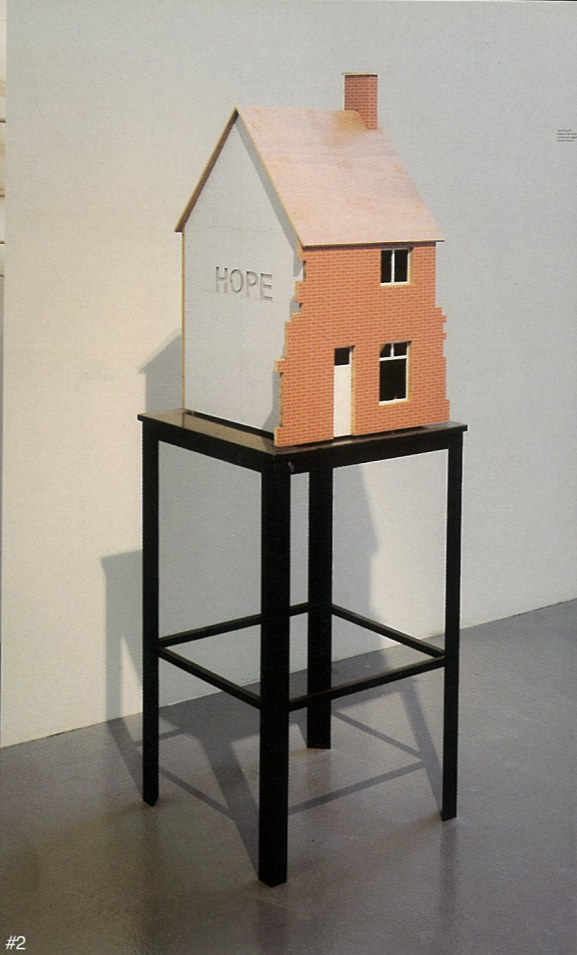


#1



#2



#3

泰特，特纳奖及艺术王国

THE TATE, THE TURNER PRIZE

AND THE ART WORLD

□作者：路易莎·巴克 Louisa Buck
翻译：雷廷 Translated: Lei Ting

On 1 January 1980 Alan Bowness succeeded Norman Reid as Director of the Tate Gallery. The new decade ushered in a period of significant change for the Tate, which would unfold in tandem with a radical transformation of the wider contemporary art world.

1980年1月1日，阿伦·玻尼斯 (Alan Bowness) 接替诺尔曼·瑞德 (Norman Reid) 成为泰特美术馆的馆长。紧接着的十年是泰特巨大变化的十年，同时也是当代艺术世界发生激烈变革的十年。在后来的二十五年里，在玻尼斯的领导下，以及在尼古拉·塞罗塔 (Nicholas Serota) 1988年九月继玻尼斯成为新一任馆长后的推动下，原本坐落在米尔班克塔 (Millbank) 的泰特美术馆经过几度的扩张与重组，以我们今天所看见的面貌呈现了——由四个部分构成的、闻名世界且无可替代的泰特！与此同时，泰特最早寄居的城市——伦敦，也发生着迅速的变化，泰特和泰特的故乡，都已经从一个小规模的地方艺术平台，发展为国际艺术的中心，并成为年均价值超过5亿英镑的全球当代艺术市场的欧洲中心。

如果说，泰特一分为四的这种裂变，还不足以说明它的生命力，那么，特纳奖的诞生无疑是泰特最有活力的持续发展，同时也是英国的艺术市场从萎靡走向兴旺发达过程中的一个关键因素。从1984年设立至今，特纳奖被赋予了不同的内容，其设立的意义和目的也一直受到

