

# 初探女性主義藝術史研究方法之異 ——試比較 Linda Nochlin 的 *Representing Women* 和 Tamar Garb 的 *Bodies of Modernity*

中央大學藝術學研究所 陳韋臻

## 一、前言

當今女性主義藝術史，不可諱言地有其政治上的危險性，行文者必須小心落入本質主義的陷阱，亦需避免忽略女性經驗的特殊性而忽視性別的可能。本文試圖探究女性主義藝術史書寫，旨在探尋女性主義觀點藝術史的書寫，與行文者研究取徑間的關聯。筆者以 Linda Nochlin 的 *Representing Women*<sup>1</sup> 和 Tamar Garb 的 *Bodies of Modernity*<sup>2</sup> 兩本書為例，分析兩位女性主義藝術史學者的著作，如何以其相異的研究方法表達她們著作背後不同的女性主義關切，全文將環繞在這兩位女性主義藝術史學者的著作內文，並談論不同章節當中使用的研究方法與其意圖強調的意識形態，因此，直接將本文理解為書評尚不為過。

女性主義藝術史著作汗牛充棟，而 Linda Nochlin 的 *Representing Women* 和 Tamar Garb 的 *Bodies of Modernity* 兩本書籍，正揭露了迥然相異的女性主義者，如何藉由其所學和關注，作為其自身的利器，以不同方式面對迄今尚未被解構的父權霸權。這兩名女性主義者在面對同一個世紀的藝術作品時，採用不同的理論策略，產生不同的藝術詮釋，也對現今觀者產生出截然不同的意義；而作為藝術史學者，她們的學術成果亦大量仰賴自身的經驗主義以及個人對藝術再現畫面的系統性視覺經驗，這些個體性的層面，往往被置於理論書寫之外，然而這些不同的經驗，都在這兩名女性藝術史學者書寫中構成重要影響。它們形成書籍背後支撐的不同意識形態，並構成再現畫面中元素的意義詮釋，而回到藝術史脈絡當中，也許我們該接續提問的是，面對同樣身為女性（或者包括女性主義）讀者時，這些詮釋是否呈現了什麼樣新的視野，更甚，是否提供了更多性別政治培力的契機？

曾曬淑於〈女性主義觀點與藝術創作、藝術史、藝術評論〉<sup>3</sup> 一文中，在導

<sup>1</sup> Linda Nochlin, *Representing Women* (London: Thames and Hudson, 1999).

<sup>2</sup> Tamar Garb, *Bodies of Modernity – Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (London: Thames and Hudson Ltd, 1998).

<sup>3</sup> 曾曬淑，〈女性主義觀點與藝術創作、藝術史、藝術評論〉（原文：〈女性主義觀點的美術史研究〉載於《人文學報》第十五期，86/6），筆者取自：教育部婦女與性別研究——性別與藝術網

論提到：

在藝術史的研究上，自 1971 年 Linda Nochlin 以“Why Have There Been No Great Women Artists ?”一文，開創以女性主義觀點研究藝術史的先例，為藝術史學研究法注入極重要的新概念以來，相繼有不少歐、美的女性藝術史學者及評論者投入此相關的研究。她們企圖以女性為主的新思考方式，建立一個真正完全論述女性藝術家的歷史……

相隔了將近三十年，Linda Nochlin 再度出版了 *Representing Women* 一書，而就在此書出版的前一年，Tamar Garb 所書寫的 *Bodies of Modernity—Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* 也在同一出版單位 Thames and Hudson Ltd 名下出版，這個單一現象，巧妙地揭示了女性對於藝術史書寫的介入在七零年代之後的活絡情形，更提供我們一個機會去檢視女性書寫藝術史的差異。

故，本文首先將 Nochlin 與 Garb 兩人大致區分為馬克思女性主義者以及基進女性主義者，並接續由此出發檢視兩人在藝術史書寫上的方法差異，以及其支撐兩人關注的不同性別政治議題——身體政治與性別認同——產生了什麼互動，對藝術史和性別運動分別帶來了何種新動力。

## 二、女性主義基本位置的差異

閱讀女性主義發展史之時，讀者會不斷接收到許多不同流派的定義與說法，首先必須澄清的是，透過不同流派來理解不同的女性主義者，並非企圖為不同的論調定位，形成一種女性主義類型學；而是以各種女性主義論述的發展作為參考依據，來理解不同女性主義者關切議題的差異，這些差異不僅是由不同女性主體的經驗所形成，更與論述發展的歷史脈絡相關，一旦某些論述被歸為某種流派，便意味著這些論述有其議題傳承的特殊性和重要性，而不只是字面上單純的類型差異便可解釋。

Nochlin 在〈導論〉當中，花了許多篇幅為讀者勾勒出她成為一名女性主義者的過程，而較此更重要的是，儘管 Nochlin 並未明說，但作為一名女性藝術史學者，以經驗主義為觸媒開啓其對許多藝術作品闡釋的核心關切，是讀者在閱讀本書過程中清晰接收到的訊息。首先必須釐清的是，Nochlin 在這裡所稱的「經驗」，並非經驗女性主義者指稱的身體經驗，相反地是「外於身體存在」的經驗；

