

모나 하툼, 입주 작가: 공동체와의 유목적 관계

Mona Hatoum, Artist in Residence: A Nomad's Relationship to Community

이나 잉-추 창(번역가, 기자)/친-타오 우(시니카 아카데미 선임연구원)

(좌파나, 이탈리아, 혹은 공산주의자와 같은) 어떠한 조건들로, 혹은 단순히 어떤 조건도 없는 상태로 중재되거나 환원되지 않으면서 그 스스로에게 속하는 공동체 속 개별성의 정치학은 무엇이 될 것인가? – 조르조 아감벤(Giorgio Agamben)

모나 하툼(Mona Hatoum)과 공동체는 예상외의 연관성을 창출한다. 고국으로부터 추방 당해야만 했던 10대 시절을 시작으로 성인이 되어 세계적인 유명 예술 유목민이 되기까지 하툼은 어느 한 지역이나 문화적 공동체 안으로 분류되기를 거부해왔다. “유목적 존재로서의 삶이 저에게는 잘 맞습니다”라고 그녀가 이야기하였듯이 말이다.² 하툼의 유목주의는 주변 환경이 그녀에게 강요한 것이 아닌 스스로의 자유로운 선택이었다. 로지 브레이도티(Rosi Braidotti)가 말했듯이 작가적 생활 방식으로서의 유목주의는 “집 없는 존재가 되는 것이 아닌, 어느 곳에서도 자신의 집을 만들어낼 수 있는 능력으로 이루어진 것”이다.³ 하지만 하툼의 경우는 집을 만들어내는 문제보다 “임시 본부, 이동식 스튜디오”를 설치하는 문제와 관련이 있다.⁴ 이것이 하툼과 어느 특정 공동체 사이의 특수한 접촉을 가능하게 하는 지적인 틀을 구축하게 한다. 예를 들어 입주 작가(artist-in-residence) 프로젝트는 그녀의 유명한 “정체성에 대한 비판적인 저항”과 “예술적 동질성에 대한 거부”를 완곡하게 다룰 수 있는 생산적인 방법들을 제공했다.⁵ 이 논문은 지역 사회를 기반으로 실행되는 동시대 예술에 대한 권미원(Miwon Kwon)의 평론에 기반을 두면서 출발한다. 권미원의 통찰에 영향을 받아 특히 장-뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)의 ‘공동체의 재개념화’를 유용한 분석적 도구로 사용한다. 본고는 낭시의 연구와 이론에 입각하여 1990년대 중반에 실행된 하툼의 세 입주 작업을 조사하고 예술유목주의에 대한 개념과 공동체 개념을 병치시킴으로써, 최근 거론되고 있는 예술과 공동체 간의 관계에 대한 논의 주제를 재조명하고자 한다.

권미원은 그녀의 저서 『한 장소 뒤에 또 한 장소(One Place after Another)』에서 장소-특정적이고 공동체-기반적인 미술에 대해 “하나의 미술 장르로서가 아니라 하나의 문제를 제기하는 개념”이라 말하면서 분석을 시도했다.⁶ 그녀가 제안한 계보에 따르면 미국에서 장소-특정적 미술은 1960년대 미술과 공간 사이의 관계를 밝히기 위한 실험이었던 미니멀리즘에서 비롯되었다. 이

1) Giorgio Agamben, *The Coming Community*, trans. by Michael Hardt(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. 85.

2) (Chin-tao Wu) Taped interview with the artist, Jan. 28, 2004, London.

3) Rosi Braidotti, “Introduction: By Way of Nomadism”, *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*(New York: Columbia Press, 1994), p. 16.

4) 각주 2의 인터뷰.

5) 정체성에 대한 하툼의 태도는 지속적으로 변화하였다. 초기 작업에서 그녀는 자신의 기원(origin)에 대한 장소와 강한 동질감을 보여 주었다. 이에 관해서는 Chin-tao Wu, “Worlds Apart: Problems of Interpreting Globalised Art”, *Third Text*, 21,6(2007), p. 725를 참조할 것.

6) Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*(Boston: MIT Press, 2002), p. 2.

계보는 1970년대 중반 시예술의회(city arts councils)와 미국립예술기금(NEA) 등의 재정지원기관의 중재와 후원으로 변모된 장소 개념을 제시하며 독창적인 미술적 시도를 보여준다.⁷ 이 재정기관들은 그들의 경제력과 정치의제를 이용하여 공동체에 대한 개념을 미술과 지역 사이의 접점으로 단순히 정의하였으며, 이러한 과정의 결과가 오늘날 우리가 알고 있는 지역 사회를 기반으로 한 ‘공동체-기반형 미술(community-based art)’의 변창이다. 권미원에 따르면 공동체기반미술은 작가, 작품, 공동체 사이의 직접적인 관계로 빚어지는 것이 아니라 집합적인 권력 안에서의 세력관계, 정체성의 정치학, 그리고 무비판적인 믿음에서 나온 동기 속에 자리하고 있다. 즉 예술적 영감과 기관 개입의 추진력은 장소-특정성이 다양한 의미를 지니고 있다고 믿게 하고 다양한 실행의 의무를 부과하였다. 하지만 아이러니하게도 이들 중 일부는 작품이 위치되어있는 장소와 무관하게 제작되었으며 그 곳에서 생활하는 일반 주민들의 이해를 얻기 어려웠다. 권미원은 공동체-기반 미술 프로젝트에서 ‘공동체’라는 개념이 매우 모호하며 논의의 여지가 있다고 주장한다. 이런 프로젝트에서 작가들은 흔히 하나의 구체적인 의제를 마음에 이미 품고 스스로를 ‘심미적인 전도사’로 변모시키면서, 어떤 결과를 도출해야 할지 명확한 이미지를 만든 뒤 특정 공동체에 투하된다.⁸ 권미원은 지역사회를 기반으로 한 미술 프로젝트의 근본적 문제를 “타입별로 본질화하는 과정”, 즉 “유전적 요인, 사회적 관심사, 또는 지리학적 영역 등 어떤 것이든 간에 공동체로 규정하기 위해 하나의 주요한 공통성을 고립시키고, 이러한 공통성을 공유하리라 추정되는 미술가와의 ‘협업’ 과정을 작동”시키는 것에서 찾는다.⁹ 결국 공동체-기반 미술은 문화적 민주주의와 관련한다며 호언장담하였던 것과는 반대로 흔히 정체성의 헤게모니적 표현에서 시작하고 끝난다. 그나마 가장 낮은 경우의 시나리오는 얇은 문화적 독특함에 주목하여 다양성을 찬양하는 것이며, 최악의 경우는 연관된 사람들의 특이성을 완벽히 지우는 것이다.

본질주의적 강요는 공동체-기반 미술 창작에 역효과를 불러일으킬 수 있기에, 권미원은 공동체에 대한 사고를 재개념화시킬 필요가 있다고 주장한다. 그녀는 프랑스의 철학자 장-뤽 낭시의 ‘무위의 공동체(inoperative community)’를 “하나의 공동체가 스스로의 합법성에 의문을 갖는 것만이 합법적이다”라고 이해하면서 공동체에 대한 해체적 개념을 강조한다. 이 재개념화된 공동체에 근거하여 그녀는 “공동체의 확실한 입지(siting)로부터 비판적인 무입지(un-siting)”로 이동하려면 공동체-기반 미술은 ‘공동체의 불가능성과 함께 해야한다고 주장한다.¹⁰ 그러나 이러한 사고의 변화는 분명 감화를 주고 있지만, 무입지가 어떻게 작동하는가에 대한 실천적 문제가 모호하고 해답 없는 채 남겨질 여러 가지 문제점을 야기할 수도 있다. 작가, 미술, 공

7) “It was not until 1974 that concern to promote site-specific approaches to public art was first registered within the guidelines of these organizations, in particular the NEA”, *ibid.*, p. 57.

8) Grant Kester, “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, *Afterimage*(January 1995), pp. 5-11. 권미원의 Kester의 비평에 대한 논의는 *One Place after Another*, pp. 139-144를 참조할 것.

9) Kwon, 위의 글, p. 151.

10) Kwon, 위의 글, pp. 153-155.

