

象徵的女性視域：

從 Gwen John 的藝術家形象談其在空間、女體、宗教的繪畫呈現

中央大學藝術學研究所 許明霖

一、Gwen John 的藝術家形象

1899年*Self-portrait*【圖1】此一首次展出作品，Gwen John冷靜地直視觀者，衣著端莊，手半插腰，表現出足以與林布蘭自畫像【圖2】兩相呼應的風采，¹此一初出茅蘆之作顯示Gwen John對自畫像傳統的關注，她將眼光放在與歷來的藝術大師相同之處，不受性別的侷限。其作品中大多數是一位女性獨坐於室內之中，故常被置放於肖像畫與室內畫的脈絡中探討，由此可知Gwen John的作品亦順延著藝術傳統，而在肖像畫此一傳統上發展出獨樹一幟的個人性，風格從早期的溫暖內斂直至後期的冷靜智性，持續不變的是對藝術形式與色彩的專注探求。

1876年Gwen John生於英國Haverfordwest，排行家中老二，1876年出生的弟弟Augustus John和1878年出生的妹妹Winifred John，後來也分別成為畫家與音樂家，在律師父親的資助之下，三人先後赴巴黎求學，Augustus與Gwen在1894年與1895年先後赴The Slade School求學，師於Fred Brown與Philip Wilson門下，Slade的藝術教育以注重實體寫生，目的在於催生現代繪畫，現存Gwen John早期為Winifred所作的素描可以證明Gwen John從小對繪畫便不陌生，親人間的藝術交流啟發亦培育其藝術志向，進入The Slade School之後，她旋即進入一群同樣對藝術有抱負的優秀學生團體，除卻課間的練習之外，課餘亦勤於投入人體寫生與戶外寫生之中，彼此交流藝術理念，1898年至1899年間到巴黎於Whistler創立的Academy Carmen學習，1900年於New English Art Club (NEAC)首展兩件作品，直到1903年決定退出前，NEAC一直是她發表作品的主要場所，1903年藝術家與友人Dorelia McNeill遷居巴黎，一直到1910年受到John Quinn資助之前，她持續以擔任模特兒做為維生之道，Mary Taubman在1980年代將Gwen John作品風格略分為三期：1891年至1899年青年與學生時期，此時期Slade所教導的繪畫（drawing）觀不僅著重記錄光影明亮，而更看重風格的個人性，²這個時期的尾聲1898年時，Gwen造訪惠斯勒工作室，受到惠斯勒（James McNeil Whistler, 1834-1903）在色調（tone values）上的啟發；1899年到1912年的摸索期，形式上往更加簡潔精確的方向發展，畫面色彩以流暢的薄塗完成，畫作如*Portrait of*

¹ Alicia Foster, *Gwen John* (NJ: Princeton University Press, 1999), p. 15.

² Mary Taubman, *Gwen John, the artist and her work* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985), p. 23.

Dorelia 敏銳卻又寧靜的氛圍是此時期最大的成就，此時期完成作品的速度十分緩慢；1913 年之後的成熟期，惠斯勒手法的影響開始發酵，彩度與明度在小範圍內微妙的變化是最大特色，不同於上個時期花費許多時間才能完成作品，此時期作品常以系列發展，每個系列之中不同畫作構圖的相似性極大，而將關注的焦點放在色調的實驗上。³ 與Gwen John同時期的藝術家Wyndham Lewis總結Gwen一生的評語是：「此一離世女子之個人世界貞潔、空白且憂傷，從她在『惠斯勒工作室』中習得之『科學』，得以理解她經驗的微小片段，並證成其作之美麗」。⁴ 中文引句標點應置於引號後，若語句未完用……若語句可表達完整意則使用句號從Mary Taubman的風格分期中，我們隱約可見到一個概略的Gwen John藝術家形象：仰賴學校教育開展其天分的女學生，被動接收寫實主義的寫生技法，合併後印象派惠斯勒對色調的主張，發展出畫面富靜謐氛圍、人物寧靜溫和、於有限色調發展空間感的作品。

以Gwen John的筆記為出發點，Cecily Langdale談論Gwen John的專書試圖還原Gwen John的藝術創作環境與風格創造的交替關係，她認為Gwen John從日常生活中大量取材，身邊親友、家中愛貓與宗教信仰都是題材來源，作品以女性坐像、室內場景與寫生素描為大宗，這使得Gwen John作品常被導引到女性特質的詮釋，含蓄（reticent）、安靜（quiet）、微妙（subtle）、私密（private）此類帶有女性氣息的字眼頻繁地出現在對Gwen John作品的詮釋，加之以藝術家自身於書信中吐露自己傾向於私密地獨自生活。⁵ 於此，Langdale 塑造了一個從家居生活中汲取藝術養份的Gwen John形象，她所選擇的題材出自日常生活，呈現手法具有濃厚的家居氛圍，加上藝術家書信證明題材與日常生活的緊密連結，這使作品的詮釋被放置在二十世紀女藝術家的脈絡之中，然而，Cecily Langdale認為Gwen John在藝術史中「沒有開啟新問題亦無發現新解答」，作為二十世紀女藝術家，Gwen John的藝術背離世界探索「內在生活」（interior life），在這一點上可以被放在天才的位置上，但僅只作為「小」天才，⁶ Landgale指出了Gwen John作品以「內

³ Mary Taubman分的類。Mary Taubman, *Gwen John, the artist and her work* (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1985).

⁴ 內文為筆者節錄後的翻譯，完整原文如下：“Wyndham Lewis, whose art was so different from Gwen John’s, nonetheless appreciatively observed at that time: ‘the personal world of this departed woman was chaste and bare and sad. These little fragments of experience testify to its beauty, realized by means of the ‘science’ acquired by her in the ‘Atelier Whistler’.”轉引自Cecily Langdale, *Gwen John: with a catalogue raisonne of the paintings and a selection of the drawings* (New Haven: Yale University Press, 1987), p. 121.

⁵ “I may never have anything to express, except this desire for a more interior life.” Cecily Langdale and David Fraser Jenkins, *Gwen John: An Interior Life* (Phaidon Press and Barbican Art Gallery, 1985), p. 12.

