

페미니즘 = 배드걸 되기?*

- 케이팝 퍼포먼스의 포스트페미니즘적 함의 -

전현민**

I. 서론	IV. 포스트 페미니즘 텍스트로서 케이팝 퍼포먼스의 사례 분석
II. 로잘린드 질의 포스트페미니즘	V. 결론 및 제언
III. 포스트페미니즘 텍스트로서 케이팝 퍼포먼스의 분류와 계보	참고문헌
	Abstract

I. 서론

본 연구의 목적은 미디어에 재현되는 케이팝 퍼포먼스(K-pop Performance)의 패턴을 유형화하고 계보화하며 그에 내재한 포스트페미니즘(Postfeminism)적 함의를 규명하는 데 있다. 케이팝(K-pop)은 음악의 청각적 경험을 넘어 시각적 경험을 제공하는 장르라고 일컬어지며 수행자의 퍼포먼스는 하나의 텍스트로써 읽어낼 수 있다. 무대라는 장은 응시 주체와 객체를 나누는 매개로써 시선의 권력이 작동하며 이는 외부로 드러나는 몸 담론이 어떠한 기제보다 강력하다는 점을 시사한다. 즉, 행위 하는 몸과 몸으로 행해지는 춤은 사회문화적 담론을 함축하는 결과물로서 그 자체로 정치성을 띠며 몸과 춤을 살피는 것은 몸이 내포하는 권력 구조와 정치적 이데올로기를 이해하는 데 본질적인 근간이 된다.

때문에 춤을 통해 젠더를 바라보는 것은 페미니즘(Feminism) 관점에서도 주요한 텍스트가 될 것이며 젠더 관점에서 춤을 바라보는 것 역시 우리가 무지각적으로 받아들인 사회의 침전물들을 비판적으로 검토하는 데 중추적인 역할을 한다. 따라서 본 연구에서 케이팝을 구성하는 여타 요소보다도 퍼포먼스를 통해 여성의 몸이 어떻게 재현되는지 살펴보는 것은 젠더(Gender) 이미지 고착화 방식과, 여성 성적 대상화를 포스트페미니즘 텍스트가 어떤 식으로 재구성하는지 인식하게 하는데 매우 중요한 단서를 제공할 것이다.

특히 최근 사례들을 반추해볼 때, 가사, 뮤직비디오 이미지 등은 여성의 주체성을 부각하며 가부장제도에 반하는 장면을 연출해 내는 등 기존 페미니즘 담론의 대열에 합류하는 것처럼 보인다. 그러나

* 본 논문은 2024년도 전현민의 한국예술종합학교 예술사 학위논문을 수정·보완한 것임.

** 한국예술종합학교 무용원 이론과 전문가 재학, agnesangelq@naver.com

퍼포먼스를 구성하는 제1요소인 몸은 여전히 획일화된 방식으로 여성 신체의 위계를 나타내기에 포스트페미니즘 텍스트 중에서도 퍼포먼스의 연구는 이의 시각적 교란을 비판적으로 검토하는 데 핵심이 될 것이다.

본 연구에서는 케이팝 퍼포먼스에서 포스트페미니즘 요소가 어떻게 나타나고 작용하는지에 대해 알아보기 위해서 포스트페미니즘의 개념을 밝히고 주요 이론적 근간이 될 로잘린드 질(Rosalind Gill, 이하 질)의 논의를 중심으로 이론적 배경을 다진다. 질의 포스트페미니즘 식별 기준을 참고하여 포스트페미니즘 텍스트인지를 판단 후 연구대상을 설정한다. 질의 기준을 통해 선정된 대상은 4가지로 범주화한 후, 시대 별로 같은 속성을 공유하는 대상을 묶어 계보화한다. 계보화를 하는 이유는 포스트페미니즘 케이팝 퍼포먼스가 과거의 성공 사례를 바탕으로 계속해서 비슷한 내용을 재생산하며 왜곡된 이데올로기의 강화를 모색한다는 점을 강조하기 위함이다. 전략화된 포스트페미니즘 텍스트는 거듭 고도화되고 복합성을 띠는 추세이기 때문에 끊임 없이 탐구되어야 하며, 계보화는 이러한 현상을 비판적인 시각에서 파악하고 이해하는 데 중요한 단서를 제공할 것이다.

이 때, 계보화와 분류화 대상의 범위는 포스트페미니즘 텍스트 생산이 두드러지기 시작한 2000년부터 2022년까지로 하였다. 대략 20년이 되는 시간을 범위로 설정한 것은 그들이 공통으로 공유하고 있는 보편성과 각각이 재현하는 특수성을 분석하기에 있어서 퇴적된 시간이 필요하며 포스트페미니즘 현상이 역사 속에서 연이어 재생산됨을 확인할 수 있다. 따라서 케이팝 퍼포먼스 지형에서 포스트페미니즘의 전개 과정을 파악하기 위해서는 이러한 관점에서의 고찰은 유효할 것이다. 또한 대상의 대표성을 위하여 대한민국에서 현존하는 가장 오래된 대중음악 시상식인 골든 디스크 어워즈(Golden Disc Awards), 1990년부터 시작한 서울 가요대상(Seoul Music awards), 국내 최대 음원 서비스인 멜론(Melon)에서 주최한 음원 중심의 시상식인 멜론 뮤직 어워드(Melon Music Awards), 과학기술정보통신부에서 허가된 음악 전문 채널 엠넷(MNET)이 주최하는 마마 어워즈(MAMA AWARDS)의 여성 수상자의 무대로 대상을 한정한다.

여성 수상자 119팀(그룹, 솔로 포함) 중 유형화, 계보화할 대상 13 작품을 선정하기 위해서는 대상자의 공식 뮤직비디오와 각종 무대 영상을 중심으로 판단하였다. 또한 미디어에서 포스트페미니즘 담론이 수용자의 선호도와 조응하여 탄생한 결과물이므로 영상 자료물의 댓글 기사 리뷰 등도 부수적으로 참고하였다. 그 중 호응도가 높았거나, 질의 기준에 의거해 두드러지게 포스트페미니즘 텍스트로 식별되는 퍼포먼스들 13편을 선별하였다. 이후에는, 각각의 구체적 포스트페미니즘적 함의를 파악하기 위해 계보 별 가장 대표성을 띠는 작품 사례 한 가지씩을 선정해 분석한다. 사례는 유튜브(Youtube)에 제시된 공식 뮤직비디오로 기반으로 하며, 샷(shot)을 추출한 이미지를 적극적으로 활용하여 분석할 것이다. 케이팝 아이돌의 음악에서 춤 퍼포먼스가 중심을 이루는 것은 이미 잘 알려져 있지만, 본 연구에서 그 중에서도 공식 뮤직 비디오를 사례로 선택한 것은 뮤직 비디오는 라이브 퍼포먼스에 비해 카메라 연출이나 내러티브 등을 통해 모든 장면의 구성과 요소가 기획되고 통제되어, 케이팝 아이돌이 의도하는 바와 그 아래 함의하는 정치성을 읽어내기에 적합할 것이라 판단하였기 때문이다.

본 연구는 기존 여성주의 비평이 읽어내 온 단선적인 면을 보완하여 포스트페미니즘 케이팝 퍼포먼스의 교묘하고 양가적인 모순을 읽어내고자 한다 이를 위해 케이팝 퍼포먼스 지형에서 포스트페미니즘이 재현되어 온 양상의 분류화 계보화 작업을 통해 이가 어떠한 일정한 패턴을 가지는 지 조사할 것이다

또한, 각각의 작품이 지니는 개별성을 탐구함으로써 동시대적으로도 계속해서 생산되는 포스트페미니즘 텍스트의 위험성에 대한 인식을 촉구하고 상대적으로 포스트페미니즘 논의가 미흡한 케이팝 퍼포먼스 연구에서 발전적인 관점을 제시한다는 점에서 의의가 있다.

II. 로잘린드 질(Rosalind Gill)의 포스트페미니즘

동시대 페미니즘은 대중문화를 통해 이야기 되는 것뿐 아니라 페미니즘 그 자체로 대중문화적인 성격을 띤다. 이러한 맥락에서 질은 포스트페미니즘 미디어 문화가 분석적 관점이 아닌 문화 학자들이 탐구해 나가야 하는 현상이라는 점을 상기시키며 포스트페미니즘 텍스트 분석의 중요성을 강조한다.(Gill, 2007, p. 147). 그리고 그는 분석적인 목적으로 포스트페미니즘이라는 용어를 사용하기에 있어서는 최소한 포스트페미니즘으로 텍스트를 구별할 기준을 명시할 수 있어야한다고 하며 그 기준을 새로이 제시하였다(Gill, 2007, p. 148). 질이 제시한 포스트페미니즘 텍스트의 특징들은 페미니즘의 이상을 수용하면서도 동시에 반페미니즘적 이데올로기를 재생산하는 포스트페미니즘의 모순된 성격을 포착한다.

