



Visual Humanities and Art Management  
视觉人文与艺术管理丛书

# 当代艺术 策展问题与现状

[英]朱迪斯·鲁格

[英]米歇尔·赛奇威克 / 编

查红梅 / 译

Issues in Curating  
Contemporary Art and  
Performance

Judith Rugg  
Michèle Sedgwick

中国青年出版社



Visual Humanities and Art Management  
视觉人文与艺术管理丛书

# 当代艺术 策展问题与现状

[英] 朱迪斯·鲁格

[英] 米歇尔·赛奇威克 / 编

查红梅 / 译

贵州人民出版社

贵州师范学院内部使用

(京)新登字 083号

## 图书在版编目(CIP)数据

当代艺术策展问题与现状/(英)朱迪斯·鲁格,(英)米歇尔·赛奇威克编;查红梅译.—北京:中国青年出版社,2019.7

书名原文:Issues in curating contemporary art and performance

ISBN 978-7-5153-5699-0

I. ①当… II. ①朱…②米…③查… III. ①艺术—展览会—策划—研究 IV. ①G245

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第150596号

著作权合同登记章图字:01-2018-1866

ISSUES IN CURATING CONTEMPORARY ART AND PERFORMANCE

By JUDITH RUGG; MICHELE SEDGWICK

©2007 Intellect Ltd

This edition arranged with Intellect Books

Through BIG APPLE AGENCY, INC., LABUAN, MALAYSIA.

Simplified Chinese edition ©2019 CHINA YOUTH PRESS

All rights reserved.

《视觉人文与艺术管理丛书》

何桂彦 主编

当代艺术策展问题与现状

[英]朱迪斯·鲁格 [英]米歇尔·赛奇威克 编  
查红梅 译

责任编辑:骆军 陆遥

书籍设计:无敌兔

出版发行:中国青年出版社

社址:北京东四12条21号

邮政编码:100708

网 址:www.cyp.com.cn

门市部:(010)57350370

编辑部:(010)57350403

印刷:北京欣睿虹彩印刷有限公司

经 销:新华书店

开 本:710×1000 1/16

印 张:12

字 数:184千字

版 次:2019年8月北京第1版

印 次:2019年8月北京第1次

定 价:48.00元

本图书如有印装质量问题,请凭购书发票与质检部联系调换

联系电话:(010)57350337

## 主编的话

对于我来说，策划《视觉人文与艺术管理丛书》多少有些偶然。因为在过去很长一段时间，我的学术兴趣是对中国当代艺术思潮的研究。然而，当真正将中国当代艺术作为一个课题时，就会发现，许多艺术思潮、美术运动、艺术现象都根植于具体的历史情景，从一开始并不囿于单纯的艺术本体领域，而是会涉及更广阔的视觉与人文领域。倘若从艺术生态的角度去理解中国当代艺术的发展就会发现，策展人、展览制度、画廊、美术馆、博览会、艺术拍卖等都有不可替代的作用，用美国批评家阿瑟·丹托的说法，是会形成一个广义的“艺术界”的。同时，它们的运作与生效必然会涉及艺术管理。于是，偶然中孕育了必然，基于一个良好的愿望，即从不同的角度来思考当代艺术的发展及其生态，成为了我策划这套丛书的动力。

2005年以来，我多次给美术史专业的本科生与研究生讲授“中国当代艺术的展览与展览史”。这门课程不仅以线性的发展梳理1978年以来涌现的代表性展览，还讨论展览如何构成历史，如何影响当代艺术史的书写。长期以来，大家会有一种认识，即艺术家与艺术作品创造了历史。这种观念由来已久。当意大利画家、雕塑家瓦萨里在1550年出版《名艺术家传》之后，艺术家就被赋予了光环，因为他们成为了美术史书写的绝对主体。在中国当代艺术的发展进程中，“新潮美术”是一个特殊的时期，从那时起，当代艺术家也开始拥有了光环。然而，追溯中国当代艺术的发展，那些拥有光环的艺术家，在各个时期或重要阶段，都必然会参加一些展览。也就是说，展览成就了艺术家，展览同时也在塑造历史。比如，王克平、黄锐之于“星星

