

로컬리티와 로컬 몸의 재발견

- 싱가포르 퍼포먼스 아트와 정체성의 정치

이병희*

「차례」

1. 서론
2. 싱가포르 현대화의 특징과 현대미술
3. 로컬리티라는 장치의 파열: 싱가포르 아티스트 빌리지
4. 정동이 발생하는 장으로서의 아티스트의 몸: 리웬
5. 강박적 분배논리로부터 벗어나 초국적 당대성을 재구축해내는 예술

<국문초록>

본고는 현대예술에 있어 정체성의 정치가 갖는 함의를 살펴보고자 싱가포르 아티스트 빌리지 (The Artists Village, TAV)의 프로젝트와 퍼포먼스 작가 리웬(Lee Wen, 1957-2019)의 <옐로우 맨의 여행(Journey of a Yellow Man)>시리즈를 검토한다. 싱가포르 로컬리티는 해당 정부가 고안해낸 것으로써, 국제 경쟁력 강화 맥락에서의 국가 정체성 함양과 고취에 기여하는 장치다. 본고는 이러한 장치의 일환으로써의 TAV 프로젝트 분석을 통해 TAV 정체성과 더불어 현대미술의 역할을 재 고찰한다. 리웬의 퍼포먼스 검토에서는 예술가의 ‘몸’이 이러한 장치 속에서 어떻게 타자성을 정동적, 상호적으로 매개하는가를 살펴본다. 본고는 정체성이라는 것은, 서술될 수 없는 소수성 혹은 대체될 수 없는 단독성의 차원에서 (비)서술되어야 하며 (당대)예술적으로만 드러난다는 주장을 한다. 그리고 그러한 정체성의 예술적 출현이 신자유주의 국가 장치를 내부로부터 파열시키는 역할임

* 중앙대학교 첨단영상대학원 영상예술학과 박사수료

을 설명한다.

주제어

아티스트 빌리지, 리웬, 로컬리티, 싱가포르 퍼포먼스 아트, 정체성의 정치

1. 서론

제2차 세계 대전 후 전지구적 차원에서 벌어졌던 제국주의로부터의 독립과정은 각 국가 정체성 수립이라는 미션 수행 과정이기도 했다. 이러한 미션은 가치관 형성뿐만 아니라, 현대 예술에 있어서도 매우 중차대한 기제이자 장치로 작동했다. 싱가포르 국가 정체성 문제는 ‘로컬리티’와 직결되는데, 이 관련성은 특히 아시아 금융 위기 이후 부각되었으며 국제 경쟁력 강화를 위한 내셔널리즘(국가주의와 애국심) 함양과 고취라는 미션으로 이어졌다. 본고에서는 싱가포르 현대 미술 단체 싱가포르 아티스트 빌리지(The Artists Village, TAV, 1988-)와 퍼포먼스 작가 리웬(Lee Wen, 1957-2019)의 퍼포먼스 프로젝트를 정체성의 정치 관점에서 보고자하며, 이것이 아시아 금융 위기 이후 국제 경쟁력 강화라는 목표 속에서 구축된 장치(apparatus)속에서 어떤 기능을 하는지 살펴보고자 한다.¹⁾ 국가와 단체 모두에게 있어 중심 주제였던 ‘로컬리티’를 다룬 TAV의 활동을 중층적으로 분석함으로써 ‘로컬리티’라는 것이 단지 조화롭게 발전된 역사를 홍보하는 장소이거나 조형물과 같은 것이 아니라 해당 사회의 갈등 현장이자 역사적 이슈 인지를 논하고자 한다.²⁾ 다른 한편으로 ‘로컬의 몸’ 또한 경쟁에서 승리하기 위해

1) 아감벤에 의하면, ‘장치’란 “살아있는 존재들의 몸짓, 행동, 견해, 담화를 포획하거나, 방향 설정하거나, 규정하거나, 가로채거나, 본뜨거나, 통제하거나, 보호하는 능력을 갖는 일체의 것”을 의미한다. Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?*, Trans. by David Kishik and Stefan Pedatella, Stanford, California: Stanford University Press, 2009, p.14.

2) ‘locality’. 로컬리티 일반적으로는 지역의 언어와 문화, 장소 등을 함의하지만, ‘로컬’이라 하여 로컬의 시민을 포함하기도 한다. 이는 전지구화와 신자유주의 통치성 속에서 ‘글로벌적 주체성’, 혹은 시민의 초국적 연대 모색 과정에서 새롭게 담론화 되었다. 로컬리티 인문학 편집위원회, 『로

통제된 도구라기보다는 ‘살아있는 생명’이며, 그 어떤 상황에서도 스트러글하는 양상이자 증상(체)임을 분석함으로써 로컬의 몸 또한 타자성이 갈등적으로 환대되는 현장임을 논하고자 한다.

로컬리티를 둘러싼 정체성의 정치 양상은 탈식민 권력 비판에 이어, 1980년대에는 각 헤게모니 경합과 소수적 정체성의 초국적 연대에 대한 희망 속에서 이어졌다. 그러다 1997년 아시아 금융위기 이후 다시 정체성이란 무엇인가라는 근원적 비판의 길로 들어섰는데, 이는 이시기 각국의 정부가 로컬리티를 국제 상품 형태로 재가공하는데 몰두했기 때문이기도 하다. 이때 신자유주의적 통치성 하에 국가 정체성 수립과 고취가 재등장함에 있어서 정체성의 정치를 중핵으로 하는 현대미술은 국가의 요청에 제대로 부합하지 않거나 그것을 비트는 오작동적 기제로 작동하게 된다. 그 과정에서 각국의 국제 경쟁력 강화라는 미션, 서구-비서구와 다문화 이데올로기의 문제와 같은 신자유주의적 통치성의 장치를 내부로부터 파열시키는 역할이 부각된다.

본고에서는 이러한 맥락에서 단독성(Singularity)이 행하는 스트러글(struggle)을 중요하게 다룬다.³⁾ 단독성의 스트러글이라 함은 통제 장치 내에서의 점목과 배치, 간섭 등의 다양한 방식의 분열적 운동과 알레고리의 미학 활용 등을 통한 미학정치와 정동적 발생 과정을 말한다.⁴⁾ 이때 정체성의 정치는 통제의 핵심 기제인 ‘배제’와 ‘예외상황’에 처하여 생명의 단독성이 예술의 형태로 발생하는 가운데

컬리티, 글로벌리즘을 재사유하다」(좌담회 자료집, 부산: 부산대학교 한국민족문화연구원, 2010.2.25.

- 3) 본고에서는 개체성(individuality)과 구분하여, 생성과 변형의 형태로 복잡해지는 다양체(multiplicity)를 구성하는 양테로써의 단독성(혹은 특이성, singularity)이란 용어를 사용한다. 이는 싱가포르처럼 시민의 삶을 통제가능한 단위로 위계화하는 사회에서 그에 부합하지 못하거나 누락되는 생명이나 존재가 스트러글 하는 양상과 사건들, 정동을 가리키고자 함이다. Gilles Deleuze and Félix Guattari, 김재인 옮김, 『천개의 고원』, 서울: 새물결, 2001.
- 4) 스트러글(struggle)은 동남아시아와 싱가포르 현대미술 작가들 작업설명에 자주 등장하는 용어다. 이를 ‘투쟁’ 혹은 ‘고군분투’로 번역할 수 있으나, 간혹 ‘저항’과 혼돈하여 번역되거나 사용되는 경우도 있기에, 기존 한국식 저항의 미학과 구분하기 위해 이 글에서는 스트러글을 그대로 음차하여 쓰고자 한다. 각 국의 개별적이고 구체적인 사례 연구와 더불어 미학의 재정의 강조는 Patrick D. Flores, “Art and Political Critique: Tracing the Sources of Art in the 1970s in the Philippines”, 《세상에 눈뜨다: 아시아 미술과 사회 1960s-1990s》 전시 연계 포럼 발표, 과천: 국립현대미술관 과천, 2019.4.17.