- 11) 이러한 사상가들로는 자크 데리다(Jacques Derrida), 장-뤽 낭시(Jean-Luc Nancy), 도리스 블랑쇼(Maurice Blanchot), 지오르지오 아감벤(Giorgio Agamben) 등이 있다. Jacques Derrida, *Points...: Interviews, 1974-1994*(Palo Alto: Stanford University Press, 1995), p. 335; "Community without Community", *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*, edit. by John D. Caputo(New York: Fordham University Press, 1997), pp. 106-124; Maurice Blanchot, *The Unavowable Community*, trans. by Pierre Joris(Barrytown: Station Hill Press, 1988); Giorgio Agamben, *The Coming Community* 등을 참조할 것.
- 12) Vijay Devadas and Jane Mummery, "Community without Community", *borderlands e-journal* 6(2007), 2010년 8월 18일 접속, http://www.borderlands.net.au/vol6no1_2007/devadasmummery_intro.htm.
- 13) Christopher Lynsk, foreword to *Inoperative Community*, trans. by Peter Connor, et. al, edit. by Peter Conner(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), xxvi; John Roberts, "Introduction: Art, 'Enclave Theory' and the Communist Imaginary", *Third Text*, 23, 4(2009), pp. 353-367.
- 14) Roberts, 위의 글, p. 362.
- 15) 낭시 사상의 변화와 블랑쇼와의 비교를 위해서는 Robert Bemasconi, "On Deconstructing Nostalgia for Community within the West: The Debate Between Nancy and Blanchot," *Research in Phenomenology*, 23(1993), pp. 3-21을 참조할 것.
- 16) 원작 프랑스어 제목은 *La Communauté désœuvrée*로, 직역하면 '작동하지 않는(non-working) 공동체'인데, 영어판에서는 *désœuvrée*가 'inoperative'로 번역되었다. Georges van den Abbeele이 의역한 '헛거운 공동체(Community at Loose Ends)'가 불어의 일반적인 용법에 가장 근접한다. "Introduction", *Community at Loose Ends*, edit. by Georges van den Abbeele(Minneapolis: Regents of the University of Minnesota, 1991), xiv. 또 *désœuvrée*는 '아무것도 할 것이 없는' '한가로운' '비생산적인' 과 같은 의미를 가진다. (필자들은 이안 쇼트(Ian Short) 교수의 이 논란 많은 용어의 해석에 대한 도움에 감사를 표한다.)
- 17) Nancy, *The Inoperative Community*, xxxvii.
- 18) Nancy, *ibid.*, p. 9.
- 19) Bernasconi, "On Deconstructing Nostalgia for Community within the West: The Debate between Nancy and Blanchot", p. 4.

동체 사이의 삼자 관계를 더 잘 이해하기 위해서 여기서 공동체 개념에 대한 낭시의 해체를 다루어 보고자 한다.

서구의 많은 좌파 지식인들처럼 낭시는 1980년대 초부터 공동체 개념을 둘러싼 신화에 대해 비평해 왔다.¹¹ 공산주의의 몰락과 기존의 공동체 관념이 실패한 것에 대한 일반적인 반응은 "공동체와 정체성의 확립 속에 이루어졌던 본질주의와 타자화적 정치학"을 비판하는 것이었다.¹² 하지만 낭시는 공동체가 스스로를 중단할 수 있으며 그 자신을 초월하는 지점에 이를 수 있는 능력을 통해 진정한 공동체적 경험을 제공할 수 있고 해체주의자들이 공동체 개념에서 찾아내는 "채현될 수 없는 유한성"과 다수의 역설에 대해 소통할 수 있는, 문학 쪽으로 방향을 돌려 왔다. 몇몇 논평자들이 제안한 이 접근법은 그 가장 넓은 의미로 나가면 미술로 확대 적용될 수 있다.¹³ 비평가 존 로버트(John Roberts)는 "낭시에게는 글쓰기/예술 실천이 이론의 응용과 수용의 가장 중심이 되는 곳에서 가공되지 않은 공동체의 한 형태로서 서로 공유하는 그 무엇인가를 각인시키기 때문이다"라고 말한다.¹⁴ 지난 10년간 공동체에 관한 낭시의 입장은 여러 번 수정되어 왔고, 그 과정을 추적하기 위해 연대순으로 그의 사고를 일관성 있게 기술하는 것은 이 논문의 범위를 벗어나는 일일 것이다.¹⁵ 우리는 하툼의 입주 프로젝트 기간과 관계 있는 낭시의 책 『무위의 공동체(*The Inoperative Community*)』와 에세이인 「공통성 속의 존재에 관하여(Of Being-in-Common)」에 나타난 흐름에 초점을 두고자 한다. 『무위의 공동체』¹⁶는 실패했거나 파괴되었던 과거의 모든 공동체를 상정하면서 시작한다. 낭시에 의하면 '모든 공동체'는 공산주의, 전체주의, 기독교주의, 진보주의, 심지어는 도발적이게도 현대 민주주의 자체를 의미한다.¹⁷ 더 나아가, 낭시는 서구가 지속적으로 공동체에 대한 향수에 사로잡혀 있음을 지적했다: "오늘날까지 역사는 재건설 또는 재구성되어야 할 잃어버린 공동체를 기반으로 사고되어 왔다."¹⁸ 하지만 공동체를 추구하는 것은 그 공동체에 대한 개념 자체가 "불가능한 내재성을 목적으로 하였기에" 반복적으로 실패하였다.¹⁹ 해체주의적 과정을 통해, 실패한 공동체들의 역사는 서양의 형이상학과 절대적인 내재성—그 외부에 존재하는 것들에 대한 상상이 불가능하고 자신과 많이 다른 그 어떤 구조도 받아들이지 못하는 폐쇄성—에 지속적으로 사로잡혀 있었기 때문에 추적될 수 있다. 이러한 내재적 사고에 매달리는 것은 공동체를 하나의 공통성을 가진 자족적인 주체들의 덩어리로 바라보는 환원적인 이해를 조래한다. 공동체의 해체는 공동체의 제한을 없애고 스스로 주장하는 일관성의 표피 그 아래 작동하는 반대적 힘들을 노출시키면서 '차이'를 넘어선다. 심지어 '공동체'라는 단어의 사용조차 거부하며 급진적 입장을 취하였던 데리다와는 다르게 낭시는 그가 바라보는 공동체의 진정한 개념

을 소생시키고자 하였다.²⁰ 이는 공동체의 부활을 목적으로 하는 프로젝트도, 완성이 필요한 생산물도 아니다. 그렇다면 과거에 실행하였던 실패가 또 반복될 수 있기 때문이다. 그보다는 파열과 지속적인 진행 속에 노출되어 있는 공간이다. 다시 말하면, 공동체는 그의 책의 불어 원제목인 La Communauté désœuvrée로 되돌아가기 위하여 '가공되지 않은' 또는 '작동하지 않는' 상태, 즉 '무위의(dés-œuvrée)' 공동체 속으로 발전한다. 낭시는 이렇게 기술한다.

공동체란 필연적으로 불량쇼가 이야기 했던 '작동하지 않는' 상태에서 이루어진다. 작동 전과 그 너머 작동에서 물러나 생산과 완료와 관계할 필요가 없이 중단, 분열, 보류, 유예 등과 만나면서 이루어진다. 공동체는 개별성(특이성)들이 돌출하고 개별적 존재들이 유예됨으로써 만들어진다.²¹

그들 자신의 통치권의 안전을 위해 작동했던 동질적인 주체들의 집합으로서의 공동체 개념과는 대조적으로, 낭시는 소위 공동체가 '비-행동(non-action)'과 '헐거운 공동체(community at loose ends)'에서 발생한다고 상상했다. 이 공동체는 경계선을 감시하거나 갈등을 해결하려는 문제에 사로잡히지 않는다. 오히려 이는 제한과 반대세력, 중단과 자유로운 움직임에 환영하고 혼란스러울 수 있는 유예 속에서도 평화롭게 살아갈 수 있는, 공존에 필요한 조건으로 인정할 수 있는 개별성들의 공동체가 될 것이다.

