



万书元：从性别政治到生态政治：西方女权主义艺术的进路

来源：美学研究 日期：2007年4月2日 作者：万书元 阅读：1529

内容提要：现代女性主义艺术从诞生到现在，展现出一条清晰的线路：从单纯的、散兵游勇式的女性叛逆者到多元理论的、综合的利益集团和审美共同体；从单纯的身体寓言和性别叙事，到多元的政治叙事和生态叙事；从革命的颠覆式反叛诉求到改革式的纠偏策略。女性主义艺术家意识到跳出主奴置换的循环圈和性别对转的循环圈的紧迫性和重要性，因此，时至今日，女权主义艺术思维仍然是主导西方创作的最活跃的动力之一，正如女权主义批评仍然是西方文化批评中最活跃的动力一样。

论文认为，女权主义艺术的最大价值和终极价值，在于它终于觉察到女权中心主义的潜在威胁；在于她仅仅期望在自己的文化中自由的言说、自由地阐释、自由地建构自己和形成自己，最后以最自然地方式实现向社会，包含男人的社会的融合；在于她大度地超越性别、种族、种类、国家，追求人与自然、社会高度和谐一致的生态智慧。如果我们估价女权主义时，过多地依赖男性世界对女权主义本身的反应，反而忽视女性对自身命运和遭际的觉知和觉醒的范围和程度，忽视女性对自身的重新塑造和定位的渴求的强度，忽视女性把自身和宇宙进行协调统一的考量的博大胸襟，其结果只能造成对女权主义理解的迷障。

关键词：艺术 女权主义 女权主义艺术 生态政治

虽然早在启蒙运动时期，法国女权主义者古兹（Olympe de Gouges, 1748-1793）就写出了意在解放男权奴役下的女性的《女权宣言》（Declaration of the Rights of Women, 1791），英国女权主义者玛丽·沃尔斯通克拉夫特（Mary Wollstoncraft, 1759-1797）写出了《为女权辩护》（1792），但是，在其后100多年的时间里，西方男权主义的社会体制并没有出现任何改善（或者准备改变）女性处境的迹象，相反，到二十世纪60年代，随着资本主义社会经济的发展，随着男性的社会地位和经济地位进一步上升，女性的家庭和社会生存状况不仅没有得到丝毫改善，反而陷入了更加困窘的境地。1969年发生在华盛顿的反总统就职示威运动，以及同一时期由美国“女性解放党”领导的“焚烧胸罩”运动，可以说是西方女性针对日益恶化的处境所作的一次最为引人注目的绝地抗击。

从60年代末到70年代末，在近10年的时间里，女权主义的命运发生了重大的、本质的变化：60年代末和70年代初，女权主义运动可以说基本没有触及男权中心社会的毫毛，在某种意义上说，倒是引来了更多的、更激烈的来自男权社会恶意的攻击或轻蔑的嘲弄。但是，在随后的几年里，在西方各国各式各样女权主义社团的不懈努力下，在铺天盖地的女权主义话语——如米莱特《性政治》、费尔斯通《性辩证法：女权主义革命案例》、阿特金森的《亚马逊的奥德赛》和玛丽·戴利的《妇科学：激进女权主义元伦理学》等——的攻势下，男性霸权受到重挫，女性的基本权力至少在社会舆论层面上受到了更大范围的尊重，甚至在有些国家还获得了立法上的保障。这可以说是西方女性获得的前所未有的胜利。

当政治和文化中的女权主义运动日益成为西方社会的关注点的时候，西方艺术家们在艺术创作和审美思维方面也在开始酝酿并且在实践上也作出了相应的调整：男性艺术家创作中固有的那种性别沙文主义开始有所收敛，而明火执仗的女权主义艺术（还有批评），则开始有计划、有规模地，而且是日益频繁地在美术馆和博物馆粉墨登场。

20世纪70年代末和80年代初，可以说是西方女性主义艺术发展的一个分水岭。我们姑且把60年代到70年代末期称为早期女性主义艺术，把70年代末之后的女性主义称为盛期女性主义艺术。早期女性主义不单单是在创作规模上明显有别于盛期，在创作动机和表现形式上，与盛期的艺术也有明显区别。

