Transnational Gwangju IV:
Images, Films, Music



트랜스내셔널 광주 IV:
이미지, 영상, 음악

Venue: Alte Aula, Universität Tübingen
Date: July 30-31, 2026

장소: 튀빙겐대학교, 알테 아울라
날짜: 2026년 07월 30-31일

© The May 18 Foundation

EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN

AOI
Center for
Korean Studies

The May 18
Foundation
5·18기념재단

July 30, 2026 | 2026년 07월 30일

09:00-09:20 **Welcome Speech | 개회사**
Lee You Jae (Director, Center for Korean Studies at University of Tübingen)
Choi Jung Gie (Head, Research Institute of the May 18 Foundation)
이유재 (튀빙겐대 한국학연구소 소장) | **최정기** (5.18 국제연구원 원장)

Session 1, Films | 세션 1, 영상

Moderation | 사회: **Park Kyeong Sup** (Research Institute of the May 18 Foundation)
박경섭 (5.18 국제연구원)

09:20-10:20 **Lee Younsook** (Hitotsubashi University):
May 18 Gwangju Democratization Movement and Japanese Media
이연숙 (히토츠바시대): 5・18과 일본미디어

10:20-11:20 **Jeong Sohee** (Chonnam National University):
The "Kwangju Video" Effect: Solidarity of Suffering and the Transnational Trajectory of the Hinzpeter Broadcast Footage
정소희 (전남대): "광주비디오" 이펙트: 힌츠페터 영상의 초국적 경로와 고통의 연대

11.20-11.35 **Pause | 휴식**

11:35-12:35 **Lee Yung-Jin** (Kangwon National University):
"Forgetting Sabuk": Representations of the Sabuk Uprising and the Politics of Memory
이영진 (강원대): "사북 잊기": 사북항쟁의 재현과 기억의 정치

12:50-14:30 **Lunch | 점심 식사 (Restaurant Alte Kunst, Marktgasse 8, 72070 Tübingen)**

Session 2, Performances and Music | 세션 2, 퍼포먼스와 음악

Moderation | 사회: **Hur Nam-lin** (University of British Columbia)
허남린 (브리티시 컬럼비아대)

14:30-15:30 **Kim Hayana** (Ohio State Univesrity):
The May Mothers: Mourning, Pilgrimage, and the Reopening of P'an
김하야나 (오하이오 주립대): 5월의 어머니들: 애도, 순례, 그리고 판의 재개관

15:30-16:30 **Walter-Wolfgang Sparrer** (Internationale Isang Yun Gesellschaft e.V.):
Uprising and massacre – lament and appeal, Isang Yun's compositional response to the 1980 Kwangju Democratization Movement
발터-볼프강 슈파러 (국제윤이상협회): 봉기와 학살 – 애도와 호소, 1980년 광주민주화운동에 대한 윤이상의 작곡 응답

17:00-19:00 **Film screening: Sabuk 1980 | 영화 상영: 1980 사북**
(Kino Atelier, Vor dem Haagtor 1, 72070 Tübingen)

19:00- **Dinner | 저녁 식사 (Neckarmüller, Gartenstraße 4, 72074 Tübingen)**

July 31, 2026 | 2026년 07월 31일

Session 3, Images | 세션 3, 이미지

Moderation | 사회: **Park Seung Hyun (**Keimyung University**)** | **박승현** (계명대학교)

09:00-10:00 **Lee Sohl** (Stony Brook University):
Gwangju May 18, Minjung Art, and Beyond
이솔 (스토니 브룩대): 5.18과 민중미술 그리고 그 너머

10:00-11:00 **Volker Küster** (University of Mainz): Aesthetics of Resistance. Minjung Theology and the Arts
폴커 퀴스터 (마인츠대): 저항의 미학: 민중신학과 예술

11:00-11:15 **Pause | 휴식**

11:15-12:15 **Manabe Yuko** (University of Tokyo):
The Impact of the Gwangju Democratization Movement for Taeko Tomiyama's Artistic Career: Focusing on the Connection to Reflexivity in her Historical Recognition
마나베 유코 (도쿄대): 도미야마 타에코(富山妙子)의 화업에 대한 5.18의 의미 - 재귀적（reflexive）역사인식 구축과 작가활동에 주목하여

12:15-13:15 **Choe Hyondok** (University of Tübingen):
The Touring Exhibition of the Korean Minjung Art in 1980s and 1990s in Germany & the German solidarity movement for Democratization of South Korean society
최현덕 (튀빙겐대): 1980/90년대 한국 민중미술 독일 순회전시회와 독일의 한국민주화 연대 운동

13:15-13:30 **Closing Remark | 폐회사**
Lee You Jae (Director, Center for Korean Studies at University of Tübingen)
Choi Jung Gie (Head, Research Institute of the May 18 Foundation)
이유재 (튀빙겐대 한국학연구소 소장) | **최정기** (5.18 국제연구원 원장)

13:30-15:00 **Lunch | 점심 식사**
(Die Wurstküche, Am Lustnauer Tor 8, 72074 Tübingen)

15.00-17.00 **Internal Meeting for Publication | 출판 기획 회의 (관계자만 해당)**

<목차>

5・18과 일본 미디어 2

"광주비디오" 이펙트: 힌츠페터 영상의 초국적 경로와 고통의 연대 11

"사북 잊기": 사북항쟁의 재현과 기억의 정치 33

Uprising and massacre – lament and appeal: Isang Yun's compositional response to the 1980 Kwangju Democratization Movement 50

The May Mothers: Mourning, Pilgrimage, and the Reopening of *P'an* 56

Gwangju May 18, Minjung Art, and Beyond 74

Aesthetics of Resistance. Minjung Theology and the Arts 91

도미야마 타에코(富山妙子)의 화업에 대한 5.18의 의미: 재귀적 (reflexive) 역사인식 구축과 작가활동에 주목하여 92

1980/90년대 한국 민중미술 독일 순회전시회와 독일의 한국민주화 연대 운동 113

5・18과 일본 미디어

이연숙 (히토츠바시대학교)

1. 들어가면서

일본의 전후(戰後) 인식 지형에서 한국은 단순한 지리적 이웃을 넘어 복합적인 역사·사회심리적 의미를 지닌 존재였다. 일본 사회에서 한국은 '이웃 국가'인 동시에, 동등한 주체적 '타자(The Other)'로 인정하는 데 주저하는 모순된 인식이 공존해 왔다.

이러한 인식 구조는 근현대사가 남긴 두 가지 역사적 유산과 밀접하게 관련된다. 하나는 식민지 지배가 충분히 청산되지 못한 데서 비롯된 '포스트콜로니얼 멜랑콜리아 (Post-colonial Melancholia)'이며,[1] 다른 하나는 미국 주도의 동아시아 냉전 질서 속에서 형성된 전후 경제대국 일본의 이데올로기적 우월의식이다. 이 두 요소는 일본 사회의 한국 인식에 중층적으로 작용하였다.

1980년 5월 광주를 바라본 일본 사회의 시선 역시 이러한 식민주의적 기억과 냉전적 인식 구조로부터 자유롭지 않았다. 그러나 이는 당시 일본 지식인과 시민사회가 보여준 공감과 연대의 의미를 부정하려는 것이 아니다. 오히려 동일한 사건을 둘러싸고 연대와 거리 두기가 어떻게 교차했는지를 살펴볼 필요가 있다.

1980년 5·18 민주화운동 당시 전두환 신군부는 비상계엄 아래 언론을 철저히 통제하고 광주에서 자행된 국가폭력의 실상을 조직적으로 은폐하였다. 국내 언론은 침묵을 강요당했으며, 한국 사회는 심각한 정보 차단 상태에 놓였다. 그럼에도 외신 기자들의 현장 취재와 외국인 선교사들의 증언, 비밀 통신을 통해 광주의 참상은 국제사회에 알려질 수 있었다.

당시 한국에는 《아사히신문》, 《마이니치신문》, 《요미우리신문》, 《도쿄신문》, 《산케이신문》, 《니혼게이자이신문》 등 주요 일간지와 교도통신, 지지통신, 그리고 NHK를 비롯한 방송사들이 특파원을 상주시켜 취재를 수행하고 있었다. 이들은 엄격한 취재 제한 속에서도 광주의 상황을 비교적 신속하게 보도하였으며, 이러한 보도는 일본 사회에 민주주의와 인권 문제를 환기하는 동시에 광주 시민에 대한 인도주의적 공감과 초국적 (Transnational) 연대를 형성하는 계기가 되었다.

그러나 미디어를 통해 전달되는 타자의 고통은 항상 윤리적 연대로 이어지는 것은 아니다. 수잔 손택 (Susan Sontag)이 지적했듯이, 미디어가 재현한 폭력의 이미지는 공감과 성찰을 촉발하는 동시에 타국의 비극을 안전한 거리에서 소비하는 스펙터클(spectacle)로 전환될 위험도 내포한다.

본 발표는 이러한 문제의식을 바탕으로 일본 언론이 5·18 민주화운동을 어떠한 시각에서 재현하였으며, 그 재현이 일본 사회에서 어떠한 의미를 획득하고 어떠한 담론으로 소비되었는지를 고찰하고자 한다.

---

[1] Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia* (New York: Columbia University Press, 2005). 본 연구는 길로이의 '포스트콜로니얼 멜랑콜리아' 개념을 이론적 분석 틀로 활용하였다.

2. 일본 일간지의 5·18 보도: 《아사히신문》과 《요미우리신문》을 중심으로

1980년 5월 광주에 대한 일본 언론의 보도는 각 매체의 이념적 성향과 편집 방침에 따라 서로 다른 양상을 보였다. 리버럴 성향의 《아사히신문 (朝日新聞)》, 중도 보수 성향의 《요미우리신문 (読売新聞)》, 그리고 우익 성향의 《산케이신문 (産経新聞)》은 동일한 역사적 사건을 각기 다른 보도 프레임과 논조로 재현하였다. 본 장에서는 일본에서 가장 큰 영향력을 지닌 《아사히신문》과 《요미우리신문》을 중심으로 5·18 민주화운동에 대한 보도 양상을 살펴보고자 한다.

(1)《아사히신문》

《아사히신문》 지면에 '광주'라는 지명이 처음 등장한 것은 1980년 5월 19일자 조간 제1면이었다. 그러나 한국 민주화운동에 대한 보도는 이미 그 이전부터 제1면과 국제면을 중심으로 지속적으로 이루어지고 있었다. 예컨대 5월 14일자 조간 제1면에는 서울 지역 대학생들의 가두시위를 전한 「학생 데모 가두로 (学生デモ街頭へ)」가 실렸으며, 5월 18일자 국제면에는 「서울에 엄동설한 다시 오나, 민주화 대폭 지연 불가피 (ソウルに厳冬再び、民主化大幅遅れ必至)」를 통해 군부의 강경 대응으로 민주화가 후퇴할 가능성을 우려하였다. 따라서 5월 19일의 광주 보도는 돌발적인 사건 보도가 아니라, 악화되는 한국 정세를 지속적으로 추적해 온 보도의 연장선에 있었다.

그러나 광주 보도는 서울 관련 보도와는 다른 양상을 보였다. 사건이 수도가 아닌 지방 도시 광주에서 발생한 데다, 신군부의 철저한 언론 통제로 현장 취재가 크게 제한되었기 때문이다. 이로 인해 초기 보도는 단신 기사 중심으로 이루어졌으며, 현장의 실상을 보여주는 사진 등 시각 자료를 확보하는 데에도 한계가 있었다.

광주의 실상이 사진과 함께 본격적으로 보도되기 시작한 것은 5월 22일자 지면부터였다. 이를 계기로 《아사히신문》은 제1면과 국제면을 연계하여 광주의 상황을 집중적으로 다루었으며, 계엄군의 무력 진압과 시민들의 저항을 시각적으로 재현하였다. 이는 광주 보도가 단순한 사실 전달을 넘어 국가폭력의 실상을 고발하는 단계로 전환되었음을 보여준다.

특히 《아사히신문》은 5월 22일 이후 관련 기사를 제1면과 국제면에 집중 배치하면서 보도의 성격을 변화시켰다. 5월 23일까지 광주를 '소란' 또는 '소요'로 규정하던 보도는 5월 24일 자 제1면에 실린 사이토 다카시 (斎藤毅) 특파원의 현장 르포 「분노의 광주, 피와 파괴와: 현지에서 보다(怒りの光州 血と破壊と: 現地に見る)」를 계기로 전환점을 맞았다. 이 기사는 광주를 단순한 치안 문제가 아니라 국가폭력의 현장으로 조명하였으며, 보도의 초점을 사건의 전개에서 시민들의 경험과 증언으로 확장하였다.

이러한 보도 경향은 계엄군의 진압이 임박한 5월 25일부터 31일까지 더욱 뚜렷하게 나타났다. 5월 25일자 조간과 국제면은 협상 결렬 이후 최후의 항전을 준비하는 시민군의 상황을 집중적으로 보도하였으며, 5월 26일에는 계엄군의 진입과 시민들의 저항을 대비적으로 배치하여 긴박한 현장

상황을 전달하였다.

최종 진압이 이루어진 5월 27일자 석간 제1면은 「계엄군, 광주를 전면 제압」을 탑기사로 보도하였으며, 사회면에서는 「깨어진 '해방의 도시'」를 통해 진압 이후 광주의 참상을 조명하였다.

이후 《아사히신문》은 사설과 후속 보도를 통해 희생 규모와 시민들의 공포, 그리고 사건 이후의 사회적 상흔을 지속적으로 다루었다. 특히 신군부의 공식 발표에 의문을 제기하고, 물리적 진압 이후에도 계속된 시민들의 불안과 공포를 조명함으로써 광주의 비극을 단순한 사건의 종결이 아니라 현재진행형의 문제로 인식하였다.

진압 이튿날인 5월 28일자 조간에서는 제1면 기사 「광주, 총성 멎은 '죽음의 도시': 계엄군의 삼엄한 통제 아래 시민들에게 깊은 상흔 (光州、銃声やみ『死の街』: 戒厳軍の厳戒下、市民に深い傷痕)」과 사설 「광주의 비극이 남긴 것 (光州の悲劇が残したもの)」을 통해 광주 진압의 결과와 그 사회적 역사적 의미를 성찰적으로 조명하였다. 이어 5월 29일자 국제면의 「광주 사건의 사상자, 공식 발표를 크게 웃도는가: 시민들의 불만 지속 (光州事件の死傷者、公式発表を大幅に上回るか: 市民らの不満くすぶる)」는 신군부의 공식 발표에 의문을 제기하였으며, 수습 국면에 접어든 5월 30일자 조간 제1면의 「한국 정부, 광주 수습에 나서: 복구 작업이 시작되었으나 시민들의 마음의 골은 깊어 (韓国政府、光州収拾へ動く: 復旧作業始まるも市民の心の溝深く)」와 5월 31일자 국제면의 「긴박한 광주, 상처 아물지 않은 도시: 시민 체포에 대한 공포 확산 (緊迫の光州、傷癒えぬ街: 市民逮捕への恐怖広がる)」은 물리적 진압 이후에도 지속된 시민들의 공포와 사회적 상흔을 조명하였다.

이처럼 《아사히신문》의 광주 보도는 '긴장-대치-진압-상흔'으로 이어지는 서사적 구조를 형성하였다. 이러한 보도 방식은 광주를 일회적 정치적 소요가 아니라 국가폭력과 시민 저항이 교차한 역사적 사건으로 인식하게 하는 효과를 지녔다. 비록 일부 기사에서는 '폭동'이나 '소요'와 같은 정부의 용어가 관성적으로 사용되었지만, 보도의 전체적인 구성과 논조는 신군부의 공식 담론을 그대로 재생산하기보다 광주 시민의 저항과 희생을 역사적 맥락에서 조명하는 방향으로 전개되었다고 볼 수 있다.

(2)《요미우리신문》

이어서 일본의 대표적인 중도 보수 성향 일간지이자 최대 발행 부수를 기록한《요미우리신문(読売新聞)》의 보도 양상을 살펴보고자 한다. 《요미우리신문》 역시 사태 초기부터 광주 상황을 비교적 신속하게 보도하였다. 신군부의 비상계엄 전국 확대 직후인 5월 19일자 조간 제1면에는 「한국 연행 100명?: 광주에서도 시민, 학생 데모 (韓国 連行100人？: 光州でも市民、学生デモ)」를 배치하여 계엄 확대에 대응한 광주의 초기 시위 상황을 전달하였다.

그러나 보도가 이어질수록 《요미우리신문》은 광주를 민주화 운동 보다는 '폭동'과 '소요'의 관점에서 해석하는 경향을 보였다. 사태의 역사적 구조적 배경보다는 호남 지역에 대한 차별과 김대중 연행에 따른 지역적 반발이라는 제한된 설명 틀 속에서 광주를 이해하고자 하였다.

이러한 보도 경향은 5월 20일자 조간에서 더욱 분명하게 나타난다. 제1면은「광주 데모, 폭동의 양상 (光州デモ、暴動の様相)」이라는 제목을 통해 사태의 폭력성과 치안 문제를 부각하였다. 국제면 역시 광주의 저항을 민주화 요구라는 보편적 인권의 문제보다 지역주의적 갈등과 특정 정치인의 연행에 따른 반발로 해석하였다. 특히 같은 지면에 미국의 흑인 폭동 관련 기사를 함께 배치한 점은 광주를 민주화운동이라기 보다 사회질서와 치안을 위협하는 사태로 인식한 편집 방향을 보여준다. 이러한 경향은 5월 21일 자 조간 제1면에서도 광주의 '폭동화'를 강조하는 사진과 기사 배치를 통해 지속되었다.

결과적으로 5월 18일부터 31일까지 《요미우리신문》의 보도는 광주의 상황을 신속하게 전달하면서도, 전반적으로 '치안'과 '안정'을 중심으로 한 안보 프레임에 기반하여 사건을 해석하는 경향을 보였다. 이는 시민 저항의 정치적 의미보다 사회질서의 회복과 안보의 안정성을 우선시한 보도 태도로 이해할 수 있다.

이러한 경향은 한반도의 안보 환경에 대한 보도에서도 확인된다. 5월 23일자 조간의「남북 예비회담 '폭동'으로 응수 (南北予備会談『暴動』で応酬)」와 같은 지면의「북한 대사, 한국 문제에 관여하지 않음 (北朝鮮の対大使 韓国問題に関与せず)」, 그리고 5월 24일자「제2의 김대중 사건: 북의 관여 거듭 부정 (第2の金大中事件: 北の関与重ねて否定)」은 광주 사태를 둘러싼 외교·안보적 파장을 강조하는 보도였다.

또한 5월 24일자 석간의「'북한 간첩' 체포, 광주 잠입 기도했나 (『北のスパイ』を逮捕 光州潜入企図か)」는 신군부가 제시한 북한 개입 프레임을 적극적으로 소개하였으며, 5월 26일자 석간의「전복 책동 즉시 중단하라, 한국 '북'에 경고 (転覆策動すぐやめよ 韓国、『北』に警告)」와「평양에서 '광주 데모' 지원 집회 (平壌で『光州デモ』支援集会)」 역시 반공과 안보를 중심으로 한 보도 경향을 보여준다.

이와 같은 안보 중심의 시각은 5월 27일자 사설과, 5월 29일자「화 총리 발언 보도, 평양방송 (華首相発言を報道 平壌放送)」, 5월 30일자「'북에는 남침 의사도 능력도 없다' 베이징 소식통 설명 (『北には南進の意思も能力もない』北京筋が説明)」으로 이어지는 보도에서도 일관되게 나타난다.

종합하면《요미우리신문》은 광주의 유혈 진압에 대해 일정한 인도주의적 우려를 표명하면서도, 사건을 민주화운동의 관점보다는 동아시아 냉전 질서와 한반도 안보라는 틀 속에서 해석하는 경향을 보였다. 이러한 보도 프레임은 광주의 정치적·역사적 의미보다 안보적 함의를 우선시한 전후 일본 보수 언론의 인식 구조를 엿볼 수 있다.

3. 영상과 잡지: 스펙터클의 소비와 타자의 고통

수잔 손택 (Susan Sontag)은 인간이 타자의 고통을 기억하는 방식과 관련하여 사진이라는 매체의

특성을 심도 있게 논의하였다. 손택에 따르면 텔레비전, 비디오, 영화와 같이 끊임없이 흘러가는 움직이는 이미지는 기억의 지속성이라는 측면에서 순간을 정지시키는 사진보다 한계를 지닌다. 정지된 한 장의 사진이 기억의 가장 깊은 층위에 각인되는 반면, 방송 매체를 통해 반복적으로 소비되는 폭력의 영상은 수용자에게 강렬한 시각적 자극을 제공하는 스펙터클 (spectacle)로 전락하기 쉽다.

이러한 매체적 특성은 당시 일본 사회의 5·18 수용 양상에서도 확인된다. NHK 특파원 하시모토 슈이치 (橋本秀一)의 현지 취재와 보도는 일본 시청자들에게 큰 충격을 안겨주었다. 그러나 그 충격은 '국외자'라는 심리적 거리감과 결합하면서 곧 스펙터클로 소비되는 공포로 환원되었다. 일본 시청자들은 화면을 통해 광주의 참상에 경악했지만, 동시에 그것을 자신들의 일상과는 무관한 '이웃 나라의 사건'으로 인식하며 안전한 거리에서 뉴스를 소비할 수 있었다.

반면 이러한 스펙터클의 외부에는 일본에 거주하던 재일조선인 (재일코리안)들이 존재했다. 이들에게 광주는 소비 가능한 뉴스가 아니라 실존적 고통과 직결된 현실이었다. 당사자성을 지닌 고통 속에서 재일 지식인과 예술가들은 각자의 매체를 통해 광주와의 연대를 모색하였다. 시인 김시종은 참사 이후 3년에 걸쳐 광주의 아픔을 시로 형상화하여 시집『광주 시편 (光州詩片)』을 간행하였고, 종추월(宗秋月)은 모성과 생명의 감수성을 바탕으로 광주의 비극을 노래하였다. 또한 화가 김석출은 이후 20여 년 동안 광주의 희생과 영혼을 화폭에 담아내며 기억의 미학을 구축하였다. 이들의 실천은 흘러가는 영상 스펙터클에 맞서 타자의 고통을 지속적으로 기억하고 증언하려는 재일 사회 특유의 애도와 연대의 방식이었다.

1980년대 일본은 경제적 호황과 더불어 시민사회 전반에서 다양한 학술적 실천적 담론이 활발하게 전개되던 시기였다. 이와나미서점 (岩波書店)이 발행한 월간 종합지《세계(世界)》는 당시 일본 지식인 사회를 대표하는 비판적 담론 공간으로 기능하였다. 특히 한국 민주화운동의 실상을 지속적으로 알린 'TK생 (지명관)'의 연재는 한국의 현실을 일본 사회에 전달하는 중요한 통로였으며, 민주주의와 인권의 가치에 공감하는 일본 지식인들의 연대를 이끌어냈다.

광주의 참상은 속보성을 중시하는 일간지와 달리, 심층 분석을 지향하는 월간지의 편집 주기에 따라 사건 직후인 1980년 7월호부터 본격적으로 다루어졌다.《세계》는 7월호에서 광주 사태의 전개와 성격을 분석한 데 이어, 8월호에는「특집: 광주의 진실 (特集：光州の真実)」을 편성하여 학살의 실상을 집중적으로 조명하였다. 이러한 보도는 10월호, 11월호, 12월호까지 지속되었으며, 속보를 넘어 사건의 구조적 의미를 해석하려는 월간지 저널리즘의 특성을 잘 보여준다.

한편 중도 보수 성향의 오피니언 잡지《중앙공론 (中央公論)》은 광주를 전혀 다른 시각에서 접근하였다. 이 잡지는 이미 1980년 4월호에서「이웃 나라 코리아의 먼 풍경과 가까운 풍경 (隣国コリアの遠い風景と近い風景)」이라는 특집을 통해 한국 사회를 조명한 바 있었으며, 광주 역시 7월호부터 본격적으로 다루기 시작하였다. 그러나 그 해석의 방향은《세계》와 뚜렷한 차이를 보였다.

7월호에 실린「한국의 장군들과 민중 (韓国の将軍たちと民衆)」과「광주 소란의 배경에 있는 것: 왜 다른 도시가 아닌 광주인가(光州騒乱の背景にあるもの: なぜ他の都市ではなく光州なのか)」는 광주를 민주화운동이라는 보편적 가치의 문제로 접근하기보다 지역적 특수성과 정치적 배경을 중심으로 해석하였다. 이러한 시각은 앞서 살펴본《요미우리신문》의 보도 프레임과 상당 부분 궤를 같이한다.

이러한 보수적 시각은 10월호에 게재된「'일본적 한국론'의 병리 (『日本的韓国論』の病理)」에서 더욱 분명하게 드러난다. 이 글은 한국 민주화운동에 공감하며 연대를 표명한 일본 진보 지식인들의 담론을 '일본적 감상주의'로 규정하며 비판하였다. 이는 광주를 둘러싼 일본 지식인 사회 내부의 인식 차이가 단순한 정치적 견해의 차원을 넘어, 한국 민주화운동을 이해하는 방식 자체를 둘러싼 사상적 대립이었음을 보여준다.

이처럼 광주를 바라보는 일본 언론과 지식인 사회의 진보 보수 구도는 이후에도 지속되며 하나의 담론 지형을 형성하였다. 이러한 분화를 이해하기 위해서는 1980년 당시 일본 사회가 처한 정치 국제적 환경을 함께 고려할 필요가 있다. 1979년 12월 소련의 아프가니스탄 침공으로 미소 데탕트가 사실상 종식되면서 국제정세는 이른바 '신냉전 (New Cold War)' 국면으로 접어들었다. 극동 지역에서 소련의 군사력이 증강되자 일본에서는 안보 위기의식과 방위력 증강론이 보수 정치권과 언론을 중심으로 빠르게 확산되었다.

이러한 국제적 긴장은 국내 정치의 변화와 맞물려 더욱 증폭되었다. 당시 일본은 록히드 사건 이후 자민당의 장기 집권 체제가 흔들리면서 이른바 '보혁백중 (保革伯仲)'의 정치 국면에 들어서 있었다. 광주항쟁 직전인 1980년 5월 16일에는 자민당 내부의 파벌 갈등으로 헌정 사상 최초의 내각불신임안이 가결되었고, 오히라 마사요시 (大平正芳) 총리는 중의원 해산과 함께 사상 최초의 중참의원 동시선거를 실시하였다. 그러나 선거를 열흘 앞둔 6월 12일 오히라 총리가 급서하면서 일본 사회에는 정치적 불안과 안보 위기의식이 한층 고조되었다. 결국 6월 22일 총선에서 자민당은 압승을 거두며 단독 과반을 회복하였고, 일본 사회는 안정과 질서를 중시하는 보수 회귀의 흐름으로 급속히 재편되었다.

이처럼 안팎에서 진행된 일본 사회의 안보 지향적 보수화는 베네딕트 앤더슨 (Benedict Anderson)이 말한 '신문 지면의 동시성 (simultaneity)' 속에서 광주를 해석하는 결정적인 인식의 프레임으로 작동하였다. 앤더슨이 지적하듯, 근대 신문은 동일한 시간 속에서 서로 다른 사건들을 하나의 지면 위에 병렬적으로 배치함으로써 독자들에게 세계를 인식하는 특정한 질서를 제공한다. 1980년 5월 일본의 신문 역시 광주의 유혈 진압을 국내 정치와 냉전 질서라는 동시대적 사건들과 나란히 배열하면서, 독자들로 하여금 광주를 보편적 인권과 민주주의의 문제라기 보다 일본의 안보와 동아시아 질서 속에서 해석하도록 유도하였다.

수잔 손택 (Susan Sontag)의 논의는 이러한 현상을 또 다른 차원에서 설명해 준다. 손택이 말했듯이 텔레비전 영상은 충격을 전달하지만 오래 기억되지는 않는다. 폭력의 이미지는

반복적으로 소비되는 과정에서 현실의 고통이라기 보다 하나의 스펙터클로 전환되기 쉽다. 당시 일본의 텔레비전과 신문이 전달한 광주의 참상 역시 많은 시민들에게 강렬한 충격을 안겨주었지만, 그 충격은 곧 '이웃 나라에서 일어난 비극'이라는 안전한 거리감 속에서 소비되는 경향을 보였다. 타자의 고통은 공감의 대상이기보다 시청과 독서의 대상으로 전유되었으며, 기억은 연대로 이어지기보다 스펙터클 속에서 빠르게 휘발되었다.

특히 1980년 5월 27일 새벽 계엄군이 전남도청을 최종 진압하던 날 일본 독자들이 펼쳐든 신문 지면의 중심에는 광주의 최후가 아니라 일본 국내의 총선 정국과 중국 화국봉 총리의 방일, 그리고 미·일·중 안보 협력이라는 거대한 냉전의 서사가 자리하고 있었다. 광주의 피와 죽음은 이러한 대형 뉴스들과 동일한 지면 위에서 병렬적으로 배열되었지만, 그 병렬성은 사건들을 동등하게 기억하게 하기보다 오히려 광주의 의미를 희석시키는 방향으로 작동하였다. 앤더슨이 말한 '신문의 동시성'은 이 경우 광주를 세계사적 민주화 운동으로 위치시키기보다 일본 사회의 안보 담론 속에 종속시키는 편집 논리로 기능했던 것이다.

더욱이 이러한 인식 구조는 앤더슨이 『비교의 망령 (The Spectre of Comparisons)』에서 논의한 '비교의 시선'과도 맞닿아 있다. 일본 사회는 광주를 그 자체의 역사적 맥락 속에서 이해하기보다, 일본의 정치적 안정과 냉전 질서라는 자국의 좌표를 기준으로 끊임없이 비교하고 평가하였다. 그 결과 5·18은 민주주의를 위한 시민 저항이라기 보다 '안보를 위협하는 돌발 변수', '질서를 흔드는 폭동', 혹은 '냉전의 불안 요소'로 재맥락화되었다. 광주는 기억되어야 할 역사라기 보다 관리되어야 할 위험으로 의미화된 것이다.

그러나 이러한 스펙터클적 소비와 안보 중심의 해석은 모두에게 동일하게 작동하지는 않았다. 일본 사회의 안전한 거리 밖에서 살아가던 재일조선인들에게 광주는 결코 타자의 사건이 아니었다. 그들에게 광주는 자신의 역사이자 언어였으며, 식민주의의 기억과 분단의 현실, 그리고 민족적 정체성이 교차하는 실존의 문제였다. 김시종의 시와 종추월의 문학, 김석출의 회화는 바로 이러한 실존적 기억을 예술로 전환한 실천이었다. 이는 손택이 우려한 스펙터클의 망각에 저항하고, 앤더슨이 말한 국가 중심의 비교 체계를 넘어 타자의 고통을 자신의 기억으로 받아들이려는 재일 사회 특유의 윤리적 응답이었다.

결국 5·18을 둘러싼 일본 사회의 수용은 단순히 한국 민주화운동을 어떻게 보도했는가의 문제가 아니었다. 그것은 타자의 고통을 기억하는 방식, 그리고 그 기억을 어떠한 정치적·역사적 질서 속에 위치시키는가의 문제였다. 손택이 말한 스펙터클의 유혹과 앤더슨이 말한 신문의 동시성, 그리고 비교의 망령은 1980년 5월 일본 사회가 광주를 이해한 인식의 구조를 선명하게 드러낸다. 한편에서는 고통이 스펙터클로 소비되고 안보 담론 속에서 타자화되었으며, 다른 한편에서는 재일 지식인과 예술가들의 실천을 통해 그 고통이 기억과 연대의 윤리로 복원되었다. 이러한 두 흐름의 긴장은 광주가 일본 사회에 남긴 가장 깊은 역사적 흔적이자, 오늘날까지도 한일 관계와 동아시아 기억 공동체를 성찰하게 하는 중요한 사유의 지점으로 남아 있다.

4. 마무리: 자신의 문제를 비추는 타자로서의 광주

1980년 5월 일본 미디어의 광주 보도는 국제사회에 철저히 고립되어 있던 광주의 참상을 외부 세계에 전달하고 국제적 관심을 환기하는 데 중요한 역할을 수행하였다. 그러나 이러한 보도는 단순한 사실 전달에 머물지 않았다. 각 언론사는 자국의 정치적 이해관계와 이념적 지향에 따라 광주를 서로 다른 방식으로 해석하고 의미화함으로써 상이한 담론을 형성하였다. 다시 말해, 광주는 일본 언론에서 단순한 해외 뉴스가 아니라 전후 일본 사회가 스스로를 비추어 보는 하나의 해석적 대상이자 사유의 장으로 기능하였다.

본고에서 살펴본 바와 같이, 진보 성향의《아사히신문》은 국가 폭력과 시민 저항이라는 관점에서 광주의 비극을 조명하며 민주주의와 인권의 문제를 전면에 부각하였다. 반면《요미우리신문》은 냉전 질서와 국가 안보라는 프레임 속에서 사태를 해석하며 광주를 '치안'과 '안정'의 문제로 재구성하는 경향을 보였다. 이처럼 양자의 논조는 분명한 차이를 보였지만, 두 신문 모두 광주를 일본 사회와 무관한 외부 사건으로만 다루지는 않았다. 오히려 광주는 일본 사회가 자신의 정치적 가치와 역사 인식, 그리고 동아시아 질서에 대한 입장을 투영하는 매개로 기능하였다.

이러한 점에서 광주를 둘러싼 일본 언론의 담론은 전후 일본 사회가 안고 있던 구조적 과제를 드러낸다. 한국을 어떠한 '타자'로 위치시킬 것인가, 그리고 식민지 지배의 역사와 전후 일본의 정체성을 어떻게 이해할 것인가라는 문제는 진보와 보수를 막론하고 쉽게 해소할 수 없는 윤리적 지적 과제로 남아 있었다. 다시 말해, 광주는 한국 사회의 민주화 운동인 동시에 일본 사회가 자신의 식민지 과거와 전후 민주주의를 성찰하게 만드는 거울이기도 했다.

이러한 특징은 1989년 중국 천안문 사건에 대한 일본 언론의 보도와 비교할 때 더욱 분명해진다. 천안문 사건은 일본 사회에서 대체로 사회주의 체제의 문제나 국제정치적 사건으로 이해되었으며, 일본은 비교적 명확한 제3자의 위치에서 이를 관찰할 수 있었다. 그러나 광주는 달랐다. 한국은 일본의 식민지 지배라는 역사적 경험을 공유하는 가장 가까운 이웃이었으며, 따라서 광주의 비극은 일본 사회가 자신의 역사적 책임과 한일 관계를 동시에 성찰하지 않을 수 없는 사건이었다. 이러한 역사적 근접성은 광주를 단순한 해외 뉴스가 아니라 일본 자신의 문제를 비추는 '가장 가까운 타자'로 만들었다.

수잔 손택이 지적했듯이, 현대 미디어는 타자의 고통을 스펙터클로 소비하게 만드는 경향을 내포한다. 실제로 일본의 텔레비전과 신문은 광주의 참상을 신속하게 전달했지만, 많은 경우 그것은 일상 밖에서 소비되는 '타국의 비극'으로 수용되었다. 그러나 동시에 베네딕트 앤더슨이 말한 '신문의 동시성'은 광주를 일본 국내 정치와 냉전 질서, 안보 담론과 동일한 시간 속에 배치함으로써 일본 독자들이 광주를 자국의 현실과 끊임없이 비교하도록 만들었다. 나아가『비교의 망령 (The

Spectre of Comparisons)』이 보여주듯, 이러한 비교는 광주를 그 자체의 역사로 이해하기보다 일본 사회의 안보와 정치 질서를 기준으로 재해석하는 방향으로 작동하기도 했다.

결국 광주는 전후 일본 사회에 던져진 하나의 거울이었다. 일본의 진보와 보수가 광주를 둘러싸고 전개한 상반된 담론은 한국 민주화운동에 대한 서로 다른 해석인 동시에, 전후 일본이 어떠한 국가가 되어야 하는가를 둘러싼 자기 성찰의 과정이었다. 광주는 일본 사회가 타자의 고통을 어떻게 기억할 것인가를 묻는 사건이었으며, 동시에 식민지의 역사와 냉전의 질서, 민주주의와 안보 사이에서 어떠한 윤리적 선택을 할 것인가를 시험한 역사적 계기였다. 이러한 의미에서 광주는 단지 한국 현대사의 비극이 아니라, 전후 일본 지성사가 자기 자신을 비추어 본 가장 선명한 거울 가운데 하나였다고 평가할 수 있을 것이다.

참고문헌 (References)

1. 1차 사료 및 저널리즘 텍스트 (Primary Sources &Periodicals)

《朝日新聞》縮刷版 (아사히신문 축쇄판), 1980년 5월 1 일부터 3 1 일까지

《読売新聞》縮刷版 (요미우리신문 축쇄판), 1980년 5월 1 일부터 3 1 일까지

《世界》(세계), 岩波書店 (이와나미서점). 1 9 8 0 년 4월호부터 12월호까지

《中央公論》(중앙공론), 中央公論新社. 1980년 4월호부터 12월호까지

2. 국내외 단행본 및 이론 연구 (Monographs &Theoretical Studies)

김시종 (1983).『광주시편 (光州詩片)』. (재일 디아스포라 문학 및 애도 실천 관련 시집).

손택, 수잔 (Sontag, Susan). 이재원 역 (2004).『타인의 고통』. 서울: 이후. (원서: *Regarding the Pain of Others*, 2003).

앤더슨, 베네딕트 (Anderson, Benedict). 윤형숙 역 (2018).『상상의 공동체: 민족주의의 기원과 전파에 대한 성찰』. 서울: 나남.

앤더슨, 베네딕트 (Anderson, Benedict). 서지원 역 (2020).『비교의 망령: 민족주의, 동남아시아 그리고 세계』. 서울: 창비.

Gilroy, Paul (2005). *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.

“광주비디오” 이펙트: 힌츠페터 영상의 초국적 경로와 고통의 연대

정소희 (전남대학교)

I. 들어가며

사진이나 영상을 통칭하는 ‘사진적 미디어’(photographic media)는 “현실에 존재한 것의 존재 사실을 증명하는 기술”로 여겨진다(김한상, 2020: 688). 더군다나 5·18 당시 촬영된 영상 다수는 보도 목적으로 촬영되었다는 점에서 ‘사실’에 대한 증거 지위를 가진 것으로 인식된다. 이러한 경향은 최근에도 확인된다. 2021년 방영된 KBS ‘현대사 영상 발굴 프로젝트’ <영상아카이브-오월의 기록>이 대표적인 예다. <영상아카이브-오월의 기록>은 역사 대중화를 위해 KBS가 수집한 영상을 일자별로 구분하고 1980년 5월 18일부터 27일까지의 상황을 영상으로 재구성하는 프로젝트로(김정아, 2022: 229), 영상이 역사적 사실의 증거로 기능한다는 믿음을 전제한다.

2000년부터 진행되어 온 5·18 영상에 대한 다수의 연구에서도 5·18 당시 촬영된 영상은 ‘사실’에 대한 증거로 여겨져왔다(정근식·민형배, 2000; 정근식, 2003; 노영기, 2022; 김정아, 2022). 1980년부터 2000년까지 생산된 영상이 정치적 상황, 생산 주체의 조건 등으로 인해 변화한 양상을 조망한 정근식·민형배(2000)의 연구에서의 보도물·다큐멘터리와 드라마·영화 구분에도 이러한 전제가 깔려 있다. 즉, 5·18과 관련하여 영상을 ‘사실’에 대한 증거로 보는 믿음은 오랜 기간 지속되어 왔다.

그러나 <영상아카이브-오월의 기록> 프로젝트팀은 영상일지를 순차적으로 재구성하려고 했던 기존 계획을 수정해야 했다(김정아, 2022: 229). 5월 18일 전남대학교 정문에서 발생한 계엄군 진압과 관련된 영상을 비롯해 5·18 전개 설명에 필요한 영상 일부를 찾지 못했기 때문이다. 이러한 시행착오는 영상이 오늘날 5·18을 인식하는 방식인 민주화운동 서사에 따라 배치되면서 발생한 것으로 볼 수 있다. 한편 <영상아카이브-오월의 기록>에 사용된 일부 외신 보도영상이 1980년 5월 27일 KBS 9시 뉴스보도에서 폭동설의 증거로 활용된 것도 영상이 당시(27일 정부의) 시점에서 해석되면서였다.[2] 이는 “기호와 의미의 관계가 자의적(arbitrary)일 수 있으며, 과학적으로 간주되는

[2] KBS광주 유튜브 “5.18 마지막날 KBS9시 뉴스 풀영상 공개 | 5.18 40주년 아카이브 프로젝트” (https://youtu.be/utfdTTh3khU?si=fhBdki-pANvOUnnj)(최종 검색일: 2026.7.9.) KBS 9시 뉴스에 사용된 힌츠페터의 영상은 5월 22일자 보도영상의 일부다. 이 영상은 “낮 12시 40분쯤 서부서 효덕 파출소 등이 불타고 도경국장 [도경찰국장] 과 시장이 각각 헬리콥터 편으로 피신했습니다. 오후 3시쯤 일부 폭도는 나주로 가서 산포지서 등 4개 지서와 예비군 무기고에 들어가 무기를 탈취한 후에 광주로 들어오면서 총을 쏘기 시작했고...”라는 내레이션과 함께 무장한 시민들을 폭도로 고정시켰다. 반면 <영상아카이브-오월의 기록>은 같은 장면을 “지역 예비군 무기고에서

많은 것은 결국 '해석'하는 자가 가담한 시각적 담론과 실천(visual discourses and practices)의 문제"에 달려 있다는 것을 시사한다(김한상, 2020: 691).

이상의 논의가 영상이 소비되는 측면을 다룬다면, 영상이 생산되는 측면에서 정호기·양라윤·양아기(2019)는 촬영 일자, 장소, 시선, 편집 양상을 통해 2017년 5·18민주화운동기록관이 발굴한 '푸티지'(footage)를 분석한다. 즉, 영상이 생산된 맥락과 영상을 구성하는 요소가 관련된다고 보고, 영상을 '사회적 구성물'로 접근한다. 여기서 생산자의 관점은 계엄 당국, 언론인, 시민(군)의 시선으로 구분된다. 촬영된 영상과 이 영상의 배치를 개별적으로 고려한다는 점에서 생산자는 '푸티지' 생산자이자 원본 영상의 소비자라는 두 가지 지위를 갖는다. 한편 5·18 당시 한국과 외국 언론의 촬영 여건이 달랐다는 점(나경택, 2026: 31-33)은 언론인의 시각 등 이 연구에서 제시된 각 생산자의 관점이 동질적으로 여겨질 수 있는지에 대한 추가적인 논의의 필요성을 제기한다.

'광주비디오'는 5·18 당시 외신기자들이 촬영한 영상을 편집하여 1980년대 국내외에서 활발하게 생산, 유통되었다. 5·18 당시 생산된 영상이 제한적이고 영상 확보에도 제약이 있는 상황 속에서 '광주비디오'는 보도영상, 사진, 신문자료, 예술작품 등을 배치하고, 내레이션과 음악 등의 청각적 요소를 더해 의미를 부여했다. 이러한 점에서 '광주비디오'는 5·18 당시 촬영된 영상을 소비하고, 이를 바탕으로 새로운 영상을 생산하면서 소비와 생산의 관점을 동시에 보여준다. 나아가 특정한 시공간적 맥락에서 5·18이 어떻게 수용되고, 영상을 매개해 무엇을 전달하고자 했는지를 드러낸다.

하지만 '광주비디오'를 학술적으로 접근하는 데는 제약이 따른다. '광주비디오'가 국가보안법, 음반법, 공연법 등을 피해 비공식적인 경로로 생산·상영·배포되면서 생산 주체와 맥락이 불분명한 경우가 주를 이루기 때문이다(송은지, 2026: 15). 이로 인해 최근 연구들은 '광주비디오'를 '사실'에 대한 증거로 접근하기보다는 영상이 생산, 유통된 맥락을 정동적 차원으로 접근하는 방식을 택한다. 대표적으로 한재섭(2025)은 '불법의 정동 네트워크'를 통해 소문과 이미지를 실어나르는 매체인 '광주비디오'의 확산과 이름 없는 자들의 동력을 강조한다. 하지만 확산 경로와 그 동력을 다루는 과정에서 '광주비디오'가 실어나르는 소문과 이미지가 무엇인지는 명확히 드러나지 않고, 각각의 시공간에 따른 생산과 소비의 개별적 맥락이 탈각된다.

송은지(2026)는 영화미디어학적 관점으로 1980년대 '광주비디오'의 생산과 유통을 가능하게 한 국내 미디어 인프라구조의 변화와 인적 네트워크를 다룬다. 특히, '광주비디오'의 생산, 유통 경로를 '초국적 해적질 네트워크'로 명명하여 연구 범위를 국외까지 확장하고, '광주비디오(들)'이라는 명칭으로 복수의 판본을 강조한다. 더불어 <오 광주!>(1981)과 <오월 그날이 다시 오면>(1987)을

무기를 습득한 시민들은 무장을 하고 도청으로 향했다. 계엄군은 발표명령을 은폐하기 위해 자위권이라는 명분을 내세웠다"고 말하면서 시민군이 무장을 하게 된 상황 설명을 덧붙인다. KBS 홈페이지 참고(https://vod.kbs.co.kr/index.html?source=episode&sname=vod&stype=vod&program_code=T2019-0296&program_id=PS-2021025616-01-000&broadcast_comple)(최종 검색일: 2026.7.9.).

중심으로 복제를 통한 확산 과정이 영상에 물리적으로 기입되면서 나타나는 미학적, 정동적 효과를 포착한다. 하지만 '광주비디오' 판본 간 연결을 강조하면서 판본 간 차이가 잘 드러나지 않고, 영상에 나타나는 효과나 각 판본을 연결하는 요소가 집중적으로 다뤄지면서 영상의 내용 자체는 분석되지 못했다.

선행연구를 참고해 이 연구는 각각의 '광주비디오'가 만들어진 개별적인 생산 맥락과 '광주비디오'에서 공통적으로 나타나는 정동적 효과를 동시에 탐구한다. 이를 위해 ARD-NDR(북부독일방송) 소속 언론인 위르겐 힌츠페터(Jürgen Hinzpeter)가 5·18 당시 광주에서 직접 촬영했던 영상과 이후 편집에 참여했던 영상이 '광주비디오'에 전유되는 궤적을 추적한다. 구체적으로 말하면, 하나의 영상이 서로 다른 시공간에서 생산된 '광주비디오'에 전유되는 양상을 통해 각 '광주비디오' 판본의 특수성을 확인하고, '광주비디오'를 관통하는 특징을 살펴본다. 이를 위해 다음과 같은 연구질문을 설정한다. ①'힌츠페터 영상'은 각 '광주비디오'에서 어떻게 전유되는가? ②이러한 전유를 통해 만들어진 '광주비디오'는 어떤 이펙트 즉, 정동적·정치적 효과를 생산하는가?

이 연구에서 힌츠페터가 5·18 당시 촬영한 영상과 그 이후 편집에 참여한 영상을 지칭하는 '힌츠페터 영상'을 분석하는 이유는 힌츠페터가 5·18을 해외에 알리는데 결정적으로 기여한 인물로 알려진 데 있다(청암언론문화재단·한겨레신문사, 2003). 이에 따라 힌츠페터와 관련된 자료에 대한 접근이 비교적 수월한 측면이 있다. 실제로 다른 외신기자에 비해 힌츠페터는 신화화되면서(Jackson, 2020), 직접 작성한 취재 수기와 인터뷰 기록을 비롯한 개인 기록이 충분히 남아 있다. 더불어 5·18기념재단에는 힌츠페터의 자료가 2차례에 걸쳐 기증되기도 했다.[3] 이러한 점은 힌츠페터 영상의 식별과 영상의 생산 맥락을 확인하는 데 유용하다.

여기서 다루는 힌츠페터 영상은 NDR Tagesschau 1980년 5월 22일자 보도영상, NDR Tagesschau 1980년 5월 25일자 보도영상, 같은 해 9월 방영된 다큐멘터리 <기로에 선 한국>(Südkorea am Scheideweg)이다. 특히 <기로에 선 한국>은 육군본부 계엄보통군법회 1심에서 김대중이 사형을 받은 것에 대한 항의의 표시로 Jürgen Bertram과 함께 제작했다(청암언론문화재단·한겨레신문사, 2003). 이후 '일본 비디오' 혹은 'NHK 비디오'라고 불린 일본 NHK 1980년 5월 26일 특집 프로그램 <계엄령 하의 한국>(戒厳令下の韓国)과 더불어 '독일 비디오'라고 불리면서 '광주비디오'의 주요 질료로 사용되었다(정근식, 2003: 109). 5·18 당시 촬영된 영상으로만 구성된 보도영상과 달리 <기로에 선 한국>은 5·18이 발발한 한국의 정치적·문화적 배경과 앵커의 멘트 약 26분, 5·18 당시 촬영분 약 20분, 관련 인터뷰 약 4분으로 구성된다.

'광주비디오'는 육군본부의 「광주사태 관련 비디오 테입 분석」(1989)에 따르면 11종류로

[3] 관련하여 5·18기념재단 온라인 아카이브에는 '위르겐 힌츠페터 컬렉션'이 마련되어 있다. (https://www.518memory.org/collection/hinzpeter)(최종 검색일: 2026.7.9.)

확인된다. 이 문건은 국내 상영을 중단시키기 위한 목적으로 작성되었기 때문에 주로 한국어로 된 영상을 포함하고, 일본에서 제작된 <자유광주>(1981)를 제외하고 있다. 또한 "주종은 11가지이나 혼합작성분 또는 특정인 추모테입(이한열 등)에 부분삽입도 발견"이라는 문구는 여기서 언급된 영상 외에도 5·18 당시 촬영된 영상이 활용된 다른 영상의 존재를 암시한다.[4] 앞서 언급했듯 정부의 검열하에서 '광주비디오'가 생산되고 유통된 배경은 각 영상에 대한 정확한 정보 획득을 어렵게 하므로 '광주비디오'가 무엇인지 정의하고, 그 범주를 규정하는 일은 본질적으로 어려움을 수반한다.

더불어 '광주비디오' 판본이 각각 다른 기관에 의해 소장되어 있어 접근 자체에 대한 장벽이 존재한다. 이에 이 연구는 '광주비디오' 연구를 본격적으로 시작하기에 앞서 접근 가능한 다음 영상을 중심으로 분석을 시도한다. 분석 대상은 <표 1>과 같이 <원한의 땅 광주는 고발한다>(재일조선인총연합회, 1980), <자유광주>(도미야마 다에코 등, 1981), <오 광주!>(박상증·민승연 등, 1981), <오월 그날이 다시 오면>(천주교 광주대교구 정의평화위원회, 1987)이다. <원한의 땅 광주는 고발한다>와 <자유광주>는 일본에서, <오 광주!>는 미국에서, <오월 그날이 다시 오면>는 한국에서 제작되었고, 시기적으로는 1980년대를 아우른다. 이러한 조건을 통해 다른 시공간적 맥락에서 힌츠페터 영상이 배치되는 각각의 양상을 살펴볼 수 있다.

발표문의 진행 순서는 다음과 같다. 우선 Ⅱ장에서는 힌츠페터 영상의 특징을 간단히 확인하고, 이 영상이 '광주비디오'에서 전유되는 양상을 통해 '광주비디오'가 생산된 1980년대 일본·미국·한국의 맥락을 살펴본다. Ⅲ장에서는 이러한 '광주비디오'에서 나타나는 정동적, 정치적 효과를 <기로에 선 한국>과의 차이를 통해 분석한다. Ⅳ에서는 논의를 종합하고 논의의 한계를 언급한다. 더불어 '광주비디오'를 경유하는 연대에서 발견된 균열을 언급하며 마무리한다.

구분	제목	국가	방영/제작 시기	분량
힌츠페터 영상	NDR Tagesschau 보도영상	독일	1980. 5. 22.	1분 56초
	NDR Tagesschau 보도영상	독일	1980. 5. 25.	1분 30초
	<기로에 선 한국>	독	1980. 9. 17.	50분

[4] 이 영상은 <기로에 선 한국> 일부가 사용된 <부활하는 산하>(연세대학교 총동창회·연세영화패, 1986)나 <그대 부활하라, 민족의 꽃으로>(연세대학교 총동창회·고 이한열 열사 추모사업회, 1987)로 추정된다. 이 중 <부활하는 산하>는 1987년에 있었던 이한열의 장례식을 추가하는 방식으로 재편집되어 상영된 바 있다(백문임·이재린·이은결, 2026: 223).

		일		
광주비디오	<원한의 땅 광주는 고발한다>	일본	1980	20분
	<자유광주>	일본	1981	26분
	<오 광주!>	미국	1982	32분
	<오월 그날이 다시 오면>	한국	1987	73분

<표 1> 분석 대상

II. 힌츠페터 영상의 초국적 궤적: '광주비디오'를 통한 전유 양상

1) 힌츠페터 영상의 특징

힌츠페터의 영상이 '광주비디오'를 통해 전유된 양상을 확인하기 위해서는 힌츠페터 영상에 대한 이해가 선행되어야 한다. 힌츠페터 영상에는 두 가지 특징이 확인된다. 첫째, 계엄군과 시민 간 직접적 공방을 찾기 어렵다. 이러한 특징은 힌츠페터가 광주를 방문한 일자를 통해 이해할 수 있다. 힌츠페터는 1차 1980년 5월 21일, 2차 23-24일, 3차 27-28일 광주를 방문한 것으로 추정된다.[5] 1차

[5] 힌츠페터가 광주를 방문한 일자는 사진 필름과 함께 보관된 독일어로 적힌 9개의 메모에 근거한다. 이 메모에는 일자와 행적 그리고 사진이나 영상에 대한 간단한 설명이 포함된다. 대외적으로 힌츠페터는 1980년 5월 20-21일(혹은 22일), 23-24일 두 차례 광주를 방문한 것으로 알려져 있다. 이러한 정보는 『5·18특파원리포트』(1997)를 비롯한 힌츠페터의 수기에서 비롯된 것으로 보인다(힌츠페터, 1997; Hinzpeter, 2006). 수기에서 힌츠페터는 19일에 5·18에 대한 소식을 듣고 20일 오전에 광주로 출발했고, 22일에 서울에 도착했다고 기술한다. 1차 방문 기간에 힌츠페터는 불에 탄 광주 MBC 방송국을 지나친다. 이후 한 건물 옥상에서 미국인들을 만나 취재했고, 평온한 분위기의 시장을 방문했다. 이는 힌츠페터가 적어도 광주 MBC 방화가 있었던 5월 21일 05:30 이후에 광주에 있었다는 것을 말해준다. 힌츠페터가 촬영한 사진 필름을 살펴보면, 시장 사진은 시민군이 도청을 점거한 이후 등장한다. 또한 미국인으로 표현된 평화봉사단원 인터뷰 사진도 상무관에 관이 줄지어 놓인 사진 이후에 나온다. 21일 오후 1시 전남도청 앞 집단발포 직후라고 해도 평화로운 시장이 열렸다고 보기는 어렵고(김정아, 2022: 247), 평화봉사단원 인터뷰는 24일에 있었던 것으로 확인된다(코트라이트, 2020: 139). 이러한 점을 참고하면 힌츠페터의 수기에는 1, 2차 방문에 대한 기억이 뒤섞여 있다고 볼 수 있다.

이러한 혼란은 힌츠페터 사진 필름과 함께 발견된 9개의 메모를 통해 해소된다. 5월 21일로 적힌 메모에는 "서울에서 광주로 가는 길"(Fahrt von Seoul nach Kwangju), "촬영(1일차) 후, 우리는 오후에 다시 광주를 떠났다"(Nach Drehen

방문 당시 광주 진입 경로에서 촬영된 것으로 보이는 사진을 보면 시민들의 무장이 확인된다.[6] 이러한 점에서 그가 도착한 시점은 21일 오후로 추정된다. 즉, 1차, 2차 방문은 '해방 광주' 기간에 집중되어 있으며, 3차 방문은 계엄군의 광주재진입작전 시행 이후였다. 실제로 힌츠페터 영상에서 계엄군은 27일 전후에만 등장한다.[7]

둘째, 힌츠페터 영상은 시민들의 입장을 반영한다. Tagesschau 22일자 보도영상에는 트럭에 탄 남성들을 환영하는 인파, 트럭 위 시신, 군용차량 위 무장한 사람들, 25일자 보도영상에는 광주 전경, 전남도청 앞 광장에 운집한 인파, 전남도청 외부에 나란히 놓인 여러 구의 관, 무기를 반납하는 사람들, YMCA 건물 옥상에서 무장한 청년들의 모습이 담겨 있다. 더불어 "군 당국은 수요일 현재 양측 사망자 9명, 부상자 60명을 집계했지만, 학생들은 훨씬 더 많은 사상자가 발생했다고 주장하고 있습니다. 그들은 사상자가 수백 명에 달한다고 말합니다..."라는 Tagesschau 22일자 보도영상의 설명에서 정부의 입장 외에도 시민들의 입장이 추가로 드러난다. 반면 Tagesschau 22일자 보도영상을 사용하는 미국 ABC의 22일자 보도영상은 시민들의 무장을 집중적으로 언급하고 정부에서 발표한 사망자 수를 그대로 옮길 뿐이다.

<기로에 선 한국>에서는 힌츠페터가 편집에 직접 참여하면서 힌츠페터의 시각이 두드러진다. 내레이션을 통해 "학생들이 공산주의자들의 조종을 받고 있다"는 군사정권의 주장에 대해 이것은 사실이 아니며 "반군들은 자신들의 저술과 연설에서 공산주의를 포함한 모든 형태의 독재에 반대합니다"라고 말하면서 정부의 입장을 반박한다. 이 외에도 5월 23일 개최된 제1차 '민주수호 범시민 궐기대회'에서 발언하는 유족을 촬영한 장면 직후 유족이 입은 티셔츠에 적힌 'terrific'이라는 단어를 클로즈업한 장면을 배치한다. 이는 당시 상황에 대한 끔찍함, 무서움과 같은 촬영자,

---

(1.Tag)verlassen wir a. Nachmittag wieder Kwangju)는 내용이 포함된다. 이를 통해 힌츠페터는 21일 광주에 들어왔고 당일 바로 광주를 빠져나간 것으로 보인다. 힌츠페터가 5월 20일 서울에서 김영삼의 가택연금을 취재한 사진 및 영상과 힌츠페터가 광주로 진입하는 영상이 저녁이 아니라는 점은 메모의 신빙성을 더해준다. 또한 22일 필름을 전달하기 위해 서울에서 도쿄행 비행기를 탑승한 일정을 고려하면 22일 광주를 빠져나갔다고 보기는 어렵다.

[6] 이는 김정아(2022)의 해석과 배치된다. 김정아는 시민들이 버스나 트럭으로 다른 이들을 금남로로 실어나르는 것으로 보이는 영상을 "나무 막대기를 휘두르는 모습으로 보아 시민군이 무장하기 이전"으로 보고, '자위권'을 내세운 계엄 당국의 발표가 거짓이라는 증거로 내세운다(김정아, 2022: 243). 우선 이 영상은 Tagesschau 22일자 보도에 등장한다는 점에서 힌츠페터의 1차 방문 당시 촬영되었다. 하지만 5·18기념재단 아카이브에 '위르겐 힌츠페터 컬렉션'으로 게시된 당시의 상황이 연속으로 촬영된 사진과 비교분석해보면, 김정아의 분석 대상이 된 차량 옆에는 무장한 시민들이 탄 트럭이 있었다는 것이 확인된다. 이러한 점을 참고하면 이 영상은 오후 1시 전남도청 집단발포가 일어난 이후 촬영되었다고 볼 수 있다. 5·18기념재단 아카이브(https://518memory.org/) 참고(최종 검색일: 2026.7.2.).

[7] 여기에는 광주 도심에서 장갑차를 타거나 무장한 채로 다니는 군인, 총을 겨눈 채로 시민들을 엎드리게 해 손을 포박하는 군인, 시민을 포박해 이동시키는 군인, 27일 이후 도심을 청소하는 군인이 등장한다. 이 장면이 모두 힌츠페터에 의해 촬영되었는지는 미지수이며, 이 영상이 27일 전후에 촬영되었는지 자체도 확인이 필요하다. 특히 27일 계엄군이 전남도청에 진입해 작전을 수행하는 상황을 힌츠페터가 촬영했다고 보기는 어렵다. 힌츠페터의 사진과 메모를 참고하면, 그는 27일 도쿄에서 서울로 왔고 직후 광주로 들어왔기 때문이다. 이는 <기로에 선 한국>의 5·18 당시 촬영분이 힌츠페터 촬영본으로만 구성되지 않는다는 것을 말해준다.

편집자의 인식을 적나라하게 보여준다. 나아가 27일 새벽 총소리로 카메라가 흔들리는 영상[8]과 상무관의 관, 관 위의 영정사진과 꽃, 전남도청 계단의 핏자국의 교차편집 시퀀스로 계엄군의 광주재진입을 표현한다. 직후 탱크 위 군인을 비추는 장면이 등장한다. 군인에 의해 시민이 죽었다는 것을 암시하는 이 장면 배치는 사상자와 무장한 군인-'폭도' 간 충돌의 관련성을 부정하는 1980년 5월 23일 「광주사태에 대한 한국 해외정보국 대변인의 성명서」의 설명(Hinzpeter, 2006: 212)과 극명한 차이를 보인다.

2) 일본 <원한의 땅 광주는 고발한다>와 <자유광주>: 동족살육만행 고발과 이상적 저항 공동체의 출현

5·18 기간부터 일본에서는 아사히 신문을 비롯한 복수의 매체를 통해 5·18이 보도되었다. 비슷한 시기 재일조선총연합회(이하 조총련)도 5·18에 큰 관심을 보였다. 실제로 조총련이 발간하는 '조선시보'에는 5·18 관련 기사가 1980년에만 5월 22일부터 86편이 발행되었다(마나베, 2024: 44-45). <원한의 땅 광주는 고발한다>(1980)는 이러한 맥락에서 조총련 영화제작소에 의해 제작된 영상이다.

<원한의 땅 광주는 고발한다>는 일본·미국·독일 방송사의 보도영상, 사진, 한국과 일본에서 발행된 신문 등을 활용한다. 여기서 힌츠페터의 영상은 다음 두 장면이 사용된다. 첫 번째는 <기로에 선 한국>에 나온 제1차 '민주수호 범시민 궐기대회'에서 유족(여성)이 발언하는 장면이다. 유족은 시민들의 목소리가 자유롭게 발화되는 광장에서 "최근 사랑하는 사람을 잃은" 자를 대변하는 존재로 등장한다. 유족의 발언은 독일어 내레이션으로 대체 우리가 무슨 잘못을 한 것인지 묻고 앞으로 더 피를 흘리지 않기 위해 단결해 협상해야 한다고 설명된다. 둘째, Tagesschau 25일자 보도영상의 전남도청 외부에 관이 나란히 놓인 장면이다. 이 장면은 "반군과 군 간의 며칠간의 교전으로 최소 135명이 사망했습니다"라는 설명과 함께 당시의 참상을 보여준다.

하지만 <원한의 땅 광주는 고발한다>에서 두 장면은 "내 남편을 어느 놈이 죽였는가", "모처자들의 시체들을 부여안고 통곡하는 이 나라 백성들의 원한을 안고 우리 민족사에 유례 드문 동족살육만행을 감행한 전두환 살인 악당을 온 천하에 고발하고 단죄한다"라는 해설과 함께 등장한다. 이 설명은 영상의 의미를 피해/가해로 고정한다. 다시 말해, 힌츠페터의 영상은 광주 시민들의 피해와 시민들에게 자행된 계엄군의 폭력을 드러내는 데 사용된다. 피해가 강조되는 과정에서 광주 시민들이 함께 뭉쳐 군부에 협상해 더이상의 죽음을 막아야 한다는 유족의 발언 일부는 생략된다.

[8] 해당 영상은 미국 CBS 1980년 5월 27일 보도영상에서 확인된다(KBS 다큐 인사이트 <오월의 기록> 제작팀, 2022: 122).

여기에는 군부정권 대 "광주시", "남조선"의 청년, 학생, 인민의 대립 구도가 전제된다. 군부정권은 악으로 "동족마저 서슴없이 대량학살하는 희세의 살인마", "깡패 도당", "악귀"로, 청년·학생·인민은 "평화적(으로 시위)", "무고한", "의로운", "애국적"과 같은 단어로 묘사된다. 이 구도에서 계엄군이 무자비하게 폭력을 휘두르는 양상이 전개되면서 등장하는 '민주수호 범시민 궐기대회'에서 발언하는 유족은 군부정권에 남편을 잃은 무고한 피해자가 된다. 전남도청 외부에 놓인 관은 "유신체제 철폐"와 "민주화"라는 "역사와 민족의 요구", "인민들의 정당한 목소리"를 전두환 정권이 짓밟았다는 설명을 통해 단순한 피해를 넘어 '의로운' 죽음으로 의미화된다.

제목과 동일한 "원한의 땅 광주여 고발하라"는 내레이션에 이어서 "학살의 땅 광주여 단죄하라"는 분노를 정당화하고 행동할 것을 요구하고, 마지막에는 "동서고금의 어느 역사에 인민들을 탄압 학살한 파쇼 폭군이 오래간 일이 있었던가. 인간 백정 전두환 파쇼 도당은 인민의 준엄한 심판을 받고 반드시 망하고야 말 것이다"라는 당위적 전망을 제시한다. 남한 정권에 대한 비난으로 귀결되는 점은 재일한국민주화회복통일촉진국민회(한민통)가 제작해 1980년 6월 '광주대학살규탄·희생자추모집회'에서 상영된 <피의 항쟁의 기록>(통일사 프로덕션, 1980)과 차별화되는 지점이다.[9] 이는 재일 조선인 사회에서 북한계를 대표하는 조직인 조총련의 5·18에 대한 시각으로 볼 수 있다.[10]

다만 <원한의 땅 광주는 고발한다>와 관련해 풀리지 않는 의문이 있다. 마나베 유코에 따르면 <원한의 땅 광주는 고발한다>는 1980년 8월 7일자로 조선시보에 게재된 안내문을 통해 소개되었다(마나베, 2024: 45). 문제는 '민주수호 범시민 궐기대회' 유족 장면이 1980년 9월 방영된 <기로에 선 한국>에 등장한다는 점이다. 이는 두 가지 가능성을 제기한다. 첫 번째, 연구자가 참고한 통일부 북한자료센터 소장본이 이후 편집되었을 가능성이다. 두 번째는 조총련이 힌츠페터의 필름을 모종의 경로를 통해 획득했을 가능성이다.

