
學術討論

女性主義藝術史研究方法論

劉 瑞 琪*

前 言

女性主義介入藝術史的研究始於 1960 年代末期第二波婦女運動興起之後，三十年來許許多女性主義藝術史學者從多元的角度重新觀看與思辨性別政治如何影響了過去與現在對女性與男性藝術家作品的詮釋，蓬蓬勃勃地為藝術史的研究開拓了革命性的新視野。綜觀這三十年來累積的研究成果，英美女性主義藝術史的研究方法常常結合性別議題與當代盛行的文化論述（如社會主義、符號學、後結構主義、後殖民論述、心理分析與電影理論等等），揭露性別以及和性別相關的認同範疇（如種族、階級與性傾向等等）如何影響了藝術品的生產、消費與接受。由於這些研究經常同時結合數個性別與文化論述，本文將以議題主導的方式分析與論評目前最具代表性的研究主題、方法與實踐，並以「重讀男性藝術家的作品」與

* 成功大學藝術研究所助理教授

「女性藝術家研究」兩大方向來統合這些議題。

本文的寫作目的主要是希望能以方法論的角度為藝術史與相關領域的研究者描繪女性主義西洋藝術史研究藍圖，並提供目前尚在起步的女性主義中國／臺灣藝術史研究一些方法與實踐的刺激與借鏡。為了避免文章的內容過度蕪亂龐雜與零星跳躍，本文將以論析目前女性主義介入藝術史研究理論架構最精湛的現代與當代藝術研究為主，以評介理論架構逐漸累積與拓展的文藝復興至十九世紀中葉的女性主義藝術史研究為輔，而捨棄探討研究成果較少的文藝復興之前的研究。

壹、重讀男性藝術家的作品

在第二波婦女運動興起之前，西洋藝術史是一個超級的男人俱樂部，清一色由男性的藝術家與研究者所組成。雖然兩本藝術史的入門「聖經」——宮布律克（E.H. Gombrich）所著的《藝術的故事》與詹森（H.W. Janson）所著的《藝術史》——所列的正典（canons）都是男性藝術家的傑作，¹ 這些傑作所再現的主題卻大半以女性形象為主。自從 1960 年代末期女性主義藝術史研究興起後，有別於過往男性研究者宣稱他們是以「客觀中立」的史學立場來閱讀男性大師傑作上的女性形象，女性主義藝術史學者開始重新由性別政治的角度解讀這些女性形象，她們認為「『再現』無可避免地具有性別的特殊意涵，以單一觀點與單一聲音想像過去的『不具性別差異的歷史』，扭曲了我們對過去的認知。」² 這三十年來，一波波的女性主義藝術史研究大幅度的改寫了過往男性研究者對男性大師傑作

¹ Nanette Salomon, "The Art Historical Canon: Sins of Omission," in *(En) gendering Knowledge: Feminism in Academe*, ed. Joan Hartmann and Ellen Messer-Davidow (Knoxville: University of Tennessee Press, 1991), p. 225.

² Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity* (Manchester and New York: Manchester Univ. Press, 1997), p. 8.

上的女性形象的詮釋，她們從性別、種族與階級等等面向揭露這些女性形象如何再現白種、中產階級男性對女性的看法、慾望與權力。筆者將以四個議題分析女性主義藝術史學者研究男性大師傑作上的女性形象所採取與過往男性研究者不同的研究方法與實踐。

一、性別的社會建構

正如女性主義的前輩西蒙·德·波娃 (Simone de Beauvoir) 所說：「女人不是天生的，而是形成的」，³ 大部分的女性主義者認為將父權社會所賦予的女性的性別角色（如妻子與母親等等）視為女人天生自然的本質的說法，完全是父權社會為了馴化女人成為服務男人的次等性別的目的而建構的。一些以女性主義的角度研究男性大師傑作上女性形象的書籍與文章，經常結合女性主義批判、圖象學 (iconography) 與社會史來探究男畫家的作品如何以描繪女人成男性所期望的性別角色與道德典型來鞏固男性中心的社會秩序。筆者將在這個部份以方法論的角度分析與評論兩篇研究男性大師作品上的女性形象如何建構現代女性特質的代表作。

卡蘿·盪肯 (Carol Duncan) 所著《十八世紀法國藝術中的快樂母親與其它新觀念》(1973) 是早期以性別的社會建構這個概念去探討藝術作品極具啟發性的傑作。盪肯探討藝術對法國十八世紀晚期性別角色社會化過程的貢獻，她發現當時文學與藝術作品愈來愈流行一些家庭生活的新觀念，如快樂母親與婚姻美滿等題材。在這之前，貴族的婚姻是家族安排的，結婚的夫婦彼此之間沒有親密的連結，他們也沒有直接養育子女的觀念。十八世紀晚期以布爾喬亞階級為主的現代國家形成，在這個社會與政治大變動的過程當中產生了快樂母親與婚姻美滿等新觀念，當時的思想家開始提倡結婚生子是最能滿足與協調社會與個人需求的最自然與文明的機制，盪肯發現當時的繪畫【圖 1】在提倡夫婦的恩愛與父母的責任上頭扮演重

³ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, trans. H. M. Parshley (New York: Bantam Books, 1947), p. 301.

要的角色，這些繪畫特別將正在哺乳的快樂母親放在中產階級家庭的中心位置，因而成為建構女人作為快樂妻子與母親的性別角色。



圖 1：Jean Baptiste Greuze, *The Beloved Mother*, 1765, oil on canvas. De Laborde Collection, Paris.

威尼·法蘭尼茲（Wayne Franits）的專書《美德的典範》（1993）⁴有系統地研究了荷蘭十七世紀的風俗畫（genre painting）、肖像畫與版畫中的女性形象如何建構當時的女性特質。十幾年前，對十七世紀荷蘭繪畫的研究還停留在探討這些作品到底是寓意的（emblematic）或寫實的爭論，雖

⁴ Wayne Franits, *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993).

然法蘭尼茲是男性學者，他在寫作這本書的過程開始實驗新方法，⁵ 這個新方法主要是將盪肯等女性主義藝術史學者從 1970 年代開始累積的典範與方法運用於研究十七世紀荷蘭繪畫中的女性形象如何再現男性中心的性別意識形態。研究十七世紀荷蘭繪畫的傳統方式分為兩大陣營，德·強 (E. de Jongh) 所代表的圖象學陣營受到鄂文·潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky) 的觀念「偽裝的象徵主義」(disguised symbolism) 的影響，倡導在十七世紀荷蘭繪畫表面栩栩如生的描繪背後有教化的與道德的訊息，只要小心地將這些繪畫和當時有題辭的寓意書 (emblem books) 與版畫上類似的圖畫比對就可以解讀繪畫上隱藏的象徵；思薇特蘭娜·阿爾波斯 (Svetlana Alpers) 所代表的寫實主義陣營則反對圖象學的詮釋，她們批評德·強等人完全是以研究義大利文藝復興藝術的架構來閱讀十七世紀荷蘭繪畫的敘事與文學特色，相反地，阿爾波斯強調十七世紀荷蘭繪畫完全是一種描繪的藝術 (descriptive art)，荷蘭人對事物精緻的表面質地的觀察與再現的熱衷，就像他們對實證的知識與科學的發明極感興趣一般。法蘭尼茲則企圖超越這兩種研究荷蘭繪畫的傳統方式，他堅持無論圖象學陣營的分離內容與形式或是寫實主義陣營的分離形式與內容都是誤導，對十七世紀的荷蘭觀者來說，他們不費吹灰之力就可以了解繪畫上的象徵，所以這些繪畫上頭並沒有「偽裝的象徵主義」，然而，這些寫實的繪畫也並非自然地反映這個世界，而是一種選擇性的與虛構性的建構，這些建構的目的是要藉看似自然與真實的描繪來隱藏以男性為中心的性別意識形態。

一反過去二十幾年學者普遍將荷蘭繪畫詮釋成充滿愛慾與墮落訊息的潮流，法蘭尼茲強調他的書專注於荷蘭繪畫中美德訊息的研究，⁶ 書中鉅

⁵ 和威尼·法蘭尼茲同時還有許多學者開始運用記號學、女性主義理論、馬克思主義理論與心理分析這些新方法來研究十七世紀荷蘭繪畫。

⁶ 在法蘭尼茲之前，只有西門·夏麻 (Simon Schama) 的名著《富人的窘態》一書曾局部地以十七世紀荷蘭當代家庭文學解讀繪畫作品所再現的女性家庭美德。詳見 Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Berkeley and London: Fontana Press, 1987).

細靡遺地檢驗了十七世紀荷蘭繪畫如何將女人描繪成理想的與道德的典型以維持與鞏固父權的社會秩序。法蘭尼茲用十七世紀荷蘭人文主義者、道德家與神學家所寫的寓意書與家庭文學來閱讀繪畫的圖象，他宣稱要結合內容與形式來揭露十七世紀的荷蘭繪畫如何再現在父權社會所建構的女性美德，舉例來說，法蘭尼茲將卡斯帕爾·奈特薛爾（Caspar Netscher）的〈蕾絲製作者〉（*The Lace-Maker*）（1662）【圖2】詮釋成用寫實的手法自然化父權社會所期望的婦女家庭美德，他認為這幅畫除了描繪女人認真製作蕾絲這個主題之外，幾個小細節與母題都有重要的象徵意涵，包括女人左手邊的掃帚、一雙脫在室內地上的鞋子以及地上的兩枚蚌殼，在賈克伯·卡茲（Jacob Cats）等人的寓意書與家庭文學中，掃帚是好主婦勤於打掃的



圖 2 : Caspar Netscher, *The Lace-Maker*, 1662, oil on canvas, 34x28 cm, Wallace Collection, London.

