

1980년대 영화의 정당화 과정으로서의 기회구조 분석

-민중 문화 운동과 영화시장 개방을 중심으로-

Opportunity Structure Analysis as Cultural Legitimation of Film World after the 1980s

-the case of Popular Culture Movement & the Opening of Film Industry-

김정환

연세대학교 커뮤니케이션대학원

Junghwan Kim(marylongmp@hanmail.net)

요약

이 논문은 1980년대 이후 한국에서 영화의 사회적 위상이 올라가는 과정을 사회학적으로 살펴보았다. 특히 영화의 위상 변화는 사회에서 문화적 가치를 인정받는 정당화 과정으로 인식하고, 이에 영향을 미치는 사회적 동력을 탐색하였다. 이를 위해 사회운동 이론에서 다루는 기회구조 개념을 논의의 배경으로 삼았다. 기회구조는 동원집단(=영화계) 외부에 존재하는 변수를 의미하며, 본문에서 기회와 위협요인으로 제시된다. 영화의 정당화 과정에 기회로 작용한 요소는 80년대 민중문화운동을 통한 영화 신진 인력의 투입이다. 반면, 위협요소는 미국 영화계의 산업적인 침투와 이에 대한 영화시장의 개방이다. 각각의 요소는 영화계 외부의 변수로 작용하였고, 영화의 정당화 과정에 있어 보완재와 경쟁재로 작용하였다. 1980년대 이후 민중 문화 운동은 영화를 의미 있는 문화적 산물로 정당화 하는데 영향을 주었다. 또한, 미국 영화계의 위협은 한국 영화계 내부의 합리성과 경쟁구도를 역동적으로 변화시켰다.

■ 중심어 : | 정당화 | 사회운동 | 문화산업 | 민중문화운동 |

Abstract

This paper studied the transition of changes in social status of the film since 1980s' Korea. After accepting the changes in social status of the film as the legitimation process of recognition for social and cultural value, this study investigated those influencing factors. For the purpose, opportunity structure in social movement theory was engaged as a theoretical background. The structured opportunity, which was considered as external variables of the film world, was divided into chance and risk factors. In this paper, the opportunity factors, affecting the legitimation process of film, included the emergence of popular culture movement. The risk factors, being considered as the violation of American filmdom and the consequential response of strategies were also researched. Those factors were responsible not only for external variables of filmdom, but also for compensators and competitors in the legitimation process of the film. Since 1980s', cultural industrial growth and democratization generation's entry into the film world affected the legitimation of the film as significant cultural product. Besides, the threat of American film industry changed rationality and competitive landscape of Korean film world.

■ keyword : | Legitimation | Social Movement | Cultural Industry | Popular Culture Movement |

I. 서론

작년에는 한 해 최초로 두 영화(「도둑들」, 「광해」)가 천만 관객을 돌파하였고, 영화 「피에타」는 세계 3대 국제영화제인 베니스 영화제에서 최고상인 황금사자상을 수상하였다. 영화진흥위원회의 ‘2012년 한국 영화산업 결산’에 따르면, 지난해 국내에서 개봉된 영화에는 관객 1억 9489만명이 들었고, 입장권 수입은 1조4551억원을 기록했다. 2011년 대비 각각 21.9%와 17.7% 성장하여, 한국 영화는 1억1461만명이 관람해 역대 최고를 기록했다. 한국 영화 175편이 기록한 시장점유율은 58.8%로 외국 영화보다 높았다[1].

최근 호황을 맞은 영화계 상황과는 다르게 불과 20여년 전만 하더라도 이러한 미학적 산업적인 성취는 상상할 수도 없었을 것이다. 당시 영화제작은 매년 발표되는 정부의 시책 아래 엄격하게 관리되었고, 정부는 직접적으로 대중들을 훈육하거나 계도할 목적의 국책영화, 문화영화를 만들도록 종용하였으며, 간접적으로는 영화검열과 심의를 고착화 시키는 등 영화계의 자율적인 논리나 질서를 형성할 수 없었다.

영화계가 정치적으로 종속된 한편, 영화제작은 종종 음란성 시비나 폭력 조장을 일으키는 담론으로 회자되었고, 사회 각계 각층을 다루는 영화가 나올 때마다 물의를 빚기도 하였다. 김수용 감독의 「도시로 간 처녀」(1981)나 「중풍의 허튼소리」(1986)가 겪었던 사건이 대표적이다. 전자는 운전기사와 버스 안내양의 인권을 유린했다는 이유로 한국노총의 상영금지 신청을 받았으며, 후자는 불교계에서 종교를 모독했다는 이유로 상영금지를 요청하기도 하였다. 결국 심의 과정에서 무려 10개 장면이 잘려나갔고 한 심의위원은 ‘한국영화는 누가 만들어도 별 수 없다’는 모욕적 발언까지 서슴지 않았던 것으로 알려졌다[2]. 당시 백여 편의 영화를 만든 베테랑 감독인 김수용은 이에 강력하게 반발하며, 은퇴를 선언하였다. 이러한 사건은 당시 영화의 사회적 지위가 어떠한지 여실히 보여주며, 최근 제작되는 영화가 정치적인 비판이나 인권, 노동자들의 문제와 같이 사회적으로 민감한 주제에 대하여 상대적으로 관용하는 문화와는 대조적이라고 할 수 있다. 그만큼 영화계

내부에서 제작자들의 자율성을 확보하고 영화 자체의 사회적 지위가 확보되어 왔음을 반증하는 결과라고 할 수 있다.

서구의 경우 오랜 기간을 통해 영화의 사회적 지위가 서서히 올라갔다면, 한국 사회에서는 급격한 지위의 상승을 보였다. 이러한 영화의 인식과 환경의 변화를 단순히 영화계만의 문제로 생각할 수 있을까? 물론 영화계 안에서 박봉이나 희생을 감수한 스태프들의 노고나 감독들의 미학적 성취, 그리고 이에 대한 관객들의 반응이 큰 역할을 하였을 것이다. 연구자는 영화계 내부에서 발생한 동력이 영화의 사회적 지위 향상에 영향을 미쳤음을 인정하면서도, 사회 전반에 미친 인식의 변화는 내부적인 동력만큼이나 영화계 외부의 요인도 간과할 수 없다고 본다.

이 연구는 영화계 외부의 요인들이 영화를 문화적으로 정당화하는 과정에 영향을 미쳤다고 보고, 1980년대 후반 한미 영화협상 이후 영화 시장의 개방 이후를 중심으로 알아보고자 한다.

