

대중음악에서의 진정성(Authenticity)개념

송희숙*

1. 대중음악, 양적 정의와 질적 정의
2. 대중음악에서의 진정성개념
3. “은유, 사라지다” : 텔레비주얼 세계의 형성과 진정성
-1980년대에서 1990년대로의 전환기 한국대중음악
4. “Pop, you bastard!!”: 팝, 매체 그리고 문화

국문요약

대중음악이 여타의 다른 음악카테고리들과 경계를 설정하고 스스로를 하나의 독립적인 장 (sphere)으로써 구성하기 시작하면서 주도적으로 떠오른 문제는, 대중음악에 관한 가치평가에 관한 것이었다. 다양한 요인들에 의해 다층적이면서도 분산적으로 작동되는 대중음악에 대해, 어떤 통일적인 미적판단기준이 적용될 수 있는가라는 질문은 아직도 대중음악연구에서 미완의 과제로 남겨져 있지만 그럼에도 불구하고 단편적 시각에 의거해 양적/질적으로 대중음악을 정의하거나 판단하는 기존의 방식들에 대한 비판적 검증이 필요한 것도 사실이다. 이러한 맥락 하에 이 글에서 중심으로 다루어질 내용은 대중음악 내에서의 ‘진정성 개념’이다. 진정성 개념은 이론적, 일상적 범주에서 흔히 대중음악에 관한 일종의 질적/미적 가치 판단 기준으로 작동하는 것처럼 보이지만, 이를 자세히 고찰했을 때, 대중음악에서의 진정성 개념은 예술음악이나 민속음악에서처럼 “진정하고 정통한 ‘근원’·‘원전’·‘작가’·‘연주가’”를 보증하는 방식과 다르게 움직이고 있다. 이에 대한 역사적 형성 방식을 관찰함으로써, 이 글은 결론적으로, 대중음악 내에서 진정성개념이란 “주도적인 매체화의 방식이 다른 것으로 전이될 때 등장하는 일종의 상징적 가치에 관한 것”임을 밝히고자 한다. 이고, 이 개념 역시 복합적인 역사적 과정을 통해 구성된 형성체이며, 이 개념의 상징적 가치들을 둘러싼 대립을 통해 실제로 작용되고 있는 것은, ‘진정성의 유무에 관한 차이’가 아니라 ‘대중음악의 매체화와 이를 통한 감각방식의 차이’임을 밝히고자 한다. (주제어: 대중음악, 진정성, 매체화, 감각, 전유)

* 베를린 훔볼트 대학 음악학과 대중음악학 전공 박사과정

1. 대중음악, 양적 정의와 질적 정의

수많은 장르들과 허부장르들이 탄생하고 몰락하며, 수많은 음악가들이 뜨고 지며, 수많은 음악들이 왔다가 사라진다. 헤아릴 수 없는 무수한 이름과 제목들의 범람, 이들 간의 빠른 변화와 자리바꿈은 대중음악을 조망하거나 이해하려는 시도들을 난감하게 만드는 요인들에 속한다. 대중음악의 정의나 대상범주, 분석 및 해석 방법론에 대한 논의는 앞으로도 계속 이어져 나아가야 할 과제이지만, 대중음악의 다양하고 분산적이고 산발적인 형식과 실제들이 무수한 임의의 요인과 동인들에 의해 추동 되어 왔고 되고 있으며 될 것이라는 점을 인정할 때, 어떠한 일편적/단편적/제한적인 접근 방식에 의거한 합의 점이나 방향성이 상정되는 것은 불가능하다고 보여진다. 이러한 난제들에도 불구하고 한 가지 확실한 것은, 대중음악이 다른 여타의 음악 카테고리들(예 술음악이나 민속음악)과 구분되는 하나의 ‘장 sphere’을 역사적/사회적/문화적으로 구성해왔으며, 이것이 “popular“ 혹은 ”popularity“¹⁾ 라는 실제 및 개념 축을 중심으로 작동되어 왔다는 점이다. 누구나 흔히 사용하는 이 포플러라는 용어개념을 정의하는 데 있어 두 가지 위험요소 혹은 부당한(?) 전제들이 있는데, 첫 번째는 소위 대중성이라는 단어를 양적으로 정의하는 방식이고 두 번째는 질적으로 정의하는 방식이다.

popular : 1. “liked or enjoyed by a large number of people” 2. “suited to the taste and knowledge of ordinary people”, 3. “(of ideas, beliefs and opinions) shared by a large number of people”²⁾

1) popular를 ‘대중mass’이라는 의미와 등치시키는 것에 관한 문제를 단순히 ‘한국 근대화 과정에서 일어났던 번역과장(특히 일본을 거친)에서의 오류 혹은 변용’라고 보기 힘든 점들이 있다. 이에 관해서는 계속적인 연구들이 필요하지만, 일단 이 글에서 사용되는 ‘대중음악’이라는 용어는 popular music에 가깝다는 점을 밝혀 둔다.

2) Oxford advanced learner's dictionary 7th Edition, ‘popular’ 항목.

상당히 의문스러운 서술이지만, 여기에서 1번과 3번이 대중적이라는 단어에 대한 양적 정의 방식이 될 수 있을 것이다. 이 양적 정의에서 불명확함의 핵심은 ‘다수’가 과연 얼마까지의 수를 의미하는지 상대적으로만 판단될 수 있다는 데 있다. 이 불명확함에 근거해서 곧잘 차용되는 ‘대중성’의 전거방식들이 있는데, 예를 들면 ‘얼마나 잘 팔렸는가’ ‘차트에서 몇 위를 차지했는가’ ‘얼마나 많이 남겼는가’ ‘얼마나 자주 방송에 등장하는가’ 같은 질문들이다. 간단히 말해서, 이러한 대중성에 관한 양적 정의에 따르면, 어떤 방식으로건 (음반이건 다운로드건) 많이 팔린 음악, 방송에 자주 나오는 음악, 차트에서 윗부분을 차지하는 음악, 인터넷에 조회 수/검색빈도 수가 높은 음악이 ‘대중 음악’이다. 이러한 정의들에 대한 반론으로 가장 가볍게 제기 될 수 있는 예시들이 있는데, 예를 들어 어떤 경우 클래식 음악이 양적 판단기준에 의해 ‘다수적’이라는 판명이 날 경우에도 이는 대중음악이라 명명되지 않는다. 베토벤 음악이 아무리 다수의 사랑을 받아 많이 팔리는 음악이라 하더라도 베토벤 음악은 대중음악에 귀속 되지 않는다. 또 정 반대의 경우, 대중음악 내에서의 ‘양적 소수’들 - 언더그라운드나 인디 등의 의식적 비주류 음악들뿐만 아니라 주류를 지향하지만 주류가 안 된 음악들까지도 포함해서 - 에 대해, 이들이 아무리 눈에 보이는 어떤 결과물로 다수적이 아니라 하더라도 이들이 대중음악이 아닌 다른 어떤 것이 되지도 않는다. 달리 표현하면, ‘대중성’을 바탕으로 한 대중음악이라는 ‘장’은 단지 양적인 수준에서만 움직이는 것도, 이를 통해서만 기능될 수 있는 것도 아니라는 것이다. 그렇다면 또 다른 차원이나 및 심도에서 대중음악에 대한 이해 방식을 고려할 수 있을 것인데, 바로 대중성 대중음악에 관한 ‘질적인 정의방식’에 관한 문제이며, 이것이 본 글의 주제인 진정성 개념과의 연관 하에서 본격적으로 다루어질 내용이다.

