

# 女性主義觀點的美術史研究

曾 曉 淑 \*

## 大 綱

壹、前 言

貳、女性主義觀點

參、多元取向的女性美術史研究法

肆、女性主義美術評論

伍、結 語

---

\* 國立臺灣師範大學美術系教授

## 壹、前言

以女性觀點研究美術史的目的在解放美術史著作的思考方式，使一向被遺忘、歧視的女性的藝術及女性的創作力重獲肯定。隨著六〇年代末第二波婦女解放運動的發軔，女性自覺意識的逐步高升，女性對純粹由男性觀點所建構出的世界觀，及價值觀不斷提出質疑，批判父權體制對女性的宰制，尋求建立以女性為中心的思考方式。八〇年代的女性研究（women's studies），更積極建立女性的文化傳統而努力。雖然婦運的訴求與活動在八〇年代中期之後，除了生態保育及反核的事件外，不似之前那般明顯，但女性主義的思想卻已隨著婦運的推動，普遍為學術界所接受，在歐美的大專院校被講授。許多的學門，如社會科學中的人類學、心理學、社會學等等，均開闢女性研究，女性主義學者們得以藉此批判並重建各學科的女性論述。

在美術方面，自七〇年代初一批美國的女性主義藝術家、評論者及美術史學者，在反越戰及爭取男女平權的婦女解放運動訴求的背景下，攜手合作，有組織地推動女性主義美術運動，創作女性主義美術作品，爭取女性藝術家的權益及地位。在美術史的研究上，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美術史的先例，為美術史學研究法注入極重要的新概念以來，相繼有不少歐、美的女性美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，而不再是附屬於傳統美術史標題下的一些片段的敘述而已！女性美術史的研究範圍廣涉歷史上不同時代、國家及地區的女性藝術家，以及響應女性主義美術運動的女性藝術家。在女性主義議題下，女性美術史的研究重點可劃分成幾個不同的方向：1. 重建女性藝術家失落的歷史，並探討關乎女性藝術家成就的社會因素。2. 確立女紅即藝術的觀念，以合乎女性生活經驗的藝術語彙，反制男性藝術世界的價

值觀與造型的典範。3. 分析性別角色與女性氣質表現的依存關係，探討合乎女性氣質的新藝術語彙。4. 對美術作品中女性觀的批判。

自七〇年代初至今，以女性主義觀點為依據的美術史研究及美術評論，隨著女性主義思潮的演變，亦產生方法學上的變革：七〇年代以傳統美術史資源的應用及社會學的研究法為要，八〇年代因受後現代女性主義影響，盛行解構學方法，而九〇年代則以整合其他學科的研究，講求理論與實務的配合為尚。為了解上述研究方法取向轉變的背景因素，本研究將這些研究法及觀點與女性主義理論並列討論，以分析其與各個女性主義流派思想間的關係。全文分成三大部分，首先鋪陳與美術史研究重要相關的女性主義觀點，其次呈現不同取向的女性主義美術史研究之重點與研究法，最後則討論各個年代女性主義美術評論的重要議題及其方法學。女性主義觀點的美術史研究雖僅有二十多年的歷史，但因它以前所未有的方式，直接挑戰傳統男性中心主義的觀點，又不斷自我省思與批判，故極富意義與發展勢能。與別的研究法最顯著的不同處，除女性中心的思考方式外，女性主義美術評論因兼具美術史及美術批評的性質，與美術史的研究息息相關，自是不能排除於此研究之外。

## 貳、女性主義觀點

女性主義美術運動及女性主義美術史是第二波婦女解放運動的附屬產物，而開創美術史研究另一思考方向的女性主義觀點，更是直接承受自女性主義的思潮。因取徑的不同，女性主義各流派的理論及對問題的解釋方法亦各有差異，以女性受歧視及壓迫的原因為例，自由主義女性主義者認為是根植於社會習俗與法律制度的不公平，而其解決之道則在使女性擁有與男性相同的教育機會與公民權利；馬克斯主義女性主義者則認為，應歸咎於私有財產制度、資本主義與帝國主義對女性的佔有及剝削；基進女性主義者卻判定，此乃父權體制

及其連帶的社會與文化體制宰制女性之結果。又如八〇年代初的「性」論戰中，女性主義者對「性」（sex）及「性別」（gender）的「先天論」或「後天社會建構論」的認知，彼此間存在著兩極化的歧異；對性慾（sexuality），陰柔特質（feminine）及女性氣質（femininity）之定義，本質論者與非本質論者的意見又相去甚遠；而後現代女性主義的解構論，除不斷質疑、顛覆各種既有的概念外，更在女性主義圈內掀起與基進主義者意識型態上的抗衡。儘管如此，消除「性別歧視」，實現「兩性平等」是各個流派一致認同、全力以赴的終極目標。

在諸多不同的理論及方法學影響下，女性主義美術史學者分析及詮釋問題的觀點自是截然不同，故擇其最重要的議題，分別論述之：1. 女性藝術家應具的社會要素。2. 女紅、工藝、藝術。3. 女性氣質與性別角色。4. 對美術作品中女性觀的批判。

### 一、女性藝術家應具的社會要素

女性藝術家的創作能力是否天生遠遜於男性藝術家？女性的藝術地位何以較男性低落？從事藝術創作的婦女（繪畫或音樂），何以在她們的作品上簽上父兄的名字？這些疑問披露了女性的能力處處受懷疑的事實。女性主義者認為，此種錯以為女性「天生」在智力、體力上遠落後於男性的觀念，源自於性別歧視（sexism）及厭惡女性（misogyny）的心態；是將女性視為生殖與勞動的工具，禁錮於家庭中，排除於教育、文化、商業等各種機制之外，使女性無法進入公共領域之結果。這種隔離政策，使女性的創作潛力始終無法成形、發揮；而懸著女性創作者之姓名，代以男性的名字，更是徹底的男人中心（androcentric）思想的效應。因此唯有打破此種不平等待遇，制定男女共同的遊戲規則，確保女性獲得與男性相同的社會資源，方能造就偉大的女藝術家。

自七〇年代初 Linda Nochlin 提出對女性藝術家在歷史上的缺席及其創作能力評論的議題後，普遍引起女性主義美術史學者對西方藝術價值觀的質疑，並對「天才」、「偉大」藝術家及「高」、「低」藝術的定義再三省思，試圖透過對形成藝術家的各種社會條件之研究，亦即藝術家的社會史之研究，分梳出各種可能的社會機制及意識型態的影響因素，以解釋此歷史現象。

Nochlin 向女性藝術家社會史的研究所發現，用以解釋女性藝術家於男性藝術家為主的藝術社會中屈居劣勢，而其作品無法與男性藝術家分庭抗禮的原因是：缺乏專業技術訓練、報紙、贊助者與獎賞等等。這些均屬於「物質性的條件」，是藝術機制可能提供給藝術家的培訓及工作機會（註1），亦是成為「偉大」藝術家的必備條件。在中世紀雖有純女性的手工同業工會，如造絲、織花邊，但其數目與男性的工會形成極懸殊的比例。在十四世紀的畫家及金工同業公會中，僅很偶然地會出現極少數女性會員；而公開獎賞或私人贊助的機會更是微乎其微。於 1512 年成立的 Florence 的 *Accademia del Disegno* 直到 1616 年方接受第一位女性藝術家 Artemisia Gentileschi（1593-1653）。而女性藝術家被允許進入專業藝術訓練學校，則遲至十九世紀末。

事實證明，當女性的物質條件受到改善後，女性藝術家的成就便相對地提高。雖然法蘭西大革命帶來的市民解放僅止於男性，女性未蒙其惠，法國中、低層婦女在為革命走上街頭後，仍被褫奪公民權，但在純藝術領域中，婦女所受的待遇卻較之從前改善許多。官方藝術機制放寬對女性藝術家的限制，使女性藝術家的社會資源增加不少，在每年沙龍展中，均有為數可觀的女性藝術家參展，如 1810 年約佔 17.9%；1822 年約佔 14.1%；1835 年約佔 22.2%（註2）。除人數激增外，女性藝術家的創作能力亦受到肯定，有權承接官方的委託，如 Napoleon 掛在 Versailles 宮裡的妻兒們的肖像，多出自女性畫家，如 Marie Eléonore Godefroid（1778-1849）、Marie Guillemine

Benoist ( 1768-1826 ) 等人之手<sup>(註3)</sup>。而女性藝術家創作的題材亦由偏好表現親密的家庭情節的肖像畫、風俗畫擴充為歷史繪畫、寓言繪畫，這些屬於男性偏好的偉大風格的題材。

## 二、女紅、工藝、藝術

一般傳統藝術史將女性藝術家人數稀少解釋為往手工藝發展的結果，實為倒果為因之說，對女性藝術家社會資源的缺乏毫無察覺。雖然如此，女性藝術家在此惡劣的環境下仍未放棄其藝術表現。許多中世紀的編織、紡織及書籍插畫均為無署名的女藝術家，尤其是修道院中的婦女的作品。然而古代婦女所從事的紡織及繡寫工作，對女性藝術傳統而言，具有莫大的意義，不僅顯示女性精於手工技巧及視覺藝術的表達能力，更可以引發特別有藝術稟賦者，成為畫家或從事其他的藝術性工作<sup>(註4)</sup>，例如 Rosalba Carriera ( 1675-1757 ) 之由刺繡手工藝術轉為煙盒的裝飾繪畫，繼而創作象牙品上的纖細肖像畫，而成為知名的女肖像畫家。

由女性所完成的手工藝品，是女性藝術傳統中極寶貴的一部份，深為女性主義美術運動者所重視，認為它能表現女性特有的生活經驗，故將之應用於其藝術表現中。尤以應用織品及碎布補綴、填棉繡縫成圖樣的女紅技術，更成為一些女性主義藝術家，如 Miriam Schapiro、Faith Ringgold、Harmony Hammond 等人所熱愛的創作素材與技術，二十世紀女性主義藝術用以表現女性生活的特殊美學、女性特有的敏感性的重要方式，亦成為女性生活及文化最重要的隱喻<sup>(註5)</sup>。

