



从“范式转换”到“分殊正典” ——论格里塞尔达·波洛克女性主义艺术史对正典的解构（上） From “Paradigm Shift” to “Differencing the Canon” ——Deconstruction of Canon by Griselda Pollock Feminist Art History (I)

金影村 Jin Yingcun

#1

摘要：格里塞尔达·波洛克是英国著名的女性主义艺术史家，她的女性主义理论结合了艺术社会史、精神分析学、符号学、解构主义等多重理论维度，解析了古往今来女性、艺术与意识形态之间复杂的建构关系，并从中发现了诸多前代女性艺术史家未能注意到的盲点甚至根本性的误区。在《分殊正典——女性主义欲望与艺术史书写》一书中，波洛克对传统男权化正典进行了独特的重读与重审，也对早期女性主义理论进行了反思。通过女性主义对艺术史的介入，波洛克揭露了性别差异与艺术创作、艺术家与观看这三个链条上细微的体现。本文将围绕《分殊正典》的主要观点，结合作者之前的两本重要著作：《古代女大师：女性、权力与意识形态》及《视觉与差异：女性主义、女性气质和艺术的历史》，分析波洛克如何从全新的女性主义视角解构艺术史上的经典，并采用独到的“艺术母语”重新理解艺术史，从而让女性主义艺术史超越了简单的性别权力斗争，建构了后现代之后女性艺术史的视野，最终将差异、重审、转化融入到当今的艺术史研究当中。

关键词：格里塞尔达·波洛克，正典，女性主义艺术史，解构，反思

Abstract: Griselda Pollock is the famous British feminist art historian, whose theory of feminist has integrated various theoretical dimensions of Social History of Art, Psychoanalysis, Semiology, Deconstructionism, etc, analyzing the sophisticated constructive relationship of female, art and ideology from ancient times to present, and discovering the blind points and radical misconceptions that previous feminist art historians didn't find. In *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Pollock reviewed the canon of traditional patriarchy, and made reflection on early feminist theory. Through the intervention of feminist theory in art history, Pollock revealed the subtle representation in gender difference, art creation, artists and viewing. With the major points of view of *Differencing the Canon*, this article combines two important works of *The Old Mistress: Women, Art and Ideology* and *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* to analyze how Pollock deconstructed the classic in art history from the brand new feminism perspective, applying unique “mother tongue of art” to acquire the new understanding of art. Thus, feminist art history goes beyond simple conflicts of gender power, constructs the feminist art history's vision after post-modernism, and finally integrates difference, review and transformation in current research of art history.

Keywords: Griselda Pollock, canon, feminist art history, deconstruction, reflection



#2

女性艺术史中的“范式转换”（Paradigm Shift）概念，其理论基础可追溯到琳达·诺克林（Linda Nochlin）的早期女性主义理论。1971年，诺克林撰写了《为什么没有伟大的女艺术家？》一文，首次将女艺术家在艺术史中遭受的总体性忽略搬上了拷问台。¹根据诺克林的观点，历史上之所以没有伟大的女艺术家，是因为女性从未在体制上获得与男性相当的接受艺术教育的权利。而对“伟大”一词的界定，也隶属于性别化的男权主义。基于后者，女性艺术的抗争唯有通过以另一种范式介入艺术史书写，才可能获得艺术上平等的话语权。然而，第一代女性主义介入艺术史的方式，在波洛克与俄罗斯卡·帕克合著的《古代女大师：女性、艺术与意识形态》（1981年初版）一书中就已经被推翻。此书并不是一项简单的

对历史上被忽略的女艺术家的补充。作者着重要分析的是各个历史时期，女性艺术家是如何积极地与男权中心的意识形态之网展开复杂的协调、争斗与抗衡。此外，《古代女大师》的一大重要发现在于，两位作者注意到女艺术家在古代历史的各个阶段都未曾真正缺席，只有到了20世纪，当学院、美术馆、艺术批评、艺术史书写等各类构成现代艺术体制的重要方面为回应意识形态而做出大规模的整编之时，女艺术家才真正从正典中“消失”了。因此，两位作者指出：“艺术史上对女性的抹除并不是古代偏见的遗产；事实上，这种抹除是20世纪现代主义艺术史和现代博物馆开始积极生产建构其自身共时叙事之后的产物。”²继而，波洛克于1988年出版了《视觉与差异》，挑战了艺术史方法论中形式主义的优势地位，并着重将

