

藝術欣賞的理論基礎（四）：女性主義

Foundation of Art Appreciation (IV): Feminism

林伯賢

在亞當斯（Adams，1996）的《藝術方法論》（*The Methodologies of Art*）一書中，女性主義（Feminism）與馬克斯主義（Marxism）同被列於 contextual approaches。Contextual approaches 不容易找到一個放諸四海皆準的翻譯名詞，或稱為「語境因素詮釋法」，或稱為「脈絡取向法」，其要義乃是強調藝術品和藝術家對於社會與文化脈動（social and cultural context）的忠實反映，而其基本信念係主張性別是作為瞭解藝術創作的必要因素。

女性主義運用在藝術方法論上，反對形式主義偏重僅由純粹造形作為評論藝術品的依據；另一方面也反對以康德為主的德國古典美學家將藝術家視為天才（Artistic Genius），女性主義者認為，在西方世界文藝復興以後，繪畫、雕塑、建築被歸入藝術範疇，是男性刻意貶低工藝，以壓低女性地位的結果，因此截至 1970 年代以前，女性藝術家仍被排除在藝術史研究的範圍之外。亞當斯（1996）特別舉十八世紀末一幅肖像畫《夏洛特小姐》（*Mlle Charlotte du Val d'Ognes*）為例，如圖 1 所示，當這幅畫遺贈給紐約大都會博物館時，被認定是法國新古典主義大師大衛（Jacques-Louis David，1748-1825）的作品，自然也被許多藝術評論家譽為大師級名作。後來這幅畫重新被鑑定出是另一位女性畫家夏龐蒂埃（Constance Marie Charpentier，1767-1849）的作品，藝術評論家開始見風轉舵，評語也隨之轉變，這幅畫突然被賦予深具女性柔弱婉約的特質。

類似上述這種先入為主的成見，正是女性主義論者強烈批判的對象。她（他）們企圖挑戰長期以來女性在藝術創作空間及藝術題材上受到的不平等待遇，要求藝術界重視女性長期被忽略的貢獻，並抨擊長期以來女性被視為藝術家及觀眾眼中的「物品」。在許多女性主義論者心目中，藝術品往往成為女性被「物化」（objectified）以作為取悅男性觀眾的媒介。其中文藝復興晚期畫家提香（Titian，1485-1576）的名作《烏比諾的維納斯》（*Venus of Urbino*，如圖 2），更是將這種情境推展到極致。圖像中，裸體的維納

