

作为合作者的艺术家

——对英国博物馆公共艺术项目的探索

Artists as Collaborators: An Exploration into Museum Public Art Programmes in the UK

陆思培

Lu Sipei

(莱斯特大学, 莱斯特)

(University of Leicester, Leicester)

内容提要：英美博物馆与艺术家的合作一方面依托艺术的魅力吸引观众，另一方面从艺术的角度探索藏品研究、展览阐释、公众联结等多个问题。两者合作的方式正经历从输出知识到与观众共同创造知识、实现机构转型的改变。本文介绍了博物馆与艺术家常见的合作研究模式，根据作者调研及工作实践总结合作中存在的问题，指出博物馆与艺术家在深度合作中各自的职责。

关键词：藏品研究 公众项目 艺术研究 博物馆责任 知识共创

Abstract: Museums not only use art as a means to attract audiences, but also develop collection research, exhibition interpretation and public connections through art. Museum-artist collaboration is increasingly aimed at co-creation with the public and achieving organisational change. This paper introduces museum-artist collaborative models in the UK and stresses the responsibility museums and artists have to interpret, evaluate and create platforms of exchange to achieve in-depth co-creation of knowledge.

Key Words: Collection research; public programmes; artistic research; responsibility of museum; co-creation

2018年3月15日，由英国拉夫堡大学（Loughborough University）发起、艺术家迈克·库特（Mike Cooter）和莱斯特新沃克博物馆（New Walk Museum）合作的项目“模仿·模型·蒙骗”（The Mimic, the Model and the Dupe）以展览的形式向公众展

出。团队以波兰艺术家、剧作家塔德乌什·康托尔（Tadeusz Kantor）的思想为核心，在两年的时间里对博物馆的藏品展开研究并据此进行新的艺术创作。康托尔关注“物”的角色和状态，反对所谓“完成的”或“完整的”艺术品的概念^[1]。项目组

从两方面入手呼应康托尔的思想：一方面研究博物馆内恐龙化石、标本、德国表现主义画作、毕加索陶瓷作品、工业设计等各种藏品，探究它们在博物馆里被“演绎”的过程；另一方面沿袭康托尔对创作过程的关注，在展览中强调物件之间的对话和呼应关系，留给观者想象的空间。例如库特将博物馆收藏的一块狼鱼头骨、艺术家亨利·加迪尔·布泽斯卡（Henri Gaudier-Brzeska）于1939年制作的一尊青铜头像以及一块马达加斯加指猴头骨在一个展柜中并置（图1）。通过将具有相似视觉性的艺术作品与标本一同展示，艺术家希望凸显标本之间的差异性，从而将个体标本的特性最大化地显现出来。艺术家想要破解的，是展览框架与叙事对物件本身的掩盖：当人们进入一个自然历史展厅，映入眼帘的一排排标本让人首先感受到的可能是博物馆收藏的整体性及其自性的强化，而非单个标本的特性。

对于博物馆方面来说，这次合作展示了一些博物馆从未有机会展出的藏品，并且为公众提供了一种新颖有趣的形式探索藏品。库特认为项目核心在于与博物馆藏品研究部门的紧密合作：“我就算做多少研究，也不可能像策展人那样了解藏品。当我向策展人清晰表达了我的兴趣和需求之后，他不仅可以帮我找到可能我会感兴趣的藏品，还跟我分享了很多他对主题的想法。”^[2]

将藏品开放给艺术家探索或者按照自身研究兴趣发起项目邀请艺术家合作，是西方博物馆、档案馆、图书馆等机构一种常见的工作模式。同时，工作人员凭借自身对藏品的理解，可以丰富、深化艺术家的创作主题，也更好地达到发掘藏品意义、连接观众的目的。



图1 莱斯特新沃克博物馆，“模仿·模型·蒙骗”中共处一个展柜的狼鱼头骨、青铜头像与指猴头骨

艺术家与博物馆的互动至少在20世纪初期就已出现，这种现象既和艺术实践者倡导的从美术馆“白盒子”出走的前卫精神、探寻博物馆工作机制的替代方案、进入到社会空间与更广泛人群交流的意识有关，也与博物馆在藏品阐释、公共活动研发过程中对艺术家工作方式的利用有关，成为博物馆在信息时代面对教育、娱乐选择的多样化所采取的一种策略^[3]。同时，英美等国的政策鼓励创意与艺术参与到发展个体康乐、终生学习、社会包容等领域的工作中，也使得资源向这类项目倾斜^[4]。