펼쳐진다.⁵⁾ 여기에는 신자유주의 통치가 국제적 경쟁력 강화로부터 배제하는 역사적 존재성이 당대적으로 시의 부적절하게 등장하는 양상, 즉 타자화된 로컬이나 역사의 외상적(트라우마적) 재등장도 포함된다.⁶⁾ 이러한 배제와 지연 그리고 외상적 재출현, 미학적정치 속에서의 정동 발생적 특징 등 현대미술에 있어 정체성의 정치는 신자유주의적으로 삶을 재맥락화시키는 국가의 정책이나 조화로운 미래적 전망 심지어 인공적 역사 기술과 같은 주류 가치를 교란시키면서 장치 내 내파를 일으키는 양상 즉, ‘당대적’ 현대미술의 대표적 양상으로 전개된다.⁷⁾

2. 싱가포르 현대화의 특징과 현대미술

싱가포르는 1965년 독립 이후 초고속 현대화를 이루고 있는 현대 도시 국가이다. 싱가포르를 독립시기부터 다문화주의에 기반한 ‘합의에 의한 조화’라는 것을 정책의 핵심이자 주요 가치관으로 삼고 있다. 다문화주의는 발생할 수 있는 여타의 분쟁을 최소화하려는 통제기구이며, 때로는 시민들의 자체 검열 역할을 하기

-
- 5) 싱가포르처럼 획일화된 사회에 보다 복합적이고 다채로운 맥락을 고려할 것을 촉구했던 현대미술가들의 노력과 그 역사는 일종의 아감벤이 말한 바처럼 ‘살아있는 생명이 (여타의) 장치와 벌이는 ‘투쟁(fight)’과 마찬가지로. Giorgio Agamben, Op. cit.; Giorgio Agamben, 양창렬 옮김, 『목적없는 수단』, 서울: 도서출판 난장, 2009, 13-154쪽.
 - 6) 현대미술에서 당대성의 문제는 이방가르트 개념에서 시작되었다고 볼 수 있다. 시간성의 관점에서 ‘이방가르트’는 현재가 과거와 미래와의 시의부적절한 조우의 시점을 말한다. 그리고 이는 현재의 존재성이, 특정할 수 없는 정체로 비가시적인 지점을 점유하고 있어서 섬광처럼 등장하는 것을 말하기도 한다. Georges Didi-Huberman, 김홍기 옮김, 『반딧불의 잔존』, 서울: 길, 2012, 13-156쪽.
 - 7) 본고에서의 ‘당대상’은 당대적 성질(contemporariness 혹은 contemporaneity)을 의미한다기보다는 당대적인 것, 당대적 사람, 당대적 현상(the contemporary)을 의미한다. 조르지오 아감벤은 ‘지금(now)’이란 시간성이 ‘아직 도달하지 않은’ 것이라 하여 시의 부적절성을 강조하면서, “당대적 사람(the contemporary)이란 그의 시대의 어둠을 그와 관련된 그에게 끊임없이 관여하는 어떤 것으로 감지하는 사람이며, (이때) ‘어둠’이란 그 어떤 빛보다도 훨씬 더 그에게 직접적, 단독적으로 향하는 그 무엇이다. 당대적 사람은 그 자신의 시대로부터 오는 어둠이라는 광선에 의해 눈이 떠진 사람이다.” 라 하였다. 현대미술에서 당대성의 문제는 일반적으로는 정치비판성을 띄며, 정체성의 정치나 트라우마 정치 양상을 띠기도 했다. 이는 탈식민-현대화에 있어서 제국주의 폭력 비판으로부터 나아가 여러 미시 폭력들에 대한 비판을 ‘내파(내부로부터의 파열)’로부터 찾고 있음에서도 볼 수 있다. Giorgio Agamben, Op. cit., p.45; Georges Didi-Huberman, 앞의 책; Homi K. Bhabha, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 서울: 소명출판, 2002, 95-191쪽.

도 한다.⁸⁾ 또한 탈식민 과정에서 구축된 싱가포르의 역사 인식도 영국 식민지 시기와 그 이전 시기의 토착성과 다문화적 특성들을 조화롭게 보존하고 현대화 시킨다는 연속성이 강조된다.⁹⁾ 여기에 덧붙여서 정부의 탁월한 경영술은 전시 장치와 소장 기능을 활용한 예술의 제도화와 국제 경쟁력 강화의 측면에도 반영된다. 이러한 맥락들은 싱가포르 현대미술의 특수한 인공성과 발전주의 양상의 배경이 된다.¹⁰⁾

싱가포르는 국민국가 수립에서부터 국제적 경쟁력을 갖춘 국가로의 성숙에 있어 크게 세 시기를 거쳤다. 1) 1960-70년대, 싱가포르라는 국가의 발명과 기반 수립 시기. 2) 1980년대, 이전에 축적된 부를 바탕으로 국제적 맥락에 부합하는 국가정체성 수립과 기반을 다진 시기. 3) 1990년대, 구축된 국내외 인프라를 활용한 ‘국제화’와 ‘도시화’를 완수해가면서 국제적인 차원에서의 선진국화 수립 시기. 이때 1980년대부터 시작된 국제 경쟁력 강화에는 문화유산, 건축과 조경(도시 환경과 관광 정책의 일환), 교육과 복지, 대중문화 등과 더불어 현대 미술 육성이 포함된다.¹¹⁾ 문화와 예술을 통한 국제 경쟁력 강화의 경우 현재 제 3단계에 이르는 정책 ‘르네상스 시티 리포트(RENAISSANCE CITY REPORT)’로 수립되어 단계별로 실행되고 있다.¹²⁾ 이 정책의 주요 기조는 ‘싱가포르 비전 21(Singapore Vision 21)’에 기초하고 있다. 1997 아시아 금융위기를 기점으로 세워진 이 비전에서는 1980년대까지의 좌우명이었던 국내 경제 기반과 기초 건설을 위해 싱가

8) 싱가포르의 다문화주의 정책에 대해서는 Chua Beng Huat, "Multiculturalism in Singapore: an instrument of social control", *Race & Class* 44(3), 2003, pp.58-77.

9) 싱가포르는 현대적이고 다문화적인 포스트식민도시국가로서의 자부심을 지녀온 반면, 한국과 대만의 경우 근대화과정 내내 식민을 부정하고 청산하고자 하는 반식민이 강하며 역사에 있어 해체와 저항 그리고 재구축이라는 불연속성이 특징적이다. Jini Kim Watson, 태혜숙 옮김, 『새로운 아시아 도시』, 서울: 삼산 2011, 19-383쪽.