2. 대중음악에서의 진정성 개념

대중음악을 학문적 대상으로 연구하기 시작한 1970년대 이후 서구 대중음악연구들의 성과들은, 일단 기존의 아카데미즘 범주에서 배제되어왔던 분야에 관한 새로운 시각과 연구방식을 제공했다는 점에서 충분히 평가되어야 한다. 특히 이들 연구는 대중음악을 한편으로는 예술음악으로부터, 또 다른 한편 중족/비교음악학적 규준으로부터의 거리두기를 통해 대중음악이라는 ‘문화적 실제’³⁾에 접근하는 독자적인 방법론 구축에 주력해왔다.⁴⁾ 그 성과들 뒤편으로 지금까지도 대중음악학 내에서 일종의 ‘공백’으로 머물러 있는 것이 있다면 ‘대중음악에 관한 질적/미적 가치 판단에 관한 기준’ 문제다. 물론 이것이 어떤 ‘미적 이상을 추구하기 위한 규범적 차원의 도구로서의 기준’에 관한 요구에 지나지 않을 뿐이라면, 굳이 대안을 찾아야 한다거나, 이 빈자리를 무엇가로 채워야 할 강박관념 같은 것에 시달릴 필요는 없을 듯싶다. 그러나 무엇인가 정말 문제시 되어야 할 것이 있다면, 이론적/인식론적인 차원에서가 아니라 실제에서 당면하게 되는 혼란스러움들 혹은 당혹스러움 들이다. 많은 경우 이런 혼란스러움은 대중음악에 대한 개별적 취향의 다양성들(예를 들면 맘에 든다/들지 않는다, 좋다/싫다)이 어떤 순간 대중음악에 관한 질적 판단(훌륭

3) 이 표현은 Peter Wicke의 대중음악 정의 “사운드를 통해 매개되는 문화적 실제 (in Klang vermittelte kulturelle Praxis)”에 의거한 것이다. Peter Wicke, “Über die diskursive Formation musikalischer Praxis”, in: Aderhold, Stephan (hrsg.), *Festschrift Prof. Dr. Rienäcker zum 65. Geburtstag*, Berlin 2004, S. 163-174.

4) 이 ‘거리 두기’라는 측면을 좀 더 부연해서 설명하자면, 한편으로는, 예술음악의 ‘자율성 미학’에 근거한 ‘작가 중심주의’와 ‘작품 중심주의’와 ‘음악적 텍스트 중심주의’ 그리고 이를 바탕으로 한 ‘악보분석’ 방식을 통해 대중음악의 의미를 파악하거나 이해하려는 시도들에 대한 거리두기이고, 다른 한편으로는 중족/비교음악학적 연구방식을 통해 ‘자생적이고 특수한 문화의 본질과 근원’을 입증하는 방식들에 대한 거리두기라고 요약될 수 있다. 이에 관한 보다 자세한 논의는 송희숙, 「음악학적 대상으로서의 대중음악? : 대중음악에 대한 이론적, 분석적 접근가능성에 관한 소고」, 한국음악학학회, 『음악학』 11집, 2004, 249-336쪽 참조.

하다/그렇지 않다)과 부딪힐 때 나타나게 되고, 이 소위 질적 판단의 내용들은 대체로 “진정성”이라는 개념과 관련되고 있다.

수잔 크날러에 의하면, 진정성 (Authenticity)이란 말은 신학, 해석학, 법학, 철학, 문화인류학, 예술 등 다양한 분야에서 시대와 역사에 따라 상이한 의미들로 사용되어왔는데, 행위주체와 관련하여 “원작자 (Urheber)” 및 이와 연관된 “작자, 권위자, 권위 (Autor, Autorität)”라는 의미로, 텍스트 및 작품과 관련하여 “오리지널, 진짜, 조작되거나 변형되지 않은(original, echt, unverfälscht 등)”의 의미로, 미학 및 철학과 관련하여 “진실한, 본질적인 (wahr, wesentlich)” 등을 포괄하고 있고, 이들 각종 유사 동의어들의 복합체로써 진정성은 18세기 이후 주요한 예술미적 개념으로 자리잡기 시작한다.⁵⁾ 이러한 어원론적 고찰을 통해 살펴보면 예술이론에서의 진정성 개념과 미적 자율성 개념과의 관계선은 그리 명확하지 않으며, 진정성 개념 역시 20세기 후반 이후 제기되었던 모던 개념들에 대한 근본적 문제제기들에서 자유롭지 않다고 보여진다. 이런 예술 영역에서의 논의는 이 글에서 다루어질 내용은 아니지만, 적어도 대중음악 담론에서 이루어졌던 진정성개념과의 구분선은 명확하게 지적될 필요가 있다. 즉, 대중음악에서 나타난 진정성개념은 예술론에서 다루어지듯 ‘어떤 음악이 진실본유나 진정성을 내재하고 있는가 (혹은 아닌가)’에 관한 인식론적/미적 차원의 논의와는 다르게 움직이고 있다는 점이다.

사이먼 프리스에 의하면 “문화이론 내에서 우리를 가장 잘못된 길로 이끄는 용어가 <진정성>”이다.⁶⁾ 사회학적 접근 방식이 주조를 이루던 기존의

5) Susanne Knaller/Harro Müller, “authentisch/Authentizität”, in: Karlheinz Barenz/Martin Fontius et al. (hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7, Stuttgart/Weimar 2005, S. 40-65; Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde: Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg 2007. 참조

6) Simon Frith, "Toward an aesthetic of popular music", in: R. Leppert & S. McClary (eds.) *Music and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 137.

대중음악 논의를 벗어나, 미학적 이론의 토대를 마련하기 위한 시도로 서술된 이 글에서, 그는 록 비평 혹은 록 담론을 “진정성이라는 이데올로기”에 기반한 신화이고 허구로 간주한다. 록음악이 록이 아닌 음악 - 말하자면 팝 음악 형식들을 미적으로 열등한 것으로 배척하면서, 스스로를 상업적 논리로부터 자유롭다고 정당화시키는 이 이데올로기의 핵심에 진정성이라는 개념이 자리 잡고 있지만, 이 소위 진정하고 진실하다는 록 음악 역시도 상업적 과정의 한 측면에 지나지 않는다고 비판한다. 다시 말하자면, 진정성이란 이름으로 포장된 록 음악이 잘 팔리고, 잘 팔기 위해서 록 음악을 진정성이란 이름으로 포장해야 했었다는 것이다.⁷⁾

그는 특히 록음악이라는 특정 취향을 정당화시키는 측면으로서의 ‘작가 및 작품의 진정성’을 신화적/이데올로기적이라고 비판했지만⁸⁾, 진정성을 둘러싼 “상징적 가치(symbolic value)”⁹⁾들은, 이론적인 차원에서건, 사회적인 공론의 차원에서건, 혹은 일상생활에서건, 보다 더 다양하고 복잡한 모습으로 드러난다. 장르의 우열관계에서 뿐 만이 아니라, 예를 들면, ‘사회비판적 내용/인간내면의 심도/진지함/철학적 관조를 드러내는 노래 가사 vs 소위 진부하고 천

7) 사이먼 프리쓰의 록비평/록 담론에 관한 앞선 글은 그의 *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*, London: Constable, 1981. (한국어 역, 사이먼 프리쓰, 사운드스의 힘: 록음악의 사회학, 권영성/김공수 역, 한나래, 1995.) 참고

8) 이 글을 통해 대중음악 담론 내의 진정성에 대해 관한 문제제기를 넘어서 그가 제시했던 대중음악의 정의 방식 혹은 이해 방식은 여전히 심사숙고 할만하다. : 우리가 던져야 할 질문은 “대중음악이 인간에 대해 무엇을 드러냈는가”가 아니라 “어떻게 대중음악이 이를 구성 하는가”이다. 대중음악이 무언가를 표현한다는 전제에서 출발한다면, 이러한 제안은 이미 교착상태에 빠진 논의들 (“진정한 예술가” “진실한 감정” “진실한 믿음” 같은)에 머무를 수밖에 없을 것이다. 그러나 대중음악은 대중적인 것은, 무언가를 반영하거나 대중적 취향이나 경험 같은 것을 “진정하게” 표현하기 때문이 아니라, 우리가 대중성에 관해 상상하고 이해하는 바를 가장 먼저 드러내기 때문에 대중적이다“. Simon Frith, "Toward an aesthetic of popular music", in: R. Leppert & S. McClary (eds.) *Music and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 137.

9) Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts*, New York: Routledge, 1998, pp 20-21.

편일률 사랑타령’, ‘노래건 악기건 수년간 다져온 연주가의 숙련된 연주 테크닉 vs 유아적 수준의 가창력/립싱크’, ‘음반과 한 치의 어긋남이 없는 칼 같은 라이브 공연 vs 공연도 안하는/공연에서 뻘사리 내는’, ‘곡의 독창성/신선함/새로움 vs 어디서 많이 들던/진부함/식상한’, ‘좋다고 잘 듣다가도 vs 표절시비 나고 나면 더 이상 안 좋은’, ‘본토에서 배우고 왔다/본토에서 녹음했다/본토에서 잘했다고 칭찬받았다하면 vs 어디선가 잠자고 있던 정통성이나 진정성이 벌떡 일어나는’ 등등.

