

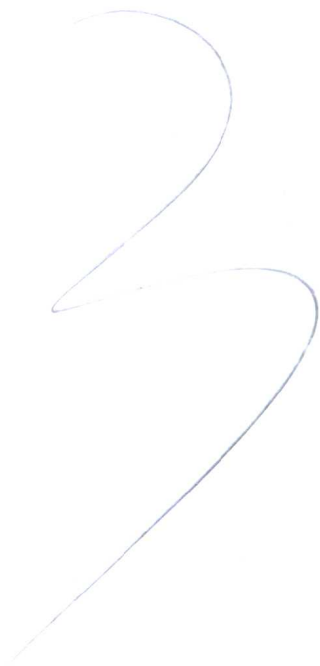
翟墨 王端廷 主编



耿幼壮 著

女性主义 Feminism

- 西方后现代
艺术流派书系
THE WESTERN
POST-MODERN
ART SCHOOLS
- 人民美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

女性主义 / 狄幼壮著. —北京: 人民美术出版社,
2002.12

(西方后现代艺术流派书系 / 翟墨, 王端廷主编)
ISBN 7-102-02675-7

I. 女... II. 狄... III. 女性主义 - 艺术 - 流派 -
研究 - 西方国家 IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 088868 号

女性主义·西方后现代艺术流派书系

出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

制版印刷: 北京嘉彩印刷有限公司

经 销: 新华书店北京发行所

2003 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 889mm × 1194mm 1/24 印张: 7

印数: 1-3,000 册 定价: 46.00 元

没有归宿的过客

——序“西方后现代艺术流派书系”

过客，鲁迅《野草》中的过客总是走向未知，他问老翁前面是怎么一个所在，老翁说前面是坟。坟之后呢？不知道。但女孩说：不，不，不的。那里有许多许多野百合、野蔷薇，我常常去玩，去看它们的。

我们曾经误译了一个名词：后期印象主义。后期和前期当然都是印象主义。塞尚、凡·高和高更三人从印象派走过来，但观念和作品完全逆反了印象主义。因他们在印象主义之后，无以名之，故被称为印象主义之后的主义（Post-Impressionism）或后印象派，但绝非指印象主义之后期或其延续。所以对“主义”之类的定义或划分我从来不关心，或只听之渺渺而已。现代人爱现代，为解脱古代的束缚，显然，必然形成多元的艺术风貌，石涛说笔墨当随时代，说得更贴切点，应是笔墨当随个人。

文艺女神是女人吧，她永远繁殖叛逆的后代，叛逆可能是文艺家族的遗传基因。这个基因的特点是探索未知，探索未知不是数典忘祖，子子孙孙们仍深爱着女神母亲。正因生活在变，思想感情不断发展，文艺如脱缰之马，总闯得快，但有时也闯入花围，践踏群芳。

现代人说创造后现代艺术，可能是先知先觉者，也可能是一味立异标新，甚至欺世盗名。我们只看作品，不听宣言。我自己从不将作品同宣言对号，或拿着宣言去按图索骥，而只在作品中听心音。因而我不知道后现代艺术的疆界，也未过问归属其间的有哪些流和派。如今有热心人来作具体的介绍，对提高我们的识别力是大有裨益的，因最可怕的是无知。

后现代当然是在现代之后了，现代的过客正向后现代茫然走去，前面有坟、野百合、野蔷薇、狐兔乱窜、珍禽纷飞……一代代的过客永远向前走去，将一路发现新的景象，我们自己也就融入了过客所见的风景线。

吴冠中

2002年于北京

信息时代的艺术

——“西方后现代艺术流派书系”总序

中国画家黄宾虹有一段囊括艺术因变关系的精辟论述：“事贵善因，亦贵善变。《易》曰：变则通，通则久。……茫茫世宙，艺术变通，当有非邦域所可限者。常稽世界图画，其历史所载，为因为变，不知凡几迁移。画法常新，而不废旧。”（《序〈新画法〉》）

