



藝術館

Jo Arna Isaak 著 陳淑珍 譯 吳介禎 審訂

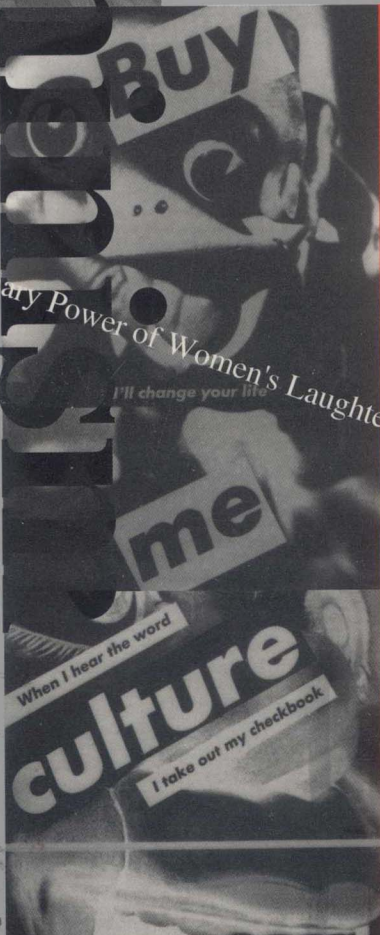
# 女性笑聲 的革命性力量

## 女性主義與當代藝術



# Art Contemporary

The Revolutionary Power of Women's Laughter





Jo Anna Isaak / 著 陳淑珍 / 譯 吳介禎 / 審訂

The Revolutionary Power of Women's Laughter

# 女性笑聲 的革命性力量

女 性 主 義 與 當 代 藝 術

*Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*  
Copyright © 1996 Jo Anna Isaak  
First published in 1996 by Routledge  
Complex Chinese characters copyright © 2000 by Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.  
All rights reserved

藝術館

62

女性笑聲的革命性力量  
——女性主義與當代藝術

著者 / Jo Anna Isaak

譯者 / 陳淑珍

審訂 / 吳介禎

主編 / 吳瑪悒

封面設計 / 唐壽南

責任編輯 / 曾淑正

發行人 / 王榮文

出版發行 / 遠流出版事業股份有限公司

台北市汀州路三段184號7樓之5

郵撥 / 0189456-1

電話 / (02)23651212

傳真 / (02)23657979

香港發行 / 遠流(香港)出版公司

香港北角英皇道310號雲華大廈四樓505室

電話 / 25089048 傳真 / 25033258

香港售價 / 港幣116元

著作權顧問 / 蕭雄淋律師

法律顧問 / 王秀哲律師 · 董安丹律師

排版 / 天翼電腦排版印刷股份有限公司

電話 / (02)27054251

2000年12月1日 初版一刷

行政院新聞局局版台業字第1295號

售價 / 新台幣350元

缺頁或破損的書請寄回更換

版權所有 · 翻印必究

Printed in Taiwan

ISBN 957-32-4201-X

Ylib 遠流博識網

<http://www.ylib.com>

E-mail: [ylib@ylib.com](mailto:ylib@ylib.com)

## 題獻辭

我書房中的窗戶可以俯看聖史蒂芬學校 (St. Stephen's School) 的操場。

這是一所從幼稚園到小學的私立天主教學校，學校有兩個入口，  
每天早上男生、女生就在分別標示著「男生」和「女生」的入口列隊。

有一天我側聽到一個小男孩告訴一個小女孩她不准盪鞦韆，

因為鞦韆是在「男生這一邊」的。

很明顯的，學校似乎在性別區分上強調著什麼，

小男孩知道他在性別上的特權。

小女孩轉過身來對他說：「這是操場，操場上沒有男生的一邊。」

我要將這本書獻給這位五歲的未來女性主義者，

她有如此不可動搖的理解力，知道她在操場上的權利。

# 感謝詞

這本書在我心中已經醞釀了許多年，而早在我舉辦「女人笑聲的革命性力量」(The Revolutionary Power of Women's Laughter) 展覽之前，我就已經就哲楚德·史坦因(Gertrude Stein) 的文章探討了女人與笑聲之間的關係。史坦因不守常規、極端、幽默大膽的寫作方式，提供了對現今女性藝術實踐在發展上的觀察一個典範。雖然暑假期間要寫完整本書在時間上是不夠的，但寫些關於個別藝術家的短篇論文倒還可以。當我在構思這本以「笑」為主題的文章時，我知道有一天我會將它們集結成書的。其中的一些個別章節裏的部分內文曾發表於《藝術雜誌》(Art Journal) (1994年夏季刊)、《意義：當代藝術議題》(Meaning: Contemporary Art Issues) (1993年5月號)、《異端》(Heresies 26) (1993)、《論壇》

