

國美館「時基藝術」典藏維護之 挑戰與因應

馮勝宣

國立臺灣美術館典藏管理組副研究員

一、前言

隨著科技不斷演進，藝術史與工具發展歷史之間的交融關係越趨顯著，數位技術讓虛擬與複製等議題，自藝術家的想像化為現實，本質性的顛覆了創作媒材的運用思維邏輯；網路的普及則催生了全球資訊共享環境以及大數據分析與檔案藝術等諸多新興顯學。而本文所聚焦的「時基藝術」（Time-Based Media）類型，雖然是以作品呈現形式中，共同具備時間要素而作為歸納、命名之依據¹，但另一個重點為這些類型作品，可能在創作過程、展示抑或最終成為典藏品的形式上，皆需仰賴「時間留存技術」的支援。從錄音、攝影到電影、錄影等「時間留存技術」，除了皆屬於具有賦予事物一種新形式的「生產性技術」外，同時更有機會形成一種在共時性條件下的「聚合性技術」。亦即一種重新歸整、匯聚了眾多已知技術進行整合開發，所衍生的綜合性技術。而當藝術型態與思維產生變化同時，勢必亦連帶牽動著作品典藏與保存維護層面的觀念與作業模式，如「時基藝術」類型作品在媒材工

1. 包括錄像、電影、幻燈片、聲音或電腦科技性質在內的當代藝術作品，因為它們以時間為基礎，並且隨著時間的推移呈現給觀眾，因而稱其為「時基藝術」。參照古根漢美術館官網針對時基藝術的介紹。〈<https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>〉（2019.8.4瀏覽）。

具、技術甚至觀念皆持續不斷更迭的狀態下，與之對應的典藏保存維護策略，同樣亦須研商出一套「聚合性」的因應規範與措施，方能有效度與精度的予以掌握。

本文主要針對國立臺灣美術館（以下簡稱國美館）「時基藝術」類型作品典藏的維護策略進行論述，並以近年收藏的4件作品作為主要研究案例，階段性地從已知急待解決的問題著手，再嘗試對未來可能遭遇困境提供策略方向。再進一步將自身於典藏的實務經驗導入，同時參照國內外學者、典藏機構所提供的策略、論述以及相關個案分析，並就「時基藝術」典藏與維護中「原作精神的承繼」、「記錄」與「媒體轉換」三大議題作為論述主軸，嘗試探究此類型藝術作品於典藏保存上所面臨的考驗與可能的因應措施。

二、「時基藝術」典藏維護所面臨的挑戰

2001年國美館於臺灣三大美術館（北美館、國美館、高美館）中，率先於典藏品媒材類型上新增了「新媒體藝術」類項、2006年則在《臺灣美術》季刊中籌畫了「數位藝術」的專刊，更於2016年辦理「集新求變：新媒體藝術作品典藏保存與維護國際研討會」，嘗試從各面向管道尋求得以因應的解決策略，也從中逐步建立關於新媒體藝術典藏機制。但關於作品典藏保存的問題，仍有許多必須自實務上遭遇問題時，才能更加聚焦與具顯。如前言所述，「時基藝術」類型的作品與「時間留存技術」（包含此技術所衍生的科技產物）間關係極其密切，而「更迭與汰換」則是技術演進的必然結果，對於將科技產品作為創作載體的藝術類型而言，雖可無視技術的過時，甚至更可將這「過時的技術」視作一種時代的見證；但卻絕不能忽視技術更迭所伴隨的產品退出生產鏈的現實窘境，這是一種難以擺脫的宿命也是收藏單位必須未雨綢繆的工作。

國美館近3年陸續典藏了4件「時基藝術」類型作品，分別為2017年典藏藝術

家袁廣鳴的錄像雕塑〈離位〉（圖1）、高重黎以八釐米拍攝的影像裝置作品〈人間宣言〉（圖2）、2018年典藏藝術家郭挹芬的〈最後的宴席〉（圖3），以及2019



圖1 袁廣鳴，〈離位〉，1987，錄像裝置，影像5分25秒、雕塑110×110×185cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：國立臺灣美術館提供。