대중음악 내에서 언제부터 진정성 개념이 등장했고 본격화되고 다분화 되었는지 불분명하지만, 그 작동 방식과 갈래들은 이처럼 복잡하고 분산적이며, 시간적/공간적 단위에서 순차적이거나 질서정연하게 등장하지도 않는다. 이 개념에 대한 많은 비판적 견해들 - 앞서 예를 든 사이몬 프리쓰의 경우처럼 이를 상업적 논리/이데올로기적 허구라고 지칭하는 경우나, 대중음악이나 대중문화가 가진 특징을 하이브리드적이라고 설명함으로써 근원성이나 기원성을 따지는 것 자체가 불가능함을 보여주는 것 등등 -에 동의하지 않는 게 아니라, 전적으로 동의함에도 불구하고, 진정성을 둘러싼 ‘상징적 의미’들은 지금까지도 항상 다른 범주화와 형상화를 통해 ‘무언가’로 나타나고 있다는 것이며, 그리고 이러한 논의형태는 앞으로도 나타날 것이라 보여진다. 이러한 선부른 주장의 근거는, 이 개념이 가장 깊숙한 차원에서 “본래의 것과 그렇지 않은 것” “진실한 것과 그렇지 않은 것” “오리지널과 복제” “진지함과 그렇지 않음” “독창적인 것과 모방적인 것” 등의 대립적 이항 구분선을 통한 ‘차이’를 드러내고 있기 때문이다. 다시 말해 예술미론에서와 달리 대중음악 내에서 이 ‘차이’는, ‘정말 본질적이고 진정한 무엇이 있다/없다’간의 차이에 관한 것이라기보다, **주도적인 대중음악의 생산 전달 및 전유방식이 변화하는 지점에서 이들 간의 차이를 첨예화했다는 것이다.** 예를 들면, 아프리카-아메리칸 음악 전통들이 백인들에 의해 새로운 방식으로 생산/재생산 되었을 때, 실재연주를 통한 직접 전달 방식이 새로운 방식의 매체화를 통해 간접화되기

시작했을 때, “썹 툰” 중심에서 일렉트로닉 사운드로 변화가 시작되었을 때, 창작이라는 이념이 샘플링이나 조합이라는 이념에 의해 와해되기 시작했을 때, 듣는 음악 전유방식에서 오디오-비주얼한 음악전유방식으로 전이되기 시작했을 때, 또 아주 가까운 예로 서구의 대중음악이 아시아 그리고 한국에서 새로운 방식으로 생산/재생산 되었을 때.

이러한 전환지점들에서 드러나는 차이는 실제로 ‘진정성이 있다/없다’의 차이가 아니라 - 이 지점에서 진정성개념이 무언가를 환상하거나 착각하거나 오해하도록 만드는 신화나 이데올로기라고 표현할 수 있을 듯한데 - ‘무언가 다르다/그렇지 않다’는 ‘다름의 차이’를 드러내 주는 것이고, 다름의 차이에서 가장 중심적인 것은 “대중음악을 생산, 전달, 전유하는 방식” 즉 매체화/매개화 방식의 변화이다. 달리 표현하자면, 대중음악에서 주도적인 매체화/매개화의 방식이 변할 때, 그리고 주도적인 매체화/매개화 방식의 중심점이 이동할 때, 이 차이에 관한 논의는 대부분의 경우에서 대중음악에서의 ‘진정성’개념을 둘러싸고 작동된다는 것이다.

3. “은유, 사라지다” : 텔레비주얼 세계의 형성과 진정성 - 1980년대에서 1990년대로의 전환기 한국대중음악

물론 한국대중음악에서의 진정성개념의 생성과정을 “계보학적”으로 추적하자면 한국대중음악의 출발지점까지 거슬러 올라가야겠지만, 무엇보다 대중음악에서의 진정성 개념의 역사적 형성과 그 전이지점을 극적으로 드러내 주는 시점에 주목하고자 한다면, 1980년대에서 1990년대로의 경과과정에 국한시켜 관찰해도 무방하리라 생각된다. 왜냐하면 한국 대중음악 실제 및 형식에서 -의도했건 의도하지 않았건 - 일종의 ‘요구 기준’으로서 전제 되어왔던 진

정성 개념, 정확히 표현하자면 이를 둘러싼 ‘상징적 가치’ 문제들이 가장 현저하게 가시화되기 시작했던 지점이 이 시기이기 때문이다.

1990년대 이후 ‘대중적인 것’에 대한 논의들은 이미 다각도로 이루어져 있다. 이들 선 논의들에서 언급된 이 시기의 변화양상, 특히 대중음악과 관련된 부분들에서 공통분모를 짚어내자면 “대중음악의 전반적인 생산/재생산 조건의 변화”¹⁰⁾로 요약될 수 있으며, 여기에서 이러한 변화를 가늠하도록 하는 핵심적 ‘척도’로 작용했던 것이 “텔레비전의 매체적 영향력”이고, 이 영향력의 광범위함과 강력함에 의해 “텔레비전을 통해 매개되는 음악”이 집중적 관심과 논의의 대상이 되어왔다는 점에도 일정 정도 동의가 가능하리라 생각된다. 문제는 그 집중적 관심과 논의의 내용과 수위들이다. 1980년대 후반을 거치면서 (일정부분 지금까지도) 텔레비전이 가진 대중음악계 내에서의 강력한 위치와 영향력에 대한 비판은, 대체로 이들이 상업적/경제적 이윤동기와 밀접한 관련이 있다는 전제와 그래서 공중과 텔레비전에 등장하는 음악이나 가수들이 투명하고 공정해야만 할 ‘절차나 과정’ - 말하자면, 그들의 성공 이전에 진정한 음악가가 되기 위한 무수한 뼈를 깎는 노력이 있어야만 하고, 그들의 화려한 텔레비전 등장은 이러한 ‘진정한’ 음악가들의 재능과 노력과 고생이 정당한 평가를 받아 그에 상응하는 대가를 받는 장으로서 기능해야만 한다는 류의 전제들을 무시한 채 모종의 ‘불공정하고 비윤리적이고 불투명한 검은

10) 물론 1990년대 이 후와 이전을 가르는 요인들에는 넓게는 세계경제의 변화 (독일의 통일, 현실 사회주의의 몰락 등으로 설명되는 극단적 이념대립의 종말에서부터 좁게는 국내 사회/정치적 정세 변화 (문민정부의 출범, 운동권의 몰락), 그리고 신세대 및 서태지와 아이들의 등장을 통해 야기되었던 각종의 문화담론 등까지 포함된다. 특히 대중음악과 관련하여 이정엽은 1990년대 대중음악의 생산조건과 수용조건의 변화에 관해 상세히 다루고 있는데, 이에 따라, 특히 생산조건과 관련된 지점들을 언급하자면, 1980년대 후반을 기점으로 ‘기존의 음악산업 방식이 제작사 체제에서 기획사체제로의 변화, ‘저작권 도입과 다국적 음반사의 진출이 가져왔던 국내 대중음악계의 변화’ 그리고 ‘텔레비전을 중심으로 한 스타 시스템의 구축’ 등이 지적될 수 있을 것이다. 이정엽, 1990년대 대중가요의 문화적 형성에 관한 연구, 서울대 언론정보학과 석사논문. 1999, 24-47쪽. 참조.

경로'를 거쳐 나왔을 거라는 추측에 근거하며, 이 추측을 정당화 시키는 대다수의 근거들은 많은 부분 진정성 개념의 주변에 놓여있다. 이들 소위 비판적 태도들은, 한마디로 말하자면, '텔레비주얼한 매체성 (혹은 음악의 매체성 그 자체)'이 무엇인가에 관한 점을 무시하거나 모르거나 모른 척 하고 있다. 이러한 불편한 가정이나 전제들을 벗어나기 위해, 여기서 텔레비전이라는 매체 그리고 이와 관련되어 구성되어 온 대중음악적 환경의 역사적 형성과정을 관찰하는 것이 필요하다.