첫 번째로, 신체적 특성으로서의 여성성은 여성의 몸이 정체성과 가치의 핵심 지표로 정의되는 방식을 말한다(Gill, 2007, p. 149). 동시대 미디어는 ‘섹시한 몸’을 가지는 것을 여성의 궁극적인 권능의 상징으로 찬양하며, 이는 끊임없는 자기 감시와 규율을 요구하며, 외형 뿐 아니라 나아가 말투, 목소리, 식습관, 걸음걸이 행태까지로 확대된다. 미디어는 여성성을 신체성에 더욱 더 국한시키고 있으며, 스펙터클한 대중문화 장르로서 케이팝은 이러한 특성이 두드러지게 드러난다.

두 번째로, 문화의 성애화이다. 미디어에서 여성의 몸은 점점 더 포르노화된 미적 기준 속에서 만연하게 상품화되고 대상화된다(Gill, 2007, p. 150). 미디어 문화는 여성 스스로를 바람직한 이성애적 주체로 구축하며, 임신과 성병으로부터 자신을 보호하면서도 남성을 성적으로 기쁘게 하는 역할을 수행할 것을 요구한다. 질은 이러한 불평등한 이성애적 재현이 문화의 성애화를 이해하는 데 핵심이라고 본다(Gill, 2007, p. 151). 앞서 설명했듯, 케이팝 퍼포먼스 지형에서는 극단적으로 협소한 기준 속 자기 감시와 규율을 통하여 섹시한 몸을 요구하고 있다. 이 뿐만 아니라, 핵심은 이러한 몸이 오로지 이성애적 코드를 기본 값으로 하여 포르노화되어 그려져 있다는 것이다.

그런데 세 번째로, 포스트페미니즘 텍스트의 성적 대상화가 과거와 다른 점은, 그것이 주체적이고 자발적인 과정으로 그려진다는 점이다(Gill, 2007, p. 151). 질은 이를 ‘성적 대상화에서 성적 주체화로’라고 명명하며 성적 대상화가 자율적인 선택으로 재편되는 방식을 강조한다(Gill, 2007, p. 151). 질은 이 지점에서 과거의 성적 대상화는 외부의 남성 권력이 작동한 것이었다면, 포스트페미니즘에서는 내면화된 자기 감시와 나르시시즘적 시선이 그 자리를 대신하게 된다고 지적한다. 이는 표면적으로는 진일보한 것으로 비춰지만, 실상은 권력적 시선을 내면화한 것으로 더욱 착취적인 구조로 이어질 수 있다. 케이팝 퍼포먼스에서도 안무, 노출도를 통하여 성적으로 대상화되어 있지만, 표정이나 서사, 메시지를 동원해 과거에는 노출이 은근한 방식이었다면, 최근에는 이러한 것들이 자신이 선택한 것이라고 재포장함으로써 ‘주체적’으로 대상화하는 흐름이 나타난다. 이러한 흐름은 다음 장에서 드러날 것이다.

네 번째로, 개인주의, 선택, 권능의 강조는 여성들을 자율적 행위자로 상징하는 신자유주의적 구조를

함의한다(Gill, 2007, p. 153). 포스트페미니즘은 모든 결과를 개인의 선택에 의한 책임으로 환원하며, 구조적 불평등을 묵인하고 희석시킨다. 그 중에서도 미디어 문화 속 이성애적 맥락에서 구관습적 남녀 관계를 여성의 '자기 만족'으로 포장하며 그러한 만족을 쫓은 결과는 모두 과거로부터 이상화되어진 여성의 외모나 관계로 획일화되어 나타난다는 것이다. 또한 질은 포스트페미니즘이 여성으로 하여금 왜 그러한 만족을 추구하게 되었는지에 대한 질문은 함구한다고 지적한다(Gill, 2007, p. 154). 포스트페미니즘 흐름 안에서 여성이 '나'와 강인한 '나'의 선택, 그리고 이로 인한 권능을 강조하는 퍼포먼스들은 다수 등장하였고, 이러한 퍼포먼스들은 곧 그 여성 혼자 자체만이 아니라 성별로서의 여성을 치환하며 상징하는 것처럼 여겨져 왔다. 그러나 이러한 퍼포먼스들이 어떠한 함의를 가지는지에 대해서 이후 자세히 살펴볼 필요가 있다.

다섯 번째로, 자기 감시와 자기 규율은 여성들이 자신의 외모뿐 아니라 감정, 관계, 사회적 역할 전반을 통제하도록 독려하는 것을 통해 성공적인 여성성을 수행하도록 하는 것을 말한다(Gill, 2007, p. 155). 이상적인 포스트페미니즘적 주체는 자기계발 담론으로 포화된 문화에서 단순히 신체적 차원을 넘어서서 자아까지 스스로 훈련하고 개선하며 회복하는 주체이다(Gill, 2007, p. 156). 이것이 시사하는 바는 잡지, 소설, 토크쇼에서 신체와 자아는 준치료적으로 다루어야 할 대상이 되며, 동시에 여성을 주체로 호명한다는 점을 드러낸다. 케이팝 퍼포먼스는 앞서 설명했듯 극단적으로 협소한 미적 기준과 여성성을 수행하게끔 하고, 이는 퍼포머 뿐 아니라 여성 전반에게 확대되고 전가되는 무엇이다. 퍼포머는 이러한 기준에 맞추기 위해 기형적으로 관리를 하고 이는 필수적인 규범처럼 통제되고 압박된다.

여섯 번째로, '메이크오버 패러다임(Makeover Paradigm)'은 포스트페미니즘 미디어 문화를 직조하는 핵심적인 서사로 나타난다(Gill, 2007, p. 156). 메이크오버 패러다임은 매우 협소하게 규정된 과거의 모습을 실패로, 이를 재창조시키는 것은 성공이라고 그려내어 여성들이 자신의 삶이나 몸을 어떤 식으로든 부족하거나 결함이 있다고 믿게 하며, 변화를 선택하는 것이 곧 설욕을 하는 것으로 만든다(Gill, 2007, p. 157). 이는 성공과 행복이 오직 개인의 노력에 의해 이루어지는 것처럼 환각을 일으켜, 구조적 불평등으로부터 시선을 돌리게 한다. 이와 같은 서사는 케이팝 퍼포먼스에서도 발견할 수 있었으며, 이러한 포스트페미니즘적 서사는 여성의 성공이 오로지 개인의 노력, 그 중에서도 외모 변신을 통해 이루어지는 것처럼 보이게 한다는 점을 이후 사례 분석에서 논의할 것이다.

일곱 번째로, 생물학적 성차의 개념 재확인인 성차를 자연화하는 것으로 나타난다. 그리고 여기서 성차라는 것은 주로 생물학적으로 출발한 심리적인 성차를 말한다(Gill, 2007, p. 158). 생물학적으로 다르기에 심리적으로 다를 수밖에 없는 남녀는 서로 차이를 가지게 되고 이에 대한 인정이 필요하다는 것이다(Gill, 2007, p. 159). 그러나 이러한 재확인인 남성의 관점을 특권화하며, 기존의 불평등을 상호보완적인 차이로 위장한다. 생물학적 성차를 재확인하는 방식은 케이팝에서도 유구하게 드러나는 패턴이다. 이러한 방식은 여성성을 본질적으로 수동적이고 여린 것으로, 남성성을 강인하고 주도적인 것으로 고정함으로써 기존 권력 구도를 유지하고 강화한다.

마지막으로, 아이러니와 알고 있음의 형식은 포스트페미니즘 텍스트가 명백한 성차별적 또는 동성애 혐오적 콘텐츠를 생산함에도 풍자적인 의도인 것처럼 포장함으로써 비판을 회피하도록 만든다(Gill, 2007, p. 159). 이러한 아이러니는 소비자들이 이러한 텍스트의 메타적 언급을 이해할 만큼 세련되었다고 아첨하면서 이에 대한 비판을 고리타분한 것으로 만들고 기존의 권력 구도를 정상화한다. 즉,

이러한 형식은 문제적 재현이 있음에도 이를 유머처럼 포장함으로써, 소비자들이 비판하지 못하도록 하는 것이다. 케이팝 퍼포먼스에서도 이러한 장치가 선명하게 드러나는 사례들이 등장하고 있으며, 예컨대, (여자)아이들의 사례가 이에 해당하는데, 이는 이후 사례 분석에서 자세히 설명하겠다.

이와 같은 특성들은 포스트페미니즘 텍스트의 모순된 본질, 즉 포스트페미니즘 텍스트가 페미니즘적 성격과 동시에 안티 페미니즘적 아이디어를 포괄한다는 지점을 여실히 드러낸다. 또한 포스트페미니즘 텍스트의 교묘한 성차별적 논의는 극명하고 지속적인 불평등과 함께 공존하며 이를 구조화한다.