象徵，脫在室內的鞋子是女人屬於家庭的隱喻，而軟體動物總是住在它們的蚌殼當中，所以蚌殼也是宜室宜家的隱喻，法蘭尼茲結論所有這些寫實的細節都是引導觀者沈思女性美德的記號。在所有的寓意書與家庭文學當中，法蘭尼茲特別注重卡茲所著的《婚姻》一書（1625），《美德的典範》即根據《婚姻》的章節將全書分為閨女、甜心、新娘、主婦、母親與寡婦等部份探討。法蘭尼茲發現十七世紀荷蘭繪畫具備強烈的宣傳效果，它們一而再、再而三地藉寫實主義自然化女人一生中該追求的理想道德行為：小姑獨處時，她對家事的嫋熟表現出她是一個有教養與美德的女人；青年男子登門求婚時，她持身端莊合禮以贏得一個好丈夫；作為妻子，她勤於持家，包括紡織、女紅、買菜、烹飪與指揮僕人；作為母親，她努力教養子女使他們長大成為虔誠正直的大人；晚年守寡，她專注於虔敬的精神生活。

法蘭尼茲的研究方法十分接近圖象學陣營而遠離寫實主義陣營，他雖然宣稱想結合內容與形式來研究十七世紀的荷蘭繪畫的寫實風格如何自然化父權社會當中女性特質與美德的意識形態建構，他的書主要還是依循德·強等人的圖象學方法來解讀這些繪畫圖象背後的迷思。筆者除了很難相信法蘭尼茲宣稱的十七世紀的荷蘭觀者能夠不費吹灰之力就了解繪畫上的象徵之外，也認為他所舉的例子都是再現女性美德的說法有待商榷，特別是他對哪些求愛繪畫的討論，例如他將某些畫中少女沈浸在愛中而忘卻編織的狀態詮釋成具現「美德的典範」實在欠缺說服力，筆者甚至覺得法蘭尼茲這種偏於美德一端的詮釋讀起來像男性藝術史學者以選擇性的眼光來控制女性意象，以避免談論一些帶有愛慾與背德訊息的女性形象，因為這些形象某種程度顛覆了父權社會所期望的女性美德。筆者認為對十七世紀的荷蘭繪畫的女性主義解讀如果交織著美德與背德的辯證的話將較富說服力。

二、男性觀視與女性形象

自從 1980 年代中期開始，許多的英美女性主義藝術史學者逐漸將研究

重心放在藝術作品再現的性別化的觀看狀態（spectatorship）研究，這一波研究的熱潮主要是受從 1970 年代開始發展的女性主義電影理論的影響。女性主義電影理論對藝術史研究最重要的影響首推 1970 年代理論逐漸成形的男性觀視（gaze）的概念，以及 1980 年代發展至今的女性觀視的概念，本節將分析女性主義電影理論中男性觀視的概念以及這個概念在女性主義藝術史研究的運用，有關女性觀視的電影理論與藝術史實踐將在討論女性藝術家研究的部份介紹。

觀視這個概念主要是從賈克·拉岡（Jacques Lacan）的心理分析理論而來，拉岡將斐迪南·德·索緒爾（Ferdinand de Saussure）的語言學應用於在他的心理分析理論當中，他認為人類的主體是符號學的主體，從幼兒時期就開始經由視覺的符碼與語言的符碼獲得主體性，換言之，拉岡將人類的主體看作分裂的主體，當幼兒從視覺的與語言的文化符碼來定義自己的主體性時，他／她的主體是被異於自我的視覺的與語言的文化符碼所定義。拉岡的觀視概念指的就是定義人類主體的視覺的文化符碼，這個概念讓我們了解人類主體是如何藉由學習視覺的文化符碼成為社會中行動的主體，人類主體不僅被視覺的文化符碼所定義，也能操縱與改變這些視覺的文化符碼。⁷ 在拉岡的這套觀視理論當中觀者被視為一個社會化的主體，在特定的社會與文化脈絡當中，觀者藉由觀視在社會與心理的層面內化一群人（指一個擁有相同性別、種族、階級與性傾向等等的群體）習慣共享的視覺的文化符碼，經由分享這套習慣共享的觀看模式建立自己的主體性。

女性主義電影理論學者從 1970 年代開始發展性別化觀視的理論，她們

⁷ 在藝術史方法論的領域，筆者認為對拉岡的觀視概念詮釋得最清晰貼切的首推諾曼·布萊森（Norman Bryson）與凱思·馬克西（Keith Moxey），筆者本段對觀視的簡介即脫胎於這兩個學者。見 Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field," in *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988), p. 87-94; Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), pp. 51-55.

認為在一個以男性為中心的社會不同的性別應該有截然不同的觀看模式。蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）這個結構主義的英國女性主義電影理論家在1970年代運用心理分析理論建立了一套男性觀視理論，這套劃時代的理論為這三十年來性別化觀看狀態的研究開展了一個新方向，在這之後女性主義電影理論學者不管贊同或挑戰莫薇的理論或者轉而思考女性觀視的問題，都以和莫薇對話作為出發點，筆者將在下文分析莫薇的男性觀視理論以及對這套理論的挑戰如何為女性主義藝術史研究開啓了新的研究理論與實踐。

雖然莫薇最著名的一篇分析古典好萊塢電影中男性觀視與女性形象的論文是1975年出版的〈視覺快感與敘事電影〉，⁸她在1973年所著以英國普普藝術家亞倫·瓊斯（Allen Jones）的作品為分析對象的論文〈恐懼、幻想與男性的無意識或「瓊斯先生，你恐怕不知道正在發生什麼事吧？」〉⁹已經提出〈視覺快感與敘事電影〉一文當中最膚炙人口論點：在父權的社會，大眾視覺文化中的女性形象具現了男性觀者的拜物主義（fetishism）。本文將以更貼近藝術史研究的〈恐懼、幻想與男性的無意識或「瓊斯先生，你恐怕不知道正在發生什麼事吧？」〉這篇文章來分析莫薇的理論。事實上，約翰·伯格（John Berger）在1972年出版的《觀看之道》一書就已經提出一個關於男性觀者與女性形象關係的概念，他認為在以男性為中心的社會當中「男人看女人，女人看自己被看」，¹⁰換言之，男人是觀看的主體，女性（形象）是被觀看的對象。莫薇的理論即以這個簡要的概念為根基，進一步應用心理分析理論探討大眾視覺文化中的女性形象如何再現男性觀者潛意識的幻想與焦慮。

⁸ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), pp. 14-26.

⁹ Laura Mulvey, "Fears, Fantasies, and the Male Unconscious or 'You Don't Know What Is Happening, Do You, Mr. Jones?'," in *Visual and Other Pleasures*, pp. 6-13.

¹⁰ John Berger, *Ways of Seeing: a book made by John Berger (and others)* (London: British Broadcasting Corporation, 1972), p. 47.

莫薇認為瓊斯的繪畫與雕塑等作品中那些被切割、捆綁與局部特寫的女性形象【圖3】表現了男性畫家（觀者）潛意識的「基本的拜物主義」。¹¹ 莫薇拜物主義的理論主要受心理分析大師西格蒙·佛洛依德（Sigmund Freud）的文章〈拜物主義〉（1927）的影響，佛洛依德拜物主



圖 3：Allen Jones, *Pleated Skirt*, 1965, oil on canvas, 118.4x118.4 cm, private collection, Brescia.

¹¹ Laura Mulvey, "Fears, Fantasies, and the Male Unconscious or 'You Don't Know What Is Happening, Do You, Mr. Jones?'" p. 7.

義的基本觀念如下：小男孩在小時候以為女人（母親）和自己一樣擁有陽具，但是，有一天他的眼睛發現了一個恐怖的事實——女人（母親）並沒有擁有陽具，這個驚人的發現造成了他的閹割恐懼，因為如果女人會被閹割的話，他的陽具也危險了，為了要否定自己的閹割恐懼，小男孩會將他恐怖的發現之前的一刻看到的女人（母親）身體的某一部份看成女人（母親）的陽具的取代物，這個取代物稱為拜物（fetish），拜物可以是鞋子、腿、毛、天鵝絨、內衣、甚至閃閃發光的鼻子等等。¹² 除了女人身體的局部之外，女性主義電影理論學者如莫薇等強調對男人來說整個女性身體也可以是拜物——陽具的代替物。¹³ 莫薇認為瓊斯的作品中那些女性身體與服裝的局部特寫正是男性畫家（觀者）拜物主義的記號，透過這些記號他可以否認自己的閹割恐懼：「對拜物主義者來說，記號變成幻想的源頭（無論是真正的拜物，或拜物的圖畫，或對拜物的描述），並且每個個案記號都是陽具的記號」；¹⁴ 換言之，瓊斯作品當中真正的主題不是女性意象，而是男人和他的陽具。

此外，莫薇強調瓊斯的作品中那些被切割與捆綁的女性身體呈現了男性畫家（觀者）拜物主義的另一重要面向：拜物主義者認為，既然女人事實上並沒有陽具，她就必須被懲罰與被羞辱。莫薇也指出對瓊斯來說，拜物常常同時具有女人陽具的取代物與懲罰和羞辱女人的物體雙重意涵：「鞭子可以同時是陽具的代替物與懲罰女人的工具，相同地，高跟鞋上高高的跟——一個典型的拜物主義的意象——可以同時是陽具的延伸以及不適與壓縮的媒介，有帶扣的皮帶與有垂飾項鍊同時是陽具的象徵以及束縛與懲罰的暗示」。¹⁵ 值得補充的一點是：在〈視覺快感與敘事電影〉一文，

¹² Sigmund Freud, "Fetishism," in *Sexuality and the Psychology of Love*, ed. Philip Rieff (New York: Collier Books Press, 1963), pp. 214-17.

