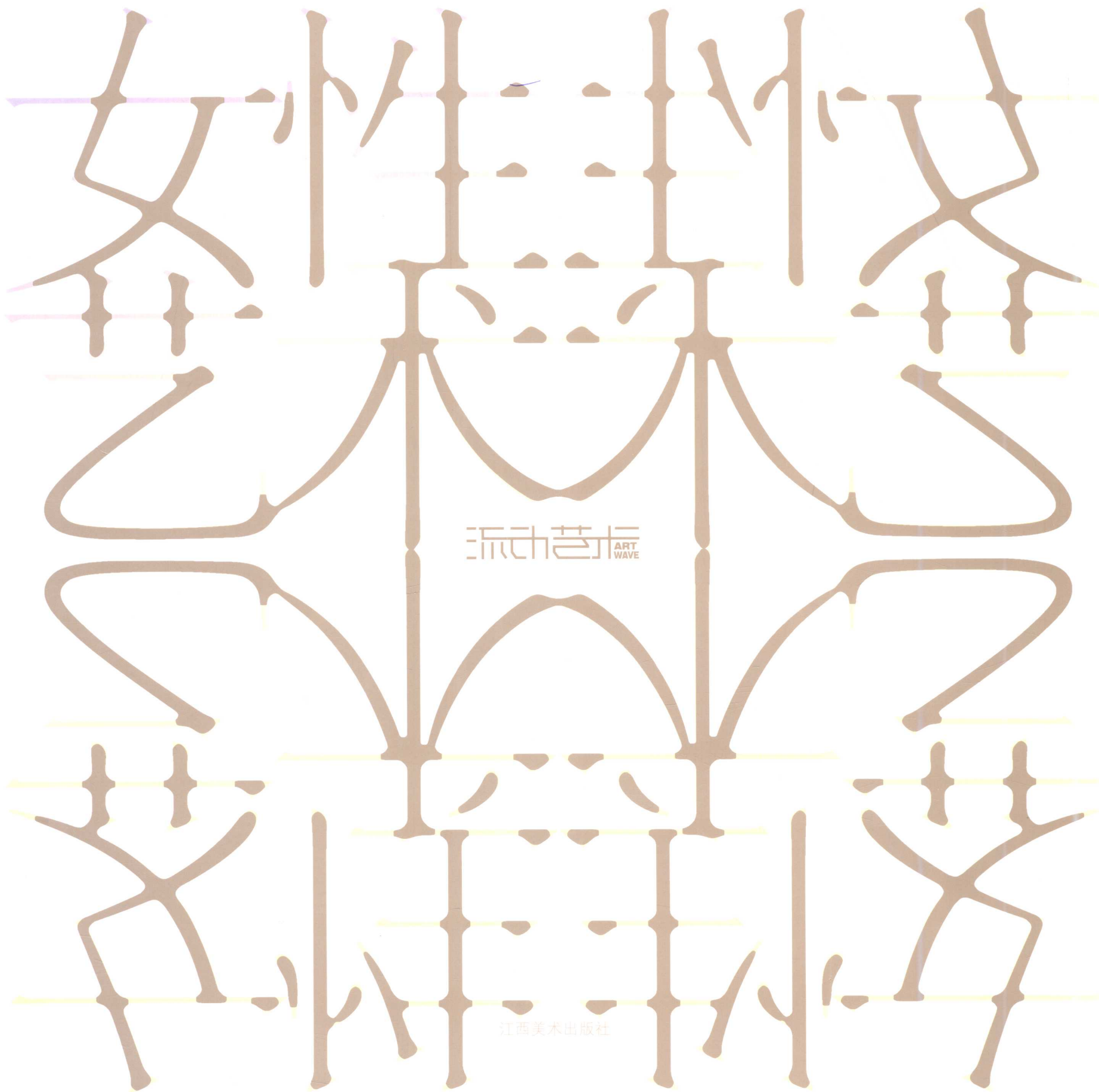


Enantiomorphous Art of Femaleism 对映形态的女性主义艺术

人之初，女性曾迎来了人类文明的曙光，历史进入男权时代，女神一步步沦为女奴，失去了作为“人”的价值。虽然历史上曾有过不少女艺术家做出了杰出的贡献，但在男性编纂的史书中几乎被偏见或片面所湮没，女性艺术在“男权中心”的文化史中，她们是被放逐在男性中心权力文化之外的“边缘文化”。因而流传至今的史书，是男人的历史，却是女性“缺席”的历史，女性成为“失声的集团”。

女性艺术的自我镜像



流动艺术 ART WAVE

江西美术出版社

Enantiomorphic Art of Femaleslamf of Enantiomorphic Art of Femaleslamf

流动艺术 ART WAVE 女性艺术的自我镜像

《流动艺术》旨在以话题为中心，以历史为线索，以理论为指引，逐步梳理出中国现代艺术的脉络。追求历史厚度，理论深度，现实广度，是《流动艺术》的目标。

《流动艺术》意在以传播时代艺术为宗旨，以选题策划、展览等宣传形式对当下在某一方面作出积极贡献的艺术家的艺术作品进行记录。为每一位喜爱艺术、关注艺术的朋友系统全面的记录当下的社会意识形态，并用真挚的艺术语言唤醒人们的思想真谛。在历史的长河中记录“流动”的每一个瞬间，正如中国画论所讲的“笔墨当随时代”，艺术家虽不算先知但却反映一个时代，并真实再现社会的演变。用有针对性的艺术语言，真实再现了对现实社会的认知与演变。让《流动艺术》成为艺术家、爱好者和研究者的共同家园。

