

젠더화된 메타서사로서 한류, 혹은 K-엔터테인먼트 비판*

-여성 팬, 걸 그룹, 그리고 여성 청년을 중심으로

류진희**

1. 신드롬과 게이트 사이에서
2. 한류의 전사(前史): 초국적 동아시아와 여성 팬의 부상
3. K-엔터테인먼트의 전사(戰士): 후경화된 걸 그룹과 사라진 여성 청년 너머
4. 결론을 대신하여

국문초록

이 글은 1990년대 이후의 초국적 ‘한류’ 현상을 한국 문화의 세계적 진흥이라는 메타서사의 창출과 더불어 살펴본다. 한국 대중문화 콘텐츠에 대한 호감은 인근 지역 여성들로부터 자발적으로 시작됐다. 그러나 곧 IMF 금융위기를 계기로 한국 정부가 문화 산업을 ‘굴뚝없는 공장’으로 주창하기 시작했다. 그러면서 세계무대를 향한 열망으로 한류가 공식화됐고, 지난 20여 년간 한류 1.0, 한류 2.0, 그리고 한류 3.0이 끊임

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07058638).

이 논문은 2019년 12월 7일 숙명여자대학교 아시아여성연구원에서 주최한 국제학술대회 〈한류, 젠더와 초국적 문화공동체〉에서 발표한 글을 수정한 것이다. 논의를 보완하고 진전시킬 수 있도록 유익한 논평을 해주신 토론자분, 그리고 익명의 심사위원들께 깊은 감사의 말씀을 전한다.

** 원광대학교 HK+ 동북아다이멘션사업단 연구교수

이 전개됐다. 이제 K-드라마, K-pop 등을 포괄하는 'K-엔터테인먼트'가 주창되고, 한국적인 모든 것으로 K-컬처도 내세워지고 있다.

이 글은 이 과정에서 여성들의 행위성은 충분히 논의되지 않았다고 주장한다. 대중문화의 흥기와 그 초국적 진전에서 선도적인 역할을 담당했던 여성 팬과 걸 그룹을 여성주체의 역량 및 여성노동의 맥락에서 살펴볼 필요가 있는 것이다. 이에 우선 구체적으로 한류의 전사(前史)로서 초국적 동아시아를 배경으로 여성 팬이 부상하는 맥락을 훑어본다. 또 K-엔터테인먼트의 전사(戰士)였지만 후경화되고 소략화됐던 걸 그룹과 여성 청년에 대해서 비판적으로 논의했다. 결론적으로 이들 여성 팬과 걸 그룹, 그리고 여성 청년들을 새로운 문화를 창출하는 주체로 적극적으로 고려해야한다는 것이다.

신자유주의 시대, 기존의 민족 혹은 계급 논의를 대체하는 세대 논의에서 여성은 여전히 재생산 영역에 머물러 있다. 최근 '페미니즘 리부트' 이후, 이를 반박하는 『82년생 김지영』 등 여성서사에 대한 관심이 동아시아를 넘고 있다. 이 흐름에서 여성 청년이기도 한 여성 팬과 걸 그룹 당사자들이 페미니즘 지향의 독자로 조우하기도 했다. 애초 한류가 여성들의 의해 가능했듯, 초국적 K-엔터테인먼트 장에서 새로운 여성서사가 생성 중인 것이다. 이 글은 여성 팬, 걸 그룹, 여성 청년이 사회학적 각론에서가 아니라, 젠더화된 메타서사에 대항하는 행위성으로 읽혀져야한다고 했다. (주제어: 한류, K-엔터테인먼트, 여성 팬, 걸 그룹, 여성 청년, 『82년생 김지영』)

1. 신드롬과 게이트 사이에서

이제는 방탄소년단보다 BTS가 익숙한, 한 아이돌 그룹의 신드롬이 계

속되고 있다. 이들의 인기를 글로벌 팬클럽 ‘아미(ARMY)’의 자발적 고군분투 때문에 일시적으로 가능했다던 때도 있었다.¹⁾ 그러나 2018년 연말부터 3장의 앨범이 ‘빌보드 200’ 차트 1위에 세 번이나 오르면서, 한류를 넘어 K-엔터테인먼트로의 도약이 시작됐다고 했다. 이제까지 동아시아를 넘어 꿈의 영미 팝(pop) 시장에 진출한 아이돌이 없지는 않았지만, 대체로 단발적이었다. 이는 새로운 플랫폼인 유튜브에서 2012년 가수 싸이(Psy)가 월드 스타로 반짝 떠올랐을 때의 흥성함과도 달랐다.

이제 동아시아에서 우연히 생성된 흐름이었던 한류(韓流)가 세계시장을 겨냥해 전략적 기획을 역설하는 K-엔터테인먼트로 전환했다. 이 글은 이 지점에 젠더의 문제가 개입하고 있음을 비판적으로 살펴본다. 예를 들어 BTS의 경우 ‘21세기의 비틀즈’라고 할 만큼, 그들의 노래가사는 청년 세대의 서사로 해석됐다. 이렇게 세계적으로 K-pop이 흥성한 한편, 의심심장하게 한국에서는 버닝썬 사건이 터졌다. 또 다른 보이 그룹 빅뱅의 멤버 승리가 운영하는 클럽에서 고객폭행 사건과 경찰유착 의혹이 있었던 것이다. 이는 약물을 사용한 성폭행과 단톡방을 통한 불법촬영물 유포 등 디지털 성범죄 문제로도 연결됐다.

이 ‘버닝썬 게이트’는 단순히 ‘BTS 신드롬’과 더불어 한국 엔터테인먼트 산업의 빛을 가리는 어둠으로만 볼 수 없다. BTS의 첫 번째 빌보드 1위 소식이 전해졌을 때, 청와대는 축전을 보내 한국 대중문화를 세계무대에서 한단계 도약하게 하는 소년들로 이들을 호명했다. 그러나 승리

1) BTS가 방탄소년단이었다는 데에서 드러나듯 ‘내수’를 겨냥했던 아이들이 이제는 드라마와 K-pop 중심에서 벗어나 복합 한류 3.0 시대를 열고 있다. 최근 『황해문화』(2019)는 ‘한류, 어떻게 보아야하나’ 특집에서 방탄과 버닝썬을 각기 다루는 글을 실었지만, 한국 대중문화 장의 젠더화에 대해서는 언급하지 않았다. 관련해서는 나도원, 『버닝썬, 그리고 한류의 그늘: The Winner Takes It All?』, 『황해문화』 제104호, 새얼문화재단, 2019, 293-299쪽.

역시 각종 예능에서 일본식 라면 체인점 등 국경을 뛰어넘는 사업을 펼치는 청년 CEO로 찬탄됐었다.²⁾ 한국 너머 아시아, 그리고 세계를 향해 나아가는 ‘데미안’ 소년과 청년 ‘개츠비’는 모두 남성의 서사라는 측면에서 같다. 자아를 탐색하던 순수한 소년이 임신출세에 성공한 청년 사업가가 될 수 있는 것이다.

이 글은 ‘국위선양’ 남성들을 중심으로 한국 엔터테인먼트가 동아시아를 넘어 세계로 나아간다는 젠더화된 메타서사를 자체를 문제삼는다. IMF 금융위기 이후 상실했던 한국의 성장 동력을 초국적 기반의 문화산업이 되찾아주리라 기대할 때, 여성들이 자발적으로 개입했던 맥락들은 희미해지는 것이다. 1990년대 한국의 대중문화의 흥기에서 인상적이었던 장면은 여성 팬들이 적극적인 향유자로서 등장했던 것이다. 한류 역시 탈냉전 동아시아를 배경으로 인접 나라 여성 팬들의 교류로부터 일어나기 시작했다. 사실 이들 여성의 교류는 한류 이전, 초국적 동아시아를 배경으로 하는 문화적 조우와 이미 연결되어 있었다.

이 글은 1990년대 이후의 초국적 ‘한류’현상이 2000년대 이후 다시 한국 문화의 세계적 진흥을 내세우는 K-엔터테인먼트로 전환되면서 여성 팬, 걸 그룹, 그리고 여성 청년의 행위성을 흐릿하게 했다고 주장한다. 그리하여 이들 각자가 대중매체를 둘러싼 문화적 변동에서 어떤 순간 부상하게 되는지, 이들 여성주체들이 조우하는 구체적인 맥락이 논의될 필요가 있다는 것이다. 사실 한국 대중문화의 발전과 이에 대한 선호로

2) 헤르만 헤세의 『데미안(Demian)』은 선악의 이분법에서 벗어나 진정한 자아를 탐색해나가는 소년의 성장을 그리는 이야기로, BTS 2집 세계관이 여기에서 모티브를 얻은 것으로 알려졌다. ‘승츠비’는 스콧 피츠제럴드의 『위대한 개츠비(The Great Gatsby)』에서 따온 것으로, 넘치는 자산을 가지고 연일 파티를 열 수 있는 젊은 사업가를 의미하는 별칭로 사용됐다. 덕분에 이 두 소설은 최근 10년간 각기 10,20,40대와 30대에게 가장 사랑받은 작품으로 꼽아졌다. <10대 데미안·30대 위대한 개츠비... 문학 선호 나이따라 달라>, 『연합뉴스』, 2018.2.23.

