작품도 많았다. 그러나 <남성/여성 서기>와 부업 관련 작품들은, 가부장제로 오염되지 않은 여성성에 입각한 본

작품이다. <뜨개질 된 환경>보다 더욱 복잡하고 양감이 풍부한 형태로 동굴처럼 보이기도 한다.

86) 지면상의 한계로 본 논문에서 미처 언급하지 못한 《우먼하우스》의 설치 작품으로는 어른 사이즈의 장난감 목마와 침대 등으로 방을 꾸민 쇼니 윌른만(Shawnee Wollenman)의 <어린이방>(The Nursery)과 재니스 레스터의 <사적 공간>(Personal Space)이 있다. 퍼포먼스로는 세 가지 여성 유형의 삶에 관해 이야기하는 <세 여성>(Three Women)과 ‘출산, 모성적 양육, 육아’의 세 단계를 여섯 명의 몸의 움직임과 소리로 표현한 <탄생 3부작>(The Birth Trilogy)이 있다.

87) Mira Schor (2009), “Generation 2.5”, in *A Decade of Negative Thinking: Essays on Art, Politics, and Daily Life*, Durham: Duke University Press, pp. 46-68.

질주의를 표방한다기보다, 사회의 통념 속에서 구성되어온 본질주의적 접근을 폭로하거나 새로운 여성적 표현 체계를 만들어나가기 위해 ‘전략적으로’ 본질주의적 도상들을 활용하고 있었다고 보아야 할 것이다.

한편 가정 내에서 끊임없이 요구되는 가사노동과 아내/엄마/여성으로서의 기대에 맞추어 살아가는 모습을 여성 주체의 죽음 등으로 강도 높게 표현한 작품도 있었다. 그러나 부엌에서처럼 반복적으로 놓여 있는 사물들의 모습을 단지 제시하거나 ‘다림질’하고 ‘걸레질’하는 단순한 행위 들을 통해 유머러스하고 미니멀한 방식으로 풍자한 작품들도 많았다. 여성적 감수성을 매우 간접적이고 은유적으로 암시하거나, 제1세대 여성 미술이 공격하곤 했던 색채주의적 추상표현주의에 일면 연계되는 작품도 존재했다. 따라서 《우먼하우스》는 1970년대 여성주의 미술을 규정 하곤 했던 하나의 동질화된 담론 즉 본질주의로 모두 수렴되는 현상이 아니었으며, 유머러스한/슬픈, 공포스러운/보호해주는, 화려한/비천한, 풍족한/빈곤한, 살아있는/죽어가는 등의 모순되고 다양한 측면들이 공존 하는 장소였다 할 수 있다.

또한 《우먼하우스》 또는 켈아츠 페미니즘 미술 프로그램은 ‘여성주의 운동’의 맥락 속에서 모든 교수와 학생이 의기투합하여 목적을 향해 협동해가는 이상적인 공동체도 아니었다. 의식 고양 수업에서 드러나듯, 각자의 경험에 관해 이야기 나누고 연대하는 양상을 보여주기도 하지만 갈등과 불화가 완전히 봉합될 수 없었으며, 모두 유사한 시각과 주제의 작품으로도 귀결되지 않았다. 그러나 이러한 양상이야말로 일사불란한 페미니스트적 강령을 강조했던 미술 이벤트들보다 오히려 여성 미술의 풍부하고 복합적인 특징들을 드러내 준다고도 볼 수 있다.

