

調查研究報告

文/張懿文

本計畫爬梳從 1960 年代以來後現代舞中傑德生舞蹈劇場實驗與極簡主義藝術的歷史脈絡，探討從「編舞」轉向「日常生活」的重要性，並探討現場藝術在空間、時間與觀眾參與之間的關係，並觀察這樣的美學概念，對視覺藝術領域和舞蹈藝術領域所產生的知識性關係。並檢視在台灣現場藝術對主流文化的反抗，在身體規訓的歷史性考古，身體的行為和社會約定成俗的習慣之間有密切的關係，而筆者認為當代表演藝術提供了反抗既定身體規範的可能性，本研究將身體放置在台灣跨領域藝術史的脈絡中，以此展開以表演為基礎探查台灣文化研究的新基礎，透過將身體在演出、展覽的探查，與跨文化理論的研究並置，以此探究性別、階級和殖民認同在全球化資本主義情境中身體的顛覆能力。

研究問題

本研究包含來自舞蹈理論和文化批判研究理論兩個面向的觀點：

一、舞蹈理論的觀點：

以歷史脈絡而言，在談論現場藝術時，大多論述多談及視覺藝術脈絡中，對傳統藝術的超越，強調當下的、現場真實性、與非戲劇形式的表演方式，回顧現代藝術史，藝術家杜象在 1957 年發表了《創造的行為》一文，便為他的藝術品提出一項重要的理論基礎：「參與式創作」。他強調了觀眾參與與回應創作的重要性，因為「沒有觀眾參與，作品也就沒有完成」（Duchamp, 1957）。杜象雖強調觀眾「參與」的重要性，但他並未邀請觀眾共同創作，而是把自己的參與當成主軸。二十世紀下半以來強調社會政治性與觀眾參與的當代藝術創作盛行，然而，另一個在舞蹈史上的面向，特別是後現代舞到傳統中，對「過去美學觀念的「引用」（citation）或重新詮釋，經常被研究者所忽略，筆者以為，對現場藝術的討論，除了對視覺藝術脈絡的理解外，也要能夠對「引用」這個概念，包含對舞蹈史和藝術史的「重新詮釋」（replay），包含了對個人記憶的重演和重新想像（Butte&Maar&McGovern&Rafael& Schafaff, 2014），進行重新的理論爬梳與討論。

後現代舞蹈對現場藝術的發展，有著重要的影響，卻是經常在現場藝術論述中被忽略：1960 年代，在紐約曼哈頓格林威治村的傑德生教堂中，編舞家如伊凡·瑞娜（Yvonne Rainer）、史蒂夫·派克斯頓(Steve Paxton)、露辛達·蔡爾茲(Lucinda Childs)、翠莎·布朗(Trisha Brown)、西蒙·佛提（Simon Forti）等人，向前衛音樂家約翰·凱吉(John Cage)的學生學習編舞，演出打破舞蹈和視覺藝術之間的界線，專注於動作本身隨機性和空間性，他們也因此重新定義了舞蹈的可能性，而翠莎·布朗和伊凡·瑞娜，也啟發了許多當前著名的現場藝術家，如前文所述的法國藝術家薩維耶·勒華（Xavier Le

Roy)，也曾表示深受伊凡·瑞娜 (Yvonne Rainer)的影響¹。伊凡·瑞娜後現代傑德生舞蹈運動(Judson Dance Theater movement)的領導者，這場運動發展於風起雲湧的六零年代，受到如「偶發藝術」(Happenings)、「事件」(Events)等視覺藝術運動的刺激，在傑德生教堂的實驗創作打破舞蹈和視覺藝術之間的界線，拒絕現代舞中的戲劇性和精神分析情緒表現，專注於舞蹈本身隨機、日常和抽象動作特質，重新定義了舞蹈的概念，而瑞娜是這場後現代舞蹈革命中的核心人物，她在 1965 年發表了著名的舞蹈宣言(dance manifesto)，認為後現代舞「反對奇觀、反對炫技、反對變形、戲法與偽裝、反對舞星形象魅力、反對英雄與反英雄形象、反對牽涉表演者或觀賞者、反對風格、反對陣營、反對表演者對觀眾的引誘、反對動人與感動」，這種革新精神，為當代舞蹈開啟新的方向，同時，也對當代現場藝術造成重要影響。也因此，從舞蹈史的立場起始，本計劃意圖將對現場藝術的理解，重新回到後現代舞蹈史的脈絡，從後現代舞、編舞、身體和表演等概念出發，研究當代藝術空間中的表演與身體藝術。

