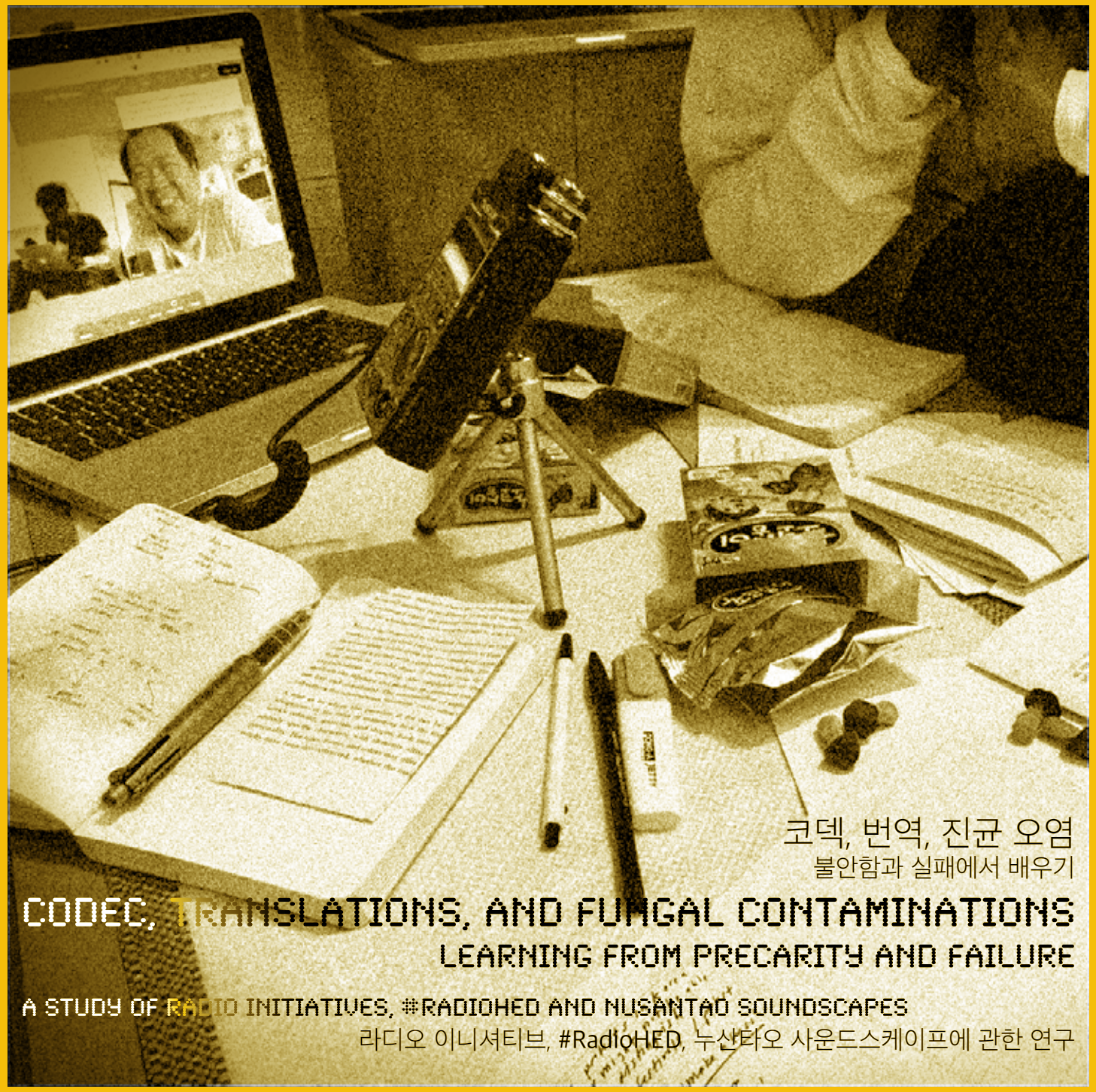


What kind of thing could possibly be brought about by the existence of radio? How can radio manifest the interdependency transmitted among humans?

Jong Pairez, an artist, writer, researcher, and migrant worker who lives and works in Tokyo, wrote a text about how far radio can operate alongside the idea of the production of art through his experiences as an artist who uses radio as a medium. He initiated two projects that used radio as an artistic language as well as a way to criticise dominant powers.

This text is a part of the『CATALOGUE No. 3』publishing project initiated by Display Distribute (Hong Kong) in conjunction with the 2018 Seoul Mediacity Biennale, co-edited together with KUNCI (Yogyakarta) and Read-in (Utrecht). Fast forward to this year 2020, we are doing parallel online publishing on multiple sites across the platforms of KUNCI, Read-in, and Display Distribute, as well as other individual contributors. Everyone is welcome to download our collective texts while walking virtually through the various pages of this dispersed publication.

In addition to working on collective publishing and commissioning this text from Jong, Klub Numpang Baca (reading group) hosted a live low-power FM and online radio session with Tokyo-based Radio Kosaten to discuss the conditions of labour and precarity shared by artists and K-pop stars. To access the archived recording, kindly visit this link.

- KUNCI Study Forum & Collective

INTRODUCTION

I do not know where to start and how to plot the entire picture of this text. But I know I want to say something about codecs, translations, and language. The reason is because these three concepts correlate with how fungus, also describing our precarious landscape today, contributes to the stability and instability of an ecosystem. And, similar to mushroom hunting, my approach to outlining the plot of this text has an element of drifting. Following Anna Lowenhaupt-Tsing's ethnography of mushroom trade; in matsutake mushroom hunting there is a clear aim, and that is to get matsutake from the woods but searching for the expensive mushroom delicacy leads someone to an aimless wandering. Let me try to begin this text by recalling a not so distant memory of wandering.

I was invited by a dear friend from Bangkok. She was the curator for an exhibition titled *To Whom It May Concern*.[1] The main idea of the exhibition was rethinking "normative critically", a term the exhibition organizer devised to describe the prevalence of uncritical thinking in artistic practice and art production in Thai contemporary art. It was a bold and optimistic move to challenge the status quo of the spectacular and formidable Thai art world. Having the said discourse in our heads, a good conversation took place during our long walk from where we temporarily stayed leading to the art gallery. In the conversation, our thoughts wandered wildly. We discussed a variety of unrelated topics, from sexual relations and Thai films to Richard Linklater's *Before Sunrise* and Jean-Luc Nancy.

However, it was in Jean-Luc Nancy's discourse on love and community[2] that our conversation distilled. I remember, as we were sweating so hard traversing the bustling Rama IV Road, we had to yell to each other in attempt to transmit and exchange codes amidst the pollution of noise surrounding the space between us. Filtering out the noise and/or embracing the noise apparently contributed to the process of coding and decoding our signals. And it was this decoding and coding of our thoughts amidst the disruptive noise that really interests me. With the fact that we apparently misunderstood one another, impossibility pushed us to playfully decode our signals, allowing that strange connectivity to an array of possibilities. And in relation to that, I believe we were able to decode Nancy's argument about the politics and aesthetics of ephemeral encounters between people falling in love, which also lead us to differently decode the discourse of the exhibition we participated in (*I will discuss this part thoroughly in the following pages*).

In computer programming, a codec is a portmanteau of coding and decoding. It is a computer programme that compresses and decompresses data, especially made for efficient media data distribution across different digital media platforms. The more data compressed, the better it can be transmitted quickly through data traffic, but from the recipient's end there is a loss of data quality. Does it consequently follow that the loss of quality compromises the result of exchange and interaction? Applying the concept of codec in deciphering

[1] The exhibition *To Whom It May Concern* (9 August - 3 September 2017) in which we participated was the brainchild of Thai art critic Judha Su. She explained that the exhibition is "a project that (re)examines the complex interrelationships between thinking and making art by unfolding concatenations of ideas and experiences through various methods and practices introduced within the art space, with the hope of mobilising critical dialogues and actualising pedagogical methods."

