

「策展」（curating）可以說是近年表演藝術界的關鍵字，無論是原先在藝術節的藝術總監（artist director）、節目策畫（programmer）、製作人（producer），皆普遍開始轉而自稱「策展人」（curator），藝術節的策劃與製作，也開始因「策展」一詞的興起，開始著重更多概念與論述的操作。

這樣的轉變，並非僅是用語（terminology）的差別，而更意味著藝文生態的轉變：當從視覺藝術而來的「策展」一詞，在表演藝術界被大幅流通與挪用，此不僅意味著視覺藝術與表演藝術的交織，正大幅改變藝術的樣貌，藝術社群之間的跨領域對話、連結、協商，也開始被視為藝術不可或缺的成分，相較於藝術總監，「策展人」被賦予了更多促成不同社群之間彼此連結的任務。正如美國表演學者Bertie Ferdman所言，21世紀的表演藝術策展，開始讓策展行為不再發生在創作之後，而是時時伴隨著創作的發展。換言之，「策展」的出現，讓當代表演藝術節從「收藏」（collection）作品，轉變成了「委製」（commission）創作。¹

策展最常被提及的字義，是關心、療癒、照顧（care），深度涉入創作過程的策展人，其「照顧」的範圍正在不斷擴大：當代表演藝術的策展實踐，早已超越以表演作品為核心的策畫工作，策展人透過組織和製作藝術節，與文化領域的藝術家和工作者密切合作，並從中建構藝術史和文化論述，有時也出版與出席各類文化活動。策展開始被視為中介，策展人藉由聯繫著藝術生產與社會結構，讓人類、日常生活、社會、歷史之間，透過藝術得以產生互動並發酵。²

同樣的轉變也可見於台灣：在2013年表演藝術雜誌〈創造藝術？服務藝術家？——「關於策展這件事」座談摘要〉一文裡，策展人耿一偉與林人中，談及策展所負責的工作內容時，便發生了「節目揀選」與「藝術生產」的兩種理解；耿認為策展人的主要工作為找節目，林則認為策展是以藝術性概念先行的方式，與藝術家進行個別與整體的相互生產，以此開展出關於空間美學與創作方法等相關討論³。

2018年，表演藝術評論台所辦的「國際生產，臺灣製造——全球脈絡下國際藝術節策展及其市場」講座裡，策展人鄧富權與台中歌劇院首任藝術總監王文儀，對於策展的理解也相當不同；鄧自我定位是「製作型策展人」（producing curator），是一與藝術家相互對話、閱讀與交流的角色，主要任務是透過創造（creation），讓策展人、

¹ Peter Eckersall, Bertie Ferdman, eds., 2021, *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating are Intersecting in the Contemporary Arts*. Routledge.

² Peter Eckersall, Bertie Ferdman, eds., 2021, *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating are Intersecting in the Contemporary Arts*. Routledge.

³ 王顯燁，2013，〈創造藝術？服務藝術家？——「關於策展這件事」座談摘要〉，〈PAR表演藝術雜誌〉，第252期。

藝術家、場館、觀眾能共享對未來的想像。王則以「編輯」、「總鋪師」等比喻來形容策展人，認為策展最終需要呈現的仍是節目，策展人需透過精密的規劃與行銷操作，讓藝術家的作品能在最佳安排中，與觀眾相互理解、溝通、與交換意見。⁴

然而，近兩年針對表演藝術策展的討論，開始出現明顯轉向：相較於節目揀選與製作，被談論越來越多的，是如何將策展作為一種藝術與知識生產；戲劇構作陳佾均在〈小型策展、聲音、參與：21世紀以來台灣劇場的異質實踐〉一文中，分析了再拒劇團「公寓聯展」、飛人集社「超親密小戲節」與河床劇團「開房間計畫」，並認為此三個具代表意義的小型策展計畫，相較於劇院型的策展，更著重在「組織不一樣的公共」，以此發展出各具適應性的策展策略，也共同推動了對展演形式與自我培育的想像和實踐⁵。

2021年，表演藝術雜誌所策劃的策展專題，更直接以標題「成為巫，知識與體感的再製造」，明確定位策展人是一中介者、媒合者，或稱，巫者。在該文中，無論是策展人游崑所稱「當代策展人是文化生產鏈的『中介者』」，或是策展人林怡華認為「理想的策展人像巫師……巫師不只作為多重世界的中介者，更是屏除視障穿越虛實的揭示者。」⁶，都顯示「策展人」在台灣，已不再被視為節目的揀選者與安排者，而更被普遍視為一涉入創作過程與知識生產的角色。

此轉變無疑是密切貼合著全球表演藝術策展實踐的趨勢，尤其當策展開始被積極納入藝術生產的過程當中，策展人也就被普遍期待，可以透過策畫藝術節，直面當代的關鍵問題，如階級、環境、性別問題等，並從中開闢新的途徑，拓展藝術的能動性（縱使此藝術能動性時常被過度樂觀地看待）。社會運動常用的詞彙，開始與當代表演藝術的策展論述高度重疊，例如改變、勞動、反身性、邊緣、意識形態和政治。策展，開始被視為是改變觀點、開闢新的可能性的途徑，邀請觀者進行批判性閱讀，思考世界與自身的關係，同時也積極鼓勵觀者在意識與行動上能夠產生參與。換言之，策展，成為了一項政治行動。

