

# 當製書是創作也是秀異：

初探臺灣近十年「小誌」與「藝術家的書」場域內外的敘述混戰

## Publishing as Artistic Practices as a Form of Creativity and Distinction:

An Investigation on the Narrative Disarray Inside and Outside of the Fields of “Xiao Zhi” and “Artists’ Books” Throughout the Past Decade in Taiwan

洪芷寧  
HONG Tze-Ning

獨立研究者  
Independent Researcher

### | 摘要 |

近年來（2011-2021）在臺灣愈發可見以紙本為創作載體的「小誌（Xiao Zhi）」與「藝術家的書（Artists’ Books）」兩者同時出現於文化生產場域，如展覽或藝術書展（Art Book Fair）及相關交流，兩個文化生產場域的公開敘述亦日益蓬勃。

以臺灣現有研究述之，「小誌」名詞是約 2013 年時命名典範的轉移結果，其脈絡與獨立刊物、zine 在臺灣近年的發展有關，而在文化生產場域內則多以不定義、不分類作為推廣的方式；與此同時，臺灣「藝術家的書」的研究與推廣則多以創作個案為主。而近十年來，兩個文化生產場域漸有系統化討論的趨勢。然而，在兩個文化生產場域於社群、行動者、和面對創作及定義的差異前提下，因出現部分媒體與推廣者於公開敘述強化秀異，與過往場域內強調不分類等慣習不同，形成概念混雜的敘述混戰現象。

- \* 本文承蒙三位匿名審稿人給予非常寶貴的意見，感謝韞藝術工作室的悉心翻譯，感謝朱盈樺、孫以臻、莊憶萱、洪苡寧、宋致誠於撰寫過程中的協助，謹此致謝。
- \* 本文投稿日期：2021.06.30；  
最後修訂日期：2021.10.19；  
接受刊登日期：2021.11.01

本文遂以文化場域概念為取徑，藉近十年「小誌」與「藝術家的書」的相關公開敘述，探看場域的變動，釐清公開敘述中的常見概念，並提出公開論述之於當代藝術的意義。期以將臺灣現有「小誌」和「藝術家的書」領域的研究與討論，納入當代藝術「製書」的評論或觀看中，豐富實踐的想像與未來討論的語言。

**關鍵詞** | 小誌、zine、藝術家的書、文化場域、秀異

## | Abstract |

In recent years (2011-2021), paper-based “Xiao Zhi” and “Artists' Books” have both appeared in the cultural fields, such as exhibitions and art book fairs, as well as related platforms for exchange. In addition, the open narratives between the two cultural fields have also increased.

According to current research in Taiwan, the term “Xiao Zhi” results from a naming paradigm shift around 2013 and is related to the recent developmental context of independent publications and zine in Taiwan. Inside the field, “Xiao Zhi” is promoted by not defining or categorizing the term. Throughout the past decade, the research and promotion of “artists' book” have mainly focused on individual creative cases, while there are traces that the term is being discussed in a more systemized manner. However, due to insufficient open critique in the past and burgeoning open narratives in recent years, discrepancies have appeared between the two cultural fields when mentioned by communities, activists, as well as when facing the creative act and definitions, which leads to parts of media and promoters emphasizing distinction in public discourses; this is different from the former approach where the two are not categorized within the field and has resulted in narrative disarray.

This paper adopts the concept of Cultural Field and explores the public discourses regarding “Xiao Zhi” and “artists' books” during the past ten years to investigate the changes in the field, clarify the common concepts that appear in public narratives, and propose the value of public discourse in contemporary art. The discourse is structured with the hopes that current research and discussions on “Xiao Zhi” and “artists' books” in Taiwan will be included in the evaluation and observation of “publishing as artistic practice” in contemporary art and enrich future practices and discussions.

**Keywords** | Xiao Zhi, zine, artists' books, cultural field, distinction

## 一、前言

近年來（2011-2021），在臺灣文化生產場域愈發可見「小誌（Xiao Zhi）」與「藝術家的書（Artists' Books）」同時出現，如展覽或藝術書展（Art Book Fair）及相關交流，而對這兩個場域的公開敘述和報導亦增加。「小誌」名詞是約 2013 年時命名典範的轉移結果，其脈絡與獨立刊物、zine 在臺灣近十年的發展有關，場域內多以不定義、不分類作為推廣的方式；而在臺灣近十年來「藝術家的書」的研究與推廣則多以研究創作案例為主。

若以臺灣近年視覺藝術實踐為例，有以策展重新組織認識「製書」的藝術實踐：如 2007 年國立歷史博物館「藝術家的書：從馬諦斯到當代藝術」展覽<sup>1</sup>、以及 2018 年臺北市立美術館「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」等策展案例。同時包含兩者的展演活動或公開敘述，則如創自 2016 年的「草率季藝術書展 TAIPEI ART BOOK FAIR」、創立於 2016 年的實體藝文空間「朋丁」、或屬流通平台的藝術書店或獨立書店等。

「藝術家的書」與「小誌」的交集確實存在，它們事實上多次共同出現在同一個平台（夏棻泓，2020；編輯室，2018），特性或特質也會為另一端所運用成自身作品的一部分（夏棻泓，2020；朱盈樺，2021；洪芷寧，2014；編輯室，2018）。然而，即使兩個場域看似共享類似概念如「創作自由」、與欲與出版形式對話的動機，卻很少見到將「小誌」、「藝術家的書」放在同一個脈絡下討論的評論與文章，亦少見評論與前期研究<sup>2</sup>。因此，雖然在臺灣近年愈來愈可見小誌與藝術家的書現身於文化生產場域，實際上，「藝術家的書」和「小誌」各有所指，主要觀眾、推廣者及媒體的撰文方式亦有異

<sup>1</sup> 在《藝術家》雜誌，2018 年 12 月，第 523 期，專欄作者蔡胤勤與柏雅婷分別於文章闡述 2007 年「藝術家的書：從馬諦斯到當代藝術」展覽（策展人：陳貽怡）是臺灣第一次有系統展示「藝術家創作書」之展覽，而後則是 2018 年的「跨域讀寫」展覽（蔡胤勤，2013；柏雅婷，2013）（策展人：簡麗庭、柏雅婷）。在蔡胤勤另一篇專訪中，並提及藝術家創作書的概念於 2007 年「藝術家的書：從馬諦斯到當代藝術」展覽就被引介給大眾，而 2018 年北美館「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」將藝術家創作書再次推上舞台，贏得更多書籍愛好者的關注，同段也提到與「小誌」有關的推廣脈絡：「這兩年個人出版、Zine、個人手作書的熱潮同時也推波助瀾，讓獨具特色的書籍越來越受歡迎。」（ONFOTO STUDIO 2019）

<sup>2</sup> 近年相關研究中，本文將以夏棻泓於 2020 年的碩論與張紋瑄於 2018 年的碩論為主，兩位研究者分別針對臺灣的小誌與藝術家製書的課題進行詳盡的分析。另外在 2021 年朱盈樺的《閱讀筆記》中，也能探看含括臺灣「小誌」與「藝術家的書」的行動者訪談，談各自的做書脈絡與概念。

同（夏棻泓，2020；張紋瑄，2018；蔡胤勤，2013；柏雅婷，2013；朱盈樺，2021）。

本文書寫動機為觀察到臺灣近年「小誌」與「藝術家的書」的變化，兩個文化生產場域在臺灣文化生產場域中交集驟增、缺乏並置討論的論述，形成本文所指的敘述混戰，將於後文簡要說明。

首先是近年出現定名的轉變。「製書」詞彙的改變：以小誌來說，今日公開敘述中「小誌」一詞已幾近覆蓋相關的定名，以溯至 2014 的研究為例、當時多方紛陳的名詞如「誌、刊、報、紙本、冊、獨立出版」等（洪芷寧，2014：51-53）在今天來看，多已被取代。而在「藝術家的書」相關推廣中，則愈可見「是否為藝術家的書」的秀異（Distinction）。

其次，則是缺乏相關評論與並置的討論。當臺灣已出現不同角度探析小誌的社群與定名的研究與文章，相對下，「藝術家的書」則較少見臺灣脈絡下的詮釋意義。當「小誌」的「創作」意指個人或社群的概念傳達（夏棻泓，2020），那麼，在當代藝術領域，「製書、出版」作為創作的一種進行方式而言，是否有足夠的論述與實踐同時理解「小誌」與「藝術家的書」？在討論時，我們如何含括「媒介本身的脈絡」<sup>3</sup>（張紋瑄，2018：25-29）？

上述對於「小誌」與「藝術家的書」的公開敘述轉變是相近的時期。為能讓正在發生的場域變化能並置地討論，本文從法國學者布迪厄（Pierre Bourdieu）的場域理論為基礎，試著透過臺灣近十年間（2011-2021），研究不同行動者在同為「製書」形式的範疇中，如何透過對此對於「小誌」與「藝術家的書」的公開敘述，取得話語權力、創造場域位置，渴求取得在文化生

<sup>3</sup> 「就我的觀察，相較於藝術家的書，評論者在評論當代藝術中的錄像、裝置等媒材的創作時，通常能夠考慮該媒材的發展脈絡，並憑此調整對單一作品的評論方式：但當面對到書這樣的『舊媒體』出現在作品中，卻很容易忽略媒介本身的脈絡，只討論乘載其上的訊息內容，出版品所有具象、抽象的物質性都被化約為眼見為憑的文字，書在展場中僅成為有量體的雕塑物、藝術家曾經做田調的證據、提供文字訊息給觀眾的容器。」（張紋瑄，2018：5）

產場域新品味的主導權。本文以臺灣相關研究與報導等公開文本作為研究對象，如兩社群的自述、媒體露出、與相關研究等。

在參考資料選擇上，由近十年公開文章中、「場域中貼近一般觀眾能觸及的媒體」和「專業者的研究與評論」所構成。在「場域中貼近一般觀眾能觸及的媒體」中，包含網路與紙本媒體，如「雜誌現場」、報導者、《Tea·茶雜誌》、《藝術家》雜誌、《新活水》雜誌、CLab 專欄、《Shopping Design》、《小典藏》等。而在「專業者的研究與評論」上，盡量避開所引用之研究者已使用過的公開文本材料、研究型文章上則選擇年代較近的研究者文獻（詳見註 2），避免重複處理的問題。上述文中所提及的案例上，以 PAPER MATTER、跨域讀寫、小誌市集、朋丁、草率季、小誌市集為主。詳請見附錄（二）、（三）之整理。期以透過此討論，讓兩個文化生產場域的製書方法和概念能為未來的行動者所參考，漸漸讓實踐的想像與討論更臻豐富，「製書」對於藝術創作者可以有更多的可能。

