

女性主义与艺术

陈采莹

2020年10月26日

摘要: 波伏娃“女人不是天生的, 而是被后天塑造的。”

当我们将女性艺术家作为一个单独群体讨论她们的作品时, 我们其实已经默认了某种“少数性”与“特殊性”。而且不难发现, 在中国当代艺术进程中, 并非所有的女性艺术家愿意总以这个“女性”群体的身份而被谈及, 有些原因是出于反感于社会、媒体对“美女艺术家”的形象塑造, 有些是规避被贴上“激进女性主义艺术家”对男权宣战的标签, 有些则是对“女性特质”、“女性语言”这些本质论概念的反抗。但实际上, 这几种情景提示的正是女性艺术家以及女性主义批评本身在社会中所处的几种尴尬处境。

关键词: 女性, 艺术, 权力, 批判, 偏见

哲学家福柯《规训与惩罚》一书中详细描绘了政府与法律的强制性规定...由此联想到, 当男性主义权力中心化模式至一定程度时, 对女性主义的压迫会无线最大化。福柯的思想对女性主义产生了巨大的影响, 尤其是对于后现代女性主义。权力应当要站在边缘、去中心化的。他的许多重要观点都被吸收到女性主义文化研究与思想发展过程中, 比如权力理论、性理论等。制度下, 这是否指向的所谓女性, 是奴隶、是生育机器。而父权制度下的社会, 则是“机械化”生育工厂? 这是变相的对身体的规训与对性取向的惩罚?

一、第一个关键期女性主义思想启蒙

把女性艺术提出来讲是因为我觉得这个问题很值得我们去思考。产生这样的“女性问题”的原因是什么呢? 我们把同类的问题拿出来做比较, “东亚问题”是美军在越南战争时期加在越南与柬埔寨上面的, 借此来找理由发动战争。“黑人问题”是白人相对于黑人的殖民统治而提出的, 借此来对他们进行殖民。“贫困问题”是由统治阶级和富裕的阶级提出的, 这样的问题背后代表着一种权利的统治和优越, “为什么没有伟大的女性艺术家”的背后的“女性问题”实际上是男权社会对女权社会的拷问。

这次我从艺术的角度讨论一下, 女性艺术家们是怎么用艺术来为自己发声, 从直面“为什么没有伟大的女性艺术家”这个问题入手, 来寻找答案。

二、分析男权环境对性别的压迫

(1) “为什么没有伟大的女性艺术家”是LINDA NOCHLIN在1971年写的一篇文章, 最早发布于“WOMAN IN SEXISTSOCIETY: STUDIES IN POWER AND POWERLESSNESS”, 后来经过修改发表于ARTNEWS, 这篇文章直到今日都是女性研究的一篇必读的文章。文章的开头LINDA先对于这个问题进行了讨论, 也就是我们之前提到的“女性问题”, 一些女性主义者的反应是, 有的人尝试从历史中寻找伟大的女性艺术家的作品, 希望以此反驳这个问题。但是这个举动并没有回答这个问题甚至加强了这个问题。“寻找”的这个

动作本身就代表了好像确实没有那么多伟大的女性艺术家，有的人尝试从“女性审美不同于男性”的角度来解释这个问题，但是女性艺术家（作家，画家等）的风格和男性艺术家没有什么特别大的差别，甚至有很多被早期的研究者认作是男性艺术家的作品，或者被冠以其父亲兄弟的妹子（例子JACKSON POLLOCK V. JANET SOBEL）。

这个问题也有着一种预设，“女性是不如男性聪明的”。在谈到艺术家的天赋的时候，我们很容易的想到米开朗基罗，想到19岁画的和老大师们一样好的毕加索，想到21岁自画像让人惊艳的伦勃朗，但是为什么没有人谈及女性艺术家的天赋？是因为女性艺术家们确实没有天赋吗？NOCHLIN认为，“天赋”是艺术家成名以后被研究者赋予的东西，有天赋的人有很多，但是大部分研究者对他们丝毫不感兴趣。