填棉繡縫 ( quiltmaking ) 此一涵蓋碎布補綴 ( patch ) 的女性主義美術特殊表現方式，源自於婦女們在節慶聚集時，共同製作的不署名的紀念品或禮物。Patricia Mainardi 追溯此種婦女共同合作的藝術性作品之根源，分析其傳統的圖像所隱喻婦女的地位與立場，確認其與十九世紀美國婦女運動

之關聯，並證實它具有傳遞婦女間「祕密的語言」之功能<sup>(註6)</sup>。Mainardi 的研究成果，是七〇年代初截然捨棄傳統美術史的風格研究或圖像研究，而採取社會史及文化史的研究之實例。

Jutta Heid 與 Frances Pohl 認為 Nochlin 在其 1971 年所發表的文章中，已傳達了藝術工藝屬於廣義的女性美術範圍的見解<sup>(註7)</sup>，因而與馬克斯的美術史觀有不謀而合之處，皆以「低」層的「實用美術」對抗「高」層的「美術館美術」。自第二波婦女解放運動受自 1968 年於歐洲爆發的學潮及工潮之助而勃興的歷史事實，可得知七〇年代初期女性主義美術運動左傾的原因。是以填棉繡縫藝術之被美國女性主義美術運動者所重視與喜好，正因它象徵著女性性別階級的平反。

女性主義者認為，將女性所創作的手工藝術貶為「低」層藝術，是性別歧視及男性至上論作祟的結果。女性主義藝術及女性主義觀點下的美術史研究，將原被歸為「低」層的女性手工藝術視為「高」層的純粹藝術，納入主流，意謂完全否認由白人男性中心思想為主所制定的傳統藝術的層級劃分，拒絕父權傳統的價值觀，代之以女性中心思考為主的價值判斷，消除藝術與工藝所象徵的性別與階層的對立，真正達到解放藝術的目的。

### 三、女性氣質與性別角色

女性氣質 ( femininity ) ( 或陰柔特質 [ feminine ] )，是指反映在女人心性上的女性性別角色特徵。此乃女性主義者長久以來不斷思辯而無定論的議題。若兩性心性果真不同，那麼個別差異必定存在。然而本質論者與非本質論者對女性氣質之由來界說不一；女性主義者亦在保有或揚棄之兩極各據一端，僵持不下；女性氣質的神話究竟為女性、女性藝術及女性主義藝術帶來那些效應等等，這些問題是女性主義者及美術史學者所必需解決的。

## 1. 女性主義者的思辯

一般人對男、女性別角色特徵的認定，概與 Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) 的「兩性相生相成論」(sexual dimorphism) 類似，賦予男性勇敢、理性、節制、公義、剛毅的性質，而將女性描述成具感情、耐力、溫順、彈性等氣質者。女性主義者對此種定義頗難苟同，認為 Rousseau 對兩性角色特徵的詮釋，亦即法國革命人士及資產階級對女性共同持有的態度，剝奪了女性的受教育權，使之無法與男性接受同樣的教育。英國女權思想者 Mary Wollstonecraft 於 1792 年以其〈女權辯〉(A Vindication of the Rights of Woman) 一書，極力譴責 Rousseau 將女性教育成一個具依賴性，只知取悅他人的人。她認為不該以女性的「天性」為由，將女性貶抑為附屬的、取悅丈夫的角色，而應恢復其尊嚴、成為人類的一份子(註 8)。Wollstonecraft 的觀點與存在主義女性主義者 Simone de Beauvoir (1908-1968) 所主張的社會建構的性別角色之說，有不謀而合之處。

在女性氣質形成的思辯上，Simone de Beauvoir 的巨著〈第二性〉(The Second Sex) (1949) 所披露：沒有永恆固定的「女性氣質」，及「人非生為女人，而是變成女人」的觀念，對主張女性氣質先天形成的本質論者，構成莫大的威脅。Beauvoir 認為女性氣質是男性所建構，用以箝制女性的圈套，因男性認為：控制女性的最上策，即是去建構關於她的神話，俾能解釋那些「不可解釋的」、將「複雜的」簡化、將「不合理的」合理化(註 9)。陰柔與被動的女性氣質即是男性塑造出的女性的神話，它反映了命名為「自我」的男性對他所命名為「他者」、「他性」的女性之刻劃。而這種刻劃「往往總是從他自身的需要出發，以自己的欠缺、不足來要求、期望於女性」(註 10)。此處所指的即為 Rousseau 的「兩性相生相成論」這般的論述。Beauvoir 強調環境力量對個人抉擇的影響，當女人在伸張個人的主體時，較之男人承載更多的焦慮，因她首需面臨「失去女性特質」的危險。此乃接受自

已被定義為「他者」而失掉主體性的女人之悲哀。基進女性主義者因此更明確摒除象徵「屈從」與「附屬」的女性氣質，拒絕父權制度所規定的這種僵化的性別角色。

由六〇至八〇年代，女性主義者對女性氣質的認定與評價有極大的差距。以自主主義女性主義者 Betty Friedan 為例，由負面的貶抑遠轉為正面的肯定。在其〈女性神祕〉（*The Feminine Mystique*）（1963）一書中，她鼓勵女性，勿滿足於其性別身分與角色，應走出家庭，進入公共領域，亦即以男性的性別角色為尚，師法男性。然而於其八〇年代〈第二階段〉（*The Second Stage*）（1981）一書中，她卻一反從前的主張，提倡男、女的心性有別，應互相包容彼此之差異的觀念。於六〇年代，她認為兩性平等即謂不帶性別色彩；但在八〇年代她卻倡議凸顯性別取向的分際，認為所謂男女平等，仍應包容男女間的差異<sup>(註 11)</sup>。Friedan 晚近的觀點，與自由主義女性主義者之以男性的性別取向為準則，否認兩性的差異，倡議無性別色彩的法律與政策，實行天壤之別，但卻與社會主義、後現代女性主義的著重「差異」概念的探討相呼應。

## 2. 女性氣質的藝術表現

性別差異及性別經驗是否會構成男、女兩性藝術家作品形式與內容的不同？女性氣質對女性藝術家的作品造成那些影響？女性主義觀點的美術史研究焦點之一，即為尋找女性作品所表現的女性氣質。女性氣質是確定兩性差異的重要根據，許多研究者因而將兩性藝術家差異的研究由對女性創造性本質的探討，轉向對女性氣質及性別角色的研究。然而 Nochlin 卻認為性別並非絕對的因素。造成兩性差異的時間因素強於性別因素<sup>(註 12)</sup>。Norma Broude 與 Mary D. Garrard 則持相反的意見，認為女性藉其獨一無二的感性去感知真實，因性別差異之故，使得女性個人的知覺、經驗、期望等均與男性不同，而

其創作過程及結果亦必受此影響，是以於女性作品中將可尋得女性氣質的痕跡（註 13）。

Garrard 以 Artemisia Gentileschi 所畫的 Susanna 像為例，與同題材的男性作品的表現法分析比較後，發現兩性藝術家因性別的差異，在處理 Susanna 這種具圖像意義的聖經、傳說人物時，出現對人物的身份及角色的詮釋及視覺焦點改異的現象。根據〈Susanna e i vecchioni〉（1610）這幅作品畫面上所流露，女性對「無法抗拒」的誘惑的深刻感覺與反應，以及 Artemisia 個人遭強姦的特殊經驗，亦即借助於女性氣質特徵的描寫及畫家個人的生活經驗，Garrard 解決了鑑定上的難題，判斷此幅作品非出自 Orazio Gentileschi（1552-1647）之手，而是其女 Artemisia 的作品。

Garrard 應用圖像學的方法，找出傳統上男性畫家對 Susanna 這個人物角色描繪的典型，以確認 Artemisia 畫面上與男性畫家截然不同的女性氣質表現。她發現在相同的 Susanna 的題材上，男性畫家們著重於表現女主角的感官的、情慾的特徵；而 Artemisia 則專注於 Susanna 內心感覺的描述，透過其肢體語言傳達出：恐懼、羞愧、抗拒的心理。在文獻資料的引用上，男性畫家們偏好將 Susanna 與夏娃及人類的墮落等負面形象聯想在一起；而 Artemisia 則將之描繪成完美無瑕的女英雄，美德之表徵（註 14）。

Artemisia 以女性立場表現對「性」與「男性」的觀點，畫面上所流露的女性特有的敏銳的知覺能力、女性生活經驗的記述與個人角色的認同，是男性畫家所無的。然而其作品畫面經常出現碩壯的女性人體造型與英勇果敢的舉止，如 Judith、Lucretia 等，所呈現恢宏的氣勢，是十九世紀末以前一般女性藝術家作品中所無的。基本上她仍延用男性主導的藝術形式典範及傳統題材，但因兼具女性特殊的氣質、女性的想像與性別經驗，使她的作品異於一般男性的畫作，而呈現雌雄同體（androgynous）的現象。以現代女性主義

觀點而論，是「兩性平等」強烈訴求的表現，要求女性能受到「不相同」卻「相平等」（differently yet equality）的待遇。

女性主義者對女性氣質問題的思辯，在女性主義藝術家的作品上得到直接的迴響。七〇年代女性主義美術運動所關注的重要議題之一，即為女性氣質、女性敏銳的知覺之表現，強調以女性的生活經驗、女性對自己身體的想像及自我剖析為題的藝術表現，拋棄那以男性本位主義、男性的感覺所建構成的，代表人類的感覺。然而在本質論者與非本質論者之間，卻存在著對女性氣質是生物本能抑或社會建構成的歧見。本質論者，如畫家 Judy Chicago、Miriam Schapiro、評論者 Lucy Lippard 等，咸認為女性應現身說法地以女性對女性的「性」及「身體」的想像，如藉所謂的「主要的中心」（central core）的意象，或「陰道圖像論」（vaginal iconology）<sup>（註15）</sup>，強烈而深刻地表現出女性敏銳的知覺、氣質、以及女性美學的特徵。非本質論者，如 Elaine Showalter 則倡議應以女性文化的表現為要，結合女性對其身體、語言、心理等等諸要素，做社會整體關聯的詮釋<sup>（註16）</sup>。