1961년 소위 '혁명정부의 크리스마스 선물'¹¹⁾로 도입된 텔레비전은 1970년대에 접어들면서 전반적인 한국 경제 성장과 더불어 텔레비전 수상기 보급률 면에서 급격한 성장세를 보이기 시작했으며, 기존에 라디오가 가지고 있던 미디어로서의 위치를 위협하며 주도적인 매체로 자리 잡기 시작했다.¹²⁾ 한국 텔레비전의 역사에서 또 하나의 획을 긋는 지점은 1980년으로 기록되는데, 여기에서 핵심은 컬러텔레비전의 등장이다. 이 매체의 변화는 한편에서 정치적/경제적 배경에 관한 비판들을 야기시켰지만³⁾ 또 다른 한편에서 전반적인

11) 오재경, 『일과 김종필 씨와 나, 수상 22년』, 범사출판사, 1973, 163쪽, 정순일/장한성, 『TV프로그램의 사회사: 한국 TV 40년의 발자취』, 방송문화진흥회, 2000, 32쪽에서 재인용.

12) 당시의 한국의 사회정치적 제반조건을 고려했을 때 텔레비전의 도입은 무리한 시도였다는 평가와 견해가 일반적이다. 그럼에도 불구하고 텔레비전 문화, 그리고 드라마 문화 (흔히 1970년대는 한국 매체사에서 “텔레비전의 시대, 드라마의 시대”라고 불리는데)가 한국사회에 급속히 보급되고 자리 잡았던 현상에 대한 문화적 해석을 시도한 작업으로 이윤진, 한국 텔레비전 문화의 형성과정: 구술매체와 구술문화의 근대적 결합, 고려대학교 박사논문, 2002. 과 이윤진, 「한국 텔레비전 드라마의 구술성: 텔레비전의 구술양식과 이야기」, 『언론과 사회』 2002년 여름 10권 3호, 117-152쪽. 참조.

13) 예를 들면, 컬러 TV라는 새로운 양식의 매체는 전두환 정권의 정치적 영향력을 확대 및 강화수단으로 이용되었는데, 당시 “땡전 뉴스”라는 말이 공공연히 회자될 정도로 TV가 가졌던 정치복무적 기능은 명확했으며, 이와 더불어 ‘바보상자’에 ‘유해색소’가 첨가된 정도로 컬러TV를 인식했다는 언급들을 찾아볼 수 있다. 윤재걸, 비디오 공화국, 연려실, 1985, 50쪽, 강준만, 한국대중매체사 인물과 사상사,

한국 사회의 일상적 생활에서 획기적인 감각의 변화를 가져왔다는 것 역시 부인할 수 없는 사실이다. 여기에서 무엇보다 흑백에서 컬러로의 전이가 단지 기술발전 및 진화에만 관련된 것이 아니라, 이를 통한 감각자체의 변화/감각하기 방식의 변화와 밀접한 연관이 있음을 고려할 필요가 있다. 1980년대 초 컬러TV는 이전의 흑백과는 다른 감각의 장을 마련했는데, 흑백에서 칼라라는 기술변화가 가져왔던 텔레비전 미디어 기능의 변화는, 특히 ‘미디어와 현실과의 관계’라는 측면에서 설명될 수 있다. 즉 흑백의 세계가 “텔레비전은 현실의 무엇을 드러내는가?”라는 질문에 집중되어 있었다면, 1980년대 컬러 이후는 ‘무엇’이 아니라 “얼마나 그리고 어떻게 텔레비전이 현실을 현실로 드러내는가?”로의 중심적 관심의 전이라고 정의될 수 있을 것이다. 달리 설명하면, 텔레비전이 도입되어 컬러TV가 등장하기까지 항상 주목되었던 것은, 무엇인가 텔레비전을 통해 보여진다는 것 자체가 관심의 대상이었는데, (예컨대, 아폴로의 달 착륙, 김일의 레슬링, ‘아씨’, ‘쇼쇼쇼’ 등을 보면서 저게 진실일까 아닐까 의심했던 것이 아니라, 그 ‘텔레비전을 통한 드러남 자체를 감각’ 했다는 말이다) 이제 컬러의 등장에서는 ‘어떤 대상이 어떻게, 얼마나 사실적인가를 감각’하게 되었다는 것이다.

이러한 컬러텔레비전기술의 도입과 더불어 무엇보다 연예/오락프로그램, 특히 음악관련 프로그램들에서 변화가 수반되었는데, 여기에서 드러났던 현격한 변화는 ‘생방송화를 통한 생동감’으로 요약된다.¹⁴⁾ “텔레비전 음악방송이 라이브 콘서트”를 완전히 대체했다는 말은 지나치게 과장된 주장이 될 테지만, 그러나 여기서 ‘1975년 이후’ 한국의 대중음악계 상황을 고려해 볼 필요가 있다.¹⁵⁾ 1975년 대마초 파동 이후의 억압적이고 암울한 분위기는 대중연

2007, 550-551쪽에서 재인용.

14) 정순일/장한성, 『TV프로그램의 사회사: 한국 TV 40년의 발자취』, 방송문화진흥회, 2000, 141-145, 217-219쪽. 참조.

15) 1975년 전과 후를 가르는 한국 ‘팝음악의 혁명’과 그 좌절에 관해서는 신현준 외 (2005 a), 한국 팝의 고고학 1960. 한국 팝의 탄생과 혁명, 한길아트와 신현준

예계 및 대중음악계 전반을 지배하는 것이었을 테지만, 그래도 여전히 텔레비전 프로그램들은 새로운 트로트(트로트 고고)류나 대학가요제 출신들을 통해 어떻게든 명맥을 유지하고 있었고, 음반시장의 장기적인 불황에도 불구하고 몇몇의 히트 판들이 있었으며, 경제적 성장과 더불어 새로운 음악관련 테크놀로지들이 도입되어 이전과는 다른 개인화된 음악환경에서 음악을 듣고 즐기는 일은 여전히 지속되었다.

이렇게 보았을 때, 1975년 이후 가장 현저하게 협소해진 것은, 1960년대 중반 이후 융성했던 ‘직접적인 라이브 음악경험 및 공간들’¹⁶⁾ 이었다. 역사적으로 관찰하자면, 이 공백의 ‘라이브 경험의 장’을 메꾸려는 시도들은 두 가지 측면으로 집중되었다고 보여지는데, 한편은 앞서 지칭한 ‘생동감 넘치는 TV 음악 생방송’이었고, 다른 한편은 ‘라이브 이념의 고수’였다. 후대에 이르러 전자는 오버그라운드(메인스트림), 후자는 언더그라운드로 불리우는데 - 이러한 구분은 1990년대를 넘어서야 가능해진다 - 1980년대 전체의 음악적 지형도를 ‘오버그라운드 VS 언더그라운드’로 이해해도 무방한 이유가 여기 있다. 이 구분은 일견, ‘방송음악연예인’과 ‘아티스트’들의 대립으로 보이지만 핵심은 ‘매체(텔레비전)를 통해 매체화 된 라이브 음악’과 ‘진짜 정말 라이브 음악(혹은 라이브 음악이라는 아우라?)’에 대한 구분이었다. 물론 이들 사

외 (2005 b), 『한국 팝의 고고학 1970. 한국 포크와 록, 그 절정과 분화, 한길아트에서 상세하게 다루어진다. 무엇보다 이 글에서 정리되는 ‘1975년, 그 후’에 관해서는 두 번째 책 232-237쪽 이하를 참조하였다.

- 16) 신현준 외 (2005 b)는 그 원인들에 관해서 언급하고 있는데, 문화전반에 관한 정부의 억압적인 정책과 별도로, 첫째, 주요한 라이브 공간이었던 나이트클럽이 더 이상 생음악 연주가 아닌 디제이에 의한 음원 재생공간으로 바뀌었다는 점 (고고클럽에서 나이트클럽으로의 변화), 둘째, 고고클럽과 더불어 라이브 공간의 역할을 담당하던 생음악살롱의 사양세 등을 꼽고 있다. 신현준 외 (2005b), 『한국 팝의 고고학 1970. 한국 포크와 록, 그 절정과 분화』, 247-251쪽. 이하 참조.
- 17) ‘동아기획사운드’로 대표되기도 하는 80년대 후반 이후 일련의 언더그라운드 음악가들 음반의 사운드 퀄리티는 기존과 차별성이 있다. 이를 단순하고 표피적으로 서술하자면 음반녹음기술에서 ‘멀티트랙킹이 가능해졌다’는 것이 될 것이고 좀 더 감각 차원적으로 설명하면, ‘진짜 옆에서 노래하는 걸 듣는 것 같다’가 될 것이다.

