

第七章

結論

本論文中，筆者以當代藝術中的女性形象為軸線，佐以對性別化主體的考察，論述了中國當代藝術場域裏有關女性與性別凝視的視覺政治與「父權—國家」文化邏輯，並詮釋了作為國家權力作用與增生之處的藝術主體，及其藝術認知、展現和產出，與後社會主義中國時期之歷史脈絡之間的相互關聯；此一相互關聯不僅體現在國家的性別敘事與藝術作品中的女性形象的相互指涉上，同時，也體現在性別化了的主體如何自我地意識，以及女性/陰性的主體，如何在既有的中國當代藝術史敘事中，被剝奪了歷史的主體和主動地位。

在第二章中，我們檢視了女性形像、性別敘事與國族主義之間的相互關聯，在中國近代歷史的起源，以及中國之知識菁英們，藉由女體所進行之美學政治表述的「原型」樣貌。第三章中，我們檢視了 1980 年代中國的前衛藝術運動中的

女性形象與性別展演，深入討論了後社會主義主義時代初期，中國前衛藝術創作者的性別化主體展演，及其如何在女性形象的國族挪用的歷史基礎上，產生新的轉變，爬梳出一種性別再現、性別展演與象徵秩序建構之間的關係型態，同時，在本章中也發現到，1980年代中國前衛藝術的美學觀如何與國家的意識形態變遷，產生共變的關聯，特別是在裡頭之某種理想主義的陽性歷史主體敘事中，已然發展出經濟理性計算等主體狀態的市場經濟論述的根苗，我認為此一澄清和詮釋，在既有的中國當代藝術史的社會詮釋與性別文化研究上，仍是較少見的。第四章中，我們進一步在第三章的發現上，更深入地檢視了中國前衛藝術中的性別化的「自我意識」，此一關鍵的文化政治主體概念，如何在歷史的脈絡中產生，又如何與近現代中國的國族現代性張力有著密切關聯，同時，此種張力，又如何具象成為實際的藝術風格的視覺及論述建構，進之成為後社會主義中國的鏡像。而在第五章中，我們檢視了中國當代藝術代表性作品中之女性形象類型，它們分別建構為與革命時期相互差異的視覺敘事，同時，此間的諸種視覺差異建構，也與國家的性別敘事轉變有著密切呼應，其中，我們也能印證出一種象徵交換關係的存在，即市場經濟意識形態、個人欲望/感官敘事與國家權力的合法性，產生著一種象徵秩序相互支持的認識架構，而作品中的女性形象的美學系譜，從女體的重性別化起，到「女性特質」的再現，進之演生出母性化、情慾化、色情化與消費化乃至於厭女等面向，從而作為意識形態再生產的機制，強化了後社會主義時期新的性別支配關係，以及女性既有的性別從屬角色。

在上述五章的討論之中，我們也可以清楚地發現到，一個明顯的審美主體建構及發展過程，即當代藝術家的主體與主流的國家意識形態之間，有著相互形塑與相互指涉的密切型態誕生。這點是本論文很關鍵的討論核心，即中國當代藝術如何逐漸地與國家的主流意識形態相互結合，更深入地說，即筆者透過本文的研

究，嚴肅地爬梳出一藝術創作實踐如何成為國族現代性的載體的具體案例。頗為自覺地視自身為知識分子社群一員的中國當代藝術創作者們，特別是男性藝術家們，在強烈的國族歷史主體的想像、承擔感和自我意識建構上，透過藝術實踐與文化論述，有意或無意地與國家的意識形態演作產生連結，此間，已然將自身建構為國家權力作用的主體。而官方所提供的主流意識形態的張本，作為「縫合點」，在新時期中，讓陽性的藝術主體的意識型態，如經濟理性、都市文化追求、個人主義與感官崇拜、民族身份認同等等，與主流的市場經濟的意識形態能指網絡相互聯繫，產生相互支撐的效用，亦即，當藝術生產的數量與交易量愈發龐大時，對既有國家統治的合法性，最愈發產生助益，這也為我們解釋了，為何官方會從 1980 年代初期對於現當代藝術較為消極的態度，到了 2000 年後，會積極到將之納入官方的藝術與展示體制當中，而藝術家等藝術工作們也受到此種態勢的鼓舞，經常為自身在中國改革開放的進程中所扮演的尖端角色，雀躍不已，其中還伴隨著極其龐大的經濟利益的爭奪和狂熱追尋，這召喚著人們熱烈地參與一個充滿投機性、冒險性與高報酬率的藝術市場的形成。這樣的狀況，也在在說明了本文企圖確認的一個命題，即從藝術此一常被認為較其他社會部門更具有個人性或自律性的社會範疇上，我們看見了權力的施展與增生，常比我們所想像的還需要微觀之感官/情感的作用和基礎。簡言之，權力是寄寓於主體的自我規訓之上的，同時，從本論文的探討中，我們也看見了，在中國當代藝術歷史發展案例裏，此一主體的規訓和實踐，在國族主義的脈絡之中，從一起初便具有強烈的性別化面貌。

