

김정은 시기 북한 정치축제 재현방식의 변화: 미디어 야외공연을 중심으로*

김백영 서울대 사회학과 교수, 아시아연구소 동북아시아센터장

조민주 이응노연구소 책임연구원

축제와 같은 집단 의례는 집단 정체성을 창출하는 효과적인 사회적 장치로 잘 알려져 있다. 특히 북한은 외부자의 시선에서는 '비현실적'이라고 느껴질 정도로 경이로움과 당혹감을 안겨주는 놀라운 규모와 완성도를 갖춘 집단적 공연과 축제를 개최해 왔다. 이 글에서는 정치축제를 극장국가 북한이 창안해낸 독특한 자기재현 방식의 하나로 간주하고, 김정은 시기에 접어들어 그 재현 양상이 어떻게 변화해 왔는지를 미디어, 주제, 공간의 세 가지 측면에서 살펴보았다. 연구 결과 발견한 세 가지 특징적 양상을 요약하면 다음과 같다.

첫째, 뉴미디어를 이용한 새로운 자기재현 방식의 등장이다. 2020년 첨단 테크놀로지를 적용한 <빛나는 조국>이 등장한 이후 <아리랑> 공연은 과거형이 되었다. 국가주의적 이념과 첨단 과학기술을 '빛'으로 시각화한 조명축전 <빛의 조화>는 미디어파사드 영상과 인민들의 스마트폰을 통해 평양의 야경을 화려하게 물들였다. 이는 인민을 대규모로 동원하는 과거 대집단체제의 노동집약적 축제 형태로부터 뉴미디어를 이용한 행사로 북한 정치축제가 변모하고 있음을 보여준다.

둘째, 새로운 문화적 감수성을 지닌 신세대 주체의 등장이다. 최근 북한의 신년경축행사는 과거 최고지도자 중심의 장엄한 의식으로부터 인민대중의 능동적 참여의 폭이 조금씩 확대되는 개방적이면서 축제적인 양상으로 변화하고 있다. 신년경축행사의 미디어 이벤트화는 스마트폰 미디어에 익숙한 '장마당 세대'의 등장과 무관하지 않다. 이를 통해 '시장화'로 인해 초래된 복합적인 사회경제적 변화로 인해 신년경축행사를 맞는 인민들의 태도와 정동에도 상당한 변화가 야기되고 있음을 확인할 수 있다.

셋째, 정치축제의 주된 무대가 닫힌 공간에서 열린 장소로 변화하고 있음이 확인된다. 2018년 이후 야외공연이 급증했는데, 특히 김정은 체제하에서 '사회주의 지상낙원'의 모델로 정력적으로 도시 재건이 추진된 평양의 도시경관을 무대로 활용하는 경우가 늘어났다. <빛의 조화>와 같은 뉴미디어 쇼는 대외적으로는 과거 평양의 낙후된 모습을 지우고 첨단 예술매체를 이용해 평양을 국제적으로 브랜딩하는 동시에 대내적으로는 도시 대중의 새로운 욕망과 신세대 주체의 감수성에 호소하려는 자기재현 전략의 시각적·공간적 변화 양상으로 볼 수 있다.

이처럼 김정은 시기 정치축제의 자기재현 양상에서는 뉴미디어(특히 조명효과)를 활용한 시각성의 강화, 능동적이고 새로운 문화적 감수성을 띤 신세대의 등장으로 인한 참여방식의 변화, 그리고 폐쇄적 공간에서 개방적이고 장소적 상징성을 띤 공간으로의 무대의 변화가 나타남을 확인할 수 있다.

주제어 북한, 김정은 시기, 정치축제, 야외공연, 극장국가, 자기재현, 평양, 신세대, 거스키(Gursky)

* 이 논문은 서울대학교 통일·평화연구원의 <2024년 서울대학교 통일·평화기반구축사업>의 지원을 받아 수행한 연구의 결과물임.

I. ‘극장국가’ 북한의 자기재현 방식의 변화

일반적으로 축제와 같은 집단 의례는 집단 정체성을 창출하는 효과적인 장치로 잘 알려져 있다(Durkheim, 2001[1912]; Geertz, 1969; Collins, 2004). 특히 북한은 외부자의 시선에서는 ‘비현실적’이라고 느껴질 정도로 경이로움과 당혹감을 안겨주는 놀라운 규모와 완성도를 갖춘 집단적 공연과 축제를 개최해 왔다. 북한에서는 특유의 사회주의 축제를 개최하기 위해 수만 명의 젊은 시민들이 3~6개월간 본업을 뒤로한 채 행사 준비에 공을 들이는 일이 빈번히 벌어져 왔다. 수만 명의 무용수가 하나의 통일된 몸짓으로 전체주의 사회를 시각적으로 표상하는 퍼레이드, 카드섹션, 전통무용 등의 스펙터클한 공연은 완벽하게 짜인 각본에 따라 반복되는 무수한 연습과 훈련 과정을 거쳐 완성된다. 이처럼 대규모 인력과 고도의 정치적 상징을 동원한 북한식 의례와 공연들은 대중의 ‘동원’과 ‘동의’를 이끌어내는 효과적 장치로 작동해 왔다. 북한 체제는 이러한 상징권력에 의해 통치 체제의 정통성과 권위가 재생산되는 ‘극장국가(theatre state)’의 성격을 띤다(정병호, 2010; 권현익·정병호, 2013).

일찍이 와다 하루키는 북한 정치체제의 핵심을 ‘유격대 국가’로 규정한 바 있다. 북한이 김일성과 그의 직계 빨치산 집단의 투쟁의 역사를 기원 신화로 한 김일성 숭배 체제를 통해 통치 체제의 정치적 정당성을 확보해 왔다는 것이다(와다 하루키, 1998). 이러한 건국 신화를 대중적으로 확산하고 공고화하기 위한 극장국가의 공연과 축제가 자리잡는 과정에서 특히 김정일이 연출가이자 디자이너로서 재능을 발휘한 이른바 ‘영도예술’이 중요한 역할을 수행했음은 잘 알려진 사실이다. 김일성 사후 김정일의 권력세습 과정에서 북한의 정치 의례는 더욱 직접적으로 권력과 권위를 상징과 연출을 통해 과시하게 되었다. 북한에서 태양절 행사나 공산당 건립기념일 혹은 외빈 방문 시 〈아리랑 공연〉, 〈빛나는 조국〉과 같은 대집단체조(메스게임)를 통해 북한식 사회주의 축제의 경이로운 전통을 창출하기 시작한 것은 김정일 집권 시기(1994~2011)에 이루어진 일이다. 당시 새롭게 등장한 지도자 김정일은 제작자이자 주연배우로서 작품 제작에 참여했으며, 당과 군의 간부들은 연출을 통해, 선전선동 분야의 다양한 예술전문가 집단은 극작가, 안무가, 조연출, 무대감독, 조연으로, 그리고 군인과 학생을 포함한 모

든 인민은 엑스트라, 무대 보조원, 관객으로서 작품에 참여했다(정병호, 2010: 8).

수만 명이 참가하는 스펙터클한 집단체조와 카드섹션은 실로 자본주의 국가에서는 올림픽과 같은 국가적 메가이벤트의 개·폐막 행사와 같은 예외적 경우를 제외하고는 구현해내기 어려운 집단적 공연예술이기에, 대부분의 공연 참가자들은 이 집단적 예술작품의 필수불가결한 한 구성요소가 되는 과정에서 “말할 수 없는 성취감과 뿌듯한 일체감, 자부심”(김현식, 2007: 259-260)과 같은 카타르시스를 느끼게 된다. 이처럼 막대한 인력과 재원이 소요되는 아리랑 축전이나 대규모 퍼레이드, 각종 기념식을 반복적으로 개최함으로써 체제의 안정성을 도모해온 것이 북한식 극장국가인 것이다.

여기서 우리는 이러한 북한식 정치축제의 대표작이라 할 수 있는 아리랑 축전이 처음 개최된 시점에 주목하고자 한다.¹ 북한에서 지금까지 개최된 국가행사 중 최대 규모의 상징적 국가공연인 아리랑 축전이 처음 개최된 때는 2002년이다. 김일성의 90회 생일과 김정일의 60회 생일, 조선인민군 창건 70주년이 겹친 2002년에 이를 기념한다는 의미로 김일성의 생일인 4월 15일 ‘태양절’에 개막하여 2개월 동안 54회의 공연에 10만 명의 공연자와 2만 명의 배경대(카드섹션)와 400만 명의 관객이 참여하였다. 주지하다시피 아리랑 축전이 처음 완성된 이 시기는 북한 체제 입장에서는 심각한 경제적·정치적 위기 상황이었는데, 오히려 막대한 인력과 자원을 투입하는 대규모 공연을 통해 안팎의 위기에 대응했다는 점에서 북한식 극장국가 체제의 독특성을 엿볼 수 있다. 아리랑 축전으로 대표되는 정치축제 행사는 김일성-김정일 권력승계 과정에서 당면한 위기 국면을 돌파하고, 김정일 시기 북한 체제의 집단 정체성을 재공고화하는 주요한 계기로 작용했다고 볼 수 있다.

이러한 문제의식에서 이 글에서는 김정일-김정은 권력승계 과정에서 극장국가 북한의 재현 양상에 어떤 변화가 나타났는지 주목하고자 한다. 김정은 시대 북한의 예술공연 및 정치축제의 변화 양상에 대해서는 박준우(2020), 정해영

¹ 아리랑 공연은 2007년에 ‘세계적으로 가장 큰 집단체조와 예술공연’으로 세계 기네스북에 등재되기도 했다. “Guinness World Record Largest gymnastic display”, https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/largest-gymnastic-display?utm_source=chatgpt.com(검색일: 2026. 2. 10.) 참조.

(2020), 이지순(2021), 임소남·조정형(2022), 강동완(2023), 장석준·윤희수(2025), 이상우·정영철(2025) 등 참고할 만한 중요한 연구성과들이 근년에 산출된 바 있다. 본 연구는 이들 다양한 개별 사례들에 대한 선행연구의 성과를 바탕으로, 김정은 체제하 정치축제의 변화 양상을 ‘자기재현(self-representation)’ 개념을 통해 파악함으로써 이에 대한 해석적 이해의 깊이를 심화시키고자 한다.