이의 차이는 명확했지만 - 특히 ‘반상업성 (반텔레비전)’ ‘반아미추어리즘’ 이라는 특징적 경향들이 언더그라운드 음악 씬과 음악가들 사이에 ‘의식적 혹은 무의식적’으로 자리잡고 있었다 - 그러나 이는 극한 대립이라기보다 공동의 과제에 대한 상이한 대안 제시¹⁸⁾에 가깝다. 결과론적으로 보자면, 80년대는 ‘텔레비전에 등장하는 음악’이라는 전자 쪽에 힘을 실어 줬고, ‘텔레비전에 등장하는 음악 혹은 등장 할 수 있는 음악’이란 말이 곧 ‘대중음악’이란 단어의 동의어로 자리잡기 시작했으며, 그 힘의 무게는 복합적인 요인들의 복잡함 얽힘을 통해 점차 가중되어갔다.

이들 주류/비주류 간의 범주구분은 음악가들에게 뿐만 아니라 음악을 듣는 이들에게도 일종의 명징한 판단 기준으로 작용했던 것이 사실이지만, 앞서 지적했듯이 그럼에도 불구하고 이들 간의 공통분모는 ‘실제 연주/라이브 이념’이었고, 그래서 1980년대 전체를 통틀어, 오버그라운드에서도 언더그라운드에서도 자리 잡지 못하고, 공론이나 사석에서조차도 지탄과 비난의 대상되었던 것은 ‘노래 못하는 가수, 실력 없는 연주자’였다. 말하자면, 1980년대 어떠한 음악적 장르나 음악가들의 활동방식이나 주요 활동 무대, 그리고 생산자 측면에서건 수용자 측면에서건 이 모든 것을 뛰어넘어 일종의 ‘암묵적이면서도 절대적인 기준’으로 작용했었던 것은 ‘실제의 가창/연주’이었다는 것이다.

이 글에서 ‘라이브 음악의 아우라’라 함은, 실제 라이브가 아님에도 불구하고 실제 처럼 들리도록 했다는 점. 즉 음의 재생에서 ‘공간감’까지도 포괄하는 음악녹음테크닉의 발전 뿐만 아니라, 이러한 차별된 고품격의 음향을 추구했었던 이들 음악가들의, 이를 테면, ‘태도 및 지향’ 모두를 지칭한다.

- 18) 80년대 오버그라운드를 대표하는 ‘조용필’과 언더그라운드를 대표하는 ‘들국화’를 ‘진정성 개념’을 놓고 우열관계를 따지는 것은 불가능하다. 둘 모두 각각의 장에서 진정성이란 상징의 정점에 서있는 인물들이기 때문이다. 전인권의 말처럼 - “우리는 처음부터 자신 있었고 또 확신이 있었다. 그 시대는 바로 우리들의 시대였다. 조용필이 주류라는 반을 장악했다면 우리는 비주류라는 나머지를 지배했다”, (강현의 우리시대 가수들과의 만남 7, 전인권의 인터뷰, 부산일보, 2003년 10월 30일자에서 인용). 이들 간에 ‘문화적 헤게모니’에 관한 갈등도 있었지만, 서로 다른 장에 대한 인정 역시도 존재했다고 보여진다.

즉, 텔레비전이라는 ‘오디오-비주얼적’ 매체의 특성은 1980년대 전체의 음악 세계에서 ‘라이브 경험의 대체’로 기능했었고, 이를 통해 확인되는 바는, 이 매체의 ‘시각적’ 요인이 가져다주는 감각적 강렬함에도 불구하고 이 시기는 여전히 ‘시각적인 것’이 ‘청각적인 것’의 하위에 머물렀다는 사실이다.

이러한 지형세에 변화가 감지되기 시작한 것은 1980년대 후반기에 들어서면서다. ‘백댄서도 아닌 가수’가 강도 높은 댄스를 구사하는 모습이 선보여졌고, 이와 더불어 ‘립싱크 논란’과 ‘가수의 본성론’ 등의 논란들이 등장하기 시작했다. 이는 어느 정도 가장 능력 있는 댄스가수들에게조차도 쏟아졌던 비판들이었는데, 즉 여기서 문제가 되었던 것은 ‘춤춘다’는 자체였다기보다, 청각적인 것에 복무하는 기능을 해야만 할 청각 외적 이미지, 즉 시각적 감각 및 이미지가 더 이상 본연의 임무에 충실하지 않는다는 점, 다시 말하면 1980년대를 걸쳐 공고화되었던 공식, ‘라이브 이념’에 대한 도전으로 간주되었다는 점이다.

무엇보다 이런 정세에 극적인 전환기반을 마련한 것은 ‘서태지와 아이들’의 등장이다. 음악 장르적인 면에서, 음향테크닉적인 면에서, 음악 비즈니스적인 면에서, 그리고 전체 문화적인 면에서 이들의 전무후무한 영향력에 관해서는 반론의 여지가 없는데, 이 글의 주제와 관련하여 무엇보다 집중적으로 고찰되어야 할 것은, 이런 여타의 영향들 이전에, 가장 깊숙한 곳에서 서태지가 몰고 온 ‘센세이션 sensation’은, 말 그대로 새로운 ‘매체감각의 가능성’에 관한 시도였다는 점이고, 바로 이를 통해 기존에 절대시 되어왔던 음악적 전제들이 흔들리기 시작했다는 점이다. 이 균열의 지점에서 ‘진정성 개념’을 둘러싼 상징적 가치들에 관한 갈등들이 본격적으로 가시화 되었으며, 이는 특히 텔레비전적 음악세계와 관련하여, 서태지 이후 금방 뒀다 사라지는 ‘아이돌 스타 댄스그룹들’에 대한 비판으로 유형화되었다. 이들 비판들은 한결같이, 새로운 방식에 의한 음악(재)생산 시스템이 ‘대중음악계의 다양성 상실을 초래했다’ - 풀이해보자면 ‘텔레비전을 들면 다 비슷비슷한 노래를 가지고 정신

없이 춤추는 애들 그룹이 나온다'라는 뜻일 텐데고 말하고 있다. 여기서 정말 판에 박힌 듯 획일적인 것은 진짜 '그 애들'인가, 아니면 '그렇다고 비판하는 비판의 어조'인가. 다양한 이미지 구현방식과 댄스 및 노래 스타일에서의 변화들이 있어왔지만, 이 미세한 변화를 감지할 수 있는 촉수를 가지고 이를 즐기며 같이 부르고 춤출 수 있는 '감각'은 이미 '구세대'들의 것이 아니었다. 비트는 점점 더 강해졌고, 노래는 빨라졌으며, 춤은 더욱 강렬하고 정교해졌다. 은유는 사라졌고, 그 자리는 직설이 대체했다.

그러나 이러한 일련의 변화들을 획일적으로 분류시켜버리는 '그들의 판정' 역시도 단순한 허구나 거짓이 아니라, 앞서 언급했듯, 역사적으로 형성되어 온 '그들의 감각기준'이다. 여기서 허구로 작용하는 것은 이러한 대립적 구도에서 한쪽을 정당화시키고 규범화시키는 근거로써의 '진정성 개념'이며, 이 가상을 제거해 냈을 때 이러한 현저한 변화의 과정에서 '실제로' 무엇이 어떻게 움직였고 변화되었는지에 관한 관찰이 가능해진다. 요컨대, 90년대 이후 진정성개념을 둘러싼 여러 상징적 가치들에 관한 논란의 핵심적인 경계는, "음악은 절대 청각적" 그래서 "그 이외의 여타 어떠한 음악외적 요소(여기에서는 청각 외적 요인들)들이 이를 방해하면 안 된다"라는 한 축과, 애시당초 "음악 전유방식에서 청각적인 것과 시각적인 것 사이의 분리/구분 자체를 상정되지 않는 감각"이라는 다른 한 축, 이들 간의 대립 사이에 놓여있다.¹⁹⁾

19) 그런 의미에서 90년대 이후 대중음악계에서 가장 중요한 수용자 층으로 등장했던 '십대와 이들의 문화적 기반을 논하는 많은 글들에서 이들의 음악취향 및 정서를 '비주얼(우위)세대'라고 칭하는 데에는 석연치 않은 점들이 있다. 왜냐하면 무언가가 더 우위에 있다는 구분 자체가 이들을 바라보는 다른 한 축의 견해에 의한 것이기 때문이며, 이러한 미세한 차이들을 놓치고 있는 한, 대다수의 논조가 "요즘 애들은..." - 그것이 긍정적인 평가이건 부정적인 평가이건 간에 - 이란 결론으로 귀결되기 십상이기 때문이다.

