

# 한국영화에서의 생산 공간 재편에 관하여(1988-1997)\*

정태수

한양대학교 교수

## 목차

1. 서울 올림픽과 신자유주의
2. 생산 공간의 재편
3. 생산 공간의 재편과 한국영화
4. 결론

## 국문요약

1988년 서울 올림픽 개최이후부터 IMF 사태시기까지의 한국영화는 역사상 가장 혹독한 시기이면서도 가장 활력이 넘쳤던 시기라 할 수 있다. 왜냐하면 이 시기는 서울 올림픽의 성공적 개최를 위한 북방정책추진과 경제적 위기 상황을 돌파하기 위한 미국의 전략인 신자유주의 경제정책이 한국영화에 직접적인 영향을 주었기 때문이다. 그 중에서도 소련을 비롯한 공산권 국가들의 서울 올림픽 참여와 북방정책 추진은 그 동안 터부시되었던 이념의 역사적 금기의 성역을 무너뜨렸고 미국의 신자유주의에 의한 개방화는 한국영화에 대기업과 금융자본의 참여

## 주

\* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임  
(2015S1A5A2A03049648)

를 이끌어 제작, 배급, 상영의 체계를 근본적으로 변화시켰다. 이는 궁극적으로 이 시기 한국영화의 생태계뿐 아니라 영화 속에서 묘사되고 표현된 공간, 장소가 새로운 의미로 재편되었음을 의미한다.

이것은 그 동안 반공이데올로기라는 엄격한 프레임 속에서 표현되었던 한국영화에서의 주제가 보다 성찰적이고 객관적인 관점을 통해 다양한 의미의 역사적 공간으로 나타났음을 말하고 미국의 통상압력으로 인한 개방화는 로맨틱 코메디라 불린 기획영화의 등장을 가져왔다. 특히 기획영화에는 서로 다른 배경과 공간의 시각적 대비를 통해 사회구조의 모순을 드러내고자 했던 이전 시기의 영화적 시도에서 벗어나 제한된 의미의 공간으로 재편되면서 공간의 사회적 의미는 축소되거나 사라졌다. 이는 영화 속 공간이 실제적인 현실 사회구조 대신에 신자유주의, 세계화, 개방화로 인한 신세대문화와 중산층 이데올로기로 연결된 허위의식의 공간으로 대체되었다는 것을 의미한다. 이를 통해 이 시기의 한국영화는 역사상 가장 활력이 넘친 시기이면서 가장 산업적 특징의 시기였으며 그것은 서로 다른 이율배반적인 두 가지의 공간 가치가 공존하였다는 것을 말한다.

#### 주제어 :

서울 올림픽, 북방정책, 신자유주의, 반공 이데올로기, 로맨틱 코메디, 기획영화, 신세대문화

## 1. 서울 올림픽과 신자유주의

1988년 서울 올림픽 개최 이후부터 1997년 IMF구제금융 시기까지의 한국사회는 서울 올림픽 개최의 성공 전략과 세계경제의 위기를 돌파하기 위한 영국과 미국이 주도한 신자유주의 경제 전략과 밀접한 관계 속에서 규정될 수 있다. 이 시기의 한국영화<sup>1)</sup>는 이로부터 형성된 사회문화적 흐름과 가치로부터 결코 벗어나지 않았기 때문에 더욱 그러하다.

그 중에서 서울 올림픽은 소련의 아프가니스탄 침공에 반발하여 미국을 비롯한 서방 국가들이 대거 불참한 1980년 모스크바 올림픽과 이에 대한 보복으로 소련을 비롯한 14개의 공산권 국가들이 1984년 미국의 로스앤젤레스 올림픽에 참가하지 않았던 두 대회 이후 올림픽 역사상 최대 규모인 160개국<sup>2)</sup>이 참가한 대회였다. 따라서 서울 올림픽 대회는 서로 다른 이데올로기 진영의 국가들이 총 집결한 진정한 의미의 올림픽 정신이 구현된 대회였다. 특히 소련, 중국을 비롯한 공산권국가들의 서울 올림픽 참여는 그 동안 한국인의 의식에 오랫동안 형성되어왔던 반공이데올로기의 단순한 흑백논리의 틀을 벗어날 수 있는 계기로 작용했다. 예컨대 서울 올림픽에 맞춰 소련 및 중국, 동구권 국가들의 문화사절단과 “그들이 보여준 우호적 협조는 이데올로기라는 장막에 있던 한국인들에게 커다란 인식의 변화를 가져왔다.”<sup>2)</sup> 이것은 올림픽 성공개최를 위한 노태우 정부의 북방정책의 추진과 1980년 광주민주화운동의 미국정부의 책임 의혹, 강압적인 미국의 통상 압력, 그리고 올림픽 개막식에서 보여준 무질서하고 거만한 미국 선수들의 태도에 비해 상대적으로 정돈된 소련 선수단의

### 주

- 1) 본 논문에서 언급된 영화들은 1988년에서 1997년까지 제작된 영화들 중 영화진흥위원회의 연도별 흥행 순위 상위 20위권 이내와 필자에 의해 시대적 의미가 있다고 판단된 몇몇 영화들을 대상으로 하고 있음.
- 2) 김하영·임태성, 「서울 올림픽이 한국의 정치, 외교적 변동에 미친 영향」, 한국체육학회지 33권 제2호, 한국체육학회, 1994, 205쪽.

모습이 하나의 계기가 되었다. 이는 올림픽 기간 동안 한국인들로 하여금 미국 선수들보다 오히려 소련 선수를 응원하는 사태를 초래하기도 했다. 이러한 현상은 올림픽을 통해 그 동안 “한국사회에서 억압적 도구로 이용된 이념이라는 무기가 더 이상 강력한 효력을 가질 수 없다는 사실과 함께 사상의 자유, 정치적 자유의 공간”<sup>3)</sup>이 확대될 수 있는 가능성을 보여주었다. 이런 측면에서 서울 올림픽은 한국의 대 공산권에 대한 교량역할을 하였고 시야를 세계로 향하게 하는 기폭제가 되었다.<sup>4)</sup> 이와 같은 한국인들의 인식 변화를 안광식은 자신의 실증적 조사에 근거하여 1991년 서울올림픽 3주년 기념 국제학술대회에서 올림픽이 “이데올로기 변화에 미친 영향에 대해 73%가 긍정적 평가를 내렸고 올림픽이 이데올로기의 변화를 주도하였음을 나타내주고 있다”<sup>5)</sup>고 주장하였다.

올림픽을 계기로 형성된 이데올로기에 대한 태도 변화는 자연스럽게 남·북한의 통일 논의를 활성화시켰고 올림픽의 성공 개최를 위해 추진하여 왔던 북방 외교를 지속시키는데 중요한 역할을 했다. 소련, 중국, 헝가리 등과의 공산권 국가들과의 수교와 북한에 대한 태도변화는 이를 단적으로 말해주고 있다. 이것은 서울 올림픽 개최가 이 시기 한국사회의 이념적 공간을 확대하였을 뿐만 아니라 선형적으로 학습되어왔던 반공이데올로기에 대한 새로운 접근을 가능케 하여 한국인들에게 반공논리를 벗어나게 하는 계기로 작용하여 세계를 보다 다양한 관점에서 인식하도록 견인했다.

또한 이 시기 한국은 서울 올림픽 개최를 전후로 미국으로부터 경제적 통상 압력에 직면하고 있었다. 미국의 개방 압력은 1970년대 이후 세계적 경제 위기와 신보수주의자 레이건(1981-1989)의 등장과 함께 형성된 신자유주의의 경제적 논리와 연결되어 있었다. 따라서 한국은 1980년대 중반부터 이미 신자유주의 흐름이라는 세계 속에 직, 간접적으로 편입되

#### 주

- 3) 위의 논문, 206쪽.
- 4) 이윤근·김명수, 「서울 올림픽이 한국의 정치, 경제, 사회에 미친 영향」, 한국교육문제연구 제6호, 중앙대학교 한국교육문제연구소, 1990, 200쪽.
- 5) 김하영·임태성, 앞의 논문, 206쪽.

기 시작하였고 1993년 김영삼의 세계화 선언은 이를 본격화한 선언이라 할 수 있다. 그러므로 한국에서의 신자유주의의 경제 정책의 유입과 시행은 “1980년대 말에서 1990년대 초라 할 수 있고 1997년 외환위기 극복 과정에서 국제통화기금의 노골적인 요구에 의해 신자유주의 프로그램들이 강력하게 시행되었다.”<sup>6)</sup> 이는 한국에서의 신자유주의가 1980년대 말에 이미 시행되었음을 의미한다.

신자유주의는 “18세기 자유주의 경제학 이론에 근거한 것으로 1947년 프리드리히 하이에크(Friedrich Hayek)의 주도로 소수의 학자들이 모여 <몽펠레랭협회(Mont Pelerin Society)>를 창립하면서 시작되었고 1960년대 밀턴 프리드먼(Milton Friedman)이 주축이 된 시카고학과(Chicago school)를 통해 확산되었다. 1970년대 전 세계적 경제 위기가 발생하자 그에 대한 유일한 해결책으로 수용되면서 전 세계로 급속히 파급되었다. 1980년대 영국의 대처 수상과 미국의 레이건 대통령이 신자유주의의 경제 정책을 채택하면서, 이후 신자유주의는 세계 정치경제 질서를 주도하는 핵심 사상이 되었다.”<sup>7)</sup> 그러나 국가의 개입을 최소화 하고 시장의 논리에 기반 한, 이른바 자유방임 시장인 신자유주의는 약육강식의 질서를 정당화할 위험에 노출되어 있었다. 이로 인해 발생한 파괴적 관계를 데이비드 하비(David Harvey)는 “탈취에 의한 축적 시스템이라 비판하였고 그것의 특성을 민영화와 상품화, 금융화, 위기의 관리와 조작, 국가의 재분배 정책 등 네 가지로 요약하면서 이를 통해 특정 지역이 다른 지역을 희생하고 소수가 다수를 희생하여 엄청난 이득을 얻는 것이라 하였다. 결국 신자유주의는 다수의 희생을 대가로 소수가 이익을 얻는 시스템으로 정의되면서 그것이 결국 탈취에 의한 축적을 통해 계급 권력을 창출하는 효과를 낳는다고 주장하였다.”<sup>8)</sup>

이러한 신자유주의 경제적 논리가 한국에서 시행될 수 있었던 것은

#### 주

- 6) 최병두, 「발전주의에서 신자유주의로의 이행과 공간정책의 변화」, 한국지역지리학회지 13권 제1호, 한국지역지리학회, 2007, 82~83쪽.
- 7) 김현미 외, 『친밀한 적』, 이후, 1998, 19~20쪽.
- 8) 위의 책, 30쪽.

1987년 민주화로 과도한 국가권력의 집중현상이 약화된 것도 하나의 원인으로 작용하기도 했지만 1983년 레이거노믹스로 일컬어지는 신자유주의 모델의 주체인 레이건의 한국방문으로부터 비롯되었다고 할 수 있다. 그의 한국방문을 계기로 “관세인하, 수입규제철폐, 서비스산업의 자유화, 외국인 재산권 보호에 대한 요구와 함께 한국산 TV의 덤핑 제소가 이어졌다. 그리고 미국의 통상법 슈퍼 301조를 가동하여 무역보복을 할 수 있다는 위협으로 한미 슈퍼 301조가 1985년 5월 체결됨으로써 1992년까지 한국은 산업 영역의 92%, 서비스 영역의 62%가 개방되고 외국인의 주식투자가 허용되었다.”<sup>9)</sup> 미국의 통상 압력에 의한 신자유주의 도입은 역설적이게도 서울 올림픽을 기점으로 냉전이 약화되면서 한국의 북한에 대한 이데올로기적 우위 전략과 미국의 보호무역에 대한 공세와 맞물리면서 이루어졌다. 그러므로 김영삼 정부의 아젠다인 세계화 전략은 신자유주의의 공세를 적극적으로 주도하겠다는 의지와 맞닿아 있다고 할 수 있다. 이는 “1993년 11월 국제화를 국가전략으로 선언하고 국가경쟁력 강화를 차기 국정목표로 설정하면서 표면화 되었다. 여기서 국제화란 무한경쟁체제에서 국가 경쟁력을 높이기 위한 것이고 이를 위해 정부는 기업가형, 공직자는 세일즈맨이 되어야 하고 세계인을 양성해야 한다고 주장하였다.”<sup>10)</sup> 이 선언은 신자유주의라는 서구의 경제적 흐름 속에 한국의 동참을 의미했다. 비록 김영삼 정부에서의 “신자유주의는 기본적으로 세계화 전략, 즉 세계 시장으로 나아가자는 경제적 민족주의에 기초한 것으로 탈국가, 탈민족, 탈영토의 추세와는 대조적으로 국제 시장에 더 많이 수출하기 위한 국가경쟁력 강화를 목표로 하였지만 점차 신자유주의의 성격을 띠게 된다. 즉 자본의 국제경쟁력 강화 논리는 국내 노동에 대한 통제와 더불어 탈규제 및 민영화 정책으로 이어졌다. 그리고 경제 성장을 위한 노동의 고통 분담이 강조되면서 임금가이드라인 제시라는 임금억제 정책을 사회적 합의라는 명분으로 치장하면서 강행하고자 했

주 ■ ■ ■ ■ ■

- 9) 지주형, 『한국 신자유주의의 기원과 형성』, 책세상, 2011, 122~123쪽.  
10) 김윤철, 「새로운 ‘성장 정치’ 시대의 지배담론에 관한 일고찰: 김영삼 정권 시기 ‘세계화’ 담론을 중심으로」, 동향과 전망 43호, 한국사회과학 연구회, 1999, 28쪽.