---

路畫廊。

換言之，是 Nochlin 本身各種社會身分——女性、猶太人、學者、藝術史學者、母親、職業婦女、中產階級等——所帶來的精神與心智層面上的經驗，這些身分包含了以種族、性別、職業、經濟等作為區分的標誌，是社會價值結構所提供她這名「女性」的經驗；而顯然，對早期的 Nochlin 來說，身為一名母親以及學者並存的兩個身分，成為她如何去思考「女性主義」的主要導向，「學者」這個身分同時標出了她的學識是與職業相結合的，當這個社會身分與被理解為天性屬性的母親身分同時存在時，成為 Nochlin 早期對女性困境的最直接體驗。這似乎引發讀者聯想到自由女性主義者對於男女兩性在社會競爭上資源平等的爭取，然而，儘管表面看似如此，本文卻傾向將 Nochlin 對這些層面的強調，理解為一種書寫上的策略，為書中諸多溢出傳統畫面解讀途徑的現象<sup>4</sup> 提供正名，並用以涵蓋書中各種研究方法取徑的差異。

首先我們必須強調，Nochlin 書中的文章是分別在各個時間點以及場合當中所書寫發表的，序論部分則是最後為了各章節的集結出版所謄寫的。在〈序言〉當中，Nochlin 先談到由身分所帶來各種疏離和差異的經驗，之後她如此說道：「在我的經驗中...每個具體的藝術爭論點、問題或情境都需要不同的策略。」<sup>5</sup> 但是在 Nochlin 所謂「不同的策略」中，我們依然可以找到某些她持續關注的議題：女性在社會經濟結構中的位置，以及當女性成為再現能指之時，各種可能隱藏在經濟結構中的所指。在七個章節當中，這個關切議題以不同的樣態重複地被提及，其中包括〈傑西柯：不在場的女人〉(“Géricault: The Absence of Woman”)、〈工作中女性的圖像〉(“The Image of the Working Woman”)、〈庫爾貝的真實寓言：重新閱讀《畫家的畫室》〉(“Courbet’s Real Allegory: Rereading *The Painter’s Studio*”)、〈非家之家：竇加與家庭的顛覆〉(“A House is Not a Home: Degas and the Subversion of the Family”)、〈身體政治：秀拉的《擺態模特兒》〉(“Body Politics: Seurat’s *Poseuses*”)。閱讀過程中，不時可見 Nochlin 回到十九世紀歷史中，探究女性在家結構、中產階級文化、性工作或其他工作場域的階級結構與現象，在讀者的思維底下，唯物經濟的觀點呼之欲出，因此我們不如將 Nochlin 在〈導論〉中對於自身女性情狀的說法暫時擱到一旁，直接進入文章當中，便不難看出 Nochlin 與馬克思女性主義者關切點上的貼近，倘若我們無可直接稱呼 Nochlin 為馬克思女性主義者的代表，至少我們能夠確定的是，Nochlin 是建立在唯物觀點的基礎之上，試圖重新解讀在這段歷史中關於女性的再現，這與其 1971 年的〈為什麼沒有偉大的女性藝術家？〉<sup>6</sup> 當中，揭露女性藝術家在社會結構中的弱勢有所傳承，並且更趨轉入再現當中的經濟結構指涉。

<sup>4</sup> 如書中〈庫爾貝的真實寓言：重新閱讀《畫家的畫室》〉(“Courbet’s Real Allegory: Rereading *The Painter’s Studio*”)一文對於畫面中愛爾蘭女性的解讀，或〈傑西柯：不在場的女人〉(“Géricault: The Absence of Woman”)當中反面證成傑西柯對於女性的「中性」描繪。

<sup>5</sup> Linda Nochlin, *Representing Women* (London: Thames and Hudson, 1999), p. 10.

<sup>6</sup> Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, 收錄於《女性，藝術與權力》(*Women, art, and power and other essays*)，游惠貞譯，曾淑正編(台北：遠流出版社，1995年)。