斯呈現溫柔嫵媚的體態與嬌羞順從的眼神，讓女性主義者深感不以為然，認為這是男性藝術家對於女性一種消極、負面的描繪。



圖 1. 夏龐蒂埃，《夏洛特小姐》，約 1800，紐約大都會博物館



圖 2. 提香，《烏比諾的維納斯》，1538，佛羅倫斯烏菲茲美術館

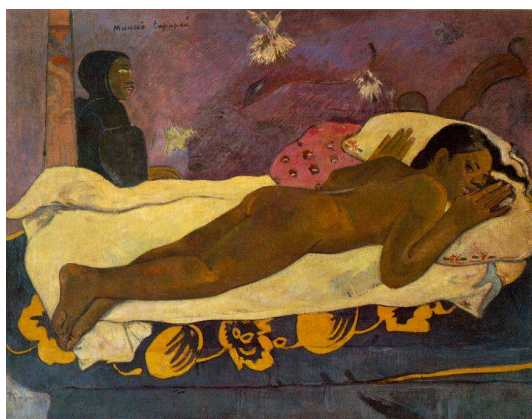


圖 3. 高更，《死神的凝視》，1892，奧爾布賴特·諾克斯（Albright-Knox）藝術館，紐約水牛城

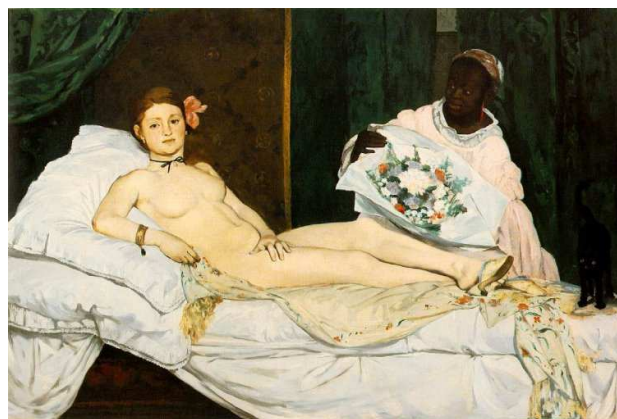


圖 4. 馬內，《奧林匹亞》，1863，巴黎奧賽美術館

同樣是以裸體女性為主題，後期印象派畫家高更（Paul Gauguin，1848-1903）在大溪地所畫的裸體女性（如圖 3）也受到一些女性主義者的批判。藝術史學及藝術評論家索羅門-高杜（Solomon-Godeau，1992）便指出，這些大溪地婦女的裸像中除了顯露畫家個人的情慾之外，更展現一種殖民主義的心態。她認為這種統治者與被征服者關係的

建立，乃是藉由畫中女性被動接受男性觀眾的凝視所產生，根據索羅門-高杜的說法，在這種男性中心的文化氛圍下，女性完全被視為一種異質的「他者」(an alien “Other”)。

另一件常被拿來和提香的維納斯相比較的作品是印象派畫家馬內 (Edouard Manet, 1832-1883) 的《奧林匹亞》(*Olympia*, 如圖 4)。波恩杜貞 (Bohm-Duchen, 2002) 指出，一般藝術評論家多針就形式上的問題來討論這件作品，例如光線太強、缺乏中間色調。但回顧整個藝術史的發展，這幅畫真正引發的震撼，乃在於它深深的挑戰了整個社會的道德觀以及對於性的規範。克拉克 (Clark, 1985) 詮釋《奧林匹亞》時特別強調畫家顛覆傳統的手法，他指出馬內一反長久以來將女性刻畫成柔順、屈服，被動供觀者瀏覽的姿態，而將奧林匹亞轉化成挺直、積極，直接用自信的眼神回應來自觀者的注目。克拉克認為馬內很技巧的迫使男性觀眾接受奧林匹亞妓女的身份，她不再是一位無條件的被觀賞者，想一親芳澤的人還有待先付出點代價。不論克拉克的論點是否有過度詮釋之嫌，但這幅畫作在初次展示之時確實引發了極大的震驚與議論。

探討當代女性主義藝術，一定不能漏掉美國女性藝術家朱蒂·芝加哥 (Judy Chicago, 1939-)。她在 1979 年以《晚宴》(*The Dinner Party*) 為題的展覽，成為當代女性主義藝術的代表作。整個作品以邊長 46 呎的正三角形餐桌構成 (圖 5 與圖 6)，中間地板佈滿磁磚，磁磚面上飾以 999 位女性簽名。三角形餐桌上的每一個邊各佈置了 13 套餐具，總計 39 組，每組包含一個瓷盤、一個鍍金酒杯、一副刀叉與一幅刺繡，象徵 39 位從古至今具有卓越貢獻的傑出女性。每邊 13 套餐具當然有耶穌最後晚餐的聯想，但根據作者本人在其《女性與藝術：競爭的領域》(*Women and Art: Contested Territory*, 1999) 一書中的闡述，女性長期以來在男性所建構的歷史中，被侷限在特定的家事工作中，她選用晚餐做為主題，一方面要讚揚婦女數千年來所做的奉獻犧牲，另一方面更要喚起女性勇於挺身而出，塑造屬於自己的歷史。而餐盤選用女性生殖器官的特徵做為造形的基礎，其象徵意義更是不言而喻。在餐桌上有一組紀念瑪格麗特·桑格 (Margaret Sanger, 1879-1966) 的餐盤，她主張女性有自主的生育權，是推動家庭計畫的先驅。這些目前看似理所當然的觀念，在二十世紀初可是藉由許多勇敢的女性挺身而出，不顧當時社會保守力量的打壓所換得的成果。