<자유광주>는 1981년 4월 시사회 이후, 5월 일반에 공개되어 시민운동을 통해 일본 사회로 퍼졌다(이미숙, 2021: 72; 마나베, 2024: 46).[11] 이 영상에서 가장 핵심이 되는 것은 도미야마 다에코(富山妙子)의 판화다. 이 판화는 일본의 언론을 통해 전달된 소식에 의존해 5·18이 발생한지 2주일이 되었을 무렵 제작되기 시작했고, 1970년대 도미야마 다에코가 갖고 있던 한국에 대한 이미지를 변형시킨 것이었다(정근식, 2020: 147). <자유광주>는 이 판화 작품을 토대로 5·18 및

---

[9] <피의 항쟁의 기록>은 "동학농민운동, 식민지하 광주학생운동을 포함한 민중의 피의 '항쟁사' 속에 광주를 위치"시킨다. 나아가 "광주와 함께 전진하자, 통일을 위하여"라는 해설로 끝맺으면서 "한국의 민주화운동은 민주주의와 인권회복뿐만 아니라, 더 나아가 냉전체제하 남북분단의 고착화를 지양하는 민족통일운동으로서 성격"을 드러낸다(이미숙, 2019: 73).

[10] 조총련은 한국전쟁 이후 일본공산당과 구별되면서 남한정권에 대한 비판적 태도를 더욱 분명히 표방해 왔다(정진성, 2005).

[11] 이미숙(2019)에 따르면 1968년 이후 일본 시민사회는 특정 사안에 따라 소규모로 활동하는 네트워크형 시민사회 특징을 보인다. 슬라이드나 영화를 제작하고 '자주상영운동'은 이 시기 보이는 시위 방식 중 하나였다(64).

‘일한연대운동’ 관련 행사에서 사용된 슬라이드 <쓰러진 자에 대한 기도>가 만들어진 이후 제작되었다(이미숙, 2021).

<자유광주>에서 5·18 당시 촬영된 영상이 차지하는 분량은 5분이 채 되지 않고, 힌츠페터의 영상은 단 한 번 등장한다. NDR Tagesschau 5월 22일자 보도영상에서 군용차나 트럭을 탄 무장한 시민들 사이로 태극기를 흔드는 소년이 나오는 장면이다. 이 장면은 보도영상에서 “차량을 이용한 시위는 주변 지역으로 불안을 확산시키고 있습니다”라는 음성과 함께 등장하면서 당시 광주의 불안정한 상황과 분위기를 전한다.

하지만 <자유광주>에서 일명 태극기 소년은 전혀 다른 방식으로 의미화된다. 이 장면이 나오기까지의 맥락을 살펴보면 앞서 계엄군이 자행한 폭력이 상세히 묘사되고, 이에 ‘한국의 민중’이 들고 일어서는 상황이 그려진다. 여기까지는 <원한의 땅 광주는 고발한다>와 큰 차이를 보이지 않는다. 하지만 이후 나오는 판화 작품 <자유광주>(1980) 다음에 태극기 소년이 나오는 장면이 배치되면서 다른 의미를 갖게 된다. 판화 <자유광주>는 ‘민주주의 만세’, ‘비상계엄 해제’, ‘같이 죽고 같이 살자 군부통치반대’와 같은 현수막과 함께 작은 크기로 춤을 추는 사람, 음식을 실어 나르는 여성, 총을 든 사람, 아이, 동물을 묘사한다. 작품이 클로즈업되고 상하좌우로 앵글이 움직이면서 “광주는 지금 모두의 손으로 지켜졌다. 자유광주. 사랑하는 사람을 잃은 슬픔이 분노가 낳은 거리. 자유광주. 생사를 건 투쟁이 낳은 거리. 모두가 자유로운 거리. 광주. 학대하는 사람도 학대당하는 사람도 없이 모두가 서로 사랑하고 서로를 돕는 거리”라는 음성이 흘러나온다. 이어서 소년이 태극기를 흔드는 장면은 슬로우 모션으로 “음식은 있는 대로 모두 서로 나누고 다친 사람에게는 피를 주고 증오조차도 녹아내린다”는 내레이션과 함께 나오면서 이상적인 저항 공동체를 시각화한 이미지가 된다.[12]

자유광주의 이미지는 결국 일본인을 향한다(이미숙, 2021: 58-59). 영상 말미에 나오는 “가까운 미래의 언젠가 반드시 광주궐기를 정점으로 하는 한국 민중의 투쟁은 일본의 정치에, 그리고 일본 민중 모두에게 본질적인 선택을 강요할 것이다. 누구와 함께 어디로 나아갈 것인가”라는 내레이션을 통해 일본인에게 ‘선택’할 것을 요구한다. 이러한 맥락에서 <자유광주>의 주요 언어가 일본어라는 점은 자연스럽다.[13] 이때 비판의 대상은 자국의 이익 챙기기에 급급한 일본 정부다. <원한의 땅 광주는 고발한다>에는 미국이 군사정권을 옹호하고 비호하는 세력으로 나오지만, <자유광주>에서는 일본의 책임이 강조된다. 이는 <자유광주>에 나오는 도미야마 다에코의 판화 <정치가들: 한·미·일>(1980)에서 한국 형상 양옆에 일본과 미국 형상의 배치로 시각화되기도 한다.

---

[12] 이는 5·18에 대한 소식을 처음 들었을 때 “광주가 파리 코뮌 같아서 가슴이 벅찼”다는 도미야마 다에코의 발언과도 연결된다. 광주시립미술관 2018년 12월 19일~2019년 2월 24일《2018 도미야마 다에코, 광주의 피에타》전시 작가 인터뷰. 광주시립미술관 유튜브 참고(https://www.youtube.com/watch?v=vk01pEyADrE)(최종 검색일: 2026.7.3.)

[13] 영상에서 인용되는 고은의 시를 낭독할 때와 신문에 적힌 사망자를 호명할 때는 한국어가 사용된다.

3) 미국 <오 광주!>: 광주 시민의 선량함 입증

<오 광주!>는 뉴욕에 거주하던 민주동지회 사무국장 박상증 목사와 민승연 민주구락부 회장의 주도로 미국 ABC·CBS·NBC 보도영상, 일본 NHK 보도영상, 독일 <기로에 선 한국>을 편집해 제작되었다(<월간예향>, 1988.6).[14] 이 외에도 신문자료, 사망자의 사진, 도미야마 다에코의 판화 <광주의 피에타>(光州のピエタ)(1980)가 사용된다.

<오 광주!>는 조총련에서 만든 <원한의 땅 광주는 고발한다>를 본 박상증 목사가 5·18과 북한의 연관성을 의심받을 수 있는 경로를 차단하기 위해 제작한 영상이다.[15] 이러한 제작 배경에도 <오 광주!>에는 <원한의 땅 광주는 고발한다>의 영상이 상당 부분 사용된 것이 확인된다.[16] 제작 과정에서 확보할 수 있는 영상이 한정적이기 때문일 수 있지만, 거리를 두고자 한 영상의 사용은 북한과는 무관한 단체가 영상 제작의 주체라는 것을 드러내는 것이 당시에 더 중요했다는 것을 의미한다.

이러한 제작 배경은 <오 광주!>의 첫 부분에서 활용한 <기로에 선 한국>의 장면을 통해서도 드러난다. <오 광주!>는 전남도청 앞 분수대를 중심으로 개최된 '민주수호 범시민 궐기대회'가 보이는 YMCA 건물 옥상에서 애국가를 부르는 남성의 얼굴 비추면서 시작한다. <기로에 선 한국>에서 이 장면은 "실제로 집회 말미에 광주 시민들은 애국가를 제창 했습니다. [해당 장면] 물론 이는 정부에 대한 항의입니다"라는 내레이션과 함께 정부에 저항하는 광주 시민을 묘사한다. 하지만 <오 광주!>에서는 새로운 의미가 부여된다. "우리 먼저 분명히 해두자. 1980년 그 5월 총을 든 광주 의거의 주역들은 애국가를 소리 높여 부르던 대한민국의 선량한 국민이었다"는 해설은 애국가 제창을 '선량한 국민'을 표상하는 기표로 활용한다.

이 장면은 5·18 당시 정부가 5·18의 원인을 "북괴의 고첩과 이에 협력하는 불순분자의 책동"[17]으로 발표한 상황에서 이를 바로잡기 위한 시도였다. 이는 한국에서도 시급한 사안이었지만, 공산주의 침투를 경계하면서 공포 분위기를 조성해 왔던 재미 한인 사회에서도 중요했을 것이다(장태한, 2007: 192-193).[18] 이 영상에서 사용되는 언어가 한국어라는 점은 광주 시민의 선량함을 국내외

---

[14] 2002.10.16. 구춘회, 1차 인터뷰, 김선출, 해외민주화운동, 민주화운동기념사업회, 녹취문 p.37; 2016.4.21. 박상증, 6차 인터뷰, 해외민주화운동, 민주화운동기념사업회, 녹취문 p.193-194.

[15] 2016.4.21. 박상증, 6차 인터뷰, 해외민주화운동, 민주화운동기념사업회, 녹취문 p.193.

[16] 장면 배열과 편집점까지 동일한 구간이 최소 6분 가량 확인된다.

[17] 「계엄사 발표 "광주 사태" 전문」(1980) 참고.

[18] 실제로 '광주비디오' 제작과 배포에 관여한 구춘회는 5·18에 대한 소식을 받은 후, 미 국무부를 찾아 5·18을 공산주의자의 소행으로 보는 시각에 대해 항의했다. 2002.10.16. 구춘회, 1차 인터뷰, 김선출, 해외민주화운동, 민주화운동기념사업회, 녹취문 p.35-36.

한국인을 대상으로 입증하고자 했다는 것을 보여준다.

이 외에도 힌츠페터 영상은 시민들의 피해를 드러내는 데 사용된다. <원한의 땅 광주는 고발한다>, <자유광주>와 유사하게 <오 광주!>는 5·18의 전사, 계엄군이 시민에게 자행한 폭력, 시민들이 입은 피해의 이미지를 각각 보여준다. 이러한 맥락에서 <오 광주!>에는 <기로에 선 한국>의 전남도청 외부에서 줄지어 놓인 관, 적십자병원 외부에서 울부짖는 유족들, 상무관 안에서 관에 번호를 매기는 남성, 관을 둘러싸고 우는 유족들, 27일 새벽 전남도청 부근 총격과 영정사진이 교차 편집된 장면이 사용된다. 이러한 장면들은 피해를 드러내고, 나아가 선량한 국민임을 보여준다.

이때 각 장면들의 구체적인 상황은 크게 고려되지 않는다. 5월 27일 이후 정부 측에서 상무관을 정리하는 과정에서 관을 옮기는 장면 뒤에 23일에 상무관에서 유족이 우는 장면이 배치된다. 이 장면이 나오기 전 무장한 계엄군이 광주 시내를 돌아다니고 시민과 대치하는 상황을 묘사한 장면에는 19일부터 27일까지의 상황이 뒤섞여 있다. 박상증 목사는 학자들 사이에서 5·18에 대한 '정확한' 기록의 필요성이 요구되는 가운데 "광주의 기록을 좀 정확하게 남기자"는 생각에 <오 광주!>를 제작했다고 밝히는데, 여기서 '정확하게'의 의미를 재고해 볼 필요가 있다.[19] 이 영상이 미국에서 만들어졌기 때문에 각 장면이 담고 있는 상황에 대한 구체적인 정보를 획득하기 어려웠을 수 있지만, 이들에게 '정확하게'의 의미는 국가가 선량한 시민에게 폭력을 자행했다는 사실을 의미한다.

시민들이 입은 피해와 관련된 장면 이후에는 <기로에 선 한국>의 27일 새벽 이후 거리를 청소하는 군인들과 공무원, 소독차가 나오는 장면이 나온다. 5·18의 물리적 흔적을 지우는 이 장면을 "순식간에 광주를 점령한 전두환 군인들은 민심을 회복한다는 명분 아래 거리를 청소한다 핏자국을 씻는다 소독약을 뿌린다 법석을 떨었다. 그러나 그들은 광주의 영웅들이 이 민족 역사 위에 뿌린 핏자국을 씻어버릴 수는 없었다"고 설명하면서 장면과는 정반대되는 의미를 부여하고, 광주 시민들의 저항과 피해를 강조한다.[20]

4) 한국 <오월 그날이 다시 오면>: 민주화운동 서사에 기입된 5·18

<오월 그날이 다시 오면>은 홍성담, 임무택, 김양래, 홍세현이 독일에서 장용주 목사가 가져온 <기로에 선 한국>을 중심으로 일본 NHK, 미국 CNN, 영국 ITN 보도영상을 편집해 만든 영상이다.[21]

---

[19] 2016.4.21. 박상증, 6차 인터뷰, 해외민주화운동, 민주화운동기념사업회, 녹취문 p.187-188.

[20] <기로에 선 한국>에서도 이 장면은 한 젊은 학생이 배포한 전단지를 언급하며 "우리는 계속 공포에 떨면서 나날을 살아야 합니까. 아니면 신선한 공기를 마시며 우리에게 부여된 자유를 누려야 합니까. 우리들은 자유 투쟁을 위해 합치하고 결국엔 자살까지 각오했습니다"는 내용을 덧붙이면서 장면과는 다른 방식으로 의미를 부여한다.

[21] <기로에 선 한국>의 번역은 장용주 목사가 독일이 현지에서 영상과 함께 틀었던 한국어 카세트테이프의

이 영상은 다른 '광주비디오' 판본이 여러 번 복제를 거쳐 흐릿해지면서 북에서 제작했다는 소문이 돌면서 공신력 있는 단체의 이름으로 영상을 만들 필요성을 느껴 제작되었다(광주영화영상인연대, 2020: 33). 이에 따라 천주교 광주대교구 정의평화위원회 이름으로 영상을 제작했고, 의도적으로 <기로에선 한국>의 독일어 음성을 남긴 채 한국어 내레이션을 중첩시켰다(광주영화영상인연대, 2020: 33-34). 이때 <기로에 선 한국>은 외신에서 제작되어 신뢰성을 향상시키고, 외신기자는 5·18의 '중립적'이고 '객관적'인 목격자로 위치하게 된다.[22]

이 외에도 <오월 그날이 다시 오면>의 처음과 끝에 배치된 망월묘역 영상과 5·18 이후 한국의 민주화운동을 다룬 독일·미국의 보도영상, 사진, 홍성담의 판화 <대동세상>(1984), 독일 잡지 『퀵』(Quick)과 『슈테른』(Stern), 신문 등이 활용된다. 이러한 자료들은 1980년 5월 14일부터 27일 그리고 5·18 이후 전개된 5월운동[23]을 순차적으로 보여주는 과정에서 <기로에 선 한국>에 누락된 부분을 보완한다. 이는 앞서 언급한 가해와 피해 이미지를 시각화하는 데 집중한 '광주비디오' 판본들과는 차별화되는 구성이다. 더불어 <오월 그날이 다시 오면>은 5월 14일 광주에 있었던 민족민주화성회와 계엄령 전국 확대 시 전남대학교로 모이자는 박관현의 발언을 다루면서 5·18 직전의 지역적 맥락을 다룬다.[24]

이러한 일자별 장면 배치가 이루어진 배경으로는 다음을 고려할 수 있다. 첫째, 천주교 광주대교구 정의평화위원회에서 『광주의거자료집-천주교회의 활동을 중심으로-』(1985), 사진집 『광주의거자료집』(1987)을 발간하면서 기록과 이미지가 축적되었기 때문에 가능했다. 둘째, 집단적 증언을 통해 5·18의 전개가 일자에 따라 정리되었고,[25] 5·18의 전개가 하나의 지식으로서 자리 잡은 문자 기록의 문법이 영상으로 넘어갔다고 볼 수 있다. 셋째, 5·18 이후부터 시민들은 정부에 대항해 그들의 기억을 증명해야 했다. 이 과정에서 영상이나 사진은 증거 지위를 획득하는데, 영상을 시간순으로 배치하여 증거로서의 지위를 강화하기 위한 것으로 볼 수 있다. 실제로 <오월 그날이 다시 오면> 초반에 영상 제작을 "찢겨져 있는 진실을 꿰어맞추는 작업"으로 명시한다.

일자별 5·18 이미지 배치 이후에 5월운동과 1987년 박종철, 이한열 죽음 관련 투쟁을 다룬 해외 보도영상이 이어지면서 <기로에 선 한국>은 한국의 민주화운동 서사에 위치하게 된다. 6·10민주항쟁과 6·29 선언으로 직선제 개헌이 이루어진 상황에서 한국 민주화운동 서사는 1987년

내용이다(광주영화영상인연대, 2023: 28-29).

[22] 참고로 <기로에 선 한국>이 <오월 그날이 다시 오면>의 주요한 질료로 사용될 수 있었던 데는 <기로에 선 한국>의 관점이 정의평화위원회가 표현하고자 하는 5·18의 이미지와 친연성을 보였기 때문이었다.

[23] "1980년 이후의 한국의 민주화운동이 예외 없이 민중항쟁의 정신을 계승한다는 맥락에서 진행되었으므로 이 운동 전체가 5월운동이라고 부를 수 있으나 보다 한정적으로 사용한다면, 민중항쟁이 낳은 유가족이나 부상자, 구속자들을 포함하여 시민사회단체들이 학살의 진상규명으로부터 책임자처벌, 배상, 명예회복, 정신계승을 위한 기념사업 등 이른바 '광주문제 해결 5원칙'에 입각하여 전개한 일련의 사회운동을 지칭한다(정근식, 2001: 654)."

[24] 앞서 언급한 '광주비디오'는 전두환이 등장한 배경, 군부정권에 대항한 서울에서의 시위 정도를 다룬다.

[25] 대표적으로 『죽음을 넘어 시대의 어둠을 넘어』(1985)가 있다.

12월 제13대 대통령 선거에서의 '선택' 촉구로 이어진다. 이 '선택'은 1980년의 '계엄 철폐와 군부독재 종식', 1987년의 '직선제 개헌과 군부독재 종식'이라는 구호를 계승하는 행위로, 한국 민주화에 기여할 수 있는 기회로 제시된다. 한국의 민주화를 위한 '선택'을 독려하기 위해 실제로 <오월 그날이 다시 오면>은 평화민주당 사무실에서 집단적으로 상영되기도 했다.[26]

Ⅲ. '광주비디오'의 정동적·정치적 효과

1) 고통에 대한 응답으로서 '광주비디오' 제작

지금까지 1980년대 초반, 후반 일본, 미국, 한국에서 힌츠페터 영상이 전유된 양상과 각 '광주비디오' 판본이 생산된 맥락을 살펴보았다. 이러한 차이에도 '광주비디오'는 5·18을 경험한 시민들의 고통에 대한 공감을 전제하고, 이를 영상 제작이라는 실천으로 연결한 결과라는 공통점을 지닌다. 그러나 1980년대 초에 제작된 '광주비디오'의 출발점은 5·18에 대한 직접 경험이 없는 상황이었다. 이는 시민들에 대한 공감과 공감에서 실천으로의 연결이 당연하지 않다는 것을 시사한다. 제작 과정이 거의 알려지지 않은 <원한의 땅 광주는 고발한다>를 제외하면, <자유광주>의 핵심 요소가 된 작품을 그린 도미야마 다에코와 <오 광주!> 제작을 주도했던 박상증 목사는 각각 일본과 미국에서 5·18에 대한 소식을 접했다.[27]

이러한 점은 현장의 목도에서 출발한 힌츠페터 영상과 차이를 보인다. 1980년 5월 22일자, 25일자 보도영상은 일본에 파견된 특파원으로서 수행해야 할 업무일 수 있지만, 별도로 제작된 <기로에 선 한국>은 힌츠페터가 적극적으로 영상 제작에 나섰다는 것을 말한다. 그러나 현장에 있었다고 해서 모두가 힌츠페터와 같이 광주 시민들의 고통에 공감하는 것은 아니고, 공감을 실천으로 옮기는 것도 아니다. 그렇다면 힌츠페터가 5·18을 이해하는 데 영향을 미친 관점, 다시 말해 영상 제작이라는 실천으로 이어진 5·18 당시 시민들의 고통에 대한 공감은 어디에서 비롯되었을까.

힌츠페터는 폴 슈나이스(Paul Schneiss) 목사를 통해 광주의 소식을 접했고, 슈나이스 목사는 '월요모임'(Monday Night Group)을 통해 이 소식을 알게 되었다(최용주, 2020: 58). '월요모임'(Monday Night Group)은 "한국에서 활동하고 있었던 외국 출신 선교사들이 1970년대 초반에 결성"해 "박정희 정권의 인권 탄압에 항의하고 국내의 기독교 계열 사회운동가들을

---

[26] 민주화운동기념사업회 오픈아카이브, 00095115, [미상], 한국기독교사회문제연구원, [미상], '광주 민중항쟁 비디오 상영회 및 사진전시회에 관한 보고서'.

[27] 반면 <오월 그날이 다시 오면>은 여러 경로로 5·18에 동참한 자들이 제작에 참여했다. 이로 인해 일본이나 미국에서 제작된 '광주비디오'보다 5·18 당시 시민들의 고통에 대한 공감이 수월하게 이루어질 수 있었다.

후원"하고, 1970년대 중후반에는 "미국의 한국 관련 인권 정책과 외교 정책의 수립에도 제법 영향력을 행사"했던 모임이다(최용주, 2020: 57). 힌츠페터와 슈나이스 목사의 관계는 힌츠페터가 기독교 네트워크를 통해 정보를 획득할 수 있었다는 것을 암시하고, 이러한 상황이 5·18에 대한 힌츠페터의 이해에 영향을 미쳤다고 볼 수 있다.

<기로에 선 한국>에 전제된 한국의 군부독재 정권과 이에 억압받는 시민 혹은 반민주 세력 대 민주 세력이라는 대립 구도로 5·18을 이해하는 시각은 일부 서독 언론에서 확인된다. 1980년 5월 25일 방영된 WDR(서부독일방송) Auslandsstudio의 "Kampf um Kwangju"(광주를 둘러싼 투쟁)에는 당시 문교부 장관의 인터뷰가 포함된다. 하지만 인터뷰 직전 "일반적으로 우리는 카메라와 마이크가 선전 연설의 수단이 되어서는 안 된다고 생각하기 때문에 그러한 부분은 편집합니다"와 같은 앵커의 멘트가 흘러나온다. 이처럼 서독의 언론은 단순히 한국 정부의 입장을 받아 적는 것이 아니라 나름의 도덕적 판단 위에서 한국 정부의 입장을 수용했다.

물론 이러한 도덕적 판단이 서독 전반에서 관철된 것은 아니었다. 1980년 당시 서독의 보수 성향 신문인 '디 벨트'(Die Welt)는 5·18에 관심도 크게 없었고, "위협적인 북한의 존재로 인한 군사독재가 복귀할 수밖에 없었다"는 분석을 내놨다(김성재, 2004: 174). 이를 참고하면 힌츠페터는 서독의 특정한 정치적 프레임에 따라 5·18을 인식했다고 볼 수 있다. 나아가 슈나이스 목사가 앞서 언급한 1980년 5월 25일자 WDR 방송에 직접 출연해 한국의 상황을 직접 전했다는 점은 서독 언론에서 보이는 특정한 정치적 프레임과 기독교 네트워크의 관련성을 시사한다.

반면 '광주비디오' 제작은 5·18을 직접 경험한 시민들과의 관계가 사전에 확립되어 시공간적 거리의 한계를 뛰어넘으면서 가능했다. 이러한 관계는 '광주비디오'에서 사용되는 '우리 민족', '같은 민족', '동족'과 같은 용어를 통해 드러난다. 이러한 관계에서 5·18은 '우리와 같은 피와 조상과 언어를 가진 같은 민족' 사이에 발생한 '민족적 상처'로 여겨진다. 즉, 같은 민족이라는 관계가 설정되고, 이 관계에서 비롯된 '공동체적 유대감'(the community bond)[28]이 시공간적 거리를 극복할 수 있는 조건이 되었다. 한편 일본인이 제작을 주도한 <자유광주>는 경제적, 군사적 이익으로 묶인 일본과 한국의 '운명공동체' 관계를 짚고, '민중'이라는 용어를 통해 한국의 민중과 일본의 민중을 한데 묶음으로써 국경을 뛰어넘는다. 즉, 5·18을 보편의 문제로 접근하여 민족 단위를 넘어 더 큰 '우리'를 형성해 거리감을 극복한 것이다.[29]

이러한 관계 설정은 영상 제작이라는 실천으로 이어지는 조건이 되었다. 1980년대 영상 제작에는 여러 사람들의 참여가 요구되었다. 일례로 <오 광주!>의 경우, 영상 제작을 주도한 박상증 목사

[28] 뤽 볼탕스키(Luc Boltanski)에 따르면 가족이나 민족 등과 같은 '공동체적 유대감'을 통해 자신과 고통받는 자의 관계가 형성되어 있다면, 도움의 의무가 즉각적으로 가능하다(Boltanski, 2004: 10).

[29] 뤽 볼탕스키는 한나 아렌트의 분석을 인용해 '동정'(compassion)과 '연민'(pity)을 구분하고, 여기서 '연민'(pity)은 거리의 문제를 고통의 일반화를 통해 극복한다. 이러한 일반화는 실천으로 연결될 수 있는 조건이 되기도 한다(Boltanski, 2004: 6).

이외에도 <오 광주!> 제작의 발단이 된 <원한의 땅 광주는 고발한다>를 박상증 목사에게 전달해 준 미국인 조지 오글(George E. Ogle) 목사, 독일·일본 영상을 구해다 준 사람들, 시나리오를 작성한 김경재, 내레이션을 녹음한 사람들, 금전적 후원자 등이 참여했다.[30] 제작 이후 신문사와 개인에게 복사본을 발송하는 데는 구춘회 등이 참여했다.[31] 영상을 편집한 미국인 여성은 영상을 통해 5·18을 알게 되었고 <오 광주!>를 완성하는 데 도움을 주었는데,[32] 이 사례는 '광주비디오'를 만드는 과정에서 '공동체적 유대감'을 넘어 멀리 떨어진 고통에 응답하는 연대가 이루어졌음을 시사한다.

나아가 광주 시민의 고통에 대한 연대의 실천인 '광주비디오' 판본은 이전에 제작된 판본에 응답하며 연대의 연쇄를 형성했다. Ⅱ장에서 언급했듯 <원한의 땅 광주는 고발한다>는 <오 광주!>를 제작하는 배경이 되었고, <자유광주>와 <오 광주!> 모두 도미야마 다에코의 판화를 사용한다. <오월 그날이 다시 오면>은 이전에 제작된 '광주비디오' 판본의 생산 주체가 명확하지 않고 복제를 거치면서 흐릿해지면서 제작되었다. 이렇듯 '광주비디오'는 이전에 생산된 판본 혹은 각 판본이 유통되면서 발생하는 효과가 특정한 시공간적 맥락과 맞물린 결과였다. 당시 '광주비디오'가 유통된 방식이 물성을 가진 비디오테이프를 통해 손에서 손으로 전달되는 방식이었다는 점을 고려하면 '광주비디오'는 보이지 않는 연대의 끈으로 이어진 거대한 '우리'가 만들어낸 실체라고 볼 수 있다.

2) 규탄 조직을 통한 연대의 확장

5·18이라는 사건이 시공간적 거리를 넘어 공감과 실천을 조직하고 그 결과 '광주비디오'가 제작되었다면, 이 '광주비디오'는 관객에게 어떤 영향을 미치고자 했을까. 결론부터 말하면, '광주비디오'는 고통에 반응해 개인적, 집단적 차원의 '규탄'(denunciation) 행위를 조직하고자 했다. 여기서 규탄은 뤽 볼탕스키가 고통을 '정의'의 틀 안에서 처리하는 방식 중 하나로 제시한 개념이다(Boltanski, 2004: 57, 70). 이러한 맥락에서 '광주비디오'는 더 많은 사람을 '규탄'에 동참시키기 위한, 즉 연대를 확산하기 위한 매체였다.

이는 <기로에 선 한국>을 비롯한 힌츠페터의 영상과 차이를 보이는 지점이다. <기로에 선 한국>은 힌츠페터가 5·18 당시 시민들의 고통에 대한 응답으로 만든 영상이지만, 이 영상은 서독에 방영된 TV 다큐멘터리다. 이로 인해 이 영상은 고통이 일어나는 현장과 물리적으로 떨어져 방관자(spectator)적 입장을 가질 수밖에 없다. 예를 들어 한국은 개발도상국이며 공산주의자에 의해

[30] 2016.4.21. 박상증, 6차 인터뷰, 해외민주화운동, 민주화운동기념사업회, 녹취문 p. 193-194; 2002.10.16. 구춘회, 1차 인터뷰, 김선출, 해외민주화운동, 민주화운동기념사업회, 녹취문 p. 37-38.

[31] 2002.10.16. 구춘회, 1차 인터뷰, 김선출, 해외민주화운동, 민주화운동기념사업회, 녹취문 p. 39.

[32] 2002.10.16. 구춘회, 1차 인터뷰, 김선출, 해외민주화운동, 민주화운동기념사업회, 녹취문 p. 38.

침략될 수 있다고 생각할 수 있지만, 한국인들은 애국자이며 공산주의자로부터 조국을 지키고자 한다는 앵커의 멘트는 독일 시청자를 대상으로 한국의 상황을 설명하면서 한국의 상황을 그들과 물리적으로 떨어진 상황으로 전제한다. 더불어 한국의 상황에 대한 한 종교인의 인터뷰는 국가적 차원의 개입을 언급하는 데 그친다. 이는 국가 간 외교적 해법을 상상하는 데 머문 반응으로, '광주비디오'가 개인적·집단적 차원에서 구체적인 행동을 촉발하고자 했던 것과는 대조적이다.

그렇다면 '광주비디오'는 어떤 방식으로 관객들을 '규탄'에 동참시키고자 했을까. 먼저 '광주비디오'는 '희생자'과 '박해자'라는 구도 하에서 광주 시민의 피해를 극적으로 묘사한다. 피해에 대한 묘사는 다음과 같은 양상을 띤다. 첫째, 5·18 당시 떠돌았던 소문이 '광주비디오'에서도 반복된다. 5·18 당시 피해를 과장하여 시민들을 감응시킨 소문은 '광주비디오'에서도 유사한 효과를 발휘한다. <원한의 땅 광주는 고발한다>에 나오는 5·18 기간 동안 2천여 명이 학살당했다는 것 외에도 <원한의 땅 광주는 고발한다>, <자유광주>, <오 광주!>에는 공통적으로 계엄군이 여성의 젖가슴을 도려내고 임신한 여성의 배를 갈라 태아를 꺼내 죽였다는 내레이션이 나온다. <원한의 땅 광주는 고발한다>는 계엄군이 시민에게 폭력을 가하는 장면을, <자유광주>는 도미야마 다에코의 판화 <찔려 죽은 임산부>(1980)와 같은 적나라한 시각화를 통해 소문의 효과를 증폭한다.

둘째, 죽음을 표현한 이미지를 통해 드러난다. <기로에 선 한국>에도 트럭 위 시신 2구, 여러 구의 관을 통해 죽음의 이미지가 등장한다. 하지만 '광주비디오'에서 죽음은 다양한 방식으로 혹은 극적으로 표현된다. <자유광주>는 자식의 시신을 안고 있는 어머니나 포박되어 끌려가는 자들 아래에 스러진 사람들을 묘사한 판화로 슬픔과 절망을 이미지로 시각화한다.[33] <원한의 땅 광주는 고발한다>, <자유광주>, <오 광주!>는 신문에 빼곡히 적힌 사망자 명단을 통해 당시 사망자가 얼마나 많았는지를 시각적으로 보여준다. 나아가 <원한의 땅 광주는 고발한다>, <오 광주!>, <오월 그날이 다시 오면>에는 사망자의 사진이 연속적으로 배치된다. 특히 <오 광주!>와 <오월 그날이 다시 오면>에서는 사망자들의 훼손된 신체가 적나라하게 가시화되어 피해의 이미지를 극단적인 방식으로 노출한다.

나아가 이러한 피해를 잔혹하게 느끼게 만드는 요인은 시민들이 민주화를 요구했을 뿐이라는 점이다. 시민들이 "초보적인 생존권리"와 "자유"를 위해 "민주화의 씨앗까지도 말살해 버리려는" 상황에 들고 일어났다는 설명은 억압적 상황에 맞선 시민들의 주체성을 드러낸다. 시민들의 '의로움'은 피해자 위치를 넘어 저항자로서 '무고함'의 의미를 강화한다. 이 과정에서 광주 시민들은 피해자이자 민주화 투사로 위치한다. 이러한 위치 설정은 이들을 향한 폭력이 부당하다는 것을 폭로하여 수월하게 분노로 이어질 수 있게 만든다. 이때 <오 광주!>의 "누가 광주를 그토록 분노케 하였는가"와 같은 내레이션은 시민들의 분노를 직접적으로 표현하면서 시민들의 감정을 관객에게

[33] <잡혀가는 사람들>(1980)에서 포박되어 가는 자들 아래에 스러진 자들이나 <광주 피에타>(1980)에서 어머니가 안고 있는 자식의 시신을 통해 표현된다.

전이시키고자 한다.

'박해자'인 가해 세력은 시민들의 저항을 정당화하고, 이들이 가하는 끔찍한 폭력은 시민들을 '선량한' 피해자로 만든다. 모든 '광주비디오'에서 가해 세력은 "동족마저 서슴없이 대량학살하는 희세의 살인마", "민중의 자유와 민주화에 대한 의지를 군사력으로 짓밟"은 자, "잔인한 민족대학살"과 "이 비극의 책임자"인 전두환으로 명시된다. 전두환은 박정희의 자식이라는 가족적 관계로 설명되면서,[34] 군부독재, 유신정권의 계승자로 묘사된다. 여기에 <원한의 땅 광주는 고발한다>, <자유광주>, <오월 그날이 다시 오면>에서는 미국의 책임을 언급하면서 박정희, 전두환, 미국 정부를 하나의 집단으로 묶기도 하고, <자유광주>는 여기에 일본 정부를 더한다. 이러한 가해 세력에 대한 명시는 분노의 방향을 설정한다.

일례로 <원한의 땅 광주는 고발한다>에서는 "인간 백정 전두환 도당의 만행에 어찌 치가 떨리고 이가 갈리지 않겠는가"와 같은 전두환을 향한 분노의 반응이 명확히 표현된다. 선과 악이라는 도덕적 판단에 의거한 이러한 반응은 전두환, 계엄군, 광주 시민이 한 민족이라는 점에서 극대화되기도 한다. <자유광주>의 "계엄군 병사여 공수부대 병사여 그렇게 어머니를 죽일 수 있는가. 형제와 자식들과 친구들을 그렇게까지 해서 죽일 수 있단 말인가"와 도미야마 다에코의 판화 <살해당해 쓰러진 시민>(1980) 그리고 <오 광주!>의 "저 병정들의 인간 이하의 만행을 보라. 저들이 우리와 같은 피와 조상과 언어를 가진 같은 민족이란 말인가" 내레이션과 울부짖는 유족의 사진은 '공동체적 유대감'이 가해 세력과의 관계에서 작동하는 방식을 보여준다.

음악, 예술작품, 문학작품 등의 요소는 '광주비디오'의 효과를 극대화한다. <원한의 땅 광주는 고발한다>, <자유광주>, <오월 그날이 다시 오면>에서 음악은 서사에 따라 폭력의 잔혹함, 슬픔, 희망적인 상황에 대한 기대를 증폭한다. 예술작품의 경우, 앞서 언급한 <자유광주>, <오 광주!> 외에도 <오월 그날이 다시 오면>은 <기로에 선 한국>에 명확히 드러나지 않는 '해방 광주'의 기간을 홍성담의 판화 <대동세상>을 통해 보완한다. 이 작품은 "질서를 잃지 않고 어려움 속에서도 가진 것을 나누는" '광주의 봄'을 표현한다. 이 부분은 21일 저녁 시민들이 공공시설을 점령한 후 국가 권력이 부재한 상황에서도 시민들에 의해 질서가 유지되었다는 사실을 부각하면서 '선량함'을 강조하는 효과를 낳는다.

<오 광주!>와 <오월 그날이 다시 오면>에서는 김준태의 시 <아아 광주여, 우리나라의 십자가여>(1980)의 일부가 인용된다. <오월 그날이 다시 오면>에서 사망자 얼굴의 연속적 배치에 나오는 "아아, 살아남은 사람들은 모두가 죄인처럼 고개를 숙이고 있구나, 살아남은 사람들은 모두가 넋을 잃고 밥그릇조차 대하기 어렵구나. 무섭구나. 무서워서 어쩌지도 못하는구나" 시구는 죽은 자에 대한 산 자의 죄책감을 유발한다. <오 광주!>에서 27일 계엄군 전남도청 재진입 직후의 상황,

[34] <원한의 땅 광주는 고발한다>에서 전두환은 "박정희 업적을 제 애비로 섬기고 박정희 원수를 갚"겠다고 다짐하는 존재로 묘사된다. <오월 그날이 다시 오면>에서는 전두환이 "살해당한 독재자 그의 양아버지 박정희"와 같이 군부에 갑작스럽게 출현했다고 설명하면서 전두환을 박정희의 양아들로 설명한다.

19일과 20일 거리에서 계엄군에게 연행되는 자들, 거리와 전남도청 내부에 있는 사망자, 전남도청으로 들어오는 시신을 실은 트럭이 나오는 장면이 "아아, 광주여 광주여, 이 나라의 십자가를 짊어지고 무등산을 넘어 골고다 언덕을 넘어가는 아아, 온몸에 상처뿐인 죽음뿐인 하나님의 아들이여"와 같은 시구와 함께 나오면서 이 죽음은 단순히 피해에 대한 사실을 넘어 종교적인 의미를 더한다.

앞서 간단히 언급했듯 모든 '광주비디오'의 서사는 행동의 촉발로 수렴된다. <원한의 땅 광주는 고발한다>는 제목 그대로 전두환의 만행을 고발, 단죄하고, 이 "피맺힌 원한의 역사"를 기억하라고 말한다. <자유광주>는 일본인들에게 광주 소년의 목소리를 기억하고 이에 따라 "선택"할 것을 강요한다. <오 광주!>는 미국에서의 5·18 시위 장면에 "세계 방방곡곡에서 영혼의 불길처럼 한국 민주화를 위해" 일어나야 한다는 해설을 덧붙이면서 해외에 이루어지는 한국 민주화운동을 독려한다. 마지막으로 <오월 그날이 다시 오면>은 대통령 선거를 통한 "현명한 선택으로 한국의 민주화를 이룩"해야 한다고 말하면서 끝맺는다. 이때 5·18은 한국의 한 지역에서 발생한 사건이 아니라 '인민'의 역사, '민중'의 운동, '한국 국민'의 일로 보편화된다.

힌츠페터 영상은 규탄을 촉발하는 서사를 경유하지만, 그 과정에서 어떤 측면은 강조되기도 하고 어떤 측면은 간과되거나 생략되기도 한다. 그럼에도 영상 촬영과 제작이라는 힌츠페터의 실천은 '광주'의 고통에 대한 반응이라는 점에서 '광주비디오'를 통해 이어진다. 이러한 맥락에서 '광주비디오'의 의미는 단순히 힌츠페터 영상의 재편집에 있지 않다. 서로 다른 시공간에서 동일한 고통을 공유 가능한 것으로 번역하고, 그 고통을 규탄과 행동으로 연결하는 정동적 요소를 형성했다는 데 있다. 이러한 점에서 '광주비디오' 이펙트는 영상의 재배치가 아니라 고통의 연쇄적 공감과 규탄 그리고 정치적 실천의 조직을 의미한다.

IV. 결론을 대신하며

1980년대 힌츠페터 영상은 일본, 미국, 한국에서 제작된 '광주비디오'에 부분적으로 활용되면서 기존 의미가 그대로 혹은 일부만 수용되기도 하고 전혀 다른 방식으로 전유되기도 했다. 그럼에도 힌츠페터 영상과 '광주비디오'는 5·18 당시 시민들이 경험한 고통을 공감한다는 공통점을 지닌다. 나아가 당시 '광주비디오' 제작이 영웅적인 인물이 아니라 여러 사람의 참여로 가능했고, 이전 '광주비디오' 판본이 다음 '광주비디오' 판본에 영향을 미쳤다는 점을 고려하면 '광주비디오'는 보이지 않는 연대가 만들어낸 연쇄였다. 나아가 '광주비디오'는 관객으로 하여금 규탄이라는 행위를 조직하고자 했다는 점에서 이 연대를 확장하는 매개물이었다. 이는 서론에서 언급했던 1980년 5월 27일 KBS 9시 뉴스에서 군부의 시각을 대변하는 방식으로 힌츠페터 영상이 '전용'된 양상과 대비되며, '광주비디오'를 통해 형성된 연대는 이러한 시각에 대항하는 연대라 볼 수 있다.

그러나 이 연대는 매끄러운 서사를 만들어내면서 그 이면에 균열을 내포하고 있다. <오광주!>에서 사용한 힌츠페터 영상 중 '민주수호 범시민 궐기대회'에서 발언하는 여성이 나오는 장면에 다음 내레이션이 나온다. "그 혼란의 와중에도 정부의 한 가닥 기대를 걸면서 스스로 질서 회복을 하자고 호소하던 저 여학생도 이 호소문을 낭독한지 얼마 후에 처참한 시체로 발견되었다." <영상아카이브-오월의 기록>에서 식별된 여성의 신원을 참고하면, 이 여성은 12년 후 중학생 교사로 재직하고 있다는 사실이 확인된다(<월간예향>, 1992.5.). 이러한 오인은 어디에서 비롯되었을까.

여기에는 '광주비디오' 전반에서 유지되는 광주 시민의 피해자 혹은 저항자로서의 위치가 적용되었을 것이다. 즉, 이 여성은 피해자, 저항자 중 피해자의 위치를 점한 것이다. 하지만 힌츠페터가 촬영한 '민주수호 범시민 궐기대회'의 장면에서 발언한 사람은 여성 사회자, 남성 사회자, 유족(여성)이었다. <기로에 선 한국>에서 남성 사회자가 유족을 소개하는 장면이 있지만, <오광주!>에서는 해당 장면이 삭제되고 여성 사회자의 "그리고 이 운동은 희생을 억제하며 지속되어야 합니다. 지금 치안유지와 질서회복을 위하여 대학별 고교별..." 발언 일부가 그대로 나온다. 이 장면은 적극적인 저항으로 해석될 여지가 있지만, 정반대의 의미로 전유된다.

여성 사회자가 발언하는 장면은 연속적으로 배치된 사망자 사진 이후 나오면서 산 자의 죄책감을 환기한다. 이러한 효과는 실라 미요시 야거(Sheila Miyoshi Jager)의 '젠더화된 민족주의 계보'에서의 여성의 위치를 상기시킨다. 학생운동에서 민족적 위기는 부성의 위기로 여겨지고, 다음 세대의 남성이 이 위기를 '회복'시켜 줄 것이라 기대하는 서사가 존재한다(야거, 2023). 이때 여성은 다른 남성으로부터 보호해야 할 대상자로 여겨진다. 이러한 여성의 위치는 여성 사회자가 나오는 장면의 효과와 연결된다. 이 현상은 '광주비디오'를 통해 형성된 연대가 누구의 연대인지 생각해 보게 한다. 나아가 매끄러운 5·18의 고통에 대한 공감과 규탄의 연대가 누군가의 침묵 위에 만들어질 수 있음을 암시한다.

마지막으로 이 연구의 한계는 다음과 같다. 첫째, 접근성 문제로 인해 연구의 분석 대상이 된 '광주비디오'는 일부에 불과하다. 둘째, 당시 이 영상을 본 사람들에게 '광주비디오' 이펙트가 어떻게 수용되었는지를 확인하고자 했으나 관련 증언 확보가 어려워 이번 분석에 포함하지 못했다. 셋째, 사진과 영상은 서로 다른 성격을 지닌 매체로, 두 매체가 보완적으로 사용되더라도 각기 다른 효과를 창출할 수 있다. 그러나 이번 연구에서는 매체의 특성을 고려한 분석까지는 시도하지 못했다. 따라서 향후 연구에서는 다른 '광주비디오' 판본을 분석에 포함하고, 관객에게 '광주비디오'가 실질적으로 어떤 방식으로 수용되었는지를 확인하고, 매체적 특성을 고려한 분석을 시도하여 이러한 한계를 보완할 필요가 있다.

참고문헌

KBS 다큐 인사이트〈오월의 기록〉제작팀. 2022.『오월의 기록 - KBS 다큐 인사이트 영상아카이브』. 선인문화사.

김성재. 2004. "독일 신문과 잡지에 나타난 5·18 광주민중항쟁 보도 - 5·18의 원인, 경과 주변세력의 반응 및 결과 - ."『민주주의와 인권』, 4(1), 151-177.

김정아. 2022. "KBS 다큐멘터리 <영상아카이브 - 오월의 기록>에 담긴 5·18 민주화운동 영상기록물 연구."『역사학연구』, 85, 223-256.

김한상. 2020. "발견된 푸티지 속의 박영심은 무엇을 말하는가(혹은 말하지 못하는가)?: 사진적 생존자의 영화적 현전과 포스트/식민 아카이브의 냉전 지식체제."『문학과 영상』, 21(3), 679-709.

광주영화영상인연대. 2023.『광주비디오의 숨은 제작자들 : 김양래·임무택 구술 채록집』. 미출간.

나경택. 2026. "국내 사진기자의 시선으로 본 5·18: '발표명령'을 들은 기자의 증언을 중심으로." 5·18민주화운동기록관·국가유산청 주최 5·18민주화운동 제46주년 기념 학술세미나 "5·18기록사진의 역사와 아카이브: 이미지, 증언, 기억" 발표문(2026.5.8. 개최)

노영기. 2022. "5·18 보도영상자료의 생성과 활용." 5·18기념재단 주관 2022 광주민주포럼 "지구적 위기에 대한 해법을 찾아 – 일상과 공동체 회복을 위한 협력과 연대" 발표문(2022.5.17.-21. 개최).

마나베, 유코. 2024. "일본의 5·18 기록유산." 5·18 44주년 및 5·18 기록물 세계기록유산 등재 13주년 기념 학술대회 "나-들의 오월, 기록을 만나다" 발표문(2024.5.16.-17. 개최).

백문임·이재린·이은결. 2026. "'부활'한 다큐멘터리<부활하는 산하(연세대 총학생회&연세영화패, 1986)>: 기획, 제작, 상영 과정의 복원."『동방학지』, 214, 215-248.

송은지. 2026. "'광주 비디오(들)'의 해적질 네트워크와 해적판 미학."『상허학보』, 76, 13-60.

이미숙. 2019. "1980년 '일한연대' 활동의 성격과 의미: 일본 시민사회의 광주 5·18과 '김대중 구명운동' 자료를 중심으로."『민주주의와 인권』, 19(4), 59-96.

_____. 2021. "한국 민주화운동과 '행동하는 화가' 도미야마 다에코: 1970~80년대의 경계를 넘는 연대와 예술운동을 중심으로."『민주주의와 인권』, 21(4), 35-76.

야거, 실라 미요시. 2023.『애국의 계보학』, 조고은 번역·정희진 기획.

정근식. 2001. "청산과 복원으로서의 5월운동."『5·18민중항쟁사』. 광주광역시5·18사료편찬위원회.

_____. 2003. "항쟁의 기억과 영상적 재현-5·18 다큐멘터리의 전개과정-."『민주주의와 인권』, 3(2), 105-146.

_____. 2020. "5·18의 시각적 형상화와 역사공동체," 5·18민주화운동 40주년 기념 학술행사 "경계를 넘는 화가 : 도미야마 다에코의 삶과 예술" 발표문(2020.11.13. 개최).

정근식·민형배. 2000. "영상기록으로 본 왜곡과 진실."『역사비평』, 51. 267-291.
정진성. 2005. "조총련 조직 연구."『국제지역연구』, 14(4), 33-62.
정호기·양라윤·양아기. 2019. "영상기록에 담긴 1980년 5월: 2017년 5·18민주화운동기록관 발굴 영상물을 중심으로."『민주주의와 인권』, 19(2), 5-35.
장태한. 2007. "재미한인사회와 정치구조의 변화."『5·18 민중항쟁과 정치·역사·사회4 : 5월운동의 전개』. 5·18기념재단. 185-220.
청암언론문화재단·한겨레신문사. 2003.「제2회 송건호언론상 자료집」.
최용주. 2020. "광주항쟁과 초국적 후원 네트워크."『한국학』, 43(1), 49-83.
코트라이트, 폴. 2020.『5.18 푸른 눈의 증인』. 한림출판사. 최용주 역.
힌츠페터, 위르겐. 1997.『5·18 특파원 리포트』. 풀빛. 한국기자협회·무등일보·시민연대모임 엮음.
한재섭. 2025. "소문과 이미지의 정치학 — 광주민중항쟁을 중심으로 —."『감성연구』, 30, 127-155.
황석영·이재의·전용호. 1985.『죽음을 넘어 시대의 어둠을 넘어』. 풀빛.

Jackson, A. D. (2020). Jürgen Hinzpeter and foreign correspondents in the 1980 Kwangju uprising. *International Journal of Asian Studies*, 17(1), 19–37.
Hinzpeter, Jürgen. (2006). "Eyewitness." *Korea witness : 135 years of war, crisis and news in the land of the morning calm*. eds. Donald Kirk and Choe Sang Hun. 204-216. EunHaeng Namu.
Boltanski, Luc. Graham D. Burchell trans. (2004). *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge University Press.

Tagesschau(1980.5.22.; 1980.5.25.)
Auslandsstudio(1980.5.25.)
<기로에 선 한국>(1980)
<원한의 땅 광주는 고발한다>(1980)
<자유광주>(1981)
<오 광주!>(1982)
<오월 그날이 다시 오면>(1987)
계엄사령부. 1980.「계엄사 발표 "광주 사태" 전문」.
육군본부. 1989.「광주사태관련비디오테입분석」.

<월간예향> 1988.6. "첫 방영때 교민들 울음바다".
<월간예향> 1992.5. "12주년 맞는 5·18 항쟁의 현주소".

5·18기념재단 아카이브(https://518memory.org)
광주시립미술관 유튜브(https://www.youtube.com/watch?v=vk01pEyADrE)
민주화운동기념사업회 오픈아카이브(https://archives.kdemo.or.kr)
한국학중앙연구원 현대한국구술자료관(https://mkoha.aks.ac.kr)
KBS광주 유튜브(https://youtu.be/utfdTTh3khU?si=fhBdki-pANvOUnnj)
KBS 홈페이지(https://vod.kbs.co.kr)

“사북 잊기”: 사북항쟁의 재현과 기억의 정치

이영진 (강원대학교)

> 사회적 약자는 서사보다 이미지로 존재한다. 그들이 알고 있는 것에 대해 사회는 무지하다. 그들은 주체적으로 ‘아는’ 존재가 아니라 수동적으로 ‘알려지는’ 존재다. 추앙도 이미지로 하고 모욕도 이미지로 한다. 뭉뚱그려진 이미지로 반복 재현되는 대상이 아니라 비슷하면서도 각기 다른 결을 가진 다양한 인간들의 모습이 존재한다. 대면해보지 않은 집단을 영화나 소설 속의 재현으로만 접하며 이해하는 데는 많은 한계가 따른다. 목소리가 잘 들리지 않는 집단일수록 재현과 실재 사이에서 진실이 탈락되기 쉽다(이라영, 2026: 613).

1. 들어가며: 이미지, 그럼에도 불구하고





1980년이라는 동시대에 촬영된 두 개의 사진 이미지로부터 이야기를 시작하고 싶다. 하나는 1980년 5.18 당시 『전남매일』 기자 나경택 씨가 촬영한 사진이다. 시위 진압을 위해 당시 특별히 제작되었다는 ‘물푸레나무 진압봉’을 무자비하게 휘두르는 계엄군과 피를 흘린 채 무방비 상태로 얻어맞는 비무장 시민의 모습이 찍힌 이 사진은, 당시는 보도검열 때문에 공개되지 못했지만, 이후 은밀하게 유포되어, 5.18 당시 계엄군의 가공할 폭력과 그 피해자/희생자로서의 광주의 모습을 보여주는 대표적인 이미지로 기억되고 있다. 또 하나의 이미지는 그로부터 한 달여 전인 4월 24일 당시 군부의 보도지침 하에 발간된 신문들의 1면을 장식한 사진으로, 사북사건이 발발한 지 3일 후인 4월 23일, 광부들에 의해 장악된 사북에서 말뚝에 밧줄로 묶인 채 린치를 당하는 한 중년 여성(노조지부장 부인)의 모습이다. 당시 『신아일보』 하두만 기자가 찍은 이 사진은 여러 신문사가

1면 머리기사로 '사북사태'를 전하며 널리 퍼지면서, "무법 4일 … 공포의 탄광촌(『신아일보』 1980.4.24.)", "광부(동원탄좌) 4천명 난동"(『한국일보』 1980.4.24.), "광부 3천5백여 명 집단난동"이라는 표제가 보여주듯 광부들의 폭력성과 광기를 너무나 생생하게 보여주는 이미지로 남아 있다. 하두만 기자는 이 사진으로 1980년 5월 6일 신아일보사장으로부터 특종 사진 상패를 받았다고 한다.

"시각적인 것은 본질적으로 포르노그래피적이다. 즉 완전히 몰입해 아무 생각 없이 빠져들게 만드는 것을 목표로 한다."는 손택(S. Sontag)의 문장을 그대로 받아들인다면 모든 것이 단순명쾌할 것이다. 다큐멘터리 사진은 "인간의 비참함을 '직접적으로' 재현하는 포르노그래피(앨런 세큘러)"라는 입장은 이미지를 불신하는 측이 취해온 대표적인 입장이다. 하지만 이러한 포르노그래피라는 용어에 대해, 비평가 린필드는 "'오리엔탈리즘'처럼 실제 현상을 조명하기보다 주로 비난하고 싶은 사람에게 수치심을 안기고 자유로운 논의를 침묵시키는 무기로 사용된다. 사실 포르노그래피라는 비난이 적용되는 집요한 방식과 이 모두를 둘러싼 열기는 현대 예술이 '타락'했다고 비난한 나치를 생각나게 한다"(Linfield, 2018: 76)며 불신의 태도를 표명한다.

디디-위베르만(J. Didi-Huberman) 역시 이미지에 너무 많은 것을 요구하거나, 너무 적은 것을 요구하는 태도를 비판하며, 여러 위험들에도 불구하고, 이미지의 중요성을 역설해온 사상가이다. 이미지를 다룸에 있어 그가 강조하는 것은 '상상(imagination)'이라는 작업이다. 왜냐하면 전체주의 권력의-그것이 독일의 제3제국이든, 아니면 한국의 군부독재든- 과제는, 항상 상상력의 숨을 틀어막고, 상상력의 가소성과 분기하는 능력이나 자유롭게 연합하는 능력을 축소시키면서 상상력을 학대하는 것이었기 때문이다(Didi-Huberman, 2026: 39). 그리고 그들이 전유해온 '상상력 없는' 이미지들은 그러한 과제에 항상 봉사해왔다. 그렇다면 이러한 억압에 맞서 상상한다는 것은 무엇인가. 그것은 절충이나 융합, 절단이나 변형 등에 의해 끊임없이 서로 작용하는 이미지들에 의한 작업의 시간이다. 이미지를 포기해서는 안 된다. 왜냐하면 이미지는 지식에, 기억에, 그리고 심지어는 사유 일반에 불가결한 불순물이기 때문이다. 사변적 작업 테이블은 상상적 몽타주 테이블 없이는 존재할 수 없는 것이다(Didi-Huberman, 2017: 185). 이러한 그의 제안은 이미지에 대한 현상학적, 혹은 고고학적 접근이라고도 명명할 수 있을 것이다.

이 글에서는 최근 개봉된 박봉남 감독의 다큐멘터리 <1980, 사북>을 통해 지난 40여 년간 한국사회에서 억압되고 또 망각되어 왔던 1980년 사북이라는 사건을 어떻게 성찰적으로 기억해야 할 것인가에 대해 논의하고자 한다. 그리고 이 다큐멘터리를 분석하기 위한 보조 텍스트로서 2002년에 나온 이미영 감독의 다큐멘터리 <먼지 사북을 묻다>를 함께 다룰 것이다. 이 두 다큐멘터리는 지금까지 지배 권력이 부과해온 '침묵'과 '적막'에 대항하여 우리 사회에서 이 사건들을 공개적으로 논의할 수 있는 공론장의 영역을 만들어내었다는 점에서 중요한 의의를 갖는다. 특히 다큐멘터리는 지금까지 과잉으로 재현되고, 또 왜곡되어온 이미지들의 의미를 되물으면서, 당시 촬영되지 못한, 그래서 세상에 나올 수 없었던 무수한 폭력의 이미지들에 대해

재사유하게 하는, 중요한 방법론적 실험이다. 더구나 이 두 다큐멘터리는 1980년 사북이라는 동일한 사건에 대해 20여년이라는 시간의 차이를 두고 만들어졌고, 사건을 담아내고자 하는 감독의 시선(포지셔닝)의 차이가 비교적 명확하게 나타난다는 점에서, 여전히 해결되지 못한 채('정명[正名]'을 갖지 못한 채) 우리 사회를 떠돌고 있는 '사북'의 유령들(spectres)을 어떻게 문제화해야 하는지에 대한 좋은 논의의 장을 제공해줄 수 있으리라 생각한다.

이 글은 오랜 세월 동안 "무성한, 하지만 근거 없는 소문의 벽에 둘러싸인 채 고립(isolation)된" 또 하나의 섬이었던 사북에 대한 논의의 장을 만들어내기 위한 하나의 조그만 사회과학적 시도이다. 과거 전체주의의 기원을 분석하면서 아렌트가 썼던 것처럼 "공포는 오로지 서로에게 고립된 인간들만을 절대적으로 지배할 수 있으며, 따라서 모든 독재정부의 일차적 관심사는 항상 이러한 고립을 불러일으키는 것(Arendt, 2006: 276)"에 있다고 한다면, 사북은 그러한 권력의 의도가 가장 효과적으로 관철된 사례라고 할 수 있을 것이다. 사북 항쟁의 주역들은 한쪽에서는 '폭도'로 비하되고, 또 다른 한쪽에서는 노동전사로 치켜세워졌지만, 정작 1980년 사북에서 어떤 일이 일어났는지, 그리고 사건에 연루되었던 이들의 이후의 비참한 삶에 대해서는 알려고 하지 않았고, 그들은 깊은 고독 속에 방치된 채 수십 년의 세월을 살아왔다. 그런 점에서 이 글은 가공할 국가폭력이 남긴, 여전히 치유되지 못한 상처들을 다시 마주하면서, 그 상처들에 정당한 의미를 부여하기 위한 이론적 논의를 위한 시도이기도 하다.

2. 사북사건의 폭력의 이미지를 다룸에 있어 중요한 전제들.

2.1. '어떻게 볼 것인가'에서 '무엇을 볼 것인가'로의 문제전환

서론에서 언급한 것처럼 말뚝에 밧줄로 묶인 채 붙잡혀 린치를 당한 노조지부장 부인의 사진은 1980년 사북사건을 다룰 때 어김없이 처음에 등장하는 이미지이다. 물론 노조지부장 부인에 대한 린치가 있었다는 사실 자체는 부정할 수 없다. 하지만 당시 보도지침을 통해 언론을 통제하던 신군부에 의해 사건 직후 발간된 신문의 1면에 대문짝만하게 보도된 이 이미지는 광부들의 가학적 폭력성을 부각시키는 이미지 메이킹의 가장 성공적인 사례라고 할 수 있을 것이다. 그리고 이 이미지 때문에 정작 사북 사건을 둘러싼 중요한 폭력들이 은폐되고 있는 것은 아닌가 라는 문제제기도 계속되어 왔다.

그 하나로, 4월 21일-4월 24일이라는 기간은 정말 보수 언론이 묘사했던 것처럼 무법천지의 '폭도'의 공간이었는가 라는 문제를 검토해볼 필요가 있다. 위의 린치 사진을 위시해 4월 21-24일 광부들에 의해 자행된 회사나 경찰서에 대한 폭력과 그 결과 산산조각 부서진 건물 내부의 사진들은

'폭도'라는 기존의 정부 측 주장을 정당화해주는 것처럼 보인다. 하지만 모든 광부들이 폭력에 가담했던 것은 아니었다. 또 회사나 경찰서, 그리고 지부장이나 어용 대의원들의 사택에 대한 절도 및 파괴는 있었지만, 동네의 일반 상점이나 이웃집에 대한 절도가 있었다는 기록은 보이지 않는다. 적어도 혼란의 시기에도 폭력의 대상에 대한 명확한 구분은 존재하고 있었다는 것이다. 더욱이 예비군 무기고나 다이너마이트 보관소는 처음부터 끝까지 광부들이 주도적으로 지켜냈다는 것이 중요하다(역사문제연구소 민중사반 사북팀 기획, 2021: 313-315). 동트는 새벽녘, 여전히 추운 4월의 사북에서 모닥불을 피우면서 광부들이 묵묵히 무기고를 지키고 있는 풍경 역시 1980년 사북을 떠올리는 중요한 상징적 이미지로 기억될 필요가 있다.

또한 광부들의 저항 폭력을 인정하면서도, 그 내부에서 자행된 폭력의 문제들에 대해 성찰해야 한다는 주류의 시각에 대해 황인욱은 사북항쟁 폭력 문제에 대해 '어떻게 볼 것인가'가 아니라 '무엇을 볼 것인가'로 문제의식 전환이 필요하다고 주장한다. 왜 사북항쟁을 연구하면 할수록 폭력의 문제에 그토록 집중하는가, 이는 사북사건을 바라보는 시간을 4월 21일부터 4월 24일에 고정시켜버리는 데서 나오는 한계라는 것이다. 이러한 문제의식 아래 황인욱은 폭력을 보다 다각적인 차원에서 바라보기 위한 전제로서 세 차원의 폭력을 구분할 것을 제안한다(황인욱 외, 2021: 308-310).

첫 번째는 4월 21일 이전부터 광부의 삶에 자리 잡고 있던 구조적 폭력과 '일상적 폭력'이다. 여기서 구조적 폭력은 광산 현장이라는 공간 자체에 기인하는 폭력을 말한다. 영화는 도입부에 사북사건이 일어나기 전인 1970년대 - 1980년 당시 광부들의 사망자 및 피해자 수의 통계를 통해 관객들에게 그 구조적 폭력의 의미를 제시하려는 듯 보인다. 예를 들어 1980년만 하더라도 당시 전체 5만 6천여 명의 광부 중, 한 해 사망자 및 피해자 수는 5천 8백여 명에 이른다. 광부 10명 중 한 명이 사망하거나 피해를 입게 되는 구조적 폭력의 현장이 바로 대한민국의 탄광이었다. 한편 '일상적 폭력'은 '막장 인생'으로 멸시당했던 광부들이 일상적으로 겪었던 차별과 물리적 폭력이다. 다큐멘터리에 등장하는 당시 광부 윤병천은 "그 전에는 관리자나 회사 간부들은 종업원에게 '이 xx 저 xx', 진짜 나이가 많고 적고 간에 반말하고 욕하고 그랬어"라며 당시 자신들이 처했던 처지에 대해 울분을 토하며 말한다. 진상 조사 보고서에 따르면 일상적인 상황에서도 순경들이 광부들에게 뺨을 때리는 경우도 비일비재했다고 기록되어 있다(황인욱 외, 2021).

두 번째는 계기적 사건으로서의 '국가 폭력'으로, 광부들이 회의 중이던 4월 21일 노조사무실에 잠입한 형사들이 정체가 발각되어 도망치다가 이를 저지하던 광부들을 향해 지프차로 돌진해 원일오 광부를 비롯한 2명에게 중상을 입히고 그대로 도주한 사건을 말한다. 다큐멘터리의 화자인 황인욱은 사북사건을 포함해 역사적 사건을 종종 '현상'과 그 이면의 '본질'이라는 측면에서 파악하고자 하는 연구자들의 관점에 문제를 제기하면서, 문제 상황이 모두에게 분명한 해결 과제로 현실화하려면 반드시 '계기'가 필요하다는 점에서 사북사건 발발의 계기로서 이 사건의 중요성을 여러 차례 강조해왔다. 다시 말해 사북 사건의 핵심은 노동운동이 진행되는 과정에 국가 공권력이

개입함으로써, 광부들의 차별과 그들에 대한 일상적 폭력이라는 문제 상황이 드러난 가운데, 광부를 경찰 지프차가 치고 도망간 사건이 하나의 계기로써 엄청난 폭발력을 발휘했다는 것이다. 그 이후의 과정은 주지하듯이 노조원들뿐만 아니라 6,000명에 가까운 전체 광부들과 부녀자들까지 가세하여, 공권력의 상징인 경찰서를 파괴하고, 이어 노조 지부장 및 사측의 편에 섰던 대의원들의 사택을 파괴하고, 노조지부장 부인에 대한 불행한 린치 사건으로 이어졌다(역사문제연구소 민중사반 사북팀 기획, 2021: 299-302). 영화에서 이 사건은 특별히 애니메이션으로 처리되어, 관객들에게 사북항쟁이 일어난 직접적인 계기가 무엇인지를 명확히 제시하고자 했던 것처럼 보인다.

마지막으로 세 번째는 사건 직후인 5월 6일부터 구속 영장이 집행되는 5월 20일에 이르기까지 1군 계엄사령부 지휘로 사북사건 합동수사단이 사건 관련 광부들과 부녀자들 수백 명을 연행해, 무차별적으로 자행했던 야만적인 고문, 즉 '제도적 폭력'이다. 그들이 당했던 고문은 한동안 세상에 알려지지 않았다. 조사실에서 당한 고문을 바깥에서 이야기하기만 하면 쥐도 새도 모르게 죽여 버리겠다는 수사관들의 협박도 있었지만, 자신들이 당했던 무시무시하고 치욕적인 고문을 잊고 싶은 마음이 더 컸을 것이다. 그들이 당했던 고문이 우리 사회에 알려지게 된 계기는 사건 발생 후 21년이 지난 2001년 9월 20일 명예회복 촉구 기자회견장에서 자신들이 당했던 고문을 몸소 시연하면서부터이다. 그리고 고문의 실체가 조금 더 분명하게 드러난 것은 2008년 진화위의 조사를 통해서였다.

