

## 欧洲近代宫廷画家的境遇及造像

### Arbeitsbedingungen und Image von Künstlern und Künstlerinnen an den europäischen Höfen der Frühen Neuzeit

此篇文本主要研究 1500 到 1800 年时段中,欧洲宫廷艺术家的职业境遇及其造像。这里的宫廷所指,并不仅仅是皇帝宫廷,也包含了欧洲国王及贵族的宫廷。这些宫廷的规模虽然较小,但数量非常庞大。宫廷与宫廷之间在政治、经济和文化等层面的竞争非常激烈,艺术则成为宫廷超越其他竞争对手的重要手段。正因如此,欧洲宫廷为艺术家提供了一种体现自我价值的巨大机会,也成为艺术家职业生涯的角逐目标。



图 1 乔托,佛罗伦萨大教堂钟楼,约 1333,摄影 马宁

## 艺术家的宫廷职场

艺术史学家瓦伦格于1985年出版的《宫廷艺术家》是相关领域的一本重要著作。其中提到佛罗伦萨宫廷画家的现象。大约在1400年起，有文艺复兴摇篮之称的佛罗伦萨充斥着一种对艺术家身份的新认知。这种认知中，艺术家不再是一种手工艺匠人，而是获得的一种与诗人或学者等价的社会身份加入文化板块的构建。有的观念把这种新艺术家身份与佛罗伦萨市民文化捆绑在一起，但在瓦伦格的研究中，艺术家自主的理想化造像首先出自宫廷。

从档案中可以考证，自13世纪中期起，就出现画家服务于宫廷的普遍现象。这种现象不仅仅出现于意大利和英国，在法国时有发生。意大利那不勒斯（Neapel）的安茹宫廷（Anjou）对艺术家有着非常强大的吸引力。例如从锡耶纳（Siena）雕塑家提诺·迪·卡玛尼诺（Tino di Camaino）在1323及1337年间，就效力那不勒斯宫廷，并在国王罗伯特（Robert von Anjou）的委托下，在圣玛利亚教堂（Santa Maria Donnaregina）为国王的母后玛丽亚（Maria von Ungarn）制作的墓像。在相近的时段的1329至1333年间，来自佛罗伦萨的画家乔托同样效力于那不勒斯的安茹宫廷。乔托成为安茹宫廷艺术主管，同时也为皇家礼拜堂创作作品。从那不勒斯回到佛罗伦萨后，乔托获得一种极高的宫廷特权，并于1334年成为佛罗伦萨大教堂及城市建筑主管，佛罗伦萨大教堂的钟楼正是在时出自乔托之手（图1）。就乔托不同寻常的地位，瓦伦格这样评述道：“很多研究认为，乔托在佛罗伦萨的地位出自佛罗伦萨市民的自识，但事实上，这种地位是乔托在安茹宫廷声望的一种延续。”

1347和1348年间意大利爆发黑死病，对当时的文化和经济造成重大影响。但很多杰出人士在黑死病中逝去的同时，也为社会各行各业的顶尖位置留下了很多空缺，黑死病中幸存下来的优秀人士因此得到提升的机遇，这同样作用于艺术家。很多城市和宫廷定期举办艺术竞赛，为艺术家提供了一种进入宫廷而获得稳定工作和高回报的机会。宫廷给予艺术家各种特权，宫廷艺术家也因此位于艺术界的顶层。对此瓦伦格这样写道：“在这种充满激烈竞争的氛围中，城市的各种群体热衷于参与国际宫廷风格的构建，从中萌发出艺术家自由。没有宫廷的支持，这些艺术家无法自由行走于各个城市之间。”明星似的画家法布里亚诺（Gentile da Fabriano 1370—

1427) 就是一个著名例证。他于 1419 年在佛罗伦萨定居前, 曾经为各式各样的宫廷效力。佛罗伦萨的同行对其充满妒忌, 并因此于 1423 年策划谋杀法布里亚诺的事件。

当时的佛罗伦萨是一个共和国, 但在佛罗伦萨有着巨大影响力的美第奇家族一直在谋划专制统治。美第奇家族靠生意发家致富, 却不安然于现状, 而是持之以恒的谋划宫廷和贵族身份。为此美第奇家族把艺术视为提升身份的一种重要媒介。例



