

연구논문

여성과 경쟁: 한국 여성 래퍼의 정체성 구성과 성별 수용 분석*

김수아** · 홍종윤***

〈국문초록〉

이 글의 목적은 한국 힙합 장르 내에서 여성 래퍼의 위치와 정체성이 어떻게 구성되고 있는지 엠넷(Mnet)의 오디션 프로그램 〈언프리티 랩스타〉(2015)를 통해 알아보고, 이에 대한 수용자의 반응이 수용자의 성별에 따라 달리 나타난 양상을 기술하려는 데에 있다. 힙합에서 여성 래퍼는 문체적 대상이었다. 힙합 문화가 안고 있는 남성 우월주의와 가부장제적 태도 때문에 여성이 생산자로 진입하는 것이 어려웠기 때문이다. 이 글은 〈언프리티 랩스타〉라는 예능 프로그램을 통해 수행된 한국 여성 래퍼의 정체성 구성 과정과 이에 대한 수용자의 반응을 분석하여, 여성 래퍼의 위치성이 여성의 경쟁이라는 구도 속에서 어떻게 구조화되었는가를 드러내었다. 또한 이를 통해, 대중문화물의 포스트페미니즘적 재현과 수용의 문제를 논의하였다.

주제어: 여성의원, 경쟁, 포스트페미니즘, 리얼리티쇼, 힙합

* 이 연구는 미래창조과학부 및 정보통신기술진흥센터의 방송통신정책연구센터(CPRC)지원 사업의 연구결과로 수행되었으며(IITP-2015-H8201-15-1004), 서울대학교 언론정보연구소의 지원을 받았다. 부족한 원고를 읽어 주시고 수정에 필요한 조언을 해주신 익명의 심사위원 선생님들께 감사의 말씀을 올립니다.

** 제1저자, 서울대학교 기초교육원 강의부교수(socah@snu.ac.kr)

*** 교신저자, 서울대학교 ICT사회정책연구센터 책임연구원(kangtow@snu.ac.kr)

© 2015 계명대학교 여성학연구소

1. 들어가며

〈쇼미더머니〉에 이어 〈언프리티 랩스타〉를 시즌제로 제작하면서 엠넷(Mnet)은 명실상부한 한국 힙합 유행의 주조자로 떠올랐다. 〈언프리티 랩스타 시즌 1〉은 2015년 4월 콘텐츠파워지수 조사에서 2위를 차지하였고 1.5% 내외의 시청률을 기록하는 등 젊은 수용자들을 중심으로 화제몰이에 성공하고 있다.

이 글의 목적은 〈언프리티 랩스타 시즌 1〉을 읽는 방법의 하나로 여성의 경쟁을 다루는 대중문화산업의 관습과 변형을 고찰하는 것이다. 또한 한국 대중문화 지형 내에서, 특히 힙합 장르 틀 속에서 여성 간의 경쟁이 인식되는 지형을 수용자 반응 분석을 중심으로 묘사하고자 한다. 〈언프리티 랩스타〉에 주목하는 것은 다음과 같은 이유에서이다. 첫째, 이 프로그램은 “여성”을 전면에 내세웠다. 한국의 오디션 프로그램에서 경쟁의 틀을 취하고 있으면서 특정 성별만을 지정하는 경우는 흔하지 않다. 더욱이 패션과 같이 전통적으로 여성의 관심 영역으로 여겨지는 분야가 아닌, 남성적 장르로 여겨지는 힙합이기에 특별한 점이 있다. 이는 수용자의 관심도와 반응이 성별에 따라 달라지는 원인이 되었다. 둘째, 이 프로그램은 시청률 대비 콘텐츠파워지수가 상대적으로 높게 나타났다. 이는 젊은 층을 중심으로 온라인과 소셜 미디어 상의 반응이 컸다는 것, 즉 현재 한국 대중문화의 가장 열렬한 소비층의 관심 대상이 되었다는 것을 의미한다. 이 프로그램이 경연 중에 내놓는 음원들이 음원사이트에서 1-2위를 다투는 것 역시 이 프로그램의 영향력을 방증한다.

이 프로그램에 대해 힙합 장르 씬의 주된 반응은 진정한 힙합을 보여주는 것이 아니라 거대 방송국의 상업적 의도에 따라 인기를 끌 만한 자극적인 요소만으로 가득 차 있다는 것이었다. 하지만 이러한 비판들과 달리

온라인 수용자들의 반응은 매우 뜨거웠다. 특히 여성 수용자들에게 〈언프리티 랩스타 시즌 1〉은 각별한 인기 대상이었다. 여성이 중심적 캐릭터로 등장하는 예능 프로그램이 절대적으로 부족한 상황에서, 여성들 간의 관계가 중심이 되는 예능 프로그램에 대한 높은 관심도는 어찌 보면 자연스러운 일일지도 모른다. 물론 디스나 욕설, 랩 배틀과 같은 자극적인 요소들도 대중적인 관심을 끄는 데 한 몫을 했다.

한국의 오디션 프로그램들이 일상 리얼리티 쇼의 관습을 차용해왔다는 점을 감안하면, 이 프로그램의 문화적 의미를 이해하기 위해서는 해당 프로그램의 텍스트가 여성 래퍼를 어떻게 구성하고 있는지 살펴봐야 하며, 이 프로그램이 수용자 층과 어떠한 정서적 공감을 이루고 있는지를 알아볼 필요가 있다. 이 연구는 〈언프리티 랩스타〉를 둘러싼 힙합 장르 내부의 반응과 평가를 살펴보고, 프로그램 분석을 통해 한국 여성 래퍼의 위치성이 여성의 경쟁이라는 구도 속에서 어떻게 구조화되었는가를 살필 것이다. 또한 온라인상에서 전개된 수용자들의 반응을 중심으로 이들이 여성 래퍼를 어떠한 방식으로 이해하는가를 분석할 것이다.

2. 이론적 논의와 선행연구의 검토

1) 〈언프리티 랩스타〉에 대한 힙합 장르 씬의 반응과 평가

그동안 힙합 장르 씬 내·외부에서 해당 프로그램에 대한 여러 차원의 논의가 진행되었다. 첫 번째는 상업성과 힙합의 진정성 간의 관계에 대한 논란이다. 두 번째는 여성 ‘래퍼’의 실력문제에 대한 논쟁이다. 그리고 세 번째는 이 프로그램이 보여주는 젠더 질서에 대한 비판이다.

먼저 하박국(2015)은 이 프로그램에서 한국식 위계질서, 아이돌의 진정

성 투쟁, 가요계에서 힙합이라는 장르를 이용하는 방식 등을 고찰한다. 특히 주관사인 씨제이 이엔엠(CJ E&M)의 상업적 목적에 따라 제작됨으로써 자본이 음악에 대해 독점적 지위를 가지게 되는 것을 비판한다. 그가 이러한 비판을 제시한 이유는 음원 차트 성적을 감안하여 힙합음악 프로듀서가 아닌 MC몽을 프로듀서로 섭외하는 등 상업적 이익 획득 목적을 공공연히 드러냈다는 점, 그리고 래퍼들 스스로가 자발적으로 자신의 음악적 권리를 넘기면서까지 출연하여 주목도를 얻으려 했다는 점이다. 이는 CJ E&M이 점차로 힙합 장르 씬에 대한 지배력을 넓혀가고 있는 징후로 파악된다. 강일권(2015) 역시 이 프로그램의 최종 프로듀서로 MC몽이 등장한 것을 두고 한국 힙합 문화를 왜곡하고 상업화된 목적으로 활용하는 엠넷(Mnet)의 의도를 생각하면 당연한 결말이라고 비평하기도 했다. 이는 힙합의 상업적 이용에 의해 언더그라운드의 진정성이 훼손되고 있다는 비판과 일맥상통한다.

언프리티 웨스타(Unpretty Wackstar)라는 별칭을 해당 프로그램에 붙인 멜로(2015)의 경우도 엠넷 제작진에 의한 힙합의 왜곡을 문제 삼는다. 시즌 1에 출연한 래퍼 타이미와 줄리브이 간 디스틀 프로그램 주요 소재로 포함시키면서, 2013년부터 진행되어 온 여성 래퍼들 간의 디스 이유나 음악적 맥락은 생략한 채 욕설이나 감정싸움만을 강조해서 보여주는 식으로 힙합음악의 본질을 서로 싫어서 욕하고 비난하는 것으로 단순화시키고 있다고 비판한다.

여성 '래퍼'의 자질과 실력 문제 역시 논쟁거리였다. 김봉현(2015)은 이 프로그램이 여성 '래퍼'를 보여주지 않았고 힙합의 멋을 전달하는데 실패했다고 진단하고, 특히 참여한 여성 래퍼의 역량이 모자랐다는 점을 지적한다. 김봉현은 이들 스스로가 래퍼로서의 자의식이 없었기 때문에 프로듀서로 아이돌 래퍼인 지코가 나타나자 환호하며 팬처럼 행동하는 등 남성 래퍼와 동등한 자격을 가진 여성 '래퍼'로서의 정체성을 보여주지 못했

다고 보았다.

거대 기업에 의한 상업성과 힙합의 진정성 간 갈등이 주요 이슈였지만 젠더 관점의 문제도 지적되었다. 미묘(2015)는 해당 프로그램 내에서 여성 ‘래퍼’와 남성 ‘래퍼’ 간의 명백한 젠더 위계가 발생하였다는 점을 중요한 문제로 제기한다. 프로그램이 남성들이 여성을 폄평하는 방식으로 진행되면서 여성 ‘래퍼’의 실력이나 음악적 진정성에는 주목하지 않았다는 것이다. 김봉현(2015) 역시 ‘언프리티 랩스타’라는 프로그램의 제목을 지적하면서 여성 래퍼와 외모를 연결시키는 문제에 대해서 지적했다.

이처럼 힙합 문화의 진정성을 드러내지 못하고, 상업적이며, 참여자들의 역량이 부족하다는 결론이 한 목소리로 내려지면서 힙합 장르 팬을 자처하는 힙합엘이(hiphople)나 힙합플레이야(hiphopplaya) 등의 커뮤니티 반응도 냉담했다. 해당 프로그램에서 나온 곡들을 “귀가 썩는다”는 등의 표현을 쓰면서 가치 없는 랩 음악으로 취급하였고, 해당 프로그램에 대한 글을 쓸 때 게시글 말머리로 [힙합 아님]을 사용하는 등 거부감을 표출하였다. 대중적으로는 온라인 포털 검색어에 꾸준히 오르는 등 인기를 누렸지만, <언프리티 랩스타>는 힙합 장르 팬 내부에서는 진정성을 핵심으로 하는 힙합 음악의 본질을 흐리는 상업적인 프로그램으로 취급받았고, 진정한 여성 ‘래퍼’는 존재하지 않는다는 것을 확인시켜주는 프로그램으로 인지되었다. 이 글은 이러한 비판의 맥락에서 상대적으로 중요하게 다루어지지 않았던 프로그램 텍스트 내의 젠더 이슈와 수용층의 이해를 살피고자 한다.

