

藝術家自營空間的展演行動 ——酸屋《變態路徑——2020 臺灣美術雙年展平行展》個案 研究

Artists-run Space's Exhibition Actions -
A Case Study of *Bian-Tai Routes - 2020 Taiwan Biennial
Collateral Event* in Acid House

陳冠穎 / 國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士生

Chen, Kuan-Ying / PhD Student, Doctoral Program in Art Creation and Theory, Tainan National
University of the Arts

摘要

2020年10月22日《變態路徑—2020臺灣雙年展平行展》於「酸屋」藝術空間展出，作為串聯北中南地區的平行展單位之一，酸屋以共居式的生活空間為場所精神，通過身體和行為藝術的日常實踐，以及持續擴展的工作坊、講座與相關活動，企圖在新興的藝術空間中，創建另類生活與藝術社群的共學居所。然而，在近年來臺灣「藝術家自營空間」(artist-run space)的新運動景觀下，要如何界定「酸屋」的藝術社群空間呢？在平行展作為彌補(或強化)主展館的地理空缺中，小機構之間或與大機構的交流合作要如何展開實質的對話呢？觀眾的位置又在哪裡呢？當90年代「替代空間」(alternative space)的另一種選擇走向「後替代空間」(post alternative space)的生存思考，協商合作在當今已變成空間經營者的必備能力，那麼，我們要如何進一步看待空間/社群背後的生產關係？

收稿日期：111年4月8日；通過日期：111年11月2日。

本篇論文將探究「酸屋」藝術空間的生產模式與其脈絡位置，並以《變態路徑》作為主要實踐案例分析，酸屋自2014年以藝術家分租工作室開始，至今轉向共營(CO-OP)與分租(share house)的共和模式，透過藝術家策展人(artist-curator)的展演行動，企圖開闢另一種想像道路的創造性實踐。筆者本身為酸屋團隊成員之一，亦是《變態路徑》的藝術家策展人，通過身體力行的實踐研究和文獻分析方法，探究酸屋在臺灣新世代的空間生產意義與其可能性。

關鍵字：藝術家自營空間、替代空間、酸屋、平行展、行動

Abstract

On October 22, 2020, *Bian-Tai Routes - 2020 Taiwan Biennial Collateral Events* will be exhibited at Acid House Art Space. Through the daily practice of physical and performance art, as well as the continuous expansion of workshops, lectures and related activities, Acid House attempts to create a co-learning residence for alternative living and art communities in the emerging art space. However, in the context of the new movement of "artist-run space" in Taiwan in recent years, how to define "Acid House" as an art community space? In the Collateral Events as a geographical gap to fill (or strengthen) the main exhibition hall, how to start a concrete dialogue between small organizations or the exchange and cooperation with large organizations? And where is the place of the audience? As the alternative space of the 1990s moves towards the survival of the post-alternative space, and negotiation and collaboration become essential for space operators today, how do we further look at the productive relationships behind the space/community?

This essay will explore the production model of Acid House Art Space and its contextual position, and use "*Bian-Tai Routes Collateral Events*" as the main case study. The creative practice of the artist-curator's exhibition attempts to open up another way of imagination. The author is a member of the Acid House team and the artist-curator of *Bian-Tai Routes*. Through practical research and documentary analysis, the author explores the meaning and possibilities of spatial production in the new generation of Acid House in Taiwan.

Keywords: artist-run space, alternative space, Acid House, collateral events, action

一、「藝術家策展人」與「藝術家即研究者」

《變態路徑——2020 臺灣美術雙年展平行展》(下稱《變態路徑》)是「酸屋」藝術社群空間受邀於國立臺灣美術館(下稱「國美館」)委託所進行的館外展,筆者作為酸屋的共同負責人,亦是一名藝術創作者,在本次代表酸屋成員擔任「策展人」的身分角色。這檔展覽依附於總策展人姚瑞中所策劃《禽獸不如——2020 臺灣美術雙年展》(下稱《禽獸不如》)的展覽架構下,不僅是歷屆「臺灣美術雙年展」(下稱「臺雙展」)號稱規模最龐大與極具爭議性的一次,亦是歷屆首次引入威尼斯雙年展「平行展」(Collateral Events)的概念實踐。然而,酸屋作為本屆臺雙展的平行單位之一,這裡彰顯了替代空間與美術館的協商合作關係、青年藝術家/團體進入國家級美術館的檔案建構、以及實驗性創作(尤其行為藝術)漸漸被大眾與機構接納,這些現象皆可以在本屆臺雙展中被實現。

首先從本屆臺雙展來說,《禽獸不如》是姚瑞中因神明託夢相隔十五年後決定再次策展,在實地拜訪夢中的聖瑤宮,詩籤暗示臺雙展策展一事「可行船」,提醒人類對有情眾生的自身反省與總體關懷,¹並透過「禽獸」角度來批判人類中心世界的貪婪自我,引述佛教「畜生道」的十二類生命型態來省思人類迫害生態、濫殺動物等罪刑,²在主展覽架構上分為八個單元,其中「行為暨臨場藝術」更是歷屆首次以行為藝術類別作為一項單元子題,另外開幕活動場地除了在國美館之外,擴大周遭至「海洋生態館」和「大安港媽祖文化園區」二座耗費國家數億元的蚊子館,先後邀請藝術家瓦旦塢瑪、孫懿柔、葉子啓、林人中、傅雅雯+周書毅及鬼丘鬼鐘等人的現場行為表演活動,最後回到國美館在姚瑞中以梵文念誦大悲咒後,一場由 Meuko! Meuko! 和 NAXS Corp. (涅所開發)為了有情眾生所操演的「都市超渡法會」正式展開,現場行為藝術也正式納入臺雙展的範疇,整個展覽如同臺新藝術獎提名人林育世所言「以一種後關照的角度,交陳『人』與『非人界』的轉生、消費、殘

酷並存的暗喻。」³;另外在「平行展」概念中,姚瑞中選定了新生代的替代空間,包含水谷藝術(臺北)、酸屋(新北)、節點藝術空間(臺南)、河南8號(高雄),共四個空間作為獨立策展的發聲基地,一方面挑戰臺雙展的版圖與邊界,另一方面有意識挑選非主流、具實驗性的新興替代空間,這些替代空間的組成成員多為三十歲上下的青年藝術家,在經費有限的狀況下(每一個空間僅有五萬元的展覽費),憑藉著年輕人的熱血與活力(或者說迷戀大機構展覽資歷的渴望)才有可能完成這項具挑戰的任務,當然總策展人姚瑞中在總預算不到「臺北美術雙年展」預算的四分之一的前提下,甚至過程中先後因預算考量與主題名稱爭議有二度請辭,⁴不過在館長林志明的挽留與慰問,姚瑞中歷經數次與館方交涉下最終保留「禽獸不如」的策展命題,並且在有限的展覽預算中,串連南北青年世代的藝術空間,不僅開啓年輕藝術家難以進入雙年展的門檻,更意圖打破歷屆臺雙展的策展地域與其政治性批判哲思,進而覺察背後機構與策展的資源分配與權力政治關係。於此,《禽獸不如》首次以平行展的機制實施,擴延臺雙展的地貌邊界,並創造了新興替代空間與美術館的銜接橋樑;另外首次行為與臨場藝術單元的現場展演,則活化了蚊子館與美術館之間的藝術脈動,增添「表演性」(performative)⁵作品在國美館的新歷史視野。

基於上述的背景,酸屋不單單只是作為臺雙展平行展的參展單位之一,而是向外思考替代空間與美術館之間的政治性關係,向內則是審視酸屋個人與集體之間的共創方法,綜觀內外來說,酸屋作為一個青年藝術家的社群基地,關注在行為藝術、聲響噪音、日常生活...等實驗性創作與展演實踐,強調社群之間的平等關係與對話交流,是一個創作與生活都在一起的藝術共學居所。然而,在酸屋成員們的推派下,筆者代表酸屋擔任本屆臺雙展平行展的「策展人」,更精確來說,是藝術團體

1 姚瑞中,《禽獸不如——2020 臺灣美術雙年展》展覽專書(臺中:國美館,2020),頁6-8。

2 《禽獸不如》展覽論述參見官網,網址:<<https://taiwanbiennial.ntmofa.gov.tw/>>(2021.7.21 瀏覽)。

3 林育世,〈第19屆臺新藝術獎第四季提名〉(2021),參見<<https://talks.taishinart.org.tw/juries/lys/7b2c53414e5d5c467b2c56db5b6363d0540d540d55ae>>(2021.7.21 瀏覽)。

4 姚瑞中自述(2020),參見《變態路徑》藝術家座談會紀錄影片;網址:<<https://youtu.be/yx5X63uQpw>>(2021.7.21 瀏覽)。

5 在此「表演性」(performative)作為形容詞使用,指稱「行為表演為根基」(performance-based)的視覺藝術作品。

中的「藝術家策展人」(artist-curator)，即不以商業為目的的藝術家經營自己的非營利藝術空間，並策劃相對於機構之外更自由的展覽，同時也是藝術家們為了生存所集結的戰術策略，⁶ 近年「2018 臺北美術雙年展」、「2019 亞洲藝術雙年展」、以及 2020 臺雙展，皆是以藝術家策展人為主，這二者身分有明顯的差異，如同藝術家策展人許家維提到：「策展人多數都是用藝術品，來佐證自己的研究和論述，我自己感覺藝術家策展的重點好像不是分析和詮釋，而更在意的是展覽中的『創造』和『創作』。」⁷ 由是，當藝術家進入策展模式的狀態，就好比藝術家著重在創作的行動過程本身，但這也不代表藝術家策展就不用論述和研究，而是基於創造性立場的「藝術家即研究者」(artist as researcher)，引用澳洲實踐研究者格雷姆·沙利文(Graeme Sullivan)在〈*The Artist as Researcher: New Roles for New Realities*〉(2011)一文提到「藝術家即研究者」是作為實踐根基的研究(practice-based research)，強調創造性和批判性的過程思考，意圖改變過往知識建構的理解方式。⁸ 也就是說，藝術實踐研究所涉及的任務就是如何重新思考藝術家的作品及其創作過程，這種實踐研究不同於藝術史家、藝術評論家、藝術社會學家的研究方法，而是注重藝術家的創作生成邏輯和追求作品本身的創造性過程。

總之，本文書寫正是站在上述的基點，展開作為「藝術家策展人」與「藝術家即研究者」⁹的實踐研究，透過「藝術家自營空間」的參與實踐研究，具現在酸屋《變態路徑》展演的實踐過程中。以下表 1 為本文研究的架構，通過「替代空間」的文獻探討與反身性批判研究，企圖理解酸屋在臺灣替代空間脈絡下的位置與處境，這並非是要給酸屋有明

確的發展定位與未來的營運走向，而是恰恰相反讓酸屋更有意識持續保持有機性的異質空間、實驗性的創作精神、以及自省式的批判思考，並通過酸民朋友的共學交流與日常的藝術展演，展開在「藝術家自營空間」下的生命政治、藝術信念與共學共生的總體具現。