⁶ 內文為筆者節錄後的翻譯，完整原文如下：“It would be a mistake to claim too much for her. She was not a major historical force, affecting those who followed; she neither set new problems nor discovered new solutions. Her art for the most part turns its face from the greater world, choosing instead to explore shy corners of feeling. But in the riches of that ‘interior life’, in the beauty, integrity and fierce resolve of her work—in the whole brave isolation of though perhaps a minor one, she must nonetheless be acclaimed as an enduring master.” Cecily Langdale, *Gwen John: with a catalogue*

在生活」為重心的這個面向，但又將內在性視為女性藝術家的特質，認為Gwen John並沒有開創藝術新局而不足以珍重之，另一方面卻又隱約認為藝術史對Gwen John過於冷漠，其藝術位置仍然有待釐清，Landgale對Gwen John藝術成就的評語顯現出搖擺不定的態度。筆者認為，Langdale所指的內在生活除了指出Gwen John個人精神與繪畫中的內在面向，亦將其放在十七世紀以降荷蘭風俗畫中「室內畫」(interior painting)的範疇，荷蘭風俗大師們闡揚中產階級家庭價值的室內畫，Landgale將Gwen John作品中出現的內在性歸因於藝術家的性別，這種將作品與藝術家性別相連的詮釋使Gwen John脫離室內畫的發展脈絡，自然也無從發掘出Gwen John室內畫的創新與獨特之處，換言之，應該以更為廣闊的視野看待Gwen John作品所造成的公眾效應，也就是說應該討論Gwen John作品如何回應她所繼承的藝術傳統，又如何發展出自身的個人性，總結地看，Gwen John的室內場景中獨自或站、或坐的單身女子，空無一人僅有窗花單椅的房間，以及教堂中的人群早已脫離文藝復興以來以中產階級家庭為中心的描繪脈絡，而以藝術重新改寫性別樣態、城市風尚與宗教價值。

1990年代Alicia Foster改寫Gwen John給人的藝術家形象，她考察藝術家與倫敦、巴黎乃至美國三地藝術社群之交流，還原Gwen John獨居巴黎、經濟自主、適足以新女性名之的生活形態。作為二十世紀初於藝壇嶄露頭角的女性藝術家，她的作品不能免除城市經驗與性別意識的投射，倫敦、巴黎兩地的藝術風尚以及藝術家個人的藝術愛好皆折射於其作品之上，Foster認為Gwen John採取與當時風尚相呼應的藝術再現策略，於接收與創造間折衷出同時具社會性與個人性的視覺圖像，她一洗1980年代藝術家足不出戶的避世消極形象，經由突顯Gwen John有意識地透過展覽策略與藝術再現策略樹立其形象，為其豎立能動者的位置，⁷亦更進一步帶出女性作為消費大眾所斡旋而出的城市圖像，以女性視野重新檢視現代性之意義，⁸換言之，Gwen John的藝術視野不僅僅是其個人的成就，亦突顯女性如何在現代性的性別考驗中再現自我。到了2004年，學界初次深入探究Gwen John與其弟Augustus John的藝術交流，除了更肯認Gwen具有的性別視野，經由釐清Gwen John的藝術技法特殊性，亦進一步探究Gwen John在象徵主義與現代主義兩者間的關鍵位置，⁹本文意欲以Gwen John的新女性形象為核心，探討女性、宗教與空間如何再現於繪畫的室內場景之中。

raisonne of the paintings and a selection of the drawings (New Haven: Yale University Press, 1987), p. 23.

⁷ 此處筆者借用了 Jonathen Culler 於“Identify, Identification, and the Subject”一文中所論及的能動者(agency)概念，用來討論 Gwen John 如何透過作品表達其自我認同與身份認同。Jonathen Culler, “Identify, Identification, and the Subject,” in *Literary Theory: a very short introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000), chapter 6.

⁸ Alicia Foster, *Gwen John* (NJ: Princeton University Press, 1999), chapter 2.

⁹ Edited by David Fraser Jenkins and Chris Stephens; with contributions by Tim Batchelor, *Gwen John and Augustus John* (London: Tate; New York: Distributed in the United States by Harry N. Abrams, 2004).

二、空間

La Chambre sur la Cour【圖 3】與 *Madame Vuillard the the Hotel des Ducs de Normandie*【圖 4】在空間營造、色調、裝飾特質上有可供對比之處，拉出現代繪畫對室內畫的再改寫。

La Chambre sur la Cour 中一女子斜坐有著八角地磚的斗室內，背光的身影有著剪影的視覺效果，她身處的空間中，窗半開，有著簡單裝飾的壁紙、米白的窗簾、細藤椅與松木椅，開啟的那扇窗除了製造室內往室外的空間感，視覺最終的驚喜是另一扇開啟的窗，觀者得以一瞥對面的動靜。於此，Gwen John 透過視覺空間感的營造，牽引出對於空間背後人、事、物的好奇與猜想，窗中之窗無疑提出了內在性可供玩味之處，內在性可以指涉相較於城市的室內空間，亦指相較於現實世界的內心世界，製造出一個看似存在卻需依賴觀者自行想像的空間，窗內這端觀者見到畫中人的室內生活，窗外那端的則製造可供共鳴猜想的另一扇窗，窗與窗之間的呼應對比關係不僅僅是空間的，亦是藝術與心理的，出於創作者有意的玩弄視像之虛實，室內空間與內心世界的交疊斷裂即是此作的趣味所在。

維亞爾（Edouard Vuillard, 1869-1940）與 Gwen John 皆常創作室內畫，對比之下，維亞爾的 *Madame Vuillard the Hotel des Ducs de Normandie* 作品中 Madame Vuillard 與窗景的垂直構圖是畫面空間感的來源，窗外林立的屋景提供了室內外的區分，而室內僅是一小小的角落，Madame Vuillard 身著藍白條衫長衫，她身上橫直皆有的衣紋奇異地融入了窗戶、座椅、踏椅與立桌這些空間擺設的線條之中，藍、黃色調和煦地疊合溶入畫面微妙的質感中，筆觸層層堆疊製造出明確的人物與空間量感，而這量感又消散在表面的細節與人物微妙的情緒中，人物與情景的交融於此帶有藝術與心理的雙重企圖，藉由視覺圖像，維亞爾試圖將心理的記憶、時間感與空間感凝結為作品，其視像無從確知心理片段與藝術成份的區分，形成現實空間、心理空間與藝術空間的交疊與斷裂。維亞爾夫人在維亞爾的現實生活扮演重要角色，維亞爾以其日常生活中的人物為藝術題材，不斷重覆繪製維亞爾夫人的手法，與 Gwen John 反覆繪畫特定事物如出一轍，反覆繪製日常生活中重要事物的行為顯露出藝術家經由反覆繪製的動作改寫現實的企圖，現實與藝術在作品中形成競逐的兩股力量，共同融注於作品中，可能反映藝術家對其日常事物的觀感，也可能跳脫日常事物觀感，使作品成為自給自足的整體，此即筆者所指的 Gwen John 與維亞爾的作品中現實空間、心理空間與藝術空間的交疊與斷裂。

