

2010년
제7회 한국대중음악학회
정기 학술대회
발표자료집

- ◆ 일시: 2010년 6월 5일 토요일 13:00~18:00
- ◆ 장소: 연세대학교 위당관 301호
- ◆ 주최: 한국대중음악학회

2010년 제7회 한국대중음악학회 정기학술대회

13:30~13:40 개회사 (김창남: 대중음악학회 회장, 성공회대 신문방송학과)
전체사회: 신현준(성공회대)

[발표 1] 13:40~14:20

데모 노래에서 민중가요로: 한국 저항음악의 변천사에 대한 소고 1
김필호 (성공회대)

[발표 2] 14:20~15:00

음악저작권이 창작에 미치는 영향에 관한 연구 11
김평수 (한국외국어대)

15:00~15:10 휴식

[발표 3] 15:10~15:50

홍대 음악 씬의 문화경제
이정엽(University of Massachusetts Amherst)

[발표 4] 15:50~16:30

잡종음악의 오리엔탈리즘: 뮤지컬 "미스 사이공"의 경우 30
최유준(이화여대)

16:30~16:40 휴식

16:40~18:00 종합토론

홍대 앞 인디 음악 씬의 문화경제1)2)

이정엽 (University of Massachusetts Amherst)

1. 서론

'홍대 앞,' '인디' 등의 용어는 1990년대 중후반 이후 새롭게 등장한 한국 대중음악, 생산, 순환, 소비의 특정한 방식, 나아가 그를 둘러싼 광범위한 문화적 실천을 편의적으로 묶어서 지칭하는 것으로서 널리 사용된다. 이 논문은 '홍대 앞 인디'라는 포괄적인 언어 표상 아래 현재 벌어지고 있는 문화 경제적 실천과 그 변화의 양상을 검토하기 위한 분석의 틀을 제시해보는 시론적인 성격을 갖는다. 당연한 말이겠지만, 대략 지난 15년동안 벌어진 이 특정한 음악의 문화경제적 실천은 '홍대 앞'이라는 지리적 표상, '인디'라는 비즈니스/문화적 표상이 제공하는 편리함을 뛰어넘는 복잡성과 다양성을 갖는다. 인디라고 지칭되는 음악문화적 실천은 1990년대 후반 이래 큰 변화를 겪어왔고, 특히 최근 약 5년간은 이전과는 다른 여러 새로운 양상이 관찰되고 있다. 특히 이 글은 홍대 앞 인디의 문화 경제가 내적으로 이질적이고 모순적인 실천을 통해 복합적으로 형성되는 것으로 파악하고, 그러한 복잡성과 내적 모순이 그 변화를 추동하는 동력임을 밝히려고 한다.

홍대 앞 인디는 문화적인 실천임과 동시에 사업적인 실천이며, 음악을 둘러싼 일상적인 활동임과 동시에 제도적인 실천을 포함한다. 홍대 앞 인디는 또한 음악 창작과 제작의 체계이면서 뮤지션과 팬을 아우르는 태도와 정서를 포함한다. 이 글은 이와 같은 인디 음악의 실천의 복잡성을 포착할 수 있는 분석적인 틀로서 '인디 음악 씬의 문화 경제'라는 개념을 제시한다. 여기서 '인디,' '씬,' '문화경제' 등은 특정한 학술적 비평적 논의와 맥락에 위치하고 있는 논쟁적인 용어들로서 그 자체로서 복잡한 논의를 필요로 한다. 특히 인디라는 범주는 본문에서 한국에서 홍대 앞 인디 음악 씬의 형성과 변화과 관련하여 구체적인 수준에서 논의하게 될 것이지만, 여기서는 우선 홍대 앞 인디 음악을 연구와 분석의 대상으로 규정하는 방식과 관련되는 용어인 씬과 문화경제와 관련해서 간단히 논의해보려고 한다.

1) 이 원고는 제 7회 한국대중음악학회 정기학술대회 발표문을 위한 초고로서, 이후 연구를 통해 대폭 수정 보완할 예정이므로 인용은 하지 말아주시기 바랍니다. 질문이나 제안은 언제나 환영합니다 (sonicscape@gmail.com).

2) 이 글에 바탕이 된 기초 자료인 인터뷰의 일부는 신현준 박사에 의해 또는 함께 수행되었습니다. 귀중한 자료를 공유해주시고 글과 관련된 대화를 통해 중요한 아이디어를 제공해주신 신현준 박사께 감사드립니다.

2. 씬과 문화경제

'씬(scene)'이라는 용어는 영미 대중음악에 관한 학술적 비평적 논의에서 인디 뿐만 아니라 대중음악 전반의 생산과 순환의 체계를 간략히 포착하는 용어로서 널리 사용되고 있으며, 한국에서도 특정한 지역이나 장르와 관련된 음악적 실천을 지칭할 때 흔하게 사용되어 온 용어이다.³⁾

음악 씬이라는 용어는 음악 공동체, 장르, 음악산업, 팬덤 등 음악의 창작, 생산, 소비, 순환과 관련되는 여러 다른 용어와 비교하여 몇가지 장점을 가지고 있다. 씬이라는 용어는 첫째, 지리적인 함의를 담고 있다. 윌 스트로(Will Straw, 1991)는 음악 씬이라는 용어가 "상이한 음악적 실천이 주어진 지리적 공간 내에서 전개되며 관계 맺는 방식을 설명"하는 데 있어서 유용하다고 지적한다. 이런 측면에서 씬이라는 용어는 대중음악 연구에서 중심적이며 널리 연구되어 온 공동체라는 용어와 연관된다. 공동체는 '로컬'이라는 지리적 단위와 주로 연관되며, 비교적 직접적인(immediate) 커뮤니케이션을 통한 공유의 감각을 통해 형성된다. 씬이라는 용어 또한 음악을 통한 로컬 공동체와 공동체 감각의 형성과 관련되는 문화적 공간을 지칭한다. 이런 지리적인 특정성을 지시한다는 점에서 씬이라는 용어는 '홍대 앞'이라는 지리적 중심점을 가지고 형성 발전해온 '홍대 앞 인디'를 일차적으로 규정할 수 있는 용어로 사용될 수 있을 것이다. 그런데 흥미로운 점은 현대의 대중음악 미디어 테크놀로지는 한정된 시간적 지리적 범위를 넘어서며, 따라서 그를 가로질러 차이와 연대의 선을 그릴 수 있는 가능성이 존재한다는 것이다(Jones, 2002). 따라서 대중음악에서 씬은 씬을 넘어서는 음악적 실천과의 모순적인 긴장 속에서 작동한다.