1
梵高
收获土豆的农妇
1885

2
亨利·德·图卢兹·劳特莱克
拉·古留的戏院招牌，巴黎嘉年华
1895



3
玛丽·卡萨特
午茶
1880

教化的正典一样，具备天然的霸权属性，它们必然导致“他者”的声音被压制，并不可避免地在无意识中影响后世艺术家的创作。为了说明正典强大的影响效力，波洛克引入了弗洛伊德的精神分析学说，说明公众痴迷于艺术家作为“伟人”的形象，正如同人类婴儿时期对父亲的崇拜。而这种崇拜又在婴儿成长的下一阶段演变成“弑父”情结，即对象征性权威的怀疑与反抗。由此，波洛克阐释了正典生成的过程，即艺术史书写的本质，实为一种神话崇拜演变而来的父权标志的树立。而来自各方面的挑战，也不可避免地成了人类文明的必经阶段。继而作者引出了一个重要问题：女性主义对父权式艺术史的挑战固然是一种正当抵抗，然而一旦女性主义夺权，我们是否要按照父权生成的逻辑如法炮制一部“女英雄”担当主角的艺术史呢？如果是这样，那么女性主义最终实现的目标与父权制艺术史根本上并无二致。⁴所以说，女性主义不等于女权主义，一旦我们认清正典的神话属性，就能够十分自觉地排除“女权主义”的艺术史。在波洛克看来，我们“没有必要把女性加入正典中”，而是要“通过一个个案例研究，追问女性主义的正典分殊。”⁵

由此，在《分殊正典》接下来的章节中，波洛克提出了女性主义分殊正典的具体方案和策略，主要包括“逆向阅读”“女英雄：将女性引入正典”“他者寻踪”这三个方面。以下将就这三部分进行分析和详解。

二、逆向阅读

作者在这部分选取了两位正典造就的艺

4
马奈
手执紫罗兰的莫里索
1872



术家：梵高和亨利·图卢兹·劳特莱克进行探讨。其中，围绕梵高《弯腰的农妇，背影》和劳特莱克的几张富有标识性的海报作品，波洛克引入了艺术社会史和弗洛伊德精神分析的方法论，从女性主义的视角重读了这两位艺术家。讨论梵高《弯腰的农妇，背影》这件作品时，作者没有像其他艺术史家那样专注于梵高非比寻常的绘画手法与风格，而是从“弯腰”这个姿势切入，探索其中的暗示成分。而画家之所以选择一位贫穷的乡村农妇而非资产阶级城市女性作为描摹对象，则反映出了19世纪80年代中叶荷兰乡村与城市之间的权力关系。艺术家雇佣模特创作这一题材的绘画，折射出当时社会向资本主义转型过程中的强势力量。当然，这其中的性别压迫也透过阶级化的身体关系在画面中表露无遗。作者这样写道：“艺术家用钱去购买供他观看和绘画的身体，这种行为是由他的性别权力赋予的……艺术家是一个男人，他用钱去决定她[女性模特]的身体应该如何工作。这个男人迫使女人向他弯腰，而农妇必须摆出一个姿势，这个姿势是艺术家中产阶级的母亲或者妹妹永远不可能在陌生男人身前摆出的。”⁶

那么，如果艺术家想要从绘画中获得某种心理上的满足，又为什么要选取一位年迈的农村老妇作为描摹对象而不是某位窈窕淑女呢？作者先从艺术社会史的角度给出了解释：这位农妇来自荷兰乡村，穷困潦倒。作为一名底层的劳动者，任何人都可以消费她，包括落魄画家梵高，后者至少还在城市中产阶级家庭中长大。也恰恰是这个原因，使得“乡村”这片未被资产阶级社会化的领

域，赋予了艺术家无穷的原始幻想，演变成了艺术家逃离中产阶级城市压迫，寻求原始欲望的伊甸园。

女性主义与西方马克思主义和精神分析学联系在一起。直至1999年《分殊正典》一书的出版，波洛克更加亮明了自己的观点：女性主义干预艺术史的方式，不是“改写”艺术史，而是差异化地重读、重申正典化的艺术史。《分殊正典》中对于艺术史经典的解构，不是去全盘颠覆艺术史，而是运用同样的材料，不同的视角，差异化地解析女性艺术在正典或非正典中的真实境况。³由此可见，波洛克的“范式转换”与诺克林的方案早已不可同日而语。在新艺术史框架内，波

洛克批判地借鉴了西方马克思主义、精神分析学、后结构主义、艺术社会史、符号学等研究方法，挖掘出了一系列对女性艺术史研究更为具体而行之有效的策略。

一、重申“正典”

《分殊正典》的第一部分对西方正典的形成与发展进行了精细的解析。作者首先通过正典的宗教源头（基督教《圣经》）说明了正典的单一性、选择性以及它们与普遍存在的价值观的冲突。由于艺术史的正典与政

