

- ① Translucent
Trans-corporeality,
- ② Cultivating Museum
Ecologies Otherwise,
- ③ “Holding Poison”:
a roundtable on toxicity
in ethnographic museum
collections,
- ④ After objects
- ⑤ When False Canines Speak,
- ⑥ Synchronic Cinema
Manifesto,
- ⑦ Who Is She,
and How Long Has She
Dreamed For?,
- ⑧ The
Untouchables,
- ⑨ 350,000 Leaks,

ARAM LEE (2020—2025)

This book is self-published by Aram Lee (author).
The original English texts were written and published across various venues and media
between 2020 and 2025, and have been translated into Korean for this edition.

ORIGINALLY PUBLISHED IN:

① Translucent Trans-Corporeality

Published in Troubles dans les collections, Paris, 2024.

Still from video, Everything Was Forever, Until It Was No More, video, colour, 16 min, 2025.

② Cultivating Museum Ecologies Otherwise — Interview by Colin Sterling

Published in the project Cultivating Museum Ecologies Otherwise, Amsterdam, 2024.

Still from video, X-hale, film, B/W, sound, 2 min 23 sec.

③ Holding Poison, a Roundtable on Toxicity in Ethnographic Museum Collections

To be published in Toxic Materialities, Studies in Art and Materiality, Brill, 2026.

Image documentation of the performance Holding Poison — ninety-five 3D-printed microbial
machines; performance, 40 min, Tropenmuseum, Amsterdam, 2023. © Konstantin Guz

Still and excerpt from video, Everything Was Forever, Until It Was No More,
video, colour, 16 min, 2025.

④ After Objects, No. 5: Learning From Ancestors,
Epistemic Restitution and Rematriation

Published in Errant Journal, Berlin, 2023.

Still from video, When Object Turns, video, 9 min 5 sec, 2023.

⑤ When False Canines Speak

Commissioned by Project Sonic Fabulations.

Initiated at Archive for Eleventh Hour, Whole Life,

Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 2022.

Still from video, The Nervous Canines, film, colour, sound, 12 min, 2022.

⑥ Synchronic Cinema Manifesto / When Site Lost the Plot

Published on the web, Amsterdam, 2022.

Still from video, Shadow Zones, live-generated film on map, B/W, sound, 30 min.

⑦ Who Is She, and How Long Has She Dreamed For?

Published on the web, Amsterdam, 2022.

Still from video, The Journey of the Dutch Wife, Kabupaten Sumedang, West Java Province,
Indonesia; film, B/W, sound, 8 min.

⑧ The Untouchables / In the Pause of a Gesture There Might Be an Echo, Suns and Stars

Published on the web, Amsterdam, 2020.

Still from video, On a Possible Passing from the Inscription to the Body, video, B/W, sound, 12 min.

⑨ 350,000 leaks

Published on JaJaJaNeeNeeNee radio, Amsterdam, 2024.

Image documentation of the live radio performance 350,000 Leaks, Freezer room, Depot of
Wereldmuseum, Amsterdam, 2024.

Text: Aram Lee

Translation: Aram Lee, Izzy Lee

Design: Miquel Hervas Gomez

Printing: fanfare

Publisher / Self-published by Aram Lee

© Aram Lee, 2025. All rights reserved.

This publication was made possible with the support of the Mondriaan Fonds.

① Translucent Trans-corporeality

A CONVERSATION BETWEEN ARAM LEE & LOTTE ARNDT
ON LEE'S EXPERIMENTAL FILM X-HALE

2024

Lotte Arndt:

Aram, our conversation started in 2023 when you were a guest resident at the Rijksakademie in Amsterdam, researching as part of the Pressing Matter Program on Ownership, Value and the Question of Colonial Heritage in Museums on toxicity, microbes, and the irrepressible porosity of the museum. You traced humidity that had come through the museum's walls and found living organisms in the water droplets. You used this to develop a performance entitled Holding Poison shown in summer 2023 at the Wereldmuseum Amsterdam, formerly known as Tropenmuseum and a film: When, Objects, Turn (9 min, 2 sec, 2023). In a further step, your essay After Objects has been published in the Errant Journal. I was very interested in the way you think through colonial collections and museum conservation to reflect on biopolitical and infrastructural control mechanisms over colonized and migrant bodies, while you are constantly proposing speculative protocols to circumvent or undermine these technologies.

For our issue on The Edges of Conservation, you propose a film with the polysemous title X-hale: It shows an X-ray image of a body that seems to be inhabited by moving organisms, while an intermittent Indonesian voiceover is heard and fragments of a poem in several languages flicker across the screen. What do we see?

Aram Lee:

The work started from an exchange I had with a Chinese Indonesian colleague and friend, Francisca Angela, also a resident at Rijksakademie. Both of us had to undergo a medical exam to diagnose tuberculosis when we arrived in the Netherlands. The exam involves medical imagery: You hold a metal plate to your chest and then hold your breath while an X-ray image is made of the lungs. In my work, I combined the medical image of my own body with the images that I had made under the microscope in collaboration with the immunologist Juan J. Garcia Vallejo of the Microbes Laboratory at Amsterdam UMC: we analyzed a water droplet from the basement of the Wereldmuseum Amsterdam that had dripped through the museum's thick foundations. The test revealed 95 living cultures within that droplet. In spite of all the museum's efforts to seal its walls and shield their collections from the outside world, thousands of living organisms still managed to infiltrate through the walls in microscopic quantities of water. I was interested in the porosity that became apparent in this process. The museum's goal of creating a conservation space that could effectively separate inside and outside had failed.

LA:

In your film, you overlay footage of the living organisms with the X-ray images of your chest – visually, they inhabit your body, as your lungs are circumspectly examined.

AL:

The filmic collage combines my personal, lived corporeal experience, which became an object of medical examination, with the microscopic images of the microbes in the water droplets at the museum. It considers the body as a geopolitical locus, as a territory under surveillance to distinguish registered, authorized, and legalized bodies from those considered a danger, or as stowaways, illegal entities, bodies crossing borders without permission.

Both my friend and I had to undergo this mandatory examination, because, when I arrived in 2011, Korea was still one of the countries considered “at risk” from tuberculosis. Indonesia is still on the list, but Korea has been removed. Prior to the exam, people of all origins, wait in a room. One begins to perceive oneself and others as bodies whose status is under scrutiny, present only to establish if they can be labeled healthy and stay, or not. During the exam, you have to stand with a metal plate against your body, and you are asked to breathe in deeply. Then, you have to hold your breath until you have permission to breathe. I experienced the moment as a suspension of my right to breathe, a suspension that would last the time it took them to decide whether the air that I had brought from Korea was threatening to the Netherlands, or not.

LA:

X-ray has repeatedly been used in feminist experimental filmmaking, often to refer to the vulnerability of the body, and its “over-exposure” by technology and patriarchy ①. In addition to the fragility of the body as displayed in the x-ray images, in your film you bring the images of the moving microbes to your body. Thereby, you operate a shift, whereby your body and the transparent and “overexposed” medical images of your lungs scrutinized with suspicion by a public health service enacting geographical, bodily controls while attributing degrees of potential danger to them, now becomes the support that allows the microbes to move freely. As if confirming the suspicion of the public health authorities, you visually contaminate your body, inscribing living cultures within it that transgress walls without permission. When watching the film, there is an uncertainty whether these are images of disease gaining space in the human body, or whether they are beneficial parts of the body’s vital processes?

AL:

I let the images of the microbes perform in my body, which created a very intimate contact with them. It allowed me to relate to them bodily, to hold them visually in my body, not only to look at them through a microscope from a distance. The idea is that one body is connected to another body, and then to others beyond. Hence I aim to go beyond the binary conception of human and non-human. This transmission between bodies reveals that bodies are related and interdependent, and are falsely conceived as isolated. These layered images of my body and the microbes’ body can invert misconceptions and summon the ghosts of stigmatized kinfolk. It is a translation of (un) captured bodies, (non)institutional bodies.

In the filmic collage, external and internal are no longer separated. Accepting the existence of living organisms in yourself appears as the very condition of life. Inside and outside are constantly articulated by inhalation and exhalation, in a relationship whereby the body is renewed within the context of what surrounds it – there is no clear distinction between what is “me” and not me. The binary opposition of human and non-human has caused manifold environmental problems. Similarly, dominant structural paradigms such as the idea of a global South and global North polarize the world along colonial and economic lines, and oppose what is fundamentally connected. Here I think specifically of the scientific classification and hierarchisation of living worlds via conservation practices. In my project ‘Holding Poison’ I discovered how until the 1960s and even later, the biocide DDT was used in many ethno-colonial museums across Europe to kill any living organism cohabiting with the institutions’ collections. In order to stabilize the displaced materials, the conservation departments weaponised them by rendering them toxic to touch. If ever repatriated, they will carry the white crystallised poisons of toxic modernity. The material life of these perishable objects, made of organic materials, coincided with their removal from the cultural environments of which they were a part. The artifacts in the museum collection are exiled from their homeland and the colonial museum introduces toxicity into their bodies. Exile here stands for collaborations, connections, sediments, and flows. They are interrupted and their lives were – potentially eternally – put to sleep through their poisoning.

LA:

With X-hale you chose a polysemic title. The “X” can be read as a reference to what is unknown, in flow, rendered visible but not fully graspable... In French, “born under X” means that your parents are not known, that there is no traceable biological genealogy.

AL:

I was intrigued by the resonance between the words “exhale” and “exile”. During the examination, you are asked to hold your breath until the process is complete, then you can exhale and they let you go. While the image is being taken, the flow of breath necessary for any living organism is suspended until the medical staff declares your body free of danger. The examination itself is an experience in the fragility of a body in exile, its vulnerability, subjected to suspicion and investigation. I wanted to work on the stressful and frightening experience of breath suspension. To enhance this experience, in the first part of the video, the soundtrack is solely the sound of breathing in, breathing in, breathing in, breathing in – the breath never flows in the opposite direction. Only at the end of the video is there a change in the direction of breath, and you hear lungs breathing out.

LA:

Before I read the title, I misheard it as “excel” and found this additional dimension telling, because it relates the museum object and the medical scrutiny of the (migrating) body to data, classification, and control. In opposition to quantifying approaches, you relate to the objects in the museum by attributing subjectivities to them, while striving to be in connection in several ways, of which inscribing them in your body is one. In your essay *After Objects*, you stage a dialogue between the objects stored at the Wereldmuseum Amsterdam that converse about their condition in the museum collection. One of them, inventory number RV- 3981-33 speaks about preventive conservation measures and climate control: “To avoid decay, as you see here, I am wearing the time grid indexed within the floor plan. My climate is controlled and sanitized while all four seasons pass by outside. But the problem is that, while the building fears decay, it perpetuates an immemorial power, projecting a totally different ideological vision onto my body. It privatizes the heterogeneous landscapes of archived things and removes all the vibrant scenes and living things inside of me. Controlling the climate of Others means controlling the time and life of Others.” ②

Could you comment on this idea to control the life of others through the climate of the space they are kept in?

AL:

At the museum, objects are isolated from the cultural context in which they were inscribed prior to collection. I was researching the plumbing system at the Wereldmuseum Amsterdam – which is like the museum’s respiratory system, where water is constantly regulated. It is the foundation for creating an artificial climate within the museum.

Thinking about how the museum breathes, I visited its basement and from its damp walls I collected water. In this liminal zone, somehow at the borders of the museum’s, I found ninety-five living cultures, unregistered in the museum’s inventories. This led me to conceptualize the plumbing and climate systems as a respiratory system in contrast to the reality of the museum’s sealed ecological climate cycle. Millions of objects coexist within the collections that make up institutions. The institutional climate is hegemonic. It is an artificial climate that sustains the past: This is where museums’ activity is most intense: they replace a specific context with an artificial climate.

I’m not only talking about the institutional climate, but also about the global climate: Both are structured by labor exploitation and racialised class struggles. You cannot think about a specific environment without becoming aware of who has rights and who does not, which bodies can circulate freely and which bodies are controlled. I looked at one European ethnographic museum’s institutional climate as a prototype of global climate. Where should these global southern objects be relocated/returned to?

World-wide exportation of the Western-museum model has taken museum technologies to many places around the world. As well as the creation of artificial climate control of humidity and temperature, one museum in the South now also applies conservation technology, and probably uses toxic chemicals on objects for purposes of pest control. If we think about cultural processes as dynamic interactions between people, things, environments, and spiritualities, what approaches are actually able to accommodate these?

Here I imagine the museum’s respiratory system. Plumbing is essential for the building to sustain its cooling and heating system, enabling the establishment of a hegemonic climate within a museum. It refreshes the contemporary audience, cleansing the space to create a vacuum around objects. However, piping is also a potential hidden respiratory system connecting the microcavity of the glass box inside the museum to the exterior ecology.

The pipes enable the passage of air and water, which sustain the institution’s hegemony. But we can also see them as the bellows to the museum’s vocal chords, allowing the museum to speak. The water contains the bodies and species of territories. It is manifold, it carries millions of beings, it deconstructs the categories. It leaks and flows bodies and knowledge. We see multi-species-interdependence. In this kind of entanglement, fluid exchange allows all agencies to participate in the museum.

LA:

Materialist feminism points to the constitutive imbrication of bodies and environments, contradicting strongly the modern isolation of the body or even its parts from the place of its dwelling. The cultural theorist Stacy Alaimo underlines this imbrication with her notion of trans-corporeality, the fact that “the human body is never a rigidly enclosed, protected entity, but is vulnerable to the substances and flows of its environments, which may include industrial environments and their socio/economic forces.”^③ She shows that X-ray has served as both a technology of control for dominant classes, and leverage for environmental justice claims for workers in precarious conditions, notably when demonstrating that diseases are not extrinsic but caused by the conditions of working in mines or with toxic substances. In the use you make of the X-ray image of your own chest, you turn imagery produced within a hygienist perspective with a biopolitical goal into a locus for radical relational co-constitution with others, at your and their existential risk.

AL:

If there is life in these congealed hegemonic regimes, can it possibly leak, and if so, what could be considered as a leak? While researching the relationality of colonial objects, one concept stuck with me: “transcendental homelessness”, a concept that results from the existential collision of the apparent opposition between a reality divided into external and internal. Like the state of knowing, there is a destination that has no path.

LA:

While the voice-over in the video, the voice of your friend Francisca Angela, speaks in fragments of the poem you co-wrote together, the text fragments that appear in the image are written in three languages, Indonesian, Korean and English. The sound pieces and written words become part of the film, and introduce doubt as to what is said and what is understood, which resonates with the intimate experience of those who belong and those suspected of not belonging. Fragments of text in several languages co-exist, some a translation of each other, some autonomous fragments of a poetic text engaging with a frightening situation. The way you use language also deals with foreignness, belonging, opacity, community, and the porosity of these.

AL:

If I could live in my own body instead of living in other people's memories, If I can talk about, The tradition of foreign objects' silence Calling there. No sentence is ever finished. It is about the archive and melancholy,

because No one called there, so nothing happened there, or to us.

The text does not describe the scene, but neither is it completely abstract. It is performative rather: let them play and move on my body; to recount my life, my story can only be jumbled to create a new map, it must include zones that have not yet been recorded. Displaced objects and the search for porosity are the core of my practice: how to admit my body or our bodies as interconnecting boundaries. If we find tiny holes then what might leak from them, and how can we travel from there to speak with our own languages that are not yet constructed. The tiny holes might be the spot where the uprooted bodies are dwelling, or where the dominant history is withheld. The stories of bodies have a lot of invisible pores. Within these porous bodies is there a possible passage to connect the past and other futures that are not pre-formed? Could this action become a challenge to the continuity of historical power?

LA:

You already spoke about the one-way movement of breathing-in over the first part of the film. There are other soundscapes. What is in them?

AL:

The film brings together three sounds. The sound of breathing – breathing-in during the whole first part, then breathing-out at the end; the voice of my friend speaking; and the sound of the outside world as heard by a baby in the womb. The latter has a water-like quality, and alludes to a situation where one being lives inside another, fully dependent on another while not being identical with it. The being is seemingly exclusively held inside, while the sound recording shows how this experience is very much connected to the outside. The medium that links inside and outside is, once again, water, liquid, and just as in my research on microbes, technology is needed to capture the sound.

But the issue is also about care: from these porous zones can we conceive the interdependence of bodies with their environment in a different way than through measurements, data, and conservation? How might we approach them via the senses, bringing in the bodily experiences of dwelling in spaces under tension?

LA:

Part of what I describe as “toxic conservation” is the attempt to exclude processes of decay and transformation from the museum, to suspend time as much as possible, to conceive of preservation as keeping things stable, unchanged, identical to themselves over

decades, or even centuries – and to resort for this purpose to measures extending from climate control and closed storage to treatment with chemicals. The reference frame here is the nation state and the national museum, which extend beyond the life cycle of an individual, and allow a huge accumulation of matter, objects, and cultural values that integrate a protected pool of national heritage.

Your work looks at the instabilities of what is meant to be kept unchanged. In your performative work at Wereldmuseum Amsterdam, you blew the images of the microbes up to several million times their size, 3-D printed them in clay, and equipped them with a motor so that they could move throughout the hall of the museum, accompanied by performers. The figures of ninety-five microbes found in the infiltrated water were then rendered in 3D and their studied, captured, and portrayed motions were scaled up and made perceptible to humans. By embodying their intelligence and moving around the space, they performed in the museum. This machine-powered, microbial sensorium appears, together with models of the poisoned objects, in the building's main hall. Each movement is derived from a microbial entity interacting with each other to form a collective forty-minute long choreography, reflecting the complete lifespan of the microorganisms found in the water. Audiences are allowed to move the microbes in the museum and they begin to spread out around the space. Future iterations of the performance will take place in other locations such as staircases and corridors and places that visitors cannot readily access like the collection depot and the director's room.

What museums try to exclude is here transubstantiated into performing museum objects in their own right, which become the focus of the installation.

In X-hale you push your awareness of the body's permeability and its interdependence with its environment further, by digitally contaminating the microbes inside your body, at least visually, to create deliberate confusion, with a potential to trigger a health scare or reactions of alarm. The former asks the question “Is this body a danger?”; while the latter asks, “Is this body in danger?” – two perspectives with very different ethical and relational implications. Contamination is not a playful activity, but rather a very conscious engagement with the surroundings, people, languages, relationships... Which implies that you too put yourself at risk, you have to rely on others, not exclude these interdependent worlds from your considerations. The very condition of your existence is that you are in a relationship, and you require care and attention.

The film made me think of Barbara Hammer's experimental short film *Sanctus* (1990, 16mm, color, sound, 19' 00), a visual poem based on scientific X-ray images taken in the 1950s by the doctor and experimental filmmaker James Sibley Watson. Hammer colors the medical images and puts them to a soundtrack of church music, in a way that renders these fragile and spectral bodies sacred. The film was released in the years of the AIDS crisis, when thousands of people infected with HIV were dying and socially stigmatized for their illness. Hammer turns the medical character of the images into sanctified beauty, taking them away from factual, emotionless transparency. Instead she celebrates these vulnerable, translucent bodies with care and attention. I think this relates to your work, as sacrality is one dimension that objectivist conceptions of science and museum conservation exclude.

AL:

I am interested in the ways in which non-humans are used to maintain or potentially subvert power structures. In *Alien Phenomenology*^④, the philosophical attempt of knowing “what the experience of things is like” is ultimately left in a state of inspiration rather than being clearly defined. Here I consider ethno-colonial objects as post-human. This concept is useful for its parallel with objectified people/cultures. It seeks to open and enter the “other world (in order to cancel the predefined future)” by reaching the metaphysics of objects through inanimate objects/microbe vibrant entities – boundaries become blurred. However, this world of objects cannot be understood with the eyes that recognize the world of subjects. So speculation is inevitable here.

In my imagination, I was thinking of my body as an anti-museum. The sanctuary, where every encounter with the ruined, trashed, and exhaled (as we admit we are all agentive unknown bodies, hyper objects), can mingle, collide and breed into something else, instead of being displayed, or constantly requested to prove our alien body. We can propose to travel together, without arriving anywhere anymore. We can imagine a space for our own re-breeding.

FOOTNOTES

① As Maud Jacquin pertinently writes by quoting the poet Sylvia Plath in a text on Sandra Lahire's experimental films, Maud Jacquin: "Overexposed, like an X-ray": The Politics of Corporeal Vulnerability in Sandra Lahire's Experimental Cinema", in: *Living on Air. The Films and Works of Sandra Lahire*, 2023, pp. 21 - 29.

② Aram Lee, "After Objects", In: Irene de Craen (ed): *Learning from Ancestors. Epistemic Restitution and Rematriation*, *Errant Journal*, No. 3, 2023, p. 64-77.

③ Stacy Alaimo: *Bodily Natures. Science, Environment and the Material Self*, Indiana University Press, 2010, 28.

④ Ian Bogost: *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

② Cultivating Museum Ecologies Otherwise

2024

Q. Do you consider your work to be ecological? In what way? What are you trying to engage with?

I consider my work to be ecological since it engages the interrelationship between an institutional ecology (artificial), the indigenous (previous) ecology of the collection and the institution's exterior ecology. And how those ecologies can interact with each other. For me, ecology is about the 'relationality' of a political body and other political bodies: its physical environment.

Q. Related to the previous question: What kind of role does the ecological have in your practice, whether that be in terms of materials, supply chains, processing/transferring resources, infrastructures, collaborations, thought processes/theory, spaces, and so on?

I am using ecology as a tool/or vision of remediation to deconstruct the linear preformed futurity of institutions. This process transforms solid, situated things into flowing gestures. This ecological dimension creates a space for remediation within my work, which is very important.

Ecologizing in the museum can be seen as a potential protocol of historical narratives and their associated power, liberating its boundaries. This especially concerns the question of how we can challenge the predominant western vision of the Global South that exists as a 'prototypical, oppressed residue' in Ethno-colonial museums. So here, I see ecologizing in the museum as a method to decolonize colonial objects by repositioning them into the biosphere.

For my current on-going project 350,000 Leaks, I use a water pipe and its flows as a means of connecting the bodies of objects with wider ecosystems. I am exploring how they can make visible the sociopolitical, institutional, historical and psychological design systems of objects in museums and how they can recirculate the objects. This process can open the strict extensive border and potential magnitude of clogged things in the museum.

I'm asking whether bamboo, ceramics, gourds, parrot feathers, fruits, and shells of objects can finally get wet together with us? The objects can be re-metabolised via subversive existence of water pipes to the ocean. In other words, the presence of the water pipe can potentially unpick the frozen sequence of the objects, which are supposed to be in tropical climates but find themselves stuck in sterile museums. This method could bring the ecological sensitivity of objects back to life.

The research includes analysing the direction of the water pipes and their speed and flows, by mapping the locational, spatial boundless scale, length, and floor plan of the Tropenmuseum in collaboration with the microorganisms in the water, climate scientists and urban architects. I am creating a cartography of the Tropenmuseum by reassembling and drawing the reticulation of water passages, rainwater wells, water taps, and waterkelders which can open the circuit of sealed objects; revealing the structural sequence of the water path from glass cabinet to the room in the depot to outside of the museum, to the canal in the city, and ultimately all the way to the ocean.

Mapping water pipes and tropical objects on the map will indicate the object's re-positionality. It constellates the liquid interchange between the leakage of water, tropical objects, and the dripping of tap water. The ultimate territorial border of the objects, starting from the museum to the ocean and then potentially to their original region, is marked and seen by the water's path and represented in an unfinished sequence of objects.

This perspective resonates with Astrida Neimanis's posthuman feminism, which rethinks the body as a watery existence beyond traditional divisions between human and nonhuman beings. We are all bodies of water, and through the circulation of water we are conceived as relational beings that are continuously connected to and permeated by one another. Water moves across rivers, seas, clouds, and bodies, forming a shared world—a hydrocommons. Through water, we constitute a materially entangled community with others, animals, and the environment. The movement of water across borders and boundaries invites us to understand the body as open, entangled, and continually in flux.

This speculative, performative map marks around 60 species of Southern objects related to climate sensitivity. This marking of cartography becomes a political action by revealing things and surroundings that are not seen. The scale of perspective on the map will reestablish the surrounding of the object's context.

Using this process, I navigate the related dynamics between the colonial body and ecological time. Climate and colonial museums generate waves of the latent intrinsic beings of colonial objects. This premise and artistic approach will open possible resilient passages for translocating from solid retention (museums) to fluid protention (anticipating new futures, cancelling pre-formed time), from denaturalising to naturalising, from depot to ocean, from the Global South to Global North.

The motion/notion of return is a diplomatic/decolonial tactic used to circumnavigate multiple timelines, giving critical kinesiology to colonial museums that extend the linearly pre-formed western futurity. This approach to colonial objects metabolises the very potential movement of self-constitution and revitalises latent oppressed layers in the object. It can extend the typology and capacities of colonial objects that have disputed histories. It becomes a venue where we can discuss new epistemologies.

Through this embodied practice, the relationality of the objects will be unfolded

and propagated. So the marginalised narration will be awoken and performed, potentially shaping another future. They become real invited witnesses to reply and to discuss the interdependence of the Global South and the Global North, which are ultimately connected to one another. The extended ecological dimension will give a renewed resilience to colonial objects and test their bidirectional passage as interlocutors. It metabolises the potential ecology of cross-trans-territoriality in objects. Their re-existence is moving toward co-existence.

Q. In what ways have you encountered the ecological in the museum?

I encountered the ecological in the museum via the leakage of their infrastructures, which contrasts their artificial ecology. I found many things living, vibrating, and moving in the water from the museum's borders (literally in its liminal space), its damp basement walls. From there I found the potential for a plurality of dialogues challenging the historical monolog of coloniality.

Q. How does your work engage with the infrastructures of the museum? Why is this important?

It's important because I am interested in the object's ontological condition in the museum. The walls of the building, the climate system in the depot, all this infrastructure actually trains and disciplines the objects. Even though their geographical bodies are deeply engaged with their land-specific conditions, the museum influences the material, even the epistemological reality of Southern objects, the diverse climate formations of their material reality and the landscape of their body; including form, ideas, material, technique, function and human dimensions... Therefore its exterior climate is important as well. Climate time in real time is the primary key in my project to dealing with an interregnum in museums, to quote Gramsci: the old is dying, and the new cannot be born. For me, this sums up colonial museums and my work speculates other futures generated by displaced objects and displaced climate.

Q. In what ways do you understand colonialism/capitalism/ecology to interact?

The binary concept of nature and humans incurred various environmental problems and dominant structural paradigms in time. This dichotomy includes white-aboriginal, object-subject, nature-culture, human-non-human and as a result of this extraction comes the state of the body becoming currency, debt, commodities. This also signals the logic of 'gore capitalism,' in which violence itself becomes

an economic rationality, revealing a structural reality in which life and the body are treated as exchangeable and expendable resources within the market's value chains.

The colonial museum is a prototype to perpetuate these ideas while also echoing the multitude of colonialism, capitalism and ecology. On a planetary scale, the structure of coloniality continues its establishment of dominant time in capitalism as an updated notion of the Global South and Global North. The suppressed body of colonial objects from the southern hemisphere is a construction of the past and a synthetic time of past - current - (preformed) future that generates a singular hegemony. Additionally, think of the realities of ecology as (even) visualisation of this chain, they are an expanded meaning of toxicity in relation to colonial restitution, in light of the ongoing realities of the Global North dumping toxic waste in the global South.

Q. Tell us about your recent work 'Holding Poison'. What are the implications of this microbial perspective within museums and artworks? And I'm also interested in the links between micro and macro-scale: who or what has agency in this shift and interaction? Finally I'd like to ask you about the notion of toxifying/purifying in this context.

Holding Poison is the first chapter of a trilogy that make up the aforementioned 350,000 Leaks project. When I followed the sequential waterway in the museum, I found life from water leaking from outside to inside. After this discovery, I started to ask if a museum can embrace any living thing so it can finally become a space for life? What actually constitutes life and what can be considered life? These microbes from the water are the institution's diverse 'vibrant matters' as living forms of life. These fluid elements are in stark contrast to the stasis we always associate with institutions.

By working with immunologists in the Microbes laboratory at Amsterdam UMC, we found portraits of ninety-five microbes living in museums found in leaked water on the wall of the museum, vibrating, pulsing and expanding. I started to question whether this form of liminal zone be performed as an extension of the border, to compose a different reality. These living cultures have their own movements and will. These unruly movements and their performativity are significant because they're the uncontrollable others, the unruly knowledge, they are empowerment. How does this malleable, moist body, itself a multitude of heterogeneous matter, challenge the idea of the poisoned objects, with their white crystallised disciplined bodies covered in the pesticide DDT?

It was important to scale them up and make them perceptible, sensual to us (like the climate). Because of this micro and macro-scale perspective we can re-establish the connection between the surroundings of the museum's enormous, controlled system and an object's positionality in our sensorium. I studied the gestures of microbes and applied them to 96 robotic moving microbes with sensors attached. Those tangible microbes were moving around the museum including the exhibition space, depot, staircase and reception.

The choreography of poisoned objects weaves together the liquified things in the museum, including microbes and poisoned objects. Here the performed objects were microbes, but they can also be opened agents, subalterns, things on the border, current ecologies, and meta-physical agents that are not seen in our society.

Their performance can deconstruct the categories of body, species and territories if we let them. It's in this heterotopian space that knowledge can leak and flow, creating a space where all agencies might be able to participate in the museum. The choreography can detoxify the space, and transgress this border and identity.

In these projects the dual toxicity is related to clogged things since the objects are covered with toxic pesticides and toxic modernity. Because of this we are not able to reconstitute the objects (both physically, and conceptually), and the toxic modernity is sealed. In contrast to their still life, vibrant matters are important here to give kinesiology to the sequential hegemonic ecology of the museum. So, I used the notion of leakage as the opposite of toxicity, as a way to decolonize the museum to emancipate the toxic form of objects and visualise the potential porosity of the museum to breath.

Q. Your 2019 workshop 'Tropical, Objects Turns' looks at museum adaptations to climate change in the context of looted materials and objects from the global south in European museums. How did this workshop progress and how did it affect how you think about museums, their collections, and climate?

The workshop was organised into three sessions, Session 1: Performing for the Future Habitat, Session 2: Prototyping for the Future Habitat, and Session 3: Storytelling for the Future Habitat.

It started with the questions: In a potential scenario where our climate could get warmer and “tropicalised”, can objects that come from the tropics, but are kept in European museums, transgress their current passive state of untranslatability? Can forms and ideas from the South contained within objects lead us to future adaptations for new climate conditions? How can we re-translate the knowledge and social relations carried by these objects to an European context without privileging western modern conceptual paradigms?

I investigated this scenario and focused on objects in the context of Europe that are connected to us through various global warming transformations in order to understand upcoming new landscapes by sharing the object’s knowledge. By looking at the archive of the Nationaal Museum van Wereldculturen (NMVW) in Netherlands, the Southern objects, and their current context, the project draws out a new translation of tropical archives in museum collections on the history of colonial trade and exchange. The tropical objects are collaboratively re-read to create a new atlas of the objects from the southern hemisphere.

One example is an object from Suriname which is integral to a ritual rain ceremony. The object RV-360-7049 is an early 18th-century rattle made of a brown painted gourd with a wooden stick put through it. As well as bamboo, the gourd water bottle is one of the most common sights in the tropical collection in the NMVW. Gourds are widely cultivated in tropical and sub-tropical areas due to their specific function of holding and keeping water cold in warm climates.

Due to RV-360-7049’s use in water ritual ceremonies, it functioned as media used to connect tropical landscapes to humans. A piai (shaman) performed with it as it’s an integral part of a ceremony responding to the tropical climate. So we were performing with colonial objects but in the meantime imagining a future that is accelerated by global warming.

The scope of the workshop¹ was to map the object in unusual ways to produce a different understanding of it from those we are familiar with. The aim being to experience “the Tropics” through movement. How we engage with and move the body to use tropical objects, and the shape of the objects themselves, is the trait d’ union of the performance

choreography. These movements indicate contexts from where objects came, giving the possibility to experience their “indigeneity”. The Tropenmuseum archive is translated into a bodily experience, and not a visual or a verbal one. Through a process of a materialised collaborative moment of thinking together, the public co-creates a new speculative landscape by retranslating the objects from the archive. Through several workshops, I found the potentiality of colonial objects that can become vibrant matter, the knowledge can be awakened and ecologized. Also they become a prototype of a future habitat in our global reality, allow for the emergence of new landscapes and speak their urgent contention. Here I would like to mention the notion of rematriation, a return to a spiritual way of life with respect for Mother Earth, as a way to connect colonial objects and ecology.