[2] See Jean Luc-Nancy's book: *Inoperative Community*, ed. Peter Connor (University of Minnesota Press, 1991) 35.

how we transmit and receive meaning today is to question how coding and decoding of meaning constructs our everyday social reality. To approach the problem, I would like to unpack the concept by taking a look into the following projects, #RadioHED and Nusantao Soundscapes, especially how these projects have uncovered a complex ecosystem of relations.

COLLABORATIVE CONTAMINATIONS

#RadioHED and Nusantao Soundscapes were non-authored radio projects with different participats, mostly artists from many disciplines. As low-power FM and Internet radio projects, they were primarily prepared for art exhibitions, one in Bangkok and the latter in Tokyo. But more than a platform for communication and representation familiar in exhibition making, the radio projects most importantly served differently as relational spaces that encoded and decoded signals between subjectivities. In other words, the projects functioned as spaces for playful translations allowing a transversality of differences.

Following social historian Vicente Rafael, who thought differently of the role of translation in writing history, language can also be a historical agent besides personalities. But of course translation—which is the heart of language—has been deployed successfully by certain personalities in history to dominate others. Examining colonial history, for instance, Rafael argued that translation and the religious conversion of natives, as fundamental strategies of colonisation, are above all interchangeable. But while translation is an instrument of domination, it is conversely also capable of empowering the marginalised. The vernacularisation of liberal colonial thought contributing to anti-colonial struggle, for instance, is one among many substantiations to this claim.

Now, if language can become an agency of resistance against dominant powers, how does insurgent translation take form? This is the question Rafael sought to account for in his latest book *Motherless Tongues: The Insurgency of Language Amid Wars of Translation* (2016). But even many years prior at the beginning of the commercial Internet, Caribbean poet Édouard Glissant had published *Poetics of Relation* (1990). In it, Glissant declared, “the right to opacity for everyone”.[3] It was a political statement that poetically describes the importance of differences.

What Glissant meant about the demand for opacity is to defend diversity from being reduced to transparency by Western universalism and the violence of biopolitics it entails. Opacity was indeed a refusal against classification and the reduction of differences, and this is similarly expressed with Rafael’s insurgent language *vis-à-vis* the politics of translation. This opacity in language and translation, however, is not a secessionist project but an approach to interdependent relationships among difference, where “it is not necessary to try to become the other (to become other) nor to ‘make’ him in my image”, as Glissant exclaimed.

This relational approach to language and difference implies performativity. And the energy behind it lies within the desire for entanglement, which reminds me of Anna Lowenhaupt-Tsing’s concept of collaborative contamination.[4] The concept is described by Tsing as an entanglement of one species

[3] See the chapter of Edouard Glissant’s book titled “Right to Opacity”: *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing (University of Michigan Press, 1997) 189-194.

with another, generating an entire ecosystem that supports sustainable life. Adding Tsing's concept here pushes the limitations of language and difference by changing them to become tools for adaptability. This shift allow us to proceed at a different level of discourse touching upon the intelligence of life.

#RADIOHED

When #RadioHED was conceptually conceived, it was imagined as a platform for learning. The idea was to activate an intelligent life system coming out from the processes of entanglement. Thanks to Anna Lowenhaupt-Tsing's mushroom research, her fungi paradigm helped us to articulate this interest. However, choosing the idea of a fungus as a conceptual framework was both a pessimistic and optimistic response to the objectives of the exhibition. The reason behind the ambiguity is defined by our outsider position as foreigners. And despite being categorised as an activist more than an artist, due to the political nature of my work, the fungi paradigm was not intended to construct a utopian wet dream replenishing the dismal political environment in Thailand with a piece in an art exhibition. Rather, #RadioHED was an ambivalent experiment to create an environment for a fungus to thrive, to test whether or not it can survive in a shiny white cube. Indeed, just like any other precarious experiments, it risked consent.

The exhibition that supported this initiative was a commentary against the prevalent culture of "pomposity and lack of critical pedagogy" behind Thai contemporary art. And it was consequently backed by a young and new commercial art gallery in Bangkok supporting contemporary exhibitions of public interest and critical thinking.[5] As a critical commentary asking for a meaningful dialogue, the exhibition was framed in the form of a letter addressed to "someone we do not yet know". However, this unknown addressee is apparently itself the abstract entity that inhabits "normative criticality" in Thai contemporary art.[6] The objective is clearly an internal dialogue displacing our outsider position as foreigners.

To intrude is not our business, but to ignore the discourse that resonates with our politics is unwise. That is why the fungal paradigm was important in affirming our ambiguous participation in the exhibition. However, without the materiality of low power radio transmission, the fungal framework will only remain an aesthetic idea.

So we initiated a radio project, despite at first being considered out of context and feared due to its legal implications (there is a strict law requirement in Thailand for media and broadcasting). However, it naturally found its relevance in the exhibition. The result was that participants officially named the radio initiative as #RadioHED, combining "radio" and "*hed*", a Thai word for mushroom, which also means "differently" when the same word is spoken in the Isaan language (northeast of Thailand). We utilised both the materiality of radio waves and the Internet (network data packets) as a medium for us to exercise opacity and

[4] See Anna Lowenhaupt-Tsing's book, *Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton University Press, 2016) 27.

[5] View Supamas Phahulo, co-founder of Bangkok City City Gallery and former curator of TCDC, introduce the commercial art gallery she runs together with her partner Akapol Sudasna: https://youtu.be/7Unhb2TFgb4.

[6] Judha Su, introduction to *To Whom it May Concern* (Bangkok: Bangkok City City Gallery, 2017).

collaborative contamination. Because of it, we had to compulsively translate one another's subjectivities in the processes of entanglement—encoding and decoding our signals. And over time, the fungal ecosystem took form.

But the intelligent life system mutated ambivalently from the beginning to end (August-September 2017) in terms of its survival status as a radio initiative. For instance, the explicitly political radio programming was omitted. Without censorship, it could have provided an opportunity for the fragmented community of local artists, activists, and the public to talk about matters important to them without necessarily being limited by specific terms. And that possibility could have altered the sacrality of the white cube into a dialogical public sphere. But fate replaced it with a "depoliticised" free flowing programming that almost reduced the entire radio initiative as a mere mass medium and or artistic performance. Another important component of the radio initiative was Pirate Box, a device that provides localised Internet, allowing anonymous digital interaction and extending the spatial practice of the radio initiative. But, a few weeks later the device was shut down, discontinuing the possibility for the public to anonymously express their discontent by the uploaded and freely shared embarrassing images of the new King.

There were important factors of why the exhibition space that hosted our radio initiative decided to control its fungal growth. First of all, Thailand is currently under a new military junta protecting the integrity of the decaying monarchy. The *coup d'état* in Thailand are perennial (once the monarchy is threatened), occurring repeatedly since the first coup in 1932. Secondly, following the military take over, strong measures to quell any disturbances were implemented through the draconian lese majeste rule, a law that criminalises anyone who offends authority. Many were incarcerated for violating the said rule, mostly artists and activists. Lastly, despite strong authoritarian measures controlling the public, Bangkok has become desensitised and the untimely death of King Bhumibol apparently contributed to the phenomenon. Altogether, these factors have an impact upon the characteristics of intellectual life in the country, consequently also contributing to contemporary Thai art and culture. Unfortunately, Thai contemporary art continues to be a soft power in maintaining social order domestically and sustaining positive diplomatic ties internationally.[7]

Learning from the sociopolitical factors that govern the atmosphere in the white cube, the radio initiative concept-ualised as a mushroom apparently had to adapt by subsequently adjusting to a controlled environment. Following Tsing's illustration of dry rot fungus, a mushroom originating from the Himalayas that adapted in the wooden ships of British colonial fleet, in this case, indeed "fungi are indicator species for the human condition".

WHY RADIO?

At this point I need to explain why I have a very different idea of radio and why I declare it as commonplace in art.

