

# 當言語得到身體：

作為事件的講述表演\*

## When A Speech Acquires Its Body:

Lecture Performance as An Event

張紋瑄  
CHANG Wen Hsuan

國立臺北藝術大學美術學系博士生  
Student of PhD Program, Department of Fine Arts,  
Taipei National University of Arts.

\* 本文承蒙兩位匿名審稿人給予十分寶貴的意見，謹此致謝。

### | 摘要 |

儘管「講述表演」(lecture performance)在近年逐漸成為常見的藝術實踐，但在面對此一結合講述及表演的混種形式時，基於不同領域及實踐位置，所發展出的不同定義，經常造成評判上的誤解。講述表演的發展，咸認為同步於1960及70年代前衛藝術、機制批判及另類教育的發生，2000前後則迎來另一波高潮，本文藉由比較分析羅伯特·莫里斯(Robert Morris)《21.3》(1964)及薩維耶·勒華(Xavier Le Roy)《情境產品》(1999)兩件講述表演的經典作品，並回顧講述表演近年論述方向，在將「講述—表演」視為寄生關係的視角下，三分為「影像—言語—身體」，並裂解出其他組配：「言語—行動」及「論文—電影」，藉此，試圖在將講述表演視為當代藝術流行趨勢，或上個世紀歐美觀念藝術的遺緒之外，提陳以美台團辯士作為台灣講述表演的另類起源的可能性。

**關鍵詞** | 講述表演、辯士、寄生、言語行動理論

## | Abstract |

Following the gradual acceptance of "lecture performance," the mixed origin of a lecture performance has also resulted in misjudged and insufficient reading due to a disciplinary-bonded position of reciprocity. The emergence of lecture performance has been widely seen as a concurrence of the avant-garde movement, institutional critique, and alternative pedagogy proposal in the 1960 and 1970, which follows with another resurgence around 2000. Through comparative reading of two iconic works of lecture performances, namely Robert Morris's *21.3*(1964) and Xavier Le Roy's *Product of Circumstances*(1999), the essay revisits the discursive development of lecture performances in recent years. By positioning "lecture-performance" in a parasitic framework of intersubjectivity, the paper examines the tripartite structure of "image-speech-body" as well as other assemblages: "speech-act" and "essay-film". The essay aims to propose an alternative genealogy of lecture performance in Taiwan by considering the role of *Benshi* facilitated through activities of the Taiwanese Cultural Association.

**Keywords** | Lecture Performance, *Benshi*, Parasite, Speech Act Theory

2000 年之後，「講述表演」(lecture performance) 逐漸成為藝術家選用的熱門形式，在台灣，近年曾明確以此種名稱標定形式來發表作品的就有：陳界仁、王虹凱、何采柔、致穎及何亮璇、張紋瑄、施懿珊、鬼丘鬼鏟、李明璁、明日和合製作所、林宜瑾、再拒劇團等個人及團體，有些將「講述表演」視為最終作品形式，有些則作為階段性呈現的手段。在此類展演宣傳中，lecture performance 以「講演」、「講述表演」、「講座式展演」、「表演性講座」、「示範講座」等多種變體被翻譯，當 lecture performance 成為同形異義詞，各別形式名稱激起不同的內容想像，觀眾也因此常常會在經驗作品之後，生出「這是表演嗎？」或「這不算講述吧？」的疑惑。事實上，即使是在英文語境，performing lecture、lecture performance 或 performance lecture 有時也會被混用，<sup>1</sup> 面對這個尚待定義且持續邀請定義的名詞，若要準確地評述此類作品，不能僅將其以現階段流行趨勢來認識，首先有必要深究此形式所云為何。

面對講述表演，不同領域及實踐位置會發展出不同的定義，在絕大多數對此種形式「是什麼」及「為了什麼」的討論中，僅有的共識就是「講述表演為一種結合了講述及表演的混種形式」。講述表演之所以難以定義，或許從字源即可見一斑，若將講述及表演拆開，二者本身實則也可視為混種的實踐，前者直接指向了教育、知識建構、社會系統、學術研究、機制批判；後者直接指向了身體、行為藝術、行動主義、敘事理論、現場性，誠如詹妮·德克森 (Jenny Dirksen) 所言，講述表演結合了「講述」及「表演」二字，分別帶著各自的定義及歷史，<sup>2</sup> 因此，若要探問講述表演在實踐、論述上的可能性，就必須意識到此種形式本身正是作為混種的混種。

<sup>1</sup> 有些書寫試圖將 lecture performance 及 performance lecture 做出區別，前者透過語言遊戲，維持講述及表演之間的張力及辯證關係；後者則是將講述融入表演中，且此種講述內容並不帶有任何後設語言學的性质，例如 TED 演講即是一顯著案例 (Lima 2017)。

<sup>2</sup> Dirksen, Jenny. "Ars Academica—the Lecture between Artistic and Academic Discourse." Lecture Performance. Eds: Kathrin Jentjens, Radmila Joksimović, Anja Nathan-Dorn and Jelena Vesić. Berlin: Revolver Publishing, pp. 9–14.

## 什麼「講述」？為何「表演」？

藉由重新審視面對混種的混種形式時，當前觀眾容易有的誤解，得以讓講述表演重新作為事件而非類型被認識。常見的誤解即是當代藝術及表演藝術所指的「講述表演」並不相同，會認為前者的講述表演就是藝術家本人在現場，在預先規劃完成的場面調度中，使用簡報及其他影音材料，協助闡述已準備好的文本內容；而後者的講述表演——或是更常用的詞「示範演出」——則是表演個人或團體在最終演出之前，針對工作過程的階段性呈現，通常以一邊表演、一邊詮釋表演的方式進行，上述誤解因此很容易被延伸為：當代藝術在展場通常以錄像回放講述表演，因此此種講述表演不在意現場性（liveness）；表演藝術的終極目標是正式演出，因此講述表演的重要性在於提供回饋平台，而非作為作品。

