

閱讀筆記

閱讀筆記

Book Phenomenon

Book Phenomenon

朱盈樺 編著

朱盈樺

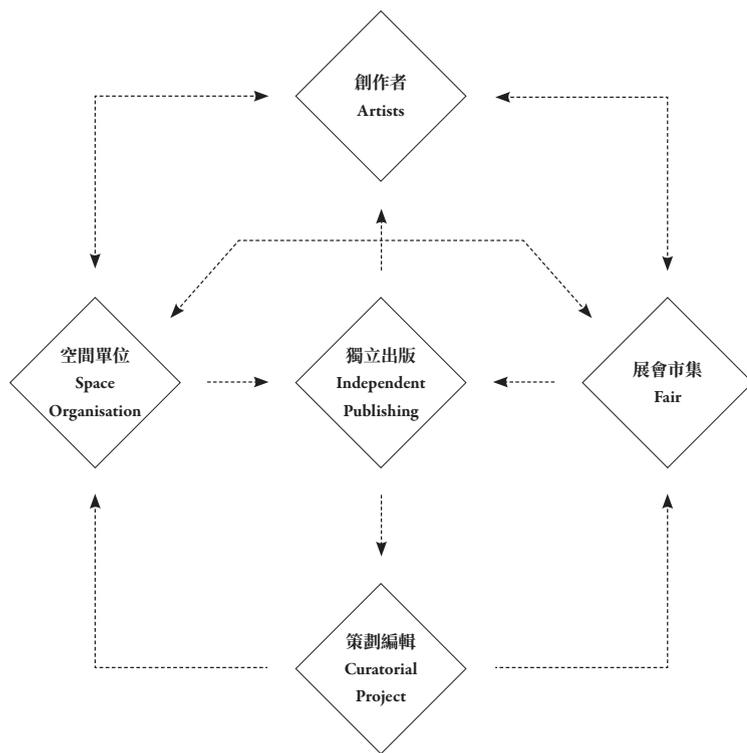
編著



978-986-06639-0-7

我們的書寫工具也影響我們的思維。

Our writing tools are also working on our thoughts. → Friedrich Nietzsche



4

前言 Preface

創作者 Artists

- 8 藝術家·陳曉朋
 26 小誌創作者·路熙
 44 圖文創作者·紅林 Hori. b Goode
 60 藝術家·張紋瑄
 82 製本創作者·犬吉工作室一周武翰、林安狗

獨立出版 Independent Publishing

- 104 dmp editions·小8 (章芷珩)
 122 nos:books 挪石社·Son Ni 倪和孜、智海

策劃編輯 Curatorial Project

- 140 雜誌現場·江家華
 156 PAPER MATTER 藝術家書籍文獻庫·蔡胤勤
 174 超展開策畫·柏雅婷

空間單位 Space Organisation

- 190 Mangasick 漫畫私倉·黃廷玉
 218 朋丁 Pon ding·陳依秋
 234 Lightbox 攝影圖書室·曹良賓

展會市集 Fair

- 250 Not Big Issue 小誌 / 獨立刊物市集·邱璽民
 266 草率季 Taipei Art Book Fair & More·黃偉倫
 284 傻瓜書日 Fotobook DUMMIES Day·林君燁
 302 Photo ONE 召集人、攝影家·沈昭良

318

參考資料 Reference

前言 Preface

「書就跟湯匙、鎚子、輪子或剪刀一樣，一旦發明了這些東西，就想不出更好的了。你不能做出一根比湯匙更好的湯匙。」「書已經通過了考驗，在同樣的用途上，我們看不出要怎麼做才能做出比書更好的東西。或許書的組成要素會有所改變，或許那些書頁不再是紙做的。可是書終究會是書。」在《別想擺脫書》（*N'esperez pas vous débarrasser des livres*）中，符號學家艾可（Umberto Eco）將「書」和葡萄酒開瓶器與檸檬榨汁器做類比，認為這種類型的物件在發明之後即趨近完善，即使在設計上有稍微的調整或創新，仍不會改變自身結構。

話雖如此，「書」作為人類文明中重要的發明，在各方面曾陸續經歷重大變革。就「型態」而言是從書卷形式到單張翻閱的抄本，就「載體」而言是從竹編、石器等到紙張的發明，就「產銷模式」而言是 19 世紀書籍製作的工業化與出版社的出現，就「電子革命」而言是從 Xerox 複印機的發明到各式 Print-on-Demand 隨需列印技術……。「數位技術」的發展，使閱讀的載體從紙張轉換至電子閱讀器或平板電腦，而「網路社群」又以資訊共享的形式改變傳播途徑。我們手上的書，都是歷經各式挑戰與審查制度所留存下來的。即使數位技術帶來閱讀經驗的轉變，我們還是會使用熟悉的語言進行指認，將電子閱讀器稱為「電子書」、將線上資料庫稱為「圖書館」。雖然「書本會消失」的說法一直存在，

2010 年以後，全世界的藝術書展（Art Book Fair）卻以更高密度、更多元的樣態出現；2020 年起，全球活動受到疫情影響，許多藝術書展則轉為虛擬書展（Virtual Art Book Fair）—當以「實體書」為主要訴求的書展活動轉變為線上虛擬時，我們可以如何「閱讀」？

同樣都是書，在不同人的眼裡或是手中，卻會產生不同的可能。在這個計畫中，我以台北為主要基地，拜訪了近年曾進行與「書」相關的實踐者。無論是創作、展演、編輯、策展、出版、教學或研究，這些實踐者的身份無法被單純定義、作法也可能隨不同目的而有所調整。為了畫出此文化現象的大致輪廓，並保留受訪者的原初想法，每組訪談皆以相似的結構進行，包括自我介紹、做過和書相關的實踐、如何思考自己所做的書、在展覽中如何呈現、對數位與類比媒介的想法等。在訪談中持續出現的不同「書」—小誌（zine）、藝術家書籍（artist's book）¹、攝影書（photobook）等，並非將任何實踐視為特定類型（genre），而是以小寫的方式作為指稱，希望藉由訪談的過程，透露這些名稱背後所涉及的創作需求與文化想像。

在訪談過程中，我也在不同受訪者的話語之間，發現彼此在想法上的交錯呼應、甚至指向更大的文化現象。也因此，這本書雖然是以「訪談」為主要書寫策略，卻不是嚴格定義上的「訪談輯」。書中將不同的文句節錄（quotation）與訪談文字並置，並在文稿旁標注其他頁面編號；這樣的作法並非以註記為目的，而是希望透過相互指涉，讓讀者可以自行組構想像：讀者可以依線性的方式翻閱、可以挑選自己感興趣的

篇章、可以單純閱讀各式節錄文句、可以依標註的書頁編號跳躍閱讀、甚至可以隨意在空白頁面上做塗鴉筆記。就好比在圖書館、書店遇到一整面的書櫃，不同的書並置在一起會彼此產生交流；或是遇到一本喜歡的書，光從封面或隨意翻閱就能引發許多想像。

換言之，這是一本關於「書」的書，提供的是 2020 年前後台北「書文化」交織狀態的切面。這本書會以自出版限量的方式印成紙本，提供圖書館與相關機構館藏，全文也以電子書的方式提供下載，作為未來繼續研究或創作的參考。²

1 「artist's book」在中文語境中有不同的翻譯，作為直譯「藝術家的書」，在字面上強調「書」（作品）是屬於「藝術家的」（創作者），回應自杜象開始，藝術創作當中概念先行的的重要性。「藝術家創作書」將書作為「創作」的途徑（approach），暗示「書」是由「藝術家」所「創作」出來的。在中國較為常見的譯法「藝術家手制書」，在字面上則凸顯人為手工的介入能力，從工藝的角度區別出 artist's book 與數位書籍格式的區別。另外又如「藝術家書」、「藝術家書籍」等稱法，皆回應 artist's book 在概念上開放流動的特質。為維持受訪者的語調，本書一律依照受訪者對於 artist's book 的稱法，一方面維持受訪者的口吻，一方面也透露其對於 artist's book 的理解與討論。（關於 artist's book 的中文翻譯，感謝「PAPER MATTER 藝術家書籍文獻庫」蔡胤勤提供想法）

2 本書以自出版方式限量印刷 100 本，提供圖書館與相關研究者文獻。全文以電子書方式提供下載，請見網頁 [chuyinhua.com/book-phenomenon]。

朱盈樺 Chu YinHua

藝術家、視覺文化研究者，近期關注當代生活中媒介意義的轉換，尤其是數位時代的書誌創作文化現象。英國西敏寺大學媒體藝術教育研究中心 Practice-Based 博士、倫敦大學金匠學院攝影與城市文化學系碩士，目前任教於國立台北教育大學文化創意產業經營學系。

| chuyinhua.com



藝術家

陳曉朋

以繪畫、版畫作為主要創作媒體，自 2014 年左右開始，進行許多藝術家書籍 (artist's book) 創作，曾參與 2018 年台北市立美術館「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」展覽，目前生活和創作於台北，任教於國立台北藝術大學。

| shiaupengchen.com

我不是一個真正的收藏家。 [redacted] 我一生買書的理由只是因為我喜歡這些書。除了我喜歡之外，書櫥裡各式各樣的東西相鄰又互不協調，甚至對立、交戰。→ Jean-Claude Carrière，〈今天出版的每一本書都是「後搖籃本」〉

[redacted] 紙是有自己厚度的三次元物質。但是鋪在桌上的薄紙乍看卻令人感到它是只有表面的二次元物質。
→ 杉浦康平，〈書的臉、書的身體〉

To talk about *the* artist's book in the singular (as opposed to artists' books as a collective plural) was always paradoxical, because the field has always been extremely heterogeneous. That heterogeneity might be aptly described by the term *bibliodiversity*. With an allusion to the (post) Darwinist concept of biodiversity, François Benhamu has described a publishing environment wherein one finds "several species, but some are present in huge numbers while others are very scarce, and the ones with many copies are likely to eat or prevail over the others. This is what is happening in the book world."

→ Michalis Pichler, "Publishing Publishing Manifestos"

請先簡單介紹自己，也談談在藝術創作中最主要的核心關懷、是在什麼契機下開始「做書」呢？

我想從創作歷程開始談起。我在大學的時候做的是版畫，以橡膠版為主，做的東西比較像是裝飾性圖案的創造或生產。其實就是快樂做版畫，當時也沒有想太多。後來在研究所的時候，我花不少時間在處理「無限」的概念，例如怎麼用比較低限的、幾何的、重組的方法來操作「無限」。

在藝術創作中，通常做抽象類型或是比較純粹形式的創作，做到一個階段時都可能會遇到一些關卡，有點做不太下去。後來去念博士，加上更之後的駐村經驗，我的創作就變成和駐村地有關，像是在特定時空中做一些作品來回應那個當下。那時候做了很多作品是和「地圖」相關，但事實上也不是真的地圖，比較像是「mapping」的概念。幾年以後，我才發現，這些回應其實指向共同的目的地。

至於為什麼會開始做書，其實跟我 2010 年後開始專任教職有關。教書的經驗會帶給我一些調適，學校分配給我的課程以版畫為主，我覺得這之間有些奇妙的連結。版畫的發明是為了滿足大量印刷，因此版畫也和圖書有關。所以在教學的過程中，我也會開始思考，到底「書」可不可以「教」、或是「藝術教育有沒有用」、「藝術是不是可以教的」……種種狀態，讓我很自然地覺得有些作品可以用「書」來做。不過有些我做的和書有關的作品，好像也不是純粹在談一般圖像和文字的關係，有

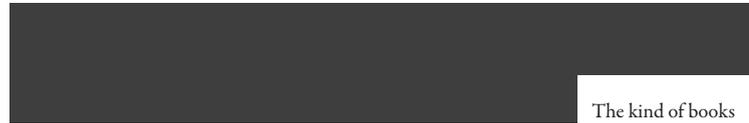
些作品甚至是單色頁面，比較像在回應我對於「單色繪畫」的高度興趣和關注。

所以 2014 年開始，我比較持續做和書相關的作品，可能是教書幾年之後的思考，也和教學科目有關，然後很自然地延伸到「藝術家書」。

在你的創作中，對於「artist's book」的想法是什麼？

我開始做「藝術家書」的時候，並沒有意識到是在做「藝術家書」，
慢慢的才知道原來這些東西被歸類為「artist's book」。但我會理解或是觀察到，這些被稱為「藝術家書」的作品，無論如何在形式上還是有一般古典的書的造形，或是有某種閱讀的結構和順序。我不會說那是線性的閱讀，但它確實會有某種延續推展的、或是敘事的閱讀狀態。
-p. 109

至於什麼是「artist's book」，我真的覺得是藝術家說了算。幾年前北美館做了一檔展覽「帕克特×藝術家—220 件合作計畫+5」，出了一本很有趣的畫冊。《帕克特》(Parkett) 是本很有趣的藝術雜誌，每期都會邀請一位藝術家為這本雜誌做一件作品，很多是有名的一線藝術家，例如艾未未、杉本博司、Damien Hirst。那個展覽就是展藝術家在這兩百多期當中做的作品。當時北美館為了搭配這個展覽，也找了幾位當代藝術家，並且弄了一個空間展示這些藝術家在看的書。所以在這樣的邏輯上，「藝術家看的書」也算是「藝術家的書」。



The kind of books artists are now making are books as art. Books as art are not books about art or books of reproductions of art, or books of visual material illustrating literary texts, but are books that make art statements in their own right, within the context of art rather than literature.
→ Diana Vanderlip

Actually it is quite simple: A book is a book. Artists are people and people make books.
→ Lawrence Weiner

在柏拉圖的《理想國》(Republic) 中，蘇格拉底說：「除非給藝術家一塊乾淨的畫布，或者讓他們自己清理乾淨，不然他們不會開始為一座城市工作，也不會展開自己的工作（更不會制訂法律）。」乾淨的畫布，新的開始，一張完好如初的新紙。→ Ian Sansom，〈建設性思考：建築藍圖〉

我認為「藝術家書」基本上還是由藝術家自己去定義，包括展陳方法和形式，都是藝術家可以自己想像的、有各種可能的。你看 Anselm Kiefer，他的巨型雕塑作品只有一件，他也認為那是書。

除了 artist's book 之外，這幾年許多「攝影書」(photobook) 也會加入其他創作元素，或是有許多稱法例如 artist's photographic book、photographic artist's book 等等。或是 Ed Ruscha 在 1963 年的作品 *Twenty-six Gasoline Stations* 既是攝影書、也是 artist's book。你怎麼看待這些不同的創作手法？

這幾年有很多不同編輯概念和裝幀形式很豐富的攝影書，我覺得還是要看創作者想說的是什麼，以及觀眾要的是什麼。以我自己來說，像我喜歡的攝影書，其實就是很中規中矩排好畫面的那種。

有點像是繪畫。如果一幅畫做得很好，旁邊就不需要出現很多裝置。當然我們可以說現在是「Total Art」的時代，什麼都可以混在一起做。但我常在想的是，文藝復興到 1850 年之前的畫家，他們就可以在畫面裡談清楚他們要的東西，但是現在的、特別是很多年輕的畫家，在繪畫展覽旁邊常常會擺一些物件或文件、或甚至燈管等等，變成繪畫裝置……好像這樣才能滿足。這究竟是繪畫本身講不清楚，還是因為創作者沒有能力掌握繪畫，所以需要加一些其他東西呢？我還是會去思考繪畫本質究竟是什麼。當然有些人是談框外的事情、有些人是談框

隨著翻頁不斷出現跨頁，故事情節逐漸深入展開。
 書籍和電影、電視一樣，是每個瞬間的重疊，它伴隨著戲劇性的變化流動著。
 由此可見，書與電影、電視一樣是包含著時間的媒介。
 → 杉浦康平，〈書的臉、書的身體〉

內，這是每個創作者的決定。

那如果回到「攝影書」的話，究竟「攝影」需不需要「書」這樣的格式？如果我們選擇了「書」這樣的格式或架構，它應該要能提供超越一般展示方式的可能性。如果太過強調「書」本身，就像是在一個展場，大家都花力氣在講牆壁的顏色是什麼，或是燈光效果有多花俏，但是圖或是作品本身的力量不見了。我覺得還是要回應到那個攝影要談什麼，以及為什麼創作者會選擇用「攝影書」來呈現。

就像我的創作，通常是主題、內容有需要，我才會去做「藝術家的書」。書會提供某種閱讀的結構，那個結構和平常我們感知藝術作品的方式不太一樣，而是一種具有結構性的閱讀方式。這樣的結構我不會認為是敘事，甚至不一定是直線的閱讀，但確實會有一種推衍的狀態。例如書通常是可翻閱的，他跟我們看一張一張畫、或一件一件雕塑，我覺得好像不大一樣。

請分享你的 artist's book 作品，也請分享如何構思在展覽空間中「書作品」的展示的方式？

我想談的作品是 2014 年《獻給那些藝術家的禮物》。這件作品有兩個版本，一個是一張一張的版畫放在牆壁上，另一個則是做成一頁一頁放在木盒上，所以在閱讀上也會產生不同的觀感，一種是很傳統的、放在牆上的、直立式的閱讀，另一種則是具有手感的、觀者可以親自

1936// French

author Georges Hugnet coins the term “book object” for his altered books and editions influenced by Dada and Surrealism (such as *La Poupée 2*) that he sells and exhibits at his bookshop *Au Livre-objet* (To the book object) in Paris. → Bernhard Cella, “The Downfall of the Gutenberg Galaxy”

觸摸到的。我覺得這也產生了一些對照，因為在藝術展覽的現場，大部分作品是不會讓觀者碰到的，只有「書」好像是會歡迎觀者去接觸，作品和身體會產生另一種關係。

另外一件想談的是 2018 年我參加簡麗庭和柏雅婷在北美館策劃的展覽「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」。我參展的主要作品是《彩色書》^{-p. 181}和《畫廊集》。我想談《彩色書》的部分，這系列有 12 本，每本書的內頁都沒有任何文字，只有顏色構成，透過封面的標題和內頁的色彩進行搭配。嚴格來說，這 12 本書既沒有圖也沒有文，基本上可以一本一本放著看，也可以疊起來形成一個立體雕塑。這是我覺得蠻有趣的地方，因為當一本書攤開的時候，每一頁都是平面，但是當書被合起來時，又變成立體的。另外，因為書本身就是可移動的展場，用這個^{-p. 77}角度來看，這樣的「展場」提供觀者很彈性的閱讀方式。你可以把「展覽」看一半就好，也可以把「展覽」搬到各種地方看……我覺得這是很奇妙的狀態，因為當我們把「書」視為「展場空間」，就打破一般展覽只能在特定時間內存在或發生的設定。

我覺得《彩色書》在「跨域讀寫」展覽現場呈現蠻有趣的，我隔壁的藝術家是鄒永珊，她做了一個圓形、可以戴在頭上看作品的裝置，並且可以投影到另外一間展場牆面的錄像。因為展場設計桌面是圓形的，我的書就很像色相環的方式被排列出來，如果又透過她的裝置閱讀，看起來很像人的眼球。我覺得這是一個很有趣的展覽呈現概念，同時也把「眼球」和「看書」的關係綁在一起。



在古亞歷山大圖書館成立之前的兩個世紀，希臘哲學家蘇格拉底（Socrates）便從哲學觀點否定書籍與書寫。蘇格拉底如此向學生斐德若（Phaedrus）解釋：「斐德若，書寫很像繪畫，有種奇怪的特質；繪畫的生物像活物一樣站立，但若有人向其提問，它們會嚴肅莊重，不發一語。文字亦是如此；你或許會認為，文字會說話，似乎充滿智慧，但你如果質問文字，想知道它們的看法，文字卻老說那一套，總是千篇一律。對於了解文字或對文字毫無興趣的人而言，每個字都很相似，它不知道該對誰說話，或者該不該說話；文字受到虐待或不公平的侮辱時，總得向父親求援，因為它們無法保護自己或自我救助。」 → Keith Houston，〈分頁書籍問世之前的書籍：紙莎草紙卷軸與刻字蠟板〉

展覽的方式真的會影響我們閱讀的觀感。這是我覺得很好玩的部分，因為是透過展覽某些東西才會發生，而不是做了「藝術家書」就發生的。我覺得這是實踐展覽很有趣、也很重要的意義，展覽應該是要能提供超越原有的作品狀態，甚至讓作品產生新的意義或發現……不然我在工作室看作品就好了，我為什麼要搬到白盒子、或是哪些特定的場域去展覽呢？

談談 2020 年 8 月在「PAPER MATTER 藝術家文獻庫」舉辦的藝術家書籍個展「小鹿圖」？

這個展覽主要是展「藝術家書」的創作。我覺得是好玩的，因為這些作品一般來說不會被認為是我的創作主軸，但事實上卻非常影響我的創作思考。展覽名稱叫「小鹿圖」，這個詞也是一語雙關，暗示清晨的露珠「曉露」，也暗示我走在一條看起來很窄、但可以通往一個廣闊目的地的「小路」上。

我這次展出四種類型的「藝術家書」作品，有素描書、歷年來畫冊的展覽書、文字集作品，和比較典型的「藝術家書」。另外也有我為這個展覽所做的書《小鹿圖》，是「藝術家書」、也是導覽書。我其實一直很想做和書相關的展覽，但老實講，一般畫廊不一定會喜歡這種類型的作品。書畢竟有知識普及或傳遞的功能，理論上好像應該是要複數。既是書、又是紙上作品，在畫廊裡的銷售就會比較困難。但是

You can always fall back on the Duchampian prop: It's an artist's book if an artist
 made it, or if an artist says it is. →
 Lucy Lippard, "New Artists' Books"

如果這樣的作品放在書店，意義上也是怪怪的。

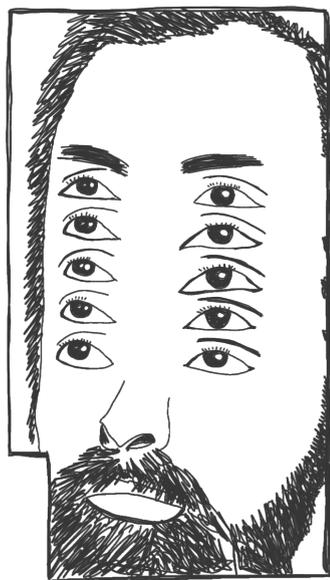
我覺得這樣的展覽如果發生在蔡胤勤的「PAPER MATTER 藝術家書籍 -p. 161
 文獻庫」就非常有趣，因為那裡面收藏了很多「藝術家書」。對我來說，
 這樣的文獻庫兼具圖書館和美術館的概念……這也像「藝術家書」，到
 到底是書還是作品？我的《小鹿圖》這本書，究竟是「藝術家書」還是導
 覽書？這些關係我覺得非常好玩，也覺得奇妙。另一方面，在這樣的地
 點展覽，對我來說也很有意義，因為除了我自己的作品之外，也可以同
 時展示和我的作品相關的「藝術家書」、以及影響我的「藝術家書」作
 品。也就是說，這樣的空間嚴格來講也是白盒子，但又不是那麼純粹的
 白盒子，而是可以擴大展覽能量和擴展想像的空間。我們平常展覽很少
 在談展覽場所，但在這個展覽中，場所本身也和展覽的概念綁在一起。
 這個空間既是圖書館也是美術館，就像「artist's book」到底是「artwork」
 還是「book」？我是「writer」還是「artist」？我寫的「序」，是書的「序」 -p. 133
 還是「創作自述」？展覽裡的兩篇文章，是「書評」還是「藝評」？

這樣的關係是我蠻著迷的，很有杜象的姊姊和妹妹的關係。

杜象一般被認為是現代主義藝術家，也是第一個當代藝術家。大家認
 為他發明了「現成物」這個很前衛的概念。有學者就從他的家庭背景 -p. 117
 去研究，分析杜象之所以會提出「現成物」、「挪用」的概念，其實
 是和他的家庭環境有關。

杜象的媽媽最早生了一個女兒，她很喜歡這個女兒，但這個女兒很早就走了。後來她媽媽繼續再生，不幸都生出兒子，等到後來終於生出一個妹妹，她就幫妹妹取了跟姊姊一模一樣的名字。所以事實上，這個妹妹是姊姊的替代品，也就是說，妹妹就是姊姊「現成物」的「挪用」。我覺得版畫也有這樣的特性。因為一個版，可以生出很多看起來一模一樣的東西。我們會說每張版畫都是複製，但事實上每一張也不是一樣。這有一種兩面性，同時又都綁在一起。現在我們在談「現成物」的概念可能還是覺得很酷炫，但其實這已經是一百年前提出來的了。這些和當代藝術裡很多現象還是可以綁在一起，例如「山寨」、「二創」、「克隆」、或甚至是華人書畫藝術的「臨摹」，我覺得這都是可以延伸下去談的。

另外我也覺得和蔡胤勤的合作蠻有趣的。他那天來看作品，一直思考作品在他的空間應該要怎麼呈現。一般我們可能會覺得這是藝術家的工作，而他作為一個館長、負責人，也是這個展覽的導覽員，這些一體兩面的關係都是我覺得很好玩的。對我來說，不同的搭配方法會有不同的實驗性。我會期待透過展覽可以聽到不同的想法，也可能因為其他人的反應而有些思考上的刺激。如果展覽可以創造出新的可能，我覺得這樣就夠了。



Der „Übermensch“ oder
der „Augenbaum“

小誌創作者

路熙

2011年創辦《毒草 Toxic Weeds》小誌，數度以小誌創作者身份參與各式講座，同時也致力於推廣小誌文化，進行「小誌簡史」等專題講座與工作坊，2020年以募資方式通過《小誌指南》出版計畫。

| facebook.com/toxicweedszines

在某個時刻，人類發明了書寫。我們可以把書寫是為手的延伸，而在這樣的意義下，書寫幾乎是生物性的。書寫是與身體立即直接相連的溝通技術。一旦發明了這回事，你就再也無法放棄它了。我再說一次，這跟發明了輪子是一樣的。我們今天的輪子就是史前時代的輪子。然而我們的現代發明，諸如電影、廣播、網路，這些都不是生物性的。

→ Umberto Eco, 〈開場：書不會死〉

1938// Together with engineer Otto Kornei, an Austrian immigrant, the American physicist Chester Carlson invents xerography, a reproduction technique that is the base for the majority of today's copy machines, laser printers and LED printers.

→ Bernhard Cella, "The Downfall of the Gutenberg Galaxy"

請先簡單介紹自己，什麼時候開始對「小誌」產生興趣，又是在什麼樣的契機下開始做「小誌」呢？

差不多在 2008 年，我 14 歲的時候開始做獨立刊物。那時候唸國中，對體制和學校會有些自己的想法。當時在信義誠品看到《破報》覺得很有意思，我就開始學著自己做獨立小刊物，把想法寫出來、畫一些漫畫然後影印，用很便宜的價格賣給大家。

後來開始做《毒草》是在 2011 年。因為那時認識了在信義誠品工作的「透明雜誌」吉他手張盛文，他介紹我一間在西門町的店「解放之聲」。因為高中下課都要去台北車站補習，就會繞到西門町去看，也是在那邊認識了 zine，主要是美國龐克做的 zine。後來知道台灣也有人在做這樣的龐克小誌，例如「共力社」，他們會用這樣的方式做關心的社會議題。當時看到就覺得，哇，世界上有人這樣做刊物，覺得很高興。

當時我比較關注的是都市傳說或奇聞軼事等社會案件。2011 年左右，智慧型手機開始普及、網路變得很發達，很多網路新聞和「內容農場」（content farm）會用很聳動的標題，但內容卻是空洞的。有次我在內容農場網站上，看到他們說全世界謀殺率最高的地方是在墨西哥的一個小鎮，剛好那時在「解放之聲」看到的美國龐克小誌也在講同樣的小鎮，但切入點是在談那個小鎮之所以謀殺率那麼高，是因為政府的腐敗導致毒梟的猖狂，又因為美墨貿易的逆差讓當地有很多貧窮的工人。寫那本小誌的人並不是專業的記者，而是以自己的生活經驗和收

Everything in the world exists in order to end up as a book.

“The Book, Spiritual Instrument”

→ Stéphane Mallarmé,

集到的資料來探討這個議題。我當時就想說，其實同樣一件事，你可以為了賺流量弄一個很空洞的網站文章，也可以帶著真正想關心的態度，從自己所知的做出發，比較認真的處理。

我就覺得這樣很酷呀，所以就開始了《毒草》的第一期，裡面主要的內容就是這個小鎮發生的血案。

你做的小誌《毒草 Toxic Weed》這個名稱有什麼意涵呢？為什麼叫「毒草」？

有好幾個原因。「毒草」和「香花」的概念是魯迅提出的。在文化大革命時，毛澤東借用這個說法，不符合他的政治理念的就是「毒草」，例如一齣戲或是一本書，可能就是「大毒草」。那時看到這個詞覺得很好笑，仔細去想蠻有意思的，因為「毒」沒有好或不好，而是要看環境和使用方法。

另外是江戶川亂步有篇蠻有意思的短篇小說，內容是說有兩位年輕人坐在河邊聊天，在講生活和社會的狀況。其中一位講到他家附近有一對很窮的夫妻，生活窮困又沒有避孕觀念，養了很多小孩。這兩個人就聊到，為什麼知識份子、或是比較有資源的人不生小孩，反而是窮困的人越生越多？這樣是不是會造就更多的窮人，而那些家庭也可能陷入永劫不復的窮困地獄呢？這時其中一個年輕人指著河邊的一株草，他說這是一種毒草，如果用某種特殊的方式萃取的話，懷孕的婦女吃

為什麼不專心研究智識的歷史、大師之作的歷史、偉大心靈的紀念碑呢？福樓拜所珍惜的蠢話，在我們看來是極其普遍的——這是不證自明——也比那些歷史和紀念碑更豐富，更具有啟發性，在某種意義上來說，是更對的。→ Jean-Claude Carrière，〈歌頌蠢話〉

At the time of writing, the development toward print as a valuable object can best be observed in the contemporary do-it-yourself book and zine scene. Until the late 1990s, this scene was mostly focused on radical politics and social engagement; the contemporary scene however is more fascinated with the collection of visual-symbolic information into carefully crafted paper

objects. Despite its loyalty to print, this new generation of DIY publishers has created offline networks for print production and distribution which, in their bottom-up structure and peer-to-peer ethic, very much resemble internet communities. At the same time, the work they create is meant to remain offline and not be digitized, thus requiring a physical exchange between publisher, distributor, and reader. → Alessandro Ludovico, “Post-digital Print: a Future Scenario”

了會流產。後來在離開河堤的時候，發現他們剛在討論的窮困鄰居太太原來一直在旁邊聽，過了幾個禮拜之後，那整個貧民窟幾乎所有的婦女都開始流產。在故事裡那樣的風氣下，墮胎是很禁忌的事，但對貧苦的人來說卻是解脫方式。這個故事在探討道德、貧苦、生存……那這個「毒草」究竟是好或是不好？好像不是這麼絕對，有很多值得思考的。

其實很多在社會上發生的事情，雖然我們避而不提，但是確實存在。在《毒草》介紹的案件或是主題，可能很多人會覺得有點莫名其妙或是噁心、甚至讓人感覺恐懼的，但其實我們去接觸和了解，才會有消化和解決的可能，這可能也是比較正面的方式。

2011 年因為網路的「內容農場」讓你開始想做小誌，為什麼會選擇這樣的紙本刊物形式？你對於 zine 的想法又是什麼？

我會覺得紙本比網路形式更有意義的原因，是因為線上的東西匿名性比較低，就算我們不是用真名，只要有有心人去追查，所有資料都是可以查到的。但紙本卻不是。投稿到《毒草》的人，有時候連我也不知道是誰。我想提供這樣的平台，可能平常生活是一個身份，如果對某個主題有想講的東西，可以透過《毒草》來發表，不用擔心別人會不會覺得你有奇怪想法、或是你的腦袋裡有毒草。

另外就是線上的東西有即時性，可以很快就 po 出來，一個按鍵就刪掉。

我們處於移動、變動、可以更新、朝生暮死的事物當中，在這個年代裡，荒謬的是——我們在前面也說過——我們活的越來越久了。
→ Jean-Claude Carrière, 〈雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路〉

1930// The first fanzine, titled [redacted] The Comet, is published by the Science Correspondence Club in Chicago. The term “zine” as a designation for self-published magazines within fan culture was first used in the 1946 summer edition of the science-fiction magazine *Startling Stories*, published by Standard Magazines in New York.

1991// On August 23, the first website is accessible over the internet and the World Wide Web, developed by Tim Berners-Lee at CERN, can be accessed by new users. From this point onward, online publishing increasingly becomes an alternative to print publishing. → Bernhard Cella, “The Downfall of the Gutenberg Galaxy”

We should keep in mind that no text exists outside of the physical support that offers it for reading (or hearing) or outside of the circumstance in which it was read (or heard). Authors do not write books: they write texts that become written objects—manuscripts, inscriptions, print matter or, today, material [redacted] in a computer file.
→ Guglielmo Calcallo and Roger Chartier, *A History of Reading in the West*

我會覺得線上的東西常常可能比較沒有經過深思熟慮，很直接就表達出來。但紙本的話，因為需要寫下來、也意識到會以實體方式流傳，文章可能就會有比較完整的結構。這又回到我剛說的，在網路的內容農場裡就是很多零碎資訊的句子，沒有完整和深入。我本來就是想透過《毒草》知道其他人的更多想法，所以用紙本的方式，也可以讓更多人知道，在面對很多議題時，我們可以用更深層의 思考和探索，不一定是表淺或情緒性的。

剛開始做 zine 的時候，我也去探究了 zine 的來龍去脈是什麼，後來整理成「小誌簡史」歸納我對於 zine 的定義，或是說我比較認同的 zine 的作法。第一、它是由一個人或一小群人做的，不是由大公司或是指導單位，而是純粹自發性的。第二、它是非商業性的，做 zine 不是因為要賺錢、也不是為了獲利，不是為了推廣品牌、或讓更多人看到產品。第三、內容主題是比較獨特，甚至怪異的。另外，我自己覺得，zine 的內容重點不是做的人是誰、也不是作者本身，而是主題本身，^{-p. 119}是有匿名性的感覺。如果是以這樣 zine 的定義理解，台灣過去也有人做小誌，只是當時沒有用「小誌」這個詞，而是叫「地下刊物」，例如 90 年代校園裡的地下刊物《台大人文報》、《苦悶報》、《甜蜜蜜》、《大便報》、《宣統報》等等。

用這樣的定義來看，有些創作者可能會做一些對我來說比較不像「小誌」的東西，其實也可以用其他詞做歸類，例如「攝影書 (photobook)」、「微型漫畫 (mini comic)」、「藝術家書籍 (artist's

book)」、「小書(chapbook)」，或甚至是「作品集(portfolio)」。

請分享你做過的小誌，例如《毒草 Toxic Weed》和《家庭》系列？

《毒草》一直到第9期之前，都有一個封面主題，裡面也會有與封面無關的其他專欄和投稿，我比較像編輯的角色。後來就是一本一個主題，例如第9期在講川普、海濤法師、邪教和freak show領導人的故事。第10期的主題是15歲以下的殺人兒童。

其他系列，例如《ORANGHUTAN》，這本小誌是在介紹紅毛猩猩在台灣的發展歷史。有次我在網路上看到一篇文章，在講紅毛猩猩需要大家的關注和捐款協助。我就有點好奇繼續往下找，後來看到一則新聞，說台灣曾經是紅毛猩猩在世界上數量第三多的國家。我就覺得很奇怪，因為紅毛猩猩的原生地並不在台灣，為什麼數量會那麼多呢？原來是1980年代台灣經濟起飛，很多有錢人會去買紅毛猩猩來當寵物，弄到台灣變成有很多紅毛猩猩，甚至到世界第三高。

所以我就規劃了一系列新的小誌，第一冊主要整理了台灣和紅毛猩猩的關係。從日治時代動物園的紅毛猩猩，到1970年代華西街裡有紅毛猩猩在蛇店招攬客人，在電視節目裡有紅毛猩猩當主持人，甚至90年代紅毛猩猩大鬧台北街頭的新聞故事。80年代台灣有「走私王國」的稱號，對台灣的國際形象打擊很大，加上國際情勢一直在斷交，當時政府修了動保法，很多私人養的紅毛猩猩就被棄養，有些會送到屏科

當這一切都是透過電腦來到我們

身邊，沒有任何秩序，不分層級，未經挑選，那麼我們如何篩選？換個方式說，在這樣的情況下，明知這個記憶是選擇、偏好、排斥、有意和無意忽視的問題，明知我們後代的記憶跟我們的記憶不一定會有相同的性質，我們要如何製造我們的記憶？複製人的記憶又會是如何？→ Jean-Claude Carrière，〈列出所有參與滑鐵盧戰役的人名〉

大的保育類野生動物收容中心，或台北市立動物園。

在做這本小誌時，我把部分收入捐給這些機構，甚至有台北市立動物園的員工跟我買。第二冊也在規劃中了，應該會介紹一隻非常喜歡妮可·基嫻（Nicole Kidman）的猩猩。因為紅毛猩猩和人很像，所以澳洲有一個動物園平常會把人使用的東西拿給紅毛猩猩玩，包括很多舊雜誌。他們發現有隻紅毛猩猩會把妮可·基嫻的照片都撕下來、收集起來。我覺得非常特別。

另外，《家庭》小誌的由來，是我大學時在學校圖書館看到《家庭月刊》雜誌，那是由台視從 70 年代中期開始出版的月刊，內容是各式各樣和生活有關的消息，可能因為主要讀者是家庭主婦，裡面有大量的圖片，很多圖片我都覺得很有意思。例如 80 年代的雜誌裡有一些墮胎廣告，不知道是編輯故意還是怎樣，在《家庭月刊》裡有時同一個開頁，一半是墮胎廣告，另一半卻是幼稚園廣告。

我的作法就是把一期《家庭月刊》裡面的內容，把有趣的部分影印拼貼，再變成一小本的《家庭》，因此《家庭》小誌裡所有的元素都是從那一期的《家庭月刊》剪出來的，在拼貼過程我會想怎樣做比較有趣。像是有一期裡有劉文正的專訪，包括他高中時期的照片。訪談中，劉文正提到覺得自己實在太帥了、夢想都實現了，雜誌就說「劉文正你要好自為之」。我覺得很酷，因為早期的雜誌那麼嗆，而且應該很少人看過劉文正高中時期的照片吧！

1517// On

October 31, Martin Luther publishes *The Ninety-Five Theses* that should lead to the Protestant Reformation in Wittenberg (Germany). During the following months, copies spread all over Europe, from January 1518 onwards they circulate also in German translation.

