

第六章

生命史、性別意識及其政治：

當代中國女性藝術家之主體形構

首先你看，這些藝術家大部份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。但最嚴重的是女性藝術的生存環境，為什麼這樣講，因為所有的策展人都是男性，男性自然會帶一個男性視角，很多展覽連一個女性都沒有，以至於很多男性藝術家或策展人覺得女性佔十分之一已經很多了。

—— 與喻紅對話¹

¹ 摘自筆者對喻紅所進行之訪談。

訪談者（筆者）：您覺得自己是個女性主義者嗎？

受訪者（廖雯）：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。

—— 與廖雯對話²

在上面的幾章中，我們討論了中國當代藝術歷史與作品中的性別化內涵，我們也能觀察到中國當代藝術在國族意識形態的影響下，呈現出的陽性支配的狀況，但此處仍有兩個重要問題並未較好地觸及，一為中國當代藝術圈內實際的性別排除過程，二則為對於中國當代女性創作者的性別主體的詮釋，包含他們的創作與生涯發展等面向，本論文至此，仍未著墨。本章中，筆者即希望針對這兩個問題，在田野訪談、民族誌與相關二手文獻的資料基礎上，進行探討。

² 摘自筆者對廖雯所進行之訪談。

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觀念之間，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³

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 Cixous⁴

³ 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》，桂林：廣西師範大學出版社，頁 60-90。

⁴ 參見 Hélène Cixous (1980). "The Laugh of the Medus," in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminism*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 245-264.

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（高名潞，2006：34-95）。相關推動的藝評家也位居在當代藝術的萬神殿之中，如高名潞、栗憲廷等。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」（劉淳，1999：4），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，讓這股思想解放的「春風」激變為肅殺，充滿理想性格的 1980 年代愕然而止，而更大規模的價值重組則等在藝術心靈的前頭不遠處。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，當代藝術家們的個人生涯，許多人也從早期的不見容於國家機器，開始接受到名利雙收的碩果，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，中國當代藝術的社會位置由地下、邊緣到中央，其實也不過短短廿年左右的歷程。

如此大的成功與光環之下，目前主流的新潮美術運動的歷史敘事，經常是以一種具有男性特質，並由男性主導的啟蒙版本出現，女性在其中的影響力，

顯的微乎其微。⁵但實際上，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》之中，還是可以發現到前衛女性藝術家的存在（徐虹，2003：163），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，絕非今人所說的鳳毛麟角，據高回憶，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（高名潞，2005：253）。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，卻常消失於男性所擘畫後社會主義時代之中國「新」美術史的斐頁中，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弱勢地位，簡言之，在男性建造的美術史秩序中，**女性的主體被排除了**。對此，在中國代表性的藝評家廖雯曾表示到：⁶

作為一個女性批評家和策劃人，我在當代藝術圈子裏工作了近二十年，最突出的體驗是精神上一直很孤獨。具體有幾個方面：其一，在專業身份前冠不冠「女性」，是我始終無法迴避的問題。事實上，不管你願意不願意，只要你是女的還要在專業圈子做事，這個標籤就會一直貼在那裏。說實話，我曾經被這個問題困惑過，也經歷過一個艱難的心理掙扎和調試過程。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，

⁵ 這樣的啟蒙敘事經典版本，代表性者可見重要的藝術史家呂澎的著作《20 世紀中國藝術史》。請參見：呂澎，2006，《20 世紀中國藝術史》，北京：北京大學出版社，頁 685-872。

⁶ 援引自韓晶對廖雯所做的訪談，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》，1: 6-9。

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。……很多年來，我一直期待當代藝術中關於女性問題的爭議，但等到的卻是一如既往的習慣性的忽略和調笑式的尷尬。

在廖的自述中，我們不難發現女性在中國當代藝術社群中的某種劣勢，「我（廖雯）一直期待當代藝術中關於女性問題的爭議，但等到的卻是一如既往的習慣性的忽略和調笑式的尷尬。」，在筆者的田野中與男性藝術家的接觸經驗也是如此，他們之中的許多人對於以女性與女性主義作為一種主要議題的研究取向，常表示不解，甚或是對帶有所謂「女氣」的作品，表示某種直接或間接的輕視。⁷

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

⁷ 還有一種源自於男性自戀而投射出的貶抑女性的方式，在筆者的田野過程中時常聽見，即長可聽到男性藝術家「自以為是在開玩笑」的說到，某某女性創作者之所以成功，之所以發展的較為順利，是因為她是「美女」，面容姣好，如「美女作家」、「美女攝影師」、「美女藝術家」、「美女設計師」等等，蓬勃的此類詞彙，乍看，似乎女性在後社會主義中國的改革大潮中，獲得了極高的地位和自我實現（由此種敘事出發，女性地位的揚升，變成似乎是改革開放、市場經濟的「禮物」）。這實際上是種性別歧視，即在刻意突顯了「美女」這樣的容貌因素時，女性的真實作為和才華，反而成了次要的東西，或者無關緊要、聊作點綴。就像大陸現下影響力的「美女經濟學」一樣，女性能被消費，必須因為她美麗——至於那些「真正的」女性（主義）藝術家，在男性不斷流露出的「玩笑話」中——一定是很醜、家庭失睦、感情受挫或沒有男人要下的「產物」，一概屬於不正常的人口範疇。筆者所訪問的女性創作者之一，就曾對男性創作者的此種態度不滿又戲謔地說到：「有人說，對女人而言，藝術就是人際關係加 FACE」（與陳慶慶訪談稿）。

等等，⁸ 大致奠定了中國當代藝術的性別生態法則，並伴隨著相應的歷史建構與話語權支配，如報導攝影家趙鐵林花了五年的時間，間間斷斷地在宋莊與許多藝術家們對話，累積了許多珍貴史料，並編輯成具代表性之《黑白宋莊》一書，書中所訪談的專業藝術家只有一位女性，此外均為男性，而其餘於該書中所出現的女性，所扮演的角色不是男性藝術家的妻子、女朋友、追求或性幻想的對象、男性藝術家的學生或仰慕者（通常這兩種角色是同時出現的）等，通篇少見女性擁有主體的發言位置，女性人物的存在，常是男性實現自我的藝術旅程中的附屬品，或者戰利品。⁹他們展演著反體制、反社會、反集體的姿態，簡言之，主動聲稱反對國家所律定的意識型態，並以此「反」作為自身藝術生命及藝術作品的內涵，或正當性的宣稱或某種藝術資本時，幾年後，這一批男性藝術家在藝壇上、市場上甚或國際展覽機會上，都獲得了極大的成功，成為了當代中國當代藝術圈的主流。這批曾經反國家/集體的藝術工作者們，在名利雙收之餘，更享有英雄的光環，為許多後進者所嫉羨。

這段美術史，經常被建構為男性的歷史，或者說「超越性別」的歷史，如美術史家易英曾在其代表作《從英雄頌歌到平凡世界：中國現代美術思潮》中，將 1985 年至 89 年的新潮美術運動，描述為：「……可能是中國現代美術史上最激動人心的歲月。不論最終的成敗，其思想的活力、創造的活躍、批判的勇

⁸ 關於圓明園的回憶，可見攝影家徐偉志的陳述，載於〈訪問徐偉志〉訪談稿中，收錄於吳文光主編，2005，《現場 3》，桂林：廣西師範大學出版社，頁 151-210。在該文所提到的居住於圓明園中的女性角色，藝術家只有一人（筆名「依珊」），其餘的都是北京大學與北京師範大學等校愛慕或對藝術家生活有憧憬故而常跑到圓明園串門的女學生（如日後大陸著名的女性作家尹麗川即其中之一）。

⁹ 如 2005 年夏天起，筆者背著行囊，風塵僕僕到北京宋莊「蹲點」，展開田野調查與訪談。從入村覓得一個北方的磚製院子居住起，我就隱然地察覺到：在宋莊據稱有將近四百位的藝術家情況下（現在數目更多），其中卻極少有女性的身影，若有，也多半是已婚的，或者是在村中與男友同居，亦即是被視為屬於另外一個男人的「財產」。在與某些久居此地的藝術家詢問後，經他們告知，此地即便有年輕單身的女性藝術家進住，也常因為不堪男藝術家的騷擾（如夜晚喝醉酒忽然「登門拜訪」），不出一段時間就自行遷出，又或者為了避免被騷擾或者怕惹「是非」、被「傳難聽的話」，所以經常選擇閉門創作，不與此地的男性藝術家社群互動過密，好「明哲保身」。

氣、理想主義的光輝，都將是中國現代美術史上最輝煌的一頁」。¹⁰而易在隨後關於「後八九」的新一代人的章節中，則如此地說到：「新一代人似乎注定在這個時候登上歷史舞台，他們也主要是剛剛走出校門的美院學生……他們不像兄輩們那樣明確地意識到自己的使命，但歷史選擇了他們，中國又面臨著一個新的轉折。……他們本身就是這種轉變的產兒」，¹¹易英的話告訴了我們，中國當代藝術史，是「兄輩們」所創造的歷史，並與國族的命運關係密切。另一位美術史家高名潞在敘述 1980 年代中期到末期的變化時，也將前「征服政治空間的前衛意識」、「人道主義」、「尋求理想真實」、「思想者與永恆大地」等桂冠，賦予了這個時代，簡言之，對高而言 80 年代新潮美術等運動中，具有著一種主體，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：

