



'여성'의 이름으로

KO FIC

'여성'의 이름으로

- 한국영화의 여성 재현을 살핀다

글 : 박 아 네 스

발행인 김세훈

발행일 2016년 2월 15일

-

영화진흥위원회

부산광역시 해운대구 센텀중앙로 55 경남정보대 센텀산학캠퍼스 13층, 14층

전화 (051)720-4700 / 팩스(051)720-4849

홈페이지 www.kofic.or.kr

©영화진흥위원회, 2015

'여성'의 이름으로
-한국영화의 여성 재현을 살핀다

영화진흥위원회 정책연구부

글 : 박 아 네 스

Contents

01

들어가는 글 / 9

02

한국영화와 페미니즘 / 11

03

스크린 속 여성 변천사 / 16

04

Box 1_ 여성 혐오 역사 속의 '키워드' / 21

05

Box 2_ '디즈니 페미니즘'과 여성 영화인 / 22

1. 들어가는 글

2015년은 여성혐오 이슈로 내내 시끄러웠다. 1월 IS에 합류한 김군이 남긴 '페미니스트를 증오한다'는 말이 도화선이 됐고, 김태훈의 '무뇌아적 페미니스트'란 발언과 옹달샘의 여성 비하를 거처 이는 메갈리아의 등장과 여성운동의 확산으로 이어졌다. 한마디로 2015년은 여성 이슈가 들불처럼 일었던 해였다. 그렇다면 한국영화는 여성혐오 진단에서 얼마나 자유로울까? 여성들의 탈출과 혁명의 서사인 <매드맥스: 분노의 도로>에 관객이 환호를 보낼 때, 한국영화 속 여성은 무엇을 이야기했는지를 살폈다. 연세대학교 젠더연구소 손희정 연구원(서울국제여성영화제 전 프로그래머)이 여성혐오와 한국영화 속 여성 재현의 굴곡진 역사를 이야기한다.

2015년 우리 사회의 키워드 중 하나로 '여성혐오'가 꼽혔다. 1월 IS에 합류하기 위해 터키로 떠난 김군이 '페미니스트를 증오한다'는 말을 남긴 것을 시작으로 거의 매달 여성혐오와 관련한 이슈가 터져 나왔다. 지난해를 포함해 이 땅에서의 '여성혐오의 역사'를 간략하게 설명해달라.

2015년 9월 잡지 <DOMINO 도미노>에 '김치녀 백년사'가 실렸다. 잡지와 문학 등 담론과 재현물 속의 여성혐오를 다룬 것으로, 지금의 '된장녀, 김치녀' 같은 얘기가 100년 전에도 여전했음을 알 수 있다. 기사를 보면 1920년대에도 <신여성> 같은 잡지에 「여학생의 아홉 가지 잘못」이라는 제목으로 '요즘 여자들 못쓴다'는 주제의 글이 실렸음을 알 수 있다. 그중 7번에 해당하는 내용이 "덥혀눅코 일흠난 사람이면 시집가고 십허하는 것"인데, 이는 지금의 김치녀 담론과 그대로 겹쳐진다. 이처럼 대중문화 속 여성혐오 재현은 그 역사가 깊다. 하지만 지금/여기 여성혐오의 특수성을 살펴보자면 그 가운데 몇몇 주요 매듭에 주목해볼 수 있다. 우선 온라인을 중심으로 남초 커뮤니티가 등장하고 오늘날의 'OO녀' 담론이 시작된 때가 1999년 군가산점 폐지 논의가 있을 무렵과 겹쳐진다. 당시엔 군가산제 폐지에 적극적인 역할을 했던 페미니스트와 여성부(현 여성가족부)가 주요 혐오 대상이었고, 이즈음에 '꼴페미' '오크녀' 같은 표현이 나왔다. 특정한 발언권을 가진 여성, 예를 들면 전여옥 같은 이를 향해 온라인상에서 예비역 남성들이 분노하는 식이었다. 그러다가 2005~2006년 무렵에 가면 '개똥녀'와 '된장녀' 등의 표현이 쓰인다. 과거엔 페미니스트라는 특정 부류를 혐오 대상으로 삼았다면, 이때부터는 그 대상이 확대된다. 어떤 잘못을 한 여자를 집어내 그것을 한국 여성 전체의 특성으로 확대, 일반화하는 형태로 변화한 것이다. 그리고 2009년 '루저의 난'을 거쳐 <개그콘서트>의 '남성인권보장위원회'에 이르면 주류 대중문화에서의 여성혐오가 두드러진다. 역할별 담론과 맞물려 여성에 대한 외모 비하와 여성혐오적 표현을 하는 것이 더 이상 부끄럽지 않은 시대가 된 것이다. 이후 2010년을 지나면서는 디시인사이드갤러리나 일베와 같은 온라인상에서의 여성혐오가 상시화되고, '김치녀'와 '김여사' 같은 단어가 등장한다. 여기에서 눈여겨볼 것은 김치녀라는 표현에서도 알 수 있듯, 일종의 '개념 없음'이 한국 여성 전체의 특성으로 확대되고 있다는 점이다. 2015년 '여성혐오'가 한 해를 특징짓는 핵심 키워드가 되기까지, 여성혐오는 대략 이러한 흐름으로 이어져왔다. 한편 여성혐오라는 단어가 우리 사회에서 적극적으로 쓰이기 시작한 때는 2012년 무렵이다. 여성학자 우에노 치즈코의 책 『여성혐오를 혐오한다』가 그해 5월 국내 번역됐다.

앞서 살펴본 바대로라면 여성혐오의 역사는 상당하다. 그렇다면 유독 2015 년에 여성혐오가 화제의 중심에 놓인 건 왜일까?

