

# 女性， 艺术与权力

[美] 琳达·诺克林 著  
游惠贞 译

Women, Art, and Power  
and Other Essays

本书由广西师范大学出版社引进。



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

艺术文库

Women, Art, and Power  
and Other Essays

# 女性， 艺术与权力

[美] 琳达·诺克林 著  
游惠贞 译



广西师范大学出版社  
· 桂林 ·

**Women, Art, and Power and Other Essays**

Copyright © 1988 by Linda Nochlin

本书译文由台湾远流出版事业股份有限公司授权使用

ALL RIGHTS RESERVED

著作权合同登记图字:20-2005-069

**图书在版编目(CIP)数据**

女性,艺术与权力/(美)诺克林著;游惠贞译.

桂林:广西师范大学出版社,2005.6

(艺术文库)

ISBN 7-5633-5330-5

I.女… II.①诺…②游… III.女性-艺术-艺术评论-世界-文集 IV.J110.99-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 033452 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码:541004)  
网址:www.bbtpress.com

出版人:肖启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

(北京南苑西营房甲 5 号 邮政编码:100076)

开本:880mm×1230mm 1/32

印张:7.375 字数:108 千字

2005 年 6 月第 1 版 2005 年 6 月第 1 次印刷

印数:0 001~6 000 定价:20.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

# 前 言

本书的写作长达20年，这期间，我们目睹了女性主义艺术史的诞生与发展。我在1970年发表《为什么没有伟大的女性艺术家？》时，还没有所谓女性主义艺术史这样的东西：和所有其他的历史论述一样，女性主义艺术史是必须加以建构的。必须找出新素材，使理论基础得其所，研究方法亦须逐步建立。自那时起，女性主义艺术史及艺术评论，以及最近出现的性别研究等，成为一个重要的学派分支，此学派的主要刊物——《艺术公报》(*The Art Bulletin*)，曾刊登一篇深入的评论文章<sup>[1]</sup>。更重要的或许是，女性主义批评已进入主流论述之中——表面看来确实如此，然而，这类论述也只出现在最好的年轻学者的作品中，作为根植于理论，并与历史的社会脉络有所呼应的必要部分。或许这听起来让人以为女性主义已经安全地潜入知识界最保守领域之一的核心了。<sup>[2]</sup>这种看法离事实十分遥远，女性主义批评运用在视觉艺术上的激进批评路线仍遭到相当大的抗拒，其实践者往往被指控为罔顾品质，破坏真实作品，限制了艺术作品固有的视觉层面，将艺术贬低成生产过程的一环——换句话说，艺术被贬为学派的意识

形态与美学上的偏见。这一切都有正面的意义: 女性主义艺术史总算站出来惹麻烦, 提出质疑, 在父权体系的鸽子笼里展翼振翅了。这种艺术史不应被视为只是主流艺术史的另一种形式或者补充, 女性主义艺术史最强势时, 可以是一种敢于冒犯的、反美学的论述, 旨在向许多主要的学派观点提出质疑。

我有意按照时间的逆序来安排本书的文章, 因此读者可以从最近的作品开始关注。首篇文章最接近我目前的关注重点, 接着向过去回溯, 让较早的作品与现在保持特定的历史距离。我让过去的文章以原貌出现, 刻意压抑我强烈的修改意图, 文章中有我现在知道的错误之处, 也有可能被误解的地方, 但如果动手修改, 便扭曲了历史记录: 毕竟这些文章都有其特定的历史脉络, 反映的是种种具体的问题和情境。有几篇文章比其他的更接近于我现在的观点, 当然, 有些较早期的作品在理论深度上和学理的细致程度方面自然早已被美国国内外的近期作品所超越。<sup>[3]</sup>尽管如此, 读者仍然会发现, 这些文章提出了某些重大主题及观点, 并对主流艺术史持一贯的批判态度, 反对主流艺术史将作品正文视为一个完整单元, 不顾个别作品呈现的主体和方式有多大的变动范围。