2) 포스트페미니즘과 대중문화

포스트페미니즘은 2세대 페미니즘의 한계에 대해 응답하는 페미니즘 ‘들’을 아우르는 용법으로 사용되고 있다. 그렇기 때문에 포스트페미니즘을 단일하게 정의하기는 어렵다. 조선정은 ‘포스트’라는 말 자체가 단절과 연

결을 모두 의미하며, 동시에 페미니즘 역시 페미니즘'들'로서 복수적이기 때문에 이 개념이 복합적일 수밖에 없다고 말한다(조선정, 2014: 48). 이 글에서는 특히 대중문화와 관련하여 사용된 포스트페미니즘의 용법에 대해 논의하고자 한다. 로잘린드 질(Gill, 2007a)은 미국 대중문화와 포스트페미니즘 간의 관계를 논의하면서 포스트 페미니즘의 용법을 세 가지로 나누어 설명한다. 첫째는 인식론적 전환의 의미로서 '차이' 개념을 둘러싼 페미니즘의 전환을 말한다. 두 번째 용법은 페미니즘 내의 역사적 전환을 말한다. 마지막으로 페미니즘에 대한 역행을 의미한다. 앤 브룩스(2003)는 수잔 팔루디(Faludi)의 저서 "Backlash: The Undeclared War against American Women"를 인용하여 미국 대중 담론들이 더 이상 여성의 권리와 평등을 주장해서는 안 된다는 반여성주의적 주장을 유포하게 된 상황을 포스트페미니즘 상황으로 정의한다.

다른 한편으로 대중화된 포스트페미니즘의 정의 중 하나는 소위 '파워 페미니즘'이라고 불리는 흐름이다. 나오미 울프(Wolf, 1993)는 여성이 피해자 정체성을 벗어나 자신의 삶에 대한 주체적인 주장을 하는 것이 페미니즘이라는 주장을 내세운다. 그런데 가해/피해의 이분법을 거부하고 여성의 주체성을 강조한 파워 페미니즘의 주장이 대중문화 재현과 맞물릴 때, 대중문화 재현 영역 내에서는 신자유주의적 자기 브랜드화, 자기 규율 윤리등과 맞물리면서 논란을 더하게 된다. 맥로비(McRobbie, 2009) 및 겐즈(Genz, 2009; 2015)가 주목하는 것도 이와 같은 대중문화 내에서의 여성 재현이 갖는 이중성이다. 자율적이고 주체적인 여성 이미지가 재현되는 한편으로 이들이 여전히 자본주의적 이성애 규범 내에서 스스로를 규율하면서 신자유주의적 주체로 개발되는 양상이 드러난다는 것이다. 특히 겐즈(Genz, 2015)는 포스트페미니스트/신자유주의적 브랜드 문화가 여성의 주체성을 상품화하고 소비화하는 데 핵심적인 역할을 하고 있음을 셀레브리티 리얼리티 쇼를 통해서 실증해 보였다. 겐즈가 주목하는 것은 '상품화

된 진정성(commodified authenticity)'의 개념인데, 현대의 셀레브리티 문화에서 진정성의 상품화는 개인의 삶을 내러티브화 하는 것과, 열심히 일하여 성공하는 노동 계급의 페르소나, 그리고 성형수술로 자신의 신체를 변형시키고 그것을 자연스럽게 인정하는 조형가능한(plastic) 여성성 개념을 통해서 가능해졌다고 주장한다.

2세대 페미니즘의 틀에 저항하는 것이면서도 동시에 신자유주의와 밀접하게 결합하는 것으로 보이는 포스트 페미니즘에 대한 논의에 대해 질(Gill, 2007b: 147)은 포스트페미니즘을 일종의 감수성(sensibility)으로 보아야 한다는 의견을 더하였다. 이 감수성에는 여성성이 전적으로 신체적인 속성이라는 생각, 성적 대상화에서 주체화로의 변화, 자기 규율과 자기 감시에 대한 강조, 개인주의, 선택, 역량강화에 대한 강조, 개선(개조) 패러다임의 유행, 성차 담론의 재귀 등이 맞물려 있다. 특히 개인주의와 선택의 이슈는 여성의 신체에 대한 선택이나 성적 즐거움이 젊은 여성의 온전한 자유 영역이라는 식으로 미디어에 의해 재현되고 있다. 여성이 자신의 미를 이용하거나, 이를 통해 즐거움을 취하는 것은 개인의 역량강화로 설명된다. 그에 따르면 현대 대중문화는 여성을 신자유주의적 주체로 호명하고 있고 그래서 포스트페미니즘은 신자유주의적 주체 이상에 대한 하나의 응답이기도 하다.

chick(chick), 걸리(girly) 등 여성에게 부정적인 의미를 부가하는 용어들을 트랜스코딩하여 역량 강화의 용어로 사용하는 포스트페미니즘적 대중문화는 이처럼 양가적인 평가를 받고 있다. 억압의 장소를 저항의 장소로 전유하는 것은 유효하고 의미있는 정치적 실천이 되지만, 동시에 재전유 즉 여성의 신체, 미에 대한 자율적 욕망이 가부장제에 의해 재전유되는 가능성을 무시할 수 없기 때문이다. 예를 들어 이정연·이기형(2005)은 한국형 칙릿들이 소비문화사회에서 여성의 일과 결혼, 그리고 가족의 문제를 다시 생각하게 하는 역할을 한다고 긍정적 평가가 내린다. 반면 이명호(2010)는

〈섹스앤더시티〉를 분석하면서 섹슈얼리티와 여성의 몸에 대한 주장이 여성의 몸을 규율하는 전통적 여성성의 체계를 내파하지는 못하고 있다고 진단한다.

이처럼 포스트페미니즘 정치의 한계와 재전유의 문제는 지속적인 논쟁 주제이다. 이 글은 〈언프리티 랩스타〉의 텍스트와 수용자의 반응을 포스트페미니즘 현상의 한 사례로 읽어내고, 이를 통해 한국의 미디어에서 여성성의 개념이 어떻게 구성되고 있는지, 여성의 역량 강화나 성적 주체의 문제들이 어떻게 다루어지고 있는지에 대해서 논의하고자 한다.

3) 힙합의 여성혐오와 여성 래퍼의 위치성

여성의 성적 대상화, 여성 비하와 편견은, 비단 힙합 장르의 영역에서만 이 아니라 대중문화 영역에서 다루어지는 고전적인 페미니즘 비평의 요소였다. 그러나 힙합 영역에서는 이 문제가 좀 더 자주, 주요하게 다루어져 왔다(예를 들어, Morgan, 2005; Morris, 2014 등). 상업화된 힙합 음악이 전형적으로 남성과 여성의 성역할을 지정하거나 강화하고, 이를 뮤직 비디오 등을 통해 전시하는 과정에서 여성의 성 상품화를 강조하며, 특정한 표현들을 통해 여성을 성적 대상이나 열등한 것으로 취급하는 경향이 두드러지기 때문이다.¹⁾

마가렛 헌터(Hunter, 2011: 31)는 “상업적 랩 음악은 가사나 뮤직 비디오가 정형화되어 있어서 특정한 젠더 이데올로기를 내포하며, 성적이고 젠더화된 각본을 전달한다”고 말한다. 그리고 현재의 힙합은 “흑인 범죄자를 팔고, 흑인 지식인은 존재하지 않으며, 여성 댄서를 팔지만 여성 래퍼는 없다”고 주장한다. 이처럼 힙합의 문화 영역 내에서 여성은 남성의 성적

1) 이에 대해서, 특과 같은 백인 장르에서도 여성에 대한 편견이나 비하의 내용이 담긴다는 점에서 크게 다르지 않음에도 힙합에서 유독 페미니즘 비평이 다수 진행된 것은 인종적 편견과도 관련되어 있다고 보는 시각도 존재함을 밝혀둔다.

욕망의 대상으로만 존재하면서, 발화하지 않는/못하는 존재로 여겨져 왔다. 따라서 힙합 문화에 대한 페미니즘 관점의 논의는 한편으로 상업적으로 성공한 힙합 음악에서 나타나는 여성혐오(misogyny)²⁾를 비판하는 것으로 진행된다. 다른 한편으로 미시 엘리엇(Missy Elliott), 퀸 라파타(Queen Latifah), 니키 미나즈(Nicki Minaj)와 같은 여성 래퍼들이 보여주는 발화, 즉 여성 래퍼로서의 정체성 수행에 관심을 갖는다.³⁾

힙합의 남성 중심적인 문화 속에서 여성 래퍼는 존재 자체로 페미니즘 이슈가 될 수밖에 없다. 성적 매력을 강조하는 것에 대한 비하(댄서로서의 성적 대상화는 허용되지만 발화자로서는 필요 없다는 것), 진정성을 강조하는 문화 속에서 가사를 쓰는 능력에 대해서 한편으로는 관대하게(남자보다 못한 것이 당연하다는 의미에서) 대하면서도 동시에 대필 문제가 발생하면 더 논란이 되는 이중 잣대의 문제 등이 복합적으로 맞물린다. 즉 여성 래퍼는 그 존재 자체로 교차성(intersectionality)의 문제가 된다. 교차성, 즉 “억압체계들 간의 위계를 설정하는 대신 이 억압체계들이 서로 맞물리며 서로를 강화하는 방식”을 강조하는 이론적 입장에서는 “계급, 젠더, 인종/종족, 섹슈얼리티, 나이, 시민권상의 지위, 장애유무, 종교 등이 특정한 억압구조를 구성하며 이러한 여러 체계가 특정한 방식으로 맞물려서 사회조직과 권력배치의 특성을 구성한다”고 본다(박미선, 2014: 112). 힙합은 흑인 문화에서 출발했기 때문에 진정성의 1차적인 차원은 주로 인종

2) misogyny의 번역어로 여성혐오가 통용되고 있어서 이 번역어를 사용하였다.

3) 퀸 라파타는 블랙 페미니즘의 힙합적 모습을 보여주었다고 평가되는데, 흑인 여성의 연대와 단결, 흑인 여성의 공격적 정치 참여 등을 가사를 통해 표현해 왔다. “Ladies First”(1989)와 같은 곡이 대표적이다. 미시 엘리엇은 그래미 랩 퍼포먼스 여성 분야를 2년간 석권한 여성 래퍼로, 여성의 섹슈얼리티를 권력의 의미로 활용하고 여성의 역량 강화에 대해 가사에 꾸준히 담아 온 여성 음악가로 평가되고 있다. 니키 미나즈의 경우 영당이를 강조하는 스타일링을 통해 아름답다고 여겨져 온 전형적 백인 여성의 신체 이미지를 교란하고 있다고 평가되며, 솔직한 성적 욕망과 미에 대한 자신감을 가사를 통해 표출해 왔다.