¹³ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," pp. 20-21.

¹⁴ Laura Mulvey, "Fears, Fantasies, and the Male Unconscious or 'You Don't Know What Is Happening, Do You, Mr. Jones?'," p. 10.

¹⁵ 同上，頁8。

莫薇把男性觀者將女體再現看成陽具的代替物稱作拜物主義，把男性觀者藉觀看懲罰與羞辱女性意象稱作偷窺主義（voyeurism）。¹⁶

過去十幾年，女性主義的藝術史學者經常在討論男性觀視與女性形象的問題時引用與活用莫薇的理論，她們也常常藉由和莫薇的理論對話來批評與挑戰這套過度單一化與權力化男性觀者的理論。對這套理論的挑戰之一就是一些學者開始主張男性觀者應該有很多種，他們在不同的時代、文化與地點會因為不同的種族、階級、性傾向與年齡等而對相同的繪畫有不同的反應。艾莉森·麥克尼爾·凱特琳（Alison McNeil Kettering）的〈特·波赫的身著綢緞的淑女〉（1993）是這個陣營最膾炙人口的文章之一，難能可貴的是這篇文章處理的是距今三百多年前荷蘭繪畫的接受狀態（reception），凱特琳設想與架構當時不同觀者可能反應的方法極值得未來的研究者參考。這篇文章主要專注於探討觀者對十七世紀荷蘭畫家傑拉德·特·波赫（Gerard ter Borch）（1617-81）風俗畫中那些穿著華麗的亮色綢緞的淑女【圖4】的接受狀態，凱特琳對觀者的反應採取開放的閱讀方式，因為她認為這些繪畫的視覺記號與觀看它們的脈絡是多元的。

凱特琳先從當時的文化脈絡來建構當時觀者面對特·波赫的繪畫時的普遍的聯想，然後再細緻地探討不同性別與身份的觀者的不同反應。由於十七世紀的觀者對這些作品的反應只留下了極少數藝評，所以凱特琳必須另闢蹊徑來討論當時觀者可能的接受狀態，她認為雖然不能重建特·波赫所有觀眾的品味，可以確定的是佩脫拉克式（Petrarchan）的情詩在十七世紀的荷蘭文化中非常流行，以致所有識字的觀眾都對佩脫拉克式的男女情愛運作模式相當熟悉，特·波赫繪畫中表現無情的淑女和愛慕她的追求者的關係很容易讓當時的觀者想起佩脫拉克式的男女情愛關係。雖然凱特琳以上對特·波赫繪畫的觀者接受狀態的詮釋純屬臆測，但是她強調仍然有一些有力的間接證據來輔助她的說法，特·波赫最喜歡的模特兒是他最小

¹⁶ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," p. 21.

的異母妹妹潔西娜·特·波赫（Gesina ter Borch），這個妹妹在當他模特兒的同一時期也為親自收集的三本情詩剪貼簿畫插畫，這些詩與畫的多半都是以佩脫拉克式的男女情愛關係為主【圖 5】，而這對兄妹畫中的男女關係又相當近似，可見特·波赫作品確實很容易讓觀者有佩脫拉克式的情景的聯想。經由上述對文化脈絡的解讀，凱特琳認為特·波赫繪畫中穿著綢緞的淑女讓當時觀者想起佩脫拉克式女性美的理想典型，為了要再現這些淑女的理想美，特·波赫將她們身上所穿的綢緞描繪得極華麗以代替她們美麗的身體。凱特琳強調，佩脫拉克式男性愛慕者拜倒在可望而不可即的淑女的石榴裙下的男女情愛關係絕非將女人看作強而有力的，相反地，這些淑女嫋靜、被動與自制的模樣表現出她們只是努力地在維持男性主宰的社會所賦予她們的角色——潔身自愛的矜持。



圖 4：Gerard ter Borch. *The Suitor's Visit*, oil on canvas, 80x75.5 cm, the National Gallery of Art, Washington, D.C..



圖 5：Gesina ter Borch, *Gentleman Kneeling Before a Lady*, watercolor from her Poetry Album, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

凱特琳認為不同性別與身份的觀者對特·波赫這些再現佩脫拉克式男女情愛關係的繪畫會有不同的反應。凱特琳提出特·波赫的繪畫經常暗指觀者是男性，特別是常常暗示追求者扮演的是男性觀者替身般的角色，而相同或不同的男性觀者會從社會的、意識形態的、心理的與文學的等不同的角度去欣賞特·波赫風俗畫中那些穿著華麗綢緞的淑女。經濟取向的男人會以物質的價值來看待這些淑女身上的美麗綢緞與她們周遭的奢華裝飾，換言之，這類男性觀者將穿著綢緞的淑女看成吸引人的商品；文學取向的男人會將這些淑女看成佩脫拉克式的貞靜美麗的處子，她們潔白的綢緞會被看成她們純潔美德的象徵，換言之，這類男性觀者將穿著綢緞的淑女看成崇高的「她者」；愛欲取向的男人會以偷窺的角度來看這些淑女，淑女們的身體與綢緞變成他以視覺去擁有的美麗客體，換言之，這類男性觀者將穿著綢緞的淑女看成視覺快感來源；道德取向的男人會將這些穿著

華麗的淑女看成愛慕虛榮的女人，她們的亮麗綢緞會被視為自戀性的炫耀。除了男性觀者的種種不同反應外，凱特琳認為女性觀者當然也可能會欣賞特·波赫的繪畫，有些女性觀者的觀看方式有可能會被男性的觀看方式收編而有以上男性觀者的種種反應，有些女性觀者可能會和畫面上佩脫拉克式的淑女認同，享受穿著耀眼華服、扮演令人愛慕的美人以及參與畫面的故事的快感，然而，凱特琳強調女性觀者這種認同狀態事實上只有加強她們在父權社會中扮演被男性視覺消費的角色。

對莫薇男性觀視理論的挑戰之二就是一些學者認為莫薇過度強調男性觀者一邊倒地主宰女性形象的狀態，雖然在西洋藝術史上男性觀者作為觀看的主體而女性形象作為被觀看的客體的情況較為常見，但是有些學者發現仍有不少例子逆轉了這種情況，社會主義藝術史學者克拉克（T. J. Clark）研究印象派畫家艾德沃·馬內（Édouard Manet）的名畫〈奧林匹亞〉（*Olympia*）（1863）【圖6】的論文就是著名的例子，¹⁷ 雖然克拉克並不是女性主義的藝術史學者，他在1980年代精彩地結合階級與性別議題分析〈奧林匹亞〉畫中顛覆男性觀視的妓女形象，為社會主義傾向的女性主義的藝術史學者樹立了一個新的研究典範。¹⁸

¹⁷ T. J. Clark, "Preliminaries to a Possible Treatment of 'Olympia' in 1865," in *Screen*, 21: 1 (Spring 1980), pp. 18-41; T. J. Clark, "Olympia's Choice," in *The Painting of Modern Life* (New York: Knopf, 1985), pp. 79-146.

¹⁸ 許多女性主義藝術史學者結合性別與階級議題討論男性觀視與妓女形象互動關係的傑出論文皆圍繞著分析艾德加·狄嘉（Edgar Degas）繪畫中的妓女形象，這些論文或者認為狄嘉的妓女形象銘刻了布爾喬亞階級男性觀者的窺視／拜物的快感與經濟的特權，或者強調這些形象顛覆了布爾喬亞階級男性觀者對妓女身體的物化與權力，或者提出布爾喬亞階級男性觀者對妓女形象的反應可能擺盪於上兩種反應之間，也可能有多元不定的反應。由於筆者曾經為文評論過這些論文，而且這些論文討論男性觀視與妓女形象的研究方法並不脫離本單元所分析的數種模式，筆者在此就不另闢單元討論當代女性主義藝術史研究的重要主題——市場上的女人。見拙作，〈女人眼中的狄嘉，狄嘉眼中的女人〉，《當代》139期（1999），頁102-15。

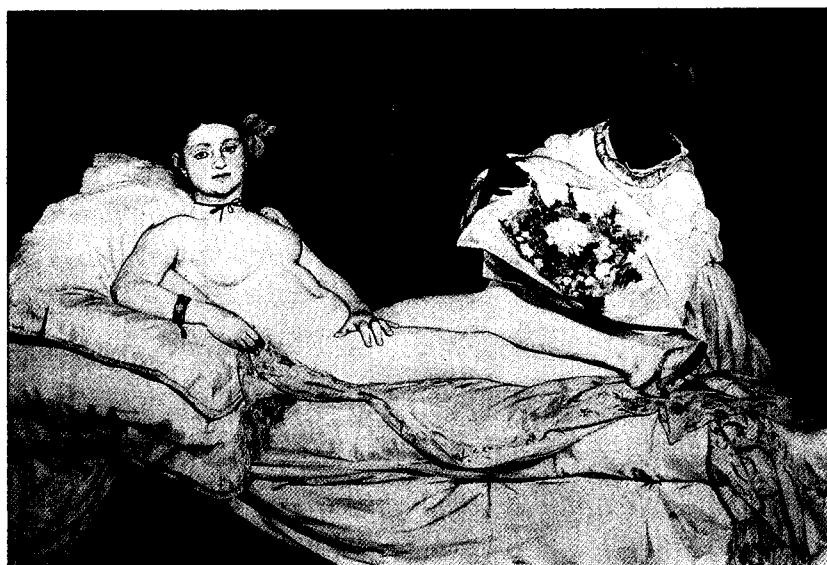


圖 6 : Édouard Manet, *Olympia*, 1863, oil on canvas, 130x190 cm, Musée d'Orsay, Paris.