앞서 언급했듯이 극장국가 북한에서 집단공연이나 정치축제는 단지 외부 과시용 또는 내부 결속용으로 환원하기 어려운 성격을 띤다. ‘자기재현’이란, 특정 사회의 시대상과 세계관이 다양한 형태(담론, 영상, 건조물, 집합행위 등)로 그 흔적을 남긴다는 가정하에, 특정한 역사적 체제의 다양한 자기재현 방식을 체제 내적으로는 집단의 결속을 다지고, 체제 외적으로는 집합적 정체(政體)의 실체성을 과시하는 효과를 추구하는 전략적 구성물로 파악하는 것이다. 자기재현은 일면 ‘프로파간다(propaganda)’와 유사한 것처럼 보이지만, 중요한 차이가 있다. 프로파간다는 통치집단의 이데올로기를 피통치자에게 주입하는 일방적 행위성에 방점을 두어 파악함으로써 대체로 피통치자를 수동적으로 대상화하고 사회적 행위를 충분히 동태적으로 파악하지 못하는 이론적 한계를 띤다. 반면 ‘자기재현’은 프로파간다의 대상으로 간주되는 피통치자가 체제의 선전적 실천에 대해 능동적으로 반작용하여 이들의 감각과 해석틀이 체제의 선전방식에 일정한 영향을 끼쳐 재현방식에 변화를 야기할 수 있음을 가정하는 이론적 개념이다. 따라서 이 개념은 통치집단이 능동적인 피통치자를 대상으로 정당성을 확보하고자 끊임없이 재현방식을 변화시킨다는 전략적 가변성과 사회적 역동성, 상호작용의 과정적 측면에 주목한다.² 본고에서는 정치축제를 극장국가 북한이 창안해 낸 독특한 자기재현 방식의 하나로 간주하고, 김정은 시기에 접어들어 정치축제의 재현 양상이 어떻게 변화해 왔는지를 미디어, 공간, 주체라는 세 가지 측면에

² 이와 유사한 문제의식을 담아낸 해외의 주요한 연구성과를 소개해보면, 메이지기 근대 일본의 국채와 국민의 형성에 있어 천황제 의례의 효과에 주목한 다카시 후지타니(2003)의 연구, 20세기 초 독일에서 공적 의례, 축제, 기념비, 연극, 스포츠 등을 이용해 국가를 일종의 극장으로 만들어 대중을 ‘국민’으로 호명하는 ‘새로운 정치’에 주목한 모스의 연구(George L. Mosse, 1975) 등이 대표적이다. 또 1930년대 괴뢰국가 만주국의 국가효과에 대해 분석한 한석정·임성모(2001)의 연구도 참고할 수 있다.



출처: BBC NEWS, 2013. 7. 23.

그림 1 〈In pictures: North Korean mass games〉



출처: BBC NEWS, 2013. 7. 23.

그림 2 BBC 보도사진의 부분

서 입체적으로 살펴보고자 한다.

II. 북한 정치축제의 자기재현과 시각적 재생산: 외부 담론의 해석과 상호작용

우리는 북한에서 정치축제를 통해 극장국가의 효력이 발생하고 유통되며, 때로는 제고되거나 저하되는 복합적인 양상을 서구의 미디어 및 예술영역에서 산출된 시각적 재현물을 통해 매우 실감나게 확인할 수 있다. 예컨대 BBC와 같은 매스미디어의 보도사진(그림 1, 2)이나 예술가 안드레아스 거스키(Andreas Gursky)의 사진 작품인 <평양> 시리즈(그림 3, 4)는 북한의 정치 축제를 시각적으로 재현하는 사회주의와 자본주의 진영의 서로 다른 재현방식과 해석의 차이를 보여준다.

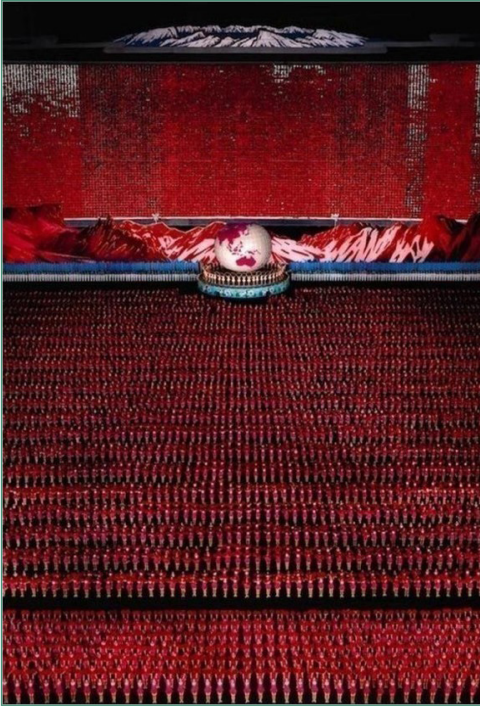


그림 3 안드레아스 거스키, 〈평양 VII〉, C-print, 221×301cm, 2017(2007), 아모레퍼시픽 소장

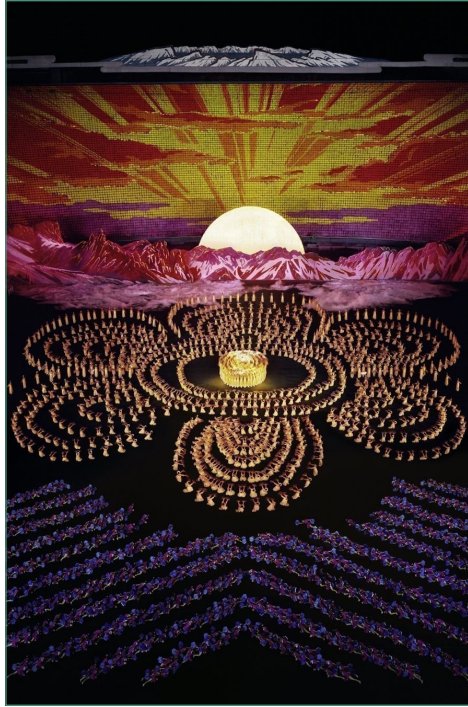


그림 4 안드레아스 거스키, 〈평양 VI〉, C-print, 221×301cm, 2017(2007), 아모레퍼시픽 소장

우선 2013년 7월 29일 영국 BBC의 〈아리랑 공연〉에 대한 보도를 예로 들자면, 이 기사에서는 6·25전쟁 발발 60주년을 기념해 열린 대집단체조의 현황을 생생하게 전달했다(그림 1, 2). 이 기사에서는 수만 명의 무용수들이 손발을 맞추어 행진하는 장면을 담은 사진을 통해 북한 시민들의 당에 대한 충성심을 집중적으로 조명했다. 이 보도사진은 북한이 정치적 축제를 통해 외부 사회를 향해 수행한 체제 선전의 양상을 직관적으로 보여주는 동시에, BBC와 같은 서구 매스미디어가 이를 정치적·상업적 맥락에서 어떻게 재구성하여 유통하는지를 보여준다. 여기서 우리는 상이한 정치체제를 전제하고 있음에도, 사회주의 국가의 정치행사와 이를 다루는 서구 자본주의 사회의 언론이 어떻게 상호의존적인 공생 관계에 있는지를 읽어낼 수 있다.

평양 5·1경기장에서 열린 아리랑 축전은 웅장한 카드섹션과 정교하게 배열

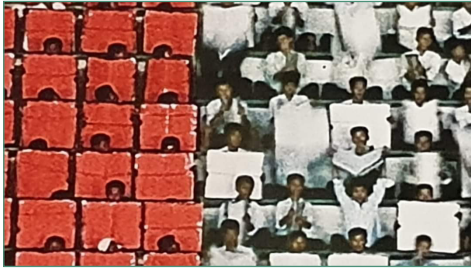


그림 5 <평양 VII>의 부분



그림 6 <평양 VI> 무용수 부분

된 집단 안무, 그리고 한 폭의 그림과 같은 장면을 연출하는 여성 무용수들의 모습을 통해 전 세계 다른 어떤 나라에서도 유례를 찾기 어려운 매스게임의 장관을 보여준다. 이러한 시각적 구성은 ‘지구상에서 가장 폐쇄적이며 핵무기를 통해 세계를 위협하는 호전적 국가’라는 외부 인식 속에서, 체제의 정당성과 결속을 스스로 합리화하고 시각적으로 포장하는 북한 사회주의 체제의 프로파간다적 의도를 보여준다. 동시에 이 사진을 촬영한 BBC 보도 기자의 시선은 이러한 독특한 사회주의 체제의 군중 집체(集體) 현상을 단지 ‘특이한 축제’로 있는 그대로 전달하는 데 놓여 있다고 보기는 어렵다. 이 보도는 인간 신체가 집합적으로 연출할 수 있는 스펙터클의 극치를 포착하면서도, 민주주의 사회의 언론이라는 위치에서 이를 기이하고 비정상적인 정치행태로 바라보는 시선을 취한다. 이러한 시선은 한 걸음 더 나아가 북한을 타자화하고 병리적인 사회로 대상화하여 이를 이슈화하는 경향으로 이어진다.

이처럼 외신 보도에 의해 재현된 북한의 정치축제는 서구사회 독자(또는 시청자)들의 관심을 집중시키며, 시각적으로 재생산되고 상업적으로 유통되는 또다른 재현의 틀이자 전형으로 자리잡았다. 지난 수십 년간 북한 축제에 대한 주류 언론의 시각적 재현은 ‘보도사진’이라는 매체적 프레임을 통해 이루어져 왔으며, 그 속에서 작동하는 서구 민주주의의 우월주의적 시선은 다른 어떤 시각물보다도 선명하게 드러난다. 이처럼 북한에서 고안된 독특한 사회주의 정치의 재현물과, 서구 상업 매체에 의해 자본주의적 방식으로 해석된 이미지 사이의 공생적 관계를 어떻게 볼 것인가?

우리는 이 질문에 대한 해답의 단초를 동독 출신의 독일 사진작가 안드레아

스 거스키(Andreas Gursky, 1955-)의 작품에서 발견할 수 있다. 그는 <평양(Pyongyang)> 연작에서 두 이데올로기의 시각적 재현 관행을 성찰하며, 자신만의 예술 언어를 통해 북한 정치축제의 성격과 이를 응시하는 관찰자의 위치를 비판적으로 재구성했다. 거스키는 북한 당국에 여러 차례 방문을 요청한 끝에 2007년 아리랑 공연을 직접 관람했으며, <평양 I>부터 시작하여 <평양 VIII>까지 총 8점에 이르는 시리즈를 완성하였다.³

거스키는 1955년 동독 라이프치히에서 태어나 곧바로 서독으로 이주해 성장하였다. 분단된 독일에서 성장한 그는 성인이 되어 독일 통일을 목격했으며, 통일 이후 나타난 극심한 사회적 분열을 체험한 세대에 속한다. 거스키는 동서독 분단과 통일이라는 역사적 전환을 삶의 과정 속에서 경험하며, 사회주의와 자본주의라는 상이한 이데올로기의 긴장 관계를 체감했다. 그의 전시는 미술계뿐만 아니라 사회적으로도 매번 큰 반향을 일으켰으며, 논쟁적인 작품의 담론적 파장은 모순으로 가득 찬 현대사회를 통찰하는 예술가의 역할에 대한 논의로 확대되곤 했다(Galassi, 2009; Beil, 2008; Bürgi 외, 2007; Tate Gallery Liverpool, 1995 등). 그의 대표작 <99센트>, <시카고 선물거래소>, <아마존>에서는 자본주의 소비사회와 시스템만 남고 개인의 고유성은 사라져버린 지금의 현실을 적나라하게 보여줬고, <메이데이 IV(May Day IV)>, <마돈나 I(Madonna I)> 등에서는 자본주의 사회의 축제, 대중문화, 엔터테인먼트 이면에 숨겨져 있는 익명화된 개인과 통제 그리고 소외의 규율을 폭로했다. 거스키는 후기 자본주의 사회에서 개인이 거대한 시스템과 시각적 구조 속에서 어떻게 익명화되고 사라지는지를 비판적 시선으로 일관되게 탐구했다. 동시에 거스키는 어떤 정치 시스템이든지 전체주의가 작동할 때의 시각구조의 재현(생성)과 해석(소비)에서 나타나는 공생의 관계에 주목했다.