Alicia Foster 從畫面色調出發，認為維亞爾「刻意抑制色差，專注在不同物件的色調相似性……統合室內畫的不同平面……以整體的裝飾平面為優先，用以

召喚各別事物的特性，他將歧異的空間與平面交織為一致的色調平面」。¹⁰ Foster將畫面物件間色調的彼此渲染視為裝飾特質的居於優位，Heather Mcpherson分析維亞爾與普魯斯特在肖像畫與小說領域中對現代性的特殊貢獻，在於以藝術去發現人類內心空間與日常私密空間，以藝術家的覺察力調合現實與創作，將內在性轉為不受時空侷限的創作，¹¹ Mcpherson將色料的混合交織意謂著情感的堆疊，解為情感與現代精神的表現，故且不論Mcpherson是否明確定義肖像畫與室內畫的不同，他見識到維亞爾作品裝飾表象之中隱含的心理企圖，並將維亞爾的裝飾特質引申為內在性的表彰，內在性又與現代性兩相牽結，Alicia Foster與Mcpherson都把維亞爾作品之中色調的混合交織視為裝飾性的表現元素，值得討論的是，作為象徵主義的後繼藝術家，Gwen John採取不同維亞爾的作法，作品中物體色調分明的作法讓物體各擁自身特性，使物脫離畫面而擁有自身的物性，亦提供觀者視覺愉悅，如同G-Albert Aurier所歸納出象徵主義原則中對裝飾（decorative）的討論，裝飾繪畫以思想、夢想與觀念裝飾牆面，¹² 換言之，除非色料的視覺愉悅可歸之於裝飾特質的行列，象徵主義者理想中的裝飾特質實則以精神性為最大出發點，他們解放繪畫與物的臣屬關係，意欲從獨立的物性中得到精神游移其中的最大可能。換言之，同樣是表現物體，Gwen John與維亞爾採取了不同手法，Gwen John的*La Chambre sur la Cour*色調分明，意欲表現時空當下的須臾片刻，維亞爾的*Madame Vuillard the the Hotel des Ducs de Normandie*渲染色調，表現出時空壓縮感，兩者畫面同樣脫離寫實描繪而使用不同的裝飾手法，然而裝飾手法背後隱含著不同的企圖，依Mcpherson的看法，維亞爾裝飾畫面背後有將現實、心靈、藝術融合為一體的企圖，而依筆者看來，維亞爾渲染色調的作法雖然成就了裝飾性，卻犧牲畫面的空間感，Gwen John則在兼顧裝飾性與空間感的基礎上，進一步地帶入了室內畫的現代女性視野。

有窗的室內空間中，女子或站或坐，進行縫紉或閱讀等活動，在室內畫的範疇內此景並不陌生，值得討論的是現代繪畫如何重新修訂此一日常景象，從寫實主義以降至印象派、象徵主義，對於空間的關注遠大於過往，室內或許可以和城市對比的方式下來看，藝術家們關注寬闊的城市與親密的室內空間的視覺呈現，

¹⁰ 內文為筆者節錄後的翻譯，完整原文如下：“Vuillard increasingly played down color contrasts and focused instead on the tonal similarities of different objects: his painting technique unites the variety of surfaces on his interiors, such as the lace curtain and Mme Vuillard’s blouse. As Andrew Ritchie noted in his work on Vuillard, This emphasis on tone suggests an affiliation with Verlaine’s poetry (a 1928 edition of which is among Gwen John’s books), particularly the poem in which Verlaine dismissed color along with the rest of literature, distinguishing poetic expression as concerned above all tith ‘nuance’. In Vuillard’s paintings the identity of individual things is evoked, but is secondary to the decorative plan of the whole. His weaving together of a variety of spaces and surfaces into a unified tonal patterns was likened to a ‘rich oriental carpet’ in a 1905 review of the Salon d’Automne,” Alicia Foster, *Gwen John* (NJ: Princeton University Press, 1999), p. 50.

¹¹ Heather Mcpherson, “Proust and Vuillard: The Artist as Metaphysician,” in *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 176.

¹² G-Albert Aurier, “Symbolism in Painting: Paul Gauguin (1891),” in *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, ed. Henri Dorra (Berkeley: University of California Press, 1994), p. 201.

他們並不在乎城市空間做為大眾使用的公共性質，利用城市空間的描繪，如街道、房屋、高樓用以探究內在主體經驗，例如孟克（Edward Munch, 1863-1944）的*The Street*【圖 5】與*Anxiety*【圖 6】，公共空間的扭曲異化來自於象徵主義者用視象指涉心靈的信念，顯現他們對心靈本質的探求，Oatruca G. Berman 曾以「解體的場域」（site of disorganization）定義十九世紀城市空間，¹³ 它已然脫去公共性的外表，轉以個人性替代社群價值，例如孟克帶有現代宗教情懷的城市圖像，心理的混亂狀態拉出現代不受宗教價值牽制的個人面向，值得更深入追問的是，此一個人面向是否有集體性的深廣度？馬內、竇加等人作品中大量出現的公共娛樂場所如酒吧、歌劇院等顯現了現代化的娛樂場所，Patricia Mathews 稱十九世紀城市空間為「抵抗的場域」（sites of resistance），¹⁴ 個人用物質的認同對抗科層化的資本主義社會，個人對消費的抵抗力道來自於將公共場所化做尋歡作樂、取得愉悅的個人空間，性從宗教的倫理桎梏中鬆綁，但此空間的個人性無疑地亦建立在與資本主義共謀的消費文化上，消費文化強勢入侵，使個人發展出於現代空間活動時的集體性面臨現實變異，個人放大其主體性用以對抗更大的外在變遷。

此一主體性的放大亦適用於室內空間的表現，維亞爾宣稱：「我不繪畫肖像，我畫人身處於環境之中」，¹⁵ 不僅僅維亞爾看重人與空間的連動關係，在 Gwen John 給羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）的一連串法文書信中，藝術家對城市與室內私密空間做出鮮明的對比。¹⁶ 在信中，她以 Marie 之名向一虛構的姐妹 Julie 吐露心事，稱羅丹為老師。在 Gwen John 所創造的敘述者 Marie 的描述中，將巴黎全然的情慾化（eroticise），在街道、美術館、咖啡館（café-concert）她遭遇男性的尾隨與近身，她亦享受觀看咖啡館舞孃裸露的身體，與接受男性對自身肉體的觀看與評價，而當描述到自己的房間時，Marie 形容自己的身體與房間皆「清淨而漂亮」¹⁷，等待老師的到來，室內空間與身體的等同除了用空間表達自身的認同，亦將空間性化。將女性與環境相連的意象並不新奇，高更高更（Paul Gauguin, 1848-1903）一系列大溪地女體的作品便是一例，Gwen John 接續了此一視覺傳統，然而她突破女性於其中固有的被動位置，女性在空間中的性別經驗被提升到另一個足以與男性創造者相抗，甚至有過之而不及的位置，其自身認同中凝結了對當下時空中性經驗的歸結，自身與他人身體的接納，與個人情慾的想像與建構，Gwen John 表達的情慾想像與空間實則緊密相連，表達她對自身所處空間的願景。

¹³ Patricia G. Berman, "Edvard Munch's Modern Life of the Soul," in *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul*, ed. Kynaston Mcshine (New York: Museum of Modern Art, 2006), p. 42.

