

Шутін ВАН,

orcid.org/0009-0001-3733-0455

*аспірантка кафедри монументального живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Харків, Україна) 531184413@qq.com*

ЖІНОЧИЙ ОЛІЙНИЙ ЖИВОПИС У КИТАЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ: ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗРОБКИ ПРОБЛЕМИ (1990-ТІ – 2020-ТІ РР.)

Стаття присвячена дослідженню жіночого живопису в образотворчому мистецтві Китаю, яке для китайського мистецтвознавства є порівняно новим явищем. Жіноче мистецтво закріпилося в наративі про живопис лише упродовж останніх декількох десятиліть ХХІ ст. Такий стрімкий вихід на арену образотворчого мистецтва пов'язаний із загальною трансформацією художнього процесу в Китаї, а також із змінами в патріархальній ідентичності китайського суспільства. Авторка аналізує наукові студії китайських дослідників, виконані наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

У статті робиться висновок, що живопис жінок є на сьогодні актуальним художнім явищем, яке віддзеркалює складний процес модернізації китайського суспільства у ХХ–ХХІ ст. Авторкою на основі проаналізованих історіографічних джерел визначаються наступні етапи в загальному розвитку проблеми:

1) етап формування хронологічного простору живопису жінок, виявлення його історико-культурної актуальності (середина 1990-х рр. – початок 2000-х);

2) етап визначення та дослідження історичної традиції жіночого мистецтва, що спонукало до перегляду існуючої системи репрезентації образотворчого мистецтва Китаю, а також актуалізувало питання присутності жінки-художниці в універсальному художньому наративі (2000-ні – 2010-ті рр.);

3) етап ствердження феномену жіночого живопису як комерційно успішного та визначного на світовій художній арені; ствердження мистецтва жінок як автономного явища, що спирається на власну систему мистецької ієрархії (2010-ті роки);

4) етап критичного переосмислення накопиченого дослідницького досвіду, визнання універсальності художньої мови живопису жінок, що існує за межами локальної гендерної репрезентації (2010-ті – 2020-ті рр.).

Ключові слова: *китайське образотворче мистецтво, жіноче мистецтво, олійний живопис, художня традиція, мистецтвознавчий дискурс.*

Shuting WANG,

orcid.org/0009-0001-3733-0455

*Postgraduate Student at the Department of Monumental Painting
Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts
(Kharkiv, Ukraine) 531184413@qq.com*

WOMEN'S OIL PAINTING IN THE CHINESE ACADEMIC ART DISCOURSE: THE MAIN STAGES OF DEVELOPMENT OF THE PROBLEM (1990S – 2020S)

The article is devoted to the study of women's painting in the fine arts of China, which is a relatively new phenomenon for Chinese art history. Women's art was formed in the narrative of painting only during the last few decades of the 21st century. Such a rapid entry into the arena of fine arts is a consequence of the transformation of the artistic process in China. This is due to changes in the patriarchal identity of Chinese society. The author analyzes the scientific studies of Chinese researchers at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries.

The article concludes that the painting of women is a relevant artistic phenomenon today, which reflects the complex process of modernization of Chinese society in the 20th – 21st centuries. Based on the analyzed historiographical sources, the author identifies the following stages in the general development of the problem:

1) the stage of forming the chronological space of women's painting, identifying its historical and cultural relevance (mid-1990s – early 2000s);

2) the stage of defining and researching the historical traditions of women's art, which activated the revision of the existing system of representation of fine art in China, and also actualized the issue of the presence of a female artist in the universal artistic narrative (2000s – 2010s);

3) the stage of asserting the phenomenon of women's painting as commercially successful and prominent on the world art scene; design of women's art as an autonomous phenomenon based on its own system of artistic hierarchy (2010s);

4) the stage of critical rethinking of the accumulated research experience, recognition of the universality of the artistic language of women's painting, which exists outside the boundaries of local gender representation (2010s – 2020s).

Key words: Chinese fine art, women's art, oil painting, art tradition, art history discourse.

Постановка проблеми. У китайському мистецтвознавстві мистецтво жінок є порівняно новітнім явищем, яке закріпилося в наративі про живопис лише упродовж останніх декількох десятиліть XXI ст. Такий стрімкий вихід явища на арену образотворчого мистецтва пов'язаний із загальною трансформацією художнього процесу в Китаї, а також із особливістю зміни в патріархальній ідентичності китайського суспільства.

