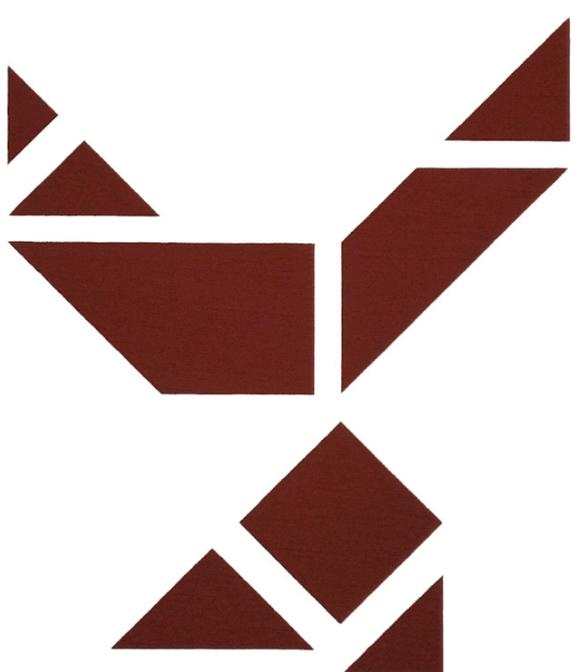


小
鹿
圖
XIAOLU TU

A stylized deer logo composed of dark red geometric shapes. The head is formed by a large downward-pointing triangle with a smaller upward-pointing triangle inside it. The body is a large downward-pointing triangle with a smaller upward-pointing triangle inside it. The legs are formed by two large downward-pointing triangles, one on each side, with smaller upward-pointing triangles inside them. The tail is a large downward-pointing triangle with a smaller upward-pointing triangle inside it.

陳曉朋 2020
SHIAU-PENG CHEN

▲ 親愛的鹿

創作自述 | 陳曉朋 03

■ 指鹿的人

觀念是個好東西：「小鹿圖」展覽與陳曉朋的創作 | 簡麗庭 07

圖書作為思考系統 / 路徑：《小鹿圖》的陳曉朋 | 蔡胤勤 11

● 我的斑比

紅皮書 (1999–2002) 16

綠皮書 (2007–2009)

藍皮書 (2010–2014)

黑皮書 (2003–2005)

白皮書 (2007–2010)

彩色書 (2015–2020)

神奇拼圖 (2005) 18

陳曉朋作品選集 2000–2005 (2005) 20

我的墨爾本 (2008) 22

繪畫筆記 (2009–2014) 24

過渡 / 映射 (2010) 26

我的格蘭菲迪 (2011)

時間中的時間 (2012)

陳曉朋檔案 (2015)

指鹿圖：我的台北 (2017)

獻給那些藝術家的禮物 (2014) 28

藝術家尋找自己的禮物 (2016) 30

畫廊集 (2017) 32

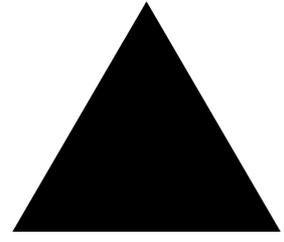
彩色書 (2017) 34

彩色書 (2018) 36

當代雕塑二十招 (2018) 38

STUDIO 116 BOOKS 40

小鹿圖 (2020) 42



親
愛
的
鹿

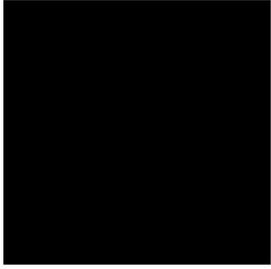
創作 自述

陳曉朋

本次個展《小鹿圖》和自己前幾次個展的命名一樣，有著一語雙（多）關的意義。鹿在東西文化都作為理想的象徵，「小鹿」取其新鮮、活潑狀態的意思，就像清晨的露珠「曉露」，用來代表這些平常不會被視為創作主體，但和我的創作思考有著密切連結與重要啟發關係的藝術家書作品。而進行藝術家書的創作，也像是走在一條看似狹窄，實能通往廣闊目的地的悠遠「小路」上。

《小鹿圖》展出素描書（集）、展覽書（畫冊）、文字書（集），以及藝術家書共四種形態的藝術家書作品。我特別為這次的《小鹿圖》個展創作一本同名藝術家書《小鹿圖》，它在概念上有點類似導覽書，一本介紹我所創作的藝術家書的藝術家書，這當中帶有書中書的意味。《小鹿圖》一書內容包含序（創作自述）一篇、書評（藝評）兩篇，以及展出的書（藝術作品）的創作思考記錄。《小鹿圖》這本書同時作為這次個展和之前的書的導覽書。

《小鹿圖》個展在藝術家書籍文獻庫（台北）展出，文獻庫的收藏提供延伸閱讀與我的書內容有關的書，以及我受到影響的藝術家所創作的書，它既是白盒子，也不是白盒子，又超越白盒子，是個得以擴張展覽內容及想像的理想空間。藝術家書籍文獻庫同時作為圖書館與美術館的概念，和上述所提的書 / 作品、導覽書 / 藝術家書、序 / 創作自述、書評 / 藝評、作家 / 藝術家…等有著「杜象的姊姊與妹妹」雙重身分的狀態，也是我覺得藝術家書創作耐人思考與尋味之處。