¹⁴ Patricia Mathews, "The Symbolist Aesthetic in Context: Commentary and Critique," in *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), p. 31.

¹⁵ "I don't make portrait, I paint people in their surroundings." 出處同註 11，頁 176.

¹⁶ 出處同註 1，頁 41。

¹⁷ 內文為筆者節錄後的翻譯，完整原文如下："In one of her letters to Julie, Marie writes of both her body and her room being 'clean and pretty' in anticipation of a visit from her Maître." 同註 16。

三、女體

1904年起的10年之間，Gwen John以擔任模特兒以維持生計，當時女性擔任模特兒已然職業化，她們並不因此而受人輕視或貼標籤。¹⁸ Gwen John的 *Self-Portrait Nude*【圖7】與 *Self-Portrait Naked, Sitting on a Bed*【圖8】¹⁹ 皆描繪裸身處於斗室一隅，不管站或立，他們身體的輪廓或者與空間相疊，或者直接沒入其中，透露出肉身與所處空間並非格格不入，甚至借助交融定義自身的存在感，後者中Gwen John斜倚時的私處與床被交界處的右手指示出此一肉身與空間的交融感，奇異的是此一交融的存在感並非透過線條抑或是色彩的運用而達成，而全然以空白交代，線條非用以界定人與物的距離，亦不特意突顯性徵的輪廓，線條所勾勒而成的人物姿態亦不帶色情的企圖，前者中畫家手持速寫本，低頭彷彿正凝神創作，後者畫家閉眼彷彿正沉思，Foster曾指出Gwen的 *Self-Portrait Nude* 此作：

人物置身於一特定且日常的場景進行創作，暗指自身即為藝術家的身份，而非謬思的再現亦或繪畫、油畫的象徵……這一系列以自身為模特兒的繪畫臉部皆保持空白，僅一張有概略的五官，顯示二十世紀初巴黎藝術圈雖然已然接受女性藝術家繪製自身的裸體與擔任裸體模特兒，對Gwen John來說，於再現中調和這些身份認同可能是困難的。²⁰

Foster 提出了 Gwen 難以接受自身的身體而選擇閉眼此一詮釋，筆者認為裸體的藝術的確關乎藝術家的自我認同，而自我認同建構在對外在環境、自我身體與精神的覺知上，這兩件作品將條線用以製造人物合一的靈視 (visionary) 氛圍，閉眼的亦或是五官空白的 Gwen 緊閉現實肉眼，帶著與物合而為一的願景，進入自身的靈視世界，畫中的身體脫離性的脈絡而進入追求精神的超脫。再者，象徵主義意圖透過視像表現心靈狀態，將眼睛視為靈魂之窗，藝術是個人、創作者用以表明心緒的媒介，Odilon Redon (1840-1916) 的 *Closed Eyes*【圖9】、Wojciech Weiss (1875-1950) 的 *Chopin*【圖10】與孟克的 *Geniues: Ibsen, Nietzsche, and Socrates*【圖11】中亦可見到類似處理，透過描繪緊閉雙眼時的自我，Gwen John 強調出象徵主義美學對視覺的否定，闔上現實之眼彷彿進入到個人的心靈世界，

¹⁸ 她為羅丹、Mary Constance Lloyd 擔任模特兒，出處同註1，頁31。

¹⁹ Gwen John 極少在筆記中書寫她對藝術或是特定作品的看法，但她曾經以記錄形式書寫了五點，「繪畫肖像：1. 奇異的形式 2. 姿勢與比例 3. 氛圍與筆記 4. 形式的尋找」，從這五點中可以看出 Gwen John 對速寫草稿作品的重視，而這兩件作品出現在 Gwen John 藝術生涯中第二階段的摸索期尾聲，在摸索期的十年間，她繪製大量草稿性質的速寫與水彩，用來實驗形式、線條的最大可能，Alicia Foster 亦利用 *Self-Portrait Nude* 這件作品來建立她對 Gwen John 自我認同的詮釋，總結來說，針對草稿性質作品的研究是筆者認為 Gwen John 研究值得探索的新方向。

²⁰ 出處同註1，頁32。

以心靈之眼去感應世界，靈視意謂著視覺與心靈的交相指涉，畫面所見並非現實的再現，而往往更偏向心靈的面向。易言之，我們無從確認 Gwen John 是否對裸露自身感到羞怯，但可以知道的是，閉眼的自我帶有象徵主義藝術的味道。

在解讀女性畫家所繪畫自身裸體肖像時，Foster並不認為Gwen John能從自己的裸體畫中尋得自我認同，她的詮釋透露了面對女體創作時，創作者的性別決定觀者視角的窘迫處境，以羅丹對比地來看，Kirk Varnedoe認為羅丹的色情素描體現概念的與視覺的；文明的與自然的；男性的與女性的；歷史記憶與原始天真的對照，²¹ 也進一步理想化羅丹從男性視角出發的觀看者位置，然而在Foster的詮釋中卻省略了Gwen John如何再現女體，而直接談論Foster所認為的Gwen John自我認同，Foster的詮釋顯示出畫面詮釋徘徊在性別建制及其刻板印象的建構中，而忽略身體轉為視像之時，無分性別所供給的觀看肉身愉悅，換言之，女性裸體的繪畫與觀看做為象徵主義藝術的一大範疇，其中不僅僅關乎十九世紀末的性別建構如何顯現於繪畫之中，值得提出疑問的是創作者如何於圖像中摻合物質與精神、肉性與心性，兩者的交會或許並不帶有針砭的道德企圖，而轉入以人體再現對形式本身的探究，Gwen John於其筆記中記錄：「繪畫肖像：1. 奇異的形式 2. 姿勢與比例 3. 氛圍與筆記 4. 形式的尋找」，²² 這一段話足以引出Rodin與Gwen John兩者透過裸體，追尋形式線條表現的企圖，藉由描繪脫離道德脈絡的女體，使其游走於性感色情的同時，牽引出藝術的對於形式與線條的探索。

這兩件作品還引起了另一個問題，將Gwen John視為新女性的適切性何在？新女性此一女性形象隱然出現在Patricia Mathews從性化身體探討厭女情結的文本中，雌雄同體、純淨女人與致命女子自成一組階級排序，共同指向以男性思維為中心的圖像邏輯，三者圖像之中女體／陰柔氣質的在場弔詭地指向女性精神本質的缺無，而女性精神性的缺無對比出男性擁有超越女性的精神性，作者抨擊此一想像實則省略女體自身的能動性，其次，從現實狀態觀之，中產階級女性於此三者中並無可資認同的圖像空間。²³ 換言之，新女性有社會實踐和藝術實踐兩種不同觀看方向，在社會實踐上，新女性即是中產階級女性的代名詞，她們透過教育取得智識與工作機會，無論是否走入婚姻，新女性皆以經濟的自主擁有社會地位，在藝術實踐上，相較於精神層次較低，作為男性想像玩物的純淨女人與致命女子，新女性具有與男性分庭抗禮的精神，意欲脫離男性的視覺主宰，她們改寫或徹底拋去男性的視覺再現。

²¹ Kirk Varnedoe, "Modes and Meanings in Rodin's Erotic Drawings," in *Rodin: Eros and Creativity* (New York: Prestel, 1992), pp. 203-209.

