

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Facultad de Bellas Artes de San Carlos
Departamento de Escultura

Programa: Artes Visuales e Intermedia



Tesis Doctoral

**LA FEMINIDAD Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD
EN EL ARTE FEMENINO CONTEMPORÁNEO DE TAIWÁN, A
PARTIR DE LOS AÑOS 90.**

Presentada por

I-Ying Lu

Directoras

Dra. Dña. Isabel Doménech Ibáñez

Dra. Dña. Josefa María Zarraga Llorens

Valencia. Septiembre 2015

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a todos aquellos profesores del Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia que me brindaron sus amplios conocimientos, en especial a la **Dra. Dña. Maribel Domènech Ibáñez**, como codirectora de la presente tesis y como tutora durante mis estudios de doctorado. También quiero expresar mi agradecimiento a la **Dra. Dña. María Zárraga Llorens**, como codirectora de la tesis. Ambas me han ofrecido siempre un acompañamiento y una atención amable y atenta, me han apoyado y han tenido una extraordinaria paciencia conmigo. Sin todo ello no podría haber concluido esta tesis. Por todo ello, muchísimas gracias.

También, quisiera mostrar mi agradecimiento a mis amigos de España y Taiwán, sobre todo, a Elena Molins Torres, Felip González Martínez, Javier Sánchez García Arista, María del Carmen Cuesta Pérez, Dolo Piqueras y Hui-Lin Lo, quienes me apoyaron y animaron en el proceso de realización de la presente investigación. Asimismo, quiero agradecer de todo corazón la ayuda prestada de todos aquellos que a lo largo de estos años me han apoyado de algún modo, cuya lista resultaría interminable.

Por último, pero no menos importante, mi más sincero agradecimiento para mi familia, especialmente a mi difunto padre, a quien quiero dedicar esta tesis.

I-Ying Lu.

Septiembre 2015. Valencia, España.

RESUMEN

La tesis que se presenta, titulada “La feminidad y la construcción de la subjetividad en el arte femenino contemporáneo de Taiwán a partir de los años 90”, pretende ser un estudio del arte realizado por mujeres desde la última década del siglo XX hasta la actualidad, en Taiwán.

La hipótesis que se ha barajado trata de constatar si hay un arte femenino/feminista en Taiwán, y si la feminidad y la subjetividad son conceptos desarrollados en la plástica contemporánea de esta cultura. Por ello, entre los objetivos fundamentales destaca el realizar una revisión histórica, desde los ejes de la crítica y la historia artística.

Para ello, estudiaremos el desarrollo del contexto histórico para llegar a la contemporaneidad del arte femenino de Taiwán, analizando las obras de las mujeres artistas taiwanesas que han trabajado en el mismo campo de la construcción de la subjetividad y terminaremos con el análisis de cuatro exposiciones colectivas de mujeres artistas taiwanesas en los años 90, en las que se explora el progreso del desarrollo del concepto de arte femenino/feminista y se profundiza sobre cómo las mujeres artistas emplean diferentes estrategias de exposición colectiva con el fin de construir y representar la subjetividad femenina.

Por último, dentro de este contexto, se reflexionará sobre la posible existencia de una estética femenina, en otras palabras, de una estética de la diferencia, capaz de crear nuevos discursos artísticos.

Como conclusión a esta investigación, corroborar que hemos podido confirmar la hipótesis planteada y los objetivos señalados a través de la metodología utilizada.

RESUM

La tesi que es presenta, titulada "La feminitat i la construcció de la subjectivitat en l'art femení contemporani de Taiwan a partir dels anys 90", pretén ser un estudi de l'art realitzat per dones des de l'última dècada del segle XX fins a l'actualitat a Taiwan.

La hipòtesi que s'ha estudiat tracta de comprovar si hi ha un art femení/feminista a Taiwan, i si la feminitat i la subjectivitat són conceptes desenvolupats en la plàstica contemporània d'aquesta cultura. Per això, entre els objectius fonamentals destaca realitzar una revisió històrica, des dels eixos de la crítica i la història artística.

Per açò, estudiarem el desenvolupament del context històric per arribar a la contemporaneïtat de l'art femení de Taiwan, analitzant les obres de les dones artistes taiwaneses que han treballat en el mateix camp de la construcció de la subjectivitat i acabarem amb l'anàlisi de quatre exposicions col·lectives de dones artistes taiwaneses als anys 90 en què s'explora el progrés del desenvolupament del concepte d'art femení/feminista i s'aprofundeix sobre com les dones artistes empen diferents estratègies d'exposició col·lectiva amb la finalitat de construir i representar la subjectivitat femenina.

Finalment, dins d'aquest context, es reflexionarà sobre la possible existència d'una estètica femenina, en altres paraules, d'una estètica de la diferència, capaç de crear nous discursos artístics.

Com a conclusió a aquesta investigació, corroborar que hem pogut confirmar la hipòtesi plantejada i els objectius assenyalats a través de la metodologia utilitzada.

ABSTRACT

This thesis, entitled “The Femininity and the Construction of Subjectivity in the Contemporary Feminine Art of Taiwan Since the 1990s,” aims to study the art made by women in Taiwan from the last decade of the 20th century to the present.

The hypothesis which has been put forward is to verify if there is feminine/feminist art in Taiwan, and if femininity and subjectivity are concepts developed in contemporary visual arts of this culture. Therefore, among the fundamental objectives, the more important one is to carry out a historical review, from the perspectives of critique and art history.

In order to achieve that goal, we will study the development of the historical context to arrive at the contemporary feminine art of Taiwan, analyzing the works of Taiwanese women artists who have worked in the same field of the construction of subjectivity. We will then end with the analysis of four collective exhibitions of Taiwanese women artists in the 1990s, and through them, explore the progress of the development of the concept of feminine/feminist art and elaborate upon how women artists use different strategies of collective exhibitions to build and represent feminine subjectivity.

Finally, within this context, we will try to reflect on the possible existence of a feminine aesthetics, in other words, a different aesthetics, which is able to create new artistic discourses.

In conclusion, the research clearly shows that we have been able to confirm the hypothesis and the objectives proposed through the methodology used.

ÍNDICE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	19
1. EL DESARROLLO DEL ARTE FEMENINO/FEMINISTA EN TAIWÁN	35
1.1. Arte y feminismo. Una aproximación.	36
1.1.1. Arte y mujer.	38
1.1.2. La intervención del feminismo en el arte.	44
1.2. El desarrollo del movimiento de las mujeres y de los estudios de la mujer en Taiwán.	54
1.2.1. La breve historia del movimiento de las mujeres.	60
1.2.1.1 Antes de los años 70.	61
1.2.1.2 Los años 70.	67
1.2.1.3 Los años 80.	73
1.2.1.4 De los años 90 a la actualidad.	78
1.2.2. El florecimiento de los estudios de la mujer. (1985-)	82
1.3. El contexto histórico del desarrollo del arte femenino en Taiwán.	91
1.3.1. El período del gobierno japonés (1895-1945).	93
1.3.2. El período posterior a la II Guerra Mundial (1945-1980).	100
1.3.3. Los años 80 (1980-1990).	106
1.3.4. Desde los años 90 hasta la actualidad (1990-2015).	110
1.4. Características del arte femenino contemporáneo en Taiwán.	117
1.4.1. El cuerpo y el género como temas principales.	118
1.4.2. Atención al acontecimiento histórico y a la sociedad.	123

1.4.3.	Instalación ritualizada y expresión conceptual.	125
1.4.4.	Representación artística de la feminización.	127
1.4.5.	La relación con la cultura popular y la vida cotidiana.	130
2.	LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE LA SUBJETIVIDAD EN LA OBRA DE LAS MUJERES ARTISTAS TAIWANESAS A PARTIR DE LOS AÑOS 90	135
2.1.	Letra, concepto y creación femenina colectiva: Ma-Li Wu.	142
2.2.	Memoria, nostalgia, fetichismo y autobiografía: Hsun-Wei Hsu.	152
2.3.	El sueño y el alma de un objeto: Hui-Chiao Chen.	167
2.4.	Deseo, sujeto femenino y autorepresentación: Shi-Fen Liu.	177
2.5.	Sujeto poético en el espacio íntimo: Ya-Hui Wang.	193
3.	REFLEXIÓN SOBRE LA FEMINIDAD EN EL ARTE FEMENINO DE TAIWÁN A PARTIR DE LOS AÑOS 90	203
3.1.	Sobre la feminidad.	205
3.1.1.	La feminidad en la versión masculina.	206
3.1.2.	La feminidad en la perspectiva feminista.	213
3.2.	La feminidad en la obra de las mujeres artistas taiwanesas desde los años 90.	219
3.2.1.	Uso de materiales blandos y ligeros.	220
3.2.2.	Construcción de una misma.	227
3.2.3.	Representando las experiencias de mujeres.	230
3.2.4.	Signo femenino y espacio femenino.	238
3.3.	Existe una estética femenina.	245

4. LA REPRESENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA TAIWANESA	
A TRAVÉS DE CUATRO EXPOSICIONES COLECTIVAS	251
4.1. <i>Sadness Transformed: 2.28 Commemorative Exhibition (1997).</i>	260
4.2. <i>Lord of the Rim: In Herself/ For Herself (1997-1998).</i>	273
4.3. <i>Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan (1998).</i>	288
4.4. <i>Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations (2000-2001).</i>	300
CONCLUSIONES	317
BIBLIOGRAFÍA	329

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La investigación que se presenta en este trabajo, bajo el título “La feminidad y la construcción de la subjetividad en el arte femenino contemporáneo de Taiwán a partir de los años 90”, pretende ser un estudio del arte femenino contemporáneo taiwanés, focalizada en la búsqueda de un lenguaje visual femenino.

1. Motivación personal de este estudio.

En 1999, por casualidad, asistí al *Women Make Waves Film Festival* (Festival de cine de Mujeres)¹ organizado por la Asociación de Cine de Mujeres Taiwanesas. Las creadoras de la imagen femenina en este festival expresaron sus preocupaciones hacia temas femeninos, desde la perspectiva femenina y la escritura femenina. El contenido de este festival constaba de diversas facetas, como el deseo de la mujer, el cuerpo, el papel del género, los grupos sociales, etc. Personalmente, me conmovieron sus obras, porque estaban llenas de inspiración, y, a partir de aquí, empecé a examinar y a reflexionar sobre mis experiencias en la vida como mujer.

Además, cuando estudié la asignatura *Luz e intimidad en el discurso artístico contemporáneo femenino* en la facultad de Bellas Artes de San Carlos de

¹ Desde 1993, la Asociación de Cine de Mujeres Taiwanesas ha organizado anualmente el Festival de Cine de Mujeres. Gracias a los intercambios internacionales de cine femenino, se intenta expandir la visión creativa de las mujeres. Este festival, actualmente, es considerado como uno de los eventos cinematográficos sobre mujeres más importantes en Asia.

Valencia (Universidad Politécnica de Valencia), en 2005, me dieron a conocer abundantes obras plurales de mujeres artistas contemporáneas como Annette Messenger, Mona Hatoum, etc. Más bien, me asombré al descubrir que todas ellas mostraban un tipo de feminidad mediante la selección del medio, el método expresivo o el tema. Sin embargo, las obras creadas por estas mujeres artistas poseían características similares, a pesar de proceder de diferentes épocas, diferentes nacionalidades o diferentes trasfondos. Por lo tanto, despertaron en mí el interés por las artistas feministas y, también, me dieron la motivación para realizar esta investigación.

Por otra parte, si decimos que el arte es una cuestión y un ejercicio de mirar y pensar, una especie de práctica de la mirada, ¿qué lugar ocupan mis ojos en ese sistema? Lo que elijo tiene que ver con la construcción visual de la subjetividad. Mi interés es trabajar con la construcción de la subjetividad, recurriendo a los símbolos y metáforas que se han convertido en una constante a lo largo de mis diferentes obras, las cuales poseen un lenguaje particular y propio.

Por lo tanto, en base de mi doble identidad como profesora de bellas artes en un instituto de secundaria en Taiwán y como mujer creadora de arte, he decidido llevar a cabo una investigación más profunda del arte femenino en Taiwán. Este trabajo se propone analizar las obras de mujeres artistas contemporáneas, a partir de los años 90, desde tres direcciones de investigación: “el desarrollo del arte femenino”, “la construcción visual de la subjetividad” y “la feminidad”.

2. Estado de la cuestión.

Durante mucho tiempo, las mujeres siempre fueron controladas por normas sociales y familiares. Muchas de ellas dedicaron su juventud y su inteligencia para conseguir una civilización histórica y brillante. En años recientes, con el cambio de la estructura social, han aumentado gradualmente las oportunidades de educación y trabajo para las mujeres. Del mismo modo que su papel y posición social han ido cambiando y mejorando poco a poco.

Las artistas taiwanesas de los años 70, a pesar de que fue un período en el que trabajaron mucho, todavía se mantenían en un rol marginal y más débil en el campo del arte de Taiwán. No fue hasta los años 80, cuando los grupos del arte femenino empezaron a aparecer bajo la tendencia popular del movimiento feminista de Taiwán. Por tanto, la visibilidad de las artistas se elevó, poco a poco, a través del poder femenino que adquirieron con sus propios esfuerzos.

Por otra parte, las diversas perspectivas liberadoras del “posmodernismo”, durante la década de los 90, dieron lugar a que muchas artistas femeninas realizaran creaciones a partir de sus propias experiencias individuales y fomentaran el arte femenino. Como resultado, el valor del arte femenino se reconoció e identificó gradualmente. Debido a que la atmósfera de dicha época ha brindado un fantástico semillero en el desarrollo del feminismo, la “descentralización posmodernista” puso énfasis en escuchar a las “voces marginales”, como en el caso de las mujeres. En este sentido, se ofreció la oportunidad de que las mujeres se expresaran, con el fin de paliar su desventaja

histórica.

Hasta la fecha, a medida que las mujeres y la consciencia de género se han ido introduciendo en la sociedad taiwanesa y en la industria del arte taiwanés, se le ha ofrecido al arte femenino un espacio para crear y expresarse libremente.

En consecuencia, desde inicios de los años 90, las artistas taiwanesas comenzaron a producir escritura femenina. Entre las artistas más destacadas citamos como primera acción la producción de Ming-huei Yan, quién intentó construir el sujeto femenino mediante flores y frutas, como metáfora de la sexualidad femenina. Después, cada vez más mujeres artistas, en base del sujeto femenino, establecieron sus propias estéticas con relación a las facetas de la política, la raza, el género, la fisiología, etc.

Sin embargo, a continuación voy a enumerar una serie de cuestionamientos que pretendo abordar en este trabajo: ¿qué es exactamente la experiencia sensorial de una mujer? ¿Cómo transmiten las mujeres artistas taiwanesas tal experiencia sensorial femenina, mediante la forma artística en la construcción visual de la subjetividad? ¿Qué diferencias de pensamiento de la estética tradicional puede ofrecer tal lenguaje visual? Así mismo, incluir estas cuestiones: ¿qué estilo artístico particular han presentado en sus obras?, ¿es el género relevante para el arte, para producir obras y para generar significado?, ¿existe una diferencia entre el arte producido por los hombres y el arte creado por las mujeres? Por último, ¿qué tipo de conciencia de género reflejan en sus creaciones? ¿Cómo se unen las artistas mujeres para construir la subjetividad del

arte femenino de Taiwán? ¿Cómo expresan la identidad a través de la representación del sujeto? ¿Qué clase de complejas políticas estéticas muestran los críticos de arte y las artistas a través de la poderosa mecánica de identidad de "exposición"?

3. Objetivo de este estudio.

Este trabajo tiene como objetivo fundamental realizar una revisión histórica, desde los ejes de la crítica y de la historia artística, para examinar y explorar el desarrollo del arte femenino/feminista taiwanés.

Además, se centra en el desarrollo y la evolución de la crítica del arte y del texto visual en las exposiciones colectivas de las mujeres artistas taiwanesas en los años 90. Desde la perspectiva de la "política de género", se toman en consideración varias estrategias de género y política estética en áreas privadas y públicas, desde una perspectiva microscópica a una macroscópica. Lo que se persigue con el análisis de las artistas es transformar sus posiciones marginales en una posición subjetiva, así como restablecer el discurso del deseo de la mujer de ser el sujeto, y crear su subjetividad a través de la organización de exposiciones colectivas desde diferentes ópticas.

Por otra parte, pretendo abordar el tema de la construcción de la subjetividad como lenguaje visual del arte femenino contemporáneo, partiendo de una perspectiva feminista. A través del análisis de las obras de las artistas que han trabajado o trabajaban en el mismo campo y con similares elementos, se quiere alcanzar una reflexión sobre la feminidad en el arte femenino contemporáneo de Taiwán.

Tampoco hay que olvidar que la pretensión de este trabajo no se basa en una confrontación contra lo masculino, sino de tratar lo femenino en una investigación orientada al reconocimiento de la mujer *per se*. Una persona que desea ser y expresarse como lo que es, mujer. Además, se intenta buscar un nuevo pensamiento en el arte femenino taiwanés, que trascienda la barrera del género, a través de las perspectivas femeninas.

Si “el discurso del feminismo es inevitablemente un escrito político absoluto y una forma de lenguaje poético, provocativo y de deseo”, esperamos que con esta tesis, más allá de realizar la apelación política de nuestra propia pasión académica, pueda también contribuir y beneficiar a otras personas. En definitiva, se hace hincapié en una visión feminista, con el fin de que la figura de la mujer se convierta en una identidad subjetiva en el desarrollo de la historia, política, sociedad y cultura. Además de hacer realidad su protagonismo como sujeto de declaración y sujeto de acción.

4. Objetivos específicos.

1. Estudiar el empuje feminista en las artistas de Taiwán.
2. Buscar y clasificar todas aquellas obras artísticas de artistas conscientes de su poder creativo.
3. Analizar textos y prácticas artísticas para desarrollar un corpus teórico y práctico de interés para el tema de estudio.
4. Analizar y clasificar por temas, posiciones y/o trabajos creativos las obras seleccionadas para esta investigación.
5. Comprobar que teoría y praxis de las artistas taiwanesas, conforman una unidad conceptual que desarrolla con criterio la investigación.

5. Metodología de la investigación.

Al ser una investigación de carácter teórico e histórico, utilizaremos una metodología cualitativa de técnicas de recogida y análisis de la información.

A lo largo de este trabajo se adoptarán los métodos de la revisión literaria, el análisis cultural² y el análisis de obras de las artistas para proceder a su investigación. Además, se invocan perspectivas del arte feminista, a modo de estrategia analítica, para explorar profundamente los signos, los significados

² “Metodología de análisis cultural” es estudiar la historia del arte en el contexto de la historia cultural, donde la histología, la sociología, la psicología y la antropología son aplicadas para interpretar la evolución de la creación artística, desde una perspectiva más macroscópica y diversificada, además de dotarlo del significado de la época. Tzu-Ling Lei, «A Study on Releasing and Gathering in the Fields of Women’s Lives». Tesis de Maestría, National Pingtung University, 2007, p. 2.

simbólicos, la conciencia de género y la feminidad representados en las obras del arte femenino contemporáneo taiwanés.

La selección de las referencias literarias está basada, principalmente, en temas como la construcción de la historia y la crítica artísticas femeninas contemporáneas, incluyendo obras escritas como por ejemplo *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* de Norma Broude y Mary D. Garrard etc. Además, se deben incluir aquellos estudios específicos relacionados con la mujer como en el caso de la *Historia del Movimiento de Liberación de Mujeres Taiwanesas* de Ya-Ke Wang, y las críticas o los libros sobre el arte femenino taiwanés, como por ejemplo «The historical aspect of women's art in Taiwan» de Ying-Ying Lai, *History of (contemporary) Taiwan women artists* de Victoria Y. Lu, *A Remark on Femininity and queerness for Emerging Artists* de Hong-Juin Shieh y otros. El objetivo de estas referencias bibliográficas seleccionadas se encuentra en conectar los contextos de investigación de la historia artística femenina y la crítica artística. A su vez, exploraremos el arte femenino taiwanés y su evolución, mediante la fundamentación teórica sólida del feminismo, a la hora de estudiar la experiencia femenina y de construir el sujeto femenino.

6. Estructura de trabajo.

En cuanto a la estructura del trabajo, la investigación la hemos dividido en cuatro capítulos, focalizados, a su vez, en torno a los siguientes cuatro subtemas: “el desarrollo del arte femenino en Taiwán”, “la construcción visual de la subjetividad en las obras de cinco mujeres artistas taiwanesas”, “la reflexión sobre

la feminidad en el arte femenino taiwanés” y “la representación de la subjetividad femenina taiwanesa a través de cuatro exposiciones colectivas”. Se presentarán las obras de casi 45 mujeres artistas, de diferentes generaciones del siglo XX de Taiwán, bajo el propósito de realizar una revisión histórica y una discusión sobre temas contemporáneos. Se espera que se pueda clarificar el significado espiritual único y la intención estética desde el análisis del aspecto cultural e histórico.

La expresión “arte feminista” apareció por primera vez en EE.UU. durante los años 70 como resultado del movimiento feminista. Con respecto al desarrollo del arte feminista en Taiwán, decir, que no se produjo hasta finales de los años 80 y los debates relacionados con el feminismo se iniciaron a principios de los años 90. Sin embargo, incluso a día de hoy es raro encontrar artistas que estén totalmente de acuerdo con el feminismo o tengan una clara conciencia feminista.

Como resultado, a lo largo de este estudio no se utiliza el término “arte feminista”, sino que se utiliza “arte femenino” para referirse a las obras creadas por mujeres artistas, al tiempo que sostiene la perspectiva feminista para realizar el análisis y la crítica.³ Desde esta intencionalidad, se propondrá destacar la conciencia del sujeto y la experiencia de las mujeres en el arte y en la cultura social, así como pretender que las creaciones de las artistas ocupen posiciones esenciales en la teoría del arte.

³ El arte feminista occidental ofrece una distinción estricta entre el “arte femenino” y el “arte feminista”. En *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, el arte femenino del siglo XIX se remite a la costura, el bordado, el arte popular, etc. Además, la historiadora del arte feminista del Reino Unido Griselda Pollock diferenció entre el alcance de referencia de las “artistas feministas” y el de las “mujeres artistas”. Sin embargo, este estudio no desarrolla esa diferencia en profundidad. En este estudio se han revelado las creaciones de mujeres artistas con conciencia de género.

El primer capítulo:

En este capítulo, se señalará la evolución de la mirada y del papel de las mujeres artistas, en cuanto a su incorporación como productoras significativas en el arte contemporáneo. Debido a esto, ante todo, analizaremos la interrelación entre el arte y el feminismo, como fondo contextual para este ensayo.

En segundo lugar, por un lado, tratará sobre la evolución del movimiento de las mujeres y de los estudios de la mujer en Taiwán, según sus antecedentes históricos. Y por otro lado, se discutirá sobre la transformación de la importancia de las mujeres en la estructura social de Taiwán. Además de describir la conciencia de género provocada por el movimiento de mujeres, también se examinarán sus influencias en la escena del arte femenino contemporáneo en Taiwán.

A continuación, se centrará en el contexto histórico del desarrollo del arte femenino, para llegar a conocer el arte femenino contemporáneo en Taiwán. Dividiremos la evolución del arte femenino taiwanés en cuatro etapas, es decir, desde el período de la ocupación japonesa, pasando por los años posteriores a la II Guerra Mundial, los años 80 y la década de los años 90 hasta la actualidad. Así pues, a causa de la observación de la cultura taiwanesa, trataremos de analizar el aspecto histórico del arte femenino taiwanés, así como las transformaciones en su forma creativa y estética, en los diferentes periodos.

Por último, durante los años 90 hasta el presente, las artistas de Taiwán prestaron especial atención a la combinación de las experiencias de la vida, de las ideologías y de la asistencia social, para expresar sus propios puntos de vista. En este contexto, clasificaremos los múltiples aspectos del arte femenino contemporáneo taiwanés, los ordenaremos acorde a las tendencias generales, y se analizarán las distintivas características estéticas. Además, desde la perspectiva artística femenina, las siguientes clasificaciones: el cuerpo y el género como temas principales, la atención al acontecimiento histórico y a la sociedad, la instalación ritualizada y expresión conceptual, la representación artística de la feminización y la relación con la cultura popular y la vida cotidiana.

El segundo capítulo:

El centro de interés de este capítulo, se concentra en el estudio de cinco artistas taiwanesas actuales que han trabajado en la construcción de la subjetividad, desde diferentes perspectivas y con una mirada y sensibilidad “femenina”: Ma-Li Wu, Hsun-Wei Hsu, Hui-Chiao Chen, Shi-Fen Liu y Ya-Hui Wang. La razón por la que he elegido estas artistas, es porque sus temas están inspirados en cuestiones espirituales, que dejan entrever parte de ellas mismas, ya sea en forma de una reflexión sobre su propia experiencia o sobre la sociedad. Al mismo tiempo, porque han intentado tocar, siempre, el fondo del sentimiento humano.

Partiendo de este planteamiento, nos centraremos en el uso del ready-made y el lenguaje feminista de Ma-Li Wu. En la profundización de los temas sobre la “memoria” y “nostalgia”, trabajamos desde un peculiar manejo del material

industrial y de los objetos cotidianos de Hsun-Wei Hsu. De la obra de Hui-Chiao Chen, nos centraremos en “el sueño” como tema y en la dualidad de materias de diferente índole (delicadas/peligrosas, frágiles/elegantes/mágicas...), en el cual se resalta la contraposición y la contradicción de elementos y sugiere un misterioso carácter que podemos percibir. En los susurros, la crítica de género y la autorepresentación de Shi-Fen Liu. Y en el sujeto poético en el espacio íntimo de Ya-Hui Wang.

El tercer capítulo:

Este último punto, se basa en el estudio de la feminidad en el arte femenino. Primero, vendrá introducido por la feminidad en la versión masculina y en la perspectiva feminista, para mostrar la influencia de la feminidad en la versión masculina en la sociedad tradicional y la influencia de la segunda en el arte femenino.

A continuación, a través del análisis de las obras de las mujeres artistas taiwanesas y el punto de vista de la “escritura femenina”, se pretenderá mostrar las repercusiones estéticas y simbólicas de sus obras en la reflexión sobre la feminidad en el arte femenino contemporáneo de Taiwán.

Por lo tanto, dividiremos la feminidad del arte femenino taiwanés en estas cuatro tendencias: el uso de materiales blandos y ligeros, la construcción de una misma, la representación de las experiencias de las mujeres, el signo femenino y el espacio femenino.

Para acabar, dentro de este contexto, reflexionaremos sobre la posible existencia de una estética femenina, en otras palabras, de una estética de la diferencia, capaz de crear nuevos discursos artísticos.

El cuarto capítulo:

Bajo el impacto del movimiento de mujeres y del pensamiento feminista, el arte femenino de Taiwán finalmente se expresó de forma pública por medio de exposiciones a comienzos de los años 90, tras muchos años de desarrollo y debate. Sin embargo, las investigaciones o literatura que exploraban tal fenómeno de forma rigurosa eran todavía muy poco comunes.

En este sentido, este capítulo pretende realizar un estudio crítico de las siguientes cuatro exposiciones colectivas de mujeres artistas taiwanesas: *Sadness Transformed: 2.28 Commemorative Exhibition* de 1997, *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself* de 1997, *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan* de 1998 y *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations* de 2000, utilizando las metodologías de análisis de la literatura y de los discursos de la historia para explorar la conciencia subjetiva de la mujer, el género/la nacionalidad/la clase, la construcción de la historia de la mujer así como otros aspectos como la estética y la política de género.

Aparte de esto, se explora el progreso del desarrollo del concepto de arte feminista en Taiwán a través del discurso de estas exposiciones y las representaciones creativas de las mujeres artistas. Además, este capítulo también profundiza sobre cómo las mujeres artistas emplean diferentes

estrategias de exposición colectiva con el fin de construir y representar la subjetividad de la mujer.

Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan y *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations* fueron exposiciones intergeneracionales. Dado que en ellas participaron muchas artistas, no se pueden describir las características de todas sus obras, de forma detallada. Por lo tanto, solo se mencionaran algunos discursos principales de la exposición. En cuanto a las exposiciones individuales de mujeres artistas, son menos eficaces a la hora de recalcar la tendencia general de creación del arte femenino y el atractivo estratégico de la conciencia femenina, por lo tanto, no están incluidas como parte del alcance de investigación de este capítulo. (Diríjase al apéndice uno para encontrar las exposiciones relevantes).

CAPÍTULO 1.

1. EL DESARROLLO DEL ARTE FEMENINO/FEMINISTA EN TAIWÁN

Durante mucho tiempo, a lo largo de una historia del arte sobradamente dominada por los hombres, la presencia femenina era escasa. Conforme el pensamiento de la conciencia femenina ha ido aumentando en Taiwán en los últimos años, esta corriente también ha influido en el terreno artístico de Taiwán. La visibilidad de las mujeres artistas se ha ido remontando paulatinamente y, por tanto, el desarrollo del arte femenino ha ido reflejando gráficamente los cambios en la cultura y la sociedad de Taiwán, durante los últimos cincuenta años, así como la tendencia a la “postmodernización” diversificada.

En este capítulo, el tema de investigación es el “arte femenino” en Taiwán, que vendrá introducido, primero, por el feminismo y el arte femenino occidental para mostrar sus influencias en el arte femenino taiwanés. En segundo lugar, tratará sobre la evolución del movimiento de las mujeres y de los estudios de la mujer en Taiwán, según sus antecedentes históricos; además, se discutirá sobre la transformación de la importancia de las mujeres en la estructura social de Taiwán. A continuación, se discutirá sobre el desarrollo del arte femenino taiwanés desde el período de ocupación japonesa a nuestros días, para analizar su contexto cultural y social, así como sus repercusiones en las transformaciones de los estilos y formas creativas. Durante el camino, se intentará encontrar una nueva forma de pensamiento sobre el arte femenino de Taiwán, desde las diferentes perspectivas femeninas.

1.1. Arte y feminismo. Una aproximación.

«El feminismo me ofrece ojos cuando me enfrento a las personas, para contemplar sus rasgos más que su género. El feminismo pretende asegurar la forma en que podríamos superarnos a nosotras mismas, no a nuestro papel tradicional como mujeres. Para mí, lo más importante es que ahora podemos crear una forma más activa de tratar a las personas en la sociedad, a través del género, podría eliminarse la discriminación.»⁴

— Beth B.

A lo largo del transcurso de la historia, un pensamiento gobernado por el hombre ha dominado de forma continua la actividad humana a través de la manipulación del poder, hasta el momento del surgimiento, con esfuerzo, de la conciencia femenina, en el siglo XX.

Dentro del ámbito del arte, un grupo de artistas, críticas e historiadoras del arte feministas americanas trabajaron conjuntamente para promocionar de forma sistemática la creación de un arte feminista y luchar por los derechos y el reconocimiento de las artistas femeninas, bajo la corriente de la liberación de la mujer, a principios de los años 70. Dentro del campo de la investigación en Historia del Arte, Linda Nochlin fue pionera en la aplicación de la perspectiva feminista en su artículo «Why Have There Been No Great Women Artists?», porque sentó las bases del concepto esencia para los estudios de Historia del

⁴ Wen Liao, *No More Nice Girls: Interview the American Feminist critics and Artists*. Artist Publishing Co., Taipei, 2001, p. 7.

Arte en 1971. Muchas historiadoras de arte femenino participaron posteriormente en campos de investigación relacionados. A partir de la nueva forma de pensar femenina, buscaron establecer un discurso sobre la historia de las mujeres artistas, en vez de establecer afirmaciones subordinadas a los títulos tradicionales de la historia del arte.

1.1.1. Arte y mujer.

«Para abrir sus ojos, ella tiene que iniciar diariamente una lucha feroz. Agotando todas sus fuerzas, ella percibe claramente el clamor del mundo exterior y los rastros de ciertas actividades. Sin embargo, siente sus brazos, sus piernas y su cuerpo tan pesados que se ve obligada una vez más a cerrar los ojos y dejarse caer en una fortaleza oscura pero absolutamente confortable para dormir. La misma situación ha continuado durante varios años.»⁵

—— Martine Aballéa

La mitad de la población es mujer. Sin embargo, en la historia tradicional, el hombre siempre se ha considerado a sí mismo como el “primer sexo” y la mujer como el “segundo sexo”. El hombre da forma y convierte en objeto a la mujer, basándose en su propia lógica, con el objeto de confinar a la mujer como signo simbólico para escribir sus historias como “his-story”, y no “her-story”. Por lo tanto, durante más de dos mil años de civilización, las mujeres siempre han estado supeditadas a los valores del hombre y su destino ha estado controlado por el hombres.

En el desarrollo de las letras, podíamos observar que el hombre se define a sí mismo como “yo”, mientras que las mujeres se definen como el “otro”, hombres como sujetos y mujeres como no sujetos. En inglés, “man” significa tanto ser masculino como ser humano, sin embargo, “woman” solo puede aplicarse a mujeres, y no a toda la humanidad.

⁵ Martine Aballéa, *Prisoner of Sleep*. 1985.

Desde el siglo IV a.C., Aristóteles ha visto las mujeres como “hombres mutilados o incompletos”. En el *Génesis*, Adán fue creado de Dios y la mujer de la costilla de un hombre. Hasta el siglo XVIII, el libro sobre educación de Jean-Jaques Rousseau, *Emile*, sostenía que “las mujeres son seres inferiores y subordinados”, y su existencia estaba destinada a criar, cuidar, y hacer placentera la vida de los hombres⁶. La búsqueda de la inteligencia no era alcanzable por las mujeres.

Durante dos mil años, todos estos conceptos limitadores se han acumulado cada vez más en las vidas de las mujeres. Las mujeres también han transmitido estos conceptos, sin cuestionamientos, a la siguiente generación, es decir, de abuelas a madres, de madres a hijas, de hijas a nietas... Una generación lo pasó a la otra, y la vida matrilineal ha sido así cubierta por colores predominantemente masculinos y la configuración femenina definida por los hombres. A mediados del siglo XX, Simone de Beauvoir, concluyó que «Nos convertimos en mujeres, en vez de ser mujeres.».

¿Qué papel juegan las mujeres en la historia? La feminista e historiadora Gerda Lerner resaltó que: «El hecho más deslumbrante de la historia de las mujeres es cómo los historiadores convencionales las han pasado por alto.»⁷. Las difíciles situaciones de las mujeres se pueden ver en todos lados en la historia del arte. Muchas imágenes femeninas y el estatus histórico de mujeres artistas en la

⁶ Ying-Ying Chien, *Dónde está la casa de la hija*, Unitas Publishing Co., Taipei, 1998, p. 191.

⁷ Gerda Lerner, *The Majority Finds Its Past: Placing Women in History*. Oxford University Press, New York, 1981, pp. 145-159. (Citado en Huei-shian Lin, «In Search of Her Voice: Gender Equality in Museums». *Museology Quarterly* n° 19, p. 24.)

historia del arte tradicional son el resultado de los hombres gobernando a las mujeres.

¿Por qué no ha habido mujeres artistas de la talla de Miguel Ángel, Rembrandt o Picasso? ¿Por qué en la historia del arte occidental, hasta bien entrado el siglo XX, prácticamente no hay mujeres “innovadoras” o “exitosas”? ¿Por qué no se recuerdan mujeres artistas “geniales”? ¿Por qué la mayoría de las mujeres artistas vivieron a la sombra de sus maridos, amantes o mentores artistas?⁸

Estas interrogaciones revelan el hecho de que las capacidades femeninas son cuestionadas en todos los lados. Sin embargo, las relaciones entre las mujeres y el arte se podrían, en efecto, remontar en la sociedad matrilineal de orientación femenina en la era Neolítica. La mayoría de los vestidos de tela y la vajilla de barro eran entonces pintados, decorados y coloreados por mujeres. Semejantes actividades creativas se han retomado, como una auténtica necesidad del trabajo artístico de las mujeres artistas y representó los inicios del arte femenino, en las generaciones posteriores. Además, existe constancia que habían más pintoras que pintores en los tiempos de los griegos y romanos. Copias manuscritas de la Biblia y cuadros sobre tela (tapices) eran producidos también por mujeres en la Edad Media. Las pintoras de los siglos XVII y XVIII dibujaban ilustraciones de plantas y animales... Sin embargo, su desempeño no era reconocido bajo los estándares masculinos, y sus obras eran consideradas de

⁸ Véase <http://artesvisuales31.blogspot.com/2007/09/feminismo-y-arte.html>
(Consultado 05/06/2011)

segunda clase en aquellos tiempos.

Chien-Huei Kao mencionó que «No es verdad que no haya habido grandes mujeres artistas en la historia del arte. El hecho es que no había espacio para que las mujeres artistas se desarrollasen independientemente, a lo largo de la historia pasada.». Tal como Ya-Ling Wang dijo en «Impressionism and Spaces of Development for Female Artists», “la naturaleza de las mujeres” fue la corriente dominante en la sociedad francesa del siglo XIX, y el público general tenía un estereotipo sobre las mujeres que las ponía como frágiles, maternales, irracionales, no creativas y pasivas.⁹ Estas imágenes indicaban las virtudes donde yacía el valor de una mujer en cuanto a los hombres se refería.

Más aún, en ese tiempo la sociedad dividió los espacios de la vida entre esferas “públicas” y “privadas”. Las mujeres estaban destinadas a ser incapaces de dejar huellas en la esfera pública. En este sentido, el concepto de superioridad masculina influyó en las divisiones del trabajo en la sociedad tradicional remarcaba el carácter inferior de las mujeres, ya que los hombres estaban dotados para trabajar en el exterior y, en cambio, las mujeres se supeditaban a las tareas domésticas en el interior del hogar, ya sea en el mundo occidental o en el mundo oriental. Los cuadros de Mary Cassatt (1845-1962) y Berthe Morisot (1841-1895) por ejemplo, representan espacios como la sala de recepción, el dormitorio, el balcón y el jardín privado, los cuales normalmente pertenecían a la esfera privada y familiar.

⁹ Norma Broude y Mary D. Garrard (eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, traducido por Hsiang-Chun Chen, Yuan-Liou Publishing Co., Teipei, 1998, pp. 26-30.



Mary Cassatt. *The bath*, 1891



Berthe Morisot. *Campesino tiende al lavado*, 1881

Linda Nocholin sostuvo que hubo grandes mujeres artistas en la historia, pero que no existen muchos registros de ellas, debido a las limitaciones y prejuicios de orden social y de las costumbres culturales de esos tiempos. Esto derivó en que un número reducido de artistas fueran conocidas por el público. Mientras tanto la sociedad no estimuló a las mujeres para que se convirtiesen en artistas, ya que sus responsabilidades eran las de criar y cuidar de la familia y de los esposos. Tanto el “Sistema Social” desigual, como las oportunidades de educación y la autonomía en política y economía fueron también las causas que impidieron el desarrollo de las mujeres. La sociedad tradicional planteaba diferentes expectativas para mujeres y hombres, hasta el punto que las mujeres que podían ir a la escuela, no recibían la misma calidad de formación profesional que los hombres. Por ejemplo, a las mujeres no se les permitía tomar clases de dibujo de desnudos en el sistema de educación de arte occidental tradicional y eran muy restringidas por las ideologías sociales¹⁰.

¹⁰ “El premio de Roma”, en Francia, es una oportunidad para los artistas de crearse una reputación, sólo a finales del siglo XIX se permitió a las mujeres participar en la competición.

Por otro lado, reexaminamos la definición de “grande”. Tomando la creación artística como ejemplo, muchas feministas constataron que aunque había más artistas masculinos que femeninos en el registro histórico, la definición de “grande” fue establecida por los críticos masculinos. Los críticos occidentales tradicionales consideraron usualmente a las pinturas y esculturas como “arte mayor” y al Art Deco como “arte menor” o de artesanías. No obstante, las mujeres tradicionales participaron a menudo en la esfera clasificada como “arte menor”. Estos estándares de opinión, injustos para las mujeres artistas, indudablemente, influyeron en la circulación y reserva de sus obras de arte y en su potencial creativo, al ser alineadas como “artistas” y “cánones”.

«Si las hermanas de Shakespeare hubieran contando con una habitación propia, podrían haber sido también Shakespeare.». Virginia Woolf planteó una afirmación concisa de espacios y significados de la escritura femenina en su libro *Una habitación propia*. Puntualizó que las mujeres se encontraban en la marginalidad cultural y las animó a contar con sus propios espacios para la creación. La historia del arte tradicional es una historia del desarrollo del arte dominada por los hombres. Aunque la transformación de la creación artística y las ideas ha reflejado siempre los rápidos avances de la civilización y la inteligencia humana, aquí la consciencia de género está aún en el estado de subdesarrollo, desde el punto de vista femenino. Mientras Virginia Woolf dijo es necesario inspirar a las almas profundas en todas las mujeres con autoconciencia, en el sentido, de que la dirección de las mentes aún necesita ser explorada y descubierta.

1.1.2. La intervención del feminismo en el arte.

«El feminismo ha cambiado mi vida. Para mí, los diez años fueron fabulosos y nunca me he arrepentido».¹¹

— Lucy Lippard

La palabra “Feminismo” fue utilizada por vez primera en el siglo XIX, en Francia. El feminismo consiste, de forma resumida, en la búsqueda de las razones y de los motivos que hacen que las mujeres reciban un trato desigual y sean oprimidas, con el objeto de acabar con las teorías opresoras. Sin embargo, existen varias corrientes, distintas entre ellas, sobre cómo las mujeres han sido oprimidas y la forma en la que se propone acabar con las opresiones. Debido al espacio limitado de este trabajo de investigación, no se detallarán aquí cada una de las corrientes, dado que todas las corrientes del feminismo comparten una preocupación común ante la discriminación femenina y persiguen la igualdad real de los géneros.¹²

El feminismo ha tenido una gran influencia en otras esferas, de manera que no es sorprendente encontrarlo también en la Teoría del Arte.

Hacia la década de los 80, surgieron nuevas corrientes de pensamiento, enmarcadas en el contexto cultural de la posmodernidad, con las pretensiones de cuestionar y desmontar los roles tradicionales y estereotipos del binomio

¹¹ Wen Liao, Op.Cit. p. 6.

¹² Huei-shian Lin, Op.Cit. p. 31.

masculino/femenino. Dichas corrientes “deconstruccionistas” del género, a su vez formaron parte dentro de un movimiento más amplio de oposición y crítica al sistema existente.

El hecho de proceder a desmontar el sistema de pensamiento occidental, ayuda que adquiera protagonismo una amplia gama de “términos” subordinados mujeres, personas de color, homosexuales... y emerjan a la luz pública, con la finalidad de conformar los parámetros de nuevos y diversos diálogos cada vez más plurales, abiertos y multiformes.¹³ Este planteamiento nos conduce al tema del Otro, entendido asimismo como lugar secundario que las mujeres han ocupado históricamente, tanto a nivel sexual como social y político. Muchas mujeres artistas se interesaron en explorar y reflejar los discursos del “otro” en su obra, bajo la idea de profundizar sus conexiones más trascendentales en el campo de la filosofía, el psicoanálisis y en la teoría del lenguaje. Dichas búsquedas en las diferentes disciplinas, les ha ayudado a desmitificar lo masculino como forma de generalización *apriorística*, ya que hasta ese momento, se solía dejar en segundo término todo lo relacionado con lo femenino y, a su vez, se reubicaba el papel de las mujeres en el lugar del no-sujeto.

Entre los acontecimientos más importantes de la última década, y posiblemente el más importante, figura la emergencia de la práctica específicamente feminista, en casi todas las áreas de la actividad cultural.

¹³ Rosa Martínez, «El territorio del Otro». *Lápiz* nº 105, 1994. p. 22.



Guerrilla Girls, 1989. Póster

A modo de revisión histórica de las reivindicaciones feministas de los 70, cabe resaltar la labor editora de múltiples publicaciones sobre mujeres que destacaron o contribuyeron en la esfera del arte, la ciencia o la literatura. De esta forma, gracias a las publicaciones se ha visibilizado y rescatado numerosos nombres que habían permanecido ocultos, marginados u olvidados. La labor de la recuperación histórica de nombres célebres de mujeres, responde a las múltiples formas en que la categoría “mujer” se construía de forma subordinada al “hombre”. Ante esta grave situación, se explica la emergencia de formular una identidad femenina y un sujeto mujer que hable por sí mismo y desde sí mismo.¹⁴

Podemos encontrar múltiples protestas ante la desigualdad sexual y social de las mujeres artistas, como en el caso de Linda Nochlin que escribió en 1971 un influyente artículo titulado «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?»¹⁵. Unos años más tarde Judy Chicago con la obra titulada *La cena* (1979) contribuyó

¹⁴ Ibid.

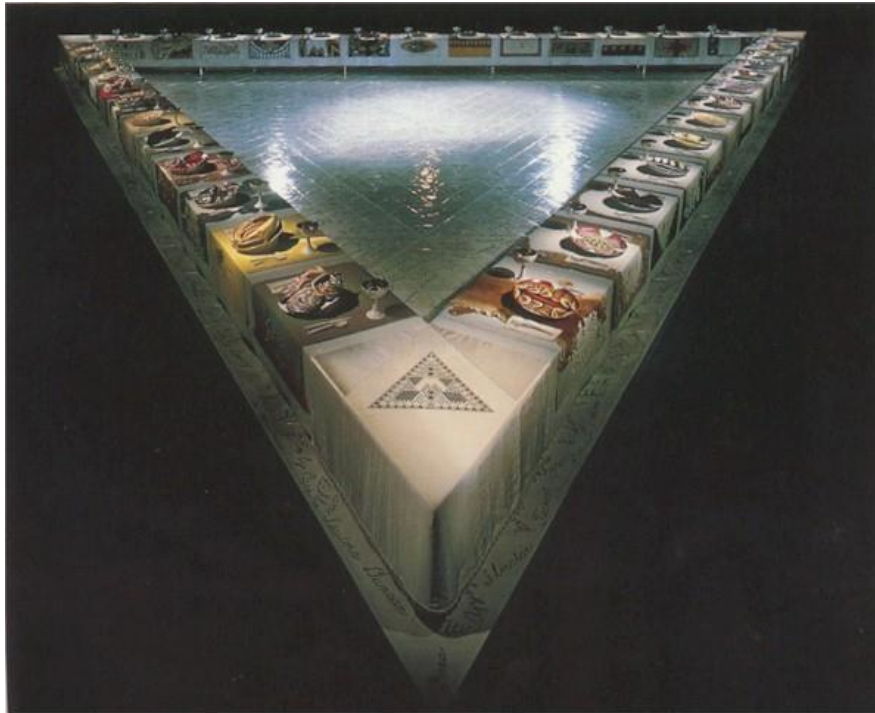
¹⁵ L. Nochlin, «Why have there been Great Women Artist?», *Art News*. enero de 1971, pp. 22-23. (Citado en Patricia Mayayo, «En busca de la mujer artista», *Historias de mujeres, historias del arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 2003, p. 21.)

a lanzar el movimiento artístico feminista. En 1989, un cartel con una manifestación más representativa de las Guerrilla Girls rezaba: «¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?» «Menos del 5% de los artistas de la sección de arte moderna son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos.»¹⁶ Desde ahí, empezó a cobrar importancia la participación de las mujeres feministas en el arte contemporáneo.

Muchas de las prácticas feministas, entendidas como un fenómeno posmoderno, se caracterizan por alternar su carga artística activista, de forma simultánea, en múltiples frentes. Entre las temáticas más arquetípicas que se encuentran en las búsquedas feministas, se resaltaría el interés por el esencialismo corporal, la autobiografía, el deseo de establecer y construir una identidad propia, la lucha por fracturar las fronteras establecidas entre lo femenino y lo masculino, así como el desmantelamiento de los roles sexuales estereotipados, o bien, los ejercicios de deconstrucción del pensamiento occidental y la tradición histórica. A nivel de formatos y expresividad, la nueva conciencia femenina ha dejado de lado, a menudo, la pintura considerada como una técnica “masculina” y ha adoptado otras fórmulas lingüísticas, de la suerte de los ready-made, el collage o la fotografía, como medios expresivos más aptos para la creación artística.¹⁷

¹⁶ Guerrilla Girls, «Do women have to be naked to get into the Met. Museum?», en el póster de Guerrilla Girls. 1989. (Citado en Patricia Mayayo, «En busca de la mujer artista», *Historias de mujeres, historias del arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 2003, pp. 21-22.)

¹⁷ Rosa Martínez, Op.Cit. p. 22.



Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1979. Varios materiales.

El arte feminista occidental, con innumerables discursos y trabajos relacionados, desafió directamente a la cultura patriarcal, a partir del inicio de su desarrollo en los años 70.

Un ejemplo de la esfera estética conceptual y feminista, se halla en *The Dinner Party* de la estadounidense Judy Chicago (1939-), realizada en el 1979, dentro del contexto del movimiento artístico feminista de los Estados Unidos. En esta obra, Chicago intentó mostrar una historia simbólica de la lucha de las mujeres por la libertad y la justicia en una sociedad dominada por los hombres.¹⁸ Ella representó a las 39 mujeres¹⁹ influyentes en la historia, en forma de

¹⁸ Véase <http://artesvisuales31.blogspot.com/2007/09/feminismo-y-arte.html> (Consultado 25/08/2011).

¹⁹ En *The Dinner Party* (La cena), la representación simbólica de las 39 mujeres relevantes en la historia se dividen en tres grupos que componen los tres lados del triángulo. Los tres grupos respectivos: el Ala I: Desde la Prehistoria hasta el Imperio Romano. Ala II: Desde los comienzos

servilletas y vajilla. Los 39 platos situados sobre una mesa triangular, contenían 39 imágenes asociadas con la forma de la vagina.



Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1979

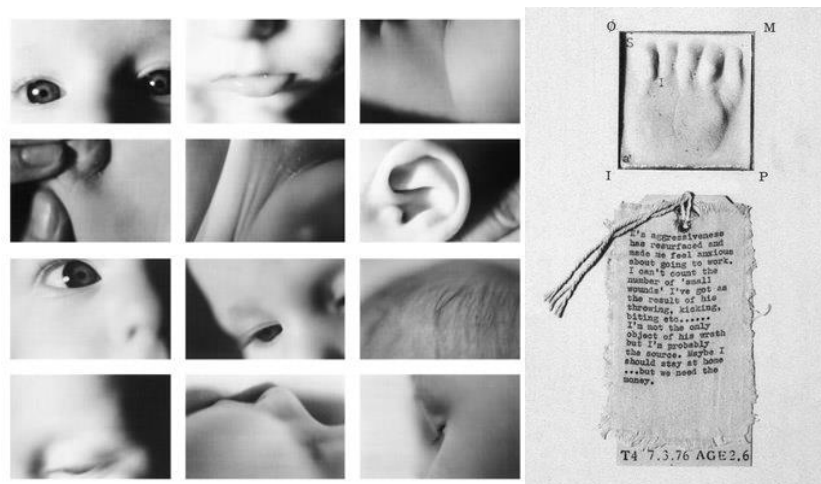
Además del trabajo de 1979 de la artista americana Judy Chicago, *The Dinner Party*, Mary Kelly (1941-) pasó siete años registrando la forma en que su hijo se educaba bajo la cultura patriarcal, en su trabajo *Post-Partum Document* (1973-1979). Un trabajo que también objetaba la cultura de la “paternalidad”. En los años 70, Mary Kelly propuso la teoría y práctica del fetichismo maternal²⁰, convirtiéndolo en una de las contribuciones más importantes para afrontar los deseos maternos. Por un lado, Kelly registró el crecimiento de su hijo hasta los seis años de edad, y, a través de una instalación compuesta por diversas secciones con un total de ciento treinta y cinco pequeñas unidades: escritos, gráficos, diagramas, dibujos y objetos encontrados.²¹ Por otro lado, escribió sus dudas y correcciones sobre la teoría del fetichismo en Jacques Lacan, basadas

del Cristianismo hasta la Reforma. Ala III: Desde la Revolución estadounidense hasta la Revolución femenina.

²⁰ La feminista Apte considera que el fetichismo maternal sirve para ilustrar el hecho de que las madres son sujetos con deseos. El fetichismo maternal se refiere a que una madre utiliza algunos sustitutos (tales como fotos de su hijo) para negar la decepción sobre la gradual distancia de sus hijos, o bien, cuando su hijo se torna paulatinamente distante de la madre. Estos sustitutos son el fetiche de una madre.

²¹ Anna Maria Guasch, «De la diferencia sexual al trasgénero», *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 538.

en su propia experiencia como madre. A través del *Documento Post-Partum*, Mary Kelly negó la decepción sobre el alejamiento gradual de su hijo y mostró que una madre también es un sujeto que posee el deseo individual.²²



Mary Kelly. *Documento Post-Partum*, 1973-1979

Cindy Sherman (1954-), en otro sentido, utilizó la fotografía para reflexionar sobre las mujeres como objetos de deseo, por parte de la mirada voyeurística de los hombres.

Muchas de las obras de las mujeres artistas han consistido en criticar la rígida oposición entre la práctica y la teoría artística de la modernidad. En este marco, la validez o autenticidad de las obras de arte no residía en su carácter único o singular, sino que más bien, en la autoridad relacionada con la universalidad de la estética moderna, atribuida a la representación visual. En

²² Mary Kelly, *Post-Partum Document* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1983). (Citado en Jui-chi Liu, «Maternal Fetishism in Sally Mann's Photographs of Her Children». *Taida Journal of Art History* n° 17, 2004, p. 13.)

cambio, en la obra posmodernista, no sólo no se exige de esa autoridad, sino que se trata de socavar tales exigencias, y, de ahí, su impulso deconstructivo y su asociación con las prácticas artísticas feministas.



Las fotografías de Cindy Sherman

De forma lógica, habría que justificar entre las búsquedas de las mujeres artistas, en cuanto a creadoras y productoras de sentido, es la contribución a desmontar resiguiendo las teorías lacanianas aquellos discursos misóginos y patriarcales que remarcan la idea de “la mujer como un ser concebido para escuchar y no para hablar”. Como contraposición, estas posturas se aproximan más a las afirmaciones de Julia Kristeva, en el momento en el que define a la mujer como “sujeto emergente”, es decir, como un sujeto en construcción. A la vez, se podría establecer asociaciones con las teorías deconstructivas de Derrida, debido a que asume, directa o indirectamente, muchas de las críticas planteadas por el feminismo de las últimas décadas.²³

²³ Rosa Martínez, Op.Cit. p. 20.

Entrados en los años 90, la herencia del feminismo clásico, una vez liberada del dogmatismo y la radicalidad de las reivindicaciones más contestatarias, se instala, de forma más pragmática, siempre bajo la premisa de que se potencie la voz y la visibilidad de las mujeres, se respeten todas las posturas y se acoja a todas las tendencias discursivas del feminismo. Dentro las nuevas perspectivas feministas, a la deconstrucción de la virilidad, se le ha sumado la preocupación por construir un paradigma propio, que escape de la identificación con la otredad. La marginalidad hacia el Otro, mantiene latente aquel sistema binario hombre/mujer, donde prevalece como referente primordial lo masculino.

Las experiencias plásticas de las mujeres artistas de los 90, en general, se caracterizaron por desarrollar toda una serie temas relacionados con la poesía de la experiencia y de la vida, desoyendo de las experiencias abstractas y conceptuales, vigentes en ese momento. Dentro de este contexto, se abrió un debate sobre la posible existencia de una estética femenina, en otras palabras, de una estética de la diferencia capaz de crear nuevos discursos. Dentro de esta línea, se debería de delimitar, si es posible, a enunciados que trasciendan la diferenciación sexual. Enunciados que desean demoler las estructuras del lenguaje establecido, porque autoproclama lo masculino como lo comúnmente corriente. En palabras de la artista Eva Hesse, afirmaba que «La manera de combatir la discriminación en el Arte es a través del Arte.» y, por tanto, «La excelencia no tienen sexo.»²⁴

²⁴ Ibid., p. 22.

<Debemos indicar que para el desarrollo de esta sección hemos utilizado prioritariamente el texto de Craig Owens>²⁵

²⁵ Craig Owens, «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», *La posmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona, 2002, pp. 93-121.

1.2. El desarrollo del movimiento de las mujeres y de los estudios de la mujer en Taiwán.

«Podemos cambiar las expectativas de la sociedad en relación al género, así como las expectativas de género que ya hemos internalizado, para explorar varias posibilidades, y a la vez buscar un trato justo para una misma y para otras mujeres.»²⁶

—— Joy Magezis

En la mayoría de sociedades y culturas el fenómeno de la desigualdad y la dominación de género es el punto en común más temprano que podemos encontrar. En la sociedad patriarcal tradicional la supremacía masculina hace que las mujeres queden relegadas a una posición secundaria respecto a los varones.

En el libro *Historia del Movimiento de Liberación de Mujeres Taiwanesas*, Ya-Ke Wang puntualiza: «el movimiento de liberación de la mujer es un intento de mejorar el problema de la desigualdad de género en la sociedad, que lucha por mejorar la difícil situación y la posición de las mujeres en la sociedad a través del poder del grupo, así como el concepto y el pensamiento que tiene la gente sobre las mujeres.»²⁷ En otras palabras, el movimiento de mujeres es un movimiento social que se preocupa por las mujeres y tiene el objetivo último de eliminar todas las formas de discriminación de género.²⁸

²⁶ Joy Magezis, *Teach Yourself Women's Studies*. Traducido por Ying-Yi Ho, Fembooks Publishing Co., Taipei, 2000, p. 7.

²⁷ Ya-Ke Wang, *Historia del Movimiento de Liberación de Mujeres Taiwanesas*. Chu Liu Book Company, Taipei, 2001, pp. 15, 20.

²⁸ Yen- Ling Ku, «Desde la teoría de ciclo y la teoría de etapa a ver el desarrollo del movimiento de



Marcha de liberación de la mujer en Washington, 1970

El movimiento feminista se originó en Francia, tomó forma en el Reino Unido y prosperó en Estados Unidos. John Locke y la Revolución Francesa influyeron en los orígenes del pensamiento del movimiento feminista. John Locke dejó bien claro que los hombres y mujeres son creados iguales, mientras que la doctrina del “libertad, igualdad, fraternidad” así como “los derechos legales y naturales” proclamados en la Revolución Francesa también fomentaron la aparición del movimiento feminista.²⁹

La primera ola del movimiento feminista, que surgió entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, puso énfasis en los derechos y la igualdad, el logro principal del movimiento fue la materialización del sufragio femenino. La segunda ola del movimiento feminista, *del Movimiento de la Mujer o de liberación de la*

mujeres y conciencia femenina». *Journal of Sunology: A Social Science Translation & Critical Commentary*, nº 2, 1987, p. 38.

²⁹ Ying-Ying Chien, «El feminismo europeo y americano, y la expresión de literatura femenina». *Gender Equity Education Quarterly* nº 15, p. 13.

mujer en Estados Unidos hace referencia a un período de actividad feminista que comenzó a principios de la década de 1960 y dura hasta finales de la década de 1970, y puso su foco en la igualdad de género y en el objetivo de liberar a la mujer como ejes principales. Fue continuada por la tercera ola del feminismo.³⁰

Con la expansión de la segunda ola del movimiento feminista, la autoconciencia de las mujeres se incrementó gradualmente. Las mujeres empezaron a cuestionarse continuamente los valores y la cosmovisión establecida desde la perspectiva de los hombres, criticando el dominio del patriarcado sobre las mujeres, e intentaron establecer una nueva forma de pensar centrada en las mujeres.³¹

En los 70, después de que la segunda ola del movimiento feminista barrierá Europa y los Estados Unidos, el mundo académico empezó a realizar análisis y revisiones de forma sistemática del fenómeno de la desigualdad de género en la sociedad. Como resultado de este progreso histórico se desarrolló la tendencia ideológica del feminismo, lo cual, junto con los problemas sociales contemporáneos, ha conducido paulatinamente al desarrollo de un discurso académico que destaca el punto de vista de las mujeres dentro de la comunidad. Los estudios de la mujer se basan en la acumulación de estudios sobre el feminismo y en la práctica social en las décadas pasadas, y se han convertido en una de las doctrinas más importantes de las tendencias académicas

³⁰ Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Segunda_ola_del_feminismo (Consultado 15/10/2014)

³¹ *National Central University Journal of Humanities* nº 15, 06/1997.

Véase http://www.ntnu.edu.tw/fna/gender.art/main_2.htm (Consultado 16/10/2014)

actuales³² ³³.

La diferencia entre los estudios de la mujer y las disciplinas tradicionales reside en su postura de mujer, la teoría feminista y el método cognitivo no convencional,³⁴ además del método de investigación, en el que predomina una intersubjetividad entre el investigador y el sujeto de la investigación. Los estudios de la mujer no sólo ofrecen una explicación sobre la situación cultural y social desde la perspectiva de las mujeres, sino que también persiguen el objetivo político último de transformar las relaciones de género.

«El movimiento feminista es un movimiento global».³⁵ Tal como sugirió Susan Alice Watkins, la segunda ola del movimiento feminista es un fenómeno mundial. A simple vista parece tener su origen en los Estados Unidos o en Europa Occidental, pero de hecho esta ola del despertar de la conciencia femenina ya ha sacudido todo el mundo y ha ejercido su impacto en los movimientos de mujeres a nivel internacional, incluido Taiwán.

³² Véase http://gndr.shu.edu.tw/web/student_08_image/student_08_02/student_08_02-01.pdf (Consultado 25/10/2014)

³³ Los Estudios de la mujer se independizaron como disciplina académica a finales de los años 70 del siglo XX, en un momento en que la segunda ola del feminismo estaba ganando influencia política en la universidad a través del activismo estudiantil y del profesorado. Los estudios de la mujer son un campo interdisciplinar de investigación académica que se caracteriza por aproximarse a los temas relativos a las mujeres, el feminismo, el género y la política, desde los presupuestos de una teoría crítica. Algunos de esos temas son la teoría feminista, la historia de las mujeres y la historia social, la literatura de la mujer, la salud de la mujer, el arte feminista, el psicoanálisis feminista, y la práctica influenciada por el feminismo y los estudios de género de la mayoría de las disciplinas humanísticas y de las ciencias sociales.

Véase http://es.wikipedia.org/wiki/Estudios_feministas (Consultado 01/11/2014)

³⁴ A diferencia de otras disciplinas académicas, los estudios de la mujer no se centran solo en un área específica. La característica más significativa de los estudios de la mujer es que son transdisciplinarios, lo que significa que trascienden todo conocimiento humano. Los estudios de la mujer han roto los límites de las disciplinas tradicionales, por lo tanto, se ha cambiado la manera en que generalmente categorizamos el conocimiento.

³⁵ Bowels and Klein 1983: Harding 1987: Reinharz 1992.

No obstante, cada sociedad tiene su propia singularidad y característica en las relaciones de género, los temas principales que preocupan a las mujeres de diferentes orígenes no son los mismos. Por ejemplo, las mujeres de clase media del primer mundo están preocupadas por las cuestiones de género, mientras que las mujeres de países que tienen un pasado colonial están más preocupadas por su supervivencia. Esto refleja que las mujeres con diferentes antecedentes históricos, culturales y políticos tienen diferentes problemas y diferentes prioridades para resolverlos.

Las causas históricas de los problemas relativos a los derechos humanos de las mujeres en Taiwán no sólo estaban asociadas al sistema familiar tradicional de China y a la estructura social tradicional china, sino también a experiencias históricas específicas, como la sociedad de inmigrantes y el dominio colonial. Esto significa que el movimiento de mujeres en Taiwán no sólo es distinto al de Europa y los Estados Unidos, sino que también es diferente al de otros países que están profundamente influenciados en cierta manera por la cultura oriental y confuciana, como China, Japón y Corea.

La nueva situación de interacción de géneros en la sociedad contemporánea se basa en el surgimiento del movimiento mundial de liberación de las mujeres en el último medio siglo, y la búsqueda de la igualdad de género ha debilitado los cimientos del machismo. El feminismo ha transformado la posición de inferioridad de la mujer en la familia, el trabajo, la recreación, la política, la economía, la cultura, la religión, la educación y el mundo académico.

Desde el fin de la ley marcial en 1987, como una parte integral del proceso de democratización de Taiwán, el movimiento de mujeres ha sido una fuerza eficaz en la promoción de políticas para la participación de la mujer en política, el sistema escolar, el mercado laboral y el bienestar en la familia como también la seguridad personal. Los estudios de la mujer y/o de género han hecho grandes avances junto con el movimiento de mujeres y han acumulado logros considerables en menos de dos décadas.

Esta sección intenta proporcionar una breve presentación del desarrollo del movimiento de las mujeres y los estudios de la mujer en Taiwán, así como las relaciones dinámicas entre los dos durante los últimos treinta años.

1.2.1. La breve historia del movimiento de las mujeres.

«El movimiento feminista taiwanés refleja profundamente la estructura social de Taiwán y la interacción hombre-mujer en Taiwán. Este movimiento fue impulsado por un grupo de críticas literarias o profesoras de literatura extraordinarias.»³⁶

— Yu-Lin Chen

El movimiento de mujeres en Taiwán va dos décadas por detrás del de las naciones occidentales. Por ello, actualmente el discurso relacionado con el movimiento de las mujeres en Taiwán consiste principalmente en *Historia del Movimiento de Liberación de Mujeres Taiwanesas y Relaciones de género* escrito por Ya-Ke Wang, en el que ofrece un análisis más integral y profundo. Aparte de esto, aparecieron otras discusiones esporádicas publicadas en distintas revistas. En esta sección, por un lado, haré referencia a los datos antes mencionados y a la literatura más relevante. Y por otro lado, dividiré la evolución del movimiento de las mujeres y de los estudios de la mujer en Taiwán en las siguientes cuatro etapas a desarrollar, según sus antecedentes históricos. A continuación, se discutirá sobre la transformación de la importancia de las mujeres en la estructura social de Taiwán. Además de describir la conciencia de género provocada por el movimiento de mujeres, también se examinarán sus influencias en la escena del arte femenino contemporáneo en Taiwán.

³⁶ La mayoría de las primeras activistas del movimiento de mujeres son profesoras de literatura, en especial de literatura occidental. Sus estudios no sólo les brindaron la oportunidad de acceder a la literatura sobre los estudios de la mujer occidental, sino que también les brindaron buenas habilidades comunicativas y de redacción, muy necesarias en los movimientos sociales. Ya-Ke Wang una vez comentó: «Es una característica única del movimiento de mujeres en Taiwán.»

1.2.1.1. Antes de los años 70.

Las investigaciones académicas sobre la historia el movimiento de las mujeres en Taiwán, en su mayoría, comienzan con el “neofeminismo” promovido por Annette Lu en el año 1972. Sin embargo, algunos investigadores creen que, con una mirada retrospectiva en la historia de Taiwán, el surgimiento del pensamiento feminista y del movimiento de mujeres en este país se puede remontar a finales de la Dinastía Qing cuando los misioneros occidentales propugnaron por la educación de mujeres y la abolición de la práctica del vendado de pies.³⁷

Después de que Taiwán abriera sus puertos comerciales en el año 1858, los misioneros occidentales llegaron a Taiwán para realizar labores misioneras. El misionero George Leslie Mackay de la Iglesia Presbiteriana en Canadá fundó “Tamsui Girls’ School” en 1884, la primera escuela de mujeres en Taiwán. Posteriormente, la Iglesia Presbiteriana Británica formó la escuela “Xinlou Girls’ School” en Tainan en 1887 y promovió la educación de las mujeres, la igualdad de género y el movimiento contra el vendado de pies³⁸.

³⁷ Jian-Ming You, «La educación de las mujeres en el periodo de ocupación Japonesa». *La edición especial del instituto histórico* nº 20, National Taiwan Normal University, 1998, p. 31.

³⁸ El vendado de pies era la costumbre de aplicar una venda ajustada a los pies de las niñas para prevenir su crecimiento. La práctica posiblemente se originó entre las bailarinas de clase alta de la corte en la temprana Dinastía Song, en el siglo X, pero se propagó convirtiéndose en una práctica común en la clase alta y la burguesía. Las clases más bajas no lo practicaban puesto que impedía a las mujeres trabajar. El vendado de pies se volvió muy popular al considerarlo los hombres muy atractivo. Aún hoy en la ciudad china de Cantón, hay familias que se enorgullecen de tener ancestros con “pies de loto”. Véase http://es.wikipedia.org/wiki/Vendado_de_pies (Consultado 09/12/2014)



La educación de mujeres en el periodo de Ocupación Japonesa.



Tamsui Girls' School.

Sin duda, los misioneros extranjeros fueron los precursores de la liberación de las mujeres en Taiwán porque fueron los primeros en tomar conciencia de que las despreciables costumbres de la sociedad taiwanesa eran perjudiciales para las mujeres y ellos intentaron cambiar el estilo de vida de las mujeres. Sin embargo, el propósito final de los misioneros es predicar, por lo tanto, sus objetivos y métodos no se extendieron ampliamente.³⁹ Como consecuencia de la falta de respaldo del público y de que sólo pudieron ejercer influencias limitadas, muy pocas mujeres fueron liberadas.

El 17 de abril de 1895, después de que Taiwán fuera cedido a Japón, las mujeres taiwanesas experimentaron una gran transformación a lo largo de los 51 años de colonización japonesa. El gobierno colonial japonés, adoptó una política de “asimilación” y “modernización” al mismo tiempo que se realizaron esfuerzos por transformar a las mujeres taiwanesas mediante el fomento de la educación de las mujeres y del movimiento contra el vendado de pies. Durante la implementación de su política, en especial durante las décadas de 1920 y 1930, se inició la primera ola de discusiones relacionadas con las cuestiones de

³⁹ Jian-Ming You, Op.Cit. p. 31.

mujeres bajo la influencia del pensamiento promovido por el movimiento mundial de los derechos de la mujer y el movimiento social de Taiwán. Sin importar si eran mujeres o si eran hombres intelectuales, todos expresaron sus opiniones personales sobre los temas relacionados con los derechos de la mujer, la libertad de matrimonio, la igualdad en la educación, la independencia económica y la participación política a través del diario *The Taiwan Minpao*⁴⁰. Al mismo tiempo, también se introdujo el pensamiento relacionado con los derechos de la mujer en otras regiones.



El diario *The Taiwan Minpao*

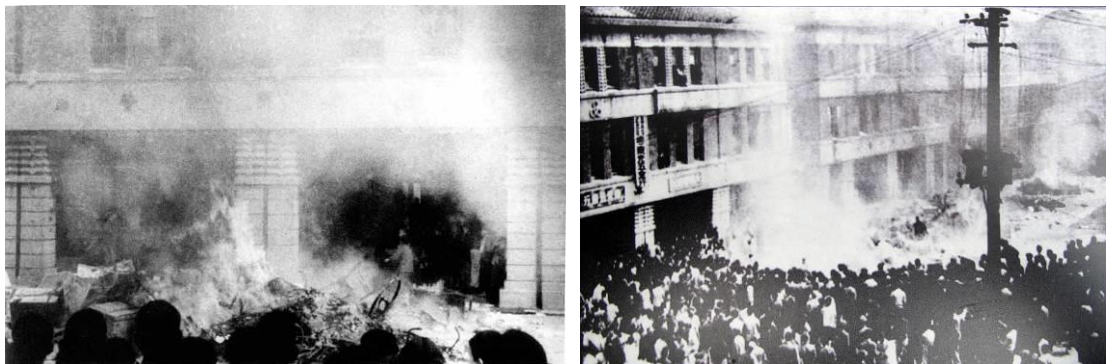


Un zapato para pies vendados.

Por lo tanto, en este momento surgió una nueva generación de mujeres no convencionales para la sociedad tradicional de Taiwán. Ellas ya no se limitaban a atender a sus familias y fueron capaces de acceder a puestos de trabajo externos

⁴⁰ El diario *The Taiwan Minpao* fue fundado en el 15 de abril de 1923 en Tokio, Japón. Era el diario taiwanés más influyente en el periodo de ocupación Japonesa. *The Taiwan Minpao* alentó activamente a granjeros, trabajadores y mujeres a luchar por sus derechos. También, publicaba constantemente artículos y reportajes relacionados con el movimiento a favor de los derechos de la mujer para inspirar a los intelectuales en Taiwán a preocuparse por este movimiento y así, promover el despertar de las mujeres taiwanesas.

u otras áreas. Más importante aún, a raíz del surgimiento de los movimientos sociales taiwaneses, algunas mujeres formaron grupos de mujeres para realizar actividades a fin de mejorar la condición de la mujer⁴¹. Sin embargo, esta nueva generación de mujeres creada deliberadamente por el gobierno colonial japonés desarrolló, de forma imprevisible, el movimiento de liberación de la mujer, algo inesperado por las autoridades en ese momento. Como consecuencia, el gobierno colonial reforzó la política de asimilación en la década de 1930 y reprimió organizaciones que estaban involucradas en movimientos sociales y así generó la desaparición gradual de los grupos de mujeres. A pesar de que el movimiento de liberación de la mujer se debilitó durante el periodo de Ocupación Japonesa (1895-1945) debido a la represión por parte del gobierno colonial, su impacto en el movimiento de mujeres en Taiwán fue profundo y significativo.



el Incidente del 2.28, 1947

⁴¹ Existían docenas de grupos formados de manera independiente por mujeres entre el año 1925 y 1931, principalmente, para mantenerse en contacto, intercambiar conocimiento, mejorar las costumbres locales tradicionales o estudiar los problemas de la mujer. La asociación "Changhua Women's Association" se fundó en 1925 y fue el primer grupo de mujeres independiente de Taiwán, que organizaba, con frecuencia, discursos o reuniones para difundir el concepto de los derechos de la mujer. Tsui Yang, «El Movimiento de liberación de mujeres en Taiwán durante el período de ocupación japonesa: tomando "Taiwan People News" como un ejemplo de 1920-1932», pp. 528-565.

El 15 de agosto del año 1945, los japoneses se rindieron después de haber perdido la II Guerra Mundial y Taiwán fue reintegrada a China. A fin de ofrecer su ayuda al gobierno para la reconstrucción de Taiwán, los grupos de mujeres de Taiwán resurgieron una vez más⁴². Después del Incidente del 28 de febrero en el año 1947⁴³, la política del idioma “sólo Mandarín” del gobierno de Kuomintang (KMT)⁴⁴ dificultó el desarrollo de los grupos de mujeres en Taiwán y fueron reemplazados, de forma gradual, por agrupaciones de mujeres que llegaron a Taiwán desde China. En 1949, después de que el gobierno de KMT se reubicara en Taiwán⁴⁵, implementó un régimen autoritario, donde el movimiento de mujeres estaba dirigido por grupos de mujeres controlados por el gobierno de KMT para defender los valores unidimensionales (valores oficiales) y para realizar su política de asimilación.

Desde el año 1949 hasta 1970, las actividades de las mujeres en Taiwán se limitaban a the Women’s League (la Liga Nacional de la Mujer) o a the Women’s Working Committee (la Asociación de Asuntos relacionados con la Mujer), que estaban estrechamente relacionadas con el gobierno de KMT. A pesar de que

⁴² Desde un ángulo más sutil, es necesario distinguir los grupos de mujeres de los grupos feministas porque hay diferencias específicas en la teoría y en la práctica. Sin embargo, actualmente en el terreno del movimiento de mujeres en Taiwán, el segundo todavía no se ha distinguido de la primera totalmente. Hui-Tan Zhang, *Un análisis preliminar del movimiento de mujeres contemporáneos y de la práctica de feminismo en Taiwán: Una perspectiva histórica*. 09/2006, p. 31.

⁴³ El Incidente del 28 de febrero fue un levantamiento en Taiwán que se inició el 28 de febrero de 1947 y fue brutalmente reprimido por el gobierno chino del KMT, resultando en la muerte de unos 30.000 civiles.

⁴⁴ Kuomintang, su nombre abreviado es “KMT”, es un partido fundado por el Dr. Sun Yat-sen. El gobierno de ROC (Republic of China) bajo el Kuomintang se mantuvo en el poder de Taiwán desde 1949. En las elecciones presidenciales del año 2000 fue derrotado, por primera vez pero en 2008, obtuvo el poder otra vez en las elecciones presidenciales.

⁴⁵ En la Guerra Civil China, el Kuomintang (KMT) sufrió una serie de derrotas y perdió el poder político que hicieron que los comunistas controlaran para 1949 la mayor parte de la China continental. El KMT se retiró a Taiwán en el verano de 1949.

estos grupos expresaban, de forma ocasional, sus preocupaciones por cuestiones como violencia doméstica o el bienestar de la mujer, la mayoría de sus actividades se realizaban con el fin de consolidar y mantener el poder del partido dominante. Por ejemplo, la selección de la “madre modelo”, actividades de esparcimiento a las tropas, promoción de la armonía del hogar, defensa de la función de la mujer como esposa obediente y buena madre. El hecho de que sus actividades durante el período de la Ley Marcial se consideraran o no como parte del movimiento de mujeres, aún continúa siendo una cuestión muy discutida. La mayoría de los estudiosos creen que las actividades de estos grupos del KMT se realizaban con tanta influencia política que no podían mejorar considerablemente el status de las mujeres, sino, que sus actitudes específicas les permitían consolidar legalmente la situación de un partido dominante. Por lo tanto, no se lo podía denominar movimiento de mujeres.

En conclusión, desde el período de ocupación japonesa hasta la década de 1960, el movimiento de mujeres en Taiwán se encontraba relativamente inactivo, discreto, personal y esporádico. A pesar de que nunca dejó de existir la voz crítica de la tradicional supremacía masculina en la sociedad y la cultura popular, ésta provenía de mujeres que surgieron en diferentes épocas. Por lo tanto, no pudo ejercer una influencia profunda en la sociedad taiwanesa. Como consecuencia, causó un efecto limitado en la lucha por los derechos de la mujer.⁴⁶ No fue hasta 1972, cuando Annette Lu propuso el “neofeminismo”, que se levantó finalmente el telón hacia el movimiento de liberación de mujeres contemporáneos en Taiwán.

⁴⁶ Ya-Ke Wang, Op.Cit. p. 23.

1.2.1.2. Los años 70.

Después de 1970, en Taiwán, debido a las transformaciones diplomáticas, políticas y económicas,⁴⁷ así como a la apertura gradual de la sociedad y la influencia del feminismo occidental,⁴⁸ poco a poco se desarrollaron grupos de mujeres fuera del sistema oficial. En aquella época, las políticas del gobierno de KMT sobre la mujer aún se centraban en mantener y perpetuar las normas sociales conservadoras. No obstante, al contrario que el enfoque oficial, el movimiento autónomo de mujeres intentaba abordar los problemas relacionados con la mujer desde una perspectiva femenina para proteger sus derechos y necesidades. En particular, la figura más representativa fue Annette Lu⁴⁹.

⁴⁷ Durante la década de 1970, Taiwán experimentó una economía floreciente y una crisis política. Por una parte, fue forzado a salir de la ONU en 1971 y rompió las relaciones diplomáticas con los EE.UU en 1978. Por otra parte, el país se transformó: pasó de estar conformado por una sociedad agrícola a estarlo por una sociedad industrializada y, con el flujo masivo de población a la ciudad, surgió la clase media. El crecimiento de la economía otorgó a las mujeres más oportunidades de empleo y de educación.

⁴⁸ Después de que las mujeres taiwanesas que estudiaban en Europa y en Estados Unidos, incluida Annette Lu, se pusieran en contacto con la segunda ola del movimiento feminista de Occidente a finales de los años 60, introdujeron el concepto en Taiwán y comenzaron a presentar el movimiento feminista extranjero en la prensa, a la vez que abrían paso a un nuevo discurso en Taiwán, inspirado en el tema de la mujer.

⁴⁹ Annette Lu, nacida el 7 de junio de 1944, es una intelectual pionera del movimiento feminista taiwanés y una política taiwanesa. El movimiento feminista taiwanés comenzó en 1972, bajo la iniciativa de Annette Lu, cuando volvió a Taipei tras terminar su licenciatura en los Estados Unidos, sus esfuerzos pioneros se tradujeron más tarde en un movimiento feminista que ahora incorpora alrededor de quinientas organizaciones diferentes. Muchos la consideran no sólo la fundadora del movimiento feminista en Taiwán, sino también la “madrina” de las organizaciones no gubernamentales de Taiwán en general. Aparte de esto, ella fue la vicepresidenta de Taiwán entre 2000 y 2008. Véase https://es.wikipedia.org/wiki/Annette_Lu (Consultado 11/12/2014)

A finales de 1960, se produjo un gran debate público sobre el creciente número de mujeres que participaban en los exámenes de ingreso a la universidad. En 1971, el Consejo Mixto de la Comisión de Selección Universitaria adoptó una estrategia para limitar la cantidad de admisiones de mujeres y propuso que las universidades debían establecer “cuotas reservadas a los varones” a fin de evitar que hubiera demasiadas estudiantes mujeres. Esta norma fue establecida debido a que los índices de aceptación de mujeres de algunos departamentos en las universidades eran superiores a los índices de aceptación de varones y por tanto ponían en evidencia el concepto tradicional de supremacía masculina.

Este incidente hizo que Annette Lu sintiera que se estaba privando a las mujeres taiwanesas de su derecho a la educación y, por ello, el 23 de octubre de 1971, Annette Lu publicó un artículo muy influyente en el *Diario Unido* titulado *Los roles tradicionales del hombre y la mujer*, con la esperanza de cambiar el pensamiento tradicional y redefinir los roles femeninos y masculinos en la sociedad. En aquel momento su filosofía repercutió mucho en el público.

Annette Lu propuso el «Nuevo Feminismo» el 8 de marzo de 1972, Annette Lu se opuso a las limitaciones impuestas al desarrollo de la mujer y las animó a que dieran rienda suelta a su inteligencia y sabiduría. Asimismo, insistió en la necesidad desesperada de que se creara un movimiento de mujeres en Taiwán.

El «Nuevo Feminismo» de Annette Lu se hizo eco de los temas clásicos del feminismo liberal, combinados con la idea de modernizar el mercado laboral, desafiando la discriminación sexual y el confinamiento de las mujeres a ciertos

papeles: «Las mujeres primero deben ser humanas, luego hombres o mujeres», «las mujeres deben salir de cocina», «la discriminación sexual contra las mujeres debe desaparecer y debe desarrollarse su potencial»⁵⁰.

Aunque Lu estaba de acuerdo con los ideales fundamentales del movimiento feminista occidental, desaprobaba los enfoques más extremistas y revolucionarios adoptados por el movimiento feminista de los Estados Unidos. Es por esto que decidió utilizar el término “Nuevo feminismo” en lugar de “Nuevo movimiento de mujeres”. Annette Lu señala la esencia del «Nuevo Feminismo»:

*El Neofeminismo es un tipo de pensamiento, religión y fortaleza. Se ajusta al momento actual y atiende a las necesidades de la sociedad, aboga para que la prosperidad y la armonía en las relaciones de género se basen en la igualdad sustantiva entre el hombre y la mujer. Elimina los prejuicios tradicionales contra la mujer y reconstruye valores y conceptos que se ajustan a la racionalidad moderna, a fin de remodelar la personalidad independiente y autónoma de la mujer y facilitar la materialización de la equidad de género en la sociedad.*⁵¹

Por un lado, Annette Lu escribía artículos y libros para promover la equidad de género. Y por otro lado, ella también trató de organizar grupos a favor de los derechos de las mujeres en Taiwán, pero fue obstaculizada por las restricciones

⁵⁰ Manuel Castells, Versión castellana de Carmen Martínez Gimeno, *La era de la información (Vol. 2): Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1998, p. 232.

⁵¹ Annette Lu, *Nuevo feminismo*. Unitas Publishing Co., Taipei, 11/2008, pp. 168-170.

impuestas por la ley marcial y las arraigadas actitudes machistas-chovinistas inculcadas por el Confucianismo y la influencia del pasado sistema colonial japonés en Taiwán.

No fue hasta 1976 que Annette Lu pudo fundar la organización Pioneer Publishing (Editorial Pionera). Las opiniones sobre las relaciones de género en la sociedad de esa época todavía eran muy conservadoras, esto, sumado a la intervención de los servicios de inteligencia y a la falta de fondos para la editorial, hizo que esta anunciara su cierre a los seis meses de la apertura.⁵²

Después de que se fundara la editorial *Pionera*, esta publicó activamente libros para despertar conciencia de la mujer, entre ellos, el libro *Nuevo feminismo* de Annette Lu, traducciones de obras escritas sobre el movimiento de mujeres de E.E.U.U. y libros que exploraban los problemas de las mujeres de Taiwán. Estos libros son totalmente diferentes a las publicaciones que realizaba la Asociación de Asuntos de la Mujer, que ponía énfasis en las virtudes de la mujer o en la educación familiar.

Los esfuerzos pioneros de Annette Lu por criticar el sistema patriarcal, la discriminación de género y por ayudar a las mujeres maltratadas y por defender la equidad de género fueron considerados un acto de rebeldía y una herejía peligrosa. Sin embargo, para ser justos, las opiniones de Annette Lu no eran para nada radicales en comparación con el feminismo occidental de esta época y los

⁵² Bi-Ling Fan, «El análisis del sistema de mujeres en Taiwán: El estudio de carácter del movimiento de mujeres en la etapa presente». Tesis de Maestría, Institute of Anthropology, National Tsing Hua University, 1990, p. 52.

venideros discursos feministas de Taiwán. Tal como ha expresado Chia-Shih Hsu, «La elección de palabras de Annette Lu a veces puede ser sagaz, pero sus opiniones son moderadas y hasta transigentes, ciertamente muy femeninas»⁵³. No obstante, debido a que la postura de Annette Lu no se adecuaba a la imagen de la mujer que la sociedad esperaba en aquella época, generó respuestas polarizadas. A pesar de que su mensaje llegó a la mayoría de las mujeres, sus opiniones fueron atacadas por los hombres y por los moralistas conservadores.⁵⁴

Muchos eruditos creían que la primera ola del movimiento feminista en Taiwán había sido iniciada por el “neofeminismo” de Annette Lu en 1972.⁵⁵ También, pensaban que Annette Lu era “la primera persona en promover la concienciación femenina en el movimiento de mujeres de Taiwán”.⁵⁶ A pesar de que la arrestaran en 1979 debido al incidente de la revista Formosa,⁵⁷ es

⁵³ Chia-Shih Hsu, «El tono en el silencio: Hablando del nuevo feminismo de Annette Lu», *Contar las pisadas de pioneros*. Editado por Annette Lu, la editorial Pionera, Taipei, 1976, p. 216.

⁵⁴ El neofeminismo de los años 70 permitió a las mujeres prestar atención y valor a su propia existencia a través de la introspección y la comprensión de la conciencia y la percepción de la mujer. Sin embargo, para muchos hombres, este movimiento creó un nuevo grupo de mujeres proactivas y dinámicas que no solo debilitaron las características tradicionales de la mujer, como la sensibilidad y la sumisión, sino que, además, a medida que las nuevas mujeres se inmiscuyeron en los ámbitos de poder dominados originalmente por ellos, desarrollaron un sentido de resistencia para mantener su superioridad. Como resultado, durante el proceso de lucha por el reconocimiento, los seguidores del movimiento de mujeres parecen haber detectado la profunda ansiedad del hombre y eligieron adoptar una estrategia con alto grado de compromiso al transformar de manera ingeniosa las visiones emocionales en expresiones feministas eclécticas. Xie-Hui Feng, «A Preliminary Study on the Opinion and Attitude of Taiwan Male Elites toward the New Feminism in 1970's». *Dong Hwa Journal of Humanities* n° 8, College of Humanities and Social Science National Dong Hwa University, 2006, pp. 173-212.

⁵⁵ Ya-Ke Wang, Op.Cit. pp. 54-55.

⁵⁶ Bih-Er Chou, Lan-Hung Chiang, «La experiencia del movimiento de mujeres en Taiwán en la etapa presente», *El nuevo movimiento social en Taiwán*. Editado por Cheng-Kuang Hsu y Wen-Li Soong, Chu Liu Book Company, Taipei, 1989, p. 83.

⁵⁷ El 10 de diciembre de 1979, la revista Formosa marcó el Día Internacional de los Derechos Humanos con una manifestación de protesta en Kaohsiung, que finalizó en el Incidente de Kaohsiung. Annette Lu, fue una de las principales oradoras en la protesta e hizo un llamamiento al pueblo para que luchase por sus derechos. Fue arrestada y condenada a 12 años de prisión.

innegable que el «Nuevo Feminismo» de Annette Lu ofreció otro punto de vista a las mujeres taiwanesas sobre las perspectivas unidimensionales de género de una sociedad tradicional en una época de censura. Al mismo tiempo, estas voces que apoyaban los derechos de la mujer, posteriormente se convirtieron en la piedra angular del desarrollo futuro del movimiento de mujeres en Taiwán.

1.2.1.3. Los años 80.



La manifestación de la *Awakening Magazine*, 1987.⁵⁸

En la década de 1980, la política en Taiwán experimentó una gran transformación. Además, la economía floreció gradualmente y la sociedad se volvió más abierta. A pesar de que las reuniones sociales todavía estaban restringidas antes del final de la ley marcial, el control del gobierno ya no era tan estricto, y por ello surgieron rápidamente diversos tipos de movimientos sociales que causaron un impacto e influencia imposible de calcular en la sociedad taiwanesa.

⁵⁸ 1987, mujeres protestan contra la dirección del Dr. Sun Yat-sen Memorial por despedir a compañeras que se habían casado o quedado embarazadas.

En 1982, una de las asociadas feministas de Annette Lu de la década de 1970, Yuan-chen Lee, surgió como una figura destacada del movimiento feminista autónomo de Taiwán.⁵⁹ En febrero del mismo año, a fin de continuar con el movimiento feminista tras el encarcelamiento de Annette Lu, Yuan-chen Lee y otras feministas Yen-Lin Ku y Chih-Hui Cheng crearon la *Awakening Magazine*, la primera revista y la primera organización del movimiento de mujeres en Taiwán.⁶⁰

La *Awakening Magazine* propuso el concepto de “conciencia femenina” y se fundó con la misión de “despertar a las mujeres, apoyarlas y crear una sociedad armoniosa basada en la igualdad de género”. A través de la revista mensual *Awakening*, introdujeron los pensamientos feministas occidentales,⁶¹ discutieron los temas relacionados con la mujer y realizaron congresos para las mujeres interesadas a fin de inspirar la conciencia de las mujeres. Aparte de esto, este grupo de mujeres también comenzó a organizar varios eventos para atraer la atención del público hacia la importancia del feminismo. Con el tiempo, la *Awakening Magazine* se convirtió en la fuerza con mayor influencia en el movimiento de mujeres en Taiwán durante los años 80.²

⁵⁹ Doris T. Chang, «Lee Yuan-Chen and Awakening, 1982–89», *Women's Movements in Twentieth-Century Taiwan*. The Board of Trustees of the University of Illinois, 2009, p. 107.

⁶⁰ Dado que la ley marcial aún estaba implantada en 1982, la creación de organizaciones civiles en Taiwán estaba limitada por la Ley de Asociaciones Civiles del Periodo de Emergencia, donde no se podían crear directamente grupos de mujeres. A consecuencia de ello, la *Awakening Magazine* se fundó como una editorial de revistas para poder acceder a los canales legales que les permitieran organizar actividades.

⁶¹ La revista *Awakening* ha publicado más de 300 números desde su primera edición en febrero de 1982. La revista *Awakening* se centra principalmente en temas como el estudio de género, noticias sobre mujeres, feminismo, literatura femenina y arte femenino, etc. Entre 1982 y 1987, La *Awakening Magazine* tradujo escritos clásicos relacionados con el feminismo como *The Subjection of the Rights of Women* de John S. Mill, *A Vindication on the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft, *A Room of One's Own* de Virginia Woolf, *Toward a New Psychology of Women* de Jean B. Miller. Aparte de esto, en 1991, la *Awakening* publicó, bajo unas circunstancias extremadamente difíciles, el primer texto en *Nü Shu (Nüshu script/la escritura Nü Shu)* del mundo, para intentar preservar el único sistema de escritura femenino del mundo.

Por otra parte, Yuan-chen Lee era profundamente consciente de que el éxito del movimiento de mujeres dependía de la conciencia femenina general en la sociedad y de la creación de grupos independientes para promover actividades diversas. A consecuencia de ello, animó y colaboró en la formación de otros grupos de mujeres como Women's Development Center y the New Environment Women's Coalition, etc. En ese período, era evidente que el movimiento de mujeres se había alejado del enfoque individualista de la época de Annette Lu y se acercaba a un desarrollo más grupal.

En el contexto de la liberalización política taiwanesa el 10 de enero de 1987, Awakening Magazine y the Home for the Rainbow Girls en conjunto unieron 31 organizaciones no gubernamentales y organizaron una manifestación bajo el lema "Protesta contra el tráfico de personas" para expresar su oposición a la prostitución infantil. Esta manifestación a gran escala presionó al gobierno exitosamente para que investigara y detuviera el comercio de niñas aborígenes y las actividades de la industria pornográfica. Esta fue la primera manifestación significativa en la historia del movimiento de mujeres en Taiwán.

En julio de 1987, el gobierno derogó de manera oficial la ley marcial y procedió a modificar las regulaciones que estuvieran relacionadas. De manera particular, la flexibilización de la Ley de Organizaciones Civiles y la Ley de Asambleas y Desfiles permitió el aumento considerable de grupos de mujeres.

En el octubre del mismo año, la agencia de la revista Awakening se transformó en la Awakening Foundation y se convirtió en el primer grupo de mujeres taiwanesas que estaba a favor del feminismo. Los objetivos principales de la organización eran promover una educación igualitaria y animar a las mujeres a participar en la política. Además, Awakening desempeñó un papel importante en la defensa de los derechos de la mujer en muchas áreas, incluida el tráfico de personas, la violencia doméstica, los estereotipos de género, el acoso sexual y la discriminación en el lugar de trabajo.

Además de la Awakening Foundation, entre 1987 y 1989, se formaron numerosos grupos de mujeres que se ocupaban de diferentes cuestiones de género y, con el tiempo, estos grupos de mujeres se convirtieron en una nueva fuerza social. Algunos de estos grupos eran la asociación Warm Life (1988), centrada en las dificultades de las mujeres divorciadas. Homemakers United Foundation (1989) promueve la protección del medio ambiente y la participación de las amas de casa en la sociedad. Modern Women's Foundation (1987) se ocupa del acoso sexual y la violencia doméstica. Taipei Women's Rescue Foundation (1988) y The Garden of Hope Foundation (1988) se preocupan de que desaparezca la prostitución infantil, etc.

El fin de la ley marcial en 1987 fue un punto de inflexión en el proceso de democratización de Taiwán. Esto facilitó la diversificación de los discursos feministas, muchas fuerzas sociales que habían estado reprimidas explotaron. El movimiento de mujeres no fue la excepción. Los grupos de mujeres no sólo estaban comprometidos con el servicio y el trabajo de auxilio, sino que también se

involucraron en la reforma política, presionando para que se revisaran las leyes y se creara una nueva legislación que mejorara las condiciones sociales de la mujer. Aparte de esto, los medios de comunicación comenzaron a informar sobre las actividades de estos grupos, aumentando su presencia y atrayendo a un número creciente de mujeres.

Por la influencia de la acción de estas organizaciones, el público general comenzó a reconocer el tratamiento desigual que nuestros valores sociales imponen a la mujer y el gobierno comenzó a responder a la voz de las mujeres. No obstante, ya sea en asuntos económicos, legales o políticos, las mujeres aún no reciben la misma atención y el mismo trato que los hombres. Asimismo, en comparación con otros asuntos políticos, los derechos de las mujeres suelen considerarse “asuntos que carecen de importancia para que se tomen las medidas necesarias al respecto”.

1.2.1.4. De los años 90 a la actualidad.

A partir de los años 90, junto con el progreso de democratización en Taiwán y el ascenso de la conciencia de igualdad de género global, se formaron primero grupos de igualdad de género y después grupos de mujeres con intereses en temas específicos. Entre ellos, Taipei Association for the Promotion of Women's Rights era el grupo más emblemático.

Los movimientos de mujeres modernos han contribuido a la aparición y desarrollo de los estudios feministas. Como campo interdisciplinar de investigación, los estudios feministas fueron promocionados por diversos programas y centros fundados en los Estados Unidos. A principios de los años 90, surgieron en los campus universitarios Feminist study clubs (clubes de estudios feministas) organizados por estudiantes. Las fundadoras de estos clubes fueron las primeras participantes en los movimientos de estudiantes posteriores a la ley marcial. Sintiendo frustradas por la naturaleza masculina de estos movimientos, y tras haber experimentado los principios de un currículo feminista, estas jóvenes decidieron formar sus propios grupos. Estos clubes realizaban regularmente sesiones de lectura y conferencias públicas, publicaban boletines informativos para fomentar el apoyo y estimulaban la concienciación de género entre las estudiantes hermanas. Los miembros del club también se sumaron a las organizaciones de mujeres en actividades que promovían los derechos de la mujer, mostrando el vigor y la fuerza de la generación más joven del movimiento de mujeres.

Respecto al discurso sobre la igualdad de género, surgieron intensos debates entre grupos de mujeres que trataban temas como la identidad nacional, la industria del sexo y la dirección del movimiento de mujeres. El discurso sobre la liberación sexual y la fundamentación de los derechos civiles de la mujer fueron los dos temas principales que se entremezclaban con regularidad durante el debate, a mediados de los años 90.

En 1992, varios incidentes de acoso y abuso sexual tuvieron lugar en campus universitarios y lugares de trabajo. El 22 de mayo de 1994, the Awakening Foundation, Taiwanese Feminist Scholars Association y Feminist study clubs organizaron un «desfile contra el acoso sexual» por las calles de Taipei. Durante la marcha, Chuen-Juei Ho que había formulado el discurso de la liberación sexual, improvisó un lema: «¡Quiero el orgasmo sexual, no el acoso sexual!», este lema transformó inesperadamente la naturaleza de la protesta, lo que llevó al surgimiento del movimiento de liberación sexual. Este incidente suscitó un debate fundamental dentro del movimiento feminista. Algunas feministas sostuvieron que la liberación sexual de occidente era una trampa para las mujeres y que en realidad favorecía a los hombres. Por el contrario, proponían luchar por el «derecho a la autonomía del cuerpo». En la opinión de Chuen-Juei Ho, la liberación sexual es el modo radical de desafiar la cultura patriarcal, manifestada en el control sobre el cuerpo de la mujer. Aún a día de hoy se debate si las mujeres son los sujetos del erotismo u objetos victimizados dentro del ámbito del movimiento de mujeres.⁶²

⁶² Hsiao-Hung Zhang propone la diversidad y la independencia sexual, que son más cercanas a la mujer que la liberación sexual de Chuen-Juei Ho. Fang-Mei Lin se cuestiona la viabilidad de la

Desde “la IV Conferencias mundiales sobre la mujer” del 9 a 15 de septiembre de 1995, “la transversalidad de la perspectiva de género” se convirtió en el idioma común y la estrategia de acción para los movimientos de mujeres en diferentes países. En los últimos años, los grupos de mujeres en Taiwán han exigido que el gobierno se atenga al espíritu de “la transversalidad de la perspectiva de género” y lo han presionado para firmar la CEDAW (la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer), y así eliminar todo tipo de prejuicios contra las mujeres. También han participado de forma activa en los foros de ONG de la Comisión de la Condición Jurídica y Social de la Mujer (CSW) y han interactuado con grupos internacionales de mujeres. Esto puede considerarse como un esfuerzo por combinar el movimiento de mujeres en Taiwán con los del resto del mundo.

El movimiento de la igualdad de género en Taiwán se ha desarrollado durante un cuarto de siglo desde la creación de la Awakening Magazine en 1982. Estos grupos de mujeres, transformaron la sociedad taiwanesa a gran escala gracias a una poderosa ambición y a acciones prácticas. Como resultado de ello, se han aprobado muchas leyes relacionadas con el género desde los años 90, como las enmiendas o la promulgación de Ley sobre los niños y adolescentes de la prevención de transacción sexual (1995), Ley de Prevención de la Violencia Doméstica (1998), la Ley del Bienestar Infantil, la Ley sobre la Igualdad de Género en el Trabajo (2002), la Ley sobre la Igualdad de Género en la Educación (2004), Ley de Prevención del Hostigamiento Sexual (2005). etc.

liberación sexual en una sociedad con desigualdad de género. Véase Yuan-chen Lee, «Women’s Movement in Taiwan-Flowers Coming into Blossom». *Academin Historica* nº 34, 06/2003, pp. 3-15.

Hasta nuestros días estos grupos de mujeres de Taiwán continúan brindando nuevas perspectivas y fomentando nuevos puntos de vista en la comunidad. Su meta no es sólo promover los derechos de la mujer, sino crear un equilibrio mayor entre los géneros, y de este modo, lograr una mejor sociedad como un todo.

Por otra parte, las mujeres artistas taiwanesas estuvieron prácticamente ausentes durante la primera ola del movimiento de mujeres en Taiwán durante la década de 1970. Las mujeres artistas taiwanesas de esa época se mostraron indiferentes al movimiento de mujeres. Esto es un tema que vale la pena investigar desde un punto de vista artístico y sociológico. No fue hasta comienzos de 1990 que las inquietudes feministas se reflejaron en el arte (Ma-Li Wu, Ming-Hui Yan, Yi-Jen Hou, Pey-Chwen Lin), en el teatro (Chi-Mei Wang), la danza (Wan-Fei Lo, Fu-Jan Tao) y en el cine (Yu-Shan Huang, Yi-Ming Liu). Ellas no sólo constituyen el sujeto del arte femenino en Taiwán, sino que también introducen nuevo vigor en el aspecto cultural del movimiento de mujeres.

1.2.2. El florecimiento de los estudios de la mujer (1985-).

Se considera que la aparición de los estudios de la mujer y su proceso de legalización en el sistema colegiado se considera la resistencia colectiva de la mujer contra el sistema patriarcal de las universidades. Es una de las luchas más importantes en el esfuerzo por restablecer la subjetividad de la mujer en el marco del conocimiento dominado por el hombre y los valores tradicionales desde hace mucho tiempo.⁶³

A partir de los años 60, los estudios de la mujer y de género occidentales se desarrollaron a un ritmo acelerado. Los primeros cursos sobre estudios de la mujer se ofrecieron en 1970 en la Universidad de California-San Diego de EE. UU. En comparación con sus hermanas asiáticas, los estudios de la mujer en Taiwán comenzaron relativamente tarde. El primer programa de estudios de la mujer en un campus universitario no apareció hasta 1985.

Antes de 1985, las mujeres estaban ausentes o eran invisibles en las tendencias principales de la investigación académica. En la revisión de una investigación relacionada con la mujer en Taiwán durante el período de 1950 a 1990, Johnson señaló que, hasta los años 80, “las mujeres sólo constituían un tema de investigación cuando el gobierno enfrentaba problemas”.

⁶³ Sui-Rui Sun, «Los estudios de la mujer y sus luchas». *China Tribune* nº 379, 04/1992, pp. 77-79.

En julio de 1985, con la “Tercera Conferencia Mundial de la mujer” tan próxima, se introdujo en Taiwán el término “estudios de la mujer”.⁶⁴ En el mismo año, con el apoyo de Asia Foundation in the USA y de otras organizaciones internacionales, la National Taiwan University realizó dos congresos influyentes que se centraban en la mujer: “Conference on Women’s Role in National Development” y “Conference on the Future of Asian Women”, lo que propició el comienzo de un nuevo capítulo en los estudios de la mujer en Taiwán.

Tras la conferencia, las eruditas dedicadas a los estudios de la mujer y aquellos preocupados por la situación de la mujer, vieron necesario establecer una institución enfocada en los estudios de la mujer en Taiwán. Gracias al esfuerzo de diversos grupos, se estableció el Women’s Research Program (WRP), en la universidad nacional de Taiwán, patrocinado por la Asia Foundation, en septiembre de 1985. La Asia Foundation además apoyó dos programas más de la misma naturaleza, con base en la universidad, en 1989 y 1991⁶⁵, respectivamente. Estos programas representan la primera ola de estudios de la mujer en Taiwán.

De 1985 hasta 1992, la metodología de investigación de los estudios de género hacía hincapié en el análisis cuantitativo de los datos estadísticos sobre las mujeres en Taiwán. Los departamentos de ciencias sociales dominados por hombres en las universidades de Taiwán preferían este enfoque, el cual desconectaba a los investigadores de los temas de sus estudios para garantizar

⁶⁴ El término inglés para los estudios de la mujer varió en los primeros años, como “woman study”. Hasta mediados de los ochenta, el término más usado fue “women’s studies”.

⁶⁵ Estos son the Research Program for Gender y Society (and RPGS hereafter) at National Tsing Hua University, y the Center for Women’s. Research (CWR hereafter) at Kaohsiung Medical College, creados en 1989 y 1991, respectivamente.

la objetividad. Por consiguiente, la mayoría de los investigadores no aplicaban teorías feministas en sus análisis sobre la desigualdad de género en la sociedad taiwanesa, ni tampoco los investigadores en estudios de la mujer utilizaban métodos de investigación cuantitativa que permitieran oír las opiniones femeninas desde una perspectiva centrada en la mujer.

Entre 1987 y 1992, los activistas de los movimientos de mujeres y los académicos de los estudios de la mujer debatieron públicamente en muchas ocasiones. Los académicos creían que no existía una correlación entre los estudios de la mujer y el movimiento de mujeres, y no reconocían a las instituciones de los estudios de la mujer como grupos de mujeres. Por contraposición, los activistas de los movimientos de mujeres creían que los estudios de la mujer no solo eran el producto histórico del movimiento de mujeres, sino también su extensión. Ellas también creían que los estudios de la mujer, los movimientos de mujeres y el feminismo eran inseparables, y se oponían a los estudios de la mujer que no poseían conciencia femenina.⁶⁶

A finales de los 80, el campo de los estudios de la mujer en Taiwán experimentó muchos puntos de inflexión. Académicos extranjeros como la feminista americana Peggy McIntosh visitaron Taiwán en repetidas ocasiones entre 1986 y 1992 para celebrar discursos públicos. Esto facilitó la aceptación de la idea de "feminismo" por parte de los académicos taiwaneses. Yu-Shih Chen fundó en 1989 la revista *Women* para presentar escritos de gran importancia sobre el feminismo como *Revolution Postponed* de Margery Wolf, *In a Different*

⁶⁶ Véase *the Awakening Magazine* nº 53, *Bulletin of Women and Gender Studies* nº 25.

Voice de Gilligan etc. Mientras tanto, las jóvenes académicas como Hsiao-Hung Zhang y Nai-Fei Ting regresaron a Taiwán tras finalizar sus estudios, ellas introdujeron nuevas perspectivas e impulsaron los movimientos de mujeres y los estudios de la mujer en el país.

A partir de los años 90, los estudios de la mujer consiguieron, con el tiempo, protagonismo académico a nivel internacional, y el número de investigadores de diversas disciplinas académicas que adoptaron perspectivas feministas en Taiwán aumentó a la par que establecieron frecuentes encuentros relacionados con los estudios de la mujer. Durante los encuentros, era habitual escuchar opiniones que criticaban el patriarcado, que hacían hincapié en la experiencia de la mujer y que se preocupaban por el bienestar de la mujer. La perspectiva feminista ya no generaba caos e inquietud, sino que se estaba popularizando.

En el 28 de septiembre de 1993, se formó en Taipei el Taiwanese Feminist Scholars Association (TFSA), que también marcó un hito en el movimiento de mujeres en Taiwán: la combinación entre la teoría y la práctica y la unión entre el movimiento de la mujer y los estudios de la mujer. En 1995 también se fundaron el Research Center for Gender (GAS) en NTU y el Center For the Study of Sexualities (CSS) en la National Central University. Ellos no sólo realizaron estudios de género desde perspectivas específicas, sino que también añadieron el espíritu del movimiento social.⁶⁷

⁶⁷ La categoría de los estudios de la mujer comenzó a ampliarse a mediados de los 80 hasta convertirse en “relaciones de género”, que no sólo abarca a la mujer, sino también al hombre y a las relaciones socialmente construidas entre ambos géneros. La tendencia en Taiwán después de mediados de los años 90 también comenzó a avanzar hacia “estudios de género”. La mayoría de los institutos o programas de investigación fueron nombrados o se les ha cambiado

En 1990, cuando todavía se agrupaban los estudios de la mujer dentro del debate sobre las perspectivas analíticas, la Awakening Foundation fundó el Women's Studies Center como vehículo para propagar y ofrecer un espacio al discurso feminista. En 1993, cambió al TFSA y se convirtió en el primer grupo de estudios de la mujer que se posicionaba en el movimiento de mujeres⁶⁸. Desde sus comienzos, la TFSA rompió con la mentalidad de anteriores investigadores de los estudios de la mujer que percibían las actividades en la calle como un tabú, con ese cambio demostraron unas increíbles capacidades de movilización y de acción.

En 1994, la TFSA promocionó la “Reforma de los currículums de enfermería militar” y el “Movimiento del campus en contra del acoso sexual” en los medios de comunicación, discursos públicos en el Legislative Yuan, conferencias en campus y manifestaciones, conquistando así los círculos académicos. En 1995, la TFSA publicó el *White Paper of Women's Status in Taiwan* para ofrecer un análisis en profundidad del status quo de la mujer en Taiwán desde la perspectiva de la ley, el bienestar social, la medicina, la participación política, el trabajo, la educación y el maltrato sexual. En junio de 1995, la TFSA organizó el Seminario “White Paper on Women's Status in Taiwan”, que se centraba en los problemas de la mujer para proponer recomendaciones y planes políticos, lo que desarrolló nuevos métodos de participación proactiva en el movimiento de mujeres en Taiwán.

el nombre a “estudios de género”.

⁶⁸ El TFSA está formado por miembros afiliados a institutos, universidades y/o organizaciones no gubernamentales. Sus objetivos: 1. Expandir las actividades feministas en el campus para consolidar la conciencia feminista entre los estudiantes universitarios. 2. Responder oportunamente a los sucesos o problemas relacionados con el género y el sexo, y perseguir y proteger de forma activa los derechos de la mujer. 3. Establecer redes para compartir la información entre los académicos y activistas feministas.

El seminario “A decade of women’s studies in Taiwan: Retrospect and prospect of women human right” organizado por el WRP en noviembre de 1995 recalca la transformación y la reconciliación en el círculo de los estudios de la mujer. Durante el encuentro, Jue Zhang hizo hincapié en las siguientes ideas:

No todos los estudios relacionados con la mujer se denominan estudios de la mujer (about women), ya que los estudios conforme al espíritu de los estudios de la mujer deberían ser: estudios llevados a cabo para beneficio de las mujeres (for women), estudios realizados para comprender a la mujer (of women), exploraciones e investigaciones realizadas con mujeres (with women) y estudios llevados a cabo por mujeres (by women).

Sus perceptivas expresiones evocaron respuestas apasionadas por parte de numerosos participantes del seminario. Tras el encuentro, Bie Chou mencionó en el *Bulletin on women's studies*:

La emergencia y el desarrollo próspero del movimiento de mujeres y de los grupos de mujeres no son sólo la fuente de los estudios académicos de la mujer o del género, sino también sus incubadoras. Por tanto, los estudios académicos y los movimientos pueden tener una relación complementaria. Los estudios de la mujer y el movimiento de mujeres en Taiwán por fin llegan al mismo punto, lo que supondrá un nuevo comienzo y una gran esperanza para la mujer.

Yu Xia Lu, a través de su tesis de 1995 titulada *Sociología y los estudios de género*, categorizó los estudios de la mujer taiwaneses en detalle y creó cuatro campos claves: el movimiento de mujeres, conciencia del carácter de género, la posición de la mujer y la jerarquía del género, y la política de la mujer y sus beneficios. Además, también publicó una serie de resultados de diferentes investigaciones en diversos campos y de temática variada desde 1996, como *Mujer, Nation, Care* (1996) y *Sex Critique* (1997) de la TFSA, además de los estudios del movimiento de la mujer (1997-1998) de Mei-Fang Lin y el conjunto de tesis del WRP. A pesar de que la literatura en Taiwán no era tan abundante al compararla con las naciones occidentales, los resultados de las investigaciones (por lo que respecta a la historia del movimiento) eran espectaculares.

Aparte de esto, dado que los estudios de la mujer eran cada vez más abundantes, "Fembooks", fundada en 1994, organizó seminarios de forma regular y publicó y tradujo libros relacionados con los estudios de la mujer para crear un entorno sobresaliente para los estudios de la mujer en Taiwán.

Los estudios de la mujer se introdujeron en el arte de manera interdisciplinaria para influenciar el desarrollo del arte en el campo intelectual. La organización más dedicada a esta labor es *the Graduate Institute of Comparative Literature* de la FJU. Desde su creación en 1994, el instituto se ha centrado en las perspectivas multiculturales e interdisciplinarias. Tras asumir el cargo, Dean Ying-Ying Chien fomentó de forma proactiva los estudios interdisciplinarios en el arte femenino, la semiótica y los géneros literarios. Ella fundó el Women Cultural Study Office en 1999 y organizó el seminario internacional "Journey of Healing:

Women's Spirituality and Artistic Representations" en el año 2000. Al mismo tiempo, Ying-Ying Chien comisarió una exposición artística femenina *Journey of the Spirit-Taiwanese Woman Artists and Contemporary Representation* (2000-2001) en el Kaohsiung Fine Arts Museum (KMFA)⁶⁹, donde se fusionaba la conciencia transfronteriza con la experiencia de las mujeres y con la creación artística y con la discusión académica para realizar una interpretación integral del rostro del arte femenino contemporáneo de Taiwán. Se considera el momento cumbre en el que los estudios de la mujer se implementaron en una exhibición de arte femenino.

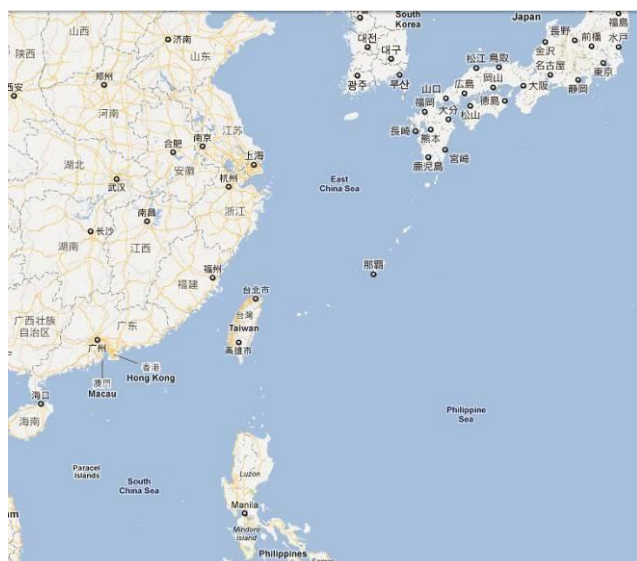
Yen-Ling Ku, investigadora de la historia del movimiento de mujeres taiwanesas, cree que el surgimiento de los estudios de la mujer en EE. UU. y Europa Occidental son atribuidos a movimientos de mujeres y también que dichos estudios están apoyados por un poderoso movimiento de mujeres. La acumulación y el impacto de la experiencia del movimiento de mujeres ayudaron a crear unos cimientos sólidos para el discurso feminista. Cuando se iniciaron los estudios de la mujer en Taiwán, recibieron una amplia colaboración de instituciones extranjeras. En ese momento, el movimiento de mujeres en Taiwán todavía estaba iniciándose y por ello en una fase difícil y no podía proporcionar recursos sociales satisfactorios a los estudios de la mujer. Por otra parte, no existía un historial de relaciones cercanas entre los estudios de la mujer, el movimiento de mujeres y el feminismo en el contexto social de Taiwán. Asimismo, las feministas en Taiwán se enfrentaron a una enorme resistencia al intentar

⁶⁹ La exposición *Journey of the Spirit-Taiwanese Woman Artists and Contemporary Representation*, desde el 2 de diciembre de 2000 hasta el 11 de marzo de 2001.

promover el movimiento de la mujer. A partir de 1993, surgió de forma gradual un consenso entre las activistas del movimiento de mujeres y los investigadores sobre la mujer acerca de la posición académica y la función social de los estudios de la mujer. Yen-Ling Ku señaló también: «Por lo que respecta a los investigadores de los estudios de la mujer y los activistas del movimiento de mujeres en Taiwán, esto es una ardua batalla durante la que estamos escribiendo la historia.»⁷⁰

⁷⁰ Yen-Ling Ku, «Desde el traslado al arraigo: Los estudios de mujeres en Taiwán (1985-1995)». *Research on modern Chinese women's history* nº 4, Institute Modern History. Academia Sinica, Taipei, 1996. p. 15.

1.3. El contexto histórico del desarrollo del arte femenino en Taiwán.



Mapa de Asia.



Mapa de Taiwán.

Taiwán es una isla situada al este de Asia y al lado noroccidental del océano Pacífico. Primero fue poblada por los aborígenes austronesios. Desde el siglo XVII, se produjo un flujo continuo de inmigrantes de China a Taiwán, luego pasó a formar parte de los dominios coloniales de otros países como Holanda (1624-1662), España (1629-1642) y Japón (1895-1945), hasta que el gobierno del ROC (Republic of China) bajo el Kuomintang (KMT) se trasladó a Taiwán (desde el año 1949). Debido a esto, la cultura taiwanesa ha tenido una gran influencia de varios pueblos y se ha caracterizado por una integración cultural múltiple.

El desarrollo de la cultura taiwanesa del siglo XX se vio afectado profundamente por los cambios políticos y sociales, por ello, muchos eruditos han estudiado el desarrollo del arte femenino taiwanés, el cual, ha sido influenciado probablemente por el contexto histórico social. En esta sección, haré referencia a

los discursos relativos⁷¹ de Ying-Ying Lai, Wen-Yi Yang y Victoria Y. Lu. Y por otro lado, según las características de sus períodos, dividiré la evolución del arte femenino taiwanés en las siguientes cuatro etapas a desarrollar. Trataré de analizar el aspecto histórico del arte femenino taiwanés y su estética a través de su trasfondo social, del sistema educacional del arte, de las exposiciones y de las obras de las artistas en los diferentes períodos.

⁷¹ Ying-Ying Lai, «The historical aspect of women's art in Taiwan», *Discurso del arte femenino-Fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán* editado por Pey-Chwen Lin, Ed. Fembooks Publishing Co., Taipei, 1998, pp. 73-86. Wei-Yi Yang, «Espacio interior y exterior», *Discurso del arte femenino-Fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán* editado por Pey-Chwen Lin, Ed. Fembooks Publishing Co., Taipei, 1998, pp. 87-106. Victoria Y. Lu, «Análisis del estilo creativo de las mujeres artistas de Taiwán de la posguerra», *Artist* n° 274, 1998, pp. 250-257.

1.3.1. El período del gobierno japonés (1895-1945).

En el abril de 1895, Taiwán fue cedida a Japón por el gobierno chino, tras su derrota en la Primera Guerra Sino-Japonesa. Este hecho histórico señaló un comienzo importante en la política, la economía, la sociedad, el arte y la cultura de Taiwán en el siglo XX.

Antiguamente, en la sociedad patriarcal tradicional, debido a la idea de que “los hombres son superiores a las mujeres”, no se permitía a las mujeres tener acceso a la educación. En la dinastía Qing, las mujeres sólo podían recibir educación a través de la familia y en la sala de lectura⁷².

En 1884, el misionero occidental George Lesile Mackay estableció la primera escuela femenina “La Escuela Femenina de Tamsui” en Taiwán. Se trató de un centro vanguardista y permitía que las mujeres de Taiwán recibieran una educación moderna. Pero la educación taiwanesa femenina no fue incorporada al sistema educativo formalmente hasta el período del gobierno japonés.

⁷² La “educación familiar” era el método principal según el cual se educaron las mujeres en la sociedad tradicional. Su propósito era cultivar la moralidad femenina sin ofrecer un canal de aprendizaje de conocimientos. Con respecto a la “educación en la sala de lectura” popular, principalmente, los maestros enseñaban en sus casas o las personas ricas solicitaban sus servicios, su propósito era cultivar la capacidad de conocer las letras y participar después en los exámenes. Primordialmente los estudiantes eran hombres, pocas mujeres recibían educación, generalmente, cuando cumplían doce o trece años, ellas abandonaban la escuela, y volvían a sus casas para hacer las tareas domésticas. Szu-Yi Lee, Shu-Yuan Chan, «Estudio de la educación secundaria de chicas taiwanesas-por ejemplo: Escuela Secundaria Superior Nacional femenina de Taichung (1919-1960)». 2008, p. 8.

En el período del gobierno japonés, el sistema educativo occidental moderno fue instituido en Taiwán. Hasta 1945, el gobierno colonial japonés inauguró veinte escuelas superiores femeninas, el objetivo de este gobierno era popularizar el idioma japonés, enseñar a las estudiantes a cultivar la moralidad femenina con características tales como: la virtud, la ternura, la amabilidad y el cumplimiento de las tareas familiares.⁷³ Aunque las mujeres que nacieron en este período tuvieron más oportunidades de recibir educación, no se debería de olvidar que dicha educación inculcó a las mujeres la idea de supeditarse a la familia y la importancia de ayudar a los hombres. Pero es innegable que el desarrollo de la educación de la mujer no sólo amplió los campos de conocimientos y su espacio de vida, también se convirtió en la oportunidad de que las mujeres salieran de sus familias para trabajar. Por otro lado, las nuevas ideas como el respeto por la educación de la mujer, la igualdad entre hombres y mujeres, etc., fueron calando en la sociedad poco a poco y, más aún, cuando se dotó mayor importancia la posición femenina, después de la II Guerra Mundial.

En el campo de la formación artística femenina, aunque Taiwán no tenía ninguna escuela profesional de arte en ese momento, la promoción por parte de los maestros de las escuelas superiores femeninas influyó en muchas estudiantes. Las pintoras taiwanesas que nacieron en el período del gobierno japonés como Jin Chen (1907-1998) o Hong-Chou Zhou (1914-1981), etc.; se formaron probablemente en este sistema educativo. Animadas por el maestro Gobala

⁷³ Su-Pi Chang, «Estudio educativo femenino taiwanés del período del gobierno japonés», editado por Yu-Ning Li y Yu-Fa Chang. Ser.2, *Historia de las mujeres chinas*, ed. Taiwan Commercial Press. Taipei, 1998, p. 294.

Kodoo⁷⁴, Jin Chen y Hong-Chou Zhou fueron a Japón para estudiar en el Instituto de Bellas Artes de Mujeres de Tokio en 1925 y en los años 30. Más adelante, continuaron sus estudios profesionales de arte y participaron en numerosas exposiciones oficiales.

A principios del siglo XX, el desarrollo del arte taiwanés aún seguía el estilo de la pintura de literato tradicional china. Hasta mediados del período del gobierno japonés, no fueron introducidas en Taiwán las técnicas de pintura y los conceptos estéticos occidentales como la pintura con pegamento (su otro nombre es Pintura de Tokio)⁷⁵, el dibujo, la pintura al óleo y el dibujo al natural. Los pintores y los maestros japoneses promocionaron estas nuevas técnicas y estilos occidentales en Taiwán, por ello, la pintura occidental y la pintura con pegamento se convirtieron en las principales tendencias del arte taiwanés de ese momento.

Las mujeres artistas que cultivaban la pintura de literato eran muy pocas, la mayoría de ellas nació entre familias de literatos, por lo tanto, los dibujos de literatos tradicionales, como: la flor de ciruelo, la orquídea, el bambú y el crisantemo, eran los temas comunes y seguían un estilo tradicional clásico en sus

⁷⁴ El maestro japonés Gobala Kodoo enseñó en la tercera escuela superior masculina de Taipei durante el período del gobierno japonés, contribuyó bastante a la cultivación de las mujeres artistas taiwanesas, influyó en muchas personas, entre ellas, las estudiantes de la tercera escuela superior: Jin Chen, Hong-Chou Zhou y Hsin-Lou Huang, etc.

⁷⁵ La pintura con pegamento consiste en el uso de pegamento como medio. La principal materia prima es el coloide que es un refinado del ciervo o del vacuno. Se mezcla con minas naturales, luego es molido en polvo. De nuevo, se mezcla equitativamente con agua y se usa el pincel para mancharlo y pintar sobre papel, seda o tela. La pintura con pegamento es originaria de la dinastía Tang en China que fue introducida en Japón después del 1354, convirtiéndose finalmente en la pintura nacional del Japón. La pintura con pegamento de Taiwán fue introducida por Japón durante el período del gobierno japonés, se la conoció como “pintura de Tokio” en ese momento. En 1977, el profesor Jhih Jhu Lin planteó que fuera llamada por el material y se cambió la expresión de “pintura de Tokio” por la de “pintura con pegamento”.

obras. La proporción de mujeres artistas que trabajaban con la pintura con pegamento era bastante alta, ellas destacaron por su inclinación al “dibujo del natural realista”, sus temas eran imágenes de la vida, flores, plantas y los paisajes de Taiwán.

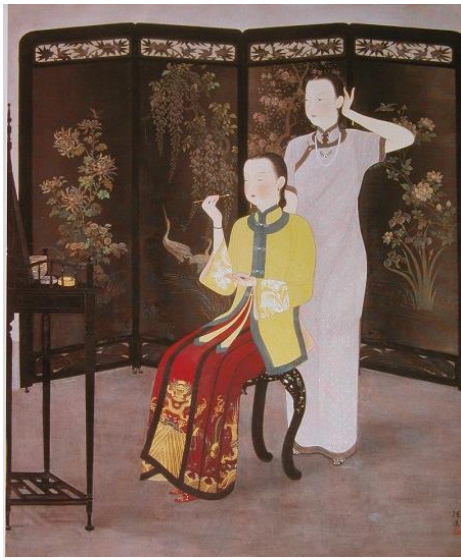
En el período del gobierno japonés, las mujeres taiwanesas fueron reprimidas tanto por la cultura tradicional china y la educación japonesa. Ante este hecho, se explica que las mujeres artistas fueran conservadoras y poco creativas, y que en sus obras faltara la variedad de estilo. Los críticos y los eruditos de ese momento las llamaron “las pintoras Kuei-Shiu”⁷⁶. Por otro lado, la sociedad patriarcal tradicional creía que las mujeres debían centrarse en la “familia”, no se animaba a las mujeres que pudieran convertirse en artistas. Además, se ha de añadir que la mayoría de ellas no pudo seguir creando, cuando se casó y, mucho menos, cuando se hacía cargo de su propia familia. Como consecuencia, ayudaría, a poco a poco, a la desaparición de las mujeres artistas en el campo del arte y a las escasas referencias en la historia del arte. Se mencionan en el artículo de Julian Lai: «La posición del rol y la limitación social de las mujeres artistas»:

⁷⁶ En realidad, el término “Kuei-Shiu” se refiere que, siguiendo a la estratificación social de la sociedad feudal tradicional, las mujeres habían nacido en una familia de clase alta y que sus familias eran ricas, no se preocupaban de nada y vivían en sus casas, incluso en sus habitaciones por largo tiempo. En el período del gobierno japonés, las mujeres que participaron en la pintura fueron educadas en las elitistas escuelas secundarias y provenían de familias adineradas de clase alta, sin embargo, a pesar de que salieron de sus habitaciones y aparecieron en la esfera pública, los críticos todavía las llamaron las “pintoras Kuei-Shiu”, siguiendo la manera del pensamiento tradicional. Julian Lai, «Significance of the images depicted by traditional female artists», *Mind and spirit-women's art in Taiwan*. Taipei fine arts museum, 1998, p. 31.

Veinticuatro mujeres artistas dejaron sus nombres en el campo del arte en el período del gobierno japonés, [...] excepto tres mujeres artistas, las demás fueron elegidas u obtuvieron el premio en la Exposición de Bellas Artes Taiwanesa. [...] estas pioneras del arte femenino en Taiwán estuvieron en la transición de la tradición a la modernidad, aunque ellas hicieron un esfuerzo para dar un paso adelante con el que vencieron a la sociedad que reprimía y discriminaba a la mujer a principios del siglo XX, pero a excepción de la representación especialmente destacada de Jin Chen, las demás no fueron bien recibidas por los historiadores del arte moderno, y se convirtieron en personajes marginales en la historia de la pintura taiwanesa del período del gobierno japonés.⁷⁷

Jin Chen fue la única de las seis pintoras que se educaron en Japón durante el período del gobierno japonés que pudo continuar su carrera como creadora artística. Ella superó la restricción de la educación femenina tradicional, insistió en su ideal propio, empezando desde el período del gobierno japonés y hasta los años 80, nunca interrumpió su creación artística. Las obras de arte de Jin Chen fueron recibidas con una profunda acogida por el público y la comunidad artística. Incluso, logró superar a muchos pintores masculinos de la misma época. En definitiva, se le conoce como una excelente pionera en la pintora femenina en Taiwán.

⁷⁷ Julian Lai, «La posición del rol y la limitación social de las mujeres artistas». *Artist* n° 274, 1993, pp. 342-343.



Maquillarse, 1936. Pintura con pegamento, 212 x 186 cm



Interpretación Conjunta, 1934. Pintura con pegamento, 200 x 177 cm

Dentro de las características principales que definiría el estilo de Jin Chen, se citaría sus pinceladas realistas de exquisita factura, la recreación de atmósferas elegantes y tranquilas, etc. Otro aspecto a señalar es su capacidad de describir el espacio interior de la mujer tradicional, por ejemplo: las acciones de la vida cotidiana como maquillarse delante el espejo, leer, pensar.⁷⁸ Dichas acciones se refleja en sus obras como: *Maquillarse* (1936), *Ocio* (1935) etc. En las creaciones de figuras/retratos Jin Chen elige, a menudo, a sus parientes como modelos, como ejemplo en la obra elegida para la *Exposición Di Japonesa*, donde su hermana mayor hizo de modelo en *Interpretación Conjunta* (1934), etc. Además, en las obras de Jin Chen siempre aparecen las mujeres taiwanesas, como los mejores temas en reflejar la imagen femenina en transformación y sus conceptos femeninos.

⁷⁸ Wei-Yi Yang, Op.Cit. p. 92.



Ocio, 1935. Pintura con pegamento, 161 x 136 cm

En resumen, las mujeres artistas del período del gobierno japonés se esforzaron en obtener el derecho y el espacio creativo, bajo el ambiente social de la restricción del doble del patriarcado feudal tradicional y del patriarcado colonial exterior. Salieron de “sus propias habitaciones” y aparecieron en la esfera pública para participar en las exposiciones. Desde este aspecto, sus esfuerzos adquirieron una significación histórica de un avance importante.

1.3.2. El período posterior a la II Guerra Mundial (1945-1980).

En 1945, tras la II Guerra Mundial, Japón fue derrotado por los Estados Unidos y perdió su gobierno colonial de Taiwán, que había durado cincuenta años. En 1949, el Kuomintang (KMT)⁷⁹ perdió el poder político en China y se retiró a Taiwán. Dominó Taiwán hasta la actualidad, durante más de cincuenta años. Además, el gobierno del ROC bajo el Kuomintang (KMT) declaró la Ley Marcial en 1949 hasta el 1987, conformando un período “marcial”⁸⁰ de treinta y ocho años. Durante este período, no importaba el desarrollo político democrático o la creación cultural y artística, porque todo fue restringido.

Después del gobierno del ROC bajo el Kuomintang (KMT) y su retirada a Taiwán, la primera política cultural consistió en reforzar la cultura china, por ello, la pintura de literato con tinta reemplazó a la pintura al óleo y a la pintura de Tokio del período del gobierno japonés, y se convirtió en la principal tendencia en el campo del arte entre 1950 y 1970. Durante este período aparecieron pintoras como To-Tzu Sun (1912-1975) y Yung-Shiang Wu (1913-1970)⁸¹, entre otras. Todas ellas tuvieron un excelente fondo en la política, por lo tanto, entraron fácilmente en el sistema educativo para enseñar después de instalarse en Taiwán, y fueron invitadas a ser las críticas de arte en las ferias provinciales.

⁷⁹ Véase nota al pie 44.

⁸⁰ La declaración de la Ley Marcial de 1949 es un momento histórico muy importante que afecta al desarrollo social de Taiwán. Según esta ley el gobierno tiene el poder de privar de libertad y los derechos civiles básicos, como el de reunión, asociación, libre expresión y circulación. Este período denominado “Período Marcial” se extiende de 1949 a 1987 y afectó muy negativamente al desarrollo democrático de la sociedad taiwanesa.

⁸¹ En 1949, To-Tzu Sun y Yung-Shiang Wu, etc., vinieron de China a Taiwán con el gobierno del ROC bajo el Kuomintang (KMT).

Entre 1945 y 1960, Taiwán todavía tenía necesidad de una escuela profesional de arte moderna, sin embargo, sólo tenía cinco departamentos de Bellas Artes, como el Departamento de Bellas Artes del Colegio de Educación Nacional de Hsinchu, etc., por lo tanto, sólo se podía elegir entre estos colegios de maestros⁸² para aprender arte. Debido a esto, durante el período anterior y posterior a la II Guerra Mundial, los colegios de maestros se convirtieron en un importante canal para cultivar a las mujeres artistas.⁸³ Las mujeres artistas de la primera generación de la posguerra que fueron formadas en el sistema educativo de maestros de Taiwán fueron: Kuey-Ying Chung (1931-) y Jun-Se Huang (1937-), etc. Tras finalizar sus estudios, continuaron con el trabajo de maestro de escuela y trabajaron mucho. Pero, la enseñanza, las restricciones del matrimonio y de la familia no les permitieron concentrarse en su trabajo artístico y, por tanto, las limitaron a nivel creativo. Aunque ellas conformaban el sector mayoritario de la comunidad artística en la etapa temprana de Taiwán, sólo algunas de ellas pudieron alcanzar el éxito. Normalmente, sus principales obras constaban de dibujos al natural, los cuales representaban un sentimiento amable y dulce.

A finales de los años 50, debido a la influencia de los lenguajes estéticos del arte moderno occidental, como el Expresionismo abstracto, se crearon la “Asociación de Mayo del Arte” y la “Asociación Oriental del Arte”. En ambas entidades, la mayoría de sus miembros eran hombres y las mujeres restaban en escasas suscripciones. Su posición sobre el arte era promocionar la

⁸² El propósito principal del colegio de maestros era cultivar a los estudiantes para ser maestros de las escuelas elementales y secundarias, como el Departamento de Bellas Artes del Colegio de Educación Nacional de Hsinchu, etc.

⁸³ Victoria Y. Lu, *History of (contemporary) Taiwan women artists*. Artist Publishing Co., Taipei, 2002, p. 78.

“innovación”, pero también insistió en el “espíritu oriental”, como valor de creación artística moderna. Así que la reforma de la pintura con tinta tradicional se convirtió en un avance importante. Bajo el ambiente social conservador del momento, para las mujeres era difícil participar en las asociaciones de arte. Ante esta situación, el rol que las mujeres jugaron en esta tendencia, en la que el arte moderno retó a lo tradicional, fue un rol “marginal”, incluso podría decirse, “ausente”. Aún en los años 60, la proporción de mujeres artistas que participaban en las asociaciones y en las exposiciones siguió siendo baja.

En los años 70, en seno del círculo del arte se empezó a cuestionar y reflexionar sobre el movimiento moderno de “occidentalización completa”, representada en los años 60, debido a una serie de frustraciones y golpes desalentadores provocados por los cambios de la situación diplomática de Taiwán⁸⁴. Esta situación, determinó que los artistas se interesasen por la “conciencia nativa”. En otras palabras, se desarrolló una tendencia regionalista que recordaba los tiempos pasados en la literatura y el arte. En esta situación, apareció el movimiento del arte local taiwanés y se empezó a popularizar el estilo realista local⁸⁵, donde muchos de los temas de sus obras se trataban de casas antiguas, campos de arroz, templos, etc. Dicho estilo más localista, donde

⁸⁴ En 1971, Taiwán fue forzado a salir de UN. En 1978, rompió las relaciones diplomáticas con los EE.UU. Estos asuntos internacionales supusieron un duro golpe a Taiwán a escala internacional. En este trasfondo, la gente de clase intelectual empezó a reflexionar y a pensar sobre sí mismos, culturalmente hablando.

⁸⁵ El estilo realista local es un estilo exquisito basado en temas locales que tuvo lugar a mediados de los años 70. Uno de los principales factores de su formación está influenciado por el hiperrealismo y por las pinturas del pintor Americano Andre Wyeth (1917-2009), caracterizadas por la representación de detalladas descripciones.

abundaban pocas que representaran las ciudades, se convirtieron en el principal flujo del arte de Taiwán de ese momento.

Comparando con los países europeos y de Nord-América en los años 70, apareció el movimiento feminista en la sociedad occidental para protestar contra el sistema patriarcal. Esta tendencia, también, se extendió en el campo del arte occidental. Sin embargo, bajo varios factores de trasfondo social, el desarrollo del movimiento feminista de Taiwán de este período, todavía se estaba gestando y no tenía suficiente fuerza. Por lo tanto, todavía este movimiento feminista occidental no consiguió influir en el desarrollo del arte femenino de Taiwán de los años 70. Tal como Yako Wang dice: «Con respecto a la conexión del arte y del movimiento social, el movimiento por la liberación de la mujer en Taiwán tiene lugar veinte años más tarde que en E.E.U.U.»⁸⁶

En 1976, Yu Jui Cho (1950-) expuso quince obras de gran formato de una serie llamada *Banana* de estilo fotorrealista. Esta serie artística no fue comprendida por el círculo artístico de Taiwán y mucha gente le criticó, negativamente. Dicha discrepancia con el público y la crítica, le otorgó el título de vanguardista de la conciencia feminista en Taiwán. Sin embargo, Yu Jui Cho no creía ser feminista en esta serie y mantuvo que su serie *Banana* sólo representaba el inicio de la vida hasta su muerte. Por tanto, no contenía ninguna conciencia crítica y tampoco tenía ninguna relación con el “sexo”. También Victoria Y. Lu indicó que: «La serie *banana* de Yu Jui Cho en ese momento refleja

⁸⁶ Ya-ko Wang, «The women's movement and art», *Mind and Spirit-Women's art in Taiwan*. Taipei fine arts museum, 1998, p. 23.

un sentimiento suyo sobre la tierra, la naturaleza y el embarazo bajo la tendencia del localismo.»⁸⁷ Después de reflexionar sobre la descripción arriba mencionada, en la serie *banana* de Yu Jui Cho, se puede concluir que no hay ninguna relación directa con el pensamiento feminista, al contrario, se trata de una obras creadas, por un lado, según el concepto y la técnica fotorrealista occidental. Y, por otro lado, refleja las emociones de la tierra.



Yu Jui Cho. **La serie *banana***, 1975.

En resumen, con respecto al desarrollo del arte femenino de Taiwán después de la II Guerra Mundial, el espacio de desarrollo de las mujeres artistas continuó siendo un espacio sin libertad y reprimido, bajo la política nacional y el tabú

⁸⁷ Victoria Y. Lu, *History of (contemporary) Taiwan women artists*. Op.Cit. p. 98.

político. Además, las mujeres artistas tenían dos roles: el de ser esposa, madre y el de trabajadora, porque recibían múltiples presiones, por parte de la sociedad, la familia, las auto-expectativas. En verdad, dentro del mundo del arte, resultaba complicado compaginar la familia y la carrera artística. Debido a estas situaciones en la vida, muchas mujeres artistas no pudieron eliminar el rol tradicional y se transformaron en pintoras de domingos, o bien, muchas otras abandonaron su carrera artística. Finalmente, entre 1945 y 1980, tanto las exposiciones oficiales como las instituciones privadas e incluso el sistema educativo del arte, se regularon por mecanismos dominados por los hombres.

1.3.3. Los años 80 (1980- 1990).

Con respecto al Taiwán de los años 80, el ambiente político y económico se fue estabilizando poco a poco tras la proclamación del gobierno de ROC, bajo el Kuomintang (KMT) que derogó la Ley Marcial. Además, día a día, la gente fue haciéndose más afectiva a la cultura occidental. Esto explica la absoluta aceptación de las nuevas tendencias y la rápida aparición del poder civil. En este sentido, este rápido cambio de la situación social, también afectó al ambiente artístico taiwanés del momento.

Después de los años 80, aumentó el número de mujeres artistas en Taiwán con un elevado nivel educativo, que representaron nuevos aspectos del arte. El pensamiento del arte femenino occidental se introdujo directa o indirectamente, gracias a muchas mujeres que regresaron a Taiwán después de graduarse en otros países. Este nuevo poder de las mujeres de la clase intelectual causó bastante influencia en varios aspectos, como en el estudio histórico del arte, su crítica, su enseñanza, su administración, la creación artística, etc. Además, aunque no todas ellas estaban de acuerdo con los conceptos del feminismo, sus obras calaron bastante en la conciencia femenina en Taiwán.

En 1983, en el primer gran museo de bellas artes de Taiwán –el Museo de Bellas Artes de Taipéi– se organizaron algunas “exposiciones de intercambio internacional del arte”, luego se estableció el Museo Provincial de Bellas Artes de Taiwán en 1988. Estos museos ofrecieron un gran espacio expositivo, debido a esto, se generaron grandes exposiciones de pintura. La selección de las obras de

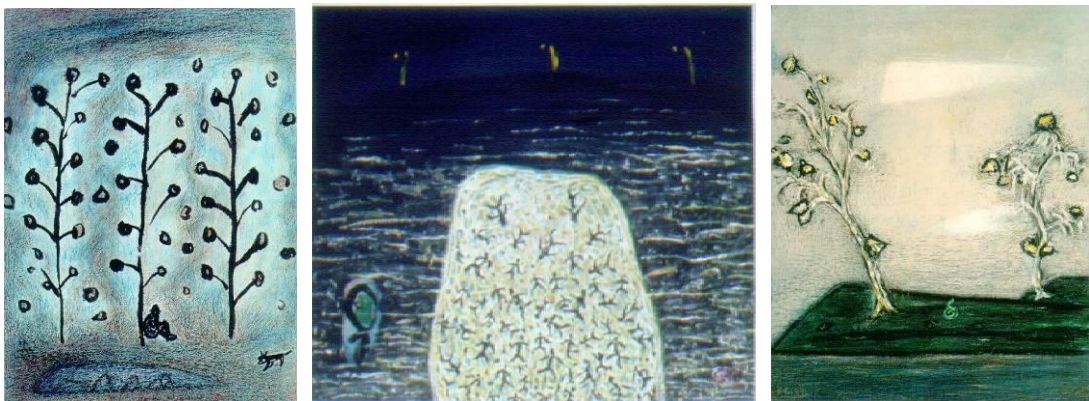
sus concursos o sus exposiciones adoptó una forma pública, donde no importaba el género, la edad y el trasfondo de la educación. Así que, todas las obras fueron elegidas por un jurado. Esto no sólo inició una nueva era del desarrollo del arte contemporáneo de Taiwán, también dio la oportunidad de competir de forma justa a las mujeres artistas, y ofreció una plataforma excelente para su desarrollo. Además, Chu Jhen Yuan estableció la “Asociación Artística de Mujeres de Taipéi” en 1984, la cual ofreció una nueva oportunidad de intercambio entre las mujeres artistas.



Hsing-Wan Chen. *Obra 8220*, 1982.

El campo de arte de Taiwán de la primera mitad de los años 80, consideró el concepto “abstracto” como un concepto de estética más avanzada y vanguardista. De esta forma, este tipo de lenguaje no tangible se alzó como principal tendencia oficial del arte contemporáneo de Taiwán. Las mujeres artistas se decantaron por este estilo, donde se elevaron las oportunidades para obtener premios y

visibilidad.⁸⁸ En este contexto, destacar a Hsing-Wan Chen (1951-) y Jun T. Lai (1953-), ambas obtuvieron premios con obras abstractas. Pero, era un hecho notable que las mujeres artistas eligieran el estilo abstracto para representar sus creaciones en este momento, no porque deseaban seguir una tendencia imperante, sino porque se trataba de la expresión más intuitiva que más se acercaba a su mundo interior personal. Normalmente, ellas adaptaron la abstracción, de forma ecléctica, con el fin de combinar la imagen de la pintura tradicional china y la línea de la caligrafía, con un especial gusto oriental, al estilo abstracto occidental.



Chuan-Chiu Kuo

A mediados de los años 80, las mujeres artistas que no siguieron “la principal tendencia” no participaron positivamente en las exposiciones de los museos de bellas artes, como fue el caso de las artistas Chuan-Chiu Kuo (1958-) y Sheau-Shei Pan (1953-), etc. Estas artista, eligieron el punto de vista de la introspección y la mirada interior para expresar directamente la nostalgia de su tierra, bajo el pensamiento del espíritu humanístico y el interés humano, para

⁸⁸ Ibid., pp. 108-110.

reflexionar sobre ellas mismas, de forma triste, solitaria, distante y discreta. En resumen, mostraron una fuerte conciencia local, pero no tuvieron ningún color y propósito del movimiento social y político.⁸⁹

Por otro lado, el arte femenino de los años 80 representó un “multi-estilo”, materializado en el arte de la cerámica, del tejido y del arte naif. Estas mujeres artistas no se cerraron a una única forma artística, al contrario, ellas desarrollaron un estilo creativo con características personales. Ellas se alejaron de los criterios de las técnicas artísticas de las academias. En sus obras reflejaron las cosas y las experiencias de la vida cotidiana y encontraron una manera de registrar la vida. Aquí, la creación artística no sólo era explorar el mundo exterior, también era la auto-revelación íntima y personal de la artista.

Las mujeres artistas taiwanesas de los años 70, a pesar de que fue un periodo que trabajaron mucho, todavía se mantuvieron en un rol marginal y más débil en el campo del arte de Taiwán. No fue hasta los años 80, cuando los grupos del arte femenino empezaron a aparecer bajo la tendencia popular del movimiento feminista de Taiwán. Por tanto, la visibilidad de las mujeres artistas se elevó, a poco a poco, a través del poder femenino que adquirieron con sus esfuerzos. Además, las eruditas dejaron arraigar el concepto del arte femenino en Taiwán, continuamente, a través de acciones como el habla y el discurso del libro traducido. Y, para acabar, en el siglo XXI, la era de la igualdad de género, las mujeres artistas que han trabajado durante un largo tiempo, paulatinamente, fueron reconocidas, bajo un contexto multicultural.

⁸⁹ Ibid., p. 113.

1.3.4. Desde los años 90 hasta la actualidad (1990- 2015).

Antes de los años 90, las actividades de las mujeres artistas eran más individualistas, aunque se organizaron en algunos grupos, debido a que la mayoría de estos grupos nacieron para generar el intercambio de obras u organizar exposiciones colectivas, sin caer en discusiones que afectaran profundamente a la conciencia femenina. Sin embargo, a principios de los años 90, el “arte femenino de Taiwán” fue mencionado por primera vez y fue comparado con el “feminismo” y los “temas femeninos” en público. En esta línea, señalar que en el año 1990, debido a la promoción de la Awakening Foundation, las mujeres artistas como Victoria Y. Lu y Ming-Huei Yan fundaron foros para discutir temas sobre la conciencia femenina en público. La revista *Artist* del número del mes de marzo de 1993, presentó el desarrollo del arte femenino de Taiwán en el artículo de Victoria Y. Lu y se empezó a establecer, poco a poco, la historia del arte femenino taiwanés. Este fue el inicio de la publicación de muchos artículos y libros relacionados con el arte femenino.

A principios de los años 90, artistas como Hui-Chiao Chen (1964-) con su obra “IT PARK” y Jun T. Lai con “Estudio de Arte Moderno SOCA” establecieron nuevos espacios expositivos, conocidos como “espacios alternativos”⁹⁰ para

⁹⁰ La Alternativa no tiene el significado de Sustituir, sino enfatiza el “derecho a elegir”. “El Espacio Alternativo” es crear un nuevo significado del espacio o usarlo de una manera más autónoma para ejecutar su meta, tal concepto del espacio se distingue principalmente de los conocidos museos de bellas artes sin beneficio o las galerías comerciales. Desde los años 90, los artistas asiáticos usaron recursos limitados, que consistían en varias plataformas experimentales como el “Espacio Alternativo”, que no sólo se convirtió en la base del movimiento del arte vanguardista, también expandieron el territorio del arte vanguardista en Asia a través de la alta conciencia de sí mismo, su participación social y sus creaciones con un estilo brillante y fuerte.

obtener más espacios de presentación y elevar la visibilidad de las mujeres artistas. Y otras artistas, como Hong-Juin Shieh (1961-), promovieron un “arte feminista”, por medio de la publicación de artículos y su creación artística plástica. Además, entre el 1990 y 1998, tuvieron lugar grandes exposiciones colectivas, como la exposición femenina internacional *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself* (*El Señor de la Corona: En Sí Misma/ Por Sí Misma*, 1997), centrada en el feminismo. Después de lo mencionado anteriormente, se puede afirmar que la conciencia femenina pasó de la representación personal a la del grupo y, por tanto, a la incidencia de las mujeres artistas como colectivo que superaba el individuo.

La influencia de la conciencia femenina en el campo del arte femenino de Taiwán, se originó en el movimiento de la mujer y en los grupos de mujeres principalmente. Las trabajadoras artísticas suscitaron el despertar de la conciencia femenina a través de su lucha por el sujeto femenino y generaron un nuevo modelo de pensamiento centrado en la mujer. Ellas procedieron a la creación artística desde la “perspectiva femenina” y no aceptaron mantenerse en un rol marginal. Pero, también, hay que dar cabida al fenómeno contrario, es decir, algunas mujeres artistas no quisieron ser marcadas como feministas y adaptaron los conceptos como el “des-generismo” y la “androginia”⁹¹ para expresar la petición de la igualdad de género.

⁹¹ Victoria Y. Lu, *History of (contemporary) Taiwan women artists*. Op.Cit., p. 217.



Ming-Huei Yan. *Tres manzanas*, 1988



Mei-Hua Lai. *Apariencia Femenina*, 1994

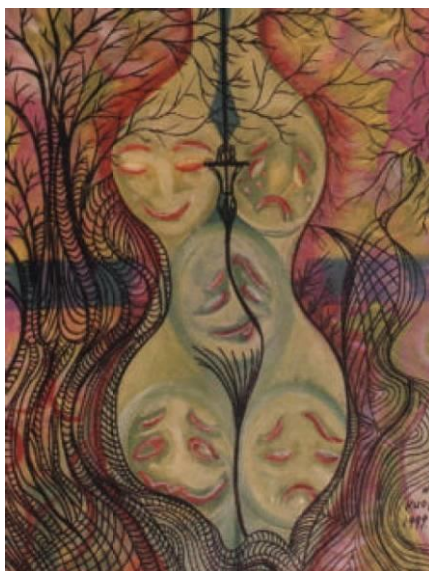
En la primera etapa de los años 90, pocas obras reflejaron absolutamente la conciencia femenina, excepto la de Ming-Huei Yan (1956-), la mayoría de la gente expresaba conceptos femeninos con la sensibilidad de la mujer o insinuaba un poco más sobre el tema del “género”.⁹² Pero, Ming-Huei Yan enfatizó la situación oprimida del género femenino en el cuerpo femenino, el símbolo sexual y la naturaleza muerta. Después de 1988, sus creaciones eran series de pinturas al óleo que representaban frutas como metáfora del cuerpo femenino, un buen ejemplo es *Tres manzanas* (1988). Además, ella promovió el feminismo y el arte femenino positivamente, por lo tanto, causó bastante revuelo en ese momento. También formó parte de la minoría de artistas taiwanesas que seguía una línea autobiográfica en sus trabajos.

⁹² Ibid., p. 192.



Li-Chuan Huang. *Flores en el espejo y la Luna en el Agua*, 1999

Hacia la mitad de los años 90, se empezó a conocer algunas representaciones de la conciencia femenina más disimulada, donde también se usaba el cuerpo femenino como tema de sus creaciones, como se veía en la pieza *Apariencia Femenina* (1994) de Mei-Hua Lai (1948-). Otra dirección creativa, se basada en las experiencias de la vida femenina, en el cual, las representantes de esta corriente añadían a sus obras objetos cotidianos de la vida diaria, sobre todo, objetos relacionados con las tareas de la casa, es decir, la costura y los elementos decorativos. En este sentido, se ha de citar la obra *Flores en el espejo y la Luna en Agua* (1999) de Li-Chuan Huang (1959-). Y en segundo lugar, destacar *La Civilización y su Insatisfacción* (1992) de Chun-Ju Lin (1964-), que representa un diálogo entre la madre tierra y la ecología natural.



Lai-Fu Kuo. *La Vida Flotante*, 1999

En la etapa final de esta década, cada vez más mujeres artistas dejaron de tener miedo de expresar su auto-conciencia y su auto-deseo, y manifestaron la característica creativa única de la mujer, como en *La Vida Flotante* (1999) de Lai-Fu Kuo (1951-) y *Dos Cuestan Cincuenta Nuevos Dólares de Taiwán* (2000) de Chiu-Jhin Chen (1956-). La mayor parte de la nueva generación de mujeres artistas tuvieron una fuerte autonomía, ellas discutieron la relación entre el cuerpo femenino y el género con una actitud abierta, por lo tanto, la conciencia femenina no sólo se transformó en su punto de atención central, sino que las formas representadas en sus creaciones tendieron a la diversificación como en la serie de *An Ode to Skin* (2001-2002) de Hsing-Yu Chang (1971-).⁹³ Cada vez más mujeres artistas participaron en la creación artística. También se prestó más atención y hubo más discusiones sobre sus obras en todos los estratos de la sociedad.

⁹³ Ibid., p. 210.



Hsing-Yu Chang. *An Ode to Skin*, 2001-2002

El discurso social femenino se constituyó en una nueva tendencia de estudio para las mujeres artistas taiwanesas de los años 90. Resiguiendo el aumento de la auto-conciencia femenina y la intervención en el engranaje social, las mujeres artistas re-leyeron el fenómeno social de hoy, desde la construcción social y la conciencia del género. En el primer período de esta década, todavía no había alcanzado cuajar ninguna opinión clara sobre el feminismo. Tan sólo se proponían conceptos poco claros de la “feminidad” y la “estética femenina”. No obstante, la exposición titulada *Sadness Transformed: 2.28 Commemorative Exhibition* (Tristeza transformada: 2.28 Exposición Conmemorativa) realizada en 1997, se empezaron a combinar los temas del género con los discursos tales, como la nación, la ciudad, campo y las clases sociales. Además, la deconstrucción del pensamiento del mecanismo paternal fue más clara, y fue más definitiva en las opiniones sobre los temas políticos. Muchas de las grandes exposiciones tuvieron una función de mostrar “arte femenino”, desde una óptica subjetiva, como se observó en la exposición *Mind and Spirit-Women’s Art in Taiwan* (Mente y Espíritu-El Arte de las Mujeres en Taiwán) del 1998 y en la exposición *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations* (Viaje del Espíritu: Las Mujeres Artistas Taiwanesas y Las Representaciones Contemporáneas) del 2000, etc. Este tipo de exposiciones, pretendieron escribir

la historia del arte femenino.⁹⁴

En este momento, el feminismo se configuró como una de las lecciones más importantes del arte femenino. Sin embargo, los discursos orientados a los temas políticos, culturales y a la protección ambiental, ampliaron el espectro espiritual del arte contemporáneo. Destacan los estudios de Victoria Y. Lu y Ma-Li Wu, ya que fueron el comienzo del estudio teórico y de los aspectos históricos para el desarrollo del arte femenino en Taiwán.⁹⁵

Para concluir este punto, se ha de considerar que a lo largo del arte taiwanés del siglo XX desde la pintura de literato de principios de siglo, pasando por la pintura de Tokio, la pintura occidental del período colonial y el movimiento moderno del arte tras la II Guerra Mundial, hasta llegar a los tiempos recientes del rico y “multi-aspecto” artístico, bajo la sociedad internacionalizada y informatizada, las mujeres artistas han constituido todo un testimonio de lucha de este siglo. Un testimonio que se ha ido verbalizando, gracias a la exteriorización de sus perspectivas femeninas en el campo de la cultura y la sociedad. Y para acabar, se ha de resaltar los actos de estas mujeres intelectuales y artistas que, con una atención centrada en la parte cultural y humanitaria, han dejado una gran huella en la historia de Taiwán.

⁹⁴ Po-Shin Lin, «Desde la política exhibida hasta la poética exhibida: Las posibilidades de cambio de siglo cruzado de la exhibición del arte femenino». *ARTCO* nº 102, 03/2001, pp. 98-100.

⁹⁵ Ying-Ying Lai, *Op.Cit.* p.83.

1.4. Características del arte femenino contemporáneo en Taiwán.

Según el análisis de la autora Hsiang-Chun Chen en su artículo «Abre la ventana para el arte femenino de Taiwán», el arte femenino taiwanés abarca dos aspectos: por un lado, la práctica artística relacionada con el feminismo y la conciencia femenina; y por el otro lado, el arte creado por las mujeres (que comprende su ámbito fisiológico y social)⁹⁶.

Desde los años 90 hasta el presente, constituyó la era de mayor brillo para las mujeres artistas de Taiwán, debido a que ya no prestan especial atención a las críticas sobre los temas de género, sino a la combinación de las experiencias de vida, las ideologías y la asistencia social para expresar sus propios puntos de vista. En esta sección, haré referencia a los argumentos de Victoria Y. Lu, Pey-Chwen Lin y Man-Hua Chen⁹⁷, para clasificar los aspectos múltiples del arte femenino contemporáneo de Taiwán, ordenarlos acorde a las tendencias generales y encontrar las características distintivas dentro de las clasificaciones, que se exponen y analizan a continuación:

⁹⁶ Hsiang-Chun Chen, «Libro sobre la historia del arte femenino de Taiwán: Abre la ventana para el arte femenino de Taiwán». *Artist* n° 316, 2001, p.22.

⁹⁷ Victoria Y. Lu, *History of (contemporary) Taiwan women artists*. Artist, Taipei, 2002, pp. 175-268. *Discurso del arte femenino-Fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán* editado por Pey-Chwen Lin, Ed. Fembooks Publishing Co., Taipei, 1998, pp.175-210. Man-Hua Chen, «Perspectiva de la crítica artística en los años 90 sobre la política de género en la representación del cuerpo femenino», *Journal of Art Forum*, 2005.

1.4.1. El cuerpo y el género como temas principales.

«Escribe sobre ti misma. Tu cuerpo debe hacerse oír.»

— Hélène Cixous «The Laugh of the Medusa»

En el cuerpo de la mujer está grabada su primera experiencia menstrual, su sensualidad pasional, el embarazo y otros cambios fisiológicos experimentados, asimismo, tiene inscrito marcas culturales y sociales---especialmente, marcas disciplinarias que la sociedad patriarcal impuso en el cuerpo femenino⁹⁸. Durante mucho tiempo, la mujer siempre ha sido observada por el hombre como “el otro”, un objeto, incluso como un cuerpo objetualizado.

A finales de los años 80, las mujeres artistas de Taiwán comenzaron a tomar el cuerpo femenino como tema de sus creaciones, expresando la fisiología, psicología y las experiencias de la vida de la mujer en sus obras. Al mismo tiempo, manifiestan su opinión sobre el mundo y el régimen patriarcal, como un intento de subvertir el preconcepto masculino y reconstruir la conciencia femenina y el sujeto femenino. Entre ellas, las obras de Ming-Hui Yan y Shu-Tse Hou fueron las más representativas y destacadas por sus provocadoras controversias.

⁹⁸ Man-Hua Chen, Op.Cit. p. 1.



Ming-Huei Yan. *Emulsified Tomato*, 1990

Después de 1988, Ming-Huei Yan ha creado una serie de pinturas al óleo con temas de frutas, en la cual, representa de forma realista, manzanas, tomates y otras frutas que se asimilan a la vulva y a los pechos femeninos, metáfora del cuerpo femenino, como por ejemplo las obras *Tres Manzanas* (1988), *Emulsified Tomato* (1990), etc. A través de la representación del cuerpo, ella intenta reconstruir el sujeto femenino como tema central del discurso del deseo femenino.



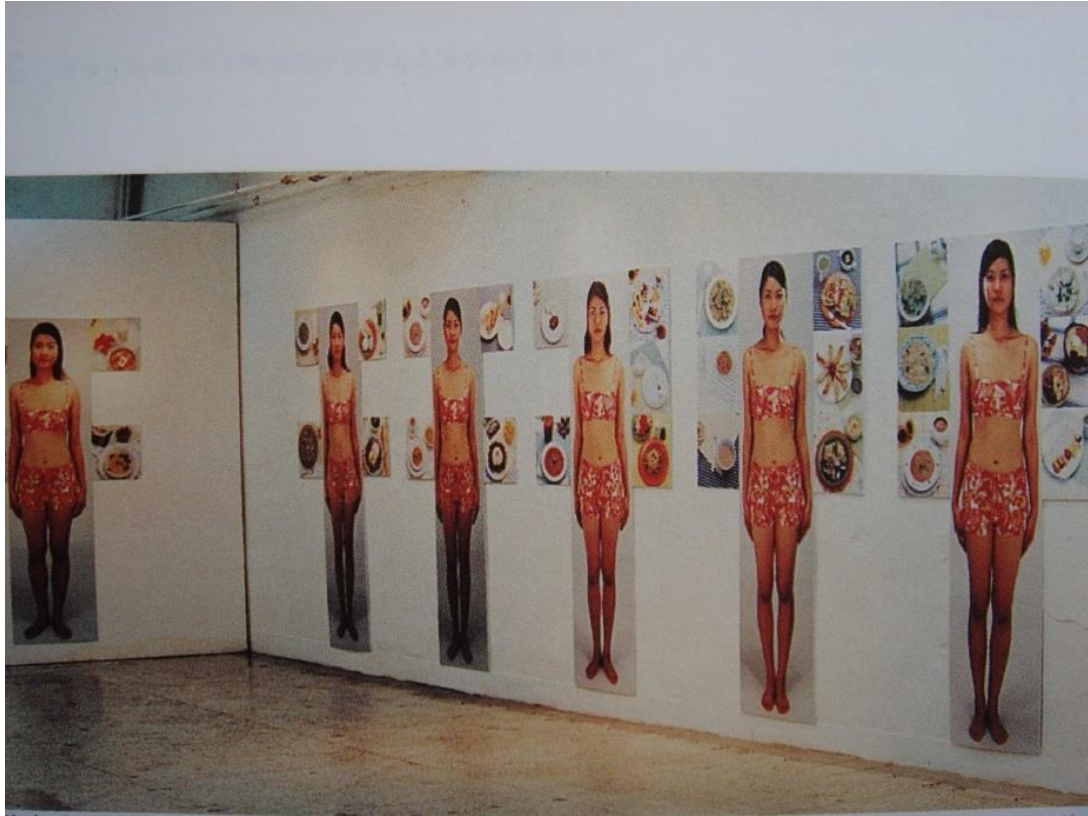
Shu-Tse Hou. *Espiar I-V*, 1996

La obra fotográfica *Espiar I-V* (1996) de Shu-Tse Hou (1962-), utiliza el Storyboard como forma de exposición. La modelo de la fotografía es la propia artista. Por ende, esta obra ejemplifica muy bien la desestructuración de la cultura patriarcal. En este sentido manifiesta que:

La forma y perspectiva en que los hombres observan y describen a las mujeres es, desde la antigüedad, reflejo de una polarización de la estructura de poder dentro de la política visual. En el proceso de exploración de la imagen de la mujer y de sí misma, utilizo mi propio cuerpo como tema de mi creación, empleo el modelo visual establecido por los hombres para provocar la curiosidad visual de los espectadores, y ofrecerles una inesperada recompensa visual, para expresarse mi propia percepción feminista.⁹⁹

Por otro lado, en la obra *Váyase, Vengo yo* (2001) de Hui-Ching Xu, también la autora utiliza su propio cuerpo como objeto de experimentación, sometiéndose a dieta durante una semana entera. En su obra aparece vestida en bikini para mostrar su esperada figura más delgada y bella. Ella se sintió inspirada en este proceso, porque durante mucho tiempo el cuerpo de la mujer ha sido objeto de la mirada del hombre y ha sufrido las restricciones de la sociedad patriarcal. En ese sentido, usa su propio cuerpo como herramienta de interpretación y realización, para luego reconstruir, reconocer y explorar la identidad y la subjetividad femenina.

⁹⁹ Jui-Chung Yao, «The aesthetics of femininity», *Installation Art in Taiwan*. Mu ma wen hua, Taipei, 2004, p. 208.



Hui-Ching Xu. *Váyase, Vengo yo*, 2001

Shu-Tse Hou y Hui-Ching Xu usan su propio cuerpo como herramienta para ofrecer resistencia a la mirada del hombre y a la materialización del cuerpo femenino. De la misma manera, otros artistas también utilizan la escritura corporal como estrategia creativa, a la hora de producir sus obras, como por ejemplo en las obras: *Cómo Explicarle el Signo-U* (1994) de Yi-Ting Xie, *Back Home* (1995) de Hai-Ru Tsai (1967-), *The Manifold Debates of Ruses Between Membrane and Skin* (1998) de Shi-Fen Liu (1964-) y *El Péndulo del Embarazo* de Wen-Zhen Rao, etc.



Hai-Ru Tsai. *Back Home*, 1995

Yi-Ting Xie. *Cómo Explicarle el Signo-U*, 1994

En términos generales, desde finales de los años 80 hasta los años 90, las mujeres artistas tienden a retratar cuerpos anónimos femeninos en espacios no sociales, tales como la naturaleza o los límites privados del hogar. A partir del año 2000, sin embargo, las artistas tienden a presentar sus cuerpos en espacios sociales, es decir, en espacios exteriores y en el lugar de trabajo. En este contexto, el uso del cuerpo pretende manifestar y declarar su propia particularidad, se esfuerza por crear una identidad subjetiva y, a través del juego de los diferentes papeles, construir una identidad principal.¹⁰⁰

La nueva generación de mujeres artistas exploran, más a fondo, la relación entre el cuerpo femenino y el género con una actitud más abierta, a la vez que su enfoque en la profundización de la conciencia femenina y la expresión se ha vuelto más diversa. Hasta hoy en día, el cuerpo, como tema de creación, sigue siendo ampliamente utilizado por las artistas femeninas como forma de expresión.

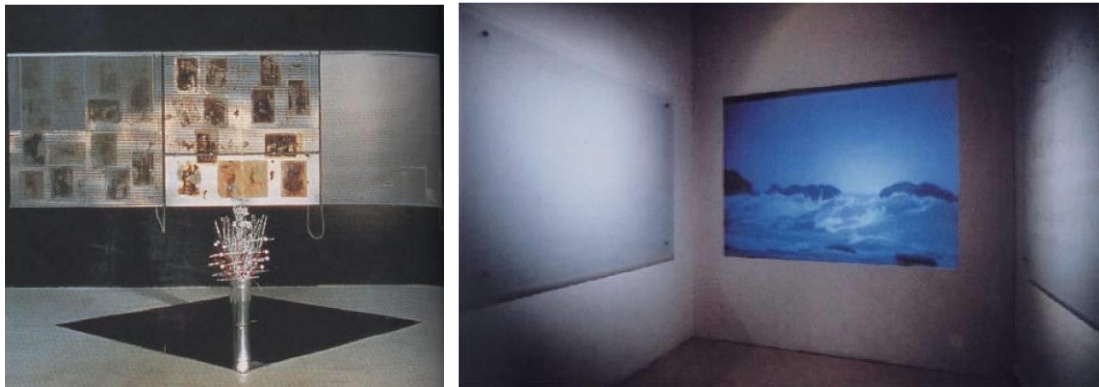
¹⁰⁰ Zheng-Lin Zhang, «Política de género-Reflexión crítica sobre la subjetividad del arte femenino contemporáneo en Taiwan». S-An Cultural Foundation ed., 2006.

1.4.2. Atención al acontecimiento histórico y a la sociedad.

Tras la derogación de la Ley Marcial en los años 80, comienzan a surgir en la plataforma artística de Taiwán un mayor número de obras sobre crítica histórica y social. Las mujeres artistas usan sus creaciones para expresar su atención y preocupación por la sociedad y los acontecimientos históricos. El ejemplo más concreto fueron las obras exhibidas en la exposición de arte "En conmemoración del incidente del 28 de febrero".¹⁰¹ En 1997, se realizó la exposición *Sadness Transformed: 2.28 Commemorative Exhibition* en el Museo de Bellas Artes de Taipéi, donde por primera vez se introduce el tema de "el sufrimiento de las mujeres". Las obras de las mujeres artistas que participaron en la exposición están directa o indirectamente relacionadas con el género, el país, la historia, la memoria, el arte y la imaginación.

Tal como en la instalación *Black Wall, Windows interior and external* (1997) de la artista Pey-Chwen Lin (1959-), "encierra" detrás de las cortinas los registros de numerosas mujeres familiares sufridas y olvidadas, esperando que los espectadores las descubran. Los retratos fotográficos de las mujeres en esta instalación, aparecen con el rostro blanco, ignorados y olvidados por el tiempo y la historia.

¹⁰¹ El Incidente del 28 de febrero o la Masacre del 28 de febrero fue un levantamiento en Taiwán que se inició el 28 de febrero de 1947 y fue brutalmente reprimido por el gobierno del Kuomintang. Este suceso provocó muchos heridos y muertes, existiendo opiniones diversas en cuanto al número de muertes, desde unos cientos hasta más de diez mil civiles. Actualmente, en esta fecha se conmemora en Taiwán el Día de la Paz. Hasta hace pocos años, el incidente era excluido de los textos oficiales de la enseñanza. Por último, todavía existe controversia y se debate frecuentemente sobre los detalles del incidente.



Pey-Chwen Lin. *Black Wall, Windos interior and external*, 1997 Ma-Li Wu. *Epitaph*, 1997

En la obra *Epitaph* (1997) de Ma-Li Wu (1957-), dentro de un pequeño cuarto, proyectó, continuamente, en una pared las imágenes del mar de la costa de “Badouzi” (uno de los lugares donde ocurrieron los tristes acontecimientos). Aparte, en las otras dos paredes aparecieron las escrituras autobiográficas y entrevistas de las mujeres que sufrieron durante la jornada ese 28 de febrero. El sonido de las olas que golpean la costa retumba dentro del cuarto, ese sonido de las aguas es incesante como el líquido amniótico de la matriz de las madres, que tienen el efecto de consolar y reconfortar los tristes recuerdos¹⁰². *Epitaph* es una obra que desafía nuevamente los discursos nacionales, desde la perspectiva feminista y destaca la necesidad de una mayor tolerancia y solidaridad en una sociedad intercultural.

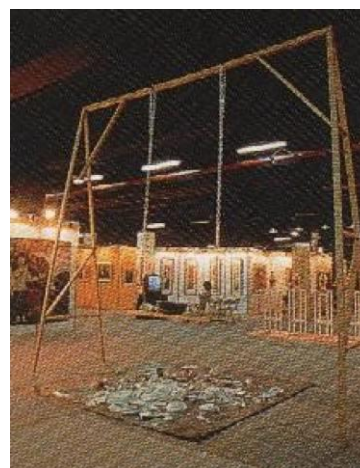
¹⁰² Ying-Ying Lai, «Ceremonia de la Hija-El espíritu de las mujeres de Taiwán y el arte político ecológico», *Discurso del arte femenino-Fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán* editado por Pey-Chwen Lin, Ed. Fembooks Publishing Co., Taipei, 1998, p. 192.

1.4.3. Instalación ritualizada y expresión conceptual.

La crítica artística americana, Lucy R. Lippard, ha propuesto un nuevo punto de vista sobre el doble vínculo de las artistas femeninas con el arte primitivo y la naturaleza, siendo determinante, justamente, el “arte ritualizado” de la re-experiencia del retorno a la naturaleza y a la cultura prehistórica del arte contemporáneo occidental.¹⁰³ A fines de los años 80, este tipo de obras eran frecuentes en Taiwán, y más aún en los años 90.



Mei-Rong Li . *Palacio San Qing*, 1991



Ma-Li Wu. *Swing*, 1992

De la década de los 80, un ejemplo de este tipo de obra se relacionaría con la instalación de la artista Mei-Rong Li, donde utiliza signos simbólicos (objetos triviales de uso cotidiano de las amas de casa) con el fin de recrear todo un ceremonial, en el cual los espectadores pueden participar; tal como en su obra *Palacio San Qing* (1991). La instalación interactiva de Ma-Li Wu apunta temas sociales y de género, como en la obra *Swing* (1992), donde los espectadores

¹⁰³ Victoria Y. Lu, «Análisis del estilo de las artistas femeninas taiwanesas en la Posguerra». Op.Cit. pp. 250-257.

deben empujar el columpio para poder comprender la intención creativa del autor. Por otro lado, Chun-Ju Lin usa retazos de tela para componer formas orgánicas y convertir las tareas domésticas de las mujeres tradicionales en una forma ritual, tal como en la obra *La Vida* (1998-1999).

En la década de los 90, la nueva generación de mujeres artistas abrieron una nueva perspectiva y, desde una mayor autonomía, un estilo de creación que se acerca el "arte conceptual" de la técnica mixta. Huang-Zhen Tang (1958-) se le considera la pionera en la combinación de la actuación artística y la creación artística, impulsando el desarrollo de la diversificación creativa en Taiwan. Hui-Chiao Cheng (1964-), Te-Yu Wang (1970-) y otras mujeres artistas, emplearon una forma ritual más abstracta, apartándose de la forma religiosa, para enfrentarse directamente a las posibilidades que contiene el propio material. La interpretación subjetiva de las artistas otorga un nuevo significado a los diferentes materiales, haciendo que la participación ritual ya no sea esencial.

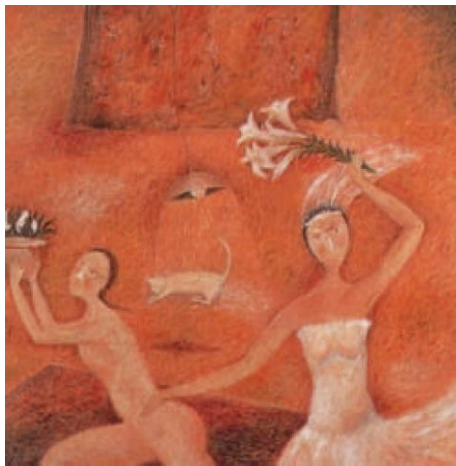
1.4.4. Representación artística de la feminización.

A finales de los años 80, una serie de galerías comerciales comenzaron a gestionar las obras de las artistas, aunque muy pocas artistas fueron aceptadas por el mercado. En este caso, por lo general, predominó un tipo de obras más aceptadas por los coleccionistas de estilo elegante, de excelente técnica y de carácter femenino. Dicho estilo suave, de delicada estética, fue considerado por las feministas occidentales de las etapas iniciales, como un estilo formado, bajo las restricciones impuestas por la sociedad patriarcal tradicional. Sin embargo, veinte o treinta años más tarde, esas feministas occidentales se dieron cuenta de que la falta de derechos civiles de las mujeres, no está relacionada con la feminidad de las mujeres en sí, sino que empujó, a poco a poco a construir una “estética femenina” desde la perspectiva femenina. No obstante, la estética femenina de Taiwán tiende a expresarse desde una corriente del idealismo filosófico oriental, contrastando con el materialismo racional de occidente.¹⁰⁴



Mu-Rong Xi. **Noble Corazón**, 1999

¹⁰⁴ Victoria Y. Lu, *History of (contemporary) Taiwan women artists*. Op.Cit., p.218.



Fen-Hua Jin. *La Alegría de la Novia*, 1993



Vagar por la Habitación, 1994

La doble identidad de la escritora y pintora, Mu-Rong Xi (1943-), si bien, no apela al feminismo, su arte es una representación de la feminización. A través de la obra *Noble Corazón* (1999), se puede observar que sus trabajos contienen los sentimientos femeninos de la elegancia y belleza, mientras que en la concepción artística de sus pinturas emana tranquilidad y paz, como si se tratara de la lectura de una poesía.

Fen-Hua Jin (1955-), un caso excepcional entre las artistas de Taiwán, logró el éxito dentro del mercado artístico. Ella fue autodidacta y no recibió ninguna formación artística académica, y tampoco fue influenciada por ningún estilo o corriente artística. Sus pinturas siempre han desarrollado un estilo narrativo, debido a su alto interés y compromiso en la cinematografía y literatura. Su obra revela el temperamento apacible y peculiar que tienen las mujeres, siendo una manifestación de la estética idealista de oriente¹⁰⁵, como se puede apreciar en *La Alegría de la Novia* (1993) y *Vagar por la Habitación* (1994).

¹⁰⁵ Ibid., p.227.

Las dos mujeres artistas mencionadas anteriormente, no proclaman el espíritu revolucionario feminista, tampoco persiguen deliberadamente el nuevo punto de vista estético. Sin embargo, sus obras poseen cualidades del universo sentimental femenino o maternal, diferenciándose del arte femenino occidental.

Por otra parte, la costura, el bordado y el tejido, pertenecientes a las labores de las mujeres, han sido considerados como artesanía a lo largo de la historia pasada. Uno de los puntos de vista de las feministas occidentales de los años 70, consistió en volver a examinar el valor de las artes decorativas, en relación a la estética femenina. Así pues, el arte de la fibra de Li-Chuen Huang, fue más allá de los fines prácticos tradicionales, convirtiéndose en una obra abstracta independiente.

1.4.5. La relación con la cultura popular y la vida cotidiana.

Después de los años 90, muchas mujeres artistas de Taiwán expresaron sus ideas creativas, por medio del empleo del objeto ready-made combinado con imágenes, dibujos, técnicas y materiales de la cultura popular. Este estilo de creación, donde se utilizan elementos contemporáneos, fue muy similar a la tendencia del arte pop de los años 50 y 60 en los Estados Unidos.



Pei-Chung Lin. *El Laberinto del Parque de los Niños*, 1998

Huang-Zhen Tang. *Voy de Viaje - Beijing*, 1999

Dentro de este ámbito, muchas mujeres artistas utilizan sonido, luces e imagen como medio de creación para atraer la atención del público, tal como Huang-Zhen Tang (1958-) en su obra *Voy de Viaje - Beijing* (1999). También hay otras artistas que prefieren utilizar el objeto ready-made o los signos e imágenes populares para integrarlas en su creación y crear otras nuevas imágenes o símbolos, a través de la transformación de los símbolos viejos, como en las obras *Virtudes Tradicionales* (2000) de Xing-Yu Zhang (1971-), *El Laberinto del Parque de los Niños* (1998) de Pei-Chung Lin, etc. También, se constata las obras de

algunas artistas que reflejan imágenes de la vida cotidiana de personas comunes, o bien, usan los temas populares de la sociedad para estimular la atención social, tal como la artista Hui-Ching Xu en su obra *Váyase, Vengo yo*.



Xing-Yu Zhang. *Virtudes Tradicionales*, 2000

En resumen, no todas las mujeres artistas contemporáneas de Taiwán hicieron hincapié en mostrar el arte feminista, pero sí demostraron una perspectiva y forma de expresión muy diferente al pensamiento creativo del artista masculino. Desde los años 90 hasta la actualidad, los aspectos y los estilos diversificados del arte femenino taiwanés han explicado, de manera consistente, la abundante energía creativa, la perseverancia y entusiasmo que poseyeron estas artistas hacia el arte. Por lo tanto, la escasez del arte femenino en las bibliografías históricas, no se debe a una cuestión de intelectualidad o capacidad, sino que más bien, por las diferencias existentes en el punto de vista del discurso histórico y de la crítica artística.

CAPÍTULO 2.

2. LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE LA SUBJETIVIDAD EN LA OBRA DE LAS MUJERES ARTISTAS TAIWANESAS A PARTIR DE LOS AÑOS 90

«Verte a ti misma de forma activa es diferente a verte a ti misma de forma pasiva. Este poder viene de la comprensión de tu género, el entendimiento del ser “femenino” en sí mismo. Por lo tanto, mi objetivo es crear una posibilidad para que las artistas femeninas de todo el mundo puedan expresarse como tal.»¹⁰⁶

— Judy Chicago

Hasta la aparición del feminismo posmoderno, los discursos académicos otorgaban el poder al hombre, los objetos de carácter femeninos eran considerados como faltos de inteligencia o faltos de una auténtica genialidad. La razón por la que las mujeres artistas no se han incluido en la historia del arte, parte del su propio discurso enigmático que la inclina hacia la creación masculina y la discriminación de lo femenino.

Este discurso se asemeja mucho al de la crítica feminista Annette Kolodny. Ella, consideró que las mujeres suelen enfrentarse a problemas sociales a través del método de “elaboración de perfiles”. Sin embargo, los hombres que hacen las críticas, por lo general, no pueden absorber ni apreciar las obras de las mujeres, porque creen, imprudentemente, que el vocabulario y el escenario irreal representado por las artistas no tienen gran importancia. De esta forma, pareciera que el estándar estético es antinatural y parcial. Por otra parte, también esconde perspectivas prejuiciosas sobre ideologías relacionadas con el género y la

¹⁰⁶ Wen Liao, Op.Cit. pp. 19-20.

cultura.¹⁰⁷

Uno de los temas más importantes para los investigadores de la historia del arte feminista que estudian las obras de mujeres artistas es explorar cómo la imagen femenina de sus obras trasciende de la objetivación de la mujer en la sociedad patriarcal para crear la subjetividad de la mujer.¹⁰⁸

Durante mucho tiempo, las tradicionales pinturas occidentales de desnudos femeninos están basadas en el tema de la imagen de la mujer, pero no contienen subjetividad femenina. Aunque dichas creaciones están basadas en la mujer como tema, presentan a las mujeres como objeto pasivo.

Por lo tanto, las antiguas pinturas tradicionales de occidente se convirtieron en sinónimo de la subjetividad masculina,¹⁰⁹ y constituyen la "fórmula" donde el hombre/la mujer se convierten en observador/observada respectivamente y donde los hombres/las mujeres adoptan una postura activa/pasiva. En este contexto, se destaca el derecho de dominio del hombre en el régimen patriarcal, y este derecho ha definido la jerarquía de género y la norma artística entre el hombre y la mujer.

¹⁰⁷ Véase Annette Kolodny, «Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism», *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl (eds.), Rutgers University Press, 1997, pp.171-190.

¹⁰⁸ Jui-Chi Liu, «La metodología de investigación de la historia del arte feminista». *Research on Women in Modern Chinese History* n° 8, Institute of Modern History, Academia Sinica. 2000, p. 230.

¹⁰⁹ Victoria Y. Lu, *History of (contemporary) Taiwan women artists*. Op.Cit., p. 180.

En los años 70, Hélène Cixous y Luce Irigaray incentivaron a las mujeres a construir su propia subjetividad por medio de la escritura y a tener voz en el torrente histórico, usando el lenguaje para representar la experiencia, el deseo y la conciencia subjetiva de la mujer.

Las obras de la poeta griega Safo del siglo VII a.C. generaron una ola de investigaciones entre los académicos del feminismo del mundo académico del occidente durante los años 90. Siendo esas obras consideradas representativas de la subjetividad femenina. Según Kang-Yi Sun, Safo por medio de la poesía alaba la necesidad y el deseo de la mujer por el sexo y el amor, y transforma a la mujer de ser “objeto de deseo” en “sujeto de deseo”.¹¹⁰ En la literatura tradicional y crítica de occidente, la visión del mundo suele ser percibida desde la perspectiva del deseo del hombre dejando de lado el deseo de la mujer, mientras que la perspectiva femenina de Safo revela una visión de la mujer que se antepone a la perspectiva tradicional del hombre.

En esta era contemporánea de diversidad cultural, la voz y el enfoque único de Safo representan una nueva elección que puede hacer frente a la cultura convencional androcentrista.¹¹¹ Una de las inspiraciones más importantes de la investigación de Safo para las mujeres es que éstas, como sujetos, deberían analizar sus deseos a través de la “mirada femenina” y hacer oír sus voces.

¹¹⁰ Kang-Yi Sun, «El poema de amor de Sappho y la “subjetividad” femenina», *La interpretación femenina clásica y moderna*. Unitas Publishing Co., 1998, p. 184.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 193-194.

Por otro lado, desde los años 70, la perspectiva de la Ciencia Social basada en el posestructuralismo y el posmodernismo reveló una postura más conmovedora, que consiste en expresarse uno mismo con su propia perspectiva y voz.

Las feministas y los posmodernistas resaltaron la importancia de la nueva perspectiva de análisis, donde el énfasis recae en la experiencia de la mujer, así como en sus emociones y sus sentimientos. Las mujeres representan un tipo “diferente” de voz. Al mismo tiempo, los individuos piensan de forma distinta debido a la diferencia de género. Es decir, los hombres y las mujeres perciben o comprenden el mundo de una manera diferente, y existe una forma distinta de conocerlo entre hombres y mujeres.

El pensamiento de las mujeres es una parte integral del pensamiento humano, y las experiencias de las mujeres también forman parte de la experiencia cultural de la sociedad. Por lo tanto, el lenguaje creativo de las mujeres debería recibir más atención.

El posmodernismo, ha sido descrito por algunos críticos, como el primer movimiento de vanguardia que incluyó a las mujeres, no sólo como participantes marginales, sino como protagonistas en su definición de la alegoría y de sus estrategias antiestéticas.

Hasta hoy, debido a la integración gradual de la mujer y el aumento de la concienciación del género en la sociedad y el campo artístico de Taiwán, se han ido produciendo cambios en la ecología del arte; de tal manera que el arte femenino –finalmente– ha logrado un espacio de creación y de libre desarrollo.

A finales de los años 80, surgieron en Taiwán mujeres artistas que empezaron a crear sus obras a partir del cuerpo femenino y la experiencia subjetiva de la mujer para expresar su visión sobre sí misma, el mundo y el régimen patriarcal, con el propósito de revocar la perspectiva del hombre y expresar la perspectiva de la mujer. Ellas reescribieron la definición bajo el régimen patriarcal de la mujer oculta y muda por medio del resurgimiento de sus cuerpos, con el fin de restablecer el discurso del deseo de la mujer de ser el sujeto.

Además de criticar de forma activa la discriminación y la negligencia hacia la mujer en el sistema artístico, estas artistas taiwanesas también intentaron generar un punto de vista de género fluido y sin oposición binaria a través de monólogos autobiográficos y descripciones de experiencias narcisistas para derrocar la visión del hombre. Ellas se esforzaron en obtener una perspectiva sobre el ángulo muerto de la cultura patriarcal. Este es un lenguaje de “conciencia” que no tiene precedentes en la visión creativa principal masculina.¹¹²

¹¹² Pey-Chwen Lin, «Woman, art, and society», *Discurso del arte femenino - Fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán*, editado por Pey-Chwen Lin, Ed. Fembooks Publishing Co., Taipei, 1998, pp. 221-222.

En cuanto a los medios de presentación, surgió una multiplicidad de temas y voces, dentro del arte realizado por mujeres, partiendo de una nueva perspectiva, basada en lo no diferencia, lo fragmentario y lo cotidiano. De entre los múltiples medios empleados, nos vamos a centrar en la introducción de la subjetividad como elemento principal bajo diferentes miradas.

Además, este capítulo aplica los estudios de género y la investigación de la cultura visual como marco de pensamiento, donde se analizan las obras de mujeres artistas para que actúen como base del discurso y para contemplar cómo las mujeres artistas alteran la perspectiva de la estética creativa en la historia del arte tradicional y así pensar en las diversas posibilidades de interpretar las artes visuales. El nuevo enfoque de interpretación también representa el viaje exploratorio de estas mujeres marginadas y silenciadas al reexaminarse a sí mismas y construir su propia subjetividad en lugar de otra forma de supremacía masculina. También intenta explorar cómo las mujeres artistas transforman su experiencia perceptiva en obras de arte y dejan que sus creaciones demuestren la conciencia de la subjetividad femenina para presentar historias exclusivas de ellas.

A continuación, a fin de profundizar más en los conceptos que hasta ahora hemos planteado, nos centraremos en examinar las obras de cinco mujeres artistas actuales de Taiwán, tales como Ma-Li Wu, Hsun-Wei Hsu, Hui-Chiao Chen, Shi-Fen Liu y Ya-Hui Wang, que han estado trabajando en la construcción visual de la subjetividad.

La erudito feminista Hong-Juin Shieh ha enunciado claramente las características de “la otra”:

En la historia del arte o la civilización occidental, las mujeres siempre han estado excluidas de la tendencia principal. No obstante, “la otra” se ha convertido en una importante ventana dentro de los estudios de la mujer contemporáneo. “La otra” no tiene forma y se presenta de manera muy variada, como una interfaz fluida se la puede analizar desde varias perspectivas. Sin embargo, “la otra” no pertenece a ningún grupo específico fuera de la tendencia principal, sino que es un pensamiento ubicuo presente en todas partes.¹¹³

A partir de las obras de estas cinco mujeres artistas, no solo se podrá explorar la idiosincrasia de “la otra”, sino que también se podrán presenciar las amplias facetas que muestran dichas obras de arte.

¹¹³ Yun-Kang Hsu, *In the Name of Art*. Goodness Publishing House, Taipei, 2009, p. 182.

2.1. Letra, concepto y creación femenina colectiva: Ma-Li Wu.

Ma-Li Wu (1957, Taipei, Taiwán). Trabaja y vive en Taipei.

«Reflexiono sobre la forma en que el arte podría introducirse en la esfera pública. Podría servir, de forma visible, como un medio para mejorar el entorno y, también, de forma invisible, crear un espacio para la comunicación. Tras la comunicación, la interacción entre las personas resultaría más flexible y suave. Por lo tanto, entraría dentro de la definición de los llamados contextos engendrados por la sociedad.»¹¹⁴

—— Ma-Li Wu

Ma-Li Wu se graduó en el Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. Participó con gran entusiasmo en el movimiento del arte feminista y ha contribuido, incansablemente, en introducir la literatura del arte occidental en Taiwán. También, se trata de una de las pocas mujeres precursoras en el arte de la instalación en las postrimerías de los años 80. Sus creaciones artísticas incluyen varias facetas, una de ellas es la crítica y la deconstrucción del “libro” o más bien del concepto de “el conocimiento es poder”.

En el contexto de la cultura escrita, el escritor y filósofo Roger-Pol Droit matizó las siguientes palabras: el libro de alguna forma, se trata simplemente de papel, cartón laminado y cola que, como otros objetos, pesa, se rompe, se cae, se rasga y se ensucia y podría quemarse. Desde otro punto de vista, se trata de una voz,

¹¹⁴ Ibid. p.184.

una mirada, una historia, un concepto, un recuerdo, un ataque, una guerra, una existencia, algo estúpido, una obra maestra, una rica base de datos y un *souvenir*. Cada libro contiene su propio estado, aspecto y ritmo.¹¹⁵



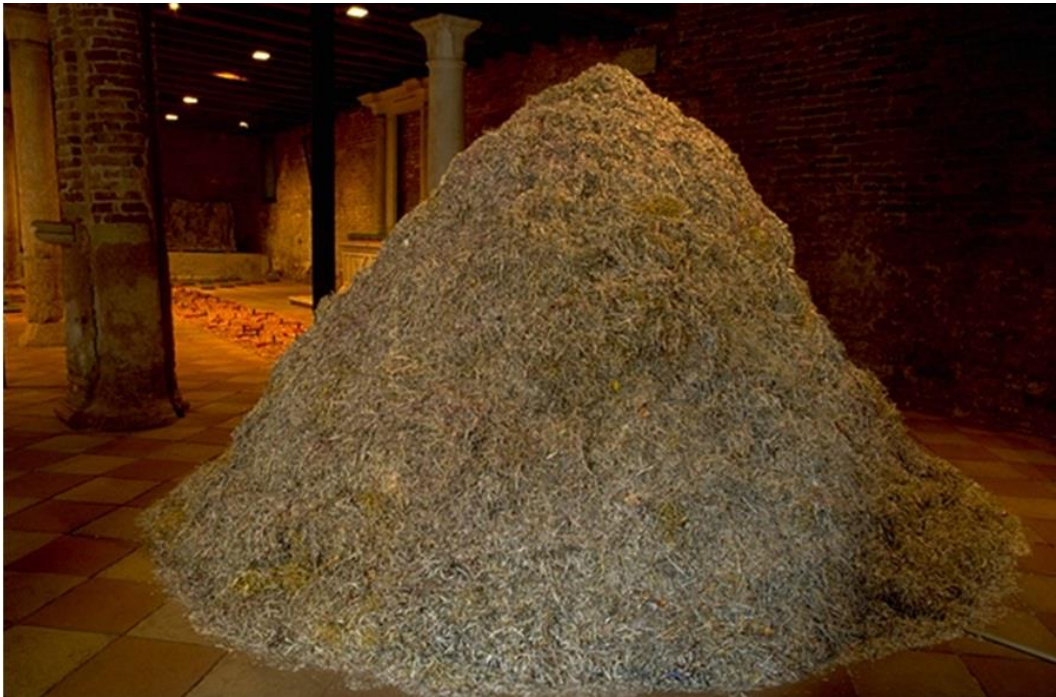
The library, 1995

En la obra *The library* (1995)¹¹⁶, Ma-Li Wu seleccionó numerosos libros clásicos de gran influencia en el pensamiento de la humanidad, tales como la Enciclopedia, el tesoro clásico de las dinastías chinas, las colecciones de premios Nobel, etc. La artista, con una trituradora de papel destruyó una a una de las obras y, posteriormente, guardó los pequeños fragmentos sellados dentro de 415 cajas transparentes de acrílico, en las que escribió en la parte exterior los títulos de los libros en letras doradas. Luego las expuso, utilizando una gran cantidad de estantes de hierro negro e imitó la distribución de los libros de una biblioteca. La trituradora deconstruyó completamente el lenguaje, la ideología y la cultura. Cuando se guardaron los fragmentos de los libros triturados en el interior de la

¹¹⁵ Roger-Pol Droit, *Demieres Nouvelles des Choses*. tr: Hsiang-Ju Yen. Locus, Taipei, 2004, p.231

¹¹⁶ *The library* es la obra que Ma-Li Wu presentó en la 46ª Bienal de Venecia.

cajas, a su vez, se convierten en “libros de conocimiento inútil”. *The library* de Ma-Li Wu ha transformado completamente nuestra relación con los libros, debido a que representó una fuerte crítica e introspección hacia la cultura.



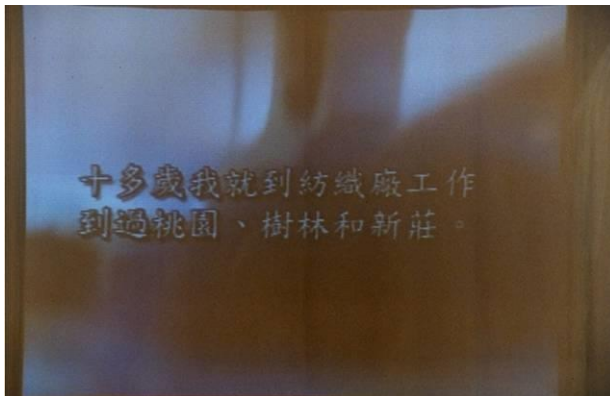
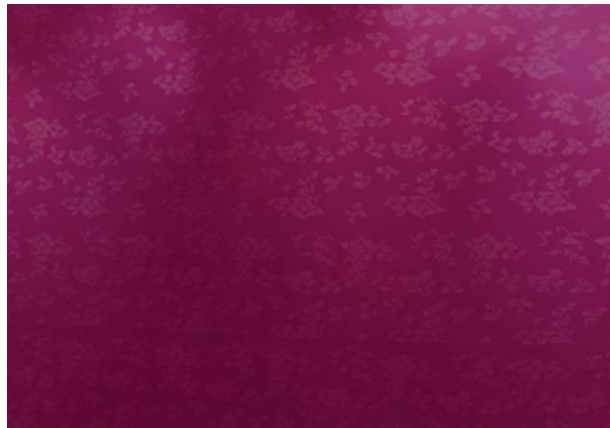
Zero Point Literature, 1989/1997

El mismo concepto se hizo extensible, en la obra que Ma-Li Wu presentó en la 47ª Bienal de Venecia, conocida como *Zero Point Literature* (1989/1997). La diferencia con respecto al trabajo mencionado anteriormente, se sustenta en la forma de amontonar los fragmentos de papel en forma de pajar. Desde el interior de este montículo de papel, se emitía el sonido de una máquina de escribir. Como bien sugiere el título de esta obra, simboliza el “punto final” de la literatura. Las letras trituradas se han vuelto ilegibles y el valor original del conocimiento se ha disipado por completo.



Female, 1990

Durante mucho tiempo, las creaciones de Ma-Li Wu se centraron en temas femeninos, porque utilizó su arte como crítica y reflexión sobre la situación de la mujer en la sociedad. En su trabajo *Female* (1990), realizado en la década de los 90, utilizó dos objetos aparentemente no relacionados. En otras palabras, una vieja silla tradicional de madera y un sujetador blanco. Colocó el sujetador en el respaldo de la silla para formar una obra de arte. En palabras de Ma-Li Wu: «Asocio la esbelta figura de la silla con el cuerpo de la mujer, así como la silla familiar con la personalidad femenina – en casa, sentada y en posición de la mujer.» A decir verdad, la obra refleja la conciencia femenina directamente y, a través del aspecto del bello y delicado envase, nos transmite un lenguaje feminista muy claro.



Stories of Women from Hsin-Chuang, 1997

En *Stories of Women from Hsin-Chuang* (1997), Ma-Li Wu tejó una serie de historias de obreras en fábricas textiles sobre tejidos de color púrpura y las colgó en dos paredes opuestas, proyectando así, la imagen (del documental) en la superficie de la pared central. El video se centra en la figura de una mujer que está pisando el pedal de la máquina de coser, luego aparece el texto de su confesión y, finalmente, se oye incesantemente, el sonido de la máquina de coser. En este documental, se ha registrado el destino de las trabajadoras textiles que proceden de las capas más bajas de la sociedad, en la época de la transición industrial de la ciudad “Xinzhuang”. A pesar de que estas mujeres se convirtieron en el impulso económico de la sociedad industrial y del núcleo familiar, sin embargo, fueron incapaces de romper con las cadenas de la “familia”. Según Ma-Li Wu dice lo siguiente: «Cuando las obreras textiles están cosiendo, el sonido monótono y repetitivo de las máquinas suena igual que una máquina de escribir. Si bien están tejiendo, sin embargo, también parece que están escribiendo. Por esto escribí la historia de sus vidas en una tela.»¹¹⁷



***Bedsheet of the Soul*, 2001**

¹¹⁷ Hsiang-Chun Chen, «Ma-Li Wu: Mi Skin is My Country». *ARTCO* n° 119, 2002, pp. 52-59



Bedsheet of the Soul, 2001

Después de su obra *Stories of Women from Hsin-Chuang* en 1997, Ma-Li Wu empezó a utilizar la creación colectiva para expresar su preocupación por el tema social de las mujeres taiwanesas. Durante el proceso creativo de *Bedsheet of the Soul* (2001), Ma-Li Wu invitó a 16 mujeres del “Taller jugando con telas”¹¹⁸ a coser “La Sábana del Alma”, en la que tejieron sus propias experiencias y trayectorias en la vida. También cosieron un gran corazón gigante rojo que, una vez abierto, se puede observar un suave fieltro blanco que simboliza la calidez y

¹¹⁸ El “Taller jugando con telas” surge de la actividad “Carnaval de Arte sobre Tela”, organizada por la Asociación Femenina de Nuevos Conocimientos de Taipei en 1999. Consistió en cohesionar, de forma exitosa, la industria textil de la calle Dihua con su comunidad. Después del evento, la asociación se constituyó en una plataforma integrada por mujeres y la comunidad aprovechó la oportunidad para organizar el “Taller jugando con telas”. Se usó el nombre de “Jugar con telas” en lugar de “Hacer colchas de retazos”, con el fin de escapar del significado convencional de la esfera de los bordados y de las costuras.

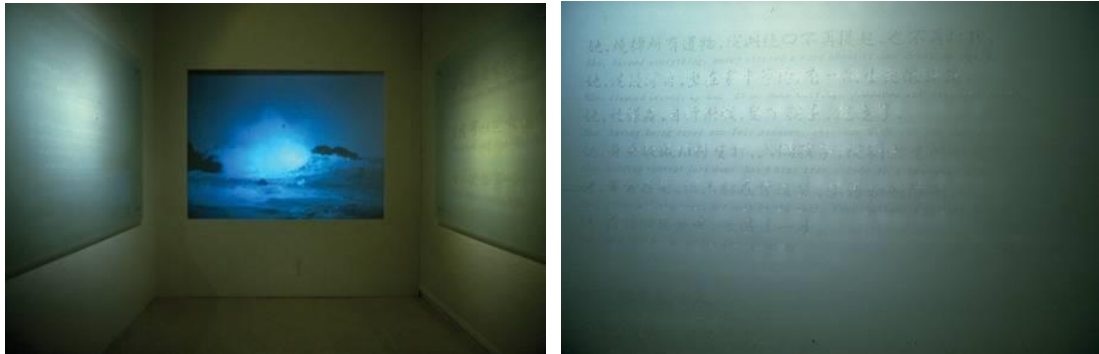
la generosidad de la amistad femenina. A la vez, todo el proceso creativo fue filmado y documentado. Durante el proceso de la costura de la sábana, las participantes descubrieron que el tejido original, ya no era sólo una tela porque a causa de ideas y diseños ingeniosos se había transformado en un medio de reflexión del pensamiento, que contaba las historias y el pensamiento de cada una de estas tejedoras. Dicho proceso les permitió, no sólo expresar sus sentimientos, sino que también conseguir una energía curativa. A propósito de la experiencias comunitarias, la artista reflexionó lo siguiente:

*A partir de los años 90, comencé a considerar la conexión entre el arte y las diferentes comunidades. Me di cuenta de que trabajar con estas mujeres tan sencillas que no habían recibido una auténtica formación de bellas artes, se tornó en