的确，世界艺术的因变不知凡几迁移，但观其荦荦大者可分为四：

原始艺术（史前时期）：是渔猎社会的产物——是畏惧时代人类对自然灾害的恐惧和祈祷，是部落群体的图腾崇拜物——其构成形态朴拙、混沌而多义。一如原始人捡来的恐龙蛋。

人类在精神王国收获的第一批果实是无知的忧虑和恐惧。饥饿的威胁使原始人总是有意无意地在岩面上放大狩猎动物，超自然力的神秘可怖使原始人用以驱邪的面具、图腾更为可怖。

原始狩猎借助于单眼瞄准的视觉方式导致后来西方焦点透视的艺术体系，原始采集借助于双眼流动的视觉方式导致东方散点透视的艺术体系。

列维-斯特劳斯给原始艺术下过一个很好的定义：“艺术存在于科学知识和神话思想或巫术思想的半途之中。”（《野蛮人的思想》）

古典艺术（1880年前）：是农业社会的产物——是典雅时代人类对世界的解释和说明，是少数天才集中人类智慧的创作——其构成形态和谐、端庄而华贵。一如巧夺天工的鹅蛋。

15—16世纪的“文艺复兴三杰”（达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔）是古典风格的典型，17—18世纪的“巴洛克”（鲁本斯、伦勃朗、委拉斯开兹）、“洛可可”（华托、布歇、戈雅）是古典风格的偏离，19世纪的“新古典主义”（大卫、安格尔）、“浪漫主义”（德拉克洛瓦）、“现实主义”（米勒、库尔贝、列宾、苏里柯夫）是古典风格的再兴。

而19世纪末“印象派”（马奈、莫奈）的光色探索、20世纪初（塞尚）的形式探索则是古典向现代的过渡。所以塞尚被称为“现代艺术之父”。

现代艺术（1880年后）：是工业社会的产物——是挑战时代人类对人生的怀疑和探问，是一群艺术的

反叛者的领异标新——其构成形态极端、分裂而驳杂。一如打破了的鸡蛋。

正统现代主义（形式探索）：野兽派的平面纯色（马蒂斯）、立体派的碎片合成（毕加索）、表现派的热抽象（康定斯基）、风格派的冷抽象（蒙德里安）。

非正统现代主义（精神探索）：抽象表现派的滴溅泼洒（波洛克）、未来派的速度叠象（波丘尼）、超现实派的梦幻秘境（达利、米罗）。

其中达达主义（杜尚）开了导现成品入艺术品的先河，可以看做是后现代主义的肇始。所以杜尚被称为“后现代艺术之父”。

后现代艺术（1960年后）：是信息社会的产物——是共享时代人类的对话和交流，是艺术家和大众的共同创造——其构成形态密集、戏拟而拼叠。一如粘合修补的鹅蛋鸭蛋鸡蛋鹌鹑蛋等另类蛋或丰富多彩的蛋制品拼盘。

它是经济全球化、人类一体化大趋势下，文明走向优化重建融合新创，艺术走向多元共生多样并存的一种超越界限、激进综合的全息文明形态。

后现代艺术有以下特性：

（1）信息性—东方性。信息网导致的时空缩略，使后现代思潮超越国界向全世界传播、渗透，前工业化的中国也不例外。由于思维方式重分析与重综合的不同，工业化与西方化、信息化与东方化，有着一定意义的重叠。

工业时代是个体意识和个人价值高扬的时代，信息时代群体意识和人类价值再次成为共同关心的问题。东方文化在信息时代将发生不可低估的作用。

（2）本体性—综合性。伴着信息社会的到来，国际哲学主潮由认识论、方法论转向本体论。

和平与发展成为时代的主题。世界环境与发展大会的召开、核能由裂变到聚变获取方式的改变、生物工程与基因工程的发展，这一切都标志着人类开始打破种种对立的界限，在一体化高度向着马克思预言的

自然主义—人道主义的大本体回归。

(3) 平面性—通俗性。信息的密集与综合往往导致时间的缩短和空间的堆积。消费社会人们行动的匆忙与心态的浮躁常常带来艺术深度的消失和平面的堆叠。

大众流行文化使艺术从象牙之塔中解放出来，供更多的人消费共享，这不可避免地也带来艺术品位的下降。由于通俗与媚俗常常只有一步之差，也会带来一定数量伪劣艺术的产生。也许从“曲高和寡”到“曲低和众”再到“曲高和众”是一个必经的过程。