두번째, 마지막 지적과 관련하여 씬이라는 용어는 음악적 실천의 다양성과 변화를 포착할 수 있는 개념이다. 비슷한 맥락에서 사용되어 온 음악 장르, 그리고 앞서 언급한 공동체와 같은 용어가 비교적 안정적인 사회 문화적 기반을 가지고 있고 상대적으로 일관된 범위를 가정하는 것에 반하여, 씬이라는 용어는 다양한 음악 장르와 실천 사이의 차이와 공존, 변화와 혼종, 분화와 연대 등과 같은 보다 역동적인 음악 문화적 공간의 상을 제시한다. 이런 점에서 이 용어는 음악 스타일을 고정되고 단일한 방식으로 다루는 장르라는 용어보다 포괄적이다. 비슷한 맥락에서 씬이라는 용어는 음악과 문화의 분석에서 관습적으로 행해져온 산업 제도와 미학, 음악의 생산과 소비의 구분을 가로질러 여러 관련 실천을 포괄할 수 있는 가능성을 제공한다. 특히 이러한 측면은 특히 '문화경제'라는 용어와 관련된다.⁴⁾

3) 한국에서 이와 비슷한 맥락에서 검토할 수 있는 용어로는 '계'('가요계')와 '판'('음악판', '인디판') 정도를 꼽을 수 있다. 전자는 사회의 각 부문과 분야, 집단과 입장을 포괄적으로 지칭하는 용어로서 사용되고 있고(정계, 관계, 학계, 재계, 노동계 등), 음악이나 문화의 집합적 실천을 포착하기에는 너무 광범위하고 그를 지칭해서 사용되는 것 같지는 않다. 아주 간간히만 사용된 후자는 음악 문화적 실천과 관련하여 충분히 발전시킬 여지가 있고 씬의 번역어로도 검토해볼 만한 용어이지만, 이 글에서는 일단 지역적으로 기반을 둔 음악적 스타일과 장르를 포괄한 문화적 실천과 효과를 느슨하게 지칭하는 용어로서 영미권의 비평과 학술적 논의에서 발전되었으며, 한국에서도 상당히 널리 사용되고 있는 씬이라는 용어를 우선적으로 검토하기로 한다.

‘문화 경제’라는 용어는 흔히 단순히 문화를 다루는 산업과 비즈니스의 측면만을 지칭하는 식으로 사용된다. 그러나 이 글에서 문화 경제라는 용어는 대체로 별개로 논의되어 온 문화와 경제, 예술과 비즈니스라는 영역을 상호 간의 연관 속에서 사고하려는 시도다.

대중음악과 관련하여 이와 문화와 경제의 관계에 집중하는 논의로는 ‘문화생산의 사회학’이 있으며, 이 논의는 제도와 산업의 배치가 문화적 결과물을 제한하고 규정하는 방식에 초점을 맞추었다. 그러나 문화생산의 사회학은 여러 제도가 상호 연관되는 방식에 주목하지 않았고 문화적 산물의 특정한 형식에 대한 분석이 소홀했다는 비판을 받았다 (Shuker, 1994). 네거스 (Negus, 1991)는 문화생산의 사회학을 확장하여 ‘문화의 생산’과 ‘생산의 문화’가 상호연관되는 방식을 설명하고자 시도했다. 문화는 산업 제도적인 틀에서 생산되지만 그와 같은 산업 제도의 틀은 다시 광범위한 문화적 실천 속에서 형성된다는 것이다. 조금 다른 접근으로서 정치경제학적 접근은 소유 관계와 같은 경제적 범주가 문화적 산물을 규정하는 방식에 집중하지만, 문화적 실천을 경제적 토대로 환원한다는 비판에 취약하다.

문화경제의 개념은 경제라는 공간 또는 제도적인 범주가 문화적 실천, 특히 담론과 표상과의 관련을 통해서 형성된다고 본다. 생산, 산업, 시장 등의 범주는 자연적으로 주어 진 것이 아니라 인간의 문화적 활동, 특히 담론적 표상을 통해 끊임없이 구축되고 재구축된다. 인간의 경제적 활동 그 자체는 기본적으로 무정부적이기 때문에 그러한 무정부성에 질서와 체계를 부여하지 않고서는 경제적 제도의 범주가 제대로 작동할 수 없다 (Jessop, 2004).

담론적으로 구축되어 포착되는 문화경제는 산업적 실천과 경제적 활동이라는 실제 경제적 차원을 지시할 뿐 아니라, 보다 확장되어 하나의 은유로서 복합적이고 다차원적인 측면을 포괄한다. ‘문화경제’의 개념은 경제를 산업이나 그보다 넓은 개념이지만 여전히 제한적인 생산이라는 개념으로 환원하지 않는다. 오히려 ‘경제’라는 단위를 분석할 때 거의 필연적으로 따라다니는 경제환원주의의 덫을 피하는 하나의 방식으로서 경제의 개념 자체를 보다 확장된 것으로 사용할 것을 제안한다. 이런 점에서 ‘문화경제’라는 개념은 문화와 미디어 분석의 유력한 학제인 ‘정치경제 (political economy)’에 대한 대안적인 의미를 갖는다 (du Guy, 1997). 문화경제의 틀은 ‘경제’의 흐름과 순환을 구성하는 복합적인 차원을 고려하여 경제의 개념을 확장하고, 산업 제도적 형성과 변화를 가로질러서, 담론과 문화적 산물과 미학적 표현, 테크놀로지와 정서의 흐름이 합류하고 분기하는 방식에 주목한다.⁵⁾

4) 씬은 포괄적이고 모호한 용어이며, 따라서 반드시 지역에 기반하지는 않는 음악 장르나 스타일과 직접적으로 관련해서 사용되기도 한다. 예를 들어 ‘메탈 씬,’ ‘펑크 씬,’ ‘레이브 씬’ 등의 용법이 그렇다. 그러나 이 글에서는 지역적인 함의, 단일한 장르에 제한되지 않는 포괄성을 씬이라는 용어가 포착하고 있는 핵심적인 측면으로 간주한다.