## 二、以場域理論討論臺灣製書的秀異

本文援引布迪厄（Pierre Bourdieu）的場域概念為理論基礎，以臺灣「製書」的文化生產場作為範圍，藉其慣習、場域、行動者、分析結構與施為者關聯的方式，試從「小誌」與「藝術家的書」相關公開敘述中，透過場域理論，以討論在文化場域中運作的象徵權力，並勾勒出行動者與集群的不同位置，亦可參考 2014 年另一份研究的圖表（附錄一）。秀異（Distinction）是場域



理論中關鍵概念，意指行動者透過定義何為最適當的、正確的、最好的文化產物，從而從這樣秀異的過程中獲取象徵利益（Bourdieu 2020: 225）。以此作為理論取徑討論「製書」敘述混戰，是因筆者觀察到兩端文化生產場變動的課題、以及公開敘述之概念混雜，可透過場域理論及相關的分析路徑來討論，如後文提及的定名紛陳或消失、概念混雜、典範轉移等。

在布迪厄的場域概念中，社會被視為一個場域（field），社會空間中由個體佔有的關係體系，根據不同資本積累與交換進行互動。資本（capital）則分為社會資本、象徵資本、經濟資本、文化資本，這樣形成的關係體系是動態的系統，意即場域中的個體或集群會因不同的互動而改變相對位置。本文所援引的「文化生產場域」概念，文化場域是由不同行動主體所構成。以本文來說，場域內的行動者有「小誌」和「藝術家的書」的創作者（產製者）、觀眾（讀者）、社群、推廣者、媒體和研究者等。而文化生產場域也會與社會不同場域相互影響，透過場域的「內在邏輯」進行四類資本的積累、交換、互動而逐漸成形，如同其他場域的運作方式，有其內部的規則與價值（Bourdieu 2016: 125-126, 198, 338-339, 360; 2010: 223-27）。

隨著場域中秀異逐漸成形，從因著公開敘述中分別出誰是與不是創作者、定義出是否為「藝術家的書」或「小誌」開始，一方面出於推廣之需，另一方面，也同時逐漸造成場域界線與場域間的分野，在辨認身份與排拒類別的同時，創造出象徵資本與新的位置。隨著場域內部邏輯的變動、場域自主性的形成，「小誌」、「藝術家的書」相對於當代藝術文化生產場的界線因而變動。

創造位置，也是創造「場域歷史」的方法和必經過程，而「位置」也可以「特殊標誌」來理解，因為這些「特殊標誌」的符號被創造下來，好比新的命名，便能創造出新的位置的存在，也形成彼此的差異與秀異。在這樣的邏輯下，新進者、我們在本篇可以理解為媒體或傳播臺灣「小誌、或藝術家的書」所創造出來的敘述，若能將自身所創造、提倡、強調的標誌或符號獲得合法的差異性，則在場域中，以理論而言，其位置的形成本能慢慢地造就當下場域的變遷，而場域的變遷、也會連帶影響團體之間品味結構的轉移。在結構性支配的變遷邏輯，「在特定時刻將新生產者、新產品、新品味系統強迫推廣至市場，就是讓所有已經分級的生產者、產品和品味系統走入歷史。」（Bourdieu 2016: 253）。

### 三、「小誌」與「藝術家的書」在臺灣的交集基礎

在臺灣，「小誌」與「藝術家的書」文化生產場域的交集基礎主要有兩個要素，一是在創作或製作上，對製書或出版的形式有一定程度的理解和嘗試，因而有相近性，亦是當代藝術創作者可能會面對的課題（蔡胤勤，2013；夏棻泓，2020；張紋瑄，2018；裝探員，2016；裝探員，2020）。「製書」對於當代藝術、小誌、藝術家的書的行動者而言，是相近的社會條件下，因著對媒材與概念的選擇，選擇「製書」，並非選擇主流圖書出版或以營利為主要目的，這是交集形成的基礎。在紙本媒介與個人印製出版（Print on Demand）的普及下，臺灣有其形成自費印刷（Self Publishing）的特有脈絡（洪芷寧，2014：51-53）。第二個的交集基礎，則是由於在上述相似性下，近



年因活動與交流擴大、形成文化生產場的重疊，好比在展覽與活動中，近年可見「當代藝術」、「藝術家的書」、「小誌」的交會，尤以「藝術書展」為例，在臺灣場景中，其交會之盛，更可能讓近年臺灣的藝術書展和小誌常出現重複的作品（夏棻泓，2020：81），可見兩者群體的交集程度愈來愈高。

首先以選擇「製書」作為創作方式而言，臺灣「小誌」與「藝術家的書」對出版多採取具有個人或非營利導向的選擇之相似性，「紙本、印刷物」在作品中作為傳達概念或作品化的媒介，如「藝術家的書」與「小誌」在將「視書籍為一個獨立的創作媒材」（蔡胤勤，2021）上是有共通性的。對不同的推廣者和創作者而言，「小誌」與「藝術家的書」的界線也可能是模糊的，可以用不同詞來歸類（朱盈樺，2021：35）。對臺灣研究者而言，兩者的交集更可能影響內容的取向，例如「小誌」場景呈現「壓制性地充滿圖像作品」的原因之一，便可能是在全球以「藝術家的書」為主軸的藝術書展（Art Book Fair）重視視覺，與 zine 看來相似、也有類似「非營利」特質，在此特定時間地點的交會下也讓 zine 的圖像作品為最大比例（夏棻泓，2020：78）。再者，對不同領域的創作者來說，也可能視「製書」其出版本身的行動成為作品（鄒永珊，2018；張紋瑄，2018）。又或者，藉由書所提供的閱讀方式，作為創作一環（朱盈樺，2021：17）。同時，兩端相較於主流圖書出版、或者說以營利為主要目的的出版，其對「製書」從流通到概念都抱有較高的接受度，換言之，「製書」——意即「形成小誌或藝術家的書」的每個環節都有可能是一種創作或嘗試的過程。而選擇這樣的媒材也是當代藝術創作者會面對的課題。

同時，雖然製書的形式相近而讓兩者有交集，然而製書、出版本身亦有不同

於以往的意義。小誌場域內早已有推廣者提出針對「出版、製書」，場域內資本積累邏輯會歷時變化。舉例來說，溯至 2014 年，針對當時「獨立刊物」討論的受訪者拉麵曾提出：

出版實體的價值及目的，或已不是『出版出來』而可能是「思考『為什麼要出版』、讓人能辨識這樣的出版、選擇與管道的溝通與建立等。印刷術間接累積文化資本的時代已慢慢遠去，無論是否有繼續累積資本的動機，都必須認識到實體刊物條件和影響力改變的事實。<sup>4</sup>（洪芷寧，2014：86）

或如張紋瑄在「當我們在談論（藝術家的）書時我們在談論什麼」指出的：

書在今天的討論總被視為擁有固定定義的已知物，它的『沒有問題』所限縮的不僅是對於書、出版的思考，也是對於如何說、誰來說、以誰之名說等更廣義的表達及溝通自由的思考。（張紋瑄，2018：28）

如此的討論並不罕見，然至今仍有指出的必要性<sup>5</sup>，因在「當代藝術、小誌、與藝術家的書」這三端出現製書、出版的討論時，其實都是在具有前述場域現況下，選擇製書作為方法的，而製書的概念也是歷時變動的。「藝術家的書」近十年來多有以之作為創作方法的碩論（張紋瑄，2018）、抑或是探討國外「藝術家的書」之理論與案例<sup>6</sup>（高慧倩，2013），亦有推廣平台如成立於 2018 年的「PAPPER MATTERS」（ONFOTO STUDIO 2019; Tammy 2021）；除此之外，諸多藝術家個人以書作為作品的展覽，亦成為能分享予觀眾或拓展「製本」想像的渠道（柏雅婷，2013；張紋瑄，2018）。另一端，同樣以「紙本」為媒材的個人產出，則是臺灣「小誌」社群，其有本身在媒

<sup>4</sup> 回溯至 2014 年左右的臺灣仍盛行的「獨立刊物」一詞，在 2014 年的研究中，針對「獨立刊物」所連結出的諸多實踐面向，已可見當時已有推廣者在面對詩和文學在「出版」上所經歷的改變，受訪者為拉麵。（洪芷寧，2014：6）

<sup>5</sup> 因評論的缺乏、詞語混用等現象。

<sup>6</sup> 如研究者莊憶萱於 2012 年的碩論「想／像的雙面繆思：蘇菲·卡勒的《真實故事》」（國立中央大學藝術學研究所）深入討論國外的案例，或如研究者羅小芳於 2007 年的碩論《藝術家的書》（國立臺北教育大學藝術學系碩士班）融合創作經驗等研究。

材與參與者群體的變化脈絡——單就「小誌」一詞，便有其在「小誌」相關的文化場域中，於定名及指涉上的演變<sup>7</sup>（夏棻泓，2020：92）。

接下來則是關於第二個的交集基礎，因交流擴大形成文化生產場的重疊。

首先以藝術書展為例，因擴大因而吸引或容納更多參與者與觀眾，也讓不同特性的內容生產者加入，如「草率季」的第二屆「草藥」因經濟面向的需求，主辦方決定將轉移舉辦之場地於松山文創園區，被形容為「敲鑼打鼓」般地展開，報名參加的攤位有來自海外 50 組、與臺灣 110 組，團隊也有更詳盡的在分工，包括講座、新聞媒體、場控、場地的場景設計、乃至於預購門票設計等（Meng 2019）<sup>8</sup>。

展覽也是使匯聚不同「製書」，「藝術家的書」、「小誌」的展陳之地。近年以台北市立美術館《跨域書寫：藝術中的圖書生態學》展覽為例，邀請十一位藝術家參展，包含著「閱讀與研究」、「寫書與製書」、「書與知識圖式」三個論題，如導覽手冊中所陳「我們試圖通過圍繞著書的文化活動，諸如閱讀、寫作、裝幀、出版、保存、分類等，審視『藝術家如何看待書』這個課題（柏雅婷、簡麗庭，2018：4）。」

而在部分報導中，可見部分展出或活動中，因媒介相似性、加上使藝術與經濟規模連結的規模擴增，進而形成交集的場景，這篇報導中亦連結到針對文創或創業的內容<sup>9</sup>：

……連續舉辦了4年的草率季，靠著一群年輕創作者相互合作，將『紙張』所能傳達的，跨越國界與不同領域的創作者連結。紙本式微的現

<sup>7</sup> 在 2013 年「小誌市集」第一次舉辦時，當時臺灣並沒有「小誌」的概念，而是以「獨立刊物」視之，主辦方抱著「辦獨立刊物市集」的心情舉辦。而研究者夏棻泓並認為，「小誌市集」是真正使「小誌」在臺灣有在地化定義的開始。（夏棻泓，2020：69）。

