



# 노동의 재현과 저항의 미학\*

- 1987년 노동자대투쟁 이후 노동 다큐멘터리의 변화를 중심으로

배주연\*\*

## 〈차례〉

1. 들어가며
2. 규모와 속도전: 노동의 가시화
  - 2.1. 〈전진하는 노동전사〉(영화공장 새벽, 1988)
  - 2.2. 〈87에서 89로 전진하는 노동자〉(장산꽃매, 1989)
  - 2.3. '노동자뉴스제작단'이라는 예외
3. 노동 다큐멘터리의 위기와 성찰
  - 3.1. 〈전열〉(다큐멘터리 작가회의, 1991)
  - 3.2. 〈세 발 까마귀〉(오정훈, 1997)
4. 폭력의 비가시성을 재-현(다시 드러냄)하기
  - 4.1. 〈노동자다 아니다〉(김미례, 2003)
  - 4.2. 〈보라〉(이강현, 2010)
5. 결론

## 국문 초록

본고는 1987년 노동자대투쟁 이후 노동 다큐멘터리를 중심으로 노동이 재현되는 양상과 저항의 미학을 다룬다. 1980년대 후반부터 본격적으로 제작된 노동 다큐멘터리는 과거의 정치적 실천에서 동시대 미학적 실천으로의 이동으로 종종 설명되곤 한다. 그러나 기존의 논의가 정치와 미학을 구분하거나 혹은 초기 노동 다큐멘터리의 미학적 실천을 간과한다는 점에서 한계를 지닌다. 본고는 1980년대 후반부터 지금까지 노동 다큐멘터리의 변화 양상을 자본과 권력의 재현양식의 변화에 따른 노동 다큐멘터리의 정치적, 미학적 실천으로 바라보고자 한

\* 이 논문은 2024년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2024S1A5B5A16022014)

\*\* 서강대학교 트랜스내셔널인문학연구소 학술연구교수 (ppory17@gmail.com)

다. 특히, 이를 자본의 가시적 재현에서 비가시적 자기 재현으로의 이동에 따른 노동 재현 양상의 변화로 설명한다. 즉, 노동에 대한 국가와 자본의 가시적이고 직접적인 폭력의 양상이 점차 비가시적이고 장기간에 걸친 폭력(느린 폭력)으로 변화함에 따라 그에 맞는 노동 재현 양상 역시 변화하고 있음을 밝히고자 한다. 이를 위해 본고는 87년 노동자대투쟁을 전후로 대학 출신들에 의해 만들어진 노동 다큐멘터리와 노동자뉴스제작단의 작업들, 90년대 노조 및 노동운동의 위기와 연결된 두 편의 다큐멘터리, 그리고 2000년대 이후 비정규직 노동자들과 산업재해의 문제를 다룬 다큐멘터리를 함께 살펴본다. 여기에서 다루는 다큐멘터리들은 40여 년에 가까운 노동 다큐멘터리의 경향을 대표하는 것이라기보다, 가시성과 비가시성을 둘러싼 투쟁의 장면들을 보여준다는 점에서 선별된 다큐멘터리다. 이를 통해 본고는 오늘날 노동 다큐멘터리가 보여주는 미학적 실천이 저항의 약화라거나, 혹은 자기 반영적 미학만이 아닌 재현을 둘러싼 치열한 고민의 결과물이자 정치적 실천이라는 점을 밝히고자 한다.

주제어: 87에서 89로 전진하는 노동자, 노동 다큐멘터리, 노동자뉴스제작단, 노동자다 아니다, 보라, 세 발 까마귀, 저항의 미학, 전열, 전진하는 노동전사

## 1. 들어가며

1987년 노동자대투쟁은 영화운동에 큰 전환점을 안겨준 사건이었다. 대기업 노동자들 중심의 대규모 투쟁은 당시 대학 영화 씨름 및 ‘학출들’로 구성된 영화단체, 영상활동가들에게도 큰 파장을 일으켰고, 이는 이후 노동 다큐멘터리의 활발한 제작으로 이어진다. 특히 1980년대 후반 폭발적으로 등장한 한국 다큐멘터리 영화는 영상을 통한 사회운동을 목표로 기존 방송 미디어가 다루지 않는 노동자 민중의 삶을 보여주려 하였다.<sup>1)</sup> 이들은 개인보다는 집단의 형태로 당시 진행되고 있던 투쟁 현장에 결합해 계몽적이고 선동적인 다큐멘터리를 만드는데 주력했다.<sup>2)</sup>

- 
- 1) 이승민, 「다큐멘터리영화 지도 그리기: 현실과 기록 사이의 균열과 진동」, 한국영상자료원, 『21세기 한국영화』, 엘피, 2020, 208면.
  - 2) 위의 글, 208면. 이승민의 글 이외에도 이와 같은 현장 중심의 집단 창작 방식에 대해서는 다음과 같은 기존 논의들이 있다. 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.; Young-a Park, *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South*

그러나 1980년대 말부터 90년대 초반까지 이어져 오던 투쟁 현장 중심의 노동 다큐멘터리 기조는 2000년대, 특히 2010년대 들어서면서부터 현장을 벗어나 미학적이고 역사적인 사색과 관조의 장으로 접어든 듯이 보인다.<sup>3)</sup> 예를 들어, 이승민은 동시대의 미학적 실천에서 공간은 ‘현장이 아닌 ‘풍경’으로 등장한다고 지적하는데, 이때 ‘풍경’은 문자 그대로의 ‘풍경’보다 시간과 경험, 감각의 중첩된 장으로서 설명된다. 즉, 이 ‘풍경’은 동시대의 관조적, 사색적, 자기반영적인 다큐멘터리의 미학적 경향성을 나타낸다.<sup>4)</sup> 또한, 한국 독립 다큐멘터리의 변화 양상을 시기별로 구분하고 있는 『한국 다큐멘터리 영화의 오늘: 장르, 역사, 매체』(남인영 외, 본북스, 2016)은 1980년대에서 1990년대 중반까지를 ‘계몽적 시기’, 1990년대 중반에서 2000년대 중반을 ‘정체성의 시기’, 2000년대 후반에서 2010년대까지의 시기를 ‘미학적 시기’로 규정한다.<sup>5)</sup> 각각의 시기는 소규모 영상 운동으로 시작해 아직은 태동기였던 시기를 거쳐 제도화와 함께 다큐멘터리의 정체성을 찾아가던 시기, 마지막으로 기술적 변화와 사회적 변화에 따른 미학적 양식을 모색하던 시기로 설명된다.<sup>6)</sup>

반면 김지훈은 이런 시기별 구분이 운동의 지속성과 변화를 간과할 우려가 있다는 점에서 동시대 다큐멘터리의 경향을 액티비즘(activism) 영화와 포스트.액티비즘(post-activism) 영화로 구분한다. 여기에서 액티비즘 다큐멘터리는 첫째, 사회적 문제에 직접 참여, 둘째, 주류 미디어 시스템과 구

---

Korea, Stanford University Press, 2014.; 남인영 외, 『한국 다큐멘터리 영화의 오늘: 장르, 역사, 매체』, 본북스, 2016.; Ji-hoon Kim, *Activism and Post-Activism: Korean Documentary Cinema, 1981-2022*, Oxford University Press, 2024.

