

형태 없는 물처럼 아시아 컨템포러리 미술에서 ‘바다’라는 미디어 고찰

선위릉

I. 머리말: ‘육지’에 대해 ‘바다’는 무엇을 의미하는가?

沈裕融

대만 화판대학 조교수
대만 국립타이난예술대학 예술
창작이론연구소 박사
미디어 미학, 사진 및 영화 이론

1961년 이념을 앞세워 콘크리트 패널로 지어진 베를린 장벽은 1989년 마침내 무너졌다. 2016년 트럼프는 완벽한 미-멕시코 장벽을 세우겠다고 끊임없이 주장했으나, 이는 바이든 정부가 들어서면서 일시적으로 종료되었다.¹ 경계로서의 벽은 하나씩 세워져 공간의 수평적 차단, 봉쇄, 격리를 실현하며 ‘내부’와 ‘외부’를 구분 짓는다. 그러나 디지털화 시대는 ‘벽’을 완전히 사라지게 한 것이 아니라, 오히려 매끄러워 보이는 디지털 공간에 새로운 벽을 세웠다. 시스템 보안 코드와 방화벽은 가상의 벽이 도처에 존재한다는 것을 보여준다. ‘벽’ 안에 사는(또는 보호받거나 갇혀 있는) 사람들에게 ‘바다’는 어떤 의미일까?

* 필자의 최근 논저: 「虛擬實境的體感政治: 從影院空間的「坐」到VR觀影的「站」」, 『藝術觀點 ACT』96, 2024. 1; 「꿀꺽 삼키는 시각의 맛(視味): 먹는 대상으로서 바나나 이미지」, 『美術史論壇』55, 2022. 12.

1 ‘벽’의 폐쇄성은 오히려 일종의 감금이며, 자유를 추구하는 사람들이 벽을 넘고 높은 곳에 올라 멀리 바라보기를 상상하는 것이다. 이렇게 높은 곳에 오르고 싶은 욕망을 구체화한 것이 ‘탑’이다. 이 부분에 대한 논의는 沈裕融, 鄭博仁, 盧德昕, 鐘駿業對談, 「自由之塔及其不滿: 穿越疫病與資訊封鎖的高牆」, 『藝術觀點 ACT』93 (2023. 4), pp.10-11 참조.

‘벽’과 ‘바다’의 강렬한 대비는 <진격의 거인(進撃の巨人)>(2009~2011)의 고전적인 설정을 떠올리게 한다. ‘파라다이스 섬’에 사는 엘디아인(Eldian)들은 거인들을 피하고자 세 개의 동심원의 높은 벽을 세웠고, 바깥쪽부터 각각 ‘마리아의 벽(Wall Maria)’, ‘로제의 벽(Wall Rose)’, ‘시나의 벽(Wall Sina)’이라 불렀다. 이 벽 안에서 주인공 에렌(Eren), 아르민(Armin), 미카사(Mikasa)는 살아가면서 한 번도 바다를 본 적이 없었다. 아르민은 벽 안의 세계에서는 자유가 없으며, 벽 밖의 세계로 나가야만 넓고 자유로운 바다를 직접 볼 수 있다고 굳게 믿었다.

실제로 바다를 보기 전에는 책 속의 이미지가 강과 비교할 수 없는 자유를 느끼게 해주었다. 물론 그들은 해냈다. 그러나 결국 벽 밖으로 나간 에렌은 바다가 벽의 외부가 아니라 또 다른 높은 벽일 뿐이며, 끝없는 고통과 압박이 있음을 깨닫게 된다.² 바다는 자유를 향한 열망일 수도 있지만 끝없는 장벽의 벽일 수도 있다. 이것이 바로 매개체로서 바다가 가진 이중적인 성격이다. 물론 바다는 차단의 장애물이면서도 역설적으로 육지와 육지(이곳과 저곳)를 연결하는 역할을 보장한다. 육지의 사람들은 바다를 바라보는 것만으로는 만족하지 않는다. 그들은 선원이 되어 배와 함께 항해하며 이 차단의 통로를 건넌다.

15세기부터 항해 기술과 지도 제작 기술의 발전으로 바다가 제국들이 서로 교차하는 장소가 되어 ‘영토(territoire)’의 경계가 끊임없이 확장되었다. 이러한 대륙 간의 해상 항해는 세계화의 시작으로 볼 수 있으며³ 바다는 마치 판 구조 운동으로 인해 발생하는 접합처럼 기능하게 되었다. 육지 입장에서 바다는 ‘벽’에서 ‘다리’로 변하게 되었다. 지구는 접힌 종이처럼 육지가 연결된 모습이 되었다.

이러한 관점에서 바다는 더 이상 ‘물’이 아니라 ‘확장된 땅’이며, 육지 중심의 야망이 펼쳐지는 세계관이다. 이처럼 오늘날 육지에서 바다로 전환되는 사고는 유럽의 틀을 벗어나 아시아의 시각에서 자체의 근대성을 다시 성찰하는 비판적 시각을 강하게 반영한다. 이는 하마시타 다케시(濱下武志, 1943~)가 주창한 아시아사관의 재구성

2 <진격의 거인> 시즌3 에피소드 22에서 주목할 만한 대화가 있다. 아르민: “에렌, 봐! 저 벽 너머에” 이어서 에렌은 “바다가 있어. 바다 건너편에 자유가 있다고 나는 항상 믿어 왔어. 하지만 내가 틀렸어. 바다 건너편에는 적들만 있어. 모든 것이 아버지의 기억과 같아. 저기... 우리가 바다 건너편의 적들을 모두 없앤다면, 우리는 자유를 얻을 수 있을까?” <https://www.youtube.com/watch?v=YloUFjwKDV8> (2024. 5. 1 검색).

3 西蒙·路易斯, 馬克·馬斯林(Simon L. Lewis & Mark A. Maslin), 衛嘉 儀譯, 『人類世的誕生: 從地質紀錄中反思人類與環境的關係, 掌握改變未來的契機 *The Human Planet: How We Created the Anthropocene*』(台北: 積木文化出版, 2019), p.141.

과도 일맥상통한다. 그는 기존의 사관이 아시아가 유럽 시각의 반사에 불과하며, 유럽의 수동적 존재이자 서구화에 의해 개혁을 시도한 모방자였기 때문에 자체의 주체성을 상실했다고 본다.⁴ 어떻게 아시아가 방법이 될 수 있을까?⁵ 어떻게 유럽에 상대적인 아시아가 아니라 다중 관계 네트워크 속에서 생성된 개념으로서의 아시아가 될 수 있을까? 어떻게 아시아 내부의 논리를 탐구하고, 국가/민족의 경계를 허물며, 해양 지역 네트워크의 상호성으로 나아가 자신의 내재된 역사적 동력을 다시 발굴할 수 있을까? 바다라는 미지의 상태, 미분화된 상태는 형식이 없는 동적인 상태일 수 있으며, 이는 바다의 순환이라는 특성에 대해 미술가의 해석에 따른 새로운 매체론을 만들 수 있지 않을까?

더 이상 유럽과의 관계에서의 아시아가 아니라 여러 관계의 네트워크 속에서만 들어지는 개념으로서의 아시아가 되는 방법은 무엇일까? 아시아의 내적 논리를 탐구하고, 국가/민족적 구분의 경계를 해체하며, 해양 지역 네트워크의 상호 작용성을 향한 아시아 내부의 역사적 역학을 재발견하려면 어떻게 해야 할까? 바다의 미분화되어 불안의 상태란 순환의 기능을 창작에 따른 다른 종류의 미디어 이론이 구축될 수 있을까를 고찰하고자 한다.

II. 워터 헤리티지 열풍: 근원을 생각하는 운동

앞서 서술한 관점에서 최근 대만 컨템포러리 미술 전시에서 일어난 '워터 헤리티지 열풍(Water Heritage Fever)'⁶은 지리적 시각을 출발점으로 아시아사관을 재구성하고, 자신의 주체성을 탐구하는 논의 맥락에서 전개된 것이다. 이 열풍은 한

4 濱下武志, 吳密察編, 李侑儒, 郭婷玉, 陳妤媛, 陳進盛, 黃紹恆, 鍾淑敏譯, 『海的亞細亞』(新北: 大家出版, 2023), p.16.

5 유라시아 대륙은 원래 하나의 지각판이었으나, 이를 '유럽'과 '아시아'로 억지로 나누면서 사실상 유럽의 시각으로 정의된 '동방'을 의미하게 되었다. 이에 대한 논의는 宋念申, 『發現東亞: 現代東亞如何成形? 全球視野下的關鍵大歷史』(台北: 聯經出版社, 2019) 참고.

6 여기서 '워터 헤리티지'란 바다에서 강, 호수, 지하수, 빙하, 도랑 등으로 순환하는 물의 변형뿐만 아니라 물 시스템이 확장시킨 문명사의 역사까지 포함한다. Olivier Blond, Culture is the fourth pillar of sustainable development, trans. Willem J.H. Willems & Henk P.J. van Schaik, *Water & Heritage: Material, conceptual and spiritual connections* (Leiden: Sidestonen press, 2015), p.19.

편으로 대만 현대미술 대형 전시의 '인류세(Anthropocene)'⁷에 대한 열렬한 관심에서 비롯된 것으로, 글로벌 생태 위기에서 점차 지역화된 연결과 실천으로 전환된 것이다. 이는 2014년 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)가 기획한 《극렬 가속 The Great Acceleration》에서 시작하여, 2018년 우마리(吳瑪俐)와 프란체스코 마나코르다(Francesco Manacorda)가 기획한 《포스트 네이처: 미술관을 하나의 생태계로 Post-Nature: A Museum as an Ecosystem》, 그리고 2020년 브뤼노 라투르(Bruno Latour)와 마틴 기나르(Martin Guinand)가 기획한 《너와 나는 같은 행성에 살고 있지 않다 You and I Don't Live on the Same Planet》등으로 이어지며, 예술평론계에서 유럽 중심의(공허한) 생태 담론과 주제 소비에 대한 비판을 불러일으켰다.⁸ 이는 전시가 대만의 해양 특성에 대한 역사적 재조명, 즉 해안 항구, 해류와 조류, 무역과 이민, 종과 생태계 등을 포함하는 방향으로 돌아가게 만들었다. 따라서, 고착된 대륙사관을 탈피하고 항상 상호성과 변동성이 존재하는 해양사관으로 전환하는 것이 이러한 맥락의 전시가 집중하는 핵심적인 인식이 되었다.

이에 따라 2018년 가오첸웨이(高千惠)가 기획한 《지룽(基隆) 항구 아트 비엔날레: 길을 묻다 Keelung Ciao : Ask the way》⁹는 지룽의 항구 위치라는 지리적특성(삼면이 산으로 둘러싸여 있고 바다와 마주하고 있어 바람이 많은 지형)과 대만의 역사적 맥락(스페인, 네덜란드, 일본 등의 식민 시대 동안 점령 및 거주 대상이 되었으며, 불의의 상황에서 역사 무대로 부상하여 글로벌화의 시작점을 이루었지만, 식민지와 이민이 교차하는 이질적 시공간에서 무시할 수 없는 연구 대상이 되었다는 점)에 기초하여 형성된 워터 헤리티지 역사적 관점에서 이 전시는 지룽이라는 도시 자체가 수로(水路)인 셈이다. 2021년 《화롄 태평양 등불 축제 Hualien Pacific Ocean Lantern Festival》에서 리더마오(李德茂)가 기획한 《파도를 읽을 때 When You Read A Wave》¹⁰는 화롄시 북쪽 해안과 주변 공간을 바다와 도시의 시각에서 인간과 해양

7 '인류세'라는 개념이 대만의 컨템포러리 전시사에서 단계적인 변화는 楊成瀚, 「人類世在台發展的三個階段」, 『典藏 Artouch』 (2020. 12. 03). <https://artouch.com/art-views/content-28923.html> (2024. 6. 1 검색).

8 龔卓軍, 「我們要的是理解, 不是宣傳——原民性與人類世論述的批判」, 『藝術家』544 (2020. 9), https://artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=8&id=11898 (2024. 6. 1 검색).

9 전시 소개는 https://www.keelungciao.tw/theme_intro/2018ciao/ (2024. 5. 1 검색).

10 黃迦, 「當你看了一个海浪 When You Read a Wave 策展人 李德茂專訪」, 『一影像』, (2021. 10. 13). <https://www.1imageart.com/post/chia20211013> (2024. 4. 1 검색).

사이의 지리적 지각 체험, 동물과 식물의 성장부터 행성과 우주의 영적 상상력까지 확장 탐구했다. 2022년 우홍페이(吳虹霏)에 따르면 솔리드 아트(Solid Art)에서 기획한 《파도 Tides in the Body》는 오늘날 세계가 직면한 물의 생태 위기뿐만 아니라 인류가 자신의 존재를 측정하고 세상의 종말(가뭄/홍수) 전에 경계를 풀어 연결함으로써 “복수가 되고, 양육하고, 미지의 것을 혼성화하거나 현실을 초월하고, 말과 행동에서 에너지 속에서 조절과 저항하는 능력”¹¹이라는 아이디어를 제시했다.

