

# Women

山东美术出版社  
SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

## Women's Art

作者: 李建群

### 西方女性艺术研究

Women's Art and Feminism



清华艺术思想探索丛书

主编: 杭间 岛子

文化部全国艺术科学“十五”规划课题

# Feminism

# Femin

山东美术出版社  
SHANDONG FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

## Women's Art

作者：李建群

# 西方女性艺术研究

Women's Art and Feminism



清华艺术思想探索丛书 主编：杭间、离子

文化部全国艺术科学“十五”规划课题

**图书在版编目 (C I P) 数据**

西方女性艺术研究 / 李建群编著. — 济南: 山东美术出版社, 2006.5

(清华艺术思想探索丛书)

ISBN 7-5330-2179-7

I. 西... II. 李... III. 女性—艺术史—研究—西方国家 IV. J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 161261 号

**出版发行:** 山东美术出版社

济南市胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

**制版印刷:** 山东新华印刷厂

**开本:** 890 × 1240 毫米 32 开 6.75 印张

**版次:** 2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月第 1 次印刷

**定价:** 36.00 元

## 教育经历

中央美术学院美术史系研究生，获硕士学位。

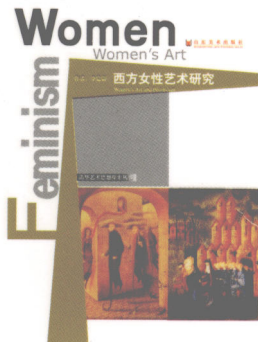
伦敦大学考陶尔美术学院访问学者，主修中世纪美术。

伦敦大学学院美术史系高访学者，主修英国美术史、西方女性艺术研究。

中央美术学院美术史系外国美术教研室教师、美术史系教授。

## 出版成果

1. 《失落的玛雅》：1999年湖南美术出版社。
2. 《英国美术史话》：2000年人民美术出版社。
3. 《20世纪英国美术》：2001年湖南美术出版社。
4. 《20世纪拉丁美洲美术》：2003年湖南美术出版社。
5. 《拉美·英伦·女性主义——外国美术史丛谈》：2004年中国人民大学出版社。



策划：王经春  
 责任编辑：李艺 [tune@sina.com.cn](mailto:tune@sina.com.cn)  
 装帧设计：李艺

# Feminism

## 目录

### Women's Art

#### 导论 001

- 1、为什么要研究“女性”艺术? 001
- 2、女性主义艺术史发展概要 003
- 3、传统艺术史中的女性艺术家状况 018

#### 第一章 中世纪 025

- 1、基督教文化中的女性地位 025
- 2、修女艺术家与女巫现象 027

#### 第二章 文艺复兴时期 033

- 1、文艺复兴时期女性在艺术史中缺席的原因 033
- 2、肖像艺术——女性艺术家成功的最早领域 035
- 3、活跃在宫廷的北欧女画家 047

#### 第三章 17世纪 049

- 1、卡拉瓦乔主义的追随者 049
- 2、静物画的兴起与女性艺术家 057
- 3、杰出的荷兰风俗画家朱狄斯·莱斯特及同时代欧洲的其他女艺术家 065

#### 第四章 18世纪 071

- 1、沙龙文化与女性艺术 071
- 2、艺术学院和女艺术家的关系 074
- 3、启蒙主义理想中的女性形象和18世纪风俗画 090

#### 第五章 19世纪 097

- 1、维多利亚时代的女性艺术 097
- 2、19世纪美国女性艺术的兴起 114
- 3、印象主义团体中的女性艺术家以及19世纪法国女艺术家 123

#### 第六章 20世纪:

##### 70年代以前 135

- 1、女性艺术家与世纪初前卫派艺术运动的关系 135
- 2、美国抽象主义的先驱——奥基芙 149
- 3、拉丁美洲绘画中的“魔幻现实主义”——弗里达·卡洛 157
- 4、女艺术家与超现实主义运动 164