II. 영화의 문화적 정당화 과정과 기회구조

이 논문에서는 영화가 사회적으로 의미 있는 산물로 인정받는 과정을 정당성이라는 개념으로 이해한다. 베버에 따르면 정치권력이 피지배자들의 최소한의 자발적, 도덕적 지지 없이는 유지될 수 없으며, 정치질서는 그들에 의해 정당한 것으로 여겨져야만 한다고 보았다. 같은 맥락에서 부르디외는 근본적으로 자의성을 띠는 어떤 제도, 행위, 담론이 지배적이며, 그 자의성과 지배성을 우리가 인지하지 못할 때, 그것은 정당하게 받아들여진다고 주장한다. 한편 하버마스는 정당성의 구축에는 정당화 논리와 작업이 요구된다고 지적하면서 앞의 두 이론가들의 논리와 차별화를 한다. 즉 하버마스는 자유롭고 평등한 사람들 간의 합의와 우연하거나 강제된 합의를 가릴 수 있게 해주는 “규칙들과 커뮤니케이션 전제들”만이 정당화의 힘을 가진다고 본다. 하버마스는 서로 경쟁하는 정당성의 주장들을 합리적이고 상호주관적이며 검증 가능한 방식으로 검토할 수 있어

야 한다고 지적했다[3]. 이들의 정당성 논의가 다소 정치적인 맥락을 고려하였다면, 이후 문화·예술 사회학자들은 이들의 개념을 계승하면서 다음과 같이 정리하고 있다.

우선 정당화 과정은 사회적으로 용인되지 않은 문화 생산물이 사회 내의 구성원들에게 합의되는 과정을 통하여 받아들여진다는 것이다[4]. 이러한 정당화는 사회 내에서 생산되는 문화제화들을 일시적인 유행이나 유희물로 보는 것에서 벗어나서 문화적으로 중요한 생산물이라는 일정한 합의를 하게 되는 것이다. 젤디치(Zelditch)는 문화생산물이 사회적으로 정당성을 확보하는 과정을 ‘재포지셔닝(re-positioning)’으로 설명한다[5]. 포지셔닝(positioning)이 일반 사람들에게 특정 문화적 산물에 대한 인식이나 태도를 형성하는 것이라면, 재포지셔닝은 기존의 포지셔닝에서 형성된 인식과 태도를 다른 위상으로 가지게 된다는 것이다.

이 때 사회 구성원들이 합의하는 과정은 개별적인 층위가 아니라, 집단적인 층위에서 발생한다. 정당화는 사회 내의 행위자들이 차지하고 있는 위치가 다르며, 수용할 수 있는 태도와 능력에 개별적인 차이가 있기 때문에, 개별적인 수준이 아니라 사회전반의 광의적인 차원에서 발생한다는 것이다[6]. 19세기 프랑스에서 인상파의 수용과정 연구[7]나 미국에서 대중적인 음악이었던 재즈가 고급예술로서의 정착되는 과정 연구[8]는 이러한 정당화의 과정이 광범위한 사회적인 합의에 의해 이루어졌음을 보여준다.

다음으로 정당화 과정은 이를 위한 특정한 정당화 논리나 작업을 통하여 구축된다. 정당성의 확보가 성공적이라면 정당화 논리는 그 자체의 설득력과 합리화 능력을 갖추어야 하며, 정당성의 근거를 수용할 수 있는 형식적 조건들을 갖추어야 하는 것이다[9]. 이러한 조건들을 충족하지 못한 경우 사회에서 향유되고 있는 문화·예술의 생산물은 정당화 정도에 따라 각각 다르게 인식되는 경향이 있다. 문학과 미술, 음악 등 사회 내에서 ‘교양’으로 인식되고, 높은 사회적 지위를 가지는 것과는 대조적으로 만화, 낙서, 거리공연 등은 낮은 사회적 지위를 가진다. 후자의 경우에는 ‘예술’이라는 유형으로 포함되지 못할 만큼 정당화의 정도가 낮은 것으로 인

식된다. 한 사회에서 문화 생산물의 정당성을 확보하기 위해서는 집단적인 수준에서 정당화 과정이 일어나야 하며, 사회 구성원들에게 판단할 합리적인 정당화의 논리가 필요하다.

이러한 정당화의 논리를 사회운동이론을 통하여 살펴본 바우만의 연구[10]는 미국 내에서 영화장르의 위상변화를 기회요인으로 살펴보고 있다. 대중적인 수준에 머물러 있던 영화장르가 높은 수준의 문화 산물로 인식되는데 있어 영향을 미친 것은 영화계 내부의 변화도 있지만, 외부적인 변화 역시 커다란 영향을 미쳤다고 보는 것이다. 구체적으로 그는 외부적 변화를 ‘새로운 영화세대의 등장과 높은 교육수준’, ‘여가의 대체재와 기술적인 혁신, 인구변동’, ‘문화적 위계의 약화와 대중예술운동’을 들고 있다. 이러한 영화계 외부의 사안들이 영화계 내부의 예술적 정당화 과정만큼이나 영화장르의 위상변화에 큰 영향을 주었다고 본다.

이처럼 기회 개념은 주로 실천하는 주체의 외부의 맥락에 위치하며, 그 동력은 주체의 선택가능성으로부터 배제된 경우를 의미한다. 이러한 정당화 과정에서의 기회는 예상하지 못한 결과를 가져오기도 한다. 예컨대 20세기 초반 사실주의 전통을 가진 프랑스의 미술계에서 회화보다 더욱 사실적인 이미지를 가능하게 했던 사진기의 등장이 회화(미술)의 특성을 대상으로 ‘재현’하는 역할에서, 작가들의 예술적인 ‘표현’의 영역으로 바꾸게 되었다는 것이다.

쿵만스(Koopmans)는 ‘기회’라는 개념을 “동원집단의 외부에 존재하는 변수들에 달려 있으며 기회와 위기를 동시에 내포하는 집단행위의 선택가능성”을 의미한다. 또한 이것이 기회 ‘구조’인 이유는 이러한 기회들이 “집단행위가 (최소한 예측 가능한 미래에) 영향을 줄 수 없다는 의미에서 구조적으로 주어진 것”이기 때문[11]이라고 정의하였다. 이 정의에 따르면 기회구조는 집단의 내부적 연관성에 의해 촉발되는 것이 아니라, 외부적으로 주어진 요인이 집단에 영향을 미치는 요소로 작용한다는 것이다. 이 논문에서는 이러한 기회구조가 1980년대부터 영화계 외적인 부분에서 촉발되어 영화의 정당화 과정에서 중요한 역할을 하였다고 전제한다.

III. 영화의 정당화 과정에서의 기회 구조 사례 분석

1. 1980년대 민중문화운동의 문화적 정당화

1.1 운동의 배경

한국에서 1980년대는 민중문화 운동의 촉발과 확산을 중요한 특징으로 들 수 있다. 당시 전두환 정권은 5·18 민주항쟁에 대한 유혈 탄압으로 인하여 정당성을 인정받지 못한 상태였으며, 광주항쟁 당시 신군부 세력의 광주 진압을 지원했던 미국에 대한 책임을 물어 한국에서 급속하게 확산된 반미 운동의 여파가 거세게 일었다[12]. 뿐만 아니라 정부 주도의 문화정책(전통문화나 고급문화 중심)이나 관례형 축제(국풍 81과 같은)에 반발하여 민중문화운동이나 일상적인 생활 영역에서 나타난 노동자 운동 등이 전국적으로 확산되었다.

