

## 1824-1860 初期英國國家藝廊的角色定位與公眾之間的關係

中央大學藝術學研究所 黃韻璇

### 前言

國家美術館的成立概念與發展方向，向來總是與民族國家的建立、現代文明發展、公民素質培養等脫離不了關係。十八世紀以前，藝術收藏與展示主要侷限於王公貴族、統治份子等私人範疇的自我享受和奢華的消遣娛樂。十八世紀後半葉即有貴族私人收藏開放參觀，如 *Marques of Stafford* (1758-1833)、*Earl Grosvenor* (1767-1845)、*Sir John Leicester* (1762-1827)、*Sir Walter Fawkes* (1769-1825) 等，但即使是「開放」，對象仍限制於少數親友與特殊的許可。然而，十九世紀的英帝國的版圖將近全球的五分之一，身為一個工商業大國，英國沒有國家收藏似乎與歐洲他國相較之下是種恥辱，基於此，建立強權國家的象徵成為一個重要的政治考量。另外，具有民主、激進傾向的輝格黨 (*Whig*) 於 1815 年之後取得領導政權，並隨著 1820 年喬治四世 (*George IV of the United Kingdom, 1776-1830*) 繼位，政權逐漸轉由議會政治主導，國家與人民之間的關係開始有所轉變。從另一方面考量，提倡改革的輝格黨有意於改善民眾低俗的休閒趣味，而主張改善民眾生活品質者以中產階級為主軸，加上當時藏品的捐贈皆促成英國國家藝廊的誕生。

於時代發展的趨勢下，原屬小眾的收藏、消遣品味逐漸轉化為全體人民的國家資產，演變過程歷時漫長。國家藝廊作為民族國家的重要象徵、其身為文化機構的特殊身分，它的建構並非只是藝術領域的盛事，更涉及了複雜的政治、社會層面。在這發展過程中，國家藝廊的概念與目的也不斷的轉變。當英國國家藝廊向大眾開放的那一刻起，它就成為公眾教育的重要一環。在教育宗旨下，從 1824 年成立於 100 *Pall Mall* 並在 1838 年移置到 *Trafalgar Square* 的初期英國國家藝廊，於 1824 年至 1860 年間建構了哪些展示材料、如何運用藝廊脈絡、陳列策略的設置來形塑公民的價值體系與認知，進而達到社會改革的目標，皆是本文意圖探究的問題。本文欲透過重建英國國家藝廊形成初期的歷史脈絡、當時主導社群的辯論與相關文獻，探索英國國家藝廊與公眾之間的關係。

## 一、英國國家藝廊興起的背景與需求

英國國家藝廊的建立歷時漫長，其訴求也隨著立基點的不同而有所轉變。最原初的設想是為了將皇家藝術學院（Royal Academy of Arts）與收藏展示為主的國家藝廊兩者結合，目的在於建立古代大師的作品集成、使國家藝廊的學習管道向所有的藝術學習者開放，以作為藝術家養成過程的典範，這些迫切的訴求長久以來被不斷的提及與討論，並於許多王公貴族的重要收藏進行拍賣的關鍵之際，反覆激起建立國家收藏的熱切需求，但這個構思於十九世紀之前並無任何具體的行動與進展。

在法國羅浮宮之前即有許多義大利的先例，如教皇在羅馬Campidoglio建立繪畫收藏的同時，也設立了藝術學校。<sup>1</sup> 法國皇家學院（French Royal Academy）則於十七世紀時即在羅浮宮（Louvre）舉辦週期性的展覽，而當時的羅浮宮內主要展示眾多皇家收藏的古代大師繪畫作品，這些珍貴的藏品皆於法國共和時期（French Republic, 1793）轉為國家美術館的重要資產。

回溯歐洲第一批美術館成立，幾乎大部分重要的美術館皆源自皇室的收藏基礎，歷經由皇室私人收藏轉為「國家的」資產之共同經驗。以法國為例，在十八世紀末激烈的革命之後，皇室收藏於 1792 年被宣稱為國家的財產；Stockholm 的皇家美術館（Royal Museum, later National Museum）於 1794 年開放，Louis XVI（1754-1793）的Bourbon皇室成員也在 1819 敞開Prado大門。但英國國家藝廊成立前的歷史脈絡，促使它的成因與其他歐洲國家先例迥然不同。英國歷史上著名的Charles I（1600-1649）<sup>2</sup> 曾熱衷於藝術贊助與私人收藏，然而皇室所積欠的大筆債務迫使英國議會於 1649 年通過法案，下令將Charles I、他的妻子和長子的藝術收藏進行拍賣，使其上百幅精美的歐洲繪畫於“the Commonwealth Sale”後散佈各處。有鑑於這關鍵性的歷史事件，英國國家藝廊的創建注定無法得力於皇室的援助。基於英國與歐洲他國的差異性，在英國企劃建構一個「得以匹配國家的機構」時，望向歐洲他國於中央集權的統治形態與豐富的皇家收藏下所形成的宏偉、壯觀景象，相較之下，英國的命運彷彿注定將永遠對歐洲他國投以羨慕的眼光。<sup>3</sup>

十八世紀後期，歐洲許多國家逐漸建立了國家級藝廊、或開放部分貴族收藏給公眾參觀，如 1760 年代的Dresden、1779 年的Munich、1785 年的Mannheim、1789 年的Florence的Medici收藏、1793 年的巴黎the Museum Français等，第一批

<sup>1</sup> Sir Philip Hundy, *The National Gallery London*, New York: Harry N. Abrams, 1960, p. 11.

<sup>2</sup> 可參見 Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs*, Princeton University Press, 1995. 與

A. MacGregor, *The Late King's Goods*, Oxford University Press, 1989.

<sup>3</sup> Jonathan Conlin, *The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery*, 2006, pp. 3-6.

歐陸博物館就此陸續誕生。相較之下，於經濟與國勢佔有一席之地之英國，於建立國家收藏與展示藝廊方面卻起步得非常晚。造成此現象的原因眾多：從政治層面的考量，與當時的俄國與奧地利兩大國家相比，並對照新建立的法國、美國政體，十九世紀初期的英國政治形態較為保守。有鑑於法國革命的前例，英國社會保守份子主導的統治階層擔心一旦提昇民眾的公民權，將會導致貴族、精英領導的政治地位受到動搖，並造成國勢動盪，因而抗拒公眾事務的變革<sup>4</sup>；另外，以當時的社會現況來說，上流階級的貴族大部分皆有私人收藏，而議會組成的主要地主們也多在他們的鄉村別墅中坐擁豐富的私人藏品，他們大多缺乏對於在倫敦建立國家收藏提案的興趣；再者，對主要的藝術贊助人與具備相當教養的名流而言，參觀他人的收藏或皇家藝術學院（Royal Academy）、英國畫廊（British Institution）<sup>5</sup>等機構所舉辦的展覽並非難事。其中由皇家贊助、私人和精英分子促成的英國畫廊，透過自鄉村別墅收藏的古代大師作品借展，成為貴族自我炫耀的公開場合。因此對上流階層而言，無論是展示的管道和目的皆顯示了國家藝廊的建立並非一種必要性需求。<sup>6</sup>

1790年代許多到倫敦參觀古代大師繪畫的外國訪客，認為英國收藏家斥資重金從歐陸藝術市場中購得許多古代大師的繪畫作品，然而他們對於這些藝術收藏散佈在英國各地、卻未在其都會中心建立完整收藏的國家藝廊之現象感到不可置信。甚至，許多由英國貴族耗費多年心力與金錢所建立的私人收藏，無論在品質或數量上都相當令人驚艷的古大師作品，往往因家族沒落與龐大的負債而遭受拍賣的命運，使大批精美的藏品就此流落他國。第一位首相Sir Robert Walpole（1676-1745）在Houghton鄉村別墅建立的收藏即為典型的例子。1777年，Robert Walpole的兒子Horace Walpole欲將所有的收藏拍賣之際，John Wilkes（1725-1797）<sup>7</sup>曾向下議院（House of Commons）建議由國家來收購、保存這批藏品，Wilkes

<sup>4</sup> “...the concept of meritocratic or-even worse- popular ‘service to the nation’, whether in military, civic or cultural terms, was probably anathema to social conservatives who feared the arrival of anything resembling widespread participation in the construction and consumption of a public culture guided by the state.” 原文引自 B. Taylor, *Art for the Nation*, Rutgers University Press, 1999, p. 30.