5) * 이와 같은 방식으로 문화경제의 개념을 사용한 하나의 전례로서 아파두라이 (Appadurai)의 ‘지구적 문화경제’를 들 수 있다. 그는 이 개념을 정교화하지는 않았지만, 돈, 사람, 테크놀로지, 이념, 이미지가 지구적으로 순환하며 끊임없이 변동하고 변동을 일으키는 복합적인 지구적 문화경제의 정경 (scapes)을 제시하고 있다. 다른 한편 경제적 개념을 보다 포괄적으로 확장하려는 이론적 시도로서는 부르디외 (Bourdieu)가 ‘자본’의 개념을 확장하여 경제자본, 문화자본, 상징자본 등의 개념을 통해 경제적 변동과 문화적 변동을 상관적으로 설명한 것을 들 수 있다. 이에 관한 자세한 논의는 이후로

3. 인디에 관한 논의

인디는 특정한 산업적 비즈니스적 실천, 미학적 표현 양식, 음악적 스타일과 장르, 뮤지션과 팬의 태도와 정서 등으로 설명되어왔다 (Fonarow, 2006). 인디 씬을 문화경제로서 파악한다는 것은 인디 씬을 이와 같은 여러 가지 흐름의 긴장과 교섭 관계 속에서 유통하는 실체로 파악하여 변화의 양상 포착하고자 하는 시도이다.

‘인디펜던트’ 음반사, 메이저 음반사로부터 독립적인 재정적 소유관계적 지위를 가지는 것으로 파악되는 독립 음반사는 영미 대중음악 역사, 특히 20세기 중반 이후 로큰롤의 발전을 설명하는 데 있어서 중심적인 위치를 점해왔다 (Hesmondhalgh, 1996). 리듬앤블루스, 로큰롤 같은 창조적 음악적 혁신은 소규모 독립 음반사를 통해서 이루어졌고, 이후 이윤 추구를 지향하는 독과점적인 메이저 음반사가 이와 같은 혁신을 통합 흡수하는 순환 과정을 겪었다는 것이 이러한 역사 서술의 ‘정통’적인 방식을 이룬다. 이른바 ‘문화생산의 사회학’의 입장에서 음반 산업의 집중과 음악적 다양성과 혁신의 반비례 관계를 설명하려는 시도는 고전적인 연구 성과에 속한다 (대표적인 예로 Peterson & Berger, 1990).

최근의 논의는 이와 같은 메이저와 인디 간의 이항대립적인 관계가 보다 공생적이고 상호보완적인 관계로 바뀌었다는 논조가 설득력을 얻었다. 실제로 집중과 다양성 간의 관계는 대단히 모호하며, 인디 음반사는 메이저 음반사의 하위 파트너로서 전문화된 소규모 시장에서 아티스트의 개발하고 메이저를 통해 전국적 국제적 시장으로의 ‘크로스오버’ 성공의 가능성을 타진하는 ‘협력’적이고 ‘공생’적인 역할을 담당하게 되었다는 것이다 (Burnett, 1996; Frith, 1981).⁶⁾

헤스몬달프 (Hesmondhalgh, 1996; 1999)는 펑크 이후 1980-90년대의 영국의 맥락에서 인디의 형성과 변화를 검토하고 있다. 이 논의에서 인디는 1970년대 말 펑크의 등장 이후 영국과 ‘주류’ (주로 메인스트림 록)와 구별 정립되는 미학적 특징을 가진 음악적 문화를 지칭함과 동시에, 그와 같은 문화적 실천을 밀받침하는 산업 제도적인 실천을 포괄하는 용어로 사용되었다. 이 시기 ‘인디’는 펑크를 통해 급진적인 정치적인 함의를 가지게 되었다는 점에서, 단지 산업적으로 소규모 단위의 음반사를 지칭하던 이전의 ‘인디펜던트’와 다른 함의를 갖게 되었다 (Hesmondhalgh, 1999, p. 35).

헤스몬달프 (1999)는 1980년대 영국의 포스트펑크 인디 레이블이 성공적인 산업 제도를 갖추게 된 과정을 다음과 같이 설명한다. 첫째, 인디 레이블은 메이저의 집중과 독과점에 대한 대안으로서 독자적인 유통망을 구축했다. 둘째, 이와 같이 독자적인 제작과 유통망을 구축하려는 시도는 음악을 자발적인 표현으로서 간주하는 낭만적 개념을 넘어서서,

미룬다.

6) Hesmondhalgh (1996)는 Laing (1985)의 역사적인 검토를 인용하며, 인디펜던트 음반사가 뮤지션의 음악 창작의 자율성을 보장하거나 경제적으로 착취하는 데 있어서 메이저 음반사와 크게 다르지 않았다고 주장한다.

더 많은 청중에게 도달하기 위한 제도적 기반을 구축하려는 시도였다. 셋째, 인디 제작과 유통의 네트워크는 미국과 유럽으로 확대되었다. 넷째, 음악 창작의 민주적 가치, 정치적 참여와 행동주의를 적극적으로 옹호함으로써 새로운 사운드와 미학적 표현을 발전시켰다. 이와 같이 인디는 메이저와 사회의 주류 질서에 대해 대안적인 정치적 함의를 갖는 산업적 제도적 실천으로 시작되었다. 산업적 제도적 측면에서 인디는 인디 레이블과 독자적 유통 네트워크 등의 산업적 범주와 관련된다. 즉 역사적으로 인디는 DIY 방식의 음악 창작과 음반 제작, 독자적 유통 네트워크를 통한 음반의 소매 유통과 같은 비즈니스 제도로 형성되었으며, 이러한 산업 제도적인 측면은 그 정치적 함의와 밀접한 관계를 맺고 발전했다는 것이다.