(Parkett) (1992年12月號)、《美國意像》(American Imago) (1991年秋季號)，以及《南西·史貝洛：一九五〇年以來的作品》(Nancy Spero: Work Since 1950, 1987)。這本書也許一直在我心中醞釀，但直到一九九一年春天麗莎·提克納 (Lisa Tickner) 來到紐約州北部我任教並兼系主任的大學裏，將我從官僚式的困境中拉出來，它才真正成形。她看了這本書的企劃案後，要我做些修改然後寄出去，而且就像她說的，「就是這麼簡單！」她是第一個對這本書有重要貢獻的朋友。

這是一本屬於一羣朋友們的書。雖然寫作是一件孤獨的事，但從草稿到定稿，我總覺得是在和一個團體一起工作。我感謝所有對這本書有所貢獻的藝術家們，我們之間仍持續的藝術對談和進行這個計畫時所發展出的友誼，已經成爲我生命的一部分。我要特別感謝蘇珊·安特柏 (Susan Unterburg)，最後一次旅行時，她與我一起到蘇俄拍攝藝術家的作品。我也要謝謝游擊女孩 (Guerrilla Girls) 爲這本書設計的封面，以及凱西·葛羅夫 (Kathy Grove) 爲本書拍攝的照片。麗莎·提克納、強·柏德 (Jon Bird) 和艾維斯·梁 (Avis Lang) 校閱稿件並提出相當好的建議。瑪格麗特·馬克凱 (Margaret McKay) 則如同爲我的第一本書和博士論文所做一樣，校讀了稿子並整理索引。我的姪女喬麗·史瓦頓 (Joelle Sowden) 幫忙蒐集插圖。最後我要感謝丹·歐康奈爾 (Dan O'Connell)，主要因爲他是一個很好笑的人。

R 1 0 6 2

女 性 笑 聲 的 革 命 性 力 量

Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter

---

◆目錄◆

題獻辭

感謝辭

導讀 1

1 / 女性笑聲的革命性力量 13

2 / 藝術史及其(不)滿 63

3 / 抵抗的反映：在世界另一端的女性藝術家 103

4 / 發明母親 175

5 / 爲想像力製圖 195

6 / 安可 227

參考書目 281

圖片說明 289

譯名索引 299

# 導 讀

一九七四年，麗茲·瓦歌 (Lise Vogel) 在她的著作中提出一連串迫切的問題：

過去十年來，婦女解放運動已經探討了所有關於人類經驗的各種領域，然而為何有關藝術的東西却鮮少聽聞？為何在現代女性主義所發起的總體改革運動中，藝術是遠遠落後的呢？更明確的說，呈現女性主義藝術評述的書、文章和論文集在哪裏呢？為何沒有以女性主義觀點所撰寫關於女性藝術家的專論或文章呢？那些女性藝術家們的作品複製品或幻燈片在哪裏？為什麼找不到包含女性、藝術和女性主義的參考文獻目



錄呢？學校裏嚴重缺乏女性主義研究室和藝術史課程代表什麼意義？為何學校中女性主義藝術史課程那麼少？為何學校裏幾乎沒有女性主義史學家和評論者？今日的女性藝術家們在做什麼呢？那些自認為是女性主義者的女性們又在做什麼呢？而且為什麼？一位女性主義藝術家、評論者，或藝術史學家應該做些什麼？一位女性主義者對視覺藝術的觀點又是什麼？

(1974: 3)