美展”，张培力、耿建翌之于“八五新空间”展，张晓刚、毛旭辉之于“新具象”，喻红、李天元等之于“新生代”，王广义、方力钧等之于“广州双年展”等等。因此，从展览出发，中国当代艺术就自然会梳理出自身的展览史。同时，正是这些展览为艺术家赢得了光环。

谈中国当代艺术的展览，自然会涉及另一个话题，那就是批评家的崛起。当“新潮美术”的意义被不断发酵，我们不要忘记20世纪80年代也正是中国当代艺术批评的黄金时期。随着栗宪庭、高名潞、费大为、朱青生、彭德等一批青年批评家走向前台，他们不仅成为了“新潮美术”思想的引领者，也扮演了策展人的角色。1989年在中国美术馆举办的“中国现代艺术展”是这代批评家最大的成果，而他们也自然成为中国当代艺术的重要推动者和组织者。1992年以来，由于国内与国际文化语境的急速改变，中国当代艺术开始逐渐融入全球化的语境，正是这一阶段，批评家的角色逐渐向策展人转变。以1992年的“广州双年展”和1994年开启的“中国批评家提名展”为标志，批评家的身份转化如期而至，他们希望通过展览，而不再是批评文本的写作介入到当代艺术领域。20世纪90年代初，“策展人”（curator）这个词已由台湾传到国内。与80年代不同的景况是，到了90年代中后期，以黄笃、冯博一、邱志杰（同时也是艺术家）、朱其等为代表的更年轻一代的批评家开始活跃，因其独立策划以及对实验性的追求，从而具备了“独立策展人”的身份。与此同时，生活在海外的一批中国策展人诸如侯翰如、费大为、高名潞等也开始在全球化的语境与西方展览体制中寻找机会，积极推动当代艺术在海外的的发展。他们的策展理念和工作方式与国内同行有很大差异，譬如，侯翰如致力于摆脱既有的西方/东方、中心/边缘、主体/他者这些二元对立的话语，在既有的西方艺术体制与批评谱系中，探索新的可能性。借助霍米巴巴的“中间介质”概念，侯翰如希望建构一个“第三空间”，基于上述理念，先后策划的展览有“走出中心”（1994年）和“移动的城市”（1996年）。

20世纪90年代中后期，学界开始思考展览的组织与机制等问题。不管是源于“与国际接轨”的焦虑，还是出于国内展览体制的自我完善，1992年以来，中国国内双年展的建设开始变得迫在眉睫。以1996年“上海双年展”为

标志，中国大陆开启了建设双年展的步伐（1992年广州双年展的核心目的是“以学术引领市场”，并没有将展览制度的建设放在首要位置）。经过几年的摸索，进入新世纪后，国内的双年展已蔚然成风，出现了成都双年展、南京三年展、重庆青年美术双年展、贵阳双年展等众多的双年展或三年展。不过，20世纪90年代的双年展多少有些“摸着石头过河”的意味。就双年展制度的建设来说，2003年是一个重要的年份。因为第50届“威尼斯双年展”开始设立中国国家馆。既然渴望融入全球化的展览体制，就需要遵从国际展览的规则。既然是“国家馆”的展览，自然需要策展人来负责。以范迪安领衔的策展团队为当年国家馆的展览命名为“造境”。即便因为突如其来的“非典”，使得“造境”未能如愿远赴威尼斯，但就策展人和双年展制度的建设来说，这无疑是一次飞跃。在新千年前后，美术界认识到，策展人与展览制度的建设是不可或缺的。