七〇年代的女性主義藝術家，除在圖像上尋求符合女性氣質的象徵外，更以代表女性日常生活經驗的材質——布料、編織品，及技法——縫紉、綴補，開拓出嶄新的具陰性特質的美術表現法。Harmony Hammond 偏好以破舊的布料、編織品拼縫成簡單的幾何圖形或人體軀幹的形狀，一則以比喻女性歷史貧窮及破舊的一面；再則影射女性既柔軟又堅韌的身軀，如子宮；並提示應重視女性生命的尊嚴。Lippard 將這種藝術表現解釋為：女性主義藝術家們結合生物學上及歷史上對女性的身體經驗、生命、活動的認知，將之轉化為藝術，以釋放出女性的勢能<sup>（註17）</sup>。

#### 四、對美術作品中女性觀的批判

女性被男性藝術家描繪成何種身份、角色？男性藝術家構造出那些女性圖

像？如何由歷史上繪畫作品中的女性意像建構出女性的歷史？透過女性觀的研究，如何重新詮釋藝術作品？這些均是女性美術史研究上的重要課題。在男性畫家筆下，女性被描繪成兩種截然對立的典型：象徵正面意義的聖母、處女、女聖者及女神；象徵負面意義的夏娃、女巫、娼妓、怪物、吸血鬼。此外，又為他們所創這兩極化的女性角色，命以聖經或神話故事人物之名，賦予她們充分的圖像意義。具有女性主義意識的美術史學者們，極力反對這種強硬的二分法所塑造出的女性意像的固定型式，並批判男性的心態是介乎「愛慕崇拜」／「閹割恐懼」，這兩種對立的狀況。她們不僅譴責醜化女性，亦拒絕理想化的女性圖像，更由女性裸體畫中洞察隱藏的男性的窺伺及佔有的心理，認為此乃男性支配女性的權力慾望之表現。

針對女性意像正、負兩種典型，美術史研究者一方面探討其象徵意義，另一方面又由歷史上呈現的例子中區辨其變型，探究其肇因，以追溯男性的性幻想的根源，並檢視這些女性意像與女性的歷史有何真正的關聯。Linda Nochlin 以社會學的方法對 Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) 的作品〈Found〉(1854 始作，未完成) 的分析，說明十九世紀「色情淪落的女人」這種固定典型的描寫，是藉貧窮、遺棄與家庭幸福之對比，以鞏固維多利亞時代英國的婚姻及家庭的機制；此外亦暴露當時嚴重的娼妓社會問題(註 18)。Carol Duncan 由十八世紀下半葉新興的市民階級的幸福母親與幸福家庭的繪畫題材，闡述啓蒙時代將婚姻視為滿足自然、個人及社會需求的最佳機制；將女人解釋為，若能盡其天職(母職)，即得到最大的滿足者(註 19)。John Berger 則以手持鏡子的 Vanitas 的化身為例，批判男性中心社會偽善地道德化裸體像，弔詭地藉著鏡子使畫中裸女變成客觀化的「觀賞」活動的共謀者(註 20)。在論及十九世紀藝術中的情慾及女性意像的關聯時，Nochlin 指出，性的欣賞或挑逗的想像總是由男人所創造出的女人擔任，以取悅男人(註 21)，將男性的情慾經驗，藉其對女性的意像表現出來(註 22)。Sigrid

Schade 與 Silke Wenk 比較美術館誕生之前，男性裸體作品與女性裸體作品收藏、展示地點的不同：男性裸體可被公開展示於公眾場所，而女性裸體則被置於容易引發情慾幻想的私人房間，指出女性裸體畫被私下保存的特殊情形（註 23）。但另一方面二人又以 Albert Dürer 的版畫〈Der Zeichner des liegenden Weibes〉（1538）為例，批判將男性藝術家一律冠上窺伺者之罪名的說法之不當，認為正如畫面上畫家與模特兒間隔著一個方格網狀裝置般，畫家對模特兒的觀看是保持距離的評估與丈量（註 24）。Schade 與 Wenk 這番見解，值得將來再繼續探討。

女性主義美術史學者們在男性藝術作品中，發現女性「身體」及「性」受壓迫的關聯，與基進女性主義者所主張的：「sexuality 係女性受壓迫之最根本的肇因」（註 25），有共通之處，由基進女性主義對性權力的討論中可得到更多的佐證。在異性戀體制中，女人的性始終以男人為依歸，正如夏娃是為亞當而被製造出的這個神話所欲規範的，男尊女卑、男主女從的異性戀關係中，很難真正達到兩性平等。自由主義女性主義者認為制定合宜的法律及政治體制，可使異性戀關係變得自主、平等；馬克斯女性主義堅稱只要有得當的經濟體制，即可解除剝削、疏離或壓迫的異性戀關係；然而基進女性主義者卻主張直接面對 sexuality，重新理解、建構之，方能將男女差異減至最低（註 26）。

基進女性主義者認為「性」之所在即男性權力之所在，如色情行業即是男性操控女性 sexuality 的表徵，而重新定義女性的性意識、性慾及性活動，放棄異性戀等等，則是擺脫男性的宰制，將兩性差異減至最低的方法，使「性」及「生殖」成為女性（無論是主張擁抱或主張揚棄「母職」者）的權力之所在。是以基進女性主義者不僅指出男性如何能使用女性的身體以壓迫女性，且知曉女性如何歡慶女性的天然本質，用自己的身體增益自己。

基進女性主義對男女關係不平等問題的解釋，側重於強調肉體上、官能上

的誘因，而鮮少論及心靈、精神，且將先天的生物性理解成固定不變的既定存在，而忽略後天社會文化的影響。此種本質論的說法，無疑重蹈二分法的性別標準的覆轍，只是將男性於其中所預設的價值加以顛倒而已！雖是如此，然而這種二元對立、反叛性強的思想，卻已為美術史的研究注入重要的觀念，由生物性、生理及性的權力角度詮釋繪畫作品中的女性觀。另一方面，女性主義的藝術家，如，Mary Kelly 等人，自七〇年代初亦意識到糾正自己對性、對自己身體的感受之重要性，並企圖找出女性本位的藝術表現法，開創女性共同的新藝術語彙，以表現女性的性慾。然而 Lisa Tickner 對這些藝術家的偉大理想極表悲觀，認為除非借用男性所創的方法，否則無法找到女性自己的語彙。因此與其在新表現法上鑽研，不如在藝術的意涵上求取新意，如對女性的生物性表徵，女體的富饒與生殖力的揄揚與歡慶<sup>(註 27)</sup>。殊不論 Tickner 與 Kelly 間的歧見有多大，但女性主義藝術創作者與評論者均受基進女性主義在生殖、母職、性別及性議題上的影響是不爭的事實。

### 參、多元取向的女性美術史研究法

女性美術史的建立，雖是女性主義美術史學者全力以赴的工作，但在美術史的歷史上，早於十九世紀中葉，柏林的美術史學者 Ernst Guhl 即已出版一本女性的美術史：〈Die Frauen in der Kunstgeschichte〉（Berlin 1858），為近東、埃及、希臘、羅馬以致於十九世紀的女性藝術家立傳，並介紹其作品。由文獻、檔案、工藝及藝術作品各種不同的資料來源，彙整出這一部西洋女性美術史。值得注意的是 Guhl 已將七〇年代女性主義美術運動的訴求實現於其著作中，將女性的工藝與藝術作品同列為「高」層藝術。其次，Guhl 書中所集女性藝術家的數目及創作類別，是今日女性美術史著作在量上無以望其項背者。雖無以確知這位十九世紀柏林學派美術史健將<sup>(註 28)</sup>撰寫這本女性美術史的動機，但相信，與十九世紀三〇年代起日益碩壯的第一

波歐洲女權運動<sup>(註 29)</sup>、女性自由意識的覺醒、參政、工作及受教育等權力的爭取運動，不無關係。(其詳情有待將來繼續求證)。

在 Guhl 之後，於十九世紀末二十世紀初，驟然出現為數可觀的關於女性藝術家之著作，其中與藝術作品中女性意像的討論有關者，如 Marius Vachon 的〈La Femme dans l'art. les protectrices des artes les femmes artistes〉(Paris 1893)。而 Anton Hirsch 的〈Die Frau in der Bildenden Kunst. Ein Kunstgeschichtliches Hausbuch〉(Stuttgart 1905)則融合女性意像與女性氣質研究之特質。Hirsch 的另一本同年的著作〈Die Bildenden Künstlerinnen der Neuzeit〉(Stuttgart 1905)則為一部十九世紀女性藝術家的斷代史。在此段時間，巴黎女性藝術家的定期展覽亦陸續出版多冊的展覽目錄，如 1907 年的〈Exposition rétrospective de Portraits de Femmes〉；1909 年的〈Exposition de Cent Portraits de Femmes des Écoles Anglaise et Française du XVIIIe siècle〉。此後在二〇、三〇、四〇年代討論女性藝術家的書籍銳減，且已瀕臨絕跡的邊緣，但 Hans Hildebrandt 的〈Die Frau als Künstlerin〉(1928)卻能獨撐大局，成為繼 Guhl 之後極具份量的著作。除與 Guhl 同樣地，將婦女的手工藝、書籍插畫同列於「高」層藝術中，時間範圍由原始時代延續至二十世紀二〇年代外，Hildebrandt 於此書第一章中探討了日後女性美術史學者所熱切關注的議題：1. 女性具有創作能力嗎？2. 性別差異可否影響創作能力？3. 兩性創作者之互動關係。4. 較適合女性本質的藝術類別。5. 女性創作之本質。其內容範圍涉及「性別差異」、「女性氣質」與女性藝術創作間之問題。另一值得注意之處是，本書對於兩性藝術家間互動關係之探討，超乎日後女性主義藝術史學者們所關切的程度。