몇 년 후에, 낭시는 서양 계몽주의 사상의 본질주의적 주체 개념에 대하여 '공유 내의 존재(being-in-common)'를 공동체의 재개념화를 위한 보충물로 발전시켰다. '공유 내의 존재'를 공동체에 대한 형이상학적인 관념으로 논의하는 것은 전통적으로 항상 존재와 자율적인 주체성에 중점을 두어왔었다. 존재가 본질을 선행하는 실존주의적 시각에서 낭시는 그 중요성을 '존재(being)'에서 '내(in)'로 이동시키며 '내'를 존재의 서술이 아닌 구조(constitution)로 이해한다. 우리는 항상 맥락 속의 위치에 이미 자리잡고 있기 때문에 무위치(un-sited)하는 추상적 존재는 없다는 것이다. 낭시는 "공동체는 단지 존재의 현실적 위치다"라고 정리한다.²² 이 공동체의 재개념화는 타인 속에서 항상 자신을 찾는, 공동체 속에 이미 존재하고 있는 인간적 조건을 지시한다. 그러므로 공동체는 공통점을 찾는 고립이나 공통성의 발견이 아닌 우리 정체성의 구조 속의 경험이라는 것이다.

지금부터는 낭시가 재구성한 공동체 개념에 유념하면서 1990년대 중반에 하툼이 참여했던 세 입주 작업에 대해 이야기하고자 한다. 1년이 좀 넘는 짧은 기간 동안 하툼은 분열된 예루살렘부터 비교적 조용한 미국의 셰이커(Shaker) 공동체, 벨기에 베긴(Beguine) 교단의 수도원에 이르기까지 분쟁

20) 테리다와 낭시의 공동체에 관한 비교를 위해서는 Marie-Eve Morin, "Putting Community under Erasure: Derrida and Nancy on the Plurality of Singularities", *Culture Machine*, 8 (2006)를 참조할 것. 2010년 8월 18일 접속, <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/37/45>.

21) Nancy, *The Inoperative Community*, p. 31.

22) Jean-Luc Nancy, "Of Being-in-Common", *Community at Loose Ends*, p. 2.



도 1. 모나 하툼(Mona Hatoum), 〈현 시제(Present Tense)〉, 비누와 유리비즈, 4.5×241×299cm, 1996, 아나디엘(Anadiel) 갤러리, 예루살렘, ©모나 하툼



도 2. 모나 하툼, 〈현 시제〉, 비누와 유리비즈, 4.5×241×299cm, 1996, 아나디엘 갤러리, 예루살렘, ©모나 하툼

중인 공동체와 평화로운 공동체 사이를 오갔다. 각 장소에서 그녀는 유목 작가로서의 개인성과 관계를 맺고자 하는 공동체 사이에서 협상하면서 권미원이 지적했던 최근 실행되고 있는 공동체-기반 미술의 문제점을 초월하고 균형점을 찾는 데 성공하였다.

하툼의 예루살렘 거주 작업은, 두 가지 대조적인 세력들이 공존과 유예를 동시에 경험하는 현상을 논하면서 그들이 공유하고 있다고 가정되는 기반을 역설적으로 뒤흔드는 낭시의 개념을 시각화한다. 1996년 4월, 하툼은 예루살렘 동쪽의 아랍 구역에 위치하고 있는 아나디엘(Anadiel) 갤러리가 초대한 한 달짜리 입주 작가 작업을 수락했다. 갤러리 주인은 오랜 시간 그녀를 기다렸어야 했는데, 마침내 예루살렘을 한 번도 방문한 적 없는 하툼은 이것이 예외적인 기회라는 것을 깨닫게 되었다. 그녀는 일정 때문에 그리고 그 장소에서 작업할 수 있는 충분한 시간을 확보하기 위해 초청 수락을 신중히 미뤄 오고 있었다.²³

입주 기간 동안 그녀가 제작한 작품들 중에서 〈현 시제(Present Tense)〉는 후각과 시각적인 면에서 풍부한 작업이었을 뿐 아니라 다양한 의미와 해석의 여지를 지녔다. 갤러리 바닥에 깔린 2,200개의 올리브 오일 비누 위엔 붉은 구슬들이 박혀 있는데, 이는 1991년 오슬로 협정으로 만들어진 이스라엘과 팔레스타인 사이의 국토 분단선을 나타낸다. ‘적대감으로 맺어진’²⁴ 이 두 대조적 공동체가 이 비누 지도 속에서 일시적으로 함께 묶여져 있다. 작품 속 비누는 외세의 점령에 대한 팔레스타인의 저항을 상징하면서, 오슬로 협정은 이스라엘 영토의 냉혹한 현실을 보여준다.²⁵ 작품에 대한 관중들의 반응 역시 상반적이다. 작품을 본 두 부류의 사람들은 각각의 정치적 상황과 연계된 시각으로 작품을 바라보며 가슴 아파하였다. 팔레스타인 사람들은 이스라엘을 둘러싸고 있는 바다 속에서 작은 조각들로 잘려져 있는 자신들 영토의 임의성을 즉시 알아보았고 이러한 부당함이 작품 속의 비누가 녹듯이 사라져야 한다고 말했다.²⁶ 반면 이스라엘 관객들은 강제 수용소를 떠올렸다.²⁷ 이보다 더 다룰 수 없는 이스라엘과 아랍간의 상반된 반응이었고, 작품 속에서 그들의 불편한 공존은 예루살렘 공동체에 괴로움을 안겨 왔던 항상 존재해 온 갈등의 축소판이었다.(도 1, 2)

예루살렘에서 만들었던 또 다른 작품인 〈No Way〉와 그 후 같은 해 미국의 셰이커 마을에 거주하며 제작했던 후속 작품인 〈No Way II〉 역시 모순과 불안정한 감정을 일깨워 준다. 이는 국자와 소쿠리에 있는 구멍에 금속 볼트를 삽입하여 연결되어 있는 작품이다. 부엌용품들이 일으켜야 할 친근한 느낌이 그 일상적 가능성을 잃어버린 사물들의 모습으로 변해 기이한 스펙터클로 변형되어 있다. 사물을 관통해 튀어나와 있는 볼트들은 위협적인 모습으로 일

23) 모나 하툼은 이 논문의 초안을 친절히 읽어 주었다. 본 필자들은 그녀의 코멘트에 매우 감사한다.

24) Jaleh Mansoor, “A Spectral Universality: Mona Hatoum’s Biopolitics of Abstraction”, *October*, 133(Summer 2010), p. 56.

25) Jessica Morgan, “The Poetics of Uncovering: Mona Hatoum in and out of Perspective”, Jessica Morgan and Dan Cameron, *Mona Hatoum*(Chicago: Museum of Contemporary Art, 1997), p. 18.

26) Michael Archer, “Michael Archer in Conversation with Mona Hatoum”, 위의 글, pp. 27-28.

27) 홀로코스트 동안 나치가 희생자들의 몸으로 비누를 만들었다고 널리 믿어져 왔다. 본 필자들은 이러한 관련을 지적해 준 하기 케난(Hagi Kennan) 교수에게 감사한다.

반 가정의 잡동사니 속에서 돌출되는 폭력적 무기들의 공격성을 보여준다. 안전하고 편안한 장소여야 하는 가정의 분위기가 혼란스럽고 위험한 적으로 돌변하는 것이다. 이는 이스라엘 당국자들이 아랍 해방 운동을 제한하기 위해 방어벽을 쌓았던 '폐쇄' 정책에 대한 하툼의 대응으로 해석해 볼 수도 있겠다.²⁸ 그리함으로써 작품은 암시적이고 추상적인 폭력으로부터 실제적인 정치적, 역사적 폭력으로 옮겨가면서 구체적인 정치적 차원의 의미를 띄게 된다.(도 3, 4)

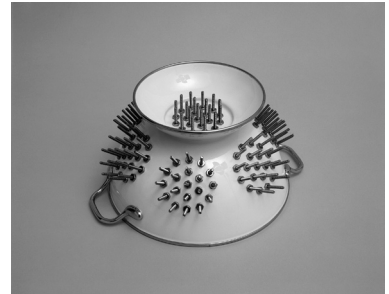
예루살렘 거주 기간 동안 만들어졌던 작품들을 통해 하툼은 지역적이며 일상적인 사물들을 병치하여 묘한 효과를 자아냄으로써, 이스라엘과 팔레스타인의 갈등 구조 속에 근본적으로 도사리고 있는 중단과 유예를 시각적으로 구체화하는 특별한 능력을 보여주었다. 가자 지구가 남시의 공동체에 대한 해체적 논리의 전형이 될 수 있다고 말하는 것은 불쾌감을 유발할 수도 있을 것이다. 하지만 하툼의 역설의 형상화는 우리에게 현 정치 상황의 명백한 모순을 바라볼 수 밖에 없게끔 한다. 이렇게 문제적인 발상과 마주치는 바로 이 고통의 지점에서, 우리는 남시의 공동체 개념—유예 상태 속에서 평화로운 삶을 영위하고 대조적 세력을 인정하는 개별적 공동체—에 대해 고심하게 된다.