#### 第七章 20世纪:

##### 女性主义艺术 173

- 1、女性主义艺术的兴起 173
- 2、本质主义问题——身体艺术 178
- 3、女性主义艺术对材料和形式的探索 194

#### 参考书目 204

#### 女性主义年表 206

# Women

## 1

## 为什么要研究“女性”艺术？

本书研究的目的是力图对西方女性艺术（美术）发展及其规律进行研究和探索。为什么我们要有女性艺术研究，而不是“男性”艺术研究？因为传统的艺术史研究是几千年以来父权制社会的产物。所以，它理所应当的是以男性为主的历史，也就是男性艺术史。我们的世界美术史无论有多少版本，都是以男性为主流，而女性艺术家几乎无迹可寻。

是不是女性的确比男性缺少艺术才能，或根本就没有参加美术创作活动呢？事实并非如此，仅仅是因为以男权为传统的社会所具有的观念形态里，女性不是主要的创造者，而是被观看、被注视的对象。比如1768年成立的英国皇家学院，它的创始人中有两个重要的女性成员：安吉利卡·考夫曼（1741—1807）和玛丽·莫泽尔。她们两人都是当时已经出名的艺术家，考夫曼在伦敦的成功使她足以靠卖画为自己买下住宅；而莫泽尔是当时的夏洛特皇后最喜爱的花卉画家，她们两人都成为皇家学院的第一代院士。而在佐法尼为纪念新成立的皇家学院而画的《皇家学院院士们》（图1-1）的油画中，他刻画了所有的男性院士们在一个有男性裸体模特的教室里讨论，但却没有两位女院士在场，因为她们不能参加人体课，这在当时是禁止的，直到20世纪初才解禁，即使画在其中也不可以，为了把全部的院士都画进去，画家在墙上挂着的画像上画了她们两人的肖像。佐法尼的作品反映了在艺术史中男性和女性所处的不同位置：两位女院士在这里不是艺术创造者，而成为艺术品，成为观看的客体而非创造主体。这是完全不符合事实的，她们都是杰出的艺术家，皇家学院的主要创始人。这一现象说明，女性艺术家在艺术史的记载中属于被传统认定的边缘角色，属于男性注视的对象，属于给男性艺术家带来灵感的客体，但事实远非如此。历史上这样被淹没、被扭曲、被忽视的女艺术家还有许多。所以，从最基本的艺术史研究对象的完整性来看，我们有必要研究女性艺术史。

女艺术家处在男性职业之外。她们与女歌手、舞蹈家和女演员不同，过

去的女艺术家在造型艺术中没有立足之地。这一点使女艺术家不如女歌手、女舞蹈家、女演员。从17世纪开始，作曲家、舞蹈编者和剧作家创作了需要女性参与的作品，给女性提供了展示才能的舞台。这使她们的才能被所有的人了解。但是，在艺术界女艺术家是入侵者，这个世界是男人的世界，它声称对每个人开放，但实际上很少欢迎妇女。

其次，在男性为主流的传统社会，艺术史的研究同样也是以男性为主的体系，并且形成了一个以欧洲为中心、白人男性为中心的正统的艺术史观。我们今天看到的艺术史就是围绕着这样一个规则来写的。所以，我们所读到的所有权威艺术史都服从于这样一个中心，所有的艺术史观都是站在白人男性的角度来看的，而占人口二分之一的女性是如何看待艺术史的则没有任何记载，这样的艺术史是片面的、偏颇的。理解的狭隘和偏颇也势必影响到艺术史的深层理解，所以为了世界艺术史研究的全面和深入，我们也有必要研究女性艺术史。

第三，也就是最重要的原因是，对女性艺术史的研究是我们了解和研究后现代主义的必不可少的组成部分。后现代主义思潮从50年代以来在西方兴起，到今天，它已经在我们的文化和思想的各个方面产生了重要的影响，是我们必须要引起重视的现象。后现代主义是一个庞杂的体系，它不仅包括对

▼ 图 1-1 乔治恩·佐法尼\皇家学院的院士们\油画\1771-1772





现代主义的种种反对，对文化的多元化的主张，而且包括许多对传统观念的挑战，其中一个最重要的组成部分就是非传统对传统的颠覆、非主流对主流的颠覆、边缘对中心的颠覆（欧洲以外的民族文化对欧洲中心论的颠覆）、有色人种对白人的颠覆、弱势对强势的颠覆、女性对男性的颠覆等等。因此，女性主义是后现代主义思潮的一个重要组成部分，要研究后现代主义就必须了解女性主义，而女性艺术研究就包括了对女性主义艺术史观的理解、研究和发展。