二、文化研究探討中的身體能動性(agency)與身體政治：

在全球化的脈絡下，表演藝術與視覺藝術的界線逐漸消弭，而跨國與跨文化的合作也成為常態。以北美和歐洲為主的西方世界與非西方世界的藝術合作也廣受大眾歡迎的今日，這些跨界演出的藝術活動中，是否也有後殖民、東方主義和身體的展現之議題？在表演研究領域，學者認為跨文化表演可以傳達不同文化間的平等交流，但這樣的論述卻沒有考慮到後殖民處境和全球資本主義擴散下的政治議題 (Bharucha, 2000; Foster, 2011; Kwan, 2014)。這些批判的論述並沒有提出在東亞情境中，非西方的跨文化、跨領域表演藝術活動與在地政治性的關聯，若缺乏這樣的探索，談論跨文化表演研究也只能是在國家範疇之間重複所謂平等的話語。

由這兩個觀點出發，筆者提出以下研究問題：

(一) 從舞蹈理論面向而言：當舞蹈從表現轉換成一個觀念手法，舞蹈用一個「非展演」的姿態和觀眾接近時，何謂屬於舞蹈的看法？在美術館中表演的舞蹈作品，能夠帶給「以時間和空間為主」的裝置藝術，或不熟悉表演的觀眾什麼樣的新刺激？此類型的作品要如何去表明自身的意義？

(二) 從美術館空間而言：美術館是否開始對「以時間為創作中心」的藝術形式產生更多興趣？為了重新定義以時間和以空間為基礎的表演藝術，在「以時間為基礎」(time based art)的藝術是如何在美術館的空間中設計、製作、生產和保存？除了提供場地、空間和不同的觀眾群之外，美術館能為舞蹈創作提出什麼樣的新想像？

(三) 從場館的經營策略與製作脈絡而言：博物館或劇場的結構框架，對感受這些演出的知覺和評估產生怎麼樣的影響？在美術館的既有架構下，編舞家和舞者如何在表演中勞

¹ 在筆者與 Xavier Le Roy 對談時得知

動？又是什麼樣政治、社會、經濟、或是知識論述上的可能，讓舞蹈表演成為美術館的新寵兒？

（四）以觀者的參與角度和奇觀凝視的議題而言：策展人、創作者、觀看者和表演者的能動性，讓人思考暫時性（temporality）與操弄參與（modes and assignments of participating）過程中產生何種哲學意義。觀眾如何接受因為舞台或展廳的形式不同，而產生的不同表演結構？表演的界線究竟在何處？表演的現場性可以發生在何時？當參與者自己就是表演者時，這樣的演出還可以算是劇場的概念嗎？

從以上提問出發，本文爬梳從 1960 年代以來後現代舞中傑德生舞蹈劇場實驗與極簡主義藝術的歷史脈絡，探討從「編舞」轉向「日常生活」的重要性，並探討現場藝術在空間、時間與觀眾參與之間的關係，並觀察這樣的美學概念，對視覺藝術領域和舞蹈藝術領域所產生的知識性關係。並檢視在台灣現場藝術對主流文化的反抗，在身體規訓的歷史性考古，身體的行為和社會約定成俗的習慣之間有密切的關係，而筆者認為當代表演藝術提供了反抗既定身體規範的可能性，本研究將身體放置在台灣跨領域藝術史的脈絡中，以此展開以表演為基礎探查台灣文化研究的新基礎，透過將身體在演出、展覽的探查，與跨文化理論的研究並置，以此探究性別、階級和殖民認同在全球化資本主義情境中身體的顛覆能力。