그가 사회주의 사회에서 사회주의 정치축제와 개인의 관계를 본격적으로 탐색한 것은 바로 <평양> 시리즈이다. 북한의 정치축제 아리랑 공연에 매우 높은

³ 2022년 아모레퍼시픽미술관에서는 한국 최초로 《Andreas Gursky》 회고전을 개최하였고, 이때 <평양> 시리즈가 소개되었다. <https://www.apgroup.com/int/ko/news/2022-03-31.html>(검색일: 2026. 1. 10.).

관심을 가진 거스키는 공연을 직접 관람하면서 촬영한 사진을 디지털 편집기법을 이용해 재구성한 대형 사진 작업을 통해 완성했다.

거스키의 〈평양〉 시리즈는 BBC 보도사진과 달리 마치 한 폭의 기하학적 추상화를 보듯이 회화적 특성이 강하게 나타난다(그림 3, 4). 그로 인해 일사불란하게 움직이는 수백 명의 무용수를 색, 선, 면의 회화적 구성요소로 보이게 만드는 착각을 불러일으킨다. 거스키는 아리랑 공연에서 설 새 없이 등장하는 김일성, 김정일의 초상과 공산주의 정치 구호를 모두 의도적으로 배제하였고, 오히려 공연을 구성하는 화려한 색깔과 시각적 예술성에 집중하였다. 동시에 참여한 무용수들의 불일치된 행동과 다양한 표정을 하나하나 포착해서 새로운 시각적 서사로 재구성했다(그림 5, 6). 그의 작품에서는 멀리서 얼핏 보면 수많은 무용수가 하나의 통일된 동작을 하는 것처럼 보이지만, 그 속에는 일사불란하게 통일된 전체를 만들기 위해 고군분투하는 개별 무용수들의 지루해하고 불편해하며 짜증을 내거나 탄성을 피우는 등의 ‘불일치한 모습’이 생생하게 표현되어 있다. 거스키는 망원렌즈로 무용수 개개인의 모습을 일일이 촬영하여 수백 가지의 표정을 포착했고, 디지털 편집 과정을 거쳐 각각의 소실점이 부여된 무용수들의 이미지를 다시 사진 속에 재구성함으로써 아리랑 공연의 전체 풍경과 무용수 개개인의 표정을 한 번에 볼 수 있도록 만들어냈다. 하나의 초점만 사용하는 사진 작업의 한계를 ‘디지털 후작업’을 통해 수백 개의 초점으로 변환시키고 제각기 다른 개개인의 모습을 한 화면에 투영할 수 있도록 한 것이다.

거스키의 〈평양〉 시리즈에 나오는 거대한 집단공연의 이미지에 대해 그동안 유럽의 학자들 사이에 다양한 논의가 전개되어 왔다. 특히 매스게임 혹은 집단 무용 속 개인에 대한 논의는 독일 출신의 문예이론가 지크프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)에 의해 제시된 “대중의 장식”이라는 개념을 빌려 비판적 해석이 진행되었다. 크라카우어는 『대중의 장식(Das Ornament der Masse)』에서 자본주의 사회 여성의 집단 무용을 “자본주의 경제체제를 시각적으로 표현한 대중 장식”으로 바라보았다.⁴ 니나 짐머(Nina Zimmer)는 국가 차원에서 수천만 명이 동

⁴ 지크프리트 크라카우어는 1889년 독일 프랑크푸르트에서 출생하였고, 1920년까지 건축가로 활동, 이후 제1차 세계대전 말에 아도르노(Theodor Adorno, 1903-1969)와 가까워지며 철학 강독을



그림 7 틸러 걸스(The Tiller Girls) 공연
(1920~30년대)

원된 평양의 매스게임을 소재로 작업한 거스키의 <평양> 연작에 “대중의 장식” 이론을 적용하였다. 여기서 그는 북한 사회주의 매스게임에 참여한 여성과 크라카우어가 언급한 자본주의 엔터테인먼트 산업에 이용된 여성의 몸을 같은 층위에서 비교·분석하였다(Zimmer, 2007). 짐머는 자본주의 체제에서 성적으로 소비되는 치어리더의 몸과 <아리랑> 공연에 동원된 인민 무용수의 몸이 어떻게 동시에 ‘대중 혹은 전체(집체)를 위한 장식물’로 치환되는지를 분석하려고 했다.

크라카우어는 1920~30년대에 영국에서 유행한 틸러 걸스(The Tiller Girls)의 공연을 촬영한 사진을 예로 들며, 그들의 성적인 공연이 ‘사진’ 이미지로 고정되는 순간, 군무(群舞)를 구성하는 무용수들의 신체와 행위는

개별성을 상실하고 일종의 ‘백색소음(white noise)’으로 환원된다고 설명한 바 있다(그림 7). 이러한 논리를 바탕으로 짐머는 거스키의 <평양 III>에서 사진을 구성하는 여성의 몸이 반대로 성적 의미가 완전히 제거된 채, 시각적 리듬과 패턴만이 강조되는 사회주의식 ‘백색소음의 영역’으로 환원되었다고 주장한다(그림 3, 4 참조). 즉, 자본주의 사회에서 여성의 몸이 대중을 위한 상업적 장식물로 기능하는 방식과 사회주의 사회에서 매스게임에 참여한 여자 무용수들의 몸이 체제 유지를 위한 장식물로 치환되는 방식이 유사하다고 본 것이다. 서로 다른 이데올로기에도 불구하고 인간의 몸을 개인이라는 주체적인 영역으로부터 분리하여 체제 유지를 위해 장식화한다는 점에서 양자는 구조적 공통점을 띠었다고 본 것이다.

시작으로 문화이론연구를 시작하였다. 1920년대에는 독일의 유력 일간지에서 영화, 문학 등을 소개하는 문예면 편집장으로 일했다. 1933년 독일의 나치 정권이 들어서자 프랑스 파리로 이주했고, 1941년 미국으로 망명하여 영화연구에 매진하였다. 1947년 『칼리가리에서 히틀러까지: 독일 영화의 심리사(From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film)』를 출판하였다. 1960년에 출판된 『영화 이론: 물리적 현실의 구원(Theory of Film: The Redemption of Physical Reality)』은 그의 영화연구를 대표하는 저서로 알려졌다. 1966년 작고하였고, 냉전기에 자본주의와 사회주의의 시각문화를 동시에 경험하고 이론으로 정립한 이론가이다.

모니카 슈미츠(Monika Shumitz) 또한 거스키의 <평양> 시리즈에서의 매스게임의 풍경을 ‘장식’이라는 개념으로 풀어냈다. 그는 거스키가 2007년에 제작한 가로세로 폭이 2미터가 훌쩍 넘는 <평양 II>를 분석하면서, “북한의 군중을 포착한 사진들에서 인간은 거대한 스케일 위에서 작동하는 장식적 물질로 전환된다. 픽셀의 집합체는 형상적이면서 동시에 장식적인 이미지를 산출하며, 그 과정에서 개별적 주체로서의 인물들은 거대한 이미지의 생성에 기여하는 기능적 요소로 환원되어, 스스로의 형상성 뒤로 완전히 사라진다”고 말했다(Shumitz, 2008: 69). 동시에 그는 거스키가 포착한 아리랑 매스게임 속 무용수들에 대해 다음과 같이 말했다.

인간 형상의 축소와 소멸을 급진적으로 보여주는 방식 속에서, 거스키의 사진들은 개인을 하나의 모자이크 조각으로 환원시키는 바빌로니아적 혹은 피라네시적(Piranesian) 시각을 성찰하도록 강제하는 반성의 과정을 촉발한다. 그의 사진들은 바로 이 시각, 특히 집단이 스스로를 이미지 속에 재배치하고 인간이라는 재료를 사용해 이데올로기적 ‘비전’을 만들어내는 장면들을 사진적으로 재현하는 방식에 “대하여” 말하고 있다. 이러한 메타-이미지의 성찰적 성격은 대상과의 거리를 만들어냈다.

슈미츠는 <평양> 그림에서의 재현의 결과가 아닌 재현방식에 대하여 즉 그러한 방식을 사용한 예술가의 의도에 주목하며 거스키 작품의 예술과 사회를 관통하는 메타 이미지적 특성을 파악하고자 했다. 특히 “바빌로니아적 혹은 피라네시적 시각을 성찰하도록 강제하는 반성의 과정을 촉발한다”라는 지적은, 그동안의 북한의 ‘축제’를 바라보는 관성적 독해를 일시적으로 중단시키고, 기존의 정치적 해석이 예술작품 읽기에서는 더 이상 유효하지 않음을 인식하게 한다. 이러한 당혹감은 관람자로 하여금 자신의 인식 틀을 재고하게 만들며, 결과적으로 현대 미술에서 요구하는 비판적 미술 읽기의 차원으로 전환하는 계기로 작용한다.

그렇다면 거스키는 평양의 아리랑 공연을 어떤 방식으로 재현해냈고, 우리는 그 방식을 어떻게 수용할 것인가? 우선 앞서 언급했듯이 거스키의 <평양> 시리즈에는 사회주의 이데올로기를 시각화하는 어떤 이미지나 문구가 들어있지 않다. 그는 북한인지 러시아인지 다른 사회주의 국가인지 알 수 없을 정도로 북한

이라는 정치적 표상을 의도적으로 배제했다. 이러한 특징은 비단 〈평양〉에서만 구현된 것이 아니라 거스키의 풍경 사진을 구성하는 주요한 장치로서, 자본주의 사회에서 개인이 도구화되고 익명성화되는 상황 비판하는 〈아마존〉, 〈99센트〉 같은 작품에서도 확인된다. 이러한 장치 덕분에 우리는 북한의 정치축제를 북한 이데올로기의 표상이자 프로파간다로 인식해 온 관성적 접근에서 벗어나, 평양의 〈아리랑〉 매스게임을 색·선·면이라는 회화적 구성요소로 환원하여 바라볼 수 있게 된다. 다시 말해서 거스키는 북한의 정치축제를 예술사진의 개방된 공간으로 끌어들이므로써, 정치적으로 읽히던 시각언어를 예술의 언어로 중립화하고, 관습적으로 독해되는 정치사진의 가독성을 난해하게 만드는 전략을 구사한다. 이러한 전략은 정치적 목적을 갖고 재현된 이미지를 무비판적으로 수용해 온 관람자들로 하여금 자신들의 태도를 되돌아보게끔 함으로써 더 다양한 비판적 서사와 마주하게 만든다. 다시 말해 관객의 시선과 관심이 새로운 소통의 장에서 주체성을 갖고 투영될 수 있는 계기를 마련한다.