12

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。

「民族的振興」的國族想像與大對體凝視，本身即是種性別化了的意識形態：

¹⁰ 易英，2004，《從英雄頌歌到平凡世界：中國現代美術思潮》，北京：中國人民大學出版社，頁 133。

¹¹ 同上註，頁 160。

¹² 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，頁 252。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》，南京：江蘇人民出版社，頁 3-28。

即象徵秩序的重構必須透過「男性陽剛（具）」之途，並把某種指涉著負面意涵的「陰柔」加以排除，方能在後文革時代「撥亂反正」。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」的色彩，即在當時許多藝術工作者們對於後文革時期「新」美術的熱烈想望中，想像一種普遍的人性狀態（此一召喚的有效範疇，甚而超越了生物性別）。

Julia Kristeva 曾討論過陰性特質如何被父權象徵秩序建構為邊緣化的事物，本質上是種陽具邏輯中心主義，比喻性地點出了「陰性」作為負面意涵的指涉，如何在父權社會的性別政治過程裏，被置放於權力邊緣的位置。¹³ Juliet 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。¹⁴ 但在上述兩人的論述中，卻未能進一步指出，排除「陰性」，或將之納入父權體系的特殊位置，其社會作用何在，Carole Pateman 的理論於此對回答此一問題有所幫助，她曾經論述過，男性如何透過虛擬的「性契約」，即透過普遍的兄弟（我族）之愛的敘事，將女性屏除於公共領域，但 Pateman 所論及的男性/女性，並非只在生物性別上的區分，更指涉著一種關於男性特質/女性特質的社會建構，是後者才使得性契約的成立獲得了意識形態的基礎，為此，必須進行一長期的關於男女之別的「自然狀態」的歷史建構：「男性」是完整的主體，而「女性」及其特質即意指著一種行動能力的缺乏，因此女性是不完全的主體，無從承擔契約的平等角色；而履行政治契約的最終結果是，個體從屬於國家，而性契約的踐履則意味著，女性從屬於父權統治的「公民國家」。¹⁵

¹³ Toril Moi 著，王奕婷譯，2005，《性/文本政治：女性主義文學理論》，臺北：远流，頁 196-200。

¹⁴ Rosemarie Tong 著，刁筱華譯，1996，《女性主義思潮》，臺北：時報，頁 292-295。另參考：Juliet Mitchell (1974). *Psychoanalysis and Feminism*. Harmondsworth: Penguin, p. 415.

¹⁵ Carole Pateman (1988). *Sexual Contract*. California: Stanford University Press.

但上述三位理論家的闡釋，替我們得出一個相近的結論，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 Pateman 的觀點更提醒我們，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，並予以客體化。而周蕾的著名概念，「男性自戀與國家民族文化」，應用此處關於中國當代藝術的「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（實則是將女性排除於歷史的發展過程），男性企圖證明自己是歷史發展的主人，而女性只是沒有主體的「某物」，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。¹⁶ 就中國當代藝術的例子看，歷史與血源的建構在藝術世界中，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，是故在大部分時候，我們均能發現許多男性菁英們莫不競逐以自身的視角，企圖在不同的論述空間中，賦予其自身所屬意的藝術史言說「普遍意義」，並運用自身最大的資源及影響力，促使其成為界定中國當代藝術起源和特質的經典版本。¹⁷

但歷史的開展，真如父權敘事所設想的如此毫無破口嗎？如同 Ernesto

¹⁶ 反過來說，若能暴露出此種排除女性的邏輯，也就可能對既存的性別架構提出發現，由此看，女性藝術家不斷突顯「自我」的位置，也就有了它的政治潛能。在藝術論述中如何表述這個女性的「自我」呢，藝評家徐虹說到：「那些處於非主流藝術形態的女藝術家們，則為“我”的出場做了精心的準備，並且不加掩飾地、淋漓盡致地予以發揮。他們在以“我”為主體敘述時，大都有兩種選擇。一是以“我的身體”為敘述的話題，表達自己的身體在成長經歷中的歡悅和傷痛，當然，這種成長必然伴隨著社會文化環境和歷史問題。從歷史、環境、文化習慣與女性個體自身的心理和生理的關係上，找到適合於自己的切入點。……另一類女性藝術家著重以眼睛和心智去揭示女性命運，反映女性思維與女性感情的特點」（2003：212-227）。其中，自我、自我的身體、欲望與自我的經歷，等於同義詞：「在我過去幾年所實踐的行為表演藝術作品中，通過作品再現，把個人經歷和自己的身體融進作品裏。提供給觀眾某種經驗，來體會物質世界和非物質世界的感受，包括生命、欲望、事物之間相互依存、相互制約的關係」，活躍又帶著憂鬱的女性行為藝術家何成嬌如是說到（引自：朱其，2003，《1990 以來的中國先鋒攝影》，長沙：湖南美術出版社，頁 328）。

¹⁷ 巫鴻，2005，《作品與展場 — 巫鴻論中國當代藝術》，廣州：嶺南美術出版社，頁 23-68。

Laclau & Chantal Muffe 曾言及，沒有一種霸權體系可完成絕對的縫合。¹⁸ 我們更可從 Slavoj Žižek 與 Foucault 及 Judith Butler 的理論對話中，得到一逆反 Foucault 「無所不包的權力含納了對自身的反抗」的理論推展，並以之獲得對顛覆象徵秩序的可能途徑的想像，如 Žižek 說到：「『對權力的反抗乃內在於權力結構之中』（意思是，反抗是由權力結構的內在動力產生的）這個前提，並不必然要得出這種結論，即一切反抗都是事先被羅致的，都被包含在權力自己所玩的遊戲之內——關鍵在於，透過增生（proliferating）的效應、透過生產出過剩的反抗，一個體系的內部敵對關係將會啟動讓自己最終覆滅的過程」。¹⁹ Žižek 文中言及的「覆滅」或許過於樂觀，但他的理論確實點出了當陽性論述機器，在以陰性特質作為其運作基礎的同時（將陰性排除至邊緣以確認自身對中心位置的佔據），此一行為本身，因著原先的權力系統的過剩（excess ion），將可能為我們指出象徵秩序的內在矛盾和壓迫/建構性質。下節，我希望帶入兩個田野中的案例，來討論此種可能性。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，只是徒落入了藝術史常見的「真實事件」與歷史評斷的迷思。

¹⁸ Ernesto Laclau and Chantal Muffe (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*. London and New York: Verso. 此處觀點乃轉引自，趙彥寧，2000，《帶著草帽到處旅行：性/別、權力、國家》，臺北：巨流，頁 176。

¹⁹ Slavoj Žižek 著，萬毓澤譯，2004，《神經質主體》，臺北：桂冠，頁 352。

第二節 象徵秩序的內在矛盾與建構性質

一、女人與槍：蕭魯的槍擊事件

蕭魯的名字，對熟悉中國當代美術史的讀者而言，應該不陌生，她就是在 1989 年現代美術大展上「開槍」（作品《對話》，圖 6-1）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興奮的「創世紀」腳本，主流的觀點視此槍為有預謀的政治性行為，是為了表達對國家或集體意識形態的不滿。²⁰ 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（高名潞，2001：134）。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 80 年代的現代時期轉向 90 年代的「當代性」的關鍵事件。上述觀點中對「關鍵性一槍」敘事的迷戀，細心的讀者，不難從中讀出「陽具中心主義」的況味。

但根據蕭魯本人的說法，這一槍，並非如既有文獻所稱為她與唐宋共同策劃的，唐宋只是個意外的「受益者」，以及一場錯誤愛情的另一方：「十五年前，當我在中國美術館打了那兩槍之後，我和他；從北京東城區看守所出來，一種無形的力量吸引著我，從 1989 年到 2003 年，我們整整走過了十五年。今天，我又一次舉起槍，面對著我自己，一年一槍，整整打了十五槍……我們結束了」（見蕭魯給栗憲廷的公開信，2003）。也是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，「...《對話》的確是一件女人做的作品，男人說的作品。這是一種尷尬還是嘲笑。對我自身的經歷來說，更是一種尷尬和嘲笑。」

²⁰ 可見栗憲廷 1989 年在事件剛剛發生時對於此事的評論，〈兩聲槍響：新潮美術的謝幕禮〉，收錄於《重要的不是藝術》一書，頁 244-255。

（見蕭魯給栗憲廷的公開信，2004），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，如蕭向筆者憶述：²¹

二月十號美術館重新開幕了，我記得剛剛進入大入口的時候，有人說，你們可不得了了，他說你不得了了，全世界都知道這件事了，你們要被記者給壓了，壓扁了，他的意思就是當天晚上廣播了，當時紐約時報二月六號就播了，全世界好多大報都報了。我當時還是感覺有點慌，我這個人，當時打槍的那個結果，應該這麼講我到今天我覺得我這個人挺笨的，二十六歲做作品，到了四十多歲才敢承認。我當時對這結果沒有預料，我去了以後我見到一個記者就問我，很多人老愛問我這個問題，你為什麼要打槍，這個確實也是作品的一個點，其實我覺得我是一個矛盾的人，中國八十年代性和愛是脫離的，性是非常隱密的地方，我覺得中國現在性生活就是亂的一踏糊塗，很多東西都敢直說的，但是八十年代談情感是禁止的，當時的中國電影那連種性愛接吻也是沒有的，所以性這個東西是禁止的，而我覺得我這個人糟糕是在什麼地方，我的行為和藝術是分裂的，我的行為可能超出了我的意識，所以我非常的壓抑，行為可能是到了那，但我的意識覺得是錯的，後來我就壓抑，多虧有了藝術這個平台，所以讓我去找到一個發洩口，找到發洩口之後，我的意識就告訴我這東西，我非常清楚我打那個槍，就是非常具體的那些事，然後記者問我這句話的時候呢，我就不敢說出情感二個字，打死都不敢說出情感這二個字，我當時嘴巴覺得人到一個地方會有保護意識，如果當時我把「情感」這個二字說說出來，記者就會把我緋聞挖出來，我當時其實想的就是那種事，我覺得是自我保護，你就是不敢說，所以我就逃避，唐宋看出來了，不知道說什麼，我就跟他暗示這種東西，他說別怕給我吧，他那時候好像很英雄，後來我這張嘴就不會說話了，後來那天我見到高名潞，高就說你為什麼不說話，但打死我，

