

生命史、藝術創作及其政治 ——論當代中國女性藝術家之性別意識¹

Life History, Art Creation, and its Politics —
The Gender Consciousness of Female Artists in Contemporary China

張正霖

CHANG Cheng-Lin

國立臺灣美術館助理研究員

Assistant Researcher, National Taiwan Museum of Fine Arts

1 筆者蒙財團法人國家文化藝術基金會九十三年度補助，進行了關於《後社會主義中國之藝術及其政治（一）——探討九〇年代中國當代藝術作品中的「身體意象」》的研究，其中，即針對重要的當代女性藝術家進行訪談與田野調查，以明白在她們的創作經歷中，生命史、身體意象與國家性別意識形態之間的辯證關聯。該計畫所獲得之田野訪談資料，構成了本文主要的分析對象。本論文初稿曾發表於：中央研究院歐美研究所「2006 藝術社會學研討會」，台北：南港。

摘要

本文將探討中國當代女性藝術家之性別主體形構，其中之性別意識脈動，以及由之而產生的重新性別化創作風格。而此一性別重現的共同脈絡與歷史機轉，約自1990年代中期起，開始具體影響著後社會主義中國之女性創作者的生命史與藝術創造，並賦予了女性藝術家更大的創作與主體意識建構的空間。於研究與經驗資料詮釋上，本文將以實際的田野調查訪談以及相關的文獻資料為主軸，嘗試對上述之主體意識形構，及其藝術風格的形塑過程，作厚實描繪與性別政治分析。並期望瞭解女性藝術家本身作為實踐與意識的主體，是如何回應此一重性別化的歷史轉變，以及在普遍男性優勢的社會脈絡與藝術世界中，如何作出自己的抉擇，以及抉擇內在的性別意涵。

關鍵詞：女性藝術家、當代藝術、生命史、後社會主義中國、性別意識

Abstract

This article shall explore the formation of gender subject for Chinese contemporary female artists, especially development of their gender consciousness as well as the derived recreation of re-gendering artistic styles. The common context and historical turn for reemergence of gender-awareness started around mid 1990's which began the course of concretely affecting the life history and artistic creation for Chinese female creators in Post-socialist China. Simultaneously, this entrusted with female artists a larger space of creation and construction for gender identification. In both aspects of research and empirical data interpretation, through practical field survey and make use of relevant literature, this article shall try to conduct gender politics analysis and thick description to above formation process of gender consciousness and respective artistic styles. Moreover, this article expects to understand how the female artists, in the position of subject in practicing and thinking, respond to the historical turn of re-genderization. This research also wants to know, in the social context and art world of prevalent male domination, how they made the choices for themselves as well as the significance of gender implications behind these choices.

Keywords: female artists, contemporary art, life history, post-socialist china, gender consciousness

首先你看，這些藝術家大部分都是專業的學生畢業出去的，每個專業過去的女生都很少，而畫畫這種東西，如果沒有展覽沒有賣畫的話，過幾年自然就消失了。女性確實面臨更大的挑戰，首先要生存、要養活自己，女性的藝術發表的道路也常被打斷，比如說結婚、生子……等。

——喻紅²

如果您說一個女性主義者是要把男人打倒，那我不是。但是，我的性格，天生就獨立自主，如果您說這就是女性主義，那我就是。從女性主義的角度來說，不管是男人女人，就是您是一個什麼人，就做一個什麼人，不要被社會強行規範，你強就強，該哭就哭，男人也有這種，所以我對男人的懦弱很寬容，男人憑什麼不能因委屈哭一場，我在當代藝術這20年，我好像擁抱過好幾位當場哭的男人。我非常能接受，不管是男人女人，要表現真實狀態。

——廖雯³

第一節 在家國歷史地景邊緣的女性主體

在電影中產生的主體性，交替於文化和自然的概念之間，而它們都建基於一個擺脫了女性干預的血統。因此，即使它最具顛覆力／解構力的時刻，它仍參與了一個自戀的，對性別政治和性別化政治的迴避，雖然這種迴避採用了「女性化」的形式，但我們可稱它為男性化的。這男性化素質標誌著一個廣闊的跨越個人的壓迫，對於我們所有對現代中國文化有所要求的人，瓦解這個壓迫便成為我們的集體任務。

——周蕾⁴

作為歷史的主體，女人總是同時在好幾個地方出現。女人對統一的、形成秩序的歷史不加思考，或是濫用。……在女人身上，整個女人的歷史和她個人的歷史、國家及國際的歷史混在一起。

——Hélène Cixous⁵

2 摘自筆者對喻紅所進行之訪談（時間：2005年8月26日，地點：北京市／喻紅工作室）。訪談收錄於張正霖（2006）。《後社會主義中國之藝術及其政治（一）——探討九〇年代中國當代藝術作品中的「身體意象」》研究計畫報告書。

3 摘自筆者對廖雯所進行之訪談（時間：2005年9月3日，地點：北京市／廖雯自宅），同上註出處。

4 周蕾（2003）。〈男性自戀與國家民族文化——陳凱歌《孩子王》中的主體性〉，收錄於鄭樹森編，《文化批評與華語電影》，頁60-90。桂林：廣西師範大學出版社。

5 參見 Cixous, Hélène (1980). "The Laugh of the Medusa," in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds), *New French Feminism*, pp. 245-64. Chicago: University of Chicago Press.

文革結束，在上個世紀的 1980 年代，中國大地上掀起了一股新的藝術浪潮。1979 年 11 月的「星星美展」，可以說敲響了跨入新時期的鐘聲。1985 年開始的「85 美術運動」以及「後 85 新潮美術」，更吸引了大批青年美術群體，投入「傳統與現代」的鬥爭之中，他們熱情、反傳統、反權威，發揚自信與理信，至今仍被推崇為 80 年代文化精神的象徵之一，其中佼佼者，如王廣義、張培力、舒群、耿建翌、毛旭輝、黃永砵與谷文達等人，於今已在中國現當代美術史中，佔有一席之地。有論者曾盛譽 80 年代為：「藝術的春天也是在這一時刻起來，而中國的藝術家也猶如沈睡多年的雄獅，在春風中猛醒」，⁶歷史的「斷裂感」成為後文革藝術主體強烈的情感經驗。1989 年的天安門事件，槍聲宣告了樂觀主義的結束，充滿理想性格的 1980 年代愕然而止。隨著市場經濟的急速擴張，藝術作品的主調逐漸從文化奮進的開創精神，走向 90 年代及之後的反菁英、大眾化、反諷、犬儒、自虐、個人主義、現實主義、商品消費與慾望經濟等特徵，中國當代藝術在某種程度上，甚至成為國家改革開放政策成功、中國走向世界市場的象徵，其社會位置由地下、邊緣到中央，也不過約廿年左右的歷程。

目前主流的新潮美術運動的歷史敘事，經常是由某種男性主導的啓蒙版本出現。但實際上，倘若我們從當時代表性的美術報刊如《中國美術報》、《江蘇畫刊》、《美術思潮》、《美術》中，卻仍可以發現到前衛女性藝術家的身影。⁷當時的核心參與者高名潞日後憶述，也承認在追求現代性和思想解放的人文熱情膨脹的 1980 年代，確實有不少女性參與到「八五美術運動」之中。而在當時各地的藝術群體中，女性創作者與男性同人一樣活躍，比較突出的如上海的侯文怡，浙江的包劍斐，湖北的黃雅莉、未明與羅瑩等。⁸其中，尚包括一些投身美術運動大潮中的女性藝評家與記者，如廖雯等人。但到了今天，這些人的貢獻與痕跡，卻常消失於後毛時代之中國美術史的扉頁中，或者僅佔據微小的篇幅，更毋論女性藝術家工作者整體來說在中國當代藝術社群的邊緣地位。對此，正如藝評家廖雯曾論及：

我從 1987 年入道，開始在《中國美術報》做當代藝術的推動和評介工作，是和「八五美術運動」那一代藝術家一起成長的，當時大家風風火火地搞現代藝術，首要的問題是把藝術從多年的政治附屬地位解放出來，誰也沒有意識到，參與的藝術家大都是男性，女性鳳毛麟角而且往往在群體裏一閃即逝。現在想起來，那些年我被這些至今依然喜歡的人接納並視為同志，與他們一起在潮流中顛簸翻滾、經風歷雨，是我一生的幸運。然而不幸的是，在中國當代藝術在國際走紅的時刻，我這五、六年的工作，被都是男性的專業圈子輕而易舉地忽略了。沒有能逃離附屬地位，確立專業形象，我心中充滿悲哀。……近十幾年來，我

6 劉淳（1999）。《中國前衛藝術》，頁 4。天津：百花文藝出版社。

7 徐虹（2003）。《女性：美術之思》，頁 163。南京：江蘇人民出版社。

8 高名潞（2005）。《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》，頁 253。北京：中華世紀壇藝術館。

的大部分時間和精力都在女性藝術的範疇裏工作。……但在我的印象裏，我們這個自詡前衛的當代藝術批評圈子，還從來沒有過關於女性問題的正面討論。⁹

1985年新潮美術運動，到1990年代初以降的圓明園到宋莊的藝術村社群等等，大致奠定了中國當代藝術的性別生態，如報導攝影家趙鐵林花了五年的時間進行記錄，累積了許多珍貴的史料，並編輯成《黑白宋莊》一書，書中所訪談的專業藝術家只有少數女性，此外均為男性。又如高名潞曾表示，在80年代新潮美術等運動中存在某種主體，即這種主體關心的是普遍的人的命運，家國的歷史和未來，如高說到：

