

“主义”内外 :有女性 自画像的艺术家群像

王燕飞

包含自画像的艺术家群像有悠久的传统。在现代主义时期,当“主义”的归属成为进入艺术史的前提和进入主流的标志,更多的艺术家开始利用这类群像强调团体身份和自己在主流艺术中的在场。女艺术家在这类群像中的普遍缺席加剧了她们的边缘化地位。从20世纪初起,以洛朗桑、缪特尔、托洛普等为代表的女艺术家开始创作这样的群像。一方面,挪用艺术家群像这种形式证明了女性在现代艺术运动中的在场与贡献;另一方面,对艺术家性别的强调也带来了一些微妙变化,引发了对这种群像传统本身的反思和拷问。



瓦萨里 身边围绕着他的建筑师、工程师和雕塑家的科西莫·梅第奇 1555—1558

一、包含自画像的艺术家群像

包含自画像的艺术家群像有悠久的传统,其历史至少可以追溯到文艺复兴时期。1555—1558年意大利画家、建筑师兼传记作家瓦萨里(Giorgio Vasari)的圆形壁画《身边围绕着他的建筑师、工程师和雕塑家的科西莫·梅第奇》是文艺复兴时期这类自画像的一个典型例子。位于画面中央、坐在台阶上方椅中是佛罗伦萨的统治者、艺术赞助人科西莫一世(Cosimo I de' Medici)。他的身边众星捧月一般围绕着他的建筑师、工程师与雕塑家。前景中轴线处,一面画着建筑物平面图,一面回头注视观众的就是瓦萨里本人。

这幅早期的艺术家群像已体现出了这种类型的一些典型特点。第一是以强调群体身份为目的。瓦萨里将这些人物表现成一个以赞助人为纽带和中心的群体,并以紧凑的构图体现着人物之间的密切关系。第二是人物在群体中的重要性与其构图重要性之间的对应关系。该团体的中心人物——公爵——是画面的中轴线,在体型上似乎也稍大于周边人物,是画面的绝对中心。公爵身边最显著的位置留给了三位当时已故的建筑师,以示尊重。除了这些人物之外,最引人注目的就是画家本人了。不仅位置接近中轴线,而且还是惟一与观看者有眼神交流

的人，巧妙地与公爵争夺着观众的注意力。第三是画面上出现哪些人物在很大程度上是作者选择的结果。瓦萨里不是略去了自己真正的竞争者，就是把他们放在了很小、很黑、很不起眼的地方，如大公左后的工程师马丁尼（Luca Martini）、雕塑家兼建筑师阿玛纳蒂（Bartolomeo Ammanati）以及右后的画家班迪内利（Baccio Bandinelli）和雕塑家切利尼（Benvenuto Cellini）等。第四是以服装、道具、表情、眼神等作为暗喻。公爵华丽的服饰显示着他的尊贵富有。已故的人物穿着古典服装，健在者则穿着现代服装。艺术家手持模型等道具，显示各自不同的职业。人物的表情和眼神也各不相同。公爵专注地看着画面之外，严肃中透着威严。画家本人看着观众，显得机敏、智慧。而他的竞争者有的用余光看着公爵，眼神中似暗藏奸诈；有的则茫然地看着画外，心不在焉，若有所思。最后一个特点就是女艺术家的缺席。所有人物均为男性——男性艺术家与男性赞助人构成了一个以男性为主导的艺术品生产与销售链条。在文艺复兴时期严格的女性行为规范以及公共空间和私人空间的划定下，“画家的画笔是男性的”^①，女艺术家本已十分罕见，更不用说出现在这样的群像中了。