그는 윈 리틀 인디언과 크리에이션이라는 두 인디 레이블의 변천 사례를 통해, 메이저의 주류 질서에 대항적인 제도적 미학적 실천을 중심으로 형성되었던 인디가 1980년대 이후 특히 1990년대 중반 이른바 주류적인 '브릿팝' 스타일에 이르러, 여전히 포스트펑크적 제도에 기반을 두었으나 메이저에 대해 대립적이기보다는 보완적인 관계로 변했다고 지적한다. 헤스몬달프는 이와 같은 제도적인 변화는 인디 레이블 활동의 프로페셔널 지향, 미학적 지향 그리고 국제적 진출의 필요 등과 복합적인 요인과 관련된다고 주장한다.

헤스몬달프 (1996)는 인디 음반사가 메이저와 관계 맺는 방식을 몇 가지 유형으로 제시한다. 첫째, 메이저에 국제 유통 라이선스를 위탁하는 경우. 둘째, 메이저로부터 펀딩을 받고 유통 계약을 맺는 경우. 셋째, 메이저에 회사 지분의 일부 또는 전부를 넘기고 아티스트의 매니지먼트만을 담당하는 경우. 넷째, 인수 합병을 통해 메이저에 인수되는 경우. 이와 같이 메이저와의 관계를 통해 인디의 산업 제도적인 자율성은 제한되었고, 인디는 주류 음악 스타일 (혹인 음악적, 댄스 지향적, 시각 지향적)에 반하는 음악적 장르와 스타일, 태도로 재정의되었다고 지적한다.

그런데 헤스몬달프의 사례로 드는 이와 같은 메이저와의 재정적인 관계는 규모가 큰 인디 레이블이 재정적인 압박을 받는 상태에서 벌어진 것이라는 단서를 붙일 필요가 있다. 규모가 매우 작은 인디(이른바 '1인 레이블' 또는 '마이크로인디')는 '대세'에는 크게 영향을 미치지 않지만 낮은 시장 진입 장벽으로 인해 지속적으로 산업에 진입해왔다. 이와 같은 마이크로인디는 메이저와의 재정적인 관계를 이데올로기적으로 거부하거나 경제적으로 그에 대한 필요를 크게 느끼지 않으며, 비록 대중적인 노출과 상업적인 성공은 매우 제한적이지만 음악산업에 의해 대변되지 않는 아마추어와 세미프로페셔널의 DIY 방식의 음악 창작의 저변을 이루고 있다 (Strachan, 2007).

이와 같은 영미권에서의 인디에 관한 논의는 한국의 상황에 직접적으로 적용되기는 힘들다. 무엇보다도 인디가 반정립하는 메이저의 산업 제도적 범주가 차이가 있다. 한국 대중음악 산업은 다국적 메이저 음반사의 지배력이 미미하고, 주류 음악은 그에 비해서는 소규모인 몇몇 연예기획사/프로덕션이 지배하고 있다. 따라서 유통에 대한 산업적 지배보다는 주류 미디어를 통한 마케팅과 프로모션의 비즈니스 '시스템'이 보다 규정적인 역할을 행한다고 볼 수 있다 (장호연 이용우 최지선, 1999: 189쪽). 또한 다국적 메이저는 다양한 음악 장르와 스타일을 포괄하고 인디 음악 장르를 지속적으로 흡수하기 위해서

앞서 언급했던 다양한 방식으로 인디와 산업적인 관계를 맺지만, 한국에서는 음악적 주류 시스템과 인디 간의 관계가 산업적으로나 미학적으로 강하게 연결되어 있지 않은 것으로 보인다. 따라서 영미에서 나타나는 메이저-인디 간의 산업적 미학적 순환은 별로 발견되지 않으며, 주류 음악 시스템과 인디 음악의 순환은 대체로 별개로 존재하며 상호적인 영향은 제한적이다. 한국에서는 메이저와 인디의 간격은 산업적 미학적으로 훨씬 완고한 것처럼 보인다. 이는 한국에서 인디의 형성과 반주류의 정서적 '연대'의 방식을 틀짓는 조건이 된다.

그럼에도 불구하고 인디 씬에 대한 영미권의 논의는 몇가지 중요한 시사점을 제공한다.

첫째, 메이저 또는 주류와 인디의 반정립은 많은 경우 과장되었지만 단순하지 않으며, 그렇다고 간단하게 이데올로기적 허구로 치부할 수도 없다. 영미의 경우 포스트펑크적인 메이저와 인디의 산업적 반정립은 현실적으로 산업적 공생 협력 관계로 인해 희석되었다. 그러나 메이저와 인디 사이에는 여전히 무시할 수 없는 차이가 존재한다. 특히 인디 씬의 내부에 있어서 이러한 구분 자체를 담론적 이데올로기적으로 지지하는 방식은 중요하며, 주류에 대한 차이의 추구 방식은 비주류/반주류/인디 활동 방식을 틀짓는 주요한 근거가 된다.

둘째, 인디 씬은 일관되고 고정된 실체가 아니라 가변적이며 담론적 제도적 실천에 따라 지속적으로 재정의된다. 인디 씬의 차이의 추구는 인디 씬의 미학적 지향 그리고/또는 산업 제도적 자기정립으로 향하지만, 이런 미학적 지향과 산업 제도적 정립은 늘 동일하고 고정된 방식으로 나타나는 것은 아니며 또 그 사이는 일치 조율하기보다는 간극이 존재한다는 것을 덧붙일 필요가 있다. 다시 말해 인디 씬을 구성하는 것은 이데올로기와 담론, 산업 제도, 미학적 지향, 정서적 투여, 정치적 태도 등의 복합적인 차원이며, 이런 여러 실천 사이에는 긴장이 존재한다.

정리하면, 인디 씬은 메이저/메인스트림과 차별화되는 미학적 차이를 추구하며, 이런 미학을 대중화하려는 시도는 독자적인 산업 제도의 구축의 방식으로 나타날 수도 있지만 메이저/메인스트림과의 산업적 관계를 통하여 나타나기도 하며, 이러한 산업 제도적인 방식에 따라 다시 미학적 전략과 방향이 틀지워진다는 것이다.

