

영화제, 광장, 아카데미아 사이의 경합과 연대*

전우형**

1. 1980년대 문화운동과 국제영화제의 전야
2. 탈냉전적 세계영화사 구축을 위한 불온한 축제
3. 경합과 연대의 어셈블리 되기
4. 결론

국문초록

1990년대 중반 우연히 국내에 상륙한 것처럼 보이는 국제영화제는 아래로부터의 역사적 산물에 가깝다. 엄밀히 말하자면 1980년대 국내의 문화운동과 1990년대 탈냉전의 세계 사이에 놓인 접촉지대의 혼종적이면서 동시에 토착적인 문화운동이었다.

1980년대 영화운동에서 시작해, 1990년대 예술영화전용관 설치, 그리고 1996년 국제영화제의 등장은 병렬적인 것이 아니라 하나의 서사적 긴장을 빚는 과정이었다. 이 글은 글로벌과 로컬의 결합으로서 국제영화제가 이 둘을 어떻게 매개하는지에 관해서는 별로 궁금해 한 적 없었던 기존의 논의를 넘어서고자 했다.

2000년대 이후 최근까지 지속되고 있는 국내 국제영화제의 변화는 글로벌한 사회적 의제를 제시하고, 배제와 차별을 넘어 연대하고 공존하기 위한 실천적 전략을 탐색하는 문화정치의 진화과정을 명확히 보여주

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A6A3A03079318).

** 중앙대학교 접경인문학연구원 부교수

고 있다.

(주제어: 국제영화제, 영화운동, 탈냉전, 글로벌, 문화정치)

1. 1980년대 문화운동과 국제영화제의 전야

2021년 현재 한국영화시장에서 미국 할리우드의 영향력은 여전히 압도적이다. 한국영화의 성장이나 다양성영화들의 확장에도 불구하고 국내에서 할리우드영화의 주류적 위치는 변함이 없다. 넷플릭스 등 OTT(Over The Top) 플랫폼의 등장은 이 할리우드영화와의 접촉면을 더욱 전일화했다. 이 글은 미국의 할리우드영화가 아닌 다른 영화들, 예를 들어 유럽영화나 예술영화 등 다양성영화들의 내적 접점이 만들어지는 사건으로서 국내에서 열리기 시작한 국제영화제에 접근하고자 한다. 국제영화제는 국내의 영화문화를 변화시키고 이의 연장선에서 영화와 사회 사이의 관계를 재구성하는 데까지 확장되었을 가능성이 있다. 영화가 수입된 이래로 줄곧 우리의 영화시장은 할리우드영화를 내세운 미국의 영향권에 놓여있었다. 100 여년 가까이 한국영화사는 할리우드영화와의 유사성과 인접성을 증폭하게 했던 연속된 사건들로 가득 채워져 있다. ‘작가주의’를 앞세운 국제영화제가 이 세계를 전복했을 리 만무하지만, 이러한 단일성에 미세한 균열을 일으키고, 그 과정에서 비롯된 영화문화가 사회와의 새로운 접점을 만들었을 계기 또한 외면하기 힘들다. 현재 지역마다 넘쳐나는 국제영화제 덕분에, 그리고 국제영화제가 시작한 1996년과 지방자치제(local self-government)의 기원인 1995년 사이의 동시성으로 인해 둘 사이의 연관성 및 지역축제로서의 성격을 지적하는 논의는 많다.¹⁾ 이 글은 국내에서 열리는 국제영화제가 지방자치제의 시

작과 연관되어 있으면서 동시에, 그러한 정치체제의 변화를 촉발하고 그와 함께 일어났던 문화변동 및 새로운 입장의 기입 여정임을 규명하고자 한다.

국제영화제에 관한 이러한 관점이 그것을 1990년대 우연히 등장한 예외적 현실(상)로 바라보게 했던 그간의 논의를 극복할 수 있지 않을까. 오래 동안 할리우드영화가 지배해 온 시장에서 우리가 그와 다른 세계의 영화와 만나게 되는 과정은 보다 긴 역사와 연동해 있으며 그 과정에서 국제영화제의 역할은 매우 중요하다. 1980년대 영화운동이 사회주의 이념 및 운동의 내적 접경을 만들면서 소련과 동유럽의 영화와 미학, 그리고 영화운동을 조우하게 했다면, 1990년대 후반에 등장한 국내의 국제영화제는 여기에서 나아가 탈냉전적 세계영화의 지도를 그리는 데 접근했다.²⁾ 흥미로운 것은 이 사건들이 할리우드영화로 인해 타자화된 세계의 복원과 복권과 연동되면서 탈냉전적이면서 동시에 반 신자유주의적 영화사의 맥락을 구축한다는 점이다. 또한, 이러한 맥락이 민족주의를 재(또는 탈)맥락화하는 점을 감안한다면, 그 안에서 시작되었던 국제영화제가 다양한 입장들의 경합과 그를 통한 새로운 연대의 공동체로 상상되었을 가능성을 배제할 수 없다. 해외에서 열리는 국제영화제와 1996년 부산국제영화제 이후 국내 국제영화제를 바라보는 대중의 시선 사이에는 단순하고 명료한 차이가 있다. 수상에 대한 관심과 그것의 부재가 그 중 하나이다. 이러한 대비가 과연 권위 있는 해외 국제영화제와

1) 윤소민·정지은, 『문화거버넌스 형성을 위한 국제영화제의 운영방안에 관한 연구』, 『상품학연구』 35권 3호, 한국상품학회, 2017, 73-81쪽; 이지현, 『2000년대 한국영화의 국제 교류에 관한 연구—국내와 해외의 국제영화제와 영화의 한류에 관하여』, 『현대영화연구』 10권 3호, 한양대학교 현대영화연구소, 2014, 139-178쪽 참조.

2) 김한상은 예술영화 담론을 분석하면서, 1996년부터 활성화된 국제영화제를 예술영화 및 비 할리우드권 해외영화의 보조시장으로서의 역할에 주목한 적 있다. (김한상, 『한국에서의 '예술영화' 담론과 시장, 관객의 형성 과정』, 서울대학교 석사학위논문, 2007, 57쪽.)

그것의 결핍으로만 환원될 수 있을까. 우연한 일일지 모르겠으나 한국 영화가 급성장한 2000년대 이후 국내의 국제영화제는 경합과 연대의 공간으로서 국제영화제의 성격을 더욱 본격화했다.

국내의 국제영화제에 관한 본격적인 논의는 드물기도 하거니와 주로 개별 영화제나 현재의 평가에 주로 주목해 왔다. 아울러 국제영화제에 대한 인식론적 배경도 산업, 문화 교류, 프로파간다 등에 의존하고 있어 국내의 국제영화제를 초점화하는 경우도 드물다.³⁾ 그렇기 때문에 국내에서 열리기 시작한 국제영화제의 기원이나 그것의 역할 및 사회적 효과에 관해서는 인식할 수밖에 없다.⁴⁾ 국내 국제영화제의 기원을 다루고 있다 하더라도, 시야가 그것의 준비기간 이상을 넘지 못하여 영화제의 기원에 담긴 다양한 목소리들에 접근하는 경우는 매우 드물다. 그렇다 보니, 현재까지의 논의들은 국제영화제를 영화의 장, 또는 지역축제 상품 안에서만 평가하는 데 익숙할 수밖에 없다. 이러한 접근과 결과들은 국내에서 개최되는 국제영화제를 결핍의 연쇄적인 장 안에 가두어 놓는다. 현황 분석에서 대안 제시로 이어지는 연구들은 국제영화제를 영화의 대중적 수용과 그로 인한 이윤 창출 도구로 대하는 현재의 모습을 은연중에 되풀이한다.⁵⁾ 이제, 국제영화제에 관한 질문들은 영화의 영역 너머를 포괄하는 방식으로 제기될 필요가 있다. 영화의 수용을 기점으로 거의 100

3) 강성률, 『영화제는 영화(문화) 발전을 위해 존재해야 한다』, 『오늘의 문예비평』 46호, *오늘의 문예비평*, 2002, 124쪽; 송낙원, 『영화제 이론과 평가 방법론에 대한 연구—서울시 지원 영화제를 중심으로』, 『영화연구』 54호, 한국영화학회, 2012, 208-211쪽 참조.