의식 고양 수업 외에도 《우먼하우스》는 작업 과정이나 형식에서 여러 혁신적인 실험이 진행된 장이었다. 우선 학생들은 작품 생산에 앞서 집 안 전체를 수리하는 즉 ‘남성의 일’로 여겨지는 영역에 도전해야 했다. 그리고 조각, 자수, 뜨개질, 공예, 레디메이드, 회화, 건축 등 일상과

미술의 경계 그리고 미술 내의 다양한 범주를 가로지르며 작업하였다. 이는 오늘날 일상적 실천을 강조하는 미술 경향이나 복합적인 미술 매체가 융합되는 설치 작업의 선구적인 면모였다. 또한 18개의 방과 정원 공간의 특징을 반영하여 작품을 구현하고 설치함으로써 대부분 작품이 각각의 건축적 공간과 분리될 수 없는 ‘장소특정적’ 작품이 되었으며, 개인 작품과 공동 작품이 동시에 제작되었고, 개인과 공동 작업의 경계가 모호한 다양한 양상의 협업 과정이 수반되었다.

한편 버려진 집을 활용했다는 점에서, 《우먼하우스》는 오늘날 확산하고 있는 공·폐가를 활용한 미술 작업의 최초의 선례라 할 수 있다. 그러나 후자의 경우 주로 도시(또는 마을) 재생 사업의 일환으로 기획되어 지역 미술에 활기를 불어넣으며 젠트리피케이션에 이바지하고 있다면, 폐가의 운명과 함께 가시권에서 완전히 철거된 《우먼하우스》는 아방가르드적인 과정 미술(process art)로 미술 작품의 상품화나 제도화를 원천적으로 봉쇄했다는 점에서 보다 급진적인 실천이었다.

별첨



[도판 1] 우먼하우스 저택 앞에서 (시카고와 일부 학생들), 1972.



[도판 2] 〈초대장〉, 1972.



[도판 3] 주디 시카고,
〈남성/여성 성기〉, 1972.



[도판 4] 비키 호제트, 〈달걀에서 유방으로〉와
로빈 웰치, 〈부엌〉, 1972.



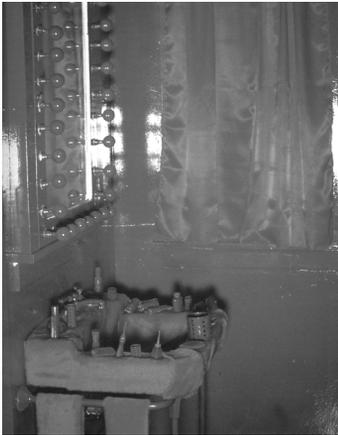
[도판 5] 수잔 프레이저, 〈부엌의 앞치마〉, 1972.



[도판 6] 미리엄 샤피로 외 6명, 〈식당〉, 1972.



[도판 7] 샌드라 오겔, 〈리넨 장〉, 1972.



[도판 8] 카밀레 그레이, 〈립스틱 목욕실〉의 세부들, 1972.



[도판 9] 베스 바켄하이머, 〈세탁실〉, 1972.



[도판 10] 카렌 르록, 낸시 요델만,
〈레아의 방〉, 1972.



[도판 11] 주디 시카고,
〈월경 목욕실〉, 1972.



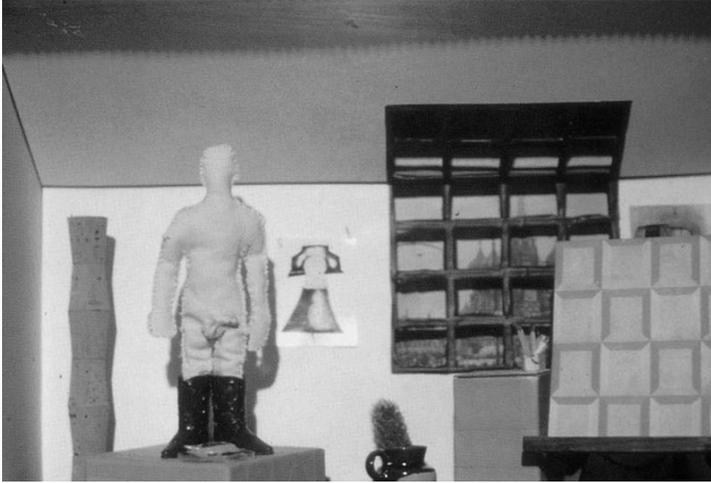
[도판 12] 케시 후벌랜드,
〈신부의 계단〉, 1972.