²¹ 援引自筆者對蕭魯所做的訪談內容。

我都不會說。我的作品就是情感因素太強了，但是我又打死不敢說情感這二個字，就是這麼一個狀態，我就是不敢說出那二個字，然後這個男的（唐宋）說什麼，他說什麼沒關係啊，那麼多記者對著我，他說什麼，我感謝都來不及了……。

根據蕭魯的說法，開槍的概念，其創作動機除了美學的實驗性動機後，更來自於女性莫名的身體欲望和壓抑緊密糾纏，²²並與某個當事人的亂倫及性侵害事件有關，據訪談中，蕭魯回憶，當開槍之後她離開中國美術館，便「腦筋一片空白」地乘公車在北京四處遊蕩，最後，卻不知為何仍被牽引回現場，然後遭到公安逮捕，與唐宋一起短暫囚禁，然後墜入「愛情」，此刻，她才在一個遲到的懲罰中贖回了自我，為這個起因於亂倫的「槍擊」，找到了一個安頓之所（「發洩口」）。²³這段奇特的「空白」經歷，如同她拒絕進入那個被觀看的主體

²² 這部分蕭魯在訪談中，有與筆者仔細述說，但為保護當事人隱私，並尊重當事人意願，故於此略去細節。關於事件經過的蕭魯自述，則可另參見：蕭魯，2008，〈關於槍擊作品「對話」〉，《立場》2，北京：中央編譯社，頁91-101。

²³ 關於這段「空白」的過程，見筆者與蕭魯之訪談：

（槍擊後）離開大廳，那時候很快，馬上就把他抓住了，那槍聲呼呼，管理員就過來了，那聲音很尖銳，公安知道真槍是什麼聲音，我動作非常快，呼呼二聲我就走了，公安過來，看到我們二個，他就直覺我們幹過，他們是基於男的那，就把唐宋誤抓了，唐宋被誤抓了以後，我第一個看到唐宋被抓，我腦子就亂了，我的媽啊，這事出錯了，這時候我腦子就不靈了。

他們好多人在講，什麼歷史上沒有美術館被關的前例，我當時根本就不知道有這回事，我不了解，剛好就吻合這種事件，我當時就覺得是一件壞事，所以我最後的反應，就是那反應，然後我還害怕……我現在回想當時這個情形，有記者那天要採訪我，我說不要把我寫的太偉大，我當時就已經慌了，一點沒感覺偉大，唉呀我做了偉大的事，一點偉大也沒有，感覺只有慌了，慌了就不知道該怎麼辦了，然後，你知道的，全副武裝的警察進了美術館，我就崩潰了，然後美術館就關了，我當時腦筋一片空白，人就好像跟以前那狀態脫離了……之前幹這個事（開槍）好像跟眼前沒有任何關係，現在這狀態完全把你給淹沒了，然後我記得第一個下意識就是跑啊，有一個慌的意念那就是逃啊，可能是腦子亂了，但也不知道要往哪裏逃，後來我就上了公車。警察來了六輛車，麵包車三輛，三輛吉普車，一共六輛在那邊，他們都全副武裝，然後美術館就關，整個人都往外出來，當時我的反應就是這事跟我有沒有關啊，其實是有關的，但是我不敢看，我害怕我看到那場景，一輛公共汽車，就在美術館前面，

位置，卻在被逮捕後，自動地接受了那一種奇異的懲罰過程，並將這個「被客體化的主體」的超我要求，稱之為「愛」：「導致我 15 年沒有對外說出一句話的是因為情感」²⁴，由之放棄對自身作品的署名權長達十五年，就在同一個時間裏，關於此件作品的男性敘事模式，在中國當代藝術則不斷地膨脹，神話化了這個衝突事件，這個「槍擊」也顯得越來越佔據中國當代藝術起源敘事的核心理，也愈發需要唐宋這個男性角色的存在。

在美學上，或許我們有充分的理由去爭議作者聲稱擁有對作品的支配權利是否正當，但我們仍難否認，在開槍之前，蕭魯的這一槍所「對話」並非國家機器，而是某種共和國八十年代特有的性別壓抑氛圍和主體經驗，透過於公共空間開槍的動作，也置換並宣洩了某種「犯罪」的快感與內疚。如果此陳述真的成立，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。簡言之在此一事件被藝術史敘事挪用之前，無關乎男性的那種巨觀/陽具的歷史起源想像，而是屬於女性身體政治的範疇。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政治衝撞性的「一起初」，並不是因為反集權的那套男性正統話語，而是屬於女性內心世界中道德創傷形成的痛苦，與情欲、身體經驗交織而成的，並且被迫噤聲後轉化為藝術語言。

我就不知道我為什麼會上公共汽車，就潛意識想逃，我到就終點站就根本不肯下車，我在車上根本腦子就亂了，這時候也沒有人在我身邊，坐到終點，司機就叫我下車，坐那車坐著對距離都沒有感覺了，我說我坐過頭了，能不能讓我在坐回去，我十一點十分打槍，四點鐘就自首了，我到現在我都記不得我坐了幾次來回，我那段時間腦子被嚇傻了，人有一種真空狀態，後來我清醒過來了，我怎麼像膽小鬼一樣……人懼怕的時候會躲避，會找一切的理由去躲避，我那時候四點多就進了美術館去自首，我下了公共汽車，然後就見到一些朋友，他們說你怎麼敢來，很多我就忘了，反正我就覺得我到美術館我就去自首，有些情節當然糊塗了，當時我在美術館門口不讓我進去，我說我是蕭魯我來自首，然後我就進去了，我那時候看到一大堆人，跟他們說一句話的機會都沒有，他們就把我押到美術館左邊那個房間裏，一進去我看到全是密密麻麻的警察，我慌了，雖然好不容易自己去自首，但一看到那情形我就慌了。

²⁴ 蕭魯，2004年4月20日，〈蕭魯就89現代藝術大展槍擊作品「對話」給高名潞的信〉，「美術同盟」網路專稿，<http://arts.tom.com>。

將一個偉大的起源，竟要重歸因給一個「不名譽」的起點：亂倫與情慾，對於許多中國男性當代藝術工作者而言，此一翻案，令他們感到強烈的難堪、被羞辱與「閹割焦慮」——「槍擊」被挪用為象徵秩序再生產的過程受到危害和阻斷下——進而為文展開反擊，最著名者即為「教父級」之藝評家栗憲廷之回應，主張此一作品作為一個歷史事件，其詮釋權應由**整體**藝術社群所共享：「在我眼裏，藝術一旦完成，就不在屬於個人，它屬於社會、歷史和人類所共有，所以，我渴望大家能以超然、冷靜和理性的態度對待此事」。²⁵在栗的誠懇呼籲背後，卻「忘記了」告訴讀者一件事，即中國的當代藝術社群是由男性優勢支配的現實，這個「共有」是建立在一個盤根錯節的利益網絡之上。而蕭魯對來自權威者要求「超然、冷靜和理性的態度」的禁制之聲時，回應則是：「我不知道是我的問題，還是您的問題，是唐宋的問題，還是社會的問題。但《對話》的確是一件女人做的作品，男人說的作品。……」。²⁶

不願沉默的蕭魯，拒絕再繼續被置放/噤聲於生產論述的客體位置上，這個動作，激怒了中國當代藝術社群中掌握資源的許多男性，她開始面臨不小的生存壓力，在創作與展覽資源上，都承受著某種有意識的排擠，他們紛紛指責蕭魯的錯誤：既錯在 15 年前不澄清事實，又錯在 15 年後要回署名權。²⁷但事件本身並未很快平息下來，反而開始受到越來越多人的注意，甚至在公共媒體中不斷增生討論²⁸（這個增生的動作不是來自純然的善意，或者真空的社會環境和動機，實際上勾連著中國當代藝術社群內交錯的權力和資源鬥爭，但也意味著它具有豐沛的「內在動力和誘因」持續下去），從這刻開始，經典男性父權敘事本身，雖仍龐大，卻慢慢開始出現缺口或歧義。

²⁵ 栗憲廷，2006，〈「槍擊事件」的訪談錄與再解讀〉，頁 52，本文收錄於《今日美術》，1 期，頁 42-63。

²⁶ 見蕭魯與栗憲廷的公開信（2004），出自同上註出處，頁 57。

²⁷ 章潤娟，2008，〈女人的錯誤？男人的錯誤——由蕭魯「對話」及署名權爭論引發的思考〉，《立場》2，頁 102-117。

²⁸ 同上註。

二、「背著母親回北京」—— 陳慶慶

..... 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²⁹

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。而且我覺得宋莊很多男藝術家是靠女的養活的吧。

—— 陳慶慶³⁰

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，是具有性別

²⁹ 引自筆者對陳慶慶所作之訪談內容。

³⁰ 引自趙鐵林，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，頁 263。

特質的。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。在眾多此類的女性藝術家之中，陳慶慶的經歷是個具有代表性的例子。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，與正統歷史無關。³¹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」，³² 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。³³ 如下頭