指鹿的人

觀念

是個好東西：
「小鹿圖」展覽
與陳曉朋的創作

文 | 簡麗庭

可愛的小鹿／曉露

在陳曉朋最近的個展「小鹿圖」中，延續著2016年的個展「指鹿圖」以「指鹿」諧音「指路」的命名模式，這次則以「小鹿」諧音「曉露」，按陳曉朋自己的說法，乃是取其「新鮮、活潑」之意。如果「指鹿圖」隱約回應著亞瑟·丹托（Arthur Danto, 1924-2013）對於《布里洛箱》（*Brillo Box*）的評述，認為藝術品的同一性無法由感官辨別而必須求助於論述，乃至於當代藝術的觀念與作品外觀的不同步現象，使得我們必須「指鹿為馬」去論述它，那麼「小鹿／曉露」或許顯示出某種超脫了爭論「是不是藝術」的豁達心態，從這角度來說，它確實新鮮活潑，甚至稱得上可愛。

「小鹿圖」另一點可愛之處在於它的小巧和親切，展品全是書籍，展覽地點也不在白盒子中，而是在「藝術家書籍文獻庫」這樣一個收藏與推廣「藝術家創作書」（*artist's books*）的機構。這當然與藝術家創作書這個藝術門類及其概念密切相關，而具有一種在精緻藝術與工藝美術之間、在高藝術與低藝術之間遊移的自由特質。然而，陳曉朋並不只是展出藝術家創作書，按照她自己的分類，展品包括四類書籍：「素描書（集）」、「展覽書（畫冊）」、「文字書（集）」，以及「藝術家書」。

這些分類可以直觀地理解，「素描書（集）」是素描圖稿與圖像化的思考過程；「展覽書（畫冊）」即展覽圖錄；「文字書（集）」是一些以文字記載的藝術思考，但是這些文句經常流露出刻意的對偶或空缺，它的形式更像是詩、偈語或隨筆；「藝術家書」則是正經八百的作品，從內頁到裝幀無不經過仔細的考量。比如《獻給那些藝術家的禮物》（2014）就有盒裝、單頁裱框兩種版本；《藝術家尋找自己的禮物》（2016）是和藝術期刊合作的平裝本別冊；《彩色書》（2017）是一系列沒有內文只有色彩的精裝本套書；《畫廊集》（2017）和《藝術家尋找自己的禮物》收集自己過去的繪畫作品並運用部分元素重新編排製圖而成；《當代雕塑二十招》（2018）則是一本圖文對照的小冊，用戲謔的方式重構了雕塑的概念。據說，陳曉朋也將推出一本和這個展覽同名的藝術家創作書《小鹿圖》，這是一部關於之前做過的書及本次展覽的導覽書。

然而，這些類別之間的界線可能是模糊的，除了某些展覽畫冊之外，陳曉朋總是將對於形式的思考灌注於她所出版的書籍中。比如她把《神奇拼圖》（2005）放在「文字書（集）」這個類別，但是她在訪談中談到這本書原本是有其形式課題的：「《神奇拼圖》總共有24篇文章，在最原始的版本中，無論篇幅長短，每篇文章都排在一個頁面中，它算是我第一本藝術家創作書。」¹

¹ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，《Paper Matter》1（台北：Paper Matter，2019），頁15。

雖然「小鹿圖」是一個「書展」，但我們可以超越書籍的侷限來談論陳曉朋的作品。事實上，她無論使用何種形式，其創作始終圍繞著幾個關鍵概念，包括文字的使用、藝術史或視覺符號的參照、收藏與編目、以及藝術家的多重身份。這也是接下來的討論方向。

文字的使用

有一個笑話：「負負得正，所以一對非法移民到美國的夫妻，生出來的小孩是美國公民。」

我想，我對文字作品的高度興趣，應該來自於我的缺乏語言及寫作天份。

——陳曉朋²

對於「小鹿圖」的文字使用的最初印象，是一種同音字代換的戲法，這一方面有其文化背景：比如台灣大眾媒體經常使用同音字作為文章或影劇作品的中文翻譯標題；另一方面，現代漢語本身的讀音特徵又相當容易操作這種同音字的代換，比如清末民初的語言學家趙元任（1892-1982）著名的同音文〈施氏食獅史〉和〈季姬擊雞記〉等案例。從這角度來看，也許我們不應該糾結於「小鹿」究竟是不是意指「曉露」，或是「小路」、「曉路」、「小露」等其它的同音字組合，而是從方法論的角度留意陳曉朋對於創作過程中的文字使用。

粗略地劃分文字在其作品中的角色，主要有四種方式：

第一種是在作品標題下功夫，儘管其作品經常流露出抽象繪畫的外觀，然而不同於抽象繪畫常用的編號或無關內容的作品標題，陳曉朋選用的標題往往具有至關重要的意義，甚至，標題就是其作品不可分割的形式，它與造形元素相結合，從而引發意義的連結。比如《彩色書系列》（2017），由於所有內頁都是沒有文字的色紙，因此對於色紙安排的邏輯只能通過每一本書的標題來理解。

其二，陳曉朋有時也將文字視為現成物，直接轉製於作品中，比如《墨爾本系列》（2007-2008）作品中運用的地圖、圖表中的既成文字。

其三則是將文字視為圖案，將字形幾何圖形化，比如《中國系列》（2008-2014）中的若干組作品，「中國」兩個字分別以繁體、簡體，以及向徐冰（1955-）的英文書法致敬的字體呈現。

