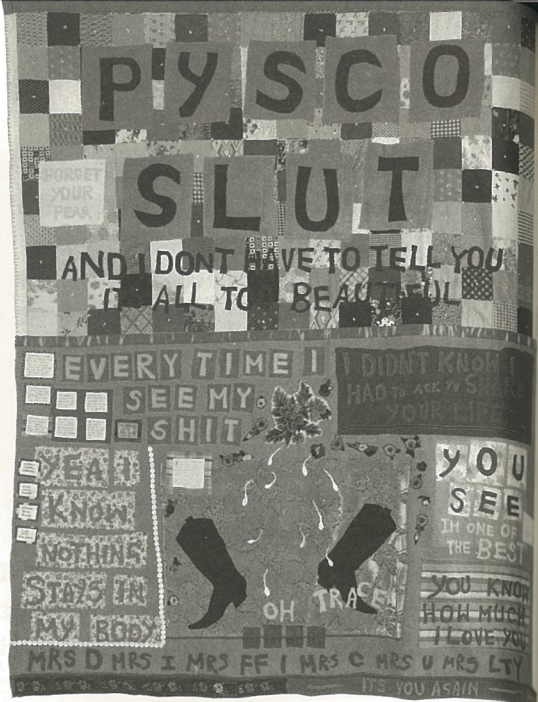




无题 装置 西尔维·弗勒里



Pysco Slut 综合材料 崔西·艾敏

一种欲望载体，一个审美对象， 还是女性的身份政治？

□魏捍红 Wei Hanhong

A Carrier of Desire, an esthetic object or identity Politics?

With the constant influence of the Occidental feminism on the western contemporary art since 1970s and the uninterrupted discussion on "Body Politics" in the western academic communities in the late 1980s, people began to reflect on women's bodies in the paintings again.

在当代绘画创作中，作为一种客体来表现或作为一种绘画符号来呈现的女人体比比皆是；对于一个熟悉当代绘画的观众来说，女人体在各种形态的艺术作品中出现已是习以为常的事情。但是，随着20世纪70年代以来欧美女性主义思潮对西方当代艺术产生的

持续影响，加之80年代后期西方学界对“身体政治”的不断讨论，绘画作品中的“女人体”开始得到了重新的反省和思考。于是，过去艺术史中的各种“女人体”不仅在诸多范畴，例如作为欲望载体、作为审美对象、作为身份政治的符号下……得到了深入的讨论，而且由于论者采用了各种不同的文化理论和批评方法，这导致他们的讨论超越了将“女人体”界定在本应属于绘画领域的边界，而涉及到诸多新领域，如身体政治学、文化社会学等学科中。同时，在历时性的发展过程中，“女人体”引发出了如“女性”、“性别身份”、“女性主义”、“女性绘画”等诸多新的研究课题。

一、失语的女人体

早在文艺复兴以前，女人体的形象便古希腊的雕塑中出现。但是，古希腊时期那种作为理想美的女人身体一开始便披着神性的外衣，维纳斯、雅典娜、美惠三女神都是经典的女性形象。此时的女人体并不被看成是一种欲望的载体，也不是作为一种现实世界的女人形象出现的，而是代表了一种神性，一种理想的美。随着柏拉图理性哲学的兴起，哲学对绘画的剥离不仅导致绘画成为“理念”世界的附庸，而且女人形象也开始沦落为绘画和雕塑创作的边缘。这因为，在柏拉图看来，身体和心灵存在着尖锐的对立，身体和心灵截然分裂，是两个不同的领域。同时，前者是物质的、世俗的，后者是精神的、崇高的。由于身体是物质和世俗的，所以它应处于低劣的、边缘化的地位，而心灵和精神因为它能反映崇高的“理式”，因此它是中心的，是一切艺术需要表达的永恒主题。于是，身体开始沦落为边缘，失去了自身的合法性。即使绘画作品中出现了人物的形象，身体也仅仅是精神的载体，它的存在也是以精神的存在为前提的。随着后期基督教的兴起，尤其是在漫长的中世纪中，来自与身体的欲望和对身体的关注都被一切禁欲主义的思想所扼杀。同时，

基督教的神性和逻各斯男性中心观念的形成更是将女人逐出了绘画的领地，即使对玛利亚的表现也不例外。可以说，文艺复兴之前一切女人题材都遭遇到双重的压制，一是来自于柏拉图的理性主义，一是伴随基督教神性观念兴起的逻各斯男性中心主义观。

二、作为一种欲望载体的女人体

在人文复兴时期，首先是女人形象开始在绘画和雕塑领域中得以出现。但是，此一阶段的各种女人形象仍然披着“神性”的外衣。例如，不管是在拉菲尔的各种有女人形象的作品中，女人大多数都是以圣母或天使的形象得以出现的。然而，真正以女人体的方式出现在绘画作品中则要追溯到威尼斯画派的中后期，以提香和丁托列托为代表的作品中。但是，此时的女人体仍然是借圣母或女神之名而出现的。但是，和盛期文艺复兴的那种具有理性之美和古典之美的女性形象相比，此时的女人体不仅开始具有了真正的人性，而且开始在视觉上产生了某种欲望感。此时，“欲望感”并不是一个贬义的词汇，而是说，此一时期女人形象和女人体才开始具有一种属于人的生命活力，而这种活力则来源于女人身体所散发出的欲望气息。相对于中世纪而言，女人体只有在一种人性解放的思潮下才能进入绘画或雕塑领域，这是完全可以理解的。