4) 1990년대 국제영화제를 민주화와 시민사회의 성장이라는 한국사회의 맥락 속에서 언급하면서 1980년대와의 연관성을 고려한 연구로는 안지혜의 『시민사회의 성장과 한국영화의 역동적 관계에 관한 연구: 1990년대 한국영화의 정책, 산업, 문화를 중심으로』, 중앙대학교 박사학위논문, 2007이 있다.

5) 이귀옥·박조원·최명일, 『우리나라 국제영화제의 지각된 서비스 품질이 브랜드 개성에 미치는 영향에 관한 연구』, 『광고학연구』 25권 7호, 한국광고학회, 2014, 161-185쪽 참조.

년이나 되는 시차는 국제영화제를 이해하는 데 중요한 실마리이다. 국제영화제는 애초에 영화의 대중적 수용이나 수익과는 거리를 둘 수밖에 없다. 국제영화제는 새로운 영화의 '문화적 정당화⁶⁾를 위한 인정투쟁의 장'이 되기도 하고, 이러한 메커니즘을 사회로 전이시키는 노드가 되기도 한다. 그러니까, 국내에서 열리기 시작한 국제영화제에 대한 질문도 여기서부터 시작할 필요가 있다. 영화에 내장된 자본의 언어가 아닌 영화제의 고유한 언어가 무엇인지, 그리고 왜 한국에서는 그 언어를 전회하는 데 100년이나 걸렸는지를 맥락화하는 것이 이 글의 문제의식이다.

해서, 이 글은 국내에서 개최된 국제영화제가 기원 그 자체부터 시작해 영화와 영화문화, 그리고 동시대 사회와의 접촉지대를 형성해 가는 과정에 주목하고자 한다. 이러한 접근은 국내의 국제영화제가 한국영화사에서 단절적이거나 예외적인 현상이 아니라 등장 전후의 역사적 변화에 중요한 계기가 되었음을 확인하게 해준다. 뿐만 아니라, 이 방법론은 국내의 국제영화제를 1990년대 이후 한국사회에서 영화의 사회적 역할과 효과가 증대하기 시작한 상황 속에서 이해하게 함으로써 이후 그것이 강화되는 사건적 계기로서 위치하게 한다. 국내 국제영화제에 대한 그간의 비판적인 논의에도 불구하고 그것이 1990년대에 출현한 것은 훨씬 더 많은 의미를 내포했을 가능성이 있다. 이 글은 영화사적 측면에서 1990년대가 1980년대 영화운동 이후 새로운 질서를 갖추기 시작했고, 그 과정에서 국제영화제에 대한 욕망은 자연스러운 것이었음을 밝히는 데에서 시작한다. 역시 같은 맥락에서 1980년대 민주화운동에 대한 성장적 대안으로 등장한 신사회운동과 더불어 성장한 영화문화의 맥락에서 사회에 대한 접촉지대로서 국제영화제의 존재를 간과할 수도 없다. 그

6) Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, p.37.

리고 궁극적으로 국내 국제영화제가 이러한 현실과 탈냉전적 세계정세의 변화와 신자유주의 경제가 맞물린 혼종적이고 토착적인 문화자본이었을 가능성도 외면하기 힘들다. 결국, 글로컬(global)한 문화현상으로서 국내의 국제영화제가 이러한 국내의 역사적 흐름 속에서 궁극적으로 탈냉전적 세계영화 지도 그리기와 함께 경합과 연대의 공론장이자 콘택트 존으로서 영화문화의 확장과 연동되어 있음을 규명하는 것이 이 글의 최종 목표이다.

이어지는 본론에서는 첫째, 국내의 국제영화제에 기입된 다성성을 복원하기 위해 부산국제영화제가 열리기 시작한 1990년대 한국사회의 변화를 참조하고자 한다. 이때 다성성이란 영화의 언어기도 하면서 영화 바깥의 언어기도 하다. 또한 1990년대 현장의 언어기도 하면서 1980년대의 언어이기도 하다. 무엇보다, 그것은 한국사회의 로컬 언어이면서 동시에 글로벌 언어이다. 이렇게 접근함으로써 국내의 국제영화제가 영화와 사회, 그리고 미완의 1980년대와 갱신되지 못한 1990년대, 글로벌과 로컬의 경계에서 빚어진 문화정치의 장이었음을 규명할 수 있을 것으로 기대한다. 둘째, 2000년대 이후 국제영화제가 문화정치의 면모를 강화하는 계기로서 주제전에 집중하거나, DMZ국제다큐멘터리영화제 등 사회적 의제를 언어로 외화하는 영화제의 등장과 그 경과를 살펴보고자 한다. DMZ국제다큐영화제는 아카데미아, 시민사회와의 접점을 통해 영화제의 외연을 확장하는 데 주의를 기울였다. 다큐멘터리영화라는 장르의 속성이 현실에 보다 밀접하고 DMZ가 지니는 냉전의 마지막 현장과 분단의 역사로 인해 DMZ다큐멘터리영화제는 더 많은 영역의 입장들을 수용할 수 있었다. 이로 인해 국내의 국제영화제가 다양한 입장들 사이의 경합을 통해 연대의 방법을 제안하는 아래와 주변으로부터의 문화정치 장으로 전회하는 양상을 확인하고자 한다.

2. 탈냉전적 세계영화사 구축을 위한 불온한 축제

우리의 국제영화제는 1996년 부산국제영화제를 그 기원으로 한다. 이 기원에 관한 그간의 논의에서 1996년이라는 시간성과 부산이라는 공간성은 1995년에 시작한 지방자치제와의 관계에 집중되어 있었다. 그런데 적어도 시간성에 관해서는 지방자치제가 시작한 1995년 넘어, 그것을 가능하게 했던 토대가 형성된 시기로 거슬러 올라갈 필요가 있다. 국내 국제영화제의 기점은 민주화의 원년이라 불리는 1987년 6월항쟁을 내포한다. 공교롭게도 그 사건은 단순히 정치적 민주화 과정으로만 설명되지 않는데, 영화운동을 비롯해 시민사회의 대중운동이 발현하는 계기였다는 점에서 국제영화제의 등장에 시사하는 바가 분명 크다. 특히, 당시의 영화운동이 미국영화 수입 자유화에 대한 저항에 연대했다는 점은 기억해 둘 필요가 있다. 1980년대 초부터 할리우드와 총무로의 선정적인 상업영화가 지배하는 한국 영화시장과 거리를 두기 위해 등장했던 독립영화그룹들이 운동의 성격을 명확히 했던 계기가 바로 미국영화 직배 조치였다. 이 영화운동에서 가장 눈에 띄는 것은 ‘영화의 다양성’이었다. 그렇지 않아도 할리우드영화가 지배하고 있던 영화시장에서 ‘국가간 공정거래’로 미화된 미국영화 수입 자유화는 종의 획일성을 더욱 강고히 하는 제도적 장치였다. 독립영화그룹들이 영화상영회나 영화잡지 등을 통해 소련이나 동유럽 영화와 라틴아메리카의 영화운동 등을 소개하는 데 주력했던 것은, 여전히 기세를 부렸던 반공정국에 대한 저항이 었다기보다는 영화의 외연을 확장하기 위한 교두보였다.