²² "The making of the portrait' begins '1. The strange form 2. The pose and proportions 3. The atmosphere and notes 4. The finding of the forms'." 轉引自Mary Taubman, *Gwen John, the artist and her work* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1985), p. 29.

²³ Patricia Mathews, "The Symbolist Women Artists: Practice and Reception," in *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), chapter 5.

Self-Portrait Nude 與 *Self Portrait Naked, Sitting on a Bed* 兩件作品表現出 Gwen John 的身份認同，在 *Self-Portrait Nude* 這件作品中，Gwen John 手持畫本，側著臉五官卻空白，難以分辨她是低頭凝視畫本亦或是想要向觀者展示自己的畫家形象，然而可以確定的是，她並沒有像羅丹的女體素描刻意強調女性性徵，僅以簡潔柔軟的筆觸表現出肉體的輪廓；在另一件作品 *Self Portrait Naked, Sitting on a Bed* 中，她緊閉雙眼，光影打在右側臉龐，受到盛行於十九世紀末的象徵主義藝術影響，Gwen John 在繪畫人物、自畫像時，常使用沒有五官或是緊閉雙眼的表現手法，表達與寫實主義截然不同的藝術氛圍，著重以物像描繪出精神性，而與羅丹扭曲女體意圖窮盡形式的做法相比，Gwen John 以女體的形式構圖表現出她愛好獨處的個人性格，也表達她的女性藝術家自覺，填補了 Patricia Mathews 所提出的女性精神性缺無的空白。

四、宗教

十九世紀法國藝術隱然顯現出宗教畫的復興，²⁴ 藝術家與教會機制保持或攻訐或疏離的關係，但他們致力於藝術中揮灑對宗教的理念與熱愛，不管是寫實主義或象徵主義，藝術家們近乎修行的虔誠情懷幻化出米勒的《播種者》【圖 12】、高更的《佈道後的異象》【圖 13】、梵谷的、塞尚的聖維多山系列到 Maurice Denis 等作品，高更與 Maurice Denis 亦曾為文討論宗教議題。以下將以高更的《佈道後的異象》與 Gwen John 的 *Nuns and Schoolgirls Standing in Church* 【圖 14】、*Mère Poussepin* 【圖 15】進行對照，並以象徵主義男性藝術家的宗教藝術述對比出 Gwen John *Mère Poussepin* 隱含的女性宗教論述。

《佈道後的異象》混合了日本浮世繪、原始布列塔尼雕塑與西方中世紀等不同的藝術風格，高更欲表達的內容亦顯得模糊難辨，我們始終無法確知畫面中的女子指涉虔誠的基督信徒亦或是布列塔尼當地女性，畫面右上方打鬥的兩者究竟是雅各與天使的搏鬥、日本摔角者亦或是年輕布列塔尼農人的特定儀式？高更將自身繪為右下方神父，亦類同於畫中人物指涉的多重意義。Aurier 於 1891 年為文推廣高更，便以《佈道後的異象》為其論述中的核心作品，他所論述的高更取法新柏拉圖主義與超自然的宗教觀，意圖以宗教符號為視覺語言，熔鑄而成象徵主義藝術作品，創作者與作品間生成一絕對的主宰關係，高更能夠：

馳騁於分析物體，避免受具體事實危害，將現實中細節轉為部份的象徵，無涉於客體整體符號性，……合理地檢選客體化現實，作品中只使用線條、形式、概略與鮮明的色彩，使其能描繪物體的觀念

²⁴ 此一觀點受到 Alicia Foster 啟發。

重要性，藉部份象徵強化概略象徵。……藝術家總是能誇大、減弱與扭曲這些直接的象徵元素，不僅根據他個人的視野、主體性，亦根源於表達觀念的需要。²⁵

這個天才的藝術家形象亦帶有先知的味道，1889 年高更在 *Agony in the Garden*【圖 16】將自己繪為基督，表達脫離人世、既狂喜又苦痛的複雜心緒，為了藝術的宗教而殉難，此一將藝術與宗教結合的企圖在《我們從那裡來？我們是什麼？我們要往那裡去》【圖 17】顯得更為明顯，此作以薄塗平面、去筆觸輪廓線、顏料的平滑光亮等高更認為是表現宗教靈光的手法，用以替代僵化的文字教義，Debora Silvermann 把此作與高更 1897 年至 1898 年所著作天主教專文的關係²⁶，高更反對教會教條的刻板，對文字失去信心，意欲以脫離 Puvis de Chavannes 宗教圖像中對文字的依賴，以去物質的視覺形式構築宗教靈性，於此，藝術家的創造者形象不僅僅發酵於藝術作品之上，更有進一步逾越宗教，而自立為神的趨勢，易言之，藝術家站在一個為宗教代言的位置，而非泯滅人性的為宗教服務，高更理想的現代宗教藝術實則敬神與不敬神兼而有之。Maurice Denice 亦有在藝術中復興宗教的雄心，他的主張與高更大有出入，他認為透過畫家的技法之美而得以創出宗教情懷，宗教狂喜或是虔誠的圖像並不足夠，但他不認為現代的宗教藝術朝向抽象發展，他認為使用足以讓多數大眾明瞭的藝術語言，目的在於表現集體性的人類「內在生活」(vie intérieure)，在她 1926 年的個展中，Gwen John 一字不漏地節錄 Maurice Denice 的一段話，顯示她對其理念的認同，²⁷ 而她的宗教圖像無疑貼近 Maurice Denice 為人群繪畫的理念。

只是我們不可或忘的是，無論是集體性的內在生活亦或是為宗教代言的瘋顛藝術家皆將其代言位置限縮在男性表率之上，而概略化地消解了女性的特殊位置，女性被框限在畫中女子的被動位置上，而失去其發聲的可能。《佈道後的異象》中女子形象在 Aurier 筆下是如此的：

²⁵ “It is logical to imagine the artist fleeing the analysis of the object to protect himself from the perils of concrete truth. Indeed, in reality every detail is a partial symbol, irrelevant most of the time to the total signification of the object. In consequence, the strict duty of the ideist painter is to make a reasoned selection from the multiple elements of objective reality, to use in his work only the lines, forms, general and distinctive colors that enable him to describe precisely the ideic significance of the object, in addition to a few partial symbols corroborating the general symbol. Indeed, it is easy to deduce that the artist will always have the right to exaggerate, attenuate, and distort these directly signifying elements (forms, lines, colors, and so forth), not only according to his individual vision, his subjectivity (as happens even in realist art), but also according to the requirements of the idea to be expressed.” 出處同註 12，頁 200。

²⁶ Debora Silverman, “Gauguin’s Last Testament,” in *Van Gogh and Gauguin: he Search for Sacred Art* (New York: Straus & Giroux, 2000), chapter 12.