그와 동시에 그의 작품은 하나의 소실점(vanishing point)을 이용할 수밖에 없었던 사진이라는 매체의 한계를 과감하게 벗어던지고, 디지털 후보정으로 무용수 개개인을 촬영하여 화면 곳곳에 재배치하는 방식으로 이제 정치축제에 참여한 수많은 무용수 신체가 작품을 구성하는 새로운 추상적 언어의 코드로 작동하게 된다(그림 5, 6). 이제 관객은 김정일의 주체사상 이면에 배치된 작품의 ‘점’ 혹은 ‘픽셀’처럼 기능했던 무용수 개개인의 각기 다른 표정과 몸짓에 주목하게 된다. 이를 통해 관성적인 정치축제 읽기를 멈추고 무의미한 “백색소음”으로 사라질 뻔했던 사진 속 개개인의 표정과 개별성을 다시금 들여다보고 무용수 이전에 평양의 청소년인 개인의 주체성에 주목하는 진귀한 경험을 하게 된다.

거스키의 작품에서 전체주의 체제와 개인 사이의 부조리한 관계는 작가의 명시적 서술이 아니라, 관객의 비판적 시선의 개입을 통해 새롭게 구성된다. 이는 추상미술이 지닌 언어적 기능, 즉 해석의 주체를 작가로부터 관객으로 이동시키는 해체적 방식을 적극적으로 활용한 것으로, 매우 혁신적이고 민주적인 독해 방식을 제시한다. 나아가 이러한 방식은 예술이 지닌 비판적 해석이 정치·사회적 차원으로 확장시키는 새로운 경로를 제시한다는 점에서, 북한 시각물 읽기의 새로운 지평을 마련한다. 크라카우어의 ‘대중의 장식화(Mass Ornament)’ 이론은

자본주의 사회의 상업 이미지 속에서 전체를 위해 개인의 주체성이 실제적으로, 시각적으로 소멸되는 지점을 정확하게 말해주고 있다. 동시에 거스키의 <평양> 시리즈는 관습적인 북한 정치사진 읽기 속에서 지워질 뻔했던 개인의 영역이 사진속에서 다시 가시화되는 지점을 보여주고 있다.

이처럼 크라카우어나 거스키와 같은 비판적 이론가나 예술가의 작업을 통해, 북한의 집단체조가 시각적으로 재현되는 현상 안팎에는 작품의 창작과 해석 사이를 매개하는 자율적 해석의 영역이 성립한다. 이 공간에서 관객과 이론가들은 더 이상 수동적 수용자에 머무르지 않고, 재현된 이미지를 재구성하고 해체하는 실질적 주체로 기능한다. 환언하자면, 북한의 시각적 재현은 재현된 이미지 내부의 통제된 질서만으로 서사를 만들지 않으며, 이제 이를 해석하는 외부의 비판적 시선 속에서 또 다른 의미작용의 ‘장’을 형성한다. 이러한 맥락에서 예술에서의 ‘대중의 장식화’ 이론은 사회(과)학에서 사회주의 통치양식을 분석하는 데 자주 활용되는 ‘극장국가’ 개념과의 이론적 협업에 활용될 수 있는 가능성과 유효성이 충분하다. 집단적 신체의 시각화와 권력의 작동 방식을 개인적·집단적 행위가 ‘연출되고 재현되는 영역’과 ‘재현된 이미지를 해석하는 타자적·메타적 영역’으로 구분함으로써, 사회학과 예술학이 동일한 시각적 현상을 서로 다른 층위에서 상호보완적으로 조명해볼 수 있을 것이다.

III. 개인, 청년, 그리고 뉴미디어: 새로운 자기재현 방식의 등장

거스키가 주목한 북한 무용수의 불편한 표정은 단지 작품 속의 상황일 뿐만 아니라 현재 북한 사회가 직면하고 있는 난감한 사회적 문제이기도 하다. 매년 아리랑 공연뿐만 아니라 수많은 정치축제에 강제 동원되는 초·중·고등학교 학생과 시민의 불만은 매우 고조되어 있다. 거스키의 사진에 등장하는 지루하고 피곤한 기색이 역력한 어린 무용수의 표정에서 충분히 알 수 있듯이, 체제의 강압으로 인해 동원되고 억압받고 있는 북한 청년세대의 불편한 신체의 문제는 비단 서구 언론에서 말하는 인권에 대한 문제일 뿐만 아니라 개인과 자아에 대

한 청년세대의 실존적 고민과 맞닿아 있다. 이는 앞으로 논의할 북한 체제의 자기재현 방식의 변화와도 직결되는 문제다.

주지하다시피 북한의 집단화된 정치 퍼포먼스는 수많은 참가자가 하나의 통합된 시각효과를 만들기 위해 무용수 개개인의 신체적 자율성을 심하게 억제하고 통제해야만 하는 반인권적인 행위의 결과물이다. 미셸 푸코(Michel Foucault)는 “권력은 몸 안으로 들어가 합체되거나 내면화될 뿐 아니라 몸에도 씌어진다. 몸은 권력이 각인되는 장소이며, 사법과 생산력의 권력이 교차되는 접점이다.”라고 말한 바 있다(김영희, 2013: 71).⁵ 최근 아리랑 공연과 같은 정치축제를 담아낸 많은 보도에서는 통일된 몸짓으로 구성된 압도적인 매스게임에 주목하면서도 전체를 위해 개인의 신체를 희생해야 하는 북한 사회의 비인권적인 모습에 대한 강한 비판의 시각도 드러내고 있다.

이러한 문제적 상황과 비판적 시각을 반영하기라도 한 듯, 김정은 정권 중반기에 접어들어서는 국내의 상황을 고려해 많은 노동력을 동원하지 않고 극장 밖의 공공장소에서 미디어 공연을 강화하는 형태로 정치적 행사의 재현방식에서 새로운 변화가 나타나기 시작했다. 최근 수년간 북한에서 벌어지는 열병식과 공연 등 주요 행사에서는 다수의 시민 무용수를 강제 동원하는 과거 방식을 지양하고, 그 대신 뉴미디어를 이용하는 행사가 크게 늘었다는 점을 주목할 만한 변화 양상으로 꼽을 수 있다. 대표적으로 2020년과 2021년에 진행된 대집단 체조와 예술공연 <빛의 조화>를 들 수 있다(그림 8, 9). 2020년 노동당 창건 75주년 기념행사와 2021년 태양절 기념행사를 최근 한국 및 서구사회에서 각광받는 미디어파사드 기법을 이용한 야간 조명축제로 대체한 일은 일대 사건이 아닐 수 없다(이지순, 2021; 전영선, 2021; 전영선, 2023 등). 이 공연은 2020년 김정은 정권에서 이루어진 과학기술, 교육, 인적 자원에서의 혁신 및 국산 제품 개발의 성과를 소개하고, 산림 녹지, 홍수 복구 등의 역경을 이겨낸 사건을 집중적으로 선전하는 것이 주요 내용이었다. 그런데 주목할 점은 이 공연에서 LED 조명을 장착한 드

⁵ Michel Foucault (1980), “Powers and Strategies,” in C. Gordon (ed.), *Power/Knowledge: Selected Interview writings and Other Writings 1972~1977*, The Harvard Press, pp. 104-105[김영희(2013), 『푸코와 북한사회 신체 왜소의 정치경제학』, 서울: 인간사랑에서 재인용].



그림 8 〈빛의 조화〉를 관람하며 휴대폰으로 녹화하는 북한 시민들, 조선중앙TV 방송 영상 캡처 화면

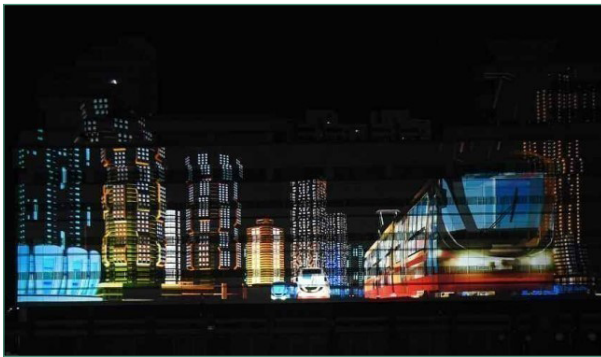


그림 9 2020년 〈빛의 조화〉, 노동당 창건 75주년 기념행사 미디어파사드 영상(22분 17초)

론 쇼를 통한 화려한 개막 공연을 비롯하여, 대형 스크린을 활용한 무대 연출과 LED 조명과 레이저 조명을 통한 극적 효과의 연출 등 뉴미디어 공연의 주된 특징이 나타났다는 점이다(이지순, 2021).

이는 대규모로 인민을 동원하는 과거 대집단체조의 노동집약적 축제 형태로 부터 뉴미디어를 이용한 행사로 북한 정치축제가 탈바꿈해가는 변화를 보여준다. 더 나아가 조선중앙TV에 보도된 사진 속에는 광장에 모인 사람들이 제각기 휴대폰을 손에 들고 공연을 찍는 모습이 밤하늘의 별처럼 또 하나의 장관을 이룬다(그림 8). 이들은 더 이상 개인의 시간을 희생하고 신체의 자유를 억압당하면서 전체주의 행사에 강제로 동원된 수동적 군중이 아니라, 이제 국가가 제공하는 행사를 관람하러 온 자율적 관객이 되었다. 조선중앙TV에서는 평양시 상업의 중심지인 평양 제1백화점에서 개최된 미디어 축제 〈빛의 조화〉를 보러 온 시민들이 휴대전화로 미디어파사드 영상을 촬영하는 장면을 보도했는데, 정치축

제를 담아내는 기자의 시선에도 상당한 변화가 있었음을 확인할 수 있다.

2022년 기준 북한 사회의 휴대폰 보급률은 전 국민의 24.13%에 달하며, 북한 시민들이 고려링크 등의 이동통신사에 가입한 건수는 총 635만 3,440건으로 알려져 있다(World Bank, 2022). 이러한 이동통신 가입률은 휴대폰 보급률과 정비례한다고 볼 수 있는데, 이미 2017년 UNICEF의 MICS 조사에 따르면 북한의 휴대폰 ‘가구당 보급률’은 이 시기에 이미 69%에 달했고, 평양의 경우는 91%에 이른 것으로 나타났다(UNICEF, 2018). 다시 말해 휴대폰 사용은 평양을 중심으로 빠르게 확산되고 있으며, 김정은 시대의 미디어파사드 정치축제는 일상적으로 시각 미디어에 노출된 북한 시민들의 새로운 시대적 감수성이 반영된 결과라고 볼 수 있다. 2020년 22분 넘게 진행된 <빛의 조화> 미디어파사드 영상공연과 인민들의 휴대폰은 야간축제에 빛을 더하며 평양의 야경을 더욱 화려하게 물들였다. 반짝이는 빛으로 가득한 평양은 외관상 여느 자본주의 대도시의 야경과도 다를 바 없어 보인다.

