



超展開策画

柏雅婷

「超展開策画」為2015年由柏雅婷發起的實驗工作平臺，致力於藝文專案管理、策展執行、文化資產轉譯開發、漫畫與藝術研究相關之策評編輯出版，和新銳創作者的提攜工作。曾於2018年與簡麗庭共同策劃台北市立美術館展覽「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」。

| facebook.com/hypercurator

繪畫和格子是漫畫  成立最低限度必須具備的兩個要素。→ 夏目房之介，
〈線條的趣味—谷岡泰次與杉浦茂〉

請先簡單介紹自己，最初是在什麼契機下開始「做書」呢？

我其實是因為「看漫畫」開始「做書」。我從小就喜歡看漫畫，14 歲自己做同人誌，因為這樣開始對印刷和編輯的認識，這些其實甚至更早於我在學院裡受的藝術教育。我大學是念藝術科系的創作組，到研究所才開始念理論。那時我開始在想，台灣其實不缺好的藝術家，而是缺策展人，能夠把不同的藝術家串聯在一起。

當時台灣當代藝術圈常在談「動漫風」，我覺得好像有點斷章取義。例如我們可能會講村上隆是「超扁平」的視覺風格，但是在日本很多美術大學的學生都是用那樣的風格，那些作品會長成那樣其實是有自己的脈絡，好像不應該用「動漫」去框架他。

我在研究所時的論文是關於「漫畫展的語法」，寫的是《灌籃高手》的作者井上雄彥。他在 2004-2014 年間在日本做了三次展，我好奇的是在展覽中他怎麼呈現漫畫、怎麼不讓展覽成為漫畫的附屬品。在日本，漫畫家開的展覽，通常是原稿展或企劃展，也是漫畫出版商業活動的一環，但井上雄彥的反而不是。2004 年的展覽《灌籃高手 FINAL》是當時他提議舉辦的活動，地點是在《灌籃高手》故事背景神奈川縣的一所廢棄高中校園，他在教室的黑板上用粉筆畫了灌籃高手十天後的故事。在那個展覽中，把當時停滯八年的漫畫時間，又往後推進了十天，而在為期三天的展覽結束後，黑板上用粉筆勾勒出的「作品」也就擦掉了。雖然觀者也需要付費進去看，但其實整個展覽方式就有別

umbrella term would include any form of circulating information, including books, zines, loose-leaf collections, flyers, e-books, blog posts, social media, and hybrids, as long as they are (or are meant to be) viewed or read by multiple audiences. → Michalis Pichler, “Publishing Publishing Manifestos”

Publishing or publications as an

於其他商業漫畫的操作，因為他其實可以選擇在東京市中心做原稿展、或販賣延伸周邊商品，而不是在那樣偏僻的空間，展完還親手把東西擦掉。

後來他就發展出他的展覽形式—你需要用身體進入空間才能取得這個漫畫的內容、甚至有點像用漫畫去構成的劇場。我那時候看到井上雄彥的案例時，就覺得我們不能把「媒介」視為理所當然。因為我們總是習慣漫畫是在紙上，但如果漫畫離開了「紙」呢？

後來當我接觸出版圈時，發現出版圈也很喜歡用「策展」這兩個字，雖然和視覺藝術裡所定義的策展有點不同。這也讓我開始覺得「編輯」和「策展」在本質上好像有重疊、相似的部分，只是載體一種是在書上、^{-p. 229}一種是展演空間。舉例來說，當我選擇了藝術家，經由策展構成論述或研究的成果，其實這也像是一本雜誌的編輯在做的事情，這些事情的共通點都是怎麼整理出一個主題和脈絡。

2018 年你和簡麗庭在台北市立美術館策劃的展覽「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」，在策展論述中提到這個展覽的核心概念是「書」，但不是書展，而是在審視「藝術家如何看待書」這個議題。請分享在這個展覽裡的思考？

就像剛說的，我覺得編輯和策展是同一個概念，都是將繁多的東西彙整成另外一種敘事的邏輯，其中的不同是在空間和紙本載體的轉換。

Etymologically, publishing means to make public, but the term—artist's book—masks the cultural impact of projects open to intervention, reproduction, propagation, and expansion of the artistic domain towards culture by emphasizing the object rather than the process. → Sylvie Boulanger, "The Phenomenon of Micro-edition: A Silk Road"