一、以物及人——艺术作为阐释工具、研究手段与联结社区的方式

与艺术家合作为博物馆带来的最直接的效应是拓展了观众的多样性、增加观众驻留时间，并通过不断更新的活动激发观众重复参观场馆的兴趣。英国保护自然人文景观的国家信托组织（National Trust）自2009年开始与艺术家合作，邀请艺术家创作符合其管理地语境的作品，促进旅游，拓展观众对自然文化景观的理解：“将当代艺术与历史环境并置能够激发参观者的潜能……这种对话能够给予艺术家和观众一种刺激，催生新的感知和创意”^[5]。除了为博物馆带来了新奇感，艺术家的研究兴趣和艺术的形式为藏品的研究和呈现提供了新的可能。为博物馆注入活力。例如位于英国约克郡霍沃思的勃朗特故居博物馆（the Brontë Society）的常设项目当代艺术计划（Contemporary Arts Programme）以博物馆作为平台，邀请学者、作家、艺术家不断进行新的创作、分享作品。2011年，艺术家丽贝卡·切斯尼（Rebecca Chesney）有

感于勃朗特姐妹善于通过描写天气渲染气氛、塑造人物情绪的文学风格,以及姐妹三人生活状态深受气候变化影响的情况,在博物馆搭建了一个气象站记录了当地一年的天气状况^[6]。与此同时,切斯尼找出勃朗特姐妹书信和作品中有关天气描写的段落,结合她对天气的观察创作出艺术作品,并在勃朗特故居举办展览,试图引导观众思考:勃朗特姐妹中的哪一位最爱描写阳光?1848年尤其多雨,这是不是致使艾米丽·勃朗特(Emily Bronte)罹患肺结核的一个重要原因?为什么夏洛特·勃朗特(Charlotte Bronte)失去她的妹妹们和弟弟之后,变得尤为热爱描写天气?展览中的一件名为《三只风铃》(3 Bells)的作品可以让我们一窥艺术家的研究和创作手法。艺术家设计了三只不同的风铃,其中一只装备了雨水采集器,如果下雨,雨水重量将带动风铃发声。另外两只风铃则分别利用风能和太阳能发声。艺术家有两处灵感来源。第一,勃朗特姐妹曾使用笔名Curren Bell、Acton Bell及Ellis Bell(“Bell”有“风铃”的含义)发表作品。第二,风、雨、阳光分别是三位作家最钟爱的天气描写:关于风的描写在艾米丽·勃朗特的《呼啸山庄》中随处可见,夏洛特·勃朗特在《简·爱》中最爱描写降雨降雪,安妮·勃朗特(Anne Bronte)则钟情于描写阳光(《荒野庄园的房客》)。

从以上案例我们可以看出,博物馆与艺术家的合作成果既是一种艺术作品,也是一种阐释工具(interpretive device)^[7],其创作目的除了上述案例中所探讨的丰富解读博物馆及其藏品之外,还至少包括以下几个方面。

第一,艺术作品以视觉化的方式进行信息传达达到吸引公众的目的。例如伦敦自然历史博物馆(Natural History Museum)专设“当代艺术策展人”一职,委任艺术家创作作品、设计公共活动或进行驻馆研究,推动大众对全球变暖、生物多样性等科学议题的理解和认知。项目进行期间,博物馆各部门的策展人会与艺术家进行紧密合作,协助艺术家调研藏品、形成项目,同时设置专门的展厅展示艺术作品。2005年至2013年担任这一策展人职位的比吉特·阿伦兹(Bergit Arends)认为,这种合作对博物馆很有帮助,因为科学家希望把他们的知识传达给非专业观众,视觉化的手段使充满学术语言的报告与研究易于理解,直击人心^[8]。