다. 또한 작은 정부의 실현과 경제적 효율성 제고를 명분으로 정부투자 기관, 정부출자기관 및 그 자회사들을 포함한 61개 공기업들에 대한 민영화계획이 수립, 추진되었다. 뒤이어 WTO체제의 출범과 OECD가입 신청으로 김영삼 정부의 신자유주의적 지향은 가속화 되었다.”<sup>11)</sup> 이와 같은 이유로 최병두는 “한국에서 1987년에서 1997년까지 신자유주의1기, 즉 소극적 신자유주의로 규정하였고 1997년 이후의 시기를 신자유주의2기, 즉 적극적 신자유주의로 규정하고 있다.”<sup>12)</sup> 그러므로 신자유주의는 이 시기 한국의 경제적 토대와 가치를 지배하고 있었을 뿐 아니라 그로부터 파생된 문화전반의 체계와 인식에도 영향을 주었다고 할 수 있다.

따라서 이 시기(1988-1997)는 서울 올림픽을 통하여서는 이념적 공간의 확대를 가져왔고 미국의 통상압력과 한국의 세계화 기치는 신자유주의 경제적 가치가 구축, 시행되도록 했다. 그리고 이와 같은 사회적 조건들은 이 시기 한국영화의 내용과 형식을 결정짓는 중요한 특징으로 작용하였다. 즉 이데올로기적으로 예민한 역사적 사건의 영화화와 할리우드 영화의 직배, 매체의 다양화, 대기업과 금융자본의 영화업 진출, 기획영화 등장 등으로 그야말로 급격한 영화제작 생산 체계의 변화가 이루어진 것이다. 이것은 이 시기 한국영화가 한국사회의 변화의 중심에 있었을 뿐만 아니라 그 속에서 내용과 형식의 상징인 생산 공간의 재편이 이루어졌다는 것을 말한다.

## 2. 생산 공간의 재편

공간이 현대 도시사회구조를 분석하는 하나의 중요한 이론적 토대로 작용할 수 있었던 것은 공간에 철학적 사유를 부여한 앙리 르페브르(Henri Lefebvre)에 의해서다. 그가 시간보다 공간을 주목하게 된 것은 공간을 통해 실제적인 사회적 관계가 형성되어 역사적 특징을 형성하기 때

### 주

11) 최병두, 앞의 논문, 92쪽.

12) 안현호, 『신자유주의 시대 이후, 한국경제의 정치경제학』, 열린길, 2011, 138쪽.

문이다. 즉 공간을 통해 벌어진 다양한 쟁투가 인간의 역사발전을 구성하고 있는 핵심적 요소라는 것이다. 따라서 르페브르에게 “공간이라는 개념은 변증법적으로 발전하는 것이고 생산물이자 생산자이고 경제적, 사회적 관계의 토대인 것이다.”<sup>13)</sup> 이를 통해 “공간은 사회와 더불어 변화하고 공간의 역사가 존재하게 된다.”<sup>14)</sup> 이러한 공간의 개념과 역사는 궁극적으로 공간의 생산과 밀접한 관계에 있는 것이다.

우선 공간의 생산은 인간 역사발전을 이루는 가장 기본적이고 근본적인 장(場)이다. 그리고 이러한 이론적 근원은 헤겔주의에서 찾는다. 헤겔주의에서 “공간의 생산(Production)이라는 용어와 개념은 결정적인 중요성을 갖는다. 사고는 이 세계를 생산한다. 세계가 생산된 후에 자연은 인간을 생산하며 인간은 투쟁과 노동을 역사와 지식, 자의식, 즉 최초이면서 궁극적인 절대적 사고를 재현하는 정신을 동시에 생산한다....이에 대한 유, 무형의 것으로는 사법적, 정치적, 종교적, 예술성, 철학적, 이념적 형식들을 들 수 있다.”<sup>15)</sup> 반면 “데이비드 하비(David Harvey)는 공간을 절대적 공간, 상대적 공간, 관련적 공간으로 구분한다. 절대적 공간이란 지표면 상에 고정된 공간으로, 상대적 공간이란 관점에 따라 상대화된 공간이며, 관련적 공간이란 사물들 간 관계로 형성된 공간이며, 사물들 안으로 내재화된 외부의 영향으로 이해된다. 이러한 3가지 유형의 공간들은 분석적으로 분리되지만, 어떤 사물이나 현상들을 동시에 포함하고 있으며, 이들이 어떻게 규정되는가는 궁극적으로 인간 실천에 좌우된다.”<sup>16)</sup> 이런 측면에서 인간은 자신의 삶과 역사, 의식, 세계를 생산하는 주체이자 사회적 존재가 된다. 그러므로 공간은 인간의 사회적 구성의 결과물인 것이다. 여기서의 구성은 추상적인 관념에서부터 실제적인 공간의 배치에 이르기까지 걸쳐있다. 즉 구성은 공간의 생성, 구조화를

주

13) 앙리 르페브르, 양영란 옮김, 『공간의 생산』, 예코, 2011, 28쪽.

14) 위의 책, 29쪽.

15) 위의 책, 127~128쪽.

16) 최병두, 「데이비드 하비의 지리학과 신자유주의 세계화 공간들」, 한국학논집 42호, 계명대 한국학연구원, 2011, 11쪽.



의미한다. 이러한 공간생산의 다양한 형태구조의 변화를 재편으로 개념화 할 수 있다. 따라서 공간의 재편은 인간에 의해 생산된 공간이 새로운 형태로 변했거나 변해가는 상태를 말한다.

그렇다면 이러한 공간의 재편을 가능케 한 힘은 무엇으로부터 오는 것인가? 이를 르페브르는 정치력과 행정력을 가진 국가의 권력이라 하였고 미셸 푸코(Michel Foucault)는 통치라 하였다. 그리고 여기에 구체적으로 실행되는 수단을 폭력이라 하였다. 따라서 공간의 재편에는 국가의 권력과 통치, 폭력에 의해 이루어질 수 있다는 개념이 성립된다. 이것은 “권력이 공간 전체를 통제하고 싶어 하며 공간을 해체되고 분리된, 파편화되고 동질화된 상태로 유지하기를 원하는”<sup>17)</sup>속성과 맞닿아 있다. 이러한 공간이 갖고 있는 본질적 특성과 함께 자본주의를 토대로 도시화된 구조 속에서는 경제적 측면이 공간의 재편에 결정적 영향을 미친다. 즉 자본의 이익은 권력과 경제적 효율성이라는 것과 결합되면서 공간을 생산하고 재편하기도 하는 것이다. 다시 말하자면 “자본주의는 자신의 공간을 생산하고 그것을 확장하며 무한한 팽창이 주는 혼란을 피해 새로운 경계(국경)를 만들어 재구역화하는 부단한 운동을 한다.....자본주의는 하나의 사회, 경제체제로서 자신만의 공간을 생산 혹은 구역화하고 지배적 사회관계의 재생산을 위해 공간을 확장 또는 탈구역화시키며 축적체제의 위기에 직면하여 공간을 다시 폐쇄 혹은 재구역화 한다.”<sup>18)</sup> 따라서 “자본주의 사회관계에서 자본은 그 스스로 재생산하고 재구조화하는데 그러한 변형은 전체 사회조직화에 영향을 미친다. 재구조화는 한 단계나 한 패턴의 조직으로부터 다음 것으로 이행, 변화하는 것을 말하는데, 자본주의 경제의 재구조화는 자본/노동 간의 갈등이나 축적과정에서 필연적으로 발생하는 자본/노동 간의 위기에 의해 야기되며, 그 결과는 자본의 부문간 재배치, 지리적 패턴의 변화, 자본집중에 따른 규모경제의 변화 등으로 구현된다. 재구조화는 본질적으로 노동과정이나 노동 분업에 대한 변

## 주

17) 앙리 르페브르, 양영관 옮김, 앞의 책, 548쪽.

18) 노대명, 「앙리 르페브르의 공간생산이론에 대한 고찰」, 공간과 사회 14호, 한국공간환경학회, 2000, 36쪽.

화를 궁극적으로 함축하며 또한 이 변화과정을 통해 이루어진다.”<sup>19)</sup> 그러므로 자본주의 국가에서 공간은 자본주의 생산양식의 생산물인 동시에 부르주아 계급의 경제적, 정치적 도구로서 각종 모순을 드러내면서 필연적으로 불균등한 구조를 취할 수밖에 없다.<sup>20)</sup> 예컨대 자본은 “도로건설을 통해 문화적으로 동질적인 지역을 분리시키고, 고급주택지를 도로로 둘러 쌓아 외부지역으로부터 보호하고 판자촌을 강압적으로 허무는 정책을 통해 도시계획에 대한 합리적 근거를 제공하는 역할을 담당해왔다.”<sup>21)</sup> 이러한 이유로 “도시공간은 전체적으로 자본의 논리에 따른 사회관계를 반영하지만 도시에 공간이 자본주의 축적 시스템을 지속적으로 유지하고 재생산하는데 영향을 미친다.”<sup>22)</sup> 이것은 국가나 정치권력의 새로운 형태가 나타날 때마다 매번 공간이 새롭게 분할됨으로써 공간이 재편되는 것과 같은 이치이다. 따라서 어느 시기이나 공간, 특히 그것이 도시공간의 구조의 형태일 경우에는 그 시대의 정치권력과 지향, 자본과의 결탁이 내포되어 있다. 그러므로 공간 구조에는 권력, 이데올로기, 통치, 지배 담론이 유기적 관계를 맺고 있어 공간의 생산과정, 재편과 결부되어 있는 것이다. 이것은 마누엘 카스텔(Manuel Castells)이 말한 “도시구조는 독립된 대상으로 스스로 변화하는 것이 아니라, 영속적인 소비구조의 정착을 피하는 자본가들의 투자와 그 과정에서 발생하는 문제점을 해소하기 위한 국가의 개입에 의하여 변한다는”<sup>23)</sup> 것을 의미한다.

영화는 이러한 공간의 역학관계 속에서 형성된 현실을 토대로 하고 있다. 그렇기 때문에 영화는 그것을 생산, 재편하는 과정의 역사를 내포하고 있다. 이러한 논리에 의해 사회적 생산 공간의 재편과정에 영화적 묘사가 개입할 수 있는 것이다. 이는 영화적 공간 특징에 대한 스테판 히스(Stephan Heath)의 언급에서 드러난다. 그에 의하면 “영화가 결정적 움직임

## 주

- 19) 박선미, 「도시공간의 변화에 내재한 정치, 경제적 논리의 규명」, 대한지리학회지 28권 제3호, 대한지리학회, 1993, 214쪽.
- 20) 앙리 르페브르, 양영란 옮김, 앞의 책, 211쪽.
- 21) 노대명, 앞의 논문, 54쪽.
- 22) 류지석, 「공간과 시간의 결절」, 철학과 현상학 연구 46호, 한국현상학회, 2010, 45쪽.
- 23) 박선미, 앞의 논문, 213쪽.