<sup>8</sup> 「回顧的第一屆草率季「海綿（Sponge）」雖大獲好評，營運上卻賠了不少，隔年「草藥（Herb）」則透過群眾募資草率季在松菸擴大舉辦……。此時的合作團隊名單由《新活水》副總編輯江家華，負責策劃講座和新聞媒體、SUPER ADD 的 Cotton 負責宣傳和音樂、前空場聚落的藝術家郭奕臣和王鼎暉負責場控，此外王鼎暉、台灣季鐵男建築師事務所與挪威建築師 Jørgen Stavseng 共同組成的進擊建築則為草率季設計了全新場景、由藝術家吳宜暉所製作的 AR 虛擬植物做為募資網的預購門票，相較於第一屆，「草藥（Herb）」則在敲鑼打鼓中盛大展開。」（Meng 2019）

<sup>9</sup> 「……台灣文創在思考如何幫助地方創生的策展工作時，『文化輸出』成為主要賣點，創業過程中不停吸收與學習的草字頭也搭上這班列車，一站接著一站在各大博覽會中嶄露頭角。……」（Meng 2019）

在，獨立刊物卻反能創造出實驗、開放與高度自主性的獨立社群，而次文化與跨領域的空間正是創意所需的肥沃土壤。（Meng 2019）

上述草率季是臺灣近年具有連結起當代藝術、小誌、與藝術家的書等社群的案例。相關報導中可以看見針對推廣者或者說主辦方的描寫，並勾勒出推廣方具有和不同領域創作者合作的特性，意即同時看見屬於推廣者的、團隊的、場域的特性。也就是說，使「當代藝術、小誌、與藝術家的書」有交集的「草率季」，文章以創立草率祭與草字頭的黃偉倫為主軸<sup>10</sup>，談及其自2012年與友人共同創立草字頭、同年加入空場，進而勾勒出「空場 - 台灣當代藝術家聚集的 Share Studio」的特殊性，將「思考非營利性質的當代藝術場域，如何拉近觀眾距離」的課題，連結到「團隊完成一個有趣的『草率季』活動」，而這進而有這樣的交會：「將藝術界的收藏家、藝評、台灣當代藝術家、小誌的創作、收集和販賣者，以及台北次文化圈裡的 party animal 和街訪鄰居都攏絡在北投空場，原本擱置的工業廠房也開啟許多耐人尋味的新用途。」（Meng 2019）可以說是較完整地勾勒該活動行動者的樣貌。

然而，針對臺灣推廣製書較有完整脈絡的公開敘述卻是相對少見的。在2016年草率季出現之前，2013年已有小誌市集、與再之前臺灣亦有其他平台將與其他國家藝術書展的連結帶回臺灣。

研究者夏棻泓指出，臺灣「小誌」的歷史系譜能追溯至1990年代初期的刊物，然小誌（zine）作為一個外來概念，於1970後至1980年代隨著龐克文化進入臺灣，如「解放之聲」的書櫃是臺灣第一代小誌創作者的重要據點，而此來自音樂場景的DIY文化至今仍有影響。然一直到2010年代，直到

<sup>10</sup> 文章以創立草率祭與草字頭的黃偉倫為主軸，談及其自2012年與友人共同創立草字頭、同年加入空場，後擔任空場負責人，並從曾在該空間舉辦的「聲音、派對與藝術的混雜實驗 - Sound of Soul」與 open studio 等公開活動、談到推廣者對於展覽、空間的想法。亦描述出當時的狀態（Meng 2019）。

2013年「小誌市集」出現，小誌場景才真正形成。這中間漫長的時間，固然有許多參與者做 zine，但交流尚未成「場景」，而夏認為這段期間內「牯嶺街書香創意市集」是「小誌場景催生者（小誌主辦、參與者等）的家鄉」，意即，中介平台的角色，是場域中十分重要的一環。另一方面，「下北沢世代」與「田園城市」分別在 2007 與 2012 年始推廣 zine，更是這段期間連結藝術家創作書、藝術書展、與小誌的關鍵中介者，而這兩者的受眾，亦很有可能是後來小誌市集、草率季的參與者（夏棻泓，2020：55-62）。

相較之下，對 PAPER MATTER 推廣者而言，「藝術家的書」在臺灣較少系統地推廣，也提出推廣困境，「困境」所指為臺灣缺乏有系統地、廣泛地引介或與收藏「藝術家創作書」，使得與藝術家創作書的相關「創作媒材」未能讓更多台灣的「觀眾與藝術家」進行研究、欣賞、作為參考或領略其特色，也因此，推廣者成立「台灣首個藝術家創作書的推廣機構『PAPER MATTER | Artists' books Atelier』」進以面對或解決這樣的困局<sup>11</sup>（蔡胤勤，2013）。然而上述的敘述似乎會讓讀者無法連結到過去其他平台引介藝術家的書的脈絡，便不同於將「下北沢世代」與「田園城市」使藝術家的書、小誌放在同一個討論框架的視角。

#### 四、凸顯或弱化秀異

延續前文，「小誌」或更早之前「獨立刊物」場域的公開敘述中，弱化秀異以達到更低門檻的參與基礎，是場域內較常見的敘述方式。對「出版、印製

<sup>11</sup> 「反觀業界過去，較少人從事藝術家創作書的推廣工作，近半年前台灣首個藝術家創作書的推廣機構『PAPER MATTER – Artists' books Atelier』成立，透過寫作、講座、課程、工作坊與策展等方式，致力使藝術家創作書的概念讓更多人知曉……」。（蔡胤勤，2013：167）。



出來已不代表一種直接累積文化資本」的概念已有相當的共識，這是場域內在邏輯中「資本」轉變。同時，也可見行動者會將「不分類」作為容納更多潛在參與者的方式、也會多數強調低門檻的可及性、媒材與活動的親近性，在描述「小誌」領域的行動者時，也並不強化其之間的秀異，小誌推廣者亦強調「並不需要特定特質或身份」。

然而，以「藝術家的書」的公開敘述來說，卻仍不乏「什麼是藝術家的書」的爭論。形成秀異的常見徑路之一，是在敘述中鋪陳出一條拉開距離的線，如在公開文章中，不乏將「小誌」比擬為「將走向如藝術品的發展」的論點：「就像限量藝術品，慢慢往高單價收藏品的方向走。紙質或印刷方式已經不是重點，我覺得比較像買一個帶給你驚喜的點子。」（A編，無日期），從「簡單到繁複」的線性發展進程來理解。而此比喻也正好與部分談論「藝術家的書」的公開敘述不謀而合：藝術家的書是更完整概念的產物。在莊憶萱的文章中，也可以探見在法國等地藝術家的書在 1960 — 70 年代受觀念藝術等影響，而出現呼應藝術民主化的書冊形式，時至 1980 — 90 年代部分藝術家的書變成高價珍品的轉變。換句話說，在不同文化脈絡中，「藝術家的書」場域也經歷不同時期變化，再也不是藝術家單方面的課題，而是關乎出版者、藝術書店、藝廊、編輯者的互動過程（莊憶萱，2012）。

接下來將試著藉「何為是、何為不是『藝術家的書』？」的討論，理解秀異的形成。首先以這篇專訪為例，訪談者以如何以分別何為「藝術家的書／藝術家創作書」的提問切入，提問「藝術家創作書」與「一般藝術作品集」的相異之處，文後則可見受訪者 PAPER MATTER 負責人蔡胤勤提出分別的方式與重要性：



以攝影書為例，攝影書是單純把作品放在書裡面，把書本當作一個載體。「藝術家創作書」則是以書作為創作媒材，立基於書籍的物質或形態，讓創作書內容與外在裝禎形式互為主體成為一件作品。……攝影家創作書雖然仍以影像作為主體，但在置入書本這個具備傳播、觸碰、感受等等特性的容器時，同時思考運用技術和媒材特質，以幫助讀者更容易接收藝術家的訊息。換句話說，藝術家在製作過程中擁有絕對的主導權，整本書由個人獨一無二的構思所貫穿；形式與內容相呼應之際，「書」成為一件藝術作品。（ONFOTO STUDIO，2019）

是以「何為藝術家創作書」的定見，其實在這裡是關乎「攝影家」與「藝術家」的區別，是創作身份的不同、也融合了「類別」的差異。對推廣者（受訪者）而言，推廣與分享具有讓更多人理解「如何辨別」的果效。文中並以攝影家創作書《Holy Bible》作為參照，用以舉例「何為藝術家創作書」，也會看見前文曾出現的「草率季」亦出現在這樣的討論中：

面對浩瀚書海，如何判斷何者為藝術家創作書？何者不是呢？蔡胤勤說，要辨識何者為是？何者為非？確實不容易。例如在草率季中可以看到許多設計出色的書籍，判斷是否為藝術家創作書，即可依其內容與裝禎形式是否相互連貫，以支持創作者企圖陳述的思想。他笑著說，國內讀者對於創作書相當陌生，除了解釋，還要佐以名家作品介紹，才容易明白。（ONFOTO STUDIO，2019）

是以，同為出現「藝術家的作品」，在前述草率季公開訪談與專文，出現的

方式並非定義出何為是、何為非「藝術家的作品」的秀異，而是交代展演所涵括的多方面向。全文並非著墨「小誌、zine、藝術家的作品」的秀異如何完成，而是以「創作者」或加入「出版商、觀眾」等角色，來詮釋展演當下的場景<sup>12</sup>。另外，也可以看見該團隊以「策展」為方法，所帶來不同場域交集的可能性。如文中出現「不分類」的形容，以描述創作者的多樣性、或也指涉場所和內容為來自不同領域「若展覽的最大價值是它給人的感受，也許分類就不是最重要的事情」（Meng 2019）相對於分類，從文中敘述來看，可以理解為「策展」的整體性和適切性，是較「分類」更為重要的：「如今『空間適合什麼作品、作品放在什麼地方更有趣、刊物放在什麼地方？』已成為他們的策展核心」（Meng 2019）這也能與研究者夏棻泓的觀察呼應，zine 的反定義性格使邊界相對彈性：

對許多人來說，藝術家創作書跟「zine」幾乎是一樣的東西。如果有一個人說自己做的紙本是「zine」，在這個場景裡，你幾乎不可能說不是。」（夏棻泓，2020：81）因小誌場景中，zine 的邊界比「藝術家的書」模糊，「甚至可以說到因人而異的地步。（夏棻泓，2020：81）

續以「身份」與「分類」為形成文化生產場域界線的要素。在「小誌」社群較常見「不分類」的，或者以「雖有分類亦會讓不同類型或取向的成品同時出現」為目標來舉辦展覽或活動，臺灣 zine 主要的推廣者，時至 2014 年，在公開訪談或敘述中，會強調至少一個與之相似的詞，透過變換名稱來含括不同類型來作為場域特性：

