

藝術認證

NO. 52

目錄 Contents

編者的話

非常報導

2013高雄國際貨櫃藝術節啟動—「好櫃生活追夢人」精彩提案 4

議題特賣場—剎那即永恆—影像典藏面面觀

視覺再現—從高美館典藏看台灣影像藝術發展 ◎陳立民 10

開創新視野—當代影像媒材運用暨美術館典藏的要求與管理 ◎黃文勇 18

拍攝那即將不存在的一吳天章與陳界仁的肉身影像 ◎陳莘 26

保持原狀—從修復經驗談保存攝影材質的重要課題 ◎陳娟娟 34

旨黑維白—傳統底片的修護 ◎羅鴻文 42

永恆的延續—美術館影像作品典藏管理 ◎應廣勤 48

當代攝影分身術—與浮現中的保險糾結 ◎羅潔尹 54

簡單—淺談巴黎攝影展覽之展示規劃 ◎蘇盈龍 62

典藏選粹

生活·微觀下的影戲—朱書賢的〈黑霧〉與〈紙月〉 ◎林泱秀 70

目擊現場

放大的天真—從工藝美的短點到幸福感的句號 ◎盧兆琦 74

藝術推手：高雄畫廊發展初探—畫廊交流座談紀實 ◎整理：高采琳 78

人物特寫

南方雙璧—陳艷淑·蘇信義 訪談錄 ◎柯應平 86

南島紀事

崇高的生命價值—比雅紐（Pianio）編織肩背袋 ◎王有邦 92

藝評講堂

矛盾與統一—從辨證中歧生的歷史感 ◎高千惠 96

藝術哲學

行動、藝術與存在（上） ◎陳宏星 102



議題特賣場 Features

刹那即永恆——影像典藏面面觀

影像藝術作品進入美術館典藏後，除了影像本身特有的吸睛魅力引發關注，也衍生出影像藝術創作表現之系統性研究，與展示、教育推廣、保存維護、保險……等一連串的課題。

視覺再現

從高美館典藏看台灣影像藝術發展

文／陳立民（國立高雄師範大學視覺設計系 教授）

一、前言

高美館開館至今快二十年了，這期間高美館在影像作品的典藏，包含攝影和錄像已經累積相當豐富的作品，本文將從這些典藏作品中，探討高美館典藏作品的特色，再根據這些作品在台灣影像藝術發展過程中作一初步的分析。目前高

美館的作品主要是以攝影家捐贈居多，其次是高雄市美展和「高雄獎」得獎作品的典藏，這些典藏作品中，可以看到在台灣鄉土寫實攝影作品佔有很重要的部分，另外一個則是約翰·湯姆生（John Thomson 1837-1921）的攝影作品，其他還有以攝影和錄像創作的影像作品。

我們先將攝影的表現手法分成兩大項類型，這兩大類型可以分成「純粹攝影」（Straight Photography）和「純藝術攝影」（Manipulate Photography）。「純粹攝影」是屬於對外在事物以「拍照」（Taking）的方式來創作影像：包含鄉土寫實、紀錄、報導、新聞攝影等等。而

「純藝術攝影」藝術家以操作、製作（Making）的方式來完成他們的影像視界和場域，表現上包含複合影像與裝置合成的作品等等。除此之外，攝影和錄影媒材在台灣當代藝術中位有決定性的優勢，這一部份研究者將它列在第三部份的「當代影像創作」。以下將逐一敘述高美館典藏的特色，並提出研究者建議以供參考。

二、約翰·湯姆生攝影展之後

約翰·湯姆生是歷史上最早來台灣照相的西方人，他為台灣十九世紀中期以後留下很多珍貴原始的影像和文字記載。這些影像有男女老少的人像、居家生活、平埔族的衣著服飾，還有早期「打狗」高雄、美濃地區地景影像記錄，並為這些攝影留下更重要的圖文資料，（圖1）這一張平埔族母親與小孩，讓我們一睹十九世紀台灣原住民「寫實性」的視覺資料，這張作品不同於以往繪圖式的記錄，因為在攝影尚未進入台灣之前，台灣原住民被「想像」繪製成北美印地安人的造形，有了這張照片，我們得以清楚認識台灣先民的輪廓和長相。

雖然湯姆生仍是以一個歐洲白人的觀點，來看當時尚未開發的台灣，結合「學院派」（Academy Study）的美感經驗，主要目的是以拍攝商業的明信片作品。我們可以看到湯姆生以很平實友善的觀點來紀錄台灣，湯姆生也和十九世紀其他攝影家一樣，面對不同文化的衝擊及語言文字的隔閡。有些地區的人很少看過外國人，甚至對洋人有排斥的敵意存在，旅行途中難免遇到一些危險和麻煩。不過湯姆生在此之前已經在東南亞有實際拍攝經驗，再加上他對人文、藝術、語言、地理等興趣廣泛，所以這些非但不是



約翰·湯姆生
木柵女人與嬰孩
數位輸出
44.5 × 48cm
1871
高雄市立美術館典藏
©Wellcome Library, London

林影三
滿載
黑白相紙RC
40.5 × 50.8cm
1966
高雄市立美術館典藏

阻力，反而更加深湯姆生冒險犯難的精神。他開朗的個性也讓他更容易去熟悉新環境和結識一些關鍵性人物；例如在福州認識麥斯威爾醫生（Dr. Maxwell），經由他的協助，湯姆生得以渡海來台灣。湯姆生在拍攝過程當中，自始自終都有文字記載他所見所聞之一切。湯姆生以一比一直接印晒作品解析度相當高，我們可以清楚地看到當時歷歷如繪的影像，對台灣在人類學、地誌學、原住民藝術和攝影史都提供了非常重要的意義。這些資料在現在看起來可說是攝影術紀錄台灣最早的史料。有別於中央研究院歷史語言研究所設置台灣考古數位博物館，建議高美館聚焦在攝影藝術的風格變化研究，延續早期台灣攝影史料收集，做為未來提供研究台灣影像藝術的一個很重要的資料庫。

三、台灣鄉土寫實攝影的空缺

從世界攝影史的角度來看台灣鄉土寫實攝影，其實它是屬於報導和紀錄攝影，題材上主要是描寫中產階級和勞工的日常生活寫照，拍照題材也包含田園風光、生活環境和孩提時代的敘述。台灣鄉土寫實攝影作品在題材上與源自於十八至十九世紀的英、法兩國的「風俗攝影」類似。歐洲的風俗攝影也是「藝術攝影」（Art Photography）的前身，它代表著十九世紀中，「攝影」為了取得藝術正當性的暖身，當時攝影無法被認同為新興藝術，於是嘗試著模仿繪畫題材、技法和質感，並企圖從繪畫中找到藝術的靈感與創作的方向。因此，英、法的「風俗攝影」之後亦即是所謂的「藝術攝影」，連帶著影響在「藝術攝影」之後唯美的「畫意派攝影」（Pictorialism Photography）和

「沙龍攝影」（Salon Photography）。然而同樣的題材與類似的表現方式，在整個西方攝影史與臺灣的發展上則有明顯的差異。我們可以想像歐洲攝影發展中，確實是與當時代的「藝術」——繪畫（Painting）有關，可是臺灣並沒有直接受繪畫的影響與限制，在臺灣早期的攝影發展過程中，反而是受到政治與整體環境改變，而形成一種寄情於虛幻飄渺的故鄉氛圍的「畫意派攝影」和另一種則是以反映時代、紀錄當下的「寫實攝影」。有趣的是臺灣當年這兩派不同風格的攝影家，他們彼此互有聯繫和交流，因為早期臺灣的攝影家都曾參加攝影協會，不論是唯美畫意或鄉土寫實。其實它是一種夾雜著唯美鄉愁式的鄉土寫實，這也說明了臺灣的寫實攝影，雖然曾經有過一段被壓抑的年代，可是在整體發展過程中，臺灣的寫實攝影多少也從唯美形式中汲取一些養分。

回顧臺灣的鄉土寫實攝影成長於1970年代以後，釣魚臺事件和台灣退出聯合國之際，這時期正值民族文學與鄉土文學的相互抗衡。因為光復後的臺灣經歷了「二二八事變」、韓戰以及美



國協防臺灣後的白色恐怖，在這樣的時空環境下，屬於唯美與抽離現實生活的畫意派攝影成了政治正確的標竿。相對地，屬於紀錄或反映臺灣的鄉土寫實題材，反而被評為違反國家政策、阻礙進步的絆腳石。鄉土寫實攝影是在地、本土化和溫馨感人的鄉愁，若說鄉土寫實攝影是引領我們回溯往日情愫的觸媒，那麼它不是全部，更非終點，而是一種帶有集體「距離美感」的視覺意識，它有時是內在的（internal）、有些則是外圍（external）的集體記憶。過去的鄉土紀錄與唯美畫意之爭業已成為歷史，不同於十九世紀末

歐洲「風俗攝影」，雖然它多少帶有唯美沙龍形式，可是在內容與題材上卻脫離沙龍的俗麗。臺灣的鄉土寫實攝影介於政治戒嚴、經濟匱乏、資訊封閉的苦悶年代，囿於政治與意識型態的限制，無法展現影像對於時代背景的批評，是否因此而遁入一種自我圓融的鄉愁式氛圍之中呢？若是批評沙龍攝影是以一種唯美的自我催眠方式來解釋，那麼寫實攝影是否如同華特·班雅明（Walter Benjamin）所言的「靈光」（Aura），只因為「寫實攝影」在閱讀上依附在時代洪流下，它記錄了我們似近又遠、忽隱又現



蔡高明
打哈欠的老人
黑白相紙
60 × 51cm
1966
高雄市立美術館典藏

的感傷，透過影像才得以找到這一渲洩的缺口，以彌補當年的不足與缺憾，而取得適當理由。

從整體高美館典藏作品中來看，台灣鄉土寫實攝影的確佔有很重要的角色，例如林彰三1966年的〈滿載〉，這張作品對於在台灣四、五年級生是再熟悉不過了，在那反共抗俄與增產報國的氣氛下，台灣典型的家庭至少有兩、三個小孩，一家大小全部都坐在家裡唯一的大型交通工具上，我們搭乘它去上學、工作或是緊急時去看醫生，而假日則是上山下海去旅行，甚至還可以載著全家和行李過年回娘家。民國50年代末期到60年代初期，有機車的家庭是多少人的夢想和羨慕的願望，這張作品讓我們回味在那經濟匱乏的年代，全家幸福快樂的出遊，既溫馨又實際。以今日的角度來看，真的是既危險又超載，更沒有戴安全帽。回憶是辛酸也是甜美的，當年我們可是卻樂此不疲，這張作品也帶我們重溫民國50到60年代的台灣中產階級家庭生活寫照。