但在「八五美術運動」中，包括女性藝術家在內，沒有人提到「女性藝術」的概念，那時的藝術追求普遍的共性，而非「少數民族」式的個性。那時性別問題並不是問題，但性的問題是有的，並且與現代的性問題是同一的，其話語是提倡陽剛，貶斥陰柔，因為民族的振興需要男性陽剛的力量。¹⁰

有關「民族的振興」的國族想像，與性（sex）及性別（gender）之間呈現一定關聯。「提倡陽剛，貶斥陰柔」，指涉了象徵秩序的重構必須透過陽剛的復興之途，並將帶有負面意涵的「陰柔」加以排除。而高的說法，無疑暗示了在中國當代藝術的起源中，具有著濃厚的「國族——父權」色彩。

Julia Kristeva 曾討論過陰性特質如何被父權象徵秩序排除與壓制，使「陰性」成為具有負面意涵的指涉，並被置放於社會權力之邊緣位置。¹¹Juliet Mitchell 亦曾為我們闡釋了陽具的象徵意涵與「超越性的父親」（transcendent father）的理想形象之間的連結，致使權威、獨立與普遍性等指涉都被打上男性印記。¹²二位理論家的闡釋，均替我們得出一個相近的議論，即父權的存在，總是企圖將自身建構為正面的、普遍性的、超越性的，而所有有效的父權家國的存在，均需要一歷史話語的意識形態基礎，方能不斷運作，將陰性排除至家國歷史正統敘事的邊緣。周蕾的概念，「男性自戀與國家民族文化」，應用此處關於中國當代藝術起源神話的分析上，同樣能幫助我們精準地描繪之。即透過去性別化，女性或陰柔因此可以將之排除至象徵秩序的邊緣，被排除在國家的文化血統之外。就中國當代藝術的例子看，歷史與血源的建

9 援引自韓晶對廖慶所做的訪談，〈女性藝術：當代文化不可迴避的問題女性藝術〉，《當代美術家》，2005年，第1期，頁6-9。

10 高名潞（2005）。《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》，頁252。北京：中華世紀壇藝術館。高名潞的歷史經驗表露，應是事實，因為包括當時同樣經歷過80年代理想主義風潮洗禮過的女權運動者李小江，也曾有極近似的回憶，如她說到：「整個20世紀80年代人們都在說，大的問題沒有解決，人權問題沒有解決，談什麼女權？人的平等尊嚴都沒有，還談什麼男女平等問題？這是我們那個時代的聲音，是『非性化』的基礎」，引文見：張抗抗、李小江，〈張抗抗 VS 李小江——女性身份：研究和寫作〉，頁5，本文收錄於李小江主編（2002）。《文學、藝術與性別》，頁3-28。南京：江蘇人民出版社。

11 Toril Moi，王奕婷譯（2005）。《性／文本政治：女性主義文學理論》，頁196-200。台北：巨流。

12 Rosemarie Tong(1996)。《女性主義思潮》，頁292-29。台北：時報。另參考：Juliet Mitchell (1974)。《Psychoanalysis and Feminism》，p. 415。Harmondsworth: Penguin。

構在藝術世界中，之所以如此重要，不僅是因為它某種程度上決定了藝術作品的位階、藝術評斷的正當性以及當事人的地位，它更涉及了龐大的實際資源的分配。

在上述狀況下，本文乃嘗試探討中國當代女性創作者的性別意識，以之進行具有性別視角的藝術史研究。透過民族誌 (Ethnology) 之田野調查以及相關二手文獻，本研究嘗試瞭解女性藝術家們的生命史，以及相應的藝術創作。換言之，本文的重心，將由慣見的針對女性創作者的藝術作品詮釋，轉移到當事人的生命史敘事中。觀看生命史、貼近生命史，筆者的期待從性別理論的觀點，理解並詮釋中國當代藝術圈性別機制再生產的動態過程。更重要的是，理解女性創作者作為感知與實踐的主體，是如何理解、融入、再現或抵抗自我所身處的性別生態和主流性別敘事。從技術和旨趣層次來說，民族誌亦符合筆者的認識論立場。即民族誌特有的敘事性質，較能呼應藝術活動的感性特質，如同 Ivan Brady 提出的概念「人類學詩學」(Anthropological Poetics)，即透過民族誌想像力與田野方法，以敏銳的敘事文本與質性語言，在研究理論的觀照及引領下，深刻的掌握我們所觀察的對象，務求以行動者的觀點，來瞭解特定行為的意義，及其深層的文化意涵。¹³

第二節 象徵秩序的內在矛盾與建構性質

有關中國當代藝術史的起源神話，真如父權敘事所設想的如此毫無破口嗎？如同 Ernesto Laclau & Chantal Muffe 曾言及，沒有一種霸權體系可完成絕對的縫合。¹⁴ 下文，筆者希望帶入兩個田野中的案例，來討論這種可能性。於此處，筆者想強調的是，暴露象徵秩序內在矛盾之處，是父權敘事所建構的論述空間，而非對藝術家個人生涯起落或藝術評價的表態，如此做，只是徒徒落入了藝術史常見的「真實事件」與歷史評斷的迷思。

一、源起敘事的逆寫：蕭魯及其「槍擊事件」

聽到蕭魯的名字，熟悉中國當代美術史的讀者，應該不陌生，她就是在 1989 年現代美術大展上「開槍」(作品《對話》)的那位藝術家——而這一槍，也為後來男性主導的歷史敘事奠定了腳本，主流的觀點視此槍為有預謀的政治性行為，是為表達對國家或集體意識形態的不滿。¹⁵簡言之，這一槍被男性藝術社群界定為具有強烈政治與歷史前衛意識的一槍；日後甚至有論者將之描述為「六四事件的第一槍」，認為它預表出了群眾對於國家機器潛在的不滿，接著，才引出了數月後真正的槍聲。¹⁶

13 Ivan Brady (2000). "Anthropological Poetics," in Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln (ed.), *Handbook of Qualitative*, pp. 949-980. London: Sage.

14 Ernesto Laclau and Chantal Muffe (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*. London and New York: Verso.

15 栗憲廷 1989 年在事件剛剛發生時對於此事的評論，可見〈兩聲槍響：新潮美術的謝幕禮〉，一文收錄於《重要的不是藝術》一書，頁 244-55。

16 高名潞 (2001)。《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》，頁 134。台北：藝術家出版社。

進則，蕭魯的槍響，在某些文獻當中，更被視為中國前衛藝術由 1980 年代的現代時期轉向 90 年代的「當代性」的關鍵事件。

但根據蕭魯本人的說法，這一槍卻與政治毫無關聯。而在十五年的自我槍擊過後，蕭跳出來為自己的作品所有權發聲，她反覆企圖告訴人們，這次的槍擊，對她而言不是預謀，也未曾預料過事情的結果。根據蕭魯的說法，開槍的概念，徹頭徹尾就是她個人的原創點子，其創作動機除了美學的實驗性動機後，亦來自於個人之私密經驗與身體事件。¹⁷在很長一段時間內，關於此件作品的主流敘事模式不斷增生並正典化，而「槍擊」也顯得越來越佔據中國當代藝術起源敘事的核心，然而其中包含的女性生命經驗（至少對於一作品的誕生具有某種程度上的影響），卻逐漸遠離了既有藝術史論述的系譜。

如果蕭魯的記憶與陳述成立，那麼這件作品，或許正如作者本人所言，是個關於「心理學」的作品，並與女性身體政治的範疇有所關聯。亦即若仔細尋思，蕭魯的話倘為真，那麼所謂中國當代藝術的衝撞性的「一起初」，並非屬於國族政治的範疇，而是由女性內心世界中道德創傷形成的痛苦、情欲與身體經驗交織而成，若由此重新檢視中國當代藝術的歷史敘事，既有的經典論述即將慢慢開始出現缺口或歧義，並將對既有之藝術史論述產生新的可能面貌。

二、自我與歷史：陳慶慶的記憶言語

女性藝術家她生活體驗是非常不一樣的，所以這一點對我們女性藝術家是非常重要的。我的體驗不只是女性的生活體驗，還有社會的，像文化大革命啊，這些體驗，我覺得對我後來很快的成就有關係，我開始得很晚，但成就的很快，就你本來已經是一個成熟的人了，一開始的時候 20 歲，那你人還不成熟嘛。現在社會沒有那麼大的波折了，實際上苦難對人是很重要的。

——陳慶慶¹⁸

女的能獨立做藝術家的本身就不多，這是挺難的。因為這個社會的結構，女人是處於母親的位置，要把藝術建在中間的話，怎麼養活自己、家庭。

——陳慶慶¹⁹

在女性創作者身上，我們還可以發現另一種經驗歷史的方式，即對於集體記憶與歷史，許多男性都企圖賦予它一種秩序與意義，從中將自我的認同或主體性與家

17 這部分蕭魯在訪談中有仔細述說，但為保護當事人隱私，並尊重當事人意願，故於此略去細節（訪談時間：2005 年 8 月 28 日，地點：北京市 / 蕭魯工作室；同註 2 出處）。關於事件經過的蕭魯自述，可另參見：蕭魯（2009）。〈關於槍擊作品「對話」〉。《立場》，2，頁 91-101。北京：中央編譯社。