批评一直是我的文章的中心, 这点至今未变。我并不认为女性主义艺术史仅仅是被用来让寥寥数名女性画家和雕刻家进入正统的名单而已——虽然找回失去的创作与被湮没的创作模式自有其历史价值, 同时, 这种追寻也能用来质疑此研究领域中的传统形式。即使是讨论弗洛琳·斯蒂海默 (Florine Stettheimer)、贝尔特·摩里索 (Berthe Morisot) 或罗莎·博纳尔 (Rosa Bonheur) 等艺术家个人, 用意也并非只是肯定其作品而已——以博纳尔为例, 我完全无意这么做——而是通过对其作品的解读, 并且往往以违反其原意的方式来解读, 质疑

“为她们找定位”的艺术史机制；换句话说，女性主义艺术史乃用来揭露那些把特定艺术创作边缘化，又将特定类别的作品中心化的结构与运作方式。意识形态是所有这类标准模式的推动力，因而便成为我的评论中不断提出的题目，我希望这类分析能“让隐而不现者凸显出来”。阿尔都塞 (Louis Althusser) 有关意识形态的文章当然是这项工作的基础，不过，从我的文章里可以看出，我绝非忠诚的阿尔都塞追随者。相反的，我非常注意其他形成意识形态的说法，也特别关注意识形态在视觉艺术上扮演的角色。<sup>[4]</sup>

最后我想依发表年代先后次序，对每篇评论作一点简述。《为什么没有伟大的女性艺术家？》写于1970年，正是女性解放运动诞生之初那段令人兴奋的日子，文章带有那一时期的政治热情与乐观精神。这篇文章至少有一部分依据前一年的研究写成，当时我在瓦萨学院 (Vassar College) 首次开设了女性与艺术的讲座。该文预备在女性主义运动最早的学术文本之一——《性别歧视社会中的女性》 (*Women in Sexist Society*) 中发表，该书由戈尼克 (V. Gornick) 和莫兰 (B. Moran) 编辑 (New York: Basic Books, 1971)，不过后来却率先发表于一本充满争议的先锋刊物——《艺术新闻》 (*Art News*, vol. 69, 1971年1月) 的女性专题中，并以图文并茂的方式出现。

《19世纪艺术的情色与女性意象》<sup>[5]</sup>原是为1972年在旧金山艺术学院 (College Art Association) 主持的同一主题之会议所写的开场文章，其中那张一个裸体男性捧着放了香蕉的盘子的照片也在会议中展示，这是我唯一一篇谈摄影的文章，当时这张照片引起相当激烈的反应，证明了我的论点：色情影像是具有特定性别诉求的，并且不能作反证。

《几位女性现实主义作者》原为《艺术杂志》 (*Arts Magazine*) 在1974年刊登的两段式文章，当时我对当代现实主义极感兴趣，部分

原因是我的学术研究集中在19世纪的画派，因而想看看我是否能在这个视觉表达的模式里建立起女性创作的特质。我同时也想打破本质论者主张的所谓还原的、永恒的“女性”风格，他们往往以作品的中心意象或纤细的用色等作为其主张的证据。我也想以鲜活的例子来说明，在一个有性别差异的社会特定的历史阶段里，女性艺术家可能会被引导到某些特定的方向。

《失落与寻回：又见堕落的女人》虽然在1978年发表于《艺术公报》，却可上溯至1969年春天，我在纽约大学艺术学院的库克讲座(Cook Lecture)探讨了有关霍尔曼·亨特(Holman Hunt)的《苏醒的良知》(*Awakening Conscience*)以及19世纪末英法艺术作品中的妓女形象。不过，本书所收录的是为1976年耶鲁大学的一场研讨会所写的版本，该会议乃配合“罗塞蒂和双重艺术作品”(Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art)展览而举行，会议主题为罗塞蒂这位画家和诗人，而我是站在一个相当不受欢迎的立场上，指出罗塞蒂的诗与画在形式结构上的确有出入，而尚未完成的《寻回》(*Found*)的部分，其实是一种并未重新建构之保守主义与伪善的记录。

《斯蒂海默：洛可可的颠覆分子》首先发表在1980年的《美国艺术》(*Art in America*)，通过反面阅读斯蒂海默作品的方式，我试图对政治艺术之本质这类传统的观念提出质疑，同时也从女性和同时代的艺术世界中前卫与传统位置的拒绝者(这就摒除了反对力量的一个可能来源)这个角度出发建构了这位艺术家的边缘性。