10) Yvonne Low, "Re-evaluating (art-) historical ties: The politics of showing Southeast Asian art and culture in Singapore (1963-2013)", *Seismopolite(Journal of Art and Politics)* 13, December 29, 2015, <http://www.seismopolite.com>, 접속일 2019.9.30.

11) C.J.W-L.We, "Bland Modernity, Kitsch and Reflections on Aesthetic Production in Singapore", *focus: Forum on Contemporary Art & Society* 3, 2002, pp.118-133.

12) 르네상스 시티 리포트(Renaissance City Report_Culture and the Arts in Renaissance Singapore), 싱가포르 예술 위원회 홈페이지, <https://www.nac.gov.sg/>, 접속일 2019.8.10.

포르가 하나 되어 노력하자던 기존의 가치를 버리고, 새로운 국가 건설과 국제 경쟁력 강화, 국가 정체성 고취를 앞세운다. 이는 ‘지식기반 경제 시스템 구축을 통한 국제 경쟁력 강화’를 위해 능력 있는 외국인 활용을 한 편으로, 또 다른 한편으로는 로컬 싱가포르안을 적극적으로 교육시키면서 국제적 수준의 문화 예술 활용을 중심에 둔다. 이에 따라 거주자들을 그 능력에 따라 엘리트와 비엘리트로 나누며, 차등적 혜택을 주는 효율적인 인적 관리 시스템을 취하였다. 이는 아시아 금융 위기 이후(the post-1997 recession) 재편된 아시아 정부들의 정책 중에서도 대표적 신자유주의 생명관리 정치라 할 수 있다.¹³⁾

발명된 기억과 전통, 조화를 위한 다문화주의라는 강력한 정치 기조가 만들어진 인공성을 배경으로 하는 싱가포르 현대미술에 대한 일차적인 이해는 자칫 (통제된) 발전론적이고 경쟁적이며, 개념미술적인 측면에 경도되기 쉽다. 그래서 일반적으로는 싱가포르의 현대미술을 서술함에 있어 서구 미술로부터의 영향 하에서 펼쳐진 개념 미술적 측면을 강조하는 편이다.¹⁴⁾ 또한 자본주의화한 국가의 현대화와 진보 등과 궤를 같이 하여 발전론적으로 기술(記述)하기도 한다.¹⁵⁾ 이 글에서는 이러한 점에 비판적 주의를 기울이고 있으며, 사후 정리가 아닌 ‘발생’의 차원에서 현대미술이 싱가포르에서는 정작 어떻게 펼쳐졌는지 살펴보고자 한다. 이때 ‘갈등’을 ‘대립이나 저항’과 동의어로 간주하여 쉽게 브랜드화되는 오류에 빠지는 통상의 이분법적 이해 방식에서의 정체성이 아니라, 그것을 ‘차이’의 차원,

13) ‘싱가포르 비전 21(Singapore Vision 21)’은 1997년 당시 수상인 고촉통(Goh Chok Tong)이 수립한 싱가포르의 핵심 정책 전략으로, 일종의 진취성을 강조하면서 교육에 자발성, 창조성, 비판적 사고 능력 등을 주입한 경쟁시스템이나 마찬가지였다. Aihwa Ong, *Neoliberalism as Exception*, Durham, NC: Duke University Press, 2006, pp.177-194.

14) Yvonne Low, “Positioning Singapore’s Contemporary Art”, *Journal of Maritime Geopolitics and Culture* 2(1&2), 2011, pp.115-137. 로우에 따르면 싱가포르의 현대 미술은 소위 ‘개념미술’로부터 발전되었고 이는 무엇보다 탕다우(Tang Da Wu)와 처차항(Cheo Chai-Hiang)의 작업에서 분명하다. 서구로부터의 영향 속에서 개념미술을 기원으로 하는 현대미술은 비단 싱가포르만의 특징은 아니다. Iola Lenzi, “Conceptual Strategies in Southeast Asian Art: A Local Narrative”, *Concept Context Contestation: art and the collective in Southeast Asia*, Iola Lenzi, ed., Bangkok: Bangkok Art and Culture Centre, 2014, pp.10-25.

15) C.J.W-L.We, “The Singapore Contemporary and Contemporary Art in Singapore”, *Charting Thoughts: Essays on Art in Southeast Asia*, Low Sze Wee and Patrick D. Flores, eds., Singapore: National Gallery Singapore, 2017, pp.246-267.

즉 수행적으로 발생하거나 생성하는 차이로써 정체성을 바라볼 필요가 있음을 강조하고자 한다. 그로써 ‘정체성의 정치’를 펼치는 살아있는 생명의 스트러글과 그 실재적 역할이 드러나기 때문이다.¹⁶⁾

3. 로컬리티라는 장치의 파열: 싱가포르 아티스트 빌리지

싱가포르 퍼포먼스 아트에 있어서 핵심 단체인 싱가포르 아티스트 빌리지(The Artists Village, TAV)는 1988년 싱가포르 현대미술가 탕다우(Tang Da Wu, 1943-)에 의해서 시작된 예술가 커뮤니티다.¹⁷⁾ 애초 TAV는 농장 지역을 기반으로 하고 있었다. 여기에 자체 기획한 퍼포먼스 행사나 세미나에 관심 있는 다양한 사람들이 자율적으로 모이는 느슨한 형태의 모임이었다.¹⁸⁾ 그러다가 TAV는 정부로부터 인가를 받아 정식 단체로 등록하면서 거점을 ‘농장’으로부터 ‘도심지’로 이동시켰는데, 이때 1992년 흥비 창고(Hong Bee Warehouse)에서의 프로젝트는 TAV가 단체로서 공식화되는 계기였다.¹⁹⁾ 당시 이 프로젝트는 정부로부터 ‘인가받은’

16) ‘차이의 실천’을 강조하는 베르그송의 논의에 대해서는 Gilles Deleuze, 박정태 옮김, 『들뢰즈가 만든 철학사』, 서울: 이학사, 2007.

17) Koh Nguang How, “The Artists Village and The Birth of Contemporary Art in Singapore-Koh Nguang How in conversation with Iola Lenzi”, *Concept Context Contestation: art and the collective in Southeast Asia*, Iola Lenzi, ed., Bangkok: Bangkok Art and Culture Centre, 2014, pp.190-216.

18) TAV 개별 작가들 경향은 다양하다. 퍼포먼스뿐만 아니라 다른 장르도 많고, 주제면에서도 싱가포르의 해양문화를 논하는 작가, 미디어 작가, 다학제적 작가, 버나쿨라 주제의 작가, 모더니티와 음식문화를 논하는 작가 등 매우 다양하다. 아티스트 빌리지 홈페이지, <https://www.tav.org.sg>, 접속일 2019.9.10.