이러한 민중문화운동이 단일한 목표를 지니고 진행된 것은 아니지만, 정부 주도형 문화정책에 반대하는 입장이라는 점에서 공통점이 있었다. 처음에는 대학교의 하위문화에 기반을 두고 일어났던 민중문화운동은 이후 문화예술 분야로 확대되었고, 정치적인 사안에 대한 민감한 반응을 하였다.

1.2 운동의 진행

(1) 운동의 주체 : 1980년대 진행되었던 민중문화운동은 당시의 억압적인 정치적 상황에 기인하지만, 대규모 형태의 문화운동을 진행하였던 운동의 주체가 누구인지 살펴보는 것도 중요하다. 1980년대 이후 대학을 진학한 세대들은 독특한 집단적 경험을 한다. 소위 386세대(30대, 80년대 학번, 60년대 생)라고 불리는 출생 집단(birth cohort)은 정치 참여에 적극적이고, 새로운 문화적 변화를 추동한 것으로 부각되었다. 물론 세대론은 그 세대를 명명하는 기표 예컨대 '민주화 세대', '신세대', 'N세대' 등 단일한 용어나 단어로 포획되지 않는다. 세대를 규정하는 새로운 기표들이 달라진 사회구조나 문화 환경과 전혀 무관하게 창작된 것은 아니나, 이러한 기표가 표상하려는 의미로는 일반화시킬 수 없는 청년 세대들의 물질 과정이나 주체형성과정의 수많은 결절점들이 현실적으로 존재하고 그 복합적인 지형들

은 하나의 기표로는 표상되지 않는다는 점이다[13]. 연령별 특징만으로는 환원할 수 없는 한계를 무릎 쓰고 집합적인 경험을 중심으로 정리하면 다음과 같다.

일반적으로 1960년대 전후에 태어난 세대들은 전쟁을 경험하지 않았고, 베이비 붐 세대로 인하여 1980년대 이후 젊은 세대의 비중이 크게 늘어났다. 75년 20-30대 비율이 29%에서 85년 35%로 증가하였으며, 고등교육기관 진학률(전문대학, 대학, 대학원)은 25.8%에서 36.4%로 증가하였다[14]. 또한 86년 서울 아시안 게임, 87년 민주화 투쟁, 88년 서울 올림픽, 그리고 93년 문민정부로 정권 교체가 이루어지는 등 한국 사회 내·외부적으로 집단적인 경험을 할 수 있는 계기가 마련되었다. 정치적인 지형에서의 급격한 변화만큼이나 일상적으로 접하는 것은 소비문화의 변화된 환경이었다. 외국의 패스트푸드 체인점이 1984-88년 사이에 들어왔고, 맥도널드 KFC, 피자헛, 버거킹 등 국내에 체인점을 열었고, 당대의 큰 이슈거리였을 뿐만 아니라 종로의 KFC 매장은 1989년 매출액 100억이라는 경이적인 매출액을 올리기도 하였다[15]. 더욱이 이 세대는 87년 전후 시행된 대학의 학과 신설 및 정원의 자율화를 통하여 대학생의 비율이 급격하게 올라갔고, 사회변혁과 민주화에 대한 시민적 열망과 더불어 학생운동이 벌어지는 절정의 시기를 경험하였다. 한편으로는 뮤직비디오·위성방송 등의 영상매체나 배낭여행을 통해 외국문화를 일상적으로 접하며 성장하였고, 민주화 이후 동구 사회주의 국가들의 연속적인 붕괴라는 전혀 다른 정치적 지형을 경험하기도 하였다[16]. 이러한 특징들은 개별적인 사회현상이 아니라 국내외의 정치, 사회, 문화적으로 복합적인 자귀이었다.

이 때문에 정치적 권위주의와 억압의 환경 속에서 성장한 세대와 문화산업과 소비의 급격한 전환을 경험한 세대 간의 이질성이 더욱 극대화 되는 시기였다. 이러한 괴리는 자율적인 문화 운동을 발생시키는 계기가 되었으며, 그 형태는 1990년대 전후로 전국적인 규모로 확대되었다.

(2) 민중문화운동의 부상 : 1980년대 민중문화운동은 70년대부터 대학가의 개별 '서클' 중심의 활동이 시대상황의 변화에 따라 변형된 형태로 볼 수 있다. 즉, '민중'

문화운동은 진짜 ‘민중’의 운동으로 시작되었다기보다는 대학교의 하위문화에 기원을 두고 있는 것이다. 탈춤, 마당극, 풍물, 민요 등의 전통문화의 장르를 중심으로 형성된 서클들은 이미 오랜 연혁을 지닌 상태였고, 노래, 영화, 만화, 사진, 문학 등의 현대적 장르를 중심으로 모인 서클들도 몇몇 대학에 존재하였다[17].

1980년대 초반까지 대학을 중심으로 형성된 서클 활동은 대학의 자율적인 질서 아래 이루어졌고, 대학과 일상적인 영역의 경계를 넘어서 활동하였다. 1984년 4월 서울과 광주의 활동가들의 합의로 서울에 만들어진 민중문화운동협의회(이후 민중문화운동연합으로 개칭)는 최초의 문화예술운동협의체로 미술패 두렁, 노래모임 새벽, 서울영화집단, 풍물패 터울림, 놀이패 한두레, 민요연구회 등 주요 예술문화운동 집단이 이 협의체의 산하단체가 되어 서울지역의 중심적인 예술문화운동 협의체의 역할을 담당했다[18]. 대학가를 중심으로 이루어진 이러한 문예운동은 전국적인 연합을 이루기도 하였지만, 대학 내에서 여러 분과들의 연대를 통한 활동을 시도하였다. 대학 내 문예운동조직은 풍물, 극, 노래, 미술, 문학, 영상(사진, 영화)패들로 이루어졌고, 상위 조직으로 문화위원회나 운영위원회들로 조직되었다[19]. 이들의 활동은 개별적인 예술 활동이라기보다는 정치 사안이나 사회운동과의 긴밀한 연관성 속에서 운영되었다.

한편 문화패들은 “상업적 대중문화”, “사이비 고급문화”, “관제 전통문화” 등을 투쟁의 대상으로 삼고 문화적 실천을 하였다. 이러한 문화운동의 과제를 해결하여 문화의 민주화를 이룩하고, 민중들의 생존권 및 인간으로서 누려야 할 문화적 권리 회복을 위해 투쟁한다는 것이다[20]. 따라서 이 문화패들의 실천은 단순한 향유의 대상이나 감상의 대상이라는 층위에서 이루어지는 것이 아니라, 문화적 위계나 일방향적인 문화정치를 강요한 정부의 정책이나 정부 그 자체의 전복과 저항을 동력으로 삼은 것이다.