在某种意义上，早期女性主义艺术家的创作，基本上是自发的，零散的，不成规模的，在内容上，大多是基于女性的反美学的躯体及其内含的神秘性，以及基于反男性视角的女性艺术政治学的构建，或者，简言之，是以身体寓言的形式，解构传统的男性视野中的淑女形象。玛丽娜·阿布拉莫维奇的《节奏·零》（1974）和朱迪·芝加哥的《拨开》（1974）、《阴道是神殿、坟墓、洞穴或花朵》（1974）是比较典型的作品。《节奏·零》是一次具有极度视觉冲击力和道德震撼力的行为艺术表演。艺术家本人通过自己的身体对自我和观众发起挑战。她

面对观众，撕破衣服，划破皮肤，露出双乳和腹部，像一个受难的女神，又像一个嘲讽的女巫，站在两性之间最危险、最恐怖的地带。在身后的墙壁上，玛丽娜·阿布拉莫维奇写道：“我是你的对象。桌子上有72件物品由你在我身上随意使用”。在这些物件中，有枪和子弹，也有玫瑰和香水。也就是说，在男性的掌握之下，女性可以上天堂，也可以下地域。男人是上帝，女性呢，充其量只是奴仆，而且更大程度上是性的奴仆。艺术家以虚假的谦卑，对男性社会的专制霸权和女性的软弱顺从，作了展览式的鞭打；芝加哥的作品则完全是以器官展示的方式，以游戏笔墨，对女性在男性社会中的脆弱而毫无保障的现实处境和作为玩偶和欲望对象的地位，提出了抗议。

这种富有惊悚性的身体寓言和富有反叛性的女巫或复仇女神的形象，是早期女性艺术创作中的最经典的模式。在这类作品中，往往看不出捶胸顿足的愤懑，只有嬉笑怒骂的调侃和冷峻峭利的讥讽。总体来说，这一时期女性主义艺术的兴奋点，主要在争取两性的同等的生存权力、经济地位和政治地位方面，而且更多、更主要的是白人女性的最基本的权力方面，如家庭中的地位、经济和社会的权力等等。女性主义艺术家在表达与男性同等的身份的认同和社会认同的诉求时候，似乎还没有意识到全社会乃至全世界各阶层中更多弱势群体可以作为斗争的盟友。这就使得她们的这种单兵作战，不足以构成对掌握话语霸权的男性社会的威胁。

70年代末，芝加哥《晚宴》的创作和展览，为女性主义艺术发展带来了转机，它实际上已经成为当代女性主义艺术发展的一个分水岭。

这部以边长为14.6米的等边三角形做成的巨幅作品，建构了一个令观者伤心惨目的悲剧情景：在一个类似女性器官的巨型三角餐桌上，餐具里盛满了各种各样的女性的器官；同时也理所当然地构拟了一个惊心动魄的事件：这些最能代表女性本质的器官，将成为男性晚宴的佳肴。食者与被食者，侮辱者与被侮辱者，通过这种最富有象征意义的敌对形式，血淋淋地展示出来，而且是以商品的实物陈列的方式被展示出来！可以说，再也没有比《晚宴》更好的方式来表现女性的现实境遇，来述说女性对男性的不满了。这部作品不仅试图唤醒整个男性沉睡的良知，实际上也在一定程度上激活了女性自身麻木的神经。作品采用了女性主义艺术惯用的自戕的表现形式，虽然多少有些令人不快，但是，作品所包含的刺激性和灼痛感，对于唤起全社会的关注力，显然是很有帮助的。

《晚宴》巨大的尺度和富有惊悚性的视觉冲击力，不啻给西方女性主义艺术注射了一只强心剂，不仅达达加速了女性主义艺术创作的进程，而且进一步扩展和整合了女性主义运动的组织形式。由于作品尺度巨大，内容广泛，而且采用的是雕塑的形式，芝加哥不得不邀请众多女性主义艺术家的协作，等到作品完成后，芝加哥实际上已经组织起了一个女性主义创作团队，不仅如此，在创作期间，芝加哥和合作者们一道，主办女性主义刊物、举办女性主义活动，为女性主义艺术和女性主义运动作了许多卓有成效的工作。从此，女性主义艺术家不再成为散兵游勇，女性主义艺术也不再是单打独斗，而是汇成为女性主义艺术的洪流，给傲慢自负的男性社会以致命的冲击。不仅如此，女性主义还和种族主义艺术以及同性恋艺术这类被无端剥夺了权利、处于受歧视的弱势地位的团体一道，并肩战斗，从而变成了西方主流艺术中无可撼动的创作主体。

