

위험사회와 불안한 음악*

최 유 준

1. 들어가며: '그럼 이제 무얼 부르지?'
2. 근대 음악과 불안
3. 위험사회와 갈등 서사의 심화
4. 위험사회의 대중음악
5. 나가며: 예술인간과 정치적인 것의 재발견

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-361-A00006).

개 요

한국은 오래 전에 율리히 벅이 말한 '위험사회'가 되었다고 할 수 있다. 그 핵심적 면모는 크고 작은 사고들 자체보다는 오히려 그 이면에서 사회 전역에 퍼져가는 개인화 현상에 있다. 세월호 참사가 한국인들에게 주었던 감성적 충격도 그러한 개인화 현상을 배경으로 한 위험사회의 발견과 관련되어 있다. 위험사회의 지배적 감정은 불안이다. 이 논문은 이러한 위험사회가 음악과 맺는 정서적 관계에 대해서 분석한다. 특히 최근의 대중음악에서 위험사회의 불안이 드러나는 모습을 몇 가지 예를 들어 밝힐 것이다. 율리히 벅이 말하는 새로운 근대('2차 근대')는 '정치적인 것'을 재발견하도록 촉구한다. 여기서 정치적인 것은 거시적 차원의 정치가 아니라 미시의 정치이며 일상의 정치, 생활 정치다. 자본주의 시장의 무한경쟁과 효율성에 대한 요구에서 벗어날 수 있는 한 가지 통로가 예술과 음악의 정치적 실천에 있다. 이 위험사회에서 돌이킬 수 없는 개인화의 흐름을 성찰적으로 전환해야 한다. 미적 소통과 공감의 확장 속에서 이루어지는 개인의 예술적 실천은 생존에 대한 불안이 아닌 심미적 혼란이 될 것이며, 그 혼란은 오히려 이 사회의 물화된 체제를 정지시키고 잊혀진 감성의 공동체를 일깨울 것이다.

주제어: 위험사회, 2차근대, 개인화, 정치적인 것, 아이돌그룹, 두리반

1. 들어가며: ‘그럼 이제 무얼 부르지?’

세월호 참사에 대한 지식인들과 문인들의 애도의 목소리를 담은 책 『눈먼 자들의 국가』에서 사회학자 김홍중은 ‘노래의 상실’이라는 은유로 이 언어도단의 사태에 대한 자신의 심경을 내보인다. 그는 한때 자신의 애창곡이었던 한영애의 <건널 수 없는 강>이 ‘리버럴’한 세상을 향한 자기 욕망의 무의식적 표출이었음을 성찰하면서 이제 그 노래를 더 이상 부를 수 없음을 자인한다. “리버럴한 것은 이제 상상적 매혹이 아닌 참혹한 리얼리티였”¹⁾음을 부정할 수 없기 때문이다. 글의 마지막에서 그는 인디밴드 ‘언니네 이발관’의 <인생은 금물>이라는 제목의 노래를 인용하며, 다음과 같이 말한다.

배제된 자들, 세월호에서 죽어간, 살아남은, 그 죽음과 생존을 목도한 우리 모두의 가슴 가장 깊은 곳에서 누군가 부르고 있는 노래, 인생은 금물, 함부로 태어나지는 마. 나는 묻는다. 그럼 이제 무얼 부르지?²⁾

세월호 참사는 한국 사회의 흉측한 맨 얼굴을 만천하에 드러낸 사건이었다. 이 ‘맨 얼굴’이 일정한 단계의 근대화를 배경으로 삼고 있는 한 한국사회는 울리히 벡(Ulrich Beck)이 말한 ‘위험사회’의 면모를 갖추고 있다고 말할 수 있다. ‘압축적 근대’로 일컬어지는 20세기 후반 한국 사회의 급속한 산업화는 높은 수준의 경제적 성과를 축적해 낸 반면 사회적 안전망의 총체적 부실화를 초래했다. 한국인들은 세월호 참사가 일어나기 꼭 20년 전에 일어난 서울 성수대교 붕괴를 비롯하여

1) 김홍중, “그럼 이제 무얼 부르지?” 김애란 외, 『눈먼 자들의 국가』 (문학동네, 2014), 143.

2) 김홍중, “그럼 이제 무얼 부르지?” 147-148.

바로 다음 해에 이어진 삼풍백화점 붕괴 사건 등 전쟁을 방불케 할 만큼의 많은 희생자를 낳은 대형 참사들을 목격해 왔다. 하지만, 백이 말하는 ‘위험사회’는 단순히 성수대교 붕괴에서 세월호 참사에 이르기까지 20여년 동안 겪어 왔던 크고 작은 인재(人災)를 직접적으로 가리키는 용어가 아니다.

위험사회(Risikogesellschaft/risk society)는 백이 ‘2차 근대’ 내지는 ‘재귀적 근대화’로 일컬은 탈산업사회의 전개를 배경으로 하고 있다. ‘재귀적 근대화’(reflexive Modernisierung)는 ‘성찰적 근대화’로 번역되기도 하는데 산업화를 추동한 ‘단순 근대’ 혹은 ‘1차 근대’의 제 요소들이 탈산업화 단계에 이르러 자기부정적이거나 자기비판적 양상을 보이는 것을 가리킨다.³⁾ 예컨대 ‘1차 근대’에서 ‘개인화’(Individualisierung)는 전통적 혈연 공동체나 자연 공동체의 집단주의를 해체하고 근대적 의미의 ‘사회’(Gesellschaft)를 형성하여 개인의 자유를 획득하기 위한 한 가지 목표였다. 하지만, 2차 근대, 혹은 재귀적 근대화의 상황에서 개인화는 신자유주의 시대의 만연한 자기계발 논리(‘스펙 쌓기’와 총체적 처세술 습득으로 환원되는)가 드러내듯 일상화되고 전면화된 사회적 구속의 양상을 보인다.⁴⁾ 이렇듯 ‘재귀적 근대화’에서 ‘재귀적’(reflexiv)

3) “성찰적[*재귀적] 근대화란 한 시대 전체, 즉 산업사회 시대의 창조적 (자기) 파괴 가능성을 의미한다. [...] 만약 단순 (또는 정통) 근대화가 사실은 산업적인 사회형태들로 전통적인 사회형태들을 우선 이탈시킨(disembedding) 다음에 다시 자리매김하는(re-embedding) 것이라면, 성찰적[*재귀적] 근대화는 다른 근대성으로 산업적인 사회형태들을 우선 해체한 다음에 재구성하는 것이다.” 울리히 벡, 앤소니 기든스·울리히 벡·스콧 래쉬 / 임현진·정일준 옮김, 『성찰적 근대화』 (한울, 2010), 22-23.