<sup>5</sup> 英國畫廊在 1805 年成立，為十九世紀倫敦的私人俱樂部，它主要用以展示已逝與在世藝術家的作品，與英國皇家學院不同的是，英國畫廊的組成成員皆為貴族鑑賞家。

<[http://en.wikipedia.org/wiki/British\\_Institution](http://en.wikipedia.org/wiki/British_Institution)>（2009/5/28 瀏覽）

<sup>6</sup> “...connoisseurs and the well-bred had been able to indulge their patriotic instincts with visits to the annual exhibitions of the Royal Academy at Somerset House (it had moved there in 1780), or view the early attempts at defining a national artistic manner in the shows put on by the short-lived British School (from 1802) in its gallery in Berners Street, near Oxford Circus. Or they could visit the British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, which, established from private subscription in 1805, staged regular exhibitions from 1806 at 52 Pall Mall, the site of Boydell’s recently bankrupted Shakespeare Gallery.” 原文引自 B. Taylor, *Art for the Nation*, 1999, Rutgers University Press, 1999, p. 30.

<sup>7</sup> John Wilkes was an English radical. In the Middlesex election dispute, he fought for the right of voters—rather than the House of Commons—to determine their representatives. In 1771 he was instrumental in obliging the government to concede the right of printers to publish verbatim accounts of parliamentary debates. In 1776 he introduced the first Bill for parliamentary reform in the British Parliament. Wilkes' increasing conservatism as he grew older caused dissatisfaction among radicals and

認為這些古大師的傑出作品將有利於英國畫家的模仿和學習，進而促進英國畫派的形成。他提出：

難道有品味的英國紳士對於向來被當做國家驕傲的藏品、紳士們最渴望的藝術享受遭到剝奪時，不會感到莫大的羞愧？難道這些藏品為私人財產之外，不值得成為公眾的幸事和國家的珍寶嗎？<sup>8</sup>

但Wilkes的意見未被採納，而這批Walpole的藏品最後則成為當時俄國女皇凱薩琳大帝的收藏。另外尚有1798年法國皇室Orléans公爵（1397-1465）收藏<sup>9</sup>於倫敦拍賣其義大利與法國的繪畫、1799年Noel Desenfans（1744-1807）提供英國政府收購古典大師作品的機會，最後皆未引起英國政府的興趣。

自十九世紀以來，隨著貴族收藏風尚的鼎盛，建立國家藝廊的呼聲也越來越高。這些企圖將古代大師的繪畫收藏納入國家資產的訴求可歸結為三個相互關聯的理由：第一，使古代大師的收藏做為英國本土藝術家學習的模範。對於當時的藝術家來說，收藏古代大師作品的鄉村別墅位置偏遠、散布各地，加上不易取得參訪許可，致使英國藝術家們難以向過去輝煌的藝術成就學習，尤其阻礙英國歷史畫的發展。然而古代大師繪畫的作品不僅是學習的典範，同時也是英國當代畫家在藝術市場上的勁敵，兩者地位的並存、平衡與妥協也成為藝廊脈絡下爭辯的焦點；第二個考量則是有助於培養藝術鑑賞家的品味。對於未擁有私人收藏的鑑賞家來說，國家藝廊的建立可提供一個公開分享與展示的學習管道，使得藏品不再侷限於上流階層的小眾之中，而得以使更多人受惠；第三個理由在於促進英國的國際聲望，藉由建立國家藝廊來展示英國除了在軍事、經濟上具有領導地位外，還是個具有文明涵養的國家。由此可見，藝術收藏的重要性隨著統治階級、國家間較量場域的拓展而日益提升。<sup>10</sup>

---

was instrumental in the loss of his Middlesex seat at the 1790 general election. Wilkes then retired from politics and took no part in the growth of radicalism in the 1790s.

<[http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Wilkes](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Wilkes)> (2009/5/30 瀏覽)

<sup>8</sup> “Can there be...a greater mortification to any English gentleman of taste, than to be thus deprived of feasting his delighted view with what he most desired, and had always considered as the pride of our island, as an invaluable national treasure, as a common blessing, not as private property?” 原文引自 B. Taylor, *Art for the Nation*, Rutgers University Press, 1999, p. 29.

<sup>9</sup> The Orléans Collection was a very important collection of over 500 paintings formed by the French prince of the blood Philippe II, Duke of Orléans, mostly acquired between about 1700 and his death in 1723. Apart from the great royal-become-national collections of Europe it is arguably the greatest private collection of Western art, especially Italian, ever assembled, and probably the most famous, helped by the fact that most of the collection has been accessible to the public since it was formed, whether in Paris, or subsequently in London, Edinburgh and elsewhere.

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Orleans\\_Collection](http://en.wikipedia.org/wiki/Orleans_Collection)> (2009/6/4 瀏覽)

<sup>10</sup> Holger Hock, “Old Masters and English School: The Royal Academy of Arts and the notion of a national gallery at the turn of the nineteenth century,” *Journal of the History of Collections*, Vol. 16, No. 1, 2004: 1-2.

於 1768 年成立、發展至 1790 年代的英國皇家藝術學院 (Royal Academy of Arts)，在當時的英國居有重要的藝術主導地位。它不僅為藝術展示、贊助、培養藝術家的綜合機構，還扮演著第一個國家藝術顧問的中介角色，提供英國政府、議會各種關於當前國家藝術、品味相關的報告和消息。皇家學院對於國家藝廊概念的形塑與推動有著不可抹滅的貢獻，作為國家藝術顧問的特殊角色，它還於建立國家藝廊的歷程中充當協調政治阻礙的媒介，重要性不可小覷。

從皇家學院的立場出發，建立國家收藏的首要目的在於提供藝術學生學習和模仿的材料，站在巨人的肩膀上，透過仔細探究、觀摩具有輝煌成就的完成品，使學生得以減少自我摸索的時程，進而刺激英國本土藝術流派、風格的開創與發展。第一位皇家學院院長 Sir Joshua Reynolds (1723-1792)，於就職期間發表的第一篇 *Discourse* 指出：「一個學院的重要優勢除了由具有專才的老師來指導學生外，學院還是個優秀藝術作品範例的保存地與陳列室……」<sup>11</sup> Reynolds 甚至於 1790 年左右意圖向學院低價出售部分私人收藏的古代大師繪畫，但皇家學院基於建構收藏地點的條件、財務上的考量和其他干擾因素拒絕了這個機會。<sup>12</sup> 自 1782 年起在學院擔任繪畫教授的 James Barry (1741-1806) 是第一位使用「國家藝廊」一詞的人。他延伸了 Reynolds 建立學院收藏的想法，於 1792 年提出「國家的」藝廊 ('national' gallery) 之概念來作為藝術學生的教育與培養公眾品味的管道。<sup>13</sup> 他建議學院購買 Reynolds 的部分收藏與當時來自巴黎的 Orléans 公爵收藏，並將畫廊設置在 Somerset House 中，他還認為學院應利用剩餘資金的累積來購買藏品。但 Barry 的學院同事不願將盈餘從退休撫卹金挪為利於年輕學子發展的用途，因此提議不但無疾而終，Barry 還遭到學院驅逐。