## 2

## 女性主义艺术史发展概要

### 挑战的发起

女性主义艺术史的发展起源于西方的女权运动，确切地说，它是从第二次妇女运动浪潮中发展出来的（第二次浪潮开始于60年代）。1971年的《艺术新闻》第一期刊登了琳达·诺克林的文章《为什么没有伟大的女艺术家？》这是女性主义首次在艺术史领域发起的对男权的挑战。

在《为什么没有伟大的女艺术家？》中，诺克林首先肯定地指出：必须承认一个事实，那就是在艺术史上的确没有像米开朗基罗、伦勃朗或塞尚、毕加索那样最伟大的女艺术家，而造成这一事实的原因则在于社会对于男女两性的不平等待遇。首先，在伟大的艺术家——天才的发现和认定上，她抨击了关于天才艺术家的神话，指出了艺术才能的发展需要从小的培养，而后天培养的条件对两性来说却不是平等的。她质问说：如果毕加索是个女儿，父亲会像对小毕加索那样给予重视和鼓励而使之成就吗？实际上，艺术人才的形成并非个人的超级能力的自由、自主的活动，而是受到以前的艺术家影响，也受到“社会的强制”。艺术创造的条件受到特定的社会结构和状况的影响，如艺术学院、赞助系统和社会机构的制约。

以艺术教育的制度为例，诺克林首次考察了学院人体课制度中的性别歧视问题。从文艺复兴以来，长期而仔细地研究裸体模特是每一个艺术家训练的基础，也是历史画创作的重要因素，因而是学院训练的中心。但直到20世纪初，女艺术家被禁止参加任何裸体模特写生课，女大学生在皇家美术学院不准参加人体写生课。而主要的训练机会被剥夺实际上就意味着被剥夺了创作最高级艺术作品——历史画的可能。因而，许多有才能的女艺术家只能将自己限制在“镜前”画肖像、风俗画、风景和静物。教育制度对妇女的压抑，

决定了妇女被排斥在“高雅”艺术之外。同时，学院的奖励制度也同样对妇女采取排斥态度：罗马学院的大奖赛不允许妇女参加（这个禁令直到19世纪末才解除），法兰西学院不接受妇女为职业画家，很少有女艺术家能得到官方委托制作艺术品。在父权制社会的教育体系中，妇女只能当作被观看对象——模特，而不能作为观看和创造者存在。被剥夺了教育、奖励和工作的机会，女艺术家成长的艰难可想而知。

在她的另一篇文章《妇女、艺术与权力》中（1988），诺克林用一组作品来说明妇女、艺术和权力之间存在着的关系，用这些作品中妇女的形象来说明：妇女在权力中的位置通常是没有地位的。包括：

《荷拉斯兄弟之誓》（图1-2）：表现男性与女性、强势与弱势、积极与消极的对比，男性的主动、紧张、专注与女性的服从、软弱、松弛的对比，乃至国家利益和个人感情的对比，伟大和渺小的对比。

《纪念》：表现在印度的英国贵族妇女面对1857年发生叛乱的印度兵的蹂躏表现出来的宁静和不屈的高贵的从容——祈祷。这种面对暴力的方法与戈雅的《战争的灾难》中奋起反抗的妇女形成对比，因为前者是高贵的淑女，而后者是农家妇女，而英雄的淑女是不能采用武力的，否则就是笑话——妇女似乎天生应该是消极的。