4) 이 점에서 울리히 벡의 ‘재귀적 근대’ 개념은 아도르노와 호르크하이머의 『계몽의 변증법』에서 제시된 사회비판 이론의 기본적 사유를 계승하며, 지그문트 바우만이 말하는 ‘액체 근대’(liquid modernity) 개념과도 맞닿아 있다. 바우만은 산업화 사회에 추동된 근대성을 ‘고체 근대’로, 탈산업화 사회의 변화된 근대성을 ‘액체 근대’로 구분한다. “가벼운 근대는 자본과 노동의 양편 가운데 자본을 철저히 우리 바깥으로 놓아주었다. ‘고체’ 근대는 상호 결속의 시대였다. ‘유동적인’ 근대는 결속 끊기,

이라는 단어가 의미하는 바는 개인화의 움직임이 외부의 전통적 집단을 향하지 않고 오히려 ‘되돌아 와서’ 개인화 그 자체의 의미를 변화시키는 과정을 뜻한다.⁵⁾ 하지만, 이러한 상황이 개인화에 대한 또 다른 반성과 숙고의 계기를 마련해준다는 의미에서는 ‘성찰적’이라고도 할 수 있을 것이다. 이러한 재귀적 근대화, 즉 2차 근대의 국면에서 사회는 더 이상 개인의 자율성을 보호하기 위한 연대의 표상일 수만은 없다. 1차 근대가 지향했던 사회와는 달라져 버린 2차 근대의 사회, 오히려 백이 그러한 사회에 붙인 새 이름이 바로 ‘위협사회’인 것이다.

여기서 ‘위협’은 근대적 용어로서, 숙명적으로 닥쳐오는 자연의 ‘위협’이 아니라 근대적 인간이 스스로 ‘관리’하거나 때때로 더 나은 이익을 찾아 ‘무릅쓰게 되는’ 것으로서의 위협을 가리킨다.⁶⁾ 이러한 위협은 “우리 스스로의 활동과 결정에 의해 얻어진 것이라고 이해하는 데서 비롯되었”⁷⁾다. 결국 ‘위협사회’란 근대적 자아가 근대적 세계관을 실현시키고 자기 정체성을 찾아가기 위한 여러 선택들을 취하는 과정에서 비롯된 위협이 제도적으로 전면화되면서 그 위협 관리의 임계점을 넘은 사회를 가리킨다. 그것은 도구적 이성으로 무장한 자기파괴적 과학

회피, 손쉬운 도주, 절망에 찬 추격의 시대이다. ‘액체’ 근대 시대에서 지배자는 가장 잘 빠져나가고 사전 예고 없이 이동할 자유가 있는 자들이다.” 지그문트 바우만 / 이일수 옮김, 『액체근대』 (강, 2010), 194. 한편, 백의 ‘위협사회’ 개념은 기존의 ‘사회’ 개념과는 다르게 변화한 최근의 신자유주의 사회를 규명하기 위해 붙여지는 다양한 명칭들, 특히 한병철이 명명한 ‘피로사회’, ‘투명사회’ 등과도 일맥상통한다. 한병철 / 김태환 옮김, 『피로사회』 (문학과지성사, 2012); 한병철 / 김태환 옮김, 『투명사회』 (문학과지성사, 2012) 참조.

- 5) “합리성의 규범체계가 자신의 권위와 추진력에 기초해 스스로 자신의 고유한 토대를 지양하고 있는 것이다. 이것이 바로 경험적이고 분석적인 재귀성 (empirisch-analytischen Reflexivität)이란 의미에서의 ‘재귀적 근대화’다.” 울리히 백 / 문순홍 옮김, 『정치의 재발견』 (거름, 1998), 62.
- 6) 울리히 백이 쓰는 ‘위협’이라는 용어는 한국에서 이미 일상어로 쓰이는 ‘리스크’라는 외래어로 직접 옮길 때 그 함의가 더 잘 전달될 것 같다.
- 7) 안토니 기든스 / 이윤희·이현희 옮김, 『포스트 모더니티』 (민영사, 1991), 44.

기술과 비가역적인 흐름으로서의 개인화에서 비롯된다.

이렇듯 ‘개인화’를 핵심으로 하는 위험사회의 개념적 맥락을 천착해 보면 한국사회는 위험사회의 축에도 낄 수 없다는 한탄이 나올 법하다. 한국사회는 공적 영역에서나 사적 영역에서나 위험사회에 이르기까지의 개인화와 관련된 합리적 선택들이 충분히 경주되어 오지 못한 사회라 할 수 있다. 또한 한국은 서구와는 달리 부패한 권력과 이로 인해 불완전하게 작동되는 제도들이 위험을 유발하는 더 큰 요인으로 작용한다. 하지만, 이런 식의 자조적 진단은 이미 위험으로 가득 찬 이 사회에서 무기력을 더할 뿐이다. 한국은 적어도 신자유주의적 질서를 받아들인 이래로 전지구적 네트워크에 편입된 위험사회가 되었다. 그 핵심적 면모는 위험의 가시적 측면으로서의 크고 작은 사고들 자체보다는 오히려 그 이면에서 사회 전역에 퍼져가는 (모종의 집단주의 내지는 권위주의와 착종된) 개인화 현상이라고 할 수 있다.⁸⁾

세월호 참사가 한국인들에게 주었던 감성적 충격도 그러한 착종된 개인화 현상을 배경으로 한, 말하자면 ‘한국적 위험사회’의 발견과 관련되어 있다. 세월호 참사 현장에서 우리는 승객의 안전을 책임져야 할 선장이 사복으로 갈아입고 가장 먼저 제 목숨을 챙기는 모습을 생생히 목도했으며, 그가 인건비 절감에 눈이 먼 회사로부터 ‘1년 계약 비정규직’으로 고용되었다는 사실도 함께 알게 되었다. 사고 후 카메라에 포착된, 태연하다기보다는 겁에 질려 표정을 잃은 그 나이 든 선장을 향해

8) 한국에서 최근 맞닥뜨린 ‘개인화’ 현상이 서구와 구별되는 핵심적 면모는 그와 짝을 이루는 ‘사회화’가 매우 결핍된 상태에서 급속하게 이루어지는 개인화라는 점에서 찾을 수 있을 것이다. 요컨대 한국적 위험사회는 ‘사회 없는 개인’의 고립상황을 만들고 있다. 예컨대 1차 근대의 상황에서 한국인들은 보육시설 확충이나 육아 휴직 등의 복지 제도를 충분하게 마련해 놓지 않은 채로 육아 문제를 전통적 방식으로 가족들(특히 아이의 조부모)의 힘을 빌려 해결해 왔다. 하지만 개인화 현상이 가속화되는 2차 근대에서 이러한 전통적 방식은 더 이상 유지되기 어렵다. 그 결과 한국은 OECD 국가 가운데 가장 낮은 출산율을 보이는 나라가 되어 있다.

“침몰하는 배와 함께 죽었어야 했다”고 마냥 큰소리로 비난할 수만은 없었던 상황은 목격자인 우리들을 더욱 큰 절망으로 몰아넣었다. 그런 식의 도덕적 비난은 지금 이 사회를 살아가는 개인들에게 부메랑처럼 되돌아오기 때문이었다. 세월호 참사와 연관된 다른 핵심어들도 마찬가지였다. 비용절감·편법투자·리모델링·책임회피..., 그것은 신자유주의 사회를 살아가는 개인에게 이미 습속화되고 규범화되기까지 한 단어들이었다. 따라서 생떼같은 수백 명의 아이들을 바다 속에 산 채로 수장시킨 책임은 정경유착의 총체적 비리집단들과 부도덕한 권력자들에게만 있었던 게 아니다. 개인의 삶을 예측불가능한 위협 상황으로 몰아가는 위협사회는 누구랄 것 없이 자기 욕망의 실현과 ‘리버럴한’ 삶을 꿈꾸었던 한국인들 스스로 초래했고 그러한 위협은 세월호 이후에도 커져만 가고 있다.