임을 실현하는 곳은 바로 공간이다. 하나의 장면은 현실의 한 단면이 되고 그 표면은 다양한 층을 이루며, 자신의 한계를 넘어서 확장된다. 그래서 과편화된 부분은 세계의 일부분이 된다. 달리 표현하면, 하나의 시각은 하나의 장면으로 전환된다.”<sup>24)</sup> 따라서 영화에서의 공간은 그 자체로 내용이자 형식이며 그것은 정치적이고 사회이자 문화일 뿐만 아니라 강력한 이데올로기적 표상인 것이다. 그러므로 영화에서의 공간은 영화의 특징과 성격을 결정할 뿐 아니라 그 시대를 드러내는 가장 핵심적 요소라 할 수 있다. 이러한 측면에서 다양한 경우의 수 방식으로 표현되고, 묘사되고 있는 영화의 특징은 곧 공간의 변화와 재편을 담보하게 되고 그것은 이 시기 한국영화의 특징을 견인하게 되는 것이다. 이것의 구체적 특징이 1988년 서울 올림픽 이후 노태우 정권에서부터 김영삼 정부에 이르기까지의 한국영화에서 나타난다. 이것은 이전 시기 묘사되지 않았던 공간들이 새롭게 생산되었다는 것을 말하며 그것은 이 시기의 한국영화가 지배적 담론과 결합되면서 유, 무형의 재편된 공간으로 등장했다는 것을 의미한다. 따라서 자극적이고 은폐되어 있는 이전 시기의 표면적 공간 묘사와 달리 새롭게 생산된 공간을 통해 재편된 공간의 현상들이 이 시기의 영화 속에 투영되어 한국영화의 특징과 성격을 규정하고 있는 것이다.

### 3. 생산 공간의 재편과 한국영화

#### 1) 은폐된 역사·이념과 공간의 재편

1988년 서울 올림픽 개최 이후부터 1997년 IMF 사태시기까지 한국영화에서 나타난 가장 특별한 특징은 그 동안 금기시되다 시피 했고 은폐되었던 과거의 예민한 역사적 사건, 정권의 정통성 문제와 권력의 강화를 위해 이용됐던 이념의 문제가 이 시기 영화의 핵심 주제로 등장했다

주 ■■■■

24) 프란체스코 카세티, 김길훈·김덕수·김건 옮김, 『현대영화이론』, 한국문화사, 2012, 315쪽.

는 사실이다. 이러한 주제는 이 시기 영화의 배경과 함께 공간의 변화를 가져왔다. 이것은 1987년 6.10항쟁과 직선제 개헌 쟁취로 인한 권력의 독점 지배력 약화와 올림픽 개최, 세계화 과정에 있어 한국정부가 선택한 외교정책에 기인한 것이라 할 수 있다. 즉 1988년 9월 17일부터 10월 2일까지 열렸던 서울 올림픽은 1980년 모스크바 올림픽과 1984년 로스앤젤레스 올림픽의 냉전 이데올로기로 인한 반쪽짜리 올림픽대회를 극복해야 하는 것이 당면한 과제였다. 이러한 문제를 해결하기 위해 노태우 정권은 보다 적극적인 외교정책인 북방정책을 취했다. 여기서 북방정책은 우선 “이념적으로 사회주의를 표방하는 북한이나 소련, 중국, 동구권의 국가들과의 관계를 개선하고자 하는 개념적 영역을 설정하는 것이다. 이것은 이념을 넘어서는 대외정책의 의미를 가지며, 적대의식과 이념적 이질성을 넘어서 민족공동체로서 동질성을 회복하여 남·북한이 통일에 이르는 정치적 목적을 동시에 가지고 있다.”<sup>25)</sup> 이러한 외교정책은 궁극적으로 소련, 중국을 비롯한 사회주의 국가들과의 실질적인 관계개선을 통해 북한의 문을 두드리는 간접, 우회 전략으로서의 대북 전략을 띠고 있었다.<sup>26)</sup> 이는 올림픽 개최를 앞두고 발생한 1987년 11월 KAL기 폭파사건으로 남·북한이 분단된 대한민국의 상황에서 올림픽의 성공적 개최는 더욱 절실하였다. 이것은 노태우 정부가 남·북한의 대결구도를 종식시킴으로서 평화롭고 안전한 정치적 상황을 조성하는 것이 우선되어야 함을 의미했다. 이를 위한 노태우 정부의 실질적인 조치는 1988년 7월 7일 서울 올림픽 개최를 앞두고 선언한 이른바 7.7선언이었다. 총 6개항으로 구성된 선언은 “1. 남북동포간의 상호교류 및 해외동포들의 자유로운 남북왕래, 2. 이산가족 서신왕래 및 상호방문, 3. 남·북간 교역, 4. 비군사적 물자에 대한 우리 우방과 북한의 교역 불반대, 5. 남북간 소모적 경쟁 및 대결외교 종결, 6. 북한과 미국, 일본과의 관계 개선 및 남한의 소련, 중국과의 관계 개선 촉구였다. 이 선언의 내용 중 가장 핵심적인 사

주 ■■■■

25) 임춘진, 「한국의 북방정책 선택과 추진과정에 관한 연구」, 경희대학교 대학원 박사학위 논문, 1999, 10쪽.

26) 공보처, 『제6공화국실록: 외교. 통일. 국방편』 제2권 1992, 97쪽.

항은 북한을 경쟁과 대결이라는 적대적 대상이 아니라 통일을 위한 동반자, 즉 민족공동체의 일원으로 보아야 한다는 것이었다. 이것은 북방외교로 공산주의 국가들의 올림픽 참여에 방해가 되는 정치적 걸림돌을 제거하겠다는 것이었다.”<sup>27)</sup> 이에 대한 후속조치로 “대북 비난 방송의 전면 중지, 통일 논의의 제한적 허용, 북한 관계 자료의 부분적 공개, 북한 외교관과의 적극적 접촉 허용, 북한과의 교역에 대비한 대북 경제조치 등을 발표하였다. 노태우는 나아가 8.15 경축사와 10월 18일 한국 대통령 으로서는 사상 처음 행한 유엔 연설을 통해 남북불가침선언을 비롯하여 정전협정의 평화협정으로의 대체, 군축, 남·북한 간의 교류와 협력의 증진 방안 등을 논의하기 위한 남북정상회담 개최를 제안하였다. 그와 동시에 동북아 6개국 평화협회의의 구성과 비무장지대 내 평화촌 건설, 그리고 남·북한 무력불사용 원칙 등을 선언했다.”<sup>28)</sup> 이와 함께 한국인들의 이데올로기에 대한 고정된 인식에 균열을 보이기 시작한 것은 서울 올림픽 대회에서였다. 특히 올림픽 개막식에서의 무질서한 미국선수단의 풍경과 육상 선수 칼 루이스의 오만불손한 태도, 미국 NBC 방송의 편파 보도, 서울 올림픽 직전에 발생한 미군 병사의 택시 운전자 폭행사건, 수영선수단의 절도 혐의 등은 1980년대 광주민주화운동이후부터 지속된 반미의식이 표면화되는 계기가 되었다.<sup>29)</sup> 이것은 미국에 대한 우호적 시각과 그 동안 한국사회를 지배해왔던 편향적인 이분법적 가치 판단이 서울 올림픽 대회로 인해 점차 변하기 시작했음을 의미했다. 여기에 서울 올림픽의 성공적 개최 이후 노태우 정부의 지속적인 북방정책, 즉 “1990년 6월 5일 미국의 샌프란시스코에서 한국과 소련의 정상회담을 거쳐 10월 1일 뉴욕의 유엔본부 안보리 의장실에선 한국 외무장관 최호중과 소련 외무장관 세바르드나제가 참석한 가운데 사상 첫 한소 외무장관회담이 열렸다. 이들은 공동기자회견을 갖고 양국이 수교에 합의하는 공동성

## 주

27) 강준만, 『한국현대사 산책, 1980년대편 3권』, 인물과 사상사, 2014, 282쪽.

28) 위의 책, 284쪽.

29) 위의 책, 296쪽.

명에 서명했다고 발표했다.”<sup>30)</sup> 그리고 1991년 12월 25일, 1989년 베를린 장벽의 붕괴에 이어 미하일 고르바초프(Mikhail Gorbachev)가 공산주의 이데올로기의 종주국이면서 냉전의 한축이었던 소련의 해체소식을 소련 방송을 통해 전 세계에 전했다. 또한 1994년 7월 8일 2시 북한의 김일성이 사망했다는 소식이 긴급속보와 호외로 전해졌다. 노태우의 7.7선언, 서울 올림픽 개최, 베를린 장벽의 붕괴, 소련과의 수교, 공산주의 종주국인 소련의 해체, 김일성의 사망 등으로 이어지는 일련의 사건들은 그 동안 정권의 연장과 강화를 위해 작동되었던 역사적 사건과 이데올로기에 대한 왜곡과 금기의 붕괴가 해제되는 요인으로 작용했다.

이러한 급변한 세계정세와 사회적 분위기는 그 동안 영화제작의 자율성에 족쇄로 작용하였던 허가제, 검열제가 1984년 12월 31일 제5차 영화법개정(1985년 7월 1일 시행됨)으로 등록제와 민간인이 참여한 심의제로 개편된 이후 서울 올림픽을 기점으로 문화예술에 대한 노태우 정부의 변화가 중요한 역할을 하였다. 즉 이 시기에는 “공산권 국가들의 자료공개 범위를 확대하고 월북 작가의 예술작품에 대한 규제를 완화하는 등의 조치가 취해졌다. 이와 같은 분위기는 영화부문에서도 예외가 아니어서 소련을 비롯한 동유럽 영화들-소련의 <전쟁과 평화>, <모스크바는 눈물을 믿지 않는다>, 유고슬라비아의 <아빠는 출장중>, 중국의 <서태후> 등이 처음으로 한국에 수입되었다.”<sup>31)</sup> 이러한 사회적 환경변화는 정권에 의해 그 동안 금기시되었던 문제들, 예컨대 의도적으로 감추고 외면해왔던 과거의 역사와 이데올로기, 미국의 실체를 드러내는 일, 동시대 정권에 대한 비판적 시각을 대상화할 수 있는 여지를 만들었다. 이것은 “도시공간의 형태와 변화과정은 비록 경제적 요인이 가장 중요하다고 해도 실제적으로는 정치적 수준에서 이해될 수 있다”<sup>32)</sup>는 카스텔의 논리를 서울 올

#### 주

30) 강준만, 『한국현대사 산책, 1990년대편 1권』, 인물과 사상사, 2014, 30쪽.

31) 김동호 외, 『한국영화 정책사』, 나남출판, 2005, 297쪽.

참고로 1988년 공연윤리위원회의 심의를 마친 동구권 영화는 소련영화 6편, 중국영화 2편, 유고슬라비아 영화 1편 등 모두 9편이나 되었다.-김동호 외, 『한국영화 정책사』, 나남출판, 2005, 298쪽.

32) 박선미, 앞의 논문, 215쪽.

림픽 이후부터 1990년대 영화에서 묘사된 주제와 공간에 적용시켜 보면 표면적 묘사에 그쳤던 1980년대 영화의 주제와 공간으로부터 얼마나 혁신적으로 변화하였는지를 알 수 있다.

이와 같은 변화는 송영수의 <우리는 지금 제너바로 간다, 1988>에서부터 나타난다. 영화는 베트남 전쟁의 트라우마를 가지고 있는 필운과 남자들에게 버림받아 절망에 빠져 자살을 시도한 순나가 자신들의 고통을 치유해 가는 과정을 다루고 있다. 그렇기 때문에 영화에는 베트남 전쟁이라는 과거와 현실이 공존하다. 영화는 이를 자살을 시도한 순나를 살리기 위해 그녀를 업고 병원으로 달려가는 필운의 모습을 베트남 전쟁에서 부상당한 병사를 업고 달리는 장면과 병치시킴으로서 영화의 배경과 공간을 1970년대의 베트남 전쟁이라는 시대의 공간으로 불러온다. 이것은 필운의 트라우마를 통해 아직 아물지 않은 베트남 전쟁의 상처를 불러옴으로써 역사와 정면으로 마주하고자 한 시도였다. 따라서 영화는 비록 짧은 흑백 다큐멘터리로 베트남 전쟁의 실제성을 묘사하고 있지만 그 동안 언급하기를 꺼려했던 역사적 사건과 공간을 영화 속에 투영시켰다는데 의미를 부여할 수 있다.

