

에어비엔비 시대의 방,  
혹은 물 밖의 물고기처럼 살아남기:  
민예은 론

“가구란...사람의 형상에 언제나 덧붙여지는  
조각작품과 같은 것이다.”  
- 로버트 벤추리

“거의 모든 시대가 각각의 내적인 성향에 따라  
특정한 건축 분야를 특별히 발전시키는 것 같다.  
고딕 시대는 대성당을, 바로크 시대는 궁전을 말이다.  
그리고 19세기 초에는 회고적인 성향이 강했기 때문에  
과거에 푹 빠질 수 있었다. 박물관이 그것이었다.”  
- 지그프리트 기디온

“Belong Anywhere.”  
- 에어비엔비

지금으로부터 80년 전인 1939년, 벤야민은 ‘파리- 19세기의 수도’라는 제목의 글을 쓴다. 주지하듯, 이 글은 <아케이드 프로젝트>라는 미완의 작업을 요약한 것으로 1935년에 썼던 초고와는 몇몇 차이들이 있지만, 양자의 핵심에는 19세기에 파리라는 도시가 압축적으로 겪은 일련의 격변들이 프랑스에만 국한된 것이 아니라 당대 유럽 전체를 관통하는 프리즘이라는, 일종의 세계사적이면서 동시에 역사철학적인 통찰이 있다. 그중 한 부분에서 벤야민은 개인의 등장과 함께, 거주를 위한 장소와 노동을 위한 장소 사이의 대립이 생겼다고 지적한다. 이 대립을 그는 루이-필립 시대, 즉 프랑스의 산업혁명 시기에 초입에 위치 짓는데, 벤야민에 따르면 이 과정에서 실내는 점점 희미해지는 개인성과 내면에 대응하는 일종의 ‘환상’으로서, 강박적으로 구축되기 시작한다.<sup>1)</sup>

벤야민의 논의는 지금도 유효할까? 통신기술의 전례 없는 발달로 거주공간과 노동공간의 구분이 무의미해진 재택근무의 시대에, 실내란, 또는 가정이란 무엇일까? 여행과 이주, 난민과 이민이 뒤섞이고, 그만큼 엄격한 구분과 취조의 대상이 되어버린 지구화, 아니 반(反)-지구화의 시대에(“너희 집으로 돌아가!”) 집이란 무엇일까? 집과 방은, 혹은 안과 밖은 대체 어떻게 구분되는 것일까? 에어비엔비의 광고 문구처럼 누구나 ‘모든 곳에 속할(Belong Anywhere)’할 수 있게 될 때, 집은 여전히 우리가 아는 그 집으로 남아있는 것일까? 프랑스와 한국을 기반으로 활동해온 민예은은 이러한 질문들을 그 말의 근본적인 의미에서 미학적으로, 즉 감각의 덩어리를 직조함으로써 세공해온 작가이다. 2019년 여름 한국의 대안공간 루프에서 열린 개인전 <예측할 수 없는 투명함 Unpredictable Invisibility>은, 그가 지난 10여

1) Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, band 5. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, pp. 67. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Einland and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Belknap Press, 1999, p.19.

년간 변주해온 작업의 궤적과 그 함의를, 보다 명확히 음미할 수 있는 중요한 계기였다.

아래글에서 나는, 이번 전시를 프리즘 삼아 그간 민예은의 작업을 보다 면밀히 살펴 보려 한다. 우리는 특히 ‘혼종성’이나 ‘혼혈’과 같은 혼합과 잡종의 은유, 또는 주로 공간의 차원에서 다소 피상적으로 접근되어 온 민예은의 작업에 내재된 시간의 문제와 그 함의가, 이번 전시는 물론, 그 이전에 어떻게 구체적으로 예비되어 왔는지, 나아가 그것이 21세기의 한국과 세계에 어떤 흥미로운 함의를 주는지 곱씹어 볼 것이다.

