

저항의 풍경²⁴⁾²⁵⁾

: 1980년대 이후 노동 다큐의 변화를 중심으로

배주연 ■ 서강대

0. 들어가며

1. 규모와 속도전: 가시화된 노동
2. 노동 다큐멘터리의 위기와 성질
3. 폭력의 비가시성을 재현하기
4. 결론

0. 들어가며

1987년 노동자대투쟁은 영화운동에 큰 전환점을 안겨준 사건이었다. 대기업 노동자들 중심의 대규모 투쟁은 당시 대학 영화 씨클 및 학출들로 구성된 영화단체, 영상활동가들에게도 큰 파장을 일으켰고, 이는 노동 다큐멘터리의 왕성한 제작으로 이어진다. 그러나 80년대말부터 90년대를 거쳐 2000년대 초반까지 이어져오던 투쟁 현장 중심의 노동 다큐멘터리의 기조는 2000년대, 특히 2010년대 들어서면서부터 현장을 벗어나 미학적이고 역사적인 사색과 관조의 장으로 접어든 듯이 보인다.²⁶⁾ 이러한 변화에 주목해 김지훈은 2010년대 이후 한국 독립 다큐멘터리의 경향성을 포스트-액티비즘(Post-activism)으로 명명하기도 한다.²⁷⁾

이러한 변화의 흐름에 일견 동조하면서도 본 글은 최근 한국 노동 다큐멘터리들의 미학적 경향을 자본의 비가시적 자기 재현과 연결하여 설명하고자 한다. 특히, 롱 닉슨의 ‘느린 폭력(Slow Violence)’ 개념을 빌려와 노동에 대한 국가와 자본의 가시적이고 직접적인 폭력의 양상이 점차

24) 이 글은 학술대회 발표를 위해 작성된 미완의 원고이므로, 인용을 금합니다.

25) 제목의 ‘풍경’은 오늘날 다큐멘터리에서 공간이 현장이나 배경에 머물던 과거의 경향과는 달리, 동시대 영화에서 전면에 등장하는 미학적, 실천적 경향을 드러내기 위한 것이다(이에 관해서는 이승민, 『영화와 공간: 동시대 다큐멘터리 영화의 미학적 실천』(갈무리, 2017)을 참조하라). 이는 서울영상집단이 엮은 『변방에서 중심으로: 한국 독립영화의 역사』(시각과 언어, 1996)에서 독립영화의 역사를 ‘저항의 몽타주’로 명명한 것에서 착안한 것이다. 당시의 영화적 실천에서 중요한 미학적 실천이 몽타주였다면 동시대의 미학적 실천에서 중요하게 등장하는 ‘풍경’ - 시간과 경험, 감각의 중첩된 장-에 본고는 주목한다. 그러나 이 글에서는 문자 그대로의 ‘풍경’보다 동시대의 관조적, 사색적, 반영적, 그리고 미학적 경향성을 나타내기 위해 이 단어를 전유하여 사용하고 있다.

26) 이에 관해서는 다음을 참고하라. 조혜영, 「노동의 기록과 미학화된 카메라 - 2010년대 한국 노동 다큐멘터리를 중심으로 -」, 『아시아영화연구』 9권 1호 (2016), 273-301; 이도훈, 「현장을 전유하는 다큐멘터리: 한국 독립 다큐멘터리가 현장과 결합하는 방식」, 『현대영화연구』 17권 3호 (2021), 125-150.

27) Ji-noon Kim, *Activism and Post-Activism: Korean Documentary Cinema, 1981-2022*, (Oxford University Press, 2024).

비가시적이고 장기간에 걸친 폭력으로 변화함에 따라 그에 맞서는 노동 재현 양상 역시 변화하고 있음을 밝히고자 한다. 룩 닉슨에 의하면 느린 폭력은 “눈에 보이지 않게 일어나는 폭력, 시공을 넘어 널리 확산하는 시간 지체적 파괴, 일반적으로 전혀 폭력으로 간주되지 않는 오랜 시간에 걸쳐 벌어지는 폭력”²⁸⁾을 일컫는다. 그의 책은 주로 환경주의적 관점에서 대지, 신체에 미치는 폭력을 다루고 있지만 신자유주의의 은밀한 구조적 폭력을 비롯해 느린 폭력은 자본주의에 내재된 폭력 전반을 일컫는 개념이다. 특히 느린 폭력은 비가시화있기 때문에 필연적으로 재현(representation)의 문제를 수반한다.²⁹⁾

이 글에서는 87년 노동자대투쟁을 전후로 대학 출신들에 의해 만들어진 노동자다큐멘터리와 89년 <노동자뉴스 1호>를 시작으로 현재까지 노동 다큐멘터리를 제작하고 있는 노동자뉴스제작단의 작업들, 90년대 노조 및 노동운동의 위기와 연결되어진 두 편의 다큐멘터리, 그리고 2010년대 산업재해를 다룬 두 편의 다큐멘터리-<탐욕의 제국>과 <보라>-를 함께 살펴보고자 한다. 여기에서 다루는 다큐멘터리들은 40여년에 가까운 노동 다큐멘터리의 경향을 일별하기 위한 것이라기보다, 앞서 말한 가시성과 비가시성을 둘러싼 투쟁이 드러나는 장이라는 점에서 선별된 다큐멘터리다. 즉, 총체적 경향성이 아닌, 수많은 경향성들 중 하나의 경향성으로 제시될 수 있을 것이다.

1. 규모와 속도전: 가시화된 노동

“1987년 7~8월에 울산의 현대 그룹 노동자들 투쟁이 굉장했어요. 그 전까지는 노동 운동이 수도권 중심의 경공업 여성 노동자 중심이었는데, 1987년 6월 항쟁 후 7월에 노동자 대투쟁이 터져 나왔고, 중공업 남성 노동자들 중심으로 벌어진 건 그게 처음이었어요. 수도권에는 학생 운동 출신 활동가들이 많이 있었지만, 울산에는 그렇지 않았거든요. 그런데 정말 자발적으로 중공업 노동자들이 움직이기 시작하니까 울산 전체가 들쭉거렸죠. 사실은 대한민국 전체가 들쭉거렸다고 할 정도로 큰 사건이었어요. 당시 노동 운동의 방향성이 중공업 남성 중심의 운동으로 전환하는 계기였죠.” - 정혜주, ‘영화 공장 새벽’ 회원, <전진하는 노동전사> 공동연출³⁰⁾

1987년의 울산 현대중공업을 중심으로 전국적으로 확산된 노동자대투쟁은 당시 지식인과 문화 예술인들에게 큰 영향을 미쳤고, 이는 영상활동가들이 카메라를 들고 노동 현장으로 뛰어드는 계기가 되었다.³¹⁾ 특히, 1987년 6월 항쟁 당시 함께 결합하였던 중산층과 언론이 6.29 선언 이후 빠르게 빠져나가는 상황에서 전개된 노동자 대투쟁은 그동안 역사의 무대에서 소외된 노동자들을 가시화하는 전면적 투쟁이었다.³²⁾ 이런 점에서 강준만은 87년 노동자대투쟁이 민주화운동의

28) 룩 닉슨, 『느린 폭력과 빈자의 환경주의』, 김홍욱 역 (에코리브르, 2020), 18쪽.