两篇最近的文章，《摩里索的〈奶妈与朱莉〉：印象派绘画中的工作与休闲》及《女性，艺术与权力》，在为本书写成文字之前，原为演讲稿。前者来自1987和1988年分别在美国国立美术馆(National Gallery of Art)和芒特霍尤克学院(Mount Holyoke College)的摩里

索作品展中发表的演说。

《女性，艺术与权力》的时间跨度较长，变化也较大，此文原为1979年在拉特格斯大学（Rutgers University）所作的一场报告，主题是有关叙事与权力（虽然其目前的形式所引用的材料可上溯到1969年，近则可推至1988年），自此之后我不断为它增添内容并作修改。这篇文章其实是以多篇以女性为题的评论分析报告为基础，这些报告的内容范围广大多样，并且在不断地变动，同时也从我过去和最近的作品中自由地截取片段，而我还特地重新建构其脉络。这篇文章并无单一“观点”，当然它绝非不连贯的组合，我也没有任何理由可以说明它何以如此收尾，理论上，它可以不断地延续下去。这篇文章的目标是面向具有各种不同层次的艺术与理论修养的读者；此文已出现在欧美各地——甚至远及芬兰——得到的反应从热切拥护到恶毒叱骂，应有尽有，当然也有一些有用的建议，我往往乐于接纳，并收入下一个版本里。虽然我并没有特别加以注明，但许多女性主义历史学家，例如卡罗尔·邓肯（Carol Duncan）、格丽塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）、尤妮斯·利普顿（Eunice Lipton）、阿比盖尔·所罗门-戈多（Abigail Solomon-Godeau）和莫德·拉文（Maud Lavin）等，对我写这篇文章的启发甚大，许多女性主义文学批评和理论学者、女性主义者及其他人等，包括我的同事罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss），她们的文章对我亦颇有助益。《女性，艺术与权力》希望成为一篇持续发表、结尾开放的作品，而非一篇已完成的文章。这篇文章付印时，我心中有几分遗憾，知道此举意味着我的知性生命某个重要年代已宣告结束；但我同时也有松了一口气的感觉，知道我现在可以自由地开展其他研究计划了，可以展望以女性主义重新建构的艺术史的发展。

在此还须就本书的插图作一点说明，它们的作用只是提示被我们



质疑的作品而已，其中的绝大部分可以在其他色彩光鲜的印刷品里找到高明得多的复制品。

## 注 释

- [1]参阅 Thalia Gouma-Peterson and Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin* LXIX, No. 3 (1987年9月): 326—357页。此文乃此领域之绝佳参考书目来源，也是十分有用的研究资料。
- [2]相对于女性主义的作品在文学史和文学评论的领域，以及在历史研究中所受的欢迎，它在艺术史领域中的边缘地位实在令人惊异，并值得作进一步的分析。
- [3]参阅 Gouma-Peterson 和 Mathews 在《艺术公报》上提供的参考书目，如我在注[1]所提供者。英语语系的女性主义艺术史学者一直特别多产，运用马克思主义和心理分析批评理论亦颇有新意。特别是 Rozsika Parker 与 Griselda Pollock 的作品，尤其是其已成经典之 *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (New York: Pantheon, 1981)，以及较近的 Kathleen Adler 和 Tamar Garb, *Berthe Morisot* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987); Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907—1914* (London: Chatto & Windus, 1987); Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain* (Oxford: Basil Blackwood, 1988)。在美国，Eunice Lipton, *Looking into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life* (Berkeley, University of California Press, 1986)，提出了对19世纪一位主要艺术家所做的女性主义批评。
- [4]欲知意识形态理论的基本架构，可参阅 Louis Althusser, “Marxism and Humanism” (1965), in *For Marx* (Harmondsworth, England: Allen Lane, 1969); “Ideology and Ideological State Apparatuses”, in *Lenin and Philosophy* (London: New Left Books, 1971); Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (London and New York: Methuen), pp.111—126。有关阿尔都塞的意识形态概念与文学的关系，有一篇精彩的评论，请参阅 Bennett, 127—175页。
- [5]《19世纪艺术的情色与女性意象》，原发表于 *Women as Sex-Object*, ed. Thomas B. Hess and Linda Nochlin (New York: Newsweek Books, 1972)。