## 안이 밖일 때, 방은 무엇인가?

### What Is a Room When the Inside Is the Outside?

이번 전시의 메인이라 할 수 있을 <라비하마하마hyun추추happyj33아토마우스에쁜썬기제트블랙병똥깡(이하 ‘라비하마하...’)>(2019)는 한 마디로 찢어진 집의 조각들이다. 문이나 천장, 바닥이 아예 없거나 기능을 하지 못하는 이 일련의 모서리들엔 작가가 온라인을 통해 구입한 일련의 시계, 조명, 가구 등이 분산 배치되어 있는데, 작품의 다소 엉뚱해 보이는 긴 제목은 위 물품들을 구입한 이들의 인터넷 아이디를 나열한 것이다. 사실 이 작업은 작가가 <노지암 nosiam>(2012)이나 <방 Room>(2013)과 같은 초기작에서 다소 추상적으로 제시되었던 방, 즉 안과 밖, 위와 아래가 뒤집히고, 부모와 아이, 남성과 여성, 사회와 가정의 문화 등이 뒤섞인, 성별과 나이가 명확하게 제시되지 않는 공간 개념을 보다 구체화한 것이다. 이렇게 불분명한 공간의 경계는 4년 후 두 개의 공간을 문 없는 벽으로 나눈 <집(들) House(s)>(2017)에서도 변주된 바 있는데, 이들 모두는 궁극적으로 <가구오두막 Furniture House>(2013-)의 계보에 속한다.

민예은의 대표작 중 하나라 할 수 있을 이 마지막 작품은 이번 전시와 관련해서도 특히 주목할 필요가 있다. 통상적으로 집안에 배치되어 가정의 내밀성을 강화하는 가구는 여기서 바깥을 향해 전시될 뿐만 아니라, 벽과 집 자체를 이룬다. 그 결과 안과 밖의 경계는 뒤틀리듯 찢어질 듯 모호해진다. 여기서 에셔 Escher를 떠올릴 수는 있겠지만, 그것은 게으른 참조점이다. 이 작업을 실질적으로 작동하게 만드는 당대적 참조점은 다른 데 있다.

그것은 한 편으로 누구나 쉽게 조립할 수 있는 용이함과 접근성을 극대화한 이케아(IKEA)가구나 다이소 용품들로 채워지는, 이른바 ‘나혼자산다’ 시대의 수많은 고시원과 쪽방촌 내부이다. (‘나혼자 산다’는 <가구오두막>과 함께 2013년에 시작된 프로그램이다) 여기서 멀게는 올덴버그 Claes Oldenburg의 ‘부드러운 건축(soft sculpture)’로까지 거슬러 올라가는 서도호의 작업들을 환기할 수는 있지만, 그 역시 적절한 참조점은 아니다. (우리는 뒤에서 다른 올덴버그를 만나야 한다) <가구오두막>에서 <라비하마하>로 이어지는 계보는, 무엇보다 전세계의 검색창에 스스로를 ‘전시’한 수천, 수백만 개의 ‘실내’와 함께, 더 이상 ‘실내’가 아닌 무엇으로 변형, 또는 ‘내파’된 지 오래인 에어비앤비 Airbnb 시대의 역사적 상황과 연동하는 것이다. 하지만 한국의 경우는 보다 구체적일 필요가 있다. 왜냐하면 우리는 ‘다방’과 ‘직방’ ‘한방’과 같은 부동산 앱은 물론, ‘요기요’나 ‘여기어때’와 같은 숙박앱이 소위 ‘물카’의 형식을 매개로 웹하드로 유통시킨 음란물들의 배경인 숙박업소의 내부공간을 포함시켜야만 하기 때문이다.<sup>2)</sup> 이 ‘음란물’의 출연진(?)들이 전문배우가 아니라 일반인들이며, 출연의사는 커녕 대부분의 경우 자신들의 출연사실 자체를 모른다는 사실은, 웹하드를 통해 유통된 그들의 ‘사적’

2) “‘여기어때’ 심명섭 대표, 웹하드 불법 음란물 유통.” <노컷뉴스> 2018년 11월 29일. <https://www.nocutnews.co.kr/news/5068131>

행위가 ‘공적’인 것이 아니며, 그들이 사랑을 나눈 내부공간이 더이상 사적인 내밀성을 보장하지 않는다는 사실과 정확하게 맞물린다.

