

## 那都是關於聽着海浪的拍打聲——本事藝術「作浪」

文 | 許楚君

吳爾芙 ( Virginia Woolf ) 在〈往日草書〉 ( A Sketch of the Past ) 裡運用了一個意象，來表現她對生命的記憶：「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。它是關於聽着海浪的拍打聲，一、二、一、二，和海浪灑落在沙灘之上。」<sup>1</sup>

半夢半醒之間的午後浪聲，是吳爾芙生命之中第一段重要的回憶，她躺在房間裡聽著窗外海浪的拍擊，那似乎與她毫無關聯，卻構成了她的「生命基礎」。海水絲毫不受到她的意志與情緒所牽動，但象徵著生命的、她內在的那一隻「碗」，卻受著遠方的海水的牽引——乾涸、潮濕、潮濕、乾涸。

與自然節奏直接彼此牽引的身體經驗，使得吳爾芙筆下的這則回憶，全然無法被嵌合進對立的二元論述——海洋不只是「外於」人體的他者，不只是地域、不只是歷史、不只是可供分配的資源或者部署戰略，它也存在我們盛裝著百分之七十水分的身體，乃至於體內隨著月之盈虧漲潮退潮的腔體與器官。(子宮？或者就是那「一隻碗」？)

### 讓水淹沒你

如今人類眼前當然不再只是吳爾芙筆下的海潮，而是環伺在周圍的重重威脅：洪水、旱災、氣候異常。面對危機，人們所能做的不再是與之相抗，而是，就讓水淹沒你。淹沒你於是你必然要與之相關，淹沒你於是必得要受它感染，甚至於連著體內的水體一並被它填滿，又被它掏空。

生態女性主義學者阿絲特莉達·奈曼尼斯 ( Astrida Neimanis ) 在《水體：後人類的女性現象學》 ( Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology ) 作出了如是聲稱：「我們即是水體 ( We are bodies of water ) 。」是「我們」而不是「我」，是複數的身體而不只是單數，意味著作為「水體」的身體，並不是「只能與自己的身體孤獨為伴」的孤絕個體<sup>2</sup>，而是與生態無法切分地共存。若人也已是水體的一部分，必然將衝破界限，彼此傾注、彼此匯流，並且隨著我們未必知曉的環境，變得濕潤或者乾涸。

毫無疑問地，水牽繫著所有的人。更難解決的問題或許更在於，如何在不抹平歧異的前提之下，去思考水體之間的關聯？如何在彼此淹沒之際，仍能看見複數水體的差異？

## 惡水

吳虹霏於本事藝術策劃的群展「作浪」，即是立基於奈曼尼斯的理論。藝術家從海潮、河流、雲霧到冰山，從極地、山林到火山，在白盒子空間之中興風作浪，擾動視覺、聲音，乃至語言文字的堅固界線，讓相異的聲色氣味彼此漫漶、交融、濡濕、侵奪。

參展藝術家與書寫者以不同的型態的水體、各自歧異的經驗與表達，重新喚起人們對於「關聯」的意識：我們即是水體，潮汐在我們的身體之內湧動著，浪的拍擊聲提醒著這點——即便耳邊的浪聲各不相同，也仍遠遠召喚著身體裡的潮起潮落。

「作浪」之所以能掀起浪潮，來自於展出作品對於「水體」各異的想像。四位 / 組藝術家眼中的水，當然早就不是浪漫主義詩人筆下平靜無波的湖水，而是遭到污染、破壞，並且承受著戰爭威脅的惡水，或者亂流般的氣體、微粒與雜訊。惡水不只不復純粹，更載負著複雜的訊息。這樣混雜的狀態，或許更近於今日我們所能靠近的水體。

## 亂流

印度裔藝術家希瑪利·辛格·索恩 ( Himali Singh Sooin ) 在早期作品〈微粒與浪潮〉中，透過演算法將吳爾芙小說《海浪》( The Waves ) 的所有分號一一改成音階，與聲音藝術家合作轉譯為聲響，讓小說裡的文字變成聲音，如浪聲在遠方輕輕推動著人的意識。那些無法被發出聲音、無從被放進語音中心主義所理解的標點符號，在藝術家的轉化下如微粒在浪潮之中運動，傳遞著語言之外、無法判讀的雜訊，也讓《海浪》，這部以一戰時期為背景、敘述秩序崩解茫然狀態的小說，重新擁有了另一重非人的視角。