예를 들면 90 년대엔 '아줌마'에 대한 혐오나 멸시가 심했다. 이는 주로 전철에서 빈자리가 나면 가방을 던지고 뛰어가는 형태로 묘사되거나, 신문을 읽는 남편과 달리 시사와 정치에는 관심이 없다는 식으로 표현됐다. 아줌마를 향한 이런 시선의 핵심은 이들이 공적 영역에서의 메커니즘을 전혀 이해하지 못하고, 가족 이기주의처럼 사적 영역에 매몰돼 있다는 것이었다. 그런데 여성의 사회 진출이 일반화된 2000 년대 중반엔 앞서 말한 것처럼 된장녀와 김여사가 혐오 표현으로 등장하는데, 이는 명백하게 경제력과 연관돼 있다는 것을 알 수 있다. 이처럼 여성에 대한 혐오는 어느 시대든 '진행형'이며, 혐오의 성격만이 달라질 뿐이다. 오랜 시간 이러한 비하와 멸시, 혐오 표현 등에 노출되다 보니 피로감 역시 그만큼 쌓였고, 또 이런 여성혐오가 현실에서의 물리적 폭력과 제도적 차별로도 이어지면서 지난해엔 이에 대한 분노가 한꺼번에 터져 나온 게 아닌가 싶다. 여기에는 SNS 의 역할이 컸다. 온라인의 한 축에 일베가 있다면, 트위터를 중심으로 페미니즘적 감수성을 가진 이들도 상당수 존재한다. 또한 여성혐오 문제에 대해 의식하고, 이에 대해 공식적인 문제 제기를 하는 움직임이 몇 해 전부터 이어져온 것도 영향을 미쳤다. 예를 들어 2012 년 나꼼수의 '비키니 시위 사건'이 일어났을 때, 여초 커뮤니티인 삼국카페 등에서 이 문제에 대해 적극적으로 문제를 제기한 바 있다. 이처럼 '페미니즘'이란 표현을 쓰지 않았을 뿐, 트위터를 대표로 한 대중 담론장에서 여성혐오에 대한 문제의식은 계속해서 축적돼오고 있었다. 그런 가운데 지난해 1 월 김군이 IS 에 합류하기 위해 떠나며 '나는 페미니스트가 싫다'고 한 것이 알려졌고, 이에 대해 김태훈이 '무뇌아적 페미니스트'라는 말도 안 되는 칼럼을 쓰면서 불을 지폈다. 이때 '#나는 페미니스트입니다' 운동이 트위터를 중심으로 일어났다. 전 지구적으로 보수화, 우경화가 진행되면서 각 지역마다 특수한 형태의 혐오가 드러나고 있다. 프랑스를 대표한 유럽이 무슬림과 난민에 대한 혐오를, 미국이 인종 차별에 따른 여러 문제를 갖고 있는 것처럼 우리는 그것이 여성혐오로 표출됐다고 할 수 있다. 영화를 연구하는 입장에서 재미있는 건 트위터의 이러한 담론 중심에 '듀나'가 있다는 것이다. 정체는 밝혀진 바 없지만, 듀나가 친성소수자 성향을 지닌 페미니스트인 건 분명하다. 한국영화 내 여성 재현 문제를 앞장서 문제 삼고 있을 뿐 아니라, 페미니즘적 감수성을 갖고 대중 담론을 만들어나가고 있다.

2. 한국영화와 페미니즘

지난해 9월 <문화과학>(83호)에 '페미니즘 리부트: 한국영화를 통해 보는 포스트-페미니즘, 그리고 그 이후'라는 글을 발표했다. '다소 과감한 진단'이란 설명이 뒤따르지만 글에서 '2015년, 페미니즘이 리부트되었다'라고 쓰고 있다. 이 같은 평가를 내린 까닭은 무엇인가?

'페미니즘이 리부트되었다'가 칭하는 대상이 영화인 건 아니다. 그보다는 '대중 페미니즘'이 부상하고 있는 현실에 대한 진단이었다. 1990년대부터 2000년대 초·중반까지는 '페미니즘 문화운동'이라는 것이 전통적 맥락 아래에서 이어져왔다. 서울국제여성영화제가 이런 과정에서 시작됐고(1997년), 신춘에 자리한 대학을 중심으로 한 '영페미니스트'들이 월경페스티벌 같은 것을 펼치며 문화운동을 전개했다. 하지만 현재는 그 시절의 페미니즘과는 결이 조금 다른, SNS 페미니즘 같은 것이 역동적으로 움직이고 있다. 앞선 페미니즘 문화운동이 방점을 페미니즘에 두고 있다면 지금은 문화운동, 특히 대중문화에 방점을 둔다. 물론 SNS에서 페미니즘적 감수성을 지닌 이들을 결집하게 하는 계기가 영화일 때가 종종 있다. 디즈니 애니메이션 <메리다와 마법의 숲>(2012)으로 시작해 <겨울왕국>(2014)이 정점을 찍었고, 지난해에는 <매드맥스: 분노의 도로>가 그 역할을 했다. 영화는 아니지만 이 같은 흐름의 가장 최전방에 있는 것이 바로 '갓속'으로 불리는 김숙이다. 김숙이 JTBC 가상결혼 예능 <님과 함께 2- 최고의 사랑>에서 보이는 모습은 가부장제에 대한 미러링(혐오 발언에 대해 앵무새처럼 똑같이 되받아침으로써 혐오 표현에 대한 경각심을 일깨우는 행동)으로 볼 수 있는데, 이런 시각에서 봤을 때 사실 한국영화가 여기에 부응하고 있다는 생각은 들지 않는다.

하지만 평소 '여성 캐릭터가 실종됐다'고 평가받아온 것과 달리 지난해 한국영화는 여성 캐릭터가 중심인 영화도 꽤 있었다. '기승전지현'이란 표현을 낳은 <암살>과, <차이나타운> <협녀, 칼의 기억> 등이 대표적이다.

여성 캐릭터가 전무했던 건 물론 아니다. 그러나 이들이 '기존 여성 캐릭터와는 다른 캐릭터를 만들겠다'는 제작자의 의지에 의해 기획돼 태어났다고는 생각하지 않는다. 예를 들어 <암살>의 경우, 일단 최동훈 감독은 '백화점식' 캐스팅이라고 하는 멀티 캐스팅을 주로 하기 때문에 일반적으로 이야기에 여성 캐릭터를 한둘은 꼭 넣어왔다. <암살>의 안옥윤(전지현)을 '새로운 여성 전사 캐릭터'라고 여기는 이들도 물론 있을 것이다. 하지만 나는 안옥윤을 그간의 한국영화에서 보지 못한 캐릭터라고 생각하지는 않는데, 간단하게는 <쉬리>(1999)와 비교해봐도 별반 차이가 나지 않기 때문이다. <쉬리>의 이명현(김윤진)이 남과 북으로 분열된 민족 정체성을 대변하는 캐릭터였다면, 안옥윤은 독립운동(반일)과 친일로 분리된 정체성을 연기한다. 게다가 안옥윤이 <암살>의 내러티브를 이끌어가는 핵심 인물인가를 생각해봐도 고개를 갸웃하게 된다. 오히려 안옥윤은 이야기를 진행하게 하는 매개체, 즉 '사건 동기'로서의 역할을 한다는 인상이 강하고 실제 사건을 풀어나가는 건 하와이 피스톨(하정우)이 맡고 있다. 만약 <암살>을 대중문화 페미니즘의 맥락에서 놓고 바라볼 수 있다면, 그건 영화 때문이라기보다 <암살>을 본 관객이 역사 속에 숨겨진 여성 독립투사를 찾아내는 담론 작업을 영화 밖에서 진행했기 때문이다. 영화가 달라진 게 아니라 관객이 변화하고 있다.