(4) 游戏性—消解性。“游戏说”是艺术发生学中的一个重要学说，当代艺术又和“游戏”不期而遇。在这里游戏和消解相伴而行，游戏是对僵化传统和伪崇高的调侃，也是对现代艺术单向深度模式的解除。

由于后现代艺术的一个重要特点是边界的交叉、泯没与消失，所以为后现代艺术分类是一件很难的事。不过为了介绍的方便，我们还是大体上择其要者分为以下12种“流派”：

新现实主义(New Realism)，接纳现成品成为一种风格。

波普艺术(Pop Art)，大众视觉图像的拼贴组合。

超级写实主义(Superrealism)，欺目乱真的照相写实与翻模。

大地艺术(Land Art)，以大地为图纸的大规模人造自然。

观念艺术(Conceptual Art)，视觉文本的哲学阐释。

激浪派(Fluxus)，将无形的观念融入有形的现成品、装置和行为过程。

装置艺术(Installation)，架下的创意组合与放大。

新表现主义(Neo-Expressionism)，战后“新人类”的另类情感。

自由具象艺术(Liberal Figuration)，奔放的、具有强烈表现色彩的写实。

女性主义(Feminism)，独立自炫的性别宣言。

涂鸦艺术(Graffiti), 率意稚拙的返璞归真。

新媒体艺术(New Media Art), 视觉信息的数字 - 图像化生存。

对后现代艺术深有研究的王瑞芸从美国来信时谈到: 现代主义艺术强调的是“形”, 后现代主义艺术看重的是“态”; 可谓一语点破了现代 - 后现代艺术形态嬗变的要害。现代艺术对艺术发展的突出贡献是视觉形式的拓展, 后现代艺术却是以反艺术的面貌把艺术变为无所不在的生活 - 感觉状态。

“道之为物, 惟恍惟惚”、“为学日益, 为道日损。损之又损, 以至于无为。”电脑和现代传媒的普及使人们同书籍渐渐疏远, 人的书写、阅读、沉思、步行等功能也渐渐退化。人们对真理的分头追求一旦在高层次上会合, 竟发现进就是退, 形化为态, 以至于同“无”的距离越来越近。然而“天下万物生于有, 有生于无。”(《老子》)无之后又会有有, 后之后又将是前。后现代同“无”的相遇也许是为萌生新“有”准备土壤吧!

殊途同归, 西方解构主义者沿着谿格斯的山道艰苦登攀, 意外地来到老子、庄子恍惚、逍遥的墓碑前面。

过去我国对后现代艺术的介绍比较零星, 且偏于建筑与文学。这套书系调动了国内外的艺术研究学者, 特别是留学国外的博士、硕士参与撰稿, 作者阵容强大, 内容涉猎广泛, 填补了国内的一项空白, 有着重要的学术价值和社会价值。

《西方后现代艺术流派书系》是《西方现代艺术流派书系》(人美版, 2000年8月)的姊妹篇。吴冠中先生为两套书系欣然作序; 人民美术出版社为书系的出版给予了许多支持和帮助, 在此致以深深的谢意。

翟墨 王端廷

2002年秋风萧瑟于中国艺术研究院

目 录

历史发掘——寻找女性艺术家	1
现实开拓——女性主义艺术创作	5
身体——愉悦与痛苦的场地	7
身份——性别与文化的构成	23
材料——空间与形式的变换	36
理论回顾——究竟有没有女性主义艺术?	50
参考书目	52
图版	53

20世纪60年代末,随着“男性主义”的现代主义的衰落,在西方艺术领域中出现了一个全新的艺术流派——女性主义。在美国和欧洲率先兴起后,女性主义艺术已经迅速发展为一种全球性现象。以明确的自我意识和鲜明的政治立场,女性主义者断然拒绝视觉艺术中的形式主义理论和创作倾向,她们以独特的视角观察生活和世界,运用多样的材料、媒介和手法表达自己的感受、心理和思想,极大地拓展了艺术表现的主题、内容、空间与形式,从而对现代主义艺术的死亡和后现代主义艺术的诞生做出重大贡献。