4. “Pop, you bastard!”: 팝, 매체 그리고 문화

대중음악의 생산과 진유는 항상 매체기술을 통한 ‘복제가능성/재생산가능성’을 전제하고 있으며, 대중음악은 이 같은 기술발전의 *내재화*를 통해서 ‘대중음악으로 기능해왔다. 바로 이러한 특징이 여타의 예술음악이나 민속음악이라는 카테고리들과의 명확한 구분을 가능케 하는 기준에 속한다. 달리 말해, 예술음악이나 민속음악에 있어서 매체화의 전제가 되는 기술적 수단들은 ‘원형’과 ‘근원’을 담보하는 전거(典據)로 기능했다면, 대중음악은 이 ‘기술을 통한 끊임없는 생산과정과 이의 다차원적 재생산가능성’을 통해서 대중음악으로써 존재해왔다는 것이다. 사이먼 프리츠의 앞선 지적처럼, 이 속에서 이루어지는 ‘재현 (Representation)’ 과정을 통해 대중음악의 ‘진정한 진정함’을 판단하고자 한다거나, 혹은 여기에 내재되었을 법한 ‘진실한 무엇’을 읽어내고자 하는 시도들은 많은 경우 실패로 돌아간다. 이미 진정함과 그렇지 않음을 구분하는 것 자체가 불가능하기 때문이다. 만일 재현의 뒤편에 어떤 무언가가 있을 것이라는 가정 하에 이의 존재 여부를 밝히는 것이 소위 ‘막 후에 있는’ 진실의 본질을 밝히는 것이라면, 이런 노력에 중시하는 두 가지 경향들이 있다. 첫째는 그 뒤에 숨어있는 것이 ‘파행적 자본의 논리’임을 밝혀내는 노력들²⁰⁾이고, 둘째는 대중연예인들의 ‘진정한 모습’을 추적하려 애쓰는 연예계 기자들과 파파라치들의 노력들이다. 우리는 이들을 통해 이미 매일매일 실시간 쉴 새 없이 ‘진실’들을 ‘충격적’으로 마주대하고 있다.

20) 논의의 심각도에서 차이는 있지만, 그런 시도들에 의해 드러난 진실들은 대체로 “각종의 엔터테인먼트 회사들에 소속된 연예인들은 이 자본의 논리에 의해 꼭두각시 노릇 (굳이 자본의 논리까지 가지도 않고, 대체로 회사대표운영자와 소속자간의 관계를 ‘돈에 눈이 먼 포주와 노예’ 정도로 상정한다)을 하고 있고 이 자본의 논리라는 시스템에 의해, 한편으로 대중의 정서는 철저하게 왜곡/조작되고 있으며, 다른 한편 ‘진정한 창작정신’, ‘정말 실력있는 음악가’, ‘음악의 다양성을 피하는 진정한 시도들이 - 돈이 안된다는 이유로 혹은 시장성이 떨어진다는 이유로 - 좌절된다.’는 논지를 담고있다.

이주 광범위한 의미에서, 문화적이란 것들은 모두 다양하고, 상이하고, 분산적이며, 특별하고, 다르다. 그리고 이런 정식이 항상 ‘소수적인/저항적인/비주류의’ 편에서 해방이나 전복의 논리와 맞닿아 있는 것만도 아니고 반대로 항상 ‘다수적인/주도적인/주류적인’ 편에서 억압이나 폭력의 논리로만 작용하는 것도 아니다. 오히려 “팝문화는 잡종이다. 팝 자신은 그것이 저항문화인지 주도문화인지 결정할 수 없다. 대부분의 경우 팝은 둘 모두이고, 대부분의 경우 팝은, 저항문화가 주도문화가 되는 수단”²¹⁾에 가깝다고 할 수 있으며, 어떠한 종류의 이분법에 의해 판단될 수 없는 모호한 범주를 그려내는 것이 대중문화다.

이런 대중문화와 대중음악이란 것에, 정통한 역사라거나 정통한 역사 서술이란 것은 가능한가. 모던 세계관에서 역사는 ‘영웅’들이나 천재들에 의해 이루어져 왔고, 모든 역사는 ‘영웅화’를 통한 신화의 과정으로 자신의 정통성을 주장해왔다. 만일 그것이 대중음악의 역사에도 적용되어야 한다면, 이들 정통의 역사는 대중적인 것의 세계 속에서, ‘정통’이 아닌 ‘예외’의 역사가 될 수 밖에 없다. 기원이라거나, 무엇이 무엇을 통해 계승되었다라는 ‘신화적 계보학’에서, 실제로 무언가를 수많은 ‘다수’들은 익명으로 배제되기 때문이다. 소위 무능력구제불능이라 치부되어왔던 무명의 다수들이나 사회적 비주류들을 ‘문화’라는 이름으로 포괄하며, 이들에게 ‘최소한의 존재기반’을 마련할 수 있도록 해주었던 시각의 전이와 패러다임의 전환은 1970년대 이후 영국에서 기반을 다져온 문화분석 및 하위문화분석이라는 틀을 통해 가능해지기 시작했다. 이후 오늘날까지 서구 및 우리나라에서도 역시 문화와 관련된 수 많은 논의들이 문화분석이라는 명칭으로 수행되어왔으며, 1990년대 후반 이후 대

21) "Popkultur ist ein Bastard. Pop kann sich nicht entscheiden, ob er Gegenkultur oder herrschende Kultur ist. Meist ist Pop beides, und meist ist Pop das Instrument, mit dem aus Gegenkultur herrschende Kultur gemacht wird." Ulf Poschardt, *DJ-Culture: Diskjockeys und Popkultur*, 2. Aufl., Hamburg 2002, S. 412.

중문화와 대중음악에 관련된 이론적 접근들이 급증하게 된 것 역시 이러한 연장선상에서 이해 될 수 있다. 그러나 이러한 대중문화나 대중음악 관련 논의들이 과연 그 사회에서 가장 천박하고 가장 밑바닥에 있고 가장 질척하고 가장 금 밖으로 밀려난 어떤 것들에 대한 최소한의 이해 지평을 보여 주고 있는지 라는 질문에 대한 답변은 항상 조심스럽다.

1990년대 후반 이후 한류 현상과 더불어 ‘K-Pop’의 범 아시아적 무대로의 진출과 성공은, 대다수 ‘글로벌과 로컬’이라는 이론적 구도 속에서 접근된다. 이에 관한 세세한 고찰과 평가는 이 글의 주제를 벗어나는 일이지만, 그러나 지적되어야 할 것은, 이 ‘K-Pop’이란 용어로 지칭되는 음악실체는, 신현준이 언급한 바처럼, 1990년대 이후 한국에서 새로운 음악적 조류로 자리잡기 시작했던 ‘10대에 의해 주도되는 댄스음악’과 다르지 않다는 점²²⁾이며, 한국의 대중음악이 국내적 맥락을 벗어나 국제적 장에 영입되는 과정에서 ‘같은 실체에 대한 다른 평가’들이 서로 엇갈리며 부딪치고 있다는 점이다.

