

英国政府与视觉艺术

尼古拉斯·皮尔逊 著
张明 徐光福 译

一、国家与美术

英国视觉艺术的历史与英国的历史密切相关。不了解一个国家的政策方针,财政金融及体制便不可能对该国的教育、福利、工业抑或娱乐业有所了解 and 认识;不了解英国国家的作用与功能便不能真正了解和认识英国的视觉艺术。

本文从各个方面讨论分析了在两百年内英国作为国家机器对该国视觉艺术所产生的作用和影响。本文主要不是回顾那两百年内英国国家机构对视觉艺术所起的作用和影响,并不是要对人们就政府介入越来越多所提出的某些争论问题和假设进行探讨。具体地说,本文涉及了英国政府政策中的连续性问题,特别注重涉及了政府介入的构成方式以及政府介入是如何左右和影响视觉艺术这个大众文化组成部分的本质和发展这些问题。

国家

“国家”是一个政治概念,它描述了一种政治形态,是政治词汇之一。“国家”一词的含义时常被争论来争论去。在英国,特别是在20世纪,该词所含贬义越来越多。各政党往往将自己及自己在政府中的活动与国家这个概念分开。他们往往将“国家”这个概念将“自由”和“个人”这类概念对立起来,在政府中他们往往用“公众的”、“民族的”、“社区的”和“社会的”等字眼来描述那些涉及国家权力和机构的行动和动议。然而,“国家”这一概念在理解上带来的困难却表明了这一概念在了解我们的政治、社会、经济和文化生活这些方面所具有的重要性。事实上,英国政治文化生活中“国家”这一概念的模糊性正是当今英国国家机构的影响和权力的关键所在。英国的社会、政治及文化体系之所以复杂,之所以表面看上去灵活却牢固有力一成不变,这与国家所具有的模糊本质有重要的联系。

从力量的角度来分析国家,将其视为军队和警察力量的总和,这是最简单化的观点。仅仅单纯依靠武力来支撑的国家多数不能长久。武力往往要靠法律来支配、约束——这些法律依照公认的标准和习惯来限制和控制武力,以免滥用。

然而,所谓法律并不是一套规章制度。人们提到和争论到法律时是将其视为道德方面的要求来提及和争论的,是将其视为对人们在遵守一整套价值观和行为准则方面所提出的要求,而这些价值观和行为准则至少是被社会中掌权者视为在某种基本意义是公正和正确的。没有武力撑腰法律将无立足之地,但是从另一方面来说,如果法律不要求人们去遵守那些使法律本身及使用武力合法化的道德或精神价值观念,那么法律也绝少能够生存下去。

道德和精神方面的价值观对国家的存在是至关重要的,正是因为要让人们遵守这些道德和精神方面的价值观念,国家才以权威这种形式生存着,才以一种主宰的身份而不仅仅是作为强制、要求和尊重的对象而存在着。不依靠武力,国家就不可能让人民尽自己的种种义务、尊重国家,但是如果不对法律加以调控,不要求人们遵守更高的道德和精神价值观念,国家要诉诸武力多半是不可能的。

从这一意义上讲,国家是道德方面的力量。它是以“民族”、“社会”及“社区”的身份出现的。自从与罗马教会分裂以后,英国的君主作为一国之主也就成了教会之首,于是道德和精神方面的力量便与国家的力量溶和在一起了。前者使后者合法化,后者增强前者,使之更为有力。

因此,我们分析英国国家机器对视觉艺术所起的作用也就是在分析英国国家机器涉足于构成和重塑道德观念及道德权威的方式之一,因为视觉艺术

作为一种文化已经与道德的表现形式几乎融为一体,视觉艺术需要有精神价值观和敏锐感。

使用“国家”一词时的常见错误之一就是将其与政府中那些直接的显而易见的部门和机构混为一谈,拿英国来说就是将国家与议会政府,政府(文职)机构以及直接受控于国会和政府文职机构的政府机构混为一谈。这样混为一谈的结果不仅使“国家”这一术语变得多余,而且使英国公众权威、权力及控制等的运作混淆不清,令人难以理解。国家不仅限于政府和政府机构;许多国家的行政与司法分离现象足以说明这一点。然而,在这一方面,国家权力各种表现形式的分离走得更远。例如在英国,王室与国会政府事实上的分离对国家运转显得十分重要,这样便可从以下这些行动中分出一系列复杂的差别来:这些行动是直接由国会和政府机构(虽经王室授权)采取的行动;直接由王室(虽直接接受了国会和政府的建议)采取的行动以及直接由王室采取的,很大程度上不依赖于国会和政府的行动。

以两个艺术机构为例可说明上述差别:一是设在伦敦的英国皇家艺术学会(the Royal Academy of Arts),另一个是大不列颠艺术委员会(the Arts Council of Great Britain)。英国皇家艺术学会过去直接从王室获得学会的章程及封号,即使到现在也有部分权力仍从王室获得。而大不列颠艺术委员会过去是从王室获得的协会章程(因而属于一个独立于国会和政府之外的机构),但该章程是在国会和政府的直接建议下由王室授予的。最后一点,大不列颠艺术委员会每年的拨款直接来自于国会(当然国会是在王室的授权下行动)。

然而,英国国家这种复杂情况是不可能从国会和王室间在作用和权力方面的分立与差异来分析清楚的。它超越了中央政府与地方政府间的分立;超越了中央政府与中央政府组建但与其分离的地区权力机构间的分立;超越了到随处可见的顾问委员会、官方、半官方的委员会与完全或部分由政府资助组建的学术机构间的分立;超越了个人和群体行动与获得政府在法律上或财政上支持的行动之间的分立。换言之,国家就是一系列复杂的关系,这种关系左右着各种各样的经济、社会和文化活动,是这些活动的一部份。国家不是一个分立于什么之外的组织或机器,它是权力机构的一系列作法,关系和表现形式,这样一些作法、关系和存在形式与日常生活的许多方面均有密切不可分的联系。国家不是一个分立于什么之外的“东西”,不是一个能从抽象或理论的角度来准确定义和描述的“东西”。我们必须从国家的特殊形式出发去了解它。

本文着重分析国家的一种存在形式与生活的一个方面之间的关系:即18世纪中期以来的英国政府与视觉艺术这种文化之间的关系。

美术

政府这个概念不易捉摸,只有通过其特殊形式并将其放在特殊形式之中方能解释清楚;美术也是一样。

所有社会和文化中的绘画、雕塑及造型活动均有悠久复杂的历史。然而,某些造型活动类别(拿今天的话来说就是“美术”),它从其他造型活动和类别中分离出来自成一支的历史很短很短。哈罗德·奥斯本(Harold Osborne)指出:

“在人类历史中,所谓‘美术’往往与其他一些艺术一起被视为手艺,没有独立出来,……人们设计美术作品就象设计产品一样是为了满足一种经该社会认可的需要……因此美术的用途一直是变化无穷的。”

在中世纪,“自由”美术与“机械”美术或称“理论”美术与“实践”美术区分开来了。但当时所谓的“美术”含义很广,与现代专家们所指的“美术”和“视觉艺术”距离很远。因而就象奥斯本指出的那样:

“诗歌和音乐理论(不是音乐的实践)过去被列入‘人文科学’一类,属于受过教育的人和绅士应知会应的范畴;雕塑与绘画却属于‘下贱的技艺’,雕

塑与绘画工作者则被归为手工工人或工匠一类,往往是手工艺人行会的成员……所谓“实践美术”被用来泛指那些涉及手工技术的美术,而“理论美术”则被用来指涉及心智、需要推理和学识的美术。

“美术”源于拉丁语 *artem* 一词,意为“技艺”。奥斯本指出的差别是各种不同(内含各种水平器)技艺间的差别;也就是“脑力”(或称高级)技艺或“体力”(或称低级)技艺间的差别。大多数人类活动均与某种“技艺”有关,因而从这种意义上讲是(或过去是)“美术”。事实上,在中世纪,世界被粗分为涉及人类技艺或人力(即“人为”)的世界和不涉及人类技艺与人力(即“自然”)的世界。

“美术”一词的原始意义目前仍遗留于英语之中。例如,《简明牛津英语词典(The Concise Oxford Dictionary 1964)》收有以下词条:

artefact 人工制品;不同于自然物品的史前艺术品

artful 狡猾的,精巧的,使人容易上当受骗的

artifice 巧计,诡计,技艺

artificial 人工的,不自然的

artisan 技工,手工艺人

甚至“美术”一词本身也被定义为:

“技艺,特别是与自然相对的人工技艺;技艺的展示;模仿和设计(如绘画等)所需的技艺”

而“美术家”则被定义为:

“不讲技巧的;没文化的;笨拙的;自然的;朴实的;直率的”

直到19世纪末,“美术”和“美术家”这两个词才真正具有了今天专家所说的那种意义。但是,正如雷蒙·威廉斯(Raymond Williams)所指出的那样,在18世纪末,绘画、素描、雕刻与雕塑被视为一类相关的技艺:

并且雕刻家也被排斥在了新的英国皇家艺术学会之外,于是美术家与匠人这两个术语之间划出的大致差别得以巩固下来,流传开来(后者专指无需“知识”或“创造性”或“想象力”的熟练的手工艺人)。

威廉斯指出“很难确定具有内在普通原则的抽象的“美学”这一概念是何时出现的。”威廉斯例举了几个18世纪末“美术”一词的具体用法,但他认为到了19世纪“这一概念才普及开来”。“美术”这一概念的确定因而与“文化”及“美术”等概念的生成有关。

美术家在现代所起的作用可追溯到意大利文艺复兴时期,追溯到中世纪行会体系解体之时,追溯到米开朗基多等人为画家和雕塑家在知识界的地位争辩之时。然而,直到工业革命时期,画家和雕塑家的地位进一步才得以升华、专门化,才作为美术家稳稳立下足来。这本身也是工业革命的一个部份。这既是劳动进一步分工的结果(人们将美术家与科学家、技术人员、匠人和技工等区分开来了),也是对不断工业化、实用主义流行和商业思想发展的一种反应。

当然,“美术”和“美术家”这两个概念的社会含义远远不限于将一种角色所起作用 and 一种行业专门化,不限于将一些与绘画雕塑有关的特殊品质吸纳到“美术”这个大概概念之下。正如威廉斯提到的那样,劳动分工越来越细,“美术”和“美术家”逐渐带有了“更加广泛(且更模糊)的联想意义,表示一种人文的普遍(即非实用主义的)爱好,尽管大多数美术作品实际上被视为商品,尽管大多美术家实际上被视为一种制造某种无足轻重的商品,独立的手工艺人或技工,哪怕他们声称自己制作的远非商品时也是如此。”作为受人尊重,有价值的和高尚的社会现象,“美术”的力量来源于“美术”所具有的那种非常“广泛”、“模糊”、人文和非实用主义价值观点。美术的重要性就在于它缺少一种显而易见(且实用)的功能。

画家或雕塑家就是从事绘画或雕塑的人。他们所做的工作决定了他们是画家或雕塑家。画家绘画,由他从事的绘画看来他自然是画家。然而,画家和雕塑家被归入“美术家”这个更广泛更普遍的范畴后,画家雕塑家的定义与他们所从事的工作之间直接的联系开始减弱。

在18世纪之前,尤其是在意大利文艺复兴之前,人们提到国家和绘画时,总认为画家的好坏及其人品与一幅画的好坏并不一定有联系。正如蒲鲁塔克(Plutarch)(46—120),希腊历史学家,传记作家,以《名人传》著名,译注)在《塔里克里斯(Pericles)》一书中指出的那样!“优美的作品令你赏心悦目,但作品的作者就不一定值得你尊重。”那时,画家被视为技工,因而其价值也就跟技工一样。

然而,画家和雕塑家成了“美术家”之后,“美术”所具有的特性(创造性、想象力、特殊性以及相对实用主义的人文特性)也逐渐加在了美术家身上。作品的特殊性在某种程度上成了作者特殊性的功用。

从由事定人(画家即绘画工作者)到由人定事(“美术”是由“美术家”创造出来的),这种重心的转移在浪漫主义运动产生之前及浪漫主义运动中只能说是依稀可辨。到了本世纪,这种重心的转移有了合乎逻辑的结论。这方面人们常举的一例就是:马塞尔·杜桑(Marcel Duchamp)克服困难将一只便壶送到了展览会上。便壶是美术家选出来的,并被美术展览会所接受,于是便壶

便成了艺术品,是艺术的表现形式。作者和内容决定了作品,而不是由作品来决定作者。

杜桑的举动是一系列关键事件之一,这些事件松动了美术家这个概念与绘画和雕塑传统间紧密的关系,使美术家这个概念与这些传统间的联系脱节。现在部份美术家所采用的表现媒介,所追求的创作活动和所遵循的法则来源于并依赖于从由事定人到由人定事这种定义上的转换。

1970年,这种定义上的转换通过《英国艺术教育顾问委员会和英国美术与设计文凭委员会联合报告》得到认可。这份联合报告指出:

“我们认为对美术传播媒介的研究不能完全代替对美术的研究。我们认为美术研究源于一种可用多种方式表达的态度。”

自从60年代引进了美术和设计文凭制度后,向美术学生教授基本的特殊和传统技能的作法最终被抛弃,代之以教授更富创新精神和以学生为中心的方式方法;上述报告正反映,巩固和发展了英国美术教育的这些变革。不过,上述引言中最关键的一个词是“态度”:即“美术研究源于一种态度。”美术学生之所以是美术学生并不是因为他们从事了美术创作,而是因为他们对自己工作所采用的方式方法,所进行的思考以及对自己工作所持的态度。现在我们就明白威廉斯所言“更广泛(和更模糊)的联想意义”已成了至关重要的了。美术存于作者的头脑之中,并不一定非得与作品的外在特征有关。

在这里多我图解开和分析美术作为一种社会概念和社会活动所产生一些歧义或疑团,我完全不想贬低美术家的工作。解构和重建一种历史和社会现象并不意味着这种现象不相关或不值得研究。

要研究美术与政府(或国家)间的关系,就必须这两种现象所具有的社会及历史特性。总的说来,在本书余下章节中我虽然列举了政府和美术两方面的材料,但我分析时侧重于政府的本质,而非美术的本质。人们总认为美术本身并非一种难以对付的现象,而政府出于各种显而易见的原由对美术干涉过多。

事实上,美术不仅是一种极为难缠的现象,而且正是在本书涉及的这段时期里“美术”所具有的那些现代的,含糊不清和强劲的定义和解释得以立足。过去政府的介入和支持究竟在多大程度上对巩固和发展上述一些变革和转换发挥了重要作用,这很难说准确;但是很明显:在保留与再现一些艺术所具有的,更富社会意义,文化意义和教育意义的价值方面,包括英国皇家艺术学会,各种各样国家级美术博物馆、美术学校及美术协会在内的机构发挥了并且正在发挥着重要的,举足轻重的作用。如果“支持”一词指的是使人们相信一系列特定的,无价值可言的活动,那怕政府介入的作用就不仅限于支持美术。政府的介入在很大程度上改变了美术的性质,改变了人们对美术的看法以及美术创作。美术上特殊的倾向,假设和价值被缩小和忽略了。政府不是也不可能在大事大非的问题上保持中立。

视觉艺术现在已经获得了所有道德的,人文的神秘的价值、联想意义和含义。那些环绕在美术周围、给美术下定义、解释美术这一概念的言辞和文化往往抹杀了美术在人类生产和体验方面所起的基础作用。政府的介入对发展和再现这些价值和联想意义发挥了重要和强有力的作用,在美术以多种方式成为不流行的,反流行的事物方面起到了重要和强有力的作用。

二、伦敦皇家艺术学会

政府或国家元首使用建筑和视觉艺术造型来增强其威望和权势,在这一意义上,政府对视觉艺术的庇护从政府的诞生便已开始。因此,皇家艺术学会绝不是英国,更不是世界上政府对视觉艺术的首次卷入。但是,皇家艺术学会的创办却是英国政府采取的首次重要行动,并根据政府对该艺术干预的模式和形式,来促进作为公众文化一部分的视觉艺术。这种模式和形式在随后两百年中被固定了下来。皇家艺术学会,用一句不太人耳的现代话语表示,便是第一个视觉艺术领域中的半自治非官方机构(Quasi—Autonomous—Non—Governmental—Organization)。

在18世纪晚期,19世纪和20世纪早期,皇家艺术学会是英国美术作品在观念和实际创作中的重要场所。对于美术特征的定义,对于美术已有的定义和形式的不同观点的表现,皇家艺术学会的存在都具有重要意义。今天,皇家艺术学会虽然有其“公共”功能,但一般被看作是“私立”机构。作为国家主要的视觉艺术机构,皇家艺术学会的这种既是私立又是公共机构的性质对其影响和重要性具有决定性作用,而这种模糊的性质直接源于政府对其创建的作用。

皇家艺术学会是由国王批准的一个创办文件于1768年成立的。该创办文件规定了学会的形式,作用和规章,授予其“皇家”称号,规定了与国王的联系。学会于1769年开放,首次展出在帕尔莫的兰姆拍卖行举行。这一展出持续了十年,同时,国王又批准从伊尼戈·琼斯的奥德·萨默塞特官邸中拨出七间房屋,以作画室、图书室、会议室和保管员的宿舍。

1780年,萨默塞特官邸中的房屋改建完毕,整个学会搬迁到了新址。到这时为止,国王一直为学会的财政困难进行补贴,金额总数为五千英镑。从

1780年起,学会从其画展收入中已能实现财政自立。

在国王提供的萨默塞特宫新址中,学会一直呆到1836年。然后,搬入了建于特拉法加的国家美术馆新楼,该美术馆是政府用“公共”经费修建的。

到1860年代,当政府需要建于特拉法加广场的新楼全归国家美术馆使用时,给予艺术学会对伯林顿大楼和北面一块土地999年的租期,并收取象征性租金。学会以后可在该土地上自筹经费建筑新址。

对皇家艺术学会的早期的简短叙述,可以使我们得出几点结论。

学会的创办文件标志着官方的承认和国家元首(国王)的支持。但是,这一文件的颁布在某些方面可被看作或理解为是与政府无关的行动:这可从英国君主在几个方面的地位表现出来。

首先,君主是通过议会行使国家元首,职能的;国王或女王的大臣或助手们通过议会采取行动和进行立法的,这些行动和法律由国王批准后生效。

其次,君主可自行采取行动,例如签署皇家艺术学会成立的文件。这一行动是君主与该学会之间的直接事务,对此,议会无权对该机构进行任何干预。

再有,君主作为个人拥有可观的个人财产。当然,这笔财产的很大一部分是因其君主的地位——皇室代表,但是,这笔财产的使用权可以是“个人”的。因此,君主可对任何个人或组织赠与财产或不动产,例如建立皇家艺术学会。

我们可用下列方式简要归纳君主的三个作用或地位,首先,君主是一个“公共的君主”,其次,他又是一个“个人的君主”,再有,他还是一个“私有的个体。”

三个作用中两个有关:学会获君主支持,被授予“皇家”称号(第二个作用);学会获得君主赠与的不动产和有限财政资助。任何有经济实力的个人都能作到后一步(即君主的第三个作用),因此,君主的财产(虽然这笔财产是因其君主的地位)仅对其第一和第二个作用起加强作用。