앞의 전시에 이어서 2022년 궁궐전(龔卓軍)이 기획한 《2022 Mattauw 대지 예술 계절: 쑹원시(曾文溪)의 천 개의 이름들 One Thousand Names of Zeng-wen River, 2022 Mattauw Earth Triennial》¹²은 쑹원시의 상·중·하류 다양한 경로를 통해 인간과 비인간 사이의 미정된 대화를 열어, “사회적·정치적·경제적·문화적 맥락에 놓인 유역 공간을 다시 발견하고, 유역의 동시대적 특성을 이해하며, 유역 관리의 공동체를 형성하는” 것을 목표로 했다.¹³ 이듬해 2023년 궁궐전과 함께 황정영(黃瀟瑩), 리윈이(李韻儀)가 타이둥미술관(臺東美術館)에서 기획한 《오버랩핑 웨이브 Overlapping Waves》¹⁴는 감각적 운동 경로를 구축된 환경으로 해석해, 자아의 변형과 정체성의 재창조를 드러냈다. 2024년에도 궁궐전이 주요 기획자로 참여한 《우리는 강에서 태어났다: 천년 유역의 문화 공동 기록 We Are Born By The River:

11 다음은 우홍페이의 저서 『작랑(作浪) Tied in the Body』의 큐레이션 논술에서 발췌한 내용이다. 원문에서는 “이번 전시는 아스트리다 네이마니스(Astrida Neimanis)의 저서 『수체(水體) Bodies of Water』에서 제기된 포스트 휴머니즘 여성주의 현상학을 바탕으로, 현재 전 세계에 퍼져 있는 물생태 위기와 역사/갈증, 해빙/가열이라는 생존 상황을 측정하고, 경계의 붕괴를 허용함으로써 서로 연결되고 소통하도록 한다. 나아가, 이러한 원천과 곤경에 대한 인식이 어떻게 서로를 강화할 수 있는지, 그리고 가뭄과 홍수라는 가까운 미래에 도달하기 전에 복수의, 생육의, 혼합된 미지의 또는 초현실적인 존재가 되어 언어와 행동 속에서 조절과 저항의 에너지가 되는지에 대해 탐구한다”고 언급했다. 이에 대해 궁궐전은 이번 전시에 대한 논의에서 네이마니스가 소설가 어슐러 르귄(Ursula Le Guin)이 제시한 ‘수납가방’이라는 개념을 확장하여 ‘수체’를 모든 비기관적 신체가 친밀하게 접촉하고 얹혀있지만, 그 사이의 차이와 구분을 유지하는 기능을 하도록 연결, 구분, 시설, 소통하는 개념으로 변모시켰다고 언급했다. 吳虹霏 <https://solidart.tw/exhibitions-zh/作浪/>. (2024. 6. 1 검색); 龔卓軍, 「如何變成一具水體: 論「作浪」展中的後人類女性主義現象學」, 『藝術家』567 (2022. 8), pp.132-133.

12 2022년 10월 17일 공식 전시 보도는 <https://artres.moc.gov.tw/zh/event/content/8aa8e68483d04eb20183e4c9ebfc000e> (2024. 4. 5 검색).

13 2022 MATTAUW大地藝術季的 공식홈페이지에서 「倡議核心」의 부분 발췌, <https://tyart.tnc.gov.tw/mattauw2022/about/index.htm> (2024. 4. 10 검색).

14 「臺東美術館〈海浪的聲音那麼大〉特展今起展出展現創作者與環境間互動 邀您一同來聆聽與感受」, 『中央社』 (2023. 6. 17), <https://www.cna.com.tw/postwrite/chi/344334> (2024. 4. 7 검색).

collaborative notes of millennium river basin culture》¹⁵은 1624년 네덜란드인이 타이난(臺南) 안핑(安平)에 도착한 이래 400년의 대만 역사적 쓰기와 편찬의 기초를 재탐구했다. 전시 제목인 ‘강’¹⁶은 역사의 무대로서의 땅, 즉 고정성과 안정성을 지닌 영토 사고에서 안으로는 모이고 응축되며 밖으로는 뿔어나가는 이동성과 개방성을 지닌 ‘유역’이라는 관점의 변화를 계승하는 한편, 이러한 사고의 연장선에서 타이난의 옛 수도가 지닌 물의 맥락을 탐구한다는 뜻을 담고 있다. 한편 이러한 사고의 연장선상에서 타이난 옛 수도의 물의 맥락을 탐구하고 도시 표면을 덮고 있는 수물 유역에 대한 조사를 시작하기도 했다.

이러한 ‘물’의 맥락에서 대만의 큐레이터들은 자국 문화에 대한 발굴과 환류를 통해 국가 정책, 공학자, 역사가, 예술가, 큐레이터 등의 경계를 넘어 활발히 토론하며 구체적인 실천의 가능성을 모색해 왔다. 작년 광주비엔날레 2023 역시 ‘물’을 중심 주제로 했으나 이숙경 예술감독 기획의 《물처럼 부드럽고 여러게 *Soft and Weak Like Water*》는 전시 담론으로써 “우리 모두가 공유하는 행성, 우리 모두가 공유하는 지구를, 상상하는 은유로서, 힘으로서, 방법으로서 물의 개념을 강조한 것으로, 다른 방식의 사고를 제시했다”고 할 수 있다. 전시에서는 “은유, 힘, 방법으로서의 물”을 강조하며 우리가 공유하는 지구를 저항, 공존, 연대, 돌봄의 장소로 상상하고 “하늘 아래 물보다 약한 것은 없고, 힘과의 싸움에서 물보다 강한 것은 없다”는 『도덕경』의 성찰을 바탕으로 모순과 역설을 포용하는 물의 자질을 강조했다. “물처럼 부드러움”은 한편으로는 ‘행성성(行星性)’을 통해 인간 형태의 생태학적 명제에 응답하지만, 다른 한편으로는 동아시아적 사유로 돌아가 “서구 계몽주의 이후 인간 중심주의와 합리적 과학이 구축한 세계 이해와 전망에 도전”하려는 의도를 지닌다.¹⁷ ‘물’을 통해 바라보는 ‘부드러운’ 아시아의 관점은 아시아를 하나의 평면이 아니라 “오히려 여러 중심과 주변 관계로 인해 부여된 신체”로 만든다.¹⁸

광주의 《물처럼 부드럽고 여러게》는 인종, 계급, 국적, 성별, 문화 등 물의 유동적

15 〈我們從河而來：流域千年，文化共筆〉 전시 예고는 <https://www.tnam.museum/exhibition/detail/530>. (2024. 6. 6 검색) 참조.

16 중국어 문맥에서, 큐레이터는 “‘河’에서 온다”라는 표현을 써서 “‘何’에서 온다”라는 중의적 해석을 의도적으로 유도함으로써, 관람자에게 자신 본연의 근원을 탐구하는 과정에서 “강”의 물성을 재고할 것을 강조하는 것처럼 보인다.

17 沈伯丞, 「從全球化到行星性：當代結束之後的光州雙年展」, 『典藏 Artouch』 (2023. 8), <https://artouch.com/art-views/content-113724.html> (2024. 4. 2 검색).

18 濱下武志, 앞의 책, p.16.



1
백남준
〈TV·물고기〉
1996
《아시아의 또 다른 바다》
전시 현장 사진
사진출처: 선위룡

이미지를 통해 인간과 비인간이 공존하는 지구 시대를 향하여 경계를 넘나들며 국경지대와 소외된 지역의 문화 창조자들의 시각과 사유를 강화하고자 했다면, 남해에 인접한 전남도립미술관의 경우, 문정희와 공동 기획한 아시아의 대안적 바다¹⁹가 있다. 전남도립미술관과 문정희가 기획한 《아시아의 또 다른 바다 *Alternative Sea for Asia*》는 한국의 남단에 위치한 바다를 사유의 출발점으로 삼고 있으며, 여기서 ‘타자’가 된 ‘바다’¹⁹는 전통과 현

대, 일본과 대만, 한국을 긴밀하게 이어주는 매개이다. 기획자는 지리적, 정치적, 이념적 틀에서 바다의 분화되는 역할을 해체하고 시간과 공간의 한계를 뛰어넘는 가능성에 대해 다시 생각해 보고자 했다. 전시의 네 가지 소주제는 ‘파도(浪)’²⁰에서 현실과 다른 ‘꿈(夢)’으로 점진적으로 이동하며 이 둘을 하나의 구조로 다루고, ‘초월’, 즉 궁극적으로는 변계(邊界)/경계 변화의 과정으로 나아갔다.

본 고에서는 먼저 《아시아의 또 다른 바다》전에서 백남준(1932~2006)의 〈TV 물고기〉(1996)^{도1}와 천위룡(陳昱榮, 1989~)의 〈남해〉(2023)로 시작하여, 무라이 히로노리(村井啟乘, 1962~)와 김승영(1963~)의 〈바다에서의 피크닉〉 등 세 작품을 선별해 증점적으로 다루고자 한다. 천위룡의 〈남해〉, 무라이 히로노리와 김승영의 공동작 〈바다 위의 피크닉〉은 공교롭게도 모두 바다의 ‘투명성/메시지’를 통해 바다의 매개적 특성을 다루고 있다. ‘투명성/메시지’, ‘부재/존재’, ‘출발/귀환’을 통해 이들은 ‘기생’, ‘귀환’, ‘윤리’라는 세 가지 사고의 방향을 보여준다.

19 기획자는 ‘海’라는 단어를 ocean이 아닌 sea로 번역했는데, 이는 ‘육지’의 이미지를 더 강하게 소환하는 것처럼 보인다. ocean에 비해 sea는 ‘육지’에 더 가까워 온도, 염도, 색상, 투명도 등에서 육지의 영향을 더 많이 받는다. ‘바다’와 ‘육지’는 서로 분리된 단절된 공간이 아니라, 서로 상응하는 바다는 육지의 배경이고 육지는 바다의 이미지다. 따라서 기획자의 의도에서 바다는 다면적이고 다층적인 의미를 상호작용으로 볼 수 있다. 문정희, 「전시소개: 또 다른 아시아의 바다」, 『아시아의 또 다른 바다』 도록 (평양: 전남도립미술관, 2023), pp.8-10.

20 사실 ‘파도’는 일반적으로 생각하는 “해안으로 이동하는 바닷물”이 아니라, “바닷물을 통해 전파되는 에너지”다. 바람이 바다 표면을 스치면서 표면에 가까운 입자들의 원운동을 가속한다. 그리고 상층 파도가 하층 파도를 끌어당기면서 층층이 아래로 전달되어 순환하는 릴레이식의 결과를 우리가 보는 것이다. <https://swelleye.com/blog/birth-of-a-wave/> (2024. 5. 1 검색).

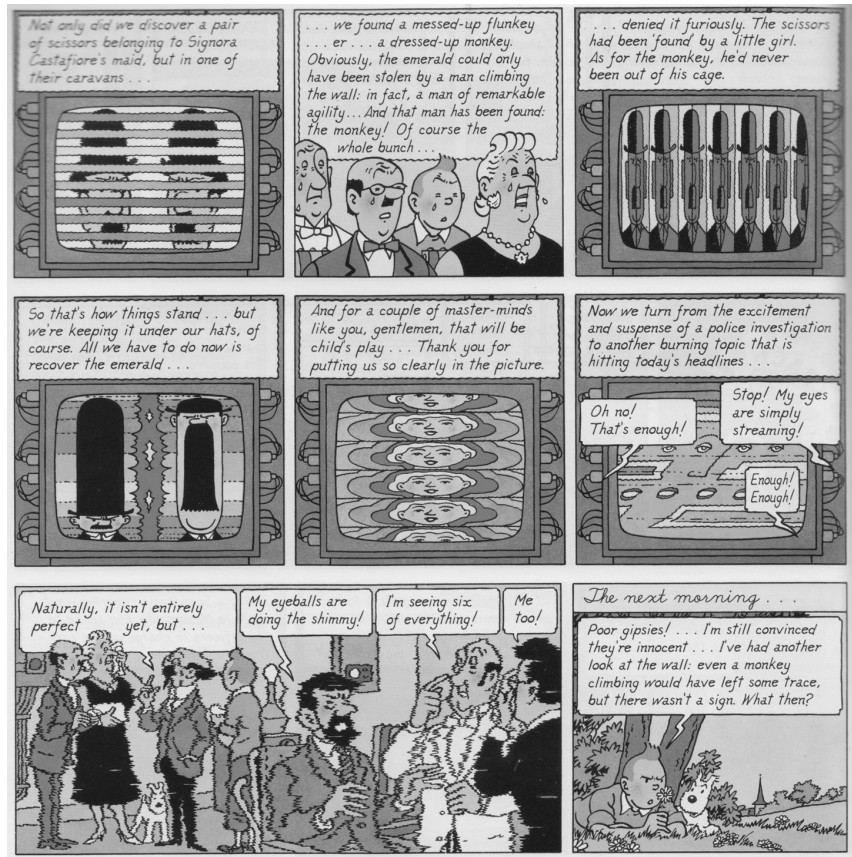
III. 바다에 기생: 〈TV물고기〉의 잡음 개입

〈TV 물고기〉²에서 일렬로 놓인 수족관에는 작은 금붕어들이 유유히 헤엄치고 있다. 수족관 뒤쪽의 텔레비전에는 물고기들이 헤엄치는 모습, 머스 커닝햄(Merce Cunningham, 1919~2009)의 춤, 그리고 하늘을 나는 비행기의 동영상이 방영되었다. 창작자가 ‘수족관’을 ‘텔레비전’ 앞에 놓는 것은 관람자의 매체 의식을 구축하기 위해서다. ‘수족관-물고기’와 ‘TV-영상’은 일면 대응하는 참조 시스템으로 서로 지시하면서도, 다른 한편으로는 이 두 요소가 서로 중첩되어 역설적으로 서로를 방해하는 ‘잡음’이 된다. 원래 투명한 수족관 안에서 감상의 대상이었던 물고기는 헤엄침으로 인해 물에 파문을 일으키고, 이에 따라 수족관 뒤의 텔레비전 화면은 방해를 받게 된다. 물결은 관람을 방해하는 잡음이 된다. 그러나 이는 오히려 관람자에게 매체가 전달되는 과정에서 생기는 불투명성을 인식하게 한다. 매체는 연결 통로일 뿐만 아니라 두 요소 사이에서 제삼자이기도 하다. 매체는 ‘간’(l'interférence) — ‘사이’(inter)와 ‘운반하다’(fero)를 포함하며, 소통을 보장한다.

