

몸 담론과 페미니즘으로 보는 가수 보아의 <걸스 온 탑>*

변화음

(이화여자대학교 석사수료)

1. 들어가며
2. '몸'과 '페미니즘'으로 보는 음악 담론
 - 1) 음악 담론에서의 몸: 한슬리크의 음악미학과 비밥 그리고 록
 - 2) 페미니즘적 관점으로 보는 대중음악 속 여성 가수
3. 보아 <걸스 온 탑> 분석
 - 1) 사운드
 - 2) 뮤직비디오
 - 3) 라이브 무대: 퍼포먼스
4. 나가며: 오늘날 대중음악에서 <걸스 온 탑>의 의미

* 이 글은 필자의 석사논문 "몸 담론과 페미니즘으로 보는 대중음악: 보아의 <Girls On Top>을 중심으로," 석사학위논문 (이화여자대학교, 2023년 8월 예정) 중 일부를 수정·보완한 것이다.

개 요

본 논문은 몸 담론과 페미니즘을 토대로 가수 보아(BoA, 권보아, 1986~)의 〈걸스 온 탑〉(Girls On Top, 2005)에 대한 음악 비평으로, 사운드와 뮤직비디오, 라이브 무대의 퍼포먼스를 페미니즘적 관점에서 분석하고 이를 통해 한국 대중 음악계에서 주체적이고 저항적인 독보적 여성상을 제시한 〈걸스 온 탑〉의 가치와 의의를 밝히는 것을 목적으로 한다.

오랜 기간 대중음악, 특히 댄스음악은 진지한 음악 연구의 대상으로 여겨지지 않았는데 그 이유 중 하나는 댄스음악이 인간 ‘몸’의 움직임의 기반으로 한다는 데에 있다. 몸과 정신을 구분하고 몸을 열등하다고 여긴 서구철학의 사고는 음악 담론 속에서 반복되는데 특히 한슬리크의 음악미학, 그리고 비밥과 록의 변천 과정에서 찾아볼 수 있다. 한편 서구철학의 이분법적 사고체계에 따라 여성은 남성의 타자이자 몸 그 자체로 환원되어왔다. 특히 음악산업의 구조 속에서 여성의 몸은 “남성적 응시”(Male Gaze)에 따라 쉽게 성적 대상으로 파편화 및 상품화되어 재현된다. 또 남성 가수에 비해 아름다움의 기준이 엄격하게 요구되는 현실 속에서 여성 가수들은 창조적, 음악적 능력보다는 외모와 몸으로 조명되어 이미지로 소비되곤 한다. 이처럼 음악산업구조 속 여성 가수는 ‘몸’과 ‘여성’이라는 이중의 억압에 놓인 취약한 장소에 서 있다.

정신에 비해 열등하고 저급한 ‘몸’과 아름다운 외모가 필수적으로 요구되고 그에 따라 소비되는 ‘여성’ 가수라는 이중의 억압에도 불구하고, 보아의 〈걸스 온 탑〉은 이에 쉽게 포섭되지 않는 주체적이고 당당한 여성상을 제시했다. 본 논문에서는 이를 사운드, 뮤직비디오, 라이브 무대의 퍼포먼스적 측면에서 살펴보면서 몸 담론과 페미니즘을 경유하는 지적토대를 바탕으로 분석을 시도한다. 특히 〈걸스 온 탑〉 제작 과정에서 적극적으로 의견을 제시하고 참여했던 보아의 창조적 활동과 발화에 주목해서, 저항적이고 주체적인 음악과 퍼포먼스를 완성한 보아 〈걸스 온 탑〉의 의미를 페미니즘적 관점에서 해석할 것이다.

주제어: 대중음악, 페미니즘, 대중음악 비평, 대중음악 분석, 보아, 몸

1. 들어가며

오늘날 대중음악 산업의 지속적 성장과 한국 대중음악에 대한 전 세계적 관심으로 '케이팝'(K-pop)에 관한 연구가 활발히 진행되고 있다. 하지만 오랜 기간 대중음악, 특히 댄스음악은 진지한 음악 연구의 대상으로 여겨지지 않았는데 그 이유 중 하나는 댄스음악이 인간의 '몸'을 기반으로 한다는 데에 있다. 서구철학은 몸과 정신을 구분하고 정신에 더 높은 가치를 부여했으며 이에 따라 몸은 진지한 탐구의 대상이 되지 못한 채 경시되어왔다. 몸·정신 이원론과 위계질서에 근거해 음악 담론에서 역시 진정한 예술 음악의 지위는 몸과 거리를 두면서 획득할 수 있었는데, 특히 한슬리크의 음악미학과 더불어 비밥과 록의 변천 과정에서 이러한 시도를 발견할 수 있다. 한편 몸과 정신을 구분한 서구철학의 이분법적 사고체계에 따라 여성은 남성의 타자이자 몸 그 자체로 환원되어왔다. 특히 음악산업의 구조 속에서 여성의 몸은 "남성적 응시"(Male Gaze)¹⁾에 따라 쉽게 성적 대상으로 파편화 및 상품화되어 재현된다. 또 남성 가수에 비해 미의 기준이 엄격하게 요구되는 현실 속에서 노래 실력이나 작사, 작곡 등의 창조적 능력보다는 외모와 몸으로, 보여지는 대상이자 이미지로 소비되곤 한다. 이처럼 음악산업구조 속 여성 가수는 '몸'과 '여성'이라는 이중의 억압에 놓인 취약한 장소에서 있다.

본 논문은 이러한 두 가지 타자적 정체성에 주목해 여성 댄스 가수 보아(BoA, 권보아, 1986~)의 <걸스 온 탑>(Girls On Top, 2005)이 '몸'과 '페미니즘'의 담론적 토대를 교차, 경유한다고 판단하고 이를 기반으로 페미니즘적 관점에서의 음악 비평을 시도한 것이다. 댄스 가수인 동시에 여성 가수라는 불안정한 지대에서 서 있음에도 불구하고, 보아의 <걸스 온 탑>은 여성 댄스 가

1) 남성적 응시(Male Gaze)란 영국의 페미니즘 영화이론가 로라 멀비(Laura Mulvey, 1941~)가 영화 속 응시 권력을 설명하기 위해 사용한 개념이다. 그에 따르면 관음증적 쾌락을 자극하는 영화 매체에서 보는 행위는 능동적·남성과 수동적·여성으로 구분되고 시선의 담지자인 남성과 달리, 여성은 남성적 응시에 따른 성적 대상으로 진열되어 에로틱한 볼거리로 전락한다. 유지나·변재란, 『페미니즘, 영화, 여성』(서울: 여성사, 1993), 56-57.

수의 전형을 벗어난 독보적 스타일의 당당한 여성의 모습을 보여줬다. 흔히 성인을 앞둔 여성 가수에게는 섹시 콘셉트와 같은 전형적 모습을 기대하는데 그는 이러한 클리셰를 부수고 성차별적인 남성 중심 사회에 대한 문제 제기과 이에 굴복하지 않고 당당히 맞설 것이라는 저항적 메시지를 내세웠다. 한여름 입에도 몸을 드러내지 않는 노출이 없는 의상과 강렬한 스모키 메이크업, '그들만의 평등'을 비판하고 '내 모습 그대로 당당'할 것이라는 선언적 가사, 강하게 내치르는 샤우팅 창법, 남성 백업 댄서의 등에 올라타 손을 높이 치켜세우고 댄서를 발로 차 쓰러트리려는 안무로 구성된 퍼포먼스는 소녀에서 막 성인이 된 여성 가수에게 기대하고 바라는 전형적 모습으로부터 완전히 벗어나 있을 뿐만 아니라 풍부한 여성주의적 텍스트로 가득 차 있다. 게다가 곡의 선정부터 의상과 안무, 작사, 작곡 등 실제 제작이 보아의 적극적인 의견 제시와 참여로 완성되었다는 점에서 그 의미가 크다.

우선 분석에 앞서 '몸'과 '페미니즘'의 관점에서 음악 담론을 살펴본 뒤에 제작에 적극적으로 관여했던 보아의 창조적 활동과 발화에 주목하면서 보아의 <걸스 온 탑>을 사운드, 뮤직비디오, 라이브 무대의 퍼포먼스의 측면으로 구분해 분석하고자 한다. '몸'과 '여성'이라는 이중적 타자의 정체성을 교차하는 보아의 <걸스 온 탑>에 대한 페미니즘적 음악 비평작업을 통해, 보아가 제시했던 저항적, 주체적인 여성상의 의미와 가치를 발견할 수 있을 것이다.

2. '몸'과 '페미니즘'으로 보는 음악 담론

음악 담론을 '몸'과 '페미니즘'의 관점에서 살펴보는 작업은 댄스음악과 여성 가수에 대한 오래된 인식에 문제 제기하고 진지한 연구를 위한 담론을 마련하기 위한 선행작업으로, 우선 서구 근대 음악미학의 초석을 마련한 에두아르트 한슬리크(Eduard Hanslick, 1825~1904)의 음악미학과 미국의 대중음악 역사에서 비밥과 록이 축적한 예술의 지위를 고찰하면서 몸·정신 이원론과 위계질서가 음악에서 어떻게 반복되는가를 살펴볼 것이다. 그런 뒤에 페미

니즘적 관점에서 대중음악 속 여성 가수의 몸이 어떻게 남성적 응시 하에 보여지는 대상으로 재현되며 파편화, 상품화되기 쉬운지, 또한 아름다움의 기준이 엄격히 요구되면서 창조적 활동에 몰두하지 못하게 되는가를 언급하고자 한다. 음악 담론에서 여전히 답습되고 있는 몸·정신 이원론과 여성을 성적으로 대상화하는 응시 권력에 대한 문제 제기가 선행되어야 댄스음악과 가수 보아에 대한 보다 진지한 담론의 형성이 가능할 것이다.

1) 음악 담론에서의 몸: 한슬리크의 음악미학과 비밥 그리고 록

서구철학은 전통적으로 몸과 정신을 구분하고 몸을 정신에 비해 열등하고 저급하다고 여겨왔다. 고대 그리스의 철학자 소크라테스(Socrates, B.C. 470~399)는 순수한 앎을 위해선 몸으로부터 해방되어 영혼에 의해 사물을 바라보아야 한다고 주장했으며,²⁾ 서구근대철학의 대표적 철학자인 르네 데카르트(René Descartes, 1596~1650)는 철저하게 몸과 정신을 구분하고 참된 앎의 토대인 정신에 근거해 “몸 없이도 실존할 수 있음을 확신”³⁾한다고 주장함으로써 철학적 사유와 실존의 토대가 되는 정신과 이에 비해 열등한 몸의 이분법적 위계질서를 확립했다. 음악학자 수잔 맥클러리(Susan McClary, 1946~)는 이처럼 몸을 경시하는 서구의 사고체계에 따라 소리의 생산 및 수용의 과정에서 몸이 사라지고 대신 음악을 소리 그 자체로만 정의해왔다는 점을 지적했다.⁴⁾

이러한 구분은 특히 오스트리아의 음악비평가 한슬리크의 『음악적 아름다움에 대하여』(Vom Musikalisch-Schönen, 1854)에서 찾아볼 수 있다. 그의 글은 데카르트식의 몸·정신 이원론의 지적토대 위에서 전개되는데,⁵⁾ 한슬리

2) 플라톤 / 전현상 옮김, 『파이돈』 (파주: 아카넷, 2020), 41.

3) 르네 데카르트 / 양진호 옮김, 『성찰』 (서울: 책세상, 2018), 129.

4) 수잔 맥클러리 / 송화숙 외 옮김, 『페미니 엔딩』 (서울: 예술, 2017), 335-336.

5) Nicole Grimes · Siobhán Donovan · Wolfgang Marx, *Rethinking Hanslick: music, formalism, and expression* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013), 117.

크는 당대 널리 받아들여지던 감정미학에 맞서 음악이 특정 감정을 불러일으킨다는 주장은 근거가 없을뿐더러 음악을 통해 경험하는 감정은 순수하게 미학적이라기보단 ‘신체적인 것’과 더 관계가 깊다고 지적했다.⁶⁾ 이처럼 감정을 몸과 관련된 것으로 분류한 반면, 그는 ‘정신’을 음악적 아름다움의 전제라고 주장했다.⁷⁾ 이로써 한슬리크의 음악미학은 불확실하고 주관적인, 그래서 열등한 몸으로부터 벗어나, 순수하고 우월한 정신적 측면에서 음악적 아름다움의 근거를 발견하게 된 것이다.