이듬해 2022년 김일성 탄생 110돌을 기념하는 태양절 축제에서도 미디어파사드 공연이 3일간 진행되었다. 『로동신문』 2022년 4월 15일 자 「위대한 수령 김일성 동지의 탄생 110돐 경축: 조명축전이 열리었다」 기사에서는 “주체사상탑 주변의 고층건물들에서 표어와 동화상들이 현시되고 햇살을 비롯한 각이한 모양의 빛들이 발산되자 시민들은 흥분에 넘쳐 연방 탄성을 울리었다”라고 보도했다(로동신문, 2022/04/15). 2020년 <빛의 조화>에서 평양 제1백화점 건물을 스크린으로 사용한 데서 한발 더 나아가 이제는 정치공간인 주체사상탑 주변의 건물을 대형스크린으로 활용한 것이다.

미디어파사드는 선진 자본주의 사회의 대도시에서 예술과 대중을 연결하는 새로운 도시 홍보수단으로 이미 널리 활용되고 있다. 뉴욕, 런던, 베이징, 서울 등 수많은 국제도시에서 미디어파사드는 상업·행정·예술 영역에서 다양하게 사용되고 있다. 특히 국제적으로 브랜드가치가 높은 뉴욕과 같은 도시들은 공공 랜드마크로 미디어파사드 스크린을 적극적으로 설치하고 있다. 타임스퀘어와 같은 곳의 대형스크린에서는 밤낮으로 정치·상업광고에서 미디어아트를 포함한 순수미술까지 다양한 장르의 영상을 시민들에게 제공하고 있다. 이처럼 오늘날 미디어파사드는 시간과 장소의 제약 없이 도시경관을 다양하게 구성할 수

있다는 점에서 전 세계적으로 널리 활용되고 있으며, 특히 대중에게 새로운 시각 예술을 선보이는 인터랙티브 커뮤니케이션(interactive communication)의 도구로 사용되고 있다. 우리는 그 실례를 뉴욕 타임스퀘어 미디어 스크린, 시드니 오페라하우스의 비비드 라이브세일, 베이징의 제로 미디어 월, 러시아 예카테린부르크의 보리스 옐친 대통령 센터, 서울의 SM타운 코엑스 아트리움KT 광화문 빌딩과 동대문 DDP 등 세계 각지의 글로벌 대도시 도심부 곳곳에서 어렵지 않게 확인할 수 있다. 특히 2026년 3월 K-POP 가수 'BTS의 컴백 라이브: 아리랑' 공연에서도 광화문과 인근 건물을 배경으로 미디어파사드 퍼포먼스가 공연되고 넷플릭스가 실시간으로 생중계해 전 세계의 주목을 받았다.

이러한 미디어파사드 기술을 대중에게 선보이기 위해서는 뉴미디어 시각 기술의 발전이 전제되어야 한다. <빛의 조화>는 북한에서 자체적으로 개발한 미디어 기술의 현주소를 보여준다고 할 수 있다. 우선 미디어파사드 영상을 보여주기 위해서는 다음의 네 가지 중 한 가지 기술이 이미 구축되어 있어야 한다. LED 조명 패널 기술, LED 디스플레이 기술, 프로젝션 매핑 기술, 키네틱 기술이 그것이다(임소남·조정형, 2022: 19-20). 『로동신문』에 의하면 평양 제1백화점에서 선보인 미디어 공연은 김일성종합대학 과학자들이 개발한 “프로젝션 매핑” 기술이 사용되었다. 프로젝션 매핑은 현재 전 세계적으로 사용되는 미디어파사드 기술 중 가장 광범위하게 쓰이고 있는 기술로, 시각공간을 가상의 공간으로 확장하는 역할을 한다. 프로젝션 매핑은 빔 프로젝터를 이용하여 원하는 이미지를 건물에 투사하는 기술로 여러 개의 빔프로젝터를 ‘수평’으로 정렬하는 문제를 해결해야 구현할 수 있다.

2020년 6월 29일 『로동신문』에는 김일성종합대학 물리학과 박희진 연구팀이 프로젝션 매핑 기술 개발에서 ‘수평 정렬’을 구현하는 데 성공했고, 2020년 2월 16일 과학기술상을 수상했다고 보도했다(로동신문, 2020/06/29). 3개월 후인 2020년 10월 노동당 창건 75주년 기념행사에서도 프로젝션 매핑 기술을 활용한 미디어파사드 공연 <빛의 조화>가 평양 제1백화점 앞에서 22분 17초 동안 선을 보였다. 이때 김일성종합대학 물리학과 박희철 교수의 프로젝션 매핑 기술이 <빛의 조화> 미디어파사드 공연에 처음으로 사용된 것이다. 2020년, 2021년, 2022년 미디어 정치축제는 한국 SM타워 LED 디스플레이와 같은 방식이 아닌

모두 건물을 배경으로 영상을 송출하였다는 점에서 프로젝션 매핑 기술을 사용했음을 알 수 있다. 북한의 자체 개발 기술을 통해 정치공연의 방식이 한 단계 진화된 것이다.

이러한 디지털 미디어 정치축제의 변화 양상은 전국 단위로 보급된 대중매체를 통해 실시간으로 송출되면서 더 큰 선전 효과를 거둘 수 있었다. 1980년대 조선중앙TV에서 컬러방송을 시작한 이래, 최근에는 거의 모든 가정이 TV를 통해 뉴스, 드라마, 영화, 광고를 시청하고 있다. 일찍이 발터 벤야민은 『기술복제시대의 예술작품(Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)』에서 대중매체를 통한 ‘정치의 미학화(aestheticization of politics)’와 ‘예술의 정치화(politicization of art)’ 테제를 통해 다음과 같이 20세기 자본주의 사회에서의 미디어와 정치의 관계를 예기(豫期)한 바 있다(벤야민, 2017: 97).⁶

(자본주의 사회에서) 파시즘은 소유관계에는 손을 대지 않고 대중을 조직하려고 하고 있다. 이때 파시즘은 대중에게 표현의 기회를 제공하는 것을 축복된 일로 간주한다. ... 파시즘은 소유관계를 온존시킨 채 표현의 기회만을 그들에게 주려고 한다. 이로써 파시즘은 그 당연한 귀결로서 정치생활의 미화로 귀착된다. ... 대중을 힘으로 억누르는 것에 대응하고 있는 것이 바로 제의적 가치를 조성하는 데 도움이 되는 마스크 기구를 장악하는 것이다.

김정은 시대 접어들어 북한 사회에도 스마트폰을 기반한 자본주의적 미디어 환경의 글로벌 확산 현상이 급속하게 진행되면서, 더 이상 북한에서도 벤야민의 이론을 남의 이야기로만 치부하기 어려운 상황이 도래하고 있다. <빛의 조화>가 상영되던 2022년 북한에는 이미 600만 명이 넘는 인구가 3G를 사용하고 있었는데, 2023년에는 강성(Kangsong) 이동통신사가 이미지 전송이 더 빠른 4G 서비스를 시작하면서 스마트폰 이용자의 증가세는 더 가팔라졌다. 이러한 변화는 스마트폰 사용을 확대하려는 북한 당국의 정책적 의지를 반영하는 동시에, 미디어

⁶ 『기술복제 시대의 예술작품』 제3판을 번역한 심철민은 “정치의 미화”에 대해 다음과 같이 설명하고 있다. “파시즘에서 보이는 정치의 미화의 효과적인 장치들(공공연설, 퍼레이드, 스포츠대회 등)을 벤야민은 이 같은 문구로 특징짓는다. 이러한 표현장치들의 제의적 형식들은 암시적으로 작용하며 또한 이데올로기적 영향력을 발휘한다”(발터 벤야민, 2017: 97).



그림 10 2018년 남북정상회담 이후의 미디어 쇼, 판문점 평화의 집

를 통해 복제되고 재생산된 이미지에 일상적으로 노출되는 시민들의 정서에 부합하는 방식으로 북한 체제가 자기재현 방식에 있어서 시각물의 생산을 증대할 사회적 요구가 확대일로에 놓이게 됨을 시사한다. 결국 이는 체제의 자기재현이 점점 더 디지털 생태계가 구성한 가상의 시각적 정치 공간으로의 이동을 가속화하는 경향성을 띠 수밖에 없음을 뜻한다.

한 가지 첨언하자면, 북한에서 이처럼 전례 없는 미디어파사드 쇼를 기획하게 된 데에는 2018년 한국에서 경험한 두 차례의 야외 미디어 쇼가 결정적 계기로 작용한 것으로 보인다. 첫 번째는 2018년 2월 평창 동계올림픽 때 방한한 북한 선수단의 뉴미디어 체험으로, 이들이 개·폐막식에 참석하여 미디어 쇼를 관람한 것이다. 두 번째는 같은 해 4월 27일 판문점 평화의 집에서 개최된 남북정상회담 직후에 미디어파사드 쇼 <통일의 봄>을 상영한 것으로, 당시 이 공연은 문재인과 김정은 두 정상이 함께 관람했다(그림 10, 11).⁷ 제3차 남북정상회담의 클라이맥스 부분에서 상연된 미디어 콘텐츠 제작을 담당할 업체는 닷밀(대표 정해운)이다.⁸ 이 회사는 ‘2018 평창 동계올림픽’의 개·폐회식과 남북평화협력 기

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=gH1_bPuIKNM (검색일: 2026. 2. 1.); <https://blog.naver.com/daol1000/221265030680> (검색일: 2026. 2. 1.).

⁸ 닷밀(mill)은 2012년 5월에 설립된 혼합현실 콘텐츠 제작사이다. 예술계로 한정됐던 미디어파사드와 퍼포먼스를 결합한 ‘미디어 퍼포먼스’를 국내 최초로 상용화했으며, 세계 최초로 ‘홀로그램 퍼포먼스’ 장르 개발 및 상용화에 성공했다. ‘엠넷 아시안 뮤직 어워드’, ‘평창 동계올림픽 개·폐회식의 프로젝트 매핑’, ‘부르즈 칼리파 갤러리S9 초대형 광고’ 등의 미디어 쇼를 담당했다(<https://www.>



그림 11 2018년 남북정상회담의 만남 장면, 판문점 평화의 집

원 공연 <봄이 온다>의 오프닝 공연에서 화려한 미디어 쇼를 선보인 바 있으며, 정상회담 막바지에 진행된 환송 공연 <하나의 봄>에서 건물 외벽을 스크린으로 활용하는 미디어파사드 기술의 영상 쇼를 선보이기도 했다.

