

초국적 서비스로서 걸 그룹 노동과 여성서사

—소설 「소녀 연예인 이보나」와 『라스트 러브』를 경유하여

류진희

건국대학교 글로벌캠퍼스 교양대학 조교수

목차

- 1 들어가며: 걸 그룹이 『82년생 김지영』을 읽을 때
- 2 한류 걸 그룹의 초국적 연원—한정현의 「소녀 연예인 이보나」
- 3 K-걸 그룹의 서비스 노동—조우리의 『라스트 러브』
- 4 결론을 대신하여

지난 30여 년간 신자유주의 전개와 금융위기의 극복에서 초국적 한류 산업이 ‘굴뚝없는 공장’으로 성황이었다. 88만원 세대, 3,5,7포 세대, 흡수저, 헬조선의 시대에 자본 없는 청년들이 그나마 몇 남지 않은 자수성가 가능한 직업으로 연예인을 선택하고자 했다. 그리고 2021년, 방탄소년단은 BTS가 되어 빌보드, 그래미를 석권하며 한국을 대표하는 동시에 세계에서 각광받는 아이돌이 되었다. 그들의 글로벌 팬덤인 아미가 그렇듯, 여기에는 남성 스타와 여성 팬이라는 상징적 분할이 여전하다.

그러나 한 동안 정체기에 있었던 K-pop을 드라마 중심으로 진전되던 한류와 연결될 수 있게 한 것은 걸 그룹이었다. 2008년 무렵 소녀시대가 중국, 카라가 일본, 그리고 원더걸즈가 미국 등 해외에서 두각을 나타냈다. 그럼에도 이들 여성 연예인들에 대한 논의들은 한국 대중문화의 초국적 진전과 상관없이, 이들 여성 멤버들이 수행하는 서비스 노동의 성격에 대한 언급없이 이뤄졌다. 그렇기에 먼저 이 글은 역사적 결절마다 초국적 서비스 노동을 수행하는 걸 그룹의 계보를 다뤘다.

그 과정에서 최근 여성서사에 대한 촉구로 여성 연예인과 걸 그룹이 유력한 행위자로 핵심적으로 다뤄진 두 소설에 주목한다. 바로 2019,20년에 나란히 단행본으로 출간된 조우리의 장편소설 『ラスト 러브』와 한정현의 단편소설 「소녀 연예인 이보나」이다. 이 이야기들은 서비스 노동을 수행하는 걸 그룹과 그 초국적 연원으로서 여성 연예인들을 내세웠다. 그러나 이 글은 이 두 작품 모두 여성들이 수행해온 초국적, 혹은 서비스 노동을 말하면서도 섹슈얼리티적인 측면을 소거하는 선택을 하고 있음도 더불어 지적했다.

국문핵심어: 초국적, 서비스, 걸 그룹, 여성서사, 「소녀 연예인 이보나」, 「ラスト 러브」

1 들어가며: 걸 그룹이 『82년생 김지영』을 읽을 때

1990년대 이후 신자유주의의 도도한 물결에 따라, IMF 금융위기의 거친 파고를 타고 한류가 ‘굴뚝 없는 산업’으로 성황이었다. 지난 30여 년 동안, 88만원과 3,5,7포 세대, 그리고 흡수저와 헬조선의 시대에 자본 없는 청년들이 자수성가할 직업으로 연예인이 되고자 했다. 아동 청소년기부터 학교를 작파하고 이른 사회 생활로 접어드는 연습생 시절은 아이돌의 신화가 창조되던 때로 회자된다. 이제 방탄소년단은 BTS가 되어 빌보드, 그래미를 석권하며 세계의 아이돌이 되었다. 그 뒤에는 글로벌 팬덤, 아미(A.R.M.Y)가 있다. 그러나 여기에 남성 스타와 여성 팬이라는 상징적 분할은 여전하다.

그렇다면 걸 그룹은 아이돌일까. 아이돌(idol)은 말 그대로 우상(偶像)이다. 충성도 높은 팬덤을 가진 아티스트로서 보이 그룹에 비교해, 걸 그룹은 팬덤의 규모뿐 아니라 산업적 구조에서도 다른 지평에 있다고 한다. 그러나 한동안 정체기에 있었던 K-pop을 드라마 중심으로 진전되던 한류와 연결되도록 한 것은 걸 그룹이었다. 소위 ‘신한류’란 2008년 무렵, 소녀시대가 중국에서, 카라가 일본에서, 그리고 원더걸즈가 미국 등 해외에서 두각을 나타냈기에 가능했다. 이후 걸 그룹에 대한 주목이 해외 시장에서 시작됐고, 곧 청순과 섹시 사이의 각종 콘셉트의 걸 그룹이 론칭되기 시작했다.¹

그러나 걸 그룹에 대한 논의들은 초국적 한류의 진전과 관련해서, 특히 그들이 수행하는 서비스 노동은 잘 언급하지 않았다. 이때 이진경이 제시한 ‘서비스 이코노미(service economies)’ 개념이 흥미로운데, 바로 인종화된 섹슈얼리티 노동을 비롯하여 노동이라 여기지지 않는 노동들이 한국 근대성의 본질적 차원을 이룬다는 것이다. 여성들이 수행하는 노동들은 제조업에서의 중공업 남성 노동의 맞짝으로서 경공업 노동 외에는 말해지지 않았다고 했다.² 그러나 초국적

1 한류의 거품이 빠지기 시작하고 아시아에서 반한류 혹은 혐한류 정서가 제기될 때 대안적 개념으로 찾은 신 한류 논의에서 걸 그룹이 주역으로 지목됐다. 이러한 국제적 수용을 가능하게 했던 ‘걸 그룹’의 장르적 원형과 수용 과정에 대해서는 윤선희, 「신 한류 수용의 문화적 맥락과 여성적 정체성에 대한 문화 연구」, 『한국방송학보』 제26권 제2호, 한국방송학회, 2012, 46-86쪽.

2 서비스 노동은 감정적인 차원까지를 포함하는 행위를 생산하는 것인데, 이때 서비스를 하는 이와 감정적 연결 자체는 불필요하게 취급되기도 한다. 이러한 서비스 노동의 극단에

인종화와 구조적 연속성을 가진 대표적인 노동을 꼽자면, 일하는 신체로서 이 걸 그룹들이 글로벌 엔터테인먼트 산업에서 수행하는, 위로를 선사하는 서비스 노동이다. 보이 그룹들이 세상의 부조리를 과장되게 폭로하거나 자신을 사랑할 것을 읊조린다면, 걸 그룹들은 어떤 고난에서도 벗어날 수 있다며 상대방을 향한 희망을 노래한다.³

이와 관련해 최근 ‘페미니즘 리부트’ 시대 최고의 베스트셀러 『82년생 김지영』(민음사, 2016)을 읽은 걸 그룹 멤버들을 둘러싼 불편한 반응이 떠오른다. 이 소설은 누적 판매 부수 100만부 이상, 전세계 30여 국으로의 번역으로 인터넷서널 베스트셀러로서의 위상을 점한다. 그런데 현 대통령부터 BTS의 멤버까지 읽었다고 밝힌 이 ‘경단녀(경력단절여성)’ 생애사를 걸 그룹 멤버들이 언급만 해도 난리인 것이다. 여기에는 “너와 결혼까지 생각했어” 정도의 실망만이 아니라, 걸 그룹이 “대체 어떤 차별을...?”이라는 분노가 도사린다. 이는 여성들의 자리를 가정으로 지정하고, 서비스 노동을 포함해 여성들이 담당하는 일들은 섹슈얼리티의 발현일 뿐 진짜 노동이 아니라고 폄하하는 것이다.

2015년 이후 ‘메갈리아’의 후예들, 즉 호전적인 여성들이 이러한 여성혐오(misogyny)에 대항해 등장했다. 이때 걸 그룹은 ‘탈코르셋’에 반역하는 ‘주체적 섹시’로 내부의 적이라 지목되기도 했다.⁴ 그러나 특정 여성 섹슈얼리티도 노동

서 성매매 여성들에게 죽음에 이를 만한 폭력이 행사되기도 하는 것이다. 또한 스스로의 생명을 버릴 것까지가 요구되는 군사노동도 음베편배가 말한 죽음노동이라는 형식에서 이와 같은 맥락에 있기도 하다. 관련 논의는 이진경, 나병철 역, 『서비스 이코노미—한국의 군사주의, 성 노동, 이주 노동』, 소명출판, 2015, 33-89쪽.

3 상큼하고 발랄한 ‘치어걸’(cheer girl) 컨셉은 ‘힘내’를 외치는 응원가를 적극화한 것인데, 이는 남자 아이돌의 전략과는 다르다. 관련해서 최지선, 『여신은 칭찬일까?—여성 아이돌을 둘러싼 몇 가지 질문』, 산디, 2021, 97-119쪽.

4 여성 아이돌의 섹슈얼리티를 둘러싼 여성들의 불편한 논쟁들은 손희정, 「베이비로션을 입은 여자들: 설리, 아이유, 유리콧」, 『소녀들』, 여이연, 2017, 51-78쪽. 팬덤의 소비자 정체성과 그에 대한 진정성을 내세우는 대응을 비판하는 논의로는 김수아, 「소비자-팬덤과 팬덤의 문화정치」, 『여성문학연구』 제50호, 한국여성문학학회, 2020, 10-48쪽; 강은교, 「케이팝 아이돌의 자필 사과문: 손글씨의 진정성과 팬덤의 소비자 정체성」, 『여성문학연구』 제51호, 한국여성문학연구, 2020, 36-71쪽.