- 3) 이에 관해서는 다음을 참고하라. 조혜영, 「노동의 기록과 미학화된 카메라 - 2010년대 한국 노동 다큐멘터리를 중심으로 -」, 『아시아영화연구』 9권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2016, 273-301면; 이도훈, 「현장을 전유하는 다큐멘터리: 한국 독립 다큐멘터리가 현장과 결합하는 방식」, 『현대영화연구』 17권 3호, 현대영화연구소, 2021, 125-150면.
- 4) 이승민, 『영화와 공간: 동시대 다큐멘터리 영화의 미학적 실천』, 갈무리, 2017.
- 5) 남인영 외, 『한국 다큐멘터리 영화의 오늘: 장르, 역사, 매체』, 본북스, 2016, 8-12면.
- 6) 위의 글, 8-12면.

분되는 대안적 제작, 배급 양식을 구축, 셋째, 민주주의, 평등 등의 사회적 가치 구현을 위한 대안 공중(counterpublic)의 발견으로 특징지어진다.<sup>7)</sup> 1990년대까지의 액티비즘 다큐멘터리들이 자신들이 다루는 대상과 오랜 관계를 유지하고, 현장을 지켰다면, 이후 액티비즘 전통은 이행기 정의와 신자유주의의 가속화 속에서 과거사에 대한 진상규명이나 보수 이데올로기를 면밀히 탐구하는 쪽으로 심화되었다.<sup>8)</sup> 반면, 포스트액티비즘 영화는 “이탈과 계승의 변증법, 즉 액티비즘 전통으로부터 형식적, 미학적, 인식론적, 담론적 단절과 그것의 갱신으로 교차하는 과정”으로 정의되는데, 기존 액티비즘 전통에 대한 반성과 성찰에서 포스트액티비즘 다큐멘터리가 등장하게 된다.<sup>9)</sup> 김지훈의 글은 시기적 구분의 한계를 뛰어넘고, 동시대의 두 가지 흐름을 주요하게 바라본다는 점에서 의의가 있다. 그러나, 동시대 액티비즘 전통의 다큐멘터리를 소재적 다양성으로, 포스트액티비즘 다큐멘터리를 양식적 차이로 설명한다는 점에서 정치적 액티비즘 영화 대 미학적 포스트액티비즘 영화라는 구분을 반복할 우려를 낳는다.

그러나, 자크 랑시에르가 지적하듯, 정치가 감각적인 것의 나눔을 통해 세계를 재배치하는 것이라면, 미학은 이를 조직하는 방식이라는 점에서 정치적인 것과 미학적인 것은 나누어질 수 없다.<sup>10)</sup> 또한 발터 벤야민은 정치의 미학화가 아닌 미학의 정치화를 이야기하면서 미학적인 것 자체가 가지는 정치성에 주목하였다.<sup>11)</sup> 또한, 독립영화의 역사를 ‘저항의 몽타주로 명명하며, 당시의 영화적 실천에서 몽타주를 중요한 미학적 실천으로 주목한 『변방에서 중심으로: 한국 독립영화의 역사』(서울영상집단, 시

7) Ji-hoon Kim, *ibid.*, p.7.

8) *Ibid.*, p.10.

9) Ji-hoon Kim, *ibid.*, pp.17-20.

10) 자크 랑시에르, 오윤성 옮김, 『감성의 분할』, 도서출판 비, 2008, 13-23면 참조.

11) 발터 벤야민, 최성만 역, 「기술 복제 시대의 예술 작품」, 『발터 벤야민 선집2: 기술복제시대의 예술작품 / 사진의 작은 역사 외』, 도서출판 길, 2007, 96, 150면. 주의할 것은 발터 벤야민이 정치의 미학화를 비판한 것은 정치와 미학을 구분해서라기보다 당대의 파시즘의 출현과 관련된 것이다.

각과 언어, 1996)의 예에서 알 수 있듯이 한국의 독립 다큐멘터리는 그 시작에서부터 미학적 실천 양식에 대한 고민과 함께 했다.<sup>12)</sup>

이런 문제의식에서 본 글은 1980년대부터 동시대에 이르는 한국 노동 다큐멘터리들의 저항의 미학을 추적한다. 특히, 자본의 자기-재현 양식의 변화에 대한 대응으로써 노동 다큐멘터리가 어떻게 이에 맞서는 저항의 미학을 발전시켜 왔는지를 밝히고자 한다. 롭 닉슨은 “눈에 보이지 않게 일어나는 폭력, 시공을 넘어 널리 확산하는 시간 지체적 파괴, 일반적으로 전혀 폭력으로 간주되지 않는 오랜 시간에 걸쳐 벌어지는 폭력”<sup>13)</sup>을 느린 폭력으로 정의한다. 그는 주로 환경주의적 관점에서 대지, 신체에 미치는 폭력을 다루고 있지만 신자유주의의 은밀한 구조적 폭력을 비롯해 느린 폭력은 쉽게 비가시화되기 때문에 필연적으로 재현(representation)의 곤경을 수반한다.<sup>14)</sup> 최근 한국 노동 다큐멘터리들의 성찰적이고 자기반영적 미학의 경향은 자본의 비가시적 자기 재현과 연결된다. 이와 같이 본 글은 노동에 대한 국가와 자본의 가시적이고 직접적인 폭력의 양상이 오늘날 점차 비가시적이고 장기간에 걸친 폭력으로 변화함에 따라 그에 맞서는 노동 재현 양상 역시 변화하고 있음을 밝히고자 한다.

이 글에서는 87년 노동자대투쟁을 전후로 대학 출신들에 의해 만들어진 노동 다큐멘터리와 노동자뉴스제작단의 작업들, 90년대 노조 및 노동운동의 위기와 연결된 두 편의 다큐멘터리, 그리고 2000년대 이후 비정규직 노동자들과 산업 재해의 문제를 다룬 다큐멘터리를 함께 살펴보고자 한다. 여기에서 다루는 다큐멘터리들은 40여년에 가까운 노동 다큐멘터리

12) 책에서는 독립영화를 분석하고 있지만, 책에서 다루고 있는 대다수의 독립영화가 다큐멘터리라는 점에서 본고에서는 이를 다큐멘터리에 대한 논의로 기술하였다.

13) 롭 닉슨, 김홍욱 옮김, 『느린 폭력과 빈자의 환경주의』, 에코리브르, 2020, 18면.

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

의 경향을 일별하기 위한 것이 아니라 앞서 말한 가시성과 비가시성을 둘러싼 투쟁이 드러나는 장면을 훑아보기 위해 선별된 다큐멘터리다. 이 작품들의 분석을 통해 본고는 자본과 권력의 연관 속에서 노동 다큐멘터리의 미학적 실천을 살펴본다. 이를 통해 오늘날 노동 다큐멘터리가 보여주는 미학적 실천이 저항의 약화라거나, 혹은 개별 작가의 자기 반영적 실천만이 아닌 생산관계의 변화와 자본의 자기 재현 양식의 변화에 따른 정치적 모색의 결과물이라는 점을 밝히고자 한다.

## 2. 규모와 속도전: 노동의 가시화

“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 그렇지도 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, ‘영화공장 새벽’ 회원, <전진하는 노동전사> 공동연출<sup>15)</sup>

1987년의 울산 현대중공업을 중심으로 전국적으로 확산된 노동자대투쟁은 당시 지식인과 문화예술인들에게 큰 영향을 미쳤고, 이는 영상활동가들이 카메라를 들고 노동 현장으로 뛰어드는 계기가 되었다.<sup>16)</sup> 특히, 1987

15) 홍진훤, 「영화공장 새벽 <전진하는 노동전사> 인터뷰: 김영식, 이수정, 정혜주」, 이정하 외, 『다시 만난 독립영화 Vol. 7』, 서울독립영화제, 2025, 51면.

