10.15686/fkl.2023..60.359 OPEN ACCESS

한국 걸그룹 노래에 나타나는 페미니즘 전략 분석

-디지털 성범죄 대항 사례를 중심으로

이혜원
연세대학교 국어국문학과 박사수료

목차

1 들어가며
1.1 문제제기
1.2 연구대상 및 선행연구 검토
2 ‘시선’과 ‘권력’의 문제
3 걸그룹 노래에 드러나는 디지털 성범죄 대항 요소 분석
3.1 AOA의 〈날 보러 와요〉(2019)
3.2 ITZY의 〈달라달라〉(2019)와 〈Wannabe〉(2020)
3.3 aespa의 〈Savage〉(2021)와 〈Girls〉(2022)
4 나가며

이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2022S1A5B5A17047633).

국문초록

본 연구는 2010년대 중반에서 2020년대 초반의 걸그룹을 대상으로 이들이 활동하던 당시에 큰 사회적 문제로 대두된 디지털 성범죄에 어떠한 방식으로 대응하는지를 분석함으로써 걸그룹의 음악에 나타나는 페미니즘 전략을 살펴보는 데 목적이 있다. 가사와 뮤직비디오를 중심으로 이들의 음악을 분석했을 때, 공통적으로 '카메라'와 '시선'의 두 가지 요소가 등장한다는 사실을 알 수 있다. 이때 중요한 것은 카메라가 멤버들을 몰래 감시하는 부정적인 시선을 상징하며, 멤버들이 이에 대항하는 구도로 이루어져 있다는 점이다. 자신을 관음하는 시선을 깨닫고 이에 대항하는 행위를 통해 걸그룹은 과거의 수동적이고 무기력한 존재에서 능동적이고 주체적인 존재로 거듭나게 된다. 본고에서 연구 대상으로 삼은 걸그룹의 음악은 이러한 시선의 문제와 디지털 성범죄를 은유하는 요소를 제시하는 데에서 더 나아가 문제 상황을 해결하는 나름의 방안을 제시하는데, 이는 크게 두 가지다. 첫 번째는 시선을 똑바로 마주하는 것이다. 이들의 노래에는 공통적으로 자신들을 관찰하는 시선의 존재를 깨닫고 이를 피하지 않고 당당하게 마주하는 멤버들의 모습이 나타난다. 두 번째는 함께 연대하는 것이다. 이들 걸그룹의 노래들은 타인의 시선과 통제에서 벗어나기 위해서는 함께 연대해야 한다는 사실을 제시해 주고 있다. 디지털 성범죄의 주된 피해자이기도 한 걸그룹의 음악은 그것이 상업성에 목적을 둔다 하더라도 대한민국 사회에 만연한 디지털 성범죄의 문제를 은유적으로나마 표현한 데에 의의가 있다.

국문핵심어: 걸그룹, 페미니즘, 여성혐오, 디지털 성범죄, 대중음악

1 들어가며

1.1 문제제기

1990년대 후반부터 동아시아를 중심으로 시작된 '한류(韓流)' 열풍이 한류 1.0, 한류 2.0, 한류 3.0의 다양한 단계를 거치는 과정에서 '아이돌(I-dol)' 음악을 주축으로 한 'K-POP'은 그 중심에 자리하고 있다 할 수 있다. 아이돌의 시초에 대

해서는 학자마다 의견이 분분하지만, 대체로 1996년에 SM 엔터테인먼트 기획사에서 데뷔한 H.O.T.를 아이돌의 시작으로 본다.[1] H.O.T.를 시작으로 젝스키스, 핑클, S.E.S.가 1세대로서 아이돌의 시작을 알렸으며, 이후 원더걸스, 소녀시대, 빅뱅 등이 2세대 아이돌로, 레드벨벳, 트와이스, 블랙핑크 등이 3세대 아이돌로 등장하며 바야흐로 아이돌 전성시대가 열렸다. 이처럼 아이돌이 대한민국 음반 산업의 중심을 차지하며 사회·경제적으로 아이돌의 위상은 날로 높아져 가며 이들에 대한 학계의 연구도 활발히 진행되고 있다.

그러나 이들 아이돌에 대한 학계의 연구는 대개 음악학적 분석이나 가사에 대한 해석적 연구에 치우쳐 있는 한계를 보인다. 비판적 견해를 보이는 연구도 물론 다수 존재하지만, 이러한 연구 역시 아이돌 음악, 특히 걸그룹(Girl-group) 음악이 지닌 선정성이나 성적 대상화에 대한 비판이 대부분이라 할 수 있다. 즉 현재의 아이돌 음악 연구는 아이돌 음악이 만들어지는 사회·문화적 배경이나 아이돌 음악이 당대의 사회적 문제에 어떤 식으로 대응하고 반응하는지에 대한 연구는 희소한 실정이다. 희망적인 것은 최근 들어 아이돌 연구에서 아이돌의 음악을 소비하는 팬덤과 아이돌을 만드는 기획사 혹은 소속사에 대한 연구가 점진적으로 이루어지고 있다는 점이다. 그럼에도 본 연구는 현재의 아이돌 연구가 한계를 지니고 있다는 관점에서 논의를 출발하고자 한다. 본 연구는 아이돌, 그중에서도 2010년대 중반에서 2020년대 초반의 걸그룹에 초점을 맞추어 이들 걸그룹이 당대의 사회적 이슈에 어떠한 방식으로 대응하는지를 살피고자 한다. 앞서 연구 대상으로 삼는 걸그룹의 시기를 2010년대 후반에서 2020년대 초반으로 구체적으로 잡은 데에는 이 시기에 대한민국에서 '디지털 성범죄'가 커다란 사회적 문제로 대두한 점을 들 수 있다. 디지털 성범죄는 '성

1 아이돌의 세대를 나누는 기준은 아이돌에 관한 네 가지 정의에 따르는 것이 일반적이다. 이는 다음과 같다. 첫째, 아이돌은 대형 연예기획사(또는 엔터테인먼트사)가 마련한 스타 시스템을 통해 기획된 상품이다. 둘째, 아이돌의 스타덤과 팬덤 모두 10대가 주도한다는 점이다. 셋째, 음악적으로는 댄스 음악이 주가 되고, 약간의 발라드(템포가 느린 사랑 노래)를 포함한다. 넷째, 솔로보다는 그룹을 일컫는 경우가 많다. 이러한 정의에 따라 1990년대 후반에 데뷔한 H.O.T.를 아이돌의 시발점으로 보는 것이 적절한 것으로 보인다.(차우진 외, 『아이돌』, 이매진, 2011, 113-119쪽.)

별(젠더)에 기반한 폭력행위(gender-based violence)'의 유형 중 하나이자 '기술 기반 학대(technology-facilitated abuse)'로, 전통적인 여성폭력에 비해 비교적 새로운 유형의 성범죄라 할 수 있다.[2] 디지털 성범죄는 1990년대 후반부터 대두되기 시작한 문제이지만, 한국 사회에서 화두가 되기 시작한 것은 2010년대 중반부터라 할 수 있다. 특히 2018년 하반기부터 일어난 'N번방 사건'[3]은 한국 사회에 커다란 반향을 일으키며 디지털 성범죄에 대한 경각심을 일깨웠다.

공식 범죄 통계에 따르면 2018년 전체 성폭력 범죄는 3만 2,104건 발생하였는데, 이 중 디지털 성범죄에 해당하는 '카메라등이용촬영죄'는 6,085건으로 이는 2009년 대비 10.8배 증가하였다. 또한 '카메라등이용촬영죄' 위반은 2007년 전체 성폭력 범죄에서 차지하는 비중이 3.9% 수준이었으나 이후 큰 폭으로 증가하여 2015년 24.9%에 이르렀고, 2018년에는 19.0% 수준이다.[4] 이처럼 디지털 성범죄는 2010년대 중반부터 증가하는 경향을 보이는데, 이는 2015년부터 대한민국 사회에서 젠더 갈등과 페미니즘이 중요한 사회적 이슈로 등장하는 경향과 맞물린다는 점에서 유의미한 지점을 시사한다. 손희정은 자신의 저서 『페미니즘 리부트: 혐오의 시대를 뚫고 나온 목소리들』을 통해 2015년을 '페미니즘 리부트'시대로 정의하였으며[5], 이는 곧 신자유주의 시대의 페미니즘을 규정하는 새로운 패러다임이 되었다. 대한민국에서 본격적으로 대중들에 의해 페미니즘이 급격히 부상하게 된 데에는 2016년에 발생한 '강남역 살인사

2 통계개발원, 「디지털성범죄의 현황과 특성」, 『한국의 사회동향 2020』, 2020, 343쪽.

3 'N번방 사건'은 2018년 하반기부터 2020년 3월경까지 인터넷 메신저를 이용하여 피해자들을 유인한 뒤 얼굴이 드러나는 나체사진을 받아 이를 근거로 협박하여 성 착취물을 찍게 하고 이를 유포한 사건이다. 가해자들은 모바일 메신저 중에 하나인 텔레그램을 통해 여성과 미성년자의 신상 정보를 확보한 뒤 이를 근거로 협박하여 불법적인 성 착취 영상물을 제작하고 유포했다. 'N번방 사건'은 디지털 기반 사회에서 오프라인의 성범죄가 온라인으로 확산되었다는 점에서 사회적으로 뜨거운 관심사가 되었다.(이승리, 「디지털 성범죄에 대한 언론 보도 프레임 연구: 'n번방 사건'을 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2021, 1쪽.)

4 통계개발원, 앞의 논문, 346-347쪽.

5 손희정, 『페미니즘 리부트: 혐오의 시대를 뚫고 나온 목소리들』, 도서출판 나무연필, 2017, 14쪽.

건’이 자리한다. 강남역 부근에 있는 노래방 화장실에서 한 남성이 생면부지의 여성을 살해한 이 사건을 기점으로, 여성들은 대한민국 사회에 만연한 여성혐오에 대해 목소리를 내기 시작한다.

일련의 사회적 흐름 속에서 여성 멤버들로 이루어진 걸그룹 역시 시대적 상황에서 완전히 동떨어져 존재할 수는 없었다. 걸그룹 멤버들은 때로는 공적 영역에서 때로는 사적 영역에서 자신의 페미니즘 입장을 드러내었다. 2018년 레드벨벳의 멤버인 아이린이 팬미팅 자리에서 2016년에 발간된 조남주의 저서『82년생 김지영』을 읽었다고 언급한 바 있으며, 같은 해에 에이핑크의 멤버 손나은이 자신의 SNS 계정에 ‘GIRLS CAN DO ANYTHING’이라는 문구가 적힌 핸드폰 케이스 사진을 올리기도 했다. 이처럼 걸그룹 멤버들은 다소 은유적으로 페미니즘 행보를 보이고 있는데, 이러한 은유적 방식은 이들의 음악에서도 유사하게 나타난다.[6] 이들은 가사와 뮤직비디오를 통해 상당히 간접적으로 자신들의 페미니즘 입장을 드러낸다.