图2 贝诺佐·戈佐利, 三王朝圣, 1459—1462, 湿壁画, 现藏于梅迪奇里卡德宫, 佛罗伦萨



图3 瓦萨里，科西莫一世和他的宫廷艺术家，1555—1558，湿壁画，佛罗伦萨旧宫

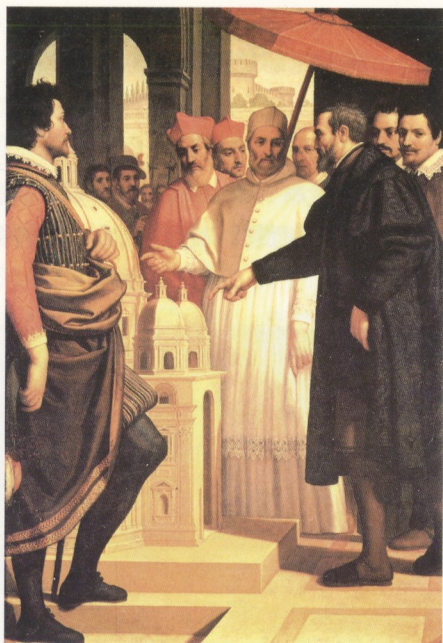


图4 多米尼克·克里斯提，米开朗琪罗向教皇保罗四世展示圣彼得教堂模型，17世纪，现藏于博纳罗蒂之家，佛罗伦萨

如艺术家贝诺佐·戈佐利（Benozzo Gozzoli，1420—1497）在美第奇宫邸礼拜堂中绘制了“三王朝圣”。这一主题讲述来自东方的国王寻找幼年基督的历程（图2）。壁画的右侧是国王卡斯帕（Kaspar），其身后跟随的人群的面容，就特别根据美第奇家族的成员来刻画，这种虚拟的并列在视觉层面拉近美第奇家族与国王的距离。大约一个世纪之后，美第奇家族实现他们的梦想：从商人到公爵，从公爵变成大公爵和托斯卡纳地区的专制统治者。佛罗伦萨因此诞生了一个科西莫公爵宫廷和众多的宫廷艺术家。艺术对于科西莫大公（Cosimo I）而言至关重要（图3），他不仅仅用艺术来营造一种新美第奇家族形象，更用建筑和绘画向欧洲宣告，美第奇家族已从商业王朝跨入顶层贵族的序列。

米开朗琪罗是16世纪佛罗伦萨最著名的艺术家，虽然与美第奇家族有着紧密的合作关系，却最终因政治理念不合而与美第奇家族决裂。米开朗琪罗为了中断与佛罗伦萨宫廷的联系而搬到罗马，在那他同样又成为宫廷艺术家，服务于众多罗马教皇。米开朗琪罗名望极高，位于佛罗伦萨的博纳罗蒂之家就为他而建，此地因此成为第

一个欧洲历史中的艺术家圣地。米开朗琪罗的外甥在 1615 至 1620 年间，在博纳罗蒂之家建造了一个画廊，陈列以米开朗琪罗生平为表现主题的绘画。这些画作出自三十位画家之手，其中有佛罗伦萨艺术家，也有米开朗琪罗的弟子和跟随者。这些画作用于定格和宣传米开朗琪罗对佛罗伦萨艺术的意义。画作的陈列布局根据时间的顺序来排列，从最早的 1506 年到最晚的 1561 年间，涵盖了超过米开朗琪罗五十多年的艺术生涯，也重点定格了米开朗琪罗与重要人物见面的场景和其中所包含的荣耀。

例如多米尼克·克里斯（Domenico Cresti）绘制了身着黑色外衣的米开朗琪罗与教皇保罗四世会谈的场景。保罗身披白色的长袍和红色的披肩，位于画的中心部位而有醒目的位置。他与米开朗琪罗的身形处于等高状态，暗示了米开朗琪罗与教皇等高的身份和地位（图 4）。画中的米开朗琪罗与教皇在探讨他为圣彼得教堂制作的模型。圣彼得教堂是基督教世界的核心教堂，其穹顶出自米开朗琪罗之手，至今仍然称著于世。

另一张安纳斯塔·芬特博尼（Anastagio Fontebuoni）的作品描绘米开朗琪罗于 1506 年与教皇尤利乌斯二世会面的场景（图 5）。此时的米开朗琪罗正好 31 岁，处于其宫廷艺术生涯的开端。与多米尼克·克里斯的画不一样的是，画中可见米开朗琪罗并非与教皇平起平坐，而是谦卑地跪在宝座上尤利乌斯二世之前。跪拜的米开朗琪罗和高坐于宝座之上的朱利二世清晰的刻画了两者身份地位的巨大差距，这种差距则在最后一张科西莫·卡布里奇 Cosimo Gamberucci 的画中大为改观。画中是米开朗琪罗因为其巨大的声望和成就，端坐在一把椅子上，对面站着美第奇家族的弗朗切斯科·德·美第奇王子（Francesco de ' Medici）。弗朗切斯科把座位让给米开朗琪罗，自己站立着倾听长者米开朗琪罗的话语。这种表现打破了宫廷礼仪的等级制度，赋予米开朗琪罗一种能与公爵平等，甚至超越公爵的地位（图 6）。此画清晰展现了宫廷艺术家所能获得的社会声望。宫廷艺术家与领主亲密的关系也让其超越其他平民社会等级的边界，不受制于城市的行会规则，宫廷领主赋予的自由为宫廷艺术家创造了宝贵的条件，创作更为大胆和冷静的艺术作品。