审核。它的发展历史直接或间接地向我们展示了：这是泰特的变化，也是世界当代艺术的变化。

上个世纪80年代初期，泰特美术馆还陷在因买入卡尔·安德烈 (Carl Andre) 的《同等V111》(Equivalent V111) 而产生非议的困扰中。1976年八月《星期日泰晤士报》上刊登了一则有关泰特美术馆新购收藏品的报道，引发了公众对购买《砖块》(the Bricks) 的呼吁，这连同随后的反抗热潮，导致泰特美术馆在面对变幻莫测的当代艺术时，曾经一度充满谨慎的气氛。因此，尽管80年代前期也曾举办过一系列的前卫展览，但就整个80年代初而言，泰特在对现代艺术的呈现上依然是疏离的。泰特对冒险、激进的前卫艺术不甚热衷的态度，与同时期的ICA艺术中心、湖畔艺术中心和白教堂画廊曾举办的各种前卫展览，以及诺曼·罗森塔尔 (Norman Rosenthal)，克利斯·M·乔基迈德斯 (Christos M. Joachimides) 和尼古拉·塞罗塔 (Nicholas Serota) 在1981年初主办的油画《新精神》等划时代的艺术展览，形成了鲜明对比。可以说，那时的泰特，将艺术进程中里程碑的位子拱手相让给了其它的艺术机构，这不得不说是泰特历史上的一个遗憾。

困难还不止这些——这一落后的局面因资金短缺而使泰特的发展变得更加的举步维艰。在上世纪70年代，尽管政府对购入馆藏的补助在数字上看来持续增加，但事实上，自从1980年以来，补助金额就没有真正提高过，尤其是玛格丽特·撒切尔 (Margaret Thatcher) 1979年就任首相以来。这使得当代艺术从此以后受公众资助的前景看起

来是愈发黯淡。正如《泰特理事报道》1982年第四期中所评论的那样：“泰特美术馆要想在市场抬头的时代，竞争为数不多的杰出作品，是越来越难。”与此同时，为了重新确定泰特在当代艺术的地位，玻尼斯和其他众理事表达了建立“新艺术馆”的想法，这个全新的美术馆会“作为泰特美术馆不可分割且具鲜明特色的一部分，将致力于现代艺术”，为了让该馆的馆藏“尽量丰富和完整”，策略团从一开始就把采取积极的收购政策放在首位。

玻尼斯认为解决方案在于资金赞助的私人化。1982年，他建立了新艺术之友 (PNA)，这是现有泰特之友组织下的一个小组，人数限制在200人以内，目标是“鼓励对艺术的新发展，特别是对私人 and 公众收藏产生浓厚的兴趣，并对其有独特的思考”的人群，并力图通过这样的投资，收购可能会引起争议的年轻艺术家的作品作为泰特现代艺术馆的藏品。PNA不仅把泰特从另外一场“砖块”丑闻中挽救出来，而且这些收购将成为新美术馆的核心作品，使新美术馆成为“英国第一家致力于现代艺术收藏和展览的公众美术馆”。

然而，1982年夏天，在举办美国艺术家朱利安·施纳贝尔 (Julian Schnabel) 创作的11幅油画的小型展览时，因没有充分注明其中9幅均属PNA的创始成员、著名的艺术收藏家查尔斯·萨奇 (Charles Saatchi) 所有，泰特美术馆及其新成立的新艺术之友组织招来了众多评论家的批评，这让泰特现代美术馆从中很快领会到：小心翼翼的处理在私有领域和公共领域之间的敏感地带，对于一个在变化中实践的艺术机构而言，是非常必要的。

特纳奖正是诞生于这种敏感且多变的氛围中。PNA在早期的会议中确定了“鼓励对艺术的新发展产生浓厚的兴趣，并对其有独特的思考”的宗旨，而要提高他们作为一个组织的整体艺术形象，最有效的方式无疑就是设立一个像文学界的布克奖 (Booker Prize) 这样一个年度艺术盛事。正如布克奖推动新小说的创作一样，这个奖项也应该是一个促进当代艺术被更多观众所接受的艺术奖项。它同时也可以提供一种渠道，让公众可以看到泰特无须花费纳税人的钱就拥有最新的当代艺术。

这不是一个伟大的发明，却无疑是一个明智的决定。PNA决定把这个艺术奖项授予在过去12个月中取得显著成就的英国艺术家。最初阶段，商人兼PNA创始成员奥利弗·普仁 (Oliver Prenz) 起到了举足轻重的作用，他同意匿名赞助这个艺术大奖，从其私人慈善基金中每年赞助10,000英镑，为期三年。“这不是我个人的事情，重要的是它应该被标注在地图上”普仁最近回忆说：“当代艺术周围有一片很大的真空——我们想要让公众及收藏家对并不流行的东西感兴趣，并能对之进行推动。我们希望特纳