텔레비전은 지속적으로 전송되는 신호를 움직이는 이미지와 소리로 변환하는 통신 매체이다. 텔레비전은 번역의 중개자이자 메신저이기도 하다. 필자는 여기서 《땡땡과 밀로의 모험 *Les Aventures de Tintin et Milou*》에서 ‘카스타피오레의 보석’(Les Bijoux de la Castafiore, 1963)의 한 고전적인 장면을 떠올렸다. 이 장면³에서 잡음이 가득 차 있음을 발견한다. 작품 안의 텔레비전에는 어느 날 밤, 한 별장에서 발생한 보석 도난 사건이 방영되며, 여기서 영상과 소리는 끊기며 전파가 단절, 왜곡이 일어난다. 따라서 이 화면은 변형된 중첩 이미지와 끊긴 전파의 잔상만이 남는다. 또 여기서 흔들리는 텔레비전의 전파는 ‘불순’한 신호를 강조한다. 미셸 세르(Michel Serres, 1930~2019)가 말했듯이, 지금은 불의 신 ‘프로메테우스’에서 소통의 신인 ‘헤르메스’로 전환하는 시대이다. 즉 ‘생산형 사회’에서 ‘소통형 사회’로의 전환한 것



2
백남준
〈TV 물고기〉
1996
《아시아의 또 다른 바다》
전시 현장 사진 클로즈업
사진출처: 선위롱



이다. 따라서 이 작품의 텔레비전은 '재현'이 아닌 '소통'을 담당한다.²¹

우리는 '소통'에 대해 생각할 때, 보통 '발신자'와 '수신자'에만 집중하고 '소통' 뒤에 숨겨진 '잡음'을 잊어버린다. 마치 우리가 과거에 친구와 전화 통화를 할 때, 두 사람 모두 말을 하지 않으면, 선로에서 들리는 지지직거리는 소리를 희미하게 들을 수 있는 것과 같다. 이 소리는 바로 원자의 열운동으로 인한 백색 잡음인 것이다. 즉, 소통(교류든 논쟁이든)은 잡음에 맞서 협력해야 하지만, 역설적으로 이 잡음은 소통을 방해할 수 있는 반면에 소통의 가능성을 보장하기도 한다. 신호가 통과할 때, 잡음은 기생자인 것이다.

21 米榭·塞荷(Michel Serres), 陳太乙 譯, 『米榭·塞荷의 泛托邦: 從溝通使荷米斯到一首掌握世界的 姆指姑娘, 法國當代哲學大師的跨界預見 Pantopie ou le monde Michel Serres: de Hermès à Petiet Poucette』(臺北: 麥田出版, 2019), p.134.

오늘날의 정보화 시대는 ‘소프트’의 시대이다(우리가 ‘소프트웨어’라고 할 때, 마치 물/바다처럼 다양한 ‘하드웨어’를 통해 변화하고 이동하는 것을 의미한다). 여기서 물은 ‘장소’가 아니라 항상 ‘사이’에 존재하는 ‘매개체’, 즉 ‘소프트’한 매개체이다. 소프트란 ‘유체역학’이 ‘고체의 고전 역학’을 대체하는 것을 의미한다. 더 이상 주체와 객체의 대립 관계가 아니다. 매개화는 모든 사물이 끊임없이 수신, 전달, 저장, 송신되는 정보 교환 상태에 있음을 의미한다. 그 대립을 놓아버리면 소프트한 매개자가 된다. <TV 물고기>는 수족관 속의 물고기를 보거나 텔레비전 속의 이미지에 주목하게 하는 것이 아니라, 이 둘이 강조하는 매우 중요한 ‘사이’를 보게 하는 것이다.

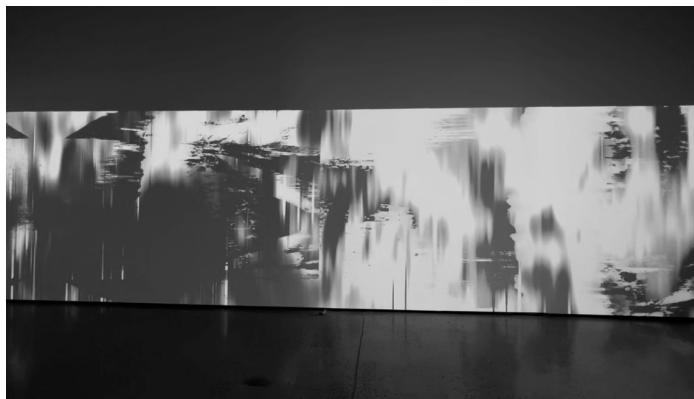
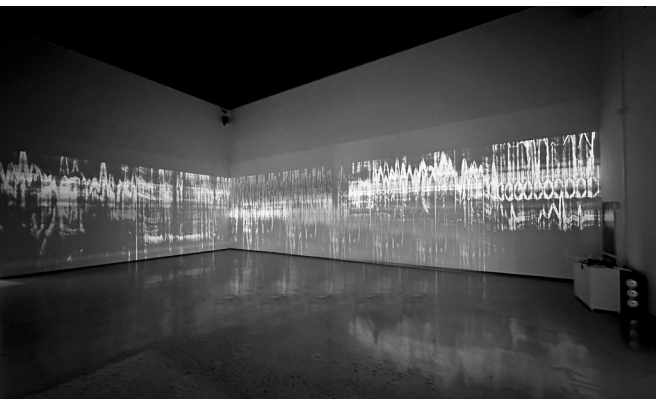
IV. 바다의 회복력: <남해>는 현장이 부재한 야외 행동

<TV 물고기>와 같은 전시실에 나란히 배치된 천위룡의 <남해>^{24, 25}의 경우, 작품 제작 과정에서 먼저 작가는 미술관 측에 의뢰해 전남도립미술관에 인접한 가까운 바닷가에서 채취한 사운드스케이프(soundscape)을 녹음하게 한 후 이 소리를 분석해 음파 곡선에서 나오는 소리의 원천, 강도, 주파수 등을 관찰하여 이를 다시 디지털 신호인 ‘리사주 곡선(Lissajous curve)’을 통해서 가시적인 전자 풍경으로 만들었다.

먼저 ‘녹음(recording)’이라는 개념에서 보면 셴 큐비트(Sean Cubitt, 1953~)의 『디지털 미학 Digital Aesthetics』(2006)에서 지적한 다음과 같은 점을 주목할 수 있다.

소리가 녹음되기 전에는 기억과 망각에 의해 지배된다. 회화와 조각은 산과 풍경, 인물 초상을 보존한다. 본질적으로 소리는 시간적인 것이며, 이미지처럼 고정될 수 없다. 소리의 존재는 공기의 움직임, 끊임없이 변하는 대기압과 그 진동에 전적으로 의존한다. 아무리 미미한 소리일지라도 일정 시간 동안 존재하려면 진동해야만 한다. 우리가 경험하는 것은 단지 소리와 그것을 느끼는 데 걸리는 시간뿐만 아니라, 소리와 소리 사이의 공간을 체험하는 것이다. 그 후에는 소리에 대한 지각, 그리고 침묵의 재구성²²이 뒤따른다. 이처럼 다른 시간은 시간과 공간이 혼합된 일종의 거리를 형성한다.²²

22 西恩·邱比特(Sean Cubitt), 周憲, 高建平 譯, 『皮革馬利翁: 寂靜, 聲音與空間(Pygmalion)』, 『數位美學 Digital Aesthetics』(北京: 商務印書館, 2007), pp.172-173.



4
천위룡
〈남해〉
2023
전시 현장 사진

5
천위룡
〈남해〉
2023
전시 현장 사진

선 큐빗에게 있어서 소리란 하나의 물체가 아니라 일종의 공명의 결과이다. 이러한 공명은 소리를 내는 몸의 진동뿐만 아니라 전달 매체(땅의 표면, 물, 공기, 모두 리드미컬하게 진동하기 시작함)로서 고막, 뼈, 혈액까지 동시에 공명하는 것이다. 시각과 달리 청각은 표면과 내부의 구분을 무시하고, 직접 침투하여 전체의 동기화를 이룬다. 소리 자체는 ‘웨이브’의 운동이다. 이러한 청각적 기억은 마음대로 재단해 재현할 수 있는 ‘독립된’ 패키지가 아니다. 소리, 즉 청각은 항상 분리할 수 없는 기억이며, 나만의 기억 속에만 존재하는 것이 아니다. 이러한 ‘사운드스케이프’는 단지 공간의 다른 위치에 있는 거리의 장(field)일 뿐만 아니라, 시공간이 혼합된 상태이기도 하다.

선 큐빗은 녹음이란 기억을 부정하기 위해 단편적인 “일부분”의 소리를 사용하고, 기억을 외부에 저장함으로써 소리의 기억과 인간의 기억을 분리시키려는 의도라고 지적한다. 녹음된 소리를 재생할 때, 이는 단순한 ‘반복’이나 ‘재현’이 결코 아니다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 『밝은 방 *La chambre Claire*』(1980)에서 ‘사진’이 복제하는 것은 대상을 복제하는 것이 아니라 보는 행위를 복제하는 것이라고 한 것처럼, ‘녹음’은 협상된 행위를 복제하는 것이다. 소리 녹음은 확실히 소리와 그 본래의 연결을 끊지만, 일단 재생된 소리는 아무리 변조해도, 더 이상 ‘순수한’ 소리가 아니며 그럴 수도 없으므로 리얼리스트의 판타지와는 거리가 멀어진다. 그것은 청중과의 새로운 공명 관계 속에서 재협상되고 재정립되어야 한다. 라이브 청취자는 이러한 순수로의 회귀를 방해하는 소음인 동시에 소리를 보증하고 심지어 재구축하는 존재이기도 하다(모든 존재는 라이브 사운드스케이프를 방해하고 산만하게 한다).

이 관점에서 볼 때, 천위룡의 작품이 한국 남해 현장에 직접 가서 녹음하지 않았다는 사실은 매우 중요하다고 판단된다. 작가에게 이 소리는 그의 부재로 인해 복원 가능한 본래의 소리가 없기 때문이다. 그는 원래 이와 다른 창작 방법으로 현장에 직접 가서 조사하며 녹음을 진행했었다. 그가 미술관이 해준 녹음 파일을 열었을 때, 그는 도달할 수 없는 다른 장소로 간 것을 의미하며, 그는 녹음된 물질을 통해 자신의 부재를 되돌리려고 한 것이다. 이것은 부재한 필드워크의 반동이기도 하다. 여기서 ‘지리적 바다’는 ‘매체의 바다’로 변한다. 〈남해〉는 현장에 있는 모든 관객에게 집단적으로 부재의 귀환을 가져오게 한다. 우리는 다른 장소로 돌아간다. 현장에 있는 관객 각각의 몸, 뼈, 혈액은 모두 공명의 악기가 되어, 우리가 한 번도 가본 적 없는 ‘남해’로 돌아가게 한다.

천위룡은 디지털 프로그램을 활용해 소리를 데이터화하고, 이를 시각적으로 표현했다. 이러한 한편 과학적 데이터 분석이 그 녹음 현장을 파편화해서 3차원의 입체단위로 변형시키지만, 이러한 분석을 통해 사운드시케이프의 매핑은 이 정보의 시각적 복잡성(visual complexity of information)이며 또 다른 면에서 보면 디지털화를 통한 시간과 공간에서의 해방을 촉진시킨다. 이와 함께 지리적 장소를 디지털로 편집하여 이 지리적 장소는 ‘발성’으로 커버링된 ‘현장’을 다시 생성한다.

6
무라이 히로노이 · 김승영
〈바다 위의 소풍〉
2002
사진출처: 뉴욕 현대 미술관

V. 바다의 윤리: 우의를 나눈 공동체 〈바다 위의 소풍〉

일본 작가 무라이 히로노리와 한국 작가 김승영의 공동 작품 〈바다 위의 소풍〉²³에서 두 미술가는 ‘선원’²³으로 변신한다. 이 둘은 뜻이 없는 작은 전통 목조 어선을 타고 한반도와 일본 남부의 규슈 열도 사이의 조수 해협을 향해 표류했다. 그들은 흔들리는 작은 배를 타고 약속된 장소에서 만났다. 짧은 바다 위의 소풍과 축하 건배를 나눴던 시간은 ‘우리들’의 ‘장소(lieu)’에 관한 한 장면



23 고대 그리스어에서 ‘세일러’는 ναύτης(nautes), 이 말은 ‘선(船)’의 ναῦς(naus)에서 나온 것이다. <https://vocus.cc/article/6110fd1afd89780001472c92> (2023. 3. 25 검색).

을 만들었다. 이 만남은 새벽부터 정오까지 이어지며, 일본과 한국 두 예술가의 국가적 역사를 어떻게 해소하고, 역사적 상처가 예술 행위를 통해 어떻게 극복되고 해결되는지를 시도한 것이다.

모든 중대한 역사적 사건들, 예를 들어 1945년 미국 대통령 루즈벨트, 영국 총리 처칠, 소련의 스탈린이 알타에서 열린 회의가 제2차 세계대전 이후의 국제 상황에 미친 영향, 1972년 미국 대통령 닉슨과 중국 지도자 마오쩌둥의 만남이 중미 관계에 미친 변화, 1985년 소련 총리 고르바초프와 미국 대통령 레이건의 제네바 회담이 냉전의 긴장을 완화시키는 데 기여했던 것, 1993년 이스라엘 총리 라비예빈, 팔레스타인 해방기구 주석 아라파트, 미국 대통령 클린턴이 백악관에서 체결한 평화 협정, 그리고 2018년 김정은과 문재인이 남북한 군사 분계선에서의 악수 등은 모두 '만남'이 역사적 변곡점이 될 수 있는 가능성의 시간적 특이점이다. 그리고 그 만남의 장소는 종종 기념비적인 표지점이 되기도 한다. 반면에 〈바다 위의 소풍〉의 두 미술가는 이러한 역사적 사례들처럼 국가를 상징할 수 있는 사회적 신분을 가지지 않았으나, 이 만남은 두 사람만의 긴밀한 약속에서 이루어진 것이다.