황인욱 등은 진화위 조사보고서를 바탕으로 당시 각종 신체 고문의 유형과 그 내용에 대해 3페이지에 이르는 표로 상세히 정리한 바 있다(황인욱 외, 2021: 320-322). '각목 밟기', '볼펜 고문', '각목 구타/호스 구타', '통닭구이', '물고문', '성기 고문' 등, 가히 상상을 초월하는 엽기적(獵奇的)인 고문의 파노라마 앞에서 사람들은 누구나 말을 잃을 수밖에 없다. 특히 한강 작가의『소년이 온다』의 4장「쇠와 피」의 첫 문장을 통해 우리에게 잘 알려진 '볼펜 고문'은, 일상에서 평범하게 사용되는 볼펜이 고문의 도구로 어떻게 변질되어 악용되는지를 너무도 생생하게 보여준다. 하지만 과거 한국사회에서 너무나 당연시되고 남용되었던 이러한 가공할 국가폭력의 야만성을 상상할 수 있는 이미지나 기억의 장소는 이행기 시기 동안 대다수 파괴되어 현재 거의 남아 있지 않다.

2.2. 폭력이 남긴 상처들: 흔적으로 남아 있는 폭력을 어떻게 재현해야 할 것인가.

사람의 신체에 가해진 고문은 일회적인 것이 아니다. 그것은 피해자의 몸과 마음에 그대로 상처로 남아, 평생에 걸쳐 커다란 영향을 끼친다. 고문의 폭력 앞에서 인간의 신체는 너무도 연약하고 무력하다. 2주일간에 걸친 무자비한 고문의 폭력은 그들에게 돌이킬 수 없는 신체적, 정신적 상처를 안겨주었다. 공식적으로 군법회의에 회부된 81명 중 6명은 출감 직후 객사하거나 고문 후유증으로

사망했다고 한다. 하지만 다행히 살아남은 사람들 역시 평생에 걸쳐 자신들을 짓누르는 고통에서 자유로울 수 없었다.

고문이 주었던 가공한 폭력은 2002년에 공개된 이미영 감독의 <먼지, 사북을 묻다>와 그로부터 20여년 후에 제작된 <사북 1980>의 두 작품을 겹쳐서 읽을 때 보다 선명해진다. 전작에서 비교적 젊고 건강한 모습이었던 강윤호는 박봉남 감독의 작품에서는 숨쉬기조차 힘들고 거동이 불편한 환자로 등장한다. 과거 혹독한 고문의 현장이었던 정선경찰서에서 2019년 열린 항의집회에 참여한 이명득 역시 전작에서의 비교적 젊고 건강한 모습과는 달리, 거동이 불편하고 말소리도 불명확한, 영락없는 중증 환자이다. 그러한 신체상의 변화는 결코 세월의 경과(노화)만으로는 설명할 수 없는, 어떤 가공할 폭력이 작용한 결과이다. 사람의 몸과 마음은 유리와 같은 것이기에 조그만 폭력에도 쉽게 깨지고 상처 입는다. 당시 고문 현장이었던 정선경찰서 앞 사과 촉구 집회가 끝난 후 홀로 경찰서 앞에서 서성이며, 잘 들리지 않는 목소리로 욕설을 퍼붓는 그녀의 모습은 가히 분노와 저주의 화신 그 자체이다.

연행된 여성들의 경우 상황은 더욱 심각했다. 그들은 위에 열거된 고문들 외에도 남성 수사관들에 의한 가학적인 성적 고문까지 받아야 했다. 하지만 남성 광부들이 자신의 고문 피해를 서로 말하며 나누는 시간을 일찍부터 가질 수 있었던 반면 여성들은 오랫동안 침묵할 수밖에 없었다. 그 이유는 '린치 사건'을 주도한 사북의 '억센 여자들-범죄자들'이라는 낙인, 성적 가혹행위의 피해 자체를 수치스럽게 여기는 사회문화, 그리고 "감옥 다녀온 마누라"라는 남편에 대한 죄책감 때문이었다(장미현, 2019: 170). 사북사건 여성 관련자들이 조사받는 과정 중 이들이 당한 가혹행위를 규명하는 차원에서 연구가 이루어지기 시작한 것은 2000년대 이후이다.

연행 현장에서 이루어진 폭력에 대한 시각적 이미지가 부재한 상황에서 다큐멘터리는 증언 영상을 통해 이들 여성들이 겪어야 했던 극심한 고통과 상처를 관객들에게 상상하게 한다. 1차 진화위 조사 과정에서 촬영된 영상에 등장하는 여성들은 지난 세월 동안 쉬쉬하며 제대로 이야기할 수 없었던 고문 현장의 상황에 대해 함께 이야기 나눈다. 전체 영화에서도 상당히 긴 분량을 차지하는 이 영상은 당시 국가권력의 잔인성과 비윤리성을 고발하기 위한 의도가 다분히 엿보인다. 다큐멘터리 화자인 황인욱은 이 영상을 지켜보면서 울먹인다. 어린 시절 사북에서 성장했지만, 지금까지 그다지 의식하지 않았던 동네 아주머니들, 그리고 친구의 어머니의 상처를 마주하면서 느끼는 슬픔과 회한이다.

고문은 당사자뿐만 아니라 남겨진 가족들에게도 엄청난 피해를 안겼다. 황인욱의 친구는 과거의 다정했던 아버지가 연행됐다 풀려난 후 폭력의 화신으로 180도 돌변해 어머니를 구타하는 '악마'가 되어버렸다고 울먹이며 증언한다. 가난하지만 평화로웠던 가정을 송두리째 파괴해버린 가해자들을 절대로 용서할 수 없다며 절규하는 그의 모습은 어린 시절부터 그를 옭아매온 정신적 트라우마를 적나라하게 비춘다.

하지만 이 영화에서 관객들을 가장 먹먹하게 하는 것은 엔딩 자막이 올라가는 영화의 마지막

장면이다. 출연자 명단에 등장하는 강윤호, 김분연, 문창재, 박노현, 이명득, 전선자, 조석봉, 천만성, 최돈혁, 등의 이름 앞에는 (고故)라는 글자가 붙어 있다. 영화의 완성을 보지 못한 채, 한스러운 생을 마감했다는 표시이다. 이 엔딩 자막은 가공할 폭력에 대한 경고와 함께, 그 폭력의 당사자인 '국가'가 하루라도 빨리 피해자들에게 사과할 것을 재촉하고 있다.

3. <1980 사북>의 쟁점들

3.1. 감독의 포지셔닝에 대하여

2002년 개봉된 <먼지, 사북을 묻다>의 도입부에서 이미영 감독은 대학생활에 싫증을 느끼고 떠났던 1997년의 탄광촌 여행의 방문지였던 사북에서 자신을 엄습했던 "뭔가 스산한 기운"에 대해 언급하면서 이야기를 시작한다. "누구도 자유롭게 입을 열지 못했던 계엄시대에 첩첩산중 이 곳에서 어떻게 항쟁이 가장 먼저 일어날 수 있었을까. 광부들이 어떻게 신군부에 맞서 외부와 차단한 채 3일간 도시를 장악할 수 있었을까. 그 후 사북을 떠난 사람들은 어떻게 되었을까." 화자인 자신의 목소리로 나지막하게 털어놓는 이 물음들이야말로 그가 카메라를 들고 사북을 찾은 직접적인 원인일 것이다. 다시 말해 사건이 일어난 지 20년의 세월이 흐른 후에도 한 번도 만나지 못하고 자신들의 한을 감추고 살아야 했던 사람들이 먼지 더미를 헤집고 세상 앞에 서서 자신들의 목소리를 내는 것을 가능한 조력한다는 운동가적인 입장이 이 영화의 기본적인 태도이다.

그래서 이 영화는 피해자들뿐만 아니라 직접적 '가해자'라고 할 수 있는 유내경 강원도경 국장, 11공수의 책임자인 정호용, 사건의 기폭제가 되었던 4월 21일 지프차 사건의 가해자인 당시 정보과 형사 이윤선, 그리고 대다수의 고문 피해자들이 공통적으로 거론하는 가장 악질적인 가해자였던 정선경찰서의 정한식 순경에 이르는 당시 국가폭력 가해자들과 더불어, 당시 동원탄좌의 사장인 이혁배까지 찾아가 거침없이 마이크를 들이댄다. 물론 당시 상황을 기억하지 못한다며 인터뷰를 한사코 거절하거나, 혐의를 부인하며 자신은 아무 잘못이 없다고 말하는 이들 가해자들의 태도는 관객들에게 사북사건의 가해자였던 국가와 기업의 무책임하고 뻔뻔스러운 모습을 각인시킨다.

이에 비해, <1980 사북>은 이러한 국가와 자본의 폭력에 대한 추궁이라는 태도에서는 한 발짝 물러서 있는 것처럼 보인다. 국가와 자본의 책임을 묻는 시각이 그다지 보이지 않는다는 관객들의 물음에 대해 감독은 자신이 영화 제작에서 취하고자 했던 '객관성'의 태도에 대해 다음과 같이 말한 바 있다.

> 사실 제가 전하고자 했던 메시지는 영화의 마지막 엔딩 자막에 나옵니다. "사북사건 피해자들은 국가의 사과를

> 기다리고 있다.” 이 메시지에 모두가 동의하게 만드는 것, 반대편도 승복할 수 있도록 만드는 것이 목표였어요. 이 결론에 이르기 위해서는 영화의 내용과 감독의 태도가 객관성을 유지하고 필요하다면 기계적 중립까지 지키는 과정이 선행되어야 한다고 생각했어요. 그렇지 않으면 어떠한 결론도 동의를 얻기 어렵다고 판단했습니다(박봉남 외, 2026: 141).

또한 사북사건의 핵심인 국가폭력의 문제에 대해서도, 감독은 작품에서 직접적으로 가해자들을 다루지 않는다. 물론 감독 역시 사북사건의 핵심 가해자는 국가, 보다 구체적으로 말한다면 정보과 형사와 보안대(원주의 ‘1001 보안대’)이고, 특히 당시 보안사령관이 전두환이었고 중앙정보부장 서리를 겸하고 있었기 때문에 권력의 실세인 보안대의 책임 하에 경찰, 회사, 노조가 전부 움직였을 거라는 인식은 가지고 있었고 2008년 1차 진화위 보고서에 실린 보안대 관리자들의 인터뷰도 이미 확보한 상태였다. 하지만 이 내용을 작품에 직접 반영하지 못한 이유에 대해, 이 자료들이 보고서 안에 정리된 텍스트 형태로만 남아 있을 뿐, 원자료(음성 녹취, 또는 인터뷰 자술서), 즉 1차 사료가 아니기 때문이라고 밝히고 있다(박봉남, 2026: 157-8). 영화 제작에 있어 객관성 확보에 대한 감독의 집요함을 엿볼 수 있는 대목이다. 하지만 객관성에 대한 어쩌면 과잉으로 비춰지는 이러한 강조와는 별개로, 이 영화에는 사북사건을 ‘규정’하고, 나아가 복잡하게 얽힌 현재의 난국을 해결하고자 하는 제작진의 강한 ‘의도’가 개입되어 있다. 이는 영화의 핵심적인 메시지인 용서 • 화해의 문제를 둘러싸고 명확하게 나타난다.

3.2 엎질러진 물을 어떻게 다시 주워 담을 것인가: 용서 • 화해를 둘러싼 문제에 대하여

<1980 사북>이 동일 사건을 다룬 이미영 감독의 전작의 서사와 구별되는 가장 커다란 특징은 화해와 용서의 문제를 다루고 있다는 것이다. 화해 서사는 크게 두 가지로 나눌 수 있는데, 하나는 4월 21일에 있었던 안경다리 전투에서 숨지거나 부상을 입은 경찰들과의 화해의 문제이고, 또 하나는 사건 당시 사적 린치를 당했던 지부장 부인과 그 가족들과의 화해이다.

사실 용서와 화해는 <1980, 사북>의 제작진이 가장 공들여 기획한 문제 설정이라고도 할 수 있다. 전국 개봉 전인 2025년 4월 21일 영월에서 열린 상영회에서는 당시 진압을 나왔다가 부상당한 경찰들과 노조의 전 대표였던 이원갑의 대화의 장이 마련되었다. 영월에서 상영회가 먼저 열린 이유는 물론 당시 안경다리 전투에 동원되었던 경찰들이 영월 지역대 소속이었기 때문이다. 이 자리에 관객으로 초대된 순경들 사이에서는 “이북에 간 것보다 무서웠다”, “광부들이 너무하다는 생각도 들었다" 등의 발언도 나왔지만, 이원갑의 사과 발언 이후 비교적 화기애애한 분위기 하에 행사는 끝났다. 이원갑은 “돌에 맞아 숨진 영월경찰서 소속 이덕수 순경과 그 가족들 … 또한 진압

작전 과정에서 크고 작은 부상을 당한 경찰관들에게도 진심으로 위로와 사과의 말씀을 드립니다. ... 이 자리를 빌어 45년 전 사북사태 다시 저와 광부들로 인해 마음과 육신의 상처를 입음 모든 분들께 사죄드릴 수 있는 기회가 된 것을 소중히 간직하고 살아가겠습니다"라는 사과의 편지를 직접 낭독했고, 이들은 서로의 손을 잡고 화해했다.

특히 영화에도 등장한 진선규 (전)경찰이 이원갑과 거듭 포옹하며 인사를 나누는 장면은 많은 주목을 받았다. 이 장면이 많은 이들의 인상에 남았던 이유는 여전히 당시 입었던 부상의 트라우마에서 벗어나지 못하면서도, 쓰러진 자신을 도와주었던 이가 광부였음을 기억하며, 서로의 처지에 대해 공감하는 그의 영화 속 증언 때문일 것이다. 이러한 진정어린 용서와 화해의 장면을 만들어낼 수 있었다는 것은 분명 '피스미디어'(임경희 • 이창민, 2026)로서 영화가 갖는 힘이라고 할 수 있을 것이다.

> 저도 그때 머리에 함몰 골절이 되어서, 가로세로 2.5센티의 뼈가 함몰이 되었어요. 수술을, 대수술을 하고 병원에 입원해 있는데, 거기에 또 동원탄좌 광부가 와서 입원해 있는 거예요. 속으로 굉장히 미웠어요, 처음에는 굉장히 미워했는데, 나중에는 '저분이 죄가 있겠냐' 나도 광부의 자식이었고, 나도 아내를 먹여 살리려고 광산에 가서 석탄을 캐는 일을 한 경험이 있었고. 피를 많이 흘렸기 때문에 정신을 잃고 있었는데 차가 덜커덩하는 것 같은데 그 순간에 제가 정신을 차렸어요. 약간 희미한데 딱 보니까, 광부에요, 광부. 나를 후송한 것은 광부가 맞습니다. 차림을 딱 보니까 광부였고 내 기억에 광부로 생각을 하고 있고. (00:39:31~00:40:38)

하지만 이 만남은 또 다른 파장을 불러일으켰다. 특히 이 사건은 언론들의 주목을 받았는데, 연합뉴스는 "45년 전 계엄령 하의 사북사태... '광부 • 진압경찰 모두가 피해자'"라는 제목의 기사를 실었고, 조선일보 역시 대대적으로 보도했다(『연합뉴스』 2025.04.21. /『조선일보』 2025.04.21.). 하지만 조선일보 기사의 논조는 "광부들이 일방적인 피해자였다"는 지금까지 알려진 사실과는 달리, 사건 초기 '가해자'는 오히려 광부들이었고, 그래서 경찰을 공격해 사망하게 한 광부들이 고개 숙여 "잘못된 일"이라고 사과했다는 점에 있었다. 연합뉴스 역시 "서로 반대편에 서서 날카롭게 대립했던 광부와 경찰 모두 부당한 계엄의 시대가 할퀸 상처를 안고 있는 피해자들"이라며 "이 영화를 통해 그 야만의 시대가 남긴 상처를 서로 보듬는 계기가 되길 바란다"는 감독의 발언을 소개하며, 모두가 시대의 피해자/희생자였음을 강조했다. 하지만 시대의 희생자라는 논리가 갖는 근본적인 문제는 장소와 상황에 대한 운명적 수용, 다시 말해 상황을 하나의 과정이 아니라 존재화시켜버린다는 점이다. 후지타 쇼조는 이러한 논리가 갖는 문제를 다음과 같이 비판한 바 있다.

> '상황'이라는 개념은 '존재'에 대항한 개념이며 과정적인 것을 의미하는 것이지만, 여기서는 상황이 완전히 존재화되어 있다. 이러한 역사관심은 존재의 역사에 대한 관심이기는 해도 상황의 과정에 대한 관심은 아니다. 따라서 주체적이지 않다. 따라서 우리가 현재 행해야 하는 역사 파악은 존재사적으로 쓰인 문헌을 상황사적인 맥락으로 바꿔놓는 작업에 의해서만 달성되는 것이다. 그것에 의해서만 역사 안에서 살아갈 수 있기

때문이다(藤田省三, 1975: 117).

물론 <1980 사북>은 결코 '주류' 미디어의 논조인 "시대의 희생자 담론"에 영합하는 작품이 아니다. 실제로 이 영화에 등장하는 광부들과 자녀들, 그리고 여성들이 겪은 국가폭력의 실상을 보며 전직 경찰들 역시 사북사건에 대한 자신들의 방관적 태도 혹은 무지에 대해 성찰하게 되면서, 이것이 화해로 가는 물꼬를 텄다고 보는 것이 타당하다. 영화 개봉 1년 후에 제작된 공중파 다큐멘터리(<PD수첩 '1980 사북' 처참한 탄광촌의 실태와 은폐된 국가폭력>[2026.04.21.])에서는 과거 사북사건의 군사재판에서 광부들에게 실형을 선고했던 전직 판사가 영화 상영회에 와서 짐작은 하고 있었지만 이렇게 심한 고문을 당했는지는 오늘 비로소 알게 되었다며 피해자였던 광부들에게 머리 숙여 사과하는 장면이 나오기도 한다. 또한 과거 사북사건에 대해 생소한 오늘날의 젊은 세대들에게도 이 영화는 과거 국가 폭력의 잔혹함과 함께, 이러한 사실을 전혀 알지 못했던 것에 대한 부끄러움과 미안함의 감정을 불러일으키면서, 사북사건의 역사적 해결을 위한 공론장을 만들어내는데 중요한 역할을 하고 있다.

하지만 이러한 화해의 과정을 만들어내기 위한 공론화 과정이 제대로 이루어지지 않은 상황에서 미디어가 어떻게, 그리고 어디까지 개입할 것인가를 둘러싸고는 조금 더 깊은 논의가 필요하다. 사북사건의 가장 큰 쟁점이 국가가 자행한 폭력이고, 그 희생자들이 여전히 국가의 사과와 피해에 대한 정당한 배상/보상을 받지 못하고 있는 상황에서, 그들에게 화해를 위해 먼저 나서달라고 요구하는 것은 지나치게 가혹한 처사로 느껴지기도 한다. 사북항쟁동지회의 황인오 현 회장은 영화의 서사와 경찰에 대한 사과에 문제를 제기하며, "영화가 당시 노동자들이 처해있던 상황에 대해 충분히 이해하지 못하고 전두환 군사반란 세력의 왜곡 보도 프레임을 벗어나지 못한 시각을 나타내고 있고 사태의 원인을 제공한 어용노동조합 지부장 측을 과도하게 대변하는 등 사북항쟁 국가폭력 희생자들을 폄훼한다고 볼 수도 있다. 또한 경찰에 사과한 것은 사북항쟁동지회의 입장이 반영되지 않았다"며 유감을 표명했다(김아람, 2025: 35). 하지만 더 큰 논란의 불씨는 노조 지부장 부인의 린치 사건을 둘러싼 문제이다.

4월 24일 군부의 보도지침에 따른 신문 지면의 1면을 장식하면서 광부들에게 폭도의 이미지를 덧씌운 결정적인 사건인 노조지부장 부인에 대한 사적 린치 사건은 광부들의 투쟁 과정에서 벌어졌던 우발적인 사건이고, 사북 사건의 본질에서는 크게 벗어나는 안타까운 불행한 사건이다. 주지하다시피 4월 21일 오후 도주하던 경찰의 지프차에 의해 2명의 광부들이 치여 중상을 입힌 사고가 일어나고, '경찰들이 광부를 죽이고 달아났다'는 소문이 퍼지면서 흥분한 광부들이 경찰서와 회사 건물에 난입하여 기물을 파손하는 난동을 벌인 것은 그날 저녁이다. 분이 풀리지 않은 광부들은 노조지부장의 집을 찾아가지만 그는 이미 행방을 감춘 상태였고, 집에 숨어 있던 지부장의 부인이 대신 붙잡혀 광업소 마당으로 끌려와 게시판 기둥에 묶인 채 광부들로부터 폭행을 당했던 것이 지금까지 알려진 이 사건의 전말이다.

지금까지 사북사건에서 항쟁의 의미를 찾고자 했던 입장에서 본다면 이 사건이 부각될 경우 '항쟁'의 본질이 흐려지고 본말이 전도될 수 있다는 점에서 가능하면 언급을 회피해 왔다. <먼지, 사북을 묻다>에서도 이 사건은 잠깐 언급되고 지나가는 정도로 처리된다. 박봉남 감독이 영화 제작 전 전문가들과의 의견 교환을 했을 때, 역사학자인 김아람 교수는 민중운동 관점에서 연구하는 입장에서 이 사건을 간략히 다루고 넘어가는 것이 좋겠다는 의견을 제시했고, 1차 진화위 보고서 책임자인 임채도 씨 역시 이 사건은 블랙홀과 같아서 모든 것들을 빨아들일 위험이 크다고 경계해줄 것을 요청했다고 한다. 하지만 감독은 1980년부터 지금까지 사북 노동항쟁의 의미가 이 사건으로 인해 지속적으로 훼손되어 왔기에 피해갈 수 있는 문제가 아니며, 피할 수 없다면 [오히려] 자세하게 다루는 게 낫겠다고 판단하고 제작에 임했다고 배경을 설명하고 있다(박봉남 외, 2026).

영화는 지금까지 항쟁사의 기술에서는 어용지부장으로 낙인 찍혀 있는 이재기라는 인물에 대해서도 심도 있게 추적한다. 그의 부정행위를 단적으로 보여주는 증거로서 황인오가 작성한 사북사건 보고서에 기록된 1969년 1700만원의 보험금 횡령에 대해서도, 그 당시 물가로 보더라도 액수의 비현실성과, 이재기의 자녀들이 증거로 제시한 당시 재판의 판결문을 통해 그에게 덧씌워진 보험금 횡령이라는 오명이 사실이 아니었음을 영화는 밝혀낸다. 이러한 감독의 노력이 사북항쟁 당사자들의 진상규명 및 명예회복을 요구하는 움직임에 대해, 가해자 가족이라는 멍에를 짊어지고 살아가며 소송을 통해 계속해서 광부들과 싸워 왔던 이재기의 가족들이 영화에 출연하게 된 배경일 수도 있다. 실제로 이 영화가 처음 소개된 2024년 DMZ 영화제 판본에서는 황인오가 등장해 과거 조합비 1,700만원을 횡령했다는 이재기의 부정비리에 대해 자신이 과거에 쓴 글의 사실 오류를 인정하며, 이재기 씨의 유가족에게 사과하는 장면이 나오기도 했다.

문제는 사건 이후 여전히 갈등 관계에 있는 이 두 집단에 대해 영화가 화해를 시도하는 대목이다. 영화에서는 화자인 황인욱이 이원갑과 최돈혁(당시 동지회 부회장)에게 "진짜 중요한 책임을 져야 하는 동원탄좌와 국가는 뒤로 빠지고 우리는 계속 이재기만 공격할 건가요"라며 화해를 설득하는 장면이 나온다. 여러 상영회에서 감독 역시 린치 사건과 직접 관계가 없더라도 당시 항쟁의 지도부인 이원갑에게 화해의 메시지를 내줄 것을 직접적으로 요청했다고 밝혔다. "선생님, 이 문제를 매듭지어야 되지 않겠습니까? 매듭짓지 않고 한 발짝도 못 나갑니다. 국가의 사과를 받으려면 우리의 과오를 인정하는 것이 순서 아니겠습니까(박봉남, 2026: 161)?"라는 것이 그 이유이다.

그리고 이러한 감독의 의도가 관철되는 것이 영화의 후반부에 나오는 이원갑 씨의 네 장의 손편지 장면이다. 손편지의 내용은 자세히 보이지는 않지만, 나는 당신의 폭행 현장에 없었다, 그리고 폭행당한 장면이 사진에 찍혀 광부들과 부녀자들도 혹독한 고문을 당한 것을 이해해달라는 내용과 함께, 이재기 지부장의 이른 죽음, 혼자서 네 아들을 키우느라 고생한 지부장 부인에 대한 위로와 사과가 내레이션으로 나온다. 물론 이 사과가 받아들여질 것인지는 미지수이다. 영화가 개봉된 지 1년의 세월이 흘렀지만 아직 지부장의 유족들로부터 어떠한 응답도 나오지 않았다.

황인욱은 오래 전부터 사북사건을 둘러싼 교착상태를 해결하기 위해서는 이러한 화해가 필요함을

주장하고 있었다. 왜냐하면 피해자 상호간의 계속되는 증오와 반목이 여러 측면에서 당사자들에게 부정적으로 작용하고 있기 때문이다. 당사자 사이의 반복되는 소송전은 서로의 상처를 더 헤집어 놓았고, 역사적 사실에 대한 정당한 연구와 평가 과정을 방해하는 요소로 작용하며, 수천 명의 광부들과 그 가족들이 정당한 권리를 주장하며 참여했던 선량한 역사적 운동에 대한 평가와 기념을 지연시키고 공동체 전체를 위축시키고, 피해자 구제의 방해물이자 당사자 사이의 진정한 화해와 치유를 이루어내는 데서도 걸림돌이 되어왔기 때문이다(황인욱, 2021: 395). 사북사건을 '항쟁'으로 자리매김하려는 시도 역시 지부장 유족들의 반발에 의해 매번 저지되었다.

물론 이 작품이 화해의 최종 단계로서 광부들과 지부장 유가족의 화해를 제시하고 있는 것은 결코 아니다. 엔딩에 나오는 "피해자들은 국가의 사과를 기다리고 있다"는 자막이 의미하듯, 사북항쟁 관련자들 사이의 진정한 화해와 용서가 이루어지기 위해서는 국가가 먼저 사북항쟁 시기에 벌어진 가혹한 노동통제 정책과 이로 인한 노조 내부 갈등, 공권력이 촉발한 사북 항쟁의 도화선이 된 공권력의 난행과 이재기 노조지부장과 그 가족이 포함된 관련자 전체에 대한 국가 폭력에 대해 사과하고 피해자 구제와 치유에 나서야 한다(황인욱 외, 2021: 395-6). 영화는 이러한 종착점을 위한 전단계로 자신들이 저지른 과오를 성찰하고 떳떳해질 수 있도록 광부들 스스로에게 강한 윤리적 도덕성을 요청한 것처럼 보인다.

하지만 작품이 제시한 이러한 화해법이 최선의 것이었는지는 여전히 논쟁적이다. 가공할 국가 폭력에 의해 심신이 파괴된 채 40여년의 세월을 살아온 이들에게 사건을 해결하기 위해서는 우선 스스로 윤리적으로 떳떳해지라고 말할 수 있는 권리는 과연 누구에게 있는 것일까. 더구나 극도의 혼란 속에서 누가 린치 사건의 가해자인지도 아직 규명되지 못한 상황에서, 단순히 사진에 찍혔다는 이유만으로 사건 직후 경찰서에 연행되어 고문당하고 삶이 파괴된 피해자들의 분노가 여전히 가시지 않는 상황에서, 그리고 무엇보다 여전히 국가가 사죄는커녕 아무런 책임 있는 배상/보상을 제시하지 않는 상황에서, 항쟁의 지도부였다는 이유만으로 익명의 소수가 저지른 죄를 대속(代贖)하게 하는 것은 가능한가. 차가운 겨울비가 내리는 강원도 산골의 자택에서 자신이 쓴 편지를 앞에 두고 먼 산을 보며 담배를 피우는 이원갑의 표정은 관객들을 심연에 빠뜨리는 이 영화의 또 하나의 블랙홀이다.

아무도 피해자인 그들 광부들에게 사죄하지 않았다. 그의 벗은 몸에는 과거 고문의 흔적이 여전히 생생하게 남아 있다. 하지만 상처투성이의 그는 감독의 제안을 받아들이고 지부장 부인과 그 유족들에 대한 심심한 사과와 화해를 요청하는 편지를 씀으로써 대화의 문을 열었다. 그리고 그는 무리한 경찰의 진압 작전에 맞선 대항-폭력의 행사 과정에서 희생당한 경찰들에게도 먼저 사죄의 의사를 표명했다. 대항폭력의 정당성의 여부와는 별개로, 어쨌거나 그 과정에서 희생당한 사람에 대한 행위의 책임을 스스로 진 것이다. 그런 그의 몸짓에 응답해야 하는 것은 지부장의 유족도 경찰도 아니다. 그 응답의 주체는 폭력의 진정한 당사자인 국가이며, 또 40여년이 넘는 세월 동안 우리 사회가 만들어낸 '망각의 구멍[holes of oblivion](Arendt, 2006)' 속에 빠진 채 허우적거리는

그들을 외면하고 살아온 바로 우리 자신들일 것이다.

4. "사북 잊기", 혹은 인민/민중(people)의 이미지에 대하여

<1980 사북>을 보면서 마음 한구석에 계속 불편하게 남았던 것은 영상에 비친 그들의 늙고, 지친 표정들이었다. 물론 사건 발생 후 46년이 지난 지금까지 제대로 된 보상은커녕, 국가로부터 정식 사과도 받지 못한 채, 제대로 된 취업도 못하고 고문 후유증에 시달리며 살아왔던 사람들에게서 밝은 표정, 혹은 웃음을 기대하는 것이 무리한 일인지도 모른다. 하지만 숨이 가빠 호흡조차 제대로 하지 못한 채 거동조차 힘들어하는 강윤호 씨와 그가 홀로 살고 있는 스산한 방 풍경을 롱테이크로 담은 장면은, 그들이 세상을 떠나기 전에 조금이라도 빨리 국가가 사과하기를 바라는("그들은 국가의 사과를 기다리고 있다") 작품의 메시지를 위한 연출이라 하더라도 여전히 문제적이다. 광부들의 대표로써 갖은 고문을 당하고, 이후 회사에 의해 반강제로 쫓겨난 후에도 항상 당당하고 꿋꿋함을 잃지 않았던 이원갑 씨의 표정 역시 어둡기는 마찬가지다. 사북사건이 현재 처해 있는 곤경을 해결하기 위해서라도 자신이 관여한 적 없는 노조 지부장 부인 린치 사건에 대해, 대표로서 사죄해야 한다는 압박 속에서, 지부장 부인에게 사죄의 편지를 쓰면서 먼 산을 지긋이 바라보는 그의 표정은 관객들의 마음을 어둡게 만든다. 화해라는 대의명분을 위해서 라고는 해도 수십 년 동안 고통을 당해야 했던 피해자인 그를 짓누르는 "사과해야 한다"라는 대문자 목소리의 울림은 너무 크다.

구금 과정에서 성고문을 비롯한 각종 폭력에 시달려야 했던 탄광촌 여성들의 삶을 이야기하는 장면에 대해서도 비슷한 비판이 제기된 바 있다. 앞서 언급한 것처럼 구금 과정에서 그들이 겪은 고통은 2008년 진화위 조사 과정에서 녹화된 것으로 추정되는 그룹 인터뷰 필름을 통해 재현된다. 그리고 필름을 본 화자 황인욱이 친구의 어머니의 모습을 보며 눈물을 흘리는 장면이 이어진다. 폭력의 가해자로서 국가에 대한 추궁이 상대적으로 적은 이 다큐에서 상당한 분량을 차지하는 이 장면은 국가 폭력의 야만성을 폭로하는 중요한 장치임에 분명하다. 하지만 이 장면에 대해 이헌미는 화면에 비친 노동자들이 '여자의 얼굴'을 하고 있는지 의문을 제기하며, 이 작품에서 정치가 어떻게 젠더를 통과하지 못했는지 물어야 한다고 비판한다.

> 왜 사북항쟁에서, 동원탄좌 사북 영업소와 지장산 사택의 여성들은 누군가의 아내, 누군가의 어머니로만 호명되는가. 탄광촌의 여성들이 '가족'으로만 존재했을 리 없다. 광부는 갱내 노동을 담당함 남성 일변도로 표상되지만, 석탄에서 잡석 • 이물질을 골라내는 선탄 공정은 여성 노동자가 주로 맡았다. ... 여성들은 탄광 경제의 하부구조적 노동자였고, 주민으로서 항쟁의 조건을 함께 감당했으며, 어떤 여성들은 분명 항쟁의 행위자였다. 그런데 영화가 포착하는 여성의 자리에서 가장 또렷해지는 것은, 여성이 정치적 주체로 등장하는 순간이 아니라 여성이 폭력의 대상으로 호출되는 순간들이다. 지부장 아내에게 가해진 성폭력적 린치, 항쟁에 참여한 부녀회장과 탄광촌 여성들에게 가해진 성고문. 여성은 다시 한 번, '투쟁의 내부'가 아니라 '사건이 남긴

> 상처'로 배치된다. ... 연루와 공감의 연대가 결국 이런 식이어야 할까. 우리는 왜 누군가가 '내 친구의 어머니'일 때에야 비로소 그 폭력을 현실로 받아들이는가. 왜 여성의 고통은 '누구의 가족인가'라는 관계의 언어를 거쳐야 정치적 폭력이 되는가(이헌미, 2026).

물론 <1980 사북>이 던지고자 했던 메시지를 부각시키는 데 있어 이런 문제들은 부차적인 것일지도 모른다. 사건 발발 후 46년, 병들어 늙어가고 있는 이들을 위하여 조금이라도 빨리 국가로부터 사과를 받고 보상을 받기를 바라는 문제의식에서 본다면 이들의 일상적 삶의 모습은 굳이 다룰 필요가 없을 수도 있다. 하지만 그러한 문제의식이 지나치게 앞서 나가는 경우, 어쩌면 우리는 계속해서 완벽한 피해자 상을 만들어내는 일을 되풀이하게 되는 것은 아닐까.

그렇다면 무엇을, 어떻게 기억해야 할까. 이 물음과 관련하여 다큐멘터리 작가인 트린 T. 민하의 작업에 주목할 필요가 있다. 그녀는 베트남전쟁 종전 40주년의 해에 그 전쟁의 생존자들을 기억/기념하기 위한 다큐멘터리 작업에 착수하면서, 그 작품에 '베트남 잊기(Forgetting Vietnam)'라는 이름을 붙였다. 왜 '기억하기'가 아니라, '잊기'/'망각하기'였을까. 1975년 4월 30일은 외세로부터 베트남이 진정으로 해방된 전승의 날로 공식적으로 기념된다. 하지만 이 날은 베트남에서 탈출했던, 혹은 여전히 베트남에서 살고 있는 많은 이들에게는 '국민적 원한의 날'이자, '치욕의 날'이기도 하다. 현 하노이 정부가 베트남전쟁을 '북'=베트남노동당(현 공산당)과 인민군의 '승리'라고 평가할 때, 여기에는 남베트남의 혁명세력, 특히 그 중심적 역할을 담당한 남베트남민족해방전선이 배제될 수밖에 없다. 더구나 베트남전쟁이 공산당의 승리로 끝났다는 평가는 남부에 살았을 절반의 국민을 패자로 귀결시키는 것이다. 1975년 사이공 함락은 통일이 아니라 '북에 의한 남의 병합'이기도 하기 때문이다. 과거 남쪽 수도 '사이공'의 '호치민(HCM)'으로의 개명은 남쪽 지역의 인민들에게 어떤 기억으로 남아 있을까.

그 복잡한 기억의 지형도를 그려내기 위해 트린 T. 민하는 베트남의 집단 기억에 여전히 남아 있는 "분류되지 않은, 억압된, 혹은 '불순한 망자들'("예상치 못한 장소에 도사리고 있는 전쟁 유령들")의 떠도는 영혼들을 찾아 여행을 떠난다. 그녀의 작업은 잊혀져가고 있는 "향(scent)과 음성들(voices)"을 찾아내고 들으면서 이를 복원하려는 기억-민족지(memory-ethnography) 작업에 가깝다. 특히 그녀가 관심을 기울이는 것은 주의 깊게 귀를 기울이지 않고는 잘 들리지 않는 여성들의 목소리 -"그녀의 속도, 그녀의 리듬, 그녀의 음성, 그 상냥함"-이다. 남쪽으로의 여정에서 그녀는 기도하는 여인, 기다리고 우는 여인, 지역시장에서 이동식좌판을 놓고 행상하는 여인, 그리고 노래를 부르며 노를 저어 메콩 강을 건너는 처녀뱃사공의 이미지를 찾아낸다. 이렇듯 유령, 그리고 여성들의 이미지를 통해 감독이 이야기하고자 하는 것은 헐리우드 전쟁기계나, 깨끗하게 정돈된 박물관, 혹은 베트남 정부의 공식 선전 매체들, 즉 R이 담아내지 못하는 '진실한 전쟁이야기'이다. 전쟁은, 심지어 전쟁의 희생자들을 두고 이야기할 때조차도 남자들의 것이었다는 유대인 소녀 생존자이자 작가 루트 클뤼거(R. Klüger)의 말처럼(그녀는 자신의 회고록에서 몇 번이고 이 문장을

되풀이해서 쓰고 있다), 전쟁기억은 대개 남자들의 전유물로 간주되어 왔다. 진실한 전쟁 이야기는 "흥건한 피와 내장뿐만 아니라 지루하고 일상적인 것까지 언급하는 폭넓은 전쟁 기억과 전쟁 실화"이며, 전시에 종종 非인간으로 전락하고 마는 여성, 어린이, 난민 등 사회 주류의 기억에서 누락된 존재들을 다루는 이야기이자, 고정된 정체성을 뒤흔드는 이야기이기도 하다(Nguyen, 2019: 298-317).

과잉된 기억의 정치가 작동하는 베트남전쟁과 달리 아직 제대로 된 기억의 영역에 정착하지 못한 사북 사건에 대해 잊으라는 이야기는 물론 과도하다. 하지만 서론에서 언급한 것처럼, 지부장 부인 린치로 상징되는 폭도의 이미지와 항쟁의 이미지라는 극단적인 두 개의 이미지가 여전히 상충하고 있는, 그리고 1990년대 중반 민주주의로의 이행기 이후 지속되고 있는 기억 투쟁의 피로감이 쌓여가고 있는 우리 사회에서 정형화된 기억-이미지들로부터 탈피(unthinking)하고자 하는 하나의 전략으로서, 트린 T. 민하의 제안은 여전히 유효하다. 그것은 결코 사건 자체를 단순히 망각하자는 것이 아니다. "진정으로 잊기 위해서, 우리는 우리가 잊고자 하는 것이 무엇인지를 충분히 알아야 한다"는 것이다.

그런 점에서 정형화된 사북의 이미지에서 벗어나는 하나의 시도로서 이미영 감독의 <먼지, 사북을 묻다>의 마지막 장면은 여러 측면에서 인상적이다. 영화 후반부에서 과거 노조 지부장 아내 린치로 피소되었던 신천수 씨와의 인터뷰가 거부당한 후, 감독은 자신의 작업에 회의를 느끼며 스스로에게 묻는다. "희생자들은 왜 자신들의 억울함을 호소하지 않는 것일까. 그리고 사람들이 애써 잊으려 하는 일을 나는 왜 다시 들춰내려 하는가. 시간은 기억의 물타기를 계속한다. 나는 더 이상 사람들에게 사북사건에 대한 질문을 계속 할 수 없다. 사북사건은 나에게서 점점 멀어져간다."

하지만, 내레이션이 끝난 후, 장면은 다음 해인 2001년 9월 사북에서 열린 한 모임의 술자리 화면으로 이어진다. 9월 20일에 열리는 명예회복 촉구 기자회견을 앞두고 대책을 강구하기 위해 이원갑 씨의 주도로 만들어진 자리다. 이원갑 씨를 둘러싸고, 강윤호, 안재, 이명득, 신천수 등 당시 연행되었던 사람들의 모습이 비친다. 술자리가 길어지고 모두들 불콰해진 분위기 속에서 강윤호 씨는 아무런 증거 없이 자신을 고발한 것 때문에 억울한 옥살이를 하게 만든 장본인이기도 했던 안재 씨와 20년만의 멋쩍은 화해의 인사를 나눈다. 그리고 사람들의 젓가락 장단에 맞춰 멋들어지게 노래를 부르는 밝은 표정의 강윤호 씨와, 노래에 맞춰 흥겨운 트위스트를 추는 신천수 씨의 모습이 이어진다.

물론 이 술자리로 20년 동안 쌓인 서로에 대한 원한의 앙금이 단번에 풀릴 수는 없을 것이다. 또 당시의 고문 상황을 직접 재연하면서까지 야만적인 국가 폭력의 실상을 폭로하고 자신들의 명예회복을 촉구했던 2001년 9월의 기자회견이 어떤 의미 있는 결과를 만들어내지 못했다는 사실도 우리는 이미 알고 있다. 46년이 지난 지금까지도 국가는 여전히 공식적인 사과를 하지 않고 있고, 명예회복을 위한 소송은 계속 이어지고 있다. 그리고 사건에 연루되었던 많은 사람들이 이미 고인이 되었고, 또 점점 이 땅에서 사라져가고 있다. 상황은 여전히 비관적이다.

하지만 <먼지, 사북을 묻다>의 이 마지막 장면은, "폐허 또는 억압의 한 가운데에서 모든 것을 무릅쓰면서(malgrè tout) '휴머니티의 편린'을 드러내고자 하는(Didi-Huberman, 2017: 37-8)" 감독과 사북 항쟁의 주역들의 우정[philia](Arendt, 2010)이 잘 묻어나는 이미지이다. 다시 말해 이 장면은 어떠한 야만적인 폭력에 의해서도 이들의 삶은 결코 파괴될 수 없음을, 그리고 그들은 결코 수동적인 피해자로서만이 아닌, 때로 술잔을 나누고 또 노래를 부르고 춤을 추면서 서로의 고통을 위로하고 온기를 나누는 공동체의 구성원으로서의 삶을 살아왔음을 역설적으로 보여준다. 그것은 과거 수십여 년 간의 광기어린 국가 폭력 속에서도 결코 파괴되지 않았던 민중들의 희미한 빛(微光)의 이미지이기도 하다. "'비관주의를 조직하고', 우리의 '정치적 행위'의 구렁 자체에서 '이미지들의 공간'을 발견하고자 하는(Didi-Huberman, 2012: 124)" 다큐멘터리의 시선은 어디로 향해야 할 것인가. <1980 사북>은 그 묵직한 메시지만큼이나 많은 사유의 과제를 우리에게 던지고 있다.

참고문헌

김아람, 2025, "사북항쟁을 둘러싼 기억투쟁의 의의와 난제,"「제68회 전국역사학대회 한국사학회 발표문」.

문부식, 2002,『잃어버린 기억을 찾아서: 광기의 시대를 생각함』, 삼인.

역사문제연구소 민중사반 사북팀 기획, 2021,『1980년 사북 항쟁과 일상의 사회사』, 도서출판 선인.

이라영, 2026,『쇳돌: 사라지는 세계, 사라지는 노동 사라지는 목소리를 채굴하기』, 동녘.

이헌미, 2026, "<1980, 사북> 항쟁의 기억과 여성의 형상," 또 하나의 문화 브런치스토리(2026.01.04. 게재) https://brunch.co.kr/@tomoon1984/21

임경희 • 이창민, 2026, "피스미디어로서의 다큐멘터리: 영화 <1980 사북>을 중심으로,"『글로벌문화콘텐츠』66: 137-157.

장미현, 2019, "사북사건의 여성들: 사라진 억센 여자들과 말하는 여성들," 『역사문제연구』 42: 133-176.

조세희, 1985,『침묵의 뿌리: 조세희 사진-산문집』, 열화당.

최정운, 1999,『오월의 사회과학』, 풀빛.

황인욱 • 박다영 • 한정원, 2021,『사북항쟁과 국가폭력』, 지식공작소.

Arendt, Hannah, 2006,『전체주의의 기원 1-2』, 홍원표 역, 한길사 [*The Origins of Totalitarianism*, New York: Schocken, 1951]

_____, 2010,『어두운 시대의 사람들』, 홍원표 역, 인간사랑 [*Men in Dark Times*, Mariner Books, 1970].

Didi-Huberman, Georges, 2012,『반딧불의 잔존』, 김홍기 역, 도서출판 길. [*Survivance des lucioles*, Les Édition de Minuit, Paris, 2016].

_____, 2017,『모든 것을 무릅쓴 이미지들: 아우슈비츠에서 온 네 장의 사진』, 오윤성 역, 레베카. [*Images malgré tout,* Les Édition de Minuit, Paris, 2004].

_____, 2025,『민중들의 이미지: 노출된 민중들, 형상화하는 민중들』, 여문주 역, 현실문화A. [Peuole exposés, peuples figurants, Les Édition de Minuit, Paris, 2012].

_____, 2026,『끝까지 증언하는 사람』, 김홍기 역, 워크룸프레스. [*Le Témoin jusqu'au bout*, Les Édition de Minuit, Paris, 2022].

Klüger, Ruth, 2018,『삶은 계속된다』, 최성만 역, 문학동네 [*Weiter leben. Erläuterungen und Dokumente*, Reclam Philipp Jun., 2004].

Linfield, Susie, 2018,『무정한 빛: 사진과 정치폭력』, 나현영 역, 바다출판사. [*The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, Univ of Chicago Press, 2010].

Nguyen, Viet Thanh, 2019,『아무것도 사라지지 않는다』, 부희령 역, 봄 [*Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*, Harvard University Press, 2017].

藤田省三, 1975,『転向の思想史的研究』, 東京：岩波書店.

Uprising and massacre – lament and appeal: Isang Yun's compositional response to the 1980 Kwangju Democratization Movement

Walter-Wolfgang Sparrer (Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.)

The composer Isang Yun responded to the bloody suppression of the pro-democracy movement in the Kwangju Massacre with three works – indirectly encoded through poems by Nelly Sachs in *Teile Dich Nacht* for soprano and chamber ensemble (1980), impressively open in *Exemplum in memoriam Kwangju* for large orchestra (1981) and – as an echo – in the piano solo *Interludium A* (1982). Yun's determined stance, reflected in these compositions, will be the subject of this study.

Talking about music is always problematic. It not only requires translation from one language to another, which can always lead to misunderstandings, but also from one "medium" to another. Sound, music, is its own, somewhat self-contained world when one considers the composition of works that are conceived, heard, and felt. Such a composition is written down in musical notation – that is, a text that functions according to specific rules – in order to be performed in the concert hall by specific institutionalized groups – an orchestra or an instrumental ensemble or a soloist. Music can possess a semantic and linguistic quality, encoding information that is not always immediately understandable. Every verbal expression about it contains an element of simplification, uncertainty, and even speculation.

In the case of Isang Yun, there is the additional problem that, even more than 30 years after the composer's death, part of his estate – including his correspondence – still remains inaccessible.

In the three compositions that refer to the events in Kwangju in 1980, Isang Yun resorted to very explicit, even drastic, means.

The first two of this three commissioned compositions are connected with the West German Radio (WDR) in Cologne and two of its editors:

(1) Dr. Wilfried Brennecke (1926–2012), as editor for chamber music and new music, was responsible for the chamber music festival in Witten (starting in 1969), the Wittener Tage für neue Kammermusik" [Witten Days for New Chamber Music] – and

(2) Dr. Wolfgang Becker-Carsten (19??) who headed the New Music department at the WDR and, in this role, was responsible for the orchestra's new music programming.

The third piece, *Interludium A* for solo piano (1982) was composed for the pianist Aki Takahashi who played it for the first time in Tokyo.

Drei Kompositionen – Three Compositions

Yun's first and immediate response was to set to music three late short poems by Nelly Sachs, which had been published in a Suhrkamp volume in 1971. [35] Wilfried Brennecke of West German

[35] Sachs, Nelly: Teile Dich Nacht. Die letzten Gedichte von Nelly Sachs, edited by Margaretha Holmqvist and Bengt Holmqvist. Frist edition, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971. – It is not known who compiled the poems for Isang Yun. I came across a reference to Joachim Günther (1905–1990) – a journalist, writer, and poet. Before the war, he studied philosophy, literature, and art history in Berlin, and theology after the war. Also a product of his times, he edited the 1968 volume *War ich ein Nazi? Politik* –

Radio (WDR) in Cologne commissioned the work; it premiered at the 1981 Witten Days for New Chamber Music, performed by the English soprano Dorothy Dorow and an ensemble of musicians from the Saarland Radio Orchestra under the direction of Hans Zender.

Like most poems by the poet – who was traumatized by the Holocaust – the texts are always somewhat mysterious and dark, steeped in Jewish and possibly Hasidic metaphors, yet by no means hermetic. The context makes it immediately clear that the "closed door" is that of the gas chamber in a Nazi extermination camp.

Teile Dich Nacht. Drei Gedichte von Nelly Sachs [Divide Night: Three Poems by Nelly Sachs] for soprano and chamber ensemble (1980).

It was with the intention of thematizing contemporary problems in his art both timelessly and universally that Yun turned to the rather esoteric poetry of Nelly Sachs (1891-1970) in 1980. This Jewish woman poet had been forced into exile from Berlin to Stockholm in 1940. The experience of the Nazi dictatorship figures importantly in her poetry influenced by Jewish or Hasidic mysticism.

Yun selected three texts for musical setting as a solo cantata from *Teile dich Nacht*, a volume of poetry published posthumously in 1971. "Diese verschlossene Tür," the first stanza of the second of three poems bearing the title "Suche nach Lebenden" (winter 1969/70) makes direct reference to the Holocaust. "Vor meinem Fenster" can be read as a reflection of human relationships in an alienated present. Like the text of "Teile dich Nacht," this text was written by Sachs as an independent short poem in October 1969. Yun understood the third poem, the six-verse "Teile dich Nacht," as an admonition urging humanity to decide in favor of a better future.

Representing all injustice, the poem "Diese verschlossene Tür" laments the stance of knowledge but inaction in reference to the outrageous crimes committed in the fascist concentration camps and death camps. In its movement of "transformation" characteristic of Sachs (and of Yun and East Asian thought), the text nonetheless contains a consoling turn in the passage "Der Tod aber ist offen / Erst dahinter leben die Geheimnisse."

The second of the poems selected by Yun for his composition proceeds in the opposite direction, taking its point of departure from the image of opened space (e.g., of a window), an image lending expression to the animated interest and differences of an I-you relationship.

In the concluding text, "Teile dich Nacht," the poet's personal presentiment of death overlaps with an apocalyptic vision. A sentence published by Jacob Grimm in the supplement to his *Deutsche Mythologie* (1835) may help us to understand the metaphor of the divided night: "So the crow with its wingbeat divides the night, so that light penetrates." It is only when the two wings of the black crow darken the light of the night that we become conscious of the existence of this light. An interpretation interpolating the image of the crow for our understanding of the Sachs text also makes the bird's-eye view from on high or beyond, from cosmic distance, appear more vividly. The wings of the crow (of the night) tremble with rage in view of the earth. The verse "denn ich will gehn" is to be read both as a presentiment of death as well as figuratively as the idea of splitting (or dividing). That which goes can be understood (following Martin Buber) as the touching of the you constituting relationship and partnership or simply as the positive power (also of reason) that, when it turns away

Anfechtung des Gewissens [Was I a Nazi? Politics – A Challenge to the Conscience] – a collection to which Ludwig Marcuse, among others, contributed.

or goes away, brings back the “bloody evening.”

This theme inspired Yun to compose a setting for soprano and chamber ensemble that does not shy away from open contrasts, even those articulated in general rests. (Open contrasts form an exception in his oeuvre inasmuch as they run counter to his aesthetic creed of seamlessly flowing courses of events.) The work begins with a rapid and vehement tutti (woodwinds, horn, harp or piano, strings, and here, of the piece’s many percussion instruments, the xylophone). Yun sets the verses “diese verschlossene Tür / dahinter geschah das Furchtbare” in *Sprechgesang*, more slowly, virtually “motionlessly,” and in dark colors, with the interpretive markings ranging from “violently lamenting” to “almost voiceless.” After a commenting tutti interjection the verse “Du siehst was dahinter geschah” initially appears as a sung report and then as an accusation in its subsequent repetition in *Sprechgesang*. Yun translates the questions about distance and death in the pitch sequence of a semicircle vaulting upward, in an archetypical musical symbol of heaven.

An interlude with strings in glissandi in double flageolet, harp or piano, glockenspiel, and a flute solo symbolizing the bird functions as a transition to the second poem, “Vor meinem Fenster.” Strong dynamic contrasts again stand out. For example, the dynamics at the verse “der schilpende Vogel” are always extremely quiet, but in the echo passage Yun designs its chirping as a musically excited event. As a climax, the verse “denn ich will gehn” sounds almost like a scream. It is repeated whisperingly in *Sprechgesang* in a sort of coda. Here the process of becoming speechless is expressed in the composition.

Teile Dich Nacht. Drei Gedichte von Nelly Sachs
für Sopran und Kammerensemble (1980)

DIESE VERSCHLOSSSENE TÜR
dahinter geschah das Furchtbare
Du siehst was dahinter geschah
Weilen Deine Augen fern von deinem Leib?
Oder schon im Tod?
Der Tod (aber) ist offen
Erst dahinter leben die Geheimnisse

VOR MEINEM FENSTER
der schilpende Vogel
vor dürrem Fenster
der schilpende Vogel
Du siehst ihn
du hörst
aber anders
ich sehe ihn
ich höre
aber anders

im gleichen Sonnensystem
aber anders

TEILE DICH NACHT
deine beiden Flügel angestrahlt
zittern vor Entsetzen
denn ich will gehn
und bringe dir den blutigen
Abend zurück

Divide Night. Three Poems by Nelly Sachs
for Soprano and Chamber Ensemble (1980)

THIS CLOSED-SHUT DOOR
behind it happened the horrible
you see what happened behind it
Do your eyes linger far from your body?
Or already in death?
(But) death is open
it is only behind it that the secrets live

BEFORE MY WINDOW
the chirping bird
before a brittle-dry window
the chirping bird
you see him
you hear
but differently
I see him
I hear
but differently

in the same solar system
but differently

DIVIDE NIGHT
your two wings illuminated
tremble for rage
for I will go
and bring back to you
the bloody evening

EXEMPLUM IN MEMORIAM KWANGJU

Isang Yun: **Exemplum in memoriam Kwangju** for large orchestra (1981)

South Korea 1979/80: Assassination of dictator Park Chung-Hee (October 26, 1979), coup d'état by General Chun Doo-Hwan (December 1979), Gwangju Massacre (May 1980). Yun responded to these events with works including the solo cantata *Teile Dich, Nacht* on poems by Nelly Sachs (1980), and the orchestral piece *Exemplum in memoriam Kwangju* (1981).

Mass demonstrations took place in Seoul and other cities from late April to mid-May 1980, calling for long-awaited constitutional reform, the lifting of the state of emergency and martial law, and further steps toward democratization. In Gwangju – the home city of opposition politician Kim Dae-jung – the brutal deployment of paratroopers on May 18 provoked a general popular uprising, the arming of parts of the civilian population, the occupation of the broadcasting station, and the proclamation of the "Free City of Gwangju." After ten days of fighting, this ended on May 27 in a bloody massacre. At the time, the death toll was estimated to be well over 2,000.

However, in 2006, the figures cited were 154 dead, 4,141 wounded, 74 missing, and approximately 3,000 arrested. On the other hand, according to city statistics, the death rate in Gwangju – a city of 800,000 inhabitants at the time – exceeded the monthly average by 2,300 deaths in May 1980. The Mangwŏl-dong cemetery near Kwangju – where the sheer number of burial mounds was too vast to take in at a glance – was replaced in 1997 by a national cemetery for the uprising's victims that offered a clearer overview.

In his orchestral work *Exemplum in memoriam Kwangju*, Isang Yun depicts the uprising and the massacre; the second movement is devoted to the deathly silence and mourning for the victims, while the third serves as a call to continue the struggle.

Yun's *Exemplum in memoriam Kwangju* was composed in early 1981 on a commission from West German Radio (WDR) and premiered on May 8, 1981, by the Cologne Radio Symphony Orchestra under the direction of Hiroshi Wakasugi. The orchestral piece was soon performed in P'yŏngyang and presented as the German entry at the 1984 ISCM World Music Days in Montreal (Charles Dutoit, cond.). In 1994, it was performed for the first time in Seoul, Kwangju, and Pusan (South Korea). In the meanwhile five different commercial recordings of this piece exist.[36]

The first part of this three-part work depicts the uprising and the massacre. The middle section conveys horror and a lament for the dead. In contrast, the third part – a call to continue the struggle for democracy and justice in South Korea – takes on a visionary character.

The first section unfolds essentially in two phases. Tutti strikes on G – brightened by xylophone and glockenspiel and symbolizing, for Yun, the strength and determination of youth – signal the start of the uprising. Symbolizing gunshots, these strikes lead into a double-triplet figure in the brass (bar 6). While the woodwinds react with rapid, fleeing movements, the strings initially lie as if stunned; however, supported by bassoons and horns, they then regroup into a march – an expression of the demonstrators' righteous march in Kwangju. This movement is initially interrupted by trombones,

---

[36] 1981 Tokyo City Philharmonic Orchestra, Yuji Takahashi (MusiCassette)
1987 Symphony Orchestra of the People's Democratic Republic of Korea, Byung-Hwa Kim Classic Production Osnabrück / Camerata Tokyo
2003 Gwangju Symphony Orchestra, Yong-Yun Kim (CD Genuin Korea)
2005 (?) Tokyo Symphony Orchestra, Hong-Jae Kim (CD Synnara)
2022 Gwangju Symphony Orchestra, Seokwon Hong (CD Deutsche Grammophon Korea)

tuba, and timpani. A first attempt to regroup fails due to the massive entry of the brass. A second attempt appears to succeed, driven both by the newfound relative solidarity between strings and woodwinds and by a shift in the brass's function (bars 36–37), as they now act in a supportive rather than oppositional manner.

A varied recurrence of the opening follows (bar 47). The note G now appears expanded into a sustained sonority and transposed up an octave – representing, for Yun, a higher level of being. This time, the call to action leads into a stylized battle scene: the strings' surging forward is met by the woodwinds' retreat. A gradual yet resolute upward movement in the strings – signifying liberation – is once again interrupted by the brass; a second battle scene ensues, stylized at first through sonic gestures and subsequently composed in a realistic manner. The conflict intensifies during this passage: the woodwinds take up the strings' upward-surging motif; Finally, remnants of the march intonation confront the brass instruments' double-triplets, which symbolize rifle fire. The use of the Korean *bak* clapper marks the impact of artillery shells.

The slow middle section, structured around a dramatic intensification, begins with the ghostly silence following the massacre. A phase of apparent paralysis gives way to an awakening that culminates in a call from the brass and timpani. A *lamentoso* passage for strings and woodwinds – at once a lament and an indictment – followed by an iridescent tapestry of sound interwoven with horn calls, brings the slow section to a close.

Signaling both departure and resurrection, a trumpet call opens the third section. The "March of the Righteous" reforms; this time, it cannot be halted, despite the disruptions caused by the brass – most notably the trombones.

INTERLUDIUM A

***Interludium A* for piano solo** (1982), composed for Aki Takahashi, WP Tokyo, 6 May 1982

By the time of the Concerto for Cello and Orchestra (1975/76) the "main tone" *A* had become for Isang Yun a cipher for harmony, purity and perfection. In formal terms the *A* in *Interludium* fashions an axis of symmetry and of reflexion. The note A appears insistently in several octaves, becoming an axis in tonal space and the centre of symmetrical choral agglomerations; it is present, too, as an imaginary centre of reference, also where the music is hollowed out. lt is as if this note is being viewed under shifting light conditions. After Ravel's "Le Gibet" [The Gallows] from *Gaspard de la Nuit* and the Tenth Piano Sonata by Alexander Skriabin, *Interludium A* is the most decided attempt in the history of piano music to examine a single note. The overall form of Yun's composition may be interpreted as tripartite but also as being in five parts.

Interludium A begins with an introductory 12 passage built from massive chords, ones which - read from the bottom to the top - are presented in the most extreme registers of the piano. By drawing on melismatic twists and turns and by providing a wealth of ornamentic detail, Yun aims to render unyielding chordal agglomerations more readily plastic. In a meditative and melancholy slow section, which once again enters a darker mood and only gradually reaches the higher registers, Yun returns to the main note *A*, and various other chromatic neighbours. A lively bridge passage renders more sinuous and fluid previously quite static elements. Use of variation technique allows Yun to combine ever-expanding melismas with up-ward and downward movements, ending in a series of domains typified by trills. The rigid chords return one last time. And it is perhaps with a sense of forgiving that Yun lets the most delicate prospects of sound emerge within the quiet closing dynamics of an extended finale.

The May Mothers: Mourning, Pilgrimage, and the Reopening of *P'an*

Hayana Kim (Ohio State University)

"My beloved son, over the last six years, I could never bring myself to lock the door, as it felt as though you might push it open and walk through, calling 'Mom'."[37] On May 18, 1986, a bereaved mother began reciting a letter to her deceased son. It was the sixth anniversary of the Kwangju Uprising. As her words rang out, more than a thousand commemorators stood solemnly gathered at the Mangwŏldong Cemetery. Located on the far northeastern edge of town, the site sat on a grassy hillside, overlooking a beautiful valley at the foot of a mountain. Since early morning, families, students, local notables, activists, and dissident politicians had made their way for the commemoration.[38] The air surrounding them was balmy, yet the hundred graves, crammed haphazardly along the edge of the hillside, cast an unbearable chill over the site. The mother continued: "When this day comes, I embrace my heart in unbearable sorrow and cross the hill of Mangwŏldong that is filled with *han*."[39] In invoking *han*, she was naming the seething grief of the families, setting it against the exuberant landscape that surrounded the cemetery at the height of spring. With new life bursting across the mountain, May became a cruel month to her—a season when every sign of renewal only sharpened the ache of loss.

The anniversary drew considerable press attention, both domestic and international, with bereaved mothers at its center. *Tonga ilbo*, for example, brought its focus to the mother who read the letter, describing how she "pierced people's hearts," eliciting "sobs" from the attendees, which led to unrestrained "wails" from the families.[40] The Boston Globe turned to another mother, seated before her son's tomb.[41] Pressing a handkerchief to her face (fig. 1), she is stifling the sobs welling up within her, yet the effort only accentuates the depth of her sorrow. The Baltimore Sun and New York Times chronicled what unfolded later that afternoon, as the commemoration gave way to clashes in downtown Kwangju. There, a staggering total of 10,000 riot police awaited, clad in "padded clothing, black helmets, wire face masks, and reinforced neck guards."[42] As demonstrators advanced, an arsenal of teargas followed. Though most of bereaved families had already been seized by the police on their way to the city, nine of them made it to Kŭmnam-ro and fought with other protesters.[43] The city was quickly thrown into a chaos. All traffic was brought to a halt, as teargas was fired, with rocks flung across the streets. These sights were all too familiar to the crowd; hardly the anniversary passed without such rage and madness in the streets.[44] The battle went on, until a sudden thunderstorm poured upon the heat and fury of the protesters.[45] By day's end, a total of 120 people were arrested,

---

[37] Kim Hoe-p'yŏng, "Hŭnŭkkimi T'onggogŭro" [Sobs Turned into Wails], *Tonga ilbo,* May 19, 1986.

[38] Kim Hyo-chae and Pak Chong-mun, "5.18 6chu ch'umo" [5.18 6th Commemoration], *Chosŏn ilbo*, May 20, 1986.

[39] Kim Hoe-p'yŏng, ibid.
[40] Ibid.
[41] "120 reported arrested as Koreans mark 1980 uprising in Kwangju," *The Boston Globe*, May 19, 1986.
[42] "SOUTH KOREA Riot police break up anniversary rallies," *The Baltimore Sun*, May 19, 1986.

[43] Kim Hyo-chae and Pak Chong-mun, ibid, and 5.18 Kwangju Minjung Hangjaeng Yujokhoe, *Kwangju minjung hangjaeng pimangnok* [A Memorandum on the Kwangju People's Uprising] (Kwangju Namp'ung, 1989), 359.
[44] "Kwangju 5.18 sanbal siwi" [Kwangju 5.18, Sporadic Protests], *Tonga ilbo*, May 19, 1986.
[45] "Anniversary Rally Broken Up in Korea," *The New York Times*, May 19, 1986.

the nine bereaved families included.[46]

These news pieces are important records that show what it looked like to commemorate the Kwangju Uprising under the dictatorship of Chun Doo Hwan. The day would begin with thousands of mourners climbing to Mangwŏldong at the lead of bereaved families, descending back to the city to clash with police on Kŭmnam-ro, before ending the day almost invariably in mass arrests. Year after year, protests recurred in this pattern, transforming Kwangju into a "torrential swirl of resistance," as anthropologist Chŏng Mun-yŏng puts it.[47] These news reports are furthermore important as they carry the wealth of performative detail, presenting a rich archive of the sensory, embodied, and affective ephemera surrounding the day. The first source—focused on "sobs" and "wails"—offers a sonorous passageway to the soundscape of the cemetery, where quiet shudders crescendoed into open, guttural cries. The second source—centered on the photograph of a grieving mother (fig.1)—show a moment of the mother's full-bodied engagement with her deceased son. Consider, for example, her upper body, especially her extended right arm gently caressing the burial mound. Her arm, stretched between her body and the grave, is a gesticulation to reach the presence of her son underneath the soil, yet it only reveals an uncrossable distance between life and death. Finally, the last sources, focused on protests downtown, offer glimpses into the day's affective trajectory—from sorrow and grief in the cemetery, to fury and fervor in the streets—until the rumble of thunder brought another year of commemoration day to an end, in exhaustion, arrests, and demands for the victims unmet.

In this paper, I examine the commemorative performances that overtook Kwangju every May, asking why they recurred. From graveside memorial rites to street demonstrations, these acts stirred the cemetery and the city alike every year, making May—especially the anniversary period from May 18 through 27— almost a temporal opening through which the uprising returned every year. Crucially, all acts of commemoration for the uprising were strictly outlawed in this period, resulting in arrest, prosecution, and imprisonment. Yet bereaved families invariably held the memorial rites, with students indefatigably reassembling around them. How do we account for such tenacity?

I argue that these acts of commemoration were practices through which bereaved families and protestors brought the insurgent *p'an* for democracy forged during the uprising into the present. People congregated not just to remember the uprising but to reanimate the *p'an* for democracy that the uprising protesters had set in motion in 1980 and to enter into that *p'an* across time. Memorial rites and street demonstrations, seen in this way, were an embodied mode of participating in the strife for democracy that the protesters understood to have begun in 1980, rekindling the *p'an* for democracy to return to the present.