问题的根源是大众对于艺术错误的认知，认为艺术是“直观的，私人的情感表达，对个人生活视觉上的转换”，实际上伟大的艺术需要训练，培养，学习，实践，而历史上的女性们普遍缺乏这样的条件。历史上确实有一些优秀的女性艺术家存在，格林-奥格雷迪（LORRAINE O'GRADY）哪去了？阿德里安·派博（ADRIAN PIPER）呢？卡米尔·比洛普斯（CAMILLE BILLOPS）呢？特蕾莎·哈琼（THERESA HAK KYUNG CHA）呢？她们在哪？这种漠视在舒尔的文章《白脸（WHITEFACE）》中最明显，其中包括（白人）艺术家玛莎·威森（MARTHA WILSON）、辛迪·雪曼（CINDY SHERMAN）和苏齐·雷克（SUZY LAKE）、路易斯·布尔乔亚等女性。

(2) 第二个时期是第一波的女权运动浪潮，主要是争取与男性平等的教育权利，政治权利，经商权和财产继承权。

1978年改革开放后，自由主义女权的代表学者李小江提出“有性的人”，以打破毛时代的去性别化的妇女研究。批判国家女权主义(STATE FEMINISM)的主导地位，政府垄断了妇女运动的话语，而作为运动对象的妇女缺乏自身主体性。通过对“铁姑娘”形象的解构和对女性性别认同的重新建构，“在理论上，把妇女的解放从阶级的解放中分离出来；在学科上，把女性研究从传统的人文和社会科学的知识生产中分离出来；在战略上，把妇女运动从国家塑造和控制的模式中分离出来”。

1980年代的翻译热潮同样也带来了一批西欧女权主义著作的引进，如法国波伏娃的《第二性》、英国伊格尔顿的《女权主义文学理论》，和本土妇女研究的出版，如李小江主编的《妇女研究丛书》、张京媛主编的《当代女性主义文学批评》、荒林主编的《中国女性主义》等等。

(3) 生理性别、心理性别、性取向、外在表现

对于波伏娃来说，SEX是由人的生理特征决定的，而GENDER则是一个SOCIALLY CONSTRUCTED IDEA。波伏娃在宣称女人不是天生的而是后天形成的时候，实际上是在说：性别是人后天在人的社会性的影响下所形成的一个自我认知的概念；它不是说你因为自己生理特征是什么样的你就一定要IDENTIFY自己让自己具备女性特征或者男性特征（这里的特征主要指的不是什么器官而是一个COGNITION。当然变性手术是一个个人反叛先天特征而去对她/他后天性别认知的一个CONCRETE, MATERIAL AFFIRMATION.）

波伏娃提出这样的理论是因为她认为男权社会实际上是一个OPPRESSIVE SYSTEM.这个体系的压迫性体现在它剥夺了个人实习自我认知的自由。波伏娃对于自由的认知是受萨特的存在主义的影响的。但是需要

注意的是，波伏娃对于EXISTENTIAL FREEDOM的定义和萨特的并不是一模一样。萨特对于EXISTENTIAL FREEDOM的定义是FREEDOM IS THE ONLY CERTAIN THING IN A HUMAN'S LIFE. 尽管FREEDOM需要人不断的去捍卫，但是人的自由意志是不会被人的物理环境所改变的。而波伏娃对于自由的认知虽然肯定了萨特所认为的-FREEDOM IS AN ESSENTIAL HUMAN CONDITION，但是她认为人的自由意志是被人所处的环境所约束的。

而波伏娃对于SEX AND GENDER这两个概念的加以区分本质上就是为解释女性是在受压迫这个事实打基础。只有人们都意识到了SEX AND GENDER本来应该是一个有关联但不同的概念，人们才会抛开男权主义的束缚和拖累，重新思考THEIR PERCEPTION OF THEMSELVES (THEIR IDENTITIES)和THE EXPERIENCES OF THEIR BODIES之间的关系。只有人们都意识到天生的性别并没有局限一个人对自身身份的自由认知，这个人才可以真正自由的生活。