從性別的面向上看，男性藝術家們對於中國當代藝術場域的支配，以及他們與國家主流的性別敘事與意識形態的靠近和相互對應，確保了幾件關鍵的事物的父權支配。首先，男性藝術藝術家們透過對於女性形象的挪用與論述，佔據了一

歷史主體的位置，女性形象，作為在陽/男性的理念與慾念的投射對象時，才被納入了文化史與藝術史歷史階層中較高的位置之上。其次，透過在主流的藝術歷史敘事中，將女性的主體排除在外，男性不僅完成了一自戀性的性別展演，將自身歷史性地建構國族文化血統的承擔者，並將此種性別展演視為指引國族文化前進的普遍性真理。第三，也由於在女性主體排除於藝術與國族文化歷史的邊緣位置，男性知識菁英們不僅佔據了文化面向上的優勢位置，同時，在改革開放的資本主義化的過程之中，男性因其藝術史評價上的優勢，以及在藝術場域中實際的行動優勢，使他們得以獲得更多的現實資源，這也將有助於鞏固既有之排除女性的藝術場域，女性創作者，不僅被剝奪了發聲的權力，同時也被失去了競逐現實資源上的平等機會。從本論文的研究中也發現，此種排除女性的過程，不僅存在於藝術歷史論述的建構之中，同時，也存在於藝術社群的日常互動之中，兩者有著相輔相成的社會關聯。最後，由此，筆者認為，在中國當代藝術的現實狀況之中，國家的市場經濟意識形態（也是種佔統治位置的政治合法性論述）、主流的性別敘事與排除模式，以及藝術意象的生產和詮釋之間，有著社會意義上的相互交換的結構性關係。

我認為此一結構關係的作用，可與 Bourdieu 的藝術場域理論作一對話。Bourdieu 之理論，精闢地解釋了政治場域、經濟場域與藝術場域之間的互動關聯模型，而此三者也呈現出一多元的整體性關係，藝術場域也在其中獲得了某種自主性的畛域。¹但我認為在 Bourdieu 式的場域觀點中，忽略了一定的性別面向，亦即從本論文的探討中，我們可以發現到對於性別形象的象徵意涵的支配，以及實際的藝術場域之中的性別排除，在特定的現代性之歷史脈絡中，竟可以作為此三種場域進行象徵性交換的基礎。這也說明了一個女性主義的重要議論，亦即，

¹ Pierre Bourdieu (1992). *The Rules of Art: The Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford, CA: Stanford University Press.

在父權社會的象徵秩序之中，它的基礎，便是建立在對於陰性範疇的支配之上。同時，我認為若依據 Bourdieu 的場域理論，我認為，若審美品味，在更寬闊的社會背景之中，將與權力爭奪與地位配置等鬥爭緊密相連，那麼，對於男性知識菁英而言，從中國當代藝術的案例之中，我們可以發現到，在審美品味中對於女性或陰性意象的詮釋意義競逐，亦將與文化政治與既有的經濟分配發生密切的關聯，並且在將獲得政治場域之權力的支持。換言之，在中國當代藝術之文化權力場域之中，我們所發現的性別再現型態，它的變遷過程，也與當代中國社會的政治權力與經濟場域之變遷有著相互形塑的關聯。

Howard Becker 曾提醒我們應視藝術為一集體活動的投入，Anne E. Bowler 的研究亦曾提醒我們，所謂的藝術的自主性是指它相對於教會、國家、社會菁英與市場力量等而言，而非社會本身，亦即我們應該把藝術生產放在一個社會整體範疇中去加以檢視。²整合 Bourdieu 與此二位理論家之有力觀點，此處，從本論文的研究中，我們可以發現到，此一整體社會的運作本質，特別是在新興的民族國家之中，它在許多範疇上，可能是建立在性別排除和性別敘事之上的，一種以性別論述為基礎之社會整合過程，而藝術則是此一社會與權力整合過程之意識形態再生產之機制，如同 Janet Wolff 的睿見：藝術作品的意義，遠非反映了既有的世界，更重要的是，它還以文化形式的途徑，參與到那個世界的生產當中。³但在這些理論家未曾深入觸及之處，則是此一促進社會再生產的過程裏，性別面向，如何作為一個關鍵的社會因素，提供它一個重要的動力來源。透過一種視覺化的過程，使女性/陰性的存在，得以被更有機地排除於既有的象徵秩序的邊緣，在這個社會基礎之上，使我們得以更為體會 Parker 與 Pollock 的觀點，他們認為