其四，也是陳曉朋最常使用的策略，是將自己的寫作引入作品中，同時選用某些適當的形式。無論是書籍、版畫或其它媒介，文字內容並非孤立的，它總是有相匹配的形式作為支撐。比如從《神奇拼圖》（2005）以來的藝術家創作書，以及使用數位版畫的《我的格蘭菲迪：五個W一個H》（2011）、數位版畫加絹印的《作家系列》³（2013），以及《艾尼西系列》（2018）中的若干作品。

² 陳曉朋，〈文字4〉，《繪畫筆記》（新北市：STUDIO 116，2009），頁10。

³ 《作家系列》中的作品在翻譯之初基於種種考量，將「作家」英譯為 author 而非 writer，雖然後來在一些私下的討論中，陳曉朋覺得或許 writer 更為貼切，但因為作品已發表也就不便更改了。我們則是從 writer 來理解較為準確。

藝術史或視覺符號的參照

延伸而來的討論是，假如陳曉朋的作品中有這麼明顯的文字運作，它們與抽象繪畫的關係又是什麼？面對內容與形式的傳統關係，或者更直白地說是文字和圖像之間的關係，古典主義者可能會尋求某種「畫如是，詩亦然（*Ut pictura poesis*）」的類比，抽象藝術家可能會乾脆捨棄以繪畫去表達文字內容，低限主義者可能會聲稱所見即所得。

對於當代藝術家來說，一方面不能單純回歸古典，用簡單而天真的方式在繪畫中置入內容；另一方面，「純粹的」繪畫似乎也可以想見其結局。因此當代藝術如何在文字與圖像間形塑新的關係，如何為繪畫這個漸形枯槁的形式中添加柴火，成為能否持續保有繪畫動力的關鍵。其中，從一百年前「現成物」（*readymades*）、「自動技法」（*automatism*）問世以來的質疑未曾停止過，藝術家似乎得透過引入外部的力量、節制自己的表現欲，使其內容表述不會淪為自說自話。

從這個角度來說，陳曉朋的作品同樣借用了外部的力量，通過抽象繪畫的外表偷渡、包裹了某種觀念化的創作，實則她所描繪的內容往往有所依據。藝評家林宏璋曾以「特洛伊木馬」⁴來形容這種創作方式，指其作品「佯裝」為抽象，然而面對繪畫本身的耗竭，實則通過「參照」（*reference*）的方式引入外部資源。藝術史家陳貺怡也以「基圖」⁵來說明陳曉朋繪畫的圖像來源，總是有外部的地圖、圖表作為參照，儘管有些參照可能只對藝術家本人有意義。

因此熟悉藝術史的、或者對某些視覺經驗敏感的觀眾，總是可以從陳曉朋的作品中發現那些挪用（*appropriation*）的趣味。那些陳曉朋引用的藝術家和圖像可以列成一串豐富清單（數量太多此處就不列舉了），當然這些選擇是比較主觀的，包括深刻影響她的幾何抽象、低限主義與觀念藝術家的作品、她展覽過的藝術機構的商標，以及她駐留過的城市的地圖等。

收藏與編目

面對這些參照對象，陳曉朋的作品形式展現出具有收藏功能的容器性質。在書籍形式中，書頁本身就是固定尺寸的容器。陳曉朋一般將書籍作品編排成A4尺寸，因為「A4最接近一般對文件的認知」⁶，唯一的例外是《當代雕塑二十招》（2018），它配合展覽圖錄製作成小開本的手冊。在繪畫作品中，參照對象則是造形調整後被放置在畫面的正中央，畫面邊緣則是特定的米色壓克力彩顏料繪製的邊框，這邊框也成為她標誌性的風格。

另一方面，陳曉朋有意識地將作品系列化，並且為作品進行編目。比如《我的畫廊I：都一樣嗎？（畫廊圖／畫畫廊）》（2016）這件作品中眾多排列整齊的小圖標，就是《台北系列II：我的畫廊》（2012-2016）中的作品的縮圖；《台北系列V：台北如實說》（2016）的兩幅分別印有中英文的版畫，就是整個《台北系列》的作品目錄。此外，藝術家創作書的作品也經常衍生自繪畫作品，比如《獻給那些藝術家的禮物》（2014）中

⁴ 林宏璋，〈特洛伊之馬的肚子：陳曉朋的抽象畫如何說話〉，《現代美術》182，（台北：台北市立美術館，2016），頁111-117。

⁵ 陳貺怡，〈指鹿圖/指路途：解碼陳曉朋的台北地圖〉，《指鹿圖：我的台北》，（台北：大趨勢畫廊，2017），頁11-14。

⁶ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，頁17。

的圖像，來自於《墨爾本系列》（2007-2008）、《澳大利亞藝術圈系列》（2009）、《中國系列》（2008-2014）等若干作品的局部造形；《畫廊集》（2017）則是取材自《台北系列II：我的畫廊》。

這種作品匯編類似於杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）的《盒中博物館》（*Museum in a Box*, 1935-1941），不過對於陳曉朋來說，這個自我收藏、分類與再製的過程更像是一種循環，總是能從中衍生出新作品然後再置入收藏與分類中。