그리고 문화패들의 활동이 ‘민중’이라는 기표가 ‘전통성’으로부터 ‘투쟁성’으로 이행됨에 따라 탈춤이나 마당극 같은 전통적인 형식이 쇠퇴한 반면, 음악, 그림, 만화, 사진, 영화 같은 현대적 형식의 중요성이 증대하였

다[16]. 영화운동 진영 역시 신군부의 정치적 탄압과 기만적인 문화정치에 대한 저항적인 정서를 가지고 있었고, 위와 같은 문화패의 연장선에서 이해되어야 한다. 1980년대 초반 대학을 중심으로 결성된 영화 조직들은 정치적인 문제에 대하여 비판적이었고, 실제 영화 제작과 이론작업에 있어서도 정부의 저항적인 정서를 반영하였다.

영화운동 진영은 민중·민주주의 운동을 표방하였다. 이는 영화가 단순히 예술을 위한 예술이 아니라, 영화소집단운동의 실천을 통해서 가능한 것이라고 주장한다. 이러한 형식은 볼리비아의 ‘우카마우 집단’에서 진행한 일련의 소규모 공동제작 형태에서 비롯되었으며, 초기 영화운동진영에서 차용하여 실제 작품으로 이어지기도 하였다. 영화운동 진영에서 주장한 제작 방식은 기존의 주류 이데올로기에서 주창하는 문화 산업 즉 대중을 자의적으로 해부하고 조립할 수 있는 환상적인 매체, 그리고 노동자들에게 값싼 유희를 할 수 있는 방식을 전복할 수 있는 것이라고 주장하였다[21][22]. 실제로 이와 같은 작품제작이 가능했던 것은 이전과 상대적으로 저렴해진 장비와 시설 이용에 기인한다. 기존의 영화제작은 전문장비(촬영, 편집, 녹음 등)를 이용할 수 있는 소수의 전문가에 의해 이루어진다는 인식이 강했다. 하지만 80년대 초반 한국에 유입된 촬영장비 및 편집 장치들은 영화장에 속해 있는 영화인이 아니더라도 이용 가능하였다. 기성 영화집단에서 사용하는 35mm 카메라가 아닌 16mm 카메라, 8mm 카메라, 비디오 카메라를 이용한 촬영은 화질이 깨끗하지 않았지만 상대적으로 크기가 작고, 가벼워 휴대성이 뛰어났다. 그리고 현실참여적인 정서를 지닌 대학생들의 영화 실천은 화려한 스타나 세트가 배경인 스튜디오가 아닌 현실 정치에서 소외된 현장을 중심으로 이루어졌다. 80년대 중후반 농촌 사회의 열악한 현실을 고발한 <파랑새>(1986)나 서울올림픽의 성황봉송 문제 때문에 한 마을을 재개발하고 철거하는 정부의 폭력성을 보여준 <상계동 올림픽>(1988), 종군위안부 문제를 심층적으로 파고든 <낮은 목소리> 시리즈 등 기존 영화계에서 제작할 수 없는 영화들이 당시 대학생들과 아마추어 영화인들에 의해 제작되었다.

1.3 민중문화운동의 결과

민중문화운동은 1980년대 대학가를 중심으로 국지적이고 제한적인 계층에서 발생하였지만, 자생적인 문화활동이라는 점에서 의의가 있었다. 이 운동패들은 정부에서 추진하는 관계문화 활동이나 전통문화에 대한 일방적인 문화정책에 저항하며 자생적으로 문화적인 실천을 하였으며, 그 내부의 자율적인 논리를 형성하였다. 이러한 실천의 대부분이 정치참여와의 관련성 속에서 이루어졌으며, 대중적인 집회에서 전국적인 정치 메시지를 전달하는 역할을 하였다.

영화운동 역시 이러한 대중문화운동이 지닌 정치적 참여라는 특징의 연장선상에서 이해할 수 있다. 신진 영화인들은 1980년대 후반부터 이전의 충무로 시스템과 직접, 간접적으로 연관을 가지면서 영화계에 진출한다. 우선 신진 영화인들은 상업적인 시스템과의 단절을 시도하였다. 1980년대부터 대학생과 아마추어 영화인들이 모여 결성한 영화단체들(서울영화집단, 서울영상집단, 민족영화연구소 등)이 1990년대로 이어지면서 김동원의 「푸른영상」, 변영주의 「보임」, 이상인의 「청년」, 노동자뉴스제작단 등 수익 자체를 목적으로 하는 것이 아니라, 영화가 보여주는 상징적인 가치를 앞세웠다. 이들은 안정적인 유통망 없이 사회적 약자나 소외된 자들을 위한 영화를 만들었고, 상업적인 이익을 지양하였다. 이러한 영화의 제작 경향은 독립영화 혹은 인디영화라는 정체성을 형성하며, 영화 장 내의 상징자본으로 기능하였다. 부르디외는 문화 생산의 장에서 추구되는 상징자본(symbolic capital)은 경제적, 정치적인 자본으로 이해되거나 오인되지 않아, 일종의 신용(credit)으로 이해된다고 주장하였다. 영화 장 내에서의 신용의 누적은 장기적으로 그 장르에 대한 신뢰도를 높여준다고 하였다[23].

한편 비평과 이론학습을 통한 영화의 예술적인 가치와 신념을 생산한 ‘이론지향적’인 진영이 있었다. 기존에 볼 수 없었던 영화담론을 만들어냈던 『영화언어』는 다양한 필진과 다양한 사고의 조류에 문호를 개방하는 열린 무대로서의 역할을 수행하고 있었다. 『영화언어』의 주요 편집진과 필진은 『열린 영화』의 주요 필진이었던 이들(전양준, 정성일, 김소영, 조재홍)과 민족

영화 진영의 이론가들(이정하, 이효인), 그리고 대학에 기반을 둔 연구자들(이용관, 김지석, 김영인, 이충직, 정재형)으로 나뉜다. 이러한 인적 구성은 한마디로 영화계 신진세력의 총집합이라 부를 만한 것이었다[24]. 이들은 영화를 하나의 문화예술적인 장르로 격상시킬 수 있는 담론 즉 영화예술의 ‘언어’를 생산하고 유통시켰다.

이후 이들은 신문과 잡지의 제한된 정보를 넘어 영화작가, 미학, 그리고 한국 영화사에 대하여 다루었다. 이들은 당시 제도권 내에서 인정받고 있던 영화학과 교수들과 평론가들이 보여주는 기술적 인상적 비평과는 차별적으로 이론적이고 실증적인 근거를 통하여 평론을 하였다[25]. 이러한 비평과 이론의 대중화는 1990년대 「스크린」, 「로드쇼」, 「씨네 21」, 「키노」 등 영화잡지의 확산으로 이어진다.