시작된 동아시아의 아래로부터의 교류는 단지 일국적 기획에서만 가능했던 것은 아니다. 이 글은 이 과정에서 드러났던 여성들의 수행성을 중심으로 한류의 의의를 다시금 조망해보려고 한다.

2. 한류의 전사(前史): 초국적 동아시아와 여성 팬의 부상

보통 한자어로서 한류(韓流)는 동아시아 인접 나라에서 드라마를 비롯한 한국 콘텐츠 전반에 대한 선호가 일어나는 하나의 흐름을 지칭했다. 지금까지의 연구에 따르면, 대중문화 측면에서 조어적인 기원으로는 1990년대 중후반의 대만이 꼽힌다. 흥미롭게도 이 용어는 “한류의 습격으로 인해, (대만)국내 산업이 냉온을 오간다.(韓流來襲國內產業冷溫不一)”는 문장에서 나왔다고 한다. 원래 이는 1997년 한국의 IMF 금융위기가 대만 경제에 미치는 영향을 말하기 위해 고안됐던 것이다.³⁾

중요하게 지적할 것은 대만 역시 한국과 마찬가지로 일본의 오랜 식민지 중 하나였다는 사실이다. 또한 대만은 1990년대에 한국과 더불어 동아시아의 네 마리 용 중 하나였다. 제2차 세계대전 이후 홍콩, 싱가포르처럼 식민의 역사에도 불구하고, 대만 또한 급속한 경제성장을 이뤘다. 대만 역시 탈식민의 지향에서 초남성적 권위주의가 아시아적 가치로서 가족주의와 결합하는, 서양과 다른 독자적 근대성을 내세웠다. 두 나라는 권위주의 정권의 계엄령 발동과 그에 대항하는 민주화 운동 등

3) 한류가 생성되는 과정에 대한 여러 논의는 홍유선·임대근, 『용어 한류의 기원』, 『인문사회 21』 제9권 5호, (사)아시아문화학술원, 2018, 559-574쪽; 진경지, 『한류 용어의 어원 및 대만 한류 발전에 대한 고찰』, 『동아시아문화연구』 제77호, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2019, 221-237쪽.

탈식민의 과정에서 맞닥트릴만한 고난과 곤란을 겪어왔다.

그리고 1990년대 탈근대와 탈냉전의 영향에서 이러한 거대서사들이 흔들리게 됐을 때, 바로 한국 대중문화에 대한 여성들의 선호로서 ‘한류’가 이 틈새에서 부상했던 것이다. 2000년대 초중반, 일본과 중국 등에서 한국 드라마를 좋아하는 여성들이 동아시아의 국경을 열어젖혔다. 그러나 예상되지 못했던 이러한 흐름에도 아무 기획이 없었다고는 할 수 없다. 그러니까 대만의 자국경제에 한국의 저가 물품이 ‘한류(寒流)’가 된다고 했듯, IMF 금융위기로 인한 커진 환차는 드라마 수출입에서도 마찬가지 였던 것이다. 오히려 최초로 정권교체에 성공한 한국의 민주정부는 문화콘텐츠 사업을 ‘굴뚝 없는 공장’으로 삼았다.⁴⁾

한류 1.0, 즉 한국 드라마에 대한 예상을 웃도는 뜨거운 반응에 대해서는 여러 분석이 제출됐다. 그 이유 중 하나는 한국 드라마가 일본에 비해 가격은 낮고, 미국에 비해 이야기는 가깝게 느껴진다는 것이었다. <사랑이 뭐길래>(1992)는 남성 중심 가족구조의 현대적 변형으로 중국에서 인기가 있었고, <겨울연가>(2002)처럼 일본에서 선호됐던 여성 취향의 순애보적 로맨스도 환호받았다. 특히 <대장금>(2004)은 여성 전문인의 불굴의 인생 여정을 그려내, 동아시아 가부장적 사회에서 여성들의 광범위한 공감을 얻었다. 그리고 초국적 신자유주의 메트로폴리스에서 펼쳐지는 여성들의 일과 사랑에 주목하는 칙릿(chick-lit) 서사도 주목됐다.

대략 이 즈음 한류의 순기능을 점치는 연구들은 동아시아 제국/식민 역사의 후과에도 불구하고 아래로부터의 여성들의 연대가 가능할지도

4) 한국에서 한류에 대응하는 한편, 그를 이끌어가기 위한 정책적 과정과 변화를 둘러싼 함의에 대해서는 김정수 외, 『한류와 문화 정책 - 한류 20년 회고와 전망』, 한국국제문화교류진흥원, 2018, 63-137쪽; 권창규, 『‘문화’에서 ‘콘텐츠’로 - 한국 문화의 산업화와 한류화를 중심으로』, 『대중서사연구』 제20권 3호, 대중서사학회, 2014, 221-244쪽.

모르겠다고 했다.⁵⁾ 여기에서는 남성들의 정치적 격돌에 대비해 우선 일본 여성들의 한국 드라마 취향이 문화적 교류로 주목됐다. 그러나 한류 이전에도 동아시아 대중문화 교류의 역사는 축적되어 있었다. ‘~류(流)’라는 표현 자체가 일본에서 홍콩영화의 유행을 ‘항류(港流)’라고 불렀던 데에서 나왔듯 말이다. 이는 동아시아에서 일본 애니메이션의 유행이 자칭 ‘일류(日流)’라고 말해졌던 것과 연결된다. 이렇듯 한류 역시 돌발적이라거나 내재적인 계기만으로는 가능하지 않았다.

우선 지금의 한국 사회를 형성한 1987년 6월 항쟁과 1997년 IMF 위기를 전후한 초국적 계기들을 떠올리자. 예를 들어 1988년 서울 올림픽 개최와 1989년 해외여행 자유화 조치가 먼저 있었고, 그 다음으로 1990년 소련과 1992년 중국과의 수교가 목도됐다. 거기다 1997년 홍콩의 중국 반환에 이은 1998년 일본 대중문화 개방이 있었다. 이때의 변화를 영화를 통해 상기하자면, 분명 1990년대 전반까지는 <영웅본색>(1986)류의 홍콩 느와르가 선호됐다. 비슷한 인종의 현대적 영웅, 즉 동아시아 자본의 중심지 홍콩의 뒷골목을 누비다 스러지는 인물에 모두가 열광했다.⁶⁾ 그러다 <침밀밀>(1996)에서는 반환 직전의 세기말 불안이 젊은 청년들을 통해 드러났는데, 이들의 인생은 단지 홍콩뿐 아니라 중국으로부터 와서 미국까지 흘러가는 것으로 그려졌다.

5) 한류가 아시아 지역 내 문화교류의 일환으로 새로운 대중문화의 흐름을 분석할 수 있는 역사적 계기가 됨과 동시에, 이에 대한 분석이 서구 중심적 문화산업의 거대 자본화에 대항하는 의미가 될 수 있을 것이라고 했다. 관련해서는 조한혜정 외, 『한류와 아시아의 대중문화』, 연세대 출판부, 2003; 백원담, 『동아시아의 문화선택, 한류』, 펜타그램, 2005; 이수연, 『한류 드라마와 아시아 여성의 욕망』, 커뮤니케이션북스, 2008 등.

6) 비교적 논의되지 않은 이 시기의 홍콩영화 붐의 부침에 대해서는 김승구, 『1990년대 전후 한국 내 홍콩영화의 수용 양상』, 『한국학연구』 제62호, 고려대학교 한국학연구소, 2017, 95-136쪽.

이즈음 전세계적으로 일본 대중문화에 대한 선호로 자포니즘(japonism)이 부상했다. ‘아시아로의 회귀’라고 할만큼 일본 대중문화의 재인기는 아시아의 내부의 불균형으로도 부각됐다. 그러나 한국에서 이는 역사적 갈등요인의 상존에도 불구하고, 이미 대중문화의 흐름을 통제하기는 어렵다는 것을 느끼게 했다.⁷⁾ 종종 벌어졌던 ‘왜색논란’에서 보듯, 과거 제국/식민지 역사로 인해 일본 대중문화에 접근하는 것조차 심리적 저항감을 유발하던 때였다.⁸⁾ 그럼에도 김대중 정권은 IMF 이후 한국의 문화산업을 정책적으로 육성하려는 정책을 전개했는데, 이는 이전의 군사정권과 달리 ‘친일’이라는 꼬리표가 없었기에 가능했다. 그리고 이때 일본을 발판으로, 한류가 전파될 기회가 마련될 수 있었던 것이다.⁹⁾

더불어 1990년대 이후의 초국적 상황에서 대중문화의 발전뿐 아니라, 여성 고등교육의 보편화도 간과할 수 없다. 이제 이전과 다른 여성 편집단이 가시화했는데, 이는 갑자기가 아니라 한류 이전, 국경을 넘는 대중문화의 수용과 관련한다. 예를 들어 ‘서태지와 아이들’의 대대적인 성

7) 아시아라는 상상적 공간이 어떤 실재성을 가지고 있는지, 아시아를 둘러싼 언설이 아시아 역내 문화산업과 어떻게 관련되는지는 이와부치 고이치·히라타 유키에, 『아시아를 잇는 대중문화 - 일본, 그 초국가적 욕망』, 전오경 역, 『또하나의문화』, 2004.