남시의 '공유 내의 존재'라는 의미에서, 하툼은 벨기에에서 지냈던 거주 기간 동안 그녀와 공동체 사이의 관계에 대해 좀더 깊은 시각을 제공한다. 그 출발이 13세기로 거슬러 올라가는 18세기 베긴 교단의 엘리자베스 여신도 수도원에서 진행된 이 프로젝트는, 계속되는 서약의 과정 없이 레이스 제작을 업으로 삼으며 종교적 생활을 영위했던 "길들여지지 않는(unruly) 여성들"²⁹이라는 공동체에 대한 중요한 역사적 문맥을 하툼에게 제공하였다. '길들여지지 않는'이라는 말은 이 여성들이 당시 그들이 속해 있던 가부장적인 사회에서 요구되었던 여성성에 대해 대항하면서 어느 누구의 부인도 수녀도 아니며 수도원의 법규를 따르지 않았다는 사실을 지시한다.

하툼의 주요 입주 작품인 <기억(Recollection)>은, 소란스러운 속세로부터 멀리 떨어져 있었고 오늘날에도 복잡한 현대사회의 거리로부터 안식처가 되어주는 코르트레이크(Kortrijk)의 은둔적인 중심에 위치한 베긴 교단의 만남의 홀에서 제작되었다. <기억>을 보기 위해 여행을 시작하는 것은 시간을 거슬러 역사와 기억 속으로 여행을 하는 것과 같다. 하지만 만남의 홀을 향해 들계단을 걸어 올라갔을 때 마주하게 되는 것은, 한 끝에 하나의 테이블만이 놓여 있는 텅 빈 방이다.³⁰(도 5) 테이블을 향해 걸어가면, 당신은 주변 모든 곳에 머리카락들이 존재하고 있음을 서서히 알아차리게 된다: 볼을 스치거나 마루바닥에 엉겨져 있는 머리카락.(도 6) 테이블에는 직물을 짜고 있는 베틀



도 3. 모나 하툼, <No Way>, 스테인리스 스틸, 6×40.6×12.8cm, 1996, 화이트 큐브(White Cube) 소장, ©모나 하툼.



도 4. 모나 하툼, <No Way II>, 스테인리스 스틸, 27.4×22.3×12.7cm, 1996, 화이트 큐브 소장, ©모나 하툼

28) Alix Ohlin, "Home and Away: The Strange Surrealism of Mona Hatoum", *Art Papers*, May/June 2002, p. 17.

29) M. Catherine de Zegher, "Hatoum's Recollection: About Losing and Being Lost", Michael Archer, et al., *Mona Hatoum*, p. 103.

30) Guy Brett, "Survey: Itinerary", 위의 책, p. 75.

도 5(왼쪽), 모나 하툼, 〈기억〉, 머리카락, 나무로 된 베틀, 테이블, 1995, 화이트 큐브 소장, 사진: 포토 스튜디오 Eshof, ©모나 하툼
 도 6(오른쪽), 모나 하툼, 〈기억〉, 머리카락, 나무로 된 베틀, 테이블, 1995, 화이트 큐브 소장, 사진: 포토 스튜디오 Eshof, ©모나 하툼



도 7. 모나 하툼, 〈기억(Recollection)〉, 머리카락, 나무로 된 베틀, 테이블, 1995, 화이트 큐브 소장, 사진: 포토 스튜디오 Eshof, ©모나 하툼

이 있고, 그 직물의 재료는 실이 아닌 머리카락이다.(도 7) 관찰력 있는 관객들은 창턱에 놓여 있는 비누 한 장과 그 비누 속에서 '자라나고 있는' 짧은 곱슬머리 몇 가락을 볼 수 있는데, 이는 실제로는 매우 사적이고 성적인 의미를 지닌 음모(陰毛)들이다.

이 음모들은 노폐물이나 여러 성적인 의미를 담고 있다고 읽혀지는 반면에, 바닥에 떨어져 있는 머리카락들은 그녀들의 일상적인 삶의 현실을 보여준다. 섬세한 타원체의 인공물로 변모한 바닥에 놓여진 머리카락들은 과거에 그 장소에서 일하고 기도하고 살았던 비긴(beguines: 베긴 교도의 여신도)들의 부채를 나타내는 흔적의 기능을 갖게 된다. 사적인 장소에 있어야 할 비누에 심어져 있는 음모가 공개적인 장소에 전시됨으로써 순결을 지켜야 한다고 여겨지는 베긴교 여성들의 지위와 역설적으로 순결을 초월한 그녀들을 들여다 볼 수 있도록 한다. 한편 베틀에 있는 머리카락은 인간의, 특히 여성의 노동을 암시한다. 서로 얽혀 있는 머리카락은 성적 욕망을 전달하면서 동시에 직조에 대한 전통적인 의미를 붕괴시킨다. 이러한 파괴적인 실행은 베긴 교도들 사이에 널리 퍼져 있던 헤어셔츠를 입고 참회의 시간을 가지는 관습을 일깨우는 역사적 인식을 보여주기도 한다. 〈기억〉에서 머리카락은 에로틱하며 동시에 여성적인 정체성의 잔해이며, 의미를 융합하여 전달하는 '물질적 지속성'이다.³¹ 손질하기 힘든 머리가 정돈된 격자 무늬로 변모하고 있는 베틀에서 전형적으로 보여지는 물질적 지속성은 최소 두 개 이상의 이분법들의 교차 지점에서 드러난다. 과거와 현재, 베긴 공동체와 개인 하툼. 6년 동안 모은 자신의 머리카락을 작품에 삼입함으로써 하툼은 베긴 공동체 전체의 기억 속에서 스스로를 재기억하는 활동을 이용한다. 이후 하툼의 설명을 인용하자면, "여기서 나는 나의 관여가 아주 미세한 것 이상이 되길 원하지 않았다... 이는 아주 작은 것조차 모든 것이 문제가 되었던 공동체의 삶에 관한 것이었다."³² 하툼은 베긴 교도들의 역사적 의미를 표현하기 위하여 서사적 내러티브를 구축할 필요가 없다고 보았다. 그녀의 〈기억〉은 여성이라는 보편적 공동체와 함께 단순히 '공유 내에 존재'하는 것이었다.

31) Desa Philippi, "Mona Hatoum: Some Any No Every Body", *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, edit, by M. Catherine de Zegher (Cambridge & London: MIT Press, 1996), p. 369.

32) M. Catherine de Zegher, "Hatoum's Recollection", p. 100.