除了将展览参观过程看做认知学习的过程,近年来学者与实践者也对博物馆体验中的情感过程越发关注。“观看”这一行为也从对物件的关注拓展到全身感知系统的在时间维度中缓缓展开的体验认知过程(embodied event)。艺术在其中的作用,并不只是对研究的视觉化再现,而是通过多方位调动观众的感知(想象与情绪),启发观众形成新的认知^[9]。例如艺术家露西·史蒂文斯(Lucy Stevens)将莱斯特当地公园的田野录音、工厂噪音、退休工人的口述历史档案混录,模拟机械制造时的声音节奏,创造出此消彼长的声音效果,与砖块、纺织制品、皮鞋等莱斯特当地博物馆的工业史收藏一道,讲述当地景观不断在自然用途和工业用途之间变化的故事。她还和当地音乐家彼得·惠氏(Peter Wyeth)共同组织了一场即兴音乐会,使用自行车轮、手机等工业产品演奏乐曲。

第二,博物馆将艺术家作为研究团队的一员,通过与艺术家合作对展陈模式做出细微改动,从而创作出新的作品或展览,以丰富馆藏的叙述、补充自身研究。尤其是当代艺术家因其对当下社会议题的关注往往在展示中善于提出和观众息息相关的问题,可以为博物馆的常设展提供一种常读常新的可能。一个具有里程碑意义的案例是艺术家费德·威尔森(Fred Wilson)与美国马里兰历史协会(Maryland Historical Society)于1992年合作的展览“挖掘博物馆”(Mining the Museum)^[10]。展览旨在将博物馆平常着墨不多的藏品背后的历史显现出来。在一处展柜中,威尔森将一副曾经用在黑奴身上的手铐放在几座精美的银器之间。银器常被归类于工艺品或者装饰艺术,是“美”的,而手铐是社会历史中不那么光彩的一部分,通过这样不同寻常的并置,展览意在提醒观众,历史上银器的生产与

对黑奴的压榨密不可分。杰里米·德勒（Jeremy Deller）在帝国战争博物馆（Imperial War Museum）展出的“2007年3月5日的巴格达”（Baghdad 5th March 2007）则表现了艺术家与博物馆对当下社会议题的回应。艺术家的“作品”是一辆在伊拉克的一场爆炸中被摧毁的车。这场发生在伊拉克穆太奈比历史街区的爆炸造成了38人死亡。艺术家用创作经费将车运到了博物馆的展厅，在带有“光辉”历史的战斗机与坦克中间，这件车体扭曲变形、锈迹斑斑的残骸给人很强的视觉冲击力。作品的展示地点和它所能形成的意义相关^[11]，在一个战争类博物馆展示探讨战争问题的艺术作品，和在一间美术馆展示同样的艺术作品，所形成的话题性和冲击力，所面对的人群必定是不同的。同时，博物馆希望将作品融入到博物馆馆藏的一部分，激发观众对其他馆藏的不同解读，反思战争的残酷^[12]。

第三，博物馆通过艺术家与观众形成长期深入的联系，并围绕博物馆展览、收藏或者观众自身的兴趣开展活动，博物馆为这种联系提供智力、物力、人力等方面的支持。这一点对于地方性中小型博物馆来说尤为重要，因为与大型博物馆相比，地方性博物馆的收藏相对没有那么引人注目，也没有大城市密集的游客资源。因此，发掘藏品与地方的紧密联系、建立并维持本地居民与博物馆的联系是一种必需的策略^[13]。以笔者长期调研的南伦敦奥尔良古屋美术馆（Orleans House Gallery）为例，其建筑主体原为住宅用途，由苏格兰国务大臣詹姆斯·约翰斯顿（James Johnston）建于1710年前后，用以接

待英王及其家庭。20世纪初，当地收藏家奈丽·艾奥尼迪斯（Nellie Ionides）购买、保护了古屋，并在去世前将古屋及自己的收藏捐给了地方政府，政府随后将之改造成公共展示机构，负责研究艾奥尼迪斯数量可观的艺术品、陶瓷、当地社会历史收藏以及政府管理的其他公共收藏。如今，机构的主要工作除了定期更换展品之外，最重要的工作就是公众项目。这些项目融合了古屋作为文化遗产的建筑实体特色及其艺术品收藏两方面的特性，以艺术作为工具开展探索本地历史、记录整理居民口述史、建立社群联结的工作，如把古屋与本地历史相结合的常设步行探索与艺术创作活动，为不同年龄段、不同学习能力者设置的艺术工作坊等。活动除了围绕遗产本身的内涵进行，还鼓励居民、独立研究者、艺术家等不同参与者为博物馆设计活动（图2）。这种以生长、积累、开放为特性的维持博物馆与社区黏性的方式对双方来说都是有利的，博物馆不只是输出自己固有的资源与价值观，也倾听、接纳社区个体的声音，并通过艺术形式分享给更多的人，而这些工作又反过来影响社区个体对历史人物与遗产的理解，带来对环境的新发现与新理解、吸引更多的观众。