最有名的剪影家艾杜華



(Auguste Amant Constant Fidèle Edouart) 確實是用

他所調低下的剪刀和紙在創作。艾杜華相當於剪紙家中的凱許 (Johnny Cash)，這位自稱「黑影人」的外地人曾寫道：「這些肖像的美，存在於它所保存的死黑色，由此組成了紙。」(倫敦國家肖像藝廊進行的研究發現，艾杜華所使用的紙是經過骨黑和普魯士藍等顏料處理過，加入這種藍色，更能彰顯出黑色的黑。→ Ian Sansom，〈完美的身心治療法：摺紙與剪紙〉)

這也是我現在比較在意的事，例如為什麼要變成書？為什麼做出版？變成書真的會比較好嗎？這些都不是理所當然的事。

這樣的想法可能也和我唸過創作有關。在藝術創作裡，會一直思考材料本身的意義是什麼、選擇的材料一定是和創作概念有關。所以相同的，「書」的意義是什麼？與其說我在做的事是「編輯」，不如說是在過程中，思考怎麼把內容和書的形式做到最好的平衡。這樣的作法就比較不會像過去在一般出版社裡，文字編輯著重內容、而書的形式則是交給設計。

例如「跨域讀寫」這個展覽與展冊之間的關係。因為「跨域讀寫」的展覽主軸就是針對「書」，那時候在思考展冊的時候，就覺得可以把展冊做得像是檔案集，讓裡面的內容不只是展場的附屬紀錄，而是更直接的把展冊做成像現場作品的延伸……有一種「是那個東西、但又不是那個東西」的意思。像齊簡的作品《手影重重》，他是重制 19 世紀的手影書，原先的作法是把書拆開以後做變化，在做作品的過程中他也做了一組攝影，是把手影拍起來畫成畫。所以後來在「跨域讀寫」的出版品裡，他就把那些照片變成一本小攝影集。

有點像這樣，是希望這份展冊可以和現場有連結，同時又是獨立存在的。從那次展覽以後，我其實也開始在思考藝術出版品有沒有比較積極的作用？由藝術家自己做書和由出版社來做書，會有什麼樣的差別？我覺得「編輯」這個工作對藝術書是重要的，只是目前在藝術出版這

In English, [redacted] a “publisher” is someone who makes [redacted] something “public.” In my mother tongue, *verlegen* (to publish) is derived from *vorlegen*, which means to advance money. Interesting, isn't it? → Joachim Schmid, “From My Skull”

個部分，大家對於編輯的想像可能還沒有太多元。

請談談你對「編輯」/「策展」身份的想法，以及 2020 年和藝術家黃贊倫合作出版的《黃贊倫設定集》？

我和黃贊倫的認識，是當時我在台藝大的「有章藝術博物館」工作，贊倫來做展覽。因為他都自己做動力裝置，會花蠻多時間在展場佈展，我邊看他的《大衛》作品，就突然覺得那給我的感覺很接近球體關節人形。那件藝術作品讓我覺得是更接近用職人和精緻工藝的角度在做，覺得蠻有趣的。後來因為贊倫要做個展，畫廊想幫他做出版的形式還是比較像傳統展覽的圖錄，我們談過之後，就覺得好像可以一起做一些嘗試，來玩玩看沒有做過的東西。我想做的不是幫藝術家做代理，反而比較像是「我能編出這本書來」，是透過書在做另外一種創作。 -p. 115

所以我對自己作為「編輯」的定位，比較像是如何把藝術家已經有的材料，轉換為適當的內容、再呈現在書上。

黃贊倫自己對這樣合作的理解，是有點像在演唱會結束之後所出的 Live -p. 201 專輯，透過做書的過程，重新去思考那段時間在幹嘛。因為展覽會有期間限定，結束就是結束了。如果我們要透過文獻再去把那段時間的東西挖出來，只有「圖錄」可能是不夠的，可能也要看藝術家怎麼談、藝術家的草稿和研究文本、藝術家怎麼總結……等等。所以在編輯《黃贊倫設定集》時，我們的設定最先是作品誕生時的草稿，接下來進入製作期，