英国政治制度的微妙之处在于,当国家元首发挥上述第二个和第三个作用时,从政治角度来讲,它们与政府无关,因为并不直接涉及到议会和政府机构。因此,皇家艺术学会在19世纪时的艺术观念上的影响和重要性(在当时处于鼎盛时期)都与该学会被看作是独立和私立机构有关,同时,又是因其是被国家元首所创办和支持的,当然,与我们称作国家机器的机构没有直接关系(如议会,政府机构,“公共责任”,等)。

因此,君主的重要性在于它能同时被看作是“国家的”和“非国家的”。这样一来,皇家艺术学会便能给自己赋予“国家的”和“官方的”权威和正统性,但又不会被看作是政府的工具。皇家艺术学会是处于当代的一个传统地位:一个半自治非官方机构,与国家有关,与政府没有直接关系。

政府,艺术学会和鉴赏力

在19世纪,皇家艺术学会作为一个半自治非官方机构,与议会和政府有着模糊不清的关系。艺术学会是一个官方机构,一个全国性权威组织,它具有公共角色和公共作用,但它同时又是“私立”的和“独立”的(独立于议会和政府)。1836年,当学会从萨默塞特宫搬迁到国家美术馆(前者是皇家建筑,后者是政府或“公共”建筑)时,一些社会人士和议员认为这是公众或议会对该学会作为公共组织而进行审查的机会,但这种公共责任总是受到艺术学会的抵制。例如,林德赫斯特勋爵1859年在上议院发表演讲,他断言说皇家艺术学会之所以能迁入国家美术馆“不是因为政府,而是因为国王,因为国王的恩准。”

尽管艺术学会对公众审查进行抵制,但在整个19世纪,公众对其地位和作用不断提出质询,这些质询所依据的论点又十分令人感兴趣。1863年,皇家艺术学会的丹尼尔·麦克列斯就不断有人提出国家对该学会审查的质询时,在皇家艺术学会皇家委员会上评论道:

我感到迷惑的是为什么总是有人不断提出这些质询。在我的整个任职期内,不断有人对学会事务提出各种质询,我认为这是异乎寻常的,这些质询层出不穷地提出同样问题。哪怕是15年或20年前便已有答复的问题又被老调重弹。也许是出现了新一代质询者,他们提出相同建议,要求我们回答相同问题,而这些问题早已有了解答。

在某种意义上,麦克列斯没有讲错:确实出现了新一代质询者和调查者。但他们却不是无事生非。19世纪中期,是处于全球扩展最迅速和变化最大的工业社会这样一个社会背景。这一背景既令人兴奋又令人恐慌、令人恐慌是因为所发生的变化如此迅速和巨大。政府对变化作上了反应,同时又成为变化的一个部分。国家机器通过组织、法律、监察系统的组建,情报机构的加强,对许多领域的监察而迅速膨胀。

对皇家艺术学会和对许多与公众艺术有关事务的调查不过是信息搜集和影响并控制迅速变化中的社会的一个过程的一部分。对皇家艺术学会的调查是在“公共鉴赏力”的口号下进行的:公共鉴赏力是国家与政府关注的事务,因为公共鉴赏力与公共道德伦理有关,从而与公共行为和公共秩序有关。成为于1863年以便“调查皇家艺术学会目前地位与美术之关系”的一个

皇家委员会的任务之一,便是评估所应采取何种措施,以使皇家艺术学会“能在促进艺术,改进和提高公共鉴赏力方面发挥更大作用”。鉴赏力被亚历山大·伯尔斯福特·霍普议员称作是能提高一个人的社会地位。霍普议员在1863年成立的这一皇家委员会上说,“几年前还纯粹是工人的人们随着公共鉴赏力的提高而越来越具有艺术气质。”具有鉴赏力和“越来越具有艺术气质”意味着“变得文明了”——成为或相似于中产阶级和上层社会成员。政府对公共鉴赏力的关注可以被理解为是政府关注于引导人们具有一种特定生活形式,一种特定行为和思维方式。政府应该致力于影响并控制人们的思想和行为方式这一观念与关于自由和个性的观念格格不入的,而自由和个性的观念又是英国政治制度之基石。但是,政府应该密切关注提高和塑造公共鉴赏力,知识水平,教育程度的观念,也是英国政治制度的基石。

一方面,19世纪的英国政府关注于公共鉴赏力,因其与公共行为和公共道德有关,另一方面,人们认为提高公共鉴赏力有助于提高公众消费选择水平。公众消费水平的提高,加上英国制造业标准和工艺水平的改善,将使英国在国际市场竞争中处于有利地位。对于此点,我们将在对政府的美术和设计学校的讨论中进一步阐述。

政府控制的必要性和危害性

人们现在普遍认为,在所有人类活动中,艺术是最自由的,最具个人特征的,最不受规则和控制影响的活动之一。根据艺术的这种观点,英国政府对视觉艺术的长期干预令人吃惊。而关于政府对视觉艺术的干预的种种辩论和观点又是模糊不清和错综复杂的,它们表明了政府对视觉艺术的干预和支持方式,使艺术的某些特定观点获得政府的权威和影响,与此同时,它们又表明是要尽量缩小政府对艺术的影响,这一切,又并非是令人吃惊的。这些观点在1863年的质询上曾对委员们提出过。

皇家艺术学会的戴维·罗伯特曾出席了质询,人们问他,一个拥有最优秀“雕塑家,建筑师和画家,以及非职业成员的机构,能否对英国的公共标志性建筑,城市面貌和其他地方的改观起到鉴定性机构的作用。”这一问题在实质上是要求建立一个权威性的中央审美咨询机构:在某种意义上,该机构应能引导公共鉴赏力而又不直接对其控制。咨询一词是一令人感兴趣的词,因其具有这一含义:它表示能对某一问题提出意见的机构,而非发出或遵循指示的政府部门或机构。这一问题还表明,皇家艺术学会应该成为这种咨询机构,使皇家艺术学会的半官方权威地位具有新的作用。

在亚历山大·伯尔斯福特·霍普议员出席的会上,建立一个中央的管理机构这一想法又一次被长时间地进行了讨论。霍普议员认为,近年来的艺术发展确实需要“某种中央管理机构”,但他同时又强烈反对“这样一种倾向”,其后果“会使该中共管理机构被置于政府的直接和不受节制的控制之下,使其实际上成为一个政府部门。”霍普议员强调,这一倾向“将带来非常危险的后果。”

不过,伯尔斯福特·霍普议员并不反对政府对视觉艺术本身的卷入。他希望政府对艺术的支持不会导致政府对艺术的控制。

政府对艺术采取的任何行动都应该是更有系统性的,更有管理成效的,对此观点是毫无疑问的;但是,如果这一切使观念自由和创作自由成为官僚机构的附庸,那么又将是非常危险的。

这里,霍普提出了与自由的观点相左的政府和国家对艺术的直接参与观点。当然,没有自由,对艺术将是非常危险的。与此同时,霍普又希望建立一个“中央管理机构”和政府对艺术支持的更系统化和规范化。霍普在对委员们的又一次讲话中说,“一个自我选举的机构以使该组织正常运行将是英国法规的一个创举”,这进一步说明了他对两种冲突的观点的调合:在政府支持下建立艺术的中央机构,和独立于政府对艺术的干预。他的这一观点的基础早些时候便已公诸于世,他说,对艺术和文化的必要的管理应该由这些机构执行:“它是由艺术家和艺术爱好者选举建立的,并独立于政府变更和政治派别。”他还认为,这种机构虽然是“独立”的,它又能够在必要时运用政府的力量。因此,他认为:

应该综合教育委员会副主席的艺术气质,再加上公共事务委员会董事会的艺术气质,即一个类似于艺术和事务部的机构。

而至关重要的是,这样一个机构的领导人不能随心所欲地自行其事:

当一个象这种艺术和事务部被建立之后,我们希望能以一个英国各种艺术形式的中央管理机构对该部部长加以制约,该管理机构应该独立于政府之外。这一机构最好由皇家艺术学院承担,而学院也应有所变化和加强。

这确实是一个巧妙的安排,并值得仔细研究。这种精心考虑的平衡制约力量使得一个由专家组成的独立机构能与政府和专家组成的政府部门打交道,并获取其支持,这种平衡制约力量确实也如霍普议员所说是“英国法规的一个创举”,是英国法规的极重要部分。今天,政府事务中很大部分便是由这种安排所执行。伯尔斯福特·霍普议员希望这种独立的专业机构能被选举成立,而这在今天也是罕见的。尽管如此,今天政府对旅游、艺术、工业发展。大

学财政拨款和研究,以及许多其他事务的参与都是按照这种制度进行的,半“独立”机构由“专业”人士担任其成员并提出咨询意见,以帮助政府制定政策和获取政府资助,当然,是在专家组成的部长们和政府各部支持下进行的。

伯尔斯福特·霍普议员提出的这种安排的精妙之处,在于它把国家的权力和威信与专家阶层的独立性和威信结合了起来。这一安排的关键是把对英国政府职能极其重要的控制和威信自觉地接受,这种控制和威信在表面上是与国家分开的,并独立于政府之外,而实际上却是保留了政府的权力,威信和财政资助。

伯尔斯福特·霍普议员的观点在19世纪中期是不可能付诸实践的。一个世纪以后,英国才出现了负责艺术的政府部长,和一个行使中央管理艺术职能的半自治机构,该机构(英国艺术委员会)包括负责各种专门小组和委员会的专业和非政府咨询专家。

这种体系的基础早已存在于皇家艺术学院与国王和(通过该学院对“公共”建筑的使用)议会的关系之中;国家权力在中央政府,地方政府,半自治机构和个人之间的分立,对于19世纪政府对艺术的其他政策的制定是异常重要的,包括政府艺术学校,艺术博物馆,和各种主要的全国展览馆。

英国政府与英国美术教育

在整个19世纪,英国皇家艺术学会(the Royal Academy)都被看作英国艺术最高水平的代表。作为一个独立的机构,它注重的是人们心目中的美术精品,它的存在使艺术的自由观念和自由精神得以保持。

与此同时,面对日益工业化的社会中出现的问题,英国政府创立了称作“第二级水平”的艺术教育体系,它直接受政府控制,目的在于培养设计技术人员和普遍提高大众的艺术品味。

尽管人们一致认为政府不应该直接控制皇家艺术学会,但直接控制新的全国性的艺术教育与体系却另当别论。原因在于,与皇家艺术学会推崇纯艺术和艺术精品不同,这一全国性的政府体系注重实用艺术和普通大众的口味。这种把皇家艺术学会层次的充分自由和大众层次的恰当控制结合起来的作法有相当的重要性。因为正是由于这份自由和独立性,皇家艺术学会才完成了其承担的观念上的任务——它成为自由的创造力的象征。与此相联系,在19世纪30年代建立的政府艺术教育体系,与其说是政府控制下的艺术,不如说是政府控制下对这一体系之外的自由艺术家(纯艺术家)所自由发展的艺术原则的应用。而对在这一体系之下培养的手艺人,不是要教给他们“艺术”,而是要教给他们艺术家们所发展的技术。通过这种方式,“品味”(即道德,正确的想法和商业上有用的技巧)就能传播给普通大众。把艺术的观众以及发展和实践这种观念所必需的自由,与实用艺术、设计和其他生产活动区别开来,这样做对美术思想的发展和规范方式至关重要。这种区别对待的想法,在皇家艺术学会的首任主席雷诺兹爵士(Sir Joshua Reynolds)在对该会的第一次演讲中,作了这样的表述:

设立这样的机构常常仅仅是基于商业上的考虑,然而,如果把一个学会建立在这样的原则之上,那么甚至它最基本的目的也实现不了。如果它没有一个更高的出发点,那么就不要再期望达到哪怕仅用于指导生产的品味。相反,如果更高层次的美术繁荣起来,那些次要的枝节问题就会自然得到解决。

政府艺术教育体系的必要性

1835年在下议院中设立的“艺术及其与生产的联系特别委员会”,是形成政府管理的艺术教育体系的重要一步。该委员会是由利物浦议员威廉·尤尔特(Wilham Ewart)提议设立的;

为了寻求把艺术知识和设计原则传输给大众(特别是从事工业生产的公众)的最佳方法;为了探究与艺术相关的各机构的章程、管理和作用……

尤尔特的提议之所以能够实现,在于他融合了各方面的兴趣和意见。一部分人看重推广艺术教育本身所具有的价值;另一部分人从大众能够获得有用的技术和知识这个角度来看待艺术教育;一大群人又从消费者的进一步分化和生产标准的发展给英国带来的经济优势这个角度来看待艺术教育的推广。

1754年成立的“艺术、生产与商业促进会”①自成立之日起便开始对付这各种各样的问题。从1758年开始,该会组织了纺织、印染、家具制造和“其他一切需要品味的技术行业”的设计比赛。对于这种局限在“实用艺术”范围内的比赛,外界反应冷淡。而另一方面,其他绘画方面的技能比赛却吸引了众多的参与者,大量的杰出艺术家就是通过该会第一次获得社会承认的。

19世纪历史题材画家本杰明·罗伯特·海登(Benjamin Robert Hayton)是政府资助绘画的最有影响的鼓动者。在19世纪早期,几乎没有什么大众艺术,有的只是城市建筑和海军设施中的官员肖像。海登倡导适合于城市建筑的城市题材画和适合于海军设施的海军题材画,以及诸如此类的东西。他的赞助人乔治·博蒙特爵士(Sir George Beaumont)使他有幸有机会接触当时的许多重要人物,海登甚至亲自把自己的见解陈述给当时的首相墨尔本。

威廉·尤尔特议员是海登最坚定的支持者之一。尤尔特除了主张开办免

费图书馆、公共博物馆和美术展览馆,主张废除死刑外,他还认定皇家艺术学会无意推进大众的艺术和设计水准,因此需要另外发展一套政府经营的艺术体系。

根据尤尔特1835年提案设立的“艺术及其与生产的联系特别委员会”建议在伦敦创立一所设计师范学校;拨款帮助各地的同类学校;建立博物馆和展览馆;用雕塑和油画装饰公共建筑。

这些关于设计教育的提议被采纳,实施所需的费用由商务部(the Board of Trade)解决,该部的部长是曼彻斯特的议员波利特·汤姆森(Poulett Thomson),汤姆森得到了议会给这个项目的拨款一千五百英镑。

政府艺术教育体系的开端

商务部部长汤姆森专门设立了一个理事会来管理这些新成立的设计学校。该理事会将负责全国范围的教育方针。科尔伯恩勋爵担任理事会主席,理事会由工厂主、艺术家和艺术爱好者组成。其中的艺术家自然来自当时最受人们尊重也最值得尊重的艺术团体——皇家艺术学会,而尤尔特和海登极力反对的正是皇家艺术学会的体制和影响。

董事会对大众艺术教育的前景理解狭隘,所使用的数字体制是十分局限和技术性的,只注重临摹和学习装饰图形。据说这些学校里的第一批学生被要求在一份宣言上签名,声明他们无意成为风景画、历史画或肖像画家。在第一任校长约翰·帕普沃思(John Papworth)领导下,伦敦设计学校把纯艺术和人体素描分别排除在教学计划之外,以免“年青人可能受到诱惑而放弃预计的目标,转而追逐那些更被认为和更荣耀的东西。”

这时的政府虽然介入了艺术教育,但也只是在技术和机械层次上的介入。一方面提供了一种艺术教育形式,另一方面却阻塞了通常“真正”艺术的道路。从某种意义上说,国家提供的是没有积极的艺术实践机会的艺术道路。

设计学校体系的前十二年并不顺利。学校的管理和指导显得混乱,教学效果不如意,没有给那些设计人员将来的服务对象——企业家们留下深刻的印象。1849年,下议院专门成立了“政府辖设计学校特别委员会”,以调查这些学校的状况。委员会提交的调查报告描绘了一幅相当让人失望的图画,但是,尽管设计学校有这样那样的问题,但委员会在调查报告的序言中,仍然认为可以肯定:

几乎所有的见证人都同意把保留这些设计学校视为对国家十分重要的一件事情的观点,甚至那些对学校现状极为不满的人,也承认这类机构对本国生产具有的价值。

三、品味、艺术和专门技术

19世纪40年代的设计学校存在这样一个问题,它们都有几个不同的努力方向,没能在如何把不同的目标统一在一起上达成一致。对于学校应当做些什么,概括起来有三种看法:第一,应当向大众灌输“品味”;第二,应当培训具有某种专门技术的人员;第三,应当提供大量的美术学习和实践的机会。

在向大众灌输品味对学校的重要性这一点上,有一致的看法。所以,该委员会在那份报告中还肯定地评价道:

管理者们明智的在提高大批手艺人的品味上下功夫,而不是专门去培养少数几个优秀设计师。我们前面谈到,国家对艺术的介入主要与关注大众的品味关系密切——这一品味不仅仅是一个美学概念,而且是一个道德概念,这一点与我们把国家看作是(当然不仅仅是)一系列道德联系和道德力量的讨论有联系。

在某种意义上,“品味”可以不偏不倚地定义为一个美学概念,因此18世纪中叶,伯克(Burke)就把“品味”定义为:“大脑的一种或几种官能,既受想性作品和高尚艺术的影响,又对它们进行评判。”虽然这一定义大体简单明确,但就是伯克本人,在他随后讨论“错误的品味”时,所使用的“品味”一词中所包含的道德内涵是十分清楚的:

错误的品味是由判断力的不足引起的。而判断力的不足可能源于知性(那些组成上述大脑官能的力量的一切东西)的低下,或者更通常的情况是,源于缺少恰当的、有正确指导的练习,而仅凭练习,就足以使判断力强大而敏捷。除无知之外,疏忽、偏见、急躁、轻率、固执,简而言之,导致对其他事物作出错误判断的缺陷,都同样会影响在这一更纯粹高尚的领域内的判断。对我们的每一个知性对象,这些原因会使我们产生不同的意见,而年不让我们去设想并不存在什么固定的理性原则……较之对亚里士多德某一理论的真与伪,人们对维吉尔的某一段精彩的描写,更能取得一致的看法。

在这里,伯克的自信已近于傲慢。他认为如果一个人经过“恰当的、有正确指导的练习”(即正确的教育和训练)之后,依然不同意对美学问题已有的定义和评判,就或者是某种智力缺陷(即“知性的低下”),或者根本就没有严肃专心地对待那些训练(即是一个“疏忽、偏见、急躁、轻率、固执”的人)。

因此,尽管伯克的评论相当严格地限制在美学问题和美学评判练习的范

围内,但他把缺少“品味”或“品味”“错误”相当明确地等同于缺少道德观念和道德原则。因此,对伯克而言,与其说是品味本身,勿宁说是对品味的否定成为一个道德概念。

在19世纪,与国家介入视觉艺术相联系,这样的观念得以继续和发展,品味被视作积极的道德利益——一种能够给普通大众,特别是工人阶级带来秩序的东西。圣约翰·蒂里特牧师在其《实用艺术手册》(1868年出版,多次荣获政府绘画奖)中,强调了由于艺术知识而获得的道德利益:

所有的成功都必须经艰苦的、有系统的努力后获得,这样会使他脱离低层次的欲望……没有人奢望整个工人阶级一夜之间都拿起画笔,彻底戒掉烈酒——但可以使他们中的许多人不再酗酒……教孩子们好的绘画实际上是在教他们成为好的孩子。

然而,尽管在艺术和设计教育的道德利益上有一定的共识,但是在教育本身的特性和目标方面则分歧较大。1838年成为伦敦设计学校负责人和教授的威廉·戴斯(Wiliam Dyce)向1849下议院设计学校特别委员会解释道:

那时最恼人的问题是学校应该怎样运作才像一所设计学校。一些人认为,把学习人体画排除在外,让学生专心学习装饰,主要又是建筑装饰,这样就会保留学校的特点;另一些人认为,学校应该引入一种绘制图案的方法。我个人认为,学生们应该学会制作工业模型和图案,要作到这一点,学生们有必要了解那些将要用上他们的设计的生产的流程。

戴斯认为教育根本上是与生产的需要和流程联系在一起的。而本杰明·罗伯特·海登却看法不同。他曾为建立政府管理的艺术学校,以作为发展大众艺术文化的一部分而四处奔走。他对学生们讲道:“政府决心不让你们学到知识。你们未来可以成为艺术家,但你们却被剥夺了发展你们自己的力量……”海登认定,在人像学习基础之上的美术实践,是所有优秀的和有创造性的艺术和设计的中心。他说,人体的四肢和奶罐都依从同样的原则;因此,所有的艺术学校 and 设计学校,都应当以人体基础上的美术训练为中心。

虽然政府学校没有按照海登的思路发展,但他把事实夸大了。伦敦外的一些学校其实在朝着美术而非设计的方向发展。这部分因为这些学校的师生的兴趣和爱好使然,但也与国家提供组织和经费的形式有关系。

早期的设计学校由中央政府拨款和地方捐赠联合投资。这种对中央政府认为有用或有利的由中央和地方联合投资的形式,在19世纪和20世纪,是许多地方的国有企业和国家政策中常见的。由中央提供部分资金,再由地方政府或当地富裕阶级提供部分资金,这是国家制定和执行政策,而不显得直接控制和插手具体事务的方法之一。国家许可的项目会得到帮助和鼓励(既通过投资也通过立法的方式),而得不到国家鼓励和支持的项目成功的机会会更——与那些得到支持的项目相比,它们会被评判为可程度低。

这种中央地方两级投资方式在某种程度上使得国家能够对大事情进行控制并策划,但又不会被认为直接控制或经手具体事务,同时,这种方式也意味着国家行为和倡议能够特别反应当地富裕团体和有影响的人士的利益。这是在理解19世纪和20世纪的国家政策和国家机构时,必须清楚的。

美术是体现声望的一项活动和一种传统。一些当地人(或者至少是他们中更富有的那些人)愿意为政府教育体系内的一所学校捐资,但是,他们对一所美术学校会此对一所工业设计学校更感兴趣。尽管中央政府有自己的目标,但有些学校主要是作为美术机构而得到地方支持的。

把这种教育体系引向美术方向的另一个力量来自中产阶级的自费女生。早期的设计学校普遍被中产阶级视为“慈善”机构。这些学校建立起来是培养手艺人的:因此,它们的对象是穷人,因此对中产阶级的年轻绅士是不合适的。但是中产阶级的年轻女士却另当别论。特别是只要能学到美术课程,就是这些学校里最关键的东西。另外,这些自费生在为学校筹集资金方面又能干又热心,还会给这一教育体系带来更多的钱。

因此,能够为慈善家的千金们提供点美术教育的机构,更容易得到这些慈善家的支持,它们既能从所收的学费,也能从学生们所筹集的资金那里得到好处。

所有这些因素,再加上某些师生的个人利益,使得一些学校更像美术学校而非设计学校。对于这种发展态势,来自佩慈利(Paisley)的纺织品生产商罗伯特·克尔(Robert Kerr),在向调查设计学校的1849年特别委员会作证时,有过如下的评论:他所在地的设计学校中,最高级的学科是“他们称作美术的东西……我一点也看不出它对我们有什么益处。”

1850—1873年的政府艺术学校

亨利·科尔(Henry Cole)在19世纪40年代后期担任伦敦档案局(the Public Record Office)的高级官员,他给1849年特别委员会的建议起了十分重要的作用。他对艺术和设计非常感兴趣,在成功的组织1851年大展览(Great Exhibition of 1851)的工作中,他是一个很有影响力的人物。由于他参与了1849年特别委员会和1851年大展览的工作,从1852到1873年这一段时间,他受命负责政府的艺术和设计教育体系。在后面的章节中,我们将对科尔的

工作作更详细的介绍,并主要讨论他对发展公共艺术博物馆的贡献。这里,我们主要简单看一下,在他充满活力的领导和指挥下,国家部分的艺术教育发生的变化和取得的进展。

1849年特别委员会对设计学校提出的批评之一,是学生在进入学校之前所受的训练不够充分。这使得学校不得不在基础工作上花更多的时间:

装饰艺术的教学必须以学生已有相当的基础为先决条件,而这种基础既使有,也是相当有限的。因此,在每个学生进校之初,都必须作这方面的工作,这使得基础技能的教学占去了太多的时间,学校显得更像一个基础教学机构,而不是预想的设计学校。

科尔通过建立一种三层艺术教育系统来解决这个问题。

最低的一层,是在政府管理的艺术学校体系之外,科尔成功的使绘画基础成为全国基础教育的一部分。这些基地教育学校都是“私立”或“慈善”学校——也就是说,这些学校不由政府直接经营和管理,而是由民间协会、慈善机构和教堂操办。在实际工作中,与监察员责任制相联系的政府助学金制度使政府能对这些学校进行很好的控制——因此也使把绘画基础列入课程表成为可能。这是国家计划和构想活动范围,而不直接由政府公开控制这些活动的又一个例子。

在中级层次,科尔使各地的设计学校成为伦敦设计学校的美术基础学校。伦敦设计学校是这一系统的最高层次,各个设计学校的学生在毕业后送到伦敦设计学校做进一步的学习,训练怎样做一个美术教师,然后再送到各个设计学校任教。

绘画(美术训练的基础)被作为所有课程的中心,训练设计手艺人的想法不再受到过去强调,而是受到了限制——这种限制表现在把“手艺人班”改名的“绘画夜校”。名称的这一改变实际部分承认这样一个事实:这些班上的学生将会成为职员、工程师、施工人员和年轻的建筑师,而不是原来意义上的“手艺人”。

在整个科尔时期,向工人阶级灌输具体的技术的观念变成了向大众进行艺术教育的观念。这一问题,我们将在后面结合科尔把博物馆和美术馆作为大众教育的媒介的观点,作进一步的讨论。

皇家艺术学会与政府设计学校的关系

我们上面已讲过,在19世纪30年代政府设计学校建立时,在教学中存在两个截然不同的观点,一种是注重皇家艺术学会的会员所使用的、在学会的各学校传授的那种美术,一种是注重政府的体系内所尝试的装饰设计和专业技能。

在科尔的领导下,政府设计学校使用了更多艺术训练成分的教学体系,但皇家艺术学会和政府的学校之间仍然存在区别——这种区别越来越表现在作品的质量的水平,而不是作品的种类。查尔斯·洛克·伊斯特莱克那时是皇家艺术学会的主席,1863年当年调查该会的皇家专门调查委员会问他,该会是否“曾经考虑过有无必要在全国各地建立与学会有关的学校”,伊斯特莱克认为无此必要。他认为学会是面向最优秀的学生的中心机构,当问他“你的理论是否可以这样来理解,皇家艺术学会的学校仅仅面向那些已经经过初级学校训练的高级艺术家?”他直接了当地回答:“是的。”

在皇家艺术学会会员理查德·雷德格雷夫的证词中,他对认识到了政府教育体系与皇家艺术学会之间关系的讨论十分有趣。雷德格雷夫不仅是一个在皇家艺术学会的学校中有教学经验的学会会员,他还是政府教育体系中的“艺术学校监察主任,和各项美术事务审查人”。在接受1863年的皇家专门调查委员会的询问时,他已经在政府教育体系中工作了15年。

雷德格雷夫被要求向委员会解释皇家艺术学会经营的教育体系与政府主持的教育体系之间的区别:

首先政府的设计学校比皇家艺术学会的学校更偏重基础;最开始它们是教小孩的教区学校。现在主要培养美术教师,而教学的重点是装饰。我可以以南肯星顿(South Kensington)学校教学结束的地方,就正是皇家艺术学会起步的地方;换句话说,在那些学校里,教学工作到学生有资格进入皇家学会为止,这时,他们已经有绘画、制图和做模型的能力,在这之前他的接受的指导都是装饰方面的,准备着在企业里做设计师工作。

在19世纪60年代,政府提供给将来的艺术家免费的艺术教育机会或为之提供经济补助的作法还不能被普遍接受,政府只在公众品味和与为工业界培养设计师相关的事务中起作用——也就是说,政府可以介入大众的道德和美学方面,也可以介入经济方面的问题,但不介入艺术家的直接教育。海登和尤尔特等人的意见在有影响的人士中还没有被普遍接受,但是,政府也还是身不由己的在某种程度上做了些培养艺术家的艺术教育的工作。这种工作在它所创建的教育体系中占越来越大的部分,而在这一体系内工作的部分人,至少私下是为此感到骄傲的。这种含混在雷德格雷夫的回答中表现得很明显。在前面所引用的片断里,他接近于把政府设计学校的教学与进入艺术学会后的艺术培养所需要的继续发展直接联系在一起,但他到此为止,把政府设计

学校的工作同生产和装饰艺术联系起来。

当被问及在政府教育体系中的学生们无法得到皇家艺术学会给它的学生的一些奖金,他是否不赞成这种作法时,雷德格雷夫再一次强调了两者的区别。他这样重申:

我们并不希望我们的学生成为艺术家。我们希望他们做教师,或者从事装饰艺术的实践工作。如果你放开艺术学会高级别的奖金,这些用于奖励艺术作品的奖金会引导我们的学生们成为艺术家。

这是当时公开对外讲的政府艺术教育体系的方针和功用。下议院不会同意花钱办全国性的培养艺术家的教育,因此这也不是这一体系正在从事的工作。雷德格雷夫回答中的含混其词在下面的陈述中也表现出来,他不仅仅表露出对政府体系的自豪,而且近于在说政府体系内,对艺术实践中所需的基础教学,此在艺术学会能得到还要好:

我可以这样说,我们的教学体系与皇家艺术学会的体系也一点不同,那就是经常性的考试。学生不时要参加考试,他们不能溜开,而我们发现他们大多数都取得满意的成绩。我们制定的标准很精确,他们的成绩总能与他们受培训的程度一致。我不是说我们培养的是天才,我们只是给了他们艺术方面的阅读和写作的全面知识。

在科尔的带领下,政府对艺术教育的介入不仅越来越系统和有序,而且越获得信心和力量。雷德格雷夫所言的不确定性和怀疑这些在19世纪40年代的政府教育体系中很显眼的东西没有再重复,从伦敦设计学校延伸到各地初级层次的基础培训这样一个综合教育体系正在形成。

四、国家与美术博物馆

亨利·科尔对政府公立设计学校所作出的调整和发展具有重要意义。然而,他对美术博物馆,尤其是对南肯森顿博物馆的发展所作的工作才是最富革新意义的。

在英国,美术博物馆对大众开放始于19世纪,而组织当时的作品进行短期展出在18世纪中期就已经开始了。这些由18世纪的贵族绅士所组织的短期展出以及他们对美术作品的个人收藏为永久性的公众美术馆奠定了基础。

1760年,工商、艺术促进协会在英国首次举办了当代作品的短期展出,从而将这一方式传入英国。展览展出了包括雷诺兹、科斯塔、理查德·威尔森、莫兰及海曼在内的69名画家的150幅作品。这样的展览每年举行一次,直到1764年。这一年,由于主办者之间不和导致了两个新协会,即大英画家协会和画家自由协会的产生。大英画家协会则成了皇家艺术学会的前身。

短期展出及后来永久性公众美术博物馆的建立从一个方面展示了美术融入大众文化传统的过程。十九世纪,一批在政府支持下创办的美术学校的发展也参与并支持了这一进程。

在十八世纪的英国,几乎没有通常意义的面向公众的艺术可言。当然,这里仍有幸免十七世纪清教改革而保留下来的公共建筑、教堂里的有关宗教的绘画和雕塑,但大量的美术创作仅仅是为了完成画家们的资助人——贵族绅士们的任务和要求。

皇家美术学院的成立,以及工商、艺术促进协会的工作促进了美术大众化,至少推动了美术在新兴的工商业中产阶级中的普及。与此同时促进了画家的职业化——把画家的地位提高到了仅次于他们的资助人的位置。然而,职业化不仅涉及地位的提升,它还迁涉到许多其它问题:自我意识、自信心,以及树立自己掌握着某种特殊的知识、方法、技能和术语的观念。关于自我意识和自信心,皇家艺术学会第一任会长乔舒亚·雷诺兹爵士在其《讲话》中作了详尽的阐述。

历史上,绘画和雕塑一直被当作手工艺活动而加以实践。它们被归入手工艺艺人的操作范畴,被社会确认为手工艺品。在中世纪,凡是技能或者技艺,无论是有关于绘画、雕塑建筑、书籍装饰、金属加工还是有关于其它手工操作都统统被纳入手工艺范畴。社会没有意识到雕塑、绘画和其它一些手工制造也应该属于脑力劳动。

把雕塑和绘画作为艺术,作为文化和脑力活动起源于意大利文艺复兴,其后在西欧各地得以发展。在英国,这一过程始于十八、十九世纪,成为国家干预并支持发展艺术的基础,并与之相辅相成。

大英博物馆是第一个大型的公共博物馆,它至少在收集美术作品方面作出了贡献。根据1753年议会法案,一个委托机构宣告成立,管理由汉斯·斯隆爵士遗赠给国家的图书馆、自然历史文物、古玩和美术作品。这批收藏品于1759年对公众展出。从一开始,参观就是免费的,但参观者必须持票。参观者由一名博物馆工作人员带领,逐个参观。整个博物馆根本就是一位绅士的个人收藏,公众只能有组织地接近它。直到1879年,所有限制人们自由进入这所博物馆的展厅的规定才被完全废除。

虽然大英博物馆算是英国最早的大型公共博物馆,但是直到十九世纪早

期和中期,在该博物馆接受了其它大宗的公共收藏品后,它才真正成为了我们现在所理解的公共博物馆。

位于伦敦的国家美术馆成立于1824年,当时议会拨款57,000英镑购买了安格斯坦的收藏品。这批收藏品于1824年首次在安格斯坦的住所,帕尔路100号,向公众展出;1834年迁往帕尔路105号,最终这批收藏品及后来的一些收藏品于1838年迁到了在特拉法加广场上专门修建的一幢房屋,与皇家美术学院分而治之。

和大英博物馆的管理方式一样,国家美术馆受治于一个委托机构。该委托机构政策的具体执行者就是美术馆的负责人。国家美术馆的第一任馆长是1855年任命的查尔斯·伊斯特雷克爵士,他也是当时的皇家美术学院院长。作为馆长,他有权无视其它成员的意见,全权管理美术馆,决定收购美术作品等事宜。(1894年),这种状况得以改变。馆长除了全权负责管理美术馆外,还是董事会的一员,必须对董事会制定的政策负责。后来,又作了调整,馆长被排除在董事会之外)。

在十九世纪的伦敦,其它大型美术馆的发展包括:1856年成立的肖像美术馆和1896年建立的泰特美术馆。在建立之初,泰特美术馆曾作为国家美术馆的一个子馆,后来才独立。这些美术馆,过去是,现在仍然是“托管”博物馆,即由国家权力授权给一个“独立”的委托机构管理,因此馆内的雇员都不能算作“国家工作人员”。换句话说,这些博物馆都建立在不同的“半自治”的模式上,根本上是国家授与权力给一批“独立”的公众人物,由他们来实施管理的一个贵族模式。这些博物馆由政府投资,但并不属于政府。

在十九世纪建立的大型博物馆中,只有南肯森顿博物馆是直接隶属于政府。与其它博物馆不同,它不是发端于某次个人收藏的捐赠,而是建立在1851年那次成功的“大展览”的基础上。无疑,一系列明确提出的文化和教育政策能帮助我们理解该博物馆早期的发展和功能。它不是向公众展出个人收藏品,而是从一开始就投入到了传播美术与设计知识,增进对美术与设计的了解的大众运动中。

大多数的国家博物馆,所谓“国家”实指位于首都,而且规模宏大。而南肯森顿博物馆才是真正意义上的国家博物馆。它有一个部门专门组织全国各地的巡回展出。这项工作成了英国各地成立地方博物馆或美术馆的运动的一部分。

关于建立地方博物馆和美术馆的立法早在南肯森顿博物馆建立七年前就已经通过了。该立法是一项“允许性”的法案,即允许地方政府建立博物馆和美术馆,并征收相应的税收,但却不强行规定地方政府必须这样做。基于此,南肯森顿博物馆,以及它的前身“大展览”的宣传作用更为重要,它们深刻地展示并促进了一种观念:博物馆和美术是大众文化的一部分。

在详尽阐述南肯森顿博物馆之前,让我们先来探讨一下有关地方博物馆和美术馆的早期立法。

第一部有关地方美术馆的议会立法是1845年的《博物馆法》。为了理解这项立法,我们不得不先回顾一下十八世纪三十年代早期和中期的一些事实;其一,一批出身于工业社会,对社会和教育改革的各种措施怀有极大兴趣的下院议员进入了议会。其二,《城市合作法》的通过。

英国地方政府现有的威望、权力、界线和地位是几百年来发展、调整、修正和妥协的结果。尽管经过了以1974年的地方政府的重新组合而告终的一个半世纪的巨大的改革和调整,英国地方政府所辖的地域划分及一些管理机构仍然可以追溯到盎格鲁——萨克森时代所建立的框架。

1835年的《城市法》和1832年的《改革法案》在一定程度上试图调整政府的形式和管理以适应工业化社会所造成的压力和不断变化的情势。中央政府通过《城市法》加强了对地方政府的控制和规范。

在1835年改革之前,各市镇的权力、威信和机构各不相同,整个体制的诸多方面可以说是乱七八糟,腐败不堪。1835年《城市法》重新调整、制定并规范了市镇政府的权力、责任和威信。在这个意义上,《城市法》是一部必要的改革法案。这项法律还将地方政府的权力和运行更加紧密地和中央政府连结起来。这一点在我们关于国家干预美术的讨论中尤为重要。

《城市法》规定,地方政府有义务执行他们能做到的和不能做到的政策。这里,有一个国家立法中“强制”与“允许”的区别。比如,现在每一个郡政府都有义务提供和管理教育,每个郡或每个区都可以但并非受法律强制而必须举办音乐教育。

在1835年《城市法》之前,如果市镇政府打算成立美术馆的话,它们很有可能早已这样做了,就象他们极有可能开办了图书馆、美术学校以及从事其它一些事务一样。《城市法》使另一项立法成为必要,那:地方政府是否非要涉足开办美术馆?1845年的《博物馆法》是这一喋喋不休的争论的开端。这一争论涉及:在何种限度内,地方政府应该或不应该参与文化事务?这种参与是国家强定的义务呢还是仅仅停留在“允许”的程度上?以及地方政府应该直接参与组织和管理呢还是通过对“半自治”的中介机构的投资?