大約同樣的時間，哈丁尼古拉 (Nicos Hadjinicolaou) 在《藝術史和階級掙扎》(*Art History and Class Struggle*)一書中，批評藝術史為「反動思想最後的前哨之一」(1973: 4)。瓦歌的問題和哈丁尼古拉的譴責是相關聯的，但他却在他的第一本書出版了五年後才懊惱的發現，自己正在促成這種反動思考。曾有一位讀者向哈丁尼古拉指出，在他書中的藝術史學家一律被假設為男性，並表示這種文法上的人稱在語言學上雖慣用於包括所有的人格，却以普同化的「他」壓抑了個人。哈丁尼古拉因此認定「這證明即使是所謂的進步人士，也是某種非常古老且反動態度的受害人」(1973;1978 edn: 2)。和僅僅改正人稱代名詞為「她」的結果比起來，被哈丁尼古拉排除在藝術史之外的東西其實更有系統的多。然而這些疏漏會被指陳為「問題」，正是女性主義對藝術史論述質疑的直接結果，它促使這門學科有所自覺。針對一個主題所提出的疑問，會有決定回答的方法；今日我們都已了解，任何對於生產邏輯（包括文化生產）的言論如果不試圖分析其性別差異的建構，或提出不同性別的選擇性經濟方案，就是對這種共謀型態的要件太過天真或太愚蠢。

亞瑟·丹圖 (Arthur Danto) 在一九八〇年代末對當代主流藝術做調查與著述時，多少有些驚訝的發現，「若要選出這特定時期中最具革新性的藝術家……其中大多數會是女性」(1989: 794)。這個發現讓他反問：「是否這個特定的時期，以及因而有之的特定主流，是專為女性而產生的？即使是被討論的作品並不顯得女性化或包含女性主義意涵。」把「主流是否是為女性而產生的」這樣的問題當成幸運意外一樣的提出，就是不了解現代藝術的本質已經因為女性對一些關鍵性的假設，如藝術、藝術史和藝術家角色等持續提出批評而被改變了。<sup>①</sup>女性主義評論的匯集、後現代主義對主題的去中心，以及針對性別、性慾、政治與再現 (representation) 的理論性反省，提供了現今許多真正可稱為最具革新性的女性藝術家們動力。

一九八二年，大約就是在瓦歌的質疑和丹圖的再評估之間，我舉辦了一項以「女人笑聲的革命性力量」為主題的展覽，率先試圖將藝術置入當代的理論性議題之中。現代語言學與精神分析理論已經徹底的影響了我們對於符指系統 (signifying system) 運作的了解。在對意義如何產生與組織的新評估中，人們逐漸意識到有許多事物對女性而言是有疑義的。當羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 在一九六八年宣告「作者已死」時，大多數的真理伴隨著自信的中產階級對個人主義與絕對財產權的信仰，與作者一起死去了。對那些冒著失去特權的風險的人們而言，後現代主義是一種對危機的體驗；但對那些不曾擁有這些特權的人而言，作者之死與隨之而來的權威自我的幻滅有著完全不同的

<sup>①</sup>丹圖在提出這個問題時，他自己並沒有掉入問題的陷阱裏。丹圖的論文調查了過去三十年來女性藝術家的工作，這些工作清楚的表達出女性並非輕易的進入主流，而是重新定義主流。

意涵。它使女人的舞臺平等化，讓她們得以在無權威控制的新領域中表演。她們藉由戲劇、笑聲和近來才被引介入英文的法文字jouissance：享受、歡愉，特別是性歡愉或源自身體的享樂，來解除「語言的牢籠」。jouissance 的意義還包括一種溢於語言的戲作，一種瓦解或超越建制、或將意義固定在荒謬境界中的喜悅。如同巴特斬釘截鐵的說過：「當一種定律無法被打破時，就只好被嘲弄。」戲作也許就是最具革命性的有效手段了。

貫穿本書的笑聲與狂歡是發展自展覽，是早先計畫的延續。書中章節參考了巴克汀(Mikhail Bakhtin)的《拉伯雷和他的世界》(*Rabelais and His World*)，巴克汀在書中將拉伯雷關於笑聲與狂歡的理論發展成潛在的革命性策略。巴特和克里斯蒂娃(Julia Kristeva)認為笑聲是一種性慾的放縱、多樣化的歡愉、享受性高潮的身體；佛洛伊德(Sigmund Freud)則在《笑話與無意識的關聯》(*Jokes and Their Relation to the Unconscious*)一書中分析了因俏皮話和語言戲作而起的笑聲有何解放潛力。為了解釋為何擁有最激進幽默感的人可能是女性，我研究了佛洛伊德對自戀情結的論文，而我採用的分析策略發展自阿圖塞的馬克思主義(Althusserian Marxism)，主題架構則來自拉康(Jacques Lacan)的模式。有關權力的言論和制度，我採用傅柯(Michel Foucault)的分析，並以布烈希特(Bertolt Brecht)的策略為預設的藝術性實踐。當然我將整合這些目前在視覺藝術領域中被用以發展女性主義批判理論的豐富資料。就麗莎·提克納所提出的，一九六〇年以來婦女運動的兩項中心議題——為女性找出明確且有別於父權的聲音，自女性為他者再現的印象中回復女性形象——我加上了第三點——分析並運用足以造成權力關係轉換的契機：歡愉。