³¹ 趙彥寧，《戴著草帽到處旅行：性/別、權力、國家》，頁 209-210。

³² Luce Irigaray (1985). *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter and Carolyn Bruke. Ithaca: Cornell University Press, pp. 28-29. 此處中譯，參酌：Toril Moi 著，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》，北京：北京大學出版社，頁 126。

³³ 此處我們需要注意的是，趙彥寧的經驗歸結對象，來自於受家庭/子宮/母職結構化了的主體位置的女性，而 Irigaray 雖未曾太過言明，但她的所對話的對象，多半是某種想像中的藝術工作者。從田野中筆者發現到，女性創作者，特別是能生存在中國當代藝術社群中的女性，因其

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，總是糾纏地出現：³⁴

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

訓練、歷練與掌握了部份生存資源，相較之，對於「談論自己」的經驗，並不缺乏，是故也不顯得沉默，許多的人甚至意識到必須不斷發聲，才能被藝術圈/藝術史持續地關注。在這樣的情況下，我認為象徵秩序的凝視作為一種能指網絡與「內在的利益計算的想像」，是仍然某種程度作用著的，很難排除（是性別化的主體建構的一部分了），或過度樂觀，這應與筆者的研究對象的特性有關。

³⁴ 陳慶慶，2001，《慶慶 1996-2000》，北京：世界華人藝術出版社，頁 52-53。

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。

在我所訪談的對象中，陳慶慶在 90 年代的當代女性藝術家社群中應該屬於年齡較長的。她在少年時代經歷過文革，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」。³⁵ 事實上，上文中提及的 1990 年代初期栗憲廷一事，在美術史上稱為「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

³⁵ 引自筆者對陳慶慶所作之訪談內容。

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的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，因為我媽媽成份特別不好，所後我就覺得我應該表現得更好，他們才會對她跟我好一點，就這樣簡單的想法。然後，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，最後對這樣的服從進行反身性思考：

……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。

「我把她送北京，送到北京就死了。…… 我就這麼我背她回北京」，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嚙氣的那天，「後來我就再沒回去了」。

陳慶慶的經歷（除了母親的境遇外，她父親曾是周揚的副手，擔任過中共文化部副部長一職，然後在文革時期遭到整肅），並沒有成就她日後可能的「傷痕文學」。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（見她的作品集《慶慶 1996-2000》；圖 6-2）。

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：「我（陳慶慶）是需要做工作的，

我不像男藝術家晚上大家一起喝酒，隔天睡個懶覺，然後衝動的時候畫幾筆，我不是，我是要每天有工作，每天上午、下午幾小時會做這個事情（創作），這個事情就變成我的生活，有這個東西，所以就很平穩，然後再做別的東西」：

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。

36

也是為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，但歸根節抵，這些「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」，陳這麼說到。³⁷

³⁶ 引自筆者對陳慶慶所作之訪談內容。

³⁷ 現下，在北京若要雜誌刊登關於你的藝術報導，時常是需要收費的，名目是為了更好的宣傳，實際上是種交易，這對於普遍來說收入較低的女性創作者而言是種負擔，卻是必須克服的生存門檻之一，女性創作者還必須估量狀況參與她可能並不特別有意願的社交場合，以免錯失機會。如陳慶慶就曾提及：「北京就是你出錢我就給你登，中國藝術是這樣的，然後我就跟他們說我沒這個錢，但他們說這一期我登的都是裝置一定要你的東西，我就真的沒有這個錢，因為他們是不會給稿費的，說實在的這個藝術在中國沒有什麼地位，你給人家篇幅沒有稿費，但是你還要另外給錢去刊登宣傳，我就很坦然跟他談，後來他就達成一個折衷的辦法，就給我一些雜誌，我付了很少的錢，這樣的情況是有的，我除了能給人我的藝術以外，我給不了別的東西。我覺得每個人一天 24 小時都有這些精力、體力，都是你的財富，但是每個人都能做的事情就一樣、兩樣，我覺得我自己對材料的感覺非常好，特別適合做裝置，後來我就慢慢地把其他的事情放棄了，我就夠專一的做我的裝置藝術家，人家的展覽要我去我就去，反正我也不是一个非常年輕的藝術家。對女人而言，藝術是人際關係加 **FACE**（謔語）。」（見筆者對陳慶慶所做之訪談）。

第三節 「女性作為一種方式」的社會基礎 —— 1990 年代

一、擁有自己的房間 —— 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為「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為對象，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」。³⁸

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，³⁹ 即指認並較為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，

³⁸ 徐虹，2005，〈女性美術在中國〉，《藝術評論》，21 期，頁 30-33。

³⁹ 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》，南京：江蘇人民出版社，頁 146-160。

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說到：⁴⁰

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。

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。⁴¹ 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的，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，⁴²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的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」現象與敘事的可能的社會基礎。如同 Griselda Pollock 曾論及，女性主義藝術史的工作的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，

⁴⁰ 李小江，2002，〈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》，南京：江蘇人民出版社，頁 1-12。

⁴¹ 關於李小江堅定的民族立場，請參見：李小江，2000，〈前言：誰能告訴我，什麼是 FEMINISM〉，《女性？主義？——文化衝突與身份認同》。

⁴² 當時「女性方式」敘事的主要推瀾者之一，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。

她也努力地將社會學的研究方法納入視覺藝術裏的文化實踐的探討當中。⁴³

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，可以說構成了後社會主義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 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

⁴³ Griselda Pollock (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. London: Routledge.

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。

訪談者：從現在看起來，工作室制度變的非常熱門。

受訪者：對，變成當代藝術的一種方式。

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，由於較為低沉的政治與文化氛圍，以及官方的禁制與打壓，許多前衛藝術家在尋覓不到公開的展示空間的情況下，所有活動變成「地下的」，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。可以這麼說，在這段時間，工作室的概念與「公寓藝術」的出現可以說是一體兩面。實際上，說白了，也就是住家變作了工作室與另類的展場。

或許從西方或資本主義社會的慣習看起來，以自家當工作室怎會是特別的事情。這需放到社會主義中國的脈絡中，才會明白。因為在 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」（「吃官糧」），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，加上屢次的政治運動，大抵也都是針對知識份子而來，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。⁴⁴如此看，1990 年代上半段如雨後春筍般出現的「公寓藝術」就有它的意義了。某

⁴⁴ 翟志成，1983，《中共文藝政策研究論文集》，臺北：時報。另可參考：Julia Frances Andrews (1994). *Painters and Politics in the People's Republic China, 1949-1979*. Berkeley: University of California Press.

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「公寓藝術點」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）。換句話說，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的殼中。夫婦兩人從最起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，也早已不在「家」的屋簷下了。據筆者所採訪和知悉的女性藝術家中，不論已婚或單身，鮮少沒有擁有獨自的工作室的（有些甚至還有兩個大工作室）。這樣的走勢，為女性的自我發現與獨立思考，起著積極的作用，其作品與審美特質展現在以私人空間為中心的重視過程，以及重視與材質的親密接觸等層面上。

二、家庭與孩子的限制和意義

描述至此，我們必須避免一種過於樂觀主義的想像，因為擁有「自己的房間」，並不代表在爭取空間的過程中，一切是如此平順。此外，在繼續保有這個可以獨立思考與創作的空間上，許多女性也常須付上相當心力，很大的層面，「阻力」或「費神之處」，都來自於女性藝術家的家庭位置與母職角色上，在某些案例中，女性藝術家為了保有自我的空間，遂走上不婚或離婚一途，社會壓力常頗為沈重，因為在現下中國，婚姻生活仍不只是種個人抉擇，而是種道德象徵，「不婚」、「失婚」或「離婚」屬於非常態的社會範疇，「在婚姻中」

則是「理所當然的正常行為」，是故，常使不處於婚姻狀態下的中國當代女性藝術家，身處在細密的道德壓力與檢視中。⁴⁵ 同樣的情況，也可能存在於其他異性戀父權體制的社會裏，只是程度不一，或女性能獲得的資源與社會支持的空間不相仿。

但說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，若家庭與婚姻契約的束縛過度到一個程度，部份的女性創作者甚至會選擇結束婚姻生活，選擇堅持自己的藝術生命。⁴⁶ 在許多情況下，女性藝術家、批評家的配偶亦為藝術家或藝術工作者的比例非常高，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燦冷的丈夫，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

⁴⁵ 筆者所訪談的女性藝術家個案中，有三位正在或曾處於此一狀態，但為求保障當事人隱私（包括受訪者都要求我在這部分保密），我還在構思較好的陳述方式，在找到之前，請允許筆者於此暫時略去不談。