또한 한슬리크는 음악을 작곡과 연주, 청취로 구분하고 위계화했는데, 우선 정신적 능력을 기반으로 행하는 ‘정신 작업’인 작곡과⁸⁾ ‘감정이 직접적으로 분출되는 행위’인 연주의⁹⁾ 구분은 전통적인 서구철학적 몸·정신 이원론에 근거해 작곡에 비해 열등한 연주라는 위계질서로 연결된다. 이처럼 한슬리크는 몸을 매개로 감정의 분출이 나타나는 행위라고 연주를 한정하면서, 정신적 작업인 작곡을 통해 완성된 ‘음악 작품’이라는 영역을 침범당하지 않기 위한 작업에 몰두했다. 또 한슬리크는 청취 형태에서도 음악에 심취하는 ‘병적’ 청취와 이와 대조적인 유일하고 진정한 청취인 ‘순수’ 직관을 구별했다.¹⁰⁾ 그의 청취 이론에서 몸에 기반한 감정적 청취는 지적이고 관조적 감상으로부터 동떨어진 몸과 연관된 한낱 유희에 불과한 것으로 치부된다.¹¹⁾ 이처럼 한슬리

6) “어떤 음악이 특정한 감정을 불러일으킨다는 근거 없는 규칙은 미학에 속하는 문제가 아니며, 음악을 통해 얻어진 감정 작용도 순수 미학적인 것이 아니다. 그 작용은 신체적인 것과 더 관계가 깊다.” 에두아르트 한슬리크 / 이미경 옮김, 『음악적 아름다움에 대하여』 (서울: 책세상, 2004), 130.

7) 에두아르트 한슬리크 / 이미경 옮김, 『음악적 아름다움에 대하여』, 81.

8) 한슬리크에 따르면 작곡은 “정신적 능력”의 재료로 행하는 “정신 작업”으로, “철저히 객관적”인 행위다. 에두아르트 한슬리크 / 이미경 옮김, 『음악적 아름다움에 대하여』, 83, 112.

9) 에두아르트 한슬리크 / 이미경 옮김, 『음악적 아름다움에 대하여』, 115.

10) “우리는 그러한 병적인 심취와 작품에 대한 의식적인 순수 직관을 대비시킨다. 이러한 관조적 청취 형태만이 유일하게 예술적인 진정한 청취 형태(이다).” 에두아르트 한슬리크 / 이미경 옮김, 『음악적 아름다움에 대하여』, 146.

11) Nicole Grimes · Siobhán Donovan · Wolfgang Marx, *Rethinking Hanslick: music, formalism, and expression*, 117.

크의 음악미학은 맥클러리가 지적했던 것처럼 음악의 생산과 수용 과정에서 실질적으로 존재하는 몸을 끊임없이 부정하는 과정을 거쳐 서구 전통음악, 그 중에서도 특히 가사나 제목 등의 음악 외적인 요소를 갖지 않는 기악음악을 순수한 절대음악으로 위치 지을 수 있었다. 서구 근대 음악미학의 지평을 열었다고 평가받는 한슬리크의 음악미학은 이후 음악 담론을 구성하는 데 큰 영향을 미쳤다.¹²⁾

한편 대중음악은 ‘고급음악’의 표상 기법을 그대로 전유, 반복하면서 발전했는데,¹³⁾ 몸·정신 이원론에 따른 위계질서는 스윙에서 비밥, 또 로큰롤에서 록으로의 변천 과정에서 그 흔적을 찾아볼 수 있다. 우선 스윙(swing)은 빅밴드 편성의 재즈 오케스트라가 연주하는 일정한 4박자의 그루브(groove)가 핵심적인 장르로 특히 “춤 추기에 완벽한”¹⁴⁾ 음악이었다. 재즈 역사상 가장 많은 인기를 누린 장르가 바로 스윙이었지만, 재즈의 본질이자 정체성으로 여겨지는 즉흥성과 독창성의 측면에서¹⁵⁾ 스윙은 ‘진정한’ 재즈로 인정받지 못하는 것처럼 보인다. 반면 비밥(be-bop)의 경우 소규모 편성과 빈번한 즉흥

12) 한편 오늘날 음악회장에서도 몸·정신 이원론의 흔적을 발견할 수 있다. 음악학자 크리스토퍼 스몰(Christopher Small, 1927~2011)은 음악회장에서 청중들은 대체로 “연주자들이 가능한 한 투명인간”으로 여겨지길 기대한다는 점을 지적했다. 그에 따르면 교향악단 연주자들은 검은색(또는 흰색)으로 통일된 의상을 입고 신체적 제스처를 최소화하며 연주함으로써 음악은 인간의 물리적 몸과 관련 없는 추상적 드라마로 재현된다. 크리스토퍼 스몰 / 조선우·최유준 옮김, 『뮤지킹 음악하기』 (파주: 효형, 2004), 323. 스몰과 유사하게 맥클러리도 “연주자들은 (...) 자신의 불편한 현존을 최소화하기 위해 검은 옷을 입는”다고 지적했다. 수잔 맥클러리 / 송화숙 외 옮김, 『페미니 엔딩』, 336. 이처럼 오늘날 음악회장은 음악을 듣는 행위 자체가 목적이 되는 공간으로, 청중들에게는 몸의 움직임읍을 최대한 자제 한 채 ‘미적 관조’의 자세로 음악을 감상하는 태도가 요구된다. 에두아르트 한슬리크 / 이미경 옮김, 『음악적 아름다움에 대하여』, 199-201.

13) Richard Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music* (New York: Routledge, 2006), 23.

14) 개리 기딘스·스콧 드보 / 황덕호 옮김, 『재즈: 기원에서부터 오늘날까지』 (서울: 까치글방, 2012), 203.

15) 마크 그리들리 / 심상범 옮김, 『재즈총론』 (서울: 삼호출판사, 1989), 12.

연주, 복잡한 화성과 리듬, 불협화음, 반음계주의적 특성이 두드러지기 때문에 더 이상 춤을 추기에 적합하지 않았다. 이에 따라 비밥의 청중들에게는 춤을 추며 음악을 ‘느끼는 것’ 대신 음악을 진지하게 ‘알아듣는’ 청취 능력이 새롭게 요구되었다.¹⁶⁾ 이처럼 ‘춤추는 몸’을 배제한 비밥을 통해 재즈는 비로소 진정한 재즈가 될 수 있었다.¹⁷⁾

로큰롤(rock'n'roll) 역시 젊은 세대를 중심으로 댄스 열풍을 일으켰던 인기 장르였는데 ‘roll’을 지우고 등장한 ‘rock’은¹⁸⁾ 춤추는 청중을 뒤로한 채 ‘레코딩’에 몰두하면서 상업주의로부터 자유로운 진정한 음악이라는 록 이데올로기를 펼쳐나갔다. 여러 녹음 기술을 활용해 새로운 사운드를 실험, 창작할 수 있게 된 레코딩을 통해 음반은 점차 ‘새로운 무언가를 만드는’ 창조적 활동이라는 자의식을 바탕으로 제작되기 시작했다.¹⁹⁾ 록은 무대에서 스튜디오로, 퍼포먼스에서 창작으로 이동함으로써 시시한 댄스음악인 로큰롤과 달리 진지한 록 명반이라는 하나의 ‘작품’으로 인정받게 되었다.

스윙(swing)과 로큰롤(rock'n'roll)은 그 명칭에서부터 드러나듯, 이미 몸의 움직임을 내포하고 있다.²⁰⁾ 바로 이 지점 때문에 스윙과 로큰롤은 진지한 예

-
- 16) 개리 기딘스·스콧 드보 / 황덕호 옮김, 『재즈: 기원에서부터 오늘날까지』, 335. 비밥의 대표주자인 찰리 파커(Charles Parker, 1920~1955)의 연주 역시 “해석을 필요로 하는 음악”으로 여겨졌다. 루시엔 말송 / 이재룡 옮김, 『재즈의 역사』 (서울: 중앙일보사, 1995), 97.
- 17) “비밥의 출현으로 재즈는 비로소 재즈가 되었다.” 남예지, 『재즈, 끝나지 않는 물음: 인문학으로 재즈를 사유하다』 (서울: 갈마바람, 2022), 178.
- 18) 다양한 장르가 서로 영향을 주고받으며 발전하는 대중음악의 특성을 고려했을 때 그 발전 과정을 명확히 하기란 쉽지 않지만, 명칭에서부터 추측할 수 있듯 ‘록’이 ‘로큰롤’에서 유래한 것, 그리고 로큰롤이 록에 미친 영향력은 분명하다고 할 수 있다. 피터 비케 / 남정우 옮김, 『록음악: 매스미디어의 미학과 사회학』 (서울: 예술, 2010), 14.
- 19) 사이먼 프리스 외 / 장호연 옮김, 『케임브리지 대중 음악의 이해』 (서울: 한나래, 2005), 76.
- 20) 많은 대중음악 장르의 명칭은 “직·간접적으로 육체의 움직임이나 성적 의미”로부터 비롯되었으며 대중음악 장르의 이름은 “육체성” 그 자체라 할 만큼 육체에 대한 지시들이 가득 차 있다. 송화숙, “신체의 타자화, 타자화된 신체: 댄스-음악-공간의 미학과 사회사,” 『이화음악논집』 22/3 (2018), 97.

술로 이해되기보다 춤을 위한 오락이나 가벼운 여흥으로 여겨졌다. 이와 달리 비밥과 록은 몸과 거리를 두는 전략으로 대중음악에서 드물게 '예술'의 칭호를 얻을 수 있었다. 이처럼 대중음악에서도 답습, 반복되는 몸·정신 이원론과 그 위계질서는 댄스음악을 포함해 대중음악에 대한 진지한 담론의 형성을 오랫동안 가로막았던 요소 중 하나였다.

2) 페미니즘적 관점으로 보는 대중음악 속 여성 가수

몸·정신 이원론의 지적토대가 되는 이분법적 구분에 따라 자연·문명, 감정·이성, 여성·남성의 구분 또한 자연스럽게 형성되었고 이때 여성은 자연에 가까운 몸 그 자체이자 비이성적 존재로 여겨져 왔다.²¹⁾ 특히 여성을 몸 그 자체로 환원하는 사고체계에 따라 시각 매체 속에서 여성은 쉽게 남성적 응시에 따른 성적 대상으로 재현된다. 페미니즘 영화이론가 로라 멀비(Laura Mulvey, 1941~)는 영화 속 남성적 응시에 따라 여성은 성적 대상으로 보여지고 진열된다고 지적했으며,²²⁾ 미술비평가 존 버거(John Berger, 1926~2017)는 서양미술사에서 바라보는 남성과 응시를 내면화한 여성의 구도를 발견할 수 있다고 주장했다. 응시는 곧 감시로 변하고 여성은 응시를 내면화해 스스로를 '시선의 대상'으로 인식하게 된다.²³⁾

이처럼 여성을 성적 대상화하며 몸의 이미지를 소비하는 남성적 응시와 여성에게 유독 엄격한 아름다움의 기준에 따라 상대적으로 여성 가수에게는 음악 실력이나 창조적 능력보다는 출중한 외모와 어린 나이가 더 중요하게 여겨지곤 한다. 1960년대 미국의 대중음악산업, 그중에서도 특히 걸그룹 육성에서

21) 인류학자 셰리 오르너(Sherry Ortner, 1941~)는 월경이나 임신, 출산과 같은 여성의 몸이 갖는 특수성 때문에 여성이 '자연에 더 가까운' 존재로 여겨지게 되었다고 지적했다. 미셸 로잘도·루이스 램피어 / 권숙인·김현미 옮김, 『여성·문화·사회』 (파주: 한길사, 2008), 137-148.

22) 유지나·변재란, 『페미니즘, 영화, 여성』, 56-57.

23) 존 버거 / 최민 옮김, 『다른 방식으로 보기』 (파주: 열화당, 2012), 56.