이와 관련하여 1996년 부산국제영화제의 시작에 기입된 1980년대 영화운동의 보다 직접적인 관계는 ‘영화공간 1895’이다. ‘영화공간 1895’는 민간 씨네마테크의 원조로서 지방 씨네마테크와의 네트워크를 구축하

기도 했다. ‘영화공간 1895’는 당시 민족·민중영화를 지향했던 영화운동과의 관계 속에서 새로운 영화에 대한 갈증을 해소하기 위한 역할에 중점을 두었다. 관계자에 따르면 활동 당시 ‘영화공간 1895’가 보유하고 있는 비디오는 1,500 편에 달하며, 이 중 200 편의 비디오에 자막 작업을 마쳤을 정도로⁷⁾ 비 할리우드영화의 보급에 적극적이었다. 곧이어 ‘영화공간1895’는 ‘도서출판1895’를 설립하면서 계간지 『영화언어』를 발행하기도 했다. 이 『영화언어』는 전양준의 제안으로 발행되었다가 당시 경성대 교수로 재직중이던 이용관이 주간을 맡게 되면서 부산으로 거점을 옮겼다. 이를 계기로 서울에서 영화운동을 주도했던 이효인, 이연경 등과 당시 부산 영화운동의 주역이었던 김지석, 오석근 등이 접촉하게 되고, 공교롭게도 이들은 곧 열리는 부산국제영화제의 위원회에 나란히 이름을 올리게 된다. 여기에 김지석, 오석근 등이 주도했던 부산씨네클럽과 김희진, 이주호, 고영수 등이 연 씨네마테크 1/24을 통해 부산 역시 새로운 영화에 초점을 맞춘 영화운동 그룹이 참여하게 된 상황도 흥미롭다. 이 사건에 주목해 보면, 1980년대 영화운동이 비 할리우드영화나 다른 영화들의 수용을 통한 세계영화사의 복원을 위해 동원했던 영화, 인쇄, 상영관 등의 다양한 미디어들이 점차 부산이라는 장소로 모아지는 여정을 확인할 수 있다.

국내의 국제영화제를 탈냉전적 세계영화의 지도 그리기라는 관점에서 접근할 때, 부산이라는 장소성 외에도 1980년대에 이어지는 1990년대의 시간성, 즉 문화운동의 연쇄에 주목해 볼 필요도 있다. 1990년대 영화운동은 독립영화그룹들의 후속사업으로 영화제작아카데미나, 대학의

7) <한국영화운동 40년 18: 영장 없는 필름 강탈에 항의하자 연행... 시네마테크의 수단>, 힘내라 맑은물, 네이버 블로그, 2020.10.16.

(<https://blog.naver.com/acec808/222116487341>, 최종검색일: 2021.5.13.)

강단 및 동아리들의 자치활동을 통해 간신히 명맥을 이어나가는 형편이 었다.⁸⁾ 또한 1988년 서울올림픽 개최 전후로 공산권영화수입개방조치를 통해 톨스토이의 원작을 각색한 영화 <전쟁과 평화()>와 <안나 카레리나()> 등의 소련영화들이 상영되는가 하면,⁹⁾ 중국영화 紅高粱(Red Sorghum), 체코영화 <첫눈의 사랑>, 불가리아영화 <폭력시대>와 동독영화 <애인과 나그네> 등의 상영이 검토되기도 했다.¹⁰⁾ 그런데, 이것들을 본격적으로 다시 소환하려는 사건이 1995년에 등장하는데, 11월 11일 ‘광장’이라는 이름으로 동숭아트센터와 백두대간이 합작한 동숭씨네마텍의 등장이 그것이다.¹¹⁾ 동숭씨네마텍은 세계영화사와 한국영화시장의 간극을 메우기 위한 목표가 분명했다. 백두대간이 배급한 예술영화를 상영해 오던 동숭아트센터의 협력관계가 동숭씨네마텍으로 모아지면서 이 영화관은 할리우드영화는 물론 수익성과도 거리를 두는 영화의 장 형성에 기여했다. 흥미로운 것은 상영환경 및 접근성이 상대적으로 안정된 이 동숭씨네마텍의 등장 이후 이 공간이 각종 영화제의 전용공간으로 활용되었다는 점이다.¹²⁾ 그 전신이

8) 1988년 9월 서울올림픽 기간 중 서강대학교 커뮤니케이션센터가 정기영화감상회를 열면서 에이젠슈테인, 타르코프스키 등의 영화를 상영했다.(<서강대 정기감상회/‘포템킨’ 등 동유럽 영화>, 『한겨레』, 1988.9.10.)

9) 1988년 서울올림픽 전후 공산권영화수입개방조치를 통해 국내에서 상영된 영화에 관해서는 신혜조의 논문 「한·러 영화 교류: 러시아 영화의 국내 수용 역사와 과제」, 『한국 시베리아연구』 23권 1호, 배재대 한국-시베리아센터, 2019 참조.

10) <우수외화 전시회 초청대상 공산권 확대>, 『한겨레』, 1988.7.2.

11) <영화화제-예술영화 전용관 ‘광장’ 탄생>, 『연합뉴스』, 1995.10.5.

‘광장’은 11월11일 개관 작품으로 미국 독립영화계의 거장 Jim Jarmusch 감독의 *Stranger Than Paradise*를 소개하는 데 이어 6개월 동안 *Coffee and Cigarettes*(Jim Jarmusch), *Boy Meets Girl*(Leos Carax), *Nostalghia*(. . .) Tempo di Viaggio (. . .), *Strategia Del Ragno*(Bernardo Bertolucci), *Még kér a nép* (Miklós Jancsó), *í μ* (Theo Angelopoulos) 등을 상영했다.

12) 황하엽, 「국내 예술영화관의 역사적 형성 과정과 문화적 특성: 서울 지역을 중심으로」, 연세대학교 커뮤니케이션대학원 석사학위논문, 2017, 52-53쪽 참조.

라 할 수 있는 동숭아트센터 시절부터 영국, 독일, 프랑스, 헝가리 등의 대사관과 외국문화원 등과의 영화제에서 시작해 ‘뉴저먼 영화제’나 ‘누벨 바그 영화제’ 등으로 이어진 사실과 1996년 5월부터 10월까지 열렸던 ‘미지의 명감독전’¹³⁾ 등은 예술영화전용관과 비제도권 영화의 상영이 국제 영화제의 등장과 밀접하게 관련되어 있음을 쉽게 상상하게 한다.