⁴⁶ 當然我們也能作一可靠的推論，即在粗暴的情況下，在既有的婚姻契約的父系支配裏頭，女性根本不可能被允許從事自己希望的工作，包含藝術創作，而還能在將藝術作為其生涯的已婚女性，至少她與家庭成員之間的矛盾並未大到阻止她的創作，也因此才有可能堅持到被藝術圈認可其藝術家的身份，甚至獲得某種生涯上的成功。而那些因為極大的家庭壓力而退去的女性創作者，除非他們仍堅持創作，否則她的作品，在現實與觀念上，根本均無法獲得充分發展的機會，也無從「出道」然後生存至被認可其藝術家身份，絕大多數失敗的或受極嚴重家庭限制的女性創作者，均遠離了藝術社群（在中國大陸現實的當代藝術社群中也無人會關心她們的去處），研究者真的很難與之有所聯繫和接觸，除非投入極高的金錢、人脈和時間的成本，在中國的不同省份找尋他們，如此實非個人研究者所能負擔。這是研究藝術社群與研究工廠、婦女團體或學校等組織界域較明顯的對象時，很大的差異，也是筆者非常希望能於此進行自我反思的地方，即此一關於研究對象取樣上的限制，本身即是個隱蔽但嚴重的性別問題。

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，為了她，「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，男性和女性不僅僅是性別特徵的不同，或是在社會的認可，社會的角色扮演都是不同的，以前真的沒有這個意識...」。

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。如在訪問馬嫵

冷時，她也曾有近似的敘述。而女兒的出生、成長，並變成一名「很有個性的娃」，對藝術家來說，像是場對自身傳統性別觀念的重洗與更新：

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。」。這是馬在訪談中，「幸福地」向我敘述的一段話，她與喻紅一樣，都在女兒的身上與成長中，重構了她性別意識的內涵，如此敘述，筆者似乎是在變相地讚美母職，以及背後的二元化性別意識形態。並非如此，在某些評論中，或許會因此率爾讚美女性之母職，或批判這些身為母親的藝術家們，如何、如何地再生產了既有的性別價值觀和二元框架；或者根本不看「身為母親」，生育與子宮，對女性創作者所帶來的真實境遇與挑戰。這些批評觀點並非全然不可取，而是他們忽略真正的癥結點在於，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》（圖 6-3）與馬嬾冷的行為攝影《箱》（圖 6-4）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，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，⁴⁷ 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，比如筆者在訪談某些女性藝術家時，就必須配合她的孩子的「時間表」而選擇最後可能的訪問時段和地點，或者，在訪談時，女性藝術家還可能帶著孩子在身邊，談話常被孩子所出現的林林總總的狀況所打斷，但正面的效應也可能同時存在，特別是生育子女，許多女性藝術家常賦予此生命事件賦予意義，並視之為自身性別意識萌發、重構的契機，成為新的創作泉源。同時，在訪談中，筆者從未聽見過女性創作者對於傳統家庭結構與性別權力角色的認同，家庭職能與子女的親身經歷，在許多時候，反而常使它們對此一現實產生反思。

至於某些在生孕之前，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》（圖

⁴⁷ 如馬嬾冷如此告訴筆者，她在剛與丈夫從湖北搬到北京嘗試創作時，孩子又剛剛出生：「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」。引自筆者對其所作之訪談。

6-5)，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）。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：「那生孩子跟成為母親之後，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（奉的孩子與喻紅及馬嬾冷一樣也是女兒），她的成長過程也是我對女性主義反思的過程。」。

三、遷徙與自覺

關於女性藝術家的生存空間，還有一點是我們必須注意的，即他們的遷徙經驗，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」，實際上是種具有存在意味的事件，當然，遷徙並非全來自於自願，也可能來自於被動。而 1970 年代中期之後出生的一代人，或許較為幸運，生活在國家對於境內遷徙管制較為寬鬆的時期，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，對創作者的遷徙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，遷徙經驗，在許多女性藝術家對自身藝術生命發展的描述和回憶中，佔據了顯著的比重。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（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，不一而足。原居地為何，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將越高），由之取得生存資源支助

的可能性越高，也擁有更多的生活機遇，如筆者所訪談的大部分能在藝術圈中生存的女性創作者們，來自外省市者，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，但筆者更為關切的是他們做為主體，在這些結構因素下，面對抉擇以及經歷「遷徙」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，某種堅實的作為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（圖 6-6），曾如此回憶到遷徙至北京經驗，對她的意義：⁴⁸

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。

「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「承先啟後」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。⁴⁹

⁴⁸ 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，頁 21。

⁴⁹ 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

在筆者訪談與知悉的對象中，求學，是最常見的帶來「遷徙」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，也有其他造成遷徙的原因，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**，這個嚴肅的問題。不少「外省市」來的女性創作者成功地生存下來了，雖然該機率從性別比例上說仍然偏低，當然，本籍為北京或上海的女性，要打進男性支配的藝術圈，同樣亦須面對相同的生存考驗，但身處於本籍或故里，在可以取得的社會支持上，在一般情形下，確實較「外地人」高。

在眾多有關遷徙的案例中，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，可以說是最具代表性的一群。⁵⁰ 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，家人的阻力也在同時出現，如她與筆者的訪談

圈的案例上，同樣適用。Pierre-Michel Menger (1999). "Artistic Labor Markets and Careers." *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574.

⁵⁰ 「塞壬」，是希臘神話中的女性海妖，平時人首鷹身，看到船隻駛過，就變作美麗的女人，坐在旅色的海島上，以美妙的歌聲迷惑航海的人，使聽到他們歌聲的男人忘記故鄉、親人和一切神聖使命，最後死在島上。不過令人遺憾的是，「賽壬工作室」在成員間的意見分歧，以及外在藝術社群的壓力下，彼此間已漸行漸遠，實質上已形同解散，只剩下一些形式的、零星的聯展。

中回憶道：

後來我中專畢業以後在大的企業工作，大的企業在我們地方是很好，各方面條件都不錯，另外呢，我過了二、三年就努力的在畫畫考大學，那時候家裏就有點意見，他們覺得男孩子考是很好，女孩子差不多就行了，這些話反而就促使我要努力畫畫上大學的念頭了 ... 畢業以後還是在河北工作，一直工作到九三年，之後就到北京。首先想出來學習，但因為那個時候年齡大了，不像現在政府那麼寬鬆，任何年齡都可以去考碩士、博士。那時只有一個辦法就是進修，到中央美術學院以這樣的形式來學習，然後進修了之後就一直在這個地方，後來就有機會作展覽到這邊，1993年到北京來已過十二年了(2005)，到了這個單位（中央民族大學油畫系）是1997年。

在讀起來如此曲折的求學與就業的過程之中，表徵的正是故事主人在摸索藝術生命的出路中的主體的軌跡，也就在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，如袁說到：

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回事了。

「...當時我不懂為什麼，後來才明白因為我是女的」，遷徙過程中這幾件印象深刻的回憶，據袁說到，是她日後不斷努力創作，以及身分意識醒覺的原動力之一。而「塞王」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(圖 6-7)，1970 年生於哈爾濱，1983 年開始進入畫室學畫：「1983 年吧，我正式學得比較晚，當時那個老師收有 7、8 個學生吧！後來學到最後，不到一年，其它學生都沒有了，他們都不學了，只剩我一個人，那個老師帶我一個人，離我們家很遠的到那兒，畫寫生畫，1 天有五、六個小時在畫畫，後來就一直這樣堅持，但只有我一個人，所以也堅持不了多久。後來我就找了一個在哈爾濱很大的班學，在那學了二年...」，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「闖蕩」至今，成為活躍的女性創作者。崔在訪談中是這麼總結她的藝術生涯：

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「正常人的生活」 — 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。」⁵¹

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（圖 6-8），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包圍；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現在創作的基礎，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

⁵¹ 引自筆者與崔岫聞所做的訪談內容。

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。」。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。

除了塞王的藝術家們外，另外一位女性創作者孫芙蓉的故事，值得我們放在這部份加以討論。當初會前往採訪孫，是因廖雯的熱心轉介，當筆者 2005 年夏前往北京作田野調查時，廖雯剛剛為孫以及蔡錦、周葵在「798」東京畫廊策劃了一次聯展《性殤》，在展覽畫冊中，廖雯感性地寫到：「1980 年代末，孫芙蓉在邯鄲鄉下的一所小學教書，我去看過她，那時她的樣子和表情，與小屋內木桌上她憑感覺做的小作品，與院子透過陽光的樹影，一樣純樸、美好、和諧，而她的內心感覺和思維，透過我們的聊天，卻傳達與那封閉的小學環境格格不入的氣息。... 從那時起的十多年間，我幾乎每次見面都勸她改換環境，走出來。直到兩年前她才終於來到小堡村.....」（2005：3）。

生於 1965 年的孫，並未受過正式的美術教育，此點她與上述如崔岫聞等人之間有很大的不同，這也使得她無法藉學校等正式的藝術體系，獲得遷徙的機會，據她回憶，生平中第一次較正式的創作經驗來自於文革：

文化大革命那個時候，不過我對於那個時候也不太清晰，那時候剛結束，但就是歌頌，文化大革命就是好，那時候還出個命題，要我們歌頌文化大革命，出來這個命題，就要我們畫十張畫，然後我們每天就要翻資料，自己去編這十張畫的內容，就是搞那個創作，最後那個創作，我們所在的地方是河北省，還給入選了。所以這個創作，從那時候就開始養成，老師出個題目，自己翻資料，自己瞎編。

