

제 1 부

이주, 문화 그리고 예술

이주에 대한 문화적 재현과 이주민에 의한 예술문화 활동에 대한 이론적 논의와 비판적 시각을 제시한다.

이주자의 문화적 참여와 아티비즘

김지윤 (한성대학교 인문과학연구원)



이주자들이 주체이자 생산자로 참여하는 예술, 개인의 정동적 위로이자 사회 참여로서의 예술에 대한 가능성은 어디에 있을까? 이주자가 주체적으로 자신의 정체성 형성과 인정의 정치(politics of recognition)를 위한 사회적 참여를 위해 적극 참여하거나 주도하는 사회적 운동으로서 아티비즘(artivism)의 가능성에 대해 모색하려 한다. 예술(art)과 행동주의(activism)가 결합된 사회적 예술운동으로서의 아티비즘에서 예술은 소수의 엘리트 혹은 천재 예술가의 작품 혹은 미술관에 박제되거나 자본이 주도하는 미술 시장에서 고가로 거래됨으로써 그 가치를 상승시키는 ‘죽은’ 예술이 아니다. 그 사회의 지배 이데올로기의 부당함에 대한 대항적인 메시지를 실천하는 도구로서 혹은 태도로서 기능하고 있다. 이는 예술 활동을 통한 이주자의 자기표현, 사회적 참여의 가능성을 모색하는 것이다. 특히 한국 이주자가 현실적으로 노동자 혹은 중하위계층으로서 위치지어져 있을 때, 흔히 중상위계층이 향유하는 예술이라는 것이 이들에게 표현의 도구가 될 수 있을 것인지 그 가능성을 모색하기 위하여 20세기 미학의 일상화 개념을 통해 기존의 예술, 미적인 것의 의미를 확장할 것이다. 이후 더욱 적극적으로 이것이 아티비즘으로 나아갈 수 있는지 살펴볼 것이다. 이 글은 담론적 수준에서의 아티비즘 논의와 해외 사례들을 살펴보고 이후 이어지는 다른 글들은 현재 한국 사회에서 이주민들의 예

술, 문화 활동으로 기대되는 축제에서의 공연, 미디어에서의 재현 등이 왜 비판받는지 그리고 이에 대한 대안으로서 이주민들이 주체적으로 만들어가고 있는 아티비즘의 사례들을 보여줄 것이다.

예술과 운동의 결합으로서의 아티비즘 멕시코 치아파스 주의 원주민 중심의 비정부 투쟁 단체인 사파티스타(Zapatista)의 반란 예술, 1980년대 익명의 페미니스트 그룹인 게릴라 걸즈(Guerrilla Girls)가 고릴라 가면을 쓰고 전통적인 백인 남성 작가 중심의 예술계를 비판하기 위해 수행한 거리 퍼포먼스, 강연, 포스터 작업, 인터넷 상의 비판 작업, 영국에서 시작된 도로와 같은 공공재에 대한 공동체의 권리를 주장하는 비폭력 거리 점유 운동인 RTS(Reclaim the Streets), 글로벌 소셜 네트워킹 서비스를 활용한 BLM(Black Lives Matter)과 같은 게릴라 캠페인이 아티비즘의 계보 안에 있다. 아티비즘은 예술을 도구로 하여 예술계를 포함하여 더 큰 맥락의 정치적, 사회적 조건들을 변화시키는데 관심을 두고 있다. 저개발 지역의 열악한 생활환경, 환경파괴, 불평등한 문화와 교육에 대한 접근권, 난민과 미등록 이주자, 그리고 열악한 노동 조건에 있는 예술계 노동자의 문제 등에 주의를 기울이고 현실을 변화시키고자 한다. 아티비즘을 실천하는 이들은 예술가이기를 멈추지 않으면서 현실의 구조적 문제를 변화시키려한다. 아티비즘은 예술(art)과 행동주의(activism)가 결합되어 ‘예술 행동주의(art activism)’ 혹은 미디어와 행동주의가 결합되어 ‘미디어 행동주의’ 등 다양한 표현으로 사용되고 있는데 최근에는 하나의 단어인 아티비즘으로 통용되기도 한다.