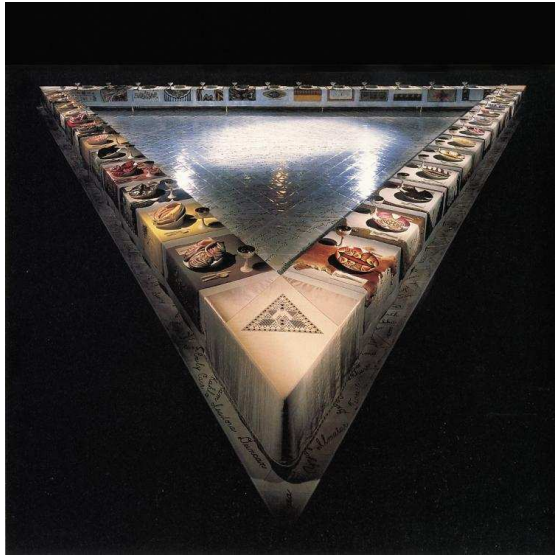


圖 5. 朱蒂·芝加哥，《晚宴》，1979



圖 6. 朱蒂·芝加哥，《晚宴》(局部)，1979

在《晚宴》的餐盤中，有兩組分別獻給兩位傑出的女性藝術家。其中一位是巴洛克時期義大利畫家阿特米希婭·簡提列斯基 (Artemisia Gentileschi, 1593-1652/3)。芝加哥(1999)特別推崇她所繪製的一幅《猶滴與荷羅孚尼》(*Judith and Holofernes*, c.1618)，芝加哥指出，簡提列斯基能夠突破當時女性畫家只能從事靜物寫生或人物肖像畫的限制，大膽的由女性觀點來詮釋聖經故事中的女英雄，在當時的大環境中殊屬不易。猶滴的故事出於舊約聖經，描述猶太寡婦猶滴向亞述將軍荷羅孚尼獻身詐降，利用荷羅孚尼覬覦其美色，在酒宴中將大將軍灌醉，割下他的首級，化解了猶太人遭圍城滅國的危機。在西方世界中，以猶滴作為主題的藝術創作不勝枚舉，但是簡提列斯基的畫作別具意義。根據藝術史學家葛拉德 (Garrard, 1989) 指出，簡提列斯基曾經遭強暴，加害者是教她透視學技巧的老師，但是法律卻沒能給壞人應有的嚴厲懲罰。畫中的猶滴其實是女畫家的自畫像，藉由藝術創作，簡提列斯基尋求內心的自我解放，並讓壞人在藝術家所建構虛擬世界中得到應有的懲罰。

在芝加哥的《晚宴》中，另一位女性藝術家是美國著名畫家喬琪亞·歐姬芙 (Georgia O'Keeffe, 1887-1986)，她也是《晚宴》在 1979 年展出時，全部 39 位餐盤主人中唯一在

世的當代人物。歐姬芙在二十年代一系列以花卉特寫主題的畫作，引起了女性主義者廣泛的注意。圖 8 是她在 1926 年的作品《黑色鳶尾花 III》(Black Iris III)，花本身是植物的生殖器官，原來就具有女性生育本能的隱喻。歐姬芙所創作的鳶尾花圖像，在造型上更是毫無保留的展露女性生殖器官的特徵。然而根據藝術史學家，也是喬琪亞·歐姬芙博物館 (Georgia O'Keeffe Museum) 館長萊尼斯 (Lynes, 1992) 指出，歐姬芙個人並不希望自己被定型為女性主義藝術家。對於這個議題，歐姬芙和她丈夫阿弗·史蒂格利茲 (Alfred Stieglitz, 1864-1946) 之間有不同的想法，甚至歐姬芙自己也存在著矛盾。歐姬芙在三十歲以後才結婚，比他二十四歲的史蒂格利茲當時已是成名的攝影家，歐姬芙的成功一部分要歸功於先生的支持與協助，她許多以近距離特寫構圖的靜物花卉，以及黑白對比強烈的風景畫，都有現代攝影技法的痕跡。史蒂格利茲認為藝術風格確實會受到性別的影響，在他心目中，歐姬芙是一位十足的「女性」藝術家。至於歐姬芙本人，她一方面的確支持過一些女性主義運動，然而她卻不願意被歸類為「女性」藝術家。誠如萊尼斯 (1992) 所言，歐姬芙深知在這個由男性所建構的藝術環境中，她作品必然受到性別的約制，而這也正是她所希望突破的宿命。