对被强制的异化境遇的不满和抗议，仍然是80年代前后女权主义创作和审美思维中最

显著的标志。女性主义艺术家注意到，在西方传统思维中，女性永远扮演着作为异化的他者的角色，她们无权进入由男性把持着的主流世界，更无法进入艺术世界和文化世界。对男性来说，她们永远只能是男性欲望的对象，永远只能属于男性的对象世界或客体世界。男性可以随意侵入或进入她们的世界，而女性只能被动地接受这种侵入或进入。因此，在男性和女性之间，形成了一种制度化和历史化的主与奴的关系和人与物的关系。男人宰制女人；女人是男人的附属物，或者是玩物，一个他者。正因为此，在几乎整个西方艺术历史上，女性永远处于没有自己的尊严的、被男人观看、俯视、把玩和欣赏的尴尬地位。女性的裸体也就顺理成章地成为美术馆和博物馆中最“亮丽”的风景。面对这种窘况，女权主义艺术家群体“游击女孩”问道：难道女人只有脱光了才能进入大都会博物馆吗？为什么在这次现代艺术展中只有5%是女艺术家，可是其中85%的裸体画却是女性。是谁给了男性艺术家随意践踏女性尊严的权利？是谁剥夺了女性进入艺术圣地的权利？[\[1\]](#)为什么女性不能进入艺术史和文化史？与“游击女孩”的声色俱厉的控诉式抗议不同，芬兰《妇女杂志》在1998年的一次招贴设计中，采取了一种调侃和幽默的姿态，设计者将马奈《草地上的午餐》中男性艺术家的衣服剥光，穿在女模特身上，从而使男性成为被观赏被注视的他者，通过这种主客体位置的转换，营造出一种轻松的戏谑和反讽，揭示出长期被掩盖着的不平等的两性关系和被视为正常的不正常的女性处境。史宾瑟的《静物》（1982）是一件明显地受到朱迪·芝加哥的《晚宴》（1978）影响的作品，不过，她的作品比芝加哥似乎更进一步。这里没有高雅的餐桌和上流社会的氛围，只是一种最日常化的场景：标有“65便士”字样的一对被切割下来的乳房，惨不忍睹地和大蒜、西红柿以及鸡肉混杂在一起，高贵的、有尊严的、富有隐私性的女性人体就这样成为低价的、普通的、公开的、可随处地、随便地买卖的消费品。女性作为人的尊严、作为个体的独立性，作为行为主体的意志，不仅完全被男性的欲望逻辑所抹煞、剥夺和改造，而且也被大众的集体无意识和消费逻辑所抹煞、剥夺和瓦解。在男权世界中，女性作为人的终极价值附着于她的审美性，而她的审美性最终附着于她作为可欲的对象的功利性或有功性。这就是女性悲剧的命运。女权主义艺术家敏锐地觉察到男权世界处心积虑的图谋。当她们觉察到这种图谋其实已经成为一种无意识的惯性反应时，她们就为自己的抗争行为涂上了一层悲壮的色彩。

G. 吉尔斯在作品《游击女孩》中列举的一系列反女性的反常现象，诸如艺术界只是“宽宏的议员先生们”“同类的领地”，“大多数收藏者像大多数成功的艺术家一样是白人男性”，“女性的收入不到男性艺术家的三分之一”，“博物馆是隔离而不平等的，1973年以来的惠特尼双年展上没有一位黑人女性画家或雕塑家入选”等等，不过是女性所遭遇的数不清的制度性话语权失落的一个缩影。女性艺术家不仅期望在一般意义上重新夺回自己应得的话语权，而且希望摆脱因为长期丢失话语权而饱受男性文化强暴的悲剧命运。美国女性艺术家克鲁格在她的一系列作品中，直接向男性社会宣告：作为女性的“我”和“我们”，不想成为作为男权或父权制象征的“你们”想要的那种样子，“我们”不想也不愿意成为“你们”随心所欲捏弄或塑造的面人。《我不想扮演你们文化中的角色》是克鲁格众多的标题式摄影作品的代表。她善于通过第一人称和第二人称之间的鲜明的对照，造成男权世界和女性世界之间价值上的冲突与观念上的紧张，从而将男性的专制性和意识形态上的图谋暴露无遗。