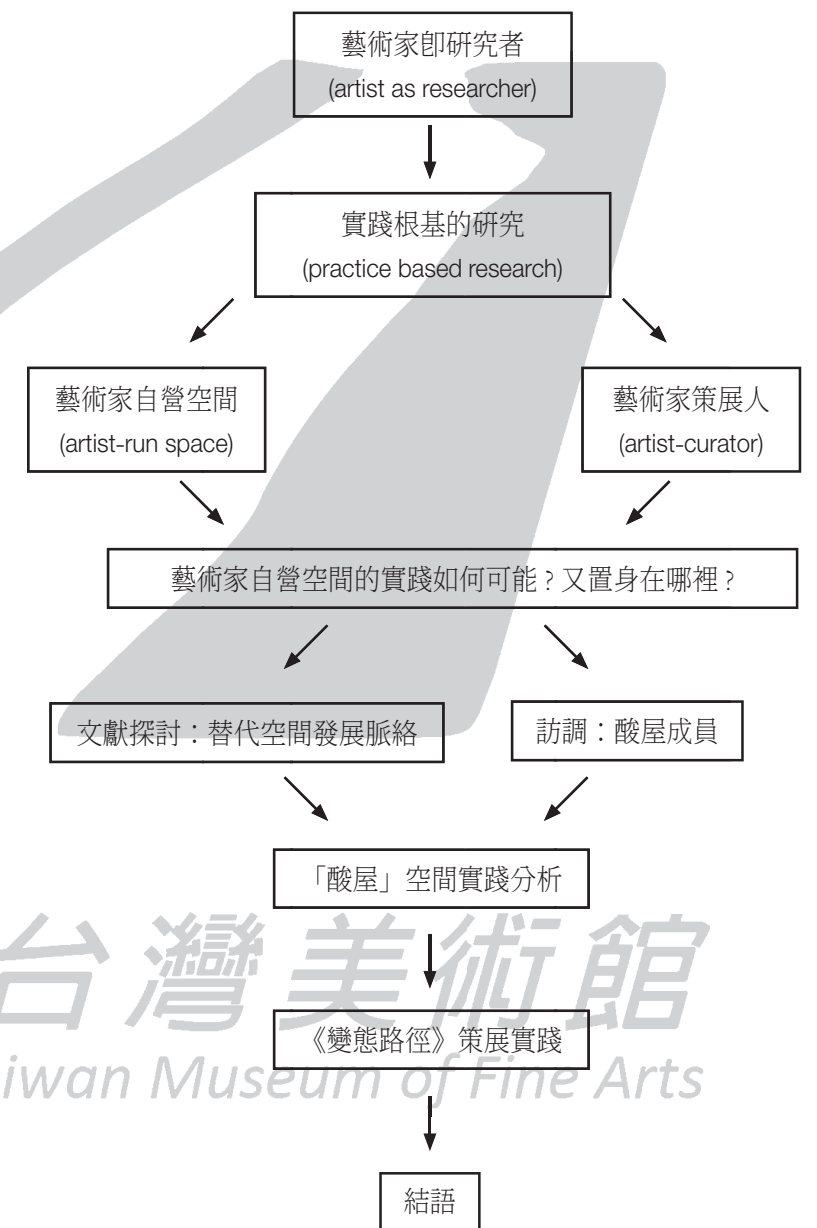


表1 本文實踐研究架構表，作者整理製表

6 “artist-curator”一詞參見 *Tate Modern*，網址：<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-curator> (2021.7.21 瀏覽)。

7 張玉音，〈許家維談藝術家策展〉(2020.2.21)，《典藏藝術網 ARTouch》，網址：<https://artouch.com/people/content-12200.html> (2021.7.21 瀏覽)。

8 Janneke Wesseling ed., *See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher* (Amsterdam: Valiz/Antennae Series, 2011), pp. 88-95.

9 「藝術家策展人」與「藝術家即研究者」兩者之間的交集皆是以藝術實踐為根基，強調藝術家為主體的創造性過程。對筆者自身的經驗來說，前者落實在展演行動的「近身處」，並作為串聯作品／藝術家之間的引領角色，展開更敏銳的感性溝通與對話；後者則是在展演行動的「遠身處」，並作為開啓作品／藝術家之間的詮釋角色，創造差異性的視角和切面。

二、再「議/異」替代空間

(一)、替代空間的起源初探

替代空間究竟意謂什麼？這個詞又是怎麼來的？在了解臺灣的替代空間發展史之前，有必要先釐清替代空間在國際上的發展脈絡，以及這個術語所代表的概念或藝術社群空間的經營理念，這並非是要把西方的替代空間概念或運作方法套用在臺灣（畢竟是完全不同的背景和地域），而是能有更廣闊的視野觀來回看臺灣的替代空間發展，除了可以作為不同地域的差異和對照，更可以透過西方的先見案例來定位自身與前進的方向。

首先，「替代空間」源自英文「Alternative Space」的翻譯，「Alternative」一詞具有「二擇一／多擇其一」、「替代的／供選擇的」、「非主流的／非傳統的」的意涵，¹⁰在臺灣 Alternative Space 多數被譯作「替代空間」或「另類空間」，本文將統一以「替代空間」作稱呼。關於替代空間的緣起，在中文的翻譯文獻中，常被引用的是學者羅伯特·艾得金 (Robert Atkins)《藝術開講》一書所提及：

另類（替代）空間最早是在 1969 年與 70 年間出現在紐約，當時在格林街 98 號、112 號首先開啓了為藝術家所設，也由藝術家經營的小型非營利性質的組織。這些獨立的組織所以被需要，是因為當時實驗性藝術蓬勃，卻不為美術館、商業畫廊與數家經營合作畫廊所接受之故……。¹¹

可知，艾得金提到替代空間的發展可以追溯到 70 年代的紐約大城，並認為當時因為實驗性的創作沒有被主流畫廊、美術館所接受，許多藝術家選擇當時相對低廉又寬廣的蘇荷區 (Soho) 作為自由創作的基地，例如 1969-1970 年先後成立的「格林街 98 號」(98 Greene Street, 1969.12- 1973. 12)、「格林街 112 號」(112 Greene Street Workshop,

10 張金催，〈非營利藝術機構、替代空間與合作畫廊〉，《藝術家》207 期（1992 年 8 月），頁 202-206。

11 Robert Atkins，黃麗絹譯，《藝術開講》(Art speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords) (臺北市：藝術家，1996 年)，頁 41-42。

1970. 10- 1978. 6)。事實上，60 年末至 70 年初由藝術家紛紛進入替代空間創作，其初衷不僅是找第三種的自由創作空間，更是有意識要對抗現代主義的白盒子空間，意圖打破當時商業畫廊和藝術機構的主流標準，¹²藝術家兼評論家布萊恩·奧多爾蒂 (Brian O'Doherty) 於 1976 年首次在《藝術論壇 (Artforum)》藝術雜誌發表〈"Inside the White Cube"〉文章中，他站在現實生活的角度，反對白盒子空間的純粹形式，以及批判畫廊和美術館意圖塑造藝術的永恆神話，並解釋另類的藝術創作是如何揭示藝術生產的社會背景。¹³另外，「替代空間」一詞正是由奧多爾蒂所提出的，他不僅是一位藝術家／評論家，還是美國「國家藝術基金會」(National Endowment for the Arts, NEA) 視覺藝術項目的負責人——他在 1972 年首創「替代空間」的新項目補助，¹⁴這項政策讓許多 70 年代中後期的替代空間得以維生，但也削弱了原初替代空間的非正式組織和反機構的特性。¹⁵

然而，在 60 年代末到 70 年代初的紐約，「替代空間」作為商業畫廊或美術館的另一種實踐基地，孕育出許多先進的藝術家與無數的藝術事件，在這段替代空間的歷史最後還是回到美術館被展出，由美國的新美術館 (The New Museum) 邀請藝術家策展人傑基蘋果 (Jacki Apple) 所策畫 1981 年《回顧替代空間：一個歷史的概觀 1969-1975》(Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975)，梳理 1969-1975 年之間活躍於紐約的一系列替代空間發展史概述，包括「Gain Ground」、「Apple」、「格林街 98 號」、「格林街 112 號」、「10 Bleeker Street」、「Idea Warehouse」、「3 Mercer」，共 7 個替代空間，¹⁶這些最早期的替代空間在當時幾乎沒有獲得外部或相關機構的補助，藝術家的創作多半帶有「過程性」、「特定情境」、「限地製作」、「即興

12 Cristelle Terroni, *Rise and Fall of Alternatives Spaces*, published in "Booksandideas.net (2011)," pp.5-6. <<https://booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html>>

13 〈Inside the White Cube (1976)〉後來收入於 1986 年出版的專書。參見 Brian O'Doherty, *Inside the white cube* (Culver City: The Lapis Press, 1986), pp.7-12.

14 Cristelle Terroni, *Rise and Fall of Alternatives Spaces*, p.3.

15 Cristelle Terroni, *Rise and Fall of Alternatives Spaces*, pp.10-11.

16 展覽專書參見 Jackie Apple and Mary Delahoyd, *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975* (NY: The New Museum, 1981).

和開放式」、「自發性與協作式」的特質，強調媒材、觀念、行動和場域之間的構成關係，常以複合媒材、裝置、行為表演等綜合形式呈現，目的是要創造一種藝術的體驗過程而非藝術商品，並打破藝術的框架和重新定義藝術的可能。¹⁷ 由是，這些作品多數不易保存且被商業畫廊和美術館排除在外，藝術家透過自主創建的展演空間，容納更實驗性的創作基地。但隨著許多因素，使得 70 年代早期的替代空間紛紛關閉或遷移與另求轉型，這些原因包含但不設限於：空間租金的現實壓力、空間沒有嚴格的管理機制、機構的補助項目開始資助替代空間（但也背離其初衷）、¹⁸ 觀眾與美術館慢慢接納實驗性的創作展覽、畫廊市場的多元發展與收藏機制更完善、紐約工業區轉向商業化的過程…等，如今美國新美術館舉辦了這一場回顧性的展覽，梳理 70 年代初期替代空間的發展，但也違反藝術家當時對抗商業畫廊和美術館空間的自發性創造精神。無論如何，60 年代末到 70 年代初的第一代替代空間，不但在商業畫廊與藝術機構的夾縫中開創新的實驗性空間與非營利模式，更積極地抗衡白盒子的反動精神與批判性態度，這是令人景仰與尊敬，這段歷史成為美國藝術史上前衛創作的重要發掘地之一。

至 80 年代初期「替代空間」的概念已不同以往，紐約東村 (East Village) 藝術家拒絕了 70 年代初期替代空間的非營利模式和觀念主義取向，並開始成立自己的畫廊，例如平民戰爭畫廊 (Civilian Warfare gallery) 和格雷西大廈畫廊 (Gracie Mansion gallery)，很大程度上是基於紐約 80 年代蓬勃發展的新興藝術市場，不僅反映了國際繪畫潮的復興，也模糊了過去商業畫廊與替代空間之間的明確分野。美國學者艾得金稱 80 年代興起的畫廊為「第二替代空間」，相比它們的前輩更加多元化，且遍佈全美國，例如皆成立於 1983 年紐華克都市的 Aljira 藝術中心和舊金山都市的 Artists Television Access 畫廊，前者傾向於關注傳統形式的藝術作品，後者傾向於新媒體的影像創作。¹⁹ 由是，80 年代的替代空間

17 Cristelle Terroni, *Rise and Fall of Alternative Spaces*, p.5.

18 自 1973 年起，美國國家藝術基金會 (NEA) 開始有替代空間的補助，一方面背離早期替代空間的反機構態度，也讓替代空間走向行政組織化。直到 80 年代因美國總統雷根 (Ronald Reagan) 的當選與政策制度改變，使得藝術的機構補助慢慢開始減少。

19 Robert Atkins, "On Edge: Alternative Spaces Today," *Art in America* (1998.11): 57-61.

接納藝術家更多元化的創作展演，觀眾與收藏家也更可以接受實驗性的作品，艾得金認為「藝術家組織」(artists' organization) 這個詞似乎開始比「替代空間」這個詞來得更合適且精準。總之，隨著第一代至第二代的替代空間發展，歷經無組織到組織化團隊、反機構態度到協商合作、暫時性到有效性生產、自發性空間到多元化發展，直到 90 年代美國國家藝術基金會 (NEA) 的補助明顯減少，非營利的替代空間／畫廊的數量也隨之墜落。²⁰

(二)、替代空間在臺灣的發展及可能

臺灣的替代空間始於 80 年代末至 90 年代初，幾乎晚了西方 20 年之久，其發展與概念是不同於西方的脈絡語境，依照藝術家連德誠〈替代空間，替代什麼？〉一文指出，西方替代空間強調與美術館／畫廊的差異與反動，而臺灣的替代空間則配屬在整體藝術系統之內，是另一種選擇的「中性空間」，缺乏前衛藝術的反體制特質。²¹ 可知，臺灣替代空間的發展沒有同於西方早期替代空間的反體制精神，而是作為另一種展演空間的表現，著重新觀念與新形式的美學交流與實踐，以及非營利的實驗空間對於夥伴和社群的積極參與作用，使得臺灣藝術家在官方藝文空間與商業畫廊之外，替代空間作為另一種實踐的路徑。然而，臺灣替代空間的興起與發展究竟是如何呢？筆者依據其時代背景下的官方補助機制、發展特色和空間成立時間進行三階段的分類，這三階段皆以藝術家創作發展為主軸，並具有實體的展演藝術空間，以下圖表說明之：

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

20 Brian Wallis, "Public Funding and Alternative Space" in Julie Ault, *Alternative Art, New York, 1965-1985: a Cultural Politics Book for the Social Text Collective* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p.164.