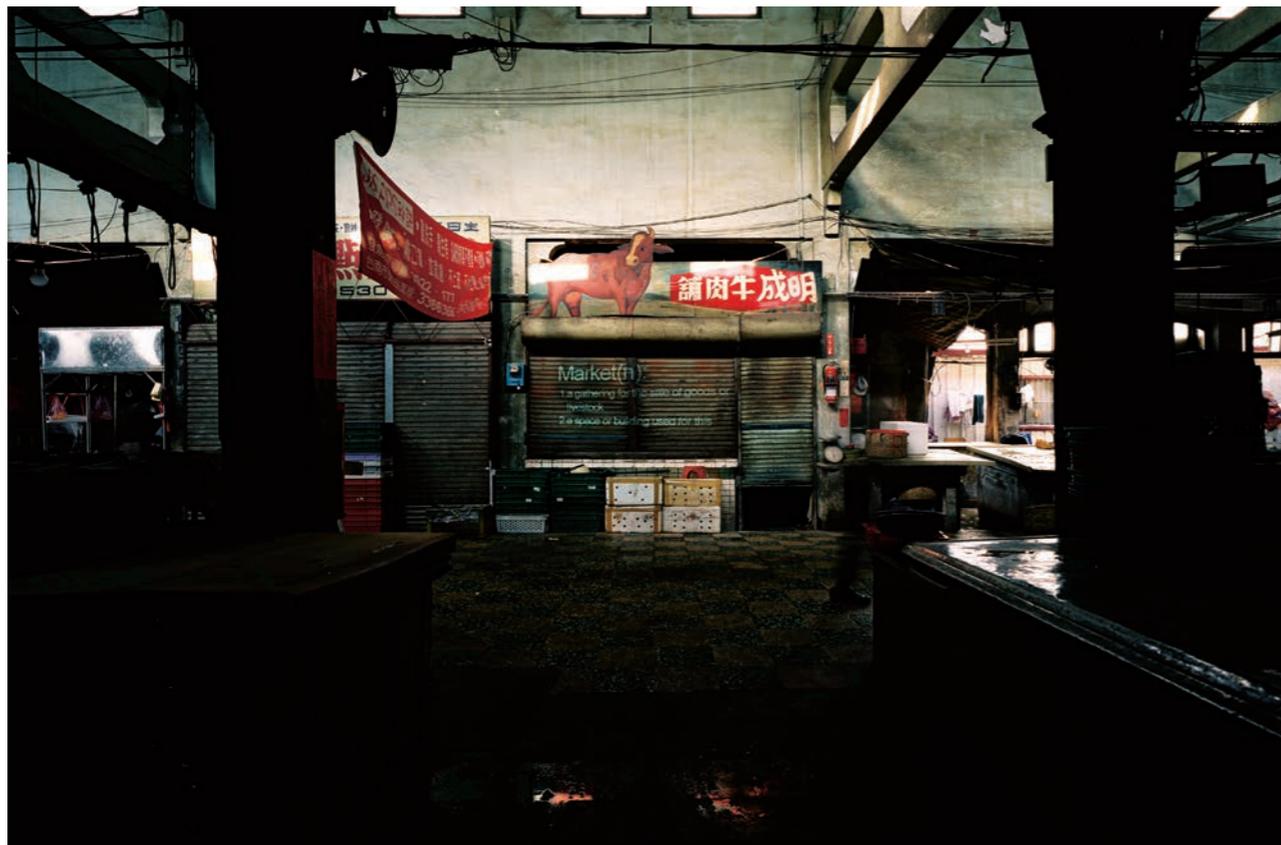
蔡高明1966年〈打哈欠的老人〉，廟前老翁，這種情景經常是鄉村農閒或退休的寫照，當時的老翁退休之後往往只能到廟口閒話家常，安貧樂道的一天過一天。從今天的角度來看，我們可曾想過他們辛苦一輩子，既沒有全民健保也沒有社會福利更沒有老農津貼，其實他們才是最容易被我們所忽視的弱勢群體。當我們在回顧這張照片時，卻不由自主地羨慕他可以悠閒地坐在廟口乘涼。「攝影」就是那麼奇怪，從拍攝到觀賞，總會發生日後難以想像的結果，也就是觀看者和拍攝者不見得對等，有時甚至於是對立和衝突的，就像林彰三和蔡高明先生的照片中，當年的幸福快樂現在看起來是危險、可憐、匱乏抑或是清心寡欲的恬淡呢？

當我們在回顧台灣鄉土寫實攝影時，不容忽視的是這種攝影拍攝與觀看態度，也是另一種關懷台灣鄉土題材的時代精神。若是從高美館現有作品中逐步擴大收藏台灣鄉土寫實攝影，即可成為未來館藏特色並完成台灣鄉土寫實攝影的空缺，完成更宏觀式的鄉土寫實攝影作品和研究資料。當然這一部分動作要越快越好，因為很多重要的作品隨著時間的消失與老攝影家的凋零，越來越難收集和訪談攝影家的口述歷史。

四、從攝影到影像創作的台灣當代藝術

在這繽紛璀璨亮麗的視覺文化下的今天，「當代藝術」早已打破既有的表現媒材，我們不能僅以媒材來界定藝術的分類，儘管攝影在新興媒體和複合媒體佔有極大的優勢，攝影同時也是最為廣泛與普羅大眾，很多藝術創作無不運用到攝影媒材，如此一來，我們又要如何定義「攝影」呢？畢竟攝影的平民化，早已經不是神話，而是通俗化，我們可以從各項當代藝術作品中，要找到不是藉由攝影媒材所創作的作品，幾乎是微乎其微，不是直接就是間接地受到攝影的影響。當攝影藝術已發展到不再是討論媒材與形式的議題時，攝影藝術早已成為一種跨領域的視覺藝術，我們能否有更寬廣的視野與多元包容的胸襟來看待不同的影像表現。

攝影藝術不能僅被視為一種純粹的藝術領域，它應當打破媒材的藩籬，媒材也只是形式的一部份，我們必需以更後設和宏觀角度來看台灣當代影像的新風貌。以媒材而言，攝影是一種狹義的視覺藝術，而廣義的則是影像藝術和視覺文化。當代藝術有一特色是跨媒材、跨領域的表現形式，因此在這一部分我們不妨把攝影看成歸類



許哲瑜 所在 (being there) Market II 電腦輸出 120 × 180cm 2005 高雄市立美術館典藏

到廣義的影像藝術或視覺藝術。例如攝影和錄像藝術就不必那麼拘泥於他是否是攝影、錄像或是複合媒材，只要是探討跟影像有關的就算是影像藝術。當代影像創作重點在於我們要觀看的是「內容」，過程中透過攝影的光影技術結合創作者的藝術觀點，去還原影像所投射的視覺現象才是首要目的。如同「當代藝術」Contemporary Art一詞各有不同的界說法。一般而言，是從論述時間開始往前推二十到三十年。不過，別忘了，所有的「當代藝術」都將會被時間的催化劑所取代，不斷的被時間所超越，「當代藝術」只是一個短暫的現象。正因為它的短暫，我們才能夠從「當代藝術」中看到我們生活週遭瞬息萬變的視覺文化現象。

以藝術家許哲瑜為例，他以攝影靜態影像結合電腦合成輸出，製作一系列批評台灣媒體的一窩蜂現象，以及口語傳播中人云亦云的神經質狀

態，從攝影停格的方式除去背景、色彩、聲音和雜訊，將輪廓單純化到極限，讓觀者可以更單純的看到，我們每天不知不覺中受媒體疲勞式的轟炸卻全然不知其平的影響。

另一件許哲瑜2005的市場作品中，探討視覺再現「場域」的味道，例如傳統市場在下班收工之後，一股迷漫在空氣中靜止腥臭腐敗的味道，影像呈現出超現實的真空狀態，但是在視覺上卻是無法感受到場域的氣味，我們的視覺經驗自然而然會結合味覺的認知心理，就像是創作者巧妙的應用字典解釋名詞一般。經由字典的中英文轉換和翻譯字面與視覺再現，解釋觀看的無限後設，產生了令人玩味的視覺效果，「攝影」在這時候不僅是一種視覺的形式工具，同時結合電腦合成昇華為「影像藝術」了。

五、結語：對高美館的期許和展望



許哲瑜 大事件景觀劇場版 輸出於厚棉紙、監視器螢幕、錄像裝置 視場地而定 2010 高雄市立美術館典藏

了解臺灣過去影像發展過程，將有助於提供我們更多元的思考方式。美術館的功能中有一個很重要的使命就是「教育」，藝術教育的內涵首先是要讓我們如何先認識自己，從自己的生命藝術延伸出發。因此，一部台灣影像發展史，就像是一部活生生的台灣圖像史，它記載著從台灣早期先民到當代的影像歷史。如同高美館過去也承辦過《當代南島藝術展》，在歷史、人種、語言和藝術的交流中，透過藝術的形式和內容我們可以看到，南島文化是如何從台灣延伸到南太平洋的其他國家，這些都是藝術教育承載人類文明和歷史的最佳見證。

台灣優秀的當代藝術家經常以攝影做為創作媒材，但他們卻不說自己是攝影家。不論如何，藝術一直是在討論形式和內容的觀點，攝影除了是當代藝術創作者的工具，攝影在新興媒體與複合媒體佔有極大的優勢，我們何不將攝影視為一

種形式和媒材的一部分，將重點放在如何充分掌握形式，藉以完成內容的視覺再現。換言之，不侷限影像題材和表現形式，也可以是多元的複合媒體，作品只要是紀錄、討論、分析研究和表現台灣這塊土地上的生活點滴，都可以是台灣影像創作的素材、題材和內容。期待高美館除了繼續典藏這類方向的作品，也可以和相關大學學術單位合作，定期舉辦台灣影像的研討會，藉此累積更多探討台灣影像的研究風氣。■

參考書目

1. Barthes, Roland著、許綺玲譯 (1997), 《明室攝影札記》, 台北: 台灣攝影。
2. Sontag, Susan著、黃翰荻譯 (1997), 《論攝影》, 台北: 唐山。
3. Barrett, Terry (2000) Criticizing Photographs ---An Introduction to Understanding Image, Third Edition, Mayfield Publishing.
4. Robertson, Jean & McDaniel, Craig (2009) Themes of Contemporary Art: Visual Art after 1980, 2nd Edition, Oxford University Press, USA.
5. Staniszewski, Mary Anne (1995) Believing Is Seeing ---Creating the Culture of Art, Penguin Books.