由二〇至六〇年代有關女性藝術家的書籍寥寥無幾，直至 1971 年 Linda Nochlin 的〈Why Have There Been No Great Women Artists?〉一文問世後，女性藝術研究的著作才激增。Nochlin 這篇社會史取向的著作，廣羅女性藝術史最重要相關之議題，成為女性主義觀點的美術史研究之典範，其前衛而犀利的論述，在後繼者中鮮有能出其右者。近三十年來隨著女性主義思潮的演變，後現代解構學、精神分析學等的衝擊，使女性主義觀點的美術史研究法出現多元取向的面貌。本文依方法學性質之不同將之分成社會史取向、解構學取向及綜合取向三部份討論。在七〇年代之前的研究，因係出自非女性主義者，故不在探討之列。但如 Ernst Gohl, Hans Hildebrandt 等人的著作，以女性主義的觀點或以社會史的觀點而論，均是值得繼續探討的題目。

### 1. 社會史取向

此研究進行的第一步驟首需重建女性藝術家失落的歷史，爾後再做其作品、生平及創作條件之分析，因此可謂女性藝術家隱藏的遺產（hidden heritage）之考古挖掘工作。七〇年代末期之前極大多數美國的研究者均採此研究法，而八〇、九〇年代德國的美術史學者亦有多人投入此行列，建構出一個「女性的傳承」及女性藝術家的「族譜」，與父權體制下的男性藝術史相對等，並作為當代女性藝術家正統地位之證明（註 30）。

1976 年 Linda Nochlin 與 Ann Sutherland Harris 為 Los Angeles County Museum of Art 的女性畫家特展著作之專輯〈Women Artists: 1550-1950〉，以探討女性藝術家的社會資源及成功的社會因素為主，是一部女性藝術家的社會史。它不若一般女性主義美術史著作，刻意褒揚或辯護女性藝術家之成就，而是詳細地據實重建歷史的事實。雖然 Sutherland Harris 在歷史的考證上仍有未盡之處，如其對女性藝術家繪畫男性裸體模特兒之解釋，有違歷史上兩性性觀之發展程序（註 31），但仍不失為重要之作。繼此之後

相繼有 Norma Broude 與 Mary D. Garrard 合編之〈Feminism And Art History : Questioning the Litany〉(1982)以通史的方式建構一部涵蓋埃及、希臘以至於二十世紀美國女性主義藝術的一部西方女性藝術史。Whitney Chadwick 的〈Women, Art, and Society〉(1990)則是一部由中世紀至二十世紀八〇年代的女性藝術史。於七〇及八〇年代陸續有一些專論出版,記載女性藝術家之作品、生平,但大多以十九世紀末二十世紀初的女性藝術家為主。Reneta Berger 的著作〈Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte〉(1982)以女性走出家庭進入社會工作的啓始時代,即十九世紀及二十世紀初為主,記述德國市民階級婦女個別地或共同地突破傳統的束縛及惡劣的社會條件,成為藝術創作者的歷史;並以第一波女權運動為主軸,分析女藝術家在教育權及參政權意識的衝激下,如何由業餘藝術家發展成專業藝術家的過程。此外 Deborah Cherry 的〈Painting Women : Victorian woman artists〉(1993)亦屬類似性質的斷代史。

Nochlin 及其接踵者試圖由斷簡殘篇中,重整曾被男性藝術世界所遺忘、忽視的女性藝術家的作品、傳記、社會背景資料,並擴而大之建立一部女性美術史。但這般將女藝術家套入先前存在的體制框架內的作法,例如使用相同的年代、風格劃分法,無疑仍是認同男性中心思想的價值觀,尤其是白人男性所制定的鑑賞典範,這是女性主義者原本極力排斥與避諱的。社會史的研究法之瓶頸在於無法突破資料的殘缺,作出最公正、準確的事物的判斷。是以 Nochlin 在極富反叛性地對「偉大」及「天才」藝術家的定義產生質疑,挑戰父權體制下的傳統價值觀,致力於重建女性藝術家的社會史之後,到八〇年代末她亦朝社會史以外的議題發展,解構男性作品中的女性觀尤其是十九世紀的作品,並聚焦於權力、意識型態的本質及性別差異等專題的分析上。

## 2. 解構學取向

王因洞悉美術史研究及評價的實務無法避免主觀意識型態的影響，而保持絕對的客觀與中立(註 32)，故 Pollock 與 Parker 選擇由意識型態的研究入手，分析影響女藝術家的潛藏因素。1981 年 Roszika Parker 與 Griselda Pollock 於其合著的〈Old Mistresses: Women, Art and Ideology〉一書，即一反七〇年代末以前盛行的社會史的研究取向，不從事價值觀的建立，轉而分析意識型態上的問題：女性對藝術及藝術作品所抱持的意識立場。由性別差異、男女感受不同的立論出發，以剝絲抽繭的方式，分疏女性藝術家對傳統體制的觀點，剖析女性藝術家意識型態上的特殊立場。因採用後現代解構學及精神分析的方法，使 Pollock 與 Parker 對藝術作品中的女性意像、性及女性身體的相關研究能有獨到之處。尤其是 Pollock 適當地融合馬克斯主義、精神分析法與解構學，廣博地應用當代哲學、社會學、階級的及女性主義的批判性觀念，使其意識型態及研究法超越單純的藝術史學科訓練，而其靈活的特性。她強調美術史的研究是歷史過程的呈現，而非靜態的資訊的堆疊(註 33)，故不認同於以藝術作品記錄事件的社會史研究法；王因歷史本身是「過程與關係的複合物」，故必要找出其特殊的、不同之處(註 34)。其 1988 年出版，以女性氣質的探討為主，闡述兩性差異為後天社會建構成成的著作：〈Vision and difference: Femininity, feminism and histories of art〉，正是此種研究取向的實例。

Pollock / Parker 與 Nochlin 彼此不同的研究法，不僅代表著時代的差異，亦意謂英、美二地女性主義美術史學者間，意識型態上的不同。英國的研究者認為，除需顧及創作者的意識型態外，研究者本身的意識型態亦將是作品詮釋的關鍵。當多數人的意識型態受到不同的文化、地區或國家因素影響時，亦會造成顯著的團體性差異，例如英國的評論界因受 Bertolt Brecht、Louis Althusser、Roland Barthes 及 Jacques Lacan 的影響，傾向社會

主義、馬克斯主義及後現代的女性主義思想，且諸多採用解構學及精神分析的方法（註 35）。美國評論界的情形則不相同，因缺乏激進的學說及顛覆性方法學的支援與激勵，故偏向保守的傳統方法學，與傳統學科緊密結合。七〇年代末期以前，美國女性主義美術史學者之傾向社會史研究，緊扣住歷史的關聯，即為一例。

在研究目的的認知上，英美兩地學者之歧見，基本上呈現出社會史取向與解構學取向的研究學者間的差異典型：例如 Gloria Orenstein 認為女性主義美術史學者之要務乃記錄女性藝術家的歷史；Norma Broude 則主張應是在於教育兩性，使他們對以往視為當然之事產生質疑，以瓦解支撐壓迫女性的意識型態（註 36）。Carol Duncan 亦認為委曲求全於傳統的藝術層級劃分，或將女性美術史填加入舊有的美術史中，皆非解決之道，關鍵仍在意識型態之消除（註 37）。Pollock 及 Parker 堅信女性主義美術史之任務，非單純地使女性地位在男性所建立的美術史中合法化，或改進教育機制，而是去批判美術史本身，因它是藝術機制之一，是傳播意像與詮釋結果的所在（註 38）。因此 Tickner 主張女性主義美術非僅止於挑起意識型態之問題，且需使人對之有所覺悟（註 39），故重寫美術史，重新反省、檢視是急切必要的（註 40）。

### 3. 綜合取向

七〇年代社會史取向的美國女性藝術研究者與八〇年代英國解構學取向研究者間，除意識型態及研究目標不同外，兩者的興趣取向亦涇渭分明。美國學者的保守態度，使大多數研究者很少涉及其他的觀念、思想。單一的使用女性主義固定概念之結果，使女性主義美術史學者的觀點易趨情緒化，造成僅是女性主義圈內學者彼此間的對話，而無批判性（註 41）。為使女性美術史的研究不致陷入自我設限的困境，Mary D. Garrard 特別提出擴大視野，勿使女性主義觀點下所研究出的美術史成為一個自我分離的少數族群的學問，而女性主義

美術史學者成爲這少數族群的辯護者；此外，亦應探討排斥女性的政策對男性藝術所具之意義，研究女性所創作的藝術在男性中心的文化裡處於何種地位（註 42）。Artemisia Gentileschi 的研究即是 Garrard 主張的實例，結合傳統的圖像學及女性主義觀點，探討歷史上的一位成功的、創新的女性藝術家，對男性藝術史傳統具有何重要意義。除追溯 Artemisia 所使用的女性圖像之原型外，Garrard 又以當代的價值觀評述其作品，實際應用融合歷史與現代的「歷史的女性主義」（historical feminism）的觀點。

與 Garrard 合作無間的 Norma Broude 的研究路線近似 Garrard，但較不固定，甚至不拒絕保守的社會史的研究方向（註 43）。事實上 Garrard 與 Broude 反對截然劃分的研究法，她們斥責對「保守」的貶黜，強調學識是累積的成果，肯定社會史的研究法爲八〇年代學術之基礎（註 44）。Garrard 與 Broude 著重對女性在藝術及社會上所受之壓迫的批判，她們的立場雖較之七〇年代末期以前的美國研究者激進些，但較之同時期的英國學者，則顯得中庸而平和。兩人合編之〈Feminism And Art History：Questioning the Litany〉（1982）企圖建立一部完整的女性美術史，但其架構與立論仍難逃傳統既定之規範。