藝術家的身份

從陳曉朋對於文字的使用、藝術史或視覺經驗的參照、對於參照對象的再製、收藏與自我作品的編目、分類等創作特質中，我們可以看到她想像的藝術家身份是多元的。

比如在《作家系列》中的兩件作品，中文版的《我好想變成一個作家I》和英文版的《我好想變成一個作家II》，可視為她對於藝術家是否兼顧寫作的最直接的提問。因為在她任教的學校（或者今日藝術院校都有這種現象），藝術家被要求在創作之餘還能夠生產論述、能夠解釋其作品，「可是我們好像不會去期待一個藝評家，除了評論作品之外，還要會做創作。」⁷ 這個創作與寫作的問題或許在藝術教育上涉及制度的設計而仍有討論的餘地，但這個疑問顯然不能套用在陳曉朋自己。她曾私下談到，那些她所關注的幾何抽象和低限主義大師中，每個人都「很會寫」，因此，除卻作品標題的誇張語調，她應該真的想變成作家，她的作品也確實經常將寫作和創作融合在一起。

此外，她在參與「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」（2017）展覽時，曾提議做一個「展中展」，在展覽中策劃一個藝術家創作書的收藏展，展出她自己和收藏的作品，「那我就可以同時擁有策展人、藝術家，以及收藏家的三個身份。」⁸ 雖然這個想法最終因為顧慮書籍展示的耗損而作罷，不過我們可以看到類似於伊黛莎·韓德勒斯（Ydessa Hendeles, 1948-）的《伙伴（泰迪熊計畫）》（*Partners (The Teddy Bear Project)*, 2002）對於文物的整理與策展的企圖。對於陳曉朋來說，創作問題顯然是個觀念問題，收藏與策展與藝術品製作一樣能夠有效的提出觀念：「有時候一個人的選擇或收藏，其實就反映了他獨特的藝術觀、品味，以及價值觀，不過前提是要有足夠的收藏，這樣才能客觀的進行分類與討論。」⁹

最後，這個關於藝術家身份的討論並不是像1960年代的前衛藝術氛圍去討論「藝術家還能做什麼」，我們已過了那個藝術邊界不斷被質問的年代了。在陳曉朋的創作中，更重要的是她的創作方法論，通過作品的觀念化去包容她的興趣。類似於葛哈·利希特（Gerhard Richter, 1932-）藉由排斥風格概念與建立他的繪畫資料庫，使他可以悠遊於各種繪畫中；陳曉朋也透過廣泛地參照與收藏匯整，使她可以自由地當個藝術家、作家和收藏家。

⁷ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，頁 18。

⁸ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，頁 20。

⁹ 蔡胤勤、陳曉朋，〈藝術家訪談：陳曉朋〉，頁 20。

圖書

作為思考系統／路徑：
《小鹿圖》的陳曉朋

文 | 蔡胤勤

「藝術家書籍既不是藝術書籍（art book）也不是一本有關藝術的書（a book on art），它專注在書的形式構思且通常是由藝術家本人主導，當中包含一系列緊密有關的理念和／或影像的可攜帶式載體。」¹⁰ — Lucy Lippard

藝術家選擇以「書」作為創作格式，有時並非先以形式為出發，而是透過表達某種概念時，正好書籍是適宜的手段與媒介：陳曉朋創作的藝術家書籍（Artists' books）即是以此為依據，始自 2005 年的《神奇拼圖》，該書由 24 篇文章所組成，在原來的版本當中無論篇幅長短，每篇文章都具「自主性」（autonomy）地被安置在單一版面，將個人書寫的語言／文字序列地編輯（edit）在每個頁面容器裡，進而掌握了觀眾該如何去閱讀理解的佈局與動線；至此次與個展同名的新作《小鹿圖》（Xiaolu Tu），以導覽書／索引（index）的概念製成藝術家書籍中的藝術家書籍，一再展現其運用出版作為藝術實踐的企圖，以持續性的創作思考和書籍的形式及其象徵互為主體；不僅是陳曉朋的《小鹿圖》，更是《小鹿圖》的陳曉朋。

陳曉朋曾在筆者主編的藝術家書籍期刊（*Paper Matter Quarterly*）的訪談中提及對書籍結構的考量：「一本書在沒有翻開之前是一個長方體，打開之後形成一個立體空間，每一頁又是一個平面，這些平面可以創造實心的立體，也可以創造非實心的空間。書和它的展示含括了平面、立體和空間的三種型態。這也是我覺得有趣的地方，事實上少有作品能讓我們同時掌握平面跟立體的性。」具備上述思量書籍作為物件（book as object）的方式，再加上陳曉朋的版畫與繪畫兩者媒材的創作養成；前者的特性提供了複數性的技術思考，後者則是有關極簡、觀念藝術背景下的實踐，皆促成了圖書／知識系統與文字（語言）面向的關注，最終導向以藝術家書籍完成一系列文件／紀錄性載體的藝術踐履。

¹⁰ Lucy Lippard (1977), 'The Artist's Book Going Public' in "Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook" by Joan Lyons (1985), Rochester: Visual Studies Workshop Press, p.45.