2001年是一个重要的转折点，中国加入WTO不仅标志着中国的崛起，也拉开了全球化角逐的大幕。事实上，2000年以来一个非常典型的现象是，中国当代艺术开始告别潮流，告别运动，不再像80年代一个艺术思潮接着另一个思潮，一个现象接着另一个现象，由此形成线性的发展轨迹。更为重要的是，中国当代艺术的价值诉求，以及意义生效的方式，抑或是策略也发生了转变。在20世纪80年代的艺术史情境中，大部分当代艺术家是以民间vs体制、前卫vs保守、边缘vs主流、精英vs大众的方式来主导创作。进入90年代，中国当代艺术除了要强调自身的前卫性、实验性，同时还面临着全球化带来的后殖民思潮的侵蚀，以及大众文化、消费文化的多重冲击。此时，全球化背景下的“中国身份”、前卫艺术的生存策略、国际展览体制等诸多问题都直接或间接影响了中国当代艺术自身的蜕变与发展。所以，此阶段中国当代艺术的价值诉求主要围绕本土化vs全球化、东方vs西方、文化保守主义vs后殖民等问题凸显出来。

毫无疑问，新千年之后，中国当代艺术进入一个崭新的发展阶段，同时，新的挑战与问题也逐渐增多。粗略地看，有几个变化值得注意。

• “当代艺术”的内涵与外延均发生了较大变化。在20世纪八九十年代，当代艺术的前卫性与反叛性，更多得益于内部的二元对立逻辑，2000年

以后，二元对立的策略开始失效，艺术创作进入了多元化时期。

• 展览体制和外部生存环境发生了重要的变化。比如（1）国内建立了较为成熟的双年展模式；（2）国际性展览平台逐渐增多；（3）由画廊、美术馆、艺术博览会所形成的个展、群展模式，实现了展览模式的多元化。和早期中国当代艺术寻求进入公共空间，渴望从“地下”走向“台前”有根本性不同，今天的当代艺术已具有了一定的合法性，拥有了大量的国际交流机会。然而，新的展览机制不仅改变了中国当代艺术的生存环境，也潜移默化地影响着艺术家创作策略的调整。

• 中国当代艺术进入全面市场化的阶段。2004-2008的几年间，中国当代艺术的市场指数出现了翻倍的增长，用当时流行的话说，“中国当代艺术进入天价时期”。

• 中国迈入一个美术馆的时代。2004年以来，民营美术馆如雨后春笋般涌现，不仅推动了当代艺术的展示与收藏，也改变了既有的艺术生态。

• 2007年以来，政府部分艺术机构加速接纳当代艺术的进程，力图将当代艺术与国家文化发展战略结合起来予以推广。

• 艺术区与职业艺术家的出现。2001年以来，仅北京地区就出现了798艺术区、东营艺术区、环铁艺术区、一号地、索家村、费家村、草场地等数十个艺术区。同样，在上海、成都、重庆、广州、西安等城市也出现了许多艺术区。和20世纪90年代初圆明园画家村颇为不同的是，艺术区大规模的出现为艺术家的流动与交往提供了便利，更重要的是，入住艺术区的艺术家也不再是“盲流”，而是有合法的职业艺术家身份。

• 艺术博览会的高速发展。据不完全统计，2015年以来，中国每年举办大大小小数十个艺术博览会，最具代表性的有香港巴塞尔艺博会、上海ART021、“艺术北京”等。此起彼伏的艺术博览会推动了当代艺术的商业化，也让更多的中产阶级有机会了解与收藏当代艺术作品。

• 艺术基金会与各种非营利性艺术机构的出现。近年来，中国国家艺术基金每年都会支持一些当代艺术的展览与学术项目，而国内的非营利机构、替代性空间也会推动一些小型的实验艺术展。虽然基金会与非营利性机构的影响力还比较有限，但其发展空间是十分广阔的。