베트남 전쟁을 동시대의 역사적 공간으로 불러온 것은 정지영의 <하얀 전쟁, 1992>을 들 수 있다. 영화는 박정희에 대한 김재규의 심문, 군인들의 모습 등을 통해 혼돈스러웠던 1970-80년대의 한국적 상황을 보여주고 가족이 부재한 서울 도심의 허름한 아파트에 살면서 베트남 전쟁에 관한 소설을 쓰고 있는 소설가 한기주에 관한 이야기를 다루고 있다. 이어서 박정희 사진이 붙어있는 출판사 벽을 지나 소설에 대해 직원과 논의하는 한기주의 모습이 보인다. 이를 통해 영화는 동시대로부터 베트남 전쟁시기로 거슬러 올라간다. 이것을 영화에서는 허름한 서울 도심의 아파트와 출판사, 베트남, 기지촌 등의 공간을 통해 묘사한다. 특히 변진수 일병의 전화와 권총 배달은 한기주의 베트남 전쟁에 관한 소설 쓰기가 과거 속에만 존재하는 전쟁이 아니라 현재까지 지속되고 있음을 각인시키는 기제로 작용한다. 이것은 베트남 전쟁이 끝났음에도 불구하고 아직도 전쟁의 참혹함에서 헤어나오지 못하는 변진수 일병의 모습을 통해

영화는 베트남 전쟁에서 자행되었던 참상과 함께 역사적 책임으로부터 결코 자유로울 수 없다는 사실을 묘사하고 있는 것이다. 이러한 역사적 책임을 영화는 나이트클럽의 미국병사들 앞에서 댄서로 일하고 있는 변진수의 부인과 베트남 전쟁의 모습을 번갈아 보여주면서 이를 최루탄이 난무하는 학생들의 데모 장면과 결합시킴으로서 역사적, 사회적 구조의 문제로 드러낸다. 그리고 여전히 전쟁의 후유증을 겪고 있는 변진수 일병을 한기주가 권총으로 사살하면서 인간의 아름답고 행복한 미래를 다루는 소설이 정말 좋은 소설이라고 하면서 영화는 마무리 된다. 이처럼 영화는 1970년대와 1980년대를 배경으로 전쟁의 참상을 통해 베트남이라는 지역적 장소를 불러내 그것의 원인과 결과를 동시대의 한국적 상황과 연동시키면서 묘사하고 있다. 이것은 이 영화가 과거의 역사 속에 존재하고 있던 공간을 불러냄으로써 의도적으로 외면했거나 은폐하고자 했던 사건을 다시 드러내고 있는 것이다.

서울 올림픽의 성공적 개최를 위한 정부의 유연한 정책방향은 남·북한 대결 구도 속에서 오랫동안 체제 및 이데올로기 문제로 터부시되었던 사건을 영화화하는 계기가 되었다. 특히 서울 올림픽 개최를 전후한 북한에 대한 전향적 자세와 소련을 비롯한 공산권 국가들에 대한 북방정책은 이러한 문제를 영화화하는데 직접적 요인으로 작용했다. 이러한 이유로 이 시기 한국영화에서는 이데올로기적 문제가 창작의 중요한 토대가 되었다. 이것은 한국영화에서 나타난 공간의 일반적 의미가 적어도 객관적이거나 새로운 의미의 관점으로 재편되었다는 것을 말하기도 한다. 이와 같은 의미의 영화는 1990년 정지영의 <남부군>에서 나타난다.

영화는 해방이후부터 1950년 한국전쟁까지의 다양한 역사적 사건을 자막과 자료필름을 통해 번갈아 보여주면서 역사의 소용돌이 속으로 휘말린 합동통신부 기자 이태의 내레이션으로 전개된다. 그러므로 영화는 이태의 궤적을 따라 그가 지리산으로 스며들게 된 역사적 상황을 묘사하고 있다. 따라서 영화는 그가 왜 빨치산이 되었는지 그 이유에 대해 구체적으로 묘사하고 있지 않다. 그렇기 때문에 영화는 역사적 사건을 객관적으로 묘사하고 있는 것처럼 보인다. 그것은 다름 아닌 지리산이라는



장소는 우리의 의지와 무관하게 좌익과 우익의 이데올로기가 충돌하는 공간이자 미국과 소련을 중심으로 한 이데올로기의 격전장이라는 다소 무미건조한 역사적 사실을 드러내는데 그치고 있다. 이와 같이 지역적 장소를 통해 이데올로기의 비극성을 묘사한 영화는 1948년 여순 사건이 후부터 1950년 3월까지 지리산 일대와 보성, 별교의 좌익분자를 소탕하기 위한 호남대도벌 작전을 다루고 있는 임권택의 <태백산맥, 1994>에서도 나타난다.

이 영화에서도 지리산일대는 빨치산이라는 좌익과 국군, 청년대인 우익이 충돌하는 이념의 장소이자 공간이다. 이것은 지리산이라는 특정한 장소가 이데올로기로 인해 민족적 비극을 생산한 공간임을 강조한 것이다. 이것을 영화는 역사적 사건의 구체적 공간을 제시함으로써 체제를 위한 특정한 이데올로기로서 보다 민족의 비극적 역사를 드러내는 방식으로 묘사하고 있다. 이는 그 동안 한국영화에서 다뤘던 이데올로기에 대한 일방적 시각을 교정하도록 견인 하였을 뿐만 아니라 지리산이라는 장소를 통해 이념과 이데올로기에 대한 인식을 새롭게 드러내고 있는 것이다.

이처럼 서로 다른 이데올로기의 충돌이 갖는 비극성을 묘사한 이 시기 한국영화는 1991년 박광수의 <베를린 리포트>에서도 나타난다. 영화는 베를린 장벽을 부수는 사람들의 모습을 자료필름으로 보여주면서 프랑스의 군인가족에 입양된 마리엘렌(영희)과 그녀가 관련된 살인사건을 접하고 난 후 그녀의 과거 역사에 흥미를 갖고 사랑하게 된 특파원 성민, 그리고 동독으로 망명한 공산주의자인 그녀의 오빠 영철을 축으로 전개된다. 따라서 영화는 프랑스와 베를린 지역을 배경으로 영철이 동생에게 성적학대를 가한 제국주의자인 양아버지를 권총으로 살해 하고 난 이후의 상황, 즉 영철과 영희는 그들을 감시하고 쫓는 정보원들로 인해 만나고 싶어도 만날 수 없는 관계로 변하게 된다. 이들의 이러한 비극적 관계를 한국의 역사적 상황으로 환원하게 되면 영희와 영철은 곧 남한과 북한, 그리고 이들을 만나지 못하게 하는 방해 세력은 경찰과 함께 이들 남매의 비극적 관계를 초래한 제국주의자인 양아버지로 상징화할 수 있으며 성민은 이러한 상황을 안타깝게 바라 볼 수밖에 없는 제3의 인물인

것이다. 이것은 영화 속에서 묘사된 걸프전과 레닌의 동상, 그리고 영철의 이상(理想)적인 변혁, 진정한 인민의 권력 등의 정치적이고 이념적 단어에 의해서 뒷받침 된다. 따라서 영화에서 배경이 된 프랑스와 독일은 이념과 이데올로기를 넘은 변화의 장소이자 공간이며 그것은 동시대 한국의 현상과 미래에 대한 바람이 공존하는 곳이라 할 수 있다.

장소를 통한 이데올로기적 충돌 공간에 대한 묘사는 박광수의 <그 섬에 가고 싶다, 1993>에서도 나타난다. 영화는 비선도에 살았던 재구 아버지의 상여를 섬사람들이 들어오지 못하도록 막으면서부터 시작된다. 이들의 갈등 이면에는 한국전쟁 때 북한의 인민군과 남한의 국방군이 차례로 섬을 점령하면서 희생된 섬사람들의 아픈 역사적 사건이 존재한다. 그러나 정작 섬사람들은 좌익, 우익 이데올로기가 무엇인지 모른 채 인민군이 점령할 때는 지주, 선주들이 악질 반동분자로, 국방군이 점령할 때는 그 반대쪽의 평범한 섬사람들이 빨갱이로 몰려 희생당했다. 이러한 상황을 영화는 김철 선생의 과거 회상 장면을 통해 묘사한다. 그의 회상 장면에서는 조강지처를 버리고 임신한 젊은 여자를 데리고 온 재구의 아버지가 섬사람들로부터 비난을 받자 이에 대한 앙심으로 국방군이 섬에 들어왔을 때 빨갱이가 있는지 모른다고 하는 그의 무심코 던진 말로 비선도의 많은 사람들이 국방군에 의해 희생당했다. 이러한 이유로 비선도는 이데올로기의 비극이 한국전쟁기에서부터 현재까지 충돌하는 한국 역사의 축소판이자 전형적 공간인 것이다.

한국사회에서 이념에 대한 이와 같은 시각의 선회는 서울 올림픽이 중요한 계기가 되었다. 올림픽 개최는 한국인들에게 기존의 맹목적이고 이분법적인 가치관에 혼란을 초래했다. 이것은 남·북한에 대한 시각과 미국에 대한 인식의 변화로 나타났다. 특히 미국에 대한 시각은 다양한 역사적 사건을 경험하면서 객관적으로 혹은 반미의식으로 변해 갔다. 이러한 흐름을 드러내는 이 시기의 대표적인 영화가 바로 장길수의 <은마는 오지 않는다, 1991>를 들 수 있다.

영화는 한국전쟁이라는 시대적 배경을 토대로 평화스러운 한 마을에 미군의 진주로 오랫동안 유지되어 왔던 전통과 윤리가 무참하게 무너져

내리는 상황을 묘사하고 있다. 즉 마을에 진주한 미군은 한 밤중 닥치는 대로 부녀자들을 강간한다. 그들에게 피해를 입은 언례는 마을 어른으로부터 떠날 것을 요구받지만 오히려 마을 옆에 건설된 기지촌에서 일한다. 그러나 중공군의 남하로 피난 대열에 합류한 언례와 그녀의 아들 만식은 직접적인 표현으로 미군부대가 없는 곳에서 살자고 하면서 영화는 마무리 된다. 이처럼 영화는 한국전쟁이라는 시대를 마을이라는 한 장소를 통해 미군에 의해 공동체와 윤리가 파괴되는 과정을 묘사하면서 미국에 대한 기존의 인식을 재인식하도록 요구하고 있다.

올림픽 개최와 북방정책, 베를린 장벽의 해체 등으로 인한 이데올로기의 퇴조는 동시대의 역사적 사건, 계급적 갈등을 직접적으로 제기하면서 한국사회에 내재되어 있는 문제를 드러내고 있다. 이와 같은 흐름은 스님이 되고자 한 순녀가 산사를 찾아 수행하지만 속세의 다양한 인물과의 인연으로 환속과 그 이후의 삶을 묘사하고 있는 임권택의 <아제 아제 바라아제, 1989>에서도 찾아 볼 수 있다. 특히 영화에서는 다양한 한국의 역사적 사건들, 예컨대 외세에 의한 통일신라의 부정, 동학농민 전쟁, 광주항쟁, 대학생들의 데모, 심지어 빨치산의 자녀인 순녀 자신의 남편 등에 관한 것들이 파노라마적으로 언급된다. 이러한 모순된 역사와 사회적 현상을 임권택은 혁명이라는 의미로 영화 <개벽, 1991>에서 상징화한다. 그는 당시의 혁명적 사상인 동학을 전라도의 지역적 공간을 통해 새 세상에 대한 기대, 즉 천지개벽을 묘사하고 있는 것이다.

반면 동시대의 문제를 제한된 공간 속에서 묘사한 영화들은 박종원의 <구로 아리랑, 1989>, 박광수의 <그들도 우리처럼, 1990>, <아름다운 청년, 전태일, 1995>, 김홍준의 <장미빛 인생, 1994>에서 나타난다.

특히 박종원의 <구로 아리랑>은 공단을 배경으로 여성 노동자들의 열악한 노동조건을 묘사하고 있다. 부당한 대우를 받고 있는 여성 노동자들은 힘을 키워 부당한 사회구조를 바꾸어야 한다고 주장하는 현석과 함께 노조설립에 나선다. 그러나 사업주는 다양한 협박과 공작을 통해 노조설립을 파괴하기 위해 노력하지만 노조는 설립된다. 그리고 여성 노동자들은 임금체불과 장시간 노동에 대해 항의하고 인간으로서의 평등함을

주장하는 집단행동에 돌입한다. 영화는 1980년대의 노동현장에서 벌어지고 있는 현상을 재현하고 있지만 영화에서 제시된 것은 공장이라는 제한된 지역에서의 열악한 노동현장이다. 따라서 영화는 구로공단이라는 지역을 배경으로 공장, 열악한 노동 현장이라는 사회적 모순이 집중된 제한된 공간 속에서 사업주와 여성 노동자의 대립적 구조를 통해 불평등한 사회구조를 드러내고 있는 것이다.

제한된 공간을 토대로 노동자 계급에 대한 시각을 드러내는 것은 박광수의 <그들도 우리처럼>을 들 수 있다. 영화는 다른 지역적 장소를 배제하면서 탄광촌이라는 제한된 공간을 통해 노동운동으로 쫓기는 태현이 처한 환경, 즉 동시대의 사회적 상황을 드러내고 있다.

무엇보다 모순이 집약된 공간을 통해 노동자와 암울한 시대적 환경을 영화 속으로 보다 직접적으로 묘사한 것은 1970년 근로기준법 준수를 외치면서 분신한 노동자 전태일에 관한 영화 <아름다운 청년 전태일>에서이다.

