

지난 12월의 어느 날, 나는 서면 거리에서 ‘이제는 집회도 테무산으로 열리게 되었구나’ 하고 중얼거렸다.

대중이 정치적 의사를 집단적으로 표명하게 되는 시·공간. 봉기로 여겨질 만한 대규모의 집회·시위 현장. 정치적인 맥락에서 아스팔트·거리·광장 등으로 일컫게 되는 공간들. 이곳들은 당대 민중이 역사 속에서 자신들을 어떻게 표상시킬 것인지, 그 욕망을 내비치게 되는 감각·집약적 장소가 된다. 2026년 현재의 시점에서 가장 선명하게 남아있는 정치·역사적 민중의 이미지는 단언컨대 ‘빛의 혁명’이라 부르는 사건적 시간에 내재해있다. 2024년 12월부터 2025년 4월까지 이어졌던 윤석열 정부의 비상계엄 선포와 해제, 그리고 그에 따른 대통령 탄핵 시위. 사람들은 시위를 구성하는 시민으로서, 유희를 자아내는 다종다양한 이색깃발 아래 모였다. 평소 아이돌 팬으로 지니고 있던 응원봉을 기꺼이 꺼내 들고서 케이팝·행진을 즐기기도 했다. 추운 날씨에 대비하는 은박담요까지 더해지면서 빛은 명료하게 상징화되었다. 이 일련의 과정을 거치며 ‘K-민주주의’라는 말도 퍼져나갔다.

케이팝·응원봉·은박담요·이색깃발로 계열화되는 하나의 흐름은 일견 새로운 민중의 이미지를 탄생시킨 것처럼 여겨진다. 집회를 일종의 콘서트처럼 즐길 수 있는 정서. 조직적인 세력 단위의 참여가 아니라 개인적인 자발성에 기반한 자유로움. 기존 사회운동 관습과의 결별 이상으로, 그것을 극복했다고 여겨질 만한 새로운 문화의 향연. 탈정치화된 시대에 비로소 도래하게 된 정치적인 풍경. 그런데 이것은, 바로 이곳에서 사유의 대상이 될 때, 의심스러운 것으로 놓이게 된다. 지역이라는 물리적 거리에 따른 위치에서 돌이켜 보게 되면, 그러니깐 단적으로, 부산에서 빛은 전혀 충분하지 않았다. 여기에서, 그리고 이곳과 인접한 다른 지방 도시들에서 이 혁명은 마치 실패한 여름휴가나 다름없는 열화된 방식으로 겨우내 모방 되길 반복하다가 사그라졌을 뿐이다.

부산 사람은 정태춘, 박은옥의 ‘92년 장마, 종로에서’에 상응하는 곡을 갖고 있지 않다.

지역에서는 빛이 아니라 여전히 ‘진짜’ 촛불을 든 곳들이 많았는데, 응원봉을 가진 청년층이 부재한(정확하게는 인구 자체가 압도적으로 적은) 곳들이기에 그럴 수밖에 없었을 것이다. 계엄 선포라는 문 제적 현실에 비판적으로 개입하고, 부당한 권력의 중단을 요구하는 부정성을 실천으로 옮겨낼 동력. 당시의 현실을 횡단해낼 수 있을 꿈과도 같은 미적 감수성을 생산하고 나눌 수 있는 토대. 그것들이 이곳 부산에서는 애매한 수준으로 사람들을 겨우 뒷받침하거나, 애초부터 부재했다. 따라서, 지역의 현실에서 계엄 사태와 관련하여 가능한 사유나 발언은 지극히 제한적으로 시각화되고 발화되며 청취 된다. 이곳에서 승리를 기념하는 아카이브는 그 자체로 날조나 왜곡이 되기 쉽다, 우리에게 빛이라고 불러 줄 만한 것이 없었으니까.