→ Bernhard Cella, "The Downfall of the Gutenberg Galaxy"

除了小誌之外，也請你談談你做的「小誌簡史」和其他相關的工作坊？

講座的部分，主要是希望大家認識「小誌」的發展歷史和文化背景。我會用講故事的方式，透過歷史上比較知名的小誌，讓完全不懂小誌的人，知道其實生活周遭有很多事情，是因為小誌才變成現在這樣。最開始會介紹的就是像西方宗教改革的馬丁·路德（Martin Luther）、超人角色的創作者故事、啟發樂評刊物《滾石》的小誌 Mojo-Navigator Rock and Roll News 等等……以這些在歷史裡大家可能知道的人物或事件，去談和小誌之間的關聯，以及小誌的可能性。

工作坊的部分就有不同形式。印象比較深刻的是，幾年前在台中有個社會企業「角落微光」，目標是在幫助街友，讓街友自立更生。因為很多街友對城市可能都有自己的理解，「角落微光」會找街友來做導覽的訓練，讓街友帶旅遊的觀光客去認識台中，一方面讓觀光客用不同的角度認識台中，也能把收費的部分分給街友，讓他們可以自力更生。

其中有位街友順福哥，因為他非常喜歡小動物和小朋友，平時他會在路邊撿報紙，只要報紙裡面有小動物或小朋友，就會把他們剪下來放在自己的剪貼簿裡，然後會一邊導覽一邊跟大家介紹他收集到的動物圖片給大家看。當時在「角落微光」有位工作者是《毒草》的讀者。因為《毒草》一直說人人都可以做小誌、表達自己想關注的議題，她就想說讓順福哥也做一本小誌，讓他自己去賣。所以「角落微光」就找我去帶工作坊，讓現場的員工認識小誌的概念，也讓順福哥用自己

The poor  image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution. → Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image"

的想法做出小誌。

那一次我帶很多舊雜誌、舊書報去，請大家把自己喜歡或是覺得好玩的圖片剪下來，或是把想說的話寫在圖片旁邊。一開始順福哥也是有點抗拒，覺得「我又沒讀書，怎麼會做這個」什麼的，但後來在翻這些材料時他也就開始剪一些牛啊、車子等圖片，也做成一本他自己的小誌。像這樣做小誌的過程和結果都蠻有趣的，也會讓人覺得小誌可以有更多連結的可能。

2020-07-29



圖文創作者

紅林 Hori. b Goode

圖像與文字創作者，2015年於日本進行首次個展「YOU ARE DIAMOND」，並陸續於海內外各地舉辦個人作品展。曾出版《椰子夢》、《是笨蛋吧》等作品，2020年發行新書《豪華論》，於台北朋丁書店舉辦個展。

| horibgoode.com

Books move into groups as if they like each other. A book that is alone, suffers. [REDACTED]

Printed Matter, Other Books and So”

A book on its own that manages to survive is a great book. → Bernhard Cella, “Thoughts on

請先簡單介紹自己，最初是在什麼契機下開始「做書」呢？

2014年我在做兒童藝術課程，也想邊畫圖，但還不確定自己想做什麼，也沒有想得非常仔細。那時候剛好認識一間書店叫「下北沢世代」。-p. 125 那是蠻有代表性、也很多人喜歡的書店，我常常去那邊玩。下北沢世代的負責人羅喬偉和二毛，一直鼓勵我做些嘗試，辦活動的時候也會找我，我也因為這樣開始認識很多創作者。

我會確定自己「可以」開始畫畫，也是因為下北沢世代，他們在2014年做了一個聯展《We Book Me》，集結不同創作者的作品出了一本書。那時候的做法很手工，我們去買了一批有點舊的紙，自己裁紙之後拿去影印店印出來。因為想要做得有趣，我們用單張單面、旁邊釘起來的裝幀方式，讓每本封面都不一樣。那時候覺得用這樣手工的方式做書很有趣，又很純粹。

也是託這個聯展的福，讓我有發表作品的第一次機會。很幸運的是，那時候日本畫廊「Commune Gallery」來看展，就問我要不要去東京展覽。可是我其實沒有作品，當時我做的東西都在那個展覽的現場。我就和Commune Gallery約在一年後，用那一年的時間做作品，在2015年的時候去日本做巡迴展，在東京、名古屋、大阪、福岡四個點，花一個月的時間。

那是我真正以「創作者」的身份開始做事，展出的是「YOU ARE

一個

文化如果無法篩選我們在過去諸世紀保留何者作為文化遺產，這會讓我們想起波赫士（Borges）在他的短篇小說〈博聞強記的福內斯〉（Funes el memorioso）裡所創造的角色富內斯（Funes）——他擁有記住一切事物的能力。這種能力和文化恰好相反。文化是埋葬永遠消失的書本以及其他物品的墓園。→ Umberto Eco，〈列出所有參與滑鐵盧戰役的人名〉

DIAMOND」這組作品，畫廊也幫我做成一本書。因為他們是比較新的畫廊，合作的對象大部分也是新的插畫家或攝影師，展覽同時也會出一本小的作品集，在展覽現場賣書，也一邊賣作品。我覺得這樣巡迴展的方式在日本可以運作，因為他們的展期都很短，大概一個禮拜到十天之內。那次在日本展覽創作也給了我很大信心，因為像這樣小件小件的作品，在日本是容易賣出去的。

我覺得這可能也和文化環境有關係，例如日本人的家都小小的，如果是20、30歲的上班族，家裡的空間有一小面牆可以掛小作品，他們是會願意花一筆3000到5000的費用去買件小的插畫或攝影作品。相對來說在台灣，例如在台北居住，可能是和家人住或是租房子，比較不會有自己的小空間或閒情逸致去佈置，狀態好像不大一樣。

請談談2015年開始做的第一本「口袋單行本」書作品，《Coconut Dream 椰子夢》？

這是受到台中「佔空間 ARTQPIE」的邀請展覽。有次在和他們聊天時聊到，在台灣很多地方都有從日治時期保留下來的建築物，可能是校舍、公舍、行政大樓或車站等各種型態，但它們都有一個共同點，就是在建築的外圍會種大王椰子樹。原因是當時日本人跨海來台灣時，對於台灣有種「南國」想像。為了在行政區域附近增加南國風情，就想說種椰子樹，但其實那時台灣還沒有這麼巨大的椰子樹，所以特別

我們在使用電腦，可是我們像瘋子似的在列印。為了一篇十頁的文章，
 我列印五十次。我會因此砍掉十二棵樹，
 可是在電腦進入我的生命之前，我或許只砍了十棵。→ Umberto Eco，〈今天出版的每一本書都是「後搖籃本」〉

書的封面是臉。我認為書的封面好比「書的臉」。
 臉有各種表情。根據中國古代醫學，臉即這個人生命力的鏡子，反映著看不見的內臟的功能。是凝聚全身特性的部位。

製作書籍封面。裝幀即書籍設計，一般被比作穿的衣服。即從外面把人包上，容易脫、容易穿的東西，即衣服。

但是臉卻不能隨便拿下來。因為它是自己身體的延伸，是身體本身。

→ 杉浦康平，〈書的臉、書的身體〉

從更南島的地方引進椰子樹，就只是為了滿足異國情懷的想像。可是過了 50、60 年以後的台灣，這些大王椰子樹實際上也變成我們日常生活的風景。

我那時覺得這件事情很有趣，裡頭充滿人們投射的幻想。其實生活裡也是充滿許多這種荒謬的事情，只是我們沒有發現而已。所以就用《椰子夢》這樣的主題來彙整那段時間自己在想的事情。其實在這本書發行之前我有做一個 demo 版本的手工 zine，只有 50 本，因為那年剛好 Commune Gallery 要去紐約藝術書展，我就想說先少量做做看試水溫。當下的想法很單純，想說畢竟紐約藝術書展是競爭力很大的地方，也有很多實驗性的作品。如果我可以在紐約藝術書展把書賣完，那可能在哪裡都可以賣，也就可以做大量印刷了。

我覺得「作品集」有點像是「名片」。在不同書店賣，可以很隨機的接觸到不同觀眾。這和在書展賣書的感覺有點不同，因為書展的話我會在現場，在書店的話我就不確定它會接觸到誰，也有機會讓不同人看到我的作品。就有點像是，我用這樣的方式畫作品，如果對方對這樣的我的想法也有共鳴，就可能以這樣的形式來找我合作。

在《椰子夢》之後，我就覺得可以相隔一段時間，用展覽的形式發表作品，同時也發行文庫本尺寸作品集，累積到一定程度之後可能就會形成一個系統。這也是目前我蠻固定的方式，因為不見得每個人都剛好會在展覽期間來看作品，但做成書之後，就有點像那段時間狀態的

如果我們的記憶是短暫的，那麼，其實就是這個新近的過去在推擠現在，把它推向狀似巨大問號的未來——現在去了哪兒？這個最美好的時刻——我們正在經歷，而各路共謀者卻試圖讓它消失不見的這個時刻——去了哪兒？→ Jean-Claude Carrière, 〈雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路〉

The book can claim the status of a work of art only if it is more than simply a collection of ready-made documents. Although this seems an obvious condition, it is not always met and as regards books it is in fact often difficult to make the distinction. → Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960/ 1980*

紀錄和延伸，即使展覽結束了，還是可以持續讓人看到。

2020 年春天你在「朋丁 Pon ding」書店舉辦展覽「豪華在哪裡？The best is yet to come」，也發行口袋單行本書作品《豪華論》。請分享如何構思在展覽空間中展示「書」作品的方式？

這個展覽叫「豪華在哪裡？」，抵達朋丁書店的時候，可以找到一本書叫《豪華論》。

其實從 2019 年中開始，感覺整體的氣氛有點混亂。例如大家都在關注總統大選、反送中等等，國內的局勢和人心都不大穩定。那段期間我一直不大確定自己要做的題目，有次和做音樂的朋友聊到音樂創作和圖文創作的差別，例如可以怎麼跟觀眾對話、對話的方式有哪些不同，也聊到我們覺得生活的意義是什麼，究竟是什麼讓生活有價值、我們到底在追求什麼。我朋友就提到，他覺得用圖像和文字的創作，好像比較能「問」大家問題。

那次的討論也給我某些想像。我之前的創作都比較像是在陳述和紀錄自己對生活的觀察和感想，就覺得好像也可以用「問」大家的方式來做作品。因為我不想做得太直接，就希望可以透過一個詞句，讓大家思考生活的價值，但又不見得是馬上會出現的答案……有點像是可以透過問題，問出意料之外的答案，但同時又可以觸及對方的價值觀。

「只要未來是未來，它永遠就是意想不到的。」

→ Jean-Claude Carrière, 〈雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路〉

過去全速追趕了上來，再過 不久，我們就要臣服於前
一季度的時尚了。未來彷彿始終是不確定的，而現在則漸漸地縮小、躲藏起來。

→ Jean-Claude Carrière, 〈雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路〉

後來就想到「豪華」這個詞。「豪華」這個詞好像有點世俗、甚至市儈，但在英文對應的「luxury」或「gorgeous」，好像都沒有適合的翻譯。我覺得這很有趣，所以就用線上問卷的方式，問大家對於「豪華」的標準是什麼。例如「告訴我豪華的標準是什麼」、「聽過最豪華的人事物」、「人生至今最豪華的一件事」、「對你而言豪華是什麼」、「對豪華的想像、幻想和夢想」等等，用沒有那麼有距離感的方式提問。在大家的回應裡，可以看到不同人的個性和價值觀，例如有人會很直接說他和豪華沒有關係、有人說睡到自然醒就是豪華、有人說擁有私人島嶼是豪華。後來從大家的答案中又發現，很多人的答案都會出現「吃」，例如有位經濟條件很好的長輩，他說他覺得最豪華的一餐，是他媽媽的手工菜，因為他媽媽已經過世了。

把這些答案整理出來之後，可以發現裡面有很多值得思索、甚至超過我想像的東西。所以後來在做創作時，我一方面想保留作品集的概念，但我自己的創作成分收了一點，比較像用插畫的方式來詮釋這些收集到的文字。我也引用了「the best is yet to come」這首歌的歌詞，中間有部分像是「你以為你看過太陽、可是你還沒有看過日出的閃耀。你可能覺得你已經到了什麼地方、但其實你還沒有抵達最漂亮的時候……」，那首歌就反覆在講這樣的事，好像永遠都有期待值的感覺。

你和攝影家鄭弘敬合作的攝影插畫書《想想》於 2017 年的「草率季 Taipei Art Book Fair & Herb」發表。請分享這樣的合作經驗，以及你對於藝術書展的想法？

對我來說，「插畫」和「創作畫畫」是分很開的。當我在接插畫工作時，我不會介意作品裡會不會看到「我」，因為插畫這個詞本來就是把一個人想傳達的概念，以他想要的、或最適合的方式表現出來，這是插畫的「本」、是插畫應該要做的事，而不完全是屬於我自己的作品，需要盡量配合對方的想像。

第二屆草率季要報名的時候，我們就在想要不要做一些比較實驗的、創作成分比較高的作品。弘敬說他有一系列在地中海旅行時拍的照片，想說可以用這些內容來試試。那時我先是他的照片為主，看到比較有感覺的部分就先在紙上畫，最後再看可以變成什麼樣，後來又加上半透明有顏色的異材質。這本書全部的裝幀都很手工，因為真的很麻煩，也不能做太大量，就是限量 50 本。我們先手工做完 layout 之後，再把不同的圖像放進去，因為每本的裝訂位置不大一樣，反而會製造出意想不到的效果。

後來這本書的效益蠻大的，因為在草率季時剛好有些設計師或專業工作者來買，也因為這樣連結到「簡單生活節」的企劃，他們就邀請我和弘敬合作做簡單生活節的視覺，用這樣插畫結合攝影的形式呈現。這也是從實驗作品轉成商業形式的過程，雖然做這本書不大符合時間

Around 1462// Emergence of the

Frankfurt book fair that remained the center of European book trade until the 17th century, when it was ousted by the book fair of Leipzig. Today, the Frankfurt book fair is the largest book fair worldwide, with about 250,000 visitors per year. → Bernhard Cella, “The Downfall of the Gutenberg Galaxy”

Art book fairs today are not only a venue for representing a separate, prior publishing scene, they are also a central forum for constituting and nurturing a community around publishing as

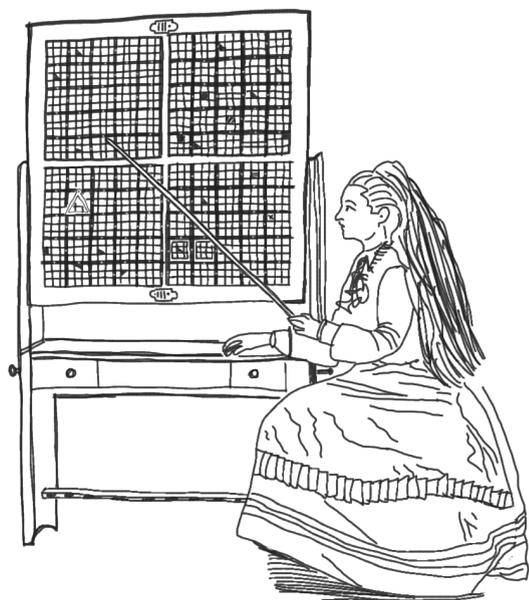
artistic practice. A global phenomenon, these communities take the form of agile, adaptable, and wide-ranging networks. Miss Read in Berlin and other comparable events in New York, Tokyo, Mexico City, Tehran, Moscow, London, Leipzig and elsewhere around the globe are culmination points of dispersed activities: periodically recurring meeting places in real time and real space, where people travel to gather together. One could say that art book fairs today serve the function of marketplaces, but not primarily in the economic sense; rather, they are marketplaces in the sense of the ancient agora: a physical place accessible to the common public, and a public sphere for negotiation and exchange. → Michalis Pichler, “Publishing Publishing Manifestos”

成本，但是後續效應也許可以讓我們用更想要的方式做商業合作，也可以讓別人先有這些想像。

我覺得如果不是在藝術書展上，這些人就不會看到這些東西。因為我研究所時是在英國唸 Event and Exhibition Management，那時候也會去其他城市看不同類型的書展，像義大利波隆那書展比較偏童書插畫、法蘭克福書展是世界最大的書展，很多插畫家會帶作品集去接觸出版社。這些書展類型比較傳統，不見得是個人創作者去展示自己的作品，比較像是以書商為主體。至於紐約藝術書展就比較像是以創作者為主體，在那邊創作者好像更自主，也不確定自己會接觸到怎樣的觀者，這也是藝術書展和傳統書展比較不同的地方。

另外，像東京藝術書展，可能因為主辦單位是藝術書店，團隊裡也很多人在做 zine 的創作，主辦單位和很多線上的創作者本來就有連結。在東京藝術書展裡，可以看到很多創作者會在那邊發表新的作品，或是拿比較小的出版品去試水溫賣賣看，甚至也會看到在業界已經是有名的創作者，會在東京藝術書展發表他們在商業上比較沒辦法做的實驗性作品。 -p. 147

我覺得這是一個很好的現象和狀態，因為那就不只是大家純粹在「做喜歡」的……雖然也是喜歡，但又加入一種刺激，就像可能在業界已經很有名氣了，還是會在這邊做實驗。這樣的氣氛就會帶動一種創作能量，也會讓人覺得就算是專業人士，還是可以做很多的實驗或是想法的開發。



藝術家

張紋瑄

作品關注虛構、歷史書寫與敘事之政治性等面向，以錄像、裝置及講述表演等媒材進行創作。2016年起陸續發表「自傳大系」系列作品：《某人傳》、《の日記》、《自傳大系》，於2018年發表「書寫公廠 Writing FACTory」長期計劃。

| changwenhsuan.com

無論個人記憶或集體記憶，都不是實際

這些記憶都是重建的東西。→ Umberto Eco, 〈列出所有參與滑鐵盧戰役的人名〉

The importance of independence becomes clear if we look at an extreme form of self-publishing: *samizdat*, the voice of the opposition in a totalitarian society. The particularities of this underground movement are summarised by one of its main practitioners, Vladimir Bukovsky, in one sentence: "I myself create it, edit it, censor it, publish it, distribute it, and get imprisoned for it." Censorship may not be an issue in large parts of the world anymore, but artists have to struggle with its more subtle sibling, that answers to the name of "mainstream." The response, on the part of some authors, is called independent publishing. → Joachim Schmid, "From My Skull"

記憶的技術在中世紀依然存在，可是自從印刷術發明以後，我們會認為這些記憶術的運用漸漸失傳了，然而卻是在這個年代，關於記憶術最美的書籍出版了！→ Umberto Eco, 〈沒有比永久載體更朝生暮死的東西〉

請先簡單介紹自己，也談談在創作中關心的是什麼，為什麼會選擇用「書」作為藝術實踐？

我做當代藝術創作，大部分是錄像和裝置等複合媒材，近期幾件作品也會使用「講述表演」的方式。我的關注面向大部分是「歷史」，但並不是把歷史內容作視覺形式上的轉換；我好奇的反而是某一些歷史面向，是怎麼樣被不同詮釋之間的角力所撐出來的。所以在談的是特定敘事本身內含的政治性。

一開始會用「書」其實也是直覺，因為我一直到大學才讀美術、不是科班出來的。一直以來我最感興趣的都是文學，喜歡的是小說。考大學的時候原本想唸文科，只是那時有個不太明確的想法：要是之後我覺得文字不夠用了怎麼辦？所以才開始去學畫和讀美術。一開始的作品是錄像，但我覺得那跟我對文學的興趣完全相關，因為我不是非常懂影像語言如何使用、在內容部分我就會找非常日常的東西來做偶戲，然後配旁白。我比較感興趣的反而是配旁白的過程，內容可能是政治性的寓言。所以那時候，我其實只是把短篇小說的創作方式，轉化成「我覺得」是藝術作品的東西。

一直到2015年我做了一個計畫《南勢庄故事集》，訪問當乩童的三叔公，他說了一些故事。我就把那些故事變成古典文學傳統會有的敘事結構，有點像有一群人，他們要從A地到B地，中間輪流講故事，像《坎特伯里故事集》那種說故事的方式。那本書裡我用了非常非常多的註

腳，跟內文可能是一比一的狀態。真正寫完、印成 A5 的小本子，我才比較意識到文字的量體，好比當沒有看見字句代表的意思，而是看到一面內文只有三行、註腳卻有十多行時，那樣的畫面很有趣。所以在 -p. 99 那之後我才開始想，「書寫」、「紙」這些事情在視覺藝術裡怎麼使用。

在你的創作當中，你如何思考創作概念放在「書」裡的轉化，以及如何思考展覽空間與書的關係？

我覺得在後來作品的裝置當中有想像的一貫性，像在白盒子裡面再放進另外一個空間，變成一個套層結構的狀態。例如我可能在裡面架設會議室或編輯室，這些空間本身跟文字和訊息有直接關係，觀眾需要依循遊戲規則，到空間裡的位置做轉換。

例如之前的一件作品「國際自殺大賽」，裡面有鄭南榕死前幾年的筆記。但那東西在空間裡的意義，並不是要證明這是 Nylon 的真跡，而是在作品的敘事框架內被理解。我是藉由「空間中的空間」這件事，想辦法逃脫在台灣談歷史的一些箝制。例如我們知道有什麼東西必須談、有待談，所以反而不敢談它的其他面向。

會這樣想，是因為之前我做了和政治相關的工作，在 2014、15 年的時候，我在史明歐吉桑那邊幫忙。他那時候還在寫回憶錄後面幾章，我的工作就是把他的稿子謄打成電子檔、印出來，他會再做修改，覺得差不多的時候才進專業編輯。那是我第一次長時間直接接觸到在做政治

Gutenberg's Bible was only printed with letters. But letters alone will not suffice for the handing down of today's Bible. The book finds its way to the brain through the eyes, not through the ears; light waves travel much faster and more intensely than sound waves. But humans can only speak to each other with their mouths, whereas the possibilities of the book are multi-form. → El Lissitzky, "The Future of the Book"

我們所謂的文化其實就是一個長期的篩選過程。成批的書、畫、電影、漫畫、藝術品就這樣落在審判者的手中，或者消失在火焰中，或者因為疏忽而被遺忘。→ Jean-Philippe de Tonnac，〈別想擺脫書〉

如果

是我，我會希望發現一本不知名的馬雅手抄裝

訂本。1964年我第一次到墨西哥的時候，有人告訴我，有案可考的金字塔有幾十萬個，可是只有三百個被人發掘。幾年以後，我問了一位在帕倫克（Palenque）工作的考古學家，在這裡的探勘工作還要進營多久。他回答我「大約五百五十年」。前哥倫布時期的世界提供給我們的無疑是最粗暴的例子，他們嘗試要做的，無疑是全面摧毀一種「書寫」，將一種語言的所有痕跡消滅殆盡，摧毀一種表達方式，摧毀一種文學，也就是說，摧毀一種思想，彷彿這些被征服的民族不該擁有任何記憶。成堆的手抄裝訂本在幾個基督宗教基本教義派信徒的諭令下，在猶加敦州（Yucatán）被焚毀。阿茲特克人和馬雅人的書都是同樣的下場，只有幾本書逃過這種劫難——有時是在十分荒謬的情境存活下來的。十九世紀，有一本馬雅手抄裝訂本在巴黎被一對「訓練有素的眼睛」發現了，這本書出現在壁爐附近，眼看就要被燒掉了。→ Jean-Claude Carrière，〈那些非到我們手裡不可的書〉

工作的人，他很明確會避免寫太多的人名、或是避免寫什麼東西，甚至在下一個版本把一些東西刪改掉。我在看他刪修的過程中，就想這是個很難以捕捉的狀態……我也問自己，如果是我見證了一件事、我必須寫下來，我會如何判斷這是史實、還是八卦。這件事其實非常難判斷。我才開始思考，在任何書寫的過程中，決定保留什麼、刪除什麼，這些刪修的編輯過程，其實也是非常政治的事情。所以後來就決定，當研究結束要轉成作品時，我希望它的訊息本身仍然是流動、游移的。

在「國際自殺大賽」裡，我擬造了「自殺技術基金會」機構，它的展示空間是會議室，做全世界 open call 的「自殺」提案。空間裡有自殺大賽的簡章、金額無上限、邀請的提案是政治性的自殺提案，在想像上必須是「為了公眾，所以我必須自殺」、而不是「我覺得我自己非常辛苦，我想逃脫我的人生，所以我自殺」。

在展場中有三張會議桌，桌子上擺置三組進到 final 的提案內容。其中第一組是「把自殺視為自殺」、第二組是「把他殺視為自殺」、第三組是以後設審視自殺這件事。每一組都有提案表，其實提案表格內容就是我偷國藝會常態補助的格式來改的，裡面會描述計畫的宗旨、執行方式、預算、甚至提案參考資料等等。所以像第一組「把自殺視為自殺」裡就列出不同國家政治性自殺的數據，例如泰國的僧人因為宗教因素而自殺。第二組「把他殺視為自殺」的立場，在講自殺不是主動性的，而是社會或是環境所處的脈絡，他本身只是藉由自己的手結束生命。第三組就是創造了一個自殺事件，這組取用了《化身博士》

The linear book's "time" is enclosed, whereas Mallarmé's "Book" exists in a moment to moment specificity, its duration being formally identified with the constituent group of "readers" whose presence literally informs it. Unlike the old book, the reader does not work his way progressively through in one direction.
→ Dan Graham, "The Artist as Bookmaker II: The Book as Object"

作為執行自殺的腳本，到計畫最後搞不清楚到底是自殺還是他殺。

當要呈現這樣比較多資訊和敘事的作品，身為創作者，你如何透過展場空間去編制你的故事、又如何設計觀者進入你的故事狀態？

我覺得到現在我可能都還在實驗。如果是「小說」，就算敘事空間非常複雜，至少我們可以依循著頁碼閱讀，會給出一個明確的「路就在這邊」的指示。

但是把這樣的概念應用到展場空間時，因為空間沒有「頁碼」讓你依循，現場路線是流動的，這也是比較困難的部分。我目前的作法是利用展場裡的暗示，例如立牌、簡章、編輯室等，盡可能讓觀者踏進展場的同時，就明確意識和感受到空間變了。觀眾可以用自己的方式閱讀，會先有一個明確、關鍵的「遊戲規則」，再進到細節。即使在這個空間裡只有三分鐘，也可以有三分鐘的理解。

但出乎意料的發現是，之前「國際自殺大賽」在當代藝術館展覽，有次和一位朋友聊天，他說他帶媽媽去看展覽，這是他們倆第一次進入美術館，他媽說最有印象的是我的作品。但是原因並不是她真的接收到什麼內容，而是相對於其他的錄像或電視的媒介，我的作品是「文字」，她可以閱讀、可以理解，反而變成是很親近的門檻。我覺得那個回饋對我來說非常有趣。因為「文字」本身是非常民主的，只要觀者是識字的，就可以用自己的方式進去。「文字」可以很菁英、也可

老普林尼的外甥指出，老普林尼有位侍從，隨身攜帶小型寫字版記下聽到的指令。無論晴雨，老普林尼會隨時口述命令：[] 沐浴後擦乾身體時；騎雙輪敞篷馬車時；或者搭轎子來往各地時。徵求這位隨侍時，應該如此描述職務：「徵求速記員，不但要能欣賞裸體，也要能做劇烈運動。」→ Keith Houston，〈新血入列：分頁手抄本的問世〉

以很親民，尤其對某些族群或對象來說，它甚至可能是在接近當代藝術的時候，最好溝通的媒材。

請你談談「書寫公廠」計畫，以及其中的「紙上極限運動」？

「書寫公廠」是 2018 年開始的長期計畫，是比較廣泛跟「書寫」相關的研究和合作。例如跟 Nylon 紀念館合作做裝置，基本上是想透過展示形式呈現對他的看法。這樣的合作對我來說，過程比較像是轉譯、或者更偏設計，雖然那樣的設計也會帶入我作為創作者的身份，但相對於掛「張紋瑄」的展出內容，這種合作對我來說並不是全然的作品狀態，因為要傳遞的訊息非常明確。很多和「歷史」相關的展示，常常是大圖輸出配上圖像、物件作為證據，此種展示邏輯和「歷史不只是單一解釋」其實是相左的，因此書寫公廠的計畫就是在思考，如何長出不同的合作及展示方式，我覺得這件事非常重要。

另外也有工作坊，例如之前北藝大跨域所十週年的時候，我有帶一系列工作坊，是我自己帶一天、請一個墨西哥的藝術家團隊 RRD 帶一天、再請一位布農族詩人沙力浪（Salizan）帶一天。這種就是比較偏向教育活動，也是「書寫公廠」其中的一個項目。

然後就是研究，例如「紙上極限運動」。最開始是我去墨西哥 Vernacular Institute 駐村，遇到做獨立出版、獨立圖書館的人，對我來說非常有趣。後來我就申請國藝會的藝遊計畫和現象書寫計畫，想把感

書寫的載體有很多種，石碑、書板、布。書寫也不只有一種。但是 [redacted] 比載體更重要的，是這些殘篇傳遞給我們的 [redacted] 訊息 —— 從我們幾乎無從想像的過去逃逸出來的 [redacted] 訊息 —— 這才是我們感興趣的。→ Jean-Claude Carrière，〈沒有比永久載體更朝生暮死的東西〉

興趣的東西延續下去，開始在拉美和東南亞跑一系列的訪談，包括在墨西哥、巴西、祕魯、泰國、馬來西亞、新加坡、印尼、台灣……。

最開始做的時候，對我來說最實際的震撼就是：我們竟然知道的這麼少。我覺得那個資訊落差之大，實在非常的嚇人，甚至我們就算知道「歐洲」，「歐洲」意味的地理範圍也很限縮，說不定連東歐都不包含在內。所以我在進行這項計畫時，一開始覺得很困難，因為會覺得我對這些「南方」的歷史政治背景完全不了解、也不知道應該要看的 - p. 299 是什麼。

所以後來的方式，就是盡量在一個城市待久一點。我會先去跑歷史博物館、先和一些人碰面聊聊、去各種我覺得可能重要的地方，可以幫我補足這座城市先備知識，然後才開始訪問。我的訪談案例數量很多，但後來篩選出來作為出版的，還是比較依循我自己創作的傾向，就是做藝術相關的、且有非常強的政治企圖。所以在訪綱的設計上，我會盡量透過提問，探索對方在實踐之外的問題，例如「對於這樣的社會脈絡，你想回應的是什麼？」

最開始跑訪談的時候，我也會有一些基本的預設。因為一個是美洲以南、一個是亞洲以南，我在想這樣不同的「南方」，實踐者在想法上有沒有雷同的部分？這幾個國家在文化表現上差異很大，但也有相似性，例如殖民的過往對現在社會的影響、在「大國」—— 美國或中國 —— 旁邊的影響。

The subject of the production of the artwork... is not the producer who actually creates the object

in its materiality, but rather the entire set of agents engaged in the field. Among these are the producers of works, classified as artists... critics of all persuasions... collectors, middlemen, curators, etc. ... who confront each other in struggles where the imposition of not only a world view but also a vision of the art world is at stake, and who, through these struggles, participate in the production of the value of the artist and of art. → Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production"

Art seems pure for a moment and disconnected from money. And since a lot of people can own the book, nobody owns it. Every artist should have a cheap line. It keeps art ordinary and away from being overblown. → John Baldessari

What is more meaningful: the book

or the text it contains?