² Anne E. Bowler (1994). "Methodological Dilemmas in the Sociology of Art," in Diana Crane (ed.), *The Sociology of Culture Emerging Theoretical Perspectives*. Oxford: Blackwell, pp. 247-266.

³ Janet Wolff (1992). *The Social Production of Art*. London: The Macmillan Press, p. 49-70.

在既有的性別不平等之社會體系中，人們對於視覺藝術之理解和衍義行動，早已鑲嵌於性別化的意識形態制約當中。⁴ 而在 Pollock 另一著作當中，她亦提醒我們，藝術史中的性別政治與權力關係，不僅表現在對於女性創作者評價的貶抑之上，它更是一個陽性支配的論述，是既有的性別差異社會建構的共謀者。⁵ 這樣的描述，在本論文對於中國當代藝術史的分析之中，同樣可以清楚地看見。顯然，文化物質化、國家權力以及民族主義等組成中國現代性結構主要的話語成份，經常均需通過制定標準的男性氣質與女性氣質而運作。

藝術實踐與藝術史論述，在後社會主義中國與其前行時代一樣，將與國家權力、國族主義與社會性別歧視相互辯證，這說明了，藝術中的女性形象不僅將反映既有的性別意識形態，同時亦將貢獻於它的再生產。這提醒著研究者，藝術作品在社會當中，並非僅只是一等待被詮釋的文本，它同時還是一種社會實踐的載體和對象。根據此一理解和發現，在本論文對於中國當代藝術的探討之中，除了將當代藝術作品女性形象，視為一國族脈絡之下的性別敘事文本，同時，筆者也企圖探釋一種筆者實際發現的性別觀看模式，一種在國族歷史形塑出之性別觀看模式，或者更明確地說，在視覺藝術中之「觀看女性」的方式的存在和再生產，此一觀看，不僅透過了男性的陽具中心主義的凝視而完成，同時，它還再生產了國家此一「大他者」的意志。在這個面向上，我們甚至可以說，生物性別上的男性或女性將不是最終的性別運作的依託，因為他們的身體形象或者性別展演，事實上都是種社會性別意涵上的「陰性」了，均是民族國家的「女兒們」，亦即民族國家凝視下的陰性客體。這樣的精神分析學中的主體構造關係，也推進了我們既有的藝術社會學研究路徑，幫助我們澄清作為社會因素的結構面向，如何與作

⁴ Rozsika Parker and Griselda Pollock (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora.

⁵ Griselda Pollock (1987). *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. London: Routledge.

為微觀面向的主觀意義相互關聯，即從本論文的分析當中，我們可以看見：作為性別敘事文本的藝術作品、作為審美行動的性別主體，及其與既有的性別結構之間，呈現出一相互牽動的構造，即審美意義問題不再只是一孤立的品味與美學判斷，而是在性別區隔當中，與既有的社會結構因素產生辯證性質的連結，並且透過一個作為權力自我作用的主體發生作用。這其中也並無任何神秘之處可言，而是受到既有的意識形態強烈的制約著，並根據既有的歷史—社會原料進行藝術產出。

從本論文中，對於中國當代藝術代表性作品內的女性形象的爬梳之中，我們也可以發現到一個明顯的歷史斷裂。從 1980 年代到 2000 年初期，其中的女性形像，由對文革記憶的重組，逐漸發展為對市場經濟中世俗化與情慾化等面向的呈現，一再以強烈的視覺再現，去建構歷史與時代的斷裂之感，我認為此一斷裂之感的創造，本身亦為意識形態的作用，真實的歷史之流，並無從如此截然分明地進行切割，其中仍存在許多相互聯繫、演變的面向，而此種將記憶重組為斷裂般「風景」的過程，與後社會主義中國的集體意識形態關係密切，也透過追憶、遺忘、見證與彷彿跨越了現實，藝術文本的變化，展現了他與國家集體記憶變遷之間的關聯，藝術成為記憶政治演作的舞台和對象。筆者認為，此種變化，除了指涉後社會主義的社會結構的改變之後，它同時也在建構一歷史斷裂之感，而此一歷史斷裂被正當化與感官化，同時也是種政治過程的體現，經典的 *Antonio Gramsci* 之霸權理論，曾指出了認為統治菁英們的支配性意識形態，如何創造與傳播文化產品，使其權力來源獲得廣泛社會成員的認可，我認為，中國當代藝術正參與此一霸權滲透與說服的集體過程，藉由藝術作品的創造、詮釋與交易，由 1990 年代初期，逐漸顯著地起著鞏固既有市場經濟意識形態的作用，雖然其中並不缺乏個人張揚的個性與感官表現。這提醒了我們，霸權之意識形態之所以有