之後她唯一的藝術學習資歷僅來自函授課程，用之取得在小學教美術的資格，其餘就幾乎處於自學與自行摸索的階段，中間教過書、待過公營的商業單位。2003年，在廖雯的不斷鼓勵下，離開了河北，來到宋莊，展開創作生涯，如她說到：「因為在中國這個環境是沒有辦法選擇的，這幾年才有選擇的空間」⁵²，當她選擇來到北京，就獨立地住在宋莊小堡村的舊院子裏，當筆者前往採訪她時，察覺到她生活真的過得並不寬裕，收入來源並不固定。她也不經常與同村的藝術家往來，也不像大多數的當代藝術家擁有大學或以上的學歷，在中國大陸的社會屬於知識分子甚或是文化精英，孫給人的印象就是質樸的農民，生活過得極為簡單，工作室兼起居所，在不多的家俱中，幾乎都是陳舊的，物質花用也很少，創作就是她唯一的事，也就是她的生活，「想把思想裏、心裏治過我的東西，全部甩掉」(孫芙蓉語)，⁵³ 關於她的生命史，在她的堅定描述中，就像是場走了好久終於明白了的寓言，在幾乎毫無社會資源的情況下，她在2003年時作出了抉擇：離開故鄉移居北京，找尋機會，雖然仍在努力求存的過程中，但卻已有了生涯的開端。2005年時，孫芙蓉創作了一件引發討論的作品〈蠶食〉(圖 6-9)，把兩百套生活中典型的中國普通的男人套裝剪爛，整個衣服的结构被「抽筋拔骨」，而孫是如此描繪她的作品的：「《蠶食》，一種扭曲的體驗、無奈的體驗、自我的體驗……找不到一種合適的語言去描述那種感覺，但是我用這種最貼切的方式表現出來了。這是一種漫長的生存的體驗，是一種很直觀的存活的告白，是幾近瘋狂的私欲的放大」⁵⁴，而孫也在摸索、啃食與重新摸索的過程中，在遷徙的旅程裏，確切了自己。

此外，在此處，我希望能再討論周葵的案例，與上述的女性創作者不同的是，周從未選擇「遷徙」到藝術中心的北京，而是始終守在她的家鄉小鎮江

⁵² 引自筆者對孫芙蓉所做的訪談內容。

⁵³ 引自筆者對孫芙蓉所做的訪談內容。

⁵⁴ 廖雯，2005，《性殤》，北京：東京畫廊，頁3。

蘇鹽城，按部就班地戀愛、結婚、生子、照顧兒子，靠著長年在外工作的丈夫寄來的一點錢以及兄弟姊妹的臨時資助過活。換言之，周葵與主流的藝術社群並未有太多聯繫，她的被發覺是因為偶然認識了藝評家廖雯，後來也在廖雯的幫助下，擁有了兩次左右的展覽機會，零散地賣出了幾件繪畫作品，這樣的孤立的環境因素，使周葵根本難以打入藝術社群之中，也缺乏足夠的網絡去拓展自身的生存機會，如廖雯回憶她去訪周的情景：「我到鹽城找她，她說她『高興得昏了頭』，從她大呼小叫地喊著我的名字從街的一頭跑來，手足無措地不知道如何對待我，我感覺她大概很久沒有和外來人接觸了。」⁵⁵ 這樣與外來人少接觸的情況，妨礙了周葵將她的作品呈現在更多人眼前的機會，如周葵告訴廖雯她一直「很想獨立」，卻得不到真正的機會。⁵⁶ 她的案例，應可與上述的成功者之間形成一個有力的對照。但周葵仍是較幸運的，因為更多女性創作者始終只能在眾人的視野之外，與藝術社群沒有一絲網絡的連結。

第四節 新世代的主體性形構

... 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

⁵⁵ 同上註，頁4。

⁵⁶ 同上註，頁3。

面，因為不重要，因為他們的題材是要做一個公共性的東西，你要體會他的高大全、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，你能看到的那幾本畫冊，那些電子方面的東西又沒有，只是一些簡單的一些英文的畫冊啊，其餘都很少。

— 姜杰⁵⁷

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。在許多70後藝術家身上，在他們的自傳書寫中，新的象徵符號或社會/個人情境的轉喻，逐漸進入作品成為核心部份。如上海的錄像藝術家梁玥的作品《麥盲》就是很好的例子，完成於2003年到2004年間。這部影片和她所有的作品一樣都沒有敘事的情節，散亂的畫面以某種莫名的邏輯關係連繫在一起，其中令人印象深刻的一幕，是她的身體安靜地漂浮在陽光閃耀的水上，成為一個不知名的物體四處閒遊。大致來說，整件作

⁵⁷ 摘自筆者對姜杰所進行之訪談。

品就是創作者個人感知、漫遊與日常觸動的軟性紀錄，相較於上一代的女性創作者，在少去了政治運動年代的記憶後，的確使他們的自我由外觀上看來更加「純粹」，也在失去了集體意識型態的中心敘事後，顯得更加「後現代」、有著「漂亮的外表和受傷內心」（朱其語）。⁵⁸但這些看似酷勁、「去中心」或「青春殘酷」的身影背後，事實上有著實際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遷徙的自由，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」。大抵，在筆者所接觸的「70後」一代的女性創作者來說，基本上都具有這些特質。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，相較之，1960年代出身者，更依賴在艱難時代下闖蕩出的特殊藝術敏感度。本節一開端索引姜杰的話，應可點出此層由於資訊質量等因素，所產生的世代差異。

1978年出生於上海的曹斐就是其中一個好案例。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

⁵⁸ 朱其，2001，〈漂亮的和受傷的：九十年代後期的中國當代藝術〉，《典藏今藝術》，101期，頁38-39。

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（世代的差異在此處顯得非常明顯，特別是對比於筆者採訪過的如尹秀珍等「上一代」藝術家，位於北京西海、通州等地的工作室後）。在近期的《周末畫報》（2006年8月號）上，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，曹斐這麼問到：「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。宛如兩道相互平行的記憶鐵軌——你的1985與我的1985。而在這篇曹斐主問的訪談最後，她的最後一個問題是：「最後一個問題，請問你看過我的作品嗎？覺得怎樣？謝謝。」，顯得十分自信。

在曹斐這些年輕創作者身上，在筆者的田野經驗中，的確讓人察覺到更多的自信和自我中心。我們大可以把這樣的生命狀態歸結為「年輕」使然。但這並不代表他們缺乏了細膩的自我反思的氣質，這個部份始終存在，但他們也確實在體驗著另一種現代性，一種社會系統急速重組中的主體認同過程，如另一位我所採訪的新世代藝術家劉非說到：

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。

「像卡通一樣」的歡樂氣氛，連接著她所指出的虛無與調侃，很清晰地為他們這一代人作了描繪。這樣清晰的內視，伴隨著一個綿密述說自身故事的憂鬱主體。

陳羚羊在「憂鬱主體」的氣質上，在我所訪談的個案中，應該是最為強烈的。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：⁵⁹

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，我還沒畢業就開始參加外頭的展覽，然後畢業展被系主任批評。其實我遇見的老師都很

⁵⁹ 引自筆者對陳羚羊所做的訪談內容。

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》。

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（圖 6-10），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份，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」。⁶⁰

事實上，從陳羚羊、劉非、曹斐（還包括另一些筆者採訪過的創作者如唐潔渝、雅良）等人的陳述中，我們可以發現一個關鍵詞不斷地浮現，就是「自由」。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及其政治意識形態為目標，而是轉化為針對變遷急速的改革開放後的時代氛圍。

⁶⁰ 引自筆者對陳羚羊所做的訪談內容。

以描述自我存在於當下社會時空中的感知內涵為例，此刻的新生代女性創作者，對於外在環境的敏感度，在大部分情況下，的確比前一代高，也更容易受到外在環境的影響，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，如年輕的藝術家陳秋林於 2002 年時所創作的〈別賦〉（圖 6-11），就是代表之作，1976 年生於四川，成長於四川的她，以行為錄像的手法，詩意與劇場化地傳達了作者對於長江三峽搬遷的感觸，還有時空變異的滄桑感，同時也喻象著流變中的中國，主體成為一個江水流逝上的觀看者，「我一直對時間的流逝和物質的變化過程有特別感興趣」（陳秋林語）⁶¹。而這處於流變中的主體，企圖以自由作為一種想像界定自身，猶如旁觀者般的冷靜地觀看，再以直覺對引發感受的某些事物加以捕捉：「對我說是一個個人的辦法，我覺得我站在那裏、像是悟道一樣。但當你體會到這些，在轉換成一個作品之前，還是有一段距離的，我反對把生活跟藝術對等化的概念，藝術家還是要很理性的觀看」。

⁶¹ 轉引自高名潞與陳秋林的對話（出自：<http://arts.tom.com>，2004 年 03 月 24 日專稿），其中她曾對〈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象他們一樣生活在那邊土地上的人們」。而她另一件創作於 2003 年的行為裝置作品〈位置〉，這件作品在朱德元帥的故鄉實施，在朱的紀念園裏，十位年輕的女性，全是戴大盤帽穿制服的各類執法人員，在同樣戴大盤帽穿制服的朱德元帥雕像前，惺惺作態、抱著大白鵝，並站在貼有各種法律條款的展臺上，組成彷彿舞台的群像，向公眾展示。在這裏，男性與女性、英雄與非英雄，形成一種戲謔性的對比，消解了理想化的「男性」歷史。