圖 7 : Titian, *Venus of Urbino*, 1538, oil on canvas, 120x165 cm, Florence, Uffizi.

克拉克嘗試分析〈奧林匹亞〉不被馬內當代的男性藝評家（觀者）所喜愛的原因，他認這幅畫在官方沙龍首展時引起軒然大波的原因在於畫中躺在床上的裸女形象和傳統裸女畫不同，她擁有當時最流行的妓女名字之一——奧林匹亞，克拉克認為馬內將奧林匹亞再現成傳統裸女畫如提善（Titian）的〈烏比諾的維那斯〉（*Venus of Urbino*）（1538）【圖7】的諧擬（parody），相對於〈烏比諾的維那斯〉畫中專侍權貴富豪的女人的裸體（nude），奧林匹亞的眼神、手、毛髮以及身體被描繪的手法表現出工人階級的女人的赤裸（nakedness）的記號。首先，提善畫中裸女的眼神以傳統視為女性化的方式要看不看地挑逗著觀者，相對地，奧林匹亞的眼神直接而警戒地看著男性觀者，表現出傳統認為男性化的觀看方式；其次，提善畫中裸女的手放鬆地順著大腿擺在大腿與性器官之間，暗指著她缺乏陽具而又遮掩了這個事實，相對地，奧林匹亞的手緊張地、確定地、不順從地與大喇喇地遮住她的陰毛，宣示著她不缺席的、需要被注意的與不女性化的性慾的存在；再者，奧林匹亞還缺乏了提善畫中裸女所代表的傳統裸女畫的記號——陰毛；此外，提善畫中裸女的身體是以柔和漸進的明暗法描繪的，相對地，奧林匹亞的身體是以唐突的輪廓線與明暗跳躍的調子表現的。所有這些不女性化的赤裸記號表現出奧林匹亞作為工人階級的女人的身份，因而顛覆了布爾喬亞階級的男性藝評家對女性裸體的期待，也拒絕成為他們視覺快感的來源。

三、後殖民論述與女性裸體

從1980年代開始，女性主義藝術史學者經常結合性別與種族等認同議題，探討白種男性觀視與有色女性形象的互動關係。特別是這二十年來後殖民論述崛起成為當代文化論述的主流之一，女性主義藝術史學者開始結合女性主義理論與後殖民論述來研究藝術史上常見的有色女性裸體的圖像，艾德沃·薩伊（Edward Said）的東方主義論述¹⁹ 與荷米·巴巴（Homi

¹⁹ Edward Said, *Orientalism* (London: Routledge & Kegan Paul, 1978).

K. Bhabha) 的殖民拜物主義 (colonial fetishism) 的觀念²⁰ 影響女性主義藝術史的研究尤深，這兩種觀點不同的後殖民論述為有色女性裸體圖像的研究開拓了兩種極為不同的詮釋空間。筆者企圖藉評論琳達·娜克琳 (Linda Nochlin) 與安娜·雀芙 (Anna Chave) 討論這個議題的代表作來分析如何結合女性主義理論與後殖民論述來從事藝術史的研究。

在〈想像的東方〉(1983)²¹ 一文，娜克琳這個美國女性主義藝術史學最傑出的先驅活用解構主義、東方主義、女性主義與電影理論等等當代論述來解構十九世紀的寫實主義繪畫所隱藏的意識形態。就像薩伊認為東方主義並不是一套關於東方的真實再現，而是西方霸權為了主宰與控制東方所建構的一套描繪東方的論述，²² 娜克琳強調金一里昂·傑洛姆 (Jean-Léon Gérôme) 等十九世紀的寫實主義畫家所描繪的近東世界事實上是以自然主義的手法來合理化西方霸權對近東的殖民統治。娜克琳應用逆轉出席與缺席重要性的解構主義方法來分析這一類的寫實主義繪畫，筆者認為文學理論家強那森·卡勒 (Jonathan Culler) 對解構主義的討論剛好扼要地捕捉了娜克琳所採用的方法：「解構意味著以下的論證：為了出席 (presence) 以既有的方式運作，它必須包含那些被認為屬於它的反面 — 缺席 (absence) — 的品質。因此，我們不再以出席的角度定義缺席，將缺席定義成出席的否定，相反地，我們可以將『出席』看作普遍化的缺席的效果……。」²³ 簡單地說，娜克琳論文所採取的解構路徑就是她

²⁰ Homi K. Bhabha, "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse (1983)," in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, ed. John Caughey, Annette Kuhn, Mandy Merck, and Barbara Creed (London and New York: Routledge, 1992), pp. 312-31; Homi K. Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse," in *October*, 28 (Spring 1984), pp. 125-33.

²¹ Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society* (New York: Harper & Row, 1989), pp. 33-59.

²² Edward Said, *Orientalism*, pp. 1-4.

²³ Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism* (Ithaca: Cornell University, 1982), p. 95.

發現傑洛姆的東方主義繪畫所顯現的東方世界是缺席的西方所製造出來的，那些與西方相關的缺席的事物揭露了東方主義繪畫中寫實的東方世界事實上隱藏著西方對東方的殖民侵略。

娜克琳發現傑洛姆的〈奴隸市場〉（*The Slave Market*）（1860 年代早期）【圖 8】這一類表現近東男人耽溺在閒閒地販售裸體女奴的色情行為的寫實主義繪畫呈現出許多的缺席，包括歷史的缺席、西方男人的缺席、藝術的缺席與工作與工業景象的缺席。歷史的缺席指的是近東世界在這些畫中看起來彷彿是時間靜止了一般絲毫沒有被歷史的過程改變。事實上，當時正是近東世界的歷史急劇改變的時代，它們被法國（西方）的科技、軍事、經濟、觀光與文化殖民侵略。其次，歷史的缺席與西方男人的缺席密切關連，這些畫描繪的是一個純粹的近東世界，白種男人從來不會在畫面出席，事實上，它們依靠畫中缺席的白種男人存在，畫中的東方世界完

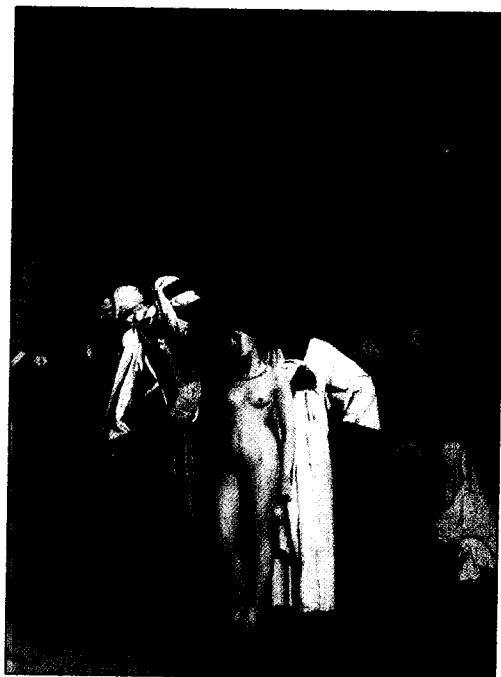


圖 8：Jean-Léon Gérôme, *The Slave Market*, early 1860s, oil on canvas, Clark Collection, Williamstown.

全為白種男人的觀視所創造、主宰與消費，換言之，西方男人的缺席洩露了這些繪畫再現白種男人東方主義的內幕。再者，藝術的缺席也和西方男人的缺席密切關連，畫家以寫實主義的描繪手法來建構東方主義的迷思，所謂寫實主義的技巧包括隱藏筆觸與注重細節描寫等等，這些技巧使這些繪畫看起來是像純然近東現成的、精確的、科學的與真實的風俗的反映，而不是人為的製造意義，事實上，繪畫中看起來彷彿寫實的近東世界完全是西方男人的觀視製造出來的。最後，工作與工業景象的缺席與上述種種缺席密切相關，雖然近東世界有不少勤於工作的人民，這類的繪畫表現出近東世界是懶惰的、閒晃的、淫蕩的與墮落的「事實」來合理化西方男人對道德低下的近東世界的殖民控制。

娜克琳指出傑洛姆的〈奴隸市場〉這一類的繪畫將白種男人對東方與女人的雙重偷窺快感隱藏在道德主義的面具底下，她精彩地以疏離與認同這兩種人類主體面對視覺世界最常有的心理狀態來分析白種男人對這類繪畫的反應：這類繪畫邀請畫前的白種男性觀者在性慾上認同畫中的近東男人，但是，他們卻可因種族的不同而在道德上疏離於畫中的近東男人。換言之，白種男人在畫前的觀視表面上將近東男人視為將女奴裸體當作色情消費商品的墮落民族，骨子裡隱藏的卻是他們的觀視全然主宰東方世界與擁有東方女性裸體的幻想。娜克琳對〈奴隸市場〉的分析透露白種男人的種族與性別的沙文主義經常是一體的兩面，他們將（陰性化的）東方與女人連接在一起，認為兩者一樣都是她者，集被動、沈默、神祕、性感與誘惑於一身，需要屈服於他們觀視的偷窺快感與殖民控制底下。總之，娜克琳藉分析傑洛姆一類的寫實主義繪畫缺席的西方來揭露東方主義是西方男性（畫家）創造出來的，一旦缺席被揭露，寫實主義繪畫不再反映與記錄真實，而是假寫實之名合理化地建構西方凌越東方與男性凌駕女性的意識形態。

在〈與阿維儂的姑娘們的新邂逅：性別、種族與立體派的起源〉（1994）²⁴一文，雀芙結合女性主義觀視理論與巴巴的殖民拜物主義的觀念來探討帕布羅·畢卡索（Pablo Picasso）開創立體派的名作〈阿維儂的姑娘們〉（*Les Demoiselles d'Avignon*）（1907）【圖9】，她發覺過去二十年許許多男性藝評家與藝術史學者對這幅畫的看法集中在面對畫中妓女極度令人恐懼與敬畏的形象，她歸納喚起這些典型男性觀者畏懼的原因包括姑娘們面具般的臉孔、拜物般的身體以及畫面上那些女性器官般的洞。



圖 9：Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, oil on canvas, 244x234 cm, the Museum of Modern Art, New York.