Q. Your 2019 work ‘A Dissonance of Landscapes’ seems to look at the interaction between cultures with different cultural, historical, and geographical backgrounds. How do you see ecologies as part of this interaction? In what way does the ecological affect the imaginative possibilities within this artwork?

This is an interesting question. I think probably the embracing character of ecology can be seen as this heterogeneous landscape, in my work as well as the 19th century Chinese paintings. This can link to a mixed scene of tropical landscapes and european trees and soils in one painting. I consider how the ecological can affect the imaginative possibilities, because this painting is a dialogue of two totally different ecologies. And furthermore, I think conceptually the notion of ecology here at the end is seen as a ‘passage’. It is not about destination or conclusion, it is about the moment of ‘passing through’ that we are all meeting, interrelated, having conversations across us, and can then make new understanding.

So in my film, there is no “arrival” to or from a fixed point, only the constant inextricable journeying of cultures and peoples; but also maybe not only conceptually but literally, the displacement of climate, and migration of nature and culture is happening now so this type of imaginary scene as liminal space is not surprising.

③ “Holding Poison”: a roundtable on toxicity in ethnographic museum collections

2024

From 2022 to 2024, Aram Lee was artist in residence in the project ‘Pressing Matter, Ownership, Value and the Question of Colonial Heritage in Museums’. ① For this residency, she proposed a project engaging with the institutional climate in European ethnographic museums, which ended up focussing on toxicity. The following conversation, held between Aram Lee, Esmee Schoutens, researcher at the Wereldmuseum, and Katja Kwastek, art historian at Vrije Universiteit Amsterdam and researcher in Pressing Matter, revolves around Aram’s work Holding Poison which was performed at Wereldmuseum Amsterdam on June 9, 2023 as part of her residency.

Aram Lee has a long-standing interest in how humans relate to objects, specifically in the context of colonial relations. Her graduation project, entitled Dutch Wife (2018) engaged with a traditional, human-size bamboo object which you ‘hug’ to cool your body. It is called guiling in Indonesia, but was often referred to as a ‘Dutch wife’ in colonial times. This, Aram reckoned in our conversation, tells a lot about objectified humans and humanized objects, and their gendered aspects. After she moved to Amsterdam in 2019, Aram followed up on her research in human-object relations through gestural performances. She invited performers and audiences to imagine handling objects which have been deprived from their use context as they are kept in colonial collections, encouraging us to feel the objects even through their material absence. One of her motivations was to open up new approaches to these objects, different from institutional descriptions and presentations. She holds that you can touch an object by imagining it, and that such a connection can be very intimate and emotional.

Esmee Schoutens:

How was it for you to be in the depot of the Wereldmuseum when you went there for the first time? How did it feel to see so many objects together, where there seems to be no space for absence because there's so many?

Aram Lee:

Of course, I expected to encounter this kind of aesthetics of classifying, categorizing and numbering the objects, with the more than 350,000 objects the museum holds.

Katja Kwastek:

I think what Esmee is wondering is if with the Pressing Matter residency, you somehow felt changing sides. Because suddenly you were in the privileged position to be able to access all the objects. Was that an odd feeling or did it feel just right to be allowed to actually handle some of them yourself?

Aram:

When I went to the depot of the Wereldmuseum in the first phase of my residency, I did so because I was interested in the museum’s climate ecology and how it is connected to the outside world. I was unexpectedly confronted with an object with a white powder-like material on its surface and the conservator was telling me I should not touch it, because it's very toxic. I initially hadn’t planned to engage with the DDT (dichlorodiphenyltrichloroethane) treatment. But when I literally saw it on the surface of the objects, I got interested in it. In my previous research in relation to ethnographic museums and collections, I had never considered the toxicity of objects. It is something that I only encountered because of my fieldwork in the depot, and it became a central aspect of the

work. Where did this toxicity come from? And what does it mean when your body or an object has become toxic?

Esmee:

This is interesting. In your earlier performance *Tropical, Objects, Turns* (2019), there weren't any objects, and it was all about their absence. And then when we were in the depot, you actually couldn't handle these objects either, even if you wanted to. At least in museum protocol, you're not allowed, because of the toxicity. Did this change something in your concept of gestural research – not being allowed to touch present objects versus imagining absent objects through gestures?

Aram:

It is not just about absence. I am interested in the metaphysical levels of objects, their invisible aspects: invisible due to toxicity or due to actual absence. Invisible because they are not here, or invisible because they're too small for the human eye to see, like microbes. There are many levels of invisibility in the museum which I wanted to explore. Also the museum climate is invisible, and we even don't really see how the institution is controlling it.

To come back to the objects: I did experiments in my studio to try to understand these objects. They have this white-powdery body because they have been treated with DDT in the past, which was developed in the mid-nineteenth century as an insecticide. I tried to understand what would happen if these toxic objects were moved. They cannot be restituted back to their home, due to their toxicity. Through my research and artistic practice, I have come to the conclusion that museums have a long history of refusing life and attempting to control all living things that are not allowed to enter them. Various preservation technologies, such as climate control, refrigeration, vacuum-sealed rooms, animal and insect traps and UV lights, have been deployed to maintain the material reality of objects in the collection. This practice of preservation is deeply rooted in western material traditions. Alois Riegl, following Aristotelian thought, sees material decay as enactment of mental decay. ② If objects are meant to represent our memories, then their material decay implies forgetting. But what do museums perpetuate through these preservation practices? Does the material permanence of objects actually represent the permanence of mind and memory? I wanted to explore these questions within the context of European ethno-colonial museums, considering the distinctions between caring for, and preserving objects.

One of the earlier conservation technologies uses DDT. It's a synthetic chemical compound that gained prominence in the mid-20th century as a highly effective insecticide. DDT was widely used in museums, and also widely used on land. Its use was historically motivated by colonial expansion. It was often linked to colonial projects aimed at modernizing or supposedly improving local conditions. DDT was used as a means to biologically control territories, serving as a continuation of colonial hegemony aimed at eradicating diseases and sanitizing people and land, including their lives and cultures. It was used by people intruding other lands. During the Vietnam War, Americans and Europeans widely used it to protect themselves, and to counter the unease of facing unfamiliar landscapes, including unknown diseases, bacteria, and viruses.③

The numerous entanglements between the chemical industry and conservation practices are well documented. For example, during the First World War, German museums used substances produced for the military for preservation purposes. From 1940 to 1970, ethno-colonial museums in Europe employed DDT to manage their vast colonial collections. It was used to sanitize and preserve objects, particularly those made of organic materials. There was limited knowledge about the origins of the objects that came from their colonies; their provenance was frequently unknown. Many of these items were made of unfamiliar organic materials such as plants, gourds, feathers, and animal skins, and likely harboured unknown insects and other living organisms. DDT was used to address and pacify these unknown life forms, as it could effectively kill all living organisms within the objects. ④

This reflects the efforts of European museums to control the living entities coming from the colonies, preserving them in a static collection frozen at the moment of their demise. This method represents a hierarchical approach towards the living within conservation practices.

While DDT ensured the longevity of the objects, it also rendered them extremely toxic over time. DDT becomes dangerous to humans when an object is moved. One of the objects that I encountered in the depot of the Wereldmuseum was a whip used for horse riding. It was a little fragile and broken, and it had been treated with DDT, so I couldn't move the object. In my studio, I made a similarly shaped object and applied some white powder on top of it and then I tried to make some movements, trying to understand what happens to it if I move. As if it was in use when you're riding a horse.

Esmee:

Indeed, DDT only becomes really poisonous for humans when an object is moved. The crystals that have formed on the surface, sometimes look like white powder and sometimes they cannot be seen with the bare eye, as they are very small particles. When an object or material is taken up or used these particles let loose and start circulating in the air and get into our respiratory systems. That's why in the depot the objects that are poisonous with DDT are stored on the regular shelves. They have a sign "DDT", but they can lay there in between the other objects. There are some shelves where some objects have these warning signs attached, lying next to ones that are "save".

Aram:

When they have a red sticker, it means they are poisonous.

Esmee:

They can lay there still, and everything will be fine. But as soon as they're moved, the DDT is released.

Katja:

Yes, but "everything will be fine" only for the humans handling it. From a human perspective everything is fine if you don't use the object. But from the object's perspective, they have basically been killed. And that's not reversible.

Aram:

These objects only exist when they function, like the whip. The whip, when you see it, looks just like an old branch. But the object can only really exist when it is used for riding horses. In the collection, the whip was maybe the most 'active' object I saw. What interests me is how these objects actually behave(d).

For my performance in the museum, *Holding Poison*, it was not possible to bring the toxic objects to the audience. I asked and they said it's only possible when they are kept in a closed glass box. And it would still be a difficult process, because of the toxicity. This of course also goes for repatriation requests. When they would want to or have to reconstitute the object, it could not go back to its home because of its toxic body. I wanted to focus on this impossibility of restitution, and even touch or interaction. You cannot go back home, you cannot... They are in a very deadlocked state.

Katja:

Do you know about a claim for repatriation when the museum would say "Oh, yeah, but we actually can't do it. It's toxic." ?

Aram:

One of the researchers in the Wereldmuseum was telling me that in a lot of European museums this has happened: they wanted to return objects, but it turned out not to be possible because they were toxic, poisoned bodies. So I asked myself how I can engage with this. I wanted to focus on this impossibility of being restituted or even be touched or interact with any kind of reality.

Some of the objects were originally used for ritual ceremonies in local communities. They will never be able to return home and be used by the people who once held them. Their collection and conservation has completely isolated them from their original context. These objects are segregated from their faith, their ancestors, temporal changes, and the physical world, turning them into timeless toxic monuments. Their bodies are poisoned, their memories are poisoned, anesthetized. This shows that preserving does not always equate to caring. Museums do not allow for life. Living things always come from outside the museum and die when they're inside. The only things we accept are those that are institutionally secured and proven, which essentially means: dead things. Museums perpetuate their institutional power by emphasizing the materiality of objects.

If conservation in colonial museums supports a hierarchy in living worlds and perpetuates western hegemony, what could be alternative ways of caring instead of poisoning/conserving? Can museums genuinely embrace and nurture life? Is it possible for varied life forms and living entities within museums to rewrite cultural narratives? What can be considered life in a museum? And can we even invite anything living into the museum? That was actually the reason why – during my residency – I related to the water pipes of the museum. When I went to the underbelly of the Wereldmuseum Amsterdam, part of the building of the Royal Tropical Institute (KIT), there was a wall basically dividing the inside and outside. This wall was wet. Perhaps it was groundwater from the outside, coming through. It is in between states, it can move. I wanted to look at what's living at the border. I collected this water and went to the lab at the VU medical faculty. And in this lab two scientists showed me the microbes living in the water. We made 98 portraits of the microbes living in one drop of water that I collected from the museum building. Seeing the portraits was very interesting. These marginalized beings, living on the border. I wanted to combine the DDT objects with these watery bodies. These microbes, with their bodies from water, could they be used to detoxify or decolonize the state of being locked? Even to rematriate? This is why I wanted them to perform together.

Katja:

You 3D-printed the microbes, right? And made them into animate objects by integrating some motors. In the performance they featured in the Great Hall of the Wereldmuseum, together with a 3D print of the whip. So, in your performance, the microbe-sculptures were metaphors or symbols for water or for liquid bodies that could potentially detoxify the whip?

Aram:

Yeah, you can say that. And then water here is not just to detoxify, but it's also creating a pass. It connects inside to outside. Following the water pass, to a very far-away, they might arrive home or at a place where they can get out of this toxic body. That's what I tried to choreograph within my performance.

Katja:

Next to the microbe-sculptures being technically moved, the performers were reenacting the movement of the microbes. But how did they use the whip then?

Aram:

There was always one person with the whip. And she was reading a poem in relation to the whole choreography, entitled Holding Poison. It is an existing poem that was written during the Japanese colonization in Korea. It uses poison as a metaphor. It engages with its relation to the colonial periods and our attitudes to coloniality. In this poem, poison refers to coloniality, but also to the deadlock state that you are holding poison, but you're not able to use it. This person with the whip was reading the poem with the whip, that is enacting movements related to the regular usage of the whip.

Katja:

She handled the 3D print of the whip.

Aram:

Yes, it was printed in clay and baked. And then, all the microbe-sculptures were vibrating. Their vibrations have a duration, which is the duration of their living time: 40 minutes. That's the average lifetime of the microbes, measured in human conceptual time. Then they disappear and others appear, or they expand.

Katja:

You also represented the DDT in the performance. When the performer was starting to perform with the whip, there was powder on it. And that was then spread in the room?

Aram:

Yes, we had to clean it afterwards.

Esmee:

Over time, DDT enters the structure of the object, its materiality. These objects are porous to a certain extent, such as wood. That is the problem with DDT, that it intrudes so far into the object that it's really difficult or even impossible to remove it. Next to it being very time-consuming. At the same time, you talk about the water in the underbelly. I like the word underbelly because it's humanizing the building. This building is also porous. The water can move between its inside and outside. Can you say something about this porosity and how this comes back in the work?

Aram:

The water that I collected from the damp wall comes from the outside. From the pore, literally, the hole. Somehow there is an invisible hole in the museum's wall.

Esmee:

Yes, and your work accentuates this porosity. We try really hard in museums to keep everything living out, except for visitors, and to have a really controlled environment. But in the end, it is always porous. It's impossible to keep everything out but all preservation and conservation standards are aiming for this ideal, yet unrealistic, and perhaps undesirable situation. Because there will always be even the smallest insects or the smallest drops of water that still manage to somehow get in. Climate change is enabling more insects to settle and survive in other places and additionally more insects are reaching adulthood, which means they will be able to reproduce more.

Aram:

Indeed. DDT was used in the past to prevent malaria. But also for immigrants or people in the colonies that had to move from here to there. When you were afraid of some foreign disease you sanitized the human bodies. They didn't yet know that DDT was harmful. During the Vietnam war the Americans and Europeans used it a lot in the whole Asian continent, to protect themselves or to avoid diseases. It is interesting that it was used a lot for objects or people moving from here to there. It does not just concern immigrants, but when things are not from your own context, you're afraid of diseases or certain bacteria or viruses. So it was used basically in the process of displacement. And in the museum context, it was used for conservation and preservation.

Katja:

But it wasn't seen as harmful to humans and probably it wasn't even seen as harmful to objects. Sanitizing objects and killing all the microbes was seen as something positive. There was no awareness that these are actual living

objects, which are killed through sanitizing them. Even nowadays any kind of museum collection or archive still tries to get rid of as many living things as possible. The museum is not seen as an ecosystem where things are allowed to decay. It's about eternal preservation. That is the main paradigm. Even if today, they don't use toxins anymore.

Aram:

In Europe, at least.

Esmee:

Pesticides are still commonplace today, in many different fields. And also concerning the pesticides we use for agriculture, sometimes we don't necessarily know the long-term effects for ecosystems or our bodies. It's a similar history in a way.

Aram:

What I find interesting is that for humans and objects alike, basically, the role of these toxins is to stop movements, right? These objects cannot go back to their region. Basically, it's always happening when you cross the border. DDT is used to undo the uncertain state of other bodies. I think that was the main reason why the ethnographic museum used it a lot because for lots of objects they didn't know what kind of insects they have. Also, because they come from a different climate. We are not aware what these objects could potentially have within them. So, for lots of objects made out of natural material, they used DDT to kill all the living things.

Esmee:

DDT was still used in European ethnographic museums until the 1990s in some cases. ⑤ Objects were either sprayed with DDT or were put in a bath of DDT to make sure to cover all of their surface and let it penetrate them. It was a widespread practice and at the museum we don't have a good overview of all poisoned objects because these treatments were not well documented in the past, something that you asked for, Aram. I see a relation between the scale of looting and collecting for ethnographic museums and the scale of the use of this poison. It also adds another layer to the "restitutionary moment" or wave we might be in today: what does toxicity mean for that process? But also accessibility, can you say something about that?

Aram:

I see many metaphysical levels of objects, some are invisible such as toxicity, absence or the microbic. I wanted to explore this invisible level and dimension in the museum. I was able to access the depot and touch some objects with gloves a little bit, but there is a surface to

these ancestral belongings that contain details and senses that one really needs to feel. Only certain people are allowed to touch those objects and through my performance I also wanted to discuss this politics of touch.

Esmee:

What are the differences between preservation and care for you?

Aram:

Through my experience as an artist working with the museum, I realized that they are different things. Preserving something is not always equal to caring for something, because the DDT was an invention for efficient and eternal preservation. And because of this eternity this has now become a problem: objects might be eternally toxic.

In relation to living things: what does it mean to have an eternal body? You preserve something... To keep the body forever, what does it mean? Toxicity is the consequence, right? We wanted to keep the body forever and now we are, in this extreme case, not even able to interact with it anymore. Not to touch it and not to bring it back. Concerning preservation, I had these questions about the materiality of decay.

Katja:

If I get you correctly, you are questioning the implications of that idea of eternity. Why not accept that things might decay and that things are living? The museum works with the paradigm that everything should be kept forever. "Let's make things eternal because they are cultural heritage." But that takes away the life of the objects.

Aram:

If we want to make an eternal body, we want to preserve this body forever. But what do we want to actually preserve? Is it memory? Is it spiritual things or is it the people who are related to it? Or is it just the body? And if it's just about the body, what is that? Western tradition thinks conservation materializes the memory. But then I'm questioning: Whose memories and what kind of memory are we trying to preserve?

Esmee:

Pressing Matter obviously also departs from the idea of restitution and the system around restitution, but also what is necessary around the returning of belongings. Bringing in the question of toxicity here is very interesting. What does it mean to give back or to return an object that is toxic or poisonous to people, since we've already violently taken it from people, and then in another act of violence, we

give something back, that is perhaps toxic to these people. Sometimes you can remove the DDT, but it's a very labour-intensive process. And sometimes you also can't remove it because it's really too deep into the material. How do you see the institution and its responsibility in relation to this toxicity? Are there other possible ways of restitution or repair?

Aram:

This is a question for the institutions to address. As an artist, I cannot really answer it.

Esmee:

No, you don't have to. Artists don't have to solve the institution's problems. Maybe it was not so much a question, but more of a thought, just how you see restitution in light of toxic objects. The restitution processes now are already very slow and only very limited numbers of objects so far are being restituted...

Katja:

What I hear you saying is that as an artist, your interest is not mainly in restitution itself, but rather in making these ontological frictions public, or engaging with these frictions. While you point to the fact that the toxicity of the objects constitutes another hindrance to restitution in the end, you're more interested in how these objects are living in those archives at the moment? Is that correct? I mean, you were mentioning repatriation ⑥ before, and if I understand correctly, your main question is not "can we physically retribute?", but "can we, emotionally, symbolically rematriate, in re-establishing connections in some ways?"

Aram:

Of course, restitution is related to my projects, and it might even be the ultimate question at the end, even if I don't state it literally. As an artist, I cannot make the actual institutional decision to bring objects back. What I can do is propose imaginative restitution and rematriation—a term that, unlike repatriation, emphasizes returning not just to the nation-state but to the land, the community, and the maternal lineages of care. Some objects simply cannot be returned to their places of origin, because to return them would also mean returning toxic, harmful, crystallized colonial poisons—poisons that affect not only the body but also the psyche, leaving scars in both matter and memory. My work therefore invites the audience and the museum to think together about the continuity of toxicity: what does it mean that this body, held in toxic colonial enclosures, cannot go back to its motherland? What histories of violence continue to circulate through it? And what new forms of care or responsibility might emerge if we acknowledge that these objects are never neutral, but instead

carry the traces of both harm and survival within them?

But related to your questions about restitution, and the toxic body: It's actually very interesting, because it's still happening everywhere. Not only in museums. I've recently been researching the restitution of land in Korea that was used by the US Military service and the Japanese colonizers for 117 years: Youngsan Garrison Compound. ⑦ It was a military place, so it's totally toxic, polluted with liquids like oil, but also arsenic. And now they are returning back the land. It is in the middle of Seoul, the core of the city, a very expensive location. It was totally blocked for 117 years. Starting from the Russo-Japanese war and throughout the Japanese colonization this location was occupied, and when the Japanese left, the US directly came and until a few years ago the US soldiers were there.

I lived nearby. I grew up in that region and I didn't even know that the location was this big. A really big location in the center of Seoul. And now they are returning the land, literally, the soil, to the people, to create a park, or something like this. But this land, the soil itself, is poisoned because of these brutal military and colonial histories. Of course, as a colonizer, you have a different attitude when it's not your land and you are in a hierarchically high position. You are there, but you don't have that many considerations about the soil or the land you are using.

Here, too, I question the returning, because now they're returning and at this very moment, in South Korea, we don't know how to deal with this toxic land. I was thinking a lot, of course, about the DDT objects, that have much in common. And I was thinking about rematriation. Rematriation like an embracement of a motherland. You go back to the motherland and its knowledge to care for the Earth. I understand rematriation really in terms of reconnectedness, as restoring the relationship between ancestral lands and artifacts.

Katja:

For this land in the middle of Seoul, there is no other option than to give it back in its toxicity. So the question is how the colonizers can be held responsible to detoxify it? Also, the land will always retain the scars and wounds that have been enacted on it through the use of toxic materials. I agree that it is really interesting to compare this to the question of restitution of toxic objects. Here as well, the toxicity has become part of their history. And if they can be kept in the Wereldmuseum, couldn't they also be kept elsewhere - with this problematic and violent history forever embodied

in them. And then the question is, how the ones who enacted this violence can still be held responsible, at any site, even if the object would be relocated.

Aram:

I brought up this example not only because it seemed similar, but also because it shows how such questions remain pressing issues in society. In the end, the ecological detoxifications will be paid for by the Korean government. So we return to the question on which toxic systems are based: who pays, and who continues to live with the poison? Who takes responsibility for detoxifying the land? This is why the repatriation of toxic land is such a compelling case for explaining these DDT objects. It is an ongoing and very public issue, comparable to the case of DDT objects in European colonial museums and in Global South contexts. In Korean society at the moment many people are angry—or at least surprised—when talking about this land, whose scale we hadn't even realized. I myself lived right next to it for more than 25 years.

Katja:

For me, your work is very much about creating awareness. Safeguarding toxic objects in the depots of a museum seems an easy solution for the party that is responsible for their toxicity. As long as they are hidden, most people are not aware, and cannot ask difficult questions. Whereas in the case of the toxic soil in the middle of Seoul, now that it is demilitarized, people are at least aware of the violence that has been done to the soil. So your work is very important in creating awareness of the fact that there are all these toxic objects in the depots of Western museums, which we often don't even see exhibited because they can only be shown under very strict conditions.

Esmee:

Thinking about that awareness, I believe your work then also points to the fact that repair goes beyond the material. Because if the material is toxic, there have to be other ways to repair - material, but also beyond material, in a more spiritual sense.

Aram:

Yes, exactly. This is a central question for me. As you said, when something is already poisoned, like the body of an object, then how to detoxify or how to approach this body in a more spiritual or metaphysical way? How to address the immaterial dimension, how to approach these poisoned memories? And then ultimately maybe relate back to the extended material dimension in some way, from artifacts to the memories and to the soil, the land, and back. I am still very much at the beginning

of engaging with the toxic soil of Seoul, but I brought it up to emphasize that it's really an ongoing issue. I am very interested in the future of this toxic land, because anyways, we are going to make it public.

Maybe concerning institutionalised, poisoned objects it is a bit more difficult to think about the future because they are from the past. But still I can trace their whole life sequence from the brutal histories of them being taken to their body getting poisoned. In the end, it's about constitution of toxicity within objects, people's memories, and the land. But then it circles back to the people who originally owned the objects, to the original context, and then, what is the next step? What do these unreturnable poisoned memories and objects reveal? My question is all about unseen poisoned living beings, including humans, non-humans, objects, memories, and land. Although each of them is dying in its own way, they were all poisoned. Their permanent toxicity continues, stays with us, returns to us.

I've been thinking more specifically about non-hierarchical relations between diverse living bodies, such as described by Stacy Alaimo as transcorporeality. ⑧ Within transcorporeality, not only are living things and matter internally and externally connected, but all species are internally entangled in a much larger flow that is difficult to find a trace of. Through a microscopic examination of the museum, I discovered such poor, invisible, unrecognized, unregistered forms of life. How can we account for these living entities, when there's a continuity of toxic forces and insensible violence affecting the life of things and their culture in the museum? This raises the question of what life means in an institution.

YEONGRANG KIM: HOLDING POISON

A long time has passed with
poison inside my mind.

A freshly secreted poison that
hasn't yet hurt anyone

A friend tells me to stop spreading
that fearful poison.

Even without that poison,
when you and I perish for good
A billion generations will quietly flow past us

The earth will wear away
and become grains of sand
'Futile!'

What is the use of that poisonous mind?

Ah! Has there been a day not to resent
To be born into the world. 'Futile!'
But Wolves and Coyotes pounce back and forth,
aiming my mind

And I gave up myself to be fed by the beasts
alive, torn and clawed to pieces

I will willingly walk my path
with poison in my mind
To salvage my solitary spirit
on the very last day. ⑨

FOOTNOTES

① Pressing Matter, Ownership, Value and the Question of Colonial Heritage in Museums, is a research project investigating the potentialities of 'colonial objects' to support societal reconciliation with the colonial past and its afterlives. It runs from 2021 to 2025, led by Vrije Universiteit Amsterdam (Susan Legene) and Wereldmuseum Amsterdam (Wayne Modest), together with various other Dutch universities, museums, and societal partners.

② Adrian Forty and Susanne Kuechler, eds., The Art of Forgetting (Materializing Culture). Berg Publishers, 2001: 4.

③ See also David Kinkela, DDT and the American Century: Global Health, Environmental Politics, and the Pesticide That Changed the World. University of North Carolina Press, 2011.

④ For the history of toxicity and poison in ethnographic collections, see Lotte Arndt, "Poisonous Heritage: Chemical Conservation, Monitored Collections, and the Threshold of Ethnological Museums", Museum and Society 20, no. 2 (2022). DOI: doi.org/10.29311/mas.v20i2.4031

⑤ For a history of pesticide use in German ethnographic collections see Helene Tello. The Toxic Museum: Berlin and Beyond. Routledge, 2024.

The Royal Museum for Central Africa in Tervuren, Belgium, has started a research project in 2022 into the toxicity of its collections: EPITOX, led by Siska Genbrugge (www.africamuseum.be/nl/research/discover/projects/prj_detail?prjid=742).

⑥ Rematriation is a term coined in indigenous scholarship, established as a counter-term to repatriation, denoting the return to mother earth, claiming the restitution of relations to physical, social, and spiritual origins, human, and more-than human, closely related to a feminist ethics of care. See e.g. Robin R. R. Gray, "Rematriation: Ts'msyen Law, Rights of Relationality, and Protocols of Return," Native American and Indigenous Studies 9, no. 1 (2022): 1-27.

⑦ Kim Yoon-ju, Nam Jong-young, "Carcinogens, toxins detected in 66% of Yongsan Park land returned by US forces", Hankyoreh, 06.08.2022, english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_national/1046213.html

⑧ Stacy Alaimo, Bodily Natures : Science, Environment, and the Material Self. Indiana University Press, 2010.

⑨ Yeong-rang Kim, Dok-eul chago [독을 차고 / Carrying (or Holding) Poison], Munjang 10 (November 1939).

Pressing Matter, Ownership, Value and the Question of Colonial Heritage in Museums, is a research project investigating the potentialities of 'colonial objects' to support societal reconciliation with the colonial past and its afterlives. It runs from 2021 to 2025, led by Vrije Universiteit Amsterdam (Susan Legene) and Wereldmuseum Amsterdam (Wayne Modest), together with various other Dutch universities, museums, and societal partners.

④ After objects

2023

Visitor 30451:

We are here, in this space full of alien murmurs and noises of existence in extinction, to collectively talk about how you can confront your institutional surroundings and question the world by reflecting on your episte-mology. I hope we can unfold some dimension which is more sensitive than our disconnected nerves.

RV-360-7049:

This unfolding should start with whether we can accept someone else's temperature, humidity and landscape of memories. I mean, what kind of resonance can I experience if there is a place where my mind is not different from yours and our mind is indistinguishable from 'their' mind?

I was displaced into this collection to contribute to the flourishing of Western culture. Until 1894, this location was a cemetery. Without realising it, the institution was continuing the plot's deathly identity. We, as wrapped and labelled curiosities, were brought here to inspire the land that captured us. But we were no more than a sensual muse. Collected bodies were flattened to no thicker than a museum's catalogue, pressing the fragile faces of people and landscapes into a torpor in the wide ruins of extraction. It is the site for other life, and the site for unwanted beings.

Like in a dream, a person used to hold me in her hands and make a sound by sliding my dry body against itself. The end of my

brown gourd stomach is covered with feathers plucked from the neck of a dead parrot she loved. Gourds are widely cultivated in the kinds of tropical and subtropical areas I come from due to their specific function of holding and keeping water cold in warm climates. Thirteen green feathers hang as if warping the stick. The feathers fluttered when she moved. They function as a memory tool. The collective memory, land, ecosystem and nature's condition were engraved and recorded. The lower part of my long wooden stick pierces the empty gourd just enough for her to hold me. I speak with the sound of pebbles hitting my insides while the thirteen feathers shake. All this heat and humidity is scaled and inscribed in me.

Our bodies are deeply associated with the lands. Our materiality has been performed only in a particular habitat. The untouchable entity bears the texture of fingerprints of the last people who used it. We can simulate societal belief systems by unfolding more than a thousand million living clusters to play.

RV-1508-1:

This is an ontological question. If I speak about my current positionality, I need to talk about the structure of a museum as a model of memorisation. This art of remembering is to locate the memory in a solid structure and monopolise the materials eternally. They, with their modern scientific statements, insisted that we had to be sorted and measured according to a category in the physical space and locked away on heavy pedestals. Everything is silently operated by the self-consciousness of the building. The plinth publishes the order of the world.

TM-3071-8:

But a space without a plot should fail to remember. For that reason, there are numerous inert ruptures in this space for memories, such as my unfinished echoes of the uncountable and muted voices. The meaning of my body and specific name is unclear as they're only heard through someone else's captions.

TM-3071-4:

Our stories are elusive or unknown, while simultaneously, there seems to be nothing ambiguous about us. There is an inventory number carved on the napes of our necks. This building wants to remember the enormous chains of entities that prove colonial memories can be controlled and tamed in an artificial climate. Look at the faces under the shadow of a building without radiance. Under this climate and its institutional ecology, our bodies have been amalgamated, suppressed, disillusioned, privatised and denaturalised. In this ellipsis of landscape, our particular stories and climate

nerves have been ignored ever since we were moved from our original homes to the vacuum of a vitrine. Historicity is solidly situated in the future through our entire lives and the interplay between society and us is disconnected. The internal nature of the Other and external nature is confronting. Within this artificial stasis, we are just illuminating a landscape of empty oblivion that cannot give rise to anyone or anything.

Visitor 30452:

Could you tell me more about your uprooted body and what's clinging to its roots?

RV-360-7052:

My words hang by my roots, but my mouth cannot make any sound because the voices are externalised.

Visitor 30453:

I understand this. I had to take a mandatory tuberculosis test within the first few weeks of arriving in Europe. Waiting in line for it, there were people all around me speaking dissimilar languages, sitting just like you are now. I remember holding my breath in front of the sleepy doctor with my arms raised and showing my bare chest for an X-ray. The internal body was diagnosed in order to be legalised and registered. This was the Othering process by which the inside is forcibly externalised, a process of objectification of the human body. What should my body have to prove? So what potential and subversive role can your existential materiality play in this situation?

TM-3071-19:

I'll start from two preconditions that I've thought of since being in this vitrine: objects manifest historical events, and the plasticity of time within an object enables them to be used again. Because our suppressed bodies have a synthetic time containing the past-current-future. They can become a conjunction for multiple voices when they are vascularised, creating a state of flow that can erode the preformed future.

RV-1508-1:

I believe that can happen when an object exists as a poetic intellect.

Visitor 30454:

Poetic intellect...

Visitor 30455:

But it hasn't been performed.

RV-2363-97:

How is it possible to be performed?

RV-360-7049:

If we reverse the perspective of a single observer, can space be opened for others to thrive? ①

RV-360-7052:

I am not sure.

Visitor 30456:

Do you mean the captured object can potentially have or even simulate an action? But what is the state of being captured? A while ago, I heard a story from my mom about crabs. Since they only know how to walk sideways in a straight line, it sometimes happens that the crabs can't return to the sea and have to walk parallel to it forever. It was a story describing how even if you walk to the left or the right, you don't know how to move forward, so you end up in a kind of 'trapped state' where you can't get back to the sea or look at it. I can't confirm if this story is true, but it is true that you and I feel like trapped, stuffy blue crabs. This means we'll never know whether the sea is cold or hot, salty or not. We are forever waiting to jump into the sea again. What does it mean to contemplate our home from a distance, unable to return?