历史发掘——寻找女性艺术家

1971年,美国艺术史家琳达·诺切琳(Linda Nochlin)在《艺术新闻》上发表了一篇重要论文《为什么没有伟大的女性艺术家?》^①,从而引发了艺术史领域内一场前所未有的热烈讨论。尽管许多学者给出大量的反证,但这一问题的提出显然并非无的放矢。仅以詹森(H. W. Janson)所著的非常详实的《艺术史》为例,其在60年代出版的第一版就未收入任何女性艺术家的作品^②。事实上,西方历史上第一位职业女性作家德皮桑(Christine de Pisan)在600年前就已经指出了问题之所在:“当所有的书都出自男性之手时,女性的生平怎么能够为人所知呢?”^③也正因为如此,女性主义学者自70年代开始“重写艺术史”,将女性艺术家的生平和作品重新发掘出来并放回历史之中。

经过30年的“重写艺术史”后,终于出现了大量探讨女性艺术家生活和创作的著作。其中较为重要者

^① Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?" *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists and Art History*, Art News Series, eds. Thomas B. Hess and Elizabeth C. Baker, New York: Macmillan Publishing Co., 1975, pp.1-39.

^② 在这部著作的1986年版中,谈及的全部1235名艺术家才终于有了21位女性的名字。事实上,西方艺术史研究领域直到19世纪才出现第一位女性艺术史家,即英国的詹姆逊(Anna Brownwell Murphy Jameson, 1794-1860)。她在1884年出版了四卷本的《神圣的和传说的艺术》,但其中也并未给予女性艺术特别的注意。

^③ Christine de Pisan, as quoted in Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, London: Thames and Hudson, 1996, p.36.

包括：黑斯和巴克编《艺术与性别政治：妇女解放、女性艺术家和艺术史》（1973），希尔编《女性艺术家：过去与现在》（1974），塔夫兹著《我们的隐密遗产：五个世纪的女性艺术家》（1974），蒙斯特波格著《女性艺术家史》（1975），哈莉斯和诺切琳著《女性艺术家：1550—1950》（1976），芭齐曼和皮兰著《女性艺术家：历史的、当代的和女性主义的文献》（1978），芬尼著《妇女与艺术：从文艺复兴到20世纪的女性画家和雕塑家史》（1978），诺玛和加拉著《女性主义与艺术史：质疑连祷文》（1982），黑勒著《女性艺术家：插图本艺术史》（1987），查德薇克著《妇女、艺术和社会》（1990），芝加哥和路西亚·史密斯著《女性与艺术》（1999），鲍则洛著《我们自己的世界：文艺复兴以来的女艺术家》（2000）等。

与此同时，出现了一些以历史上女性艺术家作品为专题的艺术展。其中，最引人注目的是安·苏兹兰·哈莉斯（Ann Sutherland Harris）和诺切琳策划的《女性艺术家：1550—1950》。此划时代的展览于1976年12月21日在洛杉矶县美术馆揭幕，使不同时代和国家的86位女性艺术家的一百五十多件作品呈现在观众眼前。面对这些作品，人们会惊讶地发现，女性的艺术创造能力并不逊于男性。

不过，对于艺术史的挖掘也的确显示出，历史上的女性艺术家大多处在以男性为主体的文化和意识形态框架之内创作，不可避免地受到忽视、排斥和压制。近年来“挖掘”出的三位早期女性艺术家安圭索拉（Sofonisba Anguissola, 1532/5—1625）、詹蒂莱奇（Artemisia Gentileschi, 1593—1652/3）和蕾斯特（Judith Leyster, 1609—1660）的历史命运足以说明问题的实质。她们的艺术创作生涯不仅充满艰辛，她们的作品也长期被“误认为”出自其他男性艺术家之手。詹蒂莱奇的个人生活经历尤为凄惨，不但惨遭强奸，而且在案件的审理过程中被荒谬地施以酷刑，随后还要长期忍受流言蜚语的折磨。詹蒂莱奇于1610年创作的《苏珊娜和长者》虽然取材于常见的宗教历史题材，却提供了多种阐释的可能性。以戏剧性的场面，作品展现了男性压迫与女性抗拒的历史事实，论述了男性（主体）目光和女性（客体）身体的理论，同时似乎成为艺术家个人经历的自传性表现。