[7] Portland communications reported that "While the country continues to grapple with political unrest, its soft power assets have been growing from strength to strength," Thailand soft power is concentrated in culture and tourism: www.nationmultimedia.com/detail/politics/30321200

Commonly, radio is a medium for communication. As a mass communication tool for many decades, radio served purposes mostly for propaganda. Today, radio has lost its popularity after been replaced by advanced communication media technologies. Following Martin Heidegger's rhetoric, the end of something is described as a phenomenon that has reached its ultimate purpose. The decline of radio technology, thus, is an indication of a climax. So in line with Heidegger's though, it is apt to ask what else can we do with radio?[8] Many have thought of this as a challenging question, among them Tetsuo Kogawa, a radio artist who pioneered the Free Radio movement in Japan back in the early 1980s, when the media landscape in the country was heavily dominated by the state. In response to the question, Kogawa introduced 'narrowcasting' as opposed to broadcasting, thereby changing the "nature of communication between those who speak and those who listen".[9] In this practice, Kogawa practically made the distance between receiver and speaker accessible. But later on, Kogawa pushed his practice further by limiting the transmission within an extremely narrow distance measured between his infinite self and the device. And, just like Marcel Duchamp's infamous urinal, Kogawa declared radio useless by turning it into an art form.

I agree with Kogawa to a certain extent, but there is something very important that is missing when radio transcends into an artwork. When ethics in radio is made to disappear for the sake of art, how is this different to propaganda? Following Jacques Rancière's argument for the commonplace in art,[10] the electromagnetic wavelengths of the earth's energy that we share may be the commonplace of collaborative contamination.[11] And cultivating that common resource into a site of transversality between ethics and aesthetics, radio consequently becomes a fountainhead for the distribution of the sensible.[12] Thus, in this initiative I consider radio not just a mere artistic practice or a medium for communication, but most importantly a creative practice for space-making and political exercise. By considering radio as a space for ethical practice, performativity is required. Thus, it must be the site of Edouard Glissant's "poetics of relation", a relational space where totality, in contrast to Western totalitarianism, is understood as multiplicity and attentiveness.

NUSANTAO SOUNDSCAPES: LO-FI AESTHETICS

Possessed by the powerful idea of space-making, especially the potentiality for strategies in radical learning brought by the radio platform, I decided to continue the project after coming back to Tokyo. However, I said to myself, the requirement this time is that it should be outside an art gallery.

And so, a year later, I initiated Nusantao Soundscapes in collaboration with sound artists and researchers from across the Asian region and the world. The name Nusantao was borrowed from archaeologist Wilhelm Solheim's hypothesis of cultural diversity and trade networks made possible by precolonial

[8] Martin Heidegger, *On Time and Being*, trans. Joan Stambaugh (New York: Harper Collins, 1972) 56-57.

[9] See Kogawa Tetsuo's essay, "Toward Polymorphous Radio": www.anarchy.translocal.jp/non-japanese/radiorethink.html.

[10] Jacques Rancière, *Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (Bloomsbury Academic, 2013) 12.

[11] Tsing.

[11] Rancière.

Austronesian maritime migration across the world. It was a one-night Internet radio event that emitted and exchanged data packets from a community bar in Tokyo to the world. We congregated together in the bar, but our bodies were displaced across different time and space. The idea was to find the relevance of Austronesian maritime migration in contemporary networked society.

Those who participated and collaborated contributed their own discourses relating to the topic. For instance, Michael Leung, a British-Chinese artist currently living in Hong Kong, personified a story of another British-Chinese who decided to stay in war-torn Syria to join the resistance in Rojava. In his sound piece, Leung emphasised the cross-pollination of affect through the concept of solidarity. Another example was Syafiatudina, a curator and researcher from Yogyakarta who played back her exchange of recorded audio notes with a mentor. Together, she and her mentor shared strategies they discovered in getting local Indonesian food ingredients in a foreign country, exchanged survival tips, pondered belongingness, and so on.

The audio quality of the Internet radio was compressed to 64 Kpbs in order to portion out the bandwidth for easy data access. With that configuration, the radio successfully reached hundreds of listeners across the globe. But, as a consequence they received a very low audio quality (tapping free wi-fi from the bar was the only choice because we did not have enough budget).

Following the concept of codec, the loss of quality in transmitting data (compressed and decompressed) can lead to different potentialities. The poor and glitchy quality of lo-fi data, for instance, can be a new form of aesthetics. In fact, many artists today already exploit this aesthetic quality in their artistic practice. And some even argue that easy accessibility to data in general democratises information.[13] However, looking at this aesthetic quality from a wider discourse on knowledge accessibility in the digital infosphere, the disparity behind accessing quality information and important critical knowledge implies the persistent problem within capitalism—private property. Moreover, connecting the relevance of lo-fi aesthetics to the politics of learning, we can also discern how knowledge is constructed for the benefit of dominant powers.

It is a fact that the Internet is a byproduct of the Cold War and even now remains an important component of the military industrial complex, though designed by early researchers to serve humanity instead of profit. The traces of this legacy of the early Internet are still noticeable today in free, open-source software and collaborative formats such as *Wikipedia*. However, the ferocity of this technology is currently pronounced, especially in how it has succeeded in externalising our social lives. The mediatisation of our lives provides greater power to authorities. Internet as a new enclosure does not only limit our freedom but also determines how our knowledge advances.

In the case of #RadioHED, the sociopolitical environment of Thailand under the military junta and the monarchy influenced the quality of knowledge and cultural contamination produced by the radio initiative. Even though the exhibition tried

[13] Billy Su, “Don’t expect a data democracy if you don’t participate”, https://medium.com/analytics-for-humans/dont-expect-a-data-democracy-if-you-don-t-participate-cf52217f7bf6.

to resist the homogenising factors of the military junta, apparently the resistance has only reinforced the normative criticality the exhibition abhors. There was already an established contamination structured upon self-containment, an opportunist relationship between the dominant and the dominated.[14] But, this is not the case in Nusantao Soundscapes. The lo-fi quality of data transmission compromised the contingent knowledge it produced less, precisely because the power dynamics of entanglement were not premised upon the aim to transcend incompatibilities. However, this does not mean that one is better than the other, because there are different factors that contributed to the development of each initiative. In other words, both radio initiatives are incomparable and each has its distinct advantages. Similar to the growth of mushrooms, some adapt to controlled environments, like cultured button mushrooms, but others grow wild like the matsutake.

ENTANGLEMENT. CONFLICT. LEARNING. COLLABORATION.

When I first penned this text, I did not know where to start and how to plot my excursion, but I kept going anyway. Now that I want to stop and look for the trails of how far I wandered, I am lost and have failed to accumulate anything, but maybe I should keep going. Let me continue this text by outlining an open conclusion.

Given the different results how both radio projects were realised, it is important to extend the thesis of this text by considering that society likewise constructs what to code and decode. For instance, #RadioHED shows us this pattern by introducing an approach to collaboration that is regulated, where contamination processes of coding and decoding have to be consequently contained. In this case, there is no other way but to adapt. However, once the ambivalence is given attention by fomenting conflict in the asymmetrical approach to collaboration, the dynamics will change notably. In relation to this, Fatima Lasay, a media artist and researcher from the Philippines, came up with a strategy she termed as “conflict collaboration”. Lasay, defined this illustrious process to collaboration as an approach to learn from conflict: “In a positive feedback loop, the collaboration model can be seen as a deviation-amplifying process, thereby amplifying conflict. When conflict is amplified, learning can take place.”

She developed this approach from her numerous experiences of asymmetrical collaboration with international curators and organisations who mostly model collaboration in a optimistic and altruistic manner. Lasay complained that this approach rejects the importance of failure embodied within precariousness and the uncertainty rudimentary to any kind of collaboration.