#1 这将会没有任何的奇迹 装置 内森·克雷 (Nathan Coley) (2007年特纳奖入围艺术家)
#2 希望和荣耀 装置 2007 内森·克雷 (Nathan Coley) (2007年特纳奖入围艺术家)
#3 湮没圣坛2# (黑) 装置 2007 内森·克雷 (Nathan Coley) (2007年特纳奖入围艺术家)



奖能像布克奖一样成为广受众议的年度盛事。”

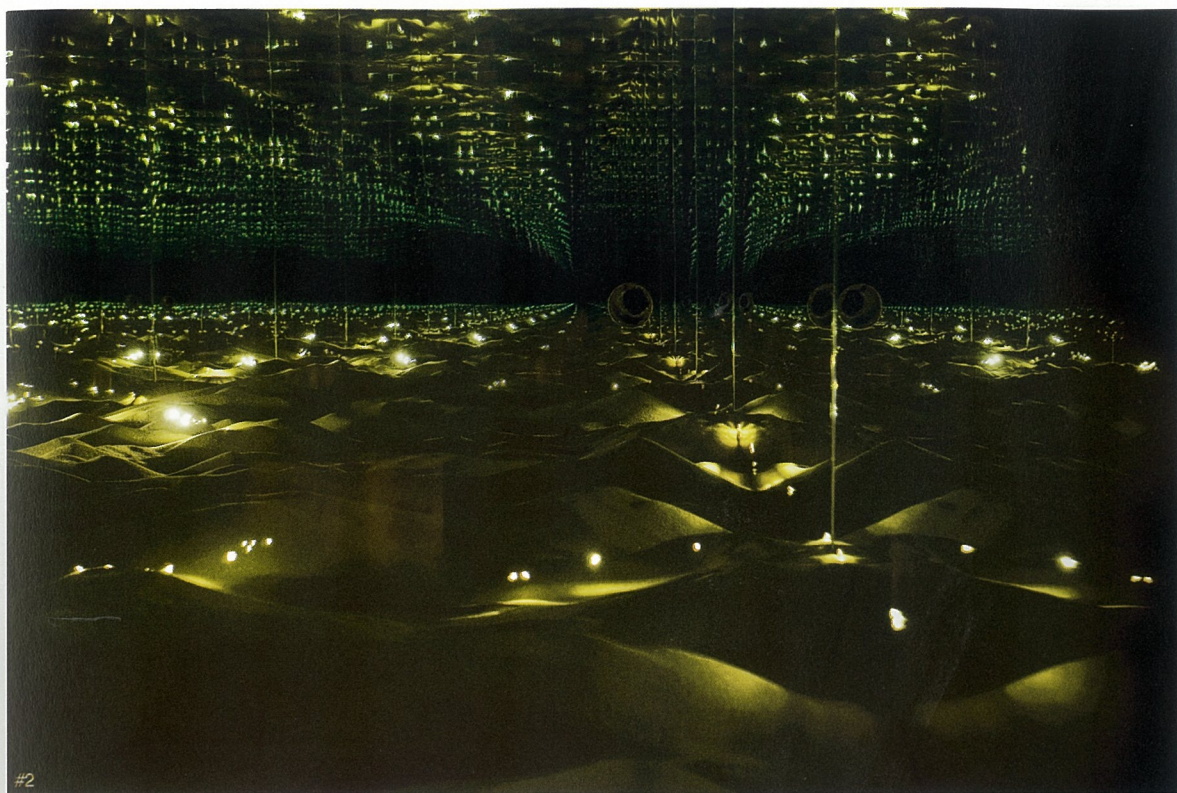
首届特纳奖仿佛已经达到了这一目标。从一开始，就是否应该把“特纳”这个受人尊敬的名字冠于一个新的艺术奖项，在泰特美术馆内部及外部就产生了热烈的争议，特别是因为泰纳本人想捐赠一个青年艺术家的奖项的愿望从未得到实现。当衣光闪闪的艺术大臣，格瑞·高锐 (Grey Gowrie) 男爵所作的演讲由 BBC 电视二台的奥林巴斯节目转播，当在过去二十五年都是纽约居民的马尔科姆·莫利 (Malcolm Morley) 被选为一个特纳奖的获胜者，特别是当人们获悉他青年时期曾短期入狱时，这个刚刚降生的艺术大奖掀起了一波又一波的热潮。当然，这其中不乏反对的声音。正如奥立弗·普仁 (Oliver Prentiss) 回忆说：“选择一个住在美国、服过刑的人获奖，是引发公众反对及争议的完美刺