처음으로 아티비즘이 관련 논문이나 기록에서 언급된 것은 프랑스 저널리스트인 제이드 린드가드(Jade Lindgaard)가 정치적

참여와 예술 창작에 관한 글들을 발행해 온 저널(Vacarme)에 ‘아티비즘(artivisme)’을 정의한 때이다(Lindgaard, 2005). 린드가드는 아티비즘에 대한 명확한 정의보다는 아티비즘의 다양한 사례들을 제시하는데 2003년 자본주의에 대항하는 전 지구적 직접 행동(direct action) 단체들의 저항 운동을 기록한 책(『We are Everywhere』)에 등장한 시민 불복종, 카니발, 그로테스크한 이미지, 게임 등을 예로 든다. 또한 미국 시애틀(Seattle)에서 열린 반 WTO 시위에서 들린 “우리가 (시위대에게) 구타당해도 우리가 저들보다 더 재미있게 놀고 있다”라는 말을 인용하면서 아티비즘이 추구하는 것은 기존의 시위현장에서 경험했던 위계질서나 지루함이 아닌 행동가들과 일반인이 함께 예술적, 창의적, 실험적, 비판적으로 즐길 수 있는 일종의 카니발(carnival)이라는 것이다. 카니발은 일시적이지만 사회적 위계질서의 전복을 위한 성별 변장, 광기와 부조리, 마법과 같은 상상력의 발휘, 몸의 에로티시즘을 통해 극단의 경험 이후 변화된 자아를 경험하고 다시 일상으로의 복귀라는 내러티브를 추구한다. 미국 9.11 테러 이후 전 세계적으로 시위 현장에서 무력 사용을 거부하면서도 도시에서 공적 공간인 거리를 탈환하여 도심 속 카니발적 시공간을 창출하는 창조적 저항행위로서 아티비즘을 정의하고 있다(Lindgaard, 2005).

2000년대 초반부터 유럽에서 다양한 실험주의적 아티비즘을 실현해오고 특히 탈성장(degrowth)운동에 매진해온 존 조던(Jordan John)은 아티비즘을 “창조적 저항(creative resistance)”(2016)으로 정의하였다. 아티비즘은 기존의 반자본주의·반권력 저항 운동과 다른 별개의 운동이라기보다 예술과 저항 운동의 경계에 있는 새로운 태도와 실천들이라하며 실천의 중요성

을 강조한다. 아름다운 회화나 영상을 창작하고 이를 전시공간인 화이트 큐브로 밀어 넣는 것이 아니라 “현실을 바꾸려는 실천의 한 가운데 아름다움이 깃들어야”(Jordan, 2016) 하는 것이다. 그런 면에서 아티비즘은 사회운동을 담론의 차원이 아닌 “물질(material)”(ibid.)로서 추구한다. 즉 아티비즘의 과정이나 결과 모두 현실에서 사람들에게 기존의 가치관이나 관습에 문제제기할 수 있는 상황을 연출하거나 경험하게 하는 것이지 그 자체가 미적 가치를 추구하며 마무리 되는 것이 아닌 것이다. 조던이 제안하는 아티비즘의 전술은 예술계와 학계의 전문가적 권위보다는 현실의 정치적 장에서 유머(humor), 혁신(innovation), 혼란(confusion) 등이 있다(Jordan, 2016). 이는 신자유주의적 정부와 기업에 대해 비전형적인 저항을 통해 그들을 혼란에 몰아넣고 폭력적이거나 억압적인 방법으로 반응하기 어렵게 만드는 창조적 방안들을 마련하는 것이다. “직접적 행동으로 의미 있는 일을 수행하면서도 미학적으로도 즐겁고 카타르시스를 경험하게 되는 행위”(Fernandez-Castrillo and Mantoan, 2024: 3)라는 표현이 바로 아티비즘이란 미적 표현을 정치적 저항의 도구(tools)로서 적극 활용하는 것이라는 의미를 잘 보여준다.

이러한 아티비즘의 실천을 위해 필요한 요소로 크게 두 가지, 공동작업과 상상력이 공통적으로 언급된다. 대부분의 아티비즘은 공공미술이나 네트워킹에 기반한 온라인 퍼포먼스 등 다수가 참여하고 이들 다수는 작업의 과정에서 함께 배우거나 공동 창작을 하는 경우가 많다. 학술대회와 같은 발표자와 청중 간의 다소 일방적 관계 보다는 다수의 참여자가 함께 기획하거나 현장에서의 집단적인 행위를 주도해나가는 것이다. 예술은 사회를 비추는 “거울”이 아니라, 사회를 주도하는 “망치(hammer)”와 같은 도구