除上文所涉及的围绕艺术家与博物馆就工作方法、藏品、观众互动等方面展开的对话与实验之外，常见的合作还包括博物馆邀请艺术家提供教学服务，或者邀请艺术家利用博物馆场地进行戏剧表演、艺术疗愈等工作，因篇幅所限，此处无法详论。直接针对博物馆与艺术家合作、相关政策、互动过程的专著并不多，克莱尔·罗宾斯（Claire Robins）的《博物馆好奇课——艺术家介入的教学潜力》（Curious Lessons in the Museum: The Pedagogic Potential of Artists' Interventions）是较为系统全面的一部，梳理了20世纪初期以来西方艺术家与博物馆合作的背景、类型和效果。同时，罗宾斯以她自己2005年在伦敦威廉·莫里斯美术馆（William Morris Gallery）的导览项目为例，难得地从艺术家观察记录的角度向读者描绘了美术馆员工、艺术家和观众之间的关系^[14]。如果我们将视野拓展到更广阔的针对博物馆参与式体验、社区关系的研究中，则可以看到其中有不少涉及艺术家与博物馆的合作，例如秦晴的《一个理想的参与型博物馆——以英国惠康典藏为例》^[15]。笔者在对英国博物馆、美术馆的文献研究及活动观察中发现，针对这些实践的讨论、评估主要围绕新博物馆学对教育的强调以及建构主义的教育观念展开，观察艺术家启发式的工作方式是否有助于鼓励观众通过反思自身与物件、历史记忆与经验的关系，将个人意义

建构作为学习方法,丰富对自我及当下世界的理解。在这个过程中,“物”与“人”同等重要,藏品的历史、社会文化意义在多大程度上被挖掘,很大程度上决定了合作的深度^[16]。

二、博物馆作为协调者与守门人——阐释、评估与知识共创

从传递展览信息的有效性来看,观众自身经验及场馆提供的“辅助”材料共同决定观众的参观体验。观众对展览的反应无法预知。艺术家的创作也可能被博物馆本身的丰富性所掩盖,并不能引起观众足够的注意。即使观众理解了展览意图传递的信息,也不一定认可,或者觉得有价值。同时,意义建构在观展的过程中是动态的,并非一成不变^[17]。检视艺术家在何种程度上介入、丰富意义生成的过程,既要考量艺术创作对展览和藏品的研究、对当地语境的理解和贴合程度,也要对观众接受信息的有效性进行调研。特别是当艺术作品本身没有明确的含义时,博物馆的立场为何?虽然艺术家、艺术展的标签可以创造某种奇观效应而赋予展览一定的意义,但若不尽到阐释沟通的责任,则展览未必具有合法性。很多案例(包括前述经典案例“挖掘博物馆”)要求观众本身对博物馆的收藏有一定的认识,才有足够的能力解码艺术家希望传达的信息。如何利用艺术作品的意外感和惊奇感开拓一条道路,而不是停留在惊奇的层面,需要多方面的努力。如果只是把这类项目看作“艺术项目”而把阐释的责任完全交予艺术家是对观众的一种不负责任的做法。

笔者观察的诸多博物馆都从项目一



图2 由艺术家阿尼亚(Ania Bas)与本地居民共同完成的纪念美术馆成立四十周年的报纸《“了不起的40周年”时报》(The Big 40 Times)其中一版。美术馆邀请居民和策展人一起从美术馆的收藏中选择居民认为对他们最有意义的作品,与他们重要的生命历程联系在一起写成故事,制成报纸版面。参与者的年龄分布在3岁到94岁。本版讲述了机构策展人看见一位男孩在花园里写生之后邀请他创作壁画的故事。

开始就将观众调研、项目评估纳入到项目管理的过程中,记录博物馆方、艺术家及其他参与者筹划项目过程中做决定的关键时刻、所用档案,并在展场使用观众留言簿、现场对话的方式记录观众反应。这些举措不仅为项目自评提供了丰富的数据,促进各方交流,有利于之后项目的开展,还有助于场馆交流,分享博物馆工作的经验。