8) 자포니즘은 19세기 중후반 유럽에서 일본 취미를 넘어 일본풍의 그림인 우키노에 등에 영향을 받아 서양의 예술 사조에 색다른 시도가 이뤄졌던 것을 말한다. 오리엔탈리즘의 연장선에서 이해될 수 있기도 하고, 중국풍 유행인 시누아즈리(chinoiserie)의 후속으로도 이해된다. 대표적으로 오페라 〈나비부인〉을 꼽을 수 있다. 제2차 대전 이후 거의 희미해진 일본의 영향력이 1990년대 다시 서브컬처 매니아들 사이에서 확대되어, 일본의 ‘쿨 재팬’ 정책이 시작되기도 했다. 한국에서는 일본을 괄호치는 북유럽 소비로 표출되었는데, 이는 팝아트적이고 키덜트적인 미학이 일본의 슬로무비 취향과 결합한 결과였다. 황성희, 『자포니즘으로서의 북유럽 소비에 대한 연구』, 『비교문화연구』 제45호, 경희대 비교문화연구소, 2016, 433-478쪽.

9) 한국 영화가 해외 영화제에서 상을 받았다는 자부심에는 한국 영화를 보호하는 스크린쿼터를 사수해야 한다는 목소리가 한편에 있었던 것이기도 했다. 김정섭, 『한국대중문화예술사』, 한울, 2017; 김성민, 『일본을 금하다 - 금제와 욕망의 한국대중문화사 1945-2004』, 글항아리, 2017.

공은 미국의 보이밴드 ‘뉴키즈 온더 블락’의 인기를 잇고 있다. 또한 이후 보이 그룹의 시대는 일본의 비주얼 락에서 일정 정도 컨셉을 따온 것이기도 했다. K-pop의 원류로서 H.O.T와 젝스키스, 그리고 신화와 god 등 1세대 아이돌 그룹에 열광했던 ‘빠순이’들은 X-japan이나 라르크 앤시엘 등 J-pop을 좋아하던 여성 팬들과 다르지 않았다.

그러나 일본 대중문화까지 개방된 이 시점에서 맹목적인 ‘오빠 부대’라는 편협에서 감지되듯, 경계를 넘는 여성들의 에너지는 여전히 불온하기 짝이 없었다.¹⁰⁾ 2000년대 초반까지 여성 팬덤은 마침 PC 통신과 인터넷 등 ‘사이버 스페이스’로 가시화될 수 있었다. 새로운 매체의 등장으로 인종, 성별, 연령, 학력, 직업, 외모 등 물리적인 조건들은 아무것도 아니라는 것이었다. 이들 여성 팬은 규범적 성 역할에서 벗어나 자신의 취향과 연동한 새로운 정체성을 드러내고자 했다. 이때 일본의 BL(Boy’s Love) 만화와 동인지 시장 안팎에서 형성된 ‘후쵸시’(腐女子) 실천도 동아시아 전반에서 부상했다. 이는 이성애 연애의 문법을 완전히 벗어나는, 남남커플의 이야기를 미적으로 관조하는 여성 하위문화와 연결되어 있었다.¹¹⁾

특히 한국에서 대중문화의 진전 및 온라인 커뮤니티의 흥성에 더해,

10) 예를 들어 2002년 김대중 정권을 잇는 노무현이 대통령으로 선출됐던 그때, 그의 박빙 라이벌이었던 이회창 후보는 선거운동의 일환으로 여고를 방문했다. 일일교사 활동 중 이와 관련한 발언으로 구설이 있었는데, 즉 “여러분들을 보니 명랑하고, ‘빠순이 부대’가 많은 것 같아요... (중략)... 나는 오빠가 아니라 ‘늠빠지. 늠은 오빠’라고 했다는 것이다. 물론 이는 친근감을 표시하기 위해서였지만, 당대의 사회적 문법에 따라 경멸로 받아들여질 수도 있었다. 이후 팬들은 ‘박순희’ 등으로 이를 패러디하기도 했다. <빠순이 유머로 한대 머쓱>, 『서울신문』, 2002.5.16.; <이회창 ‘빠순이’ 발언 네티즌 화났다>, 『경향신문』, 2002.5.18.

11) 일본의 대중문화를 배경으로 ‘여자 오타쿠’가 어떻게 등장하게 됐는지는 김효진, 『후쵸시(腐女子)는 말할 수 있는가? ‘여자’ 오타쿠의 발견』, 『일본연구』 제45호, 한국외국어대학교 일본연구소, 2010, 27-49쪽.

팬픽(fanfic) 장르가 열성적인 여성 팬 문화와 결합하여 활황이었다. 이 서사적 실천은 아이돌 주인공으로 성적 수위가 높은 소위 ‘씬(Scene)’이 들어가는 남성 동성성에 이야기를 만들어내는 것이었다. 이는 단지 유사연애로서 남성 스타를 좋아하는 이성애 여성이라는 단순한 해석 틀을 넘는다. 스타들을 둘러싼 여성 팬들의 욕망은 동일시와 대상화 사이에서 복잡하게 이뤄졌다. 이는 ‘팬픽 이반’(일반적 이성애자가 아님)이라는 신조어에서도 보듯, 당대 여성들의 성적 실천에 다채롭게 각인됐다. 현재 웹서사의 상당부분을 차지하는 로맨스 판타지물 등에서 보이는 ‘오메가’(임신, 출산, 양육을 하는 남성 종족) 설정 역시 비규범적 서사를 욕망하는 실천의 하나로 볼 수 있다.¹²⁾

이렇듯 규범을 거스르는 존재로서 등장했던 여성 팬들은 자신의 생애에 언제나 ‘최애캐’(가장 사랑하는 캐릭터)가 있는 여성 세대가 됐다. ‘팬심’(fan心)으로 삶을 구동하는 정체성은 직접 교환되지 않는, 보답을 바라지 않는 여성들의 격렬한 감정의 집단적인 발산을 가능하게 했다. 이는 근대 부르주아 사회를 지탱하는 ‘낭만적 사랑’의 이데올로기를 무화시키기도 한다. 뿐만 아니라 공사영역의 구분과 결합한 남/녀의 재/생산 할당으로 이뤄지는 근대적 계약을 거부하는 의미일 수도 있다. 이제 여성 팬 세대들은 한국 대중문화 장에서 가장 유력한 소비자이자, 때로는 복잡한 실천자로서 활약하는 중이다.

최근 이 여성 팬들은 소비자이면서 동시에 기획자로서 ‘우리 오빠’가 아니라 ‘내 새끼’의 생산과 유통에 적극적으로 개입한다. 이들은 더 이상 특정 스타를 향해 배타적 충성을 바치는 무조건적인 추종자이기를 거부

12) 여성들이 더불어 남성 동성성애를 관음하는 문화적 의미에 대해서는 류진희, 『동성 서사를 욕망하는 여자들: 문자와 이야기 그리고 퀴어의 교차점에서』, 『성의 정치 성의 권리』, 자음과모음, 2012, 196-223쪽; 이현지, 『한국 BL 소설의 섹슈얼리티 연구: 오메가버스를 중심으로』, 연세대학교 석사학위논문, 2019 등.

한다. ‘팬덤 3.0’ 시대의 여성 팬들은 ‘지갑으로 기른’ 스타를 중심으로 아이돌 그룹을 조합하는 ‘국민 프로듀서’로 활약한다. 이들은 어떤 한 팀에 충성한다기보다, 소속사, 기획사, 제작사, 방송사 등과 전략적으로 협력한다. 이제 여성 팬들은 광대한 네트워크, 혹은 웹(web)을 중심으로 팬들 간 연대를 통해, 자신이 지지하는 아이돌을 위한 프로젝트에 몰두한다.¹³⁾

매번 아이돌 그룹이 우여곡절 끝에 해체할 때마다 ‘소녀 팬들의 눈물 바다’ 운운이 신문에 보도됐던 시절이 무색하다. 이제 소녀들은 시대착오적인 보이 그룹의 부적절한 언행에 즉각적인 조치를 요구하는 성인이 됐다. 이런 여성 팬들이 전술한 버닝썬 사태가 촉발한 남성 연예인들의 성범죄 의혹에 단호한 목소리를 내는 것이다. 이러한 집단적인 실력 행사는 미군 장갑차에 의해 압살된 여중생 미선과 효순을 위한 추모에서 시작했던, 2000년대 이후 ‘촛불 소녀’들의 정치적 참여와도 연동된다. 특히 이들은 2015년 ‘메갈리안’의 등장과 2016년 강남역 여성살해 사건 이후, 지금까지 지속되는 ‘페미니즘 리부트’ 혹은 대중화의 주역이기도 한 것이다. 이들은 BTS의 방탄소년단 시절까지 포함해, 보이 그룹의 ‘여혐 논란’ 등에 적극적인 ‘피드백’을 요구한다.¹⁴⁾

전술한 남성 연예인들의 범죠폭은 단지 개인의 일탈이 아니라, 클럽을 통한 엔터테인먼트 자본의 현금 세탁과 조세탈루, 그리고 외국인 투자를 유치하기 위한 성매매 알선 정황까지 의심될만한 구조를 드러냈

13) 숭배하는 팬덤에서 양육하는 팬덤으로의 전환에 대해서는 신윤희, 『팬덤 3.0』, 스퀘어체어스, 2019.