當今全球範圍內的藝術界，正在崛起一股出版作為藝術實踐（Publishing as Artistic practice）的浪潮。舉例來說，美國藝術家 Tauba Auerbach 在 2013 年創辦 Diagonal Press 出版社，承諾「要設計一種商業結構，而其中出版物是可以負擔得起的藝術品，它們的價值取決於人們可能從擁有它們中獲得，而不是轉售它們。」同年（2013） Tauba Auerbach 亦受邀參加 MoMA 的「抽象世代：現在的印刷」（*Abstract Generation : Now in Print*）一展，展覽統整自 20 世紀初以來，抽象作為一種豐富多樣的形式語言和思想存在，展品側重於印刷媒體（書籍），突顯了抽象在過去十年中，書籍作為創作格式所發揮的關鍵作用。她提及書籍作為一種「洞察的容器」（vessel of insight）善於使用形式來探索和質問新的維度，同時，Diagonal Press 也具備 DIY 原則為基礎，而這些原則使得藝術家可以掌握、塑造從生產至銷售的整個製作過程，顯然是為了反抗藝術世界的內部運作模式而生。

藝術家成為出版者的模式在陳曉朋身上也同樣進行著，STUDIO 116 Books 是陳曉朋所成立的自出版單位，於 2005 年開始進行第一本作品的製作至今，其印刷方式視書的型態、出版數量和經費預算，以影印、絹印、輸出、平版等不同的方法印刷。如此，書成為一個完全自主而且獨立的媒材，它並非僅是某種藝術的載體，它本身就是一門藝術：「書的意義在於書的整體，而非其內容。也只有在這樣的情況下，書並不具有一個意義，他就是自己的意義；它並不具有一個形，它就是形。」¹¹ 這成為藝術家書籍演變的歷程裡重要的概念定義，除了基於「書」的生成邏輯與結構進行思考運用，獨立的藝術載體也是其作為一個藝術類別的重要表徵。藝術家書籍首重的是藝術家、作品與書本之間的緊密關係；不只重拾書的物質結構，即材質、形式外觀、與載體是紙的本性，也開啟影像複印技術下印刷品的潛力，誠如撰寫藝術史上第一本藝術家書籍專書的美國理論家 Johanna Drucker 所述：「藝術家書籍是一本原創藝術作品的書，而非先有作品後再製而成的書。」¹²

Jean Robertson 與 Craig McDaniel 兩位藝術史與理論學者合著的《當代藝術的主題：1980 年以後的視覺藝術》，將八零年代後的當代藝術分為八大主題來研究探討，並將藝術家書籍放置在「語言」（language）的章節：「一件書刊藝術品的體驗和普通書籍的體驗在某些方面相類似，但是前者通常為觀眾提供了更多和藝術互動的機會。……按照讀者自己的節奏翻閱書刊增強了這樣的描述性或再現性建構一種感覺體驗，即書是一種和時間相關的、私人的藝術形式。」¹³ 在此，翻頁之間，藝術家的觀念會以多種方式呈現出來，進而增加空間性（spatiality）的特徵，激發一個書籍空間充滿想望，是藝術家書籍概念生成的主因，書籍藉由藝術跳脫自身文件性功能的束縛，這部分的實踐在陳曉朋的《彩色書》（2017）與《畫廊集》（2017）藝術家書籍作品上展露無遺，前者將每一張頁面空間填滿成色彩的感官試紙，對應十二個自己所關注的四大主題：心情、政治觀、藝術與書，也開放觀眾／讀者找到屬於他們自己的感官寫照；後者則是「資源回收」了自己過去所描繪的畫廊「群像」，利用命名和雙關語來開畫廊和藝術家的玩笑。

¹¹ 陳曉怡（2007）。〈一個新的獨立藝術範疇—藝術家創作書〉。《藝術家的書：從馬諦斯到當代藝術》。台北：史博館，p.37。轉引自 Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997, p.10.

¹² Johanna Drucker (2004). *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, p.2.

¹³ Jean Robertson、Craig McDaniel 著（2012）。《當代藝術的主題：1980 年以後的視覺藝術》。南京：江蘇美術出版社，p.210。

另一方面，當代的藝術家書籍是基於大批量複製邏輯而創作的書籍型態的藝術作品，它們常採用最普通的紙張和平版印刷技術，將創作的重心放在藝術觀念而不是視覺傳達上，故我們可以觀察到陳曉朋的一系列藝術家書籍作品，使用低設計的姿態以突顯藝術概念的純粹。藝術家書籍另一個不同於一般書的層面，在於要求讀者不能僅以理性來看待，更需以全身五感作為察覺，有時，必須跳脫書籍本身的閱讀行為，以觀賞取代，才能找到隱藏於文字或影像背後的藝術家的意圖，上述特性在陳曉朋的《獻給那些藝術家的禮物》（2014）以及《藝術家尋找自己的禮物》（2016）這兩件作品的互文關係中可以看見其使用書籍特有的生成邏輯、結構及其移動、翻閱等行為來互補藝術的概念，並透過書籍的複數特質，發揮其民主性與普遍性的價值，邀請公眾在動態翻閱的過程中感受藝術家創作的內在歷程。

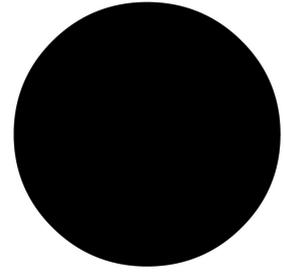
綜上所述，我們該如何定義一本藝術家書籍（Artists' books）？首先，作品必須是尊重書籍形式及其生成邏輯（或具有相似的書籍形態）的藝術作品；再者，它能不僅是作嫁於其他創作媒材或訊息，而是作為一件獨立完整的藝術創作；最後，藝術家自主地掌握從創作到出版配銷的全部流程與細節，並對其獨立的負責。此刻，書籍即成為一席濃縮時空的行為裝置，是實現烏托邦的理想媒材，也是藝術機制外的發聲空間。另一方面，書籍可被接觸的親暱性也是重點，其作為物質的同時也顯現了脆弱性，創作者透過物質想像來互補藝術的概念，藝術家書籍解構書本其誕生的義務，贈與頁面一對想像的翅膀，超越自古以文字承載的枷鎖，使其深具挖掘內在的存在意義，完整經驗藝術家所營造的五感及其觀念延伸，透過翻閱邀請讀者進入想像世界，探索作者創造的微型空間，兩者的身體介面反覆地在作品上融合與交會。