保持原狀

從修復經驗談保存攝影材質的重要課題

文、圖片提供／陳娟娟（紐約州立大學水牛城學院 助理教授）

去國多年，投入檔案局、美術館、公家機關、私人修復室等不同的工作崗位，從修復士（conservation technician）到修復師（conservator），從動手修復照片、管理修復部門、教攝影材質的保存和修復、帶實習生、指導研究，到目前教修復記錄攝影的課程，攏攏總總，總算也累積了不少心得。多年下來，經過我手的攝影作品，從無名的老祖宗照片，到國際大師級名作。受損的攝影作品，經由我細心修復，常常有烏鴉變鳳凰似的故事，輾轉被收入有名的博物館，改變了作品的保存命運。這樣的能力，不是魔術技巧，而是建立在持續研究學習不同攝影材質的努力。修復的經驗，也使我深深體會到正確記錄的重要，不管是文字的描述，或是圖像的紀錄，攝影作品履歷，不僅幫助我推論照片劣化的可能原因，也提供永久保存的基本資料。寫這篇文章的目的，想與讀者由一些例子，來看看這兩大課題。最後再談談我對數位化的看法。

一、認識攝影材質

從投入攝影材質修復行業以來，我整個專業歷史是不斷地認識攝影材質，了解各種不同照片的製作方法，每一種照片的組成結構，每一細節劣化的屬性和對環境變化的不同反應，每一成分對同一種修復方法和藥劑或溶劑的反應。學習辨別和認識攝影材質，原理和保存食物相同。菜市場購物回來，有些食物可以不必冷藏，有些放冷藏，有些要放保鮮袋，有些要放上層，有些必須要放下層。知道分類，是瞭解不同食物有不同的特性，和特別的保鮮

方法。保存照片道理相同，只是照片的結構和材質需要時間和精力去瞭解。

自學了解攝影材質的特向，不是不可能。但是由十多年來參與教育和訓練的心得，我強力鼓勵先上入門的辨識課或研習課，有了基本概念，和一些基本的專門術語，知道什麼重要，什麼不重要。有老師引進門，日後自己進修比較有頭緒，也省下自己摸索，花下不必要的時間。

照片的發明，給人類一個忠實記錄的工具。因此，一直被視為是檔案資料，只重視保存影像。現在照片被視為文化資產，其物質特性開始被注意，保存攝影材質的概念也因此有所轉變。剛開始只重視保存影像，注意兩度空間的照片本身不受損壞，到當今看待攝影材質是三度空間的複合體物件。伴隨著影像一起呈現的表現風格和附屬物，也是攝影材質重要的一部份。表現風格和附屬物顯示出其美學選擇，有著特定的歷史重要性。這樣的觀念轉變，給攝影材質保護工作者更多挑戰，不僅要了解照片本身，也必須考量表現風格和附屬物的保存工作，和各部材質的相容性和衝突性。一些以前習慣丟棄的附件，比如背板、盒子、卡紙窗、護套，或其他包裝附件，現在都視為物品的一部份，能一起保存就一起保存，以維護攝影材質的完整性。

所以攝影材質保存修復是一門交叉學科（interdisciplinary study）。研究的材質包含紙張、顏料、染料、膠漆、樹脂、布料、木質、金屬、皮革、玻璃，不同的有機和無機的物質等等。攝影材質修復師，或是負責攝影材質典藏的人員，一定要瞭解這些不同成分是如何組成連結在一起的，如何

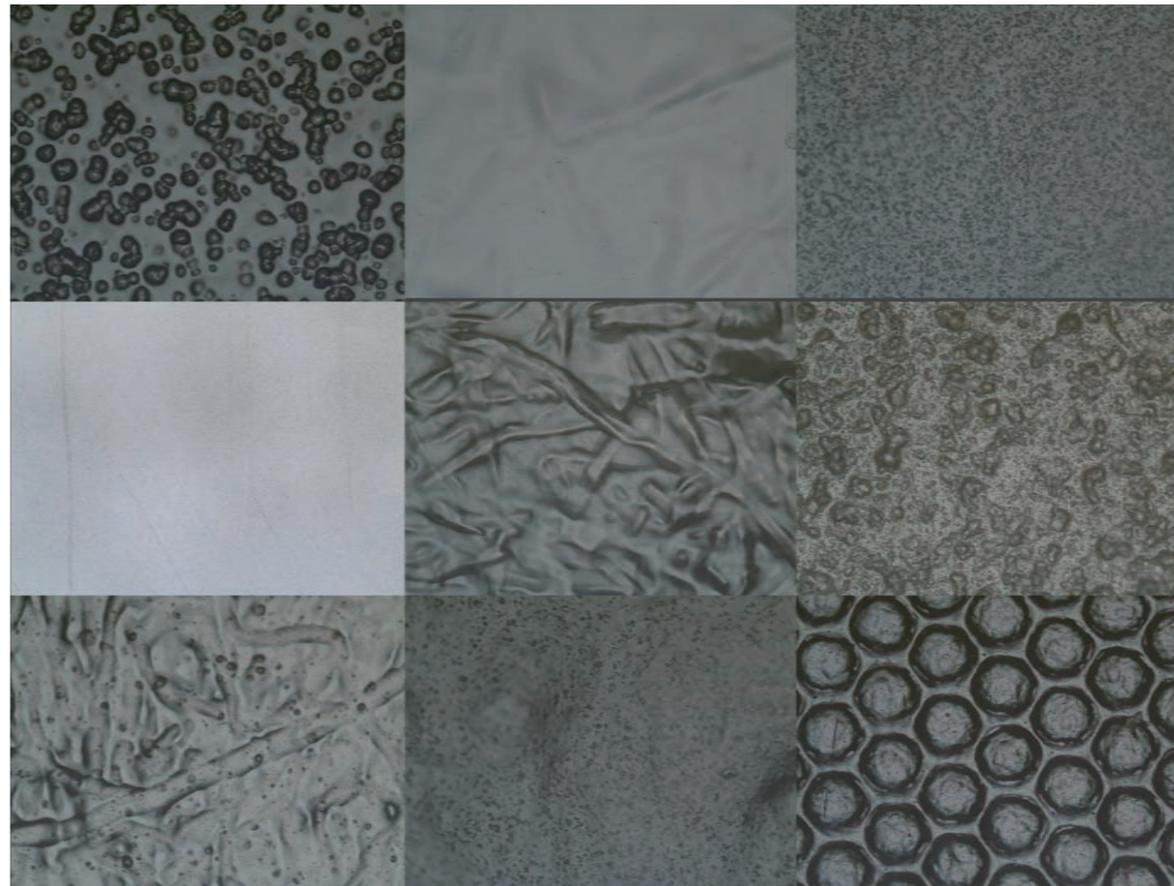


圖1 九種柯達黑白相紙表面顯微攝影圖。顯示不同的紋路和表面光澤。越亮的範例，表示越會反光。可以想像左列的中間範例，是很平很亮的相紙。除了右下角的範例拍攝到的是1.8×2.4釐米的範圍以外，其他的範例都顯示0.45×0.6釐米的大小。

依賴彼此的存在，每一種材質，或是整體，對不同環境因素的反應。真的講起來，如同醫生，知道人體各部位功能，如何息息相關，疾病發生原因、治療的方式、預估效果、有什麼副作用等等。

譬如，照片粘在表面玻璃，不是少見的劣化狀況。第一個步驟不僅是檢視粘黏的程度，更要確認是哪一種照片，黑白明膠照片、彩色照片，或者是數位輸出照片。基底是普通紙張，或者是樹脂紙張，表面有沒有塗布，有沒有修片或全色過。所有的因素，決定怎樣的處理方式。單純黑白明膠照片，可以浸泡於微冷的純水中，只要狀況良好，照片會自然和玻璃分開。狀況不是很穩定，只能從照片背面加濕，耐心等待明膠膠化變軟，黏著力鬆弛後，就可以小心揭離照片。如果黏著的是樹脂相紙，不管是黑白或彩色，水分很難透過樹脂基底層，滲透到黏住的明膠層，揭離的機率相對變低。

有時必須利用潤濕劑，有時要加入有機溶劑，來幫助水分或濕氣滲透到黏住的明膠層。額外加入的藥劑，如果不小心控制，有可能影響影像的穩定性。如果黏著的是數位輸出照片，到目前為止，沒有安全的揭離方法。

這個例子，簡單敘述如果不懂攝影材質，不知如何分辨不同的相紙，就不能對症下藥，不知道使用最安全有效的揭離方法。

數位相紙，不管是用來接受噴墨，或是接受彩色染料，有些製造得看起來有如傳統彩色相紙，可是成影的過程很不一樣，一個是用藥劑水沖洗出影像，一個是完全沒有浸過水的乾輸出。這兩大類相紙有截然不同的結構和材質，修復處理是兩極的不同。傳統彩色相紙照片還可以承受表面去污去漬的處理，我對數位相紙照片幾乎是束手無策。同樣原理，傳統彩色相紙照片和數位相紙照片因材質不



◀圖2 照片的影像因藍調和紅調的過調處理，產生特別的色調。這樣過調的處理，影響影像的穩定性。整張照片有斑駁的劣化現象，右側高深度的地方尤其明顯。Image Credit: Paul Messier LLC.