14) 2000년대 이후 여성 고등교육의 진전과 대중매체의 흥기, 그리고 뉴미디어의 부상에서 정치적 존재로 등장한 촛불소녀와 배운녀자, 그리고 ‘메갈리안’ 사이의 계보적 관련은 류진희, 『그들이 유일하게 이해하는 말, 메갈리아 미러링 - 포스트 여성주체의 탄생에 부쳐』, 『양성평등에 반대한다』, 교양인, 2018.

다. 그렇기 때문에 여성들은 그에 연루되지 않는 무해한 남성성을 원하는데, 아이들에게도 우상으로 군림하는 게 아닌, 외모, 몸매, 노래, 춤, 퍼포먼스, 팬 서비스 등에 기반해 우선 본업을 잘 수행하라고 요구한다.¹⁵⁾ 이들은 때로 자신들의 의견을 관철시키기 위해 ‘총공(격)’이라는 집단적인 실행행사에 나서기도 한다. 아이들의 기획, 생산, 유통 과정에 개입하면서 여성들은 그 어느 때보다도 팬으로서의 수행에서 효능감을 느낀다.

그런데 한국 엔터테인먼트 자본에 팬으로서 기여한다는 자의식이 충진될수록, 홍콩과 일본 뿐 아니라 중국과 대만 등을 포함한 동아시아의 대중문화를 향한 여성들의 초국적 관심은 오히려 회수된 듯 보인다. 최근 ‘외퀴(외국 팬+바퀴벌레)’라는 혐오표현에서 보듯, K-pop을 비롯해 한국 대중문화를 향유하는 외국 팬들을 향한 적대적인 시선도 감지된다.¹⁶⁾ 다른 나라의 대중문화에 친연성을 가진다고 내부적으로 비난받던 여성 팬들이 이제는 선량한 한국의 시민 되기를 자처하기도 한다.¹⁷⁾ 한

15) 2000년대 중후반의 ‘나쁜 남자의 시대’는 외부로부터 불어오는 바람으로서 한류가 시작되면서 종언을 고한다. 왜냐하면 일본의 “온사마” 열풍을 비롯해서 부드러운 남성성이 초국적 인기를 얻기 시작했고, 이후 ‘꽃미남’중심의 K-pop이 압도적으로 인기를 끌면서 소위 ‘게이 팝’이라고 할 정도로 서양식 마초와는 다른 남성성을 수행한다고 읽혔던 것이다.

16) BTS와 같은 보이 그룹의 글로벌 성공이 기존 남성성과 인종주의에 교차적으로 어떤 영향을 미치는지에 대해서는 이제 논의가 시작되고 있다. 그러나 서구식 강한 마초 남성이 아니라 자국의 부드러운 남성성을 열렬히 좇을 때, 이것이 다시 여성들의 글로벌 혹은 내셔널 감각에 어떤 영향을 미치는지는 아직 얘기되지 못했다. 최근 해외 팬들을 향한 배척적인 움직임에 대해서는 <외퀴 ‘화이트워싱’... K팝, ‘인종주의’ 덮을 놓았나 덮에 걸렸나>, 『경향신문』, 2019.3.4.; <방탄소년단 이후의 K팝>, 『한스경제』, 2019.12.12. 등 참조.

17) 여성 팬들의 도덕적인 선량한 시민되기 수행이 여성혐오(misogyny)를 문제 삼는 최근 국면에서 어떻게 탄력적으로 혹은 일관적이지 않게 진행됐는지는 장지현, 『3세대 아이돌 산업의 친밀성 구조: BTS 팬덤을 중심으로』, 연세대학교 석사학위논문, 2019.

류 초기 국적불문 여성 팬들의 연대는 한국 문화의 세계적 진흥을 내세우는 K-엔터테인먼트로의 전환에서 흐릿해지기도 하는 것이다.¹⁸⁾ 다음은 이러한 사라짐에 대항하는 방식으로 걸 그룹과 여성 청년의 행위성을 읽어보고자 한다.

3. K-엔터테인먼트의 전사(戰士): 후경화된 걸 그룹과 사라진 여성 청년 너머

동아시아의 초국적 지평에서 한류가 생성되고, 여성 팬들의 가시화와 세력화 역시 진전됐다. 그리고 때로 여성 팬들의 시선 역시도 초국적 지평에서 내셔널한 범위로 물러서기도 한다. 2000년대 이후 거대 엔터테인먼트사들은 SM 타운과 YG 패밀리에서 JYP 네이션과 스타 제국 등을 이름으로 내걸게 된다. 마을이 제국이 되는 이 흐름은 국경을 넘는 욕망에 다름없다. 이러한 초국적화(transnationalization)는 내셔널리티를 감소시키기도 하지만, 한편으로 민족국가적 경계를 둘러싼 정체성을 생생하게 만든다. 이는 인간이 국경을 넘을 때, 내셔널리즘의 현상을 더욱 또렷하게 하기에 지구화(globalization)와는 다르다.¹⁹⁾

18) 예를 들어 BTS의 팬 집단인 아미는 '화이트워싱'(피부를 하얗게 나오도록 후보정한 사진) 의혹을 제기하는 흑인 팬들을 둘러싼 내용을 겪기도 했다. 관련해서는 이지형, 『BTS와 아미걸치』, 커뮤니케이션북스, 2019, 170-175쪽. 이밖에 BTS 멤버 지민이 한국의 광복절을 기념하는, 히로시마 원폭 이미지를 사용한 티셔츠를 착용했던 것이나 BTS와 협업하기로 했던 일본 프로듀서가 우익 논란에 휩싸였던 것 등, 글로벌과 내셔널 사이에서 국내외 팬들 간 인종주의 논란이 돌출하기도 했다. <방탄소년단 소속 사, '원폭 티셔츠 논란' 피해자 찾아가 사과>, 『한겨레』, 2018.11.16.; <방탄소년단 측, '노컷뉴스' 참여곡 공개 취소>, 『노컷뉴스』, 2018.9.17. 등.

19) 대중문화 산업에서 일어난 초국적 트러블에 대한 분석은 정민우, 『박재범과 타블로,

이러한 곤란은 바로 지금 살펴볼 걸 그룹의 행위성과 관련해 도드라진다. 이는 외부에서 명명했던 한류라는 명칭이 'K'를 내세운 자국 문화 산업의 증식에 초점을 두는 것과 관련한다. 물론 이전에도 다수의 국내 연예인과 다수의 교포 연예인들이 중심이었던 '아이돌 1세대'(1996년~)를 지나면서, 다국적인 멤버 구성을 시도할때마다 사건들이 발생하기도 하였다.²⁰⁾ 예를 들면 '아이돌 2세대'(2000년~)에 속하는 가수 유승준이나, 아이돌 3세대(2008년~)인 2PM 그룹의 멤버 박재범 등 남성 연예인들에게 병역회피 논란이나 한국비하 의혹들이 제기된 것이 그랬다. 이 논란의 핵심에는 해외국적자가 한국에 충성하지도 않으면서 국내에서 자본만 쉽게 획득해서는 안된다는 부정이 있었다.

그러나 이러한 일국적 차원의 반대와 달리, 최근 대중문화에서 일어나는 트러블은 동아시아적인 차원에서 복잡하게 일어나고 있다. K-엔터테인먼트 장에서 일어나는 초국적 욕망과 관련한 중요한 장면은 바로 2016년의 '쯔위 사건'에서 도드라졌다. 걸 그룹 트와이스의 대만 멤버가 한 방송사의 오락 프로그램에서 자신의 출신지 깃발인 '청천백일기'를 들었다. 그리고 중국 시장을 염두에 둔 선제적 조치로 당시 만 16세 미

그리고 유승준의 평행이론 - 한국 대중음악의 초국적화와 민족주의적 트러블』, 『아이돌』, 이매진, 2011, 170-193쪽.

20) 아이돌 시대의 개막과 진화하는 아이돌이라는 관점에서 초기 계보를 살펴본 논의는 차우진·최지선, 『한국 아이돌의 역사와 계보, 1996-2010』, 『아이돌』, 이매진, 201, 112-158쪽. 다만 이 연구는 1996년부터의 아이돌 1세대와 2세대를 동방신기가 나온, 주춤했던 아이돌 유행이 다시 살아난 2004년을 기준으로 크게 나누고 있다. 그러나 이 글은 원터겔스를 시작으로 걸 그룹들이 해외에서 인기를 끌면서 국내외 엔터테인먼트 산업이 전반적으로 부흥하기 시작한 2008년을 보다 중요한 기점으로 본다. 그리고 이때 2000년과 2013년이 전반적으로 매체산업의 변화가 급격했던 시기로 분기점이 될 수 있다. 즉 음반, TV 중심의 정규 활동이 점차 토털매니지먼트 기획사 중심으로 음원, 인터넷 등 멀티미디어 환경에서 휴지기 없는 활동으로 변화했다는 것이다. 현재 아이돌 그룹은 대표적으로 서바이벌과 리얼리티 프로그램 등으로 데뷔하고, SNS를 통해 팬들과 소통을 중시하는 문화에서 활동하게 됐다.