²⁴ Anna C. Chave, "New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*: Gender, Race, and the Origins of Cubism," in *The Art Bulletin*, 76 (Dec. 1994), pp. 597-611.

姑娘們的臉孔（從左到右）看起來像戴著風格化的埃及面具、伊比利半島面具與諷刺漫畫般的非洲面具，這些以異國為主的醜惡妓女面具挑起男性觀者（顧客）不知面具背後為何物的不確定感與恐懼感。雀芙認為姑娘們的身體會喚起男性觀者的性拜物主義與殖民拜物主義，筆者已在上一節分析了莫薇的性拜物主義理論，雀芙以這個理論分析男性觀者對阿維儂的姑娘們的反應，她認為男性觀者在潛意識當中為了否定姑娘們的身體帶給他們的閹割恐懼，一方面會想將姑娘們尖聳的裸體看成陽具的代替物，另一方面會將姑娘們正在緩緩地分割解體的身體看成是對她們的懲罰與羞辱，雀芙強調在這個性拜物的過程當中男性觀者事實上是擺盪在面對閹割恐懼與否認閹割恐懼之間。

雀芙認為姑娘們的身體會喚起男性觀者的殖民拜物主義，在分析這個論點之前，筆者必須先介紹巴巴的殖民拜物主義的觀念，巴巴的理論是對薩伊的東方主義論述的商榷，他批評薩伊認為殖民的權力與論述完全掌握在殖民者的手中這種一面倒的觀點無論在歷史上或在理論上都太簡化了，殖民者與被殖民者之間的權力關係不是全然穩定的。巴巴以殖民拜物主義這個觀念來推演他的主張，他將佛洛依德的拜物主義理論引申到種族的議題：「拜物主義總是在以下兩者之間搖動或懸置：對完整／類同的質樸的確認——引用佛洛依德的術語來說就是「所有的人都有陽具」，而用我們的術語來說就是「所有的人都有相同的皮膚／種族／文化」——以及因缺乏與不同所產生的焦慮——再用佛洛依德的術語來說就是「有些人沒有陽具」，而用我們的術語來說就是「有些人沒有相同的皮膚／種族／文化」。」簡言之，巴巴認為殖民拜物主義是「周旋在種族／文化／歷史的差異的認知與否定之間的機制」，²⁵ 殖民者在掙扎著否認與面對他們與被殖民者之間的差異時會同時感到愉悅感與焦慮感。雀芙這篇論文的重要貢

²⁵ Homi K. Bhabha, "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse (1983)," pp. 318, 320, 316.

獻之一就是將巴巴的殖民拜物的觀念應在藝術史的研究，²⁶ 她認為這些混雜著白色與有色皮膚的姑娘們會讓白種的男性觀者擺盪在否認與正視彼此的種族差異之間，因而讓白種男性觀感到混雜著愉悅與恐懼的複雜感受。

雀芙強調白種男性觀者因性與殖民的雙重拜物主義而產生的巨大恐懼會被姑娘們身邊的空間中那些看起來像女性器官般的洞強化。以男性為中心的傳統藝術論述經常將生產與觀看繪畫的行動描述成彷彿以像陽具般的畫筆與眼光侵略彷彿女性般被動承受的白色畫布，這幅畫中那些看起來像女性器官般的洞不僅吸引了白種男性觀者陽具般的目光，也喚醒他們揮之不去的閹割恐懼。總之，雀芙認為白種男性藝評家用原始的、墮落的、甚至病態的這些形容詞來表達他們對姑娘們女性與異國的裸體非理性的恐懼，事實上具現了從十九世紀晚期以來西方男人／殖民者對異國女人／被殖民者的畏懼，換言之，白種男性藝評家對〈阿維儂的姑娘們〉的評論代表了西方男人／殖民者害怕失去掌控霸權的恐懼。作為一個異性戀的女性觀者，雀芙發覺自己無法認同畫前的白種男性觀者，所以她試著認同畫中的姑娘們，藉由詮釋姑娘們的異國裸體喚起白種男性觀者的劇烈恐懼，她尋找到異國女人／被殖民者的權力。

四、性別與空間

對於性別與空間議題的研究，²⁷ 英美的女性主義藝術史學者的研究成果並不算多，是一個方興未艾的研究領域，目前學者們關注焦點包括藝術品展覽造成的性別化空間以及繪畫作品再現的性別化空間。關於藝術品展覽造成的性別化空間，學者們開始研究藝術品的內容與造型某種程度決定

²⁶ 據筆者所知，雀芙的這篇文章是最早處理這個主題的文章之一，在它之前還有詹姆斯·赫伯（James D. Herbert）應用巴巴的殖民拜物概念分析亨利·馬蒂思（Henri Matisse）的〈藍色裸女：碧絲柯拉的紀念品〉（*Blue Nude. Souvenir of Biskra*）（1907）。詳見 James D. Herbert, “Woman, Cézanne, and Africa,” in *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics* (New Haven: Yale University Press, 1992), pp. 146-73.

²⁷ 由於學院中不同科系分工的原因，本文並不處理建築相關系所目前常探討的各種建築與空間中的性別議題。

了它們在室內與戶外展示時空間與觀者的性別；關於繪畫作品再現的性別化空間這個議題，學者們傾向探討在傳統父權社會當中男性佔據公領域與女性棲息私領域的性別化空間劃分，造成再現公領域繪畫的重要性凌駕描繪私領域繪畫的現象。筆者在這一節將分析兩篇代表性的文章如何結合記號學、社會主義、心理分析與女性主義理論來研究性別與空間的議題。

安娜·雀芙的〈極限主義與權力的修辭〉（1990）²⁸ 一文分析了極度男性化的極限主義藝術在空間展示時造成觀者女性化的受害經驗，以理查·瑟拉（Richard Serra）的〈一邊倒的弧線〉（*Tilted Arc*）（1981）【圖 10】為例，這個雕塑是由去人性化的工業材料製造的，它以龐大的體

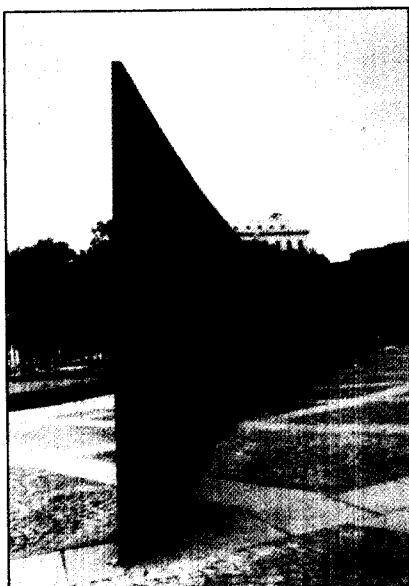


圖 10：Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981 (removed in 1989), Federal Plaza, Foley Square, New York.

²⁸ Anna Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power," in *Arts Magazine*, 64 (Jan. 1990), pp. 44-63. 由於筆者已在別篇文章中探討過雀芙對觀者與極限主義繪畫關係的分析，本文只分析雀芙對觀者與極限主義雕塑關係的討論。參見拙作，〈第二次世界大戰後美國抽象繪畫的研究史〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》9 期 (2000.09)。

積、厚重的材料、堅硬的質地、空洞的表面與幾何的造型有力、撼人與支配性的佔領了所在的小廣場，導致到這個小廣場來遊玩與休憩的觀者感覺到置身於一個侵略、壓迫與疏離的空間，以下的觀者反應極具代表性：「我不能接受身體的攻擊以及與人類有關活動的全然毀滅」，²⁹ 雀芙認為這類的極限主義雕塑以去人性化的方式表現出冰冷冷與赤裸裸的男性化權力，導致觀者有被父權集權控制的經驗，所以她將極限主義雕塑看成文化恐怖主義的記號，而觀者則成為女性化的受害者。

藝術史界著名的記號學家諾曼·布萊森（Norman Bryson）在〈靜物畫與「女性」空間〉（1990）³⁰ 一文別出心裁地從記號學的角度來談靜物畫中的性別、階級與種族問題，他認為在傳統繪畫類別的階級裡歷史畫位居最高階級而靜物畫位居最低階級事實上是有性別意涵的，因為表現中產以上階級的男人英雄與神聖的事蹟的歷史畫總是佔據著人性化的空間，而頌揚日常生活中瑣碎與卑微的物體的靜物畫總是與女人與工人一起棲息於室內的女性化空間，所以在以男性為中心的社會當中再現男性化空間的歷史畫被重視而描繪女性化空間的靜物畫被忽略。此外，布萊森強調男性畫家傾向用人性化的方式來塑造靜物畫，譬如，在卡爾夫（Kalf）的〈有鸚鵡螺裝飾的杯子的靜物〉（*Still-Life with Nautilus Cup*）【圖 11】中，許多價值昂貴的工藝品是從海洋貿易路線與殖民地收集而來的，例如中國明朝的瓷器與土耳其的毯子都是白種男性投資與殖民東方的記號，畫中靜物畫所屬的女性化家庭空間被人性化的冒險、投資與殖民的空間滲透侵入，這種人性化的靜物畫完全與女性畫家再現日常餐桌上的靜物畫不同，表現了男性畫家以男性的財富、野心與權力殖民女性化的空間。布萊森用心理分析理論解釋男性靜物畫家嘗試去殖民化女性空間的原因，他認為靜物畫作為母親養育的記號是男性畫家矛盾衝動的根源——它們同時對男性畫家產

²⁹ Anna Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power," p. 60.