이처럼 그간 페미니즘과는 동떨어져 있는, 정반대의 위치에 존재해 온 것으로 여겨지던 걸그룹은 페미니즘 리부트를 기점으로 급격한 변화를 보인다. 그렇기에 이제 우리는 걸그룹과 페미니즘이 긴밀한 관계를 보이고 있음에 주목하고 이들이 대한민국 사회에 끼치는 영향을 깊이 들여다볼 필요가 있다. 이렇듯 본 연구는 2010년대 중반에서 2020년대 초반의 걸그룹을 대상으로 이들이 활동하던 당시에 큰 사회적 문제로 대두된 디지털 성범죄에 어떠한 방식으로 대응하는지를 분석함으로써 걸그룹의 음악에 나타나는 페미니즘 전략을 살펴보고자 한다. 더 나아가 걸그룹이 지니는 사회적 함의를 도출하는 것이 본 연구의 궁극적 목표라 할 수 있다.

---

6 물론 모든 걸그룹 멤버가 은유적인 방식으로만 페미니즘 행보를 보이는 것은 아니다. 일례로 원더걸스의 멤버였던 예은은 예명을 ‘핫펠트(HA:TFELT)’로 바꾸며 솔로 아티스트로 활동하였는데, 2019년 9월 27에 JTBC2「악플의 밤」14회에 출연하여 자신이 페미니스트라 선언한 바 있다. 이후로도 핫펠트는『82년생 김지영』의 책과 영화를 본 후 자신의 개인 SNS에 감상평을 남기며 페미니즘을 지지하기도 하고, 2021년에는 법무부 ‘디지털 성범죄 등 전문위원회’에 합류하며 페미니스트로서의 행보를 보였다. 이처럼 그 수가 많지는 않지만, 핫펠트의 경우와 같이 공개적으로 페미니즘을 지지하는 경우도 존재한다.

1.2 연구대상 및 선행연구 검토

본 연구에서 대상으로 삼는 노래는 한국에서 디지털 성범죄가 사회적인 문제로 대두되기 시작한 2010년대 중반 이후에 발매된 걸그룹의 노래들이다. 그렇다고 해서 2010년대 중반 이후부터 현재까지 나온 모든 걸그룹의 노래를 대상으로 삼는 것은 아니며, 디지털 성범죄를 은유하는 표현이 나타나는 노래들을 대상으로 한다. 이를 위한 판단 기준으로 크게 '카메라'와 '시선'이라는 두 가지 요소를 중점에 둔다. 이러한 기준에 따라 선정된 작품은 총 5개이며, 걸그룹은 AOA(에이오에이)와 ITZY(있지), 에스파(aespa)의 총 3개 그룹이다.[7] 연구 대상으로 삼는 노래의 목록을 제시하면 아래와 같다.

가수	제목	작사	작곡	연도
ITZY	달라달라	별들의전쟁*(Galactika*)	별들의전쟁*(Galactika*), 우빈(GALACTIKA*)	2019.02.12.
AOA	날 보러 와요	한성호, 김도훈(RBW), 서용배(RBW), 지민	김도훈(RBW), 서용배(RBW)	2019.11.26.
ITZY	Wannabe	별들의전쟁*(Galactika*)	별들의전쟁*(Galactika*), 우빈(GALACTIKA*)	2020.03.09.
aespa	Savage	유영진	Kirsten Collins, Alex Jia Lih Hiew, 유영진, Jeremy "Tay" Jasper, Hautboi Rich	2021.10.05.

7 걸그룹의 명칭을 표기함에 있어 영어 혹은 한국어 둘 중 하나의 표기로 통일해야 하나 본 논문에서는 대중적으로 많이 쓰이는 표현에 따라 AOA(에이오에이)는 영어 표기인 'AOA'로, ITZY(있지)는 영어 표기인 'ITZY'로, 에스파(aespa)는 한글 표기인 '에스파'로 표기하도록 한다.

aespa	Girls	유영진	Ryan S.Jhun, Hanif Hitmanic Sabzevari, Dennis DeKo Kordnejad, Rodnae 'Chikk' Bell, Pontus PJ Ljung, 유영진	2022.07.08.

앞서 언급했듯, 이들 노래들을 연구 대상으로 삼는 기준으로 '카메라'와 '시선'의 두 가지 요소를 판단 기준으로 삼는다. 여기에서 '카메라'는 반드시 사진을 찍는 기계만을 의미하는 것은 아니며 CCTV나 드론(Drone) 등과 같이 물리적 기계를 통해 물체, 풍경, 피사체 등을 촬영할 수 있는 기계 전반을 의미한다. 또한 단순히 뮤직비디오 속에 카메라가 등장한다고 해서 연구 대상으로 삼지는 않는다. 실제로 이들 5개의 노래 외에도 카메라가 등장하는 노래들이 있으나, 이때 중요한 것은 카메라가 '부정적인 시선'을 내포하고 있느냐의 여부이다. 즉 카메라로 대표되는 타인의 시선이 보이지 않는 곳에서 멤버들을 쳐다보고 있으며, 멤버들이 이에 대해 대항하는 구도로 이루어져 있어야 한다는 것이다. 이러한 기준을 종합해 볼 때, 위의 5개의 노래가 모두 기준에 부합한다. 따라서 이들 5개 노래를 연구 대상으로 삼았으며 3장에서 본격적으로 이들 노래에 나타나는 디지털 성범죄 요소를 분석하고자 한다.

다음으로 본 논문의 주제와 관련된 선행연구를 검토하고자 하나, 현재까지 걸그룹과 디지털 성범죄를 관련지어 연구한 논문은 발표되지 않은 실정이다. 따라서 본 논문과 간접적으로 연결되어 있다고 볼 수 있는 대중음악에서의 젠더적 연구를 살피고자 한다. 대중음악의 젠더적 연구는 주로 대중음악에 나타나는 여성성과 여성 이미지를 분석하는 데 초점을 두었다. 대중음악에는 굉장히 다양한 여성의 모습이 그려지지만, 2000년대 이전까지의 대중음악에 나타나는 여성은 상당히 수동적인 모습으로 그려져 왔다는 데에는 상당수의 연구자가 동의하고 있다.[8] 대중가요에 등장하는 여성의 모습이 과거의 수동적이고 전통적인 여성

8 박애경, 「한국 대중음악에 나타난 대안적 여성성-언더그라운드 음악을 중심으로」, 『대중서사연구』 제10권 제2호, 대중서사학회, 2004; 윤선희·김영한, 「1970년대 대중문화와

상의 모습을 그대로 이어가고 있다는 문제점을 지적하였다. 그러나 2000년대 이후, 특히 2010년대 이후부터 이러한 모습에 변화가 생기기 시작한다.[9] 일명 '걸크러쉬'라고 하는 주동적이고 능동적인 여성의 모습이 유행을 끌기 시작하면서 대중음악에서 과거의 수동적인 여성상은 극복의 대상이 되기 시작했다. 특히 걸그룹 음악에 등장하는 여성의 모습은 수동적이고 종속적인 여성성을 극복하는 양상으로 흘러가고 있다.[10]

하지만 그렇다고 해서 2010년대 이후부터 현재의 대중음악에 등장하는 여성의 모습이 완전히 주체적이라고 단언하기는 어렵다.[11] 특히 걸그룹은 기획사의 주도하에 상업성을 목표로 하기 때문에 대중의 욕구를 충족하는 방향으로 나아갈 수밖에 없다. 그간 걸그룹의 역사를 살펴보았을 때, 걸그룹은 청순 콘셉트와 섹시 콘셉트의 양분된 콘셉트로 활동하는 경향을 보인다. 그렇기에 걸그룹 음악에 나타나는 여성의 모습은 수동적 여성상과 능동적 여성상을 함께 보여주는 경우가 많다. 또한 걸그룹의 음악은 대개 멤버가 직접 만들기보다는 기획사에서 의뢰한 전문 작사가와 작곡가가 만드는 경우가 많은데, 가수와 창작자 사이의 괴리

여성의 재현-대중가요 음반의 영상 기호 분석」,『한국방송학보』통권 제19-3호, 한국방송학회, 2005; 이동순,「한국 근대 대중가요에 나타난 여성성의 실태 연구」,『동북아 문화연구』제20집, 동북아시아문화학회, 2009; 이은진,「1930년대 유행가에서 나타나는 정형화된 여성성: 근대적 젠더규범에 대한 음악적 해석」,『음악사연구』2권, 음악사연구회, 2013; 배샛별·이승연,「일제 강점기 사랑과 이별 소재 대중가요 가사 속 여성 지칭 명사의 특징」,『대중서사연구』제22권 제3호, 대중서사학회, 2016.

9 이러한 변화는 특히 여성 솔로 아티스트에게서 두드러지게 나타나는데, 2010년대 이전에는 '사랑과 이별'을 주제로 한 노래들에서 자신을 떠나간 남성에 대해 그저 슬퍼하거나 오히려 상대의 행복을 빌어주는 다소 수동적이고 전통적인 여성상의 모습이 많이 나타난다면 2010년대 이후에는 자신을 떠나간 남성에 대해 분노하고 이별을 계기로 남성 규율 권력에서 벗어나 주체성을 선언하는 모습을 발견할 수 있다. 자세한 논의는 정기인,「떠나간 남성과 남겨진 여성-1980~2010년대 여성 솔로 가수의 이별 노래에 나타난 여성상의 변화와 기존 텍스트의 활용」,『대중음악』통권 26호, 한국대중음악학회, 2020.

10 김태룡,「한국 걸그룹 음악 가사의 주제 양상과 여성 화자의 태도」,『문화콘텐츠연구』제18호, 건국대학교 글로컬문화전략연구소, 2020.

11 김수아,「미디어 속의 젠더 코드」,『젠더리뷰』제14호, 한국여성정책연구원, 2009; 김수아,「소녀 이미지의 볼거리화와 소비 방식의 구성-소녀 그룹의 삼촌 팬 담론 구성」,『미디어, 젠더&문화』제15호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2010.

는 걸그룹 음악에 나타나는 여성 이미지의 왜곡을 불러일으키기도 한다.[12]

이렇듯 현재까지 진행되어 온 대중음악의 젠더적 연구는 주로 대중음악에 나타나는 여성성과 여성 이미지의 변화에 초점을 두고 있다. 본 연구에서 다루고자 하는 걸그룹과 이들의 사회적 대응에 대한 연구는 그리 많지 않은 실정이다. 물론 최근에는 앞서 언급한 『82년생 김지영』과 관련한 아이린의 사례와 같이 젠더 이슈에 얽힌 걸그룹의 사례를 분석한 연구도 이루어지고 있다.[13] 그러나 이 경우에는 사회적 현상 그 자체에만 집중하고 구체적으로 걸그룹의 음악에서 사회적 이슈에 어떤 식으로 대응하는지를 분석하고 있지는 않다. 그렇기에 본 연구는 음악에 대한 내적 연구와 음악이 생성되는 사회·문화적 배경과 같은 외적 연구를 함께 아울러 보다 입체적으로 걸그룹이 갖는 사회·문화적 의미를 살피고자 한다.