佐法尼 英国皇家学院院士
1771

文艺复兴之后的同类群像多继承了这些特点。在瓦萨里之后，女性艺术家越来越多，开始赢得重要赞助人，获得政府委托，甚至进入重要的艺术团体。但是，艺术家群像中仍鲜有女性的身影，甚至有些看似必须包括女艺术家的群像都想方设法地造成她们缺席的印象。1771年，画家佐法尼（Johan Zoffany）受托为英国皇家学院的三十六位院士画群像。显然，他似乎没有理由将两位女院士——历史画家考芙曼（Angelica Kauffmann）与花卉画家莫瑟（Mary Moser）排除在外。然而，在完成的作品中，我们看到的是包括佐法尼本人在内的三十四位男院士在围着人体模特进行严肃热烈的讨论，两位女艺术家却从人群中消失了。只有画面右上方处墙上她们的半身像在暗示着她们的院士身份。在佐法尼的理想中，皇家学院是男性的圣地。于是，“考芙曼与莫瑟成了艺术品而不是艺术品制造者，她们的位置是和浮雕与石膏铸像在一起，是男艺术家静观的对象与灵感的源泉”^②。



巴齐耶 画室 1870

二、“主义”的崛起与艺术家群像

现代主义时期，艺术史成了“主义”的历史。一个接一个被经典化了的“主义”相继出现，延续着一条有条不紊、线性发展的脉络。艺术史写作成为“一种具有选择性的传统”，将“特定的……一套行为看作惟一的现代主义，将之当作标准”^③，同时也将不属于某一“主义”的艺术家排除在外了。当“主义”的归属成为进入艺术史的前提和进入主流的标志，更多的艺术家开始利用艺术家群像这种“将艺术家与特定的‘主义’或艺术运动联系起来”的肖像类别，强调自己在主流艺术中的在场。这是一种“比汲取某群体的美学思想更为行之有效”^④的方式。

19世纪后半期，印象派的崛起就被其成员以这种方式记录了下来。1870年巴齐耶（Jean Béraud）的《画室》表现了印象派成员和支持者相处的场景。在悬挂着大幅画作的画室中，齐聚了马奈（Edouard Manet）、雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）、巴齐耶、莫奈（Claude Monet）以及作家左拉（Émile Zola）与音乐家梅特尔（Edmond Maître）六个人物。马奈是整个作品的中轴线，显示了其重要地位。雷诺阿坐在画面右方的一张桌子上。左拉站在楼梯上。音乐家梅特尔则在画室的一角弹琴。作为印象派早期成员之一，与莫奈、雷诺阿和西斯莱（Alfred Sisley）同学的巴齐耶用这样一种“抓拍”的方式，记录了印象派成员亲密无间的关系，在显示团体身份的同



基希纳 艺术家群体 1926—1927

时也证明了自己在这一流派中的位置。

严格地说,这幅作品不能算是一幅完全的自画像,因为画中的巴齐耶是马奈画上去的。但是,马奈的参与更好地证明了团体成员间的密切关系。巴齐耶的作品与亨利·方丹—拉图尔(Henri Fantin-Latour)的《巴迪依画室》(1870)(不属于自画像,其中包括左拉、巴齐耶、马奈、雷诺阿和莫奈)一起,成为印象派早期成员的“快照”。这两幅群像中都是清一色的男性面孔,就连卡萨特(Mary Cassatt)和莫里索(Berthe Morisot)这种从早期就开始参加印象派展览的女艺术家也未能以成员的身份进入。

印象派之后的几乎每一个现代派团体都用这样的自画像强调团体归属,如俄罗斯画家库斯托基耶夫(Boris Kustodiev)的《艺术世界运动的成员们》(1916—1920)、爱尔兰画家奥宾(William Orpen)的《新英格兰艺术俱乐部的评审团》(1909)、德国画家基希纳(Ernst Ludwig Kirchner)的《艺术家群体》(1926—1927)等。其中,超现实主义画家似乎尤其喜爱艺术家群像。其成员曼·雷(Man Ray)在20世纪20、30年代不仅拍摄了不少包括其本人在内的超现实主义艺术家群像,还创作了不少照片拼贴。马格利特(René Magritte)、恩斯特(Max Ernst)等也都创作过这样的群像。