# 女性，艺术与权力

在这篇文章里，我将通过18世纪末到20世纪期间的许多视觉图像，研究存在于女性、艺术与权力之间的关系。这些视觉图像被选中，多是因为它们呈现了女性处于某种与权力有关的情境中——一般都是缺乏权力。显然这些图象所呈现的故事、内容或叙事——亦即艺术史学者所谓的“图像学”（iconography）——对本研究计划的分析工作而言，是非常重要的一个元素：大卫（Jacques-Louis David）所画的贺拉斯（Horatii）的故事，德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）描绘的《萨丹纳帕路斯之死》（*Death of Sardanapalus*），或者英国画家埃格（Augustus Leopold Egg）在他的《过去与现在》（*Past and Present*）三部曲<sup>[1]</sup>中所描绘的，家庭的败落与惩罚这种悲哀的醒世剧等，都是适当的例子。

然而我真正感兴趣的是权力在意识形态这个层次上的运作，这类运作往往显得广泛而绝对，却又似是而非地在所谓的性别差异的论述中证明自己。当然，我指的是艺术所呈现的女性乃源于一般社会大众所持的约定俗成的想法，而此呈现反过来又强化了这类根深蒂固的

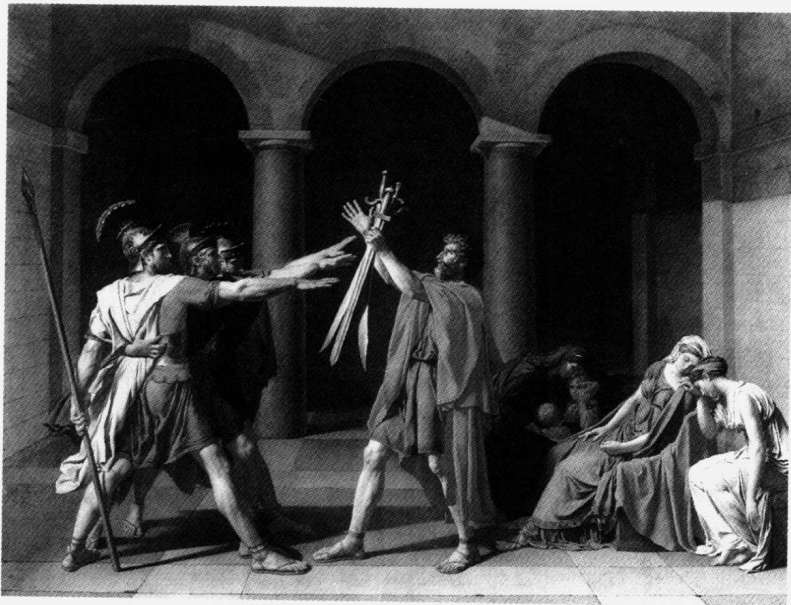
想法；一般大众，尤其是艺术家，认为男性的权力应该超越女性，男性与女性不同，男性比女性优越，女性必须受控制，部分艺术家对这类说法的认同程度远胜过其他人。这类假设不仅呈现在视觉结构上，也出现在我们要讨论的图像作品的主题上。意识形态以非明说的方式流露出来，这种并非想像、亦非刻意呈现的方式，往往和艺术作品直接明说的方式一样重要。既然许多有关女性的假设是以常识的面貌出现，也就被认为是**不证自明的**，对当代的观众而言，这些观点往往是**隐而不现**，对创作者而言也是**盲点**。女性被认定为脆弱而被动，是满足男性需求的性目标；女性被界定为具有理家和养育的功能，被认定为属于自然的领域；她是艺术创作的**对象**，而非**创作者**；她若试图通过工作或以政治抗争的方式，跃跃欲试地把自己插入历史的领域，便是**自取其辱**——所有这些观点都建立在一个更普遍、更具渗透力的性别差异的前提之上。这些观念虽然并非全未受到争议，但在某种程度上，仍存在于我们这个时代很多人的心中，因而也构成了一种**潜文本**（subtext），**隐匿**在几乎所有女性的个别形象之下。不过，“潜文本”一词或许误导了我的意图，我并不想作深度阅读，本文并不打算走到图像的背后，进入一个更深入的、**隐匿**在各种图画正文的表面之下的真相领域。我对女性—艺术—权力这三者的研究，毋宁是企图厘清各种有关权力与性别差异之间关系的论述，这类论述往往与图像或叙事这类大论述是同时存在的，不论是表面或底层皆如此。