문제에서 구성된다. 하지만 흑인 여성 래퍼의 진정성은 인종적 기준으로만 획득되는 것이 아니다. 힙합은 남성 장르로 여겨지기 때문에 여성 래퍼는 젠더 기준에서 진정성을 획득하기 위한 투쟁에 놓여진다. 따라서 힙합에서 ‘흑인/여성’의 섹슈얼리티가 어떻게 재현되고 구성되고 있는가는 중요한 의미 투쟁의 지점이 된다(Reid-Brinkley, 2008). 예를 들어 뮤직 비디오를 통해 재현되는 흑인 여성의 몸은 전통적인 성녀와 창녀 구분법 속에서 “좋은 여자와 나쁜 여자를 인종관념과 연결하여 재생산”하며, “흑인 여성의 몸을 시장에서 판매하는 자본주의적 상품”으로 구성해 낸다(콜린스, 2009: 343).

이러한 대중문화와 가부장제의 억압에 대응하기 위해서 흑인 여성들은 ‘존중받을 만한 여성’, 즉 존중의 정치(politics of respectability) 전략으로 대응해 왔다고 분석된다(White, 2013). 하지만 존중받을 만한 여성이 되기 위해 노력하는 것은 한계가 명확하다. 상대의 기준에 맞추어 내고자 노력하는 과정에서 그 기준을 정상화할뿐더러, 그 기준에 다 다르더라도 동등한 위치가 되는 것은 아니기 때문이다. 오히려 흑인 여성의 섹슈얼리티에 대해서 자신의 말로 표현하지 못하게 만들고 구조화된 침묵에 빠지게 된다는 비판도 존재한다. 그래서 기존의 질서에서 동등하게 인정받고자 하는 노력 대신에 자신의 말, 인정받는 말이 아닌 말을 하고자하는 노력들이 진행되는데, 이러한 재현 방식을 ‘무례하고 불손한 여성’, 즉 불경의 정치라는 담론 구성으로 표현한다. 셰리 키이스(Keyes, 2000)는 랩 뮤직을 통해 불경 전략을 사용한 흑인 여성들의 역량 강화 실천이 일어나고 있음에 주목했다. ‘어머니 여왕’이나 ‘내가 나쁜 걸 잘 알고 있는 자매들’과 같은 정체성 구성은 여성에 대한 전통적이고 고정적인 성역할에 저항하고 있는 것이다. 그런데 발레리 셰프(Chepp, 2015)는 이러한 이분법적 구성이 오히려 흑인 여성이 자신을 표현하는 것에 대한 이해를 어렵게 할 수도 있다고 본다. 그는 폭시 브라운(Foxy Brown)과 릴 킴(Lil' Kim)의 가사 분석

을 중심으로 이들 여성들의 랩에서는 스스로가 존중받을 만하면서도 동시에 저항적이고 불경한 것을 주장하는 전략이 드러나고 있다는 점을 보인다.⁴⁾ 결론적으로 흑인 여성 래퍼들은 가사를 통해 행위성을 가지고 말하는 여성들의 모습을 보이면서, 가부장제 체제 내에서 존중을 획득하려고 하는 것이 아니라 저항을 구성해내고 있다고 주장한다.

이러한 논의들은 흑인 페미니즘의 주요 이슈와 맞물리며 한편으로는 포스트페미니즘의 이슈와 긴밀하게 얽히게 된다. 니키 미나즈에 대한 해석들이 이러한 맥락과 관련된다. 이미 인종적으로 규정된 스타일과 섹슈얼리티의 재현 방식을 충실하게 모방하는 것 같지만 동시에 이를 변형시킴으로써, 니키 미나즈는 다층적인 정체체성과 인종적 정체성을 수행하고 경계를 해체하는 해석을 가능하게 한다(Butler, 2013).

물론 이에 대한 논란들 역시 존재한다. 이는 파워 페미니즘 혹은 포스트페미니즘 자체의 곤란과 관련되어 있다. 테레사 화이트(White, 2013)는 니키 미나즈와 미씨 엘리엇에 의해 수행되는 과감한 섹슈얼리티의 표출과 성애화된 이미지들에 대해, 본인들의 역량 강화 실천 의도와는 달리 스스로를 대상화하는 상업적 전략으로 전유될 수도 있다는 비판을 인지한다. 하지만 동시에 그의 입장은 남성의 욕망에 대응하는 방식이 아닌 자기 통치의 방식으로 이러한 여성 래퍼의 음악과 스타일이 읽힐 수 있다는 것, 그 양가적 차원이 있다는 것을 강조하는 것이다.

인종과 젠더라는 교차성 이슈를 다룰 수밖에 없는 미국 흑인 음악에 대한 논의와는 달리, 한국의 대중음악계에는 젠더 논의도 드문 상황이다. 한국의 대중음악에서는 여성 생산자가 적고, 수용자의 대부분은 여성이지만 이에 대한 논의 역시 활발하지는 않은 편이다. 최지선(2012)은 한국의 여

4) 폭시 브라운은 '갱스타 비치(gangsta bitch)'라는 정체성 수행을 통해 남성 힙합 래퍼의 갱스타 이미지를 전유하며, 릴 킵 역시 이와 유사한 맥락에서 강한 흑인 여성, 순종적이지 않은 흑인 여성의 이미지를 구성해 낸다.

성 음악인들을 섹시한 유형, 톱보이 유형, 여신 유형으로 구분하여 분류하고, 소녀성을 중심으로 하는 걸 그룹의 변화나 싱어송 라이터를 통해 작가성을 추구하려는 경향성 등을 분석해내었다. 다만 그는 록 장르에 대한 분석을 주로 하여 음악 장르별 차이에 대해서는 논의하지 않았다. 또한 한국의 경우 젠더와 섹슈얼리티가 여성 음악인의 시도에 대한 유일한 결정 요인은 아니며 여성 스스로 자작곡이 가능해진 기술의 진보, 흥대 인디 씬과 같은 공간의 발전에 의해서도 영향을 받는다는 해석을 내놓고 있다.

4) 경쟁 리얼리티 쇼와 수용자의 정서 구조

‘리얼리티’라는 말을 내세운 방송 프로그램이 유행하고 있지만, 예능 프로그램 장르에서 ‘리얼함’이 도대체 무엇을 의미하는가에 대한 논란은 여전하다. 텔레비전의 리얼리티 개념은 실제로는 ‘제작되었음’이 가려지는 것에서 나타나는, 의도된 편집에서부터 출발한다(Fiske, 1987: 21). 의도된 편집이란, 이 이야기가 만들어졌다는 증거라고 할 수 있는 편집을 화면 속에 드러내지 않기 위해서 노력하는 것이다. 이는 고전적인 편집기법이지만, 현재의 텔레비전은 촬영되고 편집된 것임을 오히려 드러내는 경향이 있다. 그렇다면 리얼리티의 개념은 어디서부터 시작될 수 있을까? 김수정(2010)은 리얼리티는 편집 기법의 차원이 아니라 “대본에 없는 행위”를 통해 발생한다고 보는데, 실제 인물들이 대본 없이 어떤 일을 수행함으로써 해서 리얼리티를 발생시킨다는 것이다.

즉 리얼리티는 존재하는 것이 아니라 구성되는 것인데, 주현식(2013)은 이를 연행(perform)되는 것으로 설명한다. 그는 〈정글의 법칙〉을 분석하면서 텍스트의 공간에 수용자가 공존하고, 그 시간동안 벌어지는 일에 대해 긴장감을 느끼고, 등장인물이 느끼는 것에 대해서 동일한 감정적 친근감을 느끼는 경험을 할 때 텍스트가 수용자에게 리얼하게 받아들여진다고

보았다(2013: 544-545). 이처럼 텔레비전의 리얼리티는 수용자의 인식 속에서 구성된다.

주현식이 지적한 바처럼 리얼리티 쇼에서는 감정적인 친근감, 즉 정서의 문제가 중요하다. 한국 리얼리티 쇼에서 두드러지는 정서는 무엇일까? 김예란·박주연(2006)은 산업적 차원에서 리얼리티 쇼에서는 경제성, 즉 저렴한 제작비에 비해 높은 시청률을 추구하려는 경향이 크고, 프로그램이 일상생활을 반영하기 때문에 간접 광고 등 광고주를 끌어당기기 용이한 포맷이라는 상업성의 논리가 두드러진다고 하였다. 그러나 동시에 한국 방송에서는 “공명성과 사회기여에 대한 자의식이 상당히 강하게 작용한다는 점, 이론적으로는 서구에서처럼 관음성의 기제가 중시되지만 한국의 정서적 구조에서는 동일시와 공감의 중요하다”는 점을 제시하여(7-8), 방송이 선정적 소재를 다룬다고 해도 인간주의적, 계도적 관점을 견지하며, 이를 통해 시청자와 정서적 연대를 이루려고 한다는 점을 지적하였다.

이러한 맥락에서 김수정(2011)이 제시하는 ‘정서적 평등주의’는 더욱 주목할 만하다. 그는 한국 리얼리티 프로그램의 주요한 포맷이 서바이벌 오디션 프로그램 즉 경쟁 리얼리티 쇼라면, 참가 경쟁자들이 형성하는 유사 가족관계가 경쟁을 순화시키는 역할을 한다고 주장한다. 집합주의적이고 가족주의적인 정서가 한국 대중문화의 중요한 특성이라는 것이다. 그는 “평등을 희구하는 대중의 정서구조가 대중문화의 영역에서 상징적이고 정서적인 형태로 표출된다”면서 이를 ‘정서적 평등주의(affective egalitarianism)’라고 명명했다(64). 한편 이경숙(2011)은 리얼리티 프로그램의 참가자는 긴장과 갈등을 견뎌내면서 자신의 행위와 삶의 이야기를 보여주고, 평범함을 지닌 수용자에게 소구할 수 있는 평범함 속의 남다른 매력을 강조해야 한다고 보았다. 또한 참가자는 무대 위와 뒤에서 자신이 어떤 경험을 하고 제작진으로부터 무엇을 요구받는지 보여줌으로써 수용자와 자신간의 거리를 좁히고 있다고 파악한다. 경쟁 리얼리티 쇼에서 이러한 거리감

의 좁힘, 정서적 연결 관계를 강조하는 것은 한국적 리얼리티 쇼의 중요한 특성이다.

〈언프리티 랩스타〉 역시 경쟁 리얼리티 쇼로서 프로그램 내에서 참가자들 간의 유사가족 관계를 강조하고 수용자와 정서적 친밀감을 추구하려는 경향을 보일 것이라는 추론이 가능하다. 이 연구에서는 〈언프리티 랩스타〉를 해석하기 위해서 수용자들의 게시판 반응을 살펴보고, 한국 리얼리티 쇼의 정서 구조리는 맥락 하에 해당 프로그램이 이해되는 방식을 드러내고자 하였다.