이 과정에서 막대한 부를 얻고 직원과 아내에 대한 폭력으로 물의를 일으킨 인물이, ‘한국미래기술’의 CEO로 로봇을 만들었다는 사실은 우연이 아닐지 모른다.<sup>3)</sup> 하지만 이에 대한 맹목적인 강조는, 위의 작품과 공명하는 다른 작업들이 과거에도 존재했다는 사실을 간과하게 만든다. 예를 들어 1964년, 올덴버그는 뉴욕의 시드니 제니스 갤러리(Sidney Janis Gallery)에서 선보인 <침실 앙상블 Bedroom Ensemble>(1964)을 통해 ‘전시 대상으로서의 실내’라는 아이러니를 포착한 바 있다. 이 작품은 마르셀 부르타스나 마이클 애셔와 같은 이들의 작업과 더불어 종종 ‘제도 비판’의 일환으로 몽퉁그려지곤 하지만, 갤러리의 전시 공간뿐 아니라 오피스와 침실을 구분 불가능하게 만든 이 작업은 미술관 또는 박물관이라는 물질적 제도의 차원에 집중된 제도비판과는 구분되어야만 한다. 다른 한 편 1970년대 중반부터 계속된 존 나이트 John Knight의 <저널 피스 Journal Piece>(1976)와 같은 작업은 스포츠에서 공학, 또는 인테리어에 이르는 다양한 분야의 대중 잡지를 100여명에 이르는 사람들 집에 보냄으로써, 거실의 커피테이블은 물론 화장실이나 차고 같은 실내에 침투해 인테리어에 영향을 끼치기도 했다.<sup>4)</sup> 민예은의 작업은 이들의 계보를 이으면서 변형한다. 그가 수행하는 업데이트는 그러나 단순히 여행이 보편화되고 다양한 인종의 사람들이 서로의 집을 방문하게 된 현상을 반영하는 것이 아니다. 그것은 우리가 방문하게 될 실내를 단지 미리 보여주는 것이 아니라, 처음부터 온라인에 가시화되지 않으면 방문과 여행 자체가 성사되지 않을 것으로서의 내부를 보여준다. 이 내부도 내부인가? 민예은의 작업이 제기하는 핵심 질문은 바로 이것이다. 에어비앤비를 통해 우리가 목격 될 공간의 내부는 벽에 의해 분명히 가려져 있지만, 웹으로 연결된 지구인들 모두는 그 안을 밖에서 볼 수 있게 되어 있다. 특히 한국을 넘어 이제는 전 세계 어디에서 발견될지 모르는 몰카는, 벽을 실질적으로 없는 것과 다를 바 없는 것으로 만든다.<sup>5)</sup>

이런 맥락에서 인상적인 작업이 <노지암 nosiam>(2012)이다. ‘집’을 뜻하는 프랑스어 ‘maison’을 거꾸로 뒤집은 뒤, 마지막 ‘암’자를 일종의 집인 초막을 뜻하는 한자(庵)로 번안한 이 작업의 실내에는 천장이 없고, 실외공간에는 벽지와 마루가 깔려있다. 안과 밖이 뒤집혀 있는 것이다. 뒤집힌 고무장갑처럼. 그런데, 뒤집힌 고무장갑도 고무장갑인가? 설거지가 끝나면 안쪽이 모두 젖는? ‘노지암’이라는 제목이 구현한 언어적 뒤집기를 조형적 차원으로까지 밀어붙인 이 작업이 에어비앤비가 세계적인 주목을 받기 시작한 시점에 만들어졌고, 발사 나무와 하드보드지를 가지고 만든 일종의 ‘모델 하우스’라는 건 우연이 아니다.

## 에어비앤비 시대의 방, 또는 집과 그릇 사이

### Room in the Age of Airbnb, or, Between House and Shell

민예은이 구축한 ‘모델 하우스’는 말 그대로 이 시대 ‘하우스의 모델’이다. 그것이 육화하는 우리의, 이 시대의 질문은 이것이다. ‘집은 여전히 집인가?’ 아니, ‘집이란 무엇인가?’

3) “‘몰카제국의 황제’ 양진호(4) 성범죄 영상이 주요 돈줄.” <뉴스타파> 2018년 11월 1일. <https://newstapa.org/43938>

4) Dan Graham, “Art as Design/Design as Art.” In *Rock My Religion: Writings and Projects 1965-1990*. ed. by Brian Wallis. MIT Press, 1993. p. 220.

5) “Should we be searching for hidden spy cameras in Airbnbs and hotels?” *CNN* 2019.4.19 <https://www.cnn.com/travel/article/hidden-spy-cam-airbnb-scli-intl/index.html>

우리가 전세계의 모든 공간에 살 수 있게 되었다는 에어비앤비의 매력적인 구호는, 그 어떤 집도 집이 아니라는 것이 아닐까?