「讓藝術被呈現為令人信服的歷史：來自不同源頭的藝術複製作品可以組織在同一本書內，共同支撐一個具有詮釋意味的敘述，而這是藝術很少在博物館之外的真實環境中扮演的角色。」¹⁴ 英國藝術史學家 Michael Bird 如此描述書籍在藝術史中的定位。因此，這次陳曉朋的個展《小鹿圖》特別選在藝術家書籍文獻庫（Artists' Books Archive）展覽，展示素描書（集）、展覽書（畫冊）、文字書（集），以及藝術家書籍共四種形態的藝術家書籍作品，以及特別為了此展所創作的同名藝術家書籍：《小鹿圖》，三十多件的藝術家書籍作品與文獻庫裡的書／作品進行互文對話，從而產生新的意義與閱讀情境，在台灣藝術家書籍的創作發展中，陳曉朋對該媒材的持續性態度及其實踐，自成與個人創作思考與脈絡之間的格局視野，乃台灣少數專注在藝術家書籍創作的藝術家。

展覽策劃作為試探藝術概念的一種路徑，具備了現場的即時性與觀眾互動的能量，而以藝術家書籍所建構的展覽更是如此，在書籍形態及其生成邏輯的結構中，尋得與讀者／觀眾私密來往的溝通路徑，藉此媒介拓展創作脈絡的思考節點，與更廣泛的群眾進行智識與藝術上的對話；記憶術歷史巨擘 Frances A. Yates 曾形容：「記憶場所很像書寫用的蠟版或紙草紙，影像就像字母，影像的安置與次序就像手稿，憑記憶述說就像誦讀手稿。」¹⁵ 將物件持拿在手上，讓藝術的思考與想像流淌於指尖，在展場與書本的雙重語境中沉浸感受，一齊經驗、討論藝術家在時間、空間與動態溝通三者運籌帷幄下，所凝鍊出不同於其他創作媒材的感性部署：一件可以在任何地點、任何時間，無需電源、無任何空間限制的，無門檻的直接切入至公眾日常生活的「完全藝術」（Total Art）。

¹⁴ Michael Bird 著（2014）。《改變藝術的 100 個觀念》。台北：臉譜出版，p.49。

¹⁵ Frances A. Yates 著（2007）。《記憶之術》。薛絢譯。台北：大塊文化，p.19。



我的
班
比



紅皮書 (1999-2002) 、綠皮書 (2007-2009)
藍皮書 (2010-2014) 、黑皮書 (2003-2005)
白皮書 (2007-2010) 、彩色書 (2015-2020)

素描是一種經驗，也是一種體驗；可以藉由觀察、透過思考，也可以純然想像，它是腦中（抽象）想法視覺化的最直接表現。

素描有無限的表達形式，可以是慢慢長大的樹苗，也可以是短時間（數秒）完成的速寫；素描可以簡單，也可以複雜，如同草稿可能是一團野草，也可能是一片草原。

素描傳達色彩，可以是外在物理性的色彩、內在心理感受到的色彩，也可以是身體所察覺到的生理色彩。這些色彩呈現創作者對於描繪對象的觀察與溝通，它們是彩色的。

素描的結果是一種再現，也是一種記錄。世界上或許只有有效的記錄，沒有絕對客觀的記錄。然而即便是現實無效的記錄，素描過程中的身體感也能打開想像，成為有效的心理記錄。

二十年來的素描有很多不見了或被丟掉了，這些我想抓住不放的可能都有脈絡可循，找不到脈絡的至少也存有情感。它們最後成為一種文件，因為文件作為記錄也是一種素描的動作。

神奇拼圖

陳曉明
2005

神奇拼圖 (2005)

「神奇拼圖」的展示方式有三種：

- 一、線上瀏覽形態：將關於拼圖的二十四篇文章公開於網際網路，供觀眾在線上瀏覽 (<http://shiaupengchen.blogspot.com>)。
- 二、紙本形態：集結這二十四篇文章，以版畫書的方式手工製作，限量發行並簽名編號；或交付出版社發行，由印刷廠大量印刷，方便觀眾攜帶於任何場所閱讀。
- 三、傳統展示形態：將二十四篇文章列印於二十四張 A4 大小紙張，裝裱成框，視展場的空間條件與予排列組合。基本上這種展示方式沒有固定的排列方向與組合秩序，有無數種可能性。

「尼采」：只有超人的出現才能解決拼圖的問題。

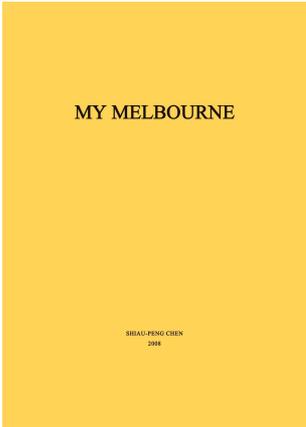


陳曉朋作品選集 2000-2005 (2005)

