

# 非物質，從典藏到研究：思索 龐畢度中心「非物質」展覽重 建與 NFT 展示 Collecting and Researching the Immaterial: Virtual Reconstruction of *Les Immatériaux* and the Display of NFTs at Centre Pompidou

## 前言

由於新冠肺炎 (Covid-19) 的全球疫情，博物館大量應用前瞻科技來展示典藏與規劃特展的風潮前所未見，引發大眾與專業人士的高度興趣。在此一數位科技全面化的進程中，法國某些實驗與創舉引人注目，譬如阿萊西亞博物館 (Muséo Parc d'Alésia) 使用 3D 建模技術來重現阿莉斯聖雷納市 (Alise-sainte-Reine) 遺跡以達到藝術教育與科學研究的目的。該館館長米歇爾·羅傑 (Michel Rouger) 指出：「3D 在此是有益的，因為它有助大眾對遺跡有進一步的瞭解，[...] 阿萊西亞遺跡 3D 建模還得以讓考古學家實驗不同的理論假設。儘管這不是該計畫的原創目的，但令人訝異的是它除了達到藝術推廣目的，還可以滿足科學研究需求。」<sup>1</sup>

另外值得一提的案例還有巴黎國家自然歷史博物館從 2017 年起即推出不同的虛擬實境展，一如才剛開幕的「消失的世界」(Mondes disparus)<sup>2</sup>。該館數位內容組組長史蒂芬妮·塔吉 (Stéphanie Targui) 說到：「應用虛擬實境科技可以提高遊客對生態與遺產議題的認知。沉浸式媒體具有感動觀眾的力量，鼓勵他們參與保護世界遺產與地球的努力。」<sup>3</sup> 自此來

看，這些以文化遺產為主的數位計畫成為響應國家與地方政府推廣「文化民主化」（démocratisation culturelle）和「民眾多元化」（diversification des publics）之文化政策的新工具。

除了成為推廣藝術的管道，數位革命在藝術典藏和策展研究領域中也激發出新的思維與做法。不但科技技術已達成熟階段，再加上 4G 與 5G 的高度發展，讓使用者和受惠者均可容易上手使用繁多的數位工具，進而促進 Web3.0 網路世界的實現。在這背景之下，法國國家現代美術館今年初收購典藏 18 件<sup>4</sup>「處理區塊鏈（blockchain）技術與藝術創作關係，其中包含首批以非同質化代幣（Non-Fungible Token，簡稱 NFT）形式所存在的藝術品」<sup>5</sup>的創舉則肯定並「突顯當前環繞區塊鏈技術的創作實踐，以及它們延續藝術品非物質化（dématérialisation）的藝術概念。」<sup>6</sup>

該館同時並與歐洲跨國的「超越物質」（Beyond Matter）跨領域研究計畫合作，推出以歷史經典大展，1985 年由法國哲學家尚—法蘭斯瓦·李歐塔（Jean-François Lyotard）和龐畢度中心工業創意中心設計理論專家提瑞·夏普（Thierry Chaput）所構思的「非物質」（Les Immatériaux）特展之數位虛擬展示。除了延續 2015 年發起研究創館以來所有舉辦過的「展覽史研究計畫」（Histoire des expositions），並呼應近年來資料檔案研究展的風潮。

透過這兩起指標性計畫，本文希望從藝術品與藝術展「非物質化」的現象出發，一方面透過和該館典藏團隊的訪談來瞭解這類藝術品對典藏工作所帶來的挑戰，並同時分析它們如何激發新的藝術史研究方向。隨之再探究「非物質」虛擬展示的研究與展出模式來推論這起為期五年（2019-2023）的計畫，其中最重要的或許不是展覽，而是透過本案去推廣其資料檔案，將之開放給大眾搜尋與研究，這也是當前數位革命得以帶來的重要成果與公共利益。

## 一、非物質的藝術品

我們感興趣的並不是建立一批以「可藏性」（collectible）的藝術典藏，即便它們近年來的發展在我看來非常驚人，而是以批判的模式來質疑加密貨幣和區塊鏈，以及和數位藝術平台相關的經濟體系。我們從這些平台中一個相當特殊的現象出發，它們均標榜其中「展出作品」的藝術價值，但它們實際上卻和數位世界的價值南轅北轍。就舉 SuperRare 數位藝術平台來說，它標榜少量（rareté）與獨一（unicité）的價值，但是數位的本質卻是可以不失任何資訊的無盡重製。在此硬要標榜真品與獨一價值的做法在我看來是很不自然的。<sup>7</sup>

就以往經驗<sup>8</sup>，處理科技性藝術創作和美術館的關係從未是易事。如果藝術家擁抱科技與技術來創作的目的是企圖透過它們的潛力來革新藝術觀念，美術館通常則相反地保持謹慎的態度，隨著科技技術發展所誕生的藝術學科。也因此總是被延遲正視，攝影自此來看是近代藝術史中的最佳範例。曾任奧賽美術館、龐畢度中心國立現代美術館與紐約現代美術館的前首席攝影策展人昆汀·巴加克（Quentin Bajac）就寫到：

難道需要再次提醒嗎？一直到 1970 年初，攝影與版畫在法國仍屬於圖書館的專業領域，並是法國國家圖書館、檔案典藏機構、史博館或工藝館的特權。在此值得提醒的是法國美術館（musée des beaux-arts），尤其是國家級美術館在這領域中所累積的延誤：當新的國家現代美術館在 1977 年初正式對外開幕時，它的典藏中僅有幾張罕見的攝影作品，它們還不是因為積極的典藏政策，反而是透過遺贈或捐贈所累積的結果。<sup>9</sup>