흥미롭게도 벤야민은, “주거의 근원적인 형식(Die Urform allen Wohnens)”이란 인간 존재가 전통적인 의미의 “집 Haus 안에 있는 것이 아니라 용기 [혹은 그릇] Gehäuse 안에 있다는 점”에서 찾을 수 있다고 했는데, 그에 따르면 “주거는 극단적인 경우 그릇으로 변한다.”<sup>6)</sup> 19세기만큼 주거공간에 병적으로 집착한 시기란 없었을 것이라고 자문하면서, 그는 “회중시계, 실내화, 반숙한 달걀을 담은 컵, 한란계, 카드”는 물론 그러한 “케이스 Gehäuse가 없는 경우를 위해 만들어진 각종 ”씨우개, 긴 용단, 덮개, 시트”들을 그 증거로 열거한 뒤, “오늘날 이러한 그릇이 완전히 사라졌”다고, “주거한다는 것은 축소되었다”고 쓴다. “살아있는 자에게 있어서는 호텔 방에 의해, 죽은 자에게 있어서는 화장장에 의해”<sup>7)</sup>라 덧붙이면서.

“집(Haus)”은 어떻게 “그릇 Gehäuse”이 되는 것일까? 그릇에 대한 강박은 왜 생겨나는 것일까? 이는 “집은 어떻게 더이상 집이 아니게 되는가?”라는 질문과 같은 것이다. 이에 대한 답으로 벤야민은 “다공성과 투명성, 야외와 바깥 공기 Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen”를 향한 건축의 경향을 드는데, 대표적인 것이 영국의 수정궁(the Crystal Palace), 즉 유리로 만든 건물이다. 그것은 한 마디로 벽이 더이상 벽으로 기능하지 않는 건물이며, 더이상 실내가 실내라 할 수 없게 노출된 상황을 지칭한다. 어떤 의미에서 벤야민의 분석은 에어비앤비 시대를 예비하는 것이라고도 할 수 있는 것이다.

2015년 작업인 <우리 집에 놀러와>(2015)에 대한 작가 노트에서 민예은은 이 작품이 “접촉하고 충돌하고 섞이거나 분리되는 문화정체성을 담은 그릇으로서, **말 그대로 그릇으로 기능한다**”고 쓴 바 있는데, “‘Come to My Place’가 ‘우리 집에 놀러와’로 1:1 대응되지 않지만, 대응되지 않음으로써 여지는 생겨난다”고 덧붙인다. 이탈리아 커피포트와 찜통, “세계 어디서나 볼 수 있을 법한 냄비,” 그리고 오븐에 들어가기 직전, 혹은 들어갔다 나온 상태로 (모호하게) 보이는 판 위에 넓게 펼쳐진 쌀밥, 그 위에 간장으로 채색된 “COME TO MY PLACE”라는 문장은 벤야민이 구분한 의미에서 집과 그릇 사이의 진동을 형상화한 것이다. 이를 잘 보여주는 작업들이 <마음정류장>(2016), <있다>(2017)와 <숨겨진 이미지>(2017)로, 거기서 그릇과 그 안에 담기는 내용물 간의 경계는 명확하지 않으며 안과 밖, 가시성과 비가시성, 투명성과 불투명성 간의 간극들 역시 모호하다.

예를 들어 <마음정류장>(2016)을 이루는 각각의 풍선들은 투명하지만, 이들을 모아 겹쳐 놓으면 일종의 불투명한 막이 만들어진다. 그렇게 “투명한 풍선은 주변의 상황을 보여주기기도 하고 안에 들어간 사람을 감춰주기도” 한다고 작가는 쓰는데, 여기서 덧붙여 주목해야 할 것은 안과 밖을 가르는 기능을 하는 것이 예를 들어 ‘벽’이 아니라 둥그런 형태의 풍선이라는 점이다. (트럼프가 미국과 멕시코 사이에 벽이 아닌 풍선벽(?)을 세운다고 상상해보라) 관객들은 풍선의 안이 아니라 밖에 자리 잡지만, 부유하는 타원형 풍선들을 모아- 풍선 자체가 아니라- 풍선들의 안에 들어가게 된다. 하지만 그러한 ‘안’이 관습적인 의미의 ‘안’과 ‘밖’을 구성하는 것은 아닐뿐더러, 그것이 ‘경계’를 형성한다고 보기도 힘들다. (<비치볼하우스>(2018)는 구(sphere)를 원(circle)으로 대체하고 벽으로 환원시킨 작품인데, 이러한 공의 연장이자 일상공간의 유예를 지칭하는 비치볼에서 부피를 제거하고 2차원적 형태인 ‘원

---

6) Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, band 5. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, pp. 291-292.  
Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Einland and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Belknap Press, 1999, p. 220.