效，並非僅只於它印證了 Karl Marx 的著名描繪：占統治地位的階級，會將自身的利益描述為社會全體成員的共同利益。⁶ 但它也告訴了我們，霸權或權力之所以有效，是因其不僅被意識為統治階級的利益，同時，它還被被統治者意識為**自身的利益**，若由改革開放之後中國意識形態的發展，我們便能發現到此一過程的存在，視改革開放為具有正當性的論述，不僅為官方所接納和傳播，包括所多公民亦是如是相信的，其中便包括了為數眾多的藝術工作者們。而建構一有效的改革開放敘事的過程，並非來自於壓制，而是來自於與被統治者的不斷協商，放到中國當代藝術的案例上，我們便能發現到，前衛藝術的空間，正是在與國家權力的相互協商的過程中，在新的國族現代性想像的框架裏，逐漸發展出今日的場域面貌的。如同 Lisa Rofel 曾論及，自從 1992 年以來，資本主義式的「自由市場」想像在中國各個部門的可能性中，便佔據了主導地位。⁷同時，我們也可以看見，此一自由市場的想像，是如何建立在對於權力弱勢者，如對眾多的勞工與女性的支配關係之上，這樣的支配不僅建立在現實資源的剝奪之上，它亦建立在對於社會空間和行為意涵的重組之上，如相較於毛時期，所謂女性之參與勞動便不再被視為性別「解放」的唯一之途，在後社會主義中國，女性「重返」家庭空間，或者散發女性魅力，或者積極地發抒消費欲望，或者對「自然的」性別生物差異價值觀的認可等等，都在第二次革命之後的中國，被視為是性別「平等」的展現，並在與毛時代的視覺差異中，被賦予了時代「進步」的正當性基礎。這樣的景況，我們在當代藝術的作品履見不鮮，而其中之性別意涵，如本論文中一再強調，它同時也起著新的性別支配與歧視的效應，經濟改革許諾了自我實現的新可能性，也造了新的性別不平等關係。

⁶ Karl Marx (1846/1978). "The German Ideology," in Robert C. Tucker (ed.), *The Marx-Engels Reader*. New York: W. W. Norton, pp. 146-200.

⁷ Lisa Rofel (1999). *Other Modernities, Gendered Yearnings in China after Socialism*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.

從中國當代藝術社群這樣地與主流意識形態相互契合、彼此支撐的狀況，與西方前衛藝術理論對於實驗藝術的定義顯然有所出路，雖然對於前衛藝術理論的爭議，並非本論文的核心關懷，但筆者仍希望能夠指出，由 1980 年代初期共產中國的信仰危機氛圍，以及知識分子的自我確認焦慮的歷史脈絡，逐步誕生的中國當代藝術歷程，並未如西方之前衛藝術作為現代性的產物，如此尖銳地站立在資本主義體制的對立面。⁸在中國前衛藝術發展的案例之上，我們能夠發現到此種對立性並不明顯，甚或是不存在，在中國的案例上，前衛藝術的「前衛性」是體現在它與國族現代性之間拉扯出的關係張力之上，它本身更是此一國族現代性發展的一個部份，審美經驗經常必須從屬或者含納入國族主義的元敘事之中，被納入中國長期現代性革命的歷程之中，以之獲得其審美指涉真正吸引集體目光的力量。藝術作品也藉由視覺再現，透露並參與建構了人們所親歷之對於新社會、新家國、新時代的經驗和想像，此點，筆者相信在本論文的討論中，已能清楚地呈現。

