版畫誌

PRINTHOLOGY

陳 曉 朋 2023
SHIAU-PENG CHEN

版画誌

PRINTHOLOGY

前言 1

吉光片語：思考掠影 I 3
吉光片語：思考掠影 II 5

版畫履歷 7

大哉問 8
打開盒子的自我發現： 9
夏天與版畫 13
印痕 15
抄和「抄」 17
陳曉朋檔案 19
版畫家？ 21
版畫的重量？ 23

創作思考 I - 媒介篇 25

進行中的創作 I 26
進行中的創作 II 28
打開畫面 I 29
打開畫面 II 30
舊版新印 II：現在進行曲 31
新版舊印 32
版畫媒介 I 34
版印媒介 II 35
無眠 37
非刻版印象 I 39
非刻版印象 II 41
一種版畫性的轉變 43
不是問題的數位版畫問題 45
版畫問題 48
類比 50
Print 52
現成物（自然物）的拓印 I 53
現成物（自然物）的拓印 II 55

我的作品 57

萬用卡 58
杜象的姊姊與妹妹 60
杜象的版畫，版畫的杜象 62
雙關語 68
談近期版畫創作經驗 69
獻給那些藝術家的禮物 I 71
獻給那些藝術家的禮物 II 73
藝術家尋找自己的禮物 75
香腸與藝術家書 77
指鹿圖 I 79
指鹿圖 II：我的台北 82
小鹿圖 I 85
小鹿圖 II：命名 87
小鹿圖 III：作品列表 89
小鹿圖 IV：座談會 - Jacques Han 開場講稿 92
小鹿圖 V：座談會 - 吉光片語 96
小鹿圖 VI：展覽 98
S v Z：陶芭奧爾巴哈 II：小鹿圖 101
大鹿圖 I 103
大鹿圖 II：天圖 105
《小鹿圖》和《大鹿圖》修訂版 107
好鹿圖：無所藝術 109
跨域讀寫：藝術中的圖書生態學 111
「藝術家的書」的展場 114
寫書、製書、抄書：語言與圖像間的思考 117
畫廊集 I 120
畫廊集 II 121
彩色書 I 125
彩色書 II 127
彩色書 III 132
彩色書（2018） 134
當代雕塑二十招 I 136

當代雕塑二十招 II：三美圖 138
當代雕塑二十招 III：當代雕塑 140
當代雕塑二十招 IV：3D 列印 142
3D 列印 144
當代雕塑二十招 V：台座 145
當代雕塑二十招 VI：古今 147
當代雕塑 VII：雕塑當代五四三 151
藝術家書 154
版畫、書與物 155
PAPER MATTER Quarterly 藝術家訪談 157
版畫關係 167

創作思考 II - 生活篇 173

材料 174
工作室 I：早安！ 175
工作室 II：一些思考 177
工作室 III：遷移史 179
超版畫 I：一種生活的狀態 181
我做的不是「版畫」：關於版畫創作的幾點思考 183
生活海平面 188
抬頭看路：拓印感知 190
微笑的點線面 192
風琴書 194
保證書 196
非永久檔案 198

教學筆記 199

影印和列印 200
陳琦水印木刻印製示範 202
轉捩年代：甲午乙未戰爭浮世繪展 204
浮世繪與水印木刻創作講座 207
另類的絹版畫製作方式 209
凹版畫：紙版 211

平版畫：紙版 I 213
平版畫：紙版 II - 製作流程 215
平版畫：石版 - 製作流程 218
平版畫：PS 版 - 製作流程 225
版畫的簽名 229
現成物的流轉：Nils Karsten 版畫工作坊 234
版畫工作室 236
問題與研究：「新」的版畫技術 238
創作 Q&A I 243
創作 Q&A II 246

展覽觀察 253

展 / 讀後感 254
學院時期的展覽 255
超版畫 II：美好事物的起源 256
阿列夫森林：林義隆個展 259
版畫為基礎的複合媒材作品： 261
輕且重的兄弟情誼： 266
微波雜誌 270
微痕跡：書籍作為生活的連續景觀 272
章紋宛：雕塑藝術作品集 275
Frontside and Backside：林恩崙個展 279
沙漏裡的綠洲：洪誼庭個展 282
年輕版畫世代 284
我們還在為這個世界繪畫或雕塑嗎？ 286
學院後的展覽 289
有那麼點不一樣： 290
匿密室：張婷雅個展 294
微小的事物以外：談吳松明的版畫創作 297
吳松明演講大綱（2016） 300
徐冰：回顧展 304
尋梅啓事：1976-2014 回顧 308
為什麼做版畫？談李迪權和他的版畫創作 311

騎士的路徑 I：董振平的版畫與方法學 314
騎士的路徑 II：董振平的版畫與方法學 321
騎士的路徑 III：董振平的版畫與方法學 328
莊普的「版畫」 331
陳庭詩作品展 335
美術館的官辦展覽 341
版印年畫：年畫如何說話？ 342
承先或啟後？一種現況的觀察與思考 345
中華民國國際版畫雙年展： 348
舊版新印 I：閱讀關渡美術館三版畫個展 352
從北美館《帕克特 X 藝術家》一展談「藝術家的書」 357
藝術家書作為展場 361
游擊式的小展覽 363
版畫展可以如何？以兩個案例為例 364
有印良品：藝術家與絹印作品展 369
草率季 372
超展開漫談：出版作為藝術實踐 374
Taiwanese Artists' Books: 376
社會與政治性的藝術實踐 379
看不到畫的「隱性版畫」： 380
從「太陽花學運」談版畫與運動 383
從三位藝術家的作品談「未來」 386
群體深鑿：集體創作作為形式 389
國外藝術家的展覽 391
紅翼之牆：錫吉特拉馬丹個展 392
艾雪的版畫與藝術 I 395
艾雪的版畫與藝術 II 401
一百五十週年： 403
安迪沃夫與星期天 B. 早晨 406
森山大道：Pop Noir 409
曉朋藏書 413
藏書票 I 414

藏書票 II：小朋藏書 416
藏書票 III 418
藏書票 IV 420
夏日版畫書單 I 421
夏日版畫書單 II：吳松明版 423
吳松明的書 425
亞際自組織版畫串聯圖繪 427
S v Z：陶芭奧爾巴哈 I - 前言 429
大衛貝確勒：為十月上色 432
陳曉朋出版 434
STUDIO 116 Books 437
版畫筆記 439

創作思考 III - 心理篇 441

我喜歡與我覺得 442
印刻心裡畫 443
刻木版 I 444
刻木版 II 445
凹版畫 446
不只是版畫 447
白色單色版畫 448
黑色的小白 450
鬼畫符 I 451
鬼畫符 II 452
藝術家書的靈魂 453
歐路森（All Look Same）：2019 以來 454
壓印時間 456
生活刻印 457

後記 459

題名地圖 461
作為魔法咒語的版畫：陳曉朋的版畫日誌 462
版畫日誌 470
圖片提供 471

前言

Printhology 是藝術家陳曉朋從 2013 年開始，不定期在部落格上記錄她對版畫的思考與觀察，至今共 172 篇文章。從內容來看，有創作筆記、教學紀錄、展覽評論和報導，以及日常隨筆和幽默的打油詩。每種類別分量不一，整體來說，大多是以日記體的口吻，寫下藝術家的所見、所想與所感。

參照其中〈吉光片羽：思考掠影 I〉和〈吉光片羽：思考掠影 II〉兩篇文章的思考途徑和分類，從「自我」–「骨架」–「皮膚 (身體)」–「身份」–「位置 (元素)」，再到「呼吸」。本書將所有文章依序編排為「版畫履歷」–「我的作品」–「教學筆記」–「展覽觀察」–「曉朋藏書」五類，各類之間再以短篇的「創作思考」為轉折，分別集結成「媒介篇」、「生活篇」和「心理篇」，某些則散落在各類別的開頭作為前導，目的是為了營造閱讀上的呼吸感。

本書將只有英文命名的部落格名稱 “Printhology” 翻譯成「版畫日誌」。其中的 “logy” 有學說的意思，從第一篇發表的文章〈超版畫：一種生活的狀態〉中可以發現，陳曉朋把「版畫」理解為一種記錄生活的方法學。不論是創作的動機，或是媒材的選擇，對她來說就像呼吸，是很自然而然的結果。

再精煉來看，“log” 則可以翻譯成「原木」，原木的剖面有一層層年輪，可以看見生命慢慢成長的軌跡，而原木被截斷的模樣，就像陳曉朋曾經被截斷過的版畫經歷：從大學時期熱愛的版畫，到研究所時期開始發展的繪畫，中間相隔近十年的時間，最後才在駐村的機緣下重拾對版畫的熱情。

“log”還可以翻譯成「日誌」，帶有筆記和記錄的涵義，最常用來指涉航海日誌或飛行日誌，有一個指定的時段或距離，如同一段一段的原木，而年輪的樣態也恰好對應著陳曉朋從臺北飛往紐約、墨爾本，再從美國克羅拉多州飛回臺灣的歷程，因為環境的轉變，讓創作有了階段性的變化。

綜合來說，log 是一個可以當名詞，也可以當動詞的小單字，這些用法的延伸或許就是 blog 的來源——生命的片段紀錄。blog 的“b”如果是字首“bio-”的省略，就有生物的、生命的和簡歷的意思，也因此在文章的分類上，以「版畫履歷」作為這本日誌的閱讀起點。

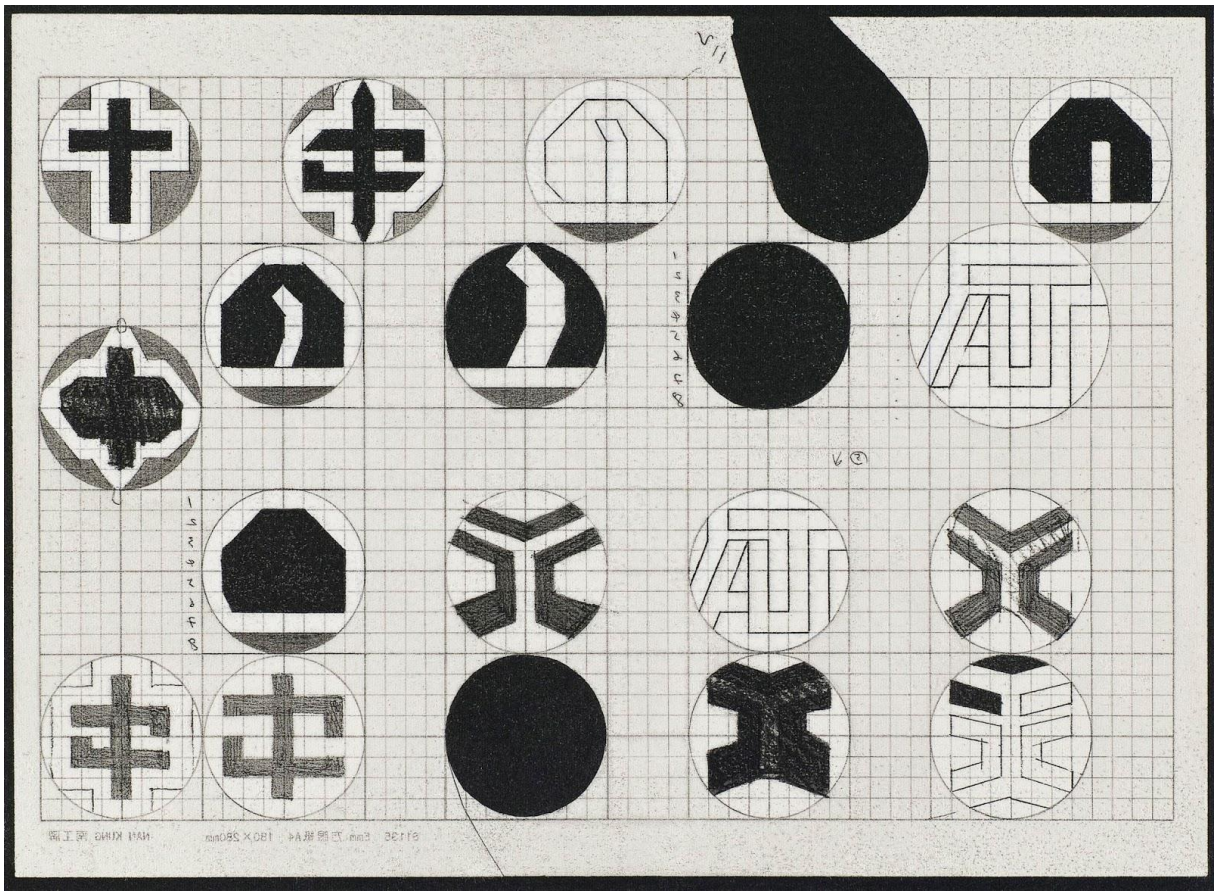
最後附上〈吉光片羽：思考掠影 I〉和〈吉光片羽：思考掠影 II〉兩篇文章，它們是所有文章裡最不具敘事性，卻最能透徹地看出陳曉朋的核心關注，如同日夜流轉之間，圍繞著自我剖析與覺察的年輪，一圈圈地把過去的時間重新拉回到眼前，也一圈圈地看見藝術家這些年來的成長軌跡，以及這些隨著時間而留下的印痕。

20180914

吉光片語：思考掠影 I

近期對於版畫創作狀態的領悟：

一、 自我：藝術家（artist）/ 版畫家（print artist）/ 版印師（printmaker）- 認知
二、 骨架：版 - 中間值 - 隔離劑 - 藝術 / 技術 - 圖像 / 影像 - 平面 / 立體 - 過渡狀態 - 媒介
三、 身體：拓印 / 壓印 / 轉印 / 列印 /（感光）顯影 - 生心理的「事實 / 真實」接觸 - 痕跡
四、 身份：原作 / 複製 - 典型 / 摹本 - 本尊 / 分身 - 個體 / 雙（多）胞胎 - 超真實
五、 元素：家 / 工作室 / 工廠 / 辦公室 / 實驗室 / 出版社（home / studio / workshop / factory / office / lab / press / edition）- 單位
六、 呼吸：自主性的版印 / 藝術家的自由意識 - 創作



陳曉朋
大學圖 - 1
2015-2016
紙張、油墨、手上彩 (平版畫)
35×43 公分

20201009

吉光片語：思考掠影 II

近幾年創作的繪畫、藝術家書籍，以及版畫，有些內容似乎互相呼應：

骨架

版（繪畫、藝術家書）、媒介（對象、本體、身體）。

皮膚

隔離劑、中間值、過渡狀態、圖像 / 影像、藝術 / 技術、抽象 / 寫實、極簡 / 普普、條碼 / 密碼、秩序 / 流動、固定 / 延伸（展）、現實經驗 / 辨識系統、當地經驗 / 國際趨勢、低藝術 / 高藝術、圖書館 / 美術館、書 / 作品、作家 / 藝術家、序 / 創作自述、書評 / 藝評、導覽書 / 藝術家書、文 / 圖、讀 / 看、平面 / 立體、俯視 / 仰視。

身份

原作 / 複製、典型 / 摹本、本尊 / 分身、個體 / 雙（多）胞胎、命名、超真實。

位置

家、畫室、工作室、工廠、辦公室、實驗室、出版社。

小鹿圖：陳曉朋個展
2020
數位影像
藝術家書籍文獻庫，臺北

版畫履歷

印製版畫的過程中，「掀開」是最讓人緊張和興奮的步驟，像一個禮物盒，帶有不確定性，卻又充滿美好的想像。本書即將掀開的是陳曉朋對版畫曾經熄滅又再度燃起的熱情，也能看見一位藝術家在自我實現的歷程中，如何替自己留下總總相遇的印痕。

〈版畫履歷〉以「自我」開啟有關角色定位的思考。是藝術家？版畫家？還是版印師？創作者如何定義自己的身分？如何認知藝術之於自身的意義？先天的個人特質、後天的生命經驗，以及創作的內在驅力如何點亮自我的價值呢？

20140615

大哉問

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
那些日子以來 - 3
2013
紙張、油墨（絹印版畫）
18.7×76 公分

20130508

打開盒子的自我發現:從參訪火盒子版畫工房談起

「『火盒子』這個名字來自於工作室成員們的一種想像，基於對於創作的熱愛，我們希望以藝術的力量來為這個社會做點事。力量雖然小，但是星星之火也有可能燎原，也能在黑暗中綻放光明。」火盒子版畫工房的負責人陳華俊如此說。

2013 年三月的春天，帶領臺藝大美術系版畫藝術碩士班學生拜訪火盒子版畫工房，是我第一次進入火盒子的工作室。然而早在 1997 年的時候，我就對火盒子有了印象。那時候的我，是北藝大美術系三年級版畫組的學生，在董振平老師的帶領下，前往位於士林的新臺北藝術聯誼會，參觀蔡宏達逝世週年的紀念個展。當時所有到場的同學都對蔡宏達的作品感動不已，每個人手中拿到的《蔡宏達紀念畫集》和《蔡宏達紀念詩文集》，更成了我們當時討論的熱門話題。

火盒子版畫工房的創始成員是蔡宏達、顧何忠、張堂金庫、陳華俊四人，當年他們都是文化大學美術系的學生，受到系上版畫老師吳石柱的啓蒙，對版畫創作產生了極大的興趣。為了有一個屬於自己的創作空間，這群年輕創作者在陽明山上的一個老舊三合院成立了工作室，當時是 1991 年。而我所拜訪的火盒子版畫工房，已經是 1998 年搬遷到士林的工作室現址。工作室的性質，也由類似藝術家的個人工作室，轉變為以教學和承接委託印製為主的版畫工作室。

在抵達火盒子工作室門口的時候，我才發現原來它位在士林鬧區一家喪葬禮儀社的樓上，這不過就是一家商店，但是如此的地點卻讓我感受到一股莫名的超現實感:這是個和另一個世界的人當鄰居的工作室。而踏入火盒子時的瞬間感想則是：好「名副其實」(有如盒子般) 的版畫工作室！然而麻雀雖小，五臟俱全，工作室的空間倒也充分利用到某種極致，這又給了我另一種驚奇感。

火盒子當年的成員中，蔡宏達因病早逝，顧何忠和張堂金庫轉向油畫創作，如今工作室由陳華俊負責主持。而其實在 2004 年的時候，因為參加國美館配合中華民國國際版畫及素描雙年展所辦理的藝術家駐館教學活動，我就認識了一起帶領工作坊課程的陳華俊老師。我記得和華俊聊天很愉快，我們和同樣參與工作坊教學的黃椿元老師，在工作坊結束後，還一起到華俊文化大學學妹、藝術家鄧文貞的臺中住處，享用她精心料理的法式晚餐，再開車從臺中一路暢談返回臺北。

那麼，為何如今才來拜訪火盒子版畫工房呢？我想，這和我的創作生涯中，曾經暫時離開版畫，但又回到版畫的道理是一樣的。大學時代的我熱愛版畫，可以熬夜整晚製作版畫，和大部分的版畫創作者一樣，花了長時間在構圖、製版、上色和壓印的過程後，看到自己渴望的圖像在掀開版畫紙的那一剎那間出現，感到萬分的興奮與滿足。然而，藝術家的創作旅程總是需要成長與改變的，大學畢業後，我進入美國紐約普拉特藝術學院攻讀碩士學位，在環境的轉換與新的觀念的衝擊下，對於創作有了不一樣的思考與理解，也開始感到版畫的表現無法滿足當時我對藝術的想像。碩士班階段的第一年，我仍然以版畫為主要的創作媒體，但是很自然的，後來就漸漸轉往繪畫和其他媒材的使用。

一直要到 2011 年的暑假，透過文建會（現文化部）藝術人才出國駐村交流計畫的徵選，我到美國科羅拉多州的安德森牧場藝術中心（Anderson Ranch Arts Center, Colorado, USA） 駐村，期間參加由保羅穆羅尼 （Paul Mullowney, 1960-） 所主持的大型木刻版畫新技法工作營（New Approaches to Monumental Woodcut Prints），才又回到版畫創作的軌道裡。也許是時間點與地點都對了，這段駐村時光的創作，讓我重新思考版畫的意義與可能，某些從前對於版畫的熱情似乎又再度出現。而這段旅程是無法刻意計畫的，就像是真正的

靈感，不應該只是一種「上帝幫忙」、純粹靈光乍現的東西，相反的，它比較像是經過充足的思考、閱讀與嘗試後，在適當的時間點，自然會跑出來的東西。

拜訪火盒子版畫工房，讓我有一種宛如打開盒子、恍然大悟的感覺。我不但更深入認識這個自己聽聞已久的版印工作室，在廣義的面向上，這趟行程也提供一個讓我思考自己創作歷程的機會：這些年來，是什麼讓我想創作我所做的作品呢？過程中有哪些想法改變了呢？有哪些部分被保留起來了呢？又有哪些東西變得比較重要呢？而我以為，就像是愛情，只要是真愛，何必分性別？如果追求的是藝術，又何必分版畫、繪畫，或是其他媒材呢？

在創作的路程上，和火盒子版畫工房當初取名的原由一樣，我也是小小的火苗，我期待自己有綻放光明的力量。

火盒子版畫工房，臺北
成立年度：1991
創始成員：蔡宏達、顧何忠、張堂金庫、陳華俊
現負責人：陳華俊

20130610

夏天與版畫

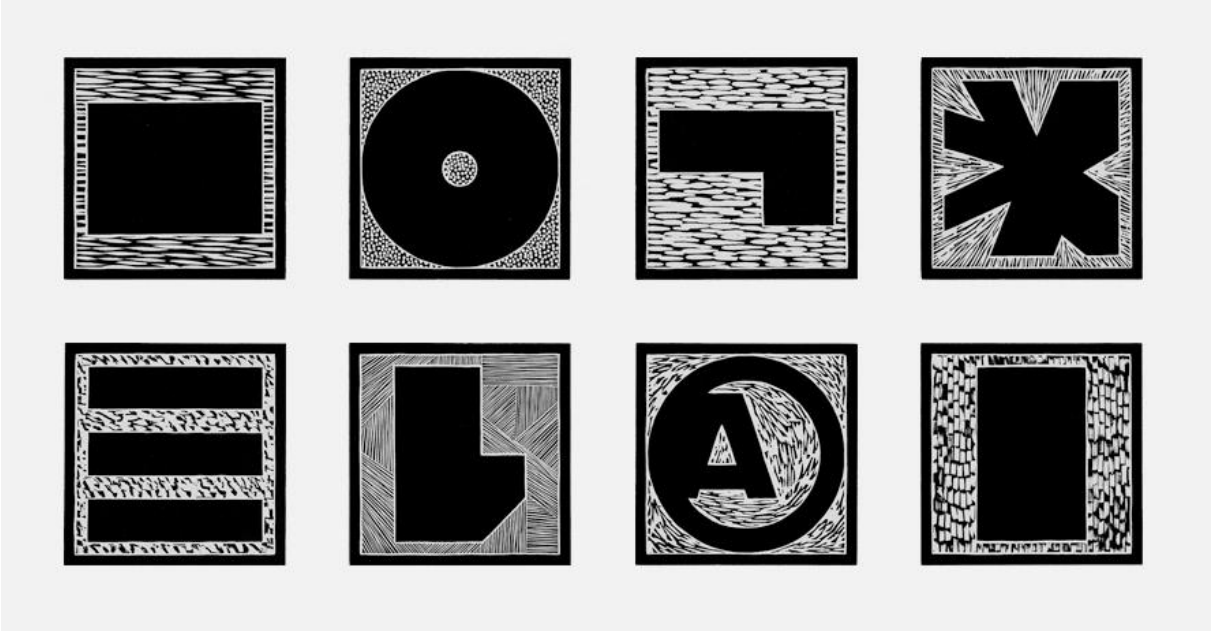
和一般人習慣以一月為開始，十二月為結束的一年算法不同，每當夏天來臨，我對一年起始循環的感受就特別深刻。從開始教書的工作起，我總是期待夏天的來臨，因為它是我年度工作週期的結束，也是長假開始的時刻。

在外在溫度 (悶熱 / 高溫) 與內在心情 (釋放 / 解脫) 的改變下，通常夏天不是我做版畫的季節，因為除了創作內容的思考，製作版畫是個頗為耗費體力的工程，在上述物理與心理條件狀態下，為了表示自己很用功而做版畫似乎也太勉強。

我看看自己 2011 年夏天所作的木刻版畫，覺得我把《安德森牧場藝術中心》系列作品的副標題取名《數饅頭》和《無聊事物之有趣點》真是好「油墨」(一種黑色的幽默)，它們充分表現出我當時在夏天做版畫的黑色心情。(其實，如果撇開最開始的心理調適問題，那次因應駐村工作營上課要求而做版畫的經驗，對我也有正面的影響，它重新拉近我和版畫的距離，讓我對版畫有不同的理解。)

我決定今年暑假也來創作一些版畫作品，一方面準備未來一年教學上的材料，另一方面也複習一下我和版畫之間曾經深厚的情感。這個時刻不知道為什麼，我突然覺得有點感動，因為這是自由意志下的決定，我沒有因為工作需求在夏天做版畫而感到痛苦，這表示我是真的想要做版畫了。

我很開心自己即將於夏天開始做版畫的心情是愉快的。



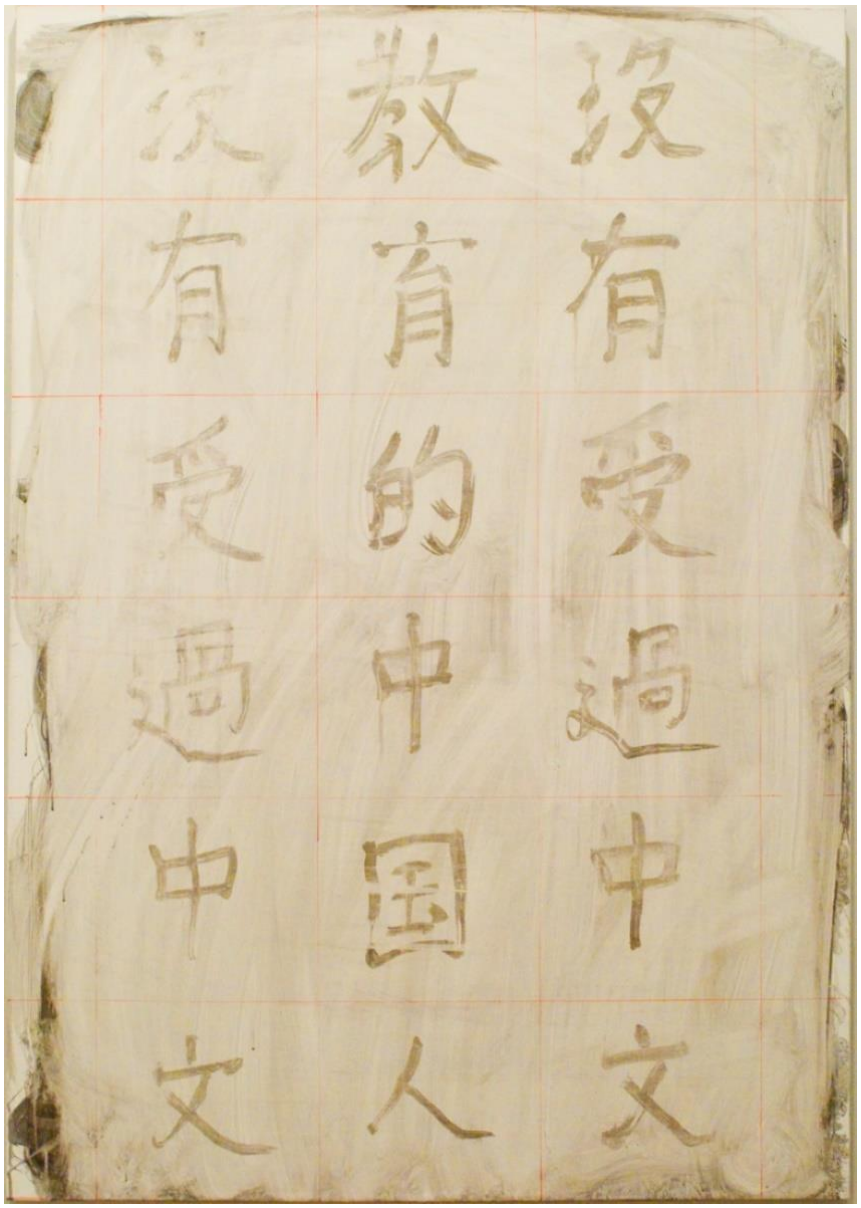
陳曉朋
我的安德森牧場藝術中心 II - 無聊事物之有趣點
2011
紙張、油墨（木刻版畫）
八件一組
每件 20×20 公分

20200516

印痕

每次閱讀華裔美籍藝術家刁德謙（David Diao, 1943-）的《沒有受過中文教育的中國人》（*A Chinese Without Chinese Education*, 2008）這件作品時，就會聯想到自己是一個「不會游泳的澎湖人」。

中國人好像就要會講中文，可惜刁德謙的英文比中文好，在美國居住超過六十年的他，回顧展卻開在中國北京的尤倫斯當代藝術中心（UCCA, 2015），不知道這算喜劇還是悲劇呢？澎湖人也應該很會游泳，可惜來自海島，習慣面對波濤洶湧汪洋大海的我，到了水裡卻只會水母漂（jellyfish float），手腕上還有被箱型水母螫過的永久性痕跡。



刁德謙
沒有受過中文教育的中國人
2008
畫布、壓克力彩、馬克筆
152.5×107 公分

20220208

抄和「抄」

閱讀刁德謙（David Diao, 1943-）寫於 1992 年十月的《自述》，覺得好到值得讓我抄一遍，就像有些熱愛閱讀的人，手抄心愛作家的書一樣。

「當我看著巴奈特紐曼的作品數量統計表時，我為他所完成的作品數量之少而喫驚。以其對於我以及其他人不可抗拒的影響看來，其作品的貧乏更令人瞠目。我想使我的這種驚奇感視覺化，所以我創作了一幅基於這統計表的繪畫。其結果比我希望的含義更豐富，在日期和數字的並列過程中產生了某種東西，讓我想到了墓碑和越戰紀念碑。

在創作這幅紐曼 27 年的藝術生涯的紀錄繪畫時，我意識到我自己已進入了第 24 年的生涯。我著手創作一幅基於我自己的履歷的繪畫。有些觀眾覺得這毫無用處，只是自我吹捧而已。這事實上也正是我所預期的最後答案。我費了很大勁去推翻這樣一種解讀。與紐曼那色彩飽滿，尺寸巨大的繪畫不同，作為一種致意，我把自己的履歷繪成色彩晦暗，其高度也只足夠容納文字本身。紐曼的地位和製作的貧乏之間的不協調促使我去畫它。我那不協調的，斷斷續續的，一點也不輝煌的藝術生涯與人們所希望的一切光明前程相反；我想，這正好是一個有意思的主題。」

不知道巴奈特紐曼（Barnett Newman, 1905-1970）是不是刁德謙真心喜愛的藝術家，還是只是特定條件下受影響的藝術家，不過妙的是刁也「抄」過自己創作於 1990 的《巴奈特紐曼：創作年表（紅）》（*Barnett Newman: Chronology of Work （Red）*）和 1991 的《巴奈特紐曼：按尺幅排列的繪畫（藍）》（*Barnett Newman: The Paintings in Scale（Blue）*），他在 1992 以這兩件繪畫為基礎做了四件一組的絹印版畫系列《巴奈特紐曼：紅、黃、藍的繪畫》（*Barnett Newman: The*

Paintings Red, Yellow, and Blue）。後者稍微調整構成方法的藍色畫面另外複製了黃色和紅色版本，想當然爾，這是用來呼應紐曼的招牌代表作：以紅、黃、藍三個顏色所畫的四件一組大型繪畫系列《誰害怕紅、黃、藍》（*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*, 1966-1970）。

刁德謙
巴奈特紐曼：紅、黃、藍的繪畫
1992
紙張、油墨（絹印版畫）
四件一組
三件 39.1×100 公分、一件 57.2×96.5 公分（畫心尺寸）

20140220

陳曉朋檔案

在這次的個展中，我試圖討論自己身為藝術家的追求和想像，亦即我的生活經驗與藝術關注。我以繪畫和版畫兩種我最常使用的媒體，以及造形和文字兩種形式來再現我的思考。個展中的作品可做為觀看我個人從青年到中年這個階段，一種個人生命歷程的檔案或紀錄。

在展出作品中的《我的畫廊：它們都一樣？》，我創造了一套可視為個人藝術履歷表的閱讀辨識系統，用來回顧自己從以前到現在的藝術家生涯。《那些日子以來》的文字和色彩概念來自於回憶（或呼應）多年前我的留學生生活，特別和當時的書寫經驗有關。我總是對同時擅長處理文字和圖像的藝術家感到好奇與尊敬，《徐冰是我的好朋友》向我最喜歡的中國藝術家徐冰致敬。而透過圖像和文字的結合重組，《馬勒維奇、徐，與陳》讓我感到自己與特定藝術家之間有種奇妙的連結，精神上也更為接近。

陳曉朋檔案：陳曉朋個展
展覽時間：2014.03.01（六） - 2014.04.04（五）
展覽地點：安卓藝術，臺北

20140127

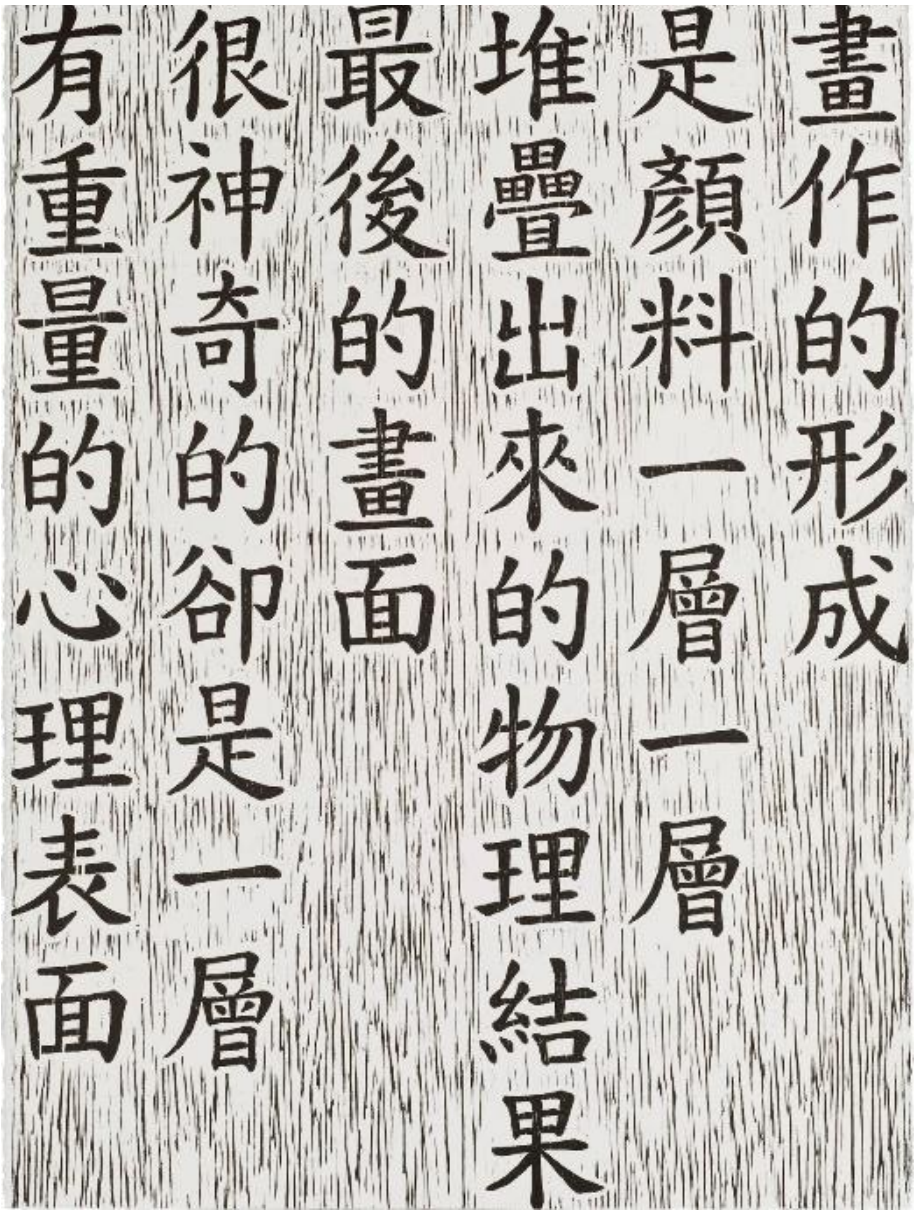
版畫家？

歷史上大部分藝術家的創作都以繪畫為基礎發展起來，「畫家」（painter）不單指著油畫（或其他描繪材料）創作者，他的地位和性質也比較接近一般對於「藝術家」（artist） 的認知。

我們現在用來稱呼版畫創作者的「版畫家」（英文不知為何？）其實是一種矛盾的說法，和「畫家」的狀態不同，歷史上沒有「版畫家」一詞，只有「版印師」（printmaker） ，版畫藝術家（print artist）可能是個比較適合的用法。版印師屬於專業技師，負責以版畫技術來進行大量印刷或複製圖像，工作的範圍比較偏向執行與解決實際的問題。

現在的創作者即便是以版畫為主要的創作媒體，所關注的重點也是作品所要討論的議題，如此條件下，他就是藝術家，何來的版畫家呢？

而版印師擁有藝術家所沒有的技術專業，實踐藝術家想法的能力可能比藝術家本人還強。在事物日趨分工的未來趨勢下，沒有版印師，想要以版畫來創造藝術的藝術家，可能無法達到他想要的藝術高度。



陳曉朋
版畫的重量 II - 2
2014
紙張、油墨（木刻版畫）
76×56 公分

20131027

版畫的重量？

畫作的形成，是顏料一層一層堆疊出來的物理結果；
最後的畫面，很神奇的卻是一層有重量的心理表面。

陳曉朋工作照
2013
數位影像
椿版畫工作室，樹林

創作思考 I - 媒介篇

創作當下的感受有時候是快樂的，有時候是痛苦的。有時候享受感性直覺，有時候需要理性推演，而這些過程也在在顯現了每個人的生命狀態。

〈創作思考 I - 媒介篇〉從「骨架」看見藝術家對藝術本質的思考，以分析媒介的工具性格作出發，包含「版畫的版」和「藝術家的腦」。媒介是一個中介、過渡的狀態、進行中的模樣，也是協助創作思考、解決藝術問題的工具。陳曉朋以「文字」作為視覺畫面和抽象思考的中介，寫下她如何在工藝技術和藝術概念之間做選擇？數位時代和杜象後的藝術如何啟發她發現版畫的當代性？而她對視覺藝術的價值取向又是什麼呢？

20200308

進行中的創作 I

On all canvas
There is peace,
In all strokes
You will hear
Hardly a breath.

Brushes in the palettes are silent.

Just paint, soon
You too will be at peace.

在這裡，繪畫作為一種所有創作狀態的代稱。

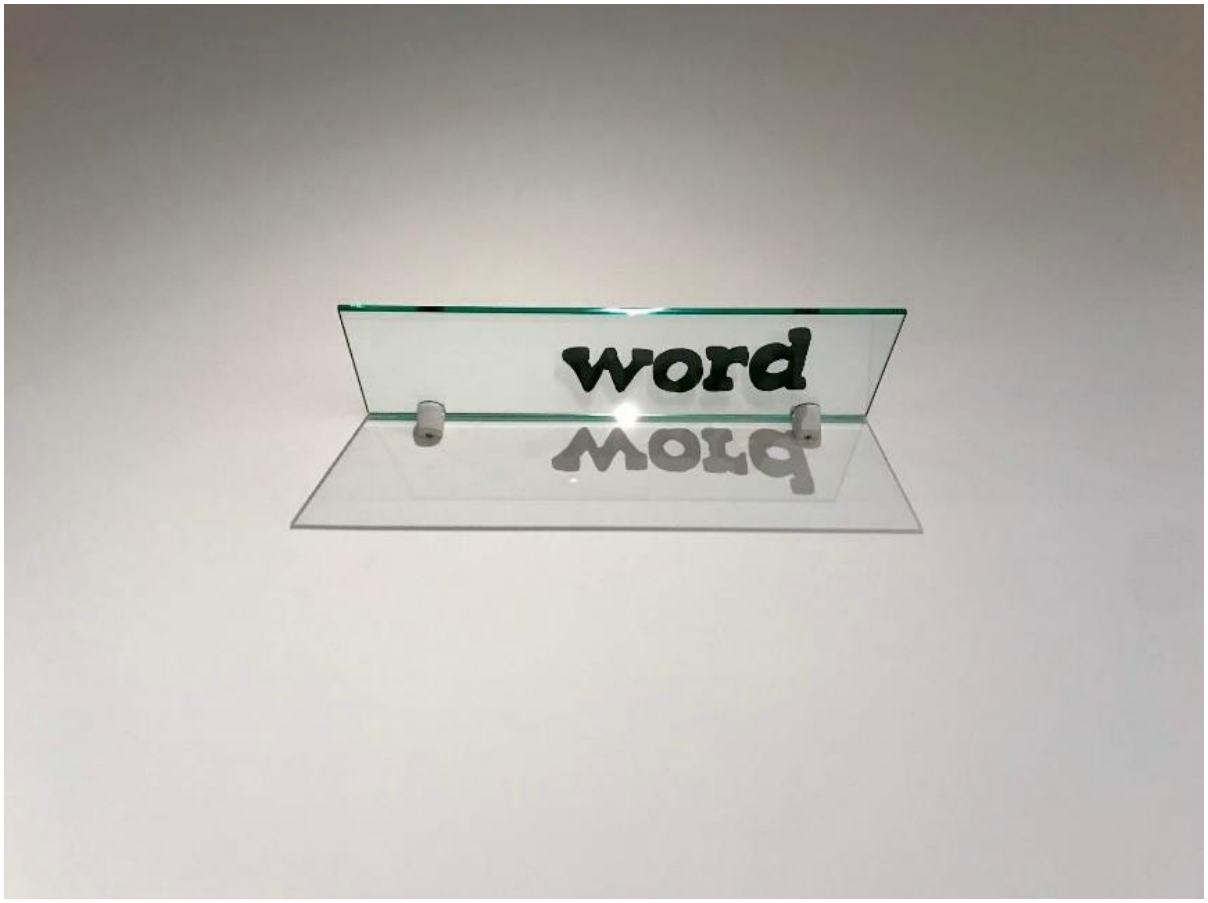
成長中的酪梨籽
2020
數位影像
STUDIO 116，關渡

20200311

進行中的創作 II

在版畫的幾種基礎版印模式中，凸版、凹版、平版的印刷所得和版呈現左右相反的畫面。

在繪圖、製版和印刷的步驟完成後，掀開畫面的那一刻，獲得的可能不是靈感，而是快感。

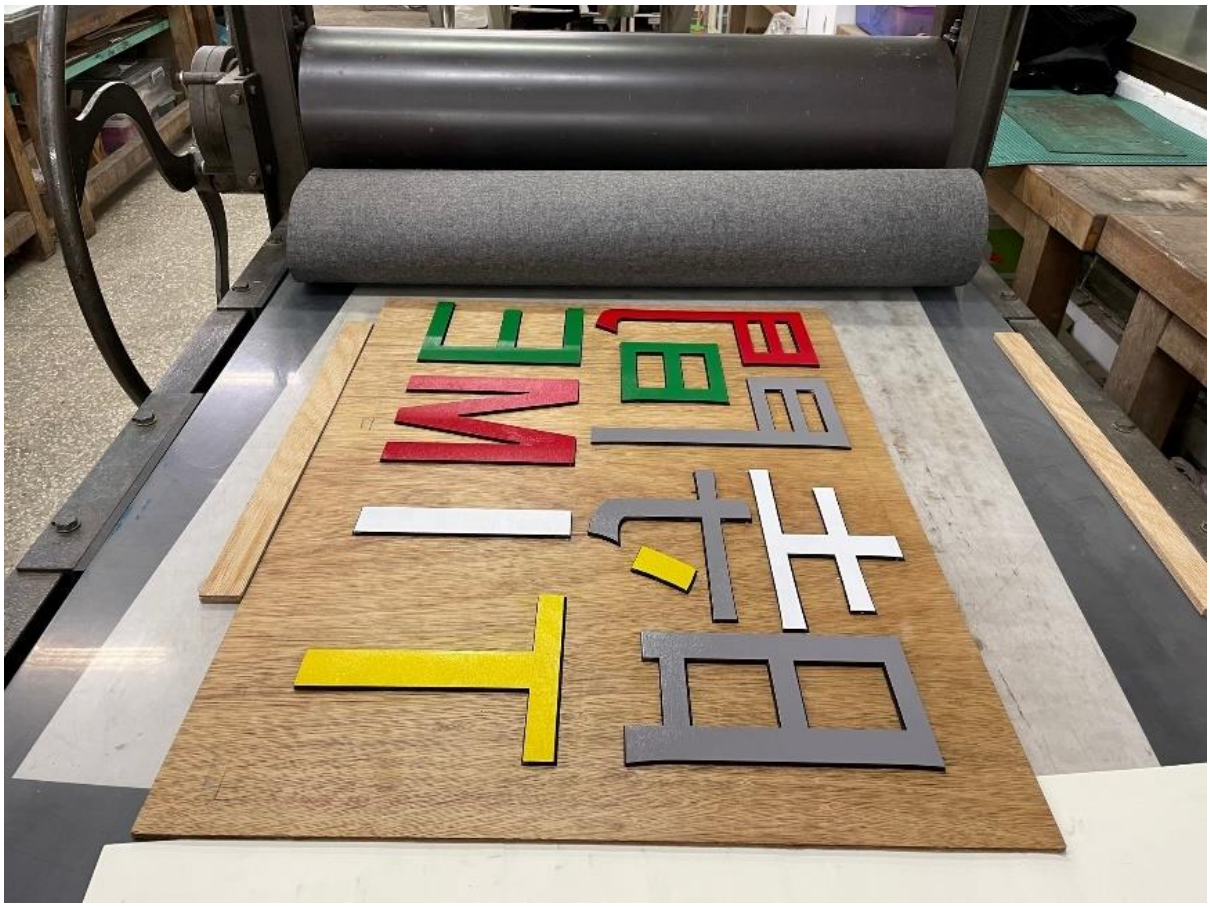


謝素梅
字
2014
焦黑木製字母、玻璃架、掛鉤
6×24×80 公分

20220112

打開畫面 I

在創作思考的過程中，
歷經大部分往左的時刻（the left moment）後，
總會來到一個往右的時刻（the right moment）。
它讓人感覺特別良好，
就好像通過壓印步驟，
打開畫面，
發現出現了理想的形。



進行中的作品
2022
數位影像
TNUA 版畫工作室，關渡

20220124

打開畫面 II

創作時最需要的是開竅，
每次感覺七竅通了六竅，
總是到了最後的一秒鐘，
才發現其實是一竅不通。

開竅不但和時間點有關，
或多或少也需要點時間。

進行中的作品
2022
數位影像
TNUA 版畫工作室，關渡

20200318

舊版新印 II：現在進行曲

巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）的《郭德堡變奏曲》（*Goldberg Variations*, 1741）被誤認為助睡（催眠）曲，卻是我每日的起床號。(如果不小心說成安眠曲，會變成永不起來的狀態。)或許巴哈譜寫《郭德堡變奏曲》的目的是為了讓人能早睡早起，有始有終，所以擅長彈奏巴哈的顧爾德（Glenn Gould, 1932-1982）年輕出道時驚人一彈（1955），回天堂報到前也要再來一彈（1981）。

舊版新印不只是古董出土或往日時光再現，它和舊曲重彈一樣，都是藝術的還魂術，一種提供新的詮釋的現在進行曲。

泰德法爾斯（Ted Faiers），二重奏，1952，紙張、油墨（木刻版畫），15.25×20.3 公分

20200321

新版舊印

有個朋友給我以下的建議：

「由於科技的進步，是不是新版舊印更困難但可能更有味道？你倒是可以在繪畫的同時創作一些風格截然不同的版畫，一個是 left artist，另一個是 right artist，如同兩個人。

十九世紀法國的 Paul Broca、德國的 Carl Wernicke 及英國的 John Hughlings Jackson 發現左腦的功能是語言，右腦的功能是視 - 空，換句話說，左腦 intellectual 右腦 rudimentary。這個理論啟示 Robert Louis Stevenson 寫了一本世界聞名的短篇小說：*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*。Jekyll 和 Hyde 其實是同一個人，Jekyll 象徵左腦(代表 good)人，Hyde 象徵右腦(代表 evil)人。」

我想這應該是閱讀了〈進行中的創作 II〉和〈舊版新印 II : 現在進行曲〉的綜合心得。我覺得有點意思，但要同時創作不同風格或主題的作品，或是將作品劃分為主產品和副產品，對一天只能專心做一件事的我來說蠻有難度的。不過有些藝術家在這方面似乎很有天份，也處理得很好，例如英國的戴米安赫斯特 (Damien Hirst, 1965-)、日本的村上隆 (Takashi Murakami, 1962-)，以及臺灣的姚瑞中(1969-)。

未標示作者
兔子和鴨子
1892
木刻插圖
Fliegende Blatter 雜誌

20151231

版畫媒介 I

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。

進行中的作品
2015
數位影像
TNUA 版畫工作室，關渡

20181005

版印媒介 II

這幾天進行個人作品網站更新，首頁部份做了三個設計版本：第一個是維持原來版本，首頁有系列作品代表簡圖、中英標題名和年代，第二個只有系列作品代表簡圖，沒有任何文字說明，第三個有系列代表簡圖、中英標題名、年代，以及各系列作品內容的中英關鍵字。

我請一些朋友幫我選擇適合的版本，每個人的意見都不太一樣，各有所好。其中藝術家陳慧嶠 (1964-) 選擇了第二個版本，我覺得她的說法特別有意思：

「我們(視覺創作藝術家)本來主體就是視覺為主，只是要產生之前先有個概念，但概念也會不斷修正中。常常我覺得概念其實是後設的，可能我的想法，創作不是用來說明概念的原因。關於概念的部分，我覺得創作的過程，比較像是推理，但最後未必有正確答案。而概念已經是既定的，比較像是申論題，最終的結果只是合理化既有的觀念或現實。通常一般人或學者很難創造出新的概念或觀念。」

「我想樹，所以畫了一棵樹。我想畫一棵樹，所以得先認識樹。我畫一棵我觀察跟認得的樹。這好像完全是兩碼子事，但加起來好像又是同一件事。但主體已經變成樹，不是我也不是畫這件事了。所以評論都知道樹是什麼，藝術家是誰在做什麼並不重要。更妙的是評論也不真知道樹是什麼。一直想下去會放很大，整個生態、政治、科學等等都捲進來了，但是無法談藝術。藝術變成只是形式、娛樂跟買賣炒作。」

我想，藝術本來就很難定義，一個廣為人知的說法是以排除法，以什麼不是藝術來說明什麼是藝術，當代更不問什麼是藝術或藝術是什麼，而是什麼「可以是」藝術。對照於嶠的說法，我突然覺得，藝術好像版畫媒介（print media）的概念，我們看到的藝術（品）是版，但藝術

要傳遞的是透過版這個母體(matrix)所創造出來的東西，也就是藝術家真正想要揭示的內容。

陳曉朋
心靈圖 - 1 & 6
2015-2016
紙張、油墨、手上彩 (紙平版)
兩件一組
每件 35×43 公分

20211210

無眠

當代藝術壞掉了，沒有靈魂，不過也許當代藝術要處理的根本不是有關靈魂的問題。

我突然想起一些作品，它們可能不像當代藝術那麼聰明，但是始終讓我難以忘懷。我到現在還記得 2017 年誠品畫廊的顧福生(1935-2017) 回顧展，那就是一個迴音繞樑好幾年的展覽，裡面的作品令人印象深刻，特別是藝術家所描繪的那些有著拉長身軀、飛翔 (漂浮) 在天空中的人形。我常常在想，故事最後，畫中人物到底是掙脫了這個現實世界，還是依舊俯瞰回應著它？多件紙上作品，特別是顧早期所創作的那些小小的、看起來很「脆弱」的蝕刻銅版畫讓我特別有感覺，日久發黃的版畫紙和它上面的黴菌斑，像極了一種正在發生中的、情緒的發酵狀態。

突然覺得也該好好整理自己那幾百張小素描草稿，不要像以前一樣，常常隨手拿來摺飛機射出去。

顧福生
無眠
1965
紙張、油墨（銅版蝕刻版畫）
38×50 公分
Ed. 2/4

20130816

非刻版印象 I

在當代藝術的創作中，版畫是個奇妙的媒體，它一點也不刻版，既獨特又多元，最具多重的性格：

版畫可以是原作，也可以是複製品。
版畫可以是獨一無二的作品，也可以是複數藝術 （multiple art）。
版畫可以擁抱先進技術，也可以回歸傳統版印。
版畫擁有強烈的商業基因，卻能長成獨特的藝術身形。
版畫的形成（印製）有特定地點的限制，成品卻有移動與傳播的特性。
版畫的出現在於滿足大量印刷的需求，版數 （edition） 的規範卻限制它的印刷數量。
出身自民間的版畫性格樸實草莽，它的製作卻講求精準與細節（高度技術性的要求）。
有些傳統版種現在看起來過氣無奇，卻一直存在並有重要影響力。
藝術家在作品主版上創作，最後呈現的卻不是這個基礎母體（主版）。
版畫不只是一種物理性的版的轉印關係，它也是一種媒介 （media）的概念。
偉大的版畫作品通常不是出自於專攻版畫的藝術家。

梅丁衍
三分鐘與五分鐘
1982
現成物（熨斗）（凸版畫）
25.5×45 公分

20140328

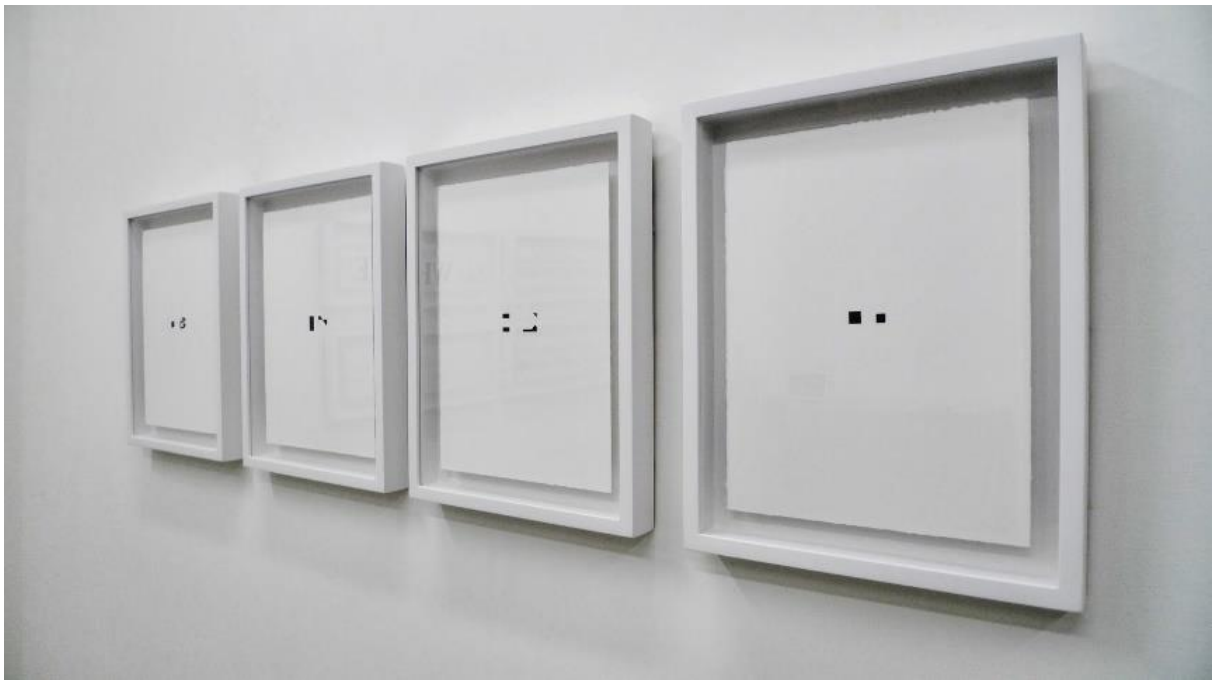
非刻版印象 II

在〈非刻版印象 I〉一文中，我提出了幾個對於版畫特性的觀察，說明它擁有一種兩元的性質，甚至可能呈現對比的現象，例如：

版畫可以是原作，也可以是複製品。
版畫可以是獨一無二的作品，也可以是複數藝術 （multiple art）。
版畫可以擁抱先進技術，也可以回歸傳統版印。
版畫的形成（印製）有特定地點的限制，成品卻有移動與傳播的特性。
版畫的出現在於滿足大量印刷的需求，版數 （edition） 的規範卻限制它的印刷數量。

最近我再次思考，發現版畫還有其他奇妙的對比現象，不過嚴格說起來，這不算是真正的對比狀態，而是製作方式與材料的選擇可能，特別反映在版畫的技術名詞上，例如：

版畫可以凹版原理製作，也可以凸版原理製作。
版畫可以單色印刷，也可以彩色印刷。
版畫可以一版一色印刷，也可以一版多色印刷。
版畫可以單版複刻，也可以多版套色。
木刻版可以水印，也可以油印。
金屬版腐蝕法有硬防腐蝕劑腐蝕法，也有軟防腐蝕劑腐蝕法。



陳曉朋
馬勒維奇、徐，與陳
2014
紙張、油墨（絹印版畫）
四件一組
每件 38×28 公分

20151018

一種版畫性的轉變

在東西方的歷史上，版畫的出現都是做為記錄、複製、滿足大量印刷需求的務實工具，具有科技性、複數性、組構性、程序性……等特性。自現代以來，版畫慢慢轉變為一種創作媒體，它的可複製性和分配的潛力，更常常與社會改變的活動連結在一起（現實的民主化），以五〇年代末期流行的照相製版絹印為例，圖像取得與印刷執行快速便利，它所能製造的平滑亮麗畫面及當代色彩，特別能反映當時生活的速度與節奏，在英國和美國引發了普普藝術（Pop Art）的風潮。而版畫做為一種複數性藝術所帶來的藝術的民主化，在擴大藝術內容的影響力之外，複數圖像的力量也改變了藝術家的創作思考，開始出現運用重複性（repetition）、系列性（seriality）、群組性（grouping）的創作方法。在現在，更有許多藝術家把版印方法當成一種創作方法學，其中表現的最為淋漓盡致的例子大概就屬中國藝術家徐冰（1955-），他的作品探討文字、印刷術和文明發展的關係，擴及中西文化相容相異的議題。

如同上述，版畫的角色隨著時代環境而改變，逐漸從複製工具轉變為創作媒體，版印技法廣泛地被運用到各類型的創作上，版畫原本的工具性格，也逐漸轉變為具目的性的圖像生產使用。而這當中發生了一個有趣的現象，那就是不同於傳統，由版畫總是複製繪畫的狀況，轉變為繪畫反而開始使用版畫特有的圖像效果。比較常見的例子有：美國藝術家羅伊李奇登斯坦（Roy Lichtenstein, 1923-1997）的繪畫（通常是畫布上的油彩）刻意描繪出絹版畫所常使用的網點效果，用來強化描繪對象的時代流行意味，這和傳統印刷上為了製造如彩色照片般、多彩的立體畫面的分色模式，意義完全不同。又如以政治波普（Political Pop）作品聞名的中國藝術家王廣義（1957-），他的《大批判》油畫系列模仿文革木刻版畫所特有的刀法筆觸及鮮明色彩，企圖以強而有力的線條和扁平化的圖像來營造強烈的視覺張力。

王廣義
大批判系列：Coca-Cola
1993
畫布、油彩
200×200 公分

20140201

不是問題的數位版畫問題

我記得我念北藝大的時候，在大三（1997 至 1998 期間）版畫組的課程中，曾經修習一門叫做《電腦版畫》的課。那時候的授課教師是鄧獻誌老師，鄧老師沒有版畫背景，倒是有設計的背景，曾經在中國時報擔任美術編輯。在鄧老師的教學中，雖然沒有規定使用特定的軟體，但是我們就如同現在的平面設計師一樣，所有的作品都是透過電腦處理，再以印表機列印而成。那時候上課討論的內容大部分是創作概念及其延伸可能，幾乎沒有談論到任何有關影像品質或列印輸出等技術面的問題。

那時候北藝大的版畫課程中，一、二年級是凸、凹、平、孔四種基礎版種的實作練習，三至五年級則是以版畫為主的創作研習課程，除了這門《電腦版畫》外，並沒有其他數位版畫或影像美學的相關課程。奇妙的是，在當時臺灣的學院版畫教學中，北藝大算是比較開放的教學態度與方法，讓所有版畫組的學生都能認同不一定要透過傳統版畫機印製而成的作品才是版畫，也能接受以電腦軟體處理、列印或輸出的作品做為版畫的概念。

不過一直要到自己開始教授版畫之後，我才真正認真思考有關數位版畫的問題。我除了思考什麼是數位版畫？數位版畫所反映的時代精神為何？也思考在什麼樣的條件下，列印或輸出電腦處理的數位檔案可以被稱為數位版畫？或許是在版畫脫離做為複製工具，蛻變成為一種創作媒體的情結下，我曾經以為數位版畫應該存有某種獨特(或奇妙)的特質，足以說明它和一般的數位檔案是不一樣的。然而，一直到現在，我還是找不到支持這個想法的證明或說法。

最近我有一種新的理解：既然版畫是因應複製繪畫和大量印刷等需求而產生的各種務實印刷技法，而所有版畫技術的發明也都是當時最先

進的科技技術，這表示版畫具有一種開放的性格，得以接受各種新的嘗試與可能，它本來就應該是無所不包或無所不涉及的。另外，版畫的「版」和數位檔案一樣，做為基礎母體（matrix），除了都有可複製的特性外，這兩者還有通常不以物件的身分出現的共同點。如此的邏輯下，所有的數位檔案自然也可以是版畫的一種版種，它的物理性呈現（列印或輸出）就是所謂的數位版畫。

而我以為最重要的是，如同並不是所有上有顏料的畫布都是藝術一樣，只有當數位檔案（版）的內容（思想）和它的輸出品質（印刷技術）能達到一定高度，才有可能被視為藝術來看待，而不只是一張輸出的海報或卡片。

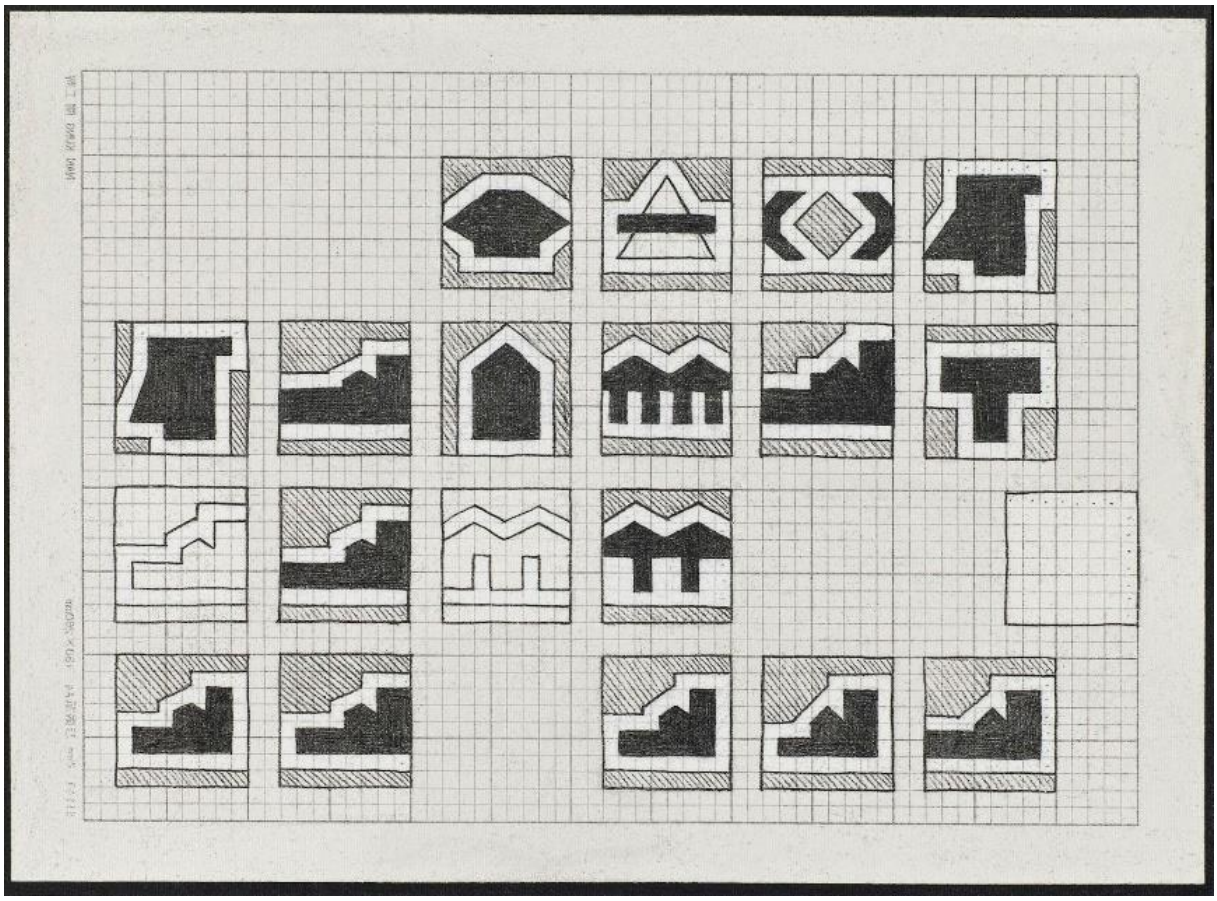
陳曉朋
藝術的重量 - 1
2014
紙張、Ultra Chrome K3 墨水（數位版畫）
76×56 公分
攝影：楊振豪

20160301

版畫問題

說起來有點諷刺，有時候藝術碰巧會「出現」在印「壞」的時候，這不是指技術不佳，而是關於思考和觀看角度的問題。如果不能將版印方法變成解決藝術問題的方法，版畫終將停留在藝術「自」療和技術層次的問題，而這也是目前臺灣版畫創作的一個普遍現象。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。(對版畫材料學有深刻研究和認知的臺灣藝術家，可以梅丁衍（1954-）為代表。)

攝影玩相機、陶藝拉拉胚、版畫耍技術仍然是個常見的狀態，很可惜的是，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。



陳曉朋
畫廊圖 II - 5
2015-2016
紙張、手上彩（紙平版）
35×43 公分

20210704

類比

最近有一個朋友對我說：你很奇怪，想聽廣播要特別買一個專門播放廣播的收音機，但明明數位化之後，就有很多複合式的播放器可以使用，用電腦連接出來聽也是一種選項；為了蒸蛋就要買一個專門蒸蛋的蒸蛋機，明明電鍋就能辦到，而且還可以做更多種料理。

為什麼要一個機器對應一項功能呢？性格決定思考方式，思考方式決定創作模式，自己比較喜歡的版畫技法如木刻、紙平版、絹印，大多數是類比版畫，整體創作中常常使用的參照模式(如與大師並列、自我互文……)，以及複數、系列、組件的運用，也是一種類比的型態，不知道這算不算是一種類比性格的結果呢？

不過視創作概念的需要，有時候我也使用數位版畫的技術來執行製作，如電腦輸出和 3D 列印。

象形不會意
2021
數位影像
絕對空間．臺南

20140930

Print

版畫和照片的英文同為“print”，兩者除了印製和顯影前同樣具有不可預測的特質外，其基礎母體(版畫的版；攝影的底片，現在多以數位檔案處理）也有很多共同的特色，可複製性和缺乏做為物件的美學品質是其中的重要要素。

創作者和版畫的版之間存在著一種親密的關係，那是與印刷對象的真實接觸，這也可能是版畫和數位輸出在本質上的最大差異。

陳曉朋
版畫的重量 I
2014
玻璃、卡點西德、木板
兩件一組
22（高）×10（直徑）; 76×56 公分

陳曉朋
版畫的重量 II
2014
紙張、油墨（木刻版畫、數位版畫）
兩件一組
每件 76×56 公分

20130903

現成物（自然物）的拓印 I

日前的一趟花蓮行，拜訪了花蓮文化創意產業園區（花蓮舊酒廠），在參觀園區的日式老建築和文創商品的市集攤位時，圍繞著園區地面一大片草皮的鑄鐵水溝蓋吸引了我。這些水溝蓋以當年酒廠所生產的酒類名稱為主要的說明圖案，包含：米酒、小米酒、紅露酒、糖蜜酒等中文名，字體外再搭配釀造這些酒類所需的植物、穀類等裝飾圖案。

由於我對於酒精類飲品相當感興趣，不禁好奇的在這些水溝蓋旁觀察了許久。我發現這些水溝蓋上面的造形，除了存有當時年代特有的設計風格，又有經過時間與環境變遷，因為普遍品味改變而產生的一種鄉土味。我也對製作這些水溝蓋所使用的模造鑄鐵技術感到佩服，如此純熟的技術讓水溝蓋上的裝飾圖案清晰顯現，凹凸有緻又不過度誇張，以致阻礙路人行走。我觀察到這些水溝蓋上雖有模造而成的凹凸裝飾圖案，其最表面卻非常平整，整體層次表現頗為接近版畫中的凸版效果。

花蓮文化創意產業園區的水溝蓋讓我聯想到，在我們日常生活的環境空間中，除了常見的做為辨識身份使用的印章外，道路邊的人孔蓋、石碑、木刻匾額、錢幣、牆面上的浮雕、磚瓦、磁磚、馬賽克等，都是可以拿來拓印的物件，而事實上任何表面有浮凸肌理的物件也都可以拿來拓印。另外，人的身體也是很好的可拓印原形，如：唇印、指紋、掌紋、腳印等。

我思考到在製作凹凸實物版的時候，大部分創作者很自然的會去收集一些現成的、表面上有凹凸紋理的材料做為製版使用，例如：樹葉、毛線、紗布、瓦楞紙等，可是除此之外，就很少人更廣泛的從生活中去發掘可直接拓印的物件，或從這些可拓印的物件發展可能的創作計畫。換句話說，一般版畫創作者習慣於特定的版材與固定的創作方式，總

是先製版後印刷，不常略過製版的步驟，選擇以現成物（自然物）（readymade）或俯拾物（found object）來進行拓印。而我以為，在當今版畫創作已經從單純的版畫（print）轉變為版畫媒介（print media)的概念下，如果物理性實體的版的概念可以被打破，直接以現成物做為印刷媒介的操作手法，自然也是版畫創作領域裡一個值得開發的區塊。

* 拓印現成物而成的當代藝術作品以中國藝術家徐冰 （1955-） 的《大輪子》(1986 ） 和《鬼打牆》(1990) 為著名代表。

有「米酒」字形的水溝蓋，2013，數位影像，花蓮文化創意產業園區，花蓮

20131017

現成物（自然物）的拓印 II

我在墨爾本的藝術家朋友艾瑪藍格利吉 (Emma Langridge, 1974-) 在臉書 (Facebook) 上放了一張很有趣的照片，引起了我的注意。

那是一張艾瑪在她家門前附近所拍攝的照片，畫面的形象是修補地面的長方形不鏽鋼(鋁？)片和圓形人孔蓋。人孔蓋有一部分的材質和不鏽鋼片重疊，因為位置移動的關係，在視覺上造成了一種特殊的張力效果。我想，如果把這個畫面拓印起來，應該也會是一件不錯的作品，因為去除了色彩和材質的部分，剛好可以凸顯出畫面裡純粹而又奇妙的點、線、面的構成。

有點令人訝異的是，艾瑪說她搬到這個住處已經五年多了，但這卻是這幾年來的第一次發現，我們都為她的「良好觀察力」感到讚歎不已！

街道地面的形象
2013.10.14
數位影像
澳大利亞維多利亞省墨爾本市科林塢區威靈頓街和強思頓街的轉角（Corner of Wellington & Johnston Streets, Collingwood, Victoria, Australia）
攝影：艾瑪藍格利吉

我的作品

陳曉朋透過文字、色彩、書；雙關、互文、挪用；平面、立體、心理空間的交互指涉，來擴張藝術的邊界，也從過去的積累，映射出未來可能的路徑。這整個過程是一種烏托邦式的探索，也是藝術家自己的集體創作。

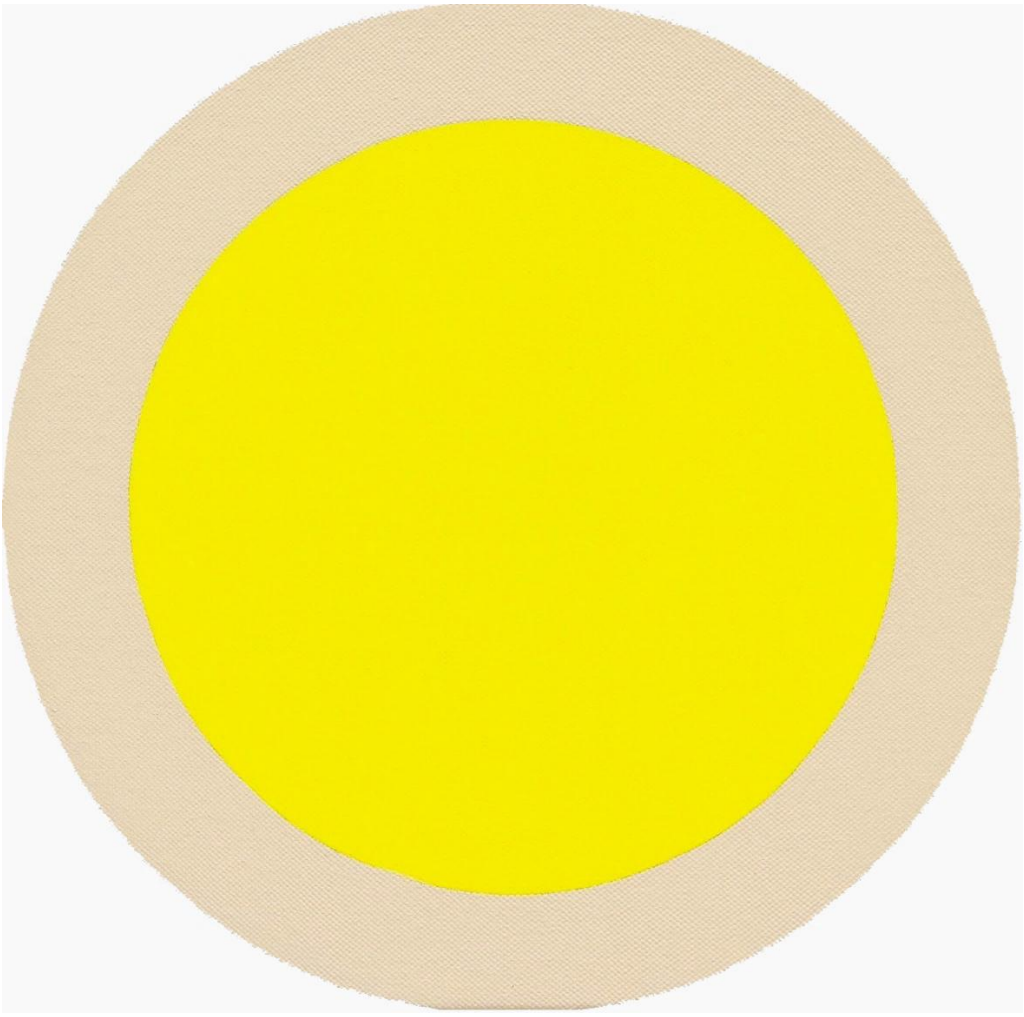
〈我的作品〉從「身體(皮膚)」和「身份」提出的二元性，歸納出藝術家的思考盒，包含思考方法、品味選擇、關注的議題和追求的理想。它們體現了陳曉朋和世界真實接觸的痕跡，看見藝術家如何呈現自己的思考？又如何讓作品成為自己的分身？

20211226

萬用卡

每到節日，我就會在自己的臉書上放一張應景的卡片，不管什麼節日都是同一張。這是我的一張畫作，正方形畫布上有一個滿版的黃色圓形。它既是太陽，也是月亮，新年（元旦）、春節（光明燈）、中元節（燈籠）、端午節（立蛋）、中秋節（月餅）、萬聖節（彩蛋）、元宵節（湯圓）、聖誕節（糖果）……所有節日都適用。

版畫的技術常被使用來製作卡片，特別是木刻和絹印，容易生產具視覺張力的圖像，印刷方式也較為簡便，符合複數多產的需求。不過我的萬用卡運用的不是版畫的技法，而是版畫的概念，它一語雙（多）關，既是本尊，也是分身，「杜象的姊姊與妹妹」無所不在。



陳曉朋
城市框架 V：這是什麼？ - 7
2009
畫布、壓克力彩
30.5×30.5 公分

20200328

杜象的姊姊與妹妹

杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)從一個現代主義藝術家變成「第一個」當代藝術家是個意外，它的狀態有點像是兩個非法移民在美國生的小孩會是美國公民一樣 (負負得正)，一定要有某種「在美國」的條件才能成立，而杜象就是在當時環境背景的「在美國」情境下，變成了藝術史上的一個傳奇人物。

杜象以現成物（readymade）來創作，除了對抗或惡搞嬉鬧當時保守的學院藝術體制外，很有可能和他的成長經驗有關：杜象的媽媽很喜歡並思念她早逝的女兒，對接續生出兒子一點也不高興，等後來終於又生出女兒，就把她和在天堂的姊姊取一樣的名字叫蘇珊(Suzanne)。對杜象的媽媽來說，這個妹妹就是姊姊 (現成物) 的替代品，兩個都一樣。

版畫是把版當成現成物來使用的結果，可以生出許多(杜象的)姊姊與妹妹，每一個分身都是本尊。

杜象
噴泉（Fountain）
1917
現成物（白色釉料陶瓷小便斗、顏料）
61×36×48 公分
攝影：阿爾弗雷德施蒂格利茨（Alfred Stieglitz）

20220805

杜象的版畫，版畫的杜象

版畫是一種版與被印刷對象(印刷載體或受眾)的關係結果，兩者之間存在著一體兩面和二合一的特殊樣態，能產生各種可能。版印就像生小孩，有時候能生一個(單刷)，有時候會有雙胞胎或多胞胎，加上不同套色法的使用，創造了各種兄弟姊妹的組合可能。作為談論現當代藝術肯定會被提到的代表人物，法國藝術家馬歇爾杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)一生所做的版畫少的可憐，但是他的人與作品其實很有版畫的味道。

本尊、分身、版

杜象所有創作中最重要的概念是現成物(readymade)的挪用(appropriation)，這種創作方法可能和他的家庭背景有關，杜象的媽媽首胎生了一個女兒，她很喜歡這個女兒，可惜女兒早夭，後來媽媽繼續生，「不幸」都生出兒子，等到後來終於又生出了一個妹妹(這個妹妹之後又有兩個妹妹)，她就幫妹妹取了一個和姊姊一模一樣的名字(Suzanne)。意義上，這個妹妹等同姊姊的替代品，也就是說，妹妹就是姊姊現成物的挪用結果。妹妹是姊姊本尊的分身。

1919 年杜象挪用李奧納多達文西(Leonardo da Vinci, 1452-1519)的《蒙娜麗莎的微笑》(*Mona Lisa*, 1503-1506)創作 *L.H.O.O.Q.*一作，在這個「新作」中，他幫蒙娜麗莎的臉添加上鬍鬚，把女生變成男生，這個男生也是女生，而在 1967 年的《刮鬍子的 L.H.O.O.Q》(*L.H.O.O.Q Shaved*)一作中，杜象又把蒙娜麗莎的鬍子刮掉。(不過蒙娜麗莎不是本來就是女生嗎？)蒙娜麗莎是杜象使用的版。

除了將版(可以是任何物)作為一種現成物，杜象也把自己本身當成版，前述版與印刷物之間一體兩面的關係，進一步表現在他自己「男扮

女裝」的藝術手法上。1920 杜象「男扮女裝」，並幫「她」取了一個女生的名字「蘿絲瑟拉薇」(Rrose Sélavy)，之後他的作品簽名常常都是「蘿絲瑟拉薇」或「杜象 / 蘿絲瑟拉薇」(by Marcel Duchamp and / or Rrose Sélavy)。本尊等於分身。

透過版的運用，杜象享受游移於本尊與分身之間的趣味與樂趣，他經常使用文字或命名上的雙關語來輔助這樣的操作，以諧音、雙義、多義、歧義，甚至繞口令和謎語的方式來模糊焦點，試圖創造多重聯想，同時也透過各種偽裝作為轉移焦點的障眼法，*L.H.O.O.Q.*和「蘿絲瑟拉薇」都是很好的代表例子。

重製、複製、複數

杜象認為藝術存在於概念之中，而非物質之上，傳統概念上藝術具有原作和獨一無二的特質，這並不是他認為重要的東西。杜象喜歡重製或複製自己的作品，甚至授權他人如畫廊經紀人、美術館執行這個工作，以 1915-23 的《新娘被她的單身漢們剝光了，甚至》(*The Bride Stripped bare by Her Bachelors, Even*)(又名《大玻璃》 (*The Large Glass*)) 為例，即便這件作品 1954 年已由費城美術館 (Philadelphia Museum of Art) 永久收藏，但在杜象的授權下，1961 年瑞典斯德哥爾摩現代美術館 (Moderna Museet) 製作了這件作品的第一件複製品，1966 年英國藝術家李察漢彌爾頓(Richard Hamilton, 1922-2011) 為泰德畫廊 (Tate Gallery) 的杜象特展策展時，又複製了一件。

再以 1913 的《腳踏車輪》(*Bicycle Wheel*) 為例，最早這件作品的輪子是杜象在一間腳踏車店購得，原作放在家裡被妹妹蘇珊杜象 (Suzanne Duchamp, 1889-1963) (也是一位藝術家) 當成垃圾丟

掉，1916 年杜象在他的紐約工作室重新製作了一件，之後因為搬家同樣遺失了，1951 杜象要在紐約的西德尼賈尼斯畫廊（Sidney Janis Gallery）展覽，這次他乾脆授權畫廊負責人自行購買腳踏車輪和支架重製這件作品。

杜象不只自己複製或授權他人複製自己的作品，有時候同一件作品也有不同的版本，上述所提的 *L.H.O.O.Q.*、《腳踏車輪》、《新娘被她的單身漢們剝光了，甚至》都有不同的版本。嚴格說起來，杜象的複製是一種有彈性的複製概念，以《腳踏車輪》為例，性質比較像是在同一概念下去重製作品，它們的物理性外觀不見的完全一樣，藝術家並沒有一次展出多件廚房椅子上的腳踏車輪的想法。不過，杜象也有製作長得一模一樣的複數作品，以他做過的三個「盒子」作品《1914 的盒子》（*Box of 1914*, 1914）、《綠盒子》（*The Green Box*, 1934）和《白盒子》（*The White Box*, 1967）為例，杜象將這三個「盒子」每盒都做成幾百盒同樣的盒子，如同版畫有 AP 版（藝術家自藏版本）、正式號數版、PP 版（贈送用版本）……等各種版本，這些盒子也有普通版、豪華版，以及有編號限量版的各種版本。

複數、系列、廣義

另一種杜象使用的複數概念是系列的形式，有時候他的作品也以系列的樣態出現，即便彼此外貌完全不一樣，但在內容上共同指向一個整體的概念。由《女性無花果葉》（*Female Fig Leaf*, 1951）、《穿刺之物》（*Objet-Dard*, 1951）、《貞節楔》（*Wedge of Chastity*, 1954）三件作品所組成的「色情三連作」（“Erotic Trilogy”），就是這類型系列作品的案例之一。

杜象眾多彼此有關的作品也可以被擴大解讀為一種廣義的系列作品。杜象的作品有作為練習和研究用的習作，有從一件作品發展出的下一件作品，也有取舊作局部而成的作品，還有集合不同作品所發展出來的作品。以《大玻璃》一作為例，和這件作品有關的作品，前前後後有《處女 1 號》(*Virgin No. 1*, 1912)、《處女 2 號》(*Virgin No.2*, 1912)、《新娘》(*Bride*, 1912)、《新娘被她的單身漢們剝光了》(*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*, 1912)(鉛筆畫)、《新娘被她的單身漢們剝光了，甚至》(*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1912)(鉛筆畫)、《巧克力研磨機 1 號》(*Chocolate Grinder No. 1*, 1913)、《巧克力研磨機 2 號之習作》(*Study for Chocolate Grinder No. 2*, 1913)、《巧克力研磨機 2 號》(*Chocolate Grinder No 2*, 1914)、《篩子或洋傘》(*Sieves or Parasols*, 1913/1914)、《有水車的滑行台車》(*Glider Containing a Water Mill*, 1913-15)、《九個男性的模型》(*Nine Malic Moulds*, 1914-15)、《(從玻璃的另一面)用一隻眼睛看，靠近著看了差不多一個小時》(*To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour*, 1919)、《眼科醫師的見證》(*Oculist Witnesses*, 1920)、《灰塵滋生》(*Dust Breeding*, 1920)、《新娘被她的單身漢們剝光了，甚至(綠盒子)》(*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box)*, 1934)，此外，還有杜象授權製作的各個複製版《大玻璃》。