〈我們相應如是〉這組讓希瑪利獲得矚目的系列作品，除了錄像，也包含 2020 年出版的藝術家創作書、三件聲音裝置、攝影與現場表演。藝術家循著虛構的古地圖按圖索驥，追尋極地的歷史，並且以女性的擬人化形象演出非人的冰所見證，在印度次大陸與兩極之間，從冰的生成、到無冰的未來，這一段長遠的虛構神話。

希瑪利的聲音裝置作品共分三章，藝術家皆透過錄音，以非線性的形式述說她想像中南極大陸的歷史。此次展出的第一章〈次幸福大陸〉與第三章〈南極洲是個酷兒派對，直到白種屁前來取締〉即是以聲音作為亂流，對白種中心的價值階序做出擾動。藝術家遊走在她稱為「白種」大陸 ( “white” continent ) 的極地，意識到一片白色冰面之間自己棕色的身體如同入侵者。她錄下結冰水面石頭的撞擊，穿插著現場演奏的鼓聲、電子音樂 ( EDM ) 與 90 年代的銳舞 ( Rave )，讓荒蕪之地成為虛構之中的酷兒派對，以及她想像中足以逆寫既有歷史的「南亞未來主義」。

## 污池

從〈她可能來自\_\_社?〉等作以來，林安琪 ( Ciwah Tahos ) 即以自己的身體作為媒介，在泰雅族「女人社」的口傳故事中，探索族裔與性別的認同。最初展出於綠島人權藝術季的〈水池中的土地〉，同樣承續著這條脈絡，以自己的身體觸摸自身認同的源流。她走近水庫、承裝水源，並且在腿部以筆墨描出血管；畫面外她與女性耆老對談，追溯位於水庫附近的部落遭遇迫遷、污染、疾病，乃至白色恐怖的歷史，並且以族語與植物交換名字。藝術家在腿上描下的血管，與她涉入的污水彼此互文——如果受到污染與迫害的歷史已是族脈的一部分，那麼描述自身認同的方式，或許就是以見證著這段歷史的污水為名，將曾經被遺忘之事刻印在自己的身體之上。

同步於卡塞爾文件展的新作〈Pswagi Temahahoi〉再度回到「女人社」的神話源頭，溯游到水庫上游，仰躺在山林之間，試圖重回傳說中靠著風的吹拂即能單性生殖、又能與蜜蜂溝通的族裔源頭。藝術家造出形如肉體的陶笛，並且畫出如同血管的紅色「樂譜」。陶笛的空心為想像與意念留下空間，也猶如「女人」的腔體，等待著風吹拂而過發出鳴聲，乃至受孕。

林安琪在女人社的傳說之中，摸索著族裔認同與酷兒認同間的交織點，女人從風吹受孕、與蜜蜂溝通，掙脫了異性戀生殖主義與人類中心主義的捆綁，與泰雅族離散者歸返的路線錯雜並置，讓藝術家找到另一種敘事空間。

## 人造霧

楊季涓此次的新作〈山雨霧〉，是以石造雕塑重現台灣別具特色的霧林帶景觀。霧林帶在氣候變遷之時，具有保護水源的作用，濃重的水氣使河川源頭足以抵抗乾旱、涵養水源。

藝術家保留觀音石、火山岩與人造石的造型與紋理，造出假山，在其上種植植物與苔蘚，讓這座假山流洩出霧氣。然而這些「山雨霧」，並不如它的造型所暗示的那般自然純粹。它實則更像是從精油擴香儀噴出各種植物萃取物的「人造霧」。

這也對應著藝術家刻意再造「人造物」的創作脈絡。人造霧「不純」、「不自然」的成分，頗為反諷地為人們提供了療癒，卻又是建立於污染。霧林帶的存在，原本能夠涵養水源地的生態，而存在我們眼前的早已不可能是純粹無染的山雨霧，而包含著人刻意製造、揀選的成分。

## 成為水

lololol 的〈未來道：乾坤大挪移〉，是「未來道 ( Future Tao )」。由印尼導演亞谷蘇馬 ( D. Djajakusuma ) 的電影《火鞭》 ( Tjambuk Api ) 發想。電影中出現的鞭子，作為村莊中男女老幼皆可