另外一群藝術愛好者於 1805 年組成的英國畫廊 (British Institution)，成員 Joseph Farington (1747-1821)、Sir Thomas Bernard (1750-1818)、Benjamin West (1738-1820) 等人對於建立國家藝廊和提升英國的歷史畫發展感到興趣，曾引發了不少討論。且由 Alderman Boydell (1720-1804) 在 52 Pall Mall 建構實驗性的 Shakespeare Gallery，即便只用以展出某些古代大師的繪畫與當代英國藝術家的作品，並未設置永久典藏，但仍可視為國家藝廊的前驅。<sup>14</sup>

<sup>11</sup> "The principal advantage of an Academy is, that, besides furnishing able men to direct the Student, it will be a repository for the great examples of the Art...By studying these authentick models, that idea of excellence which is the result of the accumulated experience of past ages, may be at once acquired; and the tardy and obstructed progress of our predecessors may teach us a shorter and easier way...How many great men of natural abilities have been lost to this nation, for want of these advantages!" 原文參見 Holger Hoock, p. 2. 筆者轉引自 J. Reynolds, *Discourses on Art*, New Haven and London, 1975.

<sup>12</sup> 同註 10，頁 3。

<sup>13</sup> 同註 10，頁 4。

<sup>14</sup> Sir Philip Henty, *The National Gallery, London*, New York: Harry N. Abrams, 1960, pp. 12-14.

## 二、1824-1860 英國國家藝廊開館初期——從 100 Pall Mall 至 Trafalgar Square 的收藏與畫作掛置方式

在前述藝術家推動公眾藝廊的努力下，令人感到驚訝的是，真正直接影響國家藝廊的成立卻是來自新興的資產階級。由從事航務保險產業致富的 John Julius Angerstein (1735-1823) 在貴族眼中是個未受教育、對藝術一竅不通的庶民，但 Angerstein 透過與當時最優秀的畫家往來，並在 Sir Thomas Lawrence (1769-1830) 的協助下，直到他逝世的 1823 年止，共有 38 件品質極為精美的藏品（【附錄 1】），其中有 Rubens、Claude、Titian、Van Dyck、Carracci、Poussin、Domenichino、Velázquez、Rembrandt、Reynolds 等。當 1824 年 Angerstein 的收藏面臨拍賣之際，先前的歷史教訓促使許多上流仕紳向政府請命。年輕的 Whig 黨員 George Agar-Ellis (1797-1833，後來的 Lord Dover) 向議會提出建立國家藝廊的理由，以「培養公眾品味」、「提供藝術學生學習和模仿的材料」、肯定過去上流貴族甚至中產階級的 Angerstein 為促成國家藝廊所作的努力，最後通過議會決議並以廉價的六萬英鎊買下，暫時租賃 Angerstein 原來的住宅 100 Pall Mall 作為收藏與展示的藝廊，且任命頗具經驗與聲名的藝術仲介商 Mr. William Seguer (1772-1843) 為主監管人，草創期的英國國家藝廊就此成立。

1825 年至 1826 年間財政部 (the Treasury) 添增了 4 幅繪畫（【附錄 2】），而 1826 年時另有 Mr. Zachary 捐贈一幅 Murillo 的 *A Spanish Boy*、Sir George Beaumont (1753-1827) 捐贈了 16 件藏品（【附錄 3】）。然而值得注意的是，這時期的藏品欲捐贈的對象並非為國家藝廊，而是大英博物館的理事 (the Trustees of the British Museum)，進而轉贈給國家藝廊，可見當時尚未有任何足以代表藝廊來接受捐贈的人物。<sup>15</sup> 於 Beaumont 捐贈之後數年，英國畫廊 (British Institution) 又贈送了四幅繪畫（【附錄 4】），還有 Lord Farnborough (1761-1838) 的 *The Watering Place* (Gainsborough) 與 Marquis of Stafford 的 *Peace and War* (Rubens)。另外，1831 年 Rev. W. Holwell-Carr (1758-1830) 也將 35 幅作品贈送給大英博物館的理事會，並放置在 Angerstein 的展示廳中。<sup>16</sup>

國家藝廊的收藏至 1831 年為止已有 105 件繪畫，中指出然而這些作品沒有任何一件早於 1450 年，意即這些優秀的古代大師仍是文藝復興盛期之後的古代大師，且義大利畫派與受該畫派影響的作品佔了最大比例：其中，44 件為義大

<sup>15</sup> “Apparently there was no body yet in existence who could receive presentations to the Gallery.” 原文處見 W. G. Constable, “The Foundation of the National Gallery,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 44, No. 253, Apr., 1924: 163.

<sup>16</sup> “to the Trustees of the British Museum, to be placed in the same rooms with the Angerstein pictures.” 同註 15，頁 163。

利繪畫 (Italian)、13 件為威尼斯繪畫 (Venetian)、17 件為波隆納繪畫 (Bolognese)、23 件英國作品 (English)、20 件法國繪畫 (French, 包含 10 件 Claude、9 件 Flemish 中有 5 件為 Rubens)、8 件荷蘭繪 (Dutch Pictures, 其中 6 件為 Rembrandt)、另有一件來自西班牙的 Murillo, 它們構成了英國國家藝廊草創期的收藏核心, 開創了典藏歷程。<sup>17</sup>

從收藏的內容來看, Angerstein 傾向古代大師的繪畫品味與創辦時期國家藝廊理事會成員相同, 由國家藝廊成立初期至 Charles Eastlake (1793-1865) 身為藝廊管理者的在職期間 (1843 年)、甚至更晚所獲贈的繪畫作品可作為佐證。Constable 在 *The foundation of the National Gallery* 中曾指出:「這批收藏顯而易見地反映當時追隨義大利作品的優勢潮流和熱忱, 造成狹隘的品味與偏見, 例如 Claude 的 10 件作品並未具有等同的藝術價值, 其他部分作品也有類似的情況。」<sup>18</sup> 即使如此, 第一批收藏仍有為數不少的傑作。一幅來自 Angerstein 收藏的義大利繪畫 *The Raising of Lazarus* 被認為是幅難得的作品, 除了其藝術品質外, 更因為它與 Raphael 的 *The Transfiguration of Christ* 競圖的歷史背景增添了畫作存在的價值。另外值得指出的珍品尚有 Titian 的 *Bacchus and Ariadne*、Tintoretto 的 *St. George*、Canaletto 的 *View in Venice*、兩幅 Nicolas Poussin 的 *Phocion* 和 *Bacchanlian Scenes* 等, 顯示了這批收藏數量雖然無法與歐洲他國相媲美, 但精美的品質卻是英國收藏的重要特色。此外, 雖然英國的收藏品味依然以歐洲大師為主軸, 但可注意的是這第一批館藏中仍有 23 件英國繪畫, 或許能如此推論: 除了義大利與其他的歐洲繪畫之外, 英國也認同本土傑出畫家的作品具有相當的收藏價值, 就藝術學院認為觀摩得以啟發藝術創造的立場來看, 這些英國繪畫所帶來的啟迪作用似乎能與其它藏品的藝術地位並存, 由此可見英國並未因此完全忽略自身的藝術發展。