What was first:

the chicken or the egg? → Ulises Carrión, "The New Art of Making Books"

這其中的訪談對象，除了藝術家，還有獨立出版社、獨立圖書館、史學者、藝術史學者等等。有一個我覺得很有趣的案例，是在巴西的一間公司。他其實不是獨立出版社，而是營利的文化政策公司，會做類似 BOT 去包政府的案子。但在這個營利公司裡，因為創辦人本身的想法，其中一位是讀藝術史的博士、一位是做藝術教育的博士，所以他們就有一個全公司「最無法賺錢」的計畫——做「出版」。他們會挑選在 1970、80 年代巴西重要的藝術家，每年只出版一本。那系列的書結構幾乎是一樣的，例如搜集所有談這位藝術家的評論文章、從裡面挑出關鍵的一兩篇，再邀請評論者也寫一篇，中間也會有幾個空白頁面、看藝術家想放什麼，這些頁面的邏輯就比較像「藝術家的書」。另外也有藝術家的年表和作品資料，還會找人來和藝術家對談，只是對談者不一定是藝術工作者，而是會找其他領域，例如生物之類的。我覺得這是非常有趣的案例，因為表面上這是一間營利公司，但其實他在做的事情很強悍，他生出了一套巴西現當代藝術的藝術史，而且是以獨立的資金做這樣的虧本事。

在你之前發表過的文稿，例如碩士論文《甚至與書無關：出版作為（藝術）實踐》或〈『藝術家+書=藝術家的書』及其疑義〉等，裡面都有提到對於「書」的思考。也請進一步分享對於 artist's book、zine、bookwork、book objects，以及 bookness 等的想法？

我最近在寫一篇談「講述表演」的文章，查資料時找到一些很感興趣

Focusing on the analysis of large causes, the ideology of the artist's book was constructed upon the utopia of emancipation. Every step of this operation corresponded with a revolutionary goal. To produce by oneself meant to emancipate from the dictatorship of institutions. To infiltrate the autonomous networks of distribution (libraries, mail art, royalty free distribution) implicated a fight against monopolies: the intellectual monopoly of art critics and financial monopoly of galleries. To publish in unlimited numbers or to practice gratuitous distribution amounted to liberating oneself from the market system by mastering the process of creating value. → Sylvie Boulanger, "The Phenomenon of Micro-edition: A Silk Road"

的東西，某部分也修正我自己之前對於 artist's book 的理解。之前還在寫碩論的時候，對於「書」的理解是做為「替代空間」，只是書不是實體的空間，而是可攜式的空間。在爬梳「講述表演」的資料時，它也是發生在 70、80 年代 Avant-Garde 的藝術家，那時很多藝術家也是詩人，所以那些關係非常接近，他們的文字是創作方式、身體也是創作方式，基本上沒有媒材的區分。

在整理資料的過程中，我感覺到的是，與其說它是在面對「機構」做機制批判，不如說它面對機制批判的對象其實是「藝術」這件事情。我覺得那倒不是針對某種空間、也不只是針對展示方式、不只是針對策展人跟藝術家的權力關係，而是在拒絕定義「什麼是藝術」、或是「什麼可以是藝術」。對我來說，這是在理解「講述表演」和「artist's book」很大的修正，因為這不是在發明新的媒材、也不是在尋找替代性媒材。「講述表演」之所以難談、或「artist's book」之所以難談，^{-p. 113}或許是因為它刻意性的含糊，就是造成觀眾或分析者對它的辨識困難。這其實也是很有力的機制批判，只是那個機制可能是更大的。

對於 artist's book 來說，到最後它也可以是精品、或是昂貴的作品，但是那可能不是我想探索的。我會覺得它是可攜式、流動性很高的方式，作為簡便的訊息載體，是在於它的成本低、門檻低。所以我對於 artist's book 的理解，會是想知道它的訊息從生產到流通這條線的呈現。但我會盡可能避免把它視為固定的類型。^{-p. 19}

Ed Ruscha's *Twenty-six Gasoline Stations* and later books were published by the artist himself. Their impact was tremendous, and it is time to remind the growing group of book connoisseurs that Ruscha's books were, and are, appreciated not because of the paper stock, the printing quality, or the fine binding but because of the artist's radically new editorial concept. → Joachim Schmid, "From My Skull"

這當然好像有點矛盾，一方面好像想探清它是什麼，一方面卻又要拒絕探清它是什麼。在找「講述表演」的資料時，我覺得有個部分跟碩論時我在寫 *artist's book* 很像。很多 *paper* 把「講述表演」定位在做機制批判。好比幾個重要的經典案例，像是 Robert Morris 的 *Lecture Performance*，他穿著筆挺西裝、戴眼鏡、站在台上，用對嘴的方式去對一篇在談圖像學的文稿，然後在對嘴的過程中，他會透過不同的動作，例如抬眼鏡、喝水……讓他的對嘴和音稿岔開。透過這樣的表演，他同時呈現了完全互相矛盾的身份，一個是作為藝術家的他、一個是作為藝術史教育者的他、以及如鬼魂般存在的藝術史學者。這裡面我覺得有趣的是，儘管表演中有特定的角色存在，但角色跟訊息之間的關係是互相建構、卻又互相取消，會撐出某種含混的狀態，是沒有辦法釐清的。它裡面的形式本身就是內容。我覺得 *artist's book* 也有這樣的狀態，所以在論述上會有某種相似的瓶頸，例如後來我讀到一篇論文，在談「講述表演」作為機制批判，但後來落入尷尬的困境，因為觀眾都準備好這個東西是機制批判了，所以「講述表演」本身也陷入機制化的難題。

artist's book 某種程度也有這樣的難題，就是當觀眾已經準備好面對這是什麼東西了，那還可以什麼樣的可能性存在？以小誌來說，我其實本來對小誌是蠻無感的，在做「紙上極限運動」時我訪談秘魯一位收集小誌的設計師，我也直接跟她說我的想法，覺得小誌是很薄、輕的，雖然這樣講好像不大正確，但有時我會覺得那沒有到「作品」的重量。 -p. 151

████████████████████ The political is everywhere, even when it's not to be found. → Broken Dimanche Press, "Manifesto: 2013 Year of The BDP Avant-Garde"

████████████████████ Yes, but today there's also an anxiety with respect to the book as an object. There's no such thing as "the" book, but "the" book is also this kind of fantasy: of the canon, the historical canon, of writing history into a book. So, in a way, this obsession with publishing, which is a nineteenth-century one, which has to do with historicizing, which has to do with historical materialism, all of that stuff. And so the book embodies this fantasy of history in many ways. For artists, moving into that territory is only possible because, as a medium, it becomes obsolete—so, it is called obsolete by people like Marshal McLuhan. On the other hand we realize now that in a way it's not obsolete, it's a slower medium, and it is irrepressibly material, which means that, you know, you can't switch it on and off. → Arnaud Desjardin, "Thoughts on Printed Matter, Other Books and So"

那位受訪者就跟我分享秘魯的狀態。因為在 70、80 年代，整個秘魯有非常多反抗運動，那時常常在路上就會有汽油彈爆炸等等，非常混亂，宵禁很早就開始，大家也不能自由出去。但大家還是很想聽音樂，所以就躲躲藏藏到某個地方群聚聽龐克。

那時很多小誌的內容就是演唱會內容，裡面也會有一些日記分享，類似「今天去聽演唱會時聽到一個爆炸聲，所以躲在一輛車子後面」……等等。那位收集小誌的設計師就說，對她來說這件事情的重要性在於，因為我們不知道我們覺得無聊的日常可以撐到什麼時候。所以假設我 - p. 151 們現在可能看到有些小誌是很平、很無內容、或是很自我剖析，如果接下來又有另一個社會現象大轉換的時候，那麼這件事情就會變成是一個非常重要的時代見證。

我覺得這就提醒我非常重要的一點，小誌在生產及接收的想像上，和藝術作品相較之下，一樣有市場，卻少了機構作為中介，二者設定了不太一樣的群體作為「觀眾」，也因此描述出得以互相補足的不同時代切面。

2021-01-25



製本創作者

犬吉工作室—周武翰、林安狗

一人兩汪的製本工場。

周武翰，以敘事空間來進行實驗性創作，其內容涵蓋裝置空間設計、建築影像生產與書寫，及書籍製本與行為表演。

林安狗，曾接觸非虛構寫作、翻譯、報導撰寫、詩集創作與裝幀、展場製本設計等，現為文字工、製本工、日文譯者。

| [facebook.com/inukichibooks](https://www.facebook.com/inukichibooks)

「這件要扼殺那件，書冊會毀了建築。」雨果將他的名言放在巴黎聖母院服主教克洛德·孚羅洛的口中。建築會隨著時間改變，或許不會真的死去，但是會喪失作為文化旗幟的功能。→ Jean-Philippe de Tonnac, 《別想擺脫書》

If the book is like a building, then, the publisher's catalogs needs proper urban planning. → Erik van der Weijde, "4478ZINE publishing manifesto"

若說科比意認為紙之於他是一種約束，那對洛斯 (Adolf Loos) 這位著作多於建築物的建築師來說，紙則是一種形式的暴君：「建築藝術在建築師表達出來之後，淪落到圖形的層級。拿到最多委託案的人，往往都不是那些可以蓋出最好建物的建築師，而是作品在紙上呈現時看起來最好的。」→ Ian Sansom, 〈建設性思考：建築藍圖〉

請兩位先簡單介紹自己，在什麼樣的契機下以「書」的形式開始進行創作？在你們的創作中，分別關心的是什麼？

周武翰 我在當完兵之後去倫敦念書。因為大學時我是念廣告系，研究所想學些不一樣的東西。原先想學櫥窗設計和室內設計，認識之後發現室內設計和建築相關，加上英國有很豐富的建築資源，就整個被建築這個主題吸引。

在建築的呈現中，「書本」是一個很重要的媒介。畢竟不管是當學生或是在業界提案，建築都沒有辦法馬上做出實體的東西。所以書本、或是類似說帖這樣的 presentation 是可以和別人說明的重要工具，有點像是集體的在看「書」這件事情。在英國唸藝術學院的經驗裡，它不會用理性的方式告訴你為什麼這本書要這樣設計，而是讓你可以透過一本書感受一段像是「行走」的過程。所以透過一本書，你會知道你人在哪裡、你走到了哪裡、你在路上會看到什麼、最後這段旅程在哪裡結束。這整個過程，就是這本書主要的事情。這件事情很吸引我，接下來我就不斷去看別人做的東西，也試著把「做書」跟「建築空間」當作是一體兩面的思考。

林安狗 我做第一本書是在 2015 年。我是唸台灣文學研究所畢業，一路上並沒有接觸美術班或是藝術大學這類的科班教育，所以其實後來我參加一些活動，例如像小誌、繪本工作坊、藝術書籍的展覽講座，我都會覺得，哇……很多人是一路在學院裡理解學習，這些知識我不

I have no publishing manifesto. → Jonathan Monk, "Untitled"

美國小說家赫爾曼·梅爾維爾 (Herman Melville) 在《白鯨記》(Moby-Dick) 中提到自創的鯨魚分類時，借用了書籍尺寸術語，絲毫不擔心讀者會看不懂他的說法。他將抹香鯨 (sperm whale)、露脊鯨 (right whale)、座頭鯨 (humpback whale) 與長鬚鯨 (fin whale) 稱為「對開本鯨魚」(folio whale)；較小的巨頭鯨 (pilot whale)、虎鯨 (orca) 與獨角鯨 (narwhal) 則是「八開本鯨魚」(octavo whale)；與鯨魚相比顯得極為渺小的海豚與鼠海豚 (porpoise) 則稱為「十二開本鯨魚」(duodecimo whale)。

→ Keith Houston, 〈尺寸即王道：現代書籍的問世〉

The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of telegraph. If it is asked, "What is the content of speech?" it is necessary to say, "It is an actual process of thought, which is in itself nonverbal." An abstract painting represents direct manifestation of creative thought processes as they might appear in computer designs. What we are considering here, however, are the psychic and social consequences of the designs or patterns as they amplify or accelerate existing processes. For the "message" of any medium or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces into human affairs. → Marshall McLuhan, *Understanding Media*

太有，甚至沒想過。

我比較像是土法煉鋼。最開始會去做這些，是因為我想翻譯一本日本小說。這本小說在市面上已經有固定的譯者，在這樣的情況下我也不可能再把這位日本作家的書去做翻譯、或是販賣出版。我就想說，好吧，我自己翻譯，想辦法把它做成一本書，完全只是興趣，想自己試著做做看，後來就越做越多。寫論文的期間我在日本，日本有一些類似工作坊的入門體驗課程，我去參加之後就覺得越來越有興趣。這種給「素人」的體驗好像是在台灣比較缺乏的，我覺得在台灣唸書時，如果不是被特別鼓勵或開導的話，好像完全不會去接觸到這方面的事情。因為寫論文，需要做研究，寫很多「內容」，我那時想逃避這件事，所以就開始做手工書、開始生產這種形式。所以一開始其實做的東西是沒有內容的，比如說像是筆記本、集郵冊、或者是相本，就是做出 -p. 127 一個空白的手工書。後來論文寫完之後，我又開始想做內容，也開始想書可以怎樣作為展覽的延伸。

請分別從做過「和書相關的作品」中，分享在創作過程中的思考，包括議題的發想、城市建築和書之間的空間思考轉化、書的製作過程、觀者的參與……等等？

林安狗 在 2019 年水谷藝術的「場所感」展覽裡，我嘗試「非虛構寫作」。我的研究主題是日治時期的少女作家黃鳳姿，她出身艋舺，

Plagiarism is the starting point of the creative activity in

“The New Art of Making Books”

the new art. → Ulises Carrión,

不論我們如何堅持要讓過去說話，我們在圖書館、博物館或電影資料館永遠只能找到時光未曾（或無法）讓它消失的作品。我們比過去任何時候都明白，文化確確實實就是在一切都被遺忘之際依然留存的東西。→ Jean-Philippe de Tonnac, 《別想擺脫書》

在日治時期成名，因為當時她十幾歲，相當現在國小五六年級就出版了自己的著作，這在日治時期的台灣人，尤其她同時是本島人、女性、兒童的身份來說，是非常不容易的事情。非虛構寫作必須建立在相當程度的史實之上，它跟歷史小說有一點不同，必須要立基在真實發生過的事情之上，不能天馬行空的去幻想。做「場所感」的展覽時，我是以黃鳳姿為軸心，透過文本和現地踏查的方式，企圖做出一個衍生自非虛構書寫的展覽。雖然這個少女的舊居已經不在了，但還有一些痕跡，就和武翰一起做一些建築考察。當時展覽的書本裡，有裝幀成文庫本的非虛構寫作三則，和搜集黃鳳姿「艋舺的少女」專欄中，標有片假名的台灣話字詞而成的《辭書》。

其實日本時代發生過很多不可思議的事，但那些記憶沒有被傳承，就躺在圖書館裡面。又因為是日文，很難親近，我想做的就是怎麼樣把它轉化的比較輕盈、平易近人。我覺得「可讀性」很重要，因為其實連我自己一開始在接觸那些復刻本的時候都蠻痛苦，畢竟自己原先沒有戰前日文的訓練、或是印刷可能模糊，有時候要自己去猜測這裡漏印的是什麼意思……。我覺得既然好不容易念到研究所了，應該是有任務要把這些東西，以任何形式跟當代社會產生連結，對我來說會比較有意義的事。我的想法是把這些束之高閣、或是複雜難讀的文獻資料活化運用，轉化成比較平易近人的形式。這是我賦予自己的任務。

在文庫本作品裡，因為黃鳳姿是是日本的少女作家，戰後的台灣她基本上沒辦法用日文繼續發表作品，也等於完全失去日人讀者的市

比如，以前的人學畫就是從臨摹師父的畫開始的，書法也是如此。有一種方法叫做「臨帖」，就是指臨摹前人的名帖。通過這個方法就能抓住重點，逐漸把它變成自己的東西。→ 夏目房之介，〈從手塚漫畫到劇畫〉

場。在我的非虛構寫作作品裡，我在想如果要以一種「書」的形式讓她重新被看到，大家對日本比較有既定印象的應該就是「文庫本」吧。所以我就做一本專屬於講她的故事的文庫本，單純使用這樣的形式。另外一本《辭書》是想做得像習字帖。因為日本時代台灣人被迫學習日語，如果當時已經是成人或老人，年紀越大要學習語言當然是越困難。但對黃鳳姿來說，她從很小的時候就對日本文化耳濡目染，因為她爸爸媽媽基本上已經受日本教育，對兒女的教育也很重視，那時候並沒想到可能會有所謂的光復嘛，一定就是想，從此以後我們就是作為一個日本人活下去，所以對子女的教育當然也就是偏重日文，雖然她的曾祖父還是會跟她講台語。黃鳳姿在十幾歲就寫出很流暢正確的日文，她算是所謂皇民化國語教育的樣板，在當時是很受總督府稱讚。所以我把《辭書》做得像習字帖，其實是想翻轉當時的語言情境：台灣人被迫學習日本語，有一群日本人卻主動用日文標音的方式來認識台灣話。「艋舺的少女」專欄連載於《民俗台灣》，這本雜誌的編輯群對台灣文化非常有興趣。他們用人類學家、民俗學家的方式觀察台灣，包括台灣日常的宗教、禮儀、器皿等，紀錄台灣特有的鄉土風情。雖然雜誌名稱叫《民俗台灣》，可是編輯群都是日本人，就用很像人類學家的方式觀察台灣，把台灣的日常禮儀、器皿啊等等，當成台灣特有的鄉土風情，用很異國的眼光看待。黃鳳姿當時就叫「艋舺の少女」，她被《民俗台灣》的編輯挖掘去寫專欄，黃鳳姿等於是台灣人跟日本人之間的橋樑，有點像是台灣人自己用日語來介紹台灣人的家庭生活。所以我做的文庫本裡的單字，都是在專欄裡出現的單字。在展覽裡除

地圖是人 ██████████ 畫出來的，可不是由機器自動產生的。→ J. K. Wright, 〈地圖是人類製造出來的〉 (Map Makers are Human)

透過書的歷史，人們可以重構文明的歷史。因為 ██████████

有這些書的
宗教書本的

作用不僅是容器、貯藏所，也是「廣角鏡」，從這裡我們什麼都可以看到，什麼都可以說，或許甚至什麼都可以決定。→ Jean-Claude Carrière, 〈今天出版的每一本書都是「後搖籃本」〉

██████████
A book is a sequence of spaces. Each of these spaces is perceived at a different moment—a book is also a sequence of moments. A book is not a case of words, nor a bag of words, nor a bearer of words. → Ulises Carrión, “The New Art of Making Books”

了她家的建築考察、調查復原、想像圖之外，最主要的是一個朗讀的錄像，是我在萬華朗讀黃鳳姿的專欄文章。其實在萬華聽得懂日語的人還滿多的，不管是觀光客、純正的日本人、或者以前受過日本教育的老人。在這系列的錄像裡，我就挑選她專欄文章裡面寫到的五個在萬華的地點，去朗讀她寫的日文文章。但聽不懂日語其實也沒有關係，因為她裡面也有很多台灣話。有點像我日文唸一唸也出現一句台語，那在錄像裡記錄到的路人，有時就會有些人有些反應……覺得到底在講什麼？為什麼是日語裡面會混台語？我想要創造一個機會，讓大家重新思考，其實這塊土地上的語言地層和記憶是非常複雜的。

周武翰 我這兩年比較花心力的作品，是結合書本和展覽與行為表演的《台北謄本 Taipei Transcripts》。這是在「2018 世界人權日：不義遺址視覺標誌與紀念物示範設計展」的作品。這本書的完成有幾個階段，一開始是從地圖開始，因為主題談的是白色恐怖，又是談空間，是屬於都市型的空間尺度。

我把那時候台北市的「不義遺址」作為題目展開踏查，用 mapping 的方式進行。在做作品時，我覺得對於時代有一個很無法接近的困難。50 年代對我來說好遙遠，那時我爸也才剛出生，我覺得很難去了解那時候的街道、或者各種城市的狀況。所以我就從地圖開始尋找。當時白色恐怖的執行機關散佈在各個地方，也沒有辦法用單一個時間點說清楚，所以最後完成的這張地圖，像是一張拼貼出來的地圖，從台北很市中心的地方、從 50 年代剛被接收的狀態開始擴大，慢慢延伸到板

「『凝固的音樂』，建築與書籍的共鳴」。我在大學是學建築的，沒完沒了地畫

圖紙，順其自然地涉足平面設計，並開始了書籍的設計。因此我是從外部世界參與進來做書的。我的位置使我對書籍載體內部的優勢和矛盾先從外圍接觸到，所以能夠以過去沒有的視角看待書，並嘗試打破常規的設計。→ 杉浦康平，〈在書籍裝幀設計中融入文化遺傳基因〉

The spread contextualizes the single images. → Erik van der Weijde, “4478ZINE publishing manifesto”

橋、新店這些地方。

當時在拼貼地圖的過程中，我就覺得整本書可以從這個故事開始說起，然後把重點放在幾個特別關注的不義遺址。像是對台北的所有不義遺址的「遶境」，然後在經過每個遺址時，尋找一個設立標誌的地點。有點像建築遊戲，像丟骰子一樣把東西放到城市裡特定的地點，在這特定空間裡有小型的裝置空間，裝置空間承載的是一個它所對應的不義遺址相關的記憶。這本書簡單來說是這樣，例如我在地圖上放置 50 年代街上的電話亭，在其中設定有證件快照的功能。例如當時要被槍決的政治犯，在被槍決前跟後會被憲兵隊拍照，代表任務達成，是一個很冷酷的過程。

在書本的設置上，我很注重書裡重複性帶出來的視覺語言和閱讀。例如在地圖的部分，我會用不同年代的地圖，例如 1949 年、1950 年，各別有不一樣的路線，也是散落在城市裡的不同空間。我在書裡用虛線把相同性質的空間連結在一起，好像去想像城市在當時，有人會開著類似軍用卡車去走這樣的路線……所以在路線上面，其實可以看到同一時代的機關連結。這部分發展到後期，我又加入另外一層的東西，我把小野洋子的《葡萄柚》放進來。我發覺用《葡萄柚》裡面的文字跟這些地圖放在一起閱讀，對照著白色恐怖，好像可以讀出一些本來不是這樣、但其實很有意思的東西……。比如說小野洋子的「畫一張地圖，為了迷路」。這是一系列的指令，當這些指令放在這個脈絡裡面，我覺得讀起來有一點意思。

Because the book, rather than the screen, is the most

user-friendly and offers the best interface for the engagement with text, it will survive.

More importantly, however, Ludovico maintains that it is increasingly the very materiality of books that gives them their cultural weight. A digital file, or more precisely, one represented on a digital reading-device, seems fleeting, cheap, and less serious than a tangible “post-digital” object. This is what makes POD so popular. The term “post-digital” is often employed to denote the recuperated value of materiality. → Hannes Bajohr, “Experimental Writing in its Moment of Digital Technization: Post-Digital Literature and Print-on-Demand Publishing”

請兩位分別談談對「製本」的想法？

林安狗 我覺得這幾個關於書的「名詞」，例如「紙本書」或是「小誌」，腦中就已經浮現既定印象。就好像「紙本書」是相對於「電子書」，「啊，紙本才是怎麼樣怎麼樣」，或是「電子書不好」，可是其實我覺得就是找到適合自己閱讀的，各有各的優缺點。另外像「手工書」這幾年在台灣又會被包裝成「手感」、「手作」或者是「溫度」，其實我也不覺得，因為對我來說它是一個體力活，甚至認真做起來是痛不欲生的，根本不會覺得療癒。我覺得講「修行」可能太誇張，但就很像在健身，常做的時候會覺得可以做得比較快、比較精準，太久沒做就會有感覺，好像自己是一個生產線，然後系統生鏽了。

或者是像「小誌」，例如有次我們去參加市集，我那次做了一本詩集，封面用很炫的塑膠片，看到的人就會問：「哇！好炫喔！這個材料哪裡買的？」，或是猛聊這個材料本身，就好像很外表取向、很失焦。當然在那樣的市集場合可能會想看一些新奇的、或是形式古怪的東西，但我可能就會覺得這裡不是我的地方。畢竟如果只討論材料在哪買的，其實就在淘寶上啊，我告訴你在哪裡買，對話就結束了，就只是覺得材質很炫而已。對我而言它是形式的一部分，終歸必須和內容連結產生意義才行。就從我自己接觸到的經驗，我的理解好像也是比較從日本那邊來，所以我不太知道以學術來說對書的意義，到底是如何？好像平常沒有在想這些事情。我就是土法煉鋼，想要把它做出來。

隨著翻頁不斷出現跨頁，故事情節

逐漸深入展開。

書籍和電影、電視一樣，是每個瞬間的重疊，它伴隨著戲劇性的變化流動著。

由此可見，書與電影、電視一樣是包含著時間的媒介。→ 杉浦康平，〈書的臉、書的身體〉

周武翰 就參加市集的經驗，例如像在牯嶺街市集，我發覺其實在市集上擺出這些東西，是有機會好好跟人家聊的，變得比較像創作交流。在現場大家可能會找到一個小角落稍微讀一下，喜歡的人就會跟你說他很喜歡、或是分享自己家族裡的經歷。我覺得我們會一直跑市集，主要是因為有這種方式跟人家交流，可是這種就都不是很大眾的傳播。

「製本」這件事情，對我來說都會回歸到「閱讀」。不管我在做書、還是去閱讀別人做的書，我覺得都是回到「閱讀」。我在編排、編輯的時候就也試著去玩「閱讀」這件事情，這是我主要的思考。我喜歡在書裡可以找到的規則性，創作者會藉由影像，去發展出一種規則。例如「重複」這件事，一本書的編排方式可能是 1234、1234、1234……，就好像一首歌曲有 ababc，我覺得找到某種規則，就會出現一種閱讀上面的喜悅。所以我看很多的影像書，會在裡面發覺這樣的規則，或者說看它用同樣的格式，即使抽換不同的影像，仍然是用一個規則發展出整本書的架構。我覺得這是一個規則。或者是最近有本書，就是陳澄波畫作的細節，整本書都是關於這個畫的局部細節。我覺得這是一種編輯上的意識，也是一種閱讀上的樂趣。

兩位曾分別在英國和日本兩地工作和學習，就你們自己的經驗與觀察中，這些地方對於「製書、製本」的發展和文化想像是什麼？

周武翰 在英國唸書時我在 Chelsea College of Art & Design，在倫敦

這也是我們這個時代的一個趨勢：收集現代科技想方設法要讓它退流行的東西。

的 Victoria 車站附近，學校可以直接走到車站。在路上會經過一間叫「Shepherds London」的店，它是在英國很有名的、專門做手工書教學的店，店裡有各種材料。所以在唸書時，那時知道我們要做書，就有同學會去那邊找資源，大家再開始分享可以怎麼樣做出一本書、書裡可以有什麼樣的材料等等……後來才知道，原來那個地方是很重要的。我覺得那家店很漂亮，我也變得很喜歡這件事情。尤其後來我也在做這種類型的作品時，就會看到很多做法。去影印店做出來的也是書，也有人很認真的去把它包裝成一本像 A1 那麼大的書。那段時間我突然看到很多這樣的東西。

這些文化的確就是那段時間接觸到的。不是說大家真的都把「手工藝」的部分看得那麼重，可是的確都很在意用「書」來呈現「空間」這件事情。因為有了書，承載的訊息開始不再只是建築的圖面，還有文字。書裡的影像也不只是自己的影像，可能還有別人的影像、或是你參照的影像……這些都可以跟你的東西放在一起。換句話說，「編輯」的可能性打開了、閱讀的不同層次也被打開了。你開始用「構圖」的方式看待每一個頁面，然後在一個畫面當中，可能不只有單一的影像，而是上面可以再層疊、然後不斷地剪開、再把它拼湊上去……這件事情在一本書的頁面中都變得可能了。

林安狗 我在日本的時候還是學生，可是因為唸的其實跟這個完全沒關係，所以算是以興趣入門，但其實第一次看到也是很震撼。我那時候在奈良，去大阪的一間工作室，裡面其實有點像囤積狂，不過是很

→ Jean-Claude Carrière, 〈沒有比永久載體更朝生暮死的東西〉

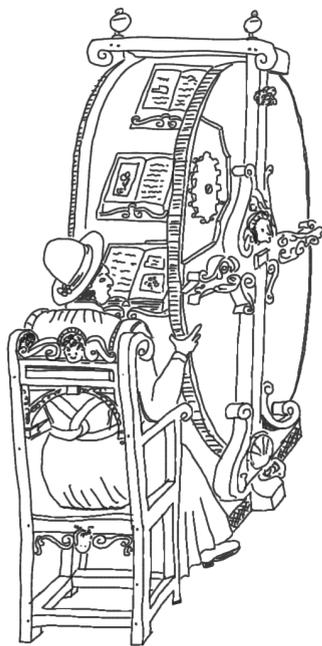
One day I'd like to see artists' books

ensconced in
supermarkets,

drugstores, and airports. → Lucy Lippard, "The Artists' Book Goes Public"

整齊有序的囤積狂……就是有非常多的東西，有各種和書相關的材料選擇。那時以一個台灣小孩的我來說，看到會覺得很震撼，為什麼可以以這個為營生？可能在台灣教育裡，從小如果我想要接觸和美術相關的事情，會被說這要幹嘛、這有什麼用，更別想說要用這個來當成一輩子做下去的一件工作。不會有人把這個視為一個工作，好像都是玩玩而已、好像很不切實際。所以當時看到那個畫面給我很大的震撼以及自信，我覺得就真的有人在過這樣的生活，會滿嚮往的。

在那間工作室裡，有的像是摸索或是創作、有的是成品。她有各種形式的書，有繪本、有可供販賣的集郵冊，也有像日本人去神社會用的朱印帳。可能因為日本的環境可以支撐出這樣的一個產業吧。「製本」在台灣聽起來好像很潮、很新穎，可是在日本的出版業就是一定交給製本所，尤其可能有些特殊手工的限量版本、珍本等等，會有特殊的製本所在做。不過他們一般的大量印刷也會找製本所，其實跟我們的印刷廠有點類似，只是可能他們裡面又會包含裝幀設計等等，有所謂的「製本家」的行業。所以在大阪看到這樣的小型工作室，她不像是做印刷出版用的，而是專注在製本，是可以很市場消費性的、也可以很個人創作的。我覺得日本有很多種這種小空間，他們給自己的定義不是做消費的書，我覺得也很妙。就是要做一個推廣製本的學校，可是講求的就是要用自己的手去做出怎麼樣美麗的書……這樣的理想，可是他們又確實可以執行，甚至如果是在這樣的學校畢業，也可以去開自己的製本工廠，藉由出版行業去展示你的製本理想。這對我來說就是一個震撼。



dmp editions

小8 (章芷珩)

2006年創辦《waterfall》線上雜誌、並於2009年起出版實體刊物。2016年成立「dmp editions」獨立出版社，進行當代藝術出版與創作實踐。曾在倫敦、東京、紐約與台北各地策劃過展覽與活動，2017年出版攝影集《a touch of》。

| dmp-editions.com

| hiwaterfall.com

E-books, because they are digital files delivered to your e-reader via the Internet, seem to promise not only the traditional functions of the book but also the nonlinear, user-empowering qualities of hypertext, the guiding principle of the Web. In practice, so far, they are more akin to the pre-codex form of the book, the scroll. While you can search an e-book by keyword, this capability is simply a way of unscrolling the scroll really quickly to the next appearance of the keyword. A physical book is truly a random-access medium. E-books have yet to become so. → Andrew Hultkrans, “The Fire This Time: Razing the Book”

請先簡單介紹自己，怎麼開始自出版工作？2006年開始作《瀑布 waterfall》線上雜誌之後，在2009年開始作出版實體刊物，在這過程中對於「編輯」又有什麼樣的想法？

大學的時候我唸台大戲劇，在公館附近有很多書店，所以也很常會看到一些刊物……可能也不算地下刊物，比較像是 zine 那種感覺的 DIY 形式雜誌，例如像《那個》、《堆肥》那類討論不同議題的刊物。

不過其實在那之前我就有在做網站。現在想想覺得很妙的是，那時候大家都是用個人網站在做交流，不像現在是 Facebook 或 IG 這種社群平台，所以每個人做出來的網站會有點不一樣，我覺得更有趣。後來又有 GiGiGaGa、或是像「明日報」，大家可以把作品丟上去，但是是用電子報的方式讓人訂閱……這些類似的平台都提供創作者可以互相交流。

我好像從那時候就開始認識各種創作者，所以一開始在做《瀑布 waterfall》就是用網站，比較不用成本，又有認識會做網站的朋友。2006年開始做的時候是用 open call，但大部分還是我找朋友做東西、或是從網路找創作者來做，主要傳播消息都是在 Flickr。我記得我對網站的熱情是直到 CSS 開始風行、因為和 HTML 不一樣，雖然感覺做網站好像越來越容易，但我已經沒有跟進的動力。在做「瀑布」網站的時候，每一期是規定一個主題，有點像線上媒體的網站格式。

Considering the innovations in digital printing, it becomes obvious that they led to the democratization of the production of smaller editions, also for ambitious art book projects. In the end, digital printing was the actual motor behind the boom in artists' books. → Bernhard Cella, "...more real than art—The art of assembling"

In the old art the writer writes texts. In the new art the writer makes books. To make a book is to actualize its ideal space-time sequence by means of the creation of a parallel sequence of signs, be it linguistic or other. → Ulises Carrión, "The New Art of Making Books"

因為那陣子也流行線上雜誌，但那種雜誌的介面都有點像模擬翻頁的效果，我就覺得既然這樣為什麼不印出來呢？所以其實就是想把書印出來，比較喜歡實體的樣子。也因為開始做《瀑布 waterfall》之後，認識一些學校以外的朋友，大部分是設計領域的，他們對印刷這件事情比較熟悉，我就自己摸索設計軟體，不知道的東西也有管道可以問。網站和紙本的差別主要是內容呈現的格式有所不同。網站的話，可能純粹一篇文章配一張圖或幾張圖。做成書的話，單純影像部分的比例可以增加之外，版面上的構成也可以很不一樣。我覺得影像的東西，在螢幕上讀起來和在書上的感覺不大一樣。

我是這幾年才知道自己在做的事是「編輯」，有點像自己做出來之後，^{-p. 13}才知道「啊，原來我是在做這個」。不過這些名詞就只是大家方便稱呼而已，我自己沒有很大的執著，就只是對什麼東西有興趣，就試試看繼續做，會怎樣就怎樣，然後看「感覺」，持續發展這樣。

在做《瀑布 waterfall》時有受什麼刊物影響嗎？也請談談之後又陸續出版的刊物《NOT TODAY》、以及成立獨立出版社「dmp editions」的想法？

如果是說受到影響的刊物，主要有兩個。一個是我很喜歡的雜誌，是美國的攝影雜誌《Capricious》，它是一期一個主題，邀請十個藝術家針對這個主題進行創作，有時是完全攝影，沒有文字。另外一個是比

We continually want to reinvent the Book. We put ISBNs on anything if we term it to be

a Book. → Broken Dimanche Press,
“Manifesto: 2013 Year of The BDP

Avant-Garde”

較主題性的雜誌《misc 札誌》，那本雜誌主要的工作人員似乎和流行音樂產業有關，也是一期一個主題，也會寫一些東西，當時刊物裡的內容對我來說是很新奇有趣的，讓我對雜誌有了不同的想像。

後來做實體雜誌《瀑布 waterfall》之後，想再和朋友合作產出全新的雜誌，於是有了《NOT TODAY》。那時候工作量超大，因為是季刊，每三個月就要出一期新的，除了雜誌之外還要做藝術家個人的書籍，現在回想都會覺得是怎麼完成的。

後來《NOT TODAY》結束後，因為我還是很想做書，就以「dmp editions」開啟一個新的出版計劃。第一本是出版鄭婷的「Baker Salon」攝影系列作品，也剛好有搭上那屆的紐約藝術書展做販售。之前做《瀑布 waterfall》出版時，很多人可能覺得主要都是攝影書，但是因為我自己是興趣超級廣泛的人，就在想能不能做些都不太一樣的藝術類別，讓合作對象也不限於攝影作品。

就你做出版的經驗，請分享對於（獨立）出版的觀察，以及對於「dmp editions」所企劃的想法是什麼？

如果是台灣大家比較熟悉的大眾出版社，例如「城邦」或是「時報」，它們的出版種類會區分，例如文學、社科類、財經等等，都是以文本為主的文字書，也就是在台灣書店裡面最常見的一種出版品。另外有些出版社可能是偏重圖文類的，有些書是做給學童或學齡前的小朋友，比較

“Artists’ books”, I don’t like the term. I prefer to call them simply [redacted]
 [redacted] ‘books’: you don’t talk about
 [redacted] writers’ books either!

→ Peter Downsbrough

接近沒有文字的圖畫書，也有給比較大的讀者看的繪本形式。近十年，台灣漸漸有越來越多不同的、比較像是獨立出版社的單位，會針對編輯自己有興趣的議題或是作者，自己找合作機會，或是引進國外的著作翻譯。但這些出版不管是寫作或者是詩，都還是以文字為主。

此外，就是美術館或政府機構。他們也有一塊是做出版的，出版品的內容就是依照他們的展覽、政策或是他們研究的專題做出版。這部分就比較像我們會看到的一些展覽畫冊，或者是像台大、中研院這些學術機構會有圖片資料，再去做整理或是請別人寫專題文章，還是以專題式文字為主。

另外一部分的出版，就會比較偏向是創作者的自發出版，內容依創作媒介不同，有漫畫、攝影集、圖文穿插，當然也有文字為主的。

在前述總總的出版樣貌裡，好像都還沒有出現我自己最喜歡的一個方向或形態，於是我就想說用自己的方式去「創作」出版品，才會決定開啟「dmp editions」的企劃，我覺得這就像是當代藝術給我的印象。也就是說，很多東西它不是只有一個固定模樣、或是一個固定的分類，而是可以嘗試用不同的方式解讀它或者是呈現它。做「出版品」這件事對我來說也是這樣，可以算是一種創作方式。

Artistic publishing practices are mixed practices, to the point of defying the dichotomies of creation/comment, original/reproduction, and production/reception. From the 1960s onward, and even more today, the object “book” has assumed the replacement of the notion of originality to develop the experience of compatibility: shared authority, multiplicity of individual responsibilities, and abandoning the myth of the original in favor of the much less authoritarian notion of singularity. → Sylvie Boulanger, “The Phenomenon of Micro-edition: A Silk Road”

在「dmp editions」常和不一樣的藝術家合作。請談談和不同藝術家的合作方式？

一開始是劉玕在做「鳳甲美術館」的個展，其中有個部分想做成印刷品，也算是她規劃展覽的其中一部分，素材主要是那個計畫背後的研究資料。我覺得蠻好的，就幫她想一下可以用什麼形式呈現、怎麼把資料放出來。我的設想是，這些資料可以是展覽的一部分之外，也可以作為一種延伸，如果只是印一張大海報的折頁，獨立性會變得比較低、大家可能也不太能好好閱讀，所以就設計成後來看到的樣子。 - p. 317

「dmp editions」和藝術家合作的書，我都會希望自己也是共同參與的角色，例如羅智信的《卡達露骨》對我來說是比較極端的嘗試。我和羅智信認識有一段時間了，也都有在觀察他的作品，想像如果作為出版品的話可以長什麼樣子，就開始跟他討論如果我們想要做一本書的話，有沒有想法、或是他想要做的題目。但他那時候就沒有什麼特別想要做的事，所以我們就是以他常做的作品、或是他會使用的媒材作為主軸。 - p. 183

在羅智信的創作主軸裡，有很大一塊是「材質」，也就是材料這個東西，他會用材質去表述他想要討論的問題。不管是想要玩材料、或者是想要用材料去呈現背後的一些論述……「材料」、「材質」對我來說都是在他作品裡面很重要的元素。所以當初就是先想好這個主要的關鍵，再來看可以怎麼發展。那時我就想說不要做成藝術家的作品集—

書籍首度問世時，世上還沒

出現紙張。紙張誕生之前，書籍的形式早已確立；後來，人們開始用紙張製作書籍，幾個世紀內，紙張便取代了羊皮紙，猶如昔日羊皮紙淘汰了紙莎草紙。沒有紙張，就沒有我們今日熟知的書籍。→ Keith Houston，〈紙漿虛傳：紙在中國含糊不明的起源〉

不是要把他歷年的東西集結在一起，那不是我想要跟他合作的方式。所以我們就是以「材料」為出發，例如他創作時常會需要到後火車站、太原路那邊買材料，一些工業用的原料，可能是壓克力、膠類的東西，或者是生活五金等等……我們就用這些材料作為思考這本書的範圍。題目叫做《卡達露骨》，就有點像是去五金行要找東西時，如果去問師傅，他們每樣東西都有「卡達露骨」，是日文發音演變成的「目錄」(catalog)，也跟展覽畫冊(catalog)，這個概念算是一個重疊的部分，可以從這邊開始發揮。

所以在這本書《卡達露骨》裡，就還是以羅智信的作品為主，但特別找在太原路或是後火車站範圍裡可以用到的材料，然後用他的作品做一本五金材料的目錄。如果翻這本五金材料目錄，可以看到例如這個釘子是在後面的哪幾頁、是長什麼樣子，或是可以在他作品裡看到這個材料怎麼出現。這本書如果從後面翻的話，它其實還是有一般作品的圖說，例如用了哪些材料、是什麼尺寸，所以也兼具了藝術家畫冊的功能。

最後是想說，還是希望有一篇文字讓大家能……不是說要貼近之前的作品，而是對「現成物」這件事更感興趣、或是有更多可以延伸閱讀的。-p. 23
於是羅智信邀了蘇育賢來寫一篇短文，「廢棄物」或「現成物」作為主題的短篇，雖然不是完全和羅智信的作品有關，但是有一個呼應觀念。也就是說，在書的前面看到羅智信的作品和五金，書的後面是和材料相關的短文。也因為整本書的內容和「材質」的關係，我會希望

The artistic publishing practice is essentially collaborative. The act of publishing is a deliberate act of dissemination that permits shared authority among the different actors in the artistic process: artists, graphic designers, authors, editors, producers, distributors, collectors, and readers. All engage in the processes of conceptualization, fabrication, reproduction, dissemination, lecture, adaptation, and reediting, which offer numerous potential stages of singular expression.