이 두 미술가는 이 약속 때문에 선원이 되었다. 그러나 이 바다는 선원들이 멀리 항해하여 정복하려는 약탈의 땅이 아니다. 그들은 육지를 떠나 자신을 광대한 바다에서 홀로 살아남아야 한다. 마치 이 둘은 자신을 물리적 공간의 국경선 너머로 유배를 떠난 것처럼, 평온한 축하의 순간이었다. 소풍을 나와 '건배'를 나눈 '술'은 '잔과 잔' 사이의 경계를 넘어서고, 이 '술'은 개인의 경계를 넘어 대화의 가능성을 열었고, '취기' 속에서 개인이 다시 연결되는 소통의 장치가 되기도 한다. 이는 디오니소스(Dionysus)에게 바치는 연회와 같으며, 손에 든 술과 주위에서 이는 파도는 몸에 새겨진 국가의 흔적을 소멸시킨다. 술은 경계를 녹이는 매개체로서, 경계는 잠시 동안 유예되거나 무시된 것이다.

〈바다 위의 소풍〉에서 강조하는 것은 공동체가 통일된 조직(국가)이 아니라, '예술'의 공동체에서 자율성과 타자와의 공존을 펼치려는 의도인 것이다. 이 관계는 공산주의처럼 더 큰 공동체에 대한 복종으로 주체의 해체를 요구함으로써 평균적인 공동체로 환원되는 것이 아닌 '개방성'을 통해 '비효율적인 공동체'로 구성된 것이다. 소풍이라는 행위는 위치화된 지리학을 뒤집어 '벌어'되는 비현실적인 장소로 변화된 것이다. 사회의 동질적인 질서와 예술은 이타성에 대해 거의 대립적인 관계에 있기 때문이다.

바로 여기서 ‘주체’와 ‘대상’의 대립 관계가 붕괴된다. 이른바 국가 주권 구조 하의 ‘위치화된 지리학’은 사실 주체의 소유(avoir) 행위에 불과하다. 소유 형태의 주체는 모든 목표의 대상(object)들을 소멸시켜 삼켜버릴 대상으로 여긴다. 오직 ‘소유’를 포기하고 ‘공유(partage)’로 전환할 때, 타자는 그 낯선 특성을 유지할 수 있다. 작품 〈바다 위의 소풍〉의 주체는 조르주 바타유(Georges Bataille, 1897~1962)가 말한 ‘자신(soi-même)’에 더 가깝다. 이는 “세계와 분리되지 않은 주체가 아니라, 주체와 대상이 융합(fusion)되는 소통의 장소(lieu)”²⁴이다. 〈바다 위의 소풍〉에서 매개체로서의 바다는 공유의 장소이며, 이는 위치의 혼란(dis-location) 속에서 새로운 ‘소통의 공동체’를 재정립한다. 이러한 소통 공동체는 ‘매개체’의 윤리성을 통해 주체와 타자가 전(前) 국가적 공동체 개념 하에서 교류할 가능성을 모색할 수 있다.

VI. 바다의 운동성: 〈세일러 맨〉의 능력 이전과 증여

상술한 대로 회고해보면, 2023년에 대만 가오슝의 부두 예술 구역 보얼(駁二, Pier-2 Art Center)에서 발생한 사건과 연관해서 생각해 볼 수 있다. 이 사건은 대만 미술가 인쯔제(尹子潔, 1990~)의 레지던시 창작 프로젝트 《세일러 맨(泊洋, The Sailor Man)》에서 ‘바다’가 번역의 오해로 이질적인 ‘미끄러지는(un glissement)’ 장소가 되어 버린 것을 말한다. 또한 이 기획 프로젝트 명에서 ‘박(泊)’은 흔들리며 대지에서 멀리 떨어진 바다 위에서 머무르고자 하는 바람을 강화하고, ‘양(洋)’은 바다보다 더 광대하고 정박하기 어려운 넓은 수역을 가리킨다.²⁵ 하지만 다른 한편으로, 이 프로젝트 제목의 발음은 대만의 백색 테러 시기(1949~1987) 중인 1968년 1월 3일에 발생한 ‘보양(柏楊) 사건’을 은밀히 암시한다. 물론 작가가 이 사건을 인권이나 어업 노동자 등의 정치적 주제로 국한해 다루려 했던 의도는 없었다. 오히려 ‘바다’가 가리키는 매체의 유동성을 통해 전시장 사이를 넘나들게 하려 했다. 3D 입체 관측기, 담뱃대, 판사봉, 자전거, 신문, 스티로폼 상자, 시금치 등, 심지어 예술가 본인의 의도는

24 喬治·巴塔耶, 尉光吉 譯, 『內在體驗 L'expérience intérieure』(桂林: 廣西師範大學出版社, 2016), p.17.

25 陳寬育, 「奧利薇的蜂蜜菠菜汁: 尹子潔個展 '泊洋'」, 『ARTALKS』, <https://talks.taishinart.org.tw/members/14/38194> (2024. 4. 10 검색).



그 퇴위와 양도를 이용해 유동적인 개방 공간을 만드는 데 있었다.²⁷ 도7, 도8, 도9

작가 자신의 설명에 따르면, 레지던시 프로그램의 아이디어는 ‘보양 사건’(일명 뽀빠이 사건)에 대한 상상력에서 시작되었다 한다. 뽀빠이 사건은 대만의 유명 작가 보양(뽀빠이, 본명 귀이둥(郭衣洞))이 미국 만화 <세일러맨

7

〈세일러 맨〉
3D 입체 관측기
감상하는 모습
사진제공: 인즈제

8

〈세일러 맨〉
3D 입체 관측기 안의 장면
사진제공: 인즈제

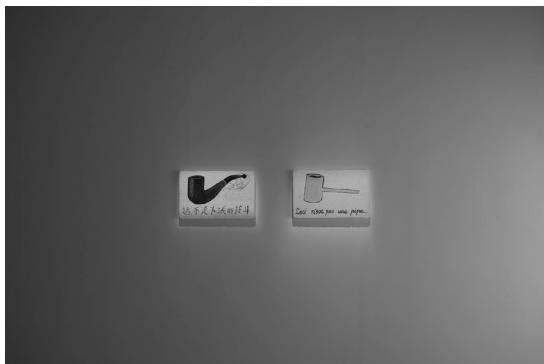
9

〈세일러 맨〉
영상의 한 장면
사진제공: 인즈제

뽀빠이)를 번역하여 중화일보(中華日報)의 가족 섹션에 연재했다가 정치적 박해를 받은 사건을 일컫는다. 이 만화는 뽀빠이와 아들이 작은 섬으로 떠돌아다니며 함께 대통령 선거에 출마한다는 내용을 담았다. 뽀빠이가 연설을 시작할 때 뽀빠이는 “동지 여러분(Fellows)…”이라고 말하는데, 이를 뽀빠이는 “전국 군민(軍民) 동포 여러분…”으로 번역했다. 이 만화가 출간된 후 당국은 총통 장제스(蔣介石)와 그 아들 장징궈(蔣經國)부자에 대한 암시로 간주하고 ‘불법적인 방법으로 정부 전복을 시도하고 이를 실행한 혐의’로 징역형을 선고받게 되었다.

흥미롭게도, 예술가는 이 미국 만화가 세가(Elzie Crisler Segar)의 손에서 탄생한 ‘뽀빠이’의 선원이라는 신분, 캔 속의 시금치와 더불어 ‘보양 사건’의 번역 문제 모두가 이동의 편차와 에너지의 전이라는 운동 관계에 있다고 보았다.²⁶ ‘선원’이라는 신분이 해상 확장을 위한 제국의 위험한 공모자가 아니라, 또한 시금치의 캔이 군사 후방의 주요 식량이자 식민주의 식품으로 글로벌 경제의 상징이 되지 않기 위해서는 이 모든 유동적인 교환이 발생한 ‘바다’를 ‘매체’의 중개와 방해로 회복시키는 것이다.

26 만화에서 뽀빠이는 시금치 통조림을 먹기만 하면 힘이 세져서 건장한 남자 블루토(Bluto)를 물리치고 여 자친구 올리브(Olive)를 지킬 수 있다. <https://www.britannica.com/topic/Popeye> (2024. 5. 1 검색).



그래서 작가는 자신을 올리브(Olive)로 코스프레(cosplay)하여, 약탈자가 아닌 공급자로서 풍자적인 예술 행위를 한 것이다. 마치 물과 땅의 경계에서 영원히 유희하는 것처럼, 작가는 마그리트의 작품 <이미지의 반역 *La trahison des images*>의 고전 이미지를 인용하여, 종종 선원이 어획물을 운송할 때 사용하는 스티로폼 판에 보빠이의 상징적인 소품인 담뱃대 그림과 나란히 배치해 그렸다. 작가는 “이것은 보빠이의 담뱃대가 아니다”와 “이것은 담뱃대가 아니다(Ceci n'est pas une pipe)”라는 문구를 교묘하게 맞춰써서 “이것은… 아니다”라는 변증법적 게임을 시작한 것이다.도10, 도11

레지던스에 입주한 그녀 올리브는 낫선 땅에 발을 디딘 순간부터 레지던스 작가로서 약탈적인 채집식의 생산이 아닌 윤리적인 기부(donare)를 고민해 행동했다. 이에 따라, 인썬제는 반식민주의자로서 생산(미국 유나이티드 프루트 컴퍼니가 중남미에서 철도를 부설한 것처럼)에 들어가는 가속화된 약탈의 교환 방식을 배급된 자전거(미술가의 이동 수단)에서 전기차로 고쳐 충전 장치를 달았다. 자전거는 에너지 변환의 매개체가 되어, 과거의 수산시장 앞 가오슝의 다산터우 어항(大汕頭漁港)을 향해 계속 전기 충전하며 이동했다. 이 자전거 타기를 통해 얻은 전력으로 주스 믹서기를 돌려 에너지 공급원인 신선한 시금치 주스가 제작된 것이다. 레지던스 장소라는 제한된 공간에서 물과 햇빛의 자연환경 속에서 생장한 시금치라는 에너지는 바로 작가 자신이 재배한 것이다. 비록 시금치의 늘어난 모습이 만화 <보빠이>에서 짜서 뿜어져 나오는 통조림 시금치와는 강한 대조를 이루지만, 작가는 개의치 않았다. 시금치는 강력함의 기호가 아니라, ‘환경-재배자-기부자’의 사이를 전환시키는 매개물이기 때문이다.도12, 도13

10
〈세일러 맨〉
전시 현장 사진
사진제공: 인썬제

11
〈세일러 맨〉
전시 현장사진
어두운 공간 속
조명으로 세라믹 파이프에
생긴 의사봉 그림자
사진제공: 인썬제

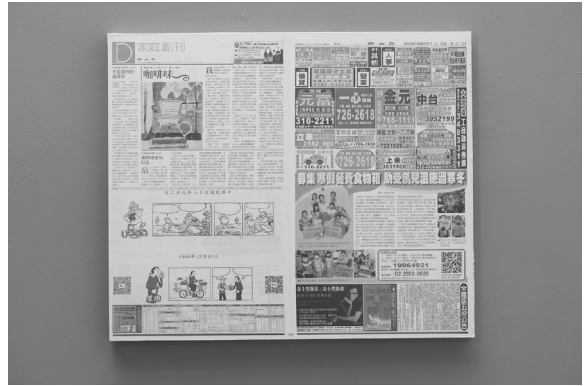


12
〈세일러 맨〉
올리브로 코스프레한
영상의 한 장면
사진제공: 인즈제

13
〈세일러 맨〉
보빠이의 문구를 편집
재배치한 영상
의 한 장면
사진제공: 인즈제

올리브로 분장한 인즈제는 직접 짠 시금치 주스를 컵에 담아 외국인 어부(선원)들에게 건넸다. 영상에서 작가는 선원이 시금치 주스를 마시는 장면에서 보빠이 애니메이션에서 보빠이가 시금치를 먹을 때 나오는 클래식한 배경음악을 입혀 편집했다. 에너지를 보충한 선원은 ‘무엇을 위해’ 행동하는 것이 아니라, 작가가 제공한 3D 뷰어를 보고 나서야 비로소 자신이 만화 속의 보빠이임을 깨닫는다. 흥미로운 점은, 올리브(미술가)가 보빠이(선원)에게 살아있는 시금치를 가리키며 “이게 뭐야?”라고 묻는데, 자전거 옆 스티로폼 상자 뚜껑에 적힌 필리핀어, 인도네시아어, 영어, 시금치 통조림 이미지는 다시 한번 부정확한 언어 번역을 일으킨다. 이러한 언어 간 번역 문제는 대항해 시대 식민지 개척자들이 신대륙을 탐험할 때 겪은 이질적인 중(시금치와 물냉이)의 이름과 상호 참조를 암묵적으로 반영할 뿐만 아니라 ‘보양 사건’의 부조리함을 다시금 떠올리게 한다. 확실하고 신뢰할 만한 단일 해석이 존재하지 않으며, 모든 것이 해석의 과정에서 미끄러진다. 즉 3D 시청자의 좌우 눈이 겹쳐 보이는 것, 플로어 램프가 비추는 파이프 모양의 의사봉 그림자, 스티로폼 패널의 글자와 이미지 등 모든 것이 해석을 기다리는 과정에서의 미끄러짐을 가리킨다.^{도14, 도15}

이에 작가는 아직 글자가 쓰이지 않은 채 이국의 선원을 기다리고 있는 간판(보빠이) 시금치 통조림의 라벨을 연상케 함)과 인즈제가 2023년 12월 10일 연합보(聯合報)에 게재한 ‘보양 사건’의 원본 만화 텍스트에서 대화창을 비워두고, 아래에는 올리브로 변신한 미술가가 시금치를 싣고 항구로 향해 자전거를 타고 오는 만화 이미지를 추가하여(대화창 역시 비워둠), ‘오해’를 ‘만남’으로 소급해 ‘점령’을 ‘공유’로 복원한다. ‘양도’로 확장된 ‘여백’, 즉 바다는 다중 매체의 변환 속에서 역사와 정치의 경계를 무효화함으로써 공백은 순간순간 변하며 여백이라는 미정의 영역을 생성한다.