Garrard 與 Broude 不贊同 Pollock 與 Parker 的解構學研究法，視之爲「形式主義者之忽略內容」，又認爲馬克斯主義者的研究將因其侷限而導致美術史與歷史的混淆不清。她們以回歸「品質」爲由，拒絕更激進的研究法，因此雖贊成 Pollock 所強調的意識型態的影響，但卻排斥 Pollock 所確信の後現代女性主義的方法學。另一方面她們又認同如 Pollock 所言，將藝術史的研究視爲「特別的及不同的」去對待時，則能鞏固其原有的意念，抑或提出嶄新的詮釋（註 45）。由於將女性藝術家置於男性藝術史中討論時，需接受由男性中心思想所建構的準則與術語，另一方面又拒絕如解構學這些新的研究法，

使 Garrard 及 Broude 的研究難以擺脫保守的本質論者的色彩。Garrard 這種融合傳統美術史的研究方法、父權體制的價值標準及女性主義觀點的綜合取向，雖為色彩鮮明的評論家所詬病，但卻能免於自限於狹窄的單一觀點的危險。其〈 Artemisia Gentileschi 〉（1989）的專著及與 Norma Broude 合編之近作：〈 The Power of feminist art : the American movement of the 1970s 〉（1994），在「歷史的女性主義」的研究及七〇年代美國女性主義運動史的研究上，提供豐富、詳實的參考資料。後者更由曾經參與七〇年代女性主義美術運動的多位藝術家、評論者及美術史學者共同執筆，彙集訪談記錄、文獻史料、作品記述以及對藝壇影響等等重要文字資料及見解，堪稱相巖著作中之里程碑。

### 肆、女性主義美術評論

美術史研究講求實證及客觀、中立的基本立場，藉文獻史料之收集以解決懸宕的鑑定問題及作品內涵的解讀問題。在圖像學研究風氣興盛、風格分析研究法式微後，因受圖像學研究法之影響，研究者更力求規避主觀的審美問題，故與僅以當時代的美術作品為對象，以美感認知與品評為導向的，主觀意識強烈的美術評論之屬性截然不同。雖然美術史的研究著重於資料的收集、分析與詮釋，而美術評論則聚焦於新近發生的事件，但兩者的工作均需具備敏銳的觀察力，結合社會及文化的相關因素，以鋪陳思辯。無獨有偶的是，女性主義美術評論自七〇年代初伴隨第二波的婦女運動、女性主義美術運動及女性主義思想的發展以來，卻打破傳統美術史與美術評論的分際，融合兩者的功能，蛻變成獨具一格的評論形式，其評論者經常具有藝術史學者或藝術家的雙重身分及專業特長。

七〇年代初期的女性主義美術評論者們，有鑑於以男性中心的觀點所建立

之傳統美術評論之價值觀無法適用於女性主義美術評論<sup>(註 46)</sup>，故選擇了與傳統斷然分離的方式：於評論中，一方面充分提供藝術家的個人史料及作品資料，卻又對藝術家相互間風格做比較，且分析藝術家受自女性主義運動的影響，因而兼具美術史及美術評論的性質。它既不若美術史，具超然客觀的立場，亦不若一般美術評論的主觀與即興，而是將客觀的藝術家吸納入主體的評論者的心理世界<sup>(註 47)</sup>。因主、客體的充分融合，故使此種評論方式充滿親密感及認同感<sup>(註 48)</sup>。此外女性主義美術評論更兼負推廣女性主義藝術，提供展覽活動資訊的任務。經 Carol Duncan，Lucy Lippard，Roszika Parker，Griselda Pollock 及 Arlene Raven 等人積極的投入，遂建立此女性主義美術評論的特色。

Thalia Gouma-Peterson 及 Patricia Mathews 對 1970-1987 年間女性主義美術評論，曾就其理論及方法學做詳盡分析，以七〇年代末為分界歸納出立論及方法學各異的前後二代：第一代傾向基進的、本質的固定論；第二代傾向後現代解構的非固定論。Joanna Frueh 參酌女性主義文學批評的分期方式，將 1970-1988 年間女性主義美術評論劃分為三個不同的階段：第一階段女性主義美術評論的重點在於討論兩性藝術資源及藝術地位平等的問題，倡導女性工藝及裝飾作品為純藝術的觀念，企圖打破傳統藝術觀裡「高」、「低」、「首要」、「次要」藝術的界限，使女性藝術進入男性藝術的主流。第二階段則著重女性傳統之建構，試圖證實「女性想像力」、「女性的敏感」與男性感受之差異，如七〇年代末期 Miriam Schapiro 的織物、花朵、幾何造形構成的作品。第三階段為理論論戰時期，包括八〇年代初期的 gender（性別）及爾後的後現代解構論的辯論。筆者則依關注主題之不同，及其與女性主義思想發展的平行關係，歸納出七〇年代至九〇年代中期，每個年代女性主義美術評論的不同特色：七〇年代熱衷於理論的建立及女性藝術家之發掘；八〇年代強調觀念的思辯，積極推出展覽；九〇年代則轉向理論的實踐與自我實現的催化

及檢視，以及對生態環境，各族、各類所受歧視與壓迫的批判。此種找出大時代共相特徵的方式，有助於對時代特色之了解，但無法涵蓋許多其他的單一特例。而且，每一現象之形成並非朝發夕至，而其消失亦非斷然停止的，因此各現象重疊處在所難免。如八〇年代之主要現象延續至九〇年代才逐漸被取代，而每一個時代開端的評論所指涉的，常與上一代脫不了關係，因此，每一時代間之承續及關聯是不容忽略的。

### 一、七〇年代：理論與價值觀的建構

因受女性主義思潮及第二波婦女解放運動主要訴求的影響，七〇年代女性主義美術評論努力以赴的目標為：建構女性主義美術理論及新的價值判斷的規範；批判父權體制下的藝術機制對女性藝術家之壓制，主張藉法律、政治、經濟等各體制之改革，以臻「兩性平等」的終極目標。此時代的評論中，以 Nancy Lippard 的無章法、開放性的批判象徵父權的系統化、制度化，而最具特色。她以馬克斯思想為基礎，分析女性階級偏見的問題，呼籲女性藝術家在藝術界裡爭取一席之地，更對藝術家追隨藝術市場之流行風尚大加撻伐（註 49）。Lippard 與 Nochlin 同樣地，對早期女性主義藝術多所建樹：她們除發掘、展示過去及現代女性的藝術，發展出描述此藝術的新語彙，建立其歷史外，更分析女性藝術的特殊形式及隱含的問題（註 50）。在爭取女性藝術家平等的權利及機會，融入男性藝術的主流中心，縮小兩性差異的目標驅動下，七〇年代女性主義美術評論家們，除意識型態之思辯外，更集中火力批判政治及文化機制不公平的政策待遇。Moira Roth 建議美國女性主義美術與理論，應朝政治的及精神的兩大方向努力（註 51）；Harmony Hammond 指出女性主義美術評論應涵蓋美術與政治兩大層面（註 52）；Martha Rosler 認為女性主義及其藝術需廣泛地對社會上的經濟及權力分配、集體的活動等問題，做原則性的批判（註 53）；Lawrence Alloway 這位男性的評論家則指出女性間的

通力合作，是消除不平等，完成革新的最佳途徑（註 54）。

綜觀七〇年代女性主義美術評論，在理念的建立與改革的實務工作上，均有突破性的開創，清晰明確的表達自由主義、馬克斯主義及基進主義的女性主義基調，為八〇年代女性主義的美術評論奠定良好的發展基礎。此時所欲發掘的，並非一般傳統所推崇的巨作，而是那些未被列於最高藝術成就之列，受忽視的次要作品上，期藉這些作品，恢復美術史的原貌。但其評介的依據，卻始於未脫離傳統美術史的價值觀，亦未對之做絲毫的修正。依 Roszika Parker 及 Griselda Pollock 之標準，若未能全然解構美術史這個學科現存的結構，亦未徹底改革其價值判斷的話，則不能稱為真正了解女性及其藝術的歷史（註 55）。故七〇年代的評論者僅在美術史上做些微的更改，僅能被稱為改革者，而未達真正修正主義者之境地（註 56）。

## 二、八〇年代：觀念、定義的思辯

八〇年代女性主義美術評論家們除延續上一代所關注的議題外，更積極參與八〇年代初女性主義陣營中的「性」論戰，對 sex（性）、gender（性別）、sexuality（性慾）、feminine（陰柔特質）、femininity（女性氣質）等等，這些並非只截然不同意義的字之定義熱烈討論。在方法學上因融入更多的女性主義流派的思想，如社會主義及精神分析的女性主義、後現代的女性主義，尤其是受解構學、符號學等的影響，致使這一代評論家的觀點與上一代迥然不同。

### 1. 「性」定義與論戰

女性主義者對 sex（性）及 gender（性別）二字的區分，經多方辯證後所凝聚出之大致共識是：gender 所強調的男女的區隔是後天的社會、文化建構出的；sex 所強調的則是男女之分先天的生物本源性。換言之 sex 所指涉的兩性差異，來自生物上的分別；而 gender 所指的則是因文化之影響而引起的

差異。八〇年代及大部分的七〇年代女性主義美術評論者基本上均認同「性別差異後天生成說」。在對 woman（女人）、feminine（陰柔特質）、femininity（女性氣質）的認知上，七〇年代的評論者多半採固定的本質論，認為性別特質及性別角色的塑造必受社會及文化機制之宰制，而較少受自與生俱來女性的生物本性之影響（註 57）。她們研究、描述女性之特質，歡慶女性之象徵，凸顯性別分際及男女天生而然的差異。但八〇年代的評論者，如 Lisa Tickner，與七〇年代者之觀點則不盡相同。因受後現代女性主義理論之主張「多元性」（plurality）、「多重性」（multiplicity）、「差異性」（difference），以及反對不朽的、單一的「固定形式」之影響，使她視女性為具非固定的、流動的特質，其特殊性在男性體制中需不斷接受考驗質（註 58）。更甚於七〇年代之處在於她認為，與其用 gender 來定義 woman，不如直接經由後天的文化問題去討論，如此亦能更準確定義出 femininity 的特質（註 59）。