第五節 結語

如前所述，在題材的選擇上，女性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，視為其身體與私密記憶衍生出的不可分割的一部份，包括許多歷史的、公共的、集體的題材，都會被此一私密性或個性所消融。如生於 1965 年的雕塑創作者姜杰（圖 6-12）在訪談過程中說到：「在我的整個創作、藝術過程當中，其實是離不開那個自我、意念，其實我覺得大一點東西的紀念性，是我喜歡的，比如對一個東西的紀念，其實我覺得很多東西的因素都是來自於童年，童年的記憶是對於一個人一生的經歷是不可缺少的，他對於一個技術層面的紀念也是有意思的」，上文中所謂的「大一點的東西」指涉的即為家國的歷史，對她而言，這只不過是個人記憶的一部份。我們可以在許多其他的女性藝術家的陳述中，發現相似的段落：「塊狀」的公共性，都會被融入個人彷彿針織活動的藝術遊戲中。特別是對於 80 年代學習、成長起來的女性創作者而言，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，是無可厚非的選擇，有其時代背景，從無到有，媒材與自我人生處境（如身為母親）的不斷精準咬合，在某種意味上，便象徵著藝術家的成熟，由日常生活到藝術生活上皆然。而 90 年代成長的一代人，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變為同樣重要的功課，但關注自我一詞所涵蓋的範圍，從身體性與私密性，逐漸擴張到主體所存在的社會情境上，轉化出新的自傳書寫模式。⁶²

⁶² 廖雯在筆者的訪談中，曾提及了一個她視為可喜的新現象，即女性創作者自覺意識的加深：「大概是 98 年前後，那時提了這個概念，叫「女性方式」，當時覺得作品的差別是種方式問題，我選的東西都很感覺化，男人很少會呈現的方式。之後，很多女孩，就很強調這個東西（女性方式）。直到有回在德國的展覽（「中國女性藝術家展覽」），一位德國女藝術家，寫了一個評論，其中一句話寫的非常震驚：這個展覽像一堆女的，做了一件仇恨男人的作品。我覺得這句話非

中國的女性當代藝術家，逐漸發現了自身的性別差異，與性別意識在自身創作方式上的某種意義，「媒材發現了我」，如廖雯曾描述過陳妍音的例子：陳告知廖雯，她密密麻麻的木刺與銅管組合成的裝置，來自某次無意識行為造成的視覺形式的突然感動（以圖釘扎滿一個紙盒子），於是才啟迪了她〈箱子〉（圖 6-13）一作的基本語言，並慢慢地開展成較完整的樣貌，以及作品內涵的定義。⁶³ 如內文中所述，此種因著創作實踐所引發的自我性別角色的確認，是女性藝術家在個人與社會空間維度的擴張與經歷等社會脈絡上，逐步形塑的，在蔡錦、施慧（圖 6-14）身上、在尹秀珍⁶⁴與陳羚羊身上、在奉家麗身上，⁶⁵ 在陳秋林、向京⁶⁶ 與其他許多筆者所訪談與知悉的女性創作者身上，都出現過頗為相似的轉變過程。

正像戴錦華與孟悅在《浮出歷史地表》一書結語處寫到：「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

常刺激我，一個嚴重的問題出現了，因為最初為了強調和男性的東西不同，強調女性方式，結果這樣的強調成了一種概念，亦即，無論有沒有這種感受，做作品的都用這樣的方式，而且不是以真實感覺做後盾，變得強調形式。我當時寫的一篇反省文章，就把這種現象稱為「品牌化」。藝術家需要反思，就是過早的品牌化，可能為他帶來的後果，他發展出一個成功的方式，譬如說纏線或者什麼的，他就一直要強調這個，因為，如果他的作品不帶這個以後，人家就不認得她的作品了，這就像是品牌特徵，一改似乎就變假的了。當然這種情況，過了一個時期就轉變了，到 90 年代末期，很多女藝術家越發能夠深層的表現自己的感覺，慢慢就把「品牌化」拋棄掉了，還挺不錯的」。

⁶³ 廖雯，1999，《女性藝術 — 女性主義作為方式》，吉林：吉林美術出版社，頁 141。

⁶⁴ Weiwei Ai ed. (2002). *Young Chinese Artists, Text and Interviews: Chinese Contemporary Art Awards 1998-2002*. Hong Kong: CCAA Association and Timezone 8 Limited, pp. 130-137.

⁶⁵ 如奉家麗在筆者的訪談中說到：「有一次我不知道怎麼創作，很迷茫，就東翻西翻看到了很多扭扣，我居然保留了很多小的扭扣，特別日常的東西，其實我特別的女性，可能有許多男性藝術家做作品的時候用很高級的材料，可他不會去看一些扭扣等女性的日常的東西拿來做作品，我就一下反應過來原來我是一個女性，這個時候我認為我是個女性藝術家，我用新奇的材料來創作我自己的藝術，只有女性才會用到的東西我拿來做成作品，也是強調女性和男性的區別」。

⁶⁶ 可見向京對自身創作狀態的敘述，收錄於：葉夢、鄒建平主編，2003，《美麗欲望》，長沙：湖南美術出版社，頁 28-45。

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……」。⁶⁷ 若我們試著回溯中國女性藝術家在話語權、人口比例，以及展覽機會等面向上的弱勢，這樣的狀況在 1980、90 年代之交的圓明園與宋庄時期就開始出現了，如筆者曾議論，女性藝術家基本上是被排除成為圓明園與宋庄的正式住民的，也被排除於分享在圓明園等城市邊緣群落中的現實利益（見第二章的討論）。1990 年代中期以後，女性創作者的生存機會的成長，並不一定代表中國當代藝術圈內性別平等的意識成為了主流，更可能的情況是藝術市場的擴充，讓原先邊緣的女性創作者們，也逐漸被含括了進來，如藝術家李虹在訪談中，曾與筆者說到：

受訪者：只要你一談女性藝術家，那肯定你的份量降了百分之十，這是大家不願公開的事實，但是確實是存在的。

筆者：那您有親身經歷嗎，或是說跟男性藝術創作者的互動間，感受到？

受訪者：這種東西是非常微妙的，大家不會公開講說你是女藝術家，你就失去展覽機會，而且我覺得藝術圈很小，幾個人在一起創作，感覺就是男人一個圈子，女人一個圈子，男人誰也不會講說我看不起女性，或是排斥女性，都是很微妙的關係，這是一種感覺，但是不能言明，但是它事實是存在的。

李虹的個人感受，與藝評家朱其的觀察是符合的：中國當代藝術從 90 年代起取得了很高的成就，而女性藝術家們的成就，未完全受到尊重。⁶⁸ 而女性也常

⁶⁷ 轉引自：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 期，頁 305-314。

⁶⁸ 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，頁 4。

缺乏男性所具有的積累優勢和人際網絡的密度。但從另一個角度看，市場經濟的力量，所產生的職業與身分意識，以及作品在市場上流通管道的發展，對於女性藝術家們的專業意識與生存機率，是有一定程度助益的。目前中國的女性創作者們所需要的，或許不只在於 1990 年代提出的女性意識觀點，或者開創生存機會，而是找到跨越認同疆界之途，與其他弱勢群體產生同理的關聯。

我們也必須留意，在針對女性藝術家們進行研究時，不可本質化、固定化某種「陰性」想像，而必須視性別為歷史環境下的特殊建構。對陰性之性（feminine sexuality）過度極端的追尋，常讓我們想起 Slavoj Žižek 的一段話：「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？」⁶⁹ 他的話提醒了我們，我們所要探究的應該是在性別差異的表象之下，實際運作的將女性及其特質邊緣化的過程。又如 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群體邊緣化，又把其他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。⁷⁰

意識形態的運作模式，象徵秩序對女性的邊緣化，是本章中筆者的核心關懷，當父權的象徵秩序，亟欲將女性含納入其中的遊戲規則，並將之定位於邊緣地帶時，同時，它正在它的內部，創造了它的「異己」部份，而當我們試圖去揭露這個部份時，也就替我們開啟了反思父權構造的旅程，但這並不就此保

⁶⁹ Slavoj Žižek 著，《神經質主體》，頁 349。中國大陸藝評家尹吉男一段描述，可以作為討論「陰性神話難道不是終極的男性幻想」的一個好案例，即在 1995 年因著中國婦女年（1994）的整體氛圍影響，男性藝評家與藝術家們對女性顯得特別的友善，並較往昔更大量地提名、推薦、選取女性藝術家進入男性策劃的展覽和主導的比賽中，甚至以女性自況了起來，實則裏頭作用的還是男性中心的價值觀。參見：尹吉男，2002，《後娘主義：近觀中國當代文化與美術》，北京：三聯書店，頁 105-111。

⁷⁰ Linda Nochlin 著，游惠禎譯，2005，《女性、藝術與權力》，臺北：遠流，頁 3。

證，一個歷史時期底下的女性創作者，必然會與父權意識形態產生斷裂的關係，甚或是對抗，在許多時候兩者是相互影響的，這包括了在大部分時候，中國女性創作者關於「女性方式」等等的論述建構之中，均未能觸及對既有的性別規範與性別分工方式的反抗，但我們難以否認的是，在這樣的構造中，仍可能含納了質疑既有象徵秩序的機會。



圖 6-1 蕭魯，1989，《對話》，
行為藝術。(上)