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

년 6월 항쟁에 결합하였던 중산층과 언론이 6.29 선언 이후 빠르게 빠져나가는 상황에서 터져 나온 노동자 대투쟁은 그동안 역사의 무대에서 소외된 노동자들을 가시화하는 전면적 투쟁이었다.<sup>17)</sup> 이런 점에서 강준만은 87년 노동자대투쟁이 민주화운동의 성격을 갖는다고 지적한다.<sup>18)</sup>

한편, 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.<sup>19)</sup> 그리고 이들의 관심사는 지식인이라는 자신들의 출신 배경을 넘어서 어떻게 노동자민중과 결합할 수 있는가로 이어졌다. 이런 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.<sup>20)</sup> 이화여대 영화패 ‘누에’가 만든 <영화의 함성>(1989)에서도

- 17) 위의 글, 18면. 이 글에서 양규현은 87년 노동자대투쟁을 “임금노예에서 정부수립 이후 최초로 역사의 전면에 [노동자가] 등장하여 정체성을 드러낸 것”이라 평한다.
- 18) 강준만, 『한국현대사 산책: 1980년대 편 3권』, 인물과 사상사, 2003, 184면. 특히, 그는 중산층이 노동자 투쟁을 외면한 것은 6.29 선언 이후로 얻을 것을 얻었다고 생각한 중산층이 노동자 투쟁으로 인해 경제 호황에 불똥이 튀지 않기를 원했기 때문이라고 지적하는데(같은 책, 185면), 87년 이후의 민주주의에 대한 상상이 계급적으로 분기되는 지점이라는 점에서 주목할 만하다.
- 19) 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 가능하게 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.
- 20) 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 변재란은 이 영화가 최초 상영된 1회 대학영화제 때는 18분 버전으로 상영되었고, 유실된 부분은 광주민주화운동, 용산미군 부대의 외관 전경, 그리고 영화의 또 다른 공동연출자 중 한 명인 이정하가 대우

영화 운동이 노동자들과 어떻게 결합할 수 있을 것인지에 대한 고민이 등장한다.

이들의 이러한 고민은 1987년 이후 노동 다큐멘터리 제작의 활성화로 이어진다.<sup>21)</sup> 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”에 노동 다큐멘터리를 위치시킨다.<sup>22)</sup> 물론 최근의 노동 재현은 고용 불안정, 차별의 갑질을 비롯한 경제민주화와 맞물리며 TV 드라마, 극영화의 형태로 활발하게 드러나고 있지만, 1987년 노동자 대투쟁 직후 현실에서 벌어지고 있는 노동자 투쟁의 가시화는 그 자체가 드라마보다 더 극적인 현실로 재현되고 있었다. 특히 이들은 앞선 정혜주의 인터뷰가 드러내듯 압도적 규모와 속도감에 고무되었던 것으로 보인다. 아래에서 분석하는 다큐멘터리들은 노동자대투쟁 직후에 가시화된 노동

---

어패럴에서 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)

- 21) 1987년 노동자 대투쟁 이후 만들어진 노동 다큐멘터리는 다음과 같은 작품들이 있다: <진진하는 노동전사>(영화공장 새벽, 1988), <강순이, 슈어프로덕츠 노동자>(이상인 연출, 민족영화연구소, 1988), <건설! 전노협 1, 2>(노동자뉴스제작단, 1989), <87에서 89로 진진하는 노동자>(장산꽃매, 1989), <홀어지면 죽는다>(들풀, 1989). 이 중 사측의 일방적 폐업신고에 맞선 다국적 기업 슈어 프로덕츠 노동자들의 122일간의 투쟁을 담고 있는 <강순이, 슈어프로덕츠 노동자>의 경우, 이상인 감독을 비롯한 제작진이 두 달 여간 투쟁현장에 결합하여 투쟁 현장을 카메라에 담아냈다. 이는 학생 출신의 영상활동가로서 노동 현장과 어떻게 관계 맺을 것인지를 보여주는 긍정적 사례로 종종 이야기되지만, 정작 감독은 영상을 찍는 자신과 노동자들 사이의 거리를 느끼게 되고, 이후 다시 학생의 신분으로 돌아가 학생운동을 다룬 다큐멘터리를 만들게 된다. (남태제, 이진필, 「격동의 현실 속에서 피어난 독립 다큐멘터리-1980~90년대 초반의 영상운동과 다큐멘터리」, 독립 다큐멘터리 연구모임 『한국 독립다큐멘터리』, 예담, 2003, 39-43면 참조)
- 22) 전우형, 「한국 노동 다큐멘터리 영화의 역사적 기원 연구」, 『민족문화사연구』 64호, 민족문화사연구소, 2017, 501-502면.

자들을 영화의 미학적 실천과 결부시킨다.

## 2.1. <진진하는 노동전사>(영화공장 새벽, 1988)

전태일기념사업회의 의뢰로 영화공장 새벽이 제작한 <진진하는 노동전사>는 대기업 노동자들의 파업에 한껏 고무된 당시의 영화인들의 기대가 잘 드러난다. 44분 분량의 이 영화는 87년 7, 8, 9월의 노동자 대투쟁을 담고 있지만, 실제 영화제작자들이 결합한 것은 투쟁이 모두 끝난 88년, 현대그룹해고자복지실천협의회 사무실 방문을 통해서이다. 그래서 영화에 등장하는 87년 현대중공업 파업 당시의 현장 장면은 영화의 제작자들이 아닌 노동자들에 의해 촬영된 사진과 지인을 통해 KBS 방송국에서 빼낸 뉴스 화면 자료 등의 아카이브 자료로 구성되어 있다. 이 자료들에 생동감을 불어넣기 위해 연세대학교 방송부 아나운서들의 목소리로 선동적 나레이션을 더하고 기존의 자료를 클로즈업과 패닝 등으로 재촬영해 영화적 움직임을 만들어낸다.<sup>23)</sup> 이처럼 영화는 87년 당시의 아카이브 자료를 통해 당시의 투쟁을 재구성하고 복원해낸다.

그러나 이 영화에서 단연 눈길을 끄는 장면은, 인서트용으로 사용하기 위해 이들이 직접 촬영한 울산의 풍경이다. 이 장면은 도시를 끝없이 가로지르는 현대중공업 담벼락의 수평 트래블링 쇼트와 달리는 차 안에서 롱테이크로 촬영-하늘로 높이 솟은 공업탑을 보여주는 틸트-업(tilt-up) 쇼트로 구성되었다. 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 87년 울산 현대그룹의 투쟁의 의미를 “힘없고 나약한 여성들의 투쟁에서 강인하고 조직화된

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

남성 노동자 중심의 노조 운동”으로 옮겨간 데 있다고 말한다. 그러나 이는 여성 노동자들이 주도한 노동운동의 성과를 지나치게 축소하고 있으며,<sup>24)</sup> 영화의 제작진이 인정하듯 이들 대기업 노조원들이 경제 투쟁의 성과를 어느 정도 일구어낸 뒤, 점차 계급성을 상실해 갔다는 점에서 결과적으로는 근거 없는 희망이기도 했다.<sup>25)</sup>

그러나 이와 같은 속도와 규모에 대한 찬사는 자본의 직접적이고 압도적인 폭력에 맞서는 대응 전략이기도 했다. 쿠데타를 통해 정권을 잡은 전두환 정권은 물가안정과 외채 위기 극복을 통해 민심을 회복하려 했고, 이는 재벌육성과 노조탄압으로 이어졌다.<sup>26)</sup> 정권과 자본이 결탁한 노조 탄압은 노동자들에 대한 구속과 물리적 폭력 등의 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.

## 2.2. <87에서 89로 전진하는 노동자> (장산꽃매, 1989)

노동자 문제를 정면으로 다룬 최초의 장편 극영화 <파업전야>를 만든 장산꽃매는 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 <파업전야>를 위한 일종의 프리퀄로 보이기도 한다.<sup>27)</sup>

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

25) 홍진현, 위의 글, 62-63면.