중심적 공간이었던 뉴욕의 브릴 빌딩(Brill building)의 걸그룹은 대체로 21세를 넘기지 못하고 퇴출당해 경력이 단절되었다.²⁴⁾ 마찬가지로 국내 아이돌 육성 프로그램 《프로듀스 101》(2016, 2017)을 통해 최종 선발된 멤버들의 나이는 여자 아이돌의 경우 16~22세, 남자 아이돌의 경우 17~27세로 분명한 차이를 보였다. 또 다른 여자 아이돌 육성 프로그램이었던 《아이돌학교》(2017)가 내걸었던 슬로건은 ‘예뻐야 한다’ 였다. 프로그램의 주제가 제목이 〈예쁘니까〉였을 정도로, 이 프로그램에 참여했던 아이돌 지망생들은 춤, 노래 실력보다는 마음과 얼굴이 예뻐야 했다.²⁵⁾ 이는 아이돌을 꿈꾸는 여성이 갖춰야 할 가장 중요한 덕목은 실력이 아닌 예쁜 외모라는 현실을 분명하게 보여준다.

이러한 현실 속에서 한 여자 아이돌 가수는 거식증으로 활동을 중단하기까지 했을 정도로, 극심한 다이어트와 그로 인한 섭식장애는 여자 아이돌과 또 현재를 살아가는 많은 여성의 몸을 취약하게 만드는 사회문제 중 하나다.²⁶⁾ 또 다른 심각한 문제는 여성 가수에 대한 온라인상의 일상적 성희롱으로, 많은 여자 아이돌 가수들이 이에 문제를 제기했음에도 여전히 이들의 몸은 파편화되어 사진과 영상을 통해 눈요기로 소비되고, 대상화되고, 평가되며, 공유되고 있다.

시각 매체 속에서 여성의 몸은 보통 입술이나 다리, 눈 등으로 ‘파편화되어’ 재현된다.²⁷⁾ 포르노와 할리우드 영화의 이미지 및 재현 방식을 분석한 영

24) Julie C. Dunbar, *Women, music, culture: an introduction* (New York: Routledge, 2011), 180.

25) 손희정, 『을들의 당나귀 귀: 페미니스트를 위한 대중문화 실천 가이드』 (서울: 후마니타스, 2019), 159-160.

26) 거식증의 치사율은 약 5%로 정신질환 중에서 가장 높은 위험한 질병이고 거식증 및 폭식증 환자의 대다수는 여성이다. 하지만 오랫동안 섭식장애를 개인의 문제로만 인식해오면서 사회가 여성의 몸을 어떻게 억압하고 착취했는가에 대한 담론은 잘 형성되지 못했다. 나오미 울프 / 윤길순 옮김, 『무엇이 아름다움을 강요하는가: 나오미 울프의 '아름다움의 신화'』 (파주: 김영사, 2016), 293, 303-304.

27) Rosemary Betterton, *Looking on: images of femininity in the visual arts and media* (London: Pandora, 1987), 25.

국의 작가 아네트 쿤(Annette Kuhn, 1945~)은 남성보다는 주로 여성의 몸이 파편화되어 재현되며, 몸을 조각내는 방식은 ‘비인간화의 제스처’이자 여성이 어떻게 성적 대상으로 재현되는가를 극명하게 보여준다고 지적했다.²⁸⁾ 정도의 차이는 있겠으나, 여성 가수를 응시하고 재현하는 방식은 이러한 남성적 응시에 따른 대상화 및 파편화의 논리로부터 크게 벗어나지 않는다.²⁹⁾

여성 가수를 음악 실력보다 이미지로 소비하는 음악산업의 구조 속에서 창조적 활동 역시 주목할만한 차이를 지닌다. 앞서 살펴봤듯이 작곡과 연주의 위계질서가 존재하는 상황에서 작곡을 비롯한 창조적 작업을 시도하는 것은 음악적 수준이 낮거나 심지어는 없다고 여겨지는 ‘아이돌’ 그룹이 진정한 예술가의 정체성을 얻을 수 있는 효과적인 전략이 될 수 있다. 흔히 작사나 작곡을 시도하는 아이돌은 ‘실력파’ 그룹으로 불리며 그 결과물과 관계없이 음악성을 인정받곤 한다. 하지만 여성을 성적 대상으로 포섭하는 남성적 응시에 따라 여성 가수는 음악 실력보다는 나이와 외모, 몸매 등의 외적 요소가 더욱 중시된다. 실제로 창작하는 여자 아이돌은 드문 편이다. 2021년을 기준으로 한국음악저작권협회에 정회원으로 이름을 올린 남자 아이돌 가수는 상당수인 데 비해 여자 아이돌의 경우 보아와 아이유(이지은, 1993~)가 전부다.³⁰⁾ 창작하는 여자 가수가 적은 이유는 단순히 여성이 남성에 비해 창조적 능력이 떨어지기 때문이 아닌, 앞서 언급했던 여러 맥락 안에서 이해되어야 할 것이다.

로라 멀비와 존 버거의 성별 간 응시 구도에 대한 설명은 시각 매체에서 여성 가수를 재현하고 소비하는 방식에 관해 의미 있는 관점을 제시하지만, 이

28) 아네트 쿤 / 이형식 옮김, 『이미지의 힘』 (서울: 동문선, 2001), 55.

29) 《프로듀스 101》 시즌 1의 연출 담당자는 여자 연습생들로 먼저 방송했던 이유에 대해 “남자들에게 건전한 야동을 만들어줘야 한다는 생각에서다.”라고 밝혔다가 뒤늦게 사과하기도 했다. 변지은, “엠넷 한동철 국장 “프로듀스101은 건전한 야동” 발언 사과,” <https://www.womennews.co.kr/news/articleView.html?idxno=96026>, 검색일: 2023. 6. 30.

30) 최지선, 『여신은 칭찬일까?: 여성 아이돌을 둘러싼 몇 가지 질문』 (서울: 산디, 2021), 207-208.

는 동시에 여성의 몸을 남성적 응시에 따른 무력한 존재로 상징한다는 점에서 한계를 지닌다. 이에 페미니즘 문화이론가 앤 체트코비치(Ann Cvetkovich, 1957~)는 바라보는 상황에는 실제로 다양한 조건이 개입하기 때문에 시선의 주체와 대상을 성별이라는 단일 조건만으로 결정지을 수 없다고 주장했다.³¹⁾ 이는 바라보는 남성 주체와 성적 대상화된 여성이라는 고정된 구도를 와해시키고 성별에 따른 응시의 권력관계를 전복할 가능성의 발견으로 연결된다. 보아의 <걸스 온 탑>에서 나타나듯이 말이다.

3. 보아 <걸스 온 탑> 분석

2000년 만 13세의 어린 나이에 데뷔했던 가수 보아의 5집 앨범 <걸스 온 탑>(Girls On Top, 2005)은 그가 성인이 된 후 발매하는 첫 앨범이라는 사실만으로 많은 이목을 끌었던 앨범이었다.³²⁾ 워낙 어린 나이에 데뷔해 <넘버원>(No. 1, 2002), <아틀란티스 소녀>(2003)처럼 소녀다움을 내세운 노래로 많은 사랑을 받았기 때문에 당시 성인이 된 보아의 이미지 변신에 대한 기대는 무척 높았다. 실제로 2004년 발매했던 4집의 타이틀곡 <마이 네임>(My Name, 2004)의 활동 당시 허리가 드러나는 짧은 상의와 골반을 터는 안무에 대해 여러 언론은 보아가 소녀티를 벗고 숙녀가 되려 한다는 식의 반응을 늘어놓기도 하였다. 이처럼 10대의 끝자락에 있었던 보아의 활동은 그의 의도와 상관없이 성인을 앞둔 여성 가수에게 기대하는 전형적 모습에 기반해 해석되고 소비되는 경향이 있었다.

여성 가수들은 흔히 음악산업구조 속에서 적정 나이가 되면 섹슈얼리티를 강조하는 방향으로 마케팅되기 시작한다.³³⁾ 성인이 된 보아 역시 이러한 갈

31) 김주현, 『외모 꾸미기 미학과 페미니즘』 (서울: 책세상, 2009), 182.

32) 보아는 당시 만 18세로 아직 미성년자였으나 한국식 나이 체제에 따라 20살이었기 때문에 사실상 5집 앨범은 그가 성인이 되고 처음으로 발매된 앨범이었다.

33) Julie C. Dunbar, *Women, music, culture: an introduction*, 188.

림길에 서 있었던 것처럼 보인다. 하지만 보아는 잡지 『보그』(Vogue)와의 인터뷰에서 “이번에야말로 어떤 여자 가수도 하지 못하는 무언가를 보여주고 싶다”³⁴⁾는 분명한 욕망과 의도를 바탕으로 5집 앨범을 준비했다고 밝혔다. 또 성인이 된 보아에게 흔하게 기대했던 ‘섹시한’ 모습이 아니어서 실망한 사람이 있을지도 모른다는 질문에 그는 다음과 같이 답했다.

질문: 그 흔한 기대가 어긋난 것에 대해 실망한 사람들은 없었나?

보아: 내 주변엔 없었다. 혹시, 실망했나?

질문: 나야 실망할 이유가 없지만, 일부 남자들은 실망하지 않았을까?

보아: 물론 찾아보면 그런 사람들도 있겠지. 하지만 왜 여자 가수는 언제나 섹시해야 하나?³⁵⁾

5집 《걸스 온 탑》의 원래 타이틀곡은 1번 트랙인 <모토>(Moto)였는데 보아의 강력한 주장에 따라 <걸스 온 탑>이 타이틀곡으로 최종 확정되었다. 그뿐만 아니라 작사와 작곡, 코러스, 안무, 의상 등 앨범 제작과 퍼포먼스의 전반에 걸쳐 보아는 적극적으로 의견을 제시하고 이를 세세하게 반영했다.³⁶⁾ ‘전부 나의 뜻대로’라는 가사처럼, 성인이 된 가수 보아가 들려주고 싶었던 음악과 노랫말, 보여주고 싶었던 퍼포먼스는 온전히 그의 선택과 주장으로부터 시작된 것이었다. <걸스 온 탑>의 작사·작곡은 사회비판적 작사로 유명한 SM 엔터테인먼트 대표 작곡가 유영진(유남용, 1969~)이 담당했다.

<걸스 온 탑> 분석은 크게 사운드, 뮤직비디오, 라이브 무대의 퍼포먼스로

34) “젠더와 노동 뉴스,” <https://www.facebook.com/336425876481276/posts/1779015168888999/>, 검색일: 2022. 4. 15.에서 재인용.

35) “젠더와 노동 뉴스,” <https://www.facebook.com/336425876481276/posts/1779015168888999/>, 검색일: 2022. 4. 15.에서 재인용.

36) 보아는 “타이틀곡도 원래 회사에서는 ‘MOTO’를 주장했는데, 제가 ‘Girls On Top’을 고집해 결국 관철시켰”으며 “작사·작곡은 물론 코러스, 의상까지 제 의견을 반영”했다고 밝혔다. 이영표, “‘여성의 당당한 삶 노래,’” <https://n.news.naver.com/mnews/article/081/000047960?sid=101>, 검색일: 2023. 6. 30.

구분해 살펴볼 것이다. 먼저 사운드에서는 조성, 선율, 가사, 화음 등 음악 요소들을 종합적으로 살펴보면서 내재적 분석을 시도한다. 특히 수잔 맥클러리의 조성적 서사 개념을 토대로 <걸스 온 탑>이 어떻게 페미니즘에 부합하는 의미로 해석할 수 있는지 밝히고자 한다. 다음으로 뮤직비디오에서는 각각의 공간과 그것이 상징하는 의미를 분석해 <걸스 온 탑> 뮤직비디오가 제시하는 페미니즘적 메시지를 독해할 것이다. 끝으로 라이브 무대의 퍼포먼스에서는 음악학자 리처드 미들턴(Richard Middleton, 1945~)의 제스처 이론을 참고해 리듬 패턴과 퍼포먼스가 어떻게 상응하는가를 살펴보고, 이외에도 주목할 만한 요소를 언급하고자 한다.

1) 사운드

<걸스 온 탑>은 음악적으로 뚜렷한 변화나 대조가 나타나기보다는 단일한 조성과 화음, 리듬 패턴, 선율진행으로 일관된 분위기를 전체적으로 유지하며 진행되는 것이 특징이다. G단조에서 G단3화음과 G음을 중심으로 전개되는 단조로운 음악적 진행에 풍성하게 화성을 뒷받침하는 악기 음향 대신 드럼 사운드와 리듬, 보컬이 강조되는 텍스처는 자연스레 보아의 목소리와 그가 전하는 노랫말에 집중하게끔 청취의 방향을 이끈다. 곡은 인트로-벌스 1-코러스-인털루드-벌스 2-코러스-인털루드-브릿지-프리 코러스-코러스-아웃트로로 구성되어 있다.