²⁷ 出處同註 1，頁 56-57。

女人們看著他們，好奇、感到有趣與素樸，無疑地全然不解那方紫色山坡上發生的事件，從她們如海鷗羽翼般延展的寬大白額巾、繁複色彩樣式的披巾與裙裝罩衫的形狀，……她們是布列塔尼的農婦。她們以景仰態度、敬懼的表現傾聽不可挑戰寓言作家的精彩寓言。她們靜靜的參與其中，行為如此沉靜虔誠，幾乎可以想像老神父微弱的祈禱與焚香圍繞白額巾下的臉龐，她們應該身處布列塔尼小村落的某處小教堂中，然而，綠色石柱從何而來，牛乳色的白壁與彩繪玻璃的十字架又於何處？誰低微的聲音能被聽到？此地又究竟是何處？……四周的物質現實如煙消逝，發言者微弱渺小的聲線變得可見，農婦們正是對這聲音投以純真誠摯的景仰……²⁸

於此，女性被再現為宗教儀式的旁觀者，以目睹者的局外人角色參與男性的神密戰役，她們無知而溫順，被動地化做視覺圖像中的裝飾物，唯一引人注目的便是服飾外觀，而即便引人注目亦旋即被放入特定的地方位階之中，以「布列塔尼」與「農婦」與虔誠的信教者定位之，相較之下，男性便佔據難以名之的優越位置，他們是榮耀的儀式執行者與權威的典範發聲者，縱使高更以圖像掀起一場對宗教科儀的聖戰，女性在其中亦無法尋得自我認同。

Gwen John的宗教題材自 1913 年其皈依天主教開始發展，她繪畫修女、在教堂中的女性、青少年與孩童，自 1910 年代早期直至其停筆不再繪畫為止，這一系列以教堂中人群為主的素描與水彩，通常是於教堂後方當場寫生的速寫，之後再回到工作室上色成為水彩，1920 年代後這一系列發展出筆觸簡潔的特色，²⁹ 她好似經由繪畫展現了女性宗教經驗的精神性，私密且沉浸於宗教所能賦予的寧靜之中，其中創作年代不詳而可知作於 1920 年代的 *Nuns and Schoolgirls Standing in Church*³⁰ 可以看做是《佈道後的異象》女性位置的再詮釋，這一系列作共同的

²⁸ 內文為筆者節錄的翻譯，原文完整段落如下：“Far away on a fabulous hill, its ground a scintillating vermilion, the biblical struggle of Jacob and the Angel unfolds. While these two legendary giants, who from a distance look like pygmies, engage in their formidable struggle, women watch them, curious, interested, and naïve, doubtless not fully understanding what is going on over there, on this fabulous purple-scent hill. They are peasant women, Breton, to judge from the width of their white coifs spreading out like the wings of seagulls, the typical multicolored patterns of shawls, and the shapes of their dresses and jackets. They are in the respectful attitudes and have the stunned expressions of simple creatures listening to extraordinary and some what fantastic tales retold by some revered, unchallengeable fabulist. One might think of them as being in a church, such is their silent attentiveness, so thoughtful and devout their demeanor; thinking of them in church, one might imagine a vague smell of incense and prayer fluttering around the white wings of their coifs as the respected voice of the old priest glides over their heads... Yes, of course, in a church, in some poor church in some little Breton, village... But then, where the moldy green pillars? Where are the milky walls and their diminutive chromolithographic stations of the cross? And the pine pulpit? And the old preacher, whose mumbling voice, to be sure, can be heard? Where is it all? And why, over there, far away, is there the soaring flank of hill whose soil appears to be a scintillating vermilion?” 出處同註 12，頁 195-196。

²⁹ 出處同註 2，頁 158。

³⁰ 出處同註 1，頁 60。

特徵是強調女性服飾的線條與色彩，其中此作以女性服飾為主角，完全沒有任何的女性面容亦或皮膚現於畫面之中。富女性氣息的帽子與頭巾用以指出畫中人的女性角色，她們的衣著佔據了畫面的全部，卻不帶有《佈道後的異象》作中的裝飾氣息，女性衣飾指出了一種從外在決定內在的主體，衣飾本身也帶有性別建構的成份，如果《佈道後的異象》中呈現了由男性創作者建構而出的女性外表，使女性主體朝向以徒具形式的外表存有，則 *Nuns and Schoolgirls Standing in Church* 的女性衣飾採取了同樣以衣飾指涉女性特質的方式，取用與高更相仿的視覺表現策略，然而在這兩件作品的對比之中揭露了性別建構的不合理，此一「戲仿」（mimicry）的視覺手法具有兩層含意，首先，從《佈》到 *Nuns and Schoolgirls Standing in Church* 的女性服飾形式極其類同，同樣強調配件、衣著的線條循著女體的輪廓發展，將高更的女性視覺再現據為己有並且轉化高更原先的方式，將女體完全融入線條之中，其次，*Nuns and Schoolgirls Standing in Church* 此作扭轉女性做為視覺客體的位置，使女性裝扮遊走在物的裝飾成份與身份的存有之間，暗示衣著亦受性別建構的召喚，而非《佈道後的異象》中理所當然的女性形象，女性終於去自然化，脫離與肉體、自然等同的母性脈絡，在宗教的文化空間中取得一席之地。