Як стверджує Сяо Цзін (肖晶), незалежно від точки зору світової історії, або позиції китайського бачення минулого, жінки досить часто виступали вразливою групою. В багатьох випадках саме ця характеристика була чи не найбільш репрезентативною і стосовно мистецтва жінок-художниць. У Китаї мисткині, з одного боку, демонстрували опір та рішучість проти будь-якої несправедливості або нерівності в реальному житті; проте водночас так само властивою лишалися для жінок у мистецтві і «безпорадність та слабкість самоефективності». Як підкреслює вчений, голос жінки «на шляху звільнення розуму та тіла в патріархальному суспільстві» завжди здавався «ледь чутним або слабким», що породжувало відповідне ставлення до живопису жінок (肖晶, 2008: 93–94).

Після нетривалого виходу жіночого живопису на художню авансцену на початку XX ст., розпочалися десятиріччя забуття, невизнання та заперечення. За цей період часу виникала нова китайська історіографія мистецтва, яка в багатьох питаннях демонструвала інноваційність підходів та інтерпретацій, проте практично усі вони були за межами гендерного контексту. Лише в середині 1990-х рр., вкрай обережно та із суттєвими пересторогами, проблематика живопису жінок, як цілісного та автономного явища, почала набувати дослідницькі контури. Яо Цін і Чжан Сяодун (姚青, & 张小东) характеризують цей період як «золоту добу» в ідентифікації досвіду жіночого мистецтва, що допомогло зняти маскувальну полуду з проблеми та заявити про її актуальність (姚青, 张小东, 2014: 225).

На наше переконання, на сьогодні винесена в заголовок проблема потребує чергового узагальнення. За останнє десятиріччя живопис жінок постійно перебуває у фокусі уваги дослідників. Як художній феномен, він продовжує викликати гострі дискусії та усе ще містить нереалізований потенціал гендерної репрезентації.

Аналіз досліджень. Зважаючи на історіографічне спрямування нашого дослідження, виділимо праці тих авторів, що мають особливе значення для становлення дослідницької парадигми проблеми.

У першу чергу, слід відмітити вагомість наукового доробку Тао Юнбай. Дослідниця є провідним вченим у сучасному мистецтвознавстві КНР в межах винесеної у назву проблеми, що віддзеркалено нами в окремому аналізі її робіт. Праці Чень Юньфей (陈云飞), Чжоу Цзіонгце (周琼洁) та Чжао Юаньюань (赵媛媛) представляють напрямок історичного ревізійонізму, який важливий для інтерпретації ролі мистецтва жінок в загальній системі розвитку образотворчого мистецтва Китаю.

Важливо підкреслити, що проблематика жіночого мистецтва постійно присутня в академічних виданнях китайських університетів та академій мистецтв, що засвідчує сталий інтерес фахових спільнот до проблематики. Серед таких досліджень виокремимо праці Сюй Лін (徐令; Університет Сучжоу), Лін Сяохуа (林晓华; Університет мистецтв Цзіліня), Цін Янь (秦艳; Університет Чаоу), Чень Юньфей (陈云飞; Університет Шаньдун).

Мета статті – феномен живопису жінок-художниць в загальній еволюції китайського образотворчого мистецтва наприкінці XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Повноцінне наукове визначення поняття «жіночий живопис» здійснила у своїх працях в середині 1990-х рр. видатна китайська дослідниця Тао Юнбай (陶咏白), охарактеризувавши його як специфічно китайський художній феномен, що візуально зорієнтований на «зображення жіночого життя», а з точки зору художньо-образного репертуару, є «вираження жіночих духовних почуттів». Крім цього вчена наголосила на особливій динаміці цього феномену в рамках загального генезису образотворчого мистецтва Китаю. На її думку, жіноче олійне мистецтво поступово «втраатило свою історію» та на момент формування концепції модерного бачення розвитку мистецтва Китаю (кінець XIX – початок XX ст.) опинилося за межами універсального наративу про мистецтво. І хоча в XX ст. спостерігається декілька нетривалих періодів відносної концентрації уваги дослідників на цьому феномені, в подальшому, як

підкреслює Тао Юнбай, «спонтанне повернення жінок до образотворчого мистецтва змінювалось їхнім свідомим переслідуванням (як, наприклад, у 1980-х рр.) (陶咏白, 1997: 45–46).