벨기에의 베긴 교단 공동체 주민들에 대한 하툼의 연계를 실제적인 상호작용이라기보다 시대착오적인 상상력에 기반을 둔 것이었던 반면에, 셰이커 교도 공동체에서의 하툼의 거주는 보다 확실하게 구체적인 것을 요구하였다. 이는 하툼이 실행했던 프로젝트들 중 유일하게 진정한 ‘공동체-기반 미술’을 보여주는 것이었다. 1995년 7월, 그녀는 9명의 작가들과 함께 <대지 위의 고요(The Quiet in the Land)>라는 공동체-기반 미술을 위해 셰이커 교도들과 함께 한 달 동안 생활하였다. 앞서 논의했던 공동체 비평의 대상이 되는 전형적인 공동체 미술에서 발견되는 본질주의에 대한 문제가 프로젝트 전시 기획의 글에서 제기된다. “셰이커 교도들의 ‘소박함’ 또는 ‘순수함’을 낭만화시키지 않으며 … 작가로부터 셰이커 교도들을 만들거나 셰이커 교도들로부터 작가를 만드는 것이 아닌, 요지는 그들이 취하고 있는 공동체 내에서의 역할 규정과 싸우는 것이다.”³³ 정체성은 불안정하게 되어야 하고, 작가와 공동체 사이의 공간은 재형성되어야 한다는 이러한 예리한 인식은, 권미원이 지적했던 동시대 공동체 미술의 실행에서 나타나는 문제점들에 대한 직접적 대답이다. 베긴 교단과 같은 방식으로 메인(Maine)의 사베스데이(Sabbathday) 호수에 자리잡은 셰이커 공동체는 종교성 그리고 ‘폐쇄성’으로 쉽게 그 정체성이 규정되며, 베긴 교도들처럼 셰이커 교도들도 고요와 평온 속에서 생활한다. 한편 하툼은 그들과 정반대로 “종교에 알레르기가 있는” 늘 세계 각지를 여행하는 사람이다. 극과 극인 이 대조적인 모습은 사실 낭시가 지속적으로 주장하고 있는 것이다: 그 역설적 힘은 해답을 위하여 요구되는 논리적 가능성을 표현하기보다 공동체 속에 함께 존재 가능해야 하고 꼭 그래야 한다는 것이다. 하툼은 대부분의 공동체-기반 미술이 하나의 공통성으로 고립시키면서 그것을 합리적이라 다루는 현상에 반대하고 “불연속적이고 단명적인 응답”을 결심했다. “나의 태도는 그 곳에서 있음에 대한 공생적 경험이었으며 이것이 내 관여의 정도를 보여주는 것이다”라고 그녀가 말했듯이 말이다.³⁴ 거주 기간 동안 하툼의 의도적 부재와 그녀의 비개입은 낭시가 의미하였던 공동체의 정확한 예증이다.

예술적 유목민으로서 모나 하툼은, 에드워드 사이드(Edward Said)가 말했던 “동시적 차원들에 대한 의식을 일깨우는 시각의 다양성”³⁵이라는 재능을 지닌 자의 범주에 속한다. 다양한 시각을 가지고 그 시각들을 넘나들며 작업하는 그녀의 능력은 미술적 정체성에 저항하는 것이 그녀의 작품에서 비롯된 것이라기보다 그녀의 비평가들이 그 다양성과 일시성, 유동성을 받아들여주지 않기 때문임을 암시한다. 하툼의 유목적 태도는 공동체에 대한 전통적인 개념보다는 공동체의 일관성과 정통성을 수단으로 무엇이 공동체를 구성하고 있는지 주목하는 낭시의 정신에 느슨하게 공명한다. 하툼의 예술적 유

33) The Quiet in the Land, “Shakers: The Story”, 2010년 10월 21일 접속, <http://www.thequietintheland.org/shakers/category.php?id=the-story>.

34) Sara Curtis, “Quiet Confidants”, *World Art*, 14(1997), p. 60.

35) Edward Said, “Reflections on Exile”, *Granta*, 13(1984), Sheena Wagstaff and Edward Said, *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land* (London: Tate Gallery, 2000), p. 36에서 재인용.

36) 두 인용구는 각주 2의 하툼과의 인터뷰에서 인용됨.

목적은 특별한 지역성과 특정 공동체에서 영감을 얻으며 하나의 목적지에서 또 다른 곳으로 이동하며 '색다른 공간'에서 작업 할 수 있는 광대한 자유를 그녀에게 선사했다. 이는 그녀가 거주 또는 입주를 "가장 좋아하는 작업 방식"이라고 말할 수 있게끔 하는 가장 큰 이유일 것이다.³⁶ 그리고 그녀의 유목성은 지배적인 통념들에 대한 도전을 허락하고 예술과 공동체 사이의 관계를 새로운 시각으로 바라볼 수 있도록 고무하며 새로운 것들을 보게 하고 사물들을 다양한 방법으로 이해할 수 있도록 우리의 눈을 뜨게 하고 비평의 지평을 넓혀 준다.

번역: 김한들 / 감수: 김진아

투고일: 2010. 9. 25 / 심사완료일: 2010. 10. 10 / 게재확정일: 2010. 11. 10

주제어(keywords)

모나 하툼(Mona Hatoum), 입주 작가(artist in residence), 공동체와 미술(community and art), 유목(nomad), 장뤽 낭시(Jean-Luc Nancy)

참고문헌

- Agamben, Giorgio. *The Coming Community*. Trans. by Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Archer, Michael. "Michael Archer in Conversation with Mona Hatoum." Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher. *Mona Hatoum*. London: Phaidon, 1997.
- Bernasconi, Robert. "On Deconstructing Nostalgia for Community within the West: The Debate Between Nancy and Blanchot." *Research in Phenomenology*. 23, 1993, pp. 3-21.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia Press, 1994.
- Brett, Guy. "Survey: Itinerary." Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher. *Mona Hatoum*. London: Phaidon, 1997.
- Devadas, Vijay, and Jane Mummery. "Community without Community." *borderlands e-journal* 6(2007). Accessed Aug. 18, 2010, http://www.borderlands.net.au/vol6no1_2007/devadasmummery_intro.htm.
- de Zegher, M. Catherine. "Hatoum's Recollection: About Losing and Being Lost."

- Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher. *Mona Hatoum*. London: Phaidon, 1997.
- Kester, Grant. "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art." *Afterimage*, January 1995, pp. 5-11.
- Kwon, Miwon. *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Boston: MIT Press, 2002.
- Lynsk, Christopher. *Inoperative Community*, Foreword by Jean-Luc Nancy. Edit. by Peter Connor and trans. by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, and Simona Sawhney. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Mansoor, Jaleh. "A Spectral Universality: Mona Hatoum's Biopolitics of Abstraction." *October*. 133, Summer 2010, pp. 49-74.
- Morgan, Jessica. "The Poetics of Uncovering: Mona Hatoum in and out of Perspective." Jessica Morgan and Dan Cameron. *Mona Hatoum*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1997.
- Morin, Marie-Eve. "Putting Community under Erasure: Derrida and Nancy on the Plurality of Singularities." *Culture Machine*. 8, 2006. Accessed Aug. 18, 2010, <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/37/45>.
- Nancy, Jean-Luc. *Inoperative Community*. Edit. by Peter Connor and trans. by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland and Simona Sawhney. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Nancy, Jean-Luc Nancy. "Of Being-in-Common." *Community at Loose Ends*. Edit. by Georges van den Abbeele. Minneapolis: Regents of the University of Minnesota, 1991.
- Ohlin, Alix. "Home and Away: The Strange Surrealism of Mona Hatoum." *Art Papers*. May/June 2002, pp. 16-21.
- Philippi, Desa. "Mona Hatoum: Some Any No Every Body." *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*. Edit. by M. Catherine de Zegher. Cambridge & London: MIT Press, 1996.
- The Quiet in the Land. "Shakers: The Story." Accessed Sept. 21, 2010, <http://www.thequietintheland.org/shakers/category.php?id=the-story>.
- Roberts, John. "Introduction: Art, 'Enclave Theory' and the Communist Imaginary." *Third Text*. 23.4, 2009, pp. 353-367
- van den Abbeele, Georges. "Introduction." *Community at Loose Ends*. Edited by Georges van den Abbeele, Minneapolis: Regents of the University of Minnesota, 1991.
- Wagstaff, Sheena and Edward Said. *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*. London: Tate Gallery, 2000.
- Wu, Chin-tao. Interview with Mona Hatoum, Jan. 28, 2004, London.
- _____. "Worlds Apart: Problems of Interpreting Globalised Art." *Third Text*. 21.6, 2007, pp. 719-931.