→ Sylvie Boulanger, "The Phenomenon of Micro-edition: A Silk Road"

韓國有一種意識，認為做書是幾個要好的朋友之間的事。出版人、作家、攝影家加上設計師，大家往往都是同輩的圈內朋友，或不分彼此的酒友。千絲萬縷的人際關係，圍繞一本書形成漩渦……60年代以前的日本也有類似的風氣。→ 杉浦康平，〈在書籍裝幀設計中融入文化遺傳基因〉

這個出版品不是一般書的樣子。它雖然有書的形式，但是在質感或是裝訂上，都更符合「材料」這件事情。

所以如果有我欣賞的藝術家，有機會的話我就會想幫他們出書，目前台灣好像也比較少人做這塊，但我覺得這件事情有點必要。例如我在國外參加很多書展，在歐洲這種模式的出版已經很長一段時間，他們累積的藝術家資料庫也很豐盛。其實以前在做《瀑布 waterfall》的時候，我就覺得「做出版品」是個奇妙的切入點，可以讓不同的人很輕易地接觸到、也可以很快散播到各個地方。如果要跟別人介紹台灣藝術家的作品，出版品是一個很好的方式。

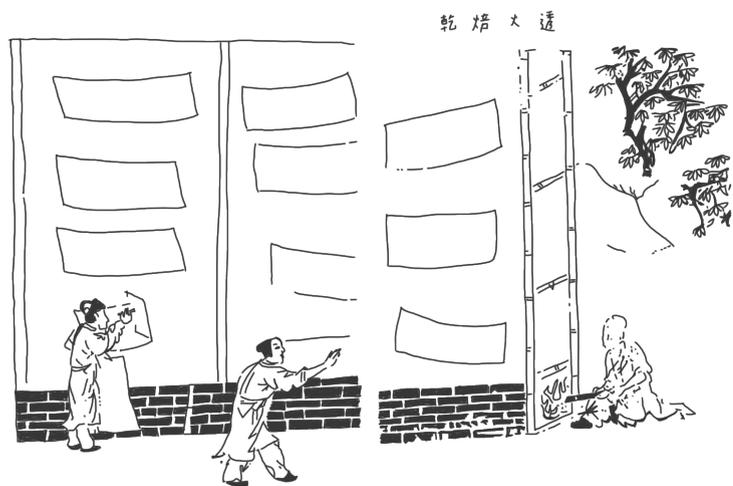
請分享這幾年參加國內外藝術書展或市集的經驗，在這些活動中有什麼樣的觀察？

書展或市集，陸陸續續是有參加過一些。我覺得「牯嶺街」以前蠻好玩的，就真的是書，十幾年前還不是創意市集。這幾年台灣開始辦一些比較不一樣的書展，像「小誌市集」，他選的攤位和設定就蠻明顯的，可能比較草根、比較有台灣意識、也有更另類的東西，相對會吸引對這些東西有興趣的人。在這樣的書展裡會看到比較不是一般書店裡會看到的，裡面書的種類又有很多種，簡單區分的話，一種可能是作者自己創作，找一個主題或是選集，作者自己印、自己出版。一種可能是有針對的社會議題，以作者關注的地方、環境等等題目去編輯的刊

物。這幾年台灣陸續有各種出版的類型，但選項還沒有那麼多，還需要一點時間。

我覺得一個好的（這裡的好是指對於觀眾與出版商雙向）藝術書展（Art Book Fair）有些必要的元素，例如一般在做活動展演會有需要的流程、提供參展人資料，包括攤位的位置、展覽的動線等等。也可以從主辦方選的出版社、參展單位，來安排他們對這些東西的認識。之前和 nos:books 的兒子（Son Ni）有聊到過，書展就像是一條高速公路，要讓人家能停下來看，可能要夠酷夠炫目，大家才會注意和駐足。但相對的，如果不是那樣，可能就會被忽略。這樣的落差和分歧，也是在書展裡可能會出現的狀況。這時主辦方如何挑選出版社，以及安排各種類型出版社的位置與動線，就變成一項很重要的功課。

2019-11-26



nos:books 挪石社

Son Ni 倪和孜、智海

nos:books 成立於 2008 年，出版藝術家畫冊與限量書籍，參與國內外藝術書展與市集，出版品為紐約 MoMA 圖書館、大都會美術館 Thomas J. Watson 圖書館館藏。

Son Ni 倪和孜，藝術家，著有《葫蘆》、《The Great Fall》、《The Sun's Shadow》等作品，曾受邀參與 nieves、Lagon、dmp editions 等國內外出版計畫。[son-ni.net]

智海，出生於舊香港，著有漫畫集《圖書館&我和我聖人》、《默示錄》、《花花世界》系列等，部份作品譯有法、意、英、及芬蘭文。[chihoi.net]

| nosbooks.com

To make art in [redacted] the form of publications.

→ Tauba Auerbach, "Diagonal Press Mission"

That's not writing, that's typewriting. → Truman Capote on Jack Kerouac [redacted]

請先簡單介紹「nos:books」，在什麼契機下開始做這樣出版形式的創作？

Son Ni nos:books 是一個獨立出版社，現在邁向第 11、12 年，一開始是做我自己的出版品。當然，過程中有些方向會一直變化。現在主要就是跟藝術家合作出版藝術家書籍，形式跟本數不拘，一般 300 到 500 本，有時候會到 800、2000 本左右。看到有興趣、覺得適合的，就會想嘗試看看。

最開始做出版，可以追溯到早期的創意市集，大概 2005、2006 年左右。-p. 253
那時候認識一群朋友都在做創作。當時的創意市集主要是販售商品，例如鑰匙圈之類。但是做一陣子之後，覺得商品化無法表達我想要表達的事情，同時我也不需要那些商品、不需要鑰匙圈，對這些東西沒有強烈的慾望跟需求。所以才會開始想到做書。

做第一本書的時候也是想很多，因為那時候身邊沒有類似的書。當年像「下北沢世代」的書店才剛開始，或是在「舊香居」接觸比較多小冊書或獨立出版品；所以當時就是在蠻無知的狀態下做出來，做出來之後才開始想怎麼銷售，之後才會接觸賣類似這種書的獨立書店或是藝術書展。-p. 47

再來就認識智海。智海比我們大幾歲，他從大學時候就在做自己的自資出版漫畫，香港那時候也已經有一群人在做自資出版。我開始做書

That's not writing, that's typewriting. → Truman Capote on Jack Kerouac
 That's not writing, that's plumbing. → Samuel Beckett on William S. Burroughs
 That's not writing, that's typing.
 That's not writing, that's someone else typing.
 That's not writing, that's googling.
 That's not writing, that's pasting.
 That's not writing, that's blogging.
 → Derek Beaulieu, "That's not writing"

According to 
 Jean-Luc Godard, "If you want to make a film, you need two people" goes for books. This means that one absolutely cannot work on a book alone. Books derive from a collective process, in cooperation with others—just like a film or a play. → Jan Wenzel, "The Twelve Tasks of the Publisher"

的時候，接觸到台灣市面上的自資出版品比較多是詩集、散文、或是照片書，有點像照片旁邊有一段文字，像是把 blog 形式再複製出來，
 已有固定的形式。 -p. 113

從「個人」到「出版社」的過程，一個關卡是要找「通路」，做出來的書要銷售，但是如果只賣自己一兩本書，跑通路的時間成本實在不合理。另一方面，那時候剛好 Flickr 很流行，很多朋友會在上面發表畫作或攝影，但是有點像流水帳，大家到後來也是有點空虛，畢竟不是用做計畫的方式處理創作。所以後來就開始幫幾個藝術家朋友整理出版。 -p. 107 -p. 225

談談和不同藝術家的合作方式，也從 nos:books 的出版經驗中，分享在編輯過程中的思考、整體規劃想法、編排、希望觸及的面向等等？

Son Ni 因為一開始都找朋友合作，印量不多，負擔也不太重。每一本做過的書我都很喜歡。我們一直有留意一些喜歡的藝術家朋友的創作，會從藝術家的創作理念和已有的作品中，挑出我們想要延伸的部分、發想出版的意念，然後向藝術家提案，所以在編輯的部分會花比較多力氣，但大家一般都願意配合。通常都是先編輯、再想可以甚麼形式呈現，盡量不要以形式為出發點。其實也有這樣做過，但通常都不大成功，畢竟內容還是大於形式。如果是以形式為出發的話，就很容易露出破綻、很容易被發現這是想玩形式，甚至會凌駕於作品之上。 -p. 87

The bookshop is a space for interaction.
 The gallery is a space for introspection.
 The work outside of the gallery is interchangeable.
 The work inside the gallery is fixed.
 The art is in the gallery. [REDACTED]
 The books are outside of the gallery.
 The work framed by the gallery is art.
 The work outside is ambiguous.
 Is the coffee “real”?

[REDACTED] Are the books for sale?

→ Eleanor Vonne Brown, “X Marks the Bökship”

一直以來，我們做的書後期加工都很多，初期我們印量不大，不想求印刷廠，所以就慢慢買機器回來自己做，有時覺得自找苦吃。到後來開始跟不同廠商配合，大部分出版品還是想保留一點我們摸過的痕跡。

除了出版書籍外，也有跟藝術家合作做一些非紙本的「Multiples」，比較像作品的複製品，或概念性的物件。

就印刷技術來說，裝釘的線圈、裝幀、植絨或者是霧面……，這些製作技術都已經存在很久了，如何取捨使用這些技術，用在對的藝術家上，是很有趣的。使合作的出版品成為藝術家作品的延伸，進而成為獨立的藝術作品。

2018 年底 nos:books 在獨立書店「朋丁 Pon ding」舉辦展覽

「nos:bookstore 挪石社 朋丁分館」，談談這個展覽的經驗和想法？

Son Ni 那時是我們出版社成立十年，想要做一個十年展，悶著頭做了 10 年，想說抬頭面對一下觀眾。在做朋丁的十年展時，因為還是有點不想面對，所以決定要以「開一家書店」為主題，如果 nos:books 是 *-p. 231* 一家書店，會是怎樣的書店？

當時佈展結束，覺得蠻滿意的。可是，有一個好朋友來到，他馬上就說「你沒有想要賣書嗎？」我當下想：「我也有想要賣啊，原來沒辦法給人有這樣子的感覺……」。那時候我卡在一個關卡，這是究竟是 *-p. 167*

「展覽」還是「販售」？

其實那時候在想，到底出版、開書店是要達到什麼目的？是展示、推廣、還是銷售？那如果要兼顧的話，又可以怎麼兼顧？所以以「十年展」這樣的 title 來看，我覺得那次展覽是失敗的，因為觀者沒有感受到那是「十年展」的概念。但是做完之後，現在回頭看覺得蠻有趣的，也許時間久了，先前的困惑也不是壞事。

2018 年你們在獨立書店「Mangasick 漫畫私倉」舉辦智海的漫畫展「圖書館與面壁書室」。當時展覽以現場裝置方式展出漫畫原稿，展覽期間也在現場架設「面壁書室」的小空間、又發展番外篇〈地下室〉作為展示內容的延伸，並且只有限量印刷 30 本，收藏於 Mangasick 提供讀者內閱，其他印本則置於世界各地的藏書地點，並在網站上以 Google Maps 共享地圖的方式提供讀者按圖索驥的線索。請分享這個展覽的想法？

智海 其實跟 Mangasick 很早就約好要做展覽，但是那時候書還沒完成、還沒畫完，就一直延後。討論展覽時，我們馬上就直覺想到做一個地下室空間，因為 Mangasick 本身就是地下室；我們想做一個展覽，只能在 Mangasick 發生，不能在別的地方。

因為我不賣漫畫的原畫。有時有人看到我的漫畫展會想買一兩張原畫，但我怕賣掉一張、被拿走了，故事就不完整了，所以不想賣。但如果

“Yes, but it’s
only a book,” I often hear.

Not sure about this. What does that mean, “only” a book? “But it’s not only not-a-book, yes,” I’d rather say. → Michalis Pichler, “Book Swapping & Seriousity Dummies”

不賣畫，主辦的場地就沒收入了，單靠賣書的話其實收益很微薄，所以設想一種展覽的方式可以平衡展覽的開銷，不想大家賠慘。而且因為 Mangasick 是漫畫租書店，平常可以付費內閱店裡的藏書，於是就想到展覽可以做一個小房間，你可以付費進去閱讀《圖書館》的隱藏篇章。所以〈地下室〉的番外篇這個 idea 就出現了。 -p. 207

Son Ni 〈地下室〉是為了在 Mangasick 展覽而做的，讓觀看的人更介入空間。同時這篇的內容是《圖書館》這本書的精華濃縮，〈地下室〉，沒有隨書販售，只有在世界幾個圖書館及書店僅供借閱，有時候覺得沒有一起印刷發行有點可惜，但〈地下室〉需要經過層層關卡到現場才能觀看，體感跟情感上都很符合這個隱藏篇章的意義。希望大家可以去 Mangasick 租這篇來看看。

2020 年你們在舊香居做了「龜兔賽跑之全景反射—智海、倪和孜雙個展」，後來又由 dmp editions 出版了兒子的《平均的我們》，同時也在「noon company」空間展覽。想請你們分享對於這兩個展覽的想法？

Son Ni 我跟智海在舊香居的聯展「龜兔賽跑」，主要展出我們各自的創作，跟 nos:books 比較沒有關係。只是我的作品《系列 12》是書本的形式，用「冊數」和「編號」來定義價格、價值、限量、複本的觀念，以及用文字的邏輯來反覆編輯我的圖像。 -p. 23

我在苦惱《系列 12》時，dmp editions 在編輯出版我的新書《平均

線條是不可思議的東西，在原始人的洞窟壁畫上，就有很多用單純線條畫成的人物抽象畫。雖然也有比較寫實的，但我們不知道哪一種繪畫成立得更早。通常認為寫實畫是在文明發展到一定階段，繪畫技法被革新之後才出現的。→ 夏目房之介，〈線條的趣味—谷岡泰次與杉浦茂〉

Publishing is also a complex

apparatus of mediation, because the work of production and elaboration is very often done by many individuals. It's very rare for it to be just one person. And usually when it's just one individual, it's actually quite boring. So publications are essentially a social, collaborative index. A publication is the material reflection of interactions that individuals have had with one another. And they are usually skilled individuals; one person has a set of skills, maybe graphic design, and then there's another who has another set of skills, maybe art, and then there may be a writer, someone for printing, and binding, and selling the books. And of course then there's the reader. So you have this social chain that operates inside and around books. → Arnaud Desjardin, "Thoughts on Printed Matter, Other Books and So"

的我們》。這書由章芷珩主導編輯，我沒有介入太多；章芷珩把我的作品視為音樂，她解釋為「日常累進的練習簿」。所以《系列 12》跟《平均的我們》等於是兩種類型的自我編輯、也是在同一個資料庫裡運用不同的編輯手法，我覺得很有趣。《平均的我們》在「noon company」空間展覽，我跟章芷珩在這個空間，再編排出《平均的我們》的立體空間「別冊」，現場有這個「空間的版權頁」供大家領取。

除了創作之外，nos:books 也參加國內外不同城市的藝術書展和市集，請分享你們觀察和參展經驗？

智海 以香港來說，香港最大的書展就是像「台北國際書展」那樣的「香港書展」，會有很多大小出版社去擺攤賣書。一直以來，偶爾有人會舉辦比較小型獨立出版社的書展。例如 2002 年左右有「牛棚書展」，在土瓜灣的牛棚藝術村裡舉行，辦了 3、4 年；還有一個小書展叫「香港書節」，但是也是辦了 3、4 年就沒有繼續。近年也有「九龍城書展」，是兆基創意書院舉辦，就有比較多年輕人做自己的作品。

Son Ni 因為智海年紀稍長，早年在香港大型出版社或是報社都有在扶持和推廣這些獨立漫畫家，當時的平台是很完整的在做。

智海 也是因為大出版社，主要是三聯書店，大概由 2005、2006 及後 8 年、10 年之間，出版了一系列獨立漫畫。但是到後來大家都經歷過三聯這中資機構的限制，就不太想再跟他們出版，寧願自己出版，

格子原本是限制圖畫空間，並通過排列使讀者 ██████████ 體會到時間的空間。如果僅止於此，格子和格子之間就只是空隙。實際上在美國就將其叫做「gutter（空隙）」。而在日本則稱為「コマの枠線（格子的邊框）」。格子具有空隙與邊框兩種性格，這兩者之間像照片和底片一樣不同。→ 夏目房之介，〈日本漫畫的特徵〉

Even if the buzz of interest in ██████████ publishing as an art practice around the turn of the twenty-first century resembles the hype around the “artist’s book” in the 1970s, the phenomenon of art book fairs in this quantity and intensity is something new. Since 2006 or so, independent art book fairs have been spreading like mushrooms. Every time you turn around, a new book fair has been founded. The way these fairs function is significantly different from the institutions (initially bookstores and often later archives) that emerged in the 1970s, such as Other Books and So, Printed Matter, Inc., Art Metropole, Zona Archive, Franklin Furnace, Archive for Small Press & Communication, Artpool Archive, and others. → Michalis Pichler, “Publishing Publishing Manifestos”

或是找小的出版社出版。

智海 香港開始有所謂獨立漫畫，是 80 年代的前輩，像是李志達他們。在 80 年代初李志達是在畫武打漫畫的那種大型漫畫社工作，但每天上班就只能畫背景、或畫線條那種很細微的分工。但他其實很想畫自己的故事，於是就離開大出版社，開始自己出書，也開創了香港獨立漫畫的發展。到 90 年代我念大學的時候，看到黎達達榮自己出的漫畫，覺得很奇怪、很有實驗性，覺得：哇……原來漫畫是可以這樣畫的， -p. 211 不只有武打漫畫或是《老夫子》那種。

Son Ni 像黎達達榮的書，形式上是普通的書，但內容上是很前衛的。他們那時候出的還是以「書」的形式為主，因為他們要進書店經銷通路。至於像我這輩的創作者，沒有在想進大型經銷通路，就只是「做」，所以我們做的書的形式就不同了。換句話說，「通路」在獨立出版上也是一個關鍵變因。 -p. 185

國外參展的經驗來說「紐約藝術書展」，還是最讓我們熱血沸騰的展會，我們從 2014 年開始參加「紐約藝術書展」，那時候「紐約藝術書展」已經辦好幾屆，有完整的規模與流程，從藝術家、出版社、到書店、經銷商、到古書絕版書，可以看到整個藝術出版產業。把自己投到不同類別的藝術書發展脈絡中，然後梳理，再回頭看自己出版社發展的可能。「紐約藝術書展」這類的展會的形式架構一個很好空間，可以讓出版社在展會中呈現自己書籍的優勢。 -p. 121

In the twenty-first century, the personalising of the photobooks has continued unabated, fuelled by the new so-called social media and the fact that the Internet has enabled anyone to publish their photographs, either in books—as a result of digital printing—or online. Documentary photography has become even more personal, with citizen reporters operating on the front line of any event—significant or insignificant—with their mobile phone cameras. It is estimated that more photographs were taken in 2012 than in the whole history of photography prior to that date.
→ Gerry Badger, “Between the Novel and the Film: A Brief History of the Photobook”

我寫博士論文的時候，有很長的時間都待在聖日內維耶圖書館

(bibliothèque Sainte-Geneviève)。在這種圖書館裡，我們很容易專心閱讀四周的書，把所需的資料作成筆記。自從全錄 (Xerox) 影印機大舉登陸，末日的開端就降臨了。你可以複製這些書，並且帶走。你的家裡全都是影印的資料，而這些東西在你的掌握之中，會讓你不再去閱讀他們。網路也讓我們陷入同樣的情境。要嘛你列印出來，然後又塞滿一大堆不會去讀的資料，要嘛你在螢幕上讀你要的文字，可是你一點到其他地方去搜尋，就會忘記剛才讀的，也忘記剛才讓你連結到此刻出現在螢幕上的這個頁面的路徑。

→ Umberto Eco, 〈聖壇上的書和「地獄」裡的書〉

數位科技對於紙本藝術出版造成什麼樣的影響？而圖像的語言是否因為數位科技，例如電子書、條漫、網路漫畫等而有所轉變？請分享你們的想法。

智海 主要是少了孤獨創作的時間。因為發表變得很容易，畫完就可以馬上發表，不像以前還需要做本書去書店賣才叫做發表。那個等待的時間縮短，很快得到觀眾的反應。 -p. 215

Son Ni 數位很方便，很快速，很讚。但有的時候還是想出門只帶一本書。 -p. 217

2020-10-01



雜誌現場

江家華

雜誌現場、曾為《新活水》副總編輯、現為《PAR 表演藝術》雜誌客座總編輯。長期為藝文圈媒體工作者，並持續觀察獨立刊物的發展，曾以《新活水》雜誌獲得「金鼎獎最佳主編獎」，近年來特別關注小誌文化在亞洲地區的發展與現況，自 2017 年起，連續三年受邀替台北國際書展「青年創意區」，以小誌 (zine) 為題，策劃「make a zine」主題展。

| facebook.com/magonthespot

Cheap Art Utopia. Suppose art was as accessible to everyone as comic books? as cheap and as available? What social and economic conditions would this state of things presuppose? → Adrian Piper, “Art-Rite no.14, ‘Idea Poll’”

請先簡單介紹自己，在什麼樣的契機下開始關注「小誌」？在策劃過的活動裡，主要關心的是什麼？

我出社會第一份工作就是雜誌編輯，因此有較長時間的編輯經驗，後來待最久的雜誌停刊，便趁這個空檔去英國唸書，回來才進入報業做了五年的記者，現在變成文字接案工作者，回到雜誌編輯線上，偶爾也接些跟出版小誌相關的策展案。

為什麼會跟小誌產生關聯呢？其實跟我的職業病有關。我去每座城市都會有翻找當地雜誌的習慣，那時在英國唸書，在倫敦的 Brick Lane 看到一間獨立選物店，有賣黑膠唱片、也有獨立雜誌、設計師商品，店裡一面牆上，擺放了很多小冊子，用唾手可得的影印紙，在上面畫圖或拼貼，再簡單地用釘書機釘，外表看起來很素人，一本可能才 8 頁或 10 頁，卻要賣 10 鎊……。

我當時想：「天哪，這種東西怎麼可以拿出來賣」，困惑了很久。後來的理解，是像這樣的小冊子，雖然看起來很 rough，內容其實挺有趣的，或許不夠成熟精緻，卻經常有「很棒的點子」，因而開始留意這些不同類型的紙本出版物。

當時在倫敦的 Whitechapel Gallery，有個以「affordable art」概念推動的小型 Art Book Fair，在這裡可以看到一些年輕藝術家的作品，價格可以負擔得起，大概在一萬塊以下，也有大量非主流的 screen print，

ISBN is the current international standard for the exchange of books. It was introduced in 1967 to facilitate electronic cataloguing for mass book distribution. Nonetheless, artists' books had been published long before that, it doesn't make sense to talk about NO-ISBN before the introduction of ISBN. The picture first changed around 1970 when there was a genuine either/or. The independent publishers of artists' books and art magazines in the 1970s then frequently continued to publish without an ISBN, as did political activists and fanzine makers. → Bernhard Cella, "...more real than art—NO-ISBN on self-publishing"

當然還有些藝術書及小誌，或許因為外在景氣影響，小誌是很多人直接聯想到的創作形式，價格不會那麼昂貴、有點手工有機、又可以表達自我想法。這兩處，大概是我與小誌開始結緣的地方。

請分享對「小誌」的想法是什麼，和其他的紙本出版物之間又有什麼樣的差異？

我覺得「小誌」的定義一直在改變。如果我們回溯小誌的歷史，在歐美的文化裡，小誌有點偏向 fanzine，例如科幻小說的愛好者聚在一起輪流寫，在族群內部得到認同，不見得會流通到外界主流市場，和主流有連結。在傳統定義中，小誌以低成本為前提，但這幾年卻逐漸地和 artist's book 的距離拉近，在藝術書展的攤位上讀到很多小誌，裝幀形式已經不見得是低門檻，這也經常引發對小誌定義的諸多爭辯。

之前，我曾訪問過一個瑞士的獨立出版社 Nieves Books 創辦人 Benjamin Sommerhalder，他原來在大學時曾發行雜誌，考量到雜誌追求精緻、得有個上機印量限制，成本過高，後來在日本的 Tower Records 看到類似 zine 的東西，啟發他把自己發行的雜誌更簡單化，把「magazine」的概念濃縮變成「zine」，一期找一個藝術家合作，概念接近「Art Book」的簡化版，也邀請了許多風格 rough 的 outsider artists（素人藝術家）。Nieves Books 後來在 Art Book Fair 界小有名氣，也受邀四處參展，多數人都認同是他是歐洲 Artzine 風潮崛起的先鋒。

We are at a moment of cultural and industrial transition from paper/print culture to a corporate 'software culture' of publishing. The book—no longer a page but lines of code—is sold as a 'license to read.' ...Artists are investigating modes of producing and sharing content, developing open access tools and addressing corporate monopoly. → Regine Ehleitner

他對小誌就有很明確的定義，認為印量絕不能超過 200 本，必須用黑白影印機複製出版才行。

在我自己的定義裡，其實很簡單，就是沒有打上 ISBN 碼，內容通常不按牌理出牌，製作與裝幀不按常規，每一本未必都長得一樣，是形式更自由的自出版。

相較於「書」，無論內容規畫、整體呈現盡可能地還是想與讀者溝通。但「小誌」就比較個人，分享自己的感受或經驗，未必是想與讀者溝通，反而是想找到能理解他想法的族群，因而小誌比書籍更小众。在後製的部分，書可能要考慮印量多寡、也需要透過經銷商鋪通路，但小誌可能就是很少量、手工，5 本、10 本都無所謂，鋪貨通路可能仰賴創作者自己為主，無論是市集或是 Art Book Fair，透過和其他人接觸、直接面對面，或者一些獨立特別的選物店。

若與 photobook 相比，photobook 通常會精挑紙質、印刷精美，在傳統定義中是和小誌天差地遠的。這幾年有不少攝影師挑戰出版小誌，拍攝主題可以更小众，也可以比較個人、不去考慮市場反應、印量也可以很少，而且擺脫商業主流市場的框架，更能回到創作初衷。

科技日新月異的速度迫使我們以一種令人無法忍受的節奏，持續地重組我們的思考習慣。每兩年我們就得換電腦，因為這些機器當初的設計就是如此——在一段時間之後成為過時的東西，修理的花費比買新的還貴。每一年我們都得換車，因為新的車款以安全防護、電子設備……等等術語呈現它們的優點。每一種新科技都包含一種新的思考方式的建立。這種思考方式需要我們付出新的努力，而這一切發生的時間越來越短了。雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路，牠們最終適應了新的交通狀況。可是我們沒有這麼多時間。→ Umberto Eco, 〈雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路〉

對於台灣小誌文化和相關的藝術書展等等，你有什麼樣的觀察？在策劃過的活動裡，主要關心的是什麼？

小誌文化在台灣的發展，經常被歸類為「年輕人限定」的創作。可惜的是，一但用年紀去切開參與小誌創作這件事，就可能阻斷更多人參與這種創造有趣事物的可能性。在紐約 Art Book Fair，我曾經看過代表 LGBT 的高齡老奶奶擺攤、或是中生代創作者站在攤位上推廣自己的小誌……參與者的年紀根本不是個重點。

當我替台北國際書展策劃「make a zine」展區時，雖然名義上也是被擺放在「青年創意區」，但我們沒有限制參與者的年紀，因此有不少與我年紀相仿的創作者（中年）報名參與，他們的小誌作品成熟度高也更為完整，與年輕創作者那種生猛創造力不太相同。

我一直在想，有些長輩表達「完全看不懂」，這很可能與上一輩接受的圖像閱讀訓練鮮少有關，面對非傳統正規認知的出版物，甚至是很多素人的創作（outsider art）線條簡單、沒有規則，讓人沒辦法判斷美醜，產生困惑，因而第一個反應通常是「原來現在年輕人都在搞這個」，不然就是丟出「那他們可以靠小誌維生？」的疑問。

- p. 103

如果有那麼多務實層面考量，不能按照自己的想法來，那這個出版物恐怕也就不是小誌啦，至少我是這樣想的。我真心希望更多不同年齡層的人，都能打開心胸來翻讀這類出版物，或者加入創作。

「make a zine」關注的是，為什麼會有那麼多年輕創作者加入創作的行列？我想對他們來說，小誌很可能就是他們的第一張名片，若是有很多想法想抒發，想做自己的書、或者想做作品集，卻沒有那麼多經費，又不認識出版社，小誌就是一個門檻較低的方法，可以讓外界的人看到。如果成功，他可能就可以往出版方向發展；如果不行，至少還是表達自我了。

談談 2018 年《新活水》03「我的雜誌，我的世界」這期的企劃，發想契機是什麼？你如何切入在台灣的「小誌」文化現象？

當然，這和我一直持續關注小誌有關。那次的題目想做的是台灣的「青年文化」，但因為範圍太大，就想出說以小誌現象切入，去反應青年世代，很多人會說，現在年輕人關注的事情好像都比較自我和微小。對很多長輩來說，不管是藝術創作或是想講的話，好像需要和社會發生連結，才會是比較「大」的事情。

我們從個人故事出發，訪談這些創作者，了解他們為什麼「有話想說」、「想說什麼」，當然也不見得，每位創作者所說的，都會直接回應到那些長輩們的疑問。但從中，還是能觀察到他們的關注有些一致性，及想找到一個地方表達自我的那個心情，而它很可能反應的就是這個世代所面臨的遭遇、困境或是掙扎困惑。就像「傷心欲絕」的主唱許正泰，他的文字非常好，在裡頭講了很多他與樂團朋友們的生活，表

在我們所謂早期的世界裡，一切都不會改變，老人擁有權力，畢竟是他們把知識傳遞給孩子的。當世界處於持續革新的狀態，教父母使用電子產品是孩子們。而這些孩子的孩子，會教給他們什麼？→ Jean-Claude Carrière，〈雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路〉

我舉這個例子是要說明，一種技術是如何孕育屬

於它的語言，而這種語言又是如何回頭迫使這種技術演變，而且這些事發生的越來越倉卒，越來越草率。→ Jean-Claude Carrière，〈雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路〉

面看起來像是無病呻吟，裡頭卻藏了不少中間世代被壓抑的感受，喚起不少人共鳴。後來就找他開了個人專欄「他與他這個世代」，想討論這些看起來是關注自我的人，集體如何反映這個世代的觀點跟邏輯。

這也和台灣社會氣氛有關。過往的世代活在比較壓抑的社會氛圍下，需要站出來去替自己爭取民主自由，或是解放自我。而現在社會本來就比較自由開放，這個世代的人當然是努力發展自我，因此在 Youtube、Instagram、臉書等自媒體平台上，多數也都是在談「自己」，「自己」拍了什麼、「自己」做了什麼……。

數位技術和網路媒介對於「小誌」有什麼影響？當代各種小誌形式的發展，甚至到書意義擴張的可能性，你有什麼樣的想法？

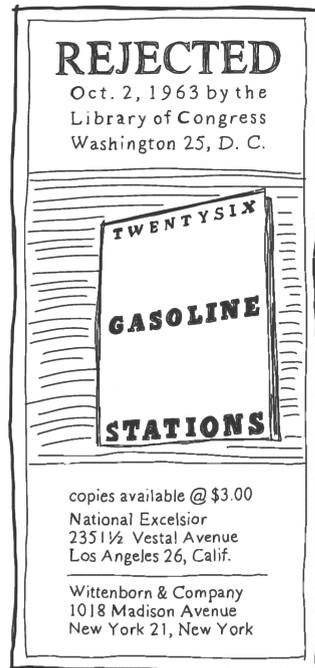
嚴格來說，小誌不算現在才有的產物，它的突然流行，絕對也與網路興起、社群媒體發展脫離不了關係。在過去小誌可能是小眾中的小眾、甚至不會有人去注意這樣的出版形式，但網路讓「社群」的概念更為強化，又可以擴張讀者市場，透過網路擴散，才得以讓小誌文化形成一種世界潮流或更大的族群，創作者可以透過網路在全世界找到其它想法一致的人，也不需要限制在哪一處。

在台灣傳統出版領域，翻譯書仍佔市場多數，自製書的比例卻偏低，因而無法接續培養更多的台灣創作者，也很難看到多元題材或結合多元寫作的出版，有所侷限。我的觀點是，或許像小誌這樣非常鮮活的

Digital is the [REDACTED] paradigm for content and quantity of information; analogue is the paradigm for usability and interfacing. → Alessandro Ludovico, "Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894"

取材及創作，或許能刺激傳統出版市場，產出更多可能性的出版物，也或者，能在傳統出版市場外殺出一條血路，讓多元有趣的內容在這裡，也有問世的一天。

2020-08-04



PAPER MATTER 藝術家書籍文獻庫

蔡胤勤

2018 年成立「PAPER MATTER」，並於台北國際藝術村創建「藝術家書籍文獻庫」（ABA），推廣藝術家書籍之美學、實踐與知識建構，舉辦工作坊、座談、展覽等活動。

| facebook.com/papermatter.aba

The book as object, as [redacted] content, as idea, as interface. → Amaranth Borsuk,
THE BOOK [redacted]

在《榮蘇號事件》(*The Gloria Scott*)中，華生描述道： [redacted] 「在一個冬天的晚上，我和我的朋友福爾摩斯坐在火爐旁，他說：『華生，這裡有幾張紙，我真的認為這值得你看一眼。』」 → Ian Sansom，〈尊重紙〉

Books are the best medium for many artists working today. The material [redacted] seen on the walls of galleries in many cases cannot be easily read/seen on walls but can be more easily read at home under less intimidating conditions. → Sol LeWitt

請先簡單介紹自己，在什麼樣的契機下開始關注「Artist's book」？

最開始認識 Artist's Book 其實是在交大應研所時上了賴雯淑老師的一門課，就叫「Artist's Book」。因為我大學本來就是讀視覺傳達，對於紙材、裝幀、字體、印刷這些都很有興趣，但那時候接觸和思考比較是實踐導向，例如對於各種裝幀形式的練習，沒有特別思考 Artist's Book 的概念。研究所時我到北京清華大學修課，參加了呂敬人老師的高級研修班。研修班的課程雖然也是以書籍設計為主軸，但課程安排很跨領域，也邀請了藝術家、也是「德國最美的書」和「世界最美的書」的評委主席 Uta Schneider 講課，當時才是我真正意義上認識 Artist's Book。

研究所的時候我做了 Artist's Book 的創作「家書」，那時候還是以很「設計」的角度去思考……當然這樣的思考角度也是必然，畢竟一本書裡會牽涉很多設計的元素，包括字體選擇、編排、裝幀、紙材等等，廣義來說都是設計的一環。就像 Sol LeWitt 說過，Artist's Book 是藝術家所「設計」的書。但我也發現，如果是用設計的思維來看 Artist's Book，有些作品可能是「讀得懂」的，例如 Sol LeWitt 或 Tauba Auerbach 的作品。但有些作品卻是單純從設計的角度進不去，是屬於當代藝術裡比較觀念性、甚至像是文件型態的。例如 Douglas Huebler 的《Variable Piece 4: Secrets》，他在展覽裡請觀眾用匿名的方式寫下自己的秘密，其中有各種奇怪的答案，例如有人寫「我討厭青椒」等等之類的，他再把這些「秘密」出版成書、公諸於世。如果是單純從「設計」的角度來看，可能會覺得這本書的排版可以更好、字體可以更大、裝幀可

I realized that for the first time this book had an inexplicable [redacted] thing I was looking for, and that was a kind of a “huh?” That’s what I’ve always worked around. All it is is a device to disarm somebody with my particular message.

[...]

“Huh?”: this onomatopoeia stands for “What is it?”, “Why?”, “What does it mean? etc.” → An Interview with Edward Ruscha by Willoughby Sharp, “... a Kind of a Huh?”