七〇年代與八〇年代女性主義美術評論者及藝術家在許多特定的議題上經常引起爭議，就社會主義女性主義所關切的「母性」問題而言，屬於七〇年代的藝術家 Judy Chicago 所支持的「生物決定論」，與八〇年代的藝術家 Mary Kelly 所主張的「社會建構說」正好相反（註 60）。又如藝術家 Nancy Spero 的推崇 Simone de Beauvoir 的〈第二性〉（*The Second Sex*）（1949）中，對「他性」（Otherness）、男人是「自我」而女人是「他者」的存在主義的辯證，卻遭八〇年代評論者 Jane Weinstock 大肆撻伐（註 61）。至於基進女性主義及精神分析女性主義者所關切的 sexuality 議題，前後兩個年代女性主義藝術家及評論者，如 Spero 及 Weinstock 的回應，亦呈現兩極化的對立：實存的／掏空的、固定的／非固定的、延續的／斷裂的（註 62）。

## 2. 後現代解構論的應用

諸如上述之發見、爭論與批判，均因個人所持理論基礎不同所致。雖非絕對，但大多數七〇年代者較傾向基進女性主義的本質論，取徑父權體制的二元對立原則，「顛倒其中所預設的價值，使原本負面的女性特質變成正面，而原本正面的男性特質變成負面」（註 63），但經此顛倒乾坤，正反異位後，卻仍受困於男性原先制定的兩極對立的性別標準中，毫無突破。基進主義這種固定而易趨於保守的思考方式，深為主張抗拒再銘記以「陽物理體為中心」（phallogocentric）的後現代女性主義所難以苟同。在後現代的解構主義方法學主導下，八〇年代者對任何事物均採批判的態度，除對各種觀念及現象之結構基礎予以顛覆外，更積極挑戰二元對立論。端看這些女性主義思潮中互相砥觸的意識型態與方法學，七〇與八〇前後二代女性主義美術評論間呈現批判、論戰局面的原因，也就不言而喻了。

Griselda Pollock 肯定前後兩代女性主義美術評論的成就，認為它們各有所長，但為避免侷限於狹隘的先天論之固定形式中，而使女性之作品均質化，必須強調在歷史與社會制度之影響下，個別作者及作品的異質性及特殊性。Pollock 的觀念傾向於兩者之融合。事實上七〇年代的女性主義者並非全數皆為本質論者，介乎個人及不同的議題間，存有個別的差異性（註 64），如 Weinstock 將之一律劃歸本質論者，而大肆批判，實已重蹈傳統二分法之窠臼，違反後現代反封閉的解構主義的原則。

女性主義者對父權體制之批判與反抗，與後現代主義者對權威之顛覆，同為拒絕理論的建構與獨裁的統治，因此兩者能調理成章的結合。在融入後現代主義方法學的解構論、符號學及精神分析論後的女性主義美術評論，因能妥善應用解構策略或精神分析的方法，剖析慾望與女性觀的意識型態（註 65），遂成為八〇年代後期女性主義美術評論的主調。此時的評論注重藝術作品的內

涵，對作品的詮釋亦趨多元化。儘管後現代解構論的方法有其獨到之處，Tickner 卻不為所惑地警告：勿使後現代之拒絕權威宰制的論述成為另一種樣板（註 66）。Tickner 此一避免被後現代之論所宰制的想法本身即已充分發揮解構論的思考方式。

### 3. 對後現代解構論的批判

結合語言學、哲學及精神分析論的後現代主義理論雖豐富了女性主義的思辯方式，但因建立在解構論的基礎上，使它永遠無法脫離顛覆舊有的事物的革命階段。Craig Owens，Hal Foster，Brian Wallis 等評論者及政治學者、心理治療師 Jane Flax 認為，解構學的疏離作用將帶來西歐文化及機制權威瓦解的危機（註 67），使人對真理之相信，對權力、自我、語言，這些當然的事實產生懷疑（註 68）。美國黑人問題專家 Barbara Christian 形容後現代理論語彙之神秘難懂，使人猶如遭受「所謂的理论族恐嚇、貶抑」，並提醒那一小撮掌控評論者，應以清晰明瞭的語彙為尚（註 69）。Linda Klinger 亦主張應以女性主義藝術的實務為重，寧可實而不浮地逐字磨寫，也不願採取此一不便利的理論（註 70）。

儘管反對後現代解構主義的聲浪不斷，女性主義藝術家如 Mary Kelly，Sherrie Levine，Cindy Sherman，Barbara Kruger，Jenny Holzer 及 Louise Lawler 等人，卻不放棄對比理論的信奉，而成為後現代女性主義藝術之代表者，女性主義思想的體現者。

八〇年代末期女權運動已漸沉寂，女性主義似乎已退居社會文化的背景，成為學院中被傳授的課題。此時女性主義論述的重點，已非如往昔之對己身所受不平待遇之控訴，而是在喚回大眾對女性主義思潮及運動所作貢獻的記憶，證實它確已徹底改變父權體制社會對女性身心剝削之惡習，扭轉男性的主流中心思想，自我盲目崇拜及非道德的商業主義。此種傾向的轉變，亦為下一代女

性主義評論的方向預先鋪路：強調將女性主義理論落實於藝術創作上。

### 三、九〇年代：理論與實踐、生態、族群

八〇年代末期之前，以文字、語言的工具討論女性主義美術發展的策略，與女性主義美術的創作或藝術機制的行政措施間，存在著理論與實踐之間嚴重的落差，有時兩者甚至呈現對立的形勢。九〇年代的評論者發現糾正此情況的急迫性，且洞悉後現代的解構論對理論的迷思無助於現實情況的建構，故提出理論的實踐與女性藝術家自我實現的議題。此外又傾注於生態環境、弱勢族群、團體的聲援，以實現女性主義的「大我」的理想。

#### 1. 理論與實踐的催化

後現代女性主義的理論因複雜難懂，常被其批判者斥為「學院人士玩的女性主義」，而後現代女性主義者亦被譏為「一群活在理念世界裡孤芳自賞，完全不識流血流汗為何物的人」；或是一群「精英份子」，「以一種特殊到了除他們自己能懂外就沒有其〔他〕人能懂的方式來操弄語言及概念」(註71)。這般的評論雖較偏頗，但卻毫不留情地指出後現代女性主義重觀念之辯證而無實際面之觀照的缺憾。九〇年代女性主義美術評論者，如 Katy Deepwell, Janett Wolff, 有鑑於此，呼籲檢視女性主義於藝術上實際被實現的情形，提出探討理論與實踐之差距及其原因的新方向。

Deepwell 於 1995 年所編〈New feminist art criticism : critical strategies〉即強調超越後現代的解構論，改由實然至批判女性主義理論與作品的實踐之間的落差。評論者由各種實際的情況判斷今日女性主義藝術的處境：美術館展覽、藝術機構的贊助、藝術院校的接受程度、檢査制度等等，證實機制與傳統價值觀仍是阻礙女性主義藝術發展之主因，因此審研擬具體的對策，以改善各種不利的條件。Wolff 則提出，消除女性主義美術運動發展以來所形成的內部自我對立的四項事實：作品的撰述／繪畫、解構／歡慶、理論

／經驗、精英主義／平易近人，以拉近理論與實踐之距離，期使女性主義理論、女性學者之著作與女性藝術作品之創作等彼此相互印證。此即 Roszika Parker 及 Griselda Pollock 所謂的：「由實際的策略轉變成策略的實踐」（註 72），亦即由策略的構思、研擬，進展到策略的落實、應用。

## 2. 女性主義藝術家的自我實現

後現代女性主義企圖以解構論的方法，突破八〇年代女性主義美術理論的狹窄範疇，九〇年代則強調回歸女性主義美術之實務。此時女性主義藝術家及美術評論者所關切的議題亦不斷的擴展、轉移，逐漸脫離八〇年代的「性」論戰及訂定女性身體權利及性權利相關法案的基進訴求，進而探討女性藝術家自我實現時所面臨的各種問題：如何實踐女性主義的理想，如何調適個人多重的身分與角色；最重要的是如何透過藝術作品以解決上述這些問題。

Arlene Raven, Cassandra L. Langer 及 Joanna Frueh 三人分別於八〇及九〇年代合編的兩本女性主義美術評論集：〈Feminist Art Criticism: An Anthology〉(1988) 及〈New Feminist Criticism: Art, Identity, Action〉(1994) 之內容，清楚顯示由八〇至九〇年代間，女性主義美術評論議題的轉變。〈Feminist Art Criticism〉以女性主義藝術理論的探討、意識型態的辯論、女性主義美術政治的運作、美術評論的省思等主題之探討為主。〈New Feminist Criticism〉則以三分之一的篇幅檢討女性藝術家自我時現實所面臨的問題：女性主義理論於作品及生活中具體的實現、女性藝術家如何面對女人、藝術家、母親等不同的角色、如何在父權體系中有效地建立女性中心的文化及社會，針對如何掙脫家庭神話的侷限，一方面實踐女性主義的倫理觀，擁抱母職，另一方面又能粉碎父權暴力在家庭內、外對女性成就的破壞，提出建言與對策。

在有意識地擺脫解構論的前提下，精神分析的方法成爲此時詮釋女性藝術

家之作品，及解釋其自我實現過程中所遭遇問題的重要法典。顯然那自八〇年代末期，對女性主義論述產生莫大影響的精神分析論至今仍歷久不衰。Deepwell 的〈New feminist art criticism〉對此著墨不少。