洛朗桑 艺术家群像 1908

现代主义时期的这类群像大致可分成两类。一类是“抓拍”型,即以“抓拍”的方式表现聚会、讨论等偶然性场景,以巴齐耶的《画室》与基希纳的《艺术家群体》为例。另一种类型是“拼贴”型,包括照片拼贴和一些不以可能场景为契机,只是将艺术家像单纯并置,形成一种类似拼贴的群像,如曼·雷的照片拼贴与恩斯特的《朋友们的聚会》(1922)等。

三、女性的缺席

与瓦萨里的群像一样,这些现代主义时期的艺术家群像中男性占据着绝对的主导。印象派画家与奥宾、基希纳等人的群像中都没有出现女性。库斯托基耶夫的作品中也只有一位女性。以包容女性著称的超现实主义男艺术家的作品中也鲜有女性的身影。恩斯特的《朋友们的聚会》中,超现实主义画家、诗人济济一堂,连已故的19世纪小说家陀斯妥也夫斯基(Fyodor Dostoyevsky)和文艺复兴画家拉斐尔(Raphael)都包括了进来,女性却只有加拉(Gala Eluard)一位。然而,加拉并非艺术家。纯洁、神秘、美丽的加拉不过是“第一个超现实主义的缪斯女神的化身”^⑤,恩斯特的情人。与身边飞速奔向画面中心的布雷东(André Breton)等人相比,安静地站在画面最边缘、背对画面中心的加拉无疑是一个边缘化的人物、一种构图上的陪衬。

也许,恩斯特作品以及20世纪之前此类群像中女艺术家的缺席还可以被看作是一种纪实描写。毕竟,20世纪之前,女性被禁止参加裸体模特的研究,也不能参与“反学院派的活动圈,包括咖啡馆、瑞士学院以及克莱尔画室。这是印象派进行讨论的场所,也是印象派计划形成的场所”^⑥(当然,这些画家本可以选择聚会场所,将女性包括进来)。而恩斯特画中的20年代初期超现实主义圈子中也确实没有女艺术家存在,只有加拉与布雷东的妻子西蒙·卡恩(Simone Kahn)这两位非艺术家的女性。

但是,库斯托基耶夫与曼·雷30年代的作品中女艺术家的缺席又该作何解释呢?库斯托基耶夫的作品似乎至少应该包括艺术世界中两位重要的女性成员——版画家奥斯特洛乌莫娃—列别捷娃(Anna Ostroumowa-Lebedewa)与谢列勃列柯娃(Zinaida Serebriakova)。就超现实主义而言,1924年之后,很多女艺术家进入了其活动圈,如卡林顿(Leonora Carrington)、芬尼

(Léonor Fini)、巴罗(Remedios Varo)、唐宁(Dorothea Tanning)等。但是,1934年之前,除了一些非正式的抓拍之外,正式的超现实主义成员合影中都没有这些女画家。

这些作品中女艺术家的缺席似乎只能解释为一种刻意的遗漏。就像美术史家弗兰西斯·弗兰契纳(Francis Francina)所说:“女性在再现中的位置很清楚,众所周知,她是缪斯、艺术—历史能指、寓意性人物乃至自然万物的化身。正是女性与文化的相对性赋予了文化以定义,使其得以维系。如果在再现性的团体肖像中女性被表现为真正的艺术家……那么她们就可能扰乱女性身体作为一种抽象象征的潜力。”^⑦

四、现代派女艺术家对传统的挪用

艺术家群像中女性的普遍缺席带来的后果是显而易见的。当现代艺术史以流派和主义来作为叙事的线索,这样的缺席意味着女艺术家被艺术史遗忘。也许正是这个原因,从20世纪初开始,现代派女艺术家开始创作这样的群像。其中值得关注的如“一战”前巴黎前卫艺术圈中的玛丽·洛朗桑(Marie Laurencin)、德国表现主义圈子中的加布里埃尔·缪特尔(Gabriele Muntér)以及两次世界大战之间荷兰前卫艺术圈中的查理·托洛普(Charley Toorop)等。这些自画像一方面挪用艺术家群像这种形式,证明了女性在现代艺术运动中的在场与贡献;另一方面,对艺术家性别的强调也带来了一些耐人寻味的变化,引发了对这种自画像传统本身的反思和拷问。