以任何主旨聚集一羣女性藝術家都會被歸類為本質主義，相反的，一羣男性藝術家的作品集或聯展却允許策展人或作者發表他們心中任何有關展覽的原則：如藝術家們在地理位置上的共通性、他們創作的某段時間、某種特定的風格或媒材。舉例來說，在紐約現代美術館展出的「新攝影9」(New Photography 9)，表面上看起來並非從某一特定性別或種族的觀點來呈現，只是皆為新攝影，但所有參展的藝術家都是白種男性。女性藝術家、作家和策展人，永遠無法偽裝在普同化人性的帝王衣裝之內。即使是只有兩位女性藝術家被寫出或一起展出，性別的問題仍無可避免的會發生。但就如同在後面的章節中，我指出女性擁有某些男人或缺的東西，是一種策略，而非先決的、本質主義的，以期推動性別議題跨越可能困限女性的觀點。

同時，我也希望挑起對全球女性主義藝術實踐觀點的質疑，我將把生物決定論中的辯論移至對性別在符號世界所居地位的考慮。如同本書所顯示，女性主義藝術的實踐並非意指一羣同質團體（亦即被排除在特權之外的團體），或在固定立場的一羣（亦即邊陲），而是一種介入的媒體，一種持續使中心化論述多元化、弱化或消音的活動。如同所有的女性主義活動一樣，這項工作採取一種刻意的樂觀姿態，因此我可能被指控為烏托邦主義，或至少加入了康納(Steven Connor)所稱的「邊緣的羅曼史」(the romance of the margins)，亦即對邊緣狀態所具顛覆潛力的信念(1989: 228)。女性不可能將邊緣狀態視為「羅曼史」。對獨自在自己畫室中創作的「局外人」而言，羅曼史的觀念一直都是對男性藝術家有利的神話，他們可以不時的影響這個角色。但對在孤立中創作的女性藝術家而言，這個神話更像是一個陰冷的現實。在紐約市的街頭上，「游擊女孩」曾以海報「身為一個女藝術家的優勢」

改寫了這種特有的羅曼史。這些優勢包括：「沒有成功的壓力；不必與男性一起展出；當有四項工作在上時，妳就已脫離了藝術界；不論妳的藝術類型為何，都會被冠以女性化的標籤；不會有被稱為天才的尷尬；不會有任期的教職所羈絆；知道妳的事業可能在妳八十歲以後才會上軌道。」如果女性藝術家一直都在邊緣創作，那是因為那裏是唯一可行的地方。然而一九八〇年代時，一件十分不尋常的事發生了，女性藝術家開始扭轉她們在文化上的邊緣狀態，並進入了一個新的境界。

我並不打算撰寫當代「最重要」的女性藝術家；後面章節中所提及的藝術家們可能有，也可能沒有被神話化為主流。我並無意贊同主流，亦無意探究、確認或強化霸權。根據雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）的《馬克思主義與文學》（*Marxism and Literature*）一書，霸權依賴於傳統主流與大師典範，以便伏擊潛藏於文化生產中的烏托邦式欲望（1977: 115-117）。對烏托邦式欲望的伏擊才是我要探究的。至於近來女性湧入主流，最鼓舞人心的是她們對藝術生產所造成的改變，以及她們已經成功的將發表擴展至比畫廊和美術館參觀者多得多的觀眾上。當藝術界普遍規避政治意涵之際，她們已經為試圖檢驗社會現實和文化迷思的人創造了「實驗作品」。如果她們曾在主流中建立了聲望，那便是藉由打破主流的特質而達成的。她們甚至設法打破露西·利帕（Lucy Lippard）所說的：「維持同質性最有效的規範……就是有關『品質』的概念」（1990: 7）。她們的成功是很重要的，因為這遠遠超越了藝術界，而改變了當代對價值的思考。權威人士所認定的「天賦」、「原創性」或「品質」並非具超越性的評價標準。它們是暫時的、主觀的、易於變動的，而變動則是本研究所要致力的。