29) 위의 글, 19쪽. 한국어 번역본에는 representation을 ‘표현’으로 옮기고 있으나 책에서 미디어를 비롯한 매체에서의 가시성의 문제를 중요하게 다루고 있다는 점에서 여기에서는 ‘재현’으로 옮겼다.

30) 홍진현, 「영화공장 새벽 <전진하는 노동전사> 인터뷰: 김영식, 이수정, 정혜주」, 이정하 외 『다시 만난 독립영화 Vol. 7』 (서울독립영화제, 2025)

31) 양규현, 「노동자의 피 땀 투쟁: 1987년 이후 한국 노동운동사」, 변성찬 외 『노동자뉴스제작단: 30년을 돌아보다』 (DMZ국제다큐멘터리영화제, 2021), 13쪽.

32) 위의 글, 18쪽. 이 글에서 양규현은 87년 노동자대투쟁을 “임금노예에서 정부수립 이후 최초로 역사의

성격을 갖는다고 지적한다.³³⁾

비제도권 영화 운동은 1970년대 프랑스문화원과 독일문화원의 영화 소모임을 거쳐 1980년대 대학씨클 중심의 학생 영화 그룹과 그 졸업생들이 주축이 된 서울영화집단(1986년부터 서울영상집단으로 재편), 영화마당 우리, 장산곶매, 민족영화연구소, 바리터 등으로 확장된다.³⁴⁾ 그리고 이들의 관심사는 지식인이라는 자신들의 출신 배경을 넘어서 어떻게 노동자·민중과 결합할 수 있는가였다. 이러한 문제의식은 당시 대학씨클들이 만든 영화에서도 종종 드러나는데, 연세영화패가 만든 극영화 <광장>(1985)에는 광주민주화운동과 1984년 대우 어패럴 노조 투쟁을 접한 뒤, 자신의 안정된 신분을 버리고 운동에 투신하는 대학생 주인공이 등장한다.³⁵⁾ 이화여대 영화패 ‘누에’가 만든 <영화의 함성>(1989)에서도 영화 운동이 노동자들과 어떻게 결합할 수 있을 것인지에 대한 고민이 등장한다.

이들의 고민은 1987년 이후 노동 다큐멘터리 제작의 활성화로 이어진다. 특히 <파업전야>를 제외하면 노동문제를 다룬 대부분의 영화가 다큐멘터리였다는 점에서 전우형은 “1987년 6월 항쟁 이후 맞닥뜨린 반민주적 현실의 재현 불가능성에 대한 재현 욕망의 산물이자, 노동을 우리 삶으로 삼투시켜 더 나은 삶과 세계에 대한 꿈꾸기를 가능하게 하는 독립영화의 최전선”으로서 노동 다큐멘터를 위치시킨다.³⁶⁾ 물론 최근의 노동 재현은 고용 불안정, 재벌의 갑질을 비롯한 경제민주화와 맞물리며 TV 드라마, 극영화의 형태로 종종 드러나고 있지만, 1987년 노동자 대투쟁 직후 현실에서 벌어지고 있는 노동자 투쟁의 가시화는 그 자체가 극적인 현실로서 재현되고 있었다. 특히 이들은 앞선 정혜주의 인터뷰가 드러내듯 압도적 규모와 속도감에 고무되었던 것으로 보인다. 아래의 사례들에서 이를 좀 더 자세히 살펴보자.

1) <전진하는 노동전사>(1988)

전태일기념사업회의 의뢰로 영화공장 새벽이 제작한 <전진하는 노동전사>는 대기업 노동자들의 파업에 한껏 고무된 당시의 영화인들의 분위기가 잘 드러난다. 44분 분량의 이 영화는 87년 7, 8, 9월의 노동자 대투쟁을 담고 있지만, 실제 영화제작자들이 결합한 것은 투쟁이 모두 끝난 88년, 현대그룹해고자복직실천협의회 사무실을 통해서이다. 그래서 영화에 등장하는 87년 현대중

전면에 [노동자가] 등장하여 정체성을 드러낸 것”이라 평한다.

33) 강준만, 『한국현대사 산책: 1980년대 편 3권』 (인물과 사상사, 2003), 184쪽. 특히, 그는 중산층의 외면을 6.29 선언 이후로 얻을 것을 얻었다고 생각한 중산층이 노동자 투쟁으로 인해 경제 호황으로 불똥이 튀지 않기를 원했기 때문이라고 지적하는데(같은 책, 185쪽), 87년 이후의 민주주의에 대한 상상이 계급적으로 분기되는 지점이라는 점에서 주목할 만하다.

34) 서울영상집단, 『변방에서 중심으로: 한국 독립영화의 역사』 (시각과 언어, 1996). 이 책에는 1995년까지 독립영화의 중요 단체와 구성원, 변화의 흐름에 관한 자료들이 기술되어 있다. 그러나 저자들이 밝히고 있듯이 ‘신뢰성 있는 자료의 부족’은 아카이빙에 대한 인식의 부재와 더불어, 독립영화 초창기의 제작과 자료의 생산 방식을 가늠하게 하기도 한다. 즉, 당시 검열 및 공동체 제작 조건 속에서 촬영된 영상 소스들이 여러 곳에 동시에 활용되거나 필요에 따라 재편집되었고, 이는 더더욱 ‘원본’과 ‘저작권’에 대한 귀속을 어렵게 만든다.

35) 이 영화는 현재 영상자료원 기록에는 13분으로 소개되어 있지만, 영상자료원이 2026년 공개한 영상은 그보다 짧은 9분이었고, 이 버전에서는 주인공의 각성의 계기가 드러나지 않는다. 그러나 영화의 공동연출자 중 한 명인 변재단은 이 영화가 최초 상영된 1회 대학영화제 때는 18분 버전으로 상영되었고, 유실된 부분은 광주민주화운동, 용산 미군 부대의 외관 전경, 그리고 영화의 또 다른 공동연출자 중 한 명인 이정하가 대우어패럴에서 직접 촬영한 노동자들의 투쟁 장면이라고 기억한다. 이 대우어패럴에서 찍은 장면은 이후 이정하가 연출한 <부활하는 산하>(1986)에 재사용되었다. (<부활하는 산하> 시네토크, 2026년 1월 31일, 영상자료원)

36) 전우형, 「한국 노동 다큐멘터리 영화의 역사적 기원 연구」, 『민족문화사 연구』 64호, (2017), 501-502쪽.

공업 파업 당시의 현장 장면은 노동자들이 촬영해놓은 사진, 지인을 통해 KBS 방송국에서 빼낸 자료들로 구성되었다. 이 자료들에 생동감을 불어넣기 위해 연세대학교 방송부 아나운서들의 목소리로 선동적 나레이션을 더하고 기존의 자료를 클로즈업과 패닝 등을 이용하여 재촬영함으로써 움직임은 만들어낸다.³⁷⁾

대신 이들이 직접 촬영한 울산의 모습은 한 도시를 가로지르는 거대한 규모의 현대중공업 담벼락을 비추는 수평의 트래블링 쇼트와 이 장면은 달리는 차 안에서 롱테이크로 촬영되었다 - 하늘로 높이 솟은 공업탑을 보여주는 틸트-업 쇼트이다. 이처럼 수평과 수직으로 빠르게 뻗어나가는 카메라의 움직임은 확장과 상승의 감각을 만들어내며 노동자들의 '전진' 운동을 감각적으로 재현한다.