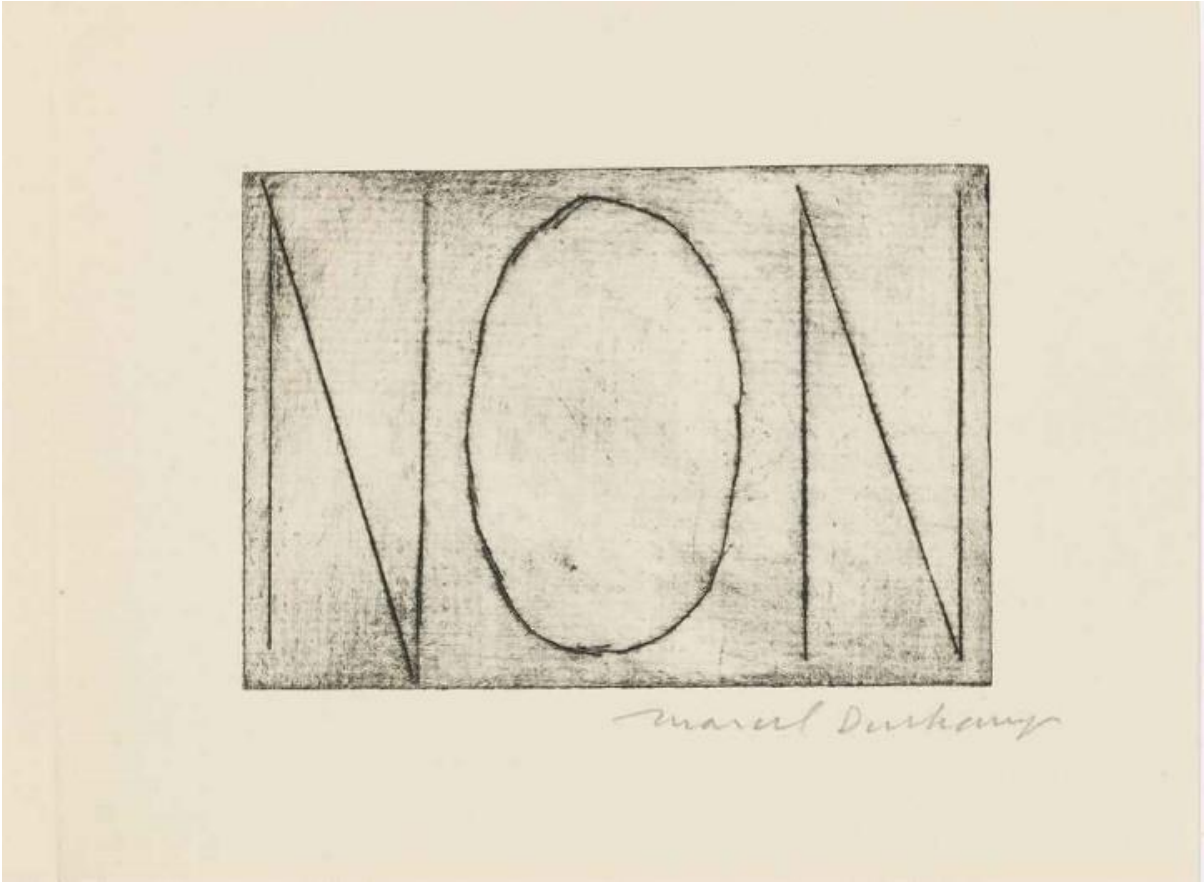
禮物、歡樂、愛

最後，和一般藝術家不輕易送別人作品的形況大不相同，杜象非常喜歡做作品送人，他把作品當成禮物，用來散播歡樂、散播愛。杜象的致贈對象包含家人、朋友、收藏家、資助者等，例子不勝枚舉，連那個把他的《腳踏車輪》原作當垃圾丟掉的妹妹蘇珊每次結婚時，也有收到杜

象送的作品禮物，分別是 1911 和查理德馬爾斯(Charles Desmares) 結婚時收到油畫《春天的少男和少女》(*Young Man and Girl in Spring*, 1911)，1919 和讓克羅蒂 (Jean Crotti, 1878-1958) 結婚時收到現成物作品《不快樂的現成物》(*Unhappy Readymade*, 1919)。

杜象喜歡送別人自己作品的個性和動作像極了許多版畫創作者，他們就像不會漏電的電池一樣，充滿熱情與活力，對複製所需的重複勞動永遠不感厭煩與倦怠，總在新年、聖誕節、生日等各個特別的節日，親手製作版畫小卡片給自己喜歡的人，心情好的時候也會絹印 T-shirt 和包包送朋友。

參考書目：
李長俊。《杜象作品全集，幾乎》。高雄：臺灣文薈，2020。
Cabanne, Pierre。《杜象訪談錄》，張心龍譯。臺北：遠流出版社，1986。



杜象
非（Non）
1959
紙張、油墨（蝕刻版畫）
12×15 公分

20220430

雙關語

我對作品的命名一直有著高度的興趣，特別是雙關語的運用，有時候不知道是自己多想了，還是想多了，看到一些有「感覺」的名字就會自動聯想、無限想像，甚至胡思亂想。

舉例來說，我記得 2015 年參加臺藝大美術系所舉辦的《杜象之後—現成物百年國際學術研討會》時，自己對這個研討會副標中的「百年」一詞就感到很好奇：它是指現成物（readymade）的挪用（appropriation）概念已經有一百年的歷史呢？還是指現成物（的挪用概念）已經死了（落伍了，不再符合現今藝術的發展狀態）呢？

雙關語總是給人一體兩（多）面的感覺，不只是名詞定義上的差異，也有轉換所指的現實關係，它是我、是你、也是他，我們可能都一樣，也可能都不同，就好像版畫。

杜象之後：現成物百年國際學術研討會
講者：洪儀真、許瀞月、Marc Décimo、梅丁衍、Nathalie Heinich、吳宜樺、陳志誠
時間：2015.11.04（三）- 2015.11.05（四）
地點：國立臺灣藝術大學教學研究大樓演講廳，板橋

20140305

談近期版畫創作經驗

在我近期的版畫創作中，我發現有別於過往的創作經驗，有趣的事物發生在製作絹版畫的製稿階段。

在為《徐冰是我的好朋友》這組作品製作絹印分色稿的時候，考量它的組件（我的中文字體）裡的「中國」兩字需要以四種不同色階的灰色來表現，我以電腦繪圖軟體將不同灰階的形狀分開，存成四個電子圖檔以便製版使用。為了能有效的上感光乳膠曝光製版，這些形狀都被處理成黑色的色塊。（也就是說，如果把這四個電子圖檔疊在一起，由灰階色塊變成的黑色色塊會疊出兩個面積等同於「中國」兩字的黑色方塊。）

我發現透過分色稿所產生的不同圖層（灰階）上的黑色色塊，一方面和〈我的中文字體〉裡的文字仍舊有著造形身體上的連結，另一方面卻打破了文字的可閱讀及可辨識性，既抽象又再現。這些分色稿上的色塊都是直線硬邊的幾何造形，排列在原本方形文字的固定框架內，整體看起來既獨立又統一，引發我以這些圖像來創作一組獨立的作品。

絹印由上而下疊印的印刷套色順序，這種產生形象的角度與方法，如同從上往下鳥瞰地面上的建物屋頂，如此視點讓我直覺上感覺它們好「馬勒維奇」（Kazimir Malevich, 1879-1935），有一種至上主義的哲學，追求從一定的距離觀望這個世界的態度，黑色色塊和白色背景紙張的搭配，也傳遞出了馬勒維奇至上主義作品予人一種普遍性(universal) 質感。而馬勒維奇是我從學生時期至今仍然深深感到興趣的藝術家。

不像大部分的版畫都是在處理思考結束後的印刷問題（解決現有的問題），或是在印刷階段中藉由機運偶然得到非預期性的視覺表現，《徐

冰是我的好朋友》這組絹印作品的製稿經驗啟發我更多思考（發現問題）。而新得到的《馬勒維奇、徐，與陳》這組作品讓我在直觀感受上，覺得自己與徐冰和馬勒維奇的作品，彼此之間有種奇妙的連結，精神上的感覺也更接近，所以我用我們三人的名字來命名。

陳曉朋檔案：陳曉朋個展
2014
數位影像
安卓藝術，臺北

20150304

獻給那些藝術家的禮物 I

《獻給那些藝術家的禮物》這件作品反映我對藝術學習的一些思考：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方法——我從其他藝術家身上所觀察到的與所理解到的人、事、物。

我選擇以(藝術家的)書的形式來創作，在於我以為書本可做為一種知識(學習積累)的代稱。我從自己過往作品中選出十件做為主要圖像的來源，取其造形形似之名來搭配圖像內容使用。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（檢視藝術家的所做所為）幽默一笑。

作品文字（順序依據藝術家的書）
獻給那些藝術家的禮物 陳曉朋 2014
給彼得海利的窗戶
給蘇里維的豆腐
給澳大利亞原住民藝術家的色盲表
給卡茲米爾馬勒維奇的光盤
給大衛貝確勒的色環和色表
給傑斯波瓊斯的擴音器
給皇家墨爾本理工大學美術學院的水母
給喬瑟夫亞伯斯的鍵盤
給派特蒙德里安的中國地圖
給肯尼斯諾蘭的眼睛
獻給那些藝術家的禮物由陳曉朋設計。藝術家於板橋 STUDIO 116 創作文字和圖像，洪裕傑分色；樹林椿版畫工作室黃椿元和賴柏文絹印，

金昱慈裝幀。限量二十個版次以及五個藝術家試印版。

陳曉朋
獻給那些藝術家的禮物
2014
紙張、油墨、裝裱（絹印版畫）
12 件一組
每件 28×19 公分

20150927

獻給那些藝術家的禮物 II

《獻給那些藝術家的禮物》以藝術家的書(artist's book)的形式呈現，全「書」由手工絹印而成，限量二十個版次和五個藝術家試印版(artist's proof edition)。這件作品有兩個展示方式，一是每頁各別以立體鋁框裝裱（無酸裱），二是集合所有頁面以梧桐木盒裝。

以藝術家的書的形式來創作引發一些相關思考：

一、 藝術家的書的定義為何？它的形式可能？它的獨特之處？為什麼要以書的形式來創作？(這些問題的前提問題是 : 什麼是書？)

二、 書的藝術（book art)、藝術家印物（printed matter)、藝術家的書，三者之間的關係為何？

三、 工廠書(machine-made book)和手工書(hand-made book)，兩者除了製作方式的差異，還有其他本質上的不同之處嗎？

以下是一些我喜歡的藝術家的書的作品：

迪亞特羅斯（Dieter Roth, 1930-1998):《文學香腸》(*Literaturwurst / Literature Sausage*, 1961-1974)

琪琪史密斯(Kiki Smith, 1954-):《無題，透明的身體》(*Untitled from The Vitreous Body*, 2000)

梅丁衍（1954-):《梅語錄》(2014)

艾未未（1957-):《黑皮書》(1994)、《白皮書》(1995)、《灰皮書》(1997)

徐冰（1955-):《天書》(1987)、《地書：從．到．》(2012)

陳曉朋
獻給那些藝術家的禮物
2014
紙張、油墨（絹印版畫）
12 件一組
每件 28×19 公分
梧桐木盒
30×21×3.5 公分

20160501

藝術家尋找自己的禮物

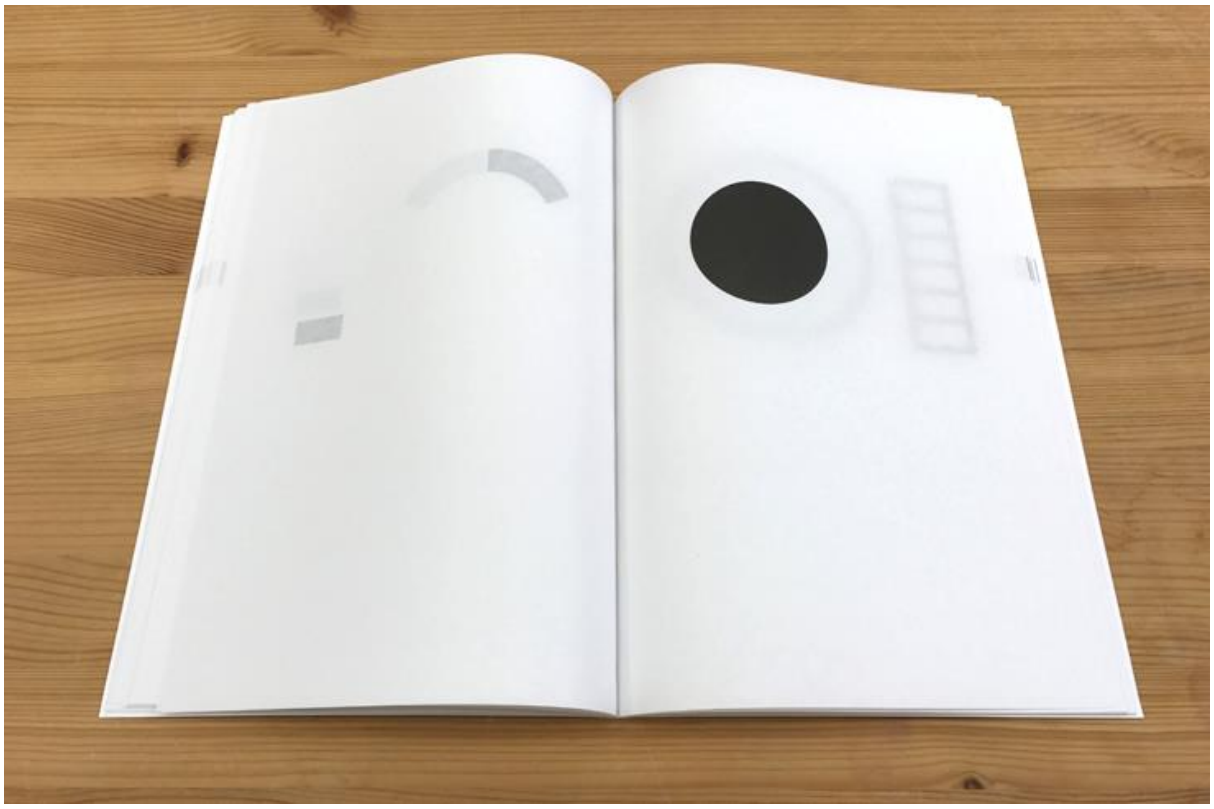
在我的創作中，我常常使用地圖來發展作品，這是一種圖中圖的繪畫概念。我的作品說明自己過往的生命經驗與對未知未來的思考，那是一種時間中的時間狀態。我為臺北市立美術館季刊《現代美術》第 182 期「書中美術館」所創作的《藝術家尋找自己的禮物》，則是一種書中書形式的藝術實踐。

《藝術家尋找自己的禮物》(*Gifts Artists Look For*) 是我在 2014 年創作的《獻給那些藝術家的禮物》(*Gifts for Those Artists*) 一作的延續性發展。在《獻給那些藝術家的禮物》中，我採用「(藝術家的) 書」做為創作形式，因為我認為書本可以做為一種知識（學習積累）的代稱。我選擇十件自己過往的作品做為書中的圖像來源，以描寫其造形「形似」之名的文字來搭配圖像內容。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（檢視藝術家的所做所為）幽默一笑。

《藝術家尋找自己的禮物》再度「資源回收」我自己的作品，它包含十個「禮物」，構成每個「禮物」的各別頁面圖像，分別取自《獻給那些藝術家的禮物》十個圖像的製圖分色稿，原有的彩色色塊全部替換為黑色，搭配半透明紙張的使用。我試圖引導觀者的閱讀視點與動線：分色稿上的黑色圖形看起來既抽象又真實，透過連續翻閱動作所產生的視覺暫留效果，觀者腦中自然投射出自己所看到或所聯想到的最後畫面。我在《獻給那些藝術家的禮物》中向特定的藝術家致敬，《藝術家尋找自己的禮物》則開放你（觀者）想成為哪位藝術家的可能性。

《藝術家尋找自己的禮物》英文標題中的 “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？



陳曉朋
藝術家尋找自己的禮物
2016
62 頁、平裝、平版印刷
28×19×0.5 公分
出版：臺北市立美術館

20200520

香腸與藝術家書

這幾天逛臉書讀到有關瑞士藝術家迪特羅斯（Dieter Roth, 1930-1998）的藝術家書作品《文學香腸》（*Literature Sausage*, 1961-1974），雖然之前就曾經研究過這件作品，但「複習」讓人有了不同的想像。《文學香腸》的每本書都以傳統的香腸食譜製作，但是香腸裡的香腸肉被羅斯換成他不喜歡的作者的書，藝術家以碎紙機將書碾碎後放到香腸裡面，並在香腸外面貼上有自己簽名、製作日期和限量版次的作品標籤，有如食品包裝上的成分說明貼紙。做好的香腸有些被羅斯掛在木架上，有些被他切成兩半放到木盒中風乾，就像一般處理香腸的方法。

藝術家書作品通常和書的兩個面向有關，一個是書的內容，通常指文字或圖像的內容，另一個是書的形式本身。羅斯把書放到香腸裡的動作，是不是因為大腦吸收不了書的內容，改讓腸胃消化看看呢？香腸造形所帶來的視覺與味覺感，為早已無法閱讀的文字內容增添另一種滋味，也讓我想起臺灣藝術家黃宏德（1956-）的名言：「畫畫像打香腸，思考畫畫是灌香腸。」而我想書寫畫畫是烤香腸吧！這幾句話曾經被我放到我的藝術家書作品《我好想變成一個作家 I》（2013）裡，作為我對書寫創作的思考回應。（考量非中文讀者的閱讀消化問題，這件作品後續發展了英文版的《我好想變成一個作家 II》）。

黃宏德長期居住在臺南，以創作書寫性繪畫著名，早期是誠品畫廊代理的藝術家，江湖上有不少關於他的傳說故事，收藏作品是他的嗜好之一。2003 年我在臺南的文賢油漆工程行舉辦個展《陳曉朋繪畫 2002-2003》，黃宏德買了我的一件迷你壓克力彩繪畫《三欸（S）》，2005 年我和兩位大學同學一起舉辦《四缺一：版畫三人展》，地點同樣在文賢油漆工程行，這次他買了兩本我的第一件藝術家書作品《神奇拼圖》（2005）。他是我的繪畫和藝術家書的第一位收藏家。

黃宏德的另一個嗜好是喝酒，喝開了會拿毛筆到處畫畫，他在我個展的訪客簽名留言本上「塗鴉」(塗畫？圖畫？)，整本畫的滿滿的，有些看起來像文字，有些像符號，整體大概就是另一種「天書」的型態，害我看不清楚底下的簽名到底是誰的。文賢油漆工程行負責人、大學學長林煌迪告訴我要收好這本簽名本，他說以後會很值錢的。當時的我還不太認識黃宏德的創作，不是很明白學長的意思，現在想起來，發現原來自己賺到一本從天而降的藝術家書呢！

陳曉朋
我好想變成一個作家 I
2013
紙張、油墨、Ultra Chrome K3 墨水（併用版畫）
六件一組
每件 76×56 公分

20160314

指鹿圖 I

鹿做為一種理想的象徵使用，指鹿圖就是指路途，也就是指出抵達目的地的必經路徑。本次個展一共展出《我好想變成一個作家》、《獻給那些藝術家的禮物》、《地圖集》三個系列的作品，前兩者檢視外在對於我的藝術思考和學習的影響，後者描述近幾年來我個人內在創作思考的過程。

一、《我好想變成一個作家》

對我這個世代以及更年輕世代的藝術家們來說，論述的能力是個基礎的要求與訓練，這個現象反映現今藝術家所面臨的挑戰、藝術如何被看待與藝術定義的轉變，以及現當代藝術被納入思想體系範疇的事實。我以為論述和創作之間存在著一個奇妙的關係，如何保持平衡的狀態是門大學問；書寫論述有助於創作思考，但這不代表藝術的文字化或理論化。

我發現一個有趣的事實：在深刻影響我創作思考的藝術家當中，有許多人都是幾何抽象藝術家，而他們大多是所謂的「作家中的作家」。我結合六組書寫創作狀態的文字和我的工作室場景，試圖表達我對書寫創作的看法；而我所提到的「我想要變成一個作家」，意思並非想要成為用言說來創作的人，而是我想成為和那些幾何抽象藝術家一樣好的藝術家。

二、《獻給那些藝術家的禮物》

在當今的學院環境中，美術系的學術內容究竟為何？扣除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。我感到有點無能為力，不禁開始懷念起自己的

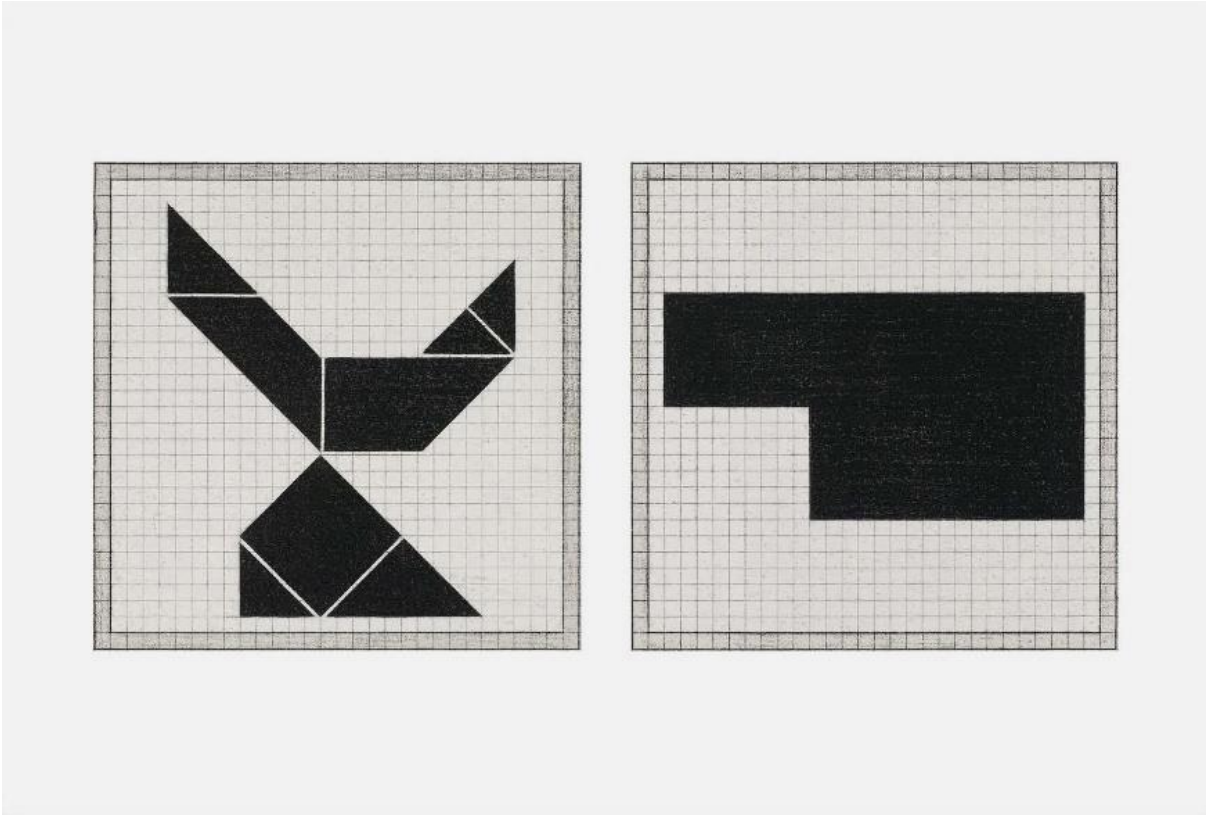
學習歷程，那是一種極其主觀與十足藝術家論式的學習——我從其他藝術家身上所觀察到的與所理解到的人、事、物。

我選擇以(藝術家的)書的形式來創作，在於我以為書本可做為一種知識(學習積累)的代稱。我從自己過往作品中選出十件做為主要圖像的來源，取其造形形似之名來搭配圖像內容使用。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 (檢視藝術家的所做所為) 幽默一笑。

三、《地圖集》

在大部分的案例中，我的作品多以組件的方式呈現，這種系列性的組成有一個重要的意義，那就是突顯特定的思考系統。以《台北系列》為例，我描繪自己在臺北曾經展出過的展場，目的不在展示我的展覽履歷，而是以自己的經驗為說明，來凸顯與我相似背景的藝術家和展出單位之間的位置關係。

我收集自 2010 年開始，到目前仍在發展的幾個主要創作系列的草圖，透過數個階段對於同類題材的重製，一方面試圖保留素描做為美好事物起源的思考狀態，另一方面去除它為達快速再現想法的原始粗糙質地。這系列由草圖重製的作品不再是草圖，也不是原來由草圖所發展出來的作品，我希望這種描述進行中狀態的作品能更有效顯現圖像背後的思維系統，同時也能揭露創作中的工作程序。



指鹿圖：陳曉朋個展
展覽時間：2016.04.09（六） - 2016.05.07（六）
展覽地點：伊通公園，臺北

20161213

指鹿圖 II：我的台北

藝術創作的過程如同一趟尋找聖盃的旅程，創作相簿反映出來的正是藝術家的生命脈絡。透過由地圖和地圖的概念所發展出來的作品，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）是我作品中最常見的操作暗喻，而我的創作狀態，正如同地圖所處的一種邊界位置：它同時是真實的，也是想像的；它可以是客觀的，也可以是主觀的；它可能是過去式的，也可能是未來式的；它來自已知的，也指向未知的；它可以是肯定的，也可以是不確定的；它可以是過程中的，也可以是已完成的；它可能是單向發射與接收的，也可能是雙向互動的；它具有知識內涵，也涵括情感經驗；它可以是抽象的，也可以是再現的；它是我們(人)的語言，也是世界的文字。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，傳遞出的是一種圖中圖的概念，我的作品畫面指示出來的空間，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。

我以地圖為基礎，運用地圖具有引導方向的實用功能，帶領我去認識現有環境和已知訊息，也去探索未知領域和新的知識。「台北系列」作品呈現我的臺北生活，它們不但和我所居住的地理位置有關，也和我心理的感受位置有關，它們同時和我所關注的議題有著密切的連結。這些作品不只描繪我所居住的臺北地理和心理地圖，也指示出我所描繪的權力地圖（學院、畫廊、性別的政治）。而透過描繪的動作，我理解到自己的所在位置，也拿回對於領土、空間，以及性別的權力。如同麥卡托（Mercator）著名的世界地圖（1595），即使充滿了失真和變形，它基本上還是今日我們所使用的地圖，只是經過各種修正和調整，我們所閱讀的世界地圖，其實是一種對於這個世界的投影方法，而我所描繪的臺北地圖，也是我對臺北的投影方法，我也藉由它們來說明，在臺北的自己如何成為今天的模樣。

《指鹿圖 II : 我的台北》創作計畫以我的臺北生活為創作對象和內容，也是以臺北(特別是我的藝術追求與發展)為認知及理解世界的定位。我的創作不只著眼於如何描寫我的藝術追求與發展，反過來，而是把這樣的過程視為觀看的方法。我使用我的地圖資料庫做為基礎，去發現和創造視覺形象的系統意義，並以這個創作研究的過程來建立新的藝術知識，並開放結論和新的可能 (不同於科學知識追求解決問題)。我不直接描繪地點 (或對象) 的風景，而是畫它的地圖，這樣的觀點雖然是主觀而遙遠的，可是卻也反映了一種情緒上和地點之間的接觸。我不直接描繪人物，由作品中的地圖、圖表和標誌來暗示人 (我) 的活動，雖然我的作品總是被描述為純粹理性，甚至有點冷淡，但事實上，我所描繪出來的地點和事物，都再再揭示出人對它們的使用與社會活動。「台北系列」作品可以被定義為，一種對於視覺語言本質和再現真實之可能的創作研究。

在《指鹿圖 II：我的台北》創作計畫的過程中，我從最初利用地圖的指引地理方向和空間概念等實用性功能，做為在一個城市地點(臺北) 中探索、認識新環境的起點。透過創作實踐與研究，我逐漸地體會到，在整個漫長創作發展中，真正有意義的與能產生意義的，並不只是抵達地圖所指引出來的終點 (作品完成)，或是以多迅速的姿態抵達目的地，相反的，我理解到，和沿途中所遭遇到的人、事、物的互動，以及自己對於整個旅途過程的思考，也具有同等的重要性。我所創造的臺北地圖，是關於地點、故事以及意義的想法，它們是我在臺北的生活地圖，也是我的藝術地圖。而透過描繪臺北地圖，我揭露自己生存在臺北的感覺，也探索與自己居住和工作的城市之間的關係，傳遞我所觀察到的現實和心理的臺北地理。在情感和意義上，四十不惑，創作這些地圖是一種檢視自己過往的回顧動作，所謂的「我的台北」，其實有很大的一部分，指著正是自己從大學以來至今的藝術追求之路，以及一路

上的所見所聞。而我的立足觀點，回應了個人的生命歷程，也揭示出與現實臺北城市之間的各種微妙關係。

指鹿圖 II - 我的台北：陳曉朋個展
展覽時間：2016.12.03（六） - 2016.12.24（六）
展覽地點：大趨勢畫廊，臺北

20200708

小鹿圖 I

近期為即將在藝術家書籍文獻庫所舉辦的個展《小鹿圖》特別創作同名藝術家書《小鹿圖》。《小鹿圖》和自己之前幾次個展《指鹿圖》的命名一樣，有著一語雙 (多) 關的意思。鹿在東西文化都有理想的象徵，「小鹿」取其新鮮、活潑狀態的意思，就像清晨的露珠「曉露」，用來代表這些平常並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。

為這次個展創作的藝術家書《小鹿圖》，在概念上有點類似導覽書，一本介紹我之前所創作的藝術家書的藝術家書，有點書中書的意味。《小鹿圖》裡面預計收入我寫的序 (創作自述)、書評 (藝評) 兩篇，以及展出的書 (藝術作品) 的創作思考紀錄。《小鹿圖》這本書同時作為這次個展和之前的書的導覽書。

藝術家書籍文獻庫是一個可以擴張展覽內容與想像的空間，文獻庫的收藏提供延伸閱讀和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。藝術家書籍文獻庫同時作為圖書館與美術館的概念，和上述所提的序 / 創作自述、書評 / 藝評、書 / 作品、導覽書 / 藝術家書、作家 / 藝術家……這種有著「杜象的姊姊與妹妹」雙重身分的狀態，也是我覺得耐人思考與尋味的地方。

陳曉朋
推車和椅子（二十件當代雕塑）
2020
光固化樹脂、瓦楞紙
20×20×20 公分

20200728

小鹿圖 II：命名

個展《小鹿圖》和同名書《小鹿圖》的命名取「小鹿」兩個字的意思，使用諧音「曉露」和「小路」來說明創作藝術家書作品對我的意義。「小鹿圖」中文命名所包涵的多重意義很難直接用英文同時表達出來，從2010《過渡 / 映射》一書開始合作至今的翻譯家甘迺迪小姐將「小鹿圖」譯為“Xiaolu Tu / Fawn Diagram”，她說選擇 Fawn 是因為這個字在英文裡也有三種解釋：小鹿、討好 / 呵護、淺黃褐色；同時也與 Faun（羅馬神話裡半人半羊的牧神）同音，類似我所描述的這個以藝術家書為主的個展，作品具有書 / 作品、導覽書 / 藝術家書、序 / 創作自述、書評 / 藝評、作家 / 藝術家等雙重身分的狀態。

這真是神翻譯，不過我後來選擇使用 Xiaolu Tu 為英文名。我以為之前《指鹿圖》、《指鹿圖 II》、《指鹿圖 III》幾次個展確實展出許多描繪地圖的作品，特別是一種內在必需的心靈地圖，翻譯為 The Integral Map 很適合，但這次以藝術家書為主的《小鹿圖》個展，內容與地圖或圖表的概念比較沒有直接關聯，而藝術家書裡常常出現的圖文（語言）互為參照，指向同一目的對象的關係，以中文展名的羅馬拼音作為英文名似乎更符合這種「杜象的姊姊與妹妹」其實是同一人的狀態。

小鹿圖：陳曉朋個展
展覽時間：2020.08.14（五）-2020.09.12（六）
展覽地點：藝術家書籍文獻庫，臺北

20200816

小鹿圖 III：作品列表

《小鹿圖》個展展出素描書（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。素描書（集）是素描、草稿、作品原形，以及（抽象）思考視覺化的過程；展覽書（畫冊）是歷年個展的圖錄；文字書（集）是以文字記載的創作思考紀錄；藝術家書則是一般認知中的藝術作品。

素描書（集）：

《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）

展覽書（畫冊）：

《陳曉朋作品選集 2000-2005》（2005）
《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）

文字書（集）：

《神奇拼圖》（2005）

《我的墨爾本》(2008)
《繪畫筆記》(2009-2014)
《彩色書》(2018)
《小鹿圖》(2020)

藝術家書：

《獻給那些藝術家的禮物》(2014)
《藝術家尋找自己的禮物》(2016)
《彩色書》(2017) (12 本)
《畫廊集》(2017) (2 本)
《當代雕塑二十招》(2018)

比較特別的是，除了展名的同名書《小鹿圖》，上述有三本書的書名都是《彩色書》。另外，《當代雕塑二十招》一書搭配一件立體作品和一張版畫展出，作為書中內容的延伸與補充。

陳曉朋
小鹿圖
2020
49 頁、平裝、數位印刷
29.7×21 公分
出版：STUDIO 116

20200830

小鹿圖 IV：座談會 - Jacques Han 開場講稿

昨日在台北國際藝術村進行一場《小鹿圖》展覽的座談會，座談會由藝術家書籍文獻庫負責人蔡胤勤主持，我和專研柏拉圖哲學的巴黎一大哲學博士百了一 (Jacques Han) 為與談人。三人就這次個展的展出內容進行對話討論，內容聚焦在藝術家書籍、藝術、書寫和哲學這幾個關鍵字之間的關係。以下為百了一的開場講稿：

藝術家書籍是一種最色情的藝術形式

我現在要說的話，分兩部份，第一部份稍微理論一點，所以寫成稿子來唸，可能比較無聊，第二部份與陳曉朋的作品有關，用即興用語講，希望能生動一點。另外，在我的話語裡，一定有很多謬論、愚昧的東西，這是我的個性，如同俗話所說，江山易改，秉性難移，希望大家對我說的話，最好是左耳進右耳出，或右耳進左耳出，進不去，tant mieux，更好，當成是一個消磨時光的機會，而非是學習的機會。

第一部份關於「藝術家書籍」這個詞彙

陳曉朋這次展出的作品叫「藝術家書籍」，那麼藝術家書籍是什麼？或許大家覺得我多餘提這個問題，因為，我手中的這本書 *Esthétique du livre d'artiste* 不是已經回答這個問題了嗎，為什麼還要多此一舉再問一遍這個問題？基於兩個理由：一則，通常，書越厚越大，矛盾或謬論越隱密，虛榮越美麗。所以不少博學的智者說：秦之前，文，一字千金。因此，如果大家完全理解老子《道德經》第一章的五十九個字，可以斷言，你們將必定是富豪，不愁吃，不愁住，不愁得病，不愁沒有快樂，更不愁沒有粉絲，因為五十九個千金等於五萬九千金，很多唉！第二個理由是，每個人都應該有能力自己去定義一個引起自己關注的東西，而非總是去嘮叨別人的定義，比如我們都是人，難道不應該是我們每

一個人自己去問「人是什麼？」這個問題嗎？因為不同的宗教文化、哲學對『人』這個概念有不同的認識，也因此有不同的定義。

再重複一遍我們的問題：藝術家書籍是什麼？這個問題實際上涉及到另一個更簡單的問題：藝術是什麼？之所以提這個問題，是因為藝術是所有藝術家的共同情人，如同謬斯是所有詩人、藝術家的女神。不過，由於「藝術是什麼？」是一個老掉牙的問題，所以有無數答案。這裡我試圖給出三個：1 / 在柏拉圖看來，真正的藝術在於對形而上的理解，所以蘇格拉底說他自己也是藝術家，誠然他一生沒有寫過一個字，en tout cas，沒有留下，也沒有畫過一幅圖，en tout cas，沒有人曉得蘇格拉底是否會畫畫；2 / 在亞里士多德看來，藝術是前無古人的全新型態的創作，所以，自古以來，西方的藝術家總是在尋找一種全新的藝術表現形式，誠然不同的藝術家可能說的是同樣的事，因為，世上其實沒有那麼多不同的事可說，說來說去，大同小異，只是表達的語言形式在變而已；3 / 比較當代一點的定義是：藝術是最直接、豐富、大功率的 communication 語言，換句話說，藝術是一種最令人誘惑的舌頭，因為沒有舌頭就沒有語言，而沒有語言就無法 communication。

藝術家書籍似乎比所有其它藝術形式更有效地表現了上述的三合一。眾所周知做學問，不管什麼學問，總是要論一下該學問的歷史、起源。現在我給大家講一個「藝術家書籍」的起源，這個起源好像沒有收錄在這本大書 *Esthétique du livre d'artiste* 中。大家知道畫夾吧，兩大紙板軟性地連在一起，可自由開、合，通常裡面放一些平面的紙張作品，例如水彩畫、版畫、素描等。這其實就是最原始的藝術家書籍，但要等到藝術家在畫廊展覽時，這個畫夾才成為一本名副其實的藝術家書籍。它有三個特點：1 / 畫夾是一種獨立的展覽模式，一個展覽中的另一個完全獨立的展覽；2 / 畫夾是一種獨立的藝術傳播模式，它不需要任何

發行途徑，因為畫夾自身就是一種發行途徑；3 / 畫夾是抵抗性氾濫的獨立色情島嶼，大家知道，愛神 Eros 誕生在宙斯的花園中，畫夾就是這樣的一種花園，與世俗社會只有性慾(sexe)但沒有色情(érotisme)有天壤之別，更何況，性慾是一個倫理問題，是愚蠢的一個原因，而色情是一個美學問題，是創作靈感的一個起源。

不過，畫夾的另一個特點是：每個藝術家可能有好幾個畫夾，但極少有或根本沒有一個畫夾裡放多個藝術家的作品，那是因為畫夾是藝術家的內在身分，如同所有的色情都是個性化的。然而統領藝術的謬斯有九個女神，因此我們可以問：藝術家書籍為什麼不是某種集體的創作？死守單個藝術家的藝術家書籍模式，這難道不是一種教條嗎？而藝術的一個基本原則之一就是反教條，或者更普遍一點說，反——對藝術的任何定義，因為對藝術的定義是提供給非藝術家的邏輯詞彙。

第二部份與陳曉朋的這次展覽有關

陳曉朋這次展出的五組二十五件作品，可以用古希臘語中的一個動詞來說明，這個動詞叫 γράφειν (graphein)，意思是：即是畫也是寫，因此古希臘有人說，詩人畫詩，畫家寫畫。換句話說，文和圖，同出而異名，因此，讀圖，讀文，實際上是一回事，所以完全可以以文論圖，或以圖論文，或圖文交叉互論。文的結構其實很簡單：字、句、章。以下我用即興口述，而非是唸稿子。

小鹿圖：陳曉朋個展
展覽時間：2020.08.14（五）-2020.09.12（六）
展覽地點：藝術家書籍文獻庫，臺北

主持人：蔡胤勤
與談人：陳曉朋、百了一
座談時間：2020.08.30（日）下午 2: 00
座談地點：台北國際藝術村雀榕廳，臺北

20200906

小鹿圖 V：座談會 - 吉光片語

作品類別

作品的分類可以由素描書、展覽書、文字書、藝術家書四組變成五組，多出來的一組是《當代雕塑二十招》一書、紙盒裝置 (內有《二十件當代雕塑》的〈紀念碑〉，以及一件刻畫〈紀念碑〉(量杯造形) 刻度的版畫，三者在一起成為一種思考盒的形式，概念上接近藝術家的腦。

單色畫

蘇格拉底認為顏色是圖的散發。單色畫沒有圖形，它是無窮的，每一張單色畫是一種特別的空（void)，沒有顏色的顏色。

幾何

幾何是力的表達，它是一種形式的力，是巨大的力量。

結構

文的基本結構是字、句、章，字是字的概念，句是通過造句給字意義，章是句所組成的敍述段落 (因為局部不夠，所以需要一個整體)。而平面構成是點、線、面，我的圖是形狀（幾何)、色彩、排列。

藝術家書

藝術家書的出現打破書籍的傳統結構。在大部分的情況下，藝術家書是圖像加入文字或文字加上圖像的挑戰，製作的方法很簡單，但有無限的可能，如同圍棋有一定的下棋規則，卻有無窮的組合。藝術家書也

和意識形態或書寫的權力有關，它是一種藝術家自己的集體創作。

小鹿圖：陳曉朋個展
2020
數位影像
藝術家書籍文獻庫，臺北

20200925

小鹿圖 VI：展覽

為何展覽？

鋼琴獨奏家格蘭顧爾德（Glenn Gould, 1932-1982）三十一歲後就不再公開演奏，只進行錄音室的錄音演奏，或許他認為避免外在干擾最能展現他的最佳演奏狀態？即便有一個說法認為如果沒有觀者的參與，藝術作品並不存在，有時候我仍然會疑惑，藝術家創作完成後展覽的意義是什麼呢？扣除了在展場中進行的創作或需要觀眾參與的創作形態，展覽的必要性又是什麼呢？

展覽提供作者與觀者對話的機會，這對大部分藝術家來說很重要，我以為對話內容有可能激發創作上的新想像，至少對現階段的我來說還是重要的。而在藝術家書籍文獻庫舉辦的《小鹿圖》個展則又多了一些其他可能，一方面，和傳統白盒子企圖百分之百突顯展出作品的狀態不一樣，文獻庫是一個兼具圖書館和美術館的空間，它的館藏提供和展出作品互文的機會，擴大了原本個展內容的整體能量。

另一方面，在文獻庫中我所展示的藝術家書和其他藝術家的藝術家書放在一起，非常「符合」我在創作中常常把自己和大師並列的方法，大大的滿足了我的虛榮感和自以為是。和展名同名的新作《小鹿圖》一書收錄兩篇書評（藝評），同樣也有這種將他者納入自己作品的概念。（不過或許兩位年輕而充滿才氣的評論作者才是未來的大師？）

如何展覽？

藝術家書籍文獻庫是我歷年個展中，展出空間最迷你的一次，即便如此，我覺得小空間的展出也是一種挑戰，它所釋放的能量並不迷你。文獻庫負責人蔡胤勤在空間規劃和與展出作品互文選書的思考上，兼顧

視覺考量與展覽內容，以作品形態區分展示空間的規劃精準而自然，也沒有現今展覽經常出現的展場設計過度的問題。

藝術專欄作家呂家鎔描述，放在書架（櫃）上的藝術家書作品是「名符其實」的架上藝術，放在牆上的延伸立體作品則是具有象徵意義的祭壇畫。展場內的藝術家書作品是可觸摸的藝術品，地毯提供觀者坐在地上舒服閱讀的環境，這些特點都有打破作品位置、觀看視角等傳統階級的意味。

由於文獻庫位於台北國際藝術村二樓的空間屬性，這次展覽採預約參觀。預約制或許對習慣隨性看展的觀眾造成困擾，但也保障了預約參觀者的觀展空間，因為藝術家書作品除了觀看（see），也需要一定時間閱讀（read），特別是文字的部分。在一個月的展期間，文獻庫也特別規劃十場導覽和兩場座談，在更積極的層面上進行藝術家書籍的教育推廣。

展覽什麼？

《小鹿圖》個展展出素描書（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，其中也包含一件版畫和一件立體作品，共 35 件，創作的時間最早從 1999 開始，最近的則是今年八月甫完成的《小鹿圖》一書。有人問說：這次個展的內容主題就是藝術家書籍嗎？

這次展出的作品確實都是藝術家書，不過透過展覽我要談論的不是藝術家書本身。從六本素描書到《小鹿圖》一書，我關注的是自己整體的創作狀態，如同「系列」、「複數」、「互文」等在我作品中常常出現的表

現形態，這些藝術家書成為我長期創作過程中的一種媒介或方法，在我處理形式問題、「無限」的概念、地圖與映射、個人與城市、色彩、單色畫、藝術家的經驗等幾個主要研究關注時，具有啟發和推進創作思考的功能與意義。我視它們為一種微型，暗示我要進行的創作是一個藝術家的整體，也就是一生的創作。

小鹿圖：陳曉朋個展
2020
數位影像
藝術家書籍文獻庫，臺北

20201214

S v Z：陶芭奧爾巴哈 II：小鹿圖

如同自我互文、檔案化、版印方法學等，參照是我常運用的創作方法之一，特別是與我欣賞的藝術家並列來自我（己）升級。雖然彼此的創作似乎沒有太大的關係，但我莫名地想比較自己的《小鹿圖》和陶芭奧爾巴哈（Tauba Auerbach, 1981-）的《S 包含或 Z：陶芭奧爾巴哈》（*S v Z: Tauba Auerbach*），因為我發現兩本藝術家書剛好都是今年（2020）出版，有一些奇妙的共同之處，也有一些位在光譜兩端的差異。

《小鹿圖》一書收錄並介紹我歷年創作的「藝術家書作品」，在展出我的藝術家書作品的同名個展《小鹿圖》中首次發表，同時作為這次個展的作品之一、導覽書和展覽專輯。*S v Z: Tauba Auerbach* 是奧爾巴哈為她原訂今年在舊金山現代美術館個展所做的展覽專輯，內容包含她出道至今共 16 年的歷年「作品」。這兩本書的首要共同之處是擁有雙重身份，既是展覽專輯，也是藝術家以創作概念完成的藝術家書籍（作品），同時也都有收錄相關研究者（學者或策展人）的評論專文。除此之外，兩本書都是 A4 大小，一個通常被視為文件格式，展覽專輯比較不常使用的尺寸。

在創作的內容之外，《小鹿圖》由我自己規劃設計，視覺上極盡極簡（低設計），全書包含目次共 46 頁，圖文雙頁對照，採線性結構邏輯，以閱讀（read）為主，偏向平面空間的時序延展模式，印刷上採日常影印店的簡易印刷，由我自己的 STUDIO 116 出版，開放線上免費下載（無銷售）。《S 包含或 Z：陶芭奧爾巴哈》由奧爾巴哈和設計師大衛仁恩佛特（David Reinfurt, 1971-）一起設計，視覺上極盡豐富（高設計），全書多達 256 頁，圖文混合彈性編排，採前後兩半鏡射結構邏輯，閱讀（read）與觀看（see）並行，偏向立體空間、打破時序的翻閱模式，印刷上採印刷廠的專業印刷，由舊金山現代美術館和 D.A.P.出版社共同發行，實體和網路通路行銷。

陶芭奧爾巴哈

S 包含或 Z：陶芭奧爾巴哈

2020

256 頁、精裝、平版印刷

29.7×21×2.5 公分

出版：舊金山現代美術館，舊金山 & D.A.P.出版社，紐約

20211025

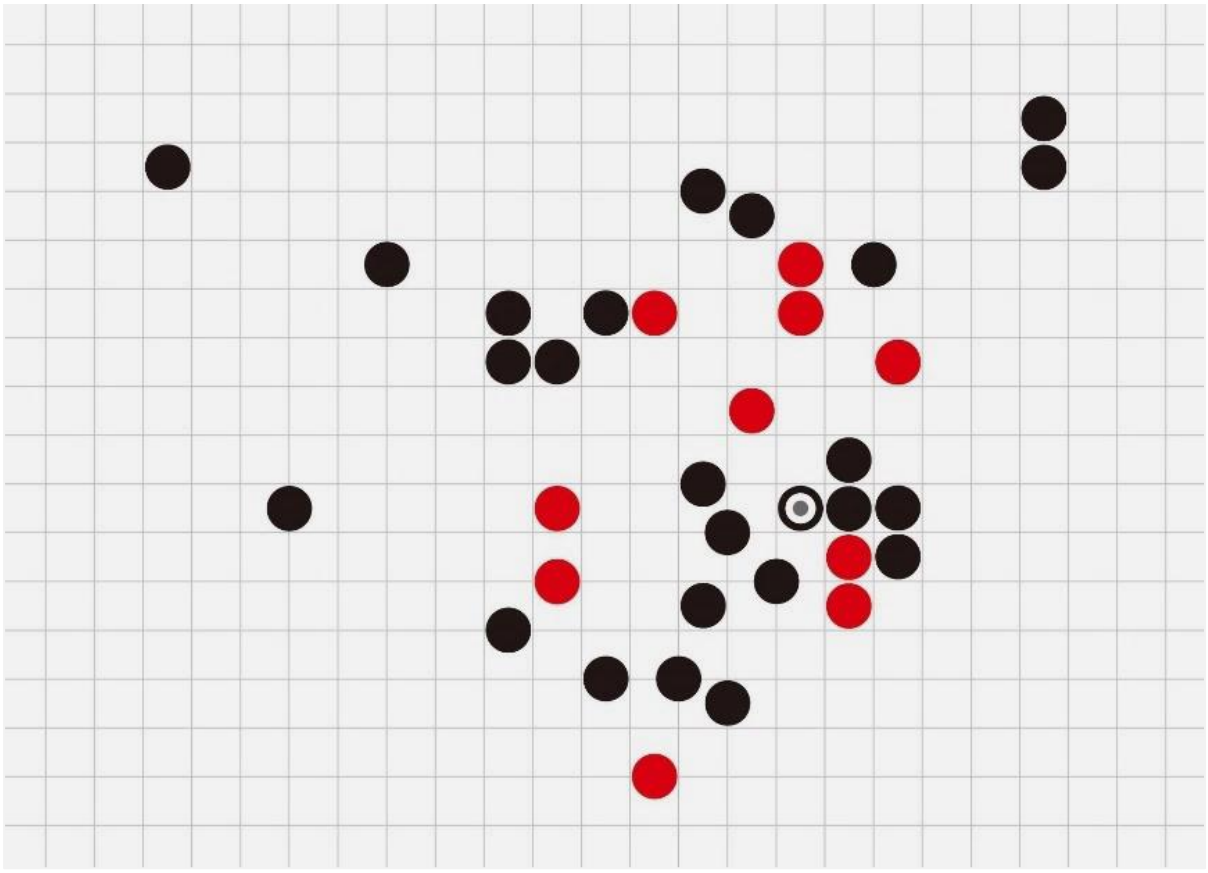
大鹿圖 I

本次個展《大鹿圖》展出「艾尼西系列」作品，這個系列發展自一趟中國鬼城行的經驗（2016），過程中我察覺到鬼城的形成，背後隱含許多不同的利益目的，而非只是表面上的說法——建設新的居住空間。鬼城的位置（點）像是置落在矩格狀的、被劃分好的棋盤（城市）裡的棋子，運棋的法則是一種權力與控制下的產物，下棋者是單方面的觀看者和決定者，這是一個只有黑子的棋盤，裡面充滿（政治）操作的手段。我試圖透過圖式的思考和擴張來回應這種觀看的狀態。

「艾尼西系列」包含兩個系列：《艾尼西系列 I：所有事與沒有事》詮釋上述我所觀察到的「棋盤」現象，以圓形結構來討論觀看的視點狀態，方形結構回應幾何和權力控制的關係。《艾尼西系列 II：來自阿森若夫的垃圾郵件》包含地圖視窗和文字作品，作為解碼這趟中國鬼城行的密碼。

作品命名是密碼的運用之一，艾尼西（Anihc）其實是中國（China）倒著念，Anihc 的發音也像 everything，所有事等於沒有事（nothing）。來自阿森若夫的垃圾郵件（Spams from Asomrof）則是倒念來自中國的地圖（Maps from China）。從反方向閱讀暗示這個創作計畫的起點和終點，過程之間是可以互通的。

展名《大鹿圖》取「大陸」和「路途」的諧音，「大陸圖」回應這個計畫來自上述中國旅行的經驗，「大路途」說明本次個展以藝術的方法，將空間、社會、政治、經濟，乃至控制、權力和慾望構築在一起，試圖形成一個大的想像路徑。《大鹿圖》也和 2020 年在藝術家書籍文獻庫的《小鹿圖》個展作為一個幽默的對照。



大鹿圖：陳曉朋個展
展覽時間：2021.10.02（六）- 2021.10.17（日）
展覽地點：台北國際藝術村百里廳，臺北

20220119

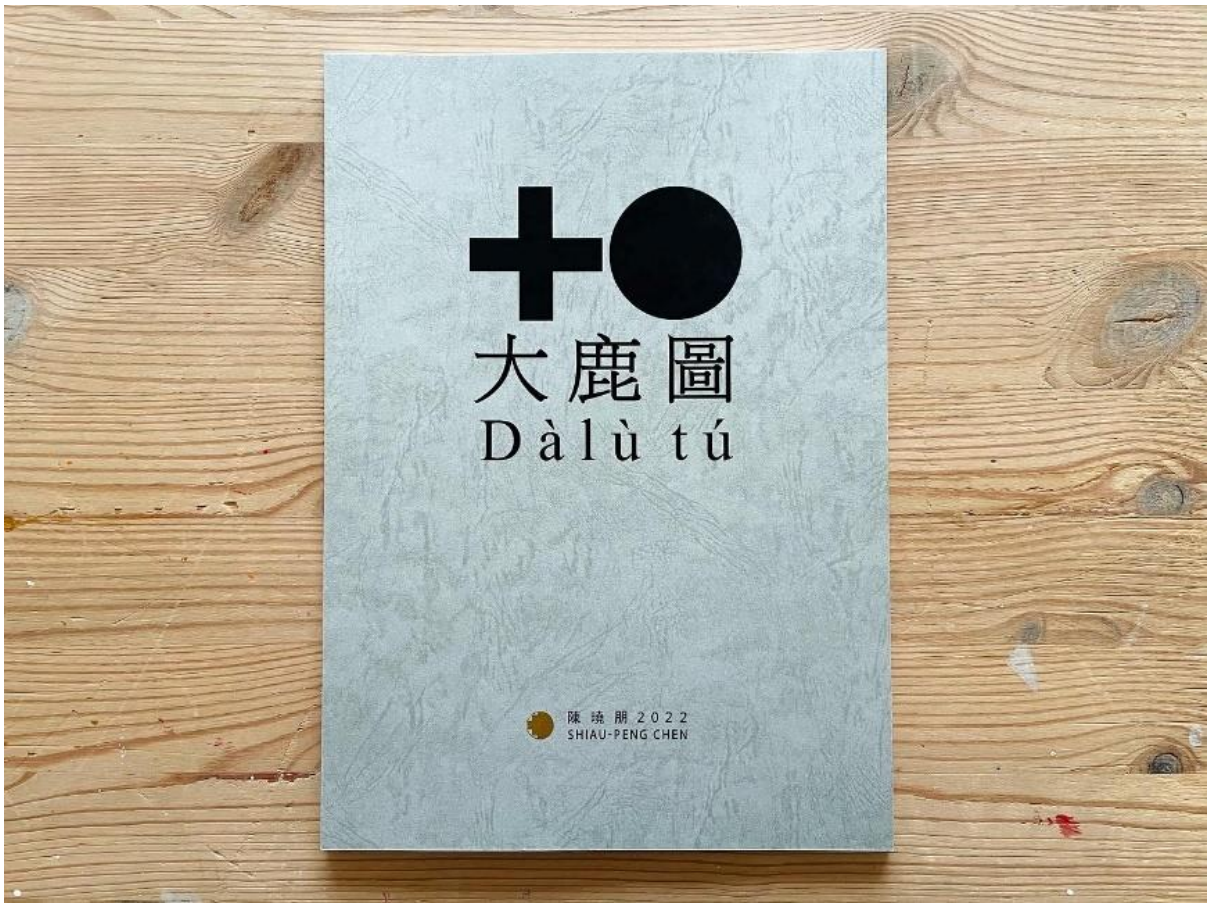
大鹿圖 II：天圖

語言上有關諧音、雙關語、歧義的運用，似乎可以被比擬為版印結果的各種樣貌。

我以個展《大鹿圖》(2021)的內容所創作的藝術家書《大鹿圖》(2022)，以來自「地圖」(實體地圖、體驗這個地圖的旅行經驗) 的「天圖」(壓克力彩繪畫和絹印版畫，包含圖像和文字)的發展過程為概念，全書有六個單元，分別是：展覽文宣、創作自述、作品系列一、作品系列二、展場建模圖、展場照。

這本書的章節架構從大鹿圖的思考路徑發展而來，很像從一個版印出不同的畫面，所以我也以文字語言的版印概念來安排每個單元的章節名，目次如下：

大鹿圖 Dàlù tú
帶路圖 Dàilù tú Navigation Chart
帶路途 Dài lùtú Guiding Pathway
大陸圖 Dàlù tú Mainland Map
大路途 Dà lùtú Grand Pathway
帶鹿圖 Dàilù tú Deer Denotation Diagram
大鹿圖 Dàlù tú Moose Map



陳曉朋
大鹿圖
2022
49 頁、平裝、數位印刷
29.7×21 公分
出版：STUDIO 116

20220325

《小鹿圖》和《大鹿圖》修訂版

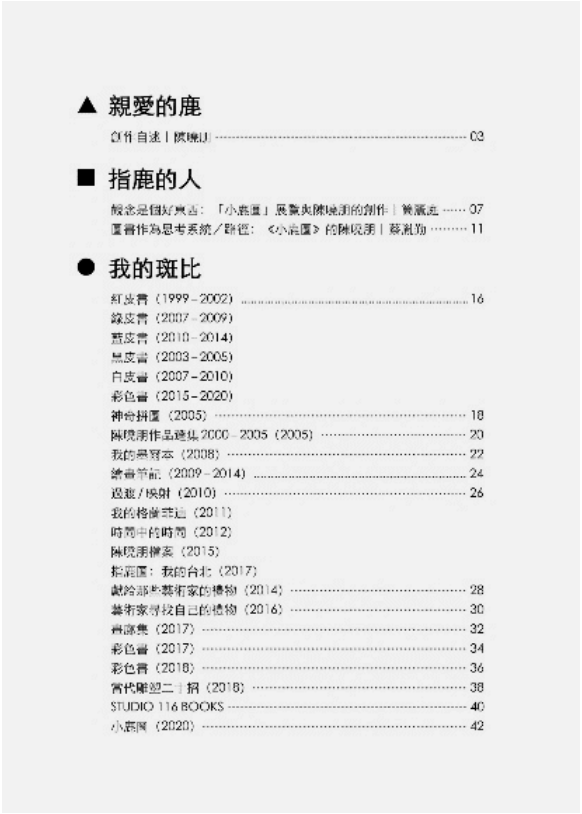
藝術家不尋求任何外界贊助，以自費、獨立出版的方式所完成的出版物作品，不但在創作內容上享有絕對的自主性，還可以隨時進行修改與調整，而且不限次數，意義上等同保障創作思考的最大自由度與各種彈性可能。

這個月完成了藝術家書《小鹿圖》(2020) 和《大鹿圖》(2022) 的修訂版，它們其實是兩次個展《小鹿圖》(藝術家書籍文獻庫，2020) 和《大鹿圖》(台北國際藝術村百里廳，2021) 的同名書，兼具導覽書、畫冊、藝術家書等多重身分。很感謝給予誠實寶貴意見的朋友，我以為每一次的修改都有階段性的意義，整體朝往更有價值的地方去。

小鹿圖
http://www.shiaupengchen.com/Xiaolu_Tu_Book.pdf

大鹿圖
http://www.shiaupengchen.com/Dalu_Tu_Book.pdf

在修訂這兩本書的過程中，有一些靈感和啟發也自然浮現出來，下一本書的書名也許就叫《好鹿圖》。小和大，女和子，既對照又呼應，感覺是一個很好的組合，可以用來總結從《小鹿圖》個展開始，自己過去幾年來的創作發展。《好鹿圖》將使用黑色的封面，它和灰色封面的《大鹿圖》和白色封面的《小鹿圖》成為「三皮書」，就像艾未未著名的《黑皮書》(1994)、《灰皮書》(1995) 和《白皮書》(1997)。



▲ 親愛的鹿

創作自述｜陳曉朋 ····· 03

■ 指鹿的人

假念是個好東西：「小鹿圖」展覽與陳曉朋的創作｜黃瀛庭 ····· 07
圖書作為思考系統／路徑：《小鹿圖》的陳曉朋｜蔡淑勤 ····· 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
我的暴寫本（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
書廊集（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

大鹿圖 **Dàlù tú**

03 帶路圖 Dàilù tú
Navigation Chart

07 帶路途 Dài lùtú
Guiding Pathway

11 大陸圖 Dàlù tú
Mainland Map

21 大路途 Dà lùtú
Grand Pathway

25 帶鹿圖 Dàilù tú
Deer Denotation Diagram

33 大鹿圖 Dàlù tú
Moose Map

陳曉朋
小鹿圖 & 大鹿圖（修訂版）
2022
各 49 頁、平裝、數位印刷
每件 29.7×21 公分
出版：STUDIO 116

20230423

好鹿圖：無所藝術

《好鹿圖：無所藝術》個展的命名，延續藝術家陳曉朋之前兩次個展《大鹿圖》(2021) 和《小鹿圖》(2020) 的名稱。「好」是由「小」到「大」的延伸，「女」和「子」的結合是圓滿的意思。鹿作為理想的象徵，「鹿圖」也是「路途」，指示通往這個理想的必經路徑。

本次個展發展自藝術家在日常生活中的視覺經驗和體會感受，揭露對於傳遞特定意識型態「風景」的思考與想像。展覽聚焦四個主題，包含自由與規範、藝術和消費、物質和慾望，以及心靈必需品。透過創作實踐，藝術家探索自己和這些「風景」的關係，也從中發現自己和藝術如何建立新的連結。

展出的繪畫、版畫和藝術家書籍作品，同時表達現實物經驗和辨識系統、具象和抽象、普普和極簡、低藝術和高藝術等各種看似位於光譜的兩極，實而交融並存的樣態。畫面框架使用類街道上常見的橫式招牌格式，企圖以幽默的臺灣招牌文化傳遞這些意識型態的景觀，而作品的排序是一個結構問題，整體朝往有價值的地方。

好鹿圖 - 無所藝術：陳曉朋個展

展覽時間：2023.04.18（二） - 2023.06.25（日）

展覽地點：嘉義市立美術館，嘉義

20180903

跨域讀寫：藝術中的圖書生態學

暑假期間參加由簡麗庭和柏雅婷所策劃的《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》一展，現在看看半年多前提給策展人的簡單創作自述，突然覺得有趣：有些部份完成了並且往前推進，有些改變了方向，有些則是放棄了或做不到，當然也有一些新的東西跑出來。以下是這次創作自述的內容：

作家寫書，藝術家創作「藝術家的書」(artist's book)。我的創作計畫處理自己和書有關的三個身分：

一、圖像 vs. 書寫（文字）的思考者

我發現一個有趣的事實：在深刻影響我創作思考的藝術家當中，有許多人都是幾何抽象藝術家，而他們大多是所謂的「作家中的作家」。在《我好想變成一個作家》中，我結合六組書寫創作狀態的文字和我的工作室場景，試圖表達我對書寫創作的看法；而我所提到的「我想要變成一個作家」，意思並非想要成為用言說來創作的人，而是我想成為和那些幾何抽象藝術家一樣「好」的藝術家。

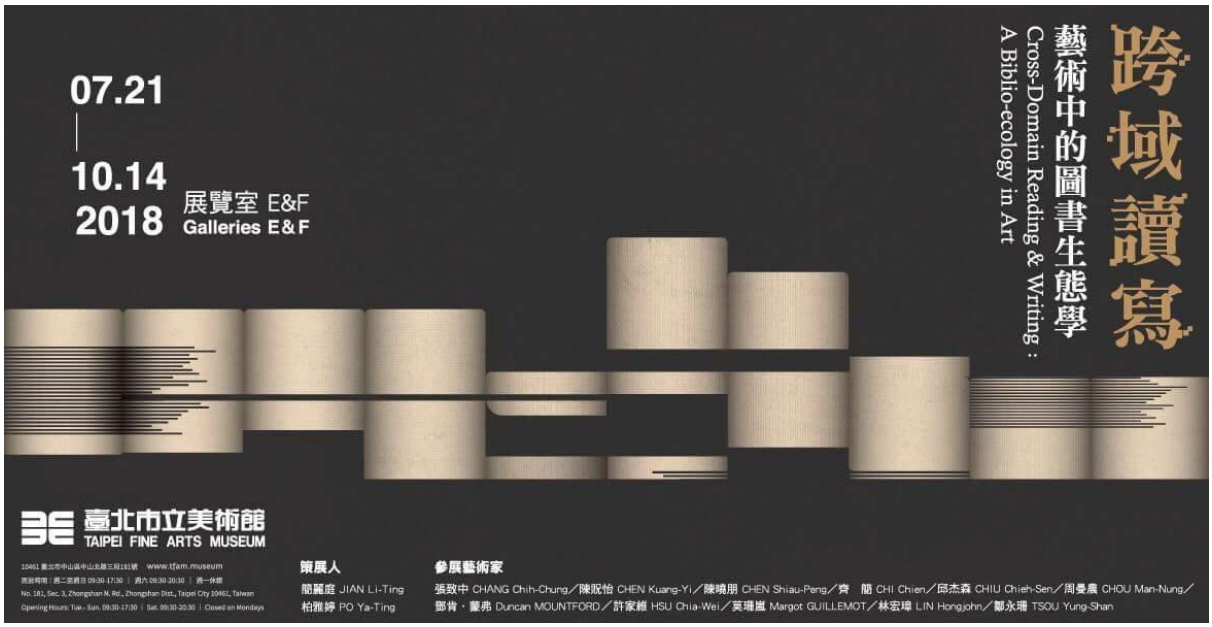
二、「藝術家的書」的創作者

我創作兩系列作品《畫廊集》和《彩色書》，做為思考圖像與書寫關係的延伸發展。《畫廊集》「資源回收」自己過去所描繪的畫廊「群像」，搭配雙關語（pun）的使用，說明有理想的畫廊「該有的顏色」，也暗示一般畫廊慣常展現的「一樣的臉色」。《彩色書》以書名和無內文的彩色內頁為搭配，利用命名和色彩系統，特別是單色畫的概念來處理有關「心情」、「政治觀」、「藝術」，以及「書」四個主題的內容。《彩色書》是無字無圖之書，書做為展場，是可以移動的展場，也是展場中的

展場。

三、「藝術家的書」的研究者

我策劃一個展覽《我的藝術家的書》，這個展名也運用了雙關語：到底是「我的『藝術家的書』」還是「『我的藝術家』的書」呢？這個展覽展示我所收藏的有關「藝術家的書」的作品，它們是由 Polixini Papapetrou、Jessie Angwin、Matej Machacek、Tomas Arutim、何明桂、何俊傑、趙脩頡、張庭甄、劉書妤、盧悅等年輕藝術家所創作的藝術家的書。《我的藝術家的書》是一個展中展，呈現一種書中書的狀態，也反映我對書的關注面向與個人品味。



跨域讀寫：藝術中的圖書生態學

策展人：簡麗庭、柏雅婷

藝術家：林宏璋、陳貺怡、鄧肯．蒙弗（Duncan Mountford）、鄒永珊、周曼農、張致中、陳曉朋、齊簡、許家維、莫珊嵐（Margot Guillemot）、邱杰森

展覽時間：2018.07.21（六）－2018.10.14（日）

展覽地點：臺北市立美術館，臺北

20180917

「藝術家的書」的展場

暑假中參加北美館《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》聯展，自己展出了四個系列的「藝術家的書」的作品，有一天在展場中，我突然想到，「藝術家的書」作為一種特別的藝術創作型態，除了在畫廊和美術館等藝術空間展出，它適合在哪些場所(域)出現，才能創造更大的可能呢？

我思考到，一般人家裡如果有書房的話，裡面的基本配備通常有書櫃(架)和書桌椅，書櫃擺放藏書，人坐在書桌前看書。書房的牆壁通常會掛一兩幅畫作，書桌上擺置小盆栽，兩者用來營造閱讀和寫作的氛圍。我想，如果走出具私密性的個人或家庭書房，具公共性和開放性的圖書館和書店，也會是個和書有關，適合藝術發生的空間場域。

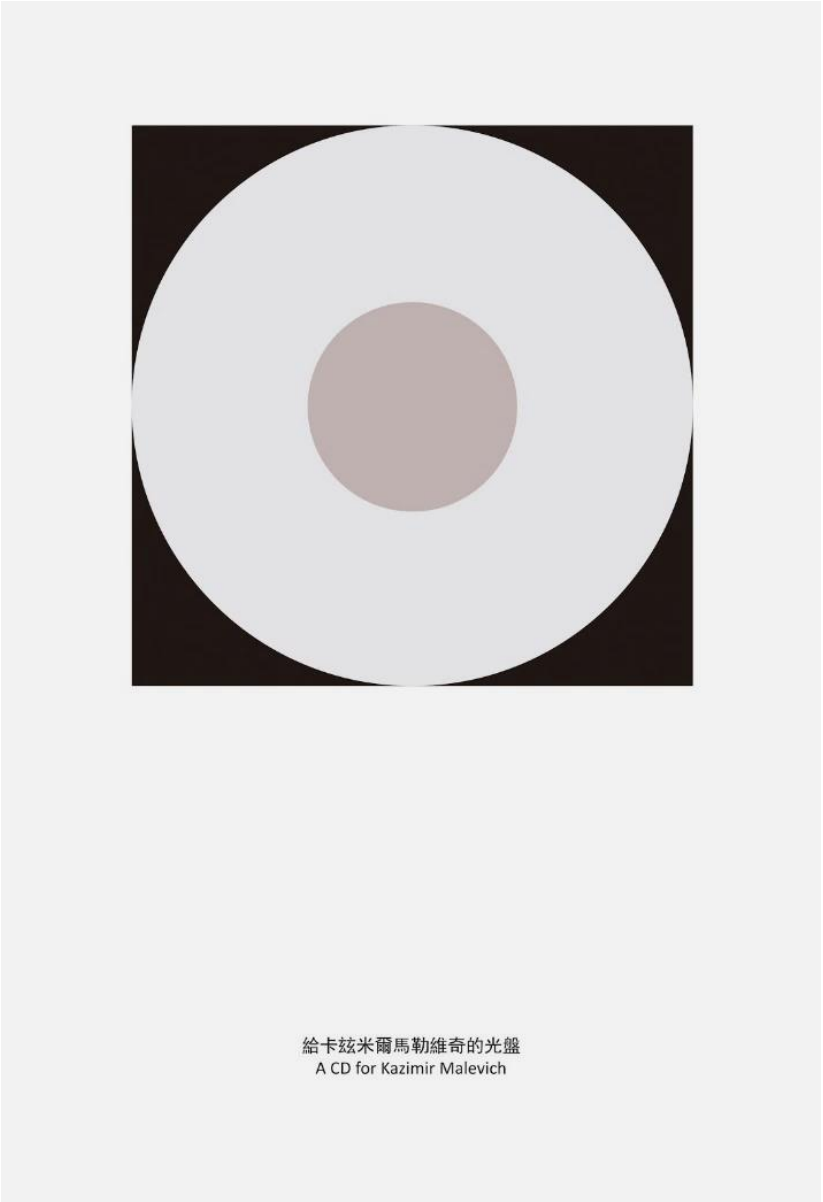
以書店為例，許多書店都會善用空間，在特定的區域或閒置的空間佈置一些小型作品，特別是攝影、版畫，以及陶藝作品。書店內設有正式展覽空間也不是少見的案例，臺北誠品書店信義店裡面就有一個誠品畫廊。比較特別的是，信義路的亞紀畫廊(原亦安畫廊臺北店)裡面也有一個書店叫二手舍(Nitesha)，它顛倒了原本展覽空間總是附屬於書店的常態模式。而我認為「藝術家的書」的作品在和書有關的場所展出，更是特別有趣，它創造出一種書中書的場景。

我也想起之前和馬來西亞藝術家朱雯儀(Eddie Choo Wen Yi, 1988-)的討論，她的一個想法讓我感到特別新鮮：Eddie 認為視聽兩件事的經驗具有一種類似性，兩者應該是綁在一起不可分開的。我們有以下一些討論：

- 書店(看 see / read)vs. 唱片行(聽 hear / listen)
- 買書和買唱片都是對這兩者的一見鍾情(love at the first sight)。

- 看到書或唱片的封面，頂多翻閱一下或試聽一下（偶爾因為唱片封面的設計）就買了，如果當場看完或聽完，通常就不會買了。
- 逛書店或唱片行，所謂「逛」的狀態，觀看（see，而非 read）的成份很大。
- 書附 CD vs. CD 附書 （看和聽的同時存在）
- 看書時聽音樂（沒有真的在聽的背景音樂）vs. 聽音樂時看書（是 see，沒有真的在 read）
- 書 / CD：文字 / 聲音 - 2D / 3D - 靜止的 / 流動的 - 書（圖像 / 文字） / CD（圖像 / 聲音）
- 書的聲音 vs. 聲音(音樂)的圖像 - 書中的文字 vs. 音樂的文字(歌詞） - 聚焦在觀看、閱讀還是聆聽？
- Eddie 的馬來西亞經驗：當地的電影字幕有三種文字，佔據不小的螢幕畫面，強化字幕（文字）和聲音之間的敏感關係
- 書是有聲音的：書中文字的閱讀聲音 vs. 圖像和文字內容的想像聲音
- 張英海重工業（Young Hae Change Heavy Industries）: 圖像 / 文字 / 聲音（背景音樂）的關係

我猜想 Eddie 的意思是，也許可以試著在唱片行展示「藝術家的書」的作品吧！？



陳曉朋
給卡茲米爾馬勒維奇的光盤（獻給那些藝術家的禮物）
2014
紙張、油墨（絹印版畫）
28×19 公分

20180906

寫書、製書、抄書：語言與圖像間的思考

「寫書、製書、抄書：語言與圖像間的思考」是臺北市立美術館第二屆策展徵件計畫《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》主題展三場藝術家座談會的其中一場。參與座談的三位藝術家分別是陳曉朋、齊簡和張致中，他們擁有豐沛的藝術書製作能量，創作靈感分別來自自我生命經驗、十九世紀手影書，以及挪威的來福槍傳說。在這場座談會中，三位藝術家分享各自的創作想法並進行交流討論。以下是我的內容摘要：

座談主題

一、 藝術家作品簡介
二、 語詞（文字 / words）之於創作的意義？
- 文字 vs. 圖像：思考路徑的編輯 / 不同圖層（layer）的處理
- 《我的畫廊 I：都一樣嗎？畫廊圖 / 畫畫廊》（index） - 自創的文字系統

三、 如何思考從文本（參照的書或其他資料）（text / context）到創作的過程
- 大學主修版畫，現在教「版畫」 / 教「書」
- 版畫的可複製性，滿足大量印刷的需求 - 圖書 / 知識體系 - 文字
- 藝術家做版畫 - 圖像
- 徐冰 - 印刷術 - 文化議題（天書 / 地書 / 各種語言的轉換）
- 思考的出發點不是做一本書，而是作品以書的形式呈現
- 我的創作關注為何適合以書的形式呈現？

作品簡介

一、 《我好想變成一個作家 I》和《我好想成為一個作家 II》（2013）
- 創作論述 - 藝術知識化 - 思想系統

- 欣賞的藝術家 - 作家中的作家：
  Mondrian / Malevich / Halley / Batchelor / Gillick / Morris
- 書寫創作狀態 + 工作室場景
- 從作品（中文版）中發展作品（英文版）

二、《獻給那些藝術家的禮物》(2014)
- 沒有「偶像」的反動
- 資源回收自己過往的作品
- 向自己欣賞的藝術家致敬 / 開玩笑：
  Albers / Malevich / Mondrian / Noland / LeWitt / Johns / Halley / Batchelor
- 展示：裱框（文件）/ 盒裝（禮物）- 書不一定要裝訂成冊

三、《藝術家尋找自己的禮物》(2016)
- 版印方法學 - 絹印分色稿的啟發
- 資源回收自己過往的作品
- 雙關語 - 禮物 / 天份（gift / gifted）- 天才論？

四、《彩色書》(2017)
- color / 書名 / 命名 - 雙關語
- 書名 + 彩色內頁無字之書：書一定要有內文的字嗎？
- 我對色表（色彩系統）的興趣，特別是單色畫：
  Rose / Cage / Batchelor / Thomas
- 書本做為展場 - 可移動的展場 - 展場中的展場
- 四個主題：心情 / 政治觀 / 藝術 / 書

五、《畫廊集》(2017)

- 資源回收自己過往的作品
- 開藝術家和畫廊的玩笑
- 雙關語 / 命名：大部份畫廊慣常展現的「一樣的臉色」vs. 有理想的畫廊「該有的顏色」

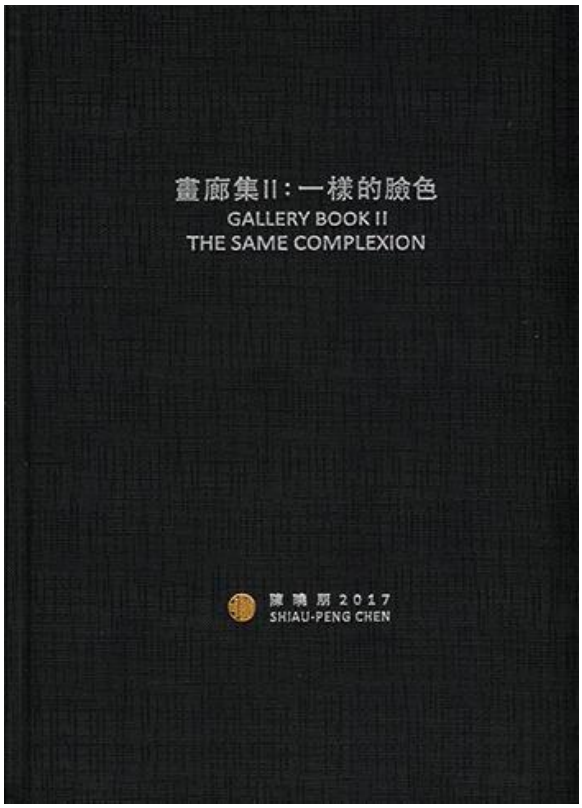
寫書、製書、抄書：語言與圖像間的思考
主持人：簡麗庭
與談人：陳曉朋、齊簡、張致中
座談時間：2018.08.04（六）下午 3: 30
座談地點：臺北市立美術館圖書室，臺北

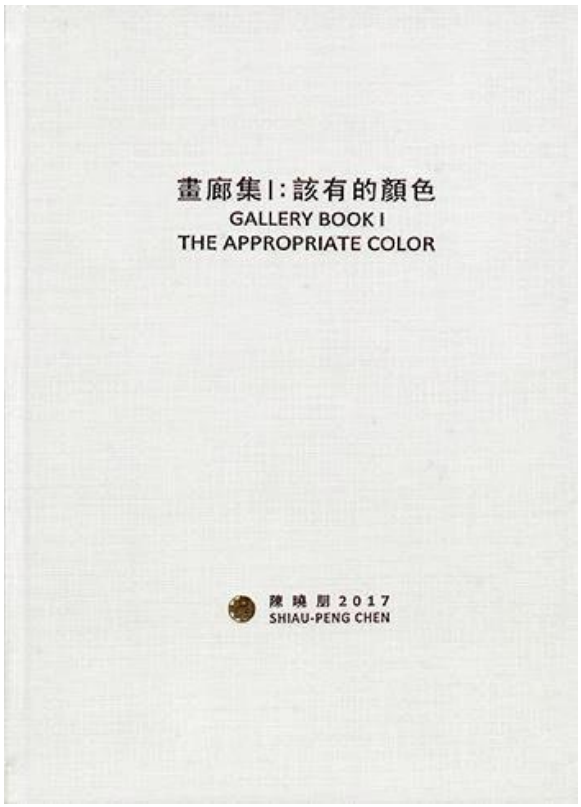
20180909

畫廊集 I

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。「畫廊集系列」有兩本書，內頁文字和圖像的搭配，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》一書的封面是白色的，《畫廊集 II：一樣的臉色》則是黑色的，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。





陳曉朋，畫廊集，2017，各 38 頁、精裝、數位印刷，兩件一組，每件 29.5×21 公分，出版：STUDIO 116

20180909

畫廊集 II

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

《畫廊集 I：該有的臉色》(白皮書) 目次：

01 當代一畫廊 A Gallery
02 也趣畫廊 Aki Gallery
03 板橋 435 藝文特區 Banqiao 435 Art Zone
04 中銘藝術中心 Charming Art Center
05 中影文化城 Chinese Culture and Movie Center
06 其玟畫廊 Chi-Wen Gallery
07 國父紀念館 Dr. Sun Yat-sen Memorial Hall
08 朝代畫廊 Dynasty Gallery
09 東之畫廊 East Gallery
10 誠品畫廊 Eslite Gallery
11 將捷心理画 Fabulous Group
12 遠東環生方舟 FE EcoARK
13 槩藝術 Gaiart
14 華山文創園區 Huashan Cultural and Creative Park
15 師大國際版畫中心 International Printmaking Center, NTNU
16 伊通生活空間 IT House
17 伊通公園 IT Park
18 爵士攝影藝廊 Jazz Image Gallery
19 關渡美術館 Kuandu Museum of Fine Arts, TNUA
20 森活 17 Loft 17
21 大趨勢畫廊 Main Trend Gallery
22 安卓藝術 Mind Set Art Center

23 臺北當代藝術館 Museum of Contemporary Art, Taipei
24 南海藝廊 Nan Hai Gallery
25 臺灣藝術大學 National Taiwan University of Arts
26 新潤都峰苑 New Urban Art
27 一年畫廊 One Year Gallery
28 松山文創園區 Songshan Cultural and Creative Park
29 台北國際藝術村 Taipei Artist Village
30 臺北市立美術館 Taipei Fine Arts Museum
31 臺北藝術大學 Taipei National University of the Arts
32 北藝大圖書館 TNUA Library
33 寶藏巖國際藝術村 Treasure Hills Artist Village
34 椿版畫工作室 Tsubaki Print Studio
35 非常廟藝文空間 VT Art Salon
36 有章藝術博物館 Yo-Chang Art Museum, NTUA

《畫廊集 II：一樣的臉色》(黑皮書)目次：

01 理查隆的路徑 Richard Long's Path
02 馬沙杜象的馬桶 Marcel Duchamp's Toilet
03 艾未未的法院 Ai Weiwei's Court
04 謝德慶的鐵鍊 Tehching Hsieh's Iron Chain
05 吳季璁的水晶體 Chi-Tsung Wu's Crystal Lens
06 學者型藝術家的嘴巴 Artist Scholars' Mouths
07 學者型藝術家的方帽子 Artist Scholars' Degree Caps
08 艾爾法羅的子彈 Al Farrow's Bulluet
09 喬瑟夫波依斯的橡樹 Joseph Beuys' Oak
10 卡爾安德烈的鉛方塊 Carl Andre's Lead Square

11 彼得海利的窗戶 Peter Halley’s Window
12 達米恩赫斯特的鑽石 Damian Hirst’s Diamond
13 張恩滿的頭飾 En-Man Chang’s Headdress
14 安迪沃夫的工廠 Andy Warhol’s Factory
15 廖修平的滾筒 Shiou-Ping Liao’s Brayer
16 陳曉朋的積木 Shiau-Peng Chen’s Building Blocks
17 陳曉朋的拼圖 Shiau-Peng Chen’s Jigsaw Puzzle
18 賴志盛的掛鉤 Chih-Sheng Lai’s Hook
19 查爾斯舒茲的花生 Charles Schulz’ Peanuts
20 徐冰的木林森 Xu Bing’s Forest
21 比爾芬格和鮑伯凱恩的蝙蝠俠 Bill Finger and Bob Kane’s Batman
22 瑞秋懷瑞德的房子 Rachel Whiteread’s House
23 蔡國強的金門碉堡 Cai Guo-Qiang’s Kinmen Bunker
24 蔡國強的煙火 Cai Guo-Qiang’s Fireworks
25 拉帕努伊人的摩艾石像 The Rapa Nui’s Moai Statues
26 唐納賈德的盒子 Donald Judd’s Box
27 黃蘭雅的歐耶 Lanya Huang’s Oh Yeah
28 當代藝術家的威尼斯涼亭 Contemporary Artists’ Venice Pavilions
29 馬丁普利爾的梯子 Martin Puryear’s Ladder
30 法蘭克史提拉的翅膀 Frank Stella’s Wings
31 拉菲爾羅乍諾荷馬的捲尺 Rafael Lozano-Hemmer’s Tape Measure
32 學者型藝術家的講台 Artist Scholars’ Podiums
33 張韵雯的坦克車 Amy Cheung’s Tank
34 喬瑟夫柯史士的椅子 Josef Kosuth’s Chair

35 薩巴斯汀伊拉蘇的高根鞋 Sebastian Errazuriz’s High Heels
36 陳界仁的攝影機 Chieh-Jen Chen’s Movie Camera

陳曉朋
畫廊集
2017
各 38 頁、精裝、數位印刷
兩件一組
每件 29.5×21 公分
出版：STUDIO 116

20180910

彩色書 I

「彩色書系列」共有十二本書，書紋紙硬皮穿線膠裝，書名鉛版燙金（金色、銀色、金紅色），內頁 150 磅雪銅紙，每本 216 頁。這系列作品透過命名、色彩和格式的運用，討論「心情」、「政治觀」、「藝術」和「書」四個主題。主要概念如下：