若以講述表演的兩件經典案例——羅伯特·莫里斯（Robert Morris）《213》（1964）之於「當代藝術的講述表演」、薩維耶·勒華（Xavier Le Roy）《情境產品》（*Product of Circumstances*, 1999）之於「表演藝術的講述表演」——作為檢討此組誤解的參照原型，可以發現基於功能及創作領域的區分、定義方式，會多方限制了對講述表演的理解。1964年，羅伯特·莫里斯在紐約的 Surplus Dance Theater 對著一小群觀眾呈現《21.3》，在20分鐘的演出中，藝術家以藝術史學者的角色設定現身，穿著灰色西裝、繫著領帶，站在講台後，安靜的與自己預錄的音檔對嘴，以此「演講」歐文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）著名的《圖像志與圖像學》（*Iconography and Iconology*, 1939）第一章，表演過程中，藝術家精巧地透過肢體及表情的操作（如看天

花板、拿下眼鏡、抱胸、倒水等），讓延遲及雜音導致對嘴破局。《21.3》咸認為是第一場講述表演，其重要性不僅是給出此形式的早期歷史模型，同時也標誌出幾項關鍵原則，例如透過高度自覺地使用表演作為分析工具，以呈現時差的手段，使得諸如檔案及作品、呈現及媒介等對象的次序被異位（Frank 2013），除此之外，多重的反身性——談論演講的演講、談論表演的表演、談論藝術的藝術——也是《21.3》予講述表演的另一特性，內容上，選用文本與採取形式在面對「藝術的意義」命題上，屬於對立的邏輯，潘諾夫斯基在文中以街上友人抬帽示意為例，層層由視覺形貌到文化傳統拆解意義的組構方式，而莫里斯則「創造出使形式吞噬了內容的效果，並藉此使形式及內容的區別得以閉合，而此種區別正是潘諾夫斯基的論證依據」；<sup>3</sup> 作品名稱則戲謔地出自藝術家在杭特學院（Hunter College）任教的藝術史概論課程代碼，在舞台上演出藝術史教授的藝術家、與在日常擔任藝術史教授的藝術家，同時疊合在名為莫里斯的身體上，而此身體所處的時間點，正是藝術及對於藝術家的想像，由國家主導被大幅專業化、機構化、甚至男性化之時，專業化意味著為「誰可以說話」劃定門檻及階序，當 1960 年代的藝術專業工作者，被編碼為能夠嫻熟於演說的認知勞動男性主體，手工勞動則被視為是女性化的工作，莫里斯透過將學術演說重新連結上具身的身體，並展示二者的間差，使之成為對於新自由主義經濟下專業主義的解認同（disidentification）（Firunts 2016）。

儘管講述表演在今天經常被定位為表演藝術的子範疇，或是偶發藝術及行為藝術的延伸，但回視 1960 至 1970 年代前衛藝術實踐，若要理解上述莫里斯的作品、大衛·安廷（David Antin）的「說詩」（talk poems）、羅伯特·史

<sup>3</sup> Kimberly Paice. "21.3, 1994." *Robert Morris: The Mind/Body Problem* (exh. cat). New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994. 160.

密森 (Robert Smithson) 的幻燈片講述作品《帕朗克旅館》 (*Hotel Palenque*, 1969-72) , 或甚至是約翰·巴爾德薩里 (John Baldessari) 《我在做藝術》 (*I Am Making Art*, 1971) 等作品中的「說話」, 並不適合基於分類學來認識當時各種藝術實踐間的關係。事實上, 無論是對「說話」及其他表演形式的使用, 或是出版、參與式創作等方式的加入, 皆是對於逐漸建制化之藝術專業、藝術知識生產、展演空間的回應, 此種實踐逐漸呈現為跨越類型及媒體的計畫型跨領域創作, 目的是為了取消生產過程及接收之間、展覽及出版品之間的區隔 (Bauchmann 2012), 換句話說, 比起訊息內容本身, 資訊如何被生產、經驗, 過程又如何影響資訊成為創作核心。

在作為雕塑家、觀念藝術家、作家的莫里斯給出最初模型之後, 作為舞者、編舞家及分子生物學家的勒華在 1999 年的《情境產品》, <sup>4</sup> 可以說使得此模型更明確, 並標誌出為講述表演在 2000 年之後的風行。《情境產品》首次在 Podewil Berlin 演出, 舞台上講台、簡報投影、椅子及枕頭, 勒華首先搭配著顯微影像及數據, 講述了對致癌基因表現的研究, 以及個人生命歷程, 因為發現分子生物學的學術環境限制, 在繳交博士論文之後, 「逃到」舞蹈領域; 但在前期舞團徵試時, 因為「技巧不夠」不斷碰壁, 因而察覺到舞蹈的生產同樣與學術生產一樣, 不是為了研究與發掘, 而是順應全球經濟的規則, 但他仍然認為表演得以深入身體的經驗及再現問題。講述過程中, 勒華會在講述過程間離開講台, 走到舞台的另一側, 有時表演自己早期的舞蹈作品, 有時呈現話語內提及的參與項目, 表演的最後, 他說: 「或許理論就是生物學, 呈現理論就是講述, 而講述就是表演」。在《情境產品》的講稿及演出指示中, 勒華強調「表演必須盡可能將各個部分以事實的狀態呈現, 並

<sup>4</sup> 勒華的個人網站上解釋「情境」及「產品」所指為何: 「情境」是「在我著手寫分子生物及細胞生物學博士論文時, 我開始每週上兩堂舞蹈課。在我繳交論文並不再當生物學家已經過了八年[...]»; 產品則是「生物學作為理論。一場自傳性質的會議。我的身體作為社會及文化組織的原材料, 以及不可或缺之必要性的實踐」。 <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=5ff3b0bfa8cfe85dab0293c2ce0dd7ca7be0a037&lg=en>, 2021.1.8 瀏覽。

試著不強調任一面向，盡量不以諷刺、挖苦、浪漫化或其他會改變事實的方式來表演」。當觀眾面對著講述表演中，這具盡量剝離專業表演者訓練的身體，一方面，身體是表演過程中被觀看、被影像化、及被科學分析的的客體；另一方面，也是講述過程中思考、並創造出後設迴路的主體。