이와 같은 규모와 속도에 대한 강조는 영화에서 중공업 남성 노동자 투쟁의 중요성을 강조하는 부분과 공명한다. 영화는 식민지기부터 시작된 근현대의 노동운동사를 일별한 뒤 87년 울산 현대그룹의 투쟁의 의미를 “힘없고 나약한 여성들의 투쟁에서 강인하고 조직화된 남성 노동자 중심의 노조 운동”으로 옮겨간 데 있다고 말한다. 그러나 이는 여성노동자들이 주도한 노동운동의 성과를 지나치게 축소하고 있으며,³⁸⁾ 결과적으로는 영화의 제작진이 인정하듯 이들 노조원들이 경제 투쟁의 성과를 어느 정도 일구어낸 뒤 계급성을 상실했다는 점에서 근거없는 희망이기도 했다.³⁹⁾

그러나 이와 같은 속도와 규모에 대한 찬사는 자본의 직접적이고 압도적인 폭력에 맞서는 결과이기도 했다. 쿠데타를 통해 정권을 잡은 전두환 정권은 물가안정과 외채 위기 극복을 통해 민심을 사려했고, 이는 재벌육성과 노조탄압으로 이어졌다.⁴⁰⁾ 정권과 자본이 결탁한 노조 탄압은 구속과 물리적 폭력과 같은 힘의 우위로 드러났다. 이에 따라 <전진하는 노동전사>를 비롯해 이 시기에 제작된 다큐멘터리들이 규모와 속도를 내세우는 것은 자본의 직접적이고 극렬한 폭력에 맞서 대항-세력/힘 (counterforce)을 조직하고 가시화하는 미학적 실천이 된다.

2) <87에서 89로 전진하는 노동자> (1989)

노동자 문제를 정면으로 다룬 최초의 장편 극영화 <파업전야>를 만든 장산곶매는 이보다 1년 앞서 중편 노동 다큐멘터리 <87에서 89로 전진하는 노동자>(이하 '87에서 89로')를 만들었다. <87에서 89로>의 몇몇 형식적 특징과 푸티지가 <파업전야>에도 다시 쓰인다는 점에서 이 영화는 극영화를 위한 일종의 프리퀼로 보이기도 한다.⁴¹⁾

영화는 87년부터 시작해 89년에 이르는 노동자 대투쟁에서 시작해 김종수 열사, 이상남 열사와 같은 노동자들의 죽음을 거쳐 그럼에도 투쟁하는 노동자들의 결의에 찬 모습으로 마무리된다.

37) 이상 영화의 제작과 관련한 에피소드는 홍진희의 위의 인터뷰 글을 참고하였다.

38) 배우연, 「영화공장 새벽 <전진하는 노동전사> 리뷰: 노동 다큐멘터리의 어떤 미학적 실천에 관하여」, 이정하 외 『다시 만난 독립영화 Vol. 7』 (서울독립영화제, 2025), 71쪽.

39) 홍진희, 위의 글, 62-63쪽.

40) 양규현, 위의 글, 13쪽.

41) <87에서 89로>의 마지막 장면은 주먹을 들어올린 노동자의 모습으로 프리즈프레임 되며 끝이 나는데, <파업전야> 역시 몽키스패너를 높이 든 노동자가 공장 밖으로 뛰쳐나가는 프리즈프레임으로 끝이 난다. <파업전야>에 외삽된 다큐 영상(연세대학교 앞 시위 장면) 역시 이 영화에서 재이용된 것으로 보이지만, 비슷한 장면이 다른 다큐멘터리에서도 등장한다는 점에서 이 영상을 촬영한 것이 장산곶매인지, 그리고 이 장면이 <87에서 89로>를 위해 촬영된 것인지 교차 확인이 필요하다. 다만, 이때 당시의 다큐 푸티지가 극영화에도 중요하게 인용되고 있다는 점에서 노동 영화에서 리얼리즘 미학의 중요성을 확인할 수 있다. 여기에서 리얼리즘은 엄밀한 의미에서 미학적 실천이기보다 노동/투쟁 현장과의 밀착을 의미한다.

노동자대투쟁의 열기, 이후 이어진 각 사업장에서의 저항, 이에 대한 탄압과 노동자들의 죽음, 그럼에도 불구하고 꺾이지 않는 노동자의 단단함을 통해 희망의 메시지를 전한다.

이와 같은 희망적인 기조는 당대 노동 운동의 열기와 공명한다. 87년부터 89년까지는 노조탄압이 극심했던 시기이기도 했지만, 87년 노동자대투쟁의 짜릿했던 기억을 안고 각 사업장에서 민주노조 설립이 가장 활발했던 시기이기도 했다.⁴²⁾ 영화에도 등장하는 88년 11월 연대에서 열린 전태일열사정신계승과 노동악법철폐를 위한 전국노동자대회는 그 열기의 정점이었다.⁴³⁾ 또한 이 시기는 이전의 학생과 지식인 주도의 민주화운동 성격이 강했던 노동운동에서 노동자 중심의 임금 투쟁과 권력투쟁으로 변화된 시기이기도 하다.⁴⁴⁾ 영화는 88년 7월의 전국철도노조, 11월의 방송노조, 89년 서울지하철 파업, 4월 울산 골리앗 투쟁, 5월 말 전교조 결성의 순간들을 담아내며 끊임없이 이어지는 노조 건설과 노동자 운동의 희망찬 열기를 전한다. 이처럼 <87에서 89로>는 가시화된 노동자 운동의 질적, 양적 성장 서사를 재현함으로써 자본과 결탁한 공권력의 탄압에도 굴하지 않는 노동자 ‘대오’의 강건함을 과시한다.

특히, 영화에서 인상적인 장면은 종종 폭력과 저항의 푸티지를 단결투쟁가, 전노협 진군가와 같은 노래와 함께 몽타주하여 뮤직비디오 형식으로 제시함으로써 보는 이들을 감정적으로 고양시키는 부분이다. 극장 상영이 불가능한 상황에서 당시의 노동 다큐멘터리의 주요 타겟층은 노동자들 자신이었고, 상영되는 곳은 집회나 노조 교육장 등 노동자들이 운집한 곳이었다는 점에서,⁴⁵⁾ 노동자들 자신이 주인공으로 등장하는 뮤직비디오 형식은 훌륭한 선동의 무기가 된다.

3) ‘노동자뉴스제작단’이라는 예외

노동자뉴스제작단은 1988년 겨울에 알라성 출신으로 이루어진 ‘들풀’(<흠어지면 죽는다> 제작)와 서울영상집단이 만나 당시 폭발적으로 쏟아져나오던 노동자 투쟁에 발빠르게 대응하기 위해서 한시적으로 만든 영상 단체로 시작했다. 그러나, 한시적 특위체라는 이름이 무색하게 지금까지도 명맥을 유지하는 가장 오래된 독립영화 제작 집단 중 하나다. 창립멤버이자 현재까지 노동자뉴스제작단을 이끌어오고 있는 배인정은 2020년 9월 DMZ국제다큐멘터리영화제가 기획한 노동자뉴스제작단 30주년 기념 시네토크에서 당시를 다음과 같이 회상한다.