On the other hand, in a general view Nusantao Soundscapes resembles Anna Lowenhaupt-Tsing’s claim that intelligent life is impossible without collaborative contamination. But this interdependent intelligent life system, intensified by the processes of compulsive translation, can lead to potential dangers—for instance, the insatiable need to translate and consume the other, as we have witnessed in the history of colonisation. But the impulse to translate without

[14] Anna Lowenhaupt-Tsing’s definition of self-containment: “The assumption of self-containment made an explosion of new knowledge possible. Thinking through self-containment and thus the self- interest of individuals (at whatever scale) made it possible to ignore contamination, that is, transformation through encounter. Self-contained individuals are not transformed by encounter.” *Mushroom at the End of the World*, 30.

transcending incompatibilities, especially when the aim is not to achieve higher consciousness, mobilises performativity and attentiveness to precarity. Vicente Rafael succinctly described this conflict-driven approach to translation:

> *If translation is like war, is it possible that war is also like translation? It is possible, I think, if we consider that the time of war is like the movement of translation. There is a sense that both lead not to the privileging of order and meaning but to the emergence of what I have been calling the untranslatable.*

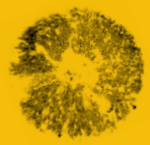
Both radio initiatives embody compulsive translation as characterised by the concept of codecs, where each subjectivity acknowledges the precarity of catching signals. However, this impossibility necessitates each one to playfully decode their different signals and allow entanglement, as described by Tsing's notion of collaborative contamination. That strange connectivity, as illustrated by collaborative contamination, consequently opens to an array of possibilities. Apparently, these possibilities ambivalently prompt a breaking down and breaking through. This precarious ecology is ostensibly the fabric that holds our sustainable life together.

글 TEXT // 종 파이레즈는 Jong PAIREZ

영한 번역 EN to KR TRANSLATION // 박재용 PARK Jaeyong (Seoul Reading Room)

쿤치 커미션의『카탈로그 No. 3』, 디스플레이 디스트리뷰트가 이끈 출판 프로젝트, 리드인, 그리고 쿤치가 2018년 서울미디어시티비엔날레에서 공동편집 참여.

Commissioned by KUNCI for『CATALOGUE No. 3』, a publishing project initiated by Display Distribute and co-edited together with Read-in and KUNCI in conjunction with the 2018 Seoul Mediacity Biennale.



목차로 돌아가기
Return to Table of Contents

소개

이 텍스트의 전체적 그림을 어디서 시작하고 그려야 할지 모르겠다. 하지만 코덱과 번역, 언어에 대해서 말하고 싶다는 것은 알고 있다. 이 세 가지 개념은 오늘날 우리가 처한 불안정한 풍경을 설명하기도 하는 균류가 어떻게 생태계의 안정성과 불안정성에 기여하는지와 관련되기 때문이다. 그리고, 이 텍스트의 이야기 구조를 그리는 접근법은 버섯 채집과 비슷하게 떠돌고 표류한다는 요소를 지니고 있다. 안나 로웬하웁트-칭이 진행한 버섯 무역에 대한 민족지 연구에 따르면, 송이버섯 채집에는 명확한 목적이 있다. 숲에서 송이버섯을 찾는 것이다. 하지만 값비싼 이 버섯을 찾는 행위는 목적 없는 방랑을 수반한다. 그리 멀지 않은 시기에 정처 없이 헤맸던 기억을 떠올리며 글을 시작해보도록 하겠다.

샴 지방의 열기 속에서 누군가와 함께 긴 시간을 걸었다. 여름이었다. 사톤 소이 근처에서 파산해버린 비라스리 현대 미술 연구소 근처의 갤러리에 가보는 것이 그날의 목표였다. 당시 우리는 방콕에서 온 절친한 친구가 현지에서 기획한 전시에 외국 작가로 초대된 참이었다. 전시는 "규범적 비판성(normative criticality)"[1] 을 다시 생각해보는 내용이었고, "규범적 비판성"이라는 용어는 태국 동시대 미술에서 이뤄지는 예술 실천과 생산에 만연한 비판성 없는 사고를 설명하기 위해 만들어낸 것이었다. 그것은 장대하고 위협적인 태국 미술계의 현상유지 상태에 도전하는 과감하고 낙관적인 움직임이었다. 이렇게 말한 논의를 염두에 둔 채, 우리가 일시적으로 머무르던 장소에서 갤러리까지 오래 걷는 가운데 좋은 대화가 이뤄졌다. 우리의 생각은 대화를 나누는 도중에도 거칠게 방황했다. 성적인 관계와 태국 영화, 리처드 링클레이터의 <비포 선라이즈>에서 장 뤽 낭시에 이르기까지 서로 상관 없는 다양한 주제를 논했다. 하지만, 멋진 대화를 차치하고, 그렇게 돌아다니게 된 동기는 서로를 유혹하는 것이었다. (그러니까, 그녀는 예뻤다. 누가 그녀의 멋진 눈과 지성에 매혹되지 않을 것인가?)

그러나 우리의 대화는 장 뤽 낭시가 사랑과 공동체에 대해 말한 논의를 다루는 부분에서 소진되었다.[2] 기억하기로, 번잡한 라마 VI 도로를 가로지르느라 땀을 뻘뻘 흘리는 가운데, 우리는 자신을 둘러싼 공간의 소음 공해 속에서 코드를 전달하고 교환하려고 서로에게 소리를 질렀다. 소음을 걸러내거나 그것을 포용하는 것은 우리의 신호를 코딩(coding)하고 디코딩(decoding)하는 과정에 분명 도움을 주었다. 그리고, 그런 혼란스러운 소음 속에서 생각을 디코딩하고 코딩하는 것이 정말 흥미로웠다. 왜냐하면, 우리가 분명 서로를 오해했다는 사실, 그리고 서로의 신호를 즐겁게 디코딩하도록 몰아넣은 불가능성이 우리가 처한 이상한 연결성을 여러 가능성이 되도록 했다. 그와 관련하여, 나는 우리가 사랑에 빠지는 이들의 일시적 만남에서 정치화 미학을 논하는 장 뤽 낭시의 논의를 디코딩할 수 있었다고 생각한다. 그리고 이것이 우리가 함께 참여한 전시의 담론을 각기 다르게 디코딩하도록 이끌었다고 본다. (이 부분에 대해서는 뒷부분에서 본격적으로 다루도록 하겠다.)

컴퓨터 프로그래밍에서 코덱은 코딩과 디코딩을 동시에 진행한다. 코덱은 데이터를 압축하고 그것을 해제하는 프로그램이며, 특히 다양한 디지털 미디어 플랫폼에서 효율적 데이터 분배를 위해 만들어진 것이다. 더 많은 데이터가 압축될 수록 데이터 트래픽 상에서 더 빠른 전송이 가능하지만, 수신자 측에서는 데이터의 품질에 손상이 있다. 데이터 품질의 손실이 교환과 상호작용의 결과를 절충한다는 것이 결론일까? 오늘날 우리가 어떻게 의미를 전송하고 수신하는지 파악하는 데 코덱이라는 개념을 적용하는 것은 의미를 코딩하고 디코딩하는 것이 우리 일상의 사회적 현실을 구축하는지에 질문을 던지는 것이다.

[1] 우리가 참여한 전시의 제목은 『To Whom It May Concern』 (2017년 8월 7일~9월 3일)으로, 태국 비평가 주다 수가 기획을 맡았다. 그녀는 이 전시가 "예술의 공간에 도입된 다양한 방법론과 실천을 통해 개념과 경험의 연속을 풀어냄으로써 사고와 예술 창작의 복합적 상호 관계를 (다시) 점검하는 프로젝트로, 비판적 담화를 끌어내고 교육의 방법론을 실현하고자 희망하는" 프로젝트라고 설명했다.

[2] Peter Connor가 편집한 장 뤽 낭시의 책 『Inoperative Community』 (University of Minnesota Press, 1991) 35쪽을 참조할 것. (·역자 주: 국내에는 "무위의 공동체" (2010, 인간사랑)으로 번역 출간되었음.)

이 문제에 접근하기 위해 다음 프로젝트들을 살펴봄으로써 개념을 풀어내고자 한다. #RadioHED, 누산타오 사운드스케이프 프로젝트를 살펴보고, 특히 이 프로젝트들이 어떻게 복잡한 관계의 생태계를 발견했는지 살펴볼 것이다.