The paper further argues that this return was made possible because the May Mothers (*owŏl ŏmŏni*) came together for it. Referring to the uprising's bereaved mothers, many of the May Mothers had little to no previous experience in social movements. Yet the rupture May 1980 brought to their lives made them the most implacable opponents against the Chun Doo Hwan's dictatorship. Their resistance was crucial especially in the first three years of his rule, when the regime smothered nearly all student and labor movements that had developed throughout the 1970s.[48] As organized resistance

[46] "120 Reported Arrested as Koreans Mark 1980 Uprising in Kwangju," *The Boston Globe*, May 19, 1986; 5.18 Kwangju Minjung Hangjaeng Yujokhoe, ibid, 359.

[47] Chŏng Mun-yŏng, "Kwangju 'owŏl haengsa' ŭi sahoejŏk kiwŏn" [The Social Origins of Kwangju's May Performance], MA thesis, Seoul National University, Department of Anthropology (1999), 2.

[48] Na Kan-ch'ae, *Kwangju hangjaeng puhwal ŭi yŏksa mandŭlgi* [Making a History of the Revival of the Kwangju Uprising] (P'aju: Hanul, 2013), 66-67.

was rendered impossible, the May Mothers came to stand at the forefront of the struggles for democracy: they threw themselves in the way of Chun's motorcade during his presidential visits to Kwangju, openly denounced the dictatorship by taking to the streets, and, most importantly, insisted on holding memorial rites at Mangwŏldong, which, in turn, sparked tempestuous resistance from across all communities in Kwangju, from students, dissident intellectuals, religious leaders, local notables, to all other citizens.[49]

To date, gender has rarely stood at the center of analyzing commemorations at Mangwŏldong.[50] This is because the rites were often framed as acts by bereaved *families* rather than by the mothers.[51] Yet even so, narratives on this history are refracted through deeply gendered terms; protests by bereaved families were often described as too emotional and their demands, such as "bring back my children," too irrational, making their activism counterproductive to institutional politics.[52] Crucially, such views are almost invariably voiced from within Kwangju and from those who are sympathetic to bereaved families, with many being either direct or indirect uprising participants and victims—it is such positionality as "insiders" that permit this otherwise uncomfortable criticism in the first place. And when looked at closer, these critiques derive from difference in socioeconomic class positions more than anything else, as they are voiced by intellectuals and college-educated activists.[53] Furthermore, these voices came out in the 1990s, when dictatorship had given way to parliamentary democracy, shifting the main arena of politics from the streets to congressional chambers. These commentaries are, then, the calls for different political tactics in the new era under the so-called 87 system (87 *ch'eje*). Yet still, I ask: is it truly a shortcoming that bereaved families fought in ways that did not neatly align with the terms of institutional politics?

I raise this question because the 87 system, as much has been discussed, was nothing short of a realistic compromise that the progressive and radical movements bred in the revolutionary spirits of the 1980s had to make in order to broaden the support base from the white-collar and middle-class population.[54] Moderates, and even conservatives, would be moved to support movements, if liberal democracy was put forward as the goal. This compromise, then, quickly led to deplorable outcomes where a democracy for *minjung* was jettisoned in the popular discourses in the 1990s and the revolutionary aspirations that attended it entirely discarded,[55] reducing the terrain for democracy just

---

[49] Find a fuller chronicle in 5.18 Kwangju Minjung Hangjaeng Yujokhoe, *Kwangju minjung hangjaeng pimangnok* [A Memorandum on the Kwangju People's Uprising] (Kwangju Namp'ung, 1989), 357-360.

[50] Chŏng Mun-yŏng, ibid, 1999; Chŏng Ho-gi, "Kiŏgŭi chŏngch'iwa kongganjŏk chaehyŏn" [Politics of Memory and Spatial Representation], PhD Diss., Department of Sociology, Chonnam National University, 2002; Linda Lewis, *Laying Claims to the Memory of May* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2002), 112-122; Na Kahn-chae, "A New Perspective on the Kwangju People's Resistance Struggle 1980-1997," in *South Korean Democracy: Legacy of the Kwangju Uprising* (New York: Routledge, 2006), 165–83.

[51] This approach through the frame of the *families* is informed by institutional form that the so-called "direct victim" (*p'ihaeja*) organizations, consisting of the three major groups, including the Bereaved Families' Association (*Yujokhoe*); the Associations of the Injured (*Pusangjahoe*); and the Association of the Arrested and Imprisoned (*Kusokchahoe*). Under this structure, problems faced by women could only be insufficiently addressed. Women-centered groups thus began emerging in the 1990s, among which was the Association of May Mothers (*Owŏl Ŏmŏnihoe*). Founded in 2006, the association allowed for the "May Mother" to emerge as a new category of historical subject in scholarship on the uprising. This chapter is thus in part informed by this relatively recent subject formation, but gender, indeed, was a key dimension that bereaved families anchored their activism on. The politicization of motherhood, for example, as cultural and moral capital that the mothers drew begs for a feminist investigation.

[52] Na Kahn-chae, "A New Perspective on the Kwangju People's Resistance Struggle 1980-1997," 178–9.

[53] See Linda Lewis, "Commemorating Kwangju: The 5.18 Movement and Civil Society at the Millennium," in *Korean Society: Civil Society, Democracy and the State*, edited by Charles K. Armstrong (London and New York: Routledge, 2007), 151.

[54] Cho Hŭi-yŏn, "5.18kwa 80nyŏndae sahoe undong" [5.18 and Social Movements in the 1980s], in *5.18 minjung hangjaengsa* [A History of 5.18 People's Uprising], edited by Kwangju Kwangyŏksi 5.18 Saryo P'yŏnch'an Wiwŏnhoe. (Kwangju: Koryŏng, 2001), 563-593.

[55] Namhee Lee, *Memory Construction and the Politics of Time in Neoliberal South Korea* (Durham: Duke University Press, 2022).

to the discourse on the right to vote and to the exercising of basic rights for freedom. Turning to the history of holding rites at Mangwŏldong in the 1980s in this chapter is, then, to find ways to think beyond the mold of liberal democracy: what insights might we lose if institutional politics is prioritized in thinking about the struggles of the May Mothers? Isn't it precisely their location at the periphery of institutional politics that gave their actions its significance? Weren't they—when making such irrational demands as "bring back my children"—calling for a democracy that is far more than just to vote and to exercise the right to freedom, demanding perhaps a kind of democracy where the recognition of loss and redress for the dead would serve to expand the foundations of politics?

To examine these questions, this paper draws on theories on affect, mourning, embodiment, and performativity. These theories are useful, for much of the archival and ethnographic materials examined in this chapter are saturated with an excess of experiential and emotional elements, which these theories provide methods to translate into the language of critical discourses. Performance scholar Fred Moten's demand for a methodological shift is particularly instructive in this regard. In discussing photography, Moten asks how to move away from ocularcentric and semiotic analysis to find ways "to listen to (and touch, taste, and smell) a photograph."[56] This insight is applicable beyond analyzing images, for it raises a more fundamental question concerning an "epistemological and methodological problem," asking how activating our bodily sensations would open alternative ways for engaging historical records writ large to produce richer and more complex narrativizations. If pushed further, this turn to the body as a methodology might even lead to a possible insurgency in the ways that knowledge is produced, for using this method is nothing less than asking whose voices are made illegible if logocentrism informs historical methodology, and what kind of historical records are pushed aside if the body is taken out in analyzing history.

In what follows, I place the voices of the May Mothers at the centerstage of the narrative to reconstruct their struggles to hold the memorial rites (*chesa*) under the threats of dictatorship and what these struggles meant for South Korean democracy. If Mangwŏldong was the epicenter of democratization movements in the 1980s, as it has been much noted, such significance cannot be thought apart from the rites that the May Mothers held. To examine this history, it is necessary to first understand the ritual form they took up, *chesa*. The paper will thus begin from there, before turning to individual stories of the May Mothers to offer an intimate account on how they carried out *chesa* through much adversity under dictatorship. It will then end on discussing the fate of *chesa* after the New Mangwŏldong Cemetery opened in 1997.

Chesa activism

Readers well versed in Korean culture would correctly think that *chesa* is rather an odd ritual form to choose; historically, ritual used more widely to grieve wrongful deaths was *kut* (shaman ritual), demonstrated exemplarily by the extensive scholarship on *kut* for the victims of the Cheju 4.3 Uprising.[57] The oddity is even more pronounced when considering how *kut* has long been gendered as a women's ritual.[58] Denigrated as superstition, yet also feared for the supernatural powers that

[56] Fred Moten, *In the Break* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 208.

[57] Seong Nae Kim, *Chronicle of Violence, Ritual of Mourning: Cheju Shamanism in Korea*. The University of Michigan, Department of Anthropology, Ph.D Diss, 1989; Kyoim Yun, *The Shaman's Wages: Trading in Ritual on Cheju Island* (Seattle: University of Washington Press, 2019.

[58] Laurel Kendall, *Shamans, Housewives, and Other Restless Spirits: Women in Korean Ritual Life* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1987).

shaman (*mudang*) was thought to possess, *kut* was subjected to derision and suppression for centuries under Confucian scholar-official society of Chosŏn. *Chesa,* by contrast, was a key ritual of Chosŏn. Performed principally by men, it was an expression of propriety and a status symbol of a household. This raises a question on why bereaved families took up the form, yet borrowing its outward form, the May Mothers also made important inversions upon the traditional *chesa*. To understand how the mothers transformed, we must first understand *chesa*.

Chesa paradigmatically refers to memorial rites held at gravesites or in households on the death anniversaries of ancestors. Though providing a full account of *chesa* easily exceeds this chapter's scope, *chesa* took shape as an institutionalized form around the 14th century, when the Yi dynasty upon founding Chosŏn began codifying laws governing ancestral rites for both nobles and commoners. These laws were to consolidate the authority of the nascent kingdom around the principle of direct unilineal descent and thereby Confucianize society.[59] From there, the ritual continued to be elaborated over several centuries, making *chesa* was one of the four principal Confucian rites, often referred to as *kwanhon sangje*—coming of age, marriage, funeral, and ancestral rites.[60]

Chesa, in other words, was not simply a memorial practice but a key apparatus to institute a Confucian order in Chosŏn, and it served most primarily to maintain the rule of patrilineal descent. Through it, male heirs, typically descendants in the line of primogeniture—that is, the eldest son, eldest son's eldest son, and so on—succeeded to family headship, and by extension, replicated at the level of the royal court as the principle of succession to kingship.[61] Accordingly, the main performers of *chesa* were male agnates, who fulfilled filial duties, inherited family property, and reinforced the hierarchal order within the family. Female members of the family—wives, daughters-in-law, and unmarried daughters—occupied a markedly different place. Though their labor was indispensable in preparing and arranging elaborate food offerings according to the fastidious rules prescribed by Confucian ritual philosophy, the ritual master was invariably male. Contemporary practices have increasingly permitted women's participation—the ritual master's wife, for example, might participate at certain moments of the rite—but the authority to officiate and to partake historically belonged to men.[62]

The kind of *chesa* that the May Mothers performed at Mangwŏldong departed from the historical norms of *chesa* in nearly all respects. Most visibly, its principal performers were women—mothers, wives, sisters, and others—as the ritual was intended to place women's grief at the visual and affective center of the rite. Moreover, whereas conventional *chesa* honors deceased forebears, the *chesa* at Mangwŏldong commemorated sons and daughters who had predeceased their parents—so, if one were to name *chesa* at Mangwŏldong precisely, it was not an ancestral rite, but a "descendant rite," though, of course, no such term exists in Korean. The date of commemoration also differed. In conventional *chesa*, the anniversary is given by the ancestor's date of death. At Mangwŏldong, May 18 was privileged over the actual dates of the victims' deaths; none of the victims, strictly speaking, passed on that day.[63] The *chesa* at Mangwŏldong, in other words, bestowed its own anniversary to the rite. And this was precisely the point, for what the mothers sought to accomplish through *chesa* was to take remembrance beyond the domestic sphere, fostering the political significance of the

[59] Martina Deuchler, *The Confucian Transformation of Korea: A Study of Society and Ideology* (Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1992).

[60]The practical norms of these four rites are best spelt out in the authoritative eighteenth-century four-volume compendium *Sarye p'yŏllam*. See Kwang-Kyu Lee, "Ancestor Worship and Kinship Structure in Korea," in *Religion and Ritual in Korean Society*, 65.

[61] Martina Deuchler, "Neo-Confucianism in Action: Agnation and Ancestor Worship in Early Yi Korea," in *Religion and Ritual in Korean Society*, 26–55.

[62] Kwang-Kyu Lee, ibid, 68

[63] The first officially recorded death was on May 19—that of Kim Kyŏng-ch'ŏl, who died after being beaten by paratroopers the previous day—and others were killed on different days between May 19 and May 27.

uprising through collective memorialization in public. *Chesa* was an essential steppingstone to spur the commemorators toward demonstrations, a nucleus to the annual cycle of anti-dictatorship protests.

Seen in this light, the term *chesa* seems insufficient to capture both the inversions and its goals to incite protests. I thus suggest the term *chesa* activism to attend to the tension where the mothers retained the outward attributes of *chesa*, while unsettling its principles from inside to reshape it as their tool for protesting the dictatorship. Crucially, however, c*hesa* is the very term that the mothers used to name their act. This is in great part because framing their act as purely as a ceremonial act, rather than political act, was a deeply pointed issue, determining (as will be further discussed) the threshold of whether the gathering at Mangwŏldong was *just* a ritual, or a crime to be prosecuted. Ambiguity, in other words, was precisely the point, a discursive tactic, as the mothers used the term *chesa*. I thus use *chesa* activism sparingly as an analytic term, applying it only when distinctions from traditional *chesa* need to be made.

Now, the tension with traditional *chesa* becomes clearer when one recalls that *chesa* is a Confucian practice centered on patrilineal descent and filial obligations. While Confucian rites prescribe elaborate forms of memorialization for ancestors, they provide no equivalent ritual framework for predeceased children, particularly when they died unmarried and left no descendants of their own.[64] More than that, unmarried predeceased children have conventionally been regarded as "unfilial" and therefore "not entitled to receive *chesa*."[65] Many of the uprising's victims—high school and university students among them—fell precisely into this category. Yet it was these deaths—those least accommodated within the conventional structure of *chesa*—that the May Mothers placed at the center of ritual performance. In this sense, *chesa* activism ran squarely counter to, if not in direct defiance of, the orthodox Confucian ritual philosophy. It would therefore not be surprising for the May Mothers to invite grave disapproval from Confucian fundamentalists, believing in the orthopraxis of *chesa*.

Why, then, did the mothers utilize the form of *chesa* at all? Part of the answer lies in what the form made visible. Because *chesa* conventionally serves to affirm familial continuity across generations, its reconstitution around predeceased children revealed the state's violent disruption of that continuity. Both the Park Chung Hee and Chun Doo Hwan regimes enveloped the state in the language of family, with their First Ladies as presenting themselves as the "Mother of the Nation."[66] Given such narratives of the state around the ideal of the family, *chesa* activism turned the state's language against itself. Furthermore, the frame of *chesa* provided the structure for iterability. As a memorial rite, it is meant to be enacted every year. Adopting *chesa* bestows repetition into commemoration. Consequently, even as the state sought to consign the dead to oblivion, each anniversary allowed the mothers to restore them back to social and political life. The frame of *chesa*, then, served as a performative apparatus through which the mothers could continually bring back the memory of Kwangju and reinsert it into public consciousness. In this sense, *chesa* activism, unlike *chesa*, was hardly a domestic, private ritual. It was an eminently a public performance.

Figure 2 shows how *chesa* activism was carried out, revealing its character as a thoughtfully curated public performance. Nearly every major element visible in the scene—the offering table, the centrality of the mothers, their mourning attire, and the effigy encircled by them—contributes to the

[64] Rojer L. Janelli and Dawnhee Yim Janelli, ibid, 101.
[65] Kwang-Kyu Lee, ibid, 66.
[66] Pak Chae-chŏng, Yun Yŏng-min, "Han'gugŭi yŏngbuin: chosŏnilbo wa chungangilbo 40nyŏn'gan podo punsŏk" [The First Ladies of South Korea: A 40-Year Analysis of Coverage in *Chosŏn ilbo* and *Chungang ilbo*], *Midiŏ, chendŏ & munhwa,* vol. 10(2008), 71-108 and Cho Min-chi, "5kongŭi ŏmŏni: chŏnduhwan chŏnggwŏnŭi yŏngbuin chŏngch'iwa sae sedae yugyŏnghoe" [The Mother of the Fifth Republic: First Lady Politics in the Chun Doo Hwan Era and the Yugyŏnghoe for the New Generation], *Han'guk munhwa* vol. 99 (2022): 327-356.

distinct performativity of *chesa* activism, structured around commensality, maternal grief, and props chosen with striking felicity for the occasion. First, the opulent table of food offerings—the centerpiece of the ritual—transformed an otherwise unremarkable gravesite into the space of symbolic action. Punctiliously arranged,[67] the table spoke to the ethos of commensality that characterized *chesa* activism. Unlike *chesa*, where the food is shared typically among family members,[68] *chesa* activism invariably culminated in an open banquet in which everyone present shared the meal, along with liquor, at the gravesite, thereby transforming the event into an occasion of solidarity.[69]

Crucially, as liquor was shared alongside the food, the ritual feast could also become exuberant, even unruly. On at least one occasion, some drank to excess, producing scenes of boisterous commotion.[70] Such moments—hardly imaginable within the propriety of a Confucian *chesa*—reveal a complex affective dynamic of *chesa* activism. The ceremony brought together large numbers of local Kwangju residents. When all was congregated, each arrived, carrying their own traumatic memories of the uprising; they were exhausted from a long trek to the cemetery and from spending the morning undergoing taxing emotions during the ceremony. Once food and liquor began to circulate in such a setting, a collision and excess of grief, indignation, fatigue, and inebriation was hardly surprising, giving rise to a seemingly contradiction sight, where people could appear strangely buoyant even as they were heartsick. Such co-existence of emotional opposites is, in fact, one of the quintessential dimensions of the *p'an*'s aesthetics as discussed in the Introduction. The vignette, then, captures a profound tragicomedy—the sheer, stupefying fate of having to live on even after having lost loved ones. It is a scene that Korean might exclaim as *kimakhida* (an expression used when something is so absurd and appalling that one does not know whether to laugh or despair). The anecdote presents a sight of grief-stricken people, inebriated with liquor, as they wept, feasted, and drank, seated amid graves, with their bodies glowing in the heat of early summer, as they were assembled against the ludicrously arboreal landscape of the mountainside.

Another key element to *chesa* activism is the mothers' attire. In Confucian *chesa*, men's clothing is more crucial: they wear formal ritual vestments—long robes, wide belts, and traditional hats—signifying their role as the principal ritual performers. In *chesa* activism, however, the mothers appeared in the most striking sartorial presence. While men wore modern black suits, women donned traditional funerary vestments (*sangbok* or *sobok*), typically made of hemp or cotton and consisting of a long white jacket and a skirt. The mothers adopted this clothing for themselves to display a collective identity as grieving mothers,[71] which underscores the extent to which bereaved families

---

[67] *Chesa* typically follows fastidious prescriptions for arranging food. The full ritual esoterica—prescribed, for example, in the eighteenth century *Sarye p'yŏllam* that spells out ritual manuals—are profoundly complex and manuals can also vary from household to household. Certain overarching principles, however, guide the table arrangement, including the rule of *choyul isi*—jujubes, chestnuts, pears, and persimmons are arranged from left to right; and of *hongdong paeksŏ*—red fruits to the east, white fruits to the west; as well as fish on the east, meat on the west, and dried meat on the left, sweet liquor on the right. For fuller descriptions, read, Rojer L. Janelli and Dawnhee Yim Janelli, ibid, 91, 97 and 105; Kwang-kyu Lee, "Ancestor Worship and Kinship Structure in Korea," in *Religion and Ritual in Korean Society*, edited by Laurel Kendall and Griffin Dix (Berkeley: Center for Korean Studies, University of California Press, 1987), 66-69; Martina Deuchler, "The Tradition: Women During the Yi Dynasty," in *Virtues in Conflict: Tradition and the Korean Woman Today*, edited by Sandra Mattielli (Seoul: Samhwa, 1977), 5.

[68] It is certainly not inappropriate to share ritual offerings with neighbors in traditional *chesa*, yet the normative practice is to share among the family and kin.

[69] Lewis, *Laying Claim to the Memory of May*, 118 and 172.

[70] Chŏng Su-man, interview with author, October 19, 2018, Kwangju, South Korea.

[71] Ku Sŏn-ak, interview, Kwangju, May 18, 2019. She told me: "Though all were poor, [we] went ahead to prepare mourning garments

foregrounded maternal grief, making *chesa* activism a profoundly gendered performance. Strictly speaking, *sangbok* or *sobok* is worn in the period immediately following a death rather than at anniversary rites. The mothers' appearance in this clothing therefore carried an additional symbolic layer, signaling that their mourning was far from over. Making ongoing grief visible a moral authority. In the deeply patriarchal climate of 1980s South Korea, women's participation in political protest could be condemned as socially improper. By foregrounding of bereaved motherhood, the mothers could command a broader legitimacy, as maternal grief recast political resistance in the language of loss, making broader public sympathy possible. The mourning attire also added ethical injunctions, making police repression appear crueler, for to attack the mothers was no longer simply to suppress activists but to be appear monstrously indifferent to their suffering. The May mothers invariably wore this sartorial during street demonstrations (fig. 3, 4, and 5).

Finally, the May Mothers amplified the ceremony's corporeal dimensions by incorporating the burning of Chun Doo Hwan's effigy (fig. 6). Handmade each year with simple materials purchased from local markets,[72] the effigy itself looked almost rudimentary (fig. 7). Yet the moment of its immolation transformed the cemetery into an intensely sensory and emotionally charged space. Once ignited, it filled the cemetery with heat, black smoke, and the sharp smell of gasoline. Destroying Chun Doo Hwan's likeness offered a cathartic, surrogate scene of justice to the attendees. People responded with exhilaration, watching him symbolically consumed by flames in the very burial ground of those killed under his orders. The burning thus became one of the ceremony's most anticipated scenes, to the extent that battles often erupted with the police over the effigy. On one occasion, when the police confiscated if, the mothers set fire to a police vehicle, leading to injuries and arrests among several mothers and fathers. The incident underscores how central the ritual burning had become to *chesa* activism.[73]

Crucially, the ceremony did not conclude at the gravesite. It was followed by the long procession back into downtown Kwangju, where the gathering expanded into a much larger confrontation between protesters and the state in downtown Kwangju. *Chesa* activism was indispensable in making that expansion possible. Its significance thus lay not only in the rite itself but also in the space for revolt it set in motion, conditioning the appearance of the insurgent *p'an* for democracy each year.

To be sure, emphasizing grief and politicizing motherhood both invite feminist scrutiny. The former risks reinforcing the assumption that emotion is women's province; the latter risks reinscribing patriarchal ideals of motherhood and the family. Yet in the historical context of 1980s South Korea—where women's participation in political life often required transgressing expectations of femininity and domesticity—the mothers' activism can also be understood as a historically situated mode of negotiating entry into public life under patriarchal conditions. *Chesa* activism can hardly be argued as having aimed for dismantling patriarchy. Though mothers often articulated how their acts could resonate with feminist values when they spoke to the equal importance of women in the struggles for democracy, few of them were professed feminists. Nor did they seek to attenuate patriarchy—if anything, they reinforced it insofar as those who fought most militantly were mothers who lost sons, especially eldest sons. Victims certainly included daughters and mothers who lost daughters fought alongside, yet the patriarchal consent of the South Korean society that holds sons more dearly likely

(*sangbok*) to commit fully to the struggle."

[72] Kim Kil-ja, interview with author, April 23, 2019, Kwangju, South Korea.

[73] Ibid; also, read Ch'oe Yŏng-muk, "Kwangju 5.18 kongyongch'a panghwa tŭng 7myŏng kusok sugam" [Kwangju 5.18, Seven Arrested and Jailed over Government Vehicle Arson], *Tonga* ilbo, May 21, 1987, and "5.18 kwallyŏn 7myŏng yŏngjang" [Arrest Warrants Requested for Seven People in May 18 Case], *Kyŏnghyang sinmun*, May 20, 1987.

conditioned mothers' commitment to *chesa* activism: several mothers expressly put that the losing eldest sons as a deeply aggrieved experience.[74] In other words, the May Mothers were not without limitations and their activism begun in personal grief. Yet it also quickly exceeded the bounds of personal grief—because drawing political authority from motherhood, they came to speak not only for their own children but also for broader questions of memory, justice, and democracy. As feminist historian Yi Su-ae argues, such participation in politics demanded from these mothers nothing less than "a total transformation of self from ordinary housewives into the vanguard of the democratization movement," a process that entailed "a complete reorientation of the course of their lives."[75] In this sense, motherhood became not the limit of their politics but the point from which their politics expanded.

The next section traces that transformation through the stories of individual mothers. Though it would be most ideal to begin from the funeral day and describe what followed the funeral, for the interest of time, I will turn instead to the first *chesa*.

May 18, 1981, The First *Chesa*

The ordeal of the May Mothers did not begin after *chesa* activism had taken shape; it was already there at the beginning, in the very effort to hold the first *chesa*. Holding that first rite proved anything but easy. Even before the ceremony began, every movement was being watched. Nearly everything the families had prepared, therefore, became difficult to carry out as planned. The members had reached out to Reverend Ryu Yŏn-ch'ang, principal pastor at Kwangju Sin'gwang Sŏnggyŏl Church, who agreed to speak at the first *chesa*. Ryu was himself a bereaved father: his son Ryu Tong-un, a sophomore at Hanshin University, had been killed at the Provincial Hall on May 27. Local dissident intellectuals agreed to help by preparing chrysanthemums. The mothers, meanwhile, took charge of the food offerings and ritual table. Yet when May 18, 1981, arrived, members found that Kwangju was placed under extraordinary police watch. The date alone was sufficient to prompt the full deployment of the state's security apparatus: police patrols combed the streets; checkpoints were posted at major intersections and along the road to Mangwŏldong; plainclothes agents were stationed at alleyways, bus stops, and other key crossings. Under these conditions, even the smallest gestures of mourning provoked scrutiny. Chŏng Su-man, for instance, wore a black ribbon that morning and was immediately stopped by police and ordered to remove it.[76] Reverend Ryu was unable to reach the site.[77] The mothers had prepared ritual offerings—a pig's head, fruit arranged in pyramids, plates of rice cake—but there was no way to carry them through the city and to the cemetery without drawing attention.[78] Placards made for the occasion were likewise abandoned.[79] In the end, only 150 chrysanthemums, arranged by local dissident intellectuals at the flower shop near the cemetery

[74] See *TM*, vol. 1, 111 and *TM*, vol. 2, 150 and 413.

[75] Yi Su-ae, "Kwangju chŏnnam chiyŏk ŭi yŏsŏng undong" [Women's Movement in the Kwangju and chŏlla Region], in Kwangju minjung hangjaeng kwa yŏsŏng [Kwangju People's Uprising and Women] (Sŏul: Han'guk Kidokkyo Sahoe Munje Yŏn'guwŏn Minjungsa, 1991), 95.

[76] Chŏng Su-man, interview with author, Kwangju, October 19, 2018.

[77] Ibid; CBSJOY, "5.18 40chunyŏn t'ŭkchip kŭ hae pom 5hoe pyŏngdŭn yŏksarŭl wihae sipchagarŭl chida Hansindae ko Ryu Tong-un" [Spring of That Year, Episode 5 Bearing the Cross for a Sick History Late Ryu Tong-un of Hanshin University], May 3, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=jdkd59qqX0o, accessed January 3, 2026.

[78] *TM*, vol. 2, 150; Chŏng Su-man, interview with author, October 19, 2018, Kwangju, South Korea.

[79] Chŏng Su-man, interview with author, October 19, 2018, Kwangju, South Korea.

reached the site.[80]

Almost none of the ritual objects that would have given *chesa* its proper form arrived at Mangwŏldong. Yet people did. About 200 people gathered, including students, local dissident intellectuals, and the wives of imprisoned activists—the *kusokcha* (literally "imprisoned people") association, families of those prosecuted for their participation in the uprising. People reached the cemetery by avoiding the main roads altogether. Rather than approaching from Kwangju, they crossed the mountain ridges from the Tamyang side, moving over one pass after another to evade the police checkpoints.

Bereft of offerings, the ritual was reduced to its most essential gestures. The only symbolic actions that had an outward form of commemorative to light incense, and to have a moment of silence at the lead of Chŏng Su-man. Students then placed chrysanthemums on the graves one by one, and the mothers broke into wailing.[81] Though carried out in simplified form—or in "yaksik" in the word of the families—what mattered was that the *chesa* nonetheless took place. That it was held became the point from which subsequent commemorative practices could emerge.

The first *chesa* also became one of the earliest public occasions on which anti-American sentiment was expressly voiced.[82] Just months earlier, in February 1981, the United States President Ronald Reagan had received Chun Doo Hwan at the White House, showing his endorsement for Chun, shortly before the Fifth Republic officially was launched. The inaugural *chesa* thus was where the bereaved families voiced powerful denunciations on the role of the United States in the uprising and in upholding military dictatorship in South Korea. A two-page eyewitness report housed in the UCLA archive—the only written account I have found on the first *chesa*—describes the anti-American sentiment in vivid detail.[83] It records how the attendees demanded the United States must be held accountable for the massacre in Kwangju. Although the report does not name the man who led the anti-American chants, it was very likely Chŏng Su-man, who would later be brought to trial and imprisoned for anti-American agitation after this first *chesa*. The report writes the chants in a lead-and-response form:

> Chun Doo-hwan must resign! Oh yes, oh yes! (repeat five times)
> The yankees must go home! Oh yes, oh yes! (repeat five times)
> Don't forget May 18! Oh yes, oh yes! (repeat five times)
> The fascist government must resign! Oh yes, oh yes! (repeat five times)

Interestingly, six Americans—journalists, missionaries, and observers—were present on site, yet their presence did nothing to quiet the chants, the report describes. If anything, the denunciations grew more forceful. When the lead protester raised his voice, indicting the US, the hillside broke into

---

[80] Chŏng Su-man, interview with author, October 19, 2018, Kwangju, South Korea.

[81] Chŏng Ho-ki, "Kiŏgŭi chŏngch'iwa kongganjŏk chaehyŏn" [Politics of Memory and Spatial Representation], PhD Diss., Department of Sociology, Chonnam National University, 2002, cxxxvii; Chŏng Su-man elsewhere said about five hundred people attended. See "5·18 kirok ch'aja 40yŏ nyŏn chŏngsuman chŏn yujokhoejang 'san cha ŭi kirok'" [Over 40 Years Searching for May 18 Records: Former Bereaved Families' Association President Chŏng Su-man's 'Records of the Living'], *KBS*, April 18, 2022, https://news.kbs.co.kr/news/pc/view/view.do?ncd=5442740, accessed March 1, 2025.

[82] By the decade's end, it had become a defining political current, as seen in such high-profile events as the 1982 arson at the U.S. Information Service buildings in Busan and the 1985 occupation of the U.S. Cultural Center in Seoul. Read, for example, Namhee Lee (2007), 109-144.

[83] During my field research year in Kwangju, I extensively inquired if any documentation had survived, only to be told that no one dared to keep records, given the intense repression in the immediate aftermath of the uprising. The two-page eyewitness account held in the UCLA archive is significant in that regard. Written in English by an anonymous author, the document writes than a "cameraman from American NBC television network arrived along with a camera crew ostensibly from the MBC network, but perhaps actually from the KCIA." If this footage could be located by future scholars, we would have a better look into the first *chesa*.

thunderous applause.[84]

The mourners then began their descent toward Province Hall. "[W]ith the victims' families in the lead," the group walked down a "dirt road"—a route that would acquire ritual significance in later iterations of *chesa* activism, carrying the gathering at Mangwŏldong back into the heart of the city. A quarter mile before reaching the paved road, they encountered a formidable blockade: riot police, approximately 150 strong, flanked by a busload of KCIA plainclothesmen and a teargas truck, clad in full counterinsurgency gear, "bulletproof vests and pants, iron helmets with mesh visors, and riot shields."[85]

Yet the mourners continued the descent. Reaching a point where city buses operated, they rode into central Kwangju, disembarking near Kŭmnam-ro. There, the protest intensified as more people joined. Remarkably, one of the most defiant figures was one of the most elderly mothers—one of those that had just hours before wailed over a grave. Cane in hand, she stepped into the road, began urging others to follow. "Exhorted by this old woman," the document writes, "the students cheered and joined with the other group." Her call sparked an immediate escalation. Police responded with immediate violence. Roughly sixty plainclothes officers stormed, beating students and families, and wresting them to the ground; police officers without riot gear also joined in, swinging nightsticks indiscriminately. By the end of the day, twenty-six students were arrested.[86] Several mothers were seized as well. Kim Kŭm-ran and Pak Sun-rye were arrested, respectively put in custody at Naju Police Station,[87] and driven deep into the remote recesses of a mountain in Changsŏng.[88] Chŏng Su-man himself was arrested on the spot for his condemnation of the United States.[89]

Reconstituting *Chesa*

The prosecution of the first *chesa* became a decisive turning point for the BFA. Above all, the split among the members hardened, dividing them into those who insisted on holding *chesa* and those who did not. Mun Kwi-tŏk spoke of this division as deeply "heartbreaking." As she put it, "I considered the BFA one family even though we did not share blood."[90] Yet whether or not to hold *chesa* was not a minor disagreement. It was a matter that could lead to imprisonment, and it could not be compromised between the two groups.

The gender of the BFA leadership also changed. As Kim Chŏng-bok, mother of Min Ch'ŏng-jin, as twenty at the time of his death, recalled, "As time went on, the first president increasingly compromised with the authorities. Unable to bear this, the women among the bereaved families who shared a sense of purpose gathered together, elected Song Yŏng-to as president, and reorganized the association."[91] The rationale, as Chŏn Kye-ryang recounted, was that "men face stronger external pressure because of their work relations," and members therefore suggested that "the leadership should consist of mothers."[92]

---

[84] Collection of Democracy and Unification in Korea, Box 56, Folder 2, Kwangju Uprising: First Anniversary 1981, UCLA Archive Special Collections
[85] Ibid.
[86] Chŏng Su-man, interview with author, October 19, 2018, Kwangju, South Korea.
[87] *Hyŏnsayŏn*, Testimony No. 7001, Kim Kŭm-ran.
[88] *TM*, vol. 2, 150.
[89] Chŏng Su-man, interview with author, October 19, 2018, Kwangju, South Korea.
[90] Mun Kwi-tŏk's testimony, Serial No. 0006, Oral History No. 1-006, dated January 21, 1999, May 18 Memorial Foundation, unpublished.
[91] *Hyŏnsayŏn*, Testimony No. 3074, Kim Chŏng-bok, dated August 1988.
[92] Chŏn Kye-ryang, interview with author, August 5, 2019, Kwangju, South Korea.

Song Yŏng-to, mother of the late Kim Wan-pong, fifteen at the time of his death, became the next president. This change, however, did not bring any easing of repression. The patriarchal premise behind the shift to women's leadership was familiar: women were assumed to be less bound to the obligation of earning a living, and therefore less vulnerable to coercion through threats to livelihood. Gender alone, however, did not make the mothers less exposed to state pressure. Class overrode any supposed protection women might have had from work-based coercion; many of the May Mothers came from working-class households and had long engaged in income-generating labor, often as primary or co-breadwinners. For those who had lost husbands during the uprising, the burden of survival became even heavier and many suffered downward mobility.[93]

Song Yŏng-to's case makes this clear. Widowed long before the uprising, she had been a single mother and sole provider, making her living by selling vegetables in Yangdong Market. Because her work depended on daily labor, taking on the presidency immediately placed her livelihood at risk. She set aside her work for a time, devoting herself to the organization, yet this quickly became unsustainable.[94] The authorities approached her at precisely this point of precarity, offering her employment at the Kwangju Children's Grand Park. This park was part of the regime's effort to pacify public sentiment in the region. Constructed in the immediate aftermath of the uprising, it opened in August 1981, barely more than a year later, after approximately 5.6 billion won had been poured into the project. When it opened, Chun Doo Hwan himself attended the opening ceremony, while the news of the park broadcast across the country.[95] That the president appeared at the opening of a children's park underscored the weight the state placed on the project. It also showed how directly Chun involved himself in the management of Kwangju after the uprising. The regime then turned this same park into an instrument for weakening the BFA, offering its president a position as a ticket attendant at the park's zoo in exchange for relinquishing her post.[96] Confronted with the impossibility of maintaining both her political commitments and her means of survival, Song stepped down from the BFA's presidency. If she had been made to resign, one might expect that her livelihood, at least, would have been secured. The job, however, hardly did so. As she recounted, she took it because she was "on the verge of starving," but felt "filthy" working there; although she endured it as long as she could, the pay was ultimately too meager to live on, and she quit in 1985.[97]

BFA activism, then, did not become less susceptible to repression because women came to occupy leadership positions. Song's resignation made this painfully clear. After she stepped down, Chŏn Kye-ryang assumed the presidency around December 1981. With Chŏn as president and the second anniversary approaching, the bereaved families prepared for the next *chesa* with the lessons of the first prosecution in mind. Above all, they made sure to prepare a full ritual table. The ritual table—whose absence had rendered the first *chesa* illegible as mourning in the eyes of the court—became indispensable to subsequent commemorations. As the ruling had made clear that the protection afforded to *kwanhon sangje* was contingent upon its full ceremonial enactment, the memorial table came to occupy the center of the ceremony from the second *chesa* onward.

---

[93] Linda Lewis, "Commemorating Kwangju: The 5.18 Movement and Civil Society at the Millennium," 155.

[94] She obtained a list of bereaved families from the City Hall to vist one household to the next, seeking them out; at that time, with the fear of government reprisals, many of the bereaved families tried to hide the death of their family members. She also hosted meetings in her home and sending petitions to provincial and municipal authorities. Song Yŏng-to's Testimony, Serial No. 0025, Oral History No. 1-025, dated January 22, 1999, May 18 Memorial Foundation, unpublished.

[95] "Chŏn taet'ongnyŏng ch'amsŏk kwangju ŏrini taegongwŏn munyŏrŏ" [President Chun Attends Opening of Kwangju Children's Grand Park], *Maeil kyŏngje*, August 20, 1981, 11; KTV Archive, Taehan nyusŭ che 1347ho taet'ongnyŏng tongjŏng [Korean News No. 1347 Presidential Activities], August 28, 1981, https://www.youtube.com/watch?v=ICFnODsNtmw, accessed March 1, 2025.

[96] *TM*, vol. 1, 113

[97] *Hyŏnsayŏn*, Testimony No. 7004, Song Yŏng-to, dated July 1988.

Second *Chesa*

As the second anniversary approached, the regime no longer relied solely on the police, mobilizing mass rallies to divert public attention. In the previous year, the state had similarly held *Kukp'ung 81* (literally "national wind"), a folk and arts festival in Seoul's Yŏŭido Plaza to draw attention away from the memory of the uprising and to dissipate potential dissent.[98] What changed in 1982 was that a mass event was held in Kwangju, in the very site of trauma.

On the day of the second anniversary, a mass rally was held at Mudŭng Stadium. More than 200,000 citizens were mobilized to assemble under the slogan, "From a Day of Tragedy to a Day of Leap Forward." The event, entitled "Unity Rally for the People of South Chŏlla Province to Construct New Kwangju" (*Saechŏnnam kŏnsŏl tomin tanhap taehoe*), appeared both in newspapers and in broadcasts,[99] staging spectacles that projected the appearance of popular consensus against remembering the uprising (fig. 11).

Yet these efforts did little to contain the second *chesa*. In the city, more than thousand citizens gathered at the YWCA auditorium for a joint memorial service before they took to the streets for protests.[100] At Mangwŏldong, too, the bereaved families carried out the *chesa*. Police crackdown was severe, yet about 200 students and citizens made it to the ceremony,[101] commemorating before "a communal altar (*kongdong chedan*)," while "burning incense, performing ritual bows, and observing a moment of silence."[102] After the *chesa*, news reached the mothers that the chairman of the Kwangju Chamber of Commerce and Industry had declared, "Impure elements are now holding *chesa* at Mangwŏldong." The insult brought them immediately back into action: they went directly to his home to protest.[103]

---

[98] Held from May 28, the day after the anniversary of the suppression of Kwangju, and continuing through June 1, the festival centered on university students' participation, intending to turn potentially insurgent energies into depoliticized cultural participation. Students' participation, however, was trepid, in part because a Seoul National University student Kim T'ae-hun leapt to his death in a protest demanding the truth about Kwangju on May 27. The festival had few voluntary attendees. Soldiers and civil servants were mobilized to fill the grounds. Even so, television and newspapers reported the festival as a resounding success.

[99] Taehan nyusŭ, Sae chŏnnam kŏnsŏl tomin tanhap taehoe [Provincial Unity Rally to Construct New South Chŏlla Province], May 27, 1982,
https://www.ehistory.go.kr/view/movie?mediasrcgbn=KV&mediaid=10380&mediadtl=22234&mediagbn=DH, accessed January 13, 2026.

[100] "K'at'ollik kaesin'gyo kwangju sat'ae hŭisaeng ch'umo misa yebae" [Catholics and Protestants Hold Memorial Services for Victims of the Kwangju Incident], *Tonga ilbo*, May 19, 1982.

[101] Chŏng Ho-ki, "Kiŏgŭi chŏngch'iwa kongganjŏk chaehyŏn" [Politics of Memory and Spatial Representation], PhD Diss., Department of Sociology, Chonnam National University, 2002, cxxxvii.

[102] Hong Wan-sik, Kwangju sat'ae 2chunyŏn ch'ŏt haptong wiryŏngje [First Joint Memorial Held on Second Anniversary of Kwangju Incident], *Tonga* ilbo, May 18, 1982.

[103] *TM*, vol. 2, 324

Exhumation

That *chesa* had gone for the second year greatly alarmed the state. The Defense Intelligence Command (*kimusa*) called the cemetery a standing threat: "As long as the bereaved families' cemetery remains, there is a strong possibility that impure elements will continue to exploit the site as a battleground for dissent."[104] The Defense Security Command (*poansa*) similarly warned that Mangwŏldong was becoming a "forward base" (*chŏnjin kiji*) of the "subversives", advising: "it is deemed imperative that the cemetery—an enduring material remnant of the Kwangju Incident that endangered the foundation of the state—be dismantled."[105]

An operation thus began to break up the cemetery. Code-named the "Dove Action Plan" (*pidulgi sihaeng kyehoek*), with April 1983 set as a deadline for completion,[106] it mobilized the authorities at nearly every level of intelligence and administrative apparatus to coerce the families into exhuming the graves.[107] The Blue House was directly involved as Chun Doo Hwan personally spoke with Provincial Governor Kim Chang-sik. Directives then also cascaded downward from the National Security Planning Agency (*an'gibu*) and the Defense Security Command in Seoul to the local Kwangju-based intelligence, the 505th Defense Security Unit, and further into county, township, and even village-level offices.[108] To carry out the work on the ground, a new organization was founded: the Chŏnnam Regional Development Council (CRDC, *Chŏnnam Chiyŏk Kaebal Hyŏpŭihoe*). Instituted on December 15, 1982, at the Provincial Hall, the council was composed of approximately three hundred local elites, including entrepreneurs, journalists, professors, lawyers, and doctors, and was headed by K'o Kwang-p'yŏ, chairman of Taech'ang Transportation and Taech'ang Oil. The CRDC presented itself as a civic body devoted to regional development, post-uprising reconstruction, and aid to the bereaved families.[109] In practice, it was an intermediary body between Kwangju and Seoul. Its leadership periodically consulted with the presidential office and the National Security Planning Agency, with K'o Kwang-p'yŏ even receiving recognition during his visits to the Blue House.[110]

The exhumation was an act of redundancy: the state had already murdered the victims, and it was now destroying them again. This second, posthumous violence was methodically carried out. Families were sorted into "hardliners" and "moderates," with those who had led the *chesa*—especially Ku Sŏn-ak, Kim Kil-cha, Pak Sun-rye, and Pak Pong-nim—marked as the most recalcitrant.[111] Local officials were then sent directly to individual households, first with appeals, then with insistence, and eventually with threats that the graves would be bulldozed if the families refused to cooperate. Money was crucial to this process. Kim Kil-cha and Pak Sun-rye were told by officials from the National Security Planning Agency that if they signed a written pledge to stop agitating others, they would be given enough money to live on for the rest of their lives.[112] They and all other families were offered

---

[104] Quoted from SBS Kŭgŏsi algo sipta [Unanswered Questions], Chanhokhan ch'ungsŏng 1pu, pidulgiwa mulppaegi [Cruel Loyalty, Part I: The Dove and the Drainage Operation], May 12, 2018.
[105] Ibid.
[106] The May 18 Democratization Movement Truth Commission, "Kukka kwŏllyŏk tŭnge ŭihan p'ihaejae taehan t'anap sagŏn" [Cases of Victim Repression by State Power and Other Authorities] (2023), 14.
[107] Ibid, 14.
[108] The May 18 Democratization Movement Truth Commission, ibid, 18.
[109] "Yugajok chiwŏn tŭng wihae kwangju pŏnyŏng kigŭm ch'angsŏl" [Kwangju Prosperity Fund Established to Aid Bereaved Families], *Tonga ilbo*, May 18, 1982.
[110] Ibid, 19; Sŏ Ch'ung-sŏp, "Kwangju chŏnnam paljŏn hyŏpŭihoe, chŏnduhwan ŭi hasuin iŏnna sunsu min'gan tanch'e yŏnna" [The Kwangju–South Chŏlla Development Council: Chun's Instrument or an Independent Civic Group?], *Mudŭng ilbo,* May 17, 2021, https://mdilbo.com/detail/NezemK/647361, accessed February 10, 2026.
[111] SBS Kŭgŏsi algo sipta, ibid; *TM*, vol. 2, 320-329.
[112] *TM*, vol. 2, 325.

₩10,000,000 in compensation, along with ₩500,000 for relocation costs—a sum amounting to more than three and a half years of income at a time when average monthly income stood around ₩240,000.[113] For many families already living in precarity and further cut off from stable livelihoods by stigmatization as families of *p'okto*, the offer was tied directly to survival. These offers were often accompanied by threats that noncompliance could bring consequences not only for the families themselves but also for relatives employed in public service, extending pressure across entire kin networks.[114]

The exhumations opened further rifts among families. Those who resisted removal felt betrayed, but those who moved the graves also bore a heavy psychological toll. Left with the inescapable sense that they had compromised the meaning of their loved ones' deaths, they viewed themselves as having sold not only the grave but their own conviction and their place among the other families. In at least one case, this burden became so unbearable that one family member took their own life.[115] The Dove Action Plan, then, was not merely about exhumation. Its most pernicious violence lay in ravaging the moral and psychic life of the families.

As the exhumations went on, the mothers resisted most fiercely. For them, the disappearance of the cemetery was unthinkable, for it stood as one of the few material presences of the uprising. Mothers such as Ku Sŏn-ak, Kim Kil-cha, Pak Sun-rye, and Pak Pong-nim thus resolved to take matters into their own hands. They went to the home of the CRDC's chairman to protest,[116] while keeping night vigil at the cemetery to guard the graves. On one occasion, on a bitterly cold day with heavy snow encrusting the ground, they went out to Mangwŏldong in the dead of night to find people digging into the frozen earth and pulling up the remains. As Kim Kil-cha recalled to me, "It was around three or four in the morning, when we heard the low murmurs of human voices. They spoke in subdued voices, but we could still hear them. So, we rushed out. They had already finished placing the bones in a box and were now digging out the gravestone."[117] The four mothers thus seized the boxes and struggled with all their strength to keep them from being taken away. "Your children are your children," Kim Kil-cha shouted, "but these remains we cannot hand over. These remains are not yours. We cannot give them up."[118] As the mothers held fast to the boxes of bones amid opened graves, they were refusing to give up the most irrefutable proof that their children had lived and had been killed.[119] The mothers' descriptions recount the cemetery filled with shouting, weeping, and bodies collapsing onto the ground, as exposed remains brought the living and the dead into a brutal struggle over who had the right to move them, claim them, and determine what their deaths would mean.[120]

When asked how they could summon such courage, to stand vigil at the cemetery and directly confront the diggers, Ku Sŏn-ak told me: "Soldiers killed our children. This must remain in history." Her words succinctly named the stakes of protecting the cemetery: dismantling Mangwŏldong was

[113] SBS Kŭgŏsi algo sipta, ibid.
[114] The May 18 Democratization Movement Truth Commission, ibid, 22.

[115] Sŏ Ch'ung-sŏp, ibid.
[116] Sŏ Ch'ung-sŏp, ibid.

[117] Kim Kil-cha, interview, Kwangju, April 23, 2019.

[118] *TM*, vol. 2, 324

[119] Kim Kil-cha's Testimony, Serial No. 0032, Oral History No. 1-032, dated January 25, 1999, May 18 Memorial Foundation, unpublished.
[120] Kim Kil-cha, interview, Kwangju, April 23, 2019, and Ku Sŏn-ak, interview with author, May 17, 2019, Kwangju.

not simply about removing the victims' bodies but about erasing their place in history. At a time when every other trace of the uprising had been swept from public view, Mangwŏldong remained one of the few places where the uprising could still be named, mourned, and remembered. To defend it, then, was to ensure that what happened in Kwangju would be passed down to future generations and endure as knowledge. The cemetery, in other words, was nothing less than an archive of historical truth for the mothers, and defending it meant stopping an attempted epistemicide by the state.

Sociologist Kim Tong-ch'un writes that the democratization movement of the 1980s was fundamentally a contest over "the high ground in history" (*yŏksajŏk koji*) between those seeking to preserve the memory of Kwangju and those seeking to erase it.[121] If so, Mangwŏldong was, both literally and metaphorically, that high ground. Perched on a hillside at the edge of the city, the cemetery became the point at which the mothers' struggle to preserve the victims' bodies collided with the state's campaign to disperse them and erase their historical meaning. What was being fought over was not only the graves but the meaning of Kwangju, and by extension, how the history of South Korean democracy would be written. That struggle took place over each body that the mothers tried to keep in place.

The Fourth Chesa, a Watershed

By the end of 1983, the exhumation campaign had been defeated. Mangwŏldong thereafter acquired yet another layer of meaning, becoming the ground that had survived the state's attempted erasure. The fourth *chesa* thus became a watershed, drawing over three thousand participants—the largest turnout since the inaugural *chesa*.[122]

Unlike the previous three *chesa*, the fourth *chesa* left behind an unusually rich archive. First, the commemorative address delivered by Chŏn Kye-ryang, then president of the BFA, remains, which reveals how the bereaved families understood the space of Mangwŏldong. In the address, he called the commemoration as the "rites for democracy where those who are gone and those who are left come together in one place to evaluate the present condition and make a resolution toward tomorrow, thereby uniting us in solidarity that transcends the divide of life and death."[123] These words show that the families considered Mangwŏldong as a liminal interspace in which the boundary between the living and the dead was momentarily suspended. Their understanding seems to rest upon the belief in the continuity of the *hon*—the spirit of the deceased—a belief which anthropologist C. Paul Dredge characterizes as "socially constructive," allowing mourners to transform grief into a shared ethical orientation toward the future.[124] This orientation toward futurity is significant, for it urges us to reconsider grief as a form of pathological cathexis. The speech instead speaks eloquently to how tarrying with grief—rather than moving on—can inaugurate new horizons for democracy.

---

[121] Kim Tong-ch'un, "1980nyŏndae minju pyŏnhyŏk undong ŭi sŏngjang kwa kŭ sŏnggyŏk" [The Growth and Character of the Democratic Transformation Movement in the 1980s], in 6-wŏl minju hangjaeng kwa Han'guk sahoe 10-yŏn vol. 1 [The June Uprising and Ten Years of Korean Society vol. 1] (Sŏul: Tangdae), 99.

[122] Chŏng Ho-gi, "Kiŏgŭi chŏngch'iwa kongganjŏk chaehyŏn" [Politics of Memory and Spatial Representation], Ph.D. dissertation, Chonnam National University, 2002, cxxxvii.

[123] Chŏn Kye-ryang, "*Ch'umosa*" [Commemoration tribute], in *Chakchŏnmyŏngnyŏng hwaryŏhan hyuga: Kwangju minjung hangjaeng kirok* [Operation Command Splendid Holiday: Record on the Kwangju People's Uprising], ed. Yun Chae-kŏl (Seoul: Silch'ŏnmunhaksa,1988), 407.

[124] For a culturally grounded discussion on the *hon*, imagined to be "a socially constructive belief," read C. Paul Dredge 1987, 73.

The fourth *chesa* also left behind a substantial photographic archive, in large part because members of the 5.18 Injured People's Association (5.18 Minjung Hangjaeng Pusangja Hoe, IPA hereafter) joined the rite for the first time,[125] and because one of its members, Chŏng Chae-hŭi, brought a camera to document the event. When the IPA members arrived, some came with an eye covered by a patch, while others in wheelchairs, disrupting the assumption that disabilities disallow one from meaningful political action. At the ceremony, An Kyŏng-sun, the sister of the late An Chong-p'il, and Kim T'ae-hŏn, an IPA member, delivered a joint memorial address (fig. 12). The ceremony concluded with three collective chants of *manse,* as attendees raised both arms toward the sky—*manse* meaning, literally, "long life," and figuratively, a declaration of victory (fig. 13).

Taken by Chŏng Chae-hŭi, Figures 12 and 13 carry a striking sense of the cemetery's incline, while also showing a spatial order in which speaker and audience are not sharply distinguished. As the ritual table and flagpole indicate the center of the gathering, the attendees, some sitting and others standing, are freely spread across the hillside (fig. 12), ultimately invited to participate with their bodies in chanting *manse* (fig. 13). Sociologist Chŏng Ho-gi thus writes, "At Mangwŏldong, bereaved families and citizens carried out the commemorative rites in a manner reminiscent of *madanggŭk,* as the distinction between performers and spectators remained fluid."[126] It is striking that Chŏng reads, within the gathering of *chesa,* the performativity of *madang*. The point can translate almost directly into the that of *p'an*. What the photographs make palpable is precisely a gathering in which the bodies assemble generated a shared field of action. Undulating in this *madang-p'an* is a sense of triumph. It may have been a somber day of mourning, but the participants also made it a day of exuberant declaration of victory, as one of the banners proclaims, "Long Live the Kwangju Uprising" (*Kwangju ŭigŏ manse*). As Chŏn Kye-ryang explained to me during the interview, the three chants of *manse* marked both the end to the memorial rite and to the beginning of the descent from the cemetery, carrying the assembly at Mangwŏldong back into the city.[127]

That descent unfolded as all attendees walked down a long, winding dusty footpath across the woodland and farmland (fig. 14). As Chŏn Kye-ryang continued to explain to me, people in wheelchairs leading the procession the IPA members, followed by the May Mothers and students and citizens in solidarity. Striking in its rurality, Figure 14 powerfully captures the performativity of *chesa* activism. In this unhurried procession where the wheelchair users set the pace at the forefront, we see bodies walking to the rhythms of one another's footsteps, producing a loose but profound group choreography. In it, everyone is invited to enter into the rhythms larger than themselves, to entrain to the kinesthesia of fellow mourners and to the time and space that surround them. This profusely somatic space, where people share their grief in each slow step of the way, may last only for the duration of the march, but the experience of it would remain indelible for years to come, reshaping their understanding of what democracy should look like or how it could feel like. The procession then offers a taste of what performance scholar Jill Dolan calls utopian moments in performance, in which one is "lift[ed] slightly above the present," reaching an enriching cognitive clarity as they are buoyed "into a hopeful feeling of what the world might be like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking, and intersubjectively intense."[128]

---

[125] To learn more about the history of the IPA, see *5.18 Pusangjahoe isimnyŏnsa, 1982-2002* [The twenty-year history of the 5.18 Injured People's Association] (Kwangju: Ch'angugihoek, 2002).

[126] Chŏng Ho-gi, "Chŏhang ŭirye ŭi kukkahwa wa kyesŭng tamnon ŭi chŏngch'i" [The Nationalization of Resistance Rituals and the Politics of Succession Discourse], *Kyŏngje wa sahoe* 76(2007), 17-8.

[127] Chŏn kye-ryang, interview with author, August 5, 2019, Kwangju, South Korea.

[128] Jill Dolan, *Utopia in Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005), 5.

Seen in this way, this photograph does not simply catalogue an act of commemoration. It also shows a declaration of survival and a will to go on. Some of the most serious injuries among the survivors included paralysis of the lower body, caused by bullet fragments lodged in the spine, which in turn produced chronic, unrelenting neuralgia.[129] What the photograph asks us to contemplate, then, is not only how the dead were remembered but also how survivorship and allyship came to take shape in the aftermath of violence, and how bodies moving together could make possible an exchange of support and care. That wheelchair users set the pace of the march, in this sense, is a powerful metaphor. In this quiet reordering of who leads and who follows, the march momentarily allows those whose bodies bore the marks of state violence to determine the way of the path forward. The scene thus suggests another way of imagining political community—one in which those who had endured violence stands at the front of a long, winding journey toward a different future, breaking new ground with each slow turn of the wheel.

Conclusion: The End of *Chesa* Activism

Chesa activism continued in subsequent years, shaping the broader currents of South Korean democratic history. In 1987, Mangwŏldong once again stood at the center of that history, when Yi Han-yŏl was brought to rest in Mangwŏldong. His burial made Mangwŏldong the shrine of the two defining uprisings of the 1980s: the Kwangju Uprising and the June Democratic Uprising. The cemetery quickly became hallowed land and a destination of pilgrimage.[130] Yet after this high point and 1991, 1997 marked another important threshold as the new cemetery was completed. From this point on, the form of *chesa* activism drastically changed. For more details on how it changed, I will try to address them during the Q&A session.

[129] To learn more about the illnesses from which the uprising's survivors suffered, see Pyŏn Chu-na and Pak Wŏn-sun, *Ch'iyu toeji anŭn 5-wŏl: 20-yŏn hu Kwangju Minjung Hangjaeng pusangja silsang mit taech'aek* [Unhealed May: Twenty Years after the Uprising, the Reality of the Wounded from the Kwangju Uprising and Solutios] (Seoul: Tahae, 2000).

[130] Find more about the historic entombment of Yi Han-yŏl in Mangwŏldong and the consequences that followed in Mangwŏldong in my other work: "From Yŏlsa to Yugongja: A 38th Parallel in the Two Cemeteries in Kwangju Mangwŏldong," *Journal of Asian Studies* 87, no. 1 (2028): (forthcoming).

Gwangju May 18, Minjung Art, and Beyond

Sohl Lee(Stony Brook University)

* This paper proposes that the reproductions and circulations of photographs of the Gwangju Uprising constituted an artistic event in their own right, expanding the field of minjung art beyond paintings and prints to include the collaborative practices of copying, exhibiting, and viewing photographs.

> "The 1980s' pro-democracy movement [in South Korea] was a struggle to seize the historical high ground between forces seeking to revive the memory of 'Gwangju' and forces intent on erasing it. Those who took part in the transformation movement prior to the [1987] June Uprising converted the shame of having survived into hatred toward the rulers."[131] -- Kim Tong-ch'un, "5.18, the June Uprising, and political democratization," 2006, 607.

> "Whatever name we attach to May 18, it only captures one aspect of that event. Thus, May 18 is a presence that refuses to be named. Rather, it is we who are called to account before it … just as May 18 itself was an event of response."[132] Kim Sang-bong, "History as Response: Thinking about 5.18," 2006, 141.

A baton-wielding soldier strikes downward. The young man before him stands still, head bowed, not resisting. Shot from a high angle, the image betrays the photographer's furtive position—perhaps from a nearby rooftop. [Fig. 1] This image first appeared publicly in *The New York Times* on May 25, 1980, accompanying a brief article by the Tokyo bureau chief. The report framed the citizen "revolt" in South Korea's southern city of Gwangju within the wider resurgence of student activism that followed the October 1979 assassination of General Park Chung Hee, whose eighteen-year dictatorship had long shaped the nation. A peaceful student march on May 18 had escalated into a bloody suppression. The young man in the photograph may not have been a university student, however. Indiscriminate beatings on May 18-9, and shootings later on, quickly drew more people—office workers, taxi drivers, the families and friends of the wounded—out to the streets, some soon arming themselves in desperation to protect their city. Only two days after the *New York Times* article appeared, on May 27, the military stormed Gwangju's Provincial Hall, crushing the final holdout of armed citizens.

What I call here "May 18" refers to the ten-day people's uprising in Gwangju, during which the city was cut off from the rest of the nation. Estimates of the massacre's casualties range from several hundred to two thousand. The state-controlled media reduced the event to reports of mobs successfully subdued, using the term riot (*soyo* or *p'oktong*). This contrasted with the term righteous uprising (*ŭigŏ*) employed by Gwangju citizens. Throughout the 1980s, photographs of May 18 were scarce inside South Korea. The first foreign publications—like the above image—set in motion a circuit of circulation that bypassed Seoul entirely, allowing Gwangju to be seen abroad before it

[131] Kim Tong-ch'un, "5.18, 6-wŏl hangjaeng kŭrigo chŏngch'ijŏk minjuhwa" [5.18, the June Uprising, and political democratization], in *5.18 minjung hangjaengsa* [The people's history of the 5.18 uprising], ed. *Kwangju kwangyŏksi 5.18 saryop'yŏnch'an wiwŏnhoe* (Gwangju: Koryŏng, 2006), 607.

[132] Kim Sang-bong, "Ŭngdap-ŭrosŏ ŭi yŏksa: 5.18 ŭl saenggakham" [History as response: thinking about 5.18], *5.18 yŏn'gu. Minjujuŭi wa inkwŏn* 6, no. 2 (2006): 141.

could be seen at home. The institutional suppression of facts and the mainstream media's vilification of the citizens as mobs or North Korean spies fueled Gwangju citizens' urgent search for the evidence of what they had seen and experienced. Even today, the full truths of the atrocity—who ordered the shootings, who fired first, how many were killed—remain unsettled. This acute and lasting sense of uncertainty has produced what might be described as an "archive fever" for indexical evidence.[133] The burden of proof remains with photographs.

In 1980, Na Kyŏng-t'aek, then a photojournalist for the *Jeonnam maeil sinmun,* had shared a selection of his photographs with Associated Press and UPI correspondents in Gwangju for transmission abroad, since domestic circulation was unthinkable under martial law. Seven years later, the high-resolution version of the above image, printed from its original negative, was seen in Gwangju for the first time. [Fig. 2] It was at the city's first public photo exhibition of May 18, held at the Catholic Center in 1987. [Fig. 3] When priests and organizers requested his photographs for the exhibition, Na, a devout Catholic, reluctantly opened the attic where he had kept the negatives, agreeing to share them only on the condition that his name not be disclosed.[134] Under General Chun Doo-hwan's regime, publishing his photographs under his own identity was too dangerous, risking not only his safety but also that of his family. Reflecting later on the experience of seeing these photographs for the first time, critic Lee Young-june remarked that because the captions did not include the photographer's name or specify the conditions of their production, the photographs told "an incomplete story" and could not function as evidence.[135] Despite this, the exhibition drew large crowds. Citizens from Gwangju and nearby towns lined up to view dozens of Na's prints, alongside copies informally gleaned from foreign media and surreptitiously circulating underground. Some visitors brought cameras to photograph the photographs, and they soon created new reproductions and impromptu exhibitions of their own.[136] In this way, the people became agents of transmission, circulating the images outside the state-controlled mediascape.

This article explores the alternative, dissident public activated by the photographic event surrounding May 18, when domestic censorship short-circuited the distribution and collective viewing of Gwangju's photographs. This is a story of witnessing through images, of turning a photographic display into what Karen Strassler calls "photographic event," over an extended period of time.[137] While discrepancies between international and domestic coverage of atrocities are not unusual—what Christopher Pinney calls the "asymmetry between demand and visibility"—in this case the roundabout circulation of images actively contributed to the gradual formation of a dissenting public within South Korea's 1980s democracy movement—and beyond.[138] Just like May 18 itself demanded a response to atrocity as it unfolded, the 1980s democracy movement constitutes

---

[133] Jacques Derrida on archive fever's selective, future-determining nature, rather than an objective repository of what happened in the past.

[134] Na K'yŏng-t'aek, conversation with author, September 4, 2025.

[135] Lee Young-june, "5.18 imiji wa kwanryŏn hayŏ nollaun il myŏt kaji" [Several surprising things regarding the images of May 18], *Kŭ nal ŭi hulla song* [Hurroo Song on That Day] (Pusan: Koŭn sajinsulgwan, 2013), 78.

[136] Kim Yang-rae, conversation with author, 2016.

[137] Karen Strassler, *Demanding Images: Democracy, Mediation, and the Image-Event in Indonesia* (Durham, NC: Duke University Press, 2020).

[138] Pinney points to the circulation of atrocity photographs documenting the Biafra war. See Christopher Pinney, "Introduction: Photographing or the Future of the Image," in *Citizens of Photography: The Camera and the Political Imagination*, ed. Christopher Pinney, PhotoDemos Collective, Naluwembe Binaisa, Vindhya Buthpitiya, Konstantinos Kalantzis, Ileana L. Selejan, and Sokphea Young (Durham, NC: Duke University Press, 2023), 35-7. The 1989 Tiananmen Square massacre was met with a similar deadpan silence. For an analysis of the recent digital circulation of the famed "Tank Man," see Yasmin Ibrahim, "Tank Man, Media Memory and Yellow Duck Patrol: Remembering Tiananmen on Social Media," *Information, Communication & Society* 18, no. 5 (2015): 582–596.

a nationwide effort to respond to May 18. Ariella Azoulay's spatio-temporal expansion of photographic subjectivity to include the photographed, the camera, and the viewers, in addition to the photographer, helps understand the actions viewers took after seeing these images.[139] The photographic event of May 18 offers a record of viewers turning themselves—whether intentionally or not—into infrastructures of photographic circulation.

By tracing the official and unofficial exhibitions of Gwangju images and footage throughout the 1980s, I seek to identify photographic medium's role not merely as documentary evidence but as a catalyst for public formation. This expanded understanding of photography is both temporal and spatial in ways that Jung Joon Lee discusses the potency of "belated affect" of photographs—how "photography enables multitemporal engagements with iconic…images of public dissents" during social movements like the April 19 Revolution of 1960 and the 1987 June Uprising in South Korea.[140] When examining Gwangju photographs, the widespread though belated underground circulation of blurry, grainy, repeatedly reproduced images and videos invites a consideration not only of their political and affective power but also of the transnational infrastructure constructed by countless, often anonymous, participants in both South Korea and across Korean diasporas.