我從畫布繪畫開始，也從畫布繪畫結束；這當中有漂移，不過沒有漂很遠。

從畫面側邊也上色的畫布繪畫，到牆面繪畫，到牆與牆之間的薄木片裝置，到純粹立體的雕塑裝置，回到側邊有上色的畫布繪畫，再抵達完全平面的畫布繪畫，這是一個通往扁平（flatness）的旅程。

2000 到 2005 之間的作品主要處理形式的問題和「無限」的概念，直線、硬邊和幾何形的使用能有效移動、排列、組合、拆解各種畫面，配合單色到彩色、同色系到不同色系的色彩使用，作為一種測試「無限」的實踐。這種永遠也無法企及目的地的行為是而立之前，創作上的浪漫想像。



我的墨爾本（2008）

紐約的對外探險，墨爾本的向內探索。我在地球的一邊，不同時間隧道中走。

和紐約給我的感覺相反，墨爾本的物理（外在）樣貌是水平的，而我的心理（內在）狀態是垂直的。這大概是地球兩邊的一種自動平衡現象。

不同於一般使用日曆、週曆、年曆等依照時間序的書寫方法，我使用五個 W 一個 H（When / 何時、Why / 何因、Who / 何人、Where / 何地、What / 何物、How / 如何）的格式來記錄我在墨爾本的第一年生活。

繪畫筆記

陳維慧
2009 - 2014

繪畫筆記 (2009-2014)

為什麼藝術家必須要會書寫自己的作品呢？為什麼要用特定的方式來書寫呢？人一定要知道空氣的成份是什麼，是氧氣還是二氧化碳，才能呼吸嗎？

沒有特定目的和任何期待，也就沒有壓力，得以自由自在、隨心所欲、無憂無慮、自我感覺良好地書寫。在充足的時間和空間條件下，不揠苗、不助長、不填鴨，自然能長出生命來。

吉光片羽，浮光掠影，一百多個小小獨立存在的點（迷你短文），慢慢形成幾條主要軸線，指示出我在 2007 到 2009 之間的整體創作面向。（2009 完成，2014 年修訂。）



**過渡／映射（2010）、我的格蘭菲迪（2011）
時間中的時間（2012）、陳曉朋檔案（2015）
指鹿圖：我的台北（2017）**

透過地圖和地圖的概念來創作，我追尋自己的過去，試圖定位自己現在的位置，也勘測、推測我的未來。映射（mapping）是我最常使用的操作暗喻，我的創作狀態如同地圖所指示的邊界位置：同時是真實的，也是想像的；可以是客觀的，也可以是主觀的；可能是過去式的，也可能是未來式的；來自已知的，也指向未知的；是肯定的，也是不確定的；可以是過程中的，也可以是已完成的；可能是單向發射的，也可能是雙向接收的；它具有知識內涵，也涵括情感經驗；既是抽象，亦是再現。

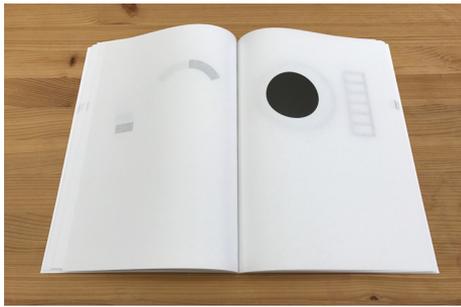
地圖帶我去旅行，認識這個世界，而我回以由地圖所發展出來的繪畫，傳遞出一種圖中圖的概念。我的作品指示出來的空間，是一種空間中的空間，關於它的時間，則是一種時間中的時間。



獻給那些藝術家的禮物（2014）

在當今的學院環境中，美術學門的學術內容究竟為何？（如果）扣除了傳統再現技藝的養成與美學形式的操作，我們所面對的將是無所不包的議題與無邊際限制的知識範疇。我感到無能為力並不禁開始懷念起自己的學習歷程，那是一種極其主觀與十足藝術家論式的學習——我從其他藝術家身上所觀察到的與所理解到的人、事、物，也就是這個世界。

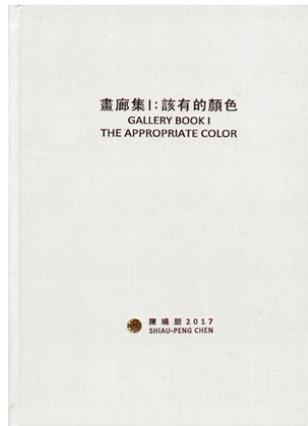
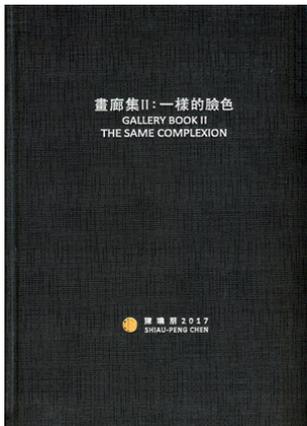
我以為書可做為一種知識（學習積累）的代稱，書的內容反映我對藝術學習的思考，所以我選擇以書的形式來創作。我從自己過往作品中選出十件作為主要圖像，取其造形「形似」之名搭配圖像內容。如此的運用方式，一方面向給予我創作靈感和養分的藝術家致意，另一方面，也對「資源回收」自己過往作品的動作（檢視藝術家的所作所為）幽默一笑。