26) 양규현, 위의 글, 13면.

27) <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 장산꽃매인지, 그리고 이 장면이 <87

영화는 1987년부터 1989년까지를 다루는데, 노동자 대투쟁에서 시작해 김중수 열사, 이상남 열사와 같은 노동자들의 죽음을 거쳐 그럼에도 투쟁하는 노동자들의 결의에 찬 모습으로 마무리된다. 노동자대투쟁의 열기, 이후 이어진 각 사업장에서의 저항, 이에 대한 탄압과 노동자들의 죽음, 그럼에도 불구하고 꺾이지 않는 노동자의 단단함을 강조함으로써, 노동운동의 미래에 대한 희망의 메시지를 전한다.

이와 같은 희망적인 기조는 당대 노동운동의 열기와 공명한다. 87년부터 89년까지는 노조탄압이 극심했던 시기이기도 했지만, 87년 노동자대투쟁의 짜릿했던 기억을 안고 각 사업장에서 민주노조 설립이 가장 활발했던 시기이기도 했다.<sup>28)</sup> 영화에도 등장하는 88년 11월 연대에서 열린 전태일열사정신계승과 노동악법철폐를 위한 전국노동자대회는 그 열기의 정점이었다.<sup>29)</sup> 또한 이 시기는 학생과 지식인이 주도하는 민주화운동 성격의 노동운동에서 노동자 중심의 임금 투쟁과 권력투쟁으로 노동운동이 변화된 시기이기도 하다.<sup>30)</sup> 영화는 88년 7월의 전국철도노조, 11월의 방송노조, 89년 서울지하철 파업, 4월 울산 폴리앗 투쟁, 5월 말 전교조 결성의 순간들을 담아내며 끊임없이 이어지는 노조 건설과 노동자 운동의 희망찬 열기를 전한다. 특히, 이런 노조의 결성과 투쟁을 연대기순으로 나열함으로써 87년 노동자대투쟁의 열기의 양적 확산을 시각적으로 전시한다. 이처럼 <87에서 89로>는 가시화된 노동자 운동의 질적, 양적 성장 서사를 재현함으로써 자본과 결탁한 공권력의 탄압에도 굴하지 않는 노동자·대오의 강건함을 과시한다.

---

에서 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.

28) 양규현, 위의 글, 18면.

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

30) 김동춘, 『대한민국은 왜? 1945-2015』, 사계절, 2015, 276면.

특히, 영화는 종종 폭력과 저항의 푸티지를 단결투쟁가, 전노협 진군가와 같은 노래와 함께 몽타주하여 뮤직비디오 형식으로 제시함으로써 관객의 감응을 유발한다. 당시 노동자 다큐멘터리가 검열로 인해 극장 상영이 불가능한 상황에서 노동 다큐멘터리의 주요한 관객층은 노동자들 자신이었고, 상영되는 곳은 집회나 노조 교육장 등 노동자들이 운집한 곳이었다.<sup>31)</sup> 그러므로 노동자들 자신이 주인공으로 등장하는 뮤직비디오 형식은 집단의식을 고양시키는 훌륭한 선동의 무기가 될 수 있었다.

### 2.3. ‘노동자뉴스제작단’이라는 예외

노동자뉴스제작단은 1988년 겨울에 서울대 영화과 ‘알라성’ 출신으로 이루어진 ‘들풀(<홀어지면 죽는다> 제작)과 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 노동자뉴스제작단 30주년 기념 시네토크에서 당시를 다음과 같이 회상한다.

“88년도 11월<sup>32)</sup>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 물

31) 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, pp. 139-144.

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

적 조건, 이런 것들이 결합되면서, 아주 조직적으로 의도적으로 기획을 한 것은 아니었지만 노뉴단(노동자뉴스제작단)이 만들어 질 수 있었던 것 같습니다.”<sup>33)</sup>

즉, 노동자운동의 열기를 신속하게 전달할 필요성과 그 필요를 충족시켜줄 수 있는 기술적 진전(소형카메라의 등장)의 결과물이 노동자뉴스제작단으로 이어진 셈이다.<sup>34)</sup> 그리고 이들은 결성 이듬해인 1989년 <노동자뉴스 1호>를 제작하고 이후 속보, 교육물 및 역사물, 집회 메인 영상물 등을 제작하며 현재까지 활동하고 있다.<sup>35)</sup>

특히, 이들이 초반에 속보 형식으로 영상물을 만들었던 것은 주류 미디어에 대해 노동자의 소식을 전달할 필요성에 의한 것이었다. 그러나, 이런 뉴스 형태의 “신속하고 지속적인 노동 다큐멘터리의 제공”<sup>36)</sup> 목적에도 불구하고 <노동자뉴스 1호>에는 주류 미디어의 뉴스 재현 전략인 ‘신속함’과 거리를 두려는 대안적 움직임도 발견된다. 즉, 내용적으로는 기존 미디어의 노동 적대적, 소외적 보도 내용을 뒤집어 노동 친화적 뉴스 보도를,

33) 이도훈 외, 「제12회 DMZ Docs 노동자뉴스제작단 시네토크: 노뉴단이 말하는 노뉴단」, 변성찬 외 『노동자뉴스제작단: 30년을 돌아보다』, DMZ국제다큐멘터리영화제, 2021, 40면.

34) 특히, 기술적 토대는 들풀과 서울영상집단이 의기투합하게 된 주요 이유이기도 한데, ‘들풀이 비디오 작업을 통해 발빠르게 1988년의 현대중공업 파업투쟁을 담아내며 <홀 어지먼 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, 69면.)

35) 변성찬, 「노동자뉴스제작단 30주년 기념 자료집 발간에 부쳐」, 변성찬 외 『노동자뉴스 제작단: 30년을 돌아보다』, DMZ국제다큐멘터리영화제, 2021, 6면. 한편, 노동자뉴스 제작단의 주요 작품으로는 <91 투쟁속보 - 죽음을 딛고 해방으로>(1991), 1988년과 1990년의 현대중공업 투쟁의 역사를 다룬 연작 다큐멘터리 <미포만의 붉은 해: 제1편 노동자>, <미포만의 붉은 해: 제2편 두 개의 파업>, <미포만의 붉은 해: 제3편 골리앗으로 가는길> (현대중공업노동조합 공동제작, 1999), 전국금속노동조합과 공동제작한 <노동자는 노동자다> (태준식 연출, 2001) 등이 있다.

36) 전우형, 위의 글, 519면.

형식적으로는 기존 미디어의 스펙타클과 압축된 (보도) 시간을 전유하거나 해체하는 방식을 사용한다. 예를 들어, <노동자뉴스1호>는 각종 업장별 노조 활동 소식, 노동자 학생 연대 소식에 더해, KBS가 촬영한 현대중공업 노동자 총파업 강제 해산 보도 위에 원본과는 다른 나레이션을 덧입힘으로써 기존의 뉴스 미디어를 모방하는 동시에 해체한다. 또한, KBS 뉴스 자료 화면 뒤에 현대중공업 담벼락 너머의 개나리꽃과 같은 이미지 푸티지를 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 만들어내는 것이다. 이와 같은 방식으로 노동자 뉴스제작단은 기존 미디어의 재현 방식에 개입한다. 즉, ‘노동자뉴스’ 시리즈는 ‘뉴스라는 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.