의 형태로, 억압이면서 동시에 조건인 기반에서 생산된다. 이 글은 『82년생 김지영』을 포함해 여성서사에 대한 요청에서 이뤄진 여성작가들의 작품 중 최근 2019,20년에 단행본으로 출간된, 한정현의 단편 「소녀 연예인 이보나」와 조우리의 장편 『ラスト 러브』에 주목한다. 초국적 연원을 가진 여성 연예인, 그리고 걸 그룹의 서비스 노동을 그린 이 두 서사를 통해 페미니즘 대중화와 ‘소녀’ 걸 그룹 전성시대라는 두 흐름을 겹쳐보려는 것이다.⁵

먼저 본론의 첫 번째 장에서는 한국적인 모든 것으로서 한류를 주창하는 시대에 걸 그룹이 놓인 초국적 지평의 연원에 대해 말할 것이다. 여기에서 이들이 수행하는 서비스 노동이 ‘식민-냉전’ 체제까지 거슬러 연관되는 지점들이 짙어질 것이다. 이는 아이돌로서 보이 그룹이 가까이 1990년대 한국 대중문화의 진전에서 중요하게 언급되듯, 걸 그룹도 아티스트로 말해야하겠다는 단순한 주장이 아니다. 두 번째 장에서는 바로 이들 걸 그룹이 젠더화된 탈식민의 효과로서 섹슈얼리티를 앞세우는 서비스 노동에 언제나 직면해왔음을 보일 것이다.

2 한류 걸 그룹의 초국적 연원—한정현의 「소녀 연예인 이보나」

‘걸 그룹’이라는 조어가 사용된 지는 얼마되지 않았다.⁶ 먼저 1993년 한겨레 신문의 「대중가요계 ‘걸그룹’ 선풍」이라는 기사가 눈에 띈다. 걸 그룹들이 10대 층을 겨냥하여 우후죽순으로 나오지만, 늘씬한 몸매와 율동을 ‘상품화’했을 뿐 “음악성은 기대 이하”라는데, 여기에서 이미 이들의 섹슈얼리티 노동에 대한 강조가 제시된다. 단지 “여가수 기근에 허덕이는 가요계의 상업적 필요에 의해 생겨나, 보여줄 게 많은 신체적 특성으로 영상매체의 단골손님 노릇을 하고 있다”고 했던

5 청순과 섹시를 하나로 결합한, 즉 연소함에 따른 취약함 자체가 최대치의 매력이 되는 구조 자체를 문제 삼는 게 아니라, 우선 몇몇 여성 아이돌을 둘러싸고 ‘로리타’ 논란이 일어났다. 바야흐로 교복이나 제복 차림의 걸 그룹이 군집으로 리얼리티 혹은 서바이벌 프로그램을 통해 데뷔하여, 다매체 환경에서 휴지기 없이 일하고 있었다. 관련 논의는 류진희, 「걸 그룹 전성시대와 ‘K-엔터테인먼트」, 『소녀들』, 여이연, 2017, 79-104쪽.

6 네이버 뉴스 라이브러리 키워드검색에 ‘걸 그룹/걸그룹’을 넣어보면 확실히 1990년대 후반, 특히 1997년부터 지금의 의미로 단어 활용이 일어나고 있음을 알 수 있다.

것이다.⁷ 이는 비슷한 시기 서태지와 아이들 이후 동시대 남성 가요 팝 신인그룹들에 대해서는 댄스뮤직에 랩적인 요소를 강화했다거나, 랩에서 발전된 힙합음악을 수용했다는 등 음악 자체로 주목했던 것과 대조된다.⁸

이 기사에서 볼 것은 지금의 한류 논의에서는 누락되는 ‘걸 그룹’의 초국적 기원에 대한 명징한 자각이다. 다시 말해 여성보컬 그룹의 이름이 S.O.S, 칼라, 와일드로즈 등 외국어 일색이라는 것이었다. 특히 S.O.S가 “감각적인(Sensational) 동양의(Oriental) 소리(Sound)”라는 뜻이며, 미국, 일본을 차례로 풍미했던 걸 그룹이 한국에도 상륙했다고 했다. 여기에서 60-80년대를 아우르는 이들의 초국적 연원이 지적되는데, 이때 슈프림스(The Supremes)와 소녀대(少女隊) 등이 가까운 전신으로 꼽힌다. 이는 전술한 신한류 걸 그룹의 다국적 런칭으로 원더걸즈의 〈노바디〉 활동을 떠올리게 한다. 다시 말해 원더걸즈가 한국에서 각광받은 2008년에 이어, 2009년에 미국, 그리고 2012년에 일본의 시장을 공략할 때, 그 스타일이 차례로 슈프림스와 소녀대를 떠올리게 하기 때문이다.

한국어와 영어로 나온 〈노바디〉의 뮤직비디오는 걸 그룹의 부상을 둘러싼 통시적 서사를 보여준다. 사장이자 소속사의 이름이기도 한 ‘JYP’ 남성스타의 백코러스였다가, 그를 대신해 무대에 올라 일약 스타가 된 걸 그룹이라는 스토리이다.⁹ 일본 진출을 위해 재차 제작된 뮤직비디오는 그 후속편이기도 한데, 첫 장면에서 ‘The Wonderful Wondergirls’, ‘Nobody worldwide hit single’이라는 1면

7 「대중가요계 ‘걸 그룹’ 선봉», 『한겨레』, 1993.9.25. 당시 여성그룹의 계보는 1950년대 김시스터스로부터 시작해, 1960년까지 활약한 이시스터스와 은방울자매, 그리고 필시스터스, 1970,80년대를 대표하기로는 바니걸스와 희자매 등으로 엮여졌다. 「국내 여성그룹 역사», 『동아일보』, 1997.8.1. 사실 이 해에 영국 여성그룹 스파이스 걸즈가 내한한다고 언론의 주목을 끌기도 했으며, 드디어 여성 댄스그룹 S.E.S가 모습을 드러내기도 했다. 「영 여성그룹 스파이스 걸즈 내한», 『조선일보』, 1997.4.19.; 「여성판 H.O.T. 돌풍 여고 3인조 댄스그룹 SES」, 『경향신문』, 1997.12.22.

8 여기에서 말하는 남성 그룹은 소방차2, 공감대, 슈퍼밴드이다. 「가요 팝 신인그룹 잇달아 결성」, 『경향신문』, 1993.10.10.

9 이는 정확히 슈프림스를 모델로 한, 2006년에 제작된 영화 「드림걸즈」(감독 빌 콘돈)의 스토리이기도 했다. 1960년대를 배경으로 하는 이 이야기는 1980년대에 먼저 브로드웨이 뮤지컬로 만들어졌다가, 다시 2000년대 영화로 다시 만들어진 것이다.

기사가 보인다. 이들이 의기양양하게 비행기에서 내리면서 걸어가는 길 자체가 바로 화려한 무대가 된다. 후반부에 흑백 TV 속으로 빨려 들어간 이들을 향한 각 가정의 환호는 시간을 역진하며 반복된다. 마지막에 다시 화면은 동시대로 돌아와 원더걸즈의 무대를 총천연색으로 비춘다.

이러한 ‘타임워프’는 대중예술의 장르적 문법이기도 하지만, 여성 노동을 둘러싼 기억이 작동하는 원리 자체이기도 하다. 다시 말해 이러한 반복성은 정서적 욕구가 확대될 때 이를 충족해야 하는 책임은 여성에게 부가되고, 이로써 익숙하지만 늘 새로운 서비스 산업이 등장한다는 것이다. 특히 ‘식민-냉전’ 체제에서 여성은 문화적 진성성을 담지하는 전통과 연결되고, 여성은 반복적으로 초국적 지평에서 늘 주목되는 노동을 담당하게 된다.¹⁰ 그런 의미에서 원더걸즈를 통해 상상된, 금의환향하는 월드스타의 모습은 이미 몇십 년 전 김시스터즈에게서 실현된 것이기도 했다. 멤버 숙자, 애자, 민자 3인이 성공적인 미국활동 중 10여 년 만에 김포공항에 내렸을 때, 스포트라이트가 쏟아지고 씬 없는 카메라 플래시가 터졌다.¹¹

그러니까 걸 그룹의 계보는 2000년대의 원더걸즈 앞으로 김시스터즈를 지나 “걸 그룹의 조상(?)”으로 거슬러 올라간다. 1900년대 ‘요화 배정자의 조카딸’ 배구자의 악극단까지 소환되는데,¹² 이 중 특별히 김시스터즈는 이 특별한 계보에서 “원더걸즈보다 무려 50년을 앞선 시점”에서 미국에 진출한 걸 그룹으로 재의미화된다. 그러니까 김시스터즈는 한국 최초의 ‘공식’ 걸 그룹이라고 했는데,

10 ‘타임워프’는 다음 책에서 참조한 용어이다. 김신현경 외, 『페미니스트 타임워프』, 반비, 2019 참조. 바로 여전히 해결되지 않은, 혹은 회귀하는 젠더, 섹슈얼리티 이슈들을 각기 다른 시기의 사건들을 병치함으로서 페미니스트 대중들을 향해 풀어내려는 것이다. 특히 「발전과 젠더, 현대의 성별정치—1988년 서울올림픽 피켓걸에서 버닝썬 게이트까지」를 비롯한 김주희의 글들은 남성의 얼굴을 한 발전주의 근대가 어떻게 남성의 성욕을 개발하는 동시에 위문과 위안하는 여성을 동원했는지를 보여준다. 김주희, 앞의 책, 9-36쪽.