在瓦伦格的研究中，当时的宫廷成为艺术家多样化发展的土壤。但这种结论具有一定的片面性，因为瓦伦格著作中姓名检索部分列举了八百位艺术家，只有两位是女性艺术家。但事实上有更多的女性艺术家为宫廷效力，并获得了巨大成功。接下来将要以女性宫廷艺术家为研究对象，来分析她们的宫廷创作条件和艺术生涯规



图 5 安纳斯塔·芬特博尼，米开朗琪罗于 1506 年拜见教皇尤利乌斯二世，现藏于博纳罗蒂之家，佛罗伦萨



图 6 科西莫·卡布里奇，米开朗琪罗与弗朗切斯科·德·美第奇王子 16 世纪，现藏于博纳罗蒂之家，佛罗伦萨

划，并在此基础上研究宫廷艺术家的职能及其效应。

### 女性艺术家的宫廷之路

本人至今的研究一共发掘和考证了 43 位女性艺术家，在早期近代时段效力于欧洲各个宫廷。其中有 20 位女性艺术家有稳定的宫廷职位，另外的女性艺术家与宫廷并没有固定的关系，但曾获得宫廷绘画合约。其中的一些女性艺术家虽然有过相关文献研究，但大多缺乏一种深度分析。

这 43 位女性艺术家中的有 65% 出身于艺术家庭。她们的艺术天分在很早的时候就已显现出来，家族与宫廷的联系是形成这种现象的重要原因。58% 的女性宫廷艺术家完成过艺术旅行。这种旅行能助力于女性艺术家的声望，一方面意味着艺术研习，另外一方面则是潜在绘画委托人关系网络的构建。但在当时特定风俗礼仪的制约下，女性只有在父亲或丈夫的陪同下才能在公开场合露面。这种条件之下，对女性艺术生涯至关重要的旅行只能是在父亲或丈夫的陪同之下才能完成。丈夫作为旅行陪同者不仅仅开启了妻子的社会空间，也赋予了女性一种较为稳定的荣誉。在此基础上可以理解，至少有 70% 的女性艺术家成家，但事实上，已婚女性艺术家的数字应该比这个更高，因为有很多女性艺术家的婚姻状况无法统计和考证。这里所统计的很多女性艺术家的丈夫是艺术家或者是宫廷成员，这与女性艺术家的职业生涯有着非常密切的关系。例如，安吉利卡·考夫曼（Angelika Kauffmann）的丈夫等同于艺术经纪人。独身女性艺术家也能被社会接纳，例如终身未婚的罗萨尔巴·卡列拉（Rosalba Carriera）就是一个相关例证。所有已婚女性艺术家中，只有 50% 的有孩子。形成这种状况的根源，究竟是由于文档缺失，还是出于一种有目的的考量，现在还无从论证。

但令人吃惊是，有 42% 的宫廷女性艺术家是艺术学院的成员。这个比例非常高，因为文献记载中的艺术学院是一种由男性精英组成的机构，女性大多没有进入艺术学院的路径。法国艺术学院在 1706 年立下不接纳女性成员的规章。这种限制在 1770 年做了一些调整，最多可以接纳四位女性艺术家。英国伦敦皇家艺术学院（Royal Academy in London）于 1768 年接纳了两位女性艺术家安吉利卡·考夫曼（Angelika Kauffmann）和玛丽·莫塞尔（Mary Moser）为核心成员。她们进入皇家艺术学院之前，就已得到英国女王的资助。女性宫廷艺术家具有艺术学院成员身份的比例非常小。在大多情况下，她们只有受到宫廷的提拔才能成为皇家艺术学院成员。

艺术学院成员身份对女性艺术家这是一种非常巨大的荣耀。第一个成为艺术学院女教授的案例发生在德国，她叫卡塔琳娜·特露（Katharina Treu），1762年起效力于维尔茨堡、曼海姆和伦敦各地宫廷，1776年成为杜塞尔多夫帝选侯艺术学院荣誉教授。这些女艺术家是如何在艺术世界获得如此巨大的成功，她们怎样又才能成为宫廷女艺术家？