《萨达纳帕鲁斯之死》（图1-3）：伟大的权力之梦，男人有限的权力梦想的快乐来自毁坏他们拥有的一切，包括女人的身体。它包含了德拉克罗瓦及其同时代的男性艺术家的共识：渴望拥有和控制女人。诺克林推断：这些艺术家的幻想并不是存在于一个虚构的想像中，而是产生于特定的社会背景下，得到允许并确认某一行为的界限。诺克林说：几乎不能想像，在当时某一个女画家画《克里奥佩特拉之死》这一题材，并且表现一个裸体的奴隶被一个女仆杀死。在父权制的性权力体系中，暴力也具有不可逾越的界线，性别的差异也是不可逾越的。而德拉克罗瓦在他的画中却表现了一种具有性刺激的屠杀，他塑造了一个男权下的英雄人物：主人公躺在床上，英雄式的冷漠地面对周围肉欲的骚动，最后毁灭在他自己创造的建筑所燃起的熊熊大火中。

马奈的《酒吧》中出现的酒吧女的截断的腿与《歌剧院舞会》中出现的巴黎男人的腿形成不同的性权力关系的比喻：女性的身体暗示着性的吸引，代表被男性注视的消极对象；男性的身体片段则构成力量和权力的意义。

《默默无闻与无依无靠》（图1-4）表现一个女艺术家艰难的生存状态。在画面中暗示出：一个年轻的无人照顾的女艺术家在不得已的情况下进入到危险的职业化的公众区域的可悲遭遇。在画面中，她暴露在男性的注视下，她的位置更像一个女模特，而不是艺术家。



▼ 图 1-2 达维特\荷拉斯兄弟之誓\油画\1784



▲ 图 1-3 德拉克罗瓦\萨达纳帕鲁斯之死\油画\1827



▲ 图1-4 艾米莉·玛利·奥斯本\默默无闻与无依无靠\油画\1857

米勒的《拾穗者》隐藏了当时贫苦的农民为争取拾穗权力而发生骚乱的背景，而表现了农妇在拾穗中尊贵的姿势，把她们从当时的历史政治背景中移到超历史的高雅艺术中，并且把这种劳动看作是自然本身注定的事，而非历史的不公正。他的妇女处在一种自然的状态：包得严严实实，并且被限制在土地内，土地监禁了她们。

柯勒惠支的《暴动》表现了一个更为自信和力量的视觉肯定——一个有力的女性背影。女艺术家试图挑战性别意识。而在男艺术家的画面，如杜米埃的石版画（1848）中，女权主义者则是变形的巫婆。在勃鲁盖尔的画中，有力的妇女是《疯狂的马格利特》，都是不正常的。

诺克林指出：在视觉艺术中，妇女作为被男性凝视的物体非常普遍，女性的身体经常是作为性的联想而出现。在艺术界的运作中，女性同样处于被忽视的地位：比如在博物馆，经常是作为耐心的分类员而非博物馆馆长；研究生或年轻的教职员而非在职教授和系主任；在展览中，作为被动的消费者而非主动的艺术创作者。巴尔蒂斯画面中的女性就是性权力关系的体现：女性总是被注视的物体。

诺克林通过对一系列作品的分析说明：我们社会的一切都包含着对权力和女性的定义。而女性主义要打破这种局面，必须探求潜在的权力，努力揭开视觉形象下面隐藏的秘密，通过揭露这种表现的政治和它的制度结构来改变这种局面。

### 第一阶段：传统的女性主义艺术史

诺克林的文章宣告了女性主义艺术史的开始，自此以后，女性主义艺术史家和批评家对于由男性为主创造的艺术史的普遍价值产生了深刻的怀疑，并且认为它显然是有计划地将女性的艺术生产排除于主流之外，把女性形象转化成一种艺术品与消费品。她们思考的问题是：为什么艺术史家几乎忽视全部女性艺术家的作品？为什么历史上就没有产生伟大的女艺术家？是不是因为社会对女性的要求而限制了女性艺术家的发展？即要求女性生产小孩，而不是生产艺术品，限定女性的活动范围是家庭而不是公众空间，社会表彰的妇女不是杰出的艺术家，而是贤妻良母型的家庭主妇等等。还有，传统女性经常从事的手工艺和装饰艺术与纯艺术传统之间的关系是什么？

在诺克林文章发表的第二年，CAA（美国学院艺术协会）年会，由诺克林担任主席，题目是“19世纪艺术中的情色与妇女形象”。在这一讨论中，与会者的发言主要揭露了男性至上主义在创作和女性形象的采用上的不公正。此后，大量的报纸和传媒上登出文章参与这一运动，拓宽了女性主义研究的基础，促进了这一思潮在深度上的发展。