彩色書系列 I

色彩（color）一詞一語雙關，它既是顏色，也是精神、神采的意思。

「彩色書」（“The Colorful Book”）的命名也和雙關語的運用有關，它是指彩色的書呢？色彩的書呢？還是書的色彩呢？

彩色書系列 II

「彩色書系列」以書名和無內文的彩色內頁為搭配，利用命名和色彩系統，特別是單色畫的概念來處理心情、政治觀、藝術和書四個主題的內容，共有十二本書。

這系列無字無圖之書，書裡面的每一張內頁都是一張單色畫，它們以書本為展場，而且是可移動的展場。

彩色書系列 III

什麼都沒有畫的圖，色表與單色畫。什麼都沒有寫的書，我好想變成一個作家。

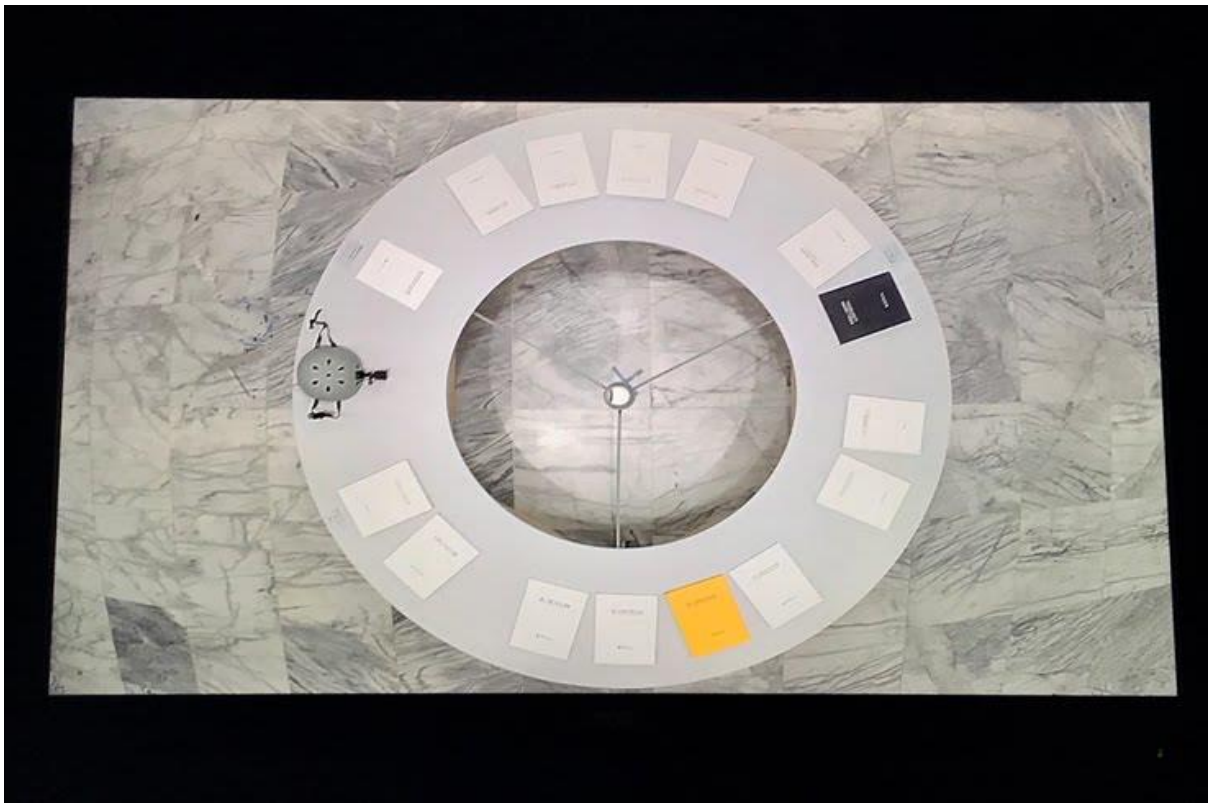
按順序排列展示在圓形桌面的「彩色書系列」，透過鄒永姍（1975-）

頭戴式攝影機投影出來的空照圖，看起來像是書的眼球，也像是一種新的色相環。

彩色書系列 IV

做為一件作品，「彩色書系列」以色彩系統，特別是單色畫的概念來回應書名標題的意涵，是一種有關繪畫本質和觀念的討論。

「彩色書系列」(2017) 不只有視覺版本的十二本彩色的書，另外也有一本書寫創作思考的文字版本《彩色書》(2018)。



透過鄒永姍投影裝置所觀看的《彩色書系列》、《畫廊集系列》，以及《藝術家尋找自己的禮物》，展示於簡麗庭和柏雅婷所策展的《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，2018 數位影像，臺北市立美術館，臺北

20180910

彩色書 II

「彩色書系列」的創作想法：

彩色書系列 - 心情 I：誰喜歡星期一呢？

一般公司、政府機構和學校都是一至五上班，六日兩天休息。每到星期一，不想上班、上學的上班族和學生就開始感到憂鬱，看起來無精打采，所以有「藍色星期一」(Blue Monday) 這個詞的說法。

不過每個人的星期一症候群症狀不太一樣，有些人的情況比較嚴重，有些人其實還好，各自展現不同深淺的藍色。

彩色書系列 - 心情 II：對於男人的評價

對於男人的評價有百百種，對女人來說，有個開玩笑的說法是「不予置評」(no comment)。

「不予置評」不是沒有評價，而是指沒什麼好說的或令人無語的 (wordless)，以空白做為內容。

彩色書系列 - 政治觀 I：1949 以來的中國

中國共產黨黨旗是左上角有鐮刀和錘子黨徽的紅旗，中國國民黨黨旗是中間有青天白日的藍旗，民主進步黨則是中間鑲以綠色臺灣的白十字綠底旗。

如果每面旗都是一張單色畫，1949 以來的大中國地區政權，是由同領土面積比例的紅、藍、綠單色畫所構成的。

彩色書系列 - 政治觀 II：2000 以來的臺灣

臺灣每次年底要選舉的時候，大家都會問彼此：「你是什麼顏色的？」

2000 年民進黨首次執政臺灣後，北部以支持國民黨的藍色選民為多，南部則以支持民進黨的綠色選民為主。那些無條件支持兩黨的人被稱為「深藍」和「深綠」，有深自然也有淺，所以也有「淺藍」和「淺綠」，以及「偏藍」和「偏綠」。

彩色書系列 - 藝術 I：中國水墨畫

中國傳統水墨畫「墨分五色」，所謂的「五色」指的是用筆的墨色變化，分為濃、淡、乾、濕、燥五種，如果加上「白」，就是「六彩」。

不論五色還是六彩，它們都是黑、灰、白，不是彩色卻能傳遞色彩 (神采) 的顏色。

彩色書系列 - 藝術 II：歐洲古典油畫

傳統歐洲畫家使用油畫顏料作畫，他們習慣在調色盤上調配自己想要的顏色。

這些擺放在調色盤上的各種顏色，通常以色環的漸層方式依序排列，方便畫家調配紅、黃、藍三原色來創造新的色彩。

彩色書系列 - 藝術 III：當代藝術

當代藝術有各種表現面向和操作手法，多采多姿的程度超過以往所有的藝術型態。

它特別能表現當代生活的文化色彩，那是一種充滿高彩度的、高明度的、閃亮的、發光的、絢麗的、燦爛的、金屬色的、霓虹燈色的人工迷幻色彩。

彩色書系列 - 藝術 IV：觀念藝術

觀念藝術是一種風格和藝術運動，視藝術為觀念性的產物，和語言轉向(linguistic turn)有著密切的聯繫，作品看起來傾向一種可以推演，或可以改變原本事物關係的論述。

即使仍然需要透過(視覺)形式來超越文字，觀念藝術仍然有一種低調的傾向：重文字、低視覺、低色彩、非藝術家手工製作的、最好是任何有關人的痕跡都沒有的。

彩色書系列 - 書 I：中國人的成人書籍

所謂的成人就是大人。從小到大，每個大人應該都讀過不少書，特別是在擁有濃厚士大夫觀念的中國。

可是中國大人看的書卻不叫成人書籍，成人書籍通常指著有色書籍，而且通常是黃色的。

彩色書系列 - 書 II：日本情色影片指南

日本是個令人感到矛盾的國家，特別是在性的部份，日本人的態度既保守又開放，民風看似拘謹保守，卻出產了全世界最多的成人影片（AV）。

粉紅色在日本帶有性的意味，日本的情色影片被稱為粉紅色電影。矛盾的是，粉紅色也是大部分天真無邪小女孩最喜愛的顏色。

彩色書系列 - 書 III：王爾德的格雷畫像 I

《格雷的畫像》(*The Picture of Dorian Gray*, 1890)和《黃皮書》(*The Yellow Book*) 是兩本和王爾德 (Oscar Wilde, 1854-1900) 同性戀身份有關的書。前者是他唯一的長篇小說，內容隱約帶有同性戀意味；後者則是作家當年「有礙風化」被捕時，他腋下夾著一本黃色封面的書。

王爾德生前應該很難想像，由紅、橙、黃、綠、藍，以及紫羅蘭色條紋所組成的彩虹旗，今日會到處飄揚。

彩色書系列 - 書 III：王爾德的格雷畫像 II

「彩色書系列」所有書的封面都是白色的，白皮書的形式暗示藝術家希望自己所創作的書，內容和代表權威性報告書或指導性文本的「白皮書」一樣，都是重要或有意義的。

在這系列十二本書裡面，只有《王爾德的格雷畫像》是黃皮書，用來回應王爾德的故事。

彩色書系列 - 書 IV：穆斯林的性平手冊

即使到了今日，大部分主要信奉伊斯蘭教的國家，仍然存在著明顯男女不平等的情況。

如何教導穆斯林有關性別的平等意識呢？每個人發一本性平手冊，書的內頁以粉紅色代表女性，粉藍色代表男性（兩個指示男女生理性別的通用色彩）。這本書表現男女身份的頁數相同，而且代表女性的頁數排在男性的前面。

陳曉朋
彩色書系列
2017
各 216 頁、精裝、數位印刷
12 件一組
每件 29.5×21 公分
出版：STUDIO 116

20181005

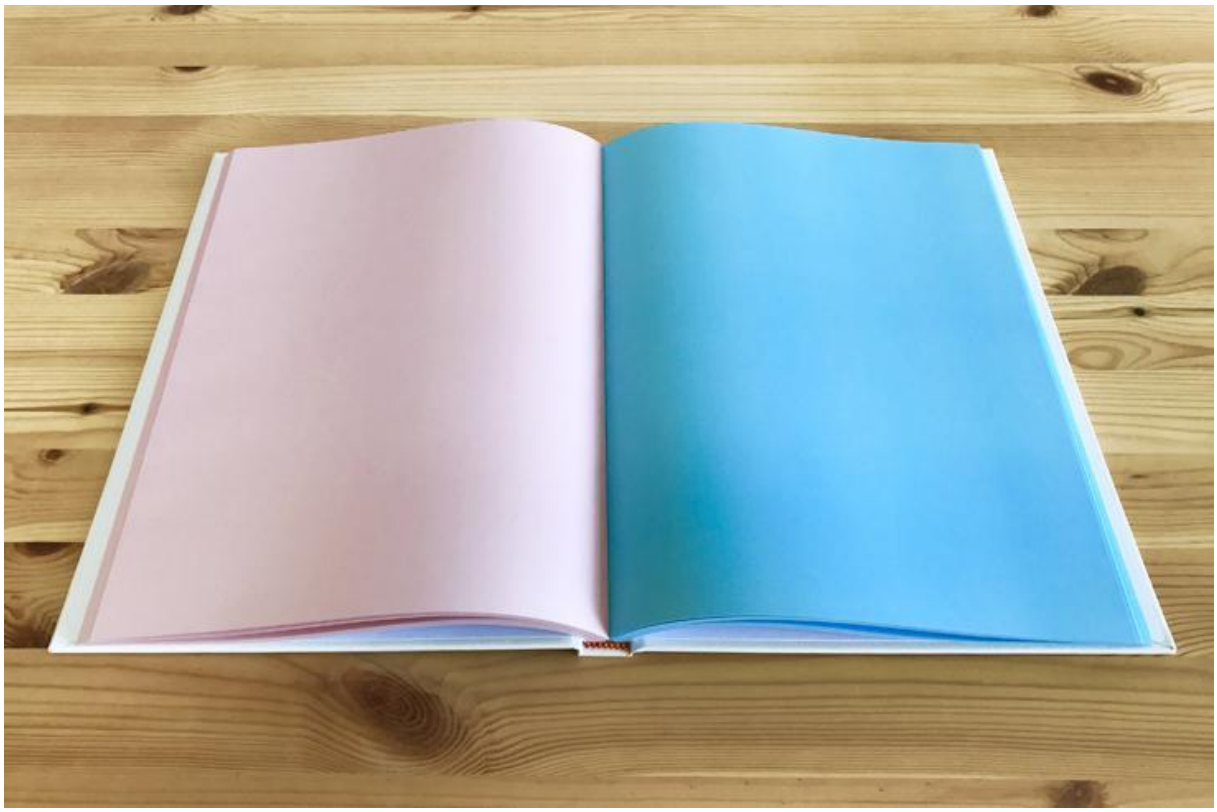
彩色書 III

在完成「彩色書系列」的製作和它的第一次展出後，我突然對自己從去年開始，非常著迷於製作藝術家的書一事感到好奇。

我觀察到自己的創作週期和製作習慣：大概每隔五至六年，我的作品就會有一個明顯的轉向，而除了創作內容的改變，每個系列之間也會交替不同的創作媒材。不同媒材的使用有助於跳脫前一系列創作的思考模式，我通常使用繪畫和版畫，有時候也運用文字。「彩色書系列」以書的形式呈現，對我來說，它也是版畫的一種表現形式。

書有幾個特點，在硬體方面，它是書本的、形式的、技術的、有形的、暫時存在的，在軟體方面，它是知識的、內容的、概念的、無形的、永久存在的。「彩色書系列」十二本書的所有內頁，沒有任何文字和圖像，透過色彩和封面標題相互呼應產生意義。

一般來說，文字和圖像是書的重要內容，然而打開「彩色書系列」，裡面卻只有滿版的單色紙張，它們在概念上是一種排除文字和圖像的、扁平的、有顏色的平面。當我以書的形式創作「彩色書系列」，其實並不是單純地在做一本書，我真正在處理的，是自己一直以來高度感興趣的、我認為最具觀念性思考的單色畫。



陳曉朋
書 IV：穆斯林的性平手冊
2017
216 頁、精裝、數位印刷
29.5×21 公分
出版：STUDIO 116

20190714

彩色書（2018）

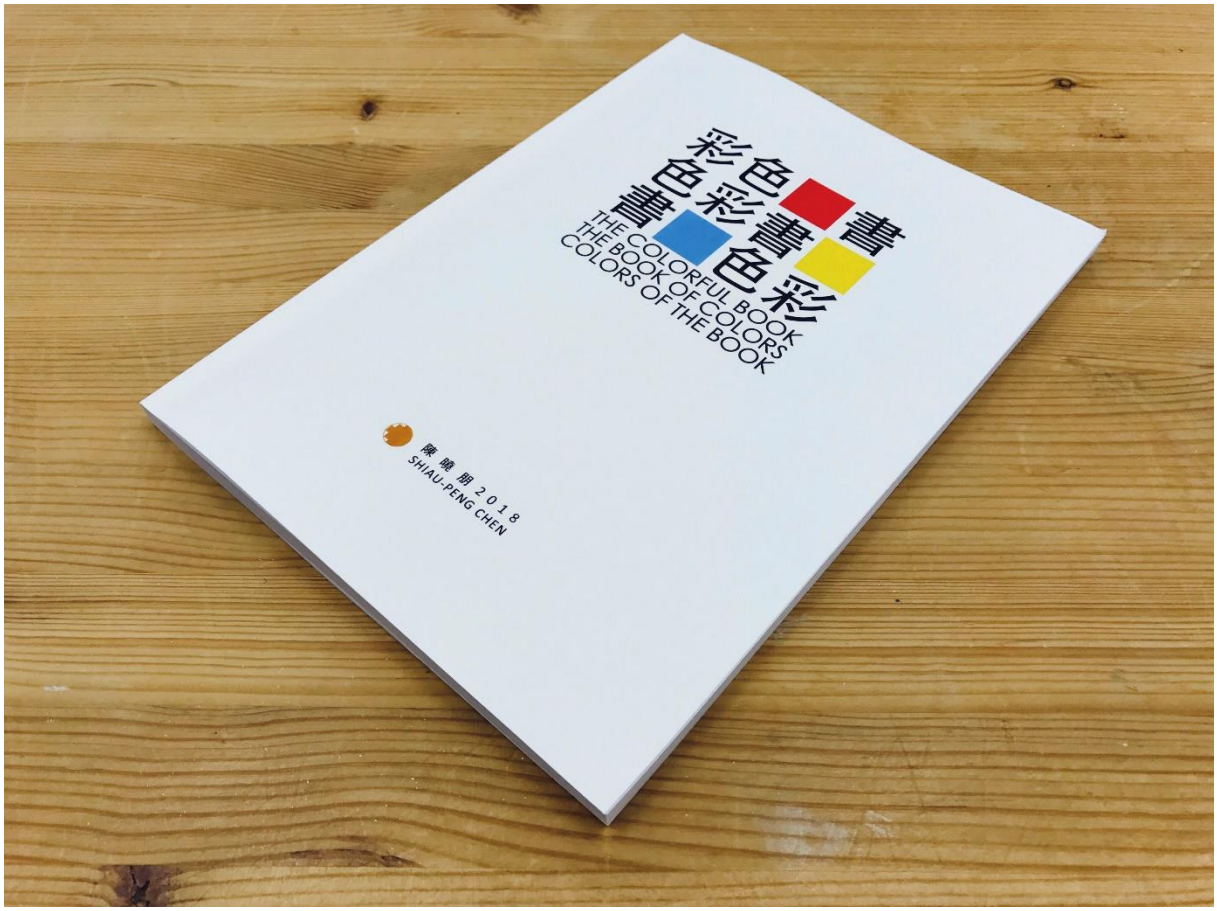
2014 我創作了《獻給那些藝術家的禮物》，2016 以它為基礎延伸創作了《藝術家尋找自己的禮物》，兩者之間相互呼應，反映出我在不同時期創作思考的轉變。和這個狀態類似，我在 2017 創作了《彩色書》，這是一系列十二本透過命名（書的標題）和色彩（內頁的顏色）來表達特定主題議題的作品。在完成這系列無圖無文的書之後，我感覺如果有一本有圖有文的同名書來呼應它，應該會是一件有趣的事，於是創作了新的《彩色書》（2018）。

《彩色書》（2018）共有八章，前五章是純文字的〈單色畫篇〉、〈色彩篇〉、〈學院篇〉、〈其他篇〉、〈他說篇〉，討論色彩的普遍概念，後三章的〈我說篇 I：普遍概念〉、〈我說篇 II：彩色書系列〉、〈我說篇 III：其他作品〉則加入我的作品圖片，圖文左右對照，書寫我創作中的色彩思考。藝術史上有關色彩的運用和科學上對於色彩的研究不在我的書寫範疇內，因為這部份已經有太多學者寫過，我覺得自己無法超越，所以將寫作重點聚焦在我生活中的色彩經驗和我作品中的色彩使用。

對於《彩色書》（2018）這件作品的定位，我想強調書原初的閱讀（to read）功能，因此不同於以精裝本製作的《彩色書》（2017），這本新的《彩色書》（2018）採用平裝製作。我以為精裝本傳遞強烈的物質感受，視覺上比較容易被當成一種立體作品來觀看（to see），而平裝的裝訂手法有助降低書的物件性質，讓它回歸到純粹的閱讀狀態。

《彩色書》（2018）的封面書名以中文「彩」、「色」、「書」三個字，搭配紅、黃、藍三原色方形色塊，填字在類似魔術方塊的矩格上，下方加上三個英文書名 The Colorful Book、The Book of Colors、Colors of the Book，試圖呼應色彩本身的多樣性與多義性。目次頁的部份，章名按照顏色的漸層順序排列，用來表現色環的概念，內頁文字採方形

框架格式（視覺上形成圖片感），搭配同樣是方形的作品圖片，作為色票概念的一種回應。



陳曉朋
彩色書
2018
174 頁、平裝、數位印刷
29.7×21 公分
出版：STUDIO 116

20190716

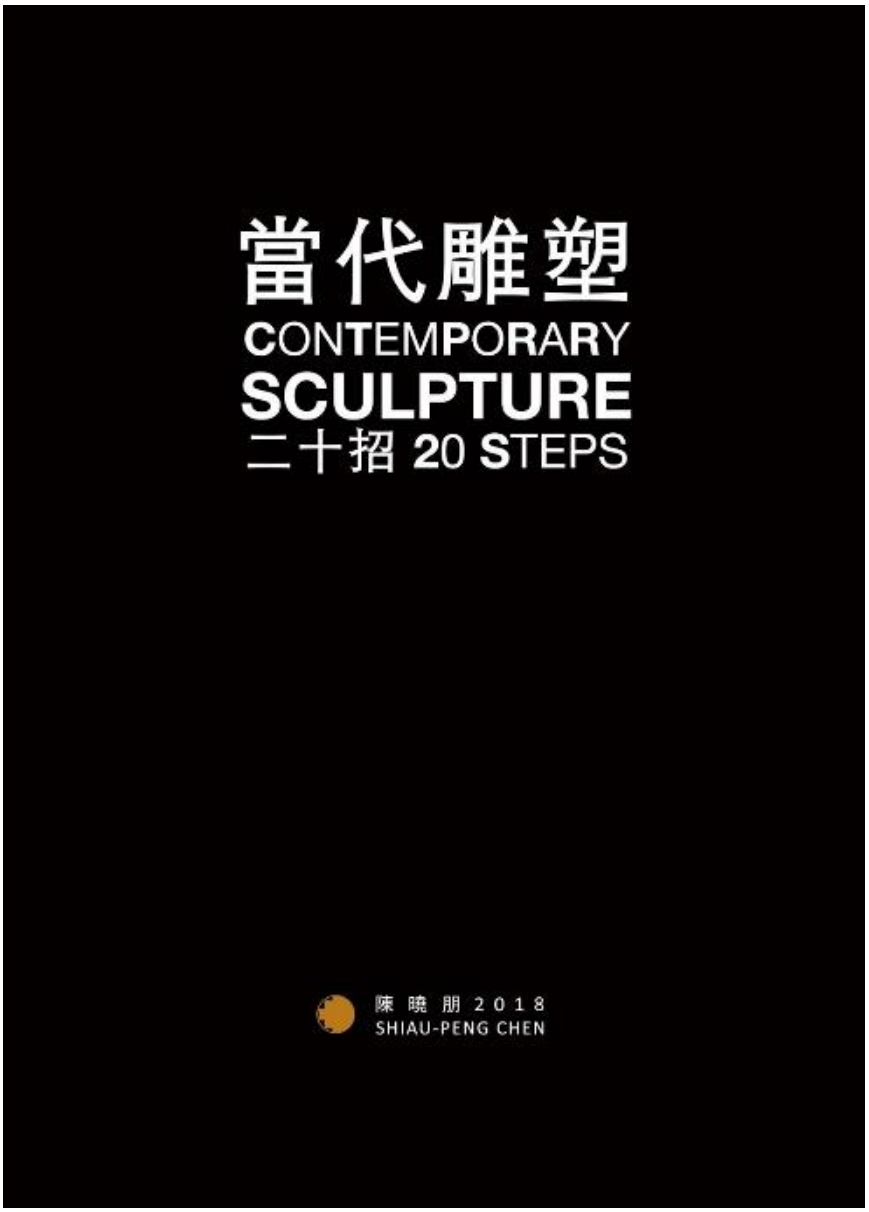
當代雕塑二十招 I

《當代雕塑二十招》是我在 2018 所創作的藝術家書，作為一個以繪畫和版畫為主要創作媒體的藝術家，為什麼想創作一本和雕塑有關的書呢？我的動機是當代藝術的內容範疇總是不斷擴張，有時候遠超過觀者的想像邏輯，這點特別表現在平面以外的領域，尤其是廣義的雕塑，觀眾常常對作品在說什麼或藝術家想表達什麼感到疑惑。我想翻轉一下這個情形，創作一件作品來開當代雕塑的玩笑。

《當代雕塑二十招》一書大小約 18x13 公分，拿在手上有小本武功祕笈的感覺。全書四十頁，彩色印刷，圖文左右對照，內含五個單元主題下的二十個招數：

一、 技術：塑造、人體雕塑、口雕、髮雕、壁雕（秘雕）。
二、 方法：栩栩如生、橫豎皆可、舊瓶新裝、質量轉換。
三、 類型：軟雕塑、台座、紀念碑、徽章、模特兒。
四、 原則：美哉、對比。
五、 想法：杜象、我的中國（藝術）、創作思考、奇異（歧義）世界。

我認為以上的招數概念不只適用於雕塑領域，放在其他創作媒體裡也是共通的。



陳曉朋
當代雕塑二十招
2018
48 頁、平裝、平版印刷
18.2×12.8 公分
出版：臺北市立美術館
(《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》展覽專輯合集之一)

20190717

當代雕塑二十招 II：三美圖

近期我將以《當代雕塑二十招》參加人生中第一個和雕塑有關的主題展，它是由臺藝大雕塑系所主辦的《雕塑．遊戲．場》，展覽聚焦雕塑在當代藝術的跨領域現象，從遊戲、參與，以及教育等方向展開討論，共有近二十位藝術家展出從雕塑所涉及的文件、建築、環境、身體感等課題所提出的作品。我以《當代雕塑二十招》為創作發想的基礎，展出三件一組的作品《三美圖》，創作概念如下：

從杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）開始，什麼東西都可以是藝術，從波依斯（Joseph Beuys, 1921-1986）開始，人人都可以是藝術家。當代藝術令人困惑，特別是雕塑的擴張，其中真實與謊言並存。

我以《三美圖》（*The Three Graces*）為作品名，試圖回應藝術史上雕塑和繪畫作品中各種有關「三美圖」作品的典故，探問曾經追求美的藝術在今日究竟變成什麼模樣？

我的《三美圖》說穿了就是「言說美」（The Grace of Speech）、「書寫美」（The Grace of Writing），以及「包裝美」（The Grace of Branding）。「言說美」展示 2018 年五月我參與臺藝大雕塑系當代藝術講座的演講海報，「書寫美」展示我從上述演講內容發展出來的雕塑「專書」《當代雕塑二十招》兩百本，「包裝美」則展示用來包裝這兩百本書的兩百個信封。

我想在展覽結束後，將這兩百本《當代雕塑二十招》（無簽名）送給雕塑系的同學，希望有助大家創作不知何謂的當代雕塑。

雕塑．遊戲．場

藝術家：王弘志、王國憲、宋璽德、李明學、林文海、林育正、邱承宏、耿傑生、梁任宏、陳銘、陳曉明、游孟書、黃榮智、黃耀陞、楊子強、劉和讓、劉柏村、蔡根、賴永興、簡俊成、裘安普梅若（Joan Pomero）

展覽時間：2019.08.05（一） - 2019.10.05（六）

展覽地點：國立臺灣藝術大學雕塑系實驗展場及系館戶外，板橋

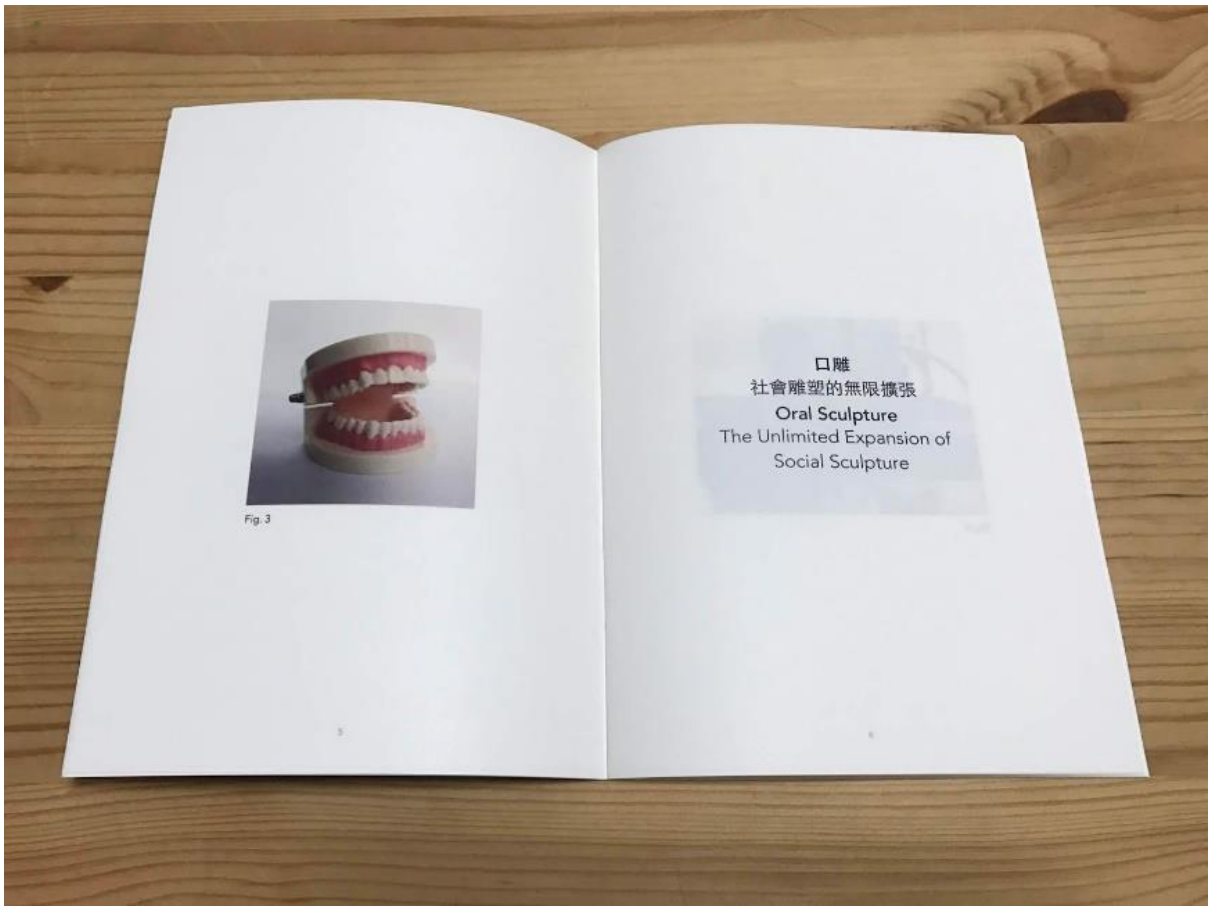
20190724

當代雕塑二十招 III：當代雕塑

《當代雕塑二十招》這本藝術家的書，除了發展為《三美圖》之外，我還有一個新的計畫，把書裡面所提到的二十招內容做成雕塑作品。這個想法最初是由朋友李靜文導演所提議的，她在閱讀過《當代雕塑二十招》之後，認為如果能把二十招做成真的雕塑作品，整體會更有說服力。

往來討論幾次，我益發覺得這個提議很有趣。我認為理想上應該採用 3D 列印的方法，將書中由平面圖式所呈現的二十招概念做成立體造形，這個立體的表面不需要上彩，直接以 3D 列印所使用的印刷材料顏色（單色）展現即可，因為重點是這個立體形。為什麼選擇 3D 列印呢？一方面，我覺得這是一種新型態的雕塑製作方法，非常符合當代雕塑使用當代材料和技術的精神，另一方面，3D 列印基本上是一種印刷概念的延伸，從一本書（的內容）所發展出來立體作品，從紙本印刷轉變為 3D 列印，特別能展現和印刷本質的關聯性與時代性。

我想，3D 列印所得的這二十件雕塑似乎可以拿來辦一個個展，而且本質上它是一個版畫展。至於展覽名稱就叫做《當代雕塑》，導覽手冊是《當代雕塑二十招》這本書。和一般展覽都是先有作品再做導覽手冊相反，這是一個在作品完成之前，就已經做好導覽手冊的展覽。



陳曉朋
當代雕塑二十招
2018
48 頁、平裝、平版印刷
18.2×12.8 公分
出版：臺北市立美術館 (《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》展覽專輯合集之一)

20200326

當代雕塑二十招 IV：3D 列印

3D 列印在今日早已不是一個新奇的東西，但我一直要到最近才開始接觸這個技術。想要試試使用 3D 列印的原因，主要是想把自己的藝術家書《當代雕塑二十招》(2018) 裡，由平面圖式所呈現的雕塑概念做成真的雕塑作品。

我和一個擅長電腦建模的同學以線材列印的方式試作，我對不同大小噴頭和材料所列印出來的差異感到好奇，特別是相較於小噴頭能列印出比較滑順的物件表面，大噴頭的列印很容易出現一層一層看起來很像等高線或梯田的表面，有種螢幕在跑的時候，畫面延遲看起來「卡卡」的效果。

這種類等高線和梯田的外貌說明了線材列印的原理，列印機列印電腦建模的內容，以一層又一層堆疊的方式，將平面圖式的內容立體化為實體物件。線材列印和一色接一色印刷的傳統版印很像，只是使用了不同的材料，可以不斷堆疊增高成為立體，而傳統版印因為印刷顏料的材質特性，增高上有一定難度，加上印刷過程需要經過施力壓印的步驟，往往朝向強調畫面的平面性發展。(即便是雷射或噴墨輸出的影像在印刷載體上也是扁平的。)

將平面圖像以 3D 列印轉換為立體造形物的經驗，其實有點類似第一次搭乘高鐵的感覺，以往坐火車時的空間感和時間感被改變了，取而代之的是一種全新的時空感受經驗。我想，如果藝術在於顯現不可見，是不是也應該列印想像、渴望、未知和未來呢？

陳曉朋
白瑋（二十件當代雕塑）
2020
光固化樹脂（3D 列印）
15×10×10 公分

20200430

3D 列印

在測試 3D 列印的過程中，除了對轉化 (實踐) 平面爲立體的概念，以及線材列印成品表面所特有的、層層有如等高線或梯田的質感感到著迷外，列印步驟結束後需把列印物從列印基底材分開的動作也很吸引我，莫名地讓人聯想到金蟬脫殼和螃蟹剝殼。

或許我真正有興趣的也不是蟬寶寶和螃蟹這兩種生物本身，而是這個脫殼和剝殼的動作所預告的未來，那是一種需要施力，經過一定程度勉強和掙扎，才能掙脫現狀或打開了什麼的感覺，因為我很期待也很好奇，在閱讀和創作思考中常常七竅只通六竅的自己，到底什麼時候會開竅呢？

3D 列印測試，2020，數位影像，STUDIO 116，關渡

20200703

當代雕塑二十招 Ⅴ：台座

因為參加一個聯展，我將自己腦中紙上談兵好一陣子的《二十件當代雕塑》(2020) 完成，感到開心。這件作品形式上過渡於藝術家書、版畫、雕塑，以及裝置，內容則是《當代雕塑二十招》(2018) 和《三美圖》(2019) 的延伸思考與發展。

在思考《二十件當代雕塑》的展呈方式時，最早我計畫將 3D 列印的二十件作品擺放在二十個白色的長方體台座上，表面上它們看起來應該「雕塑」極了，實際上卻是用來開傳統雕塑的玩笑。後來想法有了改變，我認為既然《二十件當代雕塑》的想法來自藝術家書《當代雕塑二十招》，似乎也蠻適合回到書本原來的位置，也就是書櫃 (架)，所以製作了一個木料書櫃，裡面分為五層，可以按照二十招的五個分類依序排列這些立體列印物。

最近又有了新想法，這些 3D 列印的作品或許可以放到開口的紙箱裡展出，每個張牙舞爪但又謹慎滑稽的開口紙箱不只作為台座，它也被「升級」為一個畫廊或美術館裡的特別展廳。我想，3D 列印材料製成的「雕塑」搭配便宜量產紙材做成的「台座」，好像也挺能表現當代雕塑 (藝術) 亦真亦假、亦虛亦實、日常與非常、荒謬與莊重等多面貌並存的特性。

陳曉朋
二十件當代雕塑（測試版）
2020
光固化樹脂、松木
122×122×22 公分

20200727

當代雕塑二十招 VI：古今

為什麼我會想寫一本《當代雕塑二十招》(2018)，並發展為立體作品《二十件當代雕塑》(2020)呢？對我來說這很自然，它不過是一種對於藝術現況的思考與回應。我記得自己就讀美術系一年級（1994）上的第一堂課是《西洋美術史》，學習藝術史（特別是西方藝術史）是當時美術系學生理解作品和建立創作脈絡的重要方法之一。而在往後的創作路徑上，我觀察到不但藝術史上有許多試圖和過往人、事、物對話的案例，自己也有創作向藝術史典範「致敬」的作品，如《三美圖》（2019）、《獻給那些藝術家的禮物》(2014)、《藝術家的物件》(2007)等，這個發現讓我意識到某些藝術史的內容是新的藝術創作的泉源，也是藝術家提升創作能量的重要養分。

在學院討論當代藝術時，藝術史上的傳奇人物馬賽爾杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）是一位很難不被談論到的藝術家，他許多激進的想法和作為神奇地改變了我們對於藝術的思考與想像。我的《當代雕塑二十招》裡面也有一招叫「杜象」，雙頁圖文對照的圖是一張學生在美術系系館所拍攝的照片，照片裡有一輛搬運物品的推車和兩把椅面上下對疊的椅子，即使它不是腳踏車的輪子，輪子也沒有放在椅子上方，既視感（Déjà Vu）卻讓人無法不聯想到杜象的《腳踏車的輪子》(*Bicycle Wheel*, 1951)一作，這種同時來自心理上和物理上的「學院的」(academic / campus)杜象，讓我發現自己觀看事物和創作思考的方法，有一部分來自與過往的對話經驗。

《當代雕塑二十招》這本藝術家書與我的藝術家教師身份有關，我在學校主要教授版畫課程，版畫的出現來自滿足大量印刷，特別是圖書，這個教「書」的經驗引發我創作藝術家書。在教授版畫和創作藝術家書的過程中，有兩位藝術家特別吸引我，某些他們的作品似乎和我的創作關注有著一定程度的共通性。艾未未(1957-)的《黑皮書》(1994)、

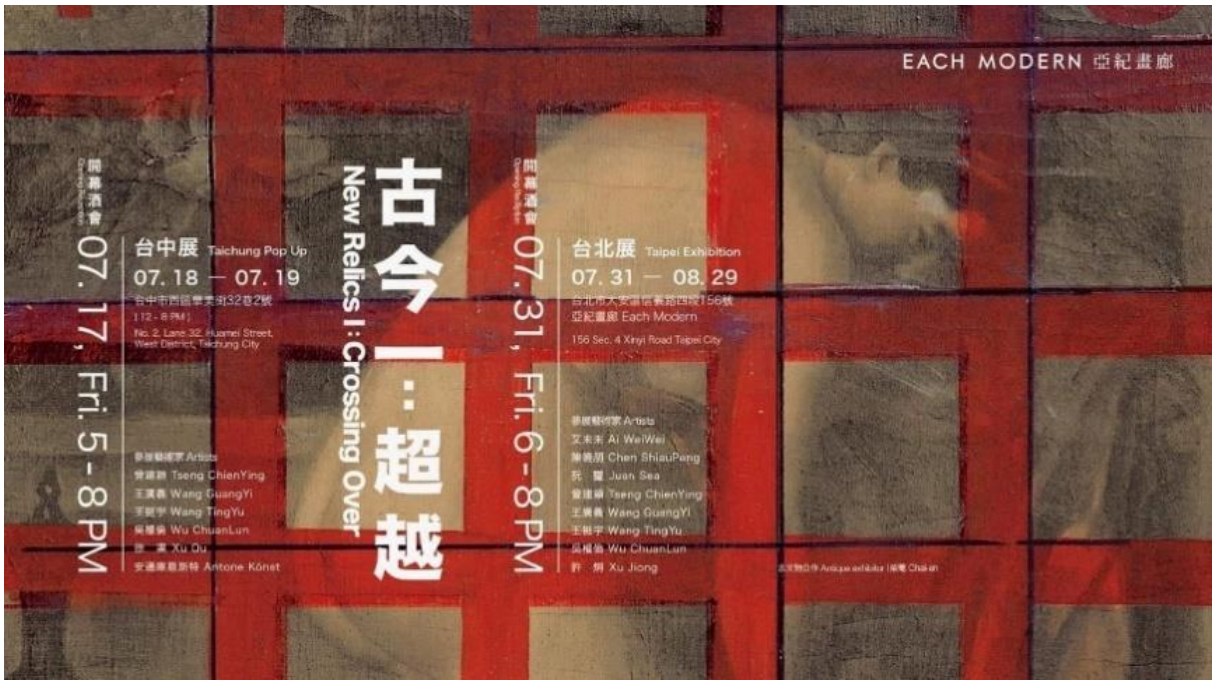
《白皮書》(1995)、《灰皮書》(1997)是我常和學生分享的案例，這三本書是艾未未從旅居十二年的紐約初返中國時所編輯的，剛回到中國的他發現當時的中國完全沒有當代藝術的活動，他試圖透過這三本書來介紹西方藝術史、批判文本，以及當時中國前衛藝術家的創作，在《黑皮書》的〈現代藝術文獻〉中，有關杜象的介紹佔了大半以上的章節，包含他的現成物（readymade）思考概念。

紐約時期的艾未未深入研究達達（Dada）等西方藝術，特別受到杜象的影響，從他曾經創作一件彎折鐵絲衣架而成杜象側面輪廓的作品《衣架人》(1986)可以看出端倪。艾未未的第一次紐約個展《舊鞋、性安全》（1988）即大量使用現成物作為創作材料，至今現成物的挪用（appropriation）仍然是他的主要創作方法之一。在艾未未眾多的現成物作品中，屬於中國舊文物的椅子是他特別喜愛使用的材料，藝術家慣常以古工法來重組、拼合、嫁接具有一定年代歷史的木椅，以《有兩隻腳在牆上的椅子》(2009)和《有關節的椅子》(2010)為例，這些原本來自清代以檀木製作的舊椅子，經過艾未未的加工處理後，不但失去了作為傢俱的原始功能，所呈現的姿態樣貌也不再是觀者原本熟悉的閱讀視角。艾未未的創作揭示出藝術家急欲打破中國歷史上固有權威和冗重傳統的企圖，悖論的是，中國的威權專制在艾未未返國後的近三十年來更為加劇。

王廣義(1957-)是另一個我常在版畫課程中討論的案例。王廣義最早受到國際藝壇注目的《大批判》(1990-2007)是一系列結合文革宣傳木刻風格和現代西方商品標誌的油畫作品，這系列繪畫顛覆了版畫作為複製繪畫工具的傳統，轉而成為繪畫摹仿版畫特有的圖像效果。在這批讓藝術家聲名大噪的作品誕生之前，王廣義創作的《後古典》（1986-1988）是一系列與古典圖像對話的作品，他以低彩度的灰色

調和扁平簡化造形(莊嚴、崇高、秩序的古典美學原則)重製西方藝術史上的經典作品,並在畫面上加上自己的「理性」分析線條,這系列作品包含挪用杜象代表作《噴泉》(*Fountain*, 1917)而成的《杜象的九個小便池》(1987)和《杜象的四個小便池》(1987)。而在同樣對古典藝術進行修正動作的《紅色理性 - 古典人體》(1987)一作裡,王廣義將原作的色彩灰階化,並在寫實的畫面上添加鮮明紅色的矩格線條(所謂完美的構成),藉此弱化原作圖像意義來建立新的理想圖式。創作於 1989 年的紙本作品《被工業快乾漆覆蓋的名畫》和《被工業快乾漆覆蓋的名曲》組件,兩者同樣表現藝術家與過往經典對話,進而將其調整為符合現實主觀邏輯的模樣。王廣義這些帶有回應藝術史進程意味的早期作品,表面上看似一種略為笨拙的機械式回應,實際上反映出的是當時中國的時代脈搏。

上述案例揭示出藝術家透過理解藝術史,在創作中與古(歷史)對話的不同模式。我常把自己和藝術史上的大師作品並列在系列組件中;以 3D 列印《當代雕塑二十招》而成的《二十件當代雕塑》,所得的原形作品試圖實踐從過往經驗中列印未來的概念。王廣義挪用藝術史上經典作品,為古典圖像添加對於現實生活關係的回應,也是一種古今對話。艾未未視整個中國歷史為現成物,所有在中國文化中出現的材料和技術,都被他當成現成物恣意使用,這是古今對話的另一種層次表現。藝術的發展處在不斷變動的狀態中,改變是唯一不變的定律,然而它不是如同達爾文進化論(The Darwinian Revolution)般地演進,也不是以古非今或以今非古的二元對立。今日的藝術家在創作中進行古今對話,這種古今呼應的狀態超越了一般常見的「以古鑑今」、「古物新紋」、「新物古紋」等操作套路,「今」不只是拋棄舊有一切的朝向未來,它也能呼應過往,而「古」也不再是完全的舊,它是被挪用過後所產生的新。



古今一：超越
藝術家：艾未未、陳曉朋、阮璽、曾建穎、王廣義、王挺宇、吳權倫、許炯
展覽時間：2020.07.31（五） - 2020.08.29（六）
展覽地點：亞紀畫廊，臺北

20201229

當代雕塑 VII：雕塑當代五四三

《當代雕塑二十招》(2018)的圖片內容幾乎全來自日常生活所見，《三美圖》(2019)呈現今日藝術中的「美」，而《二十件當代雕塑》(2020)以 3D 列印 (雕塑) 二十招為內容，概念上像是閱讀一本書不思考就全然相信內容，也像現在流行旅行前透過谷歌地圖 (Google Map) 去認識一個沒去過的地方，抵達目的地之後，卻不再探索新的世界，只想印證行前腦中所「看」到的那個地方的模樣，如同令人感到悲傷的、今日「理解」藝術的方法。

從《當代雕塑二十招》(2018)，到《三美圖》(2019)，再到《二十件當代雕塑》(2020)，這一路思考演變的過程很像一個生命的成長。我想做一件作品來回應這個「生命」的一生，也許來自書上的就該回到書上，所以我創作了一本新的藝術家書。這本書的主要內容有三個部分：

一、世前

01 塑造、02 人體雕塑、03 口雕、04 髮雕、05 壁雕 (秘雕)、06 栩栩如生、07 橫豎皆可、08 舊瓶新裝、09 質量轉換、10 軟雕塑、11 台座、12 紀念碑、13 徽章、14 模特兒、15 美哉、16 對比、17 杜象、18 我的中國 (藝術)、19 創作思考、20 奇異 (歧義) 世界。(《當代雕塑二十招》原始圖：數位影像；彩色照轉灰階圖)

二、生今

01 刺蝟、02 手機女孩、03 齒模、04 白瑋、05 黃金葛、06 鞋子、07 螃蟹、08 紙箱、09 雞蛋、10 杯子蛋糕、11 大同寶寶、12 玻璃瓶、13 單純與幼稚、14 蘿蔔、15 福祿猴、16 版畫、17 輪子和椅子、18 拼圖、19 轉接頭、20 招牌。(《二十件當代雕塑》作品照：雕塑 / 肖像；

白色雕塑的彩色照）

三、生世

01 當代雕塑二十招（書）、02 三美圖（裝置）、03 二十件當代雕塑（雕塑）、04 美術館裡的當代雕塑（展示）、05 畫廊裡的美術館裡的當代雕塑（展覽）、06 當代雕塑五四三（書）。(《當代雕塑》全系列）

既然書名都叫《當代雕塑五四三》了，閱讀的結構似乎也可以顛三倒四或左右皆可，我把全書設計成可從左邊開始翻閱，也可從右邊開始翻閱，也就是這本書有兩個封面（封面和封底一樣）。內頁前後各有一個目次，〈世前〉和〈生今〉以〈生世〉為中心前後排列，黑白日常生活照的〈世前〉和白色 3D 列印物彩色照的〈生今〉，兩者鏡射對照，映射出彼此的模糊不清與無法定義，如同當代雕塑（藝術）無限擴張後的狀態。

最初想命名這本書為《雕塑當代的一生》，但感覺太普通，所以改為《當代雕塑一二三》。老子說：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」這裡的「道」（字面看不到）指的是藝術家本人，「一二三」也完全符合這本藝術家書的結構。不過「一二三」還是嚴肅了點，最後使用「五四三」，因為它（諧音）更接近我的嘲諷本意。

陳曉朋
當代雕塑五四三
2020
106 頁、平裝、數位印刷
29.7×21 公分
出版：STUDIO 116

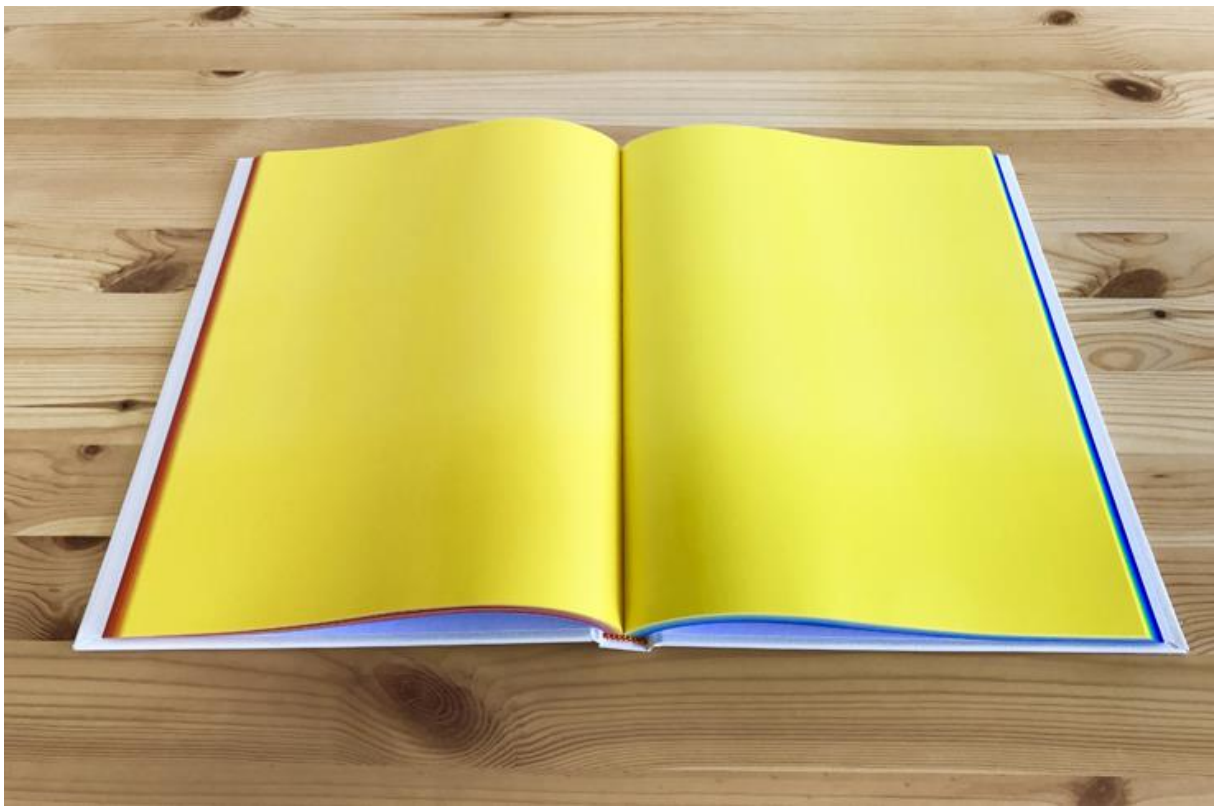
20200503

藝術家書

作家寫書，藝術家創作「藝術家書」(artist's book)。

我喜歡創作藝術家書，近五年的作品有 2014 年的《獻給那些藝術家的禮物》, 2016 年的《藝術家尋找自己的禮物》, 2017 年的《彩色書》(無圖無文版) 和《畫廊集》兩系列 14 本，2018 年的《彩色書》(有圖有文版) 和《當代雕塑二十招》, 2019 年發展《當代雕塑二十招》的延伸作品《三美圖》, 目前正在製作《當代雕塑二十招》的另一件延伸作品《二十件當代雕塑》和新的一本 (或兩本)《無所藝術》。

對於藝術家書的喜愛，不知道是不是一種對於自己不擅長書寫的反動？道理如同我是路痴所以畫地圖，有懼高症所以畫俯視圖。



陳曉朋，藝術 II：歐洲古典油畫，2017，216 頁、精裝、數位印刷，29.5×21 公分
出版：STUDIO 116

20200913

版畫、書與物

在國美館《版印潮》X《中華民國第十九屆國際版畫雙年展》兩展的版畫專題講座「藝術家製書的當代實踐及其可能」中，我的分享主題是《版畫、書與物：從我的藝術家書籍創作實踐談起》。這個題目的主標「版畫、書與物」來自美國藝術家琪琪史密斯（Kiki Smith, 1954-）2003 年在紐約現代美術館（MoMA, New York）所舉辦的個展名《琪琪史密斯：版畫、書與物》（*Kiki Smith: Prints, Books and Things*）。

史密斯在八〇年代早期開始以絹印製作政治宣言海報，之後持續創作了許多版畫作品。在技術層面上，她嘗試探索各種版種和技法，其中也包含了手工製作的藝術家書和立體造形物；在創作主題上，她特別關注人（身）體、自畫像、自然、女性圖解幾個主題，即便身為一個以雕塑家聞名的藝術家，史密斯認為這些版畫作品同樣是她的重要創作。

在 Prints, Books and Things 這個標題裡，我把 “Things” 翻譯為「物」，不過我認為它在史密斯的創作概念裡，偏向指示事物的普遍狀態，而不是針對物件（objects）本身來談，雖然她在現代美術館的個展中確實展出很多立體物件，但它們不是作為個別雕塑形態作品來討論，而是和版畫、藝術家書構成一個整體來傳遞藝術家的創作關注。

我以「版畫、書、物件」為主標的用意，也正是用來說明藝術家書在我的創作脈絡裡，同樣處於無法和繪畫和版畫切開來單獨閱讀的狀態。從版畫到藝術家書，到 3D 列印物，我的核心關注不是如何使用版畫技術來創作藝術家書或製作立體版畫，而是這三者之間的演變關係，和我在特定階段的創作思考變化一起運行。

版畫、書與物：從我的藝術家書創作實踐談起

講者：陳曉朋

時間：2020.09.06（日）下午 2: 00

地點：國立臺灣美術館，臺中

20200226

PAPER MATTER Quarterly 藝術家訪談

由 PAPER MATTER 負責人蔡胤勤獨立規劃執行的 *PAPER MATTER Quarterly* 是臺灣第一本聚焦藝術家創作書的季刊，內容主要研究以書籍作為藝術實踐的當代藝術家作品，也討論其發展脈絡及當代性，第一期於 2019 年 10 月正式出刊。*PAPER MATTER Quarterly* 每期也計畫深度採訪一位臺灣藝術家，我很榮幸作為第一位受訪者，胤勤的提問除了顯示他對藝術家創作書紮實的前備研究和思考理解，也提供了我一個檢視自己過往創作脈絡與教學態度的機會。以下為訪談內文：

藝術家訪談：陳曉朋
日期：2019.07.13
時間：14: 00-15: 00
地點：北藝大個人研究室
受訪：陳曉朋
訪問：蔡胤勤

一、曉朋是什麼時候開始關注藝術家創作書（artist's book）呢？

在我的藝術學習過程中，大學念的是版畫組，雖然版畫和藝術家創作書有很緊密的關係，但當時沒有老師特別在講這一塊。我開始做紙本作品，比較接近藝術家創作書形態的作品時，並沒有意識到我所使用的媒體是藝術家創作書。嚴格來說，我比較是個概念先行的藝術家，當我在畫什麼、創造什麼的時候，我最先關注的是想法和概念。有些人會說我是幾何抽象藝術家，但我並不是為了畫幾何形而畫幾何形，我的作品為什麼會呈現特定形狀是有原因的。

大概是 2005 年開始，我寫了一本名為《神奇拼圖》的書，稱它為文件作品。創作這本書的時候，並沒有特別要去做藝術家創作書，當時甚

至沒有意識到這個媒體的獨特性。會想做這本書是因為很多人說我 2005 年之前的繪畫作品很像積木、七巧板或拼圖，被講久了自己也會開始認真思考，真的是這樣嗎？我的早期繪畫處理空間、色彩、形狀，以及有關「無限」的概念，我使用不同的排列、組合方式來處理畫面，譬如說由許多小單元組合成大單元。那時期的我用許多幾何形狀進行畫面的切割與組合，我想這可能和我早期的版畫創作經驗有關。

我大學時期做版畫有時候會偷懶，要做多色版畫不會去刻很多版來套色，而是雕刻一個版局部上色印刷，再將這個版的位置旋轉一下，再局部上色印刷，透過版與版的重疊來產生更多的顏色與形狀。我也喜歡創作單刷版畫，我選擇使用多個紙版來組合畫面，這些紙版都可以重複使用，所以可以創造無限多的圖像。這一定程度很像七巧板的組合模式，但對我來說，我有興趣的是透過這樣的操作來處理「無限」的概念，我希望透過這種形式去思考擴張的邊界。也許因為我所使用的造形，讓大家覺得很像拼圖，我也真的開始思考這個問題，並以文字記錄和拼圖有關的思考。

《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，每篇文章都排版在一個頁面中，它算是我第一本藝術家創作書。這本書就是在這樣一個奇怪的狀態下出現，而當時我並沒有意識到它屬於藝術家創作書的作品，甚至把它稱為「文件」。如今想來，這是一個錯誤的想法，因為文件有記錄的功能，某個程度上具有草稿的特性，但我這本書並不是我之前作品的草稿，反而是後設創作的，狀態不一樣，所以不應該稱為文件，而是藝術家創作書。也許這本書可以算是我開始和藝術家創作書有了一點關係的起點。

二、確實，因為這個詞在 1973 年才開始出現，是用來定義六七零年

代藝術家們關於書籍形態的創作物，當時他們在做的時候或後來訪談時也說，當時根本不知道什麼是藝術家的書，雖然說法文的藝術家的書早已有其脈絡，但是這些藝術家的書，更多的用意是作為當時觀念主義、極簡主義、激浪派等藝術家的烏托邦的載體；那麼，會不會是因為曉朋妳喜歡的藝術家也有在做書，而影響到妳去做書呢？因為有意思的是，妳在紐約唸 MFA 的普瑞特（Pratt），可能是全美收藏最多 a 藝術家書籍的學院。

我在創作的時候不會去思考作品到底是書還是其他型態的分類問題，而是很自然的想做什麼就去把它完成。藝術家的部分倒是沒有特別影響到我，唸書的時候也沒有特別注意有誰在做藝術家創作書。我的大學畢業製作是版畫，版畫和藝術家創作書有很多方面的連結，另外，版畫有個中介媒材的特性，它介於藝術與技術、平面與立體、圖像與影像之間，很多東西是混在一起的。在當時北藝的版畫課程中，版畫比較像是一個圖像生產方法的訓練，有關它在立體及複合媒材面向的談論比重並不高，但是在版畫組可以接觸到不同的材料和工具，創作思考自然也和其他組別不太一樣。

三、紐約的傳奇書店 Printed Matter 近期正在舉辦 Sol LeWitt 的展覽 *Book as System: The Artists' Books of Sol LeWitt*，他將書籍視為系統，而系統這個概念，不知道曉朋對於自己創作一系列的藝術家的書，是否會將他們視為一種創作系統？

我自己有這個想法，但沒有刻意去執行，也沒有投入所有創作的心力去做。我會這麼說其實有點怪，那是因為我覺得有時候創作的狀態不能勉強，並不是說藝術家想做什麼就真的能做出什麼，藝術創作的研究和科學或理工學門的研究不太一樣，它很難完全照著計畫走，我的

創作常常是邊做邊調整。

我和書有關的創作系統比較像是自己在有了創作發表後，會有展覽畫冊，也開始創作類似文字集的作品，慢慢地累積出一個量或形成一個體系。在我比較近期的幾本畫冊裡，文字的比重比較高，那時候我開始思考一個問題，畫冊不該只是作品的圖錄，我希望它有不同於展覽內容的可能性，因為無論如何設計，畫冊都無法取代展覽，或和展覽一模一樣，所以我加入了很多文字思考的部分，以 2011 的《我的格蘭菲迪》為例，它的的編排方式和文字，就比較接近藝術家創作書的創作思考。

在創作《神奇拼圖》那時，我不覺得自己在創作藝術家創作書，但到了《我的格蘭菲迪》和《時間中的時間》，我似乎感覺好像有什麼東西要出現了，不過一直要到《獻給那些藝術家的禮物》的時候，我才真的覺得自己是在做藝術家創作書，那時候很自然的覺得這件作品就是了！整體而言，我的出版品通常以我的工作室 STUDIO 116 為出版單位，主要有展覽畫冊、文字集和藝術家創作書三種類型的出版品。

而關於所謂的系統，我有意識到自己其實是一個藝術家作為出版社的創作者，我常常覺得，作家寫書，藝術家也應該創作藝術家的書。我的書的形狀，除了第一本展覽畫冊，也就是北美館個展的那本之外，全部都是 A4 尺寸的，因為我有一個想法，A4 規格最接近一般對文件的認知，我以後只要做一個很厚的盒子，就可以把它們全部放進去變成全集。一方面，這有一種製造檔案和系統的概念，另一方面，這樣的作品也具有雕塑性，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格，比方說，一般就不會從繪畫正面以外的角度去閱讀它，沒有人規定觀看雕塑不能只看一個方向，但大家都會習慣性的繞著它看，我覺得書是一個可以超越這種限制的形式，它可以是平面的，也可以是立體的，而經過翻閱的過程，它的平面也可以被扭曲。我應該會繼續創作和書有關的作品，但沒有辦法刻意為了做書而做書，比較理想的狀態，應該是自己的創作脈絡或關注議題中，需要它的時候自然出現。

四、我很好奇，會不會是 2014 年的《獻給那些藝術家的禮物》，也就是這個有意識創作藝術家的書的前一年，《我好想變成一個作家》這個作品是一個關鍵點？

《我好想變成一個作家》這件作品源自我從 2010 年開始的教書經驗，我發現在現在的學院裡，特別是北藝，教學上非常重視論述與理論，我一直感到疑惑，大家都會期待藝術家要能創作，要能解釋作品，還要會寫論述，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。我一直覺得這是一個很特別的現象。

五、曉朋許多作品都有上下連貫，比如《獻給那些藝術家的禮物》以及《藝術家尋找自己的禮物》之間的關係。

不知道是不是創作慣性的關係，我發現這好像是一個自然的狀態，《獻給那些藝術家的禮物》裡的畫面，每個圖像都是我畫過的繪畫作品，我以造形的相似性來開特定藝術家的玩笑，因為一定程度我的創作也受到這些藝術家的影響，比如馬勒維奇。我想這樣的狀態之間存在著特

定的關係，我所創作的作品的某個面向，反映出我個人的藝術喜好、偏好以及學院訓練。

我把這件作品獻給影響我的藝術家。另一方面，我也一直在思考，自己不能一直做這種「馬後砲」的作品，老是跟在我喜歡的藝術家後面。我意識到自己應該去找尋自己的路線，才有了《藝術家尋找自己的禮物》這件作品，禮物（gift）這個詞在英文裡也有天份（gifted）的意思，它說出了我在思考自己到底可以走向哪裡？尋找著自己的可能性。

《藝術家尋找自己的禮物》發展自《獻給那些藝術家的禮物》的分色稿，而分色稿在翻閱的過程中，就像是去發現一個創作思考的路徑，這個狀態有點像是我在尋找自己的路徑。這樣的創作模式也不是第一次發生，2018 年創作的《彩色書》也有類似的狀態，我在 2017 年完成無圖無字的《彩色書》之後，突然覺得好像應該也要有一本有圖有字的彩色書，不過我不覺得 2018 年有圖有字的《彩色書》是前作的說明，它比較像你所講的，有很多作品的概念都是上下連貫、接續發展的。

六、另外，有個很有趣的是，曉朋在跨域讀寫展覽的小圖冊是《當代雕塑 20 招》，而非展場裡作品的內容再現。

當初《跨域讀寫》的兩位策展人簡麗庭和柏雅婷，認為做一本和書有關的展覽畫冊，會有內容上的重複，不如讓這本展覽畫冊變成展覽內容的延伸，於是規劃讓藝術家、策展人和工作團隊各自獨立發展一本小書，這個展覽的畫冊就是這些小書的合集。我的這本《當代雕塑 20 招》出自我對當代藝術無限擴張的疑惑，以雕塑的擴張為例來說明。大家都知道從杜象開始，什麼東西都可以是藝術，從波依斯開始，人人都可

以是藝術家。雖然我覺得走向擴張是必然的，也是必需的，但某個部分我還是會感到恐慌，因為它會變成一種你不知道它的邊界在哪裡的狀態，就像在《臥虎藏龍》這部電影中，有一段玉嬌龍跟她的師傅對戲的橋段，師傅說你怎麼欺騙我，怎麼會這些招式？玉嬌龍只能回答說，當有一天你沒辦法教我什麼的時候，你知道我有多恐慌嗎？因為她不知道自己的界線可以達到哪邊，我對當代藝術的發展也有這種類似的感覺。

七、在閱讀曉朋的《版畫筆記》(*Printhology*的前身）時看到，原來要提給跨域讀寫的創作計劃中，是有一個「我的藝術家的書」的收藏展。

這些作品都是我跟藝術家交換來的，或是他們送我的。藝術家不一定要自己做書，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。另外一個我想要做收藏展的原因是，我覺得在當代藝術的邏輯裡，策展人就是藝術家，藝術家是策展人可以使用的現成物，不過現在收藏家也慢慢變成策展人了。所以我的想法是，如果我來策一個有關我所收藏的藝術家創作書的展覽，裡面也包含自己的作品，那我就可以同時擁有策展人、藝術家，以及收藏家三個身份。

八、至於學校課程部份，滿想問曉朋，這學期會想開設「藝術家的書與出版」的原因是？因為這類型課程在臺灣是很少的。

我在學校主要教授版畫課程，而版畫跟圖書有很密切的關係，它的出現本來是要滿足大量印刷的需求。另外我對自己的工作，也就是教書這件事，有時候會感到疑惑，「書」能教嗎？又要怎麼教呢？這些思考

都讓我有一些想像，同時也發現自己近年來的作品裡，以書的形式呈現的比例越來越高，因此想花多一點時間來深入理解。

我認為，如果只教一般的版畫技術或教現有的知識，那比較像是為了教書而準備給學生的內容，而我希望能教學相長，也就是透過教學，我和學生分享知識訊息和創作思考的方法，同時我也期待能從與學生的互動中，或準備教材的過程中，獲得創作上一些未知的、嶄新的想像。另一方面，我發現在臺灣好像沒有什麼人開過這種課，覺得也許可以試一試。我的課程安排分為三個部分，前六週由我講授，介紹藝術家的作品和我的思考觀點，我在介紹藝術家的作品時，比較想傳遞的訊息是，一本藝術家創作書是如何成立的？在製作的技術外，它的創作思考是有脈絡的，跟藝術家原有的創作體系和思想是綁在一起的。整體而言，我想和學生討論的還是關於創作思考的方法。

九、這真的滿重要的，因為對於從來沒接觸過藝術家的書的同學，他們會滿好奇藝術家原本的創作脈絡，如何轉換到書籍這個媒材身上。

藝術家創作書除了視覺造形的部份，一定有藝術家獨特的思考或思想部份。有些藝術家所創作的書看起來沒什麼，可是為什麼它這麼重要呢？因為重要的不在視覺造形，而是藝術家處理這本藝術家創作書的方法，而這和他原有的創作體系的思考有強烈的關聯。我在課堂中曾經介紹的英國藝術家貝確勒（David Batchelor, 1955- ）就是一個很好的例子，貝確勒對色彩有深入的研究，他創作過一本藝術家的書 *The October Colouring-In Book*。我們都知道有一本美國的藝術期刊叫《十月》(*October*)，貝確勒發現一個很驚人的事實，那就是這本期刊從創刊到停刊之間，所有的期刊都是黑白頁，裡面沒有任何一張彩色的圖片。貝確勒認為這本期刊的色彩編輯，傳遞出所謂的高級藝術是

不應該有顏色的傳統看法，因為《十月》被評價為一本討論高級藝術、嚴肅藝術的藝術期刊，而歷史上色彩在東西方的文化裡，總是和負面的聯想有關，於是貝確勒複印了其中的一本，在上面進行彩色「塗鴉」。貝確勒為《十月》期刊上色的動作有顛覆「色彩是負面的」這個觀點的意義，而不只是單純在黑白頁面上加上彩色的裝飾圖案。

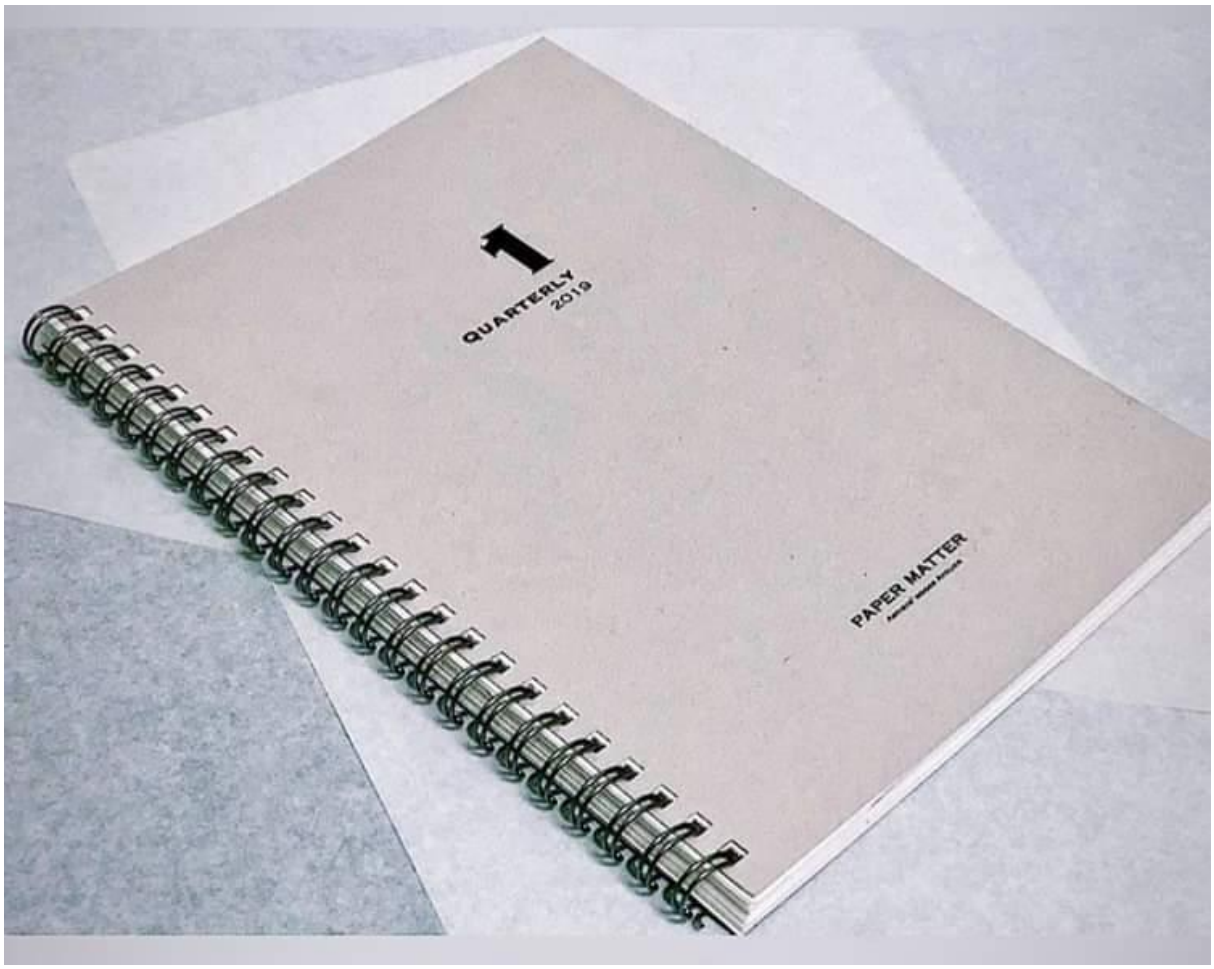
我在課程上討論的內容比較接近這種案例。第一次開設這門課，一學期下來的感覺算滿意，如果下次再開，或許會叫「藝術家的書與出版 II」，雖然這門課叫「藝術家的書與出版」，但這次比較少談出版的部份，我覺得出版這塊涉略了更多的知識含量，以及不同領域系統的研究，這個部分或許可以在未來的課程裡去談。對我來說，出版策略和出版作為一種創作實踐是新鮮而具挑戰的，這一部分我也需要持續吸收新的知識，並進行思考整合。

十、因為這次曉朋的邀請，幫學生們策劃的《微痕跡：書籍作為生活的連續景觀》，滿好奇學生們對這次展覽的感受，以及對於學生來講的話，此媒材是否會考慮加入在未來的創作計劃當中？

當初在討論要不要辦這檔展覽的時候，學生們的積極態度超過我的想像，他們有很想發表的欲望與期待，但後續會不會持續使用藝術家創作書作為創作媒體，我自己也滿好奇的。這個部分其實很難預測，但我覺得無論創作或是課程，都是無法速成的，也許未來一兩年不會做這個，但幾年後因為某個契機又會啟動它。就像我們看一本書，也不可能馬上就把裡面的內容拿來寫論文，多少需要一點時間消化，才能進行適當的引用。

我在教學上的想法也是這樣的，也自認態度算是開放的，我感覺學生

們這學期的學習感受是正面而愉快的。對於這個課程，另外我還有一個想法是，也許可以和水墨或中國美術史的課程作結合，因為傳統書畫捲軸、冊頁型態，以及水印木刻印刷技法，本來就是一種藝術家創作書的表現形式。我也發現，捲軸展開的過程很像手動的螢幕，它其實有一種影像的概念，是一個值得被重新拿來討論的觀看的經驗模式。我期待在日後的課程中，和不同領域組別的老師和學生合作，我想那應該會相當有趣。



蔡胤勤，PAPER MATTER Quarterly No. 1，2019.10，76 頁、環裝、平版印刷
出版：PAPER MATTER

20210526

版畫關係

一、《重疊系列》(1998-1999)

- 橡膠版畫
- 單版多色
- 版的位移

二、《塑形系列》(1998-2000)

- 併用版畫
- 版的位移與組合(版畫技術不是用來經營或製造畫面細節)
- 單刷版畫和繪畫的關係(版畫的開放性 vs. 版畫性的開放)

三、《普遍系列》(2000-2005)

- (概念上)版的位移與組合
- 複數與量化
- 平面 - 立體 - 裝置
- 普遍狀態的 mapping

四、《特定系列》(2002)

- (概念上)版的位移的實體化(現地製作)
- 平面 - 立體 - 空間
- 特定地點的 mapping

五、《藝術家的物件》(2007)

- (概念上)版的位移與組合
- 複數與量化

六、《我好想成為一個作家 I》(2013)、《我好想成為一個作家 II》(2013)

- 數位印刷、絹印
- 海報、文件格式
- 文字與圖像的關係（圖書）

七、《徐冰是我的好朋友》(2013)
- 絹印
- 海報格式
- 文字與圖像的關係（圖書）

八、《馬勒維奇、徐，與陳》(2014)
- 絹印
- 從舊作《徐冰是我的好朋友》發展新作
- （概念上）絹印分色法（版印過程作為創作方法）

九、《獻給那些藝術家的禮物》(2014)
- 絹印
- 藝術家書籍（圖書、文字與圖像的關係）
- 從舊作（繪畫）發展新作

十、《藝術家尋找自己的禮物》(2016)
- 平版印刷
- 藝術家書籍（圖書、文字與圖像的關係）
- 從舊作(《獻給那些藝術家的禮物》)發展新作
- （概念上）絹印分色法（版印過程作為創作方法）

十一、《地圖集》(2015-2016)
- 平版印刷（紙平版）、手上彩

- 版畫作為草稿作品化的工具
- 版畫作為紀錄與檔案
- 從舊作（草稿）發展新作

十二、《我的畫廊 - 畫畫廊 / 畫廊集》(2016)

- 絹印
- （概念上）無限印刷的版畫
- （技術上）無限印刷
- （內容上）無限成長（繼續展覽，藝術家履歷表的擴張）
- 版畫作為紀錄與檔案
- 《我的畫廊系列》(36 件繪畫）是這件版畫的延伸發展

十三、《畫廊集》(2017)

- 數位印刷
- 藝術家書籍（圖書、文字與圖像的關係）
- 從舊作（繪畫）發展新作

十四、《彩色書》(2017)

- 數位印刷
- 藝術家書籍（圖書、文字與圖像的關係）
- 平面 - 立體 - 空間
- 頁面（單色畫）

十五、《彩色書》(2018)

- 數位印刷
- 藝術家書籍（圖書、文字與圖像的關係）
- 從舊作（繪畫、《彩色書，2017》等）發展新作

十六、《當代雕塑二十招》(2018)

- 數位印刷
- 藝術家書籍 (圖書、文字與圖像的關係)
- 從舊作 (不同作品) 發展新作

十七、《三美圖》(2019)

- 數位印刷
- 海報、藝術家書籍
- 複數與量化
- 從舊作 (《當代雕塑二十招》) 發展新作

十八、《二十件當代雕塑》(2020)

- 3D 列印 (立體版畫、新的版印技術)
- 工廠製紙盒 (模製、複數、量產、便宜、服務大眾)
- 複數與量化
- 從舊作 (《當代雕塑二十招》) 發展新作

十九、《當代雕塑五四三》(2020)

- 數位印刷
- 藝術家書籍 (圖書、文字與圖像的關係)
- 從舊作 (《當代雕塑二十招》、《三美圖》、《二十件當代雕塑》) 發展新作

二十、《艾尼西》(2018、2021)

- 絹印 (《艾尼西 II》)
- 系列名 : China 和 Formosa 倒唸的模式是一種版畫的概念，從左邊變成從右邊，本尊與分身。版畫的畫面把版當現成物來使

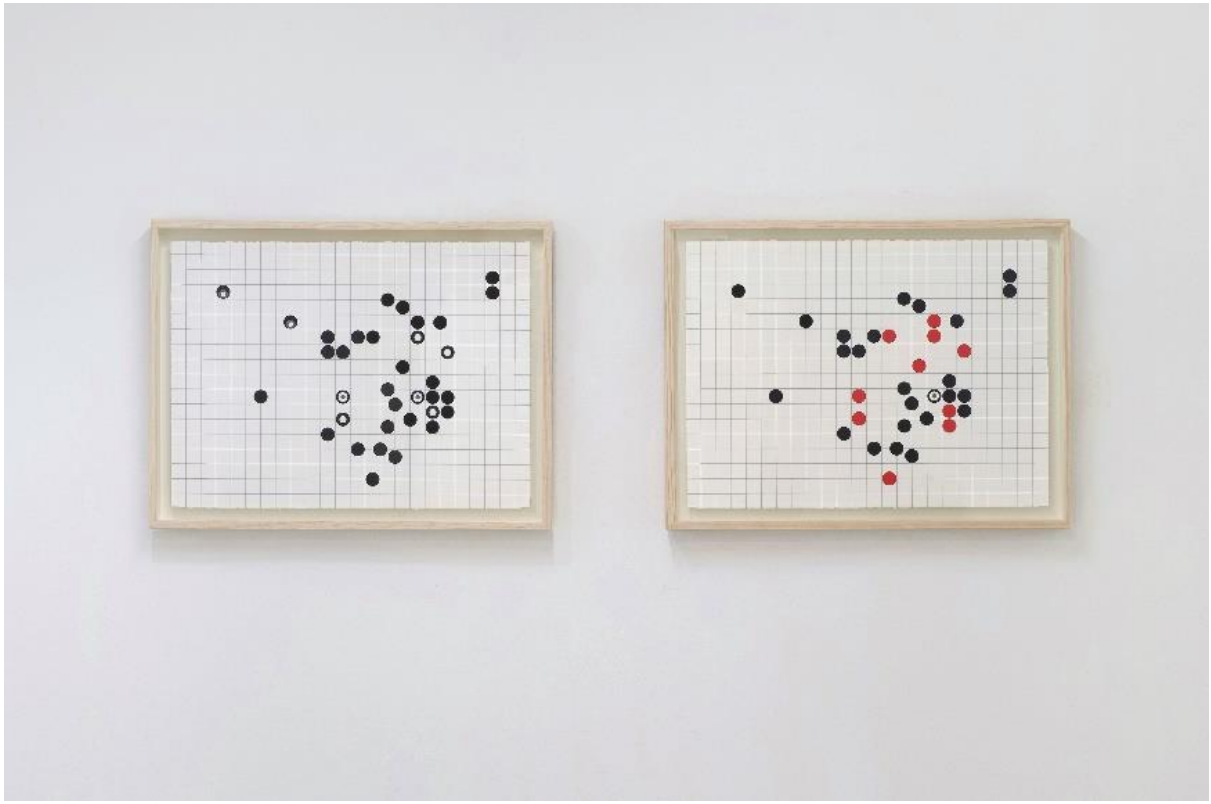
用，這是「杜象的姊姊與妹妹」的現象表現。

二十一、《便利藝術》(2021 進行中)

- Riso 印刷
- 藝術家書籍(圖書、文字與圖像的關係)
- 從舊作《無所藝術》發展新作(由繪畫發展版畫，而非複製繪畫)

二十二、繪畫作品

- 基圖
- 複數
- 系列
- 組件



陳曉朋
最後面的：點點的與連連的
2021
紙張、油墨（絹印版畫）
兩件一組
每件 56×76 公分

創作思考 II - 生活篇

總總生活都是材料，從材料中看見自己和內在的需要。實踐藝術如同實踐生活，把生活中不可見的記憶化成作品，形成一系列思考的風景與風情。

〈創作思考 II - 生活篇〉從「身份」和「位置 (元素)」揭露藝術家的生活樣態，包含觀看人、事、物的角度，以及過程中心裡留下的痕跡。而每個過往的檔案都是藝術家的分身、生活的複本，也是曾經的真實。

20200330

材料

藝術必須對它的材料真實，藝術家必須對自己誠實。

當自己成為材料的時候，藝術家就是藝術。

浮世繪印刷工具
2019
數位影像
江戶東京博物館，日本

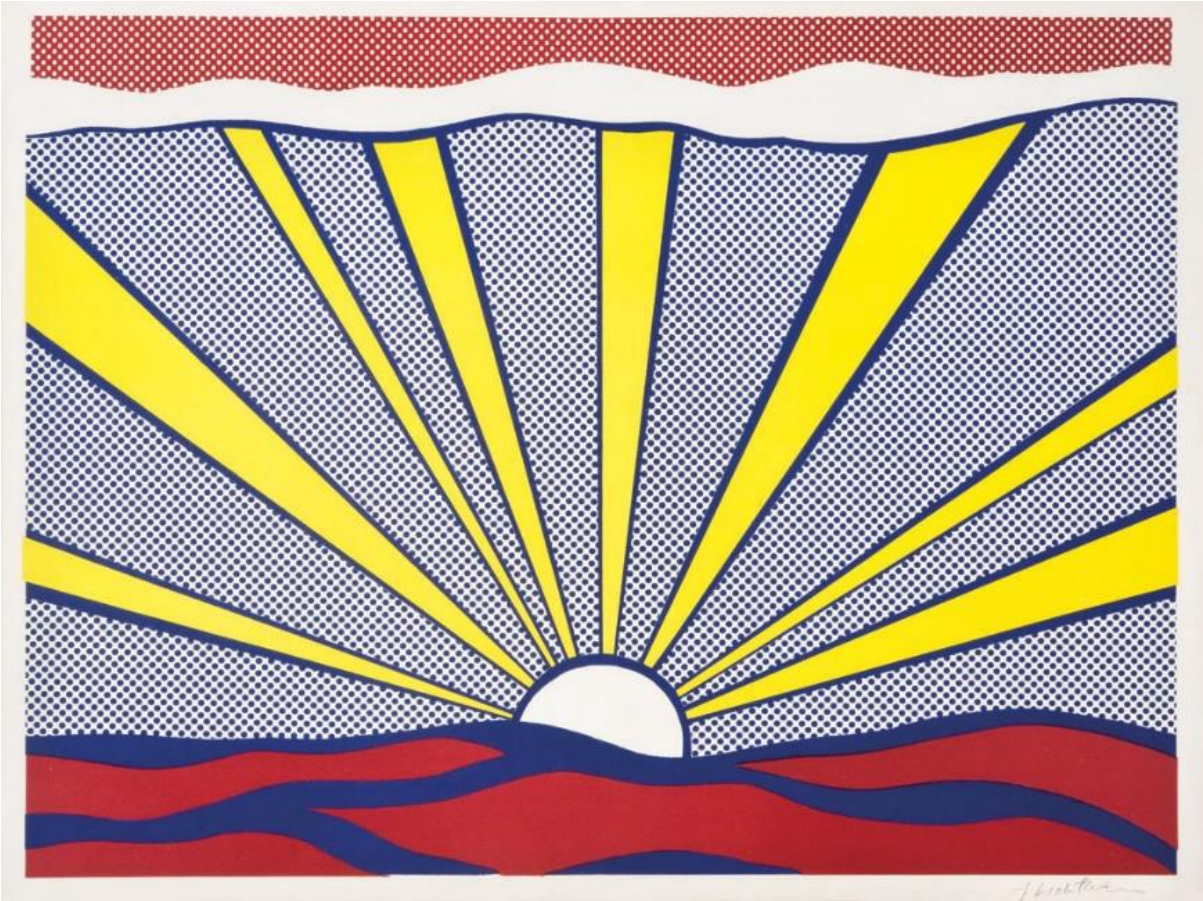
20130826

工作室 I：早安！

清晨。

窗外隱約而不規律的車輛呼嘯聲，
預告著現實一天的晃動不定；
收音機微弱而旋律分明的鋼琴聲，
述說著抽象事實的清明朗靜。

有那麼的一刻，
我感到同時傳入耳中的這兩極聲音，
無比清晰而調合，
有一種說不出來的玄妙。



羅伊李奇登斯坦（Roy Lichtenstein）
日升（Sunrise）
1965
紅、藍、黃三色平版印刷（Offset lithograph in red, blue and yellow）
43.8×59 公分（畫心）