지난여름 국내 4 대 메이저 투자배급사는 <암살>(쇼박스), <협녀, 칼의 기억>(롯데엔터테인먼트), <뷰티 인사이드>(NEW), <베테랑>(CJ E&M)을 여름 시즌 라인업으로 선택했는데, <베테랑>을 제외하고 모두 여성 주인공이 중심에 있었다. 앞서 한계를 지적했지만 이례적이긴 했다. 한편 <베테랑>은 장윤주가 연기한 여성 경찰을 이름이 아닌 '미스 봉'으로 칭해 쓴소리를 듣기도 했다. 또 하나, 불의에 흔들리지 않는 여성을 그리는 장면에 명품백을 등장시킨 것도 지적됐다. 명품백을 거절하면 '개념녀'라는 식의 구도로 비칠 수 있기 때문이다.

<베테랑>의 미스 봉은 전형적인 사이드 킥(sidekick, 주인공과 함께 행동하고 주인공을 지원하는 캐릭터)이다. 샤넬 백의 경우 '여자라면 명품백을 원하겠지'라고 큰 고민 없이 만든 장면일 것이다. 상당수의 영화가 여성이 실제 욕망하는 것이 무엇인지를 모른다는 인상이 강한데, 시나리오 집필을 비롯한 제작 단계에서의 여성 비율이 그래서 중요하다. 제작에 실제 참여해야 여성의 욕망이 '남성이 상상하는 여성의 욕망'으로 그려지지 않는다. 조금 다른 얘기일지 모르지만 <방자전>(2010) 얘기를 조금 하자면, 이 영화는 방자(김주혁)와 이몽룡(류승범)을 모두 탐하는 춘향(조여정)을 그리고 있다. 춘향에게 사랑 혹은 성적 욕망의 대상이 방자라면 출세에 대한 욕망(명예욕)은 몽룡에게 품는데, 이런 삼각관계에 화가 난 몽룡이 춘향을 밀어 다치게 함으로써 결국 춘향은 언어 능력마저 상실하고 유아 수준으로 퇴행한다. 이 영화를 아주 전통적인 페미니즘의 관점에서 바라보면 '자기 욕망을 가진 여자가 남자에게 응징당해 정체성을 거세당하는 서사'로 읽을 수 있다. 그러나 내가 보기에 더 문제적인 것은 욕망을 가진 여성이 어떻게 벌을 받느냐가 아니라, 그 여성이 가진 욕망이 어떻게 상상되느냐다. 이는 실제 이 사회의 남성들이 갖고 있는 여성에 대한 인식과 별반 다르지 않다. '여자는 사랑보다 부와 명예를 가진 남자를 추구할 것'이란 생각이 통념처럼 자리잡고 있는데, 사실 지금 같은 신자유주의 사회에서 성을 이용해 신분을 상승하려는 욕망은 당연히 여성만의 문제가 아니고, 특정 젠더에 국한된 것도 아니다. 이는 이미 오래전에 인간의 기본적인 욕망이 됐다. 하지만 <방자전> 같은 영화는 이를 '여성의 욕망'으로 특화시키고, 또 단죄한다. 개인적으로는 대중영화의 이 같은 '남성 중심적 상상력'이 여성의 욕망까지 곡해해 재생산하고 있다는 것이 가장 큰 문제라고 생각한다.

<방자전>은 303 만 관객을 모아 나름 흥행했다. 여성이 주요 타깃인 영화는 아니지만 영화의 주요 소비층이 여성임을 감안할 때, 이러한 서사에 대해 문제 제기를 하는 여성 관객이 많지 않다는 것은 아쉽다.

기본적으로 여성 관객이 관대한 건 사실이다. 하지만 SNS 를 중심으로 변화의 움직임도 보인다. 일단 문제 제기를 하려면 어떤 것이 문제인지를 의식화하는 과정이 필요한데, 그런 점에서 지난해를 기점으로 인식 변화가 시작되고 있는 것 같다. 지난해 서울국제여성영화제에서 여성 재현과 관련한 강의를 맡은 적이 있는데, 강의 후 영화 제작을 준비한다는 분들이 찾아와 기존과는 다른 여성 캐릭터를 만들고 싶다는 조언을 구했다. 이들이 제작자 전부를 대변한다고 할 순 없지만, 제작 단위에서도 이런 문제를 고민하기 시작했다는 신호가 아닐까 싶다. 관객은 물론 제작 쪽에서도 조금씩 변화가 일어날 것으로 기대하고 있다.

그렇다면 2015 년 한국영화 개봉작 중 여성 재현 방식에 있어 눈여겨볼 만한 영화는 무엇이었나?

개인적으로 흥미롭게 본 영화는 <차이나타운>이다. 백델이나 마코 모리 테스트¹처럼 영화 속 여성 재현 수준을 가능하는 잣대는 여럿 있는데, 그중 하나가 한 캐릭터에 다른 성별을 대입했을 때 서사에 얼마나 차이가 생기는지를 알아보는 것이다. 즉 여성 캐릭터에 남성을 넣었을 때 이야기가 무리 없이 흘러간다면, 이는 '유사 남성' 캐릭터로 볼 수 있어 여성영화라고 할 수 없다고 본다. 그런 점에서 <차이나타운>은 비판을 받기도 했다. 하지만 내가 눈여겨본 캐릭터는 박보검이 연기한 '석현'이었다. 일영(김고은)이 아버지가 진 빚을 갚으라며 찾아올 때마다 해사하게 웃으며 맞이하는데, 그 모습이 너무 이상하더라. 일영에게 스파게티를 만들어주고, 같이 영화를 보자는 석현을 보며 속으로 '재는 사이코패스인가?' 하는 생각을 잠깐 하기도 했다. 그런데 가만 생각해보면 채권 추심하러 온 이에게 친절하게 구는 여성 캐릭터는 흔히 있고, 석현처럼 환경에 굴하지 않고 지나치게 성실하고 또 순진하게 제 삶을 착실히 꾸리는 여성도 쉽게 찾아볼 수 있다. 그렇다면 남녀의 성별만 바뀌었을 뿐인데, 여성이 할 땐 일반적이던 것이 갑자기 비정상처럼 느껴진 까닭은 뭘까? 나 같은 경우 페미니스트 비평에 훈련돼 있는 사람인데, 그럼에도 여성에게 통용되는 행동이 남성에게 옮겨갔을 때에는 '통용 불가'한 것으로 느꼈다. 이런 관점에서 <차이나타운>은 일종의 '스크린 미러링'이 아닐까 생각했고, 그런 점에서 흥미로웠다.

유사 남성 얘기에 덧붙여 질문하자면, <매드맥스: 분노의 도로>의 퓨리오사(샬리즈 시어런)를 유사 남성으로 해석하는 이들이 꽤 있었다는 것이다. 여기에 대해서는 어떻게 생각하나?