谈到了图卢兹·劳特莱克时，波洛克主要援引了弗洛伊德精神分析中“恋物癖”的理论，来分析艺术家为什么对舞女高高抬起的腿和黑色的长手套情有独钟。作者先从艺术家的家庭关系分析开始，意在说明劳特莱克与其优雅的母亲和喜欢异装的父亲之间复杂的心理关系。从孩提时代到成人时代，劳特莱克成长为了一名身材矮小的却具备完全社

会属性的男人。在这种情况下，“恋物”和“阉割焦虑”共同作用在艺术家内心深处。相反，手套则充当了一种负面的恋物表征，它是低俗、浪荡、廉价的标志，艺术家在创作伊维特·吉尔伯特时总是描摹她的长手套，实则是一种潜意识中的嘲讽和丑化。最后，作者也从劳特莱克自画像性质的照片中得出了艺术家对自己精神上无能的自我仇恨。

波洛克对梵高和劳特莱克的结论，当然不能成为一种历史定论。但是，这种大胆



的分析颠覆了我们对“正典化”艺术大师的传统认知。尽管作者的分析仅限于梵高的一幅绘画和劳特莱克的几张海报画像，她仍然为我们在正典之外提供了一个截然不同的角度。正如作者自己所言：

“梵高精神上的悲剧经常被归咎于，他过着纯洁而忧郁的日子，所以神话掩盖了他经常去风月场的事实。与之相反，由于亨利某种意义上的残疾，他常常会被想象为恶魔般的丑陋与怪诞。而当这一切的载体是一位身体上不正常的男性之时，就会产生一种令人刺激的幻想……我想说的是，与艺术史和艺术家的传奇描绘的男性形象不同，图卢

兹·劳特莱克的作品中展现了一种精神上的无能。”⁷

三、女英雄：将女性引入正典

《分殊正典》的第三部分涉及多位历史上颇有成就的女性，其中不光有艺术家，还包括夏洛特·勃朗特、弗吉尼亚·伍尔夫等女作家。而笔者认为，这部分最有代表性的分析便是作者对十七世纪女画家阿特米西亚·简特内斯基的讨论。本文也将聚焦于此，探讨波洛克对“女英雄”的解构与重塑。

阿特米西亚是当前艺术史上最为重要

的女艺术家之一。根据现有的材料，阿特米西亚·简特内斯基（1593—1653）生于罗马，其父奥拉齐奥·简特内斯基（Orazio Gentileschi, 1563—1639）是当时罗马的一名知名画家。阿特米西亚跟从父亲学习绘画，在少年时期就展现出了极高的艺术天赋。她的绘画风格受到卡拉瓦乔的影响，在处理诸多戏剧性题材时显示出了同时代艺术家中罕见的简洁、气魄与张力，并且在风格上完善了卡拉瓦乔等男性艺术家对女性身体处理上的局限性，达到了“心”与“身”的真实。⁸她热衷于表现《圣经》故事及历史故事中的女英雄题材：苏珊娜、朱迪斯、卢克丽霞、克利奥帕特拉等，画面时常充满血腥、暴力与恐惧。1614年，年仅22岁的阿特米西亚在其赞助人梅迪奇的支持下，进入佛罗伦萨艺术学院（Accademia dell'Arte del Disegno）深造，成为了历史上第一位正式进入艺术学院学习并且广受认可的女艺术家。

阿特米西亚作为一位女性艺术家在巴洛克艺术史上享有极高的成就和造诣。然而，她的名声又不可避免地艺术家少女时代遭遇的侵害联系在一起：其父奥拉齐奥安排自己才华横溢的女儿到他的装饰画合作者那儿学习透视法，不想这位合作者却侵害了阿特米西亚。之后，奥拉齐奥起诉了施暴者。那次审判涉及阿特米西亚受到虐待，以及一系列对于这位年轻女子贞洁的反驳陈述。审判结束后，施暴者坐了短时间的牢，而阿特米西亚则结了婚并搬到了佛罗伦萨，在那里获得了巨大成功。⁹

关于阿特米西亚的生平，现存的所有文献中，几乎没有任何可以用来作为完整传记的资料。¹⁰对阿特米西亚的学术研究，起步更是十分晚近。相反，阿特米西亚的侵害事件，却在民间广为流传，被人津津乐道。到了18世纪，这起事件被曲解。1969年，传统艺术史学者约翰·卡纳迪出版了四卷版的《艺术家生平》（*The Lives of the Painters*），阿特米西亚的名字作为点缀，夹杂在了同时代的男性艺术家中。作者肯定了女画家的才华，却对侵害事件投以了较大的篇幅，并且提出了阿特米西亚与塔西的关系实为两情相悦，更进一步指出阿特米西亚“至死表现出对‘爱’的艺术的持续热情，完全可以与她的艺术天才相媲美”。¹¹甚至在正典化的詹森《艺术史》中，阿特米西亚