BOOKS | You can tell a book by its cover. The book occupies a functioning space within any context it finds itself in. CATALOGS | The (a) catalog utilizes the format of the book as an alternative mise-en-scene for the presentation of work otherwise confined within the context of gallery or museum. If it walks like a duck & talks like a duck it may as well be a duck. DESIGNED BOOKS | Participation in the design of a book is a participation in the format of the world at large. Books do furnish a room. → Lawrence Weiner, "BOOKS / CATALOGS / DESIGNED BOOKS"

「各位若想購買我的迷你書來隨時閱讀，或者想在長途旅行時有它陪伴，請購買迷你羊皮紙書頁版本：你的卷軸盒可置放偉大作家的著作，而你可一手掌握我的袖珍書。我將替你指路，讓你知道該在何處購書，免得在城內四處奔走：請往和平廟（Temple of Peace）門口與帕拉斯廣場（Forum of Pallas）後方，洽詢賽坎德斯（Secundus），他是學識淵博的魯閃西斯（Lucensis）釋放的自由奴。」從黑膠唱片聽到 CD 的愛樂者，從 DVD 影片轉換到藍光影片的電影迷，或者從實體書改而閱讀電子書的愛書狂，都會對馬提雅爾的行銷策略感到震驚。這位詩人用幾行文字行銷，首先介紹一種新的媒體格式（迷你羊皮紙書頁版本），鼓勵讀者購買新媒介製作的書籍，然後指點迷津，明確告知如何找到推薦書店。或許，馬提雅爾已經和賽坎德斯（原為奴隸的書商）達成協議，只要他能慫恿讀者前往廣場旁邊的書店購書，便能從賣書收益中抽取高額佣金。→ Keith Houston，〈新血入列：分頁手抄本的問世〉

這時候可能會有藝術家自己平時的紀錄、想法書寫、生活照片等等，讓人可以理解藝術家在做作品的時候，生活裡的經歷是什麼。再來是展場、展示出來之後的評論、以及藝術家談自己的創作。

這樣的過程大概是在一個穩定的藝術創作過程中會經過的階段。所以《黃贊倫設定集》這本書的內容是以這樣的邏輯做編輯，換句話說，這本書的成形其實包含三方的工作：編輯、設計、藝術家。

發行《黃贊倫設定集》時，你們做幾場在台灣北、中、南的夏季講座巡迴。請談談這樣游擊式的座談活動？

會舉辦這些活動其實是比較技術面的考量。因為我們是獨立出版社，沒有透過經銷，在書店鋪路就需要一間一間自己談。這當中其實願意 -p. 137 讓我們寄售的書店沒有那麼多，會談成的都是願意做直往的獨立書店。例如像在清大的「水木書苑」老闆自己也是獨立書店的經銷商、甚至有自己做的合作社，我們和他聯繫之後，也請他推薦其他有販售藝術書的獨立書店，用這樣的方式開始做、開始串連。所以這系列的座談活動，都是舉辦在第一波和我們配合的書店，再邀請當地和這本書有關的人來與談。

這樣做活動還有另外一個目的。其實在當代藝術裡，常常在做討論的都是同溫層，可能也是因為藝術家公開出現的場合是在展覽或博覽會的那段期間，好像比較難擴散到其他地方。但是在書店就不大一樣，

Odder still is that today books are decidedly not inexpensive or an easy-to-distribute medium. Compared to the disembodied ether through which more and more of our information flows, books are expensive, limited in quantity, and very heavy to move. Of course, this may be precisely the point. As Walter Benjamin pointed out, it is only when a technology is threatened with  obsolescence that its true artistic potential is finally released. → Gwen Allen, “The Artist as Bookmaker”

今日  宣告向紙道別，就像是因為學會寫字，便隨便挑了一個日子決定不再說話一樣。→ Jacques Derrida

 The electric light is pure information. It is a medium without a message, as it were, unless it is used to spell out some verbal ad or name. This fact, characteristic of all media, means that the “content” of any medium is always another medium. → Bernhard Cella, “The Downfall of the Gutenberg Galaxy”