18 引自筆者對陳慶慶所作之訪談內容（時間：2005 年 8 月 14 日，地點：北京市 / 陳慶慶工作室），同註 2 出處。

19 引自趙鐵林（2003）。《黑白宋莊——斷代青年的藝術追求與人生自由》，頁 263。海南：海南出版社。

國父權想像的權力相縫合，而女性卻經常是將家國的歷史，溶化入自身的斷裂記憶之中。在眾多相關女性藝術家之中，陳慶慶的經歷是個具有代表性的案例。如趙彥寧的研究曾議論到：大致說來，男性的敘事通常具有高度的連續性和直接性（linearity），其時間性也多與正統的歷史性（historicity）相吻合，正統歷史也是個人主觀感受到的正面價值或失落的最高參考座標。相對來說，女性的敘事則通常是斷裂的、非直線式的，而且經常充滿缺口、莫 / 默言。²⁰此處，我希望能夠引伸這個觀點在下列的詮釋中，但筆者在田野中亦發現到，這種不以正統歷史為最終參考點的自我呈述方式，並不期然是由默言與抵抗的途徑進行的，許多時候，它也可能是以一種將正統歷史編織入個人彷彿偶然性的自我回溯當中，中間的過程，近似 Luce Irigaray 的生動描繪：「她在陳述時——至少在她敢於開口時——女人不斷地重新碰觸自身。她只是不太將自己和一些絮語、感嘆、只講到一半的秘密、剛捻起的話頭分開——當她轉回那裏，又會從另一個愉悅與痛苦之處，開始娓娓道來了」，²¹ Irigaray 也提醒我們用不同方式去聆聽，「女性 / 陰性」陳述的「弦外之音」，因為「她」總是不斷地擁抱語言，同時又拋開語言，以免被固定和僵化。

此處，筆者不願本質化所謂女性或陰性特質的敘述/書寫方式，但若我們把趙彥寧與 Irigaray 的描繪，作可能的整合，會發現到女性在面對家國歷史與個人生命史之間的關係時，相對男性而言，經常是較具私密性的、迂迴曲折的，但我們不能就此否認正統歷史敘事仍扮演著一定的個人敘事參考點的角色，也不能排除父親與家國隱藏的凝視，實際上仍持續作用著。如下頭我們要討論的藝術家陳慶慶在描述其作品《說文解字》（1998）時，就讓我們看見了在抒情地回溯個人的記憶時，家國集體歷史命運巨變的前夜，作為了未表明的敘事參考點，總是隱隱出現：

那是六六年的初夏，一場大火即將在全國蔓延。

一天傍晚母親在後院的空地上點燃了一堆火，目的是把我家的書畫燒得乾乾淨淨。

母親讓我負責看著火堆。這火燒了整整三天三夜……

因為我父親曾負責全國的出版工作，我們家裏有幾乎都是那個年代出的每一本書，從馬恩列斯全集但連環畫小人書……

媽媽把整堆的書扔到火裏時，神情茫然，卻手忙腳亂。我坐在火堆旁的心情卻是興奮、好奇，夾雜著被大火撩起的快意……

那年我失學了，和其他同年小學畢業的孩子一樣，沒有中學可上，因為運動

20 趙彥寧（2000）。《戴著草帽到處旅行：性 / 別、權力、國家》，頁 209-210。

21 Luce Irigaray (1985). *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter and Carolyn Bruke, pp. 28-29. Ithaca: Cornell University Press. 此處中譯，參酌：Toril Moi, 王奕婷譯（2005）。《性 / 文本政治：女性主義文學理論》，頁 175；黃華（2005）。《權力，身體與自我：福柯與女性主義文學批評》，頁 126。北京：北京大學出版社。

了……

一年以後我被分到一所中學，每天只上兩節課，政治課——學習毛主席語錄，語文課——學習毛主席詩詞，當然還有早請示晚匯報和唱東方紅什麼的……

我們飢渴著一些什麼別的東西，但究竟是什麼，沒有人知道。

於是有一天我和另一個女孩翻窗子爬進了被木條封住的學校圖書館……

我們被抓住了，並因此被收進了為「壞孩子」辦的學習班管教，因為偷竊。²²

陳慶慶曾學過中醫，又在改革開放的時代中「放過洋」、當過外商公司秘書，做過生意（「下海搞經濟」），然後才在 39 歲那年，在與廖雯、栗憲廷等人的因緣下投入藝術創作。在她對於自身如何走向創作生涯的敘述中，一切的家國變異，似乎都只是她走上藝術之路的先聲與背景，如陳慶慶這樣敘述她走向藝術創作的機緣

大概是 91、92 年那段時間，你看到有些人他們是在試圖真實的生活，被我接觸到，有一次老栗在做一些關於當代藝術的講演，那時候的活動在外國人的公寓裏面，有一個機會請他去演講，當時接觸到這些東西的時候，我就覺得那裏有一些真實的東西、或理想主義的東西，其實也未必是真實的，但對我有一種吸引力，究竟是什麼也不知道，後來在上海時開了個飯館，做了女沙龍，但也不行，都覺得不是一個出路，後來覺得該用一個我自己的方式表達事情，開始做了一點裝置，就這樣開始了。²³

事實上，上文中提及的 1990 年代初期栗憲廷一事，在美術史上稱爲「公寓時期」，某些男性的藝術史家曾將它做了嚴肅意義的描繪，並與當時藝術圈內外的時代特徵相結合。（高名潞，2005：73-79）

我們無須誇大此種女性在處理集體、時代與「歷史」上的微觀氣質。但即便是處理某個劇烈的時代的變化時，女性創作者經常談及者的確不是國族命運的延承、民族文化的存續等宏大敘事，乃至於個人理想如何與時代的狂潮相逆、不遇（例如男性知識份子依據個人的「反右」與文革經歷，在 1970 年代末期、1980 年代初期所書寫的傷痕文學）。她們經常說的故事是片段的，著墨在描繪帶有情感意味的場景，歷史事件被消融在裏頭。如陳慶慶在描述她的文革經歷時，花了很多時間與筆者分享她愉快的擔任「拖拉車」司機的回憶：

當時老毛有一個話就是「婦女半邊天」，指任何事情都應該有女的，所以拖拉機隊沒有女的就不對，所以他們就去找，然後就看到我比較高，然後好像幹活也挺能幹的，其實我也不是特別強壯，但是我當時可能真的比較能幹……然後，

22 陳慶慶（2001）。《慶慶 1996-2000》，頁 52-53。北京：世界華人藝術出版社。

23 引自筆者對陳慶慶所作之訪談內容（時間：2005 年 8 月 14 日，地點：北京市/陳慶慶工作室），同註 2 出處。

那我也是十六歲以前都在城市裏長大的，所以跑到農村的時候覺得哎呀，那麼好，空氣也好，那個環境我很喜歡農村的那種感覺，所以後來他們就覺得這個女孩子挺能幹的，而且他要個子高的人，就選了我，大概五千人，就選了兩個女孩子，但另外一個女孩子，由於個子很矮，就去當會計……也很能幹，但是就讓她管倉庫，後來開拖拉機就是我，開了兩年。

在五七幹校中，她努力的勞動與背後的期望，仍在國家權力能指的網絡中進行，最後對這樣的服從的反身性思考或「句點」：即對一個斷裂的、仍未知的主體性狀態的想望，開啓在母親的死亡之中，此處，我們可以注意到一點，即陳慶慶在描繪她的藝術故事與生命轉折點時，許多突出的敘事起點均是「我的母親」：

下鄉開始就和母親住在一起，我去開拖拉機是在另外一個地方，後來差不多一年的時候我得了一場大病，做了一個很大的手術，在農村那個條件很不好的情況下，差點沒死掉，後來就回到北京來養病，大概兩個月吧，再回去的時候，看她頭髮全部都白了，可能跟我這個手術有很大的關係，我差點死掉，她特別受刺激，我媽媽最喜歡的是我，我最小嘛，她開始身體很不好，後來知道是食道癌，就是食道和肺中間的這個地方，知道是長東西，她感覺不好，條件不好檢查不出來，我把她送北京，送到北京就死了。印象好深啊！我就這麼我背她回北京。所以這段經歷使我對幹校很反感，不想回去，我之前從小很造反的，我就說你們不要叫我回來，如果你們要我回來對你們沒有好處，這個人是怎麼死的我要找你們算帳。……後來我就再沒回去了。²⁴

就在母親死亡，以及對下放單位的反抗中，此刻的「北京」已然成為空洞的憂鬱能指，陳慶慶的文革時代對她而言結束了，不是在官方所稱的「1976」，而是在母親因輾轉得不到治療而噁氣的那天，「後來我就再沒回去了」。

陳的描述，雖然明顯流露著遺憾，卻不指向某種要求被歷史所彌補的沈重，也沒有將她導引向以政治符號作為創作的張本，如許多同樣具有文革經歷的男性藝術家那般，在她大部分的創作中，還是以隱約與曖昧指涉的物件為主（可見她的作品集《慶慶 1996-2000》）。對她而言，創作是藉由身體勞作與自我對話的過程，事實上，在許多當代女性藝術家身上我們都能發現到此種強調心與手互動關聯的特質，強調生命與藝術的互相維繫，如施慧、林天苗、尹秀珍、張新、張蕾、秦玉芬、乃至於「70後」一代的陳羚羊等，陳慶慶也是其中之一：

創作藝術是維持我生命我自己，我知道我很有創作力，現在我已經把別的能力都拋棄了，現在我的英語、德語也不那麼好了，如果我到公司去工作，我也跟不上時代了，或者說讓我到醫院去工作也不可能的，所以我只有這個嘛，我沒

24 引自筆者對陳慶慶所作之訪談內容（時間：2005年8月14日，地點：北京市/陳慶慶工作室），同註2出處。

有家、沒有孩子，也沒有父母，就沒有什麼牽掛，我就只有這些東西，這些東西就是讓我最安慰的東西，給我愉快、我的自信，我生活的全部東西，所以我就住在工作室裏。如果沒有這個創造力的時候，我想我這個生命就沒有意義。²⁵

也是爲了維持持續創作的可能，據陳慶慶的告知，女性創作者才會涉及到販賣作品、受策展人邀請參加展覽、偶爾參與藝術圈的社交生活，以及找尋適當的工作室等事宜，以之延續自身的創作生命，如同陳慶慶述及：「基本上就是養著我的藝術，這是種以女性的方式來維持的狀態」。