11 「김시스터즈, 12년만에 귀국」, 『경향신문』, 1970.5.19.; 「김시스터즈 12년만에 귀국」, 『조선일보』, 1970.5.20., 「김시스터즈 귀국」, 『동아일보』, 1970.5.20. 등

12 소녀 연예인에 대한 선호가 이국적 취향과 연동되어 다국적 공연단이 탄생했음을 배구자 악극단 외 소녀 가극의 확산이라는 맥락에서 밝힌 논의는 백현미, 「소녀 연예인과 소녀가극 취미」, 『한국예술연구』 제35집, 한국극예술학회, 2012, 81-124쪽 참조.

이는 전후 미8군 무대를 통해 아시아를 거쳐 국제 무대에 진출했다는 의미이다. 알다시피 김시스터즈는 식민지기 「목포의 눈물」로 스타덤에 올랐던, 그리고 ‘원조 걸 그룹’이라고 할 만한 저고리시스터즈의 핵심 멤버였던 이난영의 딸과 조카들이기도 했다.¹³

김시스터즈는 해방 후 남편 김해송의 납북과 사망으로 전후 생계를 위해 무대에 섰던 이난영의 모계적 상상력에서 주로 회자됐다.¹⁴ 이 지점에서 최근 단행본으로 발간된 한정현의 소설 「소녀 연예인 이보나」가 시야에 들어온다.¹⁵ 이 소설의 주인공 주희 역시 할머니 유순옥으로부터의 모계에서 소개되는 것이다.¹⁶ 그의 할머니는 최고 권번을 졸업했고, 전술한 배우자 등과 함께 일본으로 건너갔다고 설정된다. 그는 만신이 되기 위해 다시 조선행을 감행했고, 주희의 부모인 희가 바로 입지전적 인물로서 할머니를 대물림했다고 했다. 그러나 여성으로 짐작되는 희는 집안의 유일한 남성이었다. 주희 역시도 지정 성별로서 여성은 아니지만, 한때 국극 무대에 여성 역할을 했던 배우였다. 마지막으로 희의 손자 역시 도 스스로 제인이라 이름하고 여성으로서 살아간다.¹⁷

- 13 ‘걸 그룹의 조상들’과 관련한 표현은 한국 여성 보컬그룹의 계보를 특별한 관심과 노고로 집대성한 최규성의 저서에서 비롯한다. 관련 논의는 최규성, 『걸 그룹의 조상들—대중이 욕망하는 것들에 관한 흥미로운 보고서』, 안나푸르나, 2018, 11-60쪽.
- 14 이난영의 생애에 대해서는 장유정, 「행과 불행으로 보는 가수 이난영의 삶과 노래」, 『한국고전여성문학연구』 제33집, 한국고전여성문학회, 2016, 133-160쪽.
- 15 이 소설은 원래 웹진 『비유』 제21호(2019.9)에서 발표됐다. http://www.sfac.or.kr/literature/#/html/epi_view.asp?cover_type=VWCON00002&cover_idx=92&page=1&epi_idx=547(웹진 비유, 검색일: 2021년 4월 17일) 이후 다음 단행본의 표제작으로 발간됐다. 한정현, 「소녀 연예인 이보나」, 『소녀 연예인 이보나』, 민음사, 2020, 45-83쪽. 인용은 단행본에서 했고, 괄호 안 쪽수로 표시한다.
- 16 한정현은 2020년 제4회 무지개책갈피 퀴어문학상 수상소감에서 주희가 자신 할아버지의 이름에서 딴 것이라고 밝혔다. 물론 이 작품은 조부모의 죽음 이후 “어떤 슬픔은 절대 사라지지 않는 걸까”를 질문한 것이며, “내 할아버지 주희와 주희의 이름이 같고 인생이 똑같지 않다”고 밝히고 있다. http://rainbowbookmark.com/new/bbs/board.php?bo_table=B31&wr_id=44 (한국퀴어문학종합플랫폼 무지개책갈피, 검색일: 2021년 4월 17일)
- 17 권김현영은 이를 대가 끊긴 이들의 족보로, 익명의 여성과 비남성들을 비혈연적인 방식으로 계보화하려는 시도라고 의미화했다. 권김현영, 「이름을 기억할 것, 사랑할 것, 그리고 낙

여성 연예인들의 계보와 이 유사모계로서 귀어한 계보를 교차적으로 놓음으로써 이들의 초국적인(transnational) 노동은 경계를 넘는 신체(transgender)에 대한 사유들과 겹쳐진다. 이는 ‘식민-냉전’ 체제에서 여성들이 남성의 권력을 탈환하는 방식으로만 소환되지 않을 방법이 무엇일지 질문한다. 다시 말해 이는 소수자의 존재론과 연결되는데, 한정현은 『줄리아나 도쿄』(스위밍풀, 2019)에서도 단상 대신 무대에 있었던 기록되지 않은 존재들의 연대를 그려냈다.¹⁸ 문화사 소설이라고 할 만큼, 작가는 자신의 페르소나로서 이야기의 주변에 존재하는 연구자들이 미약하지만 끈질기게 연결되는 인물들을 기록하게 한다. 여러 시대를 왕래하며 줄거리로는 추려지지 않는 곳곳이 짧은 단편에 흩뿌려져 있다. 일국적 경계에 갇히지 않는 주인공들이 드러내는 단속적인 루트는 ‘소녀 연예인’이 ‘지금-여기’의 걸 그룹을 상기시키듯 단지 과거로만 회상되지 않는다.

그래서 중요한 질문이 있다. 이러한 주희의 이야기에서 누가 소녀 연예인 ‘이보나’일까. 이 이름은 그가 평생 단 한 명의 친구였던 해녀 이씨에게 줬던 이름이었다. 이 소설에서 신산한 주희 인생의 행복했던 때는 국극의 주인공 선화공주로 살아갔던 시절이었고, 이씨가 바로 그와 더불어 남성 역할을 했던 것이다. 남성과 여성 역할을 교차적으로 수행하는 여성국극이라는 대중/하위 예술의 주인공으로서 이들은 ‘이보나’라는 이름을 공유했던 것이다. 왜냐하면 소설의 마지막, 한국전쟁 때 이보나씨의 팬이었다는 미군의 딸로부터 아버지가 좋아했다고 지목된 이는 이씨가 아닌 주희였기 때문이다. 이러한 이름의 겹쳐짐은 소녀 연예인 혹은 걸 그룹 여성들에게 젠더화된 역할 혹은 섹슈얼리티 노동이 할당된 것과 비/지정

관할 것—『소녀 연예인 이보나』, 『웹진 채널예스』, 2020.12.11., <http://ch.yes24.com/article/view/43563>(채널 예스, 검색일: 2021년 4월 17일)

- 18 장편 『줄리아나 도쿄』에서는 문학 결의 문화를 상기시키며, 광장 뒤의 무대가 그려졌다. 한국의 여성 한주로부터 시작된 이야기는 친밀한 관계에서 일어나는 ‘데이트폭력’를 매개로 일본의 성소수자 남성 유키노에게로 연결된다. 이 피해자로서의 연대는 거의 기억되지 않는 찰나의 역사를 드러내게 하는데, 그것이 바로 유키노의 어머니가 클럽 ‘줄리아나 도쿄’에서 경험했던 기록되지 못한 여성들만의 엔터테인먼트 문화이다. 관련 비평은 양순주, 「횡단하는 자들의 흔적」, 『오늘의 문예비평』, 오문비, 2020.1, 231-236쪽; 선우은실, 「해석적 판단과 직접 확인, 자기와의 대결」, 『문학과사회』 제32호, 문학과지성사, 2019.1, 258-263쪽.

성별로서 그 반대를 연기하는 것이 다르지 않음을 보이기 위함이다.

다시 말해 「소녀 연예인 이보나」는 초국적 기원을 가진 서비스 노동자들인 여성 연예인, 그리고 걸 그룹의 일원으로서 주희와 그의 후예들을 수행된 여성으로서 나란히 놓아보게 한다. 이는 남녀로 구분된 젠더와 이성애 섹슈얼리티를 둘러싼 규범적 정상성을 함께 문제삼는 방식이면서, 어떤 여성성이란 억압된 구조를 반영할 뿐 아니라 주체적으로 복잡하게 수행되기도 함을 말한다. 마찬가지로 여성 노동으로서 걸 그룹의 엔터테인먼트 서비스는 특정 역사적 맥락에서 이뤄진 문화적 실천이다. 걸 그룹의 서비스 노동은 부정적인 섹슈얼리티의 재현으로만 단순히 볼 수 없고, 무대를 향한 환상과 그에 따른 성공적인 수익과 더불어 이해해야 하는 것이다. 이러한 양가적이면서 동시에 본질을 가정치 않는 점은 비약을 감수하자면 한편으로 식민지 근대성 논의를 떠올리게 한다.

다시 말해 서구만의 경험을 기준으로 근대성이 주장됐지만, 식민지 조선의 근대성은 그를 빼뺏으려 했으나 이미 다룰 수밖에 없었던 제국 일본을 더 가까운 연원으로 했다. 그러나 동아시아의 근대는 서양 제국주의를 본 딴 군국주의와 그에 대항하는 식민지 내셔널리즘에 기반한다고 해도, 각각은 서로의 대칭적 복사물이 되지 않는다. 따라서 미달되거나 도달되거나 하는 기준으로서의 하나의 근대성을 비판하며, 식민지라는 조건을 끼안은 채로 다르게 형성되는 근대성에 대한 탐구가 전개됐던 것이다. 그리하여 근대 정전문학만이 아닌 그 텍스트를 산출하게 했던 매체와 번역, 그리고 젠더와 섹슈얼리티 등 연구들이 서로 연결되며 문화사적 연구라는 것이 가능해졌다. 「소녀 연예인 이보나」는 책 뒤에 열거된 참고 문헌들에서도 짐작하듯, 이런 선행 문화사적 연구의 자장에서 기획되고 집필되었다고 할 수 있다.