彭海

■ 本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分

版权所有，侵权必究

本书法律顾问：江西中戈律师

图书在版编目录（CIP）数据

流动艺术.2/彭锋编著. —南昌：江西美术出版社，2009.9

ISBN 978-7-80749-957-2

I. 流… II. 彭… III. 艺术—概况—世界 IV.J11

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第165886号

《流动艺术.2—女性艺术自我的镜像》

学术主持 范迪安

策 划 红风汇

编 委 (排名按姓氏笔画排列)

丁方 丁一林 张祖英 张根俊 陈丹青 李湜 李建群

李鹤 易英 尚杨 范景中 杨飞云 俞晓夫 郭润文

陶永白 贾方舟 栗宪庭 高名璐 徐冰 徐芒耀 徐虹

朝戈 谭平 戴士和

主 编 彭锋

执行主编 鲍禹

责任编辑 王大军 陈 东

资料统筹 朱玉

采访编辑 慈海 陈丛笑 朱玉 赵轶

书籍排版 杨鹏

设 计 郑子杰

出 版 江西美术出版社

发 行 江西美术出版社

社 址 南昌市子安路66号

网 址 <http://www.jxfinearts.com>

经 销 全国新华书店

制 版 北京博雅思企划有限公司

印 刷 北京地大彩印厂

电子分色 北京博雅思企划有限公司

版 次 2009年9月第1版

印 次 2009年9月第1次印刷

开 本 260mm×285mm 1/12

印 张 11印张

书 号 978-7-80749-957-2

定 价 68.00元

Enantiomorphous Art of Femaleism for a symphonious Enantiomorphous Art of Femaleism for a symphonious

流动艺术 ART WAVE 女性艺术的自我镜像

《流动艺术》旨在以话题为中心，以历史为线索，以理论为指引，逐步梳理出中国现代艺术的脉络。追求历史厚度，理论深度，现实广度，是《流动艺术》的目标。

《流动艺术》意在以传播时代艺术为宗旨，以选题策划、展览等宣传形式对当下在某一方面作出积极贡献的艺术家的艺术作品进行记录。为每一位喜爱艺术、关注艺术的朋友系统全面的记录当下的社会意识形态，并用真挚的艺术语言唤醒人们的思想真谛。在历史的长河中记录“流动”的每一个瞬间，正如中国画论所讲的“笔墨当随时代”，艺术家虽不算先知但却反映一个时代，并真实再现社会的演变。用有针对性的艺术语言，真实再现了对现实社会的认知与演变。让《流动艺术》成为艺术家、爱好者和研究者的共同家园。

彭一

目录

Contents

序 为了不再“缺席”的历史 /陶永白 03

水镜 任人晃动的自我
古代女性绘画略谈 /褚煜 05
社会环境压制下的她们 /李湜 08

铜镜 动荡磨砺中逐渐清晰的自我
女性意识的萌动从潘玉良开始 /贾方舟 11
丘堤 丘堤的艺术与人生 /倪军 14
潘玉良 男画家群里的女画家——潘玉良 /徐虹 16
李青萍 生命的图像 心灵的形式——李青萍绘画观感 /陈池瑜 18

碎镜 走出桎梏被同化的自我
毛泽东时代的中国女性艺术家 /贾方舟 21
赵友萍 艺术灵感源于对生活的热爱 /赵友萍 22
温葆 落在平凡的视角 /温葆 26
庞涛 要有底蕴的创新 /庞涛 28

心境 独立思想下的自我认知
新的倾向 /徐虹 32
女性是社会赋予的形容词 /李建群 34
当我们成为母亲 /鲍禹 35
尖锐的镜子 /向京 38
和谐的对立 /赵轶 40
存在并感知 /赵轶 44
女性符号的变异与剥离 /竺或 47

无镜 自由意识的酣畅呼吸
批评家专栏 53
艺术与镜子 /彭锋 54
无境·之 55

雷双 画边絮语 /慈海 60
闫平 姹紫嫣红一叫板 /鲍禹 62
刘虹 于喧嚣中静观 /陈丛笑 66
莫也 68
喻红 向时间致敬 /陈丛笑 70
姜杰 放大婴儿一万倍 /翟永明 74
杨帅 原始的觉醒意识 /魏克健 76
申玲 杨帅的悠然自得 /鲍禹 80
张笑蕊 自然本色 自我本真 /贾方舟 82
向京 画画之于我 /鲍禹 86
黄莺 成长是个漫长的路程 /陈丛笑 88
常态之外的优美 /邹跃进 92

夏俊娜 瞬间的光亮 /陈丛笑 94
哈丽达 向往美好 /鲍禹 慈海 96
万晓笳 新疆这一神奇的土地 /鲍禹 100
康蕾 美在心里 心在美里 /鲍禹 106
郝丽 弘扬民族精华 /慈海 110
陈子君 蝴蝶的蜕变历程 /慈海 112
沈娜 趣随笔意 /鲍禹 114
直面“禁忌”的意义 /陈丛笑 118

赵桢 视觉的形式化彰显现代社会把感情视为时尚消费 /郑乃铭 119
王春燕 青春无限 制造活力 /隋建国 120
莫芷 十字古韵 /陈丛笑 124
自述 /莫芷 126