III. 포스트페미니즘 텍스트로서 케이팝 퍼포먼스의 분류와 계보

본고에서는 기사나 리뷰 등에서 페미니즘으로 인식되어 왔거나 노골적으로 질이 논의한 포스트페미니즘 감성을 차용한 퍼포먼스를 대상으로 한정하여 2000년부터 2022년까지 골든 디스크, 서울 가요 대상, 멜론 뮤직 어워드, 마마의 여성 수상자 (그룹, 솔로 포함) 119 팀 중 포스트페미니즘 해당 여부를 판단할 가치가 있는 퍼포먼스들 13개를 선별하였다.

한국적인 맥락에서 분류는 크게 ‘세상에 맞서기’, ‘남자 되기’, ‘속물 되기’, ‘내가 되기’, 4개로 나눌 수 있었고, 분류의 계보는 2000년대, 2010년대, 2020년대에서 하나씩을 선정하였다. ‘세상에 맞서기’ 분류에서는 사회의 부조리성을 직간접적으로 고발하고 여성의 신체적 자율성을 주장하는 움직임이 보이는 퍼포먼스들을 포함한다. 이 분류의 계보는 이효리의 <텐 미닛 (10 minutes)>부터 미쓰에이의 <배드 걸 굿 걸(bad girl good girl)>, (여자)아이들의 <누드 (NXDE)>로 구성된다. <텐 미닛>에서 이효리는 1세대 아이들에게 요구되던 신성화된 순수성에 도전하며, 의도적으로 섹시한 이미지를 채택하였고 이는 당시 저항적으로 위치지어졌다. 이와 유사하게 <배드 걸 굿 걸> 또한 당시 케이팝의 맥락에서 소녀시대 <오(Oh!!)>와 아이유의 <좋은 날>이 ‘오빠’를 호출하였던 것과 대조적으로 남성의 시선을 조롱하고 여성의 주체성을 주장한다고 여겨졌다. 마지막 계보의 <누드> 역시 성적 대상화에 대한 비판을 하는 것처럼 보이나, 동시에 이러한 비판 자체를 상품화한다. 즉, ‘세상에 맞서기’ 분류의 퍼포먼스들은 여성 아이돌로서 사회 구조적인 불평등을 폭로하려는 시도를 엿볼 수 있고 그 과정에서 성적 주체화로의 변모가 두드러지게 드러나는 것을 발견할 수 있다. 그러나 신자유주의 미디어 문화 속에서 여성 아이돌이 어떠한 전복을 의도했던 ‘성적 대상화’로의 전략에서 벗어날 수 없다는 사실도 함께 드러난다.

‘남자 되기’ 분류에서는 여성/남성의 이분법적인 대립 구도 속에서 헤게모니적 남성성을 내세우며 그것을 그대로 답습하여 차용한 퍼포먼스들을 사례로 채택하였다. 이 분류는 보아의 <걸즈 온 탑(girls on top)>, 씨엘의 <나쁜 기집애>, (여자)아이들의 <툼보이(tomboy)>로 계보화된다. <걸즈 온 탑>은 퍼포먼스에서 남성과 여성의 위치를 뒤바꾸며, 여성의 생물학적 연약함을 지우고 남성성의 특징인 강함을 강조함으로써 헤게모니적 남성성을 모방하는 데 의존한다. 마찬가지로 <나쁜 기집애>에서 씨엘(CL)은 헤게모니적 남성성을 강조하는 힙합 페르소나(Hip hop Persona)를 차용하여 여성의 권능을 회복하는 것처럼 보이나, 동시에 이에 내재된 여성혐오적 요소들은 함구한 채 재생산한다. <툼보이>에서는 남성과 여성의 이분법적 구도를 노골적으로 도치시키는 것을 통해 가부장적 남성성을 탈중심화하려고 시도하나, 이는 일회적인 통쾌함을 주는 것에 불과해 여성 혐오적 구조의 해체로까지 나아가지 못한다. 이처럼

럼 이 분류에서는 여성/남성 대립구도 속에서 남성성을 우월한 가치로 고정시키고 나아가 여성에게 처해진 불평등을 생물학적 성차로 인한 것으로 자연화시키는 것을 볼 수 있다.

다음으로 ‘속물 되기’는 여성성을 무기로 활용하여 사회 불평등의 잔재들을 이미 알고 있음에도 그것을 적절히 활용하라는 메시지를 담은 퍼포먼스들로 구성한다. 이 계보는 이효리의 <유고걸(you-go-girl)>, 현아의 <빨개요>, 제시의 <눈누난나>로 이어진다. <유고걸>은 전형적으로 성적으로 대상화된 스트립쇼(Striptease)와 같은 퍼포먼스를 여성 권력의 표현으로 전환시키고, 이를 자신감 있는 여성처럼 그려낸다. 그러나 이 퍼포먼스 내에서는 성형수술과 변신을 감행해서라도 남성의 기준에 부합하는 것이 곧 주체성을 획득하는 것이라는 메시지를 제시하며, 결과적으로 가부장제적 이상을 강화한다. <빨개요>에서 현아는 성적 욕망을 숨기지 않는 여성으로 등장하며 여성의 성적 해방을 주장하는 듯 하지만, 그 몸은 파편화된 이미지로만 소비되며 ‘주체적’ 성적 대상화의 위험을 드러낸다. <눈누난나>는 남성 중심의 공간에서 체제에 불응하는 ‘썸 언니’가 뒤편으로써 성취를 이룩하는 듯 보이게 하나, 움직임으로서는 여전히 남성 시선을 내면화한 채로 기존의 성적 대상화된 여성을 그대로 재현한다. 이 분류는 따라서 성적으로 능동적인 여성 주체가 등장하는 듯 보이나, 그들이 말하는 주체성이 상품화된 허상에 불과하며, 자기-검열적 남성 응시의 시선을 스스로 내면화하고 스스로 신자유주의적 혼욕 주체가 되는 것을 자처하는 아이러니함을 볼 수 있다.

마지막으로 ‘내가 되기’에서는 나르시시즘적 시선을 통한 ‘나’ 강조가 주요 테마로 작용하였다. 이 분류의 퍼포먼스 계보는 투애니원의 <내가 제일 잘나가>부터 마마무의 <힙(Hip)>, 잊지의 <워너비(Wannabe)>까지로 구성하였다. <내가 제일 잘나가>는 ‘알파걸(alpha girl)’ 이미지를 구축하며, 챔피언 벨트, 슈퍼카와 같은 상징들을 통하여 여성의 능력과 그것을 가진 ‘나’를 강조한다. <힙>에서는 운동가, 예술가, 정치인 등 다양한 인물상을 통해 기존의 여성상을 도전적으로 재구성하고자 한다. <워너비>에서는 “I just wanna be me(내가 되고 싶어)”라는 가사와 함께 머리를 자르거나 식탁 위를 달리는 등 반규범적 행동과 함께 개성과 자유를 드러낸다. 그러나 이러한 퍼포먼스들은 신자유주의적 구조 안에서 정체성과 자아가 개발해야 할 무엇으로 변모한다는 것을 함의하며, 자기개발과 선택을 통해 불평등을 극복할 수 있다는 착시를 내포한다. 또한 나르시시즘적 시선에서의 ‘나’의 강조는 여성의 자아가 역설적으로 부재한다는 사실을 밝혀낼 것이다.

이후 분석에서는 각각의 개별 분류 중 하나씩을 뽑아 세부적으로 탐구하고자 한다. ‘세상에 맞서기’에서는 그 계보중에서도 가장 최근의 작품으로 더욱 더 교묘하고 정교해진 포스트페미니즘적 특성을 담은 <누드>를 분석한다. 계보중에서도 <누드>를 분석하는 것은, 포스트페미니즘이 얼마나 포착하기 어려운 형태로 진화했는지를 드러내며, 텍스트가 무엇을 강조하고 은폐하는지를 구별하는 데 중요한 통찰을 제공할 것이다. ‘남자 되기’ 계보에서는 <걸즈 온 탑>을 분석한다. 이 사례를 선택한 것은 <걸즈 온 탑>이 계보 상 가장 초기의 사례임에도 현재까지도 가장 명백히 페미니즘적 작품이라 읽혀 왔다. 따라서 <걸즈 온 탑>이 사실 포스트페미니즘적 전략에 기반하고 있으며 성별 이분법 안에서 남성성을 우월한 위치에 고정시키고 있음을 밝히는 것은 매우 중요할 것이다. 다음으로, ‘속물 되기’ 계보에서는 <유고걸>을 분석한다. <유고걸>은 이 퍼포먼스가 질이 논의한 포스트페미니즘 특성을 완벽히 체현하고 있기 때문이다. 따라서 이 사례의 주제와 서사는 포스트페미니즘적이라고 이미 논의된 바도 있었으나, 그 퍼포먼스 자체가 분석된 것은 부재하였기에 ‘속물 되기’가 어떻게 퍼포먼스적으로 체현되고 드러나는지를

규명하는 것은 유효할 것이다. 마지막으로, ‘내가 되기’에서는 <내가 제일 잘나가>를 분석한다. 투애니원은 알파걸 캐릭터를 구축함으로써 전형적인 걸그룹의 이미지와는 상반되는 이미지와 퍼포먼스를 하며 케이팝 퍼포먼스 내에서 새로운 트랙을 도입하였다고 볼 수 있다. 따라서 ‘내가 되기’ 계보 내에서도 <내가 제일 잘나가>는 원본성을 지니는 위치를 점하기에 이를 분석하는 것은 계보가 이후 어떻게 변형되고 발전되는지를 파악하는 데 중추적인 역할을 할 것이다.