예컨대, 조한혜정은 한류현상에 대한 다양한 담론을 분석하는 자신의 글에서²³⁾ 그가 일차적으로 목표하고 있는 바, 한류열풍을 단편적으로 이해하는 시각들 중에서 특히 문화본질주의적 편향 - 즉 한류현상을 ‘민족적 우수성’이나 ‘문화적 우월성’과 연결 짓는 일련의 “민족주의적 해석”들에 대한 해체를 시도하고 있다. 여기에서 문제가 되는 것은, 문제제기와 시도 자체가 아니라 이러한 해체를 이루어 내는 논리적 근거와 방식이다. 말하자면, 저자는 K-Pop이라는 음악을 한국의 민족적 본질이나 문화적 우수성과 연결시킬 수 있는 여지가 없다는 점을 설명하기 위해 댄스음악이라는 대중음악 장르의 ‘기원’을 밝히고 있는데, 이에 따르자면 “댄스음악은 서양근대가 만들어 낸 대중문화이고, 따라서 한국의 댄스 가수는 엘비스 프레슬리와 마이클 잭슨의 후예들이

22) 신현준, K-Pop의 문화정치학, 『언론과 사회』, 2005년 여름호 13권 3호, 8-9쪽.

23) 조한혜정 (2003), 「글로벌 시각 변동의 징후로 읽는 ‘한류 열풍’」, 조한혜정 외 (2003), 『‘한류’와 아시아의 대중문화』, 연세대학교 출판부, 1-42쪽.

것이다. 그리고 대중음악 산업의 성장은 식민지적 제조업 수출 산업의 연장선 속에서 파악될 수 있는 현상인 것(24쪽)이며, “한국 가요는 마이클 잭슨과 마돈나를 흉내 낸 것이거나 일본 가요제를 흉내 낸 것이고, 드라마 역시 미국과 일본의 것을 표절해 낸 것들이 대부분 일 것이다. 그리고 그 상품들은 상업자본이 만들어낸 ‘대중’의 구미에 맞춘 것들”이다. 이에 덧붙여 그는 “근대화는 모방의 역사이며, 이런 역사를 부정적으로 볼 필요는 없다. 그러나 그런 역사를 모른 채 문화의 승리를 논해서는 안 될 것이며, 문화적 생산이 제품의 단순 복제와 같은 생산 공정을 거치기만 하면 되는 것은 아닐 것이다. 지금 한류 열풍을 두고 일고 있는 한국 대중문화의 ‘승리’는 민족주의자들이 바라보는 것과 같은 ‘민족문화의 승리’가 아니라 그간 혼을 빼 놓고 질주해 온 결과, 곧 ‘터보 자본주의의 승리’로 보아야 하지 않을까? 지금 한국이 팔고 있는 문화제품은 ‘미국 상업문화’의 ‘한국 버전’이고, ‘한류 열풍’은 한국의 제조업 중심의 수출산업이 문화상품으로까지 단순히 확대된 것뿐이라는 주장(...)에 귀를 기울일 필요가 있다(34-35쪽)”고 주장한다. 그리고 결론적으로 한류열풍 현상을 “국경을 넘나드는 초국적 자본과 미디어의 이동, 그리고 사람의 이동으로 일어나는 복합적이고 역동적인 ‘초문화화’ 현상의 일부이자 ‘권력 재편’의 과정으로 파악될 현상(39쪽)”이고, 그래서 “한류의 주인공인 문화상품이 B급의 천박한 상업주의 문화임을 그렇게 가슴 아파할 필요는 없을 것이다. 이런 우려를 하기 전에 우리는 현재 세계시장을 제패하고 있는 미국식 상업주의 문화 상품 역시 대부분 B급의 천박한 문화라는 점을 인식할 수 있는 여유를 가져야 한다(같은 쪽)”고 설명하고 있다.²⁴⁾ 그는 글의 말미에서, 한류라는

24) 1980년대라면 모를까, 아직까지도 엘비스 프레슬리, 마돈나, 마이클 잭슨이, ‘B급의 천박한 대중상업문화’를 논하는 맥락에서 거론되었다는 사실 자체를, 제발 해당 당사자들이 모르고 지나가주길 바란다. 덧붙여, 취향이란 ‘나의 기준으로 도저히 인정할 수 없지만 인정 되어야만 하는 어떤 것’이므로, 예컨대 “짜장면 좋아하는 것이 전부가 아니니 설득과 이해과정을 통해 짬뽕 취향 공동체도 인정하도록 하고 짬뽕도 먹는 문화를 만들자”고 하는 것은, 과정과 예기치 못함을 통해 웃음의 감동을 선사하는 코메디 대사가 아닌 이상, 별 설득력이 없다. 물론 조한혜정의 글에서

문화 횡단 현상을 인종적/역사적/국적성에 의거해 단선적으로 이해하기 보다, 이를 더욱 폭넓은 탈경계적/탈영토적인 문화적 ‘부유(浮遊)’로써 이해하길 요구하고 있으며 이를 바탕으로 한 새로운 문화지평에 관한 기대까지도 표명하고 있다. 이 글 전체를 통해서 그의 ‘폭넓은 해석의 지평과 이해요구’에 상응하는 단서는 “전파와 디지털 매체를 통해 새롭게 형성되는, 단일한 국민 국가적 정체성을 넘어서는, 새로운 취향 공동체 (같은 글 40쪽의 인정)”이라는 표현이라고 보여진다. 이 말을 최대한 적극적으로 긍정적으로 해석했을 때, 이는 '1980년대 공적 생활에서는 민중가요를 불렀지만, 사적 생활에서는 대중음악을 숨어서 들었다. 이제 이러한 분할적 대답을 벗어나, ‘저질/하류 대중문화’의 어떠한 무엇을 어떻게 좋아하건, 그 개개인의 취향과 이를 통해 형성될 수 있는 공동체적 감성을 인정해주자라는, 그야말로, 폭넓은 권장이라는 공허함만이 울릴 뿐, 대중음악이나 대중문화 -특히 ‘댄스음악’이나 ‘트랜드 드라마’- 에 대한 불신과 저급으로의 판정은 여전히 남아있다. 따라서 이 논조를 극단으로 몰고 가 보자면, '취향은 취향으로 인정할 텐데, 그 뒤에 도사리고 있는 ‘거대한 자본의 흐름’에 대한 비판적 시각을 놓친다면, 취향은 취향으로 인정될 수 없다, 왜냐하면 이 취향은 거짓과 왜곡에 의해 조장되고 조작된 취향이므로’라는 - 말하자면 ‘아도르노의 대중문화비판적 시각’과 ‘문화분석적 시각’ 사이에 벌어지는 극한 논리적 긴장에서 이 둘 사이를 해결하기 위한 어떠한 시도를 보이지 않은 채 이들을 단순히 병렬적으로 배치해 버린 다음, ‘문화적 인식을 곧 취향의 인정’이라고 정의해버리는 과정에서 부딪힐 수밖에 없는 - 자기모순적 결론에 도달하게 된다.

1990년대 이후의 한국의 텔레비주얼 댄스음악이 보여주었던 것은, ‘감각에 대한 획기적이면서도 강도 높은 혁명’이었고, 이 장르를 통해 드러났던 감각의 혁명이 이처럼 집약적으로 한국적 상황에서 작용되었던 역사적 형성과정

타겟이 되었던 ‘짜장면 공동체’들이란 ‘맹목적 문화보수’들이므로 이들에겐 이 말이 유효적절한 것이 될 수도 있을 테지만.

에 관한 설명은 앞서 서술되었다. 이 전환에 대한 소위 ‘질적 판단’의 대다수는 위의 예시로 든 글의 논조와 다르지 않으며, 질적 판단이라고 하지만 여기서 질적 판단의 기준이 무엇인지는 명확하지 않다. 만일 그것이 ‘진정성’이라는 여허한 개념으로 포장되고 애매모호해져 어떤 한 시대적 감각방식을 정당화하는 것으로 작용된다면, 한편으로 더더욱 적극적으로 이들의 근거에 대해 질문해야 할 것이며, 또 다른 한편으로, 그렇다면 ‘정말 팍 적인 어떤 것에 대한 미적판단가능성이 존재할 수 있는가’를 질문해야 할 것이다.

