

作為魔法咒語的版畫：陳曉朋的版畫日誌

文 | 簡麗庭

一、版畫日誌：從書到展覽

黃宏德：「畫畫是打香腸，思考畫畫是灌香腸。」我想，書寫畫畫是烤香腸吧！

——陳曉朋¹

近期，陳曉朋將部落格《版畫日誌》裡的文章整理成書，並與她的相關作品匯集成一個同名展覽。書中收錄了她近十年（2013-2023）的寫作，包括關於藝術、版畫、創作的思索、展覽評論，以及身為藝術家、藝術教師、藝術競賽評審、藝術家書籍（artist's book）收藏家的雜感。事實上，陳曉朋一直是積極寫作的藝術家，從 2005 年開始，她已經陸續出版了《神奇拼圖》（2005）、《我的墨爾本》（2008）、《繪畫筆記》（2009-2014）、《作家系列》（2013）、《彩色書》（2018）、《小鹿圖》（2020）等文字集。在此次《版畫日誌》中，中文標題和英文翻譯之間的差異則凸顯出了陳曉朋的寫作意圖：實際上本書的主題可說是某種 *Printhology*（版畫學），只不過它並不是結構完整、層層推衍的論述，而是類似於古代哲人寄思想於對話、書信、短語、隨筆之中，通過「日誌」中多樣化的文體和幽默的筆調來思考版畫。

對陳曉朋而言，藝術家生產論述似乎是很必要的，雖然她有時會質疑「為什麼藝術家要會寫論述，藝評家卻不用會畫畫？」²然而她的工作態度，卻緊緊跟隨那些「很能寫」的藝術家。她曾寫道：「不知道為什麼？我所欣賞的藝術家都是作家中的作家，例如：蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）、馬勒維奇（Kazimir Malevich, 1879-1935）、海利（Peter Halley, 1953-）、貝確勒（David Batchelor, 1955-）、吉立克（Liam Gillick, 1964-）等人。」³

這種藝術家即作家、藝術家自己生產論述的狀態，可說是藝術家建立其專業性、甚至「行業標準」的重要手段。歷史中最早的藝術寫作者往往就是藝術家，他們提出了對於重要案例的觀察與論述、工作的邏輯與方法，以及品味的優劣判斷，雖然他們的寫作往往帶有主觀甚至偏狹的成分。因此，藝術家對於藝術史、哲學的閱讀和書寫，和藝術史家、哲學家的作法有所不同，可說是自成一格的知識生產。如同策展人科爾克·瓦內多（Kirk Varnedoe, 1946-2003）對於紐約現代美術館（MoMA）的「藝術家的選擇」（Artist's Choice）展覽計劃的解釋，美術館之所以邀請藝術家為其藏品策展，是因為「我們必須認識到，現代藝術傳統的關鍵之一，就是藝術家對其同行和前輩作品的創造性反應。」⁴

¹ 選自作品中的文字，「打香腸」是一種台灣夜市文化中的彈珠台賭博遊戲，獎品為香腸，故名。陳曉朋，《我好想變成一個作家 I》（2013）。

² 陳曉朋，〈陳曉朋出版〉，《版畫日誌》，<http://printhology.blogspot.com/2014/10/blog-post.html>。（最後更新：2014.10.12）

³ 陳曉朋，〈陳曉朋出版〉。

⁴ “Artist's Choice,” MoMA, <https://www.moma.org/calendar/groups/19>（引用日期：2022.08.16）

由此回到陳曉朋的寫作與創作，兩者關係之緊密，顯然是因為她不願將創作視為一種本能的、內在世界的投射，而是將創作視為思考的過程，寫作亦然。對她來說，創作和寫作之間並不是一種平行關係，不是鳥類和鳥類學之間的關係；也不是古典的意義上的類比關係，不是「詩畫同律」（*ut pictura poesis*）中文學和繪畫互相比擬的關係；而是交錯的、相互詮釋、互為支持、互為衍生的，正如我們在《版畫日誌》的文字集和同名展覽所選的作品中可以觀察到的現象。

二、作為創作與寫作對象的版畫

歷史上很多偉大的藝術家都創作了版畫。
可是只做版畫能夠成為偉大的藝術家嗎？

——陳曉朋⁵

源自於陳曉朋求學時期的版畫專業背景以及後來的版畫教學經驗，使得「版畫」經常成為她創作或書寫的對象，同時也是她批判與思辨的對象。版畫作為一種講究工藝順序的學科，有著許多約定俗成的慣例與技法，不免導致了某種技術主義。然而技術的追求並不同於藝術的追求，有時只是新瓶舊酒罷了，藝術家實則需要通過作品來闡明所選擇的技術和所欲表達的藝術之間的關聯。如同陳曉朋所觀察到的：「和攝影、陶藝所遇到的問題一樣，使用這些媒體的創作者過份著迷於技術的追求，忘了藝術才是創作的核心與價值所在，而即使關注技術，似乎也很少人將重心放在材料學和藝術本質關係的研究上。（……）如果技術就可以處理的問題，事實上根本不是一個真的問題。」⁶