[표 1] 보아 <걸스 온 탑>의 구성과 가사

구성	가사
인트로(Intro)	(모든 게 나에게 여자가 여자다운 것을 강요해)
벌스 1 (Verse 1)	날 바라보는 네 야릇한 시선들이 난 싫어 (약한 여자 사랑에 약한 여자 Whooh) 내게 강요하지 마 틀에 갇혀버릴 내가 아닌걸 (내 뜻대로) 전부 나의 뜻대로

구성	가사
<p>코러스 (Chorus)</p>	<p>나는 나인걸 누구도 대신 하지 말아 (그렇게 만만하게 넘어갈 내가 아니야) 내 모습 그대로 당당하고 싶어 (그들에 갇혀 사는 여자를 기대하진 마)</p>
<p>인털루드(Interlude, 인트로의 변형)</p>	<p>섹시한 차분한 영원히 한 남자만 아는 따분함 그건 바로 착각 모든 남자들의 관심사</p>
<p>벌스 2 (Verse 2)</p>	<p>난 이 세상을 모두 바꿔버릴 꿈을 다 가진걸 (Get it up 난 부족해 Get it up 모든 게 다) 말이 되지 않잖아 그들만의 평등 같은 건 그대들이 만든 기준에 맞게</p>
<p>코러스 (Chorus)</p>	<p>나는 나인걸 누구도 대신 하지 말아 (그렇게 만만하게 넘어갈 내가 아니야) 내 모습 그대로 당당하고 싶어 (그들에 갇혀 사는 여자를 기대하진 마)</p>
<p>인털루드(Interlude, 인트로의 변형)</p>	<p>(모든 게 나에게 여자가 여자 다운 것을 강요해) 더 이상은 참지 말아 Shake it Everything I like that</p>
<p>브릿지 (Bridge)</p>	<p>마음을 더 열어봐 우리 같은 곳을 향해가잖아 모두 함께 영원할 텐데 서로 다른 성일 뿐 존재하기 위한 인간인걸 Why 이젠 부정하지 마</p> <p>남자들 모두가 세상의 진리는 절대로 불변의 법칙이라고 이 칼을 잡은 난 세상의 지배자 힘의 논리 남자만의 법칙들 아주 웃기시네 Blurr Blurr Blurr Blurr (Do you need money? I Pay you)</p> <p>돈에 눈이 멀어 자존심을 사는 남자 그대 이젠 맞이해라 Dooms and a Dooms 자 이제 보아 얘길 담아 듣자 새 시대 Story Girls on Top</p>
<p>프리 코러스 (Pre-Chorus)</p>	<p>이 세상의 반 그건 여자들이 만들 거야 (Go baby Girl Rise up Throw your hands up Do you like that) 당당하게 난 멀리 앞을 향해 걸어갈래 (Go baby Go baby) Yeah!</p>

구성	가사
코러스 (Chorus)	나는 나인 걸 누구도 대신 하지 말아 (그렇게 만만하게 넘어갈 내가 아니야) 내 모습 그대로 당당하고 싶어 (그들에 간혀 사는 여자를 기대하진 마)
아웃트로 (Outro)	Oh, oh, oh, oh! Ah, ah, ah, ah!

화성적 측면에서 이 곡이 지닌 흥미로운 지점은 브릿지 부분에서 새로운 화음이 등장해 분위기가 잠시 전환되는 것을 제외하곤 전체적으로 G단3화음을 중심으로 진행된다는 점이다. 더욱이 주목할 만한 특징은 G단조 확립에 중요한 음정인 F#음이 선율에서 사실상 단 한 번도 등장하지 않는다는 사실이다. G단조에서 F#음은 이끔음(leading tone)으로, 이는 으뜸음(Tonic)인 G음으로의 진행을 강하게 이끌어가는 기능을 담당한다. 이끔음이 으뜸음으로 진행되는 기능화성의 어법을 통해 조성은 으뜸음을 원조로 갖는 확실한 체계를 갖추게 되며, 이끔음을 포함하는 V화음은 ‘도미너트’(Dominant)라는 그 이름처럼 음계를 지배하는 영향력을 행사하게 된다. 그런데 <걸스 온 탑>에서 7번째 음은 반음 내려간 F음으로 제시된다. 이끔음의 기능 상실은 자연스럽게 으뜸음으로 나아가는 V화음 역시 제 기능을 상실했음을 의미한다. 이처럼 기능을 상실한 이끔음은 맥클러리가 조성적 서사라고 불렀던 개념을 따르지 않는 것이라 해석할 수 있다(악보 2 참조).

맥클러리는 17세기 이후 조성음악의 서사가 남성적 규범을 증명하는 데 이용되어왔다고 주장했는데, 이는 조성음악이 원조, 즉 으뜸음으로 시작했다가 으뜸음으로 회귀해 마무리되는 서사구조를 뜻한다. 조성음악이 독자적 서사구조를 지니기 위해서는 원조에서 벗어나 타자가 되는 여러 조성파 만나고 부딪히는 과정이 필요한데, 이때 타자인 다른 조성들은 원조의 정체성을 방해하는 장애물이자 서사의 안전한 종결을 위해 제압되어야만 하는 대상이 된다.

이때 이러한 타자로서의 다른 조성은 ‘여성적’ 선율로 제시되며 이를 제압하고 결국 승리와 환희로 나아가는 원조의 정체성은 ‘남성적’ 주제로 제시된다. 결국 원조로 시작해 원조로 회귀하는 서사의 조성음악은 “남성적 규범을 보증”³⁷⁾하는 데 복무해왔다는 것이 맥클러리가 설명하는 조성적 서사 개념이다. 맥클러리의 이와 같은 설명은 시대와 사회를 초월해 존재하는 자율적 음악이라는 관념이 실은 얼마나 가치중립적이지 않은지, 심지어는 어떻게 가부장적 어법을 재생산하는가를 폭로한다.

보아의 〈걸스 온 탑〉은 G단조와 G음을 중심으로 하는 단일한 정체성을 기반으로 한다. 이때 G단조의 이끔음과 V화음은 으뜸음으로 나아가는 본래의 기능을 상실했으며, 또한 타자가 되는 다른 조성을 경유하지도 않는다. 대신 오직 G단조라는 자신의 본래 정체성을 제시하는 것에만 집중하면서 맥클러리가 설명하는 조성적 서사구조에 부합하지 않는 음악적 서사를 보여준다.

곡의 시작은 무반주에 보아의 랩만으로 시작하는데 마디 1의 두 번째 박과 마디 2의 첫 박에 사용된 8분 쉼표로 인해 본래 4분의 4박자의 강박을 벗어난 리듬이 나타나고 이를 통해 가사가 더욱 강조되는 효과를 얻는다. ‘모든 게 나에게 여자가 여자다운 것을 강요해’라는 가사는 문법상 약간 어색한 문

37) 수잔 맥클러리 / 송화숙 외 옮김, 『페미닌 엔딩』, 383-385. 미국의 음악학자 마사 시트론 (Marcia J. Citron, 1945~) 역시 조성음악에서 비유로 사용되는 성별 관념이 음악에 어떻게 적용되는가에 주목했는데, 원조가 아닌 다른 조성의 출현과 첫 번째 주제와 대조적인 주제에 대해 ‘여성적’이라는 비유가 사용되는 것은 여성을 부정적인 타자로 바라보는 관점에 근거한다고 주장했다. 즉 조성음악에서 타자의 출현은 여성과 동일시되며 이때 여성은 지배적 남성 질서에 의해 끝내 무력화된다. Susan C. Cook·Judy S. Tsou, *Cecilia reclaimed: feminist perspectives on gender and music* (Urbana: University of Illinois Press, 1994), 21. 20세기의 대표적인 작곡가 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)는 조성적 서사 개념이 가부장적 지배자가 영토를 규정하는 것과 유사하다고 설명했다. 조성음악이 처음과 같은 조로 회귀해 끝나는 것은 남성 주인공이 타자·여성으로 비유할 수 있는 다른 조성을 정복해나가는 과정의 연속으로 곧 가부장제의 지배 논리를 따른다는 것이다. “희극은 결혼으로 끝나고, 비극은 속죄나 응징으로 끝나며, 음악작품은 “처음과 같은 조”에서 끝난다. (...) 이는 마치 가부장적 지배자가 권력과 의지로 자신의 영토를 규정하는 것과 같다.” 수잔 맥클러리 / 송화숙 외 옮김, 『페미닌 엔딩』, 60.

장이지만 그래서 오히려 메시지는 더 강조된다. 또 여성스러움을 강요하는 세상에 대한 비판을 오직 보아의 목소리로만 전달한다는 점에서 성차별적 사회에 대한 일종의 선전포고와 같은 도입부라고 볼 수 있다.

[악보 1] 〈걸스 온 탑〉 인트로(마디 1-2)

Gm7

모든 게 나에게 여자가 여자다운 것을 강요해

곡의 선율은 G음을 중심으로 진행하며 보컬은 미세한 당김 리듬이나 그루브 보다는 정박에서 매우 정확하고 또렷하게 노래하는 것이 특징이다. 벌스 1의 시작에서는 ‘날 바라보는 네 야릇한 시선들이 난 싫어’라는 가사에서 특히 보아는 ‘시선들이 난 싫어’를 8분음표 하나하나 강조해 부르면서(마디 16) 가사 내용을 더욱 분명하게 전달하는 데에 중점을 둔다. 반면 뒤이어 등장하는 보컬 코러스는 보아의 분명한 목소리와 달리 상당히 유약한데, 이는 세상이 보아에게 강요하는 것 혹은 보아 내면의 불안한 상태를 상징하는 듯하다. 가사도 ‘약한 여자 사랑에 약한 여자’로 선전포고 같은 인트로의 가사나 벌스 1의 가사와는 대조적이다. 하지만 이런 세상의 강요나 내면의 목소리도 이내 ‘내게 강요하지마’라는 가사로 제압당하는데(마디 18-19), 이때 선율에서 F음정은 이끔음으로서의 기능을 상실한 채 그저 지나가는 음정으로 나타나는 것을 확인할 수 있다(마디 19-20).

[악보 2] <걸스 온 탑> 벌스 1(마디 14-22)

14 Gm7

날 바라 보 — 는 네 야 — 릇 한 시 선 들 이 난 싫 어

17

— (약 — 한 여 자 사 랑 에 약 한 여 자) 내 게 강 — 요 하 지 마 틀 에 갈

20

— 허 버 릴 내 가 아 닌 걸 ————— (내 뜻 대 로) 전 부 나 — 의 뜻 대 로

코러스에서는 G음을 중심으로 넓지 않은 음역대에서 8분 리듬 패턴을 이어나가는데 마찬가지로 보컬 코러스에서 보아 내면의 목소리가 F음을 중심으로 전개되며 이어진다. ‘나는 나인걸’(마디 23), ‘누구도 대신하지 말아’(마디 24), ‘내 모습 그대로 당당하고 싶어’(마디 27-28)라는 진취적이고 주체적인 가사는 정박에 기교 없이 강하게 노래되고, 보컬 코러스의 ‘그렇게 만만하게 넘어갈 내가 아니야’(마디 25-26), ‘그들에 갇혀 사는 여자를 기대하지마’(마디 29-30)라는 가사는 보아 내면의 목소리이자 동시에 여러 여성을 대변하는 목소리로 이해할 수 있다.