《情境產品》為繼後的講述表演提供更明確的作法參照，例如將自傳性質濃厚的第一人稱敘事穿插入講述課題中，以低度專業化的表演方式呈現，並佐以影像材料的使用等。儘管《21.3》及《情境產品》無論是在講述內容或表演形式都有差異，但比較 1970 年代及 2000 年之後的講述表演，最大的相似之處在於透過場面、影像——包含表演者的身體作為影像及其他影音材料——及話語的部署，反身性地創造出共存卻又互悖的訊息，並且透過形式上的混種及暴露過程的手法，使領域、學科的邊界在失效之時重新界定：一種角色（藝術史教授及生物分子學家）及其所代表的知識系統，正透過形象及話語在觀眾眼前生成，另一種角色的同時現身（藝術家及舞者）卻取消了它的完全變成或完整再現，講述表演中「敘事的身體性」及「身體的敘事性」相互成為悖論，相悖並不是為了否定或取代，而是暴露其生成（becoming），德勒茲如此描述悖論：「悖論是作為深度的消解而出現的，把事件擺在表面上，並在這個表面上利用語言」，事件、生成與語言屬於同一個空間，且「一切都在事物和命題之間的邊界上發生」。<sup>5</sup>將講述表演以事件（event, événement）來理解及經驗，會使前述誤解中的現場性／紀錄、過程／作品二分無效化，事件若不是才剛發生（has just happened）就是即將發生（is about to happen），永遠不會是正在發生（is happening）（Deleuze 1990），不僅抗拒著因果決定論及意義的限制，且為了與經驗主義及教條主

<sup>5</sup> Gilles Deleuze 著，陳永國、尹晶主編，《哲學的客體：德勒茲讀本》，北京：北京大學出版社，2010。頁 218。

義決裂，甚至必須扣除自所有經驗及與大寫一（One）的所有連帶（Badiou 2007）。換言之，即使「現場性」、「作品」可以作為討論講述表演的關鍵字，但「現場性」、絕非劃分劇場與影像的準則，「作品」也絕非劃分完成與未完成的尺規，在特定時空內藉由身體的在場，創造出「是……也是……」、「非……亦非……」的平面，講述表演不僅抗拒著被歸類為當代藝術或表演藝術，甚至抗拒著僅僅被視為藝術，或說僅僅在作品中被辨認出來。

## 從「言語—行動」到「講述—表演」

1960 到 1970 年代的藝術家、音樂家、詩人們為了抵抗建制化所採取的手段就是「跨」（trans-）：由空間到紙面、由雕塑到行為、由靜態到動態，此種跨越不可被誤認為，藉由引入他領域的知識及實踐以更新本領域，而是維持在領域「之間」移動，使得用以評判的單一既存價值及建構失能，因此，與其將「跨」的實踐理解程為了求新而啟程，不如說是為了逃逸而出走，黃建宏認為，「跨」主要表現在逃脫代表性（政治面向上）或再現性（美學面向上），只有微型化才能達成逃逸或反叛的立場，而微型化不僅調整自身尺度，更重要的是改變、深化脈絡性連結。講述表演的「跨」所體現的微型化，在於拒絕被歸類於特定領域，每次事件所催生的經驗，都生長出有別的參照系統，為了理解經驗，因而必須調動分屬在不同領域的概念，同時也基於此事件，在不同領域間部署出異質性網絡。因此，「『跨』不再只是一個態度或演出，而是自身就成為本體論或認識論的基進議題」（黃建宏，2004）。從 2000 年代末開始，有越來越多著述、展覽在處理講述表演的系譜，藉由

將講述表演標誌於「之間」——講述及表演之間、藝術及知識之間、個人及公眾之間，得以使一個領域得以向另一領域敞開，依據側重面向的差別，可分成並非截然二分的以下幾類：機制批判（Lima 2017, Archey 2009, Fraser 2005）、另類教育（Milder 2011, Firunts 2018）、知識生產（Dirksen 2009, Holert 2016）。儘管有些論者在討論中試圖突破既定創作類型的侷限，如 Ellen Blumenstein 首先區分出哲學、藝術及科學三個領域如何在各自學科框架下處理人與世界的關聯方式，並解釋，講述表演特別的場面部署，讓知識生產在藝術經驗的協同之下，在特定的時間、空間範疇中以「事件」被辨認，在此「知識」不再是科學領域中客觀、自足的真理，只有在主體主動投身遭遇事件之後，知識及知識被傳播的形式作為材料才會得到價值（Blumenstein 2010），但最終將講述表演指認為事件的目的，不過是為了將其建立為特殊的格式（format）。

為了展開講述表演的可論述性所進行的書寫成為雙面刃，當確立起實踐、分析的形制同時，「跨」的政治性也就喪失了，一如面對間離效果時，當今劇場觀眾早已有被挑釁的心理準備，觀眾在面對講述表演時，也逐漸意識到混淆藝術與知識的邊界，早已成為基本操作手法。曼努埃爾·利馬（Manuel Pessoa de Lima）觀察到講述表演的日益建制化：「認為講述表演『已經』建制化的說法，將會過度簡化了藝術及學術市場之間相互籠絡的機制，但固然地，講述表演也並無法對自身的價值穩定（valorization）免疫」（Lima: 2017）。面對機制批判不可避免的建制化，利馬認為，若要維持講述表演的模糊性，意即維持其僭越（transgress）的力量，則必須保留它的曖昧多義或是失敗的可能，以及永遠朝向開啟更多問題的特質，在此，觀眾的改變（也

就是對機制批判有所準備) 使辯證模型 (dialectic model) 讓位給對話模型 (dialogic model) , 前者假設的是一群中性的觀眾、接收者, 後者則以巴赫汀 (Mikhail Bakhtin) 、弗萊爾 (Paulo Freire) 的論述為基礎, 強調發話者不再擁有對於訊息的主導特權, 以及由下而上再意義化 (resignification) 的言語行動。為了維持講述表演的曖昧多義, 利馬將觀眾視為愈加重要的存在, 認為打開對話疆域就能保有開放度。但倘若限縮在僅以作品作為促發非日常對話發生的媒介, 最後導向的可能只是另一種作品詮釋方式, 離理想中「由下而上」的眾聲喧嘩甚有距離, 也因此這種策略僅能仰賴對觀眾能動性的暗自期許, 除此之外, 觀眾的改變遠遠不只是因為對形制的熟稔, 當代媒體社會中社群媒體使用的普及, 以及自媒體影響力的高升, 都讓觀眾越來越複雜, 當一位觀眾在面對講述表演時, 無法嚴格意義的專注, 並不是因為面前的演出在講台與舞台之間搖晃, 而是眼前正在說話的人與某些 TED 講者、百萬 YouTuber 的影像交互重疊, 換言之, 辨認困難並不是來自領域之間, 而是因為媒體早已讓日常經驗與觀看作品的經驗互相滲透。