가 되어야 한다는 것이다(Jordan, 2016). 참여적 공동작업을 통해 참여자들의 실제 몸에 체현되는 창작 작업의 경험들과 이러한 아티비즘을 경험하는 일반인의 관련 이슈에 대한 시각과 태도 변화 등도 아티비즘의 과정이자 결과물이라고 할 수 있다. 이를 통해 예술은 일상과 분리되거나 상류층이 수집을 통해 이윤을 추구하는 소유의 대상이 되는 “명사”로서의 예술이 아닌 현장이나 온라인 미디어에서 실천되는 “동사”로 존재할 것으로 기대된다. 전통적인 예술에 대한 관념이 소수의 천재적 개인을 창조적 예술가로 여기는 것에 비해 아티비즘은 개인보다는 그룹, 공동체, 느슨하게 온라인으로 연결된 대중의 공동 작업으로 이해된다. 두 번째로 상상력(Lindgaard, 2005; Duncombe, 2007; Negri, 2011; 정남영, 2011)은 기존의 저항운동에서 벗어나는 미학적 저항이라는 새로운 방식, 현실의 부조리함과 관습에 대한 새로운 대안을 꿈꾼다는 의미에서 내용적으로 필요한 부분이다. 상상력은 그저 공상이나 환타지가 아니라 달리 더 나은 미래에 대한 욕망이 실제 국경을 넘은 이동 등 현실에서의 실행으로 나아갈 수 있는 원동력을 가진 생산적인 힘이다(Appadurai, 1997; 김지운, 2021). 아티비즘은 그래서 이에 참여하는 이들의 상상력과 욕망이 어떤 구체적인 정치적 목표에 의해 뒤로 미뤄지는 것이 아니라 그 과정과 실현의 장에서 미적으로 드러나고 감각적으로 경험되어야 한다.

그러나 아티비즘은 전통적 의미의 예술계와 운동권 모두에게서 비난받는다. 예술로서는 질적으로 저급하며 사회운동으로서는 윤리적으로 올바르지 않거나 스펙터클에 그칠 수 있다는 것이다(Groys, 2014). 아티비즘의 실천성에 대해 창의성(creativity)을 독점하려는 예술계는 아티비즘의 작품들을 질적으로 저급하다고 판단하고, 동시에 전통적인 정치 운동 진영에서는 아티비즘

의 활동가들이 충분히 급진적이지 않다고 비판한다. 철학자이자 예술비평가인 보리스 그로이즈(Boris Groys)는 아티비즘의 예술적 가치에 대한 비판은 이미 20세기 초 유럽에서 기존의 전통적 가치를 추구하던 예술에서 벗어나 온갖 다양한 형식과 취향 그리고 예술의 질적 가치를 실험한 아방가르드(avant-garde) 이후 정당성을 갖지 못한다고 주장한다. 아방가르드 예술가들은 예술과 노동, 예술가와 대중의 분리를 문제시하면서 이미 일상과 예술의 경계를 파괴하고 일상의 미학화를 추구해 왔다. 물론 아방가르드의 실험들이 실제 삶에서 크게 확산되지 못했고 1930년대 초 현실적으로 몰락했거나 자본주의적 미술 시장으로 편입했더라도 말이다(서상범, 1999).

오히려 전통적인 운동권에서 제기한 사회 운동의 “미학화(aestheticization)”와 “구경거리(spectacularity)”로서의 전략을 둘러싼 비판이 더 심각하다. 이는 예술이 궁극적으로 현 상태를 미학화함으로써 변화에 대한 의지를 약화 혹은 손상시킨다는 것이다. 이러한 주장에 의하면 예술은 진정한 정치적 저항의 수단이 될 수 없고 아티비즘은 실패할 뿐이다. 이에 대해 그로이즈는 정치 혹은 정치운동의 “미학화(aestheticization)”를 적극 변호하기 위해 미학화의 두 가지 의미를 구분한다. 첫 번째는 디자인에 의한 미학화로서 아티비즘에서 예술 혹은 미학화의 긍정적 측면은 그것이 곧 디자인(design)으로서 기능할 때이다. 그리스 시대 테크네(techne)가 예술(art)과 기술(technology)을 구분하지 않았던 것처럼(Mumford, 2010[1934]), 예술은 어떤 도구를 매력적으로 보이게 만들기 위한 기능적 요소를 수행해왔다. 현대 미학의 등장 이전에 다양한 기능을 가진 도구들, 제기들의 미학적 요소, 심지어 나치즘의 아름다운 제복들마저도 디자인으로서 사