激因素……该奖项以完全超乎我们想象的方式瞬间就树立了自己的地位。”因为有匿名资助者暗地出资，泰特美术馆因此顺利收获了该奖项引发的争议所带来的累累硕果，却不对自己——这个同样年轻的泰特现代美术馆产生任何负面的影响。

但是，随后的特纳奖没有能延续这一充满前途的开端，该奖项试图在 80 年代末找到一个永恒的模式，但为此所做的努力却只能降低其可信度，让泰特更发觉其中的重重问题。评奖的规则一直在变化，甚至已经到了好像这个奖项唯一不变的特征就是不断改变的地步。与此同时，由哪些艺术家获胜也显得毫无新意，甚至可以推测出来，因为相同的名字不断在候选人名单上重现。(1984 年 5 个被提名的艺术家均在后来获奖，其中三个是在接下来的三年内：1985 年，霍华德·霍奇金 (Howard Hodgkin)，1986 年，吉尔伯特

与乔治 (Gilbert & George)，1987 年，理查德·帝森 (Richard Deacon)。同时，参选人没有年龄限制，意味着著名艺术家比起新入行者有着明显的优势；这两者的矛盾因更多著名人物的出现而更加复杂。特纳奖作为新艺术舞台的角色也因时机、预算的不足，空间的狭小等外部因素而不断改变方向，而这意味着评奖的标准将随之变化，而不是随艺术本身而变化。

当尼古拉·塞罗塔 (Nicholas Serota) 1988 年九月就任泰特美术馆馆长时，他甚至一度想完全废除这一奖项。从他作为白教堂美术馆 (首届特纳奖评委会成员之一) 馆长这个有利的角度来看，他认为“通过表面上接受当代艺术，却又在某种程度上并没有系统性的投入到当代艺术中去，仿佛特纳奖仅仅是泰特作为一种推卸艺术责任的幌子”。他也反对这种候选人名单，而是相信“候选人名单的



宣布给艺术家造成痛苦的同时，并没有给予公众启迪性的教育。这就好像是在两个不同程度受损的马鞍之间赛马，资深的艺术家虽然足够的优秀，却不能获胜，所有的只是失望和窘迫。”

塞罗塔最后决定保持特纳奖，但是使它成为只有艺术家参与的奖项，废除公开宣布候选人名单这一行为。不过，失去了媒体和大众的支持，这样的举措只能让特纳奖在艺术界以及艺术界之外的地位更低。1987 年，美国投资公司德崇证券 (Drexel Burnham Lambert) 在普仁为期三年的赞助结束后，接过了赞助特纳奖的接力棒，可是，1990 年，当特纳奖不得不因为德崇证券的破产而被迫暂停时，塞罗塔后悔的承认：奖项的停止“不是刻意的，但也许是令人失望的”。评论家马休·柯林斯 (Matthew Collings) 的观点甚至更为尖锐，把整个局面总结为：“无人倾听：特纳奖问世消逝，只是在自言自语”。

特纳奖的衰败与泰特美术馆的活力新时代形成鲜明的对比。尼古拉·塞罗塔在担任馆长的第一年中积极地对泰特员工进行重组，重新确定泰特的目标，每年都将其馆藏重新展示。艺术的新动向不再被忽略。现在泰特的首要目标为“提高公众对 16 世纪至今的英国油画以及国际上 20 世纪油画和雕塑的了解、理解和欣赏能力。”要达到这一目的的方式包括：“使更多观众接触到馆藏，从第一次来的参观者到专家学者”及“与艺术家们在其作品的介绍、购买和记录的过程中进行广泛的合作，以期提升大众对当代及传统艺术作的理解和欣赏能力”。在塞罗塔的带领下，泰特进入了扮演愈发重要角色的现代世界。

想要让特纳奖在新体制下能扮演一定的角色需要慎重



#1 阴影和骚乱 2007 年 扎琳娜·比姆基 (Zarina Bhimji) (2007 年特纳奖入围艺术家)
#2-4 缺失的圣地或是错位 (一个未来学寓言)：反射立方体 2007 迈克·尼尔森 (Mike Nelson) (2007 年特纳奖入围艺术家)