Abstract

Mona Hatoum, Artist in Residence: A Nomad's Relationship to Community

Ena Ying-Tzu Chang(Freelance Translator)

Chin-Tao Wu(Academia Sinica, Associate Research Fellow)

Mona Hatoum and community make unlikely bedfellows. From her beginnings as a teenage exile to her maturity as an internationally celebrated artistic nomad, Hatoum defies classification within any single geographical or cultural community. Attempting, however, to locate specific points of contact between her and certain communities in terms of artist-in-residence projects in which she participated might be a particularly fruitful way of circumventing her notorious critical resistance to identity and her refusal of homogeneity. This paper starts with Miwon Kwon's critique of contemporary practices in community-based art, which locate an essentialising force that isolates a single point of commonality and overlooks authentic differences. It then turns to Jean-Luc Nancy's reconceptualization of community as 'unworked' and 'being-in-common' to provide analytical tools for avoiding the dangers of essentialism. By examining the three residencies that Hatoum accepted in the mid-1990s in the light of Nancy's observations and theories, and by bringing the idea of artistic nomadism and that of community into juxtaposition, we hope to show that Hatoum succeeds in finding an equilibrium between art and community, and that this sheds new light on the issues raised in recent discussions on such relationship.

Mona Hatoum, Artist in Residence: A Nomad's Relationship to Community

Ena Ying-Tzu Chang(Freelance Translator)

Chin-Tao Wu(Academia Sinica, Associate Research Fellow)

What could be the politics of whatever singularity, that is, of a being whose community is mediated not by any condition of belonging (being red, being Italian, being Communist) nor by the simple absence of conditions ..., but by belonging itself?¹ —Giorgio Agamben

Mona Hatoum and community make unlikely bedfellows. From her beginnings as a teenage exile to her maturity as an internationally celebrated artistic nomad, Hatoum defies classification within any single geographical or cultural community. As she once remarked: "Nomadic existence suits me fine."² Hatoum's nomadism is, however, not one forced upon her by circumstance, but one that she herself has freely chosen. As an artistic lifestyle, nomadism, to quote Rosi Braidotti, "consists not so much in being homeless, as in being capable of recreating your home everywhere."³ In Hatoum's case, however, it is less a question of creating a home than of setting up "a temporary base, a mobile studio", so to speak.⁴ This is the sort of intellectual framework within which it might be possible to locate specific points of contact between Hatoum and certain specific communities. Her artist-in-residence projects, for example, provide a particularly fruitful way of circumventing her notorious critical resistance to identity and her refusal of any sort of artistic homogeneity.⁵ This paper starts with Miwon Kwon's critique of contemporary practices in community-based art. In the wake of Kwon's insights, it goes on to single out Jean-Luc Nancy's reconceptualization of community as a particularly useful analytical tool. By examining the three residencies that Hatoum accepted in the mid-1990s in the light of Nancy's observations and theories, and by bringing the idea of artistic nomadism and that of community into juxtaposition, we hope to shed new light on the issues raised in recent discussions on the relationship between art and community.

In *One Place after Another*, Miwon Kwon provides an analysis of site-specific and community-based art, "not exclusively as an artistic genre but as a problem-idea".⁶ According to the genealogy she proposes, site-specific art in the U.S. emerged from the lessons of minimalism in the late 1960s as experiments in exploring the relationship between art and space. This genealogy shows the original artistic exploration of site being transformed in the mid-1970s by the intervention of funding agencies such as city arts

1) Giorgio Agamben, *The Coming Community*, trans. by Michael Hardt(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. 85.

2) (Chin-tao Wu) Taped interview with the artist, Jan. 28, 2004, London.

3) Rosi Braidotti, "Introduction: By way of Nomadism", *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*(New York: Columbia Press, 1994), p. 16.

4) Interview, as in note 2.

5) Hatoum's attitude to identity has gone through different stages, and in the early days of her career she had shown a much stronger sense of identification with her place of origin, see Chin-tao Wu, "Worlds Apart: Problems of Interpreting Globalised Art", *Third Text*, 21,6(2007), p. 725

6) Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*(Boston: MIT Press, 2002), p. 2.

councils and the National Endowment for the Arts.⁷ With their economic power and political agendas, these funding agencies brought the idea of community into what had originally been a simple interface between art and site, and the result of this process is the flourishing of “community-based art” as we know it today. Far from being a straightforward interaction between artist, art and community, community-based art is, according to Kwon’s analysis, situated at a juncture of power relations, identity politics and motivations driven by uncritical belief in collective empowerment. That is to say, forces of artistic inspiration and institutional involvement have come to endow site-specificity with multiple meanings and imposed a variety of practices, some of which, by a twist of irony, have the effect of making the art created indifferent to its site and unapproachable to the general community where it is located.

Kwon argues that the notion of “community” operative in community-based art projects is a highly ambiguous and contentious one. In such projects, artists are often parachuted into a particular community with a very specific agenda in mind and a clear image of what the outcome should be, thus transforming them into what could be termed “aesthetic evangelists”.⁸ Kwon locates the fundamental problem of community-based art in a “typical essentializing process”: “the isolation of a single point of commonality to define a community—whether a genetic trait, a set of social concerns, or a geographical territory—followed by the engineering of a ‘partnership’ with an artist who is presumed to share this point of commonality.”⁹ Contrary to its much vaunted association with cultural democracy, community-based art frequently starts from, and ends in, a hegemonic presentation of identity: at best some of the scenarios created celebrate diversity as shallow uniqueness, and at worst they contrive to completely efface the singularities of the people involved.

Fearing that such essentialist forces could be counter-productive for the creation of community-based art, Kwon calls for a reconceptualization of the idea of community. She points to the French philosopher Jean-Luc Nancy’s deconstructive concept of the “inoperative community”, which she understands as “the idea that only a community that questions its own legitimacy is legitimate”. On the basis of this sort of reconceptualized community, she advocates that community-based art should come to terms with “the impossibility of community” in order to shift from “affirmational siting of community to its critical un-siting.”¹⁰ However inspirational this shift in thinking may sound, the practicalities of how un-siting is to operate remain vague and the multiple problems which it raises are left unanswered. To better understand the tripartite relationship between artist, art and community, we here open a brief excursus on Nancy’s deconstruction of the notion of community.

Like many Western European leftist thinkers, Nancy has been articulating

7) “It was not until 1974 that concern to promote site-specific approaches to public art was first registered within the guidelines of these organizations, in particular the NEA”, *ibid.*, p. 57.

8) Grant Kester, “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art”, *Afterimage* January 1995), pp. 5-11; see also Kwon’s discussion of Kester’s critique in *One Place after Another*, pp. 139-144.

9) Kwon, *ibid.*, p. 151.

10) Kwon, *ibid.*, pp. 153-155.

his criticism of the mythologies surrounding the notion of community since the early 1980s.¹¹ In response to the fall of Communism and the failure of existing notions of community, the general reaction has been to criticize the “essentialism and politics of othering that takes place in the affirmation of community and identity”.¹² Nancy, however, has turned to literature which he sees as having the potential to provide an experience of genuine community through its capacity to interrupt itself, to point beyond itself, and to communicate the “unrepresentable finitude” and multiple paradoxes that deconstructionists find in the concept of community. This approach some commentators suggest can be extended to art in the broadest sense of the term.¹³ To quote the critic John Roberts: “This is because writing/artistic practice for Nancy inscribes being-in-common as a form of unworked community in the very core of its praxis and reception.”¹⁴ Nancy’s own position on community over the decade has been revised on numerous occasions, and it would be beyond the scope of this paper to delineate a coherent chronological account of his thought.¹⁵ In what follows, we will, instead, focus on those passages from Nancy’s book *The Inoperative Community* and his essay “Of Being-in-Common” that are particularly relevant to Hatoum’s periods of artist-in-residence.