2. 미국영화사의 진출과 영화산업환경의 변화

2.1 영화시장의 개방

(1) 폐쇄적인 한국 영화계의 토대 : 한국 사회에서 영화는 대중들에게 인기가 높았던 장르라는 사실과는 대조적으로 정치적 권력(식민지 시기 일본, 미군정기, 군사정권 등)에 의해 항상 직·간접적으로 통제되어 왔다. 오랜 시간동안 이러한 특수성 아래 형성된 독특한 산업 시스템이 충무로의 영화계이다. 1980년대까지 한국 사회에서 영화가 낮은 사회적 지위를 가진 것은 정치권력과 결탁되어 형성된 폐쇄적인 산업 환경과 무관하지 않다.

군사정권시기 정부는 수입영화쿼터제를 도입하여 영화 시책에 따르는 국산영화제작자들에게만 제한적으로 외화 수입권을 부여하였다. 이는 정부의 입맛에 맞는 영화 제작자에게만 외화 수입권이라는 특혜를 제공함으로써 영화계 내의 자율적인 분위기 보다는 정부편향적인 정서를 가지게 하였다. 특히 억압적인 정치적 현실에 대한 저항의 목소리를 원천적으로 봉쇄하여, 소설을 기반으로 만들어지는 문화영화나 국가안보와 민족주의 이데올로기에 복종하는 정권친화적인 영화만이 생산될 수 있는 배경을 마련하였고[26], 정부는 외화 수입권을 통하여 발생하는 산업적인 이해관계는 정부와의 관련성 속에 두었다. 이를 통하여 ‘영화 제작’과 ‘외화 수입’이라는 전혀 다른 질서체계가 정부의 통제 아

래 진행되었고, 영화계는 정치적 권력에 강력하게 종속되었다. 이 때문에 정부에서 요구하는 이해만 충족하는 타율적인 근성과 불투명한 제작 구조 속에 함몰 되어 있었다.

이러한 폐쇄성에 기반 하여 운영되던 한국 영화계는 제작과 상영, 그리고 배급의 전반적인 과정이 주먹구구식으로 운영되기 일쑤였고, 합리적인 선택과 판단을 통하여 영화 흥행이나 예술성이 예측되기 보다는 운이나 정부와의 결탁으로 인하여 영화 흥행을 시키는 등 비합리적 관행이 만연하였다. 이 때문에 영화는 단순한 흥미만 충족시키면 된다는 ‘흥행업’이라는 굴욕적인 위치를 점하고 있었던 것이다.

(2) 미국 직배사의 한국 진출 : 이와 같은 정부와 영화계와의 공모관계가 깨진 것은 1980년대 중반 미국 영화사의 압박 때문이었다. 미국 영화계에서 카르텔을 형성하고 있는 미국영화수출협회(MPEAA)는 1970년대 말부터 한국의 영화시장 개방을 요구해오다, 1985년 6월 21일 16개항에 걸친 불공정 교역행위시정을 미 무역대표부(USTR)에 청원하게 된다[20]. 한국에 영화시장 개방을 요구하였던 미국의 영화계는 제1차, 제2차 한미영화협상을 통해 가시적으로 드러났다. 정부는 미국 측이 요구하였던 사항(외국영화 수입가격 상한 철폐, 미국영화 배급사 국내 지사 설치, 등록예탁금 대폭 삭감, 국산영화진흥자금 철폐, 스크린쿼터제 폐지, 외화수입 관세인하, 수입쿼터제 철폐 등)의 대부분을 한미영화협상에서 합의하였고, 제6차 영화법 개정(1986년 12월 31일)에 반영하였다.

미국직배사인 UIP사는 1988년 「위험한 정사」를 통해 한국 시장에 진출하였고, 당시 한국의 영화인들은 직배영화관에 뱀과 화염병, 최루탄을 투입하는 등 사회문제로 비화되기도 하였다. 구체적으로 영화감독 정지영과 정희철이 구속되고 영화협회 이사장 유동훈과 영화감독 김현명이 수배되는 등 영화인들의 격렬한 저항이 있었다[27]. 많은 영화인들의 반발에도 불구하고 88년 U.I.P.(United International Pictures)를 시작으로 93년까지 20세기 폭스코리아, 워너 브라더스, 월트 디즈니 컴퍼니 코리아의 다섯 개 직배사가 한국에 진출하였다.

이러한 직배사 진출은 한국의 영화산업에 곧바로 영

향을 미쳤다. 88년에서 97년까지의 10년 동안 5개 직배사는 444편의 영화를 상영하였고, 관객 수는 천백만 명(111,392,822), 총 수익은 삼천 억원 이상(335,726,170,000)을 벌어들였다[28].

표 1. 연도별 한국영화, 외국영화 점유율

	1990	1991	1992	1993	1994	1995
한국영화 점유율	20.2	21.2	18.5	15.9	20.5	20.9
외국영화 점유율	79.8	78.8	81.5	84.1	79.5	79.1

* 연도별 <한국영화연감>의 재구성

한국영화는 미국영화의 공세 속에 살아남지 못하고, 1995년까지 20%에 머물렀다. 입장료 수입은 한국 영화의 경우 400억원 가량(39,317,215,000원)되는 반면에 외화의 경우 1500억(153,287,648,000원) 남짓 되는 금액으로 약 4배 정도의 수익 차가 났다[29]. 미국 영화사들은 이러한 영화 수익 외에도 자체적인 배급망을 확보하면서 거미줄처럼 엮여 있는 서울과 지방에서의 관객 수 및 수익을 체계화 하는 노력을 하였다.

한편 영화인들은 미국의 직배사를 저지하기 위한 운동을 진행하는데, 「영화감독위원회」, 「청년영화인협의회」가 중심이 되었다. 전자의 경우에는 정지영, 박철수, 장선우, 장길수, 김현명 등의 신인급 감독들과 이상연, 김정현, 고응호 등의 40~50대 중견 감독들이 주축이 되었다. 한편 후자의 단체는 영화조감독, 독립영화작가, 영화학도, 대학영화동아리연합 등이었다. 이 단체들을 중심으로 시나리오 분과위원회, 제작자, 극장주 단체가 결속하면서 영화투쟁위원회를 만들었고, 직배저지투쟁을 이끌었다[30]. 이후 한국영화 상영의무일수를 지키는 「스크린쿼터 감시단」이 발족되었고, 정지영 감독을 중심으로 전국의 극장에서 스크린쿼터 지키기 운동을 자율적으로 실천하기도 하였다. 또한 천리안, 유니텔 등 4대 컴퓨터 통신의 영화 동호회에서 ‘직배영화 바로 알기 운동’을 시작하였으며, 1998년 IMF 체제 하에서는 <타이타닉>(1998) 불매 운동을 벌이기도 하였다[27].