来自兰姆贝斯的下议院议员,本杰明·霍斯是1830年才进入议会的出

身于工业社会的新型议员,他从多方关注着公共设施和教育的。霍斯负责保证了大英博物馆每周日开放;在他的提议下(1841年),成立了美术委员会;在更早的时期,他还倡导写出一份有关国外博物馆及图书馆的调查报告,该报告在1834年产生并发表。

詹姆斯·塞尔克·巴丁汉姆,另一名改革派议员,在1834年获准由他领导成立了精选委员会,负责调查“当时英国劳工阶层中普遍存在的酗酒恶习的原因、结果及影响”。委员会(本杰明·霍斯是委员会成员之一)在报告中提出了两方面的措施:一方面要控制管理酒馆,另一方面要兴建公共设施,如运动设施,供人休憩散步用的小道、博物馆和图书馆等。

在同一个报告中推荐两种不同的手段,一面对社会不需要的加以扼制,一面对社会所需要的提供机会,广开途径;这向人们彻底地展现了某种观念。正是这种观念促进了英国国家对发展艺术的干预。格拉姆斯在书写国家的性质中评论道:

规范道德是每个国家最重要的功能之一,即培养人口中的绝大多数达到一定的文化和道德标准。这一标准要与生产力的发展要求相适应,从而与统治阶级的利益达到一致。

国家对艺术的干预就是此项政策的一个方面。格拉姆斯接着说到““学校有实施正面教育的功能,法庭有实施反面教育的功能,两者均是国家实施道德规范的重要工具”。这种正面教育与反面教育结合的方式,正与詹姆斯·塞尔克·巴丁汉姆领导的委员会提出的建议不谋而合。如果一项法律条款既有正面内容又有反面限制,肯定是无法获得通过的。因此,詹姆斯·塞尔克·巴丁汉姆从委员会的建议中拟出了三条议案。其一是控制酒精,其二涉及公共人行道,公园及开放地,其三论及图书馆和博物馆。

虽然议会所通过的条令都是对某一具体活动的孤立的措施,但各项法律条令、法案及其它活动加在一块就构成了一个国家的形式,决定了国家的方向,体现着界定限制违法、支持鼓励其它活动的社会关系、权力和力量的总和,从而在总体上制约了个体行为。

詹姆斯·塞尔克·巴丁汉姆的建议多次被议会引用。1837年的一项议案同时提到建立公共研究机构(图书馆、博物馆等)和修建开放地等设施。威廉姆·埃佛特,1835—1836年艺术与制造业精选委员会的领导者,在1835年阐述《法案》(该《法案》涉及公共研究机构)时提出不仅应开办公立美术和设计学校,还应开办公共博物馆和美术馆。1839年,在向议会又一次阐述公共美术馆和其它研究机构时,埃佛特提到了国家创办的有益于身心健康的良好活动设施可能会对那些不太健康的生活方式产生一定的影响,进一步强调:国家创办公共艺术设施同样可以达到其它国家政策所能达到的目的:

公共图书馆、科学艺术博物馆及其它能增进知识的研究机构应该迅速开放,以使人们在外界事物的教育下提高思想,养成文明习惯。

各种提议、争论和报告均以1845年的《博物馆法》告终。法案允许人口在一万人以上的市镇议会向每人征收半分钱的税用于建立公共科学美术馆,这种科学美术馆门票最高不超过一分钱。埃佛特在向议会陈述他的法案时特别强调了美术馆对工业设计和制造业的促进作用。部分由于这一论点,法案几乎没有遭到任何反对就被迫通过了。1850年,埃佛特提议在1845年法案的基础上再制定一项议案以明确规定公共设施中包括图书馆时(1850年法案对1845年法案进行了删减和补充),却遭到了强烈的反对。1845年的法案能得以轻而易举的通过真是有趣。在许多方面,公共图书馆都被看作是对穷人的慈善事业,而国家是否负有为穷人提供慈善事业的功能在当时还各说不一。与图书馆不同,科学美术馆被看作各个不同集团出于不同原因都需要的东西。人们一致认同,美术馆有利于设计和制造业,因此国家支持并开办美术馆有其经济因素,而发展和塑造经济是人们普遍承认的国家的中心职能之一。另外,如刚才已经提到的,美术馆对良好的道德的培养也有促进作用。因此即便有人认为国家没有提供娱乐和休闲设施的义务,他们也会赞同国家对国民的道德状况负有责任;那么如果某项娱乐活动涉及国民的道德建设,政府就该关心这一活动。同时,有关博物馆的立法还毫无异意地会得到关注公众教育的人的支持。

建立公共图书馆却无法得到这样广泛的支持。没有一致认同的经济因素;虽然对那些支持者来说,教育的功能是非常直观的,但它的道德功能却尚不明确。就美术馆而言,它对道德规范最好的影响是升华和陶冶,最坏的方面也不过是枯燥乏味;而对于一个公共图书馆,从它拥有伟大的文学作品和古典精品的这个意上来说,虽然它必定能陶冶和升华人的素质,但同时也可能有潜在的动摇、干扰人心的作用。知识就是力量,文化和艺术的益处已被广泛承认,而要让人们对书本知识的益处达成共识还是一个比较艰巨的任务。虽然图书馆法案在提交议会讨论通过时阻力重重,但它最终成为了法典的一部分,从此,博物馆和图书馆受到同一条法令的保护。

南肯森顿博物馆

大英博物馆因接受汉斯·斯隆爵士的捐赠而成立,国家美术馆因接受J.

J.安格斯坦的个人收藏而成立;两个博物馆的建立均是由议会或其它个人无法操纵的事件突然引发的,可以说,都是对外界事物的被动反应。与前两者不同,南肯森顿博物馆的建立是一个有计划、有组织的过程。它的建成以及其后二十一年的管理,都承蒙一位绅士的领导。这位绅士对开办博物馆的宗旨及政府对艺术的广泛干预的意义上有着明确的认识。

南肯森顿博物馆的前身是1851年那次成功的“大展览”,这次展览从各方面,也从根本上彻底改变了人们对政府和干预艺术的作用的认识。

“国际工业精品大展览”于1851年在海德公园举行。虽然参展作品风格各异,但在规模及国际性方面达到了统一。

在法国,由政府支持,于1798、1801、1802和1806年举行了四次工业艺术及制造展,并从1819年开始定期举行这样的展览。在都柏林也有类似的展出。都柏林协会每三年举行一次艺术及科学和制造展览。在1850年以前,展品仅限于爱尔兰的产品。

在英国,艺术、工商促进协会于1761年就开始举办工业及艺术、设计展。先于“大展览”的十年间,他们多次组织过这样的展览,如:1847年的展出有两万名参观者,1848年的展览吸引了七万五千名观众,1849年的展览更是让参观者挤破了门庭。

阿尔伯特亲王于1843年当选为该协会主席,他朝气蓬勃的领导“大展览”的举办及后来在南肯森顿建立博物馆和学院一事作出了重大贡献。当时,亨利·科尔,作为公共记录办公室的一名高级官员,也参加了该协会的理事会,积极参与组织和发展举办艺术展览。前面已经提到,科尔在1849年积极参加了精选委员会对公立设计学校的困境一事的调查。从1849年到1852年,科尔任《设计和制造》杂志的编辑,以杂志为工具对外宣传他对艺术、工业及设计的看法。

举办“大展览”的主张由美术协会首先提出。但为了让这次展览达到一定规模,人们意识到有必要请求政府成立一个由英王授权的委员会来组织和管理。委员会于1850年适时成立。起初是由皇家委员会下设一个管理委员会(成立于1850年1月3日),后来于8月15日被皇家宪章委员会合并。直接负责和组织这次展览的是由阿尔伯特亲王为首,包括亨利·科尔在内的一个五人小组。

这次展览被当作提高公众审美、设计及工业运动的运动中的一件大事,因此主办者着重考虑了展出地点,把它选在首都的一个活动中心——海德公园。这一决定引起了极大的争议。阿尔伯特亲王在给巴伦·斯托克曼的信中写道:“时报激烈攻击这次展览,下议会也将把我们赶出公园……一旦我们被赶出公园,整个计划就毁了。”在给肯特公爵夫人的信中,他写道:“以时报为首的公众,指责我们侵犯海德公园,强烈反对我及展览。”阿尔伯特似乎过于悲观了,尽管有激烈的反对,议会最终同意展览在海德公园举行,有关展览的计划顺利进行了下去。

“大展览”于1851年5月1日到10月11日举行,参观者超过六百万,除去花费的50万英镑,包括展出许可税、分编展品费用和餐饮费用,获纯利185,000英镑。

展品的陈列分为四个部分:原材料、机械、制造、雕塑和美术。对美术类的参展作品有严格的规定,必须是有关技术革新和进步的作品。展览允许雕塑和印刷品参展,却将油画、水粉画、素描和版画排斥在外,除了极个别具体演示某一新技术或新发展的作品。举个例子,如果哪幅油画得以展出,那并不是因为它是一幅出色的油画,而是因为它展示了绘画方面的一个新发展。制定这些限制的原因在于,此次展出的中心是可运用于制造业的工业技艺和艺术设计。

人们公认这次展览是一次极大的成功。展览有两个目的,即刺激英国工业和设计的发展,现在至少实现了前一个目的。是否实现了第二个目的——刺激英国设计的发展,还很难估计。人们意识到,法国的参展作品使英国的设计暴露出很多缺陷。然而,暴露出问题也是好事。公众的关注使关心设计事业的人们能在今后的政府制定的有关艺术和工业设计的政策中加以弥补。

国家与“大展览”

1851年的“大展览”展示了一个令人惊喜的事实,那就是:国家权力可以在极少依靠政府和议会的情况下参与某项事业。

举办展览是由一个独立的协会首先提出的,从这个意义上说,展览最开始是与国家权力毫不相干的协会活动。但协会主席阿尔伯特亲王作为英国国家元首的丈夫,在王室中居于重要领导地位。由于他的领导,协会在无形中获得了远比他个人的才能和力量多得多的特权和声誉。

虽然展览的初期工作是在美术协会的组织下进行的,但接下来的组织管理工作则是由英王授权的一个委员会进行,这一点,我们已经提到过。这个委员会体现着国王所授予的国家权力,但是并不授治于议会和政府。

在决定是否应该将海德公园作为展出会场的争论中,议会也一度被卷入,这从反面说明了权力的重要性。但当会址决定后,议会就退出了。因此,这

次展览不是哪届议会或政府的,而是国家的。前面我们曾提到,格拉姆斯论述了国家的性质,论述了国家为实现“培养绝大多数人口达到一定的文化道德标准”的目的,而进行的正面教育和反面教育的关系。在论及学校作为正面教育的工具而法庭是反面教育的工具这一话题时,格拉姆斯补充道:“多方的个人自发的活动,同样可以达到目的——统治阶级可以将这些自发活动当作政治和文化统治的工具。”

个人自发活动与国家干预之间的关系非常密切,尤其是在英国:政府绝大部分的工作由一批半自治的机构承担,国家权力也在国王的统一领导下分散给一些相互关联的机构或组织代为执行。

亨利·科尔在“大展览”期间的工作就是这方面的一个很好的例子。

十九世纪四十年代,亨利·科尔任公共记录办公室高级官员,即是说,他是政府的高级官员。他加入了美术协会,这表现出了他个人的爱好,在艺术、审美及应用美术方面的兴趣。1849年,科尔参与调查并协助书写了特别委员会有关公立设计学校的报告。委员会采用他提出的多项建议,并以此为基础拟出了提议。正是这些提议使科尔后来成为负责艺术教育的最主要的政府官员。

科尔在美术协会中积极工作,后来成为“大展览”组织工作的一名领导成员(举办展览实授命于国王及国王授权的特别委员会)。1849年到1852年,科尔编辑了一种民办的有关设计知识的杂志。通过这份杂志,科尔不仅可以阐述自己的思想,而且还可以向公众、政府及厂商宣传思想、施加压力。在杂志的创刊号中他宣称:

用一句话来说,我们目的就是不遗余力地促进装饰艺术以及与之相关的相关产业。这项工作本来应该由“设计委员会”去完成,可惜现在政府中还没有这样的委员会。

科尔以个人的名义呼吁国家建立一个专门部门来实施他个人以及其它持相同意见者的想法。

科尔在这一时期的工作可以说既有官方性的,也有非官方性的。他个人的自发行发和交际与他的政府职务同等重要,两者最终促成了一个有关艺术的政府部门的成立。

另外,为人所公认的“大展览”的成功,对科尔事业的成就起到了决定性的作用。

科学艺术部

1852年,政府成立实用艺术部,归贸易部管辖,科尔任总管。1853年,该部扩建为科学艺术部,科尔任联合部长。1856年,该部脱离贸易部,划归教育部。从1858年到1873年科尔退休之前,他一直是科学艺术部的唯一的部长。

科学艺术部的两个目标是:管理和发展现有的艺术学校;建立博物馆,以诱导各阶层的人们通过这些世纪的不朽之作考查学习审美的一般原则”。科尔先于1864年的精选委员会关于艺术学校的报告,对科学艺术部的基本原则作了如下说明:“其目的是为了提提高社会各阶层人民对艺术的了解和鉴赏,特别是对那些可能对国家制造业产生影响的艺术。”1852年,制造业博物馆在马尔伯罗市政大楼一楼建成。展品包括,由财政部专项拨款5,000英镑向“大展览”购买的陈列品,在伦敦的公立学校几年来的收藏以及从女王个人收藏中借来的作品。新建立的博物馆以教育为其明确目标,特别设立了品室陈列“拙劣的装饰作品”。

制造业博物馆于1857年从马尔伯罗市政大楼搬出。在这之前,科尔在这里开办艺术图书馆,设立廉价商品柜、举办讲座,还开展了博物馆夜间开放和流动巡回展出等服务。流动博物馆最早开始于1854年,包括展品的相互交流和举办全国性的巡回展出。博物馆工作人员把展品装进特制的箱子里以便于铁路运输。工作人员跟着这些展品流动,每到一地就把它们拿出来安置好。

展品的相互交充和全国性的巡回展出起到了两个作用:第一是宣传了1845年和1850年法案中要求建立地方博物馆的政策,第二,可以努力提高国民对艺术的了解鉴赏。在众多的国家美术馆中,只有科尔的博物馆与众不同:它认真贯彻自己为全民服务的方针,而不仅仅依靠地处首都就坐享“国家”或“全国”的荣誉。

1857年,制造业博物馆更名为艺术博物馆,其后又改为装饰艺术博物馆,并迁往它现在的所在地南肯森顿,从此以南肯森顿博物馆而闻名。博物馆的馆址是用“大展览”的赢利买下的。收藏得以迅速扩充,其中主要是英国的绘画作品。博物馆的美术和应用艺术部在1909年更名为维多利亚与阿尔伯特博物馆。同年,科学博物馆也独立出来。

“强硬”方式和“温和”方式

国家干预倡导文化艺术的方式可分为“强硬”方式和“温和”方式两种。

十九世纪三十年代,一些人认为大众缺乏美术知识,艺术欣赏水平低下,而且特别是那些从事制造业的人们。他们的策略是建立学校,向人们灌输一定水准的知识和审美观。他们希望这些强制接受教育者中,至少要包括绝大部分的艺人。这就是我们所称的倡导文化艺术的“强硬”方式,即系统地向特

定的对象传播知识和技术体系。同时,人们还希望,并努力使这种方式所产生的影响反馈于普通大众,达到提高大众欣赏水平的目的。

我们已经提到过,在1852年以后,公立的美术学校体系由原来的单一模式转变为适合不同层次需要的基础更加广泛的艺术教育体系。这是亨利·科尔引进新政策的结果,也有部分原因是由于这些学校所采用的组织管理模式。尽管教育途径有所拓宽,但这种通过直接的学校教育来倡导美术,仍大美术知识的作法仍被理解为国家的“强硬”干预。

亨利·科尔在主持科学艺术部的工作期间的成就在于找到了一条独特的,与办学等“强硬”方式互补的倡导文化艺术的道路,即我们所称的“温和”方式。这种方式将通过榜样而不是说教,通过娱乐而不是纪律严明的学校教育,通过暗示和鼓励而不是公开直接的主张来达到倡导的目的。亨利·科尔在发展南肯森顿博物馆的过程中,以及对博物馆一贯的倡导和维护中已经做到了这一点。

虽然科尔坚持政府的主张,特别注意提高劳动阶级的艺术鉴赏力,扩大他们的艺术知识;但值得注意的是,这种“温和”方式面向各阶层的大众,从而对政府的主张进行了补充,即政府对艺术的干预应面向所有大众。

科尔在1857年11月发表的一次演讲中,有一段详尽地阐述了这种“温和”方式的特点:

一位身着粗布夹克的工人和他的家人:头戴她最漂亮的帽子,怀抱婴儿的妻子以及三、五个身穿粗布夹克的孩子们,离开他们那唯一的一、两间昏暗而毫无生气的住房来到灯火通明的博物馆。第一次置身博物馆,感受到那通明的灯火时,他们脸上又惊又喜的神情告诉我,他们已经完全接受了这种全新的让人兴趣不已的夜间娱乐方式。夜间公开公共博物馆可能将成为引导人们放弃酗酒的一剂良方。

“惊奇”、“欣喜”、“娱乐”是这段文字的三个关键字眼,它鼓励人们与家人一起,在愉悦的氛围中学习吸收文化艺术。

在讨论国家干预文化艺术使之成为道德建设的一股力量时,请注意以上提到的这些字眼:“兴奋不已”、“接受”、“引导人们放弃酗酒的一剂良方”。因此,发展艺术并不是唯一目的,它还将逐步取代那些不健康的社会活动方式。国家采取“温和”方式干预倡导艺术,科尔认为,并不意味着必须对那些社会不需要的不太健康的活动实施直接的接管。詹姆斯·塞尔克·巴丁汉姆在精选委员会关于“劳工阶层酗酒的不良状况”的调查报告提出控制饮酒和兴建博物馆双管齐下的策略。而亨利·科尔却认为,“博物馆应与酒馆竞争”。在南肯森顿博物馆,人们可以喝到葡萄酒、啤酒和白酒。科尔相信,提供酒及其它饮料、食品可以吸引更多的人来参观。科尔倡导一切能吸引大众的健康娱乐方式,他认为,所有这些方式共同作用就能对人们产生约束力,到时人们将很少再喝醉了。

基于这一原则,科尔倡导成立了由工人自己组织委员会自行管理的工人俱乐部。虽然俱乐部里出售酒精及饮料,但科尔说:“我提到过的约束力在这里发挥了良好作用。”他最关心的,并一直与酒馆展开竞争的博物馆还是南肯森顿博物馆。它已成为艺术和社会活动的一个中心。科尔认为,全国各地都应仿效这种模式:

我在馆工作期间,博物馆接待了一千三百万参观者,虽然我们出售葡萄酒、啤酒和白酒,但我只听说过一名观众喝醉过酒。事实表明,一旦人们进入这样的地方,各施所好,愉悦身心,根本就不存在酗酒的问题了。每个城镇都应该建立起自己的“南肯森顿博物馆”。