三、社会环境所影响性别的塑造

(1) 至高无上得阳刚气质的特色在于在男权结构中通过仪式化的同化，以身份表演来保持一种社群的相互承认。当然，这是种建立在实际利益关系和社交行为上的二阶建构。这使得此类场合，具备某种权力的表演性。

追溯以父权共同体为主导的血缘共同体时代，父权战争烈度随着地缘广度的扩大使得小部落不能够单独生存，而当时农业和渔猎革命初起，适宜耕种的土地，肥美的牧场，物产丰富的浅滩和森林都是父权部落争夺的目标，于是部落联合需求开始出现。异族部落之间的协议往往由所有人根据自然隐喻的叙事，来塑造一种仪式，有宗教的以某一路神见证，有祖先崇拜的以宗祠起誓，部落武士阶层往往以萨满崇拜和血象征来确立互相之间的契约关系。

而泛化到人情共同体中，这种意识依然存在，双方取得信任的仪式行为包括向对方表示忠诚（列投名状），或者双方互有对方把柄，或者双方可以一起去做违反公共契约的事情（比如相约干一票不合法的事情，或者一起去寻性服务）又或者双方承认既有的权力，观看表演（听从长辈教诲或者领导发段子，酒桌文化等等），均是这种形式的体现。

(2) 女性在其中往往是被这种权力凝视为性客体，并被社交要求服从于这种表演，少部分人会利用这种方式以一个社交掮客的角色来获得收益，但大部分会直觉上反感。这是男权结构中，性别角色矛盾的一个原发性前提。这里面包括社交场合把女性当做点缀物，社交中坐正位的男权者乐于“传授人生经验”给年轻女性，即使没有性暗示，也乐于玩弄这种性别表演。在这种场合中，欲望主体似乎被释放了，性别道德可以降低到底线（很多人认为这属于私人领域不适用于公共道德），于是在男人猥琐的笑声和女性被迫的笑声中，场面表现出神奇的和谐。在男权的社交文化中，哪怕是女老板都被挤压成用以避免男性们干聊的添加剂。于是某男性杂志搞了篇被全网痛扁的“女性类比哪一盘菜”论的奇文。这是种象征剥削，也是他者问题中，对他者同化的“耻感反应”。

郑田田曾经做过一个“红灯区”的田野研究，她提到过男性在涉及性的社交场合对于服务者的需求更多是满足“男性气质”。这某种程度解释了男权场合某些惯习的微观心理需求。

四、女性主义浪潮与女性艺术家

(1) 第二波女权运动浪潮，主要是专注在社会和经济上获得全面性的平等，如参政，就业，晋升，教育平等权，女性健康，生育堕胎以及涉及女性权益的方面。

我最近听过的一本名为《送奶工》的女性主义作品。这本书是 2018 年的库克奖获奖作品，由北爱尔兰作家安娜·伯恩创作。讲述的是一个 18 岁的女孩，仅仅是因为她喜欢边走路边读书，而被一个代号叫做“送奶工”的人跟踪。结果在整个社区被人们诋毁。那些原本应该拯救她的亲人却熟视无睹。小说中有一句话：“如果没有人对你的身体施加暴力，没有人用赤裸裸的语言公开侮辱你，没有人露出嘲弄你的表情，那就等于什么也没有发生，你又怎么可能遭到什么也没有的攻击呢？”这几天让我感到无比讽刺的是，在现实中，即使是遭遇了严重的身体暴力，也可能等于什么也没发生。