그런데 전용상영관을 중심으로 하는 영화의 다양성 기획은 곧 다가올 위기에 대해 구조적으로 취약하다. 미국영화 수입 자율화 조치 이후 할리우드영화가 국내 영화시장을 더욱 강고하게 지배하는 상황에서 단일 예술영화전용상영관은 이미 규모 면에서 격차가 두드러질 수밖에 없었다. 동숭씨네마텍은 회원제와 뉴스레터 발행 등을 통해 관객 모집에 나섰다. 동숭씨네마텍 1주년 기념 『백서』¹⁴⁾에 따르면 1995년 10월 회원제를 시행하고 약 한 달 만에 일반 및 아카데미 회원이 1,000 명을 넘어섰다. 그런데 『백서』 발간 직전, 그러니까 1주년 총 회원은 2,892명으로 기록되어 있다. 3,000에 가까운 수가 결코 작지는 않으나, 이 회원수는 할리우드영화를 상영하는 영화관들의 하루 관객수를 밑돈다. 이미 상업영화관은 다수의 스크린을 동시에 운영하는 복수상영관 시대에 진입해 있었고,¹⁵⁾ 이어서 곧 등장할 쇼핑과 레저가 결합된 멀티플렉스영화관은 비 할리우드영화의 설 자리를 더욱 위태롭게 만들 수밖에 없었다. 비 할리우드영화, 그 중에서도 소련 등 동유럽영화나 중국 등 아시아영화, 그리고 독립영화 등의 상영관이 일종의 ‘공진화(coevolution)’로서 멀티플렉스를 참조했을 가능성이 있다. 1995년 예술영화전용상영관을 선언한 후 곧이어 동숭씨네마텍이 서울국제독립영화제를 개최한 사실에 주목

13) <세상엔 이런 감독 이런 영화도 있다>, 『한겨레』, 1996.5.18.

14) 동숭씨네마텍, 『예술영화전용관 동숭씨네마텍 1주년 기념 백서』, 1996 참조.

15) 박소연·한상언, 『CGV 멀티플렉스 극장의 등장과 관람 문화 변화 연구』, 『인문학연구』 57호, 조선대 인문학연구원, 2019, 44-45쪽 참조.

해 볼 필요가 있다.¹⁶⁾ 이 영화제에서 상영된 이란의 감독 압바스 키아로스타미의 〈내 친구의 집은 어디인가〉의 흥행은 이란영화에 대한 대중적 붐을 일으킬 만큼 영향력이 있었다. 우리의 국제영화제가 세계영화 100년을 맞이하는 영화계 내부의 순수한 욕망, 또는 지방자치제 시행의 일환이었을 수도 있지만, 다른 영화, 즉 제국, 냉전, 자본의 언어와는 다른 입장을 불러 모으는 온전한 세계영화사를 위한 ‘불온한 멀티플렉스’로 상상되었을 가능성을 부인하기도 힘들다.

1996년에 개최된 부산국제영화제는 다양한 국적, 장르, 미학 등 세계 영화의 역사와 현재를 국내에서 만날 수 있게 했다는 점에서 의의가 있다. 실제로 제1회 부산국제영화제의 상영프로그램에서 눈에 띄는 것은 러시아 및 동유럽, 그리고 중국 및 아시아 영화들의 초청이다. 제1회 부산국제영화제는 32개국에서 1백 71 편의 영화가 출품되었다. ‘와이드앵글’, ‘월드시네마’ 등의 프로그램을 통해 러시아영화 〈기차의 도착()〉(. 켈레즈냐코프), 〈코카서스의 저주()〉(. 보드로프), 〈위선의 태양()〉(. 미할코프) 등의 작품이 상영되었고, 그 이후에도 한 회에 7편에서 15편까지 지속적으로 초대되었다.¹⁷⁾ 당시만 해도 한국 영화시장을 기준으로 할 때, 세계영화사는 미국이 압도적인 가운데 서유럽 영화들 중심이었다. 1980년대 영화운동 이후 존재를 드러내기는 했으나 정부의 반공, 반노동 정책이나 영화관객들의 길들여진 취향으로 인해 비 할리우드영화들의 설 자리는 협소했다. 1980년대 말 공산주의권의 몰락과 함께 찾아온 탈냉전의 기운이 한국 영화시장에는 한없이 무기력했다. 이런 상황에서 등장한 부

16) 〈12월2~8일 제1회 서울국제독립영화제〉, 『연합뉴스』, 1995.10.17.

17) 신혜조, 『한·러 영화 교류: 러시아 영화의 국내 수용 역사와 과제』, 『한국 시베리아 연구』 23권 1호, 배재대 한국시베리아센터, 2019, 277쪽 참조.

산국제영화제는 기존의 세계영화사를 다시 쓰는 여정의 시작이었다. 부산국제영화제를 통해 초청된 비 할리우드영화 중에 20편 가량의 작품들이 개봉되고 기대 이상의 관객대중들이 생겨났다¹⁸⁾는 점은 주목할 만하다. 냉전의 마지막 현장에서 시도되는 탈냉전적 세계영화사의 재구성이란 점에서 부산국제영화제는 세계사적 변화와 지역적 특수성이 공명하는 사건이었다. 그리고 이러한 점에서 우리의 국제영화제는 비 할리우드영화의 상영운동과 맥을 같이 한다. 수입되지 않은, 세계영화사에만 기록된 영화와 문제작, 그리고 해외 국제영화제 수상작과 독립영화들의 초청 및 상영이 이를 증명한다. 아울러, 협소한 공간에서 비디오를 이용해 상영해왔던 영화문화의 불온성을 축제화하는 것이야말로 이 국제영화제가 1980년대 영화운동 이후의 역사를 계승하고 있음을 기꺼이 상상하게 한다.

국내에서 국제영화제가 시작된 배경에 관한 지금까지의 논의들은 주로 1990년대의 문화적 개방성과 다양성, 그리고 지방자치제의 출범 등 1990년대적인 현상과의 관계에 집중해 왔다. 이 글은 국제영화제가 1980년대 영화운동을 비롯해 문화운동의 대중화 과정과 연동되어 있음을 주목해 국제영화제의 시간적 외연을 확장했다. 이러한 접근 배경에는 1990년대 한국사회가 1980년대와는 다른 분명한 징후를 보인다 하더라도 분명 1990년대는 미완의 1980년대로 인해 갱신되지 못한 '장기 80년대'의 후반부적 성격이 강했다는 사실에 대한 인식이 놓여있다. 긴박하고 치열했던 1980년대 영화운동 그룹의 1990년대는 보다 안정적이고 연속적인 운동을 기획할 가능성의 공간이었다. 앞에서 살핀 '영화공간 1895'와 『영화언어』, '백두대간'과 동승씨네마텍의 존재는 서울올림픽 전후 잠깐 등장했던 정부의 문화개방 정책을 아래로부터 다시 쓰고 이어가는 문화운

18) 이혜영, 『국제영화제의 문화적·산업적 영향 연구』, 경성대학교 석사학위논문, 2001 참조.

동이었고, 부산국제영화제는 그것의 한 여정이었다. 국내 국제영화제의 기원을 이렇게 규정할 때, 국제영화제의 발전방향을 가늠하는 데 중요한 시사점이 발견될 수 있다. 비록 정부와 지방자치단체가 운영 주체가 되는 구조임에도 불구하고, 국제영화제는 이와 다른 입장에서 경합하는 운동으로서의 성격을 내재할 운명이었다. 영화운동을 비롯한 사회운동이 그러했듯 운동으로서의 국제영화제도 분명 시민사회의 성장과 함께 새로운 의제를 제안하고 연대를 위한 공론장 구축에 헌신할 수밖에 없다. 부산국제영화제의 확장, 그리고 DMZ국제다큐멘터리영화제를 비롯해 다른 입장들을 언어화하는 영화제들의 등장은 이것에 관한 하나의 증거이다.