이 글의 후반부에서는 이상의 논의를 바탕으로 홍대 앞 인디 씬의 문화경제에 대한 간략한 분석을 시도하려고 한다. 이 분석은 홍대 앞 인디 씬의 문화경제의 몇 가지 특징적인 현재적 변화를 중심으로 한 시론적이고 제한된 분석을 목표로 하며, 그 형성과 변화에 대한 전반적이고 본격적인 분석은 이후의 과제로 돌릴 것이다.

4. 홍대 앞 인디 씬의 문화경제의 형성과 변화

'홍대 앞 인디'는 1990년 중후반 '홍대 앞'이라는 지역을 중심으로 자생적으로 생겨난 새로운 음악 창작과 생산, 소규모 클럽과 음반 레이블이라는 제도적 축을 통한 음악의

순환의 경향을 통칭하는 용어로서 등장했다. 이 시기는 이른바 주류 음반기획사가 '틴 아이돌'을 교육 훈련시키고 매니저 방식으로 방송을 통해 프로모션하여 대규모 음반 판매 고로 연결시키는 주류 가요의 시스템이 등장한 시기라는 점을 지적할 필요가 있다. 즉 흥대 앞 인디는 주류 음반 기획사에 반하는 소규모 인디 음반사, 주류 미디어에 반하는 지역의 클럽을 중심으로 형성되었다.

산업 제도적 형성을 뒷받침한 것은 학술적 비평적 담론이었다. 1990년대 대중문화의 폭발을 설명하기 위해서 문화연구 등 학술 담론이 등장하였고, '청년 반항,' '저항의 록' 등 영미의 록 담론이 수입되어 지배적인 평론 담론으로 자리잡았다. 이런 담론적 영향 하에서 인디 음악의 실천은 기존 주류 대중 문화에 대해 전복적인 문화 정치적 의미가 부여되었다.

물론 당시의 인디 음악 씬은 미학적 형식의 차원에서 '청년 반항'의 표현으로 환원될 수 없다. 실험적 음악, 펑크, 메탈 등 다양한 형식이 공존했고, 이른바 '모던 록'이라고 불리던 보다 '여성적' 취향의 '기타 팝'은 거칠고 반항적인 펑크와는 거리를 두었으나 인디 씬의 대중적 확장에 있어서 특히 중요했다. 이런 다양한 흐름은 '시스템'을 통해 만들어지는 주류 아이돌 댄스 음악에 반하는 청년의 '진정한' 자기 표현이라는 점에서, 그리고 무엇보다도 DIY와 '아마추어리즘'에 기반했다는 점에서 (성기완, 2009; 장호연 이용우 최지선, 1999), 인디 레이블과 클럽이라는 제도와 호응하는 공통의 미학적 형식의 여러 표현이었다고 할 수 있을 것이다.

또 당시의 인디 씬의 지배적인 참조점은 영미 인디 음악 씬이었다는 점을 지적할 필요가 있다. 1995년 클럽 드럭에서 벌어진 '커트 코베인 사망 1주기 추모 공연'이 흥대 앞 인디 씬의 출발을 이루는 중요한 계기였다는 사실은 잘 알려져있다 (장호연 이용우 최지선, 1999: 108). 이른바 '얼터너티브,' '그런지 펑크' 계열이든 그와는 의식적으로 거리를 두려고 했던 '모던 록' 계열이든 간에, 음악 창작자와 팬 공히 영미권의 인디 음악과 동시대적 연대감을 가지는 '코스모폴리탄적' 정서를 가지고 있었다는 점은 중요하다.

흥대 앞 인디 씬의 형성기와 비교해서 최근의 특징적인 몇 가지 변화를 논의해볼 수 있을 것이다.

1) 인디 씬의 역사화, 예술로서의 인디

첫번째는 인디 씬을 둘러싼 담론의 재구축이며 이는 산업 제도적인 장치와 관련된다. 보다 구체적으로 말하면 인디 씬의 정당화 담론은 청년 반항 등으로부터 벗어나 인디 씬을 로컬의 맥락에서 역사화하고 예술성과 작가성을 강조하는 쪽으로 이행했고, 이러한 담론적 이행은 '대중음악상'과 같이 권위를 부여하는 장치, '스페이스 공감'과 같이 예술적 정당성을 부여하는 장치 등을 수반했고, 1970-80년대의 특정한 한국 대중음악에 미학적 참조점을 두는 유력한 미학적 흐름과 관련되었다.

인디 씬의 역사화는 인디를 둘러싼 비평적 담론을 통해서 확인된다. 대표적인 사례로서 신현준을 중심으로 1960-70년대 한국 대중음악의 복원을 시도한 '한국 팝의 고고학'

프로젝트 (신현준 이용우 최지선, 2005a; 2005b)와 박준흠이 주도하여 출판된 '한국 대중음악 100대 명반,' '한국 음악창작자의 역사' 등과 같은 일련의 비평적 프로젝트를 들 수 있을 것이다 (박준흠, 2006; 2008a; 2008b; 2008c).