自 18 世紀末以來, 在相當的收藏數量前提下, 將繪畫依年代 (chronology) 和畫派 (school) 分類展示的形態已經成為歐洲繪畫收藏的準則。而在掛置風格中, 英國私人藝廊的繪畫展示則呈現出與展示空間相互融合的「裝飾性」(decorative), 有時則稱之為「圖畫般的」(picturesque) 掛置形式 (【圖 1】)。其基本作法是: 在結構組成上以一幅較大的、或較為重要的繪畫作為核心主軸, 再以對稱 (symmetrical)、或成對繪畫 (pairs of painting) 並置於主畫的周圍, 所有的掛畫被視為一個裝置整體, 除了用以展示繪畫本身的藝術價值外, 主要仍將繪畫整體當成附屬於展示房間的裝飾品味, 繪畫布滿了整個牆面, 但視覺效果上卻顯出某種次序感。<sup>19</sup>

<sup>17</sup> W. G. Constable, "The Foundation of the National Gallery," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 44, No. 253, Apr., 1924: 165-166.

<sup>18</sup> 同註 17, 頁 165。

<sup>19</sup> Charlotte Klonk, "Charles Eastlake and the National Gallery of London," *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 2, June, 2000: 331-333.

18 至 19 世紀初期，畫作的掛置從未以單獨存在的形式呈現，就展示的實際層面來說，布滿牆面的組合風格既不能清楚地展現藝術家的個人風格，也無法突出各畫派的風格特徵，觀者很難透過這種方式來比較、對照畫作的獨特性與風格的轉變。然而每一種掛置組合皆突顯了當時的考量：試圖透過特定畫派、時期的藝術整體來體現一種「古典理想的概念」(classical ideal 或 accepted canon)<sup>20</sup>。

這種掛畫風格主要施行於私人藝廊，因為收藏者可依據自己的品味來組合畫作，許多當時的英國鄉村別墅藝廊即為例子，而座落在原 Angerstein 私人居住的 100 Pall Mall 草創期國家藝廊在遷移到 Trafalgar Square 的新址前，設立在 Angerstein 原住處的 Pall Mall 藝廊展間，其畫作的掛置方式仍舊維持 19 世紀英國私人藝廊一貫的作法——布滿牆面的懸掛方式 (cluttered hang) (【圖 2】)，而當 1824 年開館至 1838 年間大量的捐贈藏品與政府新購置的繪畫不斷地納入 Pall Mall 的展間時，牆面的繪畫擺設則顯得更為擁擠。

早期的收藏與掛畫模式並沒有明確的規劃和宗旨，加上受限於歷年採購的許可與缺乏具有強勢意志和影響力的藝廊管理者，當時情勢的轉變與不同的訴求引發了許多爭辯和輿論。擁有兩幅 Annibale Carracci 畫作但自身並非一個藝術收藏者的理事 Lord Aberdeen，於 1853 年在 Select Committees 中，被問及「在機構的初期發展階段，理事成員是否設想過最初藝廊成立的宗旨」<sup>21</sup>，Aberdeen 回答：

是的，國家藝廊沒有任何系統可言。建立國家收藏的問題幾乎不存在。〔國家〕買下 Angerstein 的收藏，目標在於保存它們。經過 10 年，我認為 Mr. Angerstein 家裡的收藏空間已經滿了，無法再擴充收藏。從那時到今日，對於建立一個藝廊而言，可說是沒有任何系統。一幅繪畫之所以被購藏在這個地方，是因為人們認為它富有魅力的地方在於其自身的藝術品質，而不是基於計畫想來建構一間藝廊。

22

他接著指出「這些國家的收藏和那些上流仕紳的藝廊相似，沒有任何的系統可言」。<sup>23</sup> 許多相似的看法在十九世紀中期不斷的被提出，反映出當時的理事成

<sup>20</sup> *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*, Lavenham Press, 1991, p. 51.

<sup>21</sup> “[during] the earlier stages of the institution...the original constitution of the trust [had been] considered well adapted to the purposes for which it had been established.” 原文見 Christopher Whitehead, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain*, 2005, p. 4.

<sup>22</sup> “Yes; there was no system at all; the question of forming a national collection hardly existed; [the nation] had bought the Angerstein collection, and the object was to preserve it. For 10 years, I suppose, Mr. Angerstein’s house was full; there were no means of increasing the collection; and after that time, and, indeed up to this day, there has been no system at all of forming a gallery; a picture has been bought here and there as it has been thought desirable from its own intrinsic merit, but not at all with a view of forming any plan of a gallery.” 同註 21，頁 4。

<sup>23</sup> “The collection has been made in the same way as collections of private gentlemen are made, without reference to any system.” 同註 21，頁 4。

員尚未有意識的發現、或定位新的公眾畫廊應該在如何展示、為何展示等議題上與私人藝廊有哪些目的性的差異。

另外，過去的展示脈絡顯示以往的私人收藏顯少以歷史基礎作為考量。在 1835 年 Charles Lock Eastlake 的 *How to Observe* 一文中指出藝術愛好者( amateur) 與藝術鑑賞家( connoisseur) 兩者之間的差異，他將藝術鑑賞家( connoisseur) 定義為：

他們了解的是事實而非真理，表象與結果而不是根由。在其普遍的認知下，他熟悉所有時代、流派、各大師的特色，同時也能辨別仿造原作的繪畫。藝術鑑賞家和藝術愛好者之間最主要的差異在於前者的知識能協助審美判斷，而後者則傾向引發想像力。<sup>24</sup>

在十九世紀中期「藝術鑑賞」概念的形成，使「觀察」( observation) 成為鑑識不同藝術家、畫派或歷史時期藝術作品之視覺特徵的主要方法，尤其影響到當時藝術價值、畫作真偽的鑑定與收藏，進而影響到展示的形態。

直到 1838 年新國家藝廊在 Trafalgar Square 開館，引介新歷史掛畫形式的成為爭辯焦點，即使如此，新館初期依然遵循 Pall Mall 時期布滿牆面的傳統 18 世紀美學，縱使不再將繪畫布滿整個牆面或陳列在過高的位置，但繪畫仍以拼接的組合方式掛置在離地近三分之二的整座牆面上(【圖 3】)，依舊顯得擁擠，而以單列的形式展示畫作則必須等到 1887 年之後了(【圖 4】)。

1843 年被指定為藝廊看管人的 Charles Eastlake 意圖改變既定的混雜形式，如同他在 1845 年寫給藝廊理事 Sir Robert Peel ( 1788-1850) 的信中表明：

我不認為將任何高度的牆壁以繪畫填滿每一個空白處的作法是令人滿意的，如此無法顯現畫作的尺寸與品質，似乎僅像牆壁的衣著裝飾一般。每一幅國家收藏的繪畫陳列應該符合審視原則，並且應當以更合適的方式展出。<sup>25</sup>

Charles Eastlake認為繪畫展示應不僅作為牆壁的裝飾，尤其在藝廊展間中，繪畫

<sup>24</sup> “indicates an acquaintance with facts rather than with truths, with appearances and results, rather than with their causes. In its general acceptation it comprehends a familiarity with the characteristics with epochs, schools and individual masters, together with that nicer discrimination which detects imitations from original works. The chief distinction between the connoisseur and the amateur is that the knowledge of the first assists the exercise of judgment, while that of the latter tends to kindle the imagination.” 同註 21，頁 6。

<sup>25</sup> Charlotte Klonk, “Charles Eastlake and the National Gallery of London,” *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 2, June, 2000: 336.