其他重要的工作机制包括根据艺术家工作方式的不同慎重选择合作者、准备充足的研究时间、提供培训交流的机会等。参与各方有共同的价值观、保持开放的心态是合作的基石^[18]。

深度交流与合作所必需的人力物力以及时间资源对参与各方来说都不容易,这样的工作也对博物馆协调人提出了新的要求。曾任澳大利亚珀斯萨比科博物馆(Subiaco Museum, Perth, Australia)文化遗产服务协调人、现于英国工作的乌娜·奎格利(Oonagh Quigley)曾多次和艺术家合作,她指出了这类合作的难点:

“我很钦佩艺术家的好奇心与热情,但是有时候艺术家会一下子发来几封邮件,工作忙的时候我就没有时间一一处理和回应。不过,更重要的问题是,有时候我个人觉得艺术家的想法并没有那么新奇,很多人已经尝试过类似的做法了。我一方面要去思考如何和艺术家对话,看看是不是有一些别的方案,另一方面我也要保证艺术家有创作自由和空间去发展他们的想法。保持这个平衡挺难的。”^[9]有的机构借助外部资源专门负责有关项目的执行,例如上文介绍的国家信托与英格兰艺术委员会(Arts Council England)合作,申请专项经费设置当代艺术项目经理(Contemporary Arts Programme Manager)的职位,后者也负责选择合适的艺术机构来挑选艺术家。英格兰艺术委员会及当代艺术经理既熟悉艺术家的工作方式,又熟悉博物馆的工作方式,作为中间人,对两方的立场做出协调,确保双方对项目的投入程度,推动项目进度。在这里,协调人不仅助力项目管理,而且主动参与了作品的创作过程。理查德·桑德尔(Richard Sandell)教授也在本期访谈中提到,对藏品重新解读的能力并非艺术家专有,尽管博物馆专业人员可能没有创作艺术品的专业技能,但是他们的选择、决定和对专业话题的理解,都在影响着最后艺术作品的结果。

影响艺术家、博物馆、观众三方合作效果的一个主要因素是在社区合作项目中观众作为合作者有多少言说自身的机会。在笔者的田野研究中常常见到这样的情况,在合作项目最后的展览阶段,社区成员能够参与的程度很少,大部分情况下还是艺术家与馆方决定展览叙述的形式和内容。问及社区成员的意愿,他们往往以“不懂艺术”或者“没有时间”为理由,没有参与展览。然而,这类项目最终的目的并不是创作“符合标准”的艺术,而是一段各方共同学习和创造的过程,重点在于个体角度,因此,展览的重点也不在于展示艺术作品,而应注重转化、分享各方的学习和反思。所以,艺术家和策展人应思考使用灵活的方式促进交流,形成多维度的表达,否则,本意是开放话语、拓展参与机会、分享权力、共同创造知识的实践就容易再次沦为精英主义的话语。

经过数十年的工作积累,很多博物馆形成了自己独特的在地经验,有些不同的方法乍看之下甚至是相互矛盾的。例如为帮助外来艺术家以社会事件和当地特性作为自己创作的素材,有些博物馆认为为艺术家提供的信息和准备的时间越多越好;但在有些博物馆看来自己的角色是协助而非限定艺术家的创作,如果提供过多的信息,例如人口构成,相当于用某一种身份去框定这个社区(如少数族裔、移民等),实际上也蕴含了对艺术家工作的某种期待,并不一定就更符合伦理要求。无论采用何种方式,初衷都是为了避免对当地社群产生不良影响,参与笔者调研的受访人都认为没有所谓完美的方案,只能尽力去促进交流,并做出反应,去真正认识个体的需求。

最后笔者想指出的另一个问题是“项目结束了怎么办”。合作是否为博物馆留下了某种“痕迹”,使得知识生产的过程在艺术家离开之后还可以继续;合作对博物馆的知识构建有什么用,还是只是满足了艺术家的好奇心;如何深化观众与议题之间的关系?一些博物馆(如上文介绍的帝国战争博物馆)的做法是在项目中预留资金,保证作品能够进入博物馆收藏,以便开启之后探索和对话的可能。同时,合作中引发的问题也由各方参与者在他们未来的实践中继续,例如平衡话题性与策展独立性、对艺术家挑战的“度”的把握等。很多问题也许没有完美的解决方案,但却促进了参与各方的反思。与其将这些问题视作实践的障碍,不如将其看作深化实践的思考方向。用艺术增加吸引力只是一个开始,其指向则是超越娱乐层面、对共同关注的问题进行深入探讨。