7) Ibid.

형(circle)만을 남긴 뒤 그 '너머'의 삶을 바라본다는 점에서 <마음정류장>에 대한 메타 코멘터리를 이룬다)

<있다>는 <에일리언> 같은 SF영화에 나오는 것처럼 생긴 하얀 오브제로 이뤄지는데, 그 꼭대기에는 작은 구멍이 뚫려 있지만 정작 안을 들여보려 눈을 가까이 대면 빛이 차단되어 아무 것도 볼 수 없다. 대신 이 오브제를 돌리거나 흔들면 소리가 들리는데, 이렇게 시각적으로 대상화되지 않으면서 청각적으로만 암시되는 것으로서 오브제의 안은 그저 “있다.” (Il ya) 엇갈리게 쌓은 8개의 나무 기둥으로 이뤄진 <숨겨진 이미지>(2017)는 그 각도와 높이, 그리고 안에 놓인 서로 다른 키의 조명에 따라 구조물 안에 놓인 대상이 숨겨지거나 노출되는 작업이다. 여기서 숨김과 노출의 경계는 대단히 쉽고 직관적으로 구현되지만, 그 둘은 배타적인 제로섬 게임 속에서 명확히 구분되기도, 서로 다른 밀도의 연속선 상에서 뒤섞인다.

벽이 벽이 아니며, 안과 밖이 모호하게 중첩되는 이 일련의 작업들은 정확하게 이러한 의미에서 우리 시대와 연동하는 것이다.

### 물 못 만난 고기처럼 살아남기: 서식지/습관의 번역

#### Surviving like a Fish Out of the Water: Translating Habit(at)s

지금까지 우리가 살펴본 작업들과 비교할 때, 다소 동떨어진 것처럼 보이는 작업군들이 있다. <물고기의 여행>(2009/2015)이나 <학>(2011) 또는 <동물들>(2012)처럼 동물을 전경화한 작업들이 대표적이다. <물고기의 여행>은 유학 시절 프랑스인들의 얼굴을 적절히 구분 못하고 길을 자주 잃던 자신을, 기억이 3초만 지속되는 금붕어로 간주한 작업이고, <학>은 브론즈와 종이를, <동물들>은 굳은 돌과 동물 털로 만든 꼬리라는 두 가지 이질적인 소재를 우회없이 덧붙인 조각 작품들이다. 이들은 어떻게 읽을 수 있을까?

단도직입적으로 말해 이들은, 서식지(habitat) 또는 습관의 번역이라는 문제를 다룬다. <물고기의 여행>에서 작가는 놀이공원에서 아이들을 대상으로 춤을 추는 퍼포머들처럼 커다란 물고기 머리를 하고 전시장을 돌아다니거나 잠을 잤는데, 그가 물고기처럼 보이지 않았던 것은 너무나 자명하다. 여기서 우리는 '물 만난 (물)고기'라는 한국적 표현이 전제하는, 각각의 존재에게 적절한 habitat이 제거된 생명체의 어색함, 또는 생존이라는 문제와 만난다. 민예은의 작업이 흥미로운 것은, 이러한 문제를 '현지에 적응하지 못하는 유학생' 또는 '원주민 대 이주민'이라는 이항대립에 가두지 않기 때문이다.

한 편으로 이는 작가의 전기적 사실과 연관된다. 그의 부모는 프랑스에서 유학을 했는데, 후에 프랑스로 유학을 간 민예은은 자신이 어린 시절 썼던 표현이나 기억들이 한국이 아니라 프랑스에 근거를 둔 것이었다는 것을 뒤늦게 깨닫게 된다. 이를 염두에 두면, 예를 들어 무거운 브론즈 머리와 가벼운 종이가 된 몸체를 지닌 <학>은 '종이학'이라는 문화적 관습이 한국이라는 서식지를 벗어나 프랑스로 이식될 때 생겨나는, 또는 그 반대의 경우 거짓말처럼 사라지는 낙차의 무게를 육화한다. 몸통과 분리된 후에도 부패하지 않는 동물털을 굳은 돌과 함께 접붙인 <동물들> 역시, 원래의 서식지를 벗어난 동물 또는 생명체가 죽지 않고 보존되는 '박제된 시공간'이란 동전의 양면을 구현한 것으로서 전자와 같은 계열을 이룬다.