圖2 高重黎，〈人間宣言〉，2005，影像裝置（8釐米影像），1分10秒（循環播放），國立臺灣美術館典藏，圖片來源：藝術家本人提供。

年典藏藝術家高重黎的作品〈迷宮中的誰〉（圖4）。這4件作品的形式各異，但對於作品典藏及維護層面，可預期或正面臨的挑戰卻多有重疊；如郭挹芬〈最後的饗宴〉以及袁廣鳴〈離位〉這兩件臺灣錄像藝術史上具有指標性的作品，創作年代分別為1983年與1987年，但兩位藝術家皆曾於2015年由孫松榮策畫，於關渡美術館展



圖3 郭挹芬，〈最後的宴席（原作1983年／2018年重製）〉，1983，錄像裝置，視空間而定，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：國立臺灣美術館提供。



圖4 高重黎，〈迷宮中的誰〉，2018，錄像裝置，210 × 450 × 83 cm，國立臺灣美術館典藏，圖片來源：藝術家本人提供。

出的《啓視錄：臺灣錄像藝術創世紀》展（以下簡稱「啓視錄展」）中，對作品進行調整後重現。此即牽涉到關於「原作」的認定問題，以及這種「復刻」或「重製」行為又該如何區分？此外，〈離位〉、〈最後的宴席〉以及〈迷宮中的誰〉這3件作品，皆使用了早期映像管（CRT）電視機作為影像呈現的載體，而〈人間宣言〉則是以目前已停產的八釐米膠片拍攝，同時播放機器更是藝術家自行改造的專屬特製規格。這些視覺影像設備，目前皆面臨即將因技術更迭而遭汰換的處境，未來若設備零件停產，導致最終無法以維修方式因應時，典藏單位將如何確保作品得以存續與展示？且是否尚有其他須審慎考量的問題存在？

爲了能更深入探究前述提問可能遭遇的實際狀況，或許我們可參照近年韓國果川國立現代美術館所典藏白南準（Nam June Paik, 1932-2006）錄像裝置作品〈多多益善〉這個案例。此件作品為集結了1003臺映像管電視且高18.5公尺的巨型電視塔裝置，雖曾於2003年進行過一次大規模汰換整修（全數1003臺映像管電視換新），但因每日展覽負荷量大且距上次整修後零件也已逾10年使用時間；此外其中60臺6吋映像管電視零件現已停產，館方評估無法替換也無法緊急修理，以致無奈於2018年宣布停止展示（停止展示期間則改以紀錄文獻、史料、影像方式呈現的紀念展形式替代）。然而依據白南準御用工程師李正成先生說法，藝術家本人曾針對此問題表達改以新技術產品替代的意願²，且他個人認為「作者的靈魂在於軟件（影像）而非硬體（顯示器）」。³但對這件作品的修護策略仍遲至2019年底才定案。

2.李正成提到：「白南準生前曾多次表示，若能將影像完整保留下來，使用新開發的技術也無妨。」……丁俊模（現代美術館前任學藝長）表示：「2003年替換映像管電視時，曾詢問過白南準日後的替代方案，他也說：『把最近用的扁扁的那東西弄上去就好啦！未來我們都要換那種，這作品也這樣換就行了。』」。楊爾寧著，〈白南準「多多益善」何去何從？〉，《藝術收藏+設計 Art Collection + Design》134期（臺北：藝術家出版社，2018），頁114、115。

3.林熙潤採訪撰文，〈白南準的靈魂之手〉，《Koreana》，2019夏季刊中文版（韓國：韓國基金會出版，2019），頁93。

學界、藝術界提出的爭議點主要在於是否能維持原作以曲面映像管電視所呈現的外觀及其弧面效果，且藝術家當年所使用的媒材，不應僅以「材料」視之，其本身即具時代性意義。亦即牽涉到「如何維持原作精神與時代精神」這複雜又顯抽象的課題，這部分難道不應是創作者說了算嗎？若創作者自己都曾表明過未來的替代方案立場是「以完整保存影像內容為主，以新技術展示亦無妨」，為何仍會如此難以決策與執行呢？