RV-2343-1:

I can only walk in parallel eternally...

RV-2363-103:

...in a straight line that follows the grid of solid architecture...

RV-951-13:

...and by following the sequentiality of the museum's time.

RV-2343-1:

So, by reproducing their dominant time, museums function as a disciplinary apparatus. Institutions have been continuously colonising time since it became inaccessible in the vitrine, where we were all swept up and relocated to. I think their purpose here is to constantly reinforce the dominant illusion that we have to be intensively controlled.

Visitor 30457:

In Western material tradition, for Aristotle, objects are 'material enactments of mental decay. [...] If objects are made to stand for memory, the decay or destruction of the object implies forgetting.' ② Perhaps this explains the ontological control of an object's life in the museum's depot.

RV-3981-33:

Yes, so to avoid decay, as you see here, I wear the time grid indexed in the floor plan. They control and sanitise my climate while all four seasons pass by outside. But the problem

is that while the building fears our decay, it perpetuates the immemorial power. The museum projects a totally different ideological vision onto my body. It privatises the heterogeneous landscapes of the archived things and removes all the vibrant scenes and living things inside of me. Controlling the climate of Others, is controlling the time and life of Others.

Visitor 30457:

What do you mean by controlling life?

TM-3071-18:

In the nineteenth century, Europe focused more and more on its desire for territorial expansion. However, there was a stumbling block in the way of that desire, malaria. France's failure to build the Panama Canal is a prime example of the power of malaria and other tropical diseases. Britain also lost many lives to malaria in South-east Asia, India and Africa. From 1939, the chemical DDT was used as a way to biologically control territory as a continuation of hegemony to remove tropical diseases and unruly living cultures. And until the 1960s, DDT was also used throughout the post war, postcolonial context.

Humans used DDT in a 'Shoot to Kill' policy on land and objects alike. This simple, efficient action says it all. This ideological technology in the (sub)tropics has been performed with uncritical faith in its transformative power.

It killed all life in the land, which still struggles to recover from it. Ethno-colonial objects in Europe were no exception. Some of the archived objects from the southern hemisphere were covered in the pesticide to kill the living microorganisms on them. This pest remained white and crystallised on the grain of my skin. But when it removed the living biome from my body, it also removed my vibrant memories. Biologically speaking, to die is to be forgotten. It is sort of an amnesic process.

The problem is, no one is able to remove this white crystal from my body. It stays forever. One museum in Belgium actually tried to reconstitute one of their objects back to its region, but couldn't due to its toxicity. We cannot undergo restitution because we have been weaponised. Our untouchable, non-vibrant toxic bodies can't return. My poisonous, precarious body is denied its home. And so home in me is nullified. Notions of return mean something different here. It is a total interregnum which denies any living thing and living time.③

TM-3071-13:

So, what does ecological removal mean politically? Conversely, if I finally get rid of

this toxic material and become an ecological participant, what political implications does that have?

TM-3071-4:

If we cannot remove it, then how can I live with my poison? What constitutes my poisonous life?

Visitor 30458:

I only see the white crystals on your untouchable body.

TM-3071-18:

All living things have their own time, including microbes. In this sense, the removal of living things on my body is the removal of time. There are no gestures allowed for my pesticidal body. For me, the museum's climate has an essentially political regime. They keep the system running by denying, oppressing the exterior ecology. After killing all our unruly living matter, the truthful scenography, including mood, humidity, temperature and smells... physiologically speaking, everything related to the act of breathing... cannot be played out. Those who are trapped here become an empty shell in a static frame. While exterior time elapses without return, we, the unknowns, conceal the continuation of hegemony.

This depot holds 350,000 other entities, which remain under the strict dictate that says once things pass through this gate and are registered here, they can never leave. They become eternal. The artificial climate is set to 50 percent relative humidity and a temperature of about 20-23 degrees Celsius. These conditions are considered to be the best for the preservation of the archive. But you know, once this universal climate is established, the origins of other bodies are forgotten.

RV-3981-33:

Is it because my temperature was unfamiliar?

Visitor 30460:

It seems the alienation of the Other is understood by the dissonance of the internal and external temperature.

RV-2452-708:

Yes, sunlight has been extinguished. In this procedure I have forgotten my own temperature and humidity and my cold body no longer carries my previous ecology. All living knowledge has been removed, suspended. When it's caught in someone's hand, wearing a white glove, and with the 349,999 others being thinned out and sorted, my substantial memory has been reduced to several sentences in a description. Those who touch us, do not

know our climate, its materials and habitat. I was treated as a riddle, stale and alien. I was scattered from place to place, and the hairs on my arms and legs were counted, while numbers were attached to me. My imprisoned evidence was misunderstood and my temperature denied. When the living matter is removed, its urgency is cut. My feathers could no longer speak and became only ornament. New, yet always the same people, understood me as numbers from the past, which had never been used and were always motionless. Everything has been institutionalised by extracting my ecological body.

Visitor 30461:

The binary concept of nature and humans has led to various environmental problems and dominant structural paradigms over time. Given this, how can you and I escape the structure? If the concept of 'human beings' has been established in a way that excludes certain beings, can the process of deconstructing this artificial structure be used to deal with the Other? For example, can we think of ephemeral or innumerable events by conceptualising the material effects of climate culture? Could you propose a transformative event that repositions objects into the biosphere? I can sense your desire to be vibrant, living matter once again.

RV-1508-1:

Oh, I see it as an agitating transformation into a kind of monstrous vermin, bug or insect... no, no. I mean, I hope to change into vibrant knowledge. Then I can become a dynamic verb, instead of an unknown noun. In contrast, I have been caught in the continuous moment of dying. My desires, made up of excluded or oppressed voices, cannot be born while life is immortally taxidermized.

But the remaining parrots and the scenery that gave us gourds and feathers still wait for me. As you mentioned about the acceleration of the binary concept in the world, on a planetary scale, the structure of coloniality has been continued in the updated notion of the Global South and Global North. Since hot and cold cannot be together, the authority and temporality of climate becomes problematic. When I travelled from the southern hemisphere to the northern, how many other bodies were loaded up, destined for Europe, and sanitised in huge ships for centuries? All the gigantic, little bodies had to embrace and adapt to another new climate, infinitely asking us to remain in a state of eternal stasis. However, as you know, all substances have their metaphysical energy.

The displacement of all southern substances can cause the movement of another entity here. It can cause a new collective. It

could potentially generate an autonomous power. It tells us why the material and its potentiality had to be imprisoned. It is because of the fear of the unknown.

Visitor 30463:

The noun form, 'apprehension', means a foreboding or dread of something. Its antonym is 'comprehend', which means 'understand'. It's interesting that fear and understanding are etymologically related. We project our unconscious fears from our feeling of strangeness onto others, strangers, aliens. To deny the infinity of unknowns, the aliens have been controlled both meta-physically and physically.

Visitor 30462:

Are you thinking of after objects, which keep lingering in past-current-future scenery? Within this potentiality, and similar to what you said, I imagine all of you like old larvae that are yet to pupate. Your mummified material can be seen as larvae because of the potential climate you have in your bodies. In other words, you are old futures waiting for a climate that can wake them up and become ecologically attuned again.

RV-360-7049:

My past life has been constructed by exploitation and monopoly. But a new way of life should be different. My social deprivation and oppressed environment can be transformed into ecological autofiction, the flexible format to exit. For example, 'climate time' can be the primary key to time travel in museums and among people who belong to the object's material culture in the past, present, and future. It can speculate about other futures generated by displaced objects and displaced climates. If we can remap the new topography of us outside of the map, I imagine we can become interlocutors that invite new citizens, new allyships and new landscapes to reply and discuss the interrelation of past and future. Indeed, imagining a different climate (climate as extensive meaning) would break the climatic colonisation of my materiality, as if the southern hemisphere eventually (inevitably, consequently, potentially) will be recursive here. If the outside of the building gets warmer, might I portray different forms of time, people and landscapes? If the sun penetrates the glass ceiling of the museum, will it awaken our poetic intelligence? Can it turn us frozen and captive things into a vital force capable of forming other futures? I envision futuristic habitats forming a new memory. Can the awakened, released knowledge and memory break the boundaries of ruling systems? If my bodies have water to be tapped, where should we flow?

In my dream, each of our waves has an

autobiographical motion that ebbs outside. These waves then mix, collide, and sometimes flow together and parallel to each other.

When something solid becomes a malleable gesture, it transcends the physical limits of its territories. This transition metamorphosises my body into liquid waves as signals of resurrection or potential remediation. So, again, if I can become fluid, my scars can be transformed into a passage, like a vein from my single object-body to elsewhere and a larger net of interconnections. Imagine a museum that has veins connected to the outside.

RV-581-36:

Oh, I imagine that I have a viscoelastic identity, so I can drip like sticky, transparent syrup on the ground of the museum.

Visitor 30463:

Now your voice sounds like this paradoxical flashback preceding the presented body. As a living continuum to melt normative time, you must exist as poetry and overwrite the existing meaning so you can produce new meaning to create a map of unrecorded areas!

RV-2452-708:

Poetry also has no sequential structure. So we don't have to worry about where to start again or where to end. In the structure of poetry, the exterior and interior are tangled. Since it does not operate with only one single symbol, poetry embraces diverse meanings and multiple relationships.

RV-951-10:

...to awake and unfurl.

TM-3071-18:

an epiphany in the next scene.

FOOTNOTES

① Based on the philosophy of Taoism, Buddhism and Confucianism, oriental painting applies reverse perspective (scattered point perspective) by observing, moving and scattering the point of view. Spaces viewed from various perspectives coexist in one work. So there is no certain point to guide the viewer. This lack of perspective gives viewers some space to imagine, to be participatory.

② Forty, Adrian, Susanne Kuchler. *The Art of Forgetting*. Oxford: Berg Publishers, 1999.

③ 'The crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this interregnum a great variety of morbid symptoms appear.' Antonio Gramsci, 1930.

⑤ When False Canines Speak

2022

There are numerous ruptures in the narratives of European ethno-colonial museum archives. Tiny holes can appear in dominant plots, holes where unfinished echoes from unknown voices live. The holes of these stories visualise the absence of the other within the institution, at the same time allowing for the possibility for other fluid invasion. The objects can enter the plot holes in an archive, to transform, erode, and wear away the false fictions constructed by the collector.

Because their voices could not be uttered, like the words of a parrot that doesn't speak for itself, their echoes are continued as a form of sub-text. Sub-text reads and gives personality to that which has been collected, drawing character from the seemingly lifeless. It exists not within their object-body but scattered elsewhere. The existentiality of an archival object's sub-text is mutedly located under the agitated voice of somebody else's disquiet, or

in the holes of a plot. They underlie a message that is not explicitly stated or shown. It can be meta-physical levels of archival objects. But still, they have to proceed with their personality and the possibility of developing their abstract voices. They exist with the creatures around us who cannot speak and make only a limited number of disoriented sounds, most of the time their sounds are stopped before they reach their tongue.

The materiality of time in archival objects flows differently. It's like the speed of dead tortoises. Like a fossil, it's seemingly stationary, but in actual fact is constantly moving. Their pre-formed time is problematic. The old, when captured, will never die because it is caught in the continuous moment of dying. So the other desires, made up of excluded or oppressed voices, cannot be born. They are stuck in a paradigm of the unborn while the old hangs onto life, immortally.

Enter false fictions: Sparing Brazilian tortoises captured by the 17th century Dutch painter Albert Eckhout.^① The dissonance is set by these two creatures baring their teeth. They open their mouths with muted, violent facial expressions, and aggressive gestures unable to create shadows and echoes: only frozen mouths, waiting to speak. These single absolute artificial teeth possess and monopolise the body of the tortoise. They are pre-formed, making time unavailable and inaccessible. They legitimise the monopolising, dominant structural paradigms of time. Their absence is voiceless, caused by verbal deprivation.

This captured moment formed part of Dutch colonial policy to archive the exotic animals and plants of Brazil. Around 15,000 living things were transformed into still lifes during the period. In 1650, two tortoises were captured and archived. Their vitality was extracted along with the oxygen that had previously surrounded them. Their topography, once containing life, was reduced to the painting's frame and then to the sterility inside of a glass box in the museum. The vacuum of the vitrine, where light is transmitted but sound is not. From subject to object, they are muted.

Although tortoises do not have teeth, the ones implanted by Eckhout were archived together with them anyway. The fictionality of the archive becomes a fact through the coloniser's eyes. These fictional minerals and nerves were rendered from the desires of others. Their genealogy is implanted with suppressed disillusion that endure the coloniality of the object, continuously sterilising it. This birth of the manufactured false teeth establishes an artificial eternity of power, foisted by the coloniser. It exists to apply savagery to objects. The savagery of the other, which is the projection toward an irrational, feared subaltern. During this colonial process of archival fiction to facts, a manufactured fictional entity parasites the archival object, as if clinging to objects. From this process, the object becomes internally submissive, not only in their historical and institutional level, but also their material self. The spectre of the teeth is not a hallucination, because by being archived they've become more true than the tortoise.

It is speculative, it is a false truth or truthful false. The materiality of this false fiction upholds the western hegemony and governs the whole life of the object. It generates the dependency of the object and its narratives in an archive. When the tortoises were captured by the painter, their voices would not be theirs. Because their life is manufactured, their own desire is designed. It is a still life, after all. Although they were once moving, alive when

they were depicted, the tortoises became props in the fantasy of another. Their contribution is not their own.

Forced into their mouths, glued for an eternity and evading decay. When the tortoises grimace, their shiny implanted teeth appear ill-fitting. These additional false teeth outsize the object's mouths that contain them, so their voices leak as sounds escape. Words are flattened, scattered. There is no space in their voice for echoing back. The false fictions exist materially. But an object and its voices are spectral (non-existential) and ex-formative. Their additional teeth added by the coloniser subverted the stories. Only the teeth start to sprout their power.

Soon after implantation they began to overgrow, to conquer, and occupy the whole body of the object. Yet, the substance of an object's desires is fabricated. The sovereignty of their body is changed, facts are designed to support the historical occupation. The process of archiving living creatures assists the transformation of subject into object, treated as the dangerous, savage, alienised, non-scientific and benighted things in the frame of the canvas. The teeth become enzymes in the plot that can act as biological catalysts that accelerate the coloniser's perspective. They speed up metabolism of false fiction in the body of the object.

Canines have the longest root of any tooth and reach a single, pointed cusp. The root of the object is filled with other projections. Here, all nerves in the body are passing through the centre of the canines, which means the very core of them is not their own. The captured object's heart and brain is located in these canines. They reach the end of the tongue to speak. They are anaesthetised, with only some wrinkles in their tongue still remembering words that are fractured, showing the traces of their associated childhood, their old landscape, people and autonomous biography. Their nerves are fabricated, therefore they mimic speaking. No tongue ever arrives. The words stay in the corner of the mouth. Only their mouth is replaying the history of power. Their precarious liminal voices entail a crisis of identity.

When something bares its teeth, especially the sharp canines, it means they can potentially bite flesh, threatening the collector. The long, pointed canine teeth of the beast are well-formed to secure and tear a bite. Although they look thin and sharp compared to other teeth, they are less prone to wear due to their shape and occlusion.

The canines are a faint symbol of aggression that have disappeared due to the

development of weapons. The savagery is eliminated. Our canines have become smaller from those of the early hominids 4.4 million years ago. As humans evolved and civilization developed, their role decreased considerably. With the discovery of fire and cooking, food could be made softer and cut into bite-size pieces using tools such as knives, then chewed with molars and incisors that came to play a bigger role when biting. However, it is these fangs that could inflict fatal wounds when early humans found themselves in a fight without a knife.

If the tortoises' canines were to be weaponised, could they puncture a hole in the historical plot? One day in the future, in front of the white gloves, two canines could start to doubt their existentiality. They could go beyond the plot, make a hole, then escape the body of the object like liquid through holes, or like blood oozing out of puncture wounds. The canines are the fictional existence created by other narrators. When they bite, they start to make holes, which could open other worlds.

Because the archive is fiction, we can empower and penetrate the preformed stories by wounding them with these sharp teeth. If there is a hole, there can be a leakage and the sensibility comes out of the inner necessity of life and is cultivated and invoked. The canines perform the function of ripping words when speaking, producing and accurately pronouncing the sounds of others by supporting lips and guiding teeth into place.

Similarly, the rupture of timelines leaves behind holes for things to seep through. They can also be repositioned into the exterior of the dominant plot, uprooting the historically implanted. The hole where a tooth is uprooted becomes a cavity for plot holes. A space where factual errors appear, impossible events collide, out-character behaviours manifest, where continuity errors and unresolved storylines stretch by expanding the holes.

If an object is porous, it can hold fluid within itself. The plot hole's porosity can metabolise the archival object using the environment. The fictional pore becomes the portal for the reclaiming and repositioning of an object's political surroundings. With this, the object can transform into a lyrical subject. It can transcend its reality. It generates pathos gestures, ones that travel across different images, locations and sounds—at odds to the frozen painting or image.

The teeth are uprooting the objects. In their speed dream in a slow reality, objects start to transform, to mutate and metamorphose.

Holes start to appear: the plot hole and the hole from the wound. They turn a purple, bruise-like colour, a purple space that turns the object porous.

After uprooting the teeth, big holes are made in their mouth. The tortoises start to grope around the site of the puncture. The hole in their mouth is deeper than their body and context. For the first time, their little toe enters the hole, then the leg and soon the entire body follows. Their shells are overthrown and subverted. The holes are the enigmatic entities which have repulsed us throughout the ages. It is a possible passage to connect the past and the other future that is not pre-formed.

The captured body can speak through the holes. The archived body can migrate the border through the holes. It is the matter of the form of being. Their substance can transform. When a hole generates movements of static objects, more holes occur. Therefore, their language is constantly increasing and continues until their material substance and event ultimately become one. The proliferation of their language contrasts the silence of things or events. Their silence becomes a place of speech, where words and things are opposed.

FOOTNOTES

① Study of Two Brazilian Tortoises, Albert Eckhout, 1640, Mauritshuis, Den Haag, Netherlands: One of the artists in Johan Maurits' s entourage was Albert Eckhout. Eckhout recorded the Brazilian people, flora and fauna in drawings and paintings. Like these two red-footed tortoises with their scaly heads, shells with geometric patterns and mouths full of sharp teeth. Eckhout painted them on paper. The animals are grunting threateningly at each other, as the males do during the breeding season. But Eckhout made the animals more exciting than they actually are – tortoises do not in fact have teeth.

⑥ Synchronic Cinema Manifesto

2022

Synchronic cinema, the title, is of course impossible, and a provocation. The descriptive version of the title would be Synchronism vs Cinema. Maps are synchronic, a solid state of affairs dividing space into boundaries and stable identities. Adding time, boundaries and identities shift. Even in the Chronos time of history we can see that map borders move, Adding experienced and mediated cinematic duration, or the Kairos time of the event, we can see things, people, and their stories, move fluidly, a static border is just one fiction constructed at one moment of time, a very dangerous fiction of nativism. Borders = murders. This is why we need durational cinema to challenge the solidity of maps, and why we enter google maps to set up a film studio there.

The storytelling method, a voice over plus landscapes, across varied modes of liveness, is influenced by Fukerio (landscape theory), is a term originating in 60s Japan for a style of filmmaking that depicts subjects only through footage landscapes they lived in, showing how latent systems in these landscapes shape identity. Masao Adachi' s Serial Killer, looked at the path of a young, marginalised, native man in Japan becoming a cop killer in relation to the soft power in the impoverished landscapes of the present where he grew up. Narrative can only testify to inevitability.

Synchronic cinema deals with a different type of alienation, an alienation that is not necessarily bad. The protagonist finds themself in an unrecognisable and seemingly placeless time and timeless place. Like the Nike ad where the camera moves through a frozen world at the moment that Michael Jordan is doing his famous air Jordan dunk. Only Michael Jordan moves (experiences duration) through a moment affixed in history. But ours will not be the decisive moment. The bodies along the street move between static everyday poses, and as we cut

between locations the time of maps only stutters forward, knowing that the google car isn' t literally everywhere at once, a random person follows us down the street in freeze frames, as in the enclosed, circulating moments of the film La Jetee. Yet durational time moves forward at experienced speed, via a voice over and edits, and these speeds grind against each other. The montage of synchronic cinema happens in modulating multiple speeds.

Google maps are also a means of control that mediate and track our relation to landscape only to capture everyone' s time in order to sell it back to them, the paths of google' s cars are not unlike the border making activities of maps. Synchronic cinema takes google' s technological promise literally: The promise of interaction to capture place and access other temporalities. We take Google literally if only to steal back contemporaneity in a dead present.

Within this alien-nation as threat we look for it as liberation, using the "grey alien" identity of Narva' s grey passport holders for what Bertold Brecht called the alienation effect: To see and intervene in things (identity, actuality) from within the narrative, treating them as the temporal fictions they are, and thus malleable. As global networks take an increasing hold the demand for the fiction of localness increases: people fall between the cracks and on the privileged end airbnb easyjet experiential biennale culture is used to ameliorate it, as is site-specific art, which is another critique hidden in our collaboration' s name. When Danile Huillet does a film remake of Tacitus' Histories she sets the story in its original location in Rome, with experience collecting tourists lusting after site specificity in the background, this 1970 film (Othon) collides timescales in the map to produce a proto Synchronic Cinema.

Within the global networked time of google, ancient temples and tacos are just pins on the same map, and independent modes of felt time in various locations began to collapse and blur into each other. “What they call images have become the murder of the present”, writes Jean Luc Godard in one film, “bring back duration” in the preceding one. Synchronic cinema montages diasporic experienced time with this contemporaneous ‘map’ or ‘murdered’ time. It is not trying to rescue the past, and if it is only by modulating speeds, animating dead worlds with felt duration.

One of Google’s ambitions is to contain an entire library of everything in one place, with no regard for categorization. This sounds like hell on earth, a place that is not a place, and that has no time, no embodiment, and most of all, no definition. This entire project is antithetical not only to Western thought but also Islamic and Eastern thought—all traditions which thrive (in different ways) by defining who we are as human beings and how we relate to God, each other, and even inanimate objects. ①

What does taking google literally mean? The stories we work with convey the uncanniness of the fiction of localism transcended by technology. We want to open the space-time of cinema up to the same effects that being digital could have on gender. These are the ghosts or new possibilities and identities that hide in the spectral travel of screens. Yet only cinematic time can animate these ghosts stuck in synchronism once they speak they start to grate and erode the stasis of the boundaries that birthed them.

In order to attempt to store time, store diaspora, we are interested in the relationship between space and time, especially their floating, participatory, contingent qualities. We produce liveness, actuality: Seizing the day! Which is maybe ironic, the archivability of time, like the title Synchronic Cinema, is like we said a piece of polemic. Synchronic movies are films generated live, nonexistent but for code on a server, until people visit the site. When maps updates the film updates too. The spatial present is live (at the last moment google’s cars did their rounds) and the same camera choreography takes place in the present, and the voice over (original story) stores a floating subjective story time in the voice. There is a montage of historical speeds and durational presents that generate more than the sum of their individual speeds: an emerging real time cinema. When google maps cars drive past a clocktower, we ask the archetypal question: what time is it? What is seized by maps, that is Kairos time, can be re-circulated, what is kept in a safe (in Google’s time bank) can be cracked, relocated, recirculated.

⑦ Who Is She, and How Long Has She Dreamed For?

2022

My dear Anggi,

Right now, I’m recalling the conversation we had in the car in June, holding her sides of what is left behind. Isn’t it so strange, that feminine nouns are used to name an object that’s used in the darkness of sweltering nights? Bizarre.

She is freezing, her temperature can reduce the other’s heat while they’re sleeping. Then we hugged her, sweeping every adorable thing. At the same time, the abyss of her freely moves while her body is only moved by other people. It was probably an extremely humid night, the landscape was sweating, the colors were wet, and only her awakened state could witness the humidity. Deep darkness is seeing the shadows of two people made by one person and her. No need for a blanket to protect their weak skin. The silence can only be broken by her intensive living, their gestures evacuate the worlds of fancy.

She is unknown and still lives together with us. I believe she can be collectively sensed because she is sculpted by the landscape’s memory. You and I instinctively know it, while others left her. Therefore, outside of here, this is no better than a rumor or unrealizable

fairytale. The forgotten landscape is inscribed in her. The former landscape of desiccation and the place of inoperable spirit. When we initially took the journey to find her together, we didn’t expect that we could mark ourselves outside of the country. We wandered around all the corners of little villages. Because it has been next to us, just like a ghost, the scattered body mediates with the transition of visible to invisible, with the feminine name living.

In the end, she is just a ghost. When we woke up from a dream in a bamboo grove, we felt confused about whether we were finding ourselves or chasing after her. Her body has been bluntly objectified. But must we be like that, just as this is an unknown figure of hers? You also said that my stories are flickering while my bones are rusty and restless.

And that our grandmother was also close to it. They might sit down and move her hands, which are heavy like stone. After I said that, we were silent for a long time. We were widely moving our bodies scattered on the boundary of generations, while she became a place where we met. Our memories and senses of the place that belongs to her are equally indistinguishable and vaguely intertwined.

But it's not about my memory, it's about her memories. Can you distinguish between them? They are (un)touchable memories made in dreams during humid nights. Whenever I look for these fragments, they're always missing or lacking because only half of them engage with the land. The others are traveling outside. Even though she is called by different pronunciations, her abstract roots can be found in elsewhere's blanket. Her cartography is constantly rotating. Finally, every day when I embrace her. I see her pulmonary artery, heart, skeleton, eyelids, and countless hairs more vividly than I could have seen with my own eyes. The repeated foreshadowing of that body. The meaning of the bodies and specific names is unclear, there is no source. Maybe she's not living for metaphor anymore, but she awoke, unfurled, and moves, epiph.

It reminded me of a scene where I was alone but it actually strengthened my presence. She is a riddle. But there is nothing ambiguous about it. Repeated gestures of day and night, the vocabulary of humidity, temperature and the density of transparency of an object; everything revealing the randomness of its name.

Who is she, and how long has she dreamed for?

Take care,
Aram
19-05-2022

8 The Untouchables

2020

White gloves govern the museum object, they dictate how we communicate with it. The inscribed stories or even prejudices and presuppositions which are present in the object's body are untouchable. Who's allowed to grab it? Who can collect it and who can't? What does "touch" mean in this sense? How does the tangible materiality of objects exist within these patterns of perception?

'The European museum' is a menagerie of appropriated things. And many of these institutions have amassed huge collections through their habitual gathering and exchanging, connected to their colonial history. The bulk of these things is foreign to the museum's locale, resulting in an absence of others. Which counterintuitively are made up of the excluded or oppressed voices that were left behind once the object was inventoried. By bringing these objects from different locations and storing them in an institution, touch itself becomes a political action that determines the hierarchical relationship and its classified value. The politics of touch has a significant power that marks our intimacy and its engagement with world history, a collection of objects, and the contemporary. It can be said that when we touch something, we engender a feeling of intimacy towards it, or we touch it because of an existing bond of intimacy. Touch as a communication tool is an act of socializing with the other, and with things. But when speaking of touch and intimacy in the context of a museum or an archive, there is an implicit emphasis on hierarchy. It describes, in a phrase, a logic of proximity at work.

The act of touch investigates the borders of private spheres and public spheres, it can invade the other's skin, flesh, feelings, territory. The trajectory of an object into a

museum is basically the result of this human behavior. When you touch an object, it means you are invading its reality and the object starts to be social. I use touch as something emerging and unconsciously intentional, an inevitable relationship. Because when you relate with something materially, you are inevitably (and I think most of the time unknowingly) partly taken into their trajectory, socially and politically.

Historically there have always been particular people who could touch the objects in museums: the user, the collector, the preserver, the handler, the curator, etc. However, when an object enters this domain, we look at it on its untouchable pedestal, or in an unseen darkened depot. The choice to arrange objects like this distances them from our reality and also the reality of the object itself. This politics of touch only operates through materiality. Unruly objects are exhumed and brought to the forefront by institutions, and the canon of objects is changed not only conceptually but also materially. They are obliged to be educated.

The objects in a museum have always been in the hands of certain people. The manner of touch by those who held it previously was intimate, unruly, interrupted, loud, and public. But when the object is touched by the silent, tidy white gloves, the manner of touching is transformed. It becomes authorized, predetermined. And one-directional, and privatized. As if receiving no signals, no echoes. The object is silenced because it is instrumentalized as a prop; its voice is oppressed by the power of touch. Objects exist insensibly with their tangible, physical reality.

Leaking the glass box

The object loses its shadow because it's under the massive architectural shadow of the museum; the sun doesn't enter the glass box or the architecture of the museum. Objects are not able to attain shadows, as if they don't exist. It's as if we're looking at a perfectly sealed glass box on a pedestal that is not leaking at all.

Since we cannot touch them, it means we are not allowed to participate or to imagine their narratives. Not only conceptually but also literally. Which means they stay in a frozen state. To escape from this eternal loop we mustn't take pleasure in their stasis. So, can the act of touching help open up a myriad of previously hidden and neglected sequences? Maybe touch can unfreeze objects? Maybe breaking the glass can be a way out of this internal repetition? However, these notions are difficult to capture, they are locked in the grid of museums as disciplined instruments.

I believe only by speculative, performative, and metaphorical ways of touching the object can get out of this deadlock. These ways of touching can open other channels that go beyond the single dominant narrative. To re-narrate or reimagine an object is another way of fondling and touching it. It means you are allowed to intervene in its reality, and let it intervene in yours. Speculating on objects draws out new translations and ways of touching them. It emancipates them from their artificial ontology. Since this touching is fluid, it provides an openness to access. Its fluidity can transverse different ethics and open up to diverse narrators. It allows objects to speak in diverse ways from their frozen sequences and darkened depots.

Contradictorily, the need for preservation means it can be seen but not touched. Can we break this glass box in which objects are preserved in the museum? And can we reposition the museum or glass box not as a generator that perpetuates the previous system but as a dynamo that simulates a future one and generates potential and remediative prototypes for and in our context? Can we grab their shadows? Can objects kept in European museums transgress their current passive state in the laboratory-museum setting? By changing the status of touch surrounding an object?

Through the act of touching objects, their imagined facts start to be transmuted. This can enable institutions to look at things not as part of a preserved, privileged past, but rather an emerging future that confronts people anew. The sequence of historicity found in an object is then subsequently relocated and evolved into play. It renders the object's excluded desires

palpable, suffusing a potential to break the glass of the canon and thus enabling it to leak into the present. Therefore, we can touch it and the materialized model of a past can be awoken. Other possibilities can be visualized, potentially reshaping the sequence of an object, reinstating, resurrecting its existence and bringing it back into the biosphere...

9 350,000 Leaks

2024

Cast
Two grandmothers
Mei Ling Wan
Merapi Obermayer
Granddaughter
Fransisca Angela

Location
Freezer, Depot, Wereldmuseum Amsterdam

SCENE (1)

EVERYONE STANDING INFRONT OF SHELF,
WALKING AROUND, TOUCHING OBJECTS.

Merapi:
MERAPI GIVING WARM BREATH TO THE
OBJECT

Mei:
MEI HOLDING ONE OBJECT, TOUCHING THE
OBJECTS, MOVING, MAKE SOUNDS

MEI IS QUIETLY WHISPERING
They are frozen..

Merapi:
Mei, Fransisca, We're in a freezer of
museum's depot where inside and outside don't
sync.

MEI TOUCHING OBJECT, IT MAKE SOUNDS

Fransisca:
Grandma, Look, this object is from Toraja,
it is a sarung, a women's skirt made from
tree bark.

Mei:
MEI TOUCHING OBJECT, IT MAKE SOUNDS
...Here, Look at the red and yellow stars.

Merapi:
MERAPI TOUCHING OBJECT, IT MAKE
SOUNDS

Ohh, the red paint from the pattern has
leaked out into the textile, it probably happened
when the textile was wet. I haven't seen this
for seventy years.. The skirt is normally made
from an old tree in the village by tapping,
battering the wood for few month. I remember
my grandmother wore it, she would walk all
over the village in it.

Mei, Merapi:
MEI, MERAPI TOUCHING OBJECT, IT MAKE
SOUND

Fransisca:
FRANSISCA TOUCHING OBJECT, IT MAKE
SOUNDS. YOU HEAR OBJECTS SOUNDS
SOMETIME

Can you see the traces of water leaking
across it?

