



泰德美術館現場裝置
Damien Hirst, Pharmacy, 1992 ©Damien Hirst and Science Ltd.
All rights reserved, DACS 2012. (Photo credit: Tate Photography)
典藏年代：1996

案例一 Study I

以過去創造未來 從泰德現代美術館的典藏與展示談起 **A Future Created on the Past: Tate Modern's Collection and Its Presentation**

文 | 江凌青 Chiang Ling-Ching

每座博物館都必須盡可能地擁有一個突出的個性——大衛·莫瑞（David Murray），《博物館：他們的歷史與用途》¹

在未來，最好的博物館應該是能藉由並置不同的經驗，來推動不同的「詮釋」模式與層次的博物館。有些展間與展品是固定不動的，就像不動的北極星一樣，旁邊的星辰會圍繞著它打轉。藉由這樣的方式，我們期望能創造出一種能讓觀者依照他們個人的興趣與感性來探索的「一連串變動關係的母體」（a matrix of changing relationships）。我們的目標是要製造一種情境，讓觀者能在觀看時體驗到一種探索的感受，而非只是站在一條講解歷史的輸送帶上。
——泰德美術館總館長、泰納獎主席 尼克拉斯·塞洛塔（Nicholas Serota）²

泰德現代美術館（Tate Modern）有何特別之處？

泰德現代美術館是成立於 1897 年泰德國家藝廊（the Tate Gallery）³ 的分支，而最廣為人知的成立理由是「舊館空間無法容納急速擴張的現代藝術館藏，因此必須另覓新館」。泰德現代美術館在 2000 年依計畫開幕後，原本的泰德國家藝廊則正式更名為泰德英國美術館（Tate Britain），前者專注於現代與當代藝術，無論在館藏與特展上都偏向國際化；後者則作為英國藝術後盾，專注於十六世紀以來各階段的英國藝術展示與研究。自開幕以來，泰德現代美術館便迅速攀升為世界前五大博物館，排名在它前面的全是羅浮宮、大英博物館、紐約大都會博物館等兼顧歷史、人類學與美術史的大型博物館。綜觀「藝術報」（The Art Newspaper）每年春季發表的上一年度博物館數據，唯一能與泰德現代美術館共同名列全球前十大博物館的現代與當代美術館，只有巴黎龐畢度中心。⁴ 如今，除了年年逼近五百萬人次的龐大人潮，據估計泰德現代美術館甚至每年都能為倫敦帶來超過一億英鎊的經濟效益。⁵

然而有趣的是，泰德現代美術館不僅在歷史上遠不及開幕於 1929 年的紐約現代美術館與開幕於 1977 年的龐畢度中心，在館藏上也因為英國在整個 20 世紀都不重視現代美術的緣故，而顯得遜色一大截。泰德總館長尼克拉斯·塞洛塔（Nicholas Serota）就不諱言地提到「在泰德現代美術館的典藏中，很少有世界知名之作」，但他也強調「我們的長處在於提供觀者新的觀看方式」——就是這個「新的觀看方式」，讓泰德現代美術館在全球當代藝術舞台上迅速成為要角。⁶

要談泰德現代美術館的當代藝術館藏與文化輸出策略，首先我們必須了解泰德現代美術館的成立背景標誌了兩

個重大轉折。一是在策展上，泰德現代美術館是第一個提出以主題、而非流派或時代來展示典藏品的美術館；這個策略在當時受到許多保守人士抨擊，甚至被知名藝評家優滕·奎瑪（Hilton Kramer）評為「對博物館的強暴」。⁷ 二是泰德現代美術館不僅是一個單純的藝術文化機構，更是英國政府「千禧年都市計畫」中的一環。⁸ 泰德現代美術館在此計畫中的功能，就是製造一個能夠吸引廣大中產階級的「必看景點」，以此拉抬倫敦的城市價值，而這樣的文化附加價值正是吸引國內外企業投資倫敦建設，或在倫敦設立據點的要素之一。⁹