本研究意圖將笑聲視為在思考文化變動時，對轉形 (transformation) 的隱喻。除了性慾的滿足感之外，當我們能夠想像社會化與象徵化之間的關係可以不同方式思考時，笑聲也提供了了解這種關係的分析。本書所討論的藝術家們在被問及對笑聲的反應時，都面臨了一項困難的工作；參觀者至少要願意短暫的從「正常的」表現中釋放出來，爲了要發笑，他必須認知自己也受到一樣的壓抑。這裏要求的不是個人去政治化的歡愉，而是一種感官的凝聚。笑聲是第一個，也是最重要的共同反應。

當焦點僅限於女性時，必須澄清的是，「我們」發出的笑聲並不只是針對單一性別的女性主義者；不是只有女性被象徵功能否定。如同卡洛·威廉斯 (Carlos Williams) 所談到的哲楚德·史坦因——一位藝術家，她的笑聲對於本研究所提及的作品多具示範性：「巨大文化變革含射在有技巧的內在革命裏，撩撥了每一個人的內心深處，讓人感覺很好。很好，只要他不是被自己偏好的愚昧所困。這是他爲何發笑。他的笑聲代表對解放的初步認知。」(1954: 163)

第一章，〈女性笑聲的革命性力量〉，發展了全書會用到的笑聲理論。對立於丹·卡麥隆 (Dan Cameron) 所堅稱「源自拉康的後女性主義加入了佛洛伊德對女性笑聲的革命性力量的確認」(1987: 80)，佛洛伊德和拉康都沒說過類似的話。我的說法並未參考任何被稱爲「後女性主義」的東西，雖然如此，這是個有趣的錯誤。如同問及主流是否爲女性而設，像是在暗示著這些哲學家在爲女性鋪路，事實上在精神分析學的組構裏，從未有爲女性地位設想的奮鬥，而且也根本不必要。不論女性從佛洛伊德或拉康那裏找到什麼可用的理論，都勢必自其寫作中扭曲一番。她們這樣做通常並非要從陽具中心理論中奪取權

力，而是察覺精神分析對了解女性與論述之關係、女性為論述所建構的重要性，而將之用於抗辯或重閱其理論。如同詩人H.D.告訴我們的，佛洛伊德曾要求她不要把他或他的作品涉入，他擔心如此一來會「像病毒侵入系統後，引起無可避免的病程」（1974: 86）。這正是我要涉入的「抗辯」型式，我將說明埋藏在佛洛伊德與拉伯雷著述裏的，正是笑聲理論的根源，同時我們也就可明瞭為何女性特別適於以笑聲做為革命策略。如同佛洛伊德所說的，笑是「心理狀態表達中最容易散播的」（1905b: 156），我對這些陽具中心論述的抗辯，也將如病毒侵入系統一樣的行動。

第二章標題為〈藝術史及其（不）滿〉（Art History and Its [Dis]Contents），暗指佛洛伊德的〈文明及其不滿〉（Civilization and Its Discontents, 1930）和賈桂琳·羅斯（Jacqueline Rose）的論文〈陰性氣質及其不滿〉（Femininity and its Discontents），並企圖指出陰性氣質和藝術史的存在都不是與生俱來的，而是被製造的，兩者並使對方更為豐富。拉康著名的闡述——女人是不存在的，精神分析學上陰性氣質的建構攸關於一連串的再現過程——結束了一九七〇年代一羣致力於找出陰性本質的女性主義藝術家們所做的努力。它為過去十年來針對再現的女性主義研究提供了理論基礎，鼓動了藝術生產中的一股新脈絡。瑪麗·雅各布斯（Mary Jacobus）指稱的再現領域為「女性壓抑的傳統競技場」（1986: 108），而這種後現代主義的去神話化批判，已經在原創性、權威、生產、再生產、意義、操控、商品、商品拜物主義、拜物等概念上形成了一種對立的策略。女性主義對藝術史的介入，不只是讓人們著眼於論述的內涵、藝術史有所圖謀的前提，也揭露了其所掩飾的意圖，特別是藝術史在經濟、政治與性別上皆無罪的迷思。