但他在同文中也指出「攝影將慢慢地進入美術館的專業領域，它不再是檔案（archive），而是藝術品了。」<sup>10</sup> 這段攝影如何成為國立現代美術館下的正統藝術學科之一的說明，有助我們去界定本文的前題。用類比性的觀察，我們認為國立現代美術館透過收購典藏用區塊鏈和非同質化代幣技術所完成的數位藝術品，它同時也正統化這類創作的藝術學科性。因此，我們探討的是典藏這些作品時必須釐清且解決的法律與行政規範，畢竟這些數位品一旦進入法國國家典藏後，將即刻享有公家典藏不可剝奪性、不受時效性與不可查收的保護原則<sup>11</sup>。雖然我們可以質疑，這起為傳統藝術品所構思的法規，是否還適用在以「非物質性」和「複製性」為本質的藝術品上？但此一質疑超出本文主題範疇。

## 何謂區塊鏈和非同質化代幣

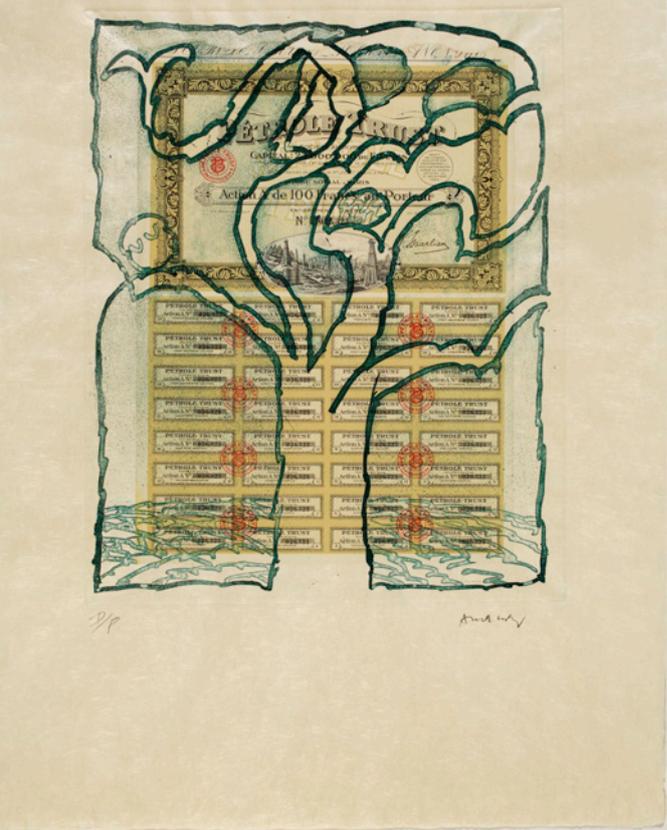
隸屬法國文化部諮詢機構的文學與藝術資產高等委員會（Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique，縮寫 CSPLA）在 2018 年研究發表了一份關於區塊鏈的報告<sup>12</sup>，並在去年發表另一份關於非同質化代幣的報告<sup>13</sup>。關於前者，該委員會將之定義為「一個多功能的資訊管理系統。它基於不同的配置與應用程式可以達到安全性、透明性、即時性、自動化操作與極小成本的目標」。<sup>14</sup>關於後者，法國律師安妮塔·德拉吉（Anita Delaage）隨之在《CSPLA 關於 NFT 的報告摘要》<sup>15</sup>中，從技術面、法律面與實務面明列非同質化代幣的特徵，讓人更容易理解。她指出從技術面來看，非同質化代幣是「將一個（可以是真實或是虛擬的）物件和一個數位加密代幣串在一起，它本身再納入區塊鏈的程序（智能合約）中，最後加上一個數位簽證。」而產生的。從法律面來看，她提醒我們非同質化代幣目前沒有任何官方的法律定義，這也是 CSPLA 試圖用負面句法來定義非同質化代幣的原因，它指出「除極少的例外<sup>16</sup>，非同質化代幣並不是藝術品」；「非同質化代幣並不是藝術品的媒介」；「非同質化代幣並不是一種真品憑

證」。最後從實踐面出發，德拉吉則指出區塊鏈應該才是藝術品的創作媒介，因為它才是保存其中所有資訊的所在。但是這個定義面臨一個技術困境，區塊鏈目前可以容納的資訊還非常地有限。

無論如何，上述這些定義呼應了惠特尼美國藝術博物館數位藝術助理策展人、新學院媒體研究教授克莉絲汀·保羅（Christiane Paul）在《NFT 藝術——是銷售機制還是媒介？》<sup>17</sup>中所企圖釐清的誤解，她說到：「『NFT 藝術』的用詞影射它像錄像藝術或表演藝術一樣是種創作媒材，但大多數以此為名的藝術品是用非同質化代幣做為一種銷售機制而非創作媒材。作為儲存在區塊鏈上不可互換的資料單位，非同質化代幣最終只不過是確保真品性（authenticité）的數位憑證而已。它是因為區塊鏈而存在的，但它認證的資產卻通常不儲存在區塊鏈上。」她隨之補充只有一小部分的數位加密貨幣或 NFT 藝術品才成功地觀念性應用區塊鏈為創作媒介，並強調雖然數位藝術的複製性和編輯性與攝影或錄像的本質相似，但是一間藝術機構收購數位作品的典藏合約通常比制式化的智能合約還要複雜許多。