19) TAV는 1992년 12월 2일에 정부로부터 정식 인가를 받았고, 흥비 창고에서는 1992년 초부터 1993년 1월까지 단기 거주했다. 본인은 2014년부터 2016년 초까지 싱가포르 현지에서 리서치를 했고, TAV 역사는 코우 왕화(Koh Nguang How) 아카이브와 인터뷰를 참조하였다. TAV 아카이브 전시 참관, 《Art Places》, Singapore: Jendela(Esplanade), 2015.5.1. - 7.12.; 문화정보원, 《싱가포르 아트 아카이브》, 광주: 국립아시아문화전당, 2015.11.25.-2016.2.14.; 프로젝트 B, 《아키비스트 아카이브하기(Archiving the Archivist)》, 광주: 뽕뽕 브릿지, 2016.6.14.-7.4. 등. Koh Nguang How, 필자와의 인터뷰, 싱가포르 난양공대 현대미술센터(NTU CCA) 레지던시, 기간(2014.7.1.-2015.1.31.) 중 다수, Koh Nguang How, 필자와의 인터뷰, 코우 왕화 자택 아카이브, 2015.11.20.; Koh Nguang How, 필자와의 인터뷰, 싱가포르 젠델라 갤러리, 2015.5.1.;

스콧 형태로 도시의 장소에서 단기 거주하면서 예술 프로그램(프린지 페스티벌 등)을 실시하도록 돼있었다. 그리고 이는 싱가포르 현대화의 장소를 도시 속에서 재발견하는 정부 주도 프로그램의 일환으로 지원되었다. TAV는 이제 작가들의 자율적 방문이나 자유로운 토론과 표현을 나누는 장소가 아니라, 특정 기획을 위한 공식 활동 단위가 되었고, 이후로 정부 지원 프린지 페스티벌이나 공공 퍼포먼스 페스티벌을 기획했다.

홍비 창고를 거점으로 한 1990년대 초반 활동 중, 지원과 실제 상황 사이에서 일종의 정부 기조와의 갈등이 노출된 계기가 있었다. 1993년 12월 26일부터 1994년 1월 1일까지 TAV는 제 5 이행 예술가회(5th Passage Artists Ltd.)와 공동으로 《아티스트 총회(Artists' General Assembly)》를 기획했고, 이때 참여 작가 요세프 응(Josef Ng)은 퍼포먼스 <브라더 케인 (Brother Cane)>를 선보였다. 이 퍼포먼스에서 작가는 동성애를 규제한 구속 사례와 싱가포르 법을 배경으로 했는데, 당시 이 퍼포먼스는 외설성 명목으로 고발되었고 유죄를 선고 받았다.²⁰⁾ 이를 기점으로 하여 싱가포르 예술 위원회(National Art Council)는 1994년부터 10년간 퍼포먼스 아트에 대한 지원을 제한하였다. 또한 우연처럼 정부는 홍비 창고를 리노베이션 한다는 명목으로 TAV가 더 이상 그 장소를 쓸 수 없게 하였다. 이때부터 정부는 단지 지원만 제한한 것이 아니라, 본격적으로 퍼포먼스 아트와 현대미술에 대한 검열 시스템과 그를 위한 구체적 법제 문구들을 갖췄다고 할 수 있다. 일련의 사태들은 정부 검열과 표현의 자유문제에 있어, 싱가포르 시민뿐만 아니라 작가들 사이에서도 만연된 자체 검열의 문제, 제도-비제도적 차원에서 암묵적으로 이뤄지는 자발적 상호 통제와 같은 근본적이고 핵심적인 문제를 또한 퍼포먼스 아트와 현대미술에 있어서 주요 이슈로 떠오른 계기이기도 했다. 나아가 내부에도 존재하는 이슈들이 새로운 현대미술로 재태동하기도 했다.²¹⁾

Koh Nguang How, 필자와의 인터뷰, 광주 뽕뽕브릿지와 아시아문화전당, 2016.6.20.

20) 요세프 응은 퍼포먼스에서 12개의 두부를 배열해 놓고 회초리로 그 두부를 찢다. 이후 속옷만 입은 채로 음모를 깎고 마지막으로 “어쩌면, 침묵의 저항은 충분치 않을지도 모릅니다(Maybe, Silent protest is not enough)”라고 발언한 후 피던 담배를 팔뚝에 비벼 찢다. 이후 시민의 고발이 있었고, 퍼포먼스는 ‘외설성’ 명목으로 작가는 유죄판결을 받았다. 작가 루즈한(Loo Zihan) 홈페이지, <http://www.loozihan.com/cane2012>, 접속일 2019.9.10.

21) 작가 루즈한(Loo Zihan)은 그가 시카고 아트 인스티튜트에서 유학할 당시 싱가포르의 이 사례

2000년대 TAV의 기획은 공공성에 대한 질문을 던진다. 예를 들면 공공장소에서 펼치는 공공미술 프로젝트 《에임(AIM, Artists Investigating Monuments)》(2000) 시리즈 중 싱가포르 대표 관광장소인 래플스 랜딩 사이트(Raffles Landing Site)에서 펼친 프로젝트가 있다. 이때 TAV는 래플스 경의 동상과 같은 높이의 단을 설치하고, 그 위에서 올라가서 사진 촬영을 했다. 기존 촬영 각도에서는 우러러볼 수밖에 없어서 성스럽기까지 했던 ‘래플스 경’을 오히려 친근한 대상으로 보게 했고, ‘래플스 동상’이라는 공공 예술작품에 그 이전까지 부여된 아우라를 벗겨냈다. 이 때에도 TAV는 경찰의 지시에 따라서 래플스 경과 적정한 거리를 유지하면서 프로젝트를 수행했어야 했다. TAV는 통제된 공공적 성격의 프로젝트 수행 과정에서 지속적으로 예술과 예술가의 역할을 스스로에게, 그리고 사회에게 되묻게 되었다.²²⁾

2015년 전시 《*셈블*(*semble*)》은 TAV 내부에서 지속됐던 현대미술 논쟁과 갈등, 가령 기금을 받기 위한 자체 검열의 문제 등이 재등장한 계기이기도 했다. 이 행사는 과거 말레이시아와 싱가포르를 잇던 탄중파가 구철도역(Tanjong Pagar Railway Station)에서 행해졌다. 탄중파가 구철도역은 당시 싱가포르 정부 관리하에 있는 문화유산이었는데, 정부 기금을 받아서 그 기금의 대다수를 ‘대관료’로 정부에 지급해야 했다. 이를 발단으로 해서 TAV 내부에서는 도대체 왜 TAV가 이런 식으로 준정부 프로젝트를 해야 하느냐의 문제를 갖고 격렬한 토론들이 이어졌다. 결과적으로 《*셈블*》은 TAV의 현 주소, 즉 정부 지원 프로그램만을 수행하기 위해 이용하는 이름이나, 애초 농장지역에서 출발했던 것처럼 자율적인 작가들의 표현의 장이나 등, 적체돼온 원론적인 문제를 점검하게 된 계기가 되었다. 동시에 ‘현대미술의 장소 특정적 프로젝트의 허와 실’에 대한 고민을 이후 세대들에게 이어준 계기이기도 했다.²³⁾

를 재연(re-enactment)했고, 싱가포르 귀국 후 2012년, 서브스테이션에서 <케인(cane)>으로 다시 재상연했다. 루 즈한은 그간 이 사건에 대한 여러 신문 자료, 정부 문서, 증언들을 수집했고 이 과정에서 여러 복합적인 차원이 드러나기도 했다. 같은 곳.

22) 리웬은 싱가포르의 아티스트들 또한 정부 통제 하에, 화내고 실수하면서 성숙했음을 회고한다. Lee Wen, “Lee Wen on Jason Lim”, *Art Asia Pacific*, 2018, <http://artasiapacific.com/>, 접속일 2019.9.30.