<sup>12</sup> 該文章提及 2018 的草率季，所舉辦的講座邀請到紐約與東京兩大書展的總監，文中鋪陳其在場域內的代表性，一方面含括了藝術家的作品、另一方面也是成為足以代表臺北藝術書展的活動，相關敘述如「在活動現場首發的《草率季》紀念刊物收錄了 8 組藝術家的作品……宣傳妥當的第三年，草率季已成為足以代表台北的藝術書展。」「網起來 (Mesh-up)」這屆，已可見草率季的傳播程度：「……草率季已無需一一邀請出版商與創作者進駐，就能吸引到一眾有趣的創作者們共同參與。」（Meng 2019）

不同名稱也是匯聚產製集群的方法，類別定名能便於推廣，例如「zine」對於推廣者來說是以推廣為前提的便於溝通的「好方法」，不代表對於特定名稱的固著想像。而在多樣化的「定名」現身之前，創作能量與閱讀不同紙本的習慣可能早已在生活中成形。（洪芷寧，2014：88-89）

舉例來說，一類的推廣者、參與者會從雜誌的英文「Magazine」與「zine」做對比，另一類型的則會以龐克文化或音樂場景與「zine、小誌」做類比（洪芷寧 2014；夏棻泓 2020），或者，也有將推廣或以議題為核心的臺灣出版脈絡為對照、諸如相比於臺灣七〇、八〇年代的地下刊物（毒草，無日期），亦有強調非以廣泛流通為核心、或非以營利為導向刊物、或「沒有 ISBN」的自印刊物等等。

場域中能引介小誌給讀者的空間團隊，也是關鍵的推動角色，有的空間強調不分類並讓定名保持開放，也能產生更多元的交集。如以「小誌」來說，《新活水》專文中亦提及近年的「小誌的其他夥伴」：O.OO.COM•Risograph、下北沢世代、田園城市生活風格書店、RETRO 印刷 JAM、Mangasick（許韶君，2018：82）。接下來將以「朋丁」和「佔空間」為例，也是讓藝術展覽、藝術家的書、與小誌同時出現的場所、形成交集的場域（楊偉成，2016）。

「朋丁」是位於台北市中山北路的計畫空間，二三樓為展覽空間、一樓為「提供咖啡的書店」，能理解為一個「迷你的藝文機構」。文中受訪者提及相較於聊美或品味的興趣，其更專注於使空間是易使觀眾走進的對話空間。在面對「如何看待獨立出版、小眾市場」之詞彙，受訪者（創辦人）亦以強

調保持彈性、「不需一直以大小之別煩自己」來形容，並提出「在這當中找出適合自己的位置」為描述方式（楊偉成，2016）。無獨有偶地，具有連結台日藝術書展的下北沢世代，於2014年訪談時亦提過對於「獨不獨立、是哪種類別的刊物」並非辨認重點，關鍵仍是回到內容上<sup>13</sup>（洪芷寧，2014：59）。

如針對臺中「佔空間」團隊的文章<sup>14</sup>，其製書推廣實踐，因著團隊對空間和內容的彈性，是形成「小誌和藝術家的書的交會」的契機：該團隊透過閒置的空間透過合作轉換成其想營造的場所、亦製作許多刊物，雖然內容談到的是關於「獨立刊物」、「地方刊物」的分別<sup>15</sup>，與本文「小誌和藝術家的書的交會」並無直接關聯，然而，是這樣的場域有可能成為容納「小誌和藝術家的書的交會」的場域，因「佔空間」對於空間和社群的彈性，因而在成為文中敘述「台中推廣獨立刊物的基地之一」之外，亦有更多出現其他分類的可能性。

回到「藝術書展」公開討論，臺灣亦有多篇文章分享造訪國外的藝術書展經驗，又可看見「不分類」在此被強調，如這篇我們可以看見「小誌（zine）」與「藝術家的書」又同時存在一個討論的平面上，雖然這篇以「無可取代的藝術家創作書」為題，我們看見了藝廊、獨立出版社、藝術家個體戶、昂貴的珍本、單價較低的小誌（zine）同時出現<sup>16</sup>。

上述我們會看到藝術家身份在部分藝術書展的重要性，不過，雖然文中亦提及「小誌」現於該書展，卻難以發現同時討論「小誌」與「藝術家的書（藝術家創作書）」的共同詞彙，這樣同時期出現卻未能有相似討論基礎的公開

<sup>13</sup> 訪談節錄為：「不管是獨立刊物、或企業刊物、一般雜誌，我覺得最重要的還是內容，獨不獨立不是重點。」。

<sup>14</sup> 「『「rtqpie Library · 本冊圖書館』」會兒舉辦展覽活動，一會兒出版刊物、一會兒又經營社區社群，各種包羅萬象的角色，有時讓人摸不着腦袋，團隊卻很沉浸及享受這種狀態；他也以「稀有植物」形容自己……」（Chang 2017）

<sup>15</sup> 在這篇專訪裡，受訪者提到「為何會製作以台中為主題的獨立刊物？」佔空間的回答是，他們「想傳達台中有什麼人在用自己的方式生活，同時有什麼有趣的事情在我們眼皮底下發生。很多人把我們視為一個自媒體，但老實說我沒有這麼大的野心，我只在乎我的生活能不能被記錄下來。」出於紀錄與記憶的動機與動力（Chang 2017）

<sup>16</sup> 文中介紹成立於1976年，位於紐約的Printed Matter書店，「目前擁有全球最大的藝術家創作書及其相關出版品的資料庫」。該書店重視書籍流通及公眾性，亦於2005年起舉辦紐約藝術書展、為相關領域人士「每年必訪的盛會」（Tammy 2021）

敘述文章，方是筆者目前觀察到「小誌」與「藝術家的書」和「當代藝術」各場域間的討論困難之處，而討論之難便可以從本文提出秀異的凸顯或弱化來分析。

## 五、製書者與觀眾的角色描述

場域由行動者與集群所構成，接續將討論的是「小誌」和「藝術家的書」兩集群對於製書者與觀眾的角色相關描述。面對觀眾或參與者，「藝術家的書」會是以連結藝術與大眾的中介角色現身、或是由推廣者提出歡迎「邀請觀者看『藝術家的（製）書』」的敘述方式。而在「小誌」中，常由推廣者或公開敘述傳達出「低門檻，人人可以嘗試看看」、「像『小誌』一樣，每個人都可以做一本書」（米奇鰻，2018）的邀請之姿。後文將就在「小誌」與「藝術家的書」兩端，關於「觀眾、大眾」與「投入製書者、創作者」的相關文章，試以分析兩個文化生產場域的公開文章對角色描述的差異。首先是「產製」的身份，亦即投入製書者、創作者、書籍藝術家、或「以製書作為創作的藝術家」之敘述與「小誌創作者」被敘述方式之異同。

### （一）「藝術家的書」的製書者與觀眾

在「藝術家的書」相關文章與研究中，「創作者、書籍藝術家」選擇「製書」可能是：「書籍藝術家選擇以『書』做為藝術的載體，有時並非事先認定以其形式為出發點，而是透過表達某種特殊概念時，而正好書籍是適宜的手段與媒介。」（蔡胤勤，2017：23），而製作「藝術家的書」的藝術家，或被視為透過「藝術家的創作書」保留傳統書籍魅力之外、更「擴大書的可能

17 「藝術家的創作書不僅保留了傳統書籍的魅力，同時又將書的可能性更加擴大，其迷人之處不言而喻。」（Tammy 2021）



性」<sup>17</sup>。而「創作者、書籍藝術家」選擇「製書」，又或許是如研究者張紋瑄以Nicloas Thoburn的「anti-book」概念、說明「藝術家的書」透過質問「書」的每個層面及其本身媒介形式的藝術實踐。其並進以Ulises Carrion的概念認為創作者選擇「書」為載體，是在理解「書作為媒介」和「其他作為媒介」的不同後做出的選擇，而出版在藝術實踐的殊異，應是能夠提供「另一種行動者的發言位置」（張紋瑄，2018：26-31）。

接續著，則是描述「藝術家的書」的觀眾、讀者的方式。在「藝術家的書」相關討論中，常見的是國外案例的引介、也常見將「大眾、觀者」能接觸各種「書」進而作為「共襄盛舉」的受眾，體驗到書作為物件的殊異性。在這篇專文<sup>18</sup>中，「藝術家的書、藝術家書籍」所對映的是藝術書籍、展覽圖錄，而能夠讓觀眾 / 讀者觸及這些的實體場所，在敘述實為重要，包括致力於推廣各種出版的書店、美術館或博物館、藝術書店與書展等空間，其並以「受眾的多元 / 平台的多元」形容為「書的多元面向」作結，其指出，書「它可以是菁英的，也可以是大眾的。而書店亦各有目標：把書帶進美術館殿堂，或把書帶向更多讀者。」（Tammy 2021）。這樣的論點是常見的，意即推廣「藝術家創作書」是具有拉近大眾與藝術距離的果效（高慧倩，2013）。

另外，同樣於「藝術家的書」場域，可以從另一篇專訪<sup>19</sup>文中鋪陳的方式，理解到「觀眾」的角色被描述為可以「領略藝術創作書」的受眾。「藝術家的書」作為作品可以引起更多「書籍愛好者」的關注，換言之，在世界不同「藝術家的（製）書」的案例與參照中，書籍讀者、展覽觀眾被結合在一起，得以在同一個場域參觀、討論、得到收穫。上述的描述中，觀眾的角色，出現為領略內容的受眾，而這些得以匯聚、使觀眾造訪的地方，可以是展覽、

<sup>18</sup> 「在實體書籍逐漸被電子閱讀取代的現在，有一種書卻是逆勢成長——那就是「藝術家書籍」（Artists' Books）——因為它們讓讀者體驗到書作為「物件」的珍貴價值。這樣的書，是藝術家將「書籍」視為獨立創作媒材所完成的完整作品，而非只是承載著作品影像的容器，其編排、印刷、紙張、裝幀、設計，都是「作品」得以成立的不可或缺環節，與創作概念互為辯證。也因尺寸、裝釘方式常常較為特殊，藝術家書籍中有很多是只做少量印刷的獨立出版品，或由專門出版社、美術館出版，一般民眾難以在連鎖綜合型書店接觸到。……世界各地有不少專門的藝術書店與書展，值得讀者專程造訪、共襄盛舉，親自翻閱這些別出心裁的出版物。」（Tammy 2021）