협력적인 오염

#RadioHED와 누산타오 사운드스케이프는 작업을 대표하는 작가가 없는 라디오 프로젝트로, 다양한 사람들, 대체로 여러 분야의 예술가들이 참여했다. 두 프로젝트 는 저출력 FM 라디오와 인터넷 라디오 프로젝트로, 각각 방콕과 도쿄에서 열린 미술 전시를 위해 마련되었다. 하지만, 전시 만들기에 익숙한 소통과 재현의 플랫폼이 되는 것 이상으로, 각기 다른 주체성 간에 신호가 코딩, 디코딩되는 관계적인 공간의 역할을 해냈다. 다시 말해, 이 프로젝트들은 차이로 인한 횡단성을 가능케 하는 활기찬 번역을 위한 공간으로 기능했다. 사회 역사가인 비센테 라파엘은 역사 기술에 있어 번역의 역할을 달리 생각했는데, 역사상의 개인들 외에 언어 역시 역사적 주체가 될 수 있다고 쓴 바 있다. 하지만 역사상의 특정한 개인들은 다른 이들을 지배하기 위해 언어의 심장이라 할 수 있는 번역을 활용했다. 예를 들어, 비센테 라파엘은 번역 그리고 원주민들의 개종을 식민화의 근본적 전략이라고 설명했고, 결국 이 둘은 서로 뒤바꿀 수 있는 것이라고 주장했다. 하지만, 번역은 지배의 도구인 한편, 그와 반대로 소외된 이들에게 힘을 쥐어줄 수도 있다. 예를 들어, 반식민 투쟁에 기여하는 자유주의적인 식민주의적 사고는 이런 주장이 실체로 드러나는 여러 형태 가운데 하나다.

자, 언어가 지배적 권력에 대항하는 저항의 주체가 될 수 있다면, 반항하는 번역은 어떻게 이뤄질 것인가? 비센테 라파엘이 가장 최근에 쓴 책 『Motherless Tongues: The Insurgency of Language Amid Wars of Translation(어머니 없는 혀: 번역 전쟁 속의 반란)』(2016)에서 다루고자 했던 것이 바로 이 질문이다. 그러나 수 년 전에, 상용화된 인터넷이 시작될 무렵, 카리브해의 시인 에두아르 글리상은 『Poetics of Relation(관계의 시학)』(1990)을 발간했다. 그는 이 책에서 "불투명성에 대한 모두의 권리"를 선언했다.[3] 이것은 차이의 중요성을 시적으로 설명하는 정치적 선언이었다.

불투명성에 대한 요구를 통해 글리상이 뜻한 바는 서구의 보편주의와 그로 인한 생정치(biopolitics)의 폭력으로 인해 다양성이 투명성으로 축소되는 것을 막으려는 것이었다. 불투명성은 사실상 분류를 거부하고 차이의 감소를 부정하는 것이었으며, 이것은 번역의 정치에 반하는 것으로 비센테 라파엘이 논한 저항의 언어를 통해서도 비슷하게 표현되었다. 그러나 언어와 번역의 이러한 불투명성은 분리주의적 프로젝트가 아니라, "(타자가 되기 위해) 타자가 되는 것도 그를 내 이미지 안에서 "만드는" 것도 꼭 필요하지 않은" 차이 가운데서 상호의존적인 관계를 보기 위한 접근이다. 글리상은 이렇게 외쳤다.

언어와 차이에 대한 이같은 관계적인 접근은 수행성을 암시한다. 그리고 그 뒤에 숨은 에너지는 서로 얽히고자 하는 욕망에 기대고 있으며, 이것은 안나 로웬하웁트-칭이 제시한 협력적 오염(collaborative contamination) 개념을 떠올리게 한다.[4] 칭은 이 개념을 하나의 종이 다른 종과 얽혀 지속 가능한 생명체를 지원하는 생태계 전체를 만들어내는 것으로 설명한다. 여기에 칭의 개념을 더하면 언어의 한계와 차이를 바꿔 적응의 도구로 만들어 그 한계를 밀어붙인다. 이러한 변화는 우리로 하여금 생명의 지성에 접하는 다른 수준의 담론으로 나아갈 수 있게 해준다.

#RadioHED

#RadioHED 프로젝트가 개념적으로 구상되었을 때, 이것은 배움을 위한 플랫폼으로써 상상되었다. 서로 얽히는 과정에서 지성을 갖춘 생명의 체계를 활성화하는 것이 이 프로젝트의 아이디어였다. 안나 로웬하웁트-칭의 버섯 연구 덕분에, 그녀가 구축한 균류의 패러다임이 이런 관심사를 명확히 말하는 것을 도와주었다. 그러나, 균류라는 개념을 개

[3] 벳치 윙이 번역한 에두아르 글리상의 책, 『Poetics of Relation』(University of Michigan Press, 1997)을 참조할 것. "불투명성의 권리", 189~194쪽.

[4] 안나 로웬하웁트-칭의 저서, 『The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins(세상 끝에 있는 버섯: 자본주의 폐허에서의 삶에 대한 가능성에 관해)』(Princeton University Press, 2016) 27쪽을 참조할 것.

념적 틀로 선택하는 것은 전시의 목적에 비관적이면서 동시에 낙관적으로 응답하는 것이었다. 이런 모호함은 외국인으로서 외부인 위치에 놓였다는 것에 의해 그 이유가 정의된다. 예술가라기 보다 활동가로 분류된다는 것에도 불구하고, 내 작업이 지닌 정치적 성격 때문에, 균류의 패러다임이 쓰인 의도는 전시에 기여한 작품으로써 태국의 암울한 정치 환경을 보충하는 유토피아적인 망상을 구축하려는 것이 아니었다. 그보다, #RadioHED는 균류가 반짝이는 화이트큐에서 살아남는 지와 상관 없이 균류가 번성할 수 있는 환경을 만들어내기 위한 모호한 실험이었다. 사실, 다른 불안정한 실험들과 마찬가지로, 이것은 동의를 잃을 위험을 감수했다.

이런 라디오 이니셔티브를 뒷받침한 전시는 태국 동시대 미술에 만연한 "거만함 그리고 비판적 교육법의 부족"에 대한 논평이었다. 그리고 결과적으로 이 전시는 대중의 관심과 비판적 사유를 지원하는, 방콕의 신진 상업 갤러리의 지원을 받았다.[5] 뜻 깊은 대화를 요청하는 뜻 깊은 비판적 논평으로써, 이 전시는 "우리가 아직 모르는 누군가"를 부르는 편지의 형태로 구조가 짜여졌다. 그러나, 미지의 수취인은 그 자체가 태국 동시대 미술에서 "규준을 따르는 비판성" 안에 존재하는 추상적 개체였다 (위에 언급된 책을 참조할 것). 우리의 목표는 분명 외국인으로 처한 외부인의 위치를 바꾸는 내부적 대화를 진행하는 것이었다.

침범하는 것은 우리가 할 일이 아니었지만, 우리의 정치적 상황과 반향하는 담론을 무시하는 것도 현명치 않은 일이었다. 균류의 패러다임이 전시에 대한 우리의 모호한 참여를 확언하는데 중요한 것도 그러한 이유에서였다. 하지만 저출력 라디오 전송의 물성이 없다면 균류라는 구조는 미학적 아이디어로만 남을 것이었다.

그래서, 법적인 문제 탓에 (태국에서는 매체와 방송에 관한 엄격한 법적 요건이 존재한다) 처음에는 맥락을 벗어난 것으로 여겨지며 공포를 샀지만, 우리는 라디오 프로젝트를 시작했다. 하지만, 이 프로젝트느 전시 안에서 자연스럽게 관련성을 찾아냈다. 그 결과, 참여자들은 이 라디오 이니셔티브에 #RadioHED라는 공식 명칭을 붙였다. 라디오라는 단어에 태국어로 버섯을 뜻하는 hed를 섞은 것인데, hed는 이산어(태국 북동부 언어)로 읽었을 때 다른 의미를 지닌 단어이기도 했다. 우리는 불투명성과 협력적 오염을 실행할 매체로써 라디오 전파와 인터넷(네트워크 데이터 패킷)의 물질성을 활용했다. 이 때문에, 우리는 서로 얽히는 과정에 있는 각자의 주관을 강박적으로 해석해야 한다. 우리의 신호를 ㅇㄴ코딩하고 디코딩하면서. 시간이 지나면서, 균류의 생태계가 형성되었다.