20140609

工作室 II：一些思考

在過往的兩年中，或許是因為教書的學校沒有提供真正的研究室，在所居住的公寓沒也有真正的工作室，我覺得自己的創作一直處於一種矛盾的狀態，我和工作室的關係也成為一個我深刻思考的問題。

沒有藝術家不希望自己的工作室大一點，空間設計好一點，一直以來，我也以為只有在適當的條件下，藝術家才能進入真正的創作狀態。但是近日的我，突然有了不一樣的感受：如果現實就是如此，工作室的定位與意義應該重新被思考與定義。

我的理解是，即使工作室相當程度影響了藝術家的工作情緒及心理，藝術家終究需要超越硬體設備的限制；藝術家是提供創作思想的軟體，他（她）的工作室應該是彈性靈活的、可移動式的、分層運作的。

同樣的，當我創作版畫作品的時候，在沒有版畫設備的前提下，我的工作室是一種提供軟體的版畫工作室；我的工作桌上沒有製版印刷的工具機器，但是有豐富創作思考的各種材料。

工作桌面一角
2014
數位影像
STUDIO 116，板橋

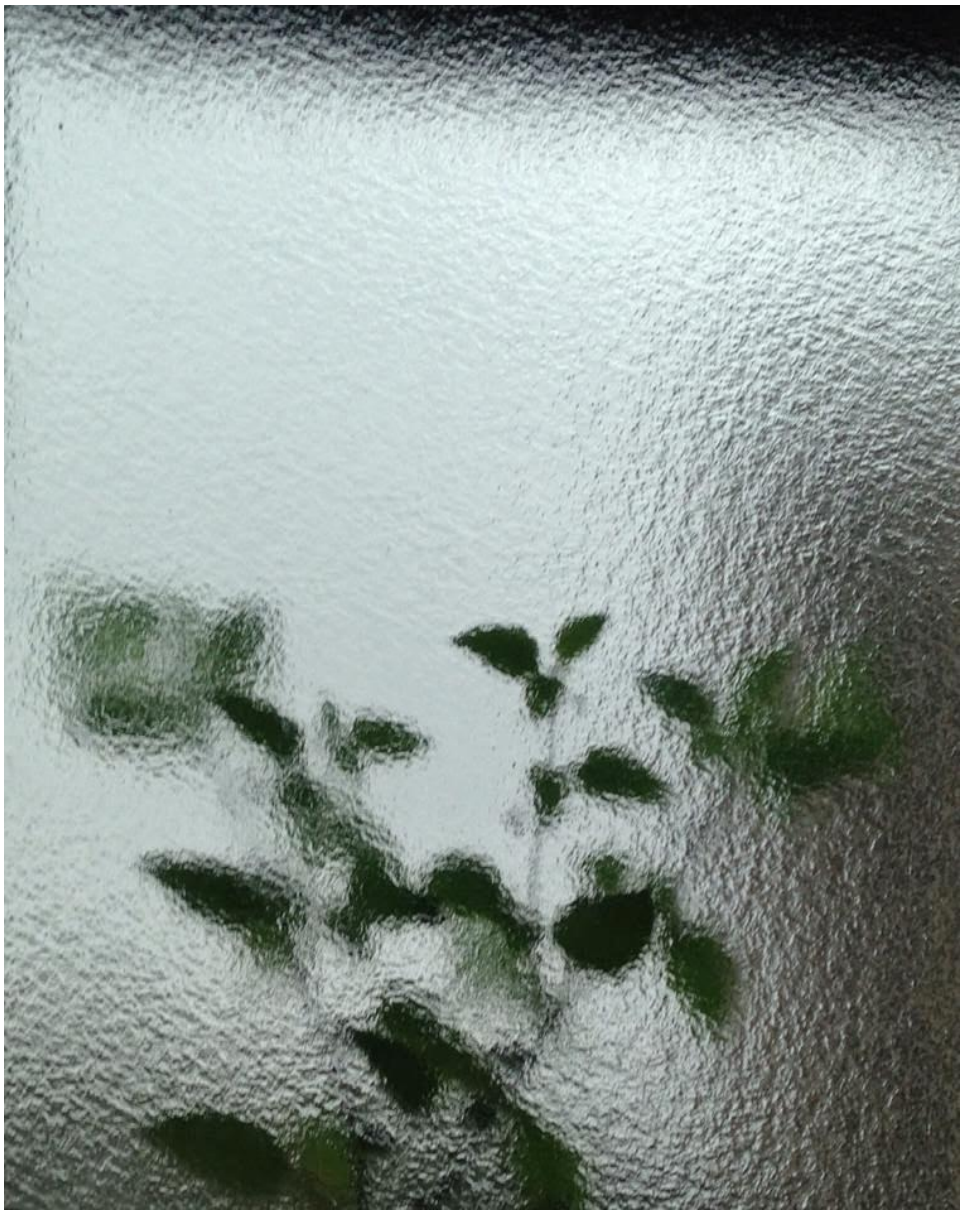
20140705

工作室 III：遷移史

2012 至今：STUDIO 116，板橋
2010-2012：STUDIO 116，中壢
2010：楓葉小屋工作室，道芙鎮 (Maple Cottage, Glenfiddich Distillery, Dufftown)
2008-2009：法蘭克林街工作室，墨爾本 (Franklin Street Studio, RMIT, Melbourne)
2007-2008：史望斯頓街工作室，墨爾本 (Swanston Street Studio, RMIT, Melbourne)
2007：達德街工作室，墨爾本 (Dodds Street Studio, VCA, Melbourne)
2003-2006：福德一路工作室，汐止
2005：第十八街藝術中心工作室，洛杉磯 (18th Street Arts Center, Los Angeles)
2002-2003：中興街工作室，中和
1999-2001：砲手庭院 116 室，紐約 (Cannoneer Court R116, Pratt Institute, Brooklyn, New York)
1994-1999：NIA 美術系特殊教室，關渡

我曾經在許多不同地方的工作室創作：繪畫、版畫、出版……不論是在哪個工作室，我總是希望自己（的創作）能保持前進的狀態。

而我想知道，我到底可以到達哪裡？



窗外一景
2014
數位影像
STUDIO 116，板橋

20130421

超版畫 I：一種生活的狀態

聽到我和吳松明 (1962-) 要一起展覽，很多朋友的表情都是有點驚訝的樣子。但是為什麼不呢？不同朋友們最後都為自己的疑惑提供了一個相同的答案，那就是松明和我同樣有在創作木刻版畫。然而這個想法有點有趣，也有點諷刺，因為在思考這個展覽的時候，這是一件我們沒有特別聯想到的事。事實上，我覺得我們想要處理的並不是「做版畫」這件事。

我和松明其實不常見面，我們大約每一、兩個月才碰面一次 (我猜這大概也是他和其他朋友見面的「標準」頻率)。我們通常在彼此的展覽會場或工作室裡見面。在這些會面裡，我們的談話通常圍繞在作品上。我們不太談論有關理論的東西，我們比較喜歡討論自己在工作室裡的狀態，以及旅行的經驗，特別是在不同國家駐村時的所見、所聞與所感，所帶來的創作上的影響和改變。

我發現和不同年紀及成長背景的人討論藝術很有趣，我也注意到某些松明和我的作品，傳遞出一種相似卻又相異的感覺：松明的作品由明顯的線條所組成，觀看的角度具有多個視點，這個世界是由窗內往外望出去的。我的作品則具有強烈的面的表現，畫面是由單視點、從上往下看的俯瞰式形象所構成。而這些作品的主題與內容，通常都和我們的工作室及旅行的經驗有關。

松明和我都熱愛版畫，可是這個展覽沒有特別要處理和版畫有關的議題。展出的作品其實都是我們在平日生活中，很自然就創作出來的作品，就像呼吸對於人來說，是件自然不過的事。而由上述作品所呈現的雙人展，松明和我把它取名為「超版畫」，做為回應大家覺得我們一起聯展很奇怪的一種回應。

超版畫：吳松明、陳曉朋雙人展
展覽時間：2012.12.29（六） - 2013.01.27（日）
展覽地點：槃藝術，臺北

20130421

我做的不是「版畫」: 關於版畫創作的幾點思考

版畫就像人類 : 所有人都是一樣的，然而每個人又是不同的。我以為重覆有種精神性的力量，具有一種虔誠的質地，如同默念玫瑰經般。（ Prints mimic what we are as humans: we are all the same and yet every one is different. I think there's a spiritual power in repetition, a devotional quality, like saying rosaries.) ──琪琪史密斯（ Kiki Smith, 1954- ）, 1998

不只是版畫

身為版畫創作者和教學者，卻以「我做的不是『版畫』」為題發表文章，其實要討論的不是做不做版畫這件事，或是不是版畫這個問題，而是藉由引號的使用，來強調並提引出幾點關於版畫創作的思考。

以本文開端的引言作者為例，美國藝術家琪琪史密斯最為人熟知的身份，是一位創作雕塑聞名的當代藝術家，然而史密斯也創作各類型的版畫，這些作品豐富到足以讓她在 2003 年，於美國紐約現代美術館（ MoMA, New York ） 舉辦個展《琪琪史密斯 : 版畫、書與物件》(*Kiki Smith: Prints, Books, and Things*)。從不同媒材的自由與靈活轉換，可以觀察到史密斯的創作，不為特定媒材服務，而是選擇適當的媒體來表達她的思想，包含對於性別、身體、重生、自然等主題的探討。

史密斯對於媒材的理解與包容，以及她談論版畫本質的內容，超越了技術層面而直達創作核心。史密斯並不特別衷情於某一種版種、某一支滾筒，或某一把雕刻刀，在她的版畫創作中，使用的是如同引言中所提到的，版畫所彰顯的生命態度，以及版畫和創作內容的關聯性。閱讀史密斯的創作可以發現，她的「版畫」還是一張「畫」，「畫」的意思是作品，是藝術。

除了史密斯之外，在現代和當代的藝術史裡，許多藝術家也創作版畫。從後期印象主義（Post-Impressionism) 時期開始，繁不勝數的例子諸如法國的保羅高更（Paul Gauguin, 1848-1903）、挪威的愛德華孟克（Edvard Munch, 1863-1944）、西班牙的巴布羅畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）等，到當代美國的安迪沃夫（Andy Warhol, 1928-1987）、德國的安森基佛（Anselm Kiefer, 1945-)、日本的村上隆（Takashi Murakami, 1962-)、臺灣的侯俊明（1963-)、中國的張洹（1965-)等藝術家，都創作了相當精彩的版畫作品。

還有一些藝術家則從版畫出發，發展出多面向的作品，其中最具代表性的藝術家，莫過於中國的徐冰（1955-)。中央美術學院版畫系碩士班畢業的徐冰，從早期表現鄉村生活景象與留戀之情的袖珍木刻版畫《碎玉集》(1977-1983)，到 2003 年至今仍持續發展的《地書》，創作歷經巨大而深刻的轉變，藝術家從單純的(狹義定義上的)版畫延伸發展，創作出各種以文化閱讀為研究核心的「版畫」作品。

拓印的痕跡

在徐冰的創作生涯中，《大輪子》(1986)是他脫離傳統版畫的轉捩點。在這件作品之前，徐冰創作了《繁忙的水鄉》(1981)和《碎玉集》等木刻版畫，在這些描述鄉村風光的作品中，他使用的是傳統的木板版材與印刷技法。而在和陳強、張駿、陳晉榮共同製作的《大輪子》中，則有了題材與技術的概念性突破：藝術家們準備了一個直徑長達二點三公尺的工業用巨大車輪，將車轍的痕跡連續滾印在一條鋪在地上的長布上。透過現成物痕跡的轉印，他們製造的是一件理論上可以達到無邊界印刷的版畫。

而讓其揚名國際、最被廣泛討論的代表作《天書》(1987-1991) 中，徐冰以印刷術和文字的概念為基礎，利用中國傳統雕版技術來製版、印刷，創造出一種藝術家自己發明的、結合漢字結構和英文字母的「文字」。這種看起來有模有樣，煞有其事卻又無人可以閱讀的「書」，向觀者提示了一種對於文化的警覺。

徐冰的這些「版畫」創作有一個特點，那就是藝術家企圖探討版印動作背後的意義。《大輪子》強調的是現成物的拓印可能，以及拓印的痕跡與力量。《天書》製造的則是一種關於文化閱讀的心理性痕跡。當不局限於表面上的版印視覺效果時，徐冰的「版畫」自然也不再拘泥於物理性的版，也就是打破了傳統版畫的「版」的概念。

再以《地書》為例，對應於沒有人看得懂的《天書》，徐冰要創造的是一本不論不同文化、種族、國籍、居住地等背景差異，人人都能夠閱讀的「書」。從生活和旅行的經驗中，徐冰先大量收集世界各地的標誌、商標、各種圖表的表達符號，再透過電腦軟體的處理與排版，最後將設計出來的內容列印在紙張上。《地書》反映出一種對應於傳統版印概念 (以物理性實體的版印刷出圖像)的「版畫媒介」(print media)概念。

無限的延伸（衍生）

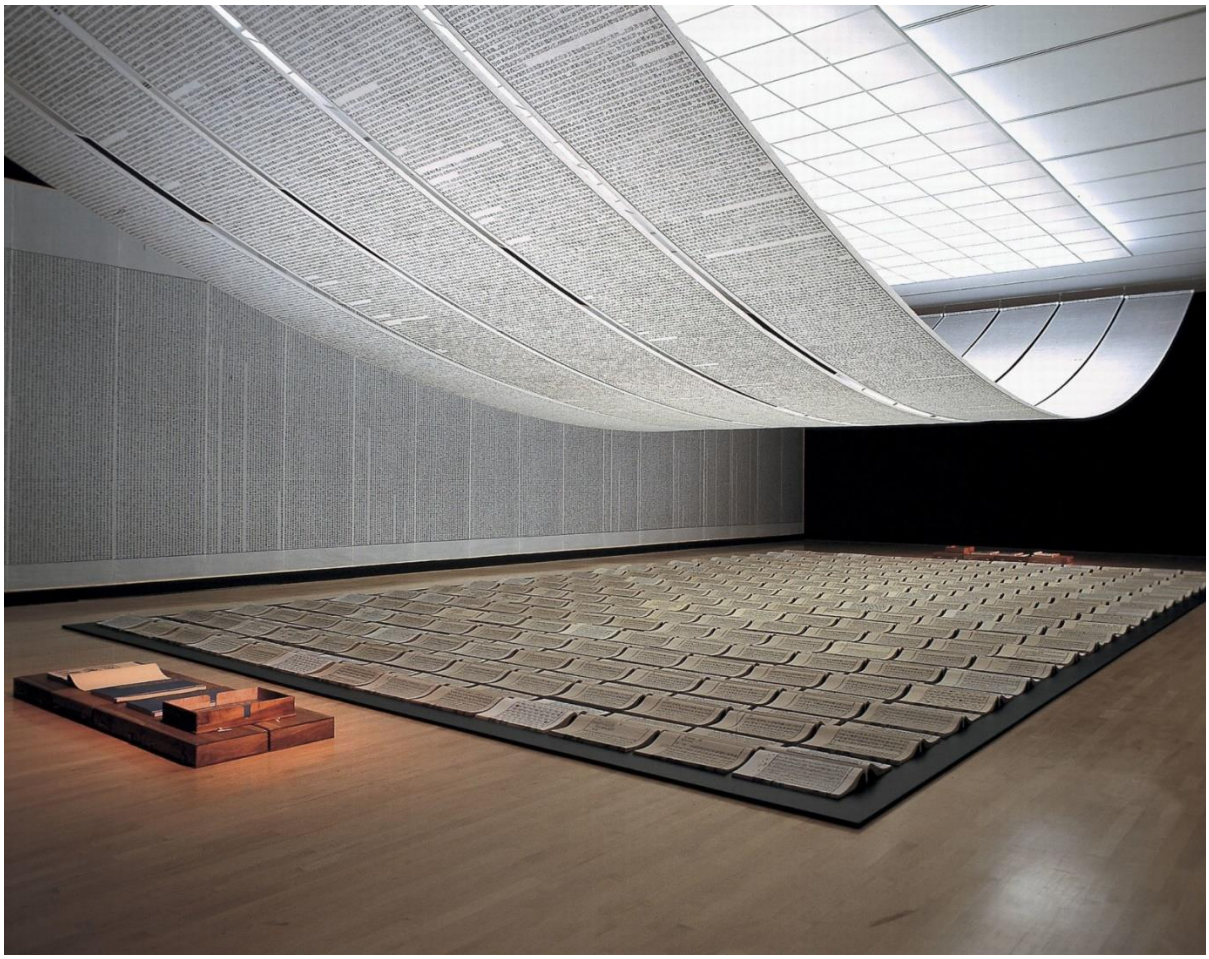
由「版畫媒介」概念而發展出來的版畫作品，一方面得以將版印概念無限延伸出去，創作出更多面向的作品，另一方面也呼應了版畫來自民間的多元混種性格。版畫起源自因應複製繪畫、印刷書籍、製作年畫等需求，而產生的各種務實印刷技法，具有向普羅大眾學習的精神。版畫的出身說明了它本身的開放性格，應該得以廣納包容各種新的嘗試與可能，矛盾的是，當版畫隨著時代演進，轉變成一種創作上的媒材時，

某些既定的刻版印象卻限制了它的閱讀方式與表現可能。

版畫面臨到的一個重要挑戰，也是它的特性之一：可複製性。一般以為版畫的可複製性，得以讓作品同時傳播到更多的地方，也能以更友善的價格售出，讓更多的民眾欣賞和收藏，藉以達到藝術的民主化。然而，以創作的本質來說，版畫的民間出身說明了其複製性的運用，目的是為了滿足大量印刷的需求，和藝術上的「複數」(multiples / editions)、「重覆」(repetition)，或「系列」(seriality) 的概念沒有關係。

以安迪沃夫的《康寶濃湯罐頭》(*Campbell's Soup Cans*, 1962)為例，藝術家將同一個濃湯罐頭圖案，絹印在 32 個相同尺寸的畫布上，再將這些畫布並列展示，「複數」和「重覆」的使用，是為了以重覆的影像來製造強烈的視覺印象，藉以強化作品訊號的發射。然而一般版畫作品所要求的套數規定，來自於可複製性(物理性的版得以重覆印刷)所產生的複數表現，這和創作上的動機與目的其實沒有絕對的連結意義。

徐冰創作生涯的轉捩點《大輪子》，理論上是一件可以無限延伸印刷的作品，而其透過「版畫媒介」概念所發展出來的作品，則是版畫的無限衍生。又，如同引文中史密斯所提到的，版畫就像我們人類，每個人看起來都一樣，但其實每個人又是不同的，這也是一種對於版畫無限延伸精神的觀察。而史密斯以為版畫的重覆，所傳遞出來的精神性力量，自然也不只是服膺於常規範例下的通俗產物，相反的，那必定是因應創作內容，經過深刻思慮與領悟過後的一種必需。



徐冰
天書
1987-1991
複合媒材裝置、雕版印刷的書和卷軸
Xu Bing (Chinese, b. 1955), *Book from the Sky*, installation view at Blanton Museum of Art, June 19, 2016 - January 22, 2017. ©Xu Bing Studio

20161003

生活海平面

近期參與了《風起潮間帶：2016 澎湖大風藝術季》的活動，我和年輕藝術家張嘉珍（1991-）合作的作品是《生活海平面》。我們選擇的創作地點是澎湖相當少見不靠海的村落——白沙鄉的小赤崁村，那是一個以農為主的迷你村子。我們在小赤崁村內拍攝了許多具有當地特色的照片，並以藍曬的方法，將照片上的圖像顯影在胚布，然後包覆在珍珠板上，鑲在小赤崁村一處農地旁，長達四十幾公尺水泥牆面的空心磚內。

選擇在空心磚牆面進行裝置是為了揭示澎湖的現況，隨著大環境的改變，某些舊有的美好事物似乎逐漸消失中，如以往圍在路旁或農地四周的硓𥑮石，現在已經慢慢被水泥牆取代。空心磚有著看似窗框的孔洞，它的穿透效果提示了另一種觀看的角度，讓觀者再次思考眼中風景的意象與可能。

拍攝照片的時候，我們在所有的畫面上拉出一條水平線，用來呼應澎湖最為人熟悉的海洋景色：一望無際的海平面，並期待位處於內地的小赤崁村，也能擁有自己獨特的生活海平面。選擇使用藍曬的方法，正是因為它的色彩恰似大海的顏色，而顯影需要足夠的日光，則回應了澎湖夏天長時間的日照時光。

鑲在農地風景（一幅畫）中的空心磚牆內的藍曬圖，是一種圖中圖的概念。照片存有它原本的時間，本質上是靜止的，然而沿著長牆一路走過去，如傳統底片格式般的空心磚孔洞和裡面一個接續一個的藍曬圖，則產生了閱讀上的動態感，提示了另一種時間中的時間。

風起潮間帶：2016 澎湖大風藝術季

策展人：李錦明、賴依欣

藝術家：倪祥、邱子晏、陳冠穎、陳曉朋、張嘉珍、蔡宛璇、Yannick Dauby、張允菡、馮志銘、丁禹仲、葉育君、陳冠彰、陳伯義、簡志峰、陳扶氣、丁柏晏、Peter Richard（共 17 人，11 組）

展覽時間：2016.10.01（六） - 2016.11.13（日）

展覽地點：澎湖縣各漁（農）村景點

20220918

抬頭看路：拓印感知

從 2016 年開始，基隆市政府和元智大學藝設系合作，連續七年在暑假，以目前已經廢校的太平國小為基地，舉辦為期一週的基隆山海工作營，活動內容包含與當地文史、空間、建築、藝術相關的人文講座，以及一個以團體合作方式進行的創作工作營。創作工作營各組由一位藝術或建築背景的創作導師帶領學員「就地取材」，在天數極短，但工作密集度極高的節奏下，以進行一個計畫或做一件作品的方式，回應學員們所觀察到的各種當地現象，例如：太平國小所在地罾仔寮社區的地理環境樣態、當地居民的生活型態、廢校之後的改建計畫等議題。

今年的創作工作營有一個我覺得特別有趣的計畫，那是陽交大建築所凌天老師所帶領的《抬頭看路》。這組學員在著名的 113 巷往太平國小上山的階梯路徑上，以每走十步就望向天空的方式，將過程中特別有感的對象以攝影的方式記錄下來，並以文字描寫自己的觀察和感受，再將圖像和文字列(影)印出來，透過香蕉水拓印在一塊大小同國小教室長型黑板的大型胚布上。整體畫面以 113 巷的階梯路徑為中心軸線，兩旁滿佈緊鄰排列的天際線影像，以及乍看下像是路名或地標的文字，實際上卻是一些感性文字，例如「雨水浙瀝瀝」、「陽光灑落」、「嘰」。

每位學員好奇的對象都不一樣，拍攝的角度和取景的方法也各有所異。有些人擷取的是階梯路徑上的建物結構造形，有些人留意到的是店家的特色招牌，還有些人想要補捉的是暫時性的感性痕跡，例如貓咪的腳印、雨後沿著屋瓦滴流而下的水珠。這些天際線的影像貫穿起來，成為一張記錄抬頭，指示感知細節的地圖。這張地圖也像是一張拼貼畫，被拼貼的是特定時空情境下的考「今」(相對於考「古」) 碎片，這些大大小小、片片斷斷的吉光片羽，最後串聯成一把沒有規則 (物理性) 刻度的感知衡量尺。

不同於一般集體作版畫的操作模式，總是帶有為政治、社會、教育、療癒等現實目地服務的訴求，凌天老師的小組團隊以一種帶有心理地理學的探勘方法，打開想像，測量不可測量之物。

抬頭看路
2022
胚布、香蕉水、碳粉（拓印）
國小教室黑板尺寸
指導老師：凌天
小組成員：吳宗益、曹元夢、林傑敏、鄒芷翎、黃俊燁、王宜娟、黃文瀅
山海工作營，基隆

20200128

微笑的點線面

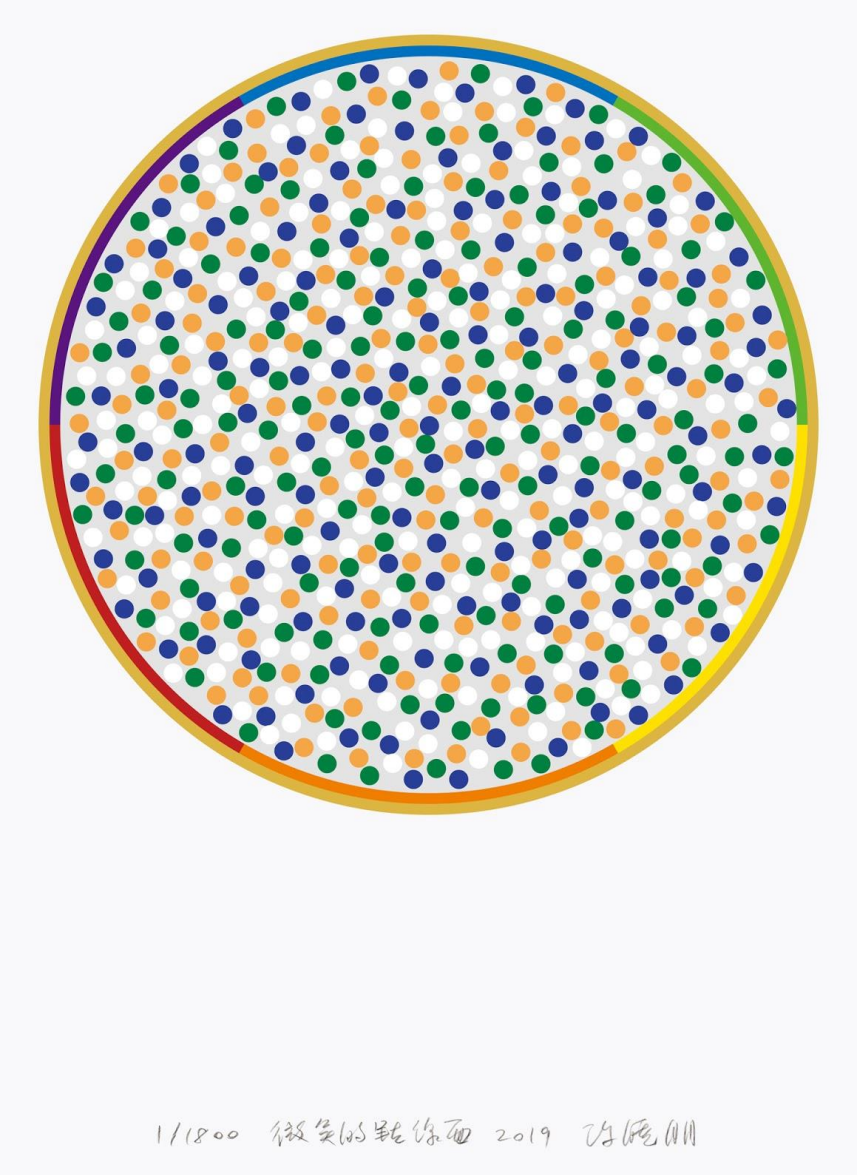
《微笑的點線面》是我受國立臺灣美術館第 35 屆版印年畫（2020 鼠年)活動委託製作的年畫作品。我選擇的版種是絹印版畫，版材為絲綢版，使用絹版感光製版技法，全圖 12 色套色印刷，以油性絹印油墨印刷於達文西版畫紙。這件作品的尺寸長 54.5 公分，寬 39.5 公分，共有 1800 個版次和 100 張藝術家 AP 版，由椿版畫工作室製作完成。

《微笑的點線面》一作採用白色直式的畫面，畫面上方有一個大圓形，下方則為一行內含版次、作品名、年代、作者名的版畫簽名。圓形主要由綠、藍、黃、白四個顏色的小色點所組成，圓形外圍有兩條不同顏色的圓邊，最外圍的是金色邊，金色邊內圍有一條由紅、橙、黃、綠、藍、紫六個顏色所構成的色環，我以點、線、面的造形原理來構成這個圓。

以小色點構成的畫面，乍看之下像是一張檢測視力的色盲表，不過能閱讀到什麼和意念有關，如果想在圓裡面看到老鼠，心中就要有老鼠。事實上，圓裡面點、線、面的顏色有著政治、性別、經濟等臺灣現況色彩的暗示，作為觀者如何檢視臺灣未來的測試。而金色邊旁的紅、橙、黃三色位於紫、藍、綠三色的下方，視覺上形成一個有著微笑感的色環，那是一種心理（裡）的顏色，揭示出我們會有一個美好的未來。

《微笑的點線面》也在國美館今年慣例辦理的版印年畫展中展出，該展展出內容包含委託創作、徵件得獎及入選作品共 87 件，作為推廣版印年畫藝術和慶祝民間年節的活動。

中華民國第 35 屆版印年畫：囍鼠迎新 - 鼠年年畫特展
展覽時間：2019.12.28（六） - 2020.04.12（日）
展覽地點：國立臺灣美術館數位藝術方舟，臺中



陳曉朋

微笑的點線面

2019

紙張、油墨（絹印版畫）

54.5×39.5 公分

20200426

風琴書

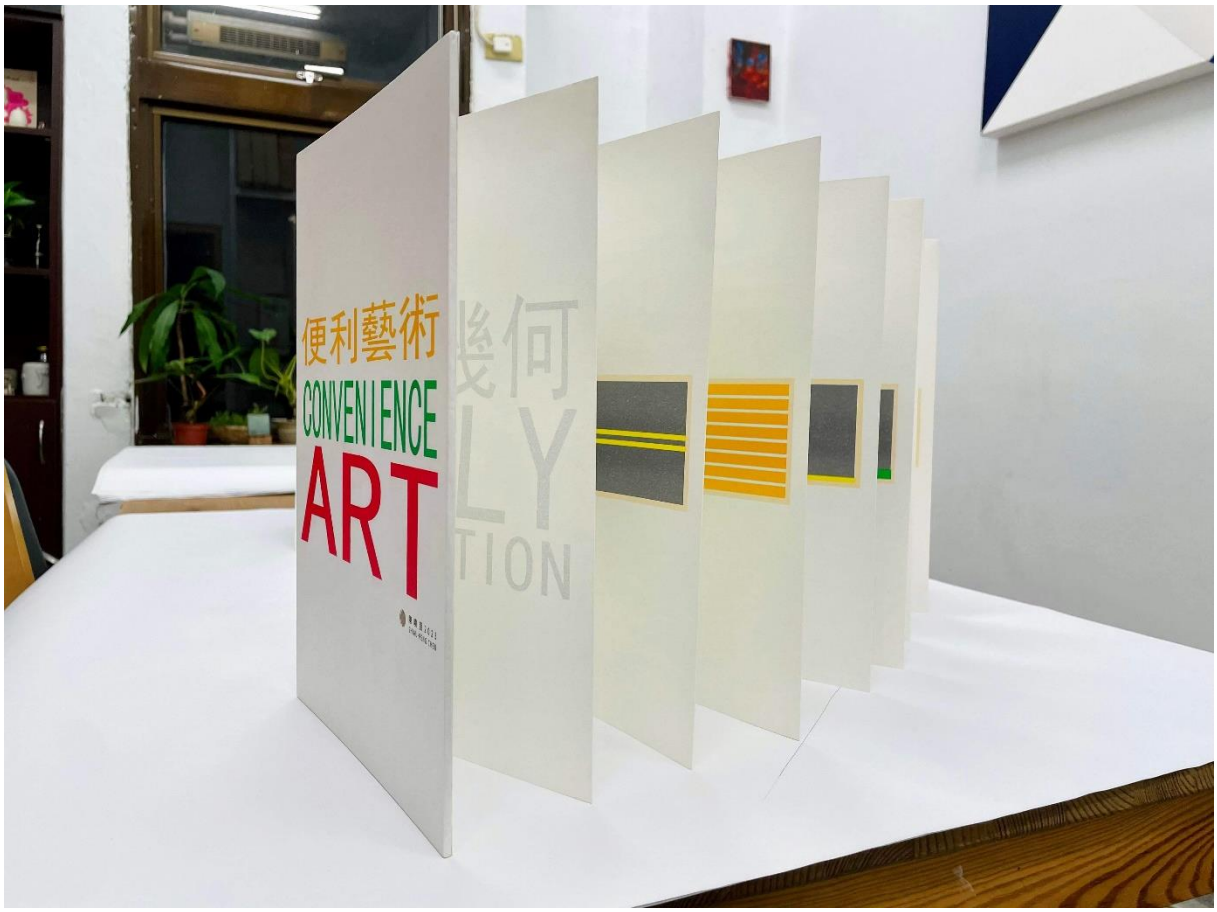
近期正在進行的創作計畫是一系列長條狀、水平橫式陳列的繪畫作品，因為工作室空間不夠大的關係，我只能以直式的方法靠牆擺放，始終無法在工作室裡面預覽它們的全貌。

想在實體空間預覽這個繪畫系列的欲望激發了我幫這個繪畫計畫做一本風琴書 (accordion-fold book) 的想法：風琴書可以自由延展畫面的閱讀模式，提供觀者一次性完整瀏覽這系列繪畫作品全貌的可能，可以拿在手中閱讀的風琴書，與身體接觸的親密感與真實感，也大大超越了在電腦螢幕前預覽畫面的虛幻感。

風琴書顧名思義就是外表很像風琴的書，它的封面與封底分開，兩者中間以貌似風琴結構造形折疊而成的內頁。風琴書合起來的時候，看起來像一般的書，只是沒有書背，當它打開來的時候，就像內部充飽氣而張開來的風琴。

我的這本風琴書計畫以 Riso 孔版印刷，它是一種單色疊印的新形態絹印方式。Riso 機不容易對準套色，錯位的特殊效果是它的特色，加上使用大豆油墨，容易因為觸摸或時間因素而改變顏色，印刷成品非常「有機」。

在我的想法裡，這本風琴書不只是繪畫系列的模型或圖示，它是由繪畫系列所發展出來的獨立作品，藝術家書的特定裝幀方式和印刷效果可以創造繪畫系列本身以外的另一種風情樣貌，所以它既是風琴書，也是風情書。



便利藝術
2023
經折裝、Riso 孔版印刷
29.5×21.5 公分
出版：STUDIO 116

20200518

保證書

製作作品的保證書應該是每個藝術家都喜歡做的事，它代表作品有銷售。有一次我在製作保證書的時候，突然對這張不是書的「書」的本質感到疑惑，為什麼需要一張紙來保證作品的真偽呢？一張紙真的能保證作品的真偽嗎？因而產生製作一本《保證書的書》和一張《保證書的書的保證書》的想法：這本《保證書的書》是由同一系列作品的多張保證書所結合而成的一本書，每一頁就是一張保證書；這張《保證書的書的保證書》則是一張保證書，用來保證這本保證書的書。

這個兩件一組藝術家書作品的想法，一方面有點開美國觀念藝術家約瑟夫科蘇斯（Joseph Kosuth, 1945- ）的代表作《一個和三個〇〇〇》（*One and Three XXX*）的玩笑，另一方面，也有點想表現藝術存在於概念之中（抑或概念存在於藝術之中？），而非物質之上的概念。不過，藝術終究不只是出一個點子而已，這種保證書好像真的也保證不了什麼，所以終究沒有被我出書。

約瑟夫科蘇斯

一把和三把椅子（One and Three Chairs）

1965

現成物（椅子）、照片、文件

椅子 82×37.8×53 公分

照片 91.5×61.1 公分

文件 61×76.2 cm 公分

20190109

非永久檔案

上有圖像的影印紙作為版印媒介，用來轉印出最終的作品（檔案），這些「紙版」（影印紙）成為一種沒有永恆狀態的暫時檔案。

當我重新檢視這些暫時檔案時，我給予它們新的評語，以顯示我新發現與所理解到的檔案真相。

陳曉朋
非永久檔案
2015-2018
紙張、油墨、碳粉
三疊
影印紙 30×22 公分
名片紙 5.5×9 公分

教學筆記

討論藝術問題的過程中，期待透過「對話」激盪出新的火花和啟發，同時交換創作思考的方法和態度；而「技法」的實驗與探索，不僅可以建立開放的性格，還能擁有與時俱進的精神。

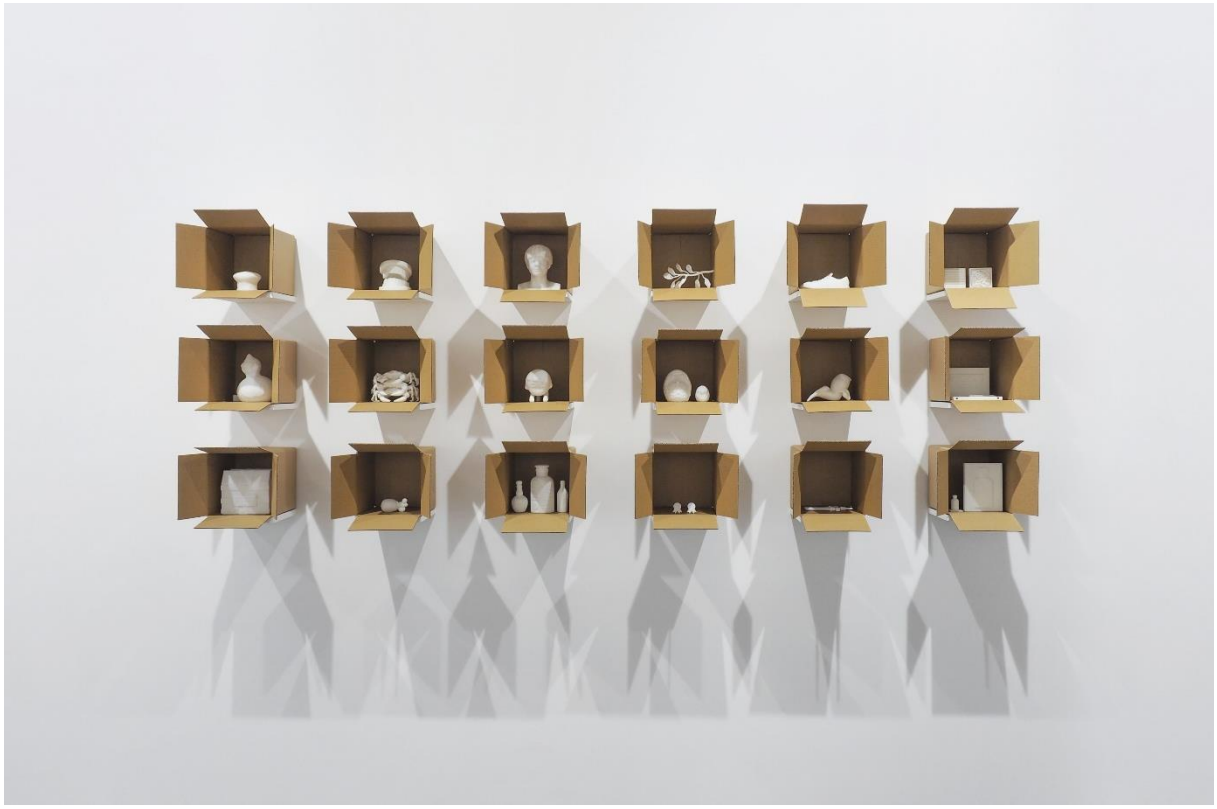
〈教學筆記〉集結了工作坊、版畫技法、以及藝術家與同學之間的對話，從「位置（元素）」記錄藝術家老師的角色。陳曉朋先是藝術家，才成為在大學教授版畫的老師。來到教育現場，她要如何協助學生昇華創作的想法，並增進表達的技術呢？而創作是可以教的嗎？人文教育的目的又是什麼呢？

20200828

影印和列印

近幾年透過創作和教學實踐的經驗，我慢慢發覺自己最感興趣的版畫技法，其實不是哪一種技術特別高超的印刷技法，也不是哪一種特定分類形態的版種，而是一般用來滿足日常生活中印刷需求的影印和列印。影印和列印具有速度和便利的優勢條件，簡易操作的方法也常被藝術家運用來創作，特別是紙本和藝術家書作品，既方便又快速，成本也不高。

不過，我真正關注的不是顧名思義的影印和列印，而是它們的概念。影印不是透過影印機影印，而是指以現有資 (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；列印也不是以電腦印表機進行列印或輸出，而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。



陳曉朋
二十件當代雕塑
2020
光固化樹脂、瓦楞紙
20 件一組
每件 20×20×20 公分

20140808

陳琦水印木刻印製示範

在日前臺藝大美術系和國父紀念館合辦的《版畫激流：兩岸版畫工作室交流展暨學術研討會》的活動中，除了展覽和研討會之外，來臺出席開幕式的中央美院版畫系教授陳琦(1963-)也特別帶領了一場水印木刻版畫的印製示範工作坊。

陳琦表示他所示範的技法屬於江蘇水印版畫技法，而中央美院主要教授的水印技法則屬蘇州桃花塢印法。陳琦帶來一組已雕刻好的木版做為印製示範使用，在整個工作坊的過程中，陳琦先進行紙張噴水和調墨的預備動作，再完成六個版的上色、對位、手拓印刷等步驟。

陳琦提及了幾個水印木刻的重點：影響印刷效果的三個關鍵分別是紙張的濕潤程度、印刷的壓力和速度。噴水的時候，建議印紙的背面朝上，正面朝下。印刷的時候，淺色先印，深色後印；面積較大的版先印，較小的版後印。另外，印刷時可在印紙上放置一張賽璐璐片，在其上施力印刷的效果比一般所用的墊紙好。

陳琦也特別說明，做為一個以版畫為主要創作媒體的藝術家，他認為水印木刻的材料所傳遞的文化訊息和西方媒材是不一樣的，他很好奇也極力探究水印木刻的邊界（極限）為何？陳琦也認為藝術家需要和時代一起前進，他以自己製作分色稿的經驗做說明，表示自己早期以手工製作分色稿，現在則使用電腦軟體來處理，他認為所有的版畫技法都是因應創作想法而出現的，改變與革命是必須的。

陳琦水印木刻印製示範
時間：2014.07.11（五）下午 2: 00
地點：國立臺灣藝術大學美術系版畫藝術碩士班孔版教室，板橋

20190715

轉捩年代：甲午乙未戰爭浮世繪展

日前參觀在國立清華大學文物館籌備處所展出的《轉捩年代：甲午乙未戰爭浮世繪展》一展，這個展覽由清大文物館籌備處主任馬孟晶老師所策劃，馬老師是史丹佛大學藝術史博士，研究專長為明清版畫和明清出版文化，對版畫有高度的關注和嚴謹的研究。這個展覽的作品由清大楊儒賓教授捐贈，透過內容分析和選件，馬老師將其規劃為媒體與技術、題材與呈現、繪師與風格三個主題單元。

這次展出的明治時期浮世繪作品，來自日本國內對於日清戰爭 (甲午戰爭和乙未割臺)的關注，讓戰爭變成所有媒體報導的重點，提供了原本已經沒落的浮世繪出版業最後一次復活的機會。在這之前，我對浮世繪的印象全是江戶時期的作品，有機會近距離觀察這批相當精彩的明治時期作品，改變了我對日本浮世繪的刻版印象，其中，我對這批浮世繪的畫面表現特別感到興趣：

圖式構成

由西方傳入的單點透視法被大量使用，人和物的造形明顯表現出由光線所造成的明暗和立體量感，遠近的空間安排也有類似空氣透視法(前景清楚，背景模糊)的處理，比較少出現江戶時期作品中所常出現的平行等積透視法。

色彩使用

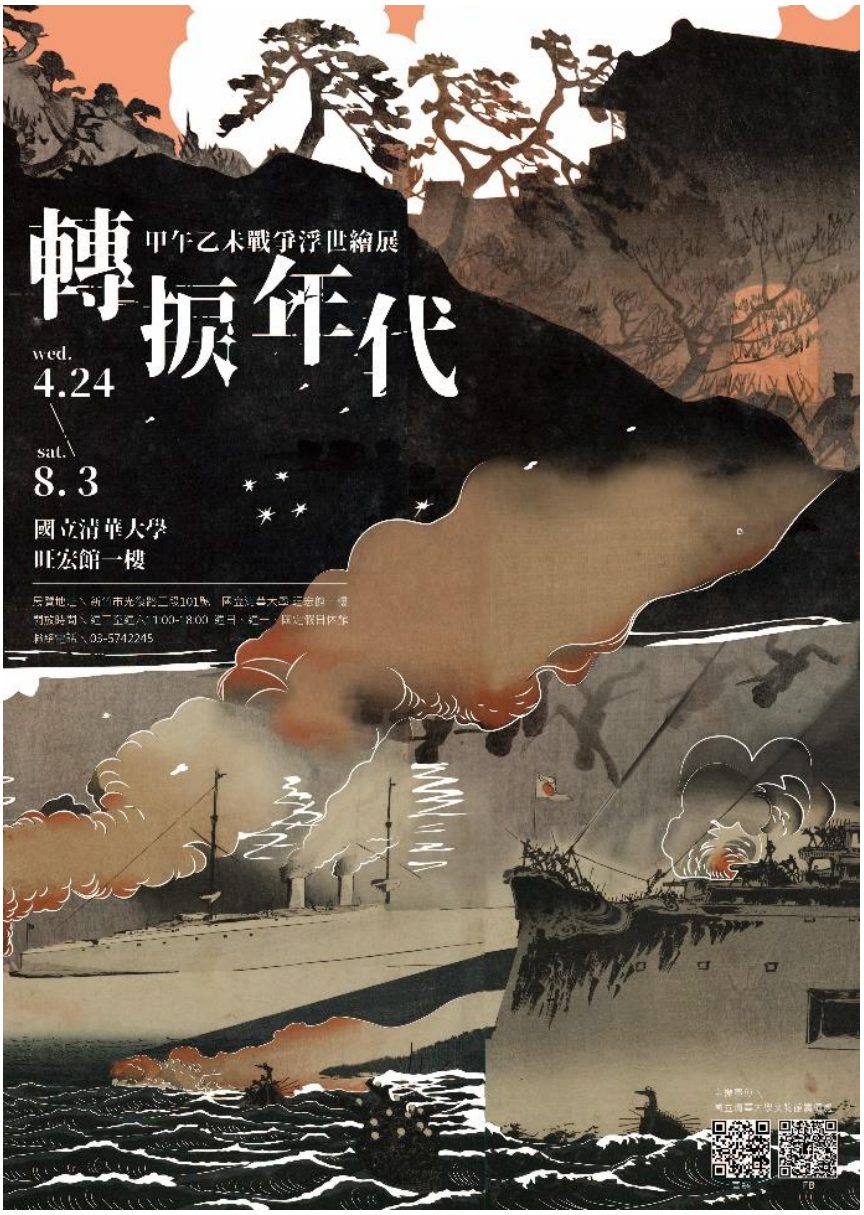
大部分的作品是由多種顏色所描繪的錦繪，相較於江戶時期比較多使用礦物顏料，在這時期的作品中可以看到工業色的運用，如洋紅和亮淡紫。色彩的佈局也出現了如現今卡通或漫畫中所常出現的局部或重點式的著色安排。

描繪手法

有些明顯受到西方繪畫風格的影響，著色技法開始出現具強烈繪畫性效果的渲染技法 (和江戶時期常使用的均勻漸層效果不同)，目的可能是為了有效傳遞新的空間透視感，或以木刻來模仿當時已逐漸普遍的石版畫。有些作品以類似現今卡通或漫畫的線條來處理爆炸、雲朵和奔跑的效果，算是浮世繪作品中相當新穎的描繪手法，特別能表達出那個時代的節奏和速度感。

整體而言，不同於江戶時期浮世繪普遍具有扁平感的造形，受到西化影響的明治時期浮世繪，雖然不少場景內容的刻劃和視覺造形的描寫還是憑想像得來，不過畫師對於表達一定程度的寫實是有企圖心的。透過多件作品的對照比較，也可看出有些畫師擁有描繪傳統浮世繪的技術，畫面也保留比較多江戶時期的構圖法則，反之，有些則明顯大量採用西式畫法或更自由的表現方式。

《轉捩年代 : 甲午乙未戰爭浮世繪展》所展出的明治時期浮世繪作品，反映了當時日本國內因為戰爭影響的生活狀態，它們記錄的不只是當時的戰時景象，也含括受到西方影響的各個面向，如西化的日常生活文化，包含思考和心靈想像。我想，這個展覽真如主標題名「轉捩年代 」一詞，說明了在一個好像所有事物都在變動的時間點裡，創作者企圖以新的主題內容、圖式構成、色彩運用，以及版印技術來述說他們所觀察到的新的世界。



轉捩年代：甲午乙未戰爭浮世繪展

展覽時間：2018.04.23（三）- 2018.08.03（六）(延期至 2018.11.09)

展覽地點：國立清華大學文物館籌備處 / 旺宏館一樓，新竹

20200414

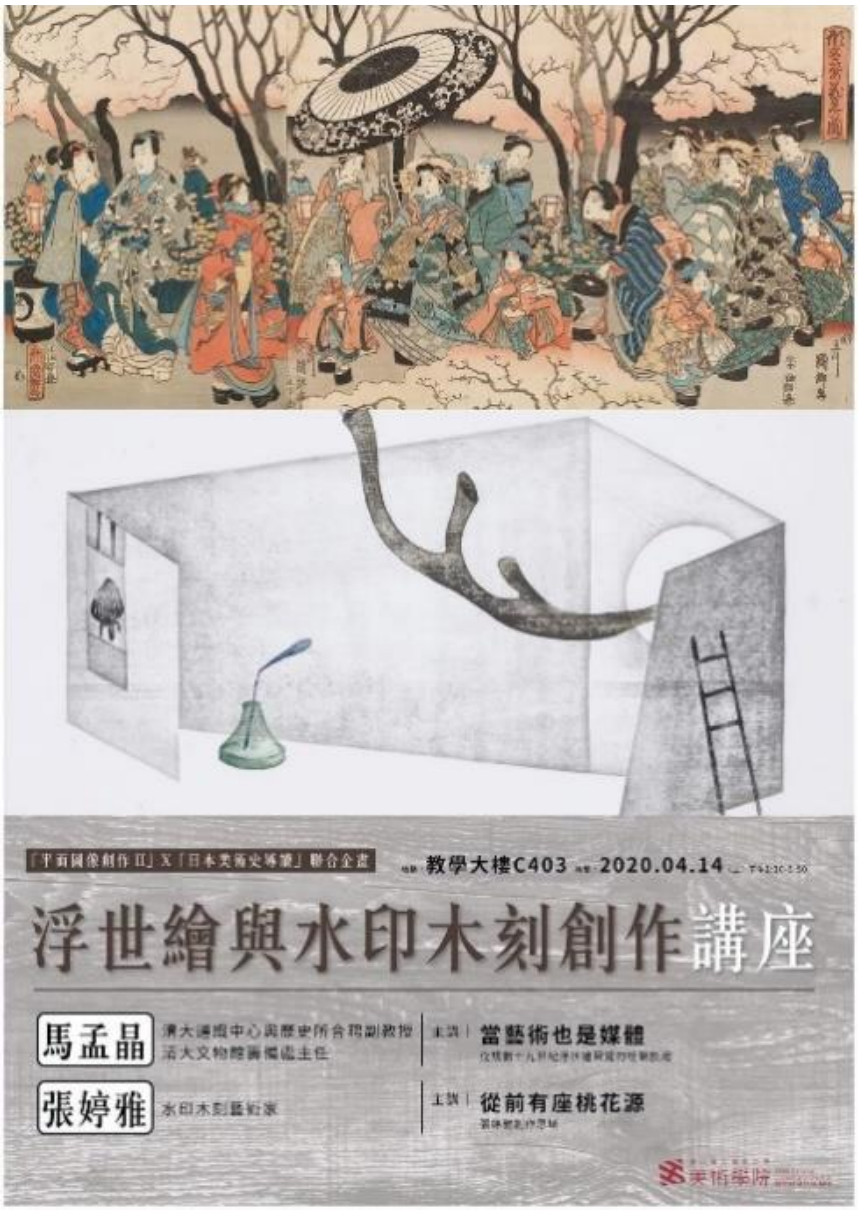
浮世繪與水印木刻創作講座

浮世繪與水印木刻創作講座是這學期我的《平面圖像創作 II》和黃立芸老師的《日本美術史導讀》兩門課共同企劃的專題講座，作為五週合授課程的單元內容之一。這次的合授課程配合中正紀念堂近期展出的《江戶風華：五大浮世繪師展》，課程內容聚焦江戶時期浮世繪作品研討和水印木刻技法實作，讓不同背景的同學在學理的認識之外，也有實際操作水印木刻版印流程的機會。

這個講座邀請兩位講者，一位是清大文物館籌備處主任馬孟晶老師，她的主要研究領域是明清版畫與出版，並策展過《盛世萬象：史博館典藏浮世繪展》和《轉捩年代：甲午乙未戰爭浮世繪展》兩個浮世繪版畫展。另一位講者是藝術家張婷雅，她是臺灣少數以水印木刻為主要創作媒材的藝術家，從碩班時期開始至今，已有十逾年創作水印木刻版畫的經驗，並持續進行展覽發表。以下是我的聽後思考：

如同今日的油印木刻，通常以表現主義的風格形式，作為社會、政治抗議或宣傳活動等現實需求的支援使用，或作為事件的見證紀錄，而水印木刻則往往被用來表現文人雅致、復古懷舊、西人眼中的東方或異國情調。這種「古法今用」的創作模式，取材的是這個法所承載的文化性或單純的媒材特性？

圍棋的規則具普遍性而簡單，但任何一個大師的棋藝絕大部份是很個人的，而且很複雜，學也學不來。一個藝術家創作中的普遍性(universal) 價值是什麼呢？在今日透過特殊體系的溝通方式(任何文化、語言、書寫方式都是一種溝通的特殊體系，比如浮世繪或中國傳統水墨畫) 來表達的目的是什麼呢？



浮世繪與水印木刻創作講座

講題 I：當藝術也是媒體 - 從規劃十九世紀浮世繪展覽的經驗談起（馬孟晶）

講題 II：從前有座桃花源 - 張婷雅創作思域（張婷雅）

時間：2020.0414（二）下午 2: 30

地點：國立臺北藝術大學教學大樓 C403，關渡

20130606

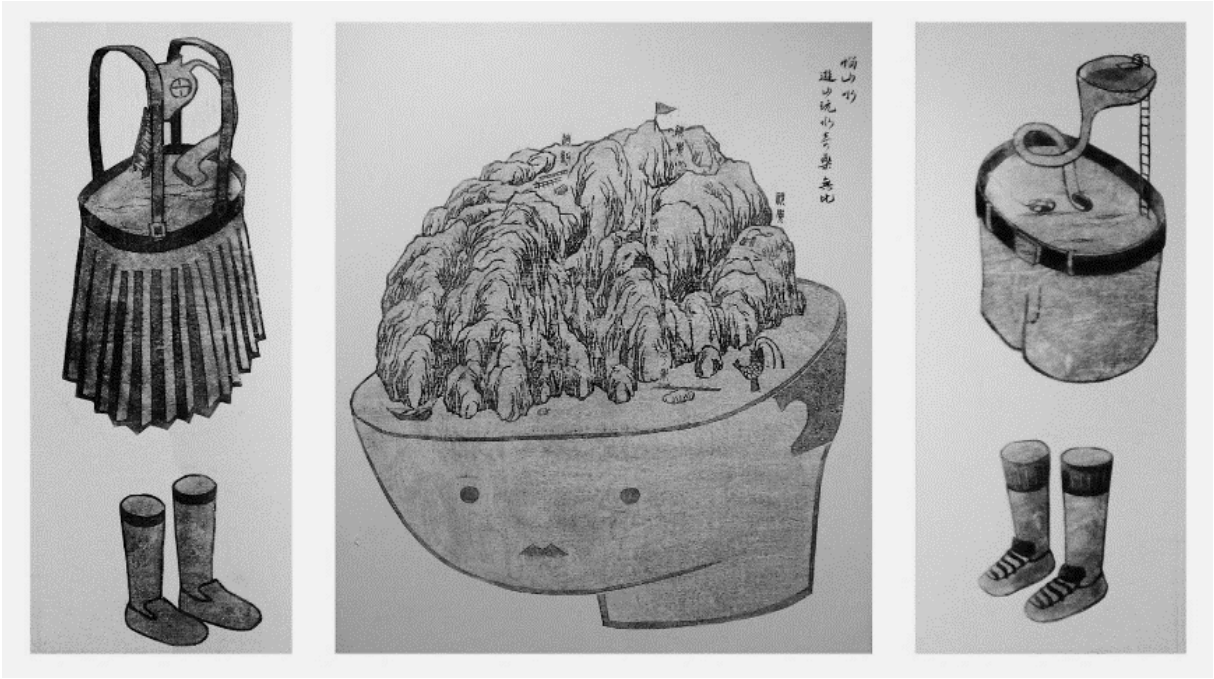
另類的絹版畫製作方式

擅長水印木刻的藝術家張婷雅(1983-)告訴我一個有關她製作版畫的有趣經驗：在她學生時代的一次版畫課中，授課教師指導修課同學製作絹版畫，老師要求同學以蠟筆在絹版上施力描繪，以蠟筆的油蠟填塞絹網網目來製造遮擋效果，沒有塗畫油蠟的部份即可透過油墨印刷出圖像。

大部分同學都按照老師的示範做法，也就是在絹版的背面(凹槽面、刮刀刮印油墨那一面)以蠟筆進行描繪，再絹印圖像到紙張上。張婷雅很酷，她創造了一個和大家都不一樣的製作方式：她選擇以絹版的正面（印刷時接觸紙張那一面）來創作，她用蠟筆在絹版上塗了厚厚一層她想要的圖案，然後把絹版翻過來，在凹槽面以刮刀用力一刮，如此一來，絹網網目上的蠟筆油蠟被擠壓到紙張上，豐富的畫面也因之出現。

這種另類的絹版畫很有意思，畫面和絹版上的圖案呈左右相反向（一般絹印是正方向的)，上面並留有絹目網紋的痕跡，這是一般絹印作品少有的效果。更神奇的是，這種印刷方式還可以節省材料，因為完全不需要使用到油墨！

如此絹版畫很難進行多次印刷，因為只要印刷過一次，附著在絹網上的蠟筆油蠟量就會降低，所以嚴格說起來，這算是一種單刷版畫的技法。和單刷版畫的特質一樣，這種打破了一般傳統絹印製作方式的另類絹版畫，得以產生更多的畫面可能，也能引發更多有關創作的思考。



張婷雅

惱山水

2008

紙張、油墨（水印木刻）

中堂 110×95 公分

條幅 110×45 公分

20181027

凹版畫：紙版

這學期我在北藝大美術系所開設的版畫課程中，選修的外國學生特別多，他們是來自法國、奧地利和捷克的六位交換生，以及兩位修讀學位的韓國和日本同學。歐洲交換生表示在原本就讀的學校裡，曾經創作過在臺灣被歸類為進階版種的金屬版畫和石版畫，卻沒有做過紙凹版、紙平版和絹印等在臺灣被視為基礎版種的技法。這個現象或許和銅版及石版在歐洲有深厚的傳統，並體現在生活中有關。

和臺灣不太一樣，歐洲學生想要做版畫會到學校的版畫工作室，工作室裡有專業技師負責協助解決技術面的問題，臺灣主要還是透過學校課程，凸、凹、平、孔四種基礎版種分開教授，讓學生依據版種難易度循序漸進地學習，這種狀態比較像是在學習技術，而不是文化或藝術，學生容易一下子就投入技術面的追求。

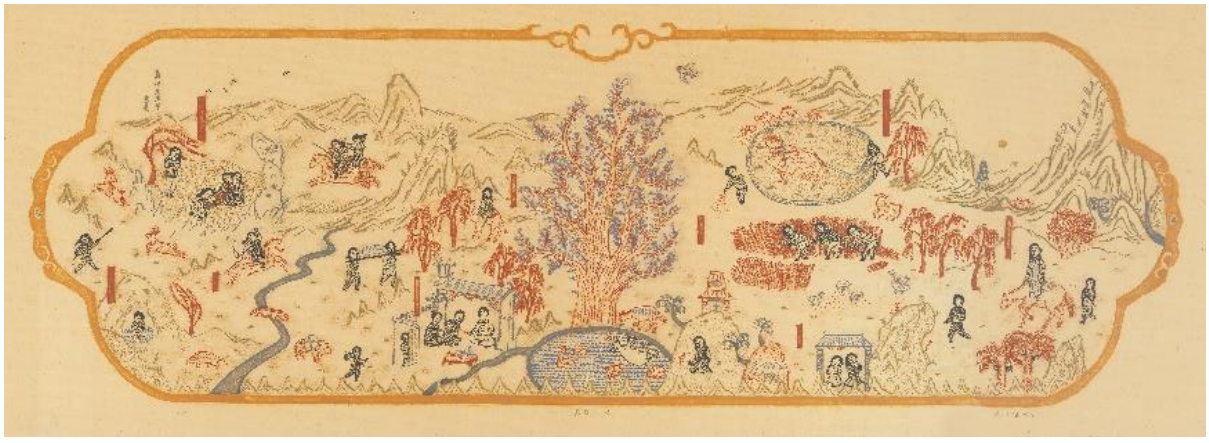
這些外國學生特別喜歡他們之前沒學習過的紙凹版畫技法。紙凹版和壓克力版一樣，都是金屬版 (通常是銅版或鋅版) 的替代版種，道理如同紙平版、PS 版和砂目鋁版是石版的替代品，新樹脂版是橡膠版的替代品，橡膠版又是木版的替代品。這些替代版種的出現，通常都是為了克服原版種材料取得和製作上的難度，以新樹脂版為例，它的質感接近橡膠版和珍珠版的綜合體，雕刻上比一般橡膠版容易，又比珍珠版堅固耐壓印，特別適合手部無法持久施力的兒童和長輩使用。

紙凹版是一種材料容易取得，製版也非常方便的友善版種。紙凹版的紙版通常使用厚紙版或白玉卡，製版有加法或減法兩種原理，或兩者併用。加法是在紙張上黏貼具有凹凸質感的東西，或以白膠或洋干漆在紙版上製造紋路肌理 ; 減法是以原子筆、珍筆或美工刀等工具，直接在紙版上施力描繪、刻劃圖案，或雕刻、挫鑿、撕切、破壞紙版本身，在它的表面製造各種高低凹凸的效果。製版完成後，通常會在紙版上

塗洋干漆或噴漆做保護層，方便多次印刷和潔版（洋干漆和油漆可隔離潔版溶劑和紙版）。

紙凹版在印刷上可以使用傳統凹版上色的方式來印刷，可以單色，也可以一版多色。紙凹版也可以使用凸版方式上色，或凹凸併用上色。有優點自然也有缺點，紙凹版最大的缺點是紙版的堅固度無法和金屬版相比，久壓過後紙版的厚度會改變，版上面的凹凸肌理也容易變形，無法印刷太多次。

不過如果換個角度思考，沒有非常的破壞就沒有非常的建設，紙凹版的缺點也可能變成優點，不堅固的版特別容易出現意外的印刷效果，創造製版時所沒有預期到的表現可能，打開一些新的思考方向。簡單方法製作的紙凹版，也可以展現深刻的創作內容。



洪子惟
黑夜白晝
2018
紙張、油墨（紙凹版）
47×120 公分

20150727

平版畫：紙版 I

紙版平版印刷（簡稱紙平版或樹脂圖像轉印）(Paper Lithography / Gum Arabic Transfer / Gum Image Transfer) 是一種相當友善、容易入門的平版技法。它的製作方式相當便捷，先在紙張上以手繪或照片拼貼的方式製造想要的圖案，再透過雷射列印機所得的列印稿或影印機所得的影印稿為版，之後利用油水分離的原理即可印刷，完全不需要 PS 版的顯影、定影、上黑油，以及砂目鋁版和石版的腐蝕、上製版墨等繁複步驟。

紙版平版印刷特別能表現出藝術家上墨時的施力手感和拭墨時的水分控制能力。紙張吸收過多的水分會使它的纖維崩裂，留下印刷過程的痕跡。紙張做為版，本身具有脆弱不耐久的特性，理論上紙版平版印刷所得的版畫只能算是一種類複數作品。如需製作有版次(多於一件)的紙版平版畫，除了重複印刷一張紙版的方式之外，也可以列印或影印多張同樣圖案的紙版來印刷。

版（地圖集系列）
2015
數位影像
TNUA 版畫工作室，關渡

20200307

平版畫：紙版 II - 製作流程

紙版平版印刷，又名樹脂圖像轉印 (Gum Image Transfer)，是最簡易快速的平版印刷法。

一、 工具材料

- 平版用海綿：至少兩個
- 小水盆：3 個
- 影印稿 : 可測試不同圖像來源如手繪稿、全線稿、色階稿、照片稿、PS 高低反差稿
- 印紙：黃素描紙或專業版畫紙
- 白報紙
- 厚紙板 (替代壓印用毛毯)
- 乳膠手套 (牙醫手套) : 清潔油墨和滾筒時使用
- 煤油、油滴
- 印刷工具：凹版墨 (雖為平版印刷，但使用凹版墨印刷效果為佳)、滾筒 (日製深灰色橡膠皮軟滾筒為佳)、調墨刀、好版擦 (Easy Wipe 或 Compound)

二、 製版方式

- 影印稿：圖稿以影印機影印或雷射印表機列印，黑白或彩色皆可，影印稿和列印稿即為紙版的「版」。(不可使用噴墨印表機列印稿)
- 影印稿建議於印刷日兩天前完成，以利碳粉完全附著於紙張上
- 影印稿紙張的選擇以 Double A 的材質為佳 (紙質比較堅韌)
- 紅版：另一種材質的紙版，印刷面為紫色。可影印圖稿在紫色面或以油性筆直接描繪後印刷 (以石版畫蠟筆或鉛筆描繪的印刷效果較好)。描繪完以海綿沾 H 液輕拭畫面做定影處理，印刷效果會更好

三、 印刷流程

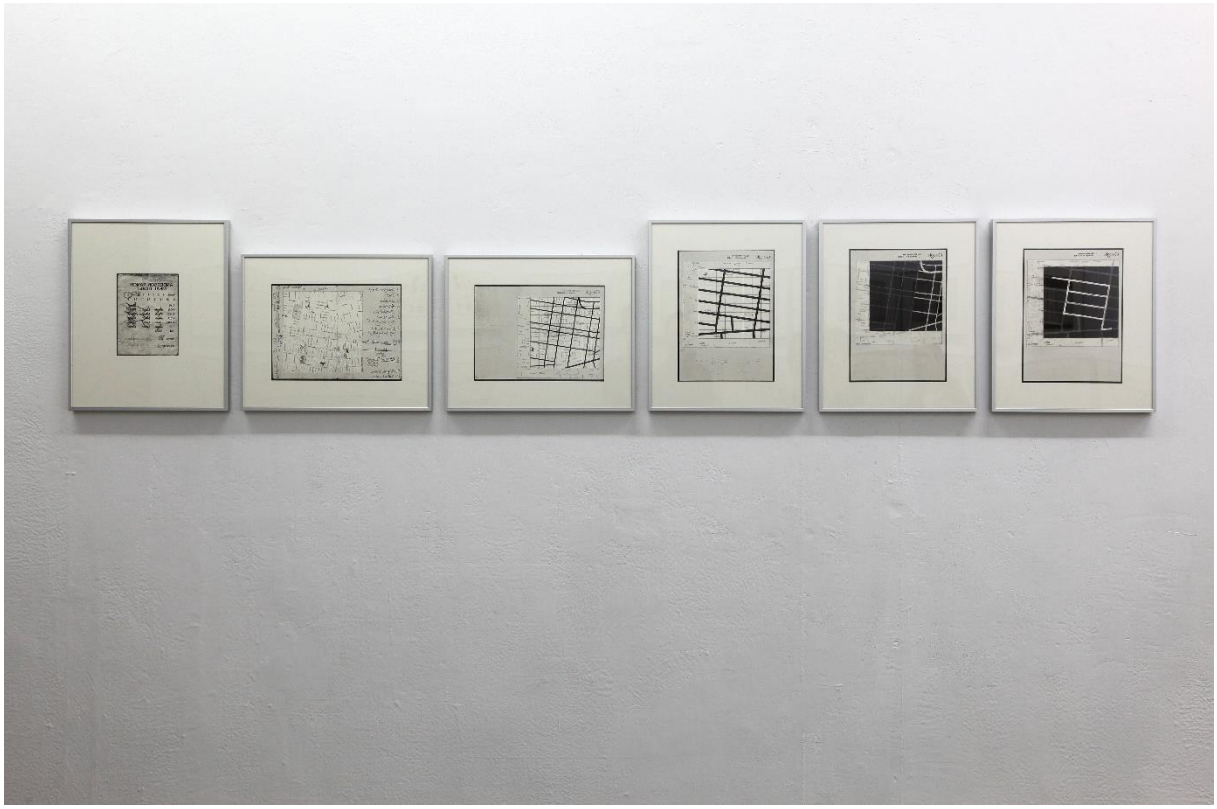
- 準備影印稿和印刷材料：3 個水盆、阿拉伯膠、2 個平版用海綿、印紙、白報紙、厚紙板、凹版墨、好版擦、印刷工具等
- 調和凹版墨和好版擦：好版擦和油墨的比例 → 美製 Compound：凹版墨 = 1 pound : 1 o.z.（或加入鎂粉使用，比例為 Compound：凹版墨：鎂粉 = 1：1：1）。臺製 Compound：凹版墨 = 1：3（不需加鎂粉）。（可視室溫及圖像效果需求適度調整比例）
- 版畫機以凹版機為佳，如為凹凸兩用機壓力調整為印凹版畫的壓力
- 3 個小水盆：第一個裝阿拉伯膠（阿拉伯膠：水 = 4：10），第二個裝乾淨的水，第三個空的待盛髒水用
- 先以清水溼潤玻璃桌面，再將影印稿平放壓平，避免產生水泡凸起狀或皺摺
- 第一個海綿浸潤已調和阿拉伯膠的水（第一盆），適度擰水後輕拭影印稿
- 第二個海綿浸潤乾淨的水，適度擰水後輕拭影印稿
- 滾筒滾油墨，輕輕滾過影印稿上色
- 第二個海綿浸潤乾淨的水（第二盆），適度擰水後輕拭影印稿去除碳粉圖像外多餘的油墨，再將髒水擰擠在空水盆（第三盆）內
- 以上兩個步驟重複數次，待油墨上好即可準備印刷
- 在版畫機的印床上放置影印稿，其上覆蓋一張白報紙和厚紙板後即可開始印刷（不需使用毛毯）

  影印稿如保持完整未有裂開等損壞情形，可重複以上步驟繼續印刷

四、 注意事項

- 室內溫度如太高，可在水盆中放置裝有冰塊的寶特瓶降溫

- 油墨上不去時，表示桌面上或滾筒上有水，才會把油墨排開導致無法沾墨，需以吹風機將水吹乾，或是拿滾筒在廢紙上來回滾動，將水分吸收



陳曉朋
距離圖
2015 - 2016
紙張、油墨、手上彩（紙平版）
六件一組
每件 35×43 公分

20190712

平版畫：石版 - 製作流程

陳曉朋、吳嘉娣、吳羽柔、杜貞瑩

一、 預備工作

① 材料

- 金剛砂 (80 號、120 號、180 號)、剉刀、磨石刀
- 白報紙、版畫紙、珍珠板 / 白玉卡、報紙
- 阿拉伯膠、羊毛刷、無脂紗布
- 石版畫蠟筆、石版畫鉛筆、有油脂的筆、畫筆、汽水墨
- 松香粉、滑石粉
- 硝酸、玻璃罐數個、滴管
- 平版用海綿數個、水桶數個
- 黑油 / 硬防腐蝕劑、煤油、凡士林
- 製版墨 (Swallow No. 23 Plate Making Black)、平版油墨、調墨刀、皮革滾筒、一般滾筒、絲襪
- 吹風機、紙膠帶、廚房紙巾、工作服、版畫個人用具

② 製作保護蓋

- 以白報紙製作保護蓋，再以珍珠板或白玉卡將保護蓋的內部四角墊高
- 待磨石步驟完成後蓋在石頭上保護表面

③ 磨盤以「放置法」立在桌面上

- 磨盤勿平放於桌面

二、 磨石步驟

① 加水

- 以沾溼的泡綿均勻地刷水在石版上

② 加金鋼砂

- 在充滿水分的石頭上加上金鋼砂
- 從最粗依序磨至最細：80 號 → 120 號 → 180 號，每個號數各 2 至 3 次，每次約 15 至 20 分鐘（或磨至泥漿狀即可）
- 換號數時，需沖掉石版和研磨盤上的舊砂（同時有兩種號數的砂在版上會磨出凹凸不平的表面）

③ 磨石

- 將磨盤平放在石版上，操作者腳步呈一前一後
- 若覺得研磨盤太重，可以兩手操作
- 依照八字形 → 順時針 → 逆時針方向磨石
- 如使用兩塊石頭對磨的磨版方式，上面石頭至少要有下面石頭的一半大小
- 兩塊石版互相對磨：對磨過程中記得加水和金鋼砂，磨石時如果感覺兩塊石頭沾黏需補充金鋼砂
- 研磨時滴流於石版側面的金鋼砂可重複使用

④ 磨好後待石版全乾（不能有水）

- 在石版上側立鐵尺，鐵尺下放置紙片（白報紙）
- 以抽紙片的方式測試：若有一張比較好抽（較鬆），即此處凹陷，需再磨至平整
- 於石版上不同方向重複此步驟

⑤ 清洗、剁邊

- 磨完石版後以清水將版面沖洗乾淨
- 剁邊：以銼刀將石版的四個邊剁至 45 度角，再磨至圓滑狀

⑥ 封邊
- 石版四邊以乾淨抹布沾水擦拭乾淨，待石版表面全乾，或以吹風機冷風吹乾
- 在石版表面邊緣塗上純阿拉伯膠：薄塗寬度約兩至三手指寬，不能太厚（若太厚可以無脂紗布抹薄）
- 不想上圖案的地方也可塗膠，最後以吹風機冷風吹乾

⑦ 準備完成
- 完成磨石流程，套上已準備好的保護蓋

三、 繪版

① 使用鉛筆起草
- 用含有油脂的筆作畫，油脂越多排水效果越好

② 上松脂粉（防酸）
- 需等繪圖的圖案全乾

③ 上滑石粉
- 上松脂粉和滑石粉時，以羊毛刷將粉末均勻覆蓋版面，粉末不可太多（多餘粉末可以回收使用）

四、 第一次腐蝕

① 前置作業

- 準備兩個塑膠盒：一個裝乾淨的水，一個裝阿拉伯膠
- 阿拉伯膠可使用已調配好的瓶裝液態阿拉伯膠。如使用阿拉伯膠塊，使用前需以溫水泡兩天（50g 阿拉伯膠塊：180cc 溫水），再以無脂紗布過濾，用完冰冰箱避免發臭
- 準備硝酸和三個玻璃（塑膠）小罐子

② 調酸液進行腐蝕

- 分弱、中、強三罐腐蝕液
- 用滴管將硝酸加進阿拉伯膠中，由少加到多，均勻攪拌
- 第一次腐蝕時間共需 9 分鐘（弱+中+強）

硝酸：阿拉伯膠 Nitric Acid：Gum	酸度	對應圖像濃淡部位 Color	腐蝕時間（從開始塗時計算） Time
3 drops：25 c.c.	弱酸	淺（白）	3 mins
6 drops：25 c.c.	中酸	灰	3 mins
9 drops：25 c.c.	強酸	黑	3 mins
25 drops：25c.c.	殺手酸	白（什麼都沒了）	塗上立即以海綿沾水擦掉

硝酸：阿拉伯膠

3 滴：1oz（弱酸 - 1 至 3 分鐘 - 最淺色部份，即汽水墨描繪區）

6 滴：1oz（中酸 - 3 至 6 分鐘 - 中間色部份）

9 滴：1oz（強酸 - 6 至 9 分鐘 - 最深色部份，即石版畫蠟筆描繪區）

（也可以整個版面都先塗上弱酸，再局部上中酸和強酸）

③ 腐蝕完用紗布打薄

- 以無脂紗布打薄。（打薄時若阿拉伯膠太厚，或有痕跡，印出來時也會有痕跡）

④ 休版：

- 版面至少放半天以上，以利穩定畫面（2 至 3 天以上會更好）

※ *備註*

- *石版畫製作溫度：需在 22 度以下低溫，以 21 度為最佳*
- *調好的酸塗在畫面上會溢開，再塗回去即可*

五、 試印前

① 準備三個海綿、三個水桶：一個刷水用，一個洗黑油用，一個印刷時刷水用

② 去舊膠、上新膠

- 以海綿沾水去除舊膠，以吹風機冷風吹乾表面，上新膠（純膠或弱酸膠），再以紗布打薄
- 盡量每次開版都上弱酸膠腐蝕，約 10 秒（可避免畫面沾版，畫質更穩定）

③ 去圖紋

- 去圖紋前需先確認是否已上過一層新的阿拉伯膠在版面上
- 用紙巾沾煤油擦除版面上的圖像（油脂），至紙巾乾淨無油脂為止（但不能讓表面乾掉，需是煤油尚未完全揮發的狀態）

④ 上黑油

- 以煤油稀釋黑油，薄塗版面的圖紋區
- 若沒有黑油，可使用替代品：（1）製版墨加汽油（2）軟 / 硬防腐劑（3）瀝青

- 以海綿刷水清洗，之後保持版面濕潤

※ *備註*
- *黑油是油脂成分很重的物質，沒有用煤油稀釋會容易髒版*
- *將版面上的製版墨換成稀釋過的黑油，可以避免版面上的油脂乾掉*

六、 試印

① 滾製版墨
- 在版面潮濕的狀態下（但不能有水珠）滾製版墨

※ *備註*
- *練製版墨：使用皮滾筒，新的毛邊需邊烤邊上馬（牛）油，之後滾製版墨，均勻後才可印製*
- *皮滾筒只能使用製版墨*
- *皮滾筒使用後不需以煤油清潔，需以塑膠袋包起來保溼*

② 試印

（1）放紙、塑膠墊片
- 在石版上依序放置印紙、(數張)白報紙、塑膠墊片(需大於石版)。
- 塑膠墊片上一層凡士林（石蠟、牛油亦可）

（2）測壓+定位
- 石頭移至刮刀的位置(約石版面塗有阿拉伯膠處)，前後標記(將紙膠帶標記貼在與石版邊緣阿拉伯膠處相同位置的塑膠墊片上)
- 將石頭滾至第一個紙膠帶記號的位置，拉下刮板把手，測試壓力是否足夠

- 壓力如足夠，把手感覺應為略重。若不夠則繼續調節至適當壓力
- 印完掀開印紙一角察看效果，若圖案不明顯再壓印一次

③ 重複上述動作印製
- 如有髒版現象，先用浮石棒修版，再以中酸執行「二次腐蝕」，腐蝕 6 分鐘後，以紗布打薄

七、 試印完收尾工作

① 上阿拉伯膠（若要進行二次腐蝕，可省略此步驟）
- 以羊毛刷上松脂粉（打圈圈狀），再上滑石粉（輕刷）
- 上一層薄的阿拉伯膠（弱酸），以紗布打薄，待乾

② 套上保護蓋

八、 正式印刷

① 準備油墨及滾筒
- 以平版油墨取代製版墨
- 使用一般滾筒

② 重複步驟五、六、七

※ 製作石版基本流程

磨版 → 繪圖 → 腐蝕 → 上煤油（去圖紋） → 上黑油 → 清洗 → 上墨 → 試印 → 封阿拉伯膠 → 上煤油 → 上黑油 → 清洗 → 上墨 → 正式印刷 → 封阿拉伯膠

20200510

平版畫：PS 版 - 製作流程

陳曉朋、蔡禮安

PS 版的印刷方式類似孔版以曝光原理製版，只要碳粉對藥膜曝光，印出來就是正方向的圖案，不需特別將文字或圖像反轉。

一、 工具材料

- PS 版：尺寸為接近全開的 103x79 公分 (不使用時需以黑紙或黑色塑膠袋完全包覆避免曝光)
- 裁版工具：美工刀、剪刀、尺
- 繪圖工具：鉛筆 (HB-8B)、奇異筆、油蠟筆、汽水墨、墨汁、紅土、水彩筆等
- 繪圖紙：描圖紙、透明片、投影片
- 平版用海綿
- 顯影所需材料：富士牌顯影液、水桶、水、量杯等
- 水盆 2 個：一個裝乾淨的水，一個盛髒水用
- 印紙：黃素描紙或專業版畫紙
- 脫脂紗布
- 黑油或硬防腐蝕液
- 痱子粉
- 白報紙
- 厚紙版或卡紙 (替代壓印用毛毯)
- 乳膠手套 (牙醫手套): PS 版顯影、清潔油墨和滾筒時使用
- 印刷工具：平版墨 (日製 Swallow 牌為佳)、滾筒、調墨刀
- 鎂粉 (腰切粉)

二、 製版方式

- 繪圖稿 (用來放在 PS 版上曝光的圖稿): 需製作在描圖紙或投影片上，手繪和照片影印 (或輸出) 皆可
- 曝版時間 : 北藝孔版教室的曝光機約 40~45 秒上下，可依據不同的稿子調整時間 (PS 版曝光時間範圍很大)

三、 印刷流程

- 準備繪稿材料
- 準備圖稿：在不伸縮膠片、描圖紙或透明片上繪圖，圖稿繪製完成後晾乾備用
- 裁切 PS 版 : 綠色感光藥膜面為 PS 版的正面，銀色面為背面，在 PS 版的背面以奇異筆標示所需大小後，以美工刀進行裁切
- 裁切好的 PS 版需小心保護，正面朝下避面藥膜面曝光 (PS 版的四個角可用銼刀或剪刀稍微修整為圓弧角，以免在印製過程中手被割傷)
- 準備顯影材料
- 感光 : PS 版的感光藥膜面朝下覆蓋在圖稿上進行曝光。感光時應注意圖稿的透光性，透光度較高的材質需感光的時間較短，如透明片或不伸縮膠片。描圖紙或透光性較差的影印紙，需增加感光的時間。在做正式作品前，可先以較小塊的 PS 版進行實驗，感光的時間會因每個人使用的材料 (包含 PS 版種類、透明片或描圖紙的不同) 與圖稿 (手繪圖稿深淺、或影印機碳粉濃淡的不同) 而有所不同，可自行實驗測試出最適當的曝光時間
- 預備曝光：PS 版上擺一塊墊布，關上曝光機壓力蓋
- 調整感光時間與壓力：關上壓力蓋後，機器會自動抽氣，PS 版會與圖稿密合，開始進行感光
- 顯影 : 富士牌顯影液與水的調配比例為 → 顯影液 : 水 = 1:8 (可

用塑膠盆浸泡整個版面，亦可用海綿沾顯影液擦拭版面；為避免皮膚直接接觸化學藥劑，宜戴手套進行操作）

- 顯影完成後，以清水擦拭版面，再以海綿將版面的水擦乾，即可進行定影步驟
- 定影：使用冰醋酸或食醋，以噴霧罐均勻噴灑版面即可停止顯影（酸鹼中和原理），再以清水將版面沖洗乾淨待乾
- 上阿拉伯膠：以脫脂紗布沾取適量的阿拉伯膠均勻薄塗整個版面
- 開始印刷步驟
- 備墨：使用平版油墨，在玻璃桌面上以滾筒上下左右來回滾動，均勻滾開油墨
- 印刷：放些水在玻璃桌上，增加 PS 版與玻璃的吸附力。先以海綿沾水清除版面上的阿拉伯膠，保持版面乾淨潮濕的狀態（版面上的水分亦不可過多，以免滾筒滑動）。以橡膠滾筒滾輾油墨，上下左右來回交叉將油墨均勻塗佈至 PS 版上（滾墨時要注意版面的溼度是否足夠，不足時先以溼海綿擦拭版面後再滾油墨）
- 調整壓力：在壓印前先調壓、試壓、試印，調整到最恰當的平均壓力，才能得到均勻的色彩效果
- 以凹版壓印機進行印製，先放 PS 版，再放紙張，最後放上一張厚紙板或卡紙緩衝壓力
- 印出 → 完成作品
- 清版：印刷完畢後，在版面上灑上痱子粉，均勻的塗抹整個版面，然後清除多餘的痱子粉。
- 以脫脂紗布沾取適量的阿拉伯膠在整個版面均勻的薄塗一層
- 待阿拉伯膠乾後，以煤油洗淨油墨。然後以清水擦拭版面，接著拿海綿將版面的水擦乾，最後以脫脂紗布沾取適量的阿拉伯膠，在整個版面上均勻薄塗一層作為保護，乾後 PS 版可存放在乾燥處。（下一次印刷時，直接以水沖洗剝膠，即可重新印刷）

四、 注意事項

- 上墨前一定要上水，但不用像紙平版那麼多，只要確定版面微濕即可（金屬材質的版面無法像濕潤的紙張留住水分，需隨時注意版面親水性的地方是否保持潮濕）
- 阿拉伯膠打薄要非常薄，不然會遮蓋藥膜，讓油墨上不去，也會影響煤油潔版（多餘的阿拉伯膠會遮蓋沾油墨的地方），每次大約 10 元硬幣的用量（甚至更少）