Artists’ books are: 1. Portable / [redacted] 2. Durable / 3. Inexpensive / 4. Intimate / 5. Non-precious / 6. Replicable / 7. Historical / 8. Universal.” → Pat Steir

以更有趣……雖然知道他的想法，但還是會被設計的美感和偏見所蒙蔽。或是像 Lawrence Weiner 的《10 Works》，其中就玩各種文字遊戲，例如 over and under、around and about 等，我覺得好像有點看不懂這樣型態的書。

後來發現這些就是當代藝術裡的概念。沒有這些概念時，我還是會用很純粹設計的視覺感來看，會在意設計裡面的美、品味、乾淨、漂亮……等等。但是當代藝術不只是美感，有時甚至是去掉美感的。在設計裡沒有醜的設計，但醜的藝術又可能是好藝術。後來我就注意到這些卡關，也就開始重新認識現當代藝術，去旁聽藝術史的課、找書來看。影響我比較大的是 2017 年去看威尼斯藝術雙年展，當時有個展館是在談藝術家與他們的書，其中彙集了非常多 Artist’s Book。那次看展覽的經驗影響蠻大的，因為算是我第一次從當代藝術的脈絡來認識、並且真的看到這些精彩作品。

「PAPER MATTER」成立於 2018 年，你如何規劃其中的活動，從講座和工作坊、空間經營、展覽策劃、到自出版的研究季刊？

- p. 23

因為我很喜歡 Artist’s Book，後來透過旁聽課程和自己做研究，對其中相關的概念也越來越清晰，就覺得這很值得推廣、介紹給大家。其實最開始沒有特別考量 PAPER MATTER 的定位，就是單純以我自己的能力所及……因為我很喜歡講課教學、喜歡看展覽和策劃，本身又是創

Books need to circulate to have an impact by being read. That is why books [redacted]
 [redacted] came about in the first place. Owning
 a book is fine but it still needs to be accessible. → Eva Weinmayr, “Library Underground—
 A Reading List for A Coming Community”

作者，所以在我能力和時間可以的範圍內，我都盡量參與各種活動。例如在 2019 年我參加「草率季」時，就是以推廣型態為主，我的攤位沒有賣東西，而是在現場跟大家介紹 Artist's Book、也介紹 PAPER MATTER。因為會去「草率季」的人大部分都是對紙本刊物有興趣，也會吸引別人來看看我究竟在做什麼。

其實也是開始做了 PAPER MATTER 之後才逐漸規劃。最開始主要是「教育推廣」，就像 PAPER MATTER 的 Logo 下面是「Atelier」，就是希望有比較多工作坊型態的教育性質。除了我自己的講座之外，我也盡量會在大學做講座和辦工作坊，一方面和學生交流，讓他們知道有這樣的創作媒材選擇，另一方面也想協助藝術家在 Artist's Book 技術上的協作，讓書冊不僅只是作品集，也可能是展覽經驗的延伸。我覺得其中一個很大的原因是因為我之前是做設計的。藝術可能可以靠感覺，但設計相對來說很實事求是，包括要選擇怎樣的字體、為什麼要留白、紙質要怎麼考量、這些元素和影像的搭配等等，這些在技術上的選擇或思考，是我能夠解釋、闡述的。這幾年下來我陸續做了幾十場的講座，在推廣的經驗裡會接觸到的，大概是建築、藝術、攝影、設計、工藝……相關的創作者。所以回到最初的想法，還是希望 PAPER MATTER 不只是研究單位，而是有工作坊和講座的課程。

另一個部分是「空間」。主要也是在講座推廣的經驗中，很多人會好奇可以在哪裡看到這些書，所以也開始思考是不是需要空間，畢竟我有很多藝術家書籍的收藏，如果可以提供大家翻閱也會更好。那時候也參考

Artists' books are, like any other [redacted] medium, a means of conveying art ideas from the artist to the viewer/reader. Unlike most other media they are available to all at a low cost. They do not need a special place to be seen. They are not valuable except for the ideas they contain. They contain the material in a sequence which is determined by the artist. (The reader/viewer can read the material in any order but the artist presents it as s/he thinks it should be). Art shows come and go but books stay around for years. They are works themselves, not reproduction of works. Books are the best medium for many artists working today. The material seen on the walls of galleries in many cases cannot be easily read/seen on walls but can be more easily read at home under less intimidating conditions. It is the desire of artists that their ideas be understood by as many people as possible. Books make it easier to accomplish this.
→ Sol LeWitt, "Art-Rite no.14, 'Idea Poll'"

Many of the themes [redacted] confirm photography's inexorable flight towards the personal. Identity and memory are probably the most important overriding concerns—as they are tied naturally to the photographic medium—but explored in a myriad of ways, from the intensely personal to the angrily political. It can be said that the overall standard of the photobook has risen, but that there may be fewer obvious peaks. However, at the end of this survey, it would seem pertinent to give a few outstanding recent examples of contemporary photobookmaking. → Gerry Badger, "Between the Novel and the Film: A Brief History of the Photobook"

了香港的「大館當代美術館 Artists' Book Library」，就覺得作為「圖書館」的型態蠻好的。後來也是剛好有機會在寶藏巖國際藝術村做了一個 Pop Up Store 型態的空間，然後搬到現在台北國際藝術村的「藝術家書籍文獻庫」。在空間的部分，除了提供藝術家書籍的翻閱之外，比較重 - p. 239 要的是展覽。在寶藏巖的空間我曾經做了幾檔展覽，分別是 Mapping (測繪)、Memory (記憶) 和 Mental (心智)。這些主題的規劃是從我自己的收藏裡整理出來的，一方面是我自己的興趣，也覺得這些面向蠻能觸及到 Artist's Book 的特質。畢竟「書」本身的象徵意涵，會和人的記憶、歷史等連結在一起；又例如藝術家會注意書的翻閱過程和空間感受，像地景藝術家 Richard Long 等等，會把他們行走實踐的過程紀錄在書裡。這樣整理下來，也逐漸發現當代藝術家們使用 Artist's Book 作為創作媒材，會出現一些特定的方向……這些也是我在那幾檔展覽裡想呈現的。展覽的型態我參考香港的「亞洲藝術文獻庫」(Asia Art Archive)，他們的展覽方式不是在白盒子空間，而是將展品座落在文獻庫的不同角落，所以在讀的時候很有趣，因為是在圖書館的氛圍裡看這些作品，作品本身也可能和旁邊的書籍或是空間氛圍有互動。

再來是「研究」的部分，我做了《PAPER MATTER Quarterly》季刊。剛開始是因為在 Facebook 頁面寫了蠻多文章，但後來思考到大家在網路上可能不會專注閱讀那麼多文字，所以轉為紙本，也希望可以透過季刊的書寫過程整理出一些資料。畢竟目前大多數和 Artist's Book 相關的資料文獻都是西方歐美藝術家為主，我在季刊的規劃裡，每一期

Displaying books in an exhibition white cube is complicated for three reasons: first, people are not used to touching objects in an exhibition space; second, an exhibition is usually not a comfortable place to read; and third, the books that you allow people to touch should be replaceable, as they will surely be damaged. → Antoine Lefebvre, “Portrait of the Artist as a Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice”

會做一位專訪台灣的藝術家、策展人或研究者，再以這位受訪者的特質為基礎規劃其他文章，包括整理相關書刊的引介等等，把季刊裡其他文章連結到受訪者。

作為獨立策展人，你分別在不同空間裡策劃過 *artist's book* 的展覽，請分享如何構思展示「書」作品的方式？「書」和其他的藝術媒介的展覽又有什麼不同、有什麼應該思考的部分？

確實 *Artist's Book* 的展覽和一般的展覽有點不同，有方便的部分、也有困難之處。

方便的部分是因為藝術家書籍相對來說方便持有，例如 2018 年我被邀請到上海「香蕉魚」藝廊參加展覽，那次展覽邀請了賴雯淑、陳曉朋、鄒永珊、dmp 出版的藝術家書籍作品，一共一百多本。因為書籍本身就是方便攜帶、移動性強、能動性也大，我就直接扛著這些作品上飛機。 -p. 245

通常展示 *Artist's Book* 的空間不會太大。畢竟無論如何，當一個人拿著作品打開書本時，他就是進入書裡的空間。如果是靜謐的小空間，讓觀者可以自己翻閱書、自行感受書的內涵，我覺得就是很適合。展示的空間很重要，因為環境會影響閱讀 *Artist's Book* 的氛圍和情境，像「朋丁」或是「香蕉魚」書店空間讓人感覺很明亮、在進入展覽之前會先經過書店，讓人知道這個地方是有在做銷售的，這也是重要的一點。就像紐約 Printed Matter 的 Lucy Lippard 說過，*Artist's Book* 的 -p. 221 -p. 129

“For us, exhibiting photobooks in a different way means focusing on the photobook as an object that can be experienced physically. We always try to make it possible to get close to the books. Visitors can simply leaf through the pages. At the same time, with visual stagings that go beyond exhibition walls, we draw attention to certain key images or creative qualities of the books. It is important for us to leave space in the exhibition site for free associative engagement with the work. Sometimes this is done with texts, and sometimes installations that shape the space make a book something that visitors can literally walk into, without overstaging the object.” → Anne-Katrin Bicher, “Please Browse!: Notes on Exhibiting the Photobook”

Jean-Claude Carrière：書櫥裝的並不一定是我們讀過的獲釋我們有一天會讀的書，把這一點說清楚其實是非常好的。書櫥裡的書是我們能讀的書，或是我們可能可以讀的書，就算我們永遠都不會讀也沒關係。
Umberto Eco：就是一種知識的保證。
Jean-Philippe de Tonnac：這就像是某種酒窖。全都喝掉也沒有用吧。
→ 〈所有我們沒讀過的書〉

價值在於，你可能會在書店或菜市場看到它、它也可以在你家的某個角落，這樣藝術才能在真正的意義上普及到生活。簡單來說，Artist's Book 就是把藝術打包進你的生活。

但是困難的部分也在於書的物件性。例如一個人一本，一次展覽都要跟每位藝術家溝通，雖然展覽的規模看起來是小的，但其實策展人和創作者的溝通量非常大。另外一個可能的問題，就是在於 Artist's Book 能不能被碰觸和翻閱。因為「書」本身是可以被翻閱的，在這樣的邏輯之下，Artist's Book 就是不能被保險的藝術作品。有時會有藝術家希望他的藝術家書籍不被翻閱，或者可能是珍本或孤本，這時候就需要去思考這件作品的概念究竟需不需要透過翻頁才能理解。這部分在展覽呈現上還是有很多可以嘗試的空間，例如在中國由徐冰策劃的藝術家書籍展覽「鑽石之葉：百年全球藝術家手制書」，他是把書籍放在玻璃罩裡、旁邊各自搭配一台 iPad 讓觀者可以看，用這樣的方式「閱讀」書。這樣的方式保護了書，但也可能產生另一種隔閡，也需要依照每件作品的內涵做判斷……這些都是藝術家書籍在展覽的情境當中需要嘗試的。

請介紹幾本你喜歡的 Artist's Book ？

我想分享幾本在意義上可以相互參照的。

第一組是符號和意義的轉換。這是 Marcel Broodthaers 在 1975 年做的

When considering the artist's photographic book as a genre, we cannot escape the vagueness of its classification. Defined only through its physicality and processes, the authorship behind such works is open to debate. Is, for example, a catalogue of photographs representing an artist's own opus to be included in this form? Does a book of photographs owned by an artist qualify for this title, or must the work come from the artist's own hand;

if so, would a factual book illustrated photographically be eligible, or must "photography as an art form" take precedence in the publication? → Sylvia Grace Borda, "The Artist's Photographic Book: Towards a Definition"

我們每天都看到

影像多麼會騙人，一些巧妙的造假以「影像」的方式呈現，也就是說，像檔案似的，那就更難辨別了。到頭來，不論我們信或不信，沒有什麼比歪曲真相更容易的事了。→ Jean-Claude Carrière，〈以火禁書〉

《Atlas》，最先是 MoMA 的原版，後來也有再版。「Atlas」這個詞有「寰宇」的意思，指的是巨大的本子，也是象徵政治地位的產物。但 Broodthaers 的《Atlas》從材質、尺寸等各種角度來看，都是在開 Atlas 概念的玩笑。

原先 Atlas 的意義應該是精裝、印刷精美，Broodthaers 的《Atlas》卻是很小的開本，放置在紙板紙盒裡，並且用透明塑膠作為書的外框。在他的《Atlas》裡，可以看到他大量收集北半球和南半球不同國家的輪廓，但無論哪個國家都是相同的大小，輪廓內全部塗黑，排列方式則是以國名排列 A to Z，再以頁碼的方式排序。所以這本《Atlas》沒有地域政治的問題，排列順序也不像一般地圖有分類和被權力化的結構。他是透過開本大小的轉換、編輯作為創作思考的方式，來呈現和提出對於「Atlas」概念的疑問。

可以對照看的是 Adam Broomberg 和 Oliver Chanarin 做的《Holy Bible》，也是用現成的東西做變造轉換。這裡面的檔案都是向倫敦獨立出版社 AMC Books (The Archive of Modern Conflict) 調閱，AMC 收藏很多和戰爭、災難、恐怖份子相關的歷史圖像。這本書是由 AMC 和 MACK 合作出版的，這兩位藝術家利用這些影像直接黏貼在英文欽定本的聖經裡，同時畫線標示聖經裡原有的文字句子，讓人重新閱讀文字和影像。一方面觀者會重新複讀聖經內容，一方面也讓影像和聖經文字作對話。這些閱讀過程，又象徵聖經是一種救贖，救贖戰爭、恐怖份子、核爆、性別議題等等災難和權力政治。

In the March 1964 issue of Artforum, Ed Ruscha took out an advertisement for his new self-published book, *Twentysix Gasoline Stations*. Ruscha has done some design work for the magazine, and took his payment for those services in the form of this ad. It featured an image of the book's front cover, with the caption: "REJECTED Oct. 2, 1963 by the Library of Congress, Washington 25, D.C." Ruscha had sent the book to the library of record for all publications originating in the United States, and instead of adding it to its collection, the library had returned it to him. It looked like a book and was bound like a book, but there must have been something about its content or structure that caused a librarian to send it back. Perhaps it was its lack of identifiable publisher, or the opaqueness of its intent in regards to photographic imagery and sequencing, but *Twentysix Gasoline Stations* was officially categorized as a non-book. → David Senior, "New Old Media"

另外是分別探討空間和時間的作品。法國藝術家 Daniel Buren，他在 1960 年和其他兩位藝術家組成藝術團體，宣稱這輩子只用這幾種方式做繪畫，Buren 選擇無論做什麼，只用「8.7 公分」進行創作。至今他仍很堅持用這樣的創作方法。這本《指令表》(Repertoire) 是由日本的北九州當代藝術中心 (CCA) 於 1998 年出版的藝術家書籍，在這本書裡，他透過畫面的分割、不同材質的疊合和鏡射、空間和結構的錯置等方法，讓觀者在一邊翻書的過程，一邊體會書籍的空間感，書中每一個章節的脈絡皆透過條紋系統的移置、取代與疊加來呈現，也很明確回應 Buren 的平面繪畫概念。

2020-07-16



超展開策画

柏雅婷

「超展開策画」為 2015 年發起的實驗工作平臺，致力於藝文專案管理、策展執行、文化資產轉譯開發、漫畫與藝術研究相關之策評編輯出版，和新銳創作者的提攜工作。曾於 2018 年與簡麗庭共同策劃台北市立美術館展覽「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」。

| facebook.com/hypercurator

繪畫和格子是漫畫 ██████████ 成立最低限度必須具備的兩個要素。→ 夏目房之介，
〈線條的趣味—谷岡泰次與杉浦茂〉

請先簡單介紹自己，最初是在什麼契機下開始「做書」呢？

我其實是因為「看漫畫」開始「做書」。我從小就喜歡看漫畫，14歲自己做同人誌，因為這樣開始對印刷和編輯的認識，這些其實甚至更早於我在學院裡受的藝術教育。我大學是念藝術科系的創作組，到研究所才開始念理論。那時我開始在想，台灣其實不缺好的藝術家，而是缺策展人，能夠把不同的藝術家串聯在一起。

當時台灣當代藝術圈常在談「動漫風」，我覺得好像有點斷章取義。例如我們可能會講村上隆是「超扁平」的視覺風格，但是在日本很多美術大學的學生都是用那樣的風格，那些作品會長成那樣其實是有自己的脈絡，好像不應該用「動漫」去框架他。

我在研究所時的論文是關於「漫畫展的語法」，寫的是《灌籃高手》的作者井上雄彥。他在2004-2014年間在日本做了三次展，我好奇的是在展覽中他怎麼呈現漫畫、怎麼不讓展覽成為漫畫的附屬品。在日本，漫畫家開的展覽，通常是原稿展或企劃展，也是漫畫出版商業活動的一環，但井上雄彥的反而不是。2004年的展覽《灌籃高手 FINAL》是當時他提議舉辦的活動，地點是在《灌籃高手》故事背景神奈川縣的一所廢棄高中校園，他在教室的黑板上用粉筆畫了灌籃高手十天後的故事。在那個展覽中，把當時停滯八年的漫畫時間，又往後推進了十天，而在為期三天的展覽結束後，黑板上用粉筆勾勒出的「作品」也就擦掉了。雖然觀者也需要付費進去看，但其實整個展覽方式就有別

Publishing or publications as an umbrella term would include any form of circulating information, including books, zines, loose-leaf collections, flyers, e-books, blog posts, social media, and hybrids, as long as they are (or are meant to be) viewed or read by multiple audiences. → Michalis Pichler, “Publishing Publishing Manifestos”

於其他商業漫畫的操作，因為他其實可以選擇在東京市中心做原稿展、或販賣延伸周邊商品，而不是在那樣偏僻的空間，展完還親手把東西擦掉。

後來他就發展出他的展覽形式—你需要用身體進入空間才能取得這個漫畫的內容、甚至有點像用漫畫去構成的劇場。我那時候看到井上雄彥的案例時，就覺得我們不能把「媒介」視為理所當然。因為我們總是習慣漫畫是在紙上，但如果漫畫離開了「紙」呢？

後來當我接觸出版圈時，發現出版圈也很喜歡用「策展」這兩個字，雖然和視覺藝術裡所定義的策展有點不同。這也讓我開始覺得「編輯」和「策展」在本質上好像有重疊、相似的部分，只是載體一種是在書上、- p. 229一種是展演空間。舉例來說，當我選擇了藝術家，經由策展構成論述或研究的成果，其實這也像是一本雜誌的編輯在做的事情，這些事情的共通點都是怎麼整理出一個主題和脈絡。

2018年你和簡麗庭在台北市立美術館策劃的展覽「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」，在策展論述中提到這個展覽的核心概念是「書」，但不是書展，而是在審視「藝術家如何看待書」這個議題。請分享在這個展覽裡的思考？

就像剛說的，我覺得編輯和策展是同一個概念，都是將繁多的東西彙整成另外一種敘事的邏輯，其中的不同是在空間和紙本載體的轉換。

Etymologically, publishing means to make public, but the term—artist's book—masks the cultural impact of projects open to intervention, reproduction, propagation, and expansion of the artistic domain towards culture by emphasizing the object rather than the process. → Sylvie Boulanger, "The Phenomenon of Micro-edition: A Silk Road"

最有名的剪影家艾杜華



(Auguste Amant Constant
Fidèle Edouart)

確實是用他所謂低下的剪刀和紙在創作。艾杜華相當於剪紙家中的凱許 (Johnny Cash)，這位自稱「黑影人」的外地人曾寫道：「這些肖像的美，存在於它所保存的死黑色，由此組成了紙。」倫敦國家肖像藝廊進行的研究發現，艾杜華所使用的紙是經過骨黑和普魯士藍等顏料處理過，加入這種藍色，更能彰顯出黑色的黑。→ Ian Sansom，〈完美的身心治療法：摺紙與剪紙〉

這也是我現在比較在意的事，例如為什麼要變成書？為什麼做出版？變成書真的會比較好嗎？這些都不是理所當然的事。

這樣的想法可能也和我唸過創作有關。在藝術創作裡，會一直思考材料本身的意義是什麼、選擇的材料一定是和創作概念有關。所以相同的，「書」的意義是什麼？與其說我在做的事是「編輯」，不如說是在過程中，思考怎麼把內容和書的形式做到最好的平衡。這樣的作法就比較不會像過去在一般出版社裡，文字編輯著重內容、而書的形式則是交給設計。

例如「跨域讀寫」這個展覽與展冊之間的關係。因為「跨域讀寫」的展覽主軸就是針對「書」，那時候在思考展冊的時候，就覺得可以把展冊做得像是檔案集，讓裡面的內容不只是展場的附屬紀錄，而是更直接的把展冊做成像現場作品的延伸……有一種「是那個東西、但又不是那個東西」的意思。像齊簡的作品《手影重重》，他是重制 19 世紀的手影書，原先的作法是把書拆開以後做變化，在做作品的過程中他也做了一組攝影，是把手影拍起來畫成畫。所以後來在「跨域讀寫」的出版品裡，他就把那些照片變成一本小攝影集。

有點像這樣，是希望這份展冊可以和現場有連結，同時又是獨立存在的。從那次展覽以後，我其實也開始在思考藝術出版品有沒有比較積極的作用？由藝術家自己做書和由出版社來做書，會有什麼樣的差別？我覺得「編輯」這個工作對藝術書是重要的，只是目前在藝術出版這

In English, [redacted] a “publisher” is someone who makes [redacted] something “public.” In my mother tongue, *verlegen* (to publish) is derived from *vorlegen*, which means to advance money. Interesting, isn't it? →
Joachim Schmid, “From My Skull”

個部分，大家對於編輯的想像可能還沒有太多元。

請談談你對「編輯」/「策展」身份的想法，以及2020年和藝術家黃贊倫合作出版的《黃贊倫設定集》？

我和黃贊倫的認識，是當時我在台藝大的「有章藝術博物館」工作，贊倫來做展覽。因為他都自己做動力裝置，會花蠻多時間在展場佈展，我邊看他的《大衛》作品，就突然覺得那給我的感覺很接近球體關節人形，是更接近用職人和精緻工藝的角度在做，覺得蠻有趣的。後來因為贊倫要做個展，畫廊想幫他做出版的形式還是比較像傳統展覽的圖錄，我們談過之後，就覺得好像可以一起做一些嘗試，來玩玩看沒有做過的東西。我想做的不是幫藝術家做代理，反而比較像是「我能編出這本書來」，是透過書在做另外一種創作。所以我對自己作為「編輯」的定位，比較像是如何把藝術家已經有的材料，轉換為適當的內容、再呈現在書上。 - p. 115

黃贊倫自己對這樣合作的理解，是有點像在演唱會結束之後所出的 Live 專輯，透過做書的過程，重新去思考那段時間在幹嘛。因為展覽會有期間限定，結束就是結束了。如果我們要透過文獻再去把那段時間的東西挖出來，只有「圖錄」可能是不夠的，可能也要看藝術家怎麼談、藝術家的草稿和研究文本、藝術家怎麼總結……等等。所以在編輯《黃贊倫設定集》時，我們的設定最先是作品誕生時的草稿，接下來進入製作期，

BOOKS | You can tell a book by its cover. The book occupies a functioning space within any context it finds itself in. CATALOGS | The (a) catalog utilizes the format of the book as an alternative mise-en-scene for the presentation of work otherwise confined within the context of gallery or museum. If it walks like a duck & talks like a duck it may as well be a duck. DESIGNED BOOKS | Participation in the design of a book is a participation in the format of the world at large. Books do furnish a room. → Lawrence Weiner, "BOOKS / CATALOGS / DESIGNED BOOKS"

「各位若想購買我的迷你書來隨時閱讀，或者想在長途旅行時有它陪伴，請購買迷你羊皮紙書頁版本：你的卷軸盒可置放偉大作家的著作，而你可一手掌握我的袖珍書。我將替你指路，讓你知道該在何處購書，免得在城內四處奔走：請往和平廟（Temple of Peace）門口與帕拉斯廣場（Forum of Pallas）後方，洽詢賽坎德斯（Secundus），他是學識淵博的魯閃西斯（Lucensis）釋放的自由奴。」從黑膠唱片聽到 CD 的愛樂者，從 DVD 影片轉換到藍光影片的電影迷，或者從實體書改而閱讀電子書的愛書狂，都會對馬提雅爾的行銷策略感到震驚。這位詩人用幾行文字行銷，首先介紹一種新的媒體格式（迷你羊皮紙書頁版本），鼓勵讀者購買新媒介製作的書籍，然後指點迷津，明確告知如何找到推薦書店。或許，馬提雅爾已經和賽坎德斯（原為奴隸的書商）達成協議，只要他能慫恿讀者前往廣場旁邊的書店購書，便能從賣書收益中抽取高額佣金。→ Keith Houston，〈新血入列：分頁手抄本的問世〉

這時候可能會有些藝術家自己平時的紀錄、想法書寫、生活照片等等，讓人可以理解藝術家在做作品的時候，生活裡的經歷是什麼。再來是展場、展示出來之後的評論、以及藝術家談自己的創作。

這樣的過程大概是在一個穩定的藝術創作過程中會經過的階段。所以《黃贊倫設定集》這本書的內容是以這樣的邏輯做編輯，換句話說，這本書的成形其實包含三方的工作：編輯、設計、藝術家。

發行《黃贊倫設定集》時，你們做幾場在台灣北、中、南的夏季講座巡迴。請談談這樣游擊式的座談活動？

會舉辦這些活動其實是比較技術面的考量。因為我們是獨立出版社，沒有透過經銷，在書店鋪路就需要一間一間自己談。這當中其實願意讓我們寄售的書店沒有那麼多，會談成的都是願意做直往的獨立書店。例如像在清大的「水木書苑」老闆自己也是獨立書店的經銷商、甚至有自己做的合作社，我們和他聯繫之後，也請他推薦其他有販售藝術書的獨立書店，用這樣的方式開始做、開始串連。所以這系列的座談活動，都是舉辦在第一波和我們配合的書店，再邀請當地和這本書有關的人來與談。

這樣做活動還有另外一個目的。其實在當代藝術裡，常常在做討論的都是同溫層，可能也是因為藝術家公開出現的場合是在展覽或博覽會的那段期間，好像比較難擴散到其他地方。但是在書店就不大一樣，

沒有電力，一切都會失去，無法挽回。相對地，當所有視聽類的文化財產都消失的時候，我們還可以讀書，白天可以讀，或是晚上點著蠟燭讀。二十世紀是史上第一個留下自己運動影像的世紀，不僅留下了自己歷史的運動影像，也保留了錄下來的聲音——不過，是錄在還不太保險的載體上。→ Jean-Claude Carrière，〈沒有比永久載體更朝生暮死的東西〉

A book is a sequential collection of pages, loose leaf or bound, as it is circulating in multiple reproductions. But today, we are no longer only talking about books anymore—more capacious than *book*, the term *publication* is better because it can encompass digital files, hybrid media, and forms we have yet to imagine. → Michalis Pichler, “Publishing Publishing Manifestos”

任何新科技的新語言，都需要漫長的接納過程，我們的腦子越是被前一種科技語言格式化，這個過程也就越是漫長。→ Jean-Claude Carrière，〈永久載體最暫時〉

較傾向用「展開」來談，「超展開策畫」強調的比較像是超連結的狀態，是從你自己本位的專業，擴散、延展去碰觸某些東西，但是並不會在其他領域扎根，還是可以再收回來，彼此互相鏈結。

現在我們常在講「內容轉譯」這件事，但其中不同媒介的轉換也很重要，不能忽略材料本身原先在講的東西，有時甚至可能是由訊息內容來決定媒體。以漫畫的例子來說，漫畫就是講故事的媒體，日本漫畫之所以長這樣、在紙本上做這樣的圖像和空間配置，是因為要便宜、大量的印刷，也是在這樣的文化脈絡下演變成現在的漫畫風格和符號。韓國後來發展出一種叫「條漫」的漫畫格式，是一整長條可以在螢幕上滑動的觀看，就是為了手機或平板這樣的媒介發展出來的，它即使有分鏡，分鏡也是放在手機螢幕的中間，動態字則是放在上面或下面。這就是因為媒介和我們閱讀習慣的轉變，從紙張轉到手機螢幕，也影響了漫畫的敘事模式。

換句話說，日本的漫畫是為了「書本」的樣子長出來的，但是在「條漫」的例子裡，它其實是因為載體而形成的敘事形式。如果不是因為手機或平板的發展，漫畫的格式和結構不會有這樣的改變。反過來說，像「條漫」這樣的「格子狀」，要怎麼變回「書」呢？所以「手機」對於麥克魯漢來說可能不是「媒體」，而是「訊息」。



Mangasick 漫畫私倉

黃廷玉

「Mangasick 漫畫私倉」2013 年於台北公館成立，以獨立書店的形式推廣次文化視覺藝術，帶給大眾對於漫畫店或漫畫形式的不同想像。經營項目橫跨展覽、書店、閱覽空間與出版，閱覽區藏書涵蓋台灣與各國的獨立原創刊物、稀有作品，甚至絕版作品。定期與國內外漫畫家、插畫家合作籌辦展覽，2020 年策劃第一屆「滿滿漫畫節」。

| mangasick.blogspot.com

究竟什麼是漫畫的格子呢?漫畫格子進入日本是在 [redacted] 明治以後，以報紙上的單格漫畫、歐美人辦的漫畫雜誌中的數格漫畫的形式傳進來。而一般認為連續多格漫畫大致是在大正、昭和年代，仍是通過模仿歐美漫畫的形式確立的。反過來也就是說，在此之前，日本不曾有過限定於格子這種邊框明晰的畫面裡的漫畫。→ 夏目房之介，〈日本漫畫的特徵〉

1837// [redacted] Rodolphe Töpffer publishes *Histoire de M. Vieux Bois*, a collection of caricatures and drawn short stories, in Geneva. Today, his book is regarded as the first precursor of comics and graphic novels. → Bernhard Cella, “The Downfall of the Gutenberg Galaxy”

請先簡單介紹「Mangasick 漫畫私倉」，也分享從喜歡漫畫到決定開店的過程？

想做 Mangasick 純粹是因為我非常熱愛漫畫，進入社會後產生了一種最終我得為這份情感做點什麼的衝動。日本漫畫產業在 90 年代來到商業模式的黃金期，而 90 年代中期到 2000 年之後開始大量被翻譯引進台灣，那段時期成長的小孩會看到非常多這類的作品，日本漫畫的類型佔台灣漫畫市場九成五以上，我自己就是在這樣的環境下長大，漫畫就是我們唾手可得的娛樂模式。

但我後來發現那個愛看漫畫的現象只是跟著出版社去擷取漫畫發展最黃金期的片段，而過了這麼久，大家對漫畫的認知好像沒有跟著往前，甚至台灣在漫畫文化評論這塊幾乎是零。這件事蠻奇怪的，台灣人這麼喜歡漫畫、愛看漫畫的人如此多，可是大家好像沒有理解漫畫有什麼各式各樣的全貌……就好像我們很喜歡一個人，可是我們可能只喜歡這個人打籃球的樣子。難道不會想知道這個人睡覺的樣子嗎？

最早就是在這種意念的驅使下準備開 Mangasick，當時和周圍的朋友提過這想法，他們幾乎都不太樂觀（笑）。

Mangasick 書店的書籍主要涵蓋台灣和日本兩地，請談談對於台灣和日本漫畫發展文化的觀察？



尤其在二戰失敗後嚴峻的形勢下，比起其他需要大量資本和人才的領域來說，漫畫這個容易涉足的領域具備更大的可能性。只要有創作熱情，本來只有電影、戲劇能辦到的事，漫畫就靠一個人，再有紙和筆，也能夠表現出來。與美國這樣資本雄厚，電影、電視、表演業人才濟濟的國家不同，對於日本這樣的小型國家，漫畫也許是再適合不過的了。→ 夏目房之介，〈漫畫繁榮之謎〉

日本現在的漫畫文化可以說是二戰之後發展起來的，因為戰爭之後百廢待舉，「漫畫」和「小說」變成一種大家最容易得到的娛樂，畢竟不像電影或戲劇，需要一個團隊去製作、或是器材和放映設備等等，成本一定是比較高。漫畫和小說是只要有筆和紙、影印出來就可以，所以在戰後整個社會起死回生的時間點，這種低成本的創作模式就能爆發性發展，而成為常民文化中很重要的部分。 -p. 189

所以如果要研究日本社會發展，漫畫絕對是不可漏掉的脈絡。反觀台灣的漫畫發展……該怎麼說呢，因為歷史本身的關係，有些東西好像就不見了。我這幾年一直非常感興趣的主題是，戒嚴時候的創作者們到底能做到什麼程度？比方說我去看「未完成·黃華成」展覽，也會想說：欸？難道他這樣沒關係嗎？因為在戒嚴時候很多東西會被審查，甚至「創作」這件事情本身就變得有點危險，所以有點像被拔根了的感覺。等到解嚴之後，其實解嚴到現在也才幾年，時間很短，台漫可能稍微有點發展，可是到90年代之後感覺又被成熟的日漫大軍給淹沒。還是要說，現在在我們腦海中最熟悉的「漫畫」的典型，完全是以一種娛樂的姿態被引進，沒有什麼「文化」包袱、也不會像是欣賞藝術漫畫那樣去強調其中的技法或開創性。可能因為這樣，所以漫畫評論沒有發展，大家可能就會覺得：看「漫畫」就是「這樣」啊，這種感覺還蠻強的。

喔不過如果有在關注台灣漫畫的人，都會知道目前台灣漫畫確實也來到另一波新的復興期。大家都在做各自的努力，不過也還是有一些蠻

In the bookshop is a small [redacted] rowing boat that is occasionally used on the canal to interview artists about their books. In the bookshop are concrete shelves. It had already been a challenge to create a hospitable space for reading and discussion in a concrete room. I thought, "Why struggle to make it warmer, let's make it colder." The concrete shelves create potentially perilous conditions for the books; they are auto-destructive like Asger Jorn and Guy Debord's sandpaper-cover book *Mémoires*. This is an artist's bookshop after all, and there are risks, to run a space like this you have to live on the edge, you need a community to survive. → Eleanor Vonne Brown, "X Marks the Bökship"

關鍵的瑕疵，比方說評論的風氣一直都沒辦法建立起來等等。

最開始如何規劃 Mangasick 這間漫畫書店，對於空間的想像又是什麼？

其實最早我並沒有要開「書店」這種具體的想像，畢竟在剛出社會的時候，要養活自己就已經很困難，我也沒有富裕的背景，所以沒辦法去想說要創業還啥的這些亮晶晶名詞哈哈。

然而這個想像浮現在我開始了解日本漫畫史之後。我特別喜愛 60 到 80 年代這段時期的月刊《ガロ》(GARO) 漫畫雜誌，它旗下的漫畫家跟各自衍生的各種形式的藝術創作，我們可以說它是「GARO 系」。GARO 系的文化被各式各樣的店家傳承、保存下來，比方說在某間喫茶店裡可能就只放 GARO 系的漫畫、或是某古書店可能特別收集那時期的漫畫來販售，甚至連鎖二手書店也能看到特別把那些書放成一區、或是賣獨立刊物的獨立書店也會有意識地擺放 GARO 系漫畫。還有些藝廊是特別做這個時期的漫畫或相關藝術的展覽。

我去這些地方實際看到後就深深著迷，覺得很感動。畢竟現在做這些事情的人可能都 50、60 歲了，但是那個時期的東西如果有空間特別去保留，像當年的我那樣 20 幾歲而且是外國人，就可以藉由這些空間去重溫他們想要保存的文化精神、甚至有可能看到原稿或是研究書籍。 -p. 89
我當時對於「原來有空間這件事情這麼重要啊」有很強烈的概念，而且書籍確實會需要空間來展示。雖然我最早了解這個類型的漫畫時，

When we decide to make a book, our first instinct was to turn the book into an exhibition space. Both of us work within the art world and tend to approach projects with a more physical sensibility first, thinking out how our work will sit within the context of a gallery or exhibition space. We wanted to approach the book as an exhibition space, as an object, and reexamine the structures of both its contents and its physical self. This meant that all sections of the book would need to be

addressed. → Jonn Herschend & Will Rogan, "The Thing The Book"

也只能單純在網路上搜尋圖片、找翻譯、找別人傳的圖片的片段，可是當我真的去買到一整本 GARO 漫畫雜誌跟單行本的時候，那種重量的感覺是完全不一樣的。

所以那時候就覺得，如果要做這件事情，絕對不能只是在網路上講講而已，而是要有一個地方把這些東西展示出來。最早會想開 Mangasick 只是想要有個地方可以放 GARO 系的作品讓人家來閱讀。另一部分的原因，是台灣引進的中文漫畫裡，也有一些作品稍微承襲那個時期的路線，我自己去租書店時，也會遇到不知道哪些漫畫特別好看或有趣，得自己神農嚐百草，所以就覺得可以把奇怪的漫畫集中在我的空間裡。後來開始有創作者跟我們聯繫，看能不能把作品放在店裡販售，我是那時候才開始接觸到較同世代的台灣創作者。

在我們店第一個說要拿來寄賣的，是一個畫風比較異色的女生，拿著薄薄的原創漫畫來。她過往發表的空間是同人誌的販售會場。我開這間店之後，也發現有些在那塊領域發展的創作者可能是想做有點特殊的事，但之前比較找不到舞台。例如他們可能不畫二創，而是畫原創、甚至是更奇怪的漫畫，在同人誌那樣巨大的會場就有點像一滴墨水滴到水盆裡面，你根本看不出它的顏色。有 Mangasick 之後，這些作品就慢慢的匯流到這邊來。

另外就是我對空間的想像這件事，我覺得「展覽」是我從最開始就蠻在意的。我在日本感受到和漫畫相關的空間裡，展覽對他們來說是很

語言可以用一張紙來比擬：思想是正面，而聲音在背面，沒有人可以

在減去正面的同時還能保留背面；同樣的，在語言中，我們無法將思想中的語音去除，也無法將言談中的思想抽離出，這樣的切割只有心不在焉時才能做到，結果不是進入純粹的心理學層面，就是純粹的音系學。→ Ferdinand de Saussure，《普通語言學教程》

平凡、平常的一件事，這也讓我很有衝擊，因為和台灣普遍想像的「展覽」真的太不同了。就算是在一間很小的書店，也可能會特別準備個牆面，就展示很年輕創作者的幾件作品。可是當你到那書店看到作品和店本身的時候，就會知道書店為什麼會選擇這個創作者來展覽、或是創作者為什麼要在這個空間展覽。只要去看展示作品跟這間店本身，你自然而然就會知道為什麼了，那個感覺非常好！

我就是很喜歡有「展覽」這件事情，也發現到藉由展覽來貼近作者與作品是最好的，在某個喜歡的空間裡看見自己喜歡的作品，更是非常重要的經驗。尤其對於小眾的創作者來說，很多都是在網路上培養自己的聲量，讀者的認知就是可以在網路上存到這些創作者的圖、或是 follow 社群媒體。可是，當有一天可以在自己眼前看到這位創作者的原稿、在上面看到有顏料的筆觸，這位創作者就會變成一個真正的、立體的人。即便創作者很年輕、可能還是名不見經傳，但是你們兩個人之間的交流就會很強烈，我真的覺得那有點像在聽樂團表演的感覺。 -p. 183