람들에게 어필하기 위한 기능을 가진 디자인적 요소로서의 미학화이다. 아티비즘에서의 미학적 요소는 이런 디자인처럼 실용적 기능을 수행하여 사람들에게 사회 운동을 더욱 매력적으로 느끼게 하고, 동감하게 하고, 새로운 정동적 실천을 가능하게 하는 기능을 할 때 이런 미학화는 정당한 기능을 하는 것이다. 두 번째 의미의 미학화는 예술적 미학화(artistic aestheticization)로서 박물관에 공개된 미이라처럼 완벽한 전시의 대상화를 통한 탈기능화를 의미한다. 그로이즈는 예술의 탈기능화가 본격화된 시기를 프랑스 혁명 전후로 보고 있는데, 바로 프랑스 혁명 이전의 구체제인 앙시앵 레짐(Ancien Régime)을 무화시키는 방법으로서 과거의 모든 미적인 대상들에게서 기능을 탈각시킴으로써 ‘죽어버린’ 예술로서 인식하게 만들었다(Groys, 2014:3). 이러한 미학화는 미술관을 무덤보다 더 무덤 같은 곳으로 만들어 버리는데, 무덤은 적어도 시체를 드러내지 않고 숨김으로써 환생을 믿게끔 만들지만, 미술관은 미이라를 아예 전시해 버림으로써 환생(resurrection)이라는 가능성마저 불가능하게 만들어버리기 때문이다. 디자인에 의한 미학화는 현상태를 미학적으로 개선하여 더욱 매력적으로 만들고 쓸모 있게 만들기 위한 기능을 놓치지 않지만 예술적 미학은 현상을 그대로 받아들이고 더 나아가 이를 ‘시체화’하는 것이다.

그로이즈가 아티비즘의 미학화를 디자인이라는 기능적 측면으로 변호했다면, 역사학과 정치학을 전공하고 아티비즘 그룹을 직접 이끌고 있는 스티븐 던콤(Stephen Duncombe)은 아티비즘 미학화의 스펙터클적 요소에 대한 비판을 그대로 받아들이고, 스펙터클의 윤리적 가능성을 제안한다. 정치학이란 근본적으로 이성이나 사실에 관한 것이 아니라 더 나은 미래에 관한 개인들의

상상과 욕망에 기반하고 있으며 사회 운동가들도 이러한 상상과 욕망을 일종의 스펙터클(spectacle)로 구조하는데 참여할 필요가 있다고 주장한다. 그 동안 자본주의가 상품미학을 통해 대중에게서 스펙터클을 독점해 왔고, 발터 벤야민(Walter Benjamin, 2010[1935])과 기 드보르(Guy Debord, 1983[1967])와 같은 맑스주의 이론가들이 정치의 미학화와 스펙터클에 대해 부정적이었던 만큼 아티비즘이 만들어내는 시각적 즐거움과 미학적 추구는 아티비즘에 대한 비판과 우려의 지점 그리고 그 한계로 지적되어 왔다. 그러나 스펙터클 자체를 부정적으로 바라보기보다 오히려 자본주의의 상품문화가 독점해 왔던 스펙터클을 사람들에게 돌려줄 필요가 있으며 아티비즘을 통해 “윤리적 스펙타클(ethical spectacle)”(2007)이 가능하다는 주장도 제기되고 있다. 즉 예술을 통한 정치적 행위에서 전략적으로 기호, 상징, 신화, 판타지를 진보적이며 민주적인 목표를 위해 사용할 수 있어야 하고 그런 점에서 아티비즘의 역할이 있다는 것이다. 가령 텔레비전과 같은 대중 매체가 파시즘적인 정치적 심미화의 도구로서 반정부 시위대를 매우 폭력적이고 파괴적인 무리함으로써 이미지를 조작하는 뉴스를 내보낼 수도 있지만 실제 상황에서 이것을 불가능하게 할 수 있었던 것은 더 많은 카메라를 가진 시위대들이 이미지 조작을 폭로할 수 있도록 카메라를 활용하기 때문이다(Negri and Henninger, 2007).