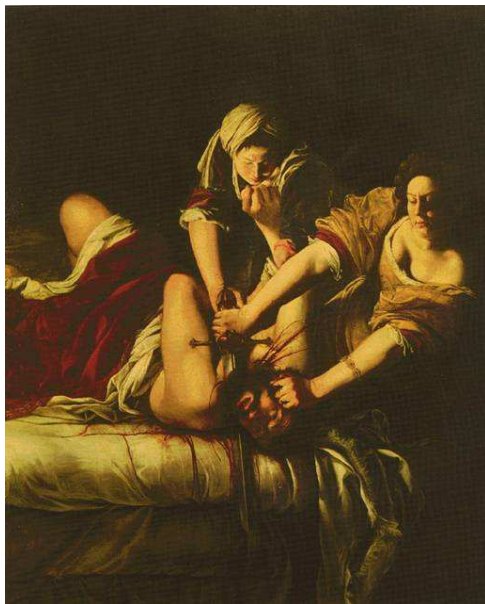


圖 7. 簡提列斯基，《猶滴與荷羅孚尼》，1618，佛羅倫斯烏菲茲美術館



圖 8. 歐姬芙，《黑色鳶尾花 III》，1926，紐約大都會博物館

必須一提的是，女性主義走入二十世紀下半期以後，整個思想體系與行動方針更趨複雜，受到後結構主義的影響，產生所謂的後女性主義（post-feminism）。原本以消弭兩性差異的觀點，轉換為肯定差異存在、強調尊重「他者」（the other）。不變的是這些新世代的後繼者，對於追求平權的婦女運動從未懈怠。正如同圖 9 所示，文藝復興時期義大利女性畫家索芳妮斯貝·安古索拉（Sofonisba Anguissola, 1532-1625）的《貝納多·康比畫索芳妮斯貝·安古索拉》（*Bernardo Campi Painting Sofonisba Anguissola*），這幅作品提供了兩個不同面向的解讀。康比是安古索拉的老師，安古索拉在圖中畫她的老師正在為自己畫肖像。嚴格說來這是女畫家的自畫像，但卻畫成由男老師來執筆。從傳統女性主義的觀點來看，這又是一次女性屈服在男性所建構的威權世界中。但是從更深層的角度來看，安古索拉巧妙的轉換了畫家與模特兒的角色立場，解構了長久以來「男性／女性」、「主體／客體」的二元對立模式。

也許正如蘇菲雅·波卡（Phoca, 1999）所言，上一代女性主義者強調解放，卻製造了新的對於性認同的規範。新一代女性主義則是經由強調差異，鼓勵女性去探索主體建構的複雜性。兩代女性主義論者之間或許觀點不同，卻同時突顯了女性願意朝著多元方向發展，追求自我實現的過程。作為當代藝術欣賞與批評的重要理論，女性主義方法論有其不容忽視的地位。



圖 9. 安古索拉，《貝納多·康比畫索芳妮斯貝·安古索拉》，約 1550，義大利錫耶納（Siena）國立美術館

參考書目

- Adams, L. S. (1996). *The methodologies of art: An Introduction*. Boulder, CO: Westview Press.
- Bohm-Duchen, M. (2002). *The private life of a masterpiece: Uncovering the forgotten secrets and hidden life histories of iconic works of art*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Chicago, J. & Lucie-Smith, E. (1999). *Women and art: Contested territory*. NY: Watson-Guptill Publications.
- Clark, T. J. (1985). *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. NY : Knopf.
- Garrard, M. D. (1989). *Artemisia Gentileschi: The image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lynes, B. B. (1992). Georgia O'Keeffe and feminism: A problem of position. In N. Broude & M. D. Garrard (Eds.), *Expanding discourse: Feminism and art history* (pp. 436-449). NY: Icon Editions.
- Phoca, S. (1999). *Introducing postfeminism*. NY: Totem Books.
- Solomon-Godeau, A. (1992). Going native. In N. Broude & M. D. Garrard (Eds.), *Expanding discourse: Feminism and art history* (pp. 313-330). NY: Icon Editions.