科尔乐观的希望社会能给这些博物馆一席之地让它们发挥作用。他相信人们能够建立起这样一个社会:贫困人口减少,资产阶级的责任心增强,使人身心理健康愉快的活动设施增多。他在离退休还有三个月时向诺丁汉美术学校的学生发表演讲,说道:

我甚至相信,政治经济学能让人们找到一条出路,为从事农业的劳动者提供舒适的住房、卧足,充足的食物、体面的服装及一头值50英镑的可用来拉车的马。

我认为这种保守预测的进步是有可能实现的,科学艺术学校也将随之迅速发展壮大。每拥有一万人的中心城镇就应该建立一个博物馆,要象十三世纪英国的教堂一样,广泛设立,甚至包括偏远的地方。那时候的教堂是艺术品集聚之地,每一个教堂都有自己的绘画、雕刻、金属装饰,还有建筑、音乐等,简直就是一个博物馆。

科尔认为,公共教育设施、博物馆和图书馆的发展部分归功于公众特别是大工业城市中的居民不断增长的民主意识。他在1857年的一次演讲中这样论述:

事实表明,一旦人们拥有了自由和知识,就会对公共教育提出要求,并愿意为其投资。1819年比得卢骚乱的发生地曼彻斯特的居民们仍然保持着强烈的民主意识,虽然出于日益增长的理智,他们要求民主的方式已不如以前强硬。曼彻斯特是英国第一个同意向居地征支助办图书馆的城市。很明显愿意征收教育税的城市主要是人口密集的制造业中心,在这些地方,政策很

活。索尔福德、波尔顿、谢菲尔德、诺里季、基德尔明斯特和普雷斯顿都征收了图书馆税。

英国政府为促进和资助美术事业的发展投资成立了一些机构,在所有这些机构中都担任过主要职务的唯一的也是最重要的一个人就只能为亨利·科尔。科尔非常明确自己想干什么,对所处的社会也有深刻的分析和认识,而且还准确地知道政府能做什么,该怎样去做。在国家干预和发展英国美术事业的过程中,科尔起了决定性的作用。他在退休前三个月对诺丁汉艺术学校的一次演讲中有这样一段话,极好地概括了他所取得的成绩:

从1852年开始,我目睹了以下事实:设计学校由二十所勉强维持的学校发展壮大为一百二十所,遍及全国各地。在美国和其它殖民地也建立于类似的学校。为艺人们开办了五百个夜间美术培训班。18万名男女学生正在接受基础绘画教育。1250所科学技术学校和培训班一时间也雨后春笋般建立起来。南肯森顿博物馆建成了名符其实的全国参观学习最优秀科学和艺术作品的中心,而且还是用于交流循环展的科学、美术作品的组织、保管中心。博物馆接待参观者超过一千两百万人,在195个地区组织过交流循环展,当地群众为此集资93,000英镑。

五、大英艺术委员会

一九四六年八月九日,乔治六世颁布了大英美术家协会联合章程。这样,在一个永久性的基础上,以激励音乐和艺术发展而著称的战时临时机构就应运而生。

追根溯源,音乐艺术激励学会原是一个私人(非政府)组织。朝圣者协会(The Pilgrim Trust)秘书托马斯·詹姆斯是其核心人物。而正是朝圣者协会(the Pilgrim Trust)用最初的二万五千元建立了。

二十世纪三十年代,詹姆斯参与了W·E·詹姆斯倡导的,尔后由英国成人教育学会具体操作执行的“为人民的艺术”方案。借此,才有了全国的巡回展。音乐艺术促进会(CEMA)在美术工作中最重要的表现是:一、按其英国成人教育协会的建立(壮大);二、巡回美展的发展。音乐艺术促进会初创时完全是私人性质的。四个月之后,教育基金会投入二万五千元。到一九四二年,政府在其中的地位逐渐提高。这时,朝圣者协会(the Pilgrim Trust)不再向其注入资金,该组织所有的开销就只有来源于政府。

就某一方面而言,政府在经济方面对音乐艺术促进会的介入可以被理解为该组织从“私”向“公”的逐渐过渡,而从另一方面来理解,情形就复杂得多。实际上,该促进会的进一步发展和在国内所起的作用是对一八五一年大展的怀旧。这次大展,集中地体现了私人的支持,官方的赞助以及个体的积极参与。音乐艺术促进会的初创阶段是非官方性质的,但是它得到了政府部长们的私人支持(比如,麦克米伦勋爵——新闻情报部长;德拉华勋爵——贸易会董事长)。更为至关重要,麦克米伦勋爵还是朝圣者协会(the Pilgrim Trust)的主席。这样,以私人能力的方式部长们热心地参与、关心了后来完全被政府经济资助的这个方案。

一九三〇年,麦克米伦被选为终身上议院议员。作为许多基金会,委员会以及联合企业的主席或者成员,他具有非凡的经历,——实际上,这种经历可以描述为“非凡的公共社交能力”。他是英政府运作中的一个重要代表——一个亦“公”亦“私”型的人物;在某种意义上讲,也是一个可以被描述为“职业主席”的人。确切地说,在作用和目的都非常明白清楚的那些组织中,他的身份在管理部门,各种协会以及联合企业中是重多的。

作为终身议员,麦克米伦也是一名不必经过选举的立法委员,所以在政府机构中占有一席官员的职位。上议院绝不是一个多余的机构。它不仅仅是一个辩论的场所;它掌管人事大权的审批以及新旧贵族的活动。这种参与性的活动不仅通过上议院自身、政府中的那些非选举出来的终身议员,而且还通过那些官方的、半官方的,或者其它私人团体中的议员表现出来。正如同皇室为各种组织机构提供了必要的权力和声望保证一样,议员们的所作所为与皇室相比,如出一辙。

麦克米伦爵士的关怀,所以,不论是来自官方的还是朝圣者协会(the Pilgrim Trust)方面的,都体现了英国政府运作的一个重要侧面。同时,他也是一个介入该组织后所表现的许多不尽人意的之处的其中一个代表。我们在先前讨论过这些松散的组织是怎样介入到一个由各职业阶层、兴趣团体和政府部门组成的联合体中去的。我们还应该注意注意到这些团体总是联合成了一个隶属于某一管理部门的组织。后者往往是由那些担任政府职务而又缺乏必要的某一方面专业知识的人物组成。从这个意义上讲,他们比起那些职业艺人来说,远远是外行。

所以,若是这样的话,那些个体艺人,正像上面所描述的,既是“抛头露面的人物”,又是具有某方面专业知识的专家。比如,国家美术馆馆长,情报部电影局长,音美促进会四元老之一的肯迪斯爵士。

在艺术方面,音乐艺术促进会是基于英国成人教育学会“艺术为民众”的

课题的建立和促使BIAC把其巡回展览的场次从战前的五次提高到一九四一年的十八次,一九四二年的三十次到一九四四年的三十二次这些行动中开始运作的。与此同时,在一九四二年音美促进会的展览场次也直线上升,从一九四二年的九场上升到一九四四年的三十七场总共,在二百零八处美术馆和五百零二个其它的地方举办了展览。

然而,音乐艺术促进会却不仅是关注美术的发展。实际上,1939至1944年间,花在美术方面的经费仅占预算的八分之一。

战时的另一方面的或许更为有趣,虽然它并不关注战后的发展和有关艺术协会(the Arts Council)的思考。这就是1939年建立的战时艺术家委员会。这个委员会是在新闻情报部的支持下建立的(在第一次世界大战期间曾建立过类似的一个组织)。这个委员会管理着14,000元的年度预算金额,用这笔钱来聘请艺术家并购买他们的作品。重点放在那些反映现实生活的艺术家身上。同时,海军总司令部、作战总指挥部、空军司令部和交通部也都聘请有他们的签约艺术家。这些艺术家由各聘用单位付酬。

与音乐艺术促进会不一样,这些不同形式的组织在战后就逐渐地销声匿迹了。然而,其作用在于为以后的艺术家的酬劳、奖励办法提供了有章可循的思路。

音乐艺术促进会与艺术委员会 Council

音乐艺术促进会是一个由政府干预艺术的有趣的进展。它与松散的组织形式相适应。(到战争结束的时候,教育部长负责任命这个委员会,但是却从政府中分离了出来)。它不再像在二战前后那样须接受政府的中央统治以及对文化政策的管理和调控。它只是一个为了弘扬民族道德水准而建立的应急举措。所以它没有时间也不可能极尽奢华地只是去迎合大城市的那些固有的观众。它不能坐以待毙等待地方政府或群团去举办美术展或寻求资助。它的政策是走出去,主动出击。

是这场战争使得音美促进会应运而生并且在全国掀起了这场轰轰烈烈的全国艺术热潮。该促进会的建立和成功为后来的大英美术家协会的建立奠定了基础。艺术委员会(the Arts Council),然而,是为了在和平时期推动和发展音乐艺术促进会促进美术的发展而采取的措施。音美促进会,通过中央政府的关注,发展的结果是打破陈规。借此,国家参与并进行支持,但并不是以控制和组织者形象出现的。

艺术委员会的建立标志着艺术专业和职业意识形态的重新确立,与计划和调控相对应。这个过程在由达挺同展览厅理事会的资助、由《艺术调查》主持的一个叫做《艺术》的计划中体现了出来。

《艺术调查》是在1941年的秋天创立的,达挺同展览厅美术部负责其人员等办公方面的事宜。其办公地点设在伦敦,由政治与经济计划委员会提供。鲁非尔德学院的《社会建设》也参与了其工作。《艺术调查》是由美术方面的公众人物组成的一个小组协调下进行工作。各小组委员会的专家负责起草各种文件、报告。《艺术》就是由一个十四名专家组成的小组共同创作的。其中包括:美术家、设计师,画院院长,艺术批评家、艺术学校的校长、教师以及各种艺术协会的秘书们。特别值得一提的,因为这些人中的大多数都担任着官方职位,这些报告、文件都不具名。

这个报告是一部大部头作品(176页再加上索引)。十四人的专家小组草拟初稿。然后再提交给一个由艺术界七十名专家组成的委员会进行讨论。考虑了专家意见的一部新稿形成之后再传阅给参加第一次讨论的专家,然后再是其他的专家们。总共有二百多人参与了该报告的编纂工作。

报告于1946年公开出版,而早在1944年就明确了具体的条款。这期间的两年实际上就是一个磋商的过程。上文已经描述过。——即,报告的内容出版前已经在圈内人士中进行了充分的酝酿和讨论。所以,在其出版前政府正式公布了工业设计协会和美术家协会的建立。在政府的正式公布前,《艺术调查》关于建立设计协会和美术家协会的提案已经被众人所晓。

《调查》的中心议题是对大众式的普遍性欣赏趣味和艺术赞助发表了评论。对于十八世纪中贵族对艺术的赞助以及其与艺术家的关系,是持赞赏态度的。他们认为“其艺术欣赏趣味和金钱赞助才导致了英国画派的崛起的。”他们也同时指出,“到了十九世纪,这种贵族传统就黯淡了,虽收藏家的数量呈上升趋势。”19世纪的艺术赞助人是“没有传统概念,只是决定于自己先天的喜欢还是不喜欢。也没有那些公认的标准或法规戒律。他们不断地把钱花在那那些最受欢迎的美术家身上。”其最终结果是,正如《调查》指出的那样,美术工作者队伍迅猛扩大。而这远非是短命的有着许多局限性的英国绘画和雕塑艺术所能负载和承受的。

《调查》提出的这个问题与1880年E·J·波英特当时指出的有着惊人的类似。即,一个新的有钱人阶层已经崛起,但这个阶层的人缺乏传统也没有他们前辈的文化素养。其结果是,艺术在遭难受罪。这些新的钱腐败了艺术的传统。

然而,《调查》中的论点既包含了对民主理想的呼吁,同时也包含了更加

保守的思想。这相当有趣。它指出“在19世纪一个新的公众群体在逐渐成长起来。为了满足一个更加民主的社会结构的需要，它或许已经对以往的传统进行了大胆地修正。”而且，在20世纪，问题就是扩大“有眼光的收藏家的数量……在整个国家，建立起与民主相适应的支持艺术发展的传统。”

像E·J·波英特一样，《调查》同样认为社会应该有一支关心和支持艺术发展的队伍，但是，对后来出现的各种现象却并不满意。上面两则引文中出现的“民主”二字是十分有趣的字眼。当它用来呼吁“大众的”的“民主”观念的时候，“大众”二字的使用实际就具有了贬意的味道，同“流行”差不多。与艺术家相关的这些观念是相对于“严肃”和“创造”的——后者属于18世纪所建立的内行与鉴赏的传统。

《调查》在给皇家协会的建议中陈述了这种矛盾。即：民主观念的积极的推行与大众化的消极观念并存。皇家学会的影响力在以前的40年中已经逐渐地减弱了。《调查》作了如是的评论。这种衰败一部分原因是由于人们对其是干什么的不甚了解。最近，皇家学会的负责人对该学会的功能作了如下的描述：“学会对自身的工作尽了很大的力。有的是目的不明确，有属于哗众取宠。但是，它必须寻求进步。表现在，能让普通的参观者了解它并且心情愉快舒畅。而这些参观者都是在开启自己对现代艺术的情趣。”

对于《艺术调查》来说，其方式显然过于“大众化”。此外，在19世纪，最具权威性的组织皇家学会就代表、弥补了《调查》在艺术方面的不足。学会代表反映的是大众情趣。省级博物馆以及艺术馆藏作为永久性的机构已经建立；庄重、艰深的艺术被忽视。

《调查》对于这些问题的解决方式是按照它对这些问题的理解建立一个艺术委员会。他们提议的这个艺术委员会就这样在1946年的章程下建立起来。虽然还有些不同意见。这样，他们把艺术委员会当成了国家博物院常务委员会和艺术展览馆的联合体。这些功能包括新的学会的建立，国家和省级展览部门之间的密切合作。

然而，1946年章程中提出的那些建议实际上是来自《美术》杂志——一个接一个地以一种对现存的组织进行改组的形式。这些形式都是在音乐美术促进会(the Council for the Encouragement of Music and arts)的名义下进行的。

重要的是，《调查》讨论关注那种十八世纪的贵族资助形式应该在二十世纪重新加以利用。在这层意义上讲，他们把反大众化和他们所理解的那种民主的社会组织的资助结合起来了。

大英艺术委员会(the Arts Council of Great Britain)

1946年的美术联合章程对艺术委员会的工作作了如下的界定：

为了进一步普及美术的知识和实践，通过我们的阵地让大众看到更多的美术作品，为了提高美术创作的水准，也为了和上述目标有关的各政府部门以及地方政府和其它群团组织更好地使用，这个章程后来在1964和1965两年进行了修正。1967年2月伊丽莎白女皇二世颁布了新的章程。变化体现在对其目的进行重新界定。既体现了修正，又更加简洁。

(a)普及和提高美术的知识、欣赏和实践活动；

(b)增加面向大众的美术展；

(c)建议与和上述目标有直接或非直接联系的政府部门、地方政府以及群团组织加强合作。

1967年章程中没有出现“唯独特艺术”这种字眼，也只是简单地代之以“美术”。“提高美术创作的水准”，这些字眼也全都删去。虽然其中心意思已经在第一点中的“普及”后加上“提高”二字表达出来了。这正如1946年章程中所写的那样。

在1967章程所界定的艺术委员会是由不超过二十人组成的，包括一名主席和副主席。其成员由国家教育和科学秘书长和苏格兰、威尔士的书记们协商之后指定的。主席由同样的这些书记们选定，副主席由委员会确定再由国家教育科学委员会的头头点头同意。

委员会被授权组建下属的各委员会和小组以便为它服务。同时也被授权指派那些非本会的成员。只要各委员会和小组的负责人是学会的成员就行了。

所有成员都是不领薪水的。虽然其花销可以报销。

学会的成员任期最多五年。重新选举要经历随后的那一年。除非其成员是学会的主席、副主席(或是苏格兰或威尔士学会的负责人)、或者是各小组的主持人。这些情况下，可以连任。

苏格兰和威尔士艺术委员会是在1967年章程中明确地正式得以命名的。按规定，他们是大英艺术委员会的组成单位。他们的主席也作为大英艺术委员会的成员。

委员会的最重要的行政人员是由它选举出来由国家教育科学部长认可的。委员会再被授权进一步选出其认为合适员和工作人员。

委员会还须遵守章程，作好财务方面的记载。在议院财经委员会的指导下写出年度财政报告。还须在完成了年度财政报告后向国家教育科学部长官写

出他们的述职报告。

简言之，艺术委员会是在皇家授权下建立的。其成员都是经过各有关部门选举出来的。在章程的范围内，它对国家教育和科学长官负责。其财政支出主要议会的赠与。然而，官方权威下的这个学会其存在的重要性表现为它对教育与科学大臣负责的同时，还由于章程的建立须对其国务大臣负责。

通过1946年章程而建立起来的艺术委员会，这样的松散性团体，其本质精华在它的第一个年度报告中总结为“以后，委员会是具有法人的地位的、官方身份的更加自治的团体。”

约翰·梅纳德·凯恩斯(John Maynard Keynes)

凯恩斯爵士在1942年当了音乐美术促进会的主席。后来，直到1946年去世，他担任了大英艺术委员会的第一任主席。1945年，他在英国广播公司的一个叫家庭服务的栏目上发表了广播讲话，题目是“艺术委员会：政策与展望。”讲话概括了当前存在的关于艺术委员会和艺术的一些看法。谈到音乐美术促进会和艺术委员会时，凯恩斯说：“我倒不认为有什么惊天动地的事情发生了。政府对艺术的资助‘轻手轻脚地’，并且是以一种非常共同化的、非正式的、羞羞答答的方式——如果你愿意，那么我要说，是一种不成熟的方式。”

所以，政府对美术的赞助并不是一件新鲜事——就此而论，政府对文学艺术的关心也并不只是由于提供了阅览场所。此外，从十六世纪开始，政府开始通过对戏院的掌管以此介入对表演艺术的掌管。而在二十世纪(在美术家学会建立以前)，英国广播公司已经是既参与了政府对艺术的促进工作同时又控制了广播业。凯恩斯的上述评论是有一定事实基础的。政府对表演艺术的关注是一个极大的发展。表现在艺术委员会的设立。实际上，凯恩斯描述的艺术委员会的诞生就是国家资助的来临的观点体现了二十世纪政府对文化发展的关怀。即，与美术和文学艺术相比，更加地关注表演艺术。

凯恩斯的论述也指出了委员会的不尽人意之处。我们在上面已经讨论过，它也是民间松散组织的一个特点。所以，凯恩斯把政府的资助行为描述为“轻手轻脚地”，并且是“以一种英国化的”、“非正式的”、“羞羞答答的”方式。这些字眼也正是那种绅士风度、贵族风格的写照。由于绅士们的共识，政府才来支持艺术的发展。但是，其性质与其说是像政府的一个部门倒不如说像一个绅士俱乐部。