영화는 수배중인 김영수가 근로기준법 준수를 외치면서 분신한 역사 속 22살 전태일이라는 인물을 만나면서 그에 대한 이야기를 쓰면서 시작된다. 그러므로 영화는 김영수의 내레이션에 의해 전개되면서 1970년대의 암울한 시대적 풍경과 함께 전태일의 삶을 병치하고 있다. 이를 영화에서는 전태일의 삶을 흑백으로 1990년대 김영수의 삶을 컬러로 시대를 구분하여 묘사한다. 그러나 흑백과 컬러로 구분된 영화는 전태일의 분신 장면에서 컬러로 변하면서 평화시장의 김영수와 ‘전태일의 삶과 죽음’이라는 책을 들고 있는 젊은이들 속에 살아있는 전태일의 모습으로 마무리된다. 따라서 영화는 전태일의 시대와 김영수의 시대를 넘나들면서 1970년대 평화시장의 열악한 공장내부와 허름한 산골동네, 보일러실 등이 주요 공간적 배경으로 작용한다. 특히 공장의 폐쇄적이고 협소한 공간들은 숨 막힐 듯 한 당시의 노동조건들뿐 아니라 당시의 사회적 분위기를 매우 실제적으로 나타내주고 있다. 이러한 수법은 표면적 풍경, 즉 시각적 묘사를 통해 계급적, 사회적 암울함을 드러내지 않고 의미 그 자체에 집중하고 있는 공간을 표현하고 있는 것이다. 다시 말하자면 영화에서 제

한된 공간에서의 세밀한 묘사는 공간 그 자체 내에서 무엇이 발생하고 이루어지고 있는가에 대한 의미로 집중하게 한다. 이와 같은 공간 묘사는 롱 쇼트를 통한 시각적 수법과는 확연히 다른 것으로 공간이 열악한 노동현장과 조건에 집중하게 함으로써 영화 속에서 그 의미가 확연히 다른 의미로 재편되고 있음을 나타내 주고 있는 것이다. 이것은 마치 불균등발전을 자본주의 공간 생산에 내재된 차별화와 균등화의 대립적, 변증법적 과정으로 이해하면서 차별화와 균등화를 향한 모순적 경향은 자본주의적 공간 생산을 결정한다는 닐 스미스(Neil Smith)의 논리를 확인하고 있는 것과 같은 의미이다.<sup>33)</sup>

이와 같은 수법, 즉 제한된 한 장소에서의 의미 창출은 1980-90년대의 한국사회의 풍경을 묘사한 김홍준의 <장미빛 인생>에서도 나타난다. 영화는 1987년 서울 도시의 변두리 지역이라 할 수 있는 가리봉동의 한 만화방이라는 공간을 배경으로 하고 있다. 이 만화방은 밤만 되면 누군가에 쫓기거나 갈 곳 없는 사람들이 모여 하루 밤을 보내는 장소이다. 따라서 만화방은 동시대적 문제가 집약되어 있는 공간인 것이다. 이를 영화는 TV속의 전두환의 모습과 전화번호부 암호인 4.13, 테모장면, 경찰, 대학생, 최루탄 등으로 상징화한다. 그러므로 영화는 만화방이라는 폐쇄적이고 제한된 공간을 통해 1987년 한국사회를 집약시켜 묘사하고 있음을 알 수 있다.

이 시기 한국영화에서 가장 중요한 의무 중 하나는 억압적이고 폭력적인 동시대의 정치권력을 폭로하는 것이었다. 특히 1980년 광주민주화 운동에 대한 직접적인 영화화는 금기시되었던 주제에 도전하는 것이기도 했다. 이러한 시도는 이정국의 <부활의 노래, 1991>, 장선우의 <꽃잎, 1996>에서 나타난다. 특히 장선우의 영화 <꽃잎>은 1980년 5월 광주항쟁 당시의 진압군의 모습을 담은 자료 필름과 시골 들판에서 ‘우리들’ 앞에서 발랄하게 춤추고 노래하는 어린 소녀의 모습이 보여지고 난 후의

주 ■■■■

33) 최병두, 「닐 스미스의 불균등발전론과 자본주의의 지리학」, 공간과 사회 통권 54호, 한국공간환경학회, 2015, 19쪽.

문사 죽음을 당한 친구의 기일을 맞아 그녀의 가족을 찾아 나서는 우리들로부터 시작된다. 그리고 영화는 정신이 반쯤 나간 상태로 변해 버린 어린 소녀가 인부 장으로부터 수차례 강간과 폭행을 당하면서 떠올리는 광주항쟁 당시의 기억들인 총소리, 데모장면, 도망가는 사람들, 총소리와 함께 쓰러지는 어머니의 모습 등이 흑백 필름으로 변갈아 묘사된다. 이를 통해 영화는 광주항쟁이라는 비극적 사건이 소녀의 비극을 초래한 직접적인 원인으로 규정하고 있다. 이러한 시도는 그 동안 금기시되었던 주제에 도전하였다는데 의미를 부여할 수 있지만 광주민주화운동에 대한 역사적 부채의식을 어린 소녀의 모습을 통해 상징화하여 묘사하고자 했던 것은 오히려 광주항쟁의 역사적 비극성을 비정상적인 왜곡된 역사성으로 각인시킬 수 있는 가능성을 지닌다. 광주항쟁의 비극적 역사를 정신 이상의 어린 소녀의 모습, 즉 인부 장을 비롯한 많은 사람들에게 성적 학대를 받은 소녀의 모습을 통해 묘사하는 것은 광주항쟁에 대한 역사적 의미를 변질시키거나 현실적 역사 인식으로부터 벗어나게 함으로써 역사 앞에서 비겁했던 우리들의 피난처로 작용되고 있다는 점에서 매우 우려스러운 방식이라 할 수 있다. 이런 이유로 영화 <꽃잎>에서 제시된 광주 시내의 금남로, 허름한 건물 안, 무덤이라는 장소와 공간은 광주항쟁의 역사적 비극성과 실제적 진실을 드러내는데 오히려 공간적 의미의 한계를 특정한 지역으로 제한하는 기능을 하고 있다. 이런 측면에서 제2차 세계대전 이후 대만 정부 설립과정에서 국민당의 군인들에 의해 자행된 역사적 사건을 변질시키거나 왜곡시키지 않고 실제적 진실에 근거하면서 정면으로 다루고 묘사하고 있는 허우샤오셴의 <비정성시>는 시사하는 바가 매우 크다고 할 수 있다.

이처럼 이 시기는 정치권력의 편의에 의해 이념과 이데올로기의 자의적 운영이 서울 올림픽 개최와 북방정책, 소련의 해체를 계기로 변화를 가져왔다. 그 결과 한국영화는 주제와 테마의 다양화를 이룰 수 있었다. 이로 인해 그 동안 터부시되었던 역사적, 이데올로기적 사건, 동시대의 문제를 영화화 할 수 있었고 그것은 공간의 의미도 변화시켰다. 이것은 기존의 영화에서 묘사된 공간이 특정한 공간을 중심으로 묘사되고 있다

는 것의 역설적 의미이다. 즉 역사적 사건은 필연적으로 역사적 공간을 불러오게 되고 그것은 공간의 의미를 재해석하게 하거나 새롭게 해석하도록 요구한다. 이런 측면에서 “공간은 이데올로기와 정치로부터 분리될 수 있는 과학적 대상이 아니다. 공간은 언제나 정치적이고 전략적이었다.....공간은 역사적, 자연적 요소로부터 형성 주도되어 왔지만 이것은 정치적 과정이었다. 공간은 정치적이고 이데올로기적이다. 그것은 글자 그대로 이데올로기로 가득 찬 산물인 것이다.”<sup>34)</sup> 이 시기 한국영화는 바로 이러한 역사적 상황에 직면해 있었고 그것의 흐름 속에서 새로운 역사적 사건과 공간을 드러낸 것이다. 다만 그것이 역사적, 이념적 사건과 장소를 제한된 공간의 의미로 일별해 놓은데 그치면서 새로운 형식과 내용이 치밀하게 결합되어 그것의 구체적 공간 의미로 나아가 발전하지 못했다고 할 수 있다.

## 2) 자본과 공간의 재편

1988년 서울 올림픽 개최 이후부터 1997년 IMF 사태시기까지 한국영화의 특징을 결정하는 또 다른 중요한 요인 중 하나는 영화생산 방식의 재편이라 할 수 있다. 이것은 한국영화의 새로운 생산 방식과 관련된 것이다. 이와 관련하여 이 시기 한국영화 생산 방식의 재편에 직접적인 영향을 준 것은 미국의 경제정책인 신자유주의라 할 수 있다. 신자유주의는 1970년대 중반 경제적 위기를 극복하기 위한 미국과 영국의 주된 경제 전략이었다. 특히 이 시기 한국영화는 서울 올림픽 개최와 맞물리면서 미국의 경제정책 집행과정에서 피할 수 없는 상황이었다. 이는 1985년 미국의 통상법 슈퍼 301조에 의한 압력으로 두 차례에 걸쳐 한국영화의 개방이 이루어졌었다는 사실을 들 수 있다. 즉 “1985년 9월 10일 미 통상대표부(USTR)에 미국영화수출입협회(MPEAA)의 제소에 의해 한국영화시장의 개방이 결정되었고 1988년 12월 30일 외국영화수입을 실질

주 ■■■■

34) 에드워드 소자 지음, 이무용 외 옮김, 『공간과 비판사회이론』, 시각과 언어, 1997, 107쪽.

적으로 제한하고 있는 각종 제도와 시책-수입심의용 영화필름 통관추천제 폐지, 외국영화 수입 필름별수 제한 완화, 영화심의 신청 편수 증가 및 심의기간 단축을 완화하거나 철폐하는 것을 내용으로 하는 제2차 영화시장개방 요구가 이어졌다<sup>35)</sup> 이로 인해 한국영화는 외부의 강제에 의해 새로운 생산방식과 구조의 재편 속으로 빠져들었다. 그것은 영화제작, 수입, 수출의 독점시대를 마감한 영화제작 자유화가 실현된 1984년 제5차 영화법 개정 이후 1986년 제6차 영화법이 다시 개정되어 1987년 7월 1일 시행령이 발효됨으로써 외국인도 한국 내에서 영화 사업을 할 수 있도록 한 것이었다. 그 결과 1988년 1월 미국의 직배사인 UIP의 국내영업이 허가 되어 9월 코리아 극장에서 <위험한 정사(fatal attraction)>가 처음 상영될 수 있었다. 영화인들의 격렬한 반대에도 불구하고 “미국의 직배사는 1988년 8월 20세기 폭스코리아, 89년 12월 워너브러더스코리아, 1990년 10월 콜럼비아트라이스타 코리아, 93년 1월 월트디즈니가 차례로 한국에 상륙했다.”<sup>36)</sup> 이들 직배사에 의해 국내에 공급된 영화는 1988년 1편에서 89년 15편, 90년 47편, 91년 45편, 92년 57편, 93년 64편, 94년 68편, 95년 65편, 96년 53편, 97년 58편, 98년 67편으로 일정한 수준으로 증가하면서<sup>37)</sup> 한국영화 시장을 빠르게 잠식해 나갔다. 예를 들면 서울에서 41만 명이 넘는 관객 수를 기록한 <사랑과 영혼>이 상영되었던 1990년은 “서울 개봉관 흥행 10위권에는 영화 가운데 두 편의 홍콩 영화를 제외한 미국의 직배영화가 5편을 차지했다.”<sup>38)</sup> 그리고 “1991년 한 해 동안 수입된 외국영화 256편 중 직배영화는 45편으로 17.6%에 불과했지만 동원 관객 수는 전체의 50%를 훨씬 넘는 것으로 추산됐다.<sup>39)</sup> 이러한 추세는 1992년 이후에도 크게 달라지지 않았으며 오히려 국내영

주 ■■■■

- 35) 조준형, 「한국영화 산업 및 정책에 대한 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 2001, 59쪽.  
 36) 위의 논문, 61쪽.  
 37) 영화진흥위원회, 한국영화연감 축약본, www.kofic.or.kr, 2017.02.27.  
 38) 영화진흥위원회, 개봉일람-연도별, www.kobis.or.kr, 2017.02.27.  
 39) 참고로 1991년 한국영화 관람객은 1,106만 명이고 외국영화 관람객은 4,114만 명이다. 즉 한국영화 관람객은 21.2%이고 외국영화관람객은 78.8%이다.-영화진흥위원회, 한국영화연감 축약본, www.kofic.or.kr, 2017.02.27.