女性的处境需要不断被提及、被反思。每个人都应当大声疾呼，否则我们每个人都会持续不断地身处在所有或隐形或显性的暴力之中。

(2) 向京：与其说向京是个“女性主义”艺术家，不如说她是带有女性视角和女性意识的艺术家，但这都不是重点，她作品里透露出的不安感，是对于现代性下人性的迷雾和对于生存本身的不断确认——“内在性”是她所企图挖掘的生存真相。问题先行是向京的工作方法，但她在业已被边缘化的写实雕塑语言里，在个人化塑造、雕塑着色、玻璃钢材料的使用这些语言建构上，都做出非常独特而影响深远的当代性实验，开创出一种“外在看来是具象的现实主义，实则深度探讨人性内在的精神价值”的作品面貌，在当代艺术景观里构成一种独树一帜的风格。在谈及“当代性与传统媒介”、“女性身份与普遍人性”、“观看与被看”、“内在欲望”、“具象艺术的抽象化”等学术命题时，向京及其创作是个不可回避的个案。

在“镜像”（1999-2002）“保持沉默”（2003-2005）“全裸”（2006-2008）以及“这个世界会好吗？”（2009-2011），“S”（2012-2016）这五个阶段性的个展系列里，向京一直在身份、心理情境、身体这些线索上进行思考。一些重要的个人作品包括《砰！》（2002）、《你的身体》（2005）、《敞开者》（2006）和《一百个人演奏你？还是一个人？》（2007）《凡人——无限柱》（2011）、《异境——这个世界会好吗？》（2011）、《异境——白银时代》（2011）、《一江春水向东流》（2014-2016）、《行嗔》（2013-2016）、《S》（2013-2016）等。前期通过艺术家的几个不同创作阶段“处女系列”、“身体系列”（属于“保持沉默”阶段）等来宣告了其艺术语言的日臻成熟，包括对雕塑语言的实验，以及在创作、布展时用空间和镜像等多重语言来映射。最终艺术家在女性本体之外探讨超越“性别”，并用身体作为对于存在本质、对于个体和世界关系的命题的探讨。在“这个世界会好吗？”阶段创作中，向京开始拆除长时间建构起来的主体性视角，尝试用杂技和动物两个系列隐喻人性“处境”的话题（杂技系列代隐喻人的社会和外化属性，而动物系列隐喻人的自然和内在属性），延续了她对“内在性”问题的追索。在最新的“S”系列中，向京引出了“复杂的欲望”、“权力机制下的人性关系”、抑郁症、记忆的反观与重组等命题；同时，在文学化结构中找到语言的营养，通过具象的自戕，从叙述性走向蕴含了对于现代性下的人性危机的隐喻，在具象雕塑的窄路上又迈进了一步。

任何阶级或者任何性别，把它作为一个整体来予以责备都是荒诞的。巨大的人群从不为他们的所作所为负责。他们被他们所不能控制的本能所驱使。

(3) 第三波女权运动浪潮，主要是涉及种族，族裔，宗教信仰，民族习俗，多元文化，性取向，多元价值等问题。年轻的创作者，为什么能做出超越时间的作品？作为个体要怎样寻找意义？用艺术的力量为女性发声。除此之外，我们都意识到，穿衣自由绝不仅仅是女性要面对的问题，男性在不修边幅的层面上或许享受了更多的自由，但社会根深蒂固的性别规范，同样限制了男性的穿衣自由。在争取穿衣自由的意义上，男女不是敌人，也不应该互相制约，一个性别更平等、审美更多元的社会，会让所有人都更自由。

“在想象中，她最为重要，而实际上，她则完全无足轻重。从始至终她都遍布在诗歌之中，但她又几乎完全缺席于历史。在虚构作品中，她主宰了国王和征服者的生活，而实际上，只要父母把戒指硬戴在她手上，她就是任何一个男孩的奴隶。在文学中，某些最有灵感、某些最为深刻的思想从她的唇间吐出，而在实际生活中，她却几乎不识字，几乎不会拼写，而且是她丈夫的财产。”

参考文献

波伏娃《第二性》

福柯《规训与惩罚》

安娜·伯恩斯坦《送奶工》

弗吉尼亚·吴尔夫《一间自己的房间》

琳达·诺克林《为什么没有伟大的女性艺术家》

于文梅《福柯权力分析在女性主义中的应用》