미국 직배사 진출과 한국 내의 영화인들의 움직임은 사회적으로 ‘한국 영화 지키기’ 혹은 ‘영화의 문화적 중요성’에 대한 공론화 과정을 거쳤지만, 더 이상 한국 영화시장의 개방으로 인한 변화를 묵과할 수 없는 상황이

되었다. 한국의 영화시장은 개방되었고, 폐쇄적이었던 영화제작 환경은 시장의 변화를 요구받았다.

2.2 한국 영화계의 구조변동

(1) 감독/기획사 중심의 제작구조 재편 : 그동안 정부의 외화수입권과 외국영화 상영을 통한 수익으로 국내 영화를 만들어왔던 관행은 1984년 제 5차 영화개정법의 영화 제작업과 수입업 분리로 인하여 변화되어야 했다. 즉 제작과 수입의 분리는 수입영화 상영을 통한 수익의 모델을 영화제작에서의 수익모델로 전환해야 하는 것이었다.

1980년대 초까지 영화제작자들은 최소한의 영화제작만 하고, 막대한 이익을 남기는 외화 수입에 초점이 맞추어져 있었다. 국내 영화는 외화수입쿼터를 따내기 위해 제작되는 부차적인 산물이라 영화제작 역시 기능적인 차원에서 이루어졌다. 하지만 영화를 통한 수익을 얻어야하는 상황에 직면하자 영화제작자들의 태도가 변화하였다.

단순히 영화제작에 있어 기능적인 측면만 담당하였던 영화감독은 영화작가로서의 개인적인 영화미학을 표출하거나 산업적 수요에 기민한 대중성을 충족시켜야만 했다. 1988년 영화시장이 개방되기 전과 5년 이후의 서울 개봉영화 흥행 순위를 살펴보면, 시장 개방 이전과 비교하여 멜로/애로 영화의 비중은 줄어들고, 20대 위주의 영화 관객을 위한 영화들이 흥행하고 있음을 알 수 있다. 또한 정지영 감독의 경우 1987년과 비교하여 1992년 베트남 전쟁의 트라우마라는 민감한 주제를 다룬 「하얀전쟁」은 대중적으로 흥행하였고, 국제영화제(아시아 태평양, 동경 국제 영화제) 등에서 수상하였다.

표 2. 1987년과 1992년 서울 개봉 흥행 5위

순위	1987년	1992년
1	미미와 철수의 "청춘스케치" (이규형, 단성)	결혼이야기(김익석, 신씨네)
2	기쁜 우리 젊은 날 (배창호, 태흥)	미스터맘마(강우석, 신씨네)
3	속) 변강쇠(엄종선, 고려)	경마장 가는 길(장선우, 태흥)
4	연산군(이희수, 삼영)	하얀전쟁 (정지영, 자이퐁 프로덕션)
5	위기의 여자(정지영, 한국)	장군의 아들3(임권택, 태흥)

한편, 신진 영화감독은 그동안 한국영화계에서 시도하지 않았던 주제인 노동, 젠더, 인권, 정치문제 등에 관하여 영화로 제작하였다. 이들 영화가 단순히 독립영화 진영에서 만들어져 소수의 영화애호가들을 대상으로 이루어진 것이 아니라 제도권 내에서 제작되고 상영되어 대중에게 다가섰다는 점에서 의의가 있다.

표 3. 코리안 뉴웨이브 감독의 대표작

감독	영화	주제
장선우	화엄경(1993)	종교
	꽃잎(1996)	정치
박광수	철수와 만수(1988)	사회
	아름다운 청년 전태일(1995)	노동
정지영	남부군(1990)	역사
	하얀 전쟁(1992)	정치
홍기선	가슴에 돋는 칼로 슬픔을 자르고 (1992)	사회
황규덕	꽃피부터 일등까지 우리 반을 찾습니다(1990)	사회

* 염찬희(2004, 88쪽의 재구성)

이들은 한국에서 ‘코리안 뉴웨이브’ 감독으로 지칭되며, ‘정부의 종속성’이라는 타율적인 문제를 명확히 제시하며, 영화인의 자율적인 질서를 만들고자 하였다. 이들 영화감독들은 예총 산하의 한국영화인협회에서 탈퇴하여 ‘한국영화감독협회’를 창립(1988년 11월 30일)한다. 이들은 “박정희 군사독재정권의 문화통치 수단의 일환에 의해 타율성으로 구성되어 정부의 시너노릇을 해온 한국예술단체총연합회 산하 영화인협회를 탈퇴”하고, ‘미국영화 직배저지, 영화진흥법 제정, 세계 각국 감독협회와의 교류, 저작권 확보, 스크린쿼터 감시기구 조직’등의 구체적인 활동을 하였다[31].

다음으로 영화기획자 그룹의 등장을 들 수 있다. 1980년대 초반까지만 하더라도, 영화제작에 대한 체계적인 조사나 기획 없이 ‘감’으로 만들고 ‘운’에 맡기는 [32] 경향이 있었다. 또한, 방화(당시 한국영화를 지칭하는 용어)의 흥행 참패를 애국심으로 호소하며 ‘映畵 애호운동’으로 만회하려는 시도[33]나 흥행의 전신희과를 위해서 개봉일에 극장 앞에 긴 행렬을 만들기 위해 일부러 표를 늦게 파는[34] 등의 주먹구구식의 영화 마케팅으로 일관되었다.

이러한 관행에서 1980년대 등장한 신진 영화기획자들은 대부분 대중문화운동이나 영화운동과 직간접적으로 연관을 가지며 제도권 영화계로 들어온 인물들이 중심이었다. 신진 영화기획자들은 「한국영화기획실 모임」(1991년 2월 결성)을 만들어 영화기획에 관하여 연구하였고, 현실적인 영화산업에 개입하기도 하였다.

이후 신진 영화기획자들은 박광수 필름(1993), 기획시대(1993), 영화세상(1993), 성인엔터테인먼트(1994), 명필름(1995), 우노필름(1995), 씨네 2000(1996) 등을 만들었다[31]. 이들은 기존의 충무로 영화계 내부의 관행을 따르지 않고, 철저한 시장조사와 기획을 통하여 감독을 선정하고 제작하였다. 실제로 1990년을 전후하여 나온 흥행작들(「행복은 성적순이 아니잖아요」, 「미스터 맘마」, 「결혼 이야기」 등)이 신진 기획자들에게 의해서 나온 것이었다. 이러한 흥행작들은 단순히 대중성만을 가진 것이 아니라, 다양한 소재와 일상적인 내용을 다룸으로써 젊은 영화관객을 확보하는데 큰 기여를 하였다. 이는 단순히 한국영화가 대중성을 획득한다는 차원을 넘어 그동안 방화(邦畵)라는 비하의 의미에서 신뢰를 얻어가는 과정을 보여준다. 이는 1995년까지 20%에 머물렀던 한국영화의 점유율이 2001년도에는 50%까지 격상하게 되는 원동력이 되었다.