〈표 1〉 포스트페미니즘 텍스트로서의 케이팝 퍼포먼스의 분류와 계보

분류	계보 1	계보 2	계보 3
‘세상에 맞서기’	이효리 〈10 minutes〉	미쓰에이 〈bad girl good girl〉	(여자)아이들 〈NXDE〉
‘남자 되기’	보아 〈girls on top〉	씨엘 〈나쁜 기집애〉	(여자)아이들 〈tomboy〉
‘속물 되기’	이효리 〈you-go-girl〉	현아 〈빨개요〉	제시 〈눈누난나〉
‘내가 되기’	투애니원 〈내가 제일 잘나가〉	마마무 〈hip〉	있지 〈wannabe〉

IV. 포스트 페미니즘 텍스트로서 케이팝 퍼포먼스의 사례 분석

1. 세상에 맞서기- (여자)아이들의 <누드>

가. 시선의 확장

<누드>의 뮤직비디오 1절에는 오로지 남성으로만 구성된 응시자가 등장하고 이들의 응시는 아날로그 카메라를 통해 이루어진다. 다음 2절에서는 비교적 현대적으로 보이는 전시장이나 촬영 현장이 등장하고 남성과 여성이 동시에 응시자로서 자리하기 시작한다. 그리고 여기서도 도구를 이용한 응시가 이루어지는데, 이 때 사용한 도구들은 오페라 글라스(Opera Glass)와 카메라이다. 1절에서의 카메라는 아날로그 방식이었다는 것을 강조하는 연출이 있었다면, 마지막 브릿지(Bridge)에서부터는 인터넷 환경과 휴대폰이 등장하며, 응시자의 성별은 특정되지 않고, 응시 또한 휴대폰을 경유한 형태로 이루어진다.

여기서 발견한 것은 먼저, 시선의 주체가 1절(대과거)- 2절(과거) -브릿지부터 끝(동시대)까지 확장된다는 지점이다. 이 확장은 남성에서부터 남성과 여성, 마지막으로 성별을 특정할 수 없는 다수의 사람들까지로 진행된다. 그러나 2절부터 시대가 변하고 여성이 응시주체로서 추가되었다 하더라도, 전시된 여성은 같은 시선 아래 응망된다. 즉, 응시하고 있는 여성들 또한 여성적 응시가 아닌 권위적인 남성 시선을 내면화하여 그들을 바라보고 있는 것이다.

이와 같은 남성 시선의 내면화는 관객을 넘어 (여자)아이들의 퍼포먼스를 통해서도 드러난다. 1절에서는 몰랑루즈(Moulin Rouge)와 마릴린 먼로(Marilyn Monroe)의 오마주를 통해 매혹적인 여성이 되거나, 혹은 대상화된 현실에 슬퍼 보이는 여성이거나, 이에 분개하는 이데올로기의 전형적인 피해자적

여성을 그리고 그에 대한 단순 부정이 나타났다면, 2절부터는 (여자)아이들도 남성 시선을 적극적으로 체화 한다. 그리고 이러한 상황을 스스로 이용하는 모습을 드러낸다. 2절에서, 소연은 인어처럼 보이는 드레스를 입은 채 전시관 속에 응시 당하고 있음에도 유혹적인 포즈를 취해 보이는 등 ‘주체적’으로 스스로를 대상화한다. 또한, 유리 쇼케이스에 갇혀 있는 상황에서도 카메라를 뚫어져라 응시하거나 자기를 응시하는 사람들을 향한 시선을 숨김 없이 드러내거나 당당하게 포즈를 취해보이는 모습에서 자신이 대상화되고 있는 구조에 대해 인지하고 있음을 적극적으로 알린다. 그리고 이 작품 속 ‘전형적으로 대상화된 여성’을 의미하는 물랑루즈의 쇼걸 의상을 입은 미연이 2절에도 재차 등장하여 카메라에 의해 응시당하나 이것이 콘셉트 촬영임을 드러내는 연출을 통해 자신이 처한 상황에 대해 이해하고 있고 오히려 이를 활용하는 포스트페미니즘적 특성을 내비친다.

나. 〈누드〉의 굴절된 시선

〈누드〉의 뮤직비디오에서는 마네의 〈올림피아(Olympia)〉와 동일한 방식이라 할 법한 연출이 계속된다. 마네의 작품이 신성하고 순종적으로 그려졌던 여성의 누드를 퇴폐적으로 재구성하여 관람자의 안락한 위치를 전복하고 벗은 여성을 대상으로 규정하는 일방적인 시선을 밝혀내고자 했다면 〈누드〉 속 전시/반전의 반복은 무대/객석의 명백한 분할로 인해 취해지는 안전한 관객으로서의 위치를 뒤바꾸어 관객 또한 응시의 대상이 될 수 있음을 각성하게 한다.

브릿지 이후 뱅크시(Banksy)의 오마주를 통해 (여자)아이들은 자신들이 이 구조를 알고 있음을 극대화하여 연출한다. 이 노래의 마지막 가사인 ‘변태는 너야’와 함께 〈누가 로저 래빗을 모함했나(Who Censored Roger Rabbit?)〉의 제시카 래빗(Jessica Rabbit)을 오마주한 일러스트가 등장하고 그 의상이 탈의 되는 장면이 그려진다. 전라가 된 캐릭터의 일러스트는 미술관 속 작품이 되어 관중들에 의해 감상되어 지는데, 이는 곧바로 뱅크시의 〈풍선 없는 소녀(Girl without Balloon)〉의 오마주로 진화하며, 뱅크시의 그것처럼 반토막의 그림이 파쇄 되어진다.

그러나 위의 퍼포먼스는 결코 전복적으로만 읽힐 수 없다. 즉, 퍼포먼스가 남성 중심의 권력 구조를 전면적으로 거부하기보다 이를 비웃는 식의 일회성 시각적 환영처럼 끝나면서 결과적으로는 남성 시선을 내면화한 채 여성혐오적 움직임과 형식을 재생산하고 있기 때문이다. 〈Nxde〉에서 바라보는 자의 응시가 카메라, 오페라 글라스, 휴대폰에 이르기까지 늘 왜곡되고 굴절될 가능성이 있는 무언가를 통해 이루어지는 것처럼, (여자)아이들이 스스로를 바라보기 위해서는 이미 굴절된 시선을 내재화하고서부터 가능하다.

그리고 이는 퍼포먼스에서 가장 두드러지게 드러나는 대목이다. (여자)아이들의 〈누드〉의 퍼포먼스에서는 그 메세지보다 그들의 외모와 의상을 더 강조한다. 특히, 하이라이트 부분에서의 단체 군무는 물랑루즈의 오마주 무대에서 쇼걸의 옷을 입은 전 멤버가 가슴 쪽의 지퍼를 내리고 옷을 열어 몸을 보여주는 듯한 동작, 다시 몸을 가리는 동작, 윗옷을 벗는 듯한 동작, 벗은 옷을 던지는 동작 등을 통해 가사인 ‘Yes, I am a nude (그래, 나 벗은 상태야)’ 속 옷을 벗고 나체의 모습이 되는 것을 묘사한다.

이는 신자유주의 사회에서 가장 호응을 얻을 만 한 메시지와 퍼포먼스를 이중적으로 결합함으로써 생산되는 일종의 혼종으로, 그들이 설파하는 메시지는 규범에 도전하는 것처럼 보일 수 있으나 근본적인 퍼포먼스는 기존의 권력 구조에 순응하며 이를 적극적으로 해체하지 않고 페미니즘 아이디어와 도상학

을 통합하는 것에 그친다는 것이다.

그들이 전시/반전의 시퀀스나뱅크시의 오마주 등으로 ‘이 구조에 대해 알고 있음’을 지속적으로 상기시켰던 것은 여성이 착취당하는 구조에 대해 인지하고 있음을 거듭 강조함으로써 성적 대상화 퍼포먼스를 ‘실제로 그런 의미는 아니’라고 하며 지속할 수 있는 면죄부를 얻을 수 있기 때문이다. 다시 말해, 〈누드〉는 그들의 퍼포먼스를 해석할 수 있는 소비자는 메타적인 언급을 이해하고 그들의 조작적 시도를 꿰뚫어 볼 수 있는 세련된 소비자로 치켜세우며 명백한 성적 대상화의 재생산을 아이러니한 방식으로 표현하고 있는 것에 불과하다.

