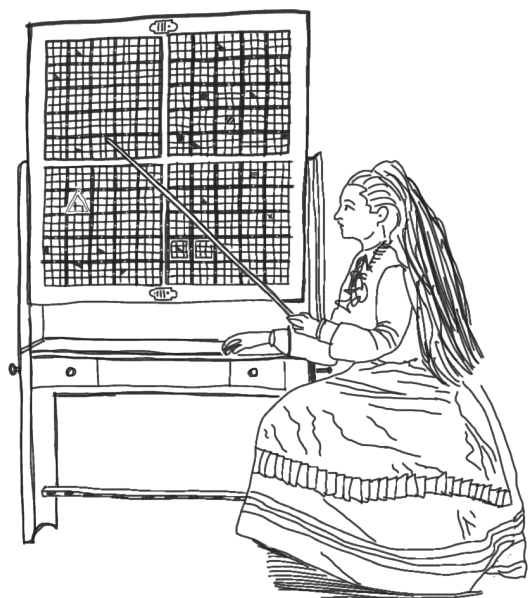




藝術家

張紋瑄

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

| changwenhsuan.com

無論個人記憶或集體記憶，都不是實際

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

如果

是我，我會希望發現一本不知名的馬雅手抄裝

訂本。一九六四年我第一次到墨西哥的時候，有人告訴我，有案可考的金字塔有幾十萬個，可是只有三百個被人發掘。幾年以後，我問了一位在帕倫克（Palenque）工作的考古學家，在這裡的探勘工作還要進營多久。他回答我「大約五百五十年。」前哥倫布時期的世界提供給我們的無疑是最粗暴的例子，他們嘗試要做的，無疑是全面摧毀一種「書寫」，將一種語言的所有痕跡消滅殆盡，摧毀一種表達方式，摧毀一種文學，也就是說，摧毀一種思想，彷彿這些被征服的民族不該擁有任何記憶。成堆的手抄裝訂本在幾個基督教基本教義派信徒的諭令下，在猶加敦州（Yucatán）被焚毀。阿茲特克人和馬雅人的書都是同樣的下場，只有幾本書逃過這種劫難——有時是在十分荒謬的情境存活下來的。十九世紀，有一本馬雅手抄裝訂本在巴黎被一對「訓練有素的眼睛」發現了，這本書出現在壁爐附近，眼看就要被燒掉了。→ Jean-Claude Carrière，〈那些非到我們手裡不可的書〉

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

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

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

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

作為執行自殺的腳本，到計畫最後搞不清楚到底是自殺還是他殺。

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

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

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

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

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

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

請你談談「書寫公廠」計畫，以及其中的「紙上極限運動」？

「書寫公廠」是 2018 年開始的長期計畫，是比較廣泛跟「書寫」相關的研究和合作。例如跟 Nylon 紀念館合作做裝置，基本上是想透過展示形式呈現對他的看法。這樣的合作對我來說，過程比較像是轉譯、或者更偏設計，雖然那樣的設計也會帶入我作為創作者的身份，但相對於掛「張紋瑄」的展出內容，這種合作對我來說並不是全然的作品狀態，因為要傳遞的訊息非常明確。很多和「歷史」相關的展示，常常是大圖輸出配上圖像、物件作為證據，此種展示邏輯和「歷史不只有一解釋」其實是相左的，因此書寫公廠的計畫就是在思考，如何長出不同的合作及展示方式，我覺得這件事非常重要。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

What is more meaningful: the book

or the text it contains?

What was first:

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

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

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

我最近在寫一篇談「講述表演」的文章，查資料時找到一些很感興趣

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2021-01-25