由此反觀 Garb 的著作，可以探查到另一種形式的唯物觀點，但與 Nochlin 相異，Garb 並非透過畫面來探詢女性之於經濟結構的關係，而是以畫面本身內含的「物」來當作「能指」(signifier)，當某些能指出現時，便可指向一個先驗的「所指」(signified)之地——也就是被物化的女性。書中除了前兩章討論男性氣質之外，其餘章節在讀者的閱讀進行下，都可輕易查覺這項能指與所指結構的預先存在。而當我們通篇考量 Garb 在本書所呈現的性別論述時，可以強烈感受到作者對於傳統刻板性別氣質再現的批判，以及對「雌雄同體」性別的召喚；〈塑形男性身體：健身文化、攝影和古典理想性〉(“Modelling the Male Body: Physical Culture, Photography and the Classical Ideal”)、〈提梭的「巴黎女人」和當代女性的塑造〉(“James Tissot’s ‘Parisienne’ and the Making of the Modern Woman”)、〈粉與畫：秀拉《上粉的少女》中女性氣質的框定〉(“Powder and Paint: Framing the Feminine in Georges Seurat’s *Young Woman Powdering Herself*”)以及〈高漲滿溢：雷諾瓦對女性的想像〉(“Painterly Plenitude: Pierre-Auguste Renoir’s Fantasy of the Feminine”)等章節，都將作品解讀為傳統兩性僵化（甚至是誇大）再現系統底下的產物；而書中批判意味較緩和的章節：〈凱利伯特的男性形象：男性氣質、強壯體魄和當代性〉(“Gustave Caillebotte’s Male Figures: Masculinity, Muscularity and Modernity”)以及最後談論塞尚的〈塞尚的《永恆的女性》以及色情的觀看〉(“Paul Cézanne’s *The Eternal Feminine* and the Erotics of Vision”)和〈塞尚的晚期沐浴者：當代主義和性差異〉(“Cézanne’s Late Bathers: Modernism and Sexual Difference”)，皆存在著作者對於「雌雄同體」性別氣質存在的肯認與召喚。

於此，讀者理解中的 Garb 便銜接了基進女性主義者的概念。早期基進女性主義者提倡「雌雄同體」(androgyne)(這個詞彙在上述第二類章節中反覆出現)，她們認為雌雄同體是解決性別不平等的方式，更反對依賴著父權被建構出來的「虛假、訛偽的陰性(feminine)」。<sup>7</sup> 對 Garb 來說，十九世紀末法國視覺藝術的女性再現，充斥的是虛假的女性形象，這些虛假的女性形象包含了化妝的女性、以母職為天性的女性以及學院中理想的女性，這些在 Garb 的論述中，都是屬於男性想像的產物；相對地，似乎只有在雌雄同體再現的形象中，才得以超脫父權結構底下對於女性的物化。

Nochlin 和 Garb 兩人在女性主義基本位置上的差異，直接影響了她們對作品的詮釋解讀。上述意識形態的層次是隱而未顯的，因此本文在下一節中，試圖藉由兩人書寫所採用方法策略上的差異來著手，並試分析同樣的理論方法(精神分析理論)基礎，為何在兩人使用透過截然不同的取徑而達到殊異的效果。

<sup>7</sup> 引述文字出於 Rosemarie Tong 著，《女性主義思潮》，刁筱華譯(台北：時報文化出版，1996)，頁7。

### 三、折衷方法論 v. s. 意識形態決定論

#### (一) 折衷方法論

Nochlin 在〈導論〉當中，將 *Representing Women* 一書的論述方法命名為“Ad Hoc methodology”（在此暫譯為「因地制宜方法論」），並加以解釋這是一種「折衷派（eclectic）的方法」，目的是在反對單一霸權方法的論述寫作模式，故交叉使用了藝術社會史、語言學分析、文學批評、精神分析、圖像學等方式，作為作品分析的路徑。

在第一章〈女戰士的神話〉（*The Myth of the Woman Warrior*）中，作者採用了圖像學、藝術社會史以及文學批評的方法，主要在揭露不同歷史脈絡中，女性戰士的圖像是如何被當時的觀者所理解。首先 Nochlin 回溯到十七、十八世紀關於女戰士再現的圖像，在此，作者使用了圖像學的分析，並間以當時文學作品作為輔佐，強調在法國大革命之前，女性戰士圖像可作用為對愛國主義的召喚，以及為了國家利益戰鬥的象徵；之後採用藝術社會史的寫作方式，從法國大革命時期女性的再現圖像，以及當時國際間，社會反革命和男性焦慮的情形，來探討女戰士圖像再現的轉變。Nochlin 分析了英國女戰士圖像的改變，指出其不僅在英國反革命的情節中，承載了負面的國族政治意含，同時也交雜了性別以及階級的雙重焦慮；而在法國境內關於女戰士的圖像，Nochlin 採用德拉克洛瓦（Ferdinand Victor Eugene Delacroix, 1798-1863）的《自由領導人民》（*Liberty Leading the People*, 1830）和杜米埃（Honoré Daumier, 1808-1879）的《共和政體》（*Vivent les poitrines de la République!*, 1848）兩幅寓言作品，使用關於「寓言」的文學批評、藝術社會史以及圖像學的方式，論述德拉克洛瓦在女性能動力的呈現，透過寓言所賦予的合法性作用；並以政治意識和社會性別結構轉變的關係，將杜米埃呈現的女性解讀為社會對於母職天性概念建構的延續，導致畫面中的女性是個無限包容與被動的母親客體。