在西方世界，最能暴露男性的性别沙文主义和霸权，同时也是最能体现女性尊严缺失和悲惨命运的，是两种场所：一是供男性寻欢作乐的现实的色情场所；一是滋养男性堕落的情操的虚拟的色情场所：色情媒体。这两种场所可以说是西方制度化和历史化的性别压迫的象征，也是西方女性政治和文化双重缺位的象征。因此将攻击的矛头指向这些场所，尤其是指向在西方男性世界影响广远的媒体，就会产生一种警语惊梦的特殊效果。德国女性艺术家罗斯玛莉·特洛科尔采用的就是这样的战略，她在《花花公子兔》（1985）中，将矛头对准最具影响力的色情杂志《花花公子》：将《花花公子》的标志用机器编织在布料上，做成一幅由女性为男性定制的作品，形成专有的男性叙事向女性叙事的反讽性对转，通过女性向扩张的男性的色情诉求的虚假的、暗藏杀机的迎合，使被放大和曝光了阴暗动机的男性处于极其尴尬的境地。

到90年代，随着西方女权主义理论进入一种更加多元、更加理性、更加富有宇宙忧患意识的境遇，女权主义艺术思维和创作也相应地发生了变化。虽然仍然不乏像法国女权主义艺术家妮可尔·埃森曼的《马蒂斯配置》（1994）这样的虚拟的剥夺男性话语权的狂欢主题，但是，大多数女性艺术家已经开始关注一些超越自身性别的、更加具有普遍意义的问题。黑人女性艺术家，比如英国的桑尼亚·波依斯和美国的卡里·梅埃·维姆斯关注的是性别后面的种族权力和身份的社会认同问题；加拿大女权主义艺术家杰夫·沃尔的灯箱作品《死亡部队交谈》（1992）通过中东战争惨烈的杀戮场面，表达了和平与发展的主题；英国女权主义艺术家汉娜·柯林斯的《渐渐如此之二》（1994）通过墓碑对森林的吞噬，戏剧性地揭示了人类对自然的剥夺所引发的环境悲剧……《解剖自由》的作者罗宾·摩根认为，女权主义并不仅仅是一个对我们社会中的男女两性关系进行调整的问题，事实上，性别政治反映了人类与宇宙相互作用方面所有的复杂性。^[2]这可以解释，为什么女权主义艺术发展到90年代，会从性别转而关注整个社会，进而会超越自我转而关注宇宙，会从社会政治转而关注绿色政治和生态问题。

从大量的艺术创作中，我们可以看出，西方女权主义早期创作中的那种愤世嫉俗的妖女、魔女、女巫和复仇女神的形象，在90年代的女权主义艺术家的创作中，渐渐消失，而女性固有的那种温婉、体贴和悲悯的母性气质，和那种博大的胸襟，又开始凸现出来。正因为如此，当她们把自我认同的诉求泛化为社会和自然的协调和平衡的生态诉求时，她们就获得了更多人的尊敬，她们的美学诉求和文化诉求也就获得了更大范围的共鸣。查伦·斯普雷纳克在《妇女精神的政治学》中指出：“全球范围那的女权主义运动正在引起父权制的终结，隔离政治的消失和一个建立在动态的、整体性范式之上的性时代的到来。在向这些目标奋斗的进程中，我们找到了许许多多的男性同盟者。”^[3]在女权主义和父权制的此消彼长的对峙过程中，许多男性艺术家也自觉地加入女权主义艺术行列中。葡萄牙男性艺术家朱利奥·沙曼多就是一个突出的例证。在《被迫从事其他》（1991）中，他站在被欺侮、被奴役的女性的立场，通过女性在莫名压力下的顺从，控诉了他自己所属的男性社会对女性人格的剥夺和女性身体的戕贼。