董振平
正負面之循環意識
1997
紙張、油墨（PS 版）
八件一組
每件 30×40 公分

20141114

版畫的簽名

我在北藝大美術系教授的《版畫基礎：孔版畫》，屬於術科基礎的課程，以技法演練和觀念引導，帶領學士班二年級的學生進行孔版畫創作，並在十八週的學期課程中，規劃三個實作單元。

在完成第一個單元「單版複刷」後，我要求每位同學繳交一件作品，以便和大家一起討論這個單元的測試結果。誠實來說，以特定技法為基礎來發展作品和我的藝術觀不太一樣，不過這樣的訓練在低年級的基礎課程中還是需要的，我認為在進入高年級階段的獨立創作計畫前，有必要提供學生接觸、嘗試、探索與理解不同創作媒材的機會。

在學生交來作品中，我很訝異地發現：雖然我沒有要求學生簽名，但是大部分同學都很自動的為自己的作品簽了名，並且以一般版畫的制式簽名方式來簽名（在畫面下方，從左至右，依序簽上版次、作品名、年代、作者名）。這個現象讓我不禁對簽名這個動作感到好奇，特別是版畫作品的簽名。以下為我的思考點：

一、簽名的定義

（一）什麼是簽名？
（二）簽名的意義？
（三）為什麼要在作品上簽名？
（四）一般的簽名和作品上的簽名有什麼不同？
（五）簽名的時間點為何？
（六）授權簽名的效力為何？

二、各種的簽名

（一）買賣合約的簽名
（二）證明文件的簽名
（三）追星會、簽書會的簽名
（四）餐廳名人牆的簽名
（五）作品的簽名
（六）其他的簽名

三、作品簽名的方式

（一）中文名：全名、姓、名、蓋章（或畫出來的章）、特別符號（印記）……
（二）英文名：全名、名縮寫加姓、特別符號（印記）……
（三）只簽姓名、姓名外加簽年代或地點
（四）限量版的簽名：姓名之外加簽版次，例如：版畫、攝影、錄像DVD……等複數作品
（五）不簽名
（六）其他的方式

四、作品簽名的功能

（一）保證為作者的原作
（二）辨識作者的身份
（三）確認作品已完成
（四）藝術家對作品的認可
（五）做為作品畫面的一部分（例如：水墨畫的落款）
（六）其他的功能

五、藝術家的簽名

（一）藝術家：簽名隨著創作年代多少有所改變
（二）蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944): 微調自己姓的拼字做為主要與次要作品的區分(“Mondrian” vs. “Mondriaan”)
（三）杜象（ Marcel Duchamp, 1887-1968): 代表作《噴泉》（*Fountain*, 1917)，在馬桶上簽名轉換物件的原有意義
（四）霍金森(Tim Hawkinson, 1960-): 機動雕塑《簽名》(*Signature*, 1993) 生產（複製）自己的簽名
（五）安迪沃夫（ Andy Warhol, 1928-1987): 在星期天 B.早晨（Sunday B. Morning)未經自己授權製作的絹印背面簽上「這不是我做的，安迪沃夫。」 (This is not by me. Andy Warhol.)
（六）其他有趣的藝術家簽名

六、版畫作品的簽名

（一）版畫為什麼需要簽名？
1. 做為非單一原作的原作保證
2. 限量保值的商業銷售考量
3. 為版畫而版畫
4. 其他的原因

（二）版畫簽名的位置
1. 簽在作品圖像外：通常在畫面的下方
2. 簽在作品圖像內：配合畫面的形象（例如：滿版的狀況）
3. 簽在作品的背面
4. 簽在作品保證書
5. 以版畫為基礎所發展的複合作品多不簽名

6. 其他的位置

（三）版畫簽名的慣例

1. 簽字：通常使用鉛筆
2. 順序：從左至右依序為版次、作品名、年代、作者名
3. 作者名：亦有加蓋印章（指紋）者，如徐冰早期的木刻版畫
4. 版種：部分中國藝術家在版次後加簽版種類別
5. 其他的方式

（四）版數的簽法

1. 版次 / 版數（第幾版次 / 總版數），例如：1/20、13/50、798/1000……
2. AP（Artist’s Proof）: 藝術家自藏版本
3. EA / EPA（Epreuve d’Artiste）: 法文的 AP
4. BAT（Bon à Tirer）: 專業版畫印刷師試印版
5. HC（Hors Commerce）: 不販售之展示版
6. PP（Present Proof）: 贈送用版本
7. TP（Travellers Proof / Trial Proof）: 巡迴展示版 / 試版
8. WP（Working Proof）: 製作過程中的試版
9. 限量版數與版畫的複數（傳播）精神相互矛盾

（五）版次的價格

1. AP 版和號數版的差異？
2. 號數越前面價格越高？（搶先版的概念）
3. 末幾版的價格是否提高？（物以稀為貴）
4. 藝術家的身份是價格關鍵

有關簽名的問題何其多，不過我想作品的價值不在於要不要簽名或如何簽名，最重要的是藝術家要有名。而回過頭來，學生們「自動自發」為版畫作品簽名是否代表了：在他們眼中（或心中），所看到的（或所

創造的）是一件版畫（創作媒材），而不全然是作品本身（內容）呢？

陳曉朋
早期英文簽名
2007-2010

20181229

現成物的流轉：Nils Karsten 版畫工作坊

在北藝大美術系舉行為期一星期的《現成物的流轉》(*Print Made*) 版畫工作坊，由德國藝術家尼爾斯卡斯登 (Nils Karsten, 1970-) 主持，內容包含工作坊、講座和成果展三個單元。和一般版畫工作坊總是要求學員具有版畫基礎不同，這是一個具有相當開放性的版畫工作坊，報名參與的學員不需要有任何創作版畫的經驗，同時也開放校外人士參加。

卡斯登出生於德國漢堡，青年時期在德國接受木工和法律訓練，1995 移居到美國紐約，1999 畢業於紐約視覺藝術學院 (School of Visual Arts)，2002 參與史科西根繪畫與雕塑學校 (Skowhegan School of Painting & Sculpture) 的夏季駐村課程，2003 獲得佛蒙特美術學院 (Vermont College of Fine Arts) 藝術碩士學位。卡斯登現在專職創作，並兼任於紐約視覺藝術學院。

卡斯登的版畫技術是自學而來的，相對於傳統版畫訓練所講求的印刷技法與程序步驟，他經常使用非傳統版印材料的現成物為轉印媒材(如在路邊隨手拾得的廢棄物)，透過轉印媒材與刻版之間的重新組構為創作方法。在工作坊的實作期間，卡斯登引導參與者在自我創作的過程中，重新思索媒材的可能性與必要性，進而嘗試跳脫傳統版種與技法。卡斯登也進行一場公開演講，講題是《我的工作室：作為過程的藝術創作》(*My Studio: Artmaking As Process*)，他介紹自己重要系列作品的創作概念，並分享創作過程。卡斯登認為過程也是創作的目的之一，而不只是最終作品完成前的工作(勞動)過程，他特別強調過程中隨機性的重要性，並鼓勵大家享受創作的過程。

有些參與學員反應這次的工作坊和他們對版畫工作坊的想像不一樣，因為卡斯登沒有如一般的期待，講授和示範技術「高超」的特定版畫技

法。關於這一點我有不一樣的思考，我想，與其說教授版畫技法，卡斯登想傳遞的比較像是一種創作的方法和態度，而長遠來說，這對創作的重要性與啟發性，可能遠超過於純粹技法的傳授。

現成物的流轉版畫工作坊
工作坊時間：2018.11.19（一） - 2018.11.21（三）早上 10: 00 - 下午 5: 00
工作坊地點：國立臺北藝術大學美術系版畫教室 FA201，關渡
講座時間：2018.11.22（四）早上 10: 00 - 12: 00
講座地點：國立臺北藝術大學國際書苑（研究大樓 4 樓），關渡
成果展時間：2018.11.26（一）下午 2: 00 - 5: 00
成果展地點：國立臺北藝術大學國際書苑（研究大樓 4 樓），關渡

20220227

版畫工作室

蘇格蘭藝術家大衛貝確勒（David Batchelor, 1955-）曾經說過：「現在有很多藝術家不使用工作室，也有很多關於『後製作』與在畫廊或美術館內製作作品的談論。在這一方面， 我寧願落伍一點，我把工作室當成一個非常特別的地點，在裡面，你可以慢慢摸索，跟隨情緒起伏，幸運的話，可以從很多錯誤的結果中發展出作品。」

今日藝術家的創作模式和以往有很大的改變，傳統以創作思考和作品發展為主的工作室慢慢被有如企業化經營的辦公室、招待所、製作工廠等更重視對外聯網的操作模式所取代，不過有些東西似乎還是只有在工作室才會發生，才能發現，這是辦公室所無法取代的。

版畫工作室也有幾種型態，有作為藝術家創作的個人或多人合用版畫工作室，有承接委託製作案為主的版畫工作室，也有以教學為主的版畫工作室，當然也有綜合以上幾種不同功能的版畫工作室。有些歐美系統的版畫工作室的經營項目也包含版印作品的銷售，內部更設有專業的展示空間，如美國的佩斯版畫工作室（Pace Prints）、新加坡的泰勒版畫工作室（STPI Creative Workshop & Galley）。

藝術大學裡的版畫工作室通常性質比較單純，主要作為教學和創作空間，而配合教學計畫固定或不定時所舉辦的開放工作室(open studio) 活動有一個特別的精神，它比較不以展示完整作品為目的，而是以工作室的現有工作樣貌為輔助，讓作者和參觀者面對面對話交流正在進行中的創作思考，也提供機會讓有興趣的外界人士近距離一窺年輕創作者的工作環境與創作樣態。

北藝大美術學系碩士班：2022 春季開放工作室
2022
數位影像
TNUA 版畫研究生工作室，關渡

20140126

問題與研究：「新」的版畫技術

在學術研究上，為了滿足對於事物根本的好奇而做的研究，屬於基礎的研究，為了解決實際問題而做的研究，則屬於問題導向的研究。如果藝術創作也是一種學術研究 (一般稱為創作研究)，藝術家在繪畫中發現問題，並透過繪畫來滿足個人的內在需求，這種狀態或許可以被歸類為一種基礎的研究，而版畫用來解決現有實際的問題，總是必須考量印刷的速度與品質等需求端的要求，則可以被歸類為一種問題導向的研究。

繪畫的研究問題

繪畫的行為屬於一種人類的本能表現，不管有無接受繪畫的訓練，基本上每個人都能繪畫，如拿到鉛筆或蠟筆的幼兒即能自然而直接的在紙張或牆壁上塗繪 (幼童塗鴉)。繪畫除了再現肖像、靜物、風景等對象的功能外，它能有意識或無意識的表現創作者的內在思緒和過往經驗，反映人類心裡的想法和身體的動作，所以常常被用來做為觀察與詮釋一個人的內心狀態及情緒表現。

繪畫有一個特點，那是透過繪畫的過程，創作者有機會和自己正在描繪的內容對話，並發現繪畫開始前所沒有理解或感受到的問題。對創作者來說，這個過程的經歷，可能是一種心理的歸納與整理，也可能是在繪畫過程中得到領悟而展開的新的思考，或是為了滿足內在需要或某種好奇而進行的探索行動。

版畫的研究問題

和繪畫以筆或其他描繪工具直接處理作者的思考或情緒不同，版畫不是以表現創作思考的身分出現的，最早的版畫是一種實用工具，它的

發明是為了解決現有的實際問題，特別是滿足大量印刷的需求，也就是提升印刷品質和時間效率。隨著時代的變遷，各種版畫技術陸續被開發，並且總是當時最先進的科技技術。

版畫的製作流程具有一種間接性，在早期的版畫製作中，以中國書畫譜和日本浮世繪為例，繪圖、製版與印刷分工操作，被視為一種工匠的技藝。相對於繪畫沒有絕對的入門門檻，人類可以很自然的以任何工具來展開繪畫，版畫的技術性比較高，通常需要經過特定的學習和訓練，才能有效的掌握與運用這種媒體。也因為如此，大部分藝術家的創作思考都以繪畫為基礎發展起來（透過繪畫而直接處理抽象思考的問題），卻很少以版畫為創作的起始點。

解決問題的問題

為了解決問題而出現的版畫，經過時代的變遷與科技的進步，技術上的開發已經到達一定的高度，卻也可能面臨一個有關創作根本的問題：當版畫不再用來做為一種複製的工具，當它被藝術家做為一種創作媒體使用，高度發展的技術是否一定是必須的？那些大量涉及電腦操作、機械複製、充滿化學材料知識的版畫製作技術，確實能有效解決藝術家對於畫面品質及印刷速度的要求，但它有沒有可能如同繪畫般，讓人得以一種接近本能的自然方式來思考與發現問題？

版畫技術的「進化」不一定單單只是以更多的科技介入，它也有可能指著透過開發或改善，突破設備上或過程性的限制，產生一種更友善、更包容、更人性化的方式，方便創作者使用與操作，使其得以將創作重心擺在思考與發現問題。除了借助科技進步所發明的新的版畫技術外，重新思考基本版印概念的技法革新，或廣泛取材自生活中的材料的版

畫製作方式，也可能是一種「新」的版畫技法，讓創作者能在做版畫的時候，如同進行繪畫般自由與自然的思考。

「新」的版畫技術

一般認為由畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）所發明的單版複刻（reductive cut），就是當時一個新的凸版畫技術，藝術家以這個技法創作了《桌燈下的靜物和玻璃杯》（*Still Life with Glass Under the Lamp*, 1962）、《女人肖像》（*Portrait of a Woman, after Lucas Cranach II*, 1958） 等著名的作品。製作單版複刻所需的工具材料和傳統凸版畫完全一樣，不同的是製版和印刷的操作順序。透過一版一色，邊雕版邊印刷，一種「一去不復返」的製作方式，單版複刻節省了傳統多版套色所需重複構圖和雕版的時間，也提供創作者改變創作思考順序與結構的可能。

在使用傳統的版種外，琪琪史密斯（Kiki Smith, 1954-）運用生活中隨手可得的材料來創作版畫，例如：1995 年的作品《無題 / 腎臟》（*Untitled / Kidneys*）就是以馬鈴薯來印刷。史密斯選擇表面具有粉狀質感，會自然流出汁液的馬鈴薯來拓印，以製造她所想要強調的身體黏密生理特性的肌理效果。藝術家處理有關身體和解剖議題的作品中，脆弱、敏感、纖細的質感是傳遞作品訊息的重要表達方式之一。隨手可得的材料，雖然不如專門設計來做為製作版畫的材料堅固耐久，但是相對的，也提供創作者一個不需考量製作成本，較能大膽放手實驗的可能。

其他還有許多看起來不是那麼新的「新」的版畫技術，通常屬於比較簡易的製版與印刷方式。以樹脂圖像轉印（Gum Image Transfer / Gum

Arabic Transfer） 和木平版（Mokulito, lithography on wood）為例，使用的雖然仍舊是傳統平版印刷的油水分離原理，但是基底版材由昂貴而笨重的石版變成容易取得而便宜的紙張和木夾板，甚至不需使用平版壓印機，以手拓或腳踏的方式即可印刷，這些改變都有助於創作者以更自然而直接的方式來創作。

類似這樣的「新」的版畫技術可能遭遇一個問題：如此的印刷材料不如傳統基本版材的堅固耐久。這的確是技術層面上尚待克服的問題，但也正是因為這種材料的不確定性、開放性、脆弱性，或不實用性，才能帶來版畫創作上的一種自由，突破歷史上以大量印刷為目的而發明的務實版畫技術（技術導向）。另外，從另一個角度切入，探求藝術家的創作目的，使用版畫做為一種創作媒體，如果作品的內容沒有製造複數的意圖，這個問題似乎也就不是一個真的問題了。

樹脂膠版轉印工作營 / 凱莉艾默生（Gum Image Transfer Workshop / Carrie Iverson）
演講時間：2013.12.09（一）下午 6: 30 - 8: 15
教學時間：2013.12.10（二） - 2013.12.11（三）
教學地點：國立臺灣藝術大學美術系版畫藝術碩士班，板橋

20200416

創作 Q&A I

有一位北藝大畢業生寫訊息問我一些創作上的問題，這些問題也提供我一個思考的機會。以下是他的問題和我的回應：

曉朋老師，好久不見，在現在的疫情下希望你都平安。最近在創作上遇到一些困惑，想聽一下你的經驗和看法。

Q：我想請問你在創作上是如何處理情感的表達？

A：我覺得一個人會有想創作或做些什麼的欲望和動力，基本上就是一種表達情感的方法。但對學院出身的藝術家來說，創作不會只是單純的情感表達，創作上會有一個你真正關注或想更進一步深入去了解的對象或現象，你會用你對這個對象的認識、好奇、感受和理解來回應它，這個回應的過程就反應了你在創作中的情感表達，它是一種很自然的狀態，好像也不用刻意去處理。

Q：在色彩，單色，幾何，印刷上我視為比較理性的、模式性的創作手段，那你是如何平衡這方法上和關於你個人的人性和感性？

A：我的每一件作品都是投入我所有的情感去完成的，只是我不是使用乍看之下具有明顯手感操作和強烈情感宣洩的方式來處理，因為我覺得表面上的感性太簡單，是一種很容易就達到的視網膜效果，無法處理再現感性現實（reality）以外的問題，不太能滿足我。而在這方面，單色或扁平（flatness）、幾何是處理傳統再現和敘事層次以外的問題，特別是概念問題的理想媒介。

Q：印刷（版畫）和藝術家書籍給你無法擺脫的價值在哪？

A:如同我不是為了平塗而平塗,我所描繪的扁平來自於特定背景原因,也有特定的目的，同樣的，我也不是為了做版畫和藝術家書而做版畫和藝術家書。我對版畫是有情感的，原因可能來自我大學是美術系版畫組,而當年會選擇主修版畫有各種原因。現在的我有可能繼續,但也不一定會繼續做版畫和藝術家書，未來會如何發展，得看我之後的創作思考關注走向了哪兒，或朝往哪個世界。

Q：你是否在文字上才能真正表達出一些個人？

A:創作上我確實喜歡也常常運用文字,但我不覺得我的非文字作品(以繪畫和版畫為主) 無法真正表達個人或獨立完整存在。不過換個角度來看，如果視我的繪畫和版畫為我自創的文字系統，那對這個問題來說，答案自然是肯定的。

Q：還有，會不會覺得你的創作有種趨向模式化的狀態？謝謝！

A：我想每個藝術家多少都會遇到這個問題,我自己應該也有吧。不過這也是個兩面刃的問題，一方面，每個人本來就有自己做事方法的習慣,這個慣性來自於你覺得這個方法很適合你,並且是有效的,而要深入發展特定主題的創作，具積累性的方法比較能持續推進創作研究。另一方面，一旦這個慣性變成了太過簡單或刻意操作的公式套路，就有可能是危險的,會影響作品的創造性和廣度。我想,藝術家要能有意識地留意創作慣性，過與不及視個人創作研究狀態而定。

曬書場（整理藝術家書的收藏）
2020
數位影像
TNUA 工作室，關渡

20200423

創作 Q&A II

Q : 謝謝老師的回應，我問你的問題當然也是我最近困惑的來源，大概離開北藝，回到香港，在香港中文大學讀書之後，環境改變對創作的影響真的出乎預料的大，本來對自己有信心的創作方法和思考方式在兩年內急速質疑，甚至推翻，所以我才找你聽一下你的看法，因為你是我重要的版畫老師 (香港的版畫老師只談技術問題)，試著回顧我的創作養成時遇到的人、事和環境，重新思考我是如何走到現在。

我一直覺得你是一位非常理性思考的藝術家、學者，所以我才對你如何處理情感表達這方面感興趣。不知道是我和你有某種共同的特質，還是從你身上受到影響，對幾何、顏色、印刷、極簡這些相對理性的媒介 / 概念思考吸引 (可能因為我不太擅長於表達情感吧)，你常強調的知性、北藝的學院訓練給我發展了一套論述和創作方法，所謂計劃型 / 研究型的創作思考，好像跟隨這種方法執行就能達成。我用這種方式創作，配合我的性格和關注的問題覺得有效，在北藝裡也受到了一點認可，讓我覺得我好像找到了我的創作方法和語言。

A : 我其實並不清楚香港中文大學目前的藝術師資和教學模式，也不是很了解你上碩班之後的創作狀態，所以不知道是什麼造成你對自己創作的質疑，而且感覺上是蠻激烈的質疑，但我猜你所指的環境改變，應該是指學院環境吧？即使是同一件作品，不同背景的讀者也會有不同的看法，有時候不僅僅會有差異，甚至有可能是對立的。有不同的思考和理解很好，但沒有必要馬上完全否定自己或自己的過往。

我說的知性是指創作內容的智識 (intellectual) 發展，但它不是如同一般傳統知識學科，特別像是執行科學計劃般的那樣運作，而是指可以超越本能性創作和單純感性表述，進行較為有思想深度的創作研究，但不一定要是計劃型和研究型的創作，每個人都能有自己的創作方法，

找到適合自己的就可以了。近年北藝的學院訓練，確實有點像你一直提到的模式化問題，特別是評鑑機制的影響，它的確能有效提升整體學習效果，但過於制式的操作，很容易出現過於均質的樣態，有些不適合這個模式的同學也會被犧牲。

Q：在中文大學的老師常常提點我的創作有點模式化了，希望看到我多一點個人情感、我作為作者的位置和立場，所以我試著從「如何在作品中投入個人情感和展現個人？」去思考；但你的回應好像開啓了另一種思考路徑，可能個人情感不用刻意的釋放出來，而是創作的過程本身就是一種情感的轉移，這種說法如果放在我的作品上，好像也可以解釋得通，然而這不是沿著本來的 / 慣用的 / 隨心的方式繼續做就好了嗎？如果是這樣，好像也沒有什麼進展？

A：我猜你在中文大學的老師會那樣說你的作品，可能和你所使用的創作方法和展呈形式比較去人或去手感操作有關？以新媒體藝術為例，即使藝術家運用的媒體都是科技設備，但如果創作的內容處理的夠好，觀者還是會在作品裡獲得啟發和共鳴（不只是單純情感上的感動）。嚴格來講，除非你的創作主題就是「如何在作品中投入個人情感和展現個人？」本身，不然這個問題實在不成立，人的身體本來就會自主呼吸，不一定要知道氧氣的成分是什麼吧，我感覺你在尋找一種藥，只是它是一種不知道要治什麼病的藥。（當然，也有可能是我誤解了你的問題）

Q：如果你記得，我大三上是選複媒組的，到大三下還是大四上才突然轉成版畫組，這個轉變一方面是因為我開始思考我家中印刷廠的成長經驗，另一方面可能是有一次 Eddie 很認真的對我說：「你是流著版畫的血！沒有人比你更適合做版畫的。」（Eddie 指的是我的成長經驗和

對版畫的執著)我一開始有點懷疑，我不認為單純版畫能滿足我，但我做版畫的身體經驗確實能勾起我成長經歷的記憶，最後還是決定帶著懷疑轉組，也希望我會在版畫組中找到一些東西。

北藝版畫組的向心力非常強，感覺進入了這組就是必須以版畫作為首位去思考，就算是做其他媒介也要有版畫概念才稱得上是版畫組團體的一員 (可能也不一定是這樣，只是我自己給自己的要求)，我相信我們都對版畫有種超乎想像的迷戀和偏執，無論是紙張的質感、油墨、印刷過程、版畫概念，但迷戀背後隱藏著什麼價值？為什麼是非他不可？為什麼要這麼執著去達到版畫的要求？成為我質疑版畫的源頭。

A：在沒有現實因素干擾的自由意志下，會選擇哪一組、什麼創作媒體或創作方法，很單純就是你喜歡它。至於為什麼會喜歡，有時候是有原因的，有時候卻也可能是沒原因的。有可能是你天生的基因造成，也有可能是你成長或學習的背景讓你習慣它，或也有可能莫名奇妙沒理由地你就是喜歡它。不過這當中可能存在著性格因素，梅丁衍老師曾經說過，拿攝影機一天到晚在外面拍東拍西的人和一直待在版畫工作室裡埋頭苦幹的人，兩者天生的性格本來就不一樣。物以類聚，會喜歡什麼事物的人自然多少擁有某種共同的質地。

Q：當你說你是根據創作思考而定，也不一定會做版畫，似乎是把版畫組的核心問題打破，合理化了我對版畫信念的質疑，但卻超乎了我對你的想像，長期關注版畫創作和概念、教授版畫課程的藝術家是如何看待版畫媒介本身？版畫雖然是有學習藝術時的情感經驗，但這只是現在創作的其中一種媒介而已嗎？對此，我還是保留不相信的態度。

A：你不相信也無妨，你有家中開印刷廠的成長經驗，但我並沒有，大

學時選版畫組是因為以前沒做過版畫，對這個創作媒體很好奇，加上自己也喜歡動手做的感覺，也喜歡上那時候版畫老師的課。目前我在學校教授的課程大部分是版畫課程，在教學專業上，保持對版畫創作的關注是很重要而必需的一件事。你應該不知道在 2000 到 2010 之間，我有長達十年的時間沒有創作任何版畫，因為當時的興趣和環境條件轉向了繪畫，2011 到美國科羅拉多州安德森牧場藝術中心駐村時，參加駐村地版畫工作營的經驗，突然重新激發了我對版畫的想像，版畫再次走向了我，和繪畫一起成為我現在的主要創作媒體。未來這個熱情會不會一直在存在，也不是我能預測的。

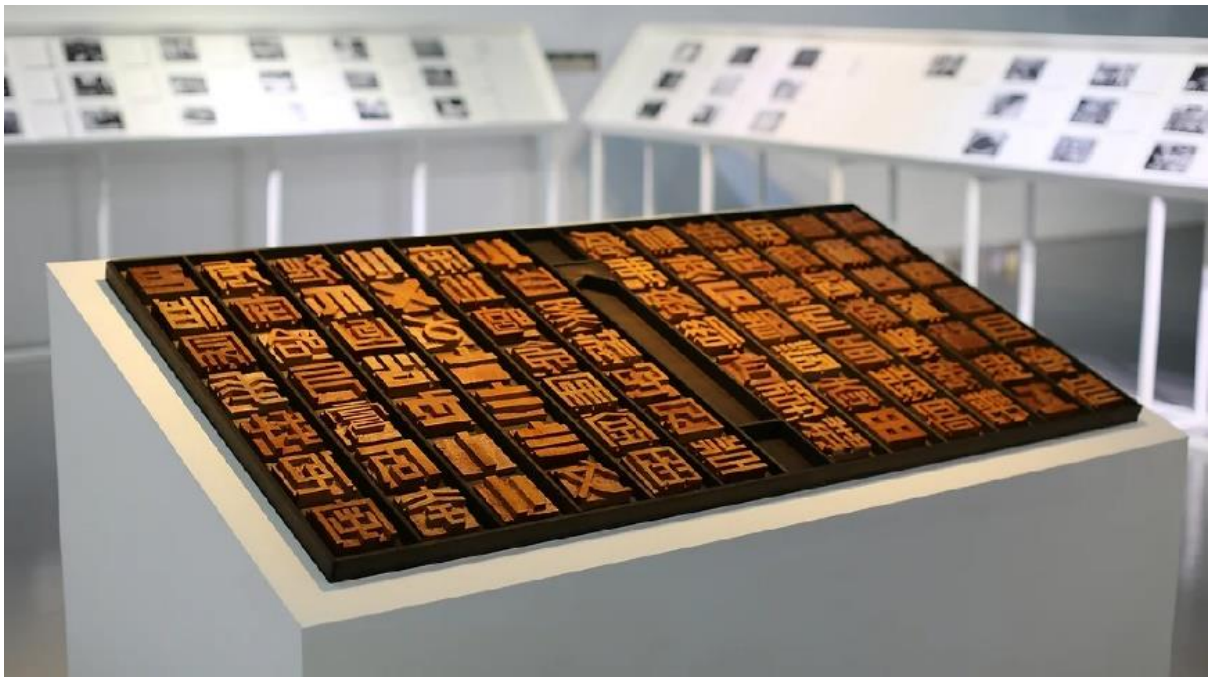
Q：當代藝術對創作思考的著重是毋庸置疑的，思考、觀念先於媒介或媒介配合思考，也是當代藝術的趨勢，我相信我不是為了版畫而做版畫，我也不是一直做所謂的「傳統版畫」，但從我們學習版畫的經歷來看，的確是從四大版種開始，在基礎訓練中，對版畫技術的重視確立了我們對這媒介的認識，我也深信做版畫的身體經驗也會影響以後的創作思考和對藝術的認識。我們學習版畫的基礎好像也無法從創作思考（外部）去界入版畫媒介（內部），如果技術是認識版畫的首要條件和來源，那版畫技術的保存就是版畫在學院存在的價值嗎？

A：版畫在學院存在的價值當然不只也不是版畫技術的保存而已，更重要的可能是對與版畫有關的文化體系的思考。國外有些學院採工作室制，藝術家教師上課討論的就是藝術問題，想做版畫的同學可以到有版畫技師協助處理技術問題的版畫工作室製作，但目前臺灣學院的版畫教學模式，老師是校長兼撞鐘二合一，四大版種的基礎課也確實是從技術的認識和學習開始，而這大概是從廖修平老師七〇年代回臺灣推廣現代版畫時就開始建立的模式，也是綜合眾多開課條件下的權宜安排。目前北藝的《版畫藝術》這門理論課已經調整為大二開課，希望

引導同學進行技術面以外的學理思考，避免一開始接觸版畫就一頭栽入技術面裡。

Q：有人說版畫是過時的印刷術， 我半信半疑，我懷疑的是我在學習版畫的經驗的確構成我對藝術的認識和思考模式，但我們也無法擺脫現代社會後 (我們創作指向的時代) 印刷技術 (四大版種) 的淘汰或衰落，印刷技術成為現在只能在學院學習，及後成為藝術品的精英化和階級化轉向，不再是印刷術面向大眾的本質，現在的版畫技術也無法達到當年技術的高度。這是我們面對的時代，一方面把版畫作為思考、處理藝術問題 / 當代問題的方法，另一方面卻仍然使用著版畫技術 (可能是過時的、懷舊的) 做作品。這好像是互相矛盾的情況，我們身處這個時代，應該如何面對版畫、理解版畫、使用版畫？

A：版畫是不是過時的印刷術要看你如何定義它，在我的理解裡，所有版畫技術的發明都是當時最先進的科技技術，這表示版畫具有一種開放的性格，得以接受各種新的嘗試與可能，它本來就應該是無所不包或無所不涉及的。所謂的四大版種只是一種教學分類下的標籤，在六〇年代的美國，傑斯波瓊斯（Jasper Johns, 1930-）和羅伯羅森伯格（Robert Rauschenberg, 1925-2008)就已經混合多種媒材在創作複合版畫，或者對他們來說，他們面對的與處理的就是藝術，不是版畫本身。我想，一個人能不能自主健康呼吸是最重要的，至於需要什麼樣的空氣成分，要看你的身體質素和所在位置的條件。



鄭裕林
南蠻音韻考（Nanman Syllabary）
2015-2016
木刻活字版(烏心石)、夾版、木條、素描方格紙本、數位輸出霧面相紙、壓印版畫紙本、聲音（版印聲音裝置）
木刻活字版 185×94×4 公分
素描方格紙本 26.6×19.1 公分
數位輸出霧面相紙 18.75×12.5 公分
壓印版畫紙本 15×15 公分
聲音 6 分 20 秒

展覽觀察

如何留存「夢境」？如果展覽讓藝術家做了一場超乎預期的夢，留下記錄的人，不只是夢的守護者，更是夢的點燈人，點亮展覽，也點亮過往今來、曾經在此駐足的人。而版畫最初的使命，恰好成為連接夢與夢之間，最長情的擺渡者。

〈展覽觀察〉從「位置（元素）」記錄藝術家採集而來的版畫展。依序分別有學院時期的展覽、學院後的展覽、美術館的官辦展覽、游擊式的小展覽、社會與政治性的藝術實踐，以及國外藝術家的展覽。

20201014

展 / 讀後感

偶爾聽廣播聽到迷人的歌，卻不知道歌手和歌名。
事後記不得也想不起，就好像大部分的夢境。

我只記得這些歌很迷人，卻無法描述如何的迷人。
也許迷人的特質在於稍縱即逝，或無法重來。

小鹿圖：陳曉朋個展
2020
數位影像
藝術家書籍文獻庫，臺北

學院時期的展覽

20130421

超版畫 II：美好事物的起源

事物的起源

在當代藝術的創作中，版畫最具多重的性格，既獨特又多元。它可以是原作，也可以是複製品；它一方面擁抱先進技術，另一方面也能回歸傳統版印；它的身上存有強烈的商業基因，卻能長成獨特的藝術身形；它的形成（印製）有特定地點的限制，成品卻有移動與傳播的特性；有些如今看來古老過氣的版種，始終存在並有重要的影響力，如木刻版畫。

《超版畫 II：美好事物的起源》一展，藝術家即運用各種版畫技法，展現出不同的表現面向。林義隆的銅版腐蝕、顏勤的紙凹版，以及游雅蘭的木刻油印，使用了古典的版印技法，朝往追求版畫媒體極致表現的方向。溫孟瑜在畫布上絹印加壓克力彩的手繪，以及吳羽柔的紙版單刷及版做為藝術物件的展示，則展現了當代版畫朝往複合媒材方向發展的另一種可能。

美好的事物

這個版畫聯展的作品主要表現藝術家對於「風景」的想像。風景作為一種創作上的主題不是一個新鮮的議題，它曾經被廣泛的運用與解釋，甚至延伸做為一種內在心靈空間的投射與想像。溫孟瑜透過選擇性組合與室內風景的安排，突顯了特定物件的重要性，反映出由記憶堆疊和事件累積而成的生活厚度。

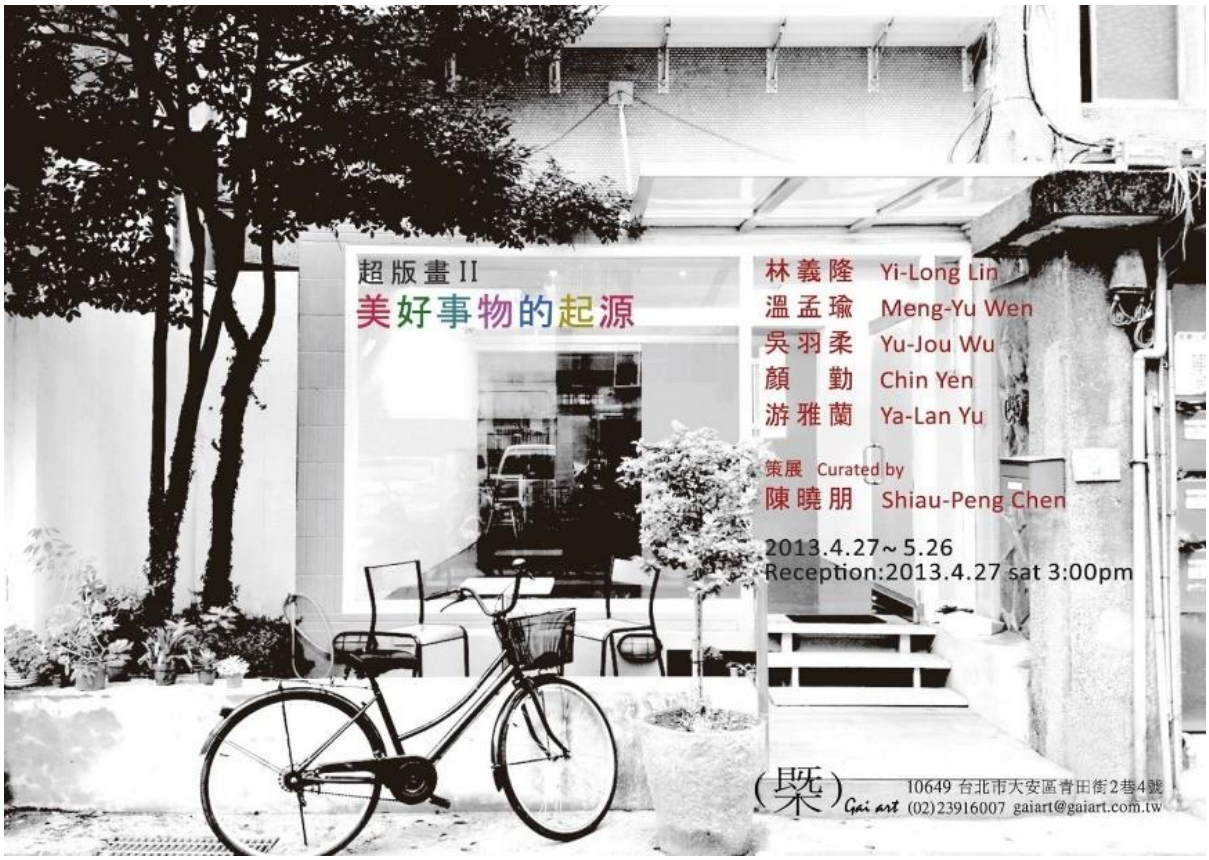
游雅蘭以渲染的筆觸和幽微的色調表現自然空間景像，非寫實的具象描繪手法投射出個人的內心風景。林義隆以記憶和想像搭建出一個存有似獸非獸、似人非人、殘缺個體的奇異空間，質疑、思考現實生活中人的存在狀態。顏勤的人造幾何結構在畫面創造出強烈的方向感，與

暗示生命的有機造形背景產生強烈對比，接露人類生活景象中的各種矛盾。吳羽柔則利用廢棄變形的、被裁剪過的、不規則的負面版形來進行造形重組，建立屬於自己的正面空間風景。

美好事物的起源

康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944） 在他的經典名著《點線面》（*Point and Line to Plane*） 中，以蝕刻、木刻、石刻等不同版種來討論點、線、面的產生，說明雖然是最基本的造形構成元素，但是藉由不同的製版方式，能產生不同的容貌與表情。例如：蝕刻細小的黑點很容易產生，但是又大又白的點，則必須費工夫用不同的方式才刻得出來。

《超版畫 II：美好事物的起源》的展出作者多為研究所就學中或即將畢業的青年版畫創作者。校園階段的學習有可能是人的一生中，最能全然投注心力於創作思考的一段純粹時光，許多藝術家的創作也都發源於或形塑自這個時期所吸收的養分。而如同由點、線、面慢慢發展成形的嘗試與探索，雖然從開始到成熟的過程中，可能遭遇各種矛盾不清與疑惑，但這卻是一切美好事物的起源。



超版畫 II：美好事物的起源
策展人：陳曉朋
藝術家：林義隆、溫孟瑜、吳羽柔、顏勤、游雅蘭
展覽時間：2013.04.27（六） - 2013.05.26（日）
展覽地點：槑藝術，臺北

20130610

阿列夫森林：林義隆個展

《阿列夫森林》是林義隆臺北藝術大學藝術碩士學位的畢業展，展出研究所階段四年來的創作成果，雖然是版畫主修的畢業展，同時也展出了繪畫和裝置作品。

林義隆在展場的中央，以木料搭建出一個長方形的立桌結構，桌面上有繪畫性筆觸和顏料潑灑所描繪出的草地，搭配由迷你樹叢和陶土燒製的奇怪造形動物，構成一片奇異的森林。圍繞在立桌旁的牆面，其中一面上有一排描繪星球形象的圓形繪畫和燈光裝置，左右兩邊的牆面則展示了蝕刻版畫，內容充滿了奇特造形動物的超現實空間。而在展場另一端的角落裡，藝術家也展示了相同概念的小型立體裝置。

透過上述作品的組合，林義隆試圖表達他對宇宙的思考，包含宇宙的組構成份、空間和時間的概念、個體在宇宙中的存在樣態，以及其對應生存條件的態度。在這個由藝術家個人記憶和想像所創造出來的奇異空間裡，那些造形介於怪獸又不是怪獸，看似人類又不是人類的奇特個體，暗喻出現實生活中，人所遭遇到的的各種矛盾現象，以及扭曲的存在狀態。

所有作品中，最能吸引觀者目光的作品，或許不是位於展場中央的桌上裝置，而是牆面上那些尺寸不大的蝕刻版畫。它們的畫面細緻幽微，構圖繁複絢麗，在訊息的傳達和技術的表現上都淋漓盡致。林義隆表示，許多圖像的細部描寫，必須藉由放大鏡的輔助，才能刻畫出如此細緻的圖像，而層次豐富的灰階色調，則是經過多次不同時間長度和酸液濃度的測試，才能製作出最佳的色階效果。

在《阿列夫森林》個展中，林義隆展現了專研銅版蝕刻技法的成果，這是一種相當耗費時間與體力才能完成的版種類型，在臺灣當代的版畫

創作中，特別是如林義隆世代的年輕藝術家們，已經很少有人選擇以它為主要的表現媒材。更特別的是，以傳統凹版技法完成的作品身上帶有強烈的復古基因，在古典性格的基礎中，林義隆的蝕刻版畫卻能同時傳遞出一股具有清新氣質的現代感。

阿列夫森林-001 銅版腐蝕 44x110cm 2013

阿列夫森林：林義隆個展
展覽時間：2013.05.04（六）- 2013.05.26（日）
展覽地點：田園城市藝文空間，臺北

20130724

版畫為基礎的複合媒材作品：
從板橋 435 藝文特區兩個展覽談起

板橋 435 藝文特區萬板館和光復館同時展出《Chop! Chop! 顏勤、范姜道歆雙個展》與《EP 信仰：傅聖棻、吳嘉娣雙聯展》兩個版畫展，參展者都是目前就讀於臺藝大美術系版畫藝術碩士班的年輕創作者，他們以版畫為基礎的複合媒材創作，在發展可能與意義面向上，這兩個展覽是值得觀察與討論的有趣案例，雖然是研究所學習過程中的階段性作品發表，其展出形式與內容表現卻與一般版畫展對比出明顯的差異。

Chop! Chop! 顏勤、范姜道歆雙個展

在雙個展中，顏勤同時展示了紙版(作品主版)和以凹版技法印刷紙版而得的凹版畫。作者以不同材質、紋路、色彩和厚度的紙張來製版，如此一來，紙版不但容易印製出豐富肌理層次的圖像，本身也有構成立體物件的條件基礎。而在范姜道歆的展出區塊中，藝術家在厚紙板、畫布、木版等不同材料的支撐基底上，重覆絹印不同的圖像，部分製作於木版的作品，於絹印完成後再以雕刻刀挖鑿出線條，甚至用畫筆在雕鑿出的凹痕內著色。

在創作內容上，顏勤作品中的類建築風景造形，乍看之下像是降落在某個外星球的太空機器，畫面傳遞出強烈的空間動態感和多視角的觀看可能，暗示了人類生活中的各種矛盾狀態與選擇。范姜道歆的作品則藉由類似自動性技法所產生的滴灑、流動效果，企圖顯現作者夢境中的潛意識想像；畫面層次堆疊繁複，色彩豐富絢麗，隱約中浮現特定人物肖像的造形。兩位年輕藝術家的作品中，幾何與有機、風景物件與人物想像的兩極化形式表現與關注主題，在同一展場空間內呈現巧妙的對比。

EP 信仰：傅聖棻、吳嘉娣雙聯展

在雙人聯展中，傅聖棻同時展出作品主版(木版)和透過主版印刷而得的畫面，作者先在木版上構圖，然後如同繪畫般在木版上面塗繪油彩，再以雕刻刀雕鑿出主要圖像的輪廓線條，最後以凸版印刷，並在印製出來的畫面上以手上彩描繪。吳嘉娣則展出一系列由多片透明壓克力版重疊組合而成的立方體裝置物件，每一片壓克力版上皆有透過絹印而產生的圖像，作者也同時展出三件由凹版技法和凸版技法搭配印製而成的併用版畫。

透過在木版上描繪、雕刻與轉印而得的圖像，傅聖棻想要表達身體被破壞的感覺，每件作品中佔據畫面中心的人物形象都是肥胖者，受傷了的肥胖者更能傳遞出物理性以外的，一種和體態審美、飲食心理有關的傷害感受。吳嘉娣以相機為拍攝工具，捕捉自己長期在市集工作中所觀察到的人生百態，再利用電腦軟體進行特效處理，將照片轉換為以輪廓線為主的圖像，用以強化取樣特定生活面向的訊息。而展名《EP 信仰》以「EP」(Exhibition Proofs，展覽用試版） 兩個英文字母的造形接近中文「印」字為靈感來源，說明了這次聯展的最重要意義，在於表現兩位藝術家對於版畫創作的信仰。

觀察提問：作品內容與展出形式

上述兩個展覽大部分是發展過程中的作品，充滿創意與新鮮想法，但也因為處於測試及實驗階段，尚有思考面向的問題待釐清，例如：顏勤和傅聖棻的作品中，版與印出畫面的鏡射圖像與對比材質，是否為創作思考的一部分？或能有效做為解決創作問題的方法？范姜道歆以絹印(有意識的製版與印刷步驟)展現個人內在潛意識的想像，是否能比

自動性技法所創造出的形象更具說服力？吳嘉娣以物理性的層疊、封存形式來再現市集生活片段的心理狀態，是否能表現出顧名思義以外的其他意義可能？

嚴格來說，這次展出的作品可以被歸類為複合媒材作品的範疇，包含彩繪後雕版再印刷、印製後描繪及雕刻版材、裱貼、手上彩、立體物件、裝置呈現等，即使是透過印刷版材所得的畫面，也不是純粹單一版種的表現。而就創作內容而言，版畫技術的複製特色或複數的要求，在這些作品中不是一種必需，也不是作品成立的必要條件之一。更特別的是，做為全臺灣唯一的版畫藝術碩士班的學生，這些年輕創作者選擇以不只是「版畫」的製作方式來創作(這點特別表現在作品材質的多元運用上)，這個動作可能出乎一般版畫創作者的想像，卻是值得思考的現象。

當代思考：版畫為基礎的複合媒材作品

版畫的出現和它的實用功能有關，所有版畫技法出現的時候，都是當時最新穎、最進步的印刷技術，以中國唐代流行的雕版印刷術為例，即是因應大量印刷書籍的需求而出現，又如十八世紀開始於德國的石版畫技術，則是當時用來做為印製樂譜的工具。大部分的臺灣版畫創作者透過學院的學習系統，習慣以凸、凹、平、孔四種版種技法，配合版畫號數簽名定義的規範，創作「版畫」的作品。但是到了當代，當版畫脫離原本的實用功能，轉變為一種創作媒材時，除了追求最新奇的製版技術、印刷技法，以及版印材料的開發外，思考版畫在當代藝術的定位及其多元表現的可能，也許是個更重要的議題。

當代藝術基本上是觀念導向的，藝術家混用各種媒材來創作不是新鮮

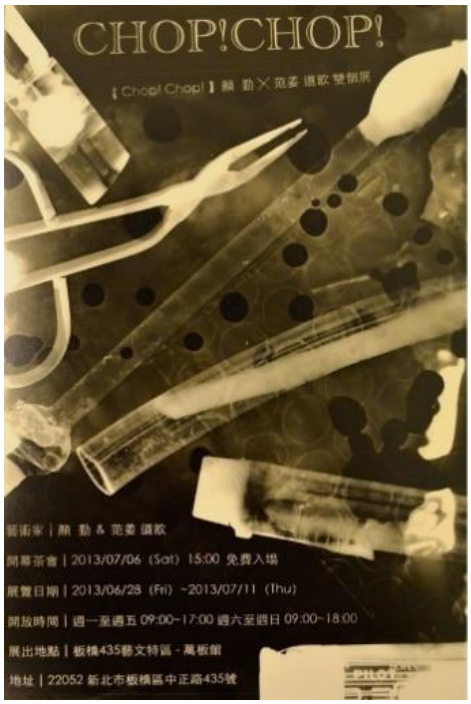
事，許多傑出的藝術家，例如：美國的羅伯特羅森伯格（Robert Rauschenberg, 1925-2008）、日本的草間彌生（Yayoi Kusama, 1929-）、美國的理察賽拉（Richard Serra, 1939-）、琪琪史密斯（Kiki Smith, 1954-）、南非的威廉肯特里奇（William Kentridge, 1955-）、德國的安森基佛（Anselm Kiefer, 1945-）、塞爾維亞的瑪莉娜阿布拉莫維奇（Marina Abramovic, 1946-）、英國的達米恩赫斯特（Damien Hirst, 1965-）、中國的張洹（1965-）等，即使其為人所熟知的代表形象是畫家、雕塑家、動畫家、觀念藝術家，或行為表演藝術家，他們也創作版畫，或透過與專業版印工作室合作來創作版畫，並獲得了很好的成績。

如果專攻其他媒材的藝術家可以因應作品內容需求而創作版畫，是否版畫創作者也能跨足其他領域，或將版畫的特色與其他媒體結合呢？版畫為基礎的複合媒材作品可以是當代版畫創作的一個很好的選項，中國徐冰（1955-）的創作就是一個很好的例子。出身中央美術學院版畫系碩士班的徐冰，對於傳統版畫的認識與掌握自然不在話下，然而他的代表作《天書》（1987-1991）和其之後的作品，大部分都不是傳統的版畫形式，而是以版畫為基礎發展出來的複合媒材作品。而這裡所謂的「以版畫為基礎」，除了物理性版印的視覺表現外，也包含印刷概念的延伸，例如：其與文字、文化關係的衍生討論。很自然的，許多徐冰的作品也不再是傳統上被定義為版畫的作品了。

如此操作可能引發疑問諸如：版畫在哪裡？是不是版畫？什麼是版畫？如何界定版畫？然而就創作的本質來說，這些疑問其實從來就不是藝術的重點。那麼，脫離傳統版畫表現、以版畫為基礎的複合媒材作品，又代表了什麼重要的意義呢？或許策展人克里斯多夫查里士（Christophe Cherix, 1969-）2012 年為紐約現代美術館《印 / 外：

二十年來的版畫》一展所撰寫的專文〈印 / 外〉中，結論當代版畫創作發展面向的一段文字是個直接且切中問題核心的說明：「當檢視過去二十年間（藝術家們）所創作的那些非凡計畫的廣闊範疇（意指該展中所呈現的各種以版畫為基礎發展出來的作品），我們見證的或許不是版畫媒體的消失，而是一個版畫能夠真正被稱為『藝術』的時代的開始。」（Looking at the vast range of extraordinary projects produced in the past two decades, it is perhaps not the disappearance of the print medium that we are witnessing, but rather the advent of a time in which prints will simply be called "art."）[1]

1. Cherix, Christophe, "Print / Out," *Print / Out: 20 Years in Print*. New York: MoMA, 2012, p. 26.



Chop! Chop! 顏勤、范姜道歆雙個展（圖左）; EP 信仰：傅聖棻、吳嘉娣雙聯展（圖右）
展覽時間：2013.06.29（六） - 2013.07.11（四）
展覽地點：板橋 435 藝文特區，板橋

20130826

輕且重的兄弟情誼：

從臺藝大美術系校慶美展《版畫素描展》談版畫與素描的關聯性

當我們同在一起

做為臺灣歷史最悠久與擁有最多畢業校友的藝術大學，國立臺灣藝術大學成立於民國四十四年的十月，每年到了秋天，全校各系所都會舉辦慶祝建校的展演活動，其中美術系多以展覽的方式呈現。我雖然不是臺藝大的學生或畢業生，但是因為在臺藝大美術系教書的關係，也有機會參與了這個每年一度的校慶活動。

美術系為校慶而規劃的展覽又稱校慶美展，近幾年舉辦的校慶美展是《版畫素描展》，這是個參加對象含括全系所有學生與專兼任教師的展覽，教師部分為邀展參加，老師可以選擇參加或不參加，學生部分則為徵件競賽，大學部學生規定全體參與，研究生可以自由參加，透過由系上教師擔任初、複審的評審，選出得獎和入選的參展作品。由於我同時參與了展出、評審，與指導佈展的過程，得以近距離的觀察這個展覽。

《版畫素描展》以媒材為分類方式，主要展出版畫和素描兩類作品，沒有特定的策展議題，對於參展作品的主題內容也沒有特別的限制。現實上，大部分教師通常提供小作品「共襄盛舉」，學生則以獲獎得獎金為主要參展目的，展場規劃礙於佈展時間和空間的限制，滿足整體空間的基礎視覺協調成為如此條件下，唯一可能達到的最低限度要求。這樣的展覽形態和其他各校藝術科系的年度系展沒有太大的差別，主要的操作都是藉由動員系所全體成員的參與，完成性質上接近嘉年華同歡會的演出。

其實我們不一樣

最早我以為美術系的校慶美展辦理《版畫素描展》，經過同事告知，才知道以前的校慶美展也曾舉辦過其他類型的聯展，名稱就叫《校慶美展》，其中 2006 年的校慶美展是一個比較特別的例子，該年舉辦的《工作室越境》一展，屬於主題性策展的校慶展覽。而我所參加的《版畫素描展》，則是九十九學年度版畫藝術研究所併入美術系時，為了增進兩個原本都是獨立運作單位的師生相互認識與交流，配合校慶活動而舉辦的展覽。

版畫與素描的結合引發我的好奇，為什麼為版畫所與美術系合併而辦的展覽選擇了版畫和素描兩種媒材？美術系不是也有許多其他媒材的創作嗎？例如：油畫和複合媒材。想當然爾，現實上會將版畫和素描並列的最主要原因，應該是一種「理所當然」的考量：這兩類型的作品大部分都屬紙上作品，作品的規模通常在一定的尺度內，不過於巨大與笨重，具有運輸與展出的便利性。

同屬紙上作品容易有接近的材質表現和製作規模，但是思考版畫和素描的起源和屬性，可以發現兩者其實很不一樣。版畫具有強烈的務實性格，它的出現和其實用功能有很大的關係，主要因應當時年代對於大量印刷的需求，如中國的書畫譜與木刻年畫、歐洲的石版畫樂譜和海報。而版畫具有做為一種「媒介」的特性，除了少數直接在版上創作的作品（如略過事先的構圖，以雕刻刀代筆直接在木版上雕鑿出想要印刷的圖像），一般都是透過繪圖、製版與印刷的間接步驟完成。

素描則是一種將人類最初始思考視覺化的行為，廣義上任何滿足這個目的的表現都可以算是素描。而一般認為鉛筆畫或炭筆畫即是素描的觀點，其實是一種對於媒材與表現內容本末倒置的思考。事實上，並非以鉛筆或炭筆完成的作品即是素描，而是因為這兩種描繪工具具有容

易修改的特質和良好的表現力，得以快速的再現人類的所見與所思，加上其價格便宜易於取得，故成為相當普遍的素描工具，因為第一手的直接表現與訊息傳達是素描的特色。

輕且重的兄弟情

除了上述所提同屬紙上作品的材質特性外，如果要說版畫和素描還有什麼比較顯著的連結，那大概是兩者都具有的記錄功能。歷史上，版畫在文件與圖像的紀錄上扮演著重要的角色，如以雕版印刷術來印製書畫譜、以美柔汀技法來模仿素描和繪畫的效果。而素描因為能夠快速的將人的思想視覺化，在攝影術發明以前，也常常被用來做為記錄的工具，距今約兩萬年前於法國西南部岩洞內所發現的壁畫形象，其實就是一種早期的素描表現，用來記錄當時人類所看到的景象。

另外一個版畫和素描常被並置，但可能令其創作者感到不愉快的原因，在於不論是藝術評價和商業市場上，這兩類作品都不屬於所謂的主流作品。在藝術評價上，版畫一直要到近代，才脫離實用性格轉變為一種創作媒體，大部分版畫創作者往往過度著重於技術的鑽研，以至忽略作品內容的精進；而素描常常做為油畫或雕塑作品的草稿，則容易被視為一種製作正式作品前、完成度較低的習作。在商業市場上，同一版畫作品具有多件原作的特性，加上大部分的版畫和素描都是紙上作品，保存上的難度比較高，價格很自然無法與畫布上的繪畫和木料、石材、金屬雕塑等作品抗衡。

有趣的是，即使本質上版畫和素描之間幾乎沒有留存著任何實際的連結關係，現實上，不只是臺藝大美術系的《版畫素描展》，許多展覽與競賽也常常將版畫和素描兩類作品並置：在臺灣最為藝術家所知的是

1983 年開始辦理的《中華民國版畫雙年展》，在其第六屆和第十二屆之間，加入了素描作品，成為《中華民國國際版畫及素描雙年展》。而臺藝大美術系已有五十幾年歷史的年度《師生美展》，其中亦設有紙上作品類，版畫、素描和其他紙上創作都歸屬在這個類別下。其他國內外美術館和畫廊，也時有舉辦含括版畫與素描的紙上作品展。我想，版畫與素描之間如此奇妙的關係，似乎只能用一種沒有血緣、輕且重的兄弟情誼來形容吧！

國立臺灣藝術大學美術學院美術學系 102 年版畫素描展
藝術家：美術系專兼任教師及作品入選學生
展覽時間：2013.10.04（五） - 2013.10.11（五）
展覽地點：國立臺灣藝術大學美術系大樓，板橋

20181231

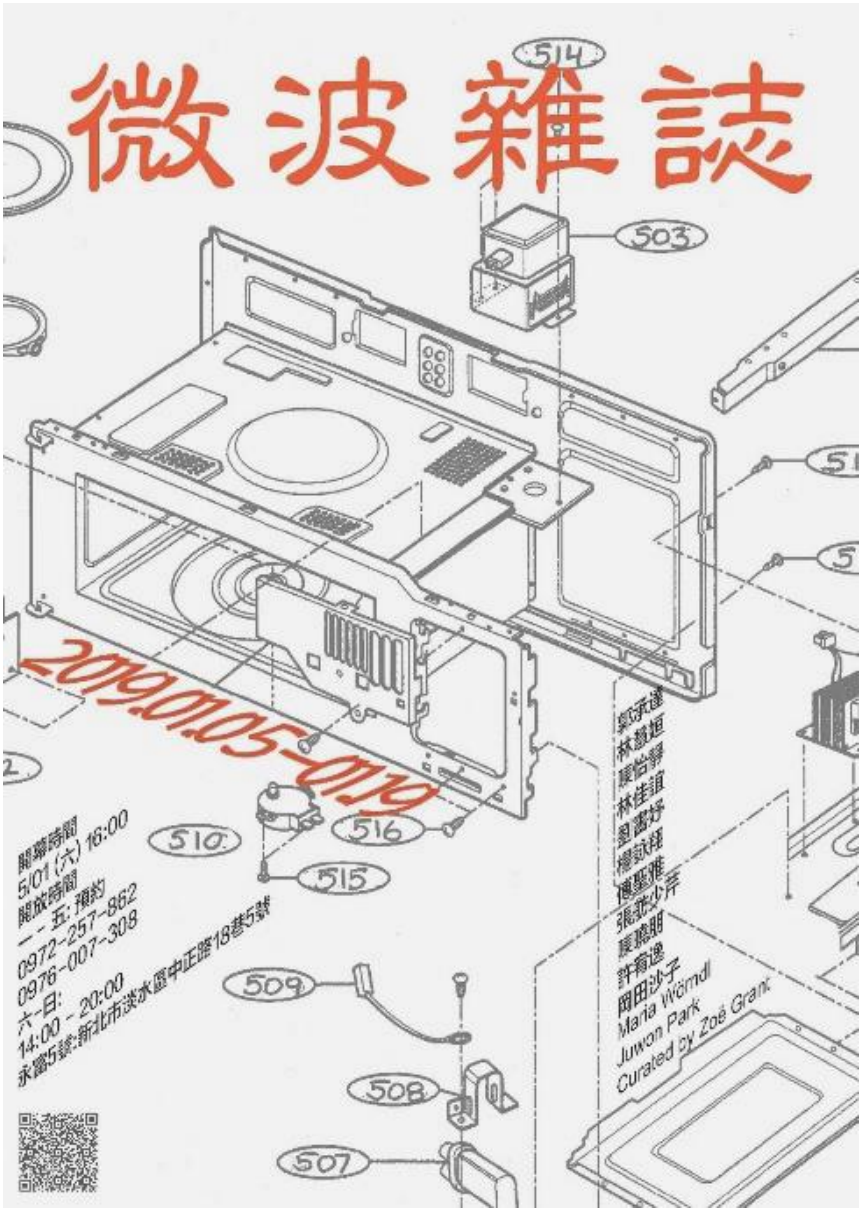
微波雜誌

《微波雜誌》(*Microwave Editions*) 是這學期我和北藝大美術學系碩士班《複合版畫創作》課程同學一起舉辦的展覽。展覽的動機和展名的來源，出自於我們覺得這是一堂「速成」的版畫課，有一半以上的修課同學沒有版畫基礎，在課堂中，除了個別創作計畫的討論外，同學們也快速地學習了兩種版畫技法，而這個狀態像極了以微波爐來煮食，一下子就熟了。

這個展覽的藝術家成員有點有趣，我們來自五個國家，分別是臺灣、韓國、日本、法國、奧地利，作品型態含括以版畫概念所發展出來的各種表現樣態，包含平面、立體、複合媒材、裝置，以及聲音。法國同學柔伊格蘭 (Zoë Grant, 1995-) 擔任這個展覽的策展人，以下是她的策展想法：

「在這密集課堂裡，我們像是微波技術下的速成產物，同時，卻也像是超商裡各式的消耗食物，快速與消耗。

微波涉入年輕世代在都會生活的倉促處境，這一詞彙關乎微波晚餐與泡麵，甚至是在亞洲文化裡的更進一步釋義，那些介於人工製造與消費文化，乃至於食物與資本間的產物。所以在這一系列中，我們又該如何探索其原意卻又有所產出？這一展覽將呈現版畫實踐裡的不同光譜，包括臺灣與國外的藝術家。在這份名單裡，展出藝術家也將呈現作品背後的相關文件、檔案與各式激發靈光的物件；對觀者而言，這種印與物件間的對話將透露進一步的訊息。」



微波雜誌

策展人：柔伊格蘭

藝術家：郭承達、林慧姮、陳怡靜、林佳誼、劉書妤、楊詠翔、傅聖雅、張舫少芹、陳曉朋、許宥逸、岡田沙子（Sako Okada）、朴珠媛（Juwon Park）、瑪利亞沃德（Maria Wörndl）

展覽時間：2019.01.05（六） - 2019.01.19（六）

展覽地點：永富五號，淡水

20190713

微痕跡：書籍作為生活的連續景觀

《微痕跡：書籍作為生活的連續景觀》由專注於研究和推廣藝術家書籍的獨立機構 Paper Matter 負責人蔡胤勤策展，展出共十六位藝術家的作品。這個展覽的原型是我在北藝大美術系碩士班所開設的《藝術家的書與出版》課程的期末發表，但它最終的展現姿態，顯然不侷限於一般課程的成果展。

蔡胤勤觀察參展者的創作普遍聚焦於呈現自己的生活面向，歸納出如此條件下所創作的藝術家書籍，可以視為一種反映生活現象的切片，而當多本藝術家書籍結集在一起，這些切片自然形成一道光譜，映射出當今生活狀態的連續景觀。如此的策展概念，基本上以作品為主，讓它自然發聲，和現今流行以論述為主的計畫型創作策展，拉出了距離，回歸到視覺藝術中以作品為主角的狀態。

展出作品運用了手工裝幀、數位輸出、版畫（PS 版、紙凹版、絹印）、攝影（藍曬、數位沖印）、立體裝置（木結構、布材料、金屬材料）、現成物等各種和製書有關的技術和形式，有平面構成，也有立體造形，有傳統紙本圖書的樣態，也有擴張的閱讀型態。配合展場櫟椸文庫日式風格圖書館的開放式空間狀態，作品依造型分類和閱讀動線，有懸掛於牆面上、放置於地板上、擺放於書架上、陳列於桌面和長椅上等不同的展呈方式，整體空間安排靈活流暢，散發自然而舒服的調性。

展覽閉幕日下午所舉辦的座談會，與談人簡麗庭和策展人蔡胤勤的對話也引人思考。兩位座談人首先討論了書的閱讀狀態，包含它的展示可能，再談到藝術家書籍的發展歷程：從六〇年代觀念藝術和激流派（Fluxus）開始，1972 年有關藝術家書籍的展覽在英國首展（展出書的封面），1973 年「藝術家書籍」（artist's book）一詞第一次出現，到現今流行的個人出版小誌，是否能被含括在藝術家書籍的範疇內，

都是討論的重點。

在介紹藝術家書籍的概念中，蔡胤勤特別提到在麻省理工學院出版社2018所發行的《基本知識系列》(*The MIT Press Essential Knowledge Series*)叢書裡，美國詩人和學者柏素珂(Amaranth Borsuk, 1981-)所寫的《書》(*The Book*)一書中，即說明書有作為物件、內容、理念、介面(The book as object, as content, as idea, as interface)的四大功能。

在相關的延伸討論中，簡麗庭則提到，藝術家書籍包含和書有關的作品以及和書的內容有關的作品兩種型態，德國藝術家基佛(Anselm Kiefer, 1945-)的書架作品即屬於和書有關的作品，而不是書的內容。書本身作為作品，和書作為作品的一環也屬於不一樣的狀態。書作為文獻，沒有完美的文獻和紀錄，只有有效的文獻和紀錄，現代藝術史塑造了藝術家神話，只有透過客觀的檔案，才可能對藝術家有客觀的認識。現代主義的展示框架或許限制了我們對於藝術家書籍的展示方式，往往為了成就視覺感，而不顧及作品的身體感及其他重要因素，是否應該思考書本來該有的樣子？那是一種沒有過度視覺化的狀態。而如果版畫讓素描草稿作品化，那書作品化的方法又是什麼呢？

微痕跡：書籍作為生活的連續景觀

策展人：蔡胤勤
藝術家：邱鈜嵐、林佳誼、施絜晴、翁頌詠、陳曉朋、張子賢、楊詠翔、傅聖雅、徐佳寧、郝奕為、許宥逸、陳怡靜、傅寧、劉書妤、鄭宜欣、鍾佩蓉
展覽時間：2019.06.21（五） - 2019.06.30（日）
展覽地點：櫟椏文庫，臺北

與談人：簡麗庭、蔡胤勤
座談時間：2019.06.30 下午 2: 30

20200305

章紋宛：雕塑藝術作品集

《章紋宛》是年輕藝術家張文菀以作品集形式呈現的作品，作品集本身就是作品，屬於藝術家書的創作類型。在《章紋宛》這件作品中，張文菀採用幾個創作方法來處理她所思考的藝術問題，命名是第一個手法。命名可以是取名字（name），也可以是提名、任命（nominate）的意思，兩者都有作者主觀或主動賦予的意義，書名《章紋宛》是張文菀的諧音，諧音的使用與開放歧義和多義的解讀有關，用來指示特定的目的或現實關係，也用來引發指涉對象是非、似是而非、是非而是等各種脫離原始狀態的可能。透過命名的使用，張文宛虛構了自己的分身「章紋宛」，作為和自己原始身份（學院系統出生的雕塑創作者）對話的對象，以自我對話和自問自答的方式來回應她所關注的藝術問題。

雕塑家「章紋宛」的雕塑作品集，《章紋宛》一書包含〈前言〉、〈作品彩圖〉、〈作品圖錄〉，以及〈後記〉四個部份，乍看之下，這本作品集的編排方式普通無奇，和一般作品集的格式沒有太大的差異。章紋宛在書中〈前言〉簡介五個自己的創作觀點：感性經驗與抽象造形的轉化、材質之間的和諧、公共空間的藝術展現、形象與意念的結合，以及創作的勞動感化為精神性的追尋。〈作品彩圖〉收錄章紋宛設置於公共空間的「立體作品」，地點含括室內與戶外不同的空間場域。〈作品圖錄〉則以黑白圖片顯示和〈作品彩圖〉中「作品」造形雷同，尺寸相對非常迷你的袖珍雕塑。上述兩者的作品都以傳統的雕塑展陳方式，擺設於作者為其量身訂座的台座上，同時也都收錄數件作品草圖範例。〈後記〉則為張文菀「本人」現身說法，解釋自己創作《章紋宛》這件作品的動機和目的，如何透過處理美感經驗的投射和物件的身份轉換，以作品集的形式為媒介來思考關於「觀看的方式」的問題。

《章紋宛》的〈前言〉可以視為作者故意設下的圈套，文中刻意展現一種偏現代主義式、具感性特質、追求理想的美的藝術觀點。〈作品彩圖〉

的圖片明顯作為〈前言〉內容的視覺證明使用，〈作品圖錄〉看似前者的各別作品「肖像」，實為一般行文架構中起、承、轉、合順序裡的「轉」，而且是逆轉，用來解謎〈作品彩圖〉裡的秘密，即便它本身也是個謎。〈作品圖錄〉的謎在於這些袖珍雕塑的原型，其實是日常中的生活產品木製按摩器（藝術家在淡水老街所購得），〈作品彩圖〉的秘密則是這些圖片是以數位影像合成的方式製作而成（在畫面為公共空間的照片中，置入依背景透視比例調整放大的按摩器），而非來自直接攝影，換句話說，這些「作品」不存在於真實空間中。而〈作品圖錄〉的圖片是真的照片，由拍攝迷你雕塑物件的實體所得，但作者故意將尺寸標示為實物的三至五倍。〈後記〉則為張文菀對於《章紋宛》這件作品的正式解密。

過渡於真實與虛構是張文宛所運用的第二個手法。作品集名採作者名的諧音命名本身就帶有真假莫辨的味道，書中張文菀同時看章紋宛與自己，本尊與分身的關係真實與虛構相互交會。作品造形的雷同性更是真實與虛構混淆關係的關鍵，〈作品彩圖〉和〈作品圖錄〉裡出自按摩器原型的雕塑同樣擁有流線有機形外表，造形簡單討喜，形體傳遞一定美感，發散出現代主義雕塑的氣質，也符合都市建案公共藝術作品的調性。比較兩者的作品尺寸，可以發現前者因為設置地點的空間條件需求，規模比較大，後者則屬袖珍雕塑的規格。儘管有著顯著的尺寸差別，造形特質的高度雷同極易引起一場美麗的誤會——前者和後者是相同的一批作品，或後者是前者的原型（model）。再者，張文菀以作品集作為作品形式，大量使用影像作為傳達媒介，影像雖然擷取自現實中的真實物（現成物），當今的影像編輯技術卻也提供了創造虛幻的可能，〈作品彩圖〉中以假亂真的合成照片特別能表現這個特點。

幽默的命名是張文菀的創作手法之一。〈作品彩圖〉裡的作品名呼應章

紋宛在〈前言〉中所描述的美的藝術觀與價值觀，普遍有著描述被美化過的風景、傳遞感性情感、充滿正面意象或詩意的名稱，例如《大地活水》、《天使的眼淚》、《風的去向》等。〈作品圖錄〉中的作品名有著接露相同美感經驗的命名，和現實中按摩器予人的實用產品形象大為不同，引發閱讀和觀看上的反差喜感，如同書名《章紋宛》以命名作為一種創作策略一樣。張文菀在這本書的實體製作上，刻意採用尚未被西方設計品味主導，充滿臺灣在地味的型錄風格，此外，作者刻意選用學生影印店快速輸出的粗糙影像質地，搭配簡易製作的膠裝裝訂，如此「臺味」的設計思考和《章紋宛》這件作品所欲辯證的，西方第一世界白人男性藝術觀所製造出來的學院品味，有著令人菀爾的差異與斷裂。

作為一個主修雕塑的美術系學生，張文宛透過《章紋宛》這件作品討論自己如何透過學院所學和個人生活經驗的感受，產生對於「觀看的方式」的疑惑：人如何觀看（藝術）？觀看的經驗如何影響觀看的方法？如何觀看各種觀看的方式？這種對於觀看方式的思考與提問，意義其實等同於如何觀看自己和這個世界的關係。令人好奇的是，藝術家又是如何觀看自己這件以書的形式來呈現的作品？《章紋宛》本身是否算是一件雕塑呢？答案應該是肯定的，就形式而言，書自身可以是雕塑，它是由許多平面紙材所構成的立體，外觀上具有材料質感、明暗陰影、立體量感、可觸摸等傳統定義上的雕塑條件，而就內容而言，它以平面（上的圖文）來呈現作者來自身經驗所引發的藝術思考，以閱讀雕塑作為起點，涉及廣義雕塑性的討論。不過，最能直接說明但也最無關《章紋宛》是雕塑的證明可能是，這件作品曾經獲得北藝大美術學院第一屆當代雕塑麗寶創作獎首獎（麗寶文化藝術基金會贊助）。

張文菀
章紋宛：雕塑藝術作品集
2018
66 頁、平裝、數位印刷
27.5×21×0.6 公分
出版：張文菀

20200627

Frontside and Backside：林恩崙個展

隨著整個時代環境的改變，現今的生活形態和過往有了不一樣的變化，有一些日常生活和事物的狀態發生了性質反轉或顛倒的情況，例如植物通常在大自然中生長，除了專業農社和溫室外，也有越來越多人把它養在私人家裡；人類不只在戶外攀岩和露營，也開始在室內進行這兩項活動；人不但自己穿上衣服又解放，也開始幫本來不穿衣服的動（寵）物穿上衣服。這種對比反差的過渡樣貌含括內與外、輕與重、動與靜、快與慢、黑白與彩色、嚴肅與詼諧等各種兩極狀態，似乎也蠻適合用來說明年輕藝術家林恩崙在非常廟藝術空間的個展陳述。

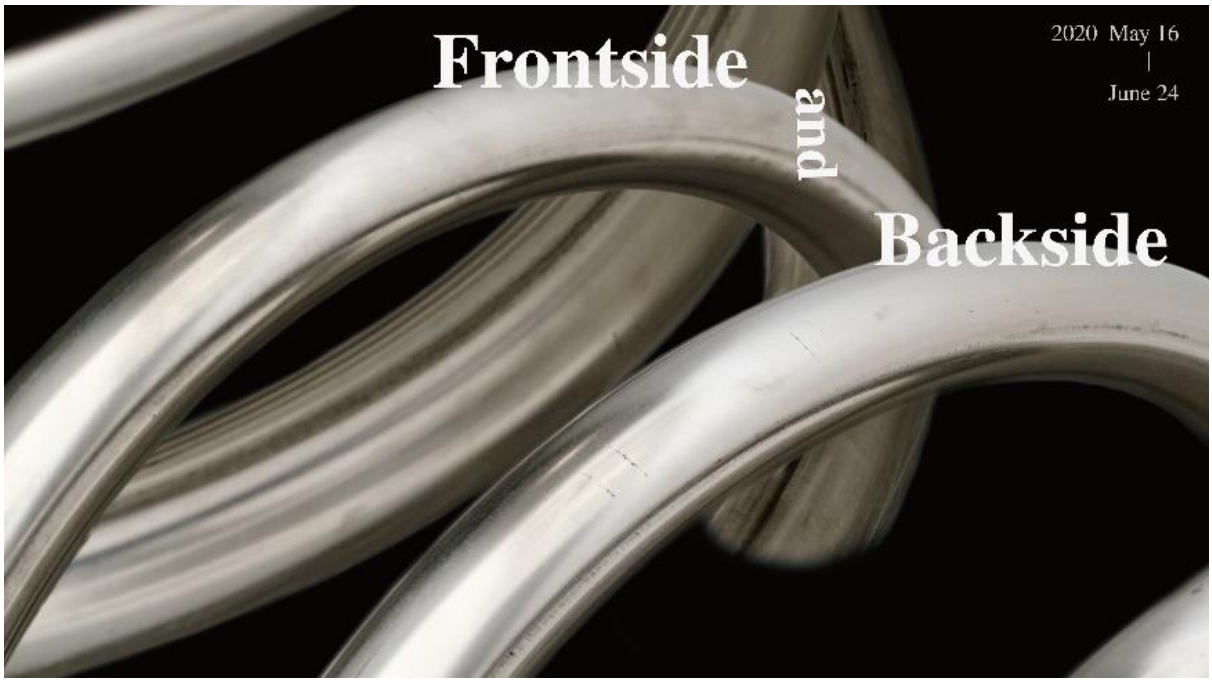
在非常廟這個封閉式白盒子展場中，林恩崙主要展示雕塑、版畫，以及錄像。林恩崙的雕塑原形來自戶外公共空間中的金屬管狀路障設施，他將這些路障彎折、扭曲，有些並加上特殊有機形的底版。乍看之下，這些立體物件有著打磨光滑、完美硬邊和規律彎曲弧度的外觀，讓人聯想到里察賽拉（Richard Serra, 1938-）那些具有現代主義純粹、絕對等特質，以原始材料製作而成，通常擺置於戶外的巨型雕塑，只是林恩崙的雕塑物件尺寸相對迷你許多，造形充滿趣味性，觀者在物與物的擺放關係中感受到身體的移動感，也讓這些雕塑的調性從嚴肅的現代主義雕塑轉向了瑪斯貝絲（Math Bass, 1981-）那些靈活、俏皮，帶有擬人化傾向與可移動性姿態的繪畫和物件裝置作品。(當然，林恩崙也屬於具不確定性與速度感的年輕世代。)

林恩崙把戶外狀態轉移成室內雕塑，透過在展場中具有節點（node）功能的版畫，以類似描繪建築藍圖的精筆細線勾勒出畫面。除了符合當代媒體性格的數位版畫外，林恩崙也製作銅版畫，並以傳統凹版的填墨方式上色和印刷，理論上這種印刷所得偏向古典版畫的質感，但藝術家以電腦軟體工具繪圖和雷射切割的方法雕刻製版，為這種古典狀態找到了一個邁向當下的出口，雷射切割所製造的精密銳利凹線，

與手工上墨所帶來的自然手感產生了一種感受上的反差，展現現代化世界中人所需要的溫度。

展場中的錄像有兩種形態，一個是投影在牆面上的流動畫面，傳遞藝術家乘車在隧道中高速行進的經驗，另一個是以小螢幕輪播在展場中溜滑板繞行雕塑物件的現場紀錄，兩者共同傳達外部空間移轉至室內的經驗。以觀看經驗來說，如果前者的投影尺寸和牆面大小可以調整為一比一等比大，意義上似乎就能將展場整個置入這個隧道經驗中。而藝術在於顯現不可見，以螢幕輪播在展場中溜滑板則略顯「顧名思義」，因為事實上，展場角落那個靠牆曲面鐵板上方的足印痕跡 (溜滑板所留下的腳印)，早已清楚揭露出人的移動軌跡，作為一種真實存在的證據。

主修版畫的林恩崙的創作方法相當靈活，屬於一種複合式的整體創造，這次個展顯示年輕藝術家對於生活樣貌的敏銳嗅覺和觀察力，展現了一種輕盈而具節奏感的創作姿態。林恩崙的視覺語彙表面上有著單一明確的指示，實際上遊走於各種兩極狀態之間，如同他的作品雖然普遍具有直線硬邊和規則弧度的造形，以及中性嚴肅的黑、灰、白色調，整個展場卻散發出調皮、輕鬆活潑的多彩氣息，呈現出室內與戶外、私密與公眾、微小與宏大、靜止與流動、空間與時間等各種混雜交融的過渡狀態，也說明了我們處於一個有著多重生活層次樣貌的時代。



Frontside and Backside：林恩崙個展
展覽時間：2020.05.16（六） - 2020.06.24（三）
展覽地點：非常廟藝文空間，臺北

20220529

沙漏裡的綠洲：洪誼庭個展

年輕藝術家洪誼庭在寶藏巖國際藝術村的個展展場由三個小空間所組成，每個空間各展示一件 (組) 作品，分別裝置於天花板上、地面上，以及牆面上。觀者在三個空間之間穿梭旅行，閱讀作品時的身體和視點動態，仰視、俯視、平視，身體與心理的感受成為一個整體。

天上

裝置在天花板的《沙、漏》由「石頭」和「漁網」組成。以報紙紙漿製作而成的石頭，惟妙惟肖，看起來宛若真的鵝卵石。看到的不一定是真實的，這些紙石頭既輕且重，是每天訊息的負重。由日曆紙做成的漁網捕捉不了時間 (一種時間的破口)，卻網住了心裡的重量。

地上

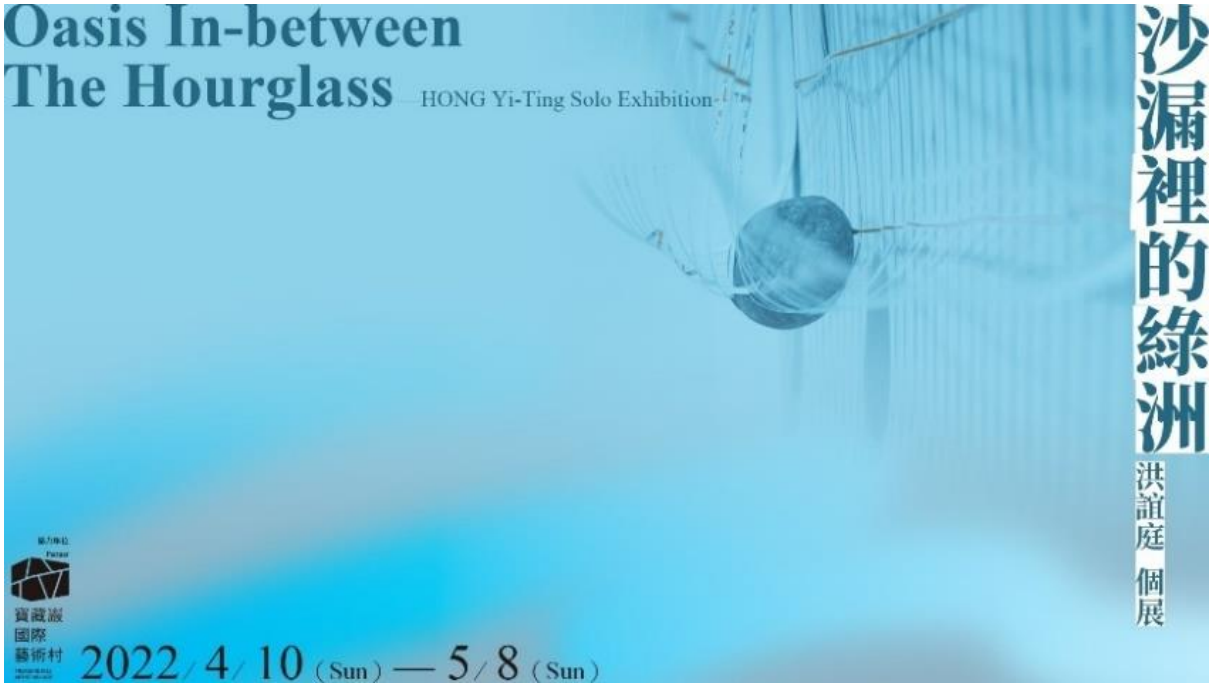
擺放在地上，以石頭紙為紙材，透過數位印刷製作而成的《C》是一本厚厚的精裝書、一本沙漠中的海之書。它在肉身 (材料) 和時間的狀態上和《沙、漏》一作彼此呼應，以打開雙臂的姿態迎接你，一頁一頁掀起一波一波的藍色海浪，沖刷心裡 (理) 面。願意敞開心門的話，你就是牽引潮汐的日月引力。

牆上

安裝於牆上的兩本《尋日字典》，以橡皮擦沾印黑色油墨塗蓋整本書，只留下大小、長寬、高度，比例不一的眾多「日」字，它們來自每個有著「日」字部首的文字，是 (窗) 口，是日 (太陽)，也是目 (眼睛)。太陽不總是熱情四射的光芒，它也可能是黑暗中的點點星叢，是望著你的眼睛，是混沌心裡的出口，是心靈的一扇窗。

版畫

這個展覽乍看之下是個雕塑裝置展，但在思考概念上，它其實是個版畫展。洪誼庭以承載各種時間訊息的「印刷品」為創作媒體，透過版印方法和概念來處理她對時間的觀察與感受，當中包含理解、思考與想像。如果時間的概念如同科學家愛因斯坦（Albert Einstein, 1879-1955）所說的是一種相對論，它或許是把刀，但也可能是良藥。而版畫可能是一種物理性的印刷結果，也可能是一種點石成金、意義轉換的藝術還魂術，或許洪誼庭真正想要碰觸的，是一種可以透過視覺和觸覺感知的心理時間。



沙漏裡的綠洲：洪誼庭個展
展覽時間：2022.04.10（日） - 2022.05.08（日）
展覽地點：寶藏巖國際藝術村邊境 9 號，臺北

20220114

年輕版畫世代

創作版畫或以版畫概念為發展基礎的臺灣年輕藝術家（35 歲以下），似乎年紀越輕，作品越有由單一版種技法完成的平面圖像，朝向與複合媒材、裝置、影像併用的趨勢。以下為一些案例：

曾婉詩（1996-）https://www.cecitsang.com
翁榛羚（1996-）https://www.instagram.com/jhenling_0116
池枻龍（1995-）https://yl-arts.com
劉書妤（1995-）https://shuyuliu.com
王煜松（1994-）https://sean0978622068.weebly.com
阮原閩（1994-）https://siyatmoses.wixsite.com/siyatmoses
鍾佩蓉（1994-）https://grace237456.wixsite.com/website
李芷筠（1993-）https://leejryun.cargo.site
湯雅雯（1993-）http://tangyawen.com
周佑貞（1992-）https://www.instagram.com/yochen.chou
洪誼庭（1992-）https://holding1105.blogspot.com
鄭裕林（1992-）https://www.changyuelam.com
吳羽柔（1991-）https://wuyujou28.wixsite.com/mysite-1
林恩崙（1991-）https://aaronhorse.com
鄭宜欣（1991-）https://cindychengihsin.com
蕭珮宜（1990-）https://artemperor.tw/artist/artworks/2514
李彥蓁（1989-）https://stes5827.wixsite.com/lee-yenjen
林義隆（1987-）https://www.instagram.com/lin_yi_lung
游雅蘭（1987-）https://www.yuyalan.com
溫孟瑜（1987-）https://www.wenmengyu.com