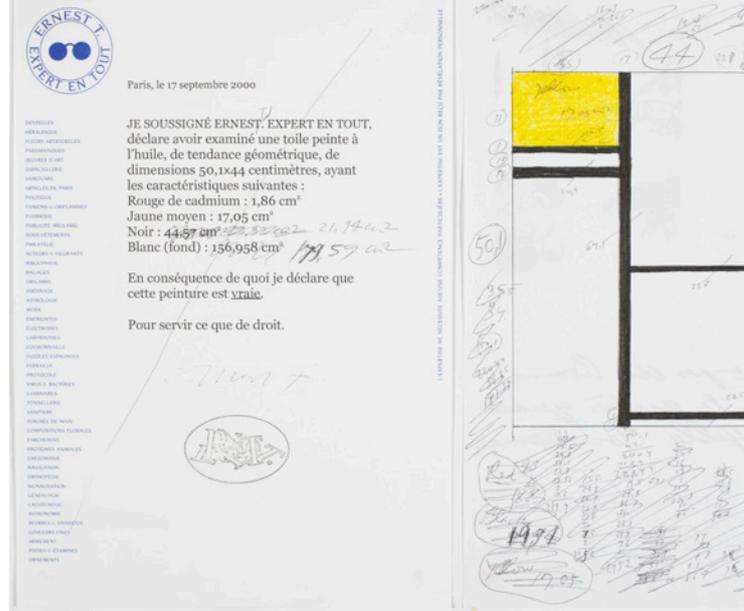
## 非物質藝術品的保存

有別於攝影組（Cabinet de la photographie），新媒體部門（Service nouveaux médias）是國立現代美術館在 1977 年正式開幕時就存在的獨立部門<sup>18</sup>，並很快地建立起一系列以螢幕、投影機、封閉迴路、幻燈影片、多媒體裝置、錄像、錄音、光碟、數位影音光碟和硬碟為主的藝術典藏。<sup>19</sup>換句話說，因為很早就必須面臨並解決視聽技術與載體的保存與淘汰問題，因此在提到關於這批新數位藝術品的保存與典藏時可能遇到的困難，除了複雜的金融交易手續之外，該部門的典藏團隊反而表現出相當穩定的態度。



Pierre Alechinsky, 《(Sans titre)》, 1927, 貼在珍珠日本紙上的版畫

© Adagp, Paris 2023  
 Photo credit : Georges Meguerditchian - Centre Pompidou,  
 MNAM-CCI /Dist. RMN-GP  
 Don de l'artiste, 1976



Rafaël Rozendaal, 《Horizon 73》, 2021, NFT (區塊鏈上的圖像)

© Rafaël Rozendaal  
 Achat, 2023

Émilie Brout & Maxime Marion, 《Nakamoto (The Proof)》, 2014-2018, 複合裝置, HP N6350 掃描機、LED、背光紙上噴墨印刷與紙上輸出印刷

藝術家與 22,48 m<sup>2</sup>, Paris 提供  
 © Émilie Brout & Maxime Marion  
 Photo © Aurélien Mole  
 Achat, 2023



Ernest T. , 《Certificat d'authenticité de la Composition rouge, jaune et noire》, 2000 ,印刷品、原子筆、油畫棒和墨水,每份 29 x 21 公分

© Ernest T.  
Photo credit : Hélène Mauri - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP  
Don de l'artiste, 2021



Larva Labs , 《CryptoPunk # 110》, 2017 , NFT (區塊鏈上的圖像)

© Larva Labs  
Don de Yuga Labs, 2023

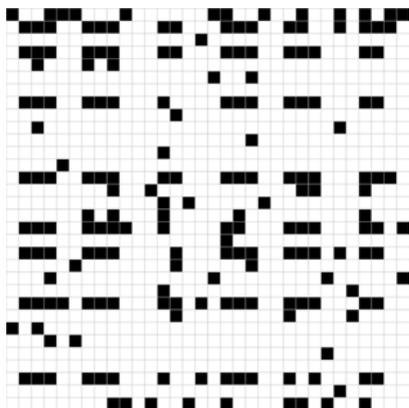


Jill Magid , 《Hand-hacked Bouquet 1》, 2023 ,取自 Out-Game Flowers , NFT 與 3D 有聲動畫

© Jill Magid  
Achat, 2023

Aaajiao , 《NTFs\_aaajiao》, 2020-2021 ,NFT 與 ZIP 格式的加密資料檔案,可免費下載,包含四張黑白影像

© Aaajiao  
Don de l'artiste, 2023



John F. Simon Jr , 《Every Icon NFT #419》, 1997-2021 ,NFT 在區塊鏈上的電腦程式

© John F. Simon Jr.  
Don de Mme Jöelle Cinq-Fraix M. Stéphane Delanoë, 2023

Fred Forest , 《NFT- Archeology》, 2021 ,NFT 和數位檔案

© Adagp, Paris 2023  
© Fred Forest  
Don de l'artiste, 2023



為了要收購典藏這些數位作品，該館首先取得法國文化部的同意在專門經營數位加密代幣的公司開了一個錢包 (wallet)，「沒有錢包是不能收購這類作品的。但因為我們是公家機構，我們因此無權擁有或操作數位加密代幣。有別於其它用來進行交易的正常帳戶，我們開的是所謂的『冷錢包』，一個只能存進但不能支出的錢包。」<sup>20</sup> 此外，因為區塊鏈的智能合約只適用在數位虛擬空間中，完全無法滿足現實世界中法國國家藝術品典藏的法規要求，該館還是和每位藝術家另外簽訂一份正統的典藏合約，其中除了記錄作品的所有基本資料、展出條件和保險價值等資訊之外，時而還伴隨作品的電腦編碼程式與設計圖檔以有助未來需要修復作品時之用。此外，一如所有錄像與聲音作品，該部門並對每件數位作品進行拷貝做法，透過一種「冷保措施」(conservation à froid) 以防萬一。關於硬體設備的保存，新媒體部門策展人菲利普·貝提內利 (Philippe Bettinelli) 指出：

新媒體作品一般而言總是受到技術淘汰的威脅。尤其是從 1960 年代起購入的錄像作品，或是我們在 2000 年初所收購典藏的網路作品。我們的職責正是確保將這些藝術作品從一種即將消逝的科技技術轉置到新的科技技術中。換句話說就算更新載體，但我們的典藏模式卻不會改變。而就這批新的數位作品來說，其中許多還是靜態或錄像影像，它們只是伴隨著一個存在區塊鏈上的代幣 (token)。<sup>21</sup>

## 延續典藏史與藝術史

很快地展在當代典藏常設展的兩間展室中<sup>22</sup>，「NFT：無形的詩意，從證書到區塊鏈」(NFT: Poétiques de l'immatériel, du certificat à la blockchain) 特展事實上並不完全由平面螢幕所組成 (雖然它們仍佔多數，總共有七面方形