融合不同方法取徑，Nochlin 嘗試創造一種「全觀式」的藝術史詮釋。以女性身體為主軸，將文學、圖像發展史以及社會歷史作為參照軸，企圖勾勒出不同的特定歷史中所呈現「具有能動力的女性」背面的「社會隱喻」（trope）。這種隱喻對 Nochlin 來說，是圖像生產之前便已預先被設定在歷史社會結構中，並交雜了公眾政治的信仰以及藝術家個人對於性別（gender）的感知。然而，這些圖像不僅成為某種歷史情境的見證、各種權力階級交錯底下的產物，同時也是推就社會轉變的變因元素。類似的論述方式，可以在第三章〈工作中女性的圖像〉以及第七章〈身體政治：秀拉的《擺態模特兒》〉中可被看見。在第三章當中，Nochlin 延續第一章社會歷史的結構，以及對十九世紀女性勞動的圖像耙梳，探究女性勞

動在當時經濟結構中的位置，以及再現勞動女性中社會道德和自然秩序方面的隱藏意含，試圖展開一個全觀的藝術史視野；另一方面，Nochlin 更藉此機會，透過當時的色情文化以及藝術收藏史，論述部份勞動女性圖像的色情意味。在第七章當中，作者同樣整理了模特兒圖像的再現，以及秀拉的作品對圖像傳統的繼承與翻轉，藉此強調秀拉關於女性模特兒的創作中，作為揭露社會經濟結構轉型的圖像結構，以及女性身體與藝術家權力趨向平行的關係。

在 *Representing Women* 一書當中，藝術社會史的方法貫穿了每個章節；而 Nochlin 所謂「折衷方法論」，除了上述不同方法的共用，更展現在每個議題寫作中其他不同方法的使用比重。“Ad Hoc”來自拉丁文的「為此目的」(for this purpose) 之意，是指為了解決某個問題而採取特定的解決方法，在 Nochlin 「因地制宜方法論」中，我們可以察覺到某些方法的採用是對應著特定目的。舉例而言，在〈庫爾貝的真實寓言：重新閱讀《畫家的畫室》〉中，Nochlin 在前半段大量使用了關於「寓言」(allegory) 的文學批評理論，目的是為了打破庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-1877)《畫家的畫室》(*The Painter's Studio: A Real Allegory Summing up a Seven-Year Phase of My Artistic Life*, 1855) 一作中，在眾多藝術史學者解讀之後，似是已被「確定解讀」的寓言表象。Nochlin 使用諸多關於寓言的文學理論，特別是班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)在 *Trauerspiel*<sup>8</sup> 和詹明信(Frederic Jameson, 1934-) 在 *Marxism and Form*<sup>9</sup> 中關於寓言的分析——主要是在於「事物與意義分離」，或詹明信所說「能指與所指分離」的部分——以及更重要的，這兩者所揭露出的寓言事實在於，當寓言生成之後，並非靜定在完成的時刻點之上，相對地，寓言具有分解歷史時刻點的力量，這在 Nochlin 的論述中，成為庫爾貝的寓言在當代歷史時間點下意義難以復原的證據<sup>10</sup>，也正因此，提供 Nochlin 打開這個寓言重新詮釋的空間。在大量使用了寓言的文學批評理論後，Nochlin 在文章後半段以女性經驗為基礎，酌以精神分析理論的使用，目的在於拉開「對於女性而言」，這個寓言的其他詮釋可能性。在這部分，女性經驗不只是 Nochlin 論述的基礎，更是一個合理化的說辭，在後半段的書寫過程，Nochlin 大量重複使用“reading as a woman”這句話，將庫爾貝《畫家的畫室》中作者的權威位置——寓言的述說者——解構，將意義詮釋的權力讓給讀者——尤其是她所代表的「女性讀者」——身上。其次，精神分析理論在 Nochlin 的論述過程中，只是「論述畫面對象的內部結構」，僅存在於庫爾貝作品中伊底帕斯三角結構（畫家（父）——模特兒（母）——小孩）的層面；換句話說，在 Nochlin 的推論結構中，以父權結構為基底的精神分析理論，至多只能成為對藝術家本身的指涉，不可推衍到整個作品解讀的可能性；這個作品解讀，對 Nochlin 這名「女性觀者」而言，是不需置入精神分析理論當中的。以女性經驗為托辭，Nochlin 大可鎖定

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Trauerspiel (The Origin of German Tragic Drama)*, trans. J. Osborne (London: NLB, 1977).

<sup>9</sup> Frederic Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971).