对此，艺术家的天分无疑有着非常重要的作用，但起决定性意义的，却是女性的艺术才能能否被关键人物所察觉和赏识。欧洲宫廷不会提供艺术家招聘，在此条件下，成为宫廷艺术家的一个重要前提，是艺术家必须具备能引起宫廷注意的影响力。现存材料最为翔实的第一位宫廷女画家是索芳妮斯贝·安古索拉（Sofonisba Anguisola），她于1530年出生于一个不是太富有的贵族家庭。其父阿米尔卡雷·安古索拉（Amilcare）发现了女儿的艺术天赋，并根据他的宫廷经历对女儿进行全方位的艺术培养。为了让宫廷顶层人物来关注苏菲尼斯，阿米尔卡雷还需要一个具有影响力的中间人。他把女儿的素描寄给当时最著名的艺术家米开朗琪罗。这张画表现了一位微笑的女孩（图7）。米开朗琪罗收到这画以后，给了索芳妮斯贝·安古索拉一个更为困难的任务：画一位哭泣的男孩（图8）。很快米开朗琪罗就收到了这张新的素描，画的内容是女艺术家哭泣的弟弟。米开朗琪罗对此画同样大为赞赏，索芳妮斯贝·安古索拉迅速在佛罗伦萨闻名。

女性艺术家进入宫廷的一个重要策略，是把著名艺术家或学者作为中间人，女性艺术家展现给宫廷的画作往往是肖像，因为肖像画不仅仅可以含蓄刻画模特的特质，也能在绘画时与模特产生精神互动，从而把画家自己的气质融入模特的气质。正是在此氛围中，当时年仅18岁的玛丽·安妮·克洛特（Marie Anne Collot）画过一张德尼·狄德罗（Denis Diderot, 1713—1784）的肖像。此画在安娜进入卡塔琳宫廷时起了关键的作用。索芳妮斯贝·安古索拉也画了很多自画像，并把这些画送给个各式各样的宫廷，用于激发宫廷对画家本人和女性美丽容貌的好奇与关注。这些自画像从美学方面展示了一种和谐的样式，暗示画家所受到过贵族式的教育及所具备的才华。画中的仆人展现了画家的社会地位及其刻画不同面相的能力（图9）。她把各种不同的画作送给大量宫廷，于1559年大获成功而入选西班牙宫廷艺术家，被其他奋斗在宫廷画家之路上的女性视为样板。

接下来的例证是拉维尼亚·丰塔纳（Lavinia Fontana）。与索芳妮斯贝·安古索拉的贵族血统不一样的是，拉维尼亚·丰塔纳出自艺术世家。尽管如此，以宫廷职位为目标的拉维尼亚·丰塔纳用一种贵族化的风格进行艺术创作。一份17世纪中

的文献记载中，拉维尼亚·丰塔纳很有可能获得博洛尼亚大学的博士学位。与此身份相适应的是，画中的她非常优雅地坐在一张写字桌旁边，周围是一些古典收藏。她所展示的重点并非仅仅是绘画技法，而是一种非常优雅的布局，画中的签名、金色的字母和拉丁语都在营造尊贵和典雅的意味（图10）。肖像画的圆形布局也具有这种意味，因为从古代流传下来的圆形肖像画尤其受到贵族和学者的喜爱而流行。拉维尼亚·丰塔纳自画像各种形式的考量及其中特有的贵族意味，主要针对宫廷的需求而设置。

希望进入宫廷的女性还必须学习宫廷礼仪，这种现象导致女艺术家沙龙聚会从17世纪起成为一种流行生活方式。这里所举的例子有艾丽莎白特·索菲·菲陇（Elisabeth-Sophie Chéron），安吉丽卡·考



图7 索芳妮斯贝·安古索拉，微笑的女孩，素描，16世纪



图8 索芳妮斯贝·安古索拉，哭泣的男孩，素描，16世纪



图9 索芳妮斯贝·安吉索拉，自画像，约1559，布面油画



图10 拉维尼亚·丰塔纳，自画像，1579，布面油画

夫曼（Angelika Kauffmann）和伊丽莎白·维吉·勒布伦（Elisabeth Vigée-Lebrun）。她们在沙龙聚会上展示自己的才华和一种贵族式的优雅，来吸引宫廷的关注，但女性艺术家的才华，却不止于此。