Головним наслідком цього періоду стала констатація розподілу образотворчого мистецтва за гендерною ознакою. Критерій статті набув естетичного значення та в багатьох тогочасних дослідженнях формулювався як художня категорія, де «жіноче» означає конкретно візуальне із запрограмованою емоційної експресією та типовим тематичними арсеналом. Сам по собі цей розподіл вже означав визнання факту іншого художнього досвіду за межами вже існуючого, що виявилось фактором актуалізації мистецтва жінок.

Період поступового осмислення жіночого живопису пов'язаний із внесенням цього феномену до наявного художнього контексту. Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х рр. це переважно відбувалося у формі відкриття жіночої картини як, у першу чергу, «іншого» (часто невідомого) художньо-емоційного досвіду, що довгий час був недоступний чоловікам-митцям або свідомо маргіналізувався.

Наприклад, Чень Чженьчжень (陈珍珍) показує це як практику свідомого уникнення «чоловічого» репертуару в живописі, наприклад, в архітектурному пейзажі, історичній картині або традиційних темах релігійно-філософського напрямку. В його роботах остаточно сформувалася нова термінологічна норма, яку можна узагальнити як «чоловіче та жіноче художнє бачення дійсності» (陈珍珍, 2003: 94).

На такій основі поступового самоствердження здобуло і поняття «стиль сучасного жіночого живопису», яке стало ознакою визнання цілісності та повноцінного значення феномену. Наприклад, подібну модель аналізу ми бачимо в роботі Чень Юньфей (陈云飞), який одним з перших констатував стильову парадигму жіночої образотворчої культури та спробував осмислити її в актуальних термінах (陈云飞, 2004).

Пошук місця в історичному наративі про мистецтво став для жіночого живопису важливою віхою у визнанні статусу та значення, а також початком для академічних дискусій про живопис практично на рівні із іншими явищами у китайському образотворчому мистецтві. У контексті подібних трансформацій варто згадати про дослідження Сюй Лін (徐令), в якому вчений представив проблематику маргіналізації жіночого живопису як частину повноцінного історико-генетичного сюжету, який простежується практично в усіх періодах розвитку китайського мистецтва в цілому.

Важливо підкреслити, що на цьому етапі формування актуального наукового дискурсу проблеми, вагоме значення мав сам ракурс аналізу та проблематизація гендерно орієнтованого мистецтва в контексті існуючих історичних аналогій (徐令, 2006: 39–41).

Усе це дозволило дослідникам констатувати якісні зміни в підходах до аналізу образотворчого мистецтва жінок, що Чжоу Цзюньцзе (周琼洁) підсумував так: «Художниці поступово переміщуються в центр мистецької сцени, художнє середовище не тільки приймає їх, але й підносить та ушлявлює» (周琼洁, 2006: 105).

Одним з вагомих практичних наслідків очевидного визнання жіночого живопису як актуального художнього феномену, який спирається на власну історичну традицію (як маргіналізації, так і піднесення), стала поступове розширення вузького гендерного підходу. Якщо на початку та в середині 1990-х рр. про художниць писали як про явище, яке поступово виривається із зони замовчування, то у другій половині 2000-х рр. в центрі уваги перебуває мисткиня як така: її біографія, творчий шлях, художні методи. Важливого значення набуває аналіз картин, про які все частіше говорять як про видатні твори, що мають такий статус незалежно від походження або статті авторки (龚云表, 2007).

На цьому етапі усе ще лишається потреба в обговоренні патріархального тиску на жіноче мистецтво, який є невід'ємним елементом історичних репрезентації та вкрай популярним компонентом інтерпретації художньої сутності мистецтва художниць. Так, Чжан Тяньцзяо (张天娇) наголошував на тривалості патріархального впливу, що перетворився на фактор «тихого» супротиву. При цьому автор у своєму аналізі все одно лишався в парадигмі фізіологічного детермінізму, аналізуючи образотворче мистецтво як або «чоловічий», або «жіночий» спосіб вираження художньої мови, що спирається на відмінні між собою моделі мислення (张天娇, 2010: 65).