[악보 3] 〈걸스 온 탑〉 코러스(마디 23-30)

23 Gm7
 나는 나 인 걸 오 누구 도 대 신 하 지 말 아 (그 령 게 만 만 하 게
 26
 념 어 갈 내 가 아 니 야) — 내 모 습 그 대 로 당 당 하 고 싶 어
 29
 (그 녀 에 갈 허 사 는 여 자 를 기 대 하 지 마) —

이후 브릿지에서 처음으로 새로운 화음이 제시되는데 바로 Eb장3화음과 F장3화음이다. 하지만 앞서부터 이어져 오던 선율진행과 리듬 패턴이 계속 이어지면서 분위기는 가볍게 환기되는 정도로만 바뀔 뿐, 새로운 화음들은 원조에 위협을 줄 정도로 강력한 힘을 갖지 않는다. 가사의 내용은 성별만 다를 뿐, 존재하고 살아가는 동등한 인간이라는 점에서 마음을 열고 곡의 메시지를 부정하지 말 것을 제안한다. 뒤이어 남성의 랩이 이어지는데 ‘이 칼을 잡은 난 세상의 지배자’(마디 55), ‘힘의 논리 남자만의 법칙들’(마디 56)이라는 가사는 남성의 지배 논리를 의미한다. 그러나 이내 곧 보아의 얘기를 듣자는 제안으로 연결되며(마디 61) 브릿지는 전반적으로 화해와 연대, 참여의 제안으로 나아간다([악보 4] 참고).

[악보 4] <걸스 온 탑> 브릿지(마디 45-62)

45 E_b F E_b
 마음을 더 열어 봐 우린 같은 곳을 향해 가잖아 모두함 — 깨 영 — 원 할 — 텐

48 F E_b F
 데 — 서 로 다 — 른 성 — 일 뿐 — 존재 하 — 기 위 — 한 인 — 간 인 — 걸

51 E_b F Gm7
 why 이 제 부정 하 — 지
 남 자 들 모 두 가 세 상 의 진 리 는

54
 절 대 로 불 변 의 법 칙 이 라 고 이 칼 을 잡 은 난 세 상 의 지 배 자 힘 의 논 리 남 자 만 의 법 칙 들 아 주

57
 웃 기 시 네 blurr blurr blurr blurr do you need mon-ey I pay you

59
 돈 에 눈 이 멀 어 자 존 심 을 사 는 남 자 그 대 이젠 맞 이 해 라 dooms and a dooms

61
 자 이 제 보 아 애 길 담 아 든 자 새 시 대 s - to - ry girls on top

브릿지 이후 마지막 코러스 직전 사실상 곡의 클라이맥스 부분인 프리 코러스로 이어지는데, 여기서는 앞서 보아 내면의 목소리였던 여성 보컬 코러스 대신 남성 보컬 코러스가 보아의 노랫말을 지지하듯 화답하는 것이 특징이다

([악보 5], 마디 65-66). 보아는 ‘이 세상의 반 그건 여자들이 만들 거야’([악보 5], 마디 63-64), ‘당당하게 난 멀리 앞을 향해 걸어갈래’([악보 5], 마디 67-68)라고 노래하며 자신의 포부를 당차게 외치는데 특히 마디 64와 마디 68의 Ab 음의 사용으로 반음계적 진행이 두드러진다. 이후 G음에서부터 이 곡의 최고 음정인 F음으로 연결되는 바이브레이션과 샤우팅이 폭발적으로 이어지며 곡의 클라이맥스를 장식한다([악보 5], 마디 70-71). 이때 곡의 다른 음악적 요소들이 잠시 중단하면서 오로지 G음에서 F음으로 상승하는 보아의 목소리만이 강조된다([악보 5], 마디 70).

샤우팅은 록 음악에서 빈번히 나타나는 창법인데, 거칠게 내지르며 포효하는 듯한 음악적 효과로 공격적이고 지배적인 록 음악의 특색을 극대화하는 중요한 요소 중 하나다. 1990년대 미국에서 남성 중심의 록 음악에 맞서 페미니즘 문화운동을 벌였던 “라이엇 걸”(Riot Grrrl)³⁸⁾은 고탈을 지르거나 울부짖는 듯한 발성으로 마초적인 록 음악에 도전했다고 평가받는다.³⁹⁾ 라이엇 걸은 주로 남성에게 장려되는 행위, 즉 거칠게 내지르는 샤우팅과 같은 목소리를 시도함으로써 남성 중심적 록 음악에 도전하고 저항했던 것이다. 같은 맥락에서 보아 역시 당당하고 저항적인 메시지를 극대화하기 위해 여성 가수에게 장려되지 않는 샤우팅을 가감 없이 보여줬다고 해석할 수 있다. 〈걸스 온 탑〉에서 샤우팅이 아주 빈번히 시도되는 것은 아니지만, 곡의 가장 클라이맥스에서 폭발적으로 제시된다는 점에서 샤우팅이 구성적 측면에서 갖는 중요성은 분명하다.

38) ‘폭동’, ‘폭동을 일으키다’라는 뜻의 ‘Riot’과 ‘소녀’를 뜻하는 ‘Girl’을 으르렁거리는 듯한 발음의 ‘Grrrl’으로 표기한 것이 합쳐진 용어로, 이는 당시 라이엇 걸 운동의 대표적인 매체였던 그들이 자체 제작한 잡지에 사용되었다가 후에 이들을 지칭하는 용어로 굳어지게 되었다.

39) 키스 니저스 / 송화숙 외 옮김, 『대중음악이론: 문화산업론과 반문화론을 넘어서』 (서울: 마티, 2012), 207.

[악보 5] <걸스 온 탑> 프리 코러스의 클라이맥스(마디 63-71)

63 Gm7
이 세 상 의 반 그 건 여 자 들 _ 이 만 들 거 _ 야 Go ba - by girl rise up throw your

66
hands up do you like that 당 당 하 게 난 멀 리 앞 을 향 해 걸 어 갈 _ 래

69
ba - by go ba - by yeah 나 는 나 인 걸

클라이맥스에서 나타나는 <걸스 온 탑>의 최고음이 이끔음의 기능을 상실한 F음정(마디 71)이라는 사실은 흥미로운 지점이다. 이는 이끔음에서 으뜸음으로 진행되는 기존의 기능화성 어법이 가부장적 논리를 반복하는 것이라는 맥클러리의 조성적 서사 개념에서 봤을 때 상당히 의미심장하다. 조성적 서사 구조를 완성하기 위해서는 타자인 조성을 제압하고 원조로 안전하게 회귀해야 하는데, <걸스 온 탑>에서는 조성적으로 타자가 되는 다른 조성이 등장하지도 않으며 그렇기에 안전한 원조로의 회귀도 불필요해졌다. 무엇보다도 원조로의 회귀에 반드시 요구되는 이끔음이 이미 제 기능을 상실했기에 조성적 서사 구조는 이 곡에서 이끔음과 마찬가지로 힘을 상실하게 된 것이다. 가부장제에 순응할 뿐만 아니라 이를 공고히 하는 조성적 서사를 따르는 한, 아무리 직접적인 가사와 주제적 퍼포먼스를 시도한다 해도 음악적으로는 한계를 지닐 수밖에 없다. 하지만 조성적 서사구조를 깨부수고 당당한 나로 살겠다는 분명한 주제성에 근거한 보아의 <걸스 온 탑>은 성인을 앞둔 여성 가수의 갈림길에서 개척한, 동등한 한 인간이기를 꿈꾸는 페미니즘적 메시지를 담은 노래로 규정할 수 있다.

지금까지 사운드 분석을 통해 보아의 〈걸스 온 탑〉이 남성 규범을 증명하는 조성적 서사 구조를 따르지 않는다는 점을 피력했는데, 이를 확고한 페미니즘적 메시지로 의심 없이 해석할 수 있었던 것은 무엇보다도 가사 때문이다. 〈걸스 온 탑〉의 가사는 불평등한 사회에 대한 직접적인 비판, 성차별에 대한 저항의 표출, 그리고 그에 맞서 당당할 것이라는 주체적 의지와 포부를 전면에서 내세운 정치적 메시지로 구성되어 있다(표 1 참조).

2) 뮤직비디오⁴⁰⁾

보아의 〈걸스 온 탑〉 뮤직비디오에는 무대/유리/일상의 세 공간이 등장하는데 일상 공간의 비중은 상대적으로 적은 편이며 뮤직비디오는 대체로 무대와 유리의 공간을 오가며 진행된다. 일종의 디제시스(diegesis)인⁴¹⁾ 무대 공간과 유리 공간은 상당히 대조적인데, 먼저 무대 공간에서 보아는 몸을 강조하지 않는 노출이 없는 의상과 카메라를 똑바로 마주 보는 강렬한 시선으로 힘 있는 퍼포먼스를 보여준다. 보아는 여자 아이돌에게 흔히 요구되는 제스처인 수줍은 미소나 눈웃음, 윙크 등이 아닌 무표정한 얼굴에 때서운 눈빛으로 열정적으로 노래를 부르며 당당하고 거침없는 강인한 모습을 보여주는데, 이때 화면의 쏿(shot, 영화에서 장면의 기본 단위)은 매우 빠르고 빈번하게 전환되며 역동적인 속도감을 더한다. 이와 대조적으로 유리 공간 속의 보아는 짧은 치마에 어깨와 팔이 드러나는 의상을 입은 채 가만히 앉아 주변을 살피며 불안해하고 두려워하는 모습을 보인다. 이때 겁에 질린 표정으로 무기력하게 앉아 있는 보아의 수동적 태도는 슬로우 모션과 느린 쏿 전환으로 전달되어 동적인 무대 공간과 대비되는 정적인 이미지의 공간감을 형성한다.

40) 보아 〈걸스 온 탑〉 뮤직비디오의 끝부분에는 앨범의 마지막 트랙인 〈가을편지〉를 부르는 장면이 짧게 나오는데 본 연구에서는 이를 제외하고 〈걸스 온 탑〉을 부르는 약 3분 50초 가량의 내용만을 연구 대상으로 삼았다.

41) 디제시스(diegesis)란 이야기가 전개되는 영화 속 시공간 또는 가상의 인물들이 살아가는 허구적 세계를 의미한다.

[표 2] <걸스 온 탑> 뮤직비디오의 대조적인 무대 공간과 유리 공간

공간	특징
<p style="text-align: center;">역동적인 무대 공간</p> 	<ul style="list-style-type: none"> • 카메라를 똑바로 응시하는 시선 • 노출이 없는 의상 • 거침없고 당당한 몸짓 • 빠른 샷 전환으로 느껴지는 역동적인 속도감
<p style="text-align: center;">정적인 유리 공간</p> 	<ul style="list-style-type: none"> • 몸이 드러나는 의상 • 불안하고 두려워하며 주변을 살피는 시선 • 슬로우 모션과 느린 샷 전환으로 정적인 분위기 연출

무대 공간에서 한 가지 인상적인 것은 바로 카메라를 똑바로 응시하는 보아의 눈빛이 갖는 강렬한 힘이다. 무대 공간에서는 백업 댄서들과 함께 만드는 퍼포먼스 전체를 담아내는 것이 중요하기 때문에 주로 인물의 전신을 포착하는 풀 샷(full shot)이 이어지지만 ‘(날 바라보는 네 야릇한 시선들이) 난 싫어’(그림 1, 좌측), ‘(내게) 강요하지 마’(그림 1, 우측)라고 아주 분명하고 단호하게 자신의 뜻을 표출하는 가사에서 카메라는 보아의 얼굴을 클로즈업해 그의 표정을 생생하게 담아낸다. 무대 공간에서는 샷이 빠르게 전환되기 때문에 보아의 눈빛 역시 빠르게 지나가는 여러 장면 중 하나에 불과하지만, 그럼에도 불구하고 그 찰나의 눈빛은 무대 공간의 퍼포먼스를 더욱 강렬하게

만드는 중요한 요소가 된다. 보통 여성의 몸이 파편화되어 재현될 때 얼굴이나 눈은 특히 여성의 아름다움을 강조하기 위해 동원되는 경우가 대다수다. 하지만 카메라는 그녀의 얼굴과 눈빛을 성적 대상으로 파편화하지 않는다. 보아 역시 무대 공간에서 자신의 몸을 향한 응시를 의식하기보다는 그의 욕망과 의지를 분명하게 표출하고 주장하는 것에 집중한다. 이로써 클로즈업된 얼굴에서 파편화로 인한 비인간화의 제스처나 성적 대상화는 힘을 잃게 된다.

[그림 1] <걸스 온 탑> 뮤직비디오 속 단호하게 주장하는 가사와 클로즈업된 보아의 얼굴



이와 대조적으로 유리 공간에서 보아는 남성적 응시에 취약한 상태로 재현되는데, 우선 유리로 둘러싸인 공간적 특성이 이를 강화한다. 유리로 둘러싸여 공중에 떠 있는 좁은 공간은 내부가 투명하게 전부 보이는 반면, 유리 바깥은 어두워서 아무것도 보이지 않는다. 유리 공간 속 보아는 어둠 속에서 자신을 응시하고 있을지도 모르는 미지의 존재들을 의식하듯, 유리 바깥을 살피며 불안과 두려움에 떨고 있다. 이때 카메라는 유리 공간 속 보아를 위에서, 옆에서, 아래에서 바라보면서 그야말로 사방에서 응시하는 관음증적 시선으로 보아를 재현하고 있다.