미디어 문화 속 아이돌의 음악은 어쩔 수 없이 주류 음악 산업의 거대 자본 아래에서 제시된다. (여자)아이들의 〈누드〉는 표면적으로 페미니즘 이상을 장려하는 반면, 이 역시 페미니즘으로부터 이익을 얻는 상업화된 틀 안에서 운영된다는 것을 뜻한다. 그리고 역설은 이러한 표상이 시장성을 갖게 될 때, 초기의 페미니즘적 의도에도 불구하고 그들은 여전히 성애화된 대상으로서 소비된다는 것이다. 앞서 살펴 보았 듯, 〈누드〉의 뮤직비디오 속 시선은 남성으로 시작해서 여성을 포섭하고 특정할 수 없는 다수의 인물들까지 확장되어 왔다. 그리고 (여자)아이들은 이를 위에서부터 관망하는 방식으로 구조에 대해 꿰뚫고 있음을 경고한다. 그러나 포스트페미니즘 미디어 문화에서는 이를 비판하는 과정마저도 사실은 남성적 시선을 내재화하고 있다는 역설을 발견한다.

2. 남자 되기- 보아의 〈걸즈 온 탑〉

가. 강인한 여성과 취약한 여성

〈걸즈 온 탑〉에서 뚜렷하게 드러나는 공간적 변화는 무대와 유리 공간 사이의 전환이다. 무대 공간에서의 보아는 강인한 여성이며 〈걸즈 온 탑〉에서 말하는 이상적인 여성 주체이다. 반면, 유리 공간에 갇혀 있는 여성은 〈걸즈 온 탑〉 가사 속 ‘틀에 갇혀버릴’, ‘그들에 갇혀 사는’ 여성, 즉 취약한 여성이다. 무대 공간에서의 강인한 여성은 남성 댄서들 사이로 당당하게 걸어들어 중앙 자리를 점유한다.

반면, 유리 공간에서의 취약한 여성은 유리 구조물에 갇혀 있으며 이러한 공간적 특성으로 인해 무대 공간 속 여성과 마찬가지로 쏠의 중앙에 위치함에도 남성 댄서들에 의해 포위 당한다는 인상을 준다. 또한, 보아는 남성들의 응시에 취약한 상태로 재현되는데, 먼저 유리라는 공간적 특성이 이를 강화한다. 유리로 이루어져 공중에 떠 있는 좁은 공간은 그 내부가 투명하게 전부 보이는 반면, 그 바깥은 어두워 아무것도 보이지 않는다. 유리 공간 속 보아는 언제 들이닥칠지 모르는 미지의 존재들을 의식하듯, 어둠 속 유리 공간 밖을 살피며 두려움과 불안에 떨고 있다. 카메라는 유리 공간과 보아를 다각도에서 응시하며 관음증적 시선으로 보아를 재현하고 있다.

유리 공간 속 여성은 식물의 잎에 의해 손끝이 찢려 피가 나고 이 피를 자신의 입술에 바르는 퍼포먼스를 통해 상처를 입었지만 이를 딛고 극복하는 움직임 보인다. 그리고 그 극복은 그 간 대비되어 등장했던 무대 공간의 여성의 ‘강인함’을 흡수하는 것으로 수행된다. 연신 불안한 표정을 했던 유리 공간 속 여성은 눈을 힘주어 뜨고 카메라를 똑바로 응시하거나 입을 크게 벌려 노래하는 등 처음으로 능동적이고 주도적인 모습을 취한다. 이 과정에서 어느 새 유리 공간을 탈출한 여성은 그 구조물을 뒤로 하고 무표정으로 춤을 추거나 심지어는 자신을 포위해 왔던 남성 댄서들을 유리 공간에 역으로 가두고 그 꼭

대기에 앉아서 여유롭게 노래하는 장면을 연출하기도 한다. 이러한 모습은 다양한 차별적 구조나 여성에게 처해진 불평등 즉, 유리 공간으로 형상화된 유리 천장을 극복하고 그 구조를 전복하겠다는 선포이자 선언으로 기능한다.

그러나 유리천장을 극복하기 위해서는 몇 가지 요건을 충족할 것이 조건으로 제시된다. 먼저, 여성은 두려워해서는 안 되며 일 대 남성 다수의 환경에서도 물러서서는 안 된다. 또한 ‘그들에 간혀’ 수동적이거나 ‘틀에 간혀’ 전복적인 성격을 지니지 못한 여성은 이 게임에 참여할 기회도 박탈당하며 도태된다. 마지막으로, 여성은 피를 보는 한이 있더라도 이를 딛고 일어설 줄 알아야 비로소 차별적 환경에서 탈출할 권한을 부여 받는다. <걸즈 온 탑>에서 강인한 여성과 취약한 여성을 번갈아 비추며 선전했던 메시지는 신자유주의 사회의 규범을 내재화한 것으로 구조의 문제를 개인의 성취나 선택으로 환원한다. 따라서 그 기준에 부합하지 않는 여성들은 주변화 되고 구조적 차별은 개인이 극복해야 할 무언가로 변모하는 것이다.

나. 남녀 대립 구도

<걸즈 온 탑>은 겉으로는 여성주의적 메시지를 담은 듯 하나, 실제로는 남-녀의 이분법적인 대립구도를 강조하며 기존의 성별 고정관념들을 더 강화하고 있다. <걸즈 온 탑>에서는 남녀로 갈라진 댄서들의 퍼포먼스가 여러 가지 형태로 등장하는데, 무대 공간에서의 보아와 여성 댄서들의 강인함을 부각하기 위해서 남성 댄스들은 바닥에 엎드린 채로 여성 댄서들만 동작을 이어가는 부분, 보아가 가운데에 위치한 채 남성 댄서 2명과 여성 댄서 1명으로 이루어진 그룹 두 개가 배틀을 하듯 호전적인 움직임을 하는 부분, 또, ‘그들에 간혀 사는 여자를 기대 하지마’라는 가사에서는 남성이 여성의 신체를 팔로 가로막는 듯한 움직임을 하기도 한다.

이러한 움직임에서 하이라이트가 되는 것은 마지막 후렴구와 뮤직 비디오 후반부에 등장하는 장면이다. 마지막 후렴구의 안무는 뮤직 비디오에서는 등장하지 않았으나 <걸즈 온 탑>에서 가장 주목을 끌었던 춤으로, 여성 댄서들과 보아가 남성 댄서들의 등에 업혀 팔을 양 옆으로 휘저으며 여성이 남성 권력을 전복한 것을 보여주며 그 위에 군림하는 것을 형상화한 것이었다. 이러한 퍼포먼스의 흐름은 성차별과 남성 중심적 사회에 대한 비판과 이로 인한 대립을 지나 갈등의 절정, 그리고 권력의 전복으로 나아가는 일련의 서사를 구축한다. 뮤직비디오 서사에서 권의 전복이 유리 공간의 꼭대기를 점유한 보아와 그 아래에 선 남성들, 그리고 유리 공간 밖에서 춤추고 노래하는 보아와 그 안에 갇힌 남성들의 뒤바뀐 위치로 나타났다면, 춤 퍼포먼스에서는 정복을 이룬 듯 남성 댄서의 등 위에 올라타는 것으로 권력의 전복이 이루어진다. 또 뮤직 비디오 후반부에 보이는 남성 댄서 4명을 상대로 밭길질을 하고 남성들이 쓰러지는 안무가 등장하는데, 이러한 과정을 통해 보이는 지배적/폭력적으로 설명되는 헤게모니적 남성성을 내면화하여 그들보다 우위에 서는 위치를 선취하게 된다.

그러나 이처럼 성별의 정형화된 특성들을 단순 채득하여 묘사하는 경우는, 전형적으로 그려졌던 여성을 재해석 한다며 상투적 남성성만 덧씌워 놓는 것에 불과하다. 그러한 표현은 결국 남성성이 여성성보다 우월하다는 이야기를 다시금 재생산하는 것이다. 이런 식의 단순한 도치는 또 한번 여성성을 의지박약한 피해자성으로, 남성성을 여성성을 내던지고서라도 추구해야 할 우위의 가치로 고정시킬 소지가 있다.

생물학적 성별을 전제로 그 본질적 성차를 확대시켜 퍼포먼스를 수행하는 경우, 성차를 무화시키고자 하는 의도와는 별개로 기존의 고정된 성별 이분법을 되려 강화하는 결과를 초래한다. 또한 전형적으로 묘사된 여성성과 남성성을 도치시켜 재현하는 경우 역시 반전된 상황에서의 통쾌함을 일회성으로 제공할 뿐이며 불평등한 성별 구도와 고정관념을 고착화하는 결과를 낳는다.