这种非政府特色的新的发展重新得到了重视。凯恩斯说“但是我们并不打算使社会努力的这一方面社会化。不管最近的战时聚会持一种什么样的观点，也不管每天的这个时候你会听到谁的关于社会化工作的说法，我以为，谁都会看到在所有的方面艺术家的工作就其本质来说都是个体的自由的非严格训练的也非可控制的。艺术家沐浴在精神之气中。他分不清自己的方向；他自己却不知道精神之气伴随着它。”

是关于艺术家工作方式的性质的那些论断有力地支持了不成熟的政府干预行为。

凯恩斯认为，艺术委员会对文化的支持大于简单的计划和指导。这样，“官方的任务就是指教和检查，而是给艺术家打气，增强信心和提供机会”，他指出：“切忌认为委员会的身份就象一个校长。你的满意就是我们的目标。”然而，后来英国广播公司的情况，包括“我相信广播公司和艺术委员会的工作是相互影响和促进的”这样的观点，都体现了艺术委员会已经带有的一定家长式作风。

大英艺术委员会是作为一个政府机构建立起来的。在其章程中阐述了它的建立“是为了在全国范围内普及艺术”。这个目标的实现需要周密的计划和思考以及在整个国家范围内的对文化的特殊形式的干预。

但是，在最初的几年里，艺术委员会对其工作有各种各样的设想并投入了资金。这使得章程第二个目标的贯彻实施很成问题。主要的决定是委员会应对其它的做出自己的“反应”，而非直接地插入于艺术。因此，这种反应性政策是建立在计划可行性的对立面基础之上的。

再者，作为章程中最重要的一个要素，委员会表示“要提高美术创作的水平”。“水准”、“优秀”成为委员会最关注的东西。这种追求是相对于一个明晰的国家政策或艺术的全国性普及而确定的。这种选择即是“提高”或“普及”。委员会表述这个意思的时候使用的语言是“少而精”。

这种态度是有趣的。这不仅表现在委员会作为一个“国家”部门对其产生和发展所起的作用上，而且还表现在它的设想和有关的政策措施上。我们可以通过观察协会三十年来的区域性政策，从而得到这两方面的结论。如果我们按10年为一个时间段来考察的话，四个时间段分别是：1946—56年，1956—66年，1966—76年以及1976—现在。

1946—56年：收缩与集中

在二战期间，(CEMA)已经通过由会长们领导的各地方分会开始运作。这些分会分布在：新加斯托、里兹、诺丁安、牛津、布里斯托、伯明翰和曼彻斯特。另外，掌管肯特、密得塞斯、萨里、索塞斯和波克郡、白金汉郡、多塞特郡、汉普郡以及牛津郡的长官们则驻在艺术委员会的总部——伦敦。加地夫和艾

丁堡有更多的分部。每个分部都有其负责人。地方组织中的工作人员负责宣传和音乐美术促进会(CEMA)的决策在全国的实施。此外,他们还充当广大市民在艺术方面的顾问。并赢得很多信誉。”但是,地方分会会长和工作人员不但从属于音乐美术促进会(CEMA),而且没有决定权和也不能独立地管理。因此,艾利克·怀特在他的关于艺术委员会初期的论述中指出,“戏剧、音乐、美术和诗歌小组的负责人都是协会的成员。在委员会会议上,他们可以争论并捍卫自己的观点。但是,地方的工作却没有正式的组织 and 机构。一个协会的成员碰巧住在伦敦郊外,熟悉乡村的一部分并且感觉可以就某一特定的地方性事务发表自己的看法。这种可能性有,但却是少得很。”

1946年《艺术调查》关于《可视艺术》的一个报告曾建议说“各郡都应该有与音美促进会(CEMA)相适应的地方性机构。这些机构的负责人由音美促进会(CEMA)掌管。在每一个这样的分支机构中至少应该有一个负责人,还应该有足够的成员做本地区的发动工作。”在这里,“发动”是关键词。《调查》把这些分支机构的正规的权力提了出来。

但是,这份表明了在全国都来支持艺术发展的思想的报告,却没有对标准、优秀和一些问题作一些发展性的思考。1995—56年艺术委员会的报告中有一段谈到表演艺术。其中,提到了这一点。“三大机构全国性团体都在尽力准备样板演出。这是协会的首要任务。”

关键在“全国性”、“样板演出”和“首要任务”这些字眼。“全国性”被视为与伦敦和大都市文化相提并论。“样板”规范的标准的保持被他们视为首要的任务。这种样本的演出会在国家的其它地区产生影响。由此,在1953年的艺术协会年度报告指出传播能够影响到那些艺术意识淡漠的地方。而其质量则依赖于伦敦和几大艺术发达的地方。”

另外,音乐美术促进会(CEMA)还在全国组建了許多艺术表演团和举办各种艺术展。在其第十一个年度报告中,他们把成功都归因于它拥“甘当俘虏”的那些观众。在1953年的报告中说“欣赏一个乡村合唱团显然不同于去听一周一次的交响乐演奏会。但对一个普通村民来说,能够去聆听“生动”音乐就相当不错了。他只能得到这些。这就正如他的城里亲戚不可能直接得到观察鸟类的条件一样。”

带着一种城市文化观和对“提高水准”、“提供样本”的特别关注,委员会逐步地意识到保留地方机构的非必要性。他们对整个全局没有对策;他们关注的只是专业性和非参与性艺术活动的艺术思想。在表演艺术中,音乐美术促进会(CEMA)的工作多数被取消(与其说这是制造精神不如说是回应政策)。英格兰的地方组织也就显得多余。三家在1952年被关闭。一家在1953年而剩下的在1956年全被关闭。

到它运作的第十个年头为止,艺术委员会已经变成了一个高度集中化的机构。它通少数富有教养的人认可的样板水准,再度地捍卫了艺术的传统。这部分人的立场是反对艺术实践的多样化。也不喜欢那些(CEMA)的观众。

带着非同寻常的自信,艺术委员会在1956年的年度报告中宣称“正如一些批评家所宣称的这些变革并不代表‘集权’的任何教条,地方组织的关闭并不意味着委员会在政策上会有任何变化。

这种宣称在一定程度上讲是真实的。并非这些地方协会的关闭就代表了其在政策上的变化。实际上,这变化在关于艺术、水准、优秀、质量和都市文化的构想中是明晰的,早就融入了委员会的艺术思想之中。因此,地方机构也就无一例外地接踵关闭。

一个实验性的新政策:1956—66年

地方机构的关闭引起了一种敌对的情绪。当艺术委员会在为其一致性争论的时候,在伦敦以外的其余地方,他们只得眼睁睁地被艺术的大门之外。中部艺术联合会(创立于1958年)的主席在它所作的第一个年度报告中指出:“太突然了,办公地点被关闭。朋友都散了,我们同艺术委员会的关系看起来很微妙了——在这里,没有人能够理解理克·罗波洛夫或者李明通的问题。有些感到愤怒,觉得受了欺骗和惊吓。”

艺术委员会中的布瑞斯托分部对关闭迅速产生了反应。西南地区的艺术团体,即大家所知的西南艺术分会派了代表去伦敦寻求财政援助。该分会成立于1956年。艺术家协会对该分部作了一定的财政上的承诺。西南分会的建立是一个新的地方政策的尝试性举措。——这是第一步。虽然那时这一点还不为人们所意识到。艺术委员会对其有限的认可在其1956—1957年的年度报告中体现了出来,“艺术委员会继续认可联合会,把它作为向其它成员提供财政资助的一个通道,并实现其行政目的。该协会成立两年后,在中部地区一个新的分会也成立了。

同时,布瑞基议员的《拯救艺术》出版。他说“与在伦敦所做的一切相比,对各郡的艺术工作却做得太少。”他建议“今天我们的策略的一个主要目标应该是治疗这种明显的差异的时候了。”他还特别建议:“有共同爱好和兴趣的邻近的区域可以在一段时间内进行联合,并选定一名负责人来管理整个事务。”这个建议的目的不是再重建什么,而是为了鼓励邻近的地区相互间协调

工作。

当布瑞基指出这种地区间的初步合作的实验性的时候,他同时还提到了艺术家协会介入和其它支持的可能性。

艺术委员会的压力就是履行它服务全国的义务而做些看得见的事情。但这种压力同时也是对其所处的地位的一种威胁和挑战。

在1953年委员会宣称“每个它资助的组织无论大小都有自己的权力和决策能力”。它进而说“艺术自治就是官方艺术的反叛”。官方艺术是委员会的永远的恐惧。正如我们所看见的那样,伯雷弗在十九世纪六十年代所指出的艺术应摆脱政府控制的“威胁”。艺术委员会在20世纪50和60年代的一个主题就是政府干预艺术的危险。所以,有1956年的讨论。

某些地方政府过分地热衷于在他们的管理和操纵下举办音乐会和各种戏剧表演。并表现出了一种最大的努力——即使其初衷并不是像L' Art Officiel一样的运动。这种努力看起来也正同美术家学会这种政府的准政府组织的类似行为一样危险。

在美术家学会看来,针对这种危险性,一个重要的保护性措施就是回应性制度。所以,在1964年,它指出:在有关提高艺术水准和扩大艺术普遍性的讨论中,有人建议美术家学会应该采取更多的行动以刺激和鼓励地方政府。学会总的说来接受了这个观点。在它介入地方工作之前,地方上要表明有这种需要。申请美术家学会帮助的人应该事先已经开始着手其工作。

这种小心谨慎的回应性制度,正如它所期望的,避免了政府插手于艺术所表现出来的主要问题。而这具问题被认为是对于个体艺术生命力的侵蚀。这个观点在1961年的年度报告中可以找到:

因为,“中央和地方政府资助所具有的先天性的危险就在于消耗了对现代艺术有着真正鉴赏力的高素质公民的能量。”

在这些真知灼见中,我们就可以透彻地理解作为政府喉舌和艺术资助形式的美术家学会。然而,解决问题的办法在逐渐完善。即,凯恩斯所指的那种“不成熟”的意识在逐步地改进。提出了一系列的实事求是的解决现实问题的方法。即,进一步扩大和深化当局对艺术的支持和推动作用。

1961年,在英格兰的东北部建立了一个叫“东北艺术会”的组织。该组织在管理和财政上参与当地政府的演出和合作工作。这是布瑞基爵士提出的一个观点的具体的实施。作为建立来支持和资助艺术的一个地方性组织,它正满足了美术家的要求。即,政府不要直接介入和干涉艺术。因此,如果我们说美术家学会被当作是介乎于政府和艺术间的一个老古板的话,那么,从某种意义上讲,“东北艺术会”就是介乎于地方政府和地方艺术组织间的老古板。

在50年代建立起来的中部与西南联合会是一些特殊社会组织 and 俱乐部的联合体。东北艺术会,相反地,则可以看作是这个地区对各种艺术活动表示资助和支持的一个媒介。所以,美术家学会对它的建立表示了极大的热情。并且在1962至1963年间,给了它500块钱(西南艺术联合会则收到了2000块钱的资助。)美术家学对其的年度财政资助上升到后来的2,2000、30,000、40,000、60,000、7,3000,一直到1978—9年的720,000的水平。而与此同时,对于西南学会的财政投入截止至1968—9年止,则一直保持不变。

当美术家协会对东北艺术会给与财政支持的时候,它又开始抓地方区域性组织。在其1965年的白皮书《艺术政策——第一步》中写道:“一支精干的队伍和地方上的一些狂热的艺术爱好者能够刺激其与其它组织间的合作。每人都尽微薄之力,也可用以资助其计划……这种网络组织应该发展起来,并覆盖全国。

白皮书只是对正发生着的一切的笼统的概括而非对未来前途的政策的确清晰勾勒。不管怎么说,有中央政府的这种程度上的经济后盾,有美术家学会对东北艺术会的支持,有布瑞基议员对地方组织的积极的推荐和介绍,地方艺术组织的工作取得了长足发展。

巩固:1966—76

地方艺术联合会是非法定组织,只是作为慈善机构登记注册的。它们的制度、历史和资源都各不相同。然而,它们都是覆盖了许多个县的组织;它们都共同参与了区域性的合作(大城市的或非大城市的);它们都有一套自己的管理机构。在这种机构中,地方政府部门占了大多数位置。但也包含了来自大学、贸易联合会、艺术团体和私人等各方面的人士。

这种管理机构与组织间的关系和the Council of the arts Council与它的组织间的关系十分地相似。但与之不相称的是,管理机构都是由不同艺术种类的全日制官员组成;委员会和小组对这些官员服务。这些委员会和小组都是由各行各业的人员或者各特殊艺术门类的人员组成。

地方艺术联合会的部分资金来源于其地方成员。但是,尽管艺术联合会偶尔也想努力建立一个以总开支为基准的适当的资金分配原则,实际上地方艺术协会财政支出的大部分都一直由大英艺术联合会提供。

1966至1976的十年间,地方艺术协会在英格兰建立了几乎遍布各地的分组织。1964年成立了林肯谢尔(后来还兼并了汉弥塞特)艺术协会;1966年

组建了西北协会；在1973年最后一个英国地方艺术协会的分部组织——东南艺术协会成立以前，还有很多组织得以建立。

现在英格兰已经有了十二个地方艺术协会的分部组织，遍布了除白金汉以外的全英格兰。苏格兰有它的组织；威尔士虽有三个，但由于它们在类别、功能和规模上都与英格兰有差距，所以本文不想涉及它们。我们前面提到过的西南协会和中部协会根据上文中所讲的组建模式进行了改组，中部协会在此期间被分成了两个组织——东中部协会和西中部协会。

1961年发布的当年艺术委员会年度报告中宣布了这样一件事：可以这样说，资金的分配应该与组织的分子式分布相符。它应由各地方和中央政府、个人、自发组织、工业和各大大学承担。

地方艺术协会及其分布组织与艺术联合会的合作代表了集体主义的最高境界。然而，就艺术联合会而言，这种最高境界的集体主义是完全出乎意料的。每年的年度报告是艺术联合会将各项决策传送给公众的主要途径。但是，明确的政策一向不是大不列颠艺术联合会的特点，年度报告中那些能勉强看成是“政策”的文字（尤指艺术联合会主席和秘书长签字的部分）。与其说是对行动和发展方向作出的决议，倒不如说是一篇篇缩短了流水帐。因此，年度报告里从未涉及过地方艺术协会的发展，而当七十年代，这么声势浩大的、有遍布全英格兰之势的分部组织的到来时，艺术联合会着实吃了一惊。

争端：1976—1981年

1971年艺术联合会的秘书长哈格·维拉特把地方艺术协会描述成一个“地方艺术实体的忠实伙伴”，“它致力于在一个地区内（英格兰）对艺术活动和价值的发展和增强。”这一巧妙而系统的解释说明他过于乐观了。从经济角度看，地方艺术协会是艺术联合会和地方艺术实体共同的合作伙伴。然而，这两个组织的经济实力和资金投入无论是过去还是现在差别都相当大。跟艺术联合会对不同地区艺术活动的投入有差别一样，地方艺术协会的权力范围和职责也有很大差别。这一体制在实用主义的道路上发展着，而且现在仍在继续。

但是维拉特的定义过去草率了，因为地方艺术协会的发展对艺术联合会的权威性和权力都造成了威胁，退一万步说，它至少动摇了艺术联合会和艺术文化的定义。

地方艺术协会对艺术委员会的权力造成威胁是因为它的存在导致必须对全国性组织和地方团体的分工问题有一个明确的说法。地方艺术协会有它自己的专家和专门的顾问，他们对各地区的艺术财富、需求和潜力更为了解，比艺术委员会还有发言权。艺术委员会的权威受到的威胁更为全面，但不如前一种威胁大。这主要来自对艺术作品的质量、标准和优点的“全国性”定义（即传统的解释）的挑战，各地方艺术团体通常认为这必须来自不断进步的和反复的实践，约翰·麦那尔德·凯纳斯1945年在英国广播公司内政部广播时提及艺术联合会，他说：

一个国家不同地域的组织竟然会象从前那样走到一起来，探讨发展与自己不同的观点，这太令人欣慰了。在艺术上独领风骚、过分的权威只会对艺术的发展造成最难以估量的损失。

凯纳斯并没有贬低伦敦。事实上他说：“我们应该共同努力将伦敦建设成为一个艺术大都市，一个令人神往和趋之若鹜的艺术殿堂。”但在他的观点里，有一点是绝对明确的，那就是一个全国性的艺术传统应该也只能是各地方传统的综合体；一种真正活跃的文化必须允许差异的存在；而且，作为文化中心，伦敦应该反映出全国的文化财富的差异性和繁荣。

我们可以看到，这种观点与艺术委员会在实际运用中所倡导的格格不入。委员会坚持认为艺术和文化应该是一种公认的传统，“优秀”和“标准”在这种传统下与“分散”、“地方”和“区域”等概念是绝对对立的。一些打上英国社会和政治烙印的字眼，比如“教区的”已经被认为有贬义了。而艺术委员会正是在与这些词汇有密切联系的情况下逐步取得了全国范围的专业和优秀艺术的代表地位——当然，这种“全国”范围并非各地区的总和，而只是对长期脱离英国艺术发展实际的所谓“传统”的抽象理解。

正是对这种传统，地方艺术协会产生了威胁。这种威胁并不是——指地区艺术协会下设委员会，协会和官员想得到明朗的发言权——这必然引起艺术联合会权力结构的变化，而是指地区艺术协会的存在本身。因为从他们的角度来说，他们不可能完全靠在这种公认的“全国性”的艺术权威阴影下的工作而夺取声誉和获得成功。

然而，艺术委员会对此作出的反应一向是谨慎的。罗伊·肖在任艺术委员会地区委员会主席期间，于1974年的一个关于“各地区的艺术”的研讨会上发言道：“摆在我们面前的形势是不明确的，而且在我看来，任何人只要认识到这一点，他便似乎根本就没有认清形势。”

在这次会议之前，当时地方艺术协会（RAAS）常委会主席洛德弗尔丁姆把艺术委员会对地方艺术委员会的态度斥为“不仅在经济方面，在各个方面都极度谨慎”，他还进一步解释说：在我的印象中从未有过这种感觉——被视为同一条船上的盟友的感觉。确切地说，或只有另外一种感觉：被看成是刚刚乘

飞碟在格林公园着陆的肤色桔红，长着三个额头，脑袋上伸出触角的火星人的感觉。

这种混乱而缺乏理解的局面双方交往期间几乎从未得到过解决。争论的焦点（主要来自艺术联合会方面）是进入由艺术联合会支配和统治的体制的地方艺术协会（RAAS）实际上究竟是一个什么团体。于是在艺术联合会第三十二届年度报告中阐述了：一次为回顾关于艺术联合会将一些权力和职责下放给英国地方艺术协会的问题而举行的工作会议总结。总结如下：

以后分散权利的关键在于与地方艺术协会伙伴关系的加强，而不是通过职权转换以便尽快地获取更多的由本联合会提供的经济资助。实际上，我们已经提出了大量援助性合作方案。其中最佳的一项是地方艺术协会（RAAS）应该鼓起勇气和我们一起来加入地方组织的财产评估。艺术联合会也将为达此目的付出每一分努力。