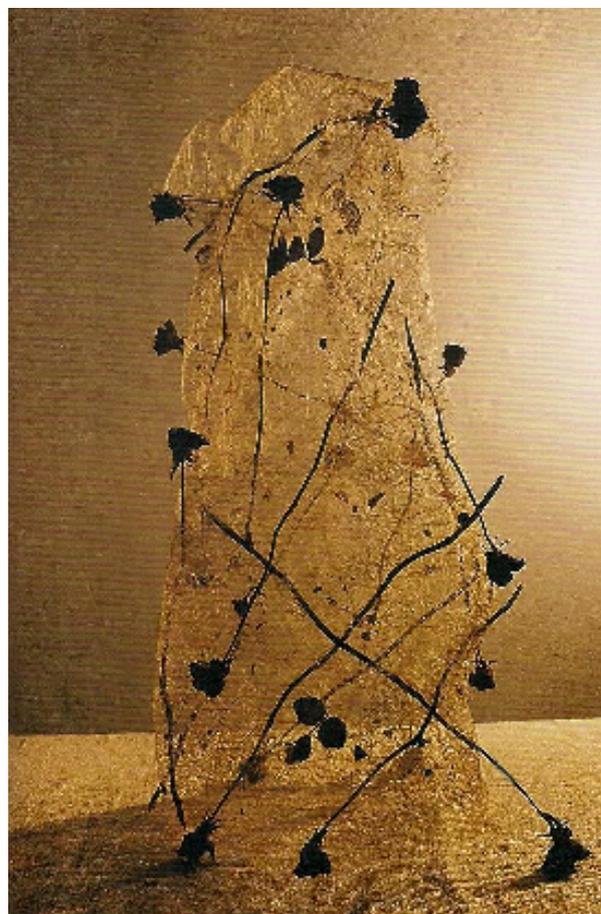


圖 6-2 陳慶慶，1998，《女》，
複合媒材。(右)



圖 6-3 喻紅，1999-2000，《目擊成長系列》（局部），油彩。

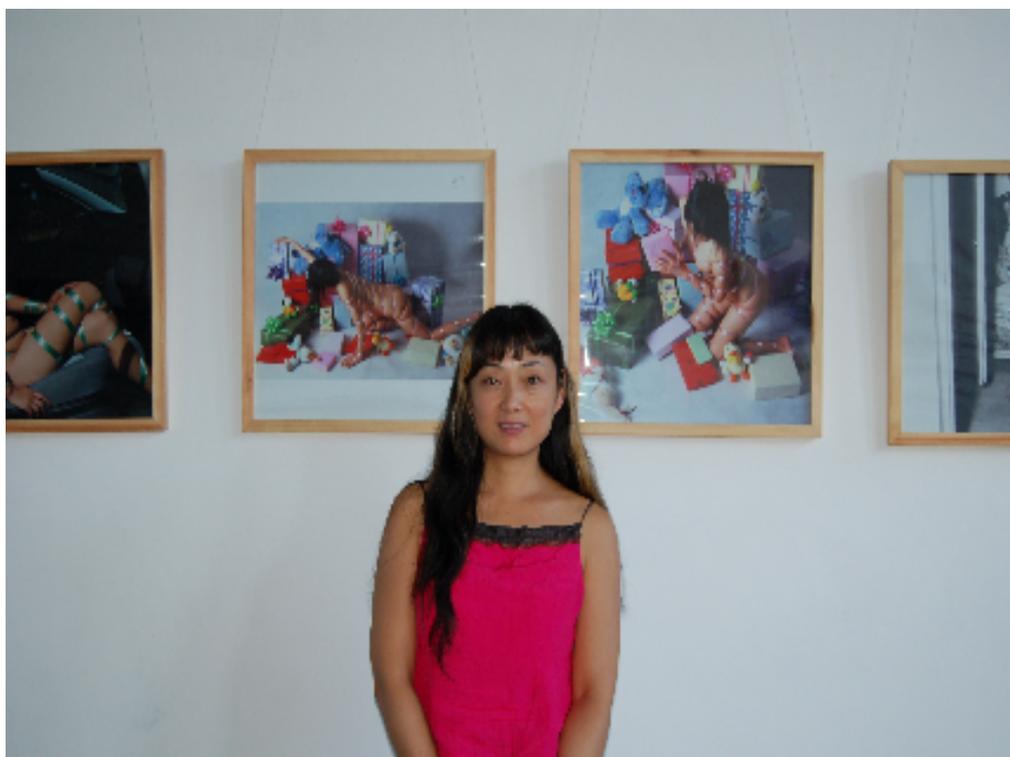


圖 6-4 馬嫵冷和她的行為攝影，《箱》系列。（張正霖攝）



圖 6-5 奉家麗，1999，《妊娠就是藝術》，攝影。

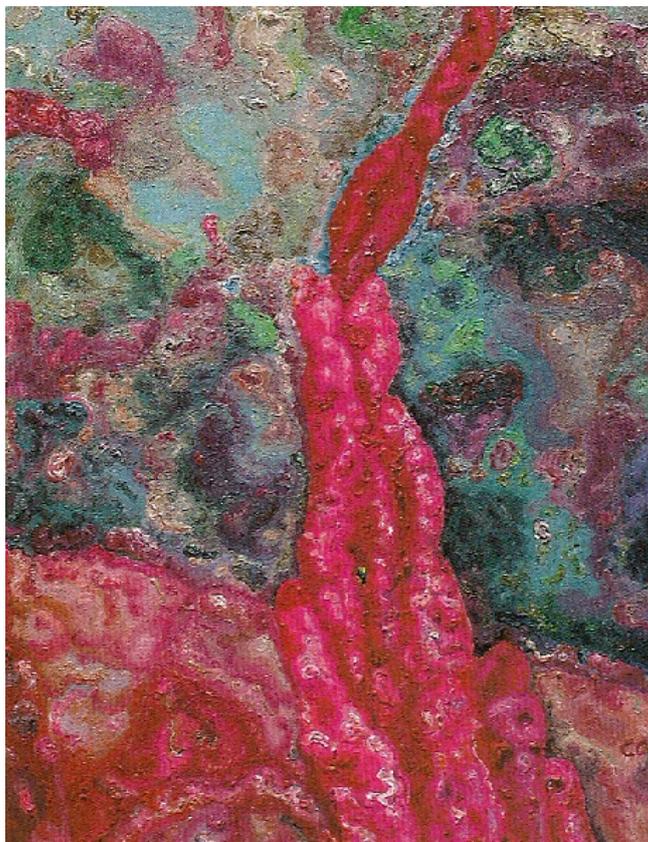


圖 6-6 蔡錦，1993，《美人蕉 38》，40x35cm，油彩。



圖 6-7 崔岫聞，2001，《洗手間》，錄像。



圖 6-8 袁耀敏，1997，《繽紛——關於秦俑的新構想 No.10》，100x80cm，油彩。



圖 6-9 孫芙蓉，2003-5，《蠶食》，複合媒材。



圖 6-10 陳羚羊，2001，《十一月山茶》，50x50cm，攝影。



圖 6-11 陳秋林，2002，《別賦》，行為藝術與錄像。

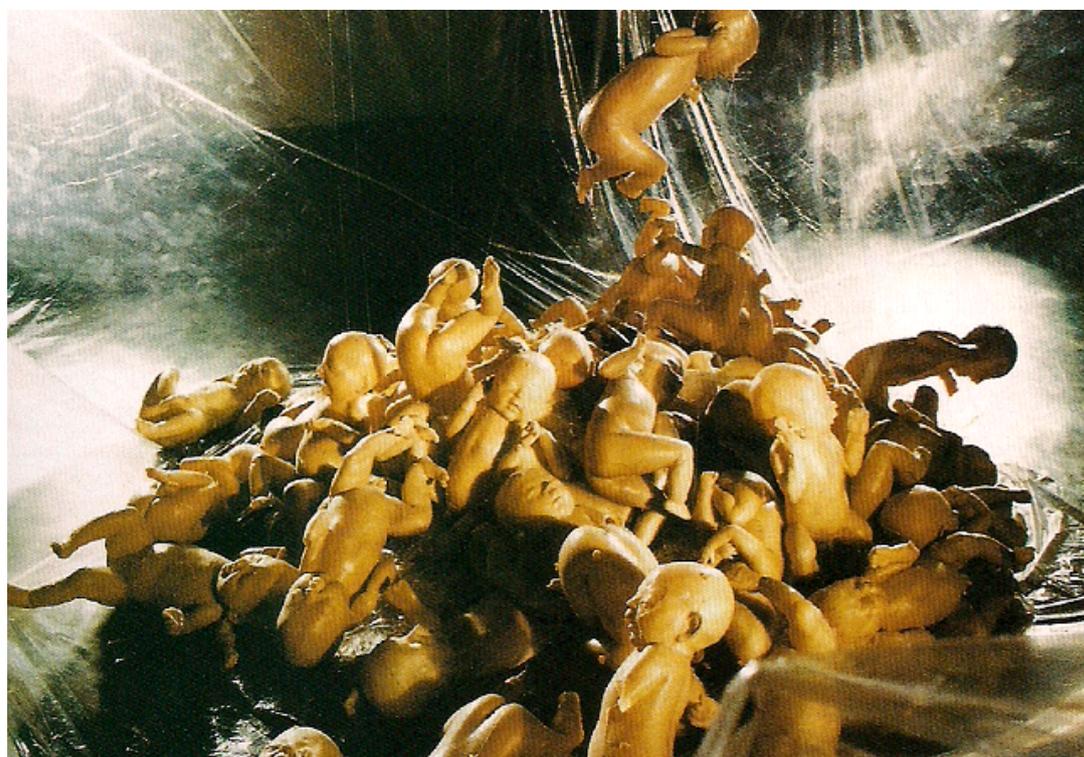


圖 6-12 姜杰，1994，《易碎的製品蠟、透明絲弦、塑料薄膜》，複合媒材。

圖 6-13 陳妍音，1994，
《箱子》，複合媒材。



圖 6-14 施慧，1994-5，
《結》，複合媒材。