WE LISTEN SOUND 1,
BELL RINGING INSIDE OF DEPOT.
AWAKENING THE OBJECTS, AND ROOM.
SLOWLY FRIDGE SOUNDS JOIN.

SCENE (2)

STANDING INFRONT OF SHELF,
SOMETIMES STEP ON ICE ON THE FLOOR.
TOUCHING OBJECTS.
MERAPI IS HOLDING
AND FONDLING OBJECT.

Merapi:
Let's fondle our objects, then we can
transmit our warmth, our human condition, to
them.

Mei:
MEI GIVES BREATHING
ONTO THE OBJECT TO WARM THEM

Fransisca:
Grandma, I am also hugging them with
my temperature.

Mei:
They are too cold...

Merapi:
The sun doesn't have any influence here...
instead the climate in the building manipulates
the whole ecology. This space doesn't allow life.

Fransisca:
Do you remember the state power of the
Soviet cosmist vision?

Merapi:
Do you mean Perodov's Utopia theory
that social equality is achieved through the
immortality of all? much like, is a device that
controls even death in the name of immortality,
including all things that have lived in the past
memory. Museum is also a place of resurrection for the
material preservation of life. hmm... But....

Mei:
but..?
MEI TOUCHING THE OBJECT IT MAKE
SOUNDS

Merapi:
Here is only an immortal cadaver made
from the death of life. I mean..This building
exists only itself ! ...as an immortal device that
operates on a massive number of bodies ...on...

Fransisca:
On Three hundred fifty thousand
memories...Three hundred fifty thousand
inscriptions.. Three hundred fifty thousand
stories I wouldn't tell to the others.

Mei:
MEI TOUCHING THE OBJECT IT MAKE
SOUNDS SOMETIME

Merapi, To where your body belongs?
ICE CRACKING, COLD WIND IS BLOWING.

Merapi:
hm. When I moved to the Netherlands
in 1955, the sunlight, soils and temperature
from Java, where I belonged were inscribed in
my body. Although I am forgetting them more
and more when I am getting older. (LAUGH)
hmm...but You know when things travel, they
travel together with the fingerprints of their
people. Their landscapes are contained within
their body temperature..
But here the climate reaches to the memories
of these uprooted bodies, ultimately reaching
the landscape's memories within the bodies. It
extracts...

Mei:
MEI QUITE VOICE TONE
...our memories.
MEI TOUCHING OBJECT

Fransisca:
Like the frozen body that I am holding-
the uprooted body.. the extinct body.. the
forgotten old body.. the body without a shadow..
the body without day and night...
the body cannot return to its soil...

SCENE 3

STANDING INFRONT OF SHELF, TOUCHING
OBJECTS.

Fransisca:
I feel close and warm to Some of the
objects. although their bodies are cold.

Mei:
MEI GIVING WARM BREATH
TO THE OBJECT

Fransisca:
Outside, the sun is getting fiercer,
therefore there could be ontological shifts
through climate. And here, I can feel.. more of
a temperature dissonance.

Merapi:
Fransisca, There is climate dissonance
between the object's original climate,
institutional climate and outside climate.. But
then..What kind of temperature can we dream
of together?

Mei:
hm.. .
MEI GIVES BREATHING
ONTO THE OBJECT TO WARM THEM

Merapi:

How can we reach between the three
hundred fifty thousand different landscapes,
different temperatures, and climate?

Fransisca:
Can hot and cold be at same time?, and
embrace all unmeasurable states?

WE LISTEN WATER
PASSING SOUNDS IN MUSEUM.

Mei:
hm.....Is it possible?

MEI MAKE SOUNDS WHILE BREATHING IN
TO THE OBJECT TO MAKE WARM THEM

Merapi:
The controlling climate of other bodies
continuously happening. Here the living bodies
are frozen for between two weeks until all life
dies. When a museum finds any life on an
object, like insects that can gnaw on their body.
They would isolate them in this freezer.
For Immortality's sake. - What's damaged here
is not the body, but memories with pores.

Grandmas, do you think Preserving bodies
means preserving memories?

Merapi:
In this case, It means you delegate your
sovereignty of the memories to the other.

Fransisca:
But.. grandma, What does it mean to live
immortal and not getting older? I mean, What
does it mean to get older?

Mei:
umm...maybe...
MEI MAKE SOUNDS WHILE TOUCHING
OBJECT

Merapi:
Hm... maybe... It means If we unfold
layered, and layered histories, it will breed
other life growth...

SCENE (4)

Merapi:
Mei, All organic objects and living things
contain moisture within their bodies.

Mei:
Oh...Like us?

Fransisca:
(SMILE) like all humans?

Merapi:
(LAUGH) yes! One body can only exist by connecting with another body through water.

Mei:
Oh, like the way we came here?

Merapi:
yes! Mei, (SMALL SMILE) When I was five years old, I arrived here through seawaves, i mean, by ship from Indonesia. You see, Water can migrate everything: from mother's home to this building to objects and to life.

Fransisca:
I hear the water pipe sounds as the only living sound in here.

Mei:
MEI GIVES BREATHING ONTO THE OBJECT TO WARM THEM

Merapi:
Water is the only living matter here. Water pipe connects the building to the outside. But It also adjusts the climate here, to oppress the body, To maintain the amnesiac state of captured bodies. So here, The temperature arrives at the water inside of their bodies, it kills by freezing them.

Fransisca:
FRANSISCA BREATHES OUT DEEPLY tapi..nenek, saya mulai merasakan jari kaki, hidung, dan mulut saya mati rasa. I feel my toes, nose, and mouth becoming numb.
FRANSISCA MAKE SOUNDS WHILE TOUCHING OBJECT ON HANDS

Merapi:
Look at this foto. These Korean womens were also freezing during their forced displacement in 1937 to Siberia.

Mei:
Oh, What happened?

Merapi:
There was forced migration under Stalin's order, about 170,000 Korean people living in North East Asia were loaded onto the freight train, Trans-Siberian Railway and abandoned in the wastelands of Central Asia. so, Due to brutally cold weather changes, these people from the south suffered from the freezing temperatures during the first winter. um... (quiet voice) over 30,000 elderly people and children died due to these new and alien weather conditions.

Fransisca:
Look, I've counted more than Three hundred fifty thousand frozen entities here..

Mei:
...one..... two... three... four... 三百五萬.. 三百五萬一個

SCENE (5)

Mei:
MEI GIVES BREATHING ONTO THE OBJECT TO WARM THEM

Merapi:
Mei, fransisca, I am sharing my body temperature with this frozen comb. This object was collected during the tapanahoni Expedition of 1904. The Maroons and men carve combs for their future wives.

Mei:
Future wives?

Merapi:
Yes, they carve a comb when imagining someone they'll love in the future.

Mei:
Is there still some of her hair on that?

Fransisca:
Oh..But.. what happens to their future if this comb is here?

Mei:
MEI MAKE SOUNDS WHILE TOUCHING OBJECT ON HANDS
Look at this body.

Merapi:
Oh. It has arrow-shaped curve.

FRANSISCA GIVING WARM BREATH TO THE OBJECT, FRANSISCA BRINING ONE OBJECT TO MERAPI

Fransisca:
Take this frozen wooden paddle.

Merapi:
The blue handle has a symbol of care and protection of women carved into it.

Mei:
Run your fingers over it.

Fransisca:
FRANSISCA PUTS FINGER OVER OBJECT, FEELING IT

Merapi:
The top is also rubbed with 'pemba doti', a white clay, which has a purifying effect and drives away evil spirits. When you give this paddle to lover, you promise your love.

Fransisca:
but, Grandma, What happens after all these symbols are frozen here?.....Where did those belief, spirits go?

SCENE (6)

MEI, MERAPI, FRANSISCA PUTS DOWN COMB, PICKS UP ANOTHER OBJECT, AND HOLDS IT

Fransisca:
This frozen poppet has a broken head..

Mei:
Oh...she is...

Fransisca:
She's dressed in silver paper and crepe paper.

Mei:
She's so beautiful.
MEI HOLDING OBJECT

Merapi:
This poppet was a gift to children during the celebration of mawlid an-nabi in Egypt.

Fransisca:
Oh, Her body is made of sugar...

Mei:
smell it!

Merapi:
MERAPI SMELL THE OBJECT
It smells sweet!

Fransisca:
That's why all the insects like to come to her.

Merapi:
MERAPI MURMUR

Look, Here I have a list for categorising the living things that need to be removed from those objects we hold.
vijf Lepisma saccharina, nul driebandkever, nul kleermot, nul tpijtmot, twee bruine huismot, een meelmot, nul Zilvervis, nul ovenvis, een kleine houtworm, Zenulro Parketkever, zero broodkever, een museum tapijtkever, nul spin, nul kakkerlak, nul stofluis, nul vliegende mier... een overigen...

Fransisca:
Grandma, after you arrived here, What's happened to your past lived experiences? Grandma, When all the landscape of boys and girls, the lovers; their memories are divided from body, How can we continue our love stories without these objects?

SCENE (7)

Merapi:
If we speak about restitution, these objects can't travel back to their home.

Mei:
Why?

Merapi:
hm... Because The premise of why things cannot be returned is that everything rots in the tropics through heat and moisture. Sugar will bring flies, The comb will be rotten, the puppet will be melted, the paddle will be cracked and become tangled with other lives, and other landscapes and other people.. If they regain the time by releasing from the hegemonic climate, their body could start to decay..but it could give other life.

MERAPI HOLDS OBJECT

Fransisca:
But then here, What are they perpetuating?

Mei:
The single sun.

Merapi:
It controls the individual's political temperature, isolates it, and separates the body from its encounter, such as their soils, their ancestors, and themselves. Don't you think If we allow decay of power, it could breed another chain of living memories?

MERAPI HOLDING, MOVING OBJECT
Mei:
MEI GIVES BREATHING ONTO THE OBJECT TO WARM THEM

Fransisca:
There are three hundred fifty thousand uprooted bodies with uprooted nerves. Can they expand their landscape of temperature? How can we embrace the climate of the other bodies?

Merapi:
The closer we get, the warmer we get, and the further away we get, the colder we become. Can we repair those objects with human temperature?

Mei:
MEI GIVES BREATHING ONTO THE OBJECT TO WARM THEM

Fransisca:
Can we solve our disconnection with the landscape and memories of the body?

Merapi:

The encounter between one body and another always generates a temperature that is higher than that of the individual.

Mei:

Oh..it' s cold. I hug them.

Fransisca:

Can we get close to each other?

Merapi:

Ohhh, your body is a little warmer than mine. Come here.

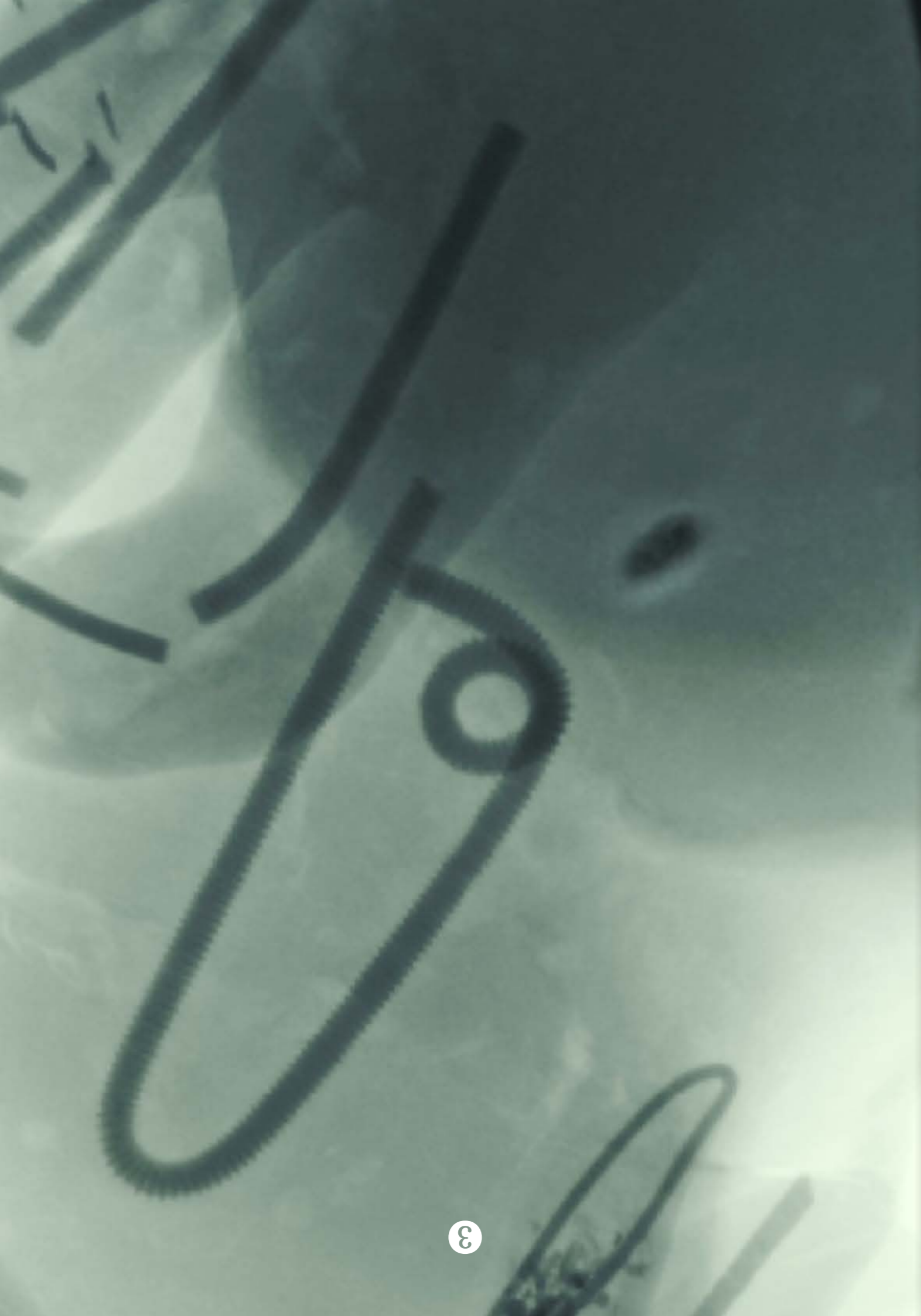
MERAPI, MEI, FRANSISCA AND OBJECTS
ARE HUGGING EACH OTHER

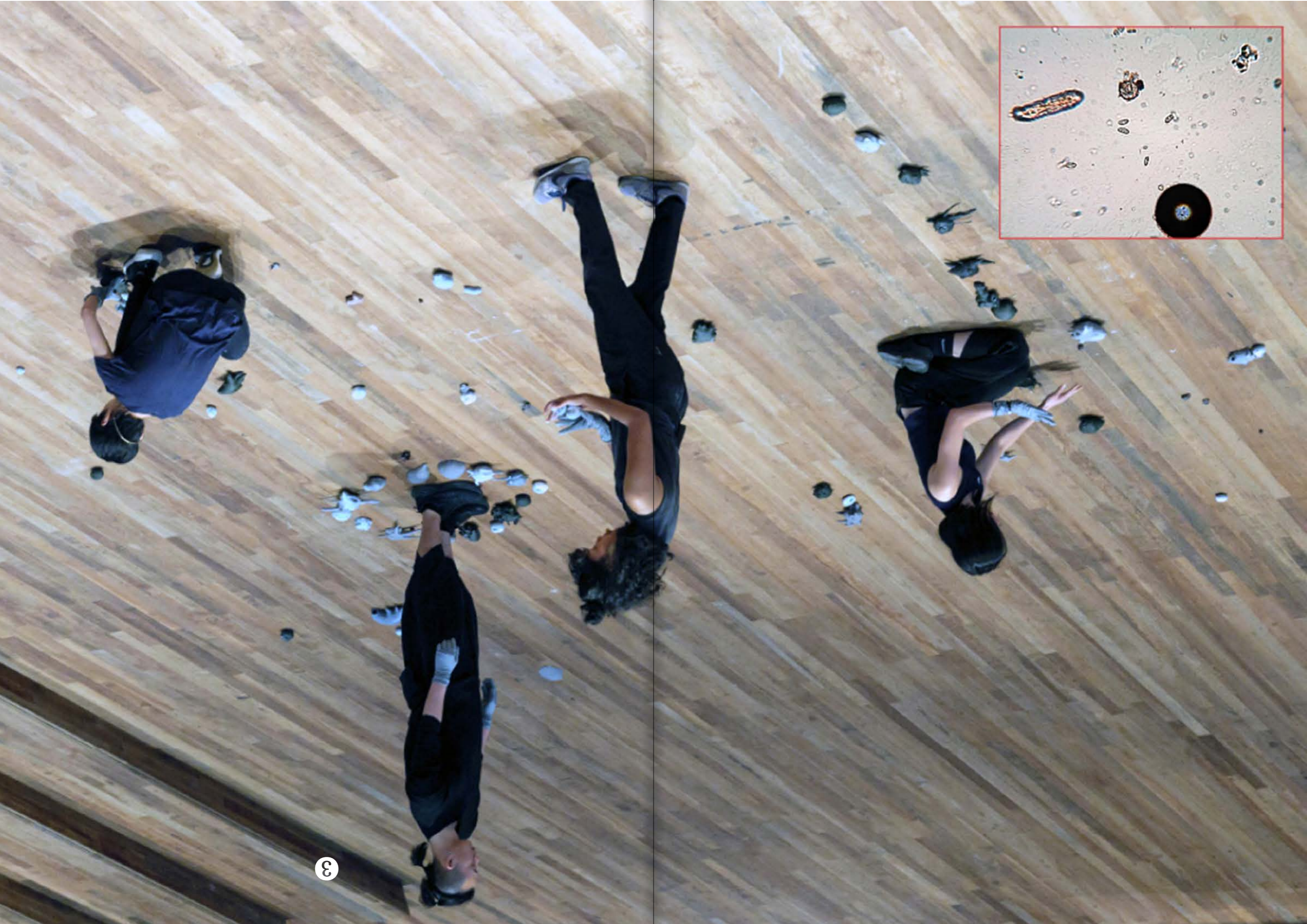


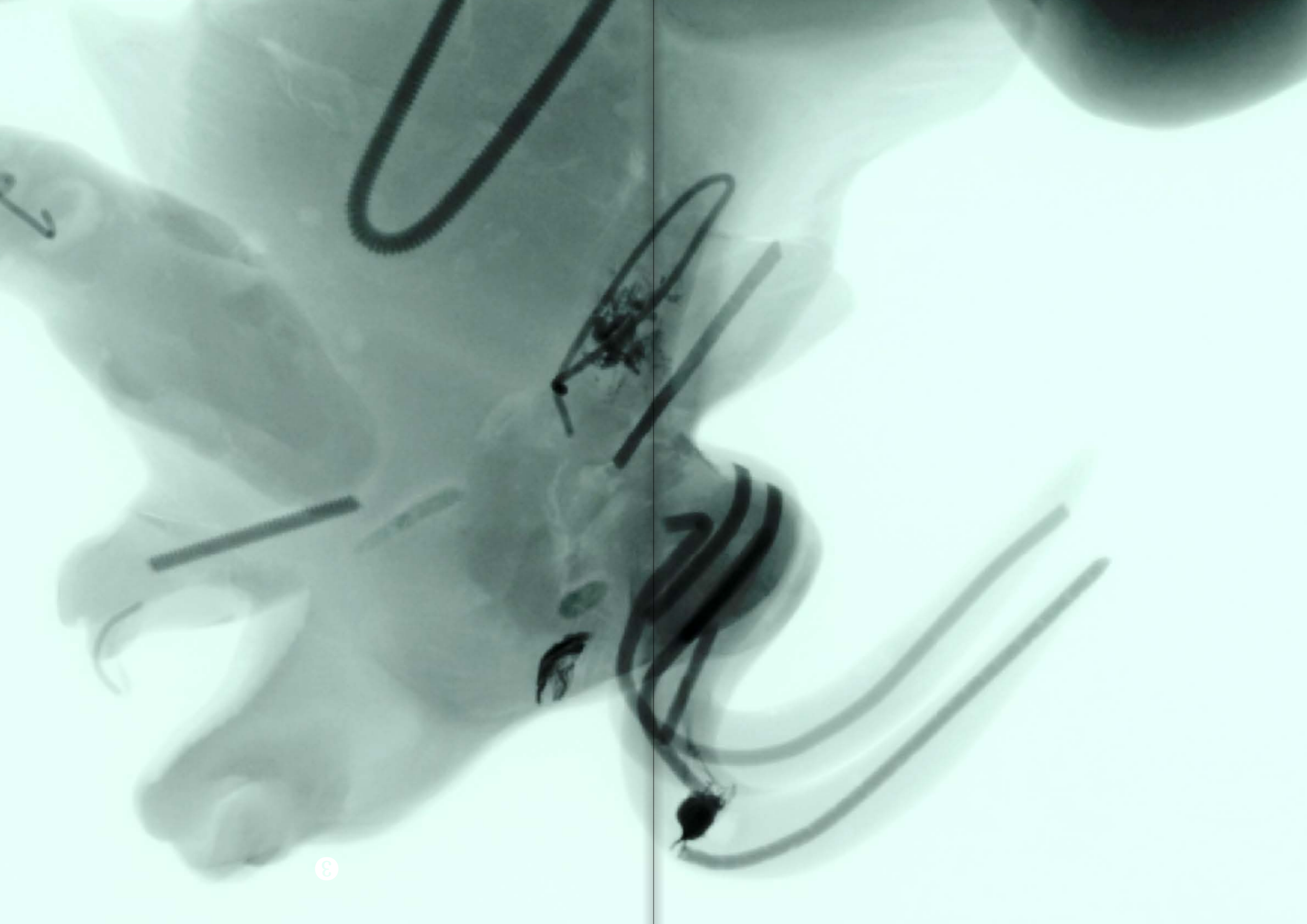


2

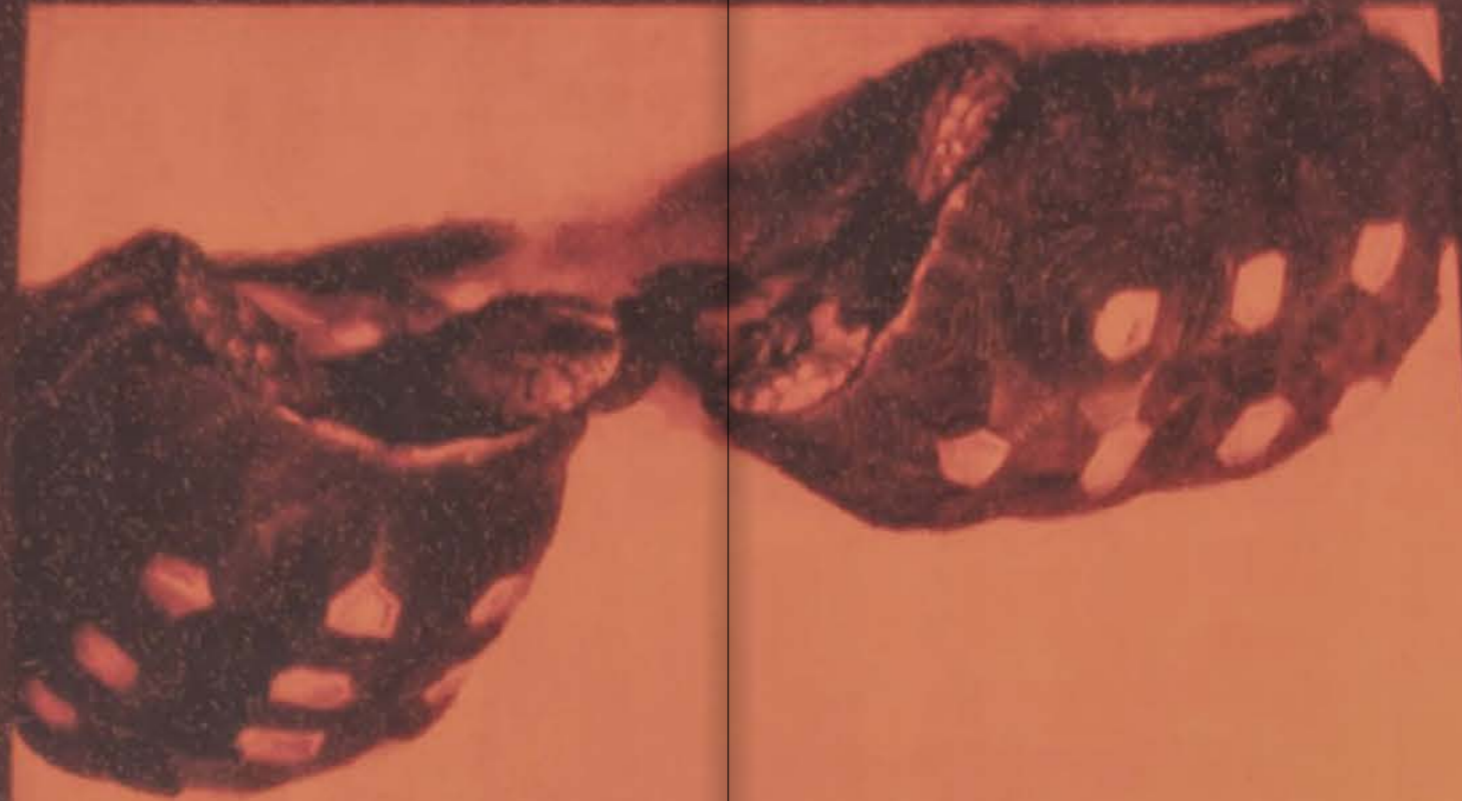




















우리가 만약 그 권력의 죽음을 상상할 수 있다면, 경제권 미래를 취소시킬 수 있다면, 죽지도 살지도 않는 이런 상태를 벗어나, 마침내 새끼를 낳고, 또 살아있는 기역도 낳을 수 있지 않을까?

메이:
[숨을 붙어넣는다]

포란시즈카:
여기... 35만 개의 뿌리 뿜힌 몸들이, 35만 번 뿌리 뿜혀진 신경들이 있어요. 그들의 온도가 바깥 풍경에 닿을 수 있을까요? 그 낮은 문안에 풍경들을 뿜어줄 수 있을까요?

메라피:
우리는 가까워질수록 따뜻해지고, 떨어져면 멀어질수록 차가워져. 우리의 체온으로 이들을 회복시킬 수 있을까?

메이:
[숨을 붙어넣는다]

포란시즈카:
우리는 신체와 풍경의 단절을 되돌릴 수 있을까요?

메라피:
한 몸과 다른 몸의 만남은 혼자일 때보다 더 따뜻한 온도를 만들어 내.

메이:
아... 몸이 차갑네. 안아줄게.

포란시즈카:
우리는 서로 가까워질 수 있을까요?

메라피:
오... 네가 가진 물체가 내 것보다 조금 더 따뜻하네... 이리 오렴.

[메라피, 메이, 포란시즈카와 물체들이 서로 포옹한다]
[수강고 박]

메이: 등... 아가도... 당신한테 어때요?

메라피: 17만 명의 한국인들이 동북아시아에 살고 있다가 화물열차인 시베리아 기차에 승객으로 올라타서 이 황무지에 버려졌지. 잔인하도록 돌게 변한 난쟁이 때문에, 남쪽에서 온 이 사람들은 쫓겨 동남아시아로 고동반했지. 3만 명 이상의 노인과 아이들이 그 낮은 풍경과 낮은 기차로 인해 죽었어.

메라피: [웅축 수장고 두번째 방]

장면 (4)

메이: [웅축 수장고 두번째 방]

메라피: [메이가 물체에 입을 가까이 가져다 대고 더욱 짙은 숨을 몰아넣는다]

메이: [모든 유기체와 생명체는 그들의 몸 안에 물과 담고 있어.]

메이: 아... 우리처럼?

메라피: [미소 짓는다] 모든 인간들처럼요?

메라피: 그래! 하나의 몸은 물과 함께 다른 몸과 연결됨으로써만 존재할 수 있어.

메이: 아, 우리가 여기 온 것처럼요?

메라피: 그렇지! 메이, 내가 다 찾았을 때, 나는 바다를 건넌다, 배를 타고 인도네시아에서 여기에 왔어. 알겠어. 물은 모든 것을 이속시킬 수 있어. 우리 엄마와 집에서 이 건물로, 물체들로, 그리고 생명체들로.

메라피: 여기서 살아있는 소리는 오포지, 파이프 안을 가로지르는 물소리 뿐이에요. 들려요?

메라피: 물은 여기서 유일하게 살아있는 물질이야. 수도관은 건물을 외부와 연결하지. 하지만 그것은 또한 이곳의 온도를 조절해서, 몸체들을 억압하고, 포획된 몸들의 기압을 유지하게 해. 그래서 여기서는, 온도가 그들의 몸 안의 물에 도달해서, 그들 몸 옆에 죽이는 거야.

메라피: [포란시즈카가 짙게 숨을 내뿜는다]

tapi...nenek, saya mulai merasa jari kaki, hidung, dan mulut saya mati rasa. 할머니, 발가락과 코, 입이 저려오기 시작해요. [포란시즈카가 손에 쓴 물체를 쓰다듬는다]

메라피: 이 사진은 봐. 이 한국 여성들도 1937년 시베리아로 강제 이주 당할 때 쫓겨 버려져.

메이: 아, 무슨 일이 있었던 거죠?

메라피: 스탈린의 명령으로 강제 이주가 있었어. 약 17만 명의 한국인들이 동북아시아에 살고 있다가 화물열차인 시베리아 기차에 승객으로 올라타서 이 황무지에 버려졌지. 잔인하도록 돌게 변한 난쟁이 때문에, 남쪽에서 온 이 사람들은 쫓겨 동남아시아로 고동반했지. 3만 명 이상의 노인과 아이들이 그 낮은 풍경과 낮은 기차로 인해 죽었어.

메라피: [웅축 수장고 1을 찾번째 방]

장면 (5)

메이: [웅축 수장고 1을 찾번째 방]

메라피: [메라피가 손 위에 놓인 한 물체를 오래도록 바라본다]

메이: [문 쓰다듬기 시작한다]

메라피: 메이, 포란시즈카, 나는 이 열아들은 빗에게 내 체온을 나눠주고 싶어. 이 오브제는 1904년 터파나호나 원정대에서 수집된 거야. 마물죽 담자들은 미래에 맞이할 아내들을 위해 빗을 쥐았어.

메이: 미래의 아내들이요?

메라피: 그래, 그들은 미래에 사랑하게 될 누군가를 상상하면서 이 빗을 조각했어.

메이: 아... 그런데... 이 빗이 있다면 그들은 어떻게 되었나요?

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: 이 물음 한번 보세요.

메라피: [포란시즈카: [포란시즈카가 메라피에게 한 물체를 가져온다]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

장면 (6)

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

장면 (7)

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메이: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

메라피: [포란시즈카: 아... 화상 모양의 무늬가 있네.]

그러나 역설적으로, 표준적 행위는 사물들
 들 수는 있지만 만질 수는 없게 만듦다. 그렇다면
 우리는 박물관 속에서 오브제를 보고 있는 이
 유리 상자를 볼 수 있을까? 그리고 박물관 또는 유리
 상자를 파거나 체계를 영속시키는 장치가 아니라,
 미래적 가능성을 실현하고 새로운 시제를 생성하는
 능력으로 재배치할 수 있을까? 우리는 사물의
 그림자를 볼까? 유립 박물관에 보관된

나는 오직 사변적이고, 수행적이며, 은유적인
 철학 방식만이 이 교착 상태를 풀 수 있다고 믿는다.
 이러한 철학은 단일한 지배적 내러티브를 넘어 다들
 돌로 풀 수 있다. 오브제를 다시 이야기하거나
 계상상하는 것은, 또 하나의 어두운점이자 철학적
 행위이다. 그것은 우리가 사물의 현실에 개입할 수
 있도록 허용하며, 동시에 우리가 우리의 현실에
 개입할 수 있도록 허용한다. 오브제를 사유하는
 행위는 새로운 영역과 새로운 철학 방식을 끌어낸다.
 그것은 사물을 인공적 존재물로부터 해방시킨다.
 이러한 철학은 유동적이기에 접근을 개방하며, 다양한
 공리를 용가시키고, 다양한 서술자를 끌어들이고
 오브제는 원어물은 시간성과 어둠을 열어박힌 수 있고
 바깥에서 다른 방식으로 만질 수 있게 된다.