在这段文字中，“伙伴关系”和“合作”是关键词——这是一种将更牢地把地方艺术协会的工作与全国机制系在一起的“伙伴关系”与“合作”。在艺术委员会1978—1979年度报告关于“艺术的区域发展”一部分中，它被称为“权力的分子结构”。它包含了所有兴趣组织、权威人士。政府专门部门以及地方的、区域的和全国性组织的权力结构模式。就目前艺术联合会的想法而言，地方艺术协会就适合这类模式。

国家与地方艺术组织的紧张关系

遍观其历史，英国艺术委员会一直处于“全国的领头羊”与其它“区域思想”和“地方主义”之类作斗争的紧张关系中。在一定程度上，它集中反映在行政管理问题上（更进一步，应该是管理全国艺术界的权力上吧？）。这与英国社会的政治、文化背景有着密不可分的联系。在这种背景下，一个好的艺术传统被理解为一种从英国政治和文化生活主流中吸收的有价值的东西与实践的、遗传的综合体。“传统的”总跟“全国的”和“专业的”联系在一起。这些都与“区域性”、“狭隘”和“业余”格格不入。而且，“传统的”也是“主观的”和“奔放的”，而不是“有计划的”、“规定的”和“有组织的”。

艺术联合会和美术

当然，艺术委员会美术部的一切活动都是整个联合会活动的一部分，是以它的规定为蓝本的。美术是经艺术委员会重塑后的所谓大众文化和艺术的主题。然而，美术部自身所采取的活动方式却很独特而有趣，跟其他部门的大相径庭。它更多地是采用十九世纪科学与艺术部的模式，而非委员会主要职能部门常采用的音乐和戏剧。

我们注意到，在十九世纪四、五十年代时，艺术委员会提出：艺术应该迎合别人的主动性，而非自己的主动性。这一方针路线得到了除美术以外几乎所有部门的响应和追随。其他所有部门都因此而支出了绝大部分的开支作为对其他“独立”组织的资助和保证。而美术部的大约一半的资金是用在了由它自己直接控制和组织的活动中。

美术部最大的开支是用于绘制和搬运自己的展品上，另外，在英格兰，英国艺术委员会直接经营着两个画廊：海华德画廊和合彭汀画廊。

除开经营自己的画廊以及制作和搬运展品所需费用外，美术部还需为大约十五个个体画廊适当的资金以帮助其他画廊开办特别的画展；同时还要资助一些经核准的用于公益事业的绘画作品。不管怎么说，绘制、搬运展品和经营海华德画廊仍是美术部的最大开支。

由于一些极其模糊不清的原因，在四、五十年代，当艺术委员会正撤销由音乐美术促进会于二战期间实施的资助计划时，美术部接到的却是继续为制作和搬运展品提供资金的指示。没有其他组织提供了这样的服务，一场激烈的争论因此而爆发，而围绕美术部以外的其他部门的工作情况可能还爆发过一场同样激烈的争吵。另外，那些由艺术委员会提供资金开展艺术事业的所谓全国重点美术公司都是独立的，但当海华德画廊作为一个全国重点单位进行现代美术作品展时，它的财政却无法独立，而是作为一个直属单位由艺术联合直接支配的。

在对其他组织和个人进行补助金、基金和奖金分配的问题上，美术部的做法跟其他部门没有什么两样。它没有在怎样对展出任务和资金按地域进行分配的问题上制定出全面的或有争议的制度。也没有对全国或地方的需求、作品来源和设备进行全面的综合分析；更没有制定所谓指导方针和路线。美术部及其下设委员会仅将注意力放在美术作品的“创造性”、“质量”和“优点”上。

我们应该看到，美术部在创作展品和经营画廊两方面的作法与十九世纪建立的模式是极其相符的。

回顾艺术学校的开办史，我们可以注意到政府用于管理经营全国艺术技校（现称罗伊尔艺术学校）一所学校的方式其实牵涉到了许多名义上不依靠中央政府而独立的省级艺术学校，尽管它们也是出部分资金进行分配，绝对由政府派员管理，资金分配必需纳入政府决议。同时，回顾各大博物馆的发展史，我们可以看到现在作为“重点”的维多利亚和阿尔伯特博物院当时是直接

作为“示范”单位而创建的，而对地方美术博物馆，中央只是通过不见实效的法规来进行管理和“鼓励”（而非资助）。另外，那两座“重点”博物院还经营了一个四方美术展览服务公司，它自上而下为地方艺术学校、地方博物馆和其他美术单位提供作品。

艺术委员会美术部的行动路线基本与这种作法是一致的。它直接经营了一个中央（示范）美术展览服务公司，由这个公司制作展品和开办巡回展。而且，在对某些特批的地方美术实体进行拨款资助的问题上（其目的—是为了走艺术群众路线，二是为了方便开办美术作品展），艺术联合会与地方的关系很协调，就象十九世纪时科学与艺术部、全国艺术技校与省级艺术学校的关系一样融洽。

这种十九世纪与二十世纪的一致绝非偶然的。它是以渴望建立一个特殊的文化结构的相同目标为基础的。表面上，这目标似乎并不是为了支配全国的文化活动。实际上，不管是十九世纪还是二十世纪，国家艺术组织都是通过利益的安排和分配来控制全国的活动，而没有靠公开的方针路线的划定和不明显的参与来支持。在这两个时期，这种利益的分配都完美地体现在对“重点”项目的重点照顾上。（利益分配是通过对物质、资金安排程序和管理体制的控制得以实现的。）

第八章

在过去的两个世纪里，政治民主、社会经济和社会地位的平等方面一直在逐步持续地进步，这是一种传统的“智慧”。选举权不再由财富和性别决定；不到十六岁的孩子都可以享受义务教育；只要成绩好都能到更高级学校去接受教育；接受医疗可以免税；养老院可以缓和老年人因经济的不稳定而产生的危机感。

这种进步只是国家发展和进步的一部分。它是跟经济和工业化的发展交织在一起的，也是政治民主的延伸。

在一个大部分十八岁以上的成人有选举权的社会里，要以财产、性别和阶级来限制教育在政治上是行不通的，这就跟政府不能长时间容忍让一些生活在社会最低层的人的贫苦、无家可归和失业暴露在大众眼前一样。然而，究竟谁属于社会最低层，谁可以享受教育还需要讨论——讨论的结果—要看你贫困和失学的原因，二还得看政府在解决这些问题上的实际能力。

第二次世界大战后的三十年里，社会、经济、政治和文化的进步十分喜人。大英帝国艺术联合会的第一次年度报告中引用了约翰·梅诺德·凯尼斯的话，原文如下：

经济问题应该解决，也将会解决，这一天已经不远了。我们现在应该也只能考虑的将是生命、人事关系、创作、艺术活动和宗教的问题。

在这一期间，发生了战后的扩张，国家健康中心得以发展；教育机构也有了进步，同时，六十年代的

六、政治与政策

1977年，工党公布了一份政策背景文件，题目叫做《艺术和人民——工党的艺术政策》，其中谈到：

既然艺术品的主题都与有人有关——他们的理想、信念、担心、欢乐——那么，艺术品在内容上不可避免的都与政治相联系。讲一个故事而不带任何看法，即使不说不可能，至少也是很难的——你或者表示怀疑，或者表示肯定。这种看法有时是隐藏着的，有时又是直截了当的，但无论如何它总存在在那里，而种种看法的堆积，就成了政治的了。同样，你给什么地方送一件艺术品，你收取多少费用，什么形式能得到补助金，这些都不不可避免的带有政治效力。

所言不虚，切中要害。然而，否认、轻视和排斥这种观点的情况，在国家介入艺术这一过程的发展和定形中，一直隐藏着。比如，在大英艺术委员会第三十二届年度报告中，就隐藏着对这一观点的否认，报告中有这样一句话：“大英艺术委员会本来应当没有必要再重申它对艺术行为的评价只能以艺术价值为根据；然而事实是它还有必要这样做。”

这里，“艺术价值”这一概念被抬高和具体到否认其他一切问题的地步。实质上“艺术价值”这一概念——既然作为一个排他性的问题——也不必否认其他问题的存在，比如艺术内容、赞助、政治、表现、政策、计划（这一系列的问题完全应该是在一个社会、文化方面混杂的社会中，与资助艺术有关的大众团体关心的事）。实际上，有一些概念，比如“艺术价值”、“标准”、“质量”；以及艺术委员会个性化的传统做法、在艺术委员会的组织中隐含的贵族化的慈善行为方式、艺术委员会的非政治或反政治态度，所有这一切都表明对于准确理解艺术的社会、政治本质和脉络所必要的一系列问题和方法的否认和拒绝。

然而，上面所引的工党文件引出的一个问题正是“政治”这一个词的确切词义。到此为止，在我们的讨论中，我们在用这个词时，含义都比工党文件所包含的意义狭窄。在工党文件中，“政治”指涉及人与人之间关系的所有看法和信仰、社会的本质和结构、男性和女性在社会中的地位、社会中的价值观

以及社会内部权力的使用情况。这是作为与权力、与权力的关系、价值观和使用情况有关的政治的最广泛和最完整的含义。

本文到此为止，我们一直是使用狭义的政治这个词，也就是指政策的形成和实施、权力的使用和操作，仅限于公众和政治领域。

以上两种都是这个词在现在的用法，因而也都是正确的，尽管要准确理解第二种也就是狭义的一种用法必须把它与前一种也就是广义的用法联系起来，作为其派生用法来理解。

当然，国家对艺术的介入一直都是“政治性的”（以上两种含义上的“政治性”）。如果狭义的理解政治这个词，那么国家的权力和权威对艺术的介入直接就是政治性的，因为它涉及到公众的、政治的、国家的权力在公众领域内为特定目的而进行的运用。如果广义的理解政治这个词，那么国家对艺术的介入也同样直接就是政治性的，因为权力的运用与人民生活、经历、社会关系中的价值观、决定、态度、设想密切相连。

当然，否认政治、否认政治问题、政治方式与国家艺术的赞助和介入之间的联系，其本身就同样是一个政治事实和一种政治态度，因为理解隐含在半自治模式中的国家介入之下的反政治态度，对于理解这类组织中的政治，是至关重要的。

在本章，我们将集中讨论关于国家介入艺术这一政治活动的四个相互联系的问题。

首先，采用那段工党关于艺术的文件引文所采的研讨政治观点的方法，我们将考察艺术委员会的报告中的一系列陈述，这些陈述是说明通过表面上属于道德问题的争论来传达的政治态度的很好的例证。

第二，从一个完全不同的角度切入这个问题，我们将考察国家介入艺术的经济组织——表面上资金运行的混乱实际上是反政治思想在实践中的表现和结果，这种反政治思想隐藏于半自治模式和权力分离的争论中。

第三，我们将探讨设立文化部的压力——也就是使国家对艺术的干预政治化的压力。

第四，我们将探讨在上述背景下，在苏格兰和威尔士，与此相反展示民族特点使国家对艺术的干预更加政治化的发展趋势。

艺术道德

在讨论18和19世纪国家对艺术进行干预的发展情况时，我们注意到国家权力和权威的一个方面可以以做“道德”权力和权威。我们认为国家可以作为一种“道德”力量——这种看法与在把道德利益和价值归因于艺术的前提下，考察国家对艺术的干预有特殊的关系。

有关政治的讨论当然经常以道德争论的方式出现，因为道德争论诉诸大众的价值观——诉诸被认定为我们都接受的价值观。

任何时代的道德争论常常在随后的时代里显得浅陋或虚伪。比如，我们已经习惯把维多利亚社会看做一个虚伪的时代，因为它声称遵从道德法规和价值观，却在实际生活中不断地破坏这些法规和价值观，却在实际生活中不断地破坏这些法规和价值观，或者这些法规和价值观本就是以对世界和社会行为毫无根据的假定为为基础的。后代人认为的前一个时代的统治阶级所表现的道德的缺乏，常常是语言变化的因素比价值观或习惯作法的改变的因素更大。不同的阶级在为自己的地位寻找理由和努力保持自己的地位时所使用的语言，比这些阶级的地位本身更容易发生改变。因此，正如我们已经提到过的，通过大英艺术委员会实施的、本质上是贵族化的和私人性的艺术赞助形式，在今天可以描绘成“分享民主制”（Participatory democracy）——这是一种显然适合20世纪后期的价值观的提法，尽管它显然不适合用来描绘艺术委员会的风格和组织。

现在我们将选取关于艺术委员会的和关于国家资助艺术的三段话，这三段话都写于20世纪，但却清楚地传达出19世纪关于国家干预艺术的争论与20世纪的实践之间的某些连续性。1967年4月，当时的大英艺术委员会主席古德曼勋爵（Lord Goodman）参加上议院的一个辩论。他的发言后来摘要发表在1967年出版的艺术委员会22届年度报告上：

我相信目前这个国家存在一种难于应付的情况。我相信年轻人缺乏价值观、缺乏确定感、缺乏引导；我相信他们需要某种他们可以求助的东西；而且他们比我们历史上任何时候——至少肯定比我记起的任何时——都更需要这种东西。我并不是说艺术就能彻底解决一切问题，但我相信艺术能够解决一些问题。我相信一旦年青人沉浸于艺术之中，他们就被从众多危险中拯救出来，这些危险是他们正面临的，也是始终令政府头痛而无法解决的。我相信在这里我们可以做点建设性的工作，这一工作具有不可估量的价值。

在此，艺术和政府干预艺术明白无误的以道德利益的面目——甚至几乎作为一项道德运动——被提出来。这一点又被里面包含的宗教性的隐喻强化，如两个词“拯救”和“沉浸”的使用，和重复达五次的“我相信”。

古德曼勋爵强调的是艺术使年青人浪子回头的的作用，而后来的艺术委员会主席帕特里克·吉布森（Patrick Gibson）在1974年的一次讲话中强调的则

是艺术使社会中所有的阶级和集团团结在一起的作用：

如果我们要保持一个有共同目的和价值观的团结的社会，我们必须尝试创造一个由共同的经历把我们联系在一起的世界。艺术就有这样一种凝聚力，因为艺术能够通过共同的艺术体验在不同背影的人们中架起一座座桥梁。我相信这是我们所有人想通过政府对艺术的赞助所做的一切的根本的理由。

尽管吉布森的话在语调上不像古德曼勋爵那样有直接的宗教感，但两者强调的都是同一点。一个“团结的社会”被认为是一个有“共同的价值观”的社会，而“共同的价值观”至少部分是缘于“共同的经历”。也许有人会认为宗教体验是共同的经历的基础，而进而也是共同的价值观的基础，吉布森则认为艺术具有这样的作用。

而在1966年出版的艺术委员会第21届年度报告中，则发生了更加有火药味的呐喊：

一方是轻松、马虎、使人品味降低的亚艺术的和半文明的娱乐，另一方是经过训练的欣赏和有价值的艰苦工作，如果这两方为了争得青年人的忠诚而开战，那时我们应当了解并征募所有我们能得到的同盟军。

在这里，国家对艺术的资助变成了名符其实的十字军东征。训练和艰苦的工作带来的一切都被推出来以反对年青人的道德堕落——这些年青人被这种特别使人品味降低的、半文明的东西“娱乐”腐蚀了。

当然，以上三段引自艺术委员会的报告的话，既能代表也不能代表艺术委员会。艺术委员会的主席和秘书长们的发言是我们能得到的最接近艺术委员会政策宣言的东西，但同时值得注意的是，艺术委员会作为一个集体很少制定向公众传达和让公众讨论的原则和政策，它一直不是那样一类组织。因此，主席和秘书长们的讲话经常只是他们自己对艺术委员会的性质和工作的个人看法。这些讲话带有很浓的领导者自身性格的色彩。

然而，如果从艺术委员会的性质来考虑，那么这些主席和秘书长们的讲话应该看做反映了该组织的要旨。同时，尽管上面三段文字也许不能代表全部主席和秘书长，或者说，不能代表艺术委员会，但是它们反映了委员会所持的道德立场的一个方面，说明了艺术委员会的政纲可以用根本上属于道德范畴的术语来表达——这种道德在表达形式上十分接近19世纪在相同的争论中所谈到的有些部分。

国家对艺术的投资

国家干预艺术的政治和意识形态方式当然对艺术机构的组织和投资形式有实际的作用。下面所附的图表十分简单地概括地说明了政府支持艺术的财政组织情况。该财政系统的复杂性反映和表现了使用缓冲物或者半自治的机构作好资助的媒介物的影响，反映和表现了所坚持的“对新情况做出反应”(response to initiative)而非详细计划的策略，反映和表现了大量半独立组织和机构间职能的划分所形成的系统中，对资金的使用和分配进行仔细的计划和思考的可能性变得十分渺茫。

该图表只反映英格兰的情况——如果把苏格兰和威尔士不同的组织形式也列入图表，图表就会难以理解。同样的道理，对教育的投资也被排除在外，被排除在外的还有博物馆与美术馆常务委员会(the Standing Commission on Museums and Galleries)、地区博物馆委员会(Area Museum Councils)等。本图表只反映该系统最概要的轮廓。

箭头表示资金的流向。我们从图表底部的人像(J)开始，他代表地方税和国家的纳税人——这些人共同为该系统提供资金，而该系统也正是为他们的利益而运转的。此人向中央政府交纳国家税，又向区或郡政府交纳地方税。然后中央政府为通过政府指定的托管机构来控制的若干“独立的”国家博物馆(B)提供资金，它同时还给维多利亚与阿尔伯特博物馆(the Victoria and Albert Museum)提供资金，这是政府通过教育与科学部(Department of Education and Science)直接控制的博物馆。中央政府也为大英艺术委员会提供资金。

图表左下角是艺术中心(H)，这是若干通过各种渠道从公众中收取费用的“独立的”机构。部分艺术中心把美术馆与电影院、表演场地、餐饮设施、书店等结合在一起。

对这些公共场所进行多渠道投资是一件“好事情”，这已成为近几十年来制定艺术政策的原则。假如是一个主要的公共场所，那么它可以从艺术委员会(D)、地方艺术协会(E)、一个或多个区自治会(G)和郡政府(F)那里获得资金。有时，它举办的展览或主持的项目还可能偶而得到工艺委员会(the Crafts Council)(这是一个由政府出资的机构，本图表未列入)的资助，它开展的电影工作也可能偶而得到英国电影研究所(the British Film Institute)(这是另一家由政府出资的机构，本图表亦未列入)的资助。

艺术委员会提供给地方艺术协会所需的大部分资金，地方艺术协会又向艺术中心提供部分所需资金，当然艺术委员会也直接给艺术中心提供资金。区自治会(F)和郡政府(G)也给地方艺术协会提供奖金，同时还给艺术中心提供少量资金。

当然，区自治会(F)和郡政府(G)一半以上的收入不是来源于地方税，而

是来源于中央政府的地方税支持补助(rate support grant)。

现在我们这样假设，所有的国家税和地方税都是由图表中所画的那人交的，而这人交的税是维持艺术中心的全部费用，那么，这笔钱经由八种不同渠道到达艺术中心。第一，地方税交给区自治会，由区自治会拨款给艺术中心；第二，地方税交给郡政府，同样由郡政府拨款给艺术中心；第三，国家税交给中央政府，由中央政府通过地方税支持补助的形式拨给郡政府，同时也拨给艺术中心；第四，国家税交给中央政府，中央政府通过地方税支持补助的形式拨给郡政府，郡政府用相似的办法拨给艺术中心；第五，在给区自治会交地方税的同时，钱也交到了一家给地方艺术协会提供资金的机构，再由地方艺术协会拨款给艺术中心；第六，与此相似的，交给郡政府的地方税转给地方艺术协会，再转给艺术中心；第七，在给中央政府交国家税的时候，钱从中央政府转到大英艺术委员会，再从大英艺术委员会转到艺术中心；第八，在给中央政府交国家税的时候，钱转到艺术委员会，由艺术委员会继续转到地方艺术协会，再从地方艺术协会转到艺术中心。