화제작편수의 현저한 감소로 이어졌다. 즉 1992년에 제작된 한국영화는 모두 96편, 수입외화는 319편이었다. 이는 1991년 121편대 256편에 비해 외화 수입이 24.6% 늘어난 반면 한국 영화제작은 20.7% 줄어든 수치였다. 1993년에는 한국영화제작편수가 63편으로 줄어든 반면 외화 수입 편수는 347편으로 늘어났으며 94년, 95년, 96년에는 65편으로 정체되어 있는 것에 비해 외국영화 수입은 각각 382편, 358편, 405편으로 증가하였다. 그리고 1997, 98년에 이르러서는 외화 수입 편수가 380편, 271편인데 비해 한국영화제작 편수는 각각 59편, 43편으로 감소하여 13.4%, 13.7%의 제작비율을 기록했다. 이와 함께 더욱 심각한 것은 한국영화 관객 수 비율의 불균형을 들 수 있다. 1990년 1,081만 명대 4,265만 명, 1991년 1,106만 명대 4,114만 명으로 각각 20.2%대 79.8%, 21.2%대 78.8%를 기록하였다. 이러한 상황은 1992년 이후에도 나아지지 않았다. 1992년 한국영화 관객 수는 872만 명인데 비해 외국영화 관객 수는 3,839만 명으로 18.5%대 81.5%였고, 1993년에는 전국 극장 관객 수가 4,823 만 명이었는데, 이 가운데 84.1%에 달하는 4,054만 명이 외국영화를 관람했고 15.9%에 불과한 769만 명만이 한국영화를 찾았다. 그리고 1994년 한국영화 관객 수는 993만 명인 20.5%, 1995년 944만 명인 20.9%, 1996년에는 976만 명인 23.1%의 관객 점유율을 각각 기록했다. IMF 시기인 1997년에는 1,212만 명으로 25.5%로 상승하였고 98년에는 1,259만 명인 25.1%에 이르렀다.<sup>40)</sup> 직배영화가 이렇게 관객 수를 늘릴 수 있었던 것은 배급과 상영 구조의 재편에 있었다.

미국의 직배사는 한국영화 시장에서 두 가지 방식의 배급을 하였다. 한국영화 시장 진입의 첩병이었던 UIP는 한국의 배급구조를 따르지 않고 전국적인 극장들과 접촉하여 자체적인 배급망을 짜나갔다. 연간 개봉 일정표를 각 극장에 보내 영화 전편을 개봉할 의사가 있는 극장주에게만 영화를 넘기는 소위 블록부킹(block booking)이라 불리는 묶음판매였다.....나머지 직배사들, 즉 폭스, 워너, 디즈니는 기존의 배급망이나 서울

주 ■■■■

40) 영화진흥위원회, 한국영화연감 축약본, www.kofic.or.kr. 2017.02.27.

극장 라인을 이용하는 방식을 따랐다.<sup>41)</sup> 이것은 한국영화의 제작, 관객 점유율의 하락이 궁극적으로 직배영화사의 직배를 통해 유입된 외국영화와 관객의 수를 극대화하려는 배급, 상영에 대한 시장 지배의 매커니즘이 하나의 패키지 형태로 작동하고 있다는 사실을 보여주고 있는 것이다. 이러한 형태는 한국의 영화제작, 배급, 상영구조의 풍토를 근본적으로 재편하는 요인으로 작용했다. 이는 제작과 수입이 자유화된 환경에서 지역 내 거점 극장에서만 몇 몇 영화가 번갈아 상영되었던 기존의 방식에서 탈피하여 관객들에게 선택의 폭을 넓혀주고 부대시설을 확충하여 한 공간에서 다양한 영화를 볼 수 있는 형태로 바뀌어 갔다. 이것은 1988년 서울 올림픽 개최 전후 폭발적으로 증가한 VCR, 비디오 대여점 등과 같은 급격한 매체변화와 차별화 할 수 있을 뿐만 아니라 영화 공급의 공간을 확대함으로써 수입을 안정적으로 확보할 수 있는 가능성을 높였기 때문이다. 이러한 목적으로 등장한 것이 1989년 복합상영관인 서울극장의 시네마타운이다. 이를 기점으로 한국영화 산업은 한 곳에서 다양한 영화를 볼 수 있는 영화쇼핑관람의 시대를 맞이했다.

복합상영관은 한국영화가 산업적 이미지를 구축할 수 있는 공간이 생산되었고 안정적으로 영화제작을 할 수 있는 자본을 중요한 요소로 부각시켰다. 이것은 한국영화가 완전한 산업 구조 속으로 편입될 조건이 성숙되었고 대기업이 영화산업에 뛰어 들 수 있는 여건이 조성된 것이라 할 수 있다. 그 결과 1992년 신씨네에 의해 기획되고 익영 영화사에서 제작된 영화 <결혼 이야기>에 삼성이 비디오 판권 구입형식으로 투자하면서 대기업의 영화산업 진출의 신호탄이 되었다.<sup>42)</sup> 이 영화가 그 해 최고의 흥행 수익을 올림으로써 1992년 후반 삼성, SKC, 대우 등이 차례로 영화사를 설립했다. 그리고 1995년 3월 영상산업이 제조업에 준하는 대우를 받도록 한 통상산업부의 조치가 시행된 후 강제규의 <은행나무 침대, 1995>에 일신창투가 투자한 후 금융자본도 영화제작에 참여하게 되었다.

## 주

41) 조준형, 앞의 논문, 62~63쪽.

42) 유지나 외, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005, 185쪽.

특히 대기업의 영화산업 진출은 한국영화의 제작, 배급, 상영의 시스템을 근본적으로 바꾸어 놓았다. 이들은 “제작과 투자뿐 아니라 자사의 극장 배급망을 만들어갔고 그 과정에서 멀티플렉스로 운영 방식을 바꾼 기존의 서울 개봉관과 공동 운영 형식으로 몇 개관을 장기 임대하거나 새로 극장을 짓거나 서울 외곽과 지방의 극장들을 개봉관으로 승급시켜 나갔다.”<sup>43)</sup> 이러한 상영공간의 형태변화는 이 시기 한국영화 제작, 배급, 관람의 문화를 재편해 나가는 건인차 역할을 하였다. 이로 인해 나타난 현상은 기획영화의 등장을 들 수 있다. 따라서 기획영화는 이 시기 한국영화의 새로운 테마와 공간을 생산하면서 이윤의 극대화라는 신자유주의의 경제논리가 투영된 영화적 경향이라 할 수 있다. 이것은 1980년대의 성적 담론과 도시개발 과정의 현상을 표면적으로 묘사하면서 나타난 영화적 공간에서 서울 올림픽 이후 신자유주의적 가치와 개방화, 세계화 담론 속에서 X세대로 불린 신세대 문화와 중산층 이데올로기가 결합한 공간으로 영화 속에서 재편되어 나타났음을 의미한다.

특히 “중산층 이데올로기는 노태우 정권이 보다 많은 사람들이 자신을 중산층으로 여기게끔 하여 중산층의 보수적 성향을 정권안보의 초석으로 삼고자 한 정치적 목적과 결부되어 있었다.”<sup>44)</sup> 그러므로 중산층은 계급적 개념이라 할 수 없으며 “소득이 일정수준에 달하여 소득이 안정되고 노동자나 농민 수준을 훨씬 넘는 여가 및 소비생활을 영위하는 사회집단이다.”<sup>45)</sup> 그럼에도 불구하고 “1989년 경제기획원이 발표한 1988년 사회지표 가운데 소득, 교육, 직업, 재산 등을 감안 할 때 ‘귀하는 어느 계층에 속한다고 생각하느냐’는 질문에 60.6%가 스스로를 중산층이라고 생각했고 같은 해 한국개발연구원이 작성한 ‘중산층 실태분석과 정책과제’라는 보고서에 의하면 자신을 중산층이라고 믿는 사람은 61.5%에 이르렀다. 그러나 경제, 사회적인 기준과 중산층 의식을 두루 갖춘 실질적인

주 ■■■■  
43) 위의 책, 185쪽.

44) 강준만, 『한국현대사 산책, 1980년대편 4권』, 인물과 사상사, 2014, 198쪽.

45) 남은영, 「한국 중산층의 소비문화-문화자본과 사회자본의 함의를 중심으로」, 한국사회학 44호, 한국사회학회, 2010, 131쪽.

중산층은 도시지역에는 36.4% 농촌 지역은 14.4%로 나타났다.”<sup>46)</sup> 뿐만 아니라 “월간 <다리>는 1990년 4월호에 1989년 11월 25일부터 12월 1일 까지 전국의 만 18세 이상 65세 이하 국민 1천 명을 대상으로 실시한 <한국인의 중산층 개념에 대한 여론조사>에서 자신이 중산층에 속한다고 생각한 사람은 36.8%, 속하지 않는다고 생각하는 사람은 54.3%, 무응답은 8.9%로 나타났다. 대도시일수록, 교육수준이 높을수록 자신이 중산층에 속한다고 대답하는 비율이 높게 나왔다. 즉 대도시에서는 42.8%, 중소도시에서는 32.1%, 읍면지역에서는 29.9%가 자신을 중산층이라 생각했고 대졸은 51%, 고졸은 37%, 중졸이하는 21.6%가 중산층이라고 생각했다. 월간 <다리>는 중산층의 이미지에 대한 조사도 실시했는데 여유로운 생활이 수위를 차지했고, 자택소유, 자가용소유, 잘사는 사람, 먹고 살 만한 사람, 평범한 사람 등이 그 뒤를 이었다.”<sup>47)</sup> 이러한 중산층 신드롬에 대해 1991년 7월 6일자 동아일보에서 강철규는 “길가는 사람 아무에게나 ‘당신은 중산층이요’ 라고 물으면 10명 중 6,7명은 그렇다고 대답한다고 하면서 오늘날 한국인의 대부분은 스스로 중간층에 귀속된다고 하였다.”<sup>48)</sup> 이는 1980년대 후반과 1990년 중산층의 이기주의와 허위의식 등을 꼬집은 중산층의 삶을 다룬 소설들이 쏟아져 나오기 시작하면서 하나의 문화적 흐름으로 자리 잡았다.<sup>49)</sup> 이것은 한국영화 생산과정 속에 주요한 하나의 전략적 목표로 작용했다. 물론 이 시기 한국영화의 가장 큰 변화는 제작, 유통, 상영 시스템이었지만 신세대 문화와 중산층 이데올로기에 포섭된 위장된 허위의식의 사회적 현상은 두 가지 형태로 나타났다. 첫 번째는 도시와 변두리의 경계를 시각적 대비를 통해 사회구조의 문제를 묘사한 서울 올림픽 이전 1980년대의 영화적 수법을 새로운 방식으로 계승하고 있는 영화들을 들 수 있다. 두 번째는 젊은 세대의 결혼과 사랑, 직장 생활을 로맨틱 코메디 형태로 풀어낸 영화들이다. 마치

주 ■ ■ ■ ■ ■

- 46) 강준만, 앞의 책(『한국현대사 산책, 1980년대편 4권』), 199쪽.  
 47) 위의 책, 199~200쪽.  
 48) 강철규, 동아일보, 1991.07.06.  
 49) 강준만, 앞의 책(『한국현대사 산책, 1980년대편 4권』), 202쪽.

“공간을 구성하는 요소가 물질, 사건, 활동, 의미이고 이 요소 하나하나가 어떤 역할과 기능으로 내부 공간을 채우느냐에 따라 해당 공간의 성격이 달라지는”<sup>50)</sup> 것처럼 이 두 방향의 영화적 흐름은 신자유주의, 세계화, 신세대문화, 중산층 이데올로기라는 사회적 담론과 불가분의 관계에 있을 뿐만 아니라 그 속에서 묘사된 공간은 이전 시기의 공간적 의미와는 다른 방식으로 나타나고 있는 것이다.

그리고 공간의 표면적 특징을 시각적 표현으로 묘사한 영화들은 이 시기에 일정부분 지속되고 있었다. 이와 같은 영화로는 고층 아파트의 도색작업과 옥수동에서 바라본 강남의 아파트를 통해 한국사회의 정치적, 사회적, 계급적 관계를 묘사한 박광수의 <칠수와 만수, 1988>, 작은 아파트에서 대형 아파트로 옮겨감으로써 사회적 성공을 묘사한 장선우의 <성공시대, 1988>, 성을 매개로 창고 같은 허름한 거처에서 아파트로 옮겨간 신인모델의 신분이동을 묘사한 김호선의 <서울 무지개, 1989> 등을 들 수 있다. 이들 영화에서는 선명한 도시공간의 시각적 묘사를 통해 사회적 모순과 욕망을 드러내고 있다.