23) 탄중파가 프로젝트 당시 새로 참여한 작가들 경향과 오프닝이 다소 늦춰진 점이라든가 기금

국제화 정책이 본격적으로 가시화된 2000년대 싱가포르 현대미술 연구는 TAV를 정부의 국제화 기조에 부합한 자생적인 단체로 정리하는 편이다. 가령 2008년 싱가포르 아트 뮤지엄(Singapore Art Museum)에서의 20주년 기념 전시와 관련 도록을 보더라도 관련자들은 TAV를 싱가포르 현대미술에 있어서 대안적이고 실험적인 활동의 기원이자 뿌리로 보고 있음을 알 수 있다.²⁴⁾ TAV가 국가 정체성 수립이라는 싱가포르 정부의 정책에 잘 부합하는 현대 미술 단체로 사후 기술되고 있는 지점이다.²⁵⁾

사후적으로 봤을 때 TAV가 공식 단체화되면서 일종의 ‘발명’된 싱가포르 대표 단체임은 부인할 수는 없다. 그러나 TAV가 싱가포르의 여러 장소해서 했던 프로젝트는 단지 해당 로컬에 대한 조화롭고 합의된 내용만을 보여주는 데 그칠 수 없었다. 싱가포르 정부는 지원을 통해 로컬을 국제적 불거리로 만드는데 예술을 이용했지만, 이는 오히려 정부 통제와 검열, 그리고 현대 예술의 역할에 대한 이슈와 문제점이 노출되는 계기이기도 했던 것이다. TAV는 여러 상충하는 내, 외부적 모순들에 처함에 있어 결국 스스로의 정체성 문제에 마주쳐야 했다.²⁶⁾ 외부적으로 TAV는 공공 프로젝트에서 해당 사회의 강박적-경쟁적 발전론주의의 문제, 국가주의 차원에서 관광화되는(신자유주의적으로 재매개된) 토착성의 문제 등을 모두 논의 상에 적나라하게 올려놓게 되었으며, 내부적으로는 ‘현대미술이란 무엇인가, 그 역할을 무엇인가, 작가란 무엇인가’와 관련한 자각과 성숙의 과정을 거치기도 했다.

사용의 문제와 내부 갈등 등은 TAV의 기획을 모니터링 하고 있었던 코우 왕화(Koh Nguang How), 기획자 제이슨 리(Jason Lee) 등과 인터뷰. 본인은 2015년 3월 8일 싱가포르 탄종파가 구철도역에서 전시 관람과 더불어 인터뷰를 실行了다. Koh Nguang How and Jason Lee, 필자와의 인터뷰, 싱가포르 탄종파가 구철도역, 2015.3.8.

24) *The Artists Village: 20 Years On*, Kwok Kian-Woon, ed., Singapore: Singapore Art Museum and The Artists Village, 2009.

25) Yvonne Low, “Positioning Singapore’s Contemporary Art”, *Journal of Maritime Geopolitics and Culture* 2(1&2), 2011, pp.115-137.

26) 대안성 혹은 타자성으로 번역될 수 있는 “Alterity”에 대해서는 작가, 평론가, 학자, 큐레이터 사이에서 지속 논의됐다. Lee Wen, “Sustaining Alterity in the Times of R(v)apid Changes”, *The Artists Village: 20 Years On*, Kwok Kian-Woon, ed., Singapore: Singapore Art Museum and The Artists Village, 2009.

TAV는 그리하여 양가적이고 분열적인 양상—정부의 현대화 프로젝트에 부합 하면서 동시에 그로부터의 이탈—속에서 잠재된 문제들과 이슈들이 비가시적이지만 사실상 명백히 드러나는 현장 자체였다. TAV의 프로젝트는 작가들로 하여금 ‘실재적인 것’의 귀환, 즉 본연의 내재된 문제들이 현재적으로 등장하며 새로운 이슈를 발생시키면서 비판적 역할을 하게 된 것이다.²⁷⁾ TAV 프로젝트는 국가 정체성 확립이라는 목적을 위한 수단으로 고안된 싱가포르 현대미술일 수도 있겠지만, 이들의 실제 퍼포먼스는 아감벤의 의미에서 “목적 없는 수단”이 되고 만 것이다.²⁸⁾ 그리고 바로 그 과정에서 싱가포르 현대미술은 진정 당대적인 것이 무엇이나를 묻게 된다. 아감벤이 다음과 같이 지적했듯이 말이다.

진정으로 당대적인 사람들은, 즉 진정으로 자신의 시대에 속해 있는 사람들은, 그 시대의 요구에 완전히 부합하는 사람들도 그 요구에 적응하는 사람들도 아니다 (...)
하지만 바로 이러한 조건 때문에, 즉 바로 이러한 절연과 이러한 시대착오성을 통해 그들은 다른 누구보다도 더 자기 자신의 시대를 지각하고 포착할 수 있다.²⁹⁾

4. 정동이 발생하는 장으로서의 아티스트의 몸: 리웬

TAV를 중심으로 활동했던 작가들 중 리웬(Lee Wen, 1957-2019)은 정체성의 정치를 논함에 있어 중요한 작가다.³⁰⁾ 리웬의 퍼포먼스는 로컬의 몸이란 것이 어

27) TAV는 우빈 섬(Pulau Ubin)에서 레지던시 프로그램을 운영했다. 이 레지던시의 표면적 이유는 싱가포르 토착성 경험이지만, 실제로는 정부지원이 끊긴 곳에서 싱가포르의 배제의 정책 결과를 승화적으로 체험 한다는 의미도 갖는다. 마치 잠재된 것 혹은 억압된 것이 혐오스럽거나 외설적인 것으로 등장하면서 현실 정치에 내재된 실재적인 차원을 드러내게 되는 것과 마찬가지로. Hal Foster, 이영욱·조주연·최연희 옮김, 『실재의 귀환』, 부산: 경성대학교 출판부, 2003, 27-322쪽.

28) Giorgio Agamben, 앞의 책, 68-71쪽.

29) Giorgio Agamben, Op. cit., p.40.

30) 리웬은 TAV의 초기 멤버였고, 공식적으로는 2011년에 TAV를 탈퇴하였다. 본인 스스로는 파킨슨을 앓고 있었지만 2019년 사망 직전까지 퍼포먼스를 하였고, ‘노란색’의 의미는 다채롭게 여러 종류로 파생되었다. 때로 리웬은 노란색은 ‘금’을 의미한다고 하기도 했다. 그는 빨간색 드레스를 입고 퍼포먼스를 하기도 했고 마지막에는 무슬림으로 개종하였다.