### 3. 生態環境、種族、階級、性認同

九〇年代另一份量極重而不容忽視的女性主義美術及美術評論的重點在於：女性以「他者」的地位及經驗去體認、紓解各種族、階級受壓迫的情形，以及推動生態保護，反對武器的擴散，實現改造世界的宏願。就其議題內容之不同，可區分為：1. 女同志意象的藝術表現。2. 後殖民女性藝術家所受的歧視。3. 生態環境的保護。這些議題分屬於八〇、九〇年代才勃興的女同志理論、後殖民女性主義及生態女性主義的理念範疇。〈New Feminist Criticism〉以其另三分之二的巨大篇幅，討論這三個重要的議題，充分反應九〇年代女性主義思潮之熱門話題。

無論以先天的「本質論」或後天的「建構論」解釋人的性慾取向、性別認同，女同志在女性主義團體中一向被歧視、暗中排斥，尤以七〇年代最嚴重。經 Neemah Shabazz, Adrienne Rich, Monique Wittig 等人於七〇、八〇年代陸續為文，揭發女同志在婦運中所受之歧視，反對強迫異性戀，主張摧毀「性範疇」，提出「女同志連續體」(lesbian continuum) 的觀念，女同志的處境始漸獲改善。九〇年代初 Judith Butler 甚至顛覆傳統女性主義對 sex / gender 的劃分，反對性認同、性別的性慾取向，企圖藉開放性的觀念，使女同志理論更為活潑。Harmony Hammond 在〈New Feminist Criticism〉中為文介紹並討論女同志視覺藝術作品中的女同志意像及其表現法。在剖析其自我描繪與性認同之間的特定關係後，她發現女同志間個人差異性極大，而女性主義理論的變遷、時代的潮流、檢查制度及反歧視法的制定等，將對差異性造成影響<sup>(註 73)</sup>。Cassandra L. Langer 則由女同志的女性

主義倫理觀著手，試圖找出可循的定律、一個非本質性的理論，以解讀女同志作品上所體現的「他性」的密碼（註74）。

以西方白人中產階級婦女為領導中心的婦女運動，一向忽略了女性之間因種族、族群、階級、性慾取向、年齡等的差異，使女性主義的論述侷限於自身種族、階級範疇，而不適用於第三世界女性的切身問題，如性認同或性別取向問題之研究，無濟於解決第三世界婦女的民生問題等。曾受殖民壓迫，或生存於殖民統治地區的女性所遭受的剝削與不平等待遇，亦非純然由父權體制、性別歧視所引起，而需考慮到種族、階級、殖民、國家認同、資本主義等不同的因素。此一將女性族類問題做宏觀性的考量，以後殖民思考來處理女性問題的觀點，遲至八〇年代之後才蔚為風氣。九〇年代以來，以非白人女性學者為主軸的後殖民女性主義的批判性論述，已陸續由性別、政治、經濟、社會、歷史的角度切入，分疏性別政治、國族主義、殖民主義與後殖民地區女性問題之間的糾葛。

在以男性、白人、異性戀的藝術家為主導的西方藝術世界中，女性藝術家的地位亦三屈居下風，在女性主義的藝術世界裡，更因存在著對有色種族的歧視，而充斥著不平等。其中美國黑人女同志藝術家因身負多重「他者」、「他性」的弱點，而遭受嚴重的性別、種族及性認同的三重歧視，被貶點至最邊緣地帶。Lorraine O'Grady 指出黑人女性藝術家長久被白人的媒體及藝術界所扶煞之原因，在於人們對黑人婦女一向錯誤的主觀，賦予黑人女性極負面的形像所致：自十九世紀以來，殖民論述將黑人女性塑造為若非去性的「嫖娼」，即為「蕩婦」的刻板形象；在繪畫裡亦僅稀有的被安排在點綴的奴僕的角色（註75）。在現代藝術中，黑人女性的形象描繪並未見改善，繼續在許多白人的藝術創作上缺席，黑人女性的身體依舊脫離不了被視為「他者」的命運。故抨擊女性主義者的種族主義，揭發以白人中產階級女性藝術家為主的藝術團體

排斥黑人的事實，重新詮釋有色種族女藝術家的作品等，是九〇年代以來後殖民女性主義美術批評的重要工作。對美國這個多種種族結合而成的國家而言，黑人女性的負面象徵，亞裔的美國女藝術家及美翼印地安女藝術家所面臨的種族、階級問題，皆是後殖民女性主義的美術評論者所急欲耙疏的問題。

由於女性在人類繁衍的過程中所扮演的角色，在西方文明中常被與大地、自然相提並論，女性主義者更進而將女性身體認同為自然，為同受男性控制、佔用、掠奪的自然資源，亦即將女性等同於自然而將男性等同於文明。當男性以科技及軍事力量為後盾的統御，使自然生態破壞殆盡，生活資源瀕於枯竭時，全部女性主義者，不分流派地一致投入生態保護的運動。七〇年代中期在婦運中即已出現「生態女性主義」，以生態保育、公害防治、反核運動等為主要訴求，並實際參與七〇、八〇年代全球一些重大災難事件的抗議活動。

生態女性主義不僅廣泛地團結女性主義者，更有如「自然母親」（mother nature），豐富女性主義藝術的內容。Suzaan Boettger 對女性主義藝術家的生態藝術主題做回顧性的評述，發現與「自然」相關的作品，於八〇年代有激增的現象，且於八〇、九〇年代出現為數不少的大型地景藝術。她認為，此乃女性藝術家們對八〇年代中期充滿激情姿態動作的新表現主義興味索然，而轉向浪漫的、認同自然的「原始主義」的結果（註76）。

由七〇、八〇到九〇年代女性主義美術評論之議題、內容的轉換與遞變，可以發現女性主義美術運動及女性主義美術評論伴隨著女性主義理論發展的軌跡，更可印證女性主義美術評論所採用之價值觀、方法論與女性主義理論，甚至所探討的問題完全契合的事實。

## 伍、結語

雖然女性主義的觀點不能取代傳統美術史的方法學，但因採異於傳統男性

中心的思考角度，得有機會發覺前所未認知的，對事物的假設與偏見，這些造成研究瓶頸的隱匿因素，亦可擴增或更新風格分析及圖像詮釋的觀點，激發研究者對向來被視為當然的美術史權威及傳統的方法學再作省思，開創一個有別於傳統的，極具挑戰性的新研究途徑。繼 Ernst Guhl 於十九世紀中葉、Hans Hildebrandt 等人於二十世紀初的女性藝術研究風氣之後，七〇年代以來蔚為風氣的女性美術史研究，不僅因為由女性主義觀點出發而與前者截然不同，且因是第二波婦女解放運動的一部份，參與者多為女性主義者，而具濃厚的性別色彩，幾乎已成女性美術史學者的專屬事務，這或許是男性學者與之保持一段距離的主要原因。此一事實的存在諷刺性地挑戰了知識份子中立的神話，揭露性別歧視的現象亦存在於學術界的事實。在兩性不平等的先決條件下，中立是根本不存在的。其實女性研究（women's studies）並非如其字面所示，僅限於女人的事務，而是關乎由兩性差異、性別歧視所引發的支撐男性宰制女性的社會機制與意識型態。因此女性主義觀點的美術史研究亦無法不涉及男性事務，其研究之範圍更應擴及兩性互動的關係上。

## 註 釋

- 註 1 Spickernagel, Ellen : Geschichte und Geschlecht : Der feministische Ansatz, in : Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald/Warnke, Martin ed. : Kunstgeschichte, Berlin 1988, p.333.
- 註 2 Nochlin, Linda : Women Artists after the French Revolution, in : Sutherland Harris, Ann/Nochlin, Linda : Women Artists : 1550-1950, exh. cat., Los Angeles County Museum of Art 1976, <sup>6</sup>1984, p.46.
- 註 3 Nochlin, Linda : Women Artists : 1550-1950, p.48.
- 註 4 Sutherland Harris, Ann, in : Sutherland Harris/Nochlin : Women Artists : 1550-1950. <sup>6</sup>1984, pp.38-39.

- 註 5 Lippard, Lucy : Up, Down, and Across : A New Frame for Quilts, in : Charlotte Robinson ed. : The Artist and the Quilt, New York 1983, 10, p.32, 36; Gouma-Peterson, Thalia/Mathews, Patricia : The Feminist Critique of Art History, in : The Art Bulletin September 1987, Vol. LXIX No. 3, p.333.
- 註 6 Mainardi, Patricia : Quilt : The Great American Art, in : The Feminist Art Journal, Vol.2, No.1, Winter 1973, pp.1, 18-23 ; ( 增訂版 ) in : Broude, Norma/Garrard, Mary D. ed. : Feminism And Art History. Questioning the Litany, New York 1982, pp.332, 338-340.
- 註 7 Held, Jutta/Pohl, Frances : Feministische Kunst und Kunstgeschichte in den USA, in : Kritische Berichte, 4, 1984, p.14.
- 註 8 Wollstonecraft, Mary, in : Michel, Andrée : La Féminisme, Paris 1979, ( 中譯本 ) 台北：遠流出版社，<sup>4</sup>1997, p.65.
- 註 9 Tong, Rosemarie : Feminist Thought : A Comprehensive Introduction, ( 中譯本 ) 台北：時報文化叢書，1996, p.360.
- 註 10 Tong, 1996, pp.360-361.
- 註 11 Tong, 1996, p.42.
- 註 12 Nochlin, Linda, in : Sutherland Harris/Nochlin, 1976, pp.58-59.
- 註 13 Garrard, Mary D. : Artemisia and Susanna, in : Broude / Garrard, 1982, p.161.
- 註 14 Spickernagel, 1988, p.334.
- 註 15 Lippard, Lucy : Judy Chicago, Talking to Lucy Lippard, in : Lippard, Lucy ed. : From the Center. Feminist Essays in Women's Art. New York 1976, p.228; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.335.
- 註 16 Showalter, Elaine : Feminist Criticism in the Wilderness, in : Showalter, Elaine ed. : The New Feminist Criticism, New York 1985, pp.252, 259; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.335.
- 註 17 Lippard, Lucy : Binding/Bonding, in : Art in America, April 1982, pp.112-118 ; Spickernagel, 1988, p.333.
- 註 18 Nochlin, Linda : Lost and Found : Once More the Fallen Woman, in : Broude/ Garrard ed. : Feminism And Art History, 1982, pp.221-