劉書妤
圖紙
2020
版畫裝置
尺寸依空間場地

20140518

我們還在為這個世界繪畫或雕塑嗎？

「我們還在為這個世界繪畫或雕塑嗎？」(Are we still painting or sculpting for the world?)我念碩士時的藝術學院在知名社交網站「臉書」(Facebook)上有一個校友群組的網頁，網頁上有關這個頁面的形容是如此描述的。

這裡所謂的繪畫或雕塑只是一個創作形式的概念，上述句子的重點在於我們是否能透過所學(藝術創作)來為我們所處的社會做些什麼。雖然畢業多年的我也「號稱」繼續創作，但是隨著年紀的增長與經驗的累積，我越來越感到疑惑：藝術家到底是在什麼樣的立足點上進行創作？我們是否真的能透過藝術創作來（有效）改變這個世界？

視或不視

我想以吳美萱和范姜道歆的作品做為一個回應上述問題的說明樣本[1]。吳美萱以電腦軟體將風景攝影轉換成由方格網點構成的印刷影像，這個動作改變了原有影像的可辨識度，也暗示出觀者被期待閱讀到的對象不再是原有的攝影對象。范姜道歆在畫面上製造揮灑滴流狀的動態線條，以繁複層疊的線性構圖牽引出隱約浮現的特定人物形象，觀者的視線也順勢被帶往這個觀看的方向。

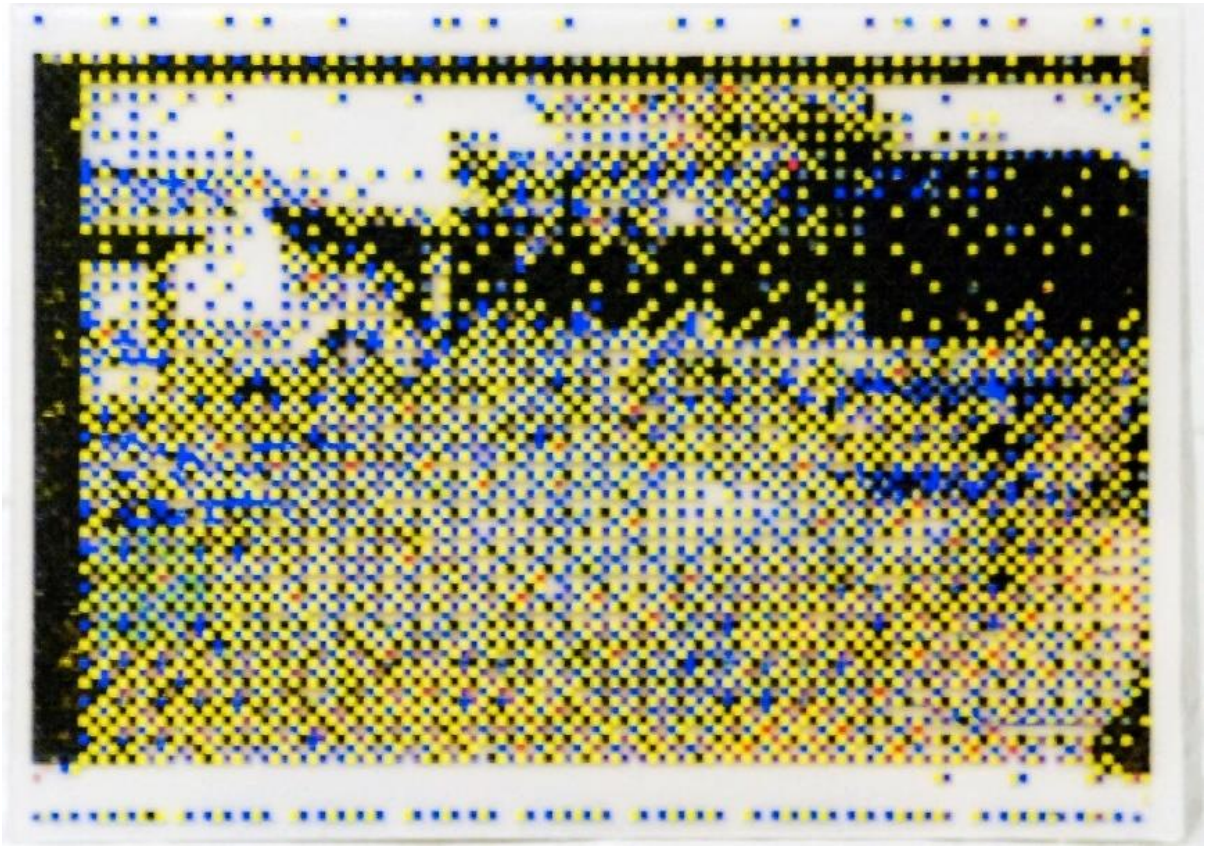
然而，去除上述視網膜視覺語彙的表現，到底什麼才是兩位藝術家透過創作想要傳遞的想法呢？在藝術家的創作自述中，吳美萱描述自己對於數位和機械複製影像生產方式的觀察，以及兩者碰觸現實與真實的可能。范姜道歆試圖探討的則是一種「內肖像」（infra-portrait）的概念，藝術家強調表現的並非古典以來的肖像畫傳統，而是借用鏡像觀看哲學來釐清自己與他者之間的附屬關係。

是或不是

閱讀吳美萱以絹印平整印刷出來的幾何點陣形、「從有到無」的畫面組構，與范姜道歆結合絹印、手繪、雕刻所製造的有機抽象形、「從無到有」的畫面形象，我很好奇藝術家使用如此視覺語彙的動機為何？它是否能有效而精確的再現藝術家自述中所提及的抽象思想？如果藝術家的創作不在成就這個目的，選擇開放詮釋的態度又是為了提供什麼想像與可能？

我也好奇在藝術創作上，從上述可見與不可見的狀態中，如果扣除藝術家直觀式的、作者論的、通常以視覺為主的形式語言操作，到底什麼是我們所期待的藝術創作的「學術」內容？它和其他學科領域的知識又有什麼不同？又能解決什麼(問題)？我以為，相對於提問藝術學院畢業生「我們還在為這個世界繪畫或雕塑嗎？」給尚在學院內的年輕創作者的問句或許可以是「我們真的能為這個世界繪畫或雕塑嗎？」至於透過藝術創作，我們所能改變的終究只是畫布(藝術框架)內的世界，或亦能拓展至畫布外的現實世界，這可能永遠是個雞生蛋或蛋生雞的玄妙問題。

1. 吳美萱為北藝大美術系碩士班學生，范姜道歆為臺藝大美術系版碩班學生，兩人的作品都是以版畫為基礎所發展出來的複合媒材作品，原預計於 2014 年 5 月舉辦雙人展，以彼此的作品做為相互參照的樣本，但展覽因故取消。



吳美萱
Passing Scenery 08
2013
壓克力彩、壓克力片（絹印版畫）
30×42.5 公分

學院後的展覽

20131025

有那麼點不一樣：
從李基宏伊通個展談我對版畫的最初幾個特別印象

最初的印象

藝術家李基宏是我念國立臺北藝術大學（當時還叫國立藝術學院）美術系時的學長。其實我和這位學長並沒有太多的交集或比較深刻的交情，不過我記得因為同鄉的關係（同為所謂的「澎湖前衛藝術家」），在我剛上大一的時候，大四的李基宏請我到他住處和幾個學長姐一起吃披薩，我當時對他家那隻會翻跟斗的貓及他所騎的那輛和瓦斯工人同款的野狼機車（後座尾巴有綁橡皮繩那種）比較有印象。

離開學院後的李基宏，以藝術家的身份對外展覽的頻率其實不算多，一直要到 2011 年，他才在誠品畫廊舉辦第一次個展《作為一種例外於現實的狀態》，而 2013 年在伊通的個展《過時》，則是他近兩年來的第一個公開發表。在《過時》一展中，李基宏以展覽名稱「過時」做為一種暗示，也可能是一種如實的陳述，說明在他那些以影像為主的作品中，想要呈現正在經歷一段時間與空間的作者（以藝術家的身體展現）; 藝術家以月份為時間的基礎單位，以錄像記錄自己在特定時間內於固定地點的活動姿態，創造出一種把長時間的不同身體動態壓縮在同一時間及空間內的畫面。李基宏並以英文「work」同時意指「作品」與「工作」兩個意思，來表達工作中的狀態正是他作品中的一個重點。

超乎的想像

《過時》一展除了展現藝術家個人的創作思考外，還有一個很不尋常的點，那就是這個個展有三位策展人：秦雅君、簡子傑、王聖閎。在不是大型回顧展的狀態下，一個藝術家搭配三位策展人的個展，確實是個相當罕見的合作關係。就我個人對於策展的理解與想像，我以為策

展是一種知識生產的行為，因此面對這個展覽，我比較好奇的是，三位策展人希望透過這個展覽生產什麼樣的知識？藝術家為什麼需要三位策展人來「介入」他的個展？如果沒有這三位策展人，李基宏這次的展出是否就會不一樣了？

如果單以《過時》一展的展出內容來看，我大膽猜測三位策展人在李基宏創作的初期，並未與藝術家就作品的內容及未來的展出方向進行討論，我也不認為三位策展人有介入選件和佈展的過程，我更以為三位策展人的「加持」或「加料」，其實不會影響這個展覽最原本的樣貌。即便如此，這並不表示我不喜歡如此的策展模式，相反的，我覺得它有趣極了，我以為就像是拿任何一顆小石子丟到水池上，只要這顆石頭不是空包彈，總會引起不同的漣漪。而如何界定是不是空包彈本身就是個玄妙的藝術問題，這也正是藝術精神的所在。

特別的印象

由策展人介入(或主導)展覽的發生，或藝術家將策展概念帶入自己的個展，所引發的藝術問題，讓我不禁聯想到李基宏大學時代所做的一件版畫作品 (也許藝術家早已忘記自己曾經做過那樣一件作品): 李基宏以凸版的方式製版，沒有使用任何油墨，透過壓印機在紙張上壓印出「PRINT」一字。這件上面只有「PRINT」一個英文單字壓印痕的版畫，讓當時才大一、剛上張正仁老師所教授的《凸版畫》、正非常努力想要在木版上創造出什麼偉大而豐富的畫面的我，心中起了微妙的變化，在那麼一刻，我發現原來這就是活生生的「版畫」，原來創作的內容和使用的技術可以如此單純直接而又說明了一切。

同是版畫組的崔惠宇為畢業製作所寫的創作自述，也是一個我最初對

版畫印象特別深刻的例子。在我們念北藝大的那個年代，系上規定每位學生的畢業製作都要附上一篇三千字的創作自述，如果不交這篇創作自述的話，就不能畢業。我記得崔惠宇對這個規定很「感冒」，於是她在電腦的微軟文件處理軟體(Microsoft Word)上打了「創」、「作」、「自」、「述」四個字，重覆剪下、貼上的動作，直到收集滿三千字為止，再把這篇「創作自述」列印出來。這位學姊還大聲告訴我們學弟妹說：「你們看，我把創作自述和版畫結合了，我用創作自述做了一件電腦版畫！」(據說後來這篇「創作自述」被退回來了，學姊只好乖乖重寫。)

李基宏《過時》一展中的策展、李基宏的版畫「PRINT」，以及崔惠宇的「創作自述」，說明的就是上述文中曾經提到的小石子的問題。你可以說這些小石頭都是空包彈，但是這些空包彈卻不是真的都是空的。就像是大部分畫家關心的是畫面所描述的內容，有些人好奇的卻是繪畫可以是什麼，我以為這些小石子雖然沒有直接說明了什麼，但是它們提供的卻是一種對於展覽與創作的可能，有那麼點不一樣的思考與態度。

過時：李基宏個展
策展人：秦雅君、簡子傑、王聖閎
展覽時間：2013.08.03（六）- 2013.08.31（六）
展覽地點：伊通公園，臺北

20131016

匿密室：張婷雅個展

《匿密室》是藝術家張婷雅繼 2010 年於北風畫廊舉辦首次個展《藏樂齋》後，三年來的第一次個展發表，展出最新創作的二十件水印木刻版畫。做為臺灣當代極少數以水印木刻為主要創作表現的藝術家，也是少數能以版畫媒材參展《臺北獎》和《臺北雙年展》兩個重要當代藝術展的藝術家，這自然是個值得觀察的展覽。

水印木刻是中國版畫的代表版種，早期主要使用來製作書籍、畫譜、年畫，以及複製水墨畫。做為一種創作媒材，木刻製版以刀代筆，通常以凸顯畫面上的圖像為主，或著重於表現雕版刀法的趣味性，水印木刻則在刀味 (刀法表現) 之外，特別強調印刷上的木味 (木紋肌理) 及水味 (水分控制) 的表現。

在《匿密室》一展中，張婷雅的水印木刻以表現圖像為主，刀法趣味為輔，藝術家利用單色印刷，重複疊色的方式來累積畫面圖像的灰階及立體量感，雕功與印刷技法都相當成熟。做為黑白水印木刻，這些版畫很自然的流露出一股接近水墨和素描的氣質，具有細微、敏感、多層次的質感，另一方面，它們也同時傳遞出了水墨筆法所不能呈現的刀法趣味和木紋肌理，以及素描所無法替代的印刷疊墨效果 。

在創作內容上，張婷雅創造了一個個內藏奇異空間的「物件」，每件作品的畫面中都有一個「物件」。乍看之下，這些「物件」就像我們日常生活的一般物件，只是形狀有點不一樣。它可能是一個變形了的斗篷，也可能是一個長得比較奇怪的盤子，或是一顆軟掉了的南瓜。不尋常的是，這些「物件」的身體裡內涵奇妙的空間結構，它們通常是一種反單點透視或反物理常態的奇特組合。

張婷雅的描繪手法幽默而風趣，她所創造的「物件」同時具有敘述性、

想像力，甚至擬人化的效果。大部分的這些「物件」都有一個莫名的出水源或出氣孔，指引著觀者的視線，透過畫面中迴旋的路徑(或通道)，來到一個自然的出口。這個出口可能是《出走》裡的排水孔道，可能是《夏自流》中散開來的樹枝末端，也可能是《他方》裡望向遠方的小望遠鏡，它們就像窗戶，提供了一個讓畫面本身與觀者內心都可以呼吸透氣的窗口。

更特別的是，藝術家把全部的「物件」都安排在畫面的正中央，背景沒有任何圖像，也沒有地平線的暗示。這種「物件」外的空白不像是中國傳統書畫中的「留白」，它比較像是一種純粹空間或白盒子的概念，用來凸顯這些奇異的「物件」(有時候更像是「標本」)。白盒子中的「物件」內含奇妙的空間，等於是空間中的空間；而這些「物件」的造形與寓意可以被解讀為一種風景的表現，那是在所有可能形式的密閉空間中，人所能獨有的自由心靈風景，而張婷雅想要表現的，或許正是如此風景中的風景。

匿密室：張婷雅個展
展覽時間：2013.09.24（二）- 2013.10.12（六）
展覽地點：一票人票画空間 / 畫庫，臺北

20131216

微小的事物以外：談吳松明的版畫創作

藝術家 / 版畫家

做為一個創作者，吳松明算是臺灣藝術圈一個奇特而有趣的例子。吳松明和藝術圈並沒有特別緊密的交集，除了少數朋友的展覽外，他不太參加各項展覽的開幕，除了真正感興趣的展覽外，他甚至不太常逛美術館或畫廊。更特別的是，雖然吳松明主要的創作是版畫，但是相較於藝術圈，他和版畫圈的距離更是遙遠，藝術家甚至刻意和版畫圈保持距離。

吳松明和藝術圈的距離來自於藝術家的個性，有部分是天生的木訥害羞與坦白率直，也有部分在於藝術家選擇不把時間花在自己感覺無意義的社交活動上。和版畫圈的遙遠距離，則或許和藝術家想要強調的，他的作品要表現的不只是版畫這一點有關。因此即便吳松明的創作以版畫為主，版畫又是一個相當方便辦理聯展的作品型態，他卻很少參與版畫聯展，這點可以從吳松明履歷表中個展和聯展次數的奇妙比例看出，大部分藝術家的聯展次數總是多過於個展，而吳松明的版本卻是個展多過於聯展。

擁抱版畫 / 揚棄技法

相較於受吳石柱老師教授版畫影響的學生，如火盒子工作室的成員，同樣畢業於文化大學美術系的吳松明，基本上是自學版畫的。吳松明選擇以版畫做為藝術生涯主要創作媒材的原因也很不尋常，在 2012 年臺藝大版碩班的一場專題講座《我的木刻版畫與版畫閱讀》中，藝術家提到他在大學時期主要創作油畫，但是感覺自己的色感不好，於是轉向雕塑，特別是木雕。可是在進行了一陣子的木雕創作後，他發現自己還是對平面創作比較有興趣，於是試圖將木雕的經驗轉化為平面，也

就順勢開始了之後的木刻版畫創作。

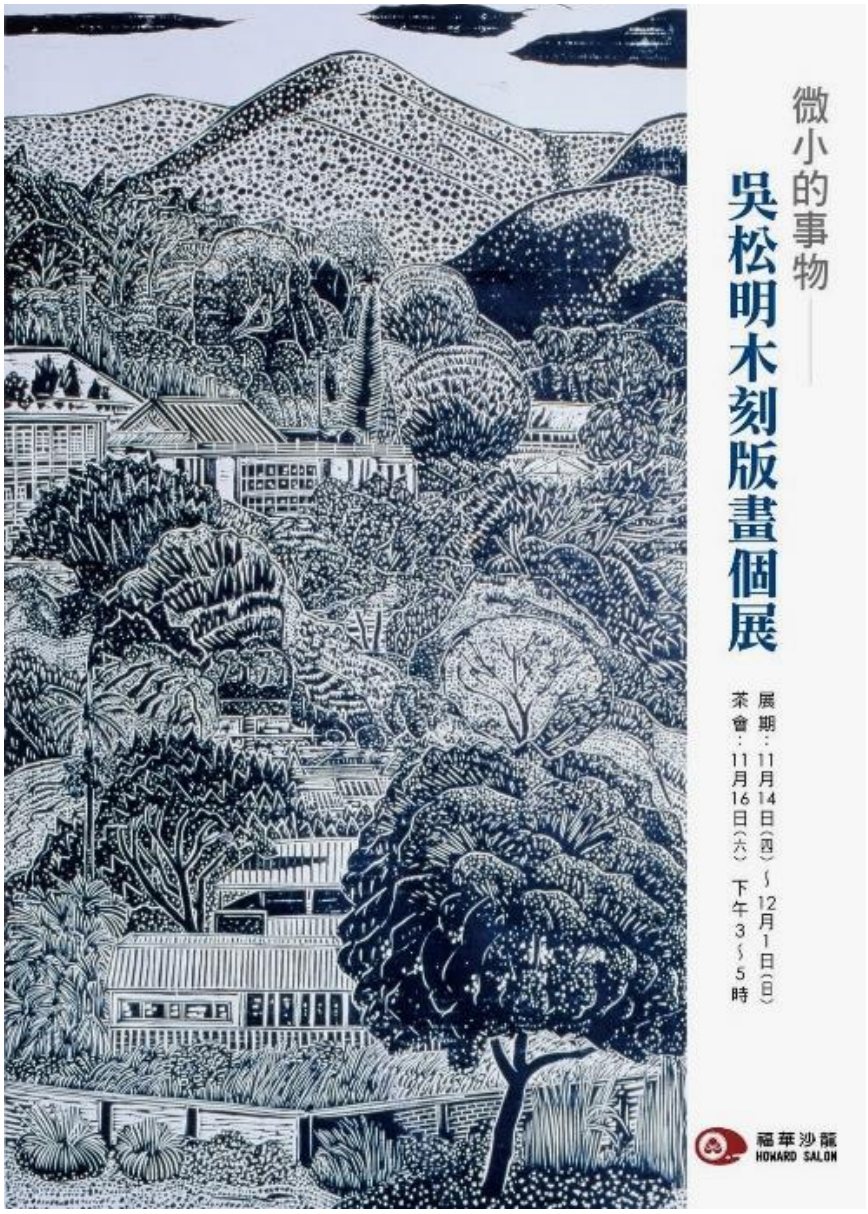
大部分版畫創作者總是特別講究技法，吳松明卻沒有特別關注技術這個問題，藝術家甚至直言他沒做過孔版、凹版、平版等版種，木刻版畫是他唯一熟悉的版種。雖然是自學，但是透過長期操作經驗的累積，吳松明認為木刻版畫的視覺語彙非常適合，並能有效的表現他所關注的議題。另外，藝術家以為由來自木頭雕刻技術所得的版畫圖像，本質上還是繪畫，所以他所關注的藝術重點和繪畫是一樣的。

微小的事物 / 放大的世界

吳松明的創作取材自個人生活週遭的人與景物。藝術家很直接的描繪與自己有特別情感連結的對象，這個對象可能是工作室桌上的物件擺設，也可能是從住家窗戶往外看出去的風景，也有可能是平日旅行所得的記憶印象。吳松明選擇油印木刻，他想要凸顯的是作品的圖像，而不是木頭的紋理質感。吳松明的版畫有些單純以線條為主要的構成，有些則以平坦的色面來呈現，還有一些以繁複的點來形成畫面。藝術家擅長使用明與暗、黑白與彩色、簡單化與複雜化、具象寫實與扭曲變形的對比形式，藉以引發觀者內心的強烈感受。

創作木刻版畫的刀法在上述造形的表現上扮演了重要的角色。刀法在吳松明的版 (繪) 畫中有一種獨立的性格，具有歸納與整理的力量，得以將平凡的事物抽離本來的身體，跳脫只是再現的功能，精煉成一套擁有自己獨特秩序的視覺語言系統。而在印刷的方法上，吳松明總是以馬連手拓作品，手拓力道所產生的不同壓印效果，甚至印刷後的油墨褪色或油漬溢出，對他來說都是正面的變化，道理就如同我們所處的世界一直都在變動一樣。吳松明這些表現生活中微小事物的作品，

展現了藝術家觀看世界的態度：可以是微觀的，也可能是宏觀的；可以是你走向世界，也可能是世界走向了你。



微小的事物：吳松明木刻版畫個展
展覽時間：2013.11.14（四） - 2013.12.01（日）
展覽地點：福華沙龍，臺北

20220309

吳松明演講大綱（2016）

整理電腦檔案時，意外發現六年前邀請藝術家吳松明到課堂上分享創作的內容大綱，多年後再次閱讀，深感他在自己前進的道路上始終有著堅定的信念與堅持，無論欣不欣賞他的藝術、認不認同他的藝術觀，這還是令人感動，也很激勵人。徵得藝術家同意，分享該場演講大綱如下：

一、我的工作室和畫家夢

（一）畫家的夢工廠：畫家的夢想不在於工作室的大小

1. 學生時代的工作室「巫雲山莊」: 創造一個獨立自在的工作空間，並在這裏培養出工作紀律。
2. 德國、法國的藝術家工作室：見識不同藝術家的工作環境和工作氣息。
3. 北投的工作室：安居樂業。

（二）十年成熟一個風格：

1. 第一個十年（錄影、裝置藝術以及多媒體結合平面繪畫盛行的年代）: 以人形為主角的具象非寫實一版多色的木刻版畫
2. 第二個十年（卡漫風格的繪畫盛行的年代）: 以親近的風景為主角的黑白木刻版畫。
3. 第三個十年（文字繪畫或引用中國古典繪畫的復古風潮）: 以筆墨取代雕刻刀的紙上繪畫的未來風格？
4. 很多畫家習慣把版畫當作繪畫創作的延伸媒介，那現代版畫家的創作延伸是什麼？

二、寫作和做書

圖像裏的文字

（一）從法國畫家保羅高更(Paul Gauguin, 1848-1903)的 *noa noa*（1897）到日本畫家立石鐵臣（1905-1980）的《台灣畫冊》（1962）:

1. 十九世紀末，當全世界的藝術家都跑去巴黎定居發展事業的時候，高更卻隻身跑到大溪地畫畫，他用手寫文章記錄大溪地的風俗傳說和生活見聞，用水彩素描、木刻版畫以及照片或剪報資料當插圖，他在五十一歲那年死去之前留下一本書名叫“noa noa”的圖文手稿。
2. 當臺灣畫家都到日本東京求學、當畫家爭出頭時，立石鐵臣 1934 年隻身遷居臺灣，後來在臺北成家立業，他的藝術彌補了那個時代臺籍畫家無法表達的現實場景。1962 年在離臺十幾年後，他用毛筆在冊頁上書寫和圖畫出他記憶中的民俗臺灣。

文字裏的圖象

（二）從日本的棟方志功 (1903-1975) 1936 的《大河之美》到德國作家均特葛拉斯（Günter Grass, 1927-2015）1997 的詩與畫集《給不讀詩的人 - 我的非小說》:

1. 棟方志功看了 1934 佐藤一英寫的新詩《大和し美し》很受感動，引發他在 1936 年根據這首詩的內容用冊頁的形式刻出一部也叫《大和し美し》的重要作品。

2. 杜塞爾多夫藝術學院學雕刻出身的葛拉斯後來是以寫小說當作家成名，不過一直保留著畫水彩的習慣，他習慣為他的新書畫封面或插圖，後來他的詩句都寫在水彩畫裏。

（三）從我的圖文集 1991 的《巫雲之歌》到 2014 的《微小的事物》:

1. 寫作是因為還不清楚我的繪畫語言才開始。
2. 每個各別的經驗都像一顆珍珠，然而需要一條線索將一顆顆的珍珠串成一串珍珠項鍊，這條線索就是「結構」，大結構可以放很多東西，小結構有簡單的作用，不同的結構呈現不同的形式和內容。

吳松明
粉紅色的雲
2009
紙張、油墨（木刻版畫）
50×45 公分

20140404

徐冰：回顧展

日前在北美館展出的《徐冰：回顧展》是中國藝術家徐冰 (1995-) 在國際上的第一個回顧展，由臺灣策展人王嘉驥 (1961-) 策展。徐冰的作品在藝術界和學術界已有許多專門的研究，包含專書及論文，在這篇文章中，我主要想談論我對展覽中版畫現象的一些觀察。

版畫訓練

徐冰早期的學院訓練來自於北京的中央美術學院版畫系，1981 年大學畢業即留校任教，1987 年獲碩士學位。在徐冰於中央美院求學及教書的年代裡，中國年輕藝術家普遍接受傳統繪畫和雕塑的訓練，少有接觸其他複合媒材的機會與經驗。在版畫系的課程中，異於繪畫創作的思考模式、各種版種的材料知識、不同製版及印刷的工具機器，反而成為一個提供學生嘗試傳統材料以外媒材的另類途徑。而徐冰的作品在日後逐漸轉變，成為以版畫為基礎所發展出來的複合媒材及裝置作品，不知道是否也與這個早期的學習經驗有關？

木刻刀法

徐冰早期的作品以木刻版畫為主，迷你版畫《碎玉集》(1977-1983) 描寫農民生活和鄉村風景，徐冰以熟練的刀法刻畫出純樸的農村風情，形象飽滿結實而具趣味性。而在描述自然風光的《自然 1：有山的地方》(1985)、《自然 2：一片種子》(1985)、《一條大河》(1987)、《草垛的倒影》(1987)、《五個複數系列》(1986-1987) 等作品中，木刻刀法的特色更為突出，藝術家以特有的節奏韻律刻畫出疏與密、曲與直、黑與白、陽刻與陰刻的線性圖案，畫面細微而深刻、靈活而生動。木刻版畫的刀法決定了作品的張力表現，而徐冰的刀法有如一種新的山水皴法 。

單版複刻

單版複刻(在中國稱之為「絕版」)是徐冰木刻版畫中常用的製作方法，代表作品有《五個複數系列》(1986-1987) 和《我的書》(1992) 等作。單版複刻邊雕版、邊印刷的特殊工序，可以節省雕版時間，同時也能充分表現色彩的疊印效果，畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973) 的橡膠版畫《燈桌下的靜物》(*Still life with a Glass under Lamplight*, 1962) 是其中著名的例子。而徐冰使用單版複刻的目的很不一樣，他以這個技法來突顯作品本身所強調的過程性和時間性，藝術家只用單色（黑色)印刷，企圖呈現雕刻製版畫面從有到無的變化過程，並以中國傳統書畫水平卷軸的方式來展示。

印刷對象

版畫以版為媒介，透過各種印刷方式將版面的痕跡轉化為作品的形象。徐冰印刷的對象主要有兩大類：發現的現成物 （found object / readymade） 和精心製作的物件（made object)。徐冰早期的作品多為雕刻刀刻製的木刻版畫，1986 年的《大輪子》是徐冰第一件印刷現成物的作品，透過印刷巨型工業用的輪子，理論上徐冰和他的藝術家朋友們所創造出來的是一件可以無限延伸的版畫作品。至於號稱世界上最大的版畫《鬼打牆》(1990-1991） 一作，徐冰要拓印的不只是受日曬、風雨侵蝕的長城建物的物理空間，同時也含括了該牆所承載的文化、政治、軍事等歷史時間。

版畫出版

歷史上版畫與出版有著密切的連結，書是最常見的印刷物，書的意義、

形式與功能也是徐冰作品中所常探討的議題。《瀾漫山花》(1975-1976) 是徐冰最早和書有關的創作，這是一本用來鼓舞人心，結合木刻插圖與文字的政治宣傳藝文手冊。而在藝術家的代表作《天書》(1987-1991) 中，徐冰發明了一套結合漢字結構與英文字母的假字系統，以中國傳統雕版技術製版和印刷，這是一部無人可以閱讀的「書」，用以提示一種對於文化的警覺。相對於《天書》，徐冰的《地書》(2003-2014) 以電腦軟體處理收集自世界各地的標誌、商標、各種圖表的表達符號，所欲創造的是一本人人皆可閱讀的「書」，用以反映當今均質扁平的全球化現實。

版畫議題

徐冰作品中處理與面對的大主題是人類(特別是中國人)的文化狀態，這也是人類與其他動、生物在存在上的最大差異。版畫是一種能有效反映人類生存方式的媒體，它的出現解決了大量印刷的現實問題；版畫的可複製性所帶來的複數影像及複數形式，也深刻的呈現了現當代生活的行動節奏及消費分配。不過以版畫的思考為基礎來發展作品，徐冰要追溯的其實是中國四大文明之一的印刷術，更進一步來說，藝術家所關注的是受印刷術所影響、藉由文字進行並影響人類生活的思想傳播。而相當程度來說，徐冰的作品是「安全」的，因為文化是一種普遍的現象與反映，它不聚焦於特定的社會或政治議題，所以也不會特別尖銳並容易消逝。

徐冰回顧展
策展人：王嘉驥
展覽時間：2014.01.25（六） - 2014.04.20（日）
展覽地點：臺北市立美術館，臺北

20140621

尋梅啓事：1976-2014 回顧

日前正在北美館展出的《尋梅啟事：1976-2014》是藝術家梅丁衍（1954-）的六十歲回顧展，共展出梅丁衍二十二歲至今，近四十年間所完成的五百多件作品，充份展現出藝術家驚人的創作意志與執行能力。而令人讚歎的是，藝術家在開幕致詞時表示：「我還有一半的作品沒有展出！」

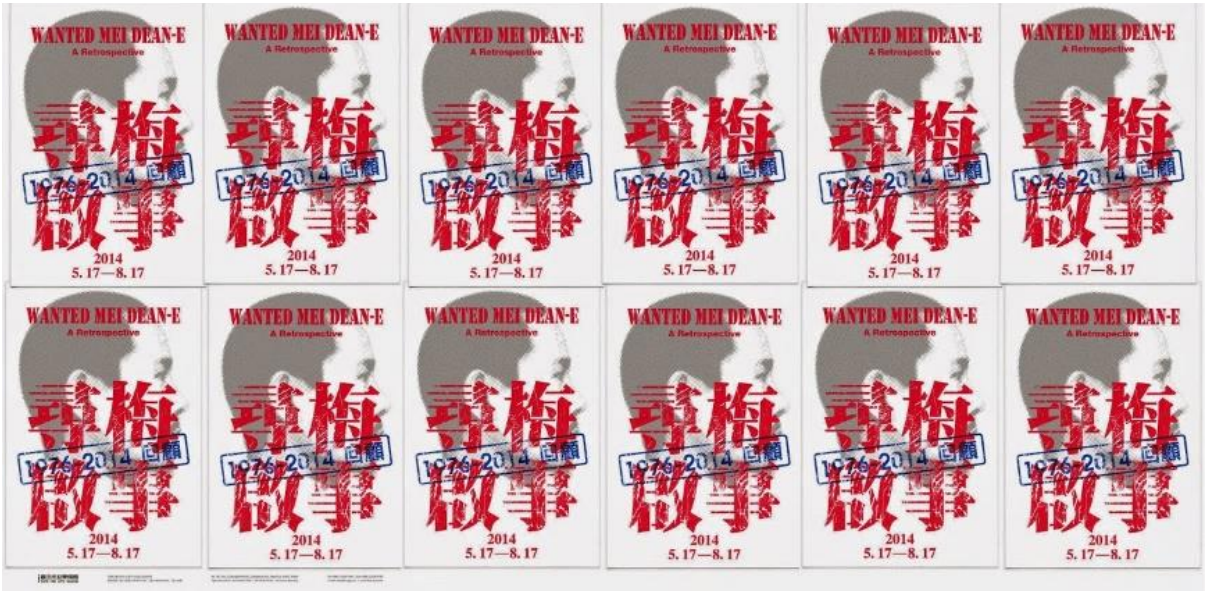
梅丁衍展出的作品包含繪畫、版畫、現成物、裝置等多種媒材形式，其中許多作品來自藝術家在跳蚤市場和網拍市場的收藏。梅丁衍依照自己主要創作階段規劃出不同的展示區域，充滿各式各樣「稀奇古怪」作品的展場散發出一種獨特的「梅式博物館」氣息。選擇使用「尋梅啓事」如此展名，讓觀者在茫茫展場中尋找藝術家心中的企圖，可能是梅丁衍的一個策略或暗示，這種開放式的、任君發現的方法，被找尋的對象可能如梅丁衍所言，是他所想要探討的認同問題，也可能是藝術家在藝術史上的位置？

梅丁衍的作品反映他個人在大時代環境下的背景與經歷，其中幾個比較重要的關鍵點包括：做為外省第二代的身分、服兵役時的遭遇、在紐約求學和工作的經驗，以及個人的收藏嗜好。梅丁衍主要關注中國、臺灣之間的歷史、政治、社會議題，以及商品物件的文化現象。表面上，梅丁衍以幽默、俏皮、嘲諷的方式來回應上述原本嚴肅的議題，事實上，去除這種表層形式的操作，梅丁衍的描述本質通常是中立的、不帶個人情緒的，而他對民間生活物件有系統的收藏，反而成為傳遞藝術家個人獨特品味與真實個性的媒介。

梅丁衍回顧展中的許多作品使用版畫做為一種創作上的方法學，卻不以傳統的版畫樣貌出現。在其近年著力甚深的數位版畫區塊外，和北美館前一檔回顧展的藝術家徐冰一樣，梅丁衍的「版畫」比較接近一種

以版畫為基礎所發展出來的複合媒材作品。和其他當年啓蒙於廖修平老師，同為「十青版畫會」出身的同儕比較起來，梅丁衍是臺灣版畫界的一個奇葩，即使九〇年代自美返臺後即在大學（早期於彰師大和北藝大，現於臺藝大）教授版畫二十餘年，梅丁衍作品中所強調的概念性和多元化的表現型態，似乎很難讓人把他和「版畫家」一詞聯想在一起。

梅丁衍回顧展予人思考物件 （readymade / found object）、藏品（collection）、檔案 （archive）與展覽（exhibition） 之間的關係，以及現成物被視為藝術品的條件。令人好奇的是，在這個充滿特定政治訴求對象的展覽裡，未能「躬逢其時（藝術家成長時代）」的觀者如何閱讀這個展覽，以及藝術家的對應之道。更為延伸的問題，則是藝術是否真能改變政治現實？在個人情感上，同時做為梅老師在北藝大的學生（1996-1999） 和臺藝大的同事（2012-2014），這個展覽似乎讓我更為理解藝術家看待這個世界的方法與態度。



尋梅啟事：1976-2014 回顧
藝術家：梅丁衍
展覽時間：2014.05.17（六） - 2014.08.17（日）
展覽地點：臺北市立美術館，臺北

20150118

為什麼做版畫？談李迪權和他的版畫創作

「其實我喜歡做版畫，純粹是它需要大量勞動和細膩的心。」
「這樣的專注讓我忘記日常煩惱。」

偶然我在臉書上看到臺灣獨立搖滾樂團「那我懂你意思了」的貝斯手李迪權（1981-）這樣寫道，一時之間突然有點感動。

我和李迪權其實不算熟，最早是在拜訪士林火盒子版畫工房的過程中，透過火盒子負責人陳華俊的介紹而認識。李迪權來自馬來西亞，以僑生的身份來臺灣念書，先後就讀於臺師大美術系和北藝大造形所版畫組，碩班畢業後先到新加坡的小學當了三年美術老師，之後再次「回歸」(藝術家語）臺灣，以和朋友合組的樂團演出為主要發展項目，平常有空時喜歡到火盒子做版畫。在我們次數有限，每次見面時間又非常短暫的接觸中，我感覺李迪權似乎很活潑，蠻愛講話的，擁有一種獨特的喜感，相當符合他的綽號「小雞」予人嘰嘰喳喳、蹦蹦跳跳的「可愛」感覺。

李迪權的身份游移於藝術創作者與音樂表演者，這不禁令我聯想到藝術家也是音樂家的相關案例，耳熟能詳的例子有德裔瑞士籍畫家保羅克利（Paul Klee, 1879-1940），他的另一個身份是小提琴手，年少的時候曾經擔任交響樂團團員。當代的例子則有盧森堡藝術家謝素梅（Su-Mei Tse, 1973-），她先在音樂學院裡主修大提琴，後來轉往攝影、錄像和裝置的創作並大放異彩。而「玩」音樂、「做」音樂的藝術家比例更高，德國的廉恩吉利克（Liam Gillick, 1964-） 就曾經為他的前妻、英裔美籍藝術家莎拉莫里斯（Sarah Morris, 1967-）所執導的十六釐米短片《資本》(*Capital*) 製作配樂。當代還有一群藝術家從事「聲音藝術」的創作，臺灣的代表有王福瑞（1969-）等人。

而大概就是因為李迪權給人的活潑印象以及「那我懂你意思了」樂團在業界的成功發展，我很訝異的發現身為搖滾樂團貝斯手的他，居然喜歡以傳統版畫技法來創作。李迪權特別喜歡使用細點腐蝕法來製作銅版畫，以單版複刻法來製作木版畫，這些版種具有繁瑣的製版步驟與印刷程序，強調勞動和手工的操作，需要花費長時間才能完成，往往挑戰著創作者的體力和專注力。老實說，李迪權對於版畫的專注及喜好，和我主觀上以為玩樂團的人總是豪放不羈且熱情澎湃（意思大概等同於靜不下來）的想像不太一樣。

有一次我到椿版畫工作室看作品校色，在與椿版畫負責人黃椿元的閒聊中提到李迪權，根據黃椿元的觀察，李迪權有自己很獨特的版畫觀：他的版畫沒有要處理來自版畫製作流程所產生的間接性、過程性和複數性等特性，或是當代創作者所試圖挖掘的版畫當代性。李迪權認為他想傳達的，純粹就是版畫這個媒材所獨有的視覺造形語彙與物質性表現，而他以為只有透過上述所提的傳統版印材料和製作技法，才能達到這種版畫的獨特性。

我觀察到居住在臺灣的馬來西亞華人藝術家，因為馬國本身的種族議題和移居遷徙的經驗，作品關注的面向往往或多或少和身份認同或某種鄉愁記憶有關。李迪權的版畫似乎不全然直接面對這些問題，也不特別聚焦於某個主題，他創作各種題材的版畫作品，也製作年畫和卡片。李迪權作品中所表現出來的唯一穩定特質，在於藝術家總是以一種耗時費工、細膩刻畫、多視覺層次的方式來再現他所描繪的對象，例如：2013 年在岩筆模舉辦的個展《連結》中，一系列精密的小型銅版畫就是透過仔細描繪特定物件，引發記憶、氛圍和空間的聯想，用來揭露李迪權在不同時間和居住地點的生活感受及思考經驗。

做為一個隻身在臺灣發展的馬來西亞華人，既是搖滾樂團成員也是視覺藝術創作者，如此雙重再雙重的多軌道身分確實有可能讓李迪權的生活，不管在心理上或地理上，總是處於一種移 (變) 動的狀態。不知道李迪權是否有這樣的感受？是否喜歡或討厭這種「搖滾」的狀態？不過我想，李迪權喜歡做版畫和他所選擇的版畫創作方式，確實有可能是個讓他平衡這種生活狀態的好方法。

格子城市：李迪權個展
展覽時間：2015.01.06（二） - 2015.02.01（日）
展覽地點：四四南村好丘，臺北

20150430

騎士的路徑 I：董振平的版畫與方法學

前言

臺灣版畫發展主要受到中國的影響，即使在光復後逐漸脫離圖書版印和民俗木刻的傳統，從四〇年代反映現實的左翼寫實版畫，到五〇年代強調精神涵養的抽象造形版畫，以至六〇年代轉向民俗化的東方意象版畫，木刻始終為表現主流。七〇年代臺灣現代版畫之父廖修平（1936- ）自美返臺是一個轉捩點，透過學院系統的教育和推廣，廖修平介紹西方現代藝術思潮與版畫新知，這些觀念對臺灣當時的學院和藝術界來說是非常新穎的內容，擁有多元表現技法的版畫則是相當時髦的藝術媒體。同時間臺灣隨著經濟起飛，在各方面發展建設都急欲與國際接軌的環境氛圍下，版畫因為具有複數的特性與易於交通傳播的優點，正是政府主力支持的文化藝術項目之一 [註 1]，受重視和歡迎的地位有如今日當紅的新媒體及跨領域藝術。臺灣當代最重要的藝術家之一，特別是以版畫和雕塑聞名的董振平（1948- ），就是在這樣的時代背景下，展開他不凡的版畫創作之路。

本文將以兩個軸線來討論董振平的版畫作品，第一個軸線說明藝術家的創作主軸和思考面向，以董振平創作生涯中的關注核心及作品脈絡發展為重點，包含「醜陋美感」意識、「迴旋穿透」形式、「循環意識」思想三個重要的創作階段，當中以藝術家的創作養成年表為架構基礎，亦視作品之間的參照對應關係彈性調整時間排序。第二個軸線說明藝術家如何使用版畫做為一種創作上的方法學，以董振平版畫和雕塑之間的相互影響為出發點，再擴及討論版印原理、特性、規範、製作過程、複數精神，以及數位和複合裝置的運用，如何有效地成為董振平處理創作思考的方法。

一、創作主軸與思考面向

受廖修平的版畫啟蒙，董振平在大學時期（1971-1976） 開始投入版畫的學習與創作，紮實地演練凸、凹、孔、平四種基礎版種的技法。大學畢業後，任教於協和商工的時期（1976-1980），是董振平建立最早期作品風格的一個契機點。每天從永和住家騎機車往返學校所在地松山區，一路上交通雜亂無章，街道上各種題材景象都有，路上所見素材給予董振平極大的視覺刺激與想像空間。這時期所創作的版畫多媒體《過程的描述》（1978）、絹印畫《車牌》（1979）、絹印畫《足跡》（1979）、PS 平版畫《爛無節制的生產季節》（1979）等作品，題材與描繪內容均來自於這些每日所見的啟發，顯現藝術家對於生活環境的敏銳觀察與關心。

（一）「醜陋美感」意識

在協和任教的這段期間，董振平開始發展出處理社會性議題的作品，亦即藝術家稱為具有「醜陋美感」的作品。董振平選取特定的觀察對象，透過凸顯與放大其質感肌理的描繪手法，暗喻賄賂、走後門、黑社會、無道德、無制度等臺灣社會中惡質、醜陋的面向，企圖引發觀者省思當今社會百態中的各種怪異現象。這些作品在視覺上有一個普遍的特點，那就是具有一種醜陋、粗糙、殘缺、腐朽、混雜、暴力、破壞、傷害、失誤等非表現傳統美感的質感。以絹印《骯髒、混濁、清靜 III》（1980）一作為例，透過組合小便斗、蟻窩、破碎地形、警示標誌等各種屬性不相關的物件，董振平製造出一種混雜不協調的突兀感，暗示他所感受到的臺灣生活樣貌。日後董振平在美國猶他州立大學（Utah State University）美術研究所的碩士論文主題──「醜陋美感」意識在版畫和雕塑中的陳述，則為此階段藝術家對於「醜陋美感」的創作思考結晶。

「醜陋美感」意識在董振平後來的作品中持續發酵著，慢慢地由早期直接說明的手法轉變為一種精煉隱喻的表現語彙，以由木刻凸版、型紙孔版和裱貼技法所完成的《臺灣什麼都有》(1997) 為例，董振平選取臺灣地圖和中國文字等日常熟知的視覺符號為畫面背景，再以隨機的方式將這些文字符號排列組合，打破其原有的閱讀慣性來創造新的詮釋可能。這些混雜拼貼的背景符號和畫面中央馬體形象與臺灣地圖的融合體，對照之下產生了一種衝突感和壓迫感，這正是董振平想要述說的，我們生活在臺灣島上所遭受到的各種壓力和扭曲狀態。發展到更後期，董振平對於「醜陋美感」的思考，逐漸地轉化為一種豁然開朗、正面看待、永恆詩意的態度，與藝術家其他思想體系的作品融為一體，共同展現在作品中。

(二)「迴旋穿透」形式

1980 至 1983 年間，董振平赴美就讀猶他州立大學美術研究所，除了繼續發展「醜陋美感」意識的作品外，偶然之間受到書本蛀蟲以及膠卷扭曲、彎繞、壓擠的啟發，開始結合平面和立體的論點，邁向創作的新進程。董振平由觀看變形膠卷的經驗聯想到紙盒封閉時是立體的、展開時是平面的道理，推論出「立體是平面的堆砌，平面是立體的開展」的「紙盒論」[註 2]，並由這個概念發展出結合版畫平面性與雕塑立體性的形式概念：先在平面上打洞 (穿透)，然後彎曲 (迴旋) 平面形成立體。這個立體不再是傳統封閉性的實心雕塑，其中有關空間交疊、錯置、陰陽虛實的意象表現，董振平參考東方庭園建築中常用的洞窗鑲嵌借景手法，用來製造心理、物理、色彩的穿透，以及虛擬情境的反射。

絹印《無題》(1985) 是董振平早期表現穿透概念的作品之一，透過不

同色塊組合而成的畫面，營造出凹凸立體的空間感，色塊中間的鏤空區域則創造了另一個空間向度。橡膠版畫《現代美術館四連作 IV》（1992）利用多片不規則形曲面和象徵窗門的穿洞色塊，交疊製造出內空外實的多層次空間，整體色彩亮麗飽滿，造形張力與平衡感兼具，被視為董振平「迴旋穿透」形式概念的代表作品。1994 年董振平在美國紐約市美華藝術協會四五六畫廊（Gallery 456, Chinese American Arts Council）舉辦《星球系列》個展，當中展出的大型版畫裝置《生》（1994）一作，則以實質的穿透手法，直接在白色的紙張上打洞，再裱貼於以單版多色凹版、照相細點腐蝕、平版、單刷版等技法印刷後再手上彩的圖像上，用來製造一種介於馬和地圖的混合形象。

馬體是董振平「迴旋穿透」形式作品中常常出現的主角，最早在董振平 1981 年的平版畫《國際刑警 II》中出場，日後更是常態性地出現在他留美學成歸國後的作品中，如剪貼紙版畫《遊樂場》(1984)、印於絲綢上的平版畫《穿透》(1986)、彩色平版畫《新文藝復興 II》(1989)、橡膠版畫《穿透 - 3》(1990)、《穿透 - 4》、絹印加手上彩《啟示錄》（1992）、版畫裝置《反映》(1992)、單版多色凹版《旗幟》(1994)等多不勝數的版畫作品。董振平所描繪的馬體造形各異，但基本上以一種正派的形象出現，他從馬體形式得到體會並發展出一套自己的符號公式「馬體 = 女體 = 汽車 = 建築！？」[註 3]，董振平認為馬的軀體線條和女性的身體一樣優雅美麗，馬所擁有的速度感就像奔馳急行的汽車般，而透過「迴旋穿透」手法所描繪的馬體，則如同真實建築物一樣，傳遞出豐富的空間層次與多面向的閱讀角度。

在更廣義的面向上，董振平馬體符號公式所欲傳達的，不單只是馬體的形式表現，它更延伸至藝術家所關注與省思的社會層面議題。馬體上常出現的騎士，正是藝術家本人的意念投射，最早在平版畫《國際刑

警 II》(1981) 中出現的騎士，就是藝術家當年任教協和工商期間，每天騎著機車往返住家與學校之間的真實寫照。和藝術家隨著生命經驗增長，對於「醜陋美感」的理解與詮釋有所轉變一樣，董振平的馬與騎士也從早期強調表現陽剛與速度的形式表現，慢慢地轉向傳遞具悲壯情懷、瀟灑超脫、千山萬水我獨行的騎士精神，那是一種藝術家期待以自身創作來改變這個社會的精神，即使一路走來始終獨自一人。

董振平「迴旋穿透」形式的作品，亦展現藝術家性情幽默風趣的一面，那是一種嚴肅對待現實後的心境轉換，偶以輕鬆的、詼諧的態度來面對疑惑並自我解嘲。以數位版畫《馬桶我，我桶馬 III》(2001) 為例，它是董振平大部分看來「正經八百」作品中的幽默小插曲，這件作品描繪了一個由幾何形馬體和特定色彩搭配而成的方形紙盒展開圖，每個方形的表面都有一個中文字，其中包括了三個「馬」字。平面攤開狀的展開圖暗示了紙盒被折成立體方盒時，擁有如同魔術方塊般的多面向觀看角度，閱讀方盒上的文字也引發一種有如念繞口令的「笑」果，而這也同時是一件充分結合「紙盒論」與馬體概念的作品。

（三）「循環意識」思想

董振平自美返國後，專任於國立臺北藝術大學美術系，在從事教職之外亦持續創作與發表。延續在協和任教時期即開始奠基的「醜陋美感」意識和長達約二十年時間所發展的「迴旋穿透」形式概念，董振平近期更因年齡的增長、現實生活的歷練，以及長期對於社會現象的觀察與省思，創作觀再次改變，正式邁入展現藝術家成熟思想的「循環意識」創作階段。從意氣風發、揭弊除害式的「醜陋美感」再現，與強調結合形式表現與崇高騎士精神的「迴旋穿透」比較起來，「循環意識」思想的最大差異在於藝術家對於生命與存在的理解有了本質上的突破。

董振平體會到：我們所處的世界自有其運行的道理，許多事物是一體兩面、互相參照的，例如：禍與福常相依、好與壞總是交替，正負兩端永遠互補共存著。而存在與死亡、沒落與興盛、悲傷與喜樂、愛與恨、對與錯、真與假等兩極對比也總是纏繞在一起。更進一步來說，時間二十四小時不斷流轉，春夏秋冬四季更迭；長江後浪推前浪，世代總是交替；人有喜怒哀樂四感，心境無時無刻變化；人每天吃喝拉撒睡，一天過了又是一天；人一生經歷生老病死，生命即若輪迴；一切似乎都是循環不已的。董振平的「循環意識」思考脫離了構圖與造形的形式框架，轉向形而上的哲思層面，朝往表現東方式的循環生息概念。

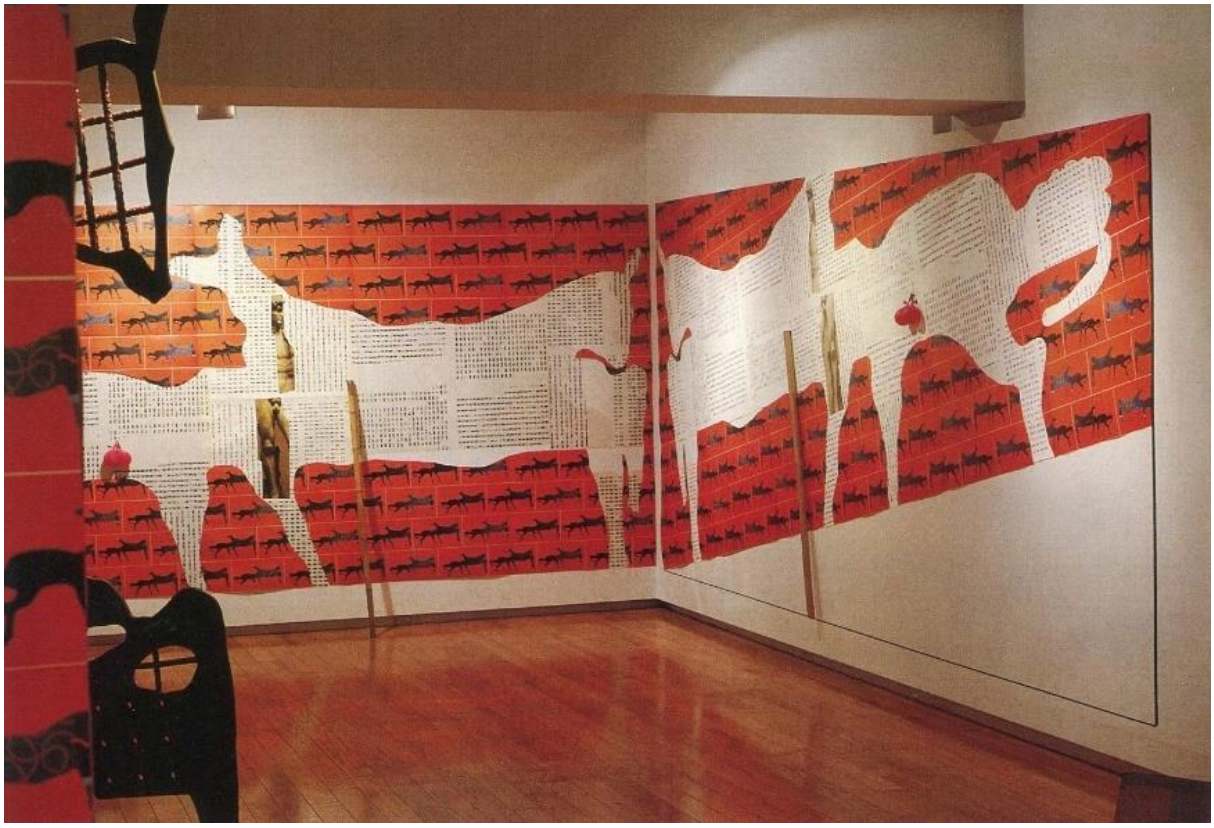
PS 版《正負面之循環意識》(1997)、鋁凸版加裱貼《文字慾 II》(1999)、鋁凸版裱貼加絹印《文字慾 III》(1999) 三個系列的版畫，非常能展現董振平「循環意識」的思考。在八件一組的《正負面之循環意識》中，董振平以作品名直接說明創作意圖，「好死不如歹活」、「吃虧就是佔便宜」、「藝術祇是被金錢玩弄的對象」等嘲諷當今生活現象的文字使用、水平鏡射產生的新的閱讀可能，以及左右畫面 (陰刻與陽刻) 對折疊合成完整色面的安排，暗示出一種似是而非的循環意念效果。《文字慾 II》延續《正負面之循環意識》的形式基礎，以同一組文字隨機組合，加上可折疊打開的局部裱貼處理，在畫面上製造出更豐富的空間循環意象，穿透、層疊的視覺表現是之前「迴旋穿透」形式的進化演變。而《文字慾 III》再以《文字慾 II》的四組畫面為構成基礎，在其上絹印地球經緯度圖的展開圖，在二次元與三次元的空間表現中加入時間次元。這三個系列的版畫以文字閱讀、造形構成、空間延展，以及作品的再利用與生成等多面向的處理手法，傳遞出董振平「循環意識」對於事物本質的思考精神。

註 1：當時版畫受重視的程度，可由 1981 年行政院文化建設委員會

（現升格為文化部）成立後的第三年起，即開始辦理「中華民國國際版畫雙年展」（1983-）可見。

註 2：見董振平 1988 年臺北市立美術館《迴旋穿透》雕塑個展邀請卡上之藝術家自述〈董振平創作自述：迴旋穿透藝術的形成〉。

註 3：見董振平 1999 年臺北縣立文化中心《環視事紀》個展〈創作自述〉，收錄於臺北縣文化局所出版之《環視事紀》（2000）第 8 頁。



董振平
反映（雷歐泥雅）
1992
竹、木、水球、平版（版畫裝置）
216×820×200 公分
泥雅畫廊，臺北

20150524

騎士的路徑 II：董振平的版畫與方法學

二、版畫做為創作方法學

董振平的創作十分多元，除了版畫，也包含雕塑、複合媒材、多媒體裝置、觀念藝術、公共藝術等不同類型的表現，要談論董振平的版畫，自然也無法和藝術家的其他作品脫離，因為它們是一起發展起來的，表達的藝術概念也是互通的。廣義說起來，版畫和雕塑是董振平的主力創作，大學時代董振平主修雕塑，適逢廖修平回國教授現代版畫，因此機緣而開始學習及創作版畫，乃至赴美深造，也是選擇版畫和雕塑雙主修，返國後更以這兩種媒材的作品為主要展覽發表。

（一）版畫與雕塑相互影響

除了學生時代廣泛地接受版畫和雕塑的訓練外，這兩種創作媒體對董振平的重要性和意義，在於它們在藝術家的創作思考與形式生成上是相輔相成的。傳統上版畫和雕塑的創作同樣具有高度的身體感與勞動性，與物質性材料之間的親密真實接觸，讓董振平有更多機會「親身」體會如何處理平面和立體的空間問題。董振平先在平面上打洞，再扭曲彎繞這個平面來構成多層次的立體空間，一方面，由迴旋狀的面所構成的立體打破傳統雕塑所具有的體積與量感，帶有版畫中型紙孔版的穿透（鏤空）概念，另一方面，由這種具開放性接口迴旋立體所獲得的平面，則是一種非實心雕塑的壓平式表現。換句話說，穿透（打洞）打破空間的體積量感，迴旋（彎曲）消弭平面和立體的界限，董振平的版畫是一種平面的雕塑，雕塑則是一種立體的版畫。

除了型紙孔版的概念，版印的方法也提供董振平新的穿透可能。在版畫媒介（print media）的概念上，透過手拓或版畫機壓印程序所顯現的畫面通常具有物理性的扁平（flatness）特質，套色所需的重複壓印

更能展現經由印刷壓力、油墨品質（顏料色相、純度、濃度、墨量），以及重複印刷所衍生的色彩穿透性。經由版印扁平化過程所獲得的色彩穿透性充滿相當程度的變因，在印刷步驟完成前，難以完全預測的開放性格，正如同董振平雕塑中由「迴旋穿透」形式所產生的空間穿透性，提供了觀者意想不到的多視點閱讀角度。在創作思考和形式表現的生成過程中，董振平以他對於媒材知識的理解為基礎，配合操作技術的高度掌握，順勢地結合版畫和雕塑兩種媒材的屬性特質，創造出屬於自己獨特的視覺語彙與具高辨識度的作品樣貌。

（二）版印原理與轉印特性

在版畫媒材的使用上，和大部分版畫創作者往往獨鍾於特定版種不同，董振平廣泛地使用各種版印方法。以傳統手工印製的凸版畫，包含橡膠版、實物版、鋅版、壓印浮凸；凹版畫有單版多色、照相細點腐蝕、藍膜版；孔版畫有型紙孔版、絹印、網版印卡機（Print Gocco）；平版畫則包含石版、PS 版、紙版、木版。董振平也創作單刷版畫和併用版畫，並搭配照像、影印、轉印、裱貼、手上彩等技法的使用。

版畫透過媒介來形成作品圖像，這個媒介通常是一種物理性的、觸覺可及的版［註 4］，做為轉印（複製）圖像的基礎母體 （matrix），通常不以作品物件的身份出現。以凸版、凹版、平版原理所印刷的圖像和基礎母體的原版比較起來，畫面呈現上下正方向，左右反方向（左右顛倒）的形象，董振平利用這種版印物理性來表現造形上正負、虛實的對照關係。以傳遞「循環意識」思想的《正負面之循環意識》為例，董振平參考原版與版印畫面的對照效果，搭配圖地正負空間的使用，以觀看動線的循環感引導觀者左右來回閱讀文字，強化思考咀嚼其敘述內容的真實性。在《文字慾 II》和《文字慾 III》兩個系列中，除了以上述

版印原理組構畫面，半浮貼裱貼技法的使用突破畫面的平面限制，原印刷頁與新印刷裱貼頁的文字相互影響，整體的閱讀關係變得更為複雜，在閱讀（to read）和觀看（to see）之間，原本意涵就模稜兩可的文字產生了更多的詮釋可能。

（三）版印規範與失誤運用

自現代以來，版畫逐漸脫離複製的實用目的，轉變為一種能創造非單一原作的媒體，一般以藝術家親筆簽名的限量版次（limited edition）[註 5]做為原作保證的規範，這個動作與版畫解決大量印刷需求的原始意圖產生矛盾，卻有助於穩定版畫的商業銷售價值。以傳統版印方法印製的版畫，通常由藝術家或版印師手工印製，在調墨、滾墨、上墨、擦拓、壓印施力的過程中，不可避免地出現細微的差異或變因。嚴格來說，手工印製的版畫僅能說是「類複數」的作品，這種差異如果肉眼辨識不出即無大礙，如為肉眼明顯可見，則被視為技術上的失誤。

董振平的藝術觀建立在藝術與現實的結合上，因此他的版畫追求的不是精緻圖像的生產，而是如何有效處理藝術的問題，藝術家早期傳遞「醜陋美感」意識的作品，即有意識地操作「不完美」的概念，將不具傳統美感的形象轉化為具正面意義的作品。董振平樂於接受並運用版印的各種可能性來豐富作品內容，包含版印失誤性所帶來的創作啟發。以凹版《現代美術館四連作 V》（1994）為例，在高度依賴手感操作的單版多色技法及印刷施力的變因下，每次印刷結果都有一定的差異。再以橡膠版畫《唐馬 III》（1992）為說明，董振平使用單版複刻技法，由大面積至小面積、由淺色至深色進行印製，多次滾墨上色的油墨堆疊及衍色變化，造成顏色不均勻的背景，在飽滿色塊的馬體對照下特別明顯，卻也為整體畫面製造出一種具衝突感的張力。

董振平以平版畫技法所描繪的《序曲 II》(1982)、《奧祕》(1983)、《新文藝復興》(1985)(加絹印)、《馳騁》(1985)(加手上彩)、《新文藝復興 II》(1989)、《迴旋穿透》(1989)、《迴旋馬首》(1991)、《旗幟 - 光影 III》(1994)、《旗幟 - 紙筒》(1994)、《靜物》(1995) 等作品，多數使用石版技法，作品中線條自由流暢，不但傳遞出當下生活中的速度性與動態感，也充分展現藝術家描繪、製版時的身體感。至於被歸類於技術層面上的問題，如色墨的溢出或不均勻、版的邊緣卡墨、套色上的些微錯位等細節瑕疵，則不是董振平所介意的，相反的，也正是因為畫面上存有這樣的意外小插曲，作品顯得更為自然與生動。

（四）版印過程與複數精神

版畫是一種能同時展現創作中所有製作過程的媒體，如中國藝術家徐冰 (1954-) 使用單版複刻技法製作木刻版畫《五個複數系列》(1986-1987)，最後的畫面不但展現藝術家描繪的田園風光，同時也記錄了所有雕刻的過程，特別能展現中國水平式構圖所強調的時間性。有別於徐冰實際展現版印過程的方法，董振平利用版印過程的概念來支撐創作想法。以他獲得中華民國第一屆國際版畫雙年展金牌獎的石版畫《奧祕》(1983) 為例，這件作品描繪一枝置於石版中央的鉛筆，筆桿上面緊繃著延伸至畫面四周的繩索，整個石版畫面上佈滿了不同顏色的隨意筆觸。董振平想要把無數藝術家在石版上描繪、腐蝕、印刷的痕跡表現出來，他以石版印刷技法描繪石版所經歷的滄桑歷史與過程，並印刷成像，以實際操作討論對象的方法來驗證想法內容。

版印技術得以生產多於單一原作的複數作品，版的存在提供藝術家測試畫面的各種可能性，董振平也使用版畫做為重複利用自己作品圖像的方法。以董振平的平版畫《國際刑警 II》(1981) 為例，畫面中的圖

像，特別是騎著機車奔馳的騎士形象，先後現身在他的絹印畫《國際刑警 III》(1985)、數位版畫《國際刑警＃5》(2000)、數位版畫《國際刑警 IV》(2001) 等作品中，最後搖身成為公共藝術作品《正負之間》(2009) 裡的騎士。又如董振平大學時期所創作的併用版畫《搖曳於舞人間》，它的主要圖像後來出現在數位輸出加手上彩的《搖曳於舞人間 IV》(2008) 中，最後成就了他的公共藝術作品《搖曳於舞人間》(2009)。從早期的版畫到近期的公共藝術，透過版畫的方法，董振平得以重複使用同一畫面圖像並加以改造利用，版畫的複數精神強化了藝術家後期創作中所強調的循環轉化概念。

（五）數位版畫與複合裝置

版畫的複數性使作品得以量產，具有傳播的能力，數位則是一種擴大複數力量的方法，不但解決傳統版印的費時問題，也反映當代生活的速度與節奏。董振平從 2000 年開始大量地創作數位版畫，2001 年更在臺北的 TIVAC 舉辦數位版畫個展《策馬入〇》。這個展覽延續董振平過往作品中常見以馬為主題的表現，配合千禧年的循環紀年概念，處理馬體形象、女人臉譜、條碼、馬的歷史典故等各種與馬有關的題材，主要作品有《馬伕 II》(2001)、《國際條馬 II》(2001)、《馬 = 碼 IV》(2001)、《國際刑警 IV》(2001)、《馬桶我，我馬桶 II》(2001)、《條馬 III》(2001) 等數位版畫。董振平使用各種現成的素材，包含自己以前的作品，以掃描、電腦繪圖、排版等數位的方法來處理這些圖像，再以印表機輸出最後的畫面。董振平的數位版畫強調數位軟體的共享精神，以傳遞圖像觀念為主，而非只是藝術品的物質性表現。

在傳統的平面性版印之外，董振平也以版畫的方法創作複合及裝置作品，他通常以版畫的複數性為基礎，搭配拼貼和組構的手法。以絹印裱

貼(網版印卡機)加鋁管裝置的《畢卡索是隻金牛》(1989)一作為例，董振平在近三百張明信片大小的紙張上重複印製不同色調的公牛圖像，再將這些紙張拼湊成畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）的平版畫《公牛》(*The Bull*, 1945) 系列中最寫實的公牛外形，複數形式和特定紙張尺寸的搭配營造出滿滿都是紙鈔的感覺，由小紙張所構成的公牛造形則強化出「金牛中的金牛」形象。1992 年董振平在臺北市臺灣泥雅畫廊舉辦《馬體、山形、水影》個展，運用展場兩面直角相交的牆面，以平版畫、竹子、木條、水球製作版畫裝置作品《反映》。董振平以畫面上有馬形、大小如磚塊般的平版畫，堆砌出有如實物鏡射對照的兩個馬體輪廓，輪廓內的中空部分，則裝置與圖像部位相關的立體材質。藉由這種正負面的空間關係，董振平企圖表現自己一直以來所強調的，貫穿平面與立體結構的「迴旋穿透」理念。

註 4：數位版畫（digital print）的版為電腦繪圖軟體處理圖像的圖層和檔案，概念上打破物理性實體版的概念。
註 5：版畫的簽名通常包含號數、作品名、年代，以及藝術家名。

董振平

生

1994

單版多色凹版、平版、單刷版、手上彩、裱貼、纜繩（版畫裝置）

280×1150×60 公分

國立臺北藝術大學美術學院南北畫廊，關渡

20150629

騎士的路徑 III：董振平的版畫與方法學

結語

綜觀董振平四十年來的版畫創作，大學時期受廖修平的版畫啓蒙，任教協和時期的風格奠基，留美時期的發展轉向，以及返臺任教後因年齡增長及歲月歷練的影響，董振平所關注的議題不斷變化。董振平展現「醜陋美感」意識的版畫，傳遞藝術家對於社會層面與現實生活的思考，不僅揭露整個臺灣大環境特有的弱質粗糙文化本質，也凸顯藝術家所體認到與所勇於承擔的社會責任。董振平作品中的「迴旋穿透」形式，結合版畫與雕塑的概念原理，突破造形上的傳統定義，兼具二度空間的平面性與三度空間的立體性，傳遞出視覺虛像與物質實相的共存可能，建構屬於藝術家獨創的形式美學。董振平對於萬物本質「循環意識」的思考，從西方世界主義轉向個人東方背景，回歸更具普遍性，有關自然運行、生命本質，以及意識形態的探討。可以說，董振平創作的關注重點，包含由外探討社會現實的議題，以及由內回應個人心境關照與生命本質，充分展現藝術家思想的高度與廣度。

臺灣自現代版畫的發展以來，大抵走在一個追求卓越技術的道路上，只有少數版畫創作者能跨足其他媒材的創作，並以版畫做為處理創作問題的方法，董振平即屬於如此特例之一。董振平結合版畫與雕塑原理創造出嶄新的版畫美學，他的「迴旋穿透」形式作品，唯有在如此兼具版材平面性與空間穿透性的概念下才能發揮的淋漓盡致。董振平的版畫除了展現高度手感與靈活度，亦接受版印失誤性與意外性所帶來的啟發，他接納現實不完美之處並將之改造為藝術的手法，特別顯現於處理作品中的「醜陋美感」意識，並將之轉換為對於社會現實的正面性提示。董振平所運用的版畫特性如複數性、轉印性、失誤性，不但符合藝術家本人爽朗豪邁、不拘小節的性格，更體現出版畫創作的勞動本質與草根精神，深刻展現了版畫來自民間、為普羅大眾服務的精神。

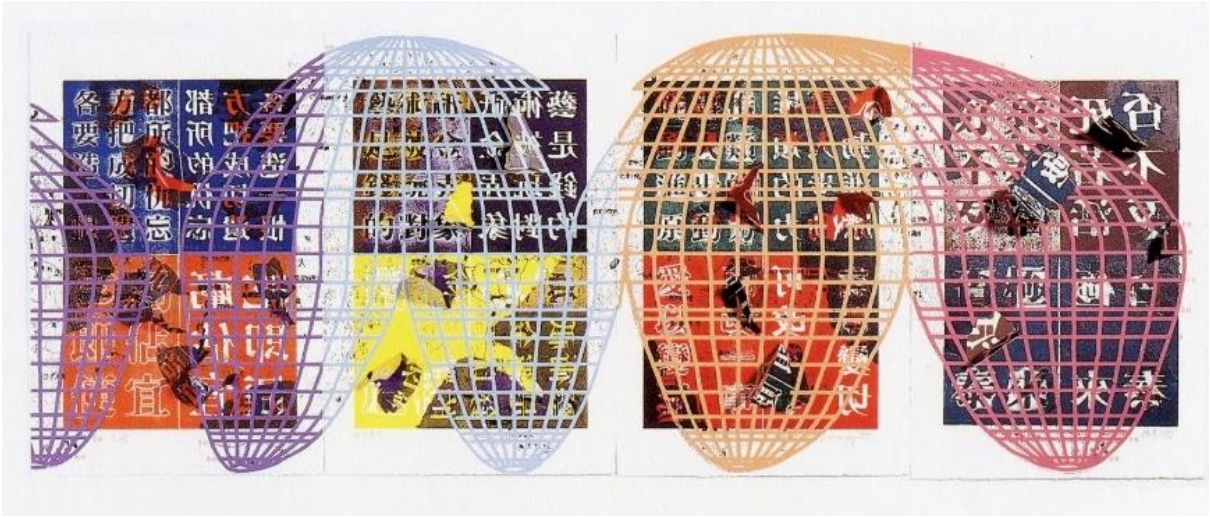
而董振平所創作的數位及複合裝置版畫，則說明藝術家如何應用新的觀念和技術來進行創作思考與實踐，在反映創作與時代動脈緊密結合的同時，也回應了各種版印技術的發明，總是標記著當時科技進步的初始定義。

在人生的道路上，董振平追隨著廖修平作育英才的腳步，在學院中教授版畫課程長達三十年 (1984-2014)，受其教導的學生在藝術界、教育界、版畫工作室等業界，皆有良好的發展及表現。春風化雨之外，董振平的藝術創作始終維持著相當的高度與能量，伴隨著時代環境變遷的影響，以及藝術家對於生命和所處環境的關懷，他的版畫走在一條迥異於藝術家同期創作同儕的路徑上。一路走來，董振平宛若一位英勇的騎士，雖然孤獨卻充滿勇氣，大步堅定地行走在自己嚮往追求的創作旅程中，更者他不以現有成就為滿，至今仍然持續奮力進行創新性的創作。董振平永保前進的創作意志和行動力，深刻地展現了藝術家對於創作的高度自我要求與永無至盡的自我挑戰，也反映了版畫的精髓，一種無限延伸與衍生精神的最佳鐵證。

參考文獻

倪再沁 (1992)。臺灣新生代美術的再檢證：行為與表演篇．塑造篇。雄獅美術，256，20-39。
陳曉朋 (2003)。我的創作歷程 / 董振平。大趨勢，9，50-61。
黃麗珍 (2002)。驅策藝術馬體的精神騎士：董振平。新觀念，165，36-41。
董振平 (1992)。迴旋穿透系列的版畫：董振平的藝術觀。藝術評論，4，222-229。
董振平 (1995)。董振平版畫。臺中：新展望文化股份有限公司。
董振平 (1996)。董振平雕塑個展：生老病死 II。臺北：福華沙龍。

董振平（2000）。董振平作品集：環視事紀。臺北：臺北縣文化局。
董振平（2014）。打鐵趁熱：董振平公共藝術。臺中：靜宜大學藝術中心。



董振平
文字慾 III
1999
鋁凸版、絹印、裱貼（併用版畫）
50×120 公分

20200124

莊普的「版畫」

繪畫

莊普(1947-)的繪畫從來不以描繪現實的樣貌為目的，他以木條做成的印章為畫筆，那是一種沒有毛刷筆尖的筆，透過按捺顏色轉印出扁平的方形圖案，得以和傳統的再現(representation)保持距離。這樣的繪畫生產模式可以視為一種「版畫」的型態，透過媒介(印章)轉印來獲得形象，屬於具有版畫概念的無版次、單一原作的「版畫」作品。

莊普的繪畫強調矩格(grid)本質，印點成為底圖，在轉印的動作發生前，藝術家在畫布上以鉛筆打出矩格草稿，這種矩格是一種以印為基礎，可以無限發展的單位格式，也是避免再現的方法。矩格上的印點提示了藝術家的位置：我在哪兒？每一次的印捺都是一個定位的動作，本身不帶有測量的企圖和意味。

莊普在畫布上蓋印，印痕作為配合矩格的點，同時也作為個人身份的代表。由無數方形的點所構成，聚集擴展出巨大能量，以接近修行、插秧播種似的動作所實踐的畫面本質，每一張看起來都很「像」，卻也都不一樣，如此的工作狀態正如美國藝術家琪琪史密斯(Kiki Smith, 1954-)對於版畫的描述：「版畫就像人類：我們都一樣，但每個人還是不同的。我以為重覆有種精神性的力量，具有一種虔誠的質地，如同默念玫瑰經般。」(2008)

莊普的繪畫遊走於極端對比的過渡(in between)空間，包含理性與感性、有意識與無意識、規矩幾何與隨興表現、均質化與圖像化、單純和重複、簡單和複雜、限制和變化、聚合和伸展、規範和解放、靜態和動態、精確和彈性、完整和破壞、建構和解構、勞動及精神(崇高)、人造及自然、現代及當代、極簡及普普等。在藝術的概念上，這種狀態

類似版畫所特有的中介(media)特質，能引發有關重複、複數、系列、積累、概念的擴大、本尊與分身等議題的討論。而在形式的擴張上，猶如版畫從傳統平面過渡到複合媒材，乃至立體、裝置及數位，莊普的繪畫由平面發展至複合媒體，到立體、空間裝置和地景，也是一條自然而然、理所當然的必經路徑。

藝術家 2018 在誠品畫廊舉辦個展《雙重痕跡》(*Double Imprint*)，個展名稱的使用或許更直白地說明了莊普繪畫中的「版畫」精神。

版畫

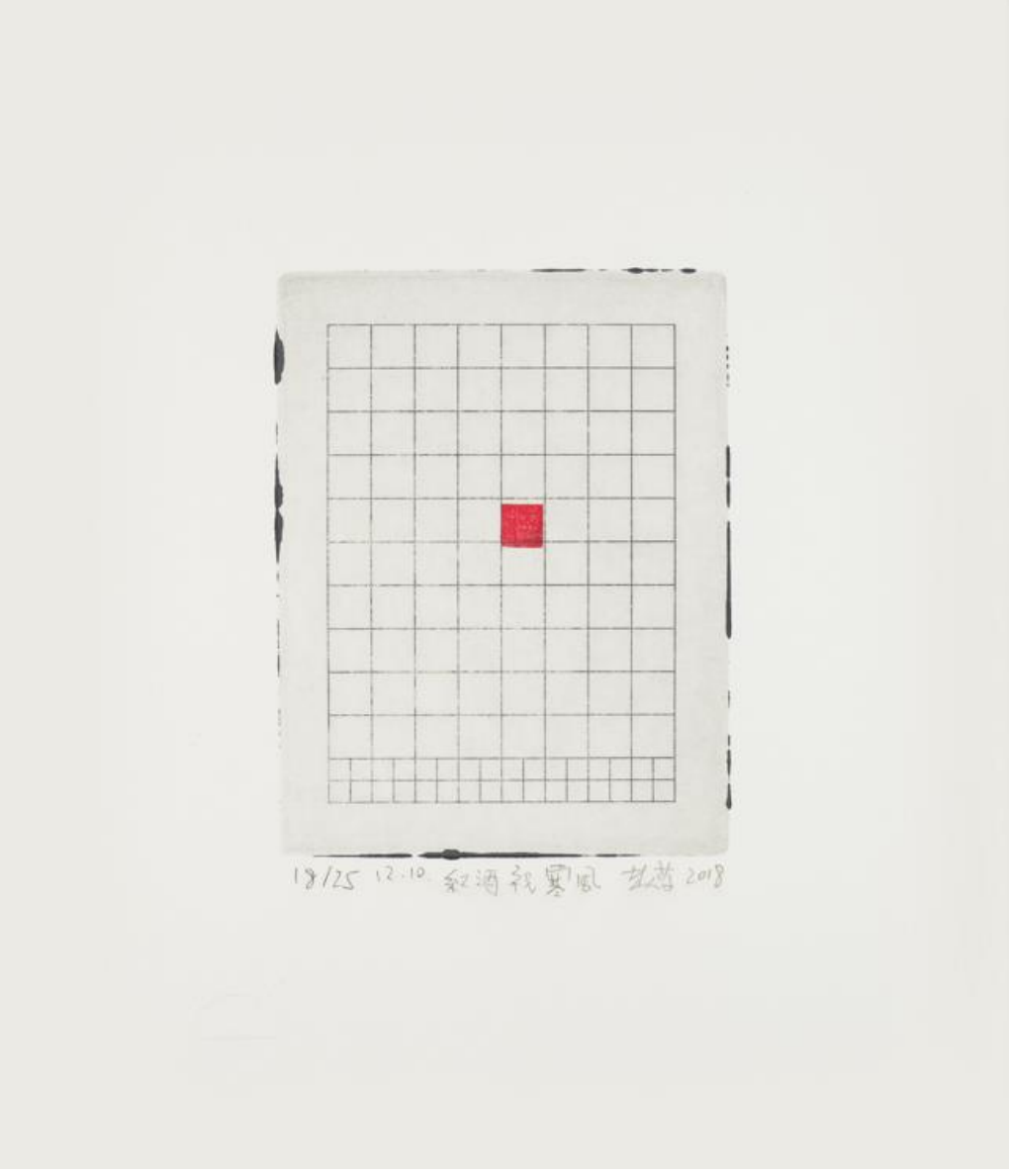
莊普的版畫有幾種型態，除了極少數有版數的數位版畫外，多為獨一無二的單一原作，甚至有偽版畫的作品。以 2007 的《你就是那美麗的花朵系列》為例，這是一系列壓克力彩加微立體造形物的紙本組件，它是有著版畫外觀模樣的複合媒材作品。這系列作品的原型為紙上繪畫，藝術家先以鉛筆描繪矩格底圖，再由方形印章戳印成滿版畫面，當中也有畫面留白邊的組件，畫面上有紙板等材料所構成的立體物件。這系列作品畫面下方處的印格安排類似版畫的簽名格式，如同版畫有標示製作年代的慣例，印格下方也以日期章打上年月日時間，並蓋有藝術家名的浮水章。

創作於 2018 的一系列小型凹版作品，25 件一組。不同於莊普在繪畫中使用矩格作為草稿定位，矩格在這系列版畫中就是主角。莊普以腐蝕技法製版，凹版填墨印刷出矩格的線條，並在每張版畫的矩格上「自由自在」地蓋上一個彩色方塊。這樣的表現手法，一方面放大與突顯工作程序，將草稿作品化，圖地二合一；另一方面，蓋章的動作在畫面上創造畫龍點睛的效果，也揭露藝術家突破規矩的任意性表現，和莊普

由類似極簡主義的邏輯性結構所建立的繪畫拉出了距離。

對照起莊普的繪畫，這系列版畫沒有繪畫所傳遞出的雙重樣貌，也沒有重複堆疊的視覺效果，不強調平面性和編織感，也不企圖製造視覺幻象如螢幕像素和雜訊。這批由矩格線條構成極簡畫面的版畫，作品名卻帶有高度的敘述性和詩意，如《明月印千江》、《藍海粼粼碧連天》、《今日獨尋黃葉路》等，圖像和命名之間形成強烈的對比，這也是任意性的表現。更者，藝術家為這系列版畫的簽名跳脫了制式的慣例，號數的標示不是 25 個版次的順序，而是作為每件都是單一原作的 25 件版畫的各自編（代）號。

莊普的版畫在強調規矩和程序的版印製作模式中，提供了一個彈性發揮的創作案例。



莊普

紅酒祝寒風

2018

紙張、油墨（蝕刻版畫）

27.8×23.8 公分

20211203

陳庭詩作品展

日前在 ACHI inspired by Each Modern 展出的《陳庭詩作品展》，現場除了一件藝術家晚期的小型金屬雕塑外，一共有十七件木刻版畫，創作時間從 1965 到 1980 年代初期。相較於陳庭詩 (1913-2002) 早期主要以陽刻線條刻劃的敘事寫實作品，如在八年抗戰期間所做的抗日木刻和 1945 來臺後為報章雜誌所做的木刻插圖，這次展出的版畫全都屬於抽象造形，而且偏向簡化的平面圖式。陳庭詩的創作轉向令人感到好奇。

陳庭詩 1913 出生於中國福建長樂，1937 入讀上海美專，抗戰期間曾從事抗戰藝術、文宣工作，也進行木刻創作，1945 來臺後受當時政治氛圍影響減少創作發表，1948 至 1957 年是他的潛沈時期，期間任職於臺灣省立臺北圖書館，利用工作地點的地利之便大量閱讀西方藝術書籍，1957 辭職後重新投入創作，翌年加入「五月畫會」，創作也開始轉向抽象形式的作品，其中以版畫為最具代表性的創作媒體。

版畫

陳庭詩的抽象版畫通常由數目不一的單色、簡單平面色塊構成，大小不同、有如符號般的色塊分別扮演點、線、面的角色，彼此之間沒有明顯的圖地關係，以一種既穩定又具空間穿透性的構成方式，騰空於畫面作為視覺主體，形成一個完整的結構體。陳庭詩的「抽象」源自何處，他對抽象的理解又是如何呢？因為幼年意外失聰和個性的關係，除了 1964 年於《建築雙月刊》(第 12 期)發表創作自述〈版畫與我〉，很少有來自藝術家對於自己創作的公開說明。

陳庭詩的抽象版畫使用當時臺灣糖廠量產的甘蔗板為版材，不但價格便宜，也能滿足創作大尺幅版畫的需求。面對由甘蔗版製作而成的色

塊（面），藝術家除了處理輪廓外形和日月符號的造形，鮮少在版面上進行其他雕刻或刻意展現刀法技巧。陳庭詩通常採一個色塊一個顏色的上色法，轉印出色彩均勻的單色色塊，由於甘蔗版密度不高，容易碎裂，他的單色色塊常常出現版面自然龜裂，有如縫隙般的紋路。不同於一般版畫創作者使用雕刻刀，以熟練刀法在木紋木板或木口木板上經營圖像，陳庭詩的抽象版畫在版材的選取和製版的方法上，已有使用現成物作為版的概念。

陳庭詩成長於書香世家，從小受中國傳統教育和文化的影響，對書畫藝術擁有高度興趣和一定程度的涉略，他的抽象版畫的造形和基本色彩帶有中國金石碑帖的拓印趣味，以及看似甲骨文造形的自創文字味道。其中命名和太陽、月亮、星星，以及時間有關的主題比例極高，除了可能和中國傳統文化中天人與宇宙的思想有關，或許也和那個時代的科技進展，太空梭發射成功、人類首次登陸月球、登陸太空人訪臺等新聞事件所揭示出的新時代意象有關，而藝術正是藝術家回應這個時代面貌的方法之一。