표 4. 연도별 한국영화, 외국영화 점유율

	1996	1997	1998	1999	2000	2001
한국영화 점유율	23.1	25.5	25.1	39.7	35.1	50.1
외국영화 점유율	76.9	74.5	74.9	60.3	64.9	49.9
	2002	2003	2004	2005	2006	2007
한국영화 점유율	48.3	53.5	59.3	58.7	63.8	50.0
외국영화 점유율	51.7	46.5	40.7	41.3	36.2	50.0

* 연도별 <한국영화연감>의 재구성

1990년대 이후 제도권 영화계의 가장 큰 변화는 정치권력에서의 상대적 자율성을 확보한 것이다. 여전히 정치권력은 영화검열과 공적지원에 따른 종속성의 문제가 따라 다니지만, 적어도 1990년대를 지나면서 정치권력의 눈치만 살피지는 않았다. 이는 영화제작의 수익원을 외화 수입권에 의존하던 시기를 벗어나 영화시장에서의 경쟁력을 가지게 되었기 때문이다. 더불어 영화계

작에 있어서 합리적인 기획과 마케팅은 외부(대기업, 창투사 등)의 투자를 받기에 이른다.

(2) 영화제작 구조 변화 : 영화시장 개방이라는 강력한 기회요인이 한국영화산업의 체질을 개선하지 않으면 안되는 상황이 되었다. 이에 따라 영화제작 뿐만 아니라 배급과 상영구조에 있어서의 합리화도 동시에 진행되었다. 초기 미국의 직배회사에 의해 배급과 상영시스템이 무너질 거라 생각하여, 직배를 반대하였던 배급과 상영업자들(서울극장, 단성사, 피카디리 극장 등)은 직배사와 함께 자체적인 배급망을 확대하게 되었다. 또한 이러한 배급과 상영을 통한 수익성은 삼성, 대우, 현대와 같이 대기업의 진출을 유도하는 발판이 되었다. IMF체제가 되기 이전까지 대기업은 제 1시장인 배급과 상영 공간에 관여할 뿐만 아니라 비디오 시장과 같은 제 2시장에도 사업을 확장하였다. 대기업들은 영화제작에 있어 기획과 운용을 중요한 과정으로 인식하였고, 영화를 투자와 수익창출의 수단인 문화 상품으로 규정하였다. 이러한 인식은 1970~1980년 동안 영화가 산업이 아닌 대중적 영향력이 큰 이데올로기 통제 수단으로 취급된 것과 비교하면 큰 변화라고 할 수 있다. IMF 이후 대부분의 대기업은 영화계에서 빠져나갔지만, CJ, 롯데, 쇼박스와 같은 투자 배급사가 '투자-제작-배급-상영'이라는 수직적 통합구조를 만들기에 이른다. 영화제작에서부터 상영에 이르는 전 과정이 기업의 운영아래 진행되면서, 한국 사회에서 영화는 안정적인 자본 유입과 수익창출이라는 하나의 산업으로서 인정받게 된다.

1993년 7월 2일 정부가 발표한 신경제 5개년 계획 중 산업발전전략 부문에서 영상산업을 제조업 관련 지식 서비스 산업으로 명시하여 영상산업을 제조업 수준의 금융 및 세제지원을 받을 수 있는 근거가 마련되었다. 그리고 1995년 통상산업부가 영화업을 서비스 업종에서 제조업에 준하는 산업으로 분류하는데 이로써 자금력과 담보력이 부족한 영화사들이 금융 및 세제상의 혜택을 받는 것이 가능해졌고, 창업투자사를 비롯한 금융기관이 한국영화산업에 진출 할 수 있는 계기가 되었다 [20]. 이는 영화가 흥행업이나 서비스산업이라는 불명예스러운 사회적 인식의 변화를 의미하는 중요한 지표가 된다.

2.3 영화산업 환경의 변화

1980년대 진행된 제5차 영화법 개정과 한미영화협상을 통한 미국 직배사의 진출은 폐쇄적이었던 한국영화 시장을 개방하는데 큰 역할을 하였다. 5차 영화법 개정의 골자는 정부편향적인 영화정책에서 영화계의 자율성을 보장하는 것이었다. 문화예술 분야에 있어서의 이러한 완화조치는 전두환 정권이 정치적 억압에 대한 도피처로 영화를 비롯한 대중문화와 스포츠 등을 활성화 시키고자 했기 때문이다. 이에 영화에 대한 검열을 완화하고 영화법 개정을 통해 영화진흥방안을 마련하고 한 것이다[35]. 이러한 정책적인 변화로 인하여 결과적으로 영화계는 외화상영의 수익으로 안전하게 유지되던 관행에서 미국영화와 경쟁하고 한국영화의 경쟁력을 키우는 계기가 되었다.

폐쇄적으로 유지되던 한국 영화계가 신진 영화감독과 이문가들로 대폭 세대교체가 이루어진 것도 이러한 영화계 외부에서 벌어진 기회요인 때문이라 할 수 있다.

VI. 논의 및 결론

영화시장이 개방된 1980년대 후반부터 불과 이 십 여년 남짓한 기간 동안 한국 내에서 영화의 급격한 지위 변화를 볼 수 있다. 이 논문은 이러한 변화 과정이 단순히 영화계 내부의 동력 때문이 아니라 외부의 기회 구조에 의해서 추동되었을 거라는 가정을 하였다. 이 논문에서 제기한 기회구조는 두 가지이다. 그것은 '자생적인 민중문화운동을 통한 아래로부터의 동력'과 '미국 직배사의 진출을 통한 산업적 위기의 타개책으로서의 영화환경 변화'이다.

우선 민중문화운동을 통한 문화에 대한 인식의 변화를 알아보았다. 민중문화운동은 애초에 대학생들의 하위문화로 시작되었지만, 문화예술 전 분야로 확대되었다. 이 시기에 활동한 운동의 주체는 정치적으로 억압적인 상황과는 별개로 이념의 종식(동구권, 소련, 중국의 사회주의 이념 포기)과 외국문화소비, 영상문화의 수용 등 이전의 세대와의 급격한 단절적 경험을 한다. 이러한 경험은 제도권 내의 문화에 대한 거부를 전면적

으로 내세워 자생적인 문화 활동의 실천으로 나타나거나, 문화예술의 주체적인 해석과 비평이라는 이론적인 지향으로 나타난다. 영화의 맥락에서도 유사한 실천을 발견할 수 있다. 1980년대 대학생과 아마추어 영화인들이 주축이 되어 제도권의 영화를 거부하고, 상징적인 가치를 위하여 영화를 만든 집단들이 생기기 시작하였다. 이들은 이전에 정치적인 권력이나 산업에 의존하여 만들어진 총무로 시스템과는 차별성을 보여준다. 한편으로는 독일과 프랑스 문화원을 중심으로 영화감상과 비평, 연구를 진행하는 신진 영화인들이 있었다. 이들은 서구의 영화이론이나 작가들을 연구하여 한국에 소개하였으며, 한국 영화를 비판적으로 수용하여 90년대 중반부터 대중적인 영화담론을 생산하였다.