「展覽」也是 Mangasick 重要的一部分，請分享如何構思展示「漫畫」的方式？漫畫在紙本書中的閱讀、以及在展場空間裡的閱讀，又可能產生的不同感覺？

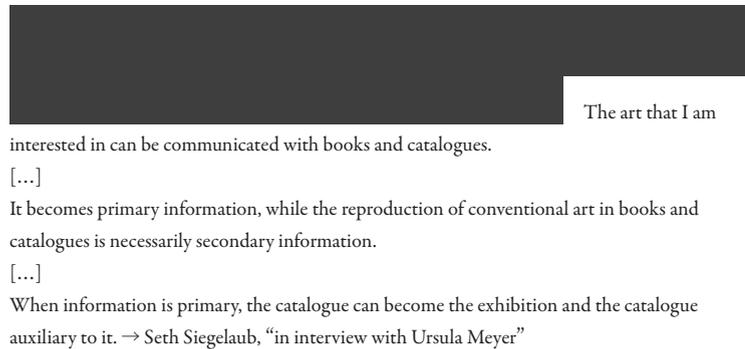
我們是每個月會有一檔展覽。因為展場空間就在書店前面，我們不可能休息兩三個禮拜甚至更長的時間來佈展，如果沒有展覽的話，客人

一踏進來的第一印象就是「這裡什麼都沒有」（笑）。

開始辦展覽之後也發現，不同的創作者可能會帶來不同的客群。例如最早我們辦第一個算是正式的展覽就是周依，當時就來了很多次文化圈的，後來辦駕籠真太郎的展覽，因為他是獵奇美學當中很重要的漫畫作者，雖然 Mangasick 從最開始就有引進他的作品，可是其實台灣很多他的愛好者根本不知道我們的存在，直到辦展覽之後這些人來這裡看展，才發現原來有這麼一間書店。我覺得展覽對空間來說是個蠻重要的宣傳方式，但如果是為了宣傳而辦一些有名作者的展覽，卻又完全不是我的本意，所以後來就演化成我們來策劃跟邀請創作者的形式。

我覺得「閱讀」跟其他類型，例如表演藝術、音樂、電影、劇場等等，是完全不同的。例如在美術館裡，大家可以一起看同一張繪畫，但是在漫畫和文學裡，翻開書本就是只可以自己一個人看。

以讀者看到一本漫畫書的情況來說，如果那本漫畫的內容完全還沒有在任何地方發表過，那書籍本身就等於是「第一展場」。可是對於漫畫家或是對藝術、繪畫來說，書籍反而是「第二展場」，是第一展場（原稿、原作）的再紀錄，要想該如何把第一展場的氣氛凝縮在書本上面。所以，針對漫畫書的展覽，已經是第三展場了。我個人是認為除非書籍本身有另外的特殊做法，例如有特別的開關、或是用特殊紙張和油墨呈現不一樣特性、裝幀的思考等等……這些細節在「書籍」的展覽上或許很值得著墨，但不見得和創作者的作品本身有很直接的關聯。



The sequence of pages may provide yet another context. → Erikvan der Weijde, [REDACTED]
 [REDACTED] “4478ZINE publishing manifesto”

While leafing through the [REDACTED] pages (to make a comparison with film editing) a movement between the images occurred which was, in contrast to a film, determined by the reader. It was possible to individually interrupt the process of seeing, to take it up again elsewhere in the book, begin it from the start of the book or its end... it was possible to relate everything to everything and to establish new connections. → Hanne Bergius, “Die neue visuelle Realität: Das Fotobuch der 20er Jahre”

本來格子是為 [REDACTED]
 [REDACTED] 限定畫的邊界而設的框。這一點上它和繪畫的畫布一樣，是觀察客體的主體——人，為了用畫的形式再現客體而設的框架。將這一框架如照相機連續拍照或電影一樣沿時間接續起來，即成為連續的多格漫畫。首先將觀察到的客體畫成畫並框起來，再將其沿時間這個抽象尺度分割排列，然後將語言這一聲音世界分段放入話框。將圖畫、時間和語言作為層次互不相同的東西截然分開考慮，各自框好，便創造出漫畫這種表現形式。→ 夏目房之介，〈日本漫畫的特徵〉

至於漫畫可以怎麼展，Mangasick 辦過最接近漫畫原稿展的是古屋兔丸的《荔枝☆光俱樂部》。當時出台版，我們也一起辦他的漫畫原稿展，請他選自己特別喜歡的篇章、或我們挑選喜歡的頁數，然後大概三十幾張一字排開，讓大家直接去閱讀原稿本身的繪畫狀態。

因為當漫畫的原稿被印成書的時候，裡面有很多雜質會不見，比方說漫畫家在草稿或是在網點紙上用藍色鉛筆描繪的痕跡、漫畫原稿的邊邊可能有些漫畫家隨手記下筆記、塗黑的時候是用墨筆或蠟筆還是其他材質來塗、貼網點在原稿上面會產生一點點像賽璐璐片動畫的立體陰影感……這些都是看漫畫原稿才能體會到的樂趣，當然也是手繪作品獨有的韻味。

所以說如果有什麼其他特殊的展示手法，我其實現在還是有點想像不到，因為我覺得專心看漫畫原稿就很好了。但如果之後有機會在比較大型的空間策漫畫展覽，我可能會希望把構圖特別有意思的單一格拿出來放大。因為在漫畫裡作為分鏡的一格，每個單格的前後都是有關聯的。但如果是單獨拿一格出來看，它可能就會變成一張很棒的畫作，這件事情也滿有趣的，也可能是適合數位漫畫的一種展覽方式。

請分享幾檔在 Mangasick 做過的展覽，也談談圖像展現形式的可能性？

我們之前辦了原田千秋的展，她是大阪人，很有名的插畫家，早期也有畫很奇怪的漫畫所以感覺到我們的氣是共通的（笑）。她作品的特

██████████ 漫畫中線條的力度及相互關係會給讀者留下一種印象。大家閱讀漫畫的時候，可能不會意識到這些，但實際上在潛意識中，漫畫線條的質感作為一種信息會被讀者真切地感受到。（…）使漫畫故事成為某位漫畫家之「作品」的原因之一在於繪畫線條的質感。→ 夏目房之介，〈表情和線條〉

圖書館裡的氣氛對於創造這種保護的感覺也有貢獻。結構最好是古老的，換句話說，最好是木頭做的。檯燈是我們在國家圖書館看到的那個樣子，綠色的。栗子色和綠色會創造出這種特別的氣氛。多倫多圖書館絕對是現代的（而且在這類建築當中算是成功的），但是它在營造保護的感覺方面，比不上耶魯大學的斯特林紀念圖書館（Sterling Memorial Library）——仿哥德式的廳堂，還有放在不同樓層的十九世紀桌椅櫥櫃。我還記得我就是耶魯的斯特林圖書館寫東西的時候，有了《玫瑰的名字》的圖書館謀殺案的想法。晚上在圖書館的閣樓上工作，我有一種感覺，就是什麼都有可能發生在我身上。那裡沒有電梯可以通到這個閣樓，所以一旦在書桌前坐下，你會覺得不可能會有人來救你了。人們會在謀殺案發生幾天之後，在某個書架下方，發現你的屍體藏在那裡。這種防護的感覺也圍繞著紀念館和墳墓。→ Umberto Eco，〈聖壇上的書和「地獄」裡的書〉

這些大型公共圖書館讓我印象最深刻的一向都是那種吊鐘形的綠色小燈，它會畫出一個光圈，原先的地方放著一本書。你有你自己的書，而且被世上所有的書圍繞著。你同時擁有的是細節和整體。正是這種特質，讓我避開這些現代、冰冷、匿名的圖書館，因為在這種██████████地方我們再也看不到書了。我們已經完全遺忘，圖書館這種地方也可以是美麗的。→ Jean-Claude Carrière，〈聖壇上的書和「地獄」裡的書〉

色是，畫中的女生都會講一句超級無敵、超少女毒舌的話，例如「不管你再怎樣挑別人的毛病，你的價值都不會有所改變」這類。那時在展覽形式上就有想怎麼樣可以把這樣的一句話彰顯出來，後來和創作者討論的結果，是把日文跟中文的翻譯直接印在對話框上，讓它漂浮在展場裡。實際上陳列起來可能因為燈光有點昏暗、加上原田千秋很愛用強烈的撞色，所以整個展場就變得超級網美展的，因為那些對話框很適合拿來拍照。也確實，那個展應該是我們第一次辦到真的有很多女生在展場拍照的展，然後可能因為那些女生拍照上傳之後，又有更多她們的朋友跑來看，就變成一個很多人來看的展。那時候就覺得這件事情好像還滿厲害的……也是蠻不一樣的經驗啦哈哈。

另外就是智海的展覽。智海和 Son Ni 一直是我非常欽佩但同時又有一點害怕的創作者，因為覺得他們真的好厲害。在我們這邊展覽時，他們在展場立了七、八片巨大的木板，然後用很薄的麻布把木板繃起來、把智海的原稿黏在上面、上面再扣一個很大的壓克力板。那個效果就是很好，因為一個板子就是一個作品，你可以很完整的閱讀那一面，布繃在那上面又有一點點畫布的質感，一切都非常完美。然後最誇張的是，因為智海的那件作品是《圖書館》系列，是畫一座圖書館裡面發生的事，裡面有一個短篇是角色進入了地下的密室。智海和 Son Ni 就說要在展場隔出一個小房間，那時我聽到真的是傻眼……佈展時間只有兩天欸（笑）後來就把展場裡有一塊剛好凹進去的地方隔出來做小房間，之後留給我做小倉庫。不做的話不知道，整個做出來就真的

漫畫的圖畫、格子、文字全都是符號。而對於 ██████████ 其中經過二次性或三次性抽象化過程，可以作為獨立符號發揮作用的，我用一個新造的詞「形喻」來稱呼它們。因為線條的形狀喻示著某種含義。→ 夏目房之介，〈表現的構成〉

██████████ Poems are songs, the poets repeat. But they don't sing them. They write them. Poetry is to be said aloud, they repeat. But they don't say it aloud. They publish it. The fact is, that poetry, as it occurs normally, is written and printed, not sung and spoken, poetry. And with this, poetry has lost nothing. → Ulises Carrión, "The New Art of Making Books"

Books existed originally as containers of ██████████

覺得太完美了……也會覺得很佩服他們這種創作者的個性，有點像在過程中被捲入他們創作感的漩渦之中，為了完成自己心裡的想像，無所不用其極。

另外和展現形式本身無關但也是我們店很具有代表性的合作作者，就是高妍和她的《綠之歌》。高妍是一位很年輕的作者，她大概大一時就拿她的自費出版來我這邊了。更早以前她是畫二創，是她在店裡看到很多 zine 和原創的作品，就開始畫自己的東西，她當時拿來的第一本自費出版品雖然還不成熟，但我有被她的感性與著眼點嚇到，那本也得到蠻好的反應。後來她就以一年一本的速度，很認真做自我探索和創作。《綠之歌》是她畫的第一個故事漫畫，是她在認識細野晴臣的音樂後，把她得到的靈感畫出來。因為我也超級喜歡細野晴臣與 YMO，所以我看到《綠之歌》的時候真的是感動到不行，同時就覺得這個漫畫我一定要做成日文版給大家看、給日本人看，讓他們知道你們的音樂有一個外國人這麼喜歡、喜歡到為它畫了一個這麼好的作品。

《綠之歌》後來就引發很多奇蹟。我們做成日文版大概也只印 500 本，放在日本的書店賣，但不知道為什麼就引起很多日本人的討論，後來甚至流到細野晴臣的手上。後來細野晴臣來台灣第二次表演之前，他就主動跟高妍聯絡，邀請她去看表演。我聽到就說，啊這樣是不是應該來 Mangasick 見一下呢？對方就說好，那時候剛好 NHK 在拍細野晴臣紀錄片，後來就變成 NHK 拍攝的人過來，在店裡拍細野晴臣和高妍兩個人見面。真的很扯！！！！我真的見識到什麼是作品引發的奇

█ (literary) texts. But books, seen as autonomous realities, can contain any (written) language, not only literary language, or even any other system of signs. → Ulises Carrión, “The New Art of Making Books”

書並不大。但是不應把書看成 █ 是在掌中靜止不動的物體。而應看成是在運動、排斥、流動、膨脹、充滿活力的容器，看成是充滿豐饒力的母胎，看成是吞噬、吐出各種力量的大器、大瓶。小小的書卻在其「造型」中吞下了整個 █ 宇宙，表現了造型的「靈」的力量。→ 杉浦康平，〈書的臉、書的身體〉

蹟了。

Mangasick 作為重視次文化與小眾文化的空間，請談談作為獨立書店 的特殊意義？

最早我們的定位讓大家都搞不清楚，例如做設計的人不知道 Mangasick 在幹嘛、同人圈也不知道 Mangasick 在幹嘛。我覺得當時大家都搞不懂的這個狀況，也剛好印證即便是次文化圈，對漫畫的認知也是扁平的，更不用說一般大眾了。因為我們店反而是很多日本人一走進來，就會知道這間店是為何而存在的、可以很快在漫畫史上定錨的感覺，也會用這個錨點來感受店的選書，但對台灣人而言這一切相對都很陌生。

舉例來說，我們店開沒多久就有賣 nos:books 的書。Son Ni 本身就非常愛看漫畫，智海也是從漫畫家身份開始創作，所以他們能理解 Mangasick 在幹嘛，一方面他們的作品水準很高，很受到設計圈的人推崇，但是從買那些書的人裡面，我感覺到設計圈或是喜歡獨立文化的人似乎有一部份覺得漫畫就只是「漫畫」，不知道還有更深的東西藏在漫畫裡。反過來說，台灣當時的傳統漫畫受眾，有一大票都是在同人場域活動，即使他們對於「漫畫」是理解的，也知道同人場域並不僅限於二次創作，但對於原創作品的可能性與實驗性，可能還是沒有太多想法。

剛剛說的那是至少七八年以前的事了，而後來或許是因為有我們和其

“Pictures ██████████ tell stories—differently to everyone.” → Ursula Birkner (eds.),
 “From Upheavals and New Beginnings: Reports from the Photobook Workshops”

他各種店家的存在，這幾年這兩邊感覺上有開始融合起來。例如這幾年我去小誌市集、草率季、或是去 CWT 或 FF，都會看到有越來越多的作品的性格是介在這兩者之間。有些創作者會去嘗試用漫畫的語言做藝術表現，或是畫漫畫的人也會想說怎樣去開創自己的風格和特色。非典型的漫畫創作者真的增加不少。

所以從去年開始，因為意識到在台灣有越來越多人畫有趣的漫畫、開始有些有趣的作品，我們就希望能有新的活動集合這些漫畫，所以就舉辦了「滿滿漫畫節」。「滿滿漫畫節」就是一個滿滿都是漫畫的地方，攤位名單全部都是我們審核的，報名的人需要附上漫畫內容或至少草稿。我在「滿滿漫畫節」就有收到滿多有趣的作品，甚至有些可能是長久以來的客人，開始第一次嘗試用漫畫創作。

我一直都是用一種很緩慢的步調在完成自己想要的世界、在拓展著 Mangasick 的生態，雖然這過程中也會種種不確定就是了。之前有個朋友跟我說了一句蠻感動的話，他覺得 Mangasick 對他們這些創作者來說，有點像：如果今天畫了一個跟市場的需求不同、或是大家都看不懂的東西，他們也會知道如果拿到 Mangasick 的話，我會好好的看、會試著理解、也會讓這樣的東西存在。這樣的意義已經是非常重要的了。

數位科技對於紙本藝術出版造成什麼樣的影響？漫畫的語言是否因數位科技（例如電子書、條漫、網路漫畫）等而有所轉變？對於實體書

The digital age has accelerated and subverted the processes of producing, sharing, and consuming photographs to such an extent that it is now abundantly clear that the institutional conventions of exhibiting photographs need to be reconsidered, redefined, and re-engineered. → Anna-Kaisa Rastenberger & Iris Sikking, *Why Exhibit?*

The crisis in publishing is the collapse of the book as a commodity, as a nexus for shopping.

→ Matthew Stadler, "The Ends of the Book. Reading, Economies, and Publics"

Reading, Economies, and Publics"

店的衝擊影響又是如何？請分享你的想法。

我覺得網路的存在大幅削減了讀者的耐心。我現在如果要沈靜下來看文字書，真的需要去咖啡店，要安排自己好好看書。可是以前不是這樣，是隨時都可以看很久。

對漫畫的發展，這就有好有壞。好的部分是因為大家可以輕易用網路來發表作品，也因為這樣，創作和發表的門檻變得更低，也可能激發了各式各樣有趣的作品出現。但這也不全然是正向的發展，因為很多在網路上發表的作品可能根本就還沒有完成、或甚至採用了便於在網路上發表跟傳播的形式。用這樣子的邏輯去創作的漫畫，可能變成非常速食，很容易就能看完，不會讓讀者想要去買書，甚至也有可能會讓後來的創作者覺得「原來只要這樣就好」。

另外也有漫畫家會選擇先把作品放在網路上讓大家看，如果真的喜歡的人就會去買。某種程度上已經變成好像是，在網路時代，如果大家完全沒有看過內容而直接用金錢支持是件困難的事，因為大家可能會覺得要先體驗看看。這種心態對店家的經營老實說是個蠻大的困難，畢竟大家如果都能在網路上獲取大部分的內容了，即使今天場所換成是來到實體書店之中，那種免費獲取的習慣也可能導致客人在書店裡把整本書看完，但不會花錢購買。

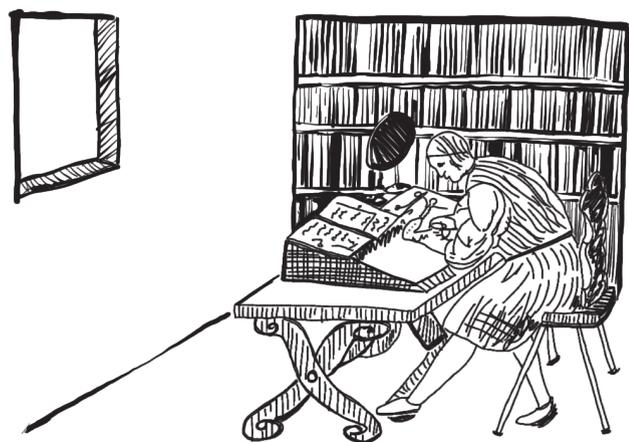
我覺得實體書店存在的意義，是幫大家把很多資訊整理、統整好，是

美麗的書店「有節制的」眩暈效果和網路無限度的暈眩之間，是有一些差別的。→ Umberto Eco，〈聖壇上的書和「地獄」裡的書〉

A book is never simply a remarkable object. Like every other technology, it is invariably the product of human agency in complex and highly volatile contexts. → D.F. Makenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*

一個已經被編輯過的東西，就像是一本更大的書。比方說我今天對烹飪有興趣的話，我去烹飪書的專區可以看到各式各樣的書，我可以挑選我最有興趣的部分來讀。我如果上網查，可能更快可以知道結果、也不用花錢，可是它一定會是相對比較龐雜，也不見得是馬上就能吸收進去的，可能隨時被手邊的資訊、廣告中斷了注意力。所以我覺得如果要鑽一個知識，去書店買書和看書還是很重要的方式。但或許活著本身並沒有需要那麼多的知識吧，畢竟上網就可以查到的東西真的太多，已經足夠一般生活所需，手機或數位帶來的娛樂效果又是那麼即時快速。大家的注意力真的就是被分散，嚴重地被分散，我自己也是。但在這樣的時代之中，可能更是要格外去做一些專注的事情，因為一定還是會有人需要啊。

2020-08-20



朋丁 Pon ding

陳依秋

「朋丁 Pon ding」為 2016 年成立於台北市中山區的獨立書店，結合雜誌咖啡館、複合式展演空間與畫廊。不定期舉辦演講及座談會，創造藝文為基礎的共享環境，成為當代藝術和人們的交流空間。

| pon-ding.com

a set up shop.

It is like a bookshop but not.

It is a library, which is also a theater.

A context for conversations,
about writing and publishing.

The bookshop is not a fixed space.

It is constantly changing.

The bookshop is a discursive space.

The bookshop is a space for interaction.

Each new book adds an extra voice to the discussion;
each new event changes the configuration of the space.

The bookshop is a place for distribution.

The books here are for sale.

→ Eleanor Vonne Brown, “X Marks the Bökship”

請先簡單介紹「朋丁 Pon ding」作為獨立書店的定位？

我覺得中山區這個聚落蠻神奇的。兩三年前陸續有些店一起開，後來可能因為房價太高有點沒落，最近人潮感覺好像又回來了，有些聚落形成，也會有年輕人來條通這裡探索。以前有很多日本人住在這邊，附近有些日本公司、也有日本出版社做過旅遊專題式的報導。可能因為這樣，有些外國旅行者如果想看台灣創作者的作品，就會來這邊逛逛，可能是單純的遊客，也可能是設計師或藝術家。因為我自己旅行時也很喜歡逛小店，這些遊客和朋丁最開始設定的群眾有點像。如果以台灣的讀者來說，有些是和藝術領域相關的人、有些可能單純就是喜歡書，大部分的人會隔一段時間來看看有沒有更新的展示品項。

一開始在設置、規劃朋丁書店的空間時，會希望朋丁是迷你 size 的美術館。那時候還不會考慮美術館可能肩負的責任，純粹是以展覽的空間和功能來想像，例如美術館可能有展覽、有單日型活動，美術館的商店可能有書或是藝術家作品等等。因為我自己很喜歡紙本書，所以希望大家進來空間第一眼看到都是書，咖啡吧檯就是放在後面。現在倒是比較會用空間經營者的心態來思考要如何調度空間，會想怎麼把自己想要的概念，透過空間傳達給顧客。

請談談過去的工作或生活經驗，怎麼結合到朋丁書店的空間規劃和經營？

每一次閱讀當然都會修改這本書， 就如同我們所經歷的一切事件。一本偉大的書永遠都會活著，它會和我們一起成長、變老，卻永遠不會死去。偉大的書受到時間的滋養、修改，沒意思的書則從歷史的邊緣滑落，消散無蹤。

→ Jean-Claude Carrière，〈非讓我們看見不可的書〉

The twentieth century is marked by the rises of mass media, not just photographic publications—books, magazines, and newspapers—but radio, cinema, and television and now, at the end of the century, the Internet. Throughout, photography remained primarily an illustrative medium. Nevertheless, there was also a gradual shift, whereby ambitious photographers regarded their vocation not so much as a craft, as illustration, but as a means of self-expression. The book became an ideal vehicle for exploring this notion. Books were more prestigious than newspapers or magazines, and photographers, generally free from the decisions of picture editors, had much more artistic control in the small, specialized world of the book. → Gerry Badger, “Between the Novel and the Film: A Brief History of the Photobook”

我大學的時候唸的是新聞。最早開始是對文字有興趣，但也不是因為熱愛文字，而是喜歡「和人一起工作」的這件事。那時候覺得唸新聞系可以接觸不同的人，可以藉由工作的採訪接觸自己好奇、或欣賞的對象。不過在唸了之後才發現自己可能沒有那麼喜歡，但因為大學有加入學校的攝影暗房，我也蠻喜歡攝影的，就這樣進入視覺的世界。後來到英國唸書，也是唸攝影證書的課程，在碩士的時候我的研究主題是雜誌出版，因為是在倫敦藝術大學，自然也會接觸到以不同媒材創作的同學。

那時候在英國，其實也有想過可能以攝影作為創作或是工作的方向，所以我就主動寫信給在台灣的藝術刊物及生活風格雜誌，以 freelance 的方式向雜誌提案。因為我大學時修讀的學程是「採訪編輯」與「公關學程」，一個是訓練採訪的方式，一個是和團隊成員一起完成計畫，這兩個在表面上有點像不同的出發點，但也因為這樣的訓練，後來在英國做採訪時，以媒體的身份和公關公司接觸，那樣的經驗讓我學到很多。

我在英國時做的採訪主要有兩條路線，一種是採訪或書寫當時在倫敦的展覽與活動。例如像 Tate 的展覽，因為寫報導需要跟對方要新聞稿、也會開始和對方公關有聯繫，下次展覽的時候就會再發訊息。那時候我寫稿的類型很多，例如服裝設計、產品公司、純藝術創作等等，也因為這樣讓我開始可以藉由工作採訪的機會，認識當地的藝術家、藏家或策展人等等。

開始做藝術的採訪之後，我才意識到在藝文領域的採訪，相對沒有那

There is no one-way street from analog to digital; rather, there are transitions between the two, in both directions. Digital is the paradigm for content and quantity of information; analog is the paradigm for usability and interfacing. → Alessandro Ludovico, “Post-Digital Print: a Future Scenario”

麼簡單。因為當代藝術的理解，需要更多和藝術史或社會文化相關的背景知識。於是那段時間透過採訪，我也慢慢開始自學藝術領域相關的事情，零零星星地建構自己對於藝術的理解。例如在寫展覽介紹時，要先知道展覽的 review 應該如何書寫，透過訪問、再用自己的方式去查資料，邊工作邊整理出自己想要的方式。 -p. 159

另外一種採訪路線，是那時注意到在英國有很多台灣的藝術家或設計師。現在因為自媒體普及，新創事業或創意要透過報導或平台好像沒有太稀奇，但在當時的氣氛比較像大家並不知道這些人的故事，創作者也不大會主動去參加展覽讓自己被看到。我就想寫這些人的故事，找媒體提案說想採訪。也因為這樣認識 waterfall 的小 8，然後開始參與編輯。 -p. 153

那時候的《瀑布》雜誌風格，有點像日本、又有點像歐洲，甚至有些人會覺得這雜誌是台灣人做的嗎？在那時候的聊天過程中會不停思考《瀑布》作為獨立刊物誌的定位，也讓我開始思考自己的身份認同。因為我是台灣人，我現在在這裡，所以我會做什麼雜誌？類似這樣的身份認同問題。所以也是在這個階段，慢慢進入獨立出版的領域。 -p. 107

請分享對於獨立出版的理解。你如何思考紙本書和數位媒介之間的關係？

大學接觸攝影的時候，因為台灣沒有攝影專門的系所，大家都會在 Flickr 那些網路平台尋找自己喜歡的攝影類型。又因為攝影本身就是平 -p. 127

Ever since the publication of Henry Fox Talbot's *Pencil of Nature* (1844-46) as a series of six fascicles, [redacted] the home of the photograph has been the book as much as the gallery wall. It could even be argued that the book is the first and proper home of the photographic image from which it moved out to take up residence in the fine art gallery and the modern museum in the early twentieth century — just as the proper home of vernacular or private photography is the album or scrapbook. → Patrizia Di Bello and Shamoan Zamir, *The Photobook. From Talbot to Ruscha and Beyond*

[redacted]

什麼事都有可能發生。以後，書可能只會吸引一小撮死忠的信徒，他們會去博物館、圖書館滿足他們對於古物的好奇。→ Umberto Eco, 〈開場:書不會死〉

[redacted]

If print increasingly becomes a valuable or collectible object, and digital publishing indeed continues to grow as expected, the two will nevertheless cross paths frequently, potentially generating new hybrid forms. Currently, the main constraint on the development of such hybrids is the publishing industry's focus on entertainment. → Alessandro Ludovico, "Post-Digital Print: a Future Scenario"

面圖像，也很自然覺得用紙本印刷來呈現是理所當然的。因為我很喜歡雜誌，喜歡翻閱紙本書的感覺和紙張的氣味，也喜歡書刊裡面所有細節元素的對應關係，後來開始做獨立出版時，比較像把這些經驗運用在一起。

現在我反而會覺得，就是因為媒介數位化的發展，未來的紙本書反而會走向奢侈品的路線……對紙本媒體來說，「流通量」可能不會是最被在意、或是最能發揮的優勢，但人們會因此更珍惜手上擁有的紙本刊物，無論是傳單或是花費心血做的雜誌。對我來說，放在網路上和放在紙本刊物裡是相同重要的，雜誌雖然會有某種時代感，但其實也有點像某個時代的切片。紙張不會不見，雖然能見度不見得像網路這麼高，但網路上的文章也可能會不見。在這樣的狀況下，網路和紙本的效能是相同的。 -p. 187 -p. 33

請繼續談談你認為的「編輯」概念？

其實開始做朋丁一段時間之後，大部分是在忙店務的事情，我覺得領域有很大的轉變，獨立出版的部分倒比較像是零星的參與。但因為喜歡的東西是相同的，所以盡量以「編輯」的心態去面對。現在介紹就會說自己是編輯，只是編輯的對象不一定是雜誌，而是以做編輯的心態處理店裡面的事情。

對於「編輯」這個詞，我覺得要深究的話，可以拆成很多層次和面向，

一本書中，有時間也有空間，有貫穿其間肉眼看不到的一條線。還有一種

設計是，將本章在開頭所說的貫穿於書籍始終的一條線與長卷畫疊印，讓讀者的視線隨著情節的發展在紙面上環遊。→ 杉浦康平，「使書籍的時空融會一體的風景」，〈書的臉、書的身體〉

甚至「編輯」和「策展人」之間的關聯性，有重疊的部分。我認為編輯比較像是一個概念，可能未來在許多企業、團隊、工作場域都會有這個位置。這樣的工作可能存在於不同的職位中，工作內容有點像專案管理和概念發想，把內容串接起來，以及與外部溝通。

例如在文學出版裡，出版社編輯擔任一個重要的角色，因為創作者有很多種、有自己關注的內容，當創作者需要討論的時候，出版社的編輯便擔任重要的對應。身為編輯的角色，可以想像和知道作品的發展方向，但並不是告訴創作者要怎麼做，而是透過交流或討論的方式，協助創作者共同把書產製出來。藝術創作也可能需要這樣的角色，這個角色有時候可能是策展人、有時候可能是採訪的人，在和藝術家深度訪談之後，讓藝術家對自己的創作面向有更清楚的理解。 - p. 179

這些都是我很感興趣的部分，覺得蠻好玩的。我想要做編輯、或是我想要成為一個我自己定義的編輯，有點像是這樣的原因。因為我很熱愛採訪工作，但是我好奇或是在意的，可能是挖掘那個「看著創作出現的過程」。那個東西是我沒有辦法割捨的。我會想用我的方式去貼近這件事情。那麼就算以後我不想做朋丁，我應該也會找一個方式去接近。因為現在這個空間就是用編輯的方式，我不敢說自己是一個催生者，但是會很喜歡和創作者一起把東西做出來的過程。

可是我們也談到有些新的技術是不會改變的，譬如書。我們可以再加上腳踏車，

甚至眼鏡，還有字母的書寫。一旦達到終極的完美，

就不可能走得更遠了。→ Umberto Eco，〈雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路〉

請分享幾檔在朋丁做過的展覽，也談談書店和展演形式的結合？

一個是「nos:books 挪石社 朋丁分館」。因為我和 Son Ni 本來就認識好一段時間了，也一直有跟他們進書，偶爾也會聊聊關於做書的事。有天我同事問能不能和 nos:books 合作，看他們有沒有興趣來做展覽。因為那時候是他們做出版的十週年，他們也想做點什麼。

我覺得 Son Ni 是以藝術創作的模式在做出版。她只做自己想做的、也只出自己想看的書。例如她幫黃海欣出的《沒有未來》和《現在過去式》，就是她之前覺得很想做一本只有在手上那麼小的書，後來看到黃海欣的作品，覺得很適合那樣做。他們的合作有點像兩個藝術家一起共同產出作品。

那時候雖然是「十週年」的展覽，他們也不想只是把過去的書攤開來、或是放牆上。最後他們給的想法，是說他們也想「開書店」。我覺得 - p. 129 所有愛書、或是做書的人，可能大家心裡都有想過，如果有天自己開書店，大概會是長什麼樣子。所以就是從這樣的概念出發，那段時間他們在「朋丁」書店裡，開了一間自己的書店。

在那次的展覽設定，一樓和二樓都還是原來「朋丁」的感覺，但在三樓的入口就有一個「nos:books」的招牌，好像要進入另外一間書店。裡面的收藏和擺設，和一二樓完全不一樣，也提供觀者一種觀看的經驗。另外他們在自己的書店裡也做了一個「葫蘆藝廊」，用那種縮小

“To mind the inside of a book is to entertain one's self with the forced product of another man's brain. Now I think a man of quality and breeding may be much amused with the natural sprouts

of his own.”

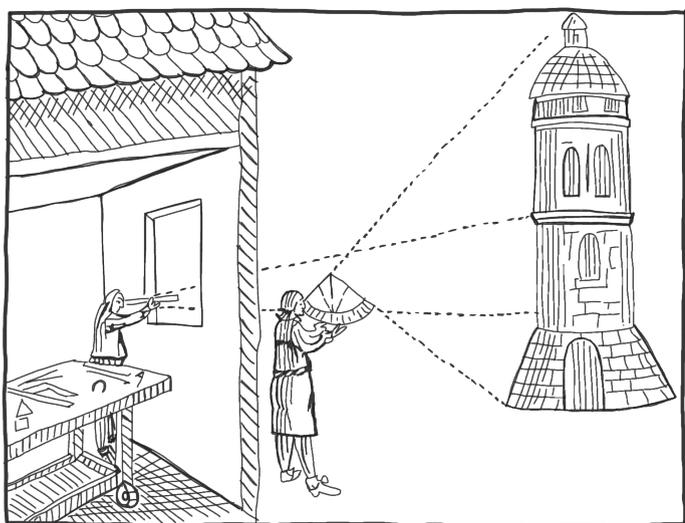
[...]

I can read any thing which I call a *book*. There are things in that shape which I cannot allow for such. → Charles Lamb, “Detached Thoughts on Books and Reading”

模型屋的形式呈現展場。所以在那個 Pop Up 的展覽，有點像是「書店中的書店、展場中的展場」，也只有出現在那段時間。

另一個是新加坡的團體「Science of the Secondary 次要的科學」。他們主要就是研究各種生活物件，例如窗戶、水管、雞蛋、杯子、廁所捲筒衛生紙，然後再將「研究成果」做成一本書。2017 年的時候他們來台灣駐村，待在宜蘭，當時研究的主題是「盤子」，在台灣很多地方研究不同形式的盤子。後來他們在朋丁展覽時，就把整棟空間都變成展場：一樓展出關於「杯子」的研究，他們把展場空間改成咖啡店，搭一個吧台置放他們做的杯子，讓觀者可以用這些「展品」喝咖啡。每個杯子都有一些微妙的地方，例如有個杯子是實心的、杯子容量淺淺的；有個杯子有兩個洞，因此拿把手的地方會燙燙的；有個杯子有嘴唇痕跡，喝咖啡的時候就會很像和某個嘴巴接觸；有個是杯子和盤子黏在一起……等等。二樓的主題是「盤子」，他們將原先在二樓的桌椅撤掉，改成發表各種他們研究盤子的階段過程，呈現許多「像盤子」的東西，打破大家對於盤子的印象。三樓則是關於「雞蛋」研究，在現場擺置許多蛋盒，但在這看似簡單的設定裡，隱藏著各種奇形怪狀的雞蛋。

像這種類型的展覽做了幾次，我就意識到，如果我是在畫廊或是替代空間工作，可能不一定有機會接觸這樣的創作者。而這種類型的創作者是以「書」為目標，一段時間就會有一個實體的發表，這也讓我覺得，有機會可以多做這種實驗性質強烈的展覽。



Lightbox 攝影圖書室

曹良賓

「Lightbox 攝影圖書室」於2016年成立，致力於收集台灣攝影出版物，提供大眾自由閱讀。期望以社會參與的方式，共建和共享台灣攝影，讓大眾都能認識攝影，逐步朝向文化自主、知識自由的方向前進。

| lightboxlib.org

A photobook is an autonomous art form, comparable with a [redacted] piece of sculpture, a play, or a film. → Ralph Prins, in conversation with Cas Oorthuys in 1969.

We demand cultural spaces [redacted]

run by the people
who use them.