이후에 노동자뉴스제작단의 제작 방식은 투쟁 속보 중심에서 노조의 의뢰를 받아 만든 교육 영상 중심으로 변화하게 된다. 이에 대해 노동자뉴스 제작단의 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 지적한다.<sup>37)</sup> 노조에 의한 의뢰용 작업은 노동자뉴스제작단 멤버들의 발화 공간을 축소시킬뿐만 아니라 노동자뉴스의 관객층을 노조 안으로 제한시킨다는 점에서 한계를 갖지만,<sup>38)</sup> 변성찬은 오히려 그렇기 때문에 노동자 뉴스제작단이 지금까지 정체성을 유지할 수 있었다고 지적한다.

37) 이도훈 외, 위의 글, 53면.

38) 현재 노동자뉴스제작단 작품의 전형적 상영방식은 조합원들 교육 시간 내에 자료로 활용되는 것이다 (위의 글, 54면).

“90년대 중반 이후로 다큐멘터리를 작업하게 되면 주로 작품을 처음 소개할 때 영화제라는 형식, 또 극장 스크린이라는 형식을 매개로 해서 소개가 됩니다. 그렇게 되면 특히 액티비즘 계열의 작품이나 소수자들의 어려움과 투쟁을 다룬 작품들은 어느 정도는 불특정 관객 대중과 만나게 되면서, 작품을 시작했던 동기가 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.”<sup>39)</sup>

변성찬이 지적하는 것처럼 독립 다큐멘터리 활동가들 중 노동자뉴스제작단이 자기 작품이나 활동으로부터 가장 덜 소외되었기 때문에 지속적인 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.

### 3. 노동 다큐멘터리의 위기와 성찰

90년대의 시작은 소련의 해체와 동구권 사회의 몰락으로 인한 국제정세의 변화, 노조탄압, 열사 정국으로 비롯된 혼란과 암울함의 분위기가 짙었고, 이는 이후 학생 운동권의 몰락, 소비주의의 등장과 외환위기 이후 급격하게 위축된 사회 분위기 속에서 90년대 내내 지속되는 정서였

39) 위의 글, 67-68면.

다.<sup>40)</sup> 한편, 재벌을 규제했던 발전국가가 약화되었지만, 이를 대신할 다른 장치가 없는 상황에서 시장은 급속한 자유화를 맞이하게 되었고,<sup>41)</sup> 재벌은 ‘그림자 정부’<sup>42)</sup>로서 막강한 권력을 가지게 되었다. 또한 이 시기 대기업 중심으로 이루어진 “자본과 정권의 교육문화전략은 노동조합이 현장에 뿌리 내린 지도력을 조금씩 약화”시켰다.<sup>43)</sup>

이런 분위기 속에서 비제도권 영화 운동의 인맥들 역시 주류 영화에 편입되거나, ‘독립영화협회’의 설립 등을 통해 점점 제도화되어갔다.<sup>44)</sup> 특히, 과거 공동체 중심 제작과 상영 방식에서 개별 ‘저자가 전면’에 나서게 되면서 노동 다큐멘터리의 성격 역시 연대의 의미보다 개별 작품으로서의 의미가 강해지게 되었다.<sup>45)</sup> 또한, 이 시기의 다큐멘터리는 아카이브 기록으로서 노동 다큐멘터리의 역할에 점점 주목하기 시작했으며,<sup>46)</sup> 임금투쟁뿐만 아니라 산업 재해와 같은 노동자들을 둘러싼 다양한 현인들이 제기되기도 했다.<sup>47)</sup> 특히, <전선은 있다>(남태제, 박성재, 최중호, 1998)

40) 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, 153면).

41) 송원근, 「외환위기 이후 재벌정책 변화와 개혁 방향」, 『기억과 전망』 34호, 민주화운동기념사업회 한국민주주의연구소, 2016, 107면.

42) 김동춘, 위의 글, 275면.

43) 양규현, 위의 글, 22면.

44) Young-a Park, *Unexpected Alliances: Independent Filmmakers, the State, and the Film Industry in Postauthoritarian South Korea*, Stanford University Press, 2014, pp. 49-53.

45) 박영아는 독립영화 감독들이 저자(author)로서 호명되기 시작한 것을 주권적 주체 개념과 연결시키는데, 이는 90년대 한국사회에서 개인의 등장과도 연결된다(Young-a Park, *ibid.* pp. 72-73).

46) 이러한 예로는 <옥포만에 메아리칠 우리들의 노래를 위하여-’90 대우조선 단협투쟁기> (다큐멘터리 작가회의, 1991), <54일, 그 여름의 기록> (홍형숙, 홍효숙 연출, 서울영상집단, 1993)과 같은 영화들이 있다.

47) 대표적으로는 원진레이온 노동자들의 직업병 문제를 다룬 <원진별곡> (김태일 연출, 푸른영상, 1993)이 있다.

와 같은 다큐멘터리들은 “80년대 저항문화 혹은 민중문화운동의 새로운 출구 혹은 대안의 하나로서”<sup>48)</sup> 시도되었던 락밴드들을 조망하며, 90년대 노동운동의 퇴조 속에서 새로운 노동 운동의 가능성을 모색하려 하였다. 본 장에서는 자본의 즉각적 폭력과 느린 폭력이 공존하는 과도기적 상황에서 노동 다큐멘터리에서 재현되는 혼란과 불안의 감정을 담은 두 편의 영화를 분석한다.

### 3.1. <전열>(다큐멘터리 작가회의, 1991)

다큐멘터리 작가회의가 제작한 <전열>은 1991년의 열사 정국을 배경으로, 노조 활동을 하다 구속된 노조 지도부들의 출소 이후의 투쟁 현장을 다룬다.<sup>49)</sup> 영화는 앞 절에서 다룬 <87에서 89로>보다 좀 더 뒤 시기를 다루지만 내용적으로나 형식적으로는 노동자들의 결사 항쟁, 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 이른바 열사 정국이라 불렀던 91년의 시대적 상황이 하나의 원인이 될 수 있겠지만, 그보다 영화가 몇몇 눈에 띄는 ‘패배의 푸티지’들을 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 석방된 이들을 당황하게 한다. 이 장면은 과거 조선소를 가득 채웠던 노동자들의 이미지와 대비되

48) 인디그라운드, 「〈전선은 있다〉」, <https://indieground.kr/indie/movieLibraryView.do?seq=3854&type=D>, 최종 접속일: 2026. 03.10

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

며 더욱더 패배와 좌절의 감각을 강화한다.

무엇보다 앞선 논의에서 다룬 다큐멘터리들의 나레이션이 대부분 비전문 아나운서를 고용해 1인칭 복수형의 ‘우리를 주어로 삼았다면, 이 영화에선 노조 지도부로 설정된 나레이터 ‘나가 등장한다.<sup>50)</sup> ‘우리가 노동자·대오’의 임무와 대의를 강조했다면, ‘나는 ‘우리’와 달리 필연적으로 사적인 고백을 하는 주체가 된다. 영화 속에서 ‘나는 내가 무엇을 잘못된 것인지 의심하거나, 노동자들을 외면하는 사람들에게 실망감을 드러내기도 한다. 노동자인 ‘나는 이제 전열에서 이탈하여 자기 성찰을 하기 시작하고 고민하기 시작한다. 그러나 ‘나의 고민이’ 대항 세력으로서의 가치화를 목표로 한다는 점에서 이 작품은 80년대 후반 노동 다큐멘터리의 연장선에 있다고 볼 수 있다.