I engage with the dominant historicization of May 18: that it is often folded into the national narrative of South Korea's democratization, as implicated in its celebratory nomination of the "Gwangju Democratization Movement" since the early 1990s. By highlighting the transnational pathways through which its images traveled, I seek to trace, annotate, and reexamine the May Movement's global dimension—an aspect too often overlooked. Here, the transnational is not the operation of empire or capital but the circulation of dissent that moves against those dominant flows. The photoscape paved routes of solidarity, enabling the struggle for Korean democracy to be understood not only within the nation but also through its entanglements with global struggles. The reproduction and repurposing of indexical images by overseas Koreans in New York, Berlin, Tokyo, and elsewhere helped to forge an anti-authoritarian public sphere that bypassed the state apparatus supported by US's Cold War liberal democracy. Each diasporic community engaged with the images differently, and these varied diasporic infrastructures sustained the circulation of photographs and videos across translocal networks, constituting a transnational public whose democratic imagination exceeded the territorial boundaries of the South Korean nation-state. Such a transnational history of photography's vernacular uses is one that recognizes sites of decolonial imagination and solidarity across multiple temporal and spatial coordinates. The temporality of Gwangju images is neither fixed nor linear; it is reactivated with each act of uneven, fractured dissemination across space—just as the images, in the process of transmission, reactivate those who behold, copy, and share them into a different futurity.

Censorship in Korea: Short-circuiting Seoul, Reaching Afar to Germany, Japan, and the US

As the ten-day uprising against military rule unfolded in Gwangju with its local and provincial news outlets shut down, the battle over media representation was waged 250 kilometers away in Seoul. On May 22, major dailies such as *Dong-A ilbo*, *Chosun ilbo*, and *Kyunghyang sinmun* denounced the "unruly riots." The first photographs of the streets appeared on May 23, but they were

[139] Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008).
[140] Jung Joon Lee, *Shooting for Change: Korean Photography After the War* (Durham: Duke University Press, 2024), 90.

carefully selected and captioned to reinforce the government's narrative. Very few images were published at all. Instead, newspapers issued step-by-step reports from the martial law committee as it moved to suppress "rebels" and "restore peace." On May 28, *Chosun ilbo* praised the "anti-riot troops who seized power in Gwangju" and promised that "we will not forget the hard work of the military." In official print, the uprising was reduced to *sat'ae* (incident)—an aberration to be controlled rather than a popular uprising to be reckoned with. This distortion was not simply a matter of editorial choice: the expansion of martial law on May 17 had granted the military sweeping censorship powers.[141] Journalists in Seoul could not publish freely, and local reporters in Gwangju faced even harsher repression. Photojournalists from the city's two dailies, *Jeonnam ilbo* and *Jeonnam maeil sinmun*, were present on site, but both papers were shut down during the uprising. When *Jeonnam maeil sinmun* reopened on June 2, its attempt to publish high-school teacher and poet Kim Chun-t'ae's elegiac "Ah, Gwangju, the Cross of Our Nation" was heavily censored, the 109-line poem cut down to just 33 lines. Accompanying picture of Mt. Mudeung—a mountain overlooking the city—seemed to echo the phrase circulating among residents: "Mt. Mudeung saw it all."

With the local media suppressed in this manner, visual discussions of the uprising in its immediate aftermath began largely without mainstream reporting or photography. One of the most enduring artistic responses was *May* (1981–93), a cycle of prints by Hong Sung-dam, an artist who had joined the citizen army during the ten days. Working first from memory and later from testimonies, Hong produced woodblock and linoleum prints that he described as part of a "struggle over memory" (*kiŏk ŭi t'ujaeng*), aimed at "exposing the truth" and "punishing those responsible."[142] Once the ten-day uprising ended, another struggle began: the activism ignited by May 18 coalesced into a search for truth and justice—what bereaved families and scholars began to call the "May Movement."[143] In the absence of documentary photographs, Hong's skills as an artist became indispensable. [Fig. 4] His linocut *Tear Blood* captures a soldier's baton frozen in mid-swing above the head of an unarmed civilian. [Fig. 5] The near-symmetry of the two figures only heightens the stark imbalance of power, rendering the moment absolute, inhumane, and unjust. Hong described such prints as "images faithful to truth" (chinjja mosŭp).[144] They serve as evidence without being documentary—as if the very absence of photography compels them to bear the weight of proof.

There was, however, one exception. Among Hong's *May* series, a single print drew directly from a photograph published in the German weekly *Quick*. [Fig. 6] [Fig. 7] In the image, the French journalist François Lochon's camera focuses on a five-year-old boy, holding what appears to be his father's funerary portrait. His plain, undyed linen cloth signals close kinship with the diseased, earning him the nickname "the young chief mourner." Its inclusion reveals something crucial: photographs, even when inaccessible inside South Korea, circulated abroad with peculiar force and

---

[141] On May 17, 1980, the military-controlled state announced the "Press Control Guidelines under the May 17 Martial Law Expansion Measures and Proclamation No. 10."

[142] Hong Sung-dam, "Owŏlp'anhwa nŭn kiŏkt'ujaeng ida!" [May prints are the battle over memory!] 12-8. Hong Sung-dam, *Owŏl: 5.18 Kwangju minjunghangjaeng yŏnjakp'anhwa* [May: print series of Gwangju democracy movement] (Goyang, Korea: Tanbi, 2018), 125. The images were rendered first as drawings. What I find most significant is that popular demand deriving from the exhibition site generated supply (i.e. the commissioning the artist). Initially, there was no concrete plan to produce a complete set of prints offering a shot-by-shot or hour-by-hour documentation of the 10-day struggle. Due to the demand, however, the printing process became collaborative. For more on Hong's account of the production, see "Owŏlp'anhwa," *Owŏl*, 122-189. See also, Hong Sung-dam and Kim Chŏng-hwan, *Haebang p'anhwasi* [Print-and-poetry of liberation] (Seoul: Ilwŏlsŏgak, 1987), a publication originally planned in 1985, as the first attempt at producing a set of chronological prints of the event.

[143] Na Kan-ch'ae, "5·18 Kinyŏm Saŏp kwa O-wŏl Undong [Memorial Projects of May 18 Uprising and May Movement]," *Minjujuŭiwa In'kwŏn* 11, no. 2 (August 2011): 1–37.

[144] Hong, *Owŏl*, 125.

trickled back home with a time lag. Whereas Seoul's newspapers presented only sanitized scenes, *The New York Times* on May 25, 1980 published an image of a car draped with a banner calling for Chun Doo-hwan's downfall. The viscerality of the slogan—"tear Chun to death," which resounded in downtown Gwangju alongside desperate cries such as "let's all die together" or "bring my son back"—captured the raw anguish of Gwangju citizens as the daylight killings escalated. Such language would never have been permitted in print in Korea. Japanese television was the first to report the uprisings abroad, airing news on May 19, and the German weekly *Der Spiegel* ran coverage across three consecutive issues.[145] American magazines such as *Newsweek* also reported the massacre, though copies sent to South Korea were released with the relevant pages physically torn out.[146]

What emerged within South Korea was not simply distortion but a curated vacuum. Citizens had no access to images that captured the scale of state violence, and into this void came drawings, woodcuts, rumors, poems, and, eventually, smuggled photographs. Censorship created a disjuncture: while images of Gwangju circulated abroad, inside South Korea they returned only piecemeal, passed hand-to-hand or reproduced in poor quality, often with significant delay. Photographs thus became more than documentary records; their scarcity amid an overwhelming demand transformed them into charged objects, turning the very spaces of circulation into arenas of struggle. Censorship, in this way, not only suppressed memory but inadvertently prepared the ground for photographs—once they reappeared—to anchor the democratic imagination across the 1980s.

Gwangju Images in the South Korean Democracy Movement

As scholars like political scientist Choi Jang-jip, sociologist Cho Hi-yŏn, and historian Namhee Lee have noted, the violence of Gwangju marked a paradigmatic shift in South Korea's democracy movement.[147] By the early 1980s, the uprising in Gwangju had redefined key terminology, strategies, and targets of resistance. Gone was the lingering legacy of the Korean War, which had imprinted on intellectuals and citizens alike a pursuit of liberal democracy and faith in the United States as South Korea's savior. After May 1980, democracy had to be fought for as though it were a war, and its meaning was renewed as the sovereignty of the Korean people against the nation's ruling elites—figured as collaborators of U.S. imperial power—and against the United States itself as the backer of anti-democratic rule.[148] Legitimacy now resided with the people, like those who fought in Gwangju. Literary historian Kim Jae-yong observes that in Gwangju, "the magic spell of Pax Americana, along with the belief in the fundamental goodness of U.S. oversight of the world order, was finally broken."[149] The ideological and organizational shifts that followed 1980 culminated to the June

---

[145] For instance, the Korean Canadian community weekly Minjoong Shinmun and the New Korea Times were especially vocal. https://east.library.utoronto.ca/resource/korean/toronto-korean-language-newspapers

[146] Lee Young-june, 84.

[147] Ch'oe Chang-jip, "Han'guk minjujuŭi wa Kwangju hangjaeng ŭi se kaji ŭi ŭimi" [Democracy and the significance of the Gwangju Uprising in Korea], Asea yŏn'gu 50, no. 2 (2007): 144–71. Namhee Lee, *The Making of Minjung: Democracy and the Politics of Representation in South Korea*. (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007).

[148] Cho Hŭi-yŏn, "5.18 kwa 80-nyŏndae sahoe undong" [5.18 and the social movements of the 1980s], in *5.18 minjung hangjaengsa* [The people's history of the 5.18 uprising], ed. Kwangju Kwangyŏksi 5.18 Saryop'yŏnch'an Wiwŏnhoe (Gwangju: Koryŏng, 2006), 563–93.

[149] Jae-Yong Kim, "In Search of Alternative Modernity: The 1980s in South Korean Intellectual History," in *Revisiting Minjung: New Perspectives on the Cultural History of 1980s South Korea*, ed. Sunyoung Park (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019), 71.

Uprising of 1987, which forced the Chun Doo-hwan regime to concede constitutional reform. For many South Koreans who took to the streets in the summer of 1987, there was one shared resolve: never again another Gwangju. Sociologist Kim Tong-ch'un argues that while May 18 may initially seem a failure—ending in suppression and massacre—its meaning was ultimately vindicated by the nation-wide uprising of 1987, the truest barometer of its success. But how, in a society under tight surveillance, did the stories of May 18 circulate and reverberate the partitions the state sought to maintain?

Accounts from 1980s activists abound with descriptions of the shock of belatedly learning about May 18, especially when the knowledge came through visual or audiovisual evidence arriving from overseas. To explore how Gwangju shaped the democracy movement, I examine case studies of the transnational circulation of photographs and video footage through what Lisa Parks and Nicole Starosielski term as an "infrastructural disposition." Their framework for critical media studies shifts attention away from the humanities' traditional focus on production, reception, or textual meaning and toward the underexamined dynamics of distribution. This approach asks us to account for the material supports of media circulation—the technical systems, human labor, organizational practices, and social relations that enable audiovisual signals to move across global, national, and local scales.[150] Although Parks and Starosielski focus on digital media and informatics, this perspective invites a rethinking of older earlier media forms, including photography, television news, and videotape. It also calls for us to view infrastructure as operating across multiple scales and through "multivalent sociotechnical relations" in which human bodies and social networks are integral components.[151] My own analysis foregrounds precisely these human as well as technological infrastructures, showing how they enabled the formation of an alternative public sphere that existed outside the state-directed, capital-driven mediascape.

As censorship gradually loosened in the mid-1980s, particularly on university campuses, student activism revived. Artist Park Chan-kyong recalls first learning about May 18 in 1984, as a first-year student, through campus big-letter posters (*taejabo*) at Seoul National University. Photographs were scarce, but the few he saw were searing—standing out in a media landscape still dominated by text-heavy activist materials. Park would have had to wait several more years for the campus proliferation of a striking visual culture associated with the minjung art movement, which he later joined.[152] By 1986, more photographs and videos of Gwangju were circulating underground, often through student networks and in religious spaces—churches and temples that served sanctuaries against state surveillance.[153] One student who saw a videotape screening in Seoul's Myŏngdong Cathedral that year recalled: "I felt like a fool—that I did not know at the time."[154] Her belated recognition of the massacre became a kind of haunting, a burden carried into her subsequent activism. Such testimonies suggest a generational experience: to encounter these images belatedly was not merely to learn facts

[150] Lisa Parks and Nicole Starosielski, "Introduction," in *Signal Traffic: Critical Studies of Media Infrastructures* (Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2015), 5. I thank Meena Lee for pointing out the infrastructure framework's relevance for this project.

[151] Lisa Parks and Nicole Starosielski, 8.

[152] Park Chan-kyong, interview with author. On the minjung art movement and visual culture beyond the confines of fine arts, see Sohl Lee, "Sites of Resistant Collectivity," in *Being Political Popular: South Korean Art at the Intersection of Popular Culture and Democracy, 1980–2010*, ed. Sohl Lee (Seoul: Hyunsil; Seattle: University of Washington Press, 2012), 18-39.

[153] On minjung theology and the importance of religion-driven activism during South Korean democracy, see Andrew Eungi Kim and Jongman Kim, "Minjung Theology," in *St Andrews Encyclopaedia of Theology*, ed. Brendan N. Wolfe et al. (University of St Andrews, 2023), https://www.saet.ac.uk/Christianity/MinjungTheology.

[154] Interview in *Gwangju Video: The Missing Four Hours* (dic. Lee Jo-un, 2019). The temporal gap affects the viewing experience. Azoulay herself writes: "The fact that I failed to understand this sooner, as it was actually taking place, has haunted me since." Azoulay, 9.

but to undergo an affective initiation into dissent.

The most emblematic figure of initiation by Gwangju was Lee Han-yeol, at the time a second-year economics major at Yonsei University. There was the 1986 May Festival (*Owolje*) on campus, where photographs of protesters and wounded citizens were displayed and a video screening was held.[155] [Fig. 8] These images, and the atmosphere they created, must have left a lasting impression. For Lee, who had grown up near Gwangju, the pain of belated recognition was acute: he could no longer perform the role of the diligent elite student whose future promised middle-class security. Within months, he had become a student activist. On June 9, 1987, during a peaceful demonstration calling for Chun Doo-hwan's resignation at the Yonsei front gate, he was struck by a tear-gas grenade. This time, the media infrastructure responded differently than in 1980. Unlike the photographs of May 18 that took years to reach the public, the image of Lee's bloodied head, tilted to one side, was almost immediately published in *Joongang Daily*—thanks to the courage of the photographer and editor who took the risk. The tide was turning; the public no longer sided with the illegitimate state. And Lee's image became a rallying point, as activist artists made woodcuts, silkscreen prints, and a large-scale banner painting (*kŏlgae kŭrim*) based on the image—a case that Jung Joon Lee theorizes as "the multitemporal return of the image…which transform what the photographed event once had meant."[156] Throughout June, hundreds of thousands joined students, workers, clergy, and opposition politicians in mass demonstrations, many of them adorning their bodies with Lee's image made into wearable objects like brooches and scarfs.[157] The photographs of Lee's funeral—crowds so large they spilled beyond the frame—came to symbolize the democracy movement's culmination, with citizens asserting their sovereignty with their bodily presence. [Fig. 9]

Poor Images and Image-Events

What kind of images did Lee see in 1986? Yonsei University Library's archive holds twenty photographs documenting the exhibition. Most originated in foreign media, then were reproduced repeatedly—sometimes photocopied, then re-photographed—resulting in striking differences in size, surface texture, and clarity. The blurry images give away their multiple generations of copying that had worn them thin. These reproductions relied on both technological and human infrastructures: cameras, Xerox machines, glossy and matte papers, and the labor of students and activists who handled, copied, and circulated them. These images would have been read alongside the definitive text on the uprising, *Beyond Death, Beyond the Darkness of Our Time*, written just a year earlier by Yi Che-ŭi with the support of prominent writer Hwang Suk-yŏng, who lent his name to shield the younger collaborators and lend the book public credibility. The book was quickly censored and confiscated, but surviving copies were widely photocopied and secretly circulated. Both text and image endured state suppression; yet, the mark of repression was most visible in the photographs. Their surfaces register the material traces of repeated copying: a line of arrested citizens appears in a muted gray scale, evidence of Xerox reproduction [Fig. 10.1], while another image—showing a young man carrying an injured comrade—bears the reflective glare of a florescent light on its glossy

[155] On May 9, 1986, there was a documentary video of May 18 screened in a small building behind the main library. The student journalist writes: "Having heard and seen them, it is now our time to continue what they stood for." Unidentified author, "Aedŭ parŭn," *Yonsei ch'unch'u* (May 12, 1986).

[156] Jung Joon Lee, 113.

[157] Sohl Lee, "To Bring Back to Life: On the Metonym of Democracy (1987)" in *The Minjung Art Movement: Decolonization and Democracy in South Korea* (Durham: Duke University Press, 2026), 197-236.

surface [Fig. 10.2]. These varying degrees of sharpness, tonal contrast, and paper texture remind viewers that these images have passed through many hands and machines before reaching their audience.

The archived photographs—now digitized and shared with me—retain the traces of their 1986 display. Each image was mounted on black matte paper and affixed with Scotch tape, their corners marked by fingerprints that testify to the hands that labored to make them public. When I look at them, my gaze first meets the steady eyes of a young citizen guarding the morgue, staring directly into the camera. [Fig. 10.3] Then my eyes move to the faces of the dead in their makeshift caskets—but almost immediately I look away, as if my glance might violate their dignity. Their closed eyelids seem to refuse eye contact, pushing me out of the frame. My gaze lands instead on the Scotch tape that holds the photograph in place, pulling me back to the material presence of those who mounted and displayed the image. None of the photographs are sharp enough to identify individuals, and no captions guide the eye. One photograph shows thousands of citizens gathered around the fountain in front of the Provincial Hall, likely taken during the mass assemblies leading up to May 18 or on May 21, though without captions its exact timing remains uncertain [Fig. 10.4]. Reproduced so many times, the crowd dissolves into dots, triangles, and trapezoids, visually echoing the terrazzo floor on which the Yonsei campus photographer placed the images to document the exhibition. This act of re-photographing is itself a record: it documents not only the images of Gwangju but also the fact that they were shown in this specific form, at this moment, still under authoritarian rule. The crispness of the archival photographs—capturing the texture of tape, the glow of fluorescent light, and the crescent-shaped reflection slicing across one image of the citizen army [Fig. 11]—brings me closer to the material conditions of their display.

These low-resolution, grainy images on display in 1986 can be understood through what artist and theorist Hito Steyerl calls the "poor images"—an image that is low-resolution, duplicated, and degraded, yet endowed with new value through circulation.[158] While Steyerl's theorization focuses on digital media and the unequal access to resources that produce such image quality, her "defense of the poor image" helps us understand the Gwangju photographs as witnesses to their own trajectories through multiple copying, handling, and display. Their poverty is both aesthetic—marked by loss of clarity—and economic, severed from infrastructures of television, news media, and museum display. Yet this very detachment is what grants them power: they become accessible, mobile, and capable of crossing borders and formats. Their graininess and tonal breakdown testify to the violence of state suppression but also to the persistence of those who refused erasure. Like Steyerl's poor image, which often elude the control of copyright and cultural hierarchy, Gwangju photographs circulated in defiance of authoritarian partitioning of public space, transforming scarcity into a vehicle for democratic world-making. In this sense, the "aura" of these photographs is not that of a singular original but what Steyerl calls "aura in the age of its distribution"—an aura born of collective struggle, circulation, and the labor of keeping memory alive.

In each of their reverberations at sites of display, Gwangju images generated what Karen Strassler calls "image-events"—political happenings in which circulating images become the material ground for struggles over the nation's past, present, and future. Such affectively charged images provide, as Strassler notes, "the material ground for generative struggles to bring a collectivity into view and give shape to its future"—in short, they become sites of world-making.[159] The first attempt to create a

[158] Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," *e-flux journal*, no. 10 (November 2009), https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image (accessed April 25, 2024).

[159] Strassler, 10. In this formulation, images aren't just representing or are framed by existing frames—discursive frames or political

dedicated photography book as a memorial came in early 1987. Building on the momentum of the underground bestseller *Beyond Death, Beyond the Darkness of Our Time*, activists in the Association of Jeonnam Social Movement (Chŏnnam sahoe undong hyŏbŭihoe) as the book's official co-authors compiled photographs—many identical to those exhibited at Yonsei in 1986—into a volume titled *Beyond Death, Beyond the Darkness of Our Time 2*. The collection sought to place the images in chronological order and paired them with excerpts from the earlier text. For its organizer, Ch'oe P'yong-ji—who only recently, before his death in 2024, paid the debt accrued for the cost of printing—the book was a memorial to the dead at a time when public commemoration was still forbidden.[160] The dissident weekly *Mal* (Words) reprinted pages from the photobook, amplifying its circulation and further embedding these images into the public sphere then undergoing rapid transformation.[161]

To view these photographs was to absorb not only their content but also the historical weight of their circulation, fragility, and perseverance; in short, a historically situated affect. The Yonsei exhibition and the photobook together demonstrate how May 18 was continually reactivated as a living event—an experience that resists being reduced to trauma and instead constitutes what Alain Badiou calls an "Event," a rupture that reorganizes the very terms of political possibility.[162] But in order for May 18 to work as an "Event," the circulation of its photographs—and the contexts and sites of viewing generated through the circulation—were essential for not only making sense of the "Event" but to the very reconfiguring of the political field that photographs demanded.[163] Encountering Gwangju photographs shifted viewers' worldviews and reoriented their subjectivities, catalyzing activism rather than producing the numbness of "image fatigue" that Susan Sontag so famously warned in an age saturated with images of suffering.[164] The recirculation and re-mediation of these photographs—whether sharp or blurry, high-contrast or faded—contributed to an ongoing historical transformation that continues to demand attention. Viewers often responded by reproducing them yet again, generating copies of copies, blurred enlargements, and new exhibitions. Their surfaces flattened tonal differences, demanding that viewers fill in the gaps with imagination, testimony, and memory.

---

frames or ideological standpoints. As Strassler notes, "each iteration of an image transforms the time and space of its emergence." Strassler, 13. Strassler's work is on the iterated images in post-1998 Indonesia in the forms of "billboards, stickers, T-shirts, and memes as an unfolding image-event," but her formulations are important for me: "we turn our attention away from a singular author or viewer (or singular context of production or reception) as the points of origin and destination that might fix meaning. We turn toward mediating processes by which images move and multiply and, as they do so, generate and remake environments for thought and action. Recognizing images as world-making events, our task is to trace their prehistories, track their radiating reverberations, register the stirrings of affect they leave in their wake, and attend to the future horizons toward which they open." Strassler, 15.

[160] Ch'oe P'yong-ji, conversation with author, on August 14, 2024.

[161] The monthly *Mal*, launched in June 1985, by journalists dismissed from major media outlets, published Gwangju photographs twice in 1987—first in May, reproducing images from *Beyond Death, Beyond the Darkness of Our Time 2*, and again in November, featuring sections from *May, When the Day Comes*.

[162] For the representation of Gwangju based on the models of trauma and ghosts returning, see Ch'oe Yun's short story *Petal* (1993), the eponymous filmic interpretation by director Jang Sunwoo (1996), and, more recently, Han Kang's novel *Human Acts* (2014; 2017). See Ch'ŏn Chŏng-hwan's critique of the traumatic model, Ch'ŏn Chŏng-hwan, "'Sewŏl,' 'nodong,' onŭl ŭi 'sasil' kwa chŏngdong ŭl tarul ttae" ["'Sewol,' 'labor,' and the affect of 'fact' today"], *Segye ŭi munhak*, no. 155 (2015): 184–200.

[163] Alain Badiou, *Being and Event*, trans. Oliver Feltham (London: Continuum, 2005).

[164] Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003). More on fatigue around May 18, from the perspectives of the ground, see *Kwangju, yŏsŏng.*

The First Public Exhibition in 1987: Demand and Response

My investigation of the photographs of May 18 began in 2016 during my interview with Kim Yang-rae, who alerted me about the first public exhibition of Gwangju photographs in South Korea that he helped produced. The exhibition opened on May 16, 1987, at the Catholic Center in downtown Gwangju. In the documentation of the exhibition I first saw, the crowd itself dominated the frame: the bodies filled the gallery, blocking any clear view of the photographs or their arrangement. [Fig. 3] At first, this frustrated me—no copies of the exhibition panels survive, leaving little material evidence for a conventional visual analysis. But the photograph of the crowd, along with accounts of the long line that wrapped around the block—reportedly stretching half a mile—convinced me to shift my focus. [Fig. 12] Rather than treat the exhibition as a fixed object, I began to see it as a social phenomenon.

The response exceeded even the expectations of the exhibition organizers—the Catholic Church's Justice and Peace Committee, its secretary Kim Yang-rae, local photo studio owner Im Mu-t'aek (who developed the images), and artist Hong Sung-dam (who wrote captions and designed the layout). They kept the exhibition open past dusk, and extend its run. Citizens crowded into the space, eager to confront indexical images of an event that had remained visually opaque for seven years. Even those who participated in some capacity in May 18 knew only what they had personally witnessed; the rest remained hearsay. As sociologist Chŏng Kŭn-sik explains, until the presidential election of December 1987 South Koreans harbored an intense desire for photographs and videos of Gwangju. Media censorship and state propaganda had left behind only rumor and testimony; photographs promised what many called "critical evidence" (*kyŏljŏngjŏk chŭnggŏ*) of atrocity.[165] This desire drew citizens into the gallery, where viewing became an act of witnessing together.

Viewing was not an isolated experience but a profoundly social one. On the first day, a mother reportedly broke into wails upon recognizing her son's body among the dead at the Provincial Hall. [Fig. 13] Others discovered themselves in the photographs, and turned their presence into stories of survival or heroism. Some citizens even contributed new materials: color photographs were left anonymously at the entrance, perhaps to avoid identification, and in one case, a bundle of undeveloped negative arrived in a thick paper cement bag. For the organizer, anonymity was a relief—it spared them the responsibility of protecting the contributors from surveillance or reprisal. These additions reshaped the original exhibition, which became a living, evolving project rather than a fixed display.[166] The phenomenon quickly spread beyond Gwangju: the organizers produced ten duplicate sets of the mounted photographs and sent them to Catholic centers in Busan, Daegu, and Seoul. Records confirm that the Busan show drew a similar crush of visitors, with lines spilling into the streets. Citizens came not only to view images but to be with one another, to strengthen a collective determination that no future atrocity should unfold in isolation as it had in 1980. [Fig. 14] Many visitors photographed the photographs themselves, taking the exhibition home, replicating it, and sharing it again—creating a cascade of impromptu exhibitions across the country.[167]

Responding to the demand, organizers such as Hong Sung-dam led by the Catholic Church's Justice and Peace Committee compiled the photographs into the photobook *If May Comes Again* (*Owol kŭ nari tasi omyŏn*), published in September of 1987. [Fig. 15] The book opened with the

[165] Chŏng Kŭn-sik, "Hangjaeng ŭi kiŏk kwa yŏngsangjŏk chaehyŏn: 5·18 takyument'ari ŭi chŏn'gae kwajŏng" [Memory of uprising and visual representations: Developments of May documentary films]. *Minjujuŭi wa in'kwŏn* 3, no. 2 (October 2003): 105–146.

[166] Kim Yang-rae, "The behind story," *Owŏl kŭ nal i tasi omyŏn* [May, when the day comes again], ed. Gwangju Catholic Church's Justice and Peace Committee (Gwangju: Catholic Center, 1997), 168.

[167] Kim Yang-rae, author's interview, 2016.

uncensored fully version of Kim Chun-t'ae's poem "Ah, Gwangju, the Cross of Our Nation," restoring lines that had been cut under censorship. Over the next decade, the photobook went through multiple editions, circulating widely across the country. An artist remembers first encountering the book as a middle schooler in the late 1980s in a town just south of Gwangju: its red cover evoked the specter of communism, and he balanced it on his lap beneath the desk, furtively turning its pages, aware that it was not only the color but the graphic images of corpses and protests that made the book feel forbidden. The book he handled was not his own but a shared copy passed hand-to-hand among classmates.[168] Whether Myŏngdong Cathedral ever displayed one of the mounted photographic exhibitions sent up from Gwangju remains unknown. What is documented, however, is an outdoor exhibition consisting of pages reproduced directly from the photobook. [Fig. 16] These materials were not passive carriers of evidence; they invited duplication, annotation, re-use, and collective viewing. Wherever they appeared, they drew crowds, creating new publics. The images demanded to be seen—and demanded that others see them as well.

The social life of these images resonates with other histories of politically charged viewing. American historian Jacqueline Goldsby has argued that David Jackson's 1955 photographs of Emmett Till should be understood not only as icons of lynching and civil rights but as nodes within a broader visual culture—one in which the experience of viewing mattered as much as the funeral itself.[169] Thousands queued to see Till's open casket, as his mother Mamie Till-Mobley's insistence that "the world see what they did to my boy," and many more encountered Jackson's images in *JET* magazine, prompting conversations and collective reckoning. These interlinked networks of images and viewers helped construct the social infrastructure of the Civil Rights Movement. Likewise, the circulation of Gwangju photographs built an infrastructure for dissent and for democratization. Ariella Azoulay's concept of the "civil contract of photography," grounded in her study of occupied Palestine, further illuminates the "political ontology" of photography: in societies where citizenship is impaired, photographs can demand to be seen, enlisting viewers as political actors.[170] In the case of Gwangju, the images not only demanded to be seen but viewers demanded that others see them too, effectively multiplying their force. Seen together—across Chicago, Palestine, and Gwangju—these networks of images and viewers construct infrastructures of solidarity that transcend national borders. They transform photographs into catalysts for collective action and sites of democratic imagination.

If the civil contract of photography names a social relation that persists even when the state fails, the Gwangju photographs allow us to think about how such a relation takes shape in a authoritarian South Korea—when the state's own elite not only fails but actively seeks to destroy its citizens with batons and rifles. Sociologist Jungwoon Choi's influential concept of "absolute community" (*chŏldae kongdongch'e*) offers one of the most compelling and lasting frameworks for understanding the radical social formation that emerged in Gwangju during the ten days of May 1980.[171] Choi describes how, once the city was cut off from the rest of the nation, citizens forged an unqualified, almost utopian commons: students, workers, market women, and ordinary residents pooled food, donated blood, shared resources, and defended one another, enacting a politics rooted in mutual care and

[168] TKTK, conversation with author, [September 7,] 2018.

[169] Jaqueline Goldsby, "The High and Low Tech of It: The Meaning of Lynching and the Death of Emmett Till," *The Yale Journal of Criticism* 9, no. 2 (Fall 1996): 245–82.

[170] At the same time, I am aware of Thy Phu' cautions against too quickly abandoning the framework of the nation-state, reminding us of its enduring power to shape what is possible within visual and political culture.

[171] Jungwoon Choi, "The Kwangju People's Uprising: Formation of the 'Absolute Community,'" *Korea Journal* 39.2 (1999): 238–282. Also see Ch'oe Chŏng-un [Jungwoon Choi], *Owŏl ŭi sahoe kwahak: Sahoe kwahakcha ŭi sisŏn ŭro saeropke chaegusŏng han 5-wŏl Kwangju ŭi sam kwa chinsil* [The social science of May: Reconstructing the life and truth of May Gwangju through the lens of social scientists]. (Paju: Owŏl ŭi pom, 2012).

sacrifice. Many would empty out their grain bins to make rice balls for the protesters and citizen army as it happened *en masse* during the ten days in 1980 across Gwangju's neighborhoods and markets. A young student donated his blood for the injured only to get shot hours later and return to the very same hospital listless.[172] This was not merely spontaneous solidarity but, as Choi argues, an exceptional form of collective life that briefly suspended ordinary divisions of class, generation, and ideology. Yet, this language of the "absolute" has provoked debate. Critics such as Kim Chŏng-hwan warn that Choi's theory risks mythologizing Gwangju, producing a sacred but politically paralyzing image of unity that resists critique.[173] What remains at stake, then, is how to think about Gwangju's community not as an untouchable ideal but as a continuing provocation: a call to respond. It is here that philosopher Kim Sang-bong's notion of history as "response" offers a crucial reframing.

While accepting the significance of Choi's theory—chief among which is the attempt to theorize May 18 from the ground up rather than imposing Western theories—philosopher Kim Sang-bong deepens this discussion by reframing Gwangju not as an exceptional or closed moment but as an ongoing ethical and political demand. In his essay "History as Response," Kim argues that May 18 is not merely a past event to be commemorated but a "presence that refuses to be named," calling each generation to respond. This framing shifts the emphasis from a static "absolute community" to a dynamic intersubjectivity: the meaning of Gwangju is reactivated whenever individuals or collectives answer that call. The act of response becomes as important as the historical fact of the uprising itself. In May 1980, many student activists and dissident leaders who had been spearheading anti-authoritarian protests fled Gwangju when martial law was declared; it was ordinary citizens—shopkeepers, mothers, taxi drivers—who mobilized themselves, compelled by the immediate sight of atrocity unfolding in their own streets. This idea is crucial for thinking about the photographs of Gwangju. Viewers did not encounter the images passively—they were interpellated by them, summoned to account for what they saw, and drawn into relation with the photographed dead, the wounded, and the protesting crowds. In this sense, the circulation of photographs became part of the very afterlife of Gwangju's response-as-event, extending its horizon far beyond the ten days of May 1980.

If Kim Sang-bong helps us understand Gwangju as an enduring call to respond, the photographs themselves show how that call becomes materialized and collective. Viewers recognized the images not merely as representations but as materially and affectively charged objects—things to be touched, copied, displayed, and carried into new contexts—through which their own political positions and subjectivities are transformed. In the hands of viewers, the poor, grainy images of Gwangju were mobilized to contest the state's monopoly on truth. Kajri Jain's insights on popular prints help us see how value is generated not simply through visual content but through the circulation of the object itself, while Christopher Pinney's notion of image "users" as "producers" underscores how each act of reproduction becomes a form of participation in meaning-making.[174] These practices compel us to reconsider what counts as an archive—not only unique, high-resolution originals but also communal copies that animate political life.

---

[172] Kwangju Chŏnnam Yŏsŏng Tanch'e Yŏnhap, kihoek, and Yi Chŏng-u, p'yŏnjip. *Kwangju, yŏsŏng: Kŭnyŏdŭl ŭi kasŭm e mudŏdun 5.18 iyagi* [Gwangju, women: Stories of May 18 buried in their hearts]. (Seoul: Humanitas, 2012).

[173] Kim Chŏng-han, "Chŏltae kongdongch'e, pan-chŏngch'i ŭi sinhwa" ["Absolute community, the myth of anti-politics"], *Sahoe kwahak yŏn'gu* 20, no. 2 (2012): 104–27.

[174] Kajri Jain, *Gods in the Bazaar: The Economies of Indian Calendar Art* (Durham, NC: Duke University Press, 2007).

Gwangju Videos: Multiple Origins and Multiple Compilations

The medium of video extends the theory of poor images and further activates what we might call an affective economy of response and participation. Yet scholarly attention to Gwangju's video record came much later than work on photographs. The identification and archiving of documentary photographs—those taken by Korean photographers such as Na Kyŏng-t'aek, Sin Pok-jin, and Yi Ch'ang-sŏng—began shortly after came soon after the regime change in December 1987, especially following the 1988 televised hearings of the Special Committee for the Investigation of the Truth about the May 18 Democratization Movement and the inauguration of the first civilian president in 1993. Video, however, posed a different problem: there were few domestically attributable authors. Much of the surviving footage was filmed by foreign correspondents, which meant that "Gwangju Video" reached South Korea's dissident public through particularly circuitous routes, often without clear provenance, and yet leaving indelible marks on those who encountered it.

It was not until 2003 that the sociologist Chŏng Kŭn-sik attempted a systemic inventory of at least a dozen underground versions that circulated in the 1980s under the colloquial label "Gwangju Video." Other informal nicknames such as "German video" or "NHK video" referred to the sources of the footage rather than to specific titles or authors. Despite being largely absent from canonical accounts of South Korean cinema history—much as Gwangju photographs have long been ignored by mainstream art history—these videos now appear crucial to understanding the genealogy of South Korean social documentary film. Media scholar Park Nochool argues that within the dispersed archive of Gwangju Video, we find "the ground zero" of South Korea's independent documentary practice: a commitment to anti-statism, communalism, and the mode of collective production.[175]

The most widely recognized surviving color footage of 1980 Gwangju was shot by West German journalist Jürgen Hinzpeter for ARD–NDR. Smuggled out of Korea in cookie tins, his footage was first broadcast on May 22, 1980, in the evening news program *Tagesschau*. Hinzpeter had managed to reach Gwangju on May 21 precisely because Japanese media had begun reporting on the uprising two days earlier. In Japan, NHK aired a forty-five–minute special, *South Korea under Martial Law* (*Kaigenrei shita no Kankoku*), on May 26. In the United States, CBS, NBC, and ABC collectively aired at least twenty-five news segments May 18 and May 28—reaching nearly half of American households—similarly situating the uprising within the authoritarian transition from Park Chung Hee's long dictatorship to Chun Doo-hwan's coup d'état. These early foreign broadcasts are significant in so far as they gave Gwangju its first visual entry into the global public sphere, long before such images were available inside South Korea.

They also became the raw material for what would later circulate as "Gwangju Video." Once copied, excerpted, recombined, and often dubbed in Korean, these broadcasts were transformed from journalistic reportage into tools of commemoration and protest. It is this second life—diasporic re-use, re-editing, and re-screening—that most powerfully demonstrates the video medium's ability to activate collective witnessing and transnational solidarity. The first reactivation of this footage came from Korean diaspora communities abroad. In Tokyo, the organization Hanmint'ong (Han'guk minju hoebok t'ongil ch'okchin kungmin hohoe or National Council for the Restoration of Democracy and Promotion of Reunification in Korea) organized a June 10, 1980 rally in collaboration with both Mindan and Sōren, the rival Zainichi groups aligned with South and North Korea respectively.[176] There they premiered *Record of a Bloody Uprising* (*Pi ŭi hangjaeng ŭi kirok*), a twenty-six–minute

[175] Park Nochool, "Gwangju Video and the Tradition of South Korean Independent Documentaries," The Review of Korean Studies Volume 13 Number 2 (June 2010): 189.

[176] More on Mindan and Soren, and the mediasphere of North Korea on Gwangju.

film compiled largely from NHK footage. Later that year, Sōren edited the same material into *The Land of Resentment: Gwangju Brings Accusations!* (*Wŏnhan ŭi ttang, Kwangju nŭn koballanda!*), its militant voice condemning the South Korean state's massacre in unapologetically strident tones.

Across the Pacific, Korean Americans took up similar work of compilation and re-contextualization. Minister Pak Sang-chŭng and activist Min Sŭng-yŏn collaborated with an ABC newsroom contact to obtain broadcast footage and produce *Oh Gwangju* (1981), a thirty-minute video narrated in Korean for first-generation immigrants. It premiered in New York City's PS 20 auditorium on the first anniversary of the uprising, drawing more than 700 attendees into a hall meant for 450.[177] Unlike official U.S. news broadcasts, this version explicitly linked Chun's crimes to the U.S.–ROK alliance, incorporating protest footage outside the Plaza Hotel, where Chun stayed during his 1981 state visit, thereby directing critique toward both the Korean regime and its American patron. In Germany, where Korean nurses and miners had been recruited as guest workers since the 1960s, diasporic activism took a different shape. Communities organized street protests as early as May 1980 and, by 1986, mounted the first traveling exhibition of *minjung* prints—including Hong Sung-dam's *May* series—across twenty German cities.[178] While documentation of NDR screenings is incomplete, oral histories confirm a persistent demand for information from German colleagues and a growing political consciousness among Korean workers, many of whom had been drawn into the labor movement.[179] Together, these diasporic interventions transformed foreign news broadcasts into a living, mobile archive—what might be called a polyphonic archive—whose form reflected the political stance of each producing community. Whether solemn memorial, militant denunciation, or pedagogical protest, these videos were not passive records but active instruments of solidarity that expanded Gwangju's meanings across multiple public spheres.

Back in South Korea, these videos returned as contraband and catalysts. Min Sŭng-yŏn personally carried three copies of *Oh Gwangju* to Korea in 1985, delivering one to dissident politician Kim Young-sam. By 1986, Seoul's Myungdong Cathedral was screening the NDR broadcast daily during the May anniversary, with a priest narrating the footage like a silent-film *pyŏnsa* so that audiences could follow despite the German audio. These screenings took place under constant surveillance, with plainclothes police stationed outside, making each act of viewing a risk-laden collective ritual. Priest Chang Yong-ju later recalled his fear while sending the tape from Germany to Korea: he worried that the flight carrying the package might never land, worrying the possibility of interception or even its shot down from air.[180] Such testimonies underscore the intensity of the political climate in which these videos circulated, where the mere act of transport became an act of defiance. Rather than traveling through official transmission networks, these videos moved through the hands and feet of individuals, creating an embodied, insurgent infrastructure of circulation.

Charting one route at a time and building one screening site after another, activists were, in effect, constructing a new infrastructure of dissent. The final minutes of *Oh Gwangju!* make this explicit, showing protest scenes of Korean Americans gathered before New York's Plaza Hotel, where Chun

---

[177] Unlike the daily coverage of Gwangju in the United States, news of the situation was censored in South Korea. The realization of this disparity served as an impetus to produce the video in New York. See Pak Sang-jŭng, "Pak Sang-jŭng kusul chaerok" [Pak Sang-jŭng oral history], Hyŏndae Han'guk kusul charyogwan, *Kusul tema kŏlleksyŏn minjuhwa wa chonggyo* [Oral History Theme Collection: Democratization and Religion], January 19, 2010.]

[178] Chung-Hi Lim and Andreas Jung, eds. *Malttugi: Texte und Bilder aus der Minjung-Kulturbewegung in Südkorea* (Heidelberg: Koreagruppe der ESG-Heidelberg, 1986). Before known in South Korea, Japanese artist Tomiyama Taeko's work on Gwangju was shown in Germany. TKTK

[179] Chŏng Chin-hŏn, ed., *Kusul Saenghaesa-rŭl T'onghae Pon 5·18 ŭi Kiŏk kwa Yŏksa 11: Togil-p'yŏn* [*The Memory and History of May 18 through Oral Life Histories 11: Germany Edition*] (Gwangju: 5·18 Kinyŏm Chaedan, 2022). More on Yun I-sang and divided country.

[180] Priest Chang Yong-ju in *Gwangju Video: The Missing Four Hours* (dic. Lee Jo-un, 2019).

stayed during his 1981 state visit at President Reagan's invitation. Filmed by the Korean American organizers themselves, these images documented what U.S. television networks might or might not have covered, insisting on creating their own record of confrontation. Protesters held enlarged color portraits of the dead—sometimes with faces torn and reassembled—alongside slogans directly naming Chun as responsible for murder. This public act staged what could not be done in South Korea under martial law: confronting the dictator face to face, in the symbolic presence of the United States. The display methods were visceral and performative: some held images aloft, others assembled them into human walls, allowing the fallen to stand symbolically upright once more. [Fig. 17] These gestures blurred the line between documentary evidence and embodied memorial, turning protesters' bodies into screens and supports for the dead. The demonstration itself became an exhibition, while exhibiting the photographs became a form of political demonstration. Capturing this convergence, the video expanded the photographic apparatus beyond recording and transmission, transforming it into a living archive of protest—an audiovisual ritual that invited others to respond, replicate, and amplify.

By November 1987, the organizers of Gwangju's first public photo exhibition decided to produce a video based on a copy of the NDR broadcast, now expanded with newly filmed scenes such as a visit to Mangwŏndong Cemetery--the public cemetery where many of the deceased were buried. The edited version was released as a VHS tape under the same title, *If the Day Comes Again* (Owol kŭ nal-i tasi omyŏn). Demand was immediate and overwhelming: more than 10,000 copies were sold around the time of the December 1987 presidential election. Production was hasty and ad hoc, using twenty or so VHS decks to duplicate tapes one by one, much like the clandestine copying methods of South Korea's underground pornography or banned media markets. In interviews, both Kim Yang-rae and Hong Sung-dam later expressed regret that they had not made a dedicated "master" copy for archival purposes; in their rush to meet public demand, the original tape was eventually degraded or lost. What mattered most in that moment was not preservation but circulation. The project generated a cashflow unprecedented for dissident culture—10,000 KRW per tape, plus roughly the same number of photobooks sold—testifying to the public's hunger for images. And this official distribution was only the beginning: once released, the tapes were recopied countless times by citizens, churches, and activist circles, extending their reach far beyond the Catholic Center's control.

Film scholar Song Ŭn-ji observes that these videos were not simply documentary records but media objects whose very materiality testified to their clandestine life. In her analysis of the Gwangju Catholic Center–produced copy, the repeated copying, format transfers, and visible degradation of the footage together mark it as what Lucas Hilderbrand calls an "aesthetics of access"—an illicit but participatory form of circulation associated with bootleg culture. These very signs of duplication—blurred resolution, ghostly sound, scan lines from re-filming television screens—index the videos' journeys across borders and into dissident networks, transforming them into affective objects that elicited what Jane Gaines terms "political mimesis" and pulled viewers into the affective space of protest.[181] While Song situates the Gwangju video within the genealogy of Korean independent cinema, my interest lies elsewhere. Rather than subsuming these videos into the national narrative of cinema history, I take seriously their material and affective traces as evidence of a broader practice of circulation—an improvised infrastructure of dissent that exceeded both the nation's borders and the state's control. These videos mattered not because they restored a complete picture of Gwangju,

[181] Song Ŭn-ji, "'Kwangju Pidio(dŭl)' ŭi chŏngdongjŏk net'ŭwŏk'ŭ wa pidio haejŏkjil mihak" ["The Affective Network of 'Gwangju Video(s)' and the Aesthetics of Video Piracy"], in *5.18 kwa chŏngdong, chŏnhwan ŭi chŏngch'i* [*5.18 and the Politics of Affect and Transition*], conference proceedings (Kwangju: Chosŏn Taehakkyo, September 20, 2024), 61–74.

but because they called viewers to act, to respond, and to participate in making democracy in the present. In this sense, they are less archives of fact than what I call archives of activation—unfinished, distributed, and re-opened each time they are watched, copied, or shown anew.

Beyond Minjung-period Decolonization and Archives of Facts

Since the 1990s, the history of the Gwangju Uprising has been folded into a national narrative of South Korea's "successful transition" to democracy. In this teleological account, Gwangju becomes a stepping-stone toward the June 1987 reforms, its meaning reduced to a moment of anti-American awakening. Such framing risks narrowing Gwangju's significance to a single ideological turn, foreclosing other ways of thinking its political potential. Feminist scholar Chŏng Hŭi-jin cautions against equating resistant nationalism with genuine decolonization: the binary of pro- and anti-Americanism, she argues, often misuses the language of sovereignty to serve factional interests.[182] True decolonization cannot be simply an inversion; it must refuse the terms of Cold War alignment altogether.[183] This article seeks to move beyond nationalist teleologies by tracing the transnational circulation, exhibition, and reception of Gwangju images. These photographs and videos forged connections that were fractured, horizontal, and non-linear—linking Gwangju to Seoul, Berlin, New York, Tokyo, and Los Angeles. They remind us that democracy is not a progress in a state but a practice of solidarity across borders.

At the same time, I seek to move beyond the archive of facts toward what might be called an archive of reproductions—an archive animated by copying, circulation, and collective activation. Rather than privileging the singular original, this archive foregrounds the material practices and human networks that kept Gwangju's memory alive under conditions of suppression. This perspective shifts the focus from recovering a stable "truth" of May 18 to tracing the ways in which its images worked to mobilize publics, generate solidarity, and re-open the question of democracy itself. This framework is particularly resonant with recent documentary films such as Yang Sang-wu's *Kim-gun* (2018) and Lee Jo-un's *Gwangju Video: The Missing Four Hours* (2019), both of which stage the search for truth as a collective, public process. *Kim-gun* begins with the controversy sparked by a right-wing pundit's claim—supposedly based on facial recognition technology—that a figure in a May 1980 photograph was a North Korean infiltrator. The film transforms this accusation into an opportunity to gather witnesses, revisit archives, and mobilize community memory to reclaim the dignity of the anonymous "Kim-gun." *Gwangju Video* follows the search for the first hours of photographs and footage, tracing them through archival holdings and the memories of those who viewed them clandestinely in 1980s authoritarian Korea. Both films emphasize indexical truth, yet their true force lies in how they revisit the act of viewing: they re-activate audiences, asking them to bear witness and to continue the work of response. In this way, these films do not close the archive but open it further, extending the collective project of imagining democracy across generations.

The belated UNESCO *Memory of the World* designation of the May 18 Archives in 2011

---

[182] Chŏng Hŭi-jin, "T'alsikminjuŭi Kwankjŏm-esŏ Ponŭn '5.18 ŭi Panmi'" ["Anti-Americanism of May 18 from a Postcolonial Perspective"], in *5·18 Minjung Hangjaeng-e Taehan Saeroun Sŏngch'aljŏk Sisŏn* [*A New Reflection of the May 18 People's Uprising*], ed. Cho Hui-yŏn and Chŏng Ho-gi (P'aju-si: Hanul Ak'ademi, 2009), 95–127.

[183] Anther reduction of such political potential is addressed by Yun Hanbong, who laments the politics of individual compensation that fixates on victimhood. TKTK

inscribed Gwangju into global heritage, but this very recognition risks neutralizing its radical potential. UNESCO's criteria of "authenticity" and "uniqueness" privilege the singular, original object—such as Na Kyung-taek's negatives—over the countless reproductions that sustained Gwangju's memory under repression. In doing so, they inadvertently obscure the politics of copying, duplication, and circulation that animated the democracy movement. Already in the early 2000s, the rise of ultra-conservative nationalism in South Korea—mirroring trends in many countries—was a prime reason Gwangju coalitions initiated the UNESCO project. Yet UNESCO, a subsidiary of the United Nations and a product of postwar Western European liberal democracy, cannot be the ultimate arbiter of historical truth. To allow the meaning of May 18 to rest within UNESCO's universalizing framework risks replacing one hegemonic authority with another.[184] Universality does not exist in struggle, nor in photography. The original/copy binary cannot be equated with truth/fiction. Photographs of Gwangju remain a still-open terrain, their meaning and temporality unfixed, continuing to provoke conflict and demand engagement. They remind us that democracy, like these endlessly circulating images, is never finished—it must be reactivated, copied, and taken up anew by each generation, across borders and beyond the parameters of nation-state.

List of Figures

Figure 1 Henry Scott Stokes, "Old Grudges Spur a New Revolt in South Korea," *New York Times*, May 25, 1980
Figure 2 Photographer: Na Kyong-t'aek, May 19, 1980
Figure 3 *When May Comes Again*, exhibition at Catholic Center, Gwangju (May 16-27, 1987)
Figure 4 Hong Sung-dam, *May Print: To the Provicial Hall*
Figure 5 Hong Sung-dam, *May Print: Blood Tear 3*, 1983, woodcut print, 23 × 29.5 cm. Collection of the Gwangju Museum of Art. Courtesy of the artist.
Figure 6 Hong Sung-dam, *May Print: A foe to be avenged.*
Figure 7 Quick, 1980
Figure 8 May Ritual/May Festival, Yonsei University in May, 1986
Courtesy of Yonsei University Museum
Figure 9Lee Han Yeol's funerary procession in front of City Hall, Seoul, July 9, 1987. Photograph: Go Myoung-jin. Courtesy of the photographer and Yeongwol Media Journalist Museum.
Figure 10 Photographs of 5.18 exhibited on Yonsei University in May, 1986
Courtesy of Yonsei University Museum
Figure 11 Photographs of 5.18 exhibited on Yonsei University in May, 1986
Courtesy of Yonsei University Museum
Figure 12 *When May Comes Again*, exhibition at Catholic Center, Gwangju (May 16-27, 1987)
Figure 13 *When May Comes Again*, exhibition at Catholic Center, Gwangju (May 16-27, 1987)
Figure 14 *When May Comes Again*, exhibition at Catholic Center, Busan (June 8-13, 1987)
Figure 15 *When May Comes Again*, exhibition catalogue as photo album, 1987
Figure 16 Myungdong Cathedral, outdoors exhibition, date unknown.
Figure 17 Screenshots of *Oh, Gwangju* (1981)

[184] Cite evidence of UNESCO's universalizing framework. TKTK

Aesthetics of Resistance. Minjung Theology and the Arts

폴커 퀴스터(Volker Küster, University of Mainz)

<Abstract>

Sanja Ivekovic (b. Zagreb 1949) delivered with her multimedia work and performance On the Barricades during the 8th Kwangju Biennale 2010 an excellent example for the vision of Transnational Gwangju. She translates the idea of her living monument Rohrbach Living Memorial 2005, where she took pictures of inhabitants of Rohrbach who were staging an old photo of Sinti and Roma from 1940 in the Nazi concentration camp Bełżec for a video installation shown at the documenta 14. In Kwangju she reworked black and white photos of the Kwangju victims by closing their eyes. In the center of the room voluntary lay performers from Kwangju were standing and sitting as living monuments to the victims humming a famous protest song. The lecture will use Korean Minjung Theology and Art as a frame of reference and bringing it into dialogue with German Literature and Art as a way of dealing with issues of transnational coping strategies with the experience of dictatorships and gross human rights violations.

도미야마 타에코(富山妙子)의 화업에 대한 5.18의 의미: 재귀적 (reflexive) 역사인식 구축과 작가활동에 주목하여

마나베 유코 (도쿄대학교)

도미야마 타에코는 누구인가?[185]

도미야마 타에코 (1921-2021) 는 1980년 그날을 TV화면을 통해서 지켜보고 있었다. 그러다가 눈물 흘리면서 광주항쟁과 그 역사적 의미를 한달도 안 되어 판화 연작에 담아 그렸고 그의『쓰러진 자를 위한 기도 - 1980년5월 광주』(1980、71컷·12분) 는 국내외로 전파되었다. 나아가 지명관교수 및 파울 슈나이스목사와 함께 한 트랜스내셔널한 연대운동을 통하여 그의 그림은 한국민주화운동을 격려하는 한편 고립된 광주시민을 위로하기도 했다 [이미지1] .

그의 작품중 한국에서 가장 유명한 것은『쓰러진 자를 위한 기도』중「광주의 피에타」라는 그림일 것이다. 그러나 오랫동안 이 그림은 잘 알려져 있었지만 누가 그렸는지는 잘 알려지지 않았다. 한국 사람들에게 도미야마 타에코의 광주 판화는, 작가의 이름을 모르더라도 분명 언젠가 어딘가에서 수없이 접해 본 적이 있지 않을까 생각한다. 이것은 2019년 2월 페이스북에서 우연히 발견한 이미지인데, 집회 참여를 촉구하는 전단지에「광주의 피에타」가 사용된 사례이다 [이미지2] . 전단지 디자이너도, 집회 주최자도 분명 작가의 이름을 몰랐을 것이다. 더욱이, 그 작가가 일본인일 것이라고는 꿈에도 생각하지 않았을 것이 분명하다. 그의 그림은 어떻게 한국에 전해져 받아들여지게 되었을까.

2017년에 개봉된 영화「택시운전사」에는 광주의 비극을 세계로 제일 먼저 전해준 독일인 위르겐 힌츠페터기자가 등장했고 이 영화를 계기로 80년 당시 정보의 집적지며 중계지로서의 도쿄의 위치가 주목받게 되었다. 그 때 힌츠페터등 외신 기자들은 도쿄를 거점으로 활동하며 그는 그곳에서 선교사로 있던 슈나이스목사의 권유로 광주에 가게 되었기 때문이다. 그래서 5.18민주화운동기록관이 도쿄로 조사에 나섰다. 나는 협조자로 도미야마의 화업을 통한 연대운동을 소개해 주었고 이렇게 해서 드디어 그가 한국민주화에 한 역할이 널리 알려지기 시작한 것이다[186].

---

185 이 질문에 대해, 나는 2017년도부터 문부과학성 산하 일본학술진흥회로부터 과학연구비 보조금을 지원받아 일본·한국·미국의 연구자 12명으로 구성된 공동 연구를 진행했다. 2025년 말에 그 성과로 공동 저서를 집필했다 (真鍋祐子監修『越境のアーティスト　富山妙子』 皓星社 , 2025) . 이는 현재 시점에서 유일하게 체계적으로 정리된 도미야마 타에코 연구이다.

186 예를 들면 광주MBC의 김철원기자가 5.18 40주년 특집다큐로서 「이름도 남김 없이 - 1부 '우리가 광주였다'」(2020년5월19일 방송) 를 제작하는 과정에서 5·18진상을 세상에 널리 알림으로써 한국의 민주화를 뒷받침한 인물 중 한 명으로 지명관교수 및 폴 슈나이스목사등과 함께 도미야마를 취재하여, 시대의 증언자로서 등장시켰다.

오랫동안 "이름도 남김 없이" 한국민주화를 위한 일꾼으로 있었던 그의 공적이 공식적으로 인정받은 것은 100살 된 그가 길고 긴 생애를 마치기 불과 두달전이었다. 2021년6월 대한민국정부에서 국민포상을 수여된 것이다.



[이미지1] 해외 민주 인사로 광주에서 초청받아서 힌츠페터 및 슈나이스 목사 부인과 함께 (2001년경)



[이미지2] 집회 안내의 전단지에 사용된 <광주의 피에타>

도미야마 타에코의 인생에서의 "여정"의 의미

도미야마 타에코는 누구인가? 본론에 들어가기 전에 그가 광주를 그리게 되기까지 인생이야기를 소개한다.

도미야마는 1921년 고베 (神戸) 에서 태어나 11살의 나이에 영국기업에서 일하는 아버지 전근에 따라 만주로 이사했다. 그곳에서 일본인들이 중국인과 조선인을 학대하는 모습을 보고 자신도 일본사람임에도 불구하고 일본인을 뼛속까지 미워했다고 한다. 그는 하얼빈 여학교에서, 창씨개명에 저항하다 마지막까지 본명을 지켰던 조선인 친구와 친하게 지내었다. 한편, 러시아인에게 비굴하게 구는 하얼빈의 일본인들과 아버지 회사의 고용자인 영국사람의 눈치를 보고 그들에게 아부하면서도 천대받는 일본인 종업원들의 모습을 보고 어렴풋이 식민주의라는 것을 의식화하게 되었다.

그는 1938년 하얼빈 여학교를 졸업 후 여자미술전문학교 (현재의 여자미술대학) 에 입학하기 위해 단신 상경했다. 이후 도쿄에 미증유의 참화를 가져온 태평양전쟁을 거쳐 45년8월 피난처인 신슈 (信州) 에서 패전을 맞이했다. 패전을 전후해 두번의 결혼과 이혼을 겪은 그는 아버지가 다른 두 딸을 키우기 위해 농사도 지었으며 전후는 도쿄에 돌아와서 작가활동을 시작하는 동시에

그림책에 삽화를 그리는 일에 종사하였다.

1950년대에 들어서 전후 사회구조를 바탕으로 한 모든 모순이 집약된 장소로서 탄광에 주목하게 된 그는 홋카이도와 히타치의 탄광과 광산을 거쳐 규슈의 탄광에서 그림을 그리기 시작하였다. 이러한 도미야마의 인식과 활동의 배경에는 다음과 같은 동아시아 정세가 깔려 있었다.

제2차 세계대전 후, 미국은 미중 관계를 축으로 한 동아시아 지역 질서를 구상하고 있었다. 그러나 중국에서 혁명이 일어나자, 급히 적국이었던 일본에 대한 대우를 '절대적인 동맹 관계로 육성하는 방침'으로 전환했다. 이는 군사 안보보다 경제 안보 측면이 더 강한 동맹 관계였으며, 그 질서를 유지하기 위해 한국과 대만을 냉전의 완충 지대로 삼아 분단 상태에 두어야 했다. 또한 이러한 미일 동맹에 기반한 지역 질서를 안정적으로 유지하기 위해서는, 일본의 식민지 지배와 전쟁의 피해국인 한국이나 대만, 필리핀 등의 주변 국가들을 '친일국'으로 만들어야 했다. [187]

이렇게 일본을 우대하는 방침에 저항하며 일본의 전쟁 책임을 추궁하는 자국민에 대해서, 무력 행사도 마다하지 않는 친미·친일 군사 독재 정권이 세워졌다. 이처럼 동아시아의 냉전 구조 속에서 군국주의화되었던 국가들은 국내적으로도 냉전 체제가 구축되었고, 지배 세력에 반대하는 자들에게는 '빨갱이'라는 낙인이 찍히며, 가차 없는 국가 폭력이 자행되었다. 한편, 일본은 옛 종주국으로서 '냉전 시대 동아시아에서 국가 테러리즘의 공범'이 된 것이다. [188]

이러한 동아시아 지역질서를 둘러싼 정세 안에서 도미야마는 특히 조선인 강제연행의 역사의 아픔이 새겨진 치쿠호 탄전에 머물면서도 아직은 전쟁 전부터 전쟁 후로 이어지는 식민주의에 대해서는 생각조차 하지 못한 채, 그저 그곳에 혁명의 성지인 "연안"（延安） 이미지를 투영하고 있을 뿐이었다.

이윽고 규슈에서는 1960년에 전후 최대규모의 탄광노동쟁의인 미쓰이 미이케 투쟁이 실패해서 혁명의 꿈은 부서져 버렸다. 아울러 석탄을 대신한 에너지혁명에 의해 석탄이 대체되어 폐광이 잇따르는 가운데 새로운 삶의 터전을 찾아서 수많은 실업자가 라틴 아메리카로 이민을 가게 되었다. 61년 가을에 도미야마도 그들을 따라 이민선을 타고 브라질로 건너갔다. 그후 약1년동안 아르헨티나, 칠레볼리비아, 쿠바와 멕시코를 여행하였다. 라틴 아메리카 국가들을 돌아다니며 그가 발견한 것이 바로 미국을 중심으로 한 새 식민주의였다. CIA가 아르헨티나 및 칠레와 같은 나라의 군부에 개입해 쿠데타를 일으키게 함으로써 민주적으로 선출된 문민정부를 전복시켜 민주공화정을 파괴했다. 그리하여 경제식민주의를 펼쳤고 미기업으로 하여금 라틴 아메리카 각국에서 풍부한 자원과 노동력을 독점적으로 착취하게 만들었다. 그런 가운데 도미야마는 만주에서의 "식민지 지배자의 딸"로서의 삶을 세계사적 문맥으로 재해석하기 시작하였다. 그리고 그 자신의 "기억의 풍경"(memory scape)을 찾아 여행하게 되었다.

---

[187] 纐纈厚「日米安保条約と戦後日本の保守体制」徐勝編『東アジアの冷戦と国家テロリズム―米日中心の地域秩序の廃絶をめざして』御茶の水書房，2004，pp38 - 40.

[188] 徐勝「東アジアの冷戦と国家テロリズム―米日中心の地域秩序の廃絶をめざして」同上，pp3 - 4.

도미야마가 라틴 아메리카 여행에서 발견한 또 한가지는 미국 패권주의에 의거한 새 식민주의에 대한 대항문화으로서의 제3세계의 예술운동이다. 서양모더니즘을 대신하는 독자적인 표현양식을 모색한 아티스트는 예를 들면 최승희가 "동양무용" 확립을 지향한 전례가 있는 것처럼 도미야마뿐이 아니었다. 쿠바의 판화운동과 멕시코의 벽화운동에 깊이 감응한 그는 라틴 아메리카 여정후 중동인도 중국을 여행하면서 60년대를 거쳐왔다. 그러면서 서양식도 아니고 일본식도 아닌 "아시아적 모티프"를 민중문화에 찾으려고 마음을 먹었다.

1970년 가을에 그는 패전후 처음으로 한국을 여행하게 됐다. 하얼빈 여학교 시절 친구들과 재회하고 그동안의 분단과 전쟁으로 인해 인생이 엉망진창이 된 한명 한명의 신세타령을 듣는 가운데 "식민지 지배자의 딸"로서 눈을 뜨게 되었다. 이어서 그는 김지하와 서승 준식형제에 대한 구명탄원운동에 참가하는 도중 78년에 김지하시화집『심야』를 간행했는데 그후 한국 입국이 금지되어 버렸다. 그가 다시 한국 땅을 밟은 것은 일본국민이 비자없이 무조건으로 한국에 들어갈 수 있게 된 93년이었다.

위에 기술한 것처럼 도미야마의 전반 생애는 여정으로 특징지어졌다. 라틴 아메리카 여정을 마무리한 그는 1964년에『중남미 혼자 여정』이라는 여행기를 간행했는데 저명한 문화인류학자 이즈미 세이이치(泉靖一)는 머리말로 붙인 추천사에서 다음과 같이 말했다.

> "이 여정을 통해서 도미야마씨는 광산화가로부터 "화가"가 되지 않을까 하는 생각이 들었다. 찰스 다윈이 비글호 항해를 통해 평범한 한 학도에서 위대한 박물학자로 변모한 것처럼 여정은 젊은이들의 삶을 종종 급격하게 변한다. 비록 급격하게 변화시키지는 않더라도, 잊어버린 것을 떠올리게 하거나 정체된 것을 촉진하는 데 도움이 된다." [189]

광산화가에서 "화가"로. 그것은 구상으로부터 추상으로의 승화를 의미하는 것이 아닐까. 이즈미는 도미야마의 여정의 경험이 화가로서의 자신의 활동에 보편성을 부여할 것임을 예견했다고 할 수 있을 것이다. 그 말은 확실히 그 후 도미야마의 화가로서의 삶을 생생하게 짚어냈다. 그리고 라틴 아메리카에서 만난 제3세계의 narrative art와 대항운동으로서의 쿠바와 멕시코에서의 예술운동이 1970년대에 들어 도미야마로 하여금 확실히 "잊어버린 것을 떠올리게" 한 것이 분명하다. 미국의 패권주의에 억압받았던 라틴 아메리카 국가들에서 발견되는 포스트 식민주의적인 상황은, 그대로 대일본제국과 아시아 사람들, 그리고 전후의 미일한 동맹과 분단된 한국과의 관계에도 투영되어 있었다. 이때, 도미야마가 떠올린 것은 "식민지 지배자의 딸"로서 보낸 만주에서의 소녀 시절이었다.

도미야마는 김지하시인의 「황톳길」에 깊이 공감하면서 다음과 같이 결심하였다. 즉 "나는 일본이라는 가해자 편에 서 있다. 하지만 한 화가로서, 입장은 다르지만 나는 황톳길을 따라가려고

[189] 富山妙子『中南米ひとり旅』朝日新聞社，1964，p4.