### 奇迹的样式

在欧洲近代早期，把有才华的女性艺术家形容为“奇迹”的现象随处可见，因为男性认为女性并没有艺术天赋，所以才把这种现象视为例外并冠以“奇迹”的称号。有的女性艺术家还因为其卓越的艺术技巧而成为奇迹的典范。例如乔凡纳·加佐尼（Giovanna Garzoni）创新性地使用了点状绘画，已经具有点彩绘画的效应，并产生了非常巨大的美学魅力（图11）。罗萨尔巴·卡列拉（Rosalba Carriera）对油画肌理造就了非常巨大的成就，约翰娜·科腾（Johanna Koerten）在其宫廷肖像画中塑造了网状的剪纸样式。这些独特及崭新的艺术表现形式称著于欧洲宫廷。路易斯·罗丹（Luisa Roldán）是西班牙国王的女性宫廷雕塑家，一般情况下，女性无法达到她对形体的掌控能力，

这让路易斯·罗丹具有非常特殊的声望。一个世纪之后，又出现了一个相似的女雕塑家玛丽·安妮·克洛特（Marie-Anne Collot），她甚至能够在坚硬的大理石上进行雕刻。雷切尔·勒伊斯（Rachel Ruysc）是帝选侯约翰·威廉（Johann Wilhelm）的宫廷画家。她在静物画中对静物的逼真刻画称著于各个杜塞尔多夫宫廷。雷切尔·勒伊斯的艺术生涯在高龄时也非常活跃，她对年龄并不回避，而是在作品上签名的同时，也着重标注绘画时间，一方面强调画作出自一位女性艺术家，另外一方面则宣扬作品出自一个高龄老人。

以上所列举的女性艺术家在各个欧洲宫廷获得非常巨大的成功，她们的艺术生涯策略除了刻画自己的女性艺术家身份之外，还必须营造独一无二的艺术标识。女性艺术家在宫廷年度艺术市场上具有很大的吸引力。欧洲近代早期阶段的贵族非常喜欢收藏一些罕见和古怪的事物，就此现象有一个疑问，女性艺术家及其作品也属于这种古怪事物收藏的范畴吗？

欧洲近代史的早期阶段已经出现女性贵族具备自我意识的例证。处于危机中的王朝也时常出现女性接管统治权的事件。而女性也因此在统治中强调才华。但女人



图 11 乔凡纳·加佐尼，静物，羊皮纸面水粉画，17 世纪

们和男人一样，反对这种女权的扩展。克里斯蒂娜·皮萨斯（Christine de Pizans）于1405年所著作的《女城之书》（*Livre de la Cité des Dames*），把女性的能力与男性相提并论，但尤其是在宫廷中出现很多关于女性社会职能的争论文本。这些被称为《女性的争辩》（*Querelle des Femmes*）的文本盛行于16世纪，而女性宫廷艺术家也正



图 12 伊丽莎白·维吉·勒布伦，玛利亚·安东尼特女王，1787，布面油画

好在这个时段第一次被载入史册。对杰出女性口头上或文本上的肯定，对有艺术天分的女艺术家已形成较为积极的影响。

就如之前所提到的一样，索芳妮斯贝·安古索拉强调其贵族教育的目的，是为了获得宫廷的认可。与此相适应的是，她在西班牙国王宫廷中的职务并不是作为画家，而是作为一名宫廷贵妇，这种身份也在女性画家圈子中称著。宫廷贵妇一般是作为宫廷的一种“装饰物”，就如索芳妮斯贝·安古索拉一样，不仅年轻漂亮，还通晓音乐。许多宫廷都会建有所谓的“美丽画廊”，来陈列许多美丽女子肖像。在此层面上可以推测，女性宫廷画家及其才能有可能用于宫廷收藏，作为一种特殊的装饰为宫廷增添风采。

男性艺术家同样可以成为宫廷职员，并与掌权者保持一种非常亲密的关系。瓦伦格找到很多男性艺术家成为宫廷仆从的例证。女性艺术与此的等级区别在于，她们并不服务于男性君主，而是服务于男性君主的妻子。

贵族对艺术的喜好，是一种把艺术能力视为社会能力的知名传统。在贵族和宫廷中，无论是男孩还是女孩都会至少断断续续地接受绘画教育。男女性别也会造成教育目标的差异，贵族女孩的时间比男孩多，掌握的绘画技巧因此要明显高于男孩。