21 連德誠，〈替代空間、替代什麼〉，《炎黃藝術》，第 44 期（高雄市：炎黃藝術雜誌編輯委員會，1993），頁 38-41。文章參見 <http://www.itpark.com.tw/archive/article_list/21> (2021.7.20 瀏覽)。

臺灣替代空間發展簡述		
階段	發展簡述	特點及代表空間
階段一 (80 年末 -90 末) 替代空間的自主精神	1987 年解嚴後，臺灣經濟蓬勃發展帶動畫廊市場興起，在 1993 年文建會出版《臺灣地區藝文活動場地彙編》統計多達 158 家畫廊，不過多以好賣的「泛印象」作品為主，經營現代藝術或實驗創作的畫廊只有不到全部展覽的百分之五；另外，1983 年臺北市立美術館（下稱北美館）成立，在初期的展覽當中，多以西方藝術潮流和本土傳統繪畫的展覽，只有極少數是關於空間裝置和實驗藝術的展覽； ²² 基於上述二個原因，一群留學歐美歸國的青年藝術家，因缺乏包容實驗性創作的展示空間，只好另求畫廊與美術館之外的另一種空間途徑，即藝術家自營的非營利替代空間。這階段替代空間普遍歷經理想與現實的拉扯狀態，多數的空間終敵不過現實生存的共敵，僅有「伊通公園」在積極轉型並與北美館形成緊密的「夥伴整合」 ²³ 關係，成為發展至今的替代空間活歷史。	<p>●特點： 早年無官方補助機制，強調實驗性藝術創作的不自設限，追求展演空間的自主性。</p> <p>●代表空間： 「伊通公園」（1988，臺北）、²⁴ 「2 號公寓」（1989，臺北）、²⁵ 「NO-1 藝術空間」（1990，臺北）、²⁶ 「人民公舍」（1990，臺中）、²⁷ 「邊陲文化」（1992，臺南）²⁸</p>

臺灣替代空間發展簡述		
階段	發展簡述	特點及代表空間
階段二 (90 末 - 今) 後替代空間的協商策略	1993 年，文建會（2012 年後升為文化部）的文化政策進入轉型期，包括公共藝術設置計畫、成立國家文化藝術基金會（下稱「國藝會」）、建立國立文化藝術機構、發展地方性的藝術展演活動等，其中 1996 年國藝會成立並提供私人展演空間的補助，以及當時美術館機構也逐漸接納實驗性創作的多元形式，如同學者石瑞仁提到美術館的展覽似乎也開始「另類藝術」化了，本來只能在「替代空間」看到的藝術表現形式，被美術館正式吸收和大力擁抱。 ²⁹ 基於上述原因使得原初的替代空間轉型進入所謂「後替代空間」時期，姚瑞中在《搞空間：後替代空間在亞洲》定義後替代空間採取靈活彈性的策略營運模式，除了申請公部門補助、主動向企業募款或合作、以及進行有限度的商業活動，甚至銷售藝術作品或承接藝術專案，這些藝術家不但保有原初藝術自主性與實驗性，還「為了藝術大局可以適度妥協但不必然抱著觀眾大腿」。 ³⁰ 在這階段因政府文化政策的措施， ³¹ 促使不同藝術空間的興起與轉型，呈現多頭面貌的左右進攻，如同評論家高千惠提及：「國藝會面對展覽空間生產，即有關藝術家創作空間、替代空間、私人展演空間等場域，在歷年沿革中，出現不斷尋求『自適』與『適他』的調整，因而也反映出受補對象的左右矛盾路線。」 ³²	<p>●特點： 有官方補助機制（走向藝術性），延續上階段的實驗創作精神，一部分發展為專業性的藝術空間，一部分則發展為複合式經營的藝術空間。</p> <p>●代表空間： 「甜蜜蜜咖啡館」（1993，臺北）、³³ 「新樂園藝術空間」（1995，臺北）、³⁴ 「在地實驗」（1995，臺北）、³⁵ 「竹圍工作室」（1996，臺北）、³⁶ 「新浜碼頭藝術空間」（1997，高雄）、³⁷ 「原型藝術」（1998，高雄）、³⁸ 「豆皮文藝咖啡館」（1999，高雄）、³⁹ 「文賢油漆行」（2000，臺南）、⁴⁰ 「打開-當代藝術工作站」（2001，臺北）、⁴¹ 「臺灣新藝當代藝術空間」（2003，臺南）、⁴² 「非常廟藝術空間」（2006，臺北）、⁴³ 「海馬迴光畫館」（2009，臺南）⁴⁴</p>

- 22 錢善盈，〈一九九〇年代前後「替代空間」在臺灣執行之現象〉（臺北：臺北市立師範學院碩士論文，2003），頁 21-33。
- 23 錢善盈，〈一九九〇年代前後「替代空間」在臺灣執行之現象〉，頁 69-71。
- 24 「伊通公園」成員多為歐洲留學藝術家，包含由莊普、黃文浩、陳慧嶠、劉慶堂等人成立，並於 1990 年 3 月正式對外展覽持續至今。
- 25 「2 號公寓」由連德誠、范姜明道、楊世芝、黃位政、侯俊明、黃志陽等人共同成立，1991 年受邀臺北市立美術館展出「前衛、實驗—公寓特展」，直至 1994 年關閉。
- 26 「NO-1 藝術空間」由裴啟瑜、賴新龍、簡志宏三人於 1990 年 11 月成立，共展出 9 檔對外展覽，直至 1991 年 12 月底關閉空間。參見 Facebook:《NO-1 藝術空間》<<https://www.facebook.com/105163538046526/posts/112709817291898/>>(2021.7.28 瀏覽)。
- 27 「人民公舍」1990 年由林經寰成立於臺中，鄒貞蓮作為行政，公舍結束於 1997 年。後續「美勞社」則繼承「人民公舍」的自主精神。參見註 26，頁 147。
- 28 「邊陲文化」1992 年由杜偉、莊秀慧、賴英澤、何獻科、郭憲昌、李昆霖、薛湧等人組成，直至 1995 年結束營運。
- 29 石瑞仁，〈臺灣藝術的「後替代」時期來臨了一給你更另類的藝術空間，送我超前衛的政治形象〉，《藝術家》281 期（1998 年 10 月），頁 285-287。
- 30 呂佩怡編，《搞空間：後替代空間在亞洲》（臺北：田園城市，2011），頁 11。
- 31 2000 年文建會提出「閒置空間再利用」的政策條例，促使「官辦民營」的 ROT (Rent Operate Transfer) 模式，即民間機構改建即修建政府現有空間並作為營運，例如「華山 ROT 案」（2007，臺北），此部分避免與替代空間的發展混淆，故不在此表格內贅述。
- 32 高千惠，〈是怪獸，還是輸送帶？一名單，作為官方機制與民間藝術生態的關係索引〉，收錄於《國藝會「20 週年回顧與前瞻論壇」會議手冊》（臺北市：國家文藝基金會，2016），頁 109-110。<<https://www.ncafrocc.org.tw/publish/research/detail?id=41730&anchor=publish1&page=0&year=2021.8.2>> (瀏覽)。
- 33 「甜蜜蜜」1993 年由吳中煒和蘇菁菁共同經營，隔年結束營業，隨後舉辦「破爛生活節」。
- 34 「新樂園藝術空間」前身為 2 號公寓，由連德誠、杜偉、蔡海如、王德瑜、洪東祿等人所組成，採取會員共營制，營運持續至今。
- 35 「在地實驗」1995 年由黃文浩成立，後續加入張賜福、王福瑞、顧世勇等人，營運持續至今。
- 36 「竹圍工作室」1996 年由蕭麗虹成立，並於 2020 年底關閉實體空間。
- 37 「新浜碼頭藝術空間」1997 年由三十多位成員以會員制共組，其會員大多數為「高雄市現代畫學會」，第一屆理事長為黃文勇，營運持續至今。
- 38 「原型藝術」1998 年成立，發起人為李昆霖、王邦榮、林文章、謝宏明、葉啟鋒、陳美樹（陳美夙）等，並由林鴻文協助規劃空間。直至 2005 年初結束營運。
- 39 「豆皮文藝咖啡館」由劉秋兒創辦，主張「藝術無審核」的開放態度，亦是南部社運聚集地，直至 2014 年關閉。
- 40 「文賢油漆行」2000 年由林焯迪與其妻子王婉婷成立，直至 2018 年結束經營。
- 41 「打開-當代藝術工作站」2001 年成立於板橋，空間後來遷移到臺北大同區，成員是由一群臺藝大學生與教授為核心的義工策展小組，營運持續至今。參見註 34，頁 199。
- 42 「臺灣新藝當代藝術空間」成立於 2003 年臺南，草創為李儒杰等人，並於 2014 年結束營運。
- 43 「非常廟藝術空間」2006 年於臺北由姚瑞中、陳文祺、徐維政、陳浚豪、胡朝聖、吳達坤、蘇匯宇、何孟娟等八位藝術家與策展人共同創建，營運持續至今。
- 44 「海馬迴光畫館」由李旭彬創辦，將空間界定在藝廊及替代空間的中介位置，發展持續至今。