意识形态的重要功能之一，就是在特定的历史时刻中，为社会里取得的整体权力关系作**掩护**，让这些关系看起来似乎是事物自然而永恒的秩序，这点我们必须牢记在心。此外还有一点也很重要：**抽象的权力是看不见的**，只有在那些不自觉地向它投降或操纵它的人的共同合作之下，才得以进行。女性艺术家对意识形态论述的甜言蜜语具有

的免疫力,与同代的男性艺术家一样薄弱,而主宰社会的男性将其观念施加在女性身上时,很难说他是居心叵测或依照意志行事。福柯(Michel Foucault)曾说,权力只有在“戴上面具,将自己遮盖大半”时才能让人忍受。<sup>[2]</sup>父权加诸女性的权力论述戴着自然的面纱——逻辑的面纱。

强与弱被视为性别差异的天生结果,然而在类似大卫的《贺拉斯兄弟之誓》(*The Oath of the Horatii*) (图1)这种作品中,倒不如说,性别差异的呈现方式——男性对女性——才是这幅作品中强与弱表现得截然对立的主要原因。

在《贺拉斯兄弟之誓》中,女性的被动——以及她屈服于个人情绪的倾向——似乎早已预存在这位艺术家的心中,这个观念成了一种随手可用的视觉语言的元素,因而成为这幅明白可解的宣誓画面上的主要意象。我们必须了解此画描绘的事件——贺拉斯家族的三个兄弟在家中的女性和孩童面前,对着父亲在他们面前举起的剑,宣誓效忠罗马——这一幕并未见于古典或后古典的文本记载中,纯属大卫的虚构,是他从这个故事的诸多可能的题材中拟想出来的。<sup>[3]</sup>这幅作品具有空前的明确性,然而这种明确性正得自画中截然对立的男强女弱的姿态,这正是那个时期的意识形态造成的结果。这幅画的信息传达之有效率,令人颇感惊异,这全赖作者将一项普遍的假设图像化,观众可以立即领会。男性的精力、警觉性和聚精会神,相对于女性的自弃、柔弱和散漫,这种二分法和列维-施特劳斯(Lévi-Strauss)所述的任何原始部落中的情况一样明显,这种概念表现在整幅画的结构和处理手法的每一点细节之上,也刻画在画中人的姿态和身体结构上,更明显的是,男性都被安排在整个建筑布局最醒目的位置上,并且伸展身躯,仿佛要将整个画面填满,女性却瘫在一个角落里。男性对女性的



1 大卫，《贺拉斯兄弟之誓》，巴黎，罗浮宫

二分法在此成功地传达了大卫的信息，亦即对国家的责任远比个人情感重要，稍后由其他人所画的同名绘画，例如亚曼德·卡拉费（Armand Caraffe）的作品<sup>[4]</sup>，就显得薄弱而令人困惑。究其原因，至少有一部分须归咎于其并没有像大卫那么倚重截然分明的“自然”对立上。

19世纪中叶维多利亚时代的英国，女性的被动以及无力保护自己免受暴力侵犯的特性，已经成了广为接纳的观念，象征脆弱的姿态——与大卫的《贺拉斯兄弟之誓》中的英雄主义正好相反——只需像某些英国女士一样，将颈项伸长，面颊绷紧，便可以被视为另一种英雄主义。佩顿爵士（Sir Joseph Noel Paton）就画了一幅这样的作品，这幅名为《纪念》（*In Memoriam*）（图2）的作品于1858年在皇家学院（Royal Academy）展出，题献给“1857年印度叛变中，英国女士的基督教英雄行径”。附带说明一点，画面后方蜂拥而至的士兵，在依照原画而做的版画中已被改成苏格兰救兵，而非原来嗜血的印度兵，这些印度叛变者被换掉，是因为画家认为他们带来“太痛苦的印象”。<sup>[5]</sup>英国女士的英雄行径似乎是跪下来任自己和她们的孩子被强暴和杀害，她们身穿相当不便利但十分流行悦目的衣服，没有任何保护自己的举动。然而，对当时喜爱此画的观众而言，宁静与《圣经》远比粗鄙的自卫行动更适合作为一位女士的英雄事迹。当时的《艺术期刊》（*Art Journal*）上有位评论者说：“观众深为画中人物崇高的冷静表情所吸引——她的情操胜过罗马人的美德；她双唇微张，正在祷告；手上握着《圣经》，那正是她的力量来源。”<sup>[6]</sup>这个形象至少形成了两项论述：一是英勇的英国女士与她们的孩子在印度叛变期间所发生的故事；她们在即将被野蛮而好色的当地人屠杀之际，以祷告作为自我防卫。另一项论述则没有如此明显，却显示了父权体系