떻게 하여 국가 혹은 개인 정체성 파열의 장소이면서 동시에 예술이 재태동하는 터전이 되는지를 보여준다.³¹⁾ 리웬의 프로젝트 중 <옐로우 맨의 여행(Journey of a Yellow Man)>시리즈는 싱가포르에서 바람직하게 여기는 조화와 합의에 기반한 다문화주의가 아닌 갈등이 스트러글하는 양상을 보여준다. 리웬은 그의 퍼포먼스에서 정체성이 끊임없이 재태동하는 것임을 피력한다. 나아가 로컬 몸이기도 한 리웬 자신의 몸은 여타의 정동(Affect)이 발생하는 장소로 재탄생한다.³²⁾

리웬의 <옐로우 맨의 여행> 프로젝트는 그가 1988-89년 TAV 참여 당시 그렸던 그림의 제목이기도 한 <옐로우 맨 어디 갑니까(Where are you going yellow men)>에 기원을 둔다. 그러나 실질적으로는 그가 런던에서 아티스트 레지던시에 참여하며 석사과정(M.A.)에 있을 당시 ‘퍼포먼스’ 프로젝트로 발전시켰다. 그는 이를 인도, 방콕, 싱가포르 서브스테이션, 도쿄, 멕시코, 브리스번 등지에서 펼쳤고, 13번째 버전을 마지막으로 2000년 초반까지 실시했다. 매번 특정 맥락에 따라 주제가 있었는데, 가령 ‘불과 태양(Fire and Sun)’(no.2), ‘자유(Freedom)’(no.5), ‘욕망(Desire)’(no.3), ‘다문화주의(Multiculturalism)’(no.11), 그리고 ‘역사(History)’(no.6) 등이다.

런던에서 수학할 당시 리웬은 싱가포르에서보다는 훨씬 급진적인 예술계 속에서 아시아인이자 중국계인 자기 자신, 그리고 예술가인 자신과 예술의 문제를 근원적으로 생각하게 되었다. 그는 자신을 어떻게 퍼포먼스 할지를 연구한 끝에 빨간색 체인으로 감긴 노란색의 몸으로 퍼포먼스를 고안해 냈다. 이때 리웬은 자신

31) 루시 데이비스는 리웬이 싱가포르의 서브스테이션에서 행한 <옐로우 맨의 여행 11: 다문화주의의>(1997)를 예로 들어, 그의 퍼포먼스가 어떻게 해서 양가적인지, 특히 싱가포르라는 터전에서는 어떤 외설성을 낳는지, 나아가 리웬이 항상 주장했던 싱가포르에서 ‘예술의 역할과 필요성의 합의를 분석한다. 리웬은 이때 가득 물이 담긴 달걀모양(자궁 모양의 양동이에 노란색의 몸으로 태아처럼 웅크리고 들어가 있으면서 ‘탄생’을 퍼포먼스했다. Lucy Davis, “Wings(Metamorphosis)”, *Lee Wen: Lucid Dreams in the Reverie of the Real*, Singapore Art Museum, ed., Singapore: Singapore Art Museum, 2012, pp.30-37.

32) 나는 여기서 퍼포먼스 작가이기도 한 에린 매닝의 책을 참조하고 있는데, 그녀는 몸이 움직임으로써 순간 시공간이 “창조”된다고 하면서 ‘몸의 감각의 상호성과 운동’의 역할을 강조하며, 특히 ‘접촉(touch)’의 운동성을 강조하는 것에 착안하여, 이것이 바로 ‘몸’이 일궈내는 ‘정동’의 역할이며, 몸은 따라서 정동을 발생시키는(창조하는) 장소라고 명하고 있다. Erin Manning, *Politics of Touch: sense, movement, sovereignty*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007.

의 몸을 ‘노란색’으로 칠함으로써 황인종이라는 관념을 직접적으로 표현했지만, 사실상 이 ‘노란색’은 (황인종이 다수인) 싱가포르인을 의미하는 것인지, 아니면 중국계 혹은 아시아인종 전체를 대표하는 것인지를 애매하게 한다. 여기서 리웬은 노란색이라는 실제 물감으로 그것이 의미할지도 모르는 (가상적) 특정 인종에 대한 판단 즉 서구(특히 당시 현지인 영국에서)의 인종 정형화를 해체시킨다.³³⁾

1992년 인도에서 실행한 <옐로우 맨의 여행 2: 불과 태양>은 이 프로젝트가 ‘시리즈’로 첫 발을 내딛음과 동시에, 초국적이며 장소 특정적 프로젝트로 거듭난 계기였다. 리웬은 인터뷰를 통해서 당시 상황을 자세히 설명한다. 리웬은 런던의 레지던시를 마치고 싱가포르로 돌아오는 도중에 인도의 국제 조각 심포지움에 참석하기 위해서 인도의 카르나타카(Karnataka)에 있는 굴바르가(Gulbarga)에서 두 달간 머물면서 석조 예술 조각품을 만드는 프로젝트에 참가했다. 당시 리웬과 다른 나라 작가들이 머물고 있었던 지역에서는 무슬림과 힌두교도 사이에서 시위가 한창이었다. 당시 리웬은 ‘거리에서 사람들이 이토록 싸우고 있는데, 작가들은 도대체 이 돌덩이를 갖고 뭘 하고 있는 것인가’하는 반문과 자각을 하게 된다. 그리하여 리웬은 조각 대신에 퍼포먼스를 기획하게 되었다.

이 퍼포먼스는 4시간 지속(duration) 퍼포먼스였는데, 이때 리웬은 다시 자신의 몸을 노란색으로 칠했다. 그리곤 땅 위에 십자가 모양의 쇠사슬을 배치하고 그 중심에 현지에서 구한 말린 해바라기 대를 놓고 주변에 불을 지폈다. 불이 다 사그라질 때까지 리웬은 그 토양에 맨 몸으로 누워있었다. 이후 리웬은 현지의 말과 야자수 잎 등 현지 생명체와 접촉하며 정서적 감응(感應)을 표현했다. 석양이 질 때까지 퍼포먼스는 이어졌다. 리웬은 큰 야자수 두 그루 사이에 이어 놓은 긴 끈을 따라 (오래도록) 걸어갔다.³⁴⁾ 이는 현지의 정치 사회적 맥락과 자연 환경을 배경으로 그 지역의 토지, 생명체, 자연물 등과의 정서적 감응을 표현하는 정동

33) 호미 바비는 식민지 주체는 기괴한 모방 혹은 이중화 속에서 식민주의적 정형화와, ‘정형화’의 양가성을 각각 분석하며 정형화된 스펙터클은 수행과 동시에 분열의 장이라는 것이다. 나는 이때 이러한 분열의 지점이 예술에서 퍼포먼스의 형태로 수행될 때 두드러지며, 참여와 관람, 무대와 맥락 등에서 혼성적인 교차와 간섭으로 기능함을 중요하게 보았다. Homi K. Bhabha, 앞의 책.

34) Woon Tien Wei, “Between Journeys: interview with Lee Wen”, <http://leewen.republicofdaydreams.com>, 접속일 2019.8.10.

적 장소 특정적 퍼포먼스였다.