在历史进入理性时代（18世纪）之后，女性艺术家开始增多，社会地位也逐渐提高。考夫曼（Angelica Kauffmann, 1741—1807）在英国，维热-勒布伦（Vigée-Lebrun, 1755—1842）、拉比勒-吉雅（Labille-Guiard, 1749—1803）和维拉耶-柯斯特（Anna Vallayer-Coster, 1744—1818）在法国，都成为著名的职业女画家，尽管她们无一例外都是出自画家父亲的私塾。她们的创作处于宫廷贵族文化向中产阶级资本主义文化转化的历史时期，不可避免地受到贵族赞助人趣味和启蒙主义思想的双重影响。就意识形态而言，她们的作品明显流露出贵族文化所追求的矫揉造作和纤弱感伤的“女性气质”，以及资产阶级社会秩序要求女性遵守的“自然”规范。尽管如此，她们确实以自己的创作展示出女性艺术家的自信和独立精神。其中，维热-勒布伦的著名自画像可能是最有力的例证。



苏珊娜和长者
油彩 画布
170 cm × 121 cm
1610年 詹蒂莱奇

我们并不感到惊讶的是,即使在资本主义确立了自己的统治地位之后,女性艺术家的生活和创作环境并没有根本的改变。在19世纪的西方社会中,随着资本主义整顿起自己的政治、经济和文化秩序,新的性别、阶级和权力结构逐渐成形。其中,女性仍然处于附属性的地位。在这个历史阶段中,虽然卡萨特(Mary Cassatt, 1844—1926)和摩里索(Berthe Morisot, 1841—1895)的创作已经为她们在以男性为主流的艺术中争得一席之地,但英国画家奥斯本(Emily Mary Osborn, 1834—?)作于1857年的《无名无助》也许更为准确地反映了历史的真实状况。

20世纪以后,女性艺术家无疑已经得到了以往所未曾享有的诸多权利,她们可以同男性一起学习艺术、申请奖学金、参与人体素描课程、参加展览和评奖。在现代主义诸多艺术流派中,几乎都有女性成员。不过,现代主义艺术在本质上仍然是一种“男性主义”的艺术。这不仅在于其主要成员大多为男性,而且在于其主导意识形态并没有改变。所谓“先锋派”,同15世纪的“行会”及17和18世纪的“学院”没有本质的区别。无论从创作行为和理论思考的角度来看,将女性艺术家边缘化是他们共同的特点。就早期现代主义艺术家而言,一个最为明显的事实就是他们对于女性身体的态度。尽管与他们在形式和风格上的创新紧密相连,但现代主义艺术家对于女性的身体采取一种基于色情享乐上的侵犯这一点是无可否认的。马奈和毕加索的妓女、高更的《原始女子》、马蒂斯的《裸女》和曼雷的女性/物体,无不证明了这一点。不仅如此,现代主义艺术家有意识地将艺术行为和性行为混为一谈,毕加索和马蒂斯都曾明确表示:绘画实际上就是做爱。当艺术创造力被等同于男性的性能力时,女性自然也就被呈现为无力和低等的欲望对象。

毋庸置疑,一些早期现代女性艺术家已经通过她们的创作表现出女性主义意识。例如,瓦拉东(Suzanne Valadon, 1865—1938)和莫德松-贝柯尔(Paula Modersohn-Becker, 1876—1907)笔下更为贴近现实的裸体女子,珂勒惠支(Kathe Kollwitz, 1867—1945)的饥饿与绝望的母亲,欧姬芙(Georgia O'Keeffe, 1887—1986)那带有隐喻含义的花卉绘画,菲妮(Leonor Fini, 1908—1996)画面中的梦幻场景,卡洛(Frida Kahlo, 1910—1954)的自画像,奥本海(Meret Oppenheim, 1916—1986)的皮毛雕塑等,皆从不同角度涉及到女性的身体与心理问题。不过,她们不仅人数不多,而且大都处于现代主义艺术的边缘,她们的名声通常是在女性主义兴起之后才建立起来。换言之,这些早期女性主义艺术家也是历史发掘的产物。另一方面,一些声名更为显赫的现代主义女艺术家固然得到普遍的承认,但她们的创作似乎完全没有涉及到任何女性问题,诸如德洛内(Sonia Terk Delaunay, 1885—1979)、德库宁(Elaine de Kooning, 1920—1989)、米切尔(Joan Mitchell, 1926—1992)和弗兰肯萨勒(Helen Frankenthal, 1928—)等都是如此。因此,除了对于历史的反思,如何通过自己的创作进行现实开拓,显然是女性主义者面临的一个更为紧迫的任务。