3. 경합과 연대의 어셈블리 되기

2000년에 접어들면서 국내의 국제영화제 수는 급증했다. 이 과정에서 특이한 점은 장르보다는 사회적 의제와 운동으로서의 영화제 비중이 높다는 것이다. 팬데믹에 접어든 2020년 이후 영화진흥위원회에는 18개의 영화제가 등록되어 있다. 실제 개최되었거나 개최 예정인 영화제만 등록되어 있기 때문에 그간 누적된 186개의 영화제와는 상당한 차이가 있다.¹⁹⁾ 1996년 남포동 구도심에서 소규모로 시작했던 부산국제영화제, 1997년 부천국제판타스틱영화제, 2000년 전주국제영화제 등이 국제적인 규모의 영화 플랫폼을 국내화하기 시작했다. 다른 한편으로, 대중적인

19) 김지후, 『개최목적으로 본 한국 국제영화제 정체성 분석-부산, 부천, 전주국제영화제를 중심으로』, 『영상문화콘텐츠연구』 17호, 동국대 영상문화콘텐츠연구원, 2019, 7-39쪽 참조.

미디어로서 영화의 시대를 넘어 해외영화제에서 한국영화가 초청되고 수상하는 일이 점점 늘어나면서 국내의 영화제 수도 더불어 증가한 것으로 보일 수도 있다. 해서, 국내에서 개최되는 영화제의 기하학적 팽창은 어쩌면 2019년 봉준호와 <기생충>이 칸영화제와 아카데미영화제에서 주요부문의 상을 거머쥔 것의 상상계처럼 보이기도 한다. 적어도 국내에서 개최되는 국제영화제들은 오랜 감상 시대를 넘어 본격적인 제작의 시대에 진입한 한국영화의 이미지를 만들기 위해 해외영화제를 거울로 삼아 퍼즐을 맞춰왔고, 봉준호와 <기생충>은 둘 사이의 접촉지대 어딘가에 존재하는 나르시시즘적 환영으로 치부될 수도 있다. 여전히 부산국제영화제, 전주국제영화제가 국내의 영화팬들의 주목을 받고 있지만, 국내의 국제영화제들의 동력은 이 나르시시즘적 환영 바깥의 언어와 세계를 지향하는 데에서 비롯된다. 제국과 냉전, 자본의 영화 너머, 타자의 입장을 언어화하는 운동으로서의 영화제, 그렇기 때문에 다자적이고 다중적인 영화제야말로 국내에서 개최되는 국제영화제의 고유성이다.

1990년대 중반 우연히 국내에 상륙한 것처럼 보이는 국제영화제는 2장에서 살펴보았듯이 아래로부터의 역사적 산물에 가깝다. 엄밀히 말하자면 1980년대 국내의 민주화운동과 1990년대 탈냉전의 세계정세 사이에 놓인 접촉지대의 혼종적이면서 동시에 토착적인 문화운동이다. 1980년대 영화운동에서 시작해, 1990년대 예술영화전용관 설치, 그리고 1996년 국제영화제의 등장은 병렬적인 것이 아니라 하나의 서사적 긴장을 빚는 과정이었다. 그렇기 때문에 국내의 국제영화제는 탈냉전적 세계영화의 지도를 그리는 것에서 허무하게 끝날 수 없는 운명이었다. 부산국제영화제, 전주국제영화제, 부천국제판타스틱영화제 등의 성공이 지속되면서 국제적 명성을 얻게 된 국제영화제는 2000년대 이후 영화와 사회 사

이의 다양한 접촉지대(Contact Zones)를 모색하는 경합과 연대의 공론장을 선언하기에 이른다. 이를 계기로 국내의 국제영화제는 단순한 복제와 양적 증식만이 아니라 질적 전환에 도전하는데, 국내 국제영화제의 2000년대 문제의식의 한 가운데에 DMZ국제다큐멘터리영화제의 위치에 주목할 필요가 있다. 국제영화제의 전환에서 가장 눈여겨 볼만한 것은 그것에 내재된 운동의 성격을 정치적인 것으로 전화한다는 점이다.²⁰⁾ 부산국제영화제가 해마다 주제전이나 기획전 중심으로 재편되는 것과 더불어 같은 시기에 사회적 의제를 전면에 내세운 국제영화제들이 등장하기 시작했다. 이러한 변화는 국제영화제가 문화운동에서 문화정치, 그리고 초국적 공동체²¹⁾로 진화하는 과정을 보여준다. 더욱이 DMZ국제다큐멘터리영화제는 DMZ를 의제화하면서 분단이라는 민족적 현실을 탈냉전 이후에도 여전히 지속되는 냉전의 지정학적 현장에 접목시킴으로써 해결을 위한 국제적 연대를 촉구하는 문화정치를 수행한다.

이 지점을 주목해야 하는 이유는 한반도의 지정학적 위치로 인해 이러한 방향이 글로벌한 문화현상으로서 글로벌(global)과 로컬(local) 사이의 접촉지대를 구축하기 때문이다. 접촉지대로서 콘택트 존의 가치는 중심과 주변, 지배와 종속의 이분법적 사유나 위로부터의 문화와 순혈주의 등에 균열을 일으켜온 역사와 문화에서 찾을 수 있다. 경계의 이쪽과 저쪽을 잇는 콘택트 존이 분할과 차별의 경계 넘어, 존재하는 모든 것들의 공존을 상상하고 기획하는 정치적인 공간이라는 점을 염두에 둘

20) 남인영, 『여성주의 시네필리아—서울국제여성영화제 관람문화』, 『영상예술연구』 14호, 영상예술학회, 2009, 55쪽.

21) D. 이오르다노바는 동아시아의 국제영화제가 영화 생산과 수출을 위한 초국적 공동체이자 영화를 매개로 한 상상된 공동체가 발현되는 미디어로 평가했다. 본고에서 사용하는 초국적 공동체는 국제사회와는 다른 연대의 방법으로 인용한다.(Dina Iordanova & Ruby Cheung, *Film Festival and East Asia*, St Andrews Film Studies, 2011.)

때, 영화제는 적어도 다성성(polyphony)의 시끌벅적한 공간이어야 한다. 그런데 국내의 국제영화제는 오래 동안 침묵에 길들여져 왔다. 2014년 부산국제영화제의 <다이빙 벨> 사건은 그 침묵을 가시화하는 시그널이었다. 부산국제영화제에 관한 여러 연구들 중에 흥미로운 키워드가 발견되는데, '다규모적 중재자(multi-scalar mediator)'²²⁾이다. 이 개념은 부산국제영화제의 조직 및 운영에 개입하는 주체의 다양성을 지시한다. 그간의 연구를 통해 부산국제영화제의 탄생과 성장에 중요한 동인으로 지적되었던 이 다규모적 중재자가 적어도 2014년의 상황에서 증발되었다는 사실은 거꾸로 2000년대 급증한 국제영화제의 본령을 시사한다. 직후에 조직 해산과 예산 축소 등을 맞닥뜨린 부산국제영화제는 정부, 지방자치단체와의 거버넌스와 분리된 새로운 어셈블리(Assembly)²³⁾로 나아가야 할 필요성을 정확히 시사했다.

그런데 이런 가능성들은 국제영화제의 새로운 등장을 통해 예견된 것이기도 하다. 2002년 서울독립영화제와 정동진독립영화제, 2004년 EBS 국제다큐영화제, 2005년 제천국제음악영화제, 2009년 DMZ국제다큐멘터리영화제로부터 2004년 서울환경영화제, 2011년 서울프라이드영화제, 2013년 디아스포라영화제, 2015년 난민영화제 등의 등장은 지방자치단체 외에 운동 단체 등을 끌어안았다. 초기 국제영화제가 긴 시간 동안 지역 중심에서 장르 중심으로 이행해 왔다면, 2000년대 이후 짧은 시간 동안 사회적 의제를 중심으로 하는 영화제들의 등장으로 인해 다자적 결합을 필요로 했다. 이를 배경으로 특정 영화제들이 아젠다에 기반한

22) 황은정·이용숙, 『부산국제영화제 국제적 명성의 동인-다규모적 중재자의 역할을 중심으로』, 『공간과사회』 27권 2호, 한국공간환경학회, 2017, 298-339쪽 참조.