相對於西方現代以來具革命性、進化論式的抽象藝術發展，陳庭詩「極簡」的、平面化的抽象版畫比較接近傳遞直觀的感受，不像馬勒維奇（Kazimir Malevich, 1879-1935）的扁平來自為了逃離地表現實，由飛行器從天空以鳥瞰視角望向地面，透視改變後所得到的結果。在陳庭詩的抽象版畫中，那些作為畫面主體、沒有明顯圖地關係的騰空色塊，比較像是傳統中國文人仰望日月星空與天對話，偏向一種感性情懷的投射。在部分版畫的畫面中，排列整齊的圓點群和規律漸變的半月形構成，帶有些許龐圖藝術(Punto)的味道，也具現代設計的調性，而大小不一的色塊彼此之間的空間疏密關係，引發有若樂器相互碰觸或敲擊的聲音意象，傳遞彷彿有聲的音律節奏。

平

陳庭詩的抽象版畫從其平面化造形和作品命名來看，有很高的比例和太陽、月亮、星星、日夜、時間運行、自然生息的主題有關，以這批抽象作品的創作時間年代來看，不禁讓人聯想到 2020 在臺南市立美術館二館所舉辦的版畫專題展《不均的平面：1957-1983 面向國際的臺灣版畫》（2020.09.10-2020.12.13），這是一個由年輕策展人常鴻雁（1994-）研究規劃，主要聚焦討論臺灣在 1957 至 1983 年期間，如何透過版畫以藝文展演機制拓展對外關係的展覽。

展覽名「不均的平面」或許可以被解讀為這個展覽試圖談論某種矛盾，因為平面本來就是一種均勻的平的狀態，否則無法成為真正的平面，所謂「不均的平面」比較像是一種存有矛盾的對立狀態，也接近在某些特殊條件背景下，藝術上會出現形式和內容之間歧異（義）或偶然叉出新意的奇特樣態。策展人常鴻雁以版畫媒材特性之一的平面性來談論這個表層現象下（或上）所揭示的政治意涵，也就是地表平面（ground horizon）上其實並不是那麼平（均衡）的文化資本發展。

以「不均的平面」來命名一個版畫展，也讓人想到版畫除了“print”外，另一個常被使用的英文“graphic art”，它也是「平面藝術」的英文，從這個英文名可以看出平面性是版畫媒體的重要特性，而這種平面性格以狹義的概念來說，版畫可以由任何「物」作為中介媒體（media）或母體（matrix），如木版、金屬版等，透過印刷方法所得的結果，通常以一種附著在印刷載體表面（surface）的形象現身，是一種扁平（flatness）化的結果，便於移動與傳播，也特別容易成為傳輸政治目的的管道。

1957

《不均的平面》展出 1957 至 1983 之間臺灣重要版畫藝術家的作品，策展人以 1957 臺灣第一次以「中華民國」國家館身分參與巴西聖保羅雙年展（São Paulo Art Biennial）為年代界分起點，當時的國民黨政府試圖以藝術參與國際活動來提升政體的正統性，而時空背景則為美蘇兩大政治體對峙下，臺灣作為美國在反共戰略部署上的重要步棋之一。美國在各方面對臺灣的強大影響還包含透過文化藝術的傳播輸入，直接影響臺灣藝術家的創作形式和內容。

1957 到 1973 年間「代表」臺灣參展聖保羅雙年展的藝術家作品，因平面利於運輸的優勢，版畫佔有一定的比例。期間因為臺灣和中國之間的政治角力問題，參展作品也由寫實逐漸偏向受美國藝術勢力和現代藝術影響的「極端新派作品」(李迪俊語)，也就是抽象形式為主的作品。陳庭詩 1959 年曾以《陣雨 (驟雨)》一作參加第五屆聖保羅國際雙年展，這仍然是件描寫鄉間農民雨中駕牛載物的寫實木刻版畫。陳庭詩後來從寫實轉往抽象的路徑，很大原因可能是在當年兩岸政治氣氛下，與寫實木刻保持距離，可以避免被歸類為具共產思想意識的左翼木刻有所連結？

1983

《不均的平面》一展以 1983 為另一個時間界分點，1974 中國與巴西建交，臺灣 1957 至 1973 年間連續參展聖保羅雙年展的紀錄就此中斷，為了能持續向國際發聲，文建會 (今文化部) 成立後第三年開始辦理中華民國國際版畫雙年展，這是臺灣政府試圖以藝文展演機制和國際保持連結的方法。版雙成立的另一個重要背景是廖修平（1936- ）

1973 自美返臺，積極透過學院和工作坊的教學推廣現代版畫，獲得廣泛注意與迴響。現代版畫是指傳統木刻技法外的多元版畫技法，諸如絹版、金屬版、石版等各種版種，包含照相製版、併用和複合材料的運用，這個版畫系統和臺灣之前來自中國木刻傳統的系統不同，主要受到美國版畫的影響。

在版畫日益弱勢與邊陲化的今日，很難想像當年臺灣是以政府的力量大力扶植版畫的發展，一方面，現代版畫技術反映了那個時代的生活樣態，是當時最先進的創作媒體，地位有如今日政府投入大量資源支持的新媒體和科技藝術。另一方面，現代版畫的出現背後隱藏了一個更大的意義，那就是它可能代表了一種以西方現代性的進步姿態，特別是美國藝術 (包含美國版畫) 的意識形態，作為對抗和切割歷史上，長期受到的中國及日治時期影響的臺灣藝術。

聯想

在陳庭詩創作出和他過往寫實作品有著極大差異的抽象版畫前，在 1948 到 1957 的十年潛沈期裡大量閱讀西方藝術書籍，以及美國現代藝術的持續輸入臺灣，兩者對他的藝術發展到底產生多大的影響呢？追根究底，他作品中的的抽象形式轉向主要來自藝術家創作上的內在驅力？是一種對於中國傳統書畫意境的形式轉換？還是只是一種西方藝術勢力的延伸產物呢？

如果美國抽象藝術，特別是美國抽象表現主義 (American Expressionism)，是透過美國政府的扶植和推廣而壯大，那麼陳庭詩和其同期藝術家從寫實轉向抽象，似乎也可以被視為一種在純粹審美和感性抒情外，抽象的政治性表現。我們或許永遠也無法聽到陳庭詩

的內心聲音，他所創造的抽象世界，在感受、感知、被告知與理解之間，到底是什麼樣的狀態，這終究是一個很抽象的問題。

陳庭詩作品展
展覽時間：2021.11.12（五）-2021.12.24（五）
展覽地點：ACHI inspired by Each Modern，臺北

美術館的官辦展覽

20210125

版印年畫：年畫如何說話？

年畫是一種源起於中國大陸，普及於東亞區域的民間畫種，和傳統上藝術總是為政治、宗教、權貴等特定對象服務的情況不同，它的身上帶有民間的血液，對話的對象包含所有人，特別是普羅大眾。年畫一般被歸類為年節、民俗裝飾藝術，於每年的重要喜慶節日，特別是春節的慶祝活動中大量使用，內容和民間習俗及生活樣態有著緊密的連結，通常以熱鬧、歡樂、喜氣、明亮的圖案和色彩為主要表現手法，具有歡慶年節、趨吉避凶、祈求富貴、平安健康等象徵意涵。

除了直接描繪作畫如漢代的門神畫之外，隨著隋唐的雕版印刷佛經、宋元的經書、曆書、子集等各類書籍，以及明清的章回小說、書畫譜等出版事業的蓬勃發展，中國特有而高度發展的水印木刻技法在複製水墨、書畫、圖書外，也成為製作年畫的最佳方法，在滿足民間對於年畫的大量需求和年畫藝術的推廣上，扮演了相當重要的角色。國立臺灣美術館在上述背景脈絡下，積極辦理具藝術和年節慶祝雙重意義的版印年畫徵選活動，至今已經來到第 36 年，在傳統文化藝術的傳承和傳播面向上具有其特殊性和代表性。

今年版印年畫徵選活動的收件數保持過往水準，來自不同背景和年齡層的創作者持續展現對於年畫創作的熱情與能量。在兩百多件踴躍參與的作品中，內容主題聚焦表現辛丑年生肖 (牛)、年節風情、喜穫收成、傳說故事，以及吉祥符號的拼貼和組合，版印技術方面則以木刻油印和網版絹印為主要表現技法，和歷屆收件作品相較，以數位版製作的作品數量也大幅度增加。這些事實一方面說明創作者偏好使用具大量製作便利性的版種技法，另一方面也顯現這些印刷媒體的屬性特別能表現年畫所特有的圖像質地。

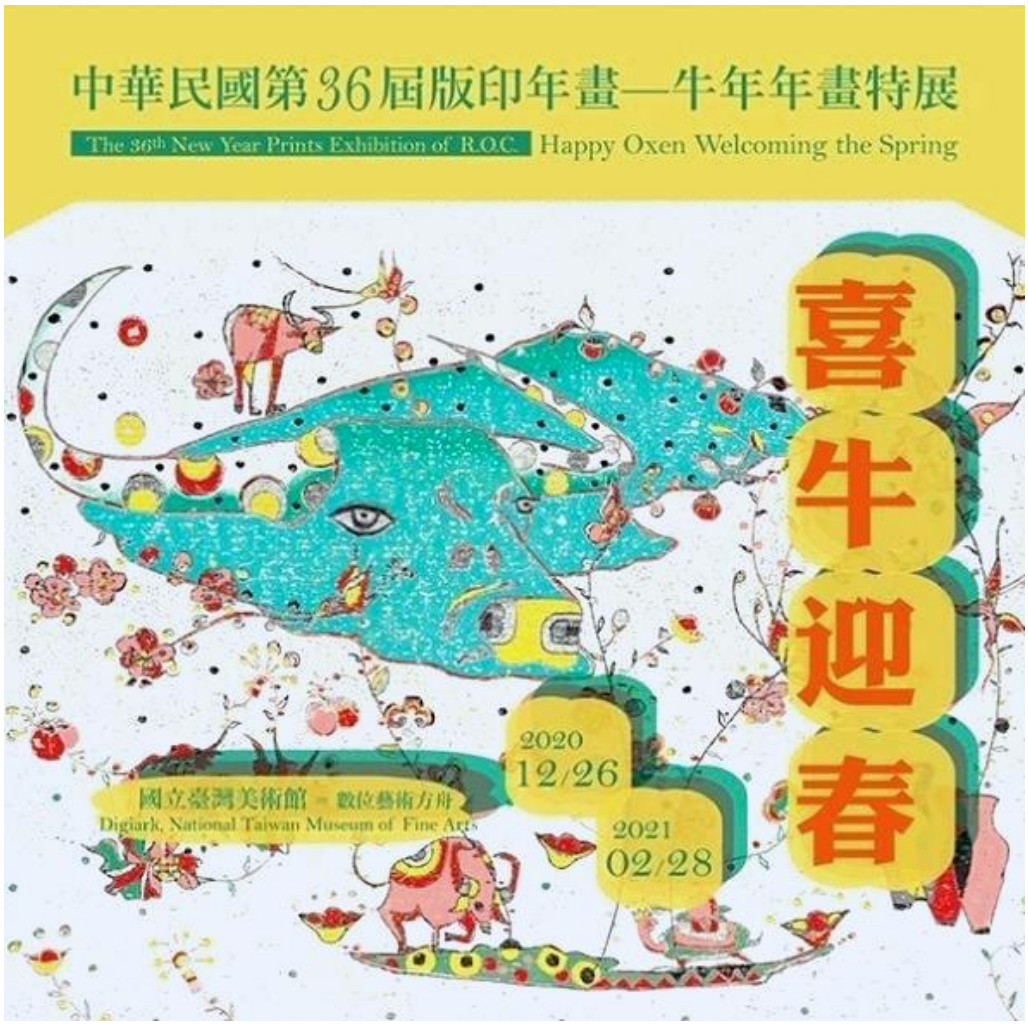
對於年畫創作而言，在表現年節喜慶的傳統外，存在著一個巨大的挑

戰：每年春節迎接的都是即將到來的一年，所謂新的一年的意義到底是什麼呢？如果我們期待的不只是一種萬用卡概念的年畫形式，如果我們還要繼續創作年畫，獻給新的一年的年畫和過往的年畫又可以有什麼不同呢？如何透過年畫回應當代生活現況，也就是作品所揭示的時代意涵是什麼，必定是今日年畫創作者所需面對與思考的一個重要課題。換句話說，能否在傳統概念的年畫中帶入新的或當代的創作語境，成為界定一張今日年畫意義的關鍵。

在這次徵件的作品中，可以觀察到在上述所描述的幾個常見主題中，創作者試圖帶入他們親身經歷、見證的時代面貌。在全球國家普遍面臨健康、政治和經濟問題嚴峻挑戰的 2020 年，這些實事現況也成為創作者的創作素材，例如在人物和生肖動物（牛）的臉部戴上防疫（COVID 19）口罩，以及將香港反送中街頭抗議者的衣著裝備樣貌帶入人物造形裡，為總是散發傳統年節歡樂意象的年畫添加了當下的時代氛圍。也有創作者不直接描繪牛年主角，而以傳說中的鐵扇公主（牛魔王的太太）作為年畫主角，不但充滿新意，也有突顯女性意識的象徵意涵。

整體而言，入選的作品普遍展現創作者豐富的的創造力和想像力，以辛丑年生肖主角為主題的作品為例，就有各種不同姿態、樣貌、種類的牛造形，除了一般年畫中常見代表辛勤耕耘和豐收意象的水牛和黃牛外，甚至出現表情逗趣的乳牛肖像年畫。獲得首獎的六件作品特別予人耳目一新的驚艷感，在詮釋主題內容的方法上，有直接表現、寫實描繪，也有間接轉化、運用挪用的概念等不同處理手法，畫面分別呈現歐普造形、現代色塊、純樸寫實、細緻優雅、歡樂滿版、浮世繪風格等豐富樣貌，各自展現新型態年畫的說話方式，為年畫創作創造了活力與新意。

（中華民國第 36 屆版印年畫徵選活動評審感言）



中華民國第 36 屆版印年畫：喜牛迎春 - 牛年年畫特展
展覽時間：2020.12.26（六） - 2021.02.28（日）
展覽地點：國立臺灣美術館數位藝術方舟，臺中

20180902

承先或啟後？一種現況的觀察與思考

收件綜觀

中華民國第十八屆國際版畫雙年展共有來自全世界 74 國共 1493 件作品登錄線上報名，1159 件到館，中國、波蘭和臺灣為報名數前三名的國家，作品到館數前三名的國家則為中國、臺灣，以及日本。在所有到館作品中，初審委員從 856 件符合徵件規定的作品，評選出來自 61 國共 202 件作品進入複審。入圍複審的參賽者以來自中國、臺灣、日本為最多，這三個國家的入選數總合，比例高於所有入選作品的四成。以上統計資料顯示，參與本次版畫雙年展的國家以和臺灣地緣有關的國家為多，現今歐美藝術大國的參與比例則較低。而部份登錄線上報名人數多 (90 件以上)，但到館件數相對比例低的國家，如波蘭、泰國和印度，按常理推測，應該和當地的郵寄運輸條件有關。少數投件國家（合格件 3 件以內）分別來自東歐、東南亞、中南美洲等不同洲別，幅員分佈廣闊，顯示版畫雙年展仍然受到世界各國版畫創作者的關注與重視。

技術議題

本次競賽的簽名規範較以往寬鬆，包含開放簽名在作品畫面的背面，這些改變讓參賽者能更自由處理畫面。在徵件規定的範圍內，各種參賽作品的尺寸較為平均，打破以往參賽者盡量以最大規定尺寸送件的慣性。本次徵件也開放一定厚度的作品參加，但以立體型態的作品送件數只有個位數，顯示普遍來說，平面仍為版畫創作的主要表現介面。在版印技術和表現形式方面，送件作品的表現技法豐富多元，凸版、凹版、孔版、平版、裱貼、併用版、數位版等各種版種皆有，其中以黑白木刻油印技法為最廣受參賽者使用的版印媒體。和歷屆相較，不規則構圖和由單位組件組合而成的作品比例也大幅提升。值得特別關注的

是，參賽者先以數位輸出處理底圖，再手工版印主要圖像，也是本次參賽作品中一個明顯的操作趨勢，這個現象反映出現今版畫創作者工作程序的改變，也更能接受數位版印概念的事實。

內容議題

版畫所具有的平面圖像特性，特別能傳遞現今生活的速度感與當代的時代意象，本屆參賽者普遍熟悉版印特質，並能有效運用版印創作表達對於關注議題的不同觀看視角——無論是創作者走向世界或世界走向他（她）、對內或對外的溝通對話。在八百多件合於參賽條件的作品中，整體樣貌呈現豐富的多樣性，各種類型的題材皆有含括，其中，除了部份作品具有如海報設計中所常見的標語、宣言式的訊息傳播樣貌外，關於人的存在、抒情懷舊、文化和環境議題，是整體參賽作品中表現特別突出醒目的創作主題，許多作品的高度成熟表現令人激賞。綜觀本屆收件作品，整體內容揭露出無論年長或年輕，居住於都市或鄉村，來自何種文化或種族背景的參賽者，所有生存於現今這個時代的個體，所共同面臨到的普遍問題——生活壓力的遭遇與自我追尋的困境，以及共同的回應方法——創作做為一種生命出口的逃逸狀態。

展望期待

中華民國國際版畫雙年展是當代歷史最長久的國際版畫展之一，於文建會（現文化部）1981 年成立後的第三年即開始辦理，顯示版畫在當時所有創作媒體中的重要地位，具有特定的時代象徵意義。今年來到第十八屆，至今已有三十六年歷史的中華民國國際版畫雙年展，似乎也面臨時代環境變遷和藝術生態改變的挑戰。相較於主題式的策展選件模式，在單件作品徵件競賽型展覽中出線的作品，基本上呈現一種

散點狀的標本式樣態，如同在上述「內容議題」中所提到，在足夠樣本數量的觀察下，確實較能綜合歸納整體參賽作品的核心關注，但國際版畫雙年展的最終實質產出是「展覽」，如何透過展覽的形式，運用展出作品來創造或進行更深層次的思想對話和知識生產，值得期待與實踐。另外，未來如果持續以公開徵件、特定媒材的創作為展覽基調，版畫（print）或版印媒體（print media）的重新定義與擴張，自然也是個帶領國際版畫雙年展走向新時代的必要思考議題。

（中華民國第十八屆國際版畫雙年展初審感言）

中華民國第十八屆國際版畫雙年展
藝術家：蒂娜沃爾法特（Tina Wohlfarth）等共 202 位藝術家
展覽時間：2018.06.23（六）- 2018.09.02（日）
展覽地點：國立臺灣美術館，臺中

20220829

中華民國國際版畫雙年展：悠遊於傳統和創新中的今日版畫

悠遊於傳統和創新中的今日版畫

歷史上版畫的出現和它的實用功能有著密切的連結，所有版畫技法的發明，都和特定時代的生活節奏和日常需求有關，是當時最新穎、最進步的印刷技術，特別能反映現實和時代的脈動，是從古至今傳遞文明的重要載體。版畫的發展從最開始的技術導向，以各種印刷技法扮演複製工具的身分，一路發展至二十世紀，逐漸脫離為特定對象服務的目的，轉而成為藝術家自由運用的創作媒體，版畫被觀看的角度，也從傳統定義的版畫（print）和印刷品（printed matter），朝向以版印媒體（print media）身分所發展出來的多元複合創作方法。

積極擁抱最新技術和反映時代生活樣貌的特點，相當程度上揭示出版畫的開放性格，它既能接受各種新的嘗試與可能，也能無所不包、無所不涉及。在觀念主導，強調不分媒材、跨域合作、無限擴張的當代藝術概念裡，版畫似乎擁有走在「正確」路徑的天生條件。那麼，在今日辦理一個強調媒材性版畫徵件競賽展的意義是什麼呢？「中華民國國際版畫雙年展」首次舉辦於 1983 年，它是臺灣第一個以雙年展形式設立的開放型競賽展覽，也是全球最悠久、最大規模的國際版畫展之一。四十年的歷史和歷屆參賽件數的規模，使這個展覽成為一個檢視全球版畫藝術發展的重要平台，也做為回應上述提問較為有效力的觀察指標。

本屆複審作品是從 1011 件報名參賽作品中所評審出來的 180 件優秀作品，參與這次複審評選的委員共有國內外 7 位委員，在沒有特定預設的立場下，經過多輪開放性的來回討論，評定出委員們認為最能代表今日時代精神的得獎作品共 15 件。「中華民國國際版畫雙年展」屬

於開放主題的徵件競賽展，不設限主題提供送件藝術家自由表達創作關注和興趣的空間，本屆參賽作品內容豐富，含括政治現實、社會關懷、歷史文化、生態自然、故事寓言、存在省思、抒情懷舊、自由想像、抽象構成等多樣的主題，綜合各種角度面向的觀察與描寫，整體清晰映射出這個時代多元混合的容貌意象。

複審作品普遍流露沈穩、低調、內斂的氣質，細緻黑白色調的作品比例也較高，傳遞人類面臨所處大環境受到衝擊和挑戰的時刻，重新省思生命的價值與意義，更能包容各種人、事、物的狀態。這種寬容的態度也顯現在技術面的開放和鬆綁上，非傳統手作的數位版畫，以及不強調複數的併用技法和單刷版畫，三者佔了接近得獎名單的半數比例，顯示現在的創作者更重視觀念和藝術性的表現，如果作品內容本身沒有涉及複數的概念，自然也沒有追求版次的義務。整體而言，複審作品充分表現創作者不再視版畫為生產精美圖像的工具，他們更密切關注的是，如何靈活運用版印的語言特質來表達想像與傳遞思想。

本屆金牌獎得主是法國藝術家 CléMence Fernando，作品 *54* 以幾何抽象形、立體結構、人體等象徵符號為基本元素，透過特定方向和色彩的組合規則，局部與整體、靜態和動態之間取得平衡，呈現出帶有速度感、科技感、數位感和知識感的時代意象。銀牌獎得主是烏克蘭藝術家 Irena Lawruszko，作品 *Time and Passing III* 傳遞廢墟廟宇在物質和結構上的美感，相對於穩固的背景，畫面主體大面積脆弱金箔的使用，暗示時間的流逝與美好事物的崩壞，也幽微隱晦地指向烏克蘭的現況處境。銅牌獎得主是哥倫比亞藝術家 Orlando Martínez Vesga，作品 *Flight Practices, from the Seri*es "PFAAOA" 描繪一個正在建設中的建築空間內，滿佈正在行動和休憩的人體，他們的姿勢同時包含日常行為和其他荒謬、墮落的動作，暗示政治上正確與超出常規，兩者之

間的奇異關係和運作規則。

這三件作品成為鮮活的代表案例，說明在今日辦理媒材性版畫競賽展的價值與意義。金牌獎作品的構成方法是一種表現進行中狀態的實驗性嘗試，同時反映時代和未來的藝術方向，但它竟是由耗時費力的凹版美柔汀技法製作而成。銀牌獎和銅牌獎兩件作品同樣使用傳統的手作版印技術，卻能深刻地描述生存現況並暗喻未來。古老技法的運用無礙這些作品回應時代問題的精彩呈現，這或許揭露出一個事實：藝術不是一種如同達爾文式（Darwinian） 進化論發展的結果，而是在新與舊、傳統和創新的對話關係中投射出意義。如果說，這幾年嚴重影響全球常態生活的疫情，是某種未知力量對於人類科技文明過度發展所提出的警示，那麼，版畫的創作樣態，也提供了對於今日無限擴張的當代藝術的一種省思，而「中華民國國際版畫雙年展」除了見證全球版畫藝術的發展，也給予我們思考這個問題的機會。

（中華民國第二十屆國際版畫雙年展複審感言）

中華民國第二十屆國際版畫雙年展
藝術家：克雷蒙絲費蒨朵（CleMence Fernando）等共 180 位藝術家
展覽時間：2022.08.27（六） - 2022.11.20（日）
展覽地點：國立臺灣美術館，臺中

20130624

舊版新印 I：閱讀關渡美術館三版畫個展

展覽 / 版畫展

國立臺北藝術大學關渡美術館展出的《周瑛印紀》、《吳昊版畫展》，以及《舊版新印：謝里法版畫作品展》，是臺灣難得同時同地展出的三個版畫個展。「三個展」和「雙個展」一樣，由於藝術家人數極少，特別容易顯現個別藝術家的作品特質，但是彼此共享空間的特殊性，也讓這樣的展覽形態散發出一種矛盾的氣質，處在個展與聯展之間的模糊邊界。本次關美館的三個版畫個展雖然內容各自獨立，但是使用了相同的創作媒材，又在同一時空內展出，不免被視為一種可以對照比較的標本，並被期待滿足做為內容既相似又相異，同時兼具聯展與個展性質的奇妙想像。

作品 / 版畫

在這三個展覽中，《周瑛印紀》呈現周瑛 （1922-2011） 一生的創作心血，包含藝術家早期描寫鄉土人物題材的寫實木刻、五〇年代具有政治宣傳意味的反共木刻，以及其生涯最重要的作品：一系列拓印自石材和木材紋路肌理的版畫作品，其中以《石之頌》系列為代表。《吳昊版畫展》展出吳昊 （1932-） 從六〇年代至今所創作的木刻版畫，傳遞出時代變遷下的庶民生活，包含對於農村風景、老屋、違章建築、節慶、童玩、人物、靜物，以及花鳥動物的觀察。《舊版新印 - 謝里法版畫作品展》則展出謝理法（1938-） 的「版畫十年」（1964-1974），亦即藝術家旅居法國巴黎和美國紐約期間所完成的橡膠版畫和鋅版畫，包含宗教、人體變奏、嬰兒與玻璃箱、戰爭與和平、純造形等主題作品，反映藝術家對於生活環境和藝術學習的思考與回應。

原形 / 主版

有異於一般的版畫展，印製作品的主版在上述三個版畫個展中扮演了重要的角色。2011 年關渡美術館舉辦《SKY-2011 亞洲版圖展》，在曲德益館長的規劃下，成為臺灣第一個在美術館同時展出作品（版畫）與原形（主版）的大型國際版畫展，所有展出藝術家並於展覽結束後，將作品與版捐贈給關渡美術館。在完成這個具有歷史意義的版畫展後，曲館長繼續提議邀約吳昊和謝里法，藝術家方把自己創作生涯中所有作品的主版捐贈給美術館，館方則聘請專業版畫工作室，重新印製這批作品主版，配合周瑛的版畫作品回顧和其部分主版的展出，構成了這三個版畫個展的基調主軸。這三個版畫個展的發生，除了做為一種藝術家創作歷程的回顧外，作品主版的捐贈與重印，也有豐富典藏、研究、教育推廣等多方面的意義。

媒體 / 複數

這三個版畫個展提引出幾個關於版畫思考的問題。版畫做為一種創作媒體，畫面來自透過版材媒介轉印所產生的圖像，複數性的表現雖然不是版畫作品成立的必要條件，但是版畫製作的可複製性，本身具有易於製造複數性作品的特色。而版畫的複數性作品有幾種可能：有目前國際間通用的，1960 年於維也納舉行的國際美術造形協會會議（Third International Congress of Plastic Arts, Vienna） 所提出的版畫定義規範，因應版次要求而產生的複數；也有為了表現重覆性視覺效果而出現的複數，如安迪沃夫 （Andy Warhol, 1928-1987） 的眾多系列絹印作品，而吳昊和謝里法個展中展出的舊版新印作品，則提供了另一種複數表現的可能。

原作 / 簽名

複數藝術屬於非單一原作作品，通常以藝術家的簽名來證明它的限量以保證價值。吳昊和謝里法都採用一般版畫的簽名慣例，以鉛筆簽名在作品圖像的下方。吳昊的簽名，從左至右，先簽作品名，再簽「A / P」(試版)，最後簽作者名和年代，其中年代簽為作品創作完成年至作品重印年，如《花神之舞》一作的年代為「1973-2013」，表示這件作品創作完成於 1973 年，重印的版本是 2013 年印製的。謝里法的簽名，從左至右，先簽「A / P」，再簽作品名，最後簽作者名，年代則不簽。不論當年是否完成整套版次的印刷，在重印作品的版次部分，兩位藝術家同樣簽為「A / P」。試版在這裡代表了一種開放的精神，表示藝術家接受打破號數限制、舊版重印的想法。

印刷 / 工作室

透過版材媒介來產生圖像的版畫，只要版的保存狀態良好，就能在不同時間和地點進行印製，以謝里法版畫作品的主版為例，即是藝術家於旅居巴黎和紐約期間所製作，四、五十年後在臺北印刷，製版與印刷除了有時間點的差異，也有地點的距離。在當年的環境條件下，藝術家自己製版與印刷，如今在關美館的展出，吳昊的作品由岩筆模和二枚腰版畫工房印製，謝里法的作品由火盒子版畫工房印製。而專業版印工作室印刷和藝術家自己印刷有何異同性？一方面，這種狀態似乎巧妙的回歸到版畫製作的最原始模式：繪圖、雕版與印刷的分工；另一方面，也更接近當代藝術的操作方式——藝術家與專業團隊各司其職的合作，特別是在大規模計畫的製作上。

舊版新印 / 藝術還魂術

這三個版畫個展還有一個值得被關注的重要議題：如果與做為「版畫」

保持距離，就創作的本質來說，舊版重印的意義為何？為何重印作品？有何必要性？即便美術館的邀展與提供印製經費是個巨大誘因，重印作品需有的動力，在更深沉的意義面向上，完全屬於藝術家的體認與決定。舊版重印對於藝術來說沒有任何意義，唯有「新」印才有價值。那麼何謂「新」印？如果新印版本和舊有版本沒有形象上的差異，唯一的不同元素就是時間性的加入。經過多年的時光歲月，如果不是模仿自己或重覆自己，藝術家仍有重印舊版的動力，並以為那是作品血液中的一種必需，舊版重印即轉化為新印，如同謝里法在其個展畫冊中《舊版新印：舊瓶新裝》一文所提，「舊版重印，看到從前」，「舊版重現如「『出土』般的喜悅」，反映出藝術家對於其過往歷程的自我檢視與再發現。換言之，舊版新印，在版畫慣為被討論的版種特色、版材特質、版印原理外，展現了版畫的另一個精神面向，也就是做為一種個人內省式的藝術還魂術的可能。

周瑛印紀
吳昊版畫展
舊版新印：謝里法版畫作品展
展覽時間：2013.05.17（五） - 2013.07.14（日）
展覽地點：國立臺北藝術大學關渡美術館，關渡

20130810

從北美館《帕克特 X 藝術家》一展談「藝術家的書」

臺北市立美術館《帕克特×藝術家：二百二十件合作計畫＋5》(*Artists' Editions & Collaborations + 5 Since 1984*) 一展，主要展出與《帕克特》(*Parkett*) 雜誌合作的 223 位藝術家作品兩百二十件。《帕克特》1984 年創立於瑞士，性質上屬於國際性的當代藝術雜誌，每期主動挑選三至五位當代藝術家參與雜誌的編輯過程，包括建議書寫專文的作者名單、設計發想、圖片挑選，以及合作藝術品的創作計畫。本次展出的《帕克特》藝術家作品，以生活中的室內空間為主題，劃分為工作室、遊戲間、衣物間、閱讀室、花園與城市五個展區。在《帕克特》合作藝術家的作品展區外，北美館也另外規劃了「＋5：會面室」做為搭配，以五組臺灣、日本藝術機構與藝術家合作的案例，企圖展現機構和藝術家共同合作所能激發出來的多重能量。

「藝術家的書」的概念

做為一本介紹與討論當代藝術的雜誌，以紙本形式呈現的《帕克特》與藝術家之間緊密的合作計畫，很容易引起它和「藝術家的書」(artist's book) 的連結。在談論「藝術家的書」之前，需要思考什麼是書、書的功能，以及書的可能形式。基本上，書是一種承載特定知識訊息的載體，書的功能即是傳遞此知識訊息，只要具備這兩項條件，就能成為一種書的形式。書的物理性構成材料有無限的可能，其中紙張裝訂成冊的形式，因為具備合理的材料價格、易於取得與製作，以及便於攜帶傳播的特性，是最常看到的一種書的形式。

那麼什麼是「藝術家的書」呢？如果單純以藝術的表現形式來說，「藝術家的書」就是藝術家的創作以書的形式來呈現，屬於一種作品的類型。和其他媒材的作品一樣，「藝術家的書」的內容有無限的表現可能，但是它通常以物件的姿態出現，特別是以實體的書的形式現身。如果

就廣義的思考面向來說，任何與藝術家有關的書都可以算是「藝術家的書」，《帕克特》的主要閱讀對象是對當代藝術藝有興趣的讀者，藝術家佔其中的大部分比例，這本藝術家喜愛閱讀的雜誌自然也算是一本「藝術家的書」。

北美館規劃的「＋5：會面室」中，由臺灣當代藝術家提供書目的閱讀展區，和臺灣藝術雜誌的展區，呈現的都是廣義的「藝術家的書」，也就是藝術家所看的書。其中藝術家閱讀書目的展區由蔡佳崴（1980-）所發起，邀請袁廣鳴 （1965-）、葉偉立（1971-）、崔廣宇（1974-）、楊俊 （Jun Yang, 1975-）、吳季璁 （1981-）、余政達 （1983-） 等十幾位當代藝術家，提供影響自己創作的重要書籍來展出。從這些書目中可以觀察到，除了談論藝術的書籍外，也有宗教、科學、文學等不同領域內容的書，這些性質上比較接近提供內在生成養分的「藝術家的書」，對於幫助觀者理解藝術家的創作思維有很大的助益。

「藝術家的書」與版畫

《帕克特》雜誌的重要內容之一是和藝術家合作的創作計畫，平面與立體的作品皆有，含括物件、裝置、照片、錄像等不同的創作媒材，其中版畫和版畫有關的作品比例極高，佔了所有展出作品的三分之一，義大利的恩佐古奇 （Enzo Cucchi, 1949-）、法蘭切斯科克萊門特（Francesco Clemente, 1952-）、美國的愛德華魯沙 （Edward Ruscha, 1937-）、布萊斯馬登 （Brice Marden, 1938-）、詹姆士特瑞爾（James Turrell, 1943-）、德國的喬治巴賽利茲（Georg Baselitz, 1938-） 等藝術家，不但為《帕克特》創作了版畫作品，並將這些作品直接裝訂於雜誌中。

版畫和書都具有複數及易於傳播的特性，從中國唐代即很發達的雕版印刷，到當今印刷廠普遍使用的平版印刷，版畫技術和版印原理被廣泛使用來大量印刷書籍，而大部分實體、一本以上而內容相同的書，都可以算是版畫的延伸產品。當今也有許多藝術家直接以版畫作品來完成整本「藝術家的書」(版畫書)，例如：德國的瑞貝卡洪（Rebecca Horn, 1944-)、塞爾維亞的瑪莉娜阿布拉莫維奇(Marina Abramovic, 1946-)、美國的琪琪史密斯（Kiki Smith, 1954-)，以及英國的安尼斯卡普爾 (Anish Kapoor, 1954-)，都創作了相當精彩的版畫書，並有可折疊式、散件盒裝、裝訂成冊等多種不同形式的呈現。

「藝術家的書」，複數與版數

傳統上，藝術品的重要價值之一在於其獨一無二的原作特性，以版數（edition） 呈現的複數藝術（multiple art）如版畫和攝影，即使藝術性不少於單一原作作品如繪畫，其價格往往比較低。德國藝術家喬瑟夫波依斯 (Joseph Beuys, 1921-1986） 曾經說 :「我對以版數形式呈現的物理性媒介的分配感到興趣，因為我有興趣散播思想。」(I'm interested in the distribution of physical vehicles in the form of editions because I'm interested in spreading ideas.) 複數藝術也因具有非單一原作和較為友善的價格，讓更多人有機會得以擁有，並接收到藝術家的思想，具有藝術民主化的功能。

一般書籍和雜誌做為傳播思想的媒介，多以複數的形式出現，並以相當的印刷數量發行到各處，部分暢銷者並以再版的方式繼續印刷販售。基於介紹當代藝術思潮與傳播藝術思想的目的，《帕克特》雜誌也是一本大量發行，人人皆可擁有的「藝術家的書」。令人玩味的是，《帕克特》與合作藝術家的創作計畫，一方面強化了該雜誌與藝術的真實連

結，另一方面，在強調普遍流通的雜誌中置入藝術品，也創造了一種矛盾，因為大量印刷雜誌得以降低單一售價，使之廣泛流通，而藝術品強調的，卻往往是「物以稀為貴」所造成的高價。

佔《帕克特》合作藝術品中相當比例的版畫作品，是一個和上述議題有關、值得觀察的作品形態。做為一種複數藝術，藝術家以版畫做為搭配《帕克特》的創作計畫，似乎很符合雜誌大量流通與合理售價的目的。有趣的是，曾經做為複製工具，用來滿足大量印刷需求的版畫，到了現當代，當它轉變成為一種創作媒材時，為了證明同時存在非單一原作和維持售價水平，不再套用一般書籍和雜誌大量印刷的模式，或出現多次再版不斷印刷的現象，相反的，而是以限量版數(limited edition)的姿態現身，當今許多版畫工作室和藝術家合作出版的版畫書，就是一種版次通常控制在一百本以下的限量「藝術家的書」。

帕克特×藝術家：二百二十件合作計畫 + 5
藝術家：湯瑪艾柏茲（Tomma Abts）等共 223 人
展覽時間：2013.05.18（六） - 2013.08.25（日）
展覽地點：臺北市立美術館，臺北

20201002

藝術家書作為展場

近期北美館有幾個資訊量很龐大的展覽，三樓右邊展區的《布列松在中國：1948-1949 / 1958》展出大量藝術家在中國所拍攝的照片，三樓左邊展區的《未完成，黃華成》和二樓的《秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方》兩個展除了藝術家的作品外，也同時展出大量文件(物)和二手文本，我去了兩次美術館才將這三個展覽全部看完。

從展出規模和內容結構來看，無庸置疑地這幾個展的策展人是嚴肅看待展覽的，並且認真進行前置的研究。不過我不太確定我的觀看經驗，誠實來說，它們讓人感受到比較屬於歷史，後面兩個展更像展現研究方法和研究路徑的展覽，而不是藝術。或許這兩個展的部分目的就在重新思考藝術是在什麼情況下被定義的，但裡面的作品和展示內容在整個展覽脈絡下，看起來比較像提供知識和訊息的文物，而不是啟發或帶給我想像的「藝術」。(誠然研究方法和研究路徑也可以成為藝術的內容。)

可能就是在這種困惑下，當我看到地下室捷克藝術家弗拉基米爾可可利亞(Vladimír Kokolia, 1956-)的個展《內在移民：安身的視野》時，突然感受到一種強烈的對比。我感覺現場所展出的素描、繪畫、影像等作品成為一個整體，它像是一張單色畫，有如噪音世界裡的寂靜時刻，讓人獲得一種超越感官上的觸發與啟動。這個展由捷克藝術史學者米羅斯拉夫安博洛茲（Miroslav Ambroz, 1957-）策展，相信展前也必定進行了相當詳細的研究和討論，但透過展覽，我接收到的不是資訊或經驗的再現，它（展覽）本身就是一個自成一體的全然經驗。

我的閱讀角度可能太過主觀和片面，這幾個展覽的內容屬性本來就不一樣，如此的比較(似乎)沒有太大的意義。不過我想到一個解決自己疑惑的說法：書可能才是前三個展覽的最佳展場，第一個展的攝影作

品本來就很容易做成原作的攝影書，透過書的結構安排也能解決展覽現場時間軸和空間動線混亂的問題，另外兩個展的大量文件和二手文本資料也適合以書籍特有的的編輯方式處理。誠如這個世界上沒有任何一張和實地等比例的地圖，所有地圖的繪製總是帶有欲望和想像，試著去創作一本不是畫冊（主要功能在於再現已不再存在的展覽）的藝術家書，說不定可以解決展覽過於訊息化的問題。

附帶一提，三樓走廊空間賴志氣盛的《接近 Closer》也有趣，托這件作品的福，我終於有機會摸到北美館的「天花板」，親身體會美術館的「高度」; 不像一般觀景台總是開放觀看外部四方，賴所建構的觀景台望向的是美術館的「內部」。

黃華成，未完成
策展人：張世倫
展覽時間：2020.05.09（六） - 2020.11.08（日）
展覽地點：臺北市立美術館，臺北

游擊式的小展覽

20150225

版畫展可以如何？以兩個案例為例

2015 年才開始的新春時節，有兩個令人耳目一新的版畫展《2014 伊通公園限量版》和《純色素：當代絹印藝術特展》在臺北舉行。為什麼說令人耳目一新呢？因為它們值得被思考。對照於目前在臺灣我們所熟悉的由學會團體、官方或學術單位所主導的版畫展，也就是通常由中華民國版畫學會、公立美術機構，以及設有版畫課程的大專院校美術科系所主導的版畫展，這兩個由私人單位策劃的展覽，儘管展出規模不大，做為展示型態的樣本數也不夠多，卻在某些基礎面向上提供了不一樣的版畫思考與可能。

典型的版畫展

在臺灣由學會團體和官方單位所主導的版畫展主要目的在於推廣版畫藝術 (其時代背景因由不在本文討論範圍): 中華民國版畫學會每兩年舉辦一次《全國版畫展暨版畫大獎展》，每年也固定與其他國家的版畫團體合作辦理交流展，這些都屬於學會成員的專屬競賽和展出機會。而官方美術機構所主辦的版畫展中，國美館是目前最重要也最具代表性的單位，每年例行辦理的《版印年畫》徵選暨得獎作品展，至今屆數已達二十九屆，而一樣持續辦理的《中華民國國際版畫雙年展》，最早在 1983 年由文建會開辦，至去年為止已有超過三十年的歷史，這兩個展覽都屬競賽型的版畫展，藉由獎金與展出機會吸引參賽者，企圖達到鼓勵版畫創作的效果。

在設有版畫課程的大專院校美術相關科系中，以臺藝大美術系和北藝大美術系兩間藝術大學所辦理的版畫展為最多，同時搭配研討會和版印工作坊的組合，以技法研習、作品觀摩和展示教學成果為目的。在學術單位中，比較特別的例子是北藝大關渡美術館的版畫和原版收藏計畫，該館 2011 年藉由辦理《SKY：亞洲版 / 圖展》一展，首開有系統

地收藏版畫和原版的案例，2013 年續辦《周瑛印紀》、《吳昊版畫展》、《舊版新印：謝里法版畫作品展》三展，其中吳昊和謝里法的版畫由關美館提供經費，委託火盒子工房和岩筆模兩間版畫工作室重新印製，展出後兩位藝術家也將作品原版全數捐出。目前關美館計畫以類似的合作模式，藉由辦理展覽收藏更多的版畫作品和原版，有望成為國內收藏最多版畫原版的美術館。

比例上，聯展型態在上述版畫展中佔了絕大多數，展名也都含有「版畫」一詞，或由這兩個字所發想衍生。其實不僅是上述所提的幾個展覽，大部分版畫展的命名亦同，以下另舉幾個展覽為例：北藝大關美館《版畫殺了雞：國際青年版畫展》(2006)、臺藝大真善美畫廊《臺灣．天津濱海版畫作品交流展》(2013)、國父紀念館中山畫廊《臺灣．加拿大當代版畫交流展》(2014) 等。而探究和分析這些展覽的作品可以發現，普遍來說，媒材的屬性分類為考量基礎，以版畫技法製作而成的作品成為構成這些聯展的主要條件。比較可惜的是，在以思想導向為主，探究特定議題的當代藝術展覽中，如大型美術館的專題展或國際雙年展，版畫作品的出現機率卻是微乎其微。

2014 伊通公園限量版

在伊通公園標榜前衛和創新的展覽中，《2014 伊通公園限量版》雖然並不顯眼，但是有其特別之處。首先，伊通公園的展覽以個展為主，聯展的比例相當少，2000 以後所舉辦的聯展多屬於紀念其成立週年的展覽，如《小甜心：伊通公園 20 週年慶》(2008) 和《從那之後：伊通公園 25 週年慶》(2013)，《2014 伊通公園限量版》算是很少數由策展人提議展出的例子。再者，這個展覽並沒有特定的探討議題，它的成形與執行顯現出來的實質意義是藝術家們對於伊通公園的認同與支持。

《2014 伊通公園限量版》由藝術家紀嘉華所策展，他邀請江賢二、陳張莉、莊普、黃銘哲、楊世芝、許雨仁、曲德義、胡坤榮、張乾琦、林銓居、陳慧嶠、紀嘉華、陳建榮、吳東龍、陶羽潔共十五人參與這個計畫，裡面大部分的藝術家都曾經在伊通公園展出過。在所有參展藝術家中，除了張乾琦提供他在紐約葛瑞芬版數 (Griffin Editions) 所沖洗的攝影作品，以及陶羽潔以手工印製的木刻版畫外，所有藝術家的作品都委託豐喜堂版畫工作室印製，全數都是絹印版畫。

紀嘉華認為「推廣、回饋與分享」是這項計劃的精神所在。這個計畫的作法是：每位藝術家的作品製作二十五個版次，其中的二十版結集成作品集，五版回饋給參與藝術家 (每位藝術家可以拿到一件自己的作品和四件不同藝術家的作品)。而作品集售出後，所得的收入則做為伊通公園的營運經費。另外，在有限的展期之外，藉由複數作品的傳播力量，讓更多人有機會認識及擁有這些作品。如此的合作模式，實質上為藝術家、藏家和空間經營者三方製造了一個三贏的局面。

不過嚴格來說，這個展覽並不算是一個真正的版畫展，而是一個複數作品展，因為除了張乾琦的攝影、陶羽潔的木刻版畫，以及曲德義和陳慧嶠為這個展覽特地構思的作品外，其餘藝術家都是提供已有原作(主要是繪畫作品) 的作品圖檔，再委由版畫工作室印刷為紙上作品。在這樣的條件下，版畫成為達到複數 (或複製) 目的的工具，而不是藝術家最原初選擇的一種創作方法學。就創作本質的面向上來說，未來如果還有類似的展出策劃，也許邀請所有藝術家為這個計畫量身創作版畫作品，也就是所謂的原創版畫，會是更具創造性的選項。

純色素：當代絹印藝術特展

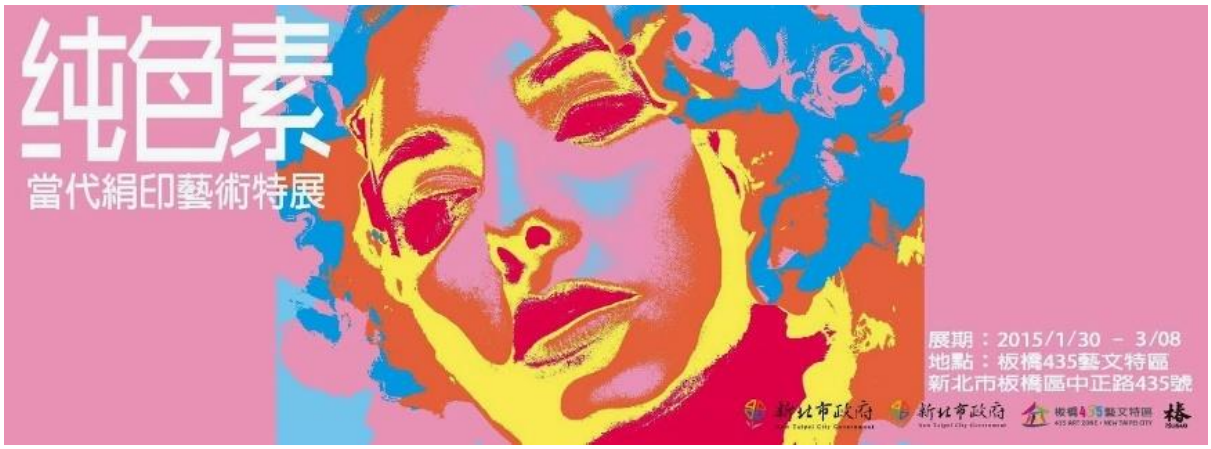
由椿版畫工作室所策劃的《純色素：當代絹印藝術特展》，是今年新北市政府文化局在板橋 435 藝文特區的新春特展委託案，在整個展覽的方向主軸上，椿版畫負責人黃椿元嘗試和官方溝通並獲得支持，將展覽方向聚焦於絹印藝術，而非慣例的傳統年節區塊。椿版畫工作室的自主性提議，和它自許成為全臺灣最專業、最受藝術家信賴的絹印工作室的企圖相當一致，事實上，標榜並致力於發展絹印藝術的椿版畫工作室早已擺脫業績至上的接案模式，它是目前全臺灣唯一一個只承接藝術家委託案的版畫工作室。

在椿版畫工作室的規劃下，《純色素：當代絹印藝術特展》一展強調絹印藝術在當代藝術創作上的應用，同時也有應景的春節年畫展區和兒童遊戲展區，全展共有〈展覽導讀：認識絹印藝術〉、〈當代藝術家的絹印創作〉、〈複合絹印創作個展 - 楊明迭「水形篇」〉、〈絹印年畫創作展〉、〈兒童互動遊戲區〉五大主題單元，分別於 435 藝文特區的五個獨立展館展出。此外，展出期間也安排了教育推廣活動，包含絹印工作坊的絹印操作示範與實作體驗，以及導覽活動。

在上述五個展區中，有兩個展區的作品特別值得注意：〈當代藝術家的絹印創作〉展出藝術家楊茂林、陳順築、阿推、傅淑英、陳曉朋、蘇孟鴻、曾雍甯、KEA、王亮尹、許維穎、廖震平、高雅婷等人的絹印作品，這幾位藝術家都是和椿版畫工作室合作過的當代藝術家，作品的表現型態和關注重點也大異於傳統絹印的美學走向。而在〈複合絹印創作個展：楊明迭「水形篇」〉中，楊明迭打破了傳統絹印媒材予人的刻板印象，藝術家將圖像絹印在玻璃之中，再以高溫炙燒處理，再現自然風光景色的立體複合版畫細微幽雅，質感溫潤舒暢。

對照於由學會團體、官方或學術單位所主導的典型版畫展，《2014 伊

通公園限量版》和《純色素：當代絹印藝術特展》兩展最大的差異在於帶入當代藝術創作者的參與，並由專業版畫工作室提供技術支持。乍聽之下這似乎沒有什麼特別之處，但是它卻低調地反映出了一個明朗的未來可能：隨著時代步伐的前進，多元的當代藝術思考和不同「成份」藝術家的加入，有助於開拓版畫創作的視野及面向；而專業版畫工作室的技術支援，讓版畫（作品）回歸其最初始的製作方式（繪圖、雕版、印刷的分工合作），其實正是當代藝術的一種普遍性操作模式，也就是藝術家與專業團隊各司其職、力量相乘的合作。



純色素：當代絹印藝術特展
策劃：椿版畫工作室
藝術家：楊明迭、黃椿元、楊茂林、陳順築、阿推、傅淑英、陳曉朋、蘇孟鴻、曾雍甯、KEA、王亮尹、許維穎、廖震平、高雅婷
展覽時間：2015.01.30（五） - 2015.03.08（日）
展覽地點：板橋 435 藝文特區，板橋

20160125

有印良品：藝術家與絹印作品展

目前在非常廟藝文空間（VT Artsalon）所舉行的《有印良品：藝術家與絹印作品展》中，一共展出 12 位藝術家的限量版畫作品，內容全部是由悠畫廊出資、椿版畫工作室製作的「臺灣當代版畫創作計畫」的作品。「臺灣當代版畫創作計畫」藉由專業版畫工作室的製作技術，協助藝術家創作原創版畫，而畫廊的資金挹注，也讓工作室和藝術家免於煩惱製作經費的來源，得以專心於作品的開發與製作。

非常廟在辦理《有印良品》的展覽外，也配合展覽規劃了兩場有關版畫的座談會，其中一場由陸潔民主講版畫的收藏，另一場由梅丁衍主講版畫及其複製。我除了參加展出之外，也參與了梅老師這一場的與談。就梅老師在開場時所提出的複製概念與提問，我認為他真正有興趣談論的是版畫藝術的美學和歷史問題，其思考範疇實屬哲學問題，與三位與談人之間似乎無法聚焦討論，不過我覺得座談會中還是有幾個有趣的思考點：

版畫為什麼要複製？複製在藝術性上的差別？（梅丁衍）

關於“print”一字的翻譯，如果就版的概念來說，回歸到底片的正片與負片的概念，在創作思考上會有不同的可能。(姚瑞中)

當代知名藝術家做版畫的概念比較像是發行個人債卷，購買者看重的是藝術家的未來潛力。(姚瑞中)

購買版畫的實質意義在於購買者獲得參與藝術的過程及經驗，而非物質上的擁有，這種模式打破了藝術只為金字塔頂級收藏家（約佔總人口比例百分之一）服務的傳統。(姚瑞中)

椿版畫所製作的原創版畫，強調的是藝術家介入的比重，透過與藝術家溝通想法及相關版印技術的支援，協助藝術家以版畫做為創作媒體來創作。(黃椿元)

七〇年代由廖修平 (1936-) 引進臺灣的現代版畫，背後的意義在於試圖帶入六〇年代的美國普普藝術，也就是美國當時以版畫做為脫離抽象表現主義的方法。廖修平作品中常出現的東方常民物件，例如金紙和銀紙，即帶有來自常民生活的普普藝術的味道。而當時在臺灣以版畫來創作，具有與日治時代以來的藝術傳統切割的意義。(梅丁衍)

在六〇年代的美國，傑斯波瓊斯 (Jasper Johns, 1930-) 和羅伯羅森伯格 (Robert Rauschenberg, 1925-2008) 是兩位特別喜愛做版畫的藝術家，特別是複合版畫，而安迪沃夫的絹印則是一種概念性的絹印使用。這和臺灣現代版畫教育系統所強調的，以凸、凹、平、孔四種版種為主的單種版畫不同。(梅丁衍)

數位藝術如何被收藏？因為數位檔案可以生產複數原作，也具有重製的可能，最後藏家認同與收藏的是保證書。保證書代表的其實正是藝術的現實價值，也就是商業上的價格，如此倒推回去思考，可以推論藝術等於市場？ (梅丁衍)

有印良品：藝術家與絹印作品展

藝術家：楊茂林、姚瑞中、Richard Wong（C.I.BOYS）、陳曉朋、蘇孟鴻、黃椿元、曾雍甯、許維穎、高雅婷、Candy Bird、王亮尹、范揚宗、廖震平

展覽時間：2015.12.19（六）- 2016.02.20（六）

展覽地點：非常廟藝文空間，臺北

藝術家座談會 I：

主持人：陸潔民

與談人：蘇孟鴻、游雅蘭、悠畫廊總監朱怡瑾

座談時間：2016.01.09（六）下午 4: 00

藝術家座談會 II：

主持人：梅丁衍

與談人：姚瑞中、陳曉朋、黃椿元

座談時間：2016.01.23（六）下午 3: 00

20181016

草率季

每年一次的臺北藝術書展《草率季》(Taipei Art Book Fair) 是一個集合各類型藝術創作書籍的展覽，和一般正經八百的書展氣質不同，草率季想打造一種另類的活潑特色，它的口號是「如果可以草莽率性，誰想要一本正經。」2016 在藝術聚落空場 (Polymer) 首次辦理，至今已經來到第三屆，草率季在展現藝術書籍出版和創作的各種可能性之外，每年都規劃一個特別的主題「& More」來突顯創展精神，今年以「宇宙大爆炸 Bang Bang Bang」為年度命題，首度發行書展紀念刊物，也強化和國際各大城市書展的合作，特別邀請紐約和東京兩個城市的藝術書展總監來臺講座。

我在這次的草率季買了幾本書，一本是常羽辰(Yuchen Chang, 1989-) 和玄明娥 (Myungah Hyon, 1970-) 的《書書》(*Book Book*)，這本書的書名一語雙關，內容以手繪圖式介紹各種書的裝訂法，清楚明瞭，簡單易懂，連我這個有閱讀說明書障礙的人都看得懂。這讓我想起以前在紐約唸書時的一個虔誠基督徒韓國室友，為了「鼓勵」我成為基督徒，曾經送我一本昂貴的精裝本英文聖經，在發現我從來沒有翻閱後，有一天就默默的把它換成一本裡面有很多插圖的兒童版聖經，我想她可能覺得我英文不好，所以不想讀原來的那本。

我另外買了兩本奧圖叢書 (ottoBooks, www.ottographic.co.uk/) 出版，有關如何製作絹印的書《進階絹印》(*Advanced Screen Printing*) 和《絹印圖像製作》(*Image Making for Screen Printing*)。特別有趣的是，這兩本書本身就是絹印做成的書，讓我想起在自己上一次個展《指鹿圖 II : 我的台北》中，試圖揭露自己所觀察與體會到的畫廊現象，在這個幾乎是由我的畫廊「群像」所形成的個展，我將傳統上「藝術家的展覽等於藝術家的履歷」的現實認知，實際轉化為「藝術家的履歷等於藝術家的展覽」的事實。

草率季

展覽時間：2018.10.14（五） - 2018.10.16（日）

展覽地點：松菸文創園區製菸廠 2F & 多功能展演廳，臺北

20200529

超展開漫談：出版作為藝術實踐

由超展開策画和 PAPER MATTER 共同策劃的《超展開漫談：出版作為藝術實踐》座談會，邀請三組座談人以馬拉松的方式分享有關藝術家書的推廣和創作經驗。蔡胤勤主講的《藝術家書籍文獻庫在台灣》介紹藝術家書的出現、定義，以及進入藝術範疇的發展過程，並說明自己從成立 PAPER MATTER 開始，到藝術家書籍實驗室，再到藝術家書籍文獻庫，一路走來的歷程與理想。《在書上，展演繼續發生》的三位講者李立中、林羿綺和呂易倫討論以田調作為發展藝術家書的創作方法，以及為何作品需要以書的形式呈現。《〈黃贊倫設定集〉新書發表：書籍形式作為展覽的游擊策略》則由柏雅婷和黃贊倫分享編輯者和藝術家的合作關係，以及如何共同完成一本不同於制式展覽畫冊，意義上等同於一個書上展覽的作品集。

這三組不同背景講者的討論中有一個有趣的共同點，那就是不約而同提示出了藝術家書的閱讀位置，包含物理性和心理性的狀態。李立中發現書的可翻閱性和頁面隨風飄動的姿態，與他長期的創作關注「鴿子」有著共通的飛翔意象，他將兩者形象結合起來成為藝術家書作品。林羿綺和呂易倫跳脫制式展覽模式來呈現自己長期田調的創作所得，他們選擇以藝術家書的形式來突破展覽的時空限制，因為書可以一次看完，也可以分次看完，還可以在任何時間和地點重複閱讀。柏雅婷和黃贊倫的合作比較像是編輯者在書中策展藝術家十年來的創作，重新打造成一個發生在書裡的展覽，提供觀者新的觀看經驗。

藝術家書的閱讀位置同時立基於書所特有的私密和公共雙重特質，以及它的可移動性。書可以是個人私有的珍貴收藏，也可以（在圖書館裡）開放眾人借閱，讀者可以在固定地點看書，也可以帶著書到處旅行，書的形式能將藝術家的創作帶往更廣闊的世界。有趣的是，蔡胤勤在臺北國際藝術村所建立的藝術家書籍文獻庫和上述藝術家們企圖藉

由藝術家書走出去的狀態剛好相反，他為藝術家書打造了一個定點的家，提供觀者一個既是圖書館也是美術館的對話平台。

超展開漫談：出版作為藝術實踐
展覽時間：2020.05.24（日）下午 2: 00 - 6: 00
展覽地點：台北國際藝術村雀榕廳，台北

講題 I：藝術家書籍文獻庫在台灣
與談人：蔡胤勤
座談時間：2020.05.24（日）下午 2: 00 - 2: 45

講題 II：在書上，展演繼續發生
與談人：呂易倫、林羿綺、李立中
座談時間：2020.05.24（日）下午 3: 15 - 4: 00

講題 III：《黃贊倫設定集》新書發表：書籍形式作為展覽的游擊策略
與談人：黃贊倫、柏雅婷
座談時間：2020.05.24（日）下午 4: 30 - 5: 15

20201103

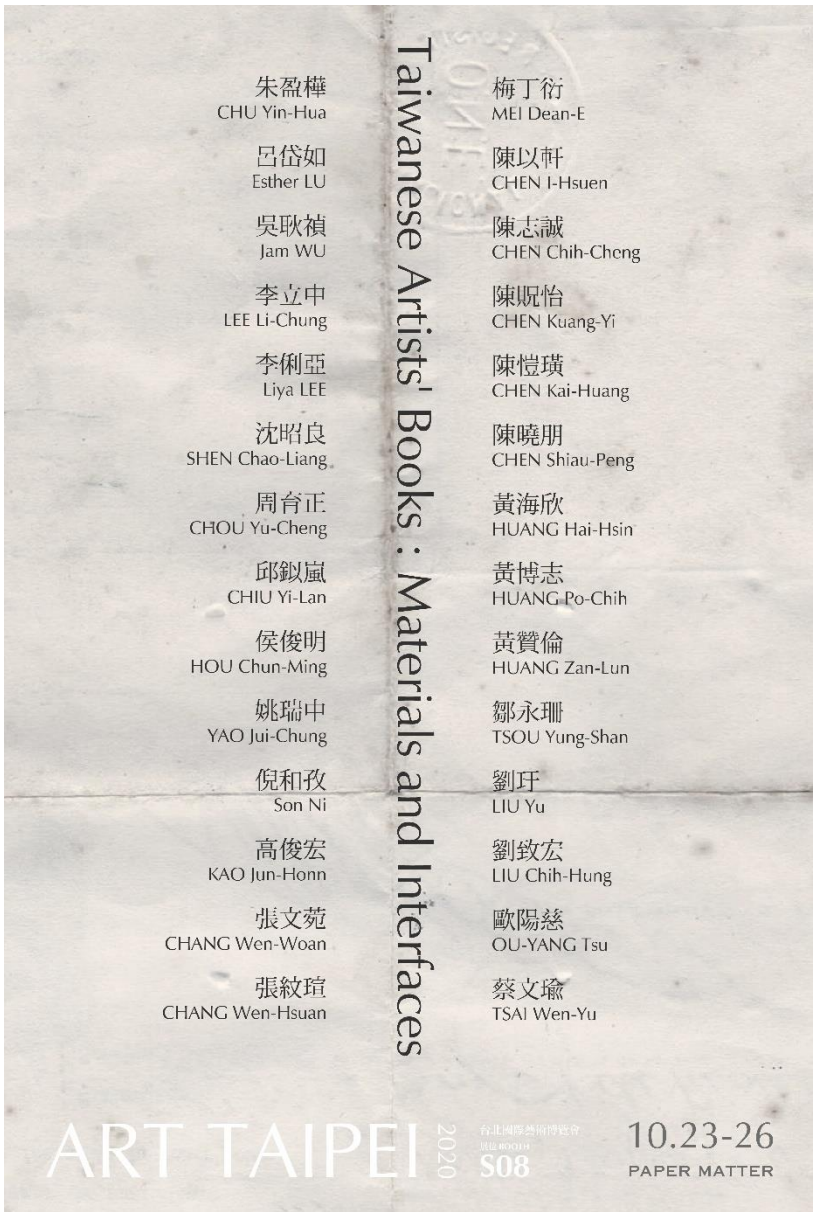
Taiwanese Artists' Books: Materials and Interfaces

由 PAPER MATTER 策劃，在今年臺北國際藝博會（Art Taipei）特展區展出的 *Taiwanese Artists' Books: Materials and Interfaces* 一展，結集了近三十年來的臺灣藝術家書籍作品，這不是臺灣第一個展示藝術家書籍的展覽，卻可能是第一次以臺灣藝術家書籍為主題，並且略帶研究雛形味道的展覽。這個展覽的藝術家人數高達 33 位，每位藝術家的關注面向各有不同，有些聚焦書的造形結構（空間）和翻閱次序（時間），有些則以書的象徵、概念和出版作為一種創作方法，有些保有傳統上書所特有的書寫及文學性表現，有些則以書的視覺形式和觸覺感受為主，還有一些同時兼具兩者或多者的特質。

藝術家書看似一種單純的創作媒體，甚至予人一種單一媒材的印象，實際上它所觸及的面向十分廣大，本身也是一種極為容易與他者合作、最跨領域的創作形式。在這次的展覽中，有些藝術家清楚的知道自己在創作藝術家書，有些卻完全沒料想到自己的書（甚至是展覽畫冊）會被稱為藝術家書，或它可以是藝術家書。同樣的，應該也有許多參觀臺北藝博會的觀眾感到疑惑，為什麼這些書算藝術作品，特別是對照於藝博會現場也有一個專門展示藝術相關書籍的展位，內容多為藝術雜誌、畫冊和圖錄，而它並不宣稱自己展示的是藝術作品。

藝術家書的定義一直是個複雜的問題，或許可以一個簡單的概念來回應：在當代藝術裡，「藝術是什麼」這個問題可能已經不再是討論重點，而是轉向提問「什麼可以是藝術（什麼可以被納入藝術的範疇）」。同樣的，藝術家書籍按年代發展，從珍本書、版畫書、畫家的書，到藝術家書，一路以來的推進歷程，說明了什麼是藝術家書，其實不是一個需要如老學究般汲汲追問的問題，因為定義總是隨著時間和環境背景而改變，而思考什麼可以是藝術家書籍，以及為什麼要創作藝術家書籍，

可能是一件更有意思的事。



Taiwanese Artists' Books: Materials and Interfaces
策展人：蔡胤勤
藝術家：朱盈樺等 33 位藝術家
展覽時間：2020.10.23（五） - 2020.10.26（一）
展覽地點：臺北國際藝術博覽會 - 臺北世貿中心一館，臺北

社會與政治性的藝術實踐

20130612

看不到畫的「隱性版畫」:
從一年畫廊《擁核的理由：核（何）必展》的作品談起

如同許多民間團體以各種運動來發聲，反對臺灣政府興建核電廠的政策，具有反核意識的藝術家也有所行動：中華民國視覺藝術協會（視盟）發起的廢核遊行，到了今年已經是第三年的活動；由藝術家黃蘭雅（1965-）和鈴木貴彥 （Takahiko Suzuki, 1962-） 所主持的一年畫廊，也舉辦了一個概念性展覽《擁核的理由：核（何）必展》來表明支持反核的主張。

一年畫廊以「無」的方式來呈現反核的意志，以反核的對立面，也就是「擁核」的角度，來展示它沒有可以被支持的理由。如此概念下，「無」等於「沒有擁核的理由」，也因為沒有擁核的理由，這個展覽不會、也不需要有任何有形的作品，一個空的展場正是呈現如此概念的最好表現。這樣的操作手法同時也意指藝術家們反核的無形意志。

一年畫廊同時規劃兩個活動來強化這個展覽的反核意念：其一是「無限制隨時參展」，其二是「無理由印章」。「無限制隨時參展」開放所有人來參加這個展覽，不論各種身份背景，也不需要準備任何實體作品，任何想要參加這個展覽的人只要事先向一年畫廊報名，或於展出期間拜訪一年畫廊，在展場的海報上簽名，就可以成為參展藝術家。這個無條件的參展機制，一方面突顯了「藝術家」的認知問題：藝術家的身份與姿態為何？另一方面，也因為開放參展的態度，可以號召更多人來壯大反核的聲勢。

「無理由印章」的部分，一年畫廊在展場入口處準備了一個上面刻有「擁核的理由」五個字的橡皮圖章、含水海綿，以及如名片大小的書法水寫紙。觀眾可以拿圖章在印台（海綿）上沾墨（水），然後在書法水寫紙上蓋章，即可完成一張在版印原理上屬於凸版畫的作品。而因為

以水代墨，在書法水寫紙上的印痕，也就是「擁核的理由」這幾個字，隨著水分的蒸發會逐漸消失在紙張上，這個物理性的動作在意義上，代表著所有擁核的理由都應該消失，而最後看不到任何畫面的水寫紙，則變成了一件「隱性版畫」。

以「隱性版畫」的概念來進行創作還有另一個傑出的例子，那是藝術家周育正（1976-）在臺北市立美術館《真真：當代超常經驗》一展中的作品《提案》（2013）。周育正在展場中陳列了多部印表機，和「無理由印章」一樣，藝術家以水代替墨水，書法水寫紙替代一般列印紙。周育正設定印表機不間斷的列印，在水寫紙上列印出來的文字，同樣會隨著水分的蒸發而慢慢消失不見。在這件作品中，列印出來的文字是周育正向其他藝術家募集而來的提案企劃書內容及參加比賽的作品說明。周育正希望藉由這種「隱性版畫」來提示：在提案競賽的機制下，因為獲選的名額有限，大部分企劃書的內容都無法具體的呈現在觀眾面前；即使企劃書的文字說明不等同於作品，無法實體完成的作品就真的不存在嗎？

《擁核的理由：核（何）必展》展出的是沒有陳列任何實體作品的現場，「無理由印章」和《提案》印出的是最後沒有留下任何實體形象的畫面，由此可以觀察出一個有趣的現象：一般版畫主要表現透過印刷過程而得的視覺圖像，「隱性版畫」則利用版印原理的特性來突顯作品的概念，而這個作品的概念就是作品的「本身」。

擁核的理由：核（何）必展
藝術家：陳曉朋等約 200 人
展覽時間：2013.05.25（六） - 2013.06.09（日）
展覽地點：一年畫廊，臺北

20140401

從「太陽花學運」談版畫與運動

日前臺灣爆發「太陽花學運」，一群大學、研究所學生和民眾於 3 月 18 日發起佔領立法院的行動，抗議國民黨立委張慶忠以荒唐的三十秒速度，草率宣布完成攸關臺灣未來經濟發展的《海峽兩岸服務貿易協議》委員會審查。在接下來的兩個星期，以學生為主的抗議民眾持續聚集在立法院外面，靜坐表達反對政府黑箱通過兩岸服冒協議。期間並爆發另一群抗議者於 3 月 23 日發動占領行政院的行動，遭警方以暴力強制驅離的事件。在學運領袖林飛帆等人的號召下，反黑箱服貿的民眾於 3 月 30 日在凱達格蘭大道舉行示威遊行活動，參與人數估計達數十萬人。目前「太陽花學運」仍然持續進行中。

在「太陽花學運」中，可以看到學生與民眾為了表達訴求，除了透過網路科技的途徑來說明自己的立場，也製作各種實體的文宣品來傳播訊息，例如張貼在立法院周圍的海報和傳單，以及做為支持抗議行動的身分識別使用、靜坐和遊行時所穿戴的頭巾和 T-shirt 等。其中北藝大學生直接在青島東路靠鎮江街一處成立印刷工作站，由不同系所的學生輪番接力絹印頭巾，學生估計從活動開始已經印製超過一萬條的頭巾。而民間的版印工作室也鼎力支持學運，椿版畫工作室繼協助絹印「308 廢核遊行」的反核 T-shirt 後，繼續支援印製反黑箱服冒的標示布條及活動 T-shirt，岩筆模和印花樂也加入相關文宣品的印製。

如同這次在「太陽花學運」中版畫所扮演的角色，歷史上版畫與現實始終有著密切的連結，各種社會運動、民主運動、學生運動，甚至藝術上的新興運動，都常以版畫的形式來傳達行動宣言。以 20 年代末至 30 年代在中國興起的左翼木刻和後來的抗日木刻為例，即是利用木刻圖像強烈的視覺張力及情緒感染力來宣傳革命真理和鼓舞精神鬥志。對現代藝術設計教育影響重大的包浩斯（Bauhaus）學校，在由沃爾特格羅佩斯（Walter Gropius, 1883-1969）所書寫的宣言手冊中，更以利

奧尼費寧格（Lyonel Feininger, 1871-1956）的黑白木刻版畫《社會主義的教堂》（*The Cathedral of Socialism*, 1919）為封面圖像，做為揭示一種新的教學理念的有力代言形象。

版畫被各種運動做為宣傳的工具（或武器）使用，本身具備了相當充分的條件與理由。和油畫、雕塑等媒材最早出現的時候，主要為宗教、政治、貴族等特定對象服務的出發點不同，版畫來自民間，因應節慶年畫、宗教經書、章回小說、書畫譜、樂譜等民俗用品和圖書的大量印刷需求而出現，身上流有為常民服務的血液，內容也很自然的反映出普羅大眾的內在想法。版畫複製特性所產生的複數作品，除了推動藝術民主化的功能外，也有廣泛傳播思想和散播訊息的力量，以版印原理製成的海報、傳單、手冊、圖章等各種複數品，都常做為宣傳使用的媒體。

即使在數位印刷十分發達的今日，使用基本版印技術來進行印製仍然具有一定的優勢，特別是木刻和絹印的圖像，強烈鮮明具有獨特的視覺力量，相當容易吸引觀者的目光停留。這兩種版種同時具有材料取得方便、費用低廉、操作簡便、印刷快速等優點。以中國的抗日木刻為例，當時的藝術家把刻好的木版放在皮箱內，隨身攜帶至下一個活動地點，隨時都可以上油墨手拓木版完成作品，非常方便四處發放或以流動展（巡迴展）的方式進行宣傳。而孔版部分，除了一般印製在紙張和布料上所慣用的網版絹印外，型紙孔版的原理也常被使用，例如：臺灣的 Bbrother 和英國的班克西（Banksy），都是先製作基本圖案的型版後，再以噴漆噴繪出作品圖像，型版的使用讓他們能夠迅速的在不同地點「施工」，散播在城市四處的塗鴉作品則成為一種作者回應社會時事議題的另類發聲途徑。

版畫與各種運動的緊密連結，說明了版印的時代意義在於做為一種與現實世界真實碰觸的證據痕跡。

製作反黑箱服冒 T-shirt 現場記錄
2014
數位影像
椿版畫工作室，樹林

20211208

從三位藝術家的作品談「未來」

近期參加由策展人王俊琪策劃，地點遠在黎巴嫩貝魯特的聯展《地緣政治》，展出《我不屬於這裡而是那裡》六件一組的繪畫作品。這其實是一件舊作，在構思這件作品的時候，我先在 A4 大小的素描本上打草圖（2009），作為思考探勘路徑（mapping）的紀錄，之後畫在 30.5x30.5 公分的畫布上（2009），成為一種拿在手上的地圖（map），後來有感小尺寸地圖的力量似乎不夠，決定再將它擴大成 101.5x101.5 公分的繪畫（2009-2012），也就是大地圖，就像一般裝置在牆面上的大型地圖。

因為疫情的關係，運輸成了一個高成本和難以預測時間的挑戰，俊琪和我討論如何在相同的概念下調整展出的形式，在最後的定案版本中，地圖變成了旗幟（flag），我們將原本的繪畫圖像輸出在薄布上，做成可以懸掛在桿子上的真的旗幟。《我不屬於這裡而是那裡》六件繪畫的色彩來自 1949 以來大中國地區的主要政權代表色——國旗和政黨標誌的顏色，當地圖變成旗幟，也就成了國旗圖（flag map）。

這組畫作以色彩再現特定政治權力，畫面上的米色框暗示不同權力的劃分，色彩的漸進變化顯示 1949 以來中國政權的轉變。這組作品常常被看成蒙德里安（Piet Mondrian, 1887-1944）式的繪畫，因為同樣都是幾何抽象的造型，有著垂直水平的構圖，使用特定的色彩。不過和現代主義繪畫所追求的絕對和純粹不一樣，它聚焦於反映兩岸之間的政權轉變關係，從第一件到最後一件，分別標示著幾個重要的時間點：1949 國民黨政府遷臺、1997 香港回歸中國、2000 民進黨第一次執政臺灣、2008 國民黨重新拿回臺灣政權，以及我所預測但不希望發生的未來。

有關預測未來的創作，臺灣藝術家侯俊明（1963-）1996 在香港駐村

時創作的木刻版畫《香港罪與罰》是一個很精彩的案例。1997 香港回歸中國前，有不少人選擇移居他地，但大部分居民似乎相信(或也只能選擇相信) 中國的承諾，以為香港可以「馬照跑，舞照跳」，維持現狀五十年。而藝術家明亮的眼睛似乎得以看穿事實真相，侯俊明以他的招牌視覺語彙，大膽暴力、挑戰禁忌、具強烈嘲諷性的圖像，暗喻香港回歸後的未來。放在今日來看，這系列版畫所刻畫的情節，幾乎就是 2019 香港反送中運動所抗議的香港現況。

題外話，近期以香港反送中議題為創作主題的藝術家有目前定居臺灣的馬來西亞藝術家李迪權（1981-)，他在香港反送中抗議活動期間前往香港參與示威遊行，同時採集現場資料，返臺後發展出一系列以反送中運動為主題的木刻創作。相較於侯俊明散發民間草莽氣味，充滿未來預言與警示意味的大型木刻版畫，李迪權刻意採用左翼木刻風格，以事件場景照為圖像基礎所發展出來的小型木刻版畫，則偏向記錄與再現一個深陷掙扎的城市的樣貌。

侯俊明

香港罪與罰

1996

紙張、油墨（木刻版畫）

三件一組

每件 195×81 公分

20220629

群體深鑿：集體創作作為形式

立方計劃空間近期展出一個版畫展《群體深鑿：集體創作作為形式》，作者是來自亞洲不同國家和地區的五個版畫團體，它們分別是臺灣的印刻部、香港的點印社、日本的 A3BC（Anti-War, Anti-Nuclear and Arts of Block-print Collective，反戰、反核和藝術版畫集體）、馬來西亞的龐克搖滾舍（Pangrok Sulap），以及印尼的稻米之牙（Taring Padi）。展覽內容聚焦這些團體的集體創作和社群活動網路，特別是以手作版畫為媒介來反映他們所處環境的社會議題。

這五個團體的成員擁有多元背景，不是一般認知中的「專業」藝術家，除了團體的基本成員外，也邀請一般民眾、社區人士、社運團體和移工等對象一起參與創作。這些人群聚做版畫的目的，並不是為了討論藝術或創造藝術（品），他們想要處理的是現實問題，而不是藝術問題，而採取共同創作的方法有助和理念接近的人建立連結，凝聚眾人的力量作為發聲基礎。

就創作邏輯和方法來說，儘管位處不同國家和地區，這些團體的創作本質可能是一樣的，生產出來的圖像有著相似的視覺質地。這些版畫通常是本能性創作和自己動手作的結果，散發素樸的氣質，帶有在地或民俗的味道，具有敘事情節、對比形色、強烈視覺張力、激勵人心的圖像特質，內容則高度聚焦政治、社會、環境等議題，具有傳播特定訊息和訴求目的的企圖。

誠實來說，這些版畫本身的藝術性表現並不特別吸引我，或許是因為我覺得這類型創作的形式和內容總是大同小異，觀看這些版畫的經驗比較接近觀看文物和歷史檔案，也像閱讀某種具特定意識形態的文宣資料，被告知的感受超過被啟發的部分，訊息的接收似乎遠大於從中獲得對於某種未知或抽象狀態的感知與想像。

我比較感興趣的是：這些不是為了藝術目的而做的版畫，到底是在什麼樣的「機緣」或「機制」下，被放置到當代藝術的系統和展示空間裡？以其中的稻米之牙和龐克搖滾舍來說，他們正在今年的卡塞爾文件展（Kassel Documenta）的子計畫中展出，對這些原本戰場應該在現實生活中的「地下」藝術家來說，當他們的身分突然「被轉變」成在主流藝術機構展出的藝術家時，這又是什麼樣的經驗呢？

群體深鑿：集體創作作為形式
策展人：王嘉瑩
藝術家：印刻部、點印社、A3BC、龐克搖滾舍、稻米之牙
展覽時間：2022.06.11（六）- 2022.08.27（日）
展覽地點：立方 7F，臺北

國外藝術家的展覽

20200221

紅翼之牆：錫吉特拉馬丹個展

印尼年輕藝術家錫吉特拉馬丹（Sigit Ramadhan, 1989-）在十方藝術空間的個展，以一系列組件作品來表達藝術家對於理想社會、政治現況的看法與想像。拉馬丹以警察為觀看對象，試圖解讀與詮釋他所觀察到的警民關係，透過描寫街頭示威抗議的現場衝突，反映印尼現今的社政狀況，並擴及思考一個目前普遍出現在全世界國家的問題——警察如何成為統治者鞏固政權的工具。

拉馬丹主要使用木刻版畫作為創作媒體。以木刻版畫作為嘲諷時事、表達抗議、訴求改革等反抗運動的手法，在中西藝術史上並不是一個少見的例子，然而拉馬丹比較特別的是，在畫面結構和個展作為整體思考概念的處理上，有著完整度比較高的表現，並能展現藝術家個人獨特的美學氣質，和一般抗爭版畫普遍顯露出暫時的、流動的、粗糙的、血性的、高度情緒性的、幾乎千篇一律的類似質地，保有明顯的差距。

拉馬丹同時展出黑白和彩色版畫。黑白版畫是抗爭版畫最常使用的顏色，因為能夠快速完成，也容易突顯圖像本質。拉馬丹的彩色版畫採用單版複刻技法（reductive woodcut），比起傳統的多版多色和一版多色，能有效節省製版和印刷的時間。不像許多熟練版畫技法的創作者容易陷入經營精美圖像的美好幻象，拉馬丹的單版複刻版畫仍舊保有簡單而純粹的質地，即使在某些複雜精細的構圖處理上，也不至於顯露過度的裝飾氣質。

一般抗爭木刻經常使用表現主義風格的手法，以率直銳利的刀法和大膽扭曲的線條來表現作者內在的深刻感受，這樣的圖像張力特別能引發觀者慷慨激揚的情緒，具有鼓動人心的特質。拉馬丹的構圖與刀法雖然也呈現一定的表現主義風格，但保有相對內斂的氣質，透過藝術

家獨特的色彩計畫，整體畫面展露優雅質調，和一般東南亞藝術家偏好強烈對比的繽紛色彩截然不同。

拉馬丹擅長以組合的方式來完成作品的最終畫面，包含這次展出的幾組大系列作品和單件作品都使用了這個方法，前者是各別畫面裝框後再組合，後者則是各別畫面組合後再裝框。格狀分割的畫面同時具有發散與聚合的兩極效果，製造出形象拖曳變形的視覺感受，整體既有監視器螢幕的多重閱讀視角，又帶有電影分鏡場景的調度感。拉馬丹操作組件畫面的能力有效創造獨特的觀看經驗，它不同於版畫通常以其可複製特性所造成的複數視覺力量。

拉馬丹也擅長利用展場空間來強化圖像張力，藝術家巧妙運用十方藝術的狹長型空間，大組件的作品以幾乎滿版的方式佈滿整個牆面，強化圖像內容的壓迫力與訊息發射力，製造一種有若近距離特寫鏡頭般的視覺經驗。展場中的小尺寸作品則扮演了書寫中標點符號所具有的停頓、分句、轉景的功能。整體而言，拉馬丹把平面創作者可能遇到過度經營畫面的問題，透過展場空間的調度，轉換成經營整個展覽的畫面。

紅翼之牆：錫吉特拉馬丹個展
展覽時間：2019.12.03（六） - 2020.02.15（六）
展覽地點：十方藝術空間，臺北

20131128

艾雪的版畫與藝術 I

《演講大綱》

一、艾雪的生平

（略）

二、艾雪與版畫

（一）一生創作超過 2000 張的素描和草稿，主要作品卻是版畫（約 450 件）。

1. 1923（25 歲）：旅居義大利的頭七年只創作木紋木版畫（woodcut）。
2. 1929（31 歲）：首次製作蝕刻版畫（etching）和石版畫（lithograph）。
3. 1931（33 歲）：首次製作木口木版畫（wood engraving）。
4. 1946(48 歲): 接觸美柔汀法(mezzotint)，一生只完成 7 件。

（二）致力於技巧研究的作品 vs. 在特定思維下所創作的作品

1. 1922-1935（24-37 歲）
2. 1938 以後（40-72 歲）
3. 少用凹版（intaglio）技法的原因。

（三）什麼是版畫？

1. 定義：透過媒介（版）產生形象（畫面）的作品
2. 版畫（print）vs. 版畫媒體（print media）
3. 基本版印原理：凸版+凹版+平版+孔版
4. 版畫 vs. 繪畫
   (1) 繪畫：直接描繪→單一原作

(2) 版畫：透過媒介（版）產生畫面（間接性）→複製性／複數藝術（multiple art）
(3) 版畫製作過程：構圖+製版+印刷

5. 藝術家（artist）vs. 版印師（printmaker）
6. 木刻特色
   (1) 陰刻／陽刻
   (2) 表現圖像為主／表現刀法趣味為主
   (3) 單色印刷／彩色套印
   (4) 水印／油印
7. 木刻四元素
   (1) 木版的品質
   (2) 工具的品質
   (3) 手的穩定度
   (4) 視力：視力良好+光線足夠+高倍數的放大鏡

三、艾雪的作品

（一）作品核心：思考與分析大自然的運行法則，並將之歸入數學的範疇。

（二）造形原則

1. 規律（規則分割）
2. 對稱（平移+旋轉+鏡射+滑移鏡射）
3. 重複+循環
4. 增生+填滿不留空隙+形狀相似又相鄰排比
5. 無限+永恆

（三）作品主要形態

1. 早期版畫：1937（39 歲）以前的作品，對於真實世界觀察後的再現。
2. 平面圖形的規則分割
   (1) 作者所有過最豐碩的靈感來源。
   (2) 運用結晶學三基本原理：反覆移動（平移）+繞軸而轉（旋轉）+滑行翻轉（反映）
   (3) 表現類型
      a. 滑行翻轉
      b. 以影像為背景的功能
      c. 形體與對比的發展
      d. 數目的無限
      e. 敘事性的圖片
      f. 不規則的平面分割
3. 無限的空間
4. 立體的環與螺旋
5. 倒影
   (1) 水中的倒影
   (2) 球形表面的反射
6. 逆轉
7. 多面體
8. 相對性
9. 平面與空間的衝突
10. 不可能的建築物

四、思考與提問

（一）影響艾雪創作的可能原因

1. 成長背景：父親影響+學習訓練+個人興趣+旅行經驗
2. 對科學（數學+空間概念）的狂熱
3. 心理因素：強迫症？自閉症？
4. 對於所處世界的觀察與懷疑
   (1) 何謂真實？
   (2) 事物的運行法則是否一定固定？
   (3) 試圖尋找（建立）永恆的秩序與系統

（二）藝術與設計的關係

1. 基本分類
   (1) 純藝術：繪畫、雕塑
   (2) 設計 / 工藝 / 應用藝術：平面設計、工業設計、建築設計
2. 藝術與設計的出發點
3. 藝術與設計的分界線

（三）藝術與科學的關係

1. 藝術 / 科學 / 宗教：最極致的表現是共通的
2. 科學做為一種創作主題：自然 / 數學 / 物理 (空間：實體 / 抽象）
3. 心理與錯視：觀看的角度

（四）與同時期藝術家的比較

1. 藝術家如何定位自己。
   （艾雪生長在二十世紀各種前衛藝術運動出現的年代，但他不

屬於任何一個流派。)

2. 形式主義語彙藝術家
3. 觀念藝術藝術家
4. 荷蘭藝術家
5. 艾雪 vs. 超現實主義
6. 艾雪 vs. 歐普主義

參考文獻：

艾薛爾。艾薛爾的幻覺藝術。臺北：塔森，1995。

張光琪。科學思維版畫大師：艾雪。臺北：藝術家，2008。

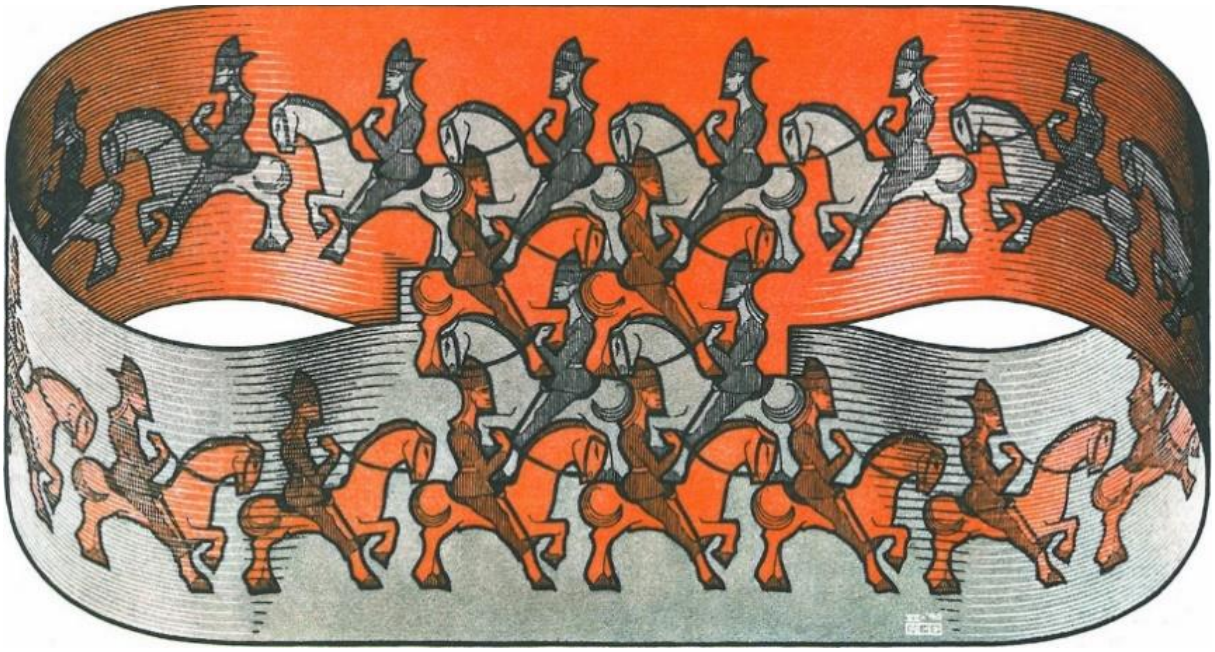
Coxeter, H. S. M., Michele Emmer, Roger Penrose, and Marianne L. Teuber, eds. *M.C. Escher: Art and Science*. Amsterdam: North-Holland, 1985.