於此例中，牽引出兩個關鍵字句：「原作精神的承繼」與「新科技的替換」，同時進一步可察覺到一個現象：當一件藝術作品被創作出來後，作品自身即具有其歷史定位與所承載的時代文化標記，這部分是作者也無法撼動的事實。而當於美術館典藏此件作品後，對這件作品的任何保存、推廣或展示責任，所面對的絕不僅止於原作者或家屬，而是包含研究學者、藝術工作者乃至其他所有的受眾，同時必然應包含對「未來受眾」的責任，也因此對於一件作品的「處置」方式，在藝術家過世後將瞬時變得複雜難解。

三、原作精神的承繼與重製、復刻的認定

事實上，國美館在典藏郭挹芬〈最後的宴席〉這件作品的過程中，與藝術家花最多時間討論的問題便是「究竟應該典藏哪個版本」。此作為臺灣藝術家最早應用錄像媒材進行創作的首批作品之一，結合了表演、裝置以及錄像藝術，極具實驗與開創性表現。藝術家2015年「啓視錄展」中，重新詮釋此件作品時，將1983年原作長桌擺滿的各種工業金屬零件、廢棄物共100件，改為各種食物、植物種子等有機素材35件；原作原本所使用的映像管電視機置換為扁平的液晶螢幕。筆者與藝術家溝通討論的過程中獲知，這些轉變其實牽涉到藝術家自身多年來創作視角、觀點的轉變，並得以藉此評估2015年版本應較屬另一件以〈最後的宴席〉為出發的全新作品。

最終國美館基於維持原作概念與其承載的歷史價值，而與藝術家商議希望能典藏反映1980年代，藝術家面對工業科技與環境議題省思的原作版本，並請藝術家重新製作並盡量「還原」1983年的作品形式。在此，其實碰觸到兩個值得探討的問題，一為前述曾提及的「原作精神由誰定義？」，二則為藝術家多年後重新「還原」原作的復刻（Remaster）與重製（Remake）行為。關於第一個議題，就如前述已提及的現象：作品經過時間的洗禮，作者對其（作品）影響力亦將逐漸消減，轉而作品自身將越來越確立其於歷史中的定位與價值。這部分可能生發在一件作品的各個構成要素中，並進而發酵至對整件作品原初樣貌的溯源。而關於復刻與重製的問題，策展人孫松榮在〈原作的回聲——復刻做為「啓視錄：臺灣錄像藝術創世紀」的提問與反思〉中提到：

藝術家重訪自身作品，在我看來，除了去還原舊作基本形態與精神之外，更重要的，如同班雅明在〈譯作者的任務〉（1923）中論及的翻譯者的角色般，得從中去提取原作的可譯性，並將之進行轉化。更確切地說，原作者化身為翻譯者的必要性，在於他再也無法也沒有必要逐字逐句去恢復失去的原作，而是有意識地從一種再也無法回返的詩意、感性與神秘的狀態中去重新創造原作。⁴

這段文字為策展人針對該展中藝術家郭挹芬、高重黎以及袁廣鳴，對重現自身早期原作時所進行的「復刻」行為予以詮釋，並在文末以班雅明提出的「原作的回聲」或「原作的來世」觀點切入，將此種「復刻」活動建立在一種「譯作」的認知上。亦即創作者以「原作」的形式、概念為基礎，將「原作」迄今這或長或短的時間沿革轉進下，現實中各層面環節以及藝術家自身心境、認知與創作理念的改變