当然，艺术中心只需同四个机构进行协商：区自治会、郡政府、地方艺术协会和艺术委员会。如果幸运的话，其中一个机构拨出大笔钱(即成为费用的有效来源)，而其他机构拨出数额不大但十分有用的一些钱，作为对基本经费的额外补充。

虽然在某种意义上说，这种假设一个人交付税款，钱经由八种渠道分流出去的做法显得不自然，但这一尝试是有益的，因为这一模型接近现实情况，在现实中，大众对花在艺术上的费用常失去公众的、政治的和理性的控制。

到此为止，我们只探讨了“独立的”艺术中心的财政情况。如果现在我们转而研究由地方政府直接经办的美术馆，我们将看到一幅不一样的、但却也会把你弄糊涂的图画。

现在，地方政府有权经营、管理和拥有郡级或区级的美术馆。在有些地方，博物馆属于区政府的责任范围，在另一些地方，则属于郡政府的责任范围，而有时则由两者共同承担责任。主要经济来源相对简单，即谁控制美术馆则谁出钱(当然也得任意地方税支持补助金带来的复杂性，因为它影响到纳税人的钱到达该机构的方式)。除了由郡和区政府提供主要经济来源外，维多利亚与阿尔伯特博物馆(C)负责中央政府提供的补助，用以购买艺术品，补助采取“等额配套补贴”(matching pound for pound grant)的形式。另外，地方政府的博物馆可以向地方艺术协会(E)或者艺术委员会(D)申请给预某特定的一次展览以资金帮助，也可以向艺术委员会(D)申请解决修建美术馆的主要费用。同时，尽管艺术委员会并不帮助地方政府的美术馆购买艺术品，但美术馆可以向艺术委员会借用艺术委员会买下的藏品，也可以永久借用或者作为礼物得到当代艺术协会(Contemporary Arts Society)购买的艺术品。当代艺术协会是一家购买艺术品的独立机构，它常年得到艺术委员会的补贴。

当然，也有一些博物馆，纳税人也得购买门票才能入内。

我们具体讨论的是政府、艺术委员会、各个国家博物馆、各地地方艺术协会、独立的地方政府的美术馆与由维多利亚与阿尔伯特博物馆主持的补助计划之间的关系。所示图表只能纵向地勾勒这些关系，而不能展示横向的差异，如地方政府投在视觉艺术上的费用的巨大差异，如艺术委员会直接投在英国不同地区的费用的巨大差异，如艺术委员会投入各地地方艺术协会的费用的巨大差异，公众在享用资金雄厚的美术馆和临时展览场所的机会上的差异，等等。

在某一层面上，这套系统显得，而且的确是混乱的。由地方政府与中央政府出资的美术馆和临时展览场所经过150年的发展，资金供应的层次和质量都显得它是孤立的个别行为和意愿。在公共图书馆、教育、保健和社会服务方面，在全国任何地方，我们通常都可以期待，也通常可以得到，至少最小量的经费。而在美术馆和临时性展览场所上，情况还远非如此。设施的分布和公众享用的机会是混乱而没有原则可循的。但是(这正是我们始终在强调的)，表现上的混乱并不简单的就只是因为缺少认真考虑或者说中央和地方政府没有严肃对待这个问题。设施的分布，资金的组织，这些都恰恰是细致的设想、争论和实践的结果——本文中我们也一直在考察这些问题。这一切的关键在于把政治(狭义上的政治)排除在了艺术之外，因为要使美术馆和展览场所具有良好的均衡的布局，就必须有政治行为的介入(必须有某种层次上的清醒的思考、计划、评估和行动)，也必须有建立在清楚的原则、政策和理解基础之上的清楚的独立投资(不论来自什么地方)方式，而不是目前所实行的用以保护美术馆和美术的独立性的各渠道投资方式。

文化部

每当或者假如任命一位政府大臣负责经济、社会或文化生活的一个方面时，他的工作领域就成了一个政治问题——狭义的“政治”的一个方面。说其工作是政治性的，是指它在传统的政治生活结构中(议会、选举、议员、政府、宣言、政治辩论等等)被严肃认真的对待，同时该生活领域内规定的责任被授予了一位“政治”人物。

在英国体制内，任何一位大臣负责某一领域的工作并不必然表示该领域

的工作会自然而然的政治化,但是从长远看,这种事情多半会出现。大臣们可以只是他们所处的政府事务内的高级行政官员或者挂名首脑,但是成功的大臣们之所以被认为成功,是因为他们的首创精神和实行的政策。大臣们将面对体制上的压力,要他们像一个政治人物,而不单是行政人物。

在英国,存在着要求和反对任命负责艺术和文化的大臣的两方面的压力——而且这种相反的压力往往是来自同一人群。

这种对于政治和政治任命的矛盾心理我们已经做过考察。一方面,任命一个政府大臣象征着他所负责的生活领域具有的地位和重要性,而且还把国家的权威提供给这位大臣所支持的政策和立场。另一方面,任命一位政府大臣又表示着一种政治威胁,因为它包含着这位大臣使用国家的权威和作为民选的人民代表的权力,来反对利益集团和利益阶层所认为的这位大臣负责的范围内属于他们的特殊利益的可能性。

1965年,工党政府向议会提交了一份白皮书:《艺术政策——最初的步骤》,这份由首相提交给议会的白皮书是由议员詹妮·李(Jennie Lee)准备的,李是住房和公众事务大臣(Minister of Housing and Public Works)的议会秘书。

白皮书提到,政府对艺术的帮助,“不是按照一个连续性的计划来发展的,而是对一次次压力进行反应的结果。”在地方层次上,对于艺术的支持,“没有在地方政府中形成一个共同的模式。”白皮书认为,有“足够的证据表明,要解决这一切问题,需要一种更连贯、更慷慨、更富有想象力的方法”,“整理出一个详细的政策需要时间”,但白皮书确定的目标之一便是“有必要进行更系统的计划和对资源进行更好的协调”。

白皮书有三个十分重要的地方。第一,呼吁更连贯的计划;第二,决定由教育科学部代替财政部来向艺术委员会拨款;第三,决定设立后来被称做“负责艺术的大臣”的职位,詹妮·李成为第一任艺术大臣。

白皮书保持和重申了艺术委员会不受政府直接控制的独立性,“艺术委员会将继续享有它过去所拥有的权力,特别是将完全自由地调拨补助给它使用的资金。”据在1942—1971年期间担任艺术委员会助理秘书的埃里克·怀特(Eric White)讲,白皮书之所以重申这一点,是因为“在1965年1月,艺术委员会的主席和秘书长访问唐宁街10号,有机会讨论白皮书的草案,并做了特别陈述。”

但是,任何一位大臣本身就涉及到使艺术政治化,这一点首先在白皮书的措词上就很明显。在任命大臣的上下文中呼吁“更系统的计划”和“对资源进行更好的协调”,这显示出制定政策的压力,而这压力是与任命大臣连带而来的。据埃里克·怀特讲:

似乎存在这样一种小小的风险,这些新的安排可能导致在教育科学部中设立一个部,公务员们被安排来向这个部的大臣就艺术政策的各个方面提建议。事实上,在随后的几年中,的确有那么些时候,这个“部”有几分像艺术委员会的“影子”秘书处。当然,这正是人们所希望的,因为这种大臣级任何的本质就并不是要大臣们只局限于给别人的孩子当一个慈善的叔叔或阿姨。

作为艺术委员会的助理秘书,埃里克·怀特主要是站在艺术委员会的立场上来看待这个问题。事实上,任何一个负责艺术的大臣,远不只是有了这样一个大臣来为政府负责艺术委员会本已在负责的艺术工作。这位大臣在更广阔的范围内,与政府对艺术、工艺、博物馆和娱乐业整个领域的支持工作,有潜在的联系。这项使命的逻辑曾经是,现在仍然是,希望这位大臣工作的范围越来越大,最后能在整个艺术、博物馆及其他相关领域制定和实施国家的政策。因此,这项任命的逻辑实际是为了使这位大臣的负责范围逐渐加大,最终出现实质上的文化部。

工艺顾问委员会(the Crafts Advisory Committee)的建立是朝着这个方向迈出的坚实的一步,这个委员会已改称工艺委员会(Crafts Council)。当时埃克斯勋爵(Lord Eccles)是艺术大臣,这样他的责任范围扩大了。然而,最有意义的进展是在1979年新保守党政府中,由艺术大臣诺曼·圣约翰·斯特瓦斯(Norman St John Stevas)在其第二届任期的头几个月取得的。圣约翰·斯特瓦斯是兰开斯特公爵郡大臣、该家族的领袖和艺术大臣,他接受这个当时仍然是教育与科学部内部的一个下级部的大臣工作的任命,而且建立起一个他称之为“独立的高效率的艺术和图书馆办公室。”他把这个独立的办公室的建立称为“第一项工作,其他所有的工作都有赖于这项工作的成功”,而“其他所有的工作”就是“计划在一个五年期内实施的……艺术政策。”

这样一个处理艺术、遗产、博物馆和图书馆事务的办公室的建立是任命艺术大臣的合乎逻辑的、必须的一步。如果某任大臣想要在全国范围内使对艺术混乱的管理和投资归于有序,这同样是必须的一步。事情的进展尚没有(或者说不)使国家对艺术的干预有效地偏离半自治的模式。看来那个模式不仅会继续下去,而且圣约翰·斯特瓦斯就任艺术大臣后采取的最初几个行动之一,事实上是通过立法设立全国遗产基金(the National Heritage Fund)来增加艺术领域内运转的半自治非官方机构的数量。一个独立的办公室的建立很可能预示着对各个半自治非官方机构的工作,同时也对中央和地方政府的

工作,进行更加有效的协调和监督。埃里克·怀特所称的“影子艺术委员会”很可能不会削弱,反而会加强。

但是,尽管政府干预艺术的半自治模式与不同的半自治非官方机构及各级政府之间在功能、责任和权力上的分割一样,将继续保留,但是任何大臣一事毕竟标志着半自治模式中隐藏起来的、或者说伪装起来的政治,朝着政府级的可能更加开放和明确的决策和政治纲领的方向迈出了有意义的一步。在将来,很可能在以半自治非官方机构为国家政策的工具的贵族或绅士方式与艺术大臣的政策之间,关系会越来越紧张,尽管同时也很能,由于政府与半自治非官方机构(艺术委员会、各地的地方艺术协会、博物馆与美术馆常务委员会、工艺委员会、各个国家级博物馆)之间的关系具有非公开性,这种紧张感常常隐藏起来——将会关起门来施加压力,而不会借助正式的或者公开的政治过程。

民族紧张状况

政府层次的艺术部的发展,给国家对艺术的干预引入了以前所缺乏的传统政治元素,而在苏格兰艺术委员会和威尔士艺术委员会的发展过程中,对更加连贯、更开放的决策和计划的呼声显得更小一些,但是更有趣。

在1946年的第一份大英艺术委员会宪章中,有这样的条款:

12、(1)本委员会将

(a)经苏格兰事务大大臣批准后,任何一个苏格兰委员会(Committee for Scotland),

(b)经教育大臣批准后,任何一个威尔士委员会(Committee for Wales),以便分别就委员会在苏格兰和威尔士工作的进展进行建议和协助。

因此,这里规定了苏格兰和威尔士的这两个委员会与大英艺术委员会内的所有下属委员会有相同的地位:他们都是为“建议和协助”而存在的。

在1967年艺术委员会的新宪章中,在8(1)部分,条款进行了改写:

本委员会在经苏格兰事务大臣和威尔士事务大臣分别批准后,任命苏格兰艺术委员会(Scottish Arts Council)和威尔士艺术委员会(Welsh Arts Council),以便在苏格兰和威尔士实施本委员会的职能,或者对本委员会实施职能提出建议。

在1967宪章中,措词上的两处变化十分重要。第一,正式承认威尔士和苏格兰的委员会为“艺术委员会”(Arts Councils);第二,原来的“建议和协助”改为“实施”和“建议”。在形式上,苏格兰和威尔士艺术委员会与大英艺术委员会的关系没有改变,只是大英艺术委员会能够正在苏格兰和威尔士的工作实实在在地授权给这两个新的委员会,而没有保留对以往的两个委员会的正式的控制。

“英国”(British)民族文化(在把“艺术”作为文化的含义上,以及在把“文化”作为“生活方式”的含义上)这一概念,有很强的英格兰(England)中产阶级、专业人员和上流社会的文化的意味。更具体地说,(特别是在视觉艺术领域)英格兰南部——特别是伦敦和大都市——风味的中产阶级、专业人员和上流社会的生活占统治地位的文化。当我们在与艺术有关的上下文中,与诸如“机构”、“标准”、“质量”、“观点”和“美术馆”这样的词一起使用“民族”这个词时,我们倾向于指基本上属于英格兰的东西,有时进而更具体地指属于伦敦和伦敦附近地区的特定阶层、集团和趣味的东西。

苏格兰和威尔士的艺术委员会所服务的人口相当于(在威尔士还少于)一些较大的英格兰地方艺术协会所服务的人口。在苏格兰和威尔士,与英格兰的不同之处在于,与用英格兰指代英国来表示民族(包括英格兰各地区,有时也包括苏格兰和威尔士)这层含义相反,“民族”这个词还有截然不同的含义,即指苏格兰和威尔士。

雷蒙德·威廉斯1975年在BBC电台作的关于威尔士文化的讲话中,提到这样一件轶事:最近,一位从英格兰北部来的朋友对我说,威尔士人和苏格兰人很幸运,他们拥有民族的自我定义,这样可以帮助他们摆脱英格兰统治阶级少数人文化的支配。他还说,在北方,我们同为英格兰人,都被排除在英格兰人之外,世界所知的属于英格兰的东西与我们的生活和感情无关。但是,我们不像威尔士人和苏格兰人那样有这种简单的东西,这种民族差异来与之分庭抗礼。

英国统治阶级的文化帝国主义不是用阶级术语来明确表达,而是通过道德、文化和教育的争论体现出来的。英国社会的政治和经济关系,是通过一种根置于实际的权力关系而又显得与之脱离的语言得以表达和保持的。因此,民族特点的差异显得很重要。在苏格兰和威尔士,在外人认为的“民族主义”(nationalist)特点和许多苏格兰人和威尔士人所理解的“民族”(national)特点之间,存在着根本性的区别,认识到这一点也是十分重要的。在英语中,“民族”一词很自然的带有褒义(最少也是中性)色彩,而“民族主义”一词却通常具有否定性的含义,这有点像“人民的”(Popular)与“民粹主义的”(Populist)的区别。在英语的政治性方面,为自己的民族遗产和民族传统感到骄傲是既能够接受,也值得称赞的,而作为一个民族主义者却是值得怀疑的。

在“民族”(而非“民族主义”特点方面,苏格兰和威尔士的艺术委员会很有意思。因为一方面它们与在英格兰的艺术委员会是按同样的样式以同样的方式组成的,另一方面它们还须在截然不同的“民族”特点上,获得相当广泛的成功和认可。同时,它们既然组成了苏格兰和威尔士艺术委员会,就不得不去保留、再现和加强传统、实践和倾向,这些东西,如果不是有别于,就至少就可以视做相当于“英国”传统中的同类东西,在“英国”传统中,这些是由英格兰的大英艺术委员会维持的。

北方艺术协会(Northern Arts)是英格兰最富有的地方艺术协会,面对说它“区域性”、“土气”甚至“狭隘”的贬义和否定的评价,它不得不在英格兰的情境中,努力去保持和证明自己地区艺术实践的完善和价值。相反,在苏格兰和威尔士,不论在两个艺术委员会内部出现什么样的维持和促进对都市标准和潮流苍白的模仿的趋势,在苏格兰和威尔士的民族特点方面,它们还得依照被理解成与英格兰(英国)民族传统对等的而不是从属的“民族”力量和传统的观念,为自身的存在辩护。

情况既复杂又含恨。它的含混表现在威尔士和苏格兰的艺术委员会在抵制扮演“民族主义”角色的同时,要接受“民族”的角色。它们既已接受后者,就得努力抵制在英国政治、经济和社会体系内固有的中央集权化,努力确立自身相反的特点。大英艺术委员会及其相应的英格兰(英国)民族机构的存在,是以接受(社会政治)现状为基础的,它维持和再现特定的文化结构。而苏格兰和威尔士的艺术委员会为了证明自己存在的合理性,不得不在一定程度上积极创立和支持一种相反的和至少平行的传统。为了做到这一点,就需

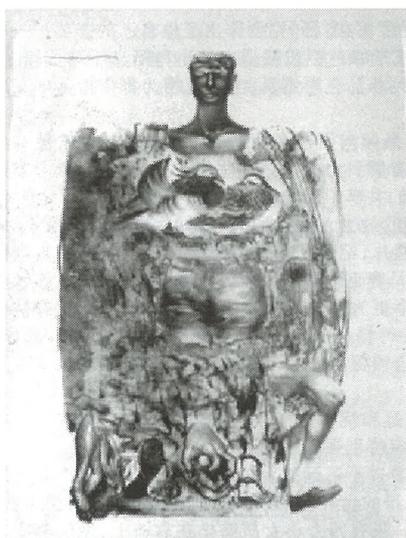
要有此在英国“民族”背景中所需要程度还要高的清晰的思想、决策、政治行为和争论。

和英格兰一样,苏格兰和威尔士的艺术委员会被同样的贵族化和利己化的工作和组织方式束缚着,也被作为一个家长式的机构的组织式束缚着。但与此同时,它们用在英格兰各地区没有过的方式,确立了自己的风格和特点,它们在向国家向地方分散和下放权力意味着什么、能带来什么这个问题上,给英格兰的各地区树立了榜样。

艺术大臣和艺术和图书馆办公室的出现,展示了在全英国范围内对国家非公开的控制艺术的非正式、贵族化方式的背离。在另一次层次上,苏格兰和威尔士的艺术委员会在地区范围内(从英国的角度看),在确立一种行之有效的风范上的小小成功,展示了背离目现的非正式、高度集权化体系的一条可供选择的道路。

而且,强化艺术大臣这一角色可能会进一步强化英国“民族”文化中最差(最集权化)的方面,而像苏格兰和威尔士的艺术委员会那样强化地方性的机构,则可以促使我们从多种角度考察艺术和文化。

并不能说威尔士和苏格兰的艺术委员会就是理想的典范,但它们作为独特的“民族”机构的独立性,在一定程度上形成了与英格兰的全国性机构有别的、对英格兰的地方性机构来说不同寻常、难以获得的政治思想(决策、计划、以及与“选区”的紧密联系)。在苏格兰和威尔士,体制上的压力是需要有政治和制定政策;而在英格兰,则是反对政治和反对制定政策。



张明版画作品选

