

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。

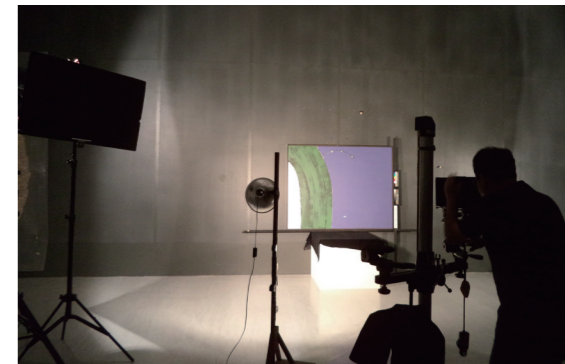
一般藝術展覽中，除卻偶有為播放器材或展示設備投保，以市價衡量的財物保險外，經常為展品投保的都是被稱為「牆對牆」保險的「藝術品綜合保險」(作品自儲放地至展示地來回程)，以轉嫁可能的損失，即使是已被收納至庫房的美術館典藏品亦然。

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。