1913 年可以視為 Gwen John 無論是人生亦或是繪畫的分水嶺，她在這一年宣誓為天主教徒後，接受 Meudon 教會修女委托繪製教會十七世紀的創辦人 *Mère Marie Poussepin*，置於教會的每一房間，故而這一系列以 *Mère Poussepin* 為標題的作品，開啟了她往後女性坐像的繪畫探索，相較於之前 *La Chambre sur la Cour* 這一類玩弄空間、擺放女性姿態予人詳和感的作品，*Mère Poussepin* 系列過後，Gwen John 的作品趨向冷調地處理人物、佈景與構圖，後來的 *The Convalescent* 系列，也擁有相同的女性坐姿與心理距離，有一說是向其景仰的塞尚致意，另一方面，她大量取法聖像符號，亦有與過往宗教圖像接軌的企圖，³¹ 除了藝術上的傳承，若從歷史性的角度來看，成畫年代分布在第一次世界大戰到第二次世界大戰之間的 *Mère Poussepin* 與 *The Convalescent* 系列，法國正值戰爭所帶來的失序危機，無論是保守派亦或是革新派皆存在著渴望回復秩序的心理，*Mère Poussepin* 的兩大元素：天主教與女性，一者從古老的宗教文化轉為可資憑藉的國家認同，一者母性氣息為戰後元氣大傷的法國注入能量，畫面描繪女性教會創辦人端凝自持的微笑，無疑帶有重拾國家認同、療癒戰後傷痛的效用，³² 1919 年 Gwen John 在 *Salon d'Automne* 上展出此作，³³ 有意識的選擇正面鞏固秩序倫理，而在意識形態保守討好的此作。

相較之下，Gwen John 自 1919 年開始的 10 年創作 *The Convalescent* 此一系

³¹ 皆是 Foster 的創見。

³² 同註 27。

³³ 出處同註 1，頁 61。

列，這是她所有系列畫作中數量最多的一個系列，先從畫面外所有的資訊談起，*The Convalescent*系列Gwen John重覆繪製了約 11 件作品，沉迷於相類似的構圖中，³⁴ 標題略有出入，從*The Convalescent*【圖 18】、*The Seated Women*【圖 19】、*The Letter*與*The Precious Book*【圖 20】皆是她使用的標題，這 11 件作品成畫年代約從 1919 年到 1929 年的 10 年間，³⁵ 作品之確切年代與先後次序難以區分。畫面內部的資訊則是畫中病癒者 (convalescent)³⁶ 的相同之處：坐在細藤椅上，身著藍色罩衫，手持書本或信紙，斂眉低目，難以分辨是閉眼沉思或是低頭細看手中物。成畫年代較早的*The Precious Book*約在 1910 年代中便開始製作，直至 1920 年代初完成，此作中和其他件病癒者不一樣的地方在於畫中人手持紅色聖經，比起其他病癒者的日常家居服，她藍黑對比的色調顯得更為慎重。在推論此系列於Gwen John繪畫中的重要性上，這一系列作品雖然作品數量最多、跨年代亦廣，但迄今定年的模糊使得研究難以開展。³⁷

在成畫年代、創作企圖、女性形象此系列與皆值得拿來與*Mère Poussepin*系列對比。首先，首件*The Convalescent*約略始於 1919 年，雷同於*Mère Poussepin*展出年代，這兩系列的人物坐姿、直立式構圖、擺設簡潔的室內場景，可以約略推論Gwen John可能沿襲*Mère Poussepin*在*The Convalescent*系列上中的*The Precious Book*上，³⁸ 從畫中人同樣手持書本，姿態莊重可見。其次，創作企圖上兩系列的歧異在於，*The Precious Book*一作Gwen John或許還具有貼近宗教的創作意圖，從病癒者手上拿著書可見到與聖像諸如*The Magdalene Reading*【圖 21】的影子³⁹，而其他年代較晚的*The Convalescent*系列作品則可能是Gwen John逐漸轉向形式的實驗。最後，相較於直視觀者微笑*Mère Poussepin*具有女性具有撫慰力量的刻板印象，病癒者沉浸於自我世界中，故我的姿態破除由母性挽回戰後秩序的心理嚮往，她的疲憊彷彿暗喻國家用了全力卻仍然元氣大傷的現實景況，這個小我形象破除了《佈道後的異象》中女性形象的群體化，女性的宗教形象亦從為群體服務的大我轉向投入苦行企求自我提昇的小我形象，女性終於從性別期待中突圍而出，投入自身的修行。

³⁴ 而此模特兒現身於 Gwen John 的五十件作品中，被稱之為 the Convalescent model。出處同註 2，頁 168。

³⁵ 出處同註 2，頁 168。

³⁶ 筆者使用的中文翻譯，以下以中文表示省略原文。

³⁷ 出處同註 2，頁 148。

³⁸ Stefan Bollmann 持與我相反的意見，認為 Gwen John 應該是先繪製閱讀信件版本，才轉向手持書本。Stefan Bollmann 著，《閱讀的女人危險：從圖畫進入女性的閱讀世界》(*Frauen, die lesen, sind gefährlich*)，周全譯（臺北縣新店市：左岸文化出版，2006），頁 132。

³⁹ 亦有論者認為 Gwen John 將自身形象投射在拿著書的女性圖像，書本是關鍵物。Stefan Bollmann 亦以心理學中的「神經衰弱症」來解讀此一系列，然而，Gwen John 自身書信中並無透露任何曾經閱讀當時心理學書本的筆記，或是對當時心理學的看法，此一闡釋並不足以鑲合本文脈絡。

五、結論

Gwen John的創作年代從十九世紀末數年直至二十世紀頭 30 年，象徵主義與現代主義的不同信條交會在其繪畫之中，她擁有與男性平分秋色的現代女性精神，不可否認地也汲取來自前一代象徵主義男性藝術家的藝術養份，換言之，其作品的女性特質並非與生俱來的，而是由後天文化建構而成，值得注意的是，藝術家在接收象徵主義的男性視象之中，嶄露了自身的反思能力，將性別再現脫出分庭抗禮的本質化建構，吸收、轉化、再改造男性視像，從而解構了現代主義的男性神話，這一點不僅僅見諸於她的作品之上，從她寫給羅丹的書信中，以晃遊者 (*flâneur*) 的身份點出女性意識到城市空間中男性的窺視，她不僅能置身其中，尚且於其中發掘女性之性，換言之，Griselda Pollock 透過 Berthe Morisot (1841-1895) 與 Mary Cassatt (1844-1926) 所建構的男性壓抑女性空間、身體的脈絡，⁴⁰ 實則已然失效於二十世紀，Gwen John 在身份認同上已然意識女性在空間、身體、宗教的受迫，而巧妙地將它轉化為作品的動力，觀者亦從中得到新女性樣態的參考。只是我們不可或忘的是，其他國族、地域、階級的女性是否也擁有解構文化建構中性別建制的能動力？

⁴⁰ Norma Broude, Mary D. Garrard 編，《女性主義與藝術歷史：擴充論述》，謝鴻均等譯（臺北市：遠流，1998），頁 469-518。