³⁰ Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990).

生強烈的吸引力（肇因於他們想與母親合為一體的鄉愁）與威脅力（肇因於他們恐懼與母親結合而失去男性的認同）。因此，男性畫家一方面戀戀地描繪靜物畫來幻想與母親的結合，一方面又在靜物畫中表現男性的象徵與價值以維持他們的男性認同。



圖 11：Willem Kalf, *Still-Life with Nautilus Cup*, oil on canvas, 79x67 cm, Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano.

筆者認為布萊森的詮釋讀起來並沒有顛覆反而強化了男性化的歷史畫與女性化的靜物畫之間的階級關係，他試圖將靜物畫放到物質文化的脈絡去談，藉賦予靜物畫人文主義的敘事使它們變得和歷史畫一樣重要，這個論點與男性畫家與靜物畫的關係類似，都表達了男性想要人文主義化與歷史化靜物畫的努力，以致於讀起來彷彿歷史畫中男性化的人文主義元素是最好的，所以女性化的靜物畫家也努力地擁抱這些男性的元素。

貳、女性藝術家研究

從第二波婦女運動開始西洋藝術史才有女性藝術家研究這個領域，許多的女性主義藝術史學者在過去的三十年上窮碧落下黃泉的重新發掘被以男性為中心的藝術史所忽略的女性藝術家，不管是各個博物館或私人收藏的地下室不為人注意的角落，或是各個圖書館與檔案室厚積灰塵的書架與箱櫃都逐漸被一一查訪與研究，學者們結合這些第一手的資料與各種女性主義理論來解構與重寫以男性為中心的藝術史，到目前為止有極可觀的研究成果。此外，過去三十年，女性主義藝術家與女性主義藝術史學者彼此互相影響，在不斷的對話中創造了風起雲湧的女性主義藝術運動，因此當代女性主義藝術的創作與研究不管在質或量方面都有驚人的貢獻。筆者將以三個議題分析女性主義藝術史學者研究歷史上與當代女性藝術家的作品所採取的研究方法與實踐。

一、性別的社會建構

從社會建構的角度來研究女性藝術家的作品可以說在第二波婦女運動一開始就奠定了極好的基礎，琳達·娜克琳是這方面開疆拓土最有貢獻的學者，她在〈為什麼沒有偉大的女性藝術家？〉（1971）這篇劃時代的文章開始雄辯滔滔的提出在當時極為新穎的看法：歷史上沒有偉大女性藝術家的原因不在於女人天生就缺乏藝術天份，而是藝術機制與教育造成的。娜克琳強調過往被當作自然與客觀的藝術史事實上是以西方白種男性的觀點寫的，這個藝術史將排斥女性藝術家的原因歸咎與她們缺乏偉大的藝術天份，這種論點完全是父權文化的陰謀，因為如果女性生下來就沒有藝術天份的話，男性就不用將藝術史的部份空間讓渡給她們。娜克琳認為女性藝術史學者在反駁「為什麼沒有偉大的女性藝術家？」這個問題時通常都沒有切中要點，她們有時候藉研究藝術史上被忽略的女性藝術家來指證也有偉大的女性藝術家；有時候藉提出女性與男性藝術家不同的藝術風格特質來提出女性的偉大藝術表現與男性不同。娜克琳強調前者並沒有質

疑到問題背後的假設，反而因為企圖回答這個問題而加強它的否定性，因為藝術史上雖然有很多有趣或優秀的女性藝術家尙待研究，³¹ 確實並沒有非常偉大的女性藝術家；而後者則完全不成立，因為並沒有共通的女性化特質來連接不同時代的女性藝術家們的風格，她們的風格特質事實上反而更為接近同時代的男性藝術家。

娜克琳認為沒有偉大的女性藝術家的原因在於社會機制與教育的限制，不在於她們沒有偉大的藝術天份。事實上，歷史上的男性藝術家之所以會成為偉大的藝術家主要是社會機制與教育造就的，他們經常是藝術家的兒子，父親從小就訓練與培養他們成為藝術家，隨時可以描繪裸體模特兒切磋畫技，這是表現位居傳統繪畫類別最高階級的歷史畫的必要訓練，此外，他們自己主持重要的畫室，參加美術院（academy）與文人圈和其他的藝術家與文人交換技法與想法，也與贊助人維持良好的互動關係。這些男性藝術家擁有的特權幾乎都是女性藝術家所缺乏的，雖然她們經常是藝術家的女兒或情婦，可是社會並不期望她們成為專業的藝術家，反而希望她們將藝術視為照顧家庭之餘的消遣，這阻止了她們有真正的成就。

繼娜克琳之後，女性主義藝術史學者在研究女性藝術家時大都採取社會建構的角度來看待她們遭遇的問題與限制，舉列來說，葛蘿思達·波洛克（Griselda Pollock）與蘿日卡·帕克（Rozsika Parker）所著〈女大師：女人、藝術與意識形態〉（1981）³² 與惠特尼·雀德威克（Whitney Chadwick）所著〈女性、藝術與社會〉（1990）³³ 這兩本著名的女性藝術史都以社會建構的角度來討論女性藝術作品的特色，兩本都是女性藝術家的修正史，但是雀德威克的書還有將女性藝術家插入既存的藝術史正典中的企圖，波

³¹ 娜克琳與哈莉思（A. S. Harris）率先在 1976 年舉辦了女性藝術家回顧展，並出版了著名的展覽圖錄，見 *Women Artists: 1550-1950* (New York: distributed by Random House, 1976).

³² Rozsika Parker and Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (New York: Pantheon Books, 1981).

³³ Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (New York: Thames and Hudson, 1990).

洛克與帕克則更基進地批判與解構藝術史是以男性為中心的學科。波洛克與帕克認為傳統藝術史被研究與評價的方式不是客觀中立的學術研究的結果，而是以父權的意識形態觀看與書寫的實踐，她們發現傳統藝術史持續不斷地建構所有的女性藝術家擁有本質化的優雅、精緻與裝飾性等等女性感性這個觀念，並認為女性藝術家的女性感性特別適合發展家庭工藝與花卉畫等女性藝術，波洛克與帕克強調這種將女性藝術視為生物決定或她們在家庭與社會的附屬角色的延伸主要目的是想將女性藝術與（男性）藝術分開，藉此來建構女性藝術家較無天份與女性藝術並無歷史重要性這個父權的意識形態，因此她們不斷說明並沒有本質化的女性藝術特質連接兩名女性藝術家這個事實，以要求對將歷史當作自然與將社會學當作生物學的傳統藝術史的全然解構。

二、女性藝術家與女性觀視

不管在女性主義電影理論或女性主義藝術史，女性觀視這個議題直至今日還是一個充滿爭辯與正在發展的領域，女性主義電影理論從 1980 年代至今一直發展女性觀視的概念，這個概念不斷影響女性主義藝術史對女性藝術家的觀視研究，本節將分析女性主義電影理論中女性觀視的概念以及這個概念在女性主義藝術史研究的實踐。

在電影理論方面，首先提出女性觀視這個議題的學者也是蘿拉·莫薇，她在〈「視覺快感與敘事電影」的後繼想法〉（1981）³⁴ 繼承〈視覺快感與敘事電影〉所提出的基本概念，認為女性觀者在觀看好萊塢電影時會擺盪於認同螢幕前主動的男性觀看位置與認同螢幕上被動的女性形象之間，換句話說，為了要認同於主動的慾望，女性觀者必須僭取男性觀者的位置，這是極度悲觀的結論，因為不可能有主動的女性觀視。在莫薇發表這篇文章之後，女性主義電影理論家開始接受她的挑戰，提出女性可以是觀視的

³⁴ Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,'" in *Visual and Other Pleasures*, pp. 29-38.

主體的理論，瑪麗·安·唐娜（Mary Ann Doane）首開風氣，在〈電影與扮裝：理論化女性觀者〉（1982）³⁵一文提出極為不同的理論，她的理論主要奠基於以下前提：在父權社會之下，女性與螢幕上的形象的關係是迫近的而男性與螢幕上的形象的關係是疏離的。唐娜呼籲女性觀者應將螢幕上的女性形象視為人工化的扮裝（masquerade）來抗拒她們在父權社會當中過度認同螢幕上形象的觀看狀態，當女性觀者將女明星所再現的女性特質視為一種表演時，她們就能夠重新見到父權社會中她們與女星之間失去的鴻溝，因而能夠對螢幕所塑造的女性形象採取批判的態度。雖然唐娜的文章相當出名，筆者卻認為文中論點有相當大的問題，首先，以上的說法已經是筆者對唐娜理論的詮釋，事實上，這整篇文章將扮裝作為女明星的再現與扮裝作為女性觀者的觀看方式混在一起，造成閱讀上的困難，其次，筆者認為唐娜重新建立女性觀者與螢幕上的女性形象的鴻溝的論點乃脫胎於戲劇大師布萊希特（Brecht）的疏離效果（alienation effect），希望觀者不要將舞臺上的表演視為真實的再現，而能保持距離批判表演所隱藏的意識形態，筆者認為這種疏離效果可以適用於所有富批判力的觀者，並非女性觀者的特權。再者，根據唐娜的前提，這個理論的根本問題是當女性觀者重新拉開和螢幕上女性意象的距離之後，所回復的是男性觀者的位置，也就是說唐娜二元對立的前提造成她為女性觀者尋找不同於原來被動的女性位置時，找到的卻是原先前提中的男性位置。

葛蕾思達·波洛克的〈現代性與女性化的空間〉（1988）³⁶一文雖沒完全採用唐娜的理論，卻受到唐娜理論前提的影響。在這篇文章中波洛克極費心地尋找印象派的代表性女畫家柏絲·莫莉索（Berthe Morisot）與瑪麗·卡薩（Mary Cassatt）繪畫中所呈現的女性觀視，她發現這兩位女畫家雖然

³⁵ Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator," in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, pp. 227-43.