성년이었던 당사자에게 창백한 얼굴로 ‘미안합니다(对不起)’라고 사과하는 영상을 유튜브에 올리게 했다. 그리고 ‘하나의 중국’ 원칙을 위반했다고 중국 누리꾼들이 문제제기하자, 소속사가 “이 사건이 어느 정도 심각한지” 알지 못했다고 발뺌했던 것이다.²¹⁾

졸렬하게도 제작사도, 방송사도, 엔터테인먼트사도 모두 뒤로 물러났지만, 이는 한편으로 의도적이기도 했다. 즉 “나이와 교육수준을 고려했을 때 정치적 관점을 논하기” 어렵다는 ‘소녀만이 속죄양이 되어 민감한 문제를 단박에 무화시킬 수 있기 때문이다. 그러니까 그가 소속된 트와이스는 전술한 ‘팬덤 3.0’ 시대와 공명하는, 데뷔 과정이 서바이벌 프로그램 등으로 공개되는 아이돌 4세대(2013년-)로 분류된다. 무엇보다 이들은 멤버 9인(한국 5명, 일본 2명, 일본과 미국 복수 국적 1명, 대만 1명)으로 이뤄진 다국적 걸 그룹이다. 현재 역대 걸 그룹 누적 음반 판매량 차트를 휩쓸다시피하고 있는, 가장 성공한 이 걸 그룹 멤버들은 정치적으로 예민한 문제에 계속 연루되었다.

2019년 일본 멤버 사나의 경우, 트와이스 한국 공식 인스타그램 계정에 일본 ‘천황’의 생전 양위와 연호 변경과 관련해 다음과 같은 멘트를 일본어로 올린 것이 문제가 됐다. “헤이세이(平成) 태생으로 헤이세이가 끝나가는 게 어쩐지 슬프지만, 헤이세이 수고하셨습니다. ‘레이와(令和)’의 새로운 시작을 향해 헤이세이의 마지막 날을 잘 마무리합니다”라는 무던한 말로 보였다. 그러나 이것이 일본 천황제에 근간한 군국주의에

21) 이제 냉전 하의 ‘중공(中共)’과 ‘자유중국’이 미·중 G2 시대를 배경으로 ‘중국’과 ‘차이니스 타이베이(Chinese taipei)’로 역전됐던 것이다. 그러나 ‘쯔위의 사과’는 다음 날 총통선거를 앞둔 대만으로 바로 타진되었다. 중국으로부터 독립을 지향하는 차이잉원이 ‘해바라기 운동’을 이끌었던 청년층의 몰표를 받아 당선되는 것이었다. 이러한 쯔위 사건을 둘러싼 동아시아적 맥락은 류진희, 『걸 그룹 전성시대와 K-엔터테인먼트』, 『소녀들 - K-pop 스크린 광장』, 여이연, 2017, 80-104쪽.

대한 무비판적 인식이라고 비판받았던 것이다. 단순히 한 시대를 마무리하는 소감일 뿐이라는 의견도 있었지만, 이에 대한 한 강제징용 피해자 손녀의 항의는 3.1운동 100주년 기념해와 맞물려 널리 회자됐다.²²⁾

이처럼 한류가 K-엔터테인먼트로 전환하면서 동아시아의 경합하는 역사인식이 초국적 지평에서 내셔널리즘으로 종종 가시화하는 것이다. 이때 한국의 역사에 무지하다며 걸 그룹을 향한 낙인과 괴롭힘이 더 가혹한 것을 지적할 필요가 있다. 한 걸 그룹 멤버는 일베 등 극우성향의 사이트에서 연월한 ‘민주화 시키다’는 발언을 했다는 것만으로 크게 지탄됐다. 그는 “스스로 용서 안 돼” 수년에 걸친 준비 끝에 ‘한국사능력검정시험 3급’ 자격증을 취득했고, 이로서 겨우 민주화에 대한 모욕을 행했다는 원죄(?)를 사할 수 있었다.²³⁾ 또 어떤 걸 그룹은 컴백을 앞두고 종편의 어느 예능 프로그램에서 안중근을 못 알아보고 그를 ‘김포깡(김두한)’이라고 해서 쏘아지는 여론의 못매를 맞았다. 불멸의 독립투사 이름을 다른 인물로, 그것도 일본어 발음으로 농담처럼 말해서 지탄된 것이다.²⁴⁾

22) <“사나, 사죄해야” 日강제징용 피해자 손녀 분노의 댓글>, 『서울경제』, 2019.5.1.; <반일정선 확산일로>, 『노컷뉴스』, 2019.5.1. 그러나 사나에게는 일본 시장을 염두에 둔 이유 때문인지, 쓰위처럼 공식적인 사과와 같은 조치는 강행되지 않았다.

23) <전효성 한국사 공부한 진짜 이유 “민주화 발언 스스로 용서 안 돼”>, 『한국경제』, 2019.9.28. 한국사능력검정시험은 국사편찬위원회에서 주관하는데, 주로 공공기관 입사나 임용고시 등 가산점을 위해 취득하는 것으로 알려져있다. 이 시험에 응시해 합격한 아이들은 전효성을 외에 역시 걸 그룹 I.O.I 출신의 배우 김소혜가 있다.

24) 이 걸 그룹은 AOA인데, 2016년 당시의 앨범 쇼케이스에서 눈물을 흘리며 참회의 사과를 해야만 했다. 이 이후 몇 년간 주요 멤버의 탈퇴 등으로 침체기를 겪다가, 최근 걸 그룹 부활 서바이벌을 내세운 프로그램 <퀸덤>에서 검은 정장 차림의 젠더 역전 퍼포먼스로 화제에 올라 재전성기의 발판을 마련했다. <명절 뒤집은 AOA의 ‘너나 해 K팝은 진화한다’>, 『한국일보』, 2019.9.17. 더불어 걸 그룹의 이미지 전략에 대해서는 김수아, 『걸 그룹 전성시대에 당신이 상상하는 것들 - 걸 그룹의 성적 이미지 전략과 포섭된 남성 팬덤』, 『아이돌』, 이매진, 2010, 218-269쪽.

그런데 생각해보면 이제껏 보이 그룹을 비롯해 남성 연예인들의 무교양은 종종 풋풋한 미성숙이나 거침없는 용감함으로 간주됐다.²⁵⁾ 설사 보이 그룹이 역사 인식과 관련해 논란이 있더라도, 대체로 직접 당사자가 나서지 않고 소속사의 해명 정도로 마무리되는 편이다.²⁶⁾ 유독 걸 그룹의 “역사 인식부족으로 인한 불쾌감”만이 눈물짓는 여성의 얼굴로 펼쳐지는 것이다. 내셔널리티의 훼손은 여성들을 통해 노골적으로 감각되고, 이는 여성들의 참회로만 상쇄될 뿐이다. 이러한 젠더화된 표상은 한국문화의 세계적 진흥의 한 방편으로 한류에서 일어났던 젠더 분할을 짐작하게 한다.

그러니까 세계무대에서 활약하는 유일무이한 각각의 영웅들로서 아이돌 소년들 이전에 K-엔터테인먼트의 물적 토대로서 군집을 이루는 초기 산업역군이라고 할만한 걸 그룹들이 존재했다. 거슬러 가자면 제국/식민의 역사를 배경으로 하는 한국의 대중문화 장에서 여성 아티스트들은 민족 고유의 문화적 자질을 담지하는 동시에, 오리엔탈리즘적 시선을 충족시키는 데 적극 활용되기도 했다. 때문에 현재 걸 그룹의 계보는 가깝게 1990년대 이후의 여성 아티스트가 아니라, 초국적 지평을 반영

25) ‘국내 최초 리얼 버라이어티’를 내세운 〈무한도전〉은 ‘국민 MC’ 유재석을 등장하게 하면서, 동시에 평균보다 모자라는 남성들의 도전을 내세워 〈1박 2일〉 등 유사 포맷의 프로그램 전성기를 이끌며 10년간 시청률 불패신화를 세웠다. 그러나 이는 남성만이 출연하는 예능, 혹은 젠더 감수성이 현저히 떨어지는 ‘한남 엔터테인먼트’까지 연결돼서 여성 예능인들의 입지를 거의 없애다시피 했다는 지적도 있다. 한국여성노동자회·손희정 기획, 『을들의 당나귀 귀』, 후마니타스, 2019, 17-73쪽.

26) 예를 들어 빅뱅의 멤버 탑은 전범기를 연상시키는 의상으로 논란이 된 적이 있었지만, 소속사 대표의 사과 표명으로 신속히 마무리됐다. 이는 SNS에 전범기 이모티콘을 올려 비슷한 논란에 서게 된 소녀시대의 외국 국적 멤버 티파니가 역사외식 부재에 대한 쇄도하는 비판에 자필 사과문을 게재해야만 했던 것과 대조된다. 〈티파니 SNS 논란에 빅뱅 탑 거론된 이유〉, 『헤럴드경제』, 2016.8.16. 참고로 빅뱅 탑의 자필 사과문은 대마초를 피운 혐의로 입건됐을 때 썼다.