從都市計畫與建築設計的角度來看，泰德現代美術館帶動了將廢棄工業廠房轉化為當代藝術空間，進而成為都市計畫與經濟轉型之鎖鏈樞紐的先例（美術館原址是建設於 50 年代的發電廠，在 1981 年閉廠到 1995 年美術館動工期間，該廠完全處於封閉狀態）。瑞士建築師賈克·赫佐格（Jacques Herzog）與皮埃爾·德·慕隆（Pierre de Meuron）的設計概念，是讓發電廠裡原有的引擎機房之結構外露，並且保留「渦輪廳」的原名。種種具開創性的建築設計影響的不但是觀者的遊歷經驗，更是館方對典藏展示與現地製作進入美術館的策略，例如決定採用主題而非年代或流派來展示典藏品的原因，一方面是因為從館長到整個策展團隊都希望藉由泰德現代美術館的成立來提出一種新的展覽方式，另一方面也是因為建築師設計的展間將美術館主體切割為數個大型獨立展間，若以編年體的方式在這樣的空間裡呈現美術史，每個展間就只能呈現美術史的片段，而不能提供觀者一種「關於 20 世紀的全面體驗」。¹⁰ 也只有泰德現代館那樣寬闊而方正的展間，才能完善地呈現像是達米恩·赫斯特（Damien Hirst）的〈藥局〉（Pharmacy, 1992）那樣盤據整個展間，涵蓋強烈建築元素的大型裝置作品。每



Sung Hwan Kim, The Tanks Commission, 2012 © Sung Hwan Kim
(Photo Credit: Tate Photography)



「藝術家的房間」(Artist Rooms)系列
Robert Therrien, No Title (Table and Four Chairs), 2003
典藏年代：2008

年都請一個國際級當代藝術家來針對渦輪廳的空間製作全新作品的「聯合利華」系列 (the Unilever series)，也是一個因應建築空間而生的美術館特色。

從文化政策面來看，規劃期可追溯至 90 年代初期的泰德現代美術館，明顯呼應了柴契爾政權下的經濟理念，以大幅調高私人資金（當年館方設定了「六成公家資金、四成私人資金」¹¹的策略）的方式帶來更為靈活的美術館管理與典藏建構方案，並且頻繁與私人企業合作。必須特別注意的是，泰德現代美術館的發展絕對不能與整個泰德體系分開來談，泰德現代美術館、泰德英國美術館、泰德利物浦與泰德聖伊芙 (Tate St.Ives) 雖然都各自設有館長，但他們其上仍有統籌整體發展的總館長塞洛塔，而在典藏、研究、保存修復等部門也都共享資源，許多員工都直接隸屬於「泰德」(the Tate) 旗下，而非任何單一的美術館單位。本文將先談泰德現代美術館如何以主題性的方式組織典藏，進而以美術館的身分／位置發展出思考當代藝術的途徑，最後再指出這樣的典藏展示概念如何應用到館方對於英國當代藝術的思考。

打破年代界線的類型思考：泰德現代美術館的展示概念

主題性策展的挑戰

從 2000 年開幕到 2006 年期間，泰德現代美術館的常

設展分為「風景、事物與環境」(Landscape Matter Environment)、「靜物、物件與真實生活」(Still Life Object Real Life)、「歷史、記憶與社會」(History Memory Society) 和「裸體、行動與身體」(Nude Action Body) 等四大主題。這雖然以主題而非年代或流派來組織作品的方式在 20 世紀現代美術館中並不存在，但這些「主題」(或說「類型」, genre) 卻是在美術史中反覆出現的藝術再現典型；而策展人的目標，就是要以當代的眼光來審視這些典型的演變。因此泰德現代美術館處理館藏的方式，就是以現代美術史為經緯，擊劃出一個重新理解人類歷史的時空；至於當代藝術的部分，則讓藝術家以獨立發聲的方式融入這些以主題分類的現代美術史作品中。¹² 在這個不服膺任何特定的美術史脈絡的時空裡，美術館的目的不再是教育觀者藝術史，而是提供觀者一個能培養個人意見之地。

這樣的作法曾受到傳統派藝評的大力抨擊，奎瑪就寫道：「泰德現代美術館提出的新敘事……不僅掠奪了藝術之美與優雅，甚至掠奪了文明本身」，並且將泰德現代美術館稱為一座「混淆了大眾觀感與嚴肅的藝術知識，將高等藝術的成就矮化為與八卦報刊、流行娛樂一樣等級」的「文化商場」(culture mall)¹³。然而奎瑪這種嚴守藝術之高等／通俗 (high/low) 界線的評論，正好呼應了整個泰德體系如何巧妙地以 2000 年作為「翻



Martin Creed, *The whole world + the work = the whole world*, 2000. (Photo credit: Tate Photography)
 典藏年代：2001