‘그럼 이제 무얼 부르지?’ 그것은 그저 은유적 물음만은 아니었다. 세월호 참사 직후 실제로 수많은 음악공연이 취소되었고 한동안 공연계 전반이 침체 양상을 보였다. 당시 음악가와 가수들도 정말이지 무얼 불러야 할지 모르는 듯했고, 절대 다수는 아무 것도 ‘부르지 않는’ 것을 택하는 소극적 행위로 저마다의 애도를 표했다. 하지만 노래하지 않는 것, 침묵만이 우리가 직면하고 있는 위협과 ‘야만’을 피할 수 있는 유일하고 지속 가능한 방법일 수는 없다. 그날의 비참과 절규가 대중들의 기억 속에서 사라져가는 지금, 애도의 모든 절차가 깨끗이 완료되었다는 듯이 여느 때와 다름없는 노래들이 여기저기서 불리고 있는 지금, 우리는 김홍중의 저 물음을 반복하여 다시 물을 수밖에 없다. ‘그럼 이제 무얼 부르지?’

2. 근대 음악과 불안

위험사회의 지배적 감정은 불안이다. 음악은 언제부터 불안을 표현해 왔을까? 음악이 개인적 갈등과 이에 수반된 불안과 긴장의 정서적 요소를 음악 내적 내러티브로 끌어들이는 것은 서구 근대 음악의 내적·외적 조건이 확립된 이후의 일이다. 16세기의 마드리갈에서 전조(前兆)를 보이기도 했지만 17세기에 ‘재현양식’(stile rappresentativo)이라고 불렀던 오페라가 탄생하면서 음악은 본격적으로 슬픔이나 기쁨, 고통 따위의 특정 감정을 극적으로 재현해야 한다는 새로운 목표를 부여받게 되었으며, 이러한 목표를 의식한 오페라 작곡가들의 여러 양식적 실험을 기반으로 음악은 서서히 극적 재현의 속성을 내적으로 갖추기 시작했다. 요컨대 갈등 형성과 이에 대한 해결의 메타담론적 서사 구도를 갖춘 근대적 드라마가 음악과 결합되면서부터 비로소 긴장과 갈등, 불안 등의 정서적 요소가 음악적 표현의 핵심적 과제로 부각된 것이다. 이러한 서구 근대 음악의 양식적 과제는 당시 서유럽 사회가 근대화의 과정(올리히 벡이 말하는 ‘1차 근대’로 향하는)에서 새롭게 봉착한 개인주의와 자유주의적 가치관과 밀접하게 연관되는 것이었다.

이렇듯 17세기에 탄생한 오페라와 극음악 어법을 양식적 토대로 이후 18세기와 19세기까지 발전한 서구의 음악 양식들, 예컨대 주제와 변주, 협주곡, 그리고 소나타 형식과 교향곡은 모두 계몽주의 시대의 개인적 주체가 자신을 둘러싼 사회를 이해하는 방식을 보여준다. 이들 근대적인 음악 양식들은 이질적 음조의 대비를 통해 크고 작은 정서적 갈등을 재현하면서 일종의 음악적 모험을 펼친 뒤 최초의 음조로 되돌아옴으로써 그러한 모험을 끝내는 방식의 음악적 담론을 구사하고 있다. 결국, 이 시기 서구 음악의 양식에는 모순적이고 비합리적인 충동으로 가득 찬 개인들이 어떻게 합리적이고 조화로운 사회를 이루어 살 것인가 하

는 사회정치적 고민의 양상이 재현되고 있다고 할 수 있다. 그것은 막스 베버(Max Weber, 1864-1920)가 지적한 청교도주의 종교 윤리와 자본주의 정신에 중첩되었던바 합리적인 자기 절제를 통해 비합리적인 영역들을 탐구하고 의식화하여 합리적 영역으로 이끌어내는 것이다.⁹⁾

외적 갈등의 재현과 이에 대한 해결의 드라마를 만드는 것은 근대 시민 사회와 산업화 사회의 형성에 따른 서구 근대 부르주아 계급의 이해관계가 반영된 그들 음악의 공통 어법이었다. 과학주의와 합리성에 입각하여 이질적 개인들이 조화를 이루는 이상적 사회의 건설이 가능하다는 믿음, 객관적이고 보편적인 상식의 체계를 확립하려는 노력이 이러한 ‘공통음악 어법 시대’의 음악을 발전시키고 유지시킨 원동력이었다.¹⁰⁾ 예컨대 모차르트의 징슈필 《마술피리》(1791)나 베토벤의 교향곡 9번(1824)은 음악 외적 내용과 음악 내적 형식 양면에서 근대적 주체의 이상적 세계관에 대한 음악적 표상이다.

이러한 근대성에 대한 믿음은 19세기 이후 새롭게 부상된 부르주아 계급의 권력화 과정에서 새로운 미적 권위주의와 결합되었다. 18세기 까지도 ‘하인’의 신분을 면치 못했던 작곡가들은 시민계급의 부상과 함께 ‘거장’으로 승격되기 시작했는데, 이는 권력화된 시민계급이 자신들

9) “자기 충동에 의한 만족의 지연, 그것은 18세기에 실현될 사회적 세계를 위해 필요한 것이었으며, 그러한 사고의 습관에 기초하여 작용했다. 그리고 음조성(*조성)은 듣는 이로 하여금 그와 같은 세계에서 살아가는 방법을 가르쳐준다. 시간의 흐름 속에서 세계를 투사하는 법과 참을성 있게 기다리지만 자신 있게 보상받는 법을 말이다.”
Susan McClary, *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (University of California Press, 2001), 67.

10) 19세기 이후 서구 근대음악을 둘러싼 이론적 시도, 즉, 음악사학이나 음악분석, 음악학의 발생은 이러한 근대성의 맥락에서 정당화될 수 있었다. 예컨대, 한슬릭이 『음악적 아름다움에 관하여』(1854)에서 형식주의적 음악론을 설파한 동기는 동시대에 만연해 있던 ‘감성적 수사학’에 대한 강한 염증과 더불어 “화학이나 생리학의 전범을 따라 ‘엄밀한’ 음악(과)학(Musikwissenschaft)의 이상을 달성”하려는 욕망에서 비롯되었다. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Wiesbaden; Zwanzigste Auflage, 1980), 72-73.

의 가치관을 대변해 줄 수 있는 대상을 찾는 무의식적 지향의 결과였다. 즉, 19세기부터 “‘거장’의 생애가 하나의 강렬한 이미지를 띠게 하여 전기적 사실을 그에 따라 배치하고자 하는 지향성”이 나타났다.¹¹⁾ 이와 관련하여 작곡가 베토벤을 둘러싼 이상화의 시도는 특히 집요하게 나타났다으며 현대에 이르기까지 이러한 “베토벤 숭배 현상은 클래식 음악 문화에서 가장 중요한 대들보”¹²⁾가 되었다. 차차 ‘위대한 작곡가’의 목록과 그들이 성취해 낸 ‘위대한 작품들’의 목록이 만들어졌고, 정전(正典)화된 음악은 그 자체로 초월적인 미적 권위를 획득했다.

더불어 음악적 연행의 양상 또한 부르주아 계급의 정체성을 탐구하고 확인하는 제의적 의미를 강하게 띠기 시작했다. 새롭게 건설된 콘서트홀은 이들 ‘위대한 작곡가’와 ‘위대한 작품’을 모시는 음악적 신전으로 기능했고, 지휘자를 중심으로 위계화된 오케스트라의 연행은 침묵 속에서 이를 지켜보는 청중들의 연행과 함께 권위주의적 성격을 갖게 되었다.¹³⁾ 서구 근대의 공통 음악어법은 20세기 초 쇤베르크의 ‘무음조 음악’(atonal music)에 대한 시도와 함께 종결된 것으로 간주되지만, ‘공

11) 와타나베 히로시 / 윤대석 옮김, 『청중의 탄생』 (강, 2006), 46.