“88년도 11월⁴⁶⁾에 전국노동자대회가 있었고, 저희가 그때 처음으로 8mm 비디오카메라를 사용해서 그 현장을 기록했는데, 그날의 충격은 정말 대단했었습니다. 현장에서 몇 시간씩 기록을 하고 저녁에 바로 그 영상을 확인할 수 있었기 때문입니다. 필름은 그렇지 못하잖아요. 노동자 투쟁이 터져 나오는 사회적 배경 그리고 신속하게 대중들에게 다가갈 수 있는 물적 조건, 이런 것들이 결합되면서, 아주 조직적으로 의도적으로 기획을 한 것은 아니었지만 노뉴단[노동자뉴스제작단]이 만들어 질 수 있었던 것 같습니다.”⁴⁷⁾

42) 양규현, 위의 글, 18쪽.

43) 양규현은 여기에 5만여명의 노동자가 운집했으며, 집회 이후 여의도로 향하는 시가행진은 인원이 너무 많아 경찰이 막을 수조차 없었다고 회상한다. 위의 글, 19쪽.

44) 김동춘, 『대한민국은 왜? 1945-2015』 (사계절, 2015), 276쪽.

45) Chris Berry, “The documentary production process as a counter-public: notes on an inter-Asian mode and the example of Kim Dong-Won,” in *Inter-Asian Cultural Studies*, vol.4. (2010), p. 139-144).

46) 원문은 12월로 되어 있지만, 전국노동자대회 개최가 11월이었기 때문에 11월로 수정하였다.

47) 이도훈 외, 「제12회 DMZ Docs 노동자뉴스제작단 시네토크: 노뉴단이 말하는 노뉴단」, 변성찬 외 『노

즉, 노동자운동의 열기를 신속하게 전달할 필요성과 그 필요를 충족시켜줄 수 있는 기술적 진전(소형카메라의 등장)의 결과물이 노동자뉴스제작단인 셈이다.⁴⁸⁾ 그리고 이들은 결성 이듬해인 1989년 <노동자뉴스 1호>를 제작하고 이후 속보, 교육물 및 역사물, 집회 메인 영상물 등을 제작하며 현재까지 이어져 오고 있다.⁴⁹⁾

특히, 이들이 초반에 속보 형식으로 영상물을 만들었던 것은 주류 미디어의 대항으로써 노동자의 소식을 전달할 필요성에 의한 것이었다. 그러나, 이런 뉴스 형태의 “신속하고 지속적인 노동 다큐멘터리의 제공”⁵⁰⁾ 목적에도 불구하고 <노동자뉴스 1호>를 보면 올드미디어의 뉴스 재현 전략과 거리를 두려는 대안적 움직임도 발견된다. 즉, 내용적으로는 기존 미디어의 노동 적대적, 소외적 보도 내용을 뒤집어 노동 친화적 뉴스 보도를, 형식적으로는 기존 미디어의 스펙타클과 압축된 (보도) 시간을 전유하거나 해체하는 방식을 사용한다. 예를 들어, <노동자뉴스1호>는 각종 업장별 노조 활동 소식, 노동자 학생 연대 소식, 현대중공업 노동자 총파업 강제 해산 KBS 보도 위에 원본과는 다른 나레이션을 얹어 기존의 뉴스 미디어를 모방하는 동시에 전유한다. 그러나, 이 장면에서 현대중공업 담벼락 너머의 개나리꽃과 같은 이미지 푸티지를 KBS 뉴스 자료 화면 뒤에 삽입함으로써 보도된 사건과 이미지 사이의 간극을 만들어내기도 한다. 일반적으로 뉴스에서 화면이 사건을 뒷받침하는 증거 자료로 제시되는 것과 달리 여기에서는 사운드와 이미지 사이의 간극을 통해 사건과 관람자 사이의 시공간적 간극을 만들어냄으로써 기존 미디어의 재현 방식에 개입한다. 이와 같은 방식으로 ‘노동자뉴스’ 시리즈는 ‘뉴스’라는 이름의 신속성을 기반으로 하지만, ‘뉴스’의 내용과 형식은 신속성에 반하는 시공간을 만들어낸다. 이런 점에서 노동자뉴스제작단의 초기 제작 방식은 속도를 낼 필요성과 속도를 늦출 필요성 사이에서 새로운 재현 방식을 모색한 시도였다고 할 수 있을 것이다.

이후의 노동자뉴스제작단의 제작 방식은 속보 중심에서 의뢰를 받는 방식으로 변화하게 된다. 이에 대해 노동자뉴스제작단의 현재 활동 멤버인 박정미는 참세상 방송국(1999년 개국)과 같은 뉴스 속보를 내보내는 다른 단체들도 생기고 노동자들 스스로 미디어를 다룰 수 있게 되면서 속보 형식의 필요성이 많이 줄어들었기 때문이라고 설명한다.⁵¹⁾ 노조에 의한 의뢰용 작업들은 노동자뉴스제작단 멤버들의 발화 공간을 축소시킬뿐만 아니라 노동자뉴스의 관객층을 노조 안으로 제한시킨다는 점에서 한계를 갖지만,⁵²⁾ 다음과 같은 변성찬의 주장은 곱씹어볼 만하다.

“90년대 중반 이후로 다큐멘터리를 작업하게 되면 주로 작품을 처음 소개할 때 영화제라는 형식, 또 극장 스크린이라는 형식을 매개로 해서 소개가 됩니다. 그렇게 되면 특

노동자뉴스제작단: 30년을 돌아보다』(DMZ국제다큐멘터리영화제, 2021), 40쪽.

48) 특히, 기술적 토대는 들꽃과 서울영상집단이 의기투합하게 된 주요 이유이기도 한데, ‘들꽃’이 비디오 작업을 통해 발빠르게 1988년의 현대중공업 파업투쟁을 담아내며 <홀어지면 죽는다>(1989)를 만드는 동안, 필름 작업을 주로 하던 서울영상집단은 별다른 작업물을 내어놓지 못했다. (신은실, 「해소될 수 없는 적대의 무한한 갱신을 선포하는 힘들: <수리세>와 <노동자뉴스 1호>, 한국영상자료원, 『영화와 운동』, (한국영상자료원, 2018), 69쪽.)

49) 변성찬, 「노동자뉴스제작단 30주년 기념 자료집 발간에 부쳐」, 변성찬 외 『노동자뉴스제작단: 30년을 돌아보다』(DMZ국제다큐멘터리영화제, 2021), 6쪽.

50) 전우형, 위의 글, 519쪽.

51) 이도훈 외, 위의 글, 53쪽.

52) 현재 노뉴단 작품의 전형적 상영방식은 조합원들 교육 시간 내에 자료로 활용되는 것이다 (위의 글, 54쪽).