2008年以来，在“后奥运”和美国次贷危机的背景下，经济的疲软也影响着外部的艺术生态，与新千年的高速发展比较，中国当代艺术进入一个相对平稳的时期。有人认为，2008年以来的十年总体是萧条的，有人则认为，这十年是一个重新洗牌的阶段。事实上，回顾中国当代艺术四十多年的发展，尽管硕果累累，但就艺术生态建设来说，许多环节仍存在不足。比如，虽有策展人，但策展制度却不健全；虽有许多新美术馆，但大部分缺乏专业的运营团队与管理人才；虽然美术批评曾对当代艺术产生过巨大推动，但批评至今仍无法独立；虽然艺术区如雨后春笋般涌现，但艺术家的权益却缺乏法律保障；虽然有非营利性艺术机构，但很难得到社会资金的资助；虽然企业有意愿收藏当代艺术品，但国内又缺乏相应的税收减免政策……在诸多问题中，一个严峻的现实是，艺术管理人才的缺失，以及艺术从业者缺乏必要的行业规范与学术认同。

主编《视觉人文与艺术管理》丛书，初衷是希望它们成为艺术管理专业的必读书目，或者教材。他山之石，可以攻玉。希望国外学者的研究成果能为我们提供一个参照，将“后发”转化为优势，更为主动、积极地推动中国当代艺术生态的建设，形成学术共同体。

得益于丰富的策展经验与开阔的学术视野，朱迪斯·鲁格与米歇尔·赛奇威克主编的《当代艺术策展问题与现状》将为我们全面、深入地了解欧美的展览现状与展览制度提供一个通道。基于欧美20世纪60年代独立策展人的出现，以及70年代展览制度的构建，“当代策展的思维方式”一章不仅勾勒了西方策展史的发展线索，还提出了“策展人的转向”问题。这种转向既包含展览的实践与批评话语，也包括策展人的工作态度与身份，更重要的是，如何在观念上打破既有的西方与非西方的二元对立边界。对于那些致力于成为策展人的读者来说，策展人如何工作，他们应具备什么样的技能，应该有怎样的学科背景与知识储备，在本书中都能获得答案。基于对“扩展场域”的思考，以及社会对不同展览类型的需求，这本书讨论了欧美一种新的发展趋势——策展与跨学科的交汇。它并不追求深奥的理论阐述，而是通过大量的展览实践与个案分析，让读者真切地感受到欧美策展界所面对的挑战，以及对既有展览机制的反思，特别是对策展过程中一些具体问题的处理。

在今天的中国艺术界，一个多少令人沮丧的事是，在许多人眼中，“策展”已成为一个没有门槛的职业。用国内一位知名策展人的话讲，中国的策展人就像“包工头”。虽然20世纪90年代就出现了第一批“独立策展人”，但直到今天，策展人的角色、工作方式，尤其是围绕策展所形成的展览制度仍未有清晰的认识。从这个角度讲，我们离“策展人的转向”还有不少距离。

来自纽约大学人文与科学研究院博物馆研究部的布鲁斯·阿特舒勒主编的《建立新收藏》，集中讨论西方博物馆与美术馆体系中的收藏，以及围绕收藏在资金、观念、制度、管理等方面涉及的问题。阿特舒勒谈道，“收藏和保存物品被传统地标记为博物馆的核心功能或者至少是核心功能之一，然而，关于博物馆与当代艺术的讨论却几乎完全聚焦于陈列与展览问题上。”事实上，如何让博物馆、美术馆在当代艺术范畴，呈现“一部可见的艺术史”，长期以来，在欧美也是充满争议的。对于当代艺术的收藏，不仅涉及媒介与形态上的分类与管理，比如雕塑与装置、影像与新媒体等，而且还涉及更为内在的问题，即收藏与艺术史、收藏与当代艺术叙事的关联，其本质在于如何构建当代艺术的价值尺度与理论体系。