<매드맥스: 분노의 도로>가 페미니즘적이나 아니냐의 논쟁이 개봉 당시 꽤 있었다. 나는 정확하게 이 영화는 페미니스트 영화라고 생각한다. 우선 일반적인 의견과 달리, 퓨리오사는 유사 남성이 아니다. '보편 인간'의 기준을 남성에 맞춰놓고 인간적인 어떤 조건들을 가졌을 때 그것을 모두 '남성의 것'으로만 설명한다면, 여성은 언제나 비남성이거나 유사 남성에 머물 수밖에 없다. 사실 혁명을 하려면, 그리고 그 주체가 여성일 경우에는 무엇보다 먼저 자기 몸과의 관계를 회복해야 할 필요가 있다.² 즉, 퓨리오사는 자신에게 걸맞은 육체의 힘을 가진 캐릭터인 것이다. 둘째로 전통적인 가부장제 사회는 여성을 '자궁'으로 치환해서 '재생산 도구'로 바라보는데, 영화는 이를 직접적으로 표현하면서 비판하고 있다. 퓨리오사가 구출하는 임모탄의 여인들은 자궁에 다름 아니기 때문이다. 또한 퓨리오사와 그 무리는 탈출 후 새로운 땅을 찾지 못하자 결국 자신들이 떠나온 땅으로 돌아와 권력 전복을 꾀하는데, 이때 그들이 손에 쥐고 있는 게 바로 씨앗이다. 핵전쟁 이후의 파국을 다루는 '포스트 아포칼립스' 영화이자 권력을 뒤엎는 혁명 스토리이며, 파국의 현실을 농사와 자급을 통해 되살리겠다는 '에코 페미니즘'에 입각한 서사인 것이다. 에코 페미니즘은 가부장제와 자본주의가 착종돼 있는 현실을 타개하기 위한 방편으로

¹ 영화의 성평등 정도를 가능하는 테스트로 백델 테스트의 기준은 ①이름을 가진 여성이 2명 이상 나오는가 ②이들이 서로 대화하는가 ③대화 주제로 남자에 관한 게 아닌 내용이 나오는가이다. 한편, 마코 모리 테스트의 기준은 ①최소 1명 이상의 여성이 등장하는가 ②그 여성이 자신의 이야기를 갖고 있는가 ③그 이야기가 남성 캐릭터를 보조하는 데 그치지 않는가 하는 것이다.

² 혁명을 위해선 그 주체가 남성이든 여성이든 체력이 필수 요건이 된다. 하지만 여기에서 여성을 특정해 언급한 것은 여성의 신체를 둘러싼 사회적 제약이 일반적인 남성에 비해 월등히 많기 때문이다. '다이어트, 하이힐, 조신한 태도' 등이 그 예라고 할 수 있다. 한편, <메리다와 마법의 숲>의 메리다는 활을 쓰는 능력을 키우기 위해 지난한 신체 단련 과정을 거치는데, 이 역시 퓨리오사와 같은 맥락에서 바라볼 수 있다.

농사를 바탕으로 한 자급을 주장하는데, 여기 딱 들어맞는 이야기가 바로 <매드맥스: 분노의 도로>다. 개인적으론 페미니즘이 너무 노골적으로 드러나는 게 아닌가 여겼는데, 정말이지 이 서사로 페미니즘이냐 아니냐의 논쟁이 일 줄은 몰랐다.

<내부자들>의 여성 재현에 대해서는 어떻게 생각하나? 나체의 여성을 줄줄이 세워놓고 거의 '소품'처럼 쓰는 것이 불쾌했다. 그런데 한쪽에선 이를 '현실의 반영'이라고 말한다.

그럴 때마다 미하엘 하네케가 한 말이 생각난다. <퍼니 게임>(1997)을 끝내고 '과연 폭력의 윤리적 재현은 무엇인가'에 관한 질문을 받았을 때, 그는 영화가 "고통을 재현해야지 폭력 자체를 재현하는 것은 의미가 없다"고 답했다(물론 혹자는 하네케 영화처럼 폭력적인 것은 없다며 코웃음 치기도 한다). 실제 <퍼니 게임>에서는 두 미치광이 청년이 여름휴가를 맞아 별장에 온 가족을 급습하고, 가족 앞에서 엄마(수잔느 로타어)를 성폭행하는 장면이 묘사되는데 그때 카메라가 잡는 건 고통으로 얼룩진 그녀의 얼굴이다. 폭력과 그로 인한 고통을 포착하는 데 발가벗겨진 몸은 중요하지 않다. 남다른 비평가는 <한겨레 21>에서 <내부자들>이 권력자들의 나체쇼를 극마지막에 다시 불러와 이를 비리를 폭로하는 계기로 삼으로써 "관음의 시선을 폭로의 윤리로 위장하고 있다"고 썼다. 즉 여성의 나신을 훑으며 거의 관음증에 가까운 재현을 한 후, 이 장면이 부도덕한 권력자를 응징하기 위해 꼭 필요했다는 식의 근거를 만들어줬다는 것이다. 이는 다각도로 고민했을 때 나올 수 있는 비판일 텐데, 그에 앞서 가장 기본적으로 묻고 싶은 질문은 이런 것이다. "그래서 <내부자들>이 남성 관객에게 '언론과 정계, 재계의 타락한 유착 관계는 응징받아 마땅하다'는 도덕적 각성을 줬을까?"라는 것. 여기에는 '혹 성공에 대한 욕망을 자극하고 자신도 파티의 주인공이 되길 원하는, 대리만족의 카타르시스를 주지는 않았을까?'라는 의심이 따라붙는다. 게다가 영화는 성상납 카르텔의 한가운데 있던 안상구(이병헌)가 소속사 아이들을 성폭행하지 않았다는 것으로 윤리적 면죄부를 주고, 타락한 윗선을 응징하는 데에 큰 역할을 했다는 도덕적 자격까지 부여하고 있다.

<내부자들>에서 주은혜(이엘)는 이름을 가진 유일한 여성 캐릭터지만, 사실 사건을 연결하는 소모품 정도로서의 역할만을 한다. 또한 주은혜는 성노동자의 모습을 재현하는데, 대중문화 속의 가장 일반적인 여성 캐릭터 도식이 바로 '성녀와 창녀' 프레임이다. 흥미로운 건 여성 관객조차 소위 말하는 창녀에게는 엄격하다는 것이다.