當代數位媒體環境讓觀眾發生了根本的改變, 首先, 觀眾在作為觀眾之外, 同時**媒體使用者 (media user)**, 卡塞蒂 (Francesco Casetti) 在分析當代媒體社會中電影的「終結」與「復歸」時, 提及當電影已經不單只存在於電影院, 而是會必然地與其他媒體共生, 電影觀眾會在「不再是觀眾」 (no longer being) 及「仍然是觀眾」 (still being) 兩端擺盪, 電影經驗因此不再是由預設好的空間、機制所指定及給定, 而是由觀眾所定義及創造的經驗, 如果傳統上, 觀眾面對電影時正以凝視 (gaze) 中心化自己的視線, 以沈浸其中; 當代觀眾與電影的關係則是掃視 (glance) , 觀眾並不是將所有注意

力都給電影，而是同時進行著複數的行為、關注複數的對象，並在這之間跳躍，好比在電影之外，也同時注意著手機及環境正在發生的事，因此電影並不是唯一的關注對象，而是多種對象的其中一種，電影（院）不再是逃脫日常世界的另類方案，而是日常世界的延伸（Casetti 2015）。數位媒體不僅在時間、空間上製造出通道，也使媒體與媒體之間、作品與日常之間長出許多孔隙，「作為觀眾」不再只是意味著面對作品時——無論是電影、戲劇、舞蹈、當代藝術或是再也難以明指屬於何類的作品——打開眼睛觀看，而是同時帶著作為媒體使用者的經驗在感知對象物，意即作品不再只是可觀察、可分析的，更是可操縱、可存取並可持有的。其次，在媒體使用者的基礎上，社群媒體的使用以及自媒體的盛行揭示了當代觀眾的另一個面向，也就是同時作為**表演者 (performer)** 的觀眾。羅伯·卡佛 (Rob Cover) 藉巴特勒 (Judith Butler) 操演理論，分析社群網站如何影響主體建構及認同時強調，當使用者在 Facebook、Instagram、Twitter 上，自認為有意識地透過所有使用行為——包含設定個人主頁，及繼後的上傳、交友、留言等功能——再現自己，事實上，為了在接續使用上保持自我的一致性 (consistency)，這些操演事實上也正反向建構主體認同及自我，換言之，使用者的主體認同已經無法被二元地區分為「線上的虛擬身份」與「線下的真實身份」(Cover 2012)，同時，自媒體最大的影響，並不只是針對選擇當職業 YouTuber 或 Podcaster 的人，而是所有使用者都會在線上、線下的操演過程中，隱約地被「成名只要一則貼文」所制約，出生於 Web 2.0 場景中的世代，早已內建表演者及觀眾的雙重身份，假想的觀眾 (imaginary audience) (Elkind 1967) 不再僅是描述青少年心理，而可能是一人一生的當代生存處境，當自我操演才是要務，作品作為日常世界延伸的另一個面向，則是在於無論是何種媒

材、議題的作品，都只成為自我再現另加一條標籤（tag）的訊息材料。

同時作為媒體使用者及表演者的觀眾，指出了兩項要繼續探問講述表演的可能性及可分析性時，必須因應著調整的前提：首先，媒介之間的互相雜交、滲透，已經逐漸使得基於創作媒材區分的分析方式效度大減，若將講述表演當作待明確定義的類型來實踐、論述，一方面無法跳脫以機制批判之名行機制建構之實的僵局，另一方面，分析也會因為估量失準的觀眾特性而失效；其次，本身就是表演者的觀眾在面對作品時，作為比較感知經驗的參照，可能更多是來自日常而非作品，在此種差異化的對照中，作品被以經驗日常的方式感知，基於此，筆者提議同時開展另一向的迴路，也就是讓日常被以經驗作品的方式來感知。在此必須強調，「以經驗作品的方式來感知日常」並不同於「將日常指認為作品」，後者藉由將非藝術指認為藝術以觸發事件，透過重新定義邊界作為對抗藝術機制化的策略，從達達主義到觀念藝術都有不同層次的操作，甚至1970到1980年代的講述表演也屬此類，但誠如前述，數位媒體在改變觀眾之後，進而改變日常與作品的關係，透過強制賦予藝術之名，以達成批判目的的作法已不合時宜；前者則是意味著藉由感知作品的方式，建立對於日常背後的「做」——形式、內容、展呈、流通、論述等——的後設認識，使日常成為高強度的事件，只有在主體經過上述迴路同時經驗藝術與日常，二者才能在數位媒體時代重新有對話、批判的可能，而不只是互相消費。

講述表演之於「以經驗作品的方式來感知日常」這項任務，最大的潛力正是在於它與日常、所有觀眾共享的最小公因數就是「說」，一種使專業與業餘、日常與藝術、言語與行動等二分法問題重重的行動。奧斯汀（John

Langshaw Austin) 的言語行動理論 (Speech Act Theory) 得以提供對於「講述—表演」之「說」的另一種理解，他將行事話語 (performative utterance) 從陳述 (statement) 分離出來，<sup>6</sup>以和表述話語 (constative utterance) 比對：表述話語是與事實相關的資訊，因此會有真假值；行事話語儘管在文法構成上看似是描述句，這種「偽陳述句」則與真假無關，只會有合適或不合適的差別，在行事話語中，說出句子並不是在描述正在做的行動，而是「說話就是行動本身」(Austin 1962)。<sup>7</sup>在後續的推論中可以了解，與其說奧斯汀透過條件制定及字句類型羅列要將話語分類，不如說他從日常話語中，汲取長久被認為是錯誤或不準確的語言使用，來解構基於真假值被階序化的語言，最終，表述句事實上是行事句。在這層意義上，說話不再只與文法、句式構成有關，而必須將情境、話語的伴隨物 (如使眼色、皺眉)、語氣等無法在書寫語言中再現的特徵一併考量，只有「在完整言說情境中的完整言說行為是唯一實際存在的現象，也是我們只能力求闡明的現象」。儘管奧斯汀將話語從真假值解放出來，卻又以「嚴謹 (serious) 與否」排除了另一些話語，他認為，在創作 (如戲劇、詩歌、獨白等) 情境中的話語是「寄生」(parasitic) 在語言一般用法下說話，此種行事話語因而是空洞或無效力的，而這一點也成為德希達 (Jacques Derrida) 著手批判之處 (Derrida 1972)。