2 '시선'과 '권력'의 문제

본격적으로 뮤직비디오에 나타나는 디지털 성범죄 요소를 분석하기에 앞서 뮤직비디오에 나타나는 '시선'이 갖는 '권력'의 의미에 대해 살펴보고자 한다. 예로부터 시각은 서구에서 중요한 요소로 인식되어 왔는데, 아리스토텔레스는 시각적 앎이 지성에 가장 근접해 있다는 이유로 시각이 모든 감각 가운데서 가장 고귀하다고 생각하였으며 아퀴나스는 시각이라는 용어를 지성적 인지로까지 확장했다.[14] 시각은 곧 '인식(지식, connaissance)'의 영역으로 확장되었는데, 어떤 대상을 잘 인식한다는 것은 곧 그것을 잘 본다는 것을 의미하게 되었다.[15] 이를 통해 '보는 것'은 '아는 것'으로 연결되었고, 지식은 곧 권력으로 연결되었다. 무언

12 이혜원, 「걸그룹 노래 가사에 드러나는 타자화된 여성상 고찰-JYP 엔터테인먼트 걸그룹을 중심으로」, 『여성문학연구』 제54호, 한국여성문학학회, 2021.

13 류진희, 「젠더화된 메타서사로서 한류, 혹은 K-엔터테인먼트 비판-여성 팬, 걸 그룹, 그리고 여성 청년을 중심으로」, 『대중서사연구』 제54권 제2호, 대중서사학회, 2020.

14 토마스 플린, 「푸코와 시각의 붕괴」, 데이비드 마이클 레빈, 정성철·백문임 역, 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 시각과언어, 2004, 454쪽.

15 한희진, 「미셸 푸코의 파놉티시즘에서 인식, 권력, 윤리의 관계」, 『의철학연구』 제13권, 한국의철학회, 2012, 81쪽.

가를 안다는 것은 우위를 점할 수 있으며 타인에게 힘을 행사할 수 있는 권력을 주었기에 시각에서 인식, 인식에서 지식으로 이어지는 관계는 곧 권력으로 이어질 수 있었던 것이다.

이러한 인식과 권력의 관계를 통해 규율사회와 근대적 개인의 상관관계를 밝힌 이는 바로 프랑스의 철학자 미셸 푸코(Michel Foucault)다. 푸코는『감시와 처벌: 감옥의 탄생』이라는 저서를 통해 규율을 일상에 미세하게 스며들어 인간을 통제하고, 개입하여 삶의 현장 구석구석에 지속적으로 세세하게 관여하는 권력의 도구이며 기술로 정의한다.[16] 또한 푸코는 이러한 규율권력이 작동하는 대표적인 예시로 영국의 철학자 제러미 벤담(Jeremy Bentham)이 고안한 '판옵티콘(Panopticon)'을 제시한다. 판옵티콘은 흔히 '원형감옥' 또는 '일망(一望) 감시시설'이라고도 불리며, 중앙의 감시탑을 중심으로 수감자들의 독방을 원형으로 둘러싸듯이 배치해서 최소한의 비용과 관리로 감시의 효율성을 극대화한 구조를 형상화한 것이다.[17] 죄수들은 감시인이 정면에서 자신들을 바라볼 수 있는 독방 안에 감금되어 있으며, 양쪽의 벽을 통해 동료 죄수들과의 접촉이 차단된 채 생활한다.[18] 이때 중요한 것은 감금된 자는 감시자의 존재를 알아차릴 수는 없지만, 자신이 늘 감시받고 있다는 사실을 인지하고 있다는 점이다.[19] 즉 감시를 통해 작용하는 규율의 매커니즘은 수감자가 스스로 감옥의 규칙을 내재화하여 따르게 만든다. 이처럼 규율권력의 사회는 규율에 의해서 개인을 효율적으로 만들고 통제하는 사회이다.[20]

또한 푸코는 규율의 특징으로 '분할된 신체'를 드는데, 규율은 폐쇄적 세계를 통해 공간에 따른 개인의 분할을 실행한다는 것이다.[21] 폐쇄적 세계를 통해 개인은 지정된 구역으로 배정되고 집단은 분해된다. 이렇게 집단 단위의 구분을 피

16 박혜성,「CCTV, 감시, 규율권력 : 고등학교에서의 CCTV에 대한 사례연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2012, 2쪽.
17 한희진, 앞의 논문, 76쪽.
18 미셸 푸코, 오생근 역,『감시와 처벌: 감옥의 탄생』(번역개정 2판), 나남출판, 2020, 367쪽.
19 위의 책, 370쪽.
20 위의 책, 13쪽.
21 위의 책, 262쪽.

하고 개인을 분할하는 데에는 집단의 생성으로 말미암은 도주와 방랑과 같은 집단적 행동을 방지하기 위함이다. 즉 규율은 분해의 공간을 조직하는 일인 것이다.[22] 이처럼 푸코는 시각이 근대성의 요소로 중시되던 때 시각의 위험성을 제시하고 시각에 대한 믿음을 불신했다는 데에서 큰 의의를 갖는다. 이러한 푸코의 주장은 시각이 중요한 요소로 작용하는 아이돌 산업, 그중에서도 걸그룹을 설명하는 데에도 유용한 역할을 한다. 그도 그럴 것이, 초기의 걸그룹 연구는 주로 걸그룹이 갖는 성적 대상화를 지적하는 연구들이 대부분이었기 때문이다.[23] 초기 걸그룹 연구가 걸그룹의 성애화나 물신화를 지적한 것은 타당하다고 볼 수 있는데, 실제로 이들 연구가 행해졌던 2000년대 후반에서 2010년대 중반까지의 걸그룹은 신체 노출을 통한 섹시 콘셉트를 표방하는 경우가 매우 많았기 때문이다.

섹시 콘셉트를 표방하며 활동한 걸그룹은 대개 신체의 윤곽을 드러낼 수 있는 꽉 달라붙는 의상을 입거나 특정 부위를 드러내는 의상을 입으며 신체 노출을 하나의 활동 수단으로 내세웠다. 이를 통해 걸그룹 멤버들은 매끈한 다리, 풍만한 가슴, 굴곡진 몸매 등 한 개인이 아닌 파편화된 신체의 일부로 대중들에게 각인되고 만다. 실제로 예시로 든 AOA의 경우 멤버 중 한 명인 설현은 2015년 통신사 광고를 통해 선보인 '뒷모습' 포즈가 화제가 되어 당시 대중에게 인지도가 없던 설현은 일약 스타덤에 오르게 된다. 설현의 뒷모습은 입간판으로도 제작되어 전국 곳곳에 배치되면서 설현은 대중에게 '뒷모습'으로 각인된다.[24] 신체의 일부

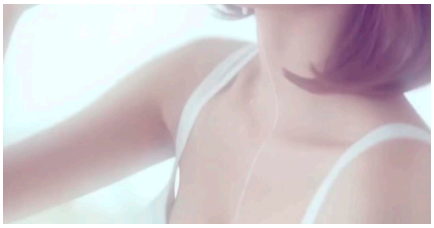
22 위의 책, 266쪽,

23 김수아, 「소녀 이미지의 볼거리화와 소비 방식의 구성-소녀 그룹의 삼촌 팬 담론 구성」, 『미디어, 젠더&문화』 제15호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2010; 김정원, 「"Hey 이젠 날 봐봐 Mister": 2000년대 한국 걸그룹의 시각화(visualization)와 성애화(sexualization)에 관한 고찰」, 『대중음악』 통권 8호, 한국대중음악학회, 2011; 이종임, 「한류문화에서 재현되는 여성/담론-케이팝 아이돌 걸그룹의 뮤직비디오 속 이미지를 중심으로」, 『인문사회』 제7권 제6호, (사)아시아문화학술원, 2016; 정윤수, 「걸그룹을 둘러싼 모험 위험사회에서 살아남기」, 『대중음악』 통권 8호, 한국대중음악학회, 2011; 이수안, 대중문화 공연에 재현되는 양극화된 젠더 디스플레이와 몸 이미지의 성애화 방식 , 『한국여성학』 제30권 제4호, 한국여성학회, 2014.

24 설현의 뒷모습 입간판에 대해 당시 인터넷 공간에 이와 관련한 폭력적 글이 다분했는데, 이것은 재현하는 과정에서 일어날 수 있는 대상화에 대한 우려에 기인한다. 설현의 등신대 광고는 여성의 몸(body)을 본떠 상업화에 이용했다는 점에서 분명 문제적이기 때문이



AOA, 〈짧은 치마〉(2014)



스텔라(Stellar), 〈마리오네트〉(2014)

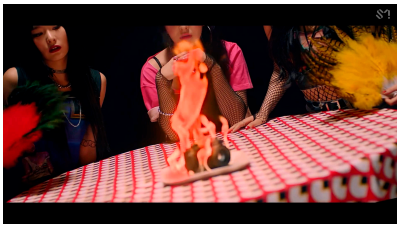
가 곧 그 멤버를 대표하게 된 긍정적인 예시가 설현이라면 그 반대의 경우로 스텔라(Stellar)를 들 수 있다.

스텔라는 2011년에 청순 콘셉트로 데뷔한 걸그룹인데, 청순 콘셉트가 큰 호응을 얻지 못하자 2014년에 〈마리오네트〉라는 곡으로 콘셉트 변화를 시도한다. 결론적으로 이 곡으로 스텔라는 화제를 얻는 데에는 성공하지만 지나치게 선정적인 콘셉트로 대중들의 반감을 사게 된다. 이후로도 섹시 콘셉트를 표방하며 활동하지만 결국 흥행에는 실패하며 2017년에 스텔라는 해체하게 된다. 마찬가지로 섹시 콘셉트를 내세운 AOA의 경우 멤버 개개인의 인지도가 어느 정도 있는 반면, 스텔라는 활동 중에나 해체 이후에나 대중들에게 뚜렷하게 각인된 멤버가 없다는 점에서 파편화된 신체가 끝내 한 개인으로 이어지지 못한 사례라 할 수 있다.[25] 이처럼 신체 노출을 내세운 섹시 콘셉트의 경우 걸그룹 멤버의 신체를 분할하고 파편화하는데, 이를 통해 멤버들은 타인의 시선에 길들여지고 훈육되는 상태에 이르고 만다.

다.(김민지, 「신유물론을 통한 페미니스트 재현학의 방향성 고찰: 여자 아이돌 AOA의 〈너나 해〉(2019)를 중심으로」, 『과학기술학연구』 제21권 제3호, 한국과학기술학회, 2021, 182쪽.)

25 물론 스텔라의 경우 '가영'이라는 멤버가 그룹에서 그나마 대중에게 알려진 멤버였다. 그러나 그룹 해체 이후 현재까지 이렇다 할 뚜렷한 활동은 하지 않고 있는 상태다. 2020년에 MBN에서 방영된 「미쓰백」(2020년 10월 15일 방영)이라는 방송에 출연한 적이 있는데, 방송을 통해 스텔라의 섹시 콘셉트는 강요받은 것임을 고백하였다. 가영은 에이핑크와 같은 청순 콘셉트의 걸그룹을 꿈꾸며 데뷔했지만, 섹시 콘셉트의 변화로 선정적인 의상과 신체 노출을 강요받았다. 이로 인해 가영은 현재까지도 트라우마에 시달리고 있음을 여러 매체를 통해 고백한 바 있다.

과거 걸그룹에 나타나는 시선의 문제에서 중요한 것은 멤버들이 그 시선의 존재를 '몰라야 한다'는 것이다. 시각성을 중시하는 걸그룹에게 있어 시선은 걸그룹의 탄생에서부터 현재에 이르기까지 한 순간도 빠진 적이 없을 정도로 중요한 요소라 할 수 있다. 즉 시각과 시선의 존재는 걸그룹에게 있어 늘 중요한 요소로 자리하였는데, 이 시선이 과거에는 아예 모르거나, 아니면 알고도 모른 척하는 것이었다면 현재에는 멤버들에 의해 발각되거나 멤버들이 깨닫는 양상으로 변화한다는 점이 중요하다. 앞서 언급했듯, 보는 것은 곧 아는 것을 의미하며 아는 것은 곧 권력으로 이어진다. 즉 기존의 걸그룹이 시선의 존재를 몰랐기에 철저히 '보여지는 자'였으며 그렇기에 권력의 지배를 받는 '피지배자'였다면 시선을 깨달은 걸그룹은 '보는 자'이며 곧 권력을 행사하는 '지배자'의 위치에 있다. 이처럼 시선의 문제는 걸그룹의 능동성을 고찰하는 데 있어 매우 중요한 요소라 할 수 있다.



레드벨벳, 〈Bad Boy〉(2018)



(여자)아이들, 〈Tomboy〉(2022)

이러한 변화를 설명하는 예시로 2018년에 발매된 레드벨벳의 〈Bad Boy〉와 2022년에 발매된 (여자)아이들의 〈Tomboy〉를 들 수 있다. 전자의 경우 멤버들이 테이블에 둘러앉아 검은색 카메라가 불타는 장면을 함께 지켜보고 있는 장면이다. 후자의 경우 멤버 중 한 명인 민니가 액자 속에 있는 남자 인형의 사진을 쳐다보고 있는데, 이때 사진 속 남자 인형의 눈은 찢어져 있고 거기에는 'This is my attitude'라는 글귀가 적혀 있다.[26] 두 곡에는 공통적으로 자신을 바라보고

26 뮤직비디오 속 이 장면에서는 동시에 'Look at you 넌 못 감당해 날', 'Look at my toe 나의 Ex 이름 Tattoo'라는 가사가 흘러나오는데, 이 가사를 통해서도 시선의 주체로 등장하

있는 시선의 존재를 눈치챈 멤버의 모습이 나타난다. 자신을 쳐다보는 관음증적 시선을 깨닫고 이에 적극적으로 대항하거나 오히려 자신의 시선으로 되받아치는 모습은 이들이 감시받는 존재, 대상화된 존재로부터 탈피했음을 보여준다.[27]

이처럼 보는 행위는 그 자체만으로 충분히 저항적이고 대안적인 양식이 될 수 있다. 본다는 것은 늘 사고한다는 것인데, 왜냐하면 보여질 수 있는 것은 '미리 사고를 구성하는' 것의 일부이기 때문이다. 그리고 뒤집어 얘기하자면, 사고한다는 것은 언제나 본다는 것이다.[28] 이는 곧 보는 행위를 통해 걸그룹이 과거의 대상화되었지만 순종적이며 수동적인 예쁜 여성[29]에서 스스로 사고할 줄 아는 거북한 여성으로 변화하는 양상을 보여준다 할 수 있다. 물론 2010년대 후반에서 현재에 이르는 모든 걸그룹에서 이러한 시선의 능동성이 드러나는 것은 아니다. 그러나 시선의 존재를 깨닫는 걸그룹과 노래들이 2010년대 후반부터 종종 나타나기 시작한다는 점은 의미심장하다. 이는 서론에서 언급했듯, 2010년대 중반부터 사회적인 문제로 제기된 페미니즘과 디지털 성범죄와 무관하다고 보기 어렵기 때문이다.

성균관대학교 산학협력단의 '딥페이크 기술을 활용한 온라인 불법 행위 대

고 있는 여성의 모습을 확인할 수 있다. 또한 민니가 쳐다보고 있는 사진 속 주인공은 바비인형의 남자친구인 '켄(Ken)'인데, 〈Tomboy〉 뮤직비디오는 바비인형의 모습으로 나오는 멤버들이 켄에게 복수하는 서사로 이루어져 있다. 예로부터 바비인형이 백인 여성을 성상품화하였다는 비판을 받아왔으며, 〈Tomboy〉에도 'Do you want a blond barbie doll? It's not here, I'm not a doll'이라는 가사가 등장한다는 점에서 〈Tomboy〉는 여성의 성상품화를 비판하고 주체적 존재로서의 여성을 표현한 곡으로 볼 수 있다.

27 2018년에 발표된 레드벨벳의 〈Bad Boy〉의 뮤직비디오는 레드벨벳 멤버들이 자신들을 몰래 지켜보는 시선과 감시 속에서 벗어나 스스로의 시선을 되찾는 서사로 구성되어 있다. 뮤직비디오 초반에 레드벨벳 멤버들은 철저히 '보여지는 자'이나 자신들을 관찰하고 감시하는 누군가의 시선을 깨닫고, 타인의 시선을 상징하는 카메라를 불태우고 부순다. 이를 통해 멤버들은 '보여지는 자'로서의 수동성을 탈피하고 '보는 자'로서의 주동적인 정체성을 되찾겠다는 의지를 보여준다. 자세한 논의는 이혜원, 「한국 아이돌 뮤직비디오에 나타나는 변증법적 여성서사 연구: 걸그룹 '레드벨벳(Red Velvet)'을 중심으로」, 『스토리콘텐츠』 제2호, 경희대학교 K-컬처·스토리콘텐츠연구소, 2023 참고.

28 미크 발, 「남성 주인의 눈」, 데이비드 마이클 레빈, 정성철·백문임 역, 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 시각과언어, 2004, 651쪽.

29 위의 책, 649쪽.

응방안 연구'에 따르면 2019년 7월 딥페이크 피해자의 99%가 연예인이었으며, 2020년 7월 기준으로 연예인 피해자의 비율은 62%로 밝혀졌다.[30] 딥페이크(Deep Fake)는 인공지능(AI) 기술 중 안면 매핑(facial mapping) 기술을 활용하여 특정인의 얼굴을 다른 영상에 합성하는 허위 영상합성물을 의미한다.[31] 한국에서는 특히 걸그룹을 포함한 여성 연예인이 딥페이크의 주된 피해자로 손꼽힌다. 실제로 딥페이크가 처음 등장한 것은 2017년 미국 커뮤니티 서비스인 레딧(Reddit)에 연예인을 합성한 포르노그래피로부터이다.[32] 또한 2018년에 일어난 버닝썬 게이트나 2020년 일어난 N번방 사건과 같은 일련의 성범죄는 대한민국 사회에 디지털 성범죄에 대한 경각심을 불러일으키기 충분했다. 이처럼 디지털 성범죄 피해자의 상당수가 여성 연예인, 그중에서도 걸그룹에 집중되어 있다는 사실과 앞서 언급한 시선의 존재를 눈치챈 걸그룹의 노래들은 무관하다고 볼 수 없을 것이다.

현재 대한민국 사회에서 큰 문제가 되고 있는 디지털 성범죄는 곧 여성혐오와 젠더 갈등 담론으로 옮겨지며 첨예한 문제의식을 드러내고 있다. 걸그룹 역시 가사 혹은 뮤직비디오에 이러한 디지털 성범죄를 비판하는 은유적 장치를 삽입하며 사회적 이슈에 기민하게 반응하고 있다. 이러한 경향성은 특히 2010년대 중반에서 2020년대 초반에 데뷔한 걸그룹의 음악에서 두드러지게 나타난다. 따라서 본고에서는 걸그룹 음악의 가사와 뮤직비디오라는 두 가지 측면을 통해 걸그룹 노래에 나타나는 '시선'의 문제와 이에 대항하는 멤버들의 모습을 상세히 분석하고자 한다.

3 걸그룹 노래에 드러나는 디지털 성범죄 대항 요소 분석

3.1 AOA의 〈날 보러 와요〉(2019)

30 김세훈, 「딥페이크, 사용방식에 따라 '양날의 칼'」, 『팩트체크 동향리포트 'FACT(팩트)'』, 시청자미디어재단, 2021, 32쪽.

31 배상균, 「인공지능(AI) 기술을 이용한 디지털 성범죄에 대한 검토-딥페이크(Deepfake) 포르노 규제를 중심으로-」, 『외법논집』 제43권 제3호, 한국외국어대학교 법학연구소, 2019, 174쪽.

32 김세훈, 앞의 논문, 30쪽.

가장 먼저 AOA의 사례를 살펴보고자 한다. 〈날 보러 와요〉의 뮤직비디오는 혜정, 설현, 찬미, 지민이 어딘가에 갇혀있는 혹은 누군가에 잡혀 있는 유나를 구출하는 서사로 구성되어 있다. 뮤직비디오 속에서 멤버들은 각각 독립적인 공간에 배치되어 있는데, 이는 흡사 판옵티콘 구조를 연상시킨다. 분할되어 있던 멤버들은 갇혀있는 유나를 구출하기 위해 함께 모여 손을 맞잡는다. 멤버 유나는 카메라와 CCTV, 드론으로 연상되는 물체들에 둘러싸인 채 무기력하게 누워있다. 멤버들은 저마다 총, 검, 화살과 같은 무기를 갖추어 유나를 구출하기 위해 나선다. 마침내 유나를 구출하는 데 성공하고 유나는 자신을 감시하던 드론을 지팡이로 내려쳐 부순다.



유나를 감시하는 드론과 이를 지팡이로 부수는 유나

이때 드론을 부수는 인물이 유나라는 점이 흥미로운데, 뮤직비디오가 진행되는 동안 유나는 줄곧 수동적이고 무기력한 인물로 표현되기 때문이다. 뮤직비디오의 서사 자체가 피해자 혹은 약자로 설정되어 있는 유나를 다른 멤버들이 구하는 것으로 구성되어 있다는 점에서 이는 당연한 것이라 할 수 있다. 뮤직비디오 후반부에서 함께 힘을 모으던 멤버들이 마침내 유나를 구출하는 데 성공하고, 지민은 자신이 들고 있던 지팡이를 유나에게 건넨다. 지민이 직접 드론을 부술 수도 있었지만 지민은 자신이 하지 않고 유나에게 선택권을 준 것이다. 유나는 이전의 무기력한 표정이 아닌 무언가 결심한 듯한 단호한 표정으로 지팡이로 드론

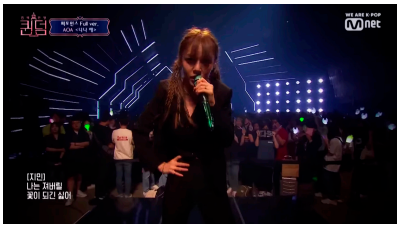
을 내려쳐 부순다. 이 장면에서 유나와 멤버들을 비추는 화면이 카메라로 녹화하는 화면으로 바뀌는데, 이는 드론이 유나를 감시하던 몰래카메라였음을 상징적으로 드러내는 장면이다. 즉 〈날 보러 와요〉의 뮤직비디오는 몰래카메라의 피해자였던 여성이 자신을 몰래 감시하던 시선을 깨닫고 동료들과 함께 연대하여 이를 파괴하는 서사로 구성된 것이라 할 수 있다. 뮤직비디오 자체만 놓고 봤을 때도 흥미롭지만 이 뮤직비디오가 AOA가 발표한 노래의 뮤직비디오라는 점이 의미 있다.

AOA는 FNC엔터테인먼트 소속 걸그룹으로 2012년 〈Elvis〉라는 곡으로 데뷔했다.[33] AOA는 데뷔 초기에는 격주로 댄스 그룹과 밴드 그룹을 병행하며 활동하였지만 대중의 관심을 받지 못하였다. 그러던 중 2013년 발표한 섹시 콘셉트의 〈흔들려〉로 눈도장을 찍게 되며 본격적으로 섹시 콘셉트로 노선을 돌리게 된다. 그리고 2014년 발표한 〈짧은 치마〉의 흥행으로 AOA는 꾸준히 섹시 콘셉트를 이어가며 남성을 중심으로 한 팬덤을 이루며 유명세를 얻기 시작했다. 그러나 2018년에 AOA의 멤버인 유나가 페미니즘에 대한 긍정적인 발언을 하면서 AOA는 이전과는 전혀 다른 모습으로 재탄생하게 된다.[34] 유나의 발언으로 남성 팬들은 AOA를 일명 '페미니즘 코인을 탄 걸그룹'으로 규정하고 등을 돌린

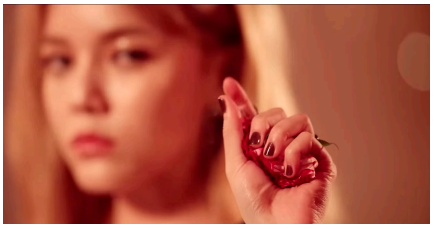
33 AOA는 'Ace of Angels'의 약자로, 이는 AOA가 천사 콘셉트로 활동한다는 점을 명시한 것이다. 그러나 천사 콘셉트는 데뷔 초기에만 내세우고 이후 활동에서는 천사 콘셉트를 내세우지 않는다. AOA의 경우 여러 유닛 그룹이 있는데, 일반적으로 대중에게 알려진 혜정, 설현, 찬미, 지민, 초아, 유나, 민아의 7명으로 이루어진 구성은 'AOA White'로 댄스 그룹에 해당한다. 두 번째로 지민, 초아, 유나, 유경, 민아 5명으로 이루어진 구성은 'AOA Black'으로 5인조 밴드 그룹이다. 마지막으로 유나, 혜정, 찬미 3명으로 이루어진 'AOA Cream' 유닛 그룹이 있다. AOA Black은 데뷔 초기에만 활동하다가 〈짧은 치마〉의 흥행 이후로 활동을 중단하게 되고 이후 밴드 그룹으로만 활동하던 멤버 유경은 AOA를 탈퇴한다.

34 유나는 2018년 방영된 「차이나는 클라스」라는 프로그램에 출연하여 「차이나는 클라스」에서 방영한 '페미니즘 편을 재미있게 봤다'라는 발언을 하여 남성 팬들의 비난을 받았다. 또한 같은 해 자신의 개인 SNS 계정에 사진을 올렸는데, 이 사진 속에 2016년에 발행된 조남주의 저서 『82년생 김지영』이 함께 찍혀 있었다. 이를 두고 남성 팬들은 유나가 페미니스트임을 인정하였다며 비판하였다. 이러한 맥락에서 〈날 보러 와요〉 뮤직비디오에서 유나가 피해자로 그려진 점은 의미심장하다 할 수 있다.

다. 반면 여성 팬들은 AOA를 옹호하며 이들을 응원하는 행보를 보인다. AOA는 2019년 엠넷(Mnet)에서 방영된 음악 경연 프로그램 「컴백전쟁: 퀸덤」에 출연하며 완전히 페미니즘으로 방향을 선회한다. 이들은 마마무(MAMAMOO)의 〈너나 해〉를 편곡하여 자신들의 콘셉트에 맞게 페미니즘적으로 재해석한다. 이후 같은 해에 〈날 보러 와요〉라는 곡을 발표하며 페미니즘 행보를 굳힌다. 팬의 대다수가 남성으로 이루어진 AOA였기에 이들이 보인 행보는 주목할 만하다.



「컴백전쟁: 퀸덤」에서 선보인
〈너나 해〉 무대



〈날 보러 와요〉 뮤직비디오

앞서 「컴백전쟁: 퀸덤」에서 AOA가 마마무의 〈너나 해〉를 편곡하여 페미니즘적으로 재해석하였다고 했는데, 이를 단적으로 보여주는 것이 바로 노래 앞부분에 새롭게 삽입된 지민의 랩 파트이다. 지민이 선보인 랩 가사 중에 '나는 져버릴 꽃이 되긴 싫어 I'm the tree'라는 가사가 등장하는데, 이 가사는 AOA가 재해석한 〈너나 해〉의 주제를 상징적으로 드러낸다. 또한 이 가사는 〈날 보러 와요〉의 뮤직비디오 속에서 다시 한번 등장한다. 〈날 보러 와요〉의 노래 중간에 지민의 랩 파트가 나오는데, 이때 뮤직비디오에는 꽃을 손에 그러쥔 지민의 모습이 등장한다. 이 모습은 자신은 꽃이 아닌 나무라는 〈너나 해〉에서의 가사를 시각적으로 상징화한 장면이라 할 수 있다. 과거의 섹시 콘셉트를 내세웠던 지민 자신과 AOA라는 걸그룹의 존재가 '꽃'을 상징한다면 〈너나 해〉와 〈날 보러 와요〉를 통해 보여준 AOA는 '나무'를 상징한다.

이처럼 그 의도가 명확한 〈너나 해〉의 주제 의식이 〈날 보러 와요〉로 이어진다는 점에서 〈날 보러 와요〉 역시 여성 주체적 서사를 담고 있음을 알 수 있다. 물론 〈너나 해〉에서 〈날 보러 와요〉로 이어지는 AOA의 일련의 행보를 완벽히 긍정

적으로 볼 수만은 없다. 〈너나 해〉 무대는 여성과 남성의 역할을 바꾸는 '미러링' 방식을 통해 오히려 이분법적 젠더 체계를 강화시킨다는 문제점이 있으며,[35] 〈날 보러 와요〉에는 앞서 설현이 자신의 이름을 대중에게 알린 '뒷모습' 포즈를 포인트 안무로 채택했다는 점에서 성적 대상화의 문제를 재환기한다. 그러나 이러한 문제들에도 불구하고 걸그룹에게 있어 그간 금기시되어 왔던 페미니즘이라는 화두를 전면에 내세웠다는 점과 이후 활동한 걸그룹들이 페미니즘을 콘셉트로 내세울 수 있게 된 기반을 마련했다는 점에서 AOA가 갖는 의의는 매우 크다 할 수 있다.

3.2 ITZY의 〈달라달라〉(2019)와 〈Wannabe〉(2020)

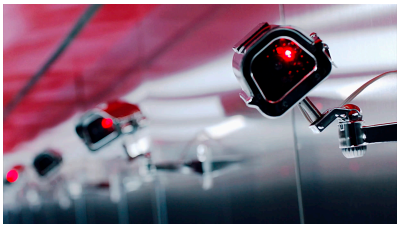
다음으로 ITZY의 사례를 살펴보도록 한다. ITZY는 2019년 JYP 엔터테인먼트에서 데뷔한 5인조 걸그룹으로, 데뷔곡인 〈달라달라〉가 공전의 히트를 기록하며 JYP 엔터테인먼트를 걸그룹의 명가로 자리매김하는 데 일조하였다. ITZY는 당당하고 주체적인 이미지를 내세워 스스로를 사랑한다는 의미의 'Love Myself'를 그룹의 콘셉트로 표방하였으며 이러한 콘셉트는 4세대 아이돌로 이어져 현재까지 K-POP 시장의 대세로 자리하고 있다. 콘셉트에 맞게 ITZY는 남들의 시선에 신경 쓰지 않는 당당한 여성의 이미지를 내세운 곡을 발표했는데, 2019년에 발표한 데뷔곡 〈달라달라〉와 2020년에 발표한 〈Wannabe〉가 대표적이다. 흥미로운 점은 두 곡에 공통적으로 디지털 성범죄를 은유하는 장면과 이를 상징적으로 드러내는 카메라가 등장한다는 것이다.

먼저 ITZY의 데뷔곡 〈달라달라〉 뮤직비디오의 도입부에 멤버들이 저마다 캐리어를 끌고 엘리베이터를 타는 장면이 등장한다. 엘리베이터에 탄 멤버들은 캐리어를 열어 가져온 옷을 살피기 시작한다. 이때 멤버들을 비추는 카메라의 구도는 마치 엘리베이터에 설치된 CCTV의 화면처럼 보인다. 그때 갑자기 멤버 중 한 명이 카메라의 존재를 눈치채고 손가락으로 카메라를 가리킨다. 이윽고 모든 멤버들이 카메라를 쳐다보며 카메라를 향해 옷을 던진다. 곧 화면은 어두워지고

35 김민지, 앞의 논문, 192쪽.




CCTV 화면으로 멤버들을 감시하는 구도로 되어있는 도입부 장면



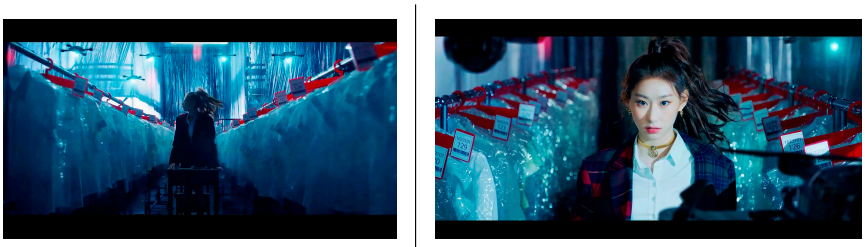

류진을 비추는 CCTV

노래가 시작된다.

바로 다음 장면에서 멤버 류진이 통로를 지나는 모습이 나오는데, 주목할 점은 이 통로에는 여러 대의 CCTV가 설치되어 있다는 점이다. 류진이 통로를 지나가자 이 CCTV들은 일제히 류진 쪽으로 움직이며 류진을 비춘다. 이에 류진은 손가락으로 CCTV를 손가락질하고 노려본다. 이때 흘러나오는 노래 가사가 'People look at me and they tell me 외모만 보고 내가 날라리 같대요'라는 구절이라는 점에서 이 장면에서 등장하는 CCTV는 일차적으로는 자신들의 관점으로 함부로 남을 평가하는 사람들의 시선을 상징한다는 것을 알 수 있다. 1절 후렴구가 끝난 후 통로 장면이 다시 한번 등장하는데, 이때에는 류진뿐만 아니라 멤버 전체가 함께 통로를 지나간다. 첫 장면에서 류진이 불쾌한 표정으로 CCTV를 쳐다보던 것과 달리 이 장면에서 류진을 포함한 멤버 전원이 활짝 웃으며 정면을 마주한다. 그리고 'I love myself! 난 뭔가 달라'라고 외친다. 이를 통해 타인의 시선에 굴하지 않는 당당한 멤버들의 모습과 〈달라달라〉라는 곡이 갖는 의미를 알 수 있다.

이처럼 〈달라달라〉의 뮤직비디오에 등장하는 CCTV는 일차적으로는 자신의 잣대로 타인을 판단하는 시선을 의미한다. 그러나 CCTV가 등장하는 것은

1절의 후렴구까지이며 이후로는 뮤직비디오에서 CCTV나 엘리베이터에서 멤버들을 감시하는 듯한 구도의 장면은 등장하지 않는다. 즉 이 장면은 뒤에 본격적으로 이어지는 뮤직비디오와는 크게 상관이 없는 장면이라는 점이다. 무엇보다도 CCTV는 타인의 시선을 상징하는 소재로 자주 사용되긴 하지만, 그것이 엘리베이터에서 멤버들이 옷을 갈아입는 장면과 결합하였다는 점이 의미심장하다. 엘리베이터는 공공장소이며 멤버들은 이곳에서 옷을 갈아입으려는 행동을 취하고 있다. 그리고 CCTV가 이들을 몰래 쳐다보고 있다. 공공장소에서 여성의 모습을 몰래 촬영하는 것은 곧 디지털 성범죄를 의미한다. 그렇기에 〈달라달라〉의 뮤직비디오 속 엘리베이터 장면과 CCTV는 타인의 시선을 의미하는 일차적 의미를 넘어 디지털 성범죄를 은유하는 상징으로 볼 수 있는 여지가 있다. 또한 〈달라달라〉라는 노래가 여성의 주체성을 노래하는 곡이며, 이 당시 몰래카메라 범죄가 사회적 이슈로 떠올랐다는 점에서 이 장면이 당시의 사회적 이슈를 염두에 두었을 것이라는 사실을 추측할 수 있다.



교복을 입은 채령과 그녀를 둘러싼 드론

ITZY의 노래에 또다시 카메라가 등장하는데, 바로 2020년에 발표한 〈Wannabe〉에 등장하는 드론이다. 드론은 무선전파로 조종할 수 있는 무인 비행기인데 원래는 군사용으로 쓰였지만, 점차 대중에게 상용화되면서 개인도 저렴한 가격에 드론을 사용할 수 있게 되었다. 드론의 대중화와 함께 사회적 문제도 생겨났는데, 드론이 몰래카메라로 사용되며 성범죄의 도구로 쓰이게 된 것이다. 그렇기에 앞서 AOA의 〈날 보러 와요〉와 ITZY의 〈Wannabe〉에서도 드론이 여성을 감시하는 도구로 등장하고 있다. 〈Wannabe〉에서 드론은 멤버 중 한 명인 채령이 나오는 장면에서 등장한다. 채령은 교복으로 보이는 듯한 옷을 입고 책상에

앉아 있으며, 채령의 주변에는 같은 교복으로 보이는 수많은 옷과 그 위로 드론이 날아다니고 있다. 채령은 계속해서 이 드론에 쫓겨 숨어 다니다가 마침내 더 이상 숨지 않고 드론에 정면으로 맞선다. 이에 드론은 힘을 잃고 바닥으로 추락한다. ITZY의 〈Wannabe〉는 N번방 사건이 기사화되기 불과 몇 달 전에 발매되었는데, 뮤직비디오 속 이 장면이 미성년자를 상대로 벌어진 N번방 사건을 은유하고 비판한 것일 수도 있음을 추측할 수 있다.[36]

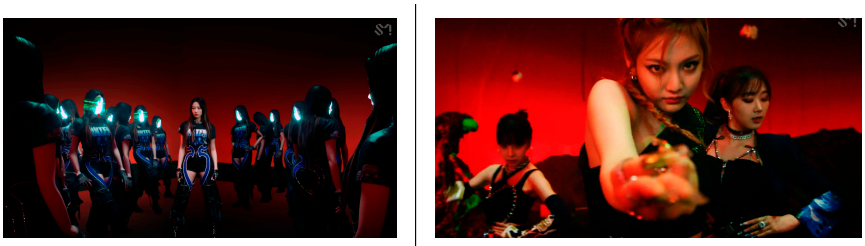
3.3 aespa의 〈Savage〉(2021)와 〈Girls〉(2022)

마지막으로 2020년에 데뷔한 4인조 걸그룹 에스파의 사례를 들 수 있다. SM 엔터테인먼트에서 데뷔한 에스파는 자신의 또 다른 자아인 아바타 'ae(아이)'를 만나 새로운 세계를 경험하게 된다는 세계관을 바탕으로 활동하며[37], 노래들 또한 세계관의 서사를 풀어내는 방식으로 구성된다. 에스파의 노래들이 담아내고 있는 이야기가 뚜렷하기에 이들의 노래가 사회적 이슈를 담아내고 있다고 보기에는 어려울 수도 있다. 그러나 아주 비유적이고 간접적인 방식으로라도 이들의 노

36 N번방 사건이 본격적으로 기사화되기 시작한 것은 2020년이지만, 실제 사건은 2018년 하반기부터 일어났으며 기사화되기 이전부터 SNS 계정을 통해 널리 퍼지기 시작했다. SNS 계정을 통해 논란이 되기 시작하자 언론에서도 이를 주목하여 N번방 사건이 표면화된 것이다. 따라서 〈Wannabe〉가 N번방 사건과 완전히 무관하다고 보긴 어려우며, 이 당시 N번방 사건뿐만 아니라 다양한 성범죄 사건들이 잇따라 일어났기에 〈Wannabe〉를 당시의 사회적 상황과 따로 떼어 놓고 보기 어렵다. 또한 ITZY는 2021년 12월 22일 일본 활동을 위해 〈Wannabe〉의 일본어 버전 음원과 일본어 버전 뮤직비디오를 발표하였는데, 일본어 버전 뮤직비디오에는 디지털 성범죄를 은유하는 장면이 빠졌다는 점이 흥미롭다. 일본어 버전 뮤직비디오는 원곡 뮤직비디오와는 아예 다른 내용으로 새롭게 찍은 뮤직비디오이며 보통 일본 현지 상황에 맞게 새롭게 촬영하는 경우가 많다. ITZY의 〈Wannabe〉도 마찬가지인데, 이 뮤직비디오에도 교복을 입은 학생들이 등장하긴 하지만 입시로 스트레스를 받는 수험생의 모습으로 등장할 뿐이다. 즉 2020년에 발표된 한국어 버전 〈Wannabe〉 뮤직비디오 속 채령의 장면은 당시 한국의 사회적 상황을 은유하게끔 연출된 것이라 할 수 있다.

37 SM엔터테인먼트 공식 홈페이지, https://www.smtown.com/artist/musician/10766 (검색일: 2023.12.10.)

래에는 디지털 성범죄를 상징하는 가사나 장면들이 등장하기에 본 절에서 짚고 넘어가고자 한다. 첫 번째로 2021년에 발표한 〈Savage〉는 멤버들이 세계관에서 악당으로 등장하는 '블랙맘바(Black Mamba)'와 맞서 싸우는 서사로 이루어져 있다. 이때 디지털 성범죄를 은유하는 가사와 장면이 등장한다.

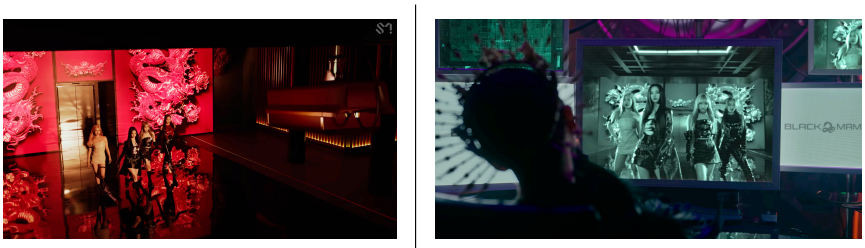


복제된 자신에게 둘러싸인 지젤과 카메라를 움직이는 닝닝

먼저 1절에서 멤버 지젤의 랩 파트를 주목할 수 있다. '날 밀어 넣어 Deep fake on me/준비가 안 된 무대로/몰아넣어 Fake on me/Got everybody mock up to me/수치를 느끼게 멘탈을 흔들어놔/싸늘한 관중 무너져 ae/더는 널 못 참아 Say No!'라는 가사에서 'Deep fake'라는 단어가 등장하는데, 이를 딥페이크 범죄를 은유하는 단어로 볼 수 있다. 뮤직비디오에서도 이 가사가 나오는 장면에 노래를 부르는 지젤 주변에 지젤과 똑같이 생긴 존재가, 그러나 얼굴은 모자이크 처리된 상태로 등장한다. 이는 특정 인물의 얼굴이나 신체를 인공지능 기술을 이용해 또 다른 영상, 주로 음란물에 합성하여 편집하는 딥페이크 범죄를 은유한 것으로 보인다. 또한 'Got everybody mock up to me'라는 가사를 '모두가 자신을 비웃고 놀린다'라는 의미로 해석할 수도 있지만, 'mock up'을 '실물 크기의 모형을 만들다'라는 뜻으로 해석하면 자신을 본뜬 또 다른 존재를 만드는 행위, 즉 딥페이크 범죄로도 해석할 수 있다. 딥페이크 범죄의 주된 피해자가 여성이며, 그중에서도 걸그룹이 딥페이크의 최대 피해자로 손꼽히는 상황에서 에스파의 〈Savage〉에 딥페이크를 은유하는 가사와 장면이 등장하는 것은 의미심장하다.

직접적으로 카메라가 등장하지 않지만, 간접적으로 카메라를 등장시키는 장면 또한 등장한다. 뮤직비디오의 후반부에 멤버들이 춤을 추는 장면에 멤버 중 한 명인 닝닝이 카메라를 응시하며 손으로 카메라를 움직이는 듯한 제스쳐를 취

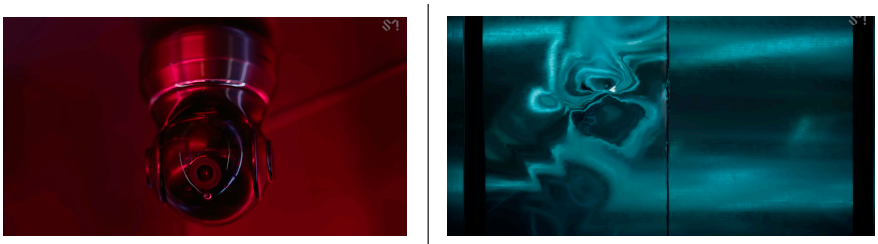
하는 모습이 나온다. 화면에 직접적으로 카메라가 등장하진 않지만, 멤버 닝닝이 카메라를 응시하고 닝닝의 손에 맞춰 화면이 움직이는 것을 통해 닝닝이 카메라를 움직인다는 것을 유추할 수 있다. 이 장면은 2장에서 언급한 레드벨벳의 〈Bad Boy〉에서 멤버들이 자신들을 감시하는 카메라를 불태우고 부수는 장면과 유사한 의미를 갖고 있다. 1절의 'Deep fake on me'라는 가사가 딥페이크 범죄를 은유하며, 딥페이크 범죄는 타인의 허락 없이 타인의 신체를 다른 영상물에 합성하는 디지털 범죄라는 점에서 피해자 몰래 그들을 감시하는 카메라로 볼 수 있다. 이 카메라를 멤버 닝닝이 똑바로 응시하고 손으로 움직인다는 것은 더 이상 감시당하는 존재, 보여지는 존재로 머무르지 않겠다는 의지로 볼 수 있다. 그렇기에 에스파의 〈Savage〉는 레드벨벳의 〈Bad Boy〉와 유사하게 수동적인 존재에서 벗어나 주체적이고 능동적인 존재로 남겠다는 의미를 담고 있다고 할 수 있다.



CCTV를 통해 멤버들을 지켜보는 블랙맘바

2022년에 발표된 에스파의 네 번째 타이틀곡인 〈Girls〉에는 CCTV가 직접적으로 등장한다. 〈Girls〉는 마침내 에스파가 블랙맘바의 본거지에 침입하여 블랙맘바를 쓰러뜨리는 서사로 구성되어 있다. 에스파 멤버들이 블랙맘바의 본거지에 입장하는 장면에서 천장에 달린 CCTV가 클로즈업되는데, 이어서 컴퓨터 화면으로 멤버들을 지켜보는 블랙맘바의 모습이 나온다. 뮤직비디오에서 CCTV가 등장하는 장면은 크게 두 부분인데, 첫 번째는 앞서 설명한 에스파 멤버들이 블랙맘바의 본거지에 등장하는 장면에서이며 두 번째는 뮤직비디오 후반부에서 멤버들이 블랙맘바를 공격하기 위해 엘리베이터를 타는 장면에서이다.

블랙맘바는 멤버들의 행동을 지켜보기 위해 본거지 곳곳에 CCTV를 설치해 놓았으며 엘리베이터 역시 예외는 아니다. 앞서 ITZY의 〈달라달라〉에 등장한



엘리베이터에 설치된 CCTV와 엘리베이터 문을 부수는 멤버들

CCTV와 마찬가지로 〈Girls〉에 나오는 CCTV 역시 멤버들을 몰래 지켜보기 위한 역할을 한다. 〈달라달라〉에서 멤버들이 CCTV의 존재를 알아채고 CCTV를 향해 옷을 던짐으로써 자신들의 의지를 관철한 것처럼 〈Girls〉에서도 이와 유사한 장면이 나타난다. 다만 차이가 있다면 에스파 멤버들은 블랙맘바의 본거지에 들어선 순간부터 자신들을 쳐다보는 시선의 존재를 눈치챘으며 이를 피하지 않고 적극적으로 마주 보고 있다는 점이다. 또한 〈달라달라〉에서 더 나아가 에스파 멤버들은 엘리베이터에 설치된 CCTV의 존재를 눈치챈 후 엘리베이터 문을 부순다. 이는 자신들을 감시하는 타인의 시선에 대한 멤버들의 적극적 항거이며 마침내 그 시선의 주체인 블랙맘바를 무찌름으로써 존재로서의 주체성으로 연결된다.

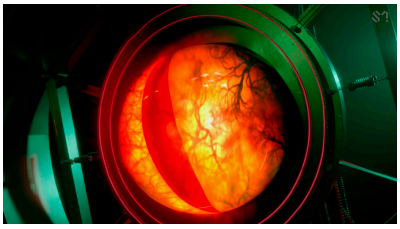
이처럼 〈Girls〉에는 앞서 언급한 노래들에서처럼 타인의 시선을 상징하는 CCTV가 등장하고 이를 눈치채고 대항하는 멤버들의 모습이 나타난다. 흥미로운 점은 〈Girls〉 뮤직비디오에서 멤버들과 블랙맘바는 단 한 번도 실제로 대면하지 않는다는 것이다. 블랙맘바는 CCTV를 통해 멤버들을 지켜보고, 멤버들이 블랙맘바를 무찌를 때는 블랙맘바를 직접 공격하는 것이 아닌 블랙맘바의 심장으로 추정되는 물체를 칼로 베어 쓰러뜨리는 것으로 나온다. 에스파가 가상 세계를 콘셉트로 활동하는 그룹이라는 점에서 블랙맘바는 곧 가상 세계의 인물이기에 현실 세계에 존재하는 멤버들과는 직접적으로 마주치지 않는 것이다. 이는 마치 디지털 성범죄의 가해자와 피해자의 관계를 연상시키는데, 실제로 디지털 성범죄에서 가해자와 피해자가 실제로 만나는 일은 거의 없기 때문이다. 가해자는 피해자의 동의 없이 피해자의 신체를 몰래 촬영하고 이를 인터넷 사이트에 올리거나 혹은 피해자에게 촬영물을 빌미로 삼아 협박하여 금전적 이익을 취한다. 이때 가해자는 피해자의 신상 정보를 알지만, 피해자는 가해자에 대해 거의 알지 못한



aespa, 〈Black Mamba〉(2020)



aespa, 〈Next Level〉(2021)



aespa, 〈Savage〉(2021)



aespa, 〈Girls〉(2022)

다는 점에서 권력의 불균형이 발생한다. 이처럼 디지털 성범죄는 시선을 통해 권력을 획득하는 범죄라 할 수 있으며 〈Girls〉에 묘사되는 블랙맘바와 에스파 멤버들의 관계는 이러한 사실을 은유하는 것으로도 볼 수 있다.

사실 에스파의 뮤직비디오에는 꾸준히 시선을 상징하는 요소가 등장했다. 데뷔곡인 〈Balck Mamba〉와 두 번째 타이틀곡인 〈Next Level〉에서는 멤버 카리나의 눈을 통해, 세 번째 타이틀곡인 〈Savage〉에서는 뱀의 눈으로 상징되는 물체를 통해, 마지막으로 네 번째 타이틀곡인 〈Girls〉에서는 CCTV를 통해 시선을 의미하는 소재가 등장했다. 흥미로운 점은 뒤로 갈수록 이 시선의 존재가 명확해진다는 점인데, 처음에는 멤버의 눈으로 은유적으로 상징화되던 것이 〈Savage〉에서는 블랙맘바의 존재를 상징하는 뱀의 눈으로, 〈Girls〉에서는 CCTV로 점점 구체적으로 등장하는 것이다. 블랙맘바는 가상 세계에서 활동하는 악당이기에 〈Girls〉에 등장하는 CCTV는 블랙맘바의 존재를 가장 잘 드러내는 상징물이라 할 수 있다. 에스파의 세계관에서 블랙맘바는 시선으로 상징되는 인물이며 에스파가 블랙맘바에 대항하는 행위는 곧 시선의 획득이 권력으로 이어지는 관계의 불균형을 바로잡는 것이라 할 수 있다. 이처럼 에스파의 노래들이

디지털 성범죄를 은유한다고 확언할 수는 없지만, 이들의 노래 속에서 시선과 권력의 문제가 꾸준히 표현되고 있다는 점은 분명하다.

4 나가며

지금까지 2010년대 중반에서 2020년대 초반의 걸그룹을 대상으로 이들 음악에 나타나는 디지털 성범죄 요소를 분석하였다. 가사와 뮤직비디오를 중심으로 이들의 음악을 분석했을 때, 공통적으로 '카메라'와 '시선'의 두 가지 요소가 등장한다는 사실을 알 수 있다. 이때 중요한 것은 카메라가 멤버들을 몰래 감시하는 부정적인 시선을 상징하며, 멤버들이 이에 대항하는 구도로 이루어져 있다는 점이다. 시각성을 중시하는 걸그룹에게 있어서 시선은 그 시작부터 중요한 요소였지만, 과거의 걸그룹에게 있어 시선은 아예 모르거나 혹은 알고도 모른 척 해야 하는 것이었다. 그러나 페미니즘 리부트 이후에 이러한 양상에는 변화가 일어나며 시선의 존재를 알아차리는 걸그룹의 모습이 등장하기 시작한다. 예로부터 시각은 인식, 인식에서 지식으로 이어짐으로써 권력을 획득했다. 그렇기에 시선을 깨달은 걸그룹은 시선의 자각을 통해 권력을 획득하게 되는 것이다. 결국 자신을 관음하는 시선을 깨닫고 이에 대항하는 행위를 통해 걸그룹은 과거의 수동적이고 무기력한 존재에서 능동적이고 주체적인 존재로 거듭나게 된다.

본고에서 연구 대상으로 삼은 걸그룹의 음악은 이러한 시선의 문제와 디지털 성범죄를 은유하는 요소를 제시한 것으로도 의미가 크지만, 이들은 단순히 현상을 제시하는 것에 그치지 않는다. 이들은 더 나아가 문제 상황을 해결하는 나름의 방안을 제시하는데 이는 크게 두 가지이다. 첫 번째는 시선을 똑바로 마주하는 것이다. 연구 대상으로 삼은 5곡에는 멤버들을 바라보는 시선이 존재하며 멤버들이 시선을 피하지 않고 정면으로 마주하는 행동을 통해 문제 상황에서 벗어난다는 공통점이 있다. AOA의 〈날 보러 와요〉에서 CCTV와 드론에 둘러싸였던 유나는 드론을 지팡이로 부숴버리며, ITZY의 〈달라달라〉에서는 엘리베이터에서 자신들을 감시하는 CCTV를 향해 멤버들이 자신들의 옷을 던진다. 또한 〈Wannabe〉에서는 자신을 쫓는 드론을 피하던 채령이 마침내 드론을 똑바로 마주함으로써 드론은 힘을 잃고 바닥에 떨어진다. aespa의 〈Savage〉와 〈Girls〉에

서는 멤버들이 시선을 상징하는 블랙맘바를 무찌름으로써 주체적 존재로 거듭난다. 이처럼 이들의 노래에는 공통적으로 자신들을 관찰하는 시선의 존재를 깨닫고 이를 피하지 않고 당당하게 마주하는 멤버들의 모습이 나타난다.

두 번째는 연대하는 것이다. AOA의 〈날 보러 와요〉에서 초반에 멤버들은 서로 다른 방에 갇혀 분할된 상태였다. 그런 멤버들이 유나를 구하기 위해 함께 모여 힘을 합쳐 마침내 유나를 구출하는 데 성공한다. ITZY의 〈달라달라〉에서 홀로 통로를 지나가던 류진은 CCTV를 향해 불쾌함을 표할 뿐이지만, 이후 멤버들과 함께 통로에 모여 시선을 피하지 않고 당당히 정면을 마주한다. aespa의 〈Savage〉와 〈Girls〉에서도 멤버들이 함께 힘을 모아 자신들의 적을 무찌른다. 특히 〈Girls〉에는 이러한 연대의 의미가 명확히 드러나 있는데, 이는 제목과 가사에서 확인할 수 있다. '혼돈 속에서 피어나/두려움에 맞설 그런 용기/언제라도 우린 Together/We Them Girls'라는 가사에서 이 곡이 전하는 연대의 의미를 알 수 있다. 앞서 2장에서 규율이 개인을 분할하는 데에는 집단적 행동을 방지하기 위함임을 지적하였다. 집단의 생성을 저지하고 개인을 분할하는 것은 곧 보다 쉽게 개인을 통제하기 위함이다. 그렇기에 이들 걸그룹의 노래들은 타인의 시선과 통제에서 벗어나기 위해서는 함께 연대해야 한다는 사실을 제시해 주고 있다.

방탄소년단의 세계적인 흥행으로 대한민국 사회에서 아이돌이 갖는 위상은 날로 높아지고 있다. 그러나 한편으로 아직까지 걸그룹을 포함한 아이돌과 그들의 음악이 갖는 사회·문화적 의미에 대해 의문을 표하는 사람들 또한 존재한다. 특히 걸그룹의 경우 페미니즘 콘셉트를 표방하는 그룹이라 하더라도 그들이 갖고 있는 상업적 속성과 성적 대상화의 문제를 완전히 배제하여 생각하기 어렵기 때문이다. 걸그룹은 그 태생에서부터 여성혐오 논란에서 벗어나기 어려우며 이는 부인할 수 없는 사실이다. 그러나 걸그룹 팬덤의 대다수가 같은 여성이며 이에 발맞추어 걸그룹이 여성 팬의 취향을 고려한 걸크러쉬 콘셉트를 내세우는 데에는 고려해야 할 여지가 있다. 물론 이는 어디까지나 대다수를 차지하는 여성 팬에게 잘 팔기 위한 상업적 전략으로도 볼 수 있다. 그러나 본고에서 연구 대상으로 삼은 걸그룹뿐만 아니라 대부분의 걸그룹이 디지털 성범죄의 피해자이기도 하며 젠더 갈등 이슈에 휘말린 사실이 있다는 사실을 염두에 둘 때 이들의 음악을 가벼이 여길 수는 없다. 무엇보다도 그것이 상업적 전략이라 하더라도 대한민

국 사회에 만연한 디지털 성범죄의 문제를 은유적으로나마 표현한 데에는 의의가 있다고 볼 수 있다. 이렇듯 걸그룹이 갖는 입체적 의미를 파악하고 이들의 음악을 사회·문화적 맥락에서 파악할 때 걸그룹에 대한 폭넓은 이해가 가능할 것이다.

참고문헌

단행본

손희정, 『페미니즘 리부트: 혐오의 시대를 뚫고 나온 목소리들』, 도서출판 나무연필, 2017, 14쪽.

차우진 외, 『아이돌』, 이매진, 2011, 113-119쪽.

데이비드 마이클 레빈, 정성철·백문임 역, 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 시각과언어, 2004, 454쪽, 649쪽, 651쪽.

미셸 푸코, 오생근 역, 『감시와 처벌: 감옥의 탄생』(번역개정 2판), 나남출판, 2020, 13쪽, 262쪽, 266쪽, 367쪽, 370쪽.

논문

김민지, 「신유물론을 통한 페미니스트 재현학의 방향성 고찰: 여자 아이돌 AOA의 〈너나 해〉(2019)를 중심으로」, 『과학기술학연구』 제21권 제3호, 한국과학기술학회, 2021, 174-199쪽.

김세훈, 「딥페이크, 사용방식에 따라 '양날의 칼'」, 『팩트체크 동향리포트 'FACT(팩트)'』, 시청자미디어재단, 2021, 29-33쪽.

김수아, 「미디어 속의 젠더 코드」, 『젠더리뷰』 제14호, 한국여성정책연구원, 2009, 54-60쪽.

_____, 「소녀 이미지의 볼거리화와 소비 방식의 구성-소녀 그룹의 삼촌 팬 담론 구성」, 『미디어, 젠더&문화』 제15호, 한국여성커뮤니케이션학회, 2010, 79-119쪽.

김정원, 「"Hey 이젠 날 봐봐 Mister": 2000년대 한국 걸그룹의 시각화(visualization)와 성애화(sexualization)에 관한 고찰」, 『대중음악』 통권 8호, 한

국대중음악학회, 2011, 46-78쪽.
김태룡,「한국 걸그룹 음악 가사의 주제 양상과 여성 화자의 태도」,『문화콘텐츠연구』제18호, 건국대학교 글로컬문화전략연구소, 2020, 119-152쪽.
류진희,「젠더화된 메타서사로서 한류, 혹은 K-엔터테인먼트 비판-여성 팬, 걸그룹, 그리고 여성 청년을 중심으로」,『대중서사연구』제54권 제2호, 대중서사학회, 2020, 9-37쪽.
박애경,「한국 대중음악에 나타난 대안적 여성성-언더그라운드 음악을 중심으로」,『대중서사연구』제10권 제2호, 대중서사학회, 2004, 309-334쪽.
박혜성,「CCTV, 감시, 규율권력: 고등학교에서의 CCTV에 대한 사례연구」, 고려대학교 박사학위논문, 2012, 2쪽.
배상균,「인공지능(AI) 기술을 이용한 디지털 성범죄에 대한 검토-딥페이크(Deepfake) 포르노 규제를 중심으로-」,『외법논집』제43권 제3호, 한국외국어대학교 법학연구소, 2019, 169-187쪽.
배샛별·이승연,「일제 강점기 사랑과 이별 소재 대중가요 가사 속 여성 지칭 명사의 특징」,『대중서사연구』제22권 제3호, 대중서사학회, 2016, 279-306쪽.
윤선희·김영한,「1970년대 대중문화와 여성의 재현: 대중음악 음반의 영상 기호 분석」,『한국방송학보』통권 제19-3호, 한국방송학회, 2005, 135-176쪽.
이동순,「한국 근대 대중가요에 나타난 여성성의 실태 연구」,『동북아 문화연구』제20집, 동북아시아문화학회, 2009, 165-187쪽.
이수안,「대중문화 공연에 재현되는 양극화된 젠더 디스플레이와 몸 이미지의 성애화 방식」,『한국여성학』제30권 제4호, 한국여성학회, 2014, 233-268쪽.
이승리,「디지털 성범죄에 대한 언론 보도 프레임 연구 : 'n번방 사건'을 중심으로」, 중앙대학교 석사학위논문, 2021, 1-93쪽.
이은진,「1930년대 유행가에서 나타나는 정형화된 여성성: 근대적 젠더규범에 대한 음악적 해석」,『음악사연구』2권, 음악사연구회, 2013, 96-131쪽.
이종임,「한류문화에서 재현되는 여성/담론-케이팝 아이돌 걸그룹의 뮤직비디오 속 이미지를 중심으로」,『인문사회』제7권 제6호, (사)아시아문화학술원, 2016, 413-429쪽.
이혜원,「걸그룹 노래 가사에 드러나는 타자화된 여성상 고찰-JYP 엔터테인먼

트 걸그룹을 중심으로」,『여성문학연구』 제54호, 한국여성문학학회, 2021, 9-38쪽.

_____,「한국 아이돌 뮤직비디오에 나타나는 변증법적 여성서사 연구: 걸그룹 '레드벨벳(Red Velvet)'을 중심으로」,『스토리콘텐츠』 제2호, 경희대학교 K-컬처·스토리콘텐츠연구소, 2023, 9-38쪽.

정기인,「떠나간 남성과 남겨진 여성-1980~2010년대 여성 솔로 가수의 이별 노래에 나타난 여성상의 변화와 기존 텍스트의 활용」,『대중음악』 통권 26호, 한국대중음악학회, 2020, 71-96쪽.

정윤수,「걸그룹을 둘러싼 모험 위험사회에서 살아남기」,『대중음악』 통권 8호, 한국대중음악학회, 2011, 99-125쪽.

통계개발원,「디지털성범죄의 현황과 특성」,『한국의 사회동향 2020』, 2020, 344-355쪽.

한희진,「미셸 푸코의 파놉티시즘에서 인식, 권력, 윤리의 관계」,『의철학연구』 제13권, 한국의철학회, 2012, 75-104쪽.

홈페이지 및 기타

SM엔터테인먼트 공식 홈페이지(https://www.smentertainment.com/)

Abstract

An Analysis of Feminism Strategies in Korean Girl Group Songs
- Focusing on cases of struggles against Digital Sex Crimes

Lee Hye Won

The purpose of this study is to examine the feminist strategies in girl groups' music by analyzing how they respond to digital sex crimes, which emerged as a big social problem at the time of their activities, targeting girl groups in the mid-2010s and early 2020s. When analyzing their music focusing on lyrics and music videos, it can be seen that two elements in common: 'camera' and 'gaze'. What is important at this time is that the camera symbolizes the negative gaze of secretly monitoring the members,

and the members are structured to counter it. Realizing the gaze that is voyeuristic of themselves and acting against it, girl groups are reborn as active and subjective beings from passive and lethargic beings in the past. The girl group's music, which was the subject of this study, goes beyond presenting the problem of gaze and the elements that metaphorize digital sex crimes, and suggests its own way to solve the problem situation, in two main ways. The first is to face the gaze directly. In their songs, the members realize the existence of the gaze that observes them in common and face each other confidently without avoiding them. The second is solidarity together. The songs of these girl groups suggest that in order to escape the gaze and control of others, we must unite together. The music of the girl group, which is also the main victim of digital sex crimes, is meaningful in expressing the problem of digital sex crimes prevalent in Korean society metaphorically, even if it is aimed at commerciality.

Key words: Girl Group, Feminism, Misogyny, Digital Sex Crimes, Popular Songs

논문제출 / 2023. 11. 15.
논문접수 / 2023. 11. 23.
게재확정 / 2023. 12. 05.