2009全球艺术品收藏·公开论坛 130
《主场》当代艺术展 131

水镜 Shui Jing

Enantiomorphous Art of Female 女性艺术的自我镜像

女性艺术的自我镜像

任人晃动的自我

古代女性绘画略谈

○ 文/ 褚煜

艺术是物质世界对精神世界作用后的表达，是人对外界环境感知后的折射。既是人的感知，本不应分男女，但回首我们浩如烟海的艺术史卷轴中，却只见寥寥几个女艺术家。

而就这屈指可数的几个女艺术家，大部分作品也让人觉得不怎么差强人意。笔致纤弱，构图小气，画的内容除了花鸟还是花鸟，偶有山水佳者也是临摹出名的。（图1、2、3、4）女性真的是在艺术上缺乏天分，没有感知事物的能力，没有书画的技艺的大成者么？从现今人才辈出的女画家中可见，并不存在由女性性格造成的天分缺失，那为何古代的女画家如此缺乏呢？

画为心声，心灵的成长要通过社会环境的灌溉。自男子成为社会的生活资料的拥有者后对女子日益要求其顺从，听话。周礼规定了女子的三从四德，贼律明确了女子只能挨打不能还手的规定，董仲舒的《春秋繁露·阳尊阴卑》一书中更将女子顺从男子提升到了自然本源的高度上。而隋朝对女子土地的剥夺，更将女子自力更生的最后一条道路给切断了。即使是以豪放著称的唐代，女画家的记载依旧寥寥，且载入册的缘由更多是她们以画求其夫君回心转意的故事本身所传达的思想。

一边国家规章制度的压迫，一边男尊女卑对人民思想的不断侵蚀，女子从出生到死亡走在这样的社会中，越来越卑微。对其自身的不肯定，信心缺失，所绘之纸常是幅面较小的立轴扇面，所勾的线条游移不定，纤弱无力，所画之物则更显微小，充满了闺阁贵贱之虞，保守拘泥越轨之礼，构图自然平淡无奇，充满小家子气。

宋代起大门不出，二门不迈的理法出现，把女子当附属与权力的装饰，男权家族理所当然的奴隶，防止其逃跑当然要限制其人身自由。而被关在小小四方地的女人们，每天从走廊这头走到房间那头，从院子的一边绕到另一边，看到最远的也只有天边的云，接触最高的也是落下的雨，外面春光灿烂，百花争春，江山锦绣，她只见庭前花开落，世上或战乱兵分或歌舞升平，她只能从夫君的喜悦中猜度揣测，亦或忽然的满门抄斩妻离子散她才知道世事纷争。这样的女人怎么画万里江山，怎么表现气吞山河？她们只能画些院落中的假山假石，画园中的鸟鱼虫，渲染宫墙、闺阁、庭院内的狭小圈子，抒发离别之恨、遗弃之怨、寡居之悲、相思之苦，以及风花雪月引发的种种思绪。而如若所托非人则更是妇人凄苦的象征，她们便自觉坠入尘寰中的苦境，开始向往解脱痛苦。于是花鸟鱼虫外，更多的依靠宗教，来寄托其精神上的惴惴不安，如方维仪，一生坎坷，毕生画观世音、佛陀像以求普渡(图7、8、9、10)。

随着男权思想的进一步发展，对于女子的思想也开始了限制，提倡“女子无才就是德”于是女子舞文弄墨，吟诗作对之更见稀少，其画作数量更是稀少，而偶有艺术史书中记载的却大都是以其节烈品质而入册的，其画艺有待考究。而真正德才兼备的女画家，也不会获得其应得的礼遇。如赵孟頫的妻子管道昇，在古代美术史所记载的女性画家中，她的地位是最高的一类，美术史记载她的条目内不仅称她为管夫人，还记下她的字号“仲姬”，这似乎与男性有差不多的地位了。管道昇善画墨竹，一般的评论是清雅劲挺，然而她也有豪逸浓郁的一面，艺术造诣不比她丈夫赵孟頫的墨竹逊色。然而，她是女流，画史记载她的时候，她的地位排列不要说在她丈夫之下，也在元代的其他画家之后。她的作品留存很少，被确认的一件是她和丈夫赵孟頫、儿子赵雍之作装裱在一起的一幅墨竹，正是由于经好事者将一家三人的作品装裱在一起，她的作品才得以长远流传。直至明清对女性画家的地位有所提高，但依旧离不开她们深厚的文化家世和男人强有力的支持与帮助。

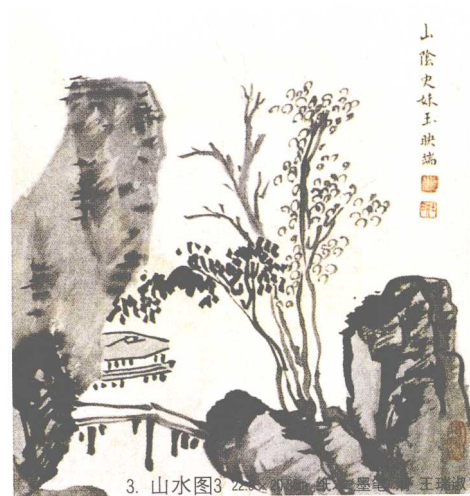
男权思想的长期浸淫下，人身权、财产权和子女权被夫家全权所有，其才华功绩被社会的刻意漠视，妇女本身对自己的认识也逐渐淡薄，社会对女性的些许才华的表露也是不大能赞许的，甚至连看书写诗都觉不妥。男子有德便是才，女子无才便