作為觀賞主體，提供必要的展示空間讓繪畫得以藉由歷史時序的方式展出，使觀者在檢視每幅畫作的獨特性之際，還能透過每位藝術家、每個畫派和時期的相互對照來得知藝術演變的歷程。基於歷史程序來展示各個時期的藝術理念，Eastlake認為藝廊應該提供各種畫派和藝術演進過程中的所有作品，因此在其任職看管人期間（1843-1847年），Eastlake意圖購買早期義大利繪畫來填補藝廊脈絡的展示空缺，然而這個訴求卻遭到古典收藏家Sir Robert Peel的反駁，Peel認為：「繪畫收藏應該專注於經典、完善的傑作，以作為國內藝術家仿效的範本，而不是蒐集各種繪畫珍奇來述說藝術的演變，或作為分辨不同大師藝術風格的媒介，這種繪畫與完善的傑作相較之下是沒有價值的」。<sup>26</sup> Peel的論述呼應了當時上流階層主導的收藏理念，雖然Eastlake的看法最終沒有被採納，但他卻在1855年回任國家藝廊館長（Director）時實踐了這個提案。

1850年Eastlake再度提出歷史掛畫的形式有助於了解藝術內在發展直至今日樣貌的理由，他提出例證：

在諾曼第的Caen美術館中，一幅Perugino描繪的“Marriage of Virgin”，眾所皆知Raffaello曾仔細的仿製這幅繪畫。為了呈現他如何細膩的模仿他的前輩大師，一幅Raffaello的“Marriage of Virgin”版畫被掛置在Perugino的作品下面，因此，這幅版畫增添了原畫的重要性，並指明了藝術的演變史。

這個例子表明了繪畫作品間相互影響的關係，突顯了藝術傑作的成就來自歷屆大師長久的探索歷程，藉由對比繪畫之間的改變與突破，使藝術整體的理念、樣貌得以更清楚的呈現在觀者眼前，尤其有助於藝術認知的教導。

1850年代一連串藝廊管理制度產生重大的變革，因此當1855年Eastlake回任國家藝廊館長時，其職權範疇顯示了他的強勢地位，加上當時對於歷史性掛置法的接受度相對性提高，使Eastlake先前的理念得以實現。他將威尼斯繪畫（Venetian painting）掛置在West Room的一面牆上，而羅馬和其他義大利畫派則展示在對牆上，並以一幅Claude的繪畫作為分隔。荷蘭和法蘭德斯繪畫放置在同一個展間內，而Claude、Poussin、Raphael、Turner被統籌在另一個空間。西班牙繪畫則與一些私人繪畫（cabinet painting）放在一起。<sup>27</sup> Eastlake努力使收藏以連續的歷史時序展示，這個理念在購得早期義大利繪畫時趨近完善。礙於展示空間的限制，繪畫掛置尚未能以單幅繪畫接續的方式呈現藝術史進程，但企圖展現藝術演變的教育意味已經清晰可見，正好呼應當時公眾範疇擴展下的教育需求。

<sup>26</sup> *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*, Lavenham Press, 1991, p. 53.

<sup>27</sup> 同註26，頁53。

### 三、展示策略的發展與相關討論

#### (一) 公眾範疇的擴張

從私人收藏侷限的開放對象，至國家藝廊對公眾定義的轉變與拓展，象徵了此時期重要的社會變遷與改革，尤其是商人、企業家等中產階級的崛起、與介於 1832 年和 1867 年改革法案間提昇工人階級公民權的呼聲，此關鍵性的轉變與 Whig 黨取得政治主導權的社會背景密切相關，當時的 Whig 黨希望藉由各種改革來提昇、改善低下階層人民的生活素質，而一個完全向大眾開放的國家藝廊即被賦予這種文明與社會改革的重要任務。

國家藝廊設置在 Pall Mall 期間，初期須買票才能入內參觀。一位年輕的 Whig 黨員 Agar-Ellis 提出參觀藝廊的藝術經驗應該無條件向各階層、不分職業與教育程度地向所有大眾開放，雖然這個願景沒有在短時間內達到目標，但可預見的是，廣義的公眾已有逐漸向中下階層延伸的趨勢。<sup>28</sup>

自 1824 年國家藝廊在 100 Pall Mall 成立以來，收藏不斷地擴充，展示空間難以容納這批數量漸增的繪畫作品。加上藝廊的開放性導致每次參觀的人數 50 至 200 人不等，空間變得更為擁擠而失去展示品質，因而曾經一度遷至 105 Pall Mall，但建築空間的不敷需求，以至在 1838 年遷移到 Trafalgar Square 上專為英國國家藝廊設計建造的新建築空間。在這之前，支持新國家藝廊建築案的 Sir Robert Peel 於 1833 年曾提出這樣的理由：

在近年來的政治變動下所引發的憤怒情緒，將會由藝術的啟發而得到緩和。在所有的支出中，國家藝廊的建置，尤其提供了那些少有休閒娛樂的階層得以享受最精緻優美的作品所帶來的愉悅感。富裕的人家或許擁有私人收藏，但那些需要透過勞力來換取麵包的人們卻無法奢求這種享樂。建立一座雄偉的藝廊將不但對藝術的培養有貢獻，也會加強鞏固國家中富貧之間的聯繫。<sup>29</sup>

<sup>28</sup> B. Taylor, *Art for the Nation*, Rutgers University Press, 1999, pp. 36-37.

<sup>29</sup> “In the present time of political excitement, the exacerbation of angry and unsocial feelings might be much softened by the effects which the fine arts had ever produced on the minds of men. Of all expenditure, that like the present, was the most adequate to confer advantage on those classes which had but little leisure to enjoy the most refined species of pleasure. The rich might have their own pictures, but those who had to obtain their bread by labour, could not hope for much enjoyment. The erection of the edifice would not only contribute to the cultivation of the arts, but also to the cementing of bonds of union between richer and poorer orders of state.” 原文見 Christopher Whitehead, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain*, 2005, p. 5.

Sir Robert Peel 認為新國家藝廊的建立將有助於培養公眾的休閒品味、撫慰政治變動所引發的情緒起伏，而更重要的則是國家藝廊被賦予的社會教育角色，它能協助建立公民規範與素養，甚至藉由國家收藏而認同民族國家與自我的公民角色，進而穩定社會秩序。隨著國家藝廊開放、公眾範疇的拓展，展示策略的演進也逐漸與社會文明的啟蒙關係更為緊密。

## (二) 教育大眾的任務：傳遞藝術史知識

### 1. 編纂館藏目錄 (catalogue)

奠基於藝術鑑賞的理念，依年代順序 (chronological) 和學術性 (scholastic) 的藝術歷史可部分歸功於當代美術館展示文化下所引介的「平民主義教育論」 (populist educationalism)<sup>30</sup>。1850 年代普遍認為新公眾 (new public) 需要以歷史形式陳述藝術的知識架構作為入門基礎，以助於品味的培養和藝術特性的理解。1857 年 Prince Albert (1819-1861) 和 John Ruskin (1819-1900) 分別提出同樣的看法，皆認為這種具「解說」 (illustration) 用途的手段運用將有利於那些未受教育和藝術訓練的大眾。