일단 많은 여성 관객이 '정상 가족 이데올로기'에서 자유롭지 않다. 즉, 자신은 '좋은 남자를 만나 건강한 가족을 꾸릴 것'이란 생각을 내면화하고 있다. 이는 현재 메르스갤러리에서 문제가 되고 있는 결혼 이주여성에 대한 혐오, 성노동자에 대한 혐오와 궤를 같이한다. 사실 이것은 가부장제가 쉽게 여성을 지배하는 방식이기도 하다. 혐오양처와 조신한 여성, 말 잘 듣는 여성을 '성녀'로, 그리고 그 안에 묶을 수 없는 여성은 '창녀' 이미지로 이분화함으로써 '올과 올'이 경계하고 싸우게 만드는 것인데, 이로써 실제 권력자인 남성(가부장제)은 싸움에서 한발 물러나 있을 수 있다. 한국영화의 경우 <추격자>(2008) 이후 스릴러가 여전한 강세를 누리고 있고, <국제시장>과 <히말라야> 같은 휴먼드라마가 또 다른 흥행 축으로 자리하고 있다. 그런데 스릴러 장르 대부분에서 여성을 창녀로 이미지화하고, 휴먼드라마는 이와 반대인 성녀로 재현하고 있다는 것도 흥미로운 지점이다. 앞서 한국의 여성 관객이 너무 관대하다거나, 이들

역시 가부장제의 작동 방식에서 자유롭지 않다는 말을 했지만, 사실 이들은 SNS 를 중심으로 한 대중 페미니즘에서 비판 담론을 만들어내는 주역이기도 하다. 문제는 이들의 경우 대중문화의 가장 큰 소비자이기 때문에 여성 재현이 어떻든 간에 일단은 다 본다는 것이다. 때문에 제작자는 이들을 신경 쓸 이유가 없다. 대신 대박 혹은 천만 흥행을 노린다면 40 대 이상의 남성 관객을 유인할 필요가 있고, 그러다 보니 자연스럽게 그에 맞는 서사와 여성 재현이 반복되는 구도가 되는 것이다. 개인적으로 현재 이뤄지고 있는 미디어 리터러시(다양한 매체를 이해해 거기에서 전하는 메시지를 분석하고 평가하며, 의사소통할 수 있는 능력)가 '찾잔 속 태풍'에 머물지 않고 얼마큼 그 파급력을 확대해나갈 수 있을지가 가장 궁금한데, 만약 이러한 영향 아래 태어난 새로운 여성 캐릭터가 '팔린다'는 것이 검증된다면 이후 다채로운 여성 재현을 이끄는 동력이 될 수도 있을 것이다.

3. 스크린 속 여성 변천사

지금부터는 시간을 조금 되돌려 90년대 한국영화 속 여성 재현에 관해 얘기해보자. 특별히 90년대를 호명한 건 이때부터 '기획영화의 시대'가 열리기 때문이다. 그리고 그 효시로 꼽히는 <결혼이야기>(1992)부터 커리어우먼이 본격적으로 이야기의 중심에 선다.

<결혼이야기> <미스터 맘마>(1992), <닥터 봉>(1995), <고스트 맘마>(1996)를 대표작으로 꼽을 수 있는데, 말한 것처럼 성우, 비디오판권 딜러, 작사가, 디자이너 등의 전문직 여성이 등장하기 시작한다. 그 이전까지는 '공사'의 영역을 명확히 나눠 남성은 공적 영역에서 생산을 담당하고, 여성은 사적 영역에서 재생산을 담당한다는 사회적 인식이 강했다. 물론 실상은 그렇지 않았지만 말이다. 사적 영역에서 재생산을 담당하는 건 사실 중산층 이상에서나 가능했고, 상당수의 여성이 산업 현장(공적 영역) 곳곳에서 이미 활동하고 있었다. 대신 이들의 생산을 중요하게 생각하지 않는 인식 탓에 그들이 가시화되지 않았을 뿐이다. 하지만 90년대에 접어들면서 소위 '화이트칼라'라 불리는 영역으로의 여성 진출이 확대된다. 이는 여성의 교육 수준이 높아진 데도 원인이 있지만, 당시의 산업 규모가 남성 노동력만으로는 충당하기 버거웠던 탓이 크다. 1987년 제도적 민주화와 함께 시장 자유화가 선언되면서 90년대는 여성에게 '밖으로 나가 취직해 일하는 것'을 권장하는 사회가 된다. 그리고 이것이 영화 속 여성 캐릭터 재현에도 반영됐던 것으로 보인다. 다른 한편으로는 여성이 사회생활을 시작함과 동시에 '소비 주체'로 등극했다는 것이 중요하다. 즉, 여성이 '지갑을 열 관객'이 된 것이다. 물론 90년대에 더욱 활발해지기 시작한 여성운동의 성과도 무시할 수 없을 것이다. 이처럼 90년대는 사회 전반의 분위기가 보다 다양한 여성의 목소리를 들길 원하고 있었다.

당대의 사회 분위기를 담는 데 기획영화만큼 효과적인 것도 없을 것 같다.

'잘 팔릴' 아이템에 누구보다 민감한 기획영화 제작사들이 주목한 90년대 대표 트렌드가 '맞벌이'였다. <결혼이야기>의 태규(최민수)와 지혜(심혜진) 역시 맞벌이 부부다. <마누라 죽이기>(1994)의 부부도 영화제작을 함께하고. 한편 이들 기획영화의 또 다른 공통점은 바로 영화의 결말이 모두 '모성 이데올로기'로 포섭된다는 것이다. <미스터 맘마>를 예로 들어 보면, '자아실현'을 외치며 집을 나간 아내 때문에 육아까지 떠안게 된 형준(최민수)이 아이를 데리고 회사에 출근하면서 얘기가 시작된다. 직장 동료인 영주(최진실)는 아이를 데리고 오는 형준 때문에 업무에 방해가 돼 짜증이 나지만 어느 순간 그 아이를 돌보고 급기야는 아이는 물론 형준까지 사랑하게 되는데, 이런 패턴은 다른 영화에서도 반복된다. <고스트 맘마>는 세상을 떠난 아내 인주(최진실)의 영혼이 자신 없이 살아갈 남편 지석(김승우)과 아이를 걱정해 은숙(박상아)을 자신의 자리에 앉히는 스토리이며, <닥터 봉>도 아내를 잃은 남자 준수(한석규)와 고집 센 노처녀 여진(김혜수)의 가족 만들기가 바탕이다. 이 영화 모두에서 '모성'은 매우 중요한 역할을 한다. 그리고 우리는 여기에서 90년대 로맨틱코미디에 투영된 시대의 불안을 읽을 수 있다. 필요에 의해 공적 영역으로 여성을 끌어냈지만 그와 반대로 필요에 따라 언제든지 사적 영역(가정)으로 이들을 돌려보낼 수 있어야 한다는 생각, 혹은 전통적인 가족 이데올로기를 지켜내겠다는 의지가 그것이다. 그리고 이를 가능하게 하는 가장 강력한 수단이 바로 모성 이데올로기다.

여성 캐릭터의 직업군이 다양해졌을 뿐, 이들을 대하는 시선은 여전히 한계가 명확하다.