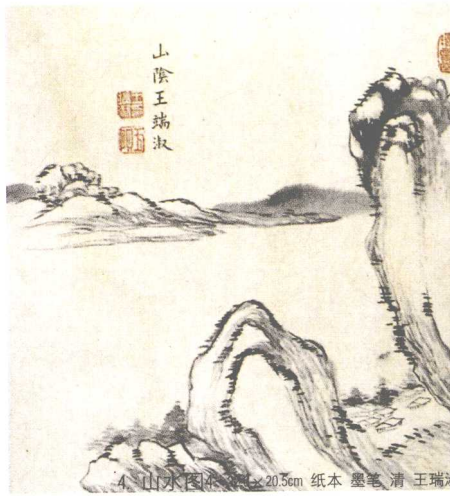
1. 花卉图册 27.8×42.8cm 纸本设色 文徽



2. 花卉图册2 27.8×42.8cm 纸本设色 文徽



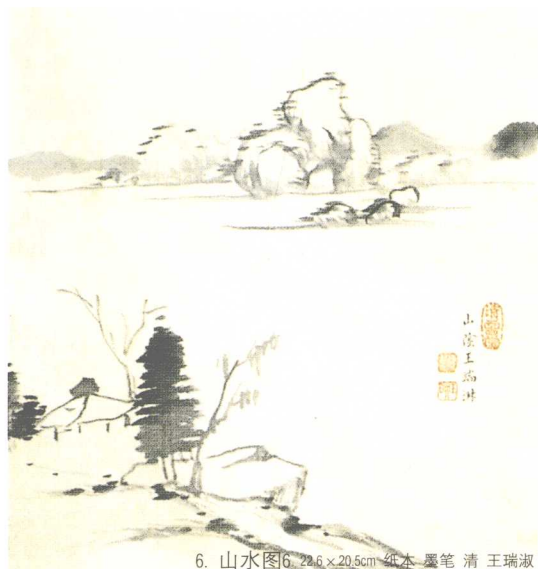
3. 山水图3 22.8×40.5cm 纸本墨笔 清 王瑞淑



4. 山水图4 22.8×40.5cm 纸本 墨笔 清 王瑞淑



5. 山水图5 22.6×20.5cm 纸本 墨笔 清 王瑞琳



6. 山水图6 22.6×20.5cm 纸本 墨笔 清 王瑞琳



7. 观音图 56.5×26.6cm 明 纸本 墨笔 方维仪



8. 蕉石罗汉图 65.3×32.5cm 明 纸本 墨笔 方维仪

是德等论调竟也被百姓默认并深以为然。于是有才的女子总要刻意隐藏以示自己的清白守规。《金陵琐事》记马闲卿这一善画山水的才女，每次画完都要撕掉，不让别人知道，且说这怎么是女人干的事情呢。可见封建男权思想对而的毒害之深。而对于淡泊世俗，以具体人物明志之类的题材更是鲜有人问津，从资料中我们之见到屈指可数的一位李翠兰去表现这类题材（图11）。

而把正派女子都调教成不知书画的无知女子后，男人们又希望有个红颜知己可以欣赏其才华，于是妓女这一服务业反其出现很多才女画家。才女妓女的出现吸引了更多才子流连于烟花柳地。于是才子与妓女们吟诗作对，绘画题跋好不热闹。而互相往来间，才子们教妓女吟诗绘画也成了个契机，使这一批的女子的画技大大提高，从其作品中可以看到师承性。而其身份的离经叛道使妓女们绘画不受礼数，更加自由率性，其构图一反寻常家庭妇女的四平八稳，追求以险求稳，画风更显大气（图14）。但他们的作品多为兰竹，兰竹形象简单，短时可成，纵情涂抹三两下就便可形完气全，达到助兴的目的，这从另一方面也可看出其对男性的迎合性，这也限制了她们艺术之路进一步深入与发展，使其后天发育不良。

而妓家诗画的凸显，给闺阁中的正派女子以压力，使她们更龟缩于闺阁不露一张半纸，唯恐其画作与妓家画作相混，毁其清誉。这更使后来的女性艺术发展无力。

女艺术家的式微，更多的是因为社会舆论的压力，这舆论的制造者就是男权统治者。而女性画家首先是个女人，现实中的女人丢失了其独立的地位，独立的思想，那她的作品如何独立，更难有自己的风格与流派。打破男权的专制，拥有自己的话语权，女性画家才能有属于其本身的天地，否则永远是以水照镜，受着男权的任意晃动，找寻不到其本身真正的艺术价值。



9. 菩萨图 清 纸本设色 陈书

10. 罗汉图 清 周淑禧

11. 陶靖节遗像 26.8 × 46.9cm 明 绢本 墨笔 李翠兰

12. 四子讲德图 36.2 × 76cm 清 绢本 设色 陈书

13. 秋膳生植 100.1 × 29.2cm 清 绫 墨笔 陈书

社会环境压制下的她们

○ 采访编辑/ 朱玉
史学家/ 李湜

艺术不只是男性的艺术，也是女性的艺术

1988年，我刚分到故宫，单位让我核查绘画组的卡片，通过卡片我发现了大量女性绘画的作品，这在其他博物馆并不多见，而且我本身作为女性对此觉得应该给予关注。艺术不只是男性的艺术，也是女性的艺术。大家对女性艺术的漠视是艺术史的一种缺失。