특히 후자의 경우 한국 대중음악을 영미의 대중음악 (특히 록 음악)의 역사와 비슷한 방식으로 '정전화' (canonize)하려는 시도하고 할 수 있다. 영미 록 음악의 역사적 정전화와 같은 방식을 취한다는 점은 대중음악의 역사를 음반/앨범 중심, '대중음악 작가' 또는 '아티스트' 중심의 담론으로 구축하려고 시도 한다는 사실에서 명확하게 드러난다. 이와 같은 방식의 역사화의 밑바탕에는 대중음악은 개인적 집단적 작가 또는 예술가의 직접적인 내적 표현(의 최고 형태)이며, 현대적인 음악의 저장과 복원의 매체로서 음반/앨범은 그와 같은 예술가적 표현의 결정체를 이루는 예술 작품(의 최고 형태)이라는 가정이 깔려 있다. 그런 점에서 이런 역사화 작업은 모순적이지만 시간에 구애받지 않는 불변의 예술 작품을 정전화하는 '초역사화' 작업이기도 하다. 어쨌든 '한국 대중음악 100대 명반' 등과 같은 프로젝트에서는 '홍대 앞 인디 씬'에서 생산된 것으로 간주될 수 있는 음반이 다수 포함되어 있다. 이와 같은 비평적 담론을 통해 인디는 한국 대중음악에 있어서 '음악 창작자'의 역사 또는 작가적 계보를 잇는 것으로 간주된다. 한국 대중음악에 있어서 예술과 예술가의 정전 속에서 인디 씬을 맥락화하려는 담론은 인디의 당대적 발전에 (초)역사적 정당성을 부여하고 시간적인 지평을 확장하려는 시도라고 볼 수 있다. 이러한 관점에서 보면 인디 씬은 한국 대중음악의 전통에 뿌리를 갖고 있지 않고 "창작력의 빈곤" (이동연, 2009)으로 특징지어지는 주류 대중음악 씬과 대비된다.

이와 같이 인디 씬에 역사성을 부여하려는 담론적 시도는 인디 음악 내에서 비즈니스, 장르와 스타일의 한 경향과 호응한다. 대표적으로 신중현을 비롯하여 한국 대중음악의 '잊혀진 명반'을 발굴하여 LP로 복각, 재발매해온 비트볼과 같은 인디 레이블을 들 수 있다. 또한 인디 음악 씬에서 창작되는 음악 중 과거 한국 대중음악의 영향을 명시적 암시적으로 받아들인 경향을 확인할 수 있다. 한국 대중음악의 기억을 복원하려는 담론, 비즈니스가 실제로 현재 인디 음악 씬 내에서 음악 창작을 어떻게 틀지웠는지는 명확하지 않고 보다 상세한 조사와 검토가 필요하다. 그러나 '쿠트 코베인 추모 공연'에서 상징적으로 알 수 있듯이 영미 대중음악 (인디 록)과 동시대성을 추구하는 인디 씬의 '초지역적인 코스모폴리탄적 음악 정치 (translocal cosmopolitan politics of music)'가 지배적이었던 인디 씬의 초기 경향과 비교하면, 현재 인디 음악 씬에서는 과거 한국 대중음악에 대한 명시적 암시적 영향을 복원하고 재구성하는 '지역적인 기억의 음악정치 (local politics of musical memory)'가 나란히 자리잡고 있음을 알 수 있다. 이와 같은 미학적 지향은 평론가에게 있어서는 과거 지향적 노스텔지어와 관련될지라도 음악 창작에 있어서는 단순히 '복고'나 '퇴행'이라기보다는 창작과 표현 영역의 확장과 보다 관련된다고 평가할 수 있을 것이다.

이와 같은 담론적 미학적 전환은 제도적인 장치와도 관련된다. 한국대중음악상은 특정 기획사와 음악에 의해 지배되어온 방송사의 연말 음악 시상식에 대한 대안적 시상식으로서 대중음악 평론가와 산업 관계자를 중심으로 2004년부터 시작되었다. 이 시상식은 인

디 썬만의 배타적인 행사는 아니었지만 홍대 앞 인디 썬으로부터 나온 음악적 미학적 결과물에 창작성과 예술성이라는 일정한 권위를 부여하는 역할을 수행했다. EBS 스페이스 공감 역시 2004년부터 시작되어 주로 재즈를 중심으로 방송되었으나, 2005년부터 일부 홍대 앞 인디 뮤지션의 비중을 늘려왔으며, 인디 썬의 음악에 작가성과 예술성을 부여하려는 담론을 뒷받침하는 장치로서 역할을 하게 되었다.

이와 같은 담론과 제도적인 장치는 한국 대중음악을 창작력, 예술성과 작가성이라는 관점에서 평가하고 정당화하려는 시도였지만, 인디 썬과 관련하여 보다 복잡한 연대와 분화의 효과를 낳았다. 우선 예술성과 작가성이라는 범주는 1990년대로부터 이어져온 '고급 가요'를 포괄하였다. 이러한 미학적 흐름은 기본적으로 미학적으로 '보수적'이고 프로페셔널 지향적이며 주류 음반기획사의 비즈니스 관행과 크게 반하지 않았지만, 한국의 주류 가요계가 점차 배타성을 강화해가고 주요한 수입원이었던 음반 시장이 붕괴되면서 입지가 급격히 축소되었다. 이러한 상황에서 대중음악의 예술화의 담론과 제도는 인디 썬과 '고급 가요'의 뮤지션과 팬들 사이의 연대의 가능성을 제시하였다. 예를 들어 최근 홍대 앞 클럽에는 재즈 등 고급 취향의 음악과 '전통적'인 클럽 음악이 공존하고 있다. 반면 이러한 경향은 일부 실험적, 아마추어리즘인 미학적 지향을 가진 인디 썬을 배제하지는 않더라도 주변화하는 효과를 가져올 수 있다. 이와 관련된 보다 복잡한 효과는 두 번째 측면과도 관련된다.

2) 인디 썬의 지리적 공간적 형성과 확장

두 번째는 인디 썬의 지리적 공간적 형성과 확장이라는 측면과 관련된다. 홍대 앞 인디 썬은 일차적으로 홍대 앞 소규모 클럽을 중심으로 한 로컬의 지리적 집중으로 형성 지속되었다. 클럽 공연을 통한 직접적이고 공동체적인 음악의 경험은 인디 썬의 차이를 규정하는 가장 중요한 특징이다. 다른 한편 인디 썬은 매개되고 간접적인 음악의 경험을 통해 대중적 확장을 지향했다. 지리적으로 제한되지 않는 음반과 미디어 통로를 통한 '상상적 공동체'의 구축 또한 인디 썬의 형성 시기부터 중요한 지향이었다. 다시 말해 미학적 차이의 추구하고 산업 제도를 통한 대중적 확장은 기본적으로 긴장 관계에 있으며, 홍대 인디 썬은 그 사이에서 독자적 또는 연대적 공간을 열기 위해 끊임없이 교섭해왔다.