同，保存需求條件也不一樣。傳統彩色相紙的彩色染料對溫度比較敏感，大部份的數位相紙對臭氧比較敏感。研究顯示，臭氧可以使染料性的噴墨霧面的多孔塗層的（porous-coated, dye-based）數位相片快速褪色¹。知道分辨這兩大類之後，可以採取不同的收藏措施。

當我在依士曼國際電影和攝影博物館工作時，開始呼籲重視照片的表面特性。強調surface matters! 伊士曼柯達公司從1925到1936年之間，上市一百三十七種黑白相紙，1947年的工廠樣本，柯達公司的黑白相紙一共有七種不同表面紋路，和三種不同表面光澤（圖1）。柯達公司大費周章，研發不同的相紙，製造不同的表面特徵，因為每一種紋路，加上不同的光澤，呈現特殊的視覺效果。美國有名的風景攝影大師安索·亞當斯（Ansel Adams）選用Danssonville相紙，來印他1930年的陶斯印第安部落攝影集，因為喜歡這種相紙的灰階調，和霧面的繪畫似效果。但是亞當斯後來幾乎只用亮面平滑的相紙，因為他要清脆不模糊的影像²。保持相紙的表面特性，就是保持作品的原有視覺效果和作品的完整性。所以學習如何辨識不同的表面特性，是保存修復人員不能忽略的課題。

我第二個呼籲也在表面。很多照片有一層很薄的透明的明膠塗布（supercoat），用來保護影像明膠層，這層明膠比乳劑層的明膠來的軟，容易受水份影響。如果不小心，容易刮傷，容易受潮變軟而被移除，留下表面不均勻的光澤。不均勻的光澤看似表面有髒污，誤導工作者一直繼續清理。其實越清越糟糕，等到影響到乳劑層時，已經無法補回

來。所以任何有含水的處理，必須要特別小心。

二，檢視登錄，建立履歷

以醫學來描述藝術修復，其實是很恰當的比喻。醫生了解人體的運作，依照病人的狀況，診斷病情，指定測試，開處方。建議長期保健之道；修復師研究藝術作品的製作方法和材質特性，檢驗其狀況，做測驗，決定修復步驟，建議保存的長遠計劃。工作的性質像一位醫生，只是對象不一樣。醫生的對象是會回答問題的病人，修復師的病人是不會說話的物品。所以更需要有詳細的履歷紀錄，以助於修復師了解狀況發生的可能原因，和提出適當的修復之道。

完整詳細的履歷紀錄，要收集時記載照片的來源，如何製造出來的，用的是什麼相紙，背板是怎麼裝置的？用的粘膠有什麼特別的屬性？照片表面有沒有塗表面膠？有沒有周邊附件？儲存的過程狀況？展覽時期和展場條件狀況？有沒有被裝修過？美國修復協會的攝影材質組2009年發起攝影作品資料表的國際統一格式³。這份資料調查表已經翻成多種語言，包括即將刊出的中文版。其目的是為統一詞彙，幫助收藏和保存修復攝影作品的人員，知道哪些是重要的資料，需要及時收集紀錄下來。因為攝影材質日益變化，如果不及時記錄下製作方法或材料資料，很多訊息無法追查。相紙是很國際性材質，不像傳統工藝，用當地的材質，如木頭和黏土。有很恰當的理由用國際通用的問卷。

這張赫伯斯·利茲（Herbs Ritts）的〈弗雷得和輪胎〉（Fred with Tire）的影像色調很不同



圖3 照片週邊有明顯的黃化現象。

於其他版本（圖2）。而且影像也不均勻，有斑駁似的演變。照片的擁有人記錄下攝影師在這張版本做影像過調實驗。他嘗試過紅調，也過藍調。這兩種過調處理，有可能使影像比較不穩定。根據提供的資訊，X-射線螢光分析法（x-ray fluorescence spectroscopy, XRF）的結果，確定

成像地方含有銀，也有紅調的銅元素和藍調的鐵元素，所以影像變斑駁，是因為攝影師過調處理的結果。這張照片是如何沖洗的，有記錄下來，幫助我做正確的診斷。

理查·愛弗登基金會（The Richard Avedon Foundation）擔心愛弗登有些特別製作的黑白照



圖4 在長波紫外光燈照射下，黃化的地方沒有螢光反應，但驚奇的發現照片裡沒影像的地方，顯現灰階，因為吸收紫外光。灰階的周圍，有黃棕色的螢光反應，其形狀看似手工塗痕。

片，因為只有定影一半的時間，可能狀況不穩定，在展期間會因曝光而褪色或變色。沒有定影完成的明膠顯影型照片，可能還有感光性的銀鹵素殘留在照片裡，一來可能使照片沉黃，或者減低影像的穩定性，或是殘餘的銀鹵素，會因曝光而印影出來，使影像變濁。根據初階的診斷，照片高階的地方，

仍然很清白。定影可能完全，雖然只用推薦的時間的一半。再用X-射線螢光分析法，並沒有在高階的地方偵測到銀或鹵素。照片判斷是穩定的，不需要從新定影。愛弗登的記錄幫助我選擇測試的方法，和檢驗的地方，做邏輯性的診斷。最後決定，這些照片可以安全展覽，也不需做任何的修復工作。



圖5 左圖：正常照明（normal illumination），光線從兩側均勻的照在物品上。中圖：偏光照明（raking illumination），光線從左側或上側，以很低的角度照射，用來顯示物品的平整度。右圖：正光照明（specular illumination），光線正對物品表面，顯示物品的反光程度。很明顯的，只有正光照明的攝影方式，捕捉住這張照片曲折表面的狀況。

檢視過一些歐文·培恩（Irving Penn）的白銀版照片，背景紙板有明顯的黃斑（圖3）。在長波紫外光下，也有很明顯的螢光反應，看來類似是攝影師手塗藥水的痕跡（圖4）。黃斑可以有不同的去除方式，可是因為不知道這黃斑是不是跟攝影師的製作方式有關，去斑的過程，有可能會毀壞攝影師的製作方式的痕跡。因為歐文·培恩對自己的製作方式很保密，並沒有清楚記錄這一系列的照片是如何做成的，雖然我有我的斷定，可是沒有全盤瞭解，我不能輕易作漂白的修復步驟。因為有類似狀況的照片不是只有一兩張，美國國家畫廊的攝影材質修復室，已投入研究，來決定黃化的原因。如果培恩有很完整清楚地記錄，讓我們知道這些問題照片是如何做成，殘留在紙上是什麼材料或藥水，就可以省下不少研究的人力和經費。

用攝影來記錄攝影作品，聽起來有點幽默。保存記錄攝影，和文字記錄，是一體兩面的，不能或缺的步驟。剛好記錄的工具和對象，同樣出自攝影技巧。因為照片的表面特徵，正光（specular

illumination）最能捕捉住照片的特色（圖5）。應該要列為記錄照片必需的記錄攝影技巧。

三，照片數位化

並不一定每一份照片都可以修復好的。尤其是彩色和數位輸出照片，很難修復。如果保留完整影像很重要，而且攝影師或作者願意用相同相紙，相同方法重新印製，可以是一個可行的方法。如果不可能重新印製，不能修復，只能利用數位攝影技術翻拍，再做數位修補影像。我一定會強調好好保存原件，維持現狀。因為數位化的影像，不是原件，失去了原有的物質特性，不是真實的文化資產。數位化的典藏方式是一種方法，不是保存的目的。

沒有人能否認數位化的影像，可以快速流通，助益研究和瀏覽，也不會因瀏覽而褪色，或是折損。我很憂心強調數位化的方便，投資資源在照片數位化上，會減少真品原件典藏工作的資源，會忽略了學習和維持正確保存使用攝影文化資產的課題。

我們有前車之鑑來警惕我們。不少圖書館，甚至美國國會圖書館，在二次世界大戰到二十一世紀

初期，大力推動微捲化（microfilming）。很多裝訂好的報紙、資料、書籍，被永久拆散，微捲化後，甚至被毀掉或是丟掉。造成永久損失。⁴

不管照片數位化的影像有多逼真，仍然是複製品。材質不一樣，質感不一樣，歷史定位當然不一樣。當我拿出相本出來看時，這種捧住相本的感覺，翻頁的動作和觸覺，甚至相本的氣味，是很親近的感覺。這樣的經驗是數位化的影像所無法能取代的。

要保存老照片和攝影作品，真的不能忽略這三方面。沒有瞭解攝影材質的複雜性跟多元性，可能做出錯誤的決策決定。沒有良好記錄措施，我們沒有做到保存文化的責任，就像醫生沒有保留病人的病歷記錄。以流通和廣傳（access）為目的，破壞攝影材質的完整性，或是忽略了原件的保存，是沒有擔負起保留攝影文化給下一代的責任。

2001年的夏天，接到一個特殊的修復案：保存裝裱剛拍賣出的〈比利小子〉（Billy the Kid）⁵。這張不起眼的小小鐵板照片，據說是比利小子唯一的寫真，除了照片本身外，沒有任何資料留下來，所以照片本身是唯一的紀錄。因為這張鐵

板的歷史重要性，照片上的任何痕跡和材質，即使是表面的污土，都可能是解這張照片謎的線索，不能隨意取走。第一個重要保存工作是完整和詳細的記錄，和明智的裝裱設計。希望我們做的保護工作，幫助日後的保存和研究工作。

和文物比起來，保存工作者只是文物生命中的過客，持以尊重和謙卑的心情看待我們的文化資產。當一代如雲消煙散之後，留下完整的資料和物品，讓下一代瞭解前一代的生活、故事，和文化背景。有時最需要的是沒有人為的介入改變，盡力保持原狀。■

註釋：

- 1 D Burge1, N Gordeladze, J-L Bigourdan 和 D Nishimura 撰寫的〈臭氧對不同數位技術印出的照片和檔案的影響〉（"Effects of Ozone on the Various Digital Print Technologies: Photographs and Documents"）http://www.dp3project.org/webfm_send/557
- 2 Ansel Adams, *Ansel Adams: an Autobiography*, Little, Brown, and Company, pp. 72-73, 1976
- 3 <http://www.conservation-us.org/index.cfm?fuseaction=Page.ViewPage&PageID=949>
- 4 Nicholson Baker, *Double Fold: Libraries and the Assaults on paper*, Vintage Books, New York, 2001
- 5 http://en.wikipedia.org/wiki/Billy_the_Kid

開創新視野

當代影像媒材運用暨美術館典藏的要求與管理

文/黃文勇（崑山科技大學視覺傳達設計系副教授）

一、前言

影像的創作並不是一般人想像的那麼簡單，只是用單一快門把視窗所看到美麗的景物記錄下來歌頌與讚美，當代影像的創作大多是以一種「私密的計畫」的執行或理念的呈現，不亞於其他藝術創作的類別（如油畫、水墨…），它是創作者思維的一種論述與展現，與一般直接性的藝術創作精神是一樣，只是創作工具與媒材不同而已。一張影像從文本的拍攝，後製、沖印、輸出到最後的呈現，其實需要很長的孕釀時間以及製作的流程。

影像的語彙，由於它自身擁有別於人眼觀看的物質基礎，例如：鏡頭、底片、紙基、媒材等材料特性，因此，作為一種光學與化學結合的媒介物而言，通過創作者的鏡頭，它所遺留下來之物，已經轉譯了當下所拍攝的時間與空間，而擱離成為一種不可回復的複本。更甚者，隨著影像自身材料、物質性基礎的變化，連究竟是否成其為時間、空間的「複本」都存在著某種晃動的不確定性。