古代女性画家少

纵观中国绘画史，女性画家在参与创作的人数以及留存的画作数量上，均比男性画家要少。少的原因有多方面，首先参加创作的女性人员本身就比男性少。许多女性认为写字作画，包括文学创作都是女性的隐私，是不易张扬的闺房行为，甚至有的人认为书画、诗文创作其实就不是妇人分内之事，如明代马闲卿等人都将所画的作品撕毁，不以示人，并言：“此岂妇人女子事乎”。其次，女性学画的途径较少，中国古代画家习画的途径有家学、自学、外学甚至游学，但对于被封建礼教禁锢于家中的闺阁画家而言，家学是她们习画的最主要途径，这也导致她们的画作带有鲜明的家族特点。再有，随着妇女在社会生活中地位的低落，女画家逐渐成为画坛中的潜流，她们在男性编纂的史书中几乎被偏见和片面湮没了，只是在专业性较强的书籍中才有简单而重复的记载。她们的画作也自然步入“人贱画微”的境地，很难被世人所重视，并且作为藏品而流存。明书画家兼鉴藏家汪珂玉在编撰书画著录《珊瑚网》的过程中，通过对搜集到的男女画家作品的多寡比较，不禁发出：“丹青之在闺秀类，多隐而弗彰”的感叹，虽然，该结论为一家之言，但是它基本上反映了女性画家在画坛中的一种现状。

古代女画家爱花鸟

花鸟画应该说是女性们最热衷表现的题材，一方面，在封建制度下，足不出户的束缚，限制了女性对自然山水的观察，眼前看到的只能是些房前屋后的花花草草。另一方面，女性从天性上就对色彩鲜艳的植物感兴趣。再有，相对于人物画、山水画而言，花鸟画在形式上更容易表现。平时花鸟画的创作也有利于她们的女红绣花、剪纸等。（图16、17、18）。她们画画是为了消遣，而且画画好的标准就是没有女人气，就是没有特点，越像男的就越好。不只画画，当时整个社会对女性的要求也是这样，方方面面都让女人亦步亦趋做好自己就可以了，当时的一个社会背景使她们这样。她们没有独立的经济权、婚姻权、生育权，家庭就是她的一切，不能像现在人一样追求个性，你拿现在的一些想法要求她们也是不公正的。

妓家画的兴衰

明代是元代异族统治后的一个朝代，压抑了很久的生活一下放开了，而满族的人又时时刻刻侵扰着，使他们有种及时行乐的心理，所以妓家文化特别的兴盛。而明代又有罚良为娼的政策，大批有较高文化素养的“犯官”妻女沦落青楼，使该行业的文化档次大大提高，又有官办的十六楼等青楼的推波助澜，使明代的青楼文化越演越烈。出现很多文人墨客与名妓相结合的现象：钱谦益娶柳如是、冒辟疆娶董小宛、葛徵奇娶李因等等。而士人做为社会上的精英人物，能与他们相好可在一定程度上削弱妓家固有的自卑感和屈辱感，并提高自身的对外竞争力。妓女除了要求外貌服饰外更注重文化技能的培养，这使她们能步入更高层的文人圈。

到清代，从顺治开始就压制青楼文化，开始关闭大量的妓院，乾隆虽然恢复了一批，但这时青楼女子主要的客户是商人了，对于诗词歌赋的要求就几乎没有了，所以妓家画也一塌糊涂了。作为妓女她们是男性的依附者，作为画家，她们并没有表现出女性所天生具有的柔情细腻，她们也没有开创富有女性情感的主题，他们只是男性画家审美意趣的追随者，她



们纵然有超绝的才华，也不得不牺牲在对男性的取悦、迎合中。否则她们的作品将因缺少知音，而失去创作的意义。

宗教画是一个出口

闺阁女性在获得一定的思想教育后，对自我的认识较之大众有所意识，但她们在社会中长期的被主流社会的压制、漠视，使她们压抑的精神需要某种出口来释放，而透过宗教的仪式、相关题材的创作从而获得自我肯定与外人赞许，获得自我价值的一种实现正是她们所需要的出口。所以女画家画人物的少，人物画中主要以宗教为题材，以观音罗汉为主要表现题材。在绘画中获得观音的渡化，得以从现实的苦海中解脱（图7、8、9、10）。

封闭限制女画家

中国的封建女性长期受儒教“男尊女卑”、佛教“忍渡今生”诸伦理思想的影响，使得她们在心理上就有种以男性为中心，消极处世的观念。尤其是当闺阁画家们的生活空间已小到足不出户的地步，狭窄的生活圈子使她们的艺术视野被封闭、创作灵感被窒息后，她们往往选择的是追寻男性画家创作的痕迹。最终在对男性绘画观念和技法的趋同中，隐没了自己的“色彩”，并在绘画史的发展中隐没了自己的位置（图19、20）。