대중음악의 실체는 세세하게 움직이고 있으나, 아직 대중적인 것에 관한 ‘이론’에서의 문제설정은 둔하고, 이에 대해 답을 구해내는 방식 역시 희미하다. 이는 단지 학문적 방법론의 성숙도의 문제에 국한 되는 것만이 아니라, 너무나 ‘일상적’이고 너무나 ‘대중적’이어서 너무나 분산적일 수밖에 없는 대상에 관해 ‘집중적’ 논의 방식이라는 것이 가능한 것인지에 관한 문제일 수도 있다. 이 글은, 너무 흔해서 단순하거나 당연하다고 전제 되어왔던 대중음악에 관한 접근 및 이해 방식에 대한 일종의 ‘또 다른 분산적 시각’을 설정하고자 했고, 이를 통해 흔하고 일상적인 것을 ‘집중적’으로 논하고자 했던 시도였으며, 이 집중의 과정에서 주로 다루어 졌던 것은 ‘진정성개념’이었다. 결론적으로 이야기하자면, 대중음악 내에서 진정성개념이란, “주도적인 매체화의 방식이 다른 것으로 전이될 때 등장하는, 일종의 상징적 가치에 관한 것”이고, 이 개념 역시 복합적인 역사적 과정을 통해 구성된 형성체이며, 이 개념의 상징적 가치들을 둘러싼 대립을 통해 실제로 작용되고 있는 것은, ‘진정성의 유무에 관한 차이’가 아니라 ‘대중음악의 매체화와 이를 통한 감각방식의 차이’임을 밝히고자 했다. 이 글의 문제제기와 더불어, 대중음악연구 전반에 걸쳐 남겨진 과제는 여전히 ‘비어있는’ 대중음악에서의 ‘미적인 것’에 관한 것이며 이에 관한 계속적인 논의의 필요성 역시 명기하고자 했음을 밝힌다.

참고문헌

1. 기본자료

- 강준만, 『한국대중매체사』, 인물과 사상사, 2007.
- 강태영/윤태진, 『한국 TV 예능, 오락 프로그램의 변천과 발전』 한울아카데미, 2002.
- 신현준, 『글로벌, 로컬: 한국의 음악산업』, 한나래, 2002.
- 신현준, 「K-Pop의 문화정치학」, 『언론과 사회』 2005년 여름호 13권 3호, 2005, 7-36쪽.
- 신현준 외, 『한국 팝의 고고학 1960. 한국 팝의 탄생과 혁명』, 한길아트, 2005.
- 신현준 외, 『한국 팝의 고고학 1970. 한국 포크와 록, 그 절정과 분화』, 한길아트, 2005.
- 정순일/장한성, 『TV프로그램의 사회사: 한국 TV 40년의 발자취』, 방송문화진흥회, 2000.
- 이영미, 『한국대중가요사』, 시공사, 1999.
- 조한혜정 외, 『‘한류’와 아시아의 대중문화』, 연세대학교 출판부, 2003.
- 최창봉/강현두, 『우리방송 100년』, 현암사, 2001.
- 한국방송공사, 『한국방송 70년사』, 한국방송협회, 1997.
- Frith, Simon, *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*, London: Constable, 1981. 한국어 역, 사이먼 프리스, *사운드의 함: 록음악의 사회학*, 권영성/김공수 역, 한나래, 1995
- Frith, Simon, “Toward anaesthetic of popular music”, in: R. Leppert & S. McClary (eds.) *Music and Society*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp.133-149.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro “authentisch/Authentizität“, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius et al. (hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7., Stuttgart/Weimar 2005, S. 40-65.
- Knaller, Susanne, *Ein Wort aus der Fremde: Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg 2007.

2. 논문과 단행본

- 강 현, 「문제는 록 정신이다」, 『계간 리뷰』 1994년 겨울호, 18-34쪽.
- 강 현, 「서태지-주류질서의 전복자」, 『계간 리뷰』 1994년 겨울호, 178-205쪽.
- 강 현, 「한국대중음악론」, 『민족음악의 이해』 1997, 32-58쪽.

- 성기완, 「한국의 록, 어느 세계적 경험」, 『음악과 문화』 제 10호, 2004, 58-73쪽.
- 송화숙, 음악학적 대상으로서의 대중음악: 대중음악에 대한 이론적, 분석적 접근가능성에 관한 소고, 한국음악학학회, 『음악학 11집, 2004, 249-336쪽.
- 이운진, 『한국 텔레비전 문화의 형성과정: 구술매체와 구술문화의 근대적 결합』, 고려대학교 박사논문, 2002.
- 이운진, 한국 텔레비전 드라마의 구술성: 텔레비전의 구술양식과 이야기, 언론과 사회 2002년 여름 10권 3호, 117-152쪽.
- 이정엽, 1990년대 대중가요의 문화적 형성에 관한 연구, 서울대 언론정보학과 석사논문, 1999.
- Andree, Martin, *Archäologie der Medienwirkung*, München 2005.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963.
- Barker, Hugh/Taylor, Yubal, *Faking it: The Quest for Authenticity in Popular Music*, New York: Norton Publishers, 2007.
- Duerr, P. Hans (hrsg.), *Authentizität und Betrug in der Ethnologie*, Frankfurt am Main, 1987.
- Halenberg, Gerd (hrsg.), *Live is Life: mediale Inszenierung des Authentischen*, Baden-Baden 2005.
- Katz, Mark, *Capturing Sound: How technology has changed music*, Berkeley: University of California Press, 2004. 한국어 역, 마크 카츠, 허진 옮김 (2006), *소리를 잡아라*, 도서출판 마티.
- Kivy, Peter, *Authenticities: philosophical reflection on musical performance*, New York and London: Cornell University Press, 1995.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte, *Is this real?: Die Kultur des HipHop*, Frankfurt am Main 2003.
- Knaller, Susanne (hrsg.), *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006.
- Lindholm, Charles, *Culture and Authenticity*, Malden Mass, Oxford : Blackwell Publishers, 2008.
- Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1984.
- Luhmann, Niklas, *Die Realität der Massenmedien*, 2. erweiterte Aufl. Opladen 1996.

- Middleton, Richard, *Voicing the Popular, On the Subjects of Popular Music*, New York : Routledge, 2006.
- Poschardt, Ulf, *DJ-Culture: Diskjockeys und Popkultur*, 2. Aufl., Hamburg 2002.
- Shuker, Roy, *Popular Music: The Key Concepts*, New York : Routledge, 1998.
- Stauth, Georg, *Authentizität und kulturelle Globalisierung: Paradoxien kulturübergreifender Gesellschaft*, Bielefeld 1999.
- Wicke, Peter, "'Populäre Musik' als theoretische Konzept", in: *PopScriptum*, 1/92, Berlin 1992, S. 6-42.
- Wicke, Peter, *Vom Mozart zu Madonna*, Leipzig 1998.
- Wicke, Peter, "Sound-Technologien und Körper-Metamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts", in: ders. (hrsg.), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 8 Rock- und Popmusik*, Laaber 2001, S. 11-60.
- Wicke, Peter, "Über die diskursive Formation musikalischer Praxis: Diskurs-Strategien auf dem Feld der populären Musik", in: Aderhold Stephan (hrsg.), *Festschrift Prof. Dr. Rienäcker zum 65. Geburtstag*, Berlin 2004, S. 163-174.

Abstract

“Authenticity” in Pop-Discourse

Song, Haw-Suk

One of the main discussions in popular music, which constructs as a cultural sphere its own characteristic and function, is the problem of value judgement since popular music has differentiated from artificial or folklore music categories. The consideration of the question whether a united canon of aesthetic could be applicable to complex and diverse popmusical practice remains incomplete. However it is also necessary that the fragmentary approach and definition to popular music should be critically examined, such as quantitative or qualitative approximations to popular music.

Based on this context this paper searches for the term "authenticity" in pop-discourse. The concept of authenticity usually used be in the theoretical and colloquial field, as if that were a 'qualitative and aesthetical criterion', but on closer inspection it operates differently from the "origin" "essence" "nature" of musical "author, player, work" in the use of artificial and folk musical ideas. This paper proves through the reflect on its historical configuration that the notion of authenticity in the popmusical discourse occurs from the change from the dominant way of medialization as some symbolic value, it is also constructed through a historical process. Conclusively it makes clear that the conflicts around the term of authenticity in the pop-discourse are not reference of the difference in real existence of authenticity but the difference in the way of medializations of popular music, and in its sensual perception and appropriation.

(key words: popular music, authenticity, musical medialization, sense,

appropriation)

▮ 위 논문은 2009년 4월 16일 투고되었고, 심사를 거쳐 5월 25일 게재가 확정되었음.