히 액티비즘 계열의 작품이나 소수자들의 어려움과 투쟁을 다룬 작품들은 어느 정도는 불특정 관객 대중과 만나게 되면서, 작품을 시작했던 동기나 취지와는 어느 정도 소외되고 거리가 생기는 측면이 분명히 있습니다. 그런데 노뉴단은 그런 과정이 필요 없었고 어떻게 보면 가장 이 작업들을 필요로 하는 사람들과, 새로운 고민과 형식의 변화를 가장 직접적으로 요구하는 대상들과 일종의 선순환 관계를 맺으면서 작업을 해올 수 있었기 때문에 그 과정에서 전문성과 장인성도 계속 축적이 되고, 그렇게 되면서 그것이 노뉴단 활동의 가장 큰 뒷받침이었을 거라는 생각이 들어요.”⁵³⁾

변성찬이 지적하는 것처럼 독립 다큐멘터리 활동가들 중 노동자뉴스제작단이 자기 작품이나 활동으로부터 가장 덜 소외되었기 때문에 지속적 활동을 해올 수 있었던 것 역시 사실이다. 이는 다음 장에서 논할 90년대 비제도권 영화 운동의 몰락과 변화 속에서 노동자뉴스제작단이 여전히 존재하고 있는 이유를 설명해주는 듯 하다.

2. 노동 다큐멘터리의 위기와 성찰

90년대의 시작은 소련의 해체와 동구권 사회의 몰락으로 인한 국제정세와 노조탄압, 열사 정국으로 비롯된 혼란과 암울함의 분위기가 짙었고, 이는 학생 운동권의 몰락, 소비주의의 등장과 외환위기 이후의 급격하게 위축된 사회 분위기 속에서 90년대 내내 지속되는 정서였다.⁵⁴⁾ 재벌을 규제했던 발전국가가 약화되었지만, 이를 대신할 다른 장치가 없는 상황에서 시장은 급속한 자유화를 맞이하게 되었고,⁵⁵⁾ 재벌이 ‘그림자정부’⁵⁶⁾로서 막강한 권력을 가지게 되었다. 또한 이 시기 대기업 중심으로 이루어진 “자본과 정권의 교육문화전략은 노동조합이 현장에 뿌리 내린 지도력을 조금씩 약화”시켰다.⁵⁷⁾

이런 분위기 속에서 비제도권 영화 운동 역시 상업영화계로 진출하거나, ‘독립영화협회’의 설립과 함께 제도화되면서 과거의 힘을 상실해갔다.⁵⁸⁾ 특히, 과거 공동체 중심 제작과 상영 방식에서 ‘저자’의 등장으로 노동 다큐멘터리의 성격 역시 연대의 의미보다 개별 작품으로서의 의미가 강해지게 되었다.⁵⁹⁾ 본 장에서는 자본의 즉각적 폭력과 느린 폭력이 공존하는 과도기적 상황에서 노동 다큐멘터리에서 재현되는 혼란과 불안의 감정을 담은 두 편의 영화를 분석한다.

53) 위의 글, 67-68쪽.

54) 손호철은 노동체제로 한국사회를 바라보았을 때, “87년 체제는 억압적 국가코포타리즘 체제가 해체되기 시작하지만 노동자들의 정치, 사회, 경제적 권리가 여전히 확보되지 못한 불안정한 과도기 체제였”고 “이런 87년 체제는 97년 경제위기와 함께 해체되면서” 97년 체제로 전환해간다고 본다 (손호철, 『촛불혁명과 2017년 체제-박정희, 87년, 97년 체제를 넘어서』 (서강대학교출판부, 2017), 153쪽).

55) 송원근, 「외환위기 이후 재벌정책 변화와 개혁 방향」, 『기억과 전망』 34호, (2016), 107쪽.

56) 김동춘, 위의 글, 275쪽.

57) 양규현, 위의 글, 22쪽.

58) Young-a Park, *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South Korea* (Stanford University Press, 2014).

59) 박영아는 독립영화 감독들이 저자(author)로서 호명되기 시작한 것을 주권적 주체 개념과 연결시키는데, 이는 90년대 개인의 등장과도 연결된다 (Young-a Park, *ibid.*).

1) <전열>(1991)

다큐멘터리 작가회의가 제작한 <전열>은 1991년의 열사 정국과 구속된 노조 지도부들의 출소 이후의 투쟁 현장을 다룬다.⁶⁰⁾ 영화는 <87에서 89로>보다 좀 더 뒤 시기를 다루지만 내용적으로나 형식적으로는 노동자들의 결사항쟁, 정권과 자본의 탄압, 구속과 죽음으로 내몰리는 노동자들, 다시 일어서는 노동자들이라는 유사한 구조를 지닌다. 마지막 장면엔 민중가요 '선언'이 배경음악으로 사용되는 것 역시 비슷하다. 그럼에도 불구하고 <전열>은 <87에서 89로>가 가지고 있던 열기와 대조되는 암울한 비전을 제시한다.

여기에는 몇가지 이유가 있겠지만, 먼저 이른바 열사 정국이라 불리웠던 91년의 시대적 상황과 더불어 몇몇 눈에 띄는 '패배의 푸티지'들을 영화가 사용하고 있기 때문이다. 예를 들어, 힘찬 기계 소리와 대조되는 어둠이 깔린 현장의 풍경은 오랜 투쟁으로 인한 조합원들의 피로를 드러낸다. 또한, 수감되었다 돌아온 노조 지도부들을 반기는 집회 현장은 군데군데 비어 있어 쓸쓸함과 당혹감을 나타낸다. 이 장면은 과거 조선소를 가득 채웠던 노동자들의 이미지와 대비되며 더욱더 패배와 좌절의 감각을 드러낸다.

무엇보다 앞선 논의에서 다룬 다큐멘터리들의 나레이션이 대부분 (비전문) 아나운서를 고용해 1인칭 복수형의 '우리'를 주어로 삼았다면, 이 영화에선 노조 지도부로 설정된 나레이터 '나'가 등장한다.⁶¹⁾ '우리'가 노동자 '대오'의 임무와 대의를 강조했다면, '나'는 '우리'와 달리 필연적으로 사적인 고백을 하는 주체가 된다. '나'는 내가 무엇을 잘못된 것인지 의심하거나, 노동자들을 외면하는 사람들에게 실망감을 드러내기도 한다. '나'는 이제 전열에서 이탈하여 자기 성찰을 하기 시작하고 고민하기 시작하는 것이다. 그러나 '나'의 고민이 대항세력으로서의 가시화를 목표로 한다는 점에서 이 작품은 80년대 후반 노동 다큐멘터리의 연장선에 있다고 볼 수 있다.

2) <세 발 까마귀>(1997, 오정훈)

거칠게 말하자면 <세 발 까마귀>는 감옥에 수감된 노동자 시인 박노해에 관한 다큐멘터리이다. 그러나 영화는 박노해에 관한 인물 다큐멘터리라기보다 박노해를 경유해 노동 운동과 영상 운동의 방향성에 대해 질문하는 감독 자신의 자기 성찰적 다큐에 가깝다. 특히, 영화의 감독인 오정훈이 푸른영상 소속임에도 불구하고 감독으로서의 '나'의 이름을 영화에 내건다는 점에서 90년대 중반 이후 변화된 노동 다큐멘터리의 제작 방식과 위상을 확인할 수 있다. 이전 다큐멘터리에서 제작 주체를 드러내지 않았던 것은 검열의 문제와 더불어 노동자의 목소리를 투명하게 전달해야 한다는 당대의 공감대가 있었기 때문이다.⁶²⁾ 그러나 90년대 중반이 되면 본격적으로 제작 주체가 영화 안에 등장하기 시작하면서 개인으로서의 '나'와 집단으로서의 '노동자' 사이의 차이가 드러나기 시작한다.