[그림 2] <걸스 온 탑> 뮤직비디오 속 여러 각도로 재현되는 유리 공간 속 보아



유리 공간 속 보아를 두려움에 떨게 했던 존재들이 점차 모습을 드러내고 유리 공간을 둘러싸며 보아에게 다가가는데, 이때 보아는 겁먹은 채 뒷걸음질만 치는 무력한 모습을 보인다. 이렇게 무력한 모습의 유리 공간 속 보아는 여성 보컬 코러스가 노래하는 보아 내면의 불안한 목소리와 연결된다. 점차 포위해오는 남성들을 피해 뒷걸음질 치지만 이미 사방이 남성들로 둘러싸여 보아가 도망칠 곳은 없는 상황에서 노래는 ‘난 이 세상을 모두 바꿔버릴 꿈을 다 가진걸’이라고 사회변혁에 대한 포부를 밝히지만 뒤이어 보컬 코러스에서 ‘난 부족해’, ‘모든 게 다’라고 노래하며 자신에 대한 불신과 불안감을 내비친다. 결국 유리 공간 속 보아는 보컬 코러스가 노래하는 보아의 깊은 내면의 불안감과 스스로에 대한 불신, 의구심을 시각적으로 상징화한 것으로 해석할 수 있다.

[그림 3] <걸스 온 탑> 뮤직비디오 속 유리 공간에서 시각화된 보아 내면의 불안한 목소리



유리 공간 속 보아 옆에 놓인 식물은 유리 온실에서 자란 일종의 ‘온실 속의 화초’처럼 보인다. 하지만 여러계만 보였던 이 식물은 곧 유리 공간 속 보아를 각성시키는 결정적 계기를 제공한다. 보아는 점점 자신을 포위해오는 남성들을 피해 뒷걸음질 치다 식물의 앞에 손을 스치면서 상처가 생기고 피가 흐른다(표 3, 첫 번째 그림). 그 순간 들리는 ‘말이 되지 않잖아 그들만의 평등 같은 건’이라는 가사에 깨달음을 얻은 듯, 보아는 피가 맺힌 손가락을 입술에 가져다 대고 곧 보아의 눈빛은 돌변한다(표 3, 두 번째 그림). 연약하게만 보이던 식물이 지닌 힘에 상처를 입으면서 사방으로 포위해오는 남성들로 인한 위기의 순간을 돌파하는 아이러니가 나타나는 것이다. 일순간 각성한 보아는 ‘더 이상은 참지 말아 Shake it everything, I like that’이라는 가사에 화답하듯, 자신을 남성적 응시에 무방비한 수동적 대상으로 머물게 했던 유리 공간을 벗어나 어느새 그 꼭대기에 앉아 있다. 이와 반대로 보아를 위협하던 남성들은 유리 공간 안에 갇혀버리면서 그들의 위치는 한순간 역전된다(표 3 세 번째 그림).




[표 3] <걸스 온 탑> 뮤직비디오의 유리 공간

장면	가사	의미
	<p>말이 되지 않잖아 그들만의 평등 같은 건</p>	<p>자신을 포위해오는 남성들을 피해 뒷걸음질 치다 식물의 앞에 스쳐 상처를 입음</p>
	<p>더 이상은 참지 말아 Shake it everything, I like that</p>	<p>피를 입술에 가져다 대면서 순식간에 각성하는 보아</p>
	<p>마음을 더 열어봐</p>	<p>자신을 향한 무차별적인 남성적 응시로 무방비한 불안과 두려움의 공간이었던 유리 공간을 벗어나 가장 높은 곳에 앉은 보아</p>

유리 공간 속 보아는 순식간에 가장 높은 위치에 앉아 힘차게 노래한다. 그는 더 이상 무력하지도, 두려움에 떨지도 않는다. ‘이 세상의 반 그건 여자들이 만들 거야’라는 가사에 맞춰 춤추는 보아와 여성 백업 댄서들 뒤로 유리 공간 속에 갇힌 남성들의 역전된 장면은(표 4, 첫 번째 그림) 통과한 퍼포먼스의 한 장면을 연출한다. 또한 유리 공간 속의 보아는 단 한 번도 카메라를 똑바로 바라보지 않았는데, 브릿지 이후 마지막 벌스의 ‘나는 나인걸 누구도 대신 하지 말아’를 부르면서 보아는 처음으로 카메라를 똑바로 바라본다(표 4, 두 번째 그림). 이는 지금까지 유리 공간 속 자신을 향했던 남성적 응시에

맞서는 응시이자, 가사의 메시지를 더욱 강화하는 제스처로 해석할 수 있다. 또한 유리 공간의 가장 높은 곳에 자리한 보이는 유리 공간에 갇혀버린 남성들을 내려다본다(표 4), 세 번째 그림). 이는 매우 짧게 지나가는 순간이지만 우리의 안과 밖, 위와 아래로 전복된 보아와 남성들의 위치는 응시 구도의 전복이자 나아가 권력의 전복으로도 해석할 수 있다.

[표 4] 〈걸스 온 탑〉 뮤직비디오 유리 공간을 벗어난 보아, 안과 밖, 위와 아래로 나타난 응시와 권력의 전복

장면	가사	의미
	<p>이 세상의 반 그건 여자들이 만들 거야</p>	<p>유리 공간을 벗어나 역동적인 퍼포먼스를 보여주는 보아, 이와 반대로 유리 공간에 갇힌 남성들을 통해 전복된 상황을 가시화</p>
	<p>나는 나인걸 누구도 대신 하지 말아</p>	<p>두려움에 떨던 이전의 모습에서 벗어나 자신을 향한 남성적 응시에 맞서며 처음으로 카메라를 똑바로 응시하는 보아</p>
		<p>유리 공간의 안과 밖, 위와 아래로 전복된 시선을 보여줌으로써 응시의 전복 및 권력의 전복을 상징</p>

또 하나의 공간인 일상의 공간은 무대 공간과 유리 공간을 오가면서 아주 짧은 순간으로 중간중간 삽입되어 등장하는데, 일상 공간 속 평범한 차림의 보아는 소파에 앉아 누군가를 기다리고 있다(그림 4), 좌측). 이후 백업 댄서들이 등장하면서 보아와 재회하고 이들은 환하게 웃으며 일상 공간을 벗어난다(그림 4), 우측). 이 장면과 동시에 노래가 끝나면서 뮤직비디오의 디제시스 역시 끝나고 모두가 일상으로 돌아가는 것을 보여준다.

[그림 4] <걸스 온 탑> 뮤직비디오 속 일상 공간



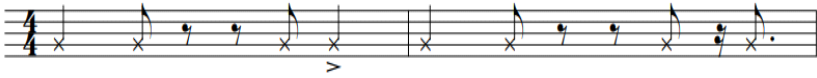
3) 라이브 무대: 퍼포먼스

음악학자 리처드 미들턴은 음악이 몸의 움직임과 깊게 상응한다는 점을 토대로 새로운 분석 방법인 ‘제스처 이론’을 제시했다. 제스처 이론에 따르면 음악은 결코 우리의 몸과 분리되어 존재하지 않으며 제스처는 음악과 긴밀히 상호작용하기 때문에, 제스처를 관점으로 접근하는 것은 대중음악, 그중에서도 특히 퍼포먼스를 면밀히 분석할 수 있는 하나의 좋은 방법이다. 미들턴은 특히 제스처 이론의 시작점이 되는 기본 개념을 그루브라고 설명했다.⁴²⁾ 그루브는 흔히 동사 ‘타다’가 사용되어 ‘그루브를 타다’라고 표현된다. 이는 그루

42) Richard Middleton, *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music* (Oxford: New York: Oxford University Press, 2000), 105-106, 109.

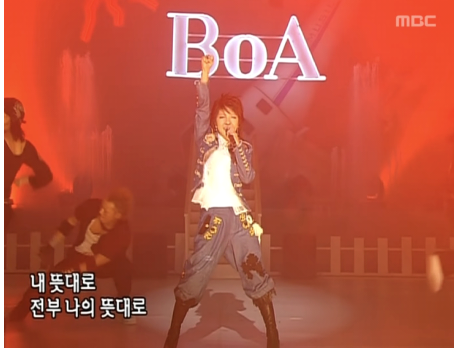
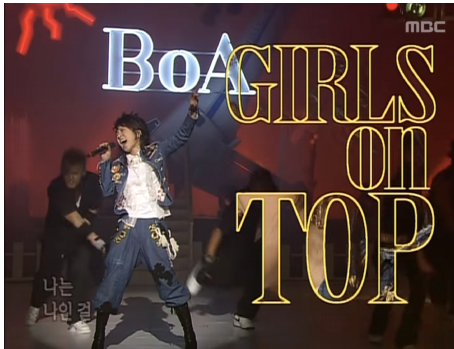
브 개념이 이미 몸의 움직임을 기반으로 하며 제스처를 함축하고 있다는 사실을 분명하게 보여준다.

[악보 6] 〈걸스 온 탑〉의 리듬 패턴



보아 〈걸스 온 탑〉의 전체적인 그루브를 이끌어가는 리듬 패턴은 위의 두 마디로([악보 6]), 무겁고 강하게 내리찍는 형태가 반복된다. 이러한 반복되는 리듬 패턴을 기반으로 간헐적인 사운드스가 더해지는 텍스처가 형성되는데, 이 리듬 패턴이 잠시 멈추는 순간은 벌스 1의 마지막 부분인 ‘전부 나의 뜻대로’와([악보 2], 마디 21-22) 클라이맥스의 ‘Yeah’를 노래하는 부분([악보 5], 마디 70-71)이다. 이때 안무는 리듬 패턴에 상응하며 잠시 멈추고 대신 보아는 노래에 집중한다. 클라이맥스의 ‘Yeah’는 이 곡에서 가장 높은 음정이 나오는 하이라이트이기 때문에 안무를 멈추고 샤우팅에 집중하는 것이 자연스럽지만, 코러스로 이어지기 직전 벌스 1의 ‘전부 나의 뜻대로’를 부르는 순간은 전체 음악 구조상 굳이 안무를 중단하고 주의를 집중시킬 정도로 중요한 부분은 아니다. 하지만 ‘전부 나의 뜻대로’라는 가사가 전하는 단호한 의지의 표명을 극대화하기 위해 리듬 패턴이 잠시 중단되고 이에 제스처 역시 상응하며 함께 멈춘다. 이는 그루브와 제스처가 깊이 상응한다는 미들턴의 제스처 이론에 적절하게 부합한다. 이때 보아는 팔을 머리 위로 높이 치켜든 채로 노래에 집중하는데, 그 짧은 순간 보아를 중심으로 에너지가 집중되고 그는 찰나에 무대를 압도한다([표 5] 참고).

[표 5] <걸스 온 탑> 리듬 패턴과 함께 중단하는 안무⁴³⁾


퍼포먼스	의미
	<ul style="list-style-type: none"> • 가사: 전부 나의 뜻대로 • 곡 전반에 걸쳐 진행되는 리듬 패턴이 잠시 멈출 때 안무 역시 손을 치켜든 상태로 멈추면서 리듬 패턴과 상응하는 퍼포먼스가 나타남
	<ul style="list-style-type: none"> • 가사: Yeah • 최고음을 부르며 안무를 멈추고 샹투앵에 집중하는 보아 • 리듬 패턴의 중단과 이에 상응하는 제스처의 퍼포먼스가 나타남

또 뮤직비디오에서는 그다지 부각 되지 않았으나 라이브 무대의 퍼포먼스에서 주목할 만한 부분은 2번째 코러스에서 클라이맥스까지 이어지는 시퀀스다. 2번째 코러스에서는 남성 백업 댄서들과 보아를 포함한 여성 백업 댄서들이 마주 보고 대립하는 듯한 대형이 나타나고([표 6], 첫 번째 그림) 이후 브릿지의 남성 랩 부분에서 대립은 댄스 배틀로 이어져 이들은 서로 도발을 주고 받으며 신경전을 벌인다([표 6], 두 번째 그림). 그러다 점차 화해와 연대로 연

43) 2005년 7월 9일 MBC 음악방송 무대, <https://youtu.be/V1YR4FTZcsc>, 검색일: 2023. 5. 23.