第三節 「女性作為一種方式」的社會基礎——1990 年代

一、擁有自己的工作室：獨立空間與自我認同

對於中國當代女性創作者而言，1990 年代是個重要的時刻，隨著西方女權思潮逐漸引入中國，以及本地知識女性在思想上與藝術創作上的波瀾，在 90 年代中期逐漸出現了「女性藝術」的呼聲。廖雯曾稱此一時期女性創作者的主流風格爲「女性方式」，根據她的定義，所謂女性方式「與男性話語傾重關注社會、文化等理性、重大問題不同，女性方式則集中體現出非常同一的對生命意識以及與此相關的身體、繁衍、體驗、感覺的傾心與迷戀」（廖雯，2003：126）。另一位活躍的批評家徐虹，則試圖給予此種「女性方式」一個更具性別政治意涵的解釋，如她在以藝術家陳妍音的作品爲對象，來進一步詮釋此類主流風格時這麼說到：「……實際上她要表達的是兩性關係中女性的被動和困惑——在想獲得女性行使自由的同時，對傳統女性依賴性仍抱有幻想，在想要獲得主動享受性的快樂的同時，傷痛於處女貞潔的失去——反映中國女性從被解放到自我解放的曲折和漫長過程」。²⁶

廖與徐的論述，可能失於過度主觀，但卻也清楚點出了，運動性格強烈的 80 年代驟止之後，逐漸轉向較具個人意識和多元表現手法的 90 年代過程裏，女性藝術家某種曖昧的摸索和自我指認的過程，²⁷即指認並較爲勇於聲稱自身的性別位置。這此一轉變的內容，從許多方面說，並不具備西方定義下「女性主義」藝術運動或意識的嚴格條件，卻與中國本身性別意識形態轉變的歷史脈絡，關係密切，即在此時，中國大陸內部也逐漸出現了關於重性別化和「女性視角」等議題的討論，並不斷企圖從反思社會生活的諸多面向，來探討在後社會主義中國女性的角色和歷史位置，如同代表性的人物之一李小江也說到：

25 引自筆者對陳慶慶所作之訪談內容（時間：2005 年 8 月 14 日，地點：北京市/陳慶慶工作室），同註 2 出處。

26 徐虹（2005）。〈女性美術在中國〉。《藝術評論》，21：30-33。

27 此一曖昧的探索過程，或用廖雯的話說，即創作時處於一種「說不出的感覺」的狀態，見：董楓、廖雯（2001）。〈董楓 VS 廖雯：生命可以棲居的結構〉，收錄於李小江主編（2002）。《文學、藝術與性別》，頁 146-160。南京：江蘇人民出版社。

我們曾經迷失，20世紀50年代到70年代，在「男女都一樣」的認識和社會實踐中，我們是得到了許多，學習做男人也確實做得像男人，在中國社會撐起了「半邊天」；代價卻是沈重和深刻的，可能體現在每個中國女人的個體生命中：在丟失了女「性」的同時丟失自己……為此，我們在重新認同女，確認女性自我的道路上走過了整整一個年代。²⁸

但另一面，李小江仍堅持中國的女性問題，因著共產黨革命等歷史因素，而擁有自身獨特的歷史地位和問題意識。²⁹而新時期的問題關鍵，對李等人而言，即在恢復一種女性特質的正當性。

但「女性方式」作為一種可感可知的藝術風格，轉借為一種研究概念時，實際上是很難取得一個內延上的定義，許多時候，它更近似於在某一特定時間切面中，由一種特定經驗現象觀察中產生的敘事建構，一種立場的宣稱，³⁰並與當時的性別意識形態生產有所互動，而這個敘事構成有它的一定社會/物質基礎。因此，在這個認識上，我希望在某種程度上，由過度主觀化的常見對於女性創作者作品的文本詮釋途徑，反轉至討論中國當代藝術社群中產生「女性方式」現象與敘事裡可能的社會基礎。如同女性主義藝術史家 Griselda Pollock 曾論及，女性主義藝術史的工作之對象應該是制約藝術再現的社會過程，而非單純的風格分析。³¹

首先，從田野資料中筆者發現到，擁有個人的工作室，與此一風格與自我想像的誕生，有著密切的關聯。探索女性視角或女性方式的女性創作們，可以說構成了後毛時期中國第一代的當代女性藝術家隊伍，其中包括喻紅、張蕾、宋紅、姜杰、劉曼文、林天苗、施慧、張新、尹秀珍、劉虹、楊克勤、秦玉芬等人，而在1992年到94年之間，他們均有個共同的特徵，就是逐漸擁有了較屬於自己的工作室，這事是個很大的突破，女性藝術家們紛紛開始擁有某種意義上「自己（獨立）的房間」，能在其中醞釀試驗新的創作手法與媒材。在筆者對廖雯所作的訪談中，她對這段時期有清楚的描繪：

訪談者：您之前幫廣州三年展寫了一篇評論文章，裏面有提到說，大概在1993年跟1994年之間，許多女性藝術家，紛紛有了工作室，之前則比較沒有。關於這個現象，您願意談得更多些嗎？

受訪者：是這樣的，這不是一個女性藝術家的問題，以前大家沒有工作室的概念，以前連自由藝術家，就是沒有工作的藝術家的概念都很少。因為中國以前

28 李小江。〈導言：從 Gender（性別）在譯介中的歧義性談起〉，頁6。收錄於 李小江等著。《文化、教育與性別：本土經驗與學科建設》，頁1-12。南京：江蘇人民出版社。

29 關於李小江堅定的民族立場，請參見：李小江。〈前言：誰能告訴我，什麼是 FEMINISM〉，《女性？主義？——文化衝突與身份認同》。

30 當時「女性方式」敘事的主要推測者之一，廖雯，表示這個概念是她在數年之間拜訪女性藝術家的工作室中，逐漸產生的。見〈董楓 VS 廖雯：生命可以棲居的結構〉，頁151。

31 Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. London: Routledge.

搞單位制，一旦沒有工作，就等於一輩子沒有飯吃，所以大家都不能隨便換工作的。幾乎任何人都有一個單位，食衣住行都仰賴在單位裏頭，畫家有個畫畫的地方，但那不叫工作室，因為你畫了畫以後，就會跟著那個系統，參加各種展覽。但是 89 年現代藝術展被關展以後，當代藝術的展覽全部被封鎖，尤其是裝置類的東西，都不能展。中國藝術界在 89 年以後非常沉悶，大家也不知道怎麼辦，就悶頭回去畫。回家畫的方式和以前沒差別，只是不能正式展，所以我們只好到家裏去看，慢慢的，就不只是畫的地方，還有人會去看、空間再大一點、大一點，所以就開始有工作室的雛型。……工作室就這樣慢慢發展起來。³²

由上可知，工作室的創作形式，並非來自於預謀，而是 1989 年之後，由於較為低沉的文化政治氛圍，許多前衛藝術家尋覓不到公開展示空間的情況下所形成的，個人進行創作的地點遂變作藝術圈重要的人際互動網絡的節點（取代了美術館、藝廊與展場），工作室的概念才慢慢普遍開來。

或許從西方等資本主義社會的慣習看起來，擁有自身的獨立空間或工作室並非特別之事。這需放到社會主義中國的脈絡中，才會分曉。即於在 1949 年後，共產黨取消了版稅制，幾乎所有的創作者都逐漸納入國家的體制中，也就是所謂的「單位」，鮮有例外，而官方對於繪畫與藝術作品的風格又有嚴格的律定，國家及其意識形態，藉由實際的建制、物質控制與思想整風，展開對於藝術與創作的權力滲透。³³如此看，1990 年代上半段如雨後春筍般出現的「公寓藝術」就有它的特殊意義了。某種相對於官方的藝術場域正在成形，尋找出口。

高名潞曾將「公寓藝術」界定為「指 1993 年至 1995 年期間北京、上海等地出現的在私人空間的小型裝置、錄象與方案藝術」，而公寓藝術的私人性質，也從一開始便與性別牽連在一塊，如以北京為例，當時著名的「公寓藝術」中的一大部分，泰半原只是某幾對藝術家「夫妻檔」的寓所，如朱金石與秦玉芬、王功新與林天苗、宋冬與尹秀珍、艾未未與路青等（高名潞，2005：249）。換言之，這個位於「公寓」中的「藝術工作室」，在當時實際上是寄存在家庭空間之中。夫婦兩人從最初的不分彼此共有空間，到女性逐漸在家中擁有了自己的工作室，再到 1990 年代後期與 2000 年後，許多女性創作者都擁有獨立的工作室，並與家庭空間脫離。而擁有獨自的工作室，也成為當代中國女性創作者的普遍現象。這樣的趨勢，為女性的獨立地位與自我意識產生了積極的作用，甚或在一些案例中，表現出重視及再現私人空間與私密性的審美傾向。

32 引自筆者對廖雯所作之訪談內容（時間：2005 年 9 月 3 日，地點：北京市 / 廖雯自宅），同註 2 出處。

33 翟志成（1983）。《中共文藝政策研究論文集》。台北：時報文化。另可參考：Andrews, Julia F. (1994). *Painters and Politics in the People's Republic China, 1949-1979*. Berkeley: University of California Press.