早在 1824 年國家藝廊開館之際，便宜的官方畫廊館藏目錄就已印行，當時的看管人 (Keeper) 和秘書 (Secretary) 即擔任編輯史實目錄 (Historical Catalogues) 的工作，他們以表格目錄的方式列舉出畫家的名字、主題和繪畫的尺寸，並依照畫作入館編號以數字排序，而非依年代 (chronological) 或學術 (scholastic) 的架構，內容、形式都十分簡易。由於當時的繪畫展示尚未設有說明牌 (label)，因此對參訪者來說館藏目錄可說是重要的資訊來源。

就初期的出版狀況而言，國家藝廊的館藏目錄並未由官方壟斷，且當官方目錄面臨許多非官方目錄的競爭時，它們也不是常勝軍。當時非官方目錄的編纂者有 William Young Ottley (1771-1836)、Henry Cole (1808-1882，筆名 Felix Summerly) 和 Anna Jameson (1794-1860)，他們撰寫的館藏入門簡介多在藝廊前的階梯上販售，因影響官方目錄的銷售而促使 Wornum 於 1857 年擔任看管人 (Keeper) 期間採取實際的法定行動來取締攤販的銷售行為。

1860 年代以前的目錄編寫主要以是否結合史料來作區分，上述由私人撰寫的導引則尚未使用史料編纂的方式。Ottley 在其 *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the National Gallery, with Critical Remarks on their Merits* (1832) 中記敘了他對作品的描述 (description)、藝術品質、和對繪畫主題的解釋，Giles

<sup>30</sup> 同註 25，頁 6。

Waterfield認為Ottley依捐贈者編排的方式缺乏了已確立的畫派分類準則，而Cole也曾批評這種*Hand-Book*的寫法僅是編輯一些既定的事實，且繪畫的詮釋、感知多隨觀者不同而有所差異。但就實際情況而言，雖然當時普遍認為很難以明確、貼切的文字來描述藝術感知，但類似的描述性刊物於1840年之際卻為數不少；另一位編纂者Cole的作法，則是在目錄中列舉畫家名稱、繪畫主題、畫作尺幅、捐贈者或來源，有時還附上繪畫贊助人與地點，並在手冊末頁依年代編排畫家列表。此外，Cole也解釋繪畫主題，文中則偶爾引用聖經、古典作家、或權威專家的言論（如Waagen）與官方目錄等相關資料，並盡可能避免描述內容或使用情緒性字彙；Anna Jameson的*Handbook to the Public Galleries in and near London with Catalogues of the Pictures, Accompanied by Critical, Historical, and Biographical Notices, and Copious Indexes to Facilitate Reference*（1842）手冊中，詳細描述了繪畫的構圖、技法和出處，強調繪畫的情緒感染力和教化內涵，他認為繪畫目在於：「提昇和改善自然本質、傳達某種概念」、「不僅指那些平常我們能夠獲得的概念，還有某些必須透過藝術的簡易、立即、愉悅的表現形式才得以傳遞的信息，藉以使人類理性層次不斷的提昇和進步」。<sup>31</sup>

在這之後，自1847年開始，官方Wornum編輯、Eastlake撰寫義大利畫派篇幅的*Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery: with Biographical Notices of the Painters*採用了嚴謹的史料（historiographical）編寫，開創了結合文本與展示的史料書寫方式。作者利用畫派（school）和時代（period）的分類法組構成「畫家的傳記字典」（Biographical Dictionary of Painters），如同Waterfield所指明的「藝廊牆上的繪畫扮演（畫家傳記的）圖解角色（illustration）」。<sup>32</sup> 值得注意的是，這本刊物中除了記錄作品的尺寸、材料之外，還詳細記敘了畫作的歷史、知名評論家的批評史料（eminent critics），並且針對繪畫製作的時期與當時的背景給予相對客觀的評價（以此取代個人的偏愛），於一般品味基準上建立合宜的審美判斷。另外，內容中還涵括了「畫派」（school）的定義，尤其在傳記書寫體中特別強調藝術家之間與其藝術風格相互影響的歷史關聯，提供了某種程度的藝術歷史知識，不僅作為藝廊訪客的參考訊息，還透過收藏中的作品範例來引導讀者了解繪畫的歷史，在當時具有相當的影響力<sup>33</sup>。除此之外，1856年Wornum還出版了一本與國家藝廊沒有直接關連的簡易版小書*The Epochs of Painting Characterized. A Sketch of the History of Painting, Ancient and Modern, showing its Gradual and Various Development from the Earliest Ages to the Present Time*，書本只有口袋大小，介紹由希臘發展而來的優美風格，

<sup>31</sup> “to raise and improve nature, and to communicate ideas, not only those which we may receive otherwise, but such as without art could not possibly be communicated, whereby mankind is advanced higher in the rational state, and made better, and that in a way easy, expeditious, and delightful.” 原文處見 Christopher Whitehead, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain*, 2005, p. 23.

<sup>32</sup> “the Gallery’s pictures acting as illustrations, on the wall rather than within the covers.” 同註 28，頁 23-24。

<sup>33</sup> 同註 28，頁 22-24。

於歷經衰退、文藝復興的高峰、直到當代畫家和學院成員的繪畫衰落，試圖藉由他對藝術歷史的認知來協助讀者了解繪畫與展示中所呈現的年代演進。<sup>34</sup>

因國家藝廊向更廣義的公眾開放，繪畫收藏的展示對象不僅限於上流仕紳、具有藝術知識的鑑賞家或藝術學院的藝術家們，還有一般不具備任何藝術背景的公眾。過去只侷限於小眾的藝術論壇，於藝廊開放後，除了繪畫自身得以被大眾所感知，還開啟了藝術基礎教育的窗口。即使目錄、介紹手冊的興起並非完全出自社會責任的趨使，但基於參訪者的考量而選擇內容範疇，對於一般缺乏藝術認知的公眾而言獲益更多。從另一方面來說，國家藝廊觀者的定位也刺激了官方與非官方建立相關的藝術論述，並於書寫需求下帶動藝術研究與考證，各種變革、創新環環相扣，皆來自新國家藝廊定位下所引發的一連串效應。

## 2. 設置畫作說明牌 (label)

除了官方與私人出版的館藏目錄導引之外，為參觀民眾設計說明牌 (label) 的展示模式也於 1836 年形成，這個設計與當時 Leo von Klenze (1784-1864)、Waagen (1794-1868) 的構想和 Select Committee on the Connexion of Arts and Manufacturers 有關。Waagen 在其史料的博物館學 (historiographical museology) 論述中表明：「說明牌上應列出畫家名字、畫派，並在每幅繪畫下寫上畫家的生卒年、他所追隨的大師和其優秀的弟子，以增進工人階級觀者的認知」。<sup>35</sup> 這種展示策略關注到工人階級的人們沒有多餘的閒暇和金錢去閱讀藝術史料的手冊，轉而嘗試以最簡易的方式來提供他們相關的基本歷史資訊。縱使這個構想已在 1836 年被提出，藝術作品的史料建構也在 1850 年代前日趨完善，但這個展示策略的實際運用則延遲到 1855 至 1858 年間才再度受到重視。<sup>36</sup>

1855 年國家藝廊的管理機制產生了重大的變化，館長 (Director)、理事會與其他博物館運作職務的範疇重新定位，同時也進行一連串的博物館學計畫，而展示物件的說明牌也在這個階段再次成為新的關注對象。曾經在 1836 年時擔任 Select Committee on Arts and Manufactures 會長的 William Ewart (1798-1869) 於 1855 年向議會提出「繪畫附加說明牌」的建議，並在說明牌上內容標明簡短的繪畫主題、畫家、創作日期等基本介紹，他認為：「這個方式除了可以提供公眾

<sup>34</sup> 原文參照 “It narrated the gradual ‘refinement’ of painting in ancient Greece, followed by its declined until the ‘Renaissance, or the Revival of Painting in the works of the Quattrocentisti (Ascendancy of Sentiment), the later fifteenth-century (Co-ordinate development of the Sensuous)’ and ‘The Early Transalpine Schools’ followed by the ‘deterioration of Painting, through the Ascendancy of the Sensuous Development of Art’ and the ‘Final Decline of Painting: the Academicians and their Contemporaries’. This ‘final decline’ included the works of Jacques Louis David and Joshua Reynolds, both of whom Wornum censured liberally!” 同註 28，頁 25。

<sup>35</sup> 參照 Christopher Whitehead, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain*, 2005, p. 25.