마찬가지로 초국적 서비스 노동을 수행하는 걸 그룹들도 ‘식민-냉전’ 체제에서 모델을 찾았던 한편, 그로부터 달라진 패턴들로 시대에 걸쳐 인기를 얻기도 했다. 사실 최근의 ‘소녀’ 걸 그룹은 1세대의 ‘요정과 전사’였다가, 2세대의 ‘청순과 섹시’를 왕복했던 이전 걸 그룹들의 다음 세대로 등장했던 것이다. 신자유주의 무한경쟁 시대에 교복과 같은 제복을 단체로 입고, 현재의 비극을 희망찬 내일로 상쇄하는 노래를 부르는 걸 그룹이 수행하는 일은 여성이 담당했던 감정 노동이면서도, 새롭게 갱신된 사례들이기도 했다. 그리고 현재 “1900년대와는 달리 케

이팝과 한국문학은 이제 한국에서 일본으로 그 경계를 넘어서고 있었다”(80)고 했다.

이를 염두에 두자면, 이 「소녀 연예인 이보나」가 거침없이 혼종적 정체성을 가시화하는 것에 주목할 수 있다. 예를 들어 주희는 남성의 제복에 어울리지 않는 왜소한 몸을 가지고 소녀가 아니냐는 모욕을 당한다. 그러나 주희는 그 반응으로 남성성의 충원 따위에는 관심없고, 아예 치마를 입고 대항적으로 그들 앞에 나타난다. 한술 더 떠 그의 부모 희는 차별로부터 벗어나기 위해 주희에게 남성으로서 동일성을 획득하라고 하기보다, 여성만으로 이뤄진 극단 다카라즈카의 공연을 보여주는 것으로 다른 세계를 보여주려고 했다.¹⁹ 그리고 이 여정이 처음 시작된 경성행 기차에서 주희는 ‘꽃이 일제히 피는 것 같다’(49)는 다카라즈카 소녀들을 마주한다. 이때 그는 카메라의 플래시 빛을 쫓는 어둠 속의 소녀들도 아름답다고 했다.

이러한 주희의 시선, 즉 소녀 연예인뿐 아니라 소녀 팬들을 향한 주목은 대중 문화 장에서의 여성 행위자들을 짐작하게 한다. 동시에 스타와 팬을 빛과 어둠으로 비유한 것은 이 둘이 나뉘지지 않고 연속적으로 존재한다는 차원에서 젠더의 수행적인 측면에 대한 응변으로도 볼 수 있다. 이러한 희와 주희의 다카라즈카 여정은 경계를 넘는 초국적 지평에서 적극적으로 전개된다. 1942년 경성행 기차에서 다카라즈카 소녀 연예인단을 극적으로 마주친 희는 바로 1929년 경성의 밤거리를 떠올렸다. 그때 그는 1921년 중국 다롄에서 조직된 다국적 소녀 가극단 스즈란자의 조선 극장 리뷰를 봤었다고 한다. 이는 가까이서 동경소녀가극단을, 멀리서 미국식 버라이어티쇼를 표방했던 것이다. 이 무대 위 존재들은 다시 냉전기에 빨갱이로 말해지던 체제의 타자들과 연결되기도 한다.

그러니까 한류의 원천으로서 걸 그룹의 조상들인 ‘시스터즈’가 소환되는 것은 실제로 이들이 일본과 만주를 횡단했던 스타였기 때문이다. 그렇기에 최초의

19 1930,40년대 일본의 제국주의적 욕망과 문화예술 분야의 국민적 협력이 주창되는 동시에 위반되는 지점을 ‘다카라즈카’ 소녀가극의 비/언어적 특징을 통해 재구한 논의는 배묘정, 『정치의 가극화, 가극의 정치화—소녀가극이 재현한 제국 통합의 이데올로기』, 소나무, 2019, 57-69쪽.

한류스타로 호명되는 최승희처럼 이들은 늘 경계를 상기시키면서 교란시키는 존재이기도 했다.²⁰ 이러한 ‘식민-냉전’ 체제의 여성 스타들은 “동양에서 온 마녀”라고 불렸던 김시스터즈처럼 태평양 너머의 무대에도 서게 됐다. 김시스터즈의 멤버였던 김숙자는 최근 인터뷰에서 미국 라스베이거스 ‘차이나돌 리뷰’쇼에 오를 더 많은 아시아 여성그룹들이 필요했고, 이때 남한에서 일본으로 건너간 미군들의 호평에 따라 그들이 일본을 거쳐 그대로 미국 라스베가스에서 데뷔했다고 밝혔다.²¹

심재겸은 이들 “환상적인 김시스터즈”가 미군기지를 매개로 하는 트랜스퍼 시픽 연예네트워크의 일부였다고 했다. ‘김시스터즈’들이 활약하는 루트 자체가 초국적이었을 뿐 아니라, 그들 존재 자체가 범국가적 문화현상이었다는 것이다. 확장하는 냉전체제의 ‘아시아의 구경거리’로서 이들은 여성의 섹슈얼리티 자체로 동양에 대한 정보를 전달해냈다. 더욱 중요한 것은 이들로부터 이국적인 성적 어필을 목격한다고 해도, 이들에게 요구된 것은 전쟁의 참화에서 건진 “냉전의 딸” 역할이었다는 점이다. 미국이 얼마나 아름다운지를 반복적으로 증언하면서 이들은 공산진영과의 대결로서 베트남 전쟁의 살아있는 알리바이기도 했다.²² 섹슈얼하지 않음으로 섹슈얼함을 드러내는 소녀들처럼, 김시스터즈의 이국성은 특정 아시아성에서 발현하는 것이었다.

강조컨대 김시스터즈의 당사자 김숙자가 말하는, “우리는 아무렇지도 않았

20 조선적이기에 아시아적인, 그래서 제국 일본의 문화통합을 역설하는 존재였로서 ‘반도의 무희’ 최승희는 해방 후 한동안 월북 예술인으로서 잘 언급되지 않았다. 이혜진은 최승희뿐 아니라 리상란, 레니 리펜슈탈, 마를레네 디트리히라는 여성 스타들을 제국-국민국가를 관통하는 내셔널리즘에 걸착된 문화적 정체성의 균열로 논했다. 이혜진, 『제국의 아이들』, 책과함께, 2020, 17-62쪽 참조.

21 김시스터즈가 소속사로부터 제안받은 기한은 4주에 불과했다. 김숙자는 자기 회고록의 제목이 바로 이 순간을 표현하는 “단지 4주간의 옵션(with the 4 weeks option)”이 될 것이라고 밝혔다. <https://www.youtube.com/watch?v=BSoKI9-fwqY> (Open Forum 유튜브, 검색일: 2021.1.18.)

22 개인의 성공서사를 너머, 김시스터즈가 성공하는 기반이 된 유통구조와 냉전이라는 역사적 맥락에 대해서는 심재겸, 「환상적인 김시스터즈」, 『동아시아 냉전의 문화』, 소명, 2017, 379-416쪽.

는데, 미국사람들은 놀라는” 자질들이 중요했다. 시스터즈 그룹이 많기에 노래만으로는 성공할 수 없다며 악기도 배워야한다는 조언과 마찬가지로, 어머니 이난영의 단호한 “23살 이전, 노 데이트(No date)!” 주장은 그들의 성공비결로 자주 회자됐다.²³ 초국적 무대에서 오히려 아시아성이 작동하듯, 국제적 유명은 토착적 귀속이 담보될 때 더 의미를 가진다.²⁴ 그리고 이는 그대로 ‘지금-여기’ 걸 그룹의 제약들과 연동된다. 연소한 나이부터 연습생 생활을 시작하는, 그리하여 속소생활 중 핸드폰 금지 혹은 활동 중 연애 금지 등은 아동청소년 연예인 및 연습생의 노동에 대한 규정 미비와 더불어 한국적인 관습으로 범상치 않게 취급되어 왔다.

김시스터즈가 낯선 땅에 주둔하는 미군의 외로움을 위무하는 무대에서 커리어를 시작했듯, 여성들의 섹슈얼리티는 초국적 긴장을 만들어내면서 아이러니하게 수행될 때 효과적이다. 그렇기 때문에 이국적인 외면과 전통적인 내면을 한 몸으로 겪어내는, 이용우의 표현대로 이들 ‘아시아의 디바’들은 식민지 근대성이

23 1965년 4월, 생을 마감한 이난영은 공식적으로는 심장마비로 사인이 기록됐다. 슬픔과 우울이라는 감정적 측면에서 그의 음악세계를 살펴본 논의는 최유준, 「이난영의 눈물」, 『한국인물사연구』 제29호, 한국인물사연구회, 2013, 335-364쪽. “사라진 목포의 눈물 이난영”이 미국에서 활약 중인 세딸을 찾아가 행복한 한때를 가졌던 사진은, “꾸민 연극이죠?”라며 딸이 비명을 질렀다거나, 결국 졸도했다는 등 안타깝게 보도됐다. 그럼에도 김시스터즈는 귀국은 이미 계약된 스케줄로 무려 5년 뒤에나 성사될 수 있었다. 돌아온 김시스터즈에 대한 비상한 관심은 단지 미국에서의 대단한 성공에만 있지 않았다. 오히려 여전히 한식 등을 선호한다는 취향에 대한 강조뿐 아니라 결코 지워지지 않는 효심이라는 자질이 있었다. 「노래의 일생 목포의 눈물 이난영 여사 가다」, 『경향신문』, 1965.4.12.; 「사라진 목포의 눈물 이난영 씨」, 『조선일보』, 1965.4.13.; 「미 연예계 정상을 달리는 코리어의 세자매, 김시스터즈의 근황」, 『경향신문』, 1967.5.17., 「김시스터즈, 12년만에 귀국」, 『경향신문』, 1970.5.19.; 「김시스터즈 12년만에 귀국」, 『조선일보』, 1970.5.19., 「김시스터즈 귀국」, 『동아일보』, 1970.5.20.; 「23일부터 시민회관서 김씨스터즈 귀국공연」, 『매일경제』, 1970.5.21.