的再思考，所以当该奖项在1991年重新启动时，它完全改头换面了。变革的催化剂是它的新赞助商：英国电视4台，该台的责任编辑瓦尔德马·雅努茨扎克(Waldemar Januszczak)深信：“毋庸置疑，特纳奖是英国最负盛誉的艺术奖项。但是同样毋庸置疑的是，该奖项作为对新艺术激情和理解的激励机制，从未完全发挥其潜能。说实话，有很多年这一奖项都完全没有存在的必要。但是……毫无疑问，特纳奖的某些因子承受住了各种攻击和疑惑。特纳奖并不完美——但它是所有奖项中最好的。在我看来，正是因为它还有些缺陷，所以它具有充分的发展潜力。”

泰特美术馆和英国电视4台为1991年的特纳奖设计了一个清楚一致的模式，除了一些调整以外，这个模式至今仍没有多少变化。从那以后，特纳奖就授予50岁以下、在前一年内举办过杰出展览或有杰出作品问世的英国艺术家。奖金从10,000英镑增加到20,000英镑，并在泰特美术馆内举办的颁奖典礼上颁发。英国电视4台会制作有关这些艺术家的记录片，也将现场直播颁奖典礼。这对特纳奖的传播而言，无疑是一剂强心针。

候选人名单也重新恢复，每年都将有4位艺术家获得提名，塞罗塔承认：“我不得不接受这一事实，即如果你要举办一场比赛，候选人名单不可或缺，我尽量让名单上的每个艺术家都显得有尊严及有获奖的感觉。”泰特美术馆和英国电视4台都深信：在宣布获奖者前把候选艺术家的作品在泰特美术馆进行慎重的展示，是建立该奖项可信度及影响力的关键因素。塞罗塔也希望这些恰当展览，能够缓解电视直播颁奖典礼对候选名单上未获奖的艺术家所造成的不可避免压力，他宣称：“更加严肃地举办这些展览，意味着即使他们没有获得这个奖项，也将会得到公平的展示机会。”

设立一个充满活力，更具针对性的特纳奖与大众媒体密不可分，也是适应艺术世界和泰特美术馆新发展的需要。到1991年，80年代初期从利森美术馆起家的一群新英国雕塑家[包括汤尼·克雷格(Tony Cragg)，理查德·帝森(Richard Deacon)和安尼诗·卡普尔(Anish Kapoor)]已把英国艺术牢牢地打入国际舞台，现在新一代的艺术家，特别是哥德史密斯学院的达米恩·赫斯特(Damien Hirst)及其同代人，已经突袭了全球的艺术世界，这些艺术家从还未毕业，就已经掀起了波澜。当他们还在学校读书、在空空的工业



#1



#2

建筑物里展览自己的作品时，就已经和年轻的交易商及美术馆长们携起手来，向当代艺术的金字塔进军了。最重要的是，他们从一开始，就获得了收藏家查尔斯·萨奇(Charles Saatchi)的关注。

萨奇的购买力，曾经是复兴80年代早期疲软的英国艺术舞台的关键因素，这个因素一直持续到90年代末。第一家萨奇美术馆于1985年3月在伦敦北部邦德瑞路开馆，其前身是一家油画厂。这家美术馆拥有30,000平方英尺耀眼的白色空间[由PNA创立者马克思·戈登(Max Gordon)设计]，经常举办学院风格的展览，展现萨奇拥有的众多艺术收藏，其中有美国的艺术家，也有欧洲艺术家；有已经成名的，也有才露头角的年轻人。这些收藏和展示，从某种角度来看，是英国对当代艺术看法的一场革命。萨奇参加了赫斯特于1998年举办的著名展览“冻结”，并由此开始大量买进这种土生土长的新艺术品。他也充分利用自己的营销技能来推广这些艺术家，最开始是在1992到1995年期间，在邦德瑞路以年轻英国艺术家的集体名义举办一系列广为人知的展览。由此，年轻英国艺术家的缩写词YBA(Yung British Artist)流传开来。很快，那个年代的艺术家，无论是否曾在哥德史密斯学院就读，都被冠以YBA的称号。