二、「身為母親」：家庭與育兒所產生之限制與意義

言及家庭與母職構成必須面對的問題，並非是指，女性藝術家或藝術工作者的配偶橫加阻攔前者的創作生命與人際關係。這樣特別粗暴的案例在筆者訪談的案例中，並不多見。女性藝術家、批評家的配偶亦為藝術家或藝術工作者的案例並不少見，除上段所說的幾對外，喻紅與劉小東也是另一個具代表性的例子，也都在各自的藝術事業上有突出的表現，再如奉家麗與島子（藝術評論家）、畫家申玲與其夫婿玉平，還有觀念攝影藝術家馬嬾冷的丈夫，在當代藝術圈中盡知是位才情洋溢的浪漫詩人。還有知名的藝評家與策展人廖雯與栗憲廷亦為夫婦。在上述五組案例中，配偶都不會阻止女性投入藝術生涯，家庭生活真正帶來的問題是它作為一種社會制度所派定給女性的不利位置：指作為妻子或母親，在家庭義務與家務勞動等面向上的角色規範。對於女性藝術家來說，在面對這樣不利的現實因素時，她經常必須思索如何面對之、轉化之，以延續自身的創作生命。如畫家喻紅在訪談中，曾與筆者說到：

我生了孩子以後，面對一個這樣的生命的時候，做為一個母親要花很多的精力，突然覺得生活一下變了，面對一個孩子完全失控，不知道該怎麼走了，更別說畫畫了，畫畫已經是很遙遠的事了，這一段時間，就開使始思考人生的價值是什麼？如果把這孩子養大了以後，我怎麼辦？以後我應該怎麼走，這種事情對於男性不會有任何影響，但是對於我來說影響非常的大，所以，就有幾年完全不知道該怎麼辦，四、五年後，她上幼稚園，我一天可以有四、五個小時做自己的事，才從新開始畫，其實《目擊成長》（喻紅的系列創作）說來，也是跟生育、跟成長有關的創作。

生育「這種事情對於男性不會有任何影響，但是對於我來說影響非常的大，所以，就有幾年完全不知道該怎麼辦」。在訪談中討論到此點時，喻紅還笑著指著她帶在身邊的女兒說，爲了她，「我有將近四年的時間沒法兒創作，對小東倒是沒有影響」。喻紅告訴筆者，她個人性別意識的覺醒，很大的層面的確是從她擁有了女兒之後：「……首先你看我的家庭背景裏面，我父母都很看重我們，所以從教育上來講，沒有覺得性別是一個問題，從我上學以後的經歷，就是只要你畫的好，就能很出色。有性別意識反而是從我生完孩子以後」，上述情況喻紅並非特例，從擁有孩子起，才開始反思自身性別角色的狀況，經常出現在女性藝術家的身上，特別是 1960 年代出生的這一代之中，如藝術家馬嬾冷時亦有相近經驗。女兒的出生、成長，爲藝術家帶來了對自身傳統性別觀念更新與反思的契機：

其實傳統觀念對我們影響很深，我覺得我從小受到傳統觀念的灌輸太多了，例如說你叫我生個孩子，我第一個想到的就是生兒但現在不是了，最早結婚的時候給我的觀念都是這樣的，傳統所給你的無形的東西太厲害了，他在你的骨子

裏面，我反叛，我到北京來做一個職業的藝術家，我親人也同意，而且我各方面我在女性方面都做的很優秀，但是這傳統的東西啊，你為什麼要反傳統，因為你覺得這東西太厲害了，長在你骨頭、血液裏面。我女兒挺大了，而且她已經像個北方人了，挺大的一個孩子，特別健康，身材也挺豐滿的，看著她我覺得挺幸福的，那種觀念我從來沒有給她灌輸過，她這一代對愛情、性的觀念完全不同。

她現在就像一朵花一樣，讓她自由生長吧。……她說她不想去學校上學了，就自己跟老師說不上學了，在家待了有半年了，在家畫畫、寫詩。她和我是二種不同特例，完全不同一個生活方式，我不會讓她像我一樣束胸，享受不了陽光。我覺得她是最好的狀態。³⁴

這是馬在訪談中的敘述，在某種意義上她與喻紅一樣，都在子輩（女兒）的成長中重構了她性別意識的內涵。如此敘述，並非在認可母職的社會限制，以及背後的二元化性別意識形態，問題的癥結點在於，研究者應當去真實的瞭解：當女性遭遇到懷孕以及接下來沉重的生育過程時，他們如何回應，如何突破，如何形成對此一生命事件的理解，如何繼續在育兒的沈重負擔中持續生存於藝術圈，而身為藝術家，她們又如何將此轉化入她的創作之中，如上述藝術家喻紅的系列作品《目擊成長》與馬嫻冷的行為攝影《箱》都是嘗試轉化的代表之作。

這些可能被視為瑣碎的家庭生活細節與「養兒育女」的經驗，實則是具有性別政治意涵的。負面的影響是，它的確可能在很長的一段時間中，阻礙了女性繼續創作下去的機會，這還包括女性於藝術圈的社交生活受到妨礙，很多可能用於人際互動、參與公共關係的時間，都可能被孩子的出現，特別是年幼的孩子所打斷，³⁵而社會主流的價值觀也多視女性的此種付出是種「天職」，認定女性要無償地為此付出。但正面的效應也可能同時存在，特別是生育子女的經驗與生命事件，常被若干女性藝術家賦予特殊的意義，並成為其性別意識萌發、重構的契機，成為新的創作泉源。

至於某些在生育子代之前，即已具有女權意識的創作者，更可能會對懷孕到生育的過程特別加以關注，並予以紀錄，加以藝術意象化，如中國第一個女性藝術團體「塞壬工作室」的發起者之一的奉家麗，她的作品《妊娠就是藝術》，就首開中國當代藝術中以懷孕的裸體進入觀者視域的先例，而那個孕婦正是作者自己（周青，2005: 188）。一如奉家麗在筆者所作的訪談言及這件作品：「我的作品是每個女性都有的感受，這個作品就是對創造生命的擔憂，看起來很簡單，每個女人都會有這種

34 引自筆者對馬嫻冷所作之訪談內容（時間：2005年8月17日，地點：北京市/馬嫻冷工作室），同註2出處。

35 如馬嫻冷如此告訴筆者，她在與丈夫從湖北搬到北京嘗試創作時，孩子剛剛出生：「剛來時我特別不習慣，因為感覺像一個家庭婦女一樣，天天照顧孩子不然就畫畫，其實畫畫時間很少，早上送孩子上學，然後你要回來畫畫是不可能的，等她放學你要買菜、做飯，你剩下僅有一點點時間做這些，所以說為什麼女藝術家很少，你要做的好，要不就放棄家庭、放棄孩子，有幾個女藝術家，有的結婚，有的就放棄婚姻了」。引自筆者對馬嫻冷所作之訪談內容（時間：2005年8月17日，地點：北京市/馬嫻冷工作室）。

感覺，只是我用作品來展現出來」，當筆者繼續追問：「那生孩子跟成爲母親之後，對您的女性主義立場帶來怎樣的影響？」，奉說：「一個女性又產生了另外一個女性，她的成長過程也是我對女性主義反思的過程。」³⁶

三、流移與自覺

關於女性藝術家的生存空間，還有一點是我們必須注意的，即他們的流移經驗，特別是對於 1970 年之前出生的那一代人，離開「戶籍」、離開「單位」、離開熟悉的家鄉，實際上是種具有關鍵意義的個人事件。當然，流移並非全來自於自願，也可能來自於被動。而 1970 年代中期之後出生的一代人，或許較爲幸運，生活在國家對於境內遷徙管制較爲寬鬆的時期，而市場經濟又蓬勃發展，使他們相對有更多的機會轉入較有發展可能性的地區居住。在過往關於中國當代女性藝術的研究中，對創作者的流移過程及其影響探討的非常少，但在筆者的田野調查中卻發現，流移經驗，在許多女性藝術家對自身藝術生命發展的描述和回憶中，佔據了很大的比重。大多數的中國當代女性創作者，事實上，他們的本籍並非在現在她所工作與生活的城市，如北京或上海等都會（主要是前者），而是來自東北、湖北、河南、安徽、四川、浙江、福建乃至於廣東、雲南等地區。原居地爲何，的確會對女性創作者們來到北京或上海造成現實資源取得上程度不等的困難，由田野經驗中筆者發現，大體說來，從文化、經濟發展程度愈高的地區遷入者、原生的家庭社經地位愈高者，或者當事人的學歷越高者（代表相關的文化資本與人際網絡密度越高），由之而取得生存資源支助的可能性及越高，也擁有更多的機會。如筆者所訪談的大部分能在藝術圈中較長期生存的女性創作者們，其中由外省市者遷徙至北京等地者，在遷徙至移入地前，大多都擁有中專以上高等院校的學歷。

結構性的因素確實產生了影響，但筆者更爲關切的是他們做爲主體，在這些結構因素下，面對抉擇以及經歷「流移」的過程：從另一地移居到更具文化影響力與藝術資源的國內大城，甚或在日後移居西方世界（如蔡錦、張蕾與林天苗等），本身即意味著一段再社會化的旅程，在努力求存、博取機會的過程中，某種堅實的作爲創作者的自覺意識逐漸被召喚和形塑，直至獲得藝術的名聲，如獲得成功的藝術家蔡錦，曾如此回憶到遷徙至北京經驗，對她的意義：

但是我（蔡錦）在安徽呀，不像北京這邊，有好多信息，在那邊，什麼都不知道，後來乾脆我……很關鍵，到美院進修那兩年，對我影響挺大。主要是在畫上面的影響。自己在那兩年內也畫了不少的畫，然後也有很多機會看到好多人東西。有時候妳需要改變一下環境。³⁷

「有時候妳需要改變一下環境」，可見能否遷徙到藝術中心的城市，進入到正統的美術院校，對女性藝術家的生存機率，以及開拓自身的風格，具有「承先啓後」

36 引自筆者對奉家麗所作之訪談內容（時間：2005 年 9 月 3 日，地點：北京市/奉家麗工作室），同註 2 出處。
37 許曉煜（1999）。《談話即道路——對二十一位中國藝術家的採訪》，頁 21。長沙：湖南美術出版社。