因此，陳曉朋談版畫，必然隱含著對於「何謂版畫、何謂藝術、版畫何以做為藝術」等本質的探問。《藝術的重量》（2014）可說是她處理版畫概念的經典案例，在這兩件一組的作品中，一邊是木刻版，另一邊則是木屑裝在標本瓶中的照片。從字體的選擇、排版的方式、到標本瓶的標示與拍照的視角，都盡量抹去手工的質地，即使木刻版的背景也盡量採取同方向的、密度相當的刻痕。這種對於手操作痕跡與表現力的克制，顯現出她對於「何謂版畫」，以及觀念純粹性的追求。

然而，版畫的工藝與技法以及它在媒體歷史中的定位，使它不僅僅關聯於藝術，還涉及複製、出版、造紙、圖書等概念。因此，版畫儘管因為其創作環境、教學境況、技術主義等現象而顯得相對保守，然而對陳曉朋來說，版畫卻連接上更廣闊的創作領域。她曾指出：「今日的版畫介於圖像（1）和影像（2）、藝術（3）與技術（4）之間，可謂四不像。這種什麼都不是的狀態，回應了版畫做為一種中介媒介的本質，而這也是版畫媒介（*Print Media*）和其他創作媒體明顯差異的地方。」⁷

⁵ 陳曉朋，〈大哉問〉，《版畫日誌》，http://printhology.blogspot.com/2014/06/blog-post_15.html。（最後更新：2014.06.15）。

⁶ 陳曉朋，〈版畫問題〉，《版畫日誌》，<http://printhology.blogspot.com/2016/03/test.html>。（最後更新：2016.03.01）

⁷ 陳曉朋，〈版畫媒介〉，《版畫日誌》，<http://printhology.blogspot.com/2015/12/blog-post.html>。（最後更新：2015.12.31）

這種強調版畫本身的多方關聯，可說是一種論述和創作上的觀念化策略。這種策略有別於兼容多種形式的整體藝術（total art work）或跨界藝術（cross-art）的思路，而是針對版畫概念的釐清與建構，並以此為中心的向外連結。因此它的結果或許仍是跨領域的形態，但究其原因不是為了效果上的整合，而是因為版畫觀念足以覆蓋到其他的學科領域。因此，版畫對於陳曉朋來說遠不只是一種形式，更是某些狀態的描述或隱喻，比如她曾在〈杜象的版畫，版畫的杜象〉一文中，將杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）的作品與人生境遇類比於版畫，敏銳地指出杜象早夭的姊姊與同名的妹妹之間、杜象自己與其女性化名蘿絲·瑟拉薇（Rose Sélavy）之間、作品的原件與複本之間、系列作品的親緣性，乃至於饋贈作品的習慣等，與「版畫」涉及的本尊、分身、版、重製、複製、複數、系列、禮物等概念的微妙連結。⁸

這些觀念反應在陳曉朋的版畫作品中，使她關注於如何為她的生活隨筆（地圖、筆記等）或繪畫作品創造分身，以及這些分身與本尊的形式差異，而非版畫技巧與材料效果所引發的情感共鳴或表現力。比如《安德森牧場：數饅頭》（2011）的圖像來源於她藝術駐留的時間地圖，《黑暗圖》（2015-2016）的版畫翻印自她的地圖與手稿，《我的畫廊 I：都一樣嗎？（畫廊圖 / 畫畫廊）》（2016）則是如同作品的目錄，將她的《我的畫廊》系列作品以微型的單色圖像的方式分類並排版。

三、擴張中的版畫

除了版畫形式之外，版畫概念也被陳曉朋延伸於其它媒材。她對版畫概念的解釋是廣義的，她並不從形式的角度看待版畫，而是關注其方法論的普適性。比如「影印」（copy）和「列印」（print）這兩個數位版畫的術語，就被衍生作為創作方法的關鍵詞：「影印（……）是指以現有資（材）料為參照，重新組合、整理創作思維，進行有系統的延伸（衍生）發展；列印（……）是指運用超越環境條件限制的方法工作，有效推展感知和思考的狀態。」⁹

換言之，影印（複製）可以追溯自現成物（readymades）與挪用（appropriation）的傳統，通過引用與參照來工作，從而建立一條與前人作品對話的途徑；列印更接近於對既有體系的跳脫，可說是對典範的質疑或解構。前面提及的版畫的「四不像」狀態，則為這些方法提供了豐富的試驗場，陳曉朋將與版畫相關的諸領域相連結，使得版畫的概念得以在其中不斷試探。