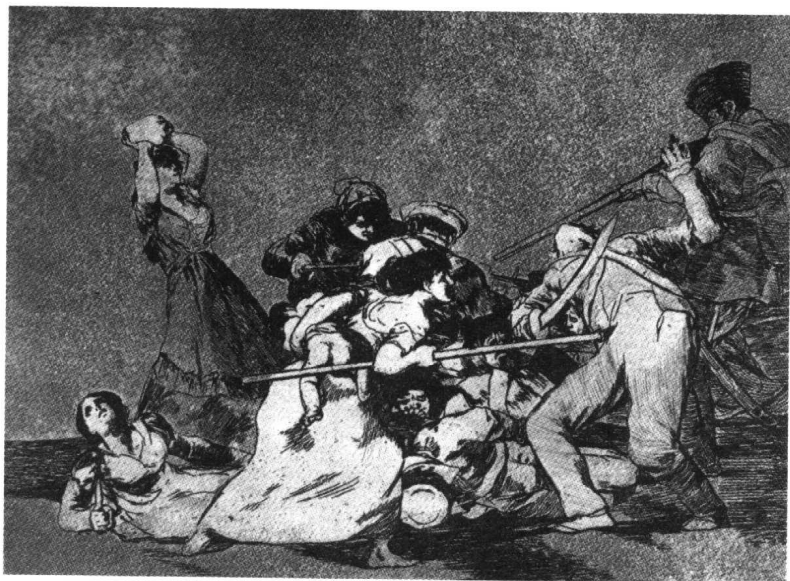
2 佩顿爵士，《纪念》，原作已散佚，此为依散佚的原画所作的铜版画

和特定阶级对淑女的适当举止有相当的坚持, 这项论述告诉我们, 淑女绝不会在面对暴力时, 失态到举起手来保护自己, 甚至保护孩子也不行。这种关于淑女或“女性化”行为的观念, 自然是部分地依据于女性在类似情况下表现出来的行为, 但对诸如英国女性在印度叛变期间的反应来说绝对不算写实。<sup>[7]</sup> 戈雅 (Francisco Goya y Lucientes) 的“战争灾难” (Disasters of War) 系列作品之一, 蚀刻画《她们像野兽》 (And They Are Like Wild Beasts) (图3) 中的女性固然非常不淑女, 但她们的举止与《纪念》中的女性是非常不一样的, 这些农妇诉诸暴力的行径, 显示她们已处于绝境。这些西班牙的母亲为了保护子女, 奋起抗争, 而她们却被视为某种并非女性的东西: 她们“就像野兽”。<sup>[8]</sup>

20世纪初始, 主张妇女参政的人就如《女子以柔道摔倒警察》 (Woman Toppling Policeman with a Jujitsu Throw) (图4) 这张照片所示<sup>[9]</sup>, 试图建立一个具有说服力的女性形象, 结合淑女的衣饰装扮和身体的力量。照片中衣着合宜的年轻女性以柔道将一名惊愕的警察摔倒在地, 这样的结果看起来令人鼓舞, 却也有些滑稽。权力的论述与淑女行为的符码形成一种不稳定的关系: 两者无法融合。

一项论述要成功地印证一个意识形态的定位, 靠的不是证据, 而是如何通过“显而易见”的假设来进行成功的控制, 借用帕森斯 (Talcott Parsons) 的话, 在权力的部署中, 武力事实上比个性化的特性更具限制性<sup>[10]</sup>; 高压手法显示出权力正退缩到较低层次的大众领域中; “武力的展示”是权力的象征性流通遭遇挫败的警讯。<sup>[11]</sup> 虽然如此, 维多利亚时代有关淑女行为的预设前提是一些绝少被提及, 但被问及时立刻可以提出的那类威胁: 女人如果必须倚赖肢体的力量或独立的行动, 便不再被视为淑女。这项前提的推论是, 由于女人天生是





3 戈雅，《她们像野兽》，铜版蚀刻画