*The Inoperative Community*¹⁶ opens by postulating that in the past every community has either failed or been destroyed—by “every community” Nancy means communism, totalitarianism, Christianity, liberalism, and, more provocatively even, modern democracy itself.¹⁷ Furthermore, Nancy points out that the West has had a continual preoccupation with community nostalgia: “Until this day, history has been thought on the basis of a lost community—one to be regained or reconstituted.”¹⁸ But such a pursuit of community has repeatedly failed because the very concept of community “aims at an impossible immanence”.¹⁹ Through a process of deconstruction, the history of failed communities can be traced back in Western metaphysics to an obsession with absolute immanence—a philosophical concept of permanent enclosedness incapable of imagining anything outside itself and unable to appreciate any structure radically different from its own. Such ties to immanent thinking lead to a reductive understanding of community as a mass of autonomous subjects with a shared commonality. A deconstruction of community goes beyond the difference-excluding limit of community, and exposes oppositional forces at work beneath the surface of its self-proclaimed coherence. Unlike Derrida, who takes the radical position of refusing even to use the word “community”²⁰, Nancy wishes to revive what he sees as the real concept of community. The community to be revived is neither a project with an end towards which we can work nor the product of an undertaking still to be completed, since this would involve repeating the same practices of the failed communities of the past. Rather, it is a space open to rupture and in continual progress. Community would, in other words, develop in what is

11) Such thinkers include Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, and Giorgio Agamben. See also Jacques Derrida, *Points···: Interviews, 1974-1994* (Palo Alto: Stanford University Press, 1995), p. 335; “Community without Community”, *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation with Jacques Derrida*, edit. by John D. Caputo (New York: Fordham University Press, 1997), pp. 106-124; Maurice Blanchot, *The Unavowable Community*, trans. by Pierre Joris (Barrytown: Station Hill Press, 1988) and Giorgio Agamben, op. cit.,

12) Vijay Devadas and Jane Mummery, “Community without Community”, *borderlands e-journal* 6(2007). Accessed Aug. 18, 2010,

http://www.borderlands.net.au/vol6no1_2007/devadasmummery_intro.htm.

13) Christopher Lynsk, foreword to *Inoperative Community*, trans. by Peter Connor, et. al, edit. by Peter Conner (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), xxvi, and John Roberts, “Introduction: Art, ‘Enclave Theory’ and the Communist Imaginary”, *Third Text*, 23.4(2009): pp. 353-367.

14) Roberts, *Incorporative Community*, p. 362.

15) For details of the shifts in Nancy’s thought and a comparison with Blanchot, see Robert Bernasconi, “On Deconstructing Nostalgia for Community within the West: The Debate Between Nancy and Blanchot”, *Research in Phenomenology*, 23(1993), pp. 3–21.

16) The original French title is *La Communauté désœuvrée*, literally “The Non-Working Community”, though its published English translation actually renders *désœuvrée* by “inoperative”. Georges van den Abbeele’s freer translation of “Community at Loose Ends” is closer to its common usage in French; see “Introduction”, *Community at Loose Ends*, ed. Georges van den Abbeele (Minneapolis: Regents of the University of Minnesota, 1991), xiv. Otherwise, *désœuvrée* carries meanings such as “with nothing to do” “at leisure” “un-productive” (the authors are grateful to Professor Ian Short for his kind help with the problematic term *désœuvrée*).

17) Nancy, *Inoperative Community*, xxxvii.

18) *Ibid.*, p. 9.

19) Bernasconi, “On Deconstructing Nostalgia for Community within the West: The Debate Between Nancy and Blanchot”, p. 4.

“un-worked” or “non-working”, that is in a *dés-œuvrée* community, to revert to the term used in the original French title of his book, *La Communauté désœuvrée*. Nancy writes:

Community necessarily takes place in what Blanchot has called “unworking”, referring to that which, before and beyond the work, withdraws from the work, and which, no longer having to do either with production or completion, encounters interruption, fragmentation, suspension. Community is made of the interruption of singularities, of the suspension that singular beings are.²¹

In contrast to a collective of homogenous subjects working for the stability of their own sovereignty, Nancy imagines community as coming about through “non-action”, a “community at loose ends” so to speak. This community would not be preoccupied with policing boundaries and resolving conflicts. Rather, it would be a community of singularities that acknowledges limits and opposing forces as conditions of co-existence, welcoming interruptions and free movement, and living at peace even in such disorienting suspension.

Some years later, Nancy develops “being-in-common” as a supplement to this re-conceptualization of community as a counterweight to the dogma of the essentialist subject so dear to Western enlightenment. Discussion of “being-in-common” as a metaphysical formulation of community has always focused on the being, the autonomous subject. In an existentialist perspective, in which existence precedes essence, Nancy shifts the emphasis from being onto in, and understands this in not as a predicate of being but as its constitution. That is to say, there is no un-sited abstract being, since we are always already in a contextualized position. As Nancy puts it: “[c]ommunity is simply the real position of existence.”²² This reconceptualization of community points to the simple human condition of always finding oneself amongst others, of already being in communities. It is clear, therefore, that community is not about isolating or finding points of similarity, but an experience that takes place in the constitution of who we are.

With Nancy’s reconstituted concept of community in mind, we now turn to the three residencies in which Hatoum participated in the mid 1990s. In a short span of just over a year, Hatoum moved back and forth between communities at war with each other and at peace, from strife-torn Jerusalem to the relatively calm of the Shaker community in the United States and that of the Béguinage in Belgium. Negotiating as she does in each location between her own individuality as a nomadic artist and the community with which she comes to be associated, she succeeds in finding an equilibrium between art and community that transcends the sort of problems that Kwon identifies as besetting current practices in community-based art.

Hatoum’s works from her residency in Jerusalem offer a visual counterpart of the same point that Nancy was making when he wrote of two oppositional

20) For a comparison between Derrida and Nancy on community, see Marie-Eve Morin, “Putting Community under Erasure: Derrida and Nancy on the Plurality of Singularities”, *Culture Machine*, 8(2006). Accessed Aug. 18, 2010, <http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/37/45>

21) Nancy, *Inoperative Community*, p. 31.

22) Jean-Luc Nancy, “Of Being-in-Common”, *Community at Loose Ends*, p. 2.

forces finding themselves at one and the same time in co-existence and in suspension, in such a way as to expose the paradoxical disruption of the land that they supposedly share in common. In April 1996, Hatoum accepted the invitation of a one-month residency at the Anadiel Gallery, which is situated in the Arab part of East Jerusalem. While this had been a long-standing invitation by the Gallery owner, Hatoum came to recognize it as an exceptional opportunity, given that she had never before visited Jerusalem. She had deliberately postponed accepting the invitation for timetabling reasons and in order to ensure that she could have sufficient time to work on-site.²³

Among the pieces that she created during this residency, *Present Tense* stands out as a work particularly rich not only in olfactory and visual terms, but also in range of meaning and potential interpretation. Composed of 2,200 blocks of olive oil soap laid out on the gallery floor, it showed, by means of red beads pressed into the soap, an outline map of the Israeli-Palestinian territorial division under the terms of the 1991 Oslo Agreement. The two oppositional communities “bound by enmity”²⁴ are held together temporarily in the soap map: the Oslo Agreement expressing the stark reality of Israeli domination, while the soap is symbolic of Palestinian resistance to foreign occupation.²⁵ Spectators’ reactions to this work are also conflicting, with both sides seeing in the work the kind of suffering that they each believe to be exclusive to their own perspective on the political situation. Palestinians immediately recognize the arbitrariness of their land being cut up into small islands within the engulfing sea of State of Israel, and seem further to suggest that such injustice would disappear should the soap dissolve.²⁶ But for Israeli viewers, the work evokes concentration camps.²⁷ The Israeli and Arab responses could not be more dissimilar, and their uncomfortable co-existence in the work is a microcosm of the ever-present tension that has been inflicted on the Jerusalem community. (fig. 1, 2)

No Way, a piece also made during Hatoum’s Jerusalem residency, followed by *No Way II* (produced during the Shaker residency later in the year), likewise provoke feelings of contradiction and unsettledness. They involve metal bolts inserted into holes in a ladle and in a colander. The familiarity evoked by kitchen utensils is transformed into the uncanny spectacle of objects whose functionality has been rendered functionless. The penetrating and protruding bolts give the everyday household bits and pieces the threateningly aggressive appearance of weapons of violence. The domestic sphere which is expected to be a place of safety and comfort has now become disorientating and dangerously hostile. One possible interpretation is that Hatoum was responding to Israel’s policy of “closure”, whereby the Israeli authorities set up roadblocks to restrict Arab freedom of movement.²⁸ The work would thereby take on a specific political dimension, moving from allusive, abstract violence to real political and historical violence. (fig. 3, 4)

23) Mona Hatoum was kind enough to read an earlier draft of this paper. The authors are very grateful for her comments.

24) Jaleh Mansoor, “A Spectral Universality: Mona Hatoum’s Biopolitics of Abstraction”, *October*, 133(Summer, 2010), p. 56.