[도판 13] 로빈 쉬프,
〈악몽 목욕실〉, 1972.



[도판 14] 미리엄 샤피로, 쉐리 브로디, 〈인형의 집〉,
1972.



[도판 15] 〈인형의 집〉 세부 중 “미술가의 스튜디오”, 1972.



[도판 16] 크리스틴 러쉬, 〈나무 그루터기 조각〉, 1972.



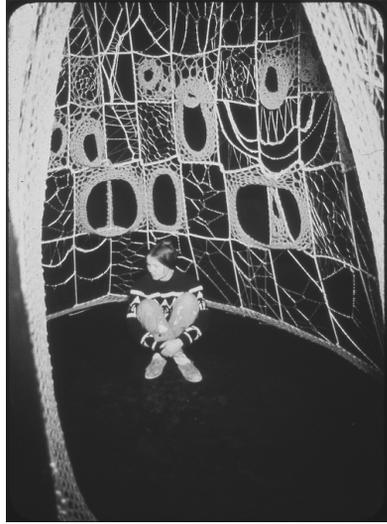
[도판 17] 크리스틴 러쉬, <나무 그루터기 조각>과
폴라 롱겐다이크, <가든 정글>, 1972.



[도판 18] 로빈 미첼, <색칠된 방>, 1972.



[도판 19] 앤 밀즈, 〈나뭇잎 방〉, 1972.



[도판 20] 페이스 윌딩,
〈뜨개질 된 환경〉, 1972.

참고문헌

【자 료】

Chicago, Judy and Miriam Schapiro, ed. (1972), *Womanhouse*, exhibition catalogue, Belen: Through the Flower (paperback reprint, originally published by California Institute of the Arts).

Demetrakas, Johanna (1972/74), *Womanhouse*, 47-min. documentary film. American Film Society.

Müller, Ulrike, “Re: Tracing the Feminist Art Program”, *캘아츠 페미니즘 미술 프로그램 졸업생 인터뷰 아카이브*, 2018.01.25. <http://www.encore.at/re-tracing/index2.html>.

The Womanhouse Online Archive (우먼하우스 온라인 아카이브, 2009~), 수시 접속. <http://www.womanhouse.net>.

【논 저】

로즈마리 통(2010), 이소영, 정정호 역, 『21세기 페미니즘 사상』, HSMEDIA.
신경원(1996), 「루쓰 이리가라이의 전략적 본질주의」, 『서강인문논총』 5, 서강대학교인문과학연구소, pp. 209-240.

주디 시카고, 에드워드 루시-스미스(2003), 박상미 역, 『여성과 미술: 열 가지 코드로 보는 미술 속 여성』, 아트박스.

주디스 버틀러(2008), 조현준 역, 『젠더 트러블』, 문학동네.

줄리아 크리스테바(2011), 서민원 역, 『공포의 권력』, 동문선.

Archibald, Sasha (2013), “Womanhouse Revisited: Exploring the Legacy of the First Generation of Self-Declared Feminist Artists”, *Believe* (Nov/Dec). 2017.11.28. https://www.believermag.com/issues/201311/?read=article_archibald.

Balducci, Temma (2006), “Revisiting ‘Womanhouse’: Welcome to the (Deconstructed) Dollhouse”, *Woman’s Art Journal* 27(2), pp. 17-23.

Burton, Sandra (1972), “Bad-Dream House”, *Time Magazine: Special Issue, The American Woman* (March 20), p. 77.