12) 니콜라스 쿡 / 장호연 옮김, 『음악이란 무엇인가』 (동문선, 2004), 38.

13) “결국 지휘자의 역할은 관현악단의 물리적 조정 작업과 연주곡의 해석에만 있지 않다. 그것은 청중이 상상하는 그의 영웅적 자태에도 있다. 그의 역할은 권력 있고 믿을 만한 독재자의 역할과 같은 것으로, 그는 교향악곡의 긴장과 갈등을 거친 뒤 관현악단과 청중들을 안전하게 마지막 해결로 이끌며 안식처인 주음으로 돌아와 마무리지를 것이다. 지휘자의 모습은 현대 산업사회의 중산층이 이해할 만한 언어로, 그리고 지휘자 없이는 어떤 관현악단도 해낼 수 없는 방식으로 그런 여러 갈등과 갈등의 해결에 의미를 부여한다. 지휘자는 현대적 의미에서 권력의 화신이다. 그리고 그는 우리가 종종 꿈꾸는 모든 것들, 그리고 사회적·정치적 행위 영역에서 우리가 일생동안 추구해온 모든 것들에 대한 이미지를 대표한다. 그것은 무한한 권력을 행사하여 단호하게 갈등을 해소하는 모습이다. 교향악 연주회가 그토록 유쾌한 제의인 것도 이상한 일이 아니다. 적어도 일부 사람들에게는 말이다.” 크리스토퍼 스몰 / 조선우·최유준 옮김, 『뮤지킹 음악하기』 (효형출판, 2004), 181-182.

통음악어법 시대'의 음악작품들이 20세기 이후의 이른바 '클래식음악'에서 표준화된 레퍼토리로 자리잡고 더욱 엄격해진 연행 형식으로 이어지면서 현대 엘리트 계층의 음악적 취미 형성에도 계속해서 영향을 미쳐 왔다. 요컨대, 오페라의 탄생 이후 서구 근대음악이 다루어온 갈등과 해결의 서사는 합리성에 입각한 근대적 시민사회에 대한 무의식적 욕망을 내포하고 있다. 또한 그 속에 스며든 미적 권위주의는 근대성과 계몽주의적 세계관이 현실화될 수 없는 상황에 대해 서구 자유주의 산업사회의 엘리트 계층이 갖는 불안감이 반영되어 있다.

3. 위협사회와 갈등 서사의 심화

서구 근대음악이 재현하는 갈등과 해결의 서사는 합리적 의사소통에 입각하여 자유와 평등의 모순적 가치를 조화시킬 수 있다는 믿음에 근거한 근대적 이상 사회 건설의 과제와 부합하는 것이었다. 이러한 계몽주의적 믿음은 20세기 초반 두 차례의 세계대전을 통해 일차적으로 파국을 맞았고, 20세기 후반 탈산업사회와 후기 근대('2차 근대')의 양상이 본격화되면서 더욱 유지되기 어려워졌다. 사회는 오히려 백이 '위협사회'라고 불렀던, 사회적 안전망이 제거된 분열된 개인의 사회로 전화한다. 여기서의 더 이상 국가나 사회가 개인을 보호해 주리라는 전망을 가질 수 없으며, 이 속에서 개인은 근대 산업사회에서와는 다른 양상으로 자아를 성찰하게 되고 사회를 대면하게 된다.

위협사회는 경향적으로 자기비판사회이기도 하다. [...] 정치인은 시민단체의 저항을 만나게 되고, 기업경영자는 도덕적이고 정치적인 동기에 의해 활성화되고 조직화된 소비자의 조직적 불매운동에 직면한다. 행정기관은 자조집단에 의해 비판받는다. [...] 따라서

위험문제는 화학공장의 숙련노동자에서부터 경영진에까지 이르는 다양한 가족관계와 직장관계를 분열시키고, 때로는 심지어 개인들 자신조차 분열시킨다.¹⁴⁾

개인은 “행위와 관련된 질서와 안정성이라는 신화를 묶어 놓는 사회 형태가 계속 줄어들드”는 상황에서 “불확실성 속에서 살아가고 행위하는 것이 일종의 기본적 경험인 되는 하나의 필요조건을 영원히 결정해야만 한다”.¹⁵⁾ 요컨대 이러한 사회에서는 개인의 분열 그 자체가 사회적 문제가 되며, 갈등과 이에 따른 불안감이 이 시대의 지배적 정서가 된다.

이러한 사회에서 갈등의 해결에 초점을 맞추는 근대적 서사는 비현실적이다. 현실에서 갈등이나 불안감은 해결의 조짐을 갖지 않고 영원히 지연되기 때문이다. 20세기 이후 예술음악의 영역에서 일찍이 근대적 공통음악 어법을 거부하고 갈등이나 불안과 같은 불협화적 요소를 음악의 핵심으로 끌어들이던 전위적 음악은 이러한 위험사회의 현실을 이미 직시하거나 예견하고 있었다고 볼 수 있을 것이다. 하지만, 현대음악은 분열된 실존적 자아의 대면을 꺼리는 20세기의 대다수 청중으로부터 외면받았고, 결과적으로 대중에게 거의 영향력을 행사할 수 없는 딜레마에 빠져들었다.

반면 20세기 이후 본격적으로 장르화의 길을 걷게 된 대중음악은 서구 근대음악의 공통어법(화성과 음조성)을 부분적으로 받아들이면서 내적 서사와 정서적 측면에서는 갈등의 요소를 최소화하고 해결과 이완에 중점을 두는 방식으로 양식화를 이루어 왔다. 물론, 오페라의 음악적 기능을 이어받은 영화음악의 영역에서, 그리고 일부 급진적인 블루스와 록음악 양식에서 갈등의 재현과 관련된 양식 발전을 이루어나기도 했지만, 대중음악 일반은 양식적으로 갈등의 재현에 취약했다. 그

14) 앤소니 기든스·올리히 벡·스콧 래쉬 / 임현진·정일준 옮김, 『성찰적 근대화』 (한울, 1998), 34.

15) 앤소니 기든스·올리히 벡·스콧 래쉬 / 임현진·정일준 옮김, 『성찰적 근대화』, 35.

것은 무엇보다 1차 근대 혹은 산업사회에서 대중음악이 전제하는 청중의 유형이 중상류층보다는 노동자 계층의 정체성에 더욱 부합했기 때문이라 할 수 있을 것이다. 이렇듯 대중음악의 연행 양상이 상대적으로 ‘이완’되어 있음에 따라 대중음악은 클래식음악이나 전통음악에 비해 ‘올바른 것’에 대한 비평적 관심이 상대적으로 결여되어 있었다. 하지만, 음반산업의 퇴조(‘포스트 음반시대’)가 이루어진 탈산업사회 혹은 2차 근대에서 상황은 달라졌다.