³⁶ Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity," in *Vision & Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988), pp. 50-90.

不能像她們的男性同儕在畫面上表現男性漫遊者（*flâneur*）自由徜徉與偷窺現代城市生活的情景，她們的繪畫仍試圖交涉出布爾喬亞階級的女性在私領域的女性化空間所感受到特殊的空間經驗，在她們的繪畫當中【圖12、13】常表現一個畫面中有兩個不同空間的並置，以及前景空間有極為壓縮的情形，由於這個空間極為迫近觀者，使得觀者彷彿有身處畫中空間的感覺，造成觀者很難拉開距離將畫中前景的女性形象當作偷窺的對象，因而建立觀者與女性形象交互主體性的關係。波洛克將莫莉索與卡薩繪畫中的這種壓縮的空間稱作現象學的空間，她認為這兩位女畫家畫面所表現的女性觀視就是這種暗示交互主體性的現象學觀視，這種女性觀視異於傳統幾何透視法所暗示的男性觀視，這種男性觀視將觀者視作遠離畫面的偷窺性與控制性眼睛／主體（eye/I）。雖然波洛克所討論的女性觀視極為吸引人，卻很難在實踐上站的住腳，因為很多十九世紀末的男畫家（像是古斯塔夫·古爾貝（Gustave Courbet）與艾德沃·馬內等等）也在許多畫面上表現前景空間極為壓縮的情形，波洛克自己也指出保羅·塞尚（Paul Cézanne）與文生·梵谷（Vincent van Gogh）的畫面都再現現象學的空間，筆者並不認為壓縮前景空間的現象學空間是女性觀視的專利，波洛克這種男、女觀視不同的二元對立的思考模式和唐娜理論中認為在父權社會當中女性觀者迫近螢幕形象而男性觀者遠離螢幕形象的前提幾乎相同，這種二元對立的思考模式使得她們的推論進入僵局，無法解釋複雜的觀看經驗。

從1980年代開始，有些女性主義電影理論家開始提出放棄二元對立思考模式的想法，她們主張無論女性或男性觀者在幻想中都可以有雙性或多種的認同位置，例如賈克琳·蘿思（Jacqueline Rose）在〈視覺領域中的性慾〉（1986）³⁷一文就主張「觀者與場景的關係總是破碎的、部份認同的、愉悅的與不信任的。」³⁸也就是說，不管女性或男性觀者都可能有擺盪與

³⁷ Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision," in *Sexuality in the Field of Vision* (New York: Verso, 1986), pp. 225-33.

³⁸ 同上，頁227。



圖 12 : Berthe Morisot, *On the Balcony*, 1872, watercolor, 20.6x17.5, The Art Institute of Chicago.



圖 13 : Mary Cassatt, *Lydia at a Tapestry Frame*, c.1881, oil on canvas, 65.5x92 cm, Flint Institute of Arts.

不穩定的認同，她／他們也可能有時候對螢幕上的男性或女性主角感到疏離或抗拒。雖然這個理論頗為合理，卻無法對主動女性觀視的研究有實質的幫助，因為假如性別認同不再與觀者的性別相關的話，要研究女性或男性觀者觀影時的不同心理運作便不再可能。在 1980 年代末期，女性主義電影理論家又找到不同的理論取徑來討論女性觀視，賈姬·史黛西（Jackie Stacey）在〈迫切地追尋差異〉（1987）³⁹ 一文提出新的女性觀視理論，她的想法主要奠基於佛洛依德的理論，佛洛依德認為小女孩前伊底帕斯時期與母親的連結會造成女性雙性戀的傾向，這會造成女性觀看女性時充滿同性情慾的慾望，史黛西發現某些電影表現出一個女人經由觀看將另一個女人視為理想的慾望對象，這種螢幕上兩個女性角色之間的同性情慾複製了女性觀者與女明星之間的同性情慾。史黛西強調這個理論中女性觀者對螢幕上理想化對象的主動迷戀不能被還原成男性化的慾望，因此她的理論解釋了主動的女性觀視的可能性。

筆者認為安娜·席果內（Anne Higonnet）在《柏絲·莫莉索的女性意象》（1992）這本書的〈母親描繪她的女兒〉這章對女性觀視的討論某種程度實踐了史黛西的理論，她認為莫莉索描繪她女兒的作品表現了母親與女兒的連結，特別是那些描繪莫莉索女兒或女兒般的姪女的作品【圖 14】，她的小型畫像經常出現在畫面的背景，席果內以系譜的觀念來詮釋這些作品中母親、女兒與女性觀者的互動關係，她發現作品中莫莉索的一些小型畫像表現出她作為畫家、馬內的模特兒、妻子與母親等等不同的自我，這些形象可以提供她的女兒或女性觀者一些交涉出她們自我的角色典範。筆者認為席果內對莫莉索繪畫中母親、女兒與女性觀者互動關係的探討接近史黛西理論中對螢幕上兩個女性角色彼此以及女性觀者之間互動關係的探討，兩者都強調螢幕或畫面上有一個主動的、自信的與理想的女性形象供

³⁹ Jackie Stacey, "Desperately Seeking Difference," in *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, pp. 244-57.



圖 14 : Berthe Morisot, *Julie Playing the Violin*, 1893, oil on canvas, 65x52 cm, private collection.

女性觀者認同與慾望，唯一的差別是席果內並沒有強調這種女人與女人的關係是同性情慾的關係。

史黛西與席果內的差別也透露史黛西的理論的問題，特瑞莎·德·羅蘭提思（Teresa de Lauretis）批評史黛西的理論混淆了女性觀者對螢幕上理想化女星自戀式的認同關係與女性觀者對女星之間的同性情慾，她認為史黛西的分析只涉及女性觀者對螢幕上女星的同性社群（homosocial）關係，也就是女性情誼的認同關係，並不涉及任何同性情慾的關係。⁴⁰ 史黛西在

⁴⁰ Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), pp. 116-20.

《明星觀視：好萊塢電影與女性觀看狀態》（1994）一書對德·羅蘭提思的批評提出答辯，她聲明她的理論「並不是要去愛慾化慾望，而是要愛慾化認同」，⁴¹ 女性觀者對螢幕上理想化女星的認同關係同時包含了同性情慾的視覺快感。由於這兩個女性主義電影理論家所討論認同與慾望的差異，涉及的是女性觀者的内心幻想，而不是現實生活當中的身體實踐，導致讀者無法釐清女性觀者對女星認同與慾望關係的差別。無論如何，史黛西理論的可貴之處在於提出唯一可能的主動女性觀視是女性同性情慾的觀視這個論點，德·羅蘭提思也著書從心理分析理論出發闡述女性觀視同時包含對螢幕上女性意象的認同與慾望這個概念。⁴²

不管電影或藝術史的觀視理論與研究都還是一個正在發展的領域，有許多可以發揮的空間，女性觀視理論發展至今造成以下的困境：目前尚占多數的異性戀女性在觀看時不可能是慾望主體，除非她們以同性情慾的幻想觀看女性意象。如何設想異性戀女性主動的觀看慾望將是新一波的理論與研究需要面對的課題。此外，史黛西的《明星觀視：好萊塢電影與女性觀看狀態》這本書提供了另一個可能的研究方向，她嘗試突破以往談論男性觀視與女性觀視理論所採用的文本分析，文本分析藉設想螢幕上人物與觀者的心理互動來討論觀者的觀看狀態，它經常被批評為非歷史主義與普遍主義，所以史黛西著手將女性觀者放到特殊的社會與歷史脈絡中研究，也就是說她開始學習文化研究的方法借助訪談、書信與問卷調查的方式，實際地去調查、整理與歸納真實觀者的觀影反應，文本的觀視分析則扮演輔佐的角色。筆者認為在藝術史方面也可藉由對藝評、訪談與書信的歸納來研究真實觀者對藝術品性別化的接受，這個新的研究方向應該頗有發展的潛力。

⁴¹ Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London and New York: Routledge, 1994), p. 29.

⁴² Teresa de Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*.