하여 거의 반세기 전 김시스터즈에서도 찾아지는 것이다. 이들 미8군 부대에서 활동을 시작했던 여성 그룹의 연원은 식민지기 조선악극단의 저고리 시스터즈로까지 거슬러 올라간다.²⁷⁾

이처럼 일국을 드러내는 동시에 이국적인 존재로서 걸 그룹은 한류를 넘어 K-엔터테인먼트 전반의 초국적 욕망을 실천할 때 우선 내세워진다. 새삼 한국 대중문화가 먼저 동아시아 인접 나라들에서 받아들여진 때를 떠올린다. 드라마 한류 1.0(2004년~)에서 시작해 K-pop 중심의 한류 2.0(2008년~)으로 갱신될 무렵, 이들 걸 그룹들의 활약이 도드라졌던 것이다. 그리고 기존 멤버들의 해외진출을 촉진하는 아이돌 2세대에서 아예 다국적 그룹을 양성하는 아이돌 3세대로 전환될 때, 동아시아를 시작으로 걸 그룹 신드롬이 동시적으로 시작됐다. 소녀시대가 중국에서, 카라가 일본에서, 특히 원더걸즈가 김시스터즈를 상기시키는 레트로 콘셉트로 미국 등 해외에서 두각을 보였다. 바로 이를 통해 한류를 넘어선 K-엔터테인먼트라는 가능성을 확인했던 것이다.

사실 보이 그룹이 주도했던 아이돌 초기에 활약했던 걸 그룹 1기에는 SES와 핑클이 있었다. 이들 걸 그룹 라이벌은 요정과 여전사 이미지를 휴지기를 두고 왕래했다. 걸 그룹 2기에 수많은 여성 아이돌들이 청순과 섹시 사이의 스펙트럼에서 쉽 없이 변신을 거듭했다. 이 시기의 걸 그룹 전성시대는 국내에서 국외로 나아가는 여성 전사들의 춘추전국 시대라고 해도 과언이 아니다. 이들이 열어놓은 초국적 무대에 오를 더 많은 여성들이 필요했고, 그리하여 걸 그룹 3기에는 중화권 외국인 멤버를 포함한 f(X)와 미스에이를 비롯해 수 많은 걸 그룹이 명멸했다. 여기에 더

27) 이때의 멤버, 즉 '목포의 눈물'의 히로인 이난영이 자신의 딸과 조카로 프로듀싱한 그룹이 바로 김시스터즈였다. 민요와 재즈를 결합하고, 화려한 퍼포먼스로 해외 진출에 성공했던 여성들의 전례는 최규성, 『걸 그룹의 조상들』, 안나푸르나, 2018.

해 걸 그룹 4기의 멤버들은 전술한 트와이스와 블랙핑크처럼 미국, 중국, 일본을 넘어 태국, 대만, 홍콩, 싱가포르, 싱가포르, 필리핀, 말레이시아 등으로 다채로운 국적을 가지는 것이다.²⁸⁾

이들 1기에서 4기까지의 걸 그룹들은 다른 특징에도 불구하고, 공히 변화하는 매체 환경에서 다수의 유연한 노동력으로 밤낮없이 일해왔다는 점에서는 비슷하다. 현재 이들은 서바이벌 프로그램을 통해 데뷔를 하고, 리얼리티 예능을 거쳐 생애사와 관계성을 노출한 채로, 각종 SNS 플랫폼을 통해 직접 팬들과 휴지기 없이 소통한다. 걸 그룹 멤버들은 유일무이한 한 사람의 인생이 아니라, 무한 대체가능한 걸 그룹의 시대를 살아야한다. 이들은 근대적 의식을 가진 독립적인 일 개인으로서 ‘데미안’도 ‘개츠비’도 아니다. 이들 중 일부는 신자유주의 한국판 캔디처럼 한 집안, 혹은 한 그룹을 짊어진 ‘소녀가장’ 서사의 주인공이다. 어려운 환경에도 불구하고 씩씩하고 명랑하며, 긴 아이돌 훈련을 감내해서 마침내 유명 걸 그룹의 일원이 되어서 집단적인 성취의 기반이 되는 것이다.

돌아보면 밤낮없이 여러 국경을 넘나들며 쉬지 않고 일하면서도 얼굴 찌푸리지 않고 늘 최선을 다하는, 신자유주의 K-엔터테인먼트의 최전방에 이들이 있었다. 사실 최초로 시즌제 혹은 졸업제를 도입한 것도 걸 그룹이었고, 무려 백 단위의 연습생을 무한경쟁의 무대로 올린 시즌제 프로그램 <프로듀스 101>(Mnet, 2016~2019)의 시작도 바로 ‘당신의 소녀에게 투표하세요’였다. 이들은 ‘갑’인 방송사와 제작사가 독점적으로 걸

28) 걸 그룹은 1997년부터의 1기 SES, 핑클, 2007년부터의 2기 원더걸즈, 소녀시대, 카라 등으로 나뉜다. 그리고 2009년부터의 3기 2NE1, 포미닛, 티아라, 씨스타, 브라운아이즈걸즈, AOA, EXID 등이 있었고, 마지막으로 2016년 이후 4기 트와이스, 러블리스, 여자친구 등이 속한다. 특히 걸 그룹 4기는 테니스 스커트 혹은 교복을 단체로 입은 ‘소녀’ 콘셉트로 일실했는데, 소녀는 금지되는 섹슈얼리티 자체로 성화되는 존재이다. 관련해서는 김은하, 『소녀란 무엇인가』, 『소녀들』, 여이연, 2018, 29-48쪽.

합하는 환경에서 소속사 ‘을’에 매인 ‘병’의 신분이었다.²⁹⁾ 한 방송국의 연예기획사와의 계약이 지나치게 종속적이라는 보도에 오히려 나서서 “우리는 노예가 아니다”를 외쳤던 2001년으로부터 벌써 20년이 흘렀음이 무색해진다.³⁰⁾

사실 이러한 무한경쟁 시대의 무권리는 자발적인 자기착취로 보인다는 점에서 신자유주의 시대 청년 노동의 특징을 그대로 드러낸다. IMF 금융위기 이후, 아이돌 그룹에 의해 지탱되는 연예 엔터테인먼트 장르로의 진출은 물려받은 재산 혹은 여유 자금 없이 자신의 재능만으로 해 볼만한 것으로 여겨졌다.³¹⁾ 한류 3.0(2011년~)은 트와이스나 아이오아이(I.O.I) 등처럼 자신의 데뷔 과정과 생활 방식을 전면 노출하는 방식으로도 기꺼이 노동을 수행할 수 있는, 그것도 특정 여성성을 극대화시킨 소녀 노동력의 탄생으로 가능해진 것이었다. 이제 드라마와 K-pop에 이어, 한국적인 모든 것이라는 ‘K-컬처’ 자체가 내세워진다.

K-문학, K-웹툰, K-필름 등에 이어 K-푸드, K-뷰티, K-패션, K-스포츠, K-전자 등등 온갖 K들이 한국 문화산업의 글로벌 공략으로 소개된 후였

29) 이들 ‘병’들은 콘텐츠 제작, 편집, 변경, 배포 등 과정에서 발생하는 명예훼손 등 어떠한 사유로도 민형사상 법적 청구를 제기할 수 없었다. <단독입수 ‘프로듀스 101’ 계약서, 악마의 편집 법 책임 無, 출연료 無>, 『일간스포츠』, 2016.2.16. 최근 한 시사프로그램은 이 프로그램을 비롯해 아이돌 오디션 프로그램에서 생방송 투표조작이 있었다고 폭로했고, 관련해서 제작진 휴대전화에 대한 압수수색이 몇 차례 있었다. <PD 계약서 확인, 프로듀스 101 조작 대가성 수사>, 『YTN』, 2019.10.16.

30) <우리는 노예가 아니다. 연예인 집단대응, MBC 2580팀 입장발표>, 『오마이뉴스』, 2001.7.10.

31) 이들 중 소수가 ‘대박’을 치지만, 대부분은 아티스트라는 이름이 가리는 불안정 노동에 종사한다. 특히 여성의 경우 연예 산업의 이미지 상품으로서 남성에 비해 우선 눈길을 끌 외모로서 훨씬 좁은 마켓에서 살아남아야한다. 또한 기획사가 제작진들과의 미팅을 주선하기에, 힘의 불균형 상태에서 여성 신인의 섹슈얼리티가 취약하게 작동하는 것이다. 관련해서는 김현경, 『기획사 중심 연예 산업의 젠더/섹슈얼리티 정치학』, 『한국여성학』 제30권 2호, 한국여성학회, 2014, 53-88쪽.

다. 한류에서 탈피해야한다는 K-엔터테인먼트가 생성하는 수많은 분야 들은, 박근혜 전 정부에서 한국의 ‘국격’을 노골적으로 드러내는 것과는 연결됐다. 예를 들어 문화창조융합벨트 사업은 한류콘텐츠파크를 포함한 ‘K-컬처밸리’뿐 아니라 전통문화 중심의 ‘K-익스피리언스’ 시설까지 마련한다고 했었다. 이는 국정농단으로 인한 탄핵 과정에서 단계적으로 축소·폐지됐지만, 현 문재인 정부에서도 이에 대한 주장은 회수되지 않았다. 왜냐하면 세계시장을 향한 한국문화의 전파를 꿈꾸는 것은 단지 특정 세대의 산업화에 대한 향수로만 연결되지 않기 때문이다.