作为女艺术家首次出现，同样与她的创伤经历捆绑在了一起。¹²更值得注意的是，即便是女性主义者对阿特米西亚的研究，也难以逃脱将她的绘画题材与暴力、复仇等主题相结合的藩篱。¹³可见，无论是在男性艺术史还是女性艺术史中，阿特米西亚都已被塑造造成了一位炼狱重生、不屈不挠的“女英雄”。

然而，波洛克的《分殊正典》对这位女艺术家的分析，迫使我们思考这样一个问题：书写艺术史上的女艺术家是否要像制造男权正典一样塑造伟大、英雄的艺术形象呢？波洛克在这一部分分析了阿特米西亚的三幅代表作：《苏珊娜与长老》《朱迪斯斩首霍洛芬尼斯》以及《克里奥帕特拉》。¹⁴作者承认，阿特米西亚的绘画固然与她的个人经历有着千丝万缕的联系，但这绝不等于可以将她的绘画看作艺术家的“自传式”描摹，而应当跳出这一偏见，将艺术家与她的作品放入她所处时代的意识形态中做解读。阿特米西亚的绘画提供了一个阐释空间，其中有多种意义相生并存，包括个体经验的释放、17世纪的整体艺术气候、观看风俗与画家/购买人的关系等。更进一步，波洛克引用符号学家米克·巴尔的论述：“没有故事，只有讲述。每一次的讲述，都打开了各种意义与可能性。”¹⁵这里的“故事”所指的就是历史。而讲述，则是文本的演绎形式。换言之，如果世界上真的存在构成历史的图像，那么其本质应该是由文本编织出来的关于这个图像的故事，而非图像本身。

如果说阿特米西亚的绘画已经被“神话”成了一扇屏幕，那么这扇屏幕上，既有男权主义对女性艺术家的各种联想，也有女性艺术史家对阿特米西亚用绘画来“复仇”的期待。然而，这两种思路都是剑走偏锋的。根据波洛克的论述，我们真正需要辨别的，是艺术家如何协调个体经验与画面主体、17世纪女性地位与意识形态、观看与被观看的重重关系，将艺术家与艺术作品还原到历史中，通过这些关系所传达的画面信息，解析其中的象征与差异的可能性。这才是艺术史需要的叙事方式。（未完待续）

注释：

1. [美]琳达·诺克林等著：《失落与寻回——为什么没有伟大的女艺术家？》，李建群等译，北京：中国人民大学出版社，2004，第15-34页。

2. Rozsika Parker & Griselda Pollock, *The Old Mistress: Women, Art and Ideology* (Rivers Oram Press, 1981), xxiv.

3. 在《分殊正典》第一部分《正典批判的理论模型：意识形态与神话》这一章节中，波洛克就指出传统的批判正典模式无外乎扩大正典范畴或全体废黜正典，而事实上，女性主义研究需要从正典批判内部/外部的基础上，不落西方男权主义的圈套，对正典进行更精细的解析。详见[英]格里塞尔达·波洛克著，胡桥、金影村译：《分殊正典——女性主义欲望与艺术史书写》，江苏：凤凰美术出版社，2016，第8-10页。

4. 这段论述详见《分殊正典》，第17-23页。

5. 同上，第44页。

6. 同上，第59-60页。

7. 《分殊正典》，第112页。

8. Roberto Contini & Francesco Solinas (ed.), *Artemisia Gentileschi: The Story of a Passion* (Milan: Palazzo Reale, 2011), p.20.

9. 关于阿特米西亚的这段生平，详见Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London and New York: Routledge, 1999), p. 105.

10. Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* (Princeton: Princeton University Press, 1989), p. 3.

11. John Canaday, *The Lives of the Painters* (New York: W.W. Norton & Company, 1969), p. 366.

12. [美]H.W.詹森：《艺术史》，艺术史组合翻译小组译，北京：世界图书出版公司北京公司，2012，第665-667页。

13. 美国著名女性艺术史家玛丽·加拉德（Mary D. Garrard）于1989年撰写的专著《阿特米西亚·简特内斯基：意大利巴洛克时期的女英雄形象》一书中大量讨论了艺术家生平与创作的关系，并强调阿特米西亚强奸案对其绘画的影响。见Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*.

14. 关于波洛克对阿特米西亚绘画的详细分析，见笔者拙文《“没有故事，只有讲述”——论女性主义艺术史对阿特米西亚·简特内斯基的新解读》，载《艺术与设计研究》，2015年第1期，第93-100页。

15. Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge, Cambridge University Press, 1991), p.99.