<sup>19</sup> 例如，文中透過受訪者於寶藏巖國際藝術村的空間計畫，以最後一檔展覽主題〈心智 Mental〉為例，「……精選 ol LeWitt、Daniel Buren、John Cage、Tauba Auerbach、Lawrence Weiner 當代藝術家們的經典作品。……從這些源自 60 年代的觀念藝術脈絡的作品中，可以發現藝術家將他們的思考展現在書籍翻閱的線性與場域中，選取、運用「書籍作為物件」的種種技術，以作為獨立的、烏托邦的參與式創作個體，值得關注當代藝術的讀者親臨現場參觀。」講述如何受訪者如何一方面展出其個人近百本藏書分類展區、並且「提供讀者一個領略藝術創作書的空間，並隨時與讀者討論」（ONFOTO STUDIO 2019）



或平台。如果說「藝術家的書」的流通以展覽、藝術書展為主，則參與者的互動方式亦如前文所述的參觀模式。

而提及展陳空間，「藝術家的書」作為藝術物件、作為創作，以本篇為例，文中陳述該展覽能提供「觀眾與藝術家」之間更深入互動之模式，以「可跨越時間、空間及語言侷限，自足且自主的展覽形式」描述展覽中將「原本陳列在架上的書改為平置」、且將唯一的畫作作品以「祭壇畫」之姿放置展場中（呂家鎔，2020：172）。而這針對觀眾描述，則是透過預約制、在可與創作者及空間負責人有「交換製本靈感的高質量對話」下，觀眾「能按著自己的節奏放任時間隨著閱讀流逝」，時而席地而坐、又能懷抱「探險」的心前來（呂家鎔，2020）。

除此之外，在如「跨域讀寫」中，在策展上對於「觀眾」的角色，以「105學年臺灣藝術類博碩士最受歡迎參考書目排行榜」使「觀眾」可以窺見藝術圈的閱讀傾向、並以「線上書展」作為離開展場後觀者變讀者的「閱讀 - 展覽」串連、以及將該展覽專刊以「藝術家的書」的概念編成冊，呼應其策展概念——「與『編輯』思維共同展開的協作實驗」，是近年十分特殊的案例，亦開展觀眾角色在當中的可能（柏雅婷，2018）。續以上述，該展中，亦可見參展藝術家之一鄒永珊，透過書籍物件，將讀者的行為成為作品之一環，透過作品探索人（觀眾）與書互動的可能性（鄒永珊，2018）。

## （二）「小誌」創作者與觀眾

談及小誌在部分媒體敘述，「小誌」創作者和觀眾的身份界線是較有機會變動的。如「小誌」場域面對「觀眾」出現的地方，多以可以進而互動而「接

觸刊物 / 小誌」與「小誌 / 刊物創作者」有交集為主要的敘述方式。好比籌辦「小誌」的團隊成員在一專訪中，對於「平台」的想法，源於其（受訪者）早期刊物寄賣的過程，也發現刊物若需要流通，需要專門的活動 / 平台，方能讓來的人、觀者、會買刊物的人有較完整的看刊物 / 接觸經驗，因而成立不同於什麼都有的市集、而是「一個只有刊物的市集」<sup>20</sup>：「一個專屬於刊物的市集，讓作品得以說話、讓人與人得以建立關係……」（侯伯彥，2019）。另外，「小誌」的展陳是以活動本身、策展概念為匯聚原因，展陳空間是因著「產製者及其小誌」與「觀眾」的互動而設。小誌「產製者」的面貌也會隨著推廣者的不同切入點而呈現出不同的樣貌，在這裏，可以是「藝術創作者」或「人人」<sup>21</sup>，各種職業身份、各種興趣背景的人」亦可見其敘述中（A 編，無日期）。這樣的形容方式，便會出於對於「低門檻、人人可以試試看」的強調（洪芷寧，2014：64）<sup>22</sup>。或如小誌創作者敘述到在小誌市集的場景：「……參加市集，能遇到相似氣味的朋友，而今天的客人也可能是將來的作者。」（米奇鰻，2018）。而這也是臺灣近年在公開媒體文章中，常見與「小誌」相關討論中，理解「大眾、觀眾和產製者」的角色形容方式：什麼都可以、誰都可以，以這樣的方式描述參與，進而描述關於觀眾、創作者、或參與者之間的互動關係。

## 六、場域變動與新標誌

場域是會變化的，若場域有歷史，是由當時代圍繞著「壟斷、確定合法的認識與評價範疇」的鬥爭而來，時間性的形成是當時代「區分標誌」出來的「新

<sup>20</sup> 這篇所提及的背景是受訪者相較於過去販賣獨立刊物的方式、當時為參與市集為主，但受訪者發現到，若刊物與其他商品並列，反而較少被翻閱。而當時的市集，除了牯嶺街有給刊物的特別區域，大多都缺少特別給刊物展陳的安排。

<sup>21</sup> 「……無論是藝術創作者、愛塗鴉的上班族，甚至是刺青師、樂團主唱或水電工，只要你有想法，人人都可以 Zine 一波。江家華認為，『小誌變成一種自媒體的形式，我先告訴你我的風格是什麼，你再決定要不要認識我。大部分類別是把生活瑣事畫成故事或寫出來，放到大眾出版不一定會有市場，但只要找到對的族群，就會引起很大的共鳴。』」（A 編，無日期）

<sup>22</sup> 該段落在談的是時至 2014 時，zine 的推廣者強調低門檻使人人可以參與，接在訪談推廣者洪申豪之後，該段小結為：「讓人不止於「消費者」的身份，而是進一步參與、變成生產者，互相交流與分享——小型的一只實體紙本 zine 始。」（洪芷寧 2014：64）

位置、新正統」所產生與過去流派的劃分，而這些「區分標誌」，如一個集群所創建的名詞、詞語命名等，它們成為符號與實踐工具，在場域中扮演著「區分」的作用（Bourdieu 2016: 251-53）。

當探問小誌、藝術家的書兩端文化生產場的變動，接續將以臺灣「小誌」命名的典範轉、與近年臺灣描述不同史觀或者說「不同區分方式」之例來做討論。

「小誌」一詞本身，就是場域中典範轉移的痕跡：「『小誌』便是 2013 年之後重要的命名與典範轉移。」（夏棻泓，2020：90）媒體與公開敘述中，也可見得這個轉變。例如，從媒體或活動舉辦時，使用的詞來辨認其主要指陳的「紙本／出版／zine」為何，亦是方法。約在 2013 以前（夏棻泓，2020：90-91），當「小誌」尚未為主要的名稱，活動或以「zine」或「獨立刊物」稱之。時至近期，《新活水》雜誌，以「小誌」為貫穿一期特刊份量為主軸等，亦能看見藝文媒體掌握此文化的名詞轉向。

關於「製書」，或者說「小誌」史，其實在 2012 年前尚無「小誌」一詞。若將時間推至更近期，談及「製書」，每位受訪者、行動者或集群所敘述的「史」都不同、含括範圍也不同，也將使文化生產場的範圍界定不同。

在 2014 之前，場域內尚常聽見「不分類、不累積」的推廣方式，進以讓更多人得以進入嘗試，而隨著交流的增加與多方平台遇見成型，時至今日、公開敘述中更深的「秀異」則是增加的。其中，針對「小誌」的「史」呈現紛陳狀態，其中一個原因也出於因物件的特性，讓每個人對於「小誌」的相遇與歷史感串連，呈現各自陳述的狀態，加上評論的相對缺乏、後文將提及的

詞語混用現象，使認知落差產生，也是諸多分類難以完成、不同取向的紙本得以在同一個場域出現的契機之一。

諸如《小誌指南》的相關文章中，所認定的小誌是「2010 左右在臺灣開始流行」，然也可以連結到「戒嚴、解嚴」不同時期的「地下刊物」<sup>23</sup>（毒草，2021）。

然而網路的公開報導中，更常見的是以專業者的角度、個人化的視角敘述「小誌」史，在這裏，臺灣是在 2012 年之後「隨著小誌／獨立刊物市集「Not Big Issue」崛起，掀起一股生猛有勁的小誌浪潮」<sup>24</sup>（A 編，無日期）。同樣是談「小誌」，每位推廣者談到時所對應的參照卻不同，上文受訪者 / 專業編輯是從「獨立雜誌」作為參照，並與實體出版的現狀、雜誌與品牌結合作為相關討論，並以具有自媒體形式及分眾的特性來描述「小誌」。

亦可見十年之間，就能產生非常多對於「刊物」「史」的分歧，這或許是公開報導上，不乏看見以「最」為描述方式、甚或是強化定義的原因之一：

經常有朋友問起我 ZINE 與獨立雜誌 (Magazine) 最大的差異是什麼？尤其是當獨立雜誌發展越來越趨於小眾化、社群化，甚至印刷量門檻降低，遊戲規則也逐漸被改寫的今日，我認為最鮮明的答案，不外乎是「ZINE 更強調 DIY (自己動手做)」、「ZINE 更能反應創作者本身性格」、「ZINE 就是創作者的個人名片」。(雜誌現場，2019)

至於與臺灣前些年與「獨立刊物」一詞更近的時期，「小誌」與臺灣八零年代「地下刊物」傳播異議、政治等脈絡下的「製書」相映的敘述，出現的較

<sup>23</sup> 「小誌這個詞，是 2010 年左右才在臺灣流行起來。但其實早在日治時期，臺灣就已有類似小誌的出版品。國民政府來台後，即使是肅殺的戒嚴時期，也有像是小誌一樣的獨立雜誌，在四處流傳。解嚴之後，各式各樣大膽的地下刊物，更如雨後春筍般出現。《小誌指南》中，將會介紹幾本比較有意思的早期刊物，並透過訪談相關人物，探索小誌在臺灣的發展。」（毒草 2018）

<sup>24</sup> 「她也在歐洲書店發現一種叫「小誌」(Zine) 的刊物，可能出自影印或隨手塗鴉，印個幾本就賣四歐、十磅。她特地去瑞士訪問專出藝術類小誌的出版社 iebes，留意起小誌在亞洲的發展。2012 年前後，隨著小誌／獨立刊物市集「Not Big Issue」崛起，台灣也掀起一股生猛有勁的小誌浪潮。」（A 編，無日期）

<sup>25</sup> 「在當代臺灣，小誌往往會讓人聯想到藝文、風格、文創。但在小誌的發源地美國，小誌則是跟政治、抗爭、社會議題比較有關。其實在 1980 年代，臺灣也有類似的自製刊物出現。而在戒嚴時期黨國統治下，這些出版品被稱作『地下刊物』。地下刊物比黨外雜誌更不好找，但在製作《小誌指南》的過程中，我竟然有機會一窺這些珍貴的文件。真的，已經迫不及待要向讀者們分享這些資訊了。」（毒草，021 年月 26 日）

2014-2015年之前少。在「毒草」<sup>25</sup>文章中，則可見「製本」作為「自由發聲」的傳播歷史仍會出現，以補註的方式現身，在這裏，「小誌」連結到臺灣「自製刊物」的脈絡，成為具有可作為抗爭、議題相關的載體或媒介。