Міцне вкорінення патріархального підходу у зазначений період часу простежуються і в дослідженнях, які намагалися підсумувати досвід модернізації китайського мистецтва на початку ХХ ст., коли входження олійної техніки до образотворчого репертуару пом'якшило практики репрезентації традиційних шкіл *гохуа*. Роль жінок-художниць у цьому процесі було вкрай важко ігнорувати, що переконливо показав у своєму дослідженні Чжао Юаньюань (赵媛媛) (赵媛媛, 2010: 70).

Насамкінець, фіналом цього етапу можна вважати дослідження Лі Яньян (李艳艳), у якому

вчений запропонував узагальнену інтерпретацію феномену жіночого олійного живопису, як типологічного явища, що має спільну художньо-образну основу, подібність тематичного репертуару та достатньо стійкий арсенал засобів художньої виразності. Усе це взяте разом, на думку вченого, стало ознакою особливого типу художньої мови, яка є «суто жіночою»: «Жінки-художниці не можуть уникнути спокуси власних тем і не існує способу позбутися цього фактору» (李艳艳, 2012: 112).

Незаперечно важливе значення мав на цьому етапі злет статусу жіночого живопису на західному арт-ринку, що надало феномену доказові ознаки комерційної успішності та відкрило нові контексти для аналізу (张梦秋, 2012).

Поява у сучасному художньому просторі «впливових жінок-художниць», які «привертають увагу колекціонерів по всьому світі», примусило вчених вчергове переглянути базовий апарат дослідження цього феномену та більш уважно зосередитись на образній структурі живопису, шукаючи відповіді на питання за межами вже традиційних риторичних формул про «сповненість життям» та «емоційну жіночу експресію» таких картин (滕群群, 2012: 211–212).

Бажання побачити в жіночому живописі більше ніж просто констатацію гендерної сутності, активувало і критичні позиції, які до цього часу не мали художньо-образного підґрунтя. Зазначений феномен не розглядали як «серйозне мистецтво», яке завжди викликає різні художні оцінки. В 2010-х рр. очевидне розмаїття мистецької мови сучасного олійного живопису та глибокий художній потенціал жіночих картин набули нового значення для образотворчого мистецтва, що призвело до виявлення контрверсивних точок зору.

Наприклад, Лу Сюеян (娄雪阳) звертає увагу на свідоме небажання художниць звертатися до «чоловічих» тем, а в окремих випадках – відверто уникати їх навіть тоді, коли присутність гендерної ознаки є елементом художнього символізму (наприклад, тема кохання, родини, героїчного пафосу тощо). З точки зору вченого, жіноче мистецтва часто паразитує на соціальних комплексах та почутті провини, яке характерне для дискусій про утиск жінок-художниць у минулому (т. зв. комплекс «пожалійте мене») (娄雪阳, 2012: 21).

Ознакою більш глибокого аналізу феномену жіночого живопису стало і чергове переосмислення історичного генезису образотворчого мистецтва на теренах Китаю. На наш погляд, слід врахувати той факт, що китайська арт-критика дуже часто спирається на аналіз історичних художніх

явищ, використовуючи принципи винайдення традиції для пояснення сучасних феноменів у мистецтві. Так само важливе значення має і еволюційський підхід, за допомогою якого будується художня ієрархія, визначаються етапи розвитку та причинно-наслідкові зв'язки. Усе це дозволяє вченим не порушувати баланс між традиційними та сучасними художніми явищами та постійно виявляти між ними лінії співіснування. У контексті мистецтвознавчого дискурсу жіночого мистецтва це означало поступове переосмислення вже визначених періодів в мистецтві Китаю. Наприклад, у роботі Лінь Сяохуа (林晓华) подібна дослідницька ревізія здійснена щодо китайського мистецтва початку ХХ ст. на прикладі імпресіонізму (林晓华, 2013).

Зрештою, своєрідним підсумком цього періоду стало визнання жіночого олійного живопису в якості самобутнього явища як в історичному контексті, так і в аспекті розвитку сучасного образотворчого мистецтва Китаю. Як зазначав Луо Лі (罗丽): «У сучасному суспільстві жінки-художниці перетворилися на фактор, який неможливо ігнорувати. Їхні досягнення в репрезентації життя за допомогою особливої художньої свідомості є очевидними, зрілими та незаперечно високими» (罗丽, 2013: 74–75).