3. 연구 대상과 연구 방법

1) 연구 대상

이 연구가 주 텍스트로 삼은 프로그램은 〈언프리티 랩스타 시즌 1〉로 2015년 1월 29일부터 2015년 3월 26일까지 총 8화로 방영되었다. 주요 출연진은 제시, 치타, 지민, 타이미, 릴샴, 키썸, 육지담, 줄리브이, 제이스 등이며, 남성 MC로 래퍼 산이가 출연하였다. 프로그램 포맷은 여성 래퍼들이 남성 프로듀서가 작곡한 음악을 경쟁을 통해 획득하여 음원을 발매하는 것으로, 총 6개의 싱글 음원이 킴플레이션 형태로 묶여 〈언프리티 랩스타 시즌 1〉이라는 앨범 명으로 최종 발표되었다. 전체적으로 분명한 구도는 여성 ‘래퍼’와 남성 ‘프로듀서’로서 여성 래퍼들이 남성 프로듀서의 인정을 획득하는 형태로 이루어진다. 논란이 된 부분은 출연진 중 대부분이 래퍼로서의 경력이 부족하다는 점이었다. 상기한 출연진 중 타이미를 제외하고는 랩 앨범을 발매한 경력이 없었던 것이다. 키썸과 육지담의 경우는 싱글 발매 경력조차도 없는 상황이었다. 실력 있는 여성 음악가가 적

다는 이유로 상대적으로 경력이 일천한 사람들도 래퍼 자격으로 이 프로그램에 출연했다는 비판이 생긴 것은 이러한 맥락에서이다. 사실 한국의 여성 래퍼는 절대적으로 희소하다. ‘대한민국 5대 여성 래퍼는 윤미래, T, 타샤, GEMINI, 그리고 조단 엄마다’⁵⁾라는 농담이 있을 정도로 윤미래만 여성 래퍼로서의 독보적인 위치를 차지하고 있다. 이러한 상황 속에서 경쟁 리얼리티 쇼인 〈언프리티 랩스타〉는 힙합 장르팬의 비아냥거림을 사는 것으로 출발했지만 동시에 일반 대중에게는 흥미로운 경쟁 쇼로 인식되면서 많은 인기를 누렸다.

2) 연구 방법

이 연구는 프로그램의 텍스트 분석과 수용자 게시글 분석을 함께 수행하였다. 벨과 개럿에 따르면, 미디어 담론의 분석이란 미디어의 텍스트와 수용자에 대한 분석을 모두 포괄한다(벨·개럿, 2004). 그렇기 때문에 의미를 지닌 텍스트로서 〈언프리티 랩스타 시즌 1〉 프로그램에 대한 분석과 함께, 텍스트에 대한 수용자의 반응들 역시 분석할 필요가 있다. 특히 리얼리티 쇼의 현실 구성은 수용자의 인식 속에서 나타나기 때문에, 경쟁 리얼리티 쇼의 텍스트적 의미는 수용자의 인식을 아울러 살핌으로써 보다 분명해질 수 있다.

이 연구는 텍스트의 구조 원리로서 이항대립에 주목하였다. 남성 대 여성, 여성 대 여성이라는 이항대립적 경쟁 구도를 기본 틀로 하고 있어, 대립적으로 구성된 캐릭터들 간의 관계와 이들의 관계를 구성해 주는 서사 구조가 프로그램을 의미화하고 있다고 판단하였다. 서사 분석의 한 요소로서 이야기 분석은 사건, 등장인물, 배경을 중심으로 이들 요소들의 선택

5) T, 타샤, GEMINI는 윤미래의 음악가 예명이며 윤미래의 아들 이름이 조단이다. 즉 대한민국의 여성 래퍼는 윤미래밖에 없다는 말이 된다.

과 배열, 인물의 유형, 인물들 간의 관계, 사건의 전개 등을 대상으로 하는 데(채트먼, 1990), 이 글에서는 인물에 집중하여 관계 및 유형에 있어 여성 래퍼들이 이를 어떻게 프로그램 내에서 구성되고 있는지를 드러내고자 하였다.

한편 이 연구는 〈언프리티 랩스타 시즌 1〉에 대한 수용자 반응을 온라인 커뮤니티를 통해 살펴보았다. 여성 수용자의 경우 외방커뮤니티(www.oeker.net)의 반응을, 남성 수용자의 경우 엠엘비파크(www.mlbpark.com) 사이트를 참고하였다.⁶⁾ 이 연구에서는 수용자의 반응을 인터뷰를 통해서가 아니라 게시판 반응에 대한 질적 담론 분석을 시도하고자 한다. 수용자 반응의 수집은 ‘이론적 샘플링(theoretical sampling)’을 통해 수집하였는데, 연구 문제와 관련하여 관련된 이론과 개념을 중심으로 연구 대상을 선별하는 것을 말한다(Altheide, 1996). 구체적으로 주요 사건으로 설정한 타이미-줄리브이 디스전 에피소드(5화)를 중심으로 두 개의 게시판에 각각 게시된 게시물들을 〈언프리티 랩스타〉 키워드 검색으로 수집하여 분석하였다.

4. 〈언프리티 랩스타〉의 텍스트 분석

여성 래퍼가 대중문화의 관심 속에 들어오게 된 데에는 〈언프리티 랩스타〉의 방송이 큰 역할을 했다. 〈쇼미더머니〉가 남성만 참가할 수 있다는 제한을 걸었던 것은 아니지만, 그럼에도 여성 래퍼는 〈쇼미더머니〉 시즌 내내 주요 경쟁자로 위치 지워지지 못했다. 때문에 힙합 장르 팬들 사이에서는 〈언프리티 랩스타〉가 실력 부족 때문에 남성과 경쟁할 수 없는 여

6) 엠엘비파크는 야구 전문 사이트로 대부분의 스포츠 커뮤니티와 함께 대표적인 남성 중심 사이트(남초 커뮤니티)로 알려져 있고, 외방 커뮤니티는 연예 정보를 중심으로 각종 생활 관심사를 함께 다루는 커뮤니티로 여성 중심 사이트(여초 커뮤니티)로 알려져 있다.

성들만의 리그를 만드는 것처럼 인식되었다. 남성이라는 성별을 적시하지 않고 ‘힙합’이라고 했지만 결과적으로 남성 중심으로 운영된 〈쇼미더머니〉가 성공을 돈으로 환원하여 표방한 반면, 여성을 내세운 〈언프리티 랩스타〉가 외모를 중심으로 프로그램명을 내세운 것은 젠더 정치적으로 명백한 함의를 지닌다.

실제로 여성 힙합 음악 프로듀서, 또는 작곡가가 존재하지 않는다는 사실을 감안하더라도, 여성 래퍼가 남성 프로듀서의 평가를 받으며, 남성 MC의 지시에 따르게 된다는 점 역시 젠더 질서에 복속되는 모습으로 나타난다(미묘, 2015). 이러한 구성 방식은 여성이 동등하게 남성과 경쟁할 수 없어서 별도의 리그를 만든 것이고, 여성에게는 전문가로서의 전문성과 실력이 결여된 상황이라는 담론을 만들어 낸다. 여성 래퍼 평가에 참여한 다수의 남성 래퍼들(6화 출연)⁷⁾ 중에 〈쇼미더머니〉 심사위원도 아닌 경연 출연자가 포함된 점 등은 개인의 경력과도 상관없이 남성/여성 구도로 전문성과 역량이 결정되었음을 보여주는 사례이다.

1) ‘언프리티 랩스타’라는 의미 구성

(1) “예쁘지 않아 더 이상 나는 여자보다 래퍼지만”: 여성성과 전문성의 대립 구도

이 프로그램은 여성 래퍼 간의 경쟁을 내세웠기 때문에, 여성/래퍼의 정체성과 존재를 가시화하고 문제화한다. 그런데 여성 래퍼들 역시 “남자라면 묻혔겠지만 여자라서” 장르 씬에 존재할 수 있다는 비판에 대해 알고 있었을 것이라 추정된다. 여성 래퍼의 “랩할 수 있다”는 발언은 (남자처럼) 잘 한다는 의미를 필연적으로 내포한다. 그렇기 때문에 여성(성)과 래퍼는 일종의 이항대립으로 이 프로그램 내에서 구성되었다. 이러한 대립을 프

7) 〈쇼미더머니 2〉 경연 참가자 우탄, 〈쇼미더머니 3〉 경연 참가자 아이언 등이 참여하였다.

로그래의 참여자들은 스스로 작사한 랩 가사와 인터뷰 발언 등을 통해 드러내고 있다.

1회에서 육지담은 “예쁘지 않아 더 이상 나는 여자보다 래퍼지만”과 같은 가사로 자신을 소개한다. 사이퍼 미선의 가사에서도 출연자들은 대체로 ‘나는 랩을 잘한다, 나는 MC다, 내가 최고다’라는 걸 강조하면서 여성성을 주장하는 것은 래퍼의 진정성과 대립된다는 담론을 구성한다. 여기서의 여성성은 가부장제 사회에서의 성적 대상화와 관련된 것이므로 이들은 이를 부정하려 한다. 치타가 바비 인형과 하이힐을 부수는 것으로 시작하는 것에서 이러한 인식이 드러나며, 제시가 릴샴을 평가하면서 “예쁘게 보이려고 하는 것은 래퍼가 아니다”라고 발언하는 것에서도 나타난다.

한편 이 프로그램에서 “예쁜 것”은 곧 아이들과 연결된다. 아이돌 그룹의 구성원인 지민에게 MC 산이는 ‘프리티 랩스타’라고 부르면서 여기 나오지 않아도 되지 않냐고 질문한다. 아름다움은 아이돌이다. 지민 또한 자신을 예쁘다고 계속 말한다. 1화의 사이퍼 미선에서 지민은 ‘프리티 걸’이라고 스스로를 지칭한다. ‘언프리티 랩스타’라는 말 자체는 사실상 아이돌 걸그룹의 대척점에 위치한 말이다. 아름답지 않고, 아이돌이 아니라는 의미이다. 하지만 아이돌인 지민은 자신을 아이돌의 리더이며 ‘바비돌’이라는 것을 부인하지 않으면서도⁸⁾ 자신은 랩을 잘하고 힙합에 관심이 많다는 것을 어필하고자 한다. 아이들에 대한 비판이 진정성의 중요한 요소이기에, 자기소개 사이퍼에서 지민은 다른 여성 래퍼들과 적대 관계에 서서 눈물을 보이기도 한다. 릴샴은 지민에게 “자기 가사를 자기가 안 쓰는 애들”이라고 말하고, 지민은 정말 힙합을 좋아하냐는 질문을 받는 등 진정성의 질문에 노출된다.⁹⁾ 아이돌이 진정성과 대립되는 〈쇼미더머니〉에서는 그 진

8) 2회에서 지민은 미선 곡의 가사로 “짧은 치마 입고 단발머리하고 비트 위를 사뿐사뿐히 걸어 나는 AOA 리더 예쁘장한 바비돌”이란 표현을 썼다.