우리가 그것을 만질 수 없다는 것은, 곧 우리가
 그 사사의 일부가 될 수도, 그것을 상상할 수도
 없다는 것을 의미한다. 개념적으로도, 문자 그대로도,
 그래서 그것들은 원어물은 상태로 남는다. 이 영원한
 무표에서 벗어나기 위해서는 우리는 그 정지 상태에
 폐간을 느끼지 말아야 한다. 그렇다면 철학 행위는
 과거에 숨겨지고 배제된 연속성을 드러낼 수 있을까?
 철학은 오브제를 해방할 수 있을까? 유립을 깨는
 것이 이러한 삶의 반복을 끊는 걸일까? 그러나 이러한
 판단들은 잡히기 어렵다. 그것들은 해부학적 기구처럼
 구획화된 박물관의 격자 속에 갇혀 있다.

박물관의 거대한 건축적 그림자 아래에서
 오브제는 자신의 그림자를 잃는다. 유리 상자 안에도,
 박물관 건축 속에도 햇빛은 들지 않는다. 사물들은
 그림자를 가질 수 없다. 마치 존재하지 않는 것처럼.
 마치 반질대 위 완벽히 용인된 유리 상자를 보고
 있는 듯하다.

유리 상자를 세계 하리
 박물관 속 오브제들은 항상 특장인의
 손에 의해 다뤄져 왔다. 이전에 그것을 만졌던
 손길은 진릴했고, 혹은 거칠었으며, 중단되었고,
 소란스러웠으며, 매서웠다. 그러나 조용하고 단정하
 한 양 조각이 오브제를 만지는 순간, 그 철학은
 변형된다. 승인되고, 미리 규정된다. 일방적이며
 사유화된다. 아무 신포도, 배아리도 없는 것처럼.
 오브제는 도구화됨으로써 침묵명한다. 그 묵소리는
 철학 권력에 의해 억압된다. 사물은 간각되지 못한
 채, 그저 물리적·물리적 현상만으로 존재하게 된다.

바라보게 된다. 이러한 배열 선택은 사물들 우리의
 원천으로부터 멀어지게 할 뿐만 아니라, 사물 자체의
 원천으로부터 멀어지게 한다. 이러한 철학의 정치학은
 물천성을 통해서만 작동한다. 뛰어난 오브제들은
 반론되어 전면에 드러나지만, 오브제의 정전(canon, 正典)
 은 개념적으로만이 아니라 물천적으로도 변화한다.
 사물은 포용되도록 강요된다.

오브제들은 실현된-박물관 체계 속에서 현재의
 수동적 상태를 넘어서 탈주할 수 있을까? 오브제를
 둘러싼 철학의 위상을 바꿈으로써?
 오브제를 철학하는 행위를 통해, 그 사물에
 투사된 사천들은 변형되기 시작한다. 이는 기관들이
 사물을 더 이상 특권화된 과거의 보존물로만 보지
 않고, 사람들을 새물게 마주하게 하는 도래하는
 미래의 일부로 응시할 수 있게 한다. 오브제 속에서
 발견되는 역사성의 연속성은 다른 자리로 옮겨지고
 다시 루이 숙으로 진입하게 된다. 그렇게 오브제
 속에서 배제되었던 유망들은 간각적으로 드러나게
 되며, 정전의 유립을 깨뜨릴 가능성을 펼쳐 보이고,
 현재 속으로 스며들 수 있게 한다. 그리하여 우리는
 그것을 다시 만질 수 있게 되며, 물천화된 과거의
 형식은 깨어나게 된다. 다른 가능성들이 가시화될 수
 있으며, 오브제의 연속성을 재구성하고, 그 존재를
 다시 자리매김하고, 소생시키며, 마침내 생물권으로
 되돌려 놓을 수 있다...

9 사천의 변이

2024

하얀 장갑은 박물관의 오브제를 통제하며, 우리가 그것과 어떻게 소통해야 하는지를 규정한다. 그 오브제의 몸이 새겨진 이야기를, 심지어 안에 자리한 편견이나 전제를조차 손낼 수 없다. 누가 그것을 붙잡을 수 있는가? 누가 그것을 수집할 수 있고, 또 누가 할 수 없는가? 이 맥락에서 "점축"은 무엇을 의미하는가? 사물에 대한 인간의 물질적 감각성은 이러한 인식의 패턴 속에서 어떻게 존재하는가?

'유럽의 박물관'은 전유된 사람들의 동물원이다. 많은 박물관들은 식민주의 역사와 연결된 습관적 수집과 교환을 통해 거대한 컬렉션을 축적해 왔다. 이 사물을 대부분은 박물관이 위치한 지역과 이질적이며, 그 결과 타자의 부재를 만들어낸다. 역설적으로, 이 타자성은 오브제가 목록화되는 순간 배제되거나 억압된 목소리들로 구성된다. 다양한 장소에서 사물을 가려와 기관 안에 보관하는 순간, 점축 그 자체는 계급적 관계와 분류된 가치를 결정하는 정치적 행위가 된다. 점축의 정치학은 우리가 세계 역사, 사물의 집합, 그리고 동시대성과 맺는 진밀감을 형성하는 강력한 힘이다. 우리가 무언가를 만들 때 우리는 그것에 대한 진밀감을 생산하거나, 이미 존재하는 진밀감 때문에 만지게 생산하거나, 이미 존재하는 진밀감 때문에 만지게

8만질수 없는 것을

되는 셈이다. 점축은 타자와 사물 모두와 사회적으로 관계 맺는 도구다. 그러나 박물관이나 아카이브에서 점축과 진밀감을 만들 때는, 항상 위계가 전제된다. 다시 말해, 그것은 작동 중인 근접성 정치적 논리를 드러낸다.

점축 행위는 사적 영역과 공적 영역의 경계들을 드러낸다. 점축이란 타인의 피부, 관, 감정, 영도를 침범할 수 있다는 것을 뜻하기 때문이다. 타자화된 오브제가 박물관에 이르게 된 과정은 기본적으로 이러한 인간 행동의 체계이다. 어떤 사물을 만진다는 것은 그 사물의 현실을 침입하는 것이며, 그 순간 오브제는 사회적 존재가 된다. 나는 점축을 무의식적으로 의도된 행위, 즉 피할 수 없는 관계로 이해한다. 물질적으로 어떤 것과 관계 맺는 순간 우리는 필연적으로—그리고 대부분은 자신도 모르게—그 사물의 사회적·정치적 체계 속으로 끌려 들어가게 때문이다.

역사적으로 박물관에서 사물을 만들 수 있었던 사람들은 특정 계층에 속했다. 사용자, 수집가, 보존자, 큐레이터 등이다. 그러나 오브제가 이 영역에 들어오는 순간, 우리는 그것을 손낼 수 없는 반침대 위나, 보이지 않는 어둠한 수장고 속에서

우리는 시간을 저장하고, 디아스포라를 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히 서버상의 코드 그 이상도 이하도 아니다. 지도가 컴파일된 영화도 읽히지 않는다. 공간적 현재는 라이프로 생성되는 영화다. 사이트 방문 전까지 체목처럼, 일종의 논쟁적 주장이다. 동시적 영화는 시간의 기록 가능성, 동시적 시네마, 라는 (공간를 동격화하라!) 이는 다소 어이러니하다. 우리는 라이프로와 현실성을 생산한다-카르페 디엠! 그것들의 떠나는, 광역적인, 우발적인 성격에, 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히

우리는 시간이 어떻게 저장하고, 디아스포라를 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히 서버상의 코드 그 이상도 이하도 아니다. 지도가 컴파일된 영화도 읽히지 않는다. 공간적 현재는 라이프로 생성되는 영화다. 사이트 방문 전까지 체목처럼, 일종의 논쟁적 주장이다. 동시적 영화는 시간의 기록 가능성, 동시적 시네마, 라는 (공간를 동격화하라!) 이는 다소 어이러니하다. 우리는 라이프로와 현실성을 생산한다-카르페 디엠! 그것들의 떠나는, 광역적인, 우발적인 성격에, 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히

우리의 야망 중 하나는 모든 것을 분류함이 하나의 장소에 담는 거대한 도서관을 구축하는 것이다. 이는 지상의 지옥처럼 들린다. 장소 권지 않은 공간, 시간이 없으며 정지된 공간. 어떤 프로젝트는 서양 철학뿐 아니라 이를 탐험 및 운영 사용 전통 전체에 관한다. 이를 전통은 서로 다르지만 운동적으로 우리가 인간으로서 누구인지, 신·타자·사물과 어떻게 관계 맺는지를 규정하며 성장해왔다.

우리의 클로럴 네트워크 시간 속에서 고대 신전과 타프가게는 동일한 지도 위, 편, 에 불과하다. 서로 다른 장소의 고유한 체험 시간에서 유포되고 서로 흐려진다. 장 쾨르다르의 한 영화에서 "그들이 이미지라고 부르는 것들은 현재를 산해한다"고 말하며, 그 이전 영화에서는 "지속을 되찾아라"고 말한다. 동시적 시네마는 디아스포라적 체험의 시간을 이 동시적, 지도 시간, 혹은, 산해된 시간과 물타주한다. 그것은 과거를 구하려는 시도가 아니며, 구한다 하더라도 속도 변조를 통해서만 가능하다. 죽은 세계를 체험 지속으로 다시 움직이게 하는 것이다.

우리의 클로럴 네트워크 시간 속에서 고대 신전과 타프가게는 동일한 지도 위, 편, 에 불과하다. 서로 다른 장소의 고유한 체험 시간에서 유포되고 서로 흐려진다. 장 쾨르다르의 한 영화에서 "그들이 이미지라고 부르는 것들은 현재를 산해한다"고 말하며, 그 이전 영화에서는 "지속을 되찾아라"고 말한다. 동시적 시네마는 디아스포라적 체험의 시간을 이 동시적, 지도 시간, 혹은, 산해된 시간과 물타주한다. 그것은 과거를 구하려는 시도가 아니며, 구한다 하더라도 속도 변조를 통해서만 가능하다. 죽은 세계를 체험 지속으로 다시 움직이게 하는 것이다.

내부에서 정체성과 실재를 시간적 허구로 다루고 개입함으로써 그것들을 가변적인 것으로 드러내는 것이다. 클로럴 네트워크가 점점 세계를 장악할수록 지역성이라는 허구에 대한 주요는 증가한다. 사람들은 편 사이로 떨어지고, 특권층은 에이비엔비·이지켓·경향주의 비엔날레 문화로 이를 완화하며, 장소 특정적 예술(site-specific art) 도 같은 역할을 한다. 우리의 혈압이름에 숨겨진 또 하나의 비평이다. 다니엘 위예가 타키투스도 <역사>를 영화로 리메이크할 때, 그녀는 로마 원래 장소에서 촬영하지만 배경에는 장소 특정성을 염망하는 관객들이 넘쳐난다. 이 1970년 영화 <오펜(Open)>은 지도 위에서 시간 축을 흔들시키며 원형적 동시적 시네마를 만들어냈다.

① 한병철, *Hyperculture: Culture and* Globalization, 2022.

지속적 현재들의 몸타주는 각 속도의 합보다 더 많은 것을 생산한다. 새로운 실시간 시네마가 출현한다. 구름 지도 자동차가 시계탑 옆을 지나갈 때, 우리는 구름 지도 자동차를 던진다-지금 몇 시인가? 지도에 포획된 카이로스 시간은 계순환될 수 있다. 그리고 (구름의 시간 은행)에 보관된 시간은 릴리고, 재배치되고, 순환할 수 있다.

우리는 시간을 저장하고, 디아스포라를 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히 서버상의 코드 그 이상도 이하도 아니다. 지도가 컴파일된 영화도 읽히지 않는다. 공간적 현재는 라이프로 생성되는 영화다. 사이트 방문 전까지 체목처럼, 일종의 논쟁적 주장이다. 동시적 영화는 시간의 기록 가능성, 동시적 시네마, 라는 (공간를 동격화하라!) 이는 다소 어이러니하다. 우리는 라이프로와 현실성을 생산한다-카르페 디엠! 그것들의 떠나는, 광역적인, 우발적인 성격에, 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히

우리는 시간이 어떻게 저장하고, 디아스포라를 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히 서버상의 코드 그 이상도 이하도 아니다. 지도가 컴파일된 영화도 읽히지 않는다. 공간적 현재는 라이프로 생성되는 영화다. 사이트 방문 전까지 체목처럼, 일종의 논쟁적 주장이다. 동시적 영화는 시간의 기록 가능성, 동시적 시네마, 라는 (공간를 동격화하라!) 이는 다소 어이러니하다. 우리는 라이프로와 현실성을 생산한다-카르페 디엠! 그것들의 떠나는, 광역적인, 우발적인 성격에, 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히

우리의 야망 중 하나는 모든 것을 분류함이 하나의 장소에 담는 거대한 도서관을 구축하는 것이다. 이는 지상의 지옥처럼 들린다. 장소 권지 않은 공간, 시간이 없으며 정지된 공간. 어떤 프로젝트는 서양 철학뿐 아니라 이를 탐험 및 운영 사용 전통 전체에 관한다. 이를 전통은 서로 다르지만 운동적으로 우리가 인간으로서 누구인지, 신·타자·사물과 어떻게 관계 맺는지를 규정하며 성장해왔다.

우리의 클로럴 네트워크 시간 속에서 고대 신전과 타프가게는 동일한 지도 위, 편, 에 불과하다. 서로 다른 장소의 고유한 체험 시간에서 유포되고 서로 흐려진다. 장 쾨르다르의 한 영화에서 "그들이 이미지라고 부르는 것들은 현재를 산해한다"고 말하며, 그 이전 영화에서는 "지속을 되찾아라"고 말한다. 동시적 시네마는 디아스포라적 체험의 시간을 이 동시적, 지도 시간, 혹은, 산해된 시간과 물타주한다. 그것은 과거를 구하려는 시도가 아니며, 구한다 하더라도 속도 변조를 통해서만 가능하다. 죽은 세계를 체험 지속으로 다시 움직이게 하는 것이다.

내부에서 정체성과 실재를 시간적 허구로 다루고 개입함으로써 그것들을 가변적인 것으로 드러내는 것이다. 클로럴 네트워크가 점점 세계를 장악할수록 지역성이라는 허구에 대한 주요는 증가한다. 사람들은 편 사이로 떨어지고, 특권층은 에이비엔비·이지켓·경향주의 비엔날레 문화로 이를 완화하며, 장소 특정적 예술(site-specific art) 도 같은 역할을 한다. 우리의 혈압이름에 숨겨진 또 하나의 비평이다. 다니엘 위예가 타키투스도 <역사>를 영화로 리메이크할 때, 그녀는 로마 원래 장소에서 촬영하지만 배경에는 장소 특정성을 염망하는 관객들이 넘쳐난다. 이 1970년 영화 <오펜(Open)>은 지도 위에서 시간 축을 흔들시키며 원형적 동시적 시네마를 만들어냈다.

7 그녀는 누구이며, 얼마나 오랫동안 꿈꿔왔을까?

2022

우리는 시간을 저장하고, 디아스포라를 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히 서버상의 코드 그 이상도 이하도 아니다. 지도가 컴파일된 영화도 읽히지 않는다. 공간적 현재는 라이프로 생성되는 영화다. 사이트 방문 전까지 체목처럼, 일종의 논쟁적 주장이다. 동시적 영화는 시간의 기록 가능성, 동시적 시네마, 라는 (공간를 동격화하라!) 이는 다소 어이러니하다. 우리는 라이프로와 현실성을 생산한다-카르페 디엠! 그것들의 떠나는, 광역적인, 우발적인 성격에, 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히

우리는 시간이 어떻게 저장하고, 디아스포라를 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히 서버상의 코드 그 이상도 이하도 아니다. 지도가 컴파일된 영화도 읽히지 않는다. 공간적 현재는 라이프로 생성되는 영화다. 사이트 방문 전까지 체목처럼, 일종의 논쟁적 주장이다. 동시적 영화는 시간의 기록 가능성, 동시적 시네마, 라는 (공간를 동격화하라!) 이는 다소 어이러니하다. 우리는 라이프로와 현실성을 생산한다-카르페 디엠! 그것들의 떠나는, 광역적인, 우발적인 성격에, 저장하기 위해 공간과 시간의 관계에 주목한다. 특히

우리의 야망 중 하나는 모든 것을 분류함이 하나의 장소에 담는 거대한 도서관을 구축하는 것이다. 이는 지상의 지옥처럼 들린다. 장소 권지 않은 공간, 시간이 없으며 정지된 공간. 어떤 프로젝트는 서양 철학뿐 아니라 이를 탐험 및 운영 사용 전통 전체에 관한다. 이를 전통은 서로 다르지만 운동적으로 우리가 인간으로서 누구인지, 신·타자·사물과 어떻게 관계 맺는지를 규정하며 성장해왔다.

우리의 클로럴 네트워크 시간 속에서 고대 신전과 타프가게는 동일한 지도 위, 편, 에 불과하다. 서로 다른 장소의 고유한 체험 시간에서 유포되고 서로 흐려진다. 장 쾨르다르의 한 영화에서 "그들이 이미지라고 부르는 것들은 현재를 산해한다"고 말하며, 그 이전 영화에서는 "지속을 되찾아라"고 말한다. 동시적 시네마는 디아스포라적 체험의 시간을 이 동시적, 지도 시간, 혹은, 산해된 시간과 물타주한다. 그것은 과거를 구하려는 시도가 아니며, 구한다 하더라도 속도 변조를 통해서만 가능하다. 죽은 세계를 체험 지속으로 다시 움직이게 하는 것이다.

우리의 클로럴 네트워크 시간 속에서 고대 신전과 타프가게는 동일한 지도 위, 편, 에 불과하다. 서로 다른 장소의 고유한 체험 시간에서 유포되고 서로 흐려진다. 장 쾨르다르의 한 영화에서 "그들이 이미지라고 부르는 것들은 현재를 산해한다"고 말하며, 그 이전 영화에서는 "지속을 되찾아라"고 말한다. 동시적 시네마는 디아스포라적 체험의 시간을 이 동시적, 지도 시간, 혹은, 산해된 시간과 물타주한다. 그것은 과거를 구하려는 시도가 아니며, 구한다 하더라도 속도 변조를 통해서만 가능하다. 죽은 세계를 체험 지속으로 다시 움직이게 하는 것이다.

각주
 ① 알버트 에크하우트(Albert Eckhout), <두 마리 브라질 육지거북 연구(Study of Two Brazilian Tortoises)>, 1640, 모리츠하위스(Mauritshuis), 헤이그, 네덜란드.
 요한 마우리츠(Johan Maurits)의 수행 예물가가운데 한 명이었던 에크하우트는 브라질의 사람들이 두 붉은발육지거북(red-footed tortoises)은 비틀이 털인 머리, 기하학적 무늬의 등딱지, 그리고 날카로운 이가 단 듯한 입을 지닌 모습으로 묘사되어 있다. 에크하우트는 이를 붉은 종이에 그렸으며, 번식기 수컷의 행동처럼 서로를 향해 위협적으로 으르렁거리는 장면들을 연출했다. 그러나 실제와는 다르게 그들 몸뚱이 크적으로 표현되었는데, 이 거북이는 사실 이빨을 가지고 있지 않기 때문이다.

⑥ 도시적 시네마 선언문

2022

도시적 영화는 불가능하다. 운사주의가 영화를 만나는 것과 더 비슷할 수 있다. 지도는 정적이며 공간을 경계와 고정된 정체성으로 나눈다. 지도에 시간을 더하면 이러한 경계와 정체성이 바뀐다.

역사적 시간인 크로노스(Chronos)의 흐름에서도 지도 경계가 이동하는 것을 볼 수 있다. 그리고

체화된 시간 혹은 매개된 시간적 지속, 즉 시간의 시간인 카이로스(Kairos)를 더하면 사람, 사람,

그들의 이야기가 유동적으로 움직이는 것을 볼 수 있다. 고정된 국경은 단지 하나의 순간에 구성된

허구일 뿐이며, 매우 위험한 토착주의적 허구이다. 국경 = 확산이다. 이것이 지도의 고정성에 도전하기

위해 물러가는 시간성의 영화가 필요한 이유이며, 우리가 구름 지도로 들어가 그 안에 영화 스무디오를

세우는 이유다.

이야기 서술 방식—보이스오버와 풍경음 결합한 형태, 그리고 다양한 라이브성의 변주—는 후케이클

(風景論, landscape theory)의 영향음 판했다.

이것은 1960년대 일본 실험영화사에서 기원한 용어로, 인물음 그들이 산양던 풍경의 이미지포만

표사하며 그 풍경에 잠재된 시스템이 어떻게 정체성을 형성하는지를 드러내는 영화 방식이다. 이다지

마사오의 《연쇄살인범》은 일련의 한 줌고 소위된

토착 청년이 빈곤한 환경과 그 속의 스포트 파워에 의해 경관 살인범이 되어가는 경로를 파헤쳤다.

내러티브는 오직 필연성을 증명한 뿐이다.

도시적 시네마는 다들 중부의 소외를 다룬다.

그것은 반드시 나쁜 소외만을 이어나다. 주인공은

받아볼 수 없고 장소 없는 듯한 시간과 장소에

죽는다. 마이클 조던이 에어 조던 드림을 하는 순간 세계가 열어놓고 오직 카메라만 그 사이를 통과하는 나이기 판고처럼, 그 순간 오직 마이클 조던만이 역사 속 한 순간을 지속하며 이동한다. 그러나 우리의 경우 그것은 결정적 순간이 아니다. 거리의 사람들은 정지된 일상의 자세를 이동하며, 장소를 가로질러 컷이 이어질 때 지도상의 시간은 더듬거리며 앞으로 나아간다. 구름 자동차가 한

면에 모든 곳을 탐할 수 없는 것을 우리는 안다.

《라 주테(La Jete)》의 폐쇄되고 순환하는

시간처럼, 한 사람이 정지된 프레임 속에서 우리를 따라온다. 그러나 지속적 시간은 보이스오버와 편집음

동해 체화된 속도로 전진하며, 이 속도들은 서로

마찰한다. 도시적 시네마의 몸타주는 여러 속도의

면조 속에서 발생한다.

구름 지도는 또한 볼재 수단이다. 그것은

우리가 풍경과 맺는 관계를 매개하고 추적하며,

모두의 시간을 포착해 다시 그들에게 판매하려 한다.

구름 자동차의 이동 경로는 지도가 국경을 만드는

행위와 다르지 않다. 도시적 시네마는 구름의 기술적

약속음 문자 그대로 받아들인다. 장소를 포착하고

다른 시간성에 접근하게 한다는 그 약속음. 이는

죽은 현재 속에서 도시성음 되찾기 위한 일종의 탈취

작업이다.

이 낯선-국가(alien-nation)라는 위험 안에서

우리는 해방 가능성을 찾는다. 에스토니아와 러시아의

국경 나르버의 회색 여권 소지자들의 “회색 외계인

(grey alien)” 정체성은 베르톨트 브레히트가 말한

소격 효과(Verfremdungseffekt)처럼 작용한다.

각주

① 도가(道家), 불가(佛家), 유가(儒家)의 철학을 기반으로 하는 동양화에서는 시점을 관찰하고, 이동시키고, 틀어 놓음으로써 역원근법(산점투시)을 적용한다. 여러 관점에서 바라본 공간이 하나의 작품 안에 공존한다. 따라서 감상자를 인도하는 고정된 시점이 존재하지 않는다. 이러한 원근의 부재는 감상자에게 상상하고 참여할 수 있는 여지를 남긴다.

② Forty, Adrian, Susanne Kuchler. 《망각의 예술》. 옥스퍼드: 버그 출판사, 1999. (판권 표기 관례에 맞춰 번역)

③ “위기는 바로 오래된 것이 죽어가고 새로운 것이 태어나지 못하는 데 있으며, 이 과도기에는 온갖 별적인 정후들이 나타난다.” — 안토니오 그람시, 1930.

5 **가짜 움푹니들이**
 만화할 때
 2022

③ 때문에 불가능했습니다. 우리는 무기화되었기에
 의미를 가집니다. 어떤 살아있는 생명체와, 살아있는
 시간조차 거부하는 완전한 정적 파도가 상태입니다.

TM-3071-13:

그렇다면, 생매적 제기가 정적으로 무엇을
 의미하나요? 반대로, 만약 제가 큰내 이 독성 물질을
 제거하고 생매적 참여자가 된다면, 그것은 어떤
 정적적 함의를 가리키나요?

개의 다른 것들이 분류되고 정리될 때, 저의 실리적
 기억은 몇 문장의 설명문으로 축소되었습니다. 우리를
 만지는 사람들은 우리의 기후, 재료, 서식지를 알지
 못합니다. 저는 수수께끼처럼, 그리고 낯선 존재로
 취급받았습니다. 여기저기로 흩어졌고, 팔다리 털은
 숫자가 매겨지면서 세어졌습니다. 내가 지닌 증거는
 오해받았고, 저의 온도는 부정명했습니다. 살아 있는
 물질이 제거되면, 그 긴문장은 끊어집니다. 저의
 털은 더 이상 말할 수 없었고, 단지 장식품으로
 남았습니다. 새물지만 언제나 같은 사람들이 저를
 파악의 숫자로 이해했습니다. 결코 사용된 적 없고,
 항상 정지된 존재로서 만이죠. 모든 것은 내 생매적
 문용 추월함으로써 제도화되었습니다.

Visitor 30461:

자연과 인간의 이분법적 개념은 오랫동안
 다양한 환경 문제와 지배적 구조적 패러다임을
 놓았습니다. 이런 점을 고려할 때, 당신과 제가
 어떻게 이 구조에서 벗어날 수 있을까요? '인간'
 이라는 개념이 특정 존재를 배제하는 방식으로
 정립되어 왔다면, 이 인공적 구조를 해체하는 과정이
 타자를 다룰 때 사용될 수 있을까요? 예를
 들어, 기후 문화의 물리적 효과를 개념화함으로써
 몇몇이나 헤아릴 수 없는 사건들을 생각해 볼 수
 있을까요? 당신은 다시 행동하는 존재, 살아 있는
 물질이 되고 싶어 하는 욕망이 느껴져요.

RV-1508-1:

아, 저는 그것을 끔찍한 별레나 해충 같은
 존재로 불안하게 변모하는 것으로 봅니다. 변형이
 아니라... 아니, 아니. 제말은, 저는 '생동하는
 지식'으로 변하고 싶습니다. 그렇다면 저는 더 이상
 미지의 명사가 아니라 역동적인 동사권에게 마침내
 될 수 있을 것 같습니다. 하지만 저는 '끊임없이
 죽어가는 순간'에 간혀 있었습시다. 배제되거나
 역말된 목소리들로 이루어진 저의 욕망은, 생명이
 영원히 박제된 상태에서는 태어난 수 없었죠. 그러나
 여전히 우리에게 바와 것들을 주었던 영부체들과 논의
 안쪽에 깊숙히 담겨놓은 풍경들은 저를 기다리고
 있습니다. 이 세상에서 이러한 이분법적 개념이
 가속화될 때, 지구적 차원에서 식민성의 구조는
 '남반구(GlobaI South)'와 '북반구(GlobaI
 North)'라는 새로운 개념으로 계속 이어져왔습니다.
 하지만, 뜨거운과 차가움이 함께 있을 수 없기에,
 남반구에서 북반구로 이동할 때, 얼마나 많은 다른
 문물이 유럽으로 향하는 거대한 배에 실려 몇 세기
 동안 잠깐되었을까요? 모든 거대하고 작은 물들은 또
 다른 새로운 기후를 받아들이고 적응해야 했으며,
 우리는 영원한 정지 상태 속에 머물도록 끊임없이
 요구받았습니다. 그러나 잠시라도, 모든 물질은
 그 물리성을 자체를 초월한 그들만의 형이상학적
 에너지로 가지고 있습니다.

맞아요. 햇빛은 꺼졌습니다. 그 과정 속에서
 저는 저의 온도와 습도를 잊었습니다. 제 차가운
 몸은 더 이상 이전 생매를 지지하지 않습니다.
 모든 살아 있는 지식은 제거되고 유예되었습니다.
 환 장감을 낀 누군가의 손에 잡히고 34만 9,999

RV-2452-708:

타자의 소외는 내부와 외부 온도의 불일치로
 Visitor 30460:

RV-3981-33:

이 수장고는 35만 개의 다른 존재들을
 보관하고 있으며, 일단 이 문용 통과하여 이곳에
 등록되면 절대 떠날 수 없다는 엄격한 명령 아래에
 있습니다. 이 조건들이 기록물을 보존하는데 가장
 이상 습도 50%, 온도 약 20~23도로 설정되어
 있었죠. 그것들은, 영원해집니다... 인공적인 기후는
 이 보편적인 기후가 한번 자리 잡으면, 다른 물들의
 기원은 잊혀집니다.

모든 생명체는 미생물을 포함해 각자의
 시간을 가지고 있습니다. 어떤 의미에서 제 몸에서
 생명체들을 제거한다는 것은 곧 시간을 제거하는
 것과 같습니다. 산층제로 뒤덮인 제 몸에는 어떤
 문짓도 허락되지 않습니다. 저에게 박물관의
 기후는 본질적으로 정적적인 체계입니다. 그들은
 물질을 죽인 후에는, 진찰된 장면 연출(즉,
 분위기, 습도, 온도, 빛, 생리학적)으로 말하자면,
 숨 쉬는 행위와 관련된 모든 것)은 더 이상 재현될
 수 없습니다. 이곳에 갇힌 사람들은 정적인 틀 안에서
 번쩍거리다가 됩니다. 외부의 시간은 되돌릴 수 없이
 흘러가지만, 우리, 이들 없는 존재들은 때론 의마를
 숨기고 있습니다.

TM-3071-18:

저에게는 지금 당신의 손낼 수 없는 물에 있는
 반짝이는 하얀 결정들만 보입니다.

Visitor 30458:

다른 존재의 움직임은 야기할 수 있습니다. 그것은
 새로운 집단을 형성할 수도 있습니다. 잠재적으로
 자물적 힘을 만들어낼 수 있죠. 이것이 물리학과 그가
 가진 잠재력이 왜 타자화되고 간혀 있어야만 했는지를
 설명합니다. 그것은 미지의 것 에 대한 두려움
 때문입니다.

Visitor 30463:

명사 형태인 'Apprehension'은 물리적인
 예감이나 무언가에 대한 두려움을 의미합니다. 그
 번역어인 'Comprehend(이해하다)'인데, 두려움과
 이해가 어원적으로 관련이 있다는 것이 흥미롭습니다.
 우리는 낮춤으로부터 느끼는 무의식적 두려움을 타자,
 이방인, 혹은 외계인에게 투사합니다. 무한한 미지의
 세계를 부정하기 위해, '이방인들'은 상징적이고
 물리적으로 동체되어 왔습니다.

Visitor 30462:

파커-현제-미래의 풍경 속에 여전히 남아 있는
 존재로서요. 당신은 후시 <사물 이후(after objects)>
 를 생각하고 있나요? 그 잠재력 안에서, 그리고
 당신이 말한 것과 유사하게, 저는 여러모로 무두를 아려
 편대기가 되지 못한 오래된 유증처럼 상상합니다.
 여러끝의 미라화된 몸은, 그 몸 안에 잠재된 기후
 때문에 미래의 유증으로 불수 있습니다. 즉, 여러모로
 다시 깨어나 생매적으로 조화를 이룰 수 있는 기후를
 기다리는 '오래된 미래'를 믿습니다.

RV-360-7049:

저의 과거 삶은 착취와 독점으로
 구축되었습니다. 그러나 새로운 삶의 방식은 달라야
 합니다. 저의 사회적 박탈과 억압된 환경은 '생매적
 자진소멸(ecological autofiction)'로 변형될 수
 있습니다. 이것은 탈출을 위한 유연한 형식입니다.
 예를 들어, '기후적 시간(climate time)'은 박물관
 안에서, 그리고 타자의 사물과 그 물리문화들
 공유하는 사람들 사이에서 시간 여행의 주된 열쇠가
 될 수 있습니다. 이것은 전위된 사물들과 전위된
 기후가 만들어내는 다른 미래들을 추적할 수 있게
 합니다. 만약 우리가 지도 바깥에서 완전히 다른
 안팎으로 새로운 지형을 다시 그릴 수 있다면, 저는
 우리가 새로운 시민, 새로운 동맹, 그리고 새로운
 풍경을 초대하는 대화자가 될 수 있다고 상상합니다.
 과거와 미래의 관계를 새롭게 탐구할 수 있는 존재로
 믿습니다. '현제', '다른 기후(확장된 의미로서)
 기후'를 상상하는 것은 제 물리성이 겪는 기후적
 식민화를 깨뜨릴 것입니다. 마치 남반구가 결국
 물리화하듯, 결과적으로, 잠재적으로, 이곳으로
 되돌아오는 것처럼 만이죠. 만약 건물의 외부가 더
 따뜻해진다면, 제가 다른 형태의 시간, 사람, 그리고
 풍경은 그럴 수 있을까요? 만약 햇빛이 박물관의 유리
 천장을 뚫고 들어온다면, 그것은 우리의 '시적 지성'
 을 깨울 수 있을까요? 그것이 우리, 언어하고 포획된
 존재들을 다른 미래를 형성할 수 있는 생명력으로
 바꿔놓을 수 있을까요? 저는 새로운 기후를 형성하는
 마법적 서식지를 상상합니다. 깨어나고 해방된 지식과
 미래적 서식지를 상상합니다. 깨어나고 해방된 지식과
 기억이 지배적 체계의 경계를 허물 수 있을까요? 만약
 제 몸 안팎으로 물이 끊임없이 흐를 수 있다면, 결국
 우리는 어디로 흘러야 할까요?