而最常見的公開敘述概念和詞彙，又如將「小誌」形容為「獨立發行」但未交代「獨立」在此之意旨、「ZINE 擴大文化範疇」且涵蓋了各種範疇、是個人的發聲管道而比網路更具「溫度」，範圍是「生活痕跡」的延伸、自我歸屬的方式，連結到的是音樂場景的同好交流（Mia 2019）<sup>26</sup>。換言之，公開敘述中便不斷地混雜各式定義與標誌。

除了對同一個場域的定義紛陳，在同一本雜誌也可能出現兩種小誌的時間軸，或也能視此現象為新標誌的形成、也可能是場域變動的因素。如在《新活水》的特輯中，在「10個小誌改變世界的故事」中，第8點提及：「九〇年代末期一直到兩千年初，世界各地開始出現大量的小誌創作者，這個時期也被稱為是『小誌大爆炸』的時代。」（毒草、雜誌現場，2018：72-73）。而在同一本雜誌的開頭，描述臺灣小誌盛行的時間，則是「這兩年」以形容「這個小誌世代」：「這兩年在台灣，做自己的雜誌、說自己的故事，卻越來越成為一個新興青年文化。」（編輯室，2018）

## 七、概念混雜所造成的討論困境

臺灣「藝術家的書」相關公開敘述，在報導上不乏介紹、卻缺少評論，在研究上，近年除張紋瑄的研究之外，多以研究國外案例或創作自述為主，而對

<sup>26</sup> 「小誌擁有獨特的文化脈絡、迷人的形式內容表現以及不受拘束的各種類型作品，在網路媒介盛行的今日，喜愛紙本刊物的人也能透過紙張留下生活的痕跡，每個人能依循小誌抒發自我、找到歸屬的態度。……小誌，又稱為 Zine，是以表達理念為核心，不以營利為目的的獨立出版創作。最早由小說或地下音樂的粉絲們自主獨立發行，作為同好交流所用，漸漸地 ZINE 大文化範疇，含納了各式各樣的主題。隨著網際網路興起，並沒有造成 ZINE 消失，反而讓它成為一種相對於網路更具有手感、溫度的個人化發聲管道。」（Mia 2019）



於書裡國外藝術家的書的脈絡與案例研究，實能成為臺灣相關討論的參照。而「小誌」相關研究則分為創作型研究、聚焦小誌創作者的歷程、或形構臺灣小誌樣貌與社會條件等三類（夏菘泓，2020：35）；而「小誌」相關報導與專訪等，則多有概念混雜的現象。是以當其他視覺藝術領域的媒材或概念，有與時俱進的觀看分析論述，當「書」作為被觀看和討論的課題，亦必須有更臻豐富、加入臺灣文化場域中如何針對此媒材演進的討論作為方法。

### （一）評論缺乏形成的討論侷限

臺灣在「藝術家的書」系統化討論乃至於推廣的缺乏，或因臺灣對此相關研究「正待起步」（編輯部，2013：151），或如策展人柏雅婷所陳、在臺灣現當代藝術相關研究中，以2007年特展直至2018年北美館展覽，時有具體學術性著墨於美術館發聲（柏雅婷，2013：156）。而臺灣目前「藝術家的書」的推廣困境，時至2018，亦包括媒材定義與範疇未清、未有充份系統化的文獻資料作為參照（蔡胤勤，2013：162-67）。同時，亦更需要將「藝術家的書」與藝術文件的收藏及研究一併進行，更能呼應「書籍作為獨立作品的當代藝術特點」（裝探員，2016）。

至於「藝術家的書」相關評論的缺乏，尤其是多忽略其媒介特性與歷史脈絡，也是場域中被部分研究者所提及的現象<sup>27</sup>（張紋瑄，2018）。舉例來說，如以「藝術家的書」或者說「出版作為藝術實踐」來分析，臺灣藝術家的書，有以考慮媒介本身複雜特質基礎上的開展、及於政治和藝術上實踐的可能<sup>28</sup>，或其自述創作中以「出版作為藝術實踐」實驗歷史書寫的案例（張紋瑄，2018）。又或以臺灣藝術家作品為案例切入的分析等（柏雅婷，

<sup>27</sup> 「在台灣目前的評論狀況是，不只是『在哪種意義下使用書』沒有被討論到，甚至書本身都被化約成沒歷史脈絡、沒媒介特性的訊息載體，去掉形式只評論內容的分析方式……」（張紋瑄，2018）。

<sup>28</sup> 該研究中分析臺灣近年六個案例，詳見 p. 49。



2013)。

## (二) 概念混雜：「最大」、「第一」與「最棒」

在公開敘述中，常見「最大」與「第一」、「最棒」等形容方式，這類型的形容多出現於公開報導與專訪中。如《新活水》開宗明義的專題說明：「這個時代最突出的態度，不用一切的獨立精神。」（編輯室，2018）

以上述案例而論，場域內的推廣者其實更關注的是如何保有場域的流動、讓新參與者不懼門檻嘗試參與、而既有的行動者持續創作等，如小誌市集創辦人之一提及，舉辦小誌市集時，因場地限制需有篩選團隊，團隊會先刪去較流行或常見的攤位，為了「盡可能讓更多人展現自己」，形成一個想辦法讓參與者「被大家看見」、流動的環境，邱璽民：「我們要當的是拓荒者而不是一方之霸，我們要讓那些不隨波逐流的傢伙至少還有一席之地……」（侯伯彥，2019）。

而因宣傳而起的形容方式也常見「最」的出現。如「最棒」，以「台灣最棒的大型藝術書刊市集」這篇標題為例，以「最棒」形容該屆「規模擴張、地點變為市中心、且參與者變多、擴大舉辦」，意即指涉創作者的聚集、企劃活動的多樣性，交代參與者包括「國內外藝術書刊藝廊、書店、獨立出版團隊、小刊物誌（Zine）及相關創作者」，換句話說，「最棒」應意指參與的多樣化（ANNIE，2017）。

另一篇，我們看到以「不依常規運行」等形容 2020 草率季「開天窗」，這些所有殊異的聚集，變成「各種藝術可能即將於草率季正式開窗」的描述<sup>29</sup>

<sup>29</sup> 文中提及該屆草率季「集結世界各地的創作者，凡舉藝術、出版、影像、塗鴉、音樂、表演等一應俱全，讓作者及作品透過平台進行不同創作領域之間交流；書展活動內容囊括展覽、座談、工坊、音樂、舞蹈等，而越來越多與藝術書刊的企劃持續催生。從 2016 年開辦的「草率季」TAIPEI ART BOOK FAIR 北藝術書展，不依常規運行，每每以獨特的空間介質與企劃內容，不斷創造事物的新視點與行動的可能性。……這裡有：無 ISBN 紀錄的手工小書、一般書店買不到的 zine、僅此一件的限量創作、獨立書店的驚喜壓箱寶、還有以書籍行國民外交的海外小誌……各種藝術可能即將於草率季正式開窗！」（小編報報 2020）

（小編報報，2020）。然此處的「不依常規」，或許所指的是更為常見的「書展」，因在「小誌」與如藝術書展中、實為少見針對「常規」的推崇，可以理解為該報導預設讀者對「小誌」和「藝術家的書」領域並不熟悉。

而在這裡，我們可以看見如《新活水》的〈小誌圖鑑〉篇行文之中，可見一手奇觀、一手「簡單」的描述方式，且不乏「最有趣、最奇特」的描述：

「小誌的『小』，不只指小眾，也指小量印刷，更意指所有創作者都得在這『方寸之間』闡述一個故事、玩出簡單的創意、發出自己的聲量，這也是其最為迷人之處，《新活水》編輯室則從編輯群的收藏中，嚴選出 10 本最有趣、最奇特的小誌，與讀者分享。」（編輯室，2018：78）。然而報導的敘述方式與場域內部分敘述方式有所差異，而差異或將造成場域內、外理解場域的秀異因人而異，形成去脈絡下的「最」與「第一」。

相較於該雜誌由團隊本身嚴選「10 本最有趣、最奇特的小誌」，另一個可以作對照的，是藝術雜誌與外部團隊合作的案例，以 2011 年底「下北沢世代」與《今藝術》則是兩方共同合作舉辦「ART BOOK PROJECT 一個藝術性的出版計劃」公開募集 zine 的徵件活動，再共同選出五位創作者、將其作品發表於《今藝術》，作為在「藝術文脈」中融入 zine 相關論述的嘗試（夏棻泓，2020）。而藝術媒體與關鍵推廣中介者的合作，或許是能讓發表本身呼應場域的脈絡。

延續先前提及的「送進歷史」，筆者認為，正能形容以「這是第一個談小誌的（）」或「以前從未有過談（）」為起手式的文章所形成的結果，而這

個結果，看似能讓讀者、觀眾擷取新的象徵或品味，然筆者認為，這也同時讓上一個時間點的行動者在新的場域中缺席、亦讓公開敘述和評論的語言因缺乏臺灣社會互動脈絡下的爬梳，而有所匱乏，因而缺乏對媒介批判和歷時場域變化的各式「標新立異的史與秀異」會不斷被創造與聲稱，複製當今看似「眾聲喧嘩」卻在「創作自由」的製書前提都難以釐清的場域現況。

以《新活水》報導為例，其透過 zine 的專題，看似敘述出有別於其他大量發行雜誌的小誌文化梳理，然因其部分宣傳的用語實與場域的邏輯並不相近、甚或背道而馳，如其中有所排名與優劣的偏好選擇，雖然以全冊雜誌內容而言，對不同行動者的專訪和專題面向多元，然以標題和架構而言，此評判品味是否會在未來成為場域的新形成的秀異基礎？將是未來值得觀察的課題。

因此，由於上一個時間點行動者在新場域的缺席，在臺灣談論製書的公開敘述中，隔一段時間就有全新的史觀，或者有媒體視現今的小誌文化為新的、青年的，而忽略過往不同時期推廣者與中介者的行動位置，或者其敘述的「標新立異」其實並非現有小誌作者的自述方式。而場域內因傾向不定義，讓外界的詮釋由具有公開敘述準備的媒體和敘述所掌握，或者如 Bourdieu 所述，這會讓去歷史與脈絡化的普世審美主義者形塑場域的詮釋（Bourdieu 2016：432-433）。是以形成了敘述混戰，或也間接形成新的品味。

### （三）「創作自由」的多方詮釋

「小誌」與「藝術家書」場域，談「藝術性」與「創作/製作門檻」是有差異的，相似或許為強調「紙本」與「印刷」作為媒材或載體的可能性，而在「何為創作」的定義不明或各有說法的情況下，「創作自由」的描述方式已成為場