1990년대 말 산업 제도적으로 인디 음반의 독자적인 유통 구조를 구축하려는 시도는 있었으나 (레이블 '인디'), 기존 음반 유통의 관행 속에서 크게 성공적이지 못했다. 독자적 인디 유통망은 앞서 언급했듯이 영미의 모델을 참조한 것이었으며, 인디 썬의 차별화된 미학을 제도적으로 뒷받침하려는 시도였다고 할 수 있다. 이후 인디 썬은 독자적인 유통망이나 대중화의 플랫폼을 가지지 못했고 매우 제한적으로만 가지게 되었다.

보다 최근에는 디지털 네트워크 테크놀로지의 발전에 따른 급속한 미디어 환경의 변화가 인디 썬 지리의 재규정과 관련되었다. 홍대 인디 썬에서 나오는 음반은 서너 개의 소매상을 통해 독자적으로 유통되거나, 인터넷 음반몰에서 주류 음반에 대한 미학적 차이의 지향이 제대로 부각되지 못하는 방식으로 제한적으로 유통된다. 인터넷을 통한 음반

이나 음원 유통에 있어서도 기본적으로 '인디'라는 장르 마케팅 범주로 유통되는 경우는 드물고 (제한적으로 의미가 있는 것으로 벅스뮤직의 '인디 차트'와 사이월드 BGM에서 레이블 카테고리 정도를 들 수 있을 것이다), 대부분 주류적으로 구축된 인터넷 유통 플랫폼에 추가되는 방식으로 올려져서 경쟁해야 하는 상황에서 인디 음악의 차이는 제대로 부각이 되기 힘들다. 다시 말해 디지털 네트워크 테크놀로지를 통해 열린 공간은 주류 미디어의 공간과 크게 다를 바 없는 주류 음악이 지배하는 성격을 갖는다.

그러나 이러한 근본적인 제한에도 불구하고, 디지털 미디어 네트워크 테크놀로지는 인디 씬의 디지털적 지리의 변화를 틀짓는 중요한 함의를 부여하고 있으며, 거기에는 산업 제도적인 전략과 미학적 형식의 변화가 수반되기도 한다.

앞서 언급했듯이 인디 씬은 독자적인 유통 플랫폼이나, 소규모 클럽을 제외하고는 자체적인 프로모션, 마케팅 방식이 없기 때문에, 주류와 크게 다르지 않은 '시스템'에 의존하는 대신 미학적 차이를 부각시키는 전략을 추구하는 경향이 부각되었다. 넓게는 흥대 씬에 기반하면서도 클럽 대신 주류 가요의 관행적인 PR 매니지먼트를 채용하여 라디오 홍보 방식을 타진하거나, 광고 영화 드라마 음악과의 '끼워팔기' (tie-in) 전략을 추구하여 마케팅하는 방식이 그렇다. 이러한 비즈니스 전략을 통한 수입은 일부 인디 레이블에게서는 음반이나 인터넷 음원 판매에 맞먹는 수입원이며, 또한 음반과 음원 판매로 연결된다.

이는 특히 즉 라운지/일렉트로니카, 어쿠스틱 포크, 팝 취향, '고급 가요' 스타일 등 인터넷 소셜 네트워크에 조용하는 미학적 가능성의 추구하고 관련된다. '블로그용/배경음악용 인디' 또는 '생활음악'이라고 불리는 미학적 스타일은 집중과 몰입을 요구하지 않는 일상의 배경음악으로서 대중적 호소력을 가졌다. 인터넷 플랫폼, 특히 싸이월드 플랫폼과 싸이월드 BGM 차트가 가지는 실제적 상징적 중요성을 고려해볼 때, 이런 스타일은 인디 씬의 기존의 공간지리적 한계를 넘어서려는 시도와 관련되며, 미학적인 측면과 청중의 구축이라는 측면에서 복합적인 효과를 낳는다. 즉 미학적 확장이라는 측면과 함께 대개 보수적인 특정 음악 스타일의 특권화 경향으로 나아갈 수 있다. 이와 같은 미학적 경향은 인디 씬에만 고유한 것이 아니라, 대중음악이 일차적으로 감상 소비되는 것이 아니라 다른 대중문화와 일상적인 활동에 점점 이차적이고 부수적인 방식으로 소비(Lee, 2009)되는 전반적인 변화의 맥락에서 검토되어야 한다. 또한 청중의 확장과 관련, 이와 같은 미학적 스타일은 대중문화의 고급 소비를 이끄는 인구 집단이라고 할 수 있는 20-30대 여성 청중에게 호소한다. 특히 앞서 언급했던 인디 씬의 예술화, 작가화 담론이 구성하는 청중과 수렴하는 측면이 있다고 볼 수 있다.

정리하면, 현재 흥대 앞 인디 씬의 문화경제는 시간적 공간적 재구성, 미학과 청중의 확장으로 특징지어지며, 이런 변화는 담론의 형성, 산업 제도적인 변화, 음악 장르와 스타일의 변화, 청중의 재구성과 확장 등의 여러 가지 계기가 복잡하게 얽혀서 만들어낸 결과물이다. 인디 씬의 개념과 실체는 작가성, 예술성, 창작성과 같은 보다 보편적이고 포괄적인 담론 구성 속에서, 클럽의 성격 변화와 인터넷 미디어와의 연관 가운데서, 미학적 표현의 확장을 통해서, 지속적으로 변화하고 있다.

5. 결론을 대신하여

최근 홍대 인디 씬 주변에서는 '메이저와 인디의 구별이 붕괴되었다'는 얘기가 종종 들린다. 이는 실제로 메이저와 인디의 산업 제도적 차이나 음악 스타일적 특징이 구별되지 않는다는 것을 의미한다기보다는 과거와 같은 방식의 구분이 더 이상 유효하지 않음을 의미한다. 즉 인디 씬은 더이상 단일한 기표 아래 뭉뚱그려지기에는 훨씬 다양하고 복합적이며, 인디와 메이저 사이의 선이 이전과는 다르게 갈라지고 가로지르고 있다고 할 수 있을 것이다.