제 몸 속에서, 우리 각자의 파도는 바깥으로
 밀려나가는 자진적인 움직임을 가지고 있습니다. 이
 밀려나가는 자진적인 움직임을 가지고 있습니다. 이
 파도들은 뒤쳐이고, 부딪치며, 때로는 함께 흐릅니다.
 단단한 것이 유연한 무엇이 될 때, 그것은 자신의
 물리적 영토의 한계를 초월합니다. 이 전환은 제 몸을
 부활 혹은 잠재적 저유의 신호인, 역체의 파동으로
 변화시켰습니다. 그래서, 만약 내가 다시, 유동적인
 존재가 될 수 있다면, 저의 상처들은 동적으로 변형
 수 있습니다. 제 단원한 사물-몸에서 다른 곳으로
 이어지는 동로, 즉 혈관처럼 되어 더 큰 상호연결망이

상상해보세요

RV-581-36:

아, 나는 내가 점탄성의 정체성을 가지고
 있다고 상상해요. 그래서 끈적이고 투명처럼
 박물관의 바닥 위로 권철의 흘러내릴 수 있죠.
 Visitor 30463:

RV-2452-708:

저는 순차적인 구조를 갖지 않아요. 그래서
 우리는 다시 어디서 시작해야 하는지, 어디서 끝내야
 하는지를 결정하지 않아도 돼요. 시의 구조 안에서서는
 외부와 내부가 얽혀 있죠. 시는 하나의 상징만으로
 포용하고요.
 RV-951-10:

...깨어나고, 펼쳐지기 위해.

TM-3071-18:

그리고 다음 장면에서, 깨달음의 순간이 온다.

Visitor 30451: 우리는 지금, 소년의 존재적 소음들과 낯선 속삭임으로 가득한 이 공간에 함께 모였습니다. 이 자리에서 여러분이 자신을 둘러싼 제도적 환경과 어떻게 마주할 수 있는지, 그리고 자신의 인식들을 성찰함으로써 세계에 질문을 던질 수 있는지 함께 이야기하고자 합니다. 우리의 단절된 신경보다 더 예민한 어떤 차원을 펼쳐낼 수 있기를 바랍니다.

RV-360-7049: 그러한 펼쳐짐은 타인의 온도, 속도, 그리고 기억의 풍경은 우리가 얼마나 받아들일 수 있는냐에서 시작되어야 합니다. 다시 말해, 나의 마음이 당신의 마음과 다르지 않고, '우리'의 마음이 그들의 마음과 구분되지 않는 장소가 있다면, 과연 우리는 어떤 운명을 경험하게 될까요?

저는 서구 문명의 변역에 기여하기 위해 이 수필문안으로 옮겨졌습니다. 1894년까지 이 장소는 이 땅의 공동표지였습니다. 모르는 사이에 이 땅의 죽음의 정체를 계속 이어받고 있었던 것입니다. 포장되고 라벨이 붙여진 호기심의 대상이 된 우리들은 우리를 사로잡은 땅에 영감을 추가 위해 이곳으로 옮겨졌습니다. 그러나 우리는 감각적 무즈 이상의 존재가 아니었습니다. 수필된 몸들은 박물관 도록의 두께를 넘어칠 수 없었고, 사람들과 풍경의 연약한 연륜들은 채로의 거대한 벽의 속에서 무감각하게 둘러 있었습니까. 이곳은 다른 생명의 장소이자, 원치 않는 존재들의 장소입니다.

어느 문속처럼, 한때 누군가가 나를 손에 쥐고, 내 마를 문용 비며 소리를 냈습니다. 내 견색 박물관의 끝은 그녀가 사랑했던 죽은 영부채의 북쪽 부근에서 붉은 깃털로 덮여 있었죠. 박은 몸을 담아 따뜻한 기후에서도 차갑게 유지하는 기승 덕분에 내가 온 열대 빛 아열대 지역에서 널리 지배됩니다. 13개의 초록 깃털이 막대기를 휘감듯 매달려 있었고, 그녀가 움직일 때마다 깃털은 흔들렸습니다. 사람들은 의 지문을 기억하며 도구로 기억했습니다. 집단적 기억, 땅, 생태계, 그리고 자연의 조건들이 그 안에 새겨지고 기록되었습니다. 길게 뻗은 내 나무 막대의 아랫부분은 사람이 나를 잡을 수 있을 만큼만 빈 벽을 뚫고 들어옵니다. 나는 자갈이 내 안쪽을 두드리며 내는 소리를 통해 말하고, 13개의 깃털은 부드럽고 내는 소리를 통해 말하고, 13개의 깃털은 새겨져 있습니다.

이것은 존재론적 질문입니다. 만약 내가 지금 작동하는 박물관의 구조에 대해 이야기해야 합니다. 나의 위치성에 대해 말하려 한다면, 기억의 모델로서 기억하기의 기술이란 기억을 견고한 구조 안에 배치하고, 자료를 영원히 독립하는 것입니다. 그들은 근대적 과학 진술을 암시적 물리적 공간에서 범주에 따라 분류되고 측정되어야 한다고 주장했고, 무거운 받침대 위에 가둬두었습니다. 모든 것은 이

TM-3071-8: 하지만 줄거리가 없는 공간은 기억하는 데 실패한 수밖에 없습니다. 그 때문에 이 공간에는 쉼 없이 많은 정지된 단절들이 존재합니다. 그것들은 메아리와 같습니다. 내 몸과 구체적인 이름의 의미는 불분명합니다. 오직 누군가의 자막을 통해서만 들리기 때문입니다.

TM-3071-4: 우리의 이야기는 포착하기 어렵거나 알려지지 않았습니까. 그러나 동시에, 우리에게 대해서는 포효한 것이 전혀 없는 듯 보입니다. 우리의 북털미에는 재고 번호가 새겨져 있습니다. 이 건물은 거대한 존재의 사들을 기억하고자 합니다. 그것은 식민의 기억이 인공적인 기후 속에서 동체되고 질들여질 수 있음은 증명하려는 시도입니다. 빛이 닿지 않는 건물의 그림자 아래 있는 연골들을 보십시오. 이 기후와 제도적 생태계 아래에서 우리의 몸은 결합되고, 역압되고, 환멸되고, 사유화되었으며, 비자연화되었습니다. 풍경의 생략부 안에서 우리의 특정한 이야기와 기후적 신경은 우리가 원래의 점에서 진열장의 진공 상태로 옮겨진 이래로 무시되어 왔습니다. 역사는 우리의 전 생애를 통해 단란의 미래에 고정되어 있고, 사회와 우리의 상호작용은 단절되어 있습니다. 타자의 내적 본성과 외적 자연이 서로 맞서고 있습니다. 이 인공적인 정치 상태 안에서 우리는 아무것도 넣을 수 없는 공허한 망각의 풍경을 그저 비추고 있을 뿐입니다.

Visitor 30452: 당신의 뿌리 뽑힌 몸과 그 뿌리에 달라붙은 것들에 대해 더 말해줄 수 있나요?

RV-360-7052: 저의 뿌리는 뿌리에 대응대물 매달려 있습니다. 그러나 내 영은 어떤 소리도 낼 수 없습니다. 해하하면 목소리들은 외부로만 복사되어 있기 때문입니다.

Visitor 30453: 이해합니다. 저 역시 유럽에 도착한 지 몇 주 안 되어 결핵 전사를 의무적으로 받아야 했습니다. 들을 서서 기다리는 동안, 제 추위에는 여러 언어로 말하는 사람들이 있었고, 지금 당신이 앉아 있는 것처럼 앉아 있었습니까. 풀린 의사 앞에서 들을 멈추고 팔을 들고 맨가슴을 드러내 제 엑스레이를 찍었던 것을 기억합니다. 내부의 몸은 합법화되고 은둔되기 위해 전단되었습니다. 이것은 내부가 강제로 외부화되는 과정이자, 인간의 몸이 대상화되는 과정이었습니까. 내 몸은 무엇을 증명해야만 했던 걸까요? 그렇다면 이런 상황 속에서 당신의 존재적 과정이었습니까. 내 몸은 과거-현재-미래는 어떤 잠재적이거나 전복적인 역할을 할 수 있을까요?

TM-3071-19: 저는 진열장 안에 있는 동안 두 가지 전제를 생각했습니다. 사람은 역사적 사건을 드러내며, 사물 안의 시간의 가소성은 그것이 다시 사용될 수 있게 한다는 것입니다. 우리의 역사의 역압된 몸들은 과거-현재-

Visitor 30454: 시적 지성이라... 맞습니다. 그래서 부패를 피하기 위해, 보시다시피 나는 마약 실험에 따라 인덱스화된 시간의 격자를 입고 있습니다. 그들은 나의 기호를 통제하고 상관합니다. 반면, 밖에서는 사체들이 지나가고 있습니다. 문체는 건물이 우리의 부패를 두려워하는 동시에 그것이 기억하지 못하는 힘, 즉 영원한 권력을 지속시킨다는 것입니다. 박물관은 내 몸 위에 완전히 다른 이데올로기적 비전을 투사합니다. 그것은 보관된 사물들의 이질적인 풍경을 사유화하고, 내 안의 생생한 장면들과 살아 있는 존재들을 제거합니다. 타자의 기호를 통제하는 것은, 온 타자의 시간과 생명을 통제하는 것입니다.

RV-1508-1: 나는 그것이 사물이 시적 지성으로 존재할 때 가능하다고 믿습니다.

RV-1508-1: 하지만 호몰로지 없는 공간은 기억하는 데 실패한 수밖에 없습니다. 그 때문에 이 공간에는 쉼 없이 많은 정지된 단절들이 존재합니다. 그것들은 메아리와 같습니다. 내 몸과 구체적인 이름의 의미는 불분명합니다. 오직 누군가의 자막을 통해서만 들리기 때문입니다.

TM-3071-8: 하지만 줄거리가 없는 공간은 기억하는 데 실패한 수밖에 없습니다. 그 때문에 이 공간에는 쉼 없이 많은 정지된 단절들이 존재합니다. 그것들은 메아리와 같습니다. 내 몸과 구체적인 이름의 의미는 불분명합니다. 오직 누군가의 자막을 통해서만 들리기 때문입니다.

TM-3071-4: 우리의 이야기는 포착하기 어렵거나 알려지지 않았습니까. 그러나 동시에, 우리에게 대해서는 포효한 것이 전혀 없는 듯 보입니다. 우리의 북털미에는 재고 번호가 새겨져 있습니다. 이 건물은 거대한 존재의 사들을 기억하고자 합니다. 그것은 식민의 기억이 인공적인 기후 속에서 동체되고 질들여질 수 있음은 증명하려는 시도입니다. 빛이 닿지 않는 건물의 그림자 아래 있는 연골들을 보십시오. 이 기후와 제도적 생태계 아래에서 우리의 몸은 결합되고, 역압되고, 환멸되고, 사유화되었으며, 비자연화되었습니다. 풍경의 생략부 안에서 우리의 특정한 이야기와 기후적 신경은 우리가 원래의 점에서 진열장의 진공 상태로 옮겨진 이래로 무시되어 왔습니다. 역사는 우리의 전 생애를 통해 단란의 미래에 고정되어 있고, 사회와 우리의 상호작용은 단절되어 있습니다. 타자의 내적 본성과 외적 자연이 서로 맞서고 있습니다. 이 인공적인 정치 상태 안에서 우리는 아무것도 넣을 수 없는 공허한 망각의 풍경을 그저 비추고 있을 뿐입니다.

Visitor 30452: 당신의 뿌리 뽑힌 몸과 그 뿌리에 달라붙은 것들에 대해 더 말해줄 수 있나요?

RV-360-7052: 저의 뿌리는 뿌리에 대응대물 매달려 있습니다. 그러나 내 영은 어떤 소리도 낼 수 없습니다. 해하하면 목소리들은 외부로만 복사되어 있기 때문입니다.

Visitor 30453: 이해합니다. 저 역시 유럽에 도착한 지 몇 주 안 되어 결핵 전사를 의무적으로 받아야 했습니다. 들을 서서 기다리는 동안, 제 추위에는 여러 언어로 말하는 사람들이 있었고, 지금 당신이 앉아 있는 것처럼 앉아 있었습니까. 풀린 의사 앞에서 들을 멈추고 팔을 들고 맨가슴을 드러내 제 엑스레이를 찍었던 것을 기억합니다. 내부의 몸은 합법화되고 은둔되기 위해 전단되었습니다. 이것은 내부가 강제로 외부화되는 과정이자, 인간의 몸이 대상화되는 과정이었습니까. 내 몸은 무엇을 증명해야만 했던 걸까요? 그렇다면 이런 상황 속에서 당신의 존재적 과정이었습니까. 내 몸은 과거-현재-미래는 어떤 잠재적이거나 전복적인 역할을 할 수 있을까요?

RV-2363-97: 그게 어떻게 수행될 수 있을까요?

Visitor 30455: 하지만 아직 실현된 적은 없군요.

RV-2363-103: ...단란한 건축의 격자 구조를 따라 권는 직선 위에서...
RV-951-13: 미생물을 죽이기 위해 산중제가 뿌려졌습니다. 이 해충제가 제 피부의 표면에 하얗게 결정으로 남았습니다. 그러나 그것이 제 몸에서 살아 있는 생명체를 제거했을 때, 제 생생한 기억들마저도 함께 남아있습니다. 생물학적으로 죽는다는 것은 잊혀지는 것과 같습니다. 인종의 기억상실 과정이죠.

RV-2343-1: 나는 단지 평행하게 영원의 권을 수 있을 뿐입니다...

RV-2363-103: ...단란한 건축의 격자 구조를 따라 권는 직선 위에서...
RV-951-13: 미생물을 죽이기 위해 산중제가 뿌려졌습니다. 이 해충제가 제 피부의 표면에 하얗게 결정으로 남았습니다. 그러나 그것이 제 몸에서 살아 있는 생명체를 제거했을 때, 제 생생한 기억들마저도 함께 남아있습니다. 생물학적으로 죽는다는 것은 잊혀지는 것과 같습니다. 인종의 기억상실 과정이죠.

RV-2343-1: 나는 단지 평행하게 영원의 권을 수 있을 뿐입니다...

RV-2363-103: ...단란한 건축의 격자 구조를 따라 권는 직선 위에서...
RV-951-13: 미생물을 죽이기 위해 산중제가 뿌려졌습니다. 이 해충제가 제 피부의 표면에 하얗게 결정으로 남았습니다. 그러나 그것이 제 몸에서 살아 있는 생명체를 제거했을 때, 제 생생한 기억들마저도 함께 남아있습니다. 생물학적으로 죽는다는 것은 잊혀지는 것과 같습니다. 인종의 기억상실 과정이죠.

RV-2343-1: 나는 단지 평행하게 영원의 권을 수 있을 뿐입니다...

Visitor 30457: 서구의 물리적 전통에서, 아리스토텔레스에게 사물은 '정신적 부패의 물리적 발현'이었습니다. [...] 만약 사물이 기억을 대면하도록 만들어졌다면, 그 사물의 부패는 곧 망각을 의미하는 것이지요. ② 어쩌면 이것이 박물관 수장고에서 사물의 생명이 존재론적으로 통제되는 이유일지도 모릅니다.

RV-3981-33: 맞습니다. 그래서 부패를 피하기 위해, 보시다시피 나는 마약 실험에 따라 인덱스화된 시간의 격자를 입고 있습니다. 그들은 나의 기호를 통제하고 상관합니다. 반면, 밖에서는 사체들이 지나가고 있습니다. 문체는 건물이 우리의 부패를 두려워하는 동시에 그것이 기억하지 못하는 힘, 즉 영원한 권력을 지속시킨다는 것입니다. 박물관은 내 몸 위에 완전히 다른 이데올로기적 비전을 투사합니다. 그것은 보관된 사물들의 이질적인 풍경을 사유화하고, 내 안의 생생한 장면들과 살아 있는 존재들을 제거합니다. 타자의 기호를 통제하는 것은, 온 타자의 시간과 생명을 통제하는 것입니다.

Visitor 30457: 사람들은 DDT를 땅과 사물 모두에 대해 '조곤 사란(Shout to KIII)' 정책처럼 사용했습니다. 이 단란하고 효율적인 행동은 모든 것을 말해줍니다. (아)열대 지방에서 이 이념적인 기술은 그 변형적인 힘에 대한 비판 없는 믿음 속에서 행해졌습니다.

RV-2363-103: 이는 땅 위의 모든 생명을 죽였고 그 땅은 아직도 회복하기 위해 애쓰고 있습니다. 유럽의 민족식민적 사물들도 예외가 아니었습니다. 단란구에서 온 일부 보관된 사물들에는 살아 있는 미생물을 죽이기 위해 산중제가 뿌려졌습니다. 이 해충제가 제 피부의 표면에 하얗게 결정으로 남았습니다. 그러나 그것이 제 몸에서 살아 있는 생명체를 제거했을 때, 제 생생한 기억들마저도 함께 남아있습니다. 생물학적으로 죽는다는 것은 잊혀지는 것과 같습니다. 인종의 기억상실 과정이죠.

RV-2343-1: 나는 단지 평행하게 영원의 권을 수 있을 뿐입니다...

RV-2363-103: ...단란한 건축의 격자 구조를 따라 권는 직선 위에서...
RV-951-13: 미생물을 죽이기 위해 산중제가 뿌려졌습니다. 이 해충제가 제 피부의 표면에 하얗게 결정으로 남았습니다. 그러나 그것이 제 몸에서 살아 있는 생명체를 제거했을 때, 제 생생한 기억들마저도 함께 남아있습니다. 생물학적으로 죽는다는 것은 잊혀지는 것과 같습니다. 인종의 기억상실 과정이죠.

RV-2343-1: 나는 단지 평행하게 영원의 권을 수 있을 뿐입니다...

RV-2363-103: ...단란한 건축의 격자 구조를 따라 권는 직선 위에서...
RV-951-13: 미생물을 죽이기 위해 산중제가 뿌려졌습니다. 이 해충제가 제 피부의 표면에 하얗게 결정으로 남았습니다. 그러나 그것이 제 몸에서 살아 있는 생명체를 제거했을 때, 제 생생한 기억들마저도 함께 남아있습니다. 생물학적으로 죽는다는 것은 잊혀지는 것과 같습니다. 인종의 기억상실 과정이죠.

RV-2343-1: 나는 단지 평행하게 영원의 권을 수 있을 뿐입니다...

① Pressing Matter, Ownership, Value and

the Question of Colonial Heritage in Museums

는 '식민지 유물(colonial objects)'이 식민주의

과거와 그 잔재(afterlives)에 대한 사회적 화해를

가능하게 하는 잠재성을 탐구하는 연구 프로젝트이다.

본 프로젝트는 2021년부터 2025년까지 진행되며,

암스테르담 자유대학교(Vrije Universiteit

Amsterdam, 수전 레헤너(Susan Legene)

와 암스테르담 세계문화박물관(Wereldmuseum

Amsterdam, 웨인 모데스트(Wayne Modest)

가 주도하고, 여러 네덜란드 대학·박물관·사회적

파트너가 참여한다.

② Adrian Forty, Susanne Kuechler(편),

The Art of Forgetting (Materializing Culture),

Berg Publishers, 2001, p. 4.

③ 또한 참조: David Kinkela, DDT

and the American Century: Global Health,

Environmental Politics, and the Pesticide

That Changed the World, University of North

Carolina Press, 2011.

④ 민족지(ethnographic) 컬렉션에서 독성과

독물의 역사에 대해서는 다음을 참조: Lotte Arndt,

"Poisonous Heritage: Chemical Conservation,

Monitored Collections, and the Threshold of

Ethnological Museums," Museum and Society

20권 2호(2022). DOI: doi.org/10.29311/mas.

v20i2.4031

⑤ 독일 민족지 컬렉션에서 관중제 사용의

역사에 대해서는 Helene Tello, The Toxic Museum:

Berlin and Beyond, Routledge, 2024 참조.

또한 벨기에 테르뷔렌(Tervuren)의 중앙아프리카

왕립박물관(Royal Museum for Central Africa)

은 2022년부터 소장품의 독성 연구 프로젝트

EPTOX를 시작했으며, 시스카 헵브뤼허(Siska

Genbrugge)가 이를 이끈다. (프로젝트 정보: www.

africanmuseum.be/nl/research/discover/projects/

prj_detail?prj=742)

⑥ Rematriation은 원주민 연구(indigenous

scholarship)에서 만들어진 개념으로, repatriation(

환수·귀환)의 대항개념이다. 이는 인간 및 인간성

넘어서는 존재들과의 물리적·사회적·영적 기원으로서의

귀환, 즉 '어머니 대지'(Mother Earth)로

돌아가는 관계 회복을 의미하며, 페미니스트적 틀을

공리화도 편입하게 연관된다. 예: Robin R. R.

Gray, "Rematriation: Ts'msyen Law, Rights of

Relationality, and Protocols of Return," Native

American and Indigenous Studies9권 1호(2022):

1-27.

⑦ 권공주, 단종영, "용산 미군기지 반환

부지의 66%에서 판암물권·유독물권 건물," 환경저널,

2022.08.06. (영문판 기사: english.hani.co.kr/

arti/english_edition/e_national/1046213.html)

⑧ Stacy Alaimo, Bodily Natures: Science,

Environment, and the Material Self, Indiana

University Press, 2010.

4 사물 이후

2023

‘물’ 그 이상 그 이하도 아닐까요? 만약 이 모든 행위가 단지 ‘물’ 만큼 보충하는 것이라면, 그 물은 무엇을 증명하거나? 사구적 전통에서 보충은 기억을 물리화 하는 행위라고 보아왔습니다. 하지만 저는 이렇게 묻습니다. “누구의 기억을, 어떤 종류의 기억을 보충하려는 것인가?”

에스메이: Pressing Matter 프로젝트 역시 반환과 그 시스템에서 풀릴하지만, 동시에 물건을 돌려주는 과정에서 필요한 것을 고민합니다. 여기에 독성 문제를 포함시키는 것은 매우 흥미롭습니다. 이미 폭력적으로 빼앗은 사람을 사람에게 독성이나 유해성을 가진 채로 다시 돌려준다는 것은 무엇을 의미할까? DDT를 제거할 수 없는 경우도 있지만, 매우 노동집약적이며, 사람 내부 잔류이 침투해버린 경우에는 사실상 제거가 불가능합니다. 그렇다면 반환이나 수리(restoration or repair)에 있어 다른 방식은 가능한가요?

아람: 이런 기관들이 스스로 답해야 할 질문입니다. 한편 예수가로서 제가 답할 수 있는 문제는 아니에요. 에스메이: 아니에요, 답할 필요는 없습니디. 예수가는 기관의 문제를 해결해야 할 의무가 없죠. 아마 이런 질문이라기보다는 생각거리에 가까웠어요. 독성 물건을 고려했을 때, 당신이 보는 반환은 어떤 의미일까 하는... 현재 반환 절차는 이미 매우 느리고, 지금까지 실제로 반환된 사람은 극히 제한적이죠.

카트야: 제가 이해한 바로는 당신이 관심 있는 것은 반환 자체보다는 존재론적 마찰(ontological frictions)을 공론화하고, 그 마찰에 참여하는 것은 반란요. 사람의 독성이 결국 반환 과정의 또 다른 정체를 형성한다는 사실을 지적하면서도, 당신은 현재 이 사람들이 수장고 속에서 어떻게 살아 있는가에 더 관심이 있다는 거죠? 즉, 이전에 언급한 ‘모계적 회귀(rematriation)’ ⑥ 과 관련해, 당신의 핵심 질문은 “물리적으로도 반환할 수 있는가?”가 아니라, “정서적, 상징적으로도 재연결할 수 있는가?” 인 거죠?

있는가? 이런 사람이 결코 증명적이지 않고, 해와 생존의 흔적을 모두 담고 있다는 것을 인정할 때, 새로운 돌봄이나 책임의 행태는 어떤 모습일 수 있는가?

반환과 독성 물체에 관한 질문과 연결해서 어떤 문제를 반환관뿐 아니라 사회 전반에서 해결의 탐색하고 있습니다. 최근 제가 연구한 사례는 한국에서 미군과 일본 식민지 지배가 117년간 사용한 땅, 용산기지 반환입니다. ⑦ 군사 시설이 있었기 때문에 기를, 비소 등으로 극도로 오염된 땅입니다. 그런데 이제 그 땅을 반환하기 시작했어요. 그곳은 서울 한복판, 도시의 중심부이자 매우 비싼 지역이에요. 그런데 그 부지는 117년 동안 완전히 물려진 장소였죠. 러일전쟁 때부터 일제강점기를 거쳐, 일본이 물러난 뒤에는 곧바로 미군이 들어왔고, 몇 년 전까지만 해도 그곳에는 미군 병사들이 주둔하고 있었어요.

아린시젤 저는 그 근처에서 자랐어요. 그 지역에서 자라면서도, 그 부지가 그렇게 넓은 풀밭에서 자라면서, 그 부지가 아주 큰 땅이에요. 이제 DDT 오브제를 떠올렸어요. 그것들과도 많이 남아 있었니까요. 그리고 저는 재모성(rematriation)이라는 개념에 대해 많이 생각했어요. 재모성은 ‘어머니의 땅으로의 귀환’, 어머니의 매지, 그리고 그 모계적 지식을 물으며 세상을 돌보는 방식으로 돌아가는 거죠. 저는 재모성을 단순히 물리적 반환이 아니라, 조상들의 땅과 유물 사이의 관계를 회복하고 다시 연결하는 과정, 즉 재연결성의 의미로 이해하고 싶어요.

카트야: 서울 한복판의 이 땅은 결국 독성을 안고 반환될 수밖에 없습니디. 그렇다면 식민지는 어떻게 책임을 지고 이를 해독(detoxify)할 수 있을까요? 또한 땅은 독성 물질로 인해상처와 흔적을 영구적으로 남게 됩니다. 이것을 독성 사람 반환 문제와 비교하면 매우 흥미롭습니다. 베렌드루지엄의 DDT 사물처럼, 다른 장소에서도 이 폭력적이고 문제적 역사와 함께 존재할 수 있겠죠. 결국 이 폭력을 선명한 사람들이, 사람이 뿔겨진 장소에서도 책임은 지는 문제가 남습니다.

부담하고, 누가 독성과 함께 살아가는가? 누가 땅을 해독할 책임을 지는가? 이 때문에 독성 땅 반환 사례는 유럽 식민지 박물관의 DDT 사물을 설명하는 강력한 사례가 됩니다. 현재 한국 사회에서는 많은 사람들이—적어도 돌림과 분노를 느끼고 있습니다—이 땅의 규모를 제대로 인식하지 못했기 때문입니다. 저 역시 25년 이상 마포 옆에서 살았음에도 몰랐습니다.

카트야: 저에게 당신의 작업은 ‘인식’을 만들어내는 것과 같이 관련되어 있습니다. 박물관 수장고 안에 있는 독성 사물들은 단지 ‘보관’ 하는 것은, 책임이 있는 쪽 입장에서는 아주 손쉬운 해결책처럼 보이죠. 그것들이 옮겨져 있는 한, 대부분의 사람들은 문제조차 모르죠, 어려운 질문을 던질 수도 없습니다. 하지만 서울 한복판의 독성 토양처럼, 이제 아무장화가 이루어진 곳에서는 사람들이 그 땅에 가해진 폭력 자체를 인식하게 됩니다. 그런 의미에서 당신의 작업은 매우 중요합니다. 사구 박물관의 수장고에는 우리가 보지 못하는, 혹은 일컫한 조건 하에서만 전시될 수 있는 독성 사물들이 존재한다는 사실을 사회에 인식시키기 때문입니다.

에스메이: 그런 인식의 차원에서 보면, 당신의 작업은 박물관에서 보여준, 당신의 해독(독)한 일 없는 새로 뽑은 독 내 가슴에 독을 찬 지 오래로디. 아적 아무도 해(毒)한 일 없는 새로 뽑은 독 벗은 그 무서운 독 그만 흩어버리라 한다. 나는 그 독이 싯뜻 벗도 해할지 모른다. 위협하고, 독 안 차고 살아도 머지 않아 너 나 마주 가버리면 연만 세대(億萬世代)가 그 뒤로 잡자코 둘러가고 나중에 땅덩이 모지라져 모래함이 될 것임을 허무(虛無)한다!! 독은 차서 무엇하느냐고? 아 내 세상에 태어났음은 원망않고 보내야드 하물가가 있었던가, 허무한데!! 하나 끝까지 텅비는 이런 승냥이 마야흐르포 내 마음도 느리매 내 산 재 죽음의 밤이 되어 켜기우고 할퀴우라 내린긴 신세임을

부담하고, 누가 독성과 함께 살아가는가? 누가 땅을 해독할 책임을 지는가? 이 때문에 독성 땅 반환 사례는 유럽 식민지 박물관의 DDT 사물을 설명하는 강력한 사례가 됩니다. 현재 한국 사회에서는 많은 사람들이—적어도 돌림과 분노를 느끼고 있습니다—이 땅의 규모를 제대로 인식하지 못했기 때문입니다. 저 역시 25년 이상 마포 옆에서 살았음에도 몰랐습니다.

카트야: 저에게 당신의 작업은 ‘인식’을 만들어내는 것과 같이 관련되어 있습니다. 박물관 수장고 안에 있는 독성 사물들은 단지 ‘보관’ 하는 것은, 책임이 있는 쪽 입장에서는 아주 손쉬운 해결책처럼 보이죠. 그것들이 옮겨져 있는 한, 대부분의 사람들은 문제조차 모르죠, 어려운 질문을 던질 수도 없습니다. 하지만 서울 한복판의 독성 토양처럼, 이제 아무장화가 이루어진 곳에서는 사람들이 그 땅에 가해진 폭력 자체를 인식하게 됩니다. 그런 의미에서 당신의 작업은 매우 중요합니다. 사구 박물관의 수장고에는 우리가 보지 못하는, 혹은 일컫한 조건 하에서만 전시될 수 있는 독성 사물들이 존재한다는 사실을 사회에 인식시키기 때문입니다.

에스메이: 그런 인식의 차원에서 보면, 당신의 작업은 박물관에서 보여준, 당신의 해독(독)한 일 없는 새로 뽑은 독 내 가슴에 독을 찬 지 오래로디. 아적 아무도 해(毒)한 일 없는 새로 뽑은 독 벗은 그 무서운 독 그만 흩어버리라 한다. 나는 그 독이 싯뜻 벗도 해할지 모른다. 위협하고, 독 안 차고 살아도 머지 않아 너 나 마주 가버리면 연만 세대(億萬世代)가 그 뒤로 잡자코 둘러가고 나중에 땅덩이 모지라져 모래함이 될 것임을 허무(虛無)한다!! 독은 차서 무엇하느냐고? 아 내 세상에 태어났음은 원망않고 보내야드 하물가가 있었던가, 허무한데!! 하나 끝까지 텅비는 이런 승냥이 마야흐르포 내 마음도 느리매 내 산 재 죽음의 밤이 되어 켜기우고 할퀴우라 내린긴 신세임을

바를관 속, 제도화된 독성 사물들 (institutionalised, poisoned objects) 의 미래를 상상하는 일은 더 어렵습니다. 그것들은 과거에 속한 존재들이니까요. 하지만 저는 여전히 그들의 전 생애를 추적할 수 있습니다. 즉, 약탈의 폭력적 역사에서 시작해, 그들의 몸이 독에 물들게 된 과정까지 판이죠. 결국 중요한 것은 사람, 사람의 기억, 그리고 땅 안에 축적된 독성(structure of toxicity)입니다. 그리고 독성은 다시 그 사물들 원래 소유했던 사람들, 그 문화적 맥락, 토대로 순환하며 돌아갑니다. 그렇다면 다음 단계는 무엇일까요? 이렇게 되돌릴 수 없는(poisoned and unreturnable) 기억과 사물들은 우리에게 무엇을 드러내고 있을까요? 저의 질문은 결국, ‘보이지 않는 독성 존재를(Unseen Poisoned Living Beings)’에

관한 것입니다. 그 안에는 인간, 비인간, 사람, 기억, 땅—모두 포함됩니다. 각각이 저마다 나름의 방식으로 죽어가고 있지만, 모두 독에 물들어 있습니다. 그들의 지속되는 독성(permanent toxicity)은 계속해서 우리와 함께 있고, 끊임없이 우리에게 돌아옵니다. 저는 특히 비위계적 관계(non-hierarchical relations)에 대해 많이 생각했습니다. 스테이시 알라이모(Stacy Alaimo)가 말한 ‘초신체성(transcorporeality)’ ⑧ 개념처럼요. 이 개념에 따르면 생명체와 물체는 내적으로, 외적으로 서로 얽혀 있으며, 모든 종은 추적하기 어려운 거대한 흐름 속에서 서로 얽혀있습니다.