We create the space to remix categories, experiment, and learn what we do not already know. → Temporary Services and Kione Kochi, “Half Letter Press and Our Reasons for Running it”

請先簡單自我介紹，談談最開始籌備「Lightbox 攝影圖書室」的契機？

其實原因有很多，有比較遠端的、也有比較近期的。2012 年我從紐約回台灣，那時候在資訊或教育社群裡，例如像 MIT 等等，已經有一些開放式課程的討論，很多東西都是線上化，但那時候在台灣的藝術社群還沒有太多。後來我參與台博館的攝影史綱研究、自己做了一本攝影書作品，也在朋友的空間舉辦 Photo Talks 等活動，因為朋友的空間需要搬遷，就覺得好不容易有個定期的活動，應該找個地方，讓這些動能和討論可以延續。

所以其實原因是一連串的，想要延續活動、也想要有個社群。後來是真的有空間的時候，才在思考究竟可以做什麼，想要做一個可以存在、並且持續累積的空間。也因為這樣聯想到 Library，是可以同時執行計畫、又可以做為活動社群的空間。

先有這些想法之後，接下來我們面對的難題就是營運模式了。其實陸續也都有老師朋友給建議，例如可能可以收門票、或是以會員制度服務真正有興趣的人。不過最初成立 Lightbox 就是想讓更多人了解攝影，之所以舉辦當代攝影討論會，就是因為當代攝影實在太多元了，用開放討論的方式也是攝影有趣的地方。所以後來還是決定要以非營利的模式為主，希望我們的空間可以是自由開放的、免費的。 - p. 287

「攝影」這個媒材比較特別的部分，就是在它的適應性 (adaptability)。

ISBN generally only fulfills the role of an identifier. → Bernhard Cella, [REDACTED]

“Helping a Friend Out. On the origins of ISBN”

就是怎麼讓不同的人在組織裡發揮自己的特質、怎麼和不同經驗的工作者有跨領域的交流、怎麼凝聚大家的共識。所以我們的溝通是很透明的（radical transparency），也會希望彼此的關係是平等的。

以攝影書的發展來說，如果是從公立機構或博物館的角度來看，可能會覺得做書的改變幅度沒有太大，畢竟現在很多機構產出的攝影書還是很正典 canon 的型態，是很穩定的系統。如果是從出版社的角度，可能就會比較偏重市場、會找比較具有商業性或議題性的，還是圍繞在資本的邏輯當中。 - p. 113

比較有趣和可見的改變還是來自社群，例如獨立出版、自出版、編輯或是藝文工作者等等。以攝影書的「發展樣貌」來看，我們之前有用搜尋系統去查公立圖書館攝影書的 Title，把那些書名做成文字雲，可以從書名或分類方式，大概觀察不同時代的人對於攝影書的理解，會有寫真帖、攝影作品集、攝影專輯、攝影集、留真集等等，還有拍攝題材和對象。

在攝影的出版品裡，最多的還是關於技術：怎麼拍出一張好照片、有什麼設備和器材可以使用……這些東西是不會過時的。不過這幾年逐漸出現一些跨界的、或是主題更專門的書。可能是攝影和不同領域的合作，或是日治時期寫真帖或雜誌的復刻等等，這些就很難被定義為攝影集。現在公共圖書館裡的中文圖書分類法，可能會分成專門攝影集或是普通攝影集，但是當攝影的發展越來越多元，這樣的圖書分類

In a society which is understood as being a network, everyone plays a role as everyone is an expert in his or her everyday life. → Susanne Bosch, “What Is It Made of?: Experiences with Participation by Virtue of Art”

法就會顯得不足。

這也是為什麼「專門圖書館」有積極的意義和價值。尤其在攝影文化的發展中，正因為攝影書的構成有各種樣態，傳統的分類方式就很有可能限縮人們對於這些事的理解。換句話說，當代的人、例如在 1980 年以後出生的人，這些人「拿攝影來做什麼」，已經不是以前規劃出的圖書分類法系統能夠涵蓋的。攝影可以做的事情有很多，有些確實是拿來做新聞報導或紀錄生活，但也有些人拿來做創作、或是把攝影當工具做跨界合作……其實有很多可能性。

也請談談自己的創作。從「攝影作品」轉變為「攝影書」的過程中著重的部分是什麼？作為攝影藝術家，如何思考展場空間中呈現作品、與在攝影書中呈現作品，這兩者的關係？

當我自己身為創作者，做展覽和做書的經驗確實有點不大一樣。主要的差別在於，一個是處理觀展經驗、一個是處理閱讀經驗。例如當作品在展場時，需要考慮動線、光線、視線的調動等等，還有在現實的有限資源和條件下，怎麼創造出理想的觀展經驗。因為 print 的製作成本很高，如果作品的尺幅很大，作品的存在感就會很強、clarity 會比較高，也可以看到很多細節。從這個角度來看攝影作品，在展場看 print 與看攝影書很不一樣。

在做書的時候，比較會思考如何在書冊的形式和空間裡，把「概念」



In the old art the writer judges himself as being not responsible for the real book. He writes the text. The rest is done by the servants, the artisans, the workers, the others.

[...]

In the new art the writer assumes the responsibility for the whole process. → Ulises Carrión, “The New Art of Making Books”



The themes of the contemporary photobook are of course multifarious. There is as much an emphasis upon questioning the role and effect of photography in society as picture-making in the formal sense—although the best bookmakers will make complex, multi-layered book doing both. Design and production have become important as bookmakers emphasise the allure of physical book object and its difference from the so-called e-book. → Gerry Badger, “Between the Novel and the Film: A Brief History of the Photobook”

明確地傳達出來。書比較強的是它既有的脈絡—小小的、很親密、很個人。你不需要跟別人共同閱讀，可以一個人看。它可攜帶、通常不會只有幾本，可能會有許多本、affordable、可以作為物質的交換，它的公眾性和流動性會比較高。不過在理想中，還是覺得兩者之間應該是可以按照媒材特性相輔相成，可以產生一些有趣觀看作品的脈絡。 - p. 167

還有就是現在對於「攝影書」的認知可能有些變化。以前的攝影家比較有可能拿著一本攝影集、打開、指著某張照片說，這是我的作品。現在的攝影家則可能是拿著一本書說，這是我的作品。

簡單來說，是思考的轉向。對以前的攝影家來說，書是展示作品照片的介面和載體，並不會考慮像設計、製書、裝幀、排版等等。比較批判的說，還是以藝術家為中心的想法，就是整本書是為我一個人服務。

這樣的想法現在當然也還是有，但漸漸地大家也意識到，一本攝影書要能吸引人，除了作品照片之外，還可能牽涉到排版、印製、設計、裝幀等等。簡單說，一本攝影書的後面，除了攝影師之外，也包括設計師、印刷廠師傅、加工的人、甚至被拍攝的人等等，這些不只是提供服務，而是協作的概念。如果是用一種共創的想法來思考攝影書，就不會是只有「我是作者、你是被描寫的人」這樣的想法，而是「我們可以如何協作」，這樣也會帶來更多開放的可能，對於推廣或是銷售也都有好處。 - p. 317

Printed on paper, [REDACTED] photographs lived and multiplied throughout the last century. Photobooks, catalogues, magazines, posters and old-fashioned postcards gave photographs a public dimension which extends well beyond the frontiers of the restricted world of art, into which a small part of photographic production has grudgingly been admitted, exhibited, collected, and studied like other canonized objects as works of art. At present, in the variety of presentations of photographic (or post-photographic, if one prefers) work in the oceanic domains of the Internet, the situation remains much the same although, if possible, even more profuse. Photographs are now almost infinite and, at the same time, ownerless. → Horacio Fernández, "The Library is the Museum"

會有這樣的轉變，一部分也是因為「做書」這件事情開始有討論，讓以作者或是藝術家為中心的觀念逐漸鬆動，也讓藝術社群出現不同的結構。我覺得這是一個理想的協作關係。換個角度想，這本書的作者不是只有一個，而是有多重作者，這樣並不會減損這本書的價值、或甚至第一作者的重要性。當一個人決定買攝影書時，會有各種可能的原因，不一定是對那個攝影議題有興趣，也有可能是喜歡設計、喜歡那樣的裝幀方式、或甚至是在意那個印刷品質……等等。所以當不同人的貢獻也被肯認時，這本書就會打開很多讓人去理解的可能，同時也會打開它潛在的收藏價值。

請就你的經驗，分享如何「閱讀」一本攝影書？

在閱讀攝影書的時候，大概可以分成幾種層次。如果是在一般層次的「看」，我的習慣是很快捷的翻閱，不會想太多。主要是先取得整體概略的印象，在過程中可能會注意到幾張照片、或是有些問題；在翻完之後再看看標題，想一下這本書的命題和這一連串的影像有什麼關聯。通常在這個階段，大概已經可以對這本攝影書進行分類。如果是我覺得有趣、或是我無法馬上歸類的，無論是影像本身、編輯語言、風格等等，我就會再多翻閱幾次。我會希望有自己的想法之後，再去閱讀作品的文字說明。

如果是在教學或是討論要用的，我就會比較仔細的看。這時候會有比

The younger “digital native” generation has no compunction in irreverently

sampling, remixing and “mashing up” traditional and social media (as several adventurous small organizations, born out of the current financial crisis and the “Occupy” movement, have already demonstrated). Print is, unsurprisingly, an important component of this “mashup,” because of its acknowledged historical importance as well as its particular material characteristics. → Alessandro Ludovico, “Post-Digital Print: a Future Scenario”

較積極的目的和明確的問題意識。因為在看的時候對作品已經有基本了解，如果有更清楚的問題意識，會一併注意之前忽略的部分，也會對裡面的影像關係、編輯結構、形式語言等等有更多考慮。

最嚴格的看，通常是做評審或是研究的時候，需要明確的價值判斷。這時候就會加入「比較」，例如這樣的主題或形式可能有誰做過、還有什麼可能性……會用那樣的角度來看攝影書和其他作品的關係，比較希望能提出自己的觀點，再重新脈絡化整本書。

至於影像的媒介部分，我可能不是這麼認同「媒介即訊息」這樣的觀念，尤其到了現在，媒介逐漸不會是優先考慮到的問題。對我來說，媒介不會那麼影響到我。這幅影像是在相紙上、在畫冊上、在廣告燈箱、或是在螢幕上，對我來講差異並不大，因為現在很多影像不是指涉現實，更多的是影像的影像，例如網路上的梗圖文化。我覺得對於數位原生世代的 digital native 來說，他們是透過各種影像去感知現實，例如他們可能是透過玩遊戲來認識歷史，在遊戲裡有很多的影像，構成他們對於歷史的認知。「媒介即訊息 / The medium is the message」這個概念提到的是媒介如何影響我們對於現實的感知，但是現在的現實已經是虛實互生了，和麥克魯漢那時候現實和虛擬世界的明確劃分已經不同了。當我們進入後媒介的狀況，很多虛實是互相滲透和交織的，載體相對來說可能沒有那麼重要。



Not Big Issue 小誌 / 獨立刊物市集

邱璽民

2013年發起第一屆小誌市集，以台灣獨立刊物創作者為主，提供新銳創作者一個交流的空間推廣自製刊物，並鼓勵創作者持續創作，藉由凝聚創作者們的力量，帶動台灣小誌與獨立刊物的發展。

| facebook.com/notbigissue

我們在論辯篩選的概念，很自然地讓我想到這些在喝之前要過篩的葡萄酒。現在有一種葡萄酒特別標榜它「未過篩」的特質。這種葡萄酒保留了所有的雜質，有時候這些雜質帶有非常特殊的風味，一旦過了篩，這些風味就會被除去。或許我們在學校品嘗的是一種過篩過度的文學，因此缺少了雜質特有的風味。→ Jean-Claude Carrière，〈被篩掉的來復仇了〉

請先簡單自我介紹，談談最開始規劃「Not Big Issue 小誌 / 獨立刊物 - p. 119 市集」的契機？

那時候我開始做自己的刊物《京都塑膠人》，最開始其實純粹是因為想找個地方賣。現在做刊物的話可能有很多寄賣點，有些獨立書店例如「荒花」、「朋丁」、「Mangasick」、「鼯鼠」等等，但是那時候沒有那麼多，可能會找例如「舊香居書店」、或是去咖啡廳看看，如果看到哪間店的氣質適合的話，也會直接問對方能不能擺放寄賣。

在「小誌市集」開始之前，大部分做刊物的人可能都是在「牯嶺街書香創意市集」擺攤賣。其實在「牯嶺街」之前我也有去過其他手作市集擺攤，但是大部分的市集賣的東西都蠻多元的，會有一些商品或衣服，相對來說，書可能比較容易被忽略，大家也不會那麼認真的注意刊物。當時做這件事是有點困難的，牯嶺街市集就提供了一個很好的銷售管道，因為在那邊是有一區專門賣書的，在擺攤的時候會認識其他攤位，漸漸會認識一些氣味相投的朋友。後來台灣的市集越來越多，在牯嶺街市集的銷售量也和以前不大一樣。我們幾個朋友就開始聊，是不是應該辦一個純粹只有刊物的市集。當然牯嶺街還是很好玩哪，現在想想那個市集蠻重要的，像是一個中繼點，如果沒有那個市集，我們做書刊的可能也很難做下去，因為不知道可以去哪裡賣。 - p. 125 - p. 289

也大概是這樣，一開始真的沒有想太多，就是幾個朋友找一找，然後在 2013 年的時候辦了第一次的「小誌市集」，想辦一個只有刊物的市

I think their outlook was to try and have a new form of event that was a fair, a commercial as much as a social event. It was really about bringing everyone together: the artists, the publishers, the collectors, the dealers, the distributors, and the institutions and then to bring all these people under one roof.
→ Arnaud Desjardin, “Thoughts on Printed Matter, Other Books and So”

集，因為那時候沒有這樣的東西。

2013 年在台北「行者」藝文展演空間地下室舉辦第一屆小誌市集，請分享當時籌備的過程、又為什麼英文名字取為「Not Big Issue」？

最開始是純粹自己想玩，和朋友討論了一段時間，也找了一些場地，後來看到「行者」，他們一樓是理髮空間，地下室有很多現成的桌椅，^{-p. 291}那邊工作的人感覺和我們蠻氣味相投。有點說不清楚要怎麼形容那種氣氛，但第一次看到就覺得很適合。

其實市集一開始是叫「小誌」，我們也有點搞不清楚這個詞怎麼出現的，好像就是聊天時聊一聊出現的。最開始沒有幾個人叫這種刊物「小誌」，算是零星的字詞。後來在取名的時候，因為「小誌」，就想到另一個刊物「大誌 Big Issue」，所以就有點半開玩笑的把活動名字取成「Not Big Issue」，甚至連 Logo 都做得有點像，只是純粹開個玩笑。^{-p. 35}第一年好像也有人提出質疑，但後來就沒人再講什麼。

我覺得「小誌市集」好玩的點，是一開始完全不像藝術書市集。或者說，我們從頭到尾都沒有要做藝術書市集。第一屆「小誌市集」只有大概 12、13 攤，大部分來擺攤的都是以前在「牯嶺街」認識的朋友。我們都是純粹想做，然後想找個地方賣。不過我覺得在這樣的活動裡，來的攤位會組成整個現場的氣氛，可能我們一開始找的人就都蠻厲害的，例如像「nos:books」、「Chou Yi 周依」、「三貓俱樂部」、「過

去×未來多提無用」、做攝影的張修齊等等，都是蠻有想法的創作者，所以像第一批在做這些事情的人，後來都越來越精裝、也越來越有自己的風格。但最開始就是很單純的像個同樂會，大家一起玩的感覺。

在你自己做的刊物《京都塑膠人》的介紹寫到：「我們不是憤怒的文藝青年、也不是默不作聲的利益分贓者，我們只是再平常不過的市井小民，我們有對有錯、有事想做」，請分享你自己做獨立出版刊物的經驗？

在我唸大學的時候，有一個刊物《misc 札誌》，內容會談獨立音樂、攝影、時尚、插畫、生活等比較小眾的東西，有一期訪問做獨立刊物的團隊。那是第一次接觸到那樣的刊物，雖然只有四期，但那時候沒有什麼人在做這樣的東西，風格和形式跟當時看到的其他雜誌都不大一樣，我覺得那對我的影響蠻大的。差不多我這年紀的做刊物的人，可能都會對《misc 札誌》有點印象吧。另一個可能是和創意市集有關。大概在 2005 年前後，我第一次看到「CAMPO 創意市集」的時候，其實蠻興奮的，第一次覺得，哇，有那麼多東西，好新鮮。我覺得這些多少都可能對我有影響，讓大家開始有「想做一件什麼東西」、或是「原來也可以這樣做啊」的感覺。

因為我大學念設計系，要做畢業製作，那時候的室友也都很喜歡聽音樂，所以我們就乾脆自己弄一個樂團、一個人分配一種樂器，找時間

2004// The Google Print Library Project, a project aiming at digitizing books in cooperation with libraries worldwide, is presented to the public. Google Book Search, which allows the accessing of books online via full text search, operates on the foundation of this project. By 2013, about 30 million books in 35 languages were available. → Bernhard Cella, “The Downfall of the Gutenberg Galaxy”

然而，每次出現一種新的技術，

這種技術就會想要證明，它會打破主宰過去所有其他發明的規則與限制，它會是傲人的，

獨一無二的。彷彿新技術會自動把一種天生的能力帶給這些新的使用者，省去一切學習的過程；彷彿新技術會自己帶來一種新的才能；彷彿新技術已經準備好要掃除擋在它面前的一切，同時也把所有膽敢拒絕新技術的那些人變成發展遲緩的文盲。→ Jean-Claude Carrière，〈沒有比永久載體更朝生暮死的東西〉

練習之後錄了單曲。因為畢業展都要去「新一代設計展」，雖然我們錄了三首歌，但是又不想要做得很像樂團的行銷，最後就做一本刊物在展覽的現場販售，其實是感覺比較隨意的風格，叫《生蠔實驗室》。其實做這個就是自己覺得很好玩哪。畢業之後大家各做各的工作，但我就覺得這個東西好像可以繼續做下去，所以就開始做自己的刊物《京都塑膠人》。

《京都塑膠人》每一期我都會訂一個主題，然後找不同的人參與，讓其他人自由發揮，東西收回來之後我再來做編輯順序、排版設計等等。最開始找的都是朋友和同學，也有找之前做《生蠔實驗室》的人。後來開始持續做之後，就會漸漸吸引到一些氣味比較差不多的人。一開始出這樣的刊物，也沒有什麼地方可以賣，因為那時候我還在中壢，那邊有一間咖啡廳和唱片行結合的店「VOICE」，我就固定在那邊寄賣，買的人也差不多那些人。

後來開始到「牯嶺街市集」擺攤，市集一年辦一次我也差不多一年出一本，讓自己持續做東西。例如有期叫〈時代每秒十點五公尺〉，其實想講的是我們這一代人的感覺，我們剛好卡在一個科技的交界點，很多東西很快就被淘汰，有時候變化太快、覺得好像無法適應，剛好卡在一個很中間、很尷尬的位置。所以這本刊物裡在講的是這些被遺忘、被淘汰的事情，例如 CD 隨身聽、BB Call、3.5 磁碟片到 iPhone 等等。

Please note: a friendly book swap is always one to one. That is, a swap between publishers, artists, or authors where one book is exchanged for another. Ideally, both parties have a choice, and are swapping their own books. Exchanging one big book for three small books is “paying in books” (not a friendly book swap). Friendly book swaps typically take place at the end of book fairs, when exhibitors don’t want to carry home the books they brought with them, while having spotted books they would rather carry home. Book swapping is a great way to both distribute one’s production and of building up a collection. It is also a binding ritual and an expression of mutual sympathy. → Michalis Pichler, “Book Swapping & Seriousity Dummies”

在十八世紀末，貴族們出遠門的時候，會用幾個小行李箱把他們的旅行書櫃帶著上路。三、四十冊的書，口袋書的形式，一個有教養的人應該知道的一切都在裡頭了。當然，這些旅行書櫃的容量不是以 Giga 計算的，但是原理已經在那裡了。→ Jean-Claude Carrière, 〈雞花了一個世紀才學會不要穿越馬路〉

「Not Big Issue 小誌 / 獨立刊物市集」從 2013 年到現在也陸續舉辦幾屆，這幾年台灣也出現越來越多以獨立出版、自出版為刊物書誌為主的市集和展覽。請分享這幾年舉辦小誌市集的經驗和想法，也談談對於其他市集或展覽活動的觀察？

最開始的「小誌市集」在「行者」地下室只用了一邊，第二屆變兩個區塊，第三屆加上隔壁的 COW Records。第三屆是攤位最多的一次，那次塞了五十幾攤，還找了樂團來表演。整個場地只要一下去就是馬上流汗、甚至吸不到空氣，但無論是表演或是擺攤的內容，那是整個力量最大的一屆，很多很有趣的東西。

選攤位的邏輯，其實就是挑自己喜歡的。我希望是以書為主要目標，所以會先跟參加的攤位說好，周邊商品不能超過桌面的 1/3。另外有個重要的部分，是規定要近一年或半年的作品，因為在市集這樣的地方，如果每次都擺一樣的東西就沒意思了。也會看來參加的攤位是不是有持續在做，至少要做過兩三本作品，才能算是真的有在做刊物，也才會越來越進步。另外也開放幾個免費攤位給南部來的創作者，畢竟擺攤不是真的賺很多，南部上來也還要找住的地方。

我覺得參加的攤位和現場的人是組成整個市集氛圍的主要關鍵。其實在「小誌市集」裡有一種同樂會的氣氛，在那邊會讓人很想講話，但不是讓人家看書的地方。我覺得這樣的方向是對的，因為創作者都在你面前了，你不跟他講話或聊天，只是低頭看書，這樣真是太可惜了， -p. 293

去書店買就好了。

另外一個造就現場氣氛的原因，可能跟主持人小肆有關。因為他很會帶氣氛，讓很多人在那邊變得敢跟別人講話，現場也比較放鬆。我覺得他已經變成這個活動很重要的靈魂，如果沒有他，活動可能也不會繼續辦下去。加上我們選的場地空間都是小小的、不需要繞來繞去，在哪裡都可以聽到主持人講話。現場我們也會有活動，像 2019 年第五屆做「大隊接 zine」，在市集現場請攤位的人用接力的方式畫畫，就是先做很多籤，一個畫完就抽下一個，中間也有穿插一些類似懲罰的東西。有這些活動，也會讓整個市集現場的氣氛比較熱絡。

其實這幾年下來，尤其是從第一屆「小誌市集」就有參加的創作者，可以看到每個人的畫風都改變蠻多的，內容好像越來越有主題性、更會說故事，製作也越來越精緻，不管是用的紙、或是印刷方式，媒材都越用越好。我覺得這是好事，因為好像都更知道自己想要表達的主題。另外就是這幾年有些印刷方式，例如前一陣子很流行的 Riso，因為用 Riso 印的話，顏色就是要很亮才好看，所以很多作者的色調也都變得比較鮮豔明亮……大概 Riso 的印刷效果，也會影響這幾年所謂「刊物市集」的風格。

我覺得對市集單位來說，「進化」很重要，不然大家最後會膩。前幾年因為市集越來越多，我也開始覺得有點重複、甚至有點麻痺，所以就暫停了一下。我們停的那一年，剛好是「草率季」第一年舉辦，那

With a little material, you can create a big impact. → “From Upheavals and New Beginnings: Reports from the Photobook Workshops”

Zinesters, you are young and ambitious.
You borrow money.
You do strange things.

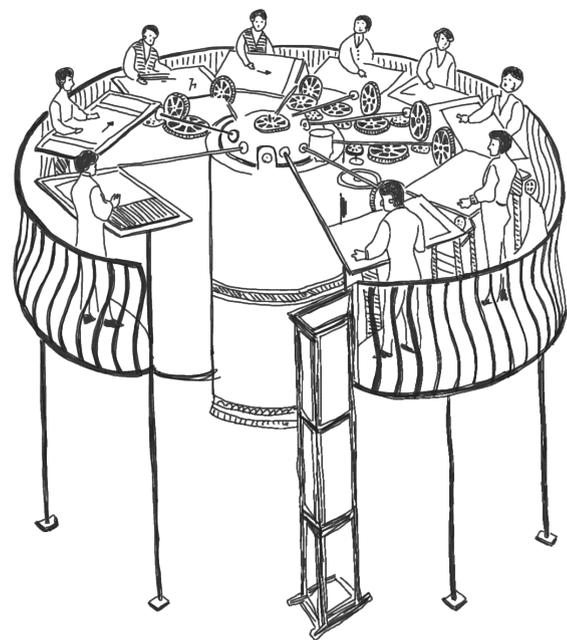
Your guest room is occupied by a risograph.
 You act when others are asleep and trawl your thoughts.
 You highlight the world's complexity and yet ask for resonance.
 You want to join art with real life and question the tyranny of tradition.
 But yet you love the common things, poetry, fashion, the line.
 You are observers of the humankind, the gestures, dramas, you love the fog, let all things visible
 disappear, but you succeed in telling and trusting us with the most absurd.
 This is why you inspire us.
 Please keep shining!
 → Gloria Glitzer, "The Book as Future of the Past"

次很多會來「小誌市集」的攤位也有去參加。我覺得像「草率季」就占了一個很不錯的位置，因為他一直有在進化，也慢慢做出自己的樣子。另外像台中的「Break Off Art Book Fair」，就是屬於風格比較強烈、很 metal 的感覺，也很有自己的風格。之前也去參加一個活動，是 Waiting Room 辦的「Room Service」，他不算是藝術書市集，他是有刊物和衣服那些混雜在一起，也有很多好玩的東西。

雖然攤位會重疊，但是因為來看的群眾不大一樣，整個現場感覺也會 -p. 279
 不同。像我們和「草率季」，有些攤位在我們這邊賣得很好，但在那邊可能反而賣不大出去；或是在那邊賣得很好，在我們這邊也不一定跑得動。我們的攤位就是挑自己喜歡的，這幾年累積出來的觀眾也是比較針對書，所以在現場，也比較容易和攤主講話聊天。

台灣其實蠻厲害的，我覺得台灣風格非常多元。可能因為我們性格本 -p. 307
 來就喜歡這邊學一點那邊學一點。你看像歐洲就是會有一種歐洲的樣子、日本也會有日本的樣子，諸如此類的，但是我們沒有。在小誌市集裡，每一攤都長得不大一樣，甚至同樣的攤位裡也會有各種風格。我覺得這是蠻可貴的，就是和其他地方比，我們做出來的東西精緻度可能有輸，但在內容豐富度是比人家多元的。

我覺得這就是天性吧。什麼樣的人就會做出什麼樣的東西。我們是島 -p. 281
 國，很多不同的風格就會融合參雜在一起。



草率季 Taipei Art Book Fair & More

黃偉倫

2016年開辦「草率季 Taipei Art Book Fair & More」，集結世界各地的創作者，凡舉藝術、出版、影像、塗鴉、音樂、表演等，讓作者及作品透過平台進行不同創作領域之間的交流；書展活動內容囊括展覽、座談、工坊、音樂、舞蹈等。歷年以趣味主題為切角：海綿 Sponge (2016)、草藥 Herb (2017)、宇宙大爆炸 Bang Bang Bang (2018)、網起來 Mesh-up (2019)、開天窗 WINDOW (2020)。

| taipeiartbookfair.com

請先簡單自我介紹，也談談最開始加入藝術聚落位於北投「空場 Polymer」的契機？

大學的時候我是念會計，大概是大三的時候覺得好像比較喜歡有創造性的事情，所以去修了行銷學程。畢業以後做了一些不同的事，後來在一間藥廠工作，被派去菲律賓，在那邊工作時，有個任務是要幫那間公司找看看有沒有適合的 leader，也比較需要看整個企業的全面。我覺得企業管理的「strategy」好像是創造力最多、也是我最有興趣的部分。

後來我去南加大唸 MBA，那時候經歷很多的案子、討論、比賽，我也去南加大電影學院，花了幾乎一大半的時間在 entertainment focus 的學程。後來又到日本早稻田做交換學生，那時主要的工作也是在企業策略的部分，有點像是總經理下面的智囊團。這些都是我覺得很有創造性、也很大方向的工作。

回台灣之後，我就在想自己喜歡的究竟是什麼。回想以前在美國實習時，在派拉蒙片場的工作經驗，那時有點像是要幫所有的 talents 做規劃，看怎樣可以讓一個人的才能發揮到最大、或是連結影響到更多人。我也是在那時開始做「草字頭」，剛好藝術聚落「空場 Polymer」要成立，藝術家朋友朱駿騰和高雅婷就找我一起加入。一開始我先擔任監察人角色，幫大家釐清空間的策略和財務方面的事情，後來就開始做空場負責人，幫空場找方向。所以也可以說我對台灣藝術文化生態的接觸，是從空場開始。



對於書寫過的紙頁的崇拜以及後來對於書的崇拜，跟書寫一樣古老。→ Umberto Eco，〈沒有比永久載體更朝生暮死的東西〉

This occurred to me when I recently attended the LA Art Book Fair. Sure, the books and zines were interesting, but what made the experience so varied and extraordinary were the people there, both friends and like-minded strangers. As we think about the possibilities of publishing today we need to take into account the various aspects of publications that exceed the publication itself. Artists' books and publications from the 1960s and 1970s offer models of how publications bring us into contact with the world, opening up opportunities for collectives, events, and actions. If we are to understand and reactivate these models in the present we can't be satisfied with fetishizing books as collectors items or antiquated curios; we need to think about how the activities of editors, designers, artists, writers, and, not least, readers create

meaningful and worthwhile experiences, whether on or off the page or screen. → Gwen Allen, "The Artist as Bookmaker"

我一直都很喜歡藝術，其實從高中開始我就會一直在網路上找國外的藝術和設計資訊。我以前有點像是科技迷，有段時間很迷蘋果電腦，也會在網路上看國外的討論，甚至找類似蘋果申請專利的資料、電信局通過什麼東西那種討論，每天看的就是科技、藝術、設計，好像從那時候開始建立自己對於作品的認識品味和資料庫。一直到回台灣加入「空場」後，才瞭解原來台灣也有那麼多不同類型的作品，也才正式進到這個領域。

請繼續談談「strategy」這部分。以你的經驗來說，在企業管理裡談的「strategy」和在藝文場域裡的「策展」的連結是什麼？也請談談最初策劃籌備「草率季 Taipei Art Book Fair & More」的過程？

我覺得蠻有關係的。以策略的觀點來說，你不管做什麼事情，一定會有你未來想要達到的目標，那個目標不見得是透過一個展覽可以達到，甚至可能是帶狀的。這對我後來在做藝術策展的影響是，我不會把單一的展覽當成終點，而是把每個展覽看成現階段想達成的短期目標。例如在「空場」的時候，我知道大家在藝廊或美術館空間的展覽都做得非常好，這也是在那些場域應該達到的價值，但如果是在「空場」，我們可能還需要想想這樣的替代性空間如何和在地脈絡產生連結。我覺得我的目標和角色比較在於，可以怎麼讓這些藝術家的影響力擴大、怎麼讓這些藝術作品對社會帶來反思、怎麼跟藝術圈以外的人溝通，等等。

這也是一開始為什麼會舉辦「草率季」的動機。我覺得台灣有一群人很有原創精神，他們可能是做小誌、把刊物當成作品來做，像是自己靈魂的延伸。我很珍惜這種作品的原創性，所以也會想可以用什麼樣的方式，擴大每個人的影響力。

「草率季」從 2016 年到現在也陸續舉辦幾屆，請談談對於藝術書展和市集這些活動的想法和觀察？

這其實也是回到我自己的興趣。除了藝術家的作品，我也很喜歡看以「藝術家」為主題的書，例如看到藝術家的手稿、藝術家對於創作的想法等等，讓我覺得藝術家好像變得更立體。從這樣類型的書籍裡，好像可以挖掘更多藝術家展覽之外的面向。

所以我也開始想台灣的藝術出版狀況。如果我們能讓藝廊也重視每次展覽的出版、藝術家有經費可以做自己的出版品、或甚至有策展人幫大家整理這些東西……如果可以累積越來越多的話，對於這個產業也會蠻有貢獻的。

最開始策劃「草率季」，一方面是從「空場」當代藝術家的角度出發，另一方面是希望讓更多人能認識當代藝術的作品。但是以藝術家來說，實際上參與的情形有點不一樣，因為大家基本上沒有太多自己的畫冊，或是展覽時候做的出版品大部分也不是以販賣為主。所以草率季的目標就是看看我們自己比較茁壯的時候，能不能提供藝術家足夠的條件

To devise a business structure in which the publications

are affordable and their value determined by what one might get out of owning them, rather than from reselling them. → Tauba Auerbach,

“Diagonal Press Mission”

出版自己的畫冊、甚至當經費更多的時候，能不能讓藝術出版品的整體品質越來越上升。

「草率季」第一年算是非常趕的開始成形，那時候動機比較急迫，因為「空場」的空間，房東要收回去，所以真的是在剩下來的兩三個月，重新思考還有什麼事想要做、但還沒做的。那時候在很短的時間內聯絡國內外出版商，把想像中覺得應該要有的藝術家、畫廊出版、小誌創作者、現場裝置表演等等拼湊在一起，讓整個活動以比較有衝擊力的方式處理。那年做完以後覺得很累，就在考慮隔年還要不要繼續。

第二年的時候，想一想覺得做這件事情真的很開心、好像有點貢獻，也想知道如果繼續發展會長成什麼樣子。加上第一年和台灣這些做小誌的創作者接觸之後，發現很多人能量蠻強、很敢表現、風格也很多元。所以就覺得如果要繼續做，應該要做出比較有台北或台灣的風格，目標是可以在國際被看見，用我們文化的多元特色和國際產生交流。

所以第二年「草率季」的設定就是台北的「Taipei Art Book Fair」，花很多時間向國外出版社自我介紹、邀請國外攤位來參加，那年也找建築師季鐵男老師、和現在「草字頭」的 Partner 餅乾來一起做空間。那時討論是覺得，在書展的架構下，其實我們可以控制的東西很少，雖然可以加一些裝置或表演，但還不足以成為一個巨大的共同創作。那如果以策展的角度來看，要做出一個可以代表整個 Art Book Fair 強大的精神體，會是什麼狀態呢？所以就開始思考在擺攤現場的硬體設備

和空間。

那次我們很瘋狂地給參展單位不同材料，例如斜的桌面、十雙筷子、一盒鉛筆等等……然後教大家怎麼用這些材料來固定書。當然對於參展的攤位來說，也許是第一次要面對這樣奇怪的擺設手法，但我覺得是因為在前一年舉辦的經驗，感覺大家都會隨機創作，也可以有這樣的嘗試。所以那次就有點像在我們先設定好的既有架構上，看看參展攤位可以怎麼把自己的元素加上去，用這樣的方式呈現台北很有機的特質。成果也非常好玩，有點像是到處可以碰到各種驚喜，現場的氣氛也很放鬆，大家可以隨意參觀交談。我覺得那次好像起了蠻關鍵的作用，很多國外策展人回去都有提到，後來幾次的「草率季」，國外的參展攤位就蠻踴躍。

「草率季」的英文名稱是「Taipei Art Book Fair & More」。請談談這個「& More」的主題設定？

第一年本來是叫「Art Book Fair & More」，第二年我們就在思考是不是能代表台北這座城市、能不能讓更多國際交流發生，所以改成「Taipei Art Book Fair」，後面又加上「& More」兩個字，讓每年又可以另外加上主題，例如後來的「& Sponge」、「& Mesh up」……這樣的發展。

有點像是訂一個主題，在這樣的大題目下又有點變化，或是邀請相關

單位的話，感覺蠻好玩的。

所以像第二年的主題是「草藥」，就覺得草藥這樣東西，在不同國家裡有，但在台灣又有些蠻獨特的部分，像是奇怪的草根、或是結合占卜等等。那次開始就覺得好像可以藉由這樣的方式，把台灣比較獨特的部分加進去，可能會是一個不錯的方向。不過其實主題方面，我覺得還可以發揮得更好，例如可以花更多時間規劃和溝通，這些也是以後我們會繼續努力的，也會準備一些和主題相關的素材，讓參展攤位可以自由取用，再以此做延伸創作。

談談對於「草率季」作為「台北」的城市藝術書展的想法？在規劃上如何選擇參展單位、又是如何設計展場空間和動線呢？

至於選擇攤位的方法真的很簡單。我不大管所謂的漂亮或是醜，我比較在意的是作品的原創性、有沒有個人風格、獨特性等等。這幾年發展下來，我覺得台灣創作者的風格越來越強烈、也越來越成熟和完整。最開始大家都還在摸索，作品裡可能會有些歐美、日本或是韓國的風格，但大概到第三年和第四年，年輕一輩的創作者幾乎都看不到什麼別人的影子。我覺得這件事是很好的，因為台灣本來就會接收到很多資訊，每個人的背景可能也不同。在這些作品裡，這種被消化過、又結合台灣本身的元素，我覺得蠻獨特的。

在空間設計上，每一年我們都盡量讓展場是有機的，在空間裡可以隨

The Ninth Task of the Publisher: Stand in the Market

To stay at the book fair stand for four days, and talk through all of them from morning 'til night with many different people, about many different topics: authors, designers, exhibitions, circulation figures, discounts, future plans, and political disputes; about temporary injunctions, reprints, paper varieties, and review copies. This is the market: a large self-manifestation of society. A place of exchange. And the publisher stands in the center. → Jan Wenzel, "The Twelve Tasks of the Publisher"

意穿越，甚至攤位和攤位中間有一些曖昧的 overlap。也就是說，空間其實不是很公平地在中間畫一條線，而是希望大家可以有交疊……在這種重疊的狀態，有時可能會爭吵、有時可能是變好朋友、或是可以一起想想辦法。像有一年是用紙箱和紙管當桌子，如果願意把這些物件串連在一起，兩個攤位就可以建立起另外一個層次空間。

我覺得這是草率季我最喜歡的地方，有 1/2 是大家帶來的作品，另外的 1/2 則是大家共同創作，一起完成整體的「草率」。我覺得這點蠻好玩。

我覺得每個城市的藝術書展的風格，都會因為主辦方、參展攤位，還有藝術書展裡的活動、表演、裝置等等，產生不大一樣的風格。但在看了別的國家的藝術書展後，也會讓我更用力的去想台灣自己的定位，^{-p.265} 例如怎麼讓參展單位發展自己的創意能力、怎麼讓不同的參展攤位和我們一起完成風格更強烈的組合體。

我覺得以台北來說，我們的串連部分很強。在氣氛上，相較於東北亞的日本和韓國，我們好像稍微放鬆一點，但又不像東南亞的泰國那麼鬆……我們好像剛好在鬆緊之間，可以掌握到一種韻律。另一方面也是台灣的自我認同很複雜，作為島國，我們喜歡往外看、接觸各種資訊，我們可以有很多彈性，例如在街道上的違建就透露大家在生活裡的各種變通方式……我覺得這些都讓我們很適合發展這種很自由的獨特性。所以希望「草率季」是一個可以讓大家發揮的場域。

我覺得台北這種類型的活動都蠻好玩的，因為有一群人喜歡做一些奇怪又前衛的事。像璽民的「小誌市集」就很好玩……「草率季」在第一年的時候我們也是找他幫忙，直接問璽民能不能推薦和介紹有趣的創作者。「傻瓜書日」也蠻好玩的，他們很會選作品。所以我覺得這有點像一種多元的存在，跟台灣一樣，每個人都有自己認同的、和想表達的風格，很有層次。「小誌市集」讓人感覺很 rock、「傻瓜書日」有種歐式前衛的感覺，那「草率季」想表達的，會是比較大型的共同創作，創造一個共同交流的機會和精神力。

當然，這種共同創作，一年一起做一次就夠了，平常大家還是各自發展自己的。也許在五年以後回頭來看，可以比較清晰的看到每一年大家 -p. 315 一起創造的軌跡。

2019-11-29



傻瓜書日 Fotobook DUMMIES Day

林君燁

「傻瓜書日 Fotobook DUMMIES Day」由創作者林君燁與劉兆慈於 2018 年共同創立，強調影像自出版的市集暨線上書店。2019 年發起《閱讀東南亞》計畫，執行東南亞自出版的田野踏查，以創作者視角紀錄正在發生的東南亞攝影與自出版面貌。

| fotobookdummiesday.com

A photobook is a book that is being viewed

because of the photographs inside. In the world of photography, photographic books are widely referred to simply as photobooks, which is why this is the term of choice adopted here. Of course, you can treat any book that contains photographs this way. However, even though someone might appreciate, say, a cookbook for its images, most people would probably look at it specifically because of its recipes. Unlike most books, producing a photobook begins with the photographs; everything else, which might include copious amounts of text, is added later. → Jörg Colberg, "Introduction, What Is a Photobook?"