而男性则着重于建筑设计，这种差异已经出现在贵族宫廷的早期阶段教育中。男性贵族在孩童时代学习素描主要具有军事性意义，目的在于能够阅读城堡和军事性建筑构造。一幅出自1610年的画作中，可见美第奇家族的科西蒙王子（Prinz Cosimo de' Medici）在展示一幅堡垒的图纸。几何形体构造及详尽的比例象征君主的理性、有效及公正的评判能力。因此，画中的手拿圆规和尺子的科西蒙被表现为“知识”的化身。男性贵族的建筑美术教育除了其实际意义之外，还有其他多重象征隐喻，暗示君主具备各种能力而成为其国度的规划者。

也就是说，几何形体化的绘画教育及其军事目的，在于为宫廷男性贵族培养其未来的统治能力，与此相比，女孩的艺术教育则完全不同于男性贵族职能。一幅关于女王玛利亚·特蕾莎（Maria Theresia）三个女儿的画中，就可以看到女性艺术教育目的的典型例证。画的左上方是皇帝法兰兹·史蒂芬（Franz Stephan）的肖像，出自女儿玛丽·克莉丝汀（Marie Christine）之手。下方的家庭场景同样由玛丽·克莉丝汀所绘制。画中的玛丽·克莉丝汀左手拿着一根枝条，以后成为法国王后的玛丽亚·安东尼特（Marie Antoinette）则拿着一个玩偶，另一张画中的玛丽亚·卡罗

利纳 (Maria Carolina) 手持她为父亲所画的肖像。从中不难看出, 这三个女孩的身份明确地定位于传统女性家庭职能。但艺术的意义对于女性贵族而言, 并不仅仅局限于家庭。

拜罗伊特的女公爵威廉明妮 (Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth) 因为婚姻关系从柏林来到拜罗伊特。那时的拜罗伊特默默无闻, 却在 18 世纪中期创造了一个文化高峰, 这要归功于这位女公爵的革新。除此之外, 威廉明妮还是埃尔朗根-纽伦堡大学 1743 年的重要奠基人之一。她才华出众, 既规划了拜罗伊特宫廷的图像序列, 从事于写作和交响乐创作, 还是一位优秀的女性画家。她逝世以后, 威廉明妮的弟弟弗里德里希大帝在拜罗伊特建造一座神庙来纪念她, 神庙的中心摆放着威廉明妮的雕像。

尽管如此, 男性贵族和女性贵族艺术创作培养的方式和目标差距非常大, 有着不同的价值体系。统治者从男性贵族艺术中提取实际和象征职能, 而女性贵族艺术则归属于家庭, 还不能有太大的野心和抱负。这种价值观同样对女性宫廷艺术家生效, 她们的身份并不仅仅是艺术家, 也作为宫廷贵妇归属于宫廷中的女主人。从中不难理解, 女性宫廷画家把宫廷视为一种困扰。玛丽亚·卡罗利纳 (Maria Carolina) 成为那不勒斯女王之后, 设法把安吉利卡·考夫曼 (Angelika Kauffmann) 纳为自己的宫廷画家, 但安吉利卡·考夫曼来那不勒斯数月之后, 就辞退了 this 宫廷职位。安吉利卡·考夫曼的经济收入非常丰厚, 这也是她获得艺术自由的一个重要前提, 来摆脱宫廷画家的限制。非常有意思的是, 还有一些女性画家例如罗萨尔巴·卡列拉 (Rosalba Carriera)、艾丽莎白特·索菲·菲陇 (Elisabeth-Sophie Chéron)、安娜·罗西纳·里斯卡 (Anna Rosina Lisiewska)、玛丽埃塔·罗布提 (Marietta Robusti)、亨利特·沃尔特 (Henriette Wolters) 也曾经拒绝过宫廷官职。

男性宫廷画家通过历史题材画、预言和肖像画等各种艺术门类来服务于宫廷, 为宫廷塑造一种正面形象, 而女性艺术艺术家往往被局限于肖像画, 但也可以用于改变女性领主的负面影响。例如伊丽莎白·维吉·勒布伦 (Elisabeth Vigée-Lebrun) 在她的画中, 把其领主玛利亚·安东尼特 (Marie Antoinette) 塑造成一种家庭私密意味的, 充满爱的母亲形象 (图 12), 来缓和玛利亚·安东尼特 (Marie Antoinette) 现实生活中无节制的行为及众多情爱史所带来的负面评价。