앞서 말했듯 신자유주의 초국적 시대에 민족국가를 둘러싼 메타서사는 여전히 살아있다. 최근 봉준호의 <기생충>(2019)이 제92회 아카데미 최우수작품상을 수상하자, ‘미(美) 본토’를 공략한 K콘텐츠 진흥이라는 의기양양한 주장이 이어지기도 했다.³²⁾ 여기에 여성 팬과 걸 그룹 등 초국적 계기에서 여성들의 국경을 넘는 조우와 노동들은 잘 포착되지 않는다. 이는 신자유주의 시대의 여성 청년들이 저출산과 고령화 사회의 인구절벽 담론에서 재생산과 관련해서만 위치되는 것과 관련한다. 걸 그룹의 신드롬이 한창 진전될 2008년 무렵, 한국 사회에서 새로운 청년 담론이 시작됐다. 88만원 세대부터 3·5·7포 세대에 이은 N포 세대, 그리고 헬조선과 흡수저 담론까지, 이 명칭들은 산업화 세대와 386세대가 정치·사회학적인 의미에서 부상한 것과 달리 비정규직의 경제적 처지를 암시했다.

이 청년들에 대한 우려, 즉 단군 이래 이전 세대보다 더 나은 계층을 꿈꿀 수 없게 됐음은 연애, 결혼, 출산, 인간관계, 내 집 마련 등 중산층

32) 이렇게 비영어권, 아시아라는 정체성을 훌쩍 뛰어넘은 한국의 소년과 청년에 이은 남성 거장의 이미지가 완성된다. <기생충과 BTS, ‘포스트 한류’의 새로운 길>, 『시사저널』, 2020.2.29.; <기생충 아카데미 4관왕, 영화 콘텐츠 핵심 유망주>, 『매일경제TV』, 2020.2.17.

부르주아의 삶을 지탱할 수 있는 남성 가부장이 되지 못한다는 것으로 대표됐다. 명백히 이 희망과 꿈은 생계부양자 남성으로서의 생애에 한정되며, 이미 대학진학률에서 남성을 앞지른 밀레니얼 세대, 그러나 IMF 이후 성인이 되어 더 혹독해진 구직 환경에 내던져진 여성에게는 해당되지 않는다. 이들 1980년대 태어나 한국사회의 변동을 큰 폭으로 관통해온, 여전히 ‘디지털성범죄 아웃’ 등 민주주의의 완성을 위치며 광장에 남은 여성 청년들은 이러한 규범적인 청년 담론에서 비껴난다. 남성 생계부양자 모델과 이성애중심 생애담론에서 여전히 남성성은 위기로만 등장하고, 언제나 여성성은 재생산으로만 논의된다.

신자유주의 시대에 약자는 남성이고, 경제적 주체가 되기 위해 분골쇄신하는 예비 가부장에 비해, 젊은 여성들은 단지 잘 팔리는 섹슈얼리티로 사회적 가치를 독점할 뿐이라 한다. 이들 ‘꿀 빼는’ 여성들은 자신들의 어머니와 할머니 등 “진짜 희생자”와 다른 존재라고 했다.³³⁾ 걸 그룹은 대표적인 이미지 제공자로서 특정 섹슈얼리티를 통해 많은 자산을 가질 수 있다고 지목된다. 그렇기 때문에 대통령도, 국회의원도, 심지어 남자 연예인도 다 읽는 베스트셀러 소설 『82년생 김지영』을 유독 걸 그룹 멤버들이 읽었다고 했을 때 난리인 것이다.³⁴⁾ 이들은 걸 그룹이 노동하는 존재라는 사실을 간과하는데, 동시에 이들 걸 그룹을 향한 시선은 그대로 노동이 빠진 여성 청년을 향한 관점이 되기도 한다.

사실 걸 그룹 전성기가 사그라들면서, 전술했던 BTS와 더불어 엑소와

33) 신자유주의 시대에 남성들은 경제적 권리를 잃었으니 모두 고통받는 약자이고, 여성들은 단지 섹스를 제공할 뿐인 고로 훼손될 수 없는 자원을 가진 무임승차자로서 강자라는 역할별론에 대해서는 허윤, 『지금 가장 정치적인 것은 여성적인 것이다』, 『혐오주의』, 일마, 2016, 74-109쪽.

34) <“82년생 김지영” 읽으면 페미니스트? …걸그룹 향한 이중잣대>, 『서울경제』, 2018.3.20.; <“여돌이 왜 그래?” 약플 던고 SNS에서 ‘나다움’ 말하는 여성 연예인들>, 『여성신문』, 2020.2.19.

워너원까지 활약했던 최근 몇 년은 더불어 1990년대 이후 페미니즘의 재흥성기라고도 할만했다. 이때 1987년 체제와 1997년 체제가 교차하는 시기의 골목 공동체를 그린 드라마 〈응답하라 1997·1994·1988〉(tvN, 2012-2015)가 인기였다. 그러나 아무도 몰락하지 않고 같은 골목과 학교 등을 배경으로 첫사랑 찾기를 반복하는 이 시리즈는 더 이상 유효하지 않다. 왜냐하면 모험을 떠난 소년을 기다리는 이웃집 소녀는 이제 없기 때문이다. 현실에서 이들 대중문화의 진전에서 고등교육을 받은 여성들은 이제 일 하는 성인 여성들이 됐다. 이들 여성청년들로 인해 대중문화뿐 아니라 독서시장에서 여성들의 입지가 도드라졌다.

대표적으로 누적 판매량 120만부를 훌쩍 넘는 밀리언셀러이자 동명의 영화로도 개봉되어 누적 관객수 350만명을 기록한 『82년생 김지영』은 바로 이 세대 여성의 이야기였다. 설사 괜찮은 남성과의 로맨스에 성공 하더라도, 여성들은 결혼, 임신, 출산 등으로 사회적 지위를 상실할 수밖에 없다는 것이었다. 표지의 이목구비 없이 텅빈 김지영의 얼굴은 누구라고 할 것없이 이 시대 여성들의 보편적 삶을 경력단절된 여성청년의 서사로 떠올리게 했다.³⁵⁾ 걸 그룹을 비롯하여 특정 방식으로 젠더화된 직업 장에서 노동을 경험하는 여성에 대한 고려없이, 청년문제는 해결 되지 않는다. 단지 예전과 같은 가부장이 될 수 없는 남성들의 생애 주기에 맞춘 해법은 이제 유효성이 다했다고 볼 수 있다.

여성 팬이면서 동시에 걸 그룹 전성기를 경험한 뉴미디어 세대이면

35) 이 소설은 가장 보통의 존재로서 김지영이라는 여성의 삶에 대한 일종의 사회학적 보고서로 받아들여졌다. 그래서 이 이야기의 문학성 혹은 문학적 가치에 대해서 설왕설래가 있기도 했는데, 대표적인 것이 '정치적 올바름'에 갇혀 소설적 전망을 보여 주지 못했다는 평가였다. 그러나 정전으로서가 아니라 삶과 관계맺는 문학, 근대적 일 개인이 아닌 정동적 인간으로서 독자라는 새로운 지평까지를 고려해야한다는 적극적 해석도 주목할 만하다. 관련해서는 김미정, 『흔들리는 재현·대외의 시간들』, 『움직이는 별자리들』, 갈무리, 2019.

서, 동시에 노동으로 말해지지 않는 노동을 하는 ‘김지영들’의 이야기는 이제 동아시아를 넘어 화제를 일으키고 있다. 일본과 대만을 시작으로, 인도네시아, 베트남, 스페인, 헝가리에 이어 이제 중국을 넘어 영국 등에서도 『82년 김지영』을 비롯해 한국 여성작가의 작품들이 번역·출간 중이다. 이 여성들의 이야기들은 소위 ‘K-문학’의 기치에서 한국적 고유성을 해외로 발신하기 위해 준비된 리스트에는 없었다. 이들 여성작가들의 동시대적 감수성에 감응하는 여성 청년들이 페미니즘 대중화 시대를 배경으로, 젠더화된 메타서사로서 한류, 혹은 K-엔터테인먼트에 대항하는 다국적 흐름들을 만들어내는 중이다.

4. 결론을 대신하여

이 글은 한국 대중문화의 전개에서 여성이 등장하는 역사적 순간이 소략화되어 왔음을 문제시하며 시작했다. 기본적으로 이는 신자유주의 초국적 시장을 타깃하는 국가 차원의 문화산업 진흥을 비판적으로 바라보기 위함이다. 또한 아이돌 스타, 즉 특정 남성들이 단독으로 한류 3.0 시대의 대표적 얼굴로 주목받는 것과 비교해, 실제로 국경에 도전하고 경계를 열어젖힌 여성들의 존재를 환기하고자 했다. 다시 말해 이 글은 한류를 생성했던 여성 팬들과 한류의 위기를 돌파하는 형식으로서 K-엔터테인먼트 장을 초국적으로 창출했던 걸 그룹을 문화사적으로 위치지으려고 했다. 더하여 이들의 행위성이 소략화된 정황을 여성 청년의 존재를 의미있게 고려하지 않는 현재적 상황과 교차시키려고 했다.

젠더화된 한류 혹은 K엔터테인먼트 장에서 이들 여성 개인의 취향과 재능을 둘러싼 소비와 노동은 종종 비하되거나 충분히 인지되지 못했다.

