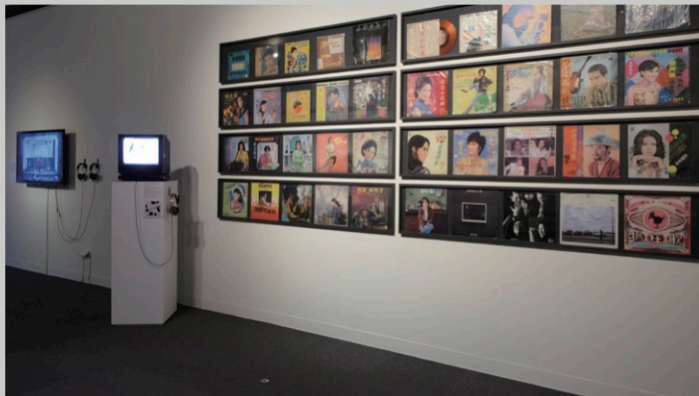




01 「理解的尺度：台泰當代藝術交流展」展場一景。  
(圖版提供：國家文化藝術基金會)



02 台北市立美術館「斜面連結——典藏實驗展」之「我在中山劉公館」展場一景。  
(圖版提供：台北市立美術館)



03 「造音翻土——戰後台灣聲響文化的探索」展場一景。  
(攝影：林宏龍；圖版提供：高雄市立美術館)



04 「超音樂·異聲驅動」展場一景。  
(圖版提供：台北當代藝術館)



05 「近未來的交陪——2017 蕭壩國際當代藝術節」現場一景。  
(圖版提供：龔卓軍)

---

# 當劇場、舞蹈進入美術館改變了什麼？

## 現場藝術在台灣

---

在2010年後，「現場藝術」(live art，也譯為「臨場藝術」)的創作類型，在台灣慢慢形成風潮。回顧公辦場館中最早出現此類展演作品，是2013年於台北市立美術館舉辦的「真真：當代超常經驗」展，在該展中河床劇團帶著「開房間計劃」的兩齣劇碼〈沒有人會受傷〉以及〈四季〉進駐。同年在國立台灣美術館舉辦的「返常——2013 亞洲雙年展」，亦邀請郭文泰〈more than this〉及何采柔〈半透明的〉參展。河床劇團在這一年進入美術館演出，可說是2010年後劇場進入白盒子最鮮明也具有標誌性的例子。隨後在2015年，北美館所舉辦的展覽「愛麗絲的兔子洞——真實生活：可理解與不可被理解的交纏」，謝杰樺和董怡芬共創的作品〈日常編舞〉受邀參展，也是將表演藝術納入視覺藝術展覽的一個例子。

最初這類表演類型的作品進入美術場館，被看成是一種新型態展演的嘗試，但很快地，隨著美術館在展覽上的推動，以及歐美各國累積越來越多的案例，現場藝術在幾年間成為顯學。為何要在美術館中演出？使用表演做為作品表現的形式，與過去的行為藝術有何不同？另外，當劇場與舞蹈作品進入美術館，脫離原本表演的場域，我們該如何看待這些作

品？在美術館中的演出，究竟與劇場的差異為何，又能創造什麼樣新的藝術體驗？這些顯然是現場藝術盛行後所帶來一連串值得思考的議題。

## 推進藝術觀念的創作型態

若只是單從表演藝術與視覺藝術的合作來尋找案例，在2011年即有年輕藝術家於美術館外的場域進行跨域協作的嘗試。當年於南海藝廊的〈塵埃碎屑Ⅱ——城市之光〉（簡稱〈城市之光〉），就是結合視覺藝術和劇場演出的案例，這件作品的創作者僅有鄭安齊與黃立慧兩人是視覺藝術背景，其他人則來自劇場界。〈城市之光〉主要在探討都市更新議題，當時在南海藝廊的展場，藝術家們透過銀幕投影與現場直播演員演出的方式，試著建構起真實與虛構之間的界線，將現場之外的真實搬演到演出現場以及藝術家欲指涉的場域。展場中除有空間裝置，另外還有舉牌工與發送傳單的限地演出。在這件作品中，展場空間的性質變得模糊而不穩定，其融合劇場與視覺藝術的特質，讓觀眾很難去定義〈城市之光〉的藝術類別，〈城市之光〉未正式進入白盒子，已替劇場進駐視覺藝術空間開啟先例。

當然，談跨界合作在表演藝術中的例子不勝枚舉。但現在再從跨域合作探討作品的意義已不合時宜，畢竟劇場常常在談的「總體藝術」就已融合不同類型的藝術元素，它本就是個同時結合視覺與聽覺的創作型態。但是，當表演藝術的作品進入美術館或當代藝術使用表演做為創作形式，它所代表的意義究竟是什麼？也許從作品所屬的展覽脈絡來觀看，始

能談出表演藝術進入美術館，或美術機構推動展演式展覽的意義。

在「真真：當代超常經驗」一展中，河床劇團的「開房間計劃」首度進入北美館。在為期近四個月的期間，以每天十場、一場限定一位觀眾進入的方式演出。劇場進駐最大的改變，就是顛覆觀眾在美術館的觀展經驗。觀眾從原本主動性的觀看，轉為被動性的觀看，他們在既定的框架下接收展場空間與演員給定的訊息，進一步地被暫時性抽離展場與現實生活空間。這樣的斷裂，喚起觀眾對於日常生活的意識，在獲得全新感知經驗的同時，亦從中發現得以檢視自身日常的機會。2013年底在台中國美館的劇碼，同樣是呼應該屆亞洲雙年展的主題「返常」，從郭文泰〈more than this〉那個封閉如棺材、讓觀者不知身在何處的箱子，到何采柔〈半透明的〉最後被拖曳開來的房間，都在創造一種巨大的、與日常斷裂的經驗。劇場進駐白盒子，既是創造出「違反日常」的體驗，同時也是讓觀眾獲得「重返日常」的機會。

另一件進入美術館的作品，是於北美館舉辦的「愛麗絲的兔子洞」一展中，由謝杰樺與董怡芬合作的〈日常編舞〉。〈日常編舞〉並非如表面上看來是將舞蹈拉進美術館展場演出的作品，兩位藝術家借用舞蹈的概念、形式與框架，以舞蹈包裹觀念性的內容，將美術館展場轉變成為表演舞台，以觀念驅動觀眾的身體。在〈日常編舞〉中，觀眾得戴上耳機、按照所聽到的指令在限定的舞台空間中舞動肢體，而唯有當觀眾上舞台與作品互動（接受創作者的指令）的當下，作品才真正成立。當然，觀眾（指令執行者）不同，也構成不同



的舞碼，這使得作品的面貌不斷地變動，並且存於每個動作執行的當下以及觀眾參與作品的時刻。〈日常編舞〉同時踩在視覺藝術與舞蹈藝術的兩端，它推向兩者的邊界，並拋出「這是舞蹈，還是觀念藝術」的問題，以及，舞蹈是否能做為雕塑群眾的工具？

## 關係、情境的重新建構

在 2013 至 2015 年間，北美館與國美館先後邀請表演藝術作品進入美術館，此一風潮亦影響到年輕的藝術創作者。除視覺藝術家何采柔將自身的劇場經驗帶進當代藝術場域，表演藝術團體「明日和合製作所」也開展出注重關係式的創作模式。何采柔的創作，包括在國美館展出的〈半透明的〉、北美館的〈某日〉，皆是以一對一的形式，讓作品一次只服務一位觀眾。作品在美術館中建構出一個被嚴格限定的情境，觀眾進入作品，受裝置或演員引導並且調度感知。沉浸式的體驗設計，在稀缺而獨佔的情境特質下更為突顯。這樣的創作型態反轉作品與觀眾之間的主被動關係，原本靜態、被動、受觀看的作品，反過來具有調度觀眾感受的動能。成立於 2015 年的明日和合製作所，由洪千涵、張剛華和黃鼎云所組成，他們在成立初期的幾件作品，強調關係式的展演情境。比如在寶藏巖國際藝術村的作品〈獨身澡堂〉、〈日夜旅舍〉、〈做一頓飯〉等，分別以不同的形式探索位置和情境相異的觀眾，在藝術家所設定的規則下，能如何產生動態關係。體驗作品的過程中，藝術家僅僅是做為情境建構者，而觀眾自己或是與另一名觀眾，則成為彼此的見證——作品的存在，緊密繫在依循作品而成立的關係之上。明日和合製作所在北

美館的「社交場」一展中，透過機制與情境設定，將觀眾納入成為劇場元素的一部分。〈等待果陀〉讓觀眾排隊抽號碼牌，依序等待進入一個巨大的帳篷，作品本身的等待成為作品展演情境的一環，又恰如其分地呼應了「活展示」（live exhibition，也稱活演出）的概念。此作品也正說明劇作在美術館的展示，是如何能因機制、場域設定的不同而造成巨大的差異。2015年與2017年，北美館策展人蕭淑文先後策劃「愛麗絲的兔子洞——真實生活：可理解與不可被理解的交纏」以及「社交場」。她對於此類以活演出為主軸的展覽模式，描述為：「……朝向一種開放架構的展演模式，而不是『展示』和『觀看』二元對立的典型模式。……」<sup>1</sup>在其文章中，明確指出此類創作將觀眾納入作品一環，並且強調互動關係與情境框架建構。