最早挪用这一类型的是洛朗桑,她当时被认为是法国20世纪早期前卫派最著名的女画家,代表着前卫派中温和、流行一脉。1908年与1909年,在职业生涯的开始阶段,洛朗桑先后创作了《艺术家群像》与《阿波利奈尔及其朋友们》这两幅包含自画像的拼贴式群像。在《艺术家群像》中,她挪用了这类画像一些最传统的图像处理方式,来强调自己在巴黎立体派圈子中的位置。首先是构图。与瓦萨里的作品一样,众星捧月式的构图显示了画中人物在这个小群体中的主次关系。居于构图绝对中心、坐在宝座般的椅子上的是她的情人,诗人兼理论家阿波利奈尔(Guillaume Apollinaire),体现了他在这个圈子中的核心地位。诗人身边围绕着他的朋友们:毕加索(Pablo Picasso)及其情人奥利维尔(Fernande Olivier)、他们的小狗,以及女画家本人。女画家将自己安排在诗人的左边,是除了诗人之外最接近画面中心的人物,而毕加索与奥利维尔则被毫不客气地安排在了两侧。不仅如此,在四个人物构成的金字塔形结构中,毕加索与她的情人处于基座的位置,诗人比他们要高出一头,而处于顶端的则是女画家自己。除此之外,洛朗桑还借助道具和服饰暗示着人物不同的性格与身份特点。诗人手捧书本,象征渊博的才学,黑色的衣服给人庄严稳重感,略显忧郁的眼神和希腊悲剧脸谱中一般的眉毛表现了特有的诗人气质。毕加索身体是正面的,头部是侧面的,就像是埃及绘画中的人物,脸部过于棱角分明的线条和圆睁着的眼睛给人一种难以亲近的感觉,暗示他与画家之间并不友好的关系。奥利维尔则是一副妩媚的样子,似乎在暗示她做作的个性。洛朗桑则与之构成鲜明的对比。她一脸庄重,眼睛镇定地直视着观众,显得端庄而略带神秘,十分符合女艺术家的身份。

不仅如此,女画家还挪用了自画像中常见的一个手势来表明自己的作者身份——她那握着红玫瑰的右手好像箭头一般指着胸口。手指胸口是自画像中用以表明自己作者身份的常用手势。早在1500年,丢勒(Albert Dürer)就在《穿着毛皮大衣的自画像》中用过这样的手势。丢勒之后的例子也很多,如安格尔(Jean Ingres)《24岁那年的自画像》(1804)、帕米吉尼诺



丢勒 穿着毛皮大衣的自画像 1500



洛朗桑 阿波利奈尔及其朋友们 1909



毕加索 亚维农少女 1907



缪特尔 划船 1910

(Parmigianino)《凸镜中的自画像》(1524年左右)等。洛朗桑之后的现代派艺术家采用这种图像志的例子也不少,如贝克曼(Max Beckman)的《戴圆顶礼帽的自画像》(1923)、马列维奇(Kasimier Malevich)1933年的《自画像》、蒙克(Edvard Munch)的《墙边自画像》(1926)等。有意思的是,洛朗桑将这件作品命名为《艺术家群像》,表示出她对这四个人物艺术家身份的认可。在她看来,自己就和毕加索与阿波利奈尔一样,是当之无愧的艺术家,甚至奥利维尔也配得上这样的称号。这和圈子中男性艺术家的看法可谓大相径庭。