4.孫松榮著，〈原作的回聲——復刻做為「啓視錄：臺灣錄像藝術創世紀」的提問與反思〉，《藝術家》487期（2015.11），頁198。

予以交融，並體現在重新探問或轉譯「原作」後所創作的此件「譯作」中。而這件與「原作」處於一種互文影射關係的「譯作」，毫無疑問的應屬創作者的一件「新作」去看待。反觀藝術家對「原作」的「重製」行為，與「復刻」行為間最大的差異在於「重製」是企圖不斷趨近於「原作」的所有細節與精神，此與袁廣鳴於2015年重新展示〈離位〉一作的情況較為相符（基於維持原作整體協調性，僅調整影像畫質與色調）。然在版次的標註上，或許仍須考慮標示為「重製版本」中的版次編號，而非「原作」的版次編號，此舉除了與原作的時空區分外，也提供未來接手此件作品典藏維護從業人員，在擬定方案時的一個重要參考依據。因為藏品維護技術與觀念同樣會隨著時代更迭而有所差異，因此對作品所進行的任何更動、微調都應有所紀錄，使典藏品維護的脈絡清晰有據，以確保未來無論遇到可預期或不可預期的問題時，能有足夠的資訊去作出較正確的判斷。此外，前文中不斷提及的「以新科技替換過時技術」的方式，事實上與新媒體典藏維護領域中的「媒體轉換」觀念關係密切，現階段雖仍存在諸多疑慮，但美術館基於長久維繫作品生命的角度而言，實須正視任何可能解決問題的可能方案。因此筆者接續即就「記錄」與「媒體轉換」兩個方向，嘗試提出對於「時基藝術」作品典藏維護策略的建議。

四、典藏維護策略建議之一：館方與藝術家相互支援的記錄工作

「記錄」行為無論自藝術創作發想、執行、展演呈現到典藏以及後續維護端等，都是難以忽視的重要工作。對創作者而言，「記錄」工作除了可作為提點、備忘、歸納彙整、檢索、見證等一般性功能，在部分藝術類型中，有時甚至左右著整件作品的形式樣貌以及作品表現力。這樣的情況我們在觀念藝術、行為、行動藝術或表演藝術的作品中屢見不鮮，如觀念藝術大多秉持著概念重於形式，而「記錄」

行為則協助創作者將其思維的核心觀點、訴求與其思維流變路徑予以具現化、脈絡化。而在部分行為藝術、行動藝術作品中，「記錄」除了具有「見證」的功能外，更有可能衍生為另一個再創造的契機。「記錄」功能支撐了觀者對此「藝術行為」的可信度，亦使觀者得以從認知與移情層面，轉化為感知上的強度。行為藝術、劇場藝術研究學者鄭美玲則更以「義肢表演（prosthetic performance）」的概念，描述「紀錄」可使一個行為或表演藝術，透過觀者的想像以虛擬的形式再次活化重生。⁵

而「記錄」工作對於美術館典藏單位而言，更是一項須同時兼顧細節完整度與系統整合性的基礎業務。對於藏品的基礎記錄，一般可分為作品基礎資訊、詮釋資料、重新裝置指南和藝術家的訪談以及照片及錄影記錄等。除了讓所有民眾可於美術館官網查詢到藏品一般性基礎資料（作者與作品簡述、年代、尺寸、版次等），在美術館內部典藏管理系統中，則更朝向儘量能將作品的「前世、今生」都盡數囊括記載。這部分在臺灣影像藝術家陳永賢教授〈新媒體藝術作品典藏現況與策略之探討：以國立臺灣美術館為例〉一文中，即針對國美館新媒體藝術類型典藏機制的建立，鉅細靡遺地從典藏流程、保存環境、點檢作業以及後續展示與相關個案討論，提供了非常完整的參考建議，同時館方亦經各方諮詢後持續修訂「新媒體藝術類作品交付典藏須知」內容，希望藉此提升藏品資訊的完整性。