이는 여전히 여성의 재생산만을 정상적 섹슈얼리티로 여기며, 남성만을 규범적 시민주체로 정립하는 세대론에 기댄 청년 논의와도 연결된다. 종종 여성 청년의 존재가 누락된 정책적 논의들은 종종 남성 세대 간 분배의 문제에만 주목한다. 여성은 가부장적 이성애제도의 구속에서 법적 시민이 아니라 인구 자원에 가깝게 존재한다. 결국 여성 팬과 걸 그룹이 문화산업에서 수행해왔던 역할이 주목받지 못하는 것은 여성 청년이 재생산 외의 노동과 관련해서 고려되지 않음과 직결된다고 할 수 있다.

최근에는 한류 4.0시대도 운위되고 있다. 한국의 소프트 파워를 세계 톱클래스로 올려놓아야한다, 한한령(限韓令)과 혐한류(嫌韓流) 등에도 끄덕없는 메인스트림으로 진출해야한다는 식의 언설이 횡행한다. 그러나 사실 진짜 한류의 시대는 국가적 기획으로 해외 시장을 꿈꾸는 K-엔터테인먼트의 기획에서보다 오히려 일국적 저항에도 불구하고 여성대중의 아래로부터의 움직임에서 연쇄적으로만 가능한 것은 아닌지. 애초의 한류가 국경을 넘는 여성들의 연대하는 흐름에서 만들어졌던 것처럼, 이들이 의미있게 조우하는 순간들을 어떻게 만들어낼지를 고민해야 한다.

기후위기와 감염병의 시대, 불확실한 삶에 대한 불안으로 경계가 더욱 높아지는 지금이다. 이때 적극적으로 젠더와 섹슈얼리티 등 여성주의적 관점을 개입시켜 2000년대 이후 가장 활발했던 여성 행위자들의 장(場)으로서 한류를 아래로부터 구성해내야하지 않을까. 이 글은 낡은 방식으로 민족국가를 향한 오래된 비유법이 고개를 들기 전, 가장 역동적인 양상을 보여줬던 여성 주체들의 역능으로 다시 국경을 넘는 흐름으로서 한류를 떠올려보고자 했다. 그리하여 여성 팬, 걸 그룹, 여성 청년을 제 각각의 각론이 아니라, 여성주의 독해로 대항하는 서사로서 읽어보려고 했다.

참고문헌

1. 기본자료

『YTN』, 『경향신문』, 『노컷뉴스』, 『매일경제TV』, 『서울경제』, 『서울신문』, 『시사저널』, 『여성신문』, 『연합뉴스』, 『오마이뉴스』, 『일간스포츠』, 『한겨레』, 『한국경제』, 『한국일보』, 『한스경제』, 『헤럴드경제』 등 신문, 잡지 매체.

2. 논문과 단행본

권창규, 「'문화'에서 '콘텐츠'로 한국 문화의 산업화와 한류화를 중심으로」, 『대중서사연구』 제20권 3호, 대중서사학회, 2014, 221-244쪽.

김미정, 『흔들리는 재현·대외의 시간들』, 『움직이는 별자리들』, 갈무리, 2019.

김성민, 『일본을 금하다 - 금제와 욕망의 한국대중문화사 1945~2004』, 글항아리, 2017.

김수아, 「걸 그룹 전성시대에 당신이 상상하는 것들 - 걸 그룹의 성적 이미지 전략과 포섭된 남성 팬덤」, 『아이돌』, 이매진, 2010.

김승구, 「1990년대 전후 한국 내 홍콩영화의 수용 양상」, 『한국학연구』 제62호, 고려대학교 한국학연구소, 2017, 95-136쪽.

김은하, 『소녀란 무엇인가』, 『소녀들』, 여이연, 2018.

김정섭, 『한국대중문화예술사』, 한울, 2017.

김정수 외, 『한류와 문화 정책 - 한류 20년 회고와 전망』, 한국국제문화교류진흥원, 2018.

김현경, 「기획사 중심 연예 산업의 젠더/섹슈얼리티 정치학」, 『한국여성학』 제30권 2호, 한국여성학회, 2014, 53-88쪽.

김효진, 「후조시(腐女子)는 말할 수 있는가? '여자' 오타쿠의 발견」, 『일본연구』 제45호, 한국외국어대학교 일본연구소, 2010, 27-49쪽.

나도원, 「버닝썬, 그리고 한류의 그늘: The Winner Takes It All?」, 『황해문화』 제104호, 새얼문화재단, 2019, 293-299쪽.

류진희, 「동성서사를 욕망하는 여자들: 문자와 이야기 그리고 퀴어의 교차점에서」, 『성의 정치 성의 권리』, 자음과모음, 2012.

류진희, 「걸 그룹 전성시대와 K-엔터테인먼트」, 『소녀들 - K-pop 스크린 광장』, 여이연, 2017.

류진희, 「그들이 유일하게 이해하는 말, 메갈리아 미러링 - 포스트 여성주체의 탄생

- 에 부처』, 『양성평등에 반대한다』, 교양인, 2018.
- 백원담, 『동아시아의 문화선택, 한류』, 펜타그램, 2005.
- 손희정 외, 『을들의 당나귀 귀 - 페미니스트를 위한 대중문화 실천 가이드』, 후마니타스, 2019.
- 신윤희, 『팬덤 3.0』, 스테이츠, 2019.
- 이수연, 『한류 드라마와 아시아 여성의 욕망』, 커뮤니케이션북스, 2008.
- 이와부치 고이치 · 히라타 유키에, 『아시아를 잇는 대중문화 - 일본, 그 초국가적 욕망』, 전오경 역, 또하나의문화, 2004.
- 이지행, 『BTS와 아미컬처』, 커뮤니케이션북스, 2019.
- 이현지, 『한국 BL 소설의 섹슈얼리티 연구: 오메가버스를 중심으로』, 연세대학교 석사학위논문, 2019.
- 장지현, 『3세대 아이돌 산업의 친밀성 구조: BTS 팬덤을 중심으로』, 연세대학교 석사학위논문, 2019.
- 정민우, 『박재범과 타블로, 그리고 유승준의 평행이론 - 한국 대중음악의 초국적화와 민족주의적 트러블』, 『아이돌』, 이매진, 2011.
- 조한혜정 외, 『‘한류’와 아시아의 대중문화』, 연세대 출판부, 2003.
- 진경지, 『한류 용어의 어원 및 대만 한류 발전에 대한 고찰』, 『동아시아문화연구』 제77호, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2019, 221-237쪽.
- 차우진 · 최지선, 『한국 아이돌의 역사와 계보, 1996-2010』, 『아이돌』, 이매진, 2011.
- 최규성, 『걸 그룹의 조상들』, 안나푸르나, 2018.
- 허 윤, 『지금 가장 정치적인 것은 여성적인 것이다』, 『혐오주의』, 일마, 2016.
- 홍유선 · 임대근, 『용어 한류의 기원』, 『인문사회 21』 제9권 5호, (사)아시아문화학술원, 2018, 559-574쪽.
- 황성희, 『자포니즘으로서의 북유럽 소비에 대한 연구』, 『비교문화연구』 제45호, 경희대 비교문화연구소, 2016, 433-478쪽.

Abstract

The Critique of Hallyu, or K-Entertainment as a Gendered Meta-narrative
-Focusing on Female Fans, Girl Groups, and Young Women

Ryu, Jin-Hee(Wonkwang University)

The present study examines the transnational “Hallyu” (the Korean wave) phenomenon after the 1990s in the context of a solidarity movement of East Asian women. It also focuses on the passion for the world stage given the cultural industry was supported by the government as a “chimney-less factory” during the IMF financial crisis. Over the past twenty years and through Hallyu 1.0, Hallyu 2.0, and Hallyu 3.0, “K-entertainment” has been advocated, as a concept that encompasses K-drama, K-pop, etc. in the cultural industry. Furthermore, everything Korean, through K-culture, is being put at the forefront.

However, there is insufficient discussion regarding the actions of the women who led the Korean wave. This paper examines the female fans and girl groups who played leading roles in the rise of popular culture and its transnational prominence within the context of the female agency and female labor involved. The lack of acknowledgment of their roles is linked to the current erasure of the discussion on the female youth. Discussion on “woman” is still limited to the domain of reproduction in the generational discussion that has replaced the existing nation-state or class led discussions in the current era of neoliberalism.

However, since The reboot or the popularity of feminism in recent years, the interest in the female narrative, in works such as *‘Kim Ji-young, Born 1982’* has been expanding beyond East Asia to the rest of the world. Just as Hallyu was created by women in the beginning, there is a new trend in which women across national borders are joining in solidarity. As such, the present study attempts to prove that the female fan, girl group, and female youths must be one meta-narrative through a feminist reading, rather than individuals with separate identities.

젠더화된 메타서사로서 한류, 혹은 K-엔터테인먼트 비판 / 류진희 37

(Keywords: Hallyu, K-entertainment, female fan, Girl Group, and female youths,
Kim Ji-young, Born 1982)

논문투고일 : 2020년 4월 10일

논문심사일 : 2020년 5월 5일

수정완료일 : 2020년 5월 13일

게재확정일 : 2020년 5월 15일