書店裡會有「藝術圈」以外的讀者、或是逛書店的人。例如在台北國際書展辦這樣的活動，就可以讓藝術家進入書展裡，讓更多人可以看到藝術家在做什麼。所以在舉辦這些座談活動時，我們也會有一個對應的策略：如果是在獨立書店裡辦講座，我們討論的重點就放在當代藝術；如果是在像台北國際藝術村那樣比較偏向藝術的空間，我們就會談製書或是出版這件事。

在你「做書」的經驗裡，無論是出版場域的編輯或是藝術場域的策展，你怎麼思考只有「書」才有的特質（bookness）？

在以前的狀況，書的販售是以量制價，但現在反而會是慢慢賣，讀者買書可能是因為想收藏，或是對油墨、紙張等物質特性有某種程度的依戀。我其實覺得「書」會越來越趨向收藏品。對現在的人來說，買書會有更多挑選，因為生活的空間有限、大家的閱讀習慣在改變，我們不是靠書才能取得文本資訊，要讀者出手買書會越來越困難。社群媒介的影響也蠻多的，像臉書粉絲團，我會稱它叫社群內容，現在做社群不能只是把要宣傳的東西放上去而已，而是自己要有內容的產出，其實是更接近「雜誌」。

我蠻同意麥克魯漢說的「媒介即訊息」這件事，這個概念提醒我們要檢查媒介本身，因為它不是理所當然的。現在大家會強調「跨領域」這件事，但是好像都忘了在原先領域裡的媒介語言是什麼。所以我比

沒有電力，一切都會失去，無法挽回。相對地，當所有視聽類的文化財產都消失的時候，我們還可以讀書，白天可以讀，或是晚上點著蠟燭讀。二十世紀是史上第一個留下自己運動影像的世紀，不僅留下了自己歷史的運動影像，也保留了錄下來的聲音——不過，是錄在還不太保險的載體上。→ Jean-Claude Carrière，〈沒有比永久載體更朝生暮死的東西〉

A book is a sequential collection of pages, loose leaf or bound, as it is circulating in multiple reproductions. But today, we are no longer only talking about books anymore—more capacious than *book*, the term *publication* is better because it can encompass digital files, hybrid media, and forms we have yet to imagine. → Michalis Pichler, “Publishing Publishing Manifestos”

任何新科技的新語言，都需要漫長的接納過程，我們的腦子越是被前一種科技語言格式化，這個過程也就越是漫長。→ Jean-Claude Carrière，〈永久載體最暫時〉

較傾向用「展開」來談，「超展開策畫」強調的比較像是超連結的狀態，是從你自己本位的專業，擴散、延展去碰觸某些東西，但是並不會在其他領域扎根，還是可以再收回來，彼此互相鏈結。

現在我們常在講「內容轉譯」這件事，但其中不同媒介的轉換也很重要，不能忽略材料本身原先在講的東西，有時甚至可能是由訊息內容來決定媒體。以漫畫的例子來說，漫畫就是講故事的媒體，日本漫畫之所以長這樣、在紙本上做這樣的圖像和空間配置，是因為要便宜、大量的印刷，也是在這樣的文化脈絡下演變成現在的漫畫風格和符號。韓國後來發展出一種叫「條漫」的漫畫格式，是一整長條可以在螢幕上滑動的觀看，就是為了手機或平板這樣的媒介發展出來的，它即使有分鏡，分鏡也是放在手機螢幕的中間，動態字則是放在上面或下面。這就是因為媒介和我們閱讀習慣的轉變，從紙張轉到手機螢幕，也影響了漫畫的敘事模式。 -p. 195

換句話說，日本的漫畫是為了「書本」的樣子長出來的，但是在「條漫」的例子裡，它其實是因為載體而形成的敘事形式。如果不是因為手機或平板的發展，漫畫的格式和結構不會有這樣的改變。反過來說，像「條漫」這樣的「格子狀」，要怎麼變回「書」呢？所以「手機」對於麥克魯漢來說可能不是「媒體」，而是「訊息」。

2020-07-23