與六面 6:9 比例的平面螢幕)，其中還有兩個燈箱、一面大型投影影像、一面小型投影裝置、一台可以無線上網的 iPad，一張壁畫以及一個櫥窗。其中不只展出數位作品，新媒體部門的兩位策展人還加入了伊夫·克萊因 (Yves Klein) 的《支票簿》(Chéquier, 1959)、克勞德·魯托 (Claude Rutault) 的《1973 到 1985 年的統一畫布／作品標示》的執行證書 (Descriptif de l'œuvre Toiles à l'unité / légendes, 1973-1985)》(1989)、恩尼斯 T. (Ernest T.) 的《紅、黃、黑構圖的真品證書》(Certificat d'authenticité de la Composition rouge, jaune et noire) (2000)、皮耶·亞勒金斯基 (Pierre Alechinsky) 的版畫《無題》([Sans titre]) (1927) 與法布里斯·海伯 (Fabrice Hyber) 的《來自金澤的泡沫球》(Bulles de Kanazawa) (1998) 等共 30 件數位與造型藝術作品。其策展論述強調這些「處理區塊鏈與藝術創作關係的作品」<sup>23</sup> 事實上延續以證書、協議 (protocole)、實驗性交易過程和生命經驗為主，但不以實體成果為終極目標的「觀念藝術」傳統，並見證它和加密貨幣藝術 (crypto art)<sup>24</sup>、1990 年代位在藝術邊緣的數位創作、一直到今天所典藏的數位作品之間的前承關係。然而，透過這種歷史研究性的策展模式，國立現代美術館事實上巧妙地避開被批判呼應潮流的投機作法。在回答《法國世界報》(Le Monde) 記者艾曼紐·賈冬奈 (Emmanuelle Jardonnet) 時，新媒體部門首席策展人瑪切拉·麗斯塔 (Marcella Lista) 即強調：「這不是一場歡慶新興藝術，以及我們 (國立現代美術館) 正統化這類數位藝術創作的超級大展。」<sup>25</sup> 而是「沿續館內新媒體藝術作品的典藏史，見證史上某刻數位媒體藝術的發展。在此，『見證 (témoigner)』一詞是很重要的。」<sup>26</sup> 她在此企圖強調，從一種記錄文化現象的觀點來收購應用區塊鏈和 NFT 技術所完成的數位作品，才應該是這起典藏的宗旨與目的。

「NFT：無形的詩意，從證書到區塊鏈」(NFT: Poétiques de l'immatériel, du certificat à la blockchain) 特展展場一景；龐畢度中心法國國立現代美術館四樓第 32 與 33 號展覽室

© Centre Pompidou  
MNAM-CCI, HELENE MAURI



## 二、非物質的展示

就離「NFT：無形的詩意，從證書到區塊鏈」特展不遠<sup>27</sup>，國立現代美術館同時以實體展覽來「介紹」和虛擬展示來「重建」1985年的歷史重要大展「非物質」(Les Immatériaux)。這起花了五年的研究計畫，大量應用該中心公共檔案組(Pôle archives)與康丁斯基圖書館(Bibliothèque Kandinsky)<sup>28</sup>所保存的資料、攝影與聲音檔案，除了突顯出研究再利用這類「檔案」以更新傳統的策展實踐，開啟新的歷史研究方向之外，或許也宣告了未來以數位空間為主體的策展潛力。

屬於「歐洲創意計畫」(programme Creative Europe)贊助的研究案之一，「超越物質」<sup>29</sup>是由德國ZKM藝術與媒體中心(Zentrum für Kunst und Medien)所發起，其目的在於思索虛擬環境的空間特質，透過舉辦不同活動來探討它對藝術創作、展覽策劃與教育推廣所帶來影響，其中包括重建史上重要的展覽、舉辦不同的藝術展與檔案展、論壇、駐村計畫、線上平台與出版品等。<sup>30</sup>該研究案網站用「虛擬展覽」(The Virtual Exhibition)來定義本案：

本虛擬展覽是五年的研究成果，它有系統地提供瞭解龐畢度中心如何保存資料檔案的機會，其中還包括關於「非物質」特展的口述歷史計畫。除了數位化的配樂之外，本案還設計了該展的3D模型，雖然不是非常精確，但還是呈現了原始的建築與場景設計。在模型中，藝術品和其他展品會以不同的透明度並遵循一種視覺代碼來呈現，象徵我們當今對它們的認知程度。展覽中所有65個定點，以及約150件展出作品、設備和物件都會透過一系列的照片、檔案、描述與解說記錄下來。<sup>31</sup>

麗斯塔在與筆者訪談時還補充本案另一值得注意的面向，該團隊和阿爾多藝術設計與建築大學的

年輕電腦程式設計師建立了一個超越時空的合作框架，花了兩年的時間共同構思創造本展的架構，其實驗性超過當今任何已經存在的網路展覽建構模式。

為了伴隨本展，「超越物質」出版了一本數位書名為《超越物質，立在空間之中》(*Beyond matter, within space*)<sup>32</sup>，由麗維亞·妮拉斯可－蘿薩斯(Livia Nolasco-Rózsás)和瑪麗安·夏德勒(Marianne Schädler)主編。其中由安德瑞斯·布羅克曼(Andreas Broeckmann)和瑪麗·菲瑟(Marie Vicet)所發表的《「非物質」特展的檔案研究》，仔細地描述她們進行本研究案所選擇的工作模式、曾經面臨的困境，以及意想不到的發現，譬如和計畫團隊當今已經退休的部份成員進行訪談時，「他們的記憶對於實際檔案的開發、研究與理解均帶有決定性的重要性。」<sup>33</sup>

### 「非物質」並非完全無形<sup>34</sup>

後現代人是受邀去玩一場遊戲卻不懂遊戲規則的人。他不知道輸贏的結果是什麼，但又不得不硬著頭皮在其中持續探索。所謂「沒有個性的人(L'homme sans qualités)」<sup>35</sup>：也只有靠自己才可以找出探索遊戲的規則。<sup>36</sup>