至此，我們已爬梳出一性別再現與國族敘事之間的關聯型態，如何作用於中國當代藝術的女性形象之中。但此一認識框架，確實可能在某個層面上，暗示著一種沒有出口的性別權力宰制過程，但這在筆者的田野調查之中，並不能夠完全地解釋我的觀察所見，即便在一男性支配的文化場域當中，部份的女性藝術家們仍能在有限制的條件下，產生自我的性別認同和省思。此處，並非在說，女性藝術家們的創作與實踐，與國家之意識形態，特別是主流的性別敘事和性別差異論述之間，不發生關聯，事實上，他們確切地有著相互形塑的關聯，特別是後社會主義時期之重性別化的論述，與許多中國大陸女性藝術家們對於重新恢復女性的陰柔認同之追尋，有著十分密切甚或直接的關聯，如本論文中所述，此種重性別

⁸ Peter Bürger (1984). *Theory of the Avantgarde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

化的過程確實與後社會主義時期新的性別支配關係有所牽連，在許多視覺作品的女性形象上，我們亦能看到以男性為中心開展出之，將女性客體化的表現。筆者認為在後社會主義時期的主流性別敘事中，真正的動作是企圖以一種「自然」的去歷史視角去重新定義性別差異，彷彿性別差異是不存在於歷史之中的，是永恆與自然天生的，同時，也藉由肯定這種「自然天生」，後社會主義時期的意識形態生產，便能將毛澤東時期界定為「非人性的」，而後社會主義時期則是「人性化」的新世紀，從而，許多在後社會主義時期產生的社會支配關係，特別是性別支配，便被如此地自然化了，變成為改革開放時間社會變革之正當性的重要意識形態基礎。當女性的身體成為後社會主義時期國家權力的關注焦點時，從一個刻板化的「去性別敘事」中解放，國家同時重新啟動了一個彷彿去歷史化的「性別本質」的建構，並重中獲得了建構現代性想像的主導權和合法性。此一發現，可能逆反了一個我們常視之以為常的社會理論認知模式，即社會現實的不同因素，界定了我們所意識到的的性別差異建構，但筆者於此處，在當代中國及其藝術再現的案例上卻發現到，我們真正所應該做的，反而是轉由性別角度重新檢視所謂「社會現實」的構成，後者包括國家之主流意識形態構造和權力運作，乃至於文化消費、品味與社會階級建構等等面向。

性別作為一種視覺再現和展演，在女性主義的藝術社會史之中，一直是種核心的關懷，在本論文的第二到五章中，筆者便努力地以此角度予以剖清之。但女性主義藝術史的分析，還需經常圍繞在對性別主體的探討之上，於此處，即指中國之當代女性藝術家之性別主體形構。這裡，我無意暗示一個去歷史的常態性的女性主體的存在，反之，我認為女性與女性藝術家之身份認同差異，乃是在父權象徵秩序的社會形塑中，被歷史性的生產出來的，如前述，中國女性藝術家們對於陰柔氣質的重視和對「女性作為一種（創作）方式」的追尋，本身便是一歷史

與社會建構。本論文真正希望澄清的，是女性藝術家的主體，如何在劣勢的性別結構狀況下，建構自身的性別主體，我們難以否認的是，在這樣的性別結構中，仍然可能含納了性別主體對於既有象徵秩序的某種質疑，如本文中討論及的家庭與孩子對女性性別自覺意識的意義，我們實不該偏廢了這部份的性別政治潛能，某種性別認同與抵抗的實踐始終是存在的，探索並觀察此一性別政治實踐應該是我們長期的工作之一。不同藝術領域中之女性創作者在實際的藝術生涯、藝術資源分配與人口分佈上的弱勢，以為許多實證研究所證實。⁹ 如同 Linda Nochlin 的觀點，關於女性藝術家的研究，最終不應只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，又把其他特定群體中心化的結構和運作方式，特別是父權之意識形態運作。而當父權的象徵秩序，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，當我們試圖去揭露這個部份時，也就可能替我們開啟了反思父權構造的旅程。而本論文的研究，相信也從實際的社會歷程與性別主體形構的面向，為此種反思的旅程，做出了詮釋，並與本論文對於中國當代藝術中女性形象之視覺再現的爬梳與詮釋，統整起來，讓我們能對於中國當代藝術場域之中，女性形象、性別主體、國族敘事與集體意識形態之間的相互指涉之關聯，有著更深入及細緻的理解。

⁹ 如 William T. Bielby and Denise D. Bielby (1992). "Cumulative Versus Continuous Disadvantage in an Unstructured Labor Market: Gender Differences in the Careers of Television Writers." *Work and Occupations*, 19(4), 366-386; Karin Peterson (1997). "The Distribution and Dynamics of Uncertainty in Art Galleries: A Case Study of New Dealerships in the Parisian Art Market, 1985-1990." *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media and Arts*, 25, 241-263.