또 하나 재미있는 지점은 여성 입장에서 이들 기획영화가 다양한 직업을 가진 여성이 자기 목소리와 욕망을 당당하게 드러내는 서사라면, 남성 캐릭터 입장에서는 이들 모두가 '마누라 교체 서사'라는 점이다. IMF 이후 본격화되는 것 중 하나가 '자기개발 열풍'인데, 그 기원은 신자유주의가 활개 치기 시작하는 90년대 초반부터라고 할 수 있다. 잘 들여다보면 <미스터 맘마>는 자기개발을 완수하지 못한 아내가 자아실현을 외치며 유학을 결정해 떠나고 그 자리를 자기개발이 다 끝난 데다 착한 심성과 미모, 모성까지 겸비한 영주(최진실)가 물려받는 이야기이고, <고스트 맘마>에서는 전업주부였던 인주(최진실)가 영혼이 돼 카디자이너인 전문직 여성과 남편의 중매자 역할을 하고 있다. 누가 뭐래도 90년대 한국 사회의 주체는 남성이었는데, 이를 통해 남성 중심적 사회가 원하는 여성상이 90년대에 바뀌기 시작했다는 것을 알 수 있다. 즉 이 시대는 자기개발을 끝내고 사회생활을 해나가면서 아이를 키우는 데는 소홀하지 않은 여성, 거기다가 아내 혹은 여자로서 여전히 애정의 대상이 되는 여성을 원하고 있는 것이다.

여성들을 '언제든 공적 영역에서 사적 영역으로 돌려보낼 수 있어야 한다는 생각'이 현실화된 때가 바로 1997년의 IMF였다. 앞선 시대의 커리어우먼은 IMF와 함께 상당수 직업을 잃었는데, 그와 함께 스크린 속 여성 재현도 달라졌을 듯하다.

신자유주의의 핵심은 노동력 유연화고, 이를 위한 가장 기본적인 방법이 구조조정과 비정규직화다. 그리고 IMF는 모두의 목인하에 이를 단행하게 하는 명분이 됐다. 이때 구조조정의 1차 대상은 기혼 여성이었고, 다음은 미혼 여성, 그 뒤는 말하자면 영어 못하는 남성, 나이 많은 남성 등의 순이었다. 여성의 경우 사적 영역으로 돌아갔다면 그나마 다행인 상황이었었는데, 실제 대부분의 여성은 비정규직화되거나 훨씬 더 나쁜 노동 환경으로 내몰렸다. 흥미로운 건 IMF가 분명 엄청난 국민적 트라우마였음에도 이것이 '남성의 위기'로만 이야기됐다는 것이다. 당연히 가장 큰 위로의 대상이 된 것은 '근대화를 추동한 가장,' 즉 아버지였고 남성을 위로해 이들을 다시 세워야 경제가 살아나고 그것을 동력으로 한 낙수효과가 여성에게도 미칠 것이란 판타지가 만들어졌다. 그리고 여성은 사회는 물론 '재현의 장'에서도 거세된다. 흥미로운 건 사라진 여성들이 단 하나의 장르, 공포로 몰려들었다는 점이다. 물론 여기에는 <여고괴담>(1998)이 흥행에 성공하며 장르영화에 대한 기대 속에서 상당히 많은 수의 공포영화가 제작된 산업적 배경도 작용했다. 하지만 슬래서 무비는 모두 망한 반면 여귀(厲鬼)영화만이 살아남았는데, 이들 여귀영화의 대부분이 '모성'을 중심으로 하고 있다는 점에서 특기할 만하다. 이를 간단히 정리해보면 <소름>(2001)은 아들을 기다리는 엄마가 아파트에 빙의하는 이야기이고, <하얀 방>(2002)은 낙태에 대한 경고, <폰>(2002)은 생물학적 모성과 사회적 모성 사이의 갈등, <장화, 홍련>(2003)은 엄마와 자신을 분리하지 못하는 아이의 아빠를 향한 갈망의 서사, <아카시아>(2003)는 입양아와 엄마의 이야기로, 괴물이 된 여성을 그리고 있다. 이런 모성공포의 리스트는 한도 끝도 없이 계속된다. 공포영화에서는 대부분 사회적으로 억압된 존재가 괴물로 화해 재현되지만, 그와 반대로 사회가 보수화되면서 여성을 괴물, 즉 혐오의 대상으로 만든 측면도 있다. 때문에 스크린에서의 이러한 변화가 대중문화에서의 여성혐오 분위기와 연동하며 여성혐오를 부추기는 역할을 했을 수 있다. 한편 2015년 흥미로웠던 영화 중 하나는 흥원찬 감독의 <오피스>였는데, 그간 여성만이 괴물로 재현됐다면 <오피스>에서는 남녀 모두가 괴물이

돼 한몸에 기거하며 또 다른 '을'인 자기 동료와 싸우는 형태로 묘사됐기 때문이다. 우리는 IMF 때 여성이 주요 타깃이 된 비정규직화를 막지 못했는데, 그 영향으로 현재는 남녀 모두가 비정규직의 굴레에서 자유로울 수 없는 상태가 됐다. 그리고 <오피스>는 지금의 이런 노동 조건을 그대로 비추고 있다고 할 수 있다.

앞선 설명에 따르면 우리 사회에서 여성혐오 분위기가 심화되는 경향과 공포영화로 여성 캐릭터가 집중되는 시기가 묘하게 겹쳐지는 것 같다.

그런 와중에 나온 영화가 <왕의 남자>(2005)다. <왕의 남자>는 흥행에서 '폐인'이라 불린 재관람객³ 덕을 많이 봤는데, 이는 사실상 '야오이(남성 사이의 동성애물 혹은 이를 창작하고 즐기는 문화를 통칭함) 팬덤'의 한 모습이었다. 2005 년은 <왕의 남자>와 함께 뮤지컬 <헤드윅>이 국내 초연됐고, 광고계에서도 동성애 코드를 적극적으로 사용하기 시작한 때다. 게다가 김조광수 대표는 <후회하지 않아>(2006)를 기획할 때 "야오이 팬덤을 염두"에 뒀다고 아예 공개적으로 밝히기도 했다. 90년대 자기 욕망을 드러내며 재현의 장애 등장했던 여성들은 IMF 이후 여기에서 소외되기 시작했고, 사라진 여성 캐릭터에 대한 갈증을 느낀 여성 관객이 그 반대급부로 찾아낸 것이 야오이 문화와 연결되었던 것 같다. 문제는 이 모든 과정에서 여성은 철저히 '소비자'의 위치에만 머무른다는 점이다. 그리고 이는 2006년 된장녀가 유행어로 자리잡은 것보다도 묘하게 맥을 같이한다. 또한 여기서 흥미로운 지점은 여성 관객이 숨쉴 구멍으로 찾아낸 야오이 문화가 인기를 얻기 시작하면서 여성 캐릭터는 사실상 더욱 철저히 재현의 장애에서 사라졌다는 사실이다. 이때부터 '남성 투톱' 영화는 일상화됐고, <고지전>(2011)이나 <은밀하게 위대하게>(2013), <하이: 괴물을 삼킨 아이>(2013)처럼 영화적 맥락과는 아무 관계없이 야오이 코드를 그냥 집어넣는 것이 하나의 유행이 됐다. 한편, 야오이 팬덤의 반대편에서는 남성을 위로하는 아버지 중심의 서사가 여전히 이어지고 있었다. 2006년 최고 흥행작 <괴물>을 비롯해 <브라보 마이 라이프> <마이 파더> <눈부신 날에> <우아한 세계>(이상 모두 2007) 같은 영화가 대표적이다.