우리로서는 어설피고 불가능했던 그 빛의 재현에 대해서, 그것이 도대체 어떻게 비롯된 것인지 묻는 것이 가능할 뿐일지도 모른다. 혁명적이기에는 부족했으나 그 열악한 빛으로부터 어떤 역사적 표상을 획득하려 했던 것인지도 따져볼 만하다. 이러한 질문들이 빛이 실패한 지역의 자리에 남은 것들이

다. ‘빛의 혁명’에 대해서 혹자는 한 정치인이 “촛불은 바람이 불면 꺼진다”고 말한 일화로부터, 그에 대응하기 위해 LED 촛불이 먼저 한 번 등장한 바 있었기에 가능했다고, 이에 더해 집회의 세대 구성이 달라지면서, 민중가요를 아는 이가 없어서 변화가 발생했다고 말할 수도 있을 것이다. 이화여대 시위에서 소년시대의 ‘다만세’가 울려 퍼진 장면을 응원봉 물결의 전사(前史)로 상정하는 것만큼이나 쉬운 예증도 없다. 하지만 이 모두는 지정학적 중앙의 위치에서 경험적 사실로서 통용될 수 있는 빛의 이 유일 뿐이다. 이러한 이유는 왜 그렇다면 지역은 불충분한 방식으로 빛을 지니게 되었던 것인지, 왜 어느 곳에서만 무려 혁명을 이뤄내는 빛으로 발할 수 있었던 것인지, 여전히 남아있는 물음에 근본적으로 가닿지 못한다. 파편적인 단위의 이유가 아니라 구조적 원인으로의 배경이 탐색 되어야 하는 까닭이다. 전시는 그러한 고찰이 가능할 수 있는 조건으로 네 명의 참여작가의 작품을 경유하길 제안한다.

김태현은 대학원 진학을 위해 서울로 거처를 옮기게 되면서, 이른바 ‘빛의 혁명’과 그에 대립적으로 형성된 ‘태극기 집회’를 가까이서 접하게 된다. 카메라를 든 작가의 입장에서 인파로 들끓는 도시 곳곳의 광장은 분명 이미지 재/생산의 기회를 끊임없이 제공한다. 그러나 정작 작가는 자신이 카메라를 들고 나설 자신의 위치를 쉽게 특정하지 못한다. 광화문과 여의도 국회의사당, 안국역 헌법재판소, 한남동과 남태령 등 언제 어디로 향해야 하는지 분명하게 알고 있는 이들과 달리, 그는 이미 승자와 패자의 구도로 나뉜 듯한 정치적 진영들 사이에서 배회하고 방황할 뿐이며, 오히려 지난날 지역에서 열리곤 했던 크고 작은 집회 현장에 대해 곱씹어볼 뿐이다.

신작 및 개작(기존 작품 변형)의 형식으로 이번 전시에 참여한 작가는 〈광장 탈 광장〉이라는 영상 작품을 제작하면서 남겨둔 영상 클립 일부에 슬릿스캔(slit-scan) 기법을 적용하여 파노라마 형식의 사진적 이미지를 선보인다. 영상의 시간축을 사진적 평면 내로 공간화하여 보여주는 것이 특징인 이 작품은 그에 따라 서로 다른 시간값의 공간-이미지들이 수직의 절편들로 하나의 평면 내에서 이어 붙으며 구성된다. 촬영 대상이 되었던 계엄 사태 이후 광장에 나타나게 된 사람과 사물, 풍경은 복수의 혹은 특정한 시점 속에서 늘어나거나 압축되고, 찢어지며 동시에 이어진다. 사진적인 고정성과 영상적인 지속성이 뒤엉키며 광장의 현장성이 흐름과 정지, 기록과 변형의 합성적 얼룩으로 제시되는 것이다. 따라서 이 파노라마는 정치사에서 한 획을 긋는 순간의 장면이나 성조기와 태극기, 응원봉 같은 상징적 기호 등이 불투명하게 제시되며, 의미가 결정되는 사태를 거듭 지연시킨다. 식별가능성, 판단 여부에 대해 거리감과 그만큼의 호흡을 만들어내는 이 문법 속에서, 민중과 사회는 ‘빛의 혁명’이라는 이미지로 완성되어 드러나지 않고, 그만큼의 강력한 상징으로 기호화가 이뤄지기 이전에, 잘려나가거나 봉합된 복수의 시간들이 있음을 환기시키고 확보해준다.