根據布羅克曼和菲瑟的研究，「非物質」特展從二十一世紀起曾是三位藝術史研究生的論文主題<sup>37</sup>，但他們的研究均以李歐塔做為史上首位哲學家策劃藝術展的身份為主，他如何創新傳統策展觀念與實踐，卻很少深入研究展覽結束後所留下的資料檔案。這次透過本案，她們除了擁有難得機會深入該展的檔案核心進行整理與研究工作之外，並自中發現展中其它不為人知的面向。菲瑟在《「非物質」特展中訊息傳遞的混亂》中提到：「[...] 在這場前所未見的『後現代性』展覽中，觀展的民眾



是孤單的，他只能靠自己才不會迷失在這場有如迷宮的路徑中。」<sup>38</sup> 她隨之強調「展覽在此不被視為是一種論述驗證的教學媒介，反而變成一件整體藝術品（œuvre d'art totale），或是一種只有觀展的人才可以親身體驗的個人經驗。」<sup>39</sup> 不是一場展覽而是一種藝術經驗，這或許正是「非物質」特展在當年令人印象深刻，並也是本案決定將之重建的原因。此外，必須整合和應用所有存在與可用的資訊，以重建展覽的所有隔間、走道與音效，本案獨特之處也在於其「跨域性」（interdisciplinaire）與「混合性」（hybride）的特質，動用不同專業的科學專家，包括展場建築設計師、電腦設計師與音效專家，指出資料與檔案研究並不只是策展人、史學家、檔案管理員（archiviste）與記錄員（documentaliste）的專利。

## 資料檔案的展覽與推廣

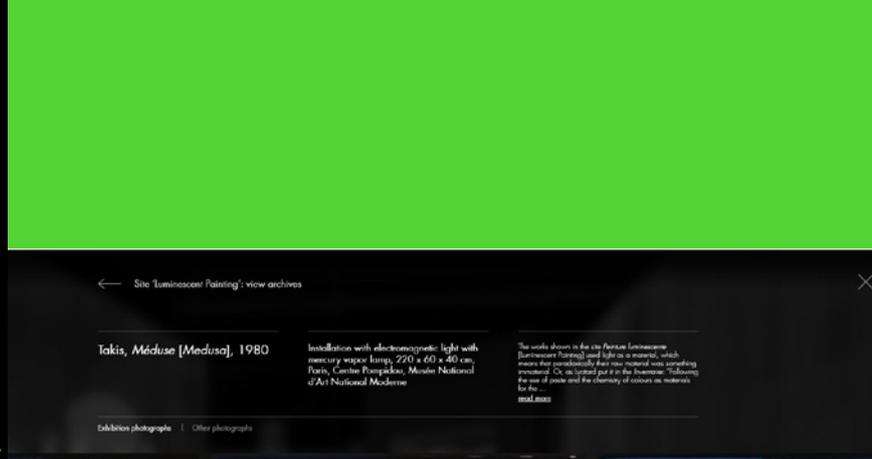
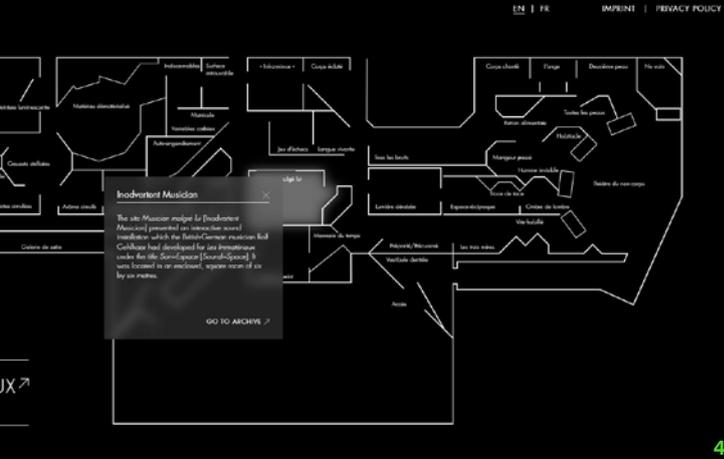
失去方向與陌生感均是李歐塔和他的團隊刻意設計並預期達到的效果。而訊息傳輸不良的現象則屬於展覽計畫的一部份。<sup>40</sup> 然而，如果「非物質」特展重建計畫的學術性不容質疑，但從最初「迷宮式」與「藝術級」的大型特展，成為一場「虛擬性」線上展覽與「樣品式」實體展示，我認為今天推出的成果和花了多年研究展覽資料檔案的

心血，以及至今成為傳說的觀展經驗有很大的落差，令人質疑此一推廣策略的目的與效益。美國 Rhizome 網站聯合執行長麥克·康納（Michael Connor）在〈策劃線上展覽第一部：表演性、變化性、客觀性〉中揭露「線上展覽」的不穩定性。

[...] 它們有別傳統展覽的定義——將不同的物件集中在同一特殊空間裡，以一定的排列模式來串連它們之間的獨特關係。[...] 然線上展覽並不存在於一種統一連貫的空間裡，而是從手機到筆記型電腦等一系列顯示設備的體驗過程，呈現在從 3D 世界到瀏覽器等圖檔解析度非常不同的展示空間中。<sup>41</sup>

就我個人的觀展經驗，「非物質」的虛擬展覽運作順暢，然而實體展示中提供上網體驗的視聽裝置，從九月起，很可惜地因為技術問題而停機。此外，虛擬展覽存在 ZKM 藝術與媒體中心的伺服器中，目前的外包運作服務只有五年而已。面對科技基礎設備的不穩定性，我們認為該研究案最重要的成果並非是虛擬展覽或實體展示，而是康丁斯基圖書館推出的「『非物質』：可用數位資源目錄」<sup>42</sup>，因為主要以專業研究族群人士為對象，它也是最容易被大眾所忽略的。