Як засвідчують проаналізовані нами дослідження, для китайської арт-критики та теоретичної думки на середину 2010-х рр. жіноче мистецтво є сформованим та автономним напрямом аналізу із розробленою проблематикою та внутрішньої тематичною сегрегацією. Як окремий художній феномен, жіноче мистецтво вже на середину 2010-х рр. характеризується власною історією становлення та розвитку. Цей феномен також є інтегрованим до вже існуючої моделі художнього генезису образотворчого мистецтва Китаю.

У багатьох дослідженнях за відправну точку в хронології цього процесу береться початок 1990-х рр. (常迪, 2015: 32–33), проте така чітка констатація появи жіночого художнього дискурсу в актуальному мистецтві не може залишатися без історичної репрезентації. Відтак, зрозумілою є постійна увага вчених до «історизації» мистецтва жінок, що прослідковується на прикладі багатьох досліджень.

Наприклад, віддзеркаленням такої історіографічної традиції стала ґрунтовна стаття Цінь Янь (秦艳), яка присвячена еволюції жіночих образів у сучасному китайському мистецтві олійного живопису (秦艳, 2016).

Станом на середину 2010-х рр. жіночий олійний живопис спирається на репертуар видатних

та визнаних творів. Як повноцінний художній феномен він поєднує «історію авторів» та «історію шедеврів», що є наслідком двох попередніх академічних здобутків: появи обґрунтованої хронології розвитку із визначенням основних етапів генезису, а також історізації мистецтва жінок, здобуття ним власного традиційного коріння. Так, серед художниць, які на сьогодні вважаються видатними представницями жіночого мистецтва слід назвати Пань Юліан (潘玉良), Гуань Цзілань (关紫兰), Цай Вільям (蔡威廉), Фан Цзюньбі (方君璧), Сунь Дуочі (孙多慈), Лі Цінпін (李青萍) тощо.

Наприклад, Чжан Хунцзян та Луо Дан (张红江 & 罗丹) вважають, що в межах сучасного етапу аналізу жіночого мистецтва варто говорити про іконографії образів, які характерні для жіночого репертуару та прослідковуються в історичних лініях розвитку образотворчого мистецтва Китаю, із особливим акцентом на історичний період Китайської республіки (张红江, 罗丹, 2016: 160).

На наш погляд, огляд історіографії питання буде неповним без окремої згадки про найбільш впливову дослідницю проблематики живопису жінок Тао Юнбай (陶咏白, 1937 р.н.). Ми вже зазначали, що саме їй належить першість у формуванні аналітичного контуру проблеми та визначенні її поняттєвої сутності. У працях вченої простежуються усі згадані нами етапи розвитку жіночого мистецтва. Особливе значення має чіткість та однозначність її формулювань, які практично не залишають простору для сторонніх інтерпретацій, що вкрай важливо для такої чутливої теми.

Так, у 2008 р. вчена першою звернула увагу на архаїчність гендерного підходу у порівнянні із художньо-образним аналізом «картини, якою вона є». Її заклик до академічної спільноти бачити мистецтво, а не стаття, по суті репрезентує нову культуру дослідження проблеми (陶咏白, 2008).

Не менш важливе значення мала і констатація зміни ролі мистецтва жінок в актуальних завданнях сучасного образотворчого мистецтва Китаю, що з точки зору Тао Юнбай засвідчило переміщення жіночого мистецтва «з краю культури до її центру» (陶咏白, 2008).

Тао Юнбай є відомою дослідницею історії олійного живопису, зокрема її монографія «280 років китайського олійного живопису» («中国油画280年»), яка вийшла друком наприкінці 1980-х рр., неодноразово перевидавалась та вважається класичним науковим твором про сучасне олійне мистецтво Китаю. У подальшому на основі цього дослідження, вчена переглянула історичну пара-

дигму жіночого живопису, виявила історичні коріння цього феномену та запропонувала системне бачення розвитку художньої образності. З середині 2010-х рр. її концепція універсальності «жіночої теми» в образотворчому мистецтві стала розглядатися як академічний мейнстрім. Саме завдяки цьому до репертуару «жіночого живопису» стали включати і творчість чоловіків-художників, які звертаються до «жіночої» проблематики (кохання, материнство, родина тощо) (陶咏白, 2015).