铜镜 Tong Jing

Enantiomorphous Art of Female 铜镜艺术的女性镜像

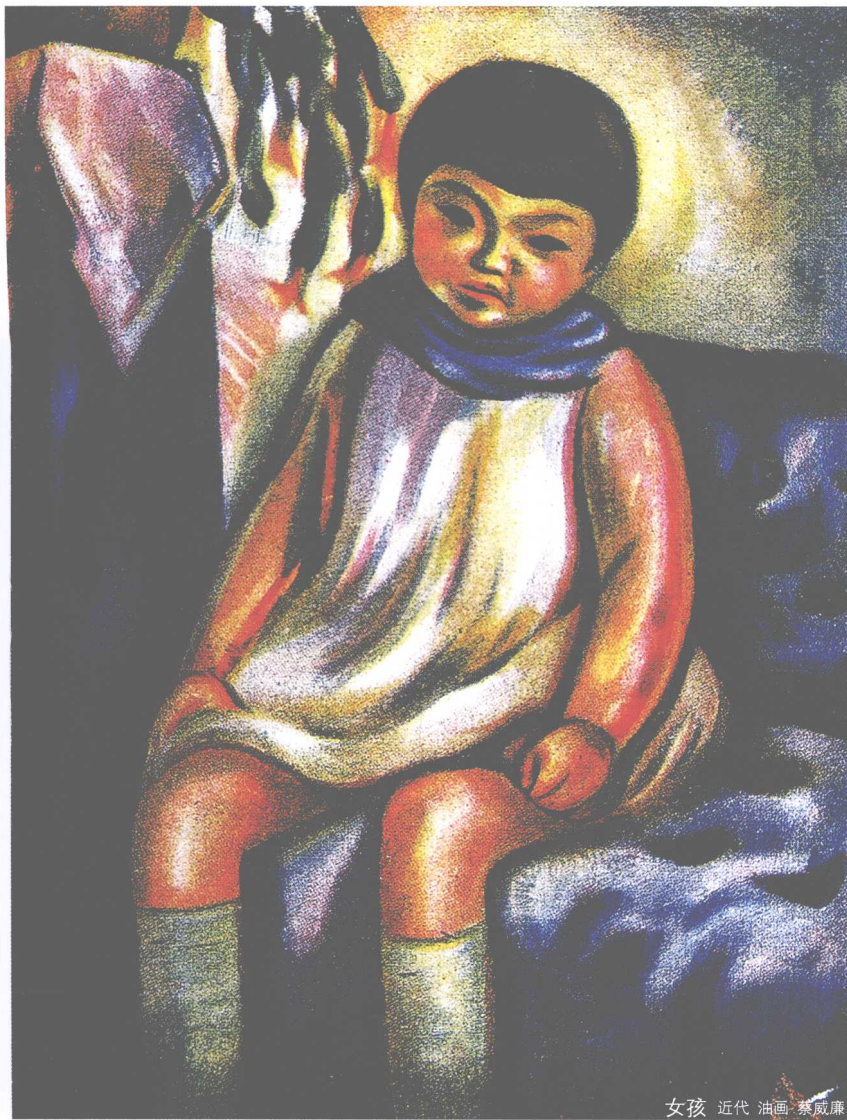
女性艺术的自我镜像 铜镜艺术的女性镜像

动荡磨砺中逐渐清晰的自我

女性意识的萌动从潘玉良开始

○ 采访编辑/ 朱玉

评论家/ 贾方舟



女孩 近代 油画 蔡威廉



少女 近代 油画 关紫兰

我进入女性艺术这个领域非常偶然

我曾有一段时间策划女性艺术展览，但作为一个男性，我这个角色有点像过去的地主资本家子女参加革命来推翻自己的阶级，有点怪怪的。当初进入女性艺术这个领域其实是非常偶然的，1995年中国美术批评家提名展时，有二个可选择的主题：一是做女性艺术，二是做装置雕塑。提及做女性艺术是因为1995年世界妇女代表大会在北京召开。但最后还是决定做装置雕塑。另外还有一个展览的投资方是女的，她对女性艺术很有兴趣，想投资做这个展览，所以我给她写了个展览策划书。那个时候我对女性艺术很不了解，筹备这个展览时才开始真正触到女性艺术这个话题。1996年一家公司找到我，想让我策划活动，于是我就建议他们做女性专题，因为那时我刚做过女性艺术展，比较熟悉，所以建议他们做这个专题。他们接受了，于是1998年我做了一个规模更大的展览，叫《世纪·女性艺术展》，展览的构架很大，反映一个世纪以来女性艺术的发展历程。从那个展览后就没有特别组织过这方面的展览。但是因为我已经涉足这个领域了，于是总有人找我写文章，看画，也就无法不关注这个领域。

中国的美术史是一部男性视觉经验史

在做完这两个展览的时候，我做了一些思索和研究，也了解到一部分女性艺术家的思考状态。感到女性艺术的崛起有它的必然性，确实在上千年的文明史中，中国的美术史基本上是一部男性视觉经验史。山水画就是典型的男性艺术。小脚女人怎么游山玩水，怎么可能遍览名山大川，怎么可能行万里路，更谈不上去表达对山水的咏叹，所以关于山水的经验都是男性的经验。而女性自己特有的经验，最典型的是做母亲的经验，这在美术史上就是一个空白。就像陶咏白老师说的，这是一个失声的群体，一个被冷落的边缘群体。在这样的情况下，有觉悟的女性起来为争夺自己的权利争夺性别的平等是有必要的，因为在整个文化的发展上这就是一个缺憾，一个空白，需要去补充。

女性与男性在社会中的生存角色不一样，这便注定了她们在艺术上的发展很曲折。比如丘堤，是非常优秀的画家，写生画的相当好，当时在决澜社还获过奖。她跟艺术家庞薰琹结婚后就把更多的精力放在家庭、孩子身上，解放后作品就非常少了。女性角色的原有社会功