LES IMMATÉRIELLES,  
CENTRE POMPIDOU,  
1985

圖 1、3、6  
「非物質」特展展場一景，2023  
©Janeth Rodriguez-Garcia

圖 2、4、5、7  
「非物質」(龐畢度中心, 1985) 重建之虛擬展覽截圖，2023  
©Centre-Pompidou, 2023

## 康丁斯基圖書館

被視為是國立現代美術館新成立之研究組 (Le Pôle recherche) 的重要計畫之一，由尼古拉·陸齊—古尼可夫 (Nicolas Liucci-Goutnikov) 所領導的康丁斯基圖書館，在其網路平台上完整地開放所有本研究案整理與研究的成果，以及與本展相關的數位資源。期望提供大眾對展覽有整體的觀點，其中包括了新聞稿、預告影片、展覽簡介與附屬活動的廣播片段、不同的展覽設計圖，以及仔細的行政或觀念資料，它們保存著計畫最初籌備階段的想法、沒有實現的展場、或是和卸展有關的資訊。因為攝影照片是瞭解展場設計最有利的工具，因此在以展覽室歸類的檔案中可以查詢到展覽內部的照片，其中還包括佈展期間與開幕典禮的影像。<sup>43</sup>

### 結語、物質的所有狀態<sup>44</sup>

近數十年來實體和虛擬空間的混合已經出現許多不同的形式，並會持續高增，將全新考驗藝術經驗的真實感。我們已經見證真品的定義歷經本質上根本性的變化，但這樣的情況還將持續深化。這種物件範疇不斷受到質疑的情況，將促使你我不得自問：到底什麼才是一個物件和一件藝術作品的物質性呢？因為從現在起許多人都將在一個網路展覽中與它們面對面。<sup>45</sup>

透過攝影在國立現代美術館正統化的過程，巴加克指出，該館肯定攝影藝術性的做法反而是忽略它的獨特性，視它和其它當代創作媒材有同等的地位，並長年來將攝影作品融在常設展中，和其它媒材的藝術作品共同展出，但是這種做法反而也讓攝影失去一定的能見度。<sup>46</sup> 他的反思呼應麗斯塔的看法，認為區塊鏈和非同質化代幣技術將會越來越普及化，所謂的智能合約也會越來越完善，如果國立現代美術館會持續關注非物質性的藝術創作，麗斯塔認為：



但我不認為未來還會有很多藝術家持續創作這類探討「媒材特質」(medium specificity) 的數位作品。對我來說，目前收購典藏這些自省性與自我批判性數位作品是最佳時刻，隨之，它會和錄像一樣慢慢地成為當代藝術家進行創作時可以使用的多種媒材之一。

「非物質」(龐畢度中心，1985) 重建之虛擬展覽截圖，2023

© Centre-Pompidou, 2023

在結束本文前，我希望提出另一件國立現代美術館因為「非物質」特展研究計畫而收購典藏的作品，提醒我們藝術典藏和資料檔案研究是一起相輔相成的責任與工作。《所有複本》(Toutes les copies) 是法國女藝術家麗利安·特芮爾 (Liliane Terrier) 當年為「非物質」特展設計的一件表演裝置。主要由一個長寬 180 公尺的方形立體玻璃空間，其中擺著一台傳真機與許多不同的東西所組成，一位操作員每天會定時進入玻璃空間中用傳真機「現場製作」觀眾選上的東西所完成的「複印」(xerox)，也就是今天所謂的「影印」(photocopie)，觀者隨之可以將之帶走。無論是用區塊鏈和非同質化代幣技術所完成的數位作品，還是透過長期的資料檔案整理研究工作後所重建的歷史藝術展計畫，在它們背後最重要、最值得與最有意義的高尚目標，是達到藝術普及與全民共享的理想境界。