그러나 지능을 갖춘 생명 체계는 처음부터 끝까지 라디오 이니셔티브의 생존 상태에 따라 양가적으로 변하고 있었다 (2017년 8월 기준). 예를 들어, 명백하게 정치적인 라디오 프로그램 구성은 생략되었다. 검열이 없었다면 분열된 공동체로 존재하는 현지의 예술가, 활동가, 대중이 어떤 합의에 이르지 않고도 자신에게 중요한 것을 말할 기회를 제공할 수 있었다. 그리고 그 가능성이 신격화된 화이트큐브의 성격을 대화적인 공공 영역으로 바꿔낼 수도 있었다. 하지만 우리의 운명은 이 가능성을 "탈정치화된" 상태로 자유롭게 흘러가는 프로그램 구성을 뒤바꿨고, 라디오 이니셔티브 전체를 불특정 다수를 대상으로 하는 매체나 예술 퍼포먼스 정도로 축소시키고 말았다. 라디오 이니셔티브의 또 다른 중요한 요소는 "Pirate Box"였는데, 익명의 디지털 상호작용을 구현하는 현지화된 인터넷을 제공하는 장치로써 라디오 이니셔티브의 공간적 실천을 확장했다. 그러나 전시가 개막하고 몇 주가 지나지 않아 이 장치는 전원이 차단되었고, 사람들이 새로 즉위한 국왕을 묘사하는 당황스러운 이미지를 자유롭게 공유함으로써 자신의 불만을 익명으로 표현하는 행위를 멈춰버렸다.

왜 우리의 라디오 이니셔티브를 보여준 전시 공간이 균류적인 성장을 통제하기로 했는지와 관련해 중요한 요소들이 있었다. 무엇보다, 태국은 현재 쇠퇴 중인 군주제를 보호하는 신 군부 체제 하에 있다. 1932년 첫 번째 쿠데타가 일어난 이래, (군주제가 한 번 위협을 받은 뒤부터) 태국

[5] 방콕 시티 갤러리의 공동 창립자이자 TCDC에서 큐레이터로 일했던 수파마스 파홀로가 자신의 파트너 아카폴 수다스나와 함께 운영하는 상업 미술 갤러리에 관해 소개하는 영상을 참조할 것: https://youtu.be/7Unhb2TFgb4

에서는 쿠데타가 지속적으로 일어나고 있다. 두 번째로, 군대가 권력을 장악한 뒤 그 어떤 사회 불안도 진압하려는 강력한 조치가 취해졌다. 이것은 권위에 대항하는 이를 범죄로 규정하는 법인 [왕실 모독죄]를 무자비하게 적용하여 이뤄졌다. 많은 사람들, 대체로 예술가와 활동가들이 이 규칙을 어겨 감금당했다. 마지막으로, 대중을 통제하는 강력한 권위주의적 조치에도 불구, 방콕은 감수성을 잃었으며 결국 푸미폰 국왕의 때 아닌 죽음은 분명 이 현상에 기여했다. 이 모든 요소들은 결과적으로 동시대 태국의 문화와 예술에 기여하는 지적인 삶의 특징에 영향을 미친다. 불행히도, 태국의 동시대 미술은 국내에서 사회적 질서를 유지하고 국제적으로는 긍정적인 외교 관계를 지키는데 있어 계속해서 소프트 파워로 쓰이는 중이다.[6]

화이트큐브의 분위기를 지배하는 사회정치적 요소들로부터 배움을 얻게 되면, 버섯으로 개념화된 라디오 이니셔티브는 그에 따라 통제된 환경에 맞춤으로써 분명 적응을 해야만 한다. 이 경우, 실제로 "균류는 인간이 처한 조건을 나타내는 지표 역할을 하는 종이다." 이것은 칭이 히말라야에서 유래하여 나무로 만들어진 영국의 식민 함대에 적응한 부후균류(dry rot fungus)를 묘사한 내용을 따른다.

왜 라디오인가?

이 시점에서, 내가 왜 라디오에 관해 아주 다른 생각을 가지고 있으며 이것을 예술에 있어 평범한 것으로 선언하는지 설명해야 하겠다.

일반적으로 라디오는 통신의 수단이다. 대규모 소통 수단으로써의 라디오는 지난 수십 년 동안 주로 선전 목적으로 쓰였다. 오늘날, 라디오는 첨단 통신 매체 기술로 대체되면서 인기를 잃었다. 어떤 것의 끝에 대해 마르틴 하이데거가 썼던 미사여구에 따르면, 어떤 현상이 끝에 이르면 궁극적 목적에 도달한다고 한다. 따라서, 라디오 기술의 쇠퇴는 그것의 절정을 가리킨다. 따라서, 하이데거의 논의를 따라, 이렇게 물어볼 수 있다. 라디오로 할 수 있는 다른 것은 뭘까?[7] 많은 사람이 이런 도전적 질문에 관해 생각했고, 테츠오 코가와가 이들 중 하나다. 테츠오 코가와는 1980년대 초 일본의 자유 라디오 운동의 선구자로 당시 일본의 매체 전반은 국가의 지배 하에 있었다. 이런 질문에 대한 응답으로, 테츠오 코가와는 "말하는 사람과 듣는 사람 사이 의사소통의 본질"을 바꾸어 대중 방송(broadcasting)에 반대되는 좁은 방송(narrowcasting)을 도입했다.[8] 이런 실천을 통해 수신자와 발화자의 거리를 실질적으로 좁혔다. 하지만 그는 그 이후 자신의 무한한 자아와 라디오 장비 사이에서 측정한 극도로 좁은 거리에서만 신호를 전달함으로써 자신의 실천을 더 밀고 나갔다. 그리고, 마르셀 뒤샹의 악명높은 "소변기" 작업과 같이, 테츠오 코가와도 라디오를 예술 형식으로 뒤바꾸며 그것에 쓸모가 없음을 선언했다.

어느 정도는 그에게 동의하지만, 라디오가 예술작품이 될 때 매우 중요한 것이 누락된다. 라디오 방송에 존재하는 윤리가 예술을 위해 사라지게 된다면 이것은 어떻게 선전과 다르지 않은가? 예술에 있어서의 평범성을 논한 자크 랑시에르의 논지를 따르면, 우리가 공유하는 지구의 전자기 주파수야말로 협력적 오염이 일어나는 친숙한 장소일지 모른다 (칭, Ibid). 그러한 공통의 자원을 육성해 윤리와 미학의 횡단이 일어나는 장소로 길러냄으로써 라디오는 감각할 수 있는 것의 분배를 위한 원천이 된다 (랑시에르). 따라서, 내가 진행한 이니셔티브에서는 라디오를 단순히 예술적 실천이나 소통 매체로 간주하지 않고 공간-만들기와 정치적 실행을 위한 창조적 실천으로 생각한다. 라디오를 윤리적 실천을 위한 공간으로 간주함으로써, 수행성이 요구된다. 따라서, 라디오는 에두아르 글리상이 말한 "관계의 시학", 즉 서구의 전체주의와 대비되는 전체성이 다양성과 세심함으로 이해되는 관계적 공간이어야 한다.[9]

[6] 포틀랜드 커뮤니케이션의 보고서에 따르면, "태국은 정치적 불안정함을 따라잡으려고 애쓰고 있지만 소프트 파워적인 측면에서는 강세를 이어나갔다." 태국의 소프트 파워는 문화와 관광 분야에 집중되어 있다: http://www.nationmultimedia.com/detail/politics/30321200

[7] Joan Stambaugh가 번역한 마르틴 하이데거의 저서 『On Time and Being』(New York:Harper Collins, 1972)의 56~57쪽을 참조할 것. (*역자 주: 국내에는 "존재와 시간"이라는 제목으로 출간되었음.)