當理解「記錄」對創作者以及美術館典藏單位的重要與影響性後，接續面臨的

5. 「一個表演必須至少活兩次。第一次，它短暫存在於實際表演中，由表演藝術家和觀眾在一段指定的時間裡，共同見證它的逐漸消失。一個表演可以藉由所留下的各類紀錄：文本、照片、錄像、訪談、新聞、錄音、演出紀錄、相關見證、見證人修飾過的說法、檔案收集的部落格和網站，以確保它可能的重生。這些紀錄性質的檔案儲存，每種來源都可作為後續再／創造（re/creation）的想像核心。從那時起，表演有機會在死後，以他人想像虛擬方式，再活一次。」鄭美玲著，陳淑芬譯，〈多核心的會聚點：行為藝術、錄像、攝影〉，ARTouch，網址：<https://artouch.com/view/content-2726.html>（2019.10.27瀏覽）。

考驗便是如何將這兩方認知上覺得應須留存、建檔的「重要資訊」予以整合。相信所有人都能理解資料建構得越完備，相對越能因應任何突發狀況及提供藏品更永續的保存維護條件；但對於美術館而言，目前難以突圍困境的還有人力緊縮與欠缺人才培育機制的問題。因此爲了能在有限人力與時間下，因應新媒體藝術多樣且仍不斷增衍作品型態的需求，除了定期徵詢專家學者、藝術家意見外，更須將這資料蒐集的工作分散至作品購藏流程的各環節當中，並化爲各環節的標準流程之一。這部分於館方作業流程上簡單可分爲：作品蒐藏階段、典藏會議資料建置階段、確定購藏後作品交付階段以及後續藏品維護階段。

但關於這些資料的建置，事實上亦十分仰賴藝術家或作品提供方提供協助，雖然國美館已在「新媒體藝術類作品交付典藏須知」中列出所需文件、資料，但仍有許多「專屬」於此件作品的設備、技術或其他注意細節，是制式表單難以盡數囊括的，此時即牽涉到藝術家同樣須正視「記錄」工作的重要性與專業度。如國美館2017年典藏藝術家袁廣鳴的作品〈離位〉，此件作品爲袁廣鳴第一件結合錄像與雕塑裝置的作品，對其創作脈絡開展而言實爲早期非常重要的一件作品，亦爲臺灣錄像藝術發展中「錄像雕塑」類型的代表作品。而藝術家針對這件作品所提供的中英文資訊便是一個詳盡且細膩的範例，其內容除制式表單須提供項目外，更自行補充如作品展示空間與燈光需求、作品各配件圖、裝置步驟分解示意圖並標示正確裝置方向等提醒圖示。詳盡的紀錄資訊（尤其是裝置說明中的細節），不僅讓此件作品能在後續展示、典藏保存層面得以提供正確、有效率的處理策略外，在館方相應承辦人員異動的情況下，亦能保障此件作品各層面運作的存續。

有鑒於此，建立藝術品收藏機構與藝術家之間相互支援的合作管道，其重要性不容置疑。於2003年由美國新藝術信託基金會（NAT）與其合作博物館，共同合作設立的「新媒體藝術事務 Matters in Media Art」國際合作計畫中，詳盡地列舉了關於典藏新媒體藝術在各環節須注意的細節。當中特別提出每十年應與藝術家進行訪

談，以更新在大環境媒體技術更迭下，作品是否有同步更新的需求。⁶ 而對於「更新」的需求與否，事實上並非如字面上那麼單純，更牽涉到接續筆者將討論的「媒體轉換」之意義與爭議，並就所提出之國美館個案現階段可因應的可能性提出建議。

五、典藏維護策略建議之二：著手研議「媒體轉換」的可能性

媒體轉換的概念對新媒體藝術的典藏保存而言極爲重要與迫切，而重要性便源自於其迫切性，此與媒體技術快速更迭、汰換有著密不可分的關聯。同時「媒體轉換」不僅是牽涉到藏品「能保存及展示多久」的問題，另一個重點則是如何確保在「媒體轉換」過程間檔案型態異質化後仍能承繼、無損原作的樣貌與精神，以及經由技術甚至外觀的轉換而產生的改變，在紀錄上是否應以「再製」視之？