24 특히 순결 유무와 더불어 재차 부인되어야했던 것이 바로 국제교제 혹은 해외결혼의 가능성이었다. 당시 이들 ‘디바’들의 무대가 미8군 무대를 비롯해 민간 유흥업소들과 결합되어 있었고, 여기에서 이분법적 젠더에서 연원하는 성차별에 근거하면서도 동시에 규범적 질서로부터 탈주하는 성문화가 동시에 전개되었음은 김대현, 「워커힐의 ‘디바’에게 무대란 어떤 곳이었을까」, 『원본 없는 판타지』, 후마니타스, 2020, 132-167쪽.

배태할 수밖에 없는 파열음 그 자체였다.²⁵ 대중들에게 환호받는 동시에, 새로운 매체 장을 넘나들면서 노동하는 신체로서 일하는 여성 연예인, 그리고 걸 그룹들은 동세대 여성들과 마찬가지로 언제나 자신을 둘러싼 담론과 격투해야했던 것이다.

3 K-걸 그룹의 서비스 노동—조우리의 『라스트 러브』

2015년 ‘페미니즘 리부트’ 원년은 동시에 걸 그룹 전성시대이기도 했다. 이 해 “국내유일의 아이돌 음악 전문 비평 웹진” 아이돌로지에서 아이돌 연감을 발간했다. 1996년 H.O.T가 나온 해를 기준으로 K-pop 스무해를 앞둔 결산 차원이었는데, 마지막에 실린 「2015년 신인 데뷔 통계」가 주목할 만하다. 총 60팀, 324명 중 보이그룹 23팀, 137명에 비해 걸그룹이 37팀, 187명으로 우세했다. 무엇보다 멤버들의 출신 지역이 흥미로운데, 국내의 서울과 경기도에 이어 바로 중국과 미국 위주의 해외가 따라붙는다.²⁶ 이렇듯 아이돌 춘추전국 시대는 특별히 다국적 그룹의 기획이 정점에 달했던 때이기도 했다. 특히 지금까지 계속되는 걸 그룹 트와이스의 아성이 주목된다.

트와이스는 2015년 ‘메갈리아’를 만들어낸 ‘메르스’ 정국에서 서바이벌 프로그램 『식스틴』(Mnet, 2015.5.5.~7.7)의 최종 승자들로 멤버가 결정됐다. JYP 엔터테인먼트 소속의 연습생이었던 이들은 원더걸즈를 잇는 9인조 걸 그룹으로, 무엇보다 절반 가까이를 국적이 다른 멤버로 구성됐음이 특징이다. 한일 누적 앨범 판매량 천만 장에 빛나는 기록은 이렇듯 국내를 넘는 시장을 처음부터 타깃으로 했기에 가능했다. 소위 2019년 ‘버닝썬’ 사건 직후, 한국 엔터테인먼트 시가총액이 몇조대로 증발해버리는 순간적인 위기에든 JYP는 트와이스의 성공으로 결정

25 1960년대 ‘한국 최초의 디바’ 김추자에 이어, 1970년대 후반 혜은이와 윤시내, 1980년대의 민혜경과 김완선, 그리고 이지연과 강수지, 그리고 1990년대의 엄정화와 이효리 등 여성 가수들은 육체성을 담보로 한 목소리로 당대의 근대성 너머의 근대성을 보여줬다는 논의는 이용우, 「아시아의 디바와 근대성의 목소리들」, 『귀신 간첩 할머니: 근대에 맞서는 근대』, 현실문화, 2014, 153-166쪽.

26 아이돌로지 편집부, 『아이돌 연감 2015』, 아이돌로지, 2016, 178-189쪽.

적인 타격은 없었다고 했다. 그러나 그렇기에 다국적 걸 그룹 트와이스는 쓰위의 ‘국기’ 사건이나 사나의 ‘연호’ 논란 등 초국적 돌발사건에 계속 연루되어 왔다.²⁷

여성 아이돌에게 가혹한 잣대로 작용하는 품성론 너머, 여기에는 초국적 서비스 노동을 수행하는 걸 그룹, 즉 여성이기에 더욱 상기될 수밖에 없는 내셔널리즘의 작동이 있다.²⁸ 이는 글로벌을 주창하는 초국적 한류가 오히려 민족국가적 경계를 상기시킬 수밖에 없음을 말하는 것이기도 하다.²⁹ 그렇다고 할 때 ‘식민-냉전’ 체제에서 여성 연예인에게 드리워진 초국적 배경을 역사문화론적 지평에서 그려낸 「소녀 연예인 이보나」와 달리, 동시기 걸 그룹을 직접적으로 다룬 조우리의 『라스트 러브』가 다국적 멤버가 없는 K-걸 그룹, 그 중 ‘all 한국인’을 주인공으로 설정한 것은 의미심장하다.³⁰

27 2016년 당시 가장 나이 어린 16세의 멤버 주쯔위(周子瑜)가 한 프로그램에서 자기 출신지 대만을 상징하는 깃발을 들었다. 이에 ‘하나의 중국’ 원칙을 위반했다는 이유로 중국 누리꾼들의 비판을 받아, 소속사가 문제의 심각성을 인지하지 못했다는 쓰위 당사자의 ‘미안합니다’ 동영상은 공유사이트 유튜브에 올린 것이다. 2019년에는 일본 멤버 사나가 일본 ‘천황’의 생전 양위에 따른 연호 변경과 관련해, ‘헤이세이 수고하셨습니다’라는 자신의 일본어 소감을 소셜네트워크 사이트 인스타그램의 트와이스 공식 계정에 올려 한바탕 한국에서 비판이 일어나기도 했었다. 관련해서는 류진희, 「젠더화된 메타서사로서 한류, 혹은 K-엔터테인먼트 비판—여성 팬, 걸 그룹, 그리고 여성 청년을 중심으로」, 『대중서사연구』 제54호, 대중서사학회, 2020, 21-24쪽.

28 이 외 일베 등 극우성향의 사이트에서 연원한 ‘민주화시키다’는 발언을 해서 지탄되거나, 안중근의 얼굴을 못 알아보고 ‘김포깡(김두한)’ 언급을 했다고 못매를 맞거나 하는 경우가 있었다. 하필 광복절에 일장기 이모티콘을 개인 인스타그램에서 노출했다면 참회의 자필 사과문이 필요했다. 비슷한 사례가 보이 그룹의 남성 아이돌에게 없지는 않았지만, 대체로 소속사 차원의 해명 혹은 사과 표명으로 신속히 마무리된다. 다시 말해 역사 인식 부족으로 인한 불쾌감이 유독 걸 그룹을 향해서 주로 일어난다는 것이다.

29 최근 한류 20년에 접어들어 관련 정책을 총괄하는 기관보고서를 보면, 도전, 진출, 정복과 같은 관점으로 하는 한류 제창이 험한 혹은 반한류와 같은 역효과를 내고 있다고 지적한다. 한류 소비국의 현지 상황과 조화를 이루는 방향으로 향후 한류 전략을 적극적으로 세워야 한다는 제안은 배범수, 『한류의 패러다임 전환을 위한 신한류 확산 전략 연구』, 한국콘텐츠진흥원, 2019, 43-62쪽; 채지영, 『한류 20년, 성과와 미래전략(기초연구 2020-6)』, 한국문화관광연구원, 2020.12, 11-21쪽.

30 한정현, 「소녀 연예인 이보나」, 『소녀 연예인 이보나』, 민음사, 2020, 45-83쪽. 인용은 괄호 안 쪽수로 표시한다. 원래 이 소설은 2017년 4월, 〈문학3〉 웹진에 1화가 공개됐고,

이 소설은 5인조였다가 4인조가 된 걸 그룹 제로캐럿과 그의 탈퇴한 멤버의 팬인 파인캐럿에 대한 ‘지금-여기’의 이야기로 이뤄져있다. 분명 이는 박민정의 단편소설 「세실, 주희」가 한국 아이돌의 일본인 팬을 한국인 여성이 조우할 때 곤란한 역사에 연루될 수밖에 없음을 드러냈던 것과 결이 다르다.³¹ 이 소설의 숨겨진 주인공으로서 파인캐럿이 ‘최애(가장 사랑하는)’멤버 재키가 탈퇴 후 일주일 이 되지 않아 출국했고, “부모님이 살고 있는 나라로 갔다”(65) 정도에서 그가 교포이라 짐작할 뿐이다. 그러나 “한국인 기숙사 룸메이트에게서 한글을 배웠다는 먼 나라의 팬에게는 미안하지만”(131)에서 보듯, 제로캐럿 역시 일국적이지 않은 인기를 누리고 있다. 이는 초국적 지평에서 활약하는 걸 그룹, 숨겨져 있지만 다양한 층위의 문화들이 충돌하는 순간과 연루되는 이들의 노동 조건을 상기하게 한다.