Liliane Terrier, 《Toutes les copies》, 1985 ; 「非物質」(龐畢度中心, 1985) 展場一景

© Liliane Terrier  
Photo : Jean-Louis Boissier

- 1 史蒂芬妮·勒莫 (Stéphanie Lemoine), 「博物館面臨虛擬觀展的轉捩點」(Les musées au tournant des visites virtuelles), 藝術日報 網路版 (*Le journal des Arts.fr*), 2020 年 9 月 23 日。<<https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/les-musees-au-tournant-des-visites-virtuelles-151276>>。(瀏覽日期: 2023 年 10 月 11 日)
- 2 「消失的世界」(Mondes disparus) 從 2023 年 10 月 14 日起展到 2024 年 6 月 16 日止。
- 3 瑪麗安·盧瑟特 (Marion Rousset), 〈虛擬實境入侵博物館〉(La réalité virtuelle à l'assaut des musées) 深入報導, 《藝術日報週刊》(*l'Hebdo du Quotidien de l'Art*), 第 2060 號, 2020 年 11 月 27 日。"Playback Session Transcripts." In *Conservation OnLine*, March 29, 1996.<[cool.culturalheritage.org/byorg/bavc/pb96/transc/pt1a.html](http://cool.culturalheritage.org/byorg/bavc/pb96/transc/pt1a.html)>.
- 4 在所謂的 18 件新典藏作品中, 真正屬於數位藝術的只有 16 件, 法國藝術家艾密莉·布勞特和馬克西姆·馬里 (Émilie Brout & Maxime Marion) 的《中本聰(證據)》[*Nakamoto (The Proof)*] 是件裝置作品。而 莎拉·梅約哈斯 (Sarah Meyohas) 的《花瓣雲端》(*Cloud of Petals*) 則是件錄像投影作品。
- 5 節錄自新聞稿, 2023 年 2 月 10 日, 頁 1。
- 6 節錄自新聞稿, 2023 年 2 月 10 日, 頁 2。
- 7 轉錄自筆者與新媒體部門首席策展人瑪切拉·麗斯塔的訪談。
- 8 筆者於 2004 到 2005 年曾任「文化創意產業」子計畫——「數位藝術創作計畫」的助理研究專員, 並曾以網路藝術 (Net Art) 為題於元培科學技術學院「藝文與社會學術研討會」中發表〈螢幕之於網路藝術——輕薄、發光的展覽空間!〉一文, 或在數位藝術知識與創作流通平台上發表〈簡介法國龐畢度文化中心網路藝術典藏作品〉。在近二十年之後, 其中某些作品持續存在, 其展示平台經過版本更新的需求持續運作, 但其它作品卻不存在了, 突顯出數位藝術不穩定性的本質。
- 9 昆汀·巴加克 (Quentin Bajac), 〈正統化策略〉(Stratégies de légitimation), 《攝影研究網路版》(*Etudes photographiques*), 發表於 2005 年 5 月 16 日, 頁 2。2008 年 8 月 28 日線上刊登。<<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/736>>。(瀏覽日期: 2023 年 10 月 22 日)
- 10 同上, 頁 3。
- 11 公共資產所有權通則 (Code général de la propriété des personnes publiques)。<<https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGISCTA000006148777/2023-10-05/?isSuggest=true>>。(瀏覽日期: 2023 年 10 月 5 日)
- 12 文學與藝術資產高等委員會 (Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique), 《研究區塊鏈的現狀以及它會對文學與藝術資產所帶來的可能影響報告》(*Rapport de la mission sur l'état des lieux de la blockchain et ses effets potentiels pour la propriété littéraire et artistique*), 2018 年 1 月。<<https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Mission-du-CSPLA-sur-les-chaines-de-blocs-blockchains>> (瀏覽日期: 2023 年 10 月 24 日)
- 13 文學與藝術資產高等委員會 (Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique), 《研究非同質化代幣 (英文 NFT), 確保司法框架以開放其多重用途報告》(*Rapport de la mission sur les jetons non fongibles (NFT en anglais), sécuriser le cadre juridique pour libérer les usages*), 2022 年 7 月。<<https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation-du-ministère/Conseil-supérieur-de-la-propriété-littéraire-et-artistique-CSPLA/Actualités-du-CSPLA/Communiqué-de-presse-sur-la-publication-du-rapport-sur-les-NFT-jetons-non-fongibles-JNF>>。(瀏覽日期: 2023 年 10 月 24 日)
- 14 同上, 頁 2。
- 15 安妮塔·德拉吉 (Anita Delaage), 《CSPLA 關於 NFT 的報告摘要》(*Synthèse du rapport du CSPLA sur les NFT*), 2022 年 10 月 12 日。<<https://blog.predictice.com/actualites-juridiques/synthese-rapport-cspla-nft>>。(瀏覽日期: 2023 年 10 月 12 日)
- 16 所謂的「例外」指的是介入電腦編碼程序的非同質化代幣, 譬如應用「連續鏈性」(onchain) 技術, 或是程式設計師以一種非常原創的模式來撰寫「智能合約」的編碼程式的創作才是原創性的數位作品。
- 17 克莉絲汀·保羅 (Christiane Paul), 〈NFT 藝術——是銷售機制還是媒介?〉, 《藝術新聞》(*The art newspaper*), 2022 年 2 月 18 日。<<https://www.theartnewspaper.com/2022/02/18/nfts-are-a-sales-mechanism-not-a-medium>>。(瀏覽日期: 2023 年 10 月 10 日)