[8] 테츠오 코가와의 에세이 "Toward Polymorphous Radio(다형체적인 라디오를 향해)"는 다음 링크를 통해 열람: http://anarchy.translocal.jp/non-japanese/radiorethink.html

누산타오 사운드스케이프: 로파이 미학

나는 공간-만들기라는 강력한 개념, 특히 라디오 플랫폼이 가져다 주는 급진적 배움의 전력을 위한 가능성에 매료되어 도쿄로 돌아온 뒤에도 이 프로젝트를 계속하기로 마음 먹었다. 그러나, 나는 스스로에게 이렇게 말했다. 이번에 필요한 것은 갤러리 밖에서 이뤄져야 한다고.

그리고서 1년 뒤에 나는 아시아와 전 세계의 예술가, 연구자들과 협력해 누산타오 사운드스케이프 프로젝트를 시작했다. 누산타오라는 이름은 고고학자 빌헬름 솔하임의 가설에서 차용한 것으로, 솔하임은 식민지 이전에 오스트로네시아인들이 해상 경로를 통해 전 세계에 이주할 수 있게 한 문화 다양성과 교역 네트워크에 대한 가설을 세웠다. 이 프로젝트는 도쿄의 한 공동체 술집에서 전 세계를 향해 데이터 패킷을 발신하고 수신하는 하룻밤 길이의 인터넷 라디오 행사였다. 우리는 술집에 함께 모였지만 우리의 몸은 각기 다른 시간과 공간으로 옮겨졌다. 프로젝트의 아이디어는 동시대의 네트워크화된 사회에서 오스트로네시아인들의 해상 이동의 관련성을 찾아보는 것이었다. 프로젝트에 참여하고 협력한 이들은 주제와 연관된 자신만의 담론을 통해 기여했다. 예를 들어, 홍콩에 살고 있는 영국계 중국인 예술가 마이클 렁은 로야바의 반군에 가담하기 위해 전쟁으로 파괴된 시리아에 남기로 한 또 다른 영국계 중국인에 관한 이야기를 자신을 통해 전했다. 렁은 그의 사운드 작업에서 연대감이라는 개념을 통해 영향이 교차 수분(cross-pollination)되는 것을 강조했다. 또다른 사례는 족자카르타에서 활동하는 큐레이터이자 연구자인 시아피아툰디나로, 그녀는 자신의 멘토와 주고받은 녹음된 메모를 재생했다. 그들은 외국에서 인도네시아 현지의 식재료를 얻기 위해 발견한 전략을 공유했고, 생존 요령을 교환했으며, 소속되어 있다는 것에 대한 생각을 하기도 했다.

인터넷 라디오의 오디오 품질은 64 Kbps로 압축해 데이터 접속이 용이하도록 대역폭을 나누게 했다. 이러한 설정을 통해 이 라디오 프로젝트는 전 세계 수백 명의 청취자에게 성공적으로 도달했다. 하지만 결과적으로 청취자들은 매우 낮은 오디오 품질을 수신했다 (술집의 무료 무선 인터넷을 빌어서 쓰는 것이 유일한 선택이었는데, 예산이 충분히 없었기 때문이다).

코덱의 개념에 따르면, (압축 및 압축 해제된) 데이터 전송에서 품질의 손상은 여러 잠재적 가능성으로 이어질 수 있다. 예를 들어, 로파이 데이터가 지니고 있는 불량하고 결함 있는 품질은 새로운 형태의 미학일 수 있다. 사실, 오늘날 많은 예술가들은 예술 실천에서 이런 미학적 성격을 이미 활용하고 있다. 심지어 데이터에 쉽게 접근 할 수 있고 정보를 민주화한다고 주장하는 사람들도 있습니다.[10] 하지만 이런 미학적 특징을 디지털 정보의 장에서 지식에 대한 접근성이라는 더 넓은 담론에서 보게 되면, 고품질의 정보와 비판적 지식에 대한 접근성의 불평등은 자본주의에서 지속되는 문제, 즉 바로 사유재산의 문제를 나타낸다. 또한, 로파이 미학의 관련성을 배움의 정치와 연관지음으로써, 우리는 어떻게 지식이 지배 권력의 이익을 위해 구성되는지를 파악할 수 있다.

지금까지도 군산 복합체의 중요한 요소로 남아있는 인터넷이 냉전의 산물이며, 인터넷을 초기에 연구한 이들은 이익보다 인류를 위해서 이것을 설계했다. 이런 초기 인터넷의 유산이 남긴 흔적은 무료로 제공되는 오픈소스 소프트웨어와 위키백과와 같은 협업 포맷에서 여전히 알아챌 수 있다. 그러나 지금은 인터넷 기술의 격변이 뚜렷하며, 특히 인터넷은 우리의 사회 생활을 외부화하는데 성공했다. 인터넷이 우리의 삶을 매개하면서, 권력자들에게 더 큰 힘이 쥐어진다. 울타리로 둘러싸인 새로운 영지로써의 인터넷은 단지 자유를 제한할 뿐 아니라 우리의 지식이 어떻게 진전하는지 또한 결정짓는다.

#RadioHED의 경우, 군부와 군주제 하에 있는 태국의 사회정치적 환경이 라디오 이니셔티브가 생산한 지식과 문화 오염의 질에 영향을 미쳤

[9] Gabriel Rockhill이 번역한 자크 랑시에르의 저서 『Politics of Aesthetics』(Bloomsbury Academic, 2013) 12쪽을 참조할 것. (*역자 주: 국내에는 "감성의 분할: 미학과 정치" (2008, 도서출판 b)로 번역 출간되었음.)

[10] Billy Su가 송고한 온라인 기사를 참조할 것. "Don't expect a data democracy if you don't participate(참여하지 않는다면 데이터 민주주의는 기대하지 말 것)" : https://medium.com/analytics-for-humans/dont-expect-a-data-democracy-if-you-don-t-participate-cf52217f7bf6

다. 프로젝트를 선보인 전시는 군부에 의한 균질화의 요인들에 저항하려 했지만, 이런 저항은 전시가 혐오하는 규범적 비판성을 강화했을 뿐이다. 이미 자기-수용(self-containment),[11] 즉 지배자와 피지배자의 기회주의적 관계에 기반한 오염이 존재했기 때문이다. 하지만 누산타오 사운드스케이프 프로젝트의 경우는 달랐다. 데이터 전송에 있어 로파이적인 품질은 그것이 생산해낸 우발적 지식을 더 적게 손상했는데, 서로 얽혀 들어가는 것의 권력 역학이 비호환성을 초월하는 것이 목적임을 전제하지 않았기 때문이다. 그러나 이것은 어느 한 쪽이 다른 쪽보다 더 낫다는 것을 뜻하지 않는다. 각각의 이니셔티브가 발전하는데 기여한 서로 다른 요소가 존재하기 때문이다. 이것이 뜻하는 바는 두 라디오 이니셔티브 모두 비교할 수 없고 각각의 뚜렷한 장점이 있다는 것이다. 버섯의 생장과 유사하게, 일부는 배양된 양송이 버섯처럼 통제된 환경에 적응하지만 다른 개체들은 송이버섯처럼 야생에서 거칠게 자라난다.

얽힘. 충돌. 배움. 협력.

이 텍스트를 처음에 썼을 때, 어디에서 시작해서 어떻게 진행할지 몰랐지만, 어쨌든 계속했다. 이제 이를 멈추고 내가 얼마나 멀리 배회했는지 보고자 하는데, 나는 길을 잃고 그 어떤 것도 축적하지 못했지만 그렇더라도 어쨌든 계속해야 할 듯 하다. 열린 결론의 윤곽을 그리며 텍스트를 이어나가보록 하겠다.