이렇게 서식지의 번역이 수반하는 삶과 죽음, 혹은 생존의 문제에 가장 가까이 간 작품은 <탈의 외출>(2012)이다. 이 작업은 아프리카의 베냉에서 벌어진 퍼포먼스로, 버선과 짚신을 신고 한복을 입은 작가는 쌀을 숨아내는 한국의 전통 농기구인 키를 얼굴에 썼다. 짚으로 만든 거적을 온몸에 뒤집어썼기에 한복은 거의 보이지 않고, 얼굴에 쓴 키 역시 일종의 탈

처럼 거적과 잘 어울렸지만, 작가는 죽음의 위협을 무릅써야만 했다고 한다. 성스런 영매로 간주되는 남성 샤먼의 행위를 외국인인, 그것도 남성 중심적인 베넵 사회에서 여성의 몸으로 번역하는 행위가 죽음으로 이어질 수도 있다는 현지인의 경고를 들었던 것이다. 여기에 퍼포먼스 직전, 작가가 마치 ‘오늘의 날씨’처럼 심드렁하게 전해 들은 어떤 젊은 베넵 작가의 사망 소식은, 우리가 위에서 살펴본 ‘서식지’ 또는 ‘습관’의 이동이 왜 삶과 죽음의 문제와 직결되는지를 극명하게 웅변한다. 종종 ‘샬러드’나 ‘비빔밥’과 다를 바 없는 것으로 손쉽게 비유되곤 하는 번역이나 혼종성(hybridity) 담론의 장밋빛 환상은, 여기서 핏빛으로 물든다.

## 두께와 투명성 사이의 삶과 역사

### Life and History Between Thickness and Transparency

이번 서울 전시에 포함된 <Trans-migration>의 유골함은 이렇게 번역에 수반되는 죽음의 그림자를 소한해 물질적으로 번역한 것이다. 이 투명한 유골함은 한 편으로 우리가 앞에서 살펴본 벽 아닌 벽, 안과 밖의 모호한 경계라는 모티프를 이으면서도, 하나의 상태에서 다른 상태로의 이행, 또는 이주로서의 번역 행위를 공간이 아닌 시간의 차원에 명시적으로 기입해 넣는다. 특히 작품 중앙에 포착된 기포는 나무가루에서 빠져나가는 산소를 응결시킨 것인데, 이는 나뭇가루의 decomposition을 유예시킨 레진 유골함이 목탄가루, 즉 나무의 또 다른 상태 위에 서 있다는 아이러니한 사실에 정확히 대응한다. 같은 나뭇가루지만, 하나는 유골함에 붙들려 있고, 다른 하나는 그 밑에서 관람객들이 만드는 미세한 공기흐름을 타고 사라지는 것이다.

이렇게 시간의 서로 다른 상태, 혹은 속도에 의해 유지되는 물질적 상태의 구분은 나무로 만든 가구를 갈아 생기는 가루를 레진으로 유예시킨 <단일슬릿>(2019)은 물론, 달이 태양과 지구 사이에 들어가 보이지 않는 현상을 수백년간 썩지 않는 비닐봉지로 시각화한 <삭>(2019)에서도 흥미롭게 변주된다. 무엇보다 <삭>의 중핵은 이 비닐봉지에 있다고 해도 과언이 아니다. 3-400년 동안 썩지 않는 물질로서, 비닐봉지는 지속을 뜻하지만, 그것의 잔존은 예를 들어 ‘죽음’과 대립되는 긍정성으로서의 ‘삶’과는 거리가 멀다. 주지하듯 하이데거는 주거 Wohnen를 죽을 수밖에 없는, 유한한 존재로서의 인간과 직결시켰는데, 이런 의미에서 죽지 않는 비닐봉지가 수백년 간 지구라는 공간을 점유하는 것은 ‘주거’라고 볼 수 없다.<sup>8)</sup>