Слід відмітити, що концепція Тао Юнбай охоплює більш широкий дослідницький простір, ніж власне мистецькі студії. У цьому сенсі найбільш вагоме значення має її монографія «Втрачена історія. Розвиток жіночого мистецтва у Китаї» (2000 р.), яка стала першим вагомим узагальненням теми.

Аби пояснити своєму читачеві сутність змін та масштаб еволюції жіночого мистецтва, дослідниця в цілому розглядає історико-культурний генезис Китаю. Феномен мистецтво жінок постає на цьому тлі як історія спротиву патріархальним традиціям, яка фіксує боротьбу жінок за соціальну та політичну рівність, в якій мистецтво постає однією з ключових арен. Тао Юнбай вважає, що еволюція образотворчого мистецтва наочно показує як змінювався статус художниці упродовж довгої політичної історії Китаю («нелюдина – людина – жінка»), а художня культура та мистецтво були тими умовними просторами, де зміни мали можливість накопичуватись та ставати основою для змін (陶咏白, 李堤, 2000: 5).

Сьогодні Тао Юнбай продовжує дослідження проблеми, зокрема згадаємо її нещодавнє розгорнуте інтерв'ю (2022 р.), в якому дослідниця визначила феномен жіночого живопису як «історії відсутності», яка має чимало прикладів подолання соціальних бар'єрів за допомогою символічної мови живопису (吴静, 2022).

Висновки. У китайському мистецтвознавчому дискурсі жіноче мистецтво посідає особливе місце. Сьогодні воно розглядається як повноцінний художній феномен, історія розвитку якого є унікальною, оскільки репрезентує не тільки власне мистецький генезис, але й віддзеркалює складний процес модернізації китайського суспільства у XX – XXI ст.

Проведений нами історіографічний аналіз дозволяє визначити наступні етапи в загальному розвитку академічного дискурсу проблеми:

1) формування хронологічного простору живопису жінок, виявлення його історико-культурної актуальності (середина 1990-х – початок 2000-х рр.);

2) визначення та дослідження історичної традиції жіночого мистецтва, що спонукало до перегляду існуючої системи репрезентації образотворчого мистецтва Китаю, а також актуалізувало питання присутності жінки-художниці в універсальному художньому наративі (2000-ні – 2010-ті рр.);

3) ствердження феномену жіночого живопису як комерційно успішного та визначного на світовій художній арені; ствердження мистецтва жінок як автономного явища, що спирається на власну систему мистецької ієрархії (2010-ті рр.);

4) критичного переосмислення накопиченого дослідницького досвіду, визнання універсальності художньої мови живопису жінок, що існує за межами локальної гендерної репрезентації (2010-ті – 2020-ті рр.).