的關鍵位置。當然，有更多的人在這個過程中失敗了，在遍尋不到機會展示她的作品，或者經濟支持根本不足以支持其繼續創作的情況下，許多人不得不就此離開。³⁸

在筆者訪談與知悉的對象中，求學，是最常見的創造「流移」的機會。例如上段提及的馬嫵冷剛到北京時，先入了北京電影學院學習，另一位藝術家崔岫聞則由東北師範大學來到北京的中央美術學院（簡稱「央美」）就讀，袁耀敏從河北同樣來到央美，何成瑤也是由四川美院來到中央美院當代藝術研究班進修，而陳羚羊則由中國美術學院附中同樣到了央美的本科。除求學外，也有其他造成流移的原因，如就業或婚姻等，還包括有女性創作者由外地直接進入北京，在無業或「打工」的情況下，立志成為專業藝術家的案例。無論原因或動機為何，當他們主動或因緣際會地踏上為藝術而遷徙的旅途後，等待在他們前頭的將是：「如何生存」。這也為女性藝術家的遷徙，產生了現實的限制與影響，同時亦形塑了他們日後對於藝術家角色與藝術圈生態的認知。

在眾多有關流移的案例中，組成中國第一個女性主義藝術團體「塞壬工作室」的四位創作者：袁耀敏、奉家麗、崔岫聞與李虹的經歷，具有一定的代表性。如袁耀敏原籍河北，1961年生，1979年大陸恢復第一屆高校招生時，以初中學歷直接進入河北工藝美術學校讀「中等專科」（簡稱「中專」），畢業之後國家分配工作，到某一大國營企業擔任宣傳，工作三年後才努力考入河北師範大學，就在離家之際，家人的阻力同時出現。也就不斷的探尋的旅程中，作為一位女性創作者的自覺不斷被形塑，也使她更加體會到作為一位女性在藝術場域中的性別位置，如袁述及：

就是女性藝術家在她這個道路上，她會有很多體驗，包括你的工作、你要求學、工作，生活中多多少少他還是會有壓抑的感覺，就是被人歧視的感覺。我遇到過二、三次比較明顯的問題，比如說當時在我上大學以前有一個單位，當時我已經工作了嘛，但不是很理想，當時有另一個單位，辦了個展覽，當地的一個報社，也是一個很小的單位，他們那邊的人看到我的作品便說，我想把這個人調過來，我聽到當然高興，因為那邊比我在這企業好很多，在那邊可以天天不管畫什麼就畫什麼，那時候他不知道我是男女，他說可以了之後，他回報他那領導，那領導說女的啊，考慮一下，然後這個事情就擱下來了，當時我不懂為什麼，後來才明白因為我是女的。第二件事是在北京，在我來這之前（民族大學）有一次也是一個藝術學校需要人，我打電話去，電話裏面的人就說，我們要的還是男老師，我說為什麼呢，他說男老師比較能集中精力工作，其實也沒有什麼原因，就只是說比較喜歡男老師，我說實際上你應該看這個人的實力來評論不是嗎，我在電話裏跟他聊了很長的時間，我就很明確明白是怎麼一

38 社會學者 Pierre-Michel Menger 的實證研究曾經告訴我們，藝術家的生涯極具風險，在機率極低的實現其成功的願望前，收入也非常不穩定或者微薄，若將此一發現放在中國當代藝術圈的案例上，同樣適用。Pierre-Michel Menger (1999). "Artistic Labor Markets and Careers." *Annual Review of Sociology*, 25, p. 541-574.

回事了。³⁹

流移過程中幾件印象深刻的性別回憶，日後成為袁不斷努力創作的動力之一，並使其產生性別身分意識的自覺醒覺。而「塞壬」的另外三位藝術家，崔岫聞、奉家麗與李虹的人身遷徙過程，恐怕也與袁耀敏不相上下。

如崔岫聞，1970年生於哈爾濱，1983年開始進入畫室學畫，然後她又考入東北大學美術系、再進入河北師範大學，然後到北京的中央美術學院進修，最後在北京的藝術圈發展至今，成為活躍的女性創作者。崔在訪談中是這麼談論她的藝術生涯：

藝術這個空間很少有人真正可以進來，要進入，必需要做好心理、還有時間上的長期準備，妳要有一段很辛苦的過程，這個是，我覺得是一般女性所不能忍受的，有很多女孩二十幾歲就要結婚，就要過正常人的生活，但藝術並不是妳二十幾歲就能夠完成的，二十幾歲有可能是你剛剛要起步，所以我覺得要真正進到這個領域裏，又要同時生活，又要同時創作是很難，一般女人接受度比較低。

在進入「藝術空間」中，心理與時間上的長期準備，對於女性而言，有種許多的現實的社會門檻——即所謂「正常人地生活」——以及它背後牽涉的價值體系。也因為對於性別身份的觀照以及對自身經歷嚴肅的反省（崔是少數在訪談中自許要成為理論性與直觀兼具的創作者），使崔岫聞在眾多女性創作者間，在打造藝術事業的態度與「氣勢」上，顯得最為積極：

其實不是爭取空間，因為這個空間本來就有，只是說女性不用，不主動去占有，我記得以前很多人在聊女權主義的那個時候，好像是女人沒機會、女人沒空間，女人的所有所有好像都被男性所壓迫，甚至是被壓迫，但我覺得沒有人在壓迫妳，這個空間很大。……妳不做就是沒有空間，我覺得是這樣，所以我覺得我自己這麼多年，都還是有很多的機會。今天如果我有能力，我很想呼籲所有的女性認真的去對待自己的思考和自己的生存狀態，該怎樣的管理和完整呈現，至少，我覺得一生沒有多少時間，不要老是做一個被供養者，或者抱著被欺負，被壓迫的感覺狀態來抗爭，實際上是沒有必要那樣。⁴⁰

從袁耀敏與崔岫聞的生命史中，我們可以察覺到，當主體的地理空間拓展時，基本上也象徵著她的社會空間的拓展，這與「擁有自己的房間」的女性主義隱喻，似乎可被視為一體兩面的權力突破，女性創作者不僅擁有了自己獨立的工作室，他們還努力撞擊出屬於自己的舞台，並且不吝惜於表露自身的性別身分，並將這層性別意識投入自己的創作之中，成為引人解讀的象徵世界，如袁耀敏的《秦俑》系列，

39 引自筆者對袁耀敏所作之訪談內容（時間：2005年8月24日，地點：北京市／袁耀敏研究室），同註2出處。

40 引自筆者對崔岫聞所作之訪談內容（時間：2005年8月20日，地點：北京市／崔岫聞工作室），同註2出處。

大方地讓象徵父權帝國的秦俑們穿上現代的比基尼、塗上鮮艷的口紅，並被粉紅的蓮花團團圍圍；而奉家麗的作品，除上段所談及的《妊娠就是藝術》外，在1997年前後她還創作了系列油畫，裏頭描繪與紀念的正是她大學畢業後的失業期間，因交不起房租，一塊湊錢於北京居住的姐妹們：「那段生活其實就是我在創作的基礎，我就跟幾個女朋友住在一起，特別依賴、等待，都不知道要幹什麼，很迷茫，然後工作也找不著，大學畢業就等於失業，這種感覺特別強烈……那個時候我已經感受到，社會其實對女性都特別排斥，生存很困難，感覺到你沒有錢就沒有價值，所以我轉向了這類作品，也因為這些作品，比較關心女性。」⁴¹再如崔岫聞的作品《天上人間—洗手間》，就以關注特種行業中的女洗手間中性工作者的私密互動，引人深思。

第四節 自我概念的轉變：新世代女性創作者的主體衍異

1992年，鄧小平發表南巡講話後，市場經濟與消費社會迅速成形，蓬勃發展。為1970年代之後出生的中國當代藝術家們，拓展了一個新型態的社會時空，在政治主結構未變的情況下，商業與消費文化相對地急速成長、變異，如此的狀態也賦予年輕一代創作者們的作品新的國族寓言性（朱其，2003：193-219）。而「70後」一詞也就開始大量出現在藝術評論的文章中，最初由單純的世代劃分，進而隱喻著在新的歷史情境下成長起來的創作主體。以世代橫切來指涉某種歷史與文化的「斷裂性」，是種藝術批評的技巧與術語，我們自無從也無需判斷其真偽。但即便從不同角度來看，當代中國的確蘊生了一種獨特、且極具感官性質的大眾文化，在此情況下，新世代的女性創作者們的生存狀態也產生了若干相應的改變。

倘若我們將觀察焦點置放於自我概念的產生上，將「關注自我」視為一種特殊的文化現象，並具有歷史差異性。那麼我們將發現到，基本上成長於毛澤東時代的女性創作者們，他們在自我與性別意識產生的起初階段，受到當時的社會條件與意識型態限制（毛時代的主流性別意識型態為抹消性別差異），從而在藝術創作或生涯經營模式上較缺乏參照體系，也缺乏相關的性別探究的知識資源，如出生於1963年的藝術家姜杰曾如此歸納到世代的差異現象：

我91年起就在考慮要做些什麼，比較迷茫，但不知道要幹嘛？怎麼個做法？都不到味，沒有一個東西進入，創新，在當時來說，對很多人都是很大的問題，那是90年代，包括現代藝術的影響，一些新的觀念的進入，比如說從過去對一個高大人物的崇拜，轉移到一個關注自己、關注我周圍發生的一切，關注我自己內心的感受。但從這個角度開始出發，從塑造方面的流程，比如說我們上一代的女性的藝術家，他們基本上沒有關注自我這個層面，因為不重要，因為她