문서진의 경우, 해외 유학 생활을 마치고 한국에 돌아온 지 얼마 되지 않은 때에 이 일련의 흐름에 몸담게 된다. 계엄이라는 말에서부터 곧장 과거의 공포를 떠올린 가족의 염려와 달리, 그것을 직접 경험한 적 없는 작가에게 시위 현장은 오히려 BTS 콘서트보다 더 신나고, 자유로우며, 민주적으로 감지된다. 〈낮선 날들의 초대〉(2024~2026)는 이러한 차이의 감각에 기반한 작가 나름의 기록 작업이라 할 수 있다. 작가가 이 작업에서 주로 핸드헬드의 오프 카메라 플래시 방식을 사용하고 있다는 점은 특히 주목해볼 만하다. (문서진은 현장에서 한 손에 카메라를 들고, 다른 한 손으로 플래시를 드는 양손 촬영을 한다.) 이는 한 손에 응원봉을 들고 시위와 행진에 나선 사람들의 손짓-몸과 구조적으로 포개진다. 현장의 빛을 수동적으로 받아들이는 것이 아니라, 작가 역시도 광원을 직접 손에 쥐고서 하나의 빛으로 민중의 대열에 합류한 셈이다.

문서진은 그렇기에 거대한 민중의 외양보다, 그 내부에서의 미시적인 단위들에 더욱 밀접하게 접근하는 위치를 마련해낸다. 작가 역시도 광원을 거머쥔 몸인바, 사람들 저마다의 손과 몸에 붙들린 응원봉·촛불·LED 장난감 등과 같은 사물과 행위를 집중적으로 조망하게 된다. 이 때문에 작품은 부분과

전체의 차원, 구조적 관계 하에서 사물·개인·민중의 이미지를 사유할 단서가 된다. 이러한 부분적 시각에서, 정치적 민중의 이미지를 추동해내는 몸짓이 오늘날에 접어들어서는, 개인 단위의 소비자 주체가 상품-사물과 형성하는 관계의 능력 속에서 이루어지고 있음을 전체적인 수준에서 가시화시켜주지만, 동시에 다시 그 전체 내부에서는 다종다양한 변형, 개성 등의 새로운 생산이 재투입되고 있다는 점을 담아낸다. (아이돌 공식 굿즈 외에도 무수한 유사-응원봉들을 보라.) 이는 사태가 단순히 소비사회의 부상이나 문화산업의 대두가 빛을 추동하는 요인으로 지목되어질 수 없음을 내포한다. 오히려 이 단절적인 듯한 변화는 집회를 이루게 된 민중이 정치적 의사를 어떤 감각적 형식으로 조직할 것인지에 관한 문제라는 점을 상기시키고, 대중-설득력과 미학-감수성의 층위에서 이 문제가 접근될 필요를 제기해준다.

허윤석의 〈아주 먼 나라 이야기〉(1990)는 오늘날 민중의 정치적 이미지가 달라진 기점의 한 절단면을 부산이라는 장소에서 암시할 수 있게 해주는 단편 영화이다. 부산 경성대학교 학생운동권의 모습을 살펴볼 수 있는 이 작품은 극영화로 기획·연출되었지만, 당시의 캠퍼스와 그 주변을 실제 촬영 배경으로 삼았다는 점에서 90년대로 진입하던 시기 지역 학생운동의 풍경을 충실하게 담고 있다. 영화가 다루는 것은 ‘87년 체제의 수립 이후에도 사회변혁을 위한 운동이 희생과 물리적 충돌을 감수하는 방식으로 지속되어야 하는가’라는 문제이다. 이를 두고 두 주연 인물인 선배와 후배는 서로 다른 입장을 주고 받는다. 후배는 사회적 진보라는 대의를 위한 것이라 할지라도, 희생을 수반하는 폭력이 정당화될 수는 없다고 말한다. 이에 선배는 눈앞의 피해와 희생을 연연하게 되면 운동 자체가 불가능해질 수밖에 없다고 맞선다. 후배는 다시, 그러한 폭력적 투쟁 방식이 오히려 대중을 운동으로부터 멀어지게 하는 것은 아닌지 되묻는다. 두 사람의 대화는 결국 운동이 감수해야 할 희생의 한계와, 대중으로부터 멀어지지 않으면서 사회변혁을 지속할 수 있는 방법을 둘러싼 (영화 외부의 당대) 담론적 논쟁으로 연결되어 있다. 이어지는 줄거리 상으로, 어느 날 선배는 경찰에 연행되어, 고문을 받다가 시위를 주동한 동지들의 거처를 발설하게 된다. 경찰에게서 풀려난 그는 앞서 비폭력적인 운동 방식을 주장했던 후배와 재회하게 되는데, 자신의 자백을 배신과 양심의 문제로 짊어지려는 그는 후배에게 위로와 용서를 받게 된다. 영화는 그렇게 응징-저항-폭력과 용서-화해-비폭력이라는 두 대립의 갈래를 제시한 뒤, 후자의 선택이 전자를 단순히 부정하기보다, 더 넓은 정치적·윤리적 조건으로 이행시킬 수 있다는 것을 암시하며 막을 내리게 된다.