當然，將藝術作為政治行動，這個想法並不新奇，藝術史上總是不乏藝術家持續用創作在探索、呈現政治主張。然而，當代表演藝術策展所涉及的層面是更為組織

⁴ TT不和諧開講2018·第四講，「國際生產，臺灣製造——全球脈絡下國際藝術節策展及其市場」，<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=30845>。

⁵ 陳佾均，2020，〈小型策展、聲音、參與：21世紀以來台灣劇場的異質實踐〉，國藝會補助成果檔案庫。<https://archive.ncafroc.org.tw/moderndrama/paper?id=4028880e74c00d660174c44d08870004>。

⁶ 周伶芝主持、張慧慧整理，2021，〈成為巫，知識與體感的再製造——策展人林芳宜 X 游崑 X 林怡華〉，《PAR表演藝術雜誌》，第342期。

性的，且往往涉及到機構、地方政府、國家的規模，於是，相較於藝術家的創作，策展所需要的是更多的協商、變通與靈活的展演操作。尤其，表演藝術策展在本質上，是集體的協作，協作，不僅意味著將數個世界聯繫在一起，更是藝術、社會、政治會產生密切碰撞的所在，異議、對抗、緊張、窒礙難行，便往往是策展過程的常態。於是，當策展作為具有政治性的實踐，要如何去達到異議與合作相互並行，形成一具有意義的連續體，此是當代表演藝術的策展人，皆需拿捏的課題。

相較過往的藝術節製作模式，當代表演藝術策展實踐，確實具有更加顯著的政治性格，然而，同樣不能忽略的，是策展在表演藝術生產體系裡所引動的變化：「策展作為中介」，固然有其在方法上的積極意義，卻也無法忽略作為中介者的策展人，開始成為藝術生態的關鍵守門人與資源分配者。具有論述優勢的策展人，不僅開始成為塑造當代表演藝術的強勢角色，其背後一小撮的專業人士網絡，也成為決定什麼樣的藝術可以被看見、被鼓勵與被資助。經由此守門人機制選中的藝術家，便容易從中獲得關注，並進而累積資金與職涯⁷。

由於這些關係的運作方式通常並不透明，也具有一定程度的排外性，無論在創作、製作或相關資源分配，都容易在創作者、評論人、評審、藝術管理者、場館、藝術市集、經紀人之間打轉，形成封閉的迴圈。因此，由「策展」為核心所創造出的藝術品味與論述，很容易成為具壓迫性的話語權，尤其當裡頭運作的關係是如此屬於特定人士，當代表演藝術所聲稱的解放、平權、公共性，往往在製作與策劃過程中，很容易諷刺地成為表裡不一的言詞。

除此之外，當代表演藝術的策展實踐也時常面臨到幾種批評：一是認為作品裡所謂的批判意涵或基進主張，是來自策展人的刻意放大，換言之，策展人時常為了將藝術合法化為替代性的政治動員或未來預演，因而時常超譯作品本身。另一種批評，則是策展人所疾呼的自由與社會正義，正是因為藝術在廣義的社會變革上，是十分無力的，尤其策展時常面臨到的特殊難題是，當策展人想要透過藝術「照顧」社會中不平等與邊緣之處，然而，藝術作品往往就是在策展人所批判的體系中所生產的⁸。

以上的批評，便是在策展人在種種實踐中，需要不斷回應的問題：如何在承認藝術生產關係的自覺中，試圖協商出相對可行與公平的路徑？如何透過規劃、呈現表演，用不同的策略讓表演被接收，同時應對多種形式的商品化陷阱？如何在無可避免鑲嵌在機構、投資者、藝術家、資源分配者網絡的處境中，策展仍能維持獨立性與批判性？如何在觀看與製作來自不同群體的表演時，不會變得具有排他性或審查性？

⁷ Dena Davida, Marc Pronovost, Véronique Hudon, and Jane Gabriels, eds., 2019, *Curating Live Arts: Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*. Berghahn Books.

⁸ Peter Eckersall, Bertie Ferdman, eds., 2021, *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating are Intersecting in the Contemporary Arts*. Routledge.

另外，在後疫情時代，對策展而言的迫切課題，無疑是如何重新界定「藝術節」與觀眾的關係：自1947年舉辦以來首次取消的愛丁堡國際藝術節，藝術節總監 Fergus Linehan 便反思即將發生的變化：「在過去 30 年左右的時間裡，藝術節很容易被框定是為了廣泛的經濟復甦與城市觀光……舊的藝術節舉辦方法，僅僅是品牌行銷的練習，對於環境或藝術的真正價值來說，已不再具有可續性」⁹。換言之，在疫情發生前，「藝術節」與新自由主義的過量生產、全球移動、城市品牌與行銷，總是過從甚密、相互共謀的雙生體，然而在旅行受限、國家邊界聳立，同時公眾更重視環境永續的後疫情時代，「藝術節」要如何說服公眾，社會仍然需要藝術所構成的節慶，這或許是目前極需策展人們將「藝術節」重新概念化的思考方向。

當策展成為當代表演藝術裡不可忽視的軸線，或許我們此時所需要的，除了多樣的策展論述與實務經驗之外，更是將策展問題化與脈絡化的研究視野，於是策展能成為方法而非品味，以讓我們去思考、評論與反省，當代表演藝術策展所深刻改變的藝術生態與主體生產樣態。

* 本篇文章同步發表於台新Artalk：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/wmh/2021123104>

⁹ Peter Eckersall, Bertie Ferdman, eds., 2021, *Curating Dramaturgies: How Dramaturgy and Curating are Intersecting in the Contemporary Arts*. Routledge.