參考書目

1. Taubman, Mary, *Gwen John, the artist and her work*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.
2. Langdale, Cecily and Fraser Jenkins, David, *Gwen John: An Interior Life*, Phaidon Press and Barbican Art Gallery, 1985.
3. Langdale, Cecily, *Gwen John: with a catalogue raisonne of the paintings and a selection of the drawings*, New Haven: Yale University Press, 1987.
4. Varnedoe, Kirk, "Modes and Meanings in Rodin's Erotic Drawings," in *Rodin: Eros and Creativity*, New York: prestel, 1992, pp. 203-209.
5. Aurier, G.-Albert, "Symbolism in Painting: Paul Gauguin (1891)," in *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, ed. Henri Dorra, Berkeley: University of California Press, 1994, pp. 192-203.
6. Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, London: Thames & Hudson, 1997.
7. Broude, Norma; D. Garrard, Mary編,《女性主義與藝術歷史：擴充論述》,謝鴻均等譯,臺北市：遠流,1998,頁469-518。
8. Foster, Alicia, *Gwen John*, NJ: Princeton University Press, 1999.
9. Mathews, Patricia, "The Symbolist Aesthetic in Context: Commentary and Critique," in *Passionate Discontent: Creativity, Gender and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1999, chapter 2, 5, 6.
10. Silverman, Debora, "Gauguin's Last Testament," in *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*, New York: Straus & Giroux, 2000, chapter 12.
11. Mcpherson, Heather, "Proust and Vuillard: The Artist as Metaphysician," in *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
12. Thomson, Richard, "Public Health and Private Desire: Exploring Modernity and the Erotic," in *The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France 1889-1990*, New Haven: Yale University Press, 2004, pp. 19-77, 226-8.
13. Edited by Fraser Jenkins, David and Stephens, Chris; with contributions by Batchelor, Tim, *Gwen John and Augustus John*, London: Tate; New York: Distributed in the United States by Harry N. Abrams, 2004.
14. Bollmann, Stefan 著,《閱讀的女人危險：從圖畫進入女性的閱讀世界》(*Frauen, die lesen, sind gefährlich*), 周全譯,臺北縣新店市：左岸文化出版,2006。
15. G. Berman, Patricia, "Edvard Munch's Modern Life of the Soul," in *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul*, ed. Kynaston Mcshine, New York: Museum of Modern Art, 2006, pp. 34-51.
16. Culler, Jonathen, "Identify, Identification, and the Subject," in *Literary Theory: a very short introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

圖版



【圖 1】Gwen John, *Self-portrait*, 1899.



【圖 2】Rembrandt, *Self-Portrait aged Thirty-Four*, 1640.



【圖 3】Gwen John, *des Ducs La Chambre sur la Cour*, 1907.



【圖 4】Edvouard Vuillard, *Madame Vuillard the Hotel de Normandie*, 1913.



【圖 5】Edvard Munch, *Evening on Karl Johan Street*, 1892.



【圖 6】Edvard Munch, *Anxiety*, 1894.



【圖 7】Gwen John, *Self-Portrait Naked, Sitting Nude*, 1909.



【圖 8】Gwen John, *Self-Portrait on a Bed*, 1908-9.



【圖 9】Odilon Redon, *Closed Eyes*, 1890.



【圖 10】Wojciech Weiss, *Chopin*, 1899.



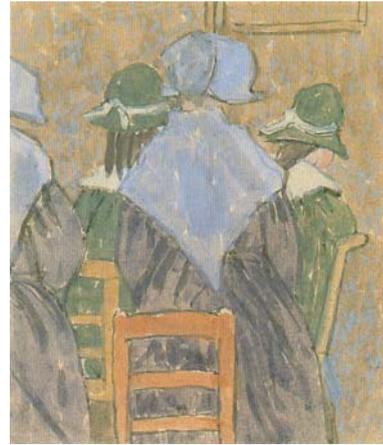
【圖 11】Edvard Munch, *Geniuses: Ibsen, Nietzsche, and Socrates*, 1851.



【圖 12】Millet, *The Sower*, 1850.



【圖 13】 Paul Gauguin,
Vision after the Sermon, 1888.



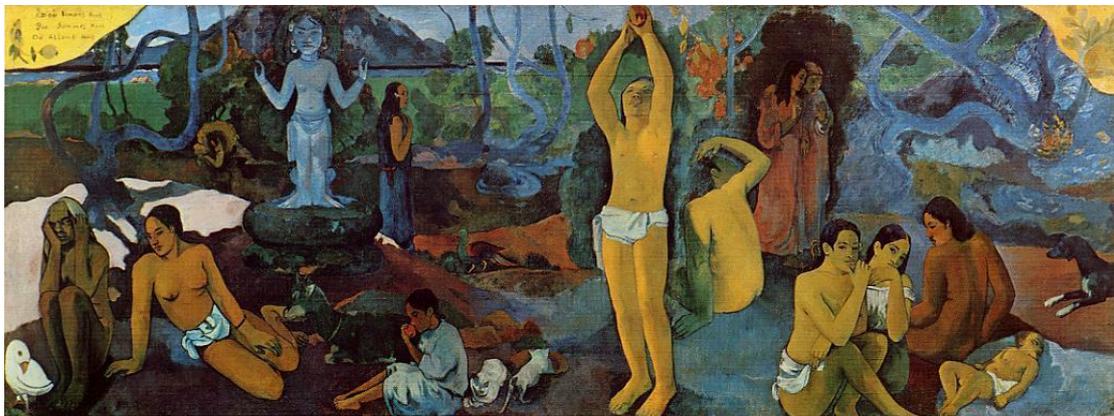
【圖 14】 Gwen John, *Nuns and Schoolgirls Standing in The church*, 1920s.



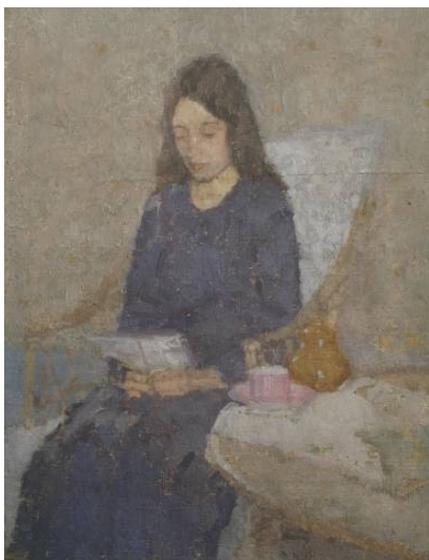
【圖 15】 Gwen John,
Portrait of Mère Poussepin, late 1910s.



【圖 16】 Paul Gauguin,
Agony in the Garden, 1889.



【圖 17】 Paul Gauguin, *Where Do we Come From? What are We? Where Are We Going?*
1897.



【圖 18】Gwen John, *The Convalescent*, late 1910s.



【圖 19】Gwen John, *The Seated Woman*, late 1910s-mid 1920s.



【圖 20】Gwen John, *The Precious Book*, 1920-6.



【圖 21】Rogier van der Weyden, *The Magdalene Reading*, 1440.