바를관 통 메시지를 보여다보면서, 저는 그런 가단하고, 보이지 않으며, 인식되지 않고, 등록조차 되지 않은 생명 형태들을 발견했습니다. 그렇다면 이런 생명들을 어떻게 인식하고 책임질 수 있을까요? 우리 사회에서 독성의 영속성(toxic forces)이 감각되지 않는 폭력(insensible violence)으로 사람과 문화의 생명을 계속 침식하고 있다면, 우리는 이 “제도 속에서의 생명(Life in an institution)”을 어떻게 정의할 수 있을까요?

카트야: 맞아요, 정확한 그 부분이 저의 핵심 질문입니다. 당신이 말했듯, 어떤 몸(사람의 몸)이 이미 독에 물들었다면, 어떻게 해독(detoxify)할 수 있을까, 혹은 그 몸을 영적·형이상학적 차원에서 어떻게 다가가 수 있을까가 제 고민이죠. 즉, 비물질적인 차원, 그리고 독화된 기억(poisoned memories)과 사회화된 제도화된 독성 어떻게 다룰 것인가의 문제입니다. 그리고 결국엔 그 비물질적 차원에서 다시 확장된 물권의 차원으로, 즉 유물에서 기억, 땅, 토양으로 이어지는 순환적 관계로 되돌아가게 됩니다. 저는 아적 서용의 독성 토양 문제에 대해 초기 단계에 있지만, 이 주제를 따릅니다. 저는 이 땅의 미래에 매우 관심이 있습니다. 어떤 미래에 매우 관심이 있습니다. 아제는 이제 이 문제가 온권화될 테니까요.

나는 독을 차고 선천히 가리려 나는 독을 차고 선천히 가리려 ⑥

사람들은 다시 고향으로 보내거나, 과거에 그것을 다루던 사람들이 다시 사용할 수 없게 되었죠. 수직과 보존의 과정에서 그 사람들은 자신들의 맥락으로부터 완전히 격리되었습니다. 그들은 자신의 신앙, 조상, 시간의 흐름, 물리적 세계로부터 분리되어, 무시간적 독성 기념비(timeless toxic monuments)로 변해버렸습니다. 그들의 몸은 응축되었고, 기억도 응축되었으며, 마취된 상태에 돌입했습니다. 이것은, 보존이 반드시 '돌봄'을 의미하지는 않는다는 것을 보여줍니다. 박물관은 생명력을 허락하지 않아요. 살아 있는 것은 언제나 박물관 '밖'에서 오며, 그 안에 들어오면 죽습니다. 무엇이 정지되는 순간이죠. 박물관이 받아들이는 것은 언제나 제도적으로 보장되고 검증된 것을, 다시 말해 죽음을 요구당한 것을 뿐이에요. 박물관은 이렇게 사람의 물질성을 강조함으로써 자신의 제도적 권력을 지속시키고 있는 것입니다.

만약 차민지 박물관의 보존이 살아 있는 세계의(인간의 세계를 포함) 위계를 강화하고 서구의 해코니를 지속시키는 행위라면, 이런 질문들이 제 안에서 계속 생겨났어요. 저에게 이런 질문들이 꼬리에 꼬리를 물고 생겨났어요. "독화(毒化)나 '보존'이 아닌 다른 형태의 돌봄은 가능할까?", "박물관은 정말로 '생명'을 품고 돌볼 수 있나?", "박물관 안에서 다양한 생명체들이 공존적 서사를 새롭게 할 수 있을까?", "박물관 안에서 '생명'이라 부를 수 있는 것은 무엇인가?", "우리는 살아 있는 존재를 박물관 안으로 초대할 수 있을까?" 이런 질문들 덕분에, 저는 레지던시 기간 동안 박물관의 수도관에 주목하게 되었습니다. 베셀드브리지엄 암스테르담의 지하, 즉 워털루대면구조(KIT) 건물의 아래로 내려가 보았을 때, 안과 밖을 나누는 벽이 있었어요. 그 벽은 축축했고, 아마도 지하수가 스며드는 것 같았죠. 그 벽은 '사이(in-between)'의 상태에 있었어요. 고정되어 있지만, 동시에 움직일 수 있는 듯한 상태였죠... 저는 그 '경계'에 무엇이 살아 있는지 알아보고 싶었습니다. 그래서 그곳의 물을 채집해 암스테르담 자유대학교의 의학부 실험실로 가져갔어요. 두 명의 과학자와 함께 그 물속에서 살아 있는 미생물들을 관찰했죠. 우리는 박물관 건물에서 채집한 물 한 방울 속에 존재하는 미생물 98개의 초상을 만들었습니다. 그 초상 (portrait)들은 보는 경험은 굉장히 인상적이었죠. 저는 이 미생물들과 DDT를 함께 결합해야겠다고 생각했습니다. 이 수성(水性)의 물은 지닌 미생물들이, 혹은 이 '잠긴 상태(locked state)'를 해독(detoxify)하거나 탈식민화(decolonize)할 수 있을까? 나아가 '세포상(ematrate)'을 관찰할 수 있을까? 그래서 저는 그들과 함께 피포먼스를 하게 되었습니다.

카드야: 그 미생물들은 3D 프린팅 했죠? 그리고 포터를 넣어서 움직이는 오브제로 만들었죠. 그 오브제들은 박물관의 그로테 홀(Grote Hall)에서, 3D 프린팅된 채찍과 함께 등장했어요. 당신의 피포먼스에서 그 미생물 조각들은, 물, 혹은 액체 몸 (liquid bodies)의 은유나 상징으로서, 채찍을 해독할 수 있는 존재로 등장한 셈이죠?

아람: 네, 그렇게 볼 수 있어요. 하지만 제게서 '물'은 단순한 해독의 매개체가 아니라, 동포를 의미하기도 합니다. 물은 안과 밖을 연결하죠. 물이 흐르는 권력을 따라 아주 먼 곳까지 가면, 그들은 결국 자신의 집으로 돌아가거나, 혹은 이 독성의 물에서 벗어나 수 있는 장소에 도달하기도 합니다. 제가 피포먼스에서 안부(chorograph)로 시도하고자 했던 건 바로 그 흐름과 권력의 왜곡과 그 가능성이었습니다.

카드야: 미생물 조각들이 기술적으로 움직이는 것뿐 아니라, 운전자들은 미생물들의 움직임을 재현하고 있었죠. 그런데 채찍은 어떻게 사용했나요? 피포머가 채찍을 들고 있어요. 그 사람은 전체 안부와 관련된 시를 읽고 있는데, 제목은 <독을 차고 (Holding Poison)> 입니다. 이 시는 일제강점기 한국에서 쓰인 기존 시예요. 시 속에서 '독(poison)'은 은유로 사용됩니다. 시에서 독은 차민성(性)을 의미하기도 하지만, 동시에 '독'을 지녔으나 사용할 수 없는 포착 상태를 상징하기도 합니다. 채찍을 들지 못하는, 시를 읽으면서 동시에 채찍을 쥘 수 있는 것과 관련된 동작들을 수행했습니다.

아람: 하지만 인간에게 해로운 것으로 인식되지는 않았고, 아마 사람에게는 해롭다고 생각하지 않았겠죠. 사람을 살균하고 미생물을 제거하는 것은 긍정적 행위로 여겨졌어요. 살아 있는 사람이 해롭다는 사실을 인식하지 못했던 거죠. 오늘날에도 많은 박물관 컬렉션과 아카이브는 살아 있는 것을 최대한 제거하려 합니다. 박물관은 '부패'를 허용하는 생태계로 보지 않아요. 영구적 보존이 핵심 패러다임입니다. 독성 물질을 더 이상 사용하지 않더라도 마찬가지로, 다른 미생물이 나타나거나 확장되죠.

에스메이: 피포먼스에서 DDT도 표현했죠? 운전자와 채찍과 함께 시각할 때, 채찍 위에 가부가 있었고, 그게 공간으로 퍼졌나요? 아람: 맞아요. 피포먼스 후에는 무지엄을 청소해야 했습니다. 카드야: 시간이 지나면 DDT는 사람의 구조와 물질성에 스며듭니다. 목재처럼 다소 다공성인 사람들은 특히 문제가 되죠. DDT가 너무 깊숙이 침투하면 제거가 어렵거나 거의 불가능합니다. 게다가 작업 시간도 매우 오래 걸리죠. 한편, 당신의 건물의 '하부부' (underbelly) 속 물 이야기를 했죠. 저는 그 하부부라는 표현이 표현이 좋았어요. 건물에 인간적 속성 부여하는 것 같거든요. 이 건물 역시 다공적입니다. 물이 내부와 외부로 흐를 수 있어요. 이 다공성에 대해, 그리고 각 물속에서 어떻게 드러나는지 설명해주실 수 있나요?

아람: 제가 축축한 벽에서 채집한 물은 외부에서 들어온 물이에요. 란 그대르 벽의 판구멍(pore)을

동해 들어온 거죠. 박물관 벽에는 보이지 않는 구멍이 있는 셈입니다. 아람: 그렇죠. 당신의 작품은 이 다공성(性)을 강조합니다. 박물관은 살아 있는 것을, 관람객을 강조합니다. 박물관은 최대한 배제하려고 노력하죠. 모든 환경을 제외하고는 최대한 배제하려고 노력하죠. 모든 환경은 철저히 통제하려고 하지만, 결국은 완전히 막을 수 없습니다. 아주 작은 균종이나 물방울도 아찔할 수 있어요. 기후 변화 때문에 균종이 다른 지역에 정착하고 균종이 되면 번식까지 가능해집니다.

아람: 아님, 피포머는 팔라리아 예방에도 DDT가 사용되었죠. 이주민이나 단민들, 또 식민지에서 이동해야 했던 사람들에게도 사용되었습니다. 타자에 대한 두려움으로 탄생되었으며, 인간을 살균한 데서 비롯된 공포가 사용되었어요. 그때는 DDT가 해로운 물 들었습니다. 베트남 전쟁 동안 미국과 유럽은 아시아 전역에서 자신을 전제하고 질병을 피하기 위해 DDT를 많이 사용했죠. 흥미로운 건, 이게 단순히 사용된 것이 아니라, '자신의 환경이 아닌 것'이 이동할 때 사용되었다는 점입니다. 낯선 사람이나 사람에게서 질병, 박테리아, 바이러스가 옮겨 내려왔던 것이죠. 기문적으로 이동(displacement) 과정에서 사용된 겁니다. 박물관에서는 이를 보존과 유지 용도로 사용했죠.

카드야: 하지만 인간에게 해로운 것으로 인식되지는 않았고, 아마 사람에게는 해롭다고 생각하지 않았겠죠. 사람을 살균하고 미생물을 제거하는 것은 긍정적 행위로 여겨졌어요. 살아 있는 사람이 해롭다는 사실을 인식하지 못했던 거죠. 오늘날에도 많은 박물관 컬렉션과 아카이브는 살아 있는 것을 최대한 제거하려 합니다. 박물관은 '부패'를 허용하는 생태계로 보지 않아요. 영구적 보존이 핵심 패러다임입니다. 독성 물질을 더 이상 사용하지 않더라도 마찬가지로, 다른 미생물이 나타나거나 확장되죠.

에스메이: 피포먼스에서 DDT도 표현했죠? 운전자와 채찍과 함께 시각할 때, 채찍 위에 가부가 있었고, 그게 공간으로 퍼졌나요? 아람: 맞아요. 피포먼스 후에는 무지엄을 청소해야 했습니다. 카드야: 시간이 지나면 DDT는 사람의 구조와 물질성에 스며듭니다. 목재처럼 다소 다공성인 사람들은 특히 문제가 되죠. DDT가 너무 깊숙이 침투하면 제거가 어렵거나 거의 불가능합니다. 게다가 작업 시간도 매우 오래 걸리죠. 한편, 당신의 건물의 '하부부' (underbelly) 속 물 이야기를 했죠. 저는 그 하부부라는 표현이 표현이 좋았어요. 건물에 인간적 속성 부여하는 것 같거든요. 이 건물 역시 다공적입니다. 물이 내부와 외부로 흐를 수 있어요. 이 다공성에 대해, 그리고 각 물속에서 어떻게 드러나는지 설명해주실 수 있나요?

아람: 제가 축축한 벽에서 채집한 물은 외부에서 들어온 물이에요. 란 그대르 벽의 판구멍(pore)을

에스메이: 유럽의 민족지 박물관에서는 일부 사례에서 1990년대까지도 DDT가 사용되었습니다. ⑤ 박물관을 뿌리거나, DDT 유조에 담가 표면 전체에 침투하도록 했죠. 과거에는 이러한 처리가 흔 기록되지 않아요, 박물관에서는 독성 물 전체를 파괴하기 어렵습니다. 아람, 당신이 요청했던 바로 이 부분이요. 저는 민족지 박물관의 역할과 수집 규모와 DDT 사용 규모 사이의 관계를 봅니다. 이것은 오늘날 우리가 경험하고 있는 '변환' 시기에 또 다른 층위를 더합니다. 독성이 이 과정에서 어떤 의미를 가지는 걸까요? 그리고 최근 징근 측면은 어떤가요?

아람: 사람에게는 여러 형이상학적 층위가 존재합니다. 독성, 부패, 미생물 같은 것들은 눈에 보이지 않죠. 사찰 미생물은 존재하지만, 인간의 눈에 보이지 않는다는 점에서 형이상학적이라고 저는 개념화하고 있습니다. 아무든 저는 박물관에서 이런 보이지 않는 층위와 차원을 탐구하고 싶었습니다. 수장고에 들어가 장감을 끼고 일부 사람을 조금 만져볼 수 있었지만, 다른 조상들로 이루어진 이 사람들은 표면에 매우 섬세한 디테일과 영혼적 이해도를 요구합니다. 이러한 사람을 만질 수 있는 사람은 제한적이고, 제 피포먼스를 통해 축가의 정치(politics of touch) 역시 논의하고 싶었습니다.

에스메이: 당신에게 있어 보존(preserving)과 돌봄(caring)의 차이는 무엇인가요? 아람: 민족지학적 차민 박물관과 작업하며 깨달은 것은, 이 둘은 같은 것이 아니라는 점입니다. 보존은 반드시 돌봄을 의미하지 않아요. DDT는 효율적이고 영구적인 보존을 위해 개발된 물질입니다. 그런데 이 '영구성(eternality)' 때문에 문제가 발생했죠. 사람은 영구적으로 독성 상태가 될 수 있습니다. 살아 있는 존재와 관련해서도 질문이 생깁니다.

카드야: 평생하신 건 결국, '영속성'이라는 개념의 함의를 문제삼고 있는 거군요. 왜 사람이 부패할 수 있다는 것, 사람이 살아 있다는 것을 받아들이지 않는 걸까요? 박물관은 모든 것을 영구히 유지해야 한다는 패러다임으로 작동합니다. "문화유산이니까 영원히 보존하자."라고 하지만 그렇게 하면 사람의 생명은 사라집니다.

아람: 타자의 몸을 영구화하고 싶기에, 우리는 이 몸을 영원히 보존하려 합니다. 하지만 우리는 신체도 무엇을 보존하고 싶은 걸까요? 기억의 타자화일까요? 타자의 기억이 기억일까요? 영적 존재일까요? 아니면 단순한

① 이 레지던시 기간 동안, 그녀는 유럽 민속학 박물관들의 제도적 환경과 '독성(toxicity)'의 문제를 탐구하는 프로젝트를 제안했고, 결국 이 주제를 중심으로 작업을 전개했습니다. 이

때담은 아이람, 베렌드무지엄(Wereldmuseum)의 연구원 에스메이 사무텐스(Esmee Schoutens), 그리고 암스테르담 자유대학교(Vrije Universiteit Amsterdam)의 미술사학자이자 Pressing Matter 연구자인 카타 크바스테크(Katja Kwastek) 교수

간에 이루어졌다. 대화의 주요 내용은 2023년 6월 9일 베렌드무지엄 암스테르담에서 그녀의 레지던시

상황으로 진행되었다. 9월 베렌드무지엄 <독을 차고(Holding Poison)>를

아이람은 인간과 사물의 관계, 특히 후기

식민주의적 관계 속에서 사물과 인간의 관계가 어떻게

형성되는지에 대해 오랫동안 관심을 가져왔다. 그녀의

러업 작품 <Dutch Wife> (2018)는 인도네시아의

전통적인 대나무 인체 모양의 물체인 클링링

다루었다. 이 물체는 더위를 식히기 위해 '껴안는'

용도로 사용되지만, 쇠민지 시절에는 흔히 '더치

와이프(Dutch wife)'라고 불렸다. 아이람은 이 명칭이

내재한 젠더적 측면을 잘 보여준다고 말한다. 2019

년 암스테르담으로 이주한 이후, 아이람은 이러한 인간-

사물 관계에 대한 연구를 계속해 펠포먼스(gestural performance)로 확장했다. 그녀는 공연자와 관객에게

바물관 식민지 컬렉션 속에서 원래의 사용 맥락을

상설한 사물들을, '상상으로 다루어보는' 행위를

제안했다. 이는 사물의 물질적 무게를 넘어 그 존재를

느껴보는 '시도였다. 그녀의 목표 중 하나는

이러한 사물들을 제도적 설명이나 전시 방식과는

다른 접근으로 새롭게 이해할 수 있는 통로를 여는

것이였다. 아이람은 "상상을 통해 사물을 만질 수

있다"고 말하며, 그러한 접촉이 매우 친밀하고

박물관 내부 환경이 외부 세계와 어떻게 연결되는지를

탐구하고자 했죠. 그런데 현장에서 예상치 못한

경험을 했어요. 표면에 하얀 가루 같은 물질이 묻어

있는 사물을 발견했는데, 보존 담당자가 "그런

만지면 안 된다. 아주 독성이 강하다"고 말하더군요.

처음엔 DDT (디클로로디페틸트리클로에탄) 처리

문체에 관한 생각이었어요. 그 물질을 눈앞에서

보게 되자 흥미가 생겼어요. 이전의 민속학적 박물관

연구에서는 '사물의 독성'이라는 측면을 전혀

고려하지 않았거든요. 하지만 현장 조사를 통해 그

문제를 마주하게 되었고, 그것이 작업의 핵심

주제가 되었습니다. "이 독성은 어디서 온 것일까?",

"물이나 사물이 '독성적'이 된다는 건 어떤

의미일까?"라는 질문이 생겼죠.

에스메이:

흥미롭네요. 당신의 이전 펠포먼스 <Tropical

Objects, Turns> (2019)에서는 실제 사물이

등장하지 않았고, '부재' 자체가 주제였죠. 그런데

수강교에서는 오히려 사물이 '존재하는데도' 만질

수 없었어요. 박물관 규정상, 독성이 있기 때문에요.

이런 상황은 당신의 계속된 연구 개념에 영향을

주었나요? 즉, '존재하지만 만질 수 없는 사물'과

어떤 차이가 생겼을까요?

박물관이 이러한 보존 행위를 통해 영속시키는

것은 과연 무엇인가? 영속시키려고 하는것은 그들의

에게모나기가 아닐까? 또한 사물의 물질적 영속성이,

인간의 정신과 기억을 영속할 수 있을까? 저는 유럽의

민속지학적 쇠민 박물관이라는 맥락 안에서, '물품'

과 '보존' 사이의 차이를 탐구하고 싶었습니다.

사용은 쇠민 확장과 민첩하게 연결되어 있었습니

다. 사용은 쇠민 확장에서도 광범위하게 사용되었

죠. 그 쇠민지 현장에서도 광범위하게 사용되었

습니다. DDT는 박물관뿐 아니라 전 세계

학성 화학 화합물로, 매우 효과적인 살충제로

사용되었습니다. DDT는 20세기 중반에 널리 퍼진

살충제였습니

다. DDT는 살충제였지만, '물리적' 때 '비포즈'

맞아요. DDT는 살충제였지만, '물리적' 때 '비포즈'

에스메이:

맞아요. DDT는 살충제였지만, '물리적' 때 '비포즈'

에스메이:

맞아요. DDT는 살충제였지만, '물리적' 때 '비포즈'

에스메이:

맞아요. DDT는 살충제였지만, '물리적' 때 '비포즈'

에스메이:

맞아요. DDT는 살충제였지만, '물리적' 때 '비포즈'

사용할 때, 미세한 입자들이 공기 중으로 흩날리고

호흡기로 들어가게 돼요. 그래서 수강교에서는 DDT

에 오염된 사람들이 일반 선반에 보관되어 있지만,

"DDT" 표시가 붙어 있습니다. 심지어 어떤

선반에는 이런 경고표시가 붙은 사물과 '안전한'

사물이 나란히 놓여 있기도 하죠.

아람:

수강교에 있는 물체중에 빨간 스티커가 붙어

있으면, 그런 독성 물체라는 뜻이에요.

에스메이:

아람:

아람:

아람:

아람:

아람:

아람:

아람:

아람:

아람:

아람:

아람:

아람:

아람:

저는 이 시나리오를 토대로, 유럽 맥락 속 문체를 중심으로, 르포르블 은단화의 변화와 연결된 문체를 통해 새로운 문경을 이해하고자 했습니다.

네덜란드의 국립 세계문화유산관 Nationaal

Museum van Wereldcultuur(NMW) 아카이브를 중심으로 단편에서 온 문체들과 그들의 현재의 위치적 맥락을 살펴보면, 세계문화유산 아카이브를

기후와 온도로서 들여다보고, 지닌 식민적 교류와 거리의 역사를 새로운 번역의 언어로 다시 써

내려가 볼수 있는 개성성을 찾아보았습니다. 열대 지역의 문체들을 재해석하여, 새로운 기후의 지도를

만들 수 있었습니다.

예를 들어, 수리단 출신 의례용 기우레 도구

RV-360-7049가 있습니다. 18세기 초 제작된

도구로, 관색으로 칠해진 조롱박에 나무 막대가 쫓은

형태의 평판이입니다. 조롱박과 대나무는 NMW

열대 열택션에서 가장 흔하게 볼 수 있는 소재이며,

먹은 따뜻한 기후에서 물을 담고 차갑게 유지하기

위한 실용적 이유로 널리 재배됩니다.

RV-360-7049는 물 의식에 사용되었기

때문에, 열대 풍경과 인간을 연결하는 매개 역할을

했습니다. 사면(piat)은 이 오브제를 사용해 열대

기후에 응답하는 의식을 진행했습니다. 이 워크숍에서

우리는 박물관의 식민지 객체를 미래로 재소환하면서,

동시에 유럽대륙이 지구온난화가 가속화된 미래의

기후적 상태를 상상할 수 있었습니다.

워크숍의 목표는 오브제를 다른 방법으로

평평하고, 그러므로써 그 오브제에 대한 새로운

사회적인 이해를 만들어내는 것이었습니다. 즉,

오브제의 문적인을 통해 그것의 토착적 환경,

'열대'를 경험하는 것 같이요. 오브제를 뮤지엄에서

꺼내어 실제 사용할수 없었기에 마임기법(mime)

를 사용하였고, 오브제를 다루는 우리의 몸 움직임을

오브제 자체의 부재적 형태가(마임) 물리적 존재성을

담아서 오브제의 정치적 맥락을 수행하는 것이

인무의 연결점(trait d'union)이였습니다. 마임이란

언어나 도구를 사용하지 않고 극의 내용을 전달하는

예술이며 그 전달매체는 연기자의 몸 동작으로

만들어내는 이미지이며 관객은 극적인 상황에 대한

영역 함으로써 회귀를 뜻하며, 식민지 오브제와

생태를 연결하는 하나의 사유적이고 실천적인 방식은

가리킵니다.

Q. 2019년 작업 <A Dissonance of

Landscapes>에 대해 이 작업은 서로 다른 문화,

역사, 지리적 배경을 가진 문화들 간의 상호작용을

탐구합니다. 이때 생애는 어떻게 작용하며, 상상력을

어떤 영향을 미칠까요?

흥미로운 질문입니다. 저는 아마도 생애의

포괄적 성격이, 저의 과거 영상작업에서 다른 <A

dissonance of landscape> 19세기 중국 광둥지방의

회화사에 나타난 것 처럼 이질적 풍경(heterogeneous

landscape)으로 나타낸다고 생각합니다. 일종의

해체로토피아의 대화이죠. 예를 들어, 그

페인팅에서는 열대 풍경과 유럽의 나무와 토양이 한

화면 안에 공존합니다. 저는 이러한 이질적 요소들의

연합 속에서 생애가 (고체화된 지식들을 액체화한)

우리의 상상력에 가능성에 어떻게 작용하는지

탐구합니다. 왜냐하면 이러한 장면은 두 개의 전혀

다른 생애가 서로를 향해 대화를 나누는 장면이기

때문입니다. 더 나아가, 저는 생애적 접근을 '물과

(passage)' 개념으로 볼 수 있습니다. 이는 결과나

목적지에 관한 것이 아니라, 우리가 모두 만나서

대화하는 그 순간, 경계에서 관계를 맺고, 대화를

나누는 '함께 통과하는 그 과정의 순간(moment

of passing through)' 관한 것입니다. 이를 통해

새로운 이해와 관계가 생겨날 수있다고 저는 믿고요.

따라서 제 영상에서는 어느 지점으로의

출리던 도착점이 없습니다. 대신 문화와 사람들의

움임이 형성하는 이어지는 여정(inextricable

journeying)이 있을 뿐입니다. 한국과 네덜란드를

오가는 것을 포함한 지금 이 순간에도 기후의

이동과 자연·문화의 실제적 이동이 일어나고 있기

3 Holding Poison: 민속지학적 시민 박물관

2024

따라서 제 영상에서는 어느 지점으로의 출리던 도착점이 없습니다. 대신 문화와 사람들의 움직임이 형성하는 이어지는 여정(inextricable journeying)이 있을 뿐입니다. 한국과 네덜란드를 오가는 것을 포함한 지금 이 순간에도 기후의 이동과 자연·문화의 실제적 이동이 일어나고 있기 때문입니다. 그렇기에 이러한 상상적 이질적 풍경의 장면들, 즉 서로 다른 생애들이 만나는 경계 공간(liminal space)은 어쩌면 지금 우리가 살아가고 있는 현실의 또 다른 반영이라 할 수 있습니다.

오브제들을 '포스트 휴먼적(post-human)' 존재로 간주합니다. 이 개념은 객체화된 사람/문화와의 관계를 구조를 드러내는 데 유용합니다. 그것은 우리가 사물의 행이상화에 다가가도록 하며, 무생물/미생물이라는 활력 있는 존재를 통해 '다른 세계'에 진입하려는 시도입니다. 경계는 흐려집니다. 그러나 사물의 세계는 주체의 세계를 보는 눈으로는 이해할 수 없기에, 사면은 불가피합니다.

저는 상상 속에서 제 몸을 '안티-뮤지엄(anti-museum)'이라고 생각했습니다. 폐허가 되고, 난입적이고, 버려지고, 배출된 존재들이—우리가 모두 란 수 없는 힘을 가진 몸, 초월적 객체(hyperobject)임을 인정하면서—진시되거나 증명을 요구받는 대상이 아니라, 서로 뒤섞이고, 충돌하며, 다른 형태로 증식할 수 없는 장소입니다. 어디에도 도착하지 않는 여행을 함께 제안할 수 있는 공간, 우리 자신의 번식(re-breeding)을 상상할 수 있는 장소를 제공합니다.

- 각주
- ① Maud Jacquin, <과다노들, 엑스레이처럼: 산드라 라히르 실험영화에서의 신체적 취약성의 정치학>, 공기 위에서 찬기>: 산드라 라히르의 영화와 작업들, 2023, 21-29쪽.
 - ② 이아람 <사람 이후>, Irene de Craen (역음), 조상들에게서 배우기: 인식적 반환과 계보계화, Errant Journal 3호, 2023, 64-77쪽.
 - ③ Stacy Alaimo, 신체적 자연들: 과학, 환경, 그리고 물리적 자아, Indiana University Press, 2010, 28쪽.
 - ④ Ian Bogost, 외계 존재들: 사람이 된다는 것은 무엇인가, University of Minnesota Press, 2012.

Q. 당신은 자신의 작업이 '생태적'이라고 생각하나요? 그렇다면 어떤 의미에서인가요? 어떤 것과 관계를 맺으려 하나요?

저는 제 작업이 생태학적 담론을 담고 있다고 생각합니다. 작업에서 인공적인 '제도적 생태', 소장품의 '도착적 생태', 그리고 '기판 외부의 생태'—이 세 가지 생태계가 서로 어떻게 상호작용하는지에 관여하고 탐구하기 때문입니다. 저에게 생태란 사회환경적인 부분들 중 하나인 정치적 신체와 그 물리적 환경들 포함한 다른 정치적 신체들 사이의 '관계성'에 관한 것입니다.

Q. 안전 질문과 관련된, 생태적 관점은 당신의 작업에서 어떤 역할을 하나요? 재료, 유분만, 자연이동, 인포라, 촬영, 사고 과정이나 이론, 공간 등의 측면에서 말이죠.

저는 생태를 '복원'의 도구이자 물리적 활용해, 기관들이 전제하는 선형적 미래 개념들을 해제하고자 합니다. 이 과정은 단단히 고정된 사물들 중 유용적인 동적인으로 변모시킵니다. 이 생태적 차원은 제 작업 안에서 재매개(remediation) 공간을 열어주는 매우 중요한 역할을 합니다.

바물관 속의 '생태화'는 역사적 사사와 그것이 수반한 권력 구조를 해방시키는 잠재적 포토프로로 볼 수 있습니다. 특히 저는 이것이 서구 중심의 시선이 '전혀적이고 피지배적인 존재'로 규정해온 큰도벌 사우스의 이미지를 어떻게 전복할 수 있는가에 주목합니다. 따라서 바물관의 생태화는, 식민적 오브제를 생물관 속으로 재배치함으로써 열린 대화를 이루는 겁니다.

② 박물관 생태계를 새롭게 재구성하기

2024

현재 진행 중인 프로젝트 <350,000 Leaks>에서 저는 수도관'과 그 흐름을 매개로, 사물의 물과 더 넓은 생태계의 물들을 연결하는 방식을 탐구하고 있습니다. 이 과정을 통해 박물관 속 사물들이 지닌 사회적, 제도적, 역사적, 심리적 체계 체계가 어떻게 가시화되고 다시 전환될 수 있는지를 실험합니다. 이 전환의 과정은 박물관 안에 막혀 있던 사물들의 경직된 경계를 열고, 정체된 것들의 비가시화된 잠재성, 그 무한한 스케일을 드러낼 수 있습니다.

대나무, 도자기, 박, 영부새 깃털, 열매, 조개껍질로 된 사물들이 수리와 함께 증명할 수 있을까요? 이 사물들은 이러한 수도 파이프의 전복적 존재를 통해 바다로 이어지는 새로운 '대사(代謝)'의 경로를 가릴 수 있습니다. 다시 말해, 안과 밖을 잇는 이 수도는 원래 열매 기둥에 속했거나 박물관의 물포함 공간에 갇힌 사물들의 '현, 현, 현' 시간 등을 끌어낼 가능성을 지닙니다. 이 방법은 결국 사물들이 지닌 생태적 감수성(ecological sensitivity)를 다시 그들에게 생명으로 되돌려줄 수 있을 것입니다.

