

12 月專輯
藝術家製書的創作實踐

「藝術家十書 II 藝術家的書」及其疑義

烏利西斯·卡列昂及克萊夫·菲爾波特對 artist's book 的叩問

親愛的讀者。莫閱讀。
舊藝術不留心於閱讀。
新藝術創造
特定的閱讀情境。

空間即是音樂
來自末誦之詩。

一本書是空間中的量體。

空間存在於
主體性之外。
——烏利西斯·卡列昂 (Ulises
Carrión)，〈製書的新藝術〉

何謂「文盲」？——或者換個
方式問：在十五歲以上人口識
字率達到98.7%的台灣，今日的
「文盲」會以什麼樣的變形存
在？

上述的問題是「思考書寫」在
今天為何重要，甚至比以往都更
為急迫的原因。思考書寫並不是
為了推銷某種知識菁英手中的玩
具，而是因為「當代文盲」或許
可以如此理解：以前識字的人不

多，但能操作文字以表達自己想
法的人更少於識字的人；今日大
家都識字，不同年齡、教育程度
的人都能在Facebook貼文、在
Youtube與人筆戰，但有沒有分
辨訊息、進一步組織並使用訊息
的能力，在資訊氾濫的今天成為
文盲與否的判准，而這種能力在
資訊戰爭、假新聞紛呈的世界顯
得更為關鍵。而對於書寫與出版
的討論，就是想像知識的生產與
流通能在當代以什麼樣貌被促
成。

近年對於出版的討論，可以看
成是因為在數位時代，隨選列印
(POD, Print on demand) 及
網路平台大幅降低出版的門檻，
同時提高流通的更多可能，因此
再一次嘗試解開半個世紀以前的
未解難題。而對視覺藝術領域而
言，出版實踐之所以重要，也是
在於它有機會提供一個純粹、同
時入世的思辨空間，當觀眾手
捧著藝術家的書，這個出版品將
央求讀者將目光投向創作，而非
作品。對於這樣的創作，人們沒



撰文
——張紋瑄

克萊曼德·帕丁在1969-1975年間辦的雜誌《Revista OVUM》，致力於郵寄藝術及視覺詩 (Visual Poem) 在拉美與其他藝術家的交換及發表。2018年聖保羅當代美術館「未知領域：拉丁美洲的觀念主義」展場一景。(攝影：張紋瑄)



2017年「烏利西斯·卡列昂：親愛的讀者。莫閱讀」展場一景（Photo: Laura Cohen）Courtesy of Museo Jumex

辦法將書與其具象、抽象的物質特性分開，一如沒辦法問觀念藝術「哪個部分才是作品」。

事實上，「藝術家的書／藝術家創作書」（artist's book）正是和觀念藝術差不多同時在歷史上正式出場。藝術家的書在最早開始是以「書」及「展覽空間」的公約數而生，從1960年代末起，賽斯·西格爾勞博（Seth Siegelaub）在紐約開始出版展覽畫冊，當時和他一起共事的藝術家包括卡爾·安德勒（Carl Andre）、約瑟夫·科蘇思（Joseph Kosuth）、勞倫斯·韋納（Lawrence Weiner）等，他使用書做為展覽載體的方法可以說也是出於觀念藝術的思考方式：對他而言，展覽畫冊是一種「隱喻空間」（metaphorical space），而且在某種程度上，以書做為展示空間似乎比實體空間更適合這些觀念藝術家的創作。在這樣的定