IV. 정치축제의 주체와 무대의 변화

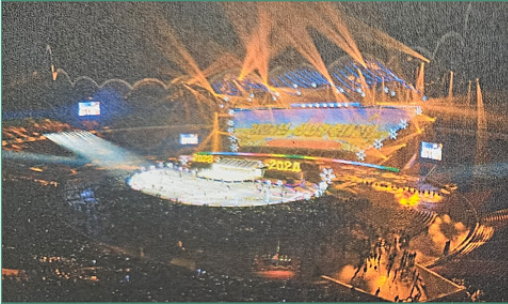
1. 신세대 청년 주체의 등장과 정치축제 공연방식의 다양화

앞서 발터 벤야민이 언급한 “정치의 미학화” 현상으로 표현할 수 있는 북한 정치축제의 변화 양상은 단지 프로젝션 매핑과 같은 뉴미디어 기술을 활용한 재현양식의 변화로만 국한하여 설명할 수는 없다. 그것은 스마트폰과 뉴미디어를 활용하여 대중문화 콘텐츠를 선점하려는 북한 정부의 적극적인 대응으로도 해석될 수 있는데, 이는 북한 시민과 국가 간 소통방식의 변화를 드러내며, 급변

하는 사회적 조건 속에서 북한 시민의 시지각 인지능력과 소통방식 또한 변화하고 있음을 시사한다. 이러한 변화는 ‘장마당 세대’로 알려진 새로운 청년 주체의 등장을 논외로 하고는 설명하기 어렵다.

북한의 신세대 청년 주체들은 이전 세대에 비해 자의식이 강한 것으로 알려졌는데, K-컬처에 대한 노출이 나날이 가속화되면서 경직된 사회에 대한 이들의 반사회적인 목소리를 무시할 수 없는 상황이 되었다(이진송, 2025). 김정은 체제하에서 내부 통제와 해외 선전의 전략적 방식의 최전선에 조명축전(미디어파사드, 드론 쇼, 레이저 쇼 등)과 불장식(불꽃놀이) 축제를 적극적으로 배치하는 움직임을 보이고 있는 것은 영상문화에 익숙한 신세대의 취향에 부응하려는 북한 정부의 대중과의 소통방식의 변화로 볼 수 있다. 특히 김정은 시대에 일어난 주목할 만한 축제방식의 변화로 ‘신년경축행사’를 들 수 있다. 2020년 1월 1일 0시를 전후하여 김일성 광장에 구름 같은 인파가 운집한 가운데, 평양에서 화려한 공연과 불꽃놀이와 함께 신년경축행사가 개최되었는데, 이러한 행사방식은 세계 유수의 대도시에서 진행되는 새해맞이 축제들과 여러 측면에서 닮아있다. 최근 들어 북한의 신년경축행사에는 불꽃놀이나 드론 쇼, 레이저 쇼 그리고 미디어파사드와 같은 화려한 공연이 많이 등장하는데, 이들 공연은 김일성 광장이나 5·1 경기장과 같은 오픈형 스타디움이나 대동강을 낀 강변에서 야간에 진행되는 경우가 주종을 이룬다. 정치·외교적인 행사의 경우에도 대중의 참여를 유도하는 좀 더 확장된 형식으로 진행할 경우에는 천장이 개방된 공간인 평양의 5·1 경기장과 대규모 실내 공간인 정주영체육관이 활용된 바 있다(이상우·정영철, 2025: 242).

이처럼 근년에 이루어진 개방된 공간에서의 행사 연출방식은 과거 정치적 대집단 공연에서 일반적이었던 정권 선전과 당에 대한 절대 충성의 일방적인 메시지를 넘어서 참여 대중이 함께 향유하는 축제적 성격을 띤 행사로 변모하고 있다. 박준우의 분석에 따르면, 북한 신년경축행사의 이러한 변화는 다음과 같이 몇 가지 측면에서 일정한 변화의 방향성을 띠고 있는 것으로 보인다. 행사의 형식은 폐쇄적 공간에서 치르던 장엄한 의식과 같은 형태로부터 개방적인 장소에서 대중들의 자연스러운 참여를 전제하는 방식으로 진화했으며, 한정된 관객을 대상으로 공연한 뒤 인쇄 매체를 통해 사후에 행사의 소식을 전하던 방식은 TV를 통한 실황 녹화 중계 방식을 거쳐 이제는 생중계하는 방식으로 변화한 것이



출처: 『로동신문』 2024년 1월 2일 자

그림 12 2024년 신년경축 대공연 현장

출처: 『로동신문』 2024년 1월 2일 자

그림 13 2024년 신년경축 대공연에 참석해 휴대폰으로 공연 실황을 찍고 있는 관중들

다(박준우, 2020). 2019년과 2020년의 신년경축행사는 조선중앙TV를 통해 생방송으로 중계되면서 평양 김일성 광장에 모인 군중들 외에도 같은 시각 TV를 시청하고 있던 북한 전국 각지의 수많은 시청자들을 행사 현장과 연결했다. TV를 활용한 미디어 이벤트화로의 변화 흐름은 김정언의 권력승계 이후 점점 더 가속화되어 왔으며, 이제는 유튜브와 SNS를 활용한 선전으로까지 확대되고 있다.

2024년 신년경축행사는 평양의 5·1 경기장에서 열렸는데, 『로동신문』 보도사진에 실린 수많은 관중이 휴대폰을 손에 들고 너도나도 사진을 찍는 모습은 〈빛의 조화〉 미디어 쇼에 대한 중앙조선TV의 보도 내용과 유사하다(그림 12). 1월 1일 0시 남한의 신년행사와 같이 제야의 종소리가 울려 퍼지고, 이번 행사에서는 “경축의 봉화가 점화되고 장쾌한 축포가 수도의 하늘가에 환희롭게 터져 올랐다”(로동신문, 2024/01/01). 로동신문은 공연이 끝나고도 “축포탄들이 련이어 터져 올라 경축의 밤하늘에 황홀하게 부서져 내리며 불야경을 펼치었다”라고 전한다(로동신문, 2024/01/01).

행사 현장을 보도한 로동신문의 사진 기사에는 공연의 내용뿐만 아니라 신이 난 젊은 관객이 휴대폰으로 공연을 연신 찍어대는 모습이 종종 등장한다(그림 13). 기사를 통해 스마트폰이 북한의 젊은이들 사이에 광범위하게 보급되어 있을 뿐만 아니라 이들이 스마트폰을 일종의 미디어로 활용하는 데에도 익숙해져 있음을 확인할 수 있다. 이런 맥락에서 볼 때 김정은 집권 이후 북한문화에 나타난 파격적 변화는 ‘위로부터’ 주도된 변화라기보다는 ‘아래로부터’ 이미 이루어

진 변화에 대한 체제의 대응으로 해석하는 것이 타당할 것이다(정영철, 2019). 이제 북한의 관중들도 과거 거스키가 짙은 아리랑 공연에서처럼 강제 동원되어 공연장과 관객석에서 카드섹션 등을 들고 공연을 구성하는 ‘픽셀’이 아니라, 마치 자본주의 사회의 콘서트장에 간 팬들처럼 정부가 준비한 공연을 신나게 즐기는 주체로 바뀌었음은 더 이상 부정하기 어려운 사실인 것 같다.

이처럼 신년경축행사나 조명축전(미디어파사드 축제)에서 확인된 북한 대중의 스마트폰에 대한 익숙함과 의존 경향은 이후 다른 행사들에서도 발견된다. 일례로 2024년 10월 10일 0시를 기해 거행된 당 창건 75주년 열병식 행사를 들 수 있다. 열병식과 이어진 불꽃놀이가 TV를 통해 생중계되는 이러한 행사 방식은 불과 몇 년 전만 해도 찾아보기 어려운 새로운 장면을 연출했다(로동신문, 2024/10/10). 과거 최고지도자를 위한 행사라는 인상이 강했던 신년경축공연이나 음악회와 달리, 이날 김일성 광장에 대규모 인파가 운집한 가운데 진행된 공연과 불꽃놀이 행사는 중심과 주변, 경계의 구분이 상대적으로 희미해진 ‘열린 이벤트’의 형태로 개최되었다.

북한의 신년경축행사는 최고지도자 중심의 장엄한 ‘의식’으로부터 인민대중의 능동적 참여의 폭이 조금씩 확대되는 개방적인 ‘축제’ 양상으로 변화하고 있는 것으로 보인다. 신년경축행사에 나타나는 정치적 의례성의 상대적인 약화 경향과 미디어 조명축제적 성격의 상대적인 강화 경향은 무엇을 뜻하는 것일까? 이러한 변화의 사회적 함의가 무엇인지에 대해서는 좀 더 심층적인 분석이 필요하겠지만, 적어도 ‘시장화’로 인해 초래된 사회경제적 변화들이 신년경축행사를 맞는 인민들의 태도와 정동(情動)에 일정한 변화를 야기했다는 점은 분명해 보인다.

2. 정치축제 무대의 변화: 닫힌 공간에서 열린 장소로의 전환

김정은 시기 정치축제의 변화 양상 중 두 번째로 주목할 점은 2018년 이후 야외공연이 급증했다는 점이다(박준우, 2020). 대표적인 예로 2022년 9월 9일 만수대의사당 앞 야외무대에서 개최된 <공화국창건 74돐 경축 대공연>을 들 수 있다(강동완, 2023). 로동신문에서 ‘새로운 조선식 문명의 본보기 공연’이라 평가한

바 있는 이 공연은 만수대의사당 앞에서 개최된 최초의 공연으로, 화려한 조명과 대형스크린에서 보여지는 미디어 영상뿐만 아니라 대집단체조와 음악공연을 고루 갖추어 신·구 축제형식이 어우러진 모습을 띠었다. 이는 앞서 소개한 2020~2021년 개최된 미디어파사드 공연에서 기술의 발전과 시민의 반향을 확인한 다음, 그 특징점을 더욱 발전시킨 형식의 공연으로 볼 수 있다. 이 공연에서는 미디어파사드 기술보다는 김일성, 김정일 동상을 배경으로 삼아 대형 스크린을 설치해 더 선명하고 직관적으로 당의 업적을 선전했다. 2020년 〈빛의 조화〉 미디어파사드 공연이 집단체조나 음악연주회 없이 오롯이 미디어파사드와 조명축제로만 구성되었음에 비해, 이번 공연은 예술가의 공연과 미디어 영상 및 조명축제가 한데 어우러져 공연의 규모와 감동이 배가되었다는 점에 차별성이 있다.

이처럼 차별화된 효과를 연출함에 있어서 야외무대의 활용과 같은 정치축제의 장소 변화가 미친 영향을 무시할 수 없다. 2018년부터 본격화된 야외 개방공간에서의 정치축제가 평양백화점 앞이라는 실험적 도전을 거쳐 만수대의사당이라는 보수적인 정치공간으로까지 진출한 것은 김정은 시기 시민과 공유하는 정치축제의 장소가 더욱 다변화되고 확장된 것으로 볼 수 있다. 만수대의사당은 과거 북한의 주요 정치행사와 국가회의가 개최된 상징적 장소로서, 2016년에 김일성과 김정일을 형상화한 대형 동상이 세워진 공간이다. 실제로 북한 당국이 공개한 이번 대공연의 영상을 보면, 공연이 시작되기 전 북한 주민들이 이 동상에 헌화하는 장면이 있다. 정치적 상징성을 내포한 만수대의사당 앞에 무대를 설치한 것은 이번 공연이 갖는 의미를 부각하는 의도로 볼 수 있다(강동환, 2023). 기존의 주된 공연장이 노동당 본부 청사, 능라도 5·1경기장, 만수대 예술극장, 동평양대극장, 평양 정주영체육관, 4·25문화회관 등이었음을 고려하면 이러한 변화는 매우 특징적이다(이상우·정영철, 2025).