臺灣替代空間發展簡述	
階段三 (00 年末 - 今) 後替代空間之後的在地生活運動	<p>臺灣當代藝術進入 2000 年後，受到全球化和新自由主義的影響，走向跨領域整合、數位與新媒體、策展機制的運作的新趨勢⁴⁵，並彰顯在學院機構與文化政策中，例如 2001 年北藝大成立科技藝術研究所（後改稱新媒體藝術研究所）、2006 年高師大及 2008 年北藝大分別成立的跨領域研究所，以及 2010 年國藝會的「策展人培力計畫」孕育更多新興策展人。在這「跨領域」的藝術氛圍下，藝術與非藝術、專家與業餘、個人與公眾、中心與邊緣之間的界線被模糊化，著重社會性關係的空間實踐，學院也形塑一批斜槓身分的新興藝文工作者，他們多為 20 到 30 多歲的新世代青年，且活在互聯網與自媒體社群的數位時代底下，進入「後替代空間之後」的在地生活實踐，評論者王嘉琳在《後替代空間之後》專文引言重新思考現今替代空間建立在補助普遍化的運作機制上是否過於同一或均質化？意圖在「後替代空間」的框架下提出新的空間戰略與想像，並指出一個新的趨向：「『創作』、『展覽』甚至『展覽空間』，這些過去不斷被層級化、專業化及學院化的藝術要項，日後漸漸地會被庶民、在地的平民化風潮所鬆綁。」⁴⁶ 由是，新興的替代空間以從「後替代空間」的生存策略模式，轉換到「後後替代空間」的差異批判思考，走向無邊界、跨領域、異質性的另類生活景觀之中，即讓替代空間回到藝術家與在地社群關係的連結，展開空間實踐的藝術文化治理；關於這點可以借鑒國際上新術語—「藝術家自營倡議」（artist-run initiative, 下稱 ARI），不僅僅只是過往作為藝術家創作展演的「空間」（space），更強調藝術家與「場所」（place）的社群關係，甚至空間可以是非實體或移動式的藝術行動，學者米蘭達和拉克魯瓦（Maria Miranda & Anabelle Lacroix）在《An Act of Showing: Rethinking artist-run initiatives through place》書中，說明場所對於 ARI 的重要性就在於用以創造反思、對話、互動的社群和社會空間之中。⁴⁷</p> <p>●特點： 有官方補助機制（走向多元性），關注在地社群關係或邊緣小眾文化，展演空間隨著地方特色發展，此階段經營模式差異較大。</p> <p>●代表空間： 「臺北當代藝術中心」（2010，臺北）、⁴⁸「自由人藝術公寓」（2012，臺中）、⁴⁹「駒空間」（2012，臺南）、⁵⁰「福利社」（2013，臺北）、⁵¹「絕對空間」（2013，臺南）、⁵²「么八二空間」（2013，臺南）、⁵³「能盛興工廠」（2013，臺南）、⁵⁴「Instant 42」（2013，彰化）、⁵⁵「酸屋」（2014，新北）、⁵⁶「水谷藝術」（2014，臺北）、⁵⁷「節點」（2019，臺南）、⁵⁸「河南 8 號」（2019，高雄）⁵⁹</p>
<p>★備註：階段二和階段三基本上是雙重並進的概念，並非二元對立的端點，前者著重在空間的生存策略與藝術家的自主性，後者則放在生存的空間實踐與藝術的社群關係。在此，筆者並無意要把替代空間做明確分類或建構替代空間的歷史，而是基於替代空間發展中的異同特性，用於檢視我們自己的處境和位置。順道一提，從筆者自身實踐的經驗來說，「替代空間」最大的迷人處就在它是有機性的生命共同體，就如同集體藝術創作的過程，它的定義與運作方法始終會隨著藝術家們的思想而持續發生變化，文化政策和藝術機構則是作為它的評論者和收藏家。以上，由於替代空間繁多，礙於本文研究主題與範圍限制，謹以部分相關表列呈現，若註解有誤請來信不吝指教 chen78324@gmail.com。</p>	

表2 臺灣替代空間發展簡述，2021，作者整理製表

45 顧世勇，〈臺灣當代藝術發展與國家文化藝術基金會的補助機制〉，收於《國藝會「20週年回顧與前瞻論壇」會議手冊》（臺北市：國家文藝基金會，2016），頁98。<<https://www.ncafroc.org.tw/publish/research/detail?id=41730&anchor=publish1&page=0&year=2021.8.2> 瀏覽〉。

46 王嘉琳，〈後替代空間之後_4.1 引言 | 毋須再「替代」什麼了〉（2011年），取自《觀察者藝文田野檔案庫》，網址：<<https://aofa.tw/?p=724>〉（2021.8.2 瀏覽）。

47 Maria Miranda and Anabelle Lacroix ed., *An Act of Showing: Rethinking artist-run initiatives through place* (Melbourne: Unlikely, 2018), p. 10.

48 2009年由徐文瑞、楊俊等34名藝術工作者共同發起協會宣言，隔年實施空間運作，直至2021年初關閉實體空間。

上述簡之，臺灣替代空間發展歷經三個階段，包含「替代空間」的自主精神、「後替代空間」的協商策略、以及「後後替代空間」的另類生活運動：一、90年代前後，因畫廊的商業化和初期美術館展覽多為保守立場，一批從歐美留學回臺的藝術家，因實驗性創作與展覽的需要，紛紛開始成立自己的藝術空間；二、1996年國藝會成立並開啓補助機制，加上美術館也逐漸接納多元形式的作品，讓原先「替代空間」的另一種選擇轉向「後替代空間」的協商合作策略；三、2000年後當代藝術在全球化與新自由主義底下，臺灣掀起「跨領域」的藝術思潮，進而影響空間運作的各種方法與思考，朝向更接近生活空間的日常實踐或社群關係的展演行動。

三、「酸屋」作為藝術家自營空間的實踐方法

(一) 酸屋的營運模式與發展歷程

它(酸屋)誕生於永和那窒息般的擁擠，是居住不正義、高物價、盪惑人心的菸所構成。我們視日常為本能的循環動作，操演它，練習吞下那些青春的眼淚。⁶⁰—酸屋，陳孝齊

49 「自由人藝術公寓」成立於臺中，成員包含顏寧志、蔡宗霖、劉森湧、黃彥超、莊培鑫等人。

50 「駒空間」成立於2012年臺南，由楊佳璇組織運作，直至2018年結束經營。

51 「福利社」2013年於臺北由社團法人臺灣視覺藝術協會與悍圖社(1998)創辦，發展至今。

52 「絕對空間」2013年於臺南由藝術家黃逸民和陳妍伊夫婦創立，營運持續至今。

53 「么八二空間」2013年成立於臺南，負責人陳正杰。

54 「能盛興工廠」2013年成立於臺南，2018年實體空間結束營業，團隊轉型為無駐點型態，以能盛興原生種復育協會的身分持續運作至今，成員包含林憶慈、林佑鏗等人。

55 「Instant 42」2013年成立於臺北，早為葉育君與法國藝術家 Alexis Mailles 於一個自家空間的藝術計畫。2018年葉育君移至彰化老家深根社群空間實踐，營運持續至今。

56 「酸屋」2014年成形於新北永和，成員包含陳孝齊、李敏如、陳冠穎、郭乃嘉、林郁恩、吳俊輝、張耿嘉、顏佳盼等人，營運持續至今。

57 「水谷藝術」2014年成立於萬華，總監為彭才瑄，營運持續至今。

58 「節點」成立於2019年臺南，由港澳藝術工作者共同合作營運，成員包含彭奕軒、陳漢聲、劉星佑等人，營運持續至今。

59 「河南8號」2019年初正式營運，除了成員集體策劃的展覽，也提供給各類型創作者申請，成員包含賴曉瑩、王瑀等人，直至2021年初《技術變形記》展覽結束後空間關閉另求新路。

60 參見酸屋，《日常操演—青年創作生活觀察報告》，酸屋展演計畫刊物（未出版），2019，頁3。

2014年3月18日，臺灣歷經1980年代民主化以來，最大規模「公民不服從」的集體佔領立法院行動—「太陽花學運」，是由大學學生與公民團體共同發起的社會運動，主要抗議《海峽兩岸服務貿易協議》遭強行通過審查，運動者認為該協議不僅損害自身經濟，更強化中國大陸的政治影響力，至今許多研究報告表示在太陽花學運之後，臺灣的政治社會氛圍改變與年輕化，導致一股不同藍綠政黨的新興勢力到來。⁶¹ 在這樣的社會氛圍下，一群年輕的學院藝術家因外宿分租、對社會和藝術有所抱負、個人工作室與創作展演等內在／外在需求，於2014年在新北市永和區共同成立「酸屋」藝術社群空間，並於2018年正式立案為新北市的藝文團體，因為立案類別沒有行為藝術的選項，只好暫以「雜藝」作為登記的類別，⁶² 而「團長」一職則是以猜拳最輸的李敏如勝任，⁶³ 發展至今酸屋已邁向第七年，在這幾年運作的過程中，隨著成員的流動與意見紛歧，歷經三個階段的發展過程，整理如下圖表：

酸屋營運發展三階段 (2014-)		
階段	主要營運成員	發展過程簡述
第一階段 (2014-2017)	林心詞、郭書豪、薛姝瑀、陳孝齊；另有蔡尙威、林蔚圻參與運作。	初期營運模式以「分租」(Share House) 與「共營」(CO-OP) 制度混用，其成員多半來自臺灣藝術大學的藝術家學生，長期聚焦於日常生活的實踐與展演，不定期舉辦小市集、共食餐會、聯歡活動、電影放映、聲響電音、實驗影像、行為表演、派對劇場、視覺展覽、身體舞蹈……等，這些日常實踐大部分皆是酸屋成員或酸屋朋友有了靈感或想法進而具體實現，時常也有主動聯繫的合作夥伴加入，比起展演成果更重視過程中人與人之間的交流與學習。
第二階段 (2018-2019)	陳孝齊、吳俊輝、李敏如；另有郭乃嘉、林郁恩、顏佳盼、郭哲良參與運作。	第二階段的運作延續先前的分租與共營模式，第一階段成員因現實生存、個人生涯、情感關係、意見紛歧等多重因素使得成員於2017年解散離開，在面臨空間營運關閉前，召集人陳孝齊重組成員，先後加入了吳俊輝、李敏如等人協同運作，這些新成員多數來自不同學院背景，除了展開「系列性」的DJ講座、電影沙龍、實驗性聲響等活動，亦連結國際交流項目，以及策劃為期較長的展覽計畫，更有意圖的進行展演運作，並於2018年正式立案，成為有組織性的團體，主要原因是用以申請國家藝文補助，讓藝術家自營空間得以策略性的持續維生。
第三階段 (2020-今)	陳孝齊、李敏如、郭乃嘉、張耿嘉、陳冠穎；另有吳俊輝、林郁恩、顏佳盼參與運作。	2020年秋季，酸屋首次作為國家級美術館的延伸展覽基地，同時10月起擴大承租場地空間，將分租空間與展演營運空間明確劃分為兩區(如下圖表)，新的展演空間採五共同負責的共營制模式，成員包含陳孝齊、李敏如、郭乃嘉、張耿嘉、陳冠穎，原空間則以分租空間為主，但必要時也常開放作為展演空間。在第三階段除了延續過往的場所精神和具備拿補助的團戰能力，更有意識加強空間發展的檔案建構，以及聚焦在當代行為藝術的實踐與研究，同時在組織運作上也更加確立，並且擴大承租空間增加展演效力，並積極拓展對外的國際連結與相關合作的可能。
備註	酸屋重要展演、創作與活動計至2021年為止已舉辦共達70場以上，詳見酸屋官方網站歷年事件年表，網址： https://acidhousetw.com/chronology/ (2021.8.10 瀏覽)。	

表3 酸屋營運發展三階段，2021，作者整理製表

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



表4 酸屋現今空間營運模式，2021，作者整理製表

61 「太陽花學運」詳見《維基百科》，網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A4%AA%E9%99%BD%E8%8A%B1%E5%AD%B8%E9%81%8B> (2021.7.20 瀏覽)。

62 新北市立案藝文團體參見《新北市文化局》，網址：<https://www.culture.ntpc.gov.tw/xperformteam?xsmsid=0G298619584607673224> (2021.7.20 瀏覽)。