身」的轉振點，以泰德現代美術館作為該組織對當代藝術的思考前線，將線性的美術史開展為能與當代藝術不斷對照以產生新意的有機結構。

主題性策展背後的研究能量

泰德的典藏也藉由與學院的合作，而成為論述英國本土文化的重要指標。例如由泰德英國美術館策展人克莉絲蒂·萊丁（Christine Riding）與萊斯特大學（University of Leicester）英國文學教授菲利普·肖恩（Philip Shaw）共同主持的「崇高物件」研究計畫（*the Sublime Object*, 2007-2010）就以兩大泰德美術館的現代與當代藝術藏品為基礎，研究崇高美學如何一路從主導 18 世紀視覺文化、到與現代主義產生對話，進而在當代英國文化中生產新意義的過程；研究計畫不僅包括永久典藏品，也包括 Olafur Eliasson 透過「聯合利華」委託案而暫時改造泰德現代美術館渦輪廳的「天氣計畫」（*The Weather Project*, 2003）等最新的當代藝術創作。

由泰德典藏照護研究部門（Tate Collection Care Research）主任琵比·勞瑞遜（Pip Laureson）帶領的研究計畫「表演與表演性」（*Performance and Performativity*, 2011-2012）、「典藏表演性」（*Collecting the Performative*, 2012-2013）也是近年來以泰德整體館藏為出發，靈活地與館內特展交互指涉與演繹，進而以美術館的身份嵌入

當代藝術思潮走向的例子。這些計畫一方面巧妙地呼應了由策展人凱瑟琳·伍德（Catherine Wood）執行的最新特展「更大的水花：表演藝術後的繪畫」（*A Bigger Splash: Painting after Performance 2012.11-2013.4*），另一方面更呼應了泰德現代美術館於 2012 年新開幕的「油槽」（*The Tanks*）空間：一個將發電廠內的舊油槽室改裝為專門展示臨場藝術（Live Art）的特殊展間。這個空間除了展示既有的典藏品，也呈現泰德現代美術館委託藝術家創作的作品，例如韓國藝術家金成桓（Sung Hwan Kim）為「油槽」量身定做的多重屏幕投影空間（該計畫由蘇富比贊助）。從典藏、策展到委託藝術家以地點製作的模式提出新作，泰德現代美術館都與整個泰德體系內的多角資源緊密合作，並且以主動的敘事者、創作者（而非只是被動的展示者）的身分，將自己推向全球當代藝術的前線。

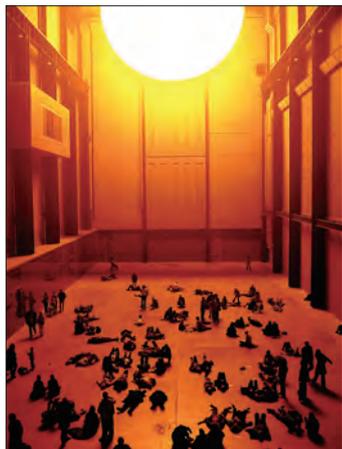
打破主題性策展框架與美術館之外的視野

2008 年，一個全新的概念「藝術家的房間」（*Artist Rooms*）被帶入了泰德現代美術館的當代藝術館藏。「藝術家的房間」將單一藝術家的多件作品組織起來放進一個小型展間，以此緊密的敘事節奏來打破同一個藝術家的作品總是被分散排列的展示傳統（大型回顧特展則為例外）。這個涵蓋了 50 位藝術家、725 件作品的龐大收藏，全數由英國畫商安東尼·德·奧菲（Anthony d'Offay）

左：「聯合利華」系列 Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003

中：「聯合利華」系列 Tino Sehgal, These associations, 2012 (攝影／江凌青)

右：杜維恩廳委託案 Fiona Banner, Harrier and Jaguar, 2010 © Fiona Banner (Photo credit: Tate Photography)



提供，並且由泰德與蘇格蘭國家藝廊共同代表全國人民，接受這個在英國博物館史上最為慷慨、在構思上也最具創意的捐獻。「藝術家的房間」除了在泰德現代美術館與蘇格蘭國家藝廊展出，也透過藝術基金會（The Art Fund）的協助巡迴英國各地方美術館，以讓此筆捐贈能產生最大的效益。