한다"고.[190] 도미야마가 나아가야 할 황톳길은, 전후 세계에서 이제 제국주의와 식민주의의 주범인 미국까지 미쳤다. 도미야마는 1976년에 김지하의 수난을 모티프로 한 슬라이드 작품『묶인 손의 기도』(80컷·36분) 영어판을 제작하고, 같은 해 가을에 미국 순회 전시 여정을 떠났으나, 그 직전에 멕시코에 들러 멕시코시티에 거주하던 바이올리니스트 쿠로누마 유리코 (黒沼ユリ子) 의 집에서 머물며,10일간을 보냈다. 당시 멕시코시티에는 친미 성향의 군사 독재 정권의 탄압을 피해 라틴 아메리카 각국에서 온 망명 지식인들이 모여 있었으며, 그는 상영회를 통해서 아르헨티나, 브라질, 칠레, 우루과이와 중미에서 온 망명자들과 활발히 교류하였다. 도미야마가 수행한 이 여정의 목적에 대해, 다카기와 유야 (高際裕哉) 는 다음과 같이 말한다. 문장이 길지만 인용하고자 한다.

> "이번 멕시코와 미국 체류에 도미야마가 가져간 것은 칠레의 시인 파블로 네루다 (1904~1973)의 시를 모티프로 그려낸 리토그래프와,일본 TV에서 방송이 중단된『암흑 속의 그리스도인·김지하』에 영어 번역을 덧붙여 슬라이드로 제작한 것[191]이었다.
> 1973년, 미국의 지원을 받으며 사회주의 국가였던 칠레를 신자유주의의 실험장으로 바꿔놓은 쿠데타 직후, 스페인 내전에서는 반파시즘을 내걸고 공화파를 열렬히 지지하며, 죽기 직전까지 시를 쓰던 파블로 네루다 (Pablo Neruda) 와, 1970년대 한국에서 수차례 탈옥을 거듭하며 강렬한 풍자시와 종교적 주제에 대한 사색을 이어간 김지하(1941—) 이 두 사람을 전시회의 주제로 선정한 것에는 도미야마의 세계관이 반영되어 있다. 즉, 격동과 폭력의 시대를 경험했던 라틴 아메리카에서, 한국에서 일어나고 있는 일들이 구조적으로 연속된 것임을 전하기 위한 여정이었다."[192]

한편, 도미야마의 멕시코 방문과는 별도로 그것보다 앞서, 엘 코레히오 데 메히코 대학원 대학교에 객원교수로 있던 일본의 노벨상 수상 작가 오에 겐자부로 (大江健三郎) 가 일본학 연구 강좌에서 김지하를 소개하며 일본 철학자 쓰루미 슌스케 (鶴見俊輔) 및 세계적인 언어철학자 노암 촘스키 (Avram Noam Chomsky) 와 함께 김지하의 석방을 요구하는 서명 운동을 촉구하고 있었다고 한다.[193]당시 오에의 강의를 들은 알프레도 로메로 카스티야 (Alfred Romero Castilla) 는 라틴 아메리카 출신 최초의 한국 연구자이자, 60년대 말 유학생 신분으로 한국외대에서 공부한 국제정치학자이다. 그는 이 시기의 멕시코에서, 도미야마를 직접 만날 기회는 없었지만,『묶인 손의 기도』의 스페인어 번역팀에 참여했었다. 로메로는 도미야마의 예술에 대해 다음과 같은 소감을 밝힌다.

> "김지하의 시에 리토그래프를 그린 이 예술가는 나에게 깊은 인상을 남겼다. 김지하의 역사문화적 메시지를

---

[190] 富山妙子『アジアを抱く—画家人生　記憶と夢』岩波書店，2009，p158.

[191]『묶인 손의 기도』의 원형이다.

[192] 高際裕哉「富山妙子とラテンアメリカ—文献およびインタビューから読み取る植民地主義批判への目覚め」『東洋文化』101，2021，p67.

[193] 同上，p.69.

확실히 표현하고 있으며, 전라도의 절망적인 풍경이나 시인이 구금당했을 때의 정신 상태, 즉 1970년대 한국의 사회 상황을 반영하는 데 영향을 미쳤을 뿐만 아니라, 조선 예술의 전통과 겹쳐진 것들을 표현하고 있다. 나는 그때까지 도미야마 타에코의 예술가로서의 행보를 알지 못했다고 고백하지 않을 수 없다. 그녀의 리토그래프는 단순히 아름다움을 창조하는 데 그치지 않고, 예술을 혁명과 자유라는 대의를 위해 활용하는 것을 지향했던 멕시코의 타예르 데 그라피카 포풀라르(Taller de Gráfica Popular / 민중예술 공방)의 사명과 겹쳐 보이는 듯했다. 그들에게 있어 예술과 정치는 밀접하게 연결된 것이며, 이는 도미야마 타에코의 리토그래프에서도 분명히 드러난다. 그녀의 미학은 김지하의 시가 지향하는 방향과 얽혀 있으며, 또한 한국의 민주화에 동조하는 정치적 참여의 의도도 얽혀 있다."[194]

예언자적 사명을 띤 시인의 수난을 파블로 네루다와 겹쳐 보며 김지하의 이미지로 표현한 점, 그리고 거기서 사용된 '아시아적 모티프'가 서구 모더니즘에 대항하는 민중 문화의 맥락에서 라틴 아메리카 사람들에게 받아들여진 것은, '시각 언어'로서의 도미야마의 예술이 아시아라는 한정된 범위를 넘어 확산되었음을 의미한다고 볼 수 있다. 바로 이러한 여정을 통해 도미야마는 세계로 통하는 '화가'가 된 것이다. 이때부터 동시에 그의 작품도 세계로의 여정을 시작하게 된다.

한국민중미술을 격려한『해방의 미학』(1979) 과「광주의 피에타」(1980)

『심야』를 출간한 후, 1980년 5월, 광주 소식에 접한 도미야마는 무방비 상태의 시민에게 총검을 휘두르는 군인들의 잔인한 행태에 큰 충격을 받아 약 3주 만에 울고 울면서 판화 연작『쓰러진 자를 위한 기도』를 완성하였다. 이 작품은 슬라이드 및 영화『자유 광주』(1981 , 25분) 로 편집되어 국내외에 널리 퍼지면서, 광주항쟁의 진상을 전 세계에 알렸다. 또한 도미야마 자신도 '한일 연대' 운동 속에서 한국의 민주화를 요구하는 운동의 최전선에 서 있었다.

서두에서 소개한「광주의 피에타」는 슈나이스 목사에 의해 독일에 있는 선교 단체로 보내졌으며, 1981년 달력으로 전 세계에 배포되었다 [이미지3] . 이 달력은 광주에도 비밀리에 반입되어, 어떤 교회에서는 마치 일본의 "잠복 키리시탄"이라고 불렸던 은둔한 기독교인들이 비밀리에 모셔왔었던 "마리아 관음"처럼 비밀 방에 게시되었고, 목사가 신도들을 몰래 불러들여 우리는 결코 고립되어 있는 것이 아니라고 용기를 북돋아 주었다고 한다.

[194] Alfredo Romero Castilla (高際裕哉訳)「韓国の民主化運動および金芝河救援運動へのメキシコからの連帯」『東洋文化』101 , 2021 , p218 .



[이미지3] 〈광주의 피에타〉로 디자인된 1981년 달력

이에 대해 도미야마 본인도 잡지의 좌담회에서 다음과 같이 증언하고 있다.

> "80년 당시 제가 보낸 그림이 '광주의 피에타'라는 달력으로 만들어져, 그것이 독일에서 광주 교회에 보내졌다고 한다. 아직 목소리를 내지도 못했던, 탄압이 혹독했던 군사 정권 시절, 강신석 목사가 교회 안쪽 깊숙한 곳에 마치 '잠복 키리시탄' 그림처럼, 신도들에게 "밖에서는 이렇게 우리를 지켜보고 있다"고 말하며, 몰래 모두에게 보여주었다고 한다."[195]

그리고 실제로, 앞서 언급한 멕시코의 로메로에게도 『쓰러진 자를 위한 기도』가 전해졌었다고 한다. 이 사실은 멕시코 지식인들이 계속해서 한국의 민주화 운동에 관심을 기울이고 연대해 왔음을 보여주는 증거라고 할 수 있을 것이다. 그는, "『묶인 손의 기도』는 아마도 한국의 민주화 투쟁 및 그 예술적 참여의 아주 초기 단계에 속하는 것으로" 여겨지는 반면, "이 작품은 도미야마가 한국 민주화의 기운에 더욱 깊이 몰입하고, 또한 한국의 예술 단체와 동시에 발전하기 시작한 벽화와 같은 거대한 차원으로 리토그래프 작품을 이끌어 가는, 다른 기법을 도입하려는 의도가 엿보이는 새로운 차원을 개척하는 작품이었다"고, 『쓰러진 자를 위한 기도』에 대한 소감을 밝히고 있다.[196]

---

[195] 針生一郎・金潤洙・富山妙子「現実のタブーに挑戦する民衆芸術」『世界』岩波書店，2000年10月号，p257.

[196] Romero，前掲論文，p220.

도미야마의 광주 판화는 미국과 라틴 아메리카뿐만이 아니라 유럽과 동남아시아까지 퍼져나갔다.

한국 및 멕시코를 비롯한 라틴 아메리가 국가들과 마찬가지로 친미 독재정권 밑 새 식민주의에 의해 억압받은 동남아시아에서, 도미야마가 김지하의 시를 바탕으로 제작한 판화 작품과 슬라이드는 70년대부터 활발해지기 시작한 개신교와 천주교 네트워크를 중심으로 비밀리에 주로 필리핀과 태국으로 건너가 있었다. 이미숙의 조사에 따르면 "태국의 활동가들에게 소개된 김지하와 한국 민중의 투쟁에 관한 정보는 이후에도 지속적으로 전해져" 있었으며 "특히 광주 5·18 소식을 접한 후, 태국 방콕에서는 한국 대사관 앞에서 항의 시위가 벌어졌다고 한다." 이어서 이미숙은 당시 그 항의 시위에 참가한 어떤 활동가의 증언을 소개한다. 학생운둥 조직의 리더가 40-50명 시위대를 이끌어 대사관앞에 갔으나 학생들은 5·18의 참극을 계기로, 독재 정권이 민주화를 요구하는 학생·시민 시위대를 무차별적으로 탄압하고 학살했던 1973년의 '10월 14일 사건(학생 혁명)' 및 76년의 '10월 6일 사건(피의 수요일 사건)'이라는 자신들의 아픈 기억을 되새기게 되었다고 한다. 태국에서도 도미야마의「광주의 피에타」는 잘 알려져 있으며, 학생과 시민들은 이 그림이 프린트된 티셔츠를 입고 전두환 반대 시위에 참여한 적도 있다. 앞서 언급한 활동가는 당시를 회고하며 "누가 그렸는지는 몰랐다"고 말했지만, "복잡하지 않고 단순하면서도 울림이 있는 이미지"였다고 했다.[197]

한편, 도미야마는『쓰러진 자를 위한 기도』를 스스로 들고 1982년에 유럽으로 건너갔다. 한국에서 프랑스에 망명한 화가 이응로·박인경 부부의 초청으로 3월부터 한 달간 파리에서 개인전이 열렸는데,『마이니치신문(毎日新聞)』(1982년 4월 11일자)에 따르면 회장에는 "파리에 망명 중인 폴란드인을 비롯해 동유럽, 아시아, 아프리카, 중남미의 억압받는 나라들을 피해 파리에 정착한 사람들"이 많이 찾아왔다고 한다.[198]

이어 베를린의 '여성 갤러리'(Frauen Galerie)와 개신교 교회의 문화 센터인 '교회의 집' (Haus der Kirche)에서도 개인전이 열렸다. '여성 갤러리'에서의 전시는 일본 연구자이자 사회학자인 일제 렌츠 (Ilse Lenz) 가 주도하여 기획되었다. 렌츠를 매개로 한 이번 전시회를 계기로, 파독 간호사를 중심으로 한 재독 한인 여성 그룹과 일본 여성 그룹이 처음으로 만나게 되었다. 한국 여성들과는 달리, 유학이나 결혼 등으로 독일에서 생활하던 일본 여성들은 사회 계층상 상류층에 속해 있었다. 국제결혼과 관련하여 국적법에 대한 공부 모임을 하고 있던 이들은 1982년 이후 '베를린 여성회'를 발족시켜, 한국 여성들과 함께 정치, 사회, 역사, 인권에 관한 정기적인 학습 활동을 펼치게 되었다. 그들의 구체적인 활동 내용은 이미숙에 따르면 다음과 같았다.

> "예를 들어, 1983년에는 여성 문제와 함께 지문 채취 거부 사건, 재일 조선인 피폭자 문제에 관한 공부 모임을 열었고, 1985년에는 도미야마 타에코를 초청해『튀어라 봉선화---나의 치쿠호, 나의 조선』,『자유 광주』에 대해

[197] 李美淑「画家・富山妙子とトランスナショナルな連帯―越境する作品，共振する感覚」『東洋文化』101，2021，pp99-100.

[198] 同上，pp93 - 94.

영화 상영회와 토론회를 개최했다. 1986년에는 한인 여성 그룹과 '기생 관광'에 관한 합동 세미나를 열었으며, 또한 마츠이 야요리 (松井やより) 씨를 초청해 일본군 '위안부', 전후 한일 관계, 지문 채취에 관한 공부 모임을 열었다."[199]

한편, 도미야마의 광주 판화는 독일로 넘어가면서 어느새 비밀리에 한국으로도 유입되게 된다. 이하는 이미숙의 인터뷰에 응답한 민중미술가 홍성담의 증언이다.

"광주 5·18 직후부터 '5월 판화'를 제작해 왔습니다. 신부님이나 목사님들은 일본, 미국, 독일 등에 가면 그곳에서 예배나 모임을 갖습니다. 한국인들은 모여서 광주에 대해 알고 싶어 하므로, 무언가를 전하거나 보여줄 필요가 있습니다. 저는 광주 항쟁의 기록을 판화로 만들어 왔기 때문에, 그것을 보낸 것입니다. 그러던 중, 1982년 무렵이었던 것으로 기억되는데, 독일에 다녀온 어떤 분이 독일의 한국인들이 제 작품의 이미지를 사용해 전단지를 만들었다고 하며, 그 전단지 한 장을 주었습니다. 하지만 그것은 제 작품이 아니었습니다. 저는 광주에서 판화를 제작해 보내고 있었기 때문에, 사람들은 제 판화라고 생각했던 것 같습니다. ...(중략)... 그래서 매우 관심이 생겼습니다. 1985년, 그것이 도미야마 타에코라는 여성 작가가 만든 것임을 어떤 분에게서 알게 되었습니다."[200]

그 후, 본고 서두에서 소개한 바와 같이, 도미야마의 광주 판화, 특히 '광주의 피에타' 이미지는 태국의 사례와 마찬가지로 작가가 누구인지 알려지지 않은 채 민주화 운동이라는 굿판에서 자주 인용되며, 사람들의 사기를 높이는 데 기여해 왔다. 즉, 도미야마의 작가 활동은 말 그대로 "사랑도 명예도 이름도 남김 없이" 한국의 민주화 운동을 고무한 것이다.

그러나 도미야마의 활동이 한국 민주화운동을 격려한 것은 그림만이 아니었다. 그는 제3세계 국가들을 여행한 경험을 바탕으로79년에 미술이론서 『해방의 미학』을 간행하여 "양심적 저항자들을 투옥하고, 제3세계의 자원과 노동력을 착취함으로써 번영을 이어가고 있는 선진국의 미술이란 도대체 무엇일까"라고 반문했다[201]. 이 책은 80년대에 들어서면서 불법으로 한국으로 반입되어 해적판이 제작되었고, 민중 미술가들 사이에서 은밀히 읽혀 왔다. 한국미술사 연구자인 후루카와 미카(古川美佳)에 따르면 광주에서 민중미술운동에 헌신해 온 한 미술가가 도미야마의 저서를 해적판으로 읽은 뒤, 나중에 "우리의 민중미술 운동이 '고립된 우리만의 무언가'가 아니라 '세계 미술사에 뿌리를 둔 무언가'라는 사실을 깨닫고 용기를 얻었다"고 말했다고 한다. [202]

광주항쟁과 도미야마 타에코

---

[199] 同上，p95.

[200] 同上、p101.

[201] 富山妙子『解放の美学―二〇世紀の画家は何を目ざしたか』未来社，1979，p265.

[202] 古川美佳『韓国の民衆美術 - 抵抗の美学と思想』岩波書店，2018，p180.

도미야마는 평소부터 한국, 특히 광주를 '제2의 고향'이라고 부르곤 했다. 식민지 시절에 인격이 형성된 그는 고향을 잃은 사람으로, 자신의 정체성을 뿌리내릴 곳이 없었다. 브라질에서 일본의 현인회에 가입하라는 권유를 받았지만, 그는 전혀 공감할 수 없었다고 한다. 50년대에 탄광에 들어간 것은 혁명의 이상에 이끌렸기 때문이었지만, 그는 당시 탄광과의 만남이 말하자면 '중매결혼'과도 같았다고 회고하고 있다. 그는 그 이유를 "혈육의 유대"가 없었기 때문이라고 설명한다. 그러나 70년에 처음으로 한국을 방문해 서민들의 숨결을 느끼며 [이미지4], 분단과 전쟁 속에서 옛 친구들이 살아온 인생의 아픔에 공감했을 때, 비로소 '혈육의 유대'를 느낄 수 있었다. 그리고 그 과정에서 '그림 속에서 사는' 듯한 느낌이 생겼다고 한다.[203]



[이미지4] 〈서대문 형무소에서 면회를 기다리는 어머니〉드로잉 1970-74년



[이미지5] 〈정치인들--일미한〉1980년

나아가 '제2의 고향'이라는 말에는, 김지하와 5·18을 위해 예술을 통해 황톳길을 따라가며 함께 투쟁해 왔다는 자부심과 더불어, 오히려 그 이상으로 5·18이 그의 세상을 바라보는 시각과 삶의 방식을 바꿔 놓았다는 의미가 담겨 있었던 것으로 보인다.

[203] 富山妙子・真鍋祐子「なぜ光州を語り、描き続けるのか—光州事件30周年の年に」『月刊百科』平凡社，2010年12月号.p6.

도미야마가 5·18을 계기로 세계관을 결정적으로 바꾸게 되었고, 그 이후의 방향성이 확립되었음을 보여주는 것이 바로 「정치인들·일미한」[이미지5] , 즉 광주 시민들의 투쟁을 대항 문화로서의 '아시아적 모티프'를 통해 표현한 『쓰러진 자를 위한 기도』중 한 작품이 아닐까 생각한다. 라틴 아메리카에서의 식민주의의 깨달음을 바탕으로, 도미야마는 5·18의 근원에 '반공의 요새'로 규정된 한국에 대한 미일 동맹의 군사적 지배, 즉 미제국주의과 일본 제국주의에 의한 변형된 식민지주의가 있음을 발견한 것이다. TV 뉴스 화면을 통해 5·18을 실시간으로 지켜보면서, 도미야마가 그 구조를 즉시 간파할 수 있었던 것은 라틴 아메리카를 여행한 경험이 있었기 때문이 분명하다.

광주를 그린 후에 토미야마는 "지금이면 할 수 있겠다!"고 확신하여 강제연행과 위안부등 일본의 전쟁책임을 주제로 수많은 작품을 발표하게 됐다. 그 이유는 「정치인들·일미한」을 그려나가면서, 5·18의 본질이 식민주의에 있다는 점, 즉 그 보편성을 확신할 수 있었기 때문이 아닐까?

예를 들면 『쓰러진 자를 위한 기도』중 「잡혀가는 사람들」[이미지6] 이라는 작품이 내포하는 이미지는 최승희의 무용 작품 「고난의 길」(1931) 과 동일한 모티프를 보여 준다. 최승희가 결혼한지 불과 3개월 뒤, 그녀의 무용을 이해하고 지지해 주던 남편이 '조선 독립 음모 사건' 혐의로 체포되어 투옥되고 만다. 조일 관계사의 연구자 히라바야시 히사에 (平林久枝) 에 따르면, 그것은 "다섯 사람이 묶인 채 어두운 방에서 몸부림치며 고통스러워하는 무용이었는데, 그녀는 이 춤을 추면서 남편이 연행되어 간 날을 떠올리며 손발이 떨리고 가슴이 찢어질 듯한 심정을 느꼈다고 한다".[204] 도미야마의 「잡혀가는 사람들」에는 27일 새벽 공수부대의 제압 작전 이후, 줄을 지어 연행되는 여섯 사람이 그려져 있다.

[204] 平林久枝「崔承喜と二人の"漠"」高嶋雄三郎 + むくげ舎『崔承喜』むくげ舎 (発売所 : 皓星社) , 1981 , pp189 - 70.



[이미지6] 〈잡혀가는 사람들〉1980년

더 나아가 말하자면,「고난의 길」의 근저에는 스승인 이시이 바쿠의 무용 작품「갇힌 사람」(1922)의 모티프가 엿보일 것이다. 경성에서 이 작품을 관람한 15세의 최승희는 "그 무용의 내용에 가슴이 격렬하게 떨렸고, 무릎이 덜덜 떨릴 정도로 감동받았다"고 말했다.[205]

히라바야시는 이시이가 처음 조선을 방문했을 때 목격한 광경을 다음과 같이 기록하고 있다.

> "그것은 막 무용단 일행이 서울역에 도착했을 때, 흰 옷을 입은 조선인들이 여러 겹으로 묶인 채 일본 경찰관에게 끌려가는 모습이었다. 그야말로 포로가 된 사람들의 무리였다. 그는 자유를 빼앗는 것들의 뿌리가 하나임을 느꼈다".[206]

한편, 1970년에 한국을 방문한 도미야마는 부산에서 서울로 올라가는 기차안에서 허리에 권총을 차고 있는 군사경찰이 차량 뒷좌석에 앉아 있는 것을 보고 1943년에 "하얼빈에 있는 집으로 돌아가기 위해 부산에서 기차를 탔다. 전쟁 당시의 부산에서는 특고경찰이 관부 연락선에서 내린 승객 중 4, 5명의 남성을 심문한 뒤 데려갔다"고 회상하면서 "그 모습을 볼 때면 어두운 전쟁 시절의 잔상이 되살아나, 숨 막힐 듯한 압박감이 다시 나를 조여온다"고 쓰고 있다.[207]

즉, 이시이가 1920년대 경성에서 목격한 것과, 도미야마가 1943년 부산에서 본 것, 그리고

---

[205] 金賛汀『炎は闇の彼方に―伝説の舞姫・崔承喜』日本放送出版協会，2002，p27.

[206] 平林，前掲論文，p187.

[207] 富山妙子『アジアを抱く』p141.

그로부터 약 40년 후 텔레비전 화면을 통해 응시했던 광주에서 「잡혀가는 사람들」의 이미지는, 대일본제국 및 그 구조를 계승한 한국의 독재 정권에 의한 국가 폭력으로 이어지고 있는 것이다. 그리고 이시이의 「갇힌 사람」(1922), 이 작품에 큰 충격을 받고 그의 제자가 된 후 남편이 투옥된 최승희의 「고난의 길」(1931), 그리고 도미야마의 「잡혀 가는 사람들」(1980)에 공통적으로 흐르는 주제는, 인간의 자유를 빼앗는 식민주의의 폭력에 대한 분노와 저항이다.

그는 이미 1960년대에 라틴 아메리카 여정을 통해서 식민주의의 폭력성을 직접 체험했지만 5.18을 겪어보고 나서야 1930년대 만주에서 자란 식민자의 딸인 자신의 식민지성을 알게 되었다고 한다. 그리하여 5.18의 본질을 미일과 한미 군사동맹이라는 새 식민주의로 꿰뚫어 본 그는 과거를 거슬러 올라가서 그 역사적 의미를 재해석하게 되었다. 그러한 맥락에서 1980년에 5.18을 그린 후, 탄광이 "자신의 존재를 담아 이야기할 수 있는" 주제가 되며, 탄광과 나 사이의 관계가 "중매결혼에서 연애결혼으로" 바뀌졌다고 한다. 자신의 오래된 이념이었던 "혁명"의 환상을 투영하는 대상으로서의 탄광이 조선인 강제연행이라는 일본의 식민주의와 전쟁책임의 현장이기도 했다는 사실에 눈을 뜨게 되었다. 그리하여 1984년에 치쿠호(筑豊)탄전을 무대로 조선인 강제연행을 그린 영화『튀어라 봉선화』(48분) , 이어 1986년에는 남태평양의 해저에 버려진 조선인 위안부를 주인공으로 한 슬라이드『바다의 기억』(80컷, 26분 20초) 등, 시대를 거슬러 올라가며 일본의 전쟁 책임을 주제로 한 작품들을 발표해 나갔다. 이즈미가 예견했듯이 그 때 도미야마는 드디어 "화가"가 된 것이다.

식민주의라는 핵심 개념을 파악함으로써 새로 구축된 재귀적 (reflexive) 역사인식에 의해 그의 작가 활동은 체계화되어 세계적으로 인정받게 되었다.

5.18이 한국근현대사에게 가져온 재귀적 (reflexive) 역사인식

앞서 지적한 바와 같이, 5·18은 한국 사회에 미일 동맹에 기반한 식민주의 구조를 여실히 드러내 보였다. 즉, 분단 상태가 지속되는 한, 그곳에서 일어난 일은 어디에서든, 어느 시대에든 일어날 수 있었던/일어날 수 있는 일이다. 이 점에 주목한 젊은 역사학자들은 광주의 사건을 '민족적 각성을 불러일으키는 원천'으로 규정하고, "광주는 한반도 곳곳에서 지금도 계속되고 있다"고 하는 한국 민중사를 써 내려가기 시작했다.[208] 이러한 맥락에서 5·18을 분수령으로 삼아, 한국 민주화 운동의 국면은 일변하게 되었다. 주어진 국가 체제 내에서 민주화를 요구하던 70년대까지의 운동에서, 민주주의를 저해하고 5·18과 같은 국가 테러를 정당화하는 분단 체제 그 자체에 이의를 제기하는 민주화를 위한 통일 운동으로 전환됨과 동시에, 과거 역사에 대한 재해석이 요구되게 되었다. 나아가

[208] 韓国民衆史研究会編 (高崎宗司訳)『韓国民衆史―現代篇』木犀社 , 1987.

5·18 이후의 민주화 운동은 살아 있는 이들의 생존권을 요구하는 것과 동시에, 아니 오히려 그 이상으로, 5·18을 비롯한 과거 사건의 진상 규명과 명예 회복을 요구하는 죽은 이들을 위한 운동이 하나의 과정으로 진행되어 왔다. 이 점은 일본의 사회 운동과의 가장 큰 차이점이라고 할 수 있다. 그 결과의 일환으로, 그저 입에 올리기만 해도 탄압의 대상이 되었던, 오랫동안 한국 현대사의 금기시되었던 제주 4·3의 진실이 재발견되기도 했다.

'4·3'이라는 말이 한국 언론에 처음 보도된 것은, 내가 알기로는 민주화 이후인 1988년 3월 26일자 『동아일보』[209] 였지만, 기사에서는 "폭동"이라는 부정적인 표현이 사용되었다. 재해석된 4·3의 공론화의 시발점은, 내 인식으로는 10년 후 5월 광주에서 찾아볼 수 있었다. 4·3 50주년을 계기로 4·3 유가족과 연대하여 진상 규명과 명예 회복, 책임자 처벌을 촉구하는 포스터를 시내 곳곳에서 목격했다.

왜 광주였을까? 그 이유를 내 나름대로 추측해 보면, 역시 5·18이 민주주의와 분단 상황의 '구조'를 부각시켰고, 그러한 구조 속에서 지켜진 권력이 자신들에게 불리한 진실을 은폐해 왔음을 드러냈기 때문이며, 그 틀에서 대한민국의 역사를 거슬러 올라가다 보면 결국 4·3에 이르게 되는 것이 아닐까. 그 후, 6·25, 여수·순천 사건, 나아가 베트남 전쟁 당시 민간인 학살 등 어둠 속에 묻혀 있던 사건들이 재발견되었고, 진상 규명을 위한 노력이 계속되어 왔다.

나는 1994년부터 2000년까지 거의 매년 5월이면 광주에 다녀왔는데, 90년대 중반 무렵부터 '의향·광주'라는 말이 눈에 띄기 시작했다. 〈광주〉라고 하면 5·18뿐만 아니라 1929년의 광주 학생운동이 있었고, 또한 1919년의 3·1 독립운동은 전라도에서 가장 활기를 띠었으며, 1894년의 갑오농민전쟁도 전라도가 진원지였다는 점에서, '의향·광주'는 5·18을 〈저항의 전통〉 속에서 의미를 부여하려는 담론이라고 볼 수 있다.

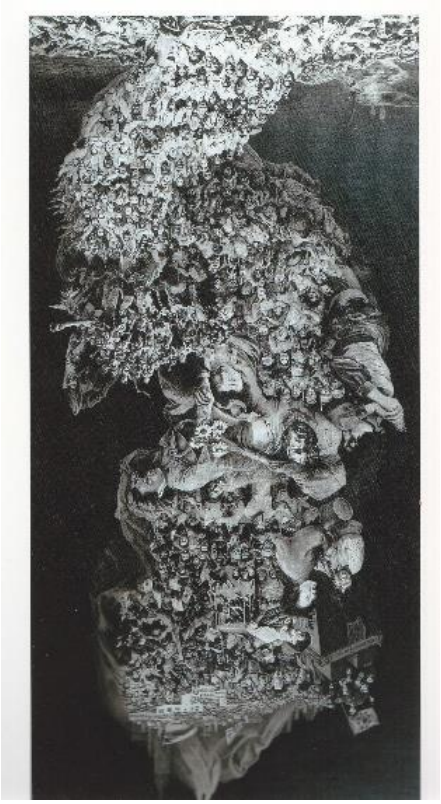
2024년 노벨 문학상 수상자인 한강이 먼저 5·18을 주제로 한 『소년이 온다』를 쓰고 이어서 4·3을 다룬 『작별하지 않는다』를 집필한 것은 우연이 아니라, 〈광주〉에서 되돌아온 역사적 역설이라는 필연이었다고 본다. 〈광주〉를 바라보는 시선은 4·3에 그치지 않고, 한국전쟁 당시의 민간인 학살 등 은폐된 과거의 수많은 사건들을 재귀적으로 파헤치는 한편, 정사로서 역사 교과서에도 실려 있는 3·1독립 운동이나 갑오농민전쟁을 한국 민중사의 맥락에 다시 자리 매김함으로써, '저항의 전통'이라 불리는 하나의 강인한 역사 의식을 재구성한 것이다.

그리고 이러한 역사인식을 시각 언어로 표현한 대표적인 사례가 바로 민중 미술가 신학철의 「한국

---

[209] 「제주 4.3 폭동 진상 규명 작업--40주년 맞아 서울 제주 일본서 세미너」라는 기사 제목으로 "목숨 잃은 사람 최소한 3만명"이라는 보도와 함께 "늦은 감 있지만 억울한 희생자등 밝혀내야"이라는 유가족의 밀이 헤드라인에 소개되어 있다. 한편, 제목에 언급된 세미나는 재일 조선인 사회의 주도로 열린 것이다. 한국 본토에서는 4·3을 언급하는 것이 금기시됐으나 일본, 특히 오사카에는 제주 출신 재일 조선인이 많아 추모 활동이 지속되는 동시에, 재일 지식인 및 문화인들에 의한 꾸준한 표현 활동과 진상 규명 활동이 이루어져 왔다는 배경이 있었다. 이처럼 4·3의 기억은 오사카를 중심으로 한 재일 조선인 사회 내에서 계승되어 왔으며, 김시종과 김석범에 의해 문학 작품으로도 그려져 왔다.

근현대사」(1996)라는 작품이 아닐까 생각한다 [이미지7] . 한반도의 뿌리(즉 나라의 근원) 부분에는 갑오농민전쟁과 의병투쟁의 희생자들이 그려져 있으며, 잘 알려진 것으로는 전태일 열사의 유영을 안고 있는 이소선 어머니와 5·18 희생자, 울고 울면서 종을 치는 박종철 열사의 어머니와 누나, 최루탄에 쓰러지는 이한열 열사...등 한국 근현대사의 민중 비극이 그려져 나간다.



[이미지7] 신학철 〈한국근현대사〉1996년

5·18을 둘러싼 이러한 현상들이 나타내는 역사의 재귀성(reflexivity)에 관련해 앤서니 기든스(Anthony Geddens)의 이론이 도움이 될 것 같다. 그는 세계화에 따른 '근대'의 향방을 단선적으로가 아니라, 재귀성의 관점에서 파악하고 있다[210]. 그의 제자인 인류학자 미야나가 쿠니코 (宮永國子) 는 이를 바탕으로, 세계화와 정체성의 매개 요인으로서 근대와 마주한 비서구 사회에서 재귀(탈내재화 → 재내재화)된 전통 문화를 논했다.[211]

5·18을 계기로 젊은 역사학도들이 정립한 '한국 민중사' 또는 '저항의 전통'을 구축해 나가는

[210] Anthony Giddens, "Living in a Post-Traditional Society", *Reflexive Modernization: Politics , Traditions and Aesthetics in the Modern Social Order*, Ulrich Beck, Anthony Geddens & Scott Lash (eds.), pp.56-109, Polity Press,1994.

[211] 宮永國子『グローバル化とアイデンティティ』世界思想社 , 2000 , p65.

과정을 살펴보면, 이것이 기든스가 논한 재귀성에 부합한다는 것을 알 수 있을 것이다. 그리고 세계화로 인해 동아시아 지역 질서 속에 구조화된 국사가 상대화되고, 이를 대체할 역사적 정체성이 모색될 때, 미야나가가 말하듯이 개별 역사적 사건의 탈내재화와 재내재화가 일어난다. 즉, 이미 분단을 전제로 한 '남한 이데올로기'에 기반한 국사의 맥락 속에 내재되어 있던 갑오농민전쟁이나 3·1 독립운동과 같은 사건들의 역사적 의미가 일단 해체된 후, '한국 민중사'나 '저항의 전통'과 같은 대항적(alternative) 역사 체계 속에 재내재되는 것이다.

이와 비슷한 과정은 도미야마의 화가 인생에서도 일어났다. 그곳을 자신들의 '뒷마당'이라 칭하는 미국의 노골적인 식민주의에 시달린 라틴 아메리카 여행을 통해 식민주의에 눈을 뜨기 시작한 그는 5·18을 계기로, 뚜렷한 윤곽을 띠며 인식되기 시작한 제국주의·식민주의의 맥락 속에서 자신의 "식민지 지배자의 딸"로서의 역사를 자리매김하고, 특히 그가 살아온 동시대 조선과의 관계를 통해 이를 재해석하려는 시도를 하게 되었다. 동시에, 식민주의의 구조가 지속되는 한, 가해의 국민으로 감히 황톳길을 따라가려던 그는 죽을 때까지 분노를 멈추지 않았다.

마지막으로, 도미야마의 화가 활동에서 나타나는 재귀성에 대해 논해 보고자 한다.

도미야마의 화가활동의 방향성을 제시한 "역사적 역설의 필연성"

한강이 먼저 5·18을 소설로 쓴 뒤, 역사를 거슬러 올라가 4·3을 소재로 삼은 것처럼, 도미야마 역시 5·18을 그린 후에 일제 강점기 조선인 강제 연행과 '위안부'를 다룬 작품에 착수했다. 즉, 예술활동에서의 역사적 역설의 필연성은 한강뿐만 아니라 도미야마의 화가인생에서도 찾아볼 수 있는 것이다. 그것은 그가 5·18의 참상을 실시간으로 마주하는 과정에서, 본래 지켜야 할 자국민을 향해 군대가 총구를 겨눈 국가 테러인 5.18을 자행한 '정치인들·미일한'의 실체와, 그 배후에 있는 동아시아 내 미국 중심의 식민주의의 윤곽을 뚜렷이 인식한 것이 시초가 되었다.

그 후, 식민주의라는 관점은 도미야마의 예술을 관통하는 일관된 사상적 틀이 되어 갔다. 그는 그러한 관점에서 만주를 원점으로 한 '식민지 지배자의 딸', 더 나아가 '가해국의 국민'으로서의 자신의 과거와, 같은 시대를 살아온 식민지 사람들의 과거를 재해석하게 되었다. 5·18을 다룬 덕분에 탄광이 드디어 "자신의 실존을 담아 이야기할 수 있는 대상"이 되었다고 그가 말한 것은, 동시대를 구성하는 지배와 피지배의 병행적 관계 속에서, 자신과 타자의 '살아온 경험'을 교차시킬 수 있었기 때문이 다름 아니다. 이는 에드워드 사이드(Edward W. Said)가 논한 '제국주의의 과정'과 '제국주의에 대한 저항의 과정'을 둘러싼 대위법적인 관점과도[212] 겹친다.

아래에서 인용한 바와 같이, 도미야마가 묘사한 식민지 생활의 시각적 이미지는 앞서 언급한

[212] Edward W. Said（大橋洋一訳）『文化と帝国主義 1』みすず書房．1998，pp137 - 138.

사이드가 식민지를 둘러싼 일상적 생활 양식을 분석함에 있어 제시한 대위법적 관점과 유사한 형태를 띠고 있다.

> "식민지에서는 열락과 고난의 생활이 이웃하고 있다.
> 열락의 영역에는 식민자와 그 협력자들. 고난쪽에 있는 것은 그 나라 주민들. 식민자는 '원주민'의 저항과 반란에 늘 겁먹고 있었다."[213]

치쿠호 탄광을 배경으로 조선인 강제 연행을 묘사하기 시작한 도미야마의 그림에서 대위법적 관점을 발견한 미술사학자 이케다 시노부 (池田忍) 는 다음과 같은 분석을 제시하고 있다.

> "치쿠호의 역사는 다양한 입장에 있는 사람들에 의해 만들어졌으며, 외부 세계와 연결되어 있다. 1950년대에는 외부에서 온 방문자였던 도미야마 타에코였지만, 20년 후 이곳을 다시 방문했을 때는 이 곳을 자신의 역사와 명확히 연관된 장소로 인식하고, 대위법적으로 여러 '타자'의 시점을 도입하여 탄광을 다시 그려내기 시작했다."[214]

도미야마는 나와 나눈 대담에서, 먼저 5·18을 접하게 된 것을 계기로 역설적으로 역사를 거슬러 올라가, 조선인 강제 연행을 새로운 주제로 삼아 다시 탄광으로 돌아가게 된 경위를 다음과 같이 설명했다.

> "광주를 그린 후, '지금이라면 해낼 수 있겠다'는 생각이 들어 탄광으로의 조선인 강제 연행을 주제로 삼았습니다. 정체성을 한국으로 옮겼기 때문에, 예전에는 망설임이 많았던 '중매결혼'과도 같았던 탄광을 새로운 시각에서 재조명할 수 있었습니다."[215]

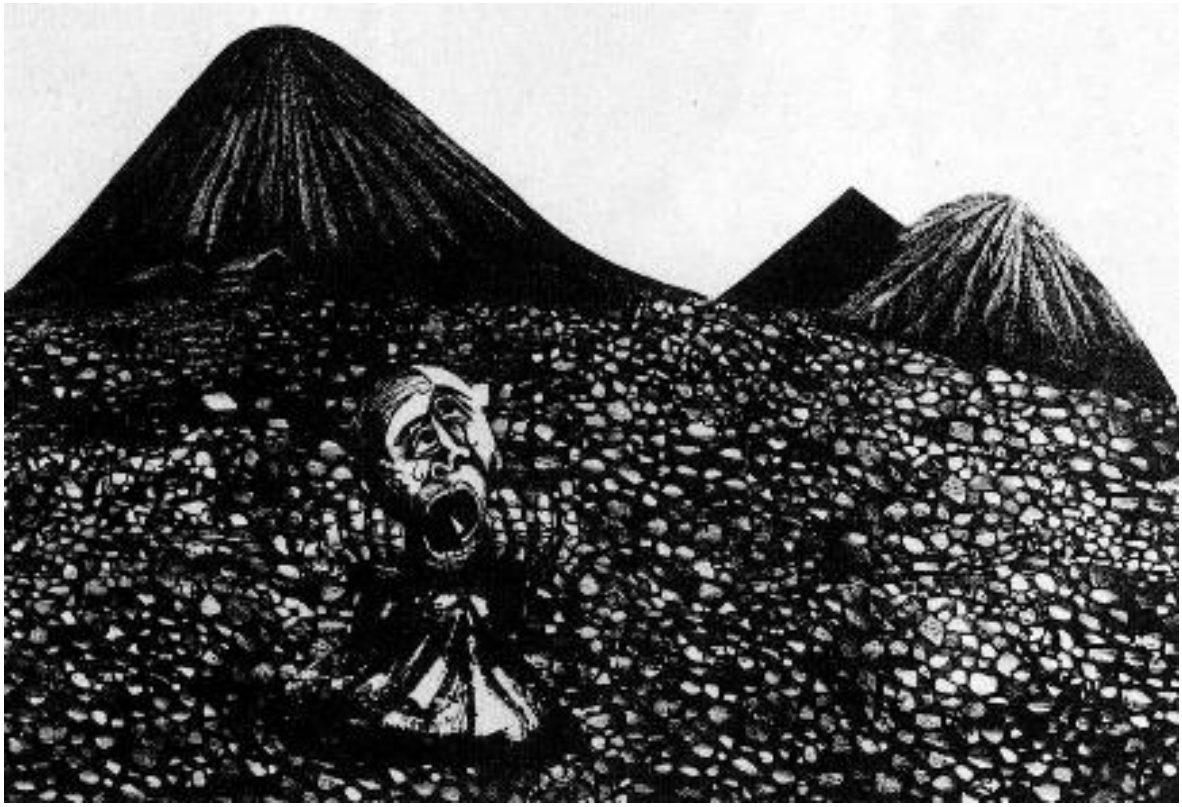
여기서 그가 자신의 "정체성을 한국으로 옮겼다"고 분명히 밝힌 점에 주목하고 싶다. 그것은 '제국주의의 과정과 제국주의에 대한 저항의 과정' 양쪽을 모두 시야에 담은 정체성의 경계를 넘어서는 것에 다름 아니기 때문이다. 실제로 일본 제국 강점기 치쿠호 탄광은 제국주의의 과정을 살아가는 이들과 제국주의에 저항하는 과정을 살아가는 다양한 타자들이 교차하는 장소였다. 치쿠호는 종주국 일본 땅에 있으나 도미야마는 그곳에 "열락의 영역"과 "고난쪽"이 인접해 있는 식민지의 일상적인 삶의 구조를 발견해 냈다.

영화『튀어라 봉선화』에는 [이미지 8]과 같은 장면이 나온다. '보타야마'라고 불리는 폐석 더미 그림에, "잡혀 죽은 아이에게"라는 제목의 어머니 그림을 콜라주한 것이다. 보타야마는 치쿠호

---

213 富山妙子「遠い風景から射す影に」『Silenced by History: Tomiyama Taeko's Work』現代企画室，1995，p68.
214 池田忍「富山妙子と戦後『美術』と『日本』の境界」『超域的日本文化研究』1，2009，p97.
215 富山・真鍋，前掲記事，p9.

지역에서는 어디에서나 볼 수 있는 일상적인 풍경이다. 도미야마는 그곳에서 '고난쪽'에 선 이들의 탄식과 통곡을 꿰뚫어 보았고, 이를 '열락의 영역'에 있는 이들과는 같은 시대에 같은 장소에서 살아가면서도 뿌리가 다른 '타자'로서 '아시아적 모티프'로 표현했다. 눈물을 흘리며 통곡하는 어머니의 모습은 「광주의 피에타」에서 이어받은 이미지라고 할 수 있다.



[이미지 8]〈튀어라 봉선화〉의 한 장면

또한, 도미야마는 무대를 남태평양 해저로 옮겨, 총력전 하에서 국가 총동원 체제에 따라 탄광이나 군수 공장에 강제 징용된 남성들을 다루는 한편, "위안부"로 전장에 동원되어 목숨을 잃은 여성들의 비극도 동등하게 그려냈다. 도미야마는 1988년에 제작한 슬라이드 『바다의 기억』을 통해 식민주의 비판에 페미니즘 사상을 접목시킨 독자적인 관점을 제시했다. "위안부"라는 존재를 통해 일본 제국주의의 야만성을 드러내는 동시에, "위안부"가 되도록 강요당한 피해 여성들을 배제하고 박해하는 한국 사회의 가부장제를 날카롭게 비판한 것이다.

이 슬라이드 작품에서, '위안부'로 끌려가 행방불명이 된 언니의 소식을 듣고 싶다며 무당에게 청원하는 조선인 여성의 입을 통해, 도미야마는 다음과 같이 말하게 한다.

> "이웃 마을에 버마에서 돌아온 한 여성이 살고 있었습니다. 일본군의 위안부였다는 소문이 돌자, 죄인처럼 조용히 숨어 지내다가 어느 날 갑자기 사라져 버렸습니다.
>
> 여자의 정조를 소중히 여기는 마을인데, 언니도 그 사실을 알고는 돌아오지 않는 건가요?
>
> 남자들은 첩을 두거나 기생을 사도 비난받지 않는데, 전쟁으로 인해 위안부가 된 여성들은 마치 죄인처럼 살아가야만 하는 것입니까?

왜 다들 입을 다물고만 있나요?
언니, 부끄러워할 사람은 언니가 아니에요.
아휴, 부끄러워해야 할 자가 부끄러워하지 않네."[216]

이 한숨과 풀 곳 없는 분노는 시공을 초월해 광주 여성들에게도 공감이 가는 것이 아닐까? 5·18 당시 성폭력을 당한 여성들 역시 마치 죄인처럼 줄곧 숨 죽이고 살아왔다. 나는 위의 대사를 읽을 때마다 송기숙의 소설『오월의 미소』에 등장하는 주인공 정찬우의 연인을 떠올린다. 5·18 당시, 그녀는 언니와 함께 계엄군 병사들에게 성폭행을 당했고, 언니는 그 사건으로 인해 정신적 고통을 겪다가 물에 뭄을 던져 자살한다. 여동생은 강간으로 인해 언니가 낳은 사생아인 조카와 늙은 할머니를 부양하기 위해 대학 진학을 포기하고, 찬우와의 이별을 결심한다. 도미야마를 통해 전해진 죽은 '위안부'의 여동생의 한탄은 5.18을 겪은 광주 여성들의 고통과도 공명하고 있을 것이다. 그리고 그것은 아마도 세계 어딘가에서 일어나고 있는 보편적인 경험이기도 하다고 생각한다.

'평화의 소녀상'을 제작한 조각가 김운성·김서경 부부는 한 일본 신문과의 인터뷰에서, 소녀상이 일본에 대한 항의인 것은 물론이지만, 동시에 '위안부'로 끌려간 여성들이 전후 귀국한 뒤 얼마나 차별을 받고 고통을 겪어 왔는지에 대한 '한국 자신의 반성'도 담아 제작했다고 밝힌 바 있다. 식민주의뿐만 아니라 한국의 가혹한 가부장제를 비판하는 페미니즘에 기반한 소녀상 제작은 2011년 일본 대사관 앞에 세워진 소녀상이 시초였다. 즉, 그만큼 도미야마의 예술과 사상의 선진성이 두드러진다는 것이다.

『바다의 기억』 이후, 도미야마는 갑자기 무대를 80년대 후반 버블 시대의 도쿄로 옮기고, 1991년에 슬라이드 작품『돌아오지 않는 소녀—태국에서 온 소녀의 이야기』(80컷, 28분)를 제작한다. 일자리를 찾아온 태국의 가난한 소녀가 가부키초（歌舞伎町）의 유흥가에서 성적 착취를 당한 끝에 자취를 감추는 이 이야기는『바다의 기억』과 이어지는 유사한 구조에 기반을 두고 있으며, 경제 식민주의와 여성에 대한 억압 및 착취를 고발하고 있다.

여정을 통해 진정한 '화가'로 성장하고, 5·18을 통해 세계를 응시하는 독자적인 시각을 얻은 그는, 동시대 한국의 민주화 세력이 재귀화된 '저항의 전통'을 구축해 나가는 것과 궤를 같이 하듯, '세계사를 육체화하는 과정'을 거쳐 '새로운 주체'를 획득함[217]으로써, 독자적인 재귀적 역사 인식에 기반한 표현 활동을 활발히 펼쳤다. 흥미롭게도, 도미야마 역시 광주 MBC가 제작한 다큐멘터리 프로그램「이름도 남김없이」에 출연했을 때 5·18을 "한국의 '전통'"이라고 평가했다. 이것이 단순한 우연일까?

---

[216] 富山妙子『戦争責任を訴えるひとり旅 - ロンドン・ベルリン・ニューヨーク』岩波ブックレット137，1989，p24.
[217] 菊地亮「『帝国』を追いかけて - 富山妙子の仕事」『VOL』創刊号，以文社，2006，pp200 - 201.

도미야마 타에코에 있어서의 '예술적 상상력'과 '트랜스내셔널 광주'의 관계

앞에서 밝힌 바와 같이 도미야마의 광주 판화는 말그대로 '트랜스내셔널 광주'를 체현하고 있었다. 그의 작품이 초국가적으로 세계로 퍼져나간 것은 사실이다. 그러나 도미야마가 지은『해방의 미학』이 80년대 한국에서 비밀리에 유포된 사실이 제시하듯이 그림뿐만 아니라 그가 광주 판화에 담은 사상과 역사의식, 세계관도 동시에 초국적 차원에서 받아들여져, 억압 아래 고통받는 사람들을 격려하지 않았던가?

이 글에서 다룬 내용을 다시 한 번 되짚어 본다.

도미야마는 자신이 살아온 과거의 역사적 의미를 재해석함으로써, 그의 그림의 주제로서 식민주의라는 첫번째 보편적인 주제를 파악한다. 이러한 과거로의 시간 여행의 시작이 바로 1960년대 라틴 아메리카로의 여행이었다. 그것은 일본 국내의 탄광에서 벗어나 세계를 바라보는 초국가적 여정, 나아가 '트랜스내셔널 광주'의 시발점이다. 이후 도미야마는 세계라는 공간적 여정과 자신의 현재와 과거라는 시간적 여정을 반복해서 오가는 과정에서 과거로 거슬러 올라가 자신과 세계를 둘러싼 여러 사건의 역사적 의미를 재해석하고, 이를 새로운 역사 의식에 다시 심어 놓는 일, 바로 '재귀화'를 자각적으로 시도하게 된다. 그렇다면, 왜 그 중대한 계기가 '광주'였을까?

1960년대 라틴 아메리카를 여행하는 그가 주목한 것은, 미국의 식민지주의적 지배와 착취의 구조 아래에서 억압되어 정치적 부조리를 당하면서도 서양식이 아닌 자신들의 독자적인 표현 양식을 추구하며 끈질기게 저항하는 제3세계의 대항문화로서의 예술운동의 활황이었다. 80년5월에 도미야마가 목격한 광주도 마찬가지였다. 즉,5.18의 이면에도 미국을 수괴로 한 같은 식민주의 구조를 발견하는 동시에, 70년대이후 독자적 표현 양식으로 저항문화를 가꿔온 광주의 학생과 시민의 목숨을 건 끈질긴 저항의 투쟁을, 그야말로 시대를 총체적으로 조망하는 살아있는 증인으로서 자세히 살펴보았다. 그리고 광주를 군화로 짓밟은 전두환의 만행과 군사주의가 다름이 아니라 대일본제국의 유제와 군사 문화를 계승한 것이라는 현실을 깨닫게 된다. 이러한 국가구조는 한국이 분단 체제 하에서 미일 동맹에 지배당했던 '반공의 요새'인 한 반영구적으로 유지될 수밖에 없는 것이다.

도미야마는 그러한 관점으로 1980년의 광주를 그린 다음에 시간을 과거로 거슬러 올라가서30년대 말에 시작된 조선인 강제연행을 주제로 삼았다. 흥미로운 점은 영화『튀어라 봉선화』의 마지막에 80년대에 부각된 '지문 채취 문제'가 그려지는 일이다. 여기에는 조선인 강제연행은 과거에만 머무르지 않는다는 도미야마의 주장이 엿보인다. 배로 시모노세키 (下関) 항에 도착한 조선인들은 모지 (門司) 항에서 기차로 각 탄광으로 보내질 때, 마치 가축처럼 불로 지진 낙인이 찍혔다. 검게 칠한 손가락 끝을 꾹 눌러 지문을 채취당하는 것은 "불타는 쇠주걱"의 이미지와 겹쳐진 표현이다.

이런 식으로 1980년5월 광주에서 시작한 이야기의 무대가 30-40년대의 전시 일본 치쿠호로

되돌아간 뒤 다시 도미야마가 그림을 그리고 있는 80년대 일본으로 돌아온다. 이와 같이 시공간을 넘어 작품 무대를 월경함으로써 그가 묘사하려고 한 것이 바로 "계속되는 식민지주의"라는 주제였다. 그후 이야기는 다시 전시 대일본제국으로 옮겨져 "위안부" 소녀가 주인공이 되나, 도미야마는 그곳에 두번째로 페미니즘이라는 또 다른 보편적 주제를 교차시켰다.

그 결과, 놀랍게도 5·18을 접한 젊은 역사학자들이 역사의 재귀화를 통해 '한국 민중사'를 구축했던 시기와 같은 시기, 도미야마는 국경을 사이에 둔 일본에서 식민주의 비판에 페미니즘 사상을 더하며 『바다의 기억』을 완성한 80년대 말 무렵에는 그는 이미 독자적인 재귀적 역사 의식에 기반한 작품 세계를 구축하고 있었다. 아직 김학순이 등장하기 전이었고, 5·18 당시 성폭력을 당한 광주 여성들이 조심스럽게 이름을 밝히기보다 30년이나 앞서 있었다. 그러나 도미야마가 『바다의 기억』의 여주인공을 통해 토로하게 한 탄식의 말은, 김학순을 비롯한 실제 위안부 피해자들의 것이었으며, 광주 여성들의 것이기도 했을 것이다. 그만큼, 그곳에서 드러난 '회화적 상상력'은 현실을 훨씬 앞서가고 있었던 것이다.

예술적 표현의 상상력은 때로 현실에서 일어난 미래를 예견하기도 한다. 이러한 역설의 대표적인 사례가 바로 봉준호 감독의 작품 『괴물』과 『기생충』에서 묘사된, 팬데믹이 초래하는 사회적 분열과 약자 배제와 같은 "영화적 상상력"이다.[218]

도미야마에게 있어 그 '회화적 상상력'의 핵심을 이루는 것은 5·18을 그린 경험이었다. 그는 초국적 연대 속에서 5·18을 세계에 알리는 한편, 5·18을 기점으로 독자적으로 도출해 낸 식민주의 비판과 페미니즘 사상을 수출하기도 했다. 도미야마에게 있어서 그가 한일 연대로 한국 민주화를 지원하는 의지처가 된 '트랜스내셔널 광주'는 그의 작품과 작품에 담은 그의 사상과 이념을 넘어 미래에 대한 영감을 품고 있는 회화적 상상력을 세계로 매개해 주는 의지처가 되기도 했던 것이다.

[218] 真鍋祐子「新型コロナ、韓国映画『パラサイト』が描いていた「感染症と排除」の関係 - 韓国映画の想像力」『現代ビジネス』2020.4.11（ https://gendai.media/articles/-/71766 ）

1980/90년대 한국 민중미술 독일 순회전시회와 독일의 한국민주화 연대 운동

최현덕 (튀빙겐대학교)

초록

1980년 5월 광주항쟁과 끔찍한 학살의 사건은 국내에서뿐 아니라 해외에서도 한국 민주화 운동의 양상을 변화시킨다. 독일의 경우 역설적으로 더욱 많은 사람이 운동에 참여하게 됨으로써80년대 독일에서의 한국 민주화 운동은 양적으로 확대되고 질적으로 심화된다. 즉 통일운동, 학술운동, 언론/출판 운동, 인권운동, 노동운동, 문화운동, 유학생 운동 등, 여러 부문 운동으로 분류할 수 있을 정도로 운동은 성장했다.

이 글에서는 이러한 운동의 분화 및 전문화를 배경으로 하여 문화 분야에서 전개된 운동, 그 중에서도 독일에서 한국 민중판화의 순회 전시를 기획하고 실행한 활동, 그리고 이와 관련되어 벌어진 미술인 구속 사건 및 독일에서 전개된 구속 미술인 석방 운동에 대해 다섯 챕터로 나누어 서술한다.

1장에서는 독일에서의 운동을 촉발시킨 한국에서의 민중문화운동과 민중미술운동에 대해 간략하게 살펴볼 것이며, 2장에서는 독일에서 실현된 한국 민중판화 순회 전시회에 대해 소개할 것이다. 3장에서는 이 순회전의 일환으로 1988년 4월 괴팅엔에서 열린 전시회와 여기에 초대된 민중미술 화가 홍성담의 활동을 소개할 것이며 4장에서는 독일 미술인 사이에서 민중미술의 독일 수용과 관련하여, 특히 민중미술과 독일 표현주의의 관계에 대한 논쟁에 대해 소개한다. 5장에서는 1989년 걸개그림 <민족해방 운동사> 슬라이드를 평양 축전에 보낸 일로 하여 홍성담이 구속되자 독일에서 벌어진 연대운동에 대해 소개한다. 이 사건은 안기부가 그의 한 해 전 독일 방문을 빌미로 그를 간첩으로 조작함으로써 그의 전시회를 직접 주최하고 여러 활동을 주선했던 사람들로 하여금 안기부 주장의 허위성을 피부로 체험하게 했고, 분노한 이들의 적극적인 호소로 독일 및 국제 사회에 크나큰 연대 활동을 촉발시킨 사건이었다. 한국의 대법원은 결국 홍성담의 간첩혐의를 무죄로 선고했으며, 이 사건은 독일에서 전개된 한국 연대 운동사의 성공적 일례로 기록되게 되었다.

0. 서론

재독 한인들의 한국 민주화 운동은, 1974년 민주사회 건설협의회가 결성됨으로써 처음으로 조직적 형태를 갖추고 전개되기 시작했다. 그후 1975년 재독 노동자 연맹, 1978년 재독 한국여성모임이 뒤를 이어 결성되었다. 또한 1977년에는 한국 민주화 운동과 연대하는 독일인들을 중심으로 한국 연대위원회(Korea Komitee)가 결성되면서 독일에서의 한국 민주화 운동은 1970년대 들어 크지는 않으나 전국적 규모로 기본적 틀을 갖추게 된다.

1979년 독재자 박정희의 살해로 인한 유신체제의 종말은 한국의 민주화로 이어지지 못했고 대신 신군부의 등장으로 1980년대에도 군사독재가 이어졌으며, 이에 대한 저항 역시 한국 국내와 해외에서 계속되었다. 1980년대의 운동은 국내에서도 해외에서도 그 이전과는 다른 양상으로 전개되는데, 독일의 경우, 1980년 5월 광주항쟁과 끔찍한 학살의 사건은 역설적으로 더욱 많은 사람으로 하여금 운동에 나서게 하여, 80년대 독일에서의 한국 민주화 운동은 양적으로 확대되고 질적으로 심화된다. 즉 한국 민주화를 위하여 무엇이라도 해야겠다는 사람들이 부쩍 늘어나면서, 한 분야에 집중하는 여러 단체들이 생겨날 수 있었고 통일운동, 학술운동, 언론/출판 운동, 인권운동, 노동운동, 문화운동, 유학생 운동 등, 여러 부문 운동으로 분류할 수 있을 정도로 운동은 성장했다. 1987년에는 이러한 부문 운동들을 아우를 수 있는 연합체가 필요한 단계에 이르러 16개 단체가 결합한 재유럽 민족민주운동 협의회(약칭: 민협)를 결성하게 된다. 독일의 부문 운동들은 운동의 종류에 따라 정도와 양상의 차이는 있으나, 많은 경우 국내의 부문 운동들과 영향을 주고받으며 발전해 간다.

이 글에서는 이러한 운동의 분화 및 전문화를 배경으로 하여 문화 분야에서 전개된 운동, 그 중에서도 독일에서 한국 민중판화의 순회 전시를 기획하고 실행한 활동, 그리고 이와 관련되어 벌어진 미술인 구속 사건 및 독일에서 전개된 구속 미술인 석방 운동에 대해 서술하고자 한다. 이 운동은 한국의 민중문화운동 내지는 민중미술운동과의 긴밀한 인적, 내용적 관계 속에서 형성된 것이므로 우선 한국에서의 민중문화운동과 민중미술운동에 대해 간략하게 살펴보고자 한다.

1. 한국의 민중문화 운동과 민중미술 운동

1.1. 민중문화 운동

1960/70년대 한국 사회는 국가적으로나 이에 저항하는 시민사회로서나 탈식민적 과제, 즉 식민지를 겪으면서 훼손된 민족 주체성 회복에 많은 관심을 쏟은 시기였다. '한국적 민주주의'를 내세우면서 '주체적 역사관 확립'을 강조한 박정희 정권은 관주도하의 전통문화 보존운동을 전개한다. 1962년에는 문화재 보호법이 제정되고 양주 별산대 놀이 등 여러 민속 놀이, 연행예술이 문화재로 등재되고 호국유적지 정비 사업 등 정책을 시행했다. „그렇지만 이러한 국가 주도의

전통문화운동은 오히려 민중적 전통을 박제화, 박물관화 시킴으로써 전통과 민속적 특성을 왜곡시켰다는 비판을 받았다"(강인혜 2019, 199).

민족의 전통 문화에 대한 새로운 관심은 정 반대의 세력, 즉 박정희 정권의 이름으로 자행되던 군사독재에 저항하여 민주화 운동을 전개한 세력, 특히 학생운동 세력을 중심으로 하여 1970년대 민중문화 운동으로 태동하게 된다. „박정희 정권의 박제화된 그리고 국가주의적 프로젝트에서 시작된 민족 전통의 부활"이 아니라 민중을 역사(변혁)의 주체로 인식하는 민중운동의 테두리 속의 운동으로서 문화 분야에 있어서 민중을 주체로 파악하고 실천하는 운동이었다. 군사 독재 체제하의 한국에서, 정치적 탄압과 기층 민중의 경제적 수탈에 저항하면서 민주화를 지향하는 민중 운동이 문화 부문에로도 확산된 것이다.

한편으로는 문화적으로 민족주체성의 회복을 지향하는 운동으로서, 민중 중심의 민족 전통 예술을 천시하고 말살하려 했던 식민지 역사에 대한 저항, 정치적으로는 해방이 되었으나 사회 각 분야에서 탈식민 과제를 해내지 못한 채 사방에 널려 있는 식민성 잔재에 대한 저항, 해방 이후 몰려온 서구적 소비적 문화에 대한 저항을 기반으로 하고, 이러한 문화 속에서 소외된 민중의 삶을 의식하고 문화적으로 표현했다.

다른 한편으로 민중의 삶과 정서, 민중의 생명력을 표현하고자 했으며, 문화 생산의 주체로서의 민중의 잠재력을 일깨우고자 했다.

> „그 중 대표적인 것이 1970년대 초반부터 진행된 대학가 탈춤운동이라고 할 수 있다. 이러한 대학 탈춤운동은 점차 당시의 창작극 운동과 만나 기존 정치에 대한 비판을 곁들인 마당극운동으로 발전됐고 나아가 80년 초 5월 광주민주화 운동을 겪으면서 기존의 대학중심의 전통문화부활 운동은 점차 대학을 넘어 민중들의 실제 생활 현장에서 각종 지역문화 운동 등으로 발전해 나갔다. 80년대 민중문화운동은 예술운동, 소집단운동, 노동문화, 종교 운동 등의 다양한 분야의 움직임들이 복합적으로 연계되어 전분야에 나타난 현상이었으며 민중미술 운동은 이러한 움직임 속의 하나로 볼 수 있다." (강인혜 2019, 199).

문학분야에서는 황석영, 신경림 등 참여 문학이 뚜렷한 흐름을 형성하고 학생과 비판적 지식인들에게 큰 영향을 미치게 된다. 1980년대에 들어서면서 가요, 민요. 판소리, 미술, 춤 등 문화 예술 전반의 여러 분야로 확산되게 된다. 1984년 이러한 여러 분야의 운동을 연계할 조직으로서 '민중문화 운동협의회'가 결성되고, 이 단체는 1987년 '민중문화운동연합'이라는 이름의 연합체로 발전하게 된다. 이 단체는, 1987년 노동자 대투쟁 이후 급성장하고 있던 노동운동과 노동자 중심의 문화운동에 발맞추어, 1989년에 다시 '노동자 문화예술운동 연합'으로 전환된다. (황병주 2024)

또 다른 한편 1987년 6월 항쟁 이후 합법 공간이 대폭 확대됨에 따라 민중문화운동의 대중화에 대한 논의가 확산된다. 이 결과 1988년 12월 23일, 진보적 문예운동 연합체로서 <한국 민족예술인 총연합(민예총)>이 결성된다. 고은 (시인), 조성국 (무형문화재), 김윤수(미술평론가)가 초대 공동

의장을 맡았으며 문학, 미술, 민족극, 영화, 음악, 춤, 건축, 사진 등 다양한 분야의 문화예술인 839명이 참여했다. 창립 10주년(1998)을 맞을 때에는, 9개 장르 위원회, 20여개 지회 조직, 전체 회원수 약 1만 명 달하는 대중적인 진보적 문화 예술 연합체로 성장했다 (이명원 2010). 그러나 이 운동은 1990년 이후 세계사적 변화와 한국의 정치 경제 문화적 변화에 직면하여 큰 부침을 겪게 된다 (황병주 2024).

1.2. 민중미술 운동

한국 민족문화 대백과사전은 다음과 같이 민중민술 운동을 요약해서 소개하고 있다.

> „민중미술은 1980년대에 진보적인 미술인들을 중심으로 일어났던 사회변혁운동이다. 민중미술은 기존의 심미주의적 형식주의가 판치는 미술계에 대한 반성으로, 미술을 통해 사회에 대해 발언하고 민주화 운동을 함께 해야 한다는 미술인들의 자각에서 시작되었다. 시민판화운동, 학생운동·노동운동의 걸개그림 등 민중과 함께 하는 미술로 발전해 나갔으며 사실적 묘사, 콜라주, 사진, 전통미술 도상 차용 등 형식에 구애받지 않고 주제를 표현했다. 1980년대에 한국미술의 새 흐름을 형성하여, 세계적으로도 한국의 시대적이고 독창적인 미술로 인정받고 있다.“ (목수현 2022)

민중미술 운동의 이념적 기초가 처음으로 마련된 것은, 1969년 10월 오윤, 임세택, 오경환, 김지하 등이 <현실 동인>을 결성하고 발표한 <현실동인 제1선언>에서라고 볼 수 있다. 그러나 그들이 새로운 미술관에 입각해 계획한 전시회는 당시의 억압적 현실 속에서 무산되었고 그들의 이러한 노력은 10년간 거의 묻혀졌다.