41 引自筆者對奉家麗所作之訪談內容（時間：2005年9月3日，地點：北京市/奉家麗工作室），同註2出處。

們的題材是要做一個公共性的東西，你要體會它的高大全、偉大性，而不是你個人的偉大性，這中間性質完全是不一樣的。到了我們這個年代，開始會考慮到，比如說關注自我，那怎麼關注自我？因為就以前沒有例子嘛，你能看到的就那幾本畫冊，那些電子方面的東西又沒有，只有一些簡單的一些英文的畫冊啊，其餘都很少。⁴²

但上述的狀況在 1970 年代後出生的女性創作者身上，獲得了一定程度的改變，亦即藝術與自我風格上的世代差異，在後社會主義中國的脈絡下，獲得了新的物質與社會基礎作為支撐。首先，新一代人擁有著更多遷徙與流移的自由，第二他們擁有較好的經濟來源，並且有個急速擴大的藝術市場可以進行作品交易，以獲得持續創作所需的資源，第三，他們擁有著較多元的文化環境，可以進行自我敘述與界定。最後，在展覽機會取得較為容易，以及藝術圈社交頻率增加的情況下，這批新世代女性創作者已然逐漸走出「公寓藝術」時期的框架，取得了更多成就自身藝術事業的機會，也較上一代表人更能表達自我，更能運用西方理論語言來詮釋自己的作品，也更願意與他人與觀者分享自己的「夢想」。此外，新生代的女性創作者在心態與能力上也更具有「與國際接軌」的能力，業已成為他們重要的文化資本的來源。

1978 年出生於上海的曹斐就是其中一個顯著案例。在她年輕的藝術資歷中，已然累積了世界各地的藝術村、美術館與畫廊，她沒有文革的傷痕記憶，也沒有遭遇過 80 年代文化理想主義的洗禮，對她而言，90 年代的一切，像是「忽然」由地裏生長出的新世界。同人誌、卡通、電玩、數位影像與超現實的高樓大廈，都被她融入作品當中，作品的視覺性則充滿了趣味、俏皮和機智。簡單說來，就像在寫本「青春無悔」的新人類日記。無獨有偶，她還擁有自己的「博客」(blog)，不定期的會在上頭發表、分享自己的想法，特別是書寫居住在不同城市的工作室與藝術村的心情（上海 / 倫敦 / 柏林 / 紐約），並放上自己作品的圖檔，以及版主本人的生活照片。在 2006 年 8 月號之《周末畫報》上，亦有段曹斐與徐冰的對話，由前者向後者提出的問題，其中一題，頗能突顯此處我們所觸及的世代差異。曹斐與徐冰問及：「特定的歷史和時代孕育不同的藝術家，經歷 85 新潮時代的藝術家都具備怎樣的共同印記？而 85 年，我們在唸小學，開始看日本的《變形金剛》卡通片和《西遊記》電視劇」。這段問題其實已經為 85 新潮的那一代人與「我們」（“70 後），作了時空座標上的明確切割，而其中可作為切割界線之一者，則為文化接受經驗上，由個人到集體的顯著差異。

社會的急速改變，為世代加入了豐沛的文化變遷內涵，換言之，世代差異同時指涉著現代性經驗的變化，而新世代的創作者，往往必須面對一種社會系統急速重組中的主體認同過程，如另一位我所探訪的新世代藝術家劉非說到：

42 引自筆者對姜杰所進行之訪談內容（時間：2005 年 8 月 25 日，地點：北京市 / 麗都飯店星巴克咖啡館），同註 2 出處。

我的東西最大的不一樣，就是感覺。我的東西完全是用調侃的氣氛。因為時代完全不一樣了，現代的青年人感覺比較虛無，沒什麼信仰。時代一直在變化，大家的生活都非常好，很多時候表現出來人的狀態，就是無所事事，無所事事以後，他就不會有傷痕感。因為她生活的很幸福，所有的需求都可以得到滿足，可是他就不知道自己什麼，因為沒有一個東西是他追求不到的，是他的信仰，那他就開始調侃。現在中國大陸特別重的調侃氣氛，許多大眾文化現象，都是表面上很淺，一種高興的氣氛，大眾在狂歡的氣氛，快樂的形式呈現。不像 60 年代，大多數都是以一種被傷害的型式呈現。像我的東西很明顯不是這樣，是一種歡樂的型式呈現出來，像卡通一樣。⁴³

此外如陳羚羊，在筆者所訪談的個案中，亦具有為強烈的風格面貌。她出生於 1974 生於杭州，作為新世代藝術家的代表人物之一，她如此描述自己的藝術經歷：

我現在回想起來就比較清楚，其實我家裏人沒有學畫畫學藝術，有人會問我你怎麼突然學畫畫，也很奇怪，我出身的那個城市，特別保守，也特別的嚴格。現在我反省了我自己，那時候是比較嚮往的是畫家那種自由自在、瀟灑的生活方式。普通人對畫家，或是藝術家什麼，好像對他們會寬容一點的……，好像他們有一些奇怪的舉動是很正常的，今天我嚮往那種自由自在的生活方式，後來爸爸媽媽就讓老師教我畫畫，大學就很認真的去學畫畫的技術。爸爸媽媽灌輸給我的就是，老師說什麼都要聽，百分之百的服從。最近實驗藝術這個圈子，學院裏面對這圈子還是很排斥的，回想起來當初是我說我要當畫家，後來學畫畫技術，實際上是兩條路……。其實我遇見的老師都很好，他們也都是很負責任的老師，但是你自己的藝術觀是磨滅不了的，也有可能是我這個人有關，壓制不了什麼的，不知道……。很遺憾的，我感興趣的跟他們的看法、藝術觀什麼的不一樣。一般大學畢業以後都會找工作，我也不要工作，不久以後就開始做那個《十二花月》。⁴⁴

在她中央美院畢業之後，沒有投入職場，也沒有返回杭州，留在北京，是她自我實現的方式，並開始過著跡近半隱避的生活。經濟來源是靠畫一些寫實與裝飾性強的畫作維生，當時在新富起來的大陸中產階級的驅動下，這是一個逐漸熱絡的市場。也在同時，她開始創作作品《十二花月》系列，根據作者的解釋，這件作品的起始來自於與自我對話的感性經驗：「當時就是，很舒服很安靜啊，我去大自然裏頭、去山上，大概也差不多就這樣子。我住的地方也有養花，感覺你自己的身體就是自然的一部分，我自己住在樓房裏面，常看天空、或感受溫度的變化。在大多數的人眼裏這種行為可能有點奇怪，可是自己是挺享受的。」而在這段封閉的時間裏頭，對身體的觀照，成全了《十二花月》的誕生：「其實也很簡單的原因，就是那段時間很

43 引自筆者對劉非所進行之訪談內容（時間：2005 年 8 月 18 日，地點：北京市朝陽區），同註 2 出處。

44 引自筆者對陳羚羊所進行之訪談內容（時間：2005 年 8 月 22 日，地點：北京市 / 陳羚羊工作室），同註 2 出處。

封閉嘛，然後剩下的是很自然的東西——女性看自己的身體，過幾個小時你又會再看看，這是最簡單的道理，她會讓你很深刻的體會到，就像過 12 個小時，天從黑到亮，然後再多一點時間，女人生理期是個循環，會覺得很煩，然後慢慢好起來，就是一個象徵，我找到一個最極端的象徵。」⁴⁵

事實上，從陳羚羊、劉非、曹斐等人的陳述中，我們可以發現一個關鍵詞不斷地浮現，即對於「自由」的想像與追尋，新生代女性創作者也更關心自我與外在環境的微觀關聯，語言與作品形式也更具有議題性，並以感性的意象加以重組。但這個「自由」所訴諸的對象，不再如 80 年代的藝術家們那樣以國家與國家為潛在對話者，而是轉化為以急速變化的改革開放年代的自我處境為對象。其中當談論個體與集體，不再僅意味著思考個人與國家的關係，於許多時刻它更意謂著思考個人與社會之間的關係。如年輕的藝術家陳秋林於 2002 年時所創作的《別賦》，亦可為代表案例之一。1976 年生於四川，成長於四川的陳秋林，以行為錄像的手法，以形似史詩的觀照視角，劇場化地傳達了作者對於三峽大移民搬遷的感觸，還有因真實事件所產生之時空變異的歷史滄桑感，在此作中，歷史記憶、當代現實與藝術家的自我感受交織在一起。⁴⁶此處，我們亦可以從陳秋林、曹斐與陳羚羊等人身上，看到不同的觀照社會的視角，如是變化應可被視為中國當代女性藝術家創作空間逐漸增加，並由此開展出日益多元的創作風格與媒材應用，並對於中國社會與文化所發生之變化愈發敏銳。

第五節 結語

通過本研究，我們可以觀察到一個突出的現象，亦即性別意識的產生及發展，對於許多當代中國大陸的女性創作者而言，在其作品題材的選擇以及風格的呈現上，確實產生一定程度的影響。同時，女性藝術家較諸男性更擅長與使用軟性的、對話性的物件，女性習慣於將創作作品的歷程，比喻為生育或者孕育，視之為身體與個人記憶衍生出的不可分割的一部分。這其中，世代的不同確實帶來一定程度的差異性，對於 1980 年代學習、成長起來的中國女性創作者而言，在幾乎無前例可尋、資訊又相對稀少的情況下，從關注自我出發去尋思創造的可能，成為許多人發乎自然也親近的選擇。而 1990 年代迄今成長的一代人，在資訊量較為充沛的時期中進行創作，也有前人的一定經驗可以參酌，對於他們來說，找尋屬於自己的問題雖仍是