二、藝術微噴開創平面影像表現的新格局

噴墨材料近年來的發展一日千里，從墨水的改良到紙張的研發，都有了突破性的發展。Epson 2005年7月在台灣發表了UltraChrome K3墨水，將原本的四色墨水增加為相片黑(Photo Black)、藍色(Cyan)、紅色(Magenta)、黃色(Yellow)、淡藍色(Light Cyan)、淡黑色(Light Black)、超淡黑(Light Light Black)和消光黑(Matte Black)等9色墨水，再創彩色及黑白相片列印巔峰，展現更為美麗生動前所未見的寬廣色域，讓死寂的黑白攝影敗部復活了起來，目前更研發至11色的微噴墨水，更讓挑剔色彩的攝影創作者如虎添翼般的開創影像新視野。讓以往苦守在幽暗的傳統暗房（darkroom）手工沖洗

放大照片的創作者，得以光明正大直接進入電腦影像（Photoshop）處理的「明室」「lightroom」，克服了大尺寸畫面的技術，亦使過去難以捉摸、耗時費力的「暗房」技法，轉變成為每位創作者皆可自行控制的數位階調系統。不但拓展了影像表現的更多可能性，也讓所有創作者能更加地掌控影像

中的所有細節。每個人都可以輕而易舉的得到安瑟·亞當斯（Ansel Adams）的真傳，得到區域系統（Zone System）的曝光技術。加上紙材（基）塗佈技術的精進，目前市面有EPSON（日本製）、ILFORD（瑞士製）、Canson Infinity（法國製）、Museo（美國製）、Breathing Color（美國製）及

Hahnemuhle（德國製）等，幾乎各大廠牌都已推出無酸純綿紙基以及銀鹽塗佈相紙的藝術微噴專用紙材，輸出效果已接近傳統的FB銀鹽相紙的質感。

藝術微噴（Fine Art Reproduction、Fine Art Printing）是將檔案透過專業高階的掃描技術製成數位檔案，或者直接以高階數位相機取得的影像檔



高美館「2005美術高雄—影像高雄—看不見的歷史」的展出剛好拜Epson UltraChrome K3墨水的上市，從墨水的改良到紙基的研發，才有突破性的表現形式，展現藝術微噴的高品質與紙材的多元性。（攝影：陳漢元）

案，使用高階噴墨方式呈現在特選優質的無酸紙材上，透過高規格的抗光性墨水，完美的微噴出高品質的影像作品。藝術微噴的製作嚴謹，無論色域的寬廣度及色彩管理（ICC profile）皆由專業人員依照創作者的需求達到客製化要求，其品質是一般輸出所望塵莫及。世界各大美術館、博物館、畫廊，近年也將館內典藏或特藏藝術作品以藝術微噴作為限量複製畫及數位版畫，複製，讓更多人能夠收藏藝術大作。由於噴頭技術研發之精進，噴出的單位點非常細緻，看不出明顯的噴點，呈現出更完美的影像品質，配合藝術紙材表現的品質，已是專業攝影創作者及藝術創作者的首選。

藝術微噴技術加上尖端的數位科技（軟體、數位相機）革命，開啟了攝影表現的新格局，更讓攝影創作者更狂傲的表現，以大尺寸的作品及媒材的運用強化了影像的延展性及擴張性。2005年高美館策劃的「影像高雄」展覽，當年剛好拜EPSON UltraChrome K3墨水的上市及贊助，讓創作者大膽的嘗試不同材質的藝術微噴技術，及大幅作品裝置性的規劃，突破原本攝影的單一性展現的表現形式。2013年高美館「微光行—謝春德個展」，也運用掃描的精進技術，將原本的作品透過滾筒式掃描與藝術微噴的技術相配合，才得以將作品重新詮釋輸出成巨幅尺寸展現出臨場感的魅力。

影像在當代，由於數位科技的加持，再一次擴張其版圖，已進入一個多元化、跨領域介面的整合，使人類邁入後影像（post-image）的消費（閱讀）時代。在數位科技與文化需求的趨動之下，影像更融和了繪畫視覺圖像、攝影技術、表演藝術、文字、多媒體動畫，甚至介入聲、光效果、空間場域等元素，形成一種更龐大且曖昧多元的「影像觀點」。

三、跨領域整合的新媒體藝術

「新媒體」（New Media）一般民眾聽到「新媒體」（New Media），都還不大理解它的內容，確實，連藝術界都難以定義清楚。「由新藝術信託（New Art Trust）、紐約現代藝術美術館（MoMA）、舊金山現代藝術美術館（SFMOMA）以及英國泰德美術館（Tate）於2003年設立的國際聯盟計畫—『新媒體藝術事務』（Matters in Media Art），旨在提供新媒體藝術分層收藏、保存和維護的指導手則，統整全球各藝文單位以數位藝術（Digital Art）、多媒體藝術（Multi-media Art）、錄像藝術（Video Art）或科技藝術（Tech Art）來分類，『新媒體藝術事務』以更廣泛的『在時間基準下創作的媒體藝術（以下簡稱時基新媒體藝術）』（time-based media art）來定義，凡舉採用視頻錄像、電影、聲響、音頻、電腦技術、光、網路、動力機械、裝置等媒材創作都在此範圍內。」（陳韋晴,2011）

台灣新媒體藝術（New Media Art）的發展比歐美晚將近30年的光景，直到1992國立台北藝術學院（2001改名為國立臺北藝術大學）成立藝術科技研究中心（2006年更名為藝術與科技中心）於2000年成立「科技藝術研究所」2001年招收第一屆學生，才開始培養台灣科技與藝術的跨領域創作與技術研發專業人才。之後，2003年「異響bias」聲



2012「出社會：1990年代之後的台灣批判寫實攝影」展場一角，楊順發+彩莊紅毛港團隊作品，以影像記錄紅毛港聚落拆除的過程記錄，運用裝置性的場域呈現第一現場監督者的觀看角度，及富批判性。（攝影：林柏樑）

音藝術節、2003年「腦天氣」影音藝術祭、2004年「漫遊者」國際數位藝術大展、2005年「快感奧地利電子藝術節25年大展」炒熱了科技媒體藝術的創作風氣。接著，2006年「赤裸人」、「慢SlowTech」、「龐畢度中心新媒體藝術展」、國家文化藝術基金會科技藝術創作專案也在2006年啟動，以及台北數位藝術節同年的加持之下，成為影響台灣科技媒體藝術發展最鉅的一年。在不斷革新、擴充的創作環境下，使得彰顯科技媒體藝術的

能量，佔據了近幾年台灣藝術創作的重要地位與藝術市場，科技媒體藝術更成為e世代年輕族群熱衷投入研發與創作的顯學之一。高雄市立美術館也觀察到這一波潮流，於2010年高雄獎籌備會討論徵件簡章時，修訂增加了新媒體（New Media）類別，將新媒體正名身分。

這個定位在時間基準的媒體藝術，運用多元的複合媒材以及裝置性的空間展演，必須仰賴跨領域（程式工程人員、拍攝、剪接、聲音工程…）的

技術人員的共同合作才能完成，破除了以往單一媒材及個人的創作模式，擴張了創作的可能性與多元性。V世代年輕人更將影像重新編碼、轉譯，操弄影像敘述性與真實性的變異相互辯證，營造一股擬像 (simulacres) 的知識流 (訊息)。

四、再議影像的複製性與版數

影像為可複製性之藝術，與版畫的複製性概念相同。複製的總版數，分套版以及試版 (Artist's Proof縮寫為A.P. 或A/P，在使用法語的國家和區域裡，標示E.A.或E/A，是法文epreuve d'artiste 的縮寫) 兩種，而A.P版的數量為套版數的1/5。目前影像創作的版數、規格沒有一定的規章，大都由創作者自由心證自定。有的創作者同一張作品有各種不同的尺寸規格、版數、價格，如40in×60in版數6張訂價100,000元、30 in×40 in版數12張訂價50,000元、為能與大眾結緣以10 in×16 in或更小的尺寸再訂所謂的結緣版的小品版數25張至50張訂價3,000~5,000元不等。甚至筆者難以理解為何同一張作品，規格一樣、同一年份創作，但不同的版次價格卻不一，如1/6~3/6版次訂價100,000元、4/6版次卻微調為120,000元、5/6版次進級到150,000元、6/6終結版定價更高200,000元。

試算，一件影像作品如前所述，發行三種尺寸 (40in×60in、30 in×40 in、10 in×16 in)、分三種版數 (6版數、12版數、25版數)、三種價格 (100,000元、50,000元、3,000元)，看起來都很合理，但該件作品的總值確為1,275,000元。以30in×40in (73.5cm×98cm) 的作品尺寸換算成油畫相當於30號尺寸，如果油畫一號定價10,000元 (在市場能訂一號10,000元的藝術家，算是已經是中間輩資深且有地位的藝術家) 30號單一原作也只不過是



「私外交—余政達創作2008-2013」，〈爆破台灣島〉以詼諧的訪談錄像裝置的展覽型態，以私密性的喃喃自語刻劃出相對深刻的文化與政治議題，另人感受一股惆悵與莫名的「外交私體驗」。(攝影：鄭景陽)

30萬元，而一件攝影卻能創造出百萬的市場價值。筆者本身也是影像創作者，會拋出這一個提問，是看到近年影像市場的活絡，在這一波潮流之下看到一些現象，提供給創作者及市場的反思與檢討。

版數是決定市場 (收藏) 價格的關鍵之所在，藝術家應遵照行規，一位嚴謹專業的影像創作者，

應評估自己在市場的定位及需求，再決定理想的版數及規格，以最能呈現作品的視覺張力及品質為考量，以單一規格發行版數在6-12張之間最為恰當。而訂價應以一個總價再去除以版數，比如一張作品的價值在60萬元，發行10版數，每張訂價應該是6萬元，這才是上市出道藝術家公平的定價方式。

五、對影像典藏品質要求與管理的建議

1. 平面攝影作品必須要求無酸紙基及無酸裱褙才能進美術館典藏

美術館所典藏的是一張「作品」，而不是一張「照片」。一般RC相紙以及一般的輸出的紙材微酸性紙基，容易氧化變質，不容易保存，要進



2013「微光行—謝春德個展」，也因掃描技術的精進與藝術微噴的技術相配合，才得以將原本的作品重新詮釋輸出巨幅尺寸，展現出臨場感的魅力。（攝影：林宏龍）

美術館的作品應該要以高標準要求無酸紙基及無酸裱褙，對於材質必須寫清楚後才能進美術館典藏庫，如此才不會造成美術館典藏之後修復的負擔及堪慮。

2. 重視新媒體藝術典藏規格及展覽安裝的考量

新媒體為一混合性媒材，典藏前應該要先做藏購評估，對結構與安裝規格、視頻、音頻、投影、電腦規格等級…等設備應列出細項，以及展出格式（視頻NTSC/PAL/SECAM播放格式）、音頻需求（stereo/mono/Dolby 5.1格式）、是否有提供任何備份檔、展示空間需求、照明設備需求、展出成本（藝術家或技師費用、工程佈展與