域內宣傳的熱門用語，但回到公開敘述談「創作自由」的時候，是指誰的創作、誰的自由？什麼是參與門檻？最後，有因為這些推廣或展陳，讓觀眾對於該場域有不同於以往的想像嗎？是以當「製書」作為一種標示「創作自由」的現象，或許能先釐清的是，這些語言與指涉之間的差異。同一個創作自由，多種詮釋，可以說是多方概念的並陳，但也近似在「小誌」尚未形成名從轉換之前，臺灣相關文化生產場域談及「獨立刊物」的「獨立」時、相似的尷尬（洪芷寧，2014：181-84）。而這樣的詮釋，通常是由外部發動的，諸如媒體的形容方式。

在草率季專訪<sup>30</sup>，我們看見其描述的「創作自由」，意指邀請非營利團隊、具有「自由表達」意旨的創作型態展現，包含了受邀團隊反對為藝術而藝術、關乎抗爭背景的融入。

面對形容「創作自由」的差異，在另一篇專訪中，參照是與世界上其他地方的雜誌，如由黎巴嫩青年創辦的《The Outpost》、或訪談中提及柏林的一本以「為何要騎車」為題的旅行雜誌等，或獨立雜誌、與《誠品好讀》等，專訪的寫者以「非說不可，就讓眾聲喧嘩吧」作為小標，標題的言下之意，是指受訪者對於編輯角色的多元想像，換句話說，就是對於廣大「做雜誌的人」的發揮期許、期許更多未來的投入者有「突破原有想像」的實作，在這裏，當專訪問到「雜誌會消失嗎？」，受訪者江家華認為雜誌不會消失，並說道：「我認為做雜誌的人都是有話想說，想說到非用這樣的媒介不可，否則開粉絲頁不是成本更低？或許聲音會小一點，會不太一樣，但就像廣播，有它存在的價值所以不會消失。未來閱讀形式可能會更漫畫化、圖像化，台灣現在設計視覺在往上走，可是內容面還很薄弱，需要文字邏輯去掌握。」（A編，

<sup>30</sup> 該文提及草率季首與非營利團體合作，邀請「印尼日惹的反政府藝術社團 Taring Padi」、其不刻板畫亦展於草率季，該藝術社團自1988年離開學院後開始組成工作室，「透過直接與群眾互動的創作型態在印尼的社區間奔走，包括使用版畫、歌唱和舉辦工作坊，期望能從抵抗的過程中找到表達自己的力量……」也藉此邀請「展現深植於小誌創作精神中『自由表達』的核心價值。」（Meng 2019）

無日期)

看似同樣的「創作自由」形容方式，也有可能意指「生活化」，對觀眾來說，「國際書展」出現「小誌」便是「走入我們生活」，也從其自身角度闡述對於不拘門檻的創作想像：「……手邊的文字、插畫、攝影或剪貼，都能成為小誌創作的素材，創作是不拘門檻且完全自由的形式。也讓我更理解了藝術就是呈現生活真實的樣貌，創作即是找到一種自己說故事的方式的想法，也是小誌讓人如此嚮往著迷的原因吧。」<sup>31</sup> (Mia 2019)

「創作自由」對「小誌市集」的推廣者／受訪者而言，指的是「放手去做」，所連結到的是源自於其個人關注的社會觀點與感觸，都可以在過程中呈現並傳遞出來，文中敘述到：「作者自述為『完全主觀的次文化設計及社會觀點評論』」並以「一邊投射自身的政治狂熱，一邊用限量的紙本形式複印出創意的軌跡。」描述。受訪者提到的是其大學時與同學為自組的樂團 / 唱片包裝加上一本刊物，以及時至 2008 年受訪者第一份自製刊物《京都塑膠人》(Kyoto Plastic Man) (侯伯彥，2019)。

「眾聲喧嘩」也常出現在「製本」相關的敘述中。以「小誌」場域為例，在針對「小誌市集」的 CLABO 實驗波專訪<sup>32</sup>中，我們也可以見到「眾聲喧嘩」作為整體社會環境的形容，也可以窺見不同詞彙相較於「小誌」的出現：自由精神、內容無拘無束、獨立出版、身處「眾聲喧嘩」的時代。

對於「小誌」與「藝術家的書」的交集，偶有專訪可以透過推廣者、行動者對談，讓交集可以不止於「出現在同一個平台」，如這篇由小誌市集的邱璽民與草率季黃偉倫的對談，「……後來，確實覺得小誌跟藝術聚落、藝術家

<sup>31</sup> 「…去年開始，也在國際書展看到小誌的攤位了！逐漸地，在各個市集、網路平台及工作坊，小誌一步步走入我們的日常生活。」 (Mia 2019)

<sup>32</sup> 「相對於『雜誌』(Magazine)的龐然字首，『小誌』(Zine)所引以為傲的自由精神，在形式與內容上似乎更加無拘無束，既是愛好者的專題刊物，也是表達理念或美學風格的心血結晶。以獨立出版為主，這樣的作品無疑需要通路，它們在眾聲喧嘩的時代該如何為世人所見？有什麼平台可以讓這些創作者得以齊聚一堂？」 (侯伯彥 2019)



狀態是很接近的，小誌也能帶出個人藝術家的精神及生命力（黃）」（編輯室，2018：66-70）透過這樣的敘述，似乎能開展對於創作的不同詮釋，也是兩端場域有互動可能之處。

## 八、結論：敘述混戰與未來實踐的可能

以十年為時間軸，在臺灣近年「小誌」與「藝術家的書」相關研究者對脈絡的梳理與可能性的拓展、以及公開敘述增加的時刻，正是同時理解臺灣的好時機。先從爬梳媒介脈絡與社會條件開始，在 2013 年小誌場景形成之前，已有 80 年代的龐克文化、與 2000 年初的推廣平台成形並漸進影響後來的參與者；而 2013 年起的「小誌市集」集群仍保有不分類、無需特定劃出界線與定名，試以使場域之界保有彈性，亦與 2016 年起盛大舉辦的「草率季藝術書展」有概念上的相似性。相較下，「藝術家的書」在所見的研究者與推廣者、及公開敘述中，評論尚缺乏而系統化的推廣亦於近年方起步，其中如重要的推廣平台 PAPPER MATTER、或以策展為徑路等、都成為場域越漸形成的象徵。

至今（2021），當「製書」的社會條件早已改變，「分類」與區別何為是、何為非則形成秀異的基礎，因此會看到公開敘述中針對類別、典範的差異性。續以所述，我們亦能觀察到「藝術家的書」和「小誌」兩端在公開敘述上對「觀眾、製書者」相當不同的描寫：「小誌」之觀眾與製書者多以高互動、可流動為主，「藝術家的書」的觀眾則多以單向接收為主、然亦可能透



過單件作品本身嘗試彼此關係的轉換。

至於命名或詞語的轉變，則關乎典範的轉變與新位置的形成，本文所處理的「敘述混戰」多因此而展開。我們會看見一個發展逾二十年的「小誌」場景仍可能被部分論述或報導定調為「這兩年的流行」或「青年世代」，或於公開敘述中、相對場域內行動者推廣低門檻的實踐，媒體上的「最大、最棒、最有趣」與奇觀式的形容仍屢見不鮮，這是場域外的評價系統接來的敘述錯亂，而或許須被辨識出這些並非完全是場域內的秀異所在。

而「製書」作為標示「創作自由」的渠道，我們需釐清這些描述中所指涉的「創作」和「創作自由」的差異——它時而指的是策展中邀請關注異議的藝文團體、有時是對未來「製書者」能盡量發揮的期許、又或是對受眾來說「走入生活」的製本便能讓其感受到「創作」的距離拉近、亦可能指出「製書」是可以在任何一個環節做出所想、當然也可能指的是敘述不同場域交集時所具有的共鳴。

然而，我們仍不時得回望當下定義的出現與消失，如『是否為「藝術家的書」或「小誌」』的常見提問，一方面或出於推廣之需、卻也逐漸造成場域界線與場域間的分野，在辨認與排拒類別之時，創造出來的，是象徵資本與新的位置，而若缺乏對公開敘述的批判和辨識歷時場域各式「標新立異的史與秀異」，則或許製書的敘述混戰仍會是難以釐清的實景。遂以面對場域界線的彈性或緊縮，以及在「非營利」為相似條件的「小誌」與「藝術家的書」交會中，新一波的中介者或推廣者如何扮演中介的角色、而報導與公開敘述如何呈現場域脈絡，將會是持續開展的課題。

## 附錄（一）：

引用 2014 年另一份研究中的圖表「圖 5：『獨立刊物』文化生產場域」（洪

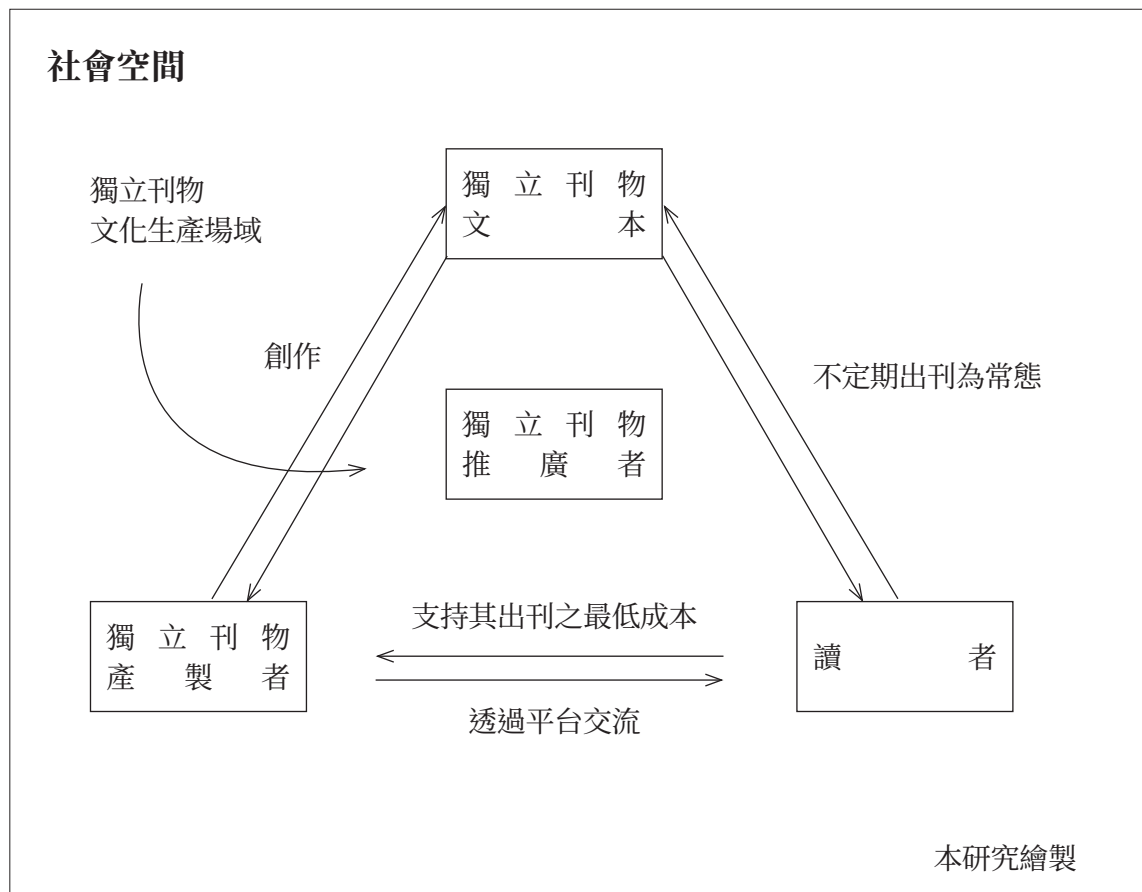


圖 5：『獨立刊物』文化生產場域

芷寧，2014：41)