三、當代關於女性主體的論述

女性主義藝術史學者研究女性藝術家作品的重要課題之一就是探討她們作品中的女性形象如何逾越父權社會中被物化的女性形象以建立女性主體，雖然這些學者經常在文章中零星地提出她們對女性主體的看法，系統性地建立論述架構的文章尚未出現。筆者將在下文藉分析當代女性主義與後結構主義理論家對主體概念的對話來提供一套研究視覺意象所再現女性主體的理論，筆者需要強調的是，這套理論的許多部份在一些女性藝術家作品的重要論文中零星地出現過，筆者在經年累月的閱讀之後，認為在下文可以用化零為整的方式呈現出來。

當女性主義藝術史研究在六〇年代末期興起之時，羅蘭·巴特（Roland Barthes）的「作者已死」的說法已經逐漸流行，巴特的理論主要是想從符號學的角度重新了解人類的主體性，他認為一個作者的寫作並不是浪漫主義所提倡的從內而外表達他的意圖（intention），而是重新去安排組合既有的文學成規：「作家只能模仿一個總是在前而不會是原創的動作，他唯一的權力是混合一些過往的書寫，藉混合使書寫彼此對抗，以致於意義從來不會停留在這些書寫的任何一個。」⁴³ 巴特將寫作視為只停留在語言表面的符號運作，並不涉及作者任何主體性的表達，他的這個觀念與女性主義藝術史想探討女性藝術家如何在作品上銘刻女性主體的企圖有極大的歧異，一些女性主義藝術史學者遂將「作者已死」這個觀念視為白種男性的陰謀，因為正當女性開始要用各種方式表達她們的主體性時，白種男性卻以「作者已死」這個概念來平息她們對主體的追求。⁴⁴

⁴³ Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image, Music, Text*, ed. and trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 146.

⁴⁴ Norma Broude and Mary D. Garrard, "Introduction: The Expanding Discourse," in *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (New York: Westview Press, 1992), pp. 4, 17.

雖然當代女性主義藝術家、藝評家與藝術史學者對女性主體的銘刻與論述可以用眾聲喧譁來形容，學者們傾向於將從七〇年代至八〇年代以後紛陳的女性主體的再現與探討的演變歸納成從注重「本質」（essence）到注重「差異」（difference）的過程，也就是說，七〇年代的藝術家與學者強調集體單一的女性認同的再現與探討，八〇年代以後的藝術家與學者則一反七〇年代認為所有女性有共同的本質性認同的想法，主張女性由於種族、階級與性傾向等等認同範疇的不同而有多種不同的主體位置。⁴⁵ 無論研究哪一年代的女性主義藝術，探討女性主義藝術家們如何在她們的作品中銘刻女性主體無疑是女性主義藝術史學者最重要的課題，筆者認為在八〇與九〇年代影響英美學界甚鉅的米歇·傅柯（Michel Foucault）與茱蒂思·巴特勒（Judith Butler）的主體論述提供了女性主義藝術史學者一套用記號學的方法來研究女性主義藝術家作品中所再現的女性主體的方法。傅柯雖然和巴特相同地駁斥浪漫主義將作者視為作品的根源的概念，卻提出「作者機能」（author function）的概念：「但是主體不應該完全被拋棄，而應該被重新考慮，並不是要復興原創性的主體這個主題，而是要把握它的機能，它對論述的介入，它所依賴的系統。」⁴⁶ 換句話說，「作者機能」指的是作者所佔據的多重主體位置，這些位置由作者當代的諸多文化論述所建構，而作者也同時介入改變這些文化論述。

⁴⁵ Griselda Pollock, "The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theories and the Histories of Art Histories (1992)," in *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (London and New York: Routledge Press, 1996), p. 5; Lynda Nead, *Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality* (New York: Routledge, 1992), p. 63.

⁴⁶ Michel Foucault, "What Is an Author?," in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald Bouchard, trans. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca: Cornell University, 1977), p. 137.

巴特勒以「性別表演／宣成」（gender performativity）的概念來標示她的主體論述，⁴⁷ 她的理論踵繼傅柯，認為人類的主體主要是在論述運作的過程當中建構，她強調所有性別認同的記號都是「表演性／宣成性的，因為這些記號以不同方式所表達的本質或認同是種種虛構，這些虛構藉肉身的記號以及其他論述方式捏造與支撐。」⁴⁸ 巴特勒並以「表演／宣成即援引（citationality）」的觀念來進一步解釋與性別相關的政治運動如何顛覆既有的性別論述，她強調「性別表演／宣成」並不是單一的行動或選擇，而是對掌權的性別標準與認同實踐的援引與變換，在這個記號建構的模式當中，性別化的主體位置便在對既有性別與認同記號的不斷重複援引與改變當中建立，當舊的性別與認同論述在援引的過程當中不斷地被新的性別與認同論述所取代，一個革命性與顛覆性的性別銘刻於焉形成。⁴⁹ 換句話說，當女性主義藝術史學者以巴特勒的「性別表演／宣成」來從事女性藝術家作品的研究時，她們可以尋找這些作品中的性別與認同記號以及父權社會中女性的性別與認同記號的差異，特別是一些不斷重複性的差異，並由這些差異與改變來詮釋女性藝術家所建構的女性主體。

筆者以詮釋七〇年代的女性攝影家法蘭雀斯卡・巫德曼（Francesca Woodman）的作品為例來說明巴特勒的主體論述如何應用在女性藝術家的研究上頭，巫德曼的作品經常諧擬（parody）男性超現實藝術家的作品，例如她的〈普拉佛登斯〉（*Providence*）（1975-76）【圖 15】顯然與雷內・瑪格麗特（René Magritte）的〈強暴〉（*Le Viol*）（1934）【圖 16】作了

⁴⁷ 阿米莉亞・瓊斯（Amelia Jones）這個重要的女性主義藝術史學者開始應用茱蒂思・巴特勒的理論在女性藝術家的研究上，詳見 “Tracing the Subject with Cindy Sherman,” in *Cindy Sherman: Retrospective* (Chicago and Los Angeles: Tharnes & Hudson Press, 1997), pp. 32-49.

⁴⁸ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990), p. 136.

⁴⁹ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993), pp. 123, 220.



圖 15：Francesca Woodman, *Providence*, 1975-76, black-and-white photograph, 25.4x20.3 cm, Collection of Betty and George Woodman.



圖 16：René Magritte, *Le Viol*, 1934, oil on canvas, 73.7x54.6 cm, Menil Collection, Houston.

諸擬性的對話。⁵⁰ 從女性主義的角度來看，瑪格麗特的〈強暴〉是典型男性藝術家與觀者拜物主義的代表作，畫中女人的臉為她的身軀所置換，她原來那開放與外界主動溝通的雙眼與嘴巴已經被封閉而充滿性吸引力的乳房與陰毛所取代，這是一個不能看也不能說的女人，她存在的目的全然是為了滿足男性藝術家與觀者的視覺快感，此外，仔細觀察會發現這個女人呈現了雌雄同體的特徵，她不但擁有直筒的腰身與鬍子般陰毛這些男性化的特點，她過長的脖子與身軀由下連結而上直達髮際，看起來彷彿是男性的器官正經過女性的陰毛進入她的身體，也就是說，雖然這幅畫畫的是女人，實際上再現的是男性藝術家與觀者的性快感，無怪乎畫名為〈強暴〉！以前述蘿拉·莫薇的拜物主義理論來說，這幅畫中被切割與局部特寫的女體具體化了男性藝術家與觀者的拜物主義，女體的性器官缺席，因為男性藝術家與觀者必須將女人的陰毛、頭髮或整個女體看成陽具的代替物來否認他們的閹割恐懼；女體被切割與強暴，因為男性藝術家與觀者必須懲罰與羞辱喚起他們閹割恐懼的女人。⁵¹

筆者認為巴特勒的「性別表演／宣成」的觀點可以作為詮釋巫德曼的〈普拉佛登斯〉的理論架構，〈普拉佛登斯〉頑皮地嘲諷了瑪格麗特的〈強暴〉對女體的物化，它是巫德曼的自拍像，巫德曼戲耍般地逆轉了瑪格麗特以臉為身軀的圖式（*schemata*）而化身軀為臉，她的雙手強而有力地主動將肚皮捏成一張極大的嘴巴，訴說著女性主義藝術家除了臉以外，連身體都充滿了強烈的自主性，同時，巫德曼的雙手的動作看起來也像是誇張

⁵⁰ 蘇珊·魯冰·蘇勒曼（Susan Rubin Suleiman）曾在文章中簡單帶過這兩幅作品的比較，可惜並無深入分析，見“Dialogue and Double Allegiance: Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde,” in *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, ed. Whitney Chadwick (Cambridge Mass.: MIT Press, 1998), p. 150.

⁵¹ 蘇珊·古巴（Susan Gubar）對這個作品的拜物主義做了精彩的解讀，詳見“Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation,” in *Critical Inquiry*, 13 (Summer 1987), pp. 712-41.

地向〈強暴〉這一類父權社會中物化女體的作品作鬼臉與說「不」，表達了她無畏的批判力。以巴特勒的話語來說，上述巫德曼的〈普拉佛登斯〉與〈強暴〉的差異表現出她作為一個女性主義藝術家的「性別表演／宣成」，藉由對瑪格麗特等男性超現實藝術家所再現父權社會中女性認同記號的援引與改變，巫德曼銘刻了她充滿顛覆性的女性主義主體。

結 語

女性主義藝術史研究在這三十年來表現出森羅萬象的面貌，筆者在本文當中篩選了一些較具發展性、系統性與前瞻性的研究主題、方法與實踐，希望藉這篇文章能為對女性主義藝術史有興趣的研究者分析相關理論的藍圖與實踐的範例。女性主義藝術史研究發展至今已經徹底地解構與改變了藝術史，不僅藝術史界對許多藝術品的看法完全脫離傳統以男性為中心的詮釋，許多原來名不見經傳的女性藝術家的作品也已經成為藝術界的新寵。筆者預期從性別政治的角度來觀看與研究藝術史不僅來勢洶洶，也將在未來的藝術史研究扮演舉足輕重的角色，因為愈來愈多充滿行動與思辯熱情的女性主義藝術史學者將不斷探索新的研究主題、方法與實踐，以批判與改變父權社會下累積數千年的男性中心藝術觀。