Перспектива подальшого дослідження проблеми пов'язана із проблематикою художньо-образного репертуару жіночого мистецтва, дослідженні його естетичного та культурно-історичного значення (особливо у контексті репрезентації «історії відсутності» жіночого голосу в еволюції художніх процесів в образотворчому мистецтві Китаю).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 吴静. 书写缺席的历史—陶咏白研究员访谈录. 文艺研究. 2022.
2. 周琼洁. 心灵的自觉—试从周思聪的艺术经历看女性意识. 艺术探索. 2006. 数字 20(2), 页 104-107.
3. 娄雪阳. 中国当代女性绘画中的自语. 美术教育研究. 2012. 数字 10, 页 21-26.
4. 常迪. 解读新生代的女性绘画艺术—中国 20 世纪 90 年代女性油画家的自我凝视与缤纷呈现. 美与时代: 美术学刊(中). 2015. 数字 9, 页 3-33.
5. 张天娇. 略论象征性与隐喻在女性油画艺术中的表现. 美与时代: 美学(下). 2010. 数字 5, 页 65-67.
6. 张梦秋. 浅谈女性绘画艺术中的表现性与欣赏性. 大众文艺: 学术版. 2012. 数字 10, 页 35-38.
7. 张红江, 罗丹. 浅析民国时期女性油画家艺术特征. 艺术评论. 2016. 数字 12, 页 159-161.
8. 徐令. 关于明清女性绘画艺术边缘性的解读. 苏州大学学报: 工科版. 2006. 数字 26(5), 页 39-41.
9. 李艳艳. 寻找自我的方向—解读当代女性油画艺术. 戏剧丛刊. 2012. 数字 4, 页 112-117.
10. 林晓华. 寻找女性意识—从印象派讲到中国当代的女性油画家. 吉林艺术学院学报. 2013. 数字 1, 页 11-15.
11. 滕群群. 美丽的女性艺术—关于当代女性油画的探析. 神州. 2012. 数字 26, 页 211-218.
12. 秦艳. 当代中国油画艺术中女性形象的嬗变. 巢湖学院学报. 2016. 数字 1, 页 91-95.
13. 罗丽. 中国女性绘画的自我觉醒. 艺术科技. 2013. 数字 1, 页 74-79.
14. 赵媛媛. 论中国现代女性油画艺术. 美术观. 2010. 数字 5, 页 70.
15. 陈云飞. 中国当代女性绘画风格简析. 齐鲁艺苑: 山东艺术学院学报. 2004. 数字 4, 页 18-19.
16. 陈珍珍. 体验与意识—关于女性绘画. 美术观察. 2003. 数字 8, 页 94.
17. 陶咏白. 走向自觉的女性绘画. 美术观察. 1997. 数字 3, 页 45-47.
18. 陶咏白. “进行时”的女性艺术. 中国油画. 2008. 数字 4, 页 44.
19. 陶咏白. 进行时”女性艺术—从女性的“自觉”走向人的“自由”. 中国艺术. 2008. 数字 4, 页 8-13.
20. 陶咏白. 走向自觉的女性绘画. 当代油画. 2015. 数字 7, 页 1-5.
21. 陶咏白, 李堤. 历史: 中国女性绘画史. 2000.
22. 龚云表. 朦胧诗意的女性表达—谢中霞油画艺术评述. 中国油画. 2007. 数字 3, 页 53-56.
23. 肖晶. 失声的缺口: 纪尘的女性写作. 南方文坛. 2008. 数字 2, 页 93-98.
24. 姚青, 张小东. 浅谈中国女性绘画. 戏剧之家, 2014. 数字 5, 页 225-228.

REFERENCES

1. 吴静. (2022). 书写缺席的历史—陶咏白研究员访谈录. 文艺研究 [Wu Jing. Writing the History of Absence – an Interview with Researcher Tao Yunbai. Literary Studies]. [In Chinese]
2. 周琼洁. (2006). 心灵的自觉—试从周思聪的艺术经历看女性意识 [Zhou Qiongjie. Self-Awareness of the Soul – Looking at Female Consciousness from Zhou Sicong's Artistic Experience] 艺术探索. 数字 20(2), 页 104-107. [In Chinese]
3. 娄雪阳. (2012). 中国当代女性绘画中的自语 [Lou Xueyang. Self-Talk in Contemporary Chinese Women's Paintings] 美术教育研究. 数字 10, 页 21-26. [In Chinese]
4. 常迪. (2015). 解读新生代的女性绘画艺术—中国 20 世纪 90 年代女性油画家的自我凝视与缤纷呈现 [Chang Di. Interpretation of the New Generation of Women's Painting – the Self-Gazing and Colorful Presentation of Chinese Women's Oil Painters in the 1990s] 美与时代: 美术学刊(中). 数字 9, 页 32-33. [In Chinese]
5. 张天娇. (2010). 略论象征性与隐喻在女性油画艺术中的表现 [Zhang Tianjiao. A Brief Discussion on the Expression of Symbolism and Metaphor in Women's Oil Painting] 美与时代: 美学(下). 数字 5, 页 65-67. [In Chinese]
6. 张梦秋. (2012). 浅谈女性绘画艺术中的表现性与欣赏性 [Zhang Tianjiao. A Brief Discussion on the Expressiveness and Appreciation of Women's Oil Painting] 大众文艺: 学术版. 数字 10, 页 35-38. [In Chinese]
7. 张红江, 罗丹. (2016). 浅析民国时期女性油画家艺术特征 [Zhang Hongjiang, Luo Dan. A Brief Analysis of the Artistic Characteristics of Women's Oil Painting During the Republic of China period]. 艺术评论. 数字 12, 页 159-161. [In Chinese]
8. 徐令. (2006). 关于明清女性绘画艺术边缘性的解读 [Xu Ling. An Interpretation of the Marginality of Women's Painting in the Ming and Qing Dynasties] 苏州大学学报: 工科版. 数字 26(5), 页 39-41. [In Chinese]