關於「媒體轉換」的議題，美國古根漢美術館於1999年便已著手研商，並啟動名爲「The Varia Media Initiative」的計畫，其後再衍生、擴展爲與多間美術館以及學術院校間共同合作所組成的「可變媒體網絡（Variable Media Network，以下簡稱VMN）」組織。在VMN計畫官方網站中，將「可變媒體」的定義與目的作了如下陳述：

可變介質方法結合了材料分析與獨立於其媒介的作品定義，允許在其當前媒介過時後可轉譯作品。通過辨識作品的行爲（包含安裝、執行、再現等）和策略（儲存、模擬、轉移和重新轉譯），藝術家、作品（遺產）管理者和策

6. 參照 “Documenting Media Art,” Matters in Media Art, <<http://mattersinmediaart.org/assessing-time-based-media-art.html>>（2020.1.12瀏覽）。

展人可以推進新媒體藝術的保存。⁷

「存儲」、「模擬」、「轉移或再詮釋」被視為「媒體轉換」概念中極為關鍵的三個步驟與課題，其中「儲存」牽涉到作品實質存續的可能；「模擬」與「轉移」則主要是發生在作品展呈設備的技術汰換後，得以藉由另一介質重新「轉生」再現。這兩者所不同的地方，在於「模擬」是設計一種通過完全不同的方式去模仿作品原始外觀的方法，或利用新興技術去設計或創造一個讓過時程式、得以運行的介面載具，最常見的例子如坊間的遊戲模擬器。而「轉移」則是直接將作品轉換為另一種相異型態，例如將傳統照片或膠片影像予以數位化便是最常見的例子。至於「再詮釋」，則可視為對一件作品階段性的再檢視與評估。而「媒體轉換」與否以及可接受改變程度的判斷基準，即是須確保在這轉換、再詮釋過程或最後結果，某些不可被消滅、變質的部分能被「維持」，而那必須被「維持」的部分自然是以前述提及的「原作精神」作為考量依據。

如國美館於2017年入藏臺灣影像實驗創作的先驅者高重黎以八釐米膠片拍攝的作品〈人間宣言〉，此作為高重黎「光化學機械式活動影像裝置」的類型作品，展現出高重黎對影像生成機械本身如工藝品般的鑽研實驗，以及進一步深入探討觀者與影像生成機制間的微妙關係。在高重黎此類型作品中，投映設備本身皆經藝術家改裝調整，專屬於各作品，展示時須視為作品不可分割的一部分。但目前典藏品僅有膠片原件一組，基於長久典藏保存考量下，尚未成功複製一份展示版膠片前，此件作品尚無法展出。但因此件作品所使用的底片為柯達ISO25度膠片，筆者曾向日本原廠洽詢證實目前已全面停產，當然也可以考慮改以其他ISO度數膠片替代，亦曾與藝術家討論過這可能性，但其影像質感、效果畢竟仍舊會有些微差異，短期內館方仍將繼續探詢可能的替代方案或尋找相同規格的底片。但是在永續保存的角度

7.參照 “The Variable Media Initiative ,” Variable Media Network , <<https://reurl.cc/K6gZGm>> (2019.7.13瀏覽)。

上，先將此作品影像予以數位化的工作，是當下刻不容緩的首要工作，唯有先將影像自其原生產的物質性介質中抽離，方能確保影像在物質性媒介持續耗損甚至自然老化的狀態下，仍能保有其「再生」的可能性。雖然對於影像稍有敏銳度的觀者而言，皆能感受到傳統膠片影像與數位化影像，在影像質地上微妙的感受差異，但將影像自不可避免的持續耗損命運中抽離，最終的目的便是寄望在未來「模擬」技術去縮減甚至彌合那細微的差異。