63 參見本文附件一，李敏如訪談。

由是，在這三個階段的發展過程中，空間政策上依序歷經成員流動改組、政府立案團體、擴大承租空間等重大轉折與突破；團隊組織上則從原先的「臺藝幫」變革為來自不同學院背景與不同科系專業的「雜藝團隊」，並且有許多「酸民」⁶⁴朋友共同加入協助或來「攪」（臺語）⁶⁵一下。在酸屋的「分租」與「共營」的共和制度中，採取半自住半開放的彈性經營法，即有活動才開放公共參觀，平時就是作為私人的工作室和住家空間，酸屋認為這種半開放的經營方式，不會直接落入公家／公共的宰制與普遍性之間，⁶⁶也不會成為固定封閉的私人會館或象牙塔，如同酸屋提到：「在現行體制下，酸屋的私有狀態是為了保護小眾社群需要，而不令體制的權力強迫性的讓一個空間被均質化，成為沒有差異的空間。」⁶⁷隨著時間發展，酸屋已形成一個小眾的大家庭，真正落實在社群空間的營運基礎之上。

（二）「酸屋」(Acid House) 的理念與精神

酸屋 (Acid House) 作為一個藝術社群空間的共學居所，強調人與人之間的平等、自由與交流的學習過程，它坐落在都會車水馬龍的狹小死巷中，在這棟約莫五十年的透天老屋，由一群三十上下的青年藝術家們，彼此思辨、創作、共學，一起展開藝術實踐的生命理路，企圖打破我們被壟罩在「活該世代」⁶⁸的詛咒之中。為什麼命名「酸屋」呢？根據酸屋召集人陳孝齊的說法，酸屋是由他命名的，一開始稱之為「酸臭

之屋」，借鑑了《猜火車》作家歐文·威爾許 (Irvine Welsh) 的書名，⁶⁹用以形容酸屋的人都很「鏘 (ㄅㄨㄣˋ)」⁷⁰，以及環境較為髒亂、臭酸且帶有頹廢感，加上當時一開始原本是一個創作演出計畫，諸多原因最後就變成了對空間的命名。⁷¹在過往酸屋的展演刊物，更具體描述「酸屋」的態度：

我們希望透過一種酸的意象，去對我們稱之「文化土壤鹽鹼化」的現象，做出中和作用。還有「acid house」在西方社會也有這樣對空間的稱呼，甚至是一個電子音樂風格，它有它的迷幻意象。那些都是我們認為，很能連結到這世代的人們的一些背景。……我們希望證明，只要打開你的心，家裡就可以是美術館、酒吧、劇場、LIVE HOUSE。一個保留住你各種堅持的地方！⁷²

可知，「酸屋」就是藝術家們的居家展演空間，並非是「藝術進入社區」的概念，也非僅僅是白盒子畫廊或複合式藝文咖啡廳，而是藝術就發生在藝術家居住的生活之中，也應證酸屋臉書的簡介寫道「Acid = Art Can Into Dailyness (藝術可以融入日常生活)」，如同酸屋的「酸」並非網路鄉民的酸言酸語，而是回到日常生活的實踐中提出批判性思考；而「House」除了意指家屋空間，也作為一種音樂的曲風，其中源自歐美 acid house (迷幻浩室音樂) 體現在家屋／倉庫的派對現場中，這點也可以在酸屋舉辦的活動中被展現，例如由 DJ Wayland 吳俊輝策劃《死幹派對》(2016)，⁷³強調現場觀眾的感受與氛圍，而非建立一個搖滾巨

64 「酸民」原意指稱臺灣網路世代中，躲在螢幕背後批評的一群人；在此「酸民」是正向的意涵，指稱一群可以自由表達且具有批判性思考的公民，而酸屋團隊時常用來自稱自己和其好朋友的總稱。

65 根據教育部「臺灣閩南語常用詞辭典」解釋「攪」(ㄅㄨㄣˋ)帶有以手用力推揉、搓揉之意，在此引申為帶有娛樂性或不這麼嚴肅的協助幫忙。

66 味王，〈探索之外〉，《ENTERING TONE》(White Fungus & Liquid Architecture, 2017) (獨立刊物)，頁 37。

67 陳孝齊(陳孝齊藝名)，〈空間不會是空的——「非地方」的藝術實踐〉，原收於《劇場·閱讀》雜誌(2018年5月)，轉引自：<https://medium.com/%E5%8A%87%E5%A0%B4%E9%96%B1%E8%AE%80/issue40-02-30cc7259e9f5>

68 2017年藝術前輩王墨林來訪酸屋，以「活該世代」描述現今臺灣年輕人處在安逸自我的同溫層，提點年輕人要有反抗批判的左傾精神。參見酸屋，《日常操演—青年創作生活觀察報告》(2019)，酸屋展演計畫刊物(未出版)，頁 5。

69 歐文·威爾許 (Irvine Welsh)，何致和譯，《酸臭之屋》(臺北：新雨出版社，2003)。書中描述次文化中的藥癮、酒精、性愛、暴力等狀態，細膩刻畫了邊緣頹廢文化。

70 陳孝齊口語說法。「ㄅㄨㄣˋ」是臺灣近年來的流行用語，根據「臺灣網語字典」類似「鏘鏘」的狀聲詞，類似頭部被銅鐵硬物敲打的聲音，帶有笨、傻之負面意涵，參考：〈臺灣網語字典〉《網語字典》網站，網址：<https://hkdic.my-helper.com/tw/> (2021.8.10 瀏覽)。另外，「鏘」也被用來形容一個人神智不清的樣子，尤其是指涉次文化中的藥物和酒的迷幻狀態。

71 參見附件一，陳孝齊訪談。

72 酸屋，《A Drum Sound Loud Be-Cause It Is Empty》獨立刊物，第二期(2016)，「語言共事」印製。

73 吳俊輝是酸屋的老大哥成員，創作聚焦在廣告拍攝、紀錄片與「鐵克諾」電子樂，他也是「上帝之鎚」與「紫牛太虛」電子音樂廠牌的創辦者，策劃數場地下電子樂派對，《死幹派對》正是秉持著推廣各類電子樂的派對活動之一。參見 <https://www.facebook.com/HammerOfGod406>。(2021.8.10 瀏覽)。

星，如同酸屋的「屋」，隱含著一個充滿家庭能量的「神奇戀愛滿屋」，⁷⁴ 包容來自不同背景的人與想法。因此，在「acid-house / 酸-屋」命名的交叉概念上，酸屋不僅作為自身藝術家們的實踐基地與學習居所，更是在當今琳瑯滿目的藝術空間景觀中，持續根植於一個小眾化的生命有機團塊，並容納邊緣文化與差異個體，如同社會觀察者侯百千：「酸屋是一顆疲累的大樹，保持著中立與有機性，他接受文明的洗禮，在空氣品質低落的都市裡活著。」⁷⁵

那麼，酸屋的精神在哪裡？又體現了什麼意義或價值嗎？首先，依據附件一酸屋八位成員訪調，其中「你覺得酸屋的精神是什麼？」統整回答關鍵字包含：「包容、合作、叛逆、破壞與修復、裸體、內在能量、共學、家庭、實驗、前衛、邊緣小眾、不怕窮、open heart、日常、相處、創作上的烏托邦、自幹、自由、主體性。」⁷⁶ 這些經驗共同指向了對空間主體的精神捕捉，鏡像在日常生活的碎片時間之中，引用哲學家傅柯（Michel Foucault）提出「異托邦」（heterotopias）的概念，又譯「異質空間」，不同於「烏托邦」（utopia）虛構空間的想像，而是作為真實存在的空間，用以抗衡主流現實世界的批判基石，若在異托邦的藝術氛圍下，酸屋的異質性（hetero-）就存在於開放又封閉的居家展演空間之中，具現在非物質性體驗的日常情境、⁷⁷ 自主派對的叛逆異域、⁷⁸ 包容差異的酸民小聚、⁷⁹ 肉身行為的實驗性創作……⁸⁰ 等創造性實踐，而酸屋的精神與價值正是在這破碎與重疊的創造性過程中被彰顯。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

74 參見附件一，李敏如訪調。

75 酸屋，《日常操演—青年創作生活觀察報告》，酸屋展演計畫刊物（未出版），2019，頁43。

76 參見附件一，酸屋八位成員訪調—題目「你覺得酸屋的精神是什麼？」

77 例如酸屋的《日常操演》展演計畫（2017），持續長達半年的日常生活創作實踐。

78 例如酸屋的《神遊生活》（2016），透過「派對劇場」概念展開集體的行為表演。

79 例如酸屋的《來坐》（2021-），每季一次定期聚會，每次談論內容不定。

80 例如酸屋的《又活下來了》（2021-），自2021年2月起舉辦每月一次現場行為表演發表。

四、《變態路徑—2020 臺灣雙年展平行展》實踐案例

（一）《變態路徑》展覽背景及策展構思

勇敢當一個『酸民』，太過於負面就透過感動的淚水、勞動的汗水中中和。—酸屋

2020年7月酸屋成員接受到總策展人姚瑞中的邀請，作為「2020 臺灣美術雙年展」的平行展單位，筆者則被酸屋成員推派為其策展人，這對新興的藝術家空間來說是一個深刻的挑戰，這個挑戰並非只是申請公部門補助做展覽而已，而是官方美術館以大型展覽的名義主動性收容替代空間，這產生一個更大的問題思考，即藝術家團體／空間如何面對「雙年展」怪獸與國家機器的包容？以及弱機構如何在強機構之外找到自我組織的戰術或新方法？第十五屆卡塞爾文件展策展人由印尼藝術團隊「ruangrupa」⁸¹ 擔任，字面來看印尼文 ruang 即房間、grup 即團體，隱含著居家團體之意，他們將生活中的客廳視作「相聚」（nongkrong）之地，有別於既有學校的交流、學習與情感凝聚的共學居所，並且向外學習古老自然農法的智慧與經驗，「穀倉」（lumbung）⁸² 的方法，用以建立社會生態資源共享的「資源盆」機制與方法，以及串聯組織成立「Gudskul」（好學校 Good School）作為當代藝術集體工作學習的教育平臺，⁸³ 這些共享 / 共學根基的協作性思維和集體性實踐方法，跳脫個人主義與展演模組化的框架與思維，建構在重新思考資源的整合、延展與知識傳承的集體治理。值得思考的是，ruangrupa 在面對國際巨大怪獸（卡塞爾文件展）的邀請，沒有停留在批判西方中心主義或反霸權的

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

81 ruangrupa（書寫和拼音的開頭為小寫的 r）是一個成立於2000年印尼雅加達的藝術團體，不僅是卡塞爾文件展自1955年創始以來首次邀請亞洲為策展人，亦是首次以多人團隊為策展人。參見 ruangrupa，網址：<<https://ruangrupa.id/en/about/>>

82 對 ruangrupa 來說，「穀倉」（lumbung）不只是一種概念，而是強調「實踐」本身，實踐集體性、共享資源和公平分配的替代經濟。「穀倉」的價值觀在於植根於當地、幽默、慷慨、獨立、透明、充足和再生。參見第十五屆卡塞爾文件展官網：<<https://documenta-fifteen.de/en/lumbung/>>（2022.10.25 瀏覽）。

83 ruangrupa，〈延展的客廳：空間和談話〉，《策展學》ISSUE 2（2019），網路資料參見 <<https://curatography.org/>>（2021.8.10 瀏覽）。