1987년 이후 90년대의 한국 사회에서 운동의 폭력성과 대중성은 거듭 뜨거운 쟁점이 되었다. 국가 권력의 폭력적 진압이 빈번하던 상황에서 저항의 물리력을 완전히 포기하기란 쉽지 않았지만, 동시에 운동의 정당성과 대중적 설득력을 확보하기 위해서는 기존의 투쟁 방식을 변화시켜야 한다는 요구 역시 커졌다. 이는 누가 운동의 주체가 되어야 하는지, 어떠한 모습으로 거리에 등장해야 하는지, 그리고 대중과 어떠한 관계를 맺어야 하는지에 관한 문제와 결부되어 있다. 이후 시위와 사회운동의 영역에서 문화적 형식과 대중적 참여 방식이 점차 중요한 위치를 차지하게 되는 과정을 따라가다 보면, 오늘날 광장의 케이팝도 응원봉도 전혀 새로운 현상이 아닐지도 모른다. 화염병과 최루탄, 희생과 헌신을 둘러싸고 운동의 방법론을 고심하던 90년대 부산의 학생들과, 삼십여 년 뒤 응원봉과 이색깃발을 들고 거리를 점유한 사람들은 서로 전혀 다른 모습으로 광장에 등장하지만, 이 사이에는 정치적 행동이 어떠한 미감의 형식을 취할 때 비로소 대중의 것이 될 수 있는지를 둘러싼 오래된 질문으로 묶여있다. 중요한 것은 이러한 질문이 서로 다른 시기와 장소에서 어떤 모습으로 반복되고 변형되어 왔는지를 지역의 자리에서 다시 살펴보는 일일 것이다.

정동규는 (상술한 맥락에서) 1990년대를 전후한 시간과 현재 사이의 간극을, 당대에 생산되고 유통되었던 책이라는 물질적 단위를 통해 전시장 안으로 옮겨온다. 시청각 예술 책방 ‘키네’를 준비하며 책을

사입하고 분류하고 진열해온 작가는 사서이자 서점 노동자로서 수행해온 일련의 행위를 하나의 미술적 형식으로 전환한다. 〈붉은 재고: 1983-1993〉을 위해 작가는 1983년부터 1993년 사이에 발행된 신국판 서적들을 모았다. 철학·역사·노동·정치경제·미학·문화운동·대중문화·젠더·미술제도 등 서로 다른 영역에서 생산된 책들은 동일한 판형이라는 조건으로 한데 모이고, 각각의 표지와 배면이 붉게 물들여진 상태로 전시장 바닥에 일렬로 놓인다. 제목과 저자, 내용과 정치적 입장이 제각기 다른 책들은 동일하게 반복되는 크기와 색, 배열 속에서 일시적으로 하나의 덩어리-조각처럼 보인다. 이는 서로 다른 욕망과 판단을 지닌 개인들이 멀리서는 하나의 결집된 민중으로 나타나는 광장의 모습과도 얼마간 닮아있다. 그러나 관람객이 그 가운데 한 권을 집어 들고 펼치는 순간, 하나였던 외관은 다시 서로 다른 글과 종이의 세계로 나뉠 수 있게 된다. 좌식 독서라는 행위가 조각의 배열을 흐트러뜨릴수록, 하나의 집합체 안에 잠복해 있던 차이와 복수의 목소리는 다시 표면으로 되돌아온다.