20세기 현대의 급진적 아티비즘의 흐름을 정리한 연구에서 두 저자는 아티비즘은 결국 “무규율(indiscipline)”(Lemoine and Ouardi, 2010)이라고 정의한다. 예술과 정치적 참여 두 가지 사이에서 아티비즘은 양쪽 모두가 각자의 분야에서 주장하는 권위나 위계를 거부한다는 의미를 강조하는 것이다. 이러한 분과적 시

각에 대한 비판과 더불어 창조적 예술 활동을 통한 정치적 저항이라는 측면에서의 무규율이라는 특성 역시 아티비즘에 있어서 중요하다라는 점을 시사한다. 그러나 과연 이러한 상황이 노동의 조건이나 경제적 상황과 같은 계급적 차이로부터 정말 자유로울 수 있을 것인가? 자본과 엘리트주의에서 벗어나려했던 아방가르드와 같은 새로운 시도들이 자본에 급속히 빨려 들어가 최상의 상품처럼 활용되기도 한다. 기업들은 금세 예술을 가면으로 삼아 자신들의 기업 범죄를 숨기고 현대적 세련미로 포장하는 “아트워싱(artwashing)”에 능하다(Jordan, 2016). 현재 아티비즘이 크게 주목하고 있는 환경 문제와 관련하여 화석연료, 자동차 제조, 건설업 관련 기업들은 자신들이 환경오염의 주범인 걸 가리기 위해 마치 자신들이 환경파괴에 대한 진정한 해결책이 있는 듯 행사를 주최하고 유명 예술가들의 작품을 지원함으로써 그들이 문제를 해결하고 있다는 인상을 준다. 이제 아티비즘은 이러한 아트워싱에 협력하는 예술가와 관련 기관들을 비판해야 하는 임무까지 수행해야 한다.

아티비즘의 해외 사례들 이주와 난민 관련 아티비즘의 많은 사례들이 유럽에 집중되어 있는 것은 시공간적으로 이주자와 난민의 수가 현재 집중되어 있는 곳이기 때문일 것이다. 2015년 벨기에의 두 작가 더크 쉐레켄스(Dirk Schellekens)와 바트 펠레만(Bart Peleman)이 제작한 6m 높이의 이동식 풍선 “난민 고무보트(Inflatable Refugee)”는 오렌지 색 구명조끼를 입고 배 위에 쪼그려 앉아 있는 난민의 형상을 하고 있다. 이 설치물은 베니스, 코펜하겐, 뉘른베르크 등 여러 도시의 해안가 등 수변에서 전시되었다. 실제 난민들이 이들 도시에 유입되는 주 경로이자 그 도시의 주민과 관광객들의 여가 공간인 수변에 비현실적 크기지만 뉴스에서

전형적으로 묘사해 온 난민 형상을 등장시키는 공공 예술을 통해 그 사회에 난민을 거울처럼 들이대고 사회적 포용성에 대한 문제 제기를 하려는 미학적 시도였다(Zebracki, 2020). 2015년 이후 유럽에서 정점에 이른 난민과 이주민에 의한 주류 사회의 위기의식에 대한 예술적 개입으로서 다양한 시각적 기호들, 이미지들, 그래피티(graffiti), 지도화 작업, 퍼포먼스 등이 정치적 목적 하에 사람들에게 다가가는 것이다.

2014년 영국 버밍엄의 한 축제에서 선보인 설치작품인 레바논 출신의 작가 타니아 엘 코우리(Tania El Khoury)의 “정원은 말한다(Gardens Speak)”는 텐트 속 땅 속에 묻혀 있는 오디오 파일을 관람객들이 직접 찾아 듣도록 요청받는다. 관람객들은 직접 손으로 땅을 파야 하는데 이는 억압적인 시리아 정권에 의해 희생된 10명의 평범한 시리아인들이 죽기 전 실제 일상의 이야기를 담고 있던 오디오 파일이다. 시리아에서 희생된 많은 이들의 죽음은 보복이 두려워 공개적으로 드러나지 못해 가족들이 그 시신을 집의 뒷마당에 조용히 묻는 경우가 많았다. 관람객들은 실은 이 퍼포먼스의 참가자로서 뒷마당처럼 꾸며진 모래 속에서 죽은 시리아인의 시체를 드러내듯, 그들의 스토리가 녹음된 오디오 파일을 직접 파내어 듣게 되는 것이다. 이 작품은 바로 그 관람객들 곁에 이미 와 있는 시리아 난민의 존재와 연결된다. 바로 이때 죽음을 피해 시리아를 떠나 유럽 국가들로 향한 수많은 시리아인들이 바로 유럽에서 마주하게 된 난민이기 때문이다. 이렇게 거대한 지정학적 서사의 아래 가려져 있는 개인들의 평범한 이야기가 유럽에서 마주하고 있는 난민들의 보이지 않는 이야기임을 보여주는 코우리의 작품은 유럽에서 이들을 단순히 ‘비참한 난민’으로 낙인찍고 획일화된 이미지로 만드는데 대한 대항 서사로서의

메시지를 담고 있다(Zebracki, 2020).