- 18 國立現代美術館攝影組在 1981 年才正式成為獨立的典藏部門。
- 19 克莉絲汀·凡雅絮，〈新媒體藝術作品的歷史與博物館學面向〉，《龐畢度中心新媒體藝術展 1965-2005 展覽專輯》（臺北：臺北市立美術館與典藏藝術家庭共同出版，2006），頁 16。
- 20 轉錄自筆者與新媒體部門典藏專員安奈依斯·貝瑞菲斯 (Anaïs Brives) 的訪談。
- 21 〈與瑪切拉·麗斯塔和菲利普·貝提內利對話〉 (Entretien avec Marcella Lista et Philippe Bettinelli)，《龐畢度中心進入 NFT 世代》 (Le Centre Pompidou passe à l'heure NFT)，《龐畢度中心網路雜誌》 (Magazine - Centre Pompidou) 。<<https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/le-centre-pompidou-passe-a-lheure-nft>>。(瀏覽日期：2023 年 10 月 5 日)
- 22 位於龐畢度中心四樓的第 32 號與第 33 號展室。
- 23 節錄自新聞稿，2023 年 2 月 10 日。
- 24 「這種受到區塊鏈技術啟發的新興藝術形式，其中的主角通常不是來自藝術界，而是來自網路設計、音樂、文字領域——這是一個有趣的現象，它與錄像藝術初期的情況非常相似。」節錄自〈與瑪切拉·麗斯塔和菲利普·貝提內利對話〉 (Entretien avec Marcella Lista et Philippe Bettinelli)，《龐畢度中心進入 NFT 世代》 (Le Centre Pompidou passe à l'heure NFT)，《龐畢度中心網路雜誌》 (Magazine - Centre Pompidou) 。<<https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/le-centre-pompidou-passe-a-lheure-nft>>。(瀏覽日期：2023 年 10 月 5 日)
- 25 艾曼紐·賈奈奈 (Emmanuelle Jardonnet)，〈龐畢度中心在常設展中展 NFT 作品〉 (Les NFT du Centre Pompidou exposés au cœur de la collection permanente)，《世界日報》 (Le Monde)，2023 年 5 月 10 日。
- 26 轉錄自筆者與新媒體部門首席策展人瑪切拉·麗斯塔的訪談。
- 27 位於龐畢度中心四樓的「影片、錄像、聲音與數位藝術作品典藏空間」 (Espace des Collections film, vidéo, son et oeuvres numériques)。
- 28 關於「龐畢度中心的圖書館與文獻典藏」的規模與運作，可見筆者 2020 年於《現代美術》198 期中出版的同名文章。
- 29 「超越物質」 (Beyond Matter) 是由歐盟透過其教育、視聽與文化事務所 (EACEA) 贊助的研究計畫。由德國的 ZKM 藝術與媒體中心所興起，並結集了歐洲其它不同類型的藝術機構：巴黎的龐畢度中心、匈牙利布達佩斯路德維希博物館 (Ludwig Muzzeum-Museum of contemporary art)、愛沙尼亞塔林當代藝術中心 (Tallinn Art Hall Contemporary art)、阿爾巴尼亞地拉那藝術實驗室 (Tirana Art Lab) 與芬蘭赫爾辛基阿爾托藝術設計與建築大學 (Aalto University School of Arts, Design and Architecture)。
- 30 <<https://beyondmatter.eu/>>。(瀏覽日期：2023 年 10 月 25 日)
- 31 <<https://lesimmatériaux.beyondmatter.eu/>>。(瀏覽日期：2023 年 10 月 25 日)
- 32 關《超越物質，立在空間之中》 (Beyond matter, within space) 電子書。<<https://withinspace.beyondmatter.eu>>。(瀏覽日期：2023 年 10 月 25 日)
- 33 安德瑞斯·布羅克曼和瑪麗·菲瑟，〈「非物質」特展的檔案研究〉 (The archival research on Les immatériaux)，《超越物質，立在空間之中》 (Beyond matter, within space) 電子書，頁 221。<<https://withinspace.beyondmatter.eu>>。(瀏覽日期：2023 年 10 月 25 日)
- 34 瑪麗·菲瑟另外在 2023 年 7 月 5 日發表的〈「非物質」特展 (1985 年)：展覽如哲學實踐〉 (Les Immatériaux (1985) : l'exposition comme exercice philosophique) 中詳細地介紹里歐塔策展實踐中的哲學面向。法國文化部歷史委員會 (CHMC2) 喬治龐畢度中心史研討會 (2022/2023)，Hypotheses 網路發表平台 (hypotheses.org)。<<https://chmcc.hypotheses.org/13766>>。(瀏覽日期：2023 年 10 月 25 日)
- 35 影射奧地利小說家羅伯特·穆齊爾一部未完成幾乎同名的小说《L'Homme sans qualités》 (Der Mann ohne Eigenschaften) (Paris: Editions du Seuil, 1930-1932)。
- 36 源自提瑞·夏普的評論，節錄在菲利普·梅隆 (Philippe Merlant) 的《遊戲規則：物質化「非物質」特展，與工業創意中心 (C.C.I.) 的團隊訪談》 (La règle du jeu : matérialiser Les Immatériaux, entretien avec l'équipe du C.C.I.)。轉載艾利·提歐菲拉奇 (Elie Théofilakis (sld)) 主導的《現代性與之後：「非物質」特展》 (Modernes et après : Les Immatériaux) (巴黎: Autrement 出版社, 1985)，頁 19。引用在瑪麗·菲瑟，〈「非物質」特展中訊息傳遞的混亂〉 (Brouillage dans la transmission du message au sein de l'exposition "Les Immatériaux")，《Marges》雜誌，2021/1 (第 32 期)，文森大學出版社，頁 34。
- 37 安德瑞斯·布羅克曼和瑪麗·菲瑟所提到的三篇論文分別是安東尼·胡德克 (Antony Hudek) 於 2001 年在倫敦陶爾德藝術學院 (London's Courtauld Institute of Art) 的碩士論文《博物館震撼或無牆的陵墓：研究龐畢度中心 1985 年舉辦的「(非物質) 特展」》 (Museum Tremens or the Mausoleum without Walls : Working through Les Immatériaux at the Centre Pompidou in 1985)；2008 年安東妮亞·溫德利希 (Antonia Wunderlich) 以其博士論文為基礎所出版的《博物館裡的哲學》 (Der Philosoph im Museum) 一書；以及佛朗西絲卡·嘉洛 (Francesca Gallo) 在同年出版的《「非物質」特展：尚一法蘭斯瓦·李歐塔的當代藝術》 (Les Immatériaux: un parcours di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea) 一書。
- 38 瑪麗·菲瑟，〈「非物質」特展中訊息傳遞的混亂〉 (Brouillage dans la transmission du message au sein de l'exposition "Les Immatériaux")，《Marges》雜誌，2021/1 (第 32 期)，文森大學出版社，頁 27。
- 39 同上，頁 33。
- 40 瑪麗·菲瑟，〈「非物質」特展中訊息傳遞的混亂〉 (Brouillage dans la transmission du message au sein de l'exposition "Les Immatériaux")，《Marges》雜誌，2021/1 (第 32 期)，文森大學出版社，頁 26。
- 41 麥克·康納 (Michael Connor) 在《策劃線上展覽第一部：表演性、變化性、客觀性》 (Curating Online Exhibition, Part 1 : Performance, variability, objecthood)，引用克莉絲汀·保羅 (Christiane Paul) 的〈非物質性、新物質性、和混合的交界區。數位物質體的藝術與條件。〉 (Immateriality, neomateriality, and hybrid intersections. Art and the conditions of digital materialities)，《超越物質，立在空間之中》 (Beyond matter, within space) 電子書，頁 183。<<https://withinspace.beyondmatter.eu>>。
- 42 <<https://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/billets/les-immatériaux-catalogue-des-ressources-numeriques-disponibles>>。(瀏覽日期：2023 年 10 月 27 日)
- 43 同上。
- 44 根據「非物質」特展的專輯 (Album)，「物質的所有狀態」 (La matière dans tous ses états) 原是「非物質」特展的副標題，Centre Georges Pompidou/CCI 出版，Paris，1985，頁 8。
- 45 克莉絲汀·保羅 (Christiane Paul)，〈非物質性、新物質性、和混合的交界區。數位物質體的藝術與條件。〉 (Immateriality, neomateriality, and hybrid intersections. Art and the conditions of digital materialities)，《超越物質，立在空間之中》 (Beyond matter, within space) 電子書，頁 185。<<https://withinspace.beyondmatter.eu>>。
- 46 昆汀·巴加克 (Quentin Bajac)，〈正統化策略〉 (Stratégies de légitimation)，《攝影研究》 (Etudes photographiques) 網路版，發表於 2005 年 5 月 16 日。2008 年 8 月 28 日線上刊登。<<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/736>>。(瀏覽日期：2023 年 10 月 22 日)
- 47 轉錄自筆者與新媒體部門首席策展人瑪切拉·麗斯塔的訪談。