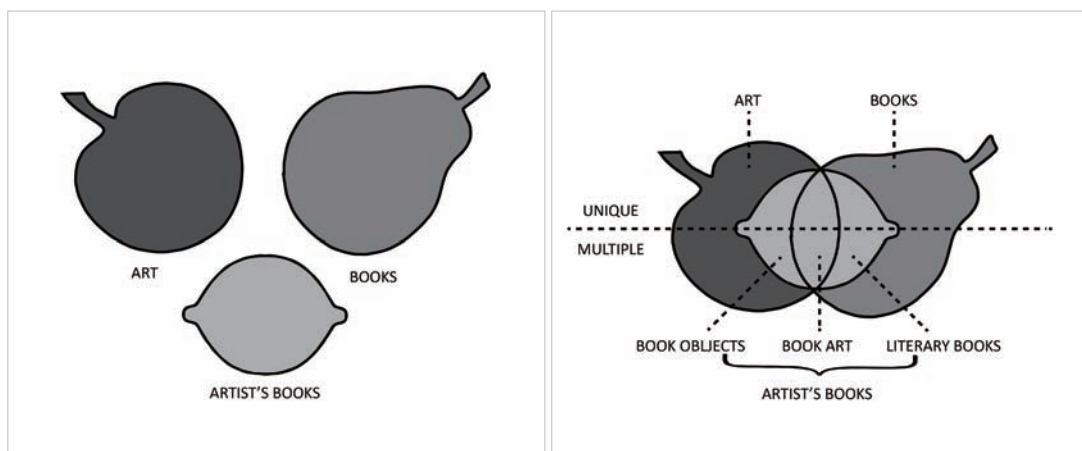
義下，書與展覽的位階關係改變了，畫冊不再只是做為紀錄存在，而是在考慮作品本身質性之後更合適的「展覽空間」。在此同時，1970年代的民主化浪潮讓藝術家們不滿於處在美術館、畫廊等機構的系統之下，書成為更自由展示作品的替代空間；除此之外，他們也想找到某種方式，以逃出藝術的象牙塔，讓作品與真實的社會相遇，從1970至1980年代，愈來愈多藝術家有自覺地將書做為實現多元民主的手段。而同時間，在地球另一端的拉美藝術家們，試圖逃離的對象就更殘酷了：如烏拉圭藝術家克萊曼德·帕丁（Clemente Padín）即是以郵寄藝術（Mail Art）做為反抗烏拉圭獨裁政府的手段，他也因此在1977至1979年間被捕入獄。

但「藝術家的書」這個看似不需要名詞解釋的字彙並不如字面上單純，其所觸發的一連串問題

——為什麼是藝術家？為什麼得用書？藝術家做書和作家寫書有什麼不同？總歸一句話：到底什麼是藝術家的書？——儘管勞倫斯·韋納曾解釋：「老實說這滿單純的：書就是書。藝術家是人，而人做書」，但我們仍然需要更多解釋，使我們在面對這樣的「書」時，有足夠的分析工具將其指認出來。以下將以烏利西斯·卡列昂及克萊夫·菲爾波特（Clive Phillpot）兩人針對「何謂藝術家的書」的分析及定義，試圖提供更多的觀察角度。

烏利西斯·卡列昂的回答： 關於書、繪畫、影像

烏利西斯·卡列昂可以說是墨西哥、甚至是整個拉丁美洲最重要的觀念藝術先驅之一。1941年出生於墨西哥，在墨西哥大學讀了哲學與文學；1964年之後，他先後在法國、德國、英國繼續修習文學及語言；1972



克萊夫·菲爾波特修正後的「水果圖」（1993）（圖片來源：3. Lionel Bovier, ed. (2013). Clive Phillpot: Booktrek. Zurich: JRP|Ringier.）

年落腳阿姆斯特丹，並在1975年創立歷時不長、卻帶有傳奇色彩的書店「Other Books and So」，1989年因愛滋病逝世於阿姆斯特丹。

四十八年的生命並不長，但在他的藝術實踐中卻把這段時間使用到極大值。2016與2017年分別在馬德里索菲亞王后國立藝術中心（Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía）及墨西哥城的胡美克斯博物館（Museo Jumex）舉辦了烏利西斯·卡列昂的大型回顧展「親愛的讀者。莫閱讀」（Dear Reader. Don't read），光從展覽畫冊的分頁就能看到在他的藝術實踐中使用了多少不同類別的媒介：小說、書本作品（bookart，為卡列昂所創的字，其定義是在書本作品中，「其書的形式——也就是連貫的頁面——決定了該作品固有的閱讀情境。」）雜誌出版、把玩語言及結構的文字作品、動態影像、聲音、表演、公眾項目、策展、經營書店、編輯計畫、郵寄

藝術、理論書寫。從上述類別可以看到，不同角色也在這些實踐中被重疊到單一位藝術家身上：作家、編輯、視覺藝術家、表演者、藏家、理論家。烏利西斯·卡列昂的理論書寫對「藝術家的書」的發展十分具有啟發，最著名的一篇文章、於1975年發表的〈製書的新藝術〉（The New Art of Making Books）以非常宣言式，同時也相當詩性的方式書寫，全篇共有六個段落，包含：「什麼是書」、「散文與詩」、「空間」、「語言」、「結構」、「閱讀」，在每個段落中，卡列昂分別比較舊藝術／型態（old art）與新藝術／型態（new art）的差異，並從上述段落的推進中說明，讀者在感知書的時候，漸漸從單純的資訊載體轉變為將其視為複雜的整體。

相較於這篇文章，另一篇在1979年發表的〈書本作品再探〉（Bookworks Revisited）則較理論地分析書及其他媒介之間的關係。在文章一開始，卡列昂開宗明義點出一個在討論書時