한때 노동 운동의 상징적 인물이었던 박노해는 1991년 사노맹으로 구속 수감된 뒤, 1997년 영화가 촬영되던 당시까지 수감된 상태였다. 감옥에서 그의 관심사는 노동에서 환경과 북한 인권

60) 이 영화는 『변방에서 중심으로』에 도성희의 작품으로 소개되어 있는데, 연출자를 특정할 수 있다는 것 자체가 이미 이 시기에 공동작업 방식에서 작가로의 전회가 이루어지고 있었음을 유추해볼 수 있는 대목이기도 하다.

61) 영화에서 '나'의 정체는 명확하게 드러나지 않는다. 그리고 한 명의 '나'가 아닌 여러 명의 '나'들이 등장한다는 점에서 여전히 '우리'로 환원되는 지점이 있다. 그럼에도 '나'는 사적 고민과 자기 성찰의 주체로서 '우리'와는 구분된다.

62) 이는 다시 다이렉트 시네마에 대한 옹호와 연결된다. 그러나 스피박이 지적했듯, 재현자가 스스로를 투명하게 제시하는 것은 또 다른 폭력을 은폐하는 것이 될 수도 있다. (가야트리 차크라보르티 스피박 외, 『서발턴은 말할 수 있는가?: 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』, 태혜숙 역 (그린비, 2013)).

으로, 인간에서 대지의 문제로 옮겨가는 듯이 보였다.⁶³⁾ 영화가 제작된 1997년 11월은 외환위기 바로 직전의 호황을 누리고 있던 시기였으며, 96년의 한총련 사태로 인한 학생운동의 위기, 96-97년 노동법 개악에 맞선 총파업의 좌절로 인해 학생운동과 노동운동이 한껏 움츠러들었던 시기이기도 하다.

영화는 박노해 주변 인물들의 인터뷰와 감독 자신의 사적 나레이션으로 채워져 있다. 영화 속에서 감독은 “사회주의의 몰락과 자생적 운동의 실패로 인해 무너져내린 사람들. 90년은 우리에게 냉소와 허무라는 새로운 전염병을 퍼트리고 있었다. 운동권 선배들은 사라져버리고 어떤 이는 생활 속으로 숨어들었다. 나 역시 무엇을 해야할지 판단 불가능의 상태가 지속되었다”고 고백한다. 감독은 이 고민의 답을 박노해와 그의 주변 인물들에게서 찾으려고 하지만 여기에는 여전히 모종의 의심이 담긴다. 감독은 전 노동해방문학 편집장이자 촬영 당시 귀농해서 살아가고 있는 김태종의 삶을 보며 “몸으로 살아내는 사람들이 새로운 대안을 찾으려는 내게 부끄러움을 주었다”라고 고백하지만, 편집실에서 촬영된 영상을 돌려보며 박노해 시인이 “0.7평의 감방 안에서 자신의 깨달음을 너무 쉽게 상업화하는 것은 아닌지 걱정”한다.

이처럼 <전열>과 <세 발 까마귀> 모두 노동운동의 위기를 감지하고, 이에 대한 불안과 염려를 드러내고 있지만, <전열>이 노동자의 대규모 조직화를 여전히 노동운동의 희망으로 삼고 있다면, <세 발 까마귀>는 대중의 조직화도 새로운 대안 찾기도 가로막힌 상황에서 삶과 운동의 방식 자체에 대해 질문을 던진다. 그리고 감지된 위기는 영화의 제작 직후 터진 외환위기로 인해 전혀 예상치 못한 방식으로 현실화된다.

3. 폭력의 비가시성을 재현하기

90년대 여러 방식으로 시도된 신자유주의 정책은 97년 외환위기와 더불어 전면화된다. 경제난/경영난을 이유로 정리해고는 용이해졌고, 비정규직이 증가하면서 정규직과 비정규직 간의 노·노 갈등도 생겨났다. 특수고용 개인사업자라는 사업자 아닌 사업자가 된 노동자들은 더욱 고립되어 갔다. 비정규직의 고용안정을 보장한다는 취지로 만들어진 비정규직 보호법은 쪼개기 계약, 계약 만료 이전 해고, 무기계약직 전환과 같은 편법을 통해 오히려 비정규직을 양산했는데,⁶⁴⁾ 이는 흠 에버 여성노동자들의 510일 투쟁의 도화선이 되었다. 2000년 들어 재벌 갑질이 문제가 되면서 2012년 대선의 주요화두로 경제민주화가 대두되기도 했다.⁶⁵⁾

신자유주의자들은 발전주의 시대의 광포한 폭력의 흔적을 지우고 훨씬 더 정교하고 교묘하게 노동자들의 신체와 정신을 파괴해갔다. 대표적인 예가 쌍용자동차 해고노동자들에게 가해진 폭력이다. 여기에는 극단적 폭력과 느린 폭력이 동시적으로 작동한다. 2009년 쌍용자동차 노동자들의 정리해고 반대 파업을 강경진압한 방식이 극단적 폭력이라면 이후 복직하지 못한 노동자들과 그 가족들이 겪은 트라우마와 우울증 등 후유증은 느린 폭력의 대표적 사례이다. 신자유주의는 노동자를 비가시화시키고 고립시키는 것으로 느린 폭력을 자행한다.

63) 박노해의 이런 행보는 종종 보수 언론들에 의해 전향으로 보도되기도 했다. 다음 기사를 참조하라. “박노해, 조선일보 ‘전향 왜곡보도’ 맹성토”, <프레시안>, 2004년 12월 10일자.

64) 양규현, 위의 글, 28쪽.

65) 경제민주화는 크게 재벌 개혁, 억압당하는 공동체, 노동자, 시민들의 권리 복원, 초국적 자본의 억압과 지배를 벗어나는 사회공동체 건설 등으로 정의될 수 있다 (송원근, 위의 글, 114쪽).

이 시기의 노동 영화들은 이런 비가시화에 저항하였다. 현대자동차 정리해고 과정에서 가장 먼저 정리해고의 대상이 된 식당 노동자들의 투쟁을 다룬 <밥·꽃·양>(임인애, 서은주, 2001)을 필두로 정규직 신분에서 특수고용 형태로 전환되면서 노동자로 인정받지 못하게 된 레미콘 노동자 이야기 <노동자다 아니다>(김미례, 2003), 홈에버 여성노동자들의 투쟁을 다룬 <외박>(김미례, 2009)과 같은 다큐멘터리들은 노동자들을 고립시키고 파편화시키는 자본의 느린 폭력에 맞선 노동자들의 투쟁을 담았다. <전진하는 노동전사>의 사례에서 잘 보여지듯 대기업남성노조 중심의 노동운동사에서 잊혀진 여성들, 이주노동자들의 목소리를 회복하고 재현하려는 시도 역시 비가시화에 맞선 투쟁이었다. <계속된다-미등록 이주노동자 기록되다>(주현숙, 2004), <우리들은 정의의 파다>(이혜란, 2006), <위로공단>(임홍순, 2014), <미싱타는 여자들>(이혜래, 김정영, 2020), <열개의 우물>(김미례, 2024)과 같은 다큐멘터리들이 여기에 속한다. 한편, 극영화와 TV드라마에서는 재벌 갑질이 종종 다루어지며 재벌 개혁과 경제민주화에 대한 관심을 이어갔다. <부당거래>(류승완, 2010)가 재벌의 갑질을 군중의 힘에 기대 해결하려 한다면 <재벌집 막내아들>(JTBC, 2022년 11월 18일~2022년 12월 25일까지 방영)은 개인의 능력치를 끌어올려 사적 복수를 행한다.