결되며 보이는 남성 백업 댄서 등에 올라타고([표 6], 세 번째 그림) 이내 최고 음 샤우팅으로 이어지며([표 6], 네 번째 그림) 클라이맥스를 장식하는 하나의 시퀀스를 이룬다. 이러한 퍼포먼스의 흐름은 남성 중심적 사회와 성차별에 대한 비판 및 문제 제기와 이로 인한 대립을 거쳐 갈등의 고조, 그리고 화해와 연대, 힘의 전복으로 나아가는 하나의 서사를 구축한다([표 6] 참고). 뮤직비디오에서는 유리 공간 밖에서 춤을 추는 보아와 유리 공간 안에 갇힌 남성들, 그리고 유리 공간의 가장 높은 곳에 앉은 보아와 그 아래에 놓인 남성들의 뒤 바뀐 위치로 힘의 전복이 나타났다면, 실제 라이브 무대의 퍼포먼스에서는 남성 백업 댄서의 등 위에 올라타 높은 위치를 점유한 보아로 힘의 전복이 이루어진다. 특히 이 시그니처 안무는 ‘이 세상의 반 그건 여자들이 만들 거야’라는 가사와 함께 제시되는데, 이는 그동안 여성에게 장려되지 않았던 창조적 행위에 대한 욕망의 표출로 해석할 수 있다.⁴⁴⁾

[표 6] 〈걸스 온 탑〉 퍼포먼스의 대립-갈등-연대-전복의 시퀀스⁴⁵⁾

퍼포먼스	의미
	<ul style="list-style-type: none"> • 2번째 코러스의 성별 간 대립하는 구도의 안무 대형 • 남성 중심 사회에 맞서기로 다짐한 보아를 가시적으로 보여주는 대립적 구도

44) 남성 백업 댄서의 등에 올라타 손을 높이 치켜든 안무는 당시 프로듀서였던 이수만(1952~)이 반대했는데, 보아의 완강한 태도로 겨우 퍼포먼스에 포함될 수 있었다. 뮤직비디오 촬영본에 해당 안무의 퍼포먼스가 남아있는 것을 보면 당시 촬영을 진행하기는 했으나 결국 뮤직비디오에는 실리지 못했던 것으로 보인다.



45) 2005년 7월 31일 SBS 음악방송 무대, <https://youtu.be/gmU46ONT0lc>, 검색일: 2023. 5. 23.

퍼포먼스	의미
	<ul style="list-style-type: none"> • 댄스 배틀을 벌이는 듯 서로 마주 서서 도발을 주고받는 보아·여성 백업 댄서들과 남성 백업 댄서들 • 신경전을 벌이면서 갈등이 점차 고조
	<ul style="list-style-type: none"> • 남성 백업 댄서들과 협력해 완성하게 된 시그니처 안무로 화해와 연대를 상징 • '이 세상의 반 그건 여자들이 만들거야'라는 가사는 창조적 행위에 대한 욕망 표출 • 높은 위치의 점유는 힘의 전복으로 연결
	<ul style="list-style-type: none"> • 최고음을 사우팅으로 노래 • 대립-갈등 고조-연대, 전복으로 이어지는 시퀀스의 끝에서 폭발하는 에너지 • 퍼포먼스의 클라이맥스를 장식

<걸스 온 탑>의 무대는 보아의 목소리만으로 시작하지만 사실 무대 초반에 보아의 모습은 보이지 않고 대신 남성 백업 댄서들의 힙합 댄스로 무대가 시작된다(표 기, 첫 번째 그림). 오로지 남성들의 춤으로만 채워지는 퍼포먼스의 시작은 공고한 남성 중심 사회를 가시적으로 보여주는데, 이와 매우 대조적으로 곡의 가장 마지막에서 보아는 자신을 둘러싼 남성 백업 댄서들을 박자에 맞춰 한 명씩 발로 차 쓰러트리는 퍼포먼스를 보여준다(표 기, 두 번째 그림). 이는 공고한 남성 중심 사회에 대한 보아의 반격이자 이를 전복시킬 수

있는 힘이 폭발적으로 분출하는 것을 보여주는 퍼포먼스로, 노래가 끝나는 순간 쓰러진 남성 백업 댄서들 사이로 오직 보아만이 홀로 무대 위에 당당히 서 있다(표 7, 세 번째 그림). 이처럼 남성 백업 댄서들로만 시작했다가 보아 홀로 서서 마무리되는 라이브 무대의 대조적인 시작과 끝은 남성 중심 사회에 대한 보아의 저항과 힘의 전복을 상징적으로 가시화해 보여준다.

[표 7] <걸스 온 탑> 퍼포먼스의 시작과 끝⁴⁶⁾

퍼포먼스	의미
	<ul style="list-style-type: none"> 남성 백업 댄서들의 힙합 댄스로만 시작하는 퍼포먼스는 공고한 남성 중심 사회를 가시적으로 보여줌
	<ul style="list-style-type: none"> 리듬에 맞춰 남성 댄서들을 발로 차 쓰러트리는 퍼포먼스 남성 백업 댄서들로 시작한 것과 대조적으로 오직 보아 홀로 서서 마무리되는 무대 쓰러진 남성 백업 댄서들 가운데 홀로 서 있는 보아의 모습으로 끝나는 무대는 남성 중심 사회에 대한 저항, 반격이자 전복적 힘의 표출을 가시화

46) 2005년 6월 26일 SBS 음악방송 무대, <https://youtu.be/wumVnbIXY88>, 검색일: 2023. 5. 23.

끝으로 보아는 <걸스 온 탑>을 처음 선보인 2005년 6월 26일 무대를 제외한 모든 음악방송의 라이브 무대에서 핸드 마이크를 사용했다(그림 5). 헤드 마이크를 사용하면 손이 자유롭기 때문에 안무와 전체 퍼포먼스에 더욱 집중할 수 있지만, 보아는 헤드 마이크가 아닌 핸드 마이크를 사용함으로써 안무나 퍼포먼스의 제약을 감안하고 노래 및 가사 전달에 비중을 두었다. 실제로 보아는 라이브 무대에서 퍼포먼스에 약간 힘을 빼는 대신 폭발적인 샤우팅을 통한 열창에 더욱 집중했다. 당시 댄스 가수들에게는 립싱크가 어느 정도 허용되는 분위기였지만, 보아는 헤드 마이크를 사용했던 첫 무대를 제외하곤 모든 무대에서 라이브로 노래를 불렀다.

[그림 5] <걸스 온 탑> 라이브 무대 핸드 마이크의 사용⁴⁷⁾



또한 보아는 6월 26일부터 5주간 음악방송 무대를 이어갔는데 그는 한여름이었음에도 노출이 전혀 없는 의상을 입고 무대에 올랐다(그림 6 참고). <걸스 온 탑> 활동을 마무리한 뒤 보아는 5집 활동에서 의상이 마음에 들었다고 언급했다.⁴⁸⁾ 몸이 드러나지 않는 의상은 오로지 퍼포먼스에 집중할 수 있

47) 2005년 7월 23일 MBC 음악방송 무대(좌), <https://youtu.be/IT8rjxPQJP4>, 검색일: 2023. 5. 23., 2005년 7월 30일 MBC 음악방송 무대(우), <https://youtu.be/UbGf9yLV8TY>, 검색일: 2023. 5. 23.

48) 보아는 5집 활동을 마무리하며 “의도한 바대로 잘 돼서 기분이 좋고, 하고 싶은 음악과 하고 싶은 안무로 무대에 설 수 있어 좋았다. 의상도 맘에 들었다.”고 언급했다. 배영은, “보

게 하며 동시에 성적 대상화의 위험으로부터 어느 정도 멀어질 수 있게 된다. 여성의 몸이 그 자체로 대상화되고 일종의 상품으로 전시되기 쉬운 음악산업 구조 속에서, 몸을 부각하지 않는 의상을 입는 것은 그 자체로 여성의 몸을 성적 대상으로 바라보는 응시에 대한 저항이자 또한 성인을 앞둔 여성 가수에 게 갖는 혼한 기대에 맞서는 행위로도 볼 수 있다.

[그림 6] 〈걸스 온 탑〉 무대의상⁴⁹⁾



4. 나가며: 오늘날 대중음악에서 〈걸스 온 탑〉의 의미

보아가 〈걸스 온 탑〉으로 활동했던 2005년 당시 성인을 앞둔 여성 가수들에게 성숙하고 섹시한 모습을 기대하는 경향이 있었다면, 오늘날 여성 아이돌 그룹은 나이나 콘셉트에 상관없이 몸을 부각하는 경향이 있다. 현재 케이팝은 한물간 ‘섹시 콘셉트’ 대신 ‘걸크러쉬’(girl crush)⁵⁰⁾ 인기인 것처럼 보이지

아, “하고 싶은 음악과 안무 마음껏 했다,” <https://entertain.naver.com/read?oid=111&aid=0000017865>, 검색일: 2023. 5. 23.

49) 2005년 6월 26일 SBS 음악방송 무대(좌), <https://youtu.be/wumVnbIXY88>, 검색일: 2023. 5. 23.

2005년 7월 9일 MBC 음악방송 무대(가운데), <https://youtu.be/V1YR4FTZcsc>, 검색일: 2023. 5. 23., 2005년 7월 16일 MBC 음악방송 무대(우), https://youtu.be/_PXkfUZu0Pw, 검색일: 2023. 5. 23.

50) 걸크러쉬는 ‘소녀’를 뜻하는 ‘걸’(girl)에 ‘반하다’라는 의미의 ‘크러시 온’(crush on)이 합쳐

만, 섹시 콘셉트는 사라졌다기보다는 일종의 기본값이 된 듯하다. 노골적으로 섹시함을 강조하는 형태는 거의 사라졌지만, 여성 가수의 몸을 드러내는 의상과 성적 대상화 및 파편화의 재현 방식은 주체적이고 당당한 걸크러쉬를 가장한 채 지속되고 있다.

확실히 최근 여자 아이돌 그룹은 대체로 당당하고 주체적인 여성 이미지를 표방하고 있다. 하지만 동시에 주체성이 너무 과하지 않게, 그래서 대중이 받아들일 수 있는 적정선을 지키려 하는데, 그중 가장 대표적인 방식이 아름다운 외모와 몸을 부각하는 것이다. 곡의 메시지가 주체적이고 자신감 넘칠수록 그들은 미의 기준에 부합하는 시각적 이미지를 더욱 강조해 시선을 분산시키고 급진적 성격을 완화하는 전략을 취한다. 이처럼 당당하고 주체적인 곡의 메시지와 성적 대상화에 취약한 시각적 이미지에서 발생하는 모순은 최근 걸크러쉬를 지향하는 많은 여자 아이돌 그룹에서 흔히 찾아볼 수 있다.

이러한 분명한 한계는 보아의 <걸스 온 탑>이 얼마나 도전적이었는가를 다시금 상기하게 한다. 한여름에도 노출이 없는 의상을 입고, 성차별에 저항하는 분명한 가사와 이를 극대화하는 퍼포먼스를 선보이며, 여자 아이들에게 요구되는 전형적인 제스처 대신 강인하고 역동적인 몸짓으로 응시와 권력의 전복을 시도했던 <걸스 온 탑>은 가부장제의 요구에 순응하지 않는 몸과 남성적 응시 및 성적 대상화에 쉽게 포섭될 수 없는 여성상을 제시했다는 점에서 분명한 차이를 지닌다. 게다가 원래 타이틀곡이 아니었던 <걸스 온 탑>을 타이틀곡으로 확정하고 작사 및 작곡, 의상, 안무 등 제작 전반에 보아의 의견이 반영되었다는 사실은 주목할 만한 지점이다. 바로 이러한 이유에서 오늘날 <걸스 온 탑>은 흔히 ‘시대를 앞서간 명곡’으로 평가받고 있다.