Locher, Johannes Lodewijk, ed. *M.C. Escher: His Life and Complete Graphic Work*. New York: Harry N. Abrams, 1992.

The M.C. Escher Foundation, *M.C. Escher*, accessed October 22, 2023, https://mcescher.com.

Schattschneider, Doris, and Michele Emmer, eds. *M.C. Escher's Legacy: A Centennial Celebration*. Berlin; New York: Springer-Verlag, 2003.

Seckel, Al. *Masters of Deception: Escher, Dali & the Artists of Optical Illusion*. New York: Sterling, 2004.



艾雪的版畫與藝術

講者：陳曉朋

時間：2013.11.27（三）下午 2: 30 - 4: 30

地點：國立故宮博物院文會堂，臺北

20190721

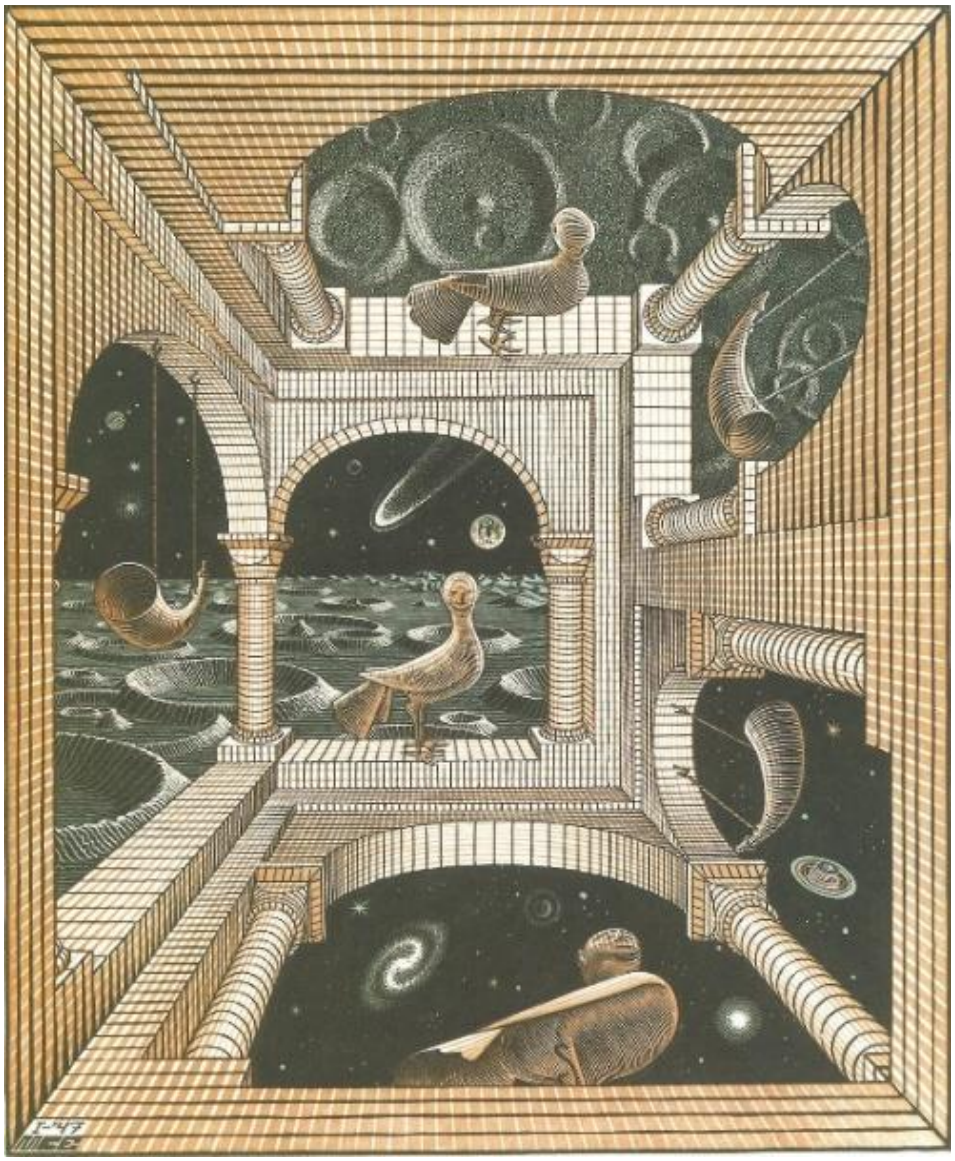
艾雪的版畫與藝術 II

為了準備今年的基隆山海工作營藝術講座內容，我有機會重新思考艾雪（M. C. Escher, 1898-1972）這位藝術家的創作。

我為今年基隆山海工作營規劃的講題是《透視基隆》，延續去年《空間、光與物》的主題，這次將概念聚焦於如何閱讀基隆，包含物理地理和人文地理，以透視法的介紹為觀看起點。為了找適合解說透視法的圖片，我想起了艾雪，2013 我曾經在臺北故宮博物院進行一場演講《艾雪的版畫與藝術》，內容主要介紹艾雪一生的版畫創作，其中也包含他在作品中如何使用各種透視法來創造奇異的空間。我選擇艾雪的彩色木刻版畫《另一個世界 II》（*Another World II*, 1947）作為工作營講題說明，這件作品描寫一個同時存在著由平視、俯視、仰視三種透視法所呈現的室內空間，是一個能清楚比較不同透視法的好例子。

不過和透視法無關，這次重新閱讀艾雪的作品，我有不一樣的發現：艾雪這輩子的創作似乎不受當時整個歐洲藝術環境的影響！舉幾個和艾雪出生年代接近的藝術家為例，至上主義藝術家馬勒維奇（Kazimir Malevich, 1879-1935）大他 19 歲 ，立體主義藝術家畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973)大他 17 歲，新造形主義藝術家梵都斯柏格(Theo van Doesburg, 1883-1931）大他 15 歲，達達藝術家杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）大他 11 歲，超現實主義藝術家米羅（Joan Miró, 1893-1983）大他 6 歲，達利（Salvador Dalí, 1904-1989）小他 5 歲，美國抽象表現主義藝術家德庫寧(Willem de Kooning, 1904-1997）小他 5 歲，羅斯科（Mark Rothko, 1903-1970）小他 4 歲……艾雪成長的年代是二十世紀藝術的繁盛時期，當時各個藝術運動（movement）不斷發展，可是在他的作品裡找不到一張屬於特定的藝術運動，頂多只能以風格接近超現實主義或視覺效果類似歐普藝術來形容，也看不出有明顯受到哪個藝術家的影響。

當今的藝術創作強調反映時代趨勢或未來性，敏銳度夠高的藝術家往往有意識地迴避發展「不合時宜」的作品，艾雪的例子卻說明了創作上還是可以選擇做自己，即使千山萬水我獨行。



艾雪
另一個世界 II
1947
紙張、油墨（木刻版畫）
31.8×26.1 公分

20140216

一百五十週年：
東京國立西洋美術館收藏的艾德華孟克版畫

具有悠久版畫歷史和拘謹務實個性的日本是個相當重視版畫的國家，舉凡版畫教學與版畫展覽都相當活躍，許多美術館也收藏大量的版畫作品。位於東京的國立西洋美術館去年 （2013） 配合挪威藝術家艾德華孟克（Edvard Munch, 1863-1944）一百五十年的誕辰，也以該館所收藏的孟克版畫舉辦《一百五十週年：東京國立西洋美術館收藏的艾德華孟克版畫》(*The 150th Anniversary: The Prints of Edvard Munch from the National Museum of Western Art, Tokyo*）一展。

近代以來大部分著名的藝術家或多或少都曾接觸並創作版畫，其中孟克(Edvard Munch, 1863-1944)的產量驚人，在他的藝術家生涯中，大約創作了八百五十件版畫作品，光是挪威首都奧斯陸的孟克美術館（Munch Museum, Oslo)就藏有一萬八千張。從孟克的木刻作品中，可以看出他的版畫技巧並不是特別的專業，他也因此沒有機會掉入講求煩瑣細節的技術圈套中，得以直率的釋放藝術家的靈魂與情感。

東京國立西洋美術館一共展出三十四張館藏的孟克版畫，大部分都是藝術家早期的作品，內容含括孟克創作所圍繞的幾個特定主題：病痛、死亡、孤寂、焦慮、恐懼、愛情等。其中大部分的作品都是單色石版畫，只有兩張彩色石版畫、一張直刻版畫和一張併用版畫(蝕刻法、細點腐蝕法及直刻法)。在這三十四張作品中，有十九張是孟克《阿爾法和亞米佳》(*Alpha and Omega*）系列的單色石版畫。《阿爾法和亞米佳》系列創作於 1908-1909 年間，當時的孟克因為感情挫折造成精神問題，在哥本哈根的丹尼爾賈卡伯森醫生（Dr Daniel Jacobsen, 1861-1939）的療養院內休養，他在由病房改造而成的工作室裡創作出這些比以往更外放、更具表現力的作品。

《阿爾法和亞米佳》系列包含數個劇情章節，描述一個島上最早出現的人類阿爾法和亞米佳的故事。在這個島嶼的幻想曲中，孟克強烈著迷於表現兩性之間的戰爭，並反諷克里斯蒂娜 （Christiana）波希米亞（Bohemian）社會自由意志論的性道德觀。故事的最後以阿爾法殺了亞米佳，而他自己被獸形的人類吃掉為結局。孟克以輕快而直接的筆觸勾勒出故事的情結，描繪的線條一層又一層的包圍在畫面主角身上，營造出一種既率性又流暢的動態感。雖然沒有搭配彩色的使用，卻不影響畫面的層次感，反而因為單色的效果，更能表現出事物的本質，也增添了故事的神祕性。

在《阿爾法和亞米佳》系列之外，此展中比較有名的作品還有 1895 年完成的單色石版畫《聖母瑪麗亞》（*Madonna*），儘管藝術評論家對於畫中女性主角的身分與肢體動作有許多不同的詮釋與說明，畫面圖像傳遞出來的訊息還是孟克作品中常出現的、有關死亡與恐懼的不安感。藝術家採用他的招牌描繪手法，以流暢而層疊的線條，彷彿要把悲傷的情緒一層又一層的渲染擴散到畫面外。

令人意猶未盡的是，可能受限於館內現有的典藏品內容，《一百五十週年：東京國立西洋美術館收藏的艾德華孟克版畫》此展並沒有出現孟克最具代表性的版畫，例如：描寫現代人普遍性焦慮的《吶喊》（*Scream*, 1895 及其後版本）、傳遞愛人之間濃密感情的《吻》（*Kiss IV*, 1897-1902），以及表現脆弱愛情關係與人際距離的《兩個人，寂寞的人們》（*Two People. The Lonely Ones*, 1899 及其後版本）等著名作品。不過令人佩服的是，該館務實的以孟克早期作品做系統性的完整呈現，本展倒也呈現出小而美，精緻而清新的氣質。

一百五十週年：東京國立西洋美術館收藏的艾德華孟克版畫

展覽時間：2013.12.07（六） - 2014.03.09（日）

展覽地點：國立西洋美術館版畫素描畫廊（Prints and Drawings Gallery, The National Museum of Western Art），東京

20140218

安迪沃夫與星期天 B. 早晨

東京的森美術館（Mori Art Museum）目前慶祝該館成立十週年，特別舉辦《安迪沃夫：永恆的十五分鐘》(*Andy Warhol: 15 Minutes Eternal*) 年度大展，這個回顧展是日本有史以來內容最豐富詳盡的安迪沃夫展。

森美術館位於東京六本木新城森大廈的五十三樓，該大廈的三樓有一家藝術設計商店 （Roppongi Hills Art & Design Store)，專門販售當代知名藝術家的授權商品。這家藝術設計商店有一個很特別的地方，那就是店內有一家迷你畫廊（Roppongi Hills A/D Gallery)，要參觀這個畫廊得先進入這家藝品店才能走到畫廊入口。

Roppongi Hills A/D 畫廊聚焦於基調較為輕鬆的當代藝術作品，藝術家有國際知名的，也有年輕潛力股的，其中日籍藝術家的比例比較高。因為本身屬於設備精簡，甚至有點陽春的小空間畫廊，常常可以看到版畫作品的展出。

配合森美術館的安迪沃夫大展，Roppongi Hills A/D 畫廊舉辦了一個版畫展《安迪沃夫與星期天 B.早晨》(*Andy Worhal and Sunday B. Morning*)，展場陳列的作品畫面飽滿豐厚，色彩華麗明亮，加上重複的康寶濃湯罐(Campbell's Soup)、瑪麗蓮夢露(Marilyn Monroe)，以及貨幣符號造形 ($) 的圖像，讓人乍看之下以為這是沃夫的招牌絹印作品，但是如果仔細察看作品旁邊的標示牌，卻會赫然發現作者是：星期天 B.早晨（Sunday B. Morning)。

最早在 1970 年的歐洲，星期天 B.早晨就複製了一批未經安迪沃夫授權的作品，它們是 1967 年由沃夫工作室「工廠」(The Factory) 所印製的瑪麗蓮夢露肖像絹印，照片圖像來自於夢露在 1953 年的電影《飛

瀑慾潮》(*Niagara*) 中的裝扮造形。星期天 B.早晨使用了和原作稍微不同的顏色來印刷，並在這些非官方出版的絹印背面蓋章，上面有「由星期天 B.早晨出版」(Published by Sunday B. Morning) 和「填上你自己的簽名」(fill in your own signature) 的字樣，這個動作可能是模仿沃夫總是在作品背面簽名，以及使用橡皮章蓋章的習慣。沃夫知道星期天 B.早晨的所做所為，有趣的是，他本人也在一些這批未經他授權的絹印背面親手簽上「這不是我做的，安迪沃夫」(This is not by me. Andy Warhol.)。

安迪沃夫認為，任何人都可以用絹印的方式來印製任何圖像，他也用同樣的方法來建立他的藝術，而星期天 B.早晨的作品替沃夫的哲學式暗示做了最好的詮釋。星期天 B.早晨目前仍是個複製安迪沃夫絹印作品的品牌，在荷蘭進行印刷，製作上採用高品質檔案用墨水和美術館典藏級用紙，作品背後都蓋有 “Published by Sunday B. Morning” 和 “fill in your own signature” 的藍色墨水印章。

安迪沃夫與星期天 B.早晨
藝術家：星期天 B.早晨
展覽時間：2014.01.31（五） - 2014.02.11（二）
展覽地點：六本木新城 A/D 畫廊，東京

20200927

森山大道：Pop Noir

以城市街道攝影聞名的日本藝術家森山大道（Moriyama Daido, 1938-），通常使用輕便（傻瓜）相機作為拍攝工具，他的街拍作品有著大膽而奇異的觀看視角和取景角度，捕捉出一直存在著，卻被刻意遺忘的工業化城市景象，畫面具有晃動的、粗糙的、模糊的、失焦的、強烈對比的、高反差的、明顯顆粒感的影像品質，散發一種野性的魅力，特別能引發觀者不安的、迷幻的、破滅的、傷感的心理感受。

光（理想）的來源

攝影是一種見證時間，以光線進行書寫的創作，光也是森山大道作品中表現張力的重要元素，他認為攝影是「光與時間的化石」，有意識的使用光作為一種創作方法。從六〇年代末出道以來，森山大道的攝影即以強烈明暗對比，以及由光源所引發的動態感為著名風格，這種風格的建立可能和他所使用的輕便相機本身的條件有關，輕便相機不是被設計來拍攝高度細密畫質的照片，森山大道「每天就像一條狗在路上到處排泄似的在街頭各處拍攝照片」的身體感，自然地捕捉到各種對比光源，挑動觀者內在感受的畫面。

在直接拍攝的照片外，森山大道 2016 年在巴黎卡迪亞藝術基金會（Foundation Cartier）的個展嘗試使用投影的方法，2018 年則以燈箱來展現他所拍攝的影像。燈箱攝影提問作品裡的光，究竟是由燈箱內散發出來，還是那是一種還原攝影現場的光，如同畫家描繪的到底是對象物本身的顏色，還是外部光源投射在這個對象上所引發的色彩；我們所看到的雕塑的色彩，到底是材料本身的顏色，還是描繪在其上的塗料。或許森山大道要創造的是一種本身會發光的形象，這種燈箱裝置也適合放在街道上，就像路上店家閃閃發亮召喚著顧客的招牌，藝術家認為來自街頭的就該回到街頭去，他喜歡把在街頭拍攝的影像

做成燈箱、海報、印在 T-shirt 上，讓街道上的人參與。

絹印與顯影

除了燈箱和海報，受到美國普普主義藝術家安迪沃夫（Andy Warhol, 1928-1987）的影響，森山大道也以絹印的方式，將他所攝影的照片轉換成絹印圖像，藝術家最早在 1969 年開始嘗試紙張上的絹印，後續則發展成畫布上的絹印。以版畫的概念和方法作為一種藝術的還魂術不是一件新鮮事，在亞紀畫廊《森山大道：Pop Noir》展出的一系列的畫布絹印作品，即包含藝術家以攝影舊作做成的黑白絹印，以及 2019 和 2020 的彩色絹印新作。

森山大道所創作的畫布上的絹印，使用有厚度的內框，有些畫布的側面也有上色，具有強烈的物件性格，這種物件感甚至超越他的立體燈箱攝影，因為燈箱作品只突顯上有攝影畫面的單一平面。攝影和版畫兩個創作媒體的英文都是 print，同樣擁有透過基礎母體（matrix）來獲得最後畫面的特質，森山大道所拍攝的底片經由顯影過程獲得影像畫面，之後透過網版鏤空原理製版印刷再次顯影，這種雙重顯影下創造出來的是一種畫質顆粒更為碩大明顯，具有物理性厚度的扁平絹印圖層，它似乎是森山大道「攝影是一種表層」的顧名思義做法，再度強化了畫面形象的物質性格。

黑色的潮感

《森山大道：Pop Noir》個展裡的畫布絹印圖像原始拍攝年橫跨數十年，內容不只有街拍攝影，更多的是室內裡的人物，特別是人的身體。這些人物照少有全身照，更多的是身體的局部照、上半身照、下半身

照、小腿照、手指照、嘴唇照，更者有些不是直接拍攝人物，而是翻拍自平面廣告後再處理。它們像極了一個一個的切片，有一種被物件化的傾向，但這不是被物化的樣態，而是物件的活生生化，具有性感的、神秘的、夜晚的、破壞的、一種還活著的質感，同時包含古典與潮感、晃動與寂靜、即將發生與事件過後的雙重特質。攝影本質上是一種關於死亡的藝術，藝術家按下快門的那一刻，所拍攝的一切其實就已經不再存在，它和時間有著緊密的連結，森山大道的黑白畫布絹印影像傳遞出對於未來沒有出口，過去沒有入口的當下感，彩色絹印畫布上的形象則因為有著栩栩如生的物質狀態而又活了起來。

森山大道：Pop Noir
展覽時間：2020.09.11（五）-2020.10.10（六）
展覽地點：亞紀畫廊，臺北

曉朋藏書

對陳曉朋來說，每一次創作和展覽都像展開一張新的地圖，地圖上有已知的訊息，也有對未知的想像，當中包含學習藝術的歷程、自我追尋的過程，以及靈性探索的旅程。藝術家也將這些過往轉化成藝術家書籍，跳脫時空的限制，成為我們進入藝術世界的另一種路徑。

〈曉朋藏書〉從「位置（元素）」看見藝術家的藏書。書被視為一種空間的形式，內容是作者的思維地圖，也是藝術家創作藍圖的養分。而選書和藏書則展現了讀者的喜好及品味。

20150102

藏書票 I

藏書票的拉丁文是“Ex Libris”，這是歐美藏書票最常使用的文字，意思是「我的藏書」或「我的圖書室」，縮寫成“EXL”，英文為“bookplate”，日文叫做「書票」，中文則加上書籍主人名變成「某某藏書」、「某某珍藏」或「某某愛書」。

藏書票通常以版畫技法製作，屬於小型版畫，貼在書籍的封面背面、蝴蝶頁、扉頁或版權頁上，也因為尺寸迷你的關係，常常被形容為「紙上寶石」、「版畫珍珠」，以及「書中蝴蝶」。藏書票除了有欣賞的功能外，也做為宣告擁有書籍的主權使用。

歷史上中國很早就有藏書印(章)的使用，藏書印具有和藏書票相同的功能，起源時間尚未被確定，西漢時期即有藏書印的說法。德國是藏書票的起源地，15 世紀的木刻版畫《刺蝟》(*Hedgehog*)是最早的藏書票之一。英國是藏書票的國際推手，透過龐大的殖民力量將藏書票推廣到美洲和澳洲。日本則是亞洲最早接觸藏書票藝術的國家，大約自明治維新時期開始，主要也是受到英國的影響。

許多藝術家也製作藏書票，特別是版畫藝術家，著名的例子有：十五世紀德國版畫大師阿爾布雷希特杜勒(Albrecht Durer, 1471-1528)，被稱為「藏書票之父」，他的創作風格屬於老德國式(old German style)。十九世紀英國詩人、畫家威廉布雷克(William Blake, 1757-1827)以凹版技法製作的藏書票典雅細緻，也有很高的藝術表現。擅長以水印木刻描寫風光景色的香港梅創基(1940-)和表現民俗趣味的臺灣潘元石(1936-)，則是港臺兩地創作和推廣藏書票的重要版畫藝術家代表。

作者未知
藏書票：刺蝟
1470-1480
票主：Johannes Knabensberg
14.3×21 公分

20151117

藏書票 II：小朋藏書

大約在 2002 年的時候，我用新臺幣 300 元的價格在網路商店上買了一張藏書票，會買這張藏書票的原因是發現居然有人幫「我」做了一張《小朋藏書》！？這是一張印紙約 8x8 公分，畫面 5x7 公分，雙色油印在宣紙上的木刻版畫藏書票，作者簽名為「莫測」，年代是 1983 年。

不知道為什麼，我以前一直很主觀的認為「莫測」就是「高深莫測」一詞的簡寫，藝術家可能不想讓人家知道他的真實身份，所以「莫測」就是無名氏的意思。剛剛心血來潮在網路上查詢了「莫測」，發現原來莫測先生 1928 年生，他是中國木刻版畫及藏書票藝術家，作品擅長表現中國江南水鄉風光，曾被知名詩人、木刻藝術家艾青（當代藝術家艾未未的父親）譽為「水的歌手」。

莫測，小朋藏書

1983

紙張、油墨（木刻版畫）

8×8 公分

20200404

藏書票 III

最近不經意中發現臺北車站附近的「一間印刷行」正在展出一個以亞洲藏書票為主的《書海中的版畫珍珠：藏書票收藏展》，因為我很喜歡藏書票，所以對這個展覽感到好奇。

我一直覺得藏書票這種迷你版畫很像人類的嬰兒，是一種相當奇妙的「東西」，小小模樣卻五臟俱全，自成一個天地，也能為自己發聲。

放在書(也是一種版畫的型態)裡的藏書票可以被視為版畫中的版畫，有些版畫作品的簽名還加上蓋章，則是大版畫裡有小版畫，這樣的狀態總是讓我想到大腸包小腸，以及袋鼠。

書海中的版畫珍珠：藏書票收藏展
策劃：鄭培哲、鍾博偉（創空間）、一間印刷行
展覽時間：2020.04.04（六） - 2020.05.31（日）
展覽地點：一間印刷行，臺北

20200415

藏書票 IV

偶然之間，發現自己大學時代做的一張藏書票，它也是目前為止我所創作的唯一一張藏書票。如果不是不小心在一本舊書中看到，自己早已忘了它的存在。這種「古物出土」的發現讓人充滿驚喜，也自然聯想到唸書時的舊日時光，突然有種變年輕的感覺。

這張藏書票大小約 8.5x14 公分，以木刻技法製版，黑色油印在宣紙上，共十個版次。內容描繪一個小朋友和一本書，小朋友的表情很生動，眼睛睜得大大的，興奮地張開雙手，一副驚喜樣，在他前面有一本攤開來的書。如今看來，不知道這個小朋友是不是當時的自己呢？又，小朋友到底是「看」(see) 到書很開心，還是「看」(read) 書看的很開心呢？

陳曉朋
藏書票
1998
紙張、油墨（木刻版畫）
8.5×14 公分

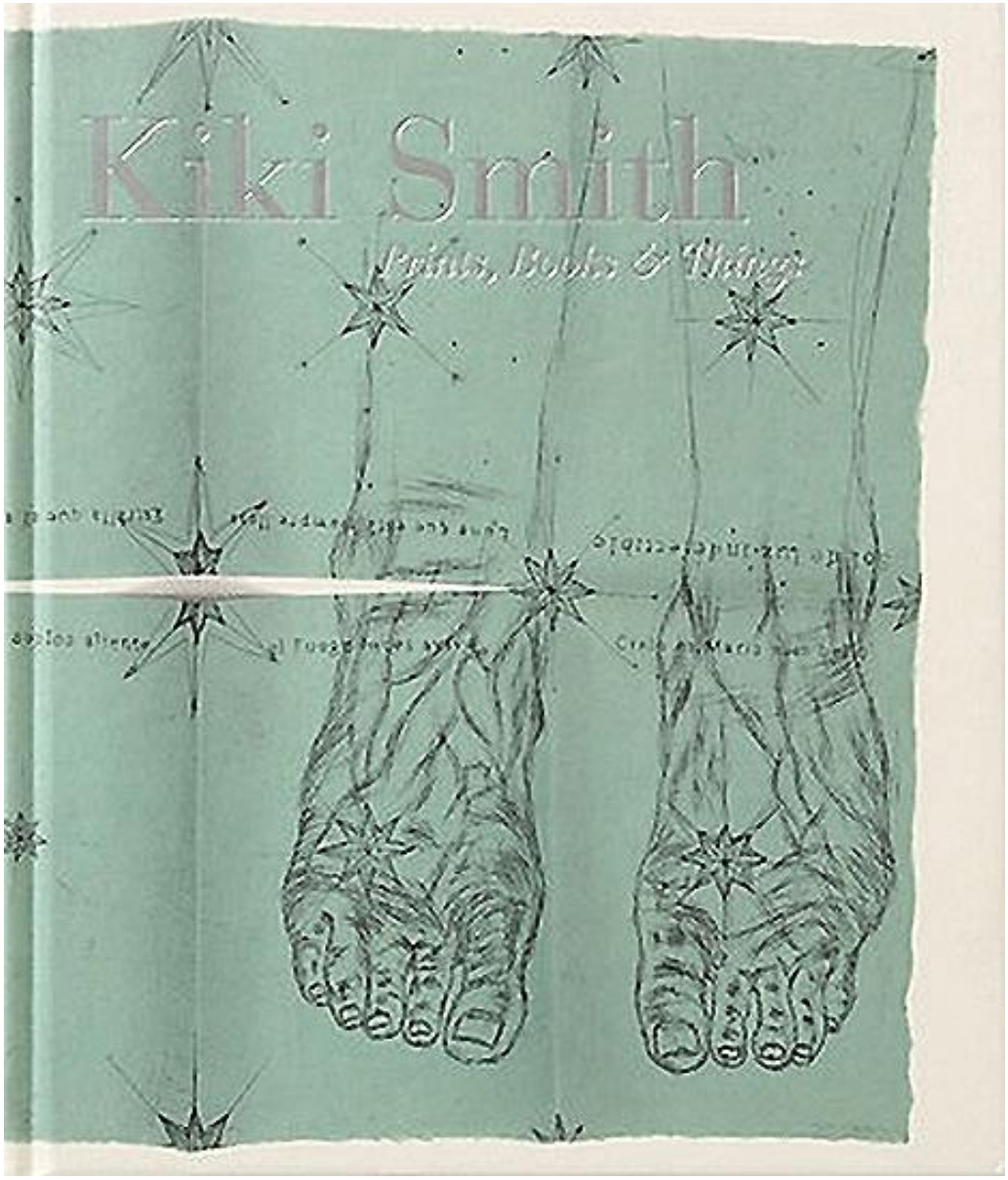
20130627

夏日版畫書單 I

即使夏日炎炎正好眠，偶爾也要看看書的皮：

《二十世紀版畫藝術史》(Riva Castleman 著；張正仁譯)
《中華民國國際版畫雙年展沿革與發展之研究 1983-2006》(陳樹升)
《“在場”的印刷：歷史視域下的版畫與藝術》(孔國橋)
《吳松明在阿亨的版畫》(吳松明)
Critical Mass: Printmaking Beyond the Edge （Richard Noyce）
How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet（ Bamber Gascoigne）
Kiki Smith: Prints, Books and Things （Wendy Weitman & Kiki Smith）
Print / Out: 20 Years in Print （Christophe Cherix）
Printmaking: A Contemporary Perspective （Paul Coldwell）
What is a Print? Selections from the Museum of Modern Art（Sarah Suzuki）

舊版新印與全新製版皆有，是謂溫故而知新也。



溫蒂韋門、琪琪史密斯

琪琪史密斯：版畫、書與物

2009

150 頁、精裝、平版印刷

24.8×29.2×2.5 公分

出版：紐約現代美術館（The Museum of Modern Art, New York），紐約

20130817

夏日版畫書單 II：吳松明版

藝術家吳松明以電子郵件寄來他的夏日閱讀書目，和版畫的複數精神一樣，獨樂樂不如眾樂樂，故分享之：

Dana Schutz（Dana Schutz & Barry Schwabsky）
*Fritz Bleyl: Gründungsmitglied d*er "Brücke"（Fritz Bleyl）
Gabriele Munter: The Years of Expressionism, 1903-1920（Reinhold Heller）
Gauguin's Paradise Remembered: The Noa Noa Prints（Alastair Wright & Calvin Brown）
Karl Schmidt-Rottluff: Die Holzstocke（Magdalena M. Moeller）
Mimmo Paladino: Graphic Work 1974-2001（Enzo Di Martino）
Patrick Graham - Thirty Years: The Silence Becomes the Painting（Peter Selz）

艾蕾思泰兒萊特、凱文布朗
高更的記憶天堂：在諾亞諾亞的版畫
2010
134 頁、平裝、平版印刷
23.6×24.1×1.8 公分
出版：普林斯頓大學美術館（Princeton University Art Museum），紐澤西

20141120

吳松明的書

圖與文

藝術家吳松明在長期專注的版畫創作外，也持續文字的書寫，並保持定期出版的習慣。從大學時代利用影印機黑白兩色影印而成的第一本書《巫雲之歌》開始，到今年由印刷廠以四色平版印刷完成的《丹裡的肖像》，二十幾年累積下來，吳松明所創作的書，數量與質量一點也不亞於專業的職業作家。

吳松明把自己的書歸類為圖文書，內容主要描繪藝術家對於生活的感受。書中的文字多以散文的形式出現，語言的情感強烈，具有濃厚的敘述性和故事性；圖像則是吳松明自己所創作的木刻版畫、水彩素描，以及日常旅行中所拍攝的照片。在吳松明的圖文書裡，文字不全然是圖像的說明，圖像也不只是文字的插圖，兩者彼此保有獨特的個性與氣質，並置一起也能相輔相成、相互呼應。

版畫與出版

版畫做為一種複製技術，歷史上和出版有著強烈的連結，最早的版畫技法即是用來做為大量印刷書籍使用。今日的版畫即使已蛻變為一種創作媒體，它的複數表現與傳播力量仍然吸引了許多藝術家以版畫的方法或概念來進行出版，吳松明也是其中之一。

大部分的出版者總是努力尋求贊助或與投資者合作，吳松明的書卻強調自費出版。自費的意義在於避免任何來自外力的干擾與介入，或是衍生相關的權力分配問題。吳松明以為只有自費印刷，藝術家才能完全擁有出版（創作）的自主性，也就是思想上的純粹度。

吳松明的書

1991《巫雲之歌》圖文集，作者自費出版
1995《台北移民》圖文集，作者自費出版
2000《吳松明阿亨版畫》木刻版畫集，作者自費出版
2002《夢的遠足》木刻版畫集，臺北市立美術館出版
2002《夢的遠足》圖文集，作者自費出版
2008《龍眼樹下》圖文集，作者自費出版
2013《微小的事物》圖文集，作者自費出版
2014《丹裡的肖像》散文集，我們出版社出版

吳松明
丹裡的肖像：吳松明對家鄉的回望與刻劃
2014
256 頁、平裝、平版印刷
17×23×1.28 公分
出版：我們出版社（臺灣第一個出版社會企業 / 有立場的出版品牌）

20201105

亞際自組織版畫串聯圖繪

誠實來說，有關政治、社會抗爭的創作一直無法真正吸引我，最大的原因可能是對我來說，它們看起來幾乎都一樣，在思考和詮釋上，很難具有一種超越。當然對這類議題的創作來說，最重要的可能是解決現實需求，是不是藝術並不重要，也毫無輕重。不過我還蠻喜歡自己最近在網路上買的簡易印刷小誌《亞際自組織版畫串聯圖繪》(印刻部，2019)，它的圖文內容和物理質地都有一種獨特的清新感。以下是這本書的目次：

000 序 / 再思「集體」: 圖繪亞際木刻版畫集體的發展（編輯部）
001 印尼藝術家集體「稻米獠牙」的左翼精神（陳韋綸）
002 自發協作還是社會動員？談 Gotong-Royong 的歷史獄警及其政治（吳君儀）
003 如何持續發展一個 DIY 藝術家集體？：以 A3BC 為例（狩野愛）
004「像充滿謎團的存在」: 東亞跨地域文化行動的動態網絡(李俊峰)
005 從「大眾化」到「去大眾化」: 重新思考中國當代藝術語境中的木刻創作（李丁）
006 作者簡介

印刻部編輯部、陳韋綸、吳君儀、狩野愛、李俊峰、李丁
亞際自組織版畫串聯圖繪
2019
30 頁、線裝、孔版印刷
21×29.7 公分
出版：印刻部，臺北

20201212

S v Z：陶芭奧爾巴哈 I - 前言

近期朋友送我一本我很喜歡的美國藝術家陶芭奧爾巴哈（Taubu Auerbach, 1981-)的新書《S 包含或 Z : 陶芭奧爾巴哈》(*S v Z: Tauba Auerbach*)，這是奧爾巴哈為原本預定今年(因爲疫情延到明年)在舊金山現代美術館（San Francisco Museum of Modern Art）個展所創作的一本書，它既是一本展覽專輯，也是一本藝術家書。這本書實在太精彩，好到我想把兩位策展人喬瑟夫貝克 (Joseph Becker) 和珍妮蓋斯（Jenny Gheith）為它所寫的「前言」翻譯成中文方便思考：

時間是陶芭奧爾巴哈懷抱好奇和懷疑去探索的概念，她質疑它的結構，疑惑為什麼，或是否它是線性和不對稱的，而不是週期性的和「兩面性」的，並探索它的靈活性。陶芭以不同的方法來思考這些問題，幫朋友創作日曆、讓卡西歐手錶被駭客入侵來顯示時間生活學的模式、設計一個有長短針的 24 小時時鐘、在工作室裡面懸掛不同類型的計時器。在她最近的《飛行員電磁感應》(*Pilot Wave Induction*) 錄像中，時間似乎已經變慢或靜止了。

當我們聯絡陶芭討論合作一個研究展可能性的時候，我們希望她能反映時間在她個性和藝術上的影響。《S 包含或 Z：陶芭奧爾巴哈》是最後得到的成果。從 2004 到 2020 橫跨了 16 年，這次的呈現提供一個聚焦她豐碩產出、多重價值和興趣廣度的機會。陶芭的藝術作品是她在數學、科學觀念和傳統工藝之間互為關係的結果。她的工作室是她積極測試媒材和方法的地方，裡面充滿了設計的物件、參考材料，以及樣品，她經常創造特訂的工具來製作作品。陶芭顛覆工藝和手工藝，她相信透過製作和持續尋找新的技法和技術來推動想法和思考。在好奇心的驅使下，她採取小徑的、外圍的，或由裡朝外的方法，以便從眾多角度來進行實驗，而這些實驗通常需要數年的時間。

陶芭的想法跳脫現狀，這次的專輯和展覽也不例外。「S 包含或 Z」是她整體創作的參考點，作為一個標題，它在字母的形式上傳達她長期對於對稱、二元和其選擇（二擇一）的思考。「S」和「Z」在個別形狀上屬於旋轉對稱，幾乎是彼此的反射，但他們的視覺和聽覺紋理不一樣，後面沒有循環，這裡的「v」不是「versus（與……相對）」的縮寫，相反的，它是數學邏輯上的一個符號，意思是「inclusive or（包含或）」，也可以讀做「andjor」。

這本專輯是陶芭的作品、過程和參照的索引，以 16 個 16 頁的記號來組織，呼應這個計畫所記錄的 16 年。這本書和平面設計師大衛仁恩佛特（David Reinfurt）一起設計，書的結構著眼於反射的概念，前後兩半透過陶芭不同比例和水平的實踐，互相映照。自定義字體來自她的手寫筆跡，伴隨著不同的大理石圖案，暗示運動和變化。每個記號的開頭和結尾都是一塊被立方體切成不同形狀的超立方體——4D 形狀的兩個橫截面序列。這些頁面中蘊藏著動能，隨著時間先邁向過去，然後向後折疊，將我們帶到現在。

陶芭於 2008 年離開舊金山，但在這裡成長和形塑自己，她也不斷回來拜訪家人和朋友。她的書《曾經和將會有很多舊金山》（*There Have Been and Will be Many*）（第 40 頁）是一封獻給這個城市的「情書」和「它所有的美好部分、美好的人，以及貫穿市中心的獨特之處。」舊金山曾經孕育一些最重要的反文化運動、思想和人物，創造力和創新力已經融入這個城市的 DNA。有一部分陶芭早期的靈感來自舊金山現代美術館和科學探索館，那是一個由一群專家和藝術家共同協作實現的科學動手學習實驗室。

跨學科的態度不僅是陶芭的創作實踐核心，也是我們進行的方法。她

的作品要求我們思考事物、人物、形狀和幾何之間連結的錯綜複雜。作為建築和設計、繪畫和雕塑的策展人，我們持續受到陶芭遠見卓識的啟發，這些視野涉及我們自己的研究主題，使我們接觸到更多的世界。這本書不僅在內容和結構上標註了一個非凡的時刻，也以反映和迴響的方式促進與空間和時間的參與。

（翻譯自舊金山現代美術館和紐約 D.A.P.出版社 2020 年共同出版的《S 包含或 Z：陶芭奧爾巴哈》，第 13 和 14 頁。）

陶芭奧爾巴哈，S 包含或 Z：陶芭奧爾巴哈，2020，256 頁、精裝、平版印刷，29.7×21×2.5 公分，出版：舊金山現代美術館，舊金山 & D.A.P.出版社，紐約

20220202

大衛貝確勒：為十月上色

蘇格蘭藝術家大衛貝確勒（David Batchelor, 1955-）是我長期關注的藝術家之一，他的作品揭示當代的色彩經驗，特別是文化的色彩。除了素描、攝影和立體裝置的創作之外，貝確勒也從事有關色彩的觀察與書寫，他的《恐色症》（*Chromophobia*, 2000）是一本從西方文化和知識面討論色彩負面性聯想的傑作，《色彩》（*Colour*, 2008）則結集了藝術、文、史、哲等各領域專業人士對於色彩的看法和觀點。

貝確勒曾經以美國極具影響力的藝術史和批評期刊《十月》（*October*）為創作材料做了一本藝術家書《大衛貝確勒：為十月上色》（*David Batchelor: The October Colouring-in Book*, 2015）。貝確勒發現《十月》這本藝術學術期刊從 1976 年創刊開始，所有使用的圖片都是黑白的，沒有任何一張彩色圖片，好似色彩不應該出現在這本談論嚴肅內容的期刊裡，這個事實反映了西方文化如何看待與運用色彩，也成為他的創作動機。

貝確勒以書做書，他先以一比一的比例複製了整本《十月》的創刊號（1976 夏天號），再以他的招牌作品風格，也就是藝術家在現代城市中所發現和拾獲的物體及形象，所得的形狀（圓形、三角形、方形）和顏色（各種明亮的透明色和不透明的黑色），為每一張嚴肅的內頁添加上發光的、明亮的、繽紛的、絢麗的色彩，打破《十月》的固定秩序和單色畫世界，讓它更貼近真實生活的樣貌。

閱讀貝確勒以觀念性思考所創造的這本藝術家書，讓我覺得自己似乎也可以認真想一想，如何幫工作室裡囤積的好幾箱畫冊「上顏色」。

大衛貝確勒
大衛貝確勒為十月上色
2015
122 頁、平裝、平版印刷
26×21×1 公分
出版：Ridinghouse，倫敦

20141012

陳曉朋出版

藝術家的話

一、 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。
二、 我想，我對文字作品的高度興趣可能來自於我的不擅長書寫。
三、 我覺得好奇怪，為什麼藝術家要會寫論述，藝評家卻不用會畫畫？
四、 真的，我好想變成一個作家！

展出的作品

一、 素描檔案

《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)

二、 版畫文件

《五個 W 一個 H》(2011)
《我好想變成一個作家》(2013)
《那些日子以來》(2013)
《徐冰是我的好朋友》(2013)

I Would Love to Become an Author（2014）
《版畫的重量》(2013-2014）

三、 藝術家的書

《陳曉朋作品選集》(2005）
My Melbourne（2008）
《過渡 / 映射》(2010）
《我的格蘭菲迪》(2011）
《時間中的時間》(2012）
《神奇拼圖》(2005-2014）
《繪畫筆記》(2009-2014）
《版畫筆記》(2013-2014）
《獻給那些藝術家的書》(2014）

陳曉朋出版：陳曉朋個展

展覽時間：2014.10.27（一）- 2014.11.21（五）

展覽地點：竹師藝術空間，新竹

20180915

STUDIO 116 Books

我喜歡創作和書有關的作品，並以自己工作室 STUDIO 116 的名義出版，STUDIO 116 Books (116 工作室叢書) 是一個廣義的叢書概念，除了我自己出版的書，也包含由我提供設計思考想法，其他藝術單位出版的書。STUDIO 116 Books 的書主要有三種類型，分別是文字集、展覽專輯，以及藝術家的書，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、平版等不同的方法製作。

STUDIO 116 Books 出版清單：

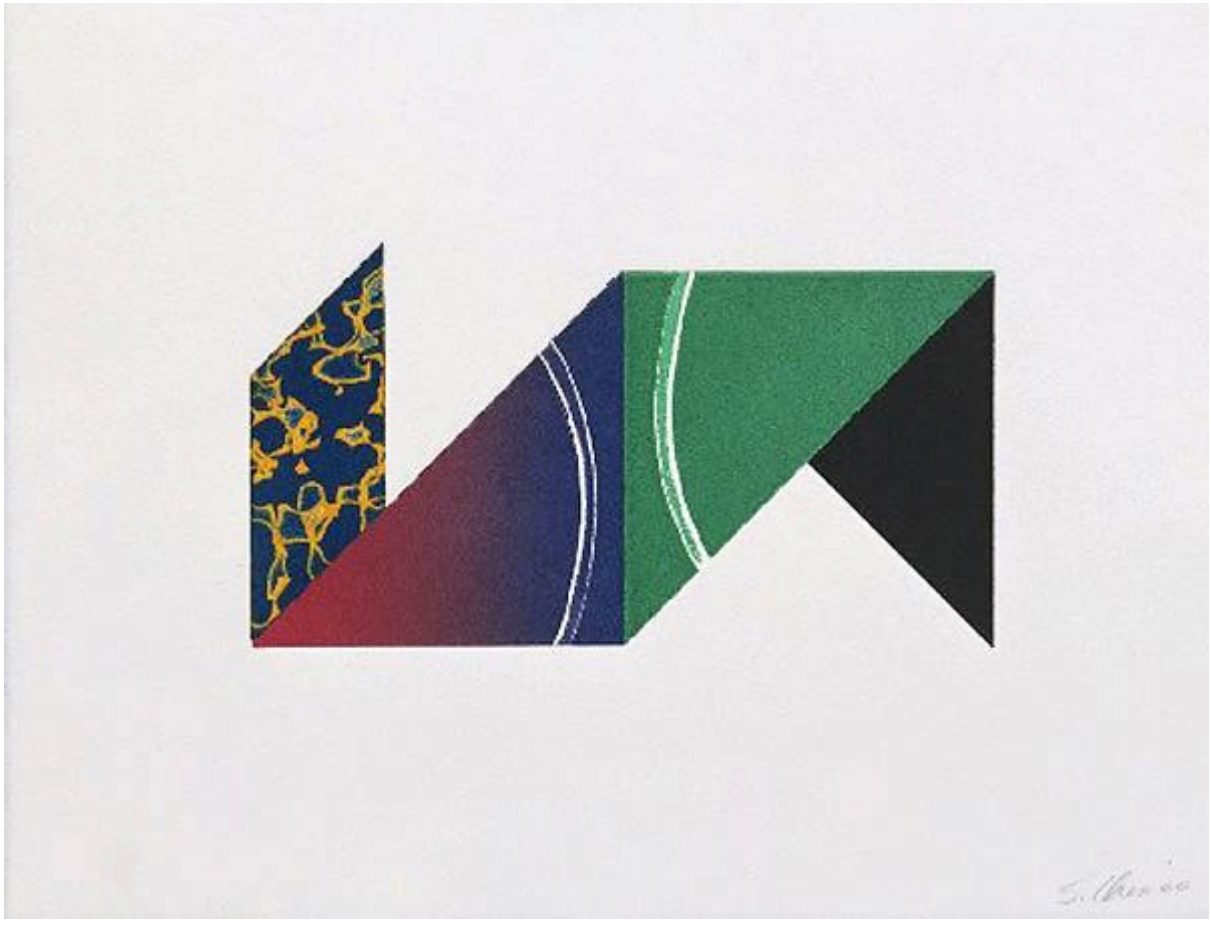
2018 當代雕塑二十招 (藝術家的書，臺北市立美術館出版，同時作為《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》展覽合集之一)
2017 彩色書系列 (藝術家的書)
2017 畫廊集系列 (藝術家的書)
2017 保證書系列 (藝術家的書)
2017 指鹿圖：我的台北 (展覽專輯，大趨勢畫廊出版)
2016 藝術家尋找自己的禮物 (藝術家的書，臺北市立美術館出版，《現代美術》第 182 期「書中美術館」作品)
2014 獻給那些藝術家的禮物 (藝術家的書)
2014 陳曉朋檔案 (展覽專輯，安卓藝術股份有限公司出版)
2012 時間中的時間 (展覽專輯)
2011 我的格蘭菲迪 (展覽專輯)
2010 過渡 / 映射 (展覽專輯，伊通國際有限公司出版)
2009 繪畫筆記 (文字集)
2008 我的墨爾本 (文字集)
2005 神奇拼圖 (文字集)
2005 陳曉朋作品選集 2000-2005 (展覽專輯，臺北市立美術館出版)

陳曉朋
STUDIO 116 Books 的 logo
數位圖檔

20130421

版畫筆記

標題：版畫筆記
類型：部落格
年代：2013
摘要：有關版畫創作的觀察與思考
作者：陳曉朋
出版：STUDIO 116
語言：繁體中文
頁數：1
ISBN：無
(《版畫筆記》為 *Printhology* 的前身)



陳曉朋，嗶零，2000，紙張、油墨(併用版畫)，25.5×33 公分

創作思考 III - 心理篇

為什麼需要藝術？如何思考藝術？怎麼創造藝術？也許需要時間，需要機緣，更重要的是自己內在的聲音渴望被聽見。

〈創作思考 III - 心理篇〉從「呼吸」應證藝術家自主創作的內在驅力。陳曉朋以短短的打油詩、截句詩和指令詩描繪對於外在的感受、創作的狀態，以及心理的空間。她不斷的透過繪畫、版畫和文字，開啟和內在靈魂對話的可能。

20150809

我喜歡與我覺得

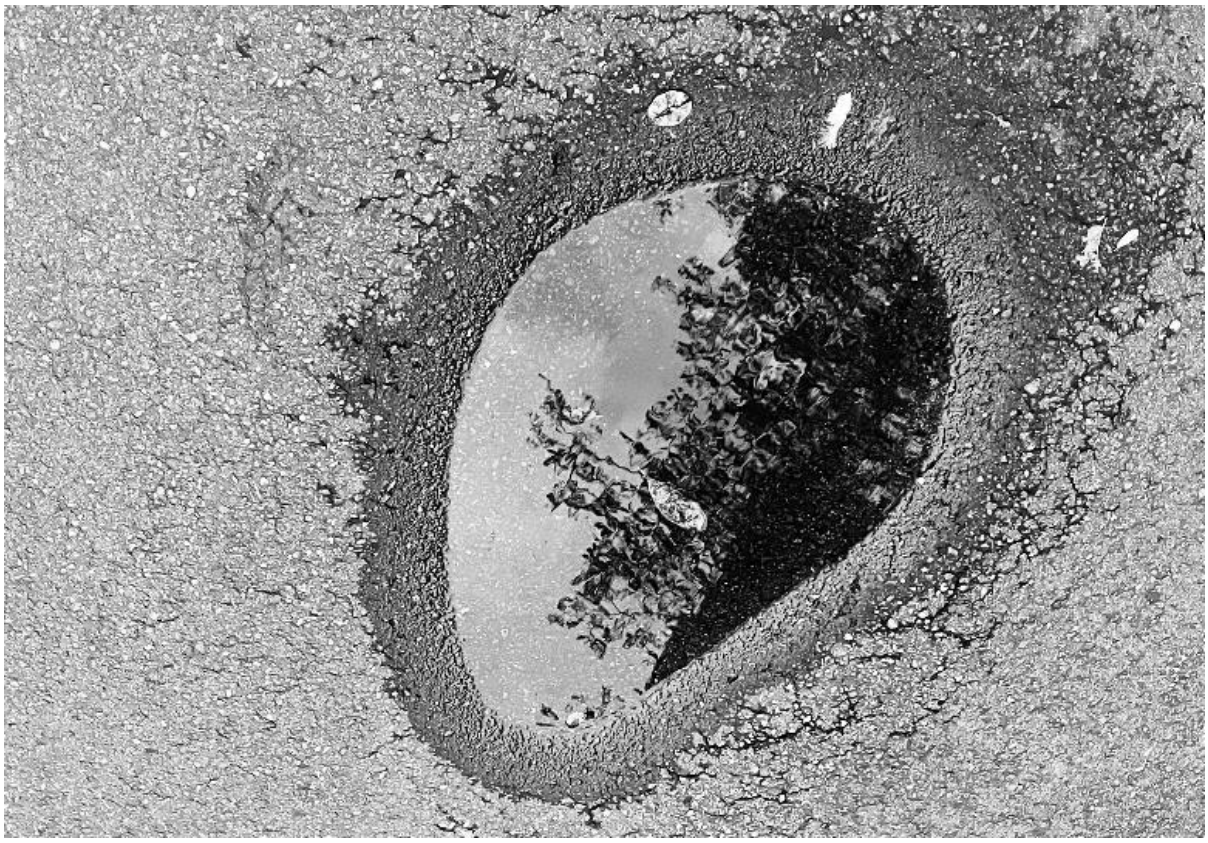
我喜歡版畫，但不是它高度講求技術的部分。
我覺得卓越技術固然重要，單只聚焦處理技術問題，藝術會跑掉。
我喜歡版畫，但不是它高度勞力密集的部分。
我覺得操作經驗能帶來啟發，但是體能過度耗損，無法思考藝術。
我喜歡版畫，但不是它完全手工製作的部分。
我覺得只強調手作，無助於創作思考，有礙新的觀念及技術發展。
我喜歡版畫，特別是做為有彈性的創作方法。
藝術家除了能自己製作，與專業團隊的合作也是創作能量的擴張。

進行中的作品
2015
數位影像
TNUA 版畫工作室，關渡

20130623

印刻心裡畫

物理性的痕跡，無足輕重。
心裡面的刻痕，無比深刻。
如此窒息的六月高溫悶熱。
雨後也不能換得一絲清涼。



水依
2023
數位影像
青田街，臺北
攝影：洪誼庭

20130813

刻木版 I

木版上傳遞出一種寧靜的感覺，
雕刻中幾乎聽不到呼吸聲，
調墨盤上的滾筒很安靜。
只要繼續刻，
很快你會感到心中的祥和。

工作室照、進行中的作品
2011
數位影像
安德森牧場藝術中心派頓版畫工作室，科羅拉多

20130828

刻木版 II

金色平原，
雕刻刀獨行走，
來來回回徘徊許久，
流下滿臉滴滴答答淚滴。

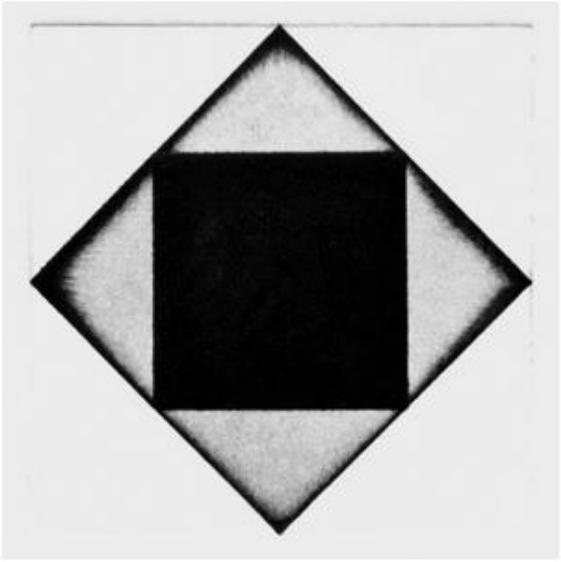
我把這些閃閃亮亮珍珠，
小心翼翼收集起來，
放入玻璃瓶內，
埋在心裡。

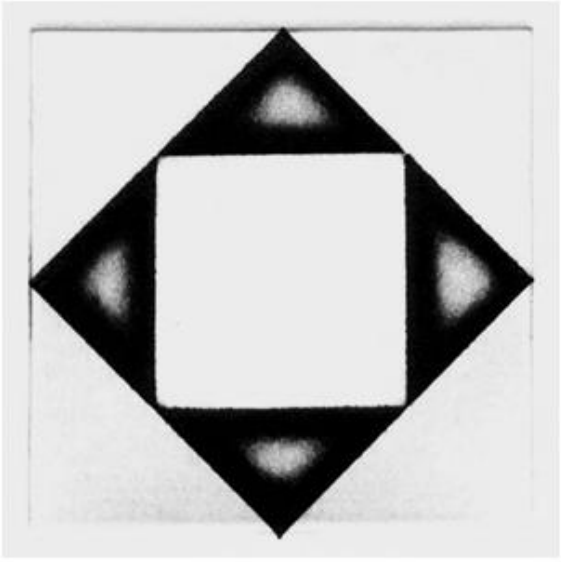
版畫的重量 II
2013
數位影像
STUDIO 116，板橋

20130910

凹版畫

巨大星空蝕刻的點，
無限水平直刻的線，
明朗大地搖刻的面，
這是凹版的空間體。





陳曉朋
酋喔與啊咀喔
2000
紙張、油墨（銅版蝕刻）
兩件一組
每件 10×10 公分

20130730

不只是版畫

我是一張抽象畫，
有時候有點繪畫性，
大部分的時候，
我是一張單色畫。

瓦斯里康丁斯基 (Wassily Kandinsky)，即興七 (Improvisation 7)
1913，紙張、油墨（木刻版畫），19×12.4 公分（畫心）

20130811

白色單色版畫

白色是最觀念的顏色，
它是沒有彩色的顏色。
單色畫是最觀念的畫，
它是沒有畫什麼的畫。

白色單色畫是最最觀念的畫，
它讓人想到法蘭克史提拉（Frank Stella, 1936-）的話：
我試著讓作品中的顏料，
看起來和罐子裡的一樣好。

白色的單色版畫是最最最觀念的畫，
可以用沒有彩色的白色印製這張畫，
也可以空版壓印在白色的紙張上，
完成沒有使用顏料的白色單色版畫。

我在這
2022
數位影像
TNUA 圖書館，關渡
攝影：洪誼庭

20210620

黑色的小白

和我一起工作的小白不動了，
不會呼吸和思考的小白，
本質上是黑色的，
物的死亡。

不想那麼感傷，
我轉過身拿起畫筆，
在小白身上畫了起來，
試圖幫它增添一點色彩。

小白在工作桌上，2017，數位影像，STUDIO 116，關渡

20210401

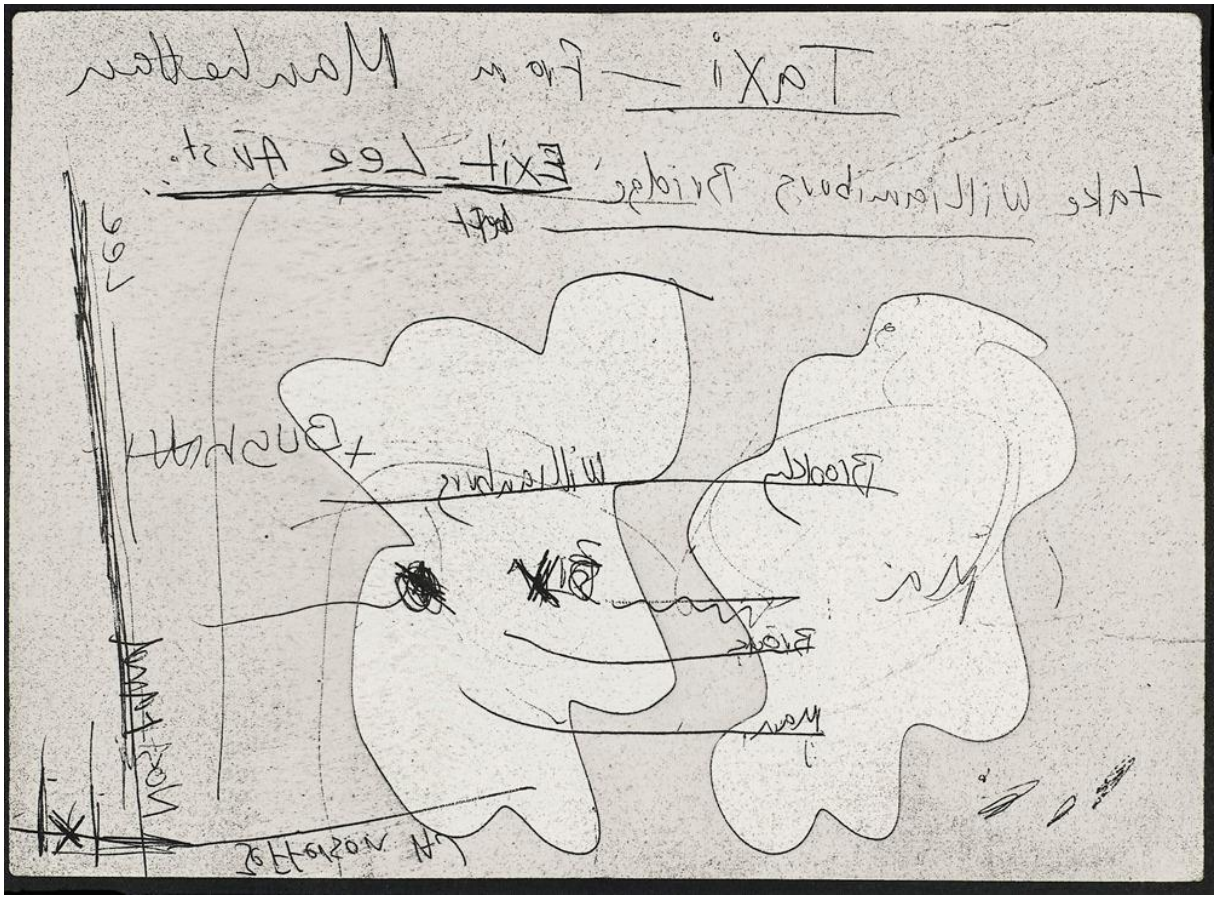
鬼畫符 I

每天晚上快要睡著前，總會有些想法（也許是靈感）突然跑出來。

懶得起床做記錄的我，第二天醒來後，往往什麼都記不得，怎麼也想不起。

我想到一個好法子，在床邊放了一張紙和一隻筆，希望可以捕捉些什麼。

可惜每天早上看到的，全是在黑暗中亂寫的、無法辨認的鬼畫符。



陳曉朋，黑暗圖 - 3，2015-2016，紙張、油墨、手上彩（平版畫），35×13 公分

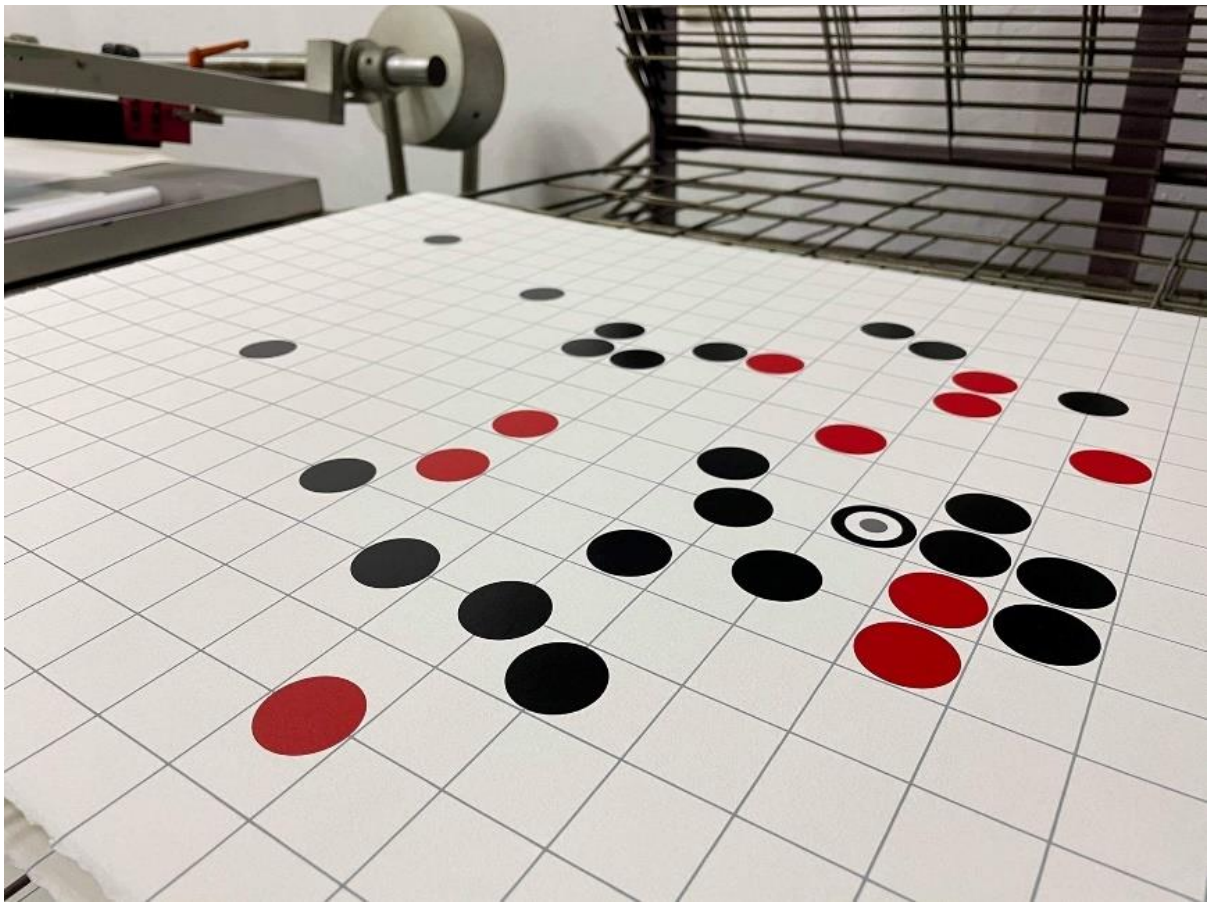
20210506

鬼畫符 II

如何鬼畫符：

一、找一局圍棋大師的終局棋譜。
二、用淺色的字取代白子，深色的字取代黑子。
三、在字典中隨機選字，隨機擺字。
四、字的大小由一個「暗圖」決定。

(通過字的大小組合排列獲得一張潛藏的圖。)



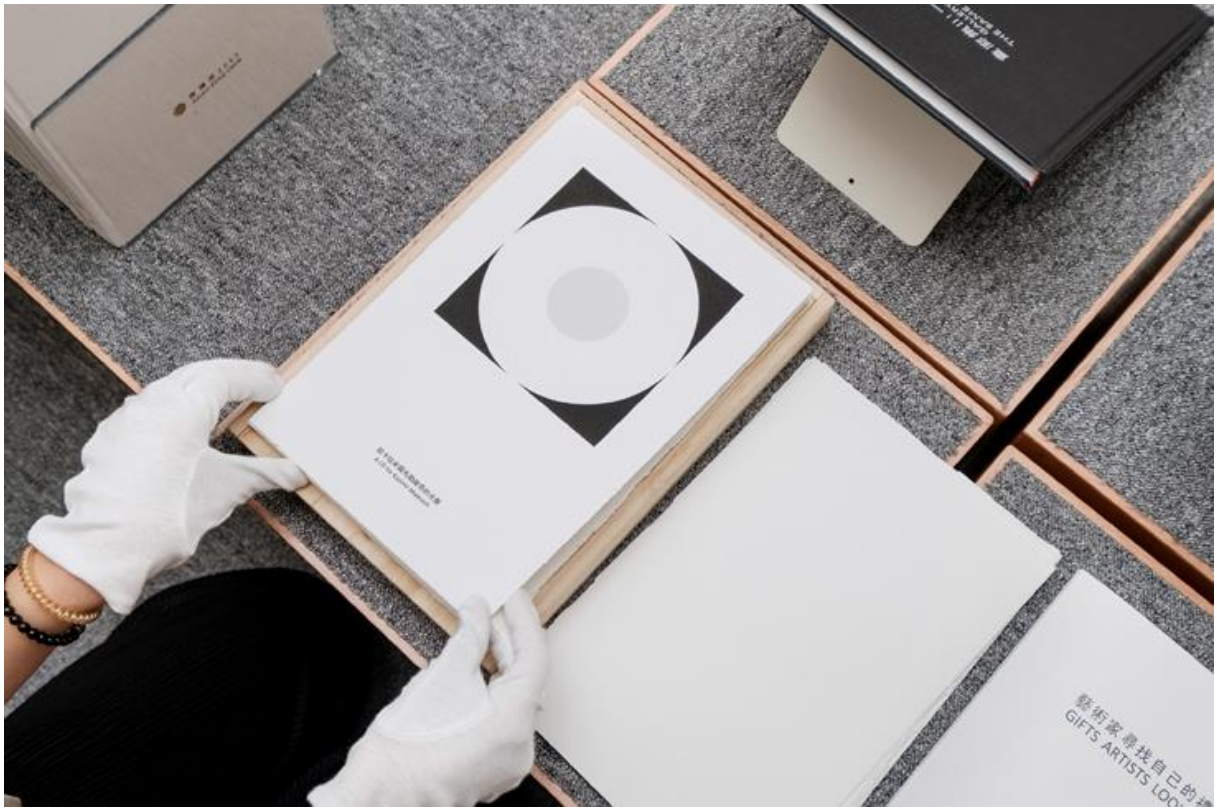
進行中的作品，2021，數位影像，椿版畫工作室，樹林

20201011

藝術家書的靈魂

作為一種作品形式，
藝術家書開放觀看（to see），
邀約閱讀（to read），
歡迎觸摸翻閱（to touch）。

觀看、閱讀、觸摸，
三位一體。
靈魂卻不是它的物理形態，
而是不可見、不可讀、不可觸的神態。



小鹿圖：陳曉朋個展，2020，數位影像，藝術家書籍文獻庫，臺北

20220607

歐路森（All Look Same）：2019 以來

一、開開關關的日子（Days On and Off）

美術館裡面全是口罩
美術館開始戴起口罩
美術館裡面空空不吵
虛擬美術館越來越潮

二、開開關關怪怪奇奇（KaiKai GuanGuan KaiKai Kiki）

開開、關關、開關
狗嘴，空心美術館
象牙，新品光明燈

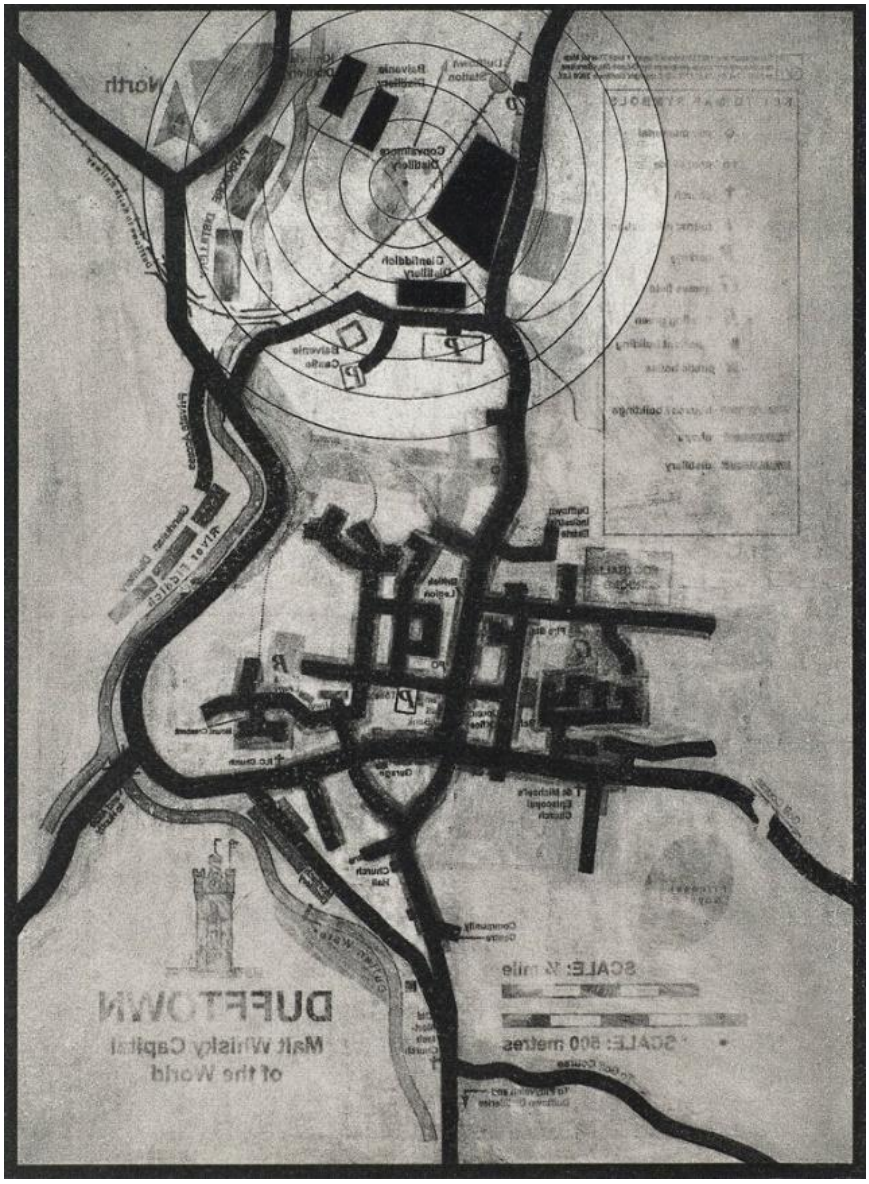
陳曉朋
2019 以來的日子 - 開開
2022
數位影像

20220928

壓印時間

以藝術的徒勞解決生命的徒勞，
終究只是讓人感覺疲勞。

或許徒勞的藝術刻畫的是時間，
它把時間壓印在心裡面。

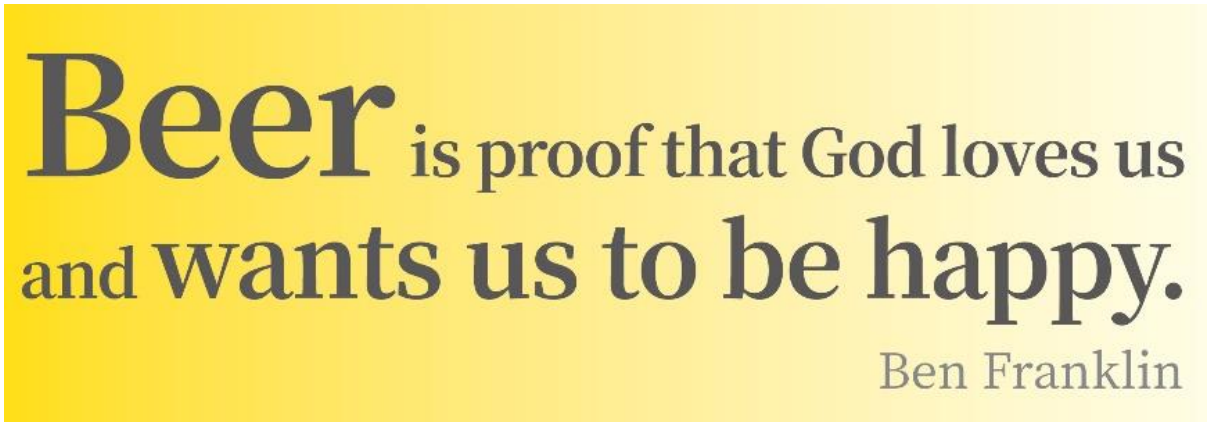


陳曉朋，地圖集系列：心靈圖 - 4，2015-2016，紙張、油墨手上彩（平版畫），43×35 公分

20130725

生活刻印

啤酒，皮蛋，陳小皮。
繪畫，版畫，我畫畫。



班傑明富蘭克林（Ben Franklin, 1706-1790）的名言
65×185 公分
數位圖檔

後記

從掀開畫紙到闔起書頁，從發現自己到認識自己，從期待未來到創造未來，從開開關關到琪琪史密斯（Kiki Smith）的「重複的精神性」。

《版畫日誌》透過文字「描繪」藝術家在 2013 至 2023 年間的「生活」與「生命」歷程，這本藝術家書籍也可以視為陳曉朋這十年來，以「版畫」概念為主題的單一原作「繪畫」，最後再以「出版」的形式作為展出方法，並延續藝術家過往製作藝術家書籍的形式，以 A4 的規格或等比例縮放，作為具有系統概念所創造的「檔案」作品。它既可以是分身，也能是本尊，富含舊版新印的意象。

這樣一語雙（多）關、複數多產的特質，如同封面設計所挪用的繪畫作品《城市框架 V：這是什麼？ - 7》，讓黃色圓形可以是《版畫日誌》的「日」，也可以是這本如同「年輪」的藝術家書籍的「樹心」，或是文章〈萬用卡〉裡所戲稱的，所有節日都適用。和版畫一樣，是一種具有複數特性的表現。

在內容編排上，部落格文章作為「材料」，一種現成物，編輯的工作是剪貼，因為排列組合的改變，而有「不一樣的視覺」。「編輯」這個字本身帶有編寫、加工處理的意思，重新形塑出沒有（視網膜）視覺的（意象）視覺：書是一棵樹，目次是葉脈，每篇文章是讀者的葉子，可以各自取材，形成不同形狀的樹蔭，最後編輯為日誌成為作者的年輪。這些文章也許能陪伴逆風前行的讀著，度過難關（tide）；如同以編輯（edit）的角色回看它們，一頁頁散落的文章也可以是一艘艘航向未來的小船。

翻回本書最開頭的「版畫履歷」，圖片上寫著“I don’t belong here but there so where?”（我不屬於這裡而是那裡，但那裡又是哪裡呢？），而本書最後「創作思考 III - 心理篇」的圖片則寫著“Beer is proof that God loves us and wants us to be happy.”（啤酒證明了上帝是愛我們的，並且希望我們快樂。）如果藝術源自提問，再走向對於生活或生命意義的思考，整個過程也許是一個不斷前進的旅程，不如一起循著〈題名地圖〉的指令，畫一張簡單而不簡化（simple but not simplified）的圖呢？

20210102

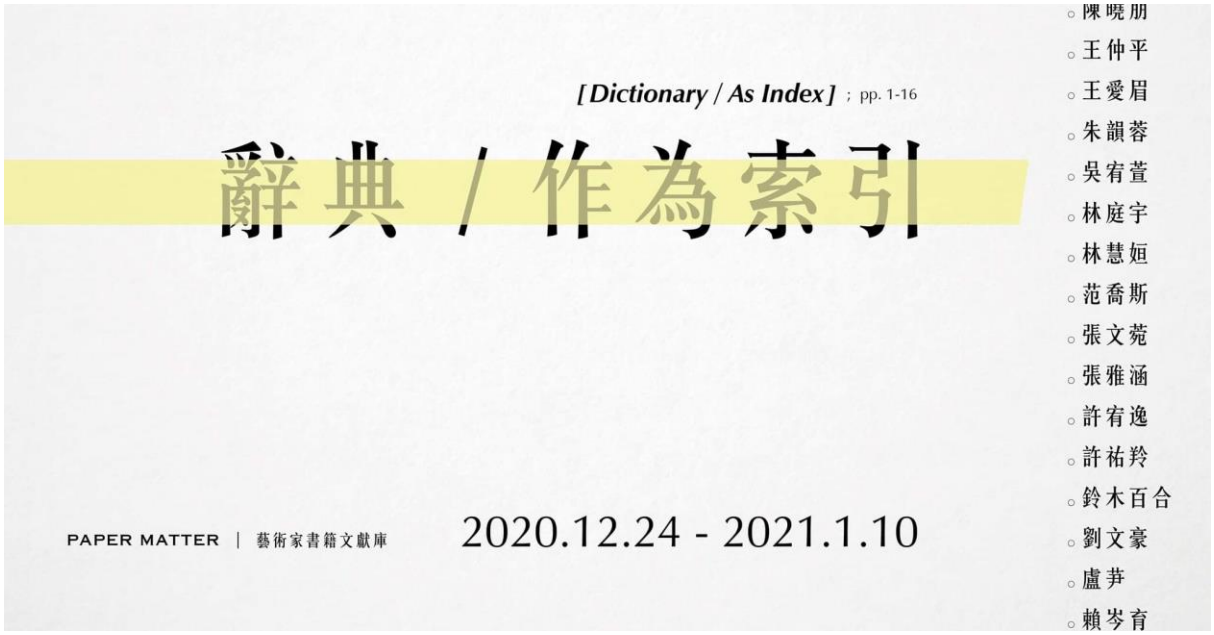
題名地圖

在一張 A4 紙上畫一個簡單的圖，比如輪廓線的愛心圖。

假設一本藝術家書有 100 頁，就在愛心圖上取 50 個點 (100 除 2)。

每個因此確定的點，就是每個「內頁題名」的位置。

把「題名地圖」作為這本藝術家書的最後一頁。



辭典 / 作為索引
藝術家：陳曉朋、王仲平、王愛眉、朱韻蓉、吳宥萱、林庭宇、林慧姮、范喬斯、張文菀、張雅涵、許宥逸、許祐羚、鈴木百合、劉文豪、盧笋、賴岑育
展覽時間：2020.12.24（四）- 2021.01.10（日）
展覽地點：藝術家書籍文獻庫，臺北

20231031

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

---

[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)

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]

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。

---

[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）

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等同於藝術的追求，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

[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)

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]

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]

---

[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）

[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）

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（readymade）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。

[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）

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「哏圖」，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]

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，

[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.

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.

20231206

版畫日誌

作者：陳曉朋
編輯：洪誼庭
專文：簡麗庭
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 2023 年 12 月 初版
ISBN：978-986-87253-6-2
版權所有　翻印必究

STUDIO 116 BOOKS

20231231

圖片提供

一間印刷行（419）
十方藝術空間（394）
刁德謙（16、18）
王怡茹（371）
王廣義（44）
安卓藝術（20、70）
伊通公園（81、293）
朱淇宏（6、95、172、254、453）
吳松明（182、299、303、426）
吳美琪（143、201）
吳美萱（288）
吳嘉娣（265）
何明桂（84、110）
李迪權（313）
亞紀畫廊（150、411）
林恩崙（281）
林義隆（260）
洪子惟（212）
洪誼庭（283、443、449、457）
侯俊明（388）
范姜道歆（265）
凌天（191）
徐冰工作室（187）
梅丁衍（40）
張文菀（278）
張婷雅（208、210、296）
陳邑（436）
許雨亭（70）
莊普藝術工作室（334）
國立清華大學文物館（206）
國立臺北藝術大學美術學院（208、235）
國立臺北藝術大學關渡美術館（356）
國立臺灣美術館（156、344、347、351）
國立臺灣藝術大學美術學系（68、242、269）
超展開策画（375）
黃椿元（368、371、385、452）
黃蘭雅（382）
傅聖棻（265）
誠品畫廊（38）
董振平（228、320、327、330）
楊振豪（22、47）
臺北市立美術館（113、307、310、360、362）
蔡胤勤（88、166、274、377、461）
劉書妤（285）
鄭裕林（251）
槩藝術（182、258）
賴柏文（23）
顏勤（265）
簡豪江（52）
簡麗庭（139）
Emma Langridge（56）
Zoë Grant（271）

感謝以上各單位及藝術家授權使用圖片。

STUDIO 116 BOOKS