이렇게 영화에 대하여 상징적인 가치를 부여하고, 예술적인 언어를 만들어가는 과정은 문화예술을 신성화시키는 기제로 작용하였다고 볼 수 있다. 영화운동을 지향한 이들은 영화라는 사회적인 구성물을 하나의 예술적인 경계를 형성하는 작업으로 규정하였다.

다음으로 영화의 시장개방을 통하여 한국 영화 산업 환경의 경쟁력 확보가 영화의 정당성 확보에 미친 영향을 살펴보았다. 1980년대 전두환 정권은 정치적 의제에서 대중들의 눈을 돌리기 위하여 유희정책을 쓴다. 영화에서는 대표적으로 영화의 '수입업'과 '제작업'의 분리와 미국 직배사의 진출 허용이 있다. 이 두 정책 모두 폐쇄적인 한국 영화계를 산업적으로 개방하게 된 계기가 된다. 특히 미국의 직배사와 경쟁하고, 한국영화를 제작만으로 수익을 얻어야 했던 영화계는 신진영화인들의 유입을 재촉하였다. 실제로 영화시장 개방과 전후하여 한국 영화의 주제, 완성도, 미학적인 성취가 발견되기 시작하였다. 그리고 한국의 뉴 웨이브 감독을 통하여 이전까지 다루어지지 않았던 상징적인 가치(노동, 인권, 젠더, 은폐된 역사 등)를 영화의 소재로 이용하기 시작하였다. 이를 통해 미국 영화 직배사 진출 이후 10%대 까지 추락한 한국영화 점유율은 2006년 60%가 넘는 쾌거를 거두기도 하였다.

신진 영화기획자들의 유입과 전문 영화기획회사가 등장하면서 철저한 시장조사와 마케팅을 통하여 영화가 제작되었다. 영화투자 수익률이 높아지고, 자본의 투

명한 운영이 가능해지면서 대기업의 자본이나 창투사 등의 외부 자금의 유입이 시작되었다.

이러한 한국 영화계의 산업적인 독립은 오랫동안 정치적인 권력에 의해 종속되어 자율적인 질서를 형성하지 못했던 영화산업환경을 변화시키는데 큰 역할을 하였다.

참 고 문 헌

- [1] 한겨레신문, “영화, 영화를 누림”, 2013년 2월 22일.
- [2] 스포츠동아, “[스타, 그때의 오늘] 1986년 ‘허튼소리’ 김수용 감독 은퇴 선언”, 2011년 7월 30일.
- [3] 스테판 올리브지, 이상길 역, *부르디외, 커뮤니케이션 이론을 말한다*, 커뮤니케이션북스, 2007.
- [4] McAdam, *Comparative Perspectives on Social Movements*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- [5] M. Zelditch, “Processes of Legitimation: Recent Developments and New Directions,” *Social Psychology Quarterly*, Vol.64, No.1, pp.4-17, 2001.
- [6] P. Bourdieu and R. Johnson trans, *The Field of Cultural Production*, Florida: Polity Books, 1993.
- [7] H. White and A. Cynthia, White. *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, Chicago: University of Chicago Press, 1965.
- [8] L. Paul, *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- [9] 권태환, *신사회운동의 사회학-세계적 추세와 한국*, 서울대학교 출판부, 2001.
- [10] S. Baumann, *Hollywood Highbrow*, Princeton University Press, 2007.
- [11] 신진욱, “사회운동, 정치적 기회구조, 그리고 폭력: 1960-1986년 한국 노동자 집단행동의 레퍼토리와 저항의 사이클”, *한국사회학*, 제38집, 제6호, pp.219-250, 2004.
- [12] 김창남, “한국의 사회변동과 대중문화”, *진보평론*, 제32호, 여름, pp.62-84, 2007.
- [13] 이동연, “세대문화의 구별짓기와 주체형성-세대담론에 대한 비판과 재구성”, *문화과학*, 통권37호, pp.135-153, 2004.
- [14] http://kosis.kr/abroad/abroad_01List.jsp?parentId=0
- [15] 한국방송영상산업진흥원(KBI), *방송영상산업의 과거, 현재 그리고 미래*, 한국방송영상산업진흥원, 2009.
- [16] 박재홍, “한국사회의 세대문제:질적접근”, *사회와 역사*, 제38호, pp.11-66, 1992.
- [17] 이해영 편, *1980년대 혁명의 시대*, 새로운 세상, 1999.
- [18] 한국예술종합학교한국예술연구소, *한국현대예술사대계 V*, 시공사, 2005.
- [19] 대학문화연구회, *대학문화운동론*, 공동체, 1990.
- [20] 정이담, *문화운동론*, 공동체, 1985.
- [21] 서울영상집단, *변방에서 중심으로*, 시각과 언어, 1996.
- [22] 편집부, *레디고 : cinema mook 1*, 이론과 실천, 1986.
- [23] P. Bourdieu and R. Johnson trans, *The Field of Cultural Production*, Florida: Polity Books, 1993.
- [24] 김소연, *실재의 죽음*, b판 지성, 2008.
- [25] 김정환, “한국 사회에서 영화의 지성화 과정에 관한 연구”, *한국콘텐츠학회논문지*, 제13권, 제2호, pp.88-99, 2013.
- [26] 김동호, *한국영화 정책사*, 나남, 2005.
- [27] 경향신문, “美 UIP社 영화直拜 파문 확산”, 1989년 9월 6일.
- [28] 씨네 21, “공고한 직배천하 지갑 속의 영혼”, 제140호, 1998.
- [29] 문화관광부, *통계로 보는 문화산업*, 문화체육관광부, 1999.

- [30] 엄찬희, *시장개방이후 한국영화의 변화과정과 특성에 대한 체계분석적 연구*, 서울대학교 박사 논문, 2004.
- [31] 한겨레신문, “영화감독협회 ‘독립선언’”, p.7, 1988년 12월 2일.
- [32] 안지혜, *시민사회의 성장과 한국영화의 역동적 관계에 관한 연구*, 중앙대학교 박사 논문, 2007.
- [33] 동아일보, “汎國民의 「映畵애호운동」 꾀보자. 새해 銀幕에 바란다”, 1983년 1월 8일.
- [34] 씨네21, “한국영화 마케팅 30년사[2]-1980년대”, 2005년 9월 27일.
- [35] 김동호, *한국영화정책사*, 나남출판, 2005.

저 자 소 개

김 정 환(Junghwan Kim)

정회원



- 2008년 8월 : 연세대학교 커뮤니케이션 대학원 영상커뮤니케이션학과(영상학 석사)
- 2013년 3월 : 연세대학교 커뮤니케이션대학원 영상커뮤니케이션학과(박사과정)

<관심분야> : 영상문화 콘텐츠, 영상 산업, 문화사회학