如果德希達及塞爾 (John R. Searle) 在論爭時，有機會將講述表演視為分析對象，或許兩人就得以基於此種既是日常也是創作的事件，更複雜地再開展言語及行動之間、文字及意圖之間的討論，而不會落於語言分析哲學及歐陸哲學兩派各執一詞。事實上，奧斯汀對於「寄生」一字的使用十分具有深意，塞爾在為之辯護時強調，寄生者並不比宿主不道德，這是個與邏輯依賴關係

<sup>6</sup> Performative utterance 在台灣有數種翻譯方式，諸如：「施事話語」、「做言」、「敘說」、「實行話語」、「踐行的話語」、「實行語句」、「施為話語」、「履行式語句」、「展演語句」、「展演的敘說」、「述形表達」、「述行句」、「展演性言辭」等，本文之所以採用的「行事話語」譯法，一則取自 2019 年出版的中譯本《如何以言語形式》；此外，奧斯汀對於 performative 的使用仍在語言哲學領域，在語言學中，the performative 多譯為「行事句」或「述行句」，並未如巴特勒談 performativity 時，同時強調語言性及戲劇性的特性。

<sup>7</sup> 奧斯汀提出幾個簡單的例子說明行事話語，例如：在婚禮上說出「我願意」、在船頭擊碎酒瓶時說出「我將這艘船命名為伊莉莎白皇后號」、在立遺囑時說出「我把我的手錶遺贈給我的兄弟」、「我跟你賭六便士明天會下雨」。但行事話語若要「合適」，則與一系列和程序、情境、執行、參與者等變因相關的條件有關。

有關、並不涉及道德論斷的描述，提出寄生的重點並非形象或象徵，而是指出這是「後者基於前者被定義」的關係組成（Searle 1977）。儘管塞爾對於依賴關係的指出，提供了理解日常話語及創作中話語的提醒，但對「寄生」的理解應該更為激進，不只是單向的依賴，而是如賽荷（Michel Serres）所強調，寄生關係是互為主體的（intersubjective），並非雙重與對立，而是多元與變幻，一切並非二分，而是「切三分」，<sup>8</sup> 第三者成為製造噪音及偏差的寄食者（Le parasite），只和關係本身建立關係（Serres 1980）。倘若日常話語及創作中話語是寄生關係，「以經驗作品的方式來感知日常」就不會是強硬彌合兩造的企求，因為「講述—表演」正因應著「言語—行動」闡明了自身真正的關聯模式：二者並不是形容詞與名詞的關係（「表演的講述」或「講述的表演」），也因此絕非形式與內容的關係，而是寄生、太過、旁近、超越或說潛（para-）。<sup>9</sup> 身體在場的重要性，因此不再只被菲蘭（Peggy Phelan）強調不可再現的現場性所價值標定，<sup>10</sup> 而是身體加入了「講述—表演」或說「言語—行動」的寄生關係當中，除了述說內容及可見的畫面之外，使其被「切三分」為「影像—言語—身體」，因此，面對著講述表演（或者意欲以經驗講述表演的方式來的日常），則必須認識到所有能與不能被語言捕捉的對象都呈現為多重：在「影像—言語—身體」三者互為寄食者的環境（milieu）中，彼此都正在生成可供理解的聲音，卻也在生成阻止理解的噪音：「影像」是「被言語、身體媒介化後的影像」、「言語」是「被影像、身體媒介化後後的言語」、「身體」是「被影像、言語媒介化後的身體」。

<sup>8</sup> 「『斬斷』的法語『trancher』源自中世紀『trincare』這個字，是通用拉丁語，意謂『切三分』」。Michel Serres 著，伍啟鴻、陳榮泰譯。《寄食者：人類關係、噪音、與秩序的起源》（Le Parasite）。台北：群學，1980／2018。頁 53。

<sup>9</sup> 一般 Para- 會被翻譯為「超-」（例如「超自然」paranormal）、「準-」（例如「準軍事」paramilitary）、「副-（或附-）」（例如「副文本」paratext）。黃建宏在翻譯美國印第安文學學者傑哈·維澤諾（Gerald Vizenor）提出的概念 Paracolonial 時，選擇以「潛」來翻譯 para-，「『潛』（para-）意指的是任何時間與位置都可能脫離既定象徵系統而出現、伴隨出現的關係與運作」（黃建宏，2019）。將 Paracolonial 譯為「潛殖」，以強調殖民、後殖民、反殖、去殖或脫殖論述都無法包含及解決的支配關係。

<sup>10</sup> 菲蘭強調表演的生命僅僅在於當下，即使重演看起來像是複製，仍然是帶著差異的複製，無法以錄影、文件化等方式被再現，否則就會成為並非表演的另一種東西，違背其本體論。Peggy Phelan. "The ontology of performance: representation without reproduction". *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 2013, p.146-166.

## 從「講述—表演」到「論文—電影」

透過爬梳講述表演現行論述方式及其侷限、重新定義數位媒體社會下的當代觀眾，以及藉言語行動理論及對「寄生」關係的深化，筆者試圖使講述表演作為事件不僅是在作品中被經驗，也得以在日常中履踐此種感知方式。之所以必須繞行至言語行動理論，以強調講述表演不僅是創作類型，正是為了在台灣討論講述表演時，擺脫歷時時間（Chronos）或必然會加諸的滯後非難，意即以「新舊」或「先後」來做價值排序，並以「進口」或「模仿」來理解藝術家對此的使用。面對「新事物如何進入這個世界」的命題，恰克拉巴帝（Dipesh Chakrabarty）引用德勒茲的分析，也就是「新事物」會通過偽裝及替蓋的手段，以「重複」的方式進入世界，他比較帝國主義的時間觀及反殖民主義者的時間觀，前者是以發展性時間（developmental time）或階段論（stadial）史觀作為基礎，是一種「尚未」（not yet）的時間；後者則反對此種時間想像，以「當下」（now）取代之，並將滯後轉為機遇。「當下」的時間觀也因此同時屏棄了庶民必須經過「政治發展」過程（或訓導）才能成為「政治性的（個體）」的發展觀，或許我們可以偷竊上述句式，並置換為「庶民不需經過美學訓導過程就能成為觀眾」。強調「以經驗講述表演的方式感知日常」，同時意味著在歷史中重新以「講述表演並非新事物」來尋找其偽裝及替代，藉此，才能夠在以《21.3》及《情境產品》作為講述表演的起源之外，平行地「發明」台灣討論講述表演的另一種起源參照，而文協電影放映隊的放映行動，即是筆者試圖提陳的另類起源。