卸展費）、陳列器材、攝影記錄等、設備與耗材備份、軟體維護、技術顧問…等。錄像藝術（Video Art）、新媒體藝術（New Media Art）的內容與品質與一般的影片不同，不能只典藏DVD規格。典藏時應要求Digital Beta(註一)高品質的數位錄影帶格式作為原始檔保存，並要求2份DVD規格的展覽版於展出時播放使用。

3. 做好影像色彩管理 (ICC profile)

影像檔案的色彩管理機制及系統，一直困擾著使用者及典藏單位。因為每一家電腦公司所生產的螢幕所顯色的標準不一，每一家印刷公司所



Digital Betacam L型影帶（黃文勇提供）



Digital Betacam SX型影帶（黃文勇提供）

用的印刷機廠牌、型號，以及影像輸出廠商所用的印表機廠牌與系統也都不一。當你將同一張檔案拿到不同的廠家後製印刷、輸出時，都會得到不同的影像品質。為解決不同設備之間影像轉換的問題，國際色彩聯盟（International Color Consortium，簡稱ICC）訂出一個設備描述檔的標準格式，稱為ICC profile。這個標準將各種輸入設備如數位相機、掃描器、顯示螢幕設備、印表機等，經過一定的標準校正程序後，產生色彩描述檔，使不同設備以色彩描述檔為基礎進行不同的色彩空間轉換模式，以做到色彩還原，達到色彩管理的目的。美術館對典藏品的攝影拍攝品質要求非常嚴格，驗收標準門檻也定的相當高，對於色彩管理應建立一套標準管理機制。

4. 建立檔案管理的危機意識

一件藝術品即便拍攝的專業精美，色彩管理也得當，但後端影像資料庫的建置與管理如果沒有作好，卻是一件遺憾的事。美術館大量的數位典藏資料庫，提供了欣賞及研究的重要圖庫，然而，在資訊流龐大的影像閱讀時代，如何做好檔案風險管理是為首要之急，不可漠視。美術館，更應該建構一個健全的雲端RAID 1映像式的磁碟陣列（RAID, Redundant Array of Independent Disks）

檔案管理機制，以防範檔案的壞軌及損毀。

六、結語：

美術館為藝術最高的殿堂，為第一線的展示場域以及重要的典藏機構，對於數位科技與數位藝術媒材的典藏，應擬定一個品質管制及規格的門檻，採一定標準模式的典藏與保存機制，才能將這一些創作者的智慧結晶永續的保存與流傳下來。以上是筆者參與高美館影像諮詢、典藏、議價，以及接觸到影像藝術市場所看到的一些現象，提出一些對影像藝術在創作媒材、版數、定價、典藏以及檔案管理初淺的觀點，供各界參考。■

註釋：

1 Betacam是1982年由Sony開發的半吋專業錄影帶系列產品。在口語上，"Betacam"常指Betacam攝影機、Betacam錄影帶、Betacam錄影機或其格式，研發四分之三吋U-Matic影帶格式。於1993年Digital Betacam問市（通常稱為Digibeta、d-beta、dbc或簡稱Digi），取代了早期的Betacam和Betacam SP，同時發展出S型影帶可達40分鐘，L型則124分鐘。Digital Betacam格式記錄了DCT式壓縮，NTSC（720×486）或PAL（720×576）解析度，10位元YUV 4:2:2取樣的色差視訊，位元率達至90 Mbit/s，附加四聲道48 kHz/20 bit PCM音訊。它提供了第五聲道音訊作收尾，及有線性時間碼軌記錄功能。Digital Beta是種高品質的數位錄影帶格式，一般稱為母帶。

文獻參考：

• 陳韋晴，〈時基新媒體藝術收藏與保存—MoMA新媒體暨行為藝術部門總策展人Sabine Breitwieser專訪〉，台灣藝術論壇電子報 VOL.07 2011.08月號<http://www.atfm.asia/tw/article.php?id=64> 2013.08.29 瀏覽

當代攝影分身術

與浮現中的保險糾結

文／羅潔尹(高雄市立美術館研究組組長)

保險，是一門相當詭譎且禁不起「正視」的學問。投保時看起來好像什麼都cover，但出險時，卻又發現承保範圍與認知常有相當的落差，因此給予人無法掌握的不安全感。

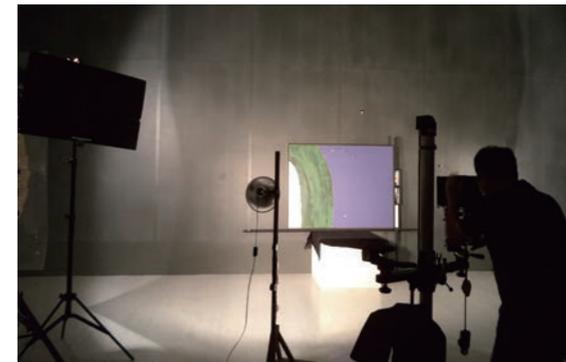
一般藝術展覽中，除卻偶有為播放器材或展示設備投保，以市價衡量的財物保險外，經常為展品投保的都是被稱為「牆對牆」保險的「藝術品綜合保險」(作品自儲放地至展示地來回程)，以轉嫁可能的損失，即使是已被收納至庫房的美術館典藏品亦然。

制式的藝術品綜合保險之保險標的物，大多區分為「館藏品」、「參展品」與「運送品」三種。其中的「運送品」項，因為展品並非靜止狀態，可能經歷了移動、拆框、包裝、疊放、倉儲、運輸、佈置、卸展與再包裝等行為，加上接觸作品的人可能包括創作者本人、收藏家、包裝運輸人員、運輸送貨員、點檢人員等，能否專業處理作品會具有較大風險，保險費也與一般的「貨物運送人責任險」有相當大的價差。而「參展品」項則可能面臨展品在展



1|2

- 1 攝影家柯錫杰數十年來為朋友們拍攝的肖像作品，已成為台灣相當重要的名人紀錄資產。(羅潔尹攝自高美館「柯錫杰攝影展」現場)
- 2 將典藏品數位化的工作最怕的就是失真(攝影：商成茵)



出期間與觀眾間的接觸，風險同樣不小，因此一般產險公司最容易接受的是保險金額公開透明的「館藏品」保險，尤其是公立美術館。

自19世紀末美國藝術機構開始購藏攝影作品後，各地紛紛逐步成立攝影保存與修護單位，許多國際知名的博物館與美術館也都成立了攝影典藏部門，管理著大量收入的相片與底片成品。攝影被納入正式典藏，自然也帶動其在市場交易上的行情，但在台灣，因為沒有專責的鑑價單位，公立美術館的攝影典藏也在這幾年才有較為大量且固定的收藏，攝影的市場行情方才逐漸正式建立起來。

一般而言，臺灣公立美術館的購藏程序大多相當嚴謹，成交價經過審議委員會共同鑑價後進行議價，儲藏與保全環境也為文物保存中之最高標，對產險公司來說風險是比較低的，而且也是最容易找到海外再保公司分攤保單風險的。因此美術館投保「攝影」作品，無論是典藏還是借展品，甚少被質疑作品保險價格的案例。

然而，在步入21世紀沒多久，數位攝影的時代乍然到來，大大地改變了攝影作品呈現的模式，也扭轉了過去為傳統攝影所特別建立的收藏機制，包括美術館典藏管理的軟、硬體。加上當代展覽中越來越多元化的攝影展品，逐步考驗著保險公司對傳統攝影的認知，讓他們逐漸從被動的觀望者，成為關鍵性的主動涉入者。產險從業人員不只必須對博物館/美術館典藏的攝影作品媒材有進一步的認識，也必須在各式展覽與藝術家的投保案例中，察探到底雙方在所謂「藝術品」價值上的認定，是否存在有需要彌補的差距。

模糊的存在感

進入網路時代沒多久的十餘年前，文建會便編列預算將各公、私立單位的藏品透過數位化複製，架構龐大的資料庫；期間，處理上最為尷尬的便是「攝影」再複製的問題。因為，影像一旦被複製後，似乎有種被從原始相片上「野放」，無從阻止「分身」取代「本尊」的隱憂。

數位化迅速地革新了攝影技術，創作者藉之輕易地掌握比手繪還要高超的「內心戲」，讓影像即時性地反映了社會現象及文化議題。熟悉拍攝技巧，畫面構圖表現不俗，勇於逸於常俗的鏡頭擷取能力，讓新一代的攝影創作者不斷崛起，並在各類國內、外展演中獲得重視；不只徹底扭轉了攝影產業的結構，也讓攝影成為當代創作中最「夯」的媒材。

自從「攝影」在台灣逐漸有了被當成「藝術品」進行投保的必要與習慣後，產險公司對其特質與市場行情便逐步在深入了解。越來越多攝影作品或以影像為表現手法的創作，有著複雜的組成份子，投保人與產險公司在保單成立前，都有義務對展品中的每一組件被允許的保障範圍，詳盡溝通並取得共識。只要是代表了藝術家的創意呈現，所有的作品組成附屬物或零件，都有可能成為保險標的物的一部份。

一般藝術品的損壞，因其特殊與獨一的現實，不論借展單位、出借單位及保險公司，都會希望透過高超的「修護」技術讓受損作品盡可能復原，但遇到「攝影」，則必需考量到以下種種問題。

包括相紙本身可否修護？修護後是否能恢復原貌？修護費用如何計價？會否超過當初的保額？



是否重新洗相會較為符合效益？再製的成品是否可以被視為「原作」返還？當作品滅失(含被竊)時，如果是「可複製品」，賠償金額應該訂在多少才算合宜？全損出險時，應該是「全額賠付」或是僅負擔「重新輸出材料與人工費用」等等。

部份產險公司拒絕攝影作品的高額投保，尤其是攝影者仍在世的作品，即使投保了高額，最後出險也多半以重新沖印或輸出方式因應，少有全額賠付，藉以避免不當獲利。而從成本效益來考量，如要修護脆弱的紙質相片，著實不易，而且也可能所費不貲，甚至超過原保險金額，但「原始相片」的無可取代性卻常常被大眾忽略。

這部份可以從「視丘攝影學院」創辦者吳嘉寶先生對美術館攝影典藏的觀點中得到一個說法。吳先生認為美術館攝影典藏中，「已故攝影家的底片，經由後人處理而得的照片，本來就應該歸類為研究資料(脫離了攝影家製作該底片應有的各種影調控制個性的脈絡)而已，而非該已故攝影家的親身製作的Vintage Print作品。」¹