중요한 변화 가운데 하나는 대중음악에 대한 비평적 권위가 클래식음악이나 전통음악과 비슷한 양상으로 나타나기 시작한다는 점이다. 이에 따라 대중음악에서조차 (작품 내부에서보다는 주로 연행의 맥락에서 생기는 문제이기는 하지만) 위험사회의 지배적 감정인 긴장과 불안이 중요한 감정적 표상으로 나타난다. 예컨대 최근 유행하는 텔레비전 오디션 프로그램이 대중의 흥미를 불러일으키는 주된 요소는 참가자들이 느끼는(혹은 참가자들에게 감정이입되는) 탈락에 대한 불안이다. 이들 프로그램이 특히 생방송 경연으로 돌입할 때면, 불안과 긴장을 불러일으키는 배경음악들이 긴 시간 남용되다시피 한다. 긴장을 일으키는 여린 십여 초의 작은북 소리만으로 가슴을 졸이곤 했던 20세기의 텔레비전 시청자들이라면 이렇듯 길게는 5-6분 이상 지속되는 불협화의 배경음악을 견디지 못하고 채널을 돌렸을 것임에 분명하다. 21세기의 시청자들은 그 어느 때보다 불안의 감정에 익숙하며 심지어 이 감정의 지속 상태를 즐길 수 있게 된 것이다.¹⁶⁾

16) 앞 장에서 지적했듯이 클래식음악 청중의 경우 비교적 오래 전부터 음악이 불러일으키는 불안의 감정에 익숙해져 왔다. 그것은 클래식음악이 대표하는 사회계층이 개인주의로 무장된 엘리트 시민계층으로서, 울리히 벡이 가정하는 ‘2차 근대’와 위험사회의 주체를 선취하는 면이 있다고도 해석해 볼 수 있을 것이다. 하지만, 클래식음악계가 겪는 본격화된 위험사회의 징후는 신자유주의적 전환과 함께 국가 보조금 지원이 삭감되거나 중단되는 제도적 상황과 맞물려 있다. 총체적 고용 유연화 정책이 초래하는 공공 연주단체 소속 연주자들의 고용 불안은 미국과 서

이 익숙한 불안의 감정이 개인적 선택 가능성을 확대해 온 민주화와 개인화 현상으로부터 비롯된 것이라는 사실을 부정하기 어렵다. 하지만, 오디션 프로그램 속 개인들의 행동이 표상하듯 우리 사회의 개인화는 놀라울 정도의 권위주의와 순응주의로 귀결된다. 예컨대 오디션 참가자들은 어떤 경우에도 심사자들이 내린 결정과 판단에 불평하거나 저항하지 않는다. 그들이 싸우고 극복해야 하는 대상은 심사자들이 아니라 자기 자신이기 때문이다. 좁디좁은 성공의 관문을 통과하기 위해 내리는 모든 판단과 결정에 대한 책임, 무한경쟁에서 오는 불안과 스트레스의 정서적 부담까지 온전히 참가자 개인이 짊어져야 하는 게임의 룰을 운명적으로 받아들여야 하는 것이다. 요컨대 이는 모든 선택이 초래할 ‘리스크’를 개인 스스로 책임져야 하는 위험사회의 표징이기도 하다.

‘가만히 있으라!’는 부조리한 명령에 순응할 수밖에 없었던 세월호 속 아이들을 오디션 프로그램의 참가자들에게 비추어보는 것은 물론 지나친 일일 것이다. 하지만, 이 사회는 젊은이들의 개인적 선택이 초래할 ‘리스크’를 지나치게 키워나가고 있고, 이러한 잠재된 위험이 역설적으로 전문가의 권위에 대한 그들의 의존을 심화시키고 있다. 위험사회의 개인은 무엇보다 ‘안전’을 바라기 때문이다. 거대한 세월호로 표상되는 이 사회의 체제 내에서 불안감에 움크린 청년들에게 ‘가만히 있지 말고 체제 밖으로 뛰쳐나가라!’는 말을 감히 할 수 있을까? 그 선택이 개인에게 초래할 또 다른 잠재된 위험에 대해서 과연 책임질 수 있을까?

유럽의 클래식음악계에 지난 세기부터 불어 닥친 위기였으며, 한국의 클래식음악계에도 10여년 전부터 이러한 위기가 본격화되고 있다. 2005년과 2012년에 각각 법인화된 서울시립교향악단과 KBS 교향악단이 오디션을 통한 단원 선발의 공정성과 단원들의 신분을 둘러싼 악단 내 갈등을 겪고 있는 것이 대표적이다. 전례 없는 대중화의 요구 속에서 이루어지는 클래식 악단의 제도적 변화는 음악적 실천의 충위, 즉 작곡이나 연주, 그리고 청취에서도 질적 변화를 초래하고 있을 것이다.

4. 위험사회의 대중음악

가만히 있을 것인가, 뛰어나갈 것인가. 그것은 위험사회의 딜레마라고 할 수 있다. 나는 다음에서 한국사회의 신자유주의적 전환을 배경으로 한 대중음악계의 대조적인 두 가지 모습을 최근 몇 년 사이에 제작된 두 편의 음악 다큐멘터리 영화를 통해 간단히 살펴보기로 한다. 한 편은 주류음악계 아이돌 그룹의 데뷔 과정을 담은 것이며, 다른 한 편은 흥대 앞의 비주류 음악가들의 이야기를 다룬 것이다. 음악계만이 아니라 청년 세대의 현실을 반영하는 이들의 모습을 통해 한국 대중음악의 일면만이 아니라 우리 시대 예술과 감성 일반이 처한 위기를 진단하고 그 해법의 실마리를 찾아보았으면 한다.

1) 아이돌의 감정노동 - 영화 《나인 뮤지스, 그녀들의 서바이벌》¹⁷⁾

다큐멘터리 영화 《나인 뮤지스, 그녀들의 서바이벌》(이하 《나인 뮤지스》)은 한국의 걸그룹 ‘나인 뮤지스’의 데뷔과정을 기록하고 있다. 이 다큐멘터리 영상은 케이블 방송에서 제작 방영되어 왔던 종래의 홍보성 리얼리티 영상들과 구별된다. 영화 속 뮤직 비디오 촬영이 끝난 뒤 모인 회의실에서 멤버들의 눈물을 쏟 빼놓게 야단을 친 뒤 “억울하면 떠!” 하고 쏘아붙이는 ‘스타일리스트 언니’, 매니저들끼리 데뷔 무대를 모니터링하고는 “정말 편하게 하는 거죠 재네들은. 죽여놔야지, 지금” 하고 분노의 멘트를 날리는 ‘매니저 오빠’, 그리고 서툰 영어발음으로 “Nothing is impossible!”을 외쳐대는 사장님까지, 우리 사회의 일상적 풍경과 중첩되는 리얼한 연예산업의 현실이 그려지기 때문이다.

17) 이 절에는 인터넷 웹진 ‘웨이브’(www.weiv.co.kr)에 게재되었던 필자의 평문 “그녀들 혹은 우리의 현실 - 나인 뮤지스, 그녀들의 서바이벌”의 일부 내용이 중복 재구성되어 있다.

영화 속에서 자신들의 소속사를 자연스럽게 “회사”라고 부르는 걸그룹 멤버들은 우리 사회의 여느 직장인들과 크게 다르지 않은 계약직 사원일 뿐이다. 영화 속 힘겨운 군부대 공연을 마치고 지친 멤버 한 명은 무대 뒤에서 땀을 닦으며 속내를 비춘다. “예능이든 뭐든 광희처럼 빨리 혼자라도 떠서, 혼자 다닐 거예요.” 땀별에 고구마를 캐는 공중과 텔레비전 프로그램 《체험 삶의 현장》 촬영장에서도 들러리 서는 멤버들은 불멘소리로 말한다. “아홉 명은 너무 많잖아요. [...] 저는 상처를 너무 많이 받아서 내 할 일만 딱 마치고 다르게 하고 싶어요.”