「泰德現代美術館」作為英國當代藝術發展的轉捩點

在成立泰德現代美術館之前，泰德國家藝廊的館藏極度受限於傳統媒材如繪畫、版畫與雕塑，而對當代藝術的關注更是貧瘠，除了 1984 年以來持續舉辦的泰納獎之外，以泰德為首的英國公立美術館體系對英國當代藝術的參與度遠不及其他歐美國家。但為了迎接泰德現代美術館的成立，泰德英國館以兩件委託案標誌自身的轉型，以及對於館方參與國內當代藝術語境之建構的期待。一件是由馬丁·克里德（Martin Creed）以霓虹燈管製作出「The whole world + the work = the whole world」的字樣，高懸在泰德英國美術館新立面的作品。這件名為〈整個世界+作品=整個世界〉的作品，顯然挑戰了藝術品的菁英姿態，點明了「藝術作品並沒有為這個世界增添什麼」的批判訊息，這件將泰德英國館建

築納入作品結構的定點製作不但被納入館藏，隔年克里德還因此獲得泰納獎。

另一件作品是由隸屬於知名網路藝術團體「野種」（The Mongrel）的藝術家葛拉罕·哈伍德（Graham Harwood）接受泰德委託製作的網站藝術〈不舒適的距離〉（Uncomfortable Proximity, 2000），概念是駭客進泰德官方網站，讓平均每三個造訪泰德官網的民眾會在網址看似正常的狀態下進入這件作品。¹⁴〈不舒適的距離〉除了展現藝術家重新拼貼泰德典藏後的圖像，也在美術館的介紹文案上動了許多手腳，例如泰德現代美術館被形容為藝術與金權的掛鉤，文案寫著：「隨著社會階級組成的變化，每個新興的經濟勢力承接了所謂英式品味（British taste）的衣鉢，而每個新興的社會菁英便覺得自己必須擁有藝術——也就是一個品牌，而品牌中的秘密代碼與價值體系都能被交易。在這樣的品牌中，有些特定的事情會被容許，有些則不，有些會被納入體系，有些則被排除。一切都因為新的經濟勢力（new money）需要讓自己成為歷史。有了錢，你就可以在藝術史中買到你的位置。有了更多的錢，你甚至可以形塑藝術史的未來。」此外，泰德利物浦美術館則被形容為「以暴動（the Toxteth riots）為助力而建成的現代美術

館」，而聖伊芙分館則描述為「座落於壯觀海岸景色與全英國最低收入區的現代英國藝術。」正如藝術家撰文討論這件作品時提到的：「創作這件網站作品，迫使我與所謂的經濟與社會菁英利用美學以獲得權力的作為，產生一種不舒適的距離，也迫使我重新檢視自己的網路藝術作品」¹⁵，取消這件作品毫不掩飾地呈現了藝術家面對美術館體制時的矛盾情結，而就像文化研究學者馬修·富勒（Matthew Fuller）指出的，這件作品的關鍵之處並不只是藝術家對美術館體制的批判（這在現代與當代美術史中都不是新鮮的概念），而是「泰德主動委託藝術家來當駭客」的這個事實，尤其是考量泰德體系美術館直到 2000 年前後才開始大量收藏攝影與錄像，更遑論過去對網路藝術有任何涉獵的背景，來看這件作品在整個泰德典藏中的意義，可以發現它標誌著泰德調整典藏策略，開始收藏一些尚未被美術史認證，但可能「現在不收藏，以後可能就收藏不到」的當代創作。¹⁶

泰德現代美術館成立的 2000 年，也因此標誌了整個泰德體系在收藏與展示上的轉捩點。例如泰德英國館就在 2000 年首度舉辦了「泰德三年展」，並以「智：千禧英國新藝術」（Intelligence: New British Art, 2000）為首屆主題，將英國當代藝術作了脈絡化、理論化的整理，並且提拔了許多新秀藝術家，這是泰德英國館在過去未曾做過的嘗試。以實驗性的空間來看，泰德英國美術館則早在 2003 年就成立了廣泛展出國內新秀藝術家的實驗展間「當代藝術」（Art Now）與播放英國錄像藝術為主的「光盒」（Lightbox）空間；而泰德現代美術館則是遲至 2011 年才成立了館內首要實驗性展間「計畫空間」（Project Space），以每次策展都與國外一個藝