'브로맨스 bromance'는 비교적 최근부터 유행했다고 생각했다. 하지만 다시 보니 그 역사가 꽤 깊다. 남성 서사에 지친 여성 관객이 틈새로 찾은 게 야오이 문화, 또는 브로맨스라면 남성 관객에게 이는 어떤 의미인가?

남성에게는 '남성 연대'로 작동한다. 브로맨스를 여성과 남성 관객 두 측면에서 바라보면, 우선 여성 관객 입장에서는 이 서사에 여성 캐릭터를 허락할 수가 없다. 이성애적 구도가 개입하면 브로맨스 관계가 유지되지 않게 될 확률이 크기 때문이다. 또한 남성의 경우 브로맨스를 남성 연대를 공고히 하는 서사로 받아들이기 때문에 마찬가지로 여성 캐릭터가 이를 깨고 들어오는 것이 용납되지 않는다. 브로맨스가 문제적인 건 이런 과정을 거듭하며 스크린에서 여성 캐릭터의 입지를 축소하는 데 한몫함으로써 여성혐오를 거둬고 있는 측면이 있다는 점이다. 야오이는 하위문화에서 출발했지만 한국영화에서 야오이 코드가 작동하는 방식은 여기에서 비껴나 있다. 사실 하위문화의 중요한 역할 중 하나는 주류와 부침을 거듭하며 기존의 견고한 통념을 허물고

³ 연극과 뮤지컬에서는 이를 '회전문 관객'이라 부른다. <왕의 남자>를 극장에서 스무 번 이상 관람한 관객도 있었다.

대안적인 형태의 새로운 문화를 만드는 데에 영향력을 발휘하는 것인데, 현재 한국영화 속의 야오이 코드는 그 역할을 하고 있지 못한 것 같다. 공고한 젠더롤을 깨고 이성애적 섹슈얼리티에 균열을 내기는커녕 오히려 이를 강화하고, 훨씬 더 여성혐오적인 텍스트를 생산해내고 있다고 볼 수 있는 것이다.

이쯤에서 할리우드의 여성 재현이 궁금하다. 우리와는 산업 지형도 사회문화적 배경도 다르지만, 어느 나라보다 막강한 영향력을 미치고 있다는 점에서 이들의 여성 재현 수준을 살피는 것도 의미가 있을 것이라 생각한다.

여성 재현 문제만을 놓고 봤을 때 가장 진보적인 할리우드영화는 <헝거게임> 시리즈(2012~2015)라고 생각한다. 또한 비슷한 형태의 소녀 전사 서사로서 <다이버전트>(2014)도 흥미로운 지점이 있다. 재밌게 지켜보고 있는 건 '디즈니 페미니즘'으로 묶어 볼 수 있는 <라푼젤>(2011), <메리다와 마법의 숲> <겨울왕국> <말레피센트>(2014)인데, 사실 처음 디즈니 페미니즘이란 말을 떠올렸을 땐 개인적으로 약간의 비하 섞인 의미가 더 컸다. 여차피 공주(그렇기에 애초부터 계급적 성찰은 있을 수 없다), 또 지극히 신자유주의적인 여성의 이야기인데, 고작해야 이성애 로맨스에 함몰되지 않고 자아 찾기를 하는 정도가 무슨 페미니즘이냐고 여겼기 때문이다. 하지만 할리우드 여성 재현을 얘기할 때 이들 영화가 빼놓을 수 없는 위치에 있는 것도 분명하다. 디즈니의 '새로운 서사'에는 사실 '동화 다시 쓰기'가 상당한 영향을 미쳤다. 페미니스트들은 동화가 아동을 대상으로 성적 규범이나 이성애 가족 중심주의와 같은 사회통념을 강화하고 훈육하는 역할을 하고 있음을 비판하며, 동화 다시 쓰기를 진행해왔다. 그리고 이런 영향 아래 <라푼젤> 이후의 디즈니 애니메이션은 대체로 주인공 여성의 욕망을 인정하고, 여성 스스로 무엇을 할지를 결정하는 서사로 구축돼오고 있다. 하지만 디즈니 애니메이션 서사에서 더욱 주의 깊게 볼 것은 대부분의 이야기 바탕에 '여성과 여성 사이의 관계 회복' 서사가 자리하고 있다는 사실이다. 즉 <메리다와 마법의 숲>은 딸과 어머니의 관계 회복이 이야기의 중심을 이루고 <겨울왕국>은 자매 간, <말레피센트>는 유사 모녀 관계에 있는 인물 간의 사랑을 서사의 축으로 둔다. 상당수의 영화에서 여성과 여성을 대립 관계, 혹은 경쟁 관계에 놓는 것과 달리 디즈니 애니메이션은 여성의 화해와 연대의 구도를 보인다는 점에서 페미니즘적인 시선을 읽을 수 있다고 생각하고 있다.

말한 것처럼 동화는 사회 규범을 학습시키는 역할을 한다. 재미있는 건 '가족주의'를 표방하는 디즈니가 이런 변화의 중심에 있다는 것이다. <백 투 더 퓨처>에 관한 다큐멘터리인 <백 인 타임 Back in Time>을 보면, 시나리오를 들고 디즈니를 찾았다 거절당한 에피소드가 나온다. 마티(마이클 J. 폭스)가 시간여행을 통해 고교시절의 어머니와 만나는 장면 등이 근친상간을 연상케 한다는 게 거절 이유였다.