与国内的情况比照，虽然中国当代艺术总体上取得了丰硕的成果，但迄今为止，很少有体制内的美术馆收藏当代艺术品。其实，不用说收藏当代艺术品，就国内美术馆与博物馆系统来说，至今也没有完成对20世纪中国艺术的系统性收藏。在《建立新收藏》一书中，作者不仅追溯了西方从文艺复兴以来艺术收藏的观念，收藏的传统如何绵延与发展，还展现了进入20世纪以后，欧美的美术馆、博物馆，如纽约现代艺术馆、古根海姆美术馆、大都会、蓬皮杜、惠特尼美术馆等如何收藏现当代艺术，并致力于美术史体系的建设。众所周知，对于当代艺术而言，没有收藏，没有深入的研究，就很难完成艺术史的书写，更难形成自身的价值体系。某种程度上，欧美的现当代艺术之所以能在全球产生影响，在文化与艺术领域拥有话语权，正得益于美术馆、博物馆建立了完整、系统的收藏体系。不仅如此，20世纪70年代以来，欧美开始反思自身的收藏体系与价值标准，为了打破既有的欧洲中心主义或西方标准，那些来自亚洲、非洲、拉丁美洲的艺术，成为了“新收藏”

的主要对象。

第五版的《管理与艺术》将为读者提供全面、系统的艺术管理知识。威廉·贝尔纳斯教授不仅有四十多年的艺术管理经验，是多个艺术机构与基金会的董事，2011年曾获得美国剧场技术学会颁发的管理卓越成就奖，同时，他长期在艺术学院与管理学院担任领导工作，并为研究生开设艺术管理课程。本书第一版诞生于1993年，在其后二十多年的时间里，根据艺术现场的变化与管理学的发展，贝尔纳斯教授不断丰富、完善书中的内容，更为重要的是，该书以“百科全书”的视角，呈现了“艺术管理”背后所涉及的多学科或跨学科知识。

在今天的中国，艺术管理还是一个全新的专业，有许多年轻的学生致力于此。诚如丹·马丁教授在前言中的郑重推荐，“《管理与艺术》有助于今天的艺术管理者的终身学习，不论你是刚刚入行的好奇学生、还是经验丰富的管理者。在这本书中，威廉·贝尔纳斯不仅仅介绍了管理的基础知识，还提供给我们一种管理的语境，帮助我们明白作为管理者的行为会产生的影响，以及对我们的机构、艺术家、合伙人，以及其他利益相关人所产生的涟漪效应。”

在《文化政策》一书的导言中，大卫·贝尔和凯特·奥克利指出：“这本书不仅关注什么是文化政策，以及文化政策是如何起作用的，而且也关注制定文化政策的目的是什么。对于主修这一课程的学生而言，了解政策是在怎样广泛的政治和社会背景下被制订出来是非常重要的；同时，了解决策者、科研人员、文化工作者、激进主义者、管理者以及消费者在思考这些问题时所担负的责任也很重要。”在本书中，作者谈到了文化政策所包含的主要内容，以及以空间尺度为基础，对城市、国家、国际等不同层面所产生的影响。

与同期出版的另外三本著作相比，《文化政策》涉猎的话题更为宏观。但是，对于中国艺术的发展来说，我们会注意到，政策的驱动往往能产生很大的作用。2007年以来，政府部分艺术机构加速了接纳当代艺术的进程，其中一个重要的变化是，力图将当代艺术与国家文化发展战略结合起来。同时，国家也希望将艺术与文化产业结合，开辟创新型产业的一条新路。在国

家《十三五文化发展纲要》中，更是明确了文化艺术发展在未来的重要性。然而，立足于文化政策的制定，以及如何对城市文化、创意产业，以及地区、国家之间的文化与艺术交流，大卫·贝尔和凯特·奥克利通过一些具体的案例，进行了全面而深入的分析。