VII. 맺음말: 함께하는 아시아, 물이 되자, 친구여

버지니아 울프(Virginia Woolf, 1882~1941)의 『과거의 스케치 *A Sketch of the Past*』(1939)에서 다음과 같이 말했다.

만약 인생이 어떤 기초 위에서 있는 것이고, 만약 그것이 끊임없이 채워지는 그릇이라면, 의심할 여지 없이 내 그릇은 이 추억 위에서 있습니다. 그것은 세인트아이브스(St Ives)의 목욕장에서 침대에 누워 반쯤 잠들어 있던 기억입니다. 그것은 바다의 파도 소리를 듣는 것, 하나, 둘, 하나, 둘, 그리고 파도가 해변 위로 흩어지는 소리와 관련된 기억입니다.²⁷

파도의 소리는 일종의 리듬을 형성하며, 경계의 움직임 속에서 동시에 생명의 상징이 된다. 바다는 생명의 기원일 뿐만 아니라 인류 역사상 끊임없이 미지와 외부로 향해 나아가는 존재이다. 한편으로는 육지의 유한성을 규정하지만, 다른 한편으로는 분리된 섬들을 연결한다. 바다는 단순히 외부에 존재하는 것이 아니라, 파도의 소리를 통해 사람들에게 태아기의 바다에 대한 원초적 회상을 불러일으킨다. 이는 아기가 어머니의 몸을 떠나기 전, 분화되지 않고 상징 체계에 들어서기 이전의 혼돈 상태를 의미하는 것이다. 매개체로서의 바다는 단순한 동경이 아니라 기원으로서의 회귀를 의

14
〈세일러 맨〉
전시 현장 사진
사진제공: 인썬제

15
〈세일러 맨〉
전시 현장 사진
사진제공: 인썬제

27 Virginia Woolf, *Moments of Being*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985, p. 64.

미하기 때문이다. 바다는 불확실성, 미정형, 미지의 것을 강조하면서도 동시에 타자와의 ‘공존’을 소환한다.

본 논문은 최근 대만 컨템포러리 미술 전시에서 부상한 ‘워터 헤리티지 열풍’을 출발점으로, 대만 스스로 해양 특성에 대해 역사를 재탐구하는 과정을 논한 것이다. 여기에는 해안 항구, 해류와 조류, 무역과 이민, 종과 생태계 등이 포함되며, 이는 고정된 대륙사관을 극복하고 항상 상호성과 변동성을 지닌 해양사관으로 전환하려는 의도를 담은 고찰이다. 2023년 광주비엔날레 《물처럼 부드럽고 여리게》에서 보여준 ‘물’을 출발점으로 ‘부드러움’과 ‘유연성’의 아시아적 시각 전환과 함께, 남해에 인접한 전남도립미술관의 기획전 《아시아의 또 다른 바다》가 지리적, 정치적, 이념적 틀 내에서 바다가 수행하는 분화 역할을 해체하고, 시공간의 한계를 넘는 가능성을 어떻게 구축할 것인가에 대한 모색이라 할 수 있다.

〈TV 물고기〉가 투명성을 부정함으로써 관객에게 물의 운동이 만들어 내는 잡음을 인식하게 하고, 이를 통해 물의 매개성을 재인식하게 한다면, 작품 〈남해〉는 현장성을 제거하고 청각의 내재성을 통해 부재하는 자에게 돌아갈 수 있는 가능성을 제공한다. 이때 ‘그 장소’는 ‘공존’의 현장이 된다. 이는 〈바다 위의 소풍〉에서 더욱 철저히 구현된다. 파도는 주름진 꿈으로 변한다. 출항은 귀향을 위한 것이며, 이른바 ‘향(鄉)’은 ‘윤리적 고향’으로, 민족과 국가의 공동체에 대한 동경을 떠나야 하며, 효율성의 원칙을 포기해야 하며, 오직 환원 불가능한 타자를 인정하는 가운데서만 ‘또 다른 아시아’가 진정으로 도래할 수 있다.

여기서 ‘또 다른 아시아의 바다’란 끊임없이 수용하고, 송신하고, 저장하고, 교환하는 매개체일 뿐만 아니라, 어떤 주권에도 속하지 않는 공존의 바다이며, 윤리적 행위로 모든 경계와 역사적 상처를 초월하는 바다이다. 마지막으로, 〈보양〉을 통해서 바다의 매개성에 대해 고찰하면서 바다를 넘는 약탈 행위를 어떻게 윤리적 기부로 전환할 수 있는지 제시해 보았다. 작품 속 에너지의 저장과 전이, 그리고 해석의 의미 전환을 통해, 바다를 다중 매체의 변환 속에서 역사와 정치의 경계가 무효화된, 공간의 여백이 순간적으로 변환되어 생성된 미정의 영역으로 만들었다. 이는 아시아의 역사, 지리, 정치 사이에서, 주체와 타자 사이에서 ‘물이 되어 가는’²⁸ 유연한 자세를 취

28 이것은 액션 스타 리샤오룽(李小龍)이 말한 “물이 되어라, 나의 친구여!”(Be Water, My Friend)라는 명언이다. 그는 물의 본질은 막을 수 없기에 그 무엇도 물을 막을 수 없다고 생각했다. 우리는 물과 함께 할 수밖에 없다. 물은 정해진 경로가 없으며, 제한할 수도, 제한받을 수도 없다. 물은 계속해서 흐르며, 장애물

해 급진적인 행동 전략으로 만든 것으로, 바다와 육지의 변화, 유동적인 경계와 파동의 진동 속에서 공존하는 아시아에 관한 재고찰이라 할 수 있다.

문정희 옮김

주제어 Keywords

바다 ocean, 미디어 이론 media theory, 공존 co-existing, 아시아 컨템포러리 미술 contemporary Asian art

투고일 2024년 3월 28일 | 심사일 2024년 4월 20일 | 게재확정일 2024년 5월 11일

을 만나도 방향을 바꾸어 흐름을 이어가 결국 길을 찾는다. 물은 부드럽고 유연하면서도 강하고 견고하며, 힘이 분산될 수 있지만 동시에 매우 강력하다. 이처럼 '물'이라는 유연한 존재는 사실 우리의 삶을 구성하는 핵심 요소이다. 李香凝, 廖桓偉 譯, 『Be Water, My Friend 似水無形, 李小龍的人生哲學: 水很柔弱, 卻能穿透最堅硬的物質, 你感覺它平靜停滯, 卻正流進任何可能的地方 Be Water, My Friend: The Teachings of Bruce Lee』(台北: 大是文化, 2021), p.37.

- 喬治·巴塔耶 Bataille, Georges, 尉光吉 譯 Wei, Guang-Ji trans., 『內在體驗 *L'expérience intérieure*』, 桂林: 廣西師範大學出版社 Guilin: Guangxi Normal University Press, 2016.
- 西恩·邱比特 Cubit, Sean, 周憲·高建平 譯 Zhou, Xian·Gao, Jian-Ping trans., 『數位美學 *Digital Aesthetics*』, 北京: 商務印書館 Beijing: The Commercial Press, 2007.
- 龔卓軍 Gong, Jow-Jiun, 「我們要的是理解, 不是宣傳--原民性與人類世論述的批判 Wo Men Yao Di Shih Li Jieh, Bu Shih Syuan Chuan -- Yuan Min Sing Yu Ren Lei Shih Lun Shu De Pi Pan」, 『藝術家 *Artist Magazine*』544, 2020. 9.
- 龔卓軍 Gong, Jow-Jiun, 「如何變成一具水體: 論「作浪」展中的後人類女性主義現象學 Ru He Bian Cheng Yi Jyu Shuei Ti: Lun “Zuo Lang” Jhan Jhong De Hou Ren Lei Nyu Sing Jhu Yi Sian Siang Syueh」, 『藝術家 *Artist Magazine*』567, 2022. 8.
- 濱下武志 Hamashita, Takeshi, 吳密察 編 Wu, Mi-Cha ed., 李侑儒, 郭婷玉, 陳姪媛, 陳進盛, 黃紹恆, 鍾淑敏 譯 Li Yo-Rru, Guo Ting-Yu, Chen Zheng-Yuan, Chen Jin-Cheng, Huang Shao-Heng, Zhong Shu-Min trans., 『海的亞細亞 *Hai De Ya Si Ya*』, 新北: 大家出版 New Taipei: Common Master Press., 2023.
- 米榭·塞荷 Serre, Michel, 陳太乙 譯 Chen, Tai-Yi trans., 『米榭·塞荷的泛托邦: 從溝通使荷米斯到一首掌握世界的拇指姑娘, 法國當代哲學大師的跨界預見 *Pantopie ou le monde Michel Serres: de Hermès à Petiet Poucette*』, 臺北: 麥田出版 Taipei: Rye Field Publishing Co., 2019.
- 沈裕昌·沈裕融 Shen, Yu-Chung·Shen, Yu-Rung, 「長城與巴別塔: 當代媒介的管制與擴延 Wall and Tower: The Regulation and Expansion of Contemporary Media」, 『藝術觀點 *ACT*』93, 2023. 4.
- 宋念申 Song, Nian-Shen, 『發現東亞: 現代東亞如何成形? 全球視野下的關鍵大歷史 *Fa Sian Dong Ya: Sian Dai Dong Ya Ru He Cheng Sing? Chyuan Chiou Shih Yeh Sia De Guan Jian Da Li Shih*』, 台北: 聯經出版社 Taipei: Linking Publishing Company, 2019.
- 川勝平太 Kawakatsu, Heita, 鄭天恩 譯 Zheng, Tian-En trans., 『文明的海洋史觀 *Bunmei No Kaiyou Shikan*』, 新北: 八旗文化出版 New Taipei City: Gusa Press., 2020.
- 西蒙·路易斯·馬克·馬斯林 Lewis, Simon L. Maslin, Mark A., 衛嘉儀 譯 Wei Jia-Yi trans., 『人類世的誕生: 從地質紀錄中反思人類與環境的關係, 掌握改變未來的契機 *The Human Planet: How We Created the Anthropocene*』, 台北: 積木文化出版 Taipei: Cube Press., 2019.
- Woolf, Virginia, *Moments of Being*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.

- 陳寬育 Chen, Kuan-Yu, 「奧利薇的蜂蜜菠菜汁-尹子潔個展「泊洋」Ao Li Wei De Fong Mi Bo

Tsai Jhih - Yin Zih-Jieh Ge Jhan “Bo Yang”, 《ARTALKS》, 2023. <https://talks.taishinart.org.tw/members/14/38194> (2024. 6. 10 검색).

『2022 MATTAUW大地藝術季--曾文溪的一千個名字 *One Thousand Names of Zeng-wen River, 2022 Mattauw Earth Triennial*』 <https://tyart.tnc.gov.tw/mattauw2022/about/index.htm> (2024. 6. 10 검색).

沈伯丞 Shen, Bo-Cheng, 「從全球化到行星性--當代結束之後的光州雙年展 From Globalization to Planetary-Gwangju Biennale after the end of contemporary」, 『典藏 *Artouch*』, 2023. 08. 09. <https://artouch.com/art-views/content-113724.html> (2024. 6. 2 검색).

許楚君 Syu, Chu-Jyun, 「那都是關於聽著海浪的拍打聲：本事藝術『作浪』 It's All About Listening to the Sounds of Crashing Waves: Solid Art and “Tides in the Body”」, 『典藏 *Artouch*』, 2022. <https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-67807.html> (2024. 6. 10 검색).

楊成瀚 Yang, Cheng-Han, 「人類世在台發展的三個階段 Ren Lei Shih Zai Tai Fa Jhan De San Ge Jieh Duan」, 『典藏 *Artouch*』, 2020. 12. 03. <https://artouch.com/art-views/content-28923.html> (2024. 6. 10 검색).

Be Water

Media Theory of the Ocean in Contemporary Asian Art

Shen, Yu-Rung

Since the 15th century, advancements in navigation and cartography have transformed the oceans into spaces where empires intersect, leading to the continuous expansion of territorial boundaries and marking the onset of globalization. The ocean transitioned from being a “wall” separating lands to a “bridge” connecting them, making the Earth resemble a folded sheet of paper with continents linked together. In this perspective, the ocean is no longer merely “water” but an “extension of the land,” reflecting a land-centric worldview. Thus, moving away from this terrestrial centrism towards a maritime perspective becomes an essential and unavoidable question. This urgency is especially evident in the critical re-evaluation of modernity within Asia. When we begin to consider Asia as a method, how can we conceptualize an Asia that is not defined in relation to Europe but rather emerges from a complex network of relationships? How can we explore Asia’s internal logic, dismantling the boundaries of nation-states and ethnic divisions, and move towards the interactivity of maritime regional networks, thereby uncovering its inherent historical dynamics? How can the ocean’s indications of the unknown, the undifferentiated, and the formless state of flux, as well as its cycles and transformations, constitute a unique media theory?

This essay begins by examining the recent phenomenon of “Water Heritage Fever” in Taiwanese contemporary art exhibitions. It explores Taiwan’s reevaluation of its island characteristics, including coastal ports, ocean currents, tides, trade, immigration, species, and ecosystems. The aim is to challenge the entrenched continental perspective and shift towards a maritime perspective characterized by interaction and fluidity. The discussion then moves to the 2023 Gwangju Biennale in Korea, specifically the “Soft and Weak Like Water” exhibition, which emphasizes the “soft” and “flexible” perspectives of Asia through the concept of water. Additionally, the Jeonnam Museum of Art’s exhibition “Alternative Sea for Asia,” located near the South Sea, aims to dismantle the divisive roles that the sea plays within geographical, political, and ideological frameworks, reconsidering how to construct a space that transcends temporal and spatial limitations. Finally, the paper

concludes with an analysis of Taiwanese artist Yin Zi-Jie's work "The Sailor Man," which engages in a conversation with the cartoon "Popeye the Sailor Man." The work explores how cross-ocean plundering actions can be transformed into ethical acts of giving. Through the storage and transfer of energy within the artwork and the shifting meanings in its interpretation, the sea, in its multiple media transformations, not only dissolves historical and political boundaries but also creates a dynamic space of potential and uncertainty.