디즈니 특유의 '가족 이데올로기'가 없어졌다고 생각하지는 않는다. 다만 그들이 어떤 가족을 상상하느냐는 점에 있어선 더 이상 이성애 로맨스 중심은 아닌 것 같다. 실제 <겨울왕국>에는 게이 가족이 나오기도 한다. 어떤 변화를 받아들일 것인지 아닌지를 놓고 고민할 때 그 관용의 폭이 조금씩 넓어지고 있긴 하다. 얼마 전 국내에서는 토드 헤인스의 영화 <캐롤>을 놓고 이것이 퀴어영화냐, 보편적인 사랑을 다룬 영화냐 갑론을박이 일기도 했지만, 미국에서 동성애는 이미

보편적 사랑으로 편입된 지 오래다(그렇다고 동성애 혐오가 사라졌다는 말은 아니다). 때문에 대표적인 가족영화 스튜디오인 디즈니에서도 별 무리 없이 다뤄지기 시작한 것이다. <매드맥스: 분노의 도로> 때도 느낀 바인데, 한국 관객은 할리우드의 여성 재현 변화를 그 어느 곳보다 예민하게 포착하고 있다. 개인적으로는 텍스트가 어떻게 바뀌고 있느냐가 중요한 것 이상으로 관객이 이를 어떻게 이해하고 받아들이는지가 중요하다고 생각하는데, 이것이 창작자(생산자)를 변화하게 만드는 가장 근본적인 지점이기 때문이다. 할리우드가 됐든 충무로가 됐든 이들이 가장 예의주시하는 것은 소비자(관객)의 관심사다. 돈의 흐름이 그곳에 있는데 이를 외면할 순 없을 것이다. 관객이 변화하면 충무로도 변화를 모색할 수밖에 없다. 물론 현실적으로 매우 어려운 일이라는 것은 알고 있지만 말이다. 대중영화가 페미니스트 텍스트가 돼야 한다고 생각하지는 않는다. 또 상업영화로 페미니즘 운동을 할 수 있을 것이라는 기대도 별로 없다. 하지만 충무로의 많은 영화인이 스스로를 '진보적 인사'로 여기고 있다면, 적어도 사회를 퇴행시키는 시대착오적인 텍스트는 만들지 않기 위해 노력해야 하지 않을까? 그 어떤 문화콘텐츠보다 자본과 밀접한 것이 영화인 만큼 분명 타협의 지점을 찾는 건 중요하다고 본다. 하지만 최근의 한국영화를 보면 그 타협점을 새롭게 상상할 필요가 있지 않나 싶은 순간이 자주 있다. 팔리는 이야기는 분명 중요하지만, 더 중요한 건 '새롭게 팔리는' 이야기를 만드는 것이 창작자의 의무라는 사실이다. 게으른 상상력은 도태되기 쉽다.

4. Box_여성혐오 역사 속의 '키워드'

군복무 가산점 제도 군필자를 대상으로 취업(공무원 및 공기업) 시험에서 과목별로 득점의 5%를 가산해주는 군가산점 제도는 1999년 헌법소원이 제기돼 2년 후인 2001년 10월, 헌법재판소가 위헌판결을 내림으로써 최종 폐지됐다.

개똥녀 2005년 6월, 지하철에 애완견을 데리고 탄 한 여성이 애완견의 배설물을 치우지 않은 채 하차하는 모습이 동영상으로 유포되고, 해당 여성의 신상 정보가 온라인상에 낱낱이 공개됐다. 이를 '개똥녀 사건'으로 부른다.

된장녀 2006년 야후코리아 조사에서 인터넷 신조어와 유행어 1위에 오른 단어다. 스타벅스 커피와 명품백을 소비하지만, 정작 자신은 경제 활동을 하지 않고 아버지 혹은 상대 남성에게 경제적으로 의존하는 젊은 여성을 비하하는 표현으로 쓰였다. 그러나 현재는 사치스러운 여성 모두를 포괄하는 개념으로 사용된다.

루저의 난 2009년 KBS2 <미녀들의 수다>에 출연한 한 여성이 "키 180cm 이하 남자는 루저"라고 발언해 화제가 된 사건을 말한다. 이 여성은 곧 '루저녀'로 불렸으며, 역시 온라인상에 신상이 모두 공개됐다.

남성인권보장위원회 KBS2 <개그콘서트> 속 한 코너로, '남성의 말 못할 속마음을 전한다'는 콘셉트 아래 여자친구의 행동을 비하하는 식의 유머를 주로 했다. "네 생일엔 명품백, 내 생일엔 십자수냐?" 같은 유행어를 만들었다.

김여사 '사장 부인이 자가용을 끌고 다닌다'에서 유래해 처음엔 '운전 규칙을 어기거나 난폭 운전을 해도 상사의 부인이기 때문에 간섭할 수 없다'는 의미를 가졌었지만, 곧 운전을 못하는 여성 모두를 일반화해 부르는 명칭이 됐다.

나꼼수 '비키니 시위 사건' 2012년 1월, 정봉주의 석방을 요구하며 '가슴이 터지도록, 나와라 정봉주'라는 글귀를 자신의 가슴에 쓰고 비키니 차림으로 시위를 벌인 한 여성의 모습을 두고 나꼼수의 멤버들이 성적 발언을 해 논란이 된 사건을 말한다.

5. Box 2 _ '디즈니 페미니즘'과 여성 영화인

메리다, 엘사, 안나가 고전동화 속 공주들과 다른 진취적인 성격을 부여받은 덴 여성 연출자들의 역할도 컸다. <메리다와 마법의 숲>은 브렌다 채프먼이 각본과 공동 감독을 맡았고, <겨울왕국> 역시 여성 감독 제니퍼 리가 공동 연출했다. 여성 재현의 문제에 있어 '여성의 목소리'가 얼마나 중요한지는 2013년 있었던 '디즈니 프린세스 웹사이트' 사건을 보면 알 수 있다. 메리다를 디즈니의 11번째 공주로 '공식 인정'하는 행사를 앞두고 디즈니사가 디즈니 프린세스 웹사이트에 메리다의 사진을 게시했는데, 이것이 논란의 중심이 됐다. '프린세스 메리다'는 활쏘기를 즐기는 영화 속 곱슬머리 메리다가 아닌, 허리가 잘록하고 쇄골이 반듯한 전형적인 공주의 얼굴이었다. 메리다의 이 같은 '성형'은 여성들의 공분을 샀는데, 특히 브렌다 채프먼은 메리다가 "애니메이션 여주인공의 틀을 깨고, 여자아이들에게 강하고 현실적인 롤모델을 제시하기 위해 창조한 캐릭터"라고 열변하며 디즈니가 "돈을 위한 뻔뻔한 섹시 마케팅"을 하고 있다고 비난했다. 이후 온라인을 중심으로 한 서명운동이 벌어져 20만 명 이상이 '원래의 메리다로 돌려달라'고 요구하고 나섰고, 결국 디즈니는 이를 수용할 수밖에 없었다. 한편, 루카스필름이 제작하고 디즈니가 배급한 <스타워즈: 깨어난 포스>(2015) 역시 기획개발팀 8명 중 6명이 여성이었다. JJ. 에이브럼스 감독은 제작자인 캐슬린 케네디(루카스필름 대표)가 연출을 의뢰하는 자리에서 "<스타워즈> 속 세계를 배경으로 이 시대의 젊은 여성이 세상과 어떻게 싸워나가야 하는가를 담는다면 얼마나 재미있겠냐"는 이야기를 전했고, "이 설정이 너무 좋았다"고 밝힌 바 있다. 여성 제작자, 혹은 여성 감독이 산업 내에서 어떤 역할을 할 수 있는지를 보여준 사례라고 할 수 있을 것이다.