<sup>10</sup> 同註解 1，頁 114。

她所欲意論述的重點，也就是《畫家的畫室》畫面中處於庫爾貝身旁模糊灰暗的愛爾蘭女性，這名女性在 Nochlin 的推論中，是超出庫爾貝本身創作意圖之外的寓身，不僅成為與波特萊爾同位（或接近同位）的漫遊者（flâneur），是對立於畫面當中諸多對外展示的另一種「自我確認維護」（self-assertiveness）的形象，更是對庫爾貝權威姿態的逆轉指涉。

類似的精神分析理論使用方式，在第二章〈傑西柯：不在場的女人〉、第五章〈非家之家：竇加與家庭的顛覆〉，以及第六章〈卡莎特的當代性〉（“Mary Cassatt’s Modernity”）當中都格外明顯。在這兩章中，精神分析理論在論述書寫過程都只是個過境，在〈傑西柯：不在場的女人〉中，傑西柯（Théodore Géricault, 1797-1824）作品中慣有女性的缺席、去勢男性的象徵或邊緣女性，這些在傳統精神分析理論下是「取代」（substitution）缺席女性的證據，在 Nochlin 來說只是在父權之下解讀作品的方式之一。<sup>11</sup> 在之後 Nochlin 轉向藝術社會史的面向，解釋慣常被冠上厭女情節的傑西柯，相對於當時其他服膺於社會傳統女性的圖像，事實上反而是最中性也最中立的女性再現。而在〈非家之家：竇加與家庭的顛覆〉當中，精神分析理論更只存在於社會史書寫的層面上。文中 Nochlin 首先引用了 Mark Poster 的 *Critical Theory of the Family*<sup>12</sup> 關於十九世紀中產階級家庭婦女的研究，緊接著出現的是 Jürgen Habermas 對於十九世紀家庭結構的分析。Nochlin 在此寫道，與 Poster 用精神分析的立場不同，Habermas 強調的是布爾喬亞家庭與社會經濟政治現代化脈絡的關係——私人關係與生活世界（相對於體制世界）的關係——<sup>13</sup> 這才是 Nochlin 意圖解析的面向。

Nochlin 未說出口的是，精神分析理論實際上只能解釋「某種社會面向」，而這個面向是依附著父權結構所建構出來的，更直接的說法，精神分析理論是率先信仰了父權結構，而後為父權結構在精神層面合理化的理論結構。就像在〈卡莎特的當代性〉中，Nochlin 透過畫面來推翻精神分析理論中所謂前象徵的階段，也就是母親構成的環境，在卡莎特（Mary Cassatt, 1844-1926）的畫面中，這並非無可逆轉的結構，相反地呈現出母親與智性和創造力的並存。<sup>14</sup> 甚至在之後，Nochlin 直接寫道：「這個精神分析理論結構中的母親位置，與歷史中許多實存的異質母親情況徹底不相符……」<sup>15</sup> 在這裡我們可以察覺到，透過「折衷方法論」的論述方式，Nochlin 不僅是企圖將許多女性身體再現圖像賦予更多可能的政治性解釋，更在書寫過程安插了對於某些理論自身的批判，理論在 Nochlin 書中不

<sup>11</sup> 同上註解，頁 66。

<sup>12</sup> Mark Poster, *Critical Theory of the Family*, (New York: The Continuum Publishing Corporation, 1988).

<sup>13</sup> 同上註解，頁 165。其中 Nochlin 認為竇加對家庭的再現無法與「家庭被賦予為與資本主義社會其他結構秩序的新的、重要的關係」切割，此外，也與當時對家庭理想性的想像——想像家庭與外在競爭世界無關——相關。

<sup>14</sup> 同上註解，頁 194。

<sup>15</sup> 引言出自同上註解，頁 195。

只是圖像分析的取徑，本身更是論述批判的對象。

在這本書中，Nochlin 必然重新思考了藝術史的其他可能性，亦認真地替女性主義者強烈依賴的精神分析理論尋找出路。在 1968 年 Nochlin 嘗試論述庫爾貝的《世界的起源》(*L'origine du monde*, 1866) 時，已出現將精神分析理論分離出藝術圖像的嘗試，然而走到結論時，依然逃脫不出伊底帕斯情結的結論。<sup>16</sup> 十年過去，Nochlin 將精神分析理論並列為書寫對話的對象，重新思索精神分析理論與父權結構的相應合，嘗試尋找其他的解讀可能，這對於 Nochlin 這名女性主義藝術史學者而言，至關緊要，而對於女性讀者來說，亦是另一種啟發。Nochlin 筆下的「對女性而言」，或許並非是其書寫的正當化理由，女性讀者亦不必然認同 Nochlin 以自身女性經驗為基礎的召喚，然而，以一名女性對抗正統霸權的藝術史結構，Nochlin 的嘗試已足夠開啓往後的多樣的藝術史研究。正是由於藝術物質已然成形，歷史的不同書寫才值得展開。

## (二) 意識形態決定論

與 Nochlin 不同，Garb 在 *Bodies of Modernity – Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* 一書的〈導論〉中寫道，她關切的是法國十九世紀末身體再現圖像當中透露的身分「認同」。對 Garb 來說，這是個性別差異鞏固的時代，故每個身體，包含社會中實存的身體與視覺文化中再現的身體，都是被「性別化的身體」(gendered body)，其中或許透露出逾越既定性別身分的符碼，亦可能是接踵成為鞏固性別疆界的系統之一。故，Garb 書寫所聚焦的是如何去揭露這些性別化身體背後的意識形態；換言之，這個時代性別差異是如何被建構且如何被展現在身體再現中，而此又意味著藝術家的何種性別概念，這便是貫穿 Garb 書寫的主題。