김정은 시기의 정치축제는 전통적인 공연장의 공간적 관습과 속박에서 벗어나 평양의 도시공간 한복판으로 무대를 옮겨왔는데, 이는 김정은 시대에 접어들어 일신한 평양 도시경관의 변화상과도 긴밀한 관련이 있다. 주지하다시피 평양은 한국전쟁의 폐허를 딛고 ‘사회주의 문명의 본보기’로 재건된 기념비적 도시이자, ‘동양에서도 돋보이는 유럽적 외양을 지닌 도시’이다.⁹ 평양의 도시공간

을 대동강 구역과 보통강 구역으로 대별해본다면, 대동강변에는 주체사상탑, 김일성광장, 인민대학습당이 상징적 공간 질서를 구축해 왔으며, 보통강에서는 삼각뿔 형태의 101층 건물인 ‘류경호텔’이 대표적 랜드마크를 형성해 왔다. 그런데 김정은 시대에 강조된 ‘건설의 대부흥’은 평양을 ‘사회주의 선경(仙境)’, ‘사회주의 지상낙원’의 모델로 건설하는 작업으로 이어져 평양의 도시 재건축이 본격적으로 전개되었다.¹⁰ 그로 인해 이루어진 가장 큰 경관상의 변화는 고층아파트 거리의 건설로, 창전거리(2012), 은하과학자거리(2013), 위성과학자주택지구(2014), 미래과학자거리(2015), 여명거리(2017) 등이 조성된 것이다. 또한 건설 붐은 유희오락시설 건설로도 이어져, 룡라인민유원지, 평양민속공원, 만경대유회장, 대성산유회장, 류경원, 통일거리운동센터, 인민야외빙상장, 로라스케트장(이상 2012), 금수산태양궁전광장 공원화, 룡라인민체육공원, 룡라립체물동영화관, 평양체육관, 문수물놀이장(이상 2013), 청춘거리 체육촌, 5·1 경기장 개건(이상 2014), 중앙동물원 개건 및 자연박물관 건설(2016) 등도 이루어졌다. 그 결과 2018년 평양을 방문한 언론인 진천규는 저서 『평양의 시간은 서울의 시간과 함께 흐른다』에서 ‘평양의 새로운 풍경’으로 등장한 고층아파트 거리에 주목하여 “기존 아파트들이 10층 내외의 단순한 디자인과 단조로운 색조였던 반면 최근 건설된 아파트들은 30~70층의 고층, 컬러풀한 색채, 독특한 디자인이 특징”이라고 했다(진천규, 2018: 58-60).

물리적·외현적 도시경관을 통해 발전의 욕망을 숨김없이 드러내는 도시개발 양상은 대다수 자본주의 도시들이나 포스트 사회주의 국가의 주요 도시들에서 일반적으로 나타나는 현상이다. 돋보이는 디자인의 랜드마크 건축물과 대형 광고 간판, 고급 쇼핑몰과 고급 주택단지, 고급 호텔과 금융서비스 시설 등 포스트 사회주의 국가의 주요 도시에서 나타나는 새로운 경관들은 자본주의적 도시 개발의 전형적 결과물이라 할 수 있다. 얼핏 보면 김정은 체제하 평양 도시경관의 변화 양상도 이와 크게 다르지 않으며, 북한에서도 도시와 농촌, 평양과 지방

⁹ 북한 국가관광국은 평양을 ‘공원 속의 도시, 오랜 역사의 도시, 청춘 도시’로 홍보한다.

¹⁰ 김정은 시대 평양시 건설사업의 기본원칙 네 가지는 첫째, 혁명의 수도, 둘째, 사회주의 선경도시, 셋째, 세계적인 도시, 넷째, 공원 속의 도시이다(박희진, 2021: 26).

도시 간에 개발 격차에 따른 공간적 양극화 양상이 점점 더 심화되고 있는 측면도 있다. 하지만 다른 포스트 사회주의 도시의 사례와는 달리 평양의 도시개발은 여전히 국가와 도시계획자들의 통제력이 강고하게 작용하고 있다는 점에서 차별성을 띤다(박희진, 2018; 박희진, 2024). 평양시의 경관을 구성하는 다양한 상징물들은 김정은 체제가 구현하고자 하는 새로운 국가전략의 표상인 것이다.

김정은 시기 접어들어 몰라볼 정도로 변모한 평양의 야경은 이러한 도시개발의 결과물이다. <빛의 조화> 미디어파사드 공연은 시각적 효과를 극대화하기 위해 야간에 진행되었는데, 여기에는 평양의 야경 구성에 각별한 노력을 해온 김정은의 성과를 대외적으로 보여주려는 의도가 내포되어 있다. 평양 제1백화점이 위치한 상업지역에서 화려한 인공조명과 뉴미디어를 사용하는 미디어파사드 공연에는 평양을 자본주의 사회의 도시풍경처럼 화려하게 보여주려는 의도가 내재되어 있음이 분명해 보인다. 미디어파사드뿐만 아니라 최근 평양에서는 과학자의 거리처럼 대동강을 따라 펼쳐지는 평양의 야경을 다채로운 조명을 사용해 화려하게 조성하고 있다(조민주, 2023). 이러한 조명과 뉴미디어를 통한 야경 조성은 새로운 체제 선전과 사회통합의 방식으로, 젊은 세대가 북한 시민으로서 자부심을 느끼도록 독려하는 역할을 한다고 볼 수 있다.

이러한 미디어 축제는 실내가 아니라 실외에서 도시 전체를 스크린으로 이용할 수 있다는 측면에서 도시경관 구성에 새로운 이슈로 주목받고 있다. “감성 지능은 개인의 적응과 변화를 촉진하며, 감정적 역량은 조직이 급진적 변화를 실현할 가능성을 높인다”고 살로베이(Peter Salovey)와 메이어(John D. Mayer)는 주장한 바 있다(Salovey·Mayer, 1990). 사회주의 국가에서 선전물이 주로 시민의 이성보다는 감성에 호소하는 데 초점을 맞추는 것처럼, 이러한 뉴미디어를 이용한 북한의 선전영상물에서도 내용과 시각효과에서 모두 북한의 관습적 시각 경험을 고려하여 감성에 호소하는 이미지 재현에 초점을 맞추었다. 이러한 시각적 성과는 북한 시민들의 ‘감성 지능’에 대한 인식을 바탕으로 실현된 것으로 볼 수 있다.

<빛의 조화>와 같은 뉴미디어 쇼는 과거 평양의 지배적 표상이던 사회주의 도시의 낙후된 이미지를 지우고 가장 선진적인 예술매체를 이용해 국제적으로 브랜드화하려는 김정은의 대외 선전전략의 일환으로 볼 수 있다. 그와 동시에

이는 평양에 거주하는 주민들의 감성에 호소하고, ‘장마당 세대’로 대표되는 청년 주체들과의 공감대를 확보하기 위한 국내정치적 목적도 지니고 있다. 이런 맥락에서 볼 때, 김정은 시대 접어들어 면목을 일신한 평양의 도시경관을 공간적 무대로 활용하고, 특히 조명을 이용하여 시각효과를 극대화할 수 있게끔 도시의 야경을 심분 활용하는 야외공연 방식의 정치축제가 본격화한 것은 김정은 시대 정치축제의 시각적·공간적 자기재현 방식에서 새롭게 나타난 특징적 양상이라고 할 수 있다.

V. 맺음말

이 글에서는 정치축제를 극장국가 북한이 창안해낸 독특한 자기재현 방식의 하나로 간주하고, 김정은 시기에 접어들어 그 재현 양상이 어떻게 변화해왔는지를 미디어, 공간, 주체의 세 가지 측면에서 살펴보았다. 그 결과 뉴미디어(특히 조명효과)를 활용한 시각성의 강화, 폐쇄적 공간에서 개방적이고 장소적 상징성을 띤 공간으로의 무대 변화, 그리고 능동적이고 새로운 문화적 감수성을 띤 신세대의 등장으로 인한 참여방식의 변화를 확인할 수 있었다. 이 연구에서 핵심적으로 발견한 내용은 다음과 같이 요약할 수 있다.

첫째, 뉴미디어를 이용한 새로운 자기재현 방식의 등장이다. 2020년 첨단 테크놀로지를 적용한 〈빛나는 조국〉이 등장한 이후 〈아리랑〉 공연은 과거형이 되었다. 국가주의적 이념과 첨단 과학기술을 ‘빛’으로 시각화한 조명축전 〈빛의 조화〉는 미디어파사드 영상과 인민들의 휴대폰을 통해 평양의 야경을 화려하게 물들였다. 이는 인민을 대규모로 동원하는 과거 대집단체조의 노동집약적 축제 형태로부터 뉴미디어를 이용한 행사로 북한 정치축제가 탈바꿈해 가는 변화를 보여준다.

둘째, 새로운 문화적 감수성을 지닌 신세대 주체의 등장이다. 최근 북한의 신년경축행사는 과거 최고지도자 중심의 장엄한 의식으로부터 인민대중의 능동적 참여의 폭이 조금씩 확대되는 개방적이고 축제적인 양상으로 변화하고 있다. 신년경축행사의 ‘미디어 이벤트’화는 스마트폰 미디어에 익숙한 ‘장마당 세대’의

등장과 무관하지 않다. ‘시장화’로 인해 초래된 사회경제적 변화가 신년경축행사를 맞는 인민들의 태도와 정동에 일정한 변화를 가져왔다고 볼 수 있다.

셋째, 정치축제의 무대가 닫힌 공간에서 열린 장소로 전환해 왔다는 점이다. 2018년 이후 야외공연이 급증했는데, 특히 김정은 시대에 ‘사회주의 지상낙원’의 모델로 도시 재건축이 이루어진 평양의 도시경관을 무대로 활용하는 경우가 늘어났다. <빛의 조화>와 같은 뉴미디어 쇼는 대외적으로는 과거 평양의 낙후된 모습을 지우고 첨단 예술매체를 이용해 평양을 국제적으로 브랜드화하는 동시에 대내적으로는 도시 대중의 새로운 욕망과 신세대 주체의 감수성에 호소하려는 자기재현 전략의 시각적·공간적 변화 양상으로 볼 수 있다.