第三章介紹前蘇維埃聯邦時代的藝術創作，畢竟這文化造就了巴克汀的《拉伯雷和他的世界》，該書指出笑聲和狂歡在受歡迎的改革裏具有富影響力的觸媒作用。在分析資本主義消費文化中的女性藝術創作時，我也將研究範圍向外延伸到資本主義系統涵蓋範圍之外的作品。我發現斯拉夫民族雖然有著非常嚴肅的氣質，但俄羅斯人却發展了一種高度的「笑的文化」(smechovja kulture)。部分是解構主義者(deconstructionists)、部分是僭取派者(appropriationalists)、部分是喜劇演員，後蘇維埃的藝術家們已經成為「滑稽的」後現代主義領導者，並已經侵害蘇維埃意識形態中的決定論有一段時間了。本研究進行於這些差距正要消失的歷史性時刻，使得東西方女性藝術家之間的資訊交流更顯得迫切。在西方的我們必須注意那些未遭商品資本主義謀略陷構的女性創作，而在東方的她們則必須在天衣無縫的同質性毯子覆蓋掉這些差異之前，知悉我們的顛覆策略；諷刺的是，這種同質性是中產階級個人主義的正字標記。我的分析包括前衛派的歷史時期和當代俄羅斯藝術家，並針對這些藝術家們在如此不同經濟、政治和意識形態環境中的工作如何能夠啓發當代西方的藝術創作。在討論俄羅斯女性藝術家時，我所提出的問題將不同於出身自該文化的人所提出的。在做這個章節的研究時，有許多樂趣來自於有機會認識一些俄羅斯的女藝術家，一羣我見過待人最周到也最友善的人。我仍然停留在她們工作與生活的文化之外，我的誤解對她們來說會很明顯；同樣的，她們對我來說也困惑於對西方女性生活與工作條件的誤解。在許多次通宵達旦的密切長談後，我開始了解我們對彼此的誤解可能是交流上最大的收穫，她們提供了許多關於她們自己的事情，以及希望在新的社會輪廓下為女性找到什麼。



第四章，〈發明母親〉，是因我母親之喪而舉辦的展覽所發展出來的。我發現我很被某些藝術家所吸引，她們儘管有莫大的困難，仍轉向於自己的母親或西方社會中的母親形像，以尋求另一種愛的形式的表達，幸福的母親 (la mère qui jouit)。在《自己的房間》(A Room of One's Own)，維吉尼亞·吳爾芙 (Virginia Woolf) 提及「一個女性的書寫追溯自她的母親」(1929: 96)。就這樣的觀點，這整本書可能都是以我母親而寫的，母親在我們的心中。

第五章，〈為想像力製圖〉，追溯至文藝復興時期發展的多種再現方法與符碼建構如何被歐洲國家用於殖民冒險上，並進而影響了心理學認知。查寇特 (Jean Martin Charcot)，佛洛伊德的良師和歇斯底里的發現者，以視覺藝術所發展的多種認知傳統，拼湊出索佩特麗葉收容所 (Salpêtrière asylum) 中女性病患身上看不見的疾病。在此過程中他能充分運用環繞這些視覺符碼的心理聯想，特別是再現方法本身特有的假設。

最後一章，〈安可〉，展展出執迷的症狀：它是一種重複，回返精神分析和歇斯底里的源頭。重複也許是唯一可以呈現精神分析史的方法——如同其語源學指出的 (去分析，回復到原處) ——如同邁向退化。佛洛伊德早期有關歇斯底里的演講和論文中有關女性的問題，不同於目前女性性慾再現的議題，而是女性的再現議題。這個交錯的文句並非為了修辭，而是這種敘事方法對歷史與社會意涵的閃避正是我要檢驗的：為何有關歇斯底里的論文，這種精神分析的典範論著，會在婦女爭取參政權運動逐漸成長之際被發表出來？有可能歇斯底里有其未被納入精神分析的社會、政治起源。在《歇斯底里研究》(Studies on Hysteria) 一書中，佛洛伊德的確提出了一些歇斯底里的症狀，如「啞