与《艺术家群像》相比,《阿波利奈尔及其朋友们》(又名《乡村聚会》或《聚会》)尺寸加大,人物增多,构图更为复杂,色彩更丰富,用阿拉伯式线条和极其简化的形表现了一群和立体派关系密切的人物在乡村欢聚的虚构场景。与上幅画一样,阿波利奈尔仍然是坐着的,仍然是画面的绝对中心。画面左方是由斯泰因(Gertrude Stein)、奥利维尔与一个不知名的女性组成的美惠三女神。作为当时活跃的文化名人,斯泰因的沙龙很有影响力。因此,她的加入也暗示着女画家和当时文化圈的密切关系。除此之外,斯泰因还因购买了洛朗桑的《艺术家群像》而成为了她的第一位买家。右方,从左到右分别是毕加索、女诗人吉罗(Marguerite Gillot)与诗人克雷蒙尼茨(Maurice Cremonitz)。女画家本人站在克雷蒙尼茨前面,穿着蓝色的裙子。

与前一幅作品一样,女画家的挪用涉及到多个方面。除了挪用艺术家群像常见的构图方式之外,她还表现了这一类群像中经常出现的一种人物关系链——由艺术家、支持者与赞助人构成的艺术生产和消费链条。只不过传统的男性自画像中男性赞助人或支持者与男性艺术家的链条被女性赞助人或支持者与女艺术家的链条替代了。结果,在总共八个人物中,女性就有五个。这样的男女比例是男艺术家的群像中前所未有的。在女画家的理想中浮现的是一个由女性主导的艺术世界。在这个世界中,平面的、慵懒无力的人物像云朵一样在无重力、无时间性的女性化环境中飘浮,男性人物都显得女性化了。

值得注意的是,这幅作品还显然从毕加索的《亚维农少女》(1907)中汲取了灵感。左边的美惠三女神挪用了毕加索作品中左边三个妓女的构图,阿波利奈尔占据了毕加索作品草稿中水手的位置,而女画家的自画像则取代了毕加索作品中右下方那个戴面具的妓女。当时,阿波利奈尔写了一部色情书稿《一万一千根荆条》,隐晦地把洛朗桑描述成以“打开的书”的姿势坐着的妓女。毕加索由此获得灵感,在《亚维农少女》中,把这个形象画在了画面的右下方。以美惠三女神以及自己的端庄形象替代毕加索作品中的妓女形象,无疑是洛朗桑对毕加索作品的一种“修正”。男性作品中被妖魔化的女人摘下了恐怖的面具,变成了自尊优雅的女性。这种反击不仅表现了她性格中幽默犀利的一面,还从一个侧面显示了她的职业野心。毕竟,即便是在当时,《亚维农少女》已被奉为前卫艺术的经典制作、旧绘画秩序死亡以及新秩序诞生的标志。

与洛朗桑相比,缪特尔的职业严肃感与野心似乎要小一些。从1902年成为老师康定斯基(Wassily Kandinsky)的情人到十五年后被康定斯基抛弃,缪特尔不仅是康定斯基前卫艺术活动的见证人,还是他重要的伙伴与帮手。是她最先运用了在玻璃反面作画的民间艺术手法,后被康定斯基借鉴。她还积极地参与了新艺术家联合会与“青骑士”等群体的筹备与建立。“青骑士”的名称及团体宗旨就是在缪特尔位于穆尔瑙的居所中诞生的。“一战”前夕,也就是在这幢房子里,缪特尔创作了一些表现主义艺术家群像,如1910年的《划船》、1912年的《喝茶之后》之一、之二等。

《划船》是缪特尔少数尺寸比较大的作品之一,表现的是康定斯基、缪特尔、亚夫伦斯基(Alexej Jawlensky)母子一起在穆尔瑙附近的施塔费尔湖上划船的情景。康定斯基站在船尾,背后是夏日蓝色的山峦与起伏的绿色河岸。画中头戴蓝色大檐帽、身穿白色衬衣、坐在船头、背