就攝影專業來看，透過底片或數位複製之影像，只要不是拍攝者本身要控制的畫面效果，其實都不能算是攝影師的「經典」之作；這樣的觀點，透露出攝影與繪畫或其它創作般，都應該在美學史上被獨立評價，而「原作」與「再製品」，也應該以不同的價值去衡量。

投保與出險的迷思

一般藝術家或收藏家最在乎的，總不外乎作品能否被以自己心目中的「高價」，來作為保險金額。

1|2

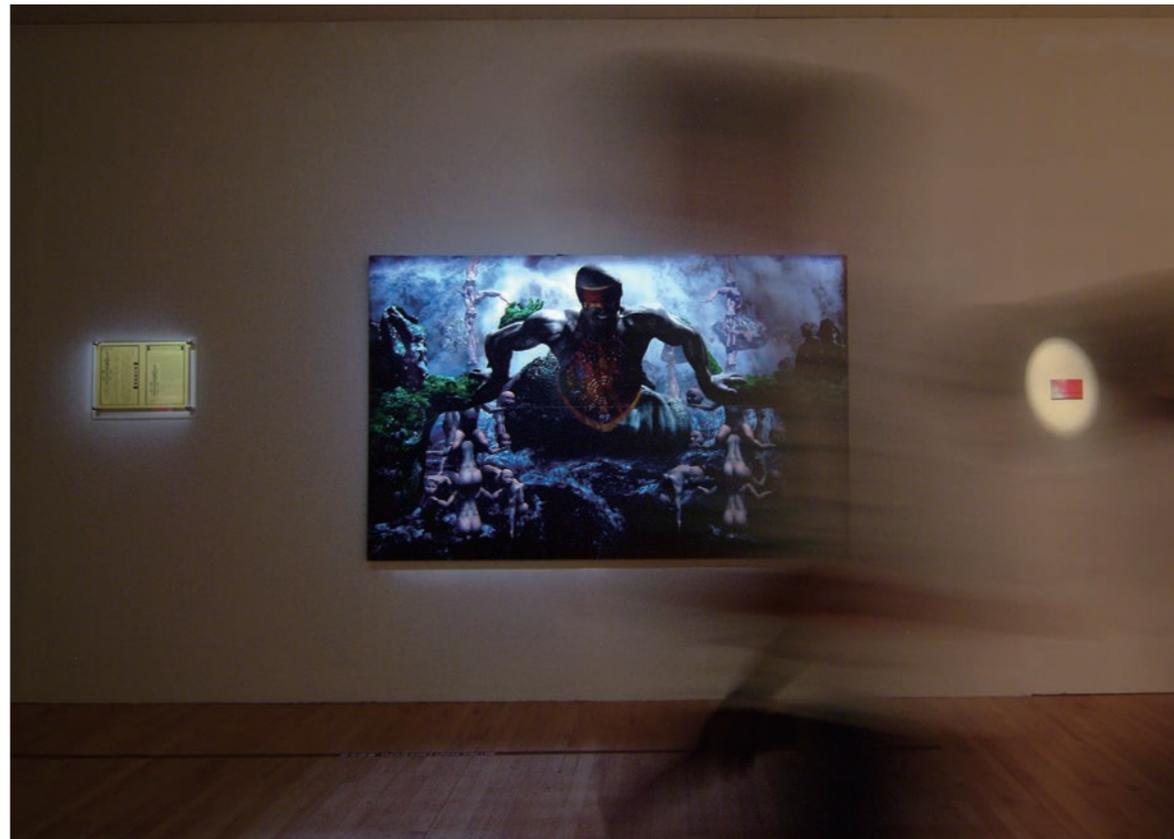
- 1 影像被複製後，自框架中解放出來：比起「本尊」，似乎「分身」傳達了更多故事。圖為巴黎東宮攝影展品(攝影：羅潔尹)
- 2 吳天章的數位影像透過電腦合成與雷射相紙輸出，在攝影成品上盡情地改寫並發揮影像魅力，算是這方面創作的鼻祖之一，圖為2005年作品移山倒海。(陳漢元攝於《科光幻影》展)

彷彿保險金額代表了某種程度的「行情價」；即使這個「行情」是虛擬，未必受到認同的。這種心態，可說是拜國際特展宣傳手法所賜，媒體行銷常以強調展品保險天價，來讓觀眾相信他們看到的展品價值不斐，但事實上作品被保險公司認可的「行情」，仍必需來自於一些公認的可信資料。

保險費的高低，與保險費率、風險係數、總保險金額等有關。除了美術館藏品外，一般的公、私立單位的參展或運送品，都會參考市場行情或鑑價單位之價格資料投保，如投保人可以提出作品的購入金額證明就更好。一般保險公司都會認為美術館提出的展品保險價值在某個層面上是可信的，但借展品保險金額多半是由借出者主動提出，借入方僅能初步審視金額之合理性，並就超出市場行情或經費負擔以外的金額，與借出方進行修正協調。而借展品的保險價格多少為借展條件之一，較無調降空間，因此保額並無法真正代表市場行情。

許多個案中，雖然要保人幫作品投保「藝術品綜合保險」時，所提出的保險價值多半會被產險公司照單全收，但保單條款的「理賠事項」中所標註的「保險標的如遇毀損或滅失時，保險公司依據『保險金額』或該保險標的遭受毀損或滅失時之『市場價格』二者中較低之金額賠付。」以及「保險標的遭受部份毀損或滅失而可以修護或回復原狀時，本公司對該項毀損或滅失之賠付僅就保險金額與該保險標的的遭受毀損滅失前之『市場價格』之比例負賠償責任。」條款，讓產險公司在出險時，有權請公證公司與鑑價單位為標的物重新鑑價。

或許保險公司對事先約定的保額如此反覆，會讓



被保險人或所有權人充滿疑竇與不安，但保險金額如果不合理，最終只會造成保險費的浪費，甚至提高道德風險，這也是借展投保時必須思考的部份。

而一般出險作品，最怕遇到修護後「價值減損」之類的問題，不同於繪畫或手工雕刻作品，對攝影來說，損壞後如可透過重製再生，便應無「價值減損」的發生。但如遇上已絕版(底片逸失)的作品，或是原技術的沖印者或藥水與顏料已不在，即便可「再生」也無法讓人滿意，此時作品的「價值減損」便可能於焉產生。

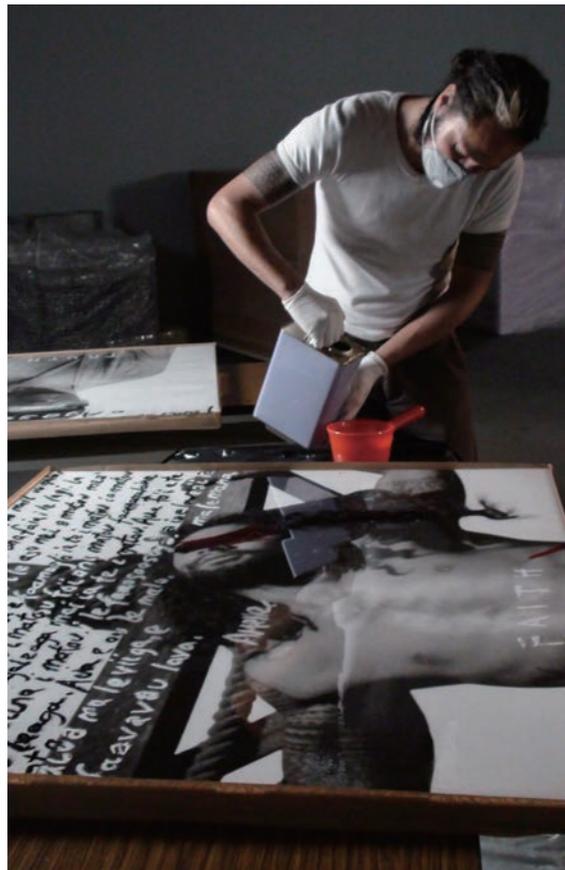
畢竟，正如吳嘉寶先生所言，傳統攝影的美感呈現有相當部份來自於原拍攝者，對底片印晒效果(包含暗房技能)的期待，就如同數位影像的生成，創作者對軟體程式的掌握與創意相當關鍵。如果作品本身是數位影像，再輸出時便是控制電腦調色，再生品質應較容易克服，但傳統洗相則因為太多客觀環境的變遷，難以掌握。

基本上，保險條款的設計，在於讓產險公司能

防堵詐財的道德風險，制式的「藝術品綜合保險」為全險式「定型化」保險契約，除了不保事項外，均為承保範圍。條款經相關監管機關(如行政院金融監督管理委員會)核准函令發佈，非要保人可任意修改，如有特殊約定條款，當與主條款相違背時，也未必有效。

倘若仔細審視保單條款中的「不保事項」，會發現其中許多條款對傳統紙類的「攝影」作品相當不利。包括一些被約定可不負賠償責任的事項，如「保險標的之自然耗損、腐蝕、變質、固有瑕疵、銹垢或氧化、蟲蛀、藝術品本身脆弱或易碎性質之破損，除非該破損是由竊盜或火災所致者、由於氣候或大氣狀況或溫度之極端變化所致之毀損或滅失」等。

客觀來看，以紙質媒材承載的攝影作品之保存環境，條件應比一般油畫作品來得嚴苛，尤其在高溫、高濕或溫差大的環境中。一般相紙沖印出來的成品，顯影與顯色等所使用的油劑、染



料等化學藥劑穩定度與持久性，尚無科學數據可作為客觀根據，輸出的紙材也受到本身所處的環境、接觸物等嚴苛挑戰。上述那些保單條款所陳述的不保條件，對於擁有或想要收藏攝影作品，但又希望獲得保險保障的人們來說，都是必須認且做好因應措施的部份。

另一種出險狀況，則來自於不被認同的「瑕疵」爭議。攝影作品緣自於其價格低、易再製、易裝裱、易包裝運送等特性，經常有巡展的機會。但在歷經多次包裝、運輸後，許多看似「強壯」的輸出材料，也容易產生影響畫面色調或光影的細微刮痕，尤其是有著瑰麗色澤的金屬相紙、鋁板或水晶裱褙等媒材，細微的刮痕在燈光投射下，完全無所遁形。此類「小瑕疵」對產險公司來說，很難算是「損壞」狀況，但對藝術家、收藏家或借件人而言，這樣的作品事實上已無法再售出或做完美的展示，自然就應該被視同「全損」。