1978年，CAA在纽约召开的年会又是女性主义艺术史的主题，题目是“问题的连祷：女性主义的艺术史观”，由妇女艺术机构主持，狄安娜·罗塞尔和玛利·D·加勒德作为主席，会议集中了不同方面的女性主义研究文章，讨论女性主义在艺术史方面的立场认定。这些论文的一个共同点就是赞同改变艺术史本身，以及它的方法论和理论，这种态度与以前的女性主义研究者做法的区别在于：以前的研究主要是寻找和发现被遗忘的女艺术家，并将之添加到艺术史中。

1979年，CAA在华盛顿召开的年会又延续了这个题目，继续讨论了这个课题。这两次会议的发言和另外一些发表在《艺术公报》、《妇女艺术杂志》等刊物上的论文后来被诺玛·布罗德和玛利·加勒德编辑成论文集，于1982年出版，标题是《女性主义与艺术史——问题的连祷》（*FEMINISM AND ART HISTORY Questioning the Litany*）。在这一论文集的序言中指出：女性主义把迄今为止延续了5千年的历史称之为“父权制”，也就是指从父系氏族社会以来的历史。认为：在这5千年中，西方文明因此而萎缩成狭隘的男性文献和状

态，而所有的纪念碑都是为男性建造的。在艺术史中，性别歧视一直影响着艺术的界定和艺术史的写作：在价值审定中一直隐藏着对女性的歧视，女性被定为永久的第二性，而女性被允许发展的艺术，如刺绣和装饰艺术等都被视为“次要”艺术而被排除于以历史画为主的高雅艺术之外。因此女性主义艺术史家首次提出：是否在过去的英雄式模式，也就是从阿波罗式的男性裸体到最初的学院式绘画实际上都有一个普遍的“男性”价值？是否艺术形象都真实地反映了男性和女性角色在特殊的文化中的关系？一种艺术如果过多地沉迷于不同时代的性别习俗中，它是否可以反映一个社会文化的真实和一个历史真实的审视？

这一论文集实际上是对整个20世纪70年代女性主义艺术史的一个总结。一般来讲，西方女性主义的发展被划分为两个大的阶段，以20世纪80年代为界，前期是古典或传统的女性主义时期，它的理论是强调两性差异的社会原因；后期为现代女性主义时期，以琳达·诺克林为代表的女性主义理论就属于古典的或传统的女性主义理论，而《问题的连祷》也基本属于这一范畴。

A、在这一论文集中，女性主义艺术史家有的是通过对远古时期的女性崇拜来说明父权制并非社会制度惟一的选择，如南西·罗马拉的《一些埃及圣像的母系氏族社会的新诠释》和文森特·斯库里的《克里特的宫殿建筑和伟大的女神》论证了古代伟大的女神文化的真实性。虽然考古学和人类学的证据说明：远古时期的女神崇拜至少存在了2万年，一直延续到古代埃及文明的开始，但是艺术史中经常忽略了女神文化的存在。在关于埃及艺术这篇文章中，作者指出：埃及的王权是通过母系来继承的，而女神崇拜的象征性和形象的永久性存在于许多埃及艺术中。她还证明了埃及的母系继承与符号之间的联系，这些符号围绕在埃及王室像周围，在纪念碑中比比皆是，需要艺术史家给予一个公正的解释。

斯库里在对克里特王宫的研究中发现这一王宫的位置与设计模式与石器时代伟大的女神崇拜有关，比如迷宫和弯曲的长廊，以及建筑形式的开放、中空、非纪念性、对自然雕塑形式的敏感。这一建筑在学院古典主义看来基本属于异国情调的，也就是建筑与自然交融，自然与人造物融为一体。它可能起到把女神的权力输向米诺斯王的媒介的功能。