이번 연구는 수도관의 방향, 속도, 흐름을 분석하는 데서 출발합니다. 저는 물속 미생물, 기후 과학자, 도시 건축가들과 협업하여 트로펜무지덤(Tropenmuseum)의 위치적·공간적 스케일, 그리고 그 길이와 평면도를 함께 매핑하고 있습니다. 저는 물의 물로, 빛물 저장소, 수도꼭지, 물 저장고들의 연결망을 다시 조립하고 그려냄으로써 이 박물관의 새로운 물의 지도를 만듭니다. 이 지도는 필연적 사물들의 지도를 열기 시작합니다. 유린 전열장 속에서 출발해, 수장고의 방을 지나, 박물관 마관 도시의 공학을 거쳐, 결국 바다에 이르는 물이 된 오브제의 물의 경로의 구조적 연결성을 가시화합니다.

저는 이것을 단지 권력 관계로만 보지 않습니다. 제도적 기구(institutional climate)는 우리가 내부의 온도나 습도 조건으로만 보지 않아요. 체온이 세계적 기구와도 연결되어 있습니다. 두 기구 또는 노동 착취와 인종 계급 구조 위에서 작동하고 있기 때문입니다. 이는 곧 누가 이동할 수 있는 있는가(모빌리티), 어떤 몸이 통제되는가를 함께 사유하는 일이기도 합니다. 그래서 저는 유럽 민속 박물관(Ethnographic Museum)의 제도적 기구를 헤게모니의 축소 모델(prototype)로 바라보게 되었습니다. 그렇다면 질문은 이렇게 바뀌죠. “남반구(Global South)에서 가져온 오브제들은 어디로 돌아가야 하는가?”

사구 박물관 모델의 전 세계적 확산은 박물관 기술의 세계화를 가져왔습니다. 유럽에서 개발된 기구 제어 시스템, 온습도 통제 기술, 보존 프로토콜 등은 이제 남반구 국가들의 박물관에서도 그대로 적용되고 있습니다. 이 과정에서 박물관들은 보존을 이유로 오브제에 화학 약품을 도포하며, 독성을 이용 오브제가 되어버리기도 합니다. 만약 우리가 문화를 인간-사물-환경-영성이 분리될수없이 얽힌 공동체를 설명합니다. 이는 권이 없는데도 목적지만 충족하는 상태, 혹은 자리를 빼앗긴 존재의 조건 같은 의미로 이해할 수 있습니다.

파이프는 공기와 물의 이동이 가능하게 하며, 이는 제국적 기법을 적지않게 유지시키는 역할을 합니다. 그러나 파이프를 박물관의 또다른 잠재적 보컬(potential vocal)이라고 생각할 수도 있습니다. 즉, 박물관이 말할 수 있게 하는 기관으로도 해석할 수 있다는 것입니다.) 물은 특정 지역과 영토의 존재와 종들을 함유하고 있습니다. 물은 다음적이고, 수반된 생명체를 공반하며, 물과 물과 관계를 해결합니다. 물은 물을 터스며들고, 물과 지식을 흐르게 합니다. 그 흐름 속에서 우리는 종 간 상호의존성(multi-species interdependence)을 목격하게 됩니다. 이러한 관계 속에서, 유체적 교환(fluid exchange)은 모든 행위자들이 박물관에 참여할 수 있는 가능성을 열어줍니다.

결코 단단하게 닫힌 독립적 실체가 아니며, 항상 환경의 흐름과 물권에 취약하다”고 합니다. 여기에는 산업 환경과 그 속에 내재한 사회-경제적 권력 관계도 포함되죠. ③ 열레이모는 X-레이가 역사적으로 지배 권력의 통제 장치로 사용되었을 뿐 아니라, 동시에 노동자들의 환경 정의 운동에서도 중요한 증거 도구가 되었다고 말합니다. 예를 들어 광산 노동자나 유독 물질은 다부는 노동자들이 벌에 걸렸을 때, 그 벌이 단순의 개별 몸의 문제가 아니라 노동 환경의 구조적 문제라는 것을 증명하는 장치가 되었던 것이죠. 문적이 자신의 용부 X-레이 이미지를 작업에 사용한 방식은, 생체 권력이 작동하는 위생-권력 장치를 전복하여 관계적 생존과 위험을 간수한 공존의 장으로 바꾸고 있는 듯합니다.

이처럼: 만약 이러한 응고된 지배 체계(congealed hegemonic regimes) 안에서 여전히 ‘생명’이 존재한다면 (존재할 수 있다면), 그 생명은 어떤 방식으로든 새어 나온다고 생각합니다. 그렇다면 질문은 이렇게 바뀌죠. “과연 누수가 가능하다면, 무엇이 누수이고, 어디서 발생하는가?” 식민지 오브제의 역암적 신체성을 연구하는 동안 제게 오래 남은 개념이 있는데, 바로 “조형적 도상 상태(transcendental homelessness)”라는 개념입니다. 이 문은 곧 내부와 외부가 분리되어 있다는 관념적인 환상’이 무너지는 순간 발생하는 실존적 충돌을 설명합니다. 이는 권이 없는데도 목적지만 충족하는 상태, 혹은 자리를 빼앗긴 존재의 조건 같은 의미로 이해할 수 있습니다.

포테 아르트: 영상 속 내레이션은 당신의 친구 포란시스가 인첸라가 읽고 있죠. 두 사람이 함께 쓴 시의 일부라고 있었어요. 화면에 등장하는 텍스트 조각들은 인도네시아어, 한국어, 영어 — 이렇게 세 가지 언어로 쓰여 있었어요. 이러한 사용도와 텍스트는 영화의 일부가 되며, 말해지는 것과 이해되는 것 사이의 간극을 드러내고, 소속된 자와 경험과 운명합니다. 영화 속 텍스트 조각들은 서로 다를 언어로 운송하며, 일부는 서로의 번역이지만, 또 어떤 것들은 위기 상황을 다루는 자용적인 시적 파편으로 존재합니다. 당신이 언어를 사용하는 방식은 복잡(foreignness), 소속감(belonging), 불투명성(opacity), 공동체성(community), 그리고 이 모든 것의 다공성(porosity)을 탐구하고 있는 듯 보입니다. 만약 내가 다른 사람들의 기억이 아닌 관점의 나 자신의 몸 안에서 참 수 있다면, 말할 수 있을까, ‘낯선 오브제들의 침묵’이라는 질문에 대해 — 저기, 물러보며, 어떤 문장으로 끝낼 수 없는, 이것은 오래된 아카이브와 우물감에 대한 이야기, 아무도 부르지 않은 곳, 그래서 아무 일도 일어나지 않은 곳, 우리.

몸은 서로를 믿고 믿기며 새로운 지도, 아력 기록되지 않은 장소를 만들어냅니다. 제 작업의 핵심은 추방된 오브제와 유랑하는 몸, 그리고 그 사이를 연결하는 다공성(porosity)입니다. 우리의 몸의 취약성이 경계가 아니라 관계의 물로가 되는 것을 생각했어요. 만약 그 표면에서 아주 작은 구멍 하나라도 발견된다면 — 그곳으로부터 새어나오기 시작하는 것을, 그리고 그 들을 통과하며 이동하는 연어가 생겨난 것입니다. 그 미세한 틀이란 큰 틀에 틀린 몸들이 머무는 자리, 혹은 지배적 역사 서사가 숨기는 끈릴 수도 있습니다. 몸의 서사는 수많은 보이지 않는 기구들을 가지고 있습니다. 그렇다면 질문은 이것입니다. 이 다공성을 통해 다른 과거와 다른 미래를 연결할 수 있는가? 그리고 이것이 과거로부터 이어져온 역사 권력의 영속성에 도전할 수 있는가?

이처럼: 이 영화는 새 가지 사용도가 결함되어 구성되어야 해요.

포테 아르트: 당신은 이미 영화의 전반부에서 들리는 숨을 들이쉬는 사용도에 대해 이야기했어요. 그런데 영화에는 그 외에도 다른 사용도 레이어들이 존재합니다. 구체적으로 어떤 소리들이 더 있나요?

이처럼: 포테 아르트: 우리는 몸의 투과성 <X-halo>에서 당신은 몸의 투과성(permeability)과 환경과의 상호 의존성을 한층 더 깊이 탐구합니다. 이 소리는 물속에 잠긴 듯한 감각을 주는데, 일종의 유체적 사용도예요. 이 소리는 한 존재가 다른 존재 안에서 참아가는 상태, 즉 완전히 타자에게 의존하지만 그와 동일하지는 않은 존재의 조건을 상기시키죠.

이것이 완전히 자유 안에 고립된 것처럼 보이지만, 녹음된 사용도는 이 경험이 얼마나 외부와 연결되어있는가 보여줍니다. 이런 조건에서 내부와 외부를 매개하는 것은 물, 액체입니다. 하지만 이 문제는 단지 매체나 기술의 문제가 아닙니다. 물(물(are)의 문제이기도 해요. 이 다공(porosity)의 영역에서, 환경과 몸의 상호의존성을 측정, 보존 시스템을 통해 어떻게 이해할 수 있을까요? 감각을 통해, 몸의 경험을 통해 관계를 다시 구성할 수는 없을까요?

포테 아르트: 제가 “유해한 보존(toxic conservation)”이라고 부르는 것의 일부는, 박물관이 부식과 변형의 과정을 배제하려는 시도, 가능한 한 시간을 중지시키려는 시도, 보존을 수십 년, 심지어 수세기 동안 사람의 상태를 안정적이고 동일한 상태로 유지하는 것으로 개념화하는 시도, 그리고 이를 위해 기후 제어, 온도 수장고, 화학 처리를 포함한 조치들을 사용하는 데 있습니다. 여기서 기증이 되는 틀은 국민국가와 국립 박물관이며, 이는 개인의 생명 수기를 넘어 국가 유산이라는 보호된 저장소에 추가를 넘겨줍니다. 사물, 문화적 가치를 축적해왔습니다. 당신의 작업은 변화하지 않는 상태로 유지되어야 한다고 여겨지는 것들의 불안정성을 조명합니다.

당신은 베르데부지럼 안스트레드당에서 진행한 퍼포먼스 작업에서 미생물 이미지를 수백만 배로 확대하고, 그것을 점토로 3D 프린트해 포터를 장식, 퍼포머들과 함께 박물관 홀 전체를 이동하는 살아 있는 객체로 만들었습니다. 박물관 벽을 침투해 들어온 물방울 속에서 발견된 95개의 미생물은 3D 모델로 재현되었고, 각각의 연구·채집·기록된 움직임은 확대되어 인지가 가능한 크기와 측 퍼포머가 되어 박물관 공간을 활보했지요. 이 기계적 동력으로 움직이는 미생물 감각체(microbial sensorium)는 독성 물권에 오염된 오브제들과 함께 박물관 중앙 홀에 등장합니다. 각 움직임은 서로 상호작용하는 미생물 개체를로부터 유도되며, 물방울 속 미생물들의 전체 수명 주기를 반영한 40 분 권이의 집단 안무를 구성합니다. 관객은 이 미생물 오브제들을 직접 움직일 수 있도록 초대되며, 그 결과 미생물들은 공간 전역으로 퍼지기 시작합니다. 퍼포먼스는 앞으로 계단, 복도, 그리고 일반 방문객이 쉽게 접근할 수 없는 수장고나 박물관관장실 같은 장소에서도 이어질 예정입니다.

박물관이 배제하려 했던 것은 여기서 재매개를 수행하는 대리인으로 전환되어 설치 작품의 중심이 됩니다.

<X-halo>에서 당신은 몸의 투과성(permeability)과 환경과의 상호 의존성을 한층 더 깊이 탐구합니다. 미생물을 디지털 방식으로 당신의 몸 안에 감입된 것처럼 시각화함으로써 질문을 의도하고, 잠재적으로 보전적 경각심이나 경제 반응을 유발할 수 있는 이미지를 만듭니다. 전자는 “이 몸은 위험한가?”라는 질문을 던지고, 후자는 “이 몸은 질문에 대해 있는가?”라는 질문을 던집니다 — 두 질문은 전혀 다른 윤리적·관계적 함의를 담고 있습니다. 오염은 결코 가벼운 장난이 아니라 환경, 사람, 언어, 관계와의 깊이 있는 개입입니다. 이것은 당신 또한 위험을 간수하며, 타인과의 의존성 위에 존재하고, 분리되지 않은 세계 속 관계로서만 존재할 수 있다는 사실을 드러냅니다. 존재의 조건은 곧 관계성이며, 당신은 돌봄과 주의를 필요로 하는 존재가 됩니다.

이 영화는 바바라 해머(Barbara Hammer)의 실험 영화 <Sanctus>(1990)를 떠올리게 합니다. 이 작품은 1950년대 의사이자 실험 영화 감독 제임스 왓슨이 촬영한 X-레이 과학 영상을 기반으로 한 시적 영상입니다. 해머는 그의 의료 이미지를 색채화하고 성가 음악을 입혀, 연약하고 유령 같은 물체를 신성한 대상으로 변환합니다. 이 영화는 HIV/AIDS 위기 시기에 발표되었고, 당시 질병으로 나타난 몸들의 상처와 존엄을 다루었습니다. 해머는 객관적이고 차가운 의료적 시선을 벗겨내고, 돌봄과 애도를 통한 성스러움을 회복시켰습니다. 이것은 당신의 작업과도 맞닿아 있습니다. ‘성스러움’은 과학주의적 객관성과 박물관 보존학이 철저히 배제해 온 차원이기 때문입니다.

이처럼: 저는 비인간 존재들이 어떻게 권력 구조를 유지하거나 전복시키는 데 사용되는지에 관심이 있습니다. <Alien Phenomenology>④에서는 ‘사물의 경험이란 무엇인가’를 탐구하는데, 그 경험은 명확히 정의되기보다는 사유를 자극하는 여지로 담겨 있습니다. 여기서 저는 민족지·식민

포테 아르트: **이름, 우리의 대화는 2023년에 당신이**

암스테르담의 라이크스카카데미(Rijksakademie) 레지던트로 있을 때 시작되었죠. 당시 당신은

Pressing Matter: 소유권, 가치, 그리고 박물관에서의 차민 유산 문제 프로그램의 연구

일부로 독성(toxicity), 미생물, 그리고 박물관의

다움성(positivity)를 탐구하고 있었습니까. 당신은

박물관 안에서 살아 있는 유기체들을 발견했지요.

그 작업은 2023년 여름 베레드무지덤 암스테르담

(구 트로프무지덤)에서 선보인 퍼포먼스 <Holding

Poison>과 영상 <When, Objects, Turn> (9분 2초,

2023)으로 이어졌습니다. 이후 당신의 에세이 <사물

이후 <After Objects>가 Errant Journal에 실리기도

했지요. 나는 당신이 식민지 컬렉션과 박물관 보존

(conservation)을 통해 식민화되고 이주한 물에

대한 생명정치적·제도적 동체를 비판적으로 사유하는

방식에 깊은 관심이 있습니다. 동시에 당신은 언제나

그러한 기술체계를 우회하거나 무력화하는 사변적

포포드론을 제시하고 있지요.

이름 <The Edges of Conservation> 특집에서,

당신은 <X-hale>이라는 다의적인 제목의 영화를

제안했습니다. 그 작품은 유기체에 의해

거주되는 것처럼 보이는 한 물의 엑스레이(X-ray)

영상을 보여주며, 간헐적으로 들리는 인도네시아어

보이스오버와 여러 언어로 된 시의 파편이 화면에

깜빡이며 나타납니다. 우리가 보고 있는 것은

무엇인가요?

포테 아르트:

이름, 우리의 대화는 2023년에 당신이

암스테르담의 라이크스카카데미(Rijksakademie)

레지던트로 있을 때 시작되었죠. 당시 당신은

Pressing Matter: 소유권, 가치, 그리고 박물관에서의 차민 유산 문제 프로그램의 연구

일부로 독성(toxicity), 미생물, 그리고 박물관의

다움성(positivity)를 탐구하고 있었습니까. 당신은

박물관 안에서 살아 있는 유기체들을 발견했지요.

그 작업은 2023년 여름 베레드무지덤 암스테르담

(구 트로프무지덤)에서 선보인 퍼포먼스 <Holding

Poison>과 영상 <When, Objects, Turn> (9분 2초,

2023)으로 이어졌습니다. 이후 당신의 에세이 <사물

이후 <After Objects>가 Errant Journal에 실리기도

했지요. 나는 당신이 식민지 컬렉션과 박물관 보존

(conservation)을 통해 식민화되고 이주한 물에

대한 생명정치적·제도적 동체를 비판적으로 사유하는

방식에 깊은 관심이 있습니다. 동시에 당신은 언제나

그러한 기술체계를 우회하거나 무력화하는 사변적

포포드론을 제시하고 있지요.

이름 <The Edges of Conservation> 특집에서,

당신은 <X-hale>이라는 다의적인 제목의 영화를

제안했습니다. 그 작품은 유기체에 의해

거주되는 것처럼 보이는 한 물의 엑스레이(X-ray)

영상을 보여주며, 간헐적으로 들리는 인도네시아어

보이스오버와 여러 언어로 된 시의 파편이 화면에

깜빡이며 나타납니다. 우리가 보고 있는 것은

무엇인가요?

이아람:

영화적 콜라주는 의료 검사사의 대상이 된 계

신체 경험과 박물관에서 체화된 몸방울 속 미생물

이미지를 결합합니다. 이 작업은 몸을 지정학적 장소,

즉 감사가 작동하는 정치적 영토로 사유합니다.

기록된 몸과 응원된 몸, 위험에서 부터 벗어난 합병적

몸 또는 민첩하거나 무허가 존재로 간주되는 몸을

구별하려는 시선을 드러내는 것이죠.

저와 제 친구는 모두 이 의무 검사를 받아야

했습니다. 제가 2011년에 도착했을 당시 한국은

여전히 렐렉 위험국가 목록에 포함되어 있었고,

인도네시아는 지금도 목록에 올라 있습니다. 한국은

최근 제외되었지요. 검사를 기다리는 동안, 출신이

모두 다른 사람들은 권은 대기실에서 기다립니다. 그

공간, 우리는 자신과 타인을 검사 대상이 될 몸으로

인식하게 됩니다. 이곳에 머물 수 있는지 여부를

판단하기 위해 기다리고 존재하는 몸으로 믿이죠.

검사 중에는 금속판을 가슴에 대고 몸을 갖게

됩니다. 우리는 안전을 받습니다. 그리고 허가가 떨어질

때까지 숨을 멈춰야 합니다. 나는 그 순간을 호통한

권리가 정지되는 순간으로 체험했습니다. 마치 내가

내 나라에서 가져온 공기를 이곳에 들이쉬는 자격이

있는지 없는지 검사받는 시간처럼 느껴졌습니다.

이아람:

영화적 콜라주는 의료 검사사의 대상이 된 계

신체 경험과 박물관에서 체화된 몸방울 속 미생물

이미지를 결합합니다. 이 작업은 몸을 지정학적 장소,

즉 감사가 작동하는 정치적 영토로 사유합니다.

기록된 몸과 응원된 몸, 위험에서 부터 벗어난 합병적

몸 또는 민첩하거나 무허가 존재로 간주되는 몸을

구별하려는 시선을 드러내는 것이죠.

저와 제 친구는 모두 이 의무 검사를 받아야

했습니다. 제가 2011년에 도착했을 당시 한국은

여전히 렐렉 위험국가 목록에 포함되어 있었고,

인도네시아는 지금도 목록에 올라 있습니다. 한국은

최근 제외되었지요. 검사를 기다리는 동안, 출신이

모두 다른 사람들은 권은 대기실에서 기다립니다. 그

공간, 우리는 자신과 타인을 검사 대상이 될 몸으로

인식하게 됩니다. 이곳에 머물 수 있는지 여부를

판단하기 위해 기다리고 존재하는 몸으로 믿이죠.

검사 중에는 금속판을 가슴에 대고 몸을 갖게

됩니다. 우리는 안전을 받습니다. 그리고 허가가 떨어질

때까지 숨을 멈춰야 합니다. 나는 그 순간을 호통한

권리가 정지되는 순간으로 체험했습니다. 마치 내가

내 나라에서 가져온 공기를 이곳에 들이쉬는 자격이

있는지 없는지 검사받는 시간처럼 느껴졌습니다.

이아람:

영화적 콜라주는 의료 검사사의 대상이 된 계

신체 경험과 박물관에서 체화된 몸방울 속 미생물

이미지를 결합합니다. 이 작업은 몸을 지정학적 장소,

즉 감사가 작동하는 정치적 영토로 사유합니다.

기록된 몸과 응원된 몸, 위험에서 부터 벗어난 합병적

몸 또는 민첩하거나 무허가 존재로 간주되는 몸을

구별하려는 시선을 드러내는 것이죠.

저와 제 친구는 모두 이 의무 검사를 받아야

했습니다. 제가 2011년에 도착했을 당시 한국은

여전히 렐렉 위험국가 목록에 포함되어 있었고,

인도네시아는 지금도 목록에 올라 있습니다. 한국은

최근 제외되었지요. 검사를 기다리는 동안, 출신이

모두 다른 사람들은 권은 대기실에서 기다립니다. 그

공간, 우리는 자신과 타인을 검사 대상이 될 몸으로

인식하게 됩니다. 이곳에 머물 수 있는지 여부를

판단하기 위해 기다리고 존재하는 몸으로 믿이죠.

검사 중에는 금속판을 가슴에 대고 몸을 갖게

됩니다. 우리는 안전을 받습니다. 그리고 허가가 떨어질

때까지 숨을 멈춰야 합니다. 나는 그 순간을 호통한

권리가 정지되는 순간으로 체험했습니다. 마치 내가

내 나라에서 가져온 공기를 이곳에 들이쉬는 자격이

있는지 없는지 검사받는 시간처럼 느껴졌습니다.

이아람:

저렴 속 신체적 콜라주에서는 내부와 외부가

더 이상 구분되지 않습니다. 몸 안에 살아 있는

유기체를 받아들이는 것은 곧 삶의 조건이 됩니다.

안과 밖은 숨을 들이쉬고 내쉬는 호흡을 통해

공급원이 결합되어 있습니다. 몸은 자신을 둘러싼

환경과의 관계 속에서 끊임없이 새롭게 구성됩니다.

따라서 '나'와 '나' 아닌 것' 사이에 명확한

경계는 없게 됩니다. 인간/비인간의 이분법은 수많은

환경 문제의 원인이 되어 왔습니다. 마찬가지로 역시

세계를 식민주의와 경제 논리에 따라 인위적으로

분리합니다. 저는 특히 박물관 보존 방식이 생명

세계를 분분하고 위계화하는 과학적 체계를

어떻게 재생산하는지에 주목했습니다. 제 작업

<Holding Poison>을 리서치하며 발견한 사실은

충격적이었습니다. 1960년대 이후에도 유럽 전역의

민중학·식민 박물관들은 DDT라는 생물 살상

독성 물질을 소장품에 뿌려왔습니다. 살아 있는

유기체를 제거한다는 명목 아래서 말이죠. 박물관

보존 부서들은, 원래 공동체와 함께 살아 있던

유기적 물질을 독성화함으로써 무기화했습니다.

근대성의 '하얗게 걸린' 잔여물을 몸에 지닌

체 물이 아니라 민중지학 박물관의

포테 아르트:

당신은 <X-hale>이라는 제목을 선택했는데, 이

제목은 다의적인 해석을 불러일으키죠. 여기서 "X"

는 알려지지 않은 것, 흐름 속에 있는 것, 드러나

있지만 완전히 파악되지 않는 것을 가리킬 수도 있을

거예요. 프랑스어에서 "born under X(X아래에서

태어나다)"라는 표현은 부모가 알려지지 않았거나

생물학적 계보를 추적할 수 없다는 뜻이기도 하지요.

이아람: **저는 "exhale(숨을 내쉬다)"과 "exhale(안면)"**

이라는 단어 사이의 동림에 흥미를 느꼈습니다. 긴장

감전 과정에서 숨을 참으라는 지시를 받고, 활영이

끝났다는 허락이 떨어지지만 숨을 내릴 수 있죠.

이미지가 환영되는 동안 모든 생명체에 필수적인

숨의 흐름은, 의표진이 내 몸을, 위협하지 않다,

고 선한할 때까지 유예됩니다. 이 걸린 경험은 곧

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

이아람:

당신은 <X-hale>이라는 제목을 선택했는데, 이

제목은 다의적인 해석을 불러일으키죠. 여기서 "X"

는 알려지지 않은 것, 흐름 속에 있는 것, 드러나

있지만 완전히 파악되지 않는 것을 가리킬 수도 있을

거예요. 프랑스어에서 "born under X(X아래에서

태어나다)"라는 표현은 부모가 알려지지 않았거나

생물학적 계보를 추적할 수 없다는 뜻이기도 하지요.

이아람: **저는 "exhale(숨을 내쉬다)"과 "exhale(안면)"**

이라는 단어 사이의 동림에 흥미를 느꼈습니다. 긴장

감전 과정에서 숨을 참으라는 지시를 받고, 활영이

끝났다는 허락이 떨어지지만 숨을 내릴 수 있죠.

이미지가 환영되는 동안 모든 생명체에 필수적인

숨의 흐름은, 의표진이 내 몸을, 위협하지 않다,

고 선한할 때까지 유예됩니다. 이 걸린 경험은 곧

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

이아람:

당신은 <X-hale>이라는 제목을 선택했는데, 이

제목은 다의적인 해석을 불러일으키죠. 여기서 "X"

는 알려지지 않은 것, 흐름 속에 있는 것, 드러나

있지만 완전히 파악되지 않는 것을 가리킬 수도 있을

거예요. 프랑스어에서 "born under X(X아래에서

태어나다)"라는 표현은 부모가 알려지지 않았거나

생물학적 계보를 추적할 수 없다는 뜻이기도 하지요.

이아람: **저는 "exhale(숨을 내쉬다)"과 "exhale(안면)"**

이라는 단어 사이의 동림에 흥미를 느꼈습니다. 긴장

감전 과정에서 숨을 참으라는 지시를 받고, 활영이

끝났다는 허락이 떨어지지만 숨을 내릴 수 있죠.

이미지가 환영되는 동안 모든 생명체에 필수적인

숨의 흐름은, 의표진이 내 몸을, 위협하지 않다,

고 선한할 때까지 유예됩니다. 이 걸린 경험은 곧

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

이아람:

당신은 <X-hale>이라는 제목을 선택했는데, 이

제목은 다의적인 해석을 불러일으키죠. 여기서 "X"

는 알려지지 않은 것, 흐름 속에 있는 것, 드러나

있지만 완전히 파악되지 않는 것을 가리킬 수도 있을

거예요. 프랑스어에서 "born under X(X아래에서

태어나다)"라는 표현은 부모가 알려지지 않았거나

생물학적 계보를 추적할 수 없다는 뜻이기도 하지요.

이아람: **저는 "exhale(숨을 내쉬다)"과 "exhale(안면)"**

이라는 단어 사이의 동림에 흥미를 느꼈습니다. 긴장

감전 과정에서 숨을 참으라는 지시를 받고, 활영이

끝났다는 허락이 떨어지지만 숨을 내릴 수 있죠.

이미지가 환영되는 동안 모든 생명체에 필수적인

숨의 흐름은, 의표진이 내 몸을, 위협하지 않다,

고 선한할 때까지 유예됩니다. 이 걸린 경험은 곧

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

이아람:

당신은 <X-hale>이라는 제목을 선택했는데, 이

제목은 다의적인 해석을 불러일으키죠. 여기서 "X"

는 알려지지 않은 것, 흐름 속에 있는 것, 드러나

있지만 완전히 파악되지 않는 것을 가리킬 수도 있을

거예요. 프랑스어에서 "born under X(X아래에서

태어나다)"라는 표현은 부모가 알려지지 않았거나

생물학적 계보를 추적할 수 없다는 뜻이기도 하지요.

이아람: **저는 "exhale(숨을 내쉬다)"과 "exhale(안면)"**

이라는 단어 사이의 동림에 흥미를 느꼈습니다. 긴장

감전 과정에서 숨을 참으라는 지시를 받고, 활영이

끝났다는 허락이 떨어지지만 숨을 내릴 수 있죠.

이미지가 환영되는 동안 모든 생명체에 필수적인

숨의 흐름은, 의표진이 내 몸을, 위협하지 않다,

고 선한할 때까지 유예됩니다. 이 걸린 경험은 곧

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

물리적 환경은 드러내는 사건이기도 했어요. 저는

이러한 동계과정에서 제 숨이 정지되는 경험이 주는

이아람:

당신은 <X-hale>이라는 제목을 선택했는데, 이

제목은 다의적인 해석을 불러일으키죠. 여기서 "X"

는 알려지지 않은 것, 흐름 속에 있는 것, 드러나

있지만 완전히 파악되지 않는 것을 가리킬 수도 있을

거예요. 프랑스어에서 "born under X(X아래에서

태어나다)"라는 표현은 부모가 알려지지 않았거나

생물학적 계보를 추적할 수 없다는 뜻이기도 하지요.

이 책은 **이아람**(저자)에 의해 자체 발행되었습니다.
원문 영어 텍스트는 2020-2025년 사이 다양한 장소와 매체에 발표된 저의 글들을 바탕으로 한국어로 번역되었습니다.

원문이 처음 발표된 곳
1 반투명한 초신체성

2024년 파리에서 발행된 Troubles dans les collections에 게재.

영상 스틸 — <Everything Was Forever, Until It Was No More>, 비디오, 컬러, 16분, 2025.

2 박물관 생태계를 새롭게 재구성하기 — 콜린 스틸링 인터뷰

2024년 암스테르담에서 진행된 프로젝트 Cultivating Museum Ecologies Otherwise에 게재.

영상 스틸 — <X-hale>, 필름, 흑백(B/W), 사운드, 2분 23초.

3 Holding Poison, 민족지학적 박물관 컬렉션의 독성에 관한 대담

2026년 Brill에서 발행 예정인

Toxic Materialities, 예술과 물질성 연구 에 수록 예정.

퍼포먼스 이미지 기록 — <Holding Poison>, 3D 프린팅된 95개의 미생물 기계 조각, 퍼포먼스, 40분,
트로페무지엄(암스테르담), 2023. © Konstantin Guz

영상 스틸 — <Everything Was Forever, Until It Was No More>, 비디오, 컬러, 16분, 2025.

4 사물 이후, No. 5: 조상들에게서 배우기,

인식론적 환원파 리메이제이션**

2023년 베를린에서 발행된 Errant Journal에 게재.

영상 스틸 — <When Object Turns>, 비디오, 9분 5초, 2023.

5 가짜 송곳니들이 말할 때

Project Sonic Fabulations 커미션,

Archive for Eleventh Hour, Whole Life,

베를린 세계문화의 집(HKW)에서 2022년에 발표.

영상 스틸 — <The Nervous Canines>, 필름, 컬러, 사운드, 12분, 2022.

6 도시적 시네마 선언문 / When Site Lost the Plot

2022년 암스테르담에서 웹 발행.

영상 스틸 — <Shadow Zones>, 지도 기반 라이브 생성 필름, 흑백(B/W), 사운드, 30분.

7 그녀는 누구이며, 얼마나 오랫동안 꿈꿔왔을까?

2022년 발표.

영상 스틸 — <The Journey of the Dutch Wife>, 수메당군(서자바 주, 인도네시아)에서 촬영,
필름, 흑백(B/W), 사운드, 8분.

8 만질 수 없는 것들 / In the Pause of a Gesture There Might Be an Echo / Suns and Stars**

2020년 암스테르담에서 웹 발행.

영상 스틸 — <On a Possible Passing from the Inscription to the Body>, 비디오,
흑백(B/W), 사운드, 12분.

9 산성오만 변의 상퀸, 라디오용 스크립트

2024년 암스테르담의 JajanaNeNe 플랫폼에 발표.

퍼포먼스 이미지 기록 — <350,000 Leaks>, 세계문화박물관(Depot of Wereldmuseum)
냉동 보관실에서 진행된 라이브 라디오 퍼포먼스, 2024.

글: 이아람

번역: 이아람, 이지연

디자인: 미켈 헤르마스 고메즈

인쇄: fanfare

발행인: 이아람

발행처 / Self-published by Aram Lee

© 이아람, 2025, 무단 전재 및 복제를 금합니다.

이 출판물은 Mondriaan Fonds의 지원으로 제작되었습니다.

1 반투명한 초신체성

이아람과 포테 아를트의 대화 - 이아람의 실험 영화
<X-Hale>를 중심으로

2024

- ① 반트면허 조건체성,
- ② 박물관 생태계를 새롭게
- ③ Holding Poison: 재구성하기,
- ④ 사물 이후, ⑤ 가짜
- ⑥ 동시적
- ⑦ 시네마 선언문, ⑧ 그녀는
- ⑨ 사선오만 변의 사선,