而本文嘗試將 Garb 論述使用方法解釋為：以作者既定意識形態為優先，再對各作品進行符合其意識形態的分析方法，這個意識形態便是前文所提到的基進女性主義的性別論述。從各章節的閱讀總合，可歸為幾點：1. 主體與客體的流動，而此流動少部分包含階級流動，決大多數都是指性別氣質的流動；2. 物化與商品化女性的等同；3. 女性魅力底下危險的存在，在書寫過程，這個並存不僅在於畫面，也存在男性的內在反應；4. 完全去除物質的再現才等於不具備物化女性的父權共謀，而唯一翻轉父權結構的方式只存在雌雄同體的身體再現中。在各章節當中，都是依賴著上述四點作發展。由於 Garb 在完成本書的過程明顯是依照各章順序接續寫作，因此前面章節仰賴特定視覺圖像推論的結構，在之後

<sup>16</sup> 請參考 Linda Nochlin, "Courbet's *L'origine du monde*: The Origin without an Original," in *Symposium: Originality as Repetition*, October: Vol. 37 (Summer: 1986).



章節中被作者繼續使用而無須再次依照特定作品作推論；換言之，本書是依賴著作者特定閱讀角度作一連串的「證據列舉」，以完成「揭露父權體制之下再現女性的共謀」，以及呈現少數逆轉的可能性。

在 Garb 書中的前兩章〈凱利伯特的男性形象：男性氣質、強壯體魄和當代性〉和〈塑形男性身體：健身文化、攝影和古典理想性〉是書中少數聚焦於男性氣質的章節，兩章分述兩種男性氣質。前者首先透過歷史現象的分析，指出當時社會對男性氣質的期許，進而談論凱利伯特（Gustave Caillebotte, 1848-1894）透過繪畫在階級及性別認同的流動（儘管是假想的流動）；而以此為對照，在〈塑形男性身體：健身文化、攝影和古典理想性〉中，使用藝術社會史以及視覺文化理論，來談論法國十九世紀末、二十世紀初男性健身文化與其他再現媒材的互動。這兩章對於歷史上性別差異構成的解釋，成為往後此書寫作的基礎。接下來在第三章〈提梭的「巴黎女人」和當代女性的塑造〉、第四章〈粉與畫：秀拉《上粉的少女》中女性氣質的框定〉和第五章〈高漲滿溢：雷諾瓦對女性的想像〉中，都成為上述性別差異僵化的例證。

〈提梭的「巴黎女人」和當代女性的塑造〉立基於前述章節中性別對立的概念，Garb 將提梭（James Tissot, 1836-1902）筆下的「巴黎女人」（Parisienne）歸入當時與生理學有關的「骨理學」（phrenology）和「面相學」（physiognomy）分類系統，<sup>17</sup> 置入一種類型學的系統中，並以此為分析基準，藉由提梭作品中女性身上的物品，將性別理論中的「物化」概念，轉為視覺文化當中「商品化」的等同。在文中 Garb 使用視覺文化的概念，提到戲劇家 Henri Becque（1837-1899）1885 年的創作 *Parisienne*，其中女性就是典型的巴黎女人，這種類型於復辟時期版畫文化後開始普及，成為巴黎女性商品化的典型描繪，其中包括為了大眾快感而存在的調情女性類型，以及販賣物品——介於販賣商品以及自身可販賣性之間——的女性，Charles Philipon（1800-1862）二零年代的版畫 *Pleasant Perfume Seller* 就是將女性與香水結合呈現的標準作品。接續，作者使用藝術社會史的方法，解釋在巴黎成為文化和商業中心，以及中產階級成為新興統治階級時，巴黎女性成為法國八零年代的主要輸出品，認為此時期，巴黎的女性比其他國家要來的女性化，而「巴黎女人」這個詞，不只成為用來形容女人外在的辭彙，更成為經濟結構運行順暢的必要品。這兩項分屬視覺以及社會的情形，成為 Garb 論述提梭作品中，被物化的女性等同被商品化的女性的支柱。儘管部分文字提到提梭的國族認同與畫面的關係，但整章節論述重點都支撐著這項概念，並同樣透過畫面以及社會情形的分析，認定女性魅力與危險並存的「事實呈現」。

<sup>17</sup> 同註解 2，頁 86。文中 Garb 提到，這種規格化的類型源於 Johann Kaspar Lavater（1741-1801）等人的分類系統，依照特殊的規則來分類並為人類的本質找出特徵，這種表面科學性的骨理學（phrenology）和面相學（physiognomy）引發了將人內在本質與外在表面特徵符號作系統性的解讀，十九世紀早期這種心智分類，建立了與生理學（physiologies）相關的概念，以外在肖像作為某些固定特徵或種類的生理顯現。