3. 속물되기- 이효리의 <유고걸>

가. 응시하기 vs 응시되기

전통적으로 안경을 쓴 여자는 매력적인 여성과 대척점에 있었다. 이는 안경이라는 장치가 가지는 사회적 표상에 관한 것으로, 에리카 발섬(Erika Balsom)에 따르면 안경을 쓴 여성들은 성적 매력이 부재하며 호기심이 많다(Balsom, 2020). 그러한 여성들은 남성 응시의 대상으로부터 탈락되고 시지각에 있어서는 적극적 주체가 되기에 안경은 여성을 응시되는 대상으로부터 응시하는 주체로 위치시킨다. 안경을 쓴 이효리는 이 문법을 그대로 따른다. 그녀는 성실하고 조용하며 그 누구의 눈길도 받지 못할 정도로 매력적이지 않다. 그러나 안경을 쓴 그녀는 응시에 있어서만큼은 주체로서 자리한다. 그녀는 짝사랑하는 남성을 쳐다보다가 전봇대에 부딪힌다. 그녀는 교실에서도 그를 바라보기 위해 고개를 돌린다. 그러나 그녀가 받는 응시는 오로지 괴롭힘이나 놀림의 시선에 지나지 않는다. 여기서 우리는 안경을 쓴 여성은 응시 주체와 대상으로서 동시에 존재할 수 없다는 사실을 발견한다.

그럼에도 불구하고, 이효리는 짝사랑하는 남성의 시선을 얻고자 분투한다. 그리고 그 노력의 시작은 안경을 벗는 것으로부터 비롯된다. 다양한 미디어에서 이러한 장면은 여성 캐릭터의 변신을 부각하기 위해 등장해 왔다. 그리고 남성적 응시의 대상으로서 그녀의 지위는 즉시 변화한다. 여기서 변신이란 매력 없는 여성에서 매력 있는 여성으로의 지위 획득이지만, 바꾸어 말하자면 활동적 응시를 포기함으로써 응시 대상으로의 위치를 점하는 것을 말한다. 그녀 역시 응시하기보다 응시되기를 택하고, 그 전략은 이미 예상했듯 성공한다.

그녀가 안경을 벗는 장면은 뮤직비디오 속 총 두 번 등장하는 데 첫 번째는 뮤직비디오 전반부에 쇼윈도에 비친 자신의 모습과 그 속의 아름다운 마네킹의 모습을 비교하면서이고, 두 번째는 뮤직비디오의 결말부 ‘유고걸’의 변신 후 성공 스토리를 tv에서 보고나서이다. 두 장면 모두 희망을 품거나 용기를 내어 ‘주체적으로 행동할 것’을 암시하며, 첫 번째 장면에서는 심지어 이를 축하하기라도 하듯 안경을 쓴 이효리에게 뮤직비디오 속에서 단 한 번도 주목하지 않았던 댄서들이 그녀가 안경을 벗는 움직임을 개시하자마자 몰려와 그녀 주위에 활기찬 춤을 떴 지어 준다. 이처럼 포스트페미니즘에서 여성이 안경을 벗음으로써 스스로를 응시 대상이라는 영역에 안전하게 위치시키는 행위는 이만큼이나 환호 받아 마땅한 무엇이다.

‘안경을 쓴 이효리’는 후에 성적으로 대상화된 이미지와 퍼포먼스를 통해 변신 서사에 정점을 찍으며 당당하고 아름다운 여성으로 묘사된다. 그리고 그것이 가장 두드러지게 나타나는 부분은 브릿지 중 스트립쇼 무대에서의 모습이다. 스트립쇼는 선정적인 감정을 일으키기 위해 (주로) 여성 댄서들이 음악에 맞추어 옷을 벗어 가며 진행하는 쇼로 오로지 남성 권위적 응시를 만족시킬 목적을 지닌다. 이효리와 여성 댄서들은 코르셋이나 가터벨트 등의 속옷을 착용한 채로 옷을 벗어던지고, 귀걸이, 팔찌를 빼는 움직

임을 하거나 엉덩이를 강조하는 자세로 탈의하며 스타킹, 브래지어 등의 매무새를 다듬는 등 노골적으로 선정적인 움직임을 수행한다.

그리고 한가지 더 주목할 만한 것은 안경을 벗은 이효리의 퍼포먼스 신은 뮤직비디오 전반 후반을 가릴 것 없이 전체에 등장하였으나, 안경을 쓴 이효리가 춤을 추는 모습은 발견되지 않는다는 것이다. 춤을 추는 행위는 관객, 즉 바라봐 주는 시선이 존재할 때 비로소 의미를 갖게 된다. 앞선 스트립쇼 장면처럼 이 뮤직비디오 속에서 무대에 설 수 있는 이들은 전형적으로 매력 있고 관능적인 여성으로 한정된다. 그리고 이 무대는 스트립쇼 속 관객들과 같이 남성들에 의해 응시되어진다. 이 시선은 뮤직비디오 전체를 관통하고, 여성이 이를 내재화한 것으로 발현된다.

따라서 안경을 쓴 이효리의 춤 장면 부재는 응시의 권력이 반영된 것으로 '성적 대상'이 되는 것도 철저히 계급화된 방식으로 작동한다는 점을 시사한다. 이는 안경을 쓴 여성은 이성애적 맥락에서 '여자'로서 기능할 수 없으며, 성애적 대상이 되기에는 거부감이 드는 존재라는 해석으로 이어진다. 안경을 쓴 이효리는 성적 응시에 시달릴 일은 없지만 성적 존재로서의 권한 역시 상실한다. 오히려 그녀에게 쏟아지는 응시는 괴롭힘이나 경멸의 시선일 뿐이다. 그녀는 완전한 주체도 될 수 없고 그렇다고 객체도 될 수 없는 비체(object)로서 존재한다. 신자유주의 사회 속 이러한 빈곤한 선택지에서 여성들은 <유고결> 속 이효리처럼 안경을 벗고 스스로를 대상으로 구축하기를 최선책으로 보게 된다. 그리고 이것이 안정적인 선택이라는 것을 <유고결>은 다시금 확인시켜주는 것이다.

나. 메이크 오버 패러다임과 선택 페미니즘

<유고결> 속 이효리의 변신에서 안경은 시작에 불과했다. <유고결> 뮤직비디오에서 드러난 내러티브와 퍼포먼스의 주요한 핵심은 외모 변신을 통해 짝사랑하는 남자를 쟁취하라는 것이다. 그리고 이 과정에서 그녀는 안경을 벗는 것 뿐 아니라, 미용 성형까지 불사하게 된다. 매력적이지 않은 외모를 가진 것으로 묘사되었던 그녀는 미용 성형을 통해 자신감과 매력적인 외모를 얻으며 좋아하는 남성 또한 차지한다. 여기서 그녀는 표면적으로 자신의 주체적이고 자율적인 선택과 행동을 통하여 원하는 것을 쟁취해내는 여성으로 묘사되나, 이 행동과 선택이 엄폐하는 바는 그녀에게 주어진 선택권 자체가 오로지 외모 변신에 집중되어 있다는 것이다.

<유고결>은 여성에게 협소한 아름다움을 규정하는 사회에 주체적으로 수궁하게 한다. 여성의 몸이 자본화된 시대에, 여성들에게 관찰자의 시선은 외부에 존재하는 것이 아니라 내면화된다. 따라서, 이는 더욱 일상화되고 상시화된 감시 행위로 진화함에도 불구하고, 자신 내부에서 작동하기에 주체적인 관리 행위처럼 여겨진다. 그리고 이러한 관리 행위 중에서도 자신의 신체를 개선하려는 최선의 노력은 대중매체와 의료산업에 의해 부추겨진 미용 성형이다. 수잔 프레이저(Suzanne Fraser)에 따르면 미용 성형 수술과 관련된 의료 담론은 의사의 지시와 행위에 의해 모든 것이 결정되고 수행되며 여성이 능동적으로 선택하고 행위할 수 있는 것이 사실은 거의 없음에도 여성의 선택인 것과는 같은 착시를 불러일으킨다고 한다(Fraser, 2003). 따라서 선택에 의해 여성의 신체를 조형하고 통제할 수 있다고 믿게 만드는 미용 성형은 포스트페미니즘과 신자유주의의 구조를 체화하고 있다고 볼 수 있다.

이러한 메시지를 온몸으로 드러내는 움직임도 발견할 수 있었는데, 브릿지 이후 뮤직비디오에서 3:50쯤 등장하는 퍼포먼스에서는 이효리를 가운데에 위치시키고 남자 댄서들이 그녀를 둘러싼다. 그리

고 남자 댄서들이 그녀를 조종하듯 손을 그녀 쪽으로 밀거나 당기면, 그녀는 그들의 손이 위치한 쪽으로 신체 부위 각각을 분리해 꺾거나 웨이브 하는 방식으로 조종에 화답한다. 여기서의 조종은 전형적인 마리오네트 춤이나 꼭두각시 춤과는 미묘하게 다른 뉘앙스를 취한다. 이효리의 신체 역시 마리오네트 춤 처럼 남성들의 손에 의해 새로운 움직임 만들어 내기는 하나, 전형적인 마리오네트 춤은 가면을 쓰거나 표정을 없애는 방식으로, 혹은 힘 없이 축 늘어지는 모습을 연출해 조종을 당하는 신체가 인형, 즉, 생각하지 못하는 신체라는 것을 강조하는 반면, 이효리는 힘 있고 당당한 표정을 한 채 카메라를 정면으로 응시하며 분절되는 동작들을 절도 있게 수행함으로써 조종당함에도 주체적이라는 인상을 준다. 이 퍼포먼스는 남성들의 손과 조종을 통해 이효리의 신체를 다른 형태로 조형함으로써 가부장제의 미용성형 그리고 여성의 몸의 ‘조형 가능성’과 맥락적으로 상통한다. 그리고 이러한 외압에도 불구하고 이에 당당히 응하는 듯한 이효리의 움직임과 자세는 이를 ‘주체적으로’ 순응하라는 메시지를 암시하는 것으로 볼 수 있다.