이 미세한 구분은, 실내와 내부의 형태를 유지하는 실내와 내부가 더이상 그 구실을 하지 못하는 상황을 포착한 민예은의 다른 작업들과 정확히 공명하는 것이다. 이는 사라지지 않고 남는 흔적, 혹은 서로 다른 지속의 양태로서의 삶의 문제인데, <카라반>(2015)과 <빛이 있으라>(2017)가 대표적인 사례다. 작가가 국제예술협회가 뉴욕에서 주최한 Triangle Workshop의 작가로 선정되어 제작한 이 작업은 가상의 카라반으로, 녹은 왁스를 붓질하듯 얇게 굳혀 만든 여러 장의 판을 기본 단위로 만든 것이다. 대낮의 햇빛 속에서 천천히 녹아내린 왁스의 무늬는 저녁이 되면 카라반 안에 설치된 조명을 통해 매일 다르게 현현하는데, 이를 통해 공간의 시간성은 흔적으로 드러난다. <빛이 있으라>(2017)는 납골당의 유골함을 본떠 만든 <Trans-migration>(2019)으로 이어진 기원과 종착점, 또는 알파와 오메가의 계보에 속한다. 세계문화유산으로 지정된 미얀마 지역의 황토 위에 “LET THERE BE LIGHT”라는 성경 구절이 네온으로 빛나는 이 작품은 우주적 시간 속에서 가루가 되는 역사를 압축적으로 대비

8) Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, New York: Harper & Row, 1971, p. 145.

시킨다. 초기작인 <아담과 이브>에서 이미 발현되었던 기원에 대한 작가의 관심은 여기서 다시 귀환하는데, 우주적 시간 앞에 초라하다 못해 우스꽝스러워지는 인류의 역사는 <라비하마하>가 환유적으로 집적했던 세속적 흔적으로서의 역사는 물론, 42개의 서로 다른 언어를 중첩시켜 읽을 수 없는 지경에 이르게 한 <공용언어>와 흥미로운 대조를 이룬다.

인류의 역사가 결국 가루가 될 생명체들의 집적에 불과하다는 생각은 번역이란 의도로서의 기원 앞에서 순식간에 휘발되는 오역의 무더기에 불과하다는 일반적인 견해와 다르지 않다. 하지만 그러한 번역어들을 겹쳐 놓을 때 우리가 얻는 것은 투명한 내면과 선명한 기원이 아니라, 불투명성이다. 그리고 <Trans-migration>이 웅변하듯, 그 투명성조차 일종의 두께를 갖는 것이다. (앞에서 언급했듯, 이 투명성과 두께 간의 긴장은, 구에서 부피와 두께를 제거하고 원형으로 환원한 <비치볼하우스>에서 이미 변주되었던 것이다)

**나가며: 'Mauvais Pas'**

**Outro: 'Mauvais Pas'**

우리의 논의를 <Happy Flags!>(2017)로 맺도록 하자. 민작가의 또 다른 번역 또는 이주 작업이라 할 수 있을 이 작품은, 한국의 중요무형문화재들 중 하나인 '풍어제'를 프랑스의 토양에 퍼포먼스의 형태로 변안하려 한 시도다. 풍어를 바라는 원 의식의 성격에서 기대할 수 있듯, <탈의 외출>과 <Trans-migration>를 휘감던 죽음의 기운은 여기서 최소화되었다. 작가는 마르세유의 한 어촌마을에 300개의 대나무 깃발을 설치했는데, 한국의 오방색과 풍어제에서 흑색 대신 사용하는 녹색을 포함, 총 6개의 색깔이 뒤섞인 깃발들은 멀리서 보면 유럽의 국기들처럼 보인다. 풍어제라는 원천을 배타적인 원전으로 간주할 때, 이러한 착시효과는 명백한 '오독'일 수밖에 없다. 하지만, 작가는 풍어제의 의미를 동네 주민들에게 미리 설명한 뒤 제의를 퍼포먼스로 변안함으로써 그러한 위계적 독해의 메커니즘을 허물고 유예시킨다.

여기서 우리의 주의를 끄는 건, 이 작업이 이뤄진 어촌마을 이름이다. 프랑스어로 모베 빠(Mauvais Pas)는 절벽이나 곳 같은 험난한 지형을 가리키고, 은유적으로는 '난관' 또는 '궁지'를 뜻한다. 하지만 이 두 단어를 문자 그대로 읽을 때, 이들은 '잘못된 시도(a bad step/move)'와 '나쁘지 않다(Not Bad)'는, 번역 행위 자체에 대한 두 가지의 상반된 입장으로 읽힌다. 번역 행위로서 우리의- 혹은 당신의- 삶과 역사는 '잘못된 시도'일까 아니면 '나쁘지 않은' 것일까? 나-와 어쩌면 민작가의- 내기는, 우리의 삶과 역사가 이 두 개의 축 사이에서 진동한다는 것이다.