B、有的女性主义艺术史家则力图通过对艺术史某些现象的考察，重新认识和发现妇女在历史上的重要地位。克利斯丁·哈夫洛克的《希腊瓶画中的哀悼：妇女社会史评注》考察了西方世界最早的英雄式的父权制文明在古代希腊的建立，以及希腊黄金时代对妇女的厌恶和压抑，同时她也肯定了宗教祭祀中仍然存在着母神崇拜，比如丧葬仪式的主要角色由妇女来承担。瓶

画中妇女的艺术形象说明女性在男性文化社会中的地位。

纳塔利·卡蓬的《罗马艺术中的社会地位与性别：侍女的个案》通过对罗马艺术的研究说明：我们所接受的罗马艺术不过是罗马后期艺术和官方艺术，在这些形象中，妇女形象基本上是作为人格化的或小康生活的理想化的女性肖像。而通过对非官方的罗马生活和下层社会艺术——浮雕的研究，她发现了罗马的女奴隶在艺术中的形象。首次涉及到阶级和性别的相互依赖的关系。

克莱尔·谢尔曼的《关于法国女王图像的再读》通过对《法兰西查理五世加冕书》的研究上溯到最早的法国女王的加冕，揭示了一个重要的现象——女王在修道院公众生活中的角色，即作为圣母的仁慈、智慧、慈爱与公正的具体体现，从女性主义的角度提出要重新审视这一阶段的视觉资料，从一个新的角度重新认识和评价妇女这个群体的重要的文化贡献。

C. 有的女性主义学者对艺术史上传统的女性主题作重新审视和研究。比如圣经故事中参孙的妻子达利拉作为艺术史中迷人、堕落、出卖和毁灭的典型形象而反复被艺术家描绘。以前的艺术史家通常是当作给男人的训诫来表现一个无耻、淫荡的女性形象。玛德林·卡尔的《达利拉》，以弗洛伊德观点为依据，考察了这一主题从中世纪到巴洛克、从南欧到北欧的演变。卡尔从潜意识的性别态度审视了达利拉主题，考察了每一种文化的解释和对这一主题的使用，探索了“传统叙事的表面下的”内涵，认为“心理暗示有助于揭示形象的造型和它揭示的深刻含义”。她不仅把心理研究补充到艺术史方法中，而且加入了女性主义的观点。她分析了“厌恶女人”这一习俗在达利拉主题的演变和流行中所起的作用，以及埋藏在这一主题下的恐惧，也提出了对“英雄”价值传统的思考。

玛利·格兰特的《阿特米谢和苏珊纳》从女性主义的视角考察了17世纪女画家简特内斯基所画的《苏珊纳》(图1-5)，认为这位女画家在主题的表现中表现出对题材的同情态度——从女性角度来考虑：不是像文艺复兴时期的男性画家那样表现女人体的美艳，以及长老们偷窥的快乐，而是强调苏珊纳的恐惧和无助，因为画家本人就是强暴的受害者。作者指出：不同的性角色决定了男性和女性对世界的体验和期待不同，这种差异不可避免地影响到创作过程，并在创作中留下痕迹。

佛利玛·霍夫里克特的《朱迪斯·莱斯特的〈诱惑〉：道德与堕落》研究了17世纪荷兰女画家莱斯特的作品《诱惑》(图4-21)，作品是对传统的荷兰艺术主题——卖淫的对立的表现，那就是女性的堕落源自男性的诱惑，而也有的女性却有力地拒绝着诱惑：一个在辛劳缝纫的女工面对诱惑毫不动容。

这种形象应该被视为女英雄产生的预兆。

女性主义者发现：在男性文化体系中的女英雄，如尤迪斯、苏珊娜，以及莱斯特笔下的女工都有一个共性：那就是都被限制在情色的术语中，都多少与情色有关系，而这种性角色的限制一直持续到现代艺术中，尽管现代社会中妇女有越来越多的机会参与社会现实的各种活动。

D、所以，也有的女性主义艺术史家开始怀疑传统艺术史的价值标准。

阿尔普斯的《艺术史和它的排斥性：荷兰艺术的个案》中陈述了以女性主义的观点重新审视艺术史本身的价值和方法论。指出：艺术史作为一种训练已经有了一种观点，其中包括选择和排斥。而这种训练方法限于意大利文艺复兴的狭隘的标准和价值，因而，北方绘画受到排斥，并且被意大利人嘲笑为“女人的艺术”，而几百年来受到文艺复兴文化训练的学者对北方艺术的特点麻木不仁，因为这些艺术不符合意大利模式。阿尔普斯分析了维米尔艺术的特点，即艺术家和观众之间的非占有关系和女性主题、纪念碑式的女性人物的绘画表现。