23) 어셈블리는 안토니오 네그리와 마이클 하트의 이론을 참조했다. 어셈블리는 지도자 없는 사회운동으로서, 구성된 권력이나 입헌권력과 구별되는 아래로부터의 정치를 지향한다(안토니오 네그리·마이클 하트, 『어셈블리』, 이승준·정유진 역, 알렘, 2020 참조).

주제전, 특별전 등이 등장하고, 그 기원에 1997년에 막을 올린 서울국제 여성영화제가 있다.²⁴⁾ 1997년 첫 여성영화제가 생긴 이래로 현재까지 30여 개의 여성영화제가 등장했다는 사실은 다자적 거버넌스의 개입을 시사한다.²⁵⁾ 서울국제여성영화제는 ‘여성의 눈으로 세계를 보자’라는 캐치프레이즈로 매해 가장 긴급한 여성의제를 선정하여 관련 영화를 상영해 왔다. 2014년부터 본격적으로 위안부 섹션을 운영해 오던 서울국제 여성영화제는 2020년에 이어 2021년에는 “증언과 구술의 번역-군 위안부 운동의 역사를 논의하기”라는 주제로 다섯 편의 영화를 모았는데, 일본군의 파퓰아뉴기니 점령 당시 자행된 위안소와 현지 여성들에 대한 성폭력의 증언들, 한국 위안부 여성운동에서 일어난 배제와 차별의 상흔들, 보스니아 전쟁 당시 세르비아 수용소에서 일어난 성폭력과 이를 국제법상 범죄로 제도화하려는 투쟁의 기록들을 다룬 영화들을 통해 국제사회에 여성운동의 새로운 관점을 제시하고자 했다.²⁶⁾ 국내의 국제영화제들이 제안하는 이 아젠다는 대체로 글로벌 이슈에 관한 지역적 이견(dissensus), 로컬 이슈에 관한 전 지구적 합의(consensus) 등을 지향한

24) 안지혜는 1990년대 영화제 전성기를 두 시기로 구분하는데, 1996-97년을 영화문화운동, 1999-2000년을 인권운동, 여성운동 성소수자운동과 같은 신사회운동의 공간으로 구분한다. (안지혜, 『시민사회의 성장과 한국영화의 역동적 관계에 관한 연구: 1990년대 한국영화의 정책, 산업, 문화를 중심으로』, 중앙대학교 박사학위논문, 2007, 108-111쪽 참조.)

25) 성진수는 서울국제여성영화제를 비롯해 여성영화제들의 네트워크를 분석하면서 여성민우회, 여성회, 여성의전화, YWCA, 그리고 각 지역 여성단체들이 운영하는 등 지자체 및 관련기관이 참여하는 경우가 극히 드문 점을 지적하고 있다. (성진수, 『한국 지역 여성영화제에 관한 고찰: 네트워크 이론을 중심으로』, 『아시아영화연구』 15권 1호, 부산대 영화연구소, 2022, 93-121쪽 참조.)

26) 〈서울국제여성영화제〉 홈페이지 내 “쟁점들: 증언과 구술의 번역-군 위안부 운동의 역사를 논의하기”.

(http://siwff.or.kr/kor/addon/00000001/program_view.asp?c_idx=312&QueryYear=2020&QueryType=B&QueryStep=2, 최종접속일: 2021.5.16.)

다. 특정 장르 중심, 그리고 아젠다를 내세운 영화제들의 등장이 흥미로운 것은 영화제의 균열, 그리고 이와 함께 영화제, 광장, 아카데미아 사이의 경합과 연대의 장을 기획할 가능성, 거칠게 제안하자면 고립된 개인, 그래서 그들만의 리그로 봉인하고 통치하는 경계의 해체. 그리고 이 두 번째 계기에서 중요한 것은 우리와 우리영화의 다성성을 담기 위한 플랫폼으로서 영화제가 호명된다는 점, 그리고 지방자치제와의 거리두기를 시도했다는 점 등이다.

부산국제영화제(BIFF) 역시 2011년에 설립된 BRI(BIFF Research Institute)가 부산국제영화제 학술대회와 포럼(BIFF Conference & Forum)을 개최하면서 아카데미아로 영역을 확장했다. 국내에서 개최되는 국제영화제 자체가 지역축제의 역할을 겸하고 있기 때문에 기본적으로 대중과의 접합면이야 다양하게 확보하고 있다. 한편으로는 영화제가 시장으로서의 역할에 집중하면서 아카데미아와는 상대적으로 거리를 두는 편이었는데, 국내의 국제영화제에서 이 영역 사이의 균형감각에 대한 문제를 적극적으로 제기한 것은 DMZ국제다큐멘터리영화제인 것으로 추정된다. 이는 다큐멘터리영화라는 장르적 속성과 DMZ라는 지정학적 위치와 연동되었을 가능성이 있다. 다큐멘터리영화라는 장르에 내재하는 액티비즘 자체가 학술적인 주제와 긴밀하게 맞물려 있었으며, 실제의 삶을 소재로 하기 때문에 스크린 안과 바깥의 경계가 비교적 느슨해 관객들과 친밀한 관계를 맺기도 한다. 마찬가지로 DMZ라는 지정학적 위치 역시 냉전의 마지막 현장으로서 학술적 가치가 높을뿐더러 시민들의 참여를 견인할 만한 대중적 가치도 높다. DMZ국제다큐멘터리영화제는 2009년 “상상하라, DMZ! 즐겨라, 다큐로! 던져라, 당신을!”이라는 슬로건으로 처음 등장하는데, DMZ와 다큐멘터리영화와 시민사회의 거리를 좁히려는 방향성을 슬로건에 담았다. ‘평화장정’이라는 프로그램이 눈에 띄는데, 전 세계

20여 개국에서 참가한 155명의 평화장정단이 4박5일 동안 강원도 고성에서 경기도 파주까지 DMZ 155마일을 횡단하는 행사이다. 이를 통해 영화제는 “평화, 소통, 생명, 공존”의 아젠다에 관한 사회적 확산 및 기획을 의도했고 2회부터 “평화, 생명, 소통의 DMZ”를 핵심 아젠다로 제시했다. 개최 10주년을 맞이하는 2018년과 2019년에는 ‘접경인문학연구단(Research Center for Reconciliation and Coexistence in Contact Zones)의 참여로 접경예술의 사회적 실천을 주제로 포럼을 열고, DMZ의 존재가 국내의 지역적 문제가 아닌 탈냉전 이후에도 여전히 지속되는 냉전적 국제사회의 문제임을 시민사회와 함께 논의하는 자리를 마련하기도 했다.²⁷⁾

사회적 의제를 전면에 내세운 국제영화제의 전회는 두 가지 중요한 문제의식을 내포한다. 국내의 국제영화제가 다양한 문화와 가치, 그리고 입장들이 경합하고 연대하는 영화제 너머의 접촉지대를 지향함으로써, 결국 글로벌과 로컬 사이의 위계를 넘어서려는 글로벌한 문화현상이자 동시에 문화정치의 기획이었다는 점이다. 국내 국제영화제의 방향성은 결국 하나에 수렴하는데, 국내의 국제영화제가 놓여있는 지정학적 위치와 그로 인해 비롯된 고유한 시좌를 규명하는 여정으로 이어진다. 그 경로는 장르 중심의 영화제, 주제전이나 기획전의 증가를 거쳐 사회적 의제 중심의 영화제 등장으로 요약할 수 있으며, 그 안에서 영화제가 아카데미와 광장 사이에서 경합하고 연대하는 문화정치의 콘택트 존으로 전화하는 사건(적 계기)들이 존재한다. 여기서 ‘경합’이란 적대를 넘어 연대와 공존을 조직하려는 목표를 지닌 실천의 총체를 의미한다.²⁸⁾ 우연일

27) <DMZ국제다큐멘터리영화제> 홈페이지 내 “역대영화제”.