「傻瓜書日 Fotobook DUMMIES Day」是由你和劉兆慈共同創立的，兩位都是創作者，請先簡單介紹自己，也談談你的作品關注的是什麼？

我之前是在布拉格影視學院的攝影研究所唸攝影。那邊的學制比較不一樣，是以師徒制和工作坊為主，也還保留了一些比較傳統攝影的部分，例如用大相機拍照。我自己的作品，是透過書和投影的方式，討論照片和讀者之間的關係。之前做的攝影書《Ageing Object》是刻意藉由置換及編排觀者所見的影像物件和文字，讓觀者感受圖像閱讀的各種拉扯。

兆慈大學在南藝大、研究所在倫敦，因為我們兩個人都以書作為創作載體，所以一開始我們其實是一起賣書、參加市集。我個人的想法是，攝影放在當代的架構來看已經質變了，有時很難判斷這算不算「攝影」，也不想用很窄的標準來思考攝影。所以後來舉辦「傻瓜書日」時，我們的設定是「影像×自出版」，就是找我們有興趣的，有趣、適合用影像體現的題目，「為什麼這個題材適合以影像處理」、「這樣的影像又適不適合用書來呈現」……這些問題對我們來說是比較重要的。

談談最開始規劃「傻瓜書日 Fotobook DUMMIES Day」的契機？

其實最開始是 2017 年我和劉兆慈都剛回台灣，那時候我們兩個蠻閒的、時間很多，想說那不然來試試看賣書，就先從我們兩個做的書開始販售。一開始我們到處擺攤，去了「台北國際書展」，也去「牯嶺

The cultural status of printed media is extremely dynamic right now, but it also goes back and forth. I would describe the book of today as a medium that has been liberated from the need to transport information. → Bernhard Cella, “...more real than art—The art of assembling”

街市集」。但一直有一種自己和其他攤位有點不大一樣的感覺。創意市集裡，很多攤位是插畫、漫畫、或是插畫搭配文字……相對來說我們這樣做影像書的好像比較少。像市集那樣的地方，如果東西和旁邊攤位差距很大，基本上就有點難賣，我們又覺得自己做的東西「不可愛」，跟市集現場有點格格不入，所以就想我們能不能創造一個更容易出現自己讀者的環境。如果我參與一個市集，裡面有我想逛的攤位、又有我感興趣的書，那應該很棒。另一部分是我們之前都在國外，其實不熟台北的影像和獨立出版的場景，像「下北沢世代」這些我們都沒有經歷過。有些本地影像創作者的作品我們很喜歡，就想說如果可以創造一個環境，在賣我們自己的書時，旁邊也都是我們喜歡的創作者的書，這樣好像很不錯。

其實就是從這樣很簡單的原因開始，只不過是我們想做一個和自己作品調性比較像的書市集。我們邀請的創作者，像陳藝堂等等，都是我們本來就在注意、也很喜歡的。但因為我們知道的人也沒有那麼多，一開始是從「Lightbox」、「朋丁」等等地方找我們覺得調性比較相符的作品，然後再請該創作者也幫我們推薦另一個創作者。基本上我們是設定「影像」和「自出版」這兩個範疇的交錯，但沒有特別強調攝影書。「傻瓜書日」的英文名字「dummies」指的是「樣書」，也可看作一本書冊還在視覺實體化的實驗階段，其實藝術書有很多形式，不管是 artist's book、photobook、zine，我覺得這些差別都是形式上的，在本質上都是一種自出版。所以我們的活動不特別界定出版物的形式，

Photographically illustrated publications, photographers' books, photobookworks, or just photobooks have become increasingly popular in recent years and occupy a central place in contemporary photography. Despite the crisis of the publishing industry and the rise of the eBook, more photobooks than ever before are produced, read, traded, and collected. Independent publishing and self-publishing of books—as well as fanzines—have become a phenomenon that has had a considerable impact on contemporary culture. → Moritz Neumüller, “By the Book”

What do Benjamin Franklin, Thomas Paine, Alexander von Humboldt, Edgar Allan Poe, Mark Twain, George Bernard Shaw, Rudyard Kipling, Gertrude Stein, Upton Sinclair, D. H. Lawrence, Ezra Pound, and T. S. Eliot have in common? They were self-publishers. This list could be enlarged with an endless number of less prominent names, and I only mention them to disperse a common assumption, that self-publishing is an option for authors who are not good enough to be taken on by established publishers. Artists publishing their own books face a predicament: while self-publishing is often considered to be the confession of failure, the artist's book itself seems to epitomize the perfectly autonomous, self-determined work. → Joachim Schmid, “From My Skull”

只要和題目有切合就好。

我們有興趣的是和「影像自出版」相關的，而不是嚴謹「攝影」規範下的作品。會做這樣的設定，其中一個原因是台灣用純粹攝影做獨立出版的創作者不多，如果把範圍限定在攝影，好像有點難找到足夠的質量和人。另外一個原因是兆慈本來就是念純藝術，不是念攝影，本來她對這部分的興趣就是更廣的，而且攝影在當代的架構下，已經有很多變化了。所以我們比較在意的重點，還是在於「為什麼使用書作為影像的載體」、「這個影像有沒有適合用書這種形式呈現」這些考量。

「傻瓜書日 Fotobook DUMMIES Day」目前舉辦了兩次以「影像×自出版」為主的市集活動，請分享 2018 年在台電大樓站附近的 Another Brick 舉辦的經驗？

我們是用做計畫的方式來做市集。第一年開始要舉辦傻瓜書日時，是以「半策展」的方式，我們先列出一個自己想邀請的創作者名單、再請對方推薦其他攤位，第二年才開放 open call 找其他和主題切合的攤位。那時候來擺攤的大概有 30 個左右，可以分成兩種類型，一種是創作者本人、另一種是獨立出版社。第一年我們是辦在台電大樓附近的酒吧「Another Brick」。最開始找地方時，因為我們比較不喜歡白盒子空間，也不想做把作品掛在牆上的形式。那時候就想，如果可以找一些現成的場所，例如社區公園、或甚至溫州街區那些老畫廊，在「傻瓜書日」的

The “death” of the physical book has been widely predicted, but this seems only to have spurred a new interest in making books on the part of photographers. → Gerry Badger, “Between the Novel and the Film: A Brief History of the Photobook”

那兩天，把原有空間暫時性的變成另一個場域好像很有趣。後來找到「Another Brick」，因為交通很方便，又有現成的桌子可以使用，我們就直接帶自己的書去給對方看，跟對方提議。

其實也是第一次做「傻瓜書日」的經驗，我才發現，在市集的現場，讓創作者和讀者親自接觸是很重要的事。對於賣書的人來說，遇見自己的讀者是很有趣的事情，而且讓創作者們互相認識也很重要，平常這些人也不一定有機會聚集在一起。 - p. 261

另外就是在做自出版的時候，會面臨到最主要的問題，就是印刷。如果是用數位印，可能不一定可以印到符合你想要的品質，例如想做到 offset-print 的程度，費用可能就很貴，少量印刷有時候又找不到人幫你印。所以我們就想到一個集合創作的方式，讓大家去 7-11 印。好不容易聚集了喜歡的創作者，我們很想藉由「傻瓜書日」跟這些創作者一起做些什麼，而不只是辦一個有觀眾來逛街的市集。第二個原因是覺得「7-11 影印」這個題目很有趣，和自出版的文化很有關聯，台北又到處都是 7-11，很好找。所以我們就邀請擺攤的創作者一起在現場聯合創作，先設定一人要提供幾張彩色、幾張黑白頁，大家抽空各自去便利商店印，然後直接把這些圖像貼在酒吧牆上當場編輯，隔天現場裝訂、現場賣。出來的成品《試刊號〇》我們都蠻喜歡的，後來販售的狀況也蠻好，算是當時收入之一。 - p. 263

Today, the photobook has never [redacted]
 [redacted] been in quite such rude good health. That is to say, almost every photographer of
 [redacted] ambition wants to make photobooks. A noted book is a calling card, and can
 successfully launch a career, so most are willing to pay for the privilege of publishing, if necessary.
 → Gerry Badger, "Between the Novel and the Film: A Brief History of the Photobook"

In conclusion, the artist's publication is an object by an author who is no longer unique,
 the work is not signed, distribution is reinvented for every object, the roles of artist, graphic
 designer, author, editor, and collector are sometimes played by the same person, the management
 is collective, and the content is not specialized. Despite the variety of dispositifs and practices,
 four constants seem to unite these publishers classified as authors:

// The extension of the artistic practice to its derivative activities: curatorial, editorial, and
 [redacted]

2019年「傻瓜書日 #2」在台北當代藝術館對面的眾樂 Lab 舉辦，也請談談第二次辦活動的經驗，以及其中「共同創作」的部分？

第二次辦「傻瓜書日」時，我們涵蓋的範圍好像又更擴散，原則就是：「影像為主體」、「獨立出版」、「自出版」。第二次出現的攤位感覺更多元，來參加的攤位、或是來逛的人，好像年齡層也更低。和第一次相較之下，「傻瓜書日 #2」那幾天來的專業觀眾性質更廣泛，除了創作者之外，也有雜誌編輯、設計師等等。

辦完第一屆傻瓜書日後，我們也去了東京藝術書展在銀座的前導藝術書市集。那個活動不用入場費，如果主辦方喜歡你的作品，你就捐出十本書作為攤位費，書被放在自動販賣機裡，觀眾只要在現場填表單，販賣機的後台就會有人選書，書會從販賣機裡掉出來。我們覺得這種方式很有趣，因為在做「傻瓜書日」時，我們想做的是比較公眾性的活動，如果收入場費的話，觀眾可能會覺得是來看展覽……但我們比較希望對方是來閱讀和買書。所以那時候我們就在想可以做什麼樣的事，讓觀眾可以間接付費、但又可以接觸到平常不會看的影像書。後來想到台灣人真的太信星座了，我們就在現場做一個看星盤、畫畫心理測驗的特別活動，一天找來有攝影相關背景的占星師、一天則請藝術家倪瑞宏打扮成觀世音來幫觀眾做測驗，現場觀眾可以付費進行星座占卜、心理測驗，他們兩位再依照個別星盤、心測結果挑一本書給觀眾。

另外就是共同創作的部分。因為「傻瓜書日 #2」在台北當代藝術館對

distribution, and collection- and research-related.

// The challenging of cultural borders by establishing relations between previously isolated artistic and scientific domains: poetry, literature, sound, visual arts, video, digital art, architecture, graphic arts, social sciences, etc.

// The creation of editorial teams as networks based upon intellectual proximity and language, and increasingly less so on geography.

// The invention of an economic model defined by the distribution that is characteristic of each publication, the suppression of inventory (through print on demand, co-editions, established fan networks, etc.), the organizations of events for dissemination. → Sylvie Boulanger, “The Phenomenon of Micro-edition: A Silk Road”

How on earth am I going to be able to make a photobook?

The first thing you must do is demystify the idea of the photobook. As soon as you demolish every single convention about what a photobook should be, you will free yourself to dream up something new, exciting, and—most important—completely doable.

[...]

The question here should really be: how on earth could I not make a photobook?

→ Bruno Ceschel, “Self Publish, Be Happy Manual”

面，所以把該屆《試刊號一》題目定為「什麼是當代（攝影）？」，我們給參展的創作者一個工具箱，裡面放很多東西，例如相機、google「當代攝影」會出現的照片等等。在現場就用像馬拉松的方式，把工具箱輪流下去一組做 20 分鐘，最後再把大家做的東西重新編輯，直接在現場複印販售。

除了兩次市集活動，「傻瓜書日」也參與座談、讀書會等討論，也請分享這方面的經驗？

第一次舉辦市集之後，我們也開始做網路社群。我們想要延續做跟「自出版」和「影像」的相關討論，「傻瓜書日」一直比較像是一個創作計畫，並沒有打算籌組一個空間或是書店。加上後來兆慈離開台北，在這樣的狀況下，把計畫重心放在線上比較靈活。那時候也有做線上書店，主要是辦完「傻瓜書日」發現了很多很棒的本地作者的自出版，感覺應該大家集合起來賣，畢竟那時還沒有專門在賣影像自出版的平台，有這樣的管道不只可以賣東西，也可以讓創作者知道彼此正在做什麼。現在社群變得更開放、在網路上更容易彼此連結，對獨立出版確實是有幫助。有可能會連結到更多觀眾，甚至可能會超過同溫層，*-p. 153* 不過幅度可能還是有限。

除了市集和線上書店之外，我們也做不同的討論和展覽，這好像比較像是我們想做的事。那時候「不只是圖書館 Not Just Library」找我們

合作，基本上他們是找不同單位在圖書館入口處的空間裡做展覽。那時候我們覺得可以用「閱覽室」作為展覽形式來討論什麼是一本「傻瓜書」。展覽期間，我們也舉辦兩次活動，一次是在愚人節，找來小誌的創作者「毒草 Toxic Weeds」路熙，和藝術家創作書推廣平台 -p. 27 PAPER MATTER 的蔡胤勤，用類似讀書會的形式，大家在現場分享 -p. 157 自己覺得「有點奇怪的影像書」。另外一次則是找了待過攝影藝廊、經營「二手舍」的 Amanda 和藝術書出版社「waterfall」的小 8，專門 -p. 105 針對攝影書的「編輯」做分享。其實比起書展，我們可能更想針對自出版和攝影做深入的討論。

2019 年你們開始做「東南亞踏查計畫」，談談這個計畫的想法和發展？

最開始的原因是我們在參與不同國際藝術書展的經驗中，發現很少看到東南亞創作者的書。我們在討論傻瓜書日線上書店選書的時候，聊到也許可以有「東南亞書系」，但發現除了新加坡的研究者莊吳斌之外，有規模整理出來的資料好像有點少，所以想自己去現場看一下。

這個計畫我們是用國藝會的補助來做田野調查，題目是探討東南亞的 -p. 73 攝影書和自出版。我和兆慈用城市做定位，兩個人分開進行，她去了曼谷和馬尼拉，我去了印尼雅加達、日惹和越南胡志明市，我們就是用很 mapping 的方式在網路上找人，到了當地透過創作者介紹，再用地毯搜索的方式做串連，拜訪東南亞不同做書的影像創作者、藝術家

組合、獨立空間和書店。

我們發現東南亞各國之間的差異性蠻大。例如在印尼，因為國內市場能量很大、內部報導攝影社群連結強，不但產生很多的藝術家組合「art collective」，該地的獨立出版社、創作者也對積極去海外販售較沒興趣。而有些國家有審查問題，例如泰國不能做直接指涉泰皇的內容，共產國家越南審查制度則很嚴格，所以自出版相對難做。在東南亞，攝影書在這十年間慢慢有越來越多人做，但國家之間尚沒有太多聯繫。我們做完比較靠近的一些中南半島、菲律賓、印尼等國家，發現東南亞的攝影、出版相關歷史資料常常連結到新加坡和香港，香港也曾經是東南亞印刷的集散地。此行的東南亞影像與自出版的調查我們將部分資料整理成前導刊物：《觀看的一種方式：以攝影書與自出版閱讀東南亞》，但還有許多田調訪談尚待整理中，希望可以在 2021 年底做完、發表。我覺得我們始終是以很創作者的角度在看這些事情，很多時候不過是挑選我們自己會喜歡的書。

2019-11-20

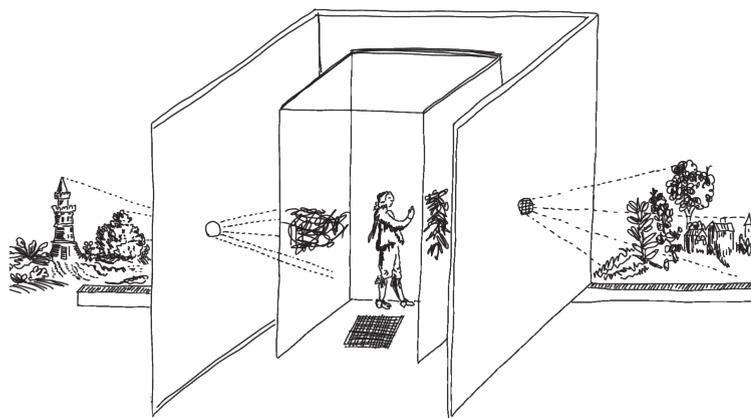


Photo ONE 召集人、攝影家

沈昭良

2019年起於台北國際藝術村舉辦「Photo ONE」（台北國際影像藝術節），由攝影家沈昭良擔任召集人、亞太連線藝術有限公司主辦。活動邀集國內外的專業創作者、學者、評論家、策展人、研究者、出版者以及畫廊經營者，提供對攝影趨勢、創作、評論、出版、市場等知識與經驗的交流。

沈昭良，攝影家，2001年首度推出《映像·南方澳》系列專輯，其後陸續出版《玉蘭》、《築地魚市場》、《STAGE》、《SINGERS & STAGES》、《台灣綜藝團》等長篇攝影著作。作品內容聚焦現實環境中的社會地景與生命處境，並透過攝影進一步行程問題意識，建構思考與對話路徑。[shenchaoliang.com]

| photoonetaipei.com

圍繞在書的周圍的某種神聖性——在我們文明的背景裡，書 ██████████ 總是被供在聖壇上；作者與讀者之間的特殊親密性——「超文本」的概念勢必會擾亂這種關係書本的「封閉性」，以及顯然與此相關的某些閱讀方式。→ Jean-Philippe de Tonnac, 《別想擺脫書》

Until the early 1990s the photobook was, in the museum ██████████

██████████ context, still “often only used as a supplementary and explanatory document, yet seldom appreciated as an independent medium.” → Anne-Katrin Bicher, “Please Browse!: Notes on Exhibiting the Photobook”

From photography’s beginning, various inventors sought to combine photography with ink, enabling photographs to be printed in conventional printing presses. Some of the methods initially developed were as cumbersome as handmade prints, but in 1890, a small, roughly made book appeared, containing both photographs and lithographs printed in ink. Jacob Riis’s *How the Other Half Lives* (1890), published in New York by the Danish-born emigré, introduced the half-tone plate, ██████████ which became the basis for all photographic book printing prior to the digital age, and marked the beginning of photography as a mass medium. → Gerry Badger, “Between the Novel and the Film: A Brief History of the Photobook”

請先簡單介紹自己，也談談在創作當中持續對於「攝影書」的關注？

開始關注攝影書這件事情，嚴格講起來是我開始準備第二本攝影集《玉蘭》的時候，《玉蘭》是2008年出版的。大概在2000年左右，我開始有機會接觸到比較主題性質的攝影集，因為我自己原先在新聞界工作，會注意跟報導寫實有關的攝影集，再加上自己拍攝的主題要進到「做書」的階段，也會想要了解別人怎麼做。所以即便當時的資源和資訊有限，我因為要做自己的書，在學習上和興趣上都需要翻閱、參考攝影書。後來開始慢慢觸及到一些不同類型、不同做法，這些都分別回應到內容或議題本身，開始變成是很有趣的擴散，也讓我在既有或已知的限制下，知道更多透過攝影展現的可能性。我就這樣慢慢拓展到其他的領域、也慢慢搜集，愛買一些攝影書……有點中毒的狀態，越來越著迷。

那個年代的台灣整體而言還是以紀實攝影為多，感覺是在2010年之後，我開始準備做《STAGE》的時候，出現更多更當代的、帶有觀念的作品，也會看到比較新的 documentary，是更議題性、更社會批判，不是那種古典的人道關懷。那樣的作品改變了一種形式和語法，我也在那個風潮裡受到一些啟發。

另外就是，我覺得我們對攝影的討論還是來自於西方。西方在資訊、出版、傳媒、言說方面挾帶了大量的資源，形成一股力量，這個力量被嵌入在各種類型語法、甚至形式審美方法中，像是「它這樣跟你講



一旦攝影這隻精靈從瓶中釋放出來，塔爾波特（William Henry Fox Talbot）及競爭對手便紛紛設法讓照片能夠印在書頁上。問題是印刷一直是二元工藝：不是有浮凸表面或凹陷線條，就是有匯集墨水的蠟筆斑點和沒有蠟跡的空白處。→ Keith Houston，〈善用化學產生更精緻的圖像：平版印刷、攝影與現代書籍印刷〉



The photobook occupies that deep area between the novel and the film. → Lewis Baltz

是有意義的」，或是「可以這樣看」。

過去幾年，來自西方的這種視覺表現或言說，也到達了飽和、或是有點反覆出現。這也提醒西方以外的創作者們，去思考跟他們自身更貼近的內容可以是什麼，有沒有可能在西方人所發明的攝影媒材基礎下，找到更合適、更精準能回應自身所處狀態。所以慢慢地，有更多創作者回到他們自己的文化脈絡和歷史軸線，從土壤裡面尋找跟世界連接 - p. 265 或是對話的可能。我覺得作為亞洲的創作者，我也應該有這樣的認識或警醒。我們要不斷透過我們的作品或書寫，去面對或是減緩來自西方的沖刷。

請談談 2019 年策劃「Photo ONE」的契機和想法？

「Photo ONE」的活動，我是受委託的召集人，背後是由三個畫廊老闆組合起來的「亞太連線藝術」負責，最開始是他們覺得攝影是趨勢，想支撐攝影平台的建立。特別在創作端，如果能夠扶植好的創作者、協助他們發展穩定，將來也可能跟市場或商業結合，才有機會。我覺得能夠創立比較好的環境，是創造雙贏的一個方式。

這個活動基本上涵蓋多重意義，是攝影節、雙年展、商展這種 FAIR 的綜合，裡面包括 Portfolio Review、Photo Talk，包括 Photo Fair。在 Photo Fair 裡面除了賣 photobook，我們也可以賣 prints。第一屆我們還做了 outdoor screen，放了寇德卡（Josef Koudelka）的紀錄片，用類

Anyone can take pictures. What's difficult is thinking about them, organizing them, and trying to use them in some way so that some meaning can be constructed out of them. That's really where the work of the artist begins. → Lewis Baltz

似藝術節 event 的方式來辦。

所以為什麼要打造「Photo ONE」這樣的平台，主要是希望能創造更直接、更有機的循環。例如我們培養好的創作者，然後有好的展覽、展出的單位，讓藝廊或商業出版社願意出版、甚至收藏這些創作者的作品。這時候就會有收藏家進來、有讀者進來，讓這個產業有相對的循環。那循環會帶動什麼呢？會帶動設計、帶動印刷，接連帶動到通路、書店……就有可能因為這樣的付費循環，形成一個穩定的產業。

「Photo ONE」的活動包括三個部分：「專家面對面 (Portfolio Review)」、「攝影市集 (Photo Fair)」、「攝影講座 (Photo Talk)」，請談談這些活動的設計和思考？

我在 2009 年發表《STAGE》之後，開始在各地有展出學習的機會，也因為這樣參加一些不同的攝影節、雙年展，甚至為了去了解他們在做什麼，我自己帶著作品到西班牙或韓國參加 Review，有些地方叫「Portfolio Review」，有些改成比較中性叫「Meeting Place」。那時候我就覺得這樣的一個面對面的 meeting 很好。

所以在「Portfolio Review」部分，因為我看過很多不同的地方，各自擷取這些經驗裡的 know-how。具體的作法就是，我們先邀請國內外的策展人、評論家和資深的創作者，然後開放報名讓人來參加 Review。在 Preview 的時候我們已經先檢視這些來報名的創作者，是不是有在相

A good photo gives a special view of reality—not just reproducing it, but adding something new.

→ “From Upheavals and New Beginnings:
Reports from the Photobook Workshops”

對的水平之上。基本上常見的有兩種，一種是已經準備好的人，在找展覽、出版、或是連結機會，另一種是朝向專業發展的、正在準備中的人，可能在創作過程中有一些需要修正的考量，想聽聽不同的建議。我們同時也從這些參展的作品裡挑選「Best Portfolio Review」，在某些狀況下也會有「評審團特別獎」。主要是希望能夠面對不同的專業人士，提供專業的平台，讓這些人可以繼續前進發展。

其實這幾年我們也透過這個平台，成功的讓我們國內創作者參加國外的攝影節、展覽、或是在國外出版商業攝影集，甚至包括清里攝影藝術美術館對於年輕作品的收藏等等。但最重點的前提還是：作品要好。

另外，就是關於「語言」的部分。我們在國外，為了溝通上的方便，大部分都是用英文溝通。但在「Portfolio Review」裡，我們會把各種語言標示出來，比如說我會講中、日文，有些人會講中、英文，有些人會講中、法文，或是我們外國的 reviewer 來，他會講法、德文，法、英文，我們就標示出來。安排到跟他 review 的人，可以自己準備對應的語言，不會全部是英文。

我覺得語言的使用代表某種價值跟思考方式，我們希望語言裡面所隱藏的價值判斷或思考方式能夠開放。所以我們找的國外 Reviewer，不會絕對都是英語系國家，也會找來自東南亞、日本、韓國等等，因為他會代表那個國家或是文化所培育出來的見解看法或生命經驗，帶給我們的 feedback 會不一樣，相對也會更多元。我不確定這樣的東西能

不能帶來討論上的火花、或者是意外的養分，但是至少我們把這樣的資訊釋放出來，除了有更多選擇性之外，也讓不同語言體系的價值跟思考，能夠在那個場合有展示的機會。不用大家都強迫用英文去思考，某種程度上也是一種公平。

那在「Photo Talk」部分，我們就是在很有限的資源下邀請國內外知名的策展人或評論者，請他們自己訂題目，讓台灣的觀眾能近距離、更直接聽到這些訊息。之前談過的題目包括法國戰爭和歷史與攝影的關係、或是影響日本現代攝影的 Provoke、或是講述中國大陸攝影節的創立與成長過程等等……這些題目都有很多不同的經驗值得大家參考，是一個很好的經驗或歷程。另外，在「Photo Fair」活動，有新出版的攝影集和絕版攝影集，除了出版社、書商、書店之外，去年也有很多來自日本、韓國、中國的攝影創作者帶自己的書來參加，積極主動的和台灣做連結。這事情也提示我們，很多人是這樣做的……不是你的書去展覽，而是本人到那裡去，真正的把那種臨場感帶過去，讓不同的攝影愛好者看到很多新的創意，也可以看到來自各地的創作者，如何透過攝影集進一步完整呈現創作內容。

也請談談自己的創作。從「攝影作品」轉變為「攝影書」的過程中著重的部分是什麼？作為攝影藝術家，如何思考展場空間中呈現作品、與在攝影書中呈現作品，這兩者的關係？

The qualitative wealth of the arts is not only in its aesthetic strategies and qualities, but also in its negotiation with public space. → Ruth Gilberger, “Aesthetic Experience—How Does That Work?”

首先我會去想這個主題是不是發展到一個階段，可以開始進行整理了。可以開始的時候，我們就會進到不同層次的編輯工作，從海量的照片裡慢慢篩選、篩到一個階段才開始試著做出敘事的架構，可能是線性、-p. 243也可能是非線性的。之後再開始做微調，甚至在拍攝上做增補，進一步來想整本攝影集應該長什麼樣子，例如開本、翻閱形式、編輯策略……然後討論到印刷、製作、設計，讓整個越來越具體。例如《Singer & Stage》（歌手與舞台車）是一個經書狀態，一面有「舞台車」作為台灣文化肖像，一面是「歌手」作為人的肖像，把不同的肖像概念做對應，同時也把古典的黑白對應到鮮豔的彩色，讓這個反差能夠拉開。

因為我們的工作都比較 long-term，不可能最開始就想到要怎麼做。長時間的工作其實對創作來講是有幫助的，那個幫助就是你在改變、這個對象在改變、或整個產業甚至更大的面向在改變。這種三方的各自或相互之間的改變，對於創作來說是有機的發展，我覺得很有趣。例如我們在拍《STAGE》的時候，最開始我是拍歌手跟舞台的那種很純粹的肖像、很類型的，後來發覺其實把環境帶進來更好，我就把這樣很多元多樣的舞台車，定在台灣的寫實環境裡面。這樣能提出更有力的主張，是一種文化性。當一定的數量累積出來，就會呈現視覺上的某種張力。像這樣的東西，我覺得一開始在拍的時候並不是很清楚，要拍一段時間，一兩年、三四年，慢慢就會發覺「當時我在現場為什麼沒有看到這件事情？」。有時候就是當下真的沒看到啊，它明明在那。其實就是需要不同的機緣做修正，還是在一個固定的規範裡，在-p. 243

“As I understand it, exhibiting is not an end in itself; an exhibition shouldn’t be an end, but rather an opening for something.” → Lars Willumeit, “Why Not...Gather Together?!—Imagineering the (Un-)becoming of Photography as Arenas and Communities of Collective Meaning-Making and Collaborative Agency”

細節裡做變化。

那從攝影展覽和攝影集的角度來看，就有點像是變成句子或是文章。但是書的流通終究比展覽好，我覺得書還是很重要，我如果有一筆經費，我就先做書，不會先做展覽。所以我有很多書做了都沒有展覽，^{-p. 115}等以後有機會、有預算再說。

這也回應到我說在過去的十年或是更久，攝影集是一個顯學，把具體的空間濃縮在攝影集。它是一個展場，也是一本書的概念。在這個基礎上，它就有很多的設想可以進來，包括書的開本、設計的風格、編輯的想法、印刷規格、使用的材料、裝幀的方式……。^{-p. 245}這些東西都需要更貼近到議題或內容本身，這樣就豐富攝影集的可能性。攝影集不再只是一個類似畫冊、專刊、或型錄的形式，它變成是一個有生命的、甚至更有機的作品，也更能接近作品本身。

2019-11-20

參考資料 Reference

文獻

Borsuk, Amaranth. *The Book*. MIT: Cambridge, 2018.

Company, David. "The 'Photobook': What's in a name?" , *The Photobook Review* #007, *Aperture*. Winter, 2014.

Castleman, Riva. *A Century of Artists Books*. New York City: Museum of Modern Art, 1994.

Cella, Bernhard. Findeisen, Leo. & Blaha, Agnes (eds.). *No-ISBN on Self-Publishing*. Vienna: Salon für Kunstbuch, 2017.

Ceschel, Bruno. *Self Publish, Be Happy : A DIY Photobook Manual and Manifesto*. New York: Aperture, 2015.

Colberg, Jörg. *Understanding Photobooks : The Form and Content of the Photographic Book*. London: Taylor & Francis Ltd, 2016.

Darnton, Robert. *The Case for Books: Past, Present, and Future*. New York: Ingram, 2010.

Di Bello, Patrizia. Wilson, Colette. & Zamir, Shamoan. *The Photobook : From Talbot to Ruscha and Beyond*. New York: Taylor & Francis Ltd, 2012.

Douglas, Jane Yellowlees. *The End of Books—Or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor: University of Michigan 2000.

Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.

Eaton, Timothy. *Books as Art*. Florida: Boca Raton Museum of Art, 1991.

Gilberger, Ruth (ed.). *The Photobook in Art and Society: Participative Potentials of a Medium*. Berlin: Jorgis Verlag, 2020.

Gilbert, Annette. *Publishing as Artistic Practice*. New York: Sternberg, 2016.

Grafton, Anthony. *Codex in Crisis*. New York: Crumpled, 2008.

Herschendand, John & Rogan, Will. *The Thing The Book: A Monument to the Book as Object*. San Francisco: Chronicle, 2015.

Houston, Keith. *The Book : A Cover-to-Cover Exploration of the Most Powerful Object of Our Time*. New York: W.W. Norton, 2016.

Levinson, Paul. *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*. London & New York: Routledge, 1999.

Ludovico, Alessandro. *Post-Digital Print. The Mutation of Publishing since 1894*. Rotterdam: Onomatopoe, 2014.

Lyons, Joan (ed.). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, UK: Visual Studies Workshop, 1985.

Lyons, Martyn. *Books: A Living History*. LA: J. Paul Getty Museum, 2011.

Neumüller, Moritz (ed.). *Photobook Phenomenon*. Barcelona: RM Verlag SL, 2017.

Parr, Martin & Badger, Gerry (eds.). *The Photobook: a History*, Vol. 1,2,3. New York: Phaidon, 2004, 2006, 2014.

Rastenberger, Anna-Kaisa & Sikking Iris. *Why Exhibit? Positions on Exhibiting Photographies*. Fw Books: Netherlands, 2018.

Phillpot, Clive. *Booktrek: Selected Essays on Artists' Books (1972-2010)*. Zurich: JRP Ringier, 2013.

Pichler, Michalis (ed.). *Publishing Manifestos: An International Anthology from Artists and Writers*. Cambridge: MIT, 2019.

Thoburn, Nicholas. *Anti-Book: On the Art and Politics of Radical Publishing*. Minnesota: University of Minnesota, 2016.

Wilkie, Theresa. Carson, Jonathan & Miller, Rosie. *Photography and the Artist's Book*. UK: MuseumsEtc, 2012.

Ian Sansom, 王惟芬譯, 《紙的輓歌》 (*Paper: An Elegy*), 聯經出版, 2014。

杉浦康平, 楊晶、李建華譯, 《亞洲的書籍、文學與設計》, 北京: 三聯, 2007。

杉浦康平, 李建華、楊晶譯, 《造型的誕生》, 台北: 雄獅美術, 2000。

夏目房之介, 潘郁紅譯, 《日本漫畫為什麼有趣》, 新星出版, 2012。

Keith Houston, 吳焯聲譯, 《書的大歷史: 橫跨歐亞大陸, 歷經六千年, 認識推動人類歷史的最強知識載具》 (*The Book: A Cover-to-Cover Exploration of the Most Powerful Object of Our Time*), 台北: 麥田, 2019。

Umberto Eco、Jean-Claude Carrière、Jean-Philippe de Tonnac, 尉遲秀譯, 《別想擺脫書》 (*N'esperez pas vous débarrasser des livres*), 台北: 皇冠, 2010。吳雅凌譯, 廣西師範大學出版社, 2013。

圖片

p. 8 | Jost Amman, *Printing Office* (from 'Staendebuch'), 1568.

p. 26 | László Moholy-Nagy, *Der "Übermensch" oder der "Augenbaum", Malerei Fotografie Film*, 1927.

p. 44 | Nicolas de Larmessin, *Habit d'imprimeur en lettres (The Printer's Costume)*, 1680.

p. 60 | *Loverin's Historical Centograph and Slate*, 1876.

p. 82 | Jost Amman, *The Bookbinder*, 1568.

p.104 | Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine del Capitano Agostino Ramelli*, 1588.

p.122 | 宋應星, 《天工開物》, 1637。

p.140 | *North French Hebrew Miscellany*, (King Solomon reading), 13th-century.

p.156 | *Artforum*. volume 2, number 9. March 1964.

p.174 | Matthias Huss, *La grant dance macabre*, 1499.

p.190 | Paulo Kreutzberger, "LXXVIII. *Pictura*", *ORBIS Sensualium Pictus* (by Iohannes Amos Comenius), 1658

p.218 | Paulo Kreutzberger, "XCVIII. *Museum*", *ORBIS Sensualium Pictus* (by Iohannes Amos Comenius), 1658

p.234 | Paulo Kreutzberger, "CII. *Geometria*", *ORBIS Sensualium Pictus* (by Iohannes Amos Comenius), 1658

p.250 | Jan van Vliet, *Almanac of Breda*, 1664.

p.266 | Vertical rotary press invented by Augustus Applegarth, 1846.

p.284 | Jost Amman, *The Printer's Workshop*, 1568.

p.302 | Athanasius Kircher, *Camera obscura*, 1646

無論如何，20 世紀的視聽記憶若真的在一場電力大故障中消失，我們還總是有書。

→ Jean-Claude Carrière

編 著 | 朱盈樺
審 校 | 沈裕昌
協 力 | 李汶諭
設 計 | 簡伯勳

出版發行 | 製菓部
地 址 | 桃園市大園區民生路 107 號
網 址 | chuyinhua.com/book-phenomenon
聯絡信箱 | chuchuhua@gmail.com
印 刷 | 佳信印刷有限公司
出版日期 | 2021 年 6 月
ISBN | 978-986-06639-0-7

特別感謝 | (依字首筆畫序)

江家華 沈昭良 林安狗 林君燁 周武翰
邱璽民 紅 林 柏雅婷 倪和孜 章芷珩
張紋瑄 陳依秋 陳曉朋 曹良賓 黃廷玉
黃偉倫 智 海 路 熙 蔡胤勤

現象書寫 - 視覺藝評專案計畫

贊 助 |  國 | 藝 | 會
NCAF

 | 文心藝術基金會
WAF | Winsing Arts Foundation

閱讀筆記 : Book Phenomenon/ 朱盈樺編著 .
-- 桃園市 : 製菓部 , 2021.06
324 面 ; 12.8x18.2 公分
ISBN 978-986-06639-0-7 (精裝)
1. 書史
011.2 110008422