在日本殖民統治台灣 26 年之後，台灣文化協會於 1921 年成立，在《台灣文

化協會會則》總則第二條上，雖宣示「本會以助長台灣文化之發展為目的」，實則上以民族自決為目標，為避免日本總督府的騷擾及禁止，許多政治活動皆以啟蒙運動的名義行之，在文協的啟蒙運動中，因應全島民眾差異極大的教育程度使用不同溝通媒介，印刷物（如發行會報及辦讀報社）、言語（如講習會及演講會）、影像（如電影放映或文化演劇），因為察覺到演講會等活動對於農民及勞動者而言有「論旨不夠徹底、效果不大完善的遺憾」，1926年組織活動寫真部（美台團），<sup>11</sup>開始訓練青年作為放映師及辯士（benshi）。儘管辯士經常以依附著電影而生的職業被理解，但若究其由來，辯士事實上更接近劇場的衍生物，早期電影放映機器被引入日本，並逐漸變成娛樂產品之後，因為機器、人力等高額成本，電影票的售價幾乎等於劇場售價，但早期電影的片長都只維持數分鐘，為了使觀眾覺得值回票價，則必須延長「表演」的長度，因此雇用解說員來解說電影：除了解說電影內容以及加油添醋強調異國風情之外，甚至會解說放映機的發明者、運作方式等，基於像是歌舞伎（かぶき）、能劇（のう）及文樂（ぶんらく）日本傳統劇場形式，「由影像及影像之外的話語共構完成敘事」對觀眾而言並不陌生，差異僅僅在於前者的影像是真人在現場演出，後者則是紀錄，因此，對於早期電影而言，與其說日本的電影比歐洲「更晚」，不如說觀眾仍然在看劇場，只不過是「現場」的變形版本。同樣的，表面上電影及辯士比日本看似「更晚」被引入台灣，但這些媒介及技術在美台團的使用中，再度成為既有現象的偽裝：既非電影放映也非劇場演出，而是演講會的變形。辯士在講解電影的過程中，經常蓄意地過度詮釋影像內容，以植入反帝、反殖及民族主義思想，<sup>12</sup>對觀眾而言，看到有人膽敢在臨監警察面前，以警察聽不懂的台語傳遞這些反叛訊息，成為一場政治事件：透過辯士對影像及語言的剝離，放映

<sup>11</sup> 「常務理事蔡培火早就著眼於電影的大眾宣傳效果，因此，從他母親七十歲祝壽時接受的賀禮中，提出一千三百多元，另外募捐三千多元，在大正十五年（1926）三月，趁擔任第七次台灣議會請願委員而上京時，購進放映機及宣傳用影片七捲回台，訓練協會中的年青人為解說人，從大正十五年（1926）四月開始，舉辦收費或免費的巡迴電影會。當時，在台灣鄉村，電影還很稀奇，加上解說者的諷刺又投合人心，每次都有眾多的觀眾，獲得預期以上的效果。因此，計畫再增設一班，蔡培火即於大正十五年（1926）七月，旅行東京及上海時，購進電影片五捲。歸台後，自八月起，開始巡迴放映。」王乃信等譯，《台灣總督府警察沿革誌》第二篇《領台以後的治安狀況（中卷）：台灣社會運動史第一冊 文化運動》，台北：海峽學術，2002。頁 213。

<sup>12</sup> 例如在講解《北極探險》時，卻談到英國佔領中國屬地的問題；或是講解《母子愛情》（或《母與其子》）時，「林秋梧繼續說：禽獸幼少的時候，皆受獸母的營養，至於大，自己就覓食起來。例如人類何嘗不是，但是有向覓食者社會不能供給牠的，或者有些供給牠，也不足以被人家…（被刪除）的現象，難道這不是悲慘的事嗎？所以對這種社會，若不及早講方法救濟，恐惹至沒有曙光變成黑暗的社會出來啊！遂被中止，全夜不許林秋梧再說。」〈嘉義文協影戲盛況〉，《臺灣日報》第 132 號，大正十五年十一月二十一日。

空間暴露出實際所處的社會空間，在這個套層結構（*Mise en abyme*）中，銀幕上的電影是一層影像，空間內發生的情事是另一層影像，演員及觀眾不僅都是放映空間中支配關係內的當事人，也是實踐、實驗此建制可以如何被翻轉的教育者及被教育者，只不過，沒有任何一種角色在演出中是穩固的，當反抗者的身份正在形成，臨監警察在場以及無法主動掌握影像生產的事實，使被殖民者的分身取消了前者的完整現身；而當殖民者的身份正在形成，對現場人民話語、行動無法全然掌握的事實，又取消了理想全然支配者的形象。在此，「影像—言語—身體」的部署使得講述表演「是……也是……」的特性找到早期範例，此種以啟蒙為目的的高度政治化事件，是劇場、是電影、是演講會，因而也是講述表演。

在此必須進一步說明，何以同樣有「影像—言語—身體」的部署，卻選擇美台團的放映行動，而非在 1980 年代中葉以降，台灣重要的左翼藝術表現形式報告劇。二者在形態上有兩項根本差異，首先是影像與言語的關係，其次則是言語與身體的關係。報告劇在台灣的出現，與王墨林、陳映真及《人間》雜誌的相關成員推廣報告文學有極大關聯，1985 年，王墨林在東京參加了事實劇場「不死鳥」劇團（*事実の劇場劇団「不死鳥」*）的演出，以「報告劇」的形式將「花崗事件」搬上舞台，製作出《怒吼吧！花崗》，隔年，王墨林及《人間》雜誌社將此劇引介進台灣，報告劇將佈景、燈光、表演等戲劇性元素都降到最低，台上的「演員」不用背台詞，臨場照劇本朗誦即可，因此所有人都可以立即登台，參與報告劇的演出，王墨林在《人間》雜誌《怒吼吧！花崗》特輯中，如此描述他對於本劇的觀察：