그러나 이러한 외형적 구조의 공간묘사는 1990년의 장선우의 <우묵배미의 사랑>과 이명세의 <나의 사랑, 나의 신부>를 지나면서 내부적 공간의 형태로 바뀌기 시작한다. 이것은 이 시기의 영화가 외형적 묘사에 천착하기 보다는 그 속에서 일어나고 있는 공간 그 자체에 주목하면서 공간의 의미가 재편되고 있음을 의미한다. 예를 들면 미성 공장에서 만난 배일도와 민공례의 아픈 사랑을 다루고 있는 <우묵배미의 사랑>에서는 배일도의 가족이 변두리로 이사하면서 서울의 도심 아파트 지역을 스치면서 보여주고 있지만 영화의 배경은 주로 변두리 지역, 미성 공장, 배일도와 민공례가 남몰래 사랑을 나누는 비닐하우스 등에서 이루어진다. 이러한 특정한 지역의 공간 묘사조차도 어두운 조명에 의해 가려지고 있어 올림픽 이전 1980년대 공간의 구조적 모순으로 인한 시각적 대립, 갈등의 공간으로서의 의미는 상실된다. 즉 이전 시기의 영화에서는 아파트라

주 50) 조명래, 『공간으로 사회읽기』, 한울, 2013, 42쪽.

는 도시와 그곳으로부터 밀려난 변두리 지역과의 시각적 대비를 통해 다양한 의미의 사회적 공간을 생산하였지만 변두리 지역으로 제한되어 묘사된 공간은 더 이상 그와 같은 의미는 아닌 것이다.

이처럼 공간 자체에 더 주목하면서 공간의 변화를 인간의 삶의 가치와 존엄성, 정체성과 연결시킨 영화들도 이 시기에 등장했다. 이러한 특징은 임권택의 <노는계집 창, 1997>과 이창동의 <초록 물고기, 1997>에서 확인할 수 있다.

임권택의 <노는계집, 창>에서는 방울이라는 창녀가 도시에서 바닷가 선착장으로 팔려가는 과정을 통해 공간의 이동은 곧 인간의 가치 이동과 불가분의 관계에 있다는 것을 묘사하고 있다. 무엇보다 공간을 인간 삶의 정체성과 결합시킨 영화는 이창동의 <초록 물고기>에서 선명하게 나타나고 있다. 영화는 흑백사진으로 어린 시절과 청소년기를 보여주면서 기차를 타고 제대하는 막둥이의 모습으로 시작된다. 이를 통해 영화는 막둥이의 삶 속에 존재하고 있는 경험의 편린들과 정체성에 관한 것임을 알 수 있게 한다. 그리고 이것은 그의 가족이 살았던 허름한 주택과 아파트로 둘러싸여있는 일산 신도시의 모습을 통해 확인해주고 있다. 따라서 아파트 단지는 막둥이 가족에게 상실된 삶의 터전이자 그가 뿔뿔이 흩어져 살고 있는 가족을 다시 모여 살기 위해 영등포 조폭에 들어가게 한 이유인 것이다. 그리고 그것의 대가는 얼마나 비열하고 잔인해야 하는지를 배태곤과 막둥이의 비극적 죽음을 통해 보여준다. 이를 통해 영화는 인간에게 삶의 터전이 상실되었을 때 인간의 정체성도 함께 상실된다는 것을 막둥이의 죽음과 일산이라는 장소를 통해 보여주고 있다. 이것은 “장소는 곧 생물학적 필요가 충족되는 가치의 중심”<sup>51)</sup>임에도 불구하고 ‘장소성의 해체로 인해 자신뿐 아니라 가족의 정체성까지 붕괴된다’<sup>52)</sup>는 자본주의의 비정함을 드러내고 있는 것이다. 이런 측면에서 <초록 물고기>는 이 시기 많은 영화들이 제한된 공간의 내면을 통해 장소의 문제,

#### 주

51) 이 푸 투안, 구동희·심승희 옮김, 『공간과 장소』, 대운, 1995, 17쪽.

52) 최지훈, 「장소성의 해체와 정체성의 붕괴, 영화 <초록 물고기>」, 공간과 사회 9호, 한국공간환경학회, 1997, 246쪽.

공간의 문제를 호도하거나 제한된 의미만을 생산하고 있는 것과 달리 장소, 공간의 변화에 자본이라는 자본주의의 파괴적 의미를 부여함으로써 인간에게 필요한 존재 조건인 정체성과 자본의 냉혹한 속성인 비인간성의 문제를 제기하고 있는 것이다. 이처럼 이들 영화에서는 공간의 의미를 공간의 변화를 통해, 그리고 공간 자체의 집약된 의미를 통해 묘사하였다. 이와 같은 수법은 이 시기 영화가 공간을 자본주의적 사회구조의 모순에 대해 문제제기를 한 것이라 할 수 있다. 이는 공간의 의미가 새로운 방식으로 재편되었다는 것을 의미한다.

반면 공간이 특정한 장소에 의해 배제되어 있거나 그 의미가 신세대, 중산층 이데올로기 등으로 전제되어 있어 공간이 다양한 의미로 확장되지 못한 현상들은 이른바 기획영화로 불린 영화들에서 나타난다.

이러한 특징은 이명세의 <나의 사랑, 나의 신부, 1990>를 계기로 시작된다. 영화는 주인공, 영민의 내레이션을 통해 도심에서의 주택과 직장을 배경으로 젊은 세대의 사랑, 결혼, 육아, 직장 생활에서 벌어지는 일상을 가볍게 다루고 있다. 그렇기 때문에 영화에서는 외형적 사회 구조의 모습은 더 이상 중요한 요소로 등장하지 않는다. 이러한 이유로 영화는 정치적, 사회적 함의를 지니고 있는 이전 시기 영화에서 나타난 공간의 의미로부터 벗어난다. 이것은 이 시기 지배적 담론인 신자유주의, 세계화, 중산층 이데올로기와 혼재되어 나타난 신세대 문화에 근거한 공간으로 재편되었음을 의미한다. 이와 같은 특징, 즉 이 시기 한국영화에서 공간 의미의 재편은 대기업 자본이 투입된 김의석의 <결혼 이야기, 1992>로부터 본격화 되었다고 할 수 있다. 영화는 주로 서울 대도시의 직장, 아파트를 배경으로 주인공인 김태규와 최지혜의 사랑, 결혼, 직장생활에서의 다양한 일상적 사건들을 로맨틱 코믹 요소로 묘사하고 있다. 이러한 이유로 영화는 공간의 차별적 요소가 부재한 직장과 아파트의 내부적 공간으로 제한되어 전개된다. 이는 영화에서 대비적 공간이 사라졌다는 것을 의미하며 공간의 다양한 해석이 차단되어 오히려 그 의미가 퇴행적으로 변했다는 것을 말한다. 이것은 비록 표면적 공간 묘사에 그쳤지만 아파트와 변두리 지역을 대비적으로 보여주면서 개발에서 밀려난 사람들의

갈등과 애환을 보여줌으로써 사회구조에 대한 공간적 의미를 놓치지 않으려 했던 서울 올림픽 이전 1980년대 영화에서의 공간의 의미가 아파트와 사무실이라는 제한된 공간에서 이루어짐으로써 공간의 사회적 의미는 협소해졌다는 것이다. 이와 같은 형태의 영화적 수법은 60%에 가까운 국민들이 실제적인 자신의 삶과 무관하게 자신을 중산층이라고 생각한, 이른바 중산층 이데올로기 전략에 포섭된 신자유주의 논리, 신세대 문화에 의해 공간의 본질인 사회적 의미가 약화된 전형적 형태라 할 수 있다. 동시에 이것은 “자본주의하에서의 모든 공간은 자본의 힘이 작동하는 영역으로 조직되고 규칙화된다는 사실을 확인시켜준다. 즉 생산 공간과 소비 공간의 분화, 고소득 주거지와 저소득 주거지로서의 분화, 중심지와 주변지의 분화, 개발 공간과 보전 공간으로 분화, 분양주택 단지의 분화, 고급문화지구와 대중문화지구의 분화 등은 모두 자본주의적 사회적 관계 혹은 자본축적의 논리가 공간적으로 작용하는 모습이다.”<sup>53)</sup> 따라서 김의석의 <결혼 이야기>는 한국영화 역사에서 자본의 재편 과정과 장르의 새로운 영역 개척이라는 측면에서 평가되고 있지만 역설적으로 이 영화는 그 당시 한국사회를 지배하고 있던 신자유주의, 세계화, 중산층 이데올로기로 이어지는 지배담론을 가장 주도적으로 충실하게 반영하고 있음을 알 수 있다.

이 영화 등장 이후 이와 같은 형태의 영화들이 하나의 흐름을 형성하였다. 이런 종류의 영화들로는 어느 날 아내의 부재로 혼자 아이를 키우게 된 형준과 직장동료 영주와의 사랑과 결혼을 다룬 강우석의 <미스터 맘마, 1992>, 구속받기 싫어한 독신 남녀 창과 은의 사랑과 이별을 다룬 김의석의 <그 여자, 그 남자, 1993>, 그리고 여자 주인공 혜선을 통해 성차별에 대한 문제를 제기하고 있지만 남성과 여성의 사랑으로 풀어감으로써 직장에 존재한 사회구조의 문제를 피해간 신승수의 <가슴달린 남자, 1993>, 유동훈의 <사랑하고 싶은 여자, 결혼하고 싶은 여자, 1993>, 강우석의 <마누라 죽이기, 1994>, 이광훈의 <닥터봉, 1995> 등을 들 수

주

53) 조명래, 앞의 책, 30쪽.



있다. 이들 영화는 공통적으로 도시를 배경으로 젊은 남녀의 사랑, 결혼 생활을 코믹하고 낭만적으로 다루면서 제한되고 전제되어 있는 공간의 의미로 공간의 사회적 의미를 부채시키고 있다. 이처럼 신자유주의, 세계화, 신세대, 중산층 이데올로기로 이어지는 이 시기의 문화적 담론은 영화에서 공간의 의미를 제한된 내부적 의미로 전환시켰다. 비록 정지영의 <할리우드 키드의 생애, 1994>에서 미국영화의 직배와 시장개방 압력 등 일련의 역사적 이행과정을 병렬식으로 다루고 있지만 대부분의 영화에서는 공간이 이미 전제되어 있거나 한정된 장소의 묘사로 공간의 의미는 다양한 사회적 문제로 확대되지 못하고 있다. 이는 영화에서 이야기와 공간의 대립적 구조의 상실로 이어진다. 이런 형태는 코메디적 요소로 부를 축적해가는 경찰을 통해 한국사회구조의 도덕적 문제를 꼬집은 강우석의 <투캅스, 1993> 시리즈와 성의 사회적 관계를 묘사한 장선우의 <너에게 나를 보낸다, 1994>, 여성의 젠더 문제를 제기한 이민용의 <같은 날의 오후, 1995>, 도시에서 유폐된 사랑을 매체변화와 결합시킨 장윤현의 <접속, 1997> 등에서 나타난 ‘세상은 다 그런 거야’와 같은 현실에 순응하거나 낭만적으로 인식하도록 유도하고 있는 것이다. 이것은 마치 “신자유주의가 도시에 영향을 미치지 않지만 또한 도시들은 신자유주의가 전개되는 주요한 제도적 무대가 되는”<sup>54)</sup> 것처럼 이 시기의 영화는 영화가 사회적 현상과 문화를 호도하면서 그것의 구조적 모순을 드러내는 공간의 본질적 의미는 묘사하고 있지 못하는 것과 같다. 따라서 이 시기 기획영화로 불린 영화들과 그러한 흐름 속에 존재한 많은 영화들은 도시 구조의 외형적 형태, 즉 도시의 아파트 지역과 변두리 지역을 분리시키면서 아파트와 직장 내부에서 일어나는 문제로 선회함으로써 공간의 의미가 재편되고 있는 것이다. 이러한 특징은 신자유주의적 가치와 세계화, 신세대, 중산층 이데올로기로 이어지는 사회적 담론에 민감한 대기업과 금융자본이 영화생산과정에 개입함으로써 나타난 현상이라 할 수 있다. 이것은 김의석의 <결혼 이야기>를 비롯하여 <미스터 맘마>, 강우석의

주 ■■■■

54) 최병두, 앞의 논문(『발전주의에서 신자유주의로의 이행과 공간정책의 변화』), 99쪽.

<투캅스>, 박현수의 <구미호, 1994>, 강제규의 <은행나무 침대, 1996> 등이 흥행에 성공하였거나 주목을 받음으로써 하나의 흐름으로 자리매김 했다.