似水無形 亞洲當代藝術中海的媒介論

沈裕融

I. 前言：對「陸」而言，「海」意味著什麼？

1961年以意識形態與混凝土牆板所築起的柏林圍牆，終於在1989年倒塌了；2016年川普不斷聲稱要築起完美的美墨圍牆的決心，直到拜登政府上任才暫時告終。作為邊界的牆一道道地被築起，以此實現對於空間的水平式阻隔，封鎖與隔離¹，區分出「內部」與「外部」。然而，數位化時代並未讓「牆」徹底消失，反倒在看似平滑的數位空間中築起一道道的新牆。一個個的系統安全認證碼，一道道資訊防火牆顯示出虛擬的牆無處不在。對於活(或者說保護／監禁)在「牆」內的人而言，「海」究竟意味著什麼？

「牆」與「海」強烈的對比，不禁讓人想起《進擊的巨人》(進撃の巨人, 2009~2021)中的經典設定。生存在「帕拉迪島」(Paradis Island)的艾爾迪亞人(Eldian)當時為了逃避巨人，築起了三道同心圓的高牆，由外到內分別為「瑪莉亞之牆」(Wall Maria)，「羅塞之牆」(Wall Rose)，「希娜之牆」(Wall Sina)三道城牆，並生活於其中。而故事

1 「牆」的封閉性毋寧是一種監禁，對於追求自由的人設想翻牆登高遠眺，此種攀升至高處的欲望之具現化，即是「塔」。關於這部分的討論，參見沈裕昌·沈裕融·鄭博仁·盧德昕·鐘駿業對談，〈自由之塔及其不滿：穿越疫病與資訊封鎖的高牆〉，《藝術觀點ACT》NO.93 (2023. 4), p.10-11。

的主角艾倫(Eren), 阿爾敏(Armin), 米卡莎(Mikasa)都生活在高牆內, 從未見過海的模樣。阿爾敏深信牆內的世界並無自由的可能, 唯獨來到牆外的世界, 才能親眼看見遼闊而自由的海。在實際見到「海」之前, 是書上存在於景框的圖像給予它對自由的想像, 那是「河」遠遠不及的。當然他們做到了。只是最終來到牆外的艾倫卻意識到, 海並不是牆的外部, 而只是另一道高牆, 有著無盡的痛苦與壓迫。² 海既是自由的想望, 卻也可能是一道無盡的阻隔之牆。這正是「海」作為中介的雙面性。當然, 海一方面作為阻隔的障礙, 卻也悖謬地保證著陸與陸(此地與彼岸)的連結。在陸上的人們並不滿足於眺望著海。他們化身為水手與船同行, 航駛在這一阻隔的通道上。

自15世紀起因著航海技術與製圖技術的推進, 使海洋成為帝國相互交會的處所, 而讓「領土 territoire」的邊界不斷擴張。此一跨大陸的渡海航行可被視為全球化的開端,³ 而海洋則造就了彷彿因板塊運動始可能發生的接合。對陸而言, 海洋從「牆」變成了「橋」。而地球則像是一張被折疊的紙張, 讓陸相連。此一視域下的海洋不再是「水」, 而只是「延伸的陸」, 一種以陸地為中心的野望所展開的世界觀。如此, 當今對於如何跳脫陸地而轉向海洋的迫切思考, 更強烈反應在去除歐洲的標籤而轉向亞洲重新反思自身之現代性的批判視野中。正如濱下武志(Takeshi Hamashita, 1943~)所欲展開的亞洲史觀之重構, 他認為在以往的史觀中, 亞洲只是歐洲視角的折射, 只是歐洲的被動者, 以及受西化所策動改革的模仿者, 因而喪失了自身的主體性。⁴ 如何以亞洲作為方法? 如何不再是相對於歐洲的亞洲(Asia)⁵, 而是在多重關係網絡中而生成, 那個作為概念的亞洲? 如何探索亞洲的內部邏輯, 瓦解國家/國族分化的邊界, 而朝向海洋區域網絡的交互性, 重新挖掘自

2 在《進擊的巨人》S3第22話中, 有著一頓值得省思的對話。阿爾敏:「艾倫, 你看! 牆的那邊……」艾倫接著說:「有海。海的另一頭有自由, 我一直這樣堅信著。但我錯了, 海的那頭……只有敵人。一切都和父親的記憶一樣。啊……要是我們把海對面的敵人都殺光的話, 我們就……能獲得自由了嗎?」<https://www.youtube.com/watch?v=YloUFjwKDV8>(瀏覽日期: 2024/5/1)。

3 西蒙·路易斯, 馬克·馬斯林(Simon L. Lewis & Mark A. Maslin), 衛嘉儀譯, 《人類世的誕生: 從地質紀錄中反思人類與環境的關係, 掌握改變未來的契機 The Human Planet: How We Created the Anthropocene》(台北: 積木文化出版, 2019), p.141。

4 參考濱下武志, 吳密察編, 李侑儒, 郭婷玉, 陳姪媛, 陳進盛, 黃紹恆, 鍾淑敏譯, 《海的亞細亞》(新北: 大家出版, 2023), p.16。

5 歐亞大陸本是一塊地理板塊, 而當其被硬生生切為「歐洲」與「亞洲」, 實已意味著帶著歐洲的視角而被定義的「東方」。關於這部分的討論, 參考宋念申, 《發現東亞: 現代東亞如何成形? 全球視野下的關鍵大歷史》(台北: 聯經出版社, 2019)。

身內在的歷史動能？海洋所指向的未知，未分化，未獲取形式的躁動狀態，以及它所指向的循環與遞轉，又如何能在藝術家的詮釋與行動中，構成一種別樣的媒介論？

II. 水文熱：朝向本源之思的運動

就此看來，近年臺灣當代藝術展覽中所興起的「水文熱」(Water Heritage Fever)⁶，便是從地理視角出發，以此重新建構亞洲史觀，及探索自身主體性的論述脈絡而展開的。這一熱潮一方面或起於臺灣當代藝術大型展覽對於人類世(Anthropocene)⁷的熱切關注，從全球化的生態危機逐步轉往在地化的連結與實踐，即是台北雙年展(Taipei Biennial)從2014年尼可拉·布西歐(Nicolas Bourriaud)所策劃的《劇烈加速度 The Great Acceleration》為始，2018年吳瑪悌及範切斯科·馬納克達(Francesco Manacorda)策劃的《後自然：美術館作為一個生態系統 Post-Nature: A Museum as an Ecosystem》，再到2020年的布魯諾·拉圖(Bruno Latour)與馬汀·圭納(Martin Guinand)策劃的《你我不住在同一個星球上 You and I Don't Live on the Same Planet》等，在評論圈掀起一波波對歐洲中心的(空泛)生態論述與議題消費之批判⁸，進而回到展覽對臺灣對於自身的海島特性之歷史重探，包含海岸港口，洋流潮汐，貿易與移民，物種與生態系等。故次，如何破除穩固的大陸史觀，轉往永遠存在著交互性與變動性的海洋史觀，變成為此一脈絡之展覽所聚焦的核心意識。

6 這裡的「水文」所指的，不僅包含水從海洋到河流、湖泊、地下水、冰河、溝渠等循環變體，更擴及水系所延伸的文明史。參考 Olivier Blond, Culture is the fourth pillar of sustainable development, edited by Willem J.H. Willems & Henk P.J. van Schaik, Water & Heritage: Material, conceptual and spiritual connections (Leiden: Sidestonen press, 2015), p.19.

7 關於「人類世」這一概念在臺灣當代藝術展覽史中的階段性變化，或可參考楊成瀚，〈人類世在台發展的三個階段〉，《典藏Artouch》(2020. 12. 03). <https://artouch.com/art-views/content-28923.html>(瀏覽日期: 2024/6/1)。

8 龔卓軍，〈我們要的是理解，不是宣傳——原民性與人類世論述的批判〉，《藝術家》544期 (2020. 9). https://artist-magazine.com/edcontent_d.php?lang=tw&tb=8&id=11898(瀏覽日期: 2024/6/1)。

承上述所言之脈絡, 2018年由高千惠(Kao Chien-Hui)策劃的《基隆港口藝術雙年展: 問津 Keelung Ciao: Ask the way》⁹以基隆港口據點的地理特質(深水港三面背山正面臨海, 形成風口地形), 以及在臺灣史的歷史脈絡(因為西班牙, 荷蘭, 日本等殖民時期皆成為佔領與居住的對象, 一方面在非自願的狀況下成為歷史舞台而促成其朝向全球化的起點, 卻也成為在殖民與移民交會的異質時空中不可忽視的考察對象), 就此一水文史視域所形成的策展意識, 開啟了往後基隆藉由展覽對於自身的水路紋理的梳理; 2021年「海是生活節 Hualien Pacific Ocean Lantern Festival」, 由李德茂所策劃的《當你看了一個海浪 When You Read A Wave》,¹⁰ 位在花蓮市北濱海岸與周遭空間, 從海洋與城市的視角, 探索人與海從地理上的感知體驗, 乃至於從海浪擴延至動物, 植物生長, 行星, 宇宙的精神想像; 2022年吳虹霏(Wu Hung-Fei)於「本事藝術」(Solid Art) 策劃的《作浪 Tides in the Body》, 則從現今全球所面臨的水生態危機出發, 而人類對自身生存處境的量測, 以及在終結(乾旱/洪水)來臨之前透過打開邊界使之相接, 而「成為複數的, 孕育的, 混雜未知或超越真實的, 棲居於語言及行動中, 調節與抵抗的能量」¹¹提出思考。

而策展人龔卓軍(Gong Jow-Jiun, 1966~)於2022年策劃的《2022 Mattauw 大地藝術季——曾文溪的一千個名字 One Thousand Names of Zeng-wen River, 2022 Mattauw Earth Triennial》,¹² 藉由對曾文溪在上, 中, 下游多重路徑

9 https://www.keelungciao.tw/theme_intro/2018ciao/(瀏覽日期: 2024/5/1)。

10 黃迦,〈當你看了一個海浪 When You Read a Wave 策展人 李德茂專訪〉,《一影像》(2021. 10. 13), <https://www.1imageart.com/post/chia20211013>(瀏覽日期: 2024/4/1)。

11 摘引自吳虹霏所撰寫之《作浪 Tied in the Body》策展論述。原文中談到,「本次展覽建構於阿絲特莉達·奈曼尼斯(Astrida Neimanis)的著作《水體 Bodies of Water》中提出的後人類女性主義現象論述, 將現今充斥全球的水生態危機, 與沉溺/乾渴, 融冰/沸騰的生存處境量測, 藉由允許邊界的破裂而相接流通; 並進一步探問對源頭與困局的肯認如何得以賦能於彼此, 進而在乾旱與洪水的近未來(現在?)抵達以前, 成為複數的, 孕育的, 混雜未知或超越真實的, 棲居於語言及行動中, 調節與抵抗的能量。」對此, 龔卓軍在關於本次展覽的討論中, 更提到奈曼尼斯對於小說家烏蘇拉·勒瑰恩(Ursula Le Guin)所提出的「收納袋」這一概念的擴充, 使「水體」在此變為一個「可以連結, 區分, 設施, 溝通等維持住事物關係功能, 讓所有的無器官身體行程親密的接觸與交纏(intertwining), 但又可以保存期間的差異區分。」參見吳虹霏, <https://solidart.tw/exhibitions-zh/作浪/>(瀏覽日期: 2024/6/1); 龔卓軍,〈如何變成一具水體: 論「作浪」展中的後人類女性主義現象學〉,《藝術家》第567期(2022. 8), p.132-133。

12 「2022 Mattauw 大地藝術季——曾文溪的一千個名字」展覽報道, 2022. 10. 17, <https://artres.moc.gov.tw/zh/event/content/8aa8e68483d04eb20183e4c9ebfc000e>(瀏覽日期: 2024/4/5)。

的流域考察，以身體行動打開人與非人未定的對話關係，進而「重新發現鑲嵌在社會政治經濟文化中的流域空間，認識流域的當代特質，打造流域治理的共同体」¹³；2023年龔氏與黃滄瑩、李韻儀於臺東美術館策劃的《海浪的聲音那麼大 Overlapping Waves》¹⁴中從感覺運動路徑所建構的環境識讀，以此形塑的自我轉化與認同再造；2024年由龔氏作為主策展人的《我們從河而來：流域千年·文化共筆 We Are Born By The River: collaborative notes of millennium river basin culture》¹⁵透過回望臺灣自1624年荷蘭人抵達臺南安平至今的400年，以此重探臺灣歷史書寫與編纂的立基點。展名以「河」作為應答，¹⁶一方面不僅承襲著反對以陸地為歷史舞台的「地域」思維——即是固著與穩定性，轉向「流域」這種保有流動性與開放性，既向內聚攏凝縮，也向外擴延伸展的變動視野；另一方面，更循此一思考線索細探臺南舊府城的水性脈動，展開一場被覆蓋於城市地表下的潛行流域考。

就此一環繞於「水」的脈絡而論，臺灣當代策展對自身文化的挖掘與反芻，確實開啟了跨界（國家政策，工程師，歷史學者，藝術家，策展人）的積極對話，共同探索走入土地的具體實踐之各種可能。然而，去年同樣以「水」作為核心命題的2023年光州雙年展，即由藝術總監李淑京（Lee Sook-Kyung, 1967~）所策劃的《柔弱如水 Soft and Weak Like Water》，確實向我們提供了別樣的思考路徑：展覽論述強調了「將水視為隱喻，力量與方法，並將我們共享的星球想像為一個抵抗，共存，團結與關懷的場所」，以《道德經》中對於「天下柔弱，莫過於水；而攻堅強，莫之能先」的思考，強化出水包容矛盾與悖謬的特質。一方面《柔弱如水》確實藉由「行星性」來回應人類式這一生態命題，然而在另一方面，卻意圖藉由回到東亞的思想，「挑戰西方啟蒙以來所建立的人類中心主義與理性科學觀所建構的世界認識與面