如果说，文艺复兴时期的女人体开始具有了某种欲望是一种进步的话，那么这种进步并没有得到持续的发展。如果说，文艺复兴后期艺术家开始肯定身体，开始重视身体所具有的欲望和表现这种欲望是一种进步的话，那么对于17世纪兴起的罗可可画风而言，女人体却完全成为了载体。在法国艺术家布歇的作品中，我们可以体会到罗可可艺术所承载着的审美趣味。在《沐浴中的狄安娜》、《海边的维纳斯》等作品中，女人体是以满足男性观者（主要是宫廷的皇室人员和贵族）的欲望消费而出现的。此时，女人的身体成为了一种消费的物品，而女人的自我精神也因身体被置于一种“他者”的关照中而失去了主体性，被一种充满男性欲望的视觉占有彻底的剥夺了。可以说，从罗可可艺术开始，女性身体再次坠入了男性审美关照的视觉深渊。

三、作为审美的对象

作为一种审美对象的女人体并不像我们今天想象得如此简单，认为这是一件顺理成章和自然而然的事情。女性美术批评家琳达·诺克林认为，女人体以审美的目的开始进入绘画主要是在两个重要的因素下才产生的。她认为，“从文艺复兴时期米开朗基罗的《大卫》到19世纪初大卫及其传派的创作，一直延续着用塑造男人体作为对优秀艺术家最严重的挑战。的确，罗马大奖最关键的科目也包括骁健刚勇的男人体及单人构图竞赛——所谓的学院式竞赛——总是以男性而不是女性模特作基础的。至关重要的是英雄主义、崇高感，人体解剖与古代楷模的知识，而不是性感个体表现。大约到19世纪末，随着艺术市场和商品化体系的兴起，历史画的重要性式微了，女人才开始逐渐成为主导……”可见，诺克林

试图为女人体进入绘画领域重新勾勒出一个新的时空关系。因为，作为审美对象的女人体在19世纪中期开始出现，与其说是现代女性政治的胜利，不如说是过去那种既定的主题性创作的没落，即以歌颂英雄人物和宏大叙事的主题性创作被新兴的现代艺术的取代中应运而生的。作为以“为艺术而艺术”为口号的现代艺术而言，审美的自律性开始背离了之前新古典主义艺术所追求的叙事性。因此，罗可可时代作为“欲望消费的女人体”也开始被“审美对象的女人体”所代替。当然，最重要的是，现代派大师的作品不仅消解掉布歇的作品，而且安格尔笔下那种端正、恬静，但又充满诱惑的女人体已被自律的审美所取代了。对于现代主义的艺术家而言，女人体的存在仅仅是审美的对象，仅仅是为造型提供的参照依据，已经远离了被男性消费的“他者”眼光。而这种将女人体作为审美对象，或者当作提高艺术家审美能力的重要手段，几乎也成为当代美术学院将“人体课”作为基础教学的方式被长期的传承了下来。

四、女性的身份政治

二战结束后，伴随着西方对启蒙理性的反思，由于反思的深度和范围的进一步拓展，对理性——逻各斯——男性中心主义的质疑与60年代兴起的各种文化反叛运动的结合，新兴的女权主义运动，以及70年代中期的女性主义运动都对艺术领域产生了深远的影响。以朱迪·芝加哥、梅·史蒂文斯、茜茜·史密斯等为代表的艺术家便是这场女性艺术激流中的代表性人物。在这批艺术家看来，艺术领域中男性的主体地位应该得到彻底的颠覆。例如，当时的“游击女孩”便声称她们是“恐怖分子”，她们要用她们的艺术来终结艺术界中的“性别歧视”。同样，另一些女性艺术家开始利用自己的身体来做作品。在她们看来，女性的身体本身便具有政治、文化和身份意义上的人文主义上的涵义。例如，史尼曼常常通过行为表演来展示自己一些极为私密化的动作，同时也大胆地展示自身生理上的东西，在她的理解中，女性身体不仅有着一种正常的心理区别外，而且它们更有一种文化和社会学的意义。在茜茜·史密斯的作品中，女性形象常常是有意的追求对传统艺术中出现的优美、典雅和表现了一种男性化普遍意义上的一种颠覆和超越，所以，她的雕塑并优美，并具有一些私密化甚至很丑陋的形态动作。正是这种对男性既定审美的颠覆，女性艺术重新在身体政治、美学形态、文化意义等多重的维度中获得了自身独特的意义。

客观而言，由女性身体所引发的多重文化意义获得了一个非常宽泛的解释系统。但是，对女性主义艺术所强调的身份政治和女性立场也引起了美术界众多的批评和责难。作为本文而言，通过对西方艺术史中不同时期女人体所引发的审美、文化、社会学等问题的分析，不难看到，艺术领域中女人体不仅有自己复杂的历史，而且在不同的时期“身体”都有着自身独特的文化内涵。因此，这样的复杂性也决定了女人体是艺术界最具魅力也是永远无法回避的话题之一。