멀티미디어와 소셜 네트워킹 서비스의 적극적인 활용 추세도 아티비즘의 특징이다. 포르투갈 청년들이 여성, 성적소수자, 유색인종에 대한 억압에 대한 저항으로서 자신들의 신체 이미지를 미디어 기술을 통해 전용하면서 기존의 전통적 시민권에 대한 ‘문화적 턴(cultural turn)’을 통해 새로운 시민적 개입을 시도한 것도 그러한 사례이다. 아프리카계 청소년의 곱슬머리에 대한 부정적 이미지를 극복하기 위해, 곱슬머리를 곧게 펴는 시술 대신 곱슬머리 자체에 대한 다양한 이미지를 영상으로 기록하고 성찰하는 과정, 청소년이 자신의 성적체성에 대한 고민 후 성전환 과정을 인스타그램에 지속적으로 공유하여 자신의 미디어 페르소나를 만들어내는 작품(“Plant Boy”) 등은 당사자들이 직접 미디어를 통해 대중과 소통하는 작업들이다. 전문적이지만 불법적이기도 한 해킹(hacking) 기술을 사회운동에 활용하는 해커비즘(hactivism)도 아티비즘의 하나로 인정받고 있다. 1990년대 후반 설립된 “Electronic Disturbance Theatre”는 1960년대 미국 민권운동(Civil Rights Movements)의 영향을 받아 온라인상에서 소프트웨어 프로그램과 네트워크를 통해 디지털 행동과 시위를 주도해 온 조직이다. 이들은 2007년 휴대전화 애플리케이션인 “Transborder Immigrant Tool”을 개발하여 미국-멕시코 간 국경을 넘는 이들에게 휴대전화를 통해 유용한 정보를 제공하려 하였다. 국경을 넘으려는 이민자들에게 안정적인 정보를 성공적으로 제공하는 것은 현실적으로 매우 어려웠으나, 미국 정부의 입장에서 이는 불법 이민을 돕는 시민 불복종의 급진적 행동이었다. 이로 인해 해당 단체는 불법 이민을 선동한다는 혐의로 당시 공화당 의원이 요청한 공식 조사를 받게 되었는데 이러한 일련의 과

정에서 실제 위협하게 국경을 횡단하는 이민자들의 경험에 대한 주목을 끌 수 있었다(Fernández-Castrillo and Mantoan, 2024).

국내의 이주 관련 아티비즘의 가능성 국내에서도 주목할 만한 이주 관련 아티비즘의 움직임이 서서히 증가하고 있다. 그러나 좀 더 구체적인 아티비즘의 사례 이전에 국내에서 이주민 관련 문화 활동의 현황을 짧게라도 살펴볼 필요가 있다. 가장 가시적이면서도 일상적으로 이주민의 문화를 접한다고 생각되는 지점은 지역에 산재해 있는 다문화 혹은 문화다양성을 내건 축제들이다. 그동안 이런 축제들에 대한 비판은 지속되어 왔다. 무려 240여개 지방자치단체에서 5.21 세계인의 날을 전후하여 이주민 축제를 개최하고 있으며, 전국 200여개의 다문화가족지원센터에서도 예산 편성이 되어 매년 다문화 관련 축제를 개최하고 있고, 다문화 시범학교에서도 다문화 관련 축제를 개최하고 있다(정명현, 2018: 16). 이러한 축제는 주로 지방자치단체, 다문화관련 지원센터 등이 조직하거나 운영하며 이주자들은 주로 단체 단위로 공연자나 관객 혹은 행사의 부스 운영자로 참여하게 된다. 공연은 주로 각 국가의 전통 공연으로 구성되는데 유독 화려하고 독특하여 각 국가별 특성을 각인시킬 수 있는 공연 위주로 선정된다. 초기에는 자생적으로 이주 커뮤니티에서 연습을 한 아마추어 팀의 공연이 이루어지기도 하였으나, 이런 지역 축제가 증가하면서 축제에 전문적으로 참여하는 공연팀이 구성되어 참여하는 비율이 점점 증가하고 있다. 문제는 이런 축제들이 기업이나 지방자치 정부의 후원에 크게 의존하고 있어 지속성이 매우 떨어진다는 점이다.