比如從版畫連結到印刷，再關連到文字、文字遊戲、以及文字的造形課題。在《徐冰是我的好朋友》（2013）中，陳曉朋將「中國」兩字，以繁體中文、簡體中文，並參考了徐冰的「英文方塊字」的字體所拼寫的「Chung Kuo」（「中國」的威妥瑪拼音），以及由漢字筆畫的幾何化形成的色塊等四種形式，組成兩兩對照的畫面。凸顯字體間的、語系間的轉譯，以及文字與圖像、乃至於圖像識

⁸ 陳曉朋，〈杜象的版畫，版畫的杜象〉，《版畫日誌》，<http://printhology.blogspot.com/2022/08/blog-post.html?m=1>。（最後更新：2022.08.05）

⁹ 陳曉朋，〈影印和列印〉，《版畫日誌》，http://printhology.blogspot.com/2020/08/blog-post_28.html。（最後更新：2020.08.28）

別的完形心理學等課題。

這種對文字和文字遊戲的興趣也反應在作品的命名上，比如在《艾尼西系列 II：來自阿森若夫的垃圾郵件》系列作品中，標題中的「艾尼西」(Anihc)是「中國」(China)英文拼寫的倒裝，「來自阿森若夫的垃圾郵件」(Spams from Asomrof)則是「來自福爾摩沙的地圖」(Maps from Formosa)各別單字的倒裝。作品中也同樣處理了圖像的識別，比如《最後面的：點點的與連連的》(2021)通過圓點的相對位置與中國主要城市的地理分佈相對照，來識別中國地圖；以及文字與圖案化的關係，比如《表面上的：顧名的與寓言的》(2021)以及《表面下的：條碼的與密碼的》(2021)中，分別是排列過於緊密和長寬比變形到幾乎難以閱讀的文字，而如同圖案或條碼。類似的概念也出現在《超級藝術》系列作品中，文字被依照筆劃區分成不同色彩，筆劃間的明度差異使得這些文字更顯破碎而接近於圖案。

又比如，從版畫連結到書籍與藝術家書籍，這其中又包括了許多對於藝術案例的回應，比如《獻給那些藝術家的禮物》(2014)一共包括了十個向其他藝術家、視覺文化案例致敬的圖像。另一些藝術家書籍則是關於文字與造形之間的思考，比如《彩色書》系列作品。並且陳曉朋經常將自己的作品反覆應用於書中，比如《畫廊集 I：該有的顏色》和《畫廊集 II：一樣的臉色》，便以藝術家書籍的形式再製了她的《台北系列 II：我的畫廊》系列繪畫作品。

藝術家書籍有時也做為引用或連結向其他領域的手段，比如《當代雕塑二十招》(2018)是一本幽默的雕塑技法書，內容包括自己拍攝的照片和引自網路的「眼圖」，總共二十張圖片，並分別對應上一種雕塑方法的文字說明。隨後這本藝術家書籍被進一步轉製成其它作品，包括將書籍、裝書的信封、以及海報並置而成的裝置作品《三美圖》(2019)，以及運用 3D 列印技術將書中的圖片「還原」成立體作品的《二十件當代雕塑》(2020)。版畫的概念因此在陳曉朋手中不斷擴張，它不僅能夠對版畫約定俗成的傳統提出質疑，也能夠作為一個廣泛的連結，而通往其他的創作形式。

結語：作為觀念藝術的版畫

概念往往是歷史性的，「版畫」概念亦然。版畫從作為一種複數的圖像生產工藝，從複刻藝術到自身成為藝術，從記載經典到自身成為經典，已不再能夠簡單地定義了。事實上，版畫如同其他的藝術形式，都面臨概念的擴張與轉變。類似於「素描」(disegno)在文藝復興時的處境，從徹尼尼(Cennino Cennini, c.1360-c.1427)論述中的描繪技藝，逐漸被賦予了設計、規劃、科學甚至造物的神聖意涵。如同藝術史家迪迪—于貝爾曼(Georges Didi-Huberman)所描述的，文藝復興後期的瓦沙里(Giorgio Vasari, 1511-1574)已然對素描有了新的想法，雖然作為藝術家的他深知素描的技術成分，然而他反轉了徹尼尼的概念，「從素描作為實踐(drawing as practice)歸於素描作為觀念(drawing as concept)」¹⁰

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a certain History of Art*, John Goodman Trans. (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005), p.81.

如同觀念藝術專注於關於藝術的概念，陳曉朋關於版畫概念的討論，也標示著她試圖將版畫視為一種觀念藝術。因此，廣義的版畫概念在她的創作與書寫中有著相當明晰的路徑，它是藝術、技術、圖像、文字之間的交叉口，也是影印、列印作用的所在。如果對瓦沙里而言，素描是個魔法咒語（**magic word**），「因為它具有一字多義、對偶的、無限的可操作性。」¹¹那麼對於陳曉朋而言，她的魔法咒語或許就是「版畫」。

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a certain History of Art*, p.80.