術機構共同研討的方式，達成泰德現代美術館與國際藝壇的持續合作。

以大型定點製作來看，除了有泰德現代美術館的「聯合利華」系列自 2000 年不斷檢視、挑戰與更新當代藝術中對裝置、定點製作的想像（包括實作與概念層面），泰德英國美術館的「杜維恩廳委託案」（The Duveens Commission）也同樣始於 2000 年，相較於「聯合利華」系列廣邀國外藝術家的做法，「杜維恩廳委託案」以兩三年才舉辦一次，但僅邀請英國當代藝術家的做法，逐步發展英國當代藝術在大型定點製作上的能量，例如費歐娜·班奈（Fiona Banner）將兩台馳騁過真實沙場的戰鬥機置入過去只用來放置傳統雕塑的杜維恩廳，以「不可能出現在美術館的物件」製造出視覺張力，便是一個有趣的例子。在「聯合利華」一案不得不因經費問題而以提諾·賽格爾（Tino Sehgal）的表演藝術作品〈關係〉（These associations, 2012）畫上句點之際，「杜維恩廳委託案」反而更進一步發展為「泰德英國館典藏委託案」（The Tate Britain Commission），獲邀的藝術家除了必須製作大型定點製作，還必須以該製作來呼應泰德英國美術館內的典藏作品。首位獲邀的藝術家派翠克·凱勒（Patrick Keiller）從泰特美術館的館藏中挑選出 120 餘件繪畫、版畫與素描作品，再將這些作品與他個人的攝影、錄影作品並置，以此動靜交錯的視覺敘事來探討全球化經濟對英國景觀的影響。這件作品讓「典藏」能在跳脫一般展示的情境下獲得新意，並且被融入當代藝術的敘事策略中——而這樣的策略，其實正是泰德現代美術館以現代美術史為經緯譜寫主旋律，並以之凸顯當代藝術家的獨特性格的策略息息相關。

(Photo credit: Tate photography)



泰德利物浦 (Tate Liverpool)



泰德英國美術館 (Tate Britain)



泰德現代美術館內的油槽空間



泰德現代美術館外觀



泰德現代美術館渦輪廳



泰德聖伊芙 (Tate St Ives)

值得一提的是，「杜維恩廳委託案」改為「泰德英國館典藏委託案」後，展出間隔也改為一年一檔次，而今年邀請的藝術家則是曾獲泰納獎，並且才剛在 2011 年於泰德聖伊芙館舉辦過大型回顧展的西蒙·斯塔林 (Simon Starling)，由此可見泰德系列美術館如何透過多元路徑來塑造英國當代藝術族譜，而個人生涯能被畫成一張路徑交錯之譜的藝術家，便會被視為形塑當代英國藝術走向的關鍵人物。美術館與藝術家之間的關係，顯然也與過去的單向結構 (藝術家成名、而後被收藏) 截然不同。

由兩大泰德美術館的當代藝術策略來看，可以發現泰德現代美術館對於英國當代藝術發展之意義，不僅在於它如何以多角連結的方式推動了典藏、研究與特展之間的關係，更在於它如何鬆動了整個泰德體系的厚實傳統，讓當代藝術逐步發展為整個泰德體系的重心之一。

結語 不再只是博物館

在泰德現代美術館成立前不久，英國才剛正式在 1997 年的選舉後進入湯尼·布萊恩 (Tony Blair) 領導的新工黨時代，整個社會都瀰漫著一股檢討英國守舊文化的氛圍，與新工黨密切相關的智庫狄莫斯 (Demos) 也因此出版了《英國：更新我們的身分認同》(Britain: Renewing Our Identity) 報告書，強調對國家身分的重新思考將是英國在 21 世紀必須面對的重要問題，而「千禧年」正是英國面對此考驗，重構一個新的「英國身分」的關鍵點。報告書的末尾寫到，「如果我們現在開始重構英國身分認同，不用超過一個世代，我們就會再度被視為世界的領航者，而非只是世界的博物館」。¹⁷ 在這樣的風氣下，泰德現代美術館從一開始就背負了「重塑英國特色」的期待，而策展團隊選擇的策略，顯然就是

以既有的館藏與英國所代表的「傳統」拉出距離。這樣的選擇絕對是策略性的，但也確實讓他們在典藏品質量遠不及歐美其他重要的現代美術館的窘境下，塑造出一套能不斷衍生嶄新情節的美術史敘事。

泰德現代美術館的發展過程可以說是以大衛·莫瑞（David Murray）提出的「每座博物館都必須盡可能地擁有一個突出的個性」為出發點，將典藏品的展示作為強調美術館個性的核心敘事，並且將這樣的敘事開放給塞洛塔所謂的「多重詮釋模式與層次」，進而為觀者提陳新的觀看方式。最終，這個「新的觀看方式」反饋回英國本土的當代藝術發展中，並且透過大型聯展、定點製作與實驗空間等多元並陳的路徑，為英國自身提供了一個重構文化認同的環境，並且提出了一種「以過去的美術史來創造未來的美術史」的可能性。最終，雖然泰德現代美術館關注的是不分國界的現代與當代藝術，它也同時豐富了定義「英國特色」的可能——這或許是一座國家級當代美術館，能對文化做出的最大貢獻。