13 摘引自2022 MATTAUW大地藝術季官方網站中「倡議核心」的部分：<https://tyart.tnc.gov.tw/mattauw2022/about/index.htm>（瀏覽日期：2024/4/10）。

14 〈臺東美術館〈海浪的聲音那麼大〉特展今起展出 展現創作者與環境間互動 邀您一同來聆聽與感受〉，《中央社》，2023. 6. 7. <https://www.cna.com.tw/postwrite/chi/344334>（瀏覽日期：2024/4/7）。

15 「我們從河而來：流域千年，文化共筆」展覽資訊，2024. 6. 6. <https://www.tnam.museum/exhibition/detail/530>（瀏覽日期：2024/5/1）。

16 在中文語境中，策展人似乎刻意讓「從『河』而來」產生「從『何』而來」的雙關閱讀，亦即向觀者指明：在朝向自身之本源探問的回返行動中，應重新立基於「河」的水性思考。參考<https://tainan400.tainan.gov.tw/index.php?inter=exhibit&cid=1&id=7&cid=9>（瀏覽日期：2024/5/1）。

貌」。¹⁷ 這種從「水體」出發的「柔弱」與「軟性」的亞洲視域轉向，使亞洲並不作為一個單一平面，「而是由數個中心－周邊關係所負荷地構成的」。¹⁸

當座落於光州的《柔弱如水》，以水的流動意象(包含種族、階級、國境、性別、文化等)探索跨越界線的而朝向人與非人共構的星球時代，強化出在邊陲與弱勢文化創作者的視野與思考時，一個彷彿衛星般與之相應，位在十分鄰近南海的韓國全南道立美術館(Jeonnam Museum of Art)，由文貞姬(Moon Junghee)所策劃的《另一個亞洲的海 Alternative Sea for Asia》，以韓國南部的海域作為思想彈跳的起點，使這一彈跳所朝向的「另一個」，指向傳統與當代，日本、台灣與韓國之間，那個將我們緊密連結的「海」。策展人意圖瓦解「海」¹⁹在地理、政治、意識形態框架下所扮演的分化角色，並重新思考如何建構一片跨越時空限制的可能性。展覽中的四個子題層層遞進，以「浪」(waves)²⁰為首，朝向別於現實的「夢 dream」，並將這兩者視為一個組構；接著轉向「超越」(transcendence)，最終達至邊界／境界(boundary)的變動歷程。

我們將首先聚焦於《另一個亞洲的海》展覽中的三件作品，分別是——白南準(Paik Nam-June, 1932~2006)的《電視魚 TV Fish, 1996》，陳昱榮(Chen Yu-Rung, 1989~)的《南海 South Ocean, 2023》，以及村井啟乘(Hironori Murai, 1962~)與金承勇(Kim Seung-Young, 1963~)的《海上野餐 Picnic on the Ocean, 2002》，三者不約而同地回應著海的媒介性——藉由「透明／雜訊」，「缺席／在場」，「出離／歸來」，展示出「寄食」，「復返」，「倫理」三個思考向度。

17 沈伯丞，〈從全球化到行星性——當代結束之後的光州雙年展〉，《典藏Artouch》(2023. 08. 09). <https://artouch.com/art-views/content-113724.html>(瀏覽日期: 2024/4/2)。

18 濱下武志、吳密察編，李侑儒、郭婷玉、陳延媛、陳進盛、黃紹恆、鍾淑敏譯，《海的亞細亞》(新北：大家出版，2023)，p.16。

19 策展人將「海」一詞譯為sea而非ocean，似乎更強烈召喚「陸」的意象。相比於ocean，sea更鄰近於「陸」，因此在溫度、鹽度、顏色、透明度等，都更受到陸地的影響。「海」與「陸」並非兩個相互分隔的斷裂空間，而毋寧說，海是陸的背景，陸是海的圖像。文貞姬，「전시 소개: 또 다른 아시아의 바다」，《『아시아의 또 다른 바다』도록》(전남도립미술관, 2023)，pp.8-10。

20 事實上，「浪」並非一般以為的「向海岸運動的海水」，而是「通過海水而傳播的能量」。風吹拂過海洋表面，使靠近表面的粒子加速做圓周運動。而當上層海浪拖著下層海浪一層層往下傳遞，造成了循環滾動的接力結果，就變成我們所看見的樣子。 <https://swelleye.com/blog/birth-of-a-wave/>(瀏覽日期: 2024/5/1)。

III. 海的寄生性:《電視魚》中的雜訊介入

在《電視魚》中,一排水族缸裡有著一條條悠遊的小金魚。而魚缸後方的電視機正播映著魚兒悠游,梅爾斯·坎寧安(Merce Cunningham, 1919~2009)的舞蹈,以及在空中飛行飛機的動態影像。當創作者藉由將「魚缸」置放於「電視機」前,毋寧是為了建構觀者的媒介意識。「魚缸-魚」與「電視機-影像」一方面互相指涉作為對應的參照系統,另一方面卻使這兩者相互重疊,悖謬地成為互相阻擋對方的「雜訊」(noise)。原先在透明魚缸中作為觀賞對象的魚,因為游動而讓水產生波紋,使魚缸後方的電視機影像因而被干擾。水波成為了觀看的雜訊。但卻因此讓觀者意識到媒介在傳遞中的不透明性。媒介既是一座連結的通道,也是這兩者之間的第三者。媒介包含著「干擾」(l'interférence)——「inter」(在...之間)與「fero」(承載),也保證著溝通。

電視作為通訊媒介,將連續傳輸而來的訊號轉換為動態影像與聲響。電視是一個翻譯的中介者,一個傳信兵。這讓我想起《丁丁歷險記 Les Aventures de Tintin et Milou》的〈綠寶石失竊案〉(Les Bijoux de la Castafiore, 1963)中的一個經典橋段。這是一段充滿噪音與雜訊的篇章。一天晚上,電視正播送著一個別墅裡面的綠寶石竊盜案,影像與聲音斷斷續續,並不斷產生波紋,甚至出現了大量扭曲,變形,重疊,殘影的失真影像。抖動的電視波紋強化了訊號的「不純」。如米歇爾·塞荷(Michel Serres, 1930~2019)所說,這個世代是一個由盜天火的工業之神「普羅米修斯」(Prometheus)轉向通信使者「荷米斯」(Hermes)的時代,也就是從「生產型社會」轉向「溝通型社會」的時代。電視機在此所扮演的不是「再現」,而是「溝通」。²¹

當我們思考「溝通」時,通常會只關注「發訊者」與「接收者」,卻忘了隱藏在「溝通」背後的「雜訊」。就像我們在過去與朋友通電話時,當兩人都不說話,便可以微微聽到線路上嘰嘰喳喳的聲響。這個聲響,正是原子的熱力運動,也就是白雜訊。也就是說,溝通(無論是交流或爭執),他們需要合作對抗雜訊,但矛盾的是,這個雜訊一方面可能阻礙溝通,卻也保證著溝通的可能。當訊號通行,雜訊是寄生者。

21 米榭·塞荷(Michel Serres), 陳太乙譯,《米榭·塞荷的泛托邦: 從溝通使荷米斯到一首掌握世界的拇指姑娘, 法國當代哲學大師的跨界預見 Pantopie ou le monde Michel Serres: de Hermès à Petiet Poucette》(臺北: 麥田出版, 2019), p.134。

當今的信息時代，是一個「軟」的時代（當我們在說「軟體」時，一如水／海洋一般多變而穿梭於不同的「硬體」中）。水在此不是一個「處所」，而是一個永遠處在「之間」的「媒介」，一個「軟」的媒介。軟，也就是以「流體熱力學」取代「剛體的古典力學」。不再是主體與客體的對立關係，媒介化使萬物皆不斷處於接收，傳遞，儲存，發送的信息交換的狀態。放下對立，成為軟的中介。《電視魚》既非要讓我們注視著魚缸裡的魚，也不是關注於電視機裡的影像，而是要讓我們看這兩者所逼顯出那至關重要的「之間」。

IV. 海的復返性：《南海》不在場的田野行動

而與《電視魚》並置於同一展間的，是陳昱榮的《南海》。這件作品首先委託館方協助至全南道立美術館附近錄製海的聲景(soundscape)，藉由聲音分析來觀察聲波曲線中的聲源，力度，頻率等，再將此一數位訊號透過「利薩茹曲線」(Lissajous curve)轉化為可見的電子風景。

首先我們可就「錄音」(recording)這一概念開始談起。正如肖恩·庫比特(Sean Cubitt, 1953~)在《數位美學》(Digital Aesthetics, 2006)中指出：

聲音感覺被錄下之前受記憶和遺忘的支配。繪畫和雕塑能把山川景物與人物肖像保存起來。從本質上來說，聲音是時間性的，不可能向影像一樣固定下來：聲音的存在完全依賴於空氣的運動，依賴不停變化的大氣壓力及其振動。即便是最微不足道的聲音也得憑藉振動，才能在一定時間內存在……你所體驗到的並不僅僅是聲音和感受他的時間，還體驗到你和聲音之間的空間，其後是對聲音的感知，寂靜的重新形成……這些不同時段的時間形成一種距離，混合了時間與空間。²²

對肖恩·庫比特而言，聲音並非一種物象，而總是一種共振的結果。這種共振不僅是發聲體的震動，連同傳導的介質（地表，水面，空氣都開始有節奏的振動），乃至於耳膜，骨骼，我的血液，都完全的在同時間共振。不同於視覺，聽覺無視於

22 西恩·邱比特(Sean Cubitt)，周憲·高建平譯，〈皮革馬利翁：寂靜，聲音與空間〉(Pygmalion)，《數位美學 Digital Aesthetics》(北京：商務印書館，2007)，pp.172-173。

表面／內部的分割，而是直接穿透而達到整體的同步化。聲音本身就是一場「波」的運動。而這種聽覺記憶並非我們所認為，可以被任意切割，再現的「獨立」封包。聲音的聽覺總是一段不可分割的記憶，而且也不只是存在於屬於我的單獨記憶，這種「聲景」不只是空間的不同方位的距離場域，而同時也是一個時空混合的狀態。

肖恩·庫比特指出，錄音正是意圖用碎裂化的「一段」聲音，去否定記憶，甚至藉由記憶的外置化，將聲音記憶與人類記憶割裂。而在錄音後，對於所錄製的聲音再一次播放時，這絕非單純的「重複」或「再現」。若說羅蘭巴特(Roland Barthes, 1915~1980)在《明室攝影札記》(La chambre claire, 1980)中的觀點，認為「攝影」複製的並非對象，而是對觀看的複製，那麼「錄音」則是對於一場協商行動的複製。聲音錄製確實切斷了聲音與本源的聯繫，然而一但這個聲音被重新播放時，無論再怎麼調頻修飾，它都已離現實主義者的幻想十分遙遠，因為聲音不再，也不可能「純粹」。它的播放需要與在場重新協商，重新建立起一段新的共振關係。現場的聽者都是這個回返純粹之聲的雜訊，但也是保證，甚至建構這個聲音的在場(任何的到場都是對現場聲景的干擾與偏移)。

就此觀點來看，陳昱榮的作品並未親自來到韓國南方的海域現場進行錄音的判斷就變得十分關鍵。對藝術家而言，這個聲音缺乏他的在場，因而沒有可還原的本源。他一反過往創作的方法，藉由來到現場的田野調查，來進行錄音。當他打開這一段錄音時，他去了一個不可能抵達的他方，他的復返行動的目的，是回到一個缺席的位址。這是一個不在場的田野行動。而在這裡，「地理的海」變成了「媒介的海」。《南海》帶領所有在場的觀眾進行一場集體缺席的復返。我們回到了他方。在場觀眾一具具的身體，骨頭，血液，都成為了共振的樂器，回到了我們從未去過的「南海」。

陳昱榮藉由數位程式將聲音數據化，再轉以視覺來呈顯於展場中。一方面，科學化的數據分析使那個錄音現場崩解為碎裂散落的立體單子，然而如果說這個分析是對於此一聲景的測繪與描摹，那麼這種繁複數據的視覺化(visual complexity of information)所涉及的，一方面是藉由數位化(digital)進行一種從時空解放的拓撲地理，另一方面則是讓這一地理成為一種數位編譯的地理，甚至讓這個地理重新佔據，生成，覆蓋「發聲」的「現場」。

V. 海的倫理性:《海上野餐》友誼的共同體

在日本藝術家村井啟乘(Hironori Murai, 1962~)與韓國藝術家金承勇(Kim Seung-Young, 1963~)的《海上野餐》中,兩位藝術家化身為「水手」,²³他們乘坐在沒有帆的小型傳統木製漁船上,漂往朝鮮半島和日本南部的九州島之間一條潮汐洶湧的海峽邊界。他們乘著顛簸的小船,並在約定的地點碰面。短暫的海上野餐,以及舉杯祝酒的歡慶時光,建立了一個關於「我們」的「場所」(lieu)。這一場會面從黎明持續到正午藝術家嘗試以此消解由日本與韓國的兩個藝術家身分所指涉的國族史,而觸及歷史傷口如何藉由藝術行動得以跨越,消解的問題。