在丛书即将付梓之际，特别感谢中国青年出版社骆军先生的大力支持，尤其是责任编辑陆遥女士的辛勤付出，其严谨的工作态度与责任心让人钦佩；感谢丛书的翻译者，其中，查红梅、董虹霞、徐琪歆、周彦华、匡景鹏、杨一博等六位老师是我的同事，也是艺术学理论学科的骨干教师。在四川美院，艺术学理论还是一个非常年轻的学科，正是基于学科的推动与“双一流”建设，在繁重的教学之余，大家仍不辞辛劳地致力于丛书的翻译。最初，我们计划翻译的书籍不仅包括策展、美术馆管理、艺术收藏、文化政策，还希望涉及基金会、画廊管理、艺术拍卖、艺术法律、艺术博览会等内容，但因为时间与出版经费的限制，很遗憾，第一期只能出版四本。感谢哈佛大学在读博士杜琳、纽约艺术基金会的蔡赟，在前期翻译书目的选定上，给了我许多好的建议。感谢在项目推进过程中，给予我们关心的领导与朋友。如果能推动艺术学理论学科的发展，能推动当代艺术的学术共同体的建立，翻译与研究项目不在大小，点点滴滴，最终都会产生积极的意义。

何桂彦

四川美院美术学系教授

四川美院美术馆馆长

引言 .....	1
<b>第一部分 当代策展的思维方式</b>	
· 策展人的转向：从实践到话语 .....	9
· 作为批判性干预的策展策略：“面向东方”的成因 .....	27
· 没有地方像家一样：欧罗巴 .....	41
<b>第二部分 策展和跨学科：交会、语境、经验</b>	
· 批评的空间实践：策划、编辑、写作 .....	57
· 展览及其先决条件 .....	72
<b>第三部分 策展人的角色：争论与思考</b>	
· 策展的质疑 .....	87
· 平行宇宙：1980年当代艺术学院“女性”展和1998-2004年 “英国/加拿大影像交流展” .....	97
· 有关策展的思考 .....	108
<b>第四部分 突变的实践：颠覆博物馆</b>	
· 振荡“高、低”艺术划分：动画策划与展览 .....	123
· 发生器：软件艺术的价值 .....	138
· 是谁创作了特定场地的舞蹈？艺术家之年与策展矩阵 .....	152
· 运动始于丑闻 .....	165
<b>作者简介</b> .....	173

## 引言

朱迪斯·鲁格 (Judith Rugg)

本书编辑的推动力源自坎特伯雷创意艺术大学2004-2005年举办的一系列研讨会，这些研讨会的议题，是将策展作为一种批判性干预的形式，引入对当代文化的理解方式之中。本书的论文作者和参与讨论的人，有艺术家、学者、作家、理论家和策展人，他们所从事的活动与本书的部分章节内容相重叠，都是对当代艺术与表演艺术中的策展问题及其相互关系的各种观点进行研究。本书作为章节合集，将策展的概念看作一个复杂的探究领域。通过汇集来自不同学术背景的作者，《当代艺术策展问题与现状》启发了这个日益扩大的领域的新范式和批判性思考。

**第一部分：当代策展的思维方式** 涉及当代策展方法中各种不同议题的图谱，及其对当代艺术接受环节所产生的影响问题。在《策展人的转向：从实践到话语》中，保罗·奥尼尔 (Paul O' Neill) 提示了当代策展的短暂历史，并探讨过去十多年间策展话语中出现的一些问题，包括经由展览而形成的艺术经验的仪式化，“双年展文化”的兴起，作为超策展人 (meta-curator) 的艺术家们的扩张，以及被策划为新型自治艺术作品的大型展览等等。通过阐明当代策展的学术研究与话语领域之间相互依存的关系，同时结合他自身的策展实践，奥尼尔提议将一个相互关联的、行为表述的立场，作为批评当代艺术策展问题的手段。

在《作为批判性干预的策展策略：“面向东方”的成因》中，利兹·韦尔斯 (Liz Wells) 提出，策展本质上是一个研究过程，涉及调查、发现和批

判性反思。通过讨论她策划的波罗的海当代摄影展览“面向东方”的策展元素，韦尔斯指出，策展的根本机制和过程，与更成熟的学术探究模式相类似，也涉及对特定研究问题的定义和改进。韦尔斯认为，这种研究可以加强策展人的“声音”，研究过程包括对该领域的精确定义、对作品上下文的严谨分析，以及对展览“剧场”的周详考虑。作为批判性干预的策展策略，只有在它开放探索和争论之时才能变得最为有效，可以为观众带来一系列议题和感受。