### 3.2. <세 발 까마귀>(오정훈, 1997)

거칠게 말하자면 <세 발 까마귀>는 감옥에 수감된 노동자 시인 박노해에 관한 다큐멘터리다. 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 감독으로서 ‘나의 이름을 영화에 내 건다는 점에서 90년대 중반 이후 변화된 노동 다큐멘터리의 제작 방식과 위상을 보여주는 것이기도 하다. 이전 다큐멘터리에서 제작 주체를 드러내지 않았던 것은 검열의 문체와 더불어 노동자의 목소리를 투명하게 전달해야 한다는 당대의 공감대가 있었기 때문이다. 그러나 90년대 중반이 되면 본격적으로 제작 주체가 영화 안에 등장하기 시작하면서 개인으로서 ‘나와 집단으로서 ‘노동자’, ‘민중’ 사이의 차이가 드러나기 시작한다.

50) 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.

한때 노동 운동의 상징적 인물이었던 박노해는 1991년 사노맹으로 구속 수감된 뒤, 1997년 영화가 촬영되던 당시까지 수감된 상태였다. 감옥에서 그의 관심사는 노동에서 환경과 북한 인권으로, 인간에서 대지의 문제로 옮겨가는 듯이 보인다.<sup>51)</sup> 영화가 제작된 1997년 11월은 외환위기 바로 직전의 호황을 누리고 있던 시기였으며, 1996년의 한총련 사태와 1996-97년 노동법 개악에 맞선 총파업의 좌절로 인해 학생 운동과 노동 운동이 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. 여기에서 이제 감독인 ‘나는 자신의 촬영 대상들과 분리된다.

이처럼 <전열>과 <세 발 까마귀> 모두 노동운동의 위기를 감지하고 이에 대한 불안과 염려를 드러내는 ‘나가 등장하지만, <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 고민하는 주체를 등장시킨다. 그리고 여기에서

51) 박노해의 이런 행보는 종종 보수 언론들에 의해 전향으로 보도되기도 했다. 다음 기사를 참조하라. 「박노해, 조선일보 ‘전향 왜곡보도’ 맹성토」, 『프레시안』, 2004.12.10.

감지된 위기는 영화의 제작 직후 터진 외환위기로 인해 전혀 예상치 못한 방식으로 현실화된다.

#### 4. 폭력의 비가시성을 재-현(다시 드러냄)하기

1990년대 다양한 분야에 걸쳐 전방위적으로 시도된 신자유주의 정책은 1997년 외환위기와 더불어 전면화된다. 경영난을 이유로 정리해고는 용이해졌고, 비정규직이 증가하면서 정규직과 비정규직 간의 노-노 갈등도 생겨났다. 특수고용된 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,<sup>52)</sup> 이는 홈에버 여성노동자들의 510일 투쟁의 도화선이 되었다. 2000년 들어 재벌 갑질이 문제가 되면서 2012년 대선의 주요 화두로 경제민주화가 대두되기도 했다.<sup>53)</sup>

신자유주의는 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 동시에 작동한다. 2009년 쌍용자동차 노동자들의 정리해고 반대 파업을 강경진압한 방식이 극단적 폭력이라면 이후 복직과 복권을 둘러싼 지리한 법적 공박 속에 여전히 복직하지 못한 노동자들과 그 가족들이 겪은 트라우마와 우울증 등 후유증은 느린 폭력의 대

52) 양규현, 위의 글, 28면.

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

표적 사례이다. 신자유주의는 노동자를 비가시화하고 고립시키는 것으로 느린 폭력을 자행한다.

이 시기의 노동 영화들은 이런 비가시화된 폭력에 맞서 저항하였다. 현대자동차 정리해고 과정에서 가장 먼저 정리해고의 대상이 된 식당 노동자들의 투쟁을 다룬 <평행선>(이혜란, 서은주, 2000)과 <밥꽃양>(임인애, 서은주, 2001)을 필두로 정규직 신분에서 특수고용 형태로 전환되면서 노동자로 인정받지 못하게 된 레미콘 노동자 이야기 <노동자다 아니다>(김미래, 2003), 흙에버 여성노동자들의 투쟁을 다룬 <외박>(김미래, 2009)과 같은 다큐멘터리들은 노동자들을 고립시키고 파편화시키는 자본의 느린 폭력에 맞선 노동자들의 투쟁을 담았다. <진전하는 노동전사>의 사례에서 알 수 있듯, 대기업 남성 노조 중심의 노동 운동사에서 잊혀진 여성들, 이주노동자들의 목소리를 회복하고 재현하려는 시도 역시 비가시화에 맞선 투쟁이었다. <계속된다.미등록 이주노동자 기록되다>(주현숙, 2004), <우리들은 정의파다>(이혜란, 2006), <위로공단>(임홍순, 2014), <미싱타는 여자들>(이혁래, 김정영, 2020), <열개의 우물>(김미래, 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 이른바 ‘회빙환(회귀, 빙의, 환생)’의 모티프를 이용해 개인의 능력치를 최대로 끌어올려 사적 복수를 단행한다.

이처럼 2000년대 이후 노동 다큐멘터리와 노동 영화에서 새롭게 제기된 주된 화두는 노동의 비가시화와 고립에 대항하는 것이었다. 본 장에서는 비정형 노동자의 노동자성과 가시화의 문제를 다루는 <노동자다 아니다>와 산업재해를 다루는 <보라>를 통해 자본의 비가시화된 폭력과 이에 맞서는 노동 다큐멘터리의 미학적 실천을 살펴본다.

#### 4.1. <노동자다 아니다> (김미례, 2003)

김미례 감독의 <노동자다 아니다>는 레미콘 운수 노동자들의 노동자성을 둘러싼 인정 투쟁을 기록한다. 이들은 회사에 고용된 노동자들이지만, 각자가 사업자등록증을 가진 개인사업자로 회사와 고용관계를 맺고 있는 특수고용직 노동자들이다. 이를 이유로 회사는 이들의 노동자성을 부정하고 서울지방노동위원회 등에서 그 법적 지위를 인정받은 노조를 인정하지 않는다. 이는 오늘날 플랫폼 노동이나 프리랜서 노동에서도 여전히 반복되고 있다<sup>54)</sup>는 점에서 영화는 동시대 비정형 노동에 대한 초기의 기록인 셈이다. 회사의 부당한 처우에 맞서 레미콘 운수 노동자들은 노조를 결성하고 파업에 돌입하지만, 회사는 처음엔 물리력으로 맞서고, 이후 근로복지공단에서 노조의 파업이 정당하다고 말하자 법대로 하자며 소송을 건다. 그러는 사이에 법원은 이들의 노조 활동은 인정하되 노동자성은 인정하지 않는다는 판결을 내린다.

영화는 이들의 인터뷰와 투쟁 현장을 좇으며 노동자들을 불안정한 지위로 내모는 자본과 국가권력을 비판한다. 특히, 레미콘 운수노동자였다 해고를 당한 건설운송노조 최병옥이 직접 나레이션을 맡아 사측의 부당함을 고발함으로써 노동자들의 목소리가 생생하게 전달된다. 투쟁 현장을 따라다니며 노동자들의 목소리를 대변한다는 점에서 전통적 노동 다큐멘터리 양식을 따르고 있지만, 다른 한편 법을 어기면서도 “법대로 하자”는 사측의 궤변을 정부와 사법기관이 옹호하는데서 오는 무기력감이 영화 전반에 흐르고 있다는 점에서 영화는 제도 뒤에 은폐된 폭력을 고발한다. 특히, 길어지는 복직 투쟁과 공권력의 탄압, 정부와 언론의 무관심 속에 노동자들의 대오는 흩어지고, 노동자들의 삶은 병마로, 가족간의 불화로, 그리고 죽음으로 이어진다는 점에서 립 너슨이 말한 느린 폭력의 문제 역시 동시에 제기된다.