그러나 이들 영화는 대기업과 금융자본의 철저한 시장논리에 의한 가공의 낭만과 재미의 유평피아가 영화제작, 유통, 관람을 장악함으로써 공간의 비판적 요소의 상실을 가져왔다. 이러한 측면에서 대기업, 금융자본에 의해 주도된 이 시기의 기획영화들은 로맨틱 코미디적 요소라는 새로운 경향을 만들어냈지만 그 속에는 현실에 기반 한 사회적 구조를 담아내고 있는 공간의 의미를 상실한 제한된 내부적 공간으로 재편함으로써 신자유주의, 세계화, 신세대문화, 중산층 이데올로기 전략에 포섭된 허의 의식이라는 공간을 생산했다. 이것은 “하비의 신자유주의가 경제적 질서를 넘어서서 개인 자유와 존엄성이라는 가치와 교묘하게 결합해 대중의 동의를 구축하는 과정을 포착했다”<sup>55)</sup>는 것의 다름 아닌 것이다. 즉 신자유주의, 세계화, 신세대, 중산층 이데올로기로 이어지면서 형성된 문화는 그러한 신자유주의의 변형이고 한국인들의 허위의식을 파고든 것이다. 이러한 특징들이 이 시기의 많은 한국영화들의 배경, 주제, 형식으로 나타났고 공간은 그것을 구체적으로 반영하고 있다.

#### 4. 결론

1988년 서울 올림픽 개최이후부터 IMF 사태시기까지의 한국영화는 역사상 가장 흑독한 시기이면서도 가장 활력이 넘쳤던 시기라 할 수 있다. 이것은 이 시기 한국영화를 결정한 요인이 이윤배반적인 두 가지의 가치가 공존하였음을 말한다. 그것은 서울 올림픽의 성공적 개최를 위한 북방정책추진과 경제적 위기 상황을 돌파하기 위한 미국의 전략인 신자유주의 경제정책이다. 이 시기 한국사회의 담론을 지배했던 이 두 가지는 한국영화에도 깊은 영향을 주었다. 그 중에서도 소련을 비롯한 공산

주 ■■■■  
55) 김현미 외, 앞의 책, 34쪽.

권 국가들의 서울 올림픽 참여와 북방정책 추진은 한국영화에서 그 동안 터부시되었던 이념과 이데올로기의 역사적 금기의 영역을 무너뜨렸다. 뿐만 아니라 미국의 통상압력으로 인한 개방화, 세계화, 신세대 문화, 중산층 이데올로기로 허위의식을 유도한 신자유주의는 한국영화에 대기업과 금융자본의 참여를 이끌어 제작, 배급, 상영의 체계를 근본적으로 변화시켰다. 이것은 궁극적으로 이 시기 한국영화의 생태계뿐 아니라 영화 속에서 묘사되고 표현된 공간, 장소가 새로운 의미로 재편되었음을 의미한다. 즉 공간의 재편과 재구조화가 이루어졌다는 것이다. 이런 측면에서 본다면 공간의 재편과 재구조화는 단순히 시간이 지나면서 발생하는 것이 아니라 그것을 강제한 특별한 동인에 의해서 이루어짐을 알 수 있다. 이것을 에드워드 소자(Edward Soja)에 의하면 “재구조화는 기존의 사회적 조건 및 실천에 심각한 충격이 가해지면서 그에 대한 반응으로서 발생하고 이는 그 계층질서 속에 명시화된다. 또한 재구조화는 물질생활을 틀지우는 힘들을 통제하기 위한 경쟁적 투쟁을 강화시킨다. 따라서 재구조화는 때로는 공격적이기도 하고 때로는 방어적이기도 한 자세를 취하면서 끊임없이 변화하고 전환되는 복잡하고 유동적인 지속과 변동의 복합을 의미한다.”<sup>56)</sup> 그러므로 이 시기 한국영화의 특징은 이러한 역학관계 속에서 형성되었고 그것의 구체적 현상이 배경과 공간의 재편 속에서 나타나고 있는 것이다.

특히 그 동안 정치권력의 편익에 의해 제한되고 금기시되었던 이념, 이데올로기, 동시대의 역사적, 사회적 사건들이 정지영, 박광수 등의 일련의 영화에서 중심적 주제로 등장했을 때 공간은 이미 새로운 차원의 영역으로 확장되었다고 할 수 있다. 이것은 이전 시기의 한국영화에서 묘사되지 않았던, 혹은 그 동안의 일방향적 논리인 반공이데올로기라는 매우 엄격한 프레임 속에서 표현된 주제가 보다 성찰적이고 객관적인 관점을 통해 배경과 공간의 다양한 역사적 의미로 나타났음을 의미한다. 이것은 궁극적으로 이전 시기의 영화 속에서 묘사되지 않았던 공간이 서

주 ■■■■

56) 에드워드 소자 지음, 이무용 외 옮김, 앞의 책, 208쪽.

을 올림픽 개최와 북방정책 추진의 정치, 사회적 조건들이 변하면서 이 시기 영화 속의 공간을 새로운 차원의 의미로 발전시켰다. 이러한 관계는 “국가나 권력의 새로운 형태가 나타날 때마다 매번 공간을 새롭게 분할하고 공간과 그 안에 있는 사물이나 사람들에 대한 견해와 관련하여 새로운 행적적인 분류가 등장한다는 것”<sup>57)</sup>의 다름 아니다.

이러한 발전과 달리 비록 장선우의 <우묵배미의 사랑>, 홍상수의 <돼지가 우물에 빠진 날>, 임권택의 <노는계집, 창>, 이창동의 <초록 물고기> 등에서 공간 자체의 의미와 공간의 변화를 삶의 정체성으로 연결시킴으로써 공간의 의미를 집중화시키는 경향도 있지만 이 시기 한국영화의 특징을 강력하게 제압하고 변화시킨 요인은 신자유주의 경제 논리의 범위 속에 있는 영화를 들 수 있다. 특히 신자유주의는 통상압력을 통해 한국영화시장을 강제로 개방하게 하였고 이후 미국의 직배영화가 한국영화시장에 진출하는 이데올로기가 되었다. 이로 인해 한국영화는 제작, 배급, 상영의 체계가 변하면서 대기업과 금융자본이 한국영화에 참여할 수 있는 가능성이 확보되었다. 이를 통해 등장한 영화들은 이명세, 김의석, 강우석 등의 이른바 로맨틱 코메디라 불린 기획영화들이다. 그러나 이들의 영화에서는 1988년 올림픽 이전 시기의 영화에서 비록 표면적이지만 서로 다른 배경과 공간의 시각적 대비를 통해 사회구조의 모순을 드러내고자 했던 시도에서 이미 전제되어 있거나 제한된 의미의 공간으로 재편되어 나타나면서 공간의 사회적 의미는 축소되거나 사라졌다. 이것은 영화 속 공간이 실제적인 현실 사회구조 대신에 신자유주의, 세계화, 개방화로 인한 신세대문화와 중산층 이데올로기로 연결된 허위의식의 공간으로 대체되었다는 것을 의미한다. 이런 측면에서 이 시기의 주류 기획영화들은 공간 의미의 다양한 사회적, 정치적, 미학적 에너지를 강력하게 축소, 후퇴시킨 것이라 할 수 있다. 이를 통해 이 시기의 한국영화는 역사상 가장 활력이 넘친 시기이면서 가장 흑독한 시기였으며 그것은 서로 다른 이율배반적인 두 가지의 가치가 공존하였다는 것을 말하고 있다.

주 57) 앙리 르페브르, 양영란 옮김, 앞의 책, 410쪽.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 김동호 외, 『한국영화 정책사』, 나남출판, 2005.
- 김현미 외, 『친밀한 적』, 이후, 1998.
- 강준만, 『한국현대사 산책, 1980년대편 3권』, 인물과 사상사, 2014.
- 강준만, 『한국현대사 산책, 1980년대편 4권』, 인물과 사상사, 2014.
- 강준만, 『한국현대사 산책, 1990년대편 1권』, 인물과 사상사, 2014.
- 조명래, 『공간으로 사회읽기』, 한울, 2013.
- 지주형, 『한국 신자유주의의 기원과 형성』, 책세상, 2011.
- 유지나 외, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005.
- 안현호, 『신자유주의 시대 이후, 한국경제의 정치경제학』, 열린길, 2011.
- 이 푸 투안, 구동희 · 심승희 옮김, 『공간과 장소』, 대운, 1995.
- 앙리 르페브르, 양영란 옮김, 『공간의 생산』, 예코, 2011.
- 에드워드 소자 지음, 이무용 외 옮김, 『공간과 비판사회이론』, 시각과 언어, 1997.
- 프란체스코 카세티, 김길훈 · 김덕수 · 김건 옮김, 『현대영화이론』, 한국문화사, 2012.
- 공보처, 『제6공화국실록: 외교. 통일. 국방편』 제2권 1992.

### 2. 논문

- 김윤철, 「새로운 ‘성장 정치’시대의 지배담론에 관한 일고찰: 김영삼 정권 시기 ‘세계화’ 담론을 중심으로」, 동향과 전망 43호, 한국사회과학 연구회, 1999.
- 김하영 · 임태성, 「서울 올림픽이 한국의 정치, 외교적 변동에 미친 영향」, 한국체육학회지 33권 제2호, 한국체육학회, 1994.
- 남은영, 「한국 중산층의 소비문화-문화자본과 사회자본의 함의를 중심으로」, 한국사회학 44호, 한국사회학회, 2010.
- 노대명, 「앙리 르페브르의 공간생산이론에 대한 고찰」, 공간과 사회 14호, 한국공간환경학회, 2000.
- 박선미, 「도시공간의 변화에 내재한 정치, 경제적 논리의 규명」, 대한지리학회지 28권 제3호, 대한지리학회, 1993.
- 류지석, 「공간과 시간의 결절」, 철학과 현상학 연구 46호, 한국현상학회, 2010.

- 이윤근·김명수, 「서울 올림픽이 한국의 정치, 경제, 사회에 미친 영향」, 한국교육문제연구 제6호, 중앙대학교 한국교육문제연구소, 1990.
- 최병두, 「발전주의에서 신자유주의로의 이행과 공간정책의 변화」, 한국지역지리학회지 13권 제1호, 한국지역지리학회, 2007.
- 최병두, 「데이비드 하비의 지리학과 신자유주의 세계화 공간들」, 한국학논집 42호, 계명대 한국학연구원, 2011.
- 최병두, 「닐 스미스의 불균등발전론과 자본주의의 지리학」, 공간과 사회 통권 54호, 한국공간환경학회, 2015.
- 최지훈, 「장소성의 해체와 정체성의 붕괴, 영화 <초록 물고기>」, 공간과 사회 9호, 한국공간환경학회, 1997.

영화  
연구  
74

### 3. 학위 논문

- 조준형, 「한국영화 산업 및 정책에 대한 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위 논문, 2001.
- 임춘건, 「한국의 북방정책 선택과 추진과정에 관한 연구」, 경희대학교 대학원 박사학위 논문 1999.

### 4. 기타 자료

- 강철규, 동아일보, 1991.07.06.
- 영화진흥위원회, 한국영화연감 축약본, [www.kofic.or.kr](http://www.kofic.or.kr). 2017.02.27.
- 영화진흥위원회, 개봉일람-연도별, [www.kobis.or.kr](http://www.kobis.or.kr). 2017.02.27.

## Abstract

### A Study on the Reorganizing of Space Produced in Korean Films(1988-1997)

Chung Tae Soo

Professor, Hanyang University

From the Seoul Olympic Games in 1988 to IMF Crisis in 1997, it was the most severe and energetic time for the Korean films in the history. This is because Korean films were influenced by two direct elements; one element is an enforcement of a northward policy for hosting the Seoul Olympic Games and the other is an introduction of Neo-liberalism imposed by America for breaking through economical crisis in Korea. More in detail, with a northward policy, the participation of countries in the Communist bloc, including the Soviet Union into Seoul Olympic Games functioned as breaking the taboo that ideology maintained. Also, Neo-liberalism led by America introducing large corporations and financial capital fundamentally changed the system of production, distribution, and screening in Korean film industry. These two conditions transformed not only the whole ecology of Korean film industry but also meanings of space and places in the film.

According to these changes, the theme of Korean films, originally exposed within the rigid frame of anti-communist ideology, was expressed through historical places and space with reflective consciousness and objective perspective. Moreover, Neo-liberalism imposed by America played a pivotal role in making merchandising movies, usually called Romantic Comedy. Especially, unlike the past, social meaning of the space has been reduced or vanished in merchandising films. In the past, social contradictions were revealed by contrasting visual elements of different backgrounds and space, but in this period, the meaning of

space was reorganized in limited way. Namely, space and places which represented factual social structures in films were replaced by space and places which exposed false awareness of middle-class ideology and culture of new generation, resulted from Neo-liberalism and globalization. In conclusion, two contrast values reflected on space and places in Korean films, coexisted in this period.

**Keywords :**

Seoul Olympic Games, Neo-liberalism, Anti-Communist, Romantic Comedy, Merchandising Movies, Culture of New Generation