藝術家尋找自己的禮物 (2016)

我再度「資源回收」自己的作品，將十個「禮物」放在書中，這些「禮物」來自《獻給那些藝術家的禮物》(2014)的圖像分色稿。我把原有的色塊顏色改成黑色，搭配半透明紙張，如此一來，分色稿上的黑色圖形看起來既真實又抽象，翻閱動作引發的視覺暫留效果讓人腦中自然投射看到或聯想到的最後畫面。《獻給那些藝術家的禮物》向特定的藝術家致敬，《藝術家尋找自己的禮物》則開放你（讀者）想成為哪位藝術家的可能性。

英文書名的“gift”一詞同時有「禮物」和「天份（天賦才能）」的意思，“look for”則同時有「尋找」和「期待」的意思。一語雙關（pun）的標題使用，說明了其實我也很想知道：自己到底抵達了哪裡？又終究可以到達哪裡？



畫廊集 (2017)

既是對比，亦是形似；既是彩色，也是黑白。
這個世界不只存在黑白兩色，我們活在不同的灰階中。

我「資源回收」自己過去所描繪的畫廊「群像」，利用命名和雙關語來開畫廊和藝術家的玩笑。我創作了兩本書，以內頁文字和圖像的搭配來說明有理想的畫廊該有的顏色 (The Appropriate Color)，也暗示一般畫廊慣常展現的一樣的臉色 (The Same Complexion)。

《畫廊集 I：該有的顏色》一書的封面是白色，《畫廊集 II：一樣的臉色》則是黑色，黑與白的對比，除了突顯兩種顏色之間的絕對距離，也說明了某種是非（對錯）的關係。

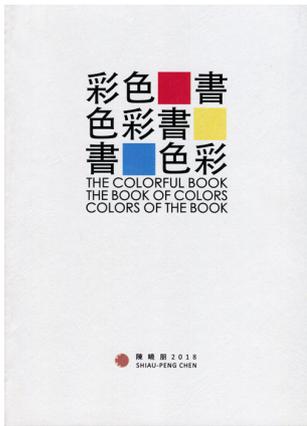


彩色書 (2017)

色彩 (color) 一詞一語雙關，既是顏色，也是精神、神采的意思。我以書的標題和無內文的彩色內頁為搭配，利用命名和色彩來討論「心情」、「政治觀」、「藝術」、「書」四個主題，創造了十二本書。

文字和圖像是書的重要內容，這些書裡面卻只有滿版單色的紙張，完全排除文字和圖像，成為一種純粹的、扁平的、彩色的平面。表面上看起來像在做書，事實上我思考的是自己高度感興趣的議題——最具觀念性概念的單色畫。

這系列無字無圖之書的每一張內頁都是一張單色畫，它們以書為展場，而且是可以移動的展場。



彩色書 (2018)

不同於無圖無文的《彩色書》(2017)，《彩色書》(2018)有圖有文，全書共有八章，前五章純文字討論色彩的普遍概念，後三章圖文左右對照，書寫我創作中的色彩思考。

封面書名以中文「彩」、「色」、「書」三字搭配紅、黃、藍三原色色塊，填字在類似魔術方塊的矩格上，下方為三個呼應色彩本身多樣性與多義性的英譯書名。目次頁以漸層顏色排列的章名表現色環概念，內頁文字搭配方形作品圖片採方形框架格式，作為對於色票概念的回應。

精裝本製作的《彩色書》(2017)傳遞強烈的物質感受，容易被視為一種視覺作品觀看 (to see)，《彩色書》(2018)強調書的原初閱讀功能 (to read)，平裝裝訂有助降低書的物件性質，回歸到純粹的閱讀狀態。



當代雕塑二十招 (2018)

從杜象 (Duchamp) 開始，什麼東西都可以是藝術，從波伊斯 (Beuys) 開始，人人都可以是藝術家。當代藝術不斷擴張，其中真實與謊言並存，令人困惑，尤其是廣義的雕塑。

我創作一本書來開當代藝術的玩笑。我在書中編寫了五個單元主題的二十個招數，這些招數的概念不只適用於雕塑領域，放在其他創作媒體裡也行得通。它是一本圖文對照的小開本書，拿在手上有種武功祕笈的感覺。

《當代雕塑二十招》後續延伸發展出《三美圖》(2019) 和《二十件當代雕塑》(2020) 兩件作品。



STUDIO 116 BOOKS

STUDIO 116 BOOKS

作家寫書，藝術家創作藝術家書。

STUDIO 116 BOOKS 是一個廣義的出版單位，除了自己創作的書，也包含我提供設計思考的想法，由其他藝術單位出版的書。

STUDIO 116 BOOKS 的書主要有素描書（集）、展覽書（畫冊）、文字書（集），以及藝術家書共四種形態的藝術家書作品。製作方式視內容形態、出版數量和經費預算，有影印、絹印、輸出、平版等不同的印刷方法。



小鹿圖 (2020)

作者 陳曉朋

出版 STUDIO 116

地址 新北市251淡水區自強路289-1號10樓

電話 +886-976007308

電郵 info@shiaupengchen.com

網址 www.shiaupengchen.com

日期 西元 2020 年 8 月 初版

ISBN 978-986-87253-3-1

版權所有 翻印必究



STUDIO 116 BOOKS



STUDIO 116 BOOKS