现代女性主义艺术从诞生到现在，展现出一条清晰的线路：从单纯的、散兵游勇式的女性叛逆者到多元理论的、综合的利益集团和审美共同体；从单纯的身体寓言和性别叙事，到多元的政治叙事和生态叙事；从革命的颠覆式反叛诉求到改革式的纠偏策略。女性主义艺术家意识到跳出主奴置换的循环圈和性别对转的循环圈的紧迫性和重要性，因此，时至今天，女权主义艺术思维仍然是主导西方创作的最活跃的动力之一，正如女权主义批评仍然是西方文化批评中最活跃的动力一样。

但是，必须看到，女权主义艺术本身的努力也好，种族主义和其他弱势群体的共同努力也好，虽然确实对西方性别政治起到了比较大的推动作用，但是，要想在短期内，从体制上和思想意识上根本扭转西方传统的性别政治格局，是相当困难的。查伦·斯普雷纳克认为“全球范围那的女权主义运动正在引起父权制的终结”，这个估价，在充分肯定女权主义的现实作用的意义，是成立的，但是，从实际上说，斯普雷纳克显然过于乐观了，因为，如果果真如此，女权主义本身也该寿终正寝了，因为她已经没有存在的价值了。

我认为，女权主义艺术的最大价值和终极价值，在于它终于觉察到女权中心主义的潜在威胁；在于她仅仅期望在自己的文化中自由的言说、自由地阐释、自由地建构自己和形成自己，最后以最自然地方式实现向社会，包含男人的社会的融合；在于她大度地超越性别、种族、种类、国家，追求人与自然、社会高度和谐一致的生态学智慧。如果我们估价女权主义时，过多地依赖男性世界对女权主义本身的反应，反而忽视女性对自身命运和遭际

的觉知和觉醒的范围和程度，忽视女性对自身的重新塑造和定位的渴求的强度，忽视女性把自身和宇宙进行协调统一的考量的博大胸襟，其结果只能造成对女权主义理解的迷障。

女权主义的艺术思维定向也在相当大的程度上反映了当代西方政治价值和审美价值的互渗，历史意识与当代意识的互融。性别的权力问题是一个关涉到整个国家的政治体制、法律制度、文化惯例和历史传统的大问题，它属于社会政治叙事。但是，在当代西方女权主义艺术中，它却被转换成了一种美学或艺术叙事。这就给单纯的社会政治叙事在公共领域中的刻板形象注入了生机与活力，同时也使知识领域中女权主义艺术家的艺术抗争带上了感人的道德色彩。由于女权主义艺术揭示了女性在政治历史和艺术历史中的双重缺席，因此女性的政治历史和艺术历史的重新叙写就成为一种最具当代性的文化诉求，而在这一过程中，历史意识和当代意识就理所当然地成为一种互相参照的文本。

万书元 同济大学艺术与创意文化产业中心教授200092

[1] 见游击女孩：《难道女人只有脱光了才能进入大都会博物馆吗？》1989

[2] 参见凯瑟琳·凯勒《走向后父权制的后现代精神》见大卫·格里芬《后现代精神》，北京：中央编译出版社，1998:112

[3] 转引自凯瑟琳·凯勒《走向后父权制的后现代精神》见大卫·格里芬《后现代精神》，北京：中央编译出版社，1998:112

版权声明：任何网站，媒体如欲转载本站文章，必须得到原作者及美学研究网的的许可。本站有权利和义务协助作者维护相关权益。

【 评论 】 【 推荐 】 【 打印 】 【 字体：大 中 小 】

上一篇：万书元学术档案

下一篇：万书元：论审美体验


>> 相关新闻 全部新闻

>> 相关评论 全部评论

万书元：当代西方艺术的日常化：祛魅乎？赋... (4月2日)

万书元：论审美体验 (4月2日)

发表评论

点评：	<input type="text"/>	
姓名：	<input type="text"/>	验证码： <input type="text"/>
	<input type="button" value="提交"/>	

管理入口 - 搜索本站 - 分类浏览 - 标题新闻 - 图片新闻 - 推荐链接 - 站点地图 - 联系方式

地址：中国·北京·海淀区中关村大街59号 Email:Aesthetics.com.cn@gmail.com

制作维护：美学研究 京ICP备05072038号