对观众、正在奋力划船的是女画家本人。

风景和人物构成了一个令人遐想的休闲场景，造成一种类似抓拍的效果。但是，实际上，这看似漫不经心的画面是精心设计的结果。女画家先画的铅笔速写，经过多次改动才完成作品。最大的一处改动是，在早期的铅笔速写中并没有出现康定斯基，但在最终的作品中，他却成了画面的主导。构图与色彩也处处透着匠心。四个人物构成以康定斯基为顶端的稳固的金字塔形，显示着康定斯基的领袖地位和人物之间亲密的同盟关系。平面的人物和风景都被简化成了圆形和原色的组合。与康定斯基高大挺拔的身姿和直视画面之外的眼睛相比，背对观众坐着的女画家似乎在构图上处于次要地位。但事实上，正是她划桨的背影使构图获得了稳定的平衡。并且，与其他三个静止的人物不同的是，她是画面中惟一具有动感的，是小船前进的推动者。将划船的人安排成自己，应该也是在暗示自己的作者身份吧。

与《划船》相比，两幅《喝茶之后》更能引发观众对于“青骑士”初期那些热烈讨论的无限遐想。这两幅作品都以穆尔瑙房子中的起居室为背景，选取了抓拍式群像的方式，表现了青骑士成员非正式聚会的场面。画面左边的餐桌旁，男人们在热烈交谈。女画家自己则在画面最左边的位置，与右边的男人们隔着一段距离。她的头歪成了九十度角，表现出努力倾听的样子。这似乎是女画家在这个团体中真实位置的写照。在大多数情况下，这个男性占主导的团体似乎不太可能给这个内向而又有些不自信的女画家多少发表言论的机会。尽管如此，缪特尔通过对倾听姿势的夸张表现，说明自己虽然常常只能做一个听者，却是以同样的热情投入到团体的活动中的。

在现代派女艺术家中，最大胆、最系统挪用艺术家群像传统的或许要算荷兰女画家托洛普了。托洛普一生画了很多自画像。在这些自画像中，女画家都有着严肃的表情、大得有些夸张的眼睛以及新女性特有的中性化的模样，显示出成功女画家的干练、自信和职业严肃感。作为在荷兰现代艺术史上具有举足轻重地位的托洛普—弗恩豪特世家(the Toorop-Fernhout Family)的一员，托洛普显然有自信的资本。她的父亲扬·托洛普(Jan Toorop)把象征主义和新印象主义带到了荷兰，她本人年纪轻轻已成为荷兰享有盛名的表现主义女画家，而她的儿子艾德加(Edgar Fernhout)和孙子里克(Rik Fernhout)后来都成为荷兰重要的画家。

在托洛普的艺术家群像中，有三幅最值得注意：1936—1938年的《H. P. 布莱默与妻子以及他那个时代的艺术家们在一起的肖像》(以下简称《H. P. 布莱默》)、1932—1933年的《朋友聚餐》，以及1941—1950年的《三代人》。

《H. P. 布莱默》延续了艺术家群像的一种传统主题——与赞助人在一起的艺术家的。单就画的标题就让人想起瓦萨里的那幅作品。两幅画在构图上也十分相似。处于最显著位置的是当时荷兰德高望重的艺术赞助人兼评论家布莱默(Hendricus Bremmer)夫妇，他们的身边围绕着当时荷兰艺术圈中的一些精英人物。与瓦萨里作品不同的是，这里不仅有男性赞助人——布莱默先生，还出现了一位女性赞助人——长着满头银发、穿着简单的黑色上衣、气质不凡的布莱默夫人。在这样一位女性的身边，布莱默先生似乎都显得黯然失色了。

标题中“他那个时代的艺术家”的字眼似乎在表明画中包含了“他那个时代”所有值得一提的艺术家(当然也包括女艺术家自己)。画家的构思相当独到，把自己放在了画面上方看似最不起眼的位置。有评论家认为，这样的位置安排反映了画家“对自己在艺术家团体中的角色的看法”^⑧，是画家边缘感的反映。但是，以托洛普的自信以及她在当时荷兰艺术圈中的地位，