이는 감정노동을 비롯한 여성들이 담당하는 서비스 노동의 특징과 연관되는데, 여기에 대한 서술을 소략화한 것은 오히려 이 소설을 한국 대중문화의 진전에서 여성들만의 문화가 어떻게 가능했는지에 주목한 김세희의 『항구의 사랑』에 더 맞닿게 한다.³² 소설가이자 비평가인 듀나는 이 두 소설이 등장한 2019년을 팬픽 세대가 커밍아웃한 해로 기록될 수 있겠다고 했다.³³ 그러나 『라스트 러브』는 『항구의 사랑』이 여성들이 팬픽을 향유하다가 다시 팬픽이반, 스스로 팬픽 속 인물처럼 동성 간 관계에 몰입하기도 했음을 후일담의 하나로 다루었던 것과 다

당시 각 회에 걸 그룹의 노래 링크가 달려 있었다고 한다. 단행본 발간 시 결말이 바꾸고 새 팬픽이 추가됐다는데, 웹에서는 1화를 제외하고 내려진 상태이다. <http://munhak3.com/detail.php?number=995&thread=22r05>(문학3, 검색일: 2021년 4월 17일)

- 31 동방신기의 팬이라는 일본 여성과 만나 위안부 문제 혹은 오키나와 전쟁의 문제를 더불어 고민하게 되는 이야기로 박민정, 「세실, 주희」, 『바비의 분위기』, 문학과지성사, 2020, 41-74쪽.
- 32 한 지역의 여고생 사이에서 일어나는, 친밀감을 뛰어넘는 복잡다단한 감정에 대해서 당대 대중문화적 배경을 통해서 이야기한 것은 김세희, 『항구의 사랑』, 민음사, 2019, 9-168쪽.
- 33 팬픽 세대를 소재로 다루거나, 팬픽이라는 장르 자체를 자기 구성의 하나로 다루거나 하는 시도 자체의 의미에 대해서는 듀나, 「케이팝 무대에 서는 여자들과 그 환영에게 보내는 러브레터」, 『북 DB』, 인터파크 도서, 2019.11.6. http://news.bookdb.co.kr/bdb/Column.do?_method=ColumnDetail&sc.webzNo=38030 (인터파크도서 북DB, 검색일: 2021년 4월 17일)

른 방식을 취한다. 이 소설에서 팬픽은 걸 그룹 자신과 그들의 또 다른 분신으로 서 당대 여성들을 함께 서사화하는 효과적인 장치로 마련되고 있다.

다시 말해 이 소설은 제로캐럿이라는 걸 그룹을 주인공으로 하기 때문에, 자연히 그의 팬 파인캐럿이 그들로 쓰는 팬픽 역시 ‘백합물’, 즉 GL(girl’s love)임을 드러낸다.³⁴ 즉 남성 간 이야기를 다루는 ‘장미물’, 즉 BL(boy’s love)과 달리 직접적으로 여성 간 친밀한 감정에 초점을 맞추는 서사가 가능해지는 것이다. 이 차이는 큰데, 왜냐하면 팬픽을 포함해 여성들이 여성이 소거된 남성 동성성에 서사가 가상의 남성성을 매개로 향유되는 반면, 이 백합물은 어쨌든 여성 관계의 새로운 면모를 드러내게 한다. 강조컨대 『라스트 러브』에서는 우선 걸 그룹에게 과도하게 기대됐던 개별적 인성, 혹은 불굴의 노력 등에서는 간취되지 않았던 그들의 우정과 사랑, 즉 여성 관계의 중층성이 그려진다.

그러나 이들의 관계를 드러내기 위해 공들여 설정되는 것은 다인(김다인), 루비나(이수빈), 마린(최마린), 준(송준희) 4인 멤버로 조합된, 중견 걸 그룹이 수행하는 노동의 상황이다. 원래 마린은 지유(이지은)와 재키(홍재영)를 교체한 멤버고, 이들은 차례대로 춤, 성격, 노래로 그 역할을 나눠맡았다. 이들은 데뷔 5주년 만의 처음이자 마지막 콘서트가 끝나면, 다인과 마린만 회사에 남고 루비나와 준은 떠나게 된다. 이 순간, “8년이다. 8년 동안 같은 춤을 추었다.”(7)는 회상은 “나는 이걸 원했어. 하지만 원했다고 해서 정말 다 감당해야 하는 걸까”(34)는 비판이 가능해진다. 다시 말해 서로 모르는 다른 계약 조건으로 인해, 각기 다른 길로 떠나야 하는 이 시점이 되어서야 이들은 자신의 걸 그룹 노동에 비판적으로 접근할 수 있다.

이 소설은 집체적인 효용이 다한 때의 제로캐럿 멤버와 그 팬을 초점화한다. 이 서사를 흥미롭게 하는 것은 총 7편의 단편 사이에 삽입된, 다시 이들 제로캐럿 멤버들로 파인캐럿이 써내는 팬픽이다. 걸 그룹의 멤버가 서사 내 세계와 여성청

34 남성들 사이의 관계가 사회와 이데올로기와 관련해 목숨을 건 장엄한 것으로 여겨졌던 데 반해, 연인에 가까운 여성들 간 지나친 사랑은 늘 원한과 공포로 형상화되었다. 그러나 이러한 배타적 이성애 정상성에서 비껴난 여성들만의 의도치 않은 공간이 생성되기도 했었고, 이렇듯 여성들만의 사회를 재현하려는 시도로 이 소설을 논의한 것은 허윤, 「그 여름, 사랑 하는 너에게」, 『문학과 사회』 통권 제128호, 문학과지성사, 2019.11, 353-359쪽 참고.

년의 전형성을 가진 인물이 되는 팬픽의 세계에 동시에 존재하는 것이다. 여성들의 관계는 소설이라는 가상, 그리고 소설의 인물이 쓰는 팬픽이라는 가상의 가상으로 확장한다. 더하여 팬픽들의 제목을 실제 걸 그룹 혹은 여성 보컬의 노래에서 그대로 따와서, 이 가상은 실제와 경계를 가까이 하고, 종종 이 사이는 무화된다. 예를 들면 “그저 웃는 것 말고는 할 수 있는 대답이 없는 질문들이었다. 질문이긴 한가. 요구에 가까운 말들이었다”(107)는 걸 그룹의 말은 “항상 웃는 얼굴로 손님들 맞이할 준비가 되어 있습니다”(27)는 아르바이트생의 목소리와 연결된다.

그러니까 1990년대 이래 매체 장의 변동과 격동하는 대중문화의 의미심장한 주역으로 걸 그룹과 동시기 팬 여성들의 수행성은 더불어 말해지지 않았다. 한류라는 초국적 연예산업 장에서 이들 ‘소녀들’ 또한 여성청년으로 성장해왔다. 최근 청순과 섹시 사이를 왕래하는, 혹은 소녀 섹슈얼리티를 너머, 소위 ‘걸 그리쉬’ 혹은 ‘워맨스’ 등 새로운 시도들이 지지받기도 하고, 이것이 여성 팬을 향한 퍼포먼스의 강화와 연관되면서 아이돌 산업에 내재한 이성애 구조에 균열을 내기도 한다. 그러나 너희들이 『82년생 김지영』과 무슨 상관이 있냐는 반응처럼, 이들 걸 그룹은 노동하는 존재로 각인되지 못했다. 걸 그룹이 수행하는 일에 대한 부정은 여성들이 다수 종사하는 서비스 노동에 대한 폄하이기도 하다.

그렇기에 『82년생 김지영』을 읽었다는 걸 그룹의 발언은 자신들 역시 페미니즘 대중화 시기를 겪어온 동세대 여성이라는 선언이기도 했다. 그러니까 소설 속 이 두 세계의 여성들은 다른 종류이지만 같은 서비스 노동을 수행하는 것이다. 그럼에도 이들의 노동은 두 세계가 따로 있듯 소외되어 있다. 『라스트 러브』에서 걸 그룹의 일원들은 동료이면서 경쟁자로, 상대의 재능에 감복하면서도 질투한다. 그러나 “조합이 괜찮네, 괜찮아”(63)라는 기대지평을 깨트리지 않기 위해, 오랫동안 해소되어야 할 감정들은 없어지지 않고 전해져야 할 마음들은 닿지 않았다. 그리고 걸 그룹으로서 집체적 조합의 유효성이 사라졌을 때, 자기 의지와 상관없이 계약은 종료된다. 마찬가지로 소설에서 같은 숙소에 있었으면서도 상대의 계약 내용을 물어보지 못했던 것은 이런 관계가 계약에 의존할 수밖에 없었기 때문이다.

이렇듯 이 소설은 걸 그룹이라는 서비스 노동이 이뤄지는 조건, 즉 친밀한 관계와 집체적 형식, 그럼에도 일방적 계약 등이 소녀들의 친밀함이라는 메인 플롯

을 떠받칠 수밖에 없음을 말한다. 그리고 최근 ‘알페스(RPS: Real Person Slash)’ 논란에서 보듯, 원래 팬픽의 서사가 무엇보다 (동성)성애의 세계임을 떠올리면 이 소설이 순정의 세계로 조정되었음도 중요하게 꼽아질 필요가 있다.³⁵ 우정에서 나아가 여성들 간 사랑의 분출은 노동하는 존재로서 걸 그룹 멤버 사이에서가 아니라 팬픽 속 이야기, 특히 공간적으로 사회의 냉혹함이 차단된 학교에 있는 인물들에서 주로 구현된다. 사회로 나아가기 전, 진정한 소녀들만의 공간을 알리바이 삼아 여성의 노동이 삭제될 때에만 그들의 감정이 드러날 수 있다.