<sup>36</sup> 同註 35，頁 25。

基本的教育資訊外，還可以讓他們省去購買目錄的費用」。<sup>37</sup> Colin在*The Origins and History of the National Gallery*中也指出：「在實際的運作上，說明牌象徵了觀者擁有從眼見得知畫作主題和作者以外的權利，換句話說，宣稱了非藝術鑑賞家之藝廊參訪者的權利」。<sup>38</sup>

附加說明牌的提議以無特定規劃的方式被採用和施行，說明牌的內文也尚未有明確的準則，必須直到South Kensington Museum成立與建置後，說明牌的內文才得以發展成自主的博物館語言。但值得注意的是，目錄與說明牌平行進展的歷程也帶動了學術、文體研究架構下的畫家傳記與藝術分類的新風潮，並且同時與1850年代國家藝廊建構藝術發展史的脈絡相互呼應。<sup>39</sup> 綜合來說，與目錄刊物相較之下，說明牌的設置更從中下階層觀者的角度出發，尤其關注於那些不具備專業藝術鑑賞背景的工人階級，藉由提供基本的藝術簡介來協助觀者了解繪畫意涵，進而透過藝術教育的認知與參訪藝廊的整體歷程來達到形塑公民形象、提升休閒品質與生產效力的目標。

#### 四、小結

當英國國家藝廊從100 Pall Mall遷移至Trafalgar Square之際，宏偉、古典的神殿式建築外觀與精緻的繪畫收藏不但意味著藝術的最高殿堂，還作為大英帝國強權與文明的象徵。藉由國家藝廊向廣義的公眾開放，珍貴的藝術資產歸於國家人民共同擁有，讓英國人民深感榮譽與驕傲，進而強化國家認同。再者，藝術的啟蒙也提昇了公民責任感、促成公民規範的建立，美感經驗甚至得以刺激英國設計與製造業的發展，達到推動社會改革的願景。

英國國家藝廊從初期就注定了與歐洲他國不同的建構歷程。大體來說，國家藝廊的早期仍舊依循上流階層主導的私人收藏與展示品味，依然屬於小眾的休閒趣味。當館藏開放給公眾的定位不斷受到檢視，各種公眾教育措施的設置也伴隨而來。從英國國家藝廊與公眾關係的發展，我們可以清楚的看到：由「私」人藝廊到「公」共藝廊的角色變遷，一座美術館作為公共文化的一環，它的角色不再侷限於藝術收藏和展示的範疇，它與廣義公眾間的社會關係互動更是密切。藝術在展示空間轉換下，不僅只作為休閒娛樂的對象，它的背後還象徵了國家文化意識，透過操作容易為人所感知的視覺形式，來形塑公民文化教育的目的。從主導的美術館論述來說，希望藉由藝術的感染力來陶冶靈魂、建立共同價值準則的作

<sup>37</sup> 同註 35，頁 153。

<sup>38</sup> 同註 35，頁 152。筆者轉引自 J. Conlin, *The Origins and History of the National Gallery, 1753-1860*, Ph. D thesis, unpublished, Cambridge University, 2002.

<sup>39</sup> 同註 35，頁 153。

法是國家藝廊建立的宗旨，讓大眾接受藝術的薰陶與認知教育向來被認為是一種「文明的進程」，然而從觀者的角度來說真的是如此嗎？在這段漫長的社會建構過程中，中下階層的公眾向來缺乏為自己發聲的方法與管道，因此在探究初期英國國家藝廊的公眾影響和觀者自省範疇時尚缺乏足夠的資料，只能從官方和當時所留下的書面資料、以及長遠的施行成效來拼湊當時的施行狀況。即使難免對觀者回應抱持這種疑惑，但開放國家藝廊的轉變同時也象徵了不分階層的人們皆擁有享受藝術、體驗美好事物的權利，就這點而言，美術館的開放性確實反映了文明的進程，藝術與一般大眾的生活因此不再遙不可及。

## 參考資料

### 期刊論文

1. Constable, W. G., "The Foundation of the National Gallery," *The Burlington Museum for Connoisseurs*, Vol. 44, No. 253, Apr., 1924: 158-172.
2. Hoock, Holger, "Old Masters and English School: The Royal Academy of Arts and the notion of a national gallery at the turn of the nineteenth century," *Journal of the History of Collections*, Vol. 16, No. 1, 2004: 1-18.
3. Klonk, Charlotte, "Charles Eastlake and the National Gallery of London," *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 2, June, 2000: 331-347.
4. Lefroy, W.C., "The National Gallery," *Macmillan's Magazine*, Vol. 42, May/Oct., 1880: 302-311.
5. Bennett, Tony, "The Multiplication of Culture's Utility," *Critical Inquiry*, Vol. 21, No. 4, Summer, 1995: 861-889.

### 專書

1. *Art and Its Histories: Academies, Museums and Canons of Art*, Yale University Press, 1999.
2. Brown, Jonathan, *Kings and Connoisseurs*, Princeton, N.J: Princeton University Press, 1995.
3. Conlin, Jonathan, *The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery*, Pallas Athene, 2006.
4. Hendy, Philip, *The National Gallery, London*, New York: Harry N. Abrams, 1960.
5. MacGregor, A., *The Late King's Goods*, Oxford University Press, 1989.
6. *Palaces of Art: Art Galleries in Britain 1790-1990*, Lavenham Press, 1991.
7. Prior, Nick, *Museums & Modernity*, New York: Oxford, 2002.
8. Taylor, Brandon, *Art for the Nation*, Rutgers University Press, 1999.
9. Whitehead, Christopher, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain*, Ashgate, 2005.