이처럼 2000년대 노동 다큐멘터리와 노동 영화의 주된 화두는 노동의 비가시화와 고립에 대항하는 것이었다. 본고에서는 특히 비가시화된 자본의 폭력이 신체에 기입되는 산업재해에 주목하는 두 편의 영화를 살펴보고자 한다. 이를 통해 자본의 느린 폭력의 비가시성과 이런 폭력의 피해자이면서도 여전히 비가시화되는 노동자들을 재현하는 노동 다큐멘터리의 대응 전략을 살펴보고자 한다.

1) <탐욕의 제국>(홍리경, 2012)

<탐욕의 제국>은 삼성전자 반도체 노동자들의 산업재해 피해와 유족들의 산재 인정 투쟁을 다룬다. 무노조, 산업재해 0건의 삼성 신화 뒤에 노동자들의 신체는 종양에 의해 잠식되어 간다. 화학물질의 피해는 눈에는 보이지 않지만 신체의 증상으로 나타난다. 특히, 영화에는 피해자 중 한 명인 이윤정의 발병 초기에서부터 죽음에 이르는 과정이 담겨 있는데, 장기간에 걸쳐 진행된 신체의 파멸이 영화에선 압축되어 보여짐으로써 비가시적 폭력이 두드러지게 드러난다. 이 과정은 영화에서 다른 서사와 함께 단편적으로 제시되기 때문에 인물에 대한 이입을 요하는 감정적 서사로 작동하기보다 육신에 가해진 폭력을 시각적으로, 그리고 시간적으로 감각하게 한다.

영화에는 삼성 사옥 앞에서 피해자들과 유가족들의 시위 장면이 자주 등장하는데, 삼성의 관계자들은 이 시위를 외부와 차단시킴으로써 보이지 않게 하고, 그럼으로써 없는 것으로 간주한다. 산업재해 재판 증인으로 나온 삼성전자 부사장이 중증 장애를 얻은 한혜경의 눈을 끝까지 회피하는 것 역시 가시성과 관련된다. 존재하지만 보지 않기. 보이지 않으면 존재하지 않는 것. 가로막힘과 고립의 감각은 종종 사운드 오프나 과장되고 왜곡된 앰비언스 사운드, 익스트림 클로즈업을 통해서 표현됨으로써, 이들의 감염된 신체와 면역의 공간의 분리가 선명하게 표현된다.

영화에는 재해 피해자의 일기와 일지, 작업장에서의 기록들이 종종 화면 가득히 등장하는데, 일기와 같은 형식은 사적인 기록이자 필체, 감정 등을 통해 총체적으로 인물을 감각하게 하는 경험을 제공한다. 특히 화면을 가득 채운 다이어리는 그 자체로 관객이 매개없이 피해자들의 다이어리를 보는 듯한 감각을 제공한다. 마찬가지로 영화에서는 빗방울 소리, 숲의 바람, 앰비언스 사운드 등을 감각적으로 느끼게 하는 장면들이 삽입되어 있는데, 이는 신체로 파고드는 폭력, 감각적인 형태로 존재하는 폭력을 드러내는 방식이다.

보이스오버로 들리는 한 피해자의 진술에서 그는 발병한 뒤 기숙사를 정리하러 갔을 때 마스크를 몇 겹으로 하고 갔던 일을 회상하며 “눈에 보이지 않는 것들 때문에 내가 아팠으니까”라고 말을 한다. 느린 폭력은 보이지 않지만, 신체에 의해 감지된다. 영화는 관객이 사건의 서사가 아닌 시각과 청각, 그리고 스크린의 표면과 관객 사이의 촉각의 감각⁶⁶⁾을 통해 이 폭력을 감지하도록 한다.

영화의 마지막, 반도체를 가득 담은 폐가전 쓰레기들은 아시아의 제3세계 다른 국가로 옮겨진다. 록 닉슨이 느린 폭력에서 지적했던 것처럼 느린 폭력은 빈자에게, 소수자에게 더욱 가혹하다.

2) <보라>(이강현, 2010)

다큐멘터리 <보라>는 산업안전보건법에 의거, 현장에서 이루어지는 보건관리의 과정을 1년여 동안 기록한 다큐멘터리다. 한국어 제목 ‘보라’는 이중의 의미를 갖는데, 산업재해와 같은 눈에 비가시화된 폭력을 ‘보라 See’라고 하는 의미와 영화의 영문 제목 ‘the color of pains’에서 유추할 수 있는 것처럼 보라색을 띤 고통의 색, 즉 멍을 의미하는 것이기도 하다.⁶⁷⁾ 이 제목은 또한 모순적이기도 한데, 무언가를 ‘보라’고 하는 것은 인간 ‘주체’의 행위를 요청하는 말이지만, 멍든 보라색은 인간 ‘주체’의 행위능력이 아닌 신체의 행위능력과 관계되는 것이기 때문이다. 이런 점에서 ‘보라’는 가시성을 향한 투쟁인 동시에 비가시성에 대한 “감각적 수용”을 요하는 작업이기도 하다.⁶⁸⁾

흥미롭게도 이 영화가 관객이 편히 볼 수 있는 위치에 카메라를 두지 않는다는 점에서 ‘보라’라는 제목은 다시 한 번 역설적이 된다. 영화가 시작하면 보건전문가가 사무실로 찾아와 대화를 나눈다. 그러나 카메라는 대화가 이루어지는 곳을 응시하지 않으며 멀찌감치 떨어져서 좌우로 패닝한다. 이러한 카메라 위치와 무빙은 화면의 중심에서 사건이 벌어지는 곳을 끊임없이 해체함으로써 관객의 주의를 분산시킨다. 반대로 말하자면 사건을 알기 위해선 고도의 집중력이 요구되지만, 인물에 대한 정보가 거의 주어지지 않기 때문에 이런 주의집중에도 중심으로서의 사건은 붕괴되고 이를 통해 관객의 시선은 서사에 얽매이지 않고 자유로워진다. 비슷한 방식으로 영화는 사운드와 화면 정보를 일치시키지 않음으로써 화면 내의 사운드 출처를 종종 모호하게 만들어버린다.⁶⁹⁾

여기에서 <보라>는 비가시적인 사건을 무대 중앙에 올려놓음으로써 가시적으로 만드는 것이 아닌 중심의 사건을 해체함으로써 무엇이 보여지고 있는가에 대한 질문을 던진다. 닉슨은 주의 집중 시간이 점점 짧아지는 시대에 강도가 낮은 느린 폭력은 쉽게 인식되기 어려운 이중의 어려움을 안고 있다고 말하며, 느린 폭력에 가시성을 부여하기 위해 속도의 재정의가 필요하다고 말한다.⁷⁰⁾ <보라>는 영화의 서사 구조가 ‘보라’고 만들어내는 것들, 그리고 그로 인해 다른 것들은 보지 못하게 하는 중심의 사건을 해체하고, 비가시적 사건들에 주목하게 함으로써 또 다른 인식론적 전회를 만들어낸다. 이처럼 <보라>는 앞서 설명한 노동 다큐멘터리들의 반대의 경로에서

66) 물론 이는 직접적인 접촉은 아니다. 그러나, 스크린이라는 매개를 지우고 직접 영화 속 사물, 공간을 바라보고 있는 듯한 느낌을 영화가 만들어낸다는 점에서 본고에서는 이를 촉각이라고 부른다.