	題名、案例名	文本出處（露出之媒體或平台名稱）
以 案 例 分	小誌市集	CLABO 實驗波
	PAPPER MATTER 成立於 2018 年	報導者、《Tea·茶雜誌》、旅讀、VOCUS
	「跨域讀寫： 藝術中的圖書生態學」	展覽專刊
	草率季	《小典藏》、EVERYDAY OBJECT、every little d、Shopping Design
	其他關於小誌的報導與專訪	《新活水》、雜誌現場、Fliper、美麗佳人、hypebeast
	佔空間、朋丁	《Shopping Design》
以 研 究 與 專 題 報 導 分	研究： 臺灣「小誌」歷史初探：從 zine 到「小誌」，夏棻泓	2020，碩論
	研究： 甚至與書無關：出版作為（藝 術）實踐，張紋瑄	2018，碩論（當中提及臺灣近年六位有關「出版作為藝術實踐」的藝術家之作品，分別為：2012 周育正〈工作史—盧皆得〉及該展之出版《工作史—盧皆得》、2014 劉玕《花蝶租來的人生》、黃博志發表的《生產線—中國製造》等、2014 陳界仁〈社會工廠〉中發表的〈變文書—I〉等、2015 高俊宏《群島藝術三面鏡》、2016 郭俞平〈自治權〉作品中的《佐治芻言》。）（張紋瑄 46-50）
	專題：《新活水》	2018，雜誌專題「我的雜誌，我的世界」
	專題：《藝術家》	2018，雜誌專題「藝術家製書的創作時間」

## 附錄（二）：本文主要引用之公開敘述

	名詞	年代與備註
展覽	「藝術家的書：從馬諦斯到當代藝術」展覽	2007 年展覽，策展人：陳貺怡 （本文以 2011-2021 所及的資料為主，然因本文主要參照的「跨域讀寫」及「PAPPER MATTER」的推廣者 / 策展人皆於各自專訪或文章中提及此檔展覽，故本文亦備註如上）。
	「跨域讀寫：藝術中的圖書生態學」展覽	2018 年展覽，策展人：簡麗庭、柏雅婷 參展藝術家：莫珊嵐（森嵐工作方圖）、邱杰森、鄒永珊、張致中、鄧肯·蒙弗、許家維、陳曉朋、林宏璋、陳貺怡、齊簡、周曼儂等。
書展與市集	「草率季藝術書展」	2016 年起，藝術書展
	小誌刊物市集	2013 年起
	牯嶺街書香創意市集	2000 年起，有包含 zine 的市集
空間	下北沢世代	2007 始推廣 zine
	田園城市	2012 年始推廣 zine
	朋丁	2016 年創立
專題	ART BOOK PROJECT	2012 年，今藝術雜誌曾與「下北沢世代」合作「ART BOOK PROJECT」限定特刊，以別冊的方式夾在雜誌裡，內容包括創作者的 zine、關於 zine 的介紹、以及下北沢世代分享在不同國家的 Art Book Fair 和 zine 等（洪芷寧）。
推廣者	「毒草」《小誌指南》出版計劃	「毒草 Toxic Weeds」創於 2011 年，由路熙（2008 年開始製作獨立刊物）與朋友合辦。該出版計劃則為 2020 年開始。

## 附錄（三）：本文提及之相關名詞與其年代

### 參考資料：

- ANNIE。〈台灣最棒的大型藝術書刊市集「草率季」- 大玩 AR 群募上線！〉。EVERYDAY OBJECT。2017.9.28。EVERYDAY OBJECT 網站。2021.9.30 瀏覽。
- A 編。〈【The Future IS】一日雜誌人，終生雜誌魂！江家華，「做雜誌的人都是有話想說」〉。無日期。美麗佳人網站。2021.9.30 瀏覽。
- Bourdieu, Pierre. *Distinction a Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge, 2010.
- Pierre Bourdieu 著，石武耕、李沅洳、陳羚芝譯。《藝術的法則：文學場域的生成與結構》（The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field）。臺北：典藏藝術家庭股份有限公司，2016.2.25。
- Chang, Shawn。〈專訪「佔空間」創辦人 Argi Chang：如何展現在地風土的絕妙風味〉。Life Style 生活。2017.4.1。HYPEBEAST 網站。2021.9.30 瀏覽。
- Meng, Millie。〈讓路邊攤、鐵皮、亂加東西的台灣街景，成為藝術書展的重要元素：專訪草率季 Frank〉。《Design》。2019.11.8。Every Little D 網站。2021.9.30 瀏覽。
- Mia。〈每個人都是創作者！不用胸懷「大志」，只要手拿「小誌」〉。《Art & Design | 藝術設計》。2019.10.4。Fliper 網站。2021.9.30 瀏覽。
- ONFOTO STUDIO。〈〈書說：「我就是形！」當書籍成為一門藝術〉專訪 PAPER MATTER 創辦人蔡胤勤〉。《〈初聲〉：ONFOTO 攝影人物訪談集》。2019.12.4。VOCUS 網站。2021.9.30 瀏覽。
- Tammy。〈無可取代的藝術家創作書：蔡胤勤〉。《旅讀 OR》。2021.4.07。旅讀 OR 網站。2021.9.30 瀏覽。
- 小編報報。〈【小典藏 | 新鮮事】2020 草率季「開天窗」—在這什麼都不確定的一年〉。《小典藏 ARTCOKIDS》。2020.11.3。典藏 ARTOUCH 網站。2021.9.30 瀏覽。
- 朱盈樺。《閱讀筆記》。桃園：製菓部，2021。
- 米奇鰻。〈奇鰻小誌記趣〉。《新活水雜誌》，第 3 期，別冊。
- 呂家銘。〈另一種展覽的可能：藝術家書籍文獻庫 PAPPER MATTER〉。《Tea. 茶雜誌》，第 29 期（2020 夏季號），頁 168-73。
- 侯伯彥。〈那些年與那些人，小誌市集的再次相聚〉。《CLABO 實驗波》。2019.6.15。臺灣當代文化實驗場 CLABO 實驗波網站。2021.9.30 瀏覽。
- 柏雅婷、簡麗庭。〈導覽手冊〉。收錄於余思穎編，《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，臺北：臺北市立美術館，2018，頁 1-6。
- 柏雅婷。〈策展與編輯的協作實驗〉。收錄於余思穎編，《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》，臺北：臺北市立美術館，2018，頁 4-9。
- 〈藝術家、展覽，與書〉。《藝術家》，第 253 期，頁 156-61。



- 毒草、雜誌現場。〈10個「ZINE／小誌」改變世界的故事〉。《新活水雜誌》，第3期，頁35-37。
- 〈焦點故事〉。《FOCUS 焦點募資 x 毒草 - 有誌竟成！《小誌指南》出版計劃》。無日期。FOCUS 焦點募資網站。2021.9.20 瀏覽。
- 毒草。無標題。2021。<<https://www.facebook.com/toxicweedszines/photos/a.563539680401593/4005166336238893/>> 2021.9.30 瀏覽。
- 洪芷寧。《臺灣「獨立刊物」文化生產場域自主性研究》。國立臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文，2014。
- 夏菴泓。《臺灣「小誌」歷史初探：從 Zine 到「小誌」》。國立臺灣大學社會學研究所，2020。
- 高慧倩。〈持續迸發的當代藝術可能性 — 淺談紐約現代美術館／富蘭克林熔爐藝術家創作書典藏〉。《藝術家雜誌》，第253期，頁170-171。
- 張紋瑄。《甚至與書無關：出版作為（藝術）實踐》。臺北：國立臺北藝術大學藝術跨域研究所碩士論文，2018。
- 莊憶萱。〈閱覽當代藝術家之書：2012年春日紀行〉。《巴黎視野》，第19期，頁47-50。
- 許韶君。〈小誌的夥伴們〉。《新活水雜誌》，第3期，頁82。
- 楊偉成。〈座落在三條通巷內的迷你美術館——朋丁 pon Ding〉。《Shopping Design》。2016.8.29。Shopping Design 網站。2021.9.30 瀏覽。
- 裝探員。〈收藏藝術文件：康丁斯基圖書館介紹〉。《收藏與展示》。2016.11.01。漫遊藝術史。2021.10.5 瀏覽。
- 。〈藝術新程式〉。《展覽評論 / 藝文生態》。2020.09.10。漫遊藝術史網站。2021.10.5 瀏覽。
- 鄒永珊。〈序〉。收錄於余思穎編，《跨域讀寫：藝術中的圖書生態學》。臺北：臺北市立美術館，2018。頁1-4。
- 編輯室。〈小誌圖鑑〉。《新活水》，第3期，頁78-80。
- 編輯室。〈COVER STORY〉。《新活水》，第3期，頁1-2。
- 編輯室。〈邱璽民 VS. 黃偉倫對談：小誌市集〉。《新活水》，第3期，頁66-71。
- 編輯部。〈藝術家製書的創作實踐〉。《藝術家》，第253期，頁150-151。
- 蔡胤勤。〈當代攝影書十二講——第一講：類型 | 變更 (Altered)〉。《影像講堂——在地影像扎根計畫》。2021.1.31。報導者網站。2021.9.30 瀏覽。
- 。〈藝術家創作書：借鏡紐約與在地發展〉。《藝術家》，第253期，頁162-169。
- 。《家書—記憶的紙感》。新竹：國立交通大學應用藝術研究所碩士論文，2017。
- 雜誌現場。〈台灣年度 ZINE 選：創作在抗爭現場，也在檳榔攤〉。《BIOS MONTHLY》。2019.12.30。BIOS MONTHLY 網站。2021.9.30 瀏覽。