9) 지민은 가사에서 ‘닥터 드레(Dr. Dre)’의 〈디톡스 Detox〉를 감상했던 것처럼 표현한 적

정성이 능력으로, 그리고 이는 곧 프로그램 룰에 따라 상급, 즉 성공을 의미하는 돈(쇼미더'머니')으로 치환되어 나타난다. 그런데 〈언프리티 랩스타〉에서는 이를 외모로 치환하는 구조를 보인다. 그래서 이 텍스트는 젠더 권력 관계 속에서 문제적인 텍스트가 된다. 미묘(2015)의 지적처럼 남성 MC와 프로듀서 대 여성 래퍼라는 관계 설정 뿐 아니라, 진정성의 맥락에서 사실상 관계없는 섹슈얼리티(즉 외모)가 진정성의 핵심으로 구성되었다는 점에서 그러하다.

전통적인 성적 대상으로서의 여성성과 래퍼의 진정성 간 갈등이 가장 극명하게 드러난 것은 7화에서 지민이 'puss'라는 트랙으로 승리하였을 때였다. 이 트랙은 자기에 대해서 이야기하는 것이 주제였다. 자신을 '탑 마담'의 정체성으로 위치지운 지민은 남자들의 욕망의 대상이자 여자들에게는 연인을 뺏는 적으로 자신을 표상한다.

I'm the mother Fucking top madam / 삼촌들 용돈 뺏는 강패
그걸로 popping bottle 샴페인 / 사뿐히 밟아 빨간 carpet ...
니 남친 나를 탐내 / cuz im the motherfucking top madam(지민, 'puss'
가사 / 7화).

그러면 이 곡은 포스트페미니즘 대중문화가 찬양해 온 성적 주체성을 가진 여성의 자기주장으로 읽힐 수 있을 것인가? 문제는 이 곡의 경우 '잘 나가는 여자'가 사랑의 주도권을 주장하는 것으로만 보기는 어렵다는 점이다. 다른 여성보다 우월하여 남성의 선택을 받는다는 내용으로 결국 '여성의 적으로서의 여성'이라는, 여성에 대한 편견을 동원하고 있기 때문이다.

이 있다. 그런데 닥터 드레는 1999년 2집 앨범 발매 이후 곧 발매될 자신의 3집 앨범 제목이 〈디투스〉라고 밝혔지만, 앨범은 2015년 현재까지도 발매되지 않았다. 이를 이미 들었다고 표현한 것이기 때문에 지민은 힙합에 대해서 사실은 잘 모르는 사람이며 힙합에 대한 진정성이 없다는 평가를 받게 된다.

이는 결국 아름다움의 미학을 ‘나르시시즘적인 것’으로 해석하게 하며, 여성의 힘이 남성의 시선을 빼앗아 오는데 있고, 그래서 여성의 미는 영원히 가부장제하의 남성 시선에 종속된다는 우려와도 연결된다(김주현, 2008). 지민은 남성을 두고 경쟁하는 여성‘들’이라는 의미를 구성하고, 그 때문에 이 가사는 결국 여성의 자기 주도권이나 주체성에 대한, 성적 주체로서의 의미를 분명하게 드러내지 못하는 한계를 지니게 되었다.

제작진은 프로그램의 제목 ‘언프리티 랩스타’에 대해서, 여기 출연한 사람들이 실제로 예쁘다, 예쁘지 않다는 말하는 게 아니라 ‘예쁜 척하지’ 않는 것을 의미한다고 주장했다. 이 ‘언프리티’의 의미는 ‘태연녀’¹⁰⁾ 등 남성과의 관계에서의 여성의 태도를 규정하고 부정적 의미를 부여하는 담론 구조를 그대로 가져왔다고 볼 수 있다. 이는 여성 스스로 여성의 태도를 규율하게 만드는 신자유주의적 자기통치의 의미를 가진다. 그럼에도 불구하고 이에 대해서 래퍼들은 ‘그래야 힙합’이라는 방식으로 받아들이는 것처럼 보인다.

여긴 꽃 피울 자리 없는 정글 / 난 꽃이 되길 거부해 맹수가 됐지 덤불
(치타, 4화).

인용된 치타의 가사는 결국, ‘꽃’이 아니어야 래퍼가 될 수 있는 상황에 대한 인정이자 자기 정체성의 표현이다. 그런데 이는 꽃으로서의 전통적 성역할에 대한 저항이지만, 동시에 여성성이 거부되어야 할 것인가라는 고전적인 포스트페미니즘의 논란과 맞닿는 부분이기도 하다. 포스트페미니즘을 대중문화의 재현과 연관지어 논의한다면, “립스틱을 바르고 하이힐을 신고 성적 자유를 누리면서도 페미니스트로 사는 것”이 가능하다는 것을

10) 태연녀는 소녀시대 멤버 태연의 이름을 따서 만들어진 신조어로, 남성을 자신의 편에 두면서 여성을 적으로 돌리고, 여성 사이를 이간질하여 여성과 진정한 우애를 이루지 못하는 여성을 의미한다.

보여주는 수많은 여성 셀레브리티들을 통해 대변된다고 할 수 있다(조선정, 2014: 61). “분홍색으로 치장하는 일이 사회구조를 전복하는 급진적인 행위는 아니지만 자신감 넘치는 모습이 될 수 있다”(Baumgardner and Richards, 2000: 136)는 인식은 전통적으로 남성의 시선에 의해 규정되어 온 여성의 아름다움, 육체에 대한 문제를 억압이 아닌 주체의 저항 장소로 인식할 가능성을 열어준다.

그러나 현재 한국의 여성 래퍼들에게 외모라는 자원은, 이처럼 저항적으로 활용하기에는 어려운 상황처럼 보인다. 치타가 ‘예쁜 것’을 부정하는 것은, 이는 래퍼로서의 실력과 양립할 수 없다는 인식이자, 아이돌인 지민에 비해 자신이 더 ‘진정’하다는 담론을 구축하는 전술이다. 이 과정에서 ‘프리티’는 아이돌과, ‘언프리티’는 랩 실력 및 진정성과 묶이게 된다. 이는 다른 한편으로는 〈언프리티 랩스타〉 이전부터 한국 여성 래퍼들이 경험하고 있는 곤란함과도 연결되는 것이다. 2013년 소위 ‘여성래퍼 디스전’에서 줄리브이는 타이미에게 전통적 여성성을 무기로 남성들에게 어필하려 하고 실력은 없다는 내용의 디스 랩을 선보인 적이 있다. 한국의 여성 래퍼들은 외모가 무기인 것이 아니고, 무기가 아닌 것도 아닌 모순적 상황에 처하고 있는 것이다. 외모가 아름다우면 쉽게 인지도를 높이지만 동시에 실력을 폄하당하거나 외모를 이용한다거나 혹은 실력을 과장한다는 평가를 받게 된다. 실력이 있다고 인지될 때에는 디스 논란에서 못생겼다는 내용의 공격을 주로 받게 된다. 그럼에도 한국의 경우 여성 래퍼의 진정성은, 외모라는 자원 없이 실력을 갖추었을 때만 획득될 수 있으며 래퍼들 스스로 그렇게 표상하는 상황이다.

(2) 여성의 경쟁: 기 썬 언니와 디스하는 힙합

이 프로그램이 장르적으로 ‘힙합’을 빌려오면서, 미션 과제로서 서로에

대한 디스랩을 수행하는 것이 필수요소로 주어지곤 한다. 디스가 힙합 장르의 일부이긴 하지만 전부가 아님에도 불구하고 제작진은 자극적인 시청률 요소로서 여성 참여자 서로 간의 날선 경쟁을 요구했다. 이 점이 이 프로그램과 기존의 여성 중심 리얼리티 쇼와의 차별점이 될 수 있다. 여성 리얼리티쇼 〈The Real Housewives of New York City〉 시리즈 분석에서 드러나는 것은 여성들 간의 외적인 사회성과 ‘속마음 화면’으로 표현되는, 숨겨진 상호 갈등과 원색적 비난이다(Lee and Moscovitz, 2013). 물론 〈언프리티 랩스타〉에서도 사후 코멘트 화면을 삽입하기 때문에 숨겨진 갈등을 드러내는 전통적 리얼리티 쇼 편집 기법을 사용한다고 볼 수 있지만, 프로그램의 일부로서 대놓고 디스랩을 통해 상호 간 갈등을 노출한다는 점에서 이 프로그램은 여성의 경쟁을 전면화하고 전경화한다.

경쟁을 다루는 관점에서 이 프로그램은 실력보다는 외부적 요소와 심리적 갈등에 초점을 맞추는 경향을 보인다. 5화에서는 2013년 진행된 적 있는 타이미와 줄리브이의 디스전을 마무리하라는 미션이 제시되었다. 이 프로그램이 편집을 통해 강조한 것은 타이미 인터뷰를 통해 드러나는 심적 상처의 고백 서사였다. 타이미는 디스전 내내 약한 모습을 보이고 디스랩을 수행할 때에도 울면서 욕설만 할 뿐 실력을 보여주지 못했다. 즉 이 프로그램은 여성의 감정적 약함이나 여성간의 질투 같은 스테레오타입적 여성에 대한 묘사를 반복하여 드러내었다. 경쟁을 통해 실력을 증명하는 것이 아니라 상처와 고통을 내세우면서, 여성 간의 능력 경쟁을 개인적 감정 차원으로만 제한하여 재현하는 것이다.

엠넛의 갈등을 고조시키는 편집 방식은 유명하다. 〈언프리티 랩스타〉에 드러난 대표적인 갈등 편집은 타이미의 인터뷰가 지민을 칭찬하는 부분은 잘려 나간 채로 사용된 경우(1화), 육지담이 지민의 무대를 노려보는 화면으로 구성한 경우(6화), 여성 래퍼들이 서로 친하게 지내다가 서로의 실력을 평가할 때나 팀을 짜는 미션에서는 서로 배신하는 것처럼 묘사하는 것

(7화) 등이 있다. <언프리티 랩스타>의 이런 갈등 편집이 문제가 되는 것은 이 프로그램에서의 갈등이 실력을 겨루기 위한 것이 아닌 말 그대로 ‘캣파이트’¹¹⁾로 구성되기 때문이다. 타이미는 직설적으로 졸리브이를 비난하고 자신의 실력이 더 뛰어나다고 인터뷰를 하지만 무대에서는 제 실력을 보여주지 못한다. 제이스는 제작진의 긴급 섭외로 들어온 실력과 래퍼 행세를 하지만 바로 타이미와의 연합 미션에서 랩 실력을 보여주지 못해 바로 탈락하는 것으로 그려진다. 하지만 방송이 되지 않은 경연 무삭제영상에서 제이스의 랩은 훌륭했고 제시 역시 그의 능력을 인정한 것으로 나타났다. 치타의 좋은 무대를 과소 편집하고 지민과 키썸 사이의 갈등을 고조하기 위해 구간편집을 3회 반복하는 등, 결국 여성의 능력을 부인하고 여성 간의 갈등만 부추기는 방식으로 해당 프로그램 편집이 이뤄지고 있는 것이다. 이러한 갈등 중심 편집은 시청자에게도 이 프로그램을 해석하는 주된 해석틀을 제공한다. 6화에서 지민과 치타가 서로 스쳐 지나가는 장면을 순간 정지시켜서 지민이 치타의 어깨를 일부러 치고 갔다고 시청자들이 주장하고, 이것이 연예뉴스가 된 것은 대표적인 사례라고 할 수 있다. 이처럼 해당 프로그램은 ‘여성의 경쟁’을 내세우지만 능력 중심의 경쟁보다는 감정싸움이나 능력 없음에 더욱 주목하게 한다.