他們盡可能地抽離了戲劇性的元素，只用敘述性的臺詞配合著打在銀

幕上的幻燈片，深沉地營造出一個逼近真實的歷史空間。雖然所謂戲劇性的高潮因此而有所減弱，但相對地卻帶來一份廣闊、堅定的理性思考的力量。<sup>13</sup>

報告劇透過投映新聞紀錄、歷史檔案、或是當事人的照片，配合表演者的口白講述，或是當事人現場證言，使「真實」、「歷史」的重量直接被觀眾感知，因此影像（包含投影影像及當事人現身）及語言的關係，是作為彼此的證據被展示，基於「不容虛構」的準則，場面調度及表演方法並不是為了晃動明確訊息，而是協助讓訊息得以更有力地在觀眾身上作用、感知的手段；而「新聞性、即時性和時效性」則指明了報告劇的政治運動特性，相對於此，在作為事件的講述表演中，影像及語言是互相取消彼此的完整再現的。而在言語與身體的關係上，二者的講述都同樣不採取太戲劇化的呈現方式，報告劇之所以不強調身體語言的表達力，目的是為了讓每個人都可以成為這齣戲的參與者，不用嚴格的戲劇形式、不需要專業人才都能做成，陳梅毛以「四身當道」——「肉身」、「變身」、「顯身」與「附身」——羅列四種台灣小劇場表演體系路線時，將報告劇列在「肉身」，「主要是指演員的『中介』狀態，一種自己與角色之間，彷彿在翼幕旁 STAND BY 的狀態」（陳梅毛：1996），換言之，低專業度的表演仍然是表演，透過言語及身體使用所呈現的，也仍然基於「演員」與「角色」二分的邏輯。相較之下，講述表演中低度的表演張力，反而是因為二分已經不再可能，因為無論是哪個主體，都可能在下一刻被取消或替代，表演者講述中的第一人稱，再也無法被斷定是哪個「我」——或者說，這個提問正被「影像—言語—身體」三分的寄生關係所無效化，同時，正因為「我」並非定論，因此說出口的話語並非思想結論

<sup>13</sup> 王墨林。〈歷史斷層裡的哭聲〉。《人間》，第9期，1986，頁24-33。

的傳播，而是正在展示思想運動。

藉由上述比較，以寄生（para-）被串連的「講述—表演」在「言語—行動」之外，又得到了一組對應：「論文—電影」（essay-film）。論文電影與紀錄片之間的關係，近似於講述表演及報告劇的差異，若紀錄片是為了呈現事實及資訊，論文電影從艾森斯坦未能完成的《資本論》拍攝計畫開始，則一直是為了激起思辨，對阿多諾（Theodor W. Adorno）而言，論文（essay）並不被類型——藝術或科學——所框限，它本身就是一種混種形式（hybrid form），且其最內在的成文法就是異端，目的並不是宣稱真實，而是對正統思想的違背，使原先藏匿於對象中不可見的事物，透過運氣、遊戲及過度詮釋變得可見（Adorno 1958），漢斯·李希特（Hans Richter）在為早年論文電影定調的重要文章同樣強調，與紀錄片不同的是，正因不為客觀時間、空間的再現所限，此種影片得以使問題、思想甚至是觀念轉換為可被所有人理解的形式（Richter 1940）。除了再現不可再現者之外，論文電影的特性——主觀性（subjectivity）、關聯邏輯（associative logic）、異質性（heterogeneity）及反身性（reflexivity）（Elsaesser 2015）——似乎也與講述表演遙相呼應，尤其是在反身性這一點上更加明顯，二者在影像及聲音的關係上，都不是同一地互相佐證、核實，而是處在變動中製造互動及張力。

並列比較講述表演及論文電影會產生另一個激問：若作品從動機到目標都是呈現思想運動，如何標定「一件作品」的邊界？以陳界仁的《再現空白》為例，儘管活動海報上是標示為「電影表演」，但似乎也可以不僅將「作品」邊界劃定在一個多小時的表演，而是將閉幕論壇「迎向演算法和人工智慧時代實驗電影的曙光」也擴大劃入其中，使二者共同組成講述表演被辨認：將

藝術家坐在銀幕右後方念誦著個人故事及思辨、配以投影出來的黑白光點不斷將觀眾吞噬及吐出的總體場景，視為講述表演中投放的影像；並將藝術家在兩天後，透過《維摩詰經》推衍出來的兩種幻術的鬥爭視為對此影像的講述，陳界仁在兩個場景中，事實上正在具現唸稿中「我們都是造幻師製造的幻象之人，但幻象之人也可以成為製造幻象的造幻師」的雙重性，在投影幕旁的藝術家，以及在講台上的藝術家，正在生成也取消生成幻象之人／造幻師，任何對「此時的第一人稱是誰」的指認永遠都只能部分適用，透過將兩場活動疊合為一個事件，陳界仁完成了他在《變文書 I：我的文化生產參照系譜》中，對「美台團：『謠言』電影與反帝、反殖的文化行動策略」的藉名假說：

而原本的電影放映空間，也成為監控者與被監控者互換位置，以及讓音像／話語／劇場／文化行動等不同藝術表現形式，共構成一個既互相交織又彼此衝突的多重辯證場域。<sup>14</sup>

最後，若要以形式考量來解釋講述表演為何，我們可以再度以替代、偽裝的方式，將蒂莫西·科里根（Timothy J. Corrigan）對論文電影的定義中的主詞，由「論文及論文電影」主詞置換為「講述表演」：「講述表演並沒有創造新的形式、新的現實主義或是新的敘事，而是將既存的形式、現實主義及敘事重新思考為觀念間的對話」。<sup>15</sup>

<sup>14</sup> 陳界仁。《變文書：陳界仁影像、生產、行動與文件》。台北：立方計畫空間，2015，頁6。

<sup>15</sup> 原句為：“The essay and essay film do not create new forms of experimentation, realism, or narrative; they rethink existing ones as a dialogue of ideas.” Corrigan, Timothy. "Of The History of The Essay Film: Vertov to Varda (2011)". *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017, 197-226.