现实开拓——女性主义艺术创作

1970年,美国艺术家朱迪·格洛维茨(Judy Greowitz, 1939—)将自己名字中的夫姓去掉,改用出生地芝加哥(Chicago)为姓,以表示对于受男性支配的社会和意识形态的脱离和反抗,并从此展开自己作为女性主义艺术家的创作历程。因此,芝加哥的这一举动可以被视作女性主义艺术运动诞生的象征。她在1975—1979年主持创作的大型装置艺术《晚餐聚会》,如今已经成为第一代女性主义艺术家的代表作品之一。

《晚餐聚会》呈现的是排成等边三角形的三张桌子,环绕着桌子一共设置了39个席位,分别标明了历史上39位著名女性“客人”的名字。在大理石的底座上,刻有999位女性的名字。这件大型作品的制作费时数年,前后有一百多人参与创作。在1979年于洛杉矶县现代艺术馆展出时引起轰动,吸引了10万人前往观看。虽然这件作品现在已被弃置在仓库中,但作品的图片却出现在所有关于女性主义艺术的论著中,不断地被加以讨论和分析。

《晚餐聚会》成为女性主义艺术的经典作品之一并非偶然,它从诸多角度展示了女性主义艺术的特点、内容、力量和局限,同时至少在三个方面指示了女性主义艺术创作的主要方向。首先,《晚餐聚会》引人注目地以女性的身体为表现对象。不仅作品的整体造型,而且每一个席位前放置的陶瓷花卉或水果制品,都明显是对于女性性器官的展示。其次,作品的整体造型也具有引喻含义,通过否定带有等级序列意味的座位安排,明确拒绝了女性在历史上和现实中的边缘身份。最后,作品同时使用了传统的“女性”材料(如针织物)和“男性”材料(如大理石),以图打破高雅艺术与手工艺的界限,拓展“女性艺术”的形式与空间。的确,在很大程度上,对于身体、身份和材料的探究构成了女性主义艺术的三个主要方面。尽管如我们将要看到的,这三个方面不但皆有自身的问题,而且相互纠缠在一起,但它们仍然可以作为讨论女性主义艺术创作的基本线索。



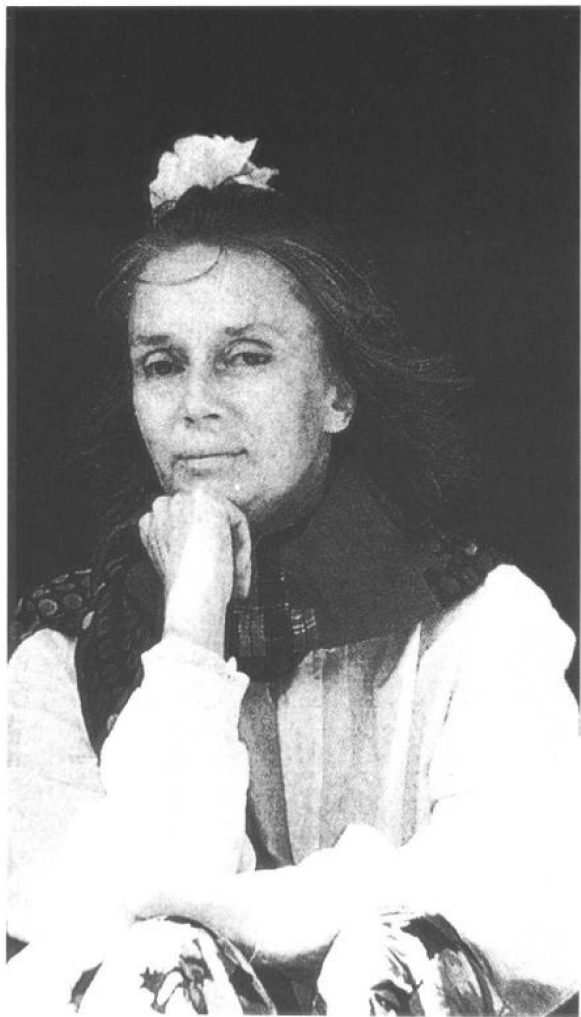
芝加哥在工作 摄于1998年

身体——愉悦与痛苦的场地

在芝加哥之前，特别是与60年代末的妇女解放运动紧密相连，女性主义艺术家对于女性的器官和身体的表现已经具有明确的社会和政治意义。不同于以往的男性艺术家只是将女性的身体视作带有色情意味的性对象，女性主义艺术家试图强调和表现女性身体与生殖相关的欢欣力量，以及所伴随的生理和心理的痛苦体验。