1979년에 들어서 두 개의 단체가 결성되면서 민중미술 운동은 본격적으로 그 모습을 드러내기 시작한다. 즉, 9월에 광주에서 활동하던 홍성담, 최익균 등 일군의 미술학도 등 20대 젊은 미술인들이 <광주 자유미술인 협의회 (광자협)>을 조직한 것과 12월에 오윤, 원동석, 성완경, 최민, 윤범도, 주재환, 김정헌 등 신진 미술가들이 서울에서 <현실과 발언 (현발)>을 결성한 것이다. <현발>은 <현실 동인>의 정신을 계승한 미술 그룹으로 꼽히며, 1980년 11월에 창립전을 개최했다. 민중미술운동 1세대로 불리는 이들은 각기 창립 선언문을 발표했는데, 이 두개의 문건은 두 단체의 유사성과 차이점을 노정하고 있다. 미술의 상황에 대한 비판적 성찰뿐 아니라, 미술이 현실의 문제를 표현하고 미술을 통해 적극적으로 발언해야 한다는 주장에 있어서는 두 단체의 입장이 거의 동일하다. 그러나 <현발>의 경우는 미술인으로서 미술을 통해 현실에 접근하는 자세를 강조한 반면, <광자협>의 경우는 미술가의 직접적인 정치, 사회 개입을 선언한 점에서 차이를 보인다. 미술평론가 최열은 „현실을 규정하고 또 미술가의 대 사회활동 방식을 규정하는 [이러한] 차이는 이후 민중미술

운동 조직이 다양한 변화를 거듭해 나가는 근거였다"고 평가한다. (최열 2009, 42-44). 실제 1980년 <광자협> 회원들은 광주 항쟁 당시 선전활동을 전개했고 이러한 직접적 현실 개입에의 체험은 이후 민주화/민중운동에서 미술 운동의 역할을 상정하고 미술운동관을 세우는 데에 큰 영향을 미쳤다.

민중미술운동의 특징으로는 첫째, 기존 미술이 현실을 외면해 왔음을 비판하면서 미술이 현실을 직시해야 한다고 주장하는 현실의식을 들 수 있다. „모순에 찬 현실 비판", „현실 인식과 역사의식의 회복"은 당시 민중미술의 중요한 슬로건이었다 (최열 2009, 45-46). 1980년의 광주항쟁은, 이러한 인식을 바탕으로 한 새로운 민중미술을 발전시키고 중요한 성과를 도출하는 데에 중요한 계기가 되었다.[219] 이들은, „역사적 주제나 사회적 주제, 도시와 대중문화, 자본주의적 현실 등의 소재를 비판적으로 표현하는" 작품을 만들어냈다 (목수현 2022).

둘째, 미술의 수용, 즉 미술 작품의 향유에 있어서 민중이 소외되고 있는 현상을 비판적으로 의식한 점이다. 이는 화가가 민중의 삶을 화폭에 담는다 하더라도 민중이 그 그림을 접할 수 있는가의 문제를 제기한 것으로서 „미술관 밖의 미술" 활동에 눈을 돌려 미술의 사회화 혹은 사회적 유통 방식에 대해 성찰할 것을 요구한 것이다.

셋째, 전시장 안의 미술이 갖는 한계를 넘어서는 방편으로 <광자협>은 일찍부터 판화보급운동을 전개했다. 판화가 갖는 대량 복제 가능성으로 인해 짧은 시간에 많은 곳에 저렴한 비용으로 보급할 수 있었고, 이와 같은 특성으로 인해 사회 운동에서 그 역할이 컸다. 이렇게 제작된 판화는 인쇄매체를 통해 대중 생활 속으로 퍼져 나갔다.[220]

판화보급운동과 더불어 <광자협>은 <시민미술학교>, <민속학교> 등을 열어 일반 시민들, 민중들이 직접 판화를 제작하고 탈춤을 추는 등 예술 창작 활동에 참여하는 운동을 펼쳤다. 이는 „새로운 미술운동 이후 본격적인 민중미술 운동으로 발돋움해 나가는데 중요한 계기"(최열 2009, 48; 이영철 1994 재인용)로 평가받는다.

<시민미술학교>를 개최한 <광자협>은 „'누구든지 일의 즐거움과 창작의 충족감을 남에게 줄 수 있다는 순수한 체험'을, '반독점적, 반기능적'인 판화를 직접 제작함으로써 '민중예술이 그 형체를 드러내게' 하겠다고 선언"하는데, 이러한 논의는 최열, 원동석과 같은 민중미술 평론가들에 의해 더욱 확장된다. 이는 „민중 에술의 주체자가 민중이라는 인식", 예술에 있어서 개인의 독창성 신화 대신 민중의 공동적 참여에 의한 공동예술 개념, 창작자와 수용자의 분리 대신 „동시에 만들고

---

[219] „1980년대에는 우리의 사회현실과 역사를 담고 민족과 민중의 삶을 올바르게 인식한 건강성의 회복에서 대중과의 폭넓은 만남을 꾀하려는 리얼리즘의 부흥부터 변혁기 해방도구로서 현장 미술의 발전 그리고 미술인의 조직화에 이르기까지 그 실천적 방향을 올바르게 찾아내려는 노력이 지속되었다." (이태호 2003, 225-226)

[220] 이 운동의 일환으로 출판된 것으로는, 홍성담 판화집 <열두마당> 달력 (1983); 시민판화집 <삶과 함께> (1984); 조진호, 김경주의 판화와 5월시 동인들의 시를 함께 엮은 <오월시 판화집: 가슴마다 꽃으로 피어 있어라> (1983), 홍성담 이철수 등 여러 판화작가들이 참여한 <5월시 판화집: 빼앗길 수 없는 노래> 등이 있다. 이러한 판화 작품은 대학가, 운동단체들에서 선풍적인 인기를 끌었다. „대학 신문이나 교지, 팜플렛 등의 삽도로 등장하거나 학교 달력으로 제작"되었고, „대소 사회 단체나 대학의 깃발 그림으로 활용"되었다 (이태호 2003, 15).

누리는 매체"와 같은 담론을 발전시키게 된다. (최열 2009, 48-49). 이러한 담론에 입각해서 민중미술 운동은, 미술을 전문 미술인의 창작활동으로 제한하고 있던 기존의 미술관에서 벗어나 미술 활동의 영역을 „공장, 농촌, 대학, 광장으로 확대"하고 „미술의 생산과 소비를 노동자, 농민, 학생, 청년으로 확장하는 전환"을 이루어 냈다" (최열 2009, 50-51).

넷째, 당시 민중이 처한 억압적 현실을 미술로 표현하고자 한 민중 미술적 작품에는 많은 경우 무속, 불교 미술, 민속, 민화, 설화 등 전통적 문화 예술의 기법이 담겨 있다. 민중미술이 태동하던 시기에는, 억압적 현실을 비판적으로 표현하려는 작가들이 서구 미술의 표현주의, 초현실주의 혹은 극사실주의 양식을 차용하는 경우가 종종 있었으나 이러한 경향은 시간이 흐르면서 변화한다. <현발>의 경우 전통을 „봉건성의 잔재"로 보는 경향이 있기도 했으나[221], <광자협>과 제2세대 민중미술 그룹으로 꼽히는 <두렁>의 경우 „서구 리얼리즘과의 차별성"을 천명하는 가운데 민족 형식론을 제출했다" (최열 2009, 51). 이들은 또한 한국의 민중적 예술이 지니는 미학의 본질을 신명으로 파악하고 신명을 자신들의 미학으로 삼을 것을 천명했다.

> „광[자]협은 '우리 민중예술의 기본개념이 되어 온 제의와 놀이'를 언급하는 가운데 '신명이야말로 바로 현대예술이 잃어버린 예술 본래의 것이었으며, 집단적 신명은 바로 잠재된 우리 시대의 문화역량'이라고 하였고 두렁은 '인간의 의식과 행동의 고양일 뿐 아니라 힘의 본질인 생명과 위 세 요소를 집단 속으로 밝게 틔우는 흥(興)을 모두 포괄하는 신명이야말로 아름다움의 본성'이라고 하였다. 신명은 단지 이들 미술 소집단만의 미학이 아니었다. 민중예술을 표방하는 여러 예술종류의 소집단이 지향하는 것이었다." (최열 2009, 55)

당시 민중미술의 한 형식으로 부상한 것으로는 또한 걸개그림을 빼놓을 수 없다. 걸개그림이란 대형 화폭(광목 같은 천)에 그린 그림으로서 건물 외벽이나 광장 등에 걸어서 마치 벽화인 듯한 효과를 내면서도 이동시킬 수 있는 그림을 뜻한다. 1980년대 민주화 운동의 현장, 대중 집회와 시위의 광장에서 강렬한 색채로 메세지를 선동적으로 표현하여 „대중들의 의식을 고양시키는데 대단히 중요한" 역할을 했고, „가장 효율적으로 의미를 전달하는 시각 매체"였다. 이 그림들은 미술을 실내 공간에서 해방시켜 격동적인 삶과 투쟁의 현장으로 끌어냈다. 한편으로는 „1980년대 민족민중미술 운동의 한 실천 성과요 집약체"로서 „우리 시대의 필수적인 실천미술"이라는 평가를 받는가 하면 (이태호 2023, 15), 다른 한편으로 주류 미술 진영으로부터는 „정치적 목적에 다만 도구로 사용된 미술", „맑스주의와 민족주의의 이념적 도식을 형상화했기에 미술작품으로서의

[221] 오윤의 경우는 예외이며, 김지하가 작성한 <현실 동인 제1 선언>에서 역시 „조형의 사회적 효력성 회복"을 바탕으로 „우리 미술의 전통 속에 있는 사실적 지향을 계승 발전시키는 진보적 조형 정신"을 발현시킬 것을 주장하고 있다 (최열 2009, 40). 그러나 현실과 발언 10주년 좌담회에서는 „현실과 발언은 서구적 형식위주이며, '오윤씨를 빼고는 전통에 대한 이해가 부족'하다고 지적된 바 있다." (강인혜 2019, 197 , 주 2)

자율성을 잃은 획일화된 그림일 뿐만 아니라" 완성도도 낮은 것으로 폄하되기도 했다.[222]

걸개 그림은 굿판에서 볼 수 있는 무속화나 불교의 괘화, 혹은 놀이판에서 활용된 놀이 그림의 전통에서부터 그 형식을 발전적으로 계승한 것으로 볼 수 있다. 대부분의 경우, 급작스럽게 계획된 시위 혹은 집회에 사용할 대형 그림을 단기간에 완성해야 했으므로 여러 미술인이 공동으로 창작했으며, 작품의 완성도를 꾀하는 것이 거의 불가능하여 거칠고 투박하게 나타나기도 한다.

민주화 운동 과정에서 수많은 걸개 그림 또는 깃발들이 제작되었다. 예를 들면, <한열이를 살려내라!>라는 그림이 있다. 1987년 6월 10일, 연세대 학생 이한열이 최루탄을 직접 머리에 맞고 피를 흘리며 쓰러지는 일이 일어났을 때 최병수가 학생들과 며칠 밤을 새워 제작한 높이10m 폭7.5m의 대형그림으로서 연세대 학생회관 외벽에 걸었다 (이종구 2007). 이종구는 이 그림이 „곧 학생들의 저항과 투쟁에 기름을 붓는 역할을 했고, 시민들의 항쟁 또한 걷잡을 수 없이 번져갔다"고 그 영향력을 평가한다.

걸개그림으로서 크기가 엄청날 뿐아니라 정치적으로도 큰 파장을 불러 일으킨 작품으로는 단연코 <민족해방운동사>를 들 수 있을 것이다. 1989년 광주 항쟁을 기념하여 처음으로 개최된 5월제의 일환으로 마련된 <5월 미술전>의 전시 작품으로 제작되어 광주 금남로에 전시된 작품이다. „갑오농민전쟁부터 최근의 통일추진운동에 이르기까지 우리의 근현대사를 민중사적 관점에서 형상화"한 것으로서 시기별로 11개 주제를 택해 각 주제마다 한 폭에 담았다. 한 폭의 크기는 세로 2,6m 가로 7m로서 총길이 77m에 달하는 대작, 대하 그림이었다. 민족민중미술 운동연합 건설준비위원회(민미련 건준위)에 속해 있는 전국 6개 지역의 단체와 30개 대학미술패 동아리, 200여 명의 미술인이 함께 제작한 것으로서1989년 1월부터 3개월의 제작기간이 소요되었다 (이태호 2003, 16).

이 작품은 다른 여러 지역으로 순회전시를 떠났는데, 그 과정에서 경찰에 의해 파괴되었다. 이 작품의 제작을 총 지휘한 홍성담은 이 그림의 슬라이드를 만들어 미국을 통해 평양으로 보냈다. 당시 열기를 띤 통일 운동의 일환으로 1989년 7월에 개최되는 세계청년학생축전에 보내어 남북 미술교류를 꾀한 것이었다. 북한의 미술가들은 이 슬라이드에 입각해 그림을 복원하여 전시했다고 한다. 이 일로 홍성담은 1987년 8월에 구속되었고, 독일에서 대대적으로 그의 석방운동이 벌어지는데, 여기에 대해서는 후에 서술할 것이다.

민중미술운동은 1980년대 한국에서 한편으로는 한국 미술의 하나의 새로운 흐름으로 자리잡았으며 다른 한편으로는 미술계의 사회변혁운동 즉, 사회 변혁 운동의 새로운 부문 운동으로서 사회 변혁의 내용과 형식을 심화시키고 다양하게 만들었다. 국내에서 운동의 이러한 변화 발전은 해외에서 전개되는 운동에도 영향을 미치게 된다.

---

[222] 서유리는 후자의 의견을 개진하는 대표적인 미술사가로 오광수(1995,『한국현대미술사』, 열화당)를 인용한다 (서유리 2019, 136).

2. 독일에서의 한국 민중미술 소개 - 하이델베르크 대학 기독학생회 한국 민중판화 독일 순회전시 준비모임 활동

2.1. 전시회의 기본 구상

이러한 한국의 새로운 미술 및 미술 운동을 독일에 소개하려는 움직임이 1984년경 독일에서 시작된다. 미술대학 출신으로서 한국의 민중문화 운동, 민중미술 운동에 참여했던 임정희가 독일 하이델베르크에 유학을 오게 되는데, 독일에서 전개되는 여러 한국 민주화운동을 접하면서 한국의 민중미술을 독일에 소개하겠다는 생각을 갖게 된다. 당시 하이델베르크 대학 신학부 학생이었던 안드레아스 융(Andreas Jung)과 프랑크푸르트 지역 한국 연대위원회 회원이었던 미햐엘 드니(Michael Denis)가 함께 하기로 하고 이들의 배우자 내지는 연인들도 적극 거들면서면서 핵심 그룹이 꾸려졌다. 하이델베르크 대학 개신교 기독학생회 (Evangelische Studentengemeinde) 산하의 한국 그룹 이름으로 활동하기로 했고, 활동 내용은 독일에서 한국 민중판화 순회 전시회를 실현하는 것으로 구체화되었다.

판화(목판화, 고무판화) 작품은 위에서 설명한 것과 같이 당시 한국 민중 미술에서 큰 비중을 지니고 있었다. 판화는 일단 원판을 제작하면, 대량으로 작품을 찍어 낼 수 있어 손쉽게 메시지를 널리 전할 수 있다는 점, 제작 재료가 가볍다는 장점으로 인해 변혁 운동 과정에서 널리 유포되었다. 독일 전시 작품으로 판화를 결정한 것은, 작품 운반의 편이성도 있었으나, 보다 중요하게는 한국 민중미술이 갖고 있는 사회변혁 운동으로서의 성격을 독일에 전하는 의미가 있기 때문이었다.

하이델베르크 기독학생회 한국 민중판화 순회 전시 준비 모임(이하 전시 준비 모임)은, 한국 작가들로부터 작품을 전해 받고 준비에 착수했다. 즉, 개별 전시 주최자 혹은 기관에서 그 작품들을 바로 받아 걸기만 하면 전시할 수 있도록 액자에 끼우는 등 준비하고 전시 카탈록을 제작 인쇄한 후 널리 홍보하여, 전시회를 할 의사가 있는 기관에 대여하는 일을 하기로 계획했다. 작품 대여료는 무료로 하되 운반비만 전시기관에서 부담하도록 했고 전시기간 중 입장료는 무료로 할 것을 조건으로 했다. 또한 전시 기간 중 가능한 한 한국에 관한 행사를 할 것을 권유하고 행사에 관한 아이디어, 자료, 연사들에 대한 정보도 제공했다. 재정은 독일 개신교 산하의 <제3세계 개발 관련 교육 및 출판위원회, Ausschuss für entwicklungsbezogene Bildung und Publizistik, 약칭 ABP>에서 지원을 받았다.

위 기관에 제출한 재정 신청서에서 제시한 이 순회전시회의 목적은 다음과 같다.

„이 전시의 목적은 첫째, 한국 민주화 운동 속에서 예술이 독자적으로 발전해 온 과정을 조명하는 데 있다. 이는 한 국가의 발전과 정치적 정체성 형성에 있어 예술의 의미를 탐구하는 동시에, 독일에서의 정치적 예술의 가능성에 대한 논의를 촉발하는 것을 그 내용으로 하고 있다. 그림을 직접 보는 것은 예술과 가장 깊이 있게 만나는 방법이다. 다른 한편으로는 한국 상황을 알리는 데에 목적이 있다. 특히 그림을 통해서라면 책이나 브로셔보다 훨씬 직접적인 접근을 가능하게 한다." (Jung 1986, 21-22).

전시 작품은, 앞 장에서 소개한 민중미술그룹 <두렁>의 작품과, 광주 항쟁을 판화 연작으로 제작하는 등 광주 지역 대표적 민중화가인 홍성담의 작품 중 50여점을 선정했다. 그림과 동시에, 한국의 민중 운동에 관한 인상을 전달할 수 있는 한국의 시(한국어 원본과 독일어 번역본)도 함께 전시할 수 있도록 했다. 전시회의 제목으로는 <말뚝이. 한국 민중판화 전시회 —Malttugi. Holz- und Linolschnitte aus der Minjung-Kulturbewegung>라고 정했다. 전시회의 포스터와 카탈록의 표지는, 말뚝이를 표현한 홍성담의 작품으로 했다.

말뚝이는 「봉산탈춤」, 「동래야류」, 「통영오광대」, 「양주별산대놀이」 등 한국의 전통 연희에 등장하는 배역으로서 „천한 이름을 가진 하인"이다. 그는 극에서 „자기가 모시고 다니는 양반들을 풍자하는 역할"을 한다. 때로는 아주 도발적이다. 이러한 풍자의 바탕에는 „양반개인의 관념적 허위성"뿐 아니라 그 „뒤에 있는 봉건적 질서", 즉 신분 질서에 대한 신랄한 비판의식이 깔려 있으며 이는 조선 후기 „성장하는 민중의식"을 보여 준다고 할 수 있다 (이두현 1995/2023). 민중문화운동에서 탈춤은 중요한 부분으로 자리 잡게 되는데 당시 독재체제와 사회적 불평등에 대해 비판하고 풍자하는 통로였으며, 이를 통해 민중적 저항 의식을 고취하고 잠시나마 카타르시스를 느끼게 해주었기 때문이다. 또한 운동 현장에서 탈춤의 부활은, 식민지 역사와 해방 후 무분별한 서구문화 유입의 상황에서 민족적 전통에 다시 접목하는 동시에 민중적 정서를 부각시키는 의미를 갖고 있음으로 해서 문화적 차원에서의 사회 변혁운동의 중요한 내용이 되었다

전시준비모임이 민중 미술 운동을 소개하는 전시회의 제목을 „말뚝이"라고 정한 것은, „말뚝이"라는 탈춤 속의 인물이 가지는 상징적 의미를 통해 당시 한국 민중문화 운동의 핵심을 표현하고자 한 것으로 보인다. (아래 사진 왼쪽은 카탈록 표지, 오른쪽은 괴팅엔에서의 전시회 포스터로서 오른쪽 하반부에서 전시 중 행사를 홍보하고 있다.)





전시 준비 모임은 또한 카탈록 제작에 심혈을 기울였다. 카탈록은, 전시회를 보지 않더라도 카탈록 자체를 보았을 때 한국의 민중문화 운동에 대한 이해의 첫걸음이 될 수 있도록 한다는 편집 방침 아래 제작되었다. 64편의 판화 작품을 소재에 따라 10개의 그룹으로 나누어 수록하면서 각각의 그룹에 그 작품과 연관하여 감상할 수 있는 시, 소설 (부분 발췌), 전설, 수기 등 문학 작품을 실었으며, 민중문화운동에 대한 해설, 굿, 판소리, 탈춤과 같은 독일 사회에 생소한 한국 전통문화에 대한 짤막한 해설, 한국사 연표, 지난 100년간의 한국의 사회경제사에 관한 해설 등을 실었다. 작품은 다음 10개 그룹으로 나누었다.

(1) 장산곶매 (전설),
(2) 얼굴,
(3) 어머니,
(4) 기계 (공장 노동자의 일상),
(5) 광주 (1980 광주항쟁).
(6) 미륵 (운주사 천불동 전설),
(7) 말뚝이 (탈춤),
(8) 의병 (동학 농민 전쟁, 항일 투쟁사),
(9) 우리 (공동체, 운동)
(10) 토지 (농촌의 삶과 문화)

이 분류는 시적, 예술적 연상의 논리를 따른 것으로 사회과학적 범주에 따른 해설을 목적으로 한 것이 전혀 아니다. 연대 운동의 차원에서 한국을 알리려는 점에 있어서는 다른 연대 운동 그룹들의 활동과 공통적이나 이들은 다른 접근법을 택하고 있다.

이 작품들은 민중의 일상과 그 속에서의 정서를 담고 있으며, 또 민중의 꿈과 투쟁과 좌절을

담은 전설을 전해주기도 하고, 동학농민 전쟁, 항일 의병, 광주 항쟁 등의 역사를 민중의 관점에서 표현한다. 즉 이 작품들은 이 작품이 태어난 한국의 정치, 경제, 사회, 문화, 역사적 맥락 속에 단단히 뿌리박고 있으며, 이 맥락을 도외시했을 때 그 생명을 잃는다. 카탈록의 제작은 이 그림들을 맥락 속에서 볼 수 있도록 하려는 노력이었다.

2.2. 첫 전시 – 하이델베르크 예술협회

하이델베르크 예술협회(Heidelberger Kunstverein)는 순회전시 준비모임 활동 초기부터 깊은 관심을 표했으며, 자신들의 미술관에서 첫 전시를 하기로 결정했다. 순회 전시 준비가 끝난 후인 1986년 10월 3일부터 10월 31일까지 첫 전시회가 하이델베르크에서 열렸다. 이 예술 협회 대표 한스 게르케(Hans Gercke)는 이 예술 협회에서 한국 민중판화 전시회를 하기로 결정한 이유를 다음과 같이 설명했다.

> „하이델베르크 미술관 프로그램에서 수년간 일정한 연속성을 유지해 온 주제들 중에는 특히 (1) 특정 예술 표현이 존재하고 생성되는 맥락이 드러나는 전시회와, (2) 초문화적 관계가 중요한 역할을 하는 전시회들이 있다. 전자의 경우는 특히 역사적 혹은 당대의 정치적 상황을 조명하는 전시가 주를 이루며, 후자의 경우는 동아시아와 유럽 미술의 연관성을 탐구한 일련의 전시가 대표적이다. [...]
> 1986년에는 소위 '제3세계' 지역의 세 가지 전시를 통해 두 측면을 결합할 기회가 생겼다. '아이티 미술' 전시회, 베이징에 거주하는 화가 친위펀(秦玉芬)의 작품, 그리고 이 책이 다루고 있는 '민중(Minjung)' 전시회, 이 세 가지 사례는 모두 토착 미술 전통과 유럽에서 유래한 영향 사이의 씨름의 흔적을 보여주며 동시에 이 예술이 탄생한 정치적 상황, 내지는 그 예술이 논평하는 정치적 상황을 다루고 있다.
> 민중 미술전의 경우, 심한 외래 문화의 침투에도 불구하고 독자적이고 전통 깊은 미술이 어떻게 새로운 활력을 되찾았는지를 분명히 보여줄 뿐만 아니라, 이러한 '민중 미술'이 한국 민족, 즉 '민중'의 자아 발견과 저항에서 어떤 의미를 가질 수 있는지도 보여준다." (Lim/Jung 1986, 5).

하이델베르크에서의 전시 기간 중 개회식 이후 8회에 걸쳐 한국에 관한 행사가 열린다.

10월 10일	슬라이드 강연: 한국에서의 민중문화운동의 발전 연사: 임정희 (하이델베르크 대학 철학과 유학생, 순회 전시 기획팀)
10월 14일	슬라이드 강연: 한국. 고요한 아침의 나라. 산업화, 군사독재, 분단국 연사: 안드레아스 융 (Andreas Jung, 하이델베르크 대학 신학부 학생, 순회전시 기획팀)
10월 21일	강연: 한국의 문화전통, 현대적 목적을 위한 전통의 조리 연사: 베르너 자쎄 (Werner Sasse, 함부르크 대학 한국학과 교수)
10월 23일	패널 토의: 다국적 기업과 노동조합

연사: 송두율 (뮌스터 대학 사회학과 교수),
Dr. John Gyasi, Dr. Werner Olle, Engel Bock

10월 25일 워크숍: 한국 – 끝이 없는 독재?
연사: 국제 암네스티 회원

10월 27일 강연: 한국의 민중신학 그리고 판화와의 관계
연사: 테오 준더마이어
(Prof. Dr. Theo Sundermeier, 하이델베르크 대학 신학부 교수)

10월 29일 한국 전통 음악 콘서트
연주자: 김영동, 국악인 (대금 연주가)

10월 31일 풍물 – 한국 잔치 (보쿰 <두레 풍물패>, 농악, 탈춤)

한국 연대 위원회(Korea Komitee)의 기관지 <한국 통신 Korea Korrespondenz)> 1987년 2호에 따르면, 이 전시는 1987년 초에 벌써 1988년 말까지 예약이 다 차서 거의 휴지기 없이 연달아 지역을 순회하게 되었다고 한다 (p. 17). 1988년 올림픽을 앞두고 독일에서 한국에 대한 관심이 커져 있는 상태였던 것으로 인해 전시회를 주최하려고 신청하는 곳이 적지 않았던 것으로 보인다. 전시 계획이 알려진, 혹은 필자가 확인할 수 있었던 전시회들의 주최단체와 기간은 다음과 같다.

연도	날짜	주최기관	비고 (장소 등)
1987	4/27-5/20	콘스탄쯔 대학교 학생회 (AStA)	
	5/29-6/9	볼테르 클럽 (튀빙엔)	
	6/17-6/20	교회의 날 행사 중 전시 (프랑크푸르트)	
	6/21-6/26	에센 대학교 기독학생회 주최	(학생회관 Die Brücke)
	7/3-8/14	S'Lädeli (Lörrach)	
	9/18-10/11	Volkshochschule (시민대학)	Rendsburg
	10/16-22/6	킬 대학교 기독학생회	
	11/9-11/30		플렌스부르크
	12/2-12/20	함부르크 한인교회	함부르크
	?	제3세계 서점	뤼쎌스하임
1988	3/5-4/2	국제 암네스티, 인간의 대지 등 여러 단체 공동주최 한국의 날	보쿰
	4/11–4/22	괴팅엔 개신교 성인 교육원	괴팅엔
	4/25-5/6		오스테로데
	5월	마르부르크 대학교	장소: 학생식당

	9/2-9/16	오스나브뤽 한국모임, <한국의 날> 행사의 일환	오스나브뤽 대학도서관

이 표는 다음과 같은 사실을 알려준다.[223] 첫째, 이 전시회가 독일의 남단 콘스탄쯔부터 북쪽 끝 플렌스부르크에 이르기까지 거의 독일 전역을 순회했다.

둘째, 전시회의 시작은 독일 미술의 주류 기관인 미술협회(Kunstverein)에서였으나, 대부분의 주최 기관이 대학, 교육기관, 인권/제3세계 운동 등 사회운동 단체임을 보여준다. 대학이라 할지라도 진보적 성향의 사회운동에 적극 참여하고 있는 총학생회(AStA), 혹은 기독학생회 (Evangelische Studentengemeinde)가 주축을 이루고 있는 것을 보면, 독일에서 한국민중미술의 수용층은 인권, 혹은 제3세계 운동권이었다고 볼 수 있다.

2.3. <말뚝이 – 한국 민중판화전>이 연대 운동으로서 갖는 의미

이 전시회를 독일 순회 전시회로서 실현시킨 활동은 다중적 측면에서 한독 연대의 의미를 지니고 있다.

첫째, 한국에서 민중문화운동, 민중미술운동이 사회변혁운동의 일환으로 일어났듯이 이 운동을 독일에 소개하려는 시도 역시 독일에서 전개되고 있는 한국 민주화 연대 운동의 일환으로 볼 수 있다. 또한, 민중미술 운동이 미술을 통한 변혁 운동이었듯이 이 운동을 소개하려는 시도 역시 한국의 변혁운동으로부터 나온 미술을 통해서 한국을 알리고, 한국에서의 변혁의 의지를 알리고, 독일의 변혁세력과의 만남의 장을 열되, 예술을 통해 보다 직접적인 인간 대 인간의 만남이 되도록 노력한다는 것이다.

둘째, 이 전시회를 준비하여 성사시킨 팀 자체가 한독팀이었다. 한국에서 민중문화운동에 참여했던 한국인과 독일에서 한국 연대운동을 해온 독일인, 그리고 독일에서 한국 연대 운동을 돕던 한국인 디아스포라가 만나 함께 토론하고, 입장과 시각을 조정하면서 일을 진행했다. 특히 카탈록 제작 작업은, 20여명이 참가한 대대적인 한독 협력 작업이었다. 많은 글들, 특히 시, 소설 등 한국의 문학 작품이 주를 이루었기 때문에 이를 독일어로 번역하는 일은 많은 토론을 필요로 했다. 한국인 유학생 등 한인 디아스포라가 한국어에서 일차적으로 번역을 하고, 독일인 친구들이 많은 토론을 해가면서 독일어로 완성을 했다. 단순히 언어적 번역을 넘어서서, 독일과는 전혀 다른 역사적, 사회 정치적, 문화적 맥락을 암묵적으로 지니고 있는 한국의 텍스트를 독일적 맥락에서 왜곡하지 않고 그 진의를 전달할 수 있도록 번역하는 일은 모두에게 가볍지 않은 도전이었다. 이 작업은 참석자 모두에게 상호문화적

[223] 이 후에도 순회 전시가 계속되었다. 예를 들면 1994년 1월 19일부터 3월 6일까지 밧 크로이쯔나하 (Bad Kreuznach) 소재 박물관 Schlossparkmuseum에서 전시한 기록이 있다 (사료 KoKoKo Rundbrief 16, 1994년 2월 9일).

이해(Intercultural Understanding)를 배우는 과정이었다. 카탈록 편집인들은 서문에서 다음과 같이 말했다.

> "이 카탈록의 제작 작업에는 독일에 사는 독일인과 한국인들이 함께 참여했다. 한쪽에게는 이 그림과 글들이 그들 삶의 정서와 그들이 품고 있는 사회 변화에 대한 희망을 표현한 것이며, 다른 쪽에게는 이 작업을 통해서, 자기 자신은 사회적 실천과 문화 생산에 대해 어떠한 관계를 맺고 있는지 돌아보는 계기가 되었다. 이러한 협업을 통해 우리가 바라는 바는, 한국 예술가들이 창작한 이 그림과 글들이 한국 예술가들로부터 독일 관객에 다다르는 먼 길을 지나오면서, 원래 대상이 아니었던 독일 관객에게도 심각한 왜곡 없이 전달되는 것이다." (Lim/Jung 1986, 7)

셋째, 그림의 내용을 통해서 한국인의 삶, 정서, 사회/정치적 문제, 저항, 문화, 역사에 대해 이해하기 시작하는 계기가 된다는 점이다. 물론, 이것은 예술품을 그것이 형성된 맥락과 함께 이해할 수 있어야 가능한 일이다. 편집인들은, 작품이 고유의 맥락을 벗어났을 때 왜곡될 위험에 대해 충분히 의식하고 있었다. 카탈록 서문에서 편집인들은 위 인용문에서 이어 다음과 같이 밝히고 있다.

> „예술 작품은 자신이 제작되고 수용된 맥락에서 떼어내어 낯선 곳으로 이식될 때, 왜곡되거나, 심지어는 자신의 제작자 자신에게까지 낯선 것이 되어 버릴 수도 있다. 사회에 영향을 미치고자 하는 정치적 예술의 경우에 이 위험은 더욱 커진다."

편집인들은 이러한 왜곡이 일어날 수 있는 경우로 두 가지를 언급한다. 첫째 경우는, „한국에서 특정 상황을 위해 제작되어 달력, 책 삽화, 티셔츠 프린트, 엽서 등 다양한 매체에서 자유롭게 활용되는 예술을 [유럽] 미술관에서의 전시에 적절한 것으로 만들려고 시도하는 경우"라는 것이다. 이는 일상적 맥락 속에서 형성된 예술이 가지고 있는 일상적 삶의 의미를 훼손하지 말라는 경고일 것이다. 일상의 삶 혹은 정치적 실천의 맥락 속에서 생산되고 유통된 작품이 그 맥락에서 분리된 채 미술관 안에 단지 예술품으로 전시되어 „미학적 관조의 대상으로 축소"될 때, 그 작품은 생명을 잃고 박제되었다고 할 수 있을 것이다. 이러한 경고는, 20세기 유럽 미술이 아프리카의 탈 등 문화적 혹은 주술적 의식적 의미를 띤 대상을 단순한 예술적 표현으로 해석한 역사, 즉 유럽 미술의 식민주의에 대한 비판을 상기시킨다 (송현숙/요헨 힐트만 2026, 119).

둘째 경우는 제3세계 연대운동을 해온 입장에서 자기 비판적 성찰을 담고 있는 귀절로 보여 주목을 끈다.

„다른 한편으로는, 소위 "제3세계" 국가들의 정치적 예술이 독일 좌파 운동에서 겪은 좋지 않은 경험이 있다. 제3세계 특정 상황에서 생겨난 참여예술을 독일의 운동이 얼마나 빨리 수단화하여 이용하고, 상품화하여 소비한 후, 결국에는 소화하기 어려운, 싸구려 정치적 장식 같은 것으로 내팽개쳤는지의 기억이 있는 것이다." (Lim/Jung 1986, 7)

이는, 제3세계의 참여예술이 표현하고 있는, 독특한 상황 속에서 살아가는 사람들의 이야기를 작품을 통한 (제3세계의) 사람과 (유럽의) 사람의 만남으로서 깊이 있게 이해하기보다, 제3세계 운동의 증진을 꾀한다는 정치적 목적에서 그림에 대한 피상적 느낌을 바탕으로, 그 그림이 내 자신 내부에서 제기하는 문제에 대한 의식없이, 이곳에서의 운동을 위해 잠시 이용하고 버린 경험에 대한 비판이다. 이 지적은 정치적으로 이용하려는 목적에서 제3세계의 참여 예술을 대하지 말고, 그 특정 상황에서 살아가는 사람들을 만나고 이해하는 계기로 삼으라는 호소이다.

이러한 위험을 의식한 것은 어떤 식으로 이들의 작업에 반영되었을까?

„이러한 위험을 최소화하기 위해 우리는 **이 책을 (거의) 문학적 텍스트, 시, 그리고 그림들로 구성했으며, 우리는 이들 작품이 스스로 말하도록 두고자 한다. 이 작품들이 보는 사람 혹은 독자에게 감동과 호기심, 나아가 한국에 대한 정치적 관심을 불러일으킬 수 있다면, 이 작품들이 표현하는 삶과 생명력이 우리의 삶과 생명력으로도 이해되는 데 조금이나마 기여할 수 있다면,** 우리는 만족할 것이며, [한국에서 독일로] '운반'되는 과정에서 너무 많은 것을 망치지는 않았다고 생각할 것이다." (Lim/Jung 1986, 7, 강조는 필자,)

여기서 특기할 것은 연대라는 것을, 단순화시켜 말해 잘 사는 독일에서 (정치적, 경제적, 사회적으로) 못사는 제3세계를 일방적으로 도와준다는 것이 아니라, 서로의 만남으로, 즉 쌍방적으로 이해하고 있는 점이다. „이 작품들이 표현하는 삶과 생명력이 [독일의] 우리의 삶과 생명력으로도 이해"될 수 있기를 바라는 마음에서 전시회를 준비했다는 것은 강한 인상을 남긴다.

넷째, 이 전시회는 그림을 통해 한국의 상황을 알리는 것일 뿐 아니라[224], 이러한 그림을

[224] 독일에서 미술 작품, 특히 판화를 통해서 한국민주화 운동과의 연대활동을 벌인 일은 독일에 민중미술 운동이 소개되기 이전에 이미 존재했다. 1980년 5월 광주항쟁 당시 자행된 학살 사건을 접한 일본의 화가 도미야마 다에코는 <쓰러진 자의 기도>라는 연작 판화를 제작한다. 한국의 독재정권을 지지하는 미국과 일본에 대한 비판과 더불어 광주시민들의 저항과 희생을 작품화한 것이었다. 독일의 여성잡지 Courage 1980년 12호는 <광주에서의 학살 – 도미야마 다에코의 그림>이라는 기사를 실어 그녀의 그림, 즉 판화와 함께 광주학살의 진상을 고발한다. 이 기사의 저자는 X.Y., 즉 익명으로 게재되었는데, 민주화운동에 관여하던 한국인이 작성했을 것으로 추측된다 (X.Y. 1980). 1982년에는 3/6-3/20에 베를린 여성화랑에서, 4/21-5/8에는 베를린 교회의 집에서 도미야마 다에코 전시회가 열린다. 1983년 10/13-11/13에 재독한국여성모임과 한국연대위원회 공동주최로 뮌헨 개신교 교육쎈터에서 전시회가 개최된다. 이 전시회 중 민중신학에 관한 강연(10/13), 저항의

창작하게 한 한국의 민중미술운동을 알리는 것으로서 이 운동과의 연대를 드러내는 계기였다. 독일에서 진보적 이념을 갖고 시작되어 진행된 제3세계 연대 운동일지라도, 까닥 잘못하면 제3세계 특정 국가가 대상화될 위험은 늘 존재한다. 이 때 제3 세계 특정 국가와의 연대라기보다, 그 나라의 변혁운동과의 연대라고 하면, 이 대상화의 위험은 비교적 감소한다. 그 나라의 변혁을 위해 독일의 운동과 그 나라의 운동이 제각기 주체로서 행동하고 주체로서 연대하게 될 가능성이 훨씬 크기 때문이다.

다섯째, 이 전시회에 여러 한국에 관한 행사를 병행함으로써 행사의 종류에 따라 차이는 있으나, 직/간접적으로 한국 민주화운동과의 연대를 표방하는 계기가 되었다. 첫 전시였던 하이델베르크 미술협회 전시만 보더라도, 경제발전 정책, 군사독재, 분단 문제 등을 집중 조명한 한국 소개 강연, 민중문화운동에 관한 강연, 다국적 기업과 노동 문제에 관한 심포지엄, 인권 문제에 관한 워크숍, 민중신학 강연 등, 당시 한국 민주화 운동, 혹은 연대 운동에서 다루던 핵심 문제들이 다루어졌다. 또한 당시 독일 체류 중이던 국악인을 초청해 음악회를 하고, 재독 한인 풍물패 <두레>를 초대해 농악을 울리면서 마지막을 잔치로 끝낸 것은 한국에서 만들어진 민중문화 운동을 독일에서 몸으로 체험하게 해주었다. 재독 한인 풍물패 <두레>가 결성된 것 역시 1980년대 재독 문화 운동의 일환이었음을 생각할 때, 이 전시회는 전체적으로, 여러 분야를 넘나들며 삶의 축제를 꾸려가며 문화를 생산하는 민중문화운동의 한 장이었다.

여섯째, 한국 민중판화는 독일에서 전개된 한국 민주화 연대 운동에도 널리 쓰이게 된다. 한국 관련 행사 초대장, 한국 상황 알리는 유인물 등에 삽화처럼 쓰이게 되면서 행사 의도를 일단 시각적으로 강열하게 전달하는 역할을 하게 된다. 1987년 이리 후레아 패션 여성 노동자들의 쟁의에 연대하는 여러 문건에 실린 <두렁>의 화가 김중오의 판화, 방적기 앞에 서서 일하며 이쪽을 보는 여공의 그림은, 검은 배경과 찌들고 고통스러워하는 여성 노동자의 얼굴을 통해 어떤 말보다 그들의 상황을 심정적으로 느끼게 해준다. 또한 깃발, 걸개 그림들도 집회 등 행사장, 옥외 시위 때에 사용되어 분위기를 고조시키는 역할을 톡톡히 했다.

(다음 두 페이지의 사진:

1) <여성의 대지>에서 제작 살포한 독일 의류회사 <아들러>의 한국 지회사 <후레아 패션> 여성 노동자들의 투쟁에 관한 유인물 (이들 투쟁에 대한 연대 시위 현장에서 배포), 김중오(두렁)의 판화 사용

문화적 정치적 정체성의 표현으로서 탈춤에 관한 강연(11/11), 김지하의 시 <비어>를 판화와 음향을 겻들어 슬라이드로 제작한 도미야마 다에코의 작품이 상연되었다 (10/13). 문화 예술 활동을 통한 민주화 운동 국제 연대의 전형적 사례로 평가할 수있을것이다. <비어> 슬라이드 작품은 50개 슬라이드로 구성되어 있으며, 본래 1979년 일본어로 제작된 것을, 슈투트가르트 소재 <개발 문제 관련 영화 작업을 위한 개신교 센터 (Ev. Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit)>에서 하이델베르크의 한국그룹(강정숙, Marion Eggert 등)과 협력하여 독일어 버전으로 1983년 제작한 것이다. 예술을 통한 한국 민주화 운동 국제 연대에 있어서 도미야마 다에코의 의미에 대해서는 이미숙(2021)의 논문을 참조하라.

2) <후레아 패션> 여성 노동자들의 투쟁을 알리기 위해 <한국 올림픽 캠페인>에서 제작 유포한 유인물, 홍성담의 판화 <야근> 사용)

Adler informiert :

+++ Adler Arbeiter/innen streiken für höhere Löhne und bessere Arbeitsbedingungen +++

+++ Firmenleitung veranlasst Polizeieinsatz +++
+++ Junge Textilarbeiter/innen vom Werksgelände geprügelt +++
+++ Eine Arbeiterin schwer verletzt im Krankenhaus +++
+++ 13 Wortführer/innen fristlos entlassen +++
+++ 10 Frauen verhaftet +++
+++ 300 Arbeiter/innen in katholische Kirche geflüchtet +++

UNDENKBAR, solche Zustände in Deutschland, werden Sie, liebe Leserinnen und Leser, jetzt sagen. Schließlich nehmen die Arbeiter/innen ja nur selbstverständliche, demokratische Rechte wahr. Und sie haben recht, diese Vorfälle ereigneten sich nicht hierzulande, sondern in SÜD-KOREA.



Holzschnitt der Künstlergruppe TURONG

Seit 1978 schneidern und nähen koreanische Arbeiter/innen Blusen, Röcke und Anzüge für die deutschen Adler-Modemärkte in der eigenen Produktionsstätte "Flair Fashion". Ihre Arbeitszeit beträgt 72 Stunden in der Woche gegen einen Lohn von 350 DM monatlich. (Selbst der regierungstreue Bund der koreanischen Gewerkschaften fordert einen Mindestlohn von 450 DM.) Ständige Zeitmessungen und hohe Akkordziffern führen zur völligen Erschöpfung der Arbeiterinnen. Unzählige Arbeitsunfälle sind die Folge. Hinzu kommt, daß Adler in Korea im Gegensatz zu Deutschland keinerlei Verpflichtung zu Sozialleistung und Krankenversicherung hat.

Die Menschenrechtsorganisation **TERRE DES FEMMES e.V.** erwartet von Adler

- **die entlassenen Arbeiter/innen wieder einzustellen**
- **auf die Forderung nach Erhöhung der Löhne einzugehen**
- **menschenwürdige Arbeitsbedingungen**
- **die Freilassung der verhafteten Frauen zu erwirken**
- **in Zukunft keine Polizei mehr gegen Streikende einzusetzen**

V.I.S.D.P. TERRE DES FEMMES e.V.,Menschenrechte für die Frau, Hirschauer Str. 11
7400 Tübingen

Polizei- und Schlägertrupps schagen Arbeiterinnen zusammen.
Ist das das Demokratie-Verständnis der Regierung Süd-Koreas ein Jahr vor der Olympischen Spielen in Seoul?
Ist das das soziale Arbeitsklima, das die Fa. Adler propagiert?

WIR FORDERN VON DER FIRMA ADLER:

- Wiedereinstellung der entlassenen Arbeiterinnen
- gerechte Löhne und pünkliche Auszahlung
- Entlassung des Chef-Managers Ziemlich in Iri/Süd-Korea



Zum Hintergrund:

Die Firma Adler wurde 1959 als „Adler Mäntel KG" in Engen im Kreis Konstanz gegründet. Sie umfaßt gegenwärtig sechs Produktionsbetriebe in Europa sowie zwei Tochterfirmen im außereuropäischen Ausland, die 1978 in Südkorea und 1983 in Sri Lanka errichtet wurden. Die vor acht Jahren in der südkoreanischen Stadt Iri gegründete „Flair Fashion Co," war somit die erste Produktionsstätte der Adler KG im außereuropäischen Ausland. 1.300 meist weibliche Arbeiter im Alter von 18 bis 25 Jahren produzierten dort etwa 1,6 Millionen Mäntel, Kleider, Blusen, Anzüge, Hosen und Röcke im Jahr für die Adler-Modezentralen.

Wie viele andere Firmen profitiert auch die deutsche Adler KG in Korea von einem seit 1970 existierenden, vorteilhaften Sondergesetz für ausländisches Investitonskapital, das koreanische Mädchen zum Spielzeug fremder Industrieller herabwürdigt. Die Vergewaltigungen weiblicher Arbeiter in der Masan-Freihandelszone in den 70er Jahren sind noch in unrühmlicher Erinnerung.

Da die Flair Fashion ein hundertprozentig von Ausländern geleitetes Unternehmen ist, sind im Vergleich zu anderen Firmen derselben Branche die Löhne etwas höher. Aber dennoch liegen sie weit unter 170.000 Won (ca. 450 DM), die als Mindestlohn vom regierungstreuen Bund der koreanischen Gewerkschaften gefordert werden.

Außerdem werden täglich im Durchschnitt ein bis zwei Überstunden erzwungen. Die Raffinessen der von den deutschen Managern betriebenen Aubeutung belegen eine Reihe unmenschlicher Maßnahmen, denen größtenteils Koreanerinnen unterliegen. So erhalten Praktikanten in den ersten drei Monaten ihrer Beschäftigung nur 60.000 Won monatlich ausgezahlt. Nach dieser dreimonatigen Probezeit finden Intelligenz- und Eignungsprüfungen statt, deren Nichtbestehen bei den Beschäftigten oft große Minderwertigkeitskomplexe zur Folge hat.

Am Arbeitsplatz wird außerdem eine kontinuierliche Zeitmessung praktiziert, um unter Ausnutzung der Konzentrationsfähigkeit bis zur völligen physischen und psychischen Erschöpfung die Produktionsquote rücksichtslos zu steigern. Jeder Abteilung des Betriebes ist ein deutscher Leiter zugeteilt, der bei der kleinsten Widersetzung ein Disziplinarverfahren einleitet. Äußerst fatal ist, daß die Verantwortung für die Unfälle in der Regel auf einzelne koreanische Arbeiter abgewälzt wird. Insbesondere in der Anzugsherstellung herrscht wegen der komplizierten und guten Auftragslage ein Dauerstreß, der bis zum erzwungenen Verzicht auf die Mittagspause gehen kann. Zum Feierabend müssen sich die Beschäftigten zudem peinlich genauen Leibesvisitationen unterwerfen.

Die deutschen Leiter reden in herablassender und verletzender Weise mit ihren Untergebenen. Gesetzlich zustehende freie Tage werden unter Vorwänden immer wieder vorenthalten. Es ist nichts Neues, daß sich die deutschen Leiter bei Flair Fashion koreanische Nebenfrauen auf Zeit halten. Wenn ihnen eine Arbeiterin besonders gefällt, muß sie die Wünsche des deutschen Leiters erfüllen. Wenn nicht, muß sie mit der Versetzung auf einen schlechten Arbeitsplatz oder gar der Entlassung rechnen. Vorarbeiterin oder Schichtleiterin können die Frauen nur über besondere sexuelle Beziehungen zu den deutschen Abteilungsleitern werden.

Um sich besser gegen die empörenden Machenschaften des deutschen Managements wehren zu können, ließen sich im Februar bewußte Arbeiterinnen als Kandidatinnen für die Gewerkschaftswahlen aufstellen. Die Hoffnungen auf ein besseres Funktionieren der Gewerkschaft und eine wesentliche Verbesserung der Arbeitsbedingungen wurden jedoch enttäuscht. Das Unternehmen wollte nur eine der Firma hörige Gewerkschaft akzeptieren und verschob eine Belegschaftsv[illegible]ersammlung sowie Neuwahlen auf unbestimmte Zeit.

Durch die Veröffentlichung dieser Fakten über die koreanische Tochterfirma der deutschen Adler KG, Flair Fashion, in der Bundesrepublik Deutschland hoffen die Arbeiterinnen aus der Stadt Iri auf unsere „schwesterliche Hilfe". Wer ihnen seine Solidarität erweisen will, wende sich an

V.i.S.d.P. B. Inderst, E.I.S.
Treffauerstr. 42, München 70

Korea-Olympia-Kampagne Seoul '88

3. 홍성담의 독일방문

3.1. 괴팅엔 개신교 성인교육원 주최 <말뚝이. 한국 민중 판화 전시회>

괴팅엔 개신교 성인교육원 원장 베르너 페터는 제3세계 관련 교육 프로그램의 주제를 찾던 중, 1988년이 서울 올림픽이 열리는 해라는 점을 떠올리며, 한국에 관해 할 수 있는 것이 없을지 생각한다. 그는 하이델베르크 그룹에서 준비해 놓은 한국 민중판화 순회 전시 작품이 있다는 것을 1987년 알게 되어 전시회를 하기로 결정하고, 이 전시회를 위해 화가를 초청할 계획을 세운다. 그는 1987년 말 괴팅엔 개신교 성인교육원의 상부기관인 니더작센(주) 개신교 성인교육원 원장 지겔코브(Friedrich-Wilhelm Siggelkow)의 동의와 일부 예산을 받아 1988년 초 화가 홍성담을 초청하는 등 본격적인 준비를 시작한다 (Werner Peter, 1989). 전시회는 괴팅엔의 성 야코비 교회(St. Jacobi-Kirche)에서 1988년 4월 11일부터 22일까지 12일간 열렸다. 개회하는 날, 유학생들이 시청 광장에서 탈춤을 추었으며, 풍물을 하며 시가지를 돌아 전시장으로 돌아와서 교회 앞에서 고사를 지내는 길놀이를 한 후 개회식을 하여 지방지에 크게 보도되는 등 주목을 받았다. 그 이후 다섯 번에 걸쳐 행사를 주최했다.

4월 13일 강연과 토론: 한국에서 민중문화운동의 발전
연사: 홍성담
4월 15일 강연: 한국의 민중신학 그리고 판화와의 관계
연사: 테오 준더마이어 교수
(Prof. Dr. Theo Sundermeier, 하이델베르크 신학부 교수)
4월 16일 한국 문화의 밤
한국에 관한 슬라이드, 영화, 음악, 음식
4월 20일 한국의 예술가 홍성담과 그의 작품
그의 예술 작업과 한국에서의 삶에 관한 대화
4월 21일 강연과 토론: 서울 올림픽 1988: 한국의 정치 사회적 상황과 올림픽
연사: S. Mentz (독일 개신교 연합회 스포츠 담당 목사)
이문호 (괴팅엔 대학 사회학과 유학생)

홍성담은 1988년 4월 4일 프랑크푸르트 공항을 통해 독일로 입국하여 괴팅엔 전시회와 관련 행사들을 함께 준비하고, 한국에서 하던 <시민 판화 학교>의 모델을 따라 3박 4일로 재독 한인들을 위한 <민족 문화 학교>를 개최했으며, 마부르크, 오스테로데, 루르지역, 함부르크, 브레멘 등지에서 한국 민중미술에 관한 강연을 하고 1988년 6월 말에 귀국했다.

3.2. 마르부르크의 <아네그레테 헹케 화랑> 전시회

독일 마르부르크에 사는 여성 화가인 아네그레테 헹케는 자신이 경영하는 화랑에서 유학생들의 도움을 받아1988년 10월 22일부터 11월 7일까지 <어머니 Mutter>라는 제목으로 홍성담 판화 전시회를 개최한다. 헹케는 어떻게 해서 전시회를 하게 되었는지 글을 남겼는데, 다음과 같이 시작한다.

> „[1988년] 5월 중순, 마르부르크 대학에 다니는 친구가 대학교의 학생 식당 한 공간에서 특히 흥미로운 전시회가 열리고 있다고 알려주었다. 나는 오후에 전시회를 보러 갔고, 매우 표현력이 강한, 최고 수준의 예술성이 느껴지는 목판화들을 보았다. 한국인 예술가 홍성담이 제작한 것이었다. 이 목판화들은 내가 매우 존중하는 독일 표현주의와 강한 연결성을 갖고 있었다." (Henke 1990, 쪽수 미표기)

마르부르크 학생식당에서 열린 전시회는 하이델베르크 팀이 준비한 <말뚝이 – 한국 민중판화전>이었던 것으로 생각된다. 헹케는 여기서 홍성담의 판화를 접하게 되고, 바로 그날 밤에 열리는 홍성담 강연회에 참석하여 그와의 만남이 이루어진다. 헹케는 홍성담을 자신의 화랑으로 초대하고 그의 판화들을 자신의 화랑에서 전시하고 싶다고 말한다. 이렇게 해서 그해 늦가을에 전시회가 열리는데, 이 전시회에서 그의 그림 6점을 팔고 그 외 도록, 판화엽서 판매 등을 통해 1900마르크의 수입이 생겼다. 이 돈을 아네그레테 헹케는 홍성담에게 보내는데, 당시 괴팅엔의 유학생 성낙영이 귀국하는 유학생에게 부탁하여 홍성담에게 전달하게 한다.

전시회 중 유학생들의 도움으로 한국에 관한 행사도 진행하는데, 10월 29일에는 정윤선 박사가 한국의 정치 상황에 대한 강연을 했고 10월 30일에는 당시 마르부르크 대학 독문학과 유학생이었던 이내금이 <홍성담과 독일 표현주의>에 대한 강연을 했다.

4. 민중미술과 독일 표현주의 연관성에 관한 논의

민중미술을 대한 독일의 미술인들은 많은 경우 독일 표현주의 미술을 떠올렸다. 표현주의는 20세기 초 독일어권 지역에서 등장한 미술 사조의 하나로서, 사물을 있는 그대로 객관적으로 모사하는 것을 과감히 탈피하고 곱고 잘 정돈된 것에서 벗어나 주관적 표현력을 강화시켰다. 전통적인 원근법을 해체하고 강열한 색채와 단순화된 형태를 통해 심리적 혹은 정치 사회적 주제 의식, 혁명적 요구를 강력하게 표현했다. 풍경화, 누드화, 초상화, 종교적 내용의 그림에서와 같은 고전적 주제에서 탈피해 전쟁, 폭력, 사회적 불의 등을 다루고, 이와 관련된 불안, 공포, 고난, 울음, 외침, 죽음 등의 내면적 문제들을 강하게 표현했다. 초기 민중 미술에서 표현주의적 양식을 차용한 것은 억압적 현실의 문제와 변혁 운동의 주제를 표현하는데 유용한 형식이었기 때문으로 보인다. 독일 표현주의 미술 작품 중 판화 작품이 많은 것도 민중미술과의 유사성을 보여주는 점이다.

표현주의 작가 중에서, „자신의 사회적, 평화주의적 요구를 표현주의의 미학적 표현 형식에 담아냈다"는 평을 받는 캐테 콜비츠(Käthe Kollwitz)와 홍성담의 판화에서 흔히 유사성을 지적하곤 한다. 독일의 미술 평론가 융만 (Jungmann) 부부는 „특히 카테 콜비츠의 연작 '전쟁'에서 민중 목판화와 뚜렷한 주제적 유사점을 발견할 수 있다"고 지적한다. 민중 판화 작품들을 보면 (그림 1, 3-7) 어머니와 아이, 부모, 어머니, 광주 항쟁시 시민군, 그리고 전쟁의 끔찍함을 고스란히 반영하는 생존자인 민중이 묘사되어 있다는 것이다.





위의 두 그림은 홍성담의 광주 연작 중 한 편(윗 그림, 그림 1)과 캐테 콜비츠의 <전쟁> 연작 중 <과부 II>(아랫 그림, 그림 2)라는 제목의 그림이다. 두 그림 모두 „죽어서 바닥에 쓰러져 있는 여성과 그녀의 아이를 통해 군사적 폭력의 끔찍함을 규탄하고 있다" (Jungmann 1986, 134).
이들 평론가는 그러나 동시에 차이점이 있음을 간과해서는 안 된다고 말한다.

> "민중 목판화는 고통을 묘사하나, 콜비츠의 인물들에서 느껴지는 바의 절망감, 혹은 희망이 보이지 않는 암흑과는 다르다. 이는 형식적으로도 확인할 수 있다. 콜비츠의 작품인 경우, 흰색의 형태를 삼켜버릴 듯한 지배적이고 묵직한 검은색 블록 속에, 절제된 흰색 선들이 배치되어 있는 반면 (그림 2), 대부분의 한국 판화에서는 흰색이 우세하며, 그 안에는 매우 강렬하고 생동감 넘치는 검은 선들이 교차한다 (그림 1, 4-7). 이는 관람자에게 심리적 영향을 미치지 않을 수 없는데, 그 안에는 희망이 가능해 보이게 하는 태도가 드러나기 때문이다. 따라서 고통을 묘사하는 작품들 곁에, 공동체 안에서 춤추고 식사하는 생동감 넘치는 장면들이 이번 [순회] 전시의 판화 작품들에서 상당한 비중을 차지한다고 해도 이는 모순이 아니다." (Jungmann 1986, 136).

이렇듯 한편으로는 한국의 민중 판화를 독일에서 수용하는 과정에서 독일 표현주의와의 유사성을 보면서 이해에 접근하는 시도가 있었는가 하면, 이러한 접근 방식에 대한 비판적인 목소리 역시 독일 미술계에서 나왔다. 함부르크 조형 예술 대학의 교수 요헨 힐트만은 홍성담을 비롯한 민중미술에서 우선적으로 한국적 형식과 내용에 주목했다. 그는 홍성담을 "한국이 물려준 것으로부터 퍼올린 그래픽에서 출발하는 예술가, 민중을 위한 형식, 단순한 형태의 표현 방식을 사용하는 예술가"로 파악한다 (Hiltmann 1990, 6). 단순화된 형태의 근원을 독일 표현주의에서 찾기보다 민중적인 한국의 문화 예술에 그 뿌리가 있다고 본 것이다.

힐트만은 더 나아가 '타자와의 만남'에서 제기되는 근본적 문제를 제기한다. 그의 문제제기는, 철학적으로 '타자의 해석학'이라는 이름하에 전개된 논의와 맥이 닿아 있다. 즉 타자와의 만남에서 '동일성'에 집착할 것인지,[225] 아니면 '차이'를 인식하고 존중하고 그로부터 배움으로써 서로를 더욱 풍성하게 할 것인지 문제이다.

> "서구적 관점에서 볼 때, 오늘날 시각 예술은 보편적인 현상이며 국제적인 세계 언어이다. 홍성담의 판화 작품이 우리에게 말을 걸게 하고, 우리가 이해할 수 있는 언어로 말하게 한다면, 그 그림들은 독일어를 사용한다. 우리는 한국어를 이해할 수 없다. 우리는, 서로 다른 언어들이 같은 사물에 대해 단지 다른 이름(상=테이블)을 붙일 뿐이며, 그것들이 가리키는 사물은 동일한 사물임에 틀림없다고 생각한다. 과연 그런가? 우리는 이에 대해 의문을 가져야 한다! 1920년대 유럽 미술, 예를 들어 캐테 콜비츠의 작품이나 독일 표현주의자들의 목판화를 배경으로 하여 민중미술에 접근하려는 시도는 별로 도움이 되지 않는다고 생각한다. 그림에서 우리 언어로 말해 주는 것, 즉 우리 자신이 가진 것을 읽어내는 것으로는 그들이 가진 의미를 충분히 이해할 수 없다. 오히려 우리에게 없는 것을 볼 때야말로 그들에게 충분한 의미를 부여할 수 있다. 우리의 영혼 또한 우리 자신을, 타인이 우리 안에서 찾고 발견할 수 있는 것으로 이해하는 것이 충분하다고 생각하겠는기? 서구적 잣대로 평가하고 비교하는 예술 비평은 홍성담 작품의 본질을 놓치고 있다." (Hiltmann 1990, 6-7).

이렇게 비판하는 힐트만은 그럼 홍성담을 어떻게 평가할까? 그는 홍성담의 미술에 들어 있는 변방적 지역성(Provinzialität)을 귀하게 본다. 서구의 예술가에게 그들의 작품의 특성을 변방적 지역성으로 평가한다면 모욕적으로 느낄 수 있겠지만, 특정 장소에 속하고, 특정 문화 및 문물에 뿌리 박고 있는 것이야말로 그 작품에 생명을 부여하는 것이며, 이것을 바탕으로 진정한 만남이 이루어질 수 있다는

---

225 '동일성'은 흔히 '보편성'의 외양을 입고 나타나기도 한다. „타자의 해석학"을 주창한 준더마이어는 제국주의가 식민지를 향해 제국주의 본국과의 동화를 강요한 역사에서 '동일성'적 사고의 기본 패러다임을 본다 (Sundermeier 1996). 에마뉘엘 레비나스(Emmanuel Levinas)는 '동일성의 폭력'을 이야기한다 (레비나스, 2018). 레비나스는 주저 <전체성과 무한>(1961)에서 „서구 철학의 존재론을 전체주의의 근원으로 지목한다. 데카르트의 '사유하는 주체'를 중심으로 하는 서구의 전통 존재론은 그 '사유하는 나' 바깥의 모든 것을 나의 인식으로 포섭하고 흡수한다. 서구 존재론은 내가 만든 전체 체계 안으로 모든 타자를 포획하는 전체성의 철학이다. 전체성의 철학은 타자의 타자성을 인멸하는 동일성의 철학이다. 이 동일성의 존재론이 전체주의 폭력을 산출했다."(고명섭 2024).

것이다.

> "변방적"이라는 표현은 [...] 홍성담의 특징을 잘 보여준다. [...] 바로 그런 예술가였기에 그는 서울 정부에 도전적 존재가 되었다. 홍성담은 서울이라는 중심부가 아닌 변방, 가장자리에서 작업한다. 이 가장자리는 경계선이다. 그리고 바로 그 경계선이야말로 우리의 모든 노력과 고생, 그리고 관심을 기울일 가치가 있는 곳이 아니겠는가? 또한, 경계선이란 머물 수 있는 장소를 표시하는 것이 아니라 땅 한가운데를 가로지르는 선으로서, 이쪽이나 저쪽 방향으로 건너 갈 수 있는 곳이다. (물론 그러기 위해서는 목숨을 걸어야 하겠지만). 그렇기에 그것은 잠정적인 운동의 탈출선인 것이다. 한국에서 변방의 경계를 넘는다는 것은, 동시에 중심에서 무언가를 움직이지 않고는 일어날 수 없는 일이다. 세상이 [자본주의의 상품세계로] 완전히 하나가 되어 끝나버리기 전에, 한국이 하나이면서도 다양성을 지니기 바란다. (Hiltmann 1990, 6-7).

한국의 민중미술을 독일에 소개하는 일은 근본적으로 독일인들에게 <타자와의 만남>의 한 양상이었으며 만남에 있어서 '동일성'과 '차이'에 대한 철학적 성찰을 불러 일으켰다.



3. 홍성담, 광주



4. 홍성담, 어머니



5. 김봉준
오자의 재회



6. 홍성담, 웃음



7. 돌아온 아사힐 (이기연)

5. 홍성담의 구속 그리고 한국에서의 예술의 자유를 위한 연대운동

5.1. 홍성담의 구속과 구명운동의 시작

1989년은 한국에서 통일 운동이 고조되었던 해였다. 문익환 목사, 황석영 작가가 3월에 북한을 방문하여 김일성 주석을 만났고, 전국 대학 총학생회 협의체로서 당시 학생 운동을 이끌었던 <전국 대학생 대표자 협의회(약칭: 전대협)>는 1989년 평양에서 개최되는 세계청년학생축전에 임수경을 파견하여 입북에 성공했다. 임수경은 베를린을 거쳐 평양에 들어가 행사에 참석했으며 „통일의 꽃"이라 불렸다. 행사 중 돌풍을 일으켰고 행사 후 판문점을 통해 귀국했으며 바로 구속되었다.

앞에서 언급했듯이, 1989년 봄, 민족민중미술운동 전국연합 건설준비위원회(약칭 '민미련 건준위') 주도로 세로 2,6m 가로 총길이 77m에 달하는 대하 걸개그림『민족 해방 운동사』가 완성된다. 당시 통일운동의 열기 속에서 홍성담은 이 작품을 슬라이드로 제작하여 남북 미술 교류의 의미에서 <세계청년학생축전>을 위해 미국을 통해 평양으로 보냈다.

이 일을 빌미로 하여 당시 안전기획부(안기부)는 홍성담을 1989년 7월 31일 체포하고 8월 3일 구속했다. 홍성담은 8월 22일까지 모든 접견이 금지된 상태에서 고문을 당하면서 심문을 받았으며, 9월 8일 안기부는 홍성담을 북한 간첩이라고 발표했다. 9월 21일 홍성담은 간첩 혐의와 이적표현물 제작 혐의를 주 내용으로 하여 기소되었다.

홍성담 사건은 독일에서 민중판화 전시회에 협력했던 사람들을 깜짝 놀라게 했는데, 그 이유는 안기부가 홍성담을 독일 방문과 관련해서 간첩 혐의를 조작했고, 그 주장이 허위로 조작된 것임이 민중판화 전시회 관련자들에게 너무도 명백했기 때문이다. 첫째, 안기부는, 북한에서 괴팅엔 개신교 성인교육원의 이름을 도용하여 홍성담을 독일로 오게 해서 북과 접선했다고 주장했으나, 어떻게 해서 초청이 이루어졌는지는 초청 당사자인 괴팅엔 개신교 성인교육원 원장인 베르너 페터가 너무도 잘 아는 사실이었다. 둘째, 안기부는, 홍성담이 성낙영을 통해 받은 1900마르크가 북한에서 보낸 공작금이라고 주장했으나, 이 돈의 출처는 너무도 분명하게 아네그레테 헹케 화랑에서 팔린 그림값이었고 이는 아네그레테 헹케가 너무도 잘 아는 사실이었다.