4. 내가 되기- 투애니원의 <내가 제일 잘나가>

가. 나르시시즘적 상흔

나르시시스트의 이미지는 일반적으로 거울을 들고 자신의 상에 몰두하고 있는 이의 모습으로 그려진다. 라캉에 의하면 거울에 비친 타자는 사랑의 대상이기도 하지만 공격의 대상이 되기도 한다(Lacan, 홍준기 외 역, 2019, p. 113). 자신이 만들어 낸 자신은 완벽한 이미지이자 매료의 대상이지만, 자신을 빼앗아 갈 수 있는 공포감도 함께 조성한다. 거울은 자신을 비추는 것 같지만, 환영의 이미지에 불과하다. 여기서 거울은 사물을 비추기도 하지만 상을 반전시키며 굴절시키기에 필연적으로 환영을 만들어낸다. 따라서, 나르시시즘적 자아는 오인의 산물인 것이며, 자아를 망각하는 자기-인식이며 이를 보존하기 위해서는 방어기제와도 같은 ‘상상적 공격성’을 필요로 한다.

<내가 제일 잘나가>의 퍼포먼스가 공격성을 띠는 것도 이로부터 연유한다. 이러한 면모는 움직임에서 가장 두드러지게 드러나는데, 투애니원은 ‘내가 제일 잘 나가’ 한마디로 구성된 하이라이트 부분을 노래하며 카메라를 향해 발길질을 하고, 반항적인 느낌을 강조하기 위해 꺾을 씹으며 치아를 드러내 보이기도 하며, 쇠사슬을 쥐었다 피며 팽팽하게 하는 움직임을 하기도 한다. 그리고 박봄은 도취한듯 거울을 들고 자신의 얼굴을 보고 있다. 여기서 가장 눈에 띄는 움직임은 ‘Hit!(히트!)’ 글자가 조각된 야구 배트를 들고 멤버 전원이 유리 쇼케이스와 그 안에 진열된 상품들을 깨부수는 것이다. 그 이후에도 기관총을 들고 피라미드를 향해 총알을 마구 발포하는 듯한 움직임을 만들어낸다. 총알로 조각된 피라미드는 2NE1의 로고를 삼각형으로 조형한 작품으로 탄생한다.

투애니원은 야구 배트로 유리장을 깨고 상품을 부술 때도, 기관총으로 피라미드를 조각할 때도 반항적인 얼굴을 하고 입을 크게 벌리고 웃는 등 악동스러운 면모를 과시한다. 그리고 이 와중에 ‘나’는 빠지지 않는다. 유리장 속 상품은 그들의 사회적 성취를 강조하는 데 사용된다. 계층이나 구조를 상징해온 피라미드는 자신들의 이름 ‘2NE1’으로 조각되며 이는 불평등한 피라미드의 구조에서도 능력을 통해 꼭대기의 위치를 선취하는 데 성공했다는 메시지를 전달한다. 따라서 이 과정은 매우 나르시시즘적으로, 한편으로는 공격적으로 그려진다.

프로이트는 나르시시즘이 단순히 자신만을 향한 것이 아니라고 말한다. 역설적으로, 나르시시즘은 대상애를 포함하는 개념이다(이수진, 2019, p. 88). 한편, 시몬 드 보부아르에 따르면 여성은 타인에게 어떻게 비춰지는가, 즉 남성 시선에 어떻게 관찰되는가를 끊임 없이 신경 쓰며 그들의 시선에 맞추어 본인을 조직해 나간다(De Beauvoir, 이정순 역, 2021). 시몬 드 보부아르는 여성이 사회화되는 과정에서, 끊임없이 자신을 대상화하게 되며, 따라서 대상이자 주체로 분열된 여성이 사회적 성취에 도달하지 못할 때, 여성은 자기 숭배를 통한 쾌를 얻는다고 주장한다(De Beauvoir, 이정순 역, 2021, pp. 660-680). 즉, 여성의 나르시시즘은 자기애처럼 보여도 궁극적으로 자기 자신과만의 관계가 아닌 자기와 사회와의 관계임이 드러난다. 이러한 논의를 통해, 포스트페미니즘에서 드러나는 나르시시즘적 시선은 여성으로 하여금 거울 앞에서 온전히 자신의 상을 바라보게 하는 것이 아니라 사회가 만들어낸 이상적 여성상을 내재화하여 몰두하게 만든다는 것을 발견한다.

따라서 <내가 제일 잘나가>에서 반복되는 나에 대한 지나친 강조는 여성 자아의 부재를 역설한다. 전형적인 여성상의 훼손과 붕괴는 즉 전복적인 현상으로 읽혀 왔다. 사회에서부터 주어진 길이 아닌 ‘나’의 길을 개척하라는 그들의 메시지는 여성으로 하여금 권능을 제시하고 개인주의적 ‘내’가 됨으로써 여성 개개인의 다양성이 존중 받을 수 있을 듯한 착시를 일으킨다. 그러나 포스트페미니즘 퍼포먼스에서 이러한 여성 모델의 다변화는 다양한 여성이 유형화되고 상품화된다는 점을 내포한다. 주류에 대한 반작용처럼 등장한 퍼포먼스 역시 철저히 계산된 소구력 있는 상품일 때, ‘내가 되기’는 신자유주의 체제에서 여성들에게 이중 구속으로 자리한다. 즉 여성은 ‘나’ 스스로의 개성과 능력을 개발하고 마케팅하여 전시하는 과제를 부여 받고 이를 수행함으로써 비로소 자아를 발견할 수 있다는 억압의 논리에서 탈출할 수 없다는 것이다. 신자유주의적 이상향에 다다르고자 하는 필요에 의해 ‘나’를 구축하고 전시하는 과정은 소위 ‘나’ 밖에 모르는 나르시시즘적으로 그려져 있기 때문에 교묘하다. 따라서 미디어 문화에서 각각각색의 ‘나’는 끊임 없이 재현되고, 이는 여성 그 자체로 코딩 되어 표상되는 데 반해 사실 진짜 여성 자아의 모습은 그 누구도 본적이 없다. 여성 자아의 모습은 그저 나르시시즘적 재현의 상흔처럼 남아 유추할 수 밖에 없는 형상으로써 존재한다.

나. 도취의 춤

투애니원은 <내가 제일 잘나가> 브릿지 파트에서 피라미드를 뒤에 두고 의식과 같은 춤을 수행한다. 그리고 이 파트에서는 마치 주문과 같은 가사와 비트가 없이 멜로디로만 이루어진 음악을 통해 웅장하게 점차 고조되는 분위기를 자아내며 이 퍼포먼스가 제의이고, 중앙에서 춤을 추는 이들은 ‘제사장’으로 보이게끔 연출한다. 드럼 비트가 들어 온 이후에는 4명의 멤버가 전원 격렬한 군무를 추는데, 여기서는 멤버들의 춤보다 숲의 양옆에 줄지어 삼고를 치고 있는 여성 댄서들에게 주목할 필요가 있다. 무수히 많은 여성 댄서들이 눈을 안대와 같은 형식으로 가린 채 거울 소재로 된 삼고를 치며 춤춘다. 그녀들은 아무것도 보이지 않는 상황에서도 허리를 꺾어 3면에 장식된 북을 치거나 점프를 한 후 북을 연타하는 등, 말 그대로 미친 듯이 춤을 춘다.

이렇듯, 투애니원과 여성 댄서들의 춤은 유희적이거나 극장적인 성격을 띠기보다 마치 종교 의식에서 보아 온 주술적 느낌을 준다. 이를 행하는 주체는 여기서 제사장처럼 등장한 씨엘 그리고 투애니원이다. 씨엘은 ‘누가 네가 나보다 더 잘 나가 no no no no 나 나 나 나’ 라는 가사를 마치 잠언처럼 읊조린다.

그리고 투애니원을 중심에 두고 양 옆에 늘어선 여성 댄서들은 이에 호응하듯 북을 치고 광기 어린 신도와 같은 모습으로 비춰진다. 이들은 시각이 통제된 상태에서도 삼고무를 추는 것을 통해, 그들이 이 행위와 완전한 몰아일체를 이루며 도취되어 있음이 나타난다. 그리고 이 제의가 기원하는 것은 뒤이어 피라미드에 춤을 발포하여 자신들의 이름을 조각하는 것으로 구체화된다

피라미드는 구조와 계층을 상징하는 표상물로서 투애니원을 선두로 한 여성 집단이 앞서 제의적 의식을 치른 것은 이를 파괴하는 위함이다. 그리고 여성 댄서들이 투애니원에게 호응하고 도취의 춤을 추며 이 제의에 참여하는 것은 피라미드를 허무는 공동의 목표 속 제사장의 역할을 하는 투애니원의 모습을 통해서 자신을 투사하는 것이다. 동시에 그들은 투애니원이 스스로를 바라보는 매혹적인 ‘자신의 모습’을 ‘되비쳐주는’ 환영을 제공하는 대상으로서 제의에 참여한다. 즉, 여성 댄서들은 이 퍼포먼스에서 ‘내가 제일 잘나가’라며 투애니원이 줄곧 외운 나르시시즘적 주문을 지탱하는 최소한의 존재인 것이다.