25) Jessica Morgan, “The Poetics of Uncovering: Mona Hatoum in and out of Perspective”, *Mona Hatoum*, Jessica Morgan and Dan Cameron(Chicago: Museum of Contemporary Art, 1997), p. 18.

26) Michael Archer, “Michael Archer in Conversation with Mona Hatoum”, *Mona Hatoum*, Michael Archer, Guy Brett and Catherine de Zegher(London: Phaidon, 1997), pp. 27-28.

27) It is widely believed that during the Holocaust the Nazis manufactured soap from the bodies of their victims. We owe this reference to Professor Hagi Kennan whom we thank for pointing this connection out to us.

28) Alix Ohlin, “Home and Away: The Strange Surrealism of Mona Hatoum”, *Art Papers*, May/June 2002, p. 17.

In the works made during her Jerusalem residency, Hatoum's exceptional ability to juxtapose local and everyday objects in order to create uncanny effects has enabled her to visually concretize the interruption and suspension that are fundamental to the Israeli-Palestinian conflict. It would be offensive to suggest that the Gaza Strip could be paradigmatic to Nancy's deconstructive logic of community, but Hatoum's embodiment of this paradox leaves us no option but to see in it the blatant contradictions of the present political situation. It is precisely here, confronted with the agony of such a problematic idea, that we find ourselves grappling with Nancy's concept of community—a community of singularities acknowledging the presence of oppositional forces and living at peace in a state of suspension.

The period of residence that Hatoum spent in Belgium offers a further perspective on her relationship with community in the sense of "being-in-common", to use Nancy's terminology. Located in the 18th-century Béguinage of St. Elisabeth, a secular convent for beguines dating back to the 13th century, this project provided an important historical context for Hatoum to connect with a community of "unruly women"²⁹ who lived a religious-style life without taking perpetual vows, and whose principal occupation was lace-making. "Unruly" points to the fact that these women followed no monastic rule and were neither wives nor nuns, thus defying the feminine identities imposed by the patriarchal society of which they were part.

Recollection, the main product of Hatoum's residency, was constructed in the principal meeting hall of the Béguinage, itself set in the secluded centre of Kortrijk, remote originally from the tumult of secular life, and still today sheltered from the turmoil of modern city streets. Embarking on a journey to view *Recollection* is somewhat like travelling back through time into history and recollection, but as you walk up the stone steps to the meeting hall, all you are confronted with is what appears to be an empty room with nothing but a single table at one end.³⁰(fig. 5) You walk towards the table and slowly you begin to notice the presence of hair everywhere: hair brushing against your cheeks, hair rolled up in cobs on the floor.(fig. 6) The table is equipped with a loom, and there is some weaving in progress on it, but instead of thread what is being woven is hair.(fig. 7) The observant onlooker will see a bar of soap sitting on the window sill, and out of it are "growing" a few short, curly hairs: pubic hair, in fact, that highly private and erotic token of human experience.

Whereas hair can be read as bodily waste, or as possessing any number of erotic connotations, hair that has fallen to the ground is a reality with which women have always lived their everyday lives. Transformed into delicate spheroidal artifacts, the hair on the floor has the function of traces, encapsulating the absent presence of the beguines who had prayed, worked, and lived in the space in the past. Pubic hair spotted soap not only places on public display what belongs otherwise to the private sphere, but also

29) M.Catherine de Zegher, "Hatoum's Recollection: About Losing and Being Lost", Michael Archer, et al., *Mona Hatoum*, p. 103.

30) Guy Brett, "Survey: Itinerary", Michael Archer, et al., *Mona Hatoum*, p. 75.

allows a possible glimpse of beguines as women beyond chastity, an ironic comment, perhaps, on their supposedly celibate status. The hair on the loom, on the other hand, alludes to human, more specifically to women's, labour. Interlacing hair conveys a sense of sexual corporality at the same time as evoking disruption to the traditional sense of weaving. This disruptive practice may also remind the historically minded onlooker of the custom of wearing penitential hairshirts, so widespread at the time when the beguines lived. Hair in *Recollection* is at one and the same time debris, the erotic, the feminine identity, and the same "material continuity" that conflates understanding and imparts meaning.³¹ This material continuity, epitomized in the loom where unruly hair is transformed into an orderly grid, is at the intersection of at least two dichotomies: past and present, the beguine community and the individuality that is Hatoum. By adding her own hair to the piece, hair that she collected over a period of six years, Hatoum is using an act of self-re-collecting within a recollection of the whole beguine community. To quote Hatoum's later reflection: "here I didn't want my intervention to be anything but subtle... It is about the feeling of a community of life where every little thing matters."³² Hatoum sees no need to construct a grand narrative to express the historical significance of the beguines; her *Recollection* is a simple being-in-common with the general community of women.

Hatoum's connection to the people of the community of the Belgian Béguinage was one of anachronistic imagination rather than actual interaction, whereas her residency at the Shaker community required a decidedly more tangible commitment. This was to become the only truly "community-based art" project that Hatoum ever took part in. In July 1995, she, along with nine other artists, lived for one month with the Shakers as a part of *The Quiet in the Land* community-based art project. The question of the danger of essentialism in typical community art, one that is particularly appropriate to the critique of community in our earlier discussion, is raised in the project's curatorial statement: "Without romanticizing the 'simplicity' or 'purity' of the Shakers...the point was not to make Shakers out of artists, and artists out of Shakers, especially as the participants grappled more and more with definitions of those very roles."³³ This acute awareness that identities are to be destabilized and the space between artist and community is to be reconfigured is a direct answer to what Kwon identifies as problematic in contemporary community art practice. In much the same way as the Béguinage, the Shaker community at Sabbathday Lake, in Maine, is one that can be easily identified as religious and "closed", and like the beguines the Shakers live out their lives in tranquility and marginality. Hatoum, on the other hand, is a globe-trotter who claims to be "allergic to religion". What might appear to be polar opposites is in fact what Nancy has been maintaining all along: that paradoxical forces, rather than representing a

31) Desa Philippi, "Mona Hatoum: Some Any No Every Body", *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, edit. by M. Catherine de Zegher (Cambridge & London: MIT Press, 1996), p. 369.

32) M. Catherine de Zegher, "Hatoum's Recollection", *Mona Hatoum*, p. 100.

33) *The Quiet in the Land*, "Shakers: The Story", accessed Sept. 21, 2010. <http://www.thequietintheland.org/shakers/category.php?id=the-story>.

34) Sara Curtis, "Quiet Confidants", *World Art*, 14(1997), p. 60.

35) Edward Said, "Reflections on Exile", *Granta*, 13(1984), quoted in Sheena Wagstaff and Edward Said, *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*(London: Tate Gallery, 2000), p. 36.

36) Both phrases in quotation marks are Hatoum's; interview, as in note 2.

logical impossibility that demands resolution, can, and indeed must, co-exist in communities. Hatoum opts for the opposite of what most community-based art does when it isolates a single point of commonality and takes its legitimacy for granted, and she decides on a "discrete and ephemeral response"; as she herself put it: "my attitude was that the symbiotic experience of being there was the extent of my involvement."³⁴ Hatoum's absence of intention and her non-intervention during her residencies thus offer us ways in which to concretize what Nancy means by community.

Mona Hatoum's status as an artistic nomad places her in the category of those who, according to Edward Said, are gifted with a "plurality of vision [that] gives rise to an awareness of simultaneous dimensions".³⁵ Her ability to work with, and across, multiple perspectives indicates that her so-called resistance to artistic identity may lie less in her work than in her critics' unwillingness to come to terms with its plurality and its impermanent fluidity. Hatoum's nomadic mode closely echoes the spirit of Jean-Luc Nancy's community at loose ends, which is concerned less with conventional ideas of community than with the definition and constitution of what community actually is, with its coherence and above all its legitimacy. Hatoum's artistic nomadism naturally gives her enormous freedom to travel from one destination to the next and to work in "unusual spaces" under the inspiration of specific localities and their particular communities, and this must be one of the major reasons why she is able to describe residencies as her "favorite way of working".³⁶ But what her nomadism also does is to allow us to challenge prevailing orthodoxies, to view the relationship between art and community in a new light, to encourage us, in fact, to open our eyes and to broaden our own critical horizons—to see afresh and understand things in a whole host of different ways.