1991年的特纳奖反映了这一代新艺术的到来。候选人名单上有三个人都是20多岁：雷切

尔·维利特(Rachel Whiteread)，伊恩·达文波特(Ian Davenport)以及菲奥纳·雷(Fiona Rae)(后两个都是从金史密斯学院毕业的)，获胜者是安尼诗·卡普尔(Anish Kapoor)，虽然他只有37岁，看起来却像个年老的政治家。虽然不可避免的被斥为追赶时髦，但大多说人还是认为特纳奖已经卷土重来。“年轻艺术家们开始获胜，这是一件非常令人激动的事情”——艺术家尼古拉斯·罗格斯戴尔(Nicholas Logsdail)回忆道。不管英国的艺术舞台如何充满活力，随着候选名单的公布，媒体的广泛报道以及英国电视4台的直播，特纳奖在整个90年代都真正地达到了它第一个赞助商所提出的目标：变成一个“广受众议的年度盛事”。随着英国艺术的回温，特纳奖总是体现了这个过程中最受瞩目的艺术家，同时也给其他更多的艺术家以展示自我的机会。

卷土重来的特纳奖，以及由此带来的形象和声望，对泰特美术馆来说都是大有裨益，即使有一点点争议也无妨。在1992年股市崩盘后的恶劣经济环境下，泰特毫不畏惧，而是继续实施其扩张计划。泰特圣·爱斯沃美术馆于1993年6月开业，接下来的一年，理事们宣布了他们“在伦敦把圣保罗教堂对面的岸边发电厂，创立为一个新泰特现代美术馆”的意愿，而现有的所在地米尔班克将成为“泰特大英美术馆”。为完成这一宏大工程，并吸引私人 and 公共投资者进行赞助，对泰特来说，重要的是不仅要有宏伟的外壳，而是要在英国、乃至世界艺术的进程中扮演重要的角色。

上个世纪90年代后半叶，经济开始复苏，当代艺术市场也开始繁荣起来。伦敦正逐步发展成为国际艺术市场的中心之一。诸如杰伊·乔普林(Jay Jopling)和萨迪·寇斯(Sadie Coles)等年富力强的交易商开始出名，更多著名的当代艺术馆如利森、维多利亚、米罗也都在扩大规模，当代艺术作品的价格逐步上扬。拍卖市场也在转变其运作模式以充分利用人们对新艺术日益增加的兴趣，1998年，嘉士德(Christie's)把一个位于克拉肯威凹凸不平的仓库作为背景，开始拍卖青年艺术家的作品，从而开创了一种艺术拍卖的新模式。

尽管资助入已经尽了最大努力，但在如今瞬息万变的市场中，泰特要和私人竞争购买新的艺术作品同样非常困难。因为特纳奖是一种不用实际拥有就可以展示最新艺术的有效方式(尽管泰特经常还是会获得特纳奖候选人名单上艺术家的作品)。另外一种新艺术的展现形式是1995年创立的艺术进行时(Art Now)。但是，越来越明显的是：泰特急需扩展其各项设施以展示艺术发展的新动向。特纳奖的成功只是加剧了这一局面的必要性。正如尼古拉·塞罗塔(Nicholas Serota)所说：“90年代的特纳奖在当代艺术上所产生的另一影响，是增强了设立一个更大、更具爆发力的地方来欣赏当代艺术的必要性。不能局限于米尔班克这个相对狭小的建筑物。这一实际情况促使人们产生创立泰特现代美术馆的想法。”

2000年5月，泰特现代美术馆的开幕标志着英国艺术进一步走向国际化，象征着各个不同方向的泰特美术馆已



#3



#4

- #1 60分钟的沉默 有声彩色录像投影 1996年 吉莉安·威林(Gillian Wearing) (1997年特纳奖获奖艺术家)
 #2 睡眠者 2004-5 马克·渥林格(Mark Wallinger) (2007年特纳奖入围艺术家)
 #3 冰冷的桌子 手绘、镀锌钢和盐 吉瑞维利·大卫(Grenville Davey) (1992年特纳奖获奖艺术家)
 #4 房子 雷切尔·维利特(Rachel Whiteread) (1991年特纳奖入围艺术家)