常常被忽略的特點：頁碼。頁碼將書本的訊息內容序列化安排，但如果就視覺上來說，每頁其實長得差不多——在長方形內有個隱形的框，裡面排列了一行一行的文字——所以取消頁碼的話，頁面及頁面之間的關係其實可以有機地被重新組合。相較於書，報紙的頁面受頁碼的影響不大，讀者可以從任何一點（或區塊）開始閱讀。針對這樣的差異，卡列昂將書的頁面比擬為前立體派的繪畫，報紙則是立體派的繪畫。除了單頁的視覺特性之外，他也分別分析基於序列化與否、時一空關係等項目，製作包含繪畫、書、動態影像的比較圖表。

從卡列昂的分析中，一方面我們可以了解書做為媒介與其他媒介的關係，另一方面，這樣的關係圖也提醒讀者，創作者選擇書做為載體的動作，其實正宣稱了他在考慮自己想傳達的內容之後，認定其他媒介都不足以勝任，而非可有可無的選擇，這樣的提醒也成為我們在分析「藝術家的書」這個曖昧名詞的基礎。

克萊夫·菲爾波特的回答：關於書、書本作品、書物件與藝術家的書

如果說烏利西斯·卡列昂提供給我們的是出自創作者在面對媒材的觀察角度，克萊夫·菲爾波特則是提供出自機構的分析工具。克萊夫·菲爾波特是圖書館員，並自1977至1994年擔任紐約現代美術館圖書館館長，在他上任初始即創建並策畫了「藝術家的書收藏」項目（Artist Book Collection），除此之外，他也一直致力於相關的書寫。

克萊夫·菲爾波特於1982年發表在《Artforum》的文章〈書、書本作品、書物件、藝術家的書〉（Books, Bookworks, Book Objects, Artists' Books）一開始，他提出一個疑問：「無論如何，我對於這個詞（藝術家的書）仍然覺得有點不自在。不會有人特別說『藝術家的錄像』或『藝術家的攝影』對吧？那為何有『藝術家的書』？」他接著解釋，一般而言當藝術類別被訂定的時候，創作者的職業並不會被特別標示在類別中——比方不管是谁寫的詩，都被稱為詩。但對藝術而言，媒介做為分類依歸很重要，但是藝術與書的文字組合又太容易被誤會，需要創造一個字，使之能夠在討論的時候和「書籍的藝術」（art-of-the-book）、「藝術書」（art-book）分開。菲爾波特基於兩組影響因素——藝術與書、少量特製及大量複製，製作了初步的圖表，用來說明各名詞之間的關係。

1993年，菲爾波特調整了這個關係圖，後來這個「水果圖」也成為許多談到藝術家的書一定會附上的圖表。水果版本則是「書物件」、「書藝術」、「文學書」。這些詞彙的定義如下：文學書（Literary Book）：不屬於「視覺」藝術的作品。

書物件（Book Objects）：作品或許具有書的形貌，但是做為雕塑物，無法閱讀，因此沒有書的特質。

書藝術／書本作品（Book Art / Bookworks）：同時擁有上述二者的特性，指那些需要仰賴書的結構以生產意義的藝術作品。

圖表中間有一條水平線切分開「多數的」（multiple）及「獨一的」（unique）兩邊，菲爾波特強調自己的關注是在多數的那邊，因為強調獨一無二那邊的作品一般而言也否定了複製的可能性，也因此否定與人溝通的價值，「古騰堡革命在這一千年的重點是，比起手工複製的時代，書及其內容可以被更準確的、更

大量的被複印，因此，書本的內容可以被傳播到所有複印本可及之處……與書作品相比，那些限量、做為藝術品的書可以被視為某種稀有商品，它否認了複印所帶來的可能性，並服務於引誘個人及機構藏家提出更高的價格。」

那些強調獨一無二特性的作品儘管在製作時的分類上可以被劃定為藝術家的書，但一個絕對的差異則是在流通策略的環節，因為在讓該書等同於商品之時，自我差異化的迴圈也同時中斷了，它變得無比明確、不言自明。另外，以蘋果、西洋梨及檸檬圖示取代原初的圓形圖表，也提醒了我們：個別領域有各自的邊界，對於理解藝術家的書而言，我們必須謹記的是不能再簡便、懶惰地挪用評斷、分析蘋果及西洋梨時會使用的工具，而必須發展另一種分析工具，因為面對的對象不是蘋果與西洋梨的接枝，而是完全不同的水果了。●



2018年聖保羅當代美術館「未知領域：拉丁美洲的觀念主義」展場一景（攝影：張紋璋）