本文作者現為英國萊斯特大學美術與電影史系博士候選人

註

- 1 David Murray, *Museums: Their History and Their Use* (Glasgow: James Macehouse and Sons, 1904), p.256.
- 2 Nicholas Serota, *Experience Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art* (London: Thames and Hudson, 1996).
- 3 初期成立時的完整名稱為「英國國家藝術藝廊」（National Gallery of British Art），但更為廣為人知的名稱則是 the Tate Gallery，名稱來自於創始人亨利·泰德（Sir Henry Tate）。泰德獨資建立美術館，並且將完工的美術館建築與他的私人收藏一併捐獻給國家。
- 4 美術館參觀人次排名，請參考 <http://www.theartnewspaper.com/attfig/attfig10.pdf> (2010年)；<http://www.theartnewspaper.com/attfig/attfig11.pdf> (2011年)。

- 5 Tony Travers, "Renewing London", in M. E. A. Gayford (ed.), *Tate Modern: The First Five Years* (London: Tate Publishing, 2005), p. 27.
- 6 Nicolas Serota, "Tate Modern is Ten", in *Tate Modern: The Handbook* (London: Tate Publishing, 2010), pp.12-13.
- 7 Hilton Kramer, "The Museum as Culture Mall, Tate Modern Inside and Out: 1," *The New Criterion* 19, no. 10 (June 2001): p.6.
- 8 Millennium Commission, *Annual Report and Accounts 1994/95* (London: Millennium Commission., 1995), p. 6.
- 9 Corinna Dean, Caroline Donnellan, Andy C. Pratt, "Tate Modern: Pushing the Limits of Regeneration", in *City, Culture and Society*, Volume 1, Issue 2 (06/2010): p. 80.
- 10 Iwona Blazwick and Francis Morris, "Showing the Twentieth Century", in Iwona Blazwick and Simon Wilson (eds.), *Tate Modern: The Handbook* (London: Tate Publishing, 2000), p. 33.
- 11 泰德美術館的設立總共花費 1.35 億英鎊，其中 5,000 萬英鎊由英國政府的「千禧年計畫」（the Millennium Commission）支出，其經費來源則是國家樂透基金，英國都市更新組織（English Partnerships）提供 1,200 萬英鎊，英國藝術協會（Arts Council England）提供 620 萬英鎊，而真正由主司全國文化發展的「文化、媒體與運動」部（the Department of Culture, Media and Sport, DCMS）提供的經費，僅有 500 萬英鎊。私人資金部分，向來支持英國國內博物館發展的克洛爾基金會提供 500 萬英鎊，其餘資金則來自英美各地的私人捐款，其中有大筆資金來自美國，而泰德基金會也在 1988、1999 年分別成立了「泰德美術館之美方資金」（the American Fund for the Tate Gallery）與設立於紐約的「泰德美國之友」（the American Patrons of Tate）。
- 12 2006 年後進行開館以來的首度大調動，將常設展主題改為「詩與夢」（Poetry and Dream）、「能量與過程」（Energy and Process）、「流變的狀態」（States of Flux）、「物質姿態」（Material Gestures）等四大主題。2012 年再度調整展示結構，保留「詩與夢」、「能量與過程」，並且增加「轉化後的視野」（Transformed Visions）、「搭建場景」（Setting the Scene）與「結構與明晰度」（Structure and Clarity）。
- 13 Hilton Kramer, "The Museum as Culture Mall, Tate Modern Inside and Out: 1," *The New Criterion* 19, no. 10 (June 2001): p.6.
- 14 <http://www2.tate.org.uk/netart/mongrel/modern/default.htm>
- 15 Graham Harwood and Matthew Fuller, "Uncomfortable Proximity: The Tate Invites Mongrel to Hack the Tate's Own Web Site", *Leonardo*, Vol. 36, No. 5 (2003), pp.375-380.
- 16 Matthew Fuller, "ART MEET NET, NET MEET ART", in Graham Harwood and Matthew Fuller, "Uncomfortable Proximity: The Tate Invites Mongrel to Hack the Tate's Own Web Site", *Leonardo*, Vol. 36, No. 5 (2003), p. 379.
- 17 這份出版品由 Demos 提供全文下載，請參考 <http://www.demos.co.uk/files/britainm.pdf>