1994년에 데뷔한 H.O.T.를 아이돌 그룹의 효시로 생각했을 때 10년 정도 지난 시기에 데뷔한 이들부터 현재까지의 아이돌 그룹들을 보통 ‘2세대 아이돌’로 부르는데, 10년 단위의 편의적인 세대 구분이지만 근거가 있다. 두 세대를 가르는 2004-2005년경부터 한국의 음악산업에서 디지털 음원 판매 수익이 음반 판매 수익을 앞지르는 커다란 전환이 생겼기 때문이다. ‘음반산업’의 퇴조와 함께 말하자면 음악의 ‘탈산업화’ 국면이 펼쳐지게 된 셈이다. 이러한 변화는 기획사들로 하여금 치열한 생존경쟁 속에서 이루어지는 사업의 총체적 다각화를 추동했고, 그에 따라 아이돌의 활동 영역도 리얼리티 예능 프로그램 출연, 드라마와 뮤지컬, 그리고 영화 출연, 방송 진행 등으로 크게 다양화되었다.¹⁸⁾

아이러니하게도 기획사에게 전권을 주는 한국식의 독특한 불공정 계약(2001년 ‘연제협 사태’를 초래하기도 했던 포괄적 계약) 관행은 신속

18) 이것은 좀 더 큰 정치경제적 맥락에서 산업자본주의로부터 인지자본주의로의 전환을 반영하는 것으로서, 노동의 과정에서 발휘되는 모든 인지적 요소(특히 감정이나 기분과 같은 감성적 요소)에까지 교환가치를 부여하면서 상품의 범위를 확장하는 자본주의적 생산의 구조 변화라고 할 수 있다[조정환, 『인지자본주의』(갈무리, 2011) 참조]. 텔레비전 오디션 프로그램 역시 인지노동과 감정노동이 요구되는 사회경제적 변화 상황에서 탄생한 것으로 볼 수 있다. 오디션 프로그램에서 참가자들의 순간적인 판단과 행동, 심사위원이나 동료들을 대하는 정서적 태도, ‘멘토’를 자처하는 심사자들의 정서적 반응과 합리적 조언 등이 모두 음악 상품의 일부가 된다.

한 다면적 계약이 요구되는 문화산업의 변화된 환경에 오히려 융통성 있게 적응할 수 있도록 해준 면이 있다. 아티스트와 소속사 사이의 비대칭적 관계는 ‘성공’이라는 미래의 저울추 덕분에 아슬아슬하게 균형을 유지한다. 영화 속 ‘나인 뮤지스’의 매니저들은 다음과 같은 화법을 즐겨 쓴다. “나중에 너네 잘되고 나면 너네 하는 말이 법이야. 그런데 지금은 니네보다 우리가 더 잘 알기 때문에 지금은 니네가 자존심을 굽히는 게 우선이라고 난 생각해.”

이 성공의 논리를 받아들이는 순간부터 선택할 수 있는 것은 사실상 한 가지 뿐이다. 영화 속에서 일종의 주인공 역할을 하는 그룹의 리더 ‘세라’(영화 후반부에서 그녀는 리더 자격을 박탈당하며, 영화 촬영 후 주축 멤버로 활동하다가 2014년에 그룹에서 탈퇴한다)의 다음과 같은 말에서 쉽게 진단할 수 있듯이, ‘일중독’에 빠지는 것이다.

하루는 회사에서 너무 속이 상해서 아무한테도 연락을 안 받고 전 화기를 끄고 뛰쳐나왔어요. [...] 내 가족마저 희생시켜 가면서 하는 이 일을 굳이 내가 왜 했을까? 그런데 그때도 연습을 해야겠다는 생각이 드는 거예요. 그리고나서 그 다음날 회사에 세 시간 일찍 나가서 연습을 했어요. 그러니까 이게 내가 가장 많이 스트레스를 받는 일임에도 불구하고, 내가 스트레스를, 이걸 해야지만 근본적인 스트레스가 없어지니까 [...]

영화 속에는 소속사 차량을 타고 이동 중 교통사고로 멤버들이 다쳤다고 하는 장면이 있다. 다친 멤버는 한 팔에 깁스를 한 채로 고통스러워하면서도 동료들과 춤 연습을 계속 할 수밖에 없다. 이 장면을 2014년 9월 ‘레이디스 코드’의 참사(무리한 지방공연일정을 소화하다가 도속도로 위 교통사고로 두 명의 멤버가 사망한)와 연결시키는 것은 분명 지나친 것이겠지만, 어떤 징후를 보여준다고는 하겠다.

감정노동은 인지자본주의 시대의 산물이며, 울리히 벡이 말한 ‘재귀

적 근대화'의 개인화 상황과도 연관되어 있다. 21세기 한국사회에서 '아이돌'의 일상 자체가 '예능'화되고 시시각각 대중에 노출되면서 이들은 전혀 없는 혹독한 감정노동을 감수하게 되었다. OECD 국가의 서비스 산업 비중이 72%에 달하는 탈산업사회에서 감정노동은 이미 일상화되어 있지만, 어쩌면 세계에서 가장 고도의 감정노동을 수행하는 이들이 한국의 아이돌 그룹인지도 모른다. “사랑해요 여러분!”이라고 한 목소리로 외치는 발랄한 그들 목소리의 이면에는 ‘사랑받지 못할 위험’에 대한 각자의 고독한 불안이 그늘처럼 드리워져 있다.

2) 홍대앞 음악가들과 예술의 정치화

영화 《나인뮤지스》 속 걸그룹의 모습이 ‘가만 있으라!’는 명령에 순응하는 주류 음악인들의 모습을 표상한다면, 그 반대의 경우도 있다. 다큐멘터리 영화 《파티51》은 2010년 홍대입구역 재개발로 인해 철거 위기에 놓였던 ‘두리반’ 식당을 돕기 위해 ‘뉴타운컬쳐파티 51+’라는 제목의 음악축제를 개최하고 이를 계기로 자립음악생산조합이라는 조직을 결성한 음악가들의 이야기를 다루고 있다. 하지만 이 영화에서 그려지는 홍대앞 음악가들의 모습은 앞서 살펴본 걸그룹의 모습과 정반대 지점에서 닮아 있다.

영화 속 한 장면(2010년 5월 26일 ‘홍대인디씬과 불안정노동 간담회’ 현장)에서 싱어송라이터 ‘회기동 단편선’은 다음과 같이 말한다. “저는 지금까지 클럽에서 페이를 받은 적이 딱 두 번 있어요. 한 번은 제 단독 공연했을 때, 두 번째는 그리고 제 단독공연했을 때. [*청중 웃음] 단독 공연했을 때 외엔 지금까지 페이를 받은 적이 한 번도 없습니다. 그런데 저만 그런 게 아니고 저하고 같이 활동하고 있는 뮤지션들도 [...] 저하고 해서 드디어 한 달 수입 30만원 달성했습니다.” 자신이 하고 싶은 음악을 한다는 점에서 결정적으로 다르지만, 기본적인 생존권을 위협

받는 가운데 음악을 한다는 점에서 홍대앞의 음악가들은 주류 음악계의 아이돌 연습생들과 다를 바 없는 열악한 환경 속에 있는 것이다.