在《没有地方像家一样：欧罗巴》中，索菲亚·弗卡（Sophia Phoca）谈道，如同欧洲观念经过向东扩张以及苏联解体而发生的转变一样，这些概念也为她的展览“欧罗巴：来自欧洲中心的电影和视频”提供了联合策展的方法，该展览于2004年在泰特现代美术馆举办。她还研究了这种策展实践形式之中的联合策展方法和作者意识形态问题，及其对电影和视频策展所产生的影响。她探讨策展方法论的重要性，从相关的地理范围和策展语境中，引发对扩张的动态影像问题的讨论。

**第二部分：策展和跨学科：交会、语境、经验** 着眼于编辑-策展人的概念，以及策展、接受和交流之间的关系问题。在《批评的空间实践：策划、编辑、写作》中，简·伦德尔（Jane Rendell）概述了她过去几年间通过文本策展来探索跨学科领域的兴趣。为了考察编辑/策展人，艺术家/建筑师，和评论家/理论家的角色，她的章节援引了她作为编辑和策展人或是参与者所介入的一些项目。她探索对艺术作品进行研究时所采用的方式，她将这些艺术作品视为“位置”，凭借不同的调查工具就可以获得不同的感知。她认为，批判的空间写作质疑了在“批评”术语之中将批评家与艺术作品相联系的职权范围。

在《展览及其先决条件》中，克里斯·多塞特（Chris Dorsett）表明，艺术与科学的合作，在诸如艺术与人文科学研究协会和维康信托的资助举措中，已成为一个司空见惯的概念。对于多塞特（一位艺术家-策展人）来说，这样的合作是跨学科探险的形式，兴起于艺术实践的“扩展领域”，几十年以来，这种实践塑造了视觉艺术。在本章节中，作者经由他在国家亚马逊研究所野外站点的植物研究，及其在皇家植物园邱园的传播，对艺术/科

学合作的跨学科性质进行了探索。多塞特探究接受这种艺术/科学策展的可能性，将作品展示在接受环境设置在林场站点、工作室和民族植物学档案馆，而不是在艺术博物馆之中。

**第三部分：策展人的角色：争论与思考** 批判性地审视当代艺术策展人的角色。在《策展的质疑》中，查尔斯沃思（JJ Charlesworth）考察了最近策展人和评论家围绕策展所进行的相关对话。策展人的功能实际上就是反思自己的实践，并且需要自我辩解，这将会使讨论转换为一种创造性的力量。查尔斯沃思研究了过去10年中，艺术是如何被“官僚化”的，随着一个新的艺术管理阶层的生成，艺术家（的地位）为策展人所取代，他们号称在艺术机构中扮演了合法化的核心角色。他思忖一种文化价值的相对主义，它对任何特权文化活动都没有特殊地位，但它仍然以特权的体制形式继续存在。

在《平行宇宙：1980年当代艺术学院“女性”展和1998-2004年“英国/加拿大影像交流展”》中，凯瑟琳·艾尔维斯（Catherine Elwes）讨论了早期女性主义艺术如何与制度性的遮蔽进行斗争，这促成了1980年伦敦当代艺术学院三个主要的女性艺术展。她描述了20世纪70年代的一个艺术家集体，试图在当代艺术学院主要艺术机构工作时所产生的内部和外部的的问题。艾尔维斯将此事件与20年之后，她参与的另一个策展项目“英国、加拿大影像交流展”进行比较，它们都致力于让那些被历史忽视的艺术家群体突现出来。这些举措构成了对策展人角色问题进行讨论的基础，而源于20世纪70年代建立的协同决策传统，在这次当代英国/加拿大的交流展中延续下来。埃尔维斯既是策展人又是艺术家，因为今天策展人的新兴“大军”遵循的是詹姆斯·林伍德（James Lingwood）的建议，“了解他们在食物链中的地位”，艾尔维斯则对此提出了一个有争议的诉求。她辩论道，策展应以艺术的可视性为目标，本质上并非“服务”于交易的强化。