(http://www.dmzdocs.com/kor/addon/00000002/event_view.asp?QueryYear=2018&eventYear=2018;
http://www.dmzdocs.com/kor/addon/00000002/event_view.asp?QueryYear=2019&eventYear=2019, 최종접속일: 2021.5.16.)

28) 상탈 무페, 『경합들—갈등과 적대의 세계를 정치적으로 사유하기』, 서정연 역, 난장, 2020 참조.

수도 있으나 이러한 변화는 2009년 DMZ국제다큐영화제의 출범 이래 점차 전국적인 현상으로 확대되었다. 소위 한류와 그것에 대한 기대가 이전보다 훨씬 상승했을 시기에 어찌면 그것과 다른 방향에서 국제영화제가 다시 디자인되고 있었다고 볼 수도 있다. 그래서 2014년 부산국제영화제 이슈 이후 2015년 정부와 부산이 합작해 부산국제영화제 기간에 버젓이 개최한 부산원아시아페스티벌은 촌극이다. 국내에서 열리는 대표적인 국제영화제 중에서 DMZ국제다큐멘터리영화제를 통해 국내 국제영화제가 제안해 온 아젠다야말로 '국제'라는 기호의 기의를 충족시키는 역할 중 하나였으며, 그리고 개념과 담론 중심의 국제영화제들이 그 연속선상에 위치해 있다. 아젠다는 해외영화제의 말 못하는 거울로서 유명인사가 또는 오리엔탈리즘이 국제적인 네트워크를 지탱해왔던 과거의 국제영화제에 질적 전환을 가능하게 한 결정적인 요인이었다.

전 지구적으로, 그리고 지역적으로 여전히 문제적인 현실을 주목하게 하는 이 사회적 의제를 통해 국내의 국제영화제는 비로소 국제라는 텅 빈 기호를 채울 수 있지 않았을까. 그리고 그 순간 글로벌과 로컬 사이의 위계를 넘어서는 교환과 혼종이 가능해졌을 가능성이 있다. 여성, 환경, 디아스포라, 난민, 평화 영화제 등은 각각의 주제를 보다 명징하게 의제화함으로써 국제적인 플랫폼과 거버넌스를 구축하고 있다. 그렇다고 해서 이 글이 아젠다 중심의 영화제가 국내 국제영화제의 국제화 요인으로 기능했고, 그 과정에서 DMZ국제다큐멘터리영화제의 이니셔티브만을 강조하려는 것은 아니다. DMZ국제다큐멘터리영화제가 출범한 2009년보다 1년 전 서울국제여성영화제가 여성이라는 주제로 국제사회에 적극적으로 대화를 시도하는 국제영화제의 역할을 발견하게 되었음을 기억할 필요가 있다.²⁹⁾ 이러한 사실들은 어찌면 오래 동안 영화제에

29) 변재란, 「여성, 문화 그리고 국제영화제의 역할—서울국제여성영화제를 중심으로」,

내재해 있던 운동의 성격에 대한 재발견 및 문화정치로의 재매개에 가까운 것일 수 있다. 아젠다를 제안하고, 특정 개념으로 구성된 영화제들이 그것의 전달 장치로서 스크리닝 못지않게 주의를 기울이는 포럼, 심포지엄, 컨퍼런스 등의 아카데미아가 어찌면 어떤 견고한 네트워크에 균열을 일으키고 있는 현상에 주목할 필요가 있다. 그것은 영화제에 관한 것이기도 하고, 영화제와 광장, 그리고 아카데미아 사이의 관계에 관한 것이기도 하면서, 광장과 아카데미아 각각에 관한 것이기도 하다. 경계 너머의 영화제는 산업, 취향, 비평으로 분할된 세 입장 사이의 회통을 통해 가능해지며, 차별, 적대, 은폐 등의 경계를 소멸하는 것에서 완성된다. 이때에서야 비로소 영화제는 갈등과 적대의 세계로부터 거리를 두고 사유하는 대신, 그 세계를 닫고 서서 경합하고 연대하는 정치적 공재로서의 가능성을 모색할 수 있다.

4. 결론

주지하다시피 우리 국제영화제는 지방자치제의 시행, 문화개방 및 다양성을 지향하는 사회적 분위기와 더불어 시작되었다. 그래서 기존 논의에서 국제영화제가 지니는 지역색은 그것에 관한 긍정 또는 부정적 평가의 요인으로 강조되어 왔지만, 정작 지방자치제나 문화적 다양성을 견인한 배경으로서 위와 중심으로부터의 제도 및 문화에 균열을 일으키는 운동의 역학은 간과되었다. 그래서 이 글은 국내 국제영화제의 기원으로 수렴되는 10여 년의 역사를 거슬러 올라 1980년대 영화운동의 영향이 탈냉전적 세계영화사 구축을 위한 불온성의 축제화였음을 확인했

『순천향 인문과학논총』 28호, 순천향대학교 인문학연구소, 2011, 361-412쪽 참조.

다. 적어도 1996년의 부산국제영화제는 다른 영화에 대한 욕망이라는 1980년대 영화운동의 문제의식과 그것을 위해 분투한 사람들, 그리고 그들이 빚어낸 상영관, 미디어 등의 영화문화를 한 데 모이게 만드는 실험적 과정이었다. 그런데 운동으로서의 국제영화제라는 접근은 결국 국내 국제영화제의 성격을 규정하고 그것의 방향성을 규명하는 데 중요한 방법론을 제공한다. 아래와 주변으로부터의 운동으로서 국제영화제란 이후 운동의 새로운 아젠다를 제안하고 영화제 너머 사회적 공론장으로 확장하기 위한 선언들을 준비해 왔다.

최근에도 여전히 봉준호의 <기생충>이나 정이삭의 <미나리> 등의 아카데미영화제 수상 및 수상 가능성이 여전히 민족주의적인 것으로 호도되고 있기는 하나 소위 '영화제 대중'에게는 흔적기관이 되어버린 지 오래다. 이를 오롯이 국내에서 개최되어 온 국제영화제의 학습결과라고 볼 필요는 없으나, 시상식보다는 지역축제로서의 성격과 역할이 더 강했던 영화제와의 연관성은 부인하기 힘들다. 국내 국제영화제의 기원과 그 확장은 1995년 지방자치제 시행 이후 지역 특성화 전략으로 시작해 한류에 기대를 거는 각 지방자치단체들이 나서 그것의 기획과 유치에 적극적으로 매달려 왔던 사실과 연루되어 있음 또한 부인할 수는 없다. 그 결과 현재 대한민국에서 열리는 국제영화제는 주요 도시의 지역축제 역할을 겸하고 있다. 그래서 우리의 국제영화제는 그 자체로 하나의 글로컬(global)한 문화현상이다. 지방자치제의 관계에서 발생하는 국제영화제의 이 '글로벌'은 여러 이질적인 것들의 조우와 혼종이라는 의미로 확장될 필요가 있다. 이 글은 이 글로벌과 로컬의 결합으로서 국제영화제가 이 둘을 어떻게 매개하는지에 관해서는 별로 궁금해 한 적 없었던 기존의 논의를 넘어서고자 했다. 2000년대 이후 최근까지 지속되고 있는 국내 국제영화제의 변화는 글로벌한 사회적 의제를 제시하고, 배제와 차별을 넘어 연대하고 공존하기 위한 실천적 전략을 탐색하는 문화정치의 진화과정을 명확히 보여주고 있다.