## 引用書目

### 中文論著

- 王乃信等譯，《台灣總督府警察沿革誌》第二篇《領台以後的治安狀況（中卷）：台灣社會運動史第一冊 文化運動》，台北：海峽學術，2002。
- 王墨林。〈歷史斷層裡的哭聲〉。《人間》，第9期，1986，頁24-33。
- 卓于綉。《日治時期電影的文化建制：1927-1937》。新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2008。
- 林乃文。〈運動之後，敘事解散—解讀九〇年代前衛劇場《星之暗湧》和《白水》的「失語」敘事〉。《戲劇學刊》，第26期，2017，頁59-84。
- 林欣怡。〈場外調度：詞語的肉身〉。《藝術觀點 ACT》，第67期，2016，頁4-7。
- 陳界仁。《變文書：陳界仁影像、生產、行動與文件》。臺北：立方計畫空間，2015。
- 陳映真。〈實踐文藝的創作方法問題 鍾喬《潮暗》觀後〉。《PAR 表演藝術》，第145期，2005，頁84。
- 陳梅毛。〈小劇場演員訓練方法報告：「四身當道」——四種表演體系路線的思考〉，《「1986-1995 台灣小劇場」台灣現代劇場研討會論文集》，台北：行政院文化建設委員會，1996，頁120-137。
- 黃建宏。〈無人稱的政治性〉。《文化研究月報》，第43期，2004。  
——《潛殖絮語》。台北：宣言製作工作室，2019。
- 黃雅慧。《「戒嚴」身體論：王墨林與80年代小劇場運動》。新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2014。
- 葉根泉。〈試探七〇至九〇年代臺灣現代劇場的身體技術做為一種實踐〉。《戲劇學刊》，第18期，2013，頁7-49。
- 韓嘉玲。〈80年代左翼文化下的民眾劇場〉。《思想》，第36期，2018，頁1-45。
- Austin, J. L. 著，張雅婷、邱振訓譯。《如何以言語行事》（*How to do Things with Words*）。台北：暖暖書屋，1962/2019。
- Dipesh Chakrabarty 著，張頌仁、陳光興、高士明主編。《後殖民與歷史的詭計：迪佩什·查卡拉巴提讀本》（*Postcoloniality and the Artifice of History: Dipesh Chakrabarty Reader*）。上海：上海人民出版社，2013。
- Deleuze, Gilles 著，陳永國、尹晶主編，《哲學的客體：德勒茲讀本》，北京：北京大學出版社，2010。
- Serres, Michel 著，伍啟鴻、陳榮泰譯。《寄生者：人類關係、噪音、與秩序的起源》（*Le Parasite*）。台北：群學，1980/2018。

## 外文論著

- Adorno, T. W., et al. "The Essay as Form." *New German Critique*, no. 32, 1984, 151- 171.
- Badiou, Alain. "The event in Deleuze." *Parrhesia*, no. 2, 2007, pp. 37- 44.
- Blumenstein, Ellen. "What Is Lecture Performance? An Introduction to an Extended Investigation." *Perform a Lecture: Magazine*. Eds: Ellen Blumenstein and Fiona Geuss. Berlin: Argobooks. 2011.
- Casetti, Francesco. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. Columbia University Press, 2015.
- Culler, Jonathan. "Convention and Meaning: Derrida and Austin." *New Literary History*, vol. 13, no. 1, 1981, 15- 30.
- Corrigan, Timothy. "Of The History of The Essay Film: Vertov to Varda (2011)". *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017, pp. 197- 226.
- Cover, Rob. "Performing and Undoing Identity Online: Social Networking, Identity Theories and the Incompatibility of Online Profiles and Friendship Regimes." *Convergence*, vol. 18, no. 2, May 2012, 177- 193.
- Deleuze, Gilles. *The logic of sense / Gilles Deleuze* ; translated by Mark Lester with Charles Stivale ; edited by Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press, 1990.
- Dirksen, Jenny. "Ars Academica—the Lecture between Artistic and Academic Discourse." *Lecture Performance*. Eds: Kathrin Jentjens, Radmila Joksimović, Anja Nathan-Dorn and Jelena Vesić. Berlin: Revolver Publishing, 2009. 9- 14.
- Dym, Jeffrey A. "Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan". *Monumenta Nipponica*, Vol. 55, No. 4, 2000, 509- 536.
- Elsaesser, Thomas. "The Essay Film: From Film Festival Favorite to Flexible Commodity Form? (2015)". *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017, 240- 258.
- Firunts, Mashinka. "Staging Professionalization: Lecture-Performances and Para-Institutional Pedagogies." *Performance Research Journal*, vol. 21, no.6, 2016, pp. 19–25.
- Frank, Rike. "When Form Starts Talking: On Lecture-Performances". *Afterall*, vol. 33, no. 1, 2013, 4- 15.
- Fraser, Andrea. *From the Critic of Institutions to an Institution of Critique*. *Artforum*, vol. 44, Iss. 1, Sep. 2005, 278-285.
- Hall, Gordon. "Read me that part a-gain, where I disin-herit everybody". 2014. [http://gordonhall.net/files/read\\_me\\_that\\_part\\_a-gain\\_where\\_I\\_disin-herit\\_everybody\\_gordon\\_hall.pdf](http://gordonhall.net/files/read_me_that_part_a-gain_where_I_disin-herit_everybody_gordon_hall.pdf). 2021.1.9 瀏覽
- Holert, Tom. "Lecture Performance Verlegenheitsformat oder rebellische Form?" *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 5, no. 2, 2016, 64- 68.
- Hübner, Falk. "Hard Times. Lecture Performance as Gestural Approach to Develop Artistic Work-in-Progress". *RUUKKU*, no. 5, 2016.
- Ladnar, Daniel. *The lecture performance: contexts of lecturing and performing*. Ph.D. Dissertation. Aberystwyth University, 2013.
- Le Roy, Xavier. "Product of Circumstances." *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst* (Series: TanzScripte, 1). Eds. Gabriele Klein and Wolfgang Sting. Bielefeld: transcript Verlag, 2005.
- Lima, Manuel. "Institutional Critique and the Lecture Performance". *Unlikely – Journal for Creative Arts*, issue 3. Melbourne: 2017.
- Milder, Patricia. "Teaching as Art: The Contemporary Lecture-Performance." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol.

33, no. 1, 2011, 13- 27.

Paice, Kimberly. '21.3, 1994', *Robert Morris: The Mind/Body Problem* (exh. cat), New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994, 160.

Phelan, Peggy. "The ontology of performance: representation without reproduction". *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 2013, 146- 166.

Rainer, Lucia. *On the Threshold of Knowing: Lectures and Performances in Art and Academia*. New York: Columbia University Press, 2017, 89- 92.

Richter, Hans. "The Film Essay: A New Type of Documentary Film(1940)". *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017.

Searl, John. "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida", *Glyph*, vol.1, 1977, 198- 208.