▼ 图 1-5 阿特米谢·简特内斯基\苏珊娜\油画\1610



这些绘画恰好是男性艺术家画的，只不过脱离了意大利至上、男性至上的批评标准。所以，作者在文中对于艺术史的训练以及传统艺术史的标准和价值观提出了挑战。

E、还有一类是分析女性题材在特定的历史阶段的社会功能

卡洛·当肯的《18世纪法国艺术中的幸福母亲和其它新观念》分析了法国18世纪的启蒙运动的新观念及其影响：他们主张婚姻和家长身份是达到个人幸福的特别途径，推进夫妻爱情和父母责任的新观念，而家庭的中心是幸福而可爱的母亲。为实现这个理想，必须从童年开



始就教育女性驯良、谦逊而积极地对待生活。在类似的艺术题材中隐藏着一个目的：“说服妇女认同”，母性是她们惟一的天性，惟一的快乐。作者认为，我们在这一时期的艺术中看到的不是真实的历史，而是启蒙学家理想中的历史。而启蒙运动为妇女限定的社会角色，的确在以后为我们所接受，到今天仍然被视为自然的事情。

琳达·诺克林的《失落与寻找：再论堕落的女人》则以维多利亚时代流行的关于堕落的妇女的主题来说明：19世纪艺术家在竭力帮助保卫中产阶级的神圣家庭，并将之作为自然法则的具体体现。

#### F. 有的是纠正了传统艺术史对女性艺术家的偏见

通常人们认为：女性艺术家往往多表现个人的情感，而男艺术家则长于表现重大的历史题材或政治内容。阿里桑德拉·科米尼的《性别或天才？德国表现主义女艺术家》以表现主义画家蒙克和柯勒惠支为例反驳了这种偏见：蒙克的艺术表现了自怜自爱、个人焦虑的特点，显示出更主观化和个人化；而与他形成对比的是同时代的女画家柯勒惠支的艺术却具有更为深刻的世界性。她非常直接地反映了20世纪的战争和政治巨变，她将个人感情和悲伤融入到人类和社会普遍的感情中，她认为蒙克的艺术是“为我”，而柯勒惠支的艺术是“为你和全人类”。在文中，作者对女性艺术家一直被忽视感到不平，发出了“为什么没有表现主义之母？”(Alessandra Comini, *Gender or Genius? The Women Artists of German Expressionism*) 的质问。

#### G. 有的作者是直接在现代主义艺术运动中发现了性别歧视。

卡洛·邓肯的《20世纪早期前卫派绘画中的男性与支配权》中通过对20世纪初艺术中表现出的女性裸体处在被征服的状态：慵懒的、被动的、无力的状态，甚至常常是没有面孔的裸体，仰卧着，消极地作为一个肉体陈列在艺术家面前，这说明前卫派艺术家观念中的男性优势。在艺术运动中，他们有意疏远女艺术家，将之排斥于前卫艺术的集体之外，因为他们认为：文化的创造是以男性的性能力作为基础的。前卫派艺术创造的自由实际上仅仅是针对男性，自由是建立在对他人（女性）的支配上。所以作者认为：前卫派艺术在性别平等上必须视为历史的倒退和反动运动。

#### H. 有的文章则涉及高雅艺术（纯艺术）和工艺的分类的不合理

在现代主义理论的基本原则中，严肃的抽象艺术区别于“仅仅”是有趣味的内容和装饰，而大量女性从事的工艺和装饰艺术被排斥于纯艺术之外。似乎高级和低级艺术成为男性和女性的天然分工。诺玛·布罗德的《米利恩·夏皮罗与“女性特质”：20世纪艺术中装饰性与抽象的反映》和帕特里西亚·梅拉底的《床罩：伟大的美国艺术》都以实际的例证说明：这种人为的划分