54) 오민규, 「플랫폼·특수고용 노동자들의 사회적 입법 운동」, 『노동법률』, 통권 393호, 중앙경제사, 2024, 52-55면.

영화는 이러한 정부, 사법기관, 자본의 느린 폭력의 언어를 시각화하여 보여주는데, 예를 들어, 노동자들이 머리띠를 두르고 회사에 들어서려는 순간, “거래처에서 머리띠를 두른 노동자들 통제를 하니까 부득이 출차 자체를 통제하도록 하겠습니다.”라는 사측의 안내 방송이 나온다. 노동자들에 대한 이 금지와 배제의 목소리는 붉은 고딕체의 글씨로 화면 상단에 자막으로 등장한다. (그림1 좌측) 비슷하게 이들이 유진레미콘 본사 건물에 향의 방문을 갔을 때 이들에게 사측에서 나온 직원들이 내뱉는 “빨갱이는 물러가라”, “나가라”와 같은 구분짓기의 발화들 역시 자막으로 등장하는데, 노동자들이 외치는 “우리는 배고프다”와 같은 구호를 시각적으로 압도한다. (그림1 우측) 이를 통해 영화는 자본의 직접적 폭력과 더불어 언어, 제도의 이름 뒤에 비가시화된 폭력을 화면 위로 시각화함과 동시에 그로 인해 점점 더 고립되고 비가시화되는 노동자들의 투쟁을 대비시킨다. 이어지는 장면에서 노동자들은 현장을 떠나 자신들의 투쟁을 알리기 위해(가시화하기 위해), 국회 앞에서의 시위와 자전거로 전국을 순회하지만 “노동자가 아니다”라는 사법권력의 선언으로 인해 결국 이들의 노동자성은 부정된다.



그림 1 <노동자다 아니다> 스틸컷.

물론 영화가 패배를 선언하며 끝나는 것은 아니다. 영화는 국경을 넘어 일본 레미콘 노동자들과의 연대의 끈을 이어가는 것으로 법과 제도의 장벽을 넘어서려는 노동자들을 보여준다. 그럼에도 <노동자다 아니다>는 사법권력과 제도의 비가시화된 폭력으로 인해 점점 더 비가시화되는 노

동자들의 모습에 집중함으로써 동시대 비정형 노동자들의 위태로운 처지를 징후적으로 보여준다.

#### 4.2. <보라>(이강현, 2010)

다큐멘터리 <보라>는 산업안전보건법에 의거해 현장에서 의무적으로 이루어지는 보건관리 과정을 1년여동안 기록한 다큐멘터리다. 한국어 제목 '보라'는 이중의 의미를 갖는데, 무언가를 '보라 See'고 하는 명령어의 의미와 영화의 영문 제목 'the color of pains'에서 유추할 수 있는 것처럼 보라색을 띤 고통의 색, 즉 멍을 의미하는 것이기도 하다.<sup>55)</sup> 특히, 명령어로서 '보라'의 대상이 산업재해와 같은 비가시화된 폭력이라는 점에서 이는 가시성을 둘러싼 질문을 동반하는 제목이기도 하다. 다른 한편, 이 제목은 또한 모순적이기도 한데, 무언가를 '보라'고 하는 것은 인간 '주체'의 의지가 담긴 행위를 요청하는 말이지만, 멍든 보라색은 인간 '주체'의 의지와 무관한 신체의 행위능력과 관계되는 것이기 때문이다. 이런 점에서 '보라'는 가시성을 향한 투쟁인 동시에 비가시성에 대한 "감각적 수용"<sup>56)</sup>을 요하는 작업이기도 하다.

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 떨찌감치 떨어져서 좌우로 패닝한다(그림2). 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 주의 집중에도 불구하고, 중심으

55) 이나라, 「한국 독립 다큐멘터리의 노동 재현과 재현 노동」, 『씨네포럼』 42호, 동국대학교 영상미디어센터, 2022, 192면.

56) 조혜영, 위의 글, 276면.

로서의 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. 예를 들어, 영화에는 붐마이크가 사용되는데, 카메라가 고정된 위치에서 일정하게 거리를 유지하는 동안 붐마이크는 인물들을 따라다니면서 이동한다. 이로 인해 영화에는 일반적으로 지워져야 할 붐마이크 혹은 붐 오퍼레이터가 종종 등장한다. 카메라는 일정한 거리를 유지하고 있기 때문에 인물은 카메라로부터 멀어지기도 하고, 가까워지기도 하지만 인물과 밀착된 붐마이크로 인해 소리는 카메라의 거리감과 상관없이 일정하게 유지된다. 이렇듯 시각적 공간감과 청각적 공간감이 일치하지 않음으로써 관객은 서사 공간 안에서 자리를 잡지 못한다. 이로 인해 다시 한 번 중심의 사건은 해체되고, 관객의 위치는 카메라의 시선과 불일치하게 된다.

여기에서 <보라>는 비가시적인 사건을 가시화하려는 다른 영화들의 전략과는 달리, 중심의 사건을 해체함으로써 무엇이 보여지고 있는가에 대한 질문을 던진다. 너슨은 주의 집중 시간이 점점 짧아지는 시대에 강



그림 2 <보라> 스틸컷. 중심 사건(의료 검진)은 후경에서 일어나고 있지만, 카메라가 끊임없이 패닝함으로써 후경의 사건은 화면의 중심과 주변을 오간다.

도가 낮은 느린 폭력은 쉽게 인식되기 어려운 이중의 어려움을 안고 있다고 말하며, 느린 폭력에 가시성을 부여하기 위해 속도의 재정의가 필요하다고 말한다.<sup>57)</sup> 특히, 이런 느린 폭력은 인식되기 어렵다는 점에서 사건을 중심으로 한 재현의 방식은 불가능한 것이 된다. 이런 점에서 <보라>는 영화의 일반적 서사 구조가 '보라'고 만들어내는 중심의 사건, 그로 인해 다른 것들을 보지 못하게 하는 중심의 사건을 해체하고, 비가시적인 것 자체를 주목하게 함으로써 또 다른 인식론적 전회를 만들어낸다. 이처럼 <보라>는 앞서 설명한 노동 다큐멘터리들의 반대의 경로에서 노동의 가시성을 위한 방법론을 모색하고 있는 듯이 보인다.

## 5. 결론

본 글에서는 1987년 노동자 대투쟁 이후부터 2010년대까지 노동 다큐멘터리의 미학적 실천과 그 변화 양상을 살펴보았다. 태동기부터 오늘날까지 노동 다큐멘터리는 노동자들의 가시화를 위한 다양한 전략들을 모색해왔다. 개발 자본의 극단적이고 직접적인 폭력에 맞서 노동자들의 압도적 규모를 재현하고, 대항세력으로서 노동자 집단을 가시화할 필요성이 제기되는 상황에서 노동 다큐멘터리들은 규모와 속도, 그리고 양적 성장을 가시화했다. 한편, 1990년대가 되면서 자본의 폭력이 점차 교묘해지고, 노동자 '대오' 역시 흩어져가고 있던 상황에서 이 글에서 다루고 있는 두 편의 다큐멘터리는 노동자의 가시화에 대한 전망과 고민을 담고 있다. 그리고 1997년 외환 위기 이후에 제작된 노동 다큐멘터리들은 노동자들의 고립과 비가시화에 맞서 비정규직 철폐 투쟁, 경제민주화, 잊혀진 노동자 역사의 복원과 같은 시도를 해왔다. <노동자다 아니다>가 비정형 노동자

57) 룩 닉슨, 위의 글, 36-37면.