注释

- [1] 在康托尔1963年的展览“热门展览”(The Popular Exhibition)中,康托尔将画了一半的草图、报纸、日历、信件、啤酒桶等杂物与他的画作一同展出,按照时间顺序挂在晾衣绳上。康托尔认为艺术品和其他现成品没有什么不同,将它们摆在一起,艺术品也就不再具有特殊地位。在他看来最重要的是艺术品创作的过程,而非结果。
- [2] 源自笔者与新沃克博物馆策展人西蒙·雷克及艺术家在展览开幕式上的谈话。
- [3] Ashleigh McDougall. Place and Collaboration: Contemporary Art Curation within Historic Sites. 2013. <http://www.dsearch.co.uk/home/category-2013/20-place-and-collaboration-contemporary-art-curation-within-historic-sites-by-ashleigh-mcdougall>; James Putnam. Art and Artifact: The Museum as Medium. London: Thames & Hudson, 2001; Kynaston McShine. The Museum as Muse: Artists Reflect. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- [4] Vivienne Reiss, Emily Pringle. The Role of Artists in Sites for Learning. International Journal of Art & Design Education, 2010: 215–221; Carol Parr. Public Art: Its Role as a Medium for Interpretation. Heritage Interpretation. Abingdon: Routledge, 2006: 123–140.
- [5] National Trust. Memorandum of Understanding between Arts Council England and The National Trust. https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/NT_MoU.pdf.
- [6] Rebecca Chesney. Bronte Weather Project. <http://bronteweather.blogspot.co.uk/>.
- [7] Claire Robins and Miranda Baxter. Meaningful Encounters with Disrupted Narratives: Artists' Interventions as Interpretative Strategies. Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions. Abingdon: Routledge, 2012: 248.
- [8] Bergit Arends. Contemporary arts in the Natural History Museum London: symbiosis and disruption. Jcom Journal of Science Communication, 2009: C02.
- [9] Lisa Blackman. Affect, mediation and subjectivity—as-encounter: finding the feeling of the foundling. Journal of Curatorial Studies, 2016 (5): 32–55; David Uzzell and Roy Ballantyne. Heritage That Hurts: Interpretation in a Postmodern World. Abingdon: Routledge, 2008; Jennifer Fisher, Helena Reckitt. Introduction: museums and affect. Journal of Curatorial Studies, 2015 (3): 361–362.
- [10] Fred Wilson. Mining the museum: an installation. Baltimore, N.J.: The New Press / Contemporary, 1994.
- [11] Brian O'Doherty. Inside the White Cube. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999; Victoria Newhouse. Art and the Power of Placement. New York: Monacelli Press, 2005.
- [12] The Guardian. The art of war: Jeremy Deller's Baghdad car bomb installation. 2010. <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/sep/09/jeremy-deller-baghdad-car-bomb>.
- [13] Viv Golding, Wayne Modest. Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration. London: Bloomsbury Academic, 2013; Lois H. Silverman, The Social Work of Museums. London & New York: Routledge, 2009.
- [14] Claire Robins. Curious lessons in the museum: the pedagogic potential of artists' interventions. Farnham: Ashgate Press, 2013.
- [15] 秦晴:《一个理想的参与型博物馆——以英国惠康典藏为例》,《博物院》2017年第2期,第69–76页。
- [16] Nuala Morse, Morag Macpherson, Sophie Robinson. Developing dialogue in co-produced exhibitions: between rhetoric, intentions and realities. Museum Management and Curatorship, 2013(1): 91–106.
- [17] Eilean Hooper-Greenhill. Museums and the Interpretation of Visual Culture. London: Routledge, 2000.
- [18] Ashleigh McDougall. Place and Collaboration: Contemporary Art Curation Within Historic Sites. 2013. <http://www.dsearch.co.uk/home/category-2013/20-place-and-collaboration-contemporary-art-curation-within-historic-sites-by-ashleighmcdougall>.
- [19] 源自笔者对奎格利的采访,2017年6月9日。