리웬은 ‘노란색의 몸’이 갖는 불거리적 대상성(런던, 즉 서구의 보기 관습을 비판하는데서 비롯된)과 직접성(황인종의 몸에 ‘노란색’을 칠하고, 반쯤 나체로 등장하는 직접성)을 유지한다. 그러나 지속된 일련의 시리즈에서 무엇보다 주목되는 부분은 리웬이 해당 지역들에서 수행(修行)하듯, 섬세한 과정 중심적이며 발생적 퍼포먼스를 했다는 점이다. 리웬의 퍼포먼스에서 해당 지역에서는 익숙하고 전형적인 자연물들이나 오브제들이 귀환하는 타자, 혹은 새롭게 태어나는 생명처럼 신선하고 유일한 단독성으로 등장한다. 그러한 생명의 단독성이 발생시키는 미세한 소리와 정서는 리웬의 섬세한 움직임과 더불어 표현됨으로써 리웬의 몸은 정형성 혹은 익숙함 나아가 기존의 관념이 다시 태어나는 생명의 정동적 태동장이 된다.³⁵⁾

종종 ‘예술과 예술가’의 존재성에 대한 이야기를 해온 리웬은 실제로 이미 자신의 조절능력을 벗어난 몸으로 퍼포먼스를 지속했다. 자신의 몸은 자기 자신조차도 타자화시키는 장이었고, 그것은 말 그대로 스트러글의 과정이었다. 리웬의 몸, 그것이 펼친 양가적이며 복합적인 수행은 이후 중차대한 과제, 즉 국가의 요청과 관례를 수행하는 과정에서 몸-알레고리가 된다. 그리고 이는 예술의 역할에 대한 것이 된다. 이로써 재매개화된 국제적 불거리로써의 로컬과 로컬의 몸이 펼칠 수 있는 것이 무엇인지, 그리고 분열된 로컬의 몸으로 펼치는 초국적 미학의 함의는 무엇인지, 그리고 이를 통해 무엇이 귀환하는지를 되묻게 된다.

35) June Yap, “I Feel the Earth Move...”, *Lee Wen: Lucid Dreams in the Reverie of the Real*, Singapore Art Museum, ed., Singapore: Singapore Art Museum, 2012, pp.46-53. 에서 준 얇은 리웬의 <엘로우 맨의 여행 3: 옥망>(1993)를 분석하였다. 준 얇은 그가 쌀을 갖고 펼치는 섬세하고 부드러운 퍼포먼스는 ‘정체성’이라는 것의 한계를 탐색하는 것이며, 이는 단지 인종적 구분의 부적절함 뿐 만 아니라 국가가 부여하려는 정체성의 문제도 이슈화시킴을 지적했다. 나는 여기에 덧붙여, 현장에서 발생하는 ‘정동’이며, 그것의 그의 몸을 통과하고 몸과 현장 모두를 파열시키는 일종의 단독성의 출현의 계기를 중요하게 보고 있다. 타자성의 정동적 출현은 ‘우애’를 타자성과 연관시켜 논한 아감벤의 글을 참조할 것. Giorgio Agamben, Op. cit., pp.25-37.

5. 강박적 분배논리로부터 벗어나 초국적 당대성을 재구축해내는 예술

최근 동남-북아시아 관련 전시와 관련 연구는 이미 국가 중심의 이익만을 대표하거나, 대표 작가 소개 등의 개괄적 소개 차원에서 벗어나 초국적으로 소통으로 이어지고 있다.³⁶⁾ 그러나 아직까지 관주도의 국제 행사는 신자유주의 금융정치와 강박적 이분법 논리에 입각해 있다. 이는 자칫 현대미술을 단순히 ‘국가 발전 위한 저항과 투쟁’의 도구였다는 식으로 단정하거나, 마치 새로운 종류의 국가 브랜드처럼 부각시키는데 기여할 뿐이다. 아시아 금융위기 이후 아시아 정부들은 ‘현대미술’조차 제도적으로 육성했으며 이에 따라 현대미술은 신자유주의적으로 정향된 대규모 국가 자본에 의해 주도됨으로써 상품화되고 제도화되었기 때문이다. 이때의 정체성의 정치를 기조로 하는 비판적 현대미술은 보다 중층적이고 복합적인 맥락에서 펼쳐질 수 밖에 없었다. 전방위적 장치 속에서 펼쳐온 개인이자 작가, 그리고 예술의 스트러글은 단독적 생명의 스트러글과도 같으며, 이때의 미학 정치는 신자유주의 생명관리 정치를 직접 겨냥하게 된다.³⁷⁾

1990년대부터 2000년대 초반에 이르는 시기 싱가포르도 전지구화에 대응하거나 부합하려는 과정 속에서 ‘현대미술’을 제도적으로 육성했다. 이 과정에서 국제적 브랜드화할 수 있는 ‘요청된 국가 정체성의 수행’이라는 측면은 자국의 로컬 아티스트들의 활동 재조명에도 그 영향이 미친 게 사실이다. TAV는 해당 사회의 강박적-경쟁적 발전주의 문제, 자체 검열의 문제, 기존의 제국주의 관점과 상통하는 신 국가주의 맥락에서 관광화되는(신자유주의적으로 재매개된) 토착성의 문제 등과 같은 현대미술 이슈들을 모두 논할 수 있는 장이었다. 여기서 로컬리티라는

36) 전시 《SUNSHOWER; Contemporary Art from Southeast Asia》, Tokyo: The National Art Center and Mori Art Center, 2017과 《세상에 눈뜨다: 아시아 미술과 사회 1960s-1990s》, 과찬: 국립현대미술관 2019 등.

37) 카타오카 마미는 미술사가 T. K. 사바파티(T. K. Sabapathi, 1938-)의 연구를 바탕으로 동남아시아 현대미술에 있어서 해당 지역의 개별적이고 복합적인 특수성을 강조하고 있으며, 특히 ‘과정적 행위성’이 초국적 연대를 모색하면서 액티비스트 형태처럼 지속되고 있는 퍼포먼스 아트와 개별 작가들의 콜렉티브 활동과 액티비즘을 강조한다. Kataoka Mami, “Sunshower in Southeast Asia: A Premise for an Exhibition”, *SUNSHOWER; Contemporary Art from Southeast Asia*, Tokyo, Japan: Heibonsha Ltd., 2017.

것은 곤란하고 핵심적인 현대 미술의 질문이 던져지는 장으로써, 그리고 신자유주의 통치성의 양가성이 적나라하게 드러나는 내파의 터전으로 거듭난다.

리웬은 그 누구보다 싱가포르에서 ‘퍼포먼스 아트와 현대미술의 역할과 중요성’에 대해 온 몸으로 피력한 존재라 할 수 있다. 그의 대표적인 <엘로우 맨의 여행>시리즈는 리웬이 단순히 로컬의 문제를 고민하는 작가의 차원에서 벗어나, ‘현대미술’이 갖는 초국적 역할과 그 이슈들의 문제를 알게 되고, 느끼게 된, 그것을 그리고 ‘퍼포먼스’하게 된 프로젝트이다. 리웬의 여행은 로컬의 몸이 해당 지역에서의 매번 다르게 촉발되는 특수성과 타자성을 정동적으로 매개하는 예술가의 몸-장소로 재 태동하는 과정이었다. 이는 일차적으로는 관습화된 정형화를 해체시키지만, 나아가 중층적인 배제의 메커니즘을 간섭하고 방해하며, 결국 ‘정체성’ 자체를 파열의 연속으로 드러내는 과정이기도 했다. 이는 싱가포르 정부와 시민이 바람직하게 여기고자 하는 ‘조화와 합의’라는 덕목이 어떻게 하여 갈등과 복합성을 기반으로 하는 것이어야 하는지를 피력하는 것이기도 했다. 이로써 리웬의 몸은 스트러글, 즉 고통스러우면서도 섬세한 예술적 행위의 장으로, 또한 여타의 장치들을 의문케 하면서도 긍정적으로 배태할 수 있는 정동(Affect)이 발생하는 장소로 재탄생하였다.