此文所提到的 43 位女性宫廷艺术家中, 没有一个是历史题材的画家。宫廷中的历史题材绘画被视为最优雅和最高贵的艺术门类。在等级森严的宫廷中, 这种题材



图 13 安吉利卡·考夫曼, 在绘画与音乐之间, 1791, 布面油画



图 14 约书亚·雷诺兹, 喜剧与悲剧之间抉择的加里克, 1760—1761, 布面油画



图 15 伊丽莎白·维吉·勒布伦，自画像 1782，  
布面油画，97.8cm x 70.5cm，现藏于伦敦国家画廊

是男性画家的特权，女性艺术家所从事的题材往往局限于肖像、静物和花卉。也就是说，宫廷中的社会等级同样作用于画家群体。男性画家与领主非常亲近，在绘画中把领主置于历史或寓言等厚重题材中，并把领主的政治理念转化为图像。男性宫廷画家在创作中能获得众多助手的支持，例如乔尔乔·瓦萨里（Giorgio Vasari）或查尔斯·勒·布朗（Charles Le Brun）这样的宫廷画家可以统管着整个宫廷的艺术政策，而女性宫廷画家从来没有获得过相似的权利。

性别等级制度不仅仅影响了艺术批评、历史编纂，甚至在男性撰写的艺术家传记中，女性艺术家也因性别而受到偏见。这种性别观念也会作用于女性艺术家的创作。在欧洲近代早期，男性的阳刚之气成为一种主流理想化模板，事业心非常强的女性艺术家会因此把自己男性化。例如阿特米谢·简特内斯基（Artemisia Gentileschi）认为自己具有恺撒大帝的特质；罗萨尔巴·卡列拉（Rosalba Carriera）把自己刻画为头戴月桂冠的男性；伊丽莎白·塔西拉尼（Elisabetta Sirani）画了一个赫拉克罗斯的像，把签名用金色标注在赫拉克勒斯的棒槌柄上，并以此暗示自己与赫拉克勒斯的身份同性。其同时代的人也把这种绘画形容为男性风格，但这意味一种正面评价，夸赞伊丽莎白·塔西拉尼的事业和赫拉克勒斯一样具有挑战性。

安吉利卡·考夫曼的一张自画像中，表现了自己在拟人化的音乐和绘画之间的选择。这张画借用赫拉克勒斯选择美德与罪恶的表现场景为构图模板，来建立安吉利卡·考夫曼与赫拉克勒斯的关联（图13）。安吉利卡·考夫曼拥有音乐和绘画的双重天赋，画中的她在观望音乐，而代表绘画的女郎却指向像一座竖立在山巅上的神庙，暗示考夫曼的事业之路和所能达到的高点。考夫曼通过这种图像布局来传达她用一种赫拉克勒斯式的力量，来创造自己事业的巅峰。除此之外，此画的构图还挪用其英国艺术家朋友皇家艺术学院（Royal Academy）院长约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）一幅作品的构图（图14）。

雷诺兹在他的作品中讽刺性改变了选择中的赫拉克罗斯模式，来展示演员加里克（Garrick）放弃严肃的悲剧，选择轻松喜剧的场景。考夫曼对此画作的挪用，是一种与约书亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）的艺术竞争。这是一种当时的常见的现象，男性艺术家经常通过与著名同行的竞争来体现他们的能力。这种行为是一种通行的艺术策略，同样生效于女性艺术家群体。例如伊丽莎白·维吉·勒布伦（Elisabeth Vigée-Lebrun）在她的自传中透露，她有意识的根据鲁本斯一幅戴帽子的女士来绘制自己的肖像，展示她具有和鲁本斯一样光影刻画能力（图15）。

## 艺术自主

对于想要成为成功艺术家的女性而言，与宫廷保持一定的距离是非常有理性的。女性在宫廷职场中，获得历史绘画题材的可能性非常小，因为这一题材作为宫廷艺术最重要的一个门类，只属于男性艺术家。像阿特米谢·简特内斯基（Artemisia Gentileschi）、伊丽莎白塔·西拉尼（Elisabetta Sirani）和安吉利卡·考夫曼，（Angelika Kauffmann）等女性艺术家除了宫廷以外，也为其他合约者服务，并因此而获得更大的自由和发展空间，从而让创作历史题材绘画成为可能，并因此跨入绘画的顶层。

伊丽莎白塔·西拉尼（Elisabetta Sirani）对于男性的力量，已经心知肚明。她出自一个艺术家家庭（图 16），他父亲画完画之后，却让她来签名，目的在于获得更高的报酬。因为在当时，能画画的女性非常罕见，女性艺术家的作品因此能卖出更高的价格。有位男性艺术家乔凡尼·兰弗朗科（Giovanni Lanfranco）甚至声称，如果他的画作出自一个女人，可以得到两倍的价钱。为了排除造假的怀疑，伊丽莎白塔·西拉尼甚至在画室接待一些重要买家，来现场观看她的绘画过程。这种方式极大地提升了她的声望和影响力。伊丽莎白塔·西拉尼甚至还创立了自己的女子艺术学院，并在之后培养了几代女性艺术家。