- 245.
- 註 19 Spickernagel, 1988, p.343.
- 註 20 Berger, John : Ways of Seeing, London 1972, ( 德譯本 ) Hamburg 1996, pp.47-48 ; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.339.
- 註 21 Gouma-Peterson/Mathews, ibid.
- 註 22 Ibid.
- 註 23 Schade, Sigrid/Wenk, Silke : Inszenierung des Sehens : Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in : Bußmann, Hadumod/Hof, Renate ed. : Genus. Zur Geschlechterdifferenz in der Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, p.383.
- 註 24 Ibid., pp.383-384.
- 註 25 Tong, 1996, p.234.
- 註 26 Tong, 1996, p.191.
- 註 27 Tickner, Lisa ; The Body Politic : Female Sexuality and Women Artists Since 1970, in : Art History, I, 1978, p.239; Gouma-Peterson/Mathews, 1978, p.338.
- 註 28 Waetzold, Wilhelm : Deutsche Kunsthistoriker, Bd. I, Leipzig 1921, ³1986, p.30.
- 註 29 Anderson, Bonnie S./Zinsser, Judith P. : Eine eigene Geschichte. Frauen in Europa. Bd. II : Aufbruch. Vom Absolutismus zur Gegenwart, ( 德譯本 ) Frankfurt 1995, pp.410-421.
- 註 30 Schade/Wenk, 1995, p.350.
- 註 31 Held/Pohl, 1984, pp.13-14.
- 註 32 Parker, Roszika/ Pollock, Griselda : Old Mistresses : Women, Art and Ideology, New York 1981.
- 註 33 Parker, Roszika / Pollock, Griselda : Women, Art and Ideology, Questioning for Feminist Art Historians, in : Woman's Art Journal, IV, Spring/Summer, 1983, pp.42-44 ; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, pp.355-356, 註 224.
- 註 34 Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.355.
- 註 35 Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.350.

- 註 36 Orenstein, Gloria : Review Essay, in : *Art History, Signs*, I. Winter, 1975, p.525 ; Broude, Norma : Review of Greer, *Obstacle Race*, Munro, *Originals*, and Leob, *Feminist Collage*, in : *Art Journal*, XLI, 1981, p.182 ; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.351.
- 註 37 Gouma-Peterson/Mathews, *Ibid.*
- 註 38 *Ibid.*
- 註 39 *Ibid.*
- 註 40 *Ibid.* , pp.351-352.
- 註 41 Garrard, Mary D. : *Toward a Feminist Poetics*, in : Schowalter, E. ed. : *The New Feminist Criticism*, New York, 1985, p.140 ; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.353.
- 註 42 Russell, H. Daniel : Review Essay, in : *Art History, Signs*, V. 1980, pp.476, 481, 478 ; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, pp.352-353.
- 註 43 Broude, Norma, in : Broude/ Garrard : *Feminist Art History and the Academy : Where Are We Now ?* in : *Women's Studies Quarterly*, xv. Spring/Summer, 1987; Gouma-Peterson/Mathew, 1987, p.353
- 註 44 Broude. Norma/Garrard, Mary D. : *An Exchange on the Feminist Critique of Art History*, in : *The Art Bulletin* LXXI, No.1, March 1989, pp.124-125.
- 註 45 Broude, Norma/Garrard, Mary D. : Review of Hugh Honour and John Fleming. *The Visual Arts : GA History*, in : *Woman's Art Journal*, IV, Fall, 1983/Winter, 1984, p.44 ; Gouma-Peterson /Mathews, 1987, p.354.
- 註 46 Alloway, Lawen : *Women's Art and the Failure of Art Criticism*, in : *Art Criticism*, I. Winter 1980, p.55; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.342.
- 註 47 Marmer, Nancy : *The Performing Critic*, in : *Art in America* 67.8 (December 1979), p.71, in : Raven, Arlene/Langer, Cassandra L./Frueh, Johanna ed. : *Feminist Art Criticism : An Anthology*, Ann

- Arbor, 1988, p.154.
- 註 48 Frueh, Johanna : Towards a Feminist Theory of Art Criticism, in : Raven/Langer/Frueh, 1988, p.154.
- 註 49 Gouma-Peterson/Mathews, 1987, pp.343, 345.
- 註 50 Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.343.
- 註 51 Roth, Moira : Vision and Re-Visions : A Conversation with Suzanne Lacy, in : Artforum, Nov.1980, pp.42-45; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, pp.343-344.
- 註 52 Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.344.
- 註 53 Rosler, Martha : The Private and the Public : Feminist Art in California, in : Artforum, Sept. 1977, pp.66-74; Gouma-Peterson, 1987, pp.344-345.
- 註 54 Alloway, Lawrence : Woman's Art in the '70s, in : Art in America, May/June 1976, p.64; Gouma-Peterson /Mathews, 1987, p.345.
- 註 55 Parker/Pollock : Old Mistresses : Women, Art and Ideology, New York 1981, pp.46-48.
- 註 56 Frueh, Johanna, in : Raven/Langer/Frueh, 1988, p.155.
- 註 57 Tickner, Lisa : "Sexuality and/in Representation : Five British Artists", Difference. On Representation and Sexuality, exh. cat., New Museum of Contemporary Art, New York 1984, pp.19, 28; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, pp.346-347.
- 註 58 Gouma-Peterson/Mathews, *ibid.*
- 註 59 *Ibid.*
- 註 60 Gouma-Peterson /Mathews, 1987, p.347.
- 註 61 Weinstock, Jane : "A Lass, A Laugh and a Lad", Art in America, Summer 1983, pp.7-10; Gouma-Peterson /Mathews, 1987, pp.347-348.
- 註 62 *Ibid.*, p.348.
- 註 63 Tong, 1996, p.230.
- 註 64 Gouma-Peterson /Mathews, 1987, p.349; 註 178.
- 註 65 Owens, Craig : The Discourse of Others : Feminists and Postmodernism, in : Foster, Hal ed. : The Anti-Aesthetic : Essays on Post-

modern Culture. Washington 1983, pp.57-82; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, pp.349-350.

- 註 66 Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p.350; 註 184.
- 註 67 Owens, Craig : The Discourse of Others, in : Foster, Hal ed. : The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture, Washington 1983, pp.57-82 : Wallis, Brian : What's Wrong with This Picture? An Introduction, in : Wallis, ed. : Art after Modernism : Rethinking Representation, pp.xi-xviii ; Foster, Hal : Postmodernism : A Preface, in : The Anti-Aesthetic, 1983, pp. ix-xvi ; Frueh, Johanna/Langer Cassandra L./Raven, Arlene ed. : New Feminist Criticism : Art, Identity, Action, New York 1994, p.xii.
- 註 68 Flax, Jane : Postmodernism and Gender Theory, in : Malson et al. : Feminist Theory in Practice and Process, pp.54-55, 63 ; Frueh/Langer/Raven, 1994, p.xii.
- 註 69 Christian, Barbara : The Race for Theory, in : Anzaldua, Gloria, ed. : Making Face, Making Soul : Haciendo Caras ; Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color, San Francisco 1990, pp.335, 338, ; Frueh/Langer/Raven, 1994, p.xiii.
- 註 70 Klinger, Linda : Where's the Artist? Feminist Practice and Poststructural Theories of Authorship, in : Art Journal 50, 2, Summer 1991, pp.39-47.
- 註 71 Duchon, Claire : Feminism in France : From May' 68 to Mitterrand, London 1986, p.102 ; 註 自 : Tong, 1996, p.409.
- 註 72 Parker, Roszika/Pollock, Griselda : Framing Feminism : Art and the Women's Movement 1970-1985, London/New York 1987, p.3.
- 註 73 Hammond, Harmony : A Space of Infinite and Pleasurable Possibilities : Lesbian Self-Representation in Visual Art, in : Frueh/Langer/Raven, 1994, pp.97-132.
- 註 74 Frueh/Langer/Raven, 1994, p.xix.
- 註 75 O'Grady, Lorraine : Olympia's Maid : Reclaiming Black Female Subjectivity, in : Frueh/Langer/Raven, 1994, pp.152-170.

- 註 76 Boettger, Suzaan : *In the Missionary Position : Recent Feminist Ecological Art*, in : Frueh/Langer/Raven, 1994, p.249.

## Art History From a Feminist Perspective

*Tzeng, Shai-Shu\**

### Abstract

Since early 1970's, there have been various confrontations and doubts about an feminist approach applied in the studies of art history. Even though it, like feminism, has not been completely accepted in a patriarchal society, the academic achievements of feminist art history are indelible: It emancipates from the androcentric ideology, establishes an actual discourse on feminist art history and makes it no longer a subordinate role to the traditional male-biased art history. Apart from the New Feminist Movement which inaugurated with the feminist art movement in the 70's, the researches of feminist art history are traced back to different ages in human civilization and reconstruct the lost history of women artists. Several important topics are in discussion, including the social resources for women artists, craft as art, female esthetics and female imagery. Besides, feminist art criticism is also discussed in this text for it, which serves both the functions of art history and art criticism, can fully reflect the development of feminist thoughts and schools.

A feminist perspective cannot take place of the traditional methodology of art history. However, it can enlarge the vision for researchers to make analyses and interpretations. It also encourages one's judgmental thinking ability. In fact, most successful feminist art historians are capable of blending feminist perspectives well with traditional methodology of art history or other learning, such as deconstructionism, psychol-

---

\*Professor, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

ogy, sociology, etc. Because of the involvement with gender consciousness, it is difficult that feminist studies of art history win tremendous praise from the general male. Only until the myth of sexism is totally eliminated will feminist perspective of art history be universally acknowledged.