이와 대비되는 몇 가지 사례들이 존재한다. 마석의 가구공단에서 자생적으로 발생한 “마석동네페스티벌”은 공간적으로 고립

되어 있던 가구공단의 노동자들의 일상에 어떻게 예술 활동이 개입되어 일상을 변화시켰는지 보여주는 사례가 될 것이다. 하우스림(2016)은 가구단지에서 일하던 소수의 방글라데시 노동자가 시작했던 연극 공연이 마석 가구단지의 타 인종 노동자들과 한국인 활동가와 협업하며 정기적인 동네페스티벌로 자리잡게 되는 과정을 보여준다. 초기 인종 간의 갈등, 노동자들 간의 합법 여부를 둘러싼 지위 차이에 따른 긴장 등이 연극단을 구성하고 페스티벌로 확장하는 과정에서 예술이 가진 집합적 노동과 네트워킹을 통해 네그리가 말한 ‘다중(multitude)’의 탄생을 잘 보여준다. 특히 합법 이주노동자의 커뮤니티인 EPS 소속 이주민들이 중심이 된 다양한 문화행사들이 대사관과 한국 기업의 조직적, 물질적 지원을 받아 운영되지만 여기에 참여하는 이주노동자들이 상호작용하는 선주민이 매우 협소한 반면, 마석동네페스티벌을 만들어내는 이주민 문화 기획자들은 그들이 선주민 그리고 서로 다른 국적이나 인종의 이주 노동자들 간의 관계에서 주체적으로 의사결정을 하며 폭넓은 네트워킹을 구성해낸다고 믿고 있다.

이렇게 이주민이 주체적으로 주도하는 활동에 대한 관심은 지역에서도 문화다양성 담론에 힘입어 증가하고 있으며 그래서 이주민들 간의 ‘자조모임’에 대한 이해가 중요해졌다. 부천문화재단에서는 경기도 지역에서 이주민들이 만든 ‘자조모임’의 현황을 파악하는 프로젝트를 수행하였다(이정은, 2017). 이는 그 동안 관에서 주도한 지역의 이주민 관련 교육 및 문화 활동 프로그램에 대한 비판과 함께 그 대안으로서 등장했다고 볼 수 있다. 이 연구에서 그 동안 이주민들은 실제 문화 활동 프로그램의 수요자에게는 낮은 접근성을 가진 문화센터의 위치와 프로그램의 시간대, 이주 기간에 따른 차이들을 고려하지 않은 공급자 중심의 프로그램 운

영, 운영자가 이주민들을 수동적인 대상으로서 프로그램의 운영에 동원하고자 하는 태도들, 축제처럼 일회성에 그치는 행사들의 운영을 통해 장기적으로 이주민들이 한국 사회와 어떻게 조응해야 할지 방향성을 제시하지 못하는 단점 등이 제기되었다. 이정은 연구자가 유의미하게 주목했던 이주민의 자조모임은 안양의 톡투미, 오산의 희망날개와 연극모임 하모니 등이다. 주로 여성 이주민들의 모임으로 사무실 운영을 하며 친목 모임을 하거나 역사 공부 그리고 창작 연극 공연 등을 하는데 이주민의 정서적 위안, 자국 문화 알리기, 공동체 모임, 선주민과의 상호이해와 교류 등을 중요시하고 있다.

그리고 마지막으로 한국인과 이주민, 전문가와 아마추어, 활동가와 예술가의 다양한 조합으로 실제 예술 창작을 수행하는 여러 단체들이 있다. 대부분 2005년을 전후로 활동을 시작하였는데 이는 이주노동자와 결혼이주민이 본격적으로 한국에 들어왔던 1990년대 중후반 이후 10여년 이후부터 아티비즘이라 부를 만한 활동들이 시작되었음을 알 수 있다. 영화 창작과 제작 및 영화 관련 예술제를 개최하고 있는 AMC(Asia Media Culture) Factory, 다문화 관련 창작집단으로 알려진 샐러드(SALAD), 두 명의 예술가로 구성된 미술그룹으로 마석가구단지의 이주노동자와의 협업으로도 알려진 믹스라이스(mix rice) 등이 있다. 앞서 언급한 아티비즘과 같은 적극적인 예술적 저항운동을 표방한 단체는 아니지만 적어도 기존의 한국 주류 사회가 이주자에게 기대하는 한국 문화에로의 동화나 전형적인 이주자의 이미지를 재생산하는 것에 반하여 이주자 당사자의 참여에 가치를 두고 주체적인 이주자의 이미지 형성에 노력하고 있다고 보여진다.