1|2

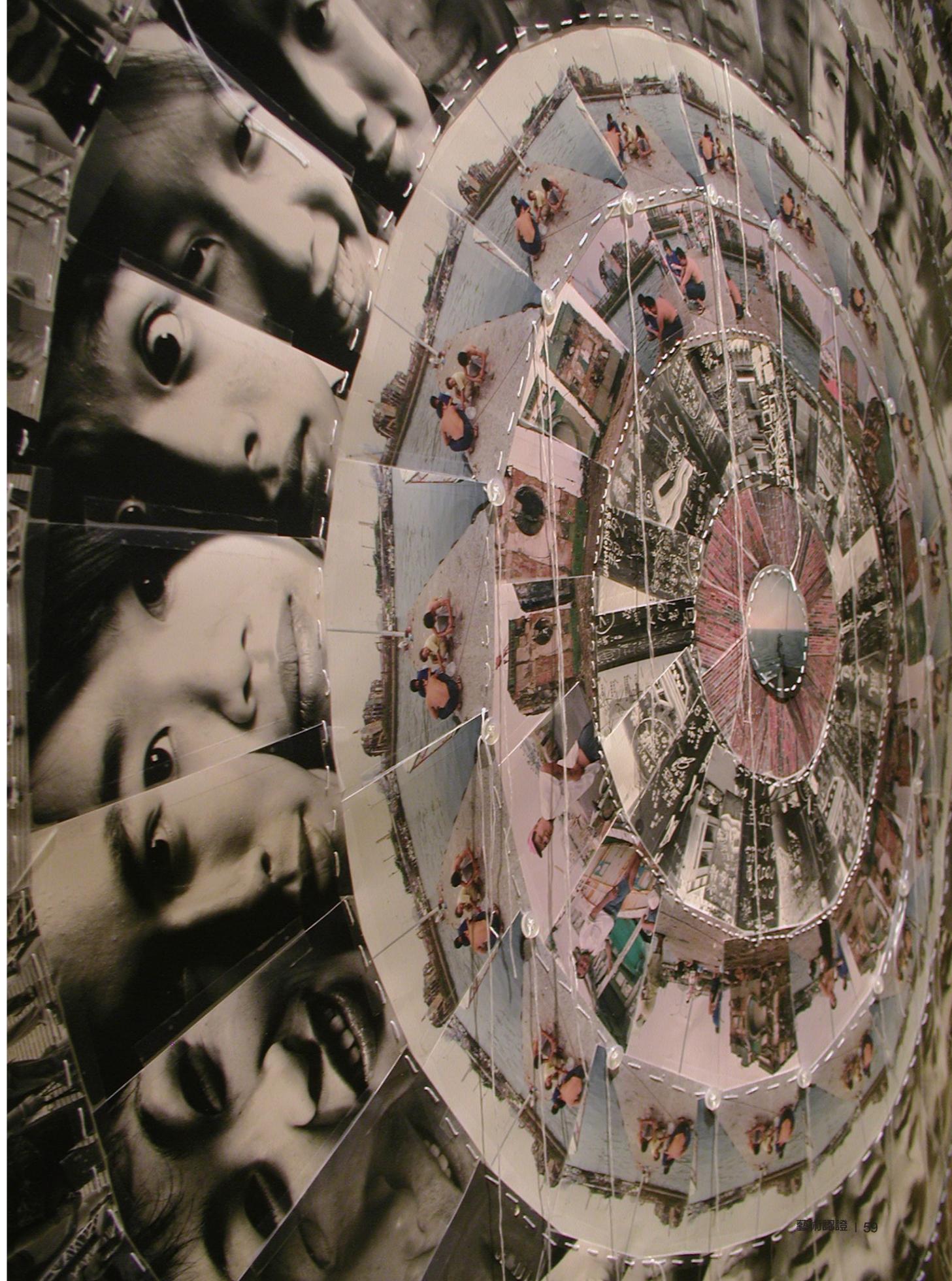
- 1 當代的攝影創作者不只喜愛使用電腦合成，也喜愛以手作的方式去豐富畫面的層次與肌理，圖為薩摩亞攝影家Greg Semu 2009年在高美館進行的現地創作。（攝影：羅潔尹）
- 2 手作感強的當代攝影，事實上都已非再製可以取代；圖為蔡文祥作品〈辦桌〉。（攝影：羅潔尹）

當代攝影的分身術

過去當人們收藏攝影實體時，往往必須考量到影像本身最佳呈現的媒材類型，以及保存環境的需求、媒材的穩定度及年限等。但對許多當代影像展覽來說，重視的反而是作品呈現的尺幅，往往越大的畫面越易讓人感受到影像所要呈現的震撼性。自從數位輸出被大量應用，以及影像合成軟體的進步，大尺幅的輸出成品頻繁出現，「典藏」攝影與「展出」攝影的需求似乎就分道揚鑣了。

對一些必須透過「大影像」來強化觀賞效果的攝影來說，可能收藏作品的原始檔案會比收藏原作來的實際。如此便可讓展品彈性輸出於不同尺幅的媒材與空間，而且對許多典藏空間關如的美術館來說，似乎是個不錯且划算的作法，同時也可省下不少年度的保險費，也不用擔心24小時空調所帶來的電費負擔。

以《普立茲新聞攝影獎70年大展》為例，展品來自於Newseum與策展人向各得獎者取得授權後再製的成品，自2000年開始在世界各地巡展，展品輸出與包裝都為了巡迴特別「規格化」，輸出的數量與尺寸被嚴格限制，以控制箱數量體及可展出空間坪數。同時也考量到每一趟的空運來回會佔有多少材積空間，以精算出運輸成本。這樣的展覽在保險費上幾乎是零負擔，雖然規格化的操作容易產生展品尺寸上的局限。因此有許多國際展覽，透過「虛擬」作品的現地再製授權，促進國際巡展洽商的成功率；展出方不再需要負擔高額國際運費及保險，只要負擔影像沖印或輸出的再製成本，雖然最後展品在展出方並無權擁有再製影像成品下，通常



必需被忍痛毀棄。

而國際間也有一些集結了都市、鄉鎮或郊區等觀光空間作為展場的展覽，為了節約經費、降低佈展難度、提高展品能見度，避免風吹日曬下展品褪色或被竊，這種「輕取向」的展品，是不錯的選擇。法國亞耳(Arles)配合亞維農藝術節期間，辦理了以全城各公共空間為展域的國際攝影節，街道牆面及窄巷上方張貼或懸吊一幅幅傑出攝影家之輸出作品，讓觀光客在古城中浸染於影像的魅力。這類作品「本尊」可以不必出席的展覽，事實上已在改變現代人對影像的利用與觀注模式，也在逐步瓦解我們對攝影「原作」的依賴。

未來，將會有越來越多的影像作品僅以數位檔案的方式存在，它們在保險中是否也能受到同等的保障？十多年前某展覽中一組影音光碟播放器在播放時連同光碟被竊，藝術家要求主辦單位依當初報請保險的金額賠償，但被保險公司拒絕，僅賠付一組光碟器。就藝術家的立場來看，影像作品被竊的風險來自於被不當流通或盜版，其損失勢必非僅那一組播放器以及光碟片而已。但著作權盜版風險是屬於另一類的保險範圍，非「藝術品綜合保險」認定的「物件滅失」，因此無法自產險公司得到保障。因應未來藝術趨勢，這些保險條款事實上都有被重新檢視的需要。

對許多攝影家來說，影像授權費是相當重要的收入來源，讓他們無法忍受數位化時代中「虛擬影像被無限再製」地傳播。缺乏保護認知，讓一些老攝影家對影像作品受到濫用或盜版，感覺相當地無助。目前台灣產險公司以檔案方式投保藝術品似乎未聞先例，但一般財物保險已有前例，部份企業公司透過序號方能啟用的軟體如有毀損，保險公司便理賠重新購入序號的費用，這部份似乎可應用於藝術家數位作品檔案之授權與版權維護上。

而在典藏攝影上，不同規格的檔案，也陸續面臨了低階無法因應高階程式環境等技術性問題；在日新月異的虛擬世界中，數位作品未來非僅必需面對版權護衛上的劣勢，也要注意軟體條件的變遷。如今，數位化仍在持續改變我們的生活，藝術與保險從業人員是否也能警醒到這樣的變革，協助攝影創作在潮流趨勢下獲得必需的保

障，讓人類的文化財能獲得更長遠的保存。

結語

就多年的交涉經驗來看，許多沒有經紀人或助理協助的攝影家們，對於繁瑣之保險條款常是無心也無力去研究。當作品被借出時，為了取得參展履歷他們多半會對合作契約採取寬鬆的態度，但一旦遇上出險時，反而對相關權益極為敏感與積極。這樣的狀況，讓原本應該是產險公司與所有權人間協商橋樑的借展人員，經常被迫成為雙方角力的夾心餅。

當保險事故發生時，借展及投保單位除了負責作證提供作品原先狀況、損壞狀況、辦理出險行政事宜、協助公證公司勘查現場外，當產險公司與所有權人雙方在賠付金額認知上有過大落差時，衍生的往返溝通與壓力，對單位人員來說是相對擾人及複雜的工作。與產險公司進行協商是一條漫長的路，雖然保險條款是白紙黑字的契約，代為投保並同意該等條款的人多半是借出單位的人員，但作品所有權人對保險條款未必有同等認知，因此事先協調雖然麻煩，但在出險時卻會彰顯出它的必要性。

目前台灣的藝術品保險市場，在自由化費率的競爭下步入了高峰，但面臨的競爭將不只是保險費率的高低，也包括從業人員對此類保險承攬經驗的熟稔度，以及該公司處理此類保險的誠信態度等形象。如同一位產險從業人所言，當代藝術創作類型百百種，許多從未見過的媒材浮上檯面，如果不是遇到出險案例，他們很難知道原來攝影的專業「輸出」及「裝裱」材料，如水晶裱或鋁板裱裝與一般相紙輸出有著相當的價差，這部份促使了他們重新考慮調整攝影作品的保險費率，對投保的案件也相對謹慎。

搭上數位科技順風車的攝影藝術將會走到多遠，我們無從臆測，但不希望藝術品綜合保險跟人壽保險一樣，當人們主動關心起自身的權益時，永遠都是在出險以後。(2013.09) ■

本文感謝富邦產物保險公司、第一產物保險公司、明台產物保險公司、中華民國核保學會提供諮詢。

註釋：

1 林怡秀訪談、整理，按下快門之後：談台灣攝影發展及實務變遷，典藏今藝術，2011年4月，頁111。