여성 댄서들이 눈을 가리고 춤을 추는 것은 행위에 도취되고자 하는 욕망을 보여주기도 하지만 이는 역설적으로 스스로를 바라볼 수 없게 만드는 장치로서도 기능한다. 따라서 이들은 스스로를 바라보기보다 제사장, 즉, 그들을 대표하는 여성이자 ‘이상적인 여성’으로서 투애니원의 상을 내재화하고 그들에게 자아를 의탁한다. 투애니원이 ‘나’를 강조할 때, 여성 댄서들은 역설적으로 ‘나’를 마주할 기회를 잃는 것이다. 따라서 그들은 성취 불가능한 자아에 몰두하며 나르시시즘적 쾌락을 취하고자 하나 자기 자신으로부터 본질적으로 소외된다.

이와 같은 논의는 <내가 제일 잘나가> 전반으로 확대된다. 투애니원은 작품 전반에서 ‘나’와 내가 가진 ‘개성’을 강조한다. ‘전형적인 여성상’에 분열을 일으킬만한 도발적인 움직임들은 투애니원의 퍼포먼스의 주를 이루었으며 이는 여성으로 하여금 전복의 가능성을 찾게 하였다. 그러나 신자유주의 미디어 문화에서 여성 모델의 다양화는 여러 여성을 상품화 및 유형화 기조에 편입시킨다는 사실을 간과해서는 안 된다. ‘주류’에 포섭되지 않고자 한 그들의 개성은 멤버의 캐릭터나 이미지를 구축하기 위해 철저히 기획된 것이며, 상품성을 가지기 위해서 자신들을 마케팅하는 이중구속에 불과하다. 따라서 그들이 설파하는 ‘내가 되기’는 남들과 다른 나만의 개성을 개발하여 자아를 발견하라는 신자유주의적 억압의 논리에서 벗어날 수 없다는 것이다. 즉, 투애니원의 나르시시즘 역시 도취의 춤을 추는 여성 댄서들처럼 자신들의 자아로부터는 눈가림한 채 사회의 자장 속에서 만들어진 이상향만을 사냥하고 있는 것이다.

V. 결론 및 제언

본 연구는 로잘린드 질의 포스트페미니즘 논의를 이론적 배경으로하였다. 질이 제시한 포스트페미니즘 텍스트 식별 기준을 바탕으로 케이팝 퍼포먼스 지형을 살핀 결과, 포스트페미니즘 케이팝 퍼포먼스는 ‘세상에 맞서기’, ‘남자 되기’, ‘속물 되기’, ‘내가 되기’의 네 가지 유형으로 분류할 수 있었고, 각 유형은 시대 별로 같은 속성을 공유하는 퍼포먼스들끼리 계보화가 가능했다.

결과적으로 이러한 분류들과 계보들의 세부적인 분석들을 통해 바라본 케이팝 퍼포먼스는 페미니즘의 걸모습이나 그 이미지만을 피상적으로 배치하는 포스트페미니즘적 요소를 지니고 있었으며, 나아가

이를 도구로서 적극적으로 활용하여 더욱 교묘한 논리를 재생산하고 있다는 사실을 발견하였다. 그리고 포스트페미니즘적 텍스트가 은폐하는 구조를 밝히는 데 있어서 미디어 연구에만 그치는 것이 아니라 본 연구와 같이 퍼포먼스, 즉, 신체 움직임을 살피는 것이 얼마나 중요한 역할을 하는지 또한 확인할 수 있었다.

사회의 요구와 조응하며 문화 콘텐츠는 다양한 방식으로 여성을 재현해내고 있다. 그 중에서도 케이팝 퍼포먼스는 신체의 움직임을 매개로 하는 미디어 문화 산물로서 젠더가 몸을 통해 어떻게 구체화되고 표현되는지를 규명하기에 매우 중요한 증거로 자리한다. 여성 아이돌들의 몸은 남성적 응시와 성적 불거리를 위해 구성되어 왔으며, 그들의 퍼포먼스 또한 이와 같은 문법을 그대로 따라 왔다. 동시대 케이팝 퍼포먼스 지형에서는 페미니즘적 어휘를 적극적으로 사용하는 작품이 늘고 있으며 이는 진전된 여성 담론을 생산했다는 평가를 받곤 한다. 그러나 본 연구에서 나타났 듯, 포스트페미니즘적 케이팝 퍼포먼스는 페미니즘으로 둔갑한 채 고도화된 성차별적 구조를 인습하고 있다. 따라서 후속 연구에서도 퍼포먼스의 여성혐오적 재현을 밝히는 차원을 뛰어넘어 사회 변화와 함께 여성이, 그리고 여성이 처한 현실이 어떤 방식으로 재구성되는지 지속적으로 논의되어야 할 것이다. 뿐만 아니라 본 연구에서는 뮤직 비디오를 통한 분석에 집중하여 페미니즘 텍스트로서 케이팝 퍼포먼스의 계보와 유형이 지니는 정치적 함의를 구조적으로 파악하였다면, 후속 연구에서는 댓글이나 리뷰, 인터뷰 등을 보다 적극적으로 활용하는 수용자 연구를 통해, 실제로 어떻게 해석되고 소비되는지를 탐구함으로써, 이러한 퍼포먼스가 형성하는 사회문화적 영향과 효과를 다층적으로 규명하는 작업이 요구될 것이다.

■ 참고문헌

- Lacan, J. (2019). **에크리**. (홍준기 외 역). 새물결. (원저출판 1961).
- De Beauvoir, S.(2021). **제2의 성**. (이정순 역). 을유문화사. (원저출판 1949).
- 이수진(2019). 라캉의 나르시시즘 개념 고찰의 정신분석 실천적 의미. **현대정신분석**, 21(2), 77-112.
- Fraser, S. (2003). The Agent Within: Agency Repertoires in Medical Discourse on Cosmetic Surgery. **Australian Feminist Studies**, 18(40), 27-44.
- Gill, R.(2007). Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. **European Journal of Cultural Studies**, 10(2), 147-166.
- 아이들(I-dle)(2022. 10. 17). “(여자)아이들((G)I-DLE) - ‘Nxde’ Official Music Video”. **Youtube**. <<https://www.youtube.com/watch?v=fCO7f0SmrDc> 2023. 12. 01>.
- Stone Music Entertainment(2011. 04. 04). “Lee Hyo Ri(이효리) - U-Go-Girl(유고걸) (With, 낫선)”. **Youtube**. <<https://www.youtube.com/watch?v=v8Y3NL1KeNQ> 2023. 12. 01>.
- SMTOWN(2011. 06. 03). “BoA 보아 ‘Girls On Top’ MV”. **Youtube**. <<https://www.youtube.com/watch?v=MJxaWZk8Vs8> 2023. 12. 01>.
- 2NE1(2011. 06. 28). “2NE1-내가 제일 잘 나가(I AM THE BEST) M/V”. **Youtube**. <https://www.youtube.com/watch?v=j7_1SP8Vc3o 2023. 12. 01>.
- Balsom, E.(2020, June 23). In Search of the Female Gaze. **Cinema Scope**. <<https://cinema-scope.com/features/in-search-of-the-female-gaze/>, 2025. 08. 12>.

논문투고일 2025. 08. 14.

심사일 2025. 08. 21.

심사완료일 2025. 09. 22.

Feminism = Good Girl Gone Bad? – Post Feminist Implications of K-POP Performance –

Chun, Hyunmin

Master's Degree Candidate, Korea National University of Arts

Popular culture reflects and reproduces prevailing social values as they change over time. K-pop performances exert global influence, functioning as a cultural forum for contemporary gender discourse. Their movements and messages offer insight into evolving social and cultural debates.

While earlier K-pop often adhered to a typical, passive ‘girl-next-door’ portrayal that perpetuated misogynistic readings, recent cases present proactive, empowered images of women, signaling departures from restrictive narratives. However, some works adopt feminist themes only superficially, risking exaggerated or narrow logics.

This paper categorizes post-feminism in K-pop performance into four types, tracing patterns that persist historically and remain active today. By analyzing post-feminist elements across representative cases, it elucidates the implications embedded in these performances.

Keywords: K-Pop Performance(케이팝 퍼포먼스), Post-Feminism(포스트페미니즘), Feminism(페미니즘), Gender(성), Popular Culture(대중문화)