그리고 의미심장하게도 이 소설은 마지막 콘서트 무대 위에 선 멤버가 아니라, 이미 탈퇴한 멤버와 그의 팬 제로캐럿이 주인공인 팬픽으로 마무리된다. 이야기의 밖에 있던 여성 팬이 스스로 장면으로 들어오는 순간은, ‘너의 결혼식’이라는 형태의 진부함만 제쳐두면 계약을 연장하지 못해 관련 산업에서 떨어진 여성 스타를 향한 여성 팬의 애도이면서 동시에 축복에 다름없다. 강조컨대 IMF 금융위기 후의 걸 그룹 전성시대는 원자화된 쾌락과 산업화된 위로에 맞춰 진전되어 왔다.³⁶ 그러나 걸 그룹의 원조들과 그 후예들이 이국적/전통적인 그리고 섹시/청순 등 진동하는 역할을 동시에 수행해야 할 때, 이러한 젠더화된 역할 혹은 섹슈얼리티 실천에 대해서는 산업적 이유로 지지해야 한다거나, 혹은 상품화 측면에서 비판한다거나 할 뿐이었다.

그러나 여전히 아이돌의 ‘7년차 징크스’는 유독 걸 그룹을 통해서 증빙되고, 이는 특정 세계관 내 성장에 초점을 맞춘 보이 그룹의 콘셉트와 다른 섹슈얼리티 자체로의 소비 경향 때문이라고만 말해진다.³⁷ 이와 관련해 의미심장한 것은 「소

35 여성 간 동성성에 서사로서 여성 아이돌을 대상으로 하는 팬픽의 문화적 의미에 대해서는 고윤경, 「여성 아이돌을 향한 여성 팬 응시의 역동—소녀시대 여성 동성성에 팬픽을 중심으로」, 『여성문학연구』 제50호, 한국여성문학학회, 2020, 49-78쪽.

36 걸 그룹의 삼촌팬들이 신자유주의 무한경쟁에서 증폭된 불안의식의 반동으로 새롭게 가지게 된 문화취향으로 가능해졌다는, 즉 시간이 멈춰진 상태를 동경하는 심리의 한 반영으로 소녀애가 발현된 것이라는 논의는 정윤수, 「걸그룹을 둘러싼 모험: 위험사회에서 살아남기」, 『대중음악』 제8호, 한국대중음악학회, 2011, 99-125쪽.

37 아이돌 계약에 7년 제한이 생긴 것은 동방신기가 13년 전속계약인 것이 알려지면서 ‘노예계약’이라는 비판이 나왔기 때문이었다. 이때 공정거래위원회가 연예기획사와 연기자의 전속계약이 7년을 넘기지 못하게 한다는 내용이 포함된 연예인전속계약서의 표준약관이 생

녀 연예인 이보나」 뿐 아니라, 『라스트 러브』도 무대 위 반짝이는 삶과 일을 둘러싼 여성적 계보와 당대 여성들을 다뤘지만, 둘 다 이 노동의 성격을 결정짓는 여성의 섹슈얼리티는 재현하지 않고 빈곳으로 둔다는 것이다. 이렇듯 초국적, 그리고 서비스 노동을 수행하는 걸 그룹에 대한 당대 여성작가들의 서사들이 누락시키는 지점이 사실 현재 페미니즘 리부트 이후 강력히 소환된 K-여성서사의 특징 중 일부를 드러낸다. 이는 여성 간 사랑이 노골적인 섹슈얼리티 측면이 거의 서술되지 않고 순정의 세계로 조정됐음과도 관련된다.

다시 말해 최근 여성들은 결혼, 임신, 출산을 중심으로 하는 소위 인구정책에서 자신들에게 주어진 재생산 역할을 거부하는 것으로 역사적 성장치의 한 축인 혼인을 무너뜨리고자 해왔다. 이는 더 이상은 불가능한 가부장적 남성성에 근거할 뿐인 정상가족 중심의 청년 논의에 정면으로 대항하려는 것이다. 동시에 ‘지금-여기’ 자신들의 상황을 대리대표할 수 있는 여성서사를 요청할 때는 자본주에 근간한 민족국가의 관찮은 시민으로 자신의 입지를 찾고자 하는 의지도 표명된다. 이때 전지구적 자본주의의 승리로 극대화된 신자유주의 체제에서 성장치의 또 다른 한 축으로서 혼인과 상관없는 섹슈얼리티가 가장 유력한 서비스 노동의 자원으로 주목되는 정황이 있다.

특히 2016년 강남역 여성살인 사건을 여성대상 혐오범죄, 즉 페미사이드(femicide)로 규정하는 여성대중은 다시 ‘텔레그램 N번방’ 사건 등 포함, 여성의 섹슈얼리티를 이미지로 영원히 착취하는 디지털 성폭력을 전사회적으로 이슈화시키는 계기로 스스로를 페미니스트로 정체화하기도 했다. 그렇기에 이들 여성 청년은 자기재현에의 추구에서 이러한 섹슈얼리티 부분은 드러내지 않는, 혹은 소거되어야 할 것으로 여긴다. 이러한 적극적인 삭제는 분명 먼저 1990년대 한바탕 봄을 이뤘던 여성작가들의 서사들이 일정 부분 여성 섹슈얼리티의 전복적 표출에 해방적 기대를 표했던 것과는 다소 차이를 가진다고 할 수 있다.

최근의 여성대중들은 「소녀 연예인 이보나」가 역사를 참조하거나 『라스트 러브』가 당대를 암시하거나 상관없이, 여성들 사이의 수위 높은 섹슈얼리티 표현을 삼가는 것과 마찬가지로 섹슈얼한 존재 자체로 여성을 대하는 상황을 그리지

긴 것이다.

않기를 적극적으로 선택하는 것이다. 다만 감정노동을 포함해, 그를 초과하는 신체적인 활동을 통해 드러나는 이들의 서비스 노동 자체에 대한 서사화가 없다는 것은 다음 걸 그룹이 처한 상황 자체를 그려내지 못하게 할 수 있다. 최근 고진감래 끝에 음악방송 1위 등극 혹은 차트 ‘역주행’하는 신화를 쓰는 데 성공한 걸 그룹들이 예외적으로 생기고는 있지만, 여전히 잘 나간다고 해도 대체로 많은 걸 그룹의 경우는 유독 ‘마의 7년’을 넘지 못하고 해체되고야 만다. 그러나 소위 ‘걸 그룹 3년의 법칙’은 얼핏 3년 내 1위로 승부를 봐야한다는 초조함만을 말하는 것이 아니다.³⁸

오히려 3년을 주기로 이들 여성들을 소모시킴으로써 차라리 활성화될 수 있는 연예 산업 전반을 은연중에 말하는 것이라고도 할 수 있다. 이때 집단적 효용을 마지막까지 이끌어낸 걸 그룹에서 발생한 수익은 다시 새로운 걸 그룹 육성에 쓰이고, 이렇게 하나의 걸 그룹은 사라져도 걸 그룹 자체는 영원히 소멸하지 않는 것이다. 그리고 이들이 수행하는 노동 자체의 성격도 충분히 논해지지 않고 다시 반복되게만 되는 것은 아닐지. 그래서 다시 이진경의 논의로 돌아가자면, 때론 죽음노동으로까지 이어지는 이들 걸 그룹의 초국적 서비스, 즉 최상의 젠더화된 역할로서 여성 섹슈얼리티 노동을 어떻게 살펴볼 수 있을지. 끝내 돌아오지 못할 길로 접어든 몇몇 걸 그룹 스타들의 얼굴이 여전히 기억 속에 생생한 지금, 다시 걸 그룹의 노동이란 무엇인지 질문해봐야 할 것이다.

4 결론을 대신하여

IMF 금융위기 이후의 ‘굴뚝 없는 산업’으로서 한류의 주창과 그에 따른 걸 그룹 전성기는 사실 국경을 넘나들었던 소녀 연예인들의 서비스 노동, 특히 그들을 돌

38 걸 그룹은 데뷔 후 1년 내 바로 전성기를 맞고, 이후 2년 동안 두 번 콘셉트를 바꾸다보면 저절로 그 생명력을 다한다고 했다. 그러나 최근 다른 움직임이 생성되고 있음에 주목을 요한다는 논의는 차우진, 「‘생명주기 3년설’ 통념 깨는 걸그룹」, 『공감』 제522호, 문화체육관광부, 2019.9.30., 58-59쪽. 더불어 ‘이미지 상품’으로서 여성들이 엔터테인먼트 장과 맺는 관계에 대해서는 김신현경, 「기획사 중심 연예 산업의 젠더/섹슈얼리티 정치학」, 『한국여성학』 제30권 2호, 한국여성학회, 2014, 53-88쪽.