참고문헌

1. 논문과 단행본

- 강성률, 『영화제는 영화(문화) 발전을 위해 존재해야 한다』, 『오늘의 문예비평』 46호, *오늘의 문예비평*, 2002, 114-128쪽.
- 김지후, 『개최목적으로 본 한국 국제영화제 정체성 분석—부산, 부천, 전주국제영화제를 중심으로』, 『영상문화콘텐츠연구』 17호, 동국대 영상문화콘텐츠연구원, 2019, 7-39쪽.
- 김한상, 『한국에서의 ‘예술영화’ 담론과 시장, 관객의 형성 과정』, 서울대학교 석사학위논문, 2007.
- 남인영, 『여성주의 시네필리아—서울국제여성영화제 관람문화』, 『영상예술연구』 14호, *영상예술학회*, 2009, 39-60쪽.
- 동승씨네마텍, 『예술영화전용관 동승씨네마텍 1주년 기념 백서』, 1996.
- 박소연·한상언, 『CGV 멀티플렉스 극장의 등장과 관람 문화 변화 연구』, 『인문학연구』 57호, 조선대 인문학연구원, 2019, 43-67쪽.
- 변재란, 『여성, 문화 그리고 국제영화제의 역할—서울국제여성영화제를 중심으로』, 『순천향 인문과학논총』 28호, 순천향대학교 인문학연구소, 2011, 361-412쪽.
- 상탈 무폐, 『경합들—갈등과 적대의 세계를 정치적으로 사유하기』, 서정연 역, 난장, 2020.
- 성진수, 『한국 지역 여성영화제에 관한 고찰: 네트워크 이론을 중심으로』, 『아시아 영화연구』 15권 1호, 부산대 영화연구소, 93-121쪽.
- 송낙원, 『영화제 이론과 평가 방법론에 대한 연구—서울시 지원 영화제를 중심으로』, 『영화연구』 54호, 한국영화학회, 2012, 197-235쪽.
- 신혜조, 『한·러 영화 교류: 러시아 영화의 국내 수용 역사와 과제』, 『한국 시베리아 연구』 23권 1호, 배재대 한국-시베리아센터, 2019, 245-286쪽.
- 안지혜, 『시민사회의 성장과 한국영화의 역동적 관계에 관한 연구: 1990년대 한국영화의 정책, 산업, 문화를 중심으로』, 중앙대학교 박사학위논문, 2007.
- 안토니오 네그리·마이클 하트, 『어셈블리』, 이승준·정유진 역, 알렘, 2020.
- 윤소민·정지은, 『문화거버넌스 형성을 위한 국제영화제의 운영방안에 관한 연구』, 『상품학연구』 35권 3호, 한국상품학회, 2017, 73-81쪽.
- 이귀옥·박조원·최명일, 『우리나라 국제영화제의 지각된 서비스 품질이 브랜드 개성에 미치는 영향에 관한 연구』, 『광고학연구』 25권 7호, 한국광고학회, 2014, 161-185쪽.

- 이지현, 『2000년대 한국영화의 국제 교류에 관한 연구—국내와 해외의 국제영화제와 영화의 한류에 관하여』, 『현대영화연구』 10권 3호, 한양대학교 현대영화연구소, 2014, 139-178쪽.
- 이혜영, 『국제영화제의 문화적·산업적 영향 연구』, 경성대학교 석사학위논문, 2001.
- 황은정·이용숙, 『부산국제영화제 국제적 명성의 동인—다규모적 중재자의 역할을 중심으로』, 『공간과사회』 27권 2호, 한국공간환경학회, 2017, 298-339쪽.
- 황하엽, 『국내 예술영화관의 역사적 형성 과정과 문화적 특성: 서울 지역을 중심으로』, 연세대학교 커뮤니케이션대학원 석사학위논문, 2017.
- De Valck, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinophilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- Jordanova, Dina & Ruby Cheung, *Film Festival and East Asia*, St Andrews Film Studies, 2011.

2. 기타자료

- 〈우수외화 전시회 초청대상 공산권 확대〉, 『한겨레』, 1988.7.2.
- 〈서강대 정기감상회/포템킨 등 동유럽 영화〉, 『한겨레』, 1988.9.10.
- 〈세상엔 이런 감독 이런 영화도 있다〉, 『한겨레』, 1996.5.18.
- 〈영화화제—예술영화 전용관 ‘광장’ 탄생〉, 『연합뉴스』, 1995.10.5.
- 〈12월 2-8일 제1회 서울국제독립영화제〉, 『연합뉴스』, 1995.10.17.
- 〈DMZ국제다큐멘터리영화제〉 홈페이지 내 “역대영화제-제10회(2018)-부대행사”.
(http://www.dmzdocs.com/kor/addon/00000002/event_view.asp?QueryYear=2018&eventYear=2018)
- 〈DMZ국제다큐멘터리영화제〉 홈페이지 내 “역대영화제-제11회(2019)-부대행사”.
(http://www.dmzdocs.com/kor/addon/00000002/event_view.asp?QueryYear=2019&eventYear=2019)
- 〈서울국제여성영화제〉 홈페이지 내 “쟁점들: 증언과 구술의 번역-군 위안부 운동의 역사를 논의하기”.
(http://siwff.or.kr/kor/addon/00000001/program_view.asp?c_idx=312&QueryYear=2020&QueryType=B&QueryStep=2)
- 〈한국영화운동 40년_18: 영장 없는 필름 강탈에 항의하자 연행... 시네마테크의 수단〉, 힘내라 맑은물, 네이버 블로그, 2020.10.16.
(<https://blog.naver.com/acec808/222116487341>)

Abstract

Beyond International Film Festival, the Agnostics and Solidarity

Chon, Woo-Hyung(Chung-Ang University)

The international film festival, which seems to have landed in Korea by accident in the mid-1990s, is close to a historical product from below. Strictly speaking, it was a hybrid and indigenous cultural movement in the contact zone between the domestic democratization movement in the 1980s and the post-Cold War world situation in the 1990s. Beginning with the film movement in the 1980s, the establishment of an exclusive theater for art films in the 1990s, and the appearance of the international film festival in 1996, it was not a parallel, but a process of creating narrative tension. This article aims to go beyond the existing discussion, which has never been very curious about how the international film festival mediates the two as a combination of global and local. The changes in domestic international film festivals that have continued since the 2000s until recently, present a glocal social agenda and clearly show the evolutionary process of cultural politics that explores practical strategies for solidarity and coexistence beyond exclusion and discrimination.

(Keywords: International Film Festival, Film Movement, Post Cold War, Glocal, Cultural Politics)

논문투고일 2022년 4월 30일

논문심사일 2022년 6월 7일

수정완료일 2022년 6월 14일

게재확정일 2022년 6월 15일