使用的日常工具，既是武器，也是社會權力的象徵，讓不同村莊的戰士彼此決鬥，或者透過懲罰儀式驅魔祝禱、祈求平安。

藝術家在 VR 裝置中創造了一個虛擬火山口，搭配著《火鞭》中如雷電迴響的鞭打聲，呈現出假想中未來末日般惡劣的場景。「火鞭」作為一種防禦的工具，也同時是藉以調停的技術物，使人得以在極端暴力的情境之中，如同人藉以維生能量與資源，又如藝術家以之設喻的「乾坤大挪移」心法，讓人得以不斷變換剛柔陰陽之氣、由此發揮內蓄潛能，在重重危機中，如同水一般不斷變換形態，由此平息衝突、持續生存。

除了 VR 裝置，lololol 也以名為「大轉換」( The Great Shift ) 的文字創作，呈現這幕末日場景的劇本。「大轉換」不斷地引用拼接巴舍拉 ( Gaston Bachelard ) 《火的精神分析》的、白南準的展覽簡介、巴斯卡《沈思錄》的片段，猶如一本囁語與雜訊的匯輯，彼此干擾、阻斷，又共同構組出一段敘事。敘事者歷盡火山的惡劣環境、闖入者的威脅，收結在《莊子·齊物》最末「俄然覺，則蘧蘧然周也。」藝術家提示了：人類在末日的生存之道，或者即是「成為水」( be water )，如水一般在虛幻與真實、沈重與輕盈之間從善如流變化自如，及至最後，已然不知是周之夢蝶，或者我們也只不過生存在蝶之夢中。

## 壞名單

展覽隱藏著另一重伏線，也即「引用的政治」( Politics of Citation ) 的抵抗策略。這個概念由酷兒學者莎拉·阿赫米德 ( Sarah Ahmed ) 在《過一種女性主義者的生活》( Living a Feminist Life, 2017 ) 特別提及，她認為是要去肯認先於我們來到此處者，以及在迷途之時，為我們指路者。阿赫米德所指，是非白人女性主義者，她認為他們不僅對研究計畫有所貢獻，也拆除了智識工作中的白人父權違建。

藉由引用、肯認、指名，使曾被忽略者再度被看見，意在於使論述工作不再只是智識的操演。這當然不僅是為在展出資訊中「提及」參與者名單，更是要刻意地指出，被提及者身上所存在著不見容於處與機構、學術等體系的特質，又或者他們如何以非典型的方式對計畫做出貢獻。「引用」不僅因此成了女性主義防禦工事的磚瓦，這份「壞名單」也將成為一份重要的索引，一則一則「引用」與它們身上攜帶著的差異，隨時裂解意圖將之收編的歷史論述。這毋寧是一種深具政治意味的抵抗行動。

「引用」非典型的參與者，在「作浪」裡於焉也成為一種興風作浪的重要策略。在這檔展覽之中被提及者，不僅有策展人與藝術家這樣典型的「作者」身份，展覽概念發展前期提供概念，以及在其中翻譯文獻、報導轉述的「帶路者」，也以各種姿態出現在展覽之中。

作為展覽發想階段靈感的提供者，吳初喻與徐詩雨兩位文字工作者，在「引用工作坊」中，從她們翻譯與校對的《水體》一書中，揀選重要的關鍵字，並邀請參與者共同造詞、造句、書寫、朗讀，在展出作品之外，再一次攪亂水面，讓意義重被擾動。

攪動意義並且取消堅固的主體，即是「水體」的運動原則——沒有名字、作為雜訊、作為合成物、作為混種，乃至於在虛實之間交替變換，使人們恆常處於不穩定、不完全且破碎的「浪感」之中，並且時時可能取消邊界，相濡以沫或者相忘江湖。考慮到「水體」本已是從各處包裹著、迫近著我們的情境，而不再只是遠方的浪聲，興風作浪或許已然不只是一種可供選擇的策略，更是近未來，甚至就是此刻的必然。

---

註 1：Virginia Woolf, "A Sketch of the Past," Moments of Being, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985, p. 64.

註 2：吳爾芙《遠航》(The Voyage Out, 1915) 結尾描寫女主角瑞秋病重臥床，在父親的遠航船上感受到大海：「像玻璃的、涼快的、半透明的海浪，在她面前幾乎清晰可見，它的清涼透心使她在床尾蜷縮著身子，想要將自己的思緒隨之流動.....她全然自我隔絕，無法與世界的其餘部分溝通，與她的身體孤獨為伴。」瑞秋在小說的最末病逝，死前她感受到自己沉入大海，與之融合而不再有界限。