러싼 모순적 규율들을 괄호치는 것이기도 했다. 이국적인 재능을 발휘함과 동시에 전통적인 자질을 보존하라고 하지만, 사실 이 과정에서 여성들의 행위성은 충분히 조명되지 못했다. 이 글은 최근 페미니즘 리부트 이후, 여성서사에 대한 추구에서 이들 걸 그룹의 연원 혹은 그들 활동에 대한 상상이 구체화하고 있음에 주목했다. 그러나 여기에는 그 서비스 노동이 전개된 초국적 지평이 누락되어 있거나, 혹은 일하는 몸들로서 여성 섹슈얼리티의 재현이 소거되어 있다.

‘식민-냉전’ 체제에서 여성들의 초국적 서비스 노동, 그에 대한 서사화는 몇 겹의 장막을 걷어내야 가능해질 듯하다. 초국적 지평이 늘 개입할 수밖에 없는 식민지 근대성은 이들 일하는 신체, 즉 여성들의 엔터테인먼트 노동에서 가장 잘 드러날 수 있다. 그러나 2015년 이후 페미니즘 리부트 혹은 대중화 시대, 그리고 그 이후의 백래시 시대를 겪어내는 여성작가들은 걸 그룹과 그들의 연원으로서 여성 연예인의 섹슈얼리티를 기꺼이 다룰 수 없는 맥락에 있기도 하다. 다시 말해 우선 한국 여성으로서 ‘지금-여기’를 어떻게 살아내야 하는가와 연관된 고민이 그려지고, 초국적 혹은 신체를 포함해 경계를 넘는 상상은 전략적으로 내세워지지 않는 것이다.

정리하면 「소녀 연예인 이보나」와 마찬가지로 『라스트 러브』 역시 무대 위의 반짝이는 삶에 대해서 이야기했다. 그러나 후자에서는 당대적인 여성서사의 추동에서 한국 여성들의 친밀함과 그에 근거한 상호 지지를 말한다. 이때 초국적 지평은 오히려 흐릿해진다. 동시에 두 소설 모두에서 섹슈얼리티를 매개한 노동의 성격, 그 자체에 대한 서술이 드러나지 않음도 지적해야겠다. 이는 여성 섹슈얼리티 재현을 자신의 전략으로 하던 특정 시기의 한국 문학과 다른 문법을 취하고자 하는 의지이다. 동시에 여성이 여성을 재현의 대상으로 할 때 성적 대상으로서의 측면을 말하지 않기를 선택하기도 한다. 이 말하고자 하는 것과 말하고 싶지 않는 것 사이에서 여성의 노동과 일하는 존재로서 여성에 대한 착목이 세심하게 이뤄져야 할 것이다.

참고문헌

기본자료

김세희, 『항구의 사랑』, 민음사, 2019, 9-168쪽.
 박민정, 「세실, 주희」, 『바비의 분위기』, 문학과지성사, 2020, 41-74쪽.
 조남주, 『82년생 김지영』, 민음사, 2016, 9-190쪽.
 조우리, 『라스트 러브』, 창비, 2019, 7-179쪽.
 한정현, 「소녀 연예인 이보나」, 『소녀 연예인 이보나』, 민음사, 2020, 45-83쪽.
 『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』, 『조선일보』 등의 관련 신문기사.

단행본

김대현, 「위커힐의 ‘디바’에게 무대란 어떤 곳이였을까」, 『원본 없는 판타지』, 후
 마니타스, 2020, 132-167쪽.
 김주희, 「발전과 젠더, 현대의 성별정치—1988년 서울올림픽 피켓걸에서 버닝썬
 게이트까지」, 『페미니스트 타임워프』, 반비, 2019, 9-36쪽.
 류진희, 「걸 그룹 전성시대와 ‘K-엔터테인먼트」, 『소녀들』, 여이연, 2017, 79-
 104쪽.
 배묘정, 『정치의 가극화, 가극의 정치화—소녀가극이 재현한 제국 통합의 이데올
 로기』, 소나무, 2019, 57-69쪽.
 배범수, 『한류의 패러다임 전환을 위한 신한류 확산 전략 연구』, 한국콘텐츠진흥
 원, 2019, 43-62쪽.
 심재겸, 「환상적인 김시스터즈」, 『동아시아 냉전의 문화』, 소명, 2017, 379-
 416쪽.
 아이돌로지 편집부, 『아이돌 연감 2015』, 아이돌로지, 2016, 178-189쪽.
 이용우, 「아시아의 디바와 근대성의 목소리들」, 『귀신 간첩 할니: 근대에 맞서는
 근대』, 현실문화, 2014, 153-166쪽.
 이혜진, 『제국의 아이들』, 책과함께, 2020, 17-62쪽.
 채지영, 『한류 20년, 성과와 미래전략(기초연구 2020-6)』, 한국문화관광연구원,
 2020.12, 11-21쪽.
 최규성, 『걸 그룹의 조상들—대중이 욕망하는 것들에 관한 흥미로운 보고서』, 안
 나푸르나, 2018, 11-60쪽.
 최지선, 『여신은 칭찬일까?—여성 아이돌을 둘러싼 몇 가지 질문』, 산디, 2021,

97-119쪽.

이진경, 나병철 역, 『서비스 이코노미—한국의 군사주의, 성 노동, 이주 노동』, 소명출판, 2015, 33-89쪽.

논문

강은교, 「케이팝 아이들의 자필 사과문: 손글씨의 진정성과 팬덤의 소비자 정체성」, 『여성문학연구』 제51호, 한국여성문학연구, 2020, 36-71쪽.

고윤경, 「여성 아이들을 향한 여성 팬 응시의 역동—소녀시대 여성 동성성에 팬픽을 중심으로」, 『여성문학연구』 제50호, 한국여성문학학회, 2020, 49-78쪽.

권김현영, 「이름을 기억할 것, 사랑할 것, 그리고 낙관할 것—『소녀 연예인 이보나』」, 『웹진 채널예스』, 2020.12.11.; <http://ch.yes24.com/article/view/43563>(웹진 채널 예스, 검색일: 2021년 4월 17일)

김수아, 「소비자-팬덤과 팬덤의 문화정치」, 『여성문학연구』 제50호, 한국여성문학학회, 2020, 10-48쪽.

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

듀나, 「케이팝 무대에 서는 여자들과 그 환영에게 보내는 러브레터」, 『북 DB』, 인터파크 도서, 2019.11.6.; http://news.bookdb.co.kr/bdb/Column.do?_method=ColumnDetail&sc.webzNo=38030(인터파크 도서 북DB, 검색일: 2021년 4월 17일)

류진희, 「젠더화된 메타서사로서 한류, 혹은 K-엔터테인먼트 비판—여성 팬, 걸 그룹, 그리고 여성 청년을 중심으로」, 『대중서사연구』 제54호, 대중서사학회, 2020, 9-37쪽.

백현미, 「소녀 연예인과 소녀가극 취미」, 『한국예술연구』 제35집, 한국극예술학회, 2012.3, 81-124쪽.

선우은실, 「해석적 판단과 직접 확인, 자기와의 대결—한정현, 『줄리아나 도쿄』(스위밍풀, 2019)」, 『문학과사회』 제32호, 문학과지성사, 2019.1, 258-263쪽.

- 양순주, 「횡단하는 자들의 흔적—한정현, 『줄리아나 도쿄』(스위밍풀, 2019)」, 『오늘의 문예비평』, 오문비, 2020.1, 231-236쪽.
- 윤선희, 「신 한류 수용의 문화적 맥락과 여성적 정체성에 대한 문화 연구」, 『한국방송학보』 제26권 제2호, 한국방송학회, 2012, 46-86쪽.
- 장유정, 「행과 불행으로 보는 가수 이난영의 삶과 노래」, 『한국고전여성문학연구』 제33집, 한국고전여성문학학회, 2016, 133-160쪽.
- 정윤수, 「걸그룹을 둘러싼 모험: 위험사회에서 살아남기」, 『대중음악』 제8호, 한국대중음악학회, 2011, 99-125쪽.
- 최유준, 「이난영의 눈물」, 『한국인물사연구』 제29호, 한국인물사연구회, 2013, 335-364쪽.
- 허윤, 「그 여름, 사랑하는 너에게: 김세희, 『항구의 사랑』(민음사, 2019)」, 『문학과 사회』 통권 제128호, 문학과지성사, 2019.11, 353-359쪽.

Abstract

Transnational services, 'girl group' labor and women's narrative.
—Through the novels *Girl Celebrity Ivona* and *Last Love*

Ryu Jinhee

Over the past 30 years, neo-liberalism has developed and a financial crisis has struck. In the process of overcoming this, the transnational Korean Wave (Hallyu) industry was advocated as a “factory without a chimney.” In 2021, BTS, which represents Korea, became a global idol. And like their global fandom, A.R.M.Y, the symbolic division of male stars and female fans remains.

The article recalls the girl group's genealogy of carrying out transnational labor under the colonial-cold war system. It was the girl group that allowed K-pop, which had been stagnant for a while, to be connected to the Korean Wave. However, these female celebrities were discussed regardless of the transnational progress of Korean popular culture. And the characteristics of the service labor these women perform were not mentioned.

Next, this article focuses on novels about female celebrities and girl groups as active actors. It is Han Jung-hyun's *Girl Celebrity Ivona* and Cho Woori's *Last Love*. These two novels depict female celebrities showing the transnational origin and girl groups perform-

ing service labor. Through a critical reading of these two novels, this article tries to think about what aspects of transnational service labor women have always carried out, including the current girl group.

Key words: transnational, services, girl group, women's narrative, *Girl Celebrity Ivona*, *Last Love*

본 논문은 2021년 3월 26일에 접수되어 2021년 3월 29일부터 4월 8일까지 소정의 심사를 거쳐 2021년 4월 9일에 게재가 확정되었음