而國美館近年除了典藏前述〈人間宣言〉外，於2019年亦入藏了高重黎2018年的錄像裝置新作〈迷宮中的誰〉。藝術家於此件作品中並置了15臺傳統映像管電視搭配網路攝影機，透過即時現場畫面以及延遲效果，讓觀者得以窺見自己破碎的個體狀態。藝術家透過主客體的辯證思考，反思由科學、實驗研究所主導的近代史，在過往與未來技術中，如何針對主體性的對象：「誰」，予以重新建構批判、重思救贖。而對於此件作品的典藏維護，除了前述提及CRT顯示器的汰換問題外，尚有此作大量運用樹梅派（Raspberry Pi）程式處理系統的軟硬體維護。這些關於技術面與器材汰換的現實面問題，筆者曾詢問過藝術家本人，因數量不像作品〈多多益善〉那麼多，目前市面上仍有機會尋訪到可供置換的機器，因此短期尚可購置備品以待不時之需，但還能以此方法存續幾年仍是未知，基於維繫此作恆久典藏與展示，仍須持續與藝術家討論未來是否有媒體轉換的技術可供參考。

六、結語

在時基藝術中的「錄像藝術」類型，雖然目前已常見被運用在各藝術作品當中，但對於博物館、美術館、基金會等典藏機構而言，目前此一時間點卻是「錄像藝術」典藏開始倍數成長的時刻，因而實急需儘快與時俱進的實行相對應的藏品維護觀念、步驟及措施調整。而本文所聚焦彰顯「記錄」的重要性、「原作精神的

承繼」考量以及後續「媒體轉換」的因應措施等，僅為這複雜議題中的部分面向，最終目的皆是希冀能在最大能力範圍下，保有原作的初始狀態，非不得已情況下才導入媒體轉換的介入性處置。且如美國新媒體藝術家、策展人強恩·伊波利托（Jon Ippolito）所言：「可變媒體模式所主張的，並非可以將一件藝術作品及其物質基底層分離開來，而是作品已經具有許多物質基底層。」⁸ 將影像在作品尚堪運作的時機點，先予以「抽離（或轉移）」行為的動機，不僅是確保未來有修復需求時，仍有與新技術相互謀合的可能選項，此亦為當下美術館必須著手落實的首要任務。

參考書目

- 《集新求變：新媒體藝術作品典藏保存與維護國際研討會》，臺中：國立臺灣美術館，2016。
- 貝納爾·斯蒂格勒，斐程譯，《技術與時間1：愛比米修斯的過失》，南京：譯林出版，2012。
- 林熙潤採訪撰文，〈白南準的靈魂之手〉，《Koreana》，夏季刊中文版，韓國：韓國基金會出版，2019，頁93。
- 孫松榮著，〈原作的回聲——復刻做為「啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀」的提問與反思〉，《藝術家》487期，臺北：藝術家出版社，頁198。
- 楊爾寧著，〈白南準「多多益善」何去何從？〉。《藝術收藏+設計 Art Collection + Design》134期（臺北：藝術家出版社，2018），頁114、115。
- 鄭美玲著，陳淑芬譯，〈多核心的會聚點：行為藝術、錄像、攝影〉，ARTouch，<<https://artouch.com/view/content-2726.html>>（2019.10.27瀏覽）。

8. 強恩·伊波利托著，許恬瑛、劉燕玉、高瑋崙（譯），〈將未來託付給業餘從業者〉，《集新求變：新媒體藝術作品典藏保存與維護國際研討會》（臺中：國立台灣美術館，2016），頁24。

- “Documenting Media Art,” Matters in Media Art, <<http://mattersinmediaart.org/assessing-time-based-media-art.html>>（2020.1.12瀏覽）。
- “Time-Based Media,” The Guggenheim Museums and Foundation, <<https://www.guggenheim.org/conservation/time-based-media>>（2019.8.4瀏覽）。
- “The Variable Media Initiative,” Variable Media Network, <<https://reurl.cc/K6gZGm>>（2019.7.13瀏覽）。