다른 한편으로 관심있게 봐야 하는 것은 이 프로그램 내의 재현과 달리, 언론 인터뷰를 통해서 여성 래퍼들은 ‘우리는 사실 친하다’는 것을 계속 강조한다는 것이다.¹²⁾ 이는 한국 리얼리티 쇼가 시청자와의 정서적 친밀감을 구축하고자 하며 이 가운데에서 갈등을 회피하려는 경향이 있다는

11) 사회적으로, 여성이 경쟁적인 것은 부정적으로 여겨지기 때문에 결국 여성은 경쟁하면서도 경쟁하지 않는 척 하는 수밖에 없다(Tanenbaum, 2002: 21). 여성은 경쟁 과정에서 교활하게 그려지는데 이러한 스테레오타입을 ‘캣파이트’로 표현한다.

12) 예를 들어 임슬옹은 인터뷰에서 “여자끼리 저렇게 친하기도 쉽지 않을텐데 라는 생각이 들 정도다”라고 하였다(OSEN, 2015.4.12일자, 임슬옹, “언프리티” 노래패들, 실재론 꺼안고 살아”).

사실에 비추어 흥미로운 지점이다. 즉 출연자들에게는, 비록 프로그램 내용에서는 갈등 중심으로 재현되지만, 우리는 서로 비열하게 대하고 있지 않다는 것을 프로그램 외적으로 강조하는 것이 필요했다고 볼 수 있다. 현대의 시청자들은 해당 프로그램 외의 다양한 자료들을 통해 프로그램을 소비한다. 이를 알고 있는 출연자들은 여성 래퍼들 간 갈등이 전부가 아니라고 주장함으로써 해당 프로그램이 제시하는 서사와 인물 간 관계를 수정하고자 한다. 특히나 여성의 경쟁에 대한 부정적인 시선이 존재하는 한국적 정서에서 이러한 인터뷰는 시청자들에게 새로운 의미를 보강하려는 시도로 읽혀진다.

결론적으로 〈언프리티 랩스타〉 텍스트 내에서, 프로그램이 제시한 틀 내에서 여성 래퍼들은 스스로 전통적 여성성을 힙합의 진정성과 분리시키려 노력하고 있다. 또한 ‘여성’으로서의 인식이나 여성의 성적 주체성에 대한 고민 및 정체성 수행 과정은 명백히 드러나지 않고 있다. 프로그램 편집 방향은 여성 간의 감정싸움을 부추기고 능력을 강조하지 않는 방식으로 구성되었고, 여성을 가부장제 관념에 맞추어 재단하게 하고 여성의 능력에 대한 평가가 경쟁을 통해 이루어지기 어려운 방향으로 재현하고 있었다.

5. 〈언프리티 랩스타〉 수용 담론 분석

〈언프리티 랩스타〉에 대한 대중적 수용 양상은 아이돌과 래퍼 간의 경쟁 구도, 그리고 여성들 간의 경쟁에 열광하는 것이 주류를 이루었다. 특히 남초 커뮤니티를 중심으로 나타나는 반응은 재미의 요소를 “여성의 여성에 대한 적대”와 “불거리”에서 찾는다.¹³⁾ 캣파이트는 핵심적인 재미 요

소이다.¹⁴⁾ 불거리는 ‘지민’과 ‘키썸’으로 대표되는 예쁜 래퍼들¹⁵⁾이다. 지민은 대필 의혹을 계속 받는데, 특별히 증거가 있어서라기보다는 “아임 섹시 하던 애가 저런 가사를 쓸 수 있을 리 없다”는 이유 때문이다.¹⁶⁾ 이처럼 〈언프리티 랩스타〉에 대한 남초 커뮤니티의 감상은 외모에 집중된 평가를 하거나, 능력을 인정하지 않은 채 디스전과 같은 여성들 간의 감정싸움에 흥미를 느끼는 글들이 중심을 이루었다.

5화의 줄리브이와 타이미간 디스전은 남초 커뮤니티와 여초 커뮤니티의 반응이 서로 달리 나타나면서 젠더 정치적 함의를 드러냈다. 남초 커뮤니티에서는 여성 래퍼 간 디스전을 랩 실력으로 평가하는 전문가의 위치를 취하면서 상대적으로 실력이 떨어지는 타이미를 비난하는 경향을 보였다. 그러나 여초 커뮤니티의 경우 타이미를 응원하거나 줄리브이를 비난하는 반응이 엇비슷하게 나타났고, 두 입장 간 공방이 치열하게 지속되었다. 여성 커뮤니티에서 나타나는 차이는 다음과 같이 해석될 수 있다.

먼저 줄리브이와 타이미 경쟁 구도 자체에 대한 반감이 있다기보다는, 여성이 전통적 의미의 여성성을 활용하는 것이 과연 비난받을 일인가에 대한 질문이 존재하며, 이를 비난하는 주체는 도대체 누구인가라는 질문이 생겨났다. 줄리브이에 대한 반감의 일차적 원인은 “누가 명예남성? 그런 말 하던데 그 말이 딱이다”¹⁷⁾라는 반응이다. ‘명예 남성’에 대한 반감이 줄리브이에 대한 반감으로 이어지는 것을 볼 수 있다.¹⁸⁾ “X도 없는 너 내게

13) 예를 들어, 다음과 같은 게시물들이 있다. mlbpark, 불펜 1856019 게시글. “제시가 모인 애들 보더니 다 지 밥인 줄 알고 안하무인처럼 행동하니 나중에 뮤비 최악의 랩퍼 투표할 때 다 제시 투표ㅋㅋㅋ 뒤통수 제시가 인터뷰할 때 이래서 여자들한테 잘해주면 안된다고ㅋㅋ(중략) 확실히 여자들끼리라 뒷말 장난 아니고 쫄쫄깃깃하고 재밌네요. 지민이랑 키썸 나와서 보는 맛도 있고”.

14) 한국 방송 사상 초유의 캣파이트네요 ㅋㅋㅋㅋ아 오늘 다른 의미로 레전드인듯 ㅋ.

15) mlbpark, 불펜 2097977 게시글. 〈언프리티 랩스타〉 누가 가장 예뻐요?

16) mlbpark, 불펜 2024523 게시글.

17) <http://goo.gl/tgycXS> 외방커뮤니티 게시글.

18) 한편으로는 줄리브이의 랩 가사가 성희롱적이라고 주장하는 경우도 있었는데, 이는 여

아무 말도 못해, 난 X도 없지만 사정없이 널 쏘네”와 같은 가사들은 줄리브이가 남성의 위치를 선취한다고 느끼게 했다. 그러면서도 스스로가 비판한 ‘여성성을 강조하는 바비돌’ 지민과 연대하는 것에 대해서 이중적이라고 느끼거나 트랙을 따내고 성공하기 위한 약삭빠른 술수라고 평가되었다. 이러한 줄리브이에 대한 반감이 자연스럽게 이 경쟁에서 패배하고 있는 타이미에 대한 호감으로 이어진다. 한편으로 한국적 리얼리티 쇼의 특성으로 약자의 위치에 있는 사람들에 대한 공감적 정서 구조가 더 발생하기 쉽고, 엠넷의 편집 방향이 타이미를 약자로 위치지우는 편집을 통해 이러한 정서 구조를 강화했던 것도 영향이 있었다.

하지만 무조건 여성 수용층이 줄리브이를 싫어했던 것은 아니다. 남초 커뮤니티가 대체로 줄리브이가 더 랩을 잘한다고 보면서 ‘실력’을 기준으로 편을 들었던 것에 반해, 여초 커뮤니티에서는 두 여성 래퍼의 편이 각각 비등한 수준으로 갈렸다. 그리고 이 지점에서 ‘외모’는 중요한 논란의 자원이 되는데, 이는 일단 두 여성 래퍼가 외모를 디스의 자원으로 삼았기 때문이다.¹⁹⁾ 원래 디스전은 이런 것이라는 힙합 청취자들의 반응을 제외하고 보면, 외모나 성을 일차적 비하 자원으로 삼는 것은 여성 수용자 층에게도 불편한 일이라 언급된다. 또한 여성이 여성성을 활용하는 데에 대해 비판하는 것은 남성 중심적인 시각이 아닌가하는 질문이 등장한다.²⁰⁾ 이 지점에서 여성 수용자들이 가진 포스트페미니즘적 인식이 드러난다.

성 수용자들이 줄리브이가 구성한 위치를 남성의 위치로 받아들이고 몰입한 결과이기도 하다. 예를 들어 “쫄도 없는 녀들 아무 말도 못하지 내가 남자면 이미 따먹고도 남았지 난 아니야 ‘여자래퍼’ just a rapper”와 같은 가사가 논란의 대상이 되었다.

- 19) 줄리브이는 내가 남자라고 해도 너는 안 먹는다는 표현을, 타이미 역시 줄리브이는 못 생겨서 성적 어필이 안된다고 비하했다.
- 20) 여자면 랩을 못하고 옷 벗으면 랩을 못하나? (중략) 결국 문제는 랩을 못하고 잘하고의 문제인데 굳이 자기가 “남성”인 것처럼 가정을 하면서 여자 래퍼들을 까는 게 문제임 아무리 힙합씬이 마초같다고 해도 무슨 남자로 성전환을 앞두신 분도 아니고 왜 저러는지 이해 불가(<http://goo.gl/TzB18S> 외방커뮤니티 게시글).

졸리브이가 불편하다고 느끼는 여성 수용자 층이 있다면 그것은 전적으로 졸리브이의 '남성' 위치를 선취하려는 태도에 대한 것이다. 그리고 그 기저에는 여성성의 활용에 대한 부정적 인식이 과연 여성에게 어떤 의미인가에 대한 질문, 즉 포스트페미니즘의 한 갈래에서 줄기차게 질의해 온 “여성성, 직업, 매력적 외모와 로맨스, 가정과 페미니즘, 그 모든 것을 다 갖는 것이 불가능한가?”(Genz, 2010)라는 질문이 자리한다.