67) 이나라, 「한국 독립 다큐멘터리의 노동 재현과 재현 노동」, 『씨네포럼』 42호 (2022), 192쪽.

68) 조혜영, 위의 글, 276쪽.

69) 영화에는 붐마이크가 사용되었고, 카메라가 거리를 유지하는 동안 붐마이크는 인물들을 따라다니면서 영화에는 붐마이크 혹은 붐 오퍼레이터가 종종 등장한다. 이로 인해, 시각적 공간감과 청각적 공간감이 일치하지 않음으로써 다시 한 번 중심의 사건은 해체되고, 관객의 시선은 자유로워진다.

70) 록 닉슨, 위의 글, 36-37쪽.

노동의 가시성을 위한 방법론을 모색하고 있는 듯이 보인다.

4. 결론

본 글에서는 1980년대 이후 노동 다큐멘터리의 변화 양상들을 살펴보았다. 시작부터 오늘날까지 노동 다큐멘터리는 노동자들의 가시화를 위한 다양한 전략들을 모색해왔다. 80년대 개발 자본의 극단적이고 직접적인 폭력의 상황에서 노동 다큐멘터리는 노동자들의 압도적 규모를 재현함으로써 대항세력으로서 노동자를 가시화하려고 했다면, 이 글에서 다룬 두 편의 90년대 다큐멘터리는 규모의 노동자 운동이 쇠퇴해가는 시기에 가시화에 대한 전망과 고민을 담고 있다. 그리고 97년 외환 위기 이후에 제작된 다큐멘터리들은 노동자들의 고립과 비가시화에 맞서 비정규직 철폐 투쟁, 경제민주화, 잊혀진 노동자 역사의 복원과 같은 시도를 해왔다. 특히, 신자유주의의 보다 정교해진 폭력의 비가시화에 맞서 본고에서 다룬 두 편의 다큐멘터리는 감각의 회복과 보기 행위 자체에 대한 질문을 던짐으로써 비가시적 폭력에 저항하는 전략을 취한다.

서두에서 밝혔듯이, 본고는 40여년에 가까운 노동 다큐멘터리의 역사를 훑고 있지만, 노동 다큐멘터리의 역사를 일별하는 글은 아니다. 여기에서 언급된 다큐멘터리가 시대의 중요한 경향을 대표하는 것도 아니다. 여전히 현장과 결합된 노동 다큐멘터리들이 만들어지고 있고, 영화사적으로도 운동사적으로도 중요한 의미를 갖는 작품들이 많다. 다만 본고에서는 저항의 관점에서 미학적 실천의 특징들이 드러나는 작품들이 선별되어 있다. 본고에는 여전히 미완의 과제로 남아있는 많은 질문들이 있다. 또한 적어도 장편 노동 다큐멘터리를 전수 조사하겠다는 애초의 계획은 불가능한 기획으로 남아 있다. 이들은 모두 근미래의 과제로 남겨둔다.

참고문헌

1. 도서 및 논문 자료

Chris Berry, "The documentary production process as a counter-public: notes on an inter-Asian mode and the example of Kim Dong-Won," in *Inter-Asian Cultural Studies*, vol.4. (2010), p. 139-144.

Ji-hoon Kim, *Activism and Post-Activism: Korean Documentary Cinema, 1981-2022*, (Oxford University Press, 2024).

Young-a Park, *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South Korea* (Stanford University Press, 2014)

가야트리 차크라보르티 스피박 외, 『서발턴은 말할 수 있는가?: 서발턴 개념의 역사에 관한 성찰들』, 태혜숙 역 (그린비, 2013)

강준만, 『한국현대사 산책: 1980년대 편 3권』 (인물과 사상사, 2003)

김동춘, 『대한민국은 왜? 1945-2015』 (사계절, 2015)

롭 닉슨, 『느린 폭력과 빈자의 환경주의』, 김홍욱 역 (에코리브르, 2020)

배주연, 「영화공장 새벽 <전진하는 노동전사> 리뷰: 노동 다큐멘터리의 어떤 미학적 실천에 관하여」, 이정하 외 『다시 만난 독립영화 Vol. 7』 (서울독립영화제, 2025),

- 변성찬, 「노동자뉴스제작단 30주년 기념 자료집 발간에 부쳐」, 변성찬 외 『노동자뉴스제작단: 30년을 돌아보다』(DMZ국제다큐멘터리영화제, 2021)
- 서울영상집단, 『변방에서 중심으로: 한국 독립영화의 역사』(시각과 언어, 1996).
- 손호철, 『촛불혁명과 2017년 체제-박정희, 87년, 97년 체제를 넘어서』(서강대학교출판부, 2017)
- 송원근, 「외환위기 이후 재벌정책 변화와 개혁 방향」, 『기억과 전망』 34호, (2016), 103-148쪽.
- 신은실, 「해소될 수 없는 적대의 무한한 갱신을 선포하는 힘들: <수리세>와 <노동자뉴스 1호>」, 한국영상자료원, 『영화와 운동』(한국영상자료원, 2018).
- 양규현, 「노동자의 피 땀 투쟁: 1987년 이후 한국 노동운동사」, 변성찬 외 『노동자뉴스제작단: 30년을 돌아보다』(DMZ국제다큐멘터리영화제, 2021).
- 이나라, 「한국 독립 다큐멘터리의 노동 재현과 재현 노동」, 『씨네포럼』 42호 (2022), 187-206쪽.
- 이도훈, 「현장을 전유하는 다큐멘터리: 한국 독립 다큐멘터리가 현장과 결합하는 방식」, 『현대 영화연구』 17권 3호 (2021), 125-150쪽.
- 이도훈 외, 「제12회 DMZ Docs 노동자뉴스제작단 시네토크: 노뉴단이 말하는 노뉴단」, 변성찬 외 『노동자뉴스제작단: 30년을 돌아보다』(DMZ국제다큐멘터리영화제, 2021), 40쪽.
- 이승민, 『영화와 공간: 동시대 다큐멘터리 영화의 미학적 실천』(갈무리, 2017)
- 전우형, 「한국 노동 다큐멘터리 영화의 역사적 기원 연구」, 『민족문학사 연구』 64호, (2017), 501-502쪽.
- 조혜영, 「노동의 기록과 미학화된 카메라 - 2010년대 한국 노동 다큐멘터리를 중심으로 -」, 『아시아영화연구』 9권 1호 (2016), 273-301쪽.
- 홍진훤, 「영화공장 새벽 <전진하는 노동전사> 인터뷰: 김영식, 이수정, 정혜주」, 이정하 외 『다시 만난 독립영화 Vol. 7』(서울독립영화제, 2025)

2. 녹취자료 및 언론보도

<부활하는 산하> 시네토크, 2026년 1월 31일, 영상자료원

“박노해, 조선일보 ‘전향 왜곡보도’ 맹성토”, <프레스리안>, 2004년 12월 10일자.