저 탄생한 표현으로 여성이 다른 여성을 선망하거나 호감, 또는 동경하는 마음이나 그런 현상을 뜻한다. 2015~16년을 기점으로 인기를 얻으며 현재까지 지속되고 있는 대중문화의 새로운 경향인 걸크러쉬 현상은 독립적이고 주체적인 삶을 지향하는 젊은 여성 집단의 요구에 따라 대중문화 속에서 당당하고 멋진 여성상이 점차 인기를 누리게 되었음을 보여 준다. 이언영, “현대 대중매체에 나타난 걸 크러쉬 패션·뷰티 디자인 개발: 한국 여성 가수를 중심으로,” 『디지털디자인학연구』 16/3 (2016), 150.

보아의 〈걸스 온 탑〉 분석은 사운드, 뮤직비디오, 라이브 무대의 퍼포먼스를 각각 살펴보는 방식으로 진행했다. 사운드 분석을 통해 보아의 〈걸스 온 탑〉은 맥클러리가 설명한 조성적 서사 구조를 따르지 않는다는 점을 밝힐 수 있었는데, 이는 단일한 조성 및 화성적 진행과 더불어 으뜸음으로 나아가는 본래의 기능을 상실한 이끔음을 통해 나타났다. 또한 직접적인 가사를 통해 성차별적 사회에 대한 비판적이고 저항적인 의식을 바탕으로 당당하고 주체적으로 나아가갈 것이라는 메시지를 분명히 전달한다는 것을 확인할 수 있었다.

〈걸스 온 탑〉의 뮤직비디오는 무대/유리/일상의 세 공간을 오가며 전개되었는데 무대 공간에서 보아는 카메라를 똑바로 응시하는 눈빛과 거침없고 힘 있는 퍼포먼스, 몸을 강조하지 않는 노출 없는 의상으로 남성적 응시에 쉽게 포섭될 수 없는 주체로 재현되며, 이는 빠른 샷 전환을 통한 역동적인 속도감으로 극대화되었다. 반면 내부가 훤히 들여다보이는 유리 공간 속의 보아는 불안한 눈빛으로 주변을 살피는 수동적 태도를 보이며 이는 느린 샷 전환과 슬로우 모션으로 무대 공간과 더욱 대비되었다. 또한 보아는 몸이 드러나는 의상을 입고 있어 남성적 응시에 취약한 상황에 놓여 있다. 사방에서 포위해 오는 남성들에 의해 위기에 처한 순간 보아는 유리 공간을 벗어나게 되고, 보아가 유리 바깥에서 춤을 추는 장면과 가장 높은 곳에 앉은 장면은 뒤바뀐 상황에 따른 응시와 권력의 전복을 상징적으로 보여주었다.

라이브 무대의 퍼포먼스 분석에서는 미들턴의 제스처 이론을 참고해 〈걸스 온 탑〉의 리듬 패턴과 퍼포먼스가 어떻게 상응하는지를 살펴보았다. 미들턴은 몸이 음악과 긴밀히 상호작용한다는 점에 기반해 음악에서 제스처를 읽어내는 것이 퍼포먼스 분석에 접근하는 하나의 좋은 방법이 될 수 있다고 주장했는데, 보아의 〈걸스 온 탑〉에서 지속되던 리듬 패턴이 잠시 중단하던 순간에 안무 역시 함께 멈추는 것을 확인함으로써 음악과 몸이 긴밀히 상호작용한다는 점을 포착할 수 있었다. 또한 2번째 코러스부터 클라이맥스로 연결되는 시퀀스는 라이브 무대의 퍼포먼스에서 특히 인상적인 부분이었는데, 이는 여성과 남성의 대립적인 안무 대형과 갈등의 고조, 그리고 화해와 연대를 거쳐 보

아가 가장 높은 위치를 점하면서 권력의 전복으로까지 나아가는 퍼포먼스적 서사를 구축했다. 또 남성 백업 댄서들로 시작하는 도입부와 보아 홀로 서서 마무리하며 나타나는 대비 역시 권력의 전복으로 연결된다. 이러한 퍼포먼스를 통해 보아는 공고한 남성 중심 사회에 대한 문제 제기와 저항, 그리고 전복의 의지를 아주 극적으로 가시화했다.

오늘날 몇몇 사람들은 보아의 <걸스 온 탑>이 시대를 너무 앞서간 명곡이라고 아쉬워하곤 하며, 보아 역시 그러한 의견에 동의했다. 하지만 페미니즘이 격렬한 논쟁의 중심이 된 오늘날에 <걸스 온 탑>이 시도될 수 있을지는 불분명하다. 온라인상에서 거세게 이어지는 여성 아이돌 가수에 대한 검열 작업에 따라 페미니즘은 결코 언급해서는 안 되는 예민한 주제 중 하나가 되었으며 지속되는 검열로 여성들의 목소리와 의지, 욕망은 쉽게 위축된다. 또한 오늘날 주체적이고 당당한 메시지를 전하는 여성 아이돌 그룹의 퍼포먼스는 흔히 아름다운 외모와 몸을 과도하게 강조하는 한계를 동반한다. 이러한 측면에서 고려했을 때 보아의 <걸스 온 탑>은 결코 시대를 앞서간 것이 아니었다. 다만 시대를 앞당겼을 뿐이다.

참고문헌

- 그리들리, 마크 / 심상범 옮김. 『재즈총론』. 서울: 삼호출판사, 1989.
- 기딘스, 개리·스콧 드보. / 황덕호 옮김. 『재즈: 기원에서부터 오늘날까지』. 서울: 까치글방, 2012.
- 김주현. 『외모 꾸미기 미학과 페미니즘』. 서울: 책세상, 2009.
- 남예지. 『재즈, 끝나지 않는 물음: 인문학으로 재즈를 사유하다』. 서울: 갈마바람, 2022.
- 니거스, 키스 / 송화숙·윤인영·이은진·허지연 옮김. 『대중음악이론: 문화산업론과 반문화론을 넘어서』. 서울: 마티, 2012.
- 데카르트, 르네 / 양진호 옮김. 『성찰』. 서울: 책세상, 2018.
- 로잘도, 미셸·루이스 램피어 / 권숙인·김현미 옮김. 『여성·문화·사회』. 파주: 한길사, 2008.
- 말송, 루시앵 / 이재룡 옮김. 『재즈의 역사』. 서울: 중앙일보사, 1995.
- 맥클러리, 수잔 / 송화숙·이은진·윤인영 옮김. 『페미닌 엔딩』. 서울: 예술, 2017.
- 버거, 존 / 최민 옮김. 『다른 방식으로 보기』. 파주: 열화당, 2012.
- 비케, 피터 / 남정우 옮김. 『록음악: 매스미디어의 미학과 사회학』. 서울: 예술, 2010.
- 손희정. 『어들의 당나귀 귀: 페미니스트를 위한 대중문화 실전 가이드』. 서울: 후마니타스, 2019.
- 송화숙. “신체의 타자화, 타자화된 신체: 댄스-음악-공간의 미학과 사회학.” 『이화음악논집』 22/3 (2018), 91-125.
- 스몰, 크리스토퍼 / 조선우·최유준 옮김. 『뮤지킹 음악하기』. 파주: 효형, 2004.
- 울프, 나오미 / 윤길순 옮김. 『무엇이 아름다움을 강요하는가: 나오미 울프의 ‘아름다움의 신화』. 파주: 김영사, 2016.

- 유지나·변재란. 『페미니즘, 영화, 여성』. 서울: 여성사, 1993.
- 이연영. “현대 대중매체에 나타난 걸 크러쉬 패션·뷰티 디자인 개발: 한국 여성 가수를 중심으로.” 『디지털디자인학연구』 16/3 (2016), 147-158.
- 최지선. 『여신은 칭찬일까?: 여성 아이돌을 둘러싼 몇 가지 질문』. 서울: 산디, 2021.
- 쿤, 아네트 / 이형식 옮김. 『이미지의 힘』. 서울: 동문선, 2001.
- 프리스, 사이먼·윌 스트로·존 스트리트 / 장호연 옮김. 『케임브리지 대중 음악의 이해』. 서울: 한나래, 2005.
- 플라톤 / 전현상 옮김. 『파이돈』. 파주: 아카넷, 2020.
- 한슬리크, 에두아르트 / 이미경 옮김. 『음악적 아름다움에 대하여』. 서울: 책 세상, 2004.
- Betterton, Rosemary. *Looking on: images of femininity in the visual arts and media*. London: Pandora, 1987.
- Cook, Susan C. · Judy S. Tsou. *Cecilia reclaimed: feminist perspectives on gender and music*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
- Dunbar, Julie C. *Women, music, culture: an introduction*. New York: Routledge, 2011.
- Grimes, Nicole · Siobhán Donovan · Wolfgang Marx. *Rethinking Hanslick: music, formalism, and expression*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013.
- Middleton, Richard. *Reading pop: approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: New York: Oxford University Press, 2000.
- _____. *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. New York: Routledge, 2006.
- 배영은, “보아, “하고 싶은 음악과 안무 마음껏 했다.” <https://entertain.naver.com/read?oid=111&aid=0000017865>. 검색일: 2023. 5. 23.

- 변지은. “엠넷 한동철 국장 “프로듀스101은 건전한 야동” 발언 사과.”
<https://www.womennews.co.kr/news/articleView.html?idxno=96026>. 검색일: 2023. 6. 30.
- 이영표. ““여성의 당당한 삶 노래”.” <https://n.news.naver.com/mnews/article/081/0000047960?sid=101>. 검색일: 2023. 6. 30.
- 보아 <걸스 온 탑> 뮤직비디오 <https://youtu.be/MJxaWZk8Vs8> 검색일: 2023. 5. 23.
- 2005년 6월 26일 SBS 음악방송 무대. <https://youtu.be/wumVnbIXY88> 검색일: 2023. 5. 23.
- 2005년 7월 9일 MBC 음악방송 무대. <https://youtu.be/V1YR4FTZcsc> 검색일: 2023. 5. 23.
- 2005년 7월 16일 MBC 음악방송 무대. https://youtu.be/_PXkfUZu0Pw 검색일: 2023. 5. 23.
- 2005년 7월 23일 MBC 음악방송 무대. <https://youtu.be/IT8rJxPQJP4> 검색일: 2023. 5. 23.
- 2005년 7월 30일 MBC 음악방송 무대. <https://youtu.be/UbGf9yLV8TY> 검색일: 2023. 5. 23.
- 2005년 7월 31일 SBS 음악방송 무대. <https://youtu.be/gmU46ONT0lc> 검색일: 2023. 5. 23.

Abstract

Discussing on BoA's *Girls On Top* with Body Discourse and Feminism

Byeon, HwaEum

This paper is a music critique of singer BoA (권보아, 1986~)'s *Girls On Top* (2005) based on body discourse and feminism. This paper aims to analyze sound, music videos, and performance on the live stage from a feminist point of view and reveal the value and significance of *Girls On Top*, which presents an independent and resistant female image in the K-pop music industry.

For a long time, popular music, especially dance music, has not been considered the subject of serious music research, one of the reasons is that dance music is based on the movement of the human 'body'. Western philosophical thinking, which distinguishes the body from the mind and considers the body inferior, is repeated in music discourse, especially in Eduard Hanslick's musical aesthetics, and the transformation of be-bop and Rock. On the other hand, according to the dichotomous thinking system of Western philosophy, women have been reduced to men's others and the body itself. In particular, in the structure of the music industry, women's bodies are easily fragmented and commercialized and reproduced as sexual objects in accordance with "Male Gaze". In addition, in a reality where the standard of beauty is strictly required compared to male singers, female singers are often illuminated by their appearance and body rather than their creative and musical abilities and consumed as images. As such, female singers in the music industry structure stand in a vulnerable place under the double oppression of 'body' and 'women'.

Despite the double oppression of being a 'body' that is inferior to the spirit, and a 'female' singer who is required and consumed by beautiful appearance, BoA's *Girls On Top* presented an independent and confident woman image that is not easily included. This paper attempts to analyze based on intellectual foundations through body discourse and feminism while examining sound, music videos, and performance on the live stage. In particular, I will pay attention to BoA's creative activities and utterances that actively presented and participated in the production process of *Girls On Top*. Through this, the meaning of BoA's *Girls On Top*, which completed resistant and subjective music and performance, is dealt with from a feminist point of view.

Key Words: K-Pop, Feminism, Popular Music Criticism, Popular Music Analysis, BoA, Body

투고일	심사일	게재확정일
2023년 4월 15일	2023년 14월 17일 ~ 5월 30일	2023년 6월 1일

DOI 10.34303/mscol.2023.31.1.001