#1



#2



#3

转变成四个美术馆同享一件收藏品的国家级机构——这就是泰特。而特纳奖也持续在泰特展出——当大家似乎都在关注泰特现代美术馆的这些年里，泰特把大家的一部分目光转移到了泰晤士河对面的米尔班克——泰特大英美术馆从一开始就尽力强调英国艺术在历史上的国际性，这一目标和特纳奖在90年代中期作为授予英国出生的艺术家以及“在外国出生但在英国居住和成长艺术家”这一奖项齐头并进。

新千年伊始，见证着特纳奖成型的过程虽然仍偶有争议，比如：2001年马丁·克里德（Martin Creed）因其作品《No. 227，灯光一闪一灭》获特纳奖，在颁奖时麦当娜在晚上9点的电视直播中发誓；或者在2002年，一位政府大臣对其的负面评论等……都让特纳奖充满

了故事。但尽管如此，特纳奖仍一直保持着较高的上座率，媒体也对其越来越严肃对待，这些都证明了当代艺术，尤其是特纳奖已经被接受为文化主流。因为观众越来越理智，如果一位艺术家在其作品中使用非正统的材料而导致媒体的负面报道，也显得做作和没有意义。而值得一提的是：艺术创作在今天，已经愈来愈被视为由各种艺术博览会、双年展、公共及私人美术馆所支撑起的价值超过几百万英镑的全球经济产业中的一部分。

特纳奖现在更为专业化，这一事实由一些不为人注意、但是意义深远变化的进一步证实。尽管英国电视4台继续报道这一事件，但它对这个奖项的赞助却在2003年停止，转而由哥顿金（Gordon's Gin）[帝亚吉欧公司（Diageo PLC）所有]赞助。哥顿金把奖金加倍到40,000英镑，但是却改变了“只有一个赢家”的模式，而决定分发一些奖金给候选人名单上的其他艺术家，他们每人将获得5000英镑。新艺术之友组织在这个活动中的参与度也重新得以评估。从2005年开始，泰纳奖评审团里已没有新艺术之友成员，他们也不参与选择评委会，评委会的选择由泰特全权负责。因为新艺术之友的许多成员都是收藏家，美术馆专家以及艺术界的专业人士，现在他们不参与奖项的具体运作被视为更合理。

现在，这个更加清醒和严肃的特纳奖又会有什么样的前景呢？如今它只是众多当代艺术奖项中的一个，因为很多此类奖项也尾随特纳奖的步伐，采用像荷兰的梵高和西班牙的米罗这样伟大的艺术家的名字命名。但是正如布克奖（现在是曼布克奖）仍然是最受关注的文学奖项一样，特纳奖仍然是艺术界最广为人知且最负盛名的奖项。但是它却不能就此停滞不前。当今的公共和商业美术馆都越来越擅长推销他们的艺术家，如今的市场形势意味着艺术家们可以从出售自己作品中赚取大笔的收入，此奖项原本用来提升和表彰新艺术的本意，已经被运用到其他地方。对他们来说，泰特大英美术馆，泰特现代美术馆，泰特利物浦美术馆以及圣·爱斯沃美术馆在展览项目中，都纳入了展示大量当代艺术的计划。因此，泰特没有必要再依赖一个年度奖项来证明自己仍然和当代艺术同步。

2002年设立的弗雷兹当代艺术博览会（Frieze Art Fair）也把伦敦艺术舞台变得面目全非。特纳奖的开幕式和颁奖典礼在过去总是英国艺术界的大事，但是他们在很大程度上已经被这个新的博览会抢去一些风头。弗雷兹艺术博览会不仅在相当短的时间内就把