이와 같이 복합적 효과로서의 인디 씬의 문화경제의 형성과 변화에 대한 논의의 결론을 대신하는 하나의 방식으로, 앞서 현재의 인디 씬의 시공간적 분기에 대한 논의들 젠더의 문화정치의 관점을 통해 간략하게 재구성해보려고 한다.

현재 인디 씬을 규정하는 또 하나의 중요한 특징은 음악 창작의 측면에서 여성 싱어송라이터의 부상과 (최지선, 2009) 음악 수용의 측면에서 여성 청중이 다수를 차지한다는 것을 지적할 수 있을 것이다.

'홈레코딩'으로 대표되는 음악 창작의 테크놀로지의 민주화 효과로서 여성 싱어송라이터의 부상이라는 현상은 인디 씬의 역사화, 예술화, 작가화라는 담론적 경향과 모순적인 관계를 갖는다. 우선 대중음악의 정전화는 필연적이지는 않더라도 남성 중심적인 역사 다시 쓰기로 귀결된다 (중요한 대중음악 창작자=예술가=작가는 대부분 남성이다). 이들 음악의 미학적 참조점은 한국 대중음악의 '정통'이라기보다는 주변적인 가요/이지리스닝/발라드에 놓여있고, 그 결과물들은 프로페셔널한 '대작'이라기보다는 아마추어리즘적인 '소품'에 가깝다. 따라서 최근 인디 씬의 여성 싱어송라이터 음악의 '일부'가 예술적이고 작가적인 음악적 표현이라고 평가를 받는 경우에도 주변적인 지위에서 벗어나기는 쉽지 않다.

인디를 포함한 대중음악의 주도적 수용자이자 사용자로서 여성 청중의 확대라는 현상은 대중음악의 미디어 공간지리적 확장이라는 문제와 깊이 연관된다. '고급 가요'의 주도적 소비자, 대중음악의 일상적 사용자로서 젊은 여성 청중은 인터넷 친화적인 음악의 소비와 사용을 주도하는 계층으로 보이며 클럽을 비롯한 인디 음악 씬의 청중의 확장의 많은 부분을 설명한다. 따라서 여성 청중은 기존의 인디 씬의 산업 제도와 음악 스타일을 넘어서는 변화를 추동하는 정서적 효과를 만들어낸다고 볼 수 있다.

여기서 논점은 음악 창작과 수용의 여성화가 담론, 산업 제도, 음악 스타일을 가로질러 복합적인 효과를 낳으며 홍대 앞 인디 씬의 복합적인 문화경제를 재접합한다는 점이다. 이와 같은 젠더의 문화정치와 문화경제의 재접합의 구체적인 양상과 기존의 제도와 미학을 가로지르는 새로운 정서적 연대의 가능성은 홍대 앞 인디 씬의 이후의 변화를 파악하는 데 있어서 핵심적인 논점이 될 것이다.

참고 문헌

- Burnett, R., *The global jukebox: the international music industry*. London: Routledge, 1996.
- du Gay, P. (Ed.), *Production of culture/cultures of production*. London: Sage, 1997.
- Fonarow, W., *Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2006.
- Frith, S., *Sound effects: youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon, 1981.
- Hesmondhalgh, D., *Flexibility, post-Fordism and the music industries*, *Media, Culture & Society*, 18, 1996: 469-488.
- Hesmondhalgh, D., *Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre*, *Cultural Studies*, 13(1), 1999: 34-61.
- Jessop, B., *Critical semiotic analysis and cultural political economy*, *Critical Discourse Studies*, 1(2), 2004: 159-174.
- Jones, S., *Music that moves: popular music, distribution and network technologies*, *Cultural Studies*, 16(2), 2002: 213-232.
- Lee, J., *Contesting the digital economy and culture: digital technologies and the transformation of popular music in Korea*, *Inter-Asia Cultural Studies*, 10(4), 2009: 489-506.
- Negus, K., *Producing pop: culture and conflict in the popular music industry*. London: Edward Arnold, 1991.
- Negus, K., *Music genres and corporate cultures*. London: Routledge, 1999.
- Peterson, R.A. & D. Berger, *Cycles in symbolic production: the case of popular music*, in S. Frith & A. Goodwin (eds), *On record: rock, pop & the written word* (pp. 140-159). New York: Pantheon.
- Shuker, R., *Understanding popular music*. London: Routledge, 1994.
- Strachan, R., *Micro-independent record labels in the UK: discourse, DIY cultural production and the music industry*. *European Journal of Cultural Studies*, 10, 2007: 245-265.
- Straw, W., *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*, *Cultural Studies*, 5(3), 1991: 368-388.
- 박준흠, *대한 인디 만세: 한국 인디 음악 10년사*. 서울: 세미콜론, 2006.
- 박준흠 (편), *한국 대중음악 100대 명반: 음반리뷰*. 서울: 선, 2008a.
- 박준흠 (편), *한국 대중음악 100대 명반: 인터뷰*. 서울: 선, 2008b.
- 박준흠 (편), *한국 음악창작자의 역사 1*. 서울: 한울, 2008c.

- 붕가붕가 레코드, 붕가붕가 레코드의 지속가능한 판따라질. 서울: 푸른숲, 2009.
- 성기완, 흥대앞 새벽 세시: 성기완의 인디문화 리믹스. 서울: 사문난적, 2009.
- 신현준, 백판 키드의 추억. 서울: 웅진 지식하우스, 2006.
- 신현준 이용우 최지선, 한국 팝의 고고학 1960: 한국 팝의 탄생과 혁명. 서울: 한길아트, 2005a.
- 신현준 이용우 최지선, 한국 팝의 고고학 1970: 한국 포크와 록, 그 절정과 분화. 서울: 한길아트, 2005b.
- 이동연, '한국대중음악상'의 몇 가지 쟁점들, 대중음악 3, 2009: 177-189.
- 장호연 이용우 최지선, 오프 더 레코드, 인디 록 파일. 서울: 문학과 지성사, 1999.
- 최지선, '흥대앞 여성 싱어송라이터' 현상에 대한 단상, 대중음악 4, 2009: 212-229.