이들은 민중가요를 부르던 ‘386 운동권’ 세대는 물론 바로 윗세대 홍대앞 음악가들에 부여되었던 ‘인디뮤지션’이라는 명칭조차 거부한다. 특히 이들의 눈에 ‘386 세대’는 모방이나 계승의 대상이 아니라 풍자의 대상일 뿐이다. 영화 속에서 2인조 펑크록 밴드 ‘밤섬해적단’은 <임을 위한 행진곡>의 도입부를 거친 사운드와 샤우팅으로 부르다가 이내 이 노래를 비틀고 조롱한다. “사랑도 명예도 이름도 남김없이... 퇴근 후에 넥타이를 존나 풀고 찾아와 옛 추억에 잠겨 노래 한 곡 위어어어 케케묵은 노래들을 불러대며 울어대네.” 이들에게 ‘정치적 실천’을 강요하는 시선은 또 다른 억압일 뿐이다. 《파티51》 속에 등장하는 홍대앞 인디뮤지션들의 ‘386식 정치’에 대한 혐오는 뿌리 깊으며 그 혐오를 드러내는 방식 또한 영악하다. 1960년대말 우드스탁 축제에서 지미 헨드릭스가 전자 기타로 미국 국가를 연주함으로써 참전을 독려하는 미국 우파들의 위선적 애국심을 비꼬았다면, 《파티51》 속의 뮤지션들은 오히려 <인터내셔널가>를 연주하면서 기타를 부수고 난동을 부리는 퍼포먼스로 한국 좌파들의 위선을 공격한다.

영화 《파티51》이 포착하고 있는바 철거 위기의 두리반 식당을 위해 연대한 인디뮤지션들의 ‘정치적 실천’이 흥미로운 것은 이러한 맥락에 있다. 그들은 말하자면, 탈정치적 정치를 구상하고 이를 각자의 개인적이고 자유로운 방식으로 실천해 보인다. 무려 531일에 걸친 길고 험난한 두리반 철거 반대 농성이 성공으로 마무리되어 건물주와의 ‘합의문 조인식’이 있던 2011년 6월 8일, 그간의 농성과정에 깊이 개입했던 ‘밤섬해적단’의 멤버 장성건의 회고담을 들어보면 그들이 이 농성에 가담한 기본적인 태도가 잘 드러난다. 뿌듯하고 들뜬 목소리지만 거기에는 일말의 소영웅주의의 흔적도 찾을 수 없다. “이 사회가 이런 잉여를 엄청나게 많이 만들었는데, 애네들이... 뭐 흔히 말하는 잉여력이 폭발

하는데 그 폭발할 공간이 없는 거예요. 그래가지고 막 자기네들끼리 떠들면서 놀다가 공간이 하나 생기니까 여기로 막 집중이 돼가지고, 아... 정말 재밌게 놀았죠.”¹⁹⁾

2011년 6월 25일 두리반 마지막 음악회에서 ‘밤섬해적단’의 두 멤버가 연주에 앞서 즉흥적으로 나누는 유쾌한 대화도 그 내용이 흥미롭다. “두리반은 다시 재미없게 칼국수만 파는 거야. [*청중 웃음] 우리가 바라던 바였지만. [...] 두리반도 자본주의 속에 당당하게 편입되었기 때문에 축하를 드릴 수밖에 없어. (“괜찮아 그게 우리가 바라던 바였어.”)” 두리반의 ‘자본주의로의 편입’이 자신들이 ‘바라던 바’라는 점을 강조하는 이 대화에는 반어법이 없다. 실제로 그들은 자본주의적 욕망에 대해 위선적으로 거부하지 않으며, 여느 누구와 마찬가지로 돈을 벌고 싶어 한다. 다만 원하지 않는 일이나 원하지 않는 음악을 하며 돈을 벌고 싶지 않을 뿐이다. 물론 이 사회는 비주류 예술가에게 그러한 소박한 삶조차 허락하지 않는다.

영화는 뮤지션들의 협력과 함께 진행된 두리반 농성 과정을 충실하게 추적하지만, 성공의 서사로 매듭짓지 않는다. 두리반에서의 축제는 참여 뮤지션들에게 ‘한낮의 꿈’ 같은 것이었고, 그 축제의 성공은 오히려 그 꿈에서 이제 깨어나야 함을 의미했다. 농성은 끝이 나고 두리반 식당

19) “작고 마른 여주인은 식당을 계속 운영하겠다는 자신의 사적인 욕망과 타협하지 않았고, 가난하게 한가하기에 어디든 갈 수 있는 펑크 음악가들은 분노나 대의를 재현하는 일에 무심한 채 농성을 공연화했고, 시위의 진지함을 축제의 가벼움으로 진정시켰다. 영웅적 지도자나 거창한 대의, 집단적 이념이 존재하지 않은 두리반은 독특한 연대의 형식을 구현했다. 흥대앞이 일터이거나 공연장이라는 사실 외에 그들을 하나로 묶어줄 토대는 없었다. 말하자면 특정한 장소가 사람들의 욕망을 규합하는 구심점이 되었고, 청년문화의 거점으로서의 흥대앞에서 일어난 철거민 투쟁은 철거에 대한 상식적 규정을 위반했기에 점거 기간 내내 용역들의 난입도 일어나지 않았다. 철거전담 용역은 철거민에 대한 것이지 예술가들에 대한 것이 아니기 때문이다.” 양효실, “차이의 코뮌, 감각의 연대: 두리반농성과 자립음악생산조합의 경우,” 『미학』 80 (2014), 153.

은 재개업하여 칼국수를 다시 팔게 되었으며 그 과정에서 ‘자립음악생산조합’이 결성되었지만, 흥대앞 음악가들의 ‘자립’은 영화 속에서조차 요원해 보인다. 그들은 영악하게 현실적이기 때문에 오히려 이 상황에 대해 그저 주눅 들거나 낙담하지만은 않는다. 우직하게 ‘하고 싶은 일’과 ‘생계를 위한 일’의 공존을 모색할 뿐이다. 영화의 마지막 장면은 ‘밤섬해적단’의 그런 담담한 목소리로 마무리된다. “아무튼 얼마 안 남았어요. 저도 빨리 취직을 하고 새로운 삶을 구상해야 되는데…”

5. 나가며: 예술인간과 정치적인 것의 재발견

조정환은 신자유주의 시대, 탈산업화의 인지자본주의 시대가 탄생시킨 새로운 인간 유형을 ‘예술인간’(homo artis)이라 부른다.²⁰⁾ 예술인간의 시대란 ‘누구나 예술가가 될 수 있는 시대’를 의미하지만, 여기서 ‘예술인간’이 ‘예술가’와 동의어는 아니다. 예술인간은 예술가로서의 잠재력을 갖추었다고 간주되는 인간이며, 관습화된 ‘예술’ 개념을 넘어서는 영역에서 자신의 삶을 창조하는 인간이다. 이것은 울리히 벡이 말하는 ‘2차 근대’에서 성찰적으로, 혹은 재귀적으로 제 자신과 새롭게 마주치는 ‘개인’이기도 하다.

예술인간임을 자각하는 개인은 또 다른 ‘위협’에 직면한다. ‘창조적이지 못한 자는 먹지도 말라’는 제도화된 경제사회적 규범(‘창조 경제’)에 의해 ‘창조적이지 못한 반(反)예술적 인간’으로 규정당할 위험, 그리고 삶의 예술화에 적극 동참하는 자신의 행위가 미적 도시 환경 설계를 통해 새로운 이윤을 얻고자 하는 자본의 요구에 의해 착취당할 위험이다. 흥대앞 거리의 ‘젠트리피케이션’ 현상²¹⁾이 특히 후자의 위험을 나

20) 조정환, 『예술인간의 탄생』(갈무리, 2015).