- Butler, Judith (1988), “Performative Acts and Gender Constitution”, *Theatre Journal* 40(4), pp. 519-531.
- Chicago, Judy (1975), *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Garden City: Doubleday.
- Crawford, Stephanie (2016), “A Re (Re) (Re) Telling of the Narrative of Womanhouse, or in the Beginning There Was a Woman with A Hammer”, 2018.06.30. <http://www.womanhouse.net/related-content/2016/2/16/a-re-re-retelling-of-the-narrative-of-womanhouse-or-in-the-beginning-there-was-a-woman-with-a-hammer>.
- Gerhard, Jane (2011), “Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism”, *Feminist Studies* 37(3), pp. 591-618.
- Harper, Paula (1985), “The First Feminist Art Program: A View from the 1980s”, *Signs* 10(4), pp. 762-781.
- Irigaray, Luce (1985), *This Sex Which Is Not One* (trans. by Catherine Porter and Carolyn Burke), New York: Cornell University Press.
- Kristeva, Julia (1982), *Power of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.
- Raven, Arlene (1988), *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern*, Ann Arbor: UMI, 1988.
- _____ (1994), “Womanhouse”, *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact* (ed. by Norma Broude and Mary Garrard), New York: Abrams, pp. 48-64.
- Rose, Barbara (1984), “Vaginal Iconology”, *New York Magazine* 7 (11 February), reprinted in *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014*, 2nd ed. (ed. by Hilary Robinson), New Jersey: Wiley Blackwell.
- Schapiro, Miriam (1972), “The Education of Women as Artists: Project Womanhouse”, *Art Journal* 31(3), pp. 268-271.
- _____ (1985), “Recalling Womanhouse”, *Women’s Studies Quarterly* 15(1/2), pp. 25-30.
- Schor, Mira (2009), “Generation 2.5”, in *A Decade of Negative Thinking: Essays on Art, Politics, and Daily Life*, Durham: Duke University Press, pp. 46-68.

Seifert, Carolyn T. (1980-81), "Image of Domestic Madness in the Art and Poetry of American Women", *Woman's Art Journal* 1(2), pp. 1-6.

Sider, Sandra (2010), "Womanhouse: Cradle of Feminist Art, January 30-February 28, 1972", Art Spaces Archives Project, 2017.12.27.
<http://as-ap.org/content/womanhouse-cradle-feminist-art-sandra-sider-0>.

원고 접수일: 2018년 7월 15일

심사 완료일: 2018년 8월 13일

게재 확정일: 2018년 8월 17일

ABSTRACT

Rereading *Womanhouse* (1972):
A Pioneer of Feminist Art and Site-specific Installation

Kim, Jina*

This article examines *Womanhouse*, which was a project open to the public for about four weeks starting from January 30, 1972 in Los Angeles, USA. It was both an installation and an exhibition created by Judy Chicago and Miriam Schapiro with 21 college students affiliated with the Feminist Art Program at the California Institute of the Arts. They borrowed a large abandoned house, repaired it by themselves and created site-specific works exploring women's experiences, roles, and awareness in the home. *Womanhouse* received national attention when it was open, but because the house was demolished shortly after the exhibition, most works were destroyed. Since then, it has been referenced as a representative work of first-generation feminist art; however, due to the negative associations with this era of art as "essentialist," researchers have not produced detailed scholarly studies of *Womanhouse*. Recently, critical discussion has been expanded through the writings of several scholars and artists, a related exhibition in 2009, and a website. Furthermore, *Womanhouse* is beginning to be reconsidered as a combination of first generation "essentialism" and

* Associate Professor, Graduate School of Culture, Chonnam National University

second generation “constructionism.” This paper, in part, agrees with this view. On the one hand, rather than seeing the installation as just a bridge between “essentialism” and “constructivism” in feminist art, this paper carries out a detailed examination of individual works in the *Womanhouse* exhibit and investigates implications for and against female experiences and the construction of femininity. On the other hand, beyond feminism, this article re-reads *Womanhouse* through its historical significance and factors critical to society as well as contemporary art world. By examining its experimental attributes, this paper argues that the installation anticipated various characteristics found in contemporary art: 1) the collaborative nature of work; 2) blurring the line between men’s and women’s work in the contrast between house repair vs. sewing, decorating, embroidery, etc.; 3) site-specific installation in an abandoned house; 4) mixing various media and genres.