두 라디오 프로젝트가 서로 다른 결과를 거두었는지를 바탕으로, 사회도 이와 마찬가지로 무엇을 코딩하고 디코딩해야 할 지를 구축한다는 생각을 통해 이 텍스트의 주장을 확장하는 것이 중요하다. 예를 들어, #RadioHED는 코딩과 디코딩이라는 오염의 과정이 결과적으로 포함되어야 하는, 규제가 가해지는 협력을 향한 접근을 도입함으로써 우리에게 이런 패턴을 보여주었다. 이 경우, 적응하는 것 외에는 다른 방법이 없다. 그러나 협력에 대한 비대칭적 접근에서 충돌을 조장해 양면성에 대한 주목이 이뤄지면, 역학 관계가 눈에 띄게 바뀔 것이다. 이런 점과 관련해 필리핀의 미디어 아티스트이자 연구자인 파티마 라사이는 갈등 협력(conflict collaboration)이라는 전략이라고 이름 붙인 전략을 제안했다. 라사이는 협력에 대한 이처럼 유려한 과정을 갈등으로부터 배움을 얻기 위한 접근으로 정의했다.

"긍정적 피드백 루프에서, 협력의 모델은 편차를 증폭하는 과정, 따라서 충돌을 증폭시키는 것으로 보일 수 있다. 갈등이 증폭될 때, 배움이 일어날 수 있다."

그녀는 대체적으로 낙관적이고 이타적인 방식으로 협력의 하나의 모델로 삼는 국제적인 큐레이터와 조직과 함께 진행한 수많은 비대칭적 협력을 통해 이런 접근방식을 개발했다. 라사이는 이런 접근 방식이 어떤 종류의 협력에도 기본적으로 존재하는 불안정성과 불확실성에 내재한 실패의 중요성을 거부한다고 호소했다.

반면, 누산타오 사운드스케이프는 지능적인 삶은 협력적 오염 없이 불가능하다고 주장한 안나 로웬하웁트-칭의 주장과 전반적으로 유사하다. 그러나 강박적 번역의 과정으로 인해 강화된 상호 의존적인 지적인 생명 체계는 잠재적 위험을 초래할 수 있다. 예를 들어, 식민화의 역사에서 목격한 바와 같이, 끊임없이 타자를 번역하고 소비하고자 하는 필요성이 존재한다. 하지만 이것은 비호환성을 초월하지 않고 번역하려는 충동, 특히 그것의 목표가 더 높은 의식을 달성하고 수행성을 동원하고 불안정성에 대한 인식을 끌어내려는 것이 아닐 때 그러하다. 비센테 라파엘은 이처럼 갈등 중심적으로 번역에 접근하는 것에 대해 간략하게 설명한 바 있다.

"번역이 전쟁과 같다면, 전쟁 또한 번역과 같을 수 있을까? 내가 생각하기로는, 그것은 전쟁의 시기가 번역의 움직임과 같다고 생각한다면 가능하겠다. 번역과 전쟁 모두 질서와 의미에 특권을 부여하는 것이 아니라 내가 번역할 수 없는 것이라고 일컬어온 것의 등장으로 이어진다는 의식이 있다."

[11] 안나 로웬하웁트-칭이 정의한 자기-수용은 다음과 같다. "자기-수용의 가정은 새로운 지식의 폭발을 가능케 했다. 자기-수용을 통해 사고하고, 따라서 (규모와 관계없이) 개인의 자기-이익을 통해 생각하는 것은 오염, 즉 대면을 통한 전환을 무시할 수 있게 해주었다. 자기-수용적인 개인은 대면을 통해 변화하지 않는다." 위의 책, 30쪽.

라디오를 활용한 두 계획 모두 코덱의 개념을 특징으로 하는 충동적 번역을 구현했고, 각 주체들이 신호를 포착하는 것의 불안정성을 인정했다. 그러나, 이 불가능성은 각자가 스스로의 각기 다른 신호를 즐기듯 디코딩할 수 밖에 없도록 하며, 이는 서로 뒤얽히도록 한다. 칭이 전개한 협업적 감염의 개념이 설명한 바와 같다. 협업적 감염이 묘사하는 그런 이상한 연결성은 결과적으로 여러 가능성을 열어준다. 분명 이런 가능성들은 양가적으로 깨지고, 깨져 나가기 시작한다. 이런 불안정한 생태는 외관상 우리의 지속 가능한 삶을 유지하는 기본적 뼈대이다.

글 TEXT // 종 파이레즈는 Jong PAIREZ

영한 번역 EN to KR TRANSLATION // 박재용 PARK Jaeyong (Seoul Reading Room)

쿤치 커미션의『카탈로그 No. 3』, 디스플레이 디스트리뷰트가 이끈 출판 프로젝트, 리드인, 그리고 쿤치가 2018년 서울미디어시티비엔날레에서 공동편집 참여.

Commissioned by KUNCI for『CATALOGUE No. 3』, a publishing project initiated by Display Distribute and co-edited together with Read-in and KUNCI in conjunction with the 2018 Seoul Mediacity Biennale.



목차로 돌아가기
Return to Table of Contents

참고문헌 REFERENCES

TSING, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. USA: Princeton University Press, 2016.

TSING, Anna Lowenhaupt. "Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species." *Environmental Humanities*, Volume 1, Issue 1, 2012, 141-154.

LASAY, Fatima. "Conflict in Collaboration." *Synch: A Forum on Collaborative Practices*. Cultural Center of the Philippines, 17 August 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Rockhill, Gabriel (trans). *The Politics of Aesthetics*. Bloomsbury Academic, 2013.

NANCY, Jean Luc. *Inoperative Community* (Theory and History of Literature). University of Minnesota Press, 1991.

RAFAEL, Vicente. *Motherless Tongues: The Insurgency of Language amid Wars of Translation*. Duke University Press Books, 2016.

GLISSANT, Edouard. Wing, Betsy (trans). *Poetics of Relation*. University of Michigan Press, 1997.

종 파이레즈는 필리핀 레이테에서 태어났고, 현재 도쿄에서 비숙련 외국인 이주 노동자로서 거주하며 활동 중이다. 필리핀 예술대학에서 예술학으로 석사 학위를 취득했고, 도쿄예술대학에서 큐레토리얼 프랙티스를 전공했다. 일본에 거주하는 동안 러브호텔 관리인으로 일했고, 최근에는 석사 논문을 쓰면서 슈퍼마켓의 잡부로 일했다. 항상 예술가가 되기를 꿈꾸었으나, 예술은 특권을 요구하며 이탈리아 기호학자 파올로 비르노가 정의한 것과 같은 종류의 대가적 기교가 필요함을 깨닫고 난 뒤 결국 꿈을 버렸다. 예술과 일에서 겪은 불화는 뭔가를 만들어내는 문화와 생산적 불안의 미학에서 벗어난 다른 종류의 창조적 실천을 개발하게 해주었다. 파이레즈는 현재 라디오의 공간을 플랫폼 삼아 외국과 현지의 프레카이라트(precariat, 불안정 노동자)와 함께 시간을 두고 진행하는 협력적 연구를 진행 중이다. 문화연구, 큐레토리얼한 측면에 관여하는 예술, 동남아시아 지역학, 동시대 미술을 독립적으로 수행하는 연구의 관심사로 삼고 있다.

Jong PAIREZ is from Leyte but currently lives and works in Tokyo as an unskilled foreign migrant worker. He studied Studio Arts, majoring in Painting at the University of the Philippines College of Fine Arts and received an MA in Art Studies and Curatorial Practices from Tokyo University of the Arts. While in Japan writing his MA thesis, he has worked as a love hotel janitor and more recently as a supermarket errand person. Jong has always dreamt of becoming an artist, but he eventually abandoned the idea after realising that art requires privilege and the kind of virtuosity as defined by Italian semiologist Paolo Virno. His estrangement from art and work allow him to develop a different creative practice that withdraws from the culture of making and the aesthetics of productive anxiety. Pairez is currently working on a durational collaborative research with foreign and local precariats using radio space as a platform. His independent research interests include cultural studies, curatorially engaged art, Southeast Asian studies, and contemporary art.