法国艺术家圣法勒（Niki de Saint Phalle，1930—）是妇女解放运动一代女性心目中的英雄，一位打破社会和家庭所赋予她的传统角色，通过个人奋斗而成功的传奇女性艺术家。她在60年代创作的一系列“娜娜”塑像，为其带来了世界性的声誉。“娜娜”这个名字立即让人想起左拉用文字描绘过，并由马奈呈现在画面中的那个作为性对象的女子。但是，圣法勒的“娜娜”们却传达出不同的含义。她们那硕大的形体、鲜艳的色彩、狂放的姿态，明显流露出一种略带滑稽但又充满欢欣的自我意识，明确拒绝了以往男性艺术家投射到女性形象中的神秘主义和浪漫主义狂想。1966年，圣法勒在斯德哥尔摩创作了著名的“娜娜”——《她》（Non）。这位身高28米的女性曲起双腿，仰面躺在地上，观众从她的生殖器进入之后，会发现自己置身其中的女性身体内设有各种游乐设施。这似乎表明，女性身体并非窥淫癖观赏的对象，而是真实可触的欢欣生命力量之所在。

不过，现实生活中的女性并非充满欢欣。明确拒绝圣法勒式的无伤大雅的谐谑，美国艺术家妮尔（Alice Neel，1909—1984）以写实的手法创作了一系列怀孕女性的肖像，真实地表现了女性生活和形象的重要一面。不仅如此，妮尔作品中人物的目光总是直视观者，充满了不妥协和挑战精神。其在1978年创作的《玛格丽特·伊文斯怀孕》是同类题材作品中最令人震撼的一幅，其准确捕捉住和表现出了在这一生理现象后面隐含的复杂心理内容。显然，这些都是以往艺术所有意漠视和极力回避的。其实，妮尔本身的经历似乎更能说明问题。与20世纪同龄，妮尔的创作经历了抽象表现主义、波普和极少主义等时代，虽然她能够不时地展出作品，却长期受到批评界的忽视。直到1974年，惠特尼美术馆才为已经74岁的艺术家举办了一



圣法勒

次大型回顾展。

美国艺术家希欧 (Monica Sjoo, 1942—) 于1968年创作的《上帝生产》更进一步, 大胆地表现了临盆的景象, 明确地将生育视作一种神圣的行为。这幅作品在1973年于伦敦展出时引起极大的反响, 艺术家一度面临亵渎和猥亵的控罪。英国男性画家沃勒 (Jonathan Waller, 1956—) 在近二十年后创作了一系列极为写实的绘画, 展现了生产的痛苦。虽然他在创作这样的作品时已不再遭到非议, 但仍然很难将它们展出。墨西哥摄影家布拉娃 (Marta Maria Perez Bravo, 1959—) 在1985—1986年创作的摄影



剪
纽约卡内基音乐厅
1965年 大野洋子

作品《不要杀死动物，也不要看着它们被杀死，第7号》则展示了一幅令人不安的画面，艺术家持刀对着自己怀孕的腹部。如作品的标题所显示的，艺术家不想让自己降低为生殖的动物。

对于女性主义艺术家来说，身体本身也可以成为艺术表达的材料和媒介，而身体艺术或表演艺术自然成为早期女性主义“身体政治学”的重要组成部分。1964年，日裔美国艺术家大野洋子（Yoko Ono, 1933—）创作了著名作品《剪》。作品先在东京演出，后来在纽约卡内基音乐厅（Carnegie Hall）再次演出。在演出中，洋子以艺妓的传统姿势跪坐在舞台上，观众受邀逐次上台，用剪刀剪下她的一片衣服。最后，颤抖