1990년대 후반 아시아 금융 위기 이후 신자유주의적 금융정치 하에서의 수행된 전지구화 과정에서 로컬리티의 재맥락화와 페티시화, 관광화는 스펙터클의 현대 정치 속으로 휘말려 들어가는 과정이었다. 거기에서 예술과 예술가의 몸이 어떠한 정체성 정치의 함의를 갖는가의 문제를 따져 봤을 때, 그것은 단독성의 스트러글과 그것의 미학정치라 할 수 있다. 그리고 이러한 스트러글의 양상 속에서 펼쳐진 정체성의 미학정치는 동시대에 시의 적절하게 빛나는 찬란한 빛 속에서 이뤄졌다기보다는, 누구도 보지 못하는 어둠의 섬광 속에서 펼쳐진 시의 부적절하기에 당대적인 차원에서 이뤄졌다.

참고문헌

1. 단행본

- 국립현대미술관. 『세상에 눈뜨다: 아시아 미술과 사회 1960s-1990s』. 과천: 국립현대미술관, 2019.
- 로컬리티 인문학 편집위원회. 『로컬리티, 글로컬리즘을 재사유하다』. 부산: 부산대학교 한국민족문화연구소, 2010.2.25.
- Agamben, Giorgio. 박진우 옮김. 『호모 사케르』. 서울: 새물결, 2008.
- _____. 양창렬 옮김. 『목적없는 수단』. 서울: 도서출판 난장, 2009.
- Bhabha, Homi K. 나병철 옮김. 『문화의 위치』. 서울: 소명출판, 2002.
- Deleuze, Gilles. 박정태 엮고 옮김. 『들뢰즈가 만든 철학사』. 서울: 이학사, 2007.
- _____. and Félix Guattari. 김재인 옮김. 『천개의 고원』. 서울: 새물결, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. 김홍기 옮김. 『반딧불의 잔존』. 서울: 길, 2012.
- Foster, Hal. 이영욱·조주연·최연희 옮김. 『실재의 귀환』. 부산: 경성대학교 출판부, 2003.
- Spivak, Gayatri. 박미선 옮김. 『포스트 식민 이성 비판』. 서울: 갈무리, 1999.
- Watson, Jini Kim. 태혜숙 옮김. 『새로운 아시아 도시』. 부산: 심산, 2011.
- Agamben, Giorgio. *What is an apparatus?*. Trans. by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.
- Bangkok Art and Culture Centre. *Concept Context Contestation: art and the collective in Southeast Asia*. Iola Lenzi, ed. Bangkok: Bangkok Art and Culture Centre, 2014.
- Cheah, Peng. *Inhuman Conditions*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- Institute of Contemporary Arts Singapore. *Histories, Practices, Interventions: A Reader in Singapore Contemporary Art*. Jeffrey Say and Seng Yu Jin, eds. Singapore: Institute of Contemporary Arts Singapore, 2016.
- Manning, Erin. *Politics of Touch: sense, movement, sovereignty*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007.

Ong, Aihwa. *Neoliberalism as exception*. Durham, NC: Duke university Press, 2006.

Singapore Art Museum and The Artists Village. *The Artists Village: 20 Years On*. Kwok Kian-Woon, ed. Singapore : Singapore Art Museum, 2009.

Singapore Art Museum. *Lee Wen: Lucid Dreams in the Reverie of the Rea*. Singapore: Singapore Art Museum, 2012.

The National art center and Mori Art Museum, Japan Foundation Asia Center. *SUNSHOWER; Contemporary Art from Southeast Asia*. Tokyo, Japan: Heibonsha Ltd., 2017.

2. 논문 및 기사

Flores, Patrick D. “Art and Political Critique: Tracing the Sources of Art in the 1970s in the Philippines.” 《세상에 눈뜨다: 아시아 미술과 사회 1960s-1990s》 연계 국제 포럼. 과천: 국립현대미술관, 2019.4.17.

Chua, Beng Huat. “Multiculturalism in Singapore: an instrument of social control.” *Race & Class* 44(3), 2003.

Lee, Wen. “Lee Wen on Jason Lim.” *Art Asia Pacific* 91, 2014.

Low, Yvonne. “Positioning Singapore's Contemporary Art.” *Journal of Maritime Geopolitics and Culture* 2(1&2), 2011.

_____. “Re-evaluating (art-) historical ties: The politics of showing Southeast Asian art and culture in Singapore (1963-2013).” *Seismopolite(Journal of Art and Politics)*, December 29, 2015.

Wee, C.J.W-L. “Bland Modernity, Kitsch and Reflections on Aesthetic Production in Singapore.” *focus: Forum on Contemporary Art & Society* 3, 2002.

_____. “The Singapore Contemporary and Contemporary Art in Singapore.” *Charting Thoughts: Essays on Art in Southeast Asia*. Low Sze Wee and Patrick D. Flores, eds. Singapore: National Gallery Singapore, 2017.

3. 인터넷 웹사이트

루즈한 홈페이지. <http://www.loozihan.com>. 접속일 2019.9.10.

리웬 홈페이지. <http://leewen.republicofdaydreams.com>. 접속일 2019.8.10.

사이즈마플라이트 홈페이지. <http://www.seismopolite.com>. 접속일 2019.9.30.

싱가포르 예술 위원회 홈페이지. <https://www.nac.gov.sg>. 접속일 2019.8.10.

아트 아시아 퍼시픽 홈페이지. <http://artasiapacific.com>. 접속일 2019.9.30.

아티스트 빌리지 홈페이지. <https://www.tav.org.sg>. 접속일 2019.9.10

4. 전시

국립현대미술관. 《세상에 눈뜨다: 아시아 미술과 사회 1960s-1990s》. 과천: 국립현대미술관, 2019.1.31.-5.6.

문화정보원. 《싱가포르 아트 아카이브》. 광주: 국립아시아문화전당, 2015.11.25.-2016.2.14.

프로젝트 B. 《Archiving the Archivist》. 광주: 뽕뽕 브릿지, 2016.6.14.-7.4.

Esplanade. 《Art Places》. Jendela, Singapore: Singapore, 2015.5.1.-7.12.

The Artists Village. 《*semble*》. Singapore: Former KTM Tanjong Pagar Railway Station, 2015.3.7.-3.8.

Rediscovery of Locality and the Local Body

– Singapore Performance Art and Identity Politics

Lee Byunghee*

This paper explores the implications of identity politics in contemporary art by analyzing the public art projects conducted by Singapore TAV(The Artist Village) and the performance art series *Journey of a Yellow Man* of Lee Wen (1957–2019). Singaporean locality is an apparatus invented by the Singapore government to develop and promote the national identity for enhancing Singapore’s global competitiveness. I show how TAV’s projects as part of this apparatus offer us a chance to reconsider the identity of TAV and the meaning of locality as well as the role of contemporary art. As for Lee Wen’s performance art, I show how the artist’s body conciliates otherness affectively and reciprocally in these apparatuses. Ultimately, I argue that identity must be non-described in terms of indescribable minority or irreplaceable singularity. In this respect, the artistic emergence of such an identity plays a significant role in dismantling and rupturing neoliberal state apparatuses.

Key words

The Artists Village, Lee Wen, Locality, Singapore performance art, Identity politics

접수일 : 2019년 7월 4일

심사기간 : 2019년 7월 19일~2019년 11월 15일

게재결정 : 2019년 11월 15일

* Ph.D. Candidate, The graduate school of Advanced Imaging Science, Multimedia & Film, Chung-Ang University