타난다고 할 때, 영화 《파티51》 속 ‘자립생산조합’의 음악가들은 이러한 위험에 대한 성찰적 태도를 보여주었다고 할 수 있다. 그것은 새로운 ‘정치’의 발견으로 이어졌다. 종래의 정치 모델과 다른 “침탈당한 시간과 공간을 자율적 감각과 에너지로 재조직하는 모델”²²⁾이다.

울리히 벡이 말하듯 “우리 사회에 벌써 오래 전부터 밀려들어온 두 번째의 근대는 바로 정치적인 근대성, 특히 ‘정치적인 것’을 재발견하도록 촉구하는 근대성이다.”²³⁾ 여기서 정치적인 것은 거시적 차원의 정치가 아니라 미시의 정치이며 일상의 정치, 생활정치다. 지금 예술과 음악은 근대의 어느 시기보다 더 정치적이기를 요구받고 있다. 자본주의 시장의 무한경쟁과 효율성에 대한 요구에서 벗어날 수 있는 통로가 예술과 음악의 정치적 실천에 있다. 이 위험사회에서 돌이킬 수 없는 개인화의 흐름을 성찰적으로 전환해야 한다. “스스로의 정체성을 확인할 수 있는 위험사회에서 비판은 동시에 민주화된다.”²⁴⁾

미적 소통과 공감의 확장 속에서 이루어지는 개인의 예술적 실천은 생존에 대한 불안이 아닌 심미적 혼란이 될 것이며, 그 혼란은 오히려 이 사회의 물화된 체제를 정지시키고 감성의 공동체를 일깨울 것이다. 자본주의는 인간의 시간을 일률적으로 관리하고 착취하는 체제다. 여기서 ‘무엇을 어떻게 노래할 것인가’(‘이제 무엇 부르지?’) 하는 물음이 중요한 이유는 그것이 우리의 시간을 자본주의가 요구하는 일상의 흐름과는 다른 방식으로 쓰는 것을 은유하기 때문이다.

“가만히 있으라!”는 명령에 순응했던 세월호 아이들의 희생을 두고서, 살아있는 우리의 아이들에게 이 사회의 제도적 울타리를 벗어나 무

21) *gentrification*: 저개발 지역에서 외부 자본의 유입에 의해 형성된 새로운 상권이 임대료 상승을 일으킴으로써 전통적 거주민들의 타지역으로의 이주를 초래하는 현상.

22) 심보선, 『그을린 예술』 (민음사, 2013), 111.

23) 울리히 벡 / 문순홍 옮김, 『정치의 재발견』 (거름, 1998), 27.

24) 위의 책, 75.

작정 뛰쳐나가라고 말하거나 이제 어떠한 명령에도 따르지 말라고 얘기하는 것은 무책임하다. 그것은 우리의 아이들을 또 다른 위험 속으로 내몰 수 있기 때문이다. 대신에 우리는 일상 속에서 다른 시간을 경험하는 방법, 자본주의적 시간 체제와 다른 시간을 공유하는 법에 대해 지속적으로 대화해야 한다. 그것은 제도와 비제도의 경계를 넘나들면서 오래 전부터 자연과의 생태론적 연대를 통해 예술과 인문학이 불러일으켜 왔던 미적 경험과 상상력을 되찾는 일이다. 요컨대 초시계처럼 흐르는 초조하고 불안한 자본주의적 시간을 저마다의 리듬을 타면서 합주하고 공명하는 ‘대안 시간 체제’로 변화시키는 것,²⁵⁾ 세월호 이후의 예술과 감성이, 그리고 음악학과 인문학이 해야 할 일이다.

25) “시계가 2012년 12월 19일 오후 4시 30분을 가리켰을 때 무슨 일이 있었던가를 묻는 방식은 기존의 시간 체제를 따르는 일이다. 하지만 옆집 고양이가 새끼를 낳았던 그때에 학교 운동장엔 목련꽃이 환하게 피었다는 사건을 통해 시간을 발생시키고 두고두고 다시 헤아린다면, 그것이 대안시간 체계에서 시침과 분침이 움직이는 방식이다. 다시 말해 문학과 역사의 글쓰기가 대안시간 체계의 새로운 시계 역할을 하는 셈이다.” 임태훈, 『검색되지 않을 자유』 (알마, 2014), 172.

참고문헌

- 김애란 외. 『눈먼 자들의 국가』. 문학동네, 2014.
- 니콜라스 쿡 / 장호연 옮김. 『음악이란 무엇인가』. 동문선, 2004.
- 심보선. 『그을린 예술』. 민음사, 2013.
- 안토니 기든스 / 이윤희·이현희 옮김. 『포스트 모더니티』. 민영사, 1991.
- 앤소니 기든스·울리히 벡·스콧 래쉬 / 임현진·정일준 옮김. 『성찰적 근대화』. 한울, 2010.
- 양효실. “차이의 코뮌, 감각의 연대: 두리반농성과 자립음악생산조합의 경우.” 『미학』 80 (2014), 151-192.
- 울리히 벡 / 문순홍 옮김. 『정치적 재발견』. 거름, 1998.
- _____ / 홍성태 옮김. 『위험사회』. 새물결, 2006.
- 와타나베 히로시 / 윤대석 옮김. 『청중의 탄생』. 강, 2006.
- 임태훈. 『검색되지 않을 자유』. 알마, 2014.
- 조정환. 『인지자본주의』. 갈무리, 2011.
- _____. 『예술인간의 탄생』. 갈무리, 2015.
- 지그문트 바우만 / 이일수 옮김. 『액체근대』. 강, 2009.
- 크리스토퍼 스몰 / 조선우·최유준 옮김. 『뮤지킹 음악하기』. 효형출판, 2004.
- 한병철 / 김태환 옮김. 『피로사회』. 문학과지성사, 2012.
- _____. 『투명사회』. 문학과지성사, 2012.
- McClary, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. University of California Press, 2001.

Abstract

Risk Society and Anxious Music

Choi Yu Jun

It is possible to say that Korea has become what Ulrich Beck called the ‘Risk society’ since long before. The essential symptom of risk society lies not just in accidents and disasters frequently happened and caused by human error, but in the accelerated individualization that is now rampant in this society. The emotional shock the Koreans had gotten from ‘Sewol-ferry disaster’ was also associated to the recognition of a risk society with an individualization setting. Anxiety is a dominant feeling in this risk society. This paper analyses the emotional relations between music and risk society. I will also suggest how anxiety of this risk society reveals in recent popular music scene through several examples. The new modernity(‘second modernity’), as Beck suggested, urges to find ‘the political’, which is not about a macro-politics but about a micro- and life politics. A path to escape from demands for unlimited competition and efficiency by capitalist markets lies in political practices of arts and music. We should change the irreversible individualizing process to a self-reflective one. The individual artistic practice made through aesthetic communication and empathic understanding causes not anxiety about survival but an aesthetic chaos, which would rather stop the reified system of this society and arouse a forgotten emotional community.

Keywords: risk society, second modernity, individualization, the political, idol group, Duriban

투고일	심사일	게재 확정일
2015년 5월 3일	2015년 5월 4일~23일	2015년 6월 1일