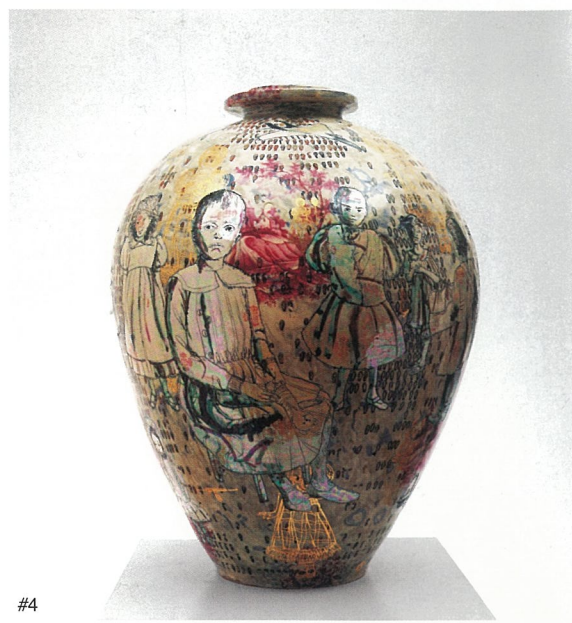
自己定位为重要国际艺术博览会，而且其本身也是一件意义深远的文化盛会。除了参展的众多美术馆和博览会自己组织的一些艺术家项目，弗雷兹艺术博览会还衍生出一系列的其他活动。众多大小或公立或私立的艺术馆（包括泰特在内），在安排自己的活动时都要考虑到弗雷兹博览会的日程。苏富比（Sotheby's）和嘉士德（Christie's）都要把他们的当代艺术拍卖会安排在这个博览会期间来举行。博览会已作为“弗雷兹周”广为人知，在这期间，国际艺术界都会在伦敦汇集，众多媒体前来报道，吸引艺术界及非艺术界中数十万的参观者前来参观。

有人声称弗雷兹当代艺术博览会，已经把公众对当代艺术的极大兴趣，从特纳奖这个以艺术的名义举行的年度典礼——这一越来越令人厌烦的责任中摆脱出来。然而，更多人担心：如果它不再承担把青年艺术家推向社会，那么它就会有可能变得更无趣和程序化，这令人厌烦。为了避免这种情况的发生，我们需要记住的是：特纳奖之所以能产生如此大的影响和享有持久不衰的魅力，正是因为它本身就是一个公众机构的庄严性与新艺术的不可预见性的完美结合，所以，在未来这两者都应得到保证。如今，在如此多的不同场合有如此多的新艺术在展出，特纳奖继续推广和宣扬其主旨也就变得至关重要。

▼
On 1 January 1980 Alan Bowness succeeded Norman Reid as Director of the Tate Gallery. The new decade ushered in a period of significant change for the Tate, which would unfold in tandem with a radical transformation of the wider contemporary art world. Over the next twenty-five years, first under Bowness and then gathering momentum when Nicholas Serota assumed the Directorship in September 1988, the Tate Gallery on Millbank would expand, divide and rebrand itself as Tate, the four-headed world-renowned institution we know today. At the same time London was also changing, from a small-scale local artistic backwater into an international art centre and the European hub of the global contemporary art market, worth more than? 500 million a year.

A key factor within both the evolving Tate and the burgeoning British art scene has been the Turner Prize. From its inauguration in 1984 up to the present, the Turner has assumed several different incarnations and its relevance and purpose have been constantly under review. Tracking the Turner's development reveals how, in ways both subtle and overt, this prize has been closely tied in with the changing image and profile of Tate as well as reflecting, responding to and having repercussions on the art world at large.

At the beginning of the eighties the Tate was still reeling from the controversy surrounding the gallery's purchase of Carl Andre's Equivalent V111. The public outcry over 'the Bricks' had been triggered by an article in the Sunday Times in August 1976 about recent acquisitions for the gallery's collection, and the ensuing storm of protest resulted in a climate of caution at the Tate, which in spite of a series of pioneering exhibitions in the decade before, by the early



#4

eighties had fallen behind in its presentation of contemporary art. The Tate's lack of engagement stood in sharp contrast to the progressive exhibition programmes of organizations such as the ICA, the Riverside and the Whitechapel, as well as groundbreaking shows such as The New Spirit in Painting organized by Norman Rosenthal, Christos M. Joachimides and Nichola Serota for the Royal Academy of Arts at the beginning of 1981.

(All images provided by the Tate Gallery)

- #1 陶器 Peniens 的村庄 2001 特纳奖现场
- #2 拍摄装置4 一组精选照片 (1994-2000) 2007年 沃尔夫冈·提尔马斯 (Wolfgang Tillmans) (2000年特纳奖获奖艺术家)
- #3 播放密道 2006 菲尔·科林斯 (Phil Collins) (2006年特纳奖入围艺术家)
- #4 金色的影子 陶器 2001年 盖瑞森·佩里 (Grayson Perry) (2003年特纳奖获奖艺术家)