能把她事业上的时间占掉了，她作为女人要更多的照顾孩子，辅助丈夫，所以解放后她的作品就非常少，但她的青年时代是非常突出的。

潘玉良的地位是从文化意义上赋予的

潘玉良应视为中国女性艺术第一个最重要的人物，论她的画的造型和技巧其实不算很高，她作为中国艺术家在法国是很寂寞的，在市场上学术上都不怎么成功。人们关注她，与她最初低微的身份到后来她在文化上获得的较高身份这一传奇故事本身有关。她留学回来在中国遭到那么多的白眼，受不了又回法国。但法国学术界也没对她重视过。但我以为，潘玉良的意义在于她是一个较早具有性别意识的女性艺术家。因此我们从女性艺术这个角度看，潘玉良这个角色很符合中国女性发展在最初阶段，一个女性在经历了个人遭遇后为独立的人格尊严所作出的努力，以及她依然不能摆脱的寂寞和无奈，她是一个很重要的例证，因此我们不能在一般意义上与男性画家在同等条件下做比较，这是不公正的。

按我对中国女性艺术发展的考查，我归纳为三个阶段，一是女性意识的萌动，二是女性经验的展开，三是女性主义的崛起。女性意识的萌动就是从潘玉良开始。虽然潘玉良画的东西跟大家差不多，但她的画跟她的自身经历有很大联系，比如女人体，她画的就是身为女人很落寞的那种感觉。她事实上是把自己的人生经历画进去了，不是学院式的课堂写生。所以我觉得她的艺术跟一个女性最初对自己性别身份的思考直接相关的。因此从女性艺术角度去讨论中国艺术史的时候，潘玉良是非常重要的，这个地位是从文化意义上赋予的，不是从油画的本体意义上赋予的。她的意义就在于她是中国女性艺术中最早的性别意识的觉醒者，她理应获得更多的关注，且理所当然的关注。还有一个是我们像考古一样发现的李青萍。她画的大部分是抽象的，虽然她们都很出色，但由于她们都在主流艺术之外，整个美术史就没有她们。你要符合主流社会所倡导的东西你才能进去主流艺术，你游离于这之外当然就不会被关注。

关紫兰确实画得好

至于历史对女性的忽视，也不是特意的忽视。因为整个男权文化是以男性的标准制定的，他在书写艺术史时当然不会特别地关注性别，是非性别视角的，他在看待历史人物时，用的标准就没有特别的关注这个方面。如果真的很好，他也会认可。你看关紫兰就很典型，她没有被漠视，在中国油画史上她是有一定地位的，因为她确实画得好，比她老师画得还好。20世纪30年代，日本正经历野兽派的思潮，所以她们那一批留学生学的也是这种风格。回来之后，关紫兰当时的绘画水准可以说跟男画家没什么差别，甚至优于男画家，但是女画家的发展与男画家不同，男画家的事业可以一直持续下去，虽然也受到社会的影响但会一直持续着，但女画家则比较少，关紫兰解放后我们就不知道这个人了，其实她一直活到80年代，但后来她消失了，作为一个艺术家消失了，人还在的。写美术史的人还是比较客观的，但没有特别留意或照顾女性艺术家。当从一种性别视角关照女性艺术时，我们就会特别留意到这些被冷落、被忽视、被埋没的艺术家群体。女性主义的研究者有个任务，就是从历史上挖掘被遗忘的女性艺术家。西方有个展览就是从几百年的历史里去搜罗女性艺术家。陶咏白、李湜写的《女性绘画史》做的也是这样的工作。

女性艺术家存在女性视角

女性对生活的关注点，女性特有的经验，如母性的体验，对生活的认知跟男性相比有很大差异。20世纪90年代是女性艺术崛起的时代，为什么女性艺术会出现在90年代，原因很简单，在80年代的现代派美术运动中，很少有特别突出的女性艺术家冒出来。90年代艺术家的视线转向自身，于是女性艺术凸显出来，出现了很多女性艺术的群体。对自身的关注作为89后的一个整体转向，也包括男性艺术家，如以刘晓东、方力钧为代表的一些画家。方力钧开始也是从朋友的相册里的老照片中寻找题材。刘晓东也是，画自己的家人，画自己和自己的朋友，不再像80年代跑到西藏去写生。他们开始关注自身关注周围，即所谓新生代的近距离。在这个群体里也有女性艺术家。我曾说五六十年代是夫妻合作的时代，那时候有女艺术家肯定是和她的丈夫合作的，画的题材是革命历史题材或重大事件题材，那里面没有她们自己，实际上她们的个性是消融在题材之中的。80年代更多关注的是文化，90年代以后转向自己身边的东西。比如有个艺术家就专门表现各种地面，下雪的地面、下雨的地面，很细腻的雨滴入水的感觉，非常敏感、细微的生活感觉。这就是当初女性艺术的一个特征，非常喜爱表现琐碎的平凡的事物，谈不上辉煌，也非英雄式的，所有这些最平常的，都是女人感兴趣的，这跟男性艺术家很不一样。男人都喜欢宏大的主题性、哲学的思考。女性艺术家一旦凭兴趣画画的时候，大都喜欢画自身，包括对自身的认识，对性的意识，对自我的欣赏，甚至“自炫”。敢于表露自己内心想说的话，表达与自己生活经验相关的事物。我觉得90年代的女性艺术家在这里找到与男性艺术家不同的东西。

有说法说，女子软弱、逻辑性差的性别气质是男权文化对女性潜能压抑和束缚，由社会塑造成的社会性别，并非天生。的确文化影响人多少年，多少代，使女性与男性产生很大的差别。但如果你看动物界，并没人去控制，动物界也存在这种性别差异，也是雄性的比雌性的有力些，而且在性问题上，动物界也是一个雄性的统治一个雌性群体，所有的雌性都归它，雄性和雄性间的战斗，把对方打败撵走，皆起因于性的独裁，为什么雌性就没有这个要求，不会去撵走其他雌性，这是动物的社会的或是生理问题，总之是个很复杂的问题，不在我们讨论的话题之内。