所有的重大的歷史事件,如1945年美國羅斯福總統,英國邱吉爾首相與蘇聯史達林在雅爾達的會議對二戰後國際局勢的影響,1972年美國總統尼克森與中國領導毛澤東的會晤對中美關係的改變,1985年蘇聯總理戈巴契夫與美國總統薩德在日內瓦的會談對於冷戰緊張狀態的舒緩,1993以色列總理拉比因,巴基斯坦解放組織主席阿拉法特和美國柯林頓總懂在白宮的和平協議簽署儀式,乃至2018年金正恩與文在寅在南北韓軍事分界線的握手等等,皆讓「相見」成為一種對於歷史扭轉的可能時間奇點。而那一碰面的地點,亦時常成為紀念碑的標記點。《海上野餐》的兩位藝術家並未像上述的歷史案例,高舉著足以象徵國家的社會身份前來,這個相遇僅僅是來自於一個約定。

兩個藝術家因著這個約定化身為水手,然而,這片海並非是水手意圖遠航進行征服的掠奪之地。他們需要離開土地,使自己成為汪洋中的孤獨自我。兩人彷彿將自我流放抵達國家在物理空間上的界域的邊界,而最關鍵的部分,便是那場寧靜的歡慶。藉由野餐中的「舉杯」,「酒」穿越了「杯與杯」之間的分隔,「酒」成為了跨越個體邊界的通訊裝置,它打開對話的可能性,並且要求個體在「醉」中重新連結。一場彷彿交付狄奧尼索斯(Dionysus)的盛宴,手中的酒與身處的浪將身體所屬的國族印記消解。酒作為消融的媒介,邊界被暫時擱置,甚至無視了。

《海上野餐》所肯定的並非共同體是統一性的組織(國家),而是意圖在「藝術」的共同體中,展開其自主性,以及與他者的共在。這種關係並不能透過要求主體的消融而服從於一個更大的共同體(一如共產主義),而淪為平均共同體,而是必須

23 古希臘文的「水手」是ναύτης(nautes),而該詞是從「船」ναῦς(naus)衍生而來。參見: <https://vocus.cc/article/6110fd1afd89780001472c92>(瀏覽日期: 2023/3/25)。

藉由「敞開」來構成一種「非功效的共同體」。野餐行動，扭轉了位置化的地理學，而是轉變為「綻出」的非實在場域。社會的同質性秩序與藝術對於他異性幾乎對立。

正是在這裡，「主體」與「對象」針鋒相對的關係崩塌了。所謂國家主權結構下「位置化的地理學」，事實上仍是一種主體的佔有(avoir)行動。佔有型態的主體只是將所有被瞄準的他物視為等待被消解，吞噬的對象(object)。唯獨放棄「佔有」，轉為「分享」(partage)，他者才能保有他者的陌異性。《海上野餐》的藝術家主體，更接近於喬治·巴塔耶(Georges Bataille, 1897-1962)所說的「自身」(soimême)，是一種「並非與世界自我分離出去的主體，而是一個溝通的場所(lieu)，主體與對象相融合(fusion)的場所。」²⁴《海上野餐》中作為媒介的海，即是一個共享的場所，它在錯位(dis-location)中重新錨定一種新的「溝通的共同體」。這種溝通的共同體，亦藉由「媒介」的倫理性，思考主體與他者在一種前－國家的共同體概念下交往的可能性。

VI. 海的運動性：《泊洋》的能量移轉與贈與

如若承續上述這一脈絡回望同樣在2023年，發生於台灣高雄駁二藝術特區(Pier-2 Art Center)這一擁有濃厚海港語境的碼頭場域，台灣藝術家尹子潔(Yin Zi-Jie, 1990~)駐村創作計畫《泊洋 The Sailor Man》，更讓「海」成為異質語言在轉譯中因著誤會而產生滑移(un glissement)的場址。一方面，「泊」不僅強化出在搖晃不定而遠離大地的海面上嘗試停留，暫駐的想望，「洋」則指向比海更為廣大而難以圈定，靠岸的遼闊水域²⁵；但另一方面，此一展名的諧音更隱然指向臺灣白色恐怖時期(1949~1987)，發生於1968年1月3日的「柏楊事件」。當然藝術家並無意圖藉此讓討論單單侷限於人權、漁工等政治命題，而是讓「海」所指向的媒介流動性，穿梭於展場間——3D立體觀景器，煙斗，法槌，腳踏車，報紙，保麗龍箱，菠菜等，甚至連藝術家主體，也藉由其退位與讓渡，使成為流動的開放場域。

24 喬治·巴塔耶，尉光吉譯，《內在體驗》(L'expérience intérieure) (桂林：廣西師範大學出版社，2016)，p.17。

25 參考陳寬育，〈奧利薇的蜂蜜菠菜汁—尹子潔個展「泊洋」〉，《ARTALKS》。https://talks.taishinart.org.tw/members/14/38194(瀏覽日期：2024/4/10)。

根據藝術家的自述，駐村計畫的思考，起始於對「柏楊事件」(又稱大力水手事件)的想像。柏楊事件，是指臺灣著名作家柏楊(本名郭衣洞)因於中華日報家庭版翻譯和連載刊出美國漫畫《大力水手 Popeye the Sailor Man》而遭受政治迫害的事件。故事內容為大力水手卜派與他的兒子流浪到一個小島，父子一同競選總統。在卜派發表演說的開場時，普派說：「Fellows.....」，柏楊把它翻譯為「全國軍民同胞們」，造成該集漫畫刊出後，被當局認為對蔣中正與蔣經國父子有影射之嫌，以「意圖以非法之方法顛覆政府而著手實行」而遭判刑。

有趣的是，藝術家觀察到此一誕生於美國漫畫家西格(Elizie Crisler Seger)之手的「卜派」水手身份，與承裝於罐頭的「菠菜」，及「柏楊事件」的翻譯問題，皆涉及在移動中的偏移，以及能量轉轉的運動關係。²⁶ 如何讓水手不再是帝國向海上擴張的危險共謀，讓罐頭不成為軍事後勤的糧食主力，以及殖民主義下的飲食全球經濟，而是讓這一切流動交換得以發生的「海」，恢復至「媒介」的中介與擾動。故此，她讓自身藉由扮裝(Cosplay)化身為奧莉薇(Olive)，並以藝術家作為供給者(而非掠奪者)的姿態，發起一場諧擬的藝術行動。正如水與陸在邊界上的永恆嬉戲，她引介了瑪格利特《形象的叛逆 La trahison des images》的經典形象，繪製於時常使用於水手運輸漁貨的保麗龍板上，並與另一張她所畫的煙斗(大力水手的招牌配件)並置。她巧妙地將「這不是卜派的菸斗」與「Ceci n'est pas une pipe」的文字對調，讓「這不是…」的辯證遊戲開關啟動。

作為駐村者的奧莉薇，從踏上異地的那刻起，便謹慎思考如何不讓駐村行動成為一場掠奪的採集式生產，而是反向的倫理式贈與(donare)。故此，尹子潔一反殖民者為加速掠奪對象進入生產(一如美國聯合果品公司在中南美洲的鐵道鋪設)的交通方式，改將單位配給的腳踏車(藝術家移動的義肢)安裝電力轉化儲電裝置。腳踏車成為能量轉化的媒介，將前往鎮漁市場，以及大汕頭漁港的移動路徑中所積累的電力儲存起來。而這些藉由騎乘腳踏車所獲得的電力，為的是啟動果菜機，製作能夠提供提供能量的新鮮菠菜汁。而這些菠菜，源自於藝術家在駐村地點的有限空間中自己種植，她讓環境中的光線，水成為菠菜的生長的能量來源。儘管它們癱軟無力的姿態與《大力水手》中因擠壓而噴湧的罐頭菠菜形象有著強烈的對比，但藝術家並不介意。因為菠菜並不非指涉強力的符號，而只是一

26 在漫畫中，卜派只要吞下菠菜罐頭，便變得力大無窮，使其得以打敗魁梧的壯漢布魯托(Bluto)，因而得以守護女友奧莉薇(Olive)。https://www.britannica.com/topic/Popeye(瀏覽日期：2024/5/1)。

個在「環境－種植者－贈與者」之間轉換的媒介物。

作為奧莉薇的尹子潔將現打的菠菜汁承裝於杯中，讓外籍的漁工水手一飲而下。在錄像中，藝術家將水手喝下菠菜汁的畫面，與卜派在《大力水手》動畫中吃下菠菜時的經典配樂剪輯並置。獲得能量補充的水手並非「為了…」而行動，而是在接過藝術家邀請觀看的3D立體觀景器後，指認了自身在這段漫畫文本關係中的所扮演的卜派身份。有趣的是，當奧莉薇(藝術家)向卜派(水手)指著活生生的菠菜問道「這是什麼」時，擺置於腳踏車旁，寫在保麗龍箱蓋上的菲律賓文，印尼文，英文與菠菜罐頭圖像，再一次啟動了對不準的語言轉譯活動。此一橫跨在不同語言中的翻譯問題，不僅隱然回應著大航海時代所興起的殖民者在面對新大陸的探索中，對於異質物種的命名與對照指認(如菠菜與莧菜)，更再次扣回「柏楊事件」荒謬的肇因。沒有任何單一且可靠的確定性，一切都在等待詮釋的過程中滑移：3D立體觀景器左右眼所觀看內容的疊影，被落地燈探照的菸斗而顯現為法槌形象的陰影，保麗龍板上的文字與圖像等。

就此來看，那張為了等待未知的異國水手到來而還未寫上文字的看板(呼應著《大力水手》菠菜罐頭上的文字貼紙)，以及尹子潔在2023年12月10日的聯合報刊登了柏楊事件中原始漫畫文本，並將對話框留白，並在下方加入化身為奧莉薇的藝術家騎著載著菠菜的腳踏車來到海港，藉由菠菜汁與水手展開對話的漫畫圖像(對話框同樣留白)，讓「誤會」回溯至「相遇」，讓「佔領」還原為「共享」。藉由「讓渡」所撐開的「留白」，使海洋在多重媒介的轉化中不僅取消歷史與政治的界域，讓空缺的留白成為瞬息萬變而等待生成的未定域。

VII. 共在的亞洲：化為水吧，我的朋友

吳爾芙(Virginia Woolf)在〈往日草書〉(A Sketch of the Past, 1939)裡提到：

假如生命是立於一個基礎之上，假如它是一隻碗，不斷填滿，填滿，又填滿，那麼毫無疑問，我的碗是立於這個回憶：它是關於在聖艾夫斯的苗圃裡，躺在床上半

睡半醒。它是關於聽著海浪的拍打聲，一，二，一，二，和海浪灑落在沙灘之上。²⁷

海浪的拍打聲構成一種節奏，在邊界的運動上同時成為了生命的象徵。海既是生命的起源，亦是人類史上不斷朝向未知與外部的他方。一方面，它劃定了陸地的有限性，但另一方面，又連結了被分割的島嶼。海不只是一種外部存在，更藉由海浪的拍打喚醒了人對於母體之海的原初懷想，那種未離開母體，未分化，未進入象徵體系的秩序之前的混沌狀態。作為媒介的海，並不是一種想望，而更是一種朝向起源的回歸。海強調了不確定性，未定形，未知，但同時也召喚出了與他者的「共在」。

本論文首先從近年臺灣當代藝術展覽所興起的「水文熱」之思考出發，就臺灣對於自身的海島特性之歷史重探，包含海岸港口，洋流潮汐，貿易與移民，物種與生態系等，意圖破除穩固的大陸史觀，轉往永遠存在著交互性與變動性的海洋史觀進行討論，接著以2023年韓國光州雙年展《柔弱如水》從「水體」出發的「柔弱」與「軟性」的亞洲視域轉向，以及位在十分鄰近南海的韓國全南道立美術館的《另一個亞洲的海》意圖瓦解「海」在地理，政治，意識形態框架下所扮演的分化角色，並重新思考如何建構一片跨越時空限制的可能性作為參照。若說《電視魚》藉由否定透明性，讓觀者意識到水的運動所產生的雜訊，使水的媒介性得已被重新意義，而《南海》則是藉由對在場性的取消，以聽覺的內在性，未不在場者提供回返運動的可能，在此，「現場」就變成了一個「共在」的現場。這在《海上野餐》的體現更為徹底。浪變成了一場充滿皺褶的夢。出航，是為了回鄉，而所謂的鄉，則是一種「倫理的家園」，它必須離開國族，國家的共體的想望，必須放棄功效性原則，而是唯獨在承認不可化約的他者中，「另一個亞洲」才真正可能到來。在此，另一個亞洲的海，既是一個不斷接收，發送，儲存，交換的媒介，亦是非屬於任何主權的共在之海，更是在倫理的行動中跨越所有疆界與歷史傷痕的海。最後，在《泊洋》中，更透過《泊洋》對於海的媒介性所提出的思考，即是如何將跨越海洋的掠奪行動轉化為倫理式的贈與，藉由作品中的能量的儲存與轉移，以及在詮釋中意義的滑移，使海洋在多重媒介的轉化中不僅取消歷史與政治的界域，讓空缺的留白成為瞬息萬

27 Virginia Woolf, *Moments of Being*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985, p.64.

變而等待生成的未定域，成為能夠在亞洲歷史、地理與政治之間，在主體與他者之間，以「化為水」²⁸的柔性姿態作為基進的行動策略，以及在海與陸的消長，及浮動的邊界與漣漪的震盪中，重探那屬於我們共在的亞洲。

28 此為李小龍的經典名言「成為水吧，我的朋友！」(Be Water, My Friend.)。他認為正因為水的本質是無法阻擋，因此也無從阻擋。我們只能夠跟水共處。水沒有任何既定的路線，他無法限制，也無從限制。他會一直流動，即便遇到障礙，仍可能改變方向持續流動，直到找到出路。水既柔軟又堅韌，力量既能分散卻又十足強大。而「水」這個軟性之物，其實就是構成我們生命的關鍵之物。李香凝，廖桓偉譯，《Be Water, My Friend 似水無形，李小龍的人生哲學：水很柔弱，卻能穿透最堅硬的物質，你感覺它平靜停滯，卻正流進任何可能的地方》(Be Water, My Friend: The Teachings of Bruce Lee)，台北：大是文化，2021，頁37。