이 작업에서 책은 읽을거리인 동시에 현재 상품이고, 앞으로 문을 열 ‘키네’의 재고이며, 전시가 지속되는 동안에는 조각을 구성하는 물질적 단위가 된다. 전시가 끝난 뒤에는 다시 서가로 이동해 판매될 예정이라는 점에서, 정동규가 불러들이는 1983년부터 1993년까지의 시간은 하나의 시대정신이나 정치적 입장으로 수렴되지 않는다. 허윤석의 영화가 운동의 폭력성과 대중성을 둘러싼 당대의 논쟁을 한 장면으로 환기했다면, 이 책들은 그와 인접한 시대에 생산되었던 서로 다른 정치적·문화적 언어들이 얼마나 복수적이고 충돌적인 상태로 존재했는지를 현재에 다시 펼쳐놓는다. 과거의 언어를 완결된 역사로 박제하기보다 다시 읽히고 선택되고 이동하게 만든다는 점에서 작품은 과거의 사유가 현재의 독자와 다시 접촉하면서 다른 정치적 감각으로 변형될 가능성을 잠시 불들어두는 가변적인 집합체에 가깝다.

본 전시에서 김태현은 ‘빛의 혁명’이라는 사건의 시·공간을 잘라내고 봉합함으로써 그것이 쉽사리 하나의 의미로 수렴되지 않는 이미지가이기도 하다는 점을 보여주고, 문서진은 현장의 빛을 구성했던 사물과 몸짓에 가까이 다가가 그 의미를 미시적인 층위에서 재조정한다. 이로부터 전시는 다시 지역의 시간을 비로소 거슬러 올라간다. 부산의 영화기관에 아카이브로 남아있는 허윤석의 영화를 재소환하여, 정치적 행동의 방식과 대중성을 둘러싼 과거의 논쟁을 환기하고, 정동규의 작업을 통해 그 시대에 생산된 언어들이 다시 읽히고 흩어지며 현재와 접속할 수 있는 조형적·수행적 조건을 마련한다. 이러한 전시의 경로는 응원봉이나 케이팝의 기원을 찾아내어 지역에도 뒤늦게 적용하자는 제언을 건네기 위함이 아니라, 오늘날 ‘빛의 혁명’을 가능하게 한 정치적 감각과 운동의 형식이 어떤 실패와 논쟁, 단절과 변형, 반복을 거치며 축적되어왔는지를 살피는 일, 그리고 그 축적의 과정 자체를 지역의 자리에서 다시 묻는 일이 가능하고 필요하다는 것을 말하기 위함이다.

이것도 빛이라 부를 수 있을까

분명한 것은 그러한 감각과 형식이 모든 곳에서 동일한 밀도와 속도로 축적되고 전달되지 않는다는 점이다. 사람과 문화, 매체와 자원이 집중된 곳에서는 하나의 몸짓이 순식간에 수만 명의 몸짓으로 증폭될 수 있지만, 다른 곳에서는 그것을 반복할 사람과 사물의 양적 부족을 넘어, 새로운 정치적 형식을 실행하고 변형할 기억과 언어, 경험의 층위 자체가 충분히 축적되지 못했을 수도 있다. 이 전시가 이미 지나치게 선명해진 빛-이미지의 밝기를 낮추고, 그 주변부에 잔존하는 시간들을 바라보려는 이유가 여기에 있다. 서울에서 완성된 혁명의 이미지를 부산이라는 지리적 조건 위에 그대로 포개는 대신, 불충분하고 희미하며 때로는 빛이라고 부르기조차 망설여지는 것들 속에서도 어떤 정치적 감각과 역사적 시간이 이어지고 변형되어왔는지를 묻는 것. 어쩌면 지역에서 가능한 것은 강렬한 빛을 재현하는 일이 아니라, 그 빛을 가능하게 했으나 끝내 그 이미지 안으로 포섭되지 못한 시간과 감각을 끝까지 바라보는 일인지도 모른다.

글: 진세영