而後在〈粉與畫：秀拉《上粉的少女》中女性氣質的框定〉中，上述推論結構至此已成為行文的基本預設。Garb 同樣使用了視覺文化理論、男性凝視理論和精神分析中自我愛慾的理論，並酌量使用圖像學的分析，聚焦於女性再現圖像中女性穿戴的物品，論述秀拉 (Georges Seurat, 1859-1891) 《上粉的少女》(*Young Woman Powdering Herself*, 1890) 作品中女性化妝以及裝飾為庸俗物化女性的方式。而在〈高漲滿溢：雷諾瓦對女性的想像〉中，亦以上述性別結構為基礎，嘗試將雷諾瓦 (Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919) 作品中再現的女性作為對這種人工化虛假女性的逆轉。但這對 Garb 來說，雷諾瓦畫面中的女性，並非是「正面」的逆轉。透過精神分析的手法，Garb 將雷諾瓦對女性的再現視為男性對永恆、自然以及母職天性的女性之幻想。在文章末尾，Garb 結論道，神話的女性提供雷諾瓦一個免於當代性女性虛偽災難的避風港，繪畫正是雷諾瓦與其孩童時期關係的想像性空間，是不願與母親分離的抗議，是對成長災難的不從。

在 Garb 筆下，透過精神分析理論，儘管雷諾瓦的作品遠離了作者所厭棄的裝飾性女性，實際上卻更趨於傳統的性別概念。人工化與自然化的女體，就 Garb 而言，在在揭示出的是父權結構底下建構的女性概念，這樣的女性圖像，對 Garb 來說，不具備任何女性培力的可能。然而，當讀者承接了 Garb 筆下的相對論時，需要提出疑問的是，物化的女性對 Garb 而言，作為無自主能力的女性，卻也是對男性而言屬「危險」的女性，兩者界限的模糊地帶，是否具有培育女性主體的空間？當十九世紀父權結構穩當地籠罩住一般女性的身分地位時，將社會給予女性自我裝扮的工具逆轉成為對男性產生威脅性的利器時，是否等同於落入男性社會的陰謀？當代關於十九世紀女性性工作者的研究，已揭示這些外表上迎合男性想像的女性，實際上擁有比家庭婦女更多的自主權與自由權。那麼，性魅力底下隱藏的社會威脅與危機，也許揭露出 Garb 立言的反面，呈現出善用父權結構的女性自主。

對於 Garb 來說，塞尚的作品，與雷諾瓦相對，則是模糊了性別的疆界。在〈塞尚的《永恆的女性》以及色情的觀看〉以及〈塞尚的晚期沐浴者：當代主義和性差異〉兩章中，作者同樣大量地仰賴精神分析理論來論述，特別的是，Garb 引用了當時醫學著作中對女性性器官的文學寓言式名稱 *mont de Venus*，來推論塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 作品中男性觀看的「眼見之盲」(the blindness of the seeing eye)<sup>18</sup>，將此歸為男性精神層面自我保護的機制之一。而在後一章節中，作者立足於上述推論，同樣透過精神分析以及風格比較的方法，將塞尚後期作品中男女性徵的模糊，詮釋為性別疆界的模糊，認為這正是前述「雌雄同體」存在

<sup>18</sup> 同上註解，頁 188，Garb 認為塞尚畫中的另一幅畫並非是女性，而是黑色佔滿畫幅的三角形，或許有人會解釋這是天穹，但作者認為這並不足以解釋為何如此巨大且堅定的佔據畫面，必須要超過經驗主義之外去尋求解答，這就像是佛洛伊德所謂「眼見之盲」(the blindness of the seeing eye) 的結果。這將女性和藝術並置，將之一轉入另一表達了抵抗觀看也表達了視覺經驗的結果。畫家同時是盲人、幻想者、目擊者和背叛者。

的可能性。但保持了一貫的意識形態，Garb 同樣在結論中寫道，塞尙的特色是來自十九世紀末期在藝術中對繪畫感官性的要求，這表現了從視覺進入觸覺的轉變，然而儘管性別界限在此被模糊，作者仍認為這是立基於由性別而來的焦慮所形成的，透過將性慾的延緩，換取性別焦慮的平復。換言之，對 Garb 來說，並沒有真正的性別模糊之處，塞尙的作品之所以呈現出性別踰越，是由於繪畫需求轉向，以及仍舊處於父權體制之下男性自我防衛精神機制的運作。

倘若如 Garb 在書中的預言，父權結構的瓦解仰賴的是性別差異的弭平，身為讀者的我們，該進一步思索的是，性別差異的弭平，是否等同於中性化（雌雄同體）的結論？陰性與陽性如今已非女性與男性的絕對屬性，更多應理解為個人特質的呈現，那麼，是否選擇了兩者之一，便等同投靠了父權結構的設定？回到 Garb 的論述當中，女性主義者大力批判父權結構定位的女性氣質，提倡雌雄同體的再現，最後仍回歸使用與父權結構相符的精神分析理論，來批判塞尙具有雌雄同體的身體政治，預言的恐非性別差異的瓦解，而是性別差異在精神層面的無可逃避。塞尙作品中，男女性徵的模糊，或許一方面如 Garb 解讀的，削弱了對性別差異的強化，然而，綜觀藝術的發展，塞尙所開啓的現代藝術，卻仍舊成爲女性主義批判中強調平面視覺的美學觀。如此，中性化的唯一選項，也許相對地構成了女性主義發展的限制。