9. 李艳艳. (2012). 寻找自我的方向—解读当代女性油画艺术 [Li Yanyan. Finding Your Own Direction – Interpretation of Contemporary Women’s Oil Painting] 戏剧从刊. 數字 4, 頁 112-117. [In Chinese]
10. 林晓华. (2013). 寻找女性意识—从印象派讲到中国当代的女性油画家 [Lin Xiaohua. Searching for Female Consciousness – from Impressionism to Contemporary Chinese Women’s Oil Painters] 吉林艺术学院学报. 數字 1, 頁 11–15. [In Chinese]
11. 滕群群. (2012). 美丽的女性艺术—关于当代女性油画的探析 [Teng Qunqun. Beautiful Female Art – Analysis on Contemporary Women’s Oil Paintings] 神州. 數字 26, 頁 211–218. [In Chinese]
12. 秦艳. (2016). 当代中国油画艺术中女性形象的嬗变 [Qin Yan. The Evolution of Women’s Images in Contemporary Chinese Oil Painting] 巢湖学院学报. 數字 1, 頁 91–95. [In Chinese]
13. 罗丽. (2013). 中国女性绘画的自我觉醒 [Luo Li. Self-Awakening of Chinese Women’s Paintings] 艺术科技. 數字 1, 頁 74–79. [In Chinese]
14. 赵媛媛. (2010). 论中国现代女性油画艺术 [Zhao Yuanyuan. On Chinese Modern Women’s Oil Painting Art] 美术大观. 數字 5, 頁 70. [In Chinese]
15. 陈云飞. (2004). 中国当代女性绘画风格简析. [Chen Yunfei. A Brief Analysis of Contemporary Chinese Women’s Painting Styles] 齐鲁艺苑: 山东艺术学院学报. 數字 4, 頁 18–19. [In Chinese]
16. 陈珍珍. (2003). 体验与意识—关于女性绘画 [Chen Zhenzhen. Experience and Consciousness – About Women’s Painting] 美术观察. 數字 8, 頁 94. [In Chinese]
17. 陶咏白. (1997). 走向自觉的女性绘画 [Tao Yongbai. Towards Self-Conscious Women’s Painting] 美术观察. 數字 3, 頁 45–47. [In Chinese]
18. 陶咏白. (2008). “进行时”的女性艺术 [Tao Yongbai. “Ongoing” Feminine Art] 中国油画. 數字 4, 頁 44. [In Chinese]
19. 陶咏白. (2008). 进行时”女性艺术—从女性的“自觉”走向人的“自由. [Tao Yongbai. “Ongoing” Feminine Art – from Women’s “Consciousness” to Human “Freedom”] 中国艺术. 數字 4, 頁 8–13. [In Chinese]
20. 陶咏白. (2015). 走向自觉的女性绘画 [Tao Yongbai. Towards Self-Conscious Woman’s Painting] 当代油画. 數字 7, 頁 1–5. [In Chinese]
21. 陶咏白, 李堤. (2000). 历史: 中国女性绘画史 [Tao Yongbai, Li Di. The Lost History: History of Women’s Painting in China] 湖南美术出版社. [In Chinese]
22. 龚云表. (2007). 朦胧诗意的的女性表达—谢中霞油画艺术评述 [Gong Yunbiao. Misty and Poetic Female Expression – a Review of Xie Zhongxia’s Oil Painting Art] 中国油画. 數字 3, 頁 53–56. [In Chinese]
23. 肖晶. (2008). 失声的缺口: 纪尘的女性写作 [Xiao Jing. The Voiceless Gap: Ji Chen’s Women’s Writing] 南方文坛. 數字 2, 頁 93–98. [In Chinese]
24. 姚青, 张小东. (2014). 浅谈中国女性绘画 [Yao Qing, Zhang Xiaodong. A Brief Discussion on Chinese Women’s Paintings] 戏剧之家. 數字 5, 頁 225–228. [In Chinese]