附錄

【附錄 1】來自 Angerstein 收藏的 38 件作品附上當今的作品編號列舉如下：

S. del Piombo	<i>Raising of Lazarus</i>	1
Claude	<i>Landscape with Cephalus and Procris</i>	2
Titian (School of Titian)	<i>Concert</i>	3
Claude	<i>Seaport (Seaport at Sunset)</i>	5
After Correggio	<i>Study of Heads</i>	7
Claude	<i>Landscape, Marriage of Isaac and Rebecca</i>	12
Claude	<i>Seaport, Embarkation of the Queen of Sheba</i>	14
An. Carracci	<i>St. John in the Wilderness</i>	25
Raphael (after Raphael)	<i>Julius II</i>	27
L. Carracci	<i>Susannah and the Elders</i>	28
Claude	<i>Embarkation of St. Ursula</i>	30
G. Poussin	<i>Landscape, with Abraham and Isaac</i>	31
Titian (School of Titian)	<i>Rape of Ganymede</i>	32
Titian	<i>Venus and Adonis</i>	34
G. Poussin	<i>Land Storm</i>	36
After Correggio	<i>Study of Heads</i>	37
Rubens	<i>Rape of the Sabines</i>	38
N. Poussin	<i>Bacchanalian Scene (Bacchanalian Festival)</i>	42
Rembrandt	<i>Woman taken in Adultery</i>	45
Rembrandt	<i>Adoration of the Shepherds</i>	47
Vandyck	<i>Portrait of Rubens (Portrait of an Artist)</i>	49
Vandyck	<i>Emperor Theodosius and St. Ambrose</i>	50

Vandyck	<i>Portrait of Gevartius (Cornelius Van der Geest)</i>	52
Cuyp	<i>Landscape, with Figures and Cattle</i>	53
Rubens (School of Rubens)	<i>Holy Family with St. George</i>	67
Correggio	(after <i>Christ's Agony in the Garden</i> )	76
An. Carracci	<i>Erminia and the Shepherds</i>	68
Velázquez (Sustermans)	<i>Philip II and his Wife (Ferdinand II of Tuscany and his Wife, Vittoria della Rovere)</i>	89
An. Carracci	<i>Bacchus Playing to Silenus</i>	94
Sir J. Reynolds	<i>Lord Heathfield</i>	111
Hogarth	<i>His own Portrait</i>	112
Hogarth	<i>Marriage à la Mode</i>	113
		-118
Sir D. Wilkie	<i>The Village Festival</i>	122

以上引自 W. G. Constable, "The Foundation of the National Gallery," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 44, No. 253, Apr., 1924: 158-163.

**【附錄 2】1825 年至 1826 年間財政部 (the Treasury) 添增的 4 幅繪畫：**

The Treasury		
Correggio	<i>La Vierge au Panier</i>	23
Poussin	<i>Bacchanalian Dance</i>	62
Annibale Carracci	<i>Christ appearing to Peter</i>	9
Titian	<i>Bacchus and Ariadne</i>	

以上引自 W. G. Constable, "The Foundation of the National Gallery," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 44, No. 253, Apr., 1924: 163.

**【附錄 3】1826 年 Beaumont 捐贈的 16 件藏品：**

Beaumont Gift (16)

Claude	<i>Landscape, with Narcissus and Echo</i>	19
N. Poussin	<i>Landscape, with Phocion</i>	40
Rembrandt	<i>The Crucifixion (Deposition)</i>	43
Rembrandt	<i>A Jew Merchant</i>	51
Claude	<i>Landscape, with Death of Procris</i>	55
Claude	<i>Landscape, with Goats</i>	58
Claude	<i>Landscape, the Annunciation</i>	61
S. Bourdon	<i>Return of the Ark</i>	64
Rubens	<i>Landscape, with Chateau de Steen</i>	66
Both	<i>Landscape, Morning</i>	71
Wilkie	<i>The Blind Fiddler</i>	99
Sir J. Reynolds	<i>A Man's Head</i>	106
Wilson	<i>Maecenas' Villas</i>	108
Wilson	<i>Landscape, with Niobe</i>	110
Benjamin West	<i>Pylades and Orestes</i>	126
Canaletto	<i>A View on the Grand Canal, Venice</i>	127

以上引自 W. G. Constable, "The Foundation of the National Gallery," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 44, No. 253, Apr., 1924: 163.

**【附錄 4】英國畫廊：**

Veronese, *Consecration of St. Nicholas*

Parmigiano, *Vision of St. Jerome*

Reynolds, *Holy Family*

Gainsborough, *The Market Cart*

以上引自 W. G. Constable, "The Foundation of the National Gallery," *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 44, No. 253, Apr., 1924: 163.

**【附錄 5】 1831 年 Rev. W. Holwell-Carr 贈送的 35 幅繪畫：**

Holwell-Carr Bequest

Titian	<i>Holy Family</i>	4
Claude	<i>Landscape, with David at the Cave of Adullam</i>	6
After Michael Angelo	<i>A Dream of Human Life</i>	8
Guido	<i>St. Jerome</i>	11
Tintoretto	<i>St. George and the Dragon</i>	16
A. del Sarto	<i>Holy Family (Madonna and Child)</i>	17
L. da Vinci (Luini)	<i>Christ and the Pharisees</i>	18
S. del Piombo (attributed to S. del Piombo)	<i>Ippolito de Medici and S. del Piombo</i>	20
C. Allori (Florentine School)	<i>Portrait of a Lady</i>	21
Guercino	<i>Dead Christ</i>	22
S. del Piombo	<i>Giulia Gonzaga (Lady as St. Agatha)</i>	24
Barocci	<i>La Madonna del Gatto</i>	29
Giordione (Cariani)	<i>Death of Pietro Martire</i>	41
Giulio Romano	<i>Charity</i>	44A
Domenichino	<i>Tobias and the Angel</i>	48
Rembrandt	<i>A Woman Bathing</i>	54
An. Carracci	<i>Landscape, a Lake Scene</i>	56
Rubens	<i>St. Bavon</i>	57
An. Carracci	<i>Landscape, a Hunting Scene</i>	63

G. Poussin	<i>A View near Albano</i>	68
	<i>(Landscape near Albano, Evening)</i>	
P. F. Mola	<i>St. John Preaching</i>	69
Rembrandt (Brouwer)	<i>Tobias and the Angel</i>	72
Ercole da Ferrara	<i>Conversion of St. Paul</i>	73
(Battista Dossi)		
Domenichino	<i>Landscape, St. George and the Dragon</i>	75
Domenichino	<i>Stoning of St. Stephen</i>	77
Garofalo	<i>Vision of St. Augustine</i>	81
Mazzolini	<i>Holy Family with St. Francis</i>	82
Domenichino	<i>St. Jerome</i>	85
N. Poussin	<i>Sleeping Venus and Satyrs (Venus surprised</i>	91
	<i>by Satyrs)</i>	
An. Carracci	<i>Silenus Gathering Grapes</i>	93
G. Poussin	<i>Landscape, Dido and Aeneas</i>	95
Lod. Carracci	<i>“Ecce Homo”</i>	96
Paul Verones (after P.V.)	<i>Rape of Europa</i>	97
G. Poussin	<i>View of L’Aricia</i>	98
Jackson	<i>Portrait of Rev. W.H. Carr</i>	124

以上引自 W. G. Constable, “The Foundation of the National Gallery,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 44, No. 253, Apr., 1924: 163-164.

圖版



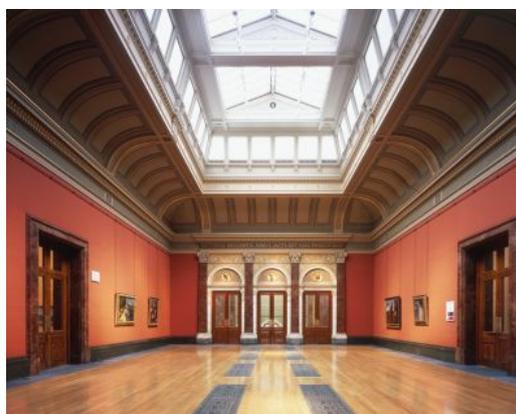
【圖 1】 The Apsley House, London.  
Interior view of the Waterloo Gallery.



【圖 2】 Frederick Mackenzie,  
The principal Rooms of the Original  
National Gallery, watercolor, exhibited  
1834.



【圖 3】 Giuseppe Gabrielli, National Gallery,  
Room XIV, oil on canvas, 1886. Great Britain,  
Government Art Collection.



【圖 4】 National Gallery London,  
Central Hall, Photo by Morley Sternberg.