托洛普 H. P. 布莱默
1936—1938



托洛普 朋友聚餐 1932—
1933



托洛普 三代人 1941—1950

我们似乎不应该下此结论。这样的安排应别有玄机。在女画家后面,她画上了已故的父亲、著名的象征派画家的大头像。作为荷兰艺术史上的重要人物,扬·托洛普的影响力无疑是巨大的。将父亲的像放在自己的背后,不仅表现了家族自豪感,还说明自己是这位画家的传人,借此表明自己作为新一代画家的重要性。

《朋友聚餐》也基本沿用了拼贴式艺术家群像的传统。四十一岁的女画家穿着醒目的黄色衬衣,坐在中间稍偏右的显著位置,凝视着观众。她的身边坐着她的一个女学生。她们的身旁是当时前卫艺术圈中的一些精英人物,有些曾经出现在《H. P. 布莱默》里。女画家将自己与学生表现成了画面中最重要的、最重要的人物。不仅如此,画家与学生之间的诸多相似之处——一样的正面坐姿、一样的直视的眼神、一样的严肃表情,甚至相似的短发——强调了两者的师徒关系。现代派艺术家群像中出现了罕见的女性艺术传承链条。

《三代人》是托洛普最重要的作品之一,用了整整九年时间才完成。在这幅作品中,年届五旬的女画家坐在画面最前部,一手拿着调色板,一手高举画笔,身后一侧站着她的儿子,画家艾德加,另一侧是艺术家雷德科(John Raedecker)为她已故的父亲创作的巨大头像。父亲、自己与儿子三代人的并置展现了托洛普—弗恩豪特这个艺术之家中艺术传统的代代相传。在三位艺术家中,女画家是惟一拿着职业工具的。高举的画笔显示了她在这个链条中至关重要的位置。

在《H. P. 布莱默》中,托洛普是艺术传统的继承者;在《朋友聚餐》中,她是艺术传统的传播者;在《三代人》中,托洛普则兼具这两种身份,是艺术传统中重要的中间环节。这三幅群像构成了一个完整的系列。借助这个系列,托洛普不仅向观众展现了自己在荷兰现代艺术圈及自己家族中的重要位置,还展现了一个由女收藏家、女评论家、女艺术家、女艺术生构成的艺术品生产、消费和流通的完整链条,说明了女性在荷兰艺术圈中的全方位在场。

从洛朗桑、缪特尔到托洛普,20世纪上半期的女艺术家通过挪用艺术家群像这种方式,证明自己在重要的艺术流派和艺术圈子中的位置,也说明,每一个重要的艺术流派的建立、每一次艺术运动的完成都不完全是男性的功劳,也有女艺术家的参与。随着女性解放运动的发展,女艺术家对艺术家群像传统的修正将更加大胆。

1968年后出现了全体为女性的艺术家群像,如美国女画家斯蕾(Sylvia Sleigh)的《A. I. R. 群像》(1978)等,为艺术家群像增添了新的类型。



斯蕾 A. I. R. 群像 1978

- ① Cf. Philip Sohm, "Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia", *Renaissance Quarterly*, Vol. 48, No. 4 (Winter, 1995): 798.
- ② Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, London: Thames and Hudson, 2002, p. 7.
- ③ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London: Routledge, 1988, pp. 72-73.
- ④ Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portrait in the 20th Century*, New York: Columbia University Press, 1996, p. 43.
- ⑤ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, London: Thames & Hudson, 1991, p. 30.
- ⑥ Anne Higonnet, *Berthe Morisot's Images of Woman*, Harvard: Harvard University Press, 1992, p. 23.
- ⑦ Francis Frascina, Tamar Garb, Nigel Blake, Briony Fer & Charles Harrison, *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven: Yale University Press, 1993, p. 238.
- ⑧ Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, New York: Tauris Parke Paperbacks, 2001, p. 3.

(作者单位 中国人民大学外国语学院)

责任编辑 陈诗红