在《有关策展的思考》中，理查德·希尔顿（Richard Hylton）坦率地探讨了在英国艺术享有前所未有的可见度和知名度之时的策展的本质。他评估了公共资金的变化，加上当前对概念获取和包容的关注，是如何影响“批判性”或“介入式”的实践概念的。希尔顿以其个人见证和过去15年的策划经验为背景，讨论了许多涉及公共和私人部门的关键项目，包括珍妮特·帕

里斯 (Janette Parris)、唐纳德·罗德尼 (Donald Rodney) 和大卫·哈蒙斯 (David Hammons) 等艺术家, 希尔顿以此询问策展人角色的重要性是否本身就具有误导性。伴随策展的专业化过程 (特别体现在20世纪90年代策展课程数量的激增上), 以及为展示艺术而新建或改建的空间的增长, 希尔顿质疑道, 策展人和机构仅仅支撑了受惠于市场 (私人) 和政府 (公共) 议程的日益规范的视觉艺术领地, 而不是积极扩展当代艺术。

**第四部分: 突变的实践: 颠覆博物馆** 研究策展在考虑展览的“空间”问题时, 如何成为一种批判性干预的形式。苏珊娜·巴肯 (Suzanne Buchan) 作为策展人、电影节导演和学者, 在《振荡“高、低”艺术划分: 动画策划与展览》一文中, 探讨了从电影节到电影展览到画廊装置到博物馆展览, 一系列展览空间中动画的策展问题。历史上, 策展实践对动画的理解有限, 本文则提出了有关动画概念作为艺术形式的问题, 以及它如何在跨学科意义上与其他艺术形式发生联系。

在《发生器: 软件艺术的价值》中, 杰夫·考克斯 (Geoff Cox) 以其策划的软件艺术展览方法为示例, 阐明它给策展人带来的挑战。他讨论了他与空间X画廊 (SpaceX) 联合策划的一个巡回展 (2002年), “发生器”展, 如何利用基于指令的实践, 结合概念艺术更成熟的 (历史的) 方法, 来尝试将 (当代的) 艺术家-程序员写进历史之中。

2000年, 凯特·劳伦斯 (Kate Lawrence) 获得了“艺术家之年”的奖励资助, 并在《是谁创作了特定场地的舞蹈? 艺术家之年与策展矩阵》中, 研究了由艺术委员会资助计划中的其他四个特定场地的舞蹈项目。参照视觉艺术中的场地特异性概念, 她调查了这些作品与其表演场地之间的关系。通过对案例研究所涉及的编舞者和制作人的写作调查, 她得出如下结论: 特定场地的舞蹈, 是由包括艺术家、制片人、土地所有者、社区参与者, 资助机构和企业在内的一个主体矩阵策划和创建出来的。如果认同这些多样化生产者的劳动是创造性的, 就能扩展艺术和艺术家在社会中的功能概念, 因为特定场地的项目是由一个相互依存的作者网络所制造的。

阿伦·罗兰兹 (Alun Rowlands) 在《运动始于丑闻》中, 讨论博物馆及其选择、介绍和展示的管理过程等问题, 文章考察了策展人如何发展对策划

和艺术中的新兴实践保持敏感的思维结构和模式。罗兰兹探讨展览如何能够通过采用积极的方式与制度批评相结合。为了在迥异的场地、主题和形式之间进行转换，一种“关系的策展策略”主张重新审视作为专门的交流、展示和解释的展览空间。正是在这些阐释性的结构之内，艺术话语才得以被塑造和调节，而这种策略则试图对此进行干预。其目的就是暂时依附于机构（艺术和非艺术的），颠覆思维定式，并引入不同的节奏和叙事，以促进对当代艺术的本质和策展实践的持续质疑。