伊丽莎白塔·西拉尼在 27 岁时去世，她的家乡博罗尼亚已经把她视为巨星一样的画家。人们在圣多明尼克教堂（Kirche San Domenico）建造了一座小小的神庙，其中安放着一尊与伊丽莎白塔·西拉尼等高的雕像（图 17）。此外，作为一种非常高的荣耀，伊丽莎白塔·西拉尼埋葬在博罗尼亚最著名的画家圭多·雷尼（Guido Reni 1575—1642）之旁。遗产管理者把女性艺术家视为一种推动经济发展的动力，并对博罗尼亚女性艺术学院给予不留余力的支持。这种支持并非出自宫廷，而是出自市民和资产阶级。

正如瓦伦格所论述的一样，宫廷让艺术家自主成为可能。男性艺术家基于与统治者的亲近及其所展现的不同寻常的才华留下了巨匠的造像，并参与了统治者神一般的恩赐。瓦伦格因此反对 19 世纪时期出现的理论，艺术和艺术家的自主意识是文艺复兴时期城市文化的伟大成就之一。事实上，这并非归功于城市市民和资产阶级，而是应该归功于宫廷。但女性艺术家的宫廷中的地位，在瓦伦格的研究中则是一片空白。

从《女性的争辩》中不难看出，宫廷对女性能力的发掘和支持强度，要远远高



图 16 伊丽莎白塔·西拉尼，自画像，1658，布面油画

于资产阶级。女性宫廷艺术家虽然能获得非常大的荣耀，但大多仅仅被视为是一种装饰品、珠宝或奇物收藏室中的摆件。女性艺术家通过不同寻常的艺术技巧，来摆脱这种状况并获得艺术上的肯定。但宫廷中属于绘画中最高等级的历史题材绘画却仅仅属于男性。宫廷为了存在发展和保留着古老的性别等级传统，男女贵族之间的关系同样体现在宫廷艺术家的性别等级中。在为年轻贵族设置的艺术课上，就已经存在着性别上的差异。女性的艺术天赋和抱负会受到批判和抑制，因为这些会动摇男性的优越性。宫廷的统治者只会委托男性艺术家，用图像来展示其目标和政治规划。女性贵族和女性艺术家的首要关注对象则是肖像画，这种画中与历史题材绘画相比，发展创新性的可能性很小。在此基础上不难理解，宫廷的结构确保了天才的地位只属于男性。

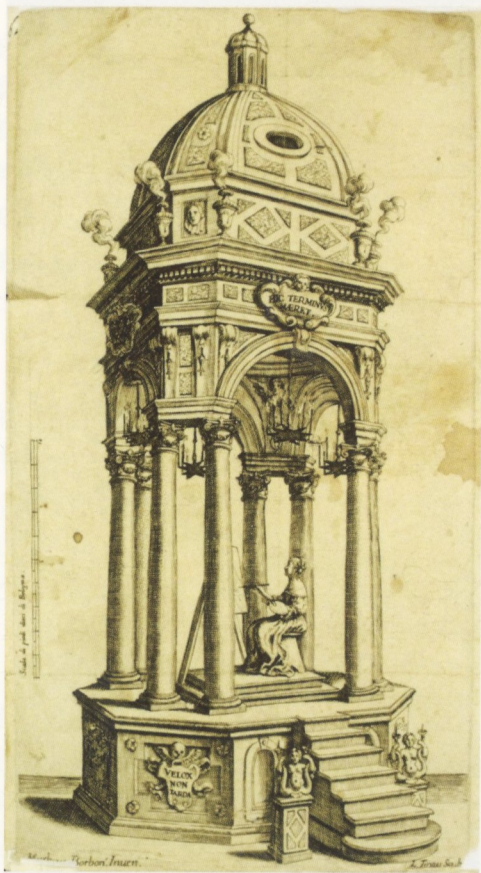


图 17 洛伦佐·缙蒂，怀念伊丽莎白塔·西拉尼，约 1665，铜版画

但在另外一方面，与宫廷保持松散关系的女性宫廷艺术家则获得更大的发展空间，并能因此构建一种与男性艺术家一样的平等地位。从拒绝宫廷官职女性画家的数量上来看，女性艺术家致力于一种比重均匀的宫廷合约及资产阶级合约。在此层面上，可以对瓦伦格的研究做一种修正和补充，宫廷是酝酿男性艺术家艺术自主的场所，而资产阶级则对女性艺术家自主做出了极为重要的贡献。