#### 四、小結

女性主義對藝術史的重新檢驗究竟提供了什麼新的契機？在如此提問的同時，必須先意識到不同的女性主義者對於「理想」性／別具有不同想像，同樣的，對不同的女性主義者而言，她們的「戰場」也是不同的。Nochlin 以身體政治爲焦點，探討在女性身體再現上交錯的政治信念、性別預設、文化霸權及經濟體制等種種權力結構，對她來說，真正重要的不是藝術家創作當下的意圖，也不是支撐著創作生產的背後社會歷史脈絡，對 Nochlin 這名女性主義者兼藝術史學者而言，歷史上的女性再現圖像提供了女性觀者從種種社會權力結構底下醞釀能動性的來源之一，即使是杜米埃等人對於女性醜怪的再現，Nochlin 仍舊相信脫離了當下的歷史脈絡，依然是女性反擊的證據，就像她在〈傑西柯：不在場的女人〉中所企圖論證的，這些往常被冠上厭女情節的藝術家，再現出來的女性或許是當時代中最中性也是最中立的女性。我們當然可以質疑 Nochlin 所謂“**reading as a woman**”當中的「女性」究竟只能指向 Nochlin 這名特定的女性或者真能推向一個普遍女性的閱讀可能，但或許藉此 Nochlin 想提醒觀者的是，歷史中對於女性的再現圖像已然無可更改是當時父權結構底下的產物，但正是視覺再現的複雜與多樣性，偷渡了踰越父權結構的訊息與力量。

與此相異，Garb 這名女性主義與藝術史學者，站在一貫的立場上，試圖傳達給讀者的訊息則是父權結構底下持續對於女性的想像、塑造與壓迫，她想召喚的是女性對「女性」這個概念的啟發與自覺。將 Garb 在序論中所提到的「身分認同」放回文本當中檢視，則可發現「身分認同」的主動權力只存在於男性身上，凱利伯特可以認同陰性氣質、勞動階級，提梭可以認同畫面中英國小丑的邊緣身分，塞尙可以認同「眼見之盲」自我保護的男性，但整篇行文中讀者無從察覺女性認同的空間，對 Garb 來說，十九世紀視覺產物當中的女性唯一認同的對象只是男性想像的兩種可能——化妝虛飾的物化女性和自然永恆的神話女性——在 Garb 的書中我們只能看見女性對於父權體制的批判，但看不見女性能動性的存在可能，甚至最末，塞尙性別疆界模糊的作品都只是男性自我防衛機制的運作結果。

Garb 直接對立於男性藝術創作體系做正面迎擊，卻絕望地回到了父權結構永恆不破的神話當中；同樣在女性主義的位置上，Nochlin 則是在男性既定之藝術史結構的縫隙當中，偷渡了屬於女性的觀看解讀，並藉此提供更多女性能動性培力的空間。女性主義的目標，總的來說便是提供女性異於傳統父權霸權的空間，然而，空間必然是創造出來的，並非篩選而出，倘若今日女性主義仍舊僅堅持將任何與父權結構相繫的性質排除在外，而非立於現實層面嘗試創造出這些性質的不同可能性，對話的空間必然愈加緊縮。本質主義的危險絕對不只存在於對於女性本質的信仰，更在於肯認性別差異建構的事實之後，是否願意重新開創其他的「事實」，相信這不僅是學者，更是讀者亦應思索與參與的另一個場域，也許如此向下，忽視性別差異將不再是危險，而是種權力。

## 參考文獻

1. 曾曬淑，〈女性主義觀點與藝術創作、藝術史、藝術評論〉（原文：〈女性主義觀點的美術史研究〉）載於《人文學報》第十五期，86/6。
2. Nochlin, Linda, *Representing Women*, London: Thames and Hudson, 1999.
3. Nochlin, Linda, “Why Have There Been No Great Women Artists ?”, 收錄於《女性，藝術與權力》（*Women, art, and power and other essays*），游惠貞譯，曾淑正編，台北：遠流出版社，1995年。
4. Nochlin, Linda, “Courbet’s *L’Origine du Monde*: The Origin without an Original,” in *Symposium: Originality as Repetition*, October: Vol. 37 (Summer: 1986).
5. Garb, Tamar, *Bodies of Modernity — Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London: Thames and Hudson Ltd, 1998.
6. 佟恩，羅思瑪莉（Tong, Rosemarie）著，《女性主義思潮》，刁筱華譯，台北：時報文化出版，1996。