종합해보면, 김정은 시기 정치축제의 자기재현 양상에서는 뉴미디어(특히 조명 효과)를 활용한 시각성의 강화, 능동적이고 새로운 문화적 감수성을 띤 신세대의 등장으로 인한 참여방식의 변화, 그리고 폐쇄적 공간에서 개방적이고 장소적 상징성을 띤 공간으로의 무대 변화 등이 특징적인 양상으로 나타났다. 이처럼 자기재현 개념을 통해 김정은 체제하 정치축제의 변화 경향을 세 가지 측면에서 새롭게 조명한 것이 이 연구의 주된 성과이지만, 아쉬운 점도 적지 않다. 이 연구는 뉴미디어의 기술적 측면과 시각적 효과에 대해서는 비교적 상세한 분석이 이루어졌음에 비해, 신세대의 성격에 대해서는 충분한 분석이 이루어지지 못했으며, 정치축제 외에 자기재현의 다양한 장르와 매체에서 어떤 변화가 나타나고 있는지에 대한 충분히 종합적인 검토도 이루어지지 못했다. 그밖에 자료와 역량의 한계로 연구의 주된 공간적 범위가 평양에 국한된 측면도 있다. 이러한 한계를 넘어서기 위해서는 추가적인 연구가 필요할 것이다. 이는 향후의 과제로 남는다.

투고일: 2026년 2월 14일 | 심사일: 2026년 3월 10일 | 게재확정일: 2026년 3월 31일

참고문헌

벤야민, 발터. 2017. 『기술적 복제시대의 예술작품』, 심철민 옮김. 서울: 도서출판 b.

- 강동완. 2023. 「북한 <공화국 창건 74주년 축하 대공연> 특징과 의미」, 『문화와 정치』 10(2): 87-112.
- 권현익·정병호. 2013. 『극장국가 북한: 카리스마 권력은 어떻게 세습되는가』. 파주: 창비.
- 김영희. 2013. 『푸코와 북한사회 신체왜소의 정치경제학』. 서울: 인간사랑.
- 김현식. 2007. 『나는 21세기 이념의 유목민』. 파주: 김영사.
- 다카시 후지타니. 2003. 『화려한 군주: 근대 일본의 권력과 국가의례』. 한석정 옮김. 파주: 이산.
- 박준우. 2020. 「북한 신년경축행사 변화에 대한 연구: 정치적 의례에서 미디어 이벤트로의 진화」. 북한대학원대학교 석사학위논문.
- 박희진. 2018. 「북한의 시장화와 도시공간의 변화 연구: 공적-사적공간과의 관계」, 『북한학연구』 14(2): 67-100.
- _____. 2021. 「평양시 5만 세대 살림집 건설 계획과 김정은 체제의 도시재건 전략」, 『북한』 593: 24-33.
- _____. 2024. 「북한도시연구에서 혼종적 해석의 다양성과 장애들」, 『북한학연구』 20(1): 7-38.
- 아모레퍼시픽미술관. 2022. 『Andreas Gursky』. 서울: 아모레퍼시픽미술관.
- 양재혁 외. 2023. 「인간-기계 협업모델과 주간위성영상을 이용한 북한 경제발전 추정」, 『2023 대한지리학회 연례학술대회 발표논문요약집』.
- 와다 하루키. 2002. 『북조선』. 서동만·남기정 옮김. 파주: 돌베개.
- 이상우·정영철. 2025. 「공연외교」를 통해 본 김정은 시대 북·중, 북·러 관계」, 『북한학연구』 21(1): 213-261.
- 이시효·김성배·기정훈. 2023. 「평양 모자이크 위성사진과 GIS를 활용한 평양 도심 15개 구역 빈부격차 연구」, 『현대북한연구』 26(1): 45-83.
- 이지순. 2021. 「김정은 시대의 디지털 스토리텔링: 북한의 새로운 공연양식 조명축전 《빛의 조화》」, 『한국예술연구』 34: 259-285.
- 이진승. 2025. 「북한 청년들의 한류 수용 고찰: 수용 형식과 태도를 중심으로」, 『인문논총』 68: 389-422.
- 임소남·조정형. 2022. 「도시경관조명에서 미디어파사드 디자인 활용 유형과 현황」, 『공공디자인연구』 2(1): 19-29.
- 임수진. 2023. 「김정은식 ‘사회주의문명’ 도시공간의 생산: 르페브르의 공간이론을 중심으로」, 『아시아리뷰』 13(1): 9-38.
- 장석준·윤희수. 2025. 「김정은 시대 심야열병식의 정치·군사적 의도와 특징」, 『북한학연구』

- 구』 21(1): 85-130.
- 전영선. 2002. 「북한의 대집단체조예술공연 ‘아리랑’의 정치사회적·문학예술적 의미」, 『중소연구』 94: 131-156.
- _____. 2021. 「북한식 미디어파사드 조명축전 ‘빛의 조화」, 『북한』 597: 72-77.
- _____. 2023. 「김정은 시대 북한 공연예술의 현황과 특징」, 『통일과 평화』 15(2): 89-119.
- 정병호. 2010. 「극장국가 북한의 상징과 의례」, 『통일문제연구』 54: 1-42.
- 정영철. 2019. 「김정은 시대 북한 문화의 변화: 민족주의와 세계화의 결합」, 『김정은 시대 북한의 변화: ‘혁신’과 ‘발전의 길」, 서울: 선인.
- 정해영. 2020. 「북한의 대집단체조와 예술공연에 나타난 사회문화적 변화 연구: <아리랑>(2005)과 <빛나는 조국>(2018)을 중심으로」, 『현대북한연구』 23(2): 123-163.
- 조민주. 2023. 「김정은 시대의 미래과학도시 건설과 시각적 재현: 인상주의 도시풍경화의 유행」, 『아시아리뷰』 13(1): 78-98.
- 한석정·임성모. 2001. 「쌍방향으로서의 국가와 문화: 만주국관 전통의 창조, 1932-1938」, 『한국사회학』 35(3): 169-195.
- Beil, Ralf and Sonja Fessel, eds. 2008. *Andreas Gursky: Architecture*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Benjamin, Walter. 1980. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” in *Gesammelte Schriften. Bd. I.2*. 471-508. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Collins, Randall. 2004. *Interaction Ritual Chains*. Princeton: Princeton University Press.
- Durkheim, Emile. 2001[1912]. *The Elementary Forms of Religious Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Galassi, Peter. 2009. *Andreas Gursky*. New York: Museum of Modern Art.
- Geertz, Clifford. 1969. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Mosse, George L. 1975. *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich*. Ithaca: Cornell University Press.
- Salovey, P. and Mayer, J. D. 1990. “Emotional intelligence.” *Imagination, Cognition and Personality* 9(3): 185-211.
- Shumitz-Emans, Monika. 2008. “Disappearing in the Visible: Questioning the Individual.” Ralf Beil and Sonja Fessel ed. *Andreas Gursky: Architecture*.

Ostfildern: Hatje Cantz.

Tate Gallery Liverpool. 1995. *Andreas Gursky: Images*. Millbank, London: Tate Gallery Publications.

Zimmer, Nina. 2007. "Pyongyang: A state of Exception." *Andreas Gursky*. mit Beiträgen von Bernhard Mendes Bürgi et. Ostfildern: Hatje Cantz.

인터넷 자료

2022년 아모레퍼시픽미술관 《Andreas Gursky》 전시. <https://www.apgroup.com/int/ko/news/2022-03-31.html> (검색일: 2026. 1. 15.).

"Guinness World Redord Largest gymnastic display." https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/largest-gymnastic-display?utm_source=chatgpt.com (검색일: 2026. 2. 10.).

World Bank. 2022. "Mobile cellular subscriptions (per 100 people) - Korea, Dem. People's Rep." World Development Indicators. <https://tradingeconomics.com/north-korea/mobile-cellular-subscriptions-wb-data.html> (검색일: 2026. 2. 10.).

UNICEF. 2018. Democratic People's Republic of Korea Multiple Indicator Cluster Survey 2017. Survey Findings Report Pyongyang: Central Bureau of Statistics and UNICEF. https://www.unicef.org/dprk/reports/2017-dpr-korea-mics-survey?utm_source=chatgpt.com (검색일: 2026. 2. 10.).

신문자료

『로동신문』

『서울신문』

Abstract

Transformations in the Modes of Representation of North Korean Political Festivals in the Kim Jong-un Era: A Focus on Media-Based Outdoor Performances

Baek Yung Kim Seoul National University

Min Ju Cho Lee Ungno Research Center

Collective rituals such as festivals have long been recognized as powerful social mechanisms for the production of collective identity. In the case of North Korea, in particular, mass performances and festivals have been staged on an extraordinary scale and with a level of precision that often appears “surreal” to outside observers, evoking both awe and bewilderment. This article conceptualizes political festivals as a distinctive mode of self-representation devised by North Korea as a “theater state,” and examines how their representational forms have evolved under the Kim Jong-un regime along three analytical dimensions: media, subjectivity, and space. The main findings can be summarized as follows.

First, the emergence of new modes of self-representation mediated by new media technologies has become apparent. Following the introduction of technologically advanced performances such as *The Glorious Fatherland* (2020), the iconic *Arirang* mass games have effectively receded into the past. Light festivals such as *Harmony of Light*, which visualize nationalist ideology and advanced science and technology through illumination, have transformed Pyongyang’s nightscape via media façade projections and the widespread use of smartphones among citizens. This shift indicates a transition from the labor-intensive, large-scale mobilization characteristic of earlier mass gymnastics to technologically mediated events centered on new

media.

Second, a new generation of subjects endowed with distinct cultural sensibilities has emerged. Recent New Year's celebrations in North Korea have gradually evolved from solemn, leader-centric ceremonies into more open and festive events that allow for increased active participation by the general populace. The mediatization of these celebrations is closely linked to the rise of what is known as the “jangmadang generation,” who are accustomed to smartphone-based media environments. This transformation reflects broader socio-economic changes associated with marketization, which have in turn reshaped the attitudes and affective dispositions of participants toward such state-sponsored events.

Third, the primary spatial setting of political festivals has shifted from enclosed venues to open, urban spaces. Since 2018, there has been a notable increase in outdoor performances, many of which utilize the rapidly reconstructed urban landscape of Pyongyang—promoted under the Kim Jong-un regime as a model of a “socialist paradise”—as their principal stage. New media spectacles such as *Harmony of Light* not only function externally to rebrand Pyongyang as a modern, globally recognizable city through advanced artistic media, but also operate internally as strategies of self-representation that visually and spatially engage the aspirations and sensibilities of urban populations and the younger generation.

In sum, the modes of self-representation in political festivals during the Kim Jong-un era are characterized by (1) an intensification of visuality through the use of new media, particularly lighting technologies; (2) transformations in participatory forms driven by the emergence of a new, active generation with distinct cultural sensibilities; and (3) a spatial shift from closed, controlled environments to open, symbolically charged urban spaces. Political spectacle, in this sense, no longer relies primarily on the choreography of disciplined bodies but increasingly operates through the

orchestration of images, spaces, and effects.

Keywords | North Korea, Kim Jong-un era, Political Festival, Outdoor Performance, Theater State, Self-representation, Pyongyang, New Generation, Andreas Gursky