민중미술 전시 관련자들은, 독재 정권이 반체제 인사들을 탄압하는 구실로 간첩죄를 조작하는 행태를 모르지는 않았으나, 자신들이 이렇게도 뻔히 아는 사실이 조작되는 것을 직접 지켜보면서 적극적으로 구명 운동에 나서게 되었다.

그러나, 혐의가 간첩죄이다보니, 한국인으로서는 연대가 쉽지 않은 상황이었다. 이런 상황에서 함부르크 조형미술대학의 요헨 힐트만 교수가 제일 먼저 나섰다. 브레멘의 유학생으로부터 자세한 정보를 입수한 후, 독일의 정상급 예술인들에게 사정을 설명하고 공동명의의 탄원서를 제안했다. 다음 10인의 예술인은 기꺼이 탄원서에 서명했다.

- 귄터 그라스 (Günter Grass, 1927-2015, 독일의 노벨 문학상 수상 작가),
-자라 키르쉬 (Sarah Kirsch, 1935-2013, 독일의 시인),
- 페터 륌코르프 (Peter Rühmkorf, 1929-2008, 독일의 시인/수필가),
- 클라우스 슈택 (Klaus Staeck, 1938-, 베를린 예술원 원장)
- 알렉산더 클루게 (Alexander Kluge, 1932-2026, 독일 영화인)
- 아르민 잔디히 (Armin Sandig, 1929-2015, 독일의 화가)
- 발터 옌스 (Walter Jens, 1923-2013, 독일의 작가, 평론가, 문학사가)
- 카스퍼 쾨니히 (Kasper König, 1943-2024, 슈태델 국립 조형예술 대학교수)
- 볼프강 폰 슈바이니츠 (Wolfgang von Schweinitz, 1953- 독일 작곡가)
- 요헨 힐트만 (Jochen Hiltmann, 1935-, 함부르크 조형예술대학 교수)

이 10명의 예술인들은 9월에 독일 연방국 바이채커 대통령과 겐셔 외무부 장관에게 공개서한을 발송하여 한국에서 김현장, 신학철, 이영희, 문익환, 임수경, 홍성담, 정하수, 차일환, 백은일의 구속과 황석영의 수배를 언급하고 한국에서 인권이 지켜지도록 노력해 달라고 탄원했다. 또한 이들의 석방을 탄원하는 서한을 노태우 대통령에게 발송했다.

또한 1989년 8월 21일 아네그레테 헹케가 탄원서를 발송했으며, 9월 4일에는 독일 개신교 니더작센주 성인교육원(괴팅엔 성인교육원의 상부기관)에서 탄원서를 발송했다. 하이델베르크 한국그룹의 안드레아스 융 역시 이 사건을 알리고 연대를 호소하는 회람을 널리 발송했다. 이들 공개서한은 연대 운동의 물꼬를 텄다.

브레멘 지역에서는 사건을 알리고 홍성담의 석방을 탄원하는 전단지를 (A4용지를 두번 접어 앞뒤로 6쪽 사용한 전단지, 다음 페이지 도판) 즉각 배포했다. 또한 한국의 가족과 연대 그룹과 연락하며 새로운 소식이 있을 때마다 사건 속보를 독일어로 제작해 배포했다.

Aus einem Gespräch mit
HONG Sung-Dam
Über die
Künstlerische Einstellung bei der Arbeit

"Die Kunst, die wir machen, will sich weder ins Transzendente verlieren, noch versteht sie sich als Vorläufer. Wir stecken in der schwierigen Aufgabe, unsere Kunst tief in der Gefühlswelt des MINJUNG zu verwurzeln und durch sie dessen Leben zu begleiten. Wenn sich die Künstler jedoch von diesen Gefühlen forttragen lassen, bauen sie dem MINJUNG gegenüber eine Mauer auf.
Die Menschen, die ich male, sollen nicht in einer Phantasie- oder Traumwelt leben. Sie existieren vielmehr in der grausamen Wirklichkeit. Wenn ich einen Arbeiter in meinen Bildern darstelle, soll er Schönheit und Stärke gegen die zu überwindende Wirklichkeit ausdrücken, mit einem aufrichtigen beharrlichen Gesicht, in das sich Müdigkeit eingeschlichen hat. Der Unterlegene, der Besiegte muß in der Niederlage, in seiner völligen Erschöpfung den Sieg zum Ausdruck bringen, für den er mit ganzer Kraft gekämpft hat.
Meine Bilder dürfen nicht die Kunst sein, die sich von Reichen ernährt, oder vom Markt abhängig ist. Es sollen die Bilder an sich sein, die ein wirkliches Zeugnis für die Zeit sind, in der wir leben. Deshalb muß man sich besonders davor hüten, daß nur der Kopf oder nur das Herz vorankommt."

Angesichts dieser Verletzung des Menschenrechts brauchen wir internationale Solidarität.

Um die Solidarität zum Ausdruck zu bingen,

1. schreiben Sie bitte Briefe, in denen Sie Ihre Besorgnis angesichts der Verhaftung der Maler wegen ihrer Kunsttätigkeit mitteilen und ihre sofortige, bedingungslose Freilassung verlangen.

Appelle an:
Präsident
ROH Tae-Woo
Blue H ouse
Jongro-gu, Seoul
Republic of Korea

Kopie an:
Kanzlei der Botschaft der Repulik Korea
Adenauerallee 123, 5300 Bonn 1

2. schreiben Sie bitte an das auswärtige Amt (Herrn Bundesminister Genscher) mit der Aufforderung, die Kontakte zur südkoreanischen Regierung (z.B. Staatsbesuch von südkoreanischem Präsidenten ROH Tae-Woo in der Bundesrepublik im November 1989) aufgrund der Menschenrechtsfrage neu zu überdenken.

3. Wenn Sie für weitere Öffentlichkeit Informationsveranstaltungen organisieren wollen, z.B. Dia-Vortrag mit Bildern der inhaftierten Künstler, vermittelt die Gallerie A. Henke nötige Materialien und/oder Referentinnen.

Gallerie A. Henke
Weldenhäuserstr. 49
3550 Marburg
Tel.: 0 64 21 / 13 8 89

Die eingekerkerte Freiheit der Kunst



von HONG Sung-Dam

Für Freilassung des südkoreanischen Malers HONG Sung-Dam

Verhaftung und Folter

In Südkorea, dem Land, das vor einem Jahr als Veranstalter der Olympischen Spiele in der Weltöffentlichkeit prachtvoll dargestellt wurde, werden zur Zeit die demokratischen Kräfte der massiven Unterdrückung ausgesetzt.

Der südkoreanische Maler HONG Sung-Dam, der sich für Demokratisierung und nationale Befreiung Koreas durch seine Kunsttätigkeit einsetzt, wurde am 3. August verhaftet und drei Wochen lang unter Kontaktsperre, sogar ohne jeglichen Rechtsbeistand schwer gefoltert.

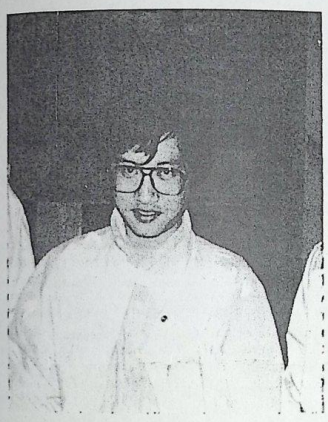
Seine Holzschnitte wurden von 1985 bis 1988 im Rahmen der koreanischen "Minjung"-Kunst in verschiedenen Städten der Bundesrepublik, z.B. im Kunstverein Heidelberg, in der Gallerie Annegrete Henke Marburg, gezeigt. Die evangelische Erwachsenenbildung Niedersachsen lud ihn ein, als diese Ausstellung im letzten Jahr in Göttingen und Osterode gezeigt wurde.

"Feindbegünstigendes" Bild

HONG Sung-Dam als einer der beiden offiziellen Vertreter des "Nationalverbandes der Minjung-Kunstbewegung" hat mit über 200 Künstlern ein großes Wandgemälde geschaffen. Das Werk ist eine epische Malerei, das die Geschichte Koreas darstellt: vom Bauernaufstand 1894, der Befreiung von japanischer Kolonialherrschaft bis zur gegenwärtigen Demokratisierungsbewegung. Das Werk wurde am 30. Juni 1989 während einer Demonstration durch paramilitärische Einheiten restlos vernichtet.

Anläßlich des Weltjugendfestivals schickte Herr HONG elf Dias von dieser Malerei nach Nordkorea im Sinne des Austausches von Kunst zwischen Nord- und Südkorea. Jedoch wurde Herrn HONG vom südkoreanischen Staatssicherheitsdienst vorgeworfen, ein "den Feind begünstigendes" Bild gemalt zu haben. Durch schwere Folter zwingt man ihn zusätzlich zu der Falschaussage, er sei ein nordkoreanischer Spion. (Solch ein konstruierter Spionagevorwurf ist eine übliche Unterdrückungsmethode der südkoreanischen Diktatur.)

So droht ihm eine schwere Strafe. Viele Künstler in Südkorea organisieren Proteste gegen derartige Lüge und Verletzung der Menschenrechte und fordern die Freiheit der Kunst, aber bis jetzt vergebens.



Zu Hong, Sung-Dam

Hong Sung-Dam, geboren 1955 in Sinan, Südkorea, ist einer der repräsentativsten Maler der Minjung (d.h. die einfachen Leute)-Kulturbewegung in Korea.

"Minjung-orientierte (volksverbundene) nationale Kunst", so lautet die Kernthese der Minjung-Kulturbewegung stellt sich als Aufgabe, eine Kunst zu schaffen, die das Minjung zum Subjekt hat. Auf der anderen Seite will sie die Lebenskraft in der Gefühlswelt des Minjung zum Ausdruck zu bringen. Dabei versucht sie, sich auf die abgeschnittene Tradition der Methodenlehre volkstümlicher Malerei zu berufen.

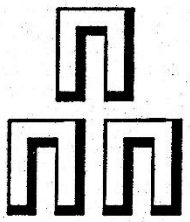
HONG Sung-Dam hielt sich längere Zeit in provinziellen Städten in Korea auf und ließ sich dort persönlich in der buddhistischen Malerei unterrichten. Dabei fand er auch das spezifisch koreanische Lebens- und Gesellschaftsgefühl wieder.

Der Kwangju-Volksaufstand im Jahre 1980, wo er direkt miterleben mußte, wie die Menschen von Soldaten brutal getötet und verfolgt wurden, war der Wendepunkt in seinem Leben. "Um den Preis meines Oberlebens zu zahlen, will ich mein Zeitalter darstellen!" Mit diesem Bekenntnis für eine engagierte Kunst begann er nun, dem Leben und den Erfahrungen der einfachen, unterdrückten Leute Ausdruck zu bringen.

Seine Bilder lassen nun eine ruhige Entschlossenheit spüren, sie zeigen Lachen statt Verzweiflung, gesammelte Kraft statt Verkrampfung, Arbeit anstelle eines vagen Idealismus, Geduld und Bereitschaft zu warten anstelle der Resignation, all dies mit einem offenen Herzen für die Menschen.



Befreiung der Frau — von HONG Sung-Dam



FREIE AKADEMIE DER KÜNSTE IN HAMBURG

Im September 1989

S.E. Präsident
ROH Tae Woo
Blue House
Jong Ro Gu
Seoul
Republic of Korea

Sehr geehrter Herr Präsident,

wir schreiben an Sie mit Bestürzung und in großer Sorge um unsere südkoreanischen Kolleginnen und Kollegen, Verleger, Schriftsteller und Künstler, die im August dieses Jahres verhaftet wurden und seither gefoltert werden. Es handelt sich um den Maler und Kunsterzieher SIN Hak-Ch'ol, den Schriftsteller LEE Young-Hui, den Lyriker und Pfarrer MOON Ik-Hwan, die Sprachwissenschaftlerin IM Su-Gyong, den Maler HONG Sung-Dam, den Maler CHONG Ha-Su, den Maler CH'A Il-Hwan, den Maler PAEK Un-Il. Weitere Künstlerinnen, Künstler und Verleger werden gegenwärtig noch steckbrieflich gesucht. Zu ihnen zählt auch der Schriftsteller HWANG Sook-Yong, der in dieser dramatischen Situation in der Bundesrepublik Deutschland vorübergehend Zuflucht gesucht hat.

Über Verhaftung und Folter erfuhren wir u.a. durch die in Südkorea erscheinenden Tageszeitungen. Sie berichteten im August auch über die Zerstörung der Bilder der Künstler durch die Polizei. Auch Juristen äußerten, daß der Staatssicherheitsdienst den Kontakt mit den Inhaftierten verweigere, obwohl dies gegen auch in Südkorea geltendes Recht verstößt.

Sehr geehrter Herr Präsident, wir haben erfahren, daß Sie im November dieses Jahres zu einem Staatsbesuch in die Bundesrepublik Deutschland kommen werden. Wir bitten Sie noch vor diesem Besuch um die Freilassung der Gefangenen. Wir erlauben uns, den Bundespräsidenten, Herrn von Weizsäcker, den Außenminister Hans-Dietrich Genscher und die Medien von den Zuständen in Südkorea zu unterrichten.

Günter Grass
Sarah Kirsch
Peter Rühmkorf
Klaus Staeck
Jochen Hiltmann
Alexander Kluge
Armin Sandig
Walter Jens
Kasper König
Wolfgang von Schweinitz

SEKRETARIAT: DI. - FR. 10 - 18 UHR, FERDINANDSTOR 1 A, 2000 HAMBURG 1, TELEFON 32 46 32
DEUTSCHE BANK AG (BLZ 200 700 00) KTO.-NR. 466 21 44 · POSTGIROAMT HAMBURG (BLZ 200 100 20) KTO.-NR. 1824 34-200

5.2 연대 운동의 전개

구명운동에는 여러 지역의 그룹들이 참여했다. 함부르크 한국 모임, 하이델베르크 순회전시 준비팀, 마르부르크 유학생팀, 괴팅엔 유학생들과 개신교 성인교육원, 브레멘 유학생, 북엘베지역 기독교인 모임 등이었다.

5.2.1. 탄원서 보내기 운동

이들은 일단 각기 자기 지역에서 탄원서 보내기 운동을 전개했다. 그 결과 10월 2일 함부르크 시 전 시장이었던 클라우스 폰 도나니 (Klaus von Dohnanyi) 박사가 위에서 언급한 10인 예술인 탄원서에 동참하여 탄원서를 발송했으며, 10월 6일에는 철학학술지 <Dialektik>의 편집인으로서 독일과 네델란드 그로닝엔 대학 소속의 학자 11명이 탄원서를 발송했다. 10월 24일에는 독일의 언론 산별노조 (IG Medien), 11월 2일에는 유럽의회 녹색당 부의장 클라우디아 로트 (Claudia Roth), 11월 7일에는 유럽 여성 예술가 및 예술 애호가 협회 게독 (Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen) 브레멘 지부, 11월 9일 북엘베 지역 한국 모임 (Nordelbische Koreagruppe)에서 탄원서를 발송했다.

이 운동은 독일 대학으로도 번져, 브레멘 대학교 부총장 크리스티안 마르찬 (Christian Marzahn) 교수, 철학과 한스 여억 잔트퀼러 (Hans Jörg Sandkühler) 교수 등 학자 88인(1989년 11월 16일)이 탄원서를 발송했다. 이들은 한 번으로 그치지 않고 1심, 2심 재판 선고일을 앞두고 재판부에도 탄원서를 제출했으며, 매번 서명자가 늘어 1990년 2월에 100인이 넘었다.[226] , 괴팅엔 대학교 사회과학부 리햐르트 자게 (Richard Saage), 발터 오이히너 (Walter Euchner) 교수 등과 마르부르크 대학 사회학과 디터 보리스 (Dieter Boris) 교수 등 60여명 역시 연서로 탄원서를 발송했다 (날짜 미상). 하이델베르크 대학 신학부 울리히 두흐로 (Ulrich Duchrow) 교수는, 독일 개신교 바덴 주(州)교회 하이델베르크-만하임-바인하임 등 지역의 선교부의 이름으로 1990년 4월 27일 탄원서를 발송했다. 재독 한인 민주화 운동 연합체인 유럽연합도 탄원서를 발송했다.

독일 연방 대통령실에서는, 서울에 있는 독일 대사관을 통해서 이 사건의 추이를 지속적으로 지켜보며 탄원서마다 매번 답을 보냈으며, 1989년 11월 20-22일 노태우 대통령의 독일 국빈 방문시 예술인 구속 등 한국의 인권 문제를 의제로 상정했다고 전했다.[227] 또한 전 독일 연방 수상 빌리 브란트는 방한 시 노태우 대통령과 오찬을 하는 자리에서 홍성담 사건을 언급했다.[228]

---

[226] „문목사등 한국 양심수 석방 촉구", 한겨레 신문, 1990년 2월 28일 (네이버 뉴스 라이브러리, 2026년 5월 20일 참조).

[227] 사료: 1989년 11월 7일자 독일 연방 대통령실에서 언론 노조 탄원서에 답한 서한

[228] 사료: 1989년 11월 3일자 주한 독일 대사관에서 베르너 페터에게 보낸 서한

5.2.2. 법정 증언

홍성담의 구속 사유가 알려지면서 무엇보다도 터무니없는 사실 조작에 괴팅엔 성인교육원은 기가 막혔다. 홍성담의 초청자였던 성인교육원장 베르너 페터는 한국의 법정에 증인으로 출두하는데 이 일에 대한 보고서에서 그는 다음과 같이 쓰고 있다.

> „1989년 9월, 나는 홍성담 씨가 한국에서 구속되어 고문을 받으며 심문을 받았다는 사실을 알게 되었다. 혐의 중 하나는 그가 북한 공작원이나 브로커의 주선으로 괴팅엔에 초청되었으며, 체류 비용이 북한 측에서 지원되었다는 것이었다. 이 혐의는 성인교육원의 원장이자 말뚝이 전시회의 책임 기획자인 내가 분명히 부인할 수 있는 것이었다.
> 1989년 11월 30일, 나는 장용주 신부(광주의 가톨릭 사제, 평화와 정의 위원회 위원장)로부터 전화를 받았다. 홍성담 씨의 변호인은 내가 법정에서 증언하는 것이 바람직하고 필요하다고 보고 있다는 것이었다. [...] 나는, EKD(독일개신교교회연합) 산하 기독교 봉사국 (Diakonisches Werk), 서울 주한 독일 대사관, 본(Bonn)의 외무부(한국 담당과)와 협의하고 한국인 친구들과 상의한 끝에, [...] 한국행을 결정했다. 1989년 12월 6일, 니더작센 교회 연합 사무국은 내가 공무로 한국을 방문할 것을 결정했다.“ (Hummerich/Peter 1990, 23).

베르너 페터는 1989년 12월 11일에 한국에 도착하여 12월 12일 법정에서 증언하고 15일 홍성담을 면회한다. 법정에서 그는 홍성담을 독일에 초청한 주체는 북한이 아니라 자기자신임을 여러 증거물 제시와 함께 증언했다. 16일 그림 마당 민에서 구명운동의 일환으로 열리는 홍성담 전시회에 참석하고 17일 독일로 돌아온다. 1990년 1월 30일 1심 선고재판이 열리는데, 베르너 페터의 증언은 전혀 참작되지 않은 상태에서 징역 7년, 자격정지 7년형이 선고된다.

베르너 페터의 증언은 한국측에서 독일로 요청한 것인 반면, 아네그레테 헹케의 증언은 독일 측에서 제안한 것이었다. 독일의 연대 운동팀은 한국의 가족, 후원 그룹, 변호사와 연락하여 정보 교환을 해왔는데, 공소장, 판결문, 항소 이유서 등 법정 문건 역시 입수하여 검토했다. 이 검토 과정에서 헹케 화랑에서 보낸 돈이 공작금으로 둔갑한 것을 독일에서 알게 되었고, 한국의 연대 운동 측과 연락해 헹케를 증인으로 채택할 것을 제안했다. 2심 재판부는 5월 19일 결심공판에서 헹케의 증언을 듣기로 하여 헹케는 5월 18일 내한했다. 헹케의 한국 여행 비용은 독일 개신교 산하의 봉사국 (Diakonisches Werk) 인권부에서 지원했다.

헹케는 자신의 화랑에서 홍성담 전시회를 하여 그림, 엽서 등을 판매한 금액으로 1900 마르크가 생겼고 이 대금을 홍성담에게 보낸 것이 자신임을 증언했다. 그러나 1990년 6월 1일 서울 고등법원은 헹케의 증언을 전혀 참작하지 않은 채로 1심과 같이 징역 7년 자격정지 7년을 선고했다.

5.2.3. 국제 암네스티 등 독일과 국제 인권기관에 후원 호소

독일의 연대운동 팀은 홍성담에 관한 자료를 국제 암네스티 등 인권 단체에 보내어 후원을 호소한다.

1989년 10월 국제 암네스티는 홍성담을 양심수로 선정하고 국제 암네스티 차원에서 석방운동을 시작한다. 특히 1990년 6월에는 유럽의회 의원들 중심으로 서명을 받아 탄원서를 발송했다. 또한 영국지부는 1990년 글래스고우가 유럽의 문화 수도로 지정된 것을 계기로 하여 대대적인 인권 옹호 캠페인을 전개한다. 글래스고우 시는 국제 암네스티 영국지부의 요청을 받아들여 3인의 수감중인 예술인, 즉 말라위의 저항 시인 잭 마판지, 베트남의 저항 시인 구엔 치 티엔, 그리고 홍성담을 문화적 양심수로 선정했다. 국제 암네스티 영국지부는 전시회, 콘서트, 교육행사 등을 통해 인권과 문화적 자유의 소중함을 알리는 기회로 계획한다.[229]

1990년 5월에는, „글래스고우의 대표적 전시 공간인 맥릴런 화랑에서 광주항쟁 사진전과 함께" 홍성담 판화전이 개최되었는데, 국제 암네스티 영국지부 홍보 책임자 댄 존스에 따르면 „이 지역 어린이들을 위한 살아있는 인권 교육의 장으로 활용"되었다. 영국의 텔레비전도 홍성담의 활동과 작품을 소개했으며, <리더스 다이제스트> 영국판도 국제 암네스티의 활동을 알리는 기사에서 홍성담을 소개했다고 한다.[230]

또한 글래스고우 시에서의 야외행사 등 문화행사 중에 위의 양심수 3인의 석방 탄원서에 서명을 받았다. 1990년 11월 국제 암네스티는 1차적으로 8천명의 서명이 담긴 탄원서를 <민족화가 홍성담 후원사업회> 앞으로 보내왔다.

한편 네델란드의 한 암네스티 그룹은 탄압받는 예술가라는 제목으로 홍성담의 얼굴을 암스테르담의 한 골목 벽에 벽화로 제작했다. 제작 중 찍은 사진은 한겨레 신문 1991년 9월 25일자에 게재되었다.

국제 암네스티 미국지부는 <민족화가 홍성담 구명 위원회>와 공동으로 <한 한국 정치범이 아로새긴 자유의 목판화>라는 제목의 홍성담 작품 전시회를 로스 앤젤레스 시티컬리지 학생회관에서 1990년 8월 29일부터 9월 7일까지 개최했다.[231]

1989년 10월, 독일의 인권 단체인 <정치적으로 핍박 받는 사람들을 위한 함부르크 재단 (Hamburger Stiftung für politisch Verfolgte)>역시 홍성담을 후원 양심수로 선정했다. 이 재단은 1981년부터 1988년까지 함부르크의 시장이었던 클라우스 폰 도나니(Klaus von Dohnanyi)가, 독일의 과거사 속에서 정치적으로 탄압 받은 가족의 역사를 기억하여 1986년 설립한 것으로, 일부는 시 예산, 일부는 얀 필립 레엠츠마(Jan Philipp Reemtsma)의 기부로 재정을 마련했다.[232] 전세계에서 자유, 민주주의, 인권을 위해 투쟁하다가 탄압받는 사람들 중 몇 명을 선정하여, 1년간 함부르크의 안전한 공간에서 방해받지 않고

---

[229] 사료: 국제 암네스티에서 1990년 4월 12일 홍성담의 모친 윤덕엽 여사에게 보낸 서신

[230] „유럽 예술계 국제사면위 홍성담씨 석방운동 꾸준", 한겨레 신문 1991.09. 25. (네이버 뉴스 라이브러리, 2026. 5.25. 참조)

[231] „구속화가 홍성담씨 국내외서 새조명 활발", 한겨레 신문, 1990년 8월 16일

[232] 클라우스 폰 도나니의 부친 한스 폰 도나니는 나찌 정권에 저항하다가 1945년 종전 직전에 처형되었다. 외가쪽으로 그는 유명한 독일의 저항 신학자 디트리히 본회퍼의 조카이다.

하고 싶은 일을 하면서 심신을 회복할 수 있는 기회를 제공하는 일을 하고 있다. 많은 경우, 이 재단에서 후원 양심수로 선정되는 것 자체가 당사자의 사건이 국제적으로 알려진다는 것을 뜻하고, 또한 독일 대사관 혹은 정치인을 통한 해당 정부와의 협상이 이루어지는 등 구명운동의 의미를 띠게 되기도 한다.[233]

또한 독일 학술 교류처 역시 1991년 홍성담에게 일종의 예술 레지던시 프로그램으로서 베를린에서 3개월을 보낼 수 있는 일종의 장학생으로 선정하고 초청했다.[234]

5.2.4. 한국과 독일의 언론에 보도의뢰

독일의 연대 활동팀은 국제 연대 관련 새로운 소식이 있을 때마다 보도자료를 만들어 한국과 독일의 언론에 배포했다. 한국에서는 한겨레 신문에서 자주 보도했으며, 독일에서의 연대활동에 대해서도 매번 보도했다. 독일의 경우 권위있는 전국 일간지, 프랑크푸르트 룬트샤우(Frankfurter Rundschau)에서 5차례 기사가 실리는 등 TAZ. FAZ, SZ 등 전국일간지, 그외 많은 지방 신문에서 보도했다.

1991년 3월 7일, 브레멘에서의 홍성담 전시회 개최를 계기로, 브레멘 주의 공영방송으로서 수준 높은 문화 채널로서 알려져 있는 라디오 브레멘 2 방송은 <아침 저널 Journal am Morgen>프로그램 중에 브레멘 유학생과의 인터뷰를 통하여 홍성담의 활동과 작품, 구속 사건에 대해 소개했다.

5.2.5. 후원단체 결성

여러 지역에서 활동을 해오던 중 하나의 단체로 묶는 것에 합의하게 되어 1990년 봄, 괴팅엔 개신교 성인 교육원 회의실에서 "홍성담 석방과 한국에서의 민주적 기본권 실현을 위한 말뚝이 모임" (Malttugi Initiative für die Freilassung von Hong Sung-Dam und Verwirklichung der demokratischen Grundrechte in Südkorea)을 결성하고 대표로 괴팅엔 개신교 성인교육원 원장 베르너 페터를 선출한다.

5.3. 홍성담 석방을 위한 전시회 개최

괴팅엔 성인 교육원은 보다 효과적인 석방운동을 전개하기 위해1990년 홍성담 석방을 위한 특별 전시회를 순회 전시회로 기획하고, 홍성담 구속 사건과 관련된 여러 문서들을 포함하여 새로 <원하지 않는 그림들>이라는 제목의 카탈록을 제작한다. 1991년 2월 15일 브레멘 빌라 이횬 (Villa Ichon) 화랑에서

---

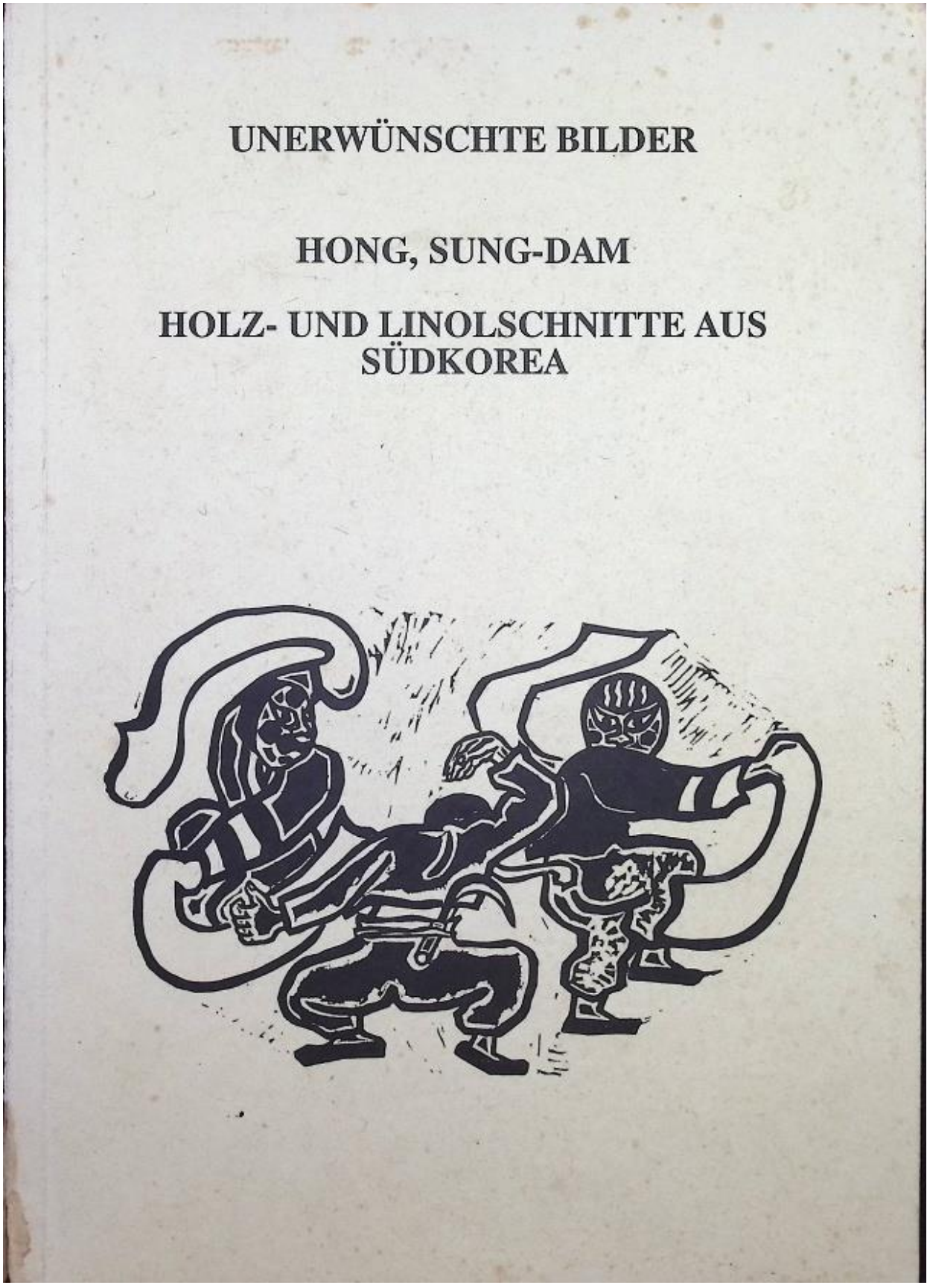
233 한국에서는 홍성담 이외에 김근태, 김남주도 후원양심수로 선정되었으나, 실제 1년을 함부르크에서 지내는 제안을 받아들인 사람은 없다.

234 사료: 독일 학술교류처 베를린 예술가 프로그램의 르네 불록이 1991년 7월 12일에 자라 키르쉬와 볼프강 폰 슈바이니쯔에게 보낸 서한.

순회를 시작한 이 전시회는 1991년 7월까지 벌써12곳에서 전시가 계획되는 등 큰 호응을 얻었다.[235] 특히 1991년 5월 8일부터 22일까지는 독일 개신교 하노버 교구, 5월 27일부터 6월 14일까지는 괴팅엔 대학교 국제처, 6월 24일부터는 뮌스터 고등법원에서 전시회가 개최되었다. 1991년 11월 28일부터 12월 15일까지는 독한문화협회(Deutsch-Koreanische Kulturgesellschaft, e.V.) 와 브란덴부르크 문화협회(Brandenburgischer Kulturbund, e.V.)가 공동주최하여 포츠담에서 전시회가 열렸으며, 1992년 2월 10 일 – 20일에는 홍성담을 후원 양심수로 선정한 <정치적으로 핍박받는 사람들을 위한 함부르크 재단>에서도 전시회가 열렸다. 한국민중미술과 홍성담 구속 사건은, 한국 연대 단체, 국제 사면위원회 그룹 같은 인권 단체는 물론이고, 독일 교회, 대학, 문화예술계, 법원 등 독일 사회의 다양한 분야에서 관심을 모았다. 베르너 페터는 거의 매번 전시회 개회식에 참석하여 홍성담과 관련 배경에 대해 설명하며 연대를 호소했다.

[235] 사료: 괴팅엔 개신교 성인교육원 Astrid Hummerich가 독한문화협회 Wendland에게 1991년 7월 22일에 보낸 서신

(아래 사진은 홍성담 구명 순회 전시회 카탈록의 표지와 속지)



(아래 사진은 독한 문화협회 Deutsch-Koreanische Kulturgesellschaft, e.V. 협회 등의 주최로 열린 전시회 초청장. A6 크기로 접힌 것을 펼쳐서 사진 찍은 것.)

Zur Eröffnung der Ausstellung
am 28. November um 18.00 Uhr
laden wir Sie herzlich in das
Kulturbundhaus
"Bernhard Kellermann",
Mangerstraße 34 - 36
in 1560 Potsdam ein.

Helga Picht
Prof. Dr. sc.

Vorsitzende der
Deutsch-Koreanischen
Kulturgesellschaft e. V.

Jürgen Ristow
Dr. ing. habil.

Vorsitzender des
Brandenburgischen
Kulturbundes e. V.

Hong Sung-Dam

Holz- und Linolschnitte

aus Südkorea



Ausstellung vom 28. 11. — 15. 12. 1991

Ort: Kulturbundhaus "Bernhard Kellermann", Mangerstraße 34 - 36, 1560 Potsdam

Öffnungszeiten: Täglich 10.00 bis 20.00 Uhr
Da die Räume einer Mehrfachnutzung unterliegen, wäre eine telefonische Absprache unter (Potsdam) 21 57 0 günstig.

28. 11. - 18.00Uhr	4. 12. - 19.00 Uhr	10. 12. - 19.30 Uhr	15. 12. - 17.00 Uhr
Eröffnung der Verkaufs-ausstellung	**Die Frau in der koreanischen Literatur** Lesung mit Prof. Dr. sc. Helga Picht und Dr. sc. Reta Rentner, Korea-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin	**Fragen der Wiedervereinigung Koreas (vor dem Hintergrund der Einheit Deutschlands)** Vortrags- und Diskussionsabend mit Prof. Dr. sc. Helga Picht, Korea-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin Dr. Albrecht Lein, Deutsch-Koreanische Kulturgesellschaft e. V. Pfarrer Wolfgang Wilhelm, Berliner Missionswerk	**Literatur und Gesellschaft in Korea von gestern und heute** Kommentierende Lesung mit eigenen Übersetzungen mit Dr. Hans-Jürgen Zaborowski, Freie Universität Berlin

5.4. 재독 화가 송현숙의 작품을 통한 연대

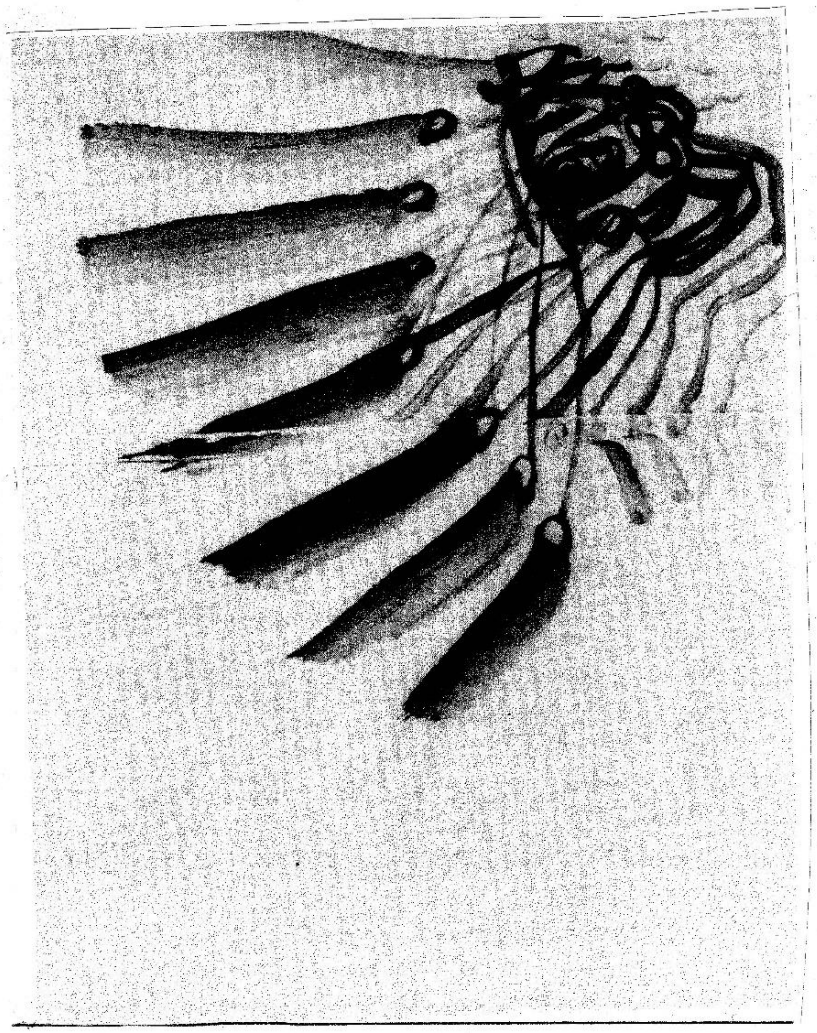
재독 화가 송현숙은 20세의 나이에 파독 간호사로 독일에 온다. 계약 기간이 끝난 후 함부르크 미술대학에 입학해 공부를 시작하고, 재독 한국 여성모임에 나가면서 한국과 독일의 이중 문화 속에서 자신의 정체성을 발견해 간다. 이 과정에서 한국의 역사, 사회 현실에 대한 깨우침과 해방된 사회를 향한 연대는 자기자신을 형성하는 내용의 중요한 부분이 된다. 송현숙의 작품 중 직접적으로 정치적 내용을 담고 있는 것은 많지 않으나, 계기가 있을 때마다 모순적 사회현실을 대면하는 분노를 담아 예술적으로 표현한 작품들은 제작했다.

투쟁 중인 동일 방직 여성 노동자들에게 똥물을 끼얹은 사건에 충격을 받아 그린 그림은, 송현숙이 1979년 미술대학 학생으로서 그린 초기 그림이다. 2006년 서경식 교수 부부가 독일 방문시 구입했다가 2008년 평화박물관에 기증했다. 역시 초기작품(1978년 그림)으로서 이소선 여사가 전태일의 시신을 안고 통곡하는 그림 <통곡하는 어머니, 이소선>은 작가가 2024년 전태일 기념관에 기증했다. 광주항쟁 때의 끔찍한 군사적 만행을 그린 작품은 함부르크 미술관에 소장되어 있다.

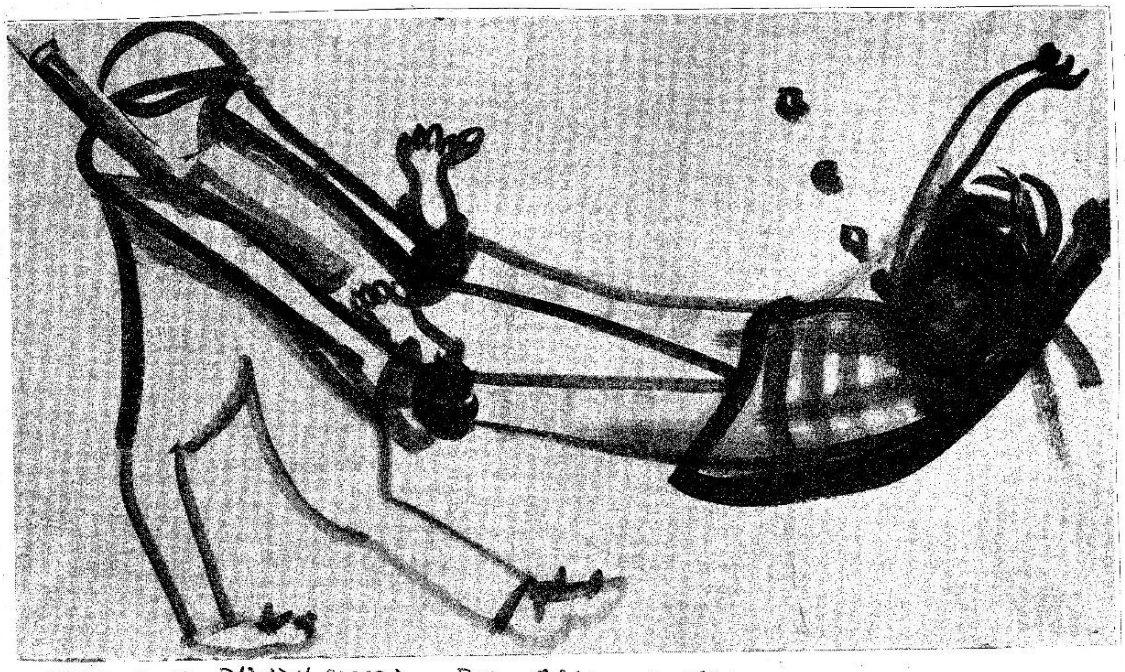
1989년 8월 24일부터 10월 8일까지 함부르크 미술관에서 송현숙 드로잉 작품 전시회가 열리게 된다. 이 전시회가 열리기 얼마전 송현숙은 홍성담의 구속과 고문 사실을 알게 되고 이때의 분노와 아픔을 작품으로 표현한다. 마치 작두날 같은 것들이 끈으로 연결되어 머리와 얼굴에서 무언가를 뽑아 내려는 듯한, 혹은 잡아당기는 듯한 모습, 공포에 사로잡힌 큰 눈의 그림은 처절한 억압의 상황을 고발하는 것 같다. 이 작품은 언급한 전시회의 카탈록에 수록되어 있다.







무제 (1959)
화선지에 수묵화
43×34 cm



1980. 5. 18. 광주항쟁 (1982) 종이에 묵화 100×182 cm

1991년 2월 27일부터 3월 9일까지 <테크노게르마>라는 이름으로 서울에서 열리는 독일 산업 전시회를 계기로 해서 과천 국립 현대미술관에서 1991년 3월 1일부터 4월 14일까지 <전환 Umwandlung>이라는 제하의 독일 현대 미술전시회가 개최된다. 마침 한국에 머물고 있었던 송현숙은 독일 자유 예술 아카데미의 회원으로서 이 전시회에서 홍성담 등 구속 예술인과의 연대를 표시해 줄 것을 바라고, 독일 외무부로부터 이 전시회의 독일측 조직을 위탁받은 르네 블록(René Block)에게 연락한다. 귄터 그라스 등 10인의 독일 예술인들이 서명한 자유 예술 아카데미의 탄원서에 동참해주기를 바랬던 것이다. 이와 더불어 홍성담 구명 운동을 벌이고 있던 한국내 예술가들은 위 전시회에 참석하는 독일 미술인들에게 1991년 2월 28일 열리는 전시회 개회식에 <우리 독일 미술인들은 홍성담 석방을 촉구한다>는 내용의 포스터를 걸어줄 것을 호소했다.[236]

그러나, 르네 블록은 한국 측 주최단체 등 관련된 한국인들에게 피해가 갈 것이라는 이유를 들어 거절하면서 다른 외교적 대처 방식, 예를 들면 독일 학술 교류처에서 구속예술인을 초청하는 것과 같은 방식이 홍성담에게 더 도움이 될 것이라 주장한다.[237] 대신 이 전시회에 참여하는 독일 예술인들에게 홍성담 사건에 대해 알려는 주겠다고 했으나, 결국 아무 일도 일어나지 않은 채 전시회는 끝이 난다.

실망한 송현숙과 요헨 힐트만은 구속예술인 석방탄원서에 서명한 독일의 예술인, 지식인들에게 이 사실을 알렸으며, 르네 블록은 이에 반박문을 배포하며 오히려 송현숙과 힐트만을 비난한다. 이후 반박과 재반박이 계속되는 와중에 하이델베르크 신학부 울리히 두흐로 교수가 그간에 격앙된 양측의 감정을 넘어서서 사태를 정리하는 서한을 발송한다.

> „이 상황에서 본질적 문제는, 한국 같은 곳에서 인권 침해가 발생할 때 독일의 개인과 기관이 어떻게 하면 가장 효과적으로 연대를 실천할 수 있는지에 있는 것 같습니다. [...] 첫번째 방식은 우리 제도적 교회들이 주로 취하는 접근 방식으로서 외교적 접근입니다. 정부 부처 차원의 정책적 가능성을 최대한 활용하려고 노력합니다. 두번째 접근 방식은 공론장에서 여론을 형성하려는 노력으로서 이 경우 발생하기 마련인 갈등을 피하지 않으며 어느 정도의 고통을 감수할 각오가 필요합니다. 또한 해당 국가에서 피해를 입은 당사자들과 긴밀히 협의하여 진행되어야 합니다. 두 접근 방식 모두 각기 상이한 가능성과 각기 적용할 시기가 있습니다. 어떤 경우에는 귀하가 분명히 선호하는 첫 번째 방식만이 가능할 뿐이지만, 다른 경우에는 실질적인 도움을 되기 위해 두 번째 방식을 채택해야 합니다.
> 한국이나 남아프리카공화국에서 발생하는 사건에 대한 나의 개인적인 판단으로는 두 번째 방식을 선택해야 한다고 봅니다. 물론 현지 파트너들이 이에 동의하거나 심지어 요구할 경우에 한해서지요. 내가 우리 파트너인 한국 교회를 방문했을 때, 초기 한국 당국의 모든 방해에도 불구하고 홍성담 씨를 감옥에서 면회했습니다. 우리 교회는 그 위험을 함께 감수할 준비가 되어 있었습니다. 한국이나 남아프리카공화국과 같은 경우, 인권을, 또한 인권 침해의 당사자들을 보호하는 가장 효과적인 방식은 모든 차원에서 가능한 한 폭넓게 공론의 장에서 문제화하여 여론의 지지를 얻는 것입니다. 왜냐하면 이 두 정권은 서방과의 경제 관계에 관심이 있기 때문입니다.
> 이 지점에서, 독일 연방공화국의 한 공공 기관이 갈등을 감수할 준비가 되어 있지 않다면 이는 부끄러운 일이 됩니다.

---

[236] 사료: Hiltmann, Jochen, 1991, Die Frage der Menschenrechte. Erfahrungen mit R. Block und deutschen Künstlern in Seoul/Korea. Ein Bericht von Jochen Hiltmann. April/Mai 1991.

[237] 사료: Rene Block, 1991, Stellungnahme zu Vorwürfen des Hamburger Kunstprofessors Jochen Hiltmann, 9. Juli 1991.

[...] 만약 귀하가 산업 박람회의 일환으로 기획된 예술가 프로그램을 운영하면서도 인권 문제를 공개적으로 제기하지 않는다면, [현지 정권을 거슬리지 않음으로써] 독일의 경제적 이익을 대변한다는 의혹을 받게 될 것입니다."[238] (각진 괄호 안의 내용은 필자가 삽입)

이 사건은, 인권운동, 특히 양심수 구명 운동과 같은 연대 운동에 있어서 두가지 상이한 접근 방식에 관한 논쟁을 불러 일으켰다. 즉, 조용히 공론장에서 문제화하지 않고 권력과의 외교적 협상 혹은 제도적 가능성 속에서 특정인의 문제를 해결할 것인가 아니면 공론장으로 문제를 끌어내, 사회적 운동으로서 인권에 대한 사회 전반의 의식을 제고하면서 그 과정에서 특정인의 침해된 인권 역시 회복할 것인가의 문제인 것이다.

실제 독재 정권하에서 인권 침해의 경우 대처한 사례들을 볼 때, 독재 정권은 공론장에서의 논의를 항상 꺼려왔으며, 탄압으로 잠재울 수 없을 때, 개인적 차원에서 밀실 협상을 제안하곤 한다. 이를 받아들여 공론화하지 않는 경우, 개인에 국한하여 문제를 해결해주어, 해결 과정이 하나의 운동으로서 사회적 영향을 미치는 것을 막으려 하는 것이 일반적인 행태이다. 피해자가 이러한 „혜택"을 받은 경우 그 대가를 치러야 하는 경우도 왕왕 있고, 또한 정권이 약속을 지키지 않는 경우도 꽤 있다.

민주주의, 인권, 자유의 실현을 위해 투쟁하다가 옥에 갇힌 경우, 이 문제를 공론의 장에서 문제화하고 공론의 장에서 석방을 위해 투쟁하는 것은, 구속에서부터 석방에 이르는 일련의 과정들이 그 양심수가 추구하는 사회진보의 이상을 실현하기 위한 노력의 의미를 지닐 수 있는 것이다. 이 과정은 참여하는 모든 사람에게 험난한 길이 되겠으나, 사회적으로 생생하게 인권 의식을 교육하는 기회이기도 할 것이며, 사회전반의 인권의식이 성장하는 속에서 특정인의 문제도 해결되는 길이 될 것이다.

르네 블록과의 논란은 연대 운동으로 하여금 이러한 문제를 더욱 분명하게 의식하게 해주는 계기가 되었다.

아무튼 이 와중에 독일학술교류처(DAAD)는 1991년 7월 홍성담에게 3개월간 예술인 레지던시 프로그램 수혜자로 선정하고 독일로 초청했다. 홍성담은 1991년 초 이미 형이 확정되어 교도소에서 복역 중이었으며, 형기를 마치고 석방된 후, 독일을 잠시 방문하여 독일학술교류처에 감사를 표하기는 했으나, 레시던시 프로그램에 참여하지는 않았다.

5.5. 홍성담 재판의 최종 선고와 석방, 연대운동의 종결

이러한 대규모 국제 연대에도 1심과 2심 재판부는 전적으로 무시하는 태도로 일관했으나, 1990년 9월 25일 대법원 상고심에서 이회창 판사는 간첩혐의에 대해 파기 결정을 내리고 사건을 고등법원으로

[238]사료: Brief von Ulrich Duchrow an René Block am 10. September 1991.

돌려보냈다.[239] 서울 고등법원은 1991년 1월 31일 간첩죄 등 주요 공소사실에 대해 무죄를 선고했다. 그러나 국가보안법상 이적 표현물 제작 반포 등 혐의에 대해서는 원심대로 유죄를 인정, 징역 3년 자격정지 3년을 선고했다.[240]

안기부가 간첩 혐의로 기소하게 한 사건에서 간첩죄가 무죄가 된 사건은 극히 이례적으로서 그간 체제 비판적인 인사들을 간첩으로 몰아 제거해온 관행에 브레이크를 걸 수 있는 사례로 평가할 만하며, 그 과정에서 국제 연대의 힘도 보태졌다고 볼 수 있을 것이다.

1992년 8월 7일 홍성담은 만기출소했고,[241] 이로써 그의 석방운동도 끝이 났다.

5.6. 연대운동 벌였던 독일 교수의 한국 입국금지와 해제

홍성담이 출소한 후인1992년 9월 30일, 대한항공 편으로 아내와 아들과 함께 김포공항에 도착한 함부르크 조형 예술 대학 교수 요헨 힐트만은 입국이 거부된 채 그날 밤을 밀입국자 수용소에 감금되어 지내고, 다음 날 10월 1일 프랑크푸르트 행 항공편으로 추방되었다. 그는 아내 송현숙의 고향인 담양에서 <내 마음은 조롱박>이라는 영화를 아내와 함께 제작할 계획을 갖고 한국 학술진흥재단의 공식 초청을 받고서 한국에 온 것이었다. 법무부는 그가 „페르소나 논 그라타"라는 것 이외에 아무런 이유도 제시하지 않았으나, 그 이유는 충분히 짐작할 수 있는 것이었다.

독일에 돌아온 힐트만은 독일 학술 교류처 등 관련 부처에 사태를 알리고 후원을 호소했다. 반년 정도 지난 1993년, 새로 출범한 김영삼 정부는 독일 학술교류처의 진정을 받아들여 힐트만을 „페르소나 논 그라타" 상태에서 풀어주었다. 힐트만과 그의 가족은 1994년 다시 한국 땅을 밟을 수 있었다.

참고 문헌

강인혜, 2019,「1980년대 민중미술 그룹 '두렁'의 작업에 나타난 설화, 민속, 샤먼의 의미」,『미술사학보』 통권52호, pp.195-216.

고명섭, 2024,「**'전체성의 존재론' 넘어 '타자의 무한성'으로**」,**『한겨레 신문』, 2024/5/19, https://www.hani.co.kr/arti/culture/book/1092431.html (2026/5/20 참조)**

레비나스, 에마누엘, 2018,『전체성과 무한 - 외재성에 대한 에세이』(레비나스 선집 3), 김도형, 문성원, 손영창 옮김, 서울: 그린비.

목수현,「민중미술」,『한국 민족문화 대백과사전』, https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0071692 (2025/5/18참조)

239 한겨레 신문 1990년 10월 25일

240 동아일보 1991년 1월 31일

241 한겨레 신문 1992년 8월 8일

서유리, 2018,「검은 미디어, 감각의 공동체 — 1980년대의 시민미술학교와 민중판화의 흐름」,『민족문화연구』제79호, 고려대 민족문화연구원, pp.79-126.

송현숙/요헨 힐트만, 2026,『잃어버린 용화세계』, 서울: 마로니에 북스.

이두현, 1995/2023 (수정),「말뚝이」,『한국 민족문화 대백과사전』, https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0017811 (2025년 8월 참조).

이명원, 2010,「진보적 문예운동의 형성과 과제: 한국민족예술인총연합을 중심으로」,『기억과 전망』통권 23호, pp. 40-69.

이미숙, 2021,「한국 민주화 운동과 '행동하는 화가' 도이야마 다에코: 1970-80년대의 경계를 넘는 연대와 예술운동을 중심으로」,『민주주의와 인권』, 제21권, 4호, pp. 35-76.

이영철, 1994,「한국 사회와 80년대 미술운동」,『문화 변동과 미술비평의 대응』, 시각과 언어, pp. 43-64.

이종구, 2007,「**6월항쟁과 걸개그림의 기억**」,『**경기일보**』, 2007/06/01, https://www.kyeonggi.com/article/200706010234280 (2026/05/15 참조)

이태호, 2003,「5월 미술운동의 회고와 반성」,『민주주의와 인권』, 제3권 2호, pp. 225 – 263. (이 글에서 인용된 부분은 다음 인터넷 싸이트에서 내려받기한 버전의 페이지수를 따르고 있다. https://cnu518.jams.or.kr/po/search/poArtiSearList.kci)

최열, 2009,「1980년대 민중미술론의 기원과 형성」,『미술이론과 현장』제7호, pp. 37-64.

황병주, 1995/2024 (수정),「민중문화운동」,『한국문화대백과사전』https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0075909, 2026/5/18 참조.

Henke, Annegrete, 1990, Zeugnis für Hong Sung-Dam, Marburg: Eigenverlag.

Hiltmann, Jochen, 1990, Vorwort, in: Hummerich / Peter (Hg.), 1990.

Hummerich, Astrid / Peter, Werner (Hg.), 1990, Unerwünschte Bilder. Hong Sung-Dam. Holz- und Linolschnitte aus Südkorea, Göttingen: Ev. Erwachsenen Bildung Niedersachsen – Region Niedersachsen Süd.

Jungmann, Burglind und Albert, 1986, Der Minjung-Holzschnitt. Versuch einer Annäherung vor dem Hintergrund westlicher und östlicher Tradition, in: Lim/Jung, 1986.

Lim, Chung-Hi / Jung, Andreas (Hg.), 1986, Malttugi. Texte und Bilder aus der Minjung Kulturbewegung in Südkorea, Heidelberg: Eigenverlag.

Sundermeier, Theo, 1996, Den Fremden verstehen: Eine praktische Hermeneutik, Paderborn: Vandenhoeck & Ruprecht.

사료

Amnesty International British Section, 1990, Letter to Ms. Yoon Dok-Yop, 12 April 1990.

Andreas Jung, Einige Erläuterungen und Anregungen für den Einsatz der Wanderausstellung von Holz- und Linolschnitten aus der Koreanischen Minjung-Bewegung (한국 민중판화 순회 전시 개최를 위한 몇가지 설명과 권유), 1986년 6월 28일 회람.

Rene Block, 1991, Stellungnahme zu Vorwürfen des Hamburger Kunstprofessors Jochen Hiltmann, 9. Juli 1991.

Bundespräsidialamt, 1989, Brief an die Industriegewerkschaft Medien, Druck und Papier am 7. November 1989. (독일 연방 대통령실에서 언론 노조 탄원서에 답한 서한)

Duchrow, Ulrich, 1991, Brief an René Block am 10. September 1991.

Deutscher Akademischer Austauschdienst – Berliner Künstlerprogramm (Rene Block), Brief an Sarah Kirsch + Wolfgang von Schweinitz am 12. Juli 1991.

Hiltmann, Jochen, 1991, Die Frage der Menschenrechte. Erfahrungen mit R. Block und deutschen Künstlern in Seoul/Korea. Ein Bericht von Jochen Hiltmann. April/Mai 1991.

Peter, Werner, 1989, Eidesstattliche Erklärung (홍성담 1심 재판 중 베르너 페터는 증인으로 출석하는데, 그 직전 작성해서 변호사에게 제출한 진술서).

Peter, Werner, 1990, Bericht über meine Aussage vor dem Amtsgericht in Seoul im Fall Hong, Sung-Dam / Reise nach Seoul – 10.12.1989 bis 17.12.198)

<발표자 약력>

이연숙: 연세대 문과대학 국어국문학과 졸업, 히토츠바시대학 대학원 졸업, 사회학 박사, 히토츠바시대학 대학원 언어사회연구과 교수 역임, 현재 히토츠바시대학 명예교수

정소희: 2025년 "'당사자'의 사회적 구성과 경계짓기 : 5·18 경험자의 인정투쟁을 중심으로"라는 논문으로 석사학위를 취득, 현재 전남대학교 사회학과에서 박사과정

이영진: 서울대학교 인류학과를 졸업하고 동 대학원에서 박사학위를 취득했다. 현재는 강원대학교 문화인류학과 부교수로 있다. 주요 논저로서 「'질병'의 사회적 삶 - 미나마타병의 계보학」,「악으로부터 벗어나기: 푸순전범관리소의 실험과 전후 일본의 평화주의」, 「부끄러움과 전향 - 오월 광주와 한국사회」, 『세월호 이후의 사회과학』(그린비, 2016), 『애도의 정치학』(길, 2017), 『죽음과 내셔널리즘 - 전후 일본의 특공 위령과 애도의 정치학』(서울대 출판문화원, 2018), 『사회조사와 한국적인 것의 탄생』(소명출판, 2024) 등이 있다.

김하야나: 김하야나는 오하이오 주립대학교 동아시아 언어문학과의 조교수이다. 20세기와 21세기 한국을 대상으로 하는 학제간 공연 및 미디어 역사학자인 그녀는 노스웨스턴 대학교의 연극 및 드라마 학제간 박사 과정에서 박사 학위를 취득했다. 그녀의 연구는 현대 한국의 민주주의 문화에 중점을 두고 있다. 김 교수는 현재 *Women on the P'an for Democracy: The Kwangju Uprising and the Politics of Mourning in South Korea*라는 제목의 저서 원고를 집필 중이다.

발터 볼프강 슈파러(Walter-Wolfgang Sparrer): 1953년 마인츠에서 태어난 발터-볼프강 슈파러는 베를린에서 학교 음악과 음악학(칼 달하우스에게 사사), 독일어 및 독일 문학, 역사, 철학을 전공했으며, 그 이후로 줄곧 프리랜서로 활동해 왔다. 한스-베르너 하이스터와 함께 선집 *Der Komponist Isang Yun*(뮌헨: edition text + kritik 1987; 증보 제2판 1997; 한국어판(최성만 / 홍은미) 1991; 이탈리아어판(선집): *Isang Yun. Musica nello spirito del Tao*, 밀라노: Ricordi 2007)를 출간했다. 하이스터와 협력하여 1992년부터 발간된 분책형 백과사전 *Komponisten der Gegenwart*(현대 작곡가들)를 창간했으며, 이 백과사전은 현재 전 세계 약 1,200명의 작곡가에 대한 자료를 담은 76권의 분권으로 구성되어 있다. 그는 윤이상의 친구들과 그의 음악을 연주한

음악가들과 함께 1996년 베를린에서 Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.를 설립했으며, 이 단체는 12장의 CD와 연감 *Ssi-ol* 1998/99, 2000/01, 2002/03, 2004-09 등을 출간했다.

이솔: 이솔은 스토니브룩 대학교(SUNY) 미술사학과 부교수로, 현대 및 동시대 아시아 미술, 탈식민 시각 문화, 사회 참여 미술, 생태 미술사를 전문으로 하며, 특히 해양 및 태평양 횡단적 틀에 깊은 관심을 가지고 있다. 그녀의 첫 저서인 『민중 미술 운동: 한국의 탈식민화와 민주주의』(듀크 대학교 출판부, 2026)는 1970년대와 1980년대의 영향력 있는 활동가 미술 운동을 역사적으로 조명한다. 현재 진행 중인 저서 프로젝트인 "방법으로서의 해조류: 바다, 다종 생명체, 제국을 아우르는 미술사"는 생태학, 탈식민화, 식량 주권, 원주민 존재론-인식론이 서로 얽힌 관점을 통해 해조류의 세계적 시각 문화를 탐구한다. 그녀는 2020년 뉴욕주립대학교(SUNY) 총장 우수 교육상(Chancellor's Award for Excellence in Teaching)을 수상했으며, 사회과학연구위원회(SSRC), 한국재단, 한국 문화체육관광부, 한국학중앙연구원, 게티 연구소, 앤디 워홀 재단 등으로부터 연구비 및 펠로우십을 지원받았다.

폴커 퀴스터(Volker Küster): 폴커 퀴스터는 신학박사(Dr. theol.), 룬드 대학교 명예박사(Dr. h.c.)로 1962년생이다. 그는 하이델베르크와 대한민국 서울에서 신학을 전공(1982-1990)했고, 1990-1997년간 하이델베르크 대학교 신학부 강사로 재직하다가 1994년에 박사 학위 취득했다. 1998년에는 교수자격시험(하빌리타치온) 취득했고 1999년에는 목사 안수를 받았다. 1999-2001년간 캄펜 신학대학 연구원으로 재직했으며 2001-2002년간은 위트레흐트 대학교 IIMO 연구원, 2002-2012년간은 네덜란드 캄펜 개신교 신학대학에서 문화간 신학 교수로 재직했다. 2012년 10월부터 독일 마인츠 요하네스 구텐베르크 대학교에서 비교종교학 및 문화간 신학 교수로 재직 중이다. 퀴스터는 해석학, 미학, 커뮤니케이션 이론, 포스트식민주의 비평, 세계화 이론 등의 방법을 활용하여 기독교 신앙의 교파 간, 문화 간, 종교 간 차원을 탐구한다. 이러한 다축적 접근 방식에는 문화, 종교, 인종, 계급, 젠더, 포용에 대한 관점이 포함된다. 그의 맥락적·문화간 신학 연구는 대화, 갈등, 화해와 시각 예술과 종교라는 두 가지 축을 따라 전개된다.

단행본: *Theologie im Kontext. Zugleich ein Versuch über die Minjung-Theologie*, 1995; *Jesus und das Volk im Markusevangelium. Ein Beitrag zum interkulturellen Gespräch in der Exegese*, 1996 (Korean 2006); *The Many Faces of Jesus Christ*, 2001 (German

1999&2021; Dutch 2012; Indonesian 2014); *God/Terror. Ethics and Aesthetics in Contexts of Conflict and Reconciliation*, 2021 (Dutch 2008; German 2009 & 2019); *A Protestant Theology of Passion. Korean Minjung Theology revisited*, 2010; *Einleitung in die Interkulturelle Theologie*, 2011; *Zwischen Pancasila und Fundamentalismus. Christliche Kunst in Indonesien*, 2016; with Dorothea Erbele-Küster and Michael Roth, *Theologie infiziert. Religiöse Rede im Kontext der Pandemie*, 2022. Series Editor: *contact/*zone. *Explorations in Intercultural Theology* (EVA Leipzig); *Theologische Interventionen* (Kohlhammer Stuttgart), 연락처: kuester@uni-mainz.de.

마나베 유코: 마나베 유코는 1963년생으로 쓰쿠바대학에서 사회학박사 취득했다. 현재까지 도쿄대학 동양문화연구소 교수로 재직 중이다. 무속과 유교윤리를 바탕으로 한 전통적 사생관의 관점으로 한국민주화운동과 광주항쟁의 에토스에 대한 연구를 해 왔다. 저서로『열사의 탄생』(1997),『광주항쟁으로 읽는 현대한국』(增補版、2010), 편저로『월경의 아티스트 도미야마 타에코』(2025)가 있다.

최현덕: 최현덕은 2024년 1월부터 튀빙겐 에베르하르트 카를스 대학교(Eberhard Karls Universität Tübingen) 한국학 센터의 연구원으로 재직 중이다. 그녀는 다른 두 명의 동료와 함께 "초국적 민주화 – 독일과 한국 간 교회, NGO 및 디아스포라의 연대"라는 연구 프로젝트에 참여하고 있다. 2014년부터 그녀는 바티칸 교황청 문화평의회(Pontifical Council of Culture)의 자문위원으로 활동하고 있다. 그녀는 서울, 프랑크푸르트암마인, 브레멘에서 철학, 정치학, 중국학을 전공했다. 그녀의 주요 연구 분야는 사회·정치 철학, 문화간 철학, 페미니즘 철학이다. 그녀는 한국과 관련된 민주주의 및 인권에 관한 학제간 연구 프로젝트에 참여해 왔다. 2022년부터 2023년까지 베를린 자유대학교 한국-유럽 센터의 부소장을 역임했으며, 2013년부터 2019년까지 코스타리카 대학교에서 한국학 및 동아시아학 교수로 재직했다.