这是一个社会问题

波伏娃在她的书里说一个男性在讨论问题的时候，他不需要特别说明他是一个男性，但女性在讨论问题的时候必须首先声明自己是个女性，这就是不平等，是偏见。不承认这个问题的女性画家还没有这种觉悟，或者是她不想使用女性主义理论作为武器，但不是说这个问题不存在。

我们不说艺术，社会大量的事实存在，大量的女性问题被抹杀了。那么多女孩子在从事“黄色事业”，或按西方的中性说法叫“性工作者”也好，她是用自己的身体来服务社会。张爱玲有过一个很特殊的观点，说男性为社会提供思想，女性为社会提供身体，大家都是平等的，这也没有什么不好。她是从一个开放的角度，她想说的是这部分人不应受到歧视。但女人被书写，被欣赏，还是处在一种客体地位，而不是作为主体的存在。在这样的社会环境下女性艺术、女性主义理论仍有它存在价值。因为现在的文化环境里，男权思想不仅男性有，女性自己也有。男性观点已经深深扎根在女性思想意识之中，像“女为悦己者容”之类的思想。你成天打扮为什么，为给男人看，虽然你可以说我就为自己看，但不管你怎么说，你总摆脱不了男权思想的影响，这是几千年遗留下来的思想，不是一下子能清除的，像现在所有的宣传广告电影电视剧里都在传播着这样的意识。

这是一个社会问题，这问题一旦被人意识到、认识到，觉得需要解决，有这种觉悟后就会形成思潮，形成运动。西方女权运动最早提出女权主义，其发起者是付出了上断头台的代价的，当时认为这是不可思议的，是非法的，但随着社会越来越走向平等，越来越人性，这个时候种族问题，民族问题，性别问题都会被提出，逐步得到协调和解决。



双堆 45.5 x 60.7cm 1957 布面油画 丘堤

丘堤的艺术与人生

○ 文/ 倪军

艺术家/ 丘堤

“那夜本是一片幽暗

她来时却彩霞满天

爱娃，就是那天的黎明。”

——马里奥·卡波里（给爱娃·嘉得纳的诗）

仙人掌，菊花，康乃馨。山茶，夹竹桃，月季。

窗外的杨柳和桌上的一对野雉。灿烂的向日葵与热情的郁金香。

这些温馨沉静而令人疏朗神怡的形象都被赋予永久的生命，留在了画布上。

写下中国现代美术史这一页的人在被遗忘了几十年后又在21世纪的起点上浮现出来。显然，这个灵魂一直没有离去。这人就是中国历史上一个普通却不平凡的女性，名字叫丘堤。

和墨西哥的弗瑞达·卡罗（Frida Kahlo）、美国的乔治亚·奥基弗（Georgia O'Keeffe）一样，丘堤的艺术展现的是一个迷幻又实在的女性内心世界。在她们作品里，人们似乎永远发现着精细，不断的发现重新玩味这些女性留下的神秘图像。相比之下，原来男人绘画的遗留物可能都是直莽而单纯的。那份人性的冲动在女性绘画艺术的表层下告诉后人的是更加沉浑壮厚的波澜。

丘堤是画家。半个世纪以来在她的祖国中国，她通常是被当做画家庞熏霖的妻子而被简单介绍。但丘堤作为一位独立的现代美术家，特别是中国现代女画家中的翘楚，越来越受到历史老人的青睐；同时也越来越得到中国美术家和艺术爱好者的关注。

丘堤自1906年在福建霞浦出生到1958年在北京病逝，只在这个世界上生活了52年。作为女儿、妻子和母亲，她曾在女人的“天职”和对绘画的爱恋之间奋力地生活着。本来她的画数量不多，流传下来的作品居然不足三十幅。但丘堤的绘画美学相当独立。她虽然参加过20世纪30年代的“决澜社”，却并没有因为艺术运动的某个概念与主张而过多地影响她一生的创作。

丘堤26岁时与庞熏霖一见钟情并旋即结为夫妻。婚后的丘堤是贤妻良母，同时也是探索新时代中国绘画的出色艺术家。当时的这种努力与发生在欧洲、美洲等地的现代美术运动几乎同步。与丈夫庞熏霖一样，丘堤厌倦那个无能而腐败的旧中国而向往一个独立而自由的中华新世界。

如同千千万万的姊妹同胞一样，丘堤曾经饱受中国封建礼教的捆绑与束缚。在走出家乡、外出求学的历史潮流中，丘堤也是最大胆的中国女性之一。在日本侵略者凌辱祖国的岁月里，丘堤与其他中国妇女一道，展现的是坚强不屈的民族性格与必定胜利的十足信念。

沧海波涌，时代更迭。借着历史的折射镜，丘堤的女性美与艺术才华再次被人们发现，从而使我们对距离自己并不遥远的一位中国女性和一位夺目的现代画家得以悉心品味与思索。丘堤的生命之路早已经走完，而她身后的影子仿佛越来越多姿多彩起来。伴随着她留下不多然而却十分鲜活的画作，丘堤的传奇也许才刚刚开始。



向日葵 61×50cm, 1947, 布面油画



试读结束，需要全本PDF请购买 www.ertongbook.com