45 引自筆者對陳羚羊所進行之訪談內容（時間：2005 年 8 月 22 日，地點：北京市 / 陳羚羊工作室），同註 2 出處。

46 在高名潞與陳秋林的一篇訪談中（出自：<http://arts.tom.com>，2004 年 03 月 24 日專稿），後者曾對《別賦》一作有這樣的自述：「萬縣是我的家鄉，是三峽大移民的城市之一，我自然把眼睛關注到了那裏，記錄是因為懷戀。2002 年 6 月，攝製組經萬縣，雲陽，奉節，巫山，大昌古鎮，歷時 14 天的拍攝，最後剪出 14 分鐘的這部短片《別賦》。片中有幾個部分：一是記錄這幾個城市的拆遷和移民們的現實生活；二是記錄即將或者已經被破壞的三峽文化遺址，和在這些遺址中演出的京戲《霸王別姬》的片段；三是藝術家本人在拆遷廢墟中的表演片段。這三部分在片子中交織在一起，兩種不同歷史背景下的別離，同樣的無奈心情，裏面沒有對白，只有真實的記錄，這是沒有聲音的說話。此片獻給深愛自己的父母和像他們一樣生活在那邊土地上的人們」。

重要的功課，但「關注自我」一詞所涵蓋的範圍，則從身體性與私密性，逐漸擴張到主體所存在的社會情境上，使女性藝術家的創作風格愈發多元。但超越世代因素的是，透過本文的探討，我們發現到大多數的案例中，中國的女性當代藝術家常因著自身在藝術社群中的生涯經歷，逐漸認識了自身的性別位置，並由之而產生具有性別意識的反思。又如本文中所述，此種因創作實踐或人生經驗，所引發的自我性別與社會角色的確認，對於中國女性藝術家主體意識的形塑，扮演著重要的角色。

不過，正如戴錦華與孟悅在《浮出歷史地表》一書的結語處寫到：「中國的婦女解放面臨的尚是無數歷史和現實的挑戰而不是理論的設想。迄今為止，她所需要說明也能夠說明的東西，也許並非『什麼是女人』，而是男性以及男性一貫主宰的歷史……」。⁴⁷簡言之，男性相較於女性於當代中國藝術社群擁有的優勢地位，不僅在於前者掌握了較多的現實資源，所謂的性別權力差異結果的再生產，更與歷史論述的支配權有關。若我們回溯中國女性藝術家在機會結構上的發展過程，會發現到於1990年代中期以後，女性創作者的生存機會的成長，並不一定代表經典的藝術史敘事即隨之重構。此一發現與藝評家朱其的觀察應是符合的，即中國當代藝術從90年代起發展迅速，然而女性藝術家們的成就，實際上仍未引起批評界的真正重視，優秀的女性創作者們也未完全受到體制尊重。⁴⁸相對而言，女性也常缺乏男性所具有的積累優勢和人際網絡的密度，而家庭與生育等因素也加重了此種生涯發展機會不對等的結構。

本文也嘗試去闡述，即當我們要去討論藝術社群中的性別結構，抑或女性創作者的主體意識時，我們往往無法只透過詮釋女性創作者作品中的性別指涉，來獲得充足的理解。況且正如 Slavoj Žižek 曾提醒我們，對於陰性之性（feminine sexuality）的過度追尋，將反而可能使我們陷入二元的性別框架，如他論到：「這種神秘的化外之境，難道不是男性論述的產物嗎？陰性神話難道不是終極的男性幻想嗎？」。⁴⁹此外，再如以 John Berger 與 Laura Mulvey 於視覺文化研究中所代表之物化女性論點，經常為許多關於性別之藝術研究所採納，即認為於藝術作品或敘事電影中完美的或被認同的女性形象，基本上只是種男性慾望的投射，再生產了既有的性別框架，然而如是的研究取徑，卻仍未能為我們說明女性於藝術社群中真實的劣勢。

簡言之，在探討藝術文本的性別內蘊時，我們仍須將女性的實際際遇、微觀經驗等面向納入研究當中，這也是本研究希望能有所拓展的範疇。一如 Linda Nochlin 的觀點，關於女性藝術家的研究，最終不是使寥寥數名的女性創作者得以重新進入正典之林而已，真正的焦點應該在於揭示那個將特定創作與群體邊緣化，又把其他

47 轉引自：彭小妍。〈從婦女、女性、女人到陰性書寫：中國女性主義的發展〉，頁314。本文收錄於《近代中國婦女史研究》，13，頁305-314。

48 朱其（2005）。《語言的閣樓——女性前衛藝術的八個案例》，頁4。北京：3/4畫廊。

49 Slavoj Žižek，《神經質主體》，頁349。

特定群體中心化的結構和運作方式，而她認為推動此一分類模式背後的動力來自於意識形態。⁵⁰而揭露此種意識形態的敘事模式及作用，亦是本文的核心關懷，當父權的象徵秩序，亟欲將不同性別的扮演方式納入其既定規則中時，被它所界定於邊緣位置的女性或跨性別人羣，卻也同時在它的內部，創造了自身的「異己」部分，而當我們試圖去關注此一部分的真實面貌時，亦正替我們開啓了反思父權構造的旅程。

50 游惠禎譯，Linda Nochlin 著（2005）。《女性、藝術與權力》，頁3。台北：遠流出版事業股份有限公司。

參考文獻

- 王奕婷譯, Moi, Toril 著 (2005)。《性 / 文本政治：女性主義文學理論》。台北：巨流圖書公司。
- 刁筱華譯, Tong, Rosemarie 著 (1996)。《女性主義思潮》。台北：時報文化出版企業股份有限公司。
- 朱其 (2005)。《語言的閣樓——女性前衛藝術的八個案例》。北京：3/4 畫廊。
- 李小江 (2002)。〈導言：從 Gender (性別) 在譯介中的歧義性談起〉，《文化、教育與性別：本土經驗與學科建設》，頁 1-12。南京：江蘇人民出版社。
- 李小江主編 (2002)。《文學、藝術與性別》。南京：江蘇人民出版社。
- 周蕾 (2003)。〈男性自戀與國家民族文化——陳凱歌《孩子王》中的主體性〉，收錄於鄭樹森編，《文化批評與華語電影》，頁 60-90。桂林：廣西師範大學出版社。
- 周青編譯 (2004)。《另類的尖叫：世界女性主義藝術思潮》。北京：九州出版社。
- 徐虹 (2003)。《女性：美術之思》。南京：江蘇人民出版社。
- 徐虹 (2005)。〈女性美術在中國〉。《藝術評論》，21，頁 30-33。
- 栗憲庭 (2000)。《重要的不是藝術》。南京：江蘇美術。
- 高名潞 (2001)。《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》。台北：藝術家出版社。
- 高名潞 (2005)。《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》。北京：中華世紀壇藝術館。
- 許曉煜 (1999)。《談話即道路——對二十一位中國藝術家的採訪》。長沙：湖南美術出版社。
- 陳慶慶 (2001)。《慶慶 1996-2000》。北京：世界華人藝術出版社。
- 彭小妍 (2005)。〈從婦女、女性、女人到陰性書寫：中國女性主義的發展〉，頁 314。本文收錄於《近代中國婦女史研究》，13，頁 305-314。
- 游惠禎譯, Nochlin, Linda 著 (2005)。《女性、藝術與權力》。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- 黃華 (2005)。《權力，身體與自我：福柯與女性主義文學批評》。北京：北京大學出版社。
- 萬毓澤譯, Žižek, Slavoj 著 (2004)。《神經質主體》。台北：桂冠圖書公司。
- 廖雯 (1999)。《女性藝術——女性主義作為方式》。吉林：吉林美術出版社。
- 翟志成 (1983)。《中共文藝政策研究論文集》。台北：時報文化出版企業股份有限公司。
- 趙彥寧 (2000)。《帶著草帽到處旅行：性 / 別、權力、國家》。台北：巨流圖書公司。
- 趙鐵林 (2003)。《黑白宋莊——斷代青年的藝術追求與人生自由》。海南：海南出版社。
- 劉淳 (1999)。《中國前衛藝術》。天津：百花文藝出版社。
- 蕭魯 (2009)。〈關於槍擊作品「對話」〉。《立場》，2：91-101。北京：中央編譯社。

- 張正霖 (2006)。《後社會主義中國之藝術及其政治 (一) —— 探討九〇年代中國當代藝術作品中的「身體意象」》研究計畫報告書，國家文化藝術基金會補助。
- 韓晶 (2005)。〈女性藝術：當代文化不可迴避的問題女性藝術〉。《當代美術家》，第 1 期，頁 6-9。
- Ai, Weiwei ed. (2002). *Young Chinese Artists, Text and Interviews: Chinese Contemporary Art Awards 1998-2002*. Hong Kong: CCAA Association and Timezone 8 Limited.
- Andrews, Julia F. (1994). *Painters and Politics in the People's Republic China, 1949-1979*. Berkeley: University of California Press.
- Brady, Ivan (2000). "Anthropological Poetics," in Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln (ed.), *Handbook of Qualitative*, pp. 949-980. London: Sage.
- Cixous, Hélène (1980). "The Laugh of the Medus," in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds), *New French Feminism*, pp. 245-64. Chicago: University of Chicago Press.
- Laclau, Ernesto and Chantal Muffe (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*. London and New York: Verso.
- Irigaray, Luce (1985). *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter and Carolyn Bruke. Ithaca: Cornell University Press.
- Menger, Pierre-Michel (1999). "Artistic Labor Markets and Careers," *Annual Review of Sociology*, 25, p. 541-574.
- Mitchell, Juliet (1974). *Psychoanalysis and Feminism*. Harmondsworth: Penguin.
- Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. London: Routledge.