들의 양산을 통해 노동자성 자체를 소거시켜버리려는 자본의 폭력에 대한 징후적 기록이라면, <보라>의 경우, 보기 행위 자체에 대한 질문을 던지고 감응행위를 활성화시키는 것으로 비가시적 폭력에 저항하는 전략을 취한다.

서두에서 밝혔듯이, 본고는 수십 년에 걸쳐 한국에서 제작된 노동 다큐멘터리를 다루고 있지만, 노동 다큐멘터리의 역사를 일별하는 글은 아니다. 여기에서 언급된 다큐멘터리가 시대의 중요한 경향을 대표하는 것도 아니다. 여전히 지금도 현장과 결합된 노동 다큐멘터리들이 만들어지고 있고, 영화사적으로도 운동사적으로도 중요한 작품들이 있지만 본고에서 그 모든 것을 다룬 것은 아니기 때문이다. 특히, 2020년대 이후 제작된 노동 다큐멘터리들의 경우 변화하는 미디어 환경과의 연관에서 논의될 필요가 있다는 점에서, 별도의 연구가 요청된다. 다만, 본고가 노동 다큐멘터리의 미학적 실천을 맥락화하고, 자본과 노동의 자기 재현과 관련해 중요한 변곡점의 순간들을 짚음으로써 그동안의 노동 다큐멘터리가 보여준 저항의 미학을 새롭게 재고하는데 기여할 수 있기를 기대해 본다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- <87에서 89로 전진하는 노동자> (장산꽃매, 1989)  
<노동자뉴스 1호> (노동자뉴스제작단, 1989)  
<노동자다 아니다>(김미례, 2003)  
<보라>(이강현, 2010)  
<세 발 까마귀>(오정훈, 1997)  
<전열>(다큐멘터리 작가회의, 1991)  
<전진하는 노동전사>(영화공장 새벽, 1988)

### 2. 단행본

- 강준만, 『한국현대사 산책: 1980년대 편 3권』, 인물과 사상사, 2003.  
김동춘, 『대한민국은 왜? 1945-2015』, 사계절, 2015.  
남인영 외, 『한국 다큐멘터리 영화의 오늘: 장르, 역사, 매체』, 본복스, 2016.  
롭 너슨, 김홍옥 옮김, 『느린 폭력과 빈자의 환경주의』, 에코리브르, 2020.  
발터 벤야민, 최성만 역, 「기술 복제 시대의 예술 작품」, 『발터 벤야민 선집2: 기술복제시대의 예술작품 / 사진의 작은 역사 외』, 도서출판 길, 2007.  
서울영상집단, 『변방에서 중심으로: 한국 독립영화의 역사』, 시각과 언어, 1996.  
손호철, 『촛불혁명과 2017년 체제-박정희, 87년, 97년 체제를 넘어서』, 서강대학교출판부, 2017.  
이승민, 『영화와 공간: 동시대 다큐멘터리 영화의 미학적 실천』, 갈무리, 2017.  
자크 랑시에르, 오윤성 옮김, 『감성의 분할』, 도서출판 비, 2008.  
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.

### 3. 논문 및 기타

- 「박노해, 조선일보 ‘전향 왜곡보도’ 맹성토」, 『프레스리안』, 2004년 12월 10일

자.

- <부활하는 산하> 시네토크, 2026년 1월 31일, 영상자료원
- 남태제, 이진필, 「격동의 현실 속에서 피어난 독립 다큐멘터리-1980-90년대 초반의 영상운동과 다큐멘터리」, 독립 다큐멘터리 연구모임 『한국 독립다큐멘터리』, 예담, 2003.
- 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.
- 송원근, 「외환위기 이후 재벌정책 변화와 개혁 방향」, 『기억과 전망』 34호, 민주화운동기념사업회 한국민주주의연구소, 2016.
- 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.
- 오민규, 「플랫폼·특수고용 노동자들의 사회적 입법 운동」, 『노동법률』, 통권 393호, 중앙경제사, 2024.
- 이나라, 「한국 독립 다큐멘터리의 노동 재현과 재현 노동」, 『씨네포럼』 42호, 동국대학교 영상미디어센터, 2022.
- 이도훈 외, 「제12회 DMZ Docs 노동자뉴스제작단 시네토크: 노뉴단이 말하는 노뉴단」, 변성찬 외 『노동자뉴스제작단: 30년을 돌아보다』, DMZ국제다큐멘터리영화제, 2021.
- 이도훈, 「현장을 전유하는 다큐멘터리: 한국 독립 다큐멘터리가 현장과 결합하는 방식」, 『현대영화연구』 17권 3호, 현대영화연구소, 2021, 125-150면.
- 이승민, 「다큐멘터리영화 지도 그리기: 현실과 기록 사이의 균열과 진동」, 한국영상자료원, 『21세기 한국영화』, 엘피, 2020.
- 인디그라운드, 「<전선은 있다>」, <https://indieground.kr/indie/movieLibraryView.do?seq=3854&type=D>, 최종접속일 2026. 03.10
- 전우형, 「한국 노동 다큐멘터리 영화의 역사적 기원 연구」, 『민족문화사 연구』 64호, 민족문화사연구소, 2017.
- 조혜영, 「노동의 기록과 미학화된 카메라 - 2010년대 한국 노동 다큐멘터리를

- 중심으로 -, 『아시아영화연구』 9권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2016.
- 홍진훤, 「영화공장 새벽 <전진하는 노동전사> 인터뷰: 김영식, 이수정, 정혜주», 이정하 외 『다시 만난 독립영화 Vol. 7』, 서울독립영화제, 2025.
- 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.

## Abstract

The Representation of Labor and the Aesthetics of  
Resistance: A Study on the Transformation in Labor  
Documentaries since the Great Workers' Struggle of  
1987

Bae Juyeon

This article examines the modes of representing labor and the aesthetics of resistance, focusing on labor documentaries produced after the Great Workers' Struggle of 1987. Since the late 1980s, labor documentaries have often been explained in terms of a shift from political practice to aesthetic practice. However, such discussions are limited in that they either separate politics from aesthetics or overlook the aesthetic practices of early labor documentaries. This article seeks to understand the transformations in labor documentaries from the late 1980s to the present as aesthetic practices shaped by changing modes of representing capital and power. In particular, it argues that the modes of labor representation have themselves changed in response to the transformation of capital representation. In other words, as the forms of violence exercised by the state and capital against labor have shifted from visible and direct to invisible and prolonged ('slow violence'), the modes of representing labor in resistance have likewise undergone transformation. To this end, this article examines labor documentaries produced by university-educated filmmakers around the time of the 1987 Great Workers' Struggle as well as the works of the Labor News Production Collective, two documentaries connected to the crisis of labor unions and the labor movement in the 1990s, and documentaries since the 2000s addressing issues of precarious labor and industrial accidents. The

documentaries discussed here were selected not because they represent the overall tendencies of nearly four decades of labor documentaries, but because they reveal scenes of struggle surrounding visibility and invisibility. Through this analysis, this article argues that the aesthetic practices of contemporary labor documentaries should not be understood simply as a weakening of resistance or as purely self-reflexive aesthetics, but as the result of sustained critical engagement with the problem of representation.

Keywords: *87eseo 89ro jeonjinhaneun nodongja*, Aesthetics of Resistance, *Battle Line (Jeonnyeol)*, *Jeonjinhaneun nodongjeonsa*, Labor Documentaries, *Labor News Production*, *The Color of Pain (bo-ra)*, *The Three-Legged Crow (Se Bal Kkamagwi)*, *We Are Workers or Not? (Nodongjada Anida)*

접 수 일: 2026년 4월 7일

심사기간: 2026년 4월 15일~2026년 5월 3일

계재결정: 2026년 5월 6일