對立框架，相反的是利用這個資源平臺讓更多過去被忽視的「全球南方」⁸⁴可以相互立足、彼此參照和透過藝術來共同發聲，誠如評論者吳尙育〈從策展方法看第 15 屆卡塞爾文件展的「南方精神」〉一文所言：「呼應著『全球南方』理論中，對『南南對話』的強調，不再只是批判握有資本及權力的『全球北方』，而是從各自在地的實踐出發，尋找自身的本體論，並藉由『南方』經驗的彼此對話，彼此結盟，並形成創造多元世界景觀的可能。」⁸⁵由此，ruangrupa「去中心」的策展方法正是提出「穀倉」的創造性實踐，通過「南方」之間的差異化來顯現自身主體的價值與多元性，逃脫了西方中心的主宰結構，不過 ruangrupa 看似完美的策展實踐也被批評展覽執行太過鬆散並引發極端爭議。⁸⁶無論如何，ruangrupa「穀倉」的價值精神令筆者深刻感觸，雖不能直接類比，但酸屋的精神正是體現在這種集體性方法與共學基礎的實踐過程，基於上述的背景與狀態，筆者企圖透過平行展的策展實踐，通過酸屋作為藝術社群的共學居所，展現在於日常相聚與共學思維的創造性實踐之中。

那麼，究竟我們如何面對「雙年展」怪獸與國家機器的包容呢？如果 ruangrupa 藝術團隊的策展核心精神來自農業社會文化的「穀倉」，那麼酸屋藝術團隊的核心精神或許來自於地下電音文化的「派對」。依據酸屋召集人陳孝齊說法，「派對」(party)除了指稱所謂的派對舞會，亦是幫派和黨派之意，強調的是一群因氣味相投而聚合的態度和信念，而非講究個人的獨創品味，如同電音派對中的主角不再是臺上搖滾樂般的明星歌手，而是臺下正在躁動身體的參與者，不論身分及背景，只要在派對現場大家就是平等的，一旁的 DJ 只不過是為現場觀眾調控氛圍的

助燃劑罷了，也就是說，去中心思維的自主派對所解放的不僅是那不對等的上下結構，更是開啓自身內在的能動性主體，朝向集體性的差異和包容。事實上，酸屋從草創以來就跟「辦趴」⁸⁷有直接性的關係，早於 2013 年陳孝齊提出「派對劇場」(Theatre of Party)的概念，在他所主導的《派對劇場—解體後的解放》實驗劇提到：「我認為，欲獲得真正的自由，除了必須要對外部的幻覺解體，看見看不見的真實。最重要的是在解體之後解放自己內在的境界。在看見真實之後接受它反省，並且因此而滿足找到一條嶄新的、自由的出路。」⁸⁸可知，陳孝齊所提出的「派對劇場」不只是劇場加入電音文化的形式融合，而是作為身體和思想的解放行動，更具體來說，這是一群約三十歲上下且活在臺北都市的世代青年們，試圖在現今資本社會裡找到自己的容身之處，並作為一種集體性存在的覺察和證明。簡言之，在面對「雙年展」怪獸與國家機器的包容時，酸屋以一種自主派對的精神，強調藝術的自主性和住家化的展演空間，而非與大機器對立互斥所形塑的對抗僵局（因為在資本世界裡已變得無效），更重要的是，酸屋如何在既開放又居家的展演空間中，創造更多小眾與小眾之間的共學交流和參與分享，若 ruangrupa 的策展方法開拓全球南方的共享交流平臺，也許酸屋就是開啓身體實驗性創作在臺北的共學交流居所。

從《變態路徑》的展演實踐來看，首先，可以先從走到「酸屋」的路上經驗說起，酸屋位於臺灣人口密度最高的新北市永和區，錯落繁雜的熱鬧商街與琳琅滿目的消費景觀中，有一棟住著「低端人口」⁸⁹的老屋就隱藏在狹小擁擠的死巷子內，巷口轉角處立著「此路不通」的告示牌，順著走進眼見灰黑的外露電線與瀰漫一股家用廢水味，以及等著被

84 第十五屆卡塞爾文件展的參展者多數來自亞洲、非洲、拉丁美洲、阿拉伯等國家，在此以「全球南方」稱之。

85 吳尙育 (2022)，〈從策展方法看第 15 屆卡塞爾文件展的「南方精神」〉。參見：《臺灣藝術檔案田野工作站》網路平台，網址：https://aofa.tw/?p=5282&fbclid=IwAR2YwI6YvbEiTBpnqHasoAnoTu3xTeg2bHOvkUA519hhboUFPQ6IGC3A_UQ (2022.10.25 瀏覽)。

86 例如參展印尼藝術家團體 Taring Padi 《人民的正義》(People's Justice) 大型繪畫被指控具有「反猶太主義」的圖像，包括描繪一位帶著納粹黨帽子的邪惡男子，還有以色列摩薩德士兵被描繪成一頭豬。此事件引發德國和以色列政府的強烈不滿，同時造成社會大眾的輿論紛紛，最終撤掉此作品，卡塞爾文件展總負責人 Sabine Schormann 也為此下臺。參見 <https://news.artnet.com/art-world/head-of-documenta-resigned-2148348> (2022.10.25 瀏覽)。

87 「辦趴」為酸屋時常提到的流行口語，原意為「辦 party」，有自主派對之意思。酸屋自草創以來已舉辦多場各種類型的派對，例如 2012 年就開始舉辦的「死幹派對」，強調派對的自主建構精神，推廣各類電子音樂曲風、邊緣性藝術文化，參見酸屋臉書活動頁 <https://reurl.cc/gQk4Zb> (2022.10.25 瀏覽)。

88 《派對劇場—解體後的解放》實驗劇簡述，參見「派對劇場」臉書：<https://www.facebook.com/watch/?v=460056240791480> (2022.10.25 瀏覽)。

89 引用酸屋活動《4 D 派對—我的低端宣言！》(2018)，為了響應「國際低端人口」的議題所進行的警響表演，並身穿印有「國際低端人口」字樣的 T 恤，用以作為關心底層邊緣人，亦是作為自嘲的批判態度。



圖1 通往酸屋的路上會看見「此路不通」標示的巷弄，2021，圖片來源：酸屋

都更的破舊透天老屋，不要遲疑持續一路往進至巷子最末端便能抵達「酸臭之屋」。這段進入酸屋的路程中，酸民常以「此路不通，走此路」⁹⁰作為引導觀眾來訪的描述，久之成為酸民的日常口號，時刻提醒著酸民保有「明知不可為而為之」的頑固與實驗精神，即知道這條路已經行不通，但仍要走向這一條前衛的道路。抵達酸屋門口，是由二棟面對面不到二公尺的透天老屋組成，一棟作為酸民的日常居所，一棟則為展演、進駐或辦公用途，時常也因不同展演計畫交混使用，創建「酸式」異托邦的藝術實景，並寫著標語「為了創作，我們需要『這裡』」。⁹¹其中「這裡」不僅僅指稱酸屋空間，更是一群愛好藝術且具包容性的一群人，⁹²這句話展現酸民著重在情感交流與社群共學的關係之中。在這段抵達酸屋的路徑之中，你的身體感知將被開啓、扭曲與變大，內心迴繞著「此路不通，走此路」就對了。

90 引自酸屋名片。參見：《酸屋舊版官網》，「ABOUT」<<https://acidhouse5.weebly.com/>> (2021.8.10 瀏覽)。

91 同上註網址，源自《酸屋舊版官網》的首頁標語，現今首頁標語已改放新版網址。

92 附件一，陳冠穎訪談。



圖2 《變態路徑》展覽海報，2021，圖片來源：酸屋

第二，《變態路徑》的展演實踐是奠基在「酸屋」（團隊／空間）本身，「酸屋」無論作為空間名稱、展演基地、實體家屋、社群團體皆體現了其自身的批判態度、實驗精神、集體治理、共學平臺的異域之中（詳見本文第參章），這裡共同指向了酸屋的「場所精神」，引用諾伯舒茲（Christian Norberg-Schulz）在《場所精神—邁向建築現象學》提出的「場所精神」（genius loci），他所指稱的「場所精神」並非一般非實用主義，或是非功能層面的空間，而是強調一個存在的空間，這個存在是人的定居（dwelling）的生活空間，透過生活情境的塑造，可以具現出給人方向感（Orientation），即讓我們重新思考我們到底身處何處；另外空間也會形塑出某種特性，作為回應對於這個空間的歸屬與認同感（Identification）。⁹³由此，「場所精神」的形塑過程正是「酸屋」用以理解其自身存在空間的意義與價值，持續沉積在人與家屋的交互情境與歸屬之中，而這樣的歸屬會隨著人的參與、交流、相處、創作、展

93 伯格-舒爾茨（Christian Norberg-Schulz），施植明譯，《場所精神—邁向建築現象學》（武漢：華中科技大學，2010），頁3、18。

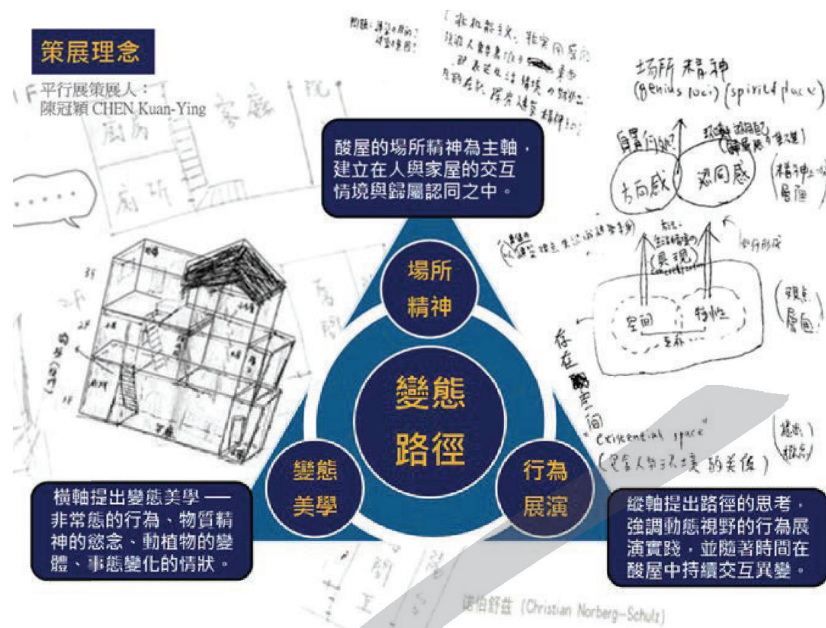


圖3 《變態路徑》策展理念架構圖，2021，作者繪製

演而始終沒有單一的模式或規則，而這樣的變動性也正回應了酸民作為一群藝文工作者持續保持開放的有機性狀態。

因此，從上述二點《變態路徑》，酸屋以其自身的場所精神作為策展主軸思考：橫軸提出「變態」的美學觀，變態不僅指稱非常態的怪異行為、精神/物質上的性怪癖，也是動植物成長過程的形態變體，更是古人追求事物變化的情狀，在此「變態」一方面作為群聚創作的多重慾望與實踐方法，另一方面則對應雙年展主題—《禽獸不如》—的另類視界；縱軸以「路徑」的時空思考，強調酸屋展覽的動態視野，包含藝術活動、偶發事件、行動藝術、臨場藝術…等行為表演，以及長時間在酸屋空間中，持續產生變態的交互影響。因此，在縱橫交錯的策展想像之下，「變態路徑」是建立在藝術家、酸民與觀眾共同參與的基礎之上，透過一連串的共學工坊、相聚交陪與實驗創作，企圖在當今已規格化的展覽中開啓更多創作形態異變之可能。