물론 타이미와 졸리브이 디스전에 대한 여성 수용자들 간 논쟁에서 본격적으로 섹슈얼리티와 여성성의 이해, 외모라는 '자원', 저항의 의미, 정체성의 수행과 관련된 이론적 개념들이 동원되는 것은 아니다. 그러나 현재 젊은 여성층들에게 포스트페미니즘이 제기한 이슈가 어떤 의미를 갖고 있는지를 자연스럽게 드러내어 준다고 볼 수 있다. 여성의 외모를 여성이 활용하는 것의 양가성은 포스트페미니즘을 둘러싼 기대와 우려의 모습과 일치한다. 이는 이들 여성 수용자들이 처한 물질적 조건들이 자연스럽게 이러한 정체성 수행의 문제를 늘 질문할 수밖에 없는 조건에 놓여 있다는 점과 관련이 있다. 취업 시장에서, 대학에서 젊은 여성들은 전통적 여성성을 이용하는 '김치녀'가 되는 것이 아니라 합리적 - 즉 남성적 - 규준에 맞는 '개념녀'가 되기 위해 노력하고 있고, 이 과정에서 이러한 노력이 과연 누구를 위한 것인가를 질문하는 혼란 속에 빠져든다.²¹⁾ 어떤 질문이 던져져야 하는지 그리고 어떤 선택이 옳은지에 대해서는 여전히 혼란 속에 있다고 하더라도, 수용자 스스로가 던지는 '여성성의 의미'에 대한 질문은 여성주의 이론에서나 실천으로나 중요한 부분이다. 해당 프로그램에서 여성 래퍼의 진정성을 외모나 신체 자원과 먼 것으로 구성하였음에도, 여성 수용자층은 자신의 삶의 조건 속에서 어떤 여성성이 문제이고, 그리고 여성성은 어떤 의미로 구성되고 있는지를 스스로 질문하고 있는 것이다.

21) 윤보라, 한국여성단체연합 '온라인 여성혐오 현상' 활동가 워크숍(2014.11.13)의 토론 중.

한편 제시나 치타에 대한 여성 수용자의 호감은 걸 크러쉬²²⁾의 맥락에서 설명될 수 있다. 김수정(2011)에 따르면 한국의 리얼리티 쇼는 유사가족관계를 이루며 이는 곧 시청자들의 정서적 몰입을 유도하는 장치가 되곤 한다. ‘기 썸 언니’로 스스로를 정체화한 두 래퍼의 수행들은 이들이 프로그램 내에서 유사가족 관계를 형성하면서 더욱더 수용자들을 정서적으로 몰입하게 만드는 요소가 되었다. 제시는 육지담을, 치타는 키썸을 응원하였고 그래서 지담맘과 키썸맘으로 불렸다. 걸 크러쉬의 핵심 요인에는 치타와 제시의 실력도 있지만 이들 연대 관계의 형성에도 있었다. 키썸과 육지담이 이 프로그램 내에서는 커리어가 없는 아마추어 지망생의 위치였기 때문에, 여성 수용자들은 딸 혹은 동생의 위치, 그리고 딸을 키우는 엄마 혹은 언니의 위치라는, 좀 더 쉽게 몰입할 수 있는 정서적 위치를 프로그램 내에서 취할 수가 있었다.

이처럼 〈언프리티 랩스타〉는 그 세계가 보여주는 갈등과 비열함 이면의 우정, 연대의 논리를 적극적으로 소비하려는 여성 수용자층에 의해 재구성되었다. 이는 앞서 논의한 바와 같이 프로그램 외부적 요소들, 즉 참여자들의 인터뷰나 SNS 게시글, 사진 등을 통해 ‘사실은 서로 친하다’는 정보들이 제공된 것에 힘입었다고 볼 수 있다. 치타가 키썸이 잘한다고 웃으면서 말하는 것은 방송용 제스처일 수도 있고 진심일 수도 있다. 그 또한 전체 발언 중 일부만이 편집된 것일 수도 있다. 그럼에도 불구하고 치타와 키썸의 유사 가족 관계를 상상하고 있던 수용자들은 키썸이 6화에서 지민을 선택하는 것을 보고 상처를 받는다.²³⁾ 남성 수용자들은 키썸에 대한 여성 수용자의 비난에 대해 이는 그저 여자들이 질투하는 것이라는 반

22) 걸 크러쉬는 이성애적 성향의 여성이 특히 재능을 가졌거나 아름답거나 성과가 높은 다른 여성에 대해서 반하는 것을 의미하는 개념이다(The New York Times, August 11, 2005).

23) 물론 제시가 먼저 배신이라고 말하면서 프레임을 구성했으나, 이에 동조한 여성 시청자층이 상당수 있었다.

응으로 희화화했지만, 여성 수용자들의 입장에서 이것은 중요한 문제였다. 치타와 키썸의 연대라는 것은 이해관계나 합리적 판단과 관계없는 정서적인 선택이라고 수용자들이 믿었기 때문이다. 그리고 이러한 관계 중심적 태도는 집단성을 강조하는 한국적 정서구조(김수정, 2011)와도 관련된다고 해석할 수 있다.

사실상 시청자들이 모든 여성은 여성이라는 이유로 연대한다고 믿는 것은 아니다. 기본적으로 〈언프리티 랩스타〉는 “you’re not 언니 아냐, we’re not a team, this is a competition”이라는 제시의 말(2화)에 의해 프로그램 성격이 규정되었고, 그러한 경쟁이 수용자의 즐거움의 틀로 확정된 프로그램이었다. 프로그램의 중반까지 줄리브이와 타이미는 디스전을 벌였고 릴샴은 캠핑장에서 다른 래퍼들과 어울리지 못하고 혼자 지냈다. 그럼에도 여성 수용층은 키썸과 치타, 육지담과 제시의 연대를 상상하고 그 가족 관계에 자신을 몰입시켰다. 이것은 한편으로는 리얼리티쇼의 특성이면서, 다른 한편으로는 가부장제적 텍스트 구조에도 불구하고 모녀관계와 자매애에 집중하는 여성 시청자들의 특성이기도 하다(이희승, 2008).

6. 결론

엄혜진(2015)은 여성 자기 계발서의 가장 중요한 주제가 사랑과 일, 그리고 육아와 일의 양립 등으로 페미니즘이 천착한 주제와 유사하다고 분석했다. 특히 사랑과 일은 여성에게 있어서 중요한 주제이다. 사랑은 남성의 마음을 어떻게 얻는가하는 문제, 일은 남성의 인정을 어떻게 받는가하는 문제가 된다. 여성/래퍼의 존재는 그래서 헝합 판 “사랑 대 일”의 변주와도 같다. 랩 실력은 남성의 기준을 따른다. 그래서 전통적인 의미의 여

성성을 강조하는 것은 그 일에 다다르지 못하는 것이다. “얼굴이 못생겨서 사랑에 실패하는 것”과 “여성임과 여성성을 스스로 강조하여 일의 전문성에 도달하지 못하는 것” 간의 긴장은 실제로는 관련이 있을 수도 있고 없을 수도 있는 두 가지 상황을 필연적으로 엮어내는 담론 효과를 갖는다.

〈언프리티 랩스타〉는 능력 대 외모라는 고전적인 이분법을 차용하였다. 사실상 외모는 전문성이나 능력과 상관없는 자원이라는 점에서, 이 구도 자체는 젠더 권력 관계를 반영하는 것이었다. 똑같이 아이돌인 남성 래퍼 바비와 지민이 비교될 때에도, 전문성에 더해 ‘프리티’가 논란의 일부가 된다는 것은 〈언프리티 랩스타〉가 갖는 문제 지점을 보여준다. 외모를 전문성과 묶어내고, 경쟁의 본류 요소인 음악성보다 상호 비난이나 디스에 치중하는, 거기에 더해 남성 래퍼가 여성 래퍼를 평가하는 형식으로 구성되어 있는 〈언프리티 랩스타〉는 여성 래퍼의 전문성에 대한 평가가 아닌 감정 리얼리티 쇼로 구축되면서 여성 간의 실력 경쟁이라는 의미를 부여할 수 없는 텍스트가 되었다.

반면 수용자들의 반응은 수많은 장르 평론가들이 비판한 방식의 힙합 문화와는 상관없이, 실력이나 전문성 문제가 아닌 관계 중심의 예능 프로그램으로 수용되고 있음을 보여준다. 대체로 미국의 리얼리티 프로그램에서 여성 중심의 쇼는 ‘캣파이트’를 강조하며, 여성의 능력을 보이지 못하게 하고 여성 간의 적대만을 강조하는 재현 양상을 보인다(Tanenbaum, 2002)는 평가를 받아왔다. 하지만 여성 수용자층들은 이러한 적대 구도 속에서도 여성 간의 연대에 집중하면서 감정적인 몰입을 하고 리얼리티 쇼의 참가자와 유사 가족 관계를 이루는 모습을 보여줄 수 있다.

여성 수용자들이 포스트페미니즘의 문제의식 속에서 이 프로그램의 구도와 여성 래퍼들을 이해하려고 하는 점은 주목할 만하다. 현재 한국의 텔레비전 환경 속에서 여성 시청자들은 프로그램 수용에 있어 삶의 조건과 이해를 투영한다. 물론 이런 방식의 수용이 성 표현이나 여성의 의미 구

성, 전통적 여성성이나 젠더 자체에 대한 근본적 질문 등과 같은 급진적인 논의로 이어지는 것은 아니다. 그렇기 때문에 그 효과는 중국적으로 기존의 젠더 질서를 강화할 수도 있을지 모른다. 그럼에도 불구하고 해당 프로그램에 대한 여성 수용자들의 반응들은 섹슈얼리티와 여성성을 남성의 인정이라는 관계적 상상 없이 어떻게 이해해야 하는가에 대한, 수용자층 나름의 이야기 구조와 정서를 드러낸다.

이 글이 주목하는 것은 〈언프리티 랩스타〉 프로그램이 결국 여성의 경쟁을 진정한 일, 실력의 문제로 구성해 내기보다는 전통적인 여성의 미디어 재현 방식을 따라 프로그램을 구성하는 한계를 보였음에도 불구하고, 여성 수용자들이 이를 스스로 포스트페미니즘적 문제의식 속에서 프로그램의 의미를 재구성해내는 양상을 보였다는 점이다. 이들은 여성 래퍼들 간의 디스 내용을 두고, 이것이 현재 한국 여성의 삶의 조건에 대해서 어떤 의미를 갖는지를 파악하고 토론하는 기회를 가질 수 있었다. 물론 이들이 여성성과 일은 상호 배제적인 선택지여야만 하는지에 대해서 결론을 내리고 있는 것은 아니다. 또한 이들 수용자들은 사실 경쟁 리얼리티 쇼의 참여자들의 일거수일투족을 감시하고 평가하면서 익명성을 방패삼아 막무가내의 비난이나 차가운 냉소를 보내는 보통의 시청자들이기도 하다. 익명을 기반으로 하는 게시판의 이야기는 그저 흘러가는 잡담에 지나지 않을지도 모른다. 그러나 〈언프리티 랩스타〉가 방송되던 시기는 ‘김치녀’로 대변되는 온라인 여성혐오를 중심으로 한국 대중문화 영역에서 페미니즘에 대한 논쟁이 막 시작되었던 시점이었다. 이러한 시기적 상황과 맞물리며 해당 여성 커뮤니티의 게시판에서는 페미니즘에 대한 정보와 다양한 시각들이 토론되고 교환되고 있었다. 이러한 맥락이 〈언프리티 랩스타〉에 대한 활발한 토론을 끌어낼 수 있었던 이유로 추론된다.

여러 논자들이 주장한 바와 같이 포스트페미니즘적 인식은 어느 순간 결국은 자기계발이라는 신자유주의적 주체 구성과 만날 수도 있으며, 여성

의 주체성을 강조하는 것이 성형수술이나 소비할 수 있는 자본의 문제와 연결되면서 오히려 여성의 삶에서 다층적인 억압을 가리는 일이 될 수도 있다. 그렇기 때문에 포스트페미니즘적 대중문화에 대한 분석은 그 양가적 가능성을 늘 지적해 왔다. 〈언프리티 랩스타〉 텍스트는 여성을 주체로 내세우면서도 그 여성의 능력과 가능성보다는 예능에서 쉽게 가공 가능한 감정 갈등 리얼리티 쇼로 재현했다는 점에서 문제가 있다. 그러나 그 수용에서 드러나는 양상은, 포스트페미니즘이 역사적 전환에 대한 것이자, 결국 세대론적인 것이며, 변화하는 여성의 삶의 조건에 관련된 인식의 문제라는 점을 다시 한 번 드러내 준다고 평가할 수 있다. 또한 ‘여성이 등장하여 능력을 겨룬다’는 포맷만으로, 여성의 위치가 사라져가는 한국 예능 프로그램 지형에서 여성 수용자들의 관심을 끌고 다양한 해석 방식을 이끌어 냈다는 점에서, 여성이 등장하는 방송 프로그램의 ‘양’이 어떤 가능성을 가질 수 있다는 점 역시 재확인해 준다고 하겠다.

참고문헌

- 김수정(2010), “글로벌 리얼리티 게임쇼에 나타난 ‘자기통치’의 문화정치: <프로젝트 런웨이>와 <도전! 슈퍼모델> 프로그램을 중심으로”, 『한국방송학보』, 제24권 6호, 7-44쪽.
- _____(2011), “한국 리얼리티 프로그램의 정서구조와 문화정치학”, 『방송문화연구』, 제23권 2호, 37-72쪽.
- 김예란·박주연(2006), “TV 리얼리티 프로그램의 이론과 실제: 제작자 심층 인터뷰 분석을 중심으로”, 『한국방송학보』, 제20권 3호, 7-48쪽.
- 김주현(2008), “여성 신체와 미의 남용 - 포스트페미니즘과 나르시시즘 미학”, 『미학』, 제55권, 81-118쪽.
- 박미선(2014), “여성주의 좌파이론을 향해서: 흑인 페미니즘 사상과 교차성 이론”, 『진보평론』, 제59호, 105-125쪽.
- 벨, 앨런·피터 개럿(2004), 『미디어 담론』, 백선기 옮김, 서울: 커뮤니케이션북스, Bell, A. and P. Garrett(1998), *Approaches to Media Discourse*, Malden, Mass.: Blackwell.
- 브룩스, 앤(2003), 『포스트 페미니즘과 문화이론』, 김명혜 옮김, 서울: 한나래, Brooks, A.(1997), *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory, and Cultural Forms*, London: Routledge.
- 엄혜진(2015), “신자유주의 시대 한국의 자기계발 담론에 나타난 여성 주체성과 젠더 관계: 1990년대 이후 베스트셀러 여성 자기계발서 분석을 중심으로”, 서울대학교 대학원 여성학협동과정 박사학위 논문.
- 이경숙(2011), “오디션 프로그램의 리얼리티와 경쟁 그리고 참가자의 순환적 위치”, 『미디어, 젠더 & 문화』, 제20호, 107-136쪽.
- 이명호(2010), “로맨스와 섹슈얼리티 사이: 젠더 관계의 변화와 포스트페미니즘 문화현상”, 『영미문학페미니즘』, 제18권 1호, 89-117쪽.
- 이정연·이기형(2005), “‘칙릿’소설, 포스트페미니즘, 그리고 소비자본주의

- 사회의 초상”, 『언론과 사회』, 제17권 2호, 87-138쪽.
- 이희승(2008), “최근 TV 가정드라마 텍스트의 젠더 폴리틱과 여성 수용자 연구”, 『언론과학연구』, 제8권 2호, 349-387쪽.
- 조선정(2014), “포스트 페미니즘과 그 불만: 영미권 페미니즘 담론에 나타난 세대론과 역사 쓰기”, 『한국여성학』, 제30권 4호, 47-76쪽.
- 주현식(2013), “현실을 연행하기: 리얼리티 TV 『정글의 법칙』의 리얼리티 효과”, 『대중서사연구』, 제30권, 539-579쪽.
- 채트먼, 시모어(1990), 『영화와 소설의 서사구조: 이야기와 담화』, 김경수 옮김, 서울: 민음사, Chatman, S.(1982), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction Film*, New York: Cornell University Press.
- 최지선(2012), “대중음악과 여성”, 『대중음악의 이해』, 김창남 편, 서울: 한울아카데미, 204-238쪽.
- 콜린스, 패트리샤 힐(2009), 『흑인 페미니즘 사상』, 박미선·주해연 옮김, 서울: 여이연, Collins, P. H.(1990), *Black Feminist Thought*, Boston, MA: Unwin Hyman.
- Altheide, D. L.(1996), *Qualitative Media Analysis*, London: Sage.
- Baumgardner, J. and A. Richards(2000), *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Butler, J.(2013), “For the White Girls only? Postfeminism and the Politics of Inclusion”, *Feminist Foundations*, 25(1), pp. 35-58.
- Chepp, V.(2015), “Black Feminist Theory and the Politics of Irreverence: The Case of Women's Rap”, *Feminist Theory*, 16(2), pp. 207-226.
- Fiske, J.(1987), *Television Culture*, London: Routledge.
- Genz, S.(2009), *Postfemininities in Popular Culture*, Basingstoke: Palgrave.
- Genz, S.(2010), “Singled Out: Postfeminism's ‘New Woman’ and the

- Dilemma of Having It All”, *The Journal of Popular Culture*, 43(1), pp. 97-119.
- Genz, S.(2015), “My Job Is Me: Postfeminist Celebrity Culture and the Gendering of Authenticity”, *Feminist Media Studies*, 15(4), pp. 545-561.
- Gill, R.(2007a), *Gender and the Media*, Cambridge: Polity Press.
- Gill, R.(2007b), “Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility”, *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), pp. 147-166.
- Hunter, M.(2011), “Shake It, Baby, Shake It: Consumption and the New Gender Relation in Hip-Hop”, *Sociological Perspectives*, 54(1), pp. 15-36.
- Keyes, C. L.(2000), “Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance”, *The Journal of American Folklore*, 113(449), pp. 255-269.
- Lee, M. and L. Moscovitz(2013), “The “Rich Bitch”: Class and Gender on the Real Housewives of New York City”, *Feminist Media Studies*, 13(1), pp. 64-82.
- McRobbie, A.(2009), *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles and London: Sage.
- Morgan, M.(2005), “Hip-Hop Women Shredding the Veil: Race and Class in Popular Feminist Identity”, *South Atlantic Quarterly*, 104(3), pp. 425-444.
- Morris, M.(2014), “Authentic Ideals of Masculinity in Hip-Hop Culture: A Contemporary Extension of the Masculine Rhetoric of the Civil Rights and Black Power Movements”, *Sydney Undergraduate Journal of Musicology*, 4, pp. 26-40.
- Reid-Brinkley, S. R.(2008), “The Essence of Res(ex)pectability: Black

Women's Negotiation of Black Femininity in Rap Music & Music Video", *Meridians: Feminism, Race Transitionalism*, 8(1), pp. 236-260.

Tanenbaum, L.(2002), *Catfight: Women and Competition*, New York: Seven Stories Press.

White, T. R.(2013), "Missy "Misdemeanor" Elliott and Nicki Minaj Fashionistin' Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture—Girl Power or Overpowered?“, *Journal of Black Studies*, 44(6), pp. 607-626.

Wolf, N.(1993), *Fire with Fire: The New Female Power and How It Will Change the 21st Century*, New York: Random House.

〈인터넷 자료〉

강일권(2015), “랩 가요의 제왕, 드디어 한국 힙합 씬에 왕립하다”, <http://board.rhythmer.net/src/go.php?n=16079&m=view&s=feature>(검색일: 2015.8.26).

김봉현(2015), “8가지 키워드로 정리해본 〈언프리티 랩스타〉”, 허핑턴포스트 (2015.3.27), http://www.huffingtonpost.kr/bonghyeon-kim/story_b_6946654.html?1427422210(검색일: 2015.8.26).

멜로(Melo)(2015), “How to Read: Unpretty Wackstar”, <http://hiphople.com/article/3624770>(검색일: 2015.8.26).

미묘(2015), “‘언프리티 랩스타’에서 래퍼란 무엇인가?”, 웹진 〈웨이브〉(2015. 3.16), <http://www.weiv.co.kr/archives/20334>(검색일: 2015.8.26).

하박국(2015), “언프리티랩스타의 언프리티한 감-을 관계”, 웹진 〈웨이브〉 (2015.4.1), <http://www.weiv.co.kr/archives/20716>(검색일: 2015.8.26).

〈신문기사〉

The New York Times, August 11, 2005, “She’s so Cool, so Smart, so Beautiful: Must be a Girl Crush”.

(논문 투고일: 2015.10.31, 심사 확정일: 2015.11.24, 게재 확정일: 2015.12.02)

〈Abstract〉

**Women and Competition: An Analysis of Korean
Female Rappers' Identity in the Reality Show *Unpretty
Rapstar***

Kim, Sooah* · Hong, JongYoon**

The purpose of this article is to observe the position and identity of female rappers within the Korean hip hop genre through the audition program *Unpretty Rapstar* which was aired on Mnet in the year 2015 and to describe and interpret aspects that appear differently due to viewer reactions that are distinguished by gender. Overseas, female rappers were problematic subjects due to racial and class issues of hip hop culture along with male chauvinistic and patriarchal attitudes and this made it difficult for females to be producers of hip hop music when compared to other music genres. This study analyzes the identity construction process of Korean female rappers and viewer reactions through the entertainment program *Unpretty Rapstar* to reveal the difficulties of post-feminism that appear through that process. At the same time, it takes issue with the commercialization process of female identities which are determined by the conditions of the hip hop genre and competitive composition.

Key words: women, competition, postfeminism, reality show, hip hop

* First author, Associate Lecture Professor, Faculty of Liberal Education, Seoul National University

** Corresponding author, Senior Researcher, ICT Social Policy Research Center, Seoul National University