아티비즘은 미학적 정치운동으로서 우리 시대에 심화되고 있는 이주와 난민을 둘러싼 사회적 갈등과 차별, 가난과 불평등, 기후문제 등에 예술적 상상력으로 변화의 틈을 내고 이 상상력을 물질화, 현실화하려는 의지로 확장된다. 그러나 그 미학적 측면은 예술계로부터 질적으로 비판받거나 운동권으로부터 현실을 긍정하며 변화의 의지를 약화시킨다는 이유로 의심받기도 한다. 공공 예술의 특성상 자본으로부터의 독립 정도, 당사자의 참여 여부, 다중이 참여하는 공동 작업의 가능성 등이 중요하고 점차 디지털 미디어의 영역이 확대되고 있다. 아티비즘 자체가 항상 정치적인 목적만을 추구할 필요는 없지만 그 미적 효과가 그 동안 배제되어 왔던 것을 시각화하거나 들리게 하는 그런 잠재적 공간을 만들어내는 것, 구조적 불평등에 도전하여 불화 자체를 만들어 낸다는 점에서 '정치적인 것(the political)'(Rancière, 2003)이 되는 것은 항상 중요하다. 본 연구에서는 이주와 난민 관련 아티비즘에 대한 고찰을 통해 이제 한국에서도 이주민의 주체성이 아티비즘을 통해 발현될 가능성에 대해 모색해보았다. 현재의 다양한 관련 축제들이 이주자를 주류사회의 기대에 맞춰 이미지로 소비하는 통로라면 지역에 기반한 자조모임과 관련 예술 단체들의 활동은 아티비즘의 실현에 좀 더 가까운 공동체의 가능성을 갖고 있을 것이다.

참고문헌

- 서상범. 1999. “해체론과 맑스주의: 러시아 아방가르드의 일탈과 일상의 미학.” 『문예미학』 6: 87-192.
- 이정은. 2017. “한국사회에서 이주민의 문화다양성 실천과 주체성 형성 경기지역의 문화소모임 활동사례를 중심으로.” 『기억과전망』 36: 152-190.
- 자끄 랑시에르. 2021. 『프롤레타리아의 밤-노동자의 꿈 아카이브』. 안준범 역. 문학동네.
- 정남영. 2011. “서평: 다중의 창조적 구성행위로서의 예술.” 『안과박』 30: 296-304.
- 정명현. 2018. “안산시 이주민사회의 축제 연구.” 한양대학교 융합산업대학교 석사학위논문.
- 하우림. 2016. “이주민의 문화 활동과 이주 정체성의 형성-마석단지 가구공단을 중심으로.” 광운대학교 대학원 신문방송학과 석사논문.
- 김지윤. 2021. “상상의 케이패션(K-Fashion)과 문화적 상호참조: 동대문 패션시장을 둘러싼 초국적 이동”. 『호모미그란스-이주, 식민주의, 인종주의』 25: 127-163.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997).
- Benjamin, Walter. 2010[1935]. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Prism Key Press.
- Debord, Guy. 1983[1967]. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black&Red.
- Duncombe, Stephen. 2007. *Dream: Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. New York: New Press.
- Fernández-Castrillo, Carolina and Diego Mantoan. 2024. “An Archaeology of Media Artivism: Attempting to Draft the History of Digital Culture for Social Change.” *Artnodes* 33: 1-12.
- Groys, Boris. 2014. “On Art Activism.” *E-Flux Journal* 56: 1-14. <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism> (accessed in 2024.2.13).
- Jordan, John. 2016. “Artivism: Injecting Imagination into Degrowth.” *Degrowth*. <https://dim.degrowth.info/en/project/artivism-3> (accessed in 2024.1.15).

- Jordan, Megan. 2023. "Artist Activism as Arts Entrepreneurship: Artists Disrupting Social Structures and Changing the Future." *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts* 11(3):1-22.
- Lemoine, Stéphanie and Samira Ouardi. 2010. *Artivisme: Art, Action Politique et Résistance Culturelle*. Ort unbekannt: Alternatives.
- Lindgaard, Jade. 2005. "Artivisme." *Vacarme*. <https://vacarme.org/article1269.html> (accessed in 2024.1.16).
- Mumford, Lewis. 2010. *Technics and Civilization*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Negri, Antonio. 2011. *Art and Multitude: Nine Letters on Art*. Polity.
- Negri, Antonio and Max Henninger. 2007. "Art and Culture in the Age of Empire and the Time of the Multitudes." *SubStance* 36(1): 47 - 55.
- Zebracki, Martin. 2020. "Public Artivism: Queering Geographies of Migration and Social Inclusivity." *Citizenship Studies* 24(2): 131 - 153.