2020年，由蕭淑文與耿一偉所策劃、在北美館舉辦的展覽「藍天之下：我們時代的精神狀況」（簡稱「藍天之下」），以及在C-LAB台灣當代文化實驗場所推出，由莊偉慈、王柏偉、林人中所策劃的「Re: Play 操／演現場」，從不同的角度切入探討現場藝術的各種面向。兩個場館在前一年（2019年）與紐約Performa雙年展合作，推薦台灣藝術家向Performa提案，最後由鄭淑麗、蘇匯宇、周育正、黃博志和余政達獲選。其中蘇匯宇、余政達的作品在上述兩個展覽中延續既有的概念，在台灣的展覽中重現。無論是與Performa的合作或是在機構中的演示，現場藝術的展演創作從規模、形式乃至於觸及的議題，都在這兩個展覽中展現前所未有的量能和面貌。就策展的結構和觸及的面向來看，「藍天之下」旨在「創造一個參與式的公共領域，藉以投射當代社會境況甚至是大

膽剖析、預設個人、社群、環境與世界的關係網絡。」<sup>2</sup> 策展人蕭淑文與耿一偉將展覽主題視為一個事件，邀請十二位／組藝術家在北美館中的創作，既是回應該年 COVID-19 疫情爆發後當下的生活景況，亦是期望藉由作品「協助觀眾看到原來沒看到的世界狀態」。<sup>3</sup>

「Re: Play 操／演現場」由三位策展人共同策劃，以「操演」(performative) 為概念，各自以展演現場、檔案現場、推衍現場為子題，從展演的動能和述行性、檔案與歷史重述，以及工作坊和時延性演出開展現場展演的可能性。展覽由十六位／組藝術家，從歷史、空間、身體感知等不同面向，從現場裝置、表演、聲音裝置、影像裝置、檔案展示、工作坊組織，探索現場藝術的各種可能。展覽綜合對身體社會史的考察，以及從操演開展所產生的能量，藉由表演本身具挑戰正典的能動性，以每一次的表演重新閱讀歷史檔案、挑戰既有觀念，以及反轉日常生活感知。<sup>4</sup>

## 現場藝術的特質及其可能侷限

從上文的例子，我們不難察覺到在這類建構情境式的、異質空間式的創作，藝術家藉以反轉、探測公／私、日常／非日常的界線，又或者以作品帶給觀眾新的體驗。回顧美術史，1970 年代包括激浪派與偶發藝術的藝術家，分別透過具有表演性的行動或擷取日常生活元素做為創作的框架，可視為表演藝術進入美術館或視覺藝術創作的先聲。然而在當代，表演藝術進入美術館、被納入當代藝術的展覽架構時，劇場或舞蹈的演出就已脫出原本的脈絡，被截斷成為探測日常、



創造特殊感知經驗的獨立作品。在夏儂·傑克森（Shanon Jackson）的文章中，她以阿圖瑟（Louis Pierre Althusser）使用「呼叫」（hailing）與召喚（interpellation）為例，揭示現場藝術的創作如何透過關係式、情境式或展演的運作，徵召觀眾的意識。<sup>5</sup>這也許能描述此類展覽在策展人、藝術家、作品與觀眾之間緊密連結的特性。

劇場與舞蹈進入當代藝術場域，經威尼斯雙年展、performa 雙年展的推動後，儼然已成一種潮流。一開始，也許與視覺藝術圈（美術館、策展人與藝術家等）思索如何以展覽、作品或空間為平台，提供觀者去觸及新的體驗有關。然而經過歷年來的推動以及作品積累，現場藝術的實驗性變得更加清晰，無論是作品的「限時限地」與難以再現的特質（或稱稀缺性），或是觸及機構資源的調度、收藏作品的討論，在過去十年間，它已成為台灣當代藝術發展中不可忽視的創作形式。最後，由於現場藝術在製作上需要投注的人力與經費具有一定規模，這也可能成為此類創作發展的侷限，此類創作是否會因此受限，是接下來值得注意的地方。

\* 本文部分內容為筆者替《PAR 表演藝術雜誌》第 276 期撰寫的文章，全文在此基礎上補增 2015 年後的展覽及創作。

- 
1. 蕭淑文，〈社交場——關於展覽和表演並進的激進表態〉，[http://www.itpark.com.tw/people/essays\\_data/190/2371](http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/190/2371)。
  2. 蕭淑文，2020，〈藍天之下：我們時代的精神狀況〉，《藍天之下：我們時代的精神狀況》，頁 4。
  3. 耿一偉，2020，〈如何在藍天之下打出一個洞〉，《藍天之下：我們時代的精神狀況》，頁 12。
  4. 莊偉慈，2021，〈重演的力量：探索操演的能動性〉，《Re: Play 操／演現場》，頁 19。
  5. 夏儂·傑克森，2021，〈展演式策展如何展演〉，《邁向操演時代：展演作為策展策略》，頁 27-28。