(二)《變態路徑》展演行動及作品分析

藝術創作所能提供的並不只在於精準的再現，而是讓解讀複雜化，好讓我們有可能發現並重新提問。只有當我們將自身置於那

些懸而未定的位置，並堅持把他們轉變為具體經驗時，那些間隙才會成為意義之所在。⁹⁴—Pablo Helguera

《變態路徑》的策展著重在酸屋自身的有機性方法，參展藝術家包含：李敏如、吳俊輝、陳孝齊、張辰申、陳俊宇+臺灣行動藝術研究社（下稱「行藝社」），其中前三位為酸屋的成員，後則是酸屋的好朋友，為什麼是這些藝術家呢？本次展覽因經費不足、人力有限、空間擁擠、時間緊迫、藝術家紛歧等實際總體考量下，經討論結果僅以部分酸屋成員為主要參展對象，⁹⁵而酸民則是以「行藝社」⁹⁶作為彈性外包的線上／線下參與，然而，在展覽經費僅有共五萬元的現實條件下（稅後剩四萬五千），憑藉著藝術家與酸民的熱情與活力才有可能完成這檔「活」展覽，究竟這檔以「行為藝術」為首的展覽，在臺灣當代藝術中可以展現出什麼另類的新視野？又如何挑戰展覽模組化的框架可能？於此，《變態路徑》不僅僅是靜態展示的美學觀，更著重在現場性的動態運動過程，是一檔由許多活動組成的「活」展覽，如下圖的行事曆，包含共學活動、線上直播、會面座談、專題講座、聲響表演、現場行為…等共八場的行為表演與六場的講座，除了原先參展藝術家的行為表演，後續邀請了高千惠、姚瑞中、林人中、葉子啓、王墨林、瓦旦塢瑪…等藝術專家分別在不同的座談活動展開關於「行為藝術」的諸多探討，整個展覽過程中保持開放性的延綿運動關係，呈現出居家藝術生活中的現在進行式狀態，而這樣的活性狀態會創造出更多的可能性，並隨著當下情境衍伸出新的想法與下一波的藝術行動，這股創造性能量持續滾動在展期間釋放、堆疊、發酵與異化，進而產生一條「變態」路徑。

94 Pablo Helguera 著，吳岱融、蘇瑤華譯，《社會參與藝術的十個關鍵字》（臺北：國立臺北藝術大學，2018），頁 69。

95 事實上，《變態路徑》的參展藝術家名單，召集人陳孝齊影響力較大。其中張辰申是總策展人姚瑞中的從主展場藝術家名單中選出安排，背後目的是用以處理大機構制式的程序問題。

96 臺灣行動藝術研究社專注在行為藝術相關交流，自 2014 年由多位年輕藝術生組成，早為臺藝大學學生社團，歷經三年後廢社；2017 年改以線上網路平臺連結社群進行號召與行動，至今已有 500 多位社員；2020 年起由藝術家陳俊宇等人擴大招募，重新組織線下會議小組，並持續進行各種藝術行動。參見 <<https://www.facebook.com/groups/352587801583557>> (2021.8.10 瀏覽)。

變態事件：8場行為表演+6場座談						
《變態路徑》- 變態事件/行為表演 行事曆						
日	一	二	三	四	五	六
				10/22 開幕	10/23	10/24 開幕 變態事件1 15:00-15:10 開幕式 主持 陳冠穎 15:10- 吳俊輝+陳俊宇 (集體行為)
10/25 變態事件2 14:00-20:00 陳孝齊 (我的房間)	休	休	休	10/29	10/30	10/31 變態事件3 16:00-17:30 李敏如 (招致戲作書)
11/1 變態事件4: 14:00-14:30 陳俊宇 (Pie Formance) 15:00-16:30 藝術家座談會 與談人：高千惠、姚瑋中 嘉賓：瓦旦瑪瑪、王墨林	休	休	休	11/5	11/6	11/7 變態事件5 15:00-台灣行動藝術研究社 (小組會議) 宣言行動
11/8 變態事件6 14:00-20:00 陳孝齊 (我的房間)	休	休	休	11/12	11/13 19:00-20:00 (行為藝術講座1) 講者: 林人中	11/14 變態事件7 15:00-台灣行動藝術研究社 (小組會議) 宣言行動
11/15 變態事件8 15:00-16:00 (見證來-行為藝術與觀眾) 直播 16:00-17:00 演講人: 葉子啓、陳冠穎、陳孝齊 19:00-20:00 (行為藝術講座2) 講者: 林人中	休	休	休	11/19 19:00-20:00 (行為藝術講座2) 講者: 林人中	11/20	11/21 變態事件9 16:00-17:30 李敏如 (記得交作業)
11/22 開幕 變態事件10 15:00- 陳冠穎 音樂地圖秀						*備註：行為表演持續增加更新中。

圖4 《變態路徑》活動行事曆，2021，作者繪製



圖5 作品《HOMEWORK》，李敏如，2021，圖為作者編排，圖片來源：酸屋

若《變態路徑》的策展方法在於酸屋自身的有機性、現場性與集體性的交纏運動中，那麼，就必須得從藝術家的作品本身來探究，展開與觀眾、酸屋之間的延綿關係，以下分別簡述：

藝術家李敏如《HOMEWORK》這件創作計畫是她設計了一本「行

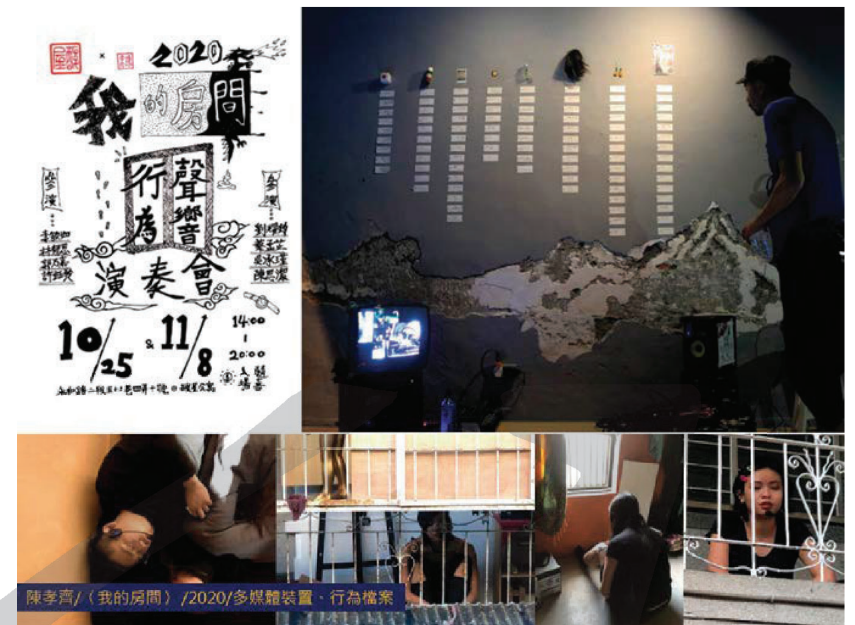


圖6 作品《我的房間》，陳孝齊，2021，圖為作者編排，圖片來源：酸屋

為藝術作業簿」及「寫作業簿」的行動展開。作業簿內容是關於討論行為藝術的學習單，她把這本作業簿帶至街邊上，營造出一個小教室的情境，同時扮演了一位高中生的角色，隨機詢問路人這本作業簿要如何寫？內容諸如我是行為藝術家嗎？請問關在籠子裡關一年是行為藝術作品嗎？坐在椅子上持續的對看是行為藝術作品嗎？持續詢問路人到解答為止，意圖把藝術的建構放回至公眾社群討論，而真正的創作就在觀眾的參與及引發的對話之中。

藝術家陳孝齊《我的房間》，他以「行為聲響演奏會」的宣傳單作為創造一場酸屋集體表徵的「音樂」會。他邀請八位表演者穿梭在酸屋各個角落中，⁹⁷進行沒有劇本呢喃式的自言自語，這些內在鏡面的話語透過無線耳麥傳送到酸屋的大廳，再通過作者宛如 DJ 在現場即時調控、混製與回放這段多軌人聲的告白殘響，意圖透過集體行為聲響來穿透時空的介面維度，用以回應「酸屋」的集體精神述說與迴盪，而整場演奏約莫四到六小時直到無線耳麥沒電為止。

97 表演者包含：李敏如、林郁恩、郭乃嘉、吳承瑾、陳思潔、許鈺羚、蔡孟芷、劉耀鈞。前三位為酸屋的團員，後四位則為與酸屋曾有合作或交集的創作者。

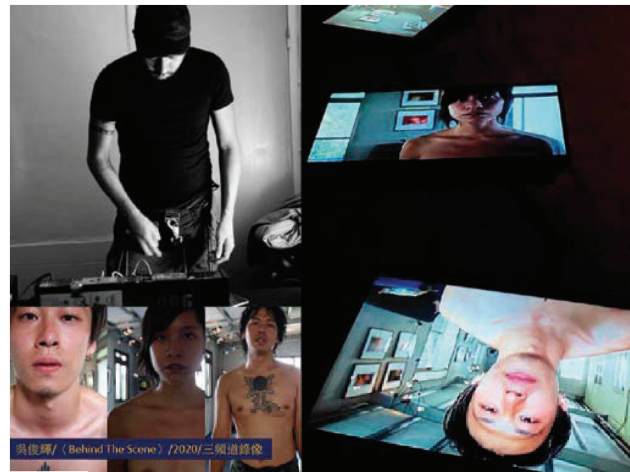


圖7 作品〈Behind The Scene〉，吳俊輝，2021，圖為作者編排，圖片來源：酸屋



圖8 作品〈肉身計畫-原慾〉，張辰申，2021，圖為作者編排，圖片來源：酸屋



圖9 作品〈Per.Formance〉，陳俊宇X臺灣行動藝術研究社，2021，圖為作者編排，圖片來源：酸屋

藝術家吳俊輝的作品〈Behind The Scene〉是由放置在地面上的三屏幕錄像所組成，影像內容是他訪問這次參展的行為藝術家，除了既定的問答，多了不合時宜的設定，包含三位裸身的受訪者被刻意的運動鏡頭、時間編導、腳本規則與聲景調控所帶動，可以覺察作者企圖揭露影像背後的虛構與真實之間的吊詭狀態，進而挑戰「行為藝術的紀錄片」轉向「紀錄片的行為藝術」的辯證思考，也就是說影像編導本身與行為藝術的界線已被模糊。

藝術家張辰申的作品〈肉身計畫-原慾〉，是一部關於探討人類情慾、虐戀、與性喜好的深刻紀錄片，作者透過長期在 BDSM 次文化圈內所進行的田野調查與研究，除了意圖扭轉社會的既定道德框架與鬆動那牢固的刻板印象，事實上，「你所知道的想像是瘋狂怪獸，但我們所知的現實遠比你想像更溫柔」，作者挑戰了人類最深沉的慾望團塊與身體邊界，在想像與真實之間開啓進入探索自我的途徑與認識社會的另一種視野。另外，作者邀請了 BDSM 團體至展覽現場，透過對話與交流真實去了解那些我們的成見與誤解。

藝術家陳俊宇 X 臺灣行動藝術研究社的作品〈Per.Formance〉，由陳俊宇與「行藝社」藝術社團的協作式創作計畫，作者陳俊宇化為藝術家策畫者邀請八位藝術家朋友進行各別創作，⁹⁸但藝術家和作品都不會

現身或公開展演，而是全部交由陳俊宇本人代為口述、詮釋與轉譯，成為原作的代理人，透過在各地的「演講行為」(lecture performance)證明原作的存在，成為了沒有文字記載的都市傳說，而原作的演繹也將交由觀眾的腦海裡繼續流傳下去。

以上，這些作品皆透過行為藝術的各種變體，從巷弄蔓延到酸屋的角落、房間、大廳、廁所、陽臺等地，展開共學小教室、家庭演奏會、酸民裸體訪談、性與慾望、都市傳說等創造性實踐，體現了酸屋的有機性、現場性與協作式方法，《變態路徑》所提出酸屋的場所精神正是透過身體力行在這種延綿不斷的表演性(performativity)關係中被體驗、解放與認同的過程中，引用理論家朱迪思·巴特勒(Judith Butler)拓展了奧斯汀(J. L. Austin)在1955年首提出「performativity」(表演性，又譯「操演」、「述行性」等)，不同於奧斯汀著重在「言說行動」(speech act)的意義，而是把焦點放在「身體行動」(bodily act)，通過日常生活中透過不斷的操演行動來建立自我的身分認同，並打破傳統社會的二

98 藝術家包含：陳薇、曾昭惠、楊詠翔、林書緯、鄭承皓、鄭宜欣、劉耀鈞、王世甫。多為臺北藝術大學與臺灣藝術大學學生。

元對立框架。⁹⁹ 由此，《變態路徑》策展實踐著重在創造性的思維與行為操演的方法，共同體現在酸屋日常的表演性過程之中，僅有如此，自身置於懸而未定的複雜狀態，通過行動化為感知的身體經驗，那些間隙才會成為意義之所在。

五、結語

在一個真正顛倒的世界，真相不過是一個虛假的瞬間。¹⁰⁰—居伊·德波 (Guy Debord)

本文以筆者自身作為「藝術家自營空間」、「藝術家策展人」與「藝術家即研究者」的交疊身分，展開「藝術家」為立場的實踐研究，命題「藝術家營運空間的展演行動—酸屋《變態路徑》個案研究」，分章依序如下：第壹章、「藝術家策展人」與「藝術家即研究者」：不同於理論根基的研究者，而是以「藝術家作為立場的實踐研究，強調實踐本身的創造性和批判性過程，用以對應既定知識框架的跳脫可能。第貳章、再「議／異」替代空間：梳理早期替代空間在紐約的發展過程，用以區別臺灣替代空間的發展脈絡，並整理成三個階段，依序包含 80 末替代空間的自主精神、90 年末後替代空間的協商策略、00 末後替代空間之後的在地生活運動，目的並非是要建構臺灣替代空間歷史或簡易類型化，而是用於審視酸屋自身的位置與處境，以助在這新興世代進行批判、抗衡以及更重要的回到社群關係的在地行動視野。第參章、「酸屋」作為藝術家自營空間的實踐方法：酸屋以「分租」與「共營」的共和制度，並採取半自住半開放的經營方法，避免全然地落入公家／公共的宰制與普遍性之間，而酸屋的精神與價值就存在於酸屋的日常操演、自主派對、居家共學、酸民相聚、藝術行動等創造性實踐之中，進而實現主流藝術景框之外的

異托邦基地。第肆章、《變態路徑》策展實踐：在雙年展機制的架構下提出活展覽的行動與理念，通過有機性、現場性與協作式的操演方法，以酸屋的場所精神為核心主軸，展開生活經驗的行為展演與身體實踐，企圖在大機構展覽模組化的世界裡找到異質性間隙的出口。第伍章、回溯前四章，並作為小結。

簡言之，本文以筆者自身作為「酸屋」共同營運者，通過《變態路徑》策展實踐，展開「藝術家即研究者」的實踐研究，意圖理解酸屋在臺灣替代空間脈絡下的位置，這並非是要讓酸屋有明確的定位或走向，相反是要讓自身持續保有對應主流藝術世界的流動能量，通過創造性的異質空間、自主式的實驗精神與反身性的批判思考，具現在酸屋與酸民們的共學交流、日常實踐、行為操演等情境過程之中，展開在「藝術家自營空間」的展演行動與集體經驗的生命治理，而酸屋的精神與價值正是在這不斷地破碎與重疊的創造性過程中被彰顯。

寫在後話，臺灣美術館近年來轉向「表演性」策展的新面貌，一方面受到國際美術館成立行為藝術部門的新潮，¹⁰¹ 另一方面國內官方機構展覽和競賽的新趨向，¹⁰² 這勢必讓我們重新思考表演性策展和現場行為在臺灣當代藝術中的新景觀；如今酸屋成為 2020 臺雙展框架底下的另類觀光之地，通過《變態路徑》的行為展演來創造非物質性體驗經濟的作品，這面臨著雙向異化的協作關係，即藝術家自營空間朝向美術館的相互擁抱，同時又積極想逃脫主流藝術世界的收容，在既支配又不服從的態度下，酸屋以一個弱機構的頑固身體，持續在異域邊緣之地保有自我覺察的批判意識，等待著間隙裂縫的瞬間。

99 Erika Fischer-Lichte 著，余匡復譯，《行為表演美學—關於演出的理論》（上海：華東師範大學出版，2012），頁 53。

100 居伊·德波 (Guy Debord) 著，王召風譯，《景觀社會》（南京：南京大學，2006），頁 4。

附件

附件一、2021 酸屋成員訪調，作者整理製表

附件二、2020《變態路徑》展覽介紹，作者整理製表

★備註：礙於發表文章的字數限制，附件一、二資料請參見雲端網址下載或掃碼 QRcode(製作於 2021/9/1)。雲端網址：https://drive.google.com/drive/folders/1q4PUN_t7TZg7cT0iGDGHbSogLFhI5s3l?usp=sharing



參考書目

一手文獻與影音記錄

陳冠穎等，《變態路徑—2020 台灣美術雙年展平行展》藝術家座談會紀錄影片 <<https://youtu.be/yx5X63uQpw>> (2021.9.1 瀏覽)。

酸屋，《日常操演—青年創作生活觀察報告》，酸屋展演計畫刊物（未出版），2019。

中文論著

石瑞仁，〈臺灣藝術的「後替代」時期來臨了一給你更另類的藝術空間，送我超前衛的政治形象〉，《藝術家》281 期（1998.10），頁 285-287。

呂佩怡編，《搞空間：後替代空間在亞洲》，臺北：田園城市，2011。

味王，〈探索之外〉，《ENTERING TONE》獨立刊物，White Fungus & Liquid Architecture，2017。

姚瑞中著，《禽獸不如—2020 臺灣美術雙年展》展覽專書，臺中：國美館，2020。

張金催，〈非營利藝術機構、替代空間與合作畫廊〉，《藝術家》第 207 期（1992.8），頁 202-206。

連德誠，〈替代空間、替代什麼〉，《炎黃藝術》，第 4 期（1993），頁 38-41。

酸屋，《A Drum Sound Loud Be-Cause It Is Empty》獨立刊物，第二期，「語言共事」印製，2016。

錢善盈，〈一九九〇年代前後「替代空間」在臺灣執行之現象〉，臺北市：臺北市立師範學院覺藝術研究所，碩士論文，2003。

Erika Fischer-Lichte 著，余匡復譯，《行為表演美學—關於演出的理論》，上海：華東師大，2012。

Guy Debord 著，王召風譯，《景觀社會》，南京：南京大學，2006。

Irvine Welsh 著，何致和譯，《酸臭之屋》，臺北：新雨出版社，2003。

Pablo Helguera 著，吳岱融、蘇瑤華譯，《社會參與藝術的十個關鍵字》，臺北：北藝大，2018。

Robert Atkins 著，黃麗絹譯，《藝術開講》，臺北：藝術家，1996。

英文論著

Janneke Wesseling ed., See It Again, Say It Again: The Artist as Researcher. Amsterdam: Valiz/Antennae Series, 2011.

Brian O'Doherty, Inside the white cube. Culver City: The Lapis Press, 1986.

Jackie Apple and Mary Delahoyd, Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975. New York: the New Museum, 1981.

Robert Atkins, "On Edge: Alternative Spaces Today," Art in America (1998.11), pp. 57-61

Julie Ault ed., Alternative Art, New York, 1965 -1985. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Maria Miranda and Anabelle Lacroix ed., An Act of Showing: Rethinking artist-run initiatives through place. Melbourne: Unlikely, 2018.

RoseLee Goldberg, Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century. London: Thames & Hudson, 2018.

網路資料

王嘉琳，〈後替代空間之後_4.1 引言 | 毋須再「替代」什麼了〉(2011)，收於《觀察者藝文田野檔案庫》，網址：<https://aofa.tw/?p=724> (2021.9.1 瀏覽)。

吳尚育，〈從策展方法看第 15 屆卡塞爾文件展的「南方精神」〉(2022)，

《臺灣藝術檔案田野工作站》，網址：https://aofa.tw/?p=5282&fbclid=IwAR2YwI6YvbEiTbPnqHasoAnoTu3xTeg2bHOvkUA519hhboUFPQ6IGG3A_UQ (2022.10.25 瀏覽)。

林育世，〈第 19 屆臺新藝術獎第四季提名名單〉(2021)，《臺新銀行文化藝術基金會「ARTalks:」》，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/lys/7b2c53414e5d5c467b2c56db5b6363d0540d540d55ae> (2021.9.1 瀏覽)。

高千惠，〈是怪獸，還是輸送帶？—名單，作為官方機制與民間藝術生態的關係索引〉《國藝會「20 週年回顧與前瞻論壇」會議手冊》，臺北：國藝會，2016。資料參見 <https://www.ncafroc.org.tw/publish/research/detail?id=41730&anchor=publish1&page=0&year> (2021.8.2 瀏覽)。

國立臺灣美術館，《禽獸不如—2020 臺灣美術雙年展》，網址：<https://taiwanbiennial.ntmofa.gov.tw/> (2021.9.1 瀏覽)。

張玉音，〈許家維談藝術家策展〉(2020.2)，《典藏藝術網 ARTouch》，網址：<https://artouch.com/people/content-12200.html> (2021.9.1 瀏覽)。

陳考齋（陳孝齊），〈空間不會是空的一「非地方」的藝術實踐〉，《劇場·閱讀》，第 40 期（2018 年 5 月復刊號第 2 期）（澳門劇場學會文化學會出版，全文參見 <https://medium.com/劇場-閱讀/issue40-02-30cc7259e9f5>）。

《策展學 issue》，網址：<https://curatography.org/> (2021.9.1 瀏覽)。

新北市文化局，《新北市立案藝文團體》，網址：<https://www.culture.ntpc.gov.tw/xcperformteam?xsmsid=0G298619584607673224> (2021.9.1 瀏覽)。

《酸屋官方網站》<https://acidhousetw.com> (2021.9.1 瀏覽)。

《酸屋舊版網站》<https://acidhouse5.weebly.com/> (2021.9.1 瀏覽)。

顧世勇，〈臺灣當代藝術發展與國家文化藝術基金會的補助機制〉，《國藝會「20 週年回顧與前瞻論壇」會議手冊》，臺北：國藝會，2016。資料參見 <https://www.ncafroc.org.tw/publish/research/detail?id=41730&anchor=publish1&page=0&year> (2021.8.2 瀏覽)。

Cristelle Terroni, Rise and Fall of Alternatives Spaces (2011), in Books & Ideas <https://booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html>.

DOCUMENTA FIFTEEN 第十五屆卡塞爾文件展官方網站 <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung/> (2022.10.25 瀏覽)。

ruangrupa 官方網站 <https://ruangrupa.id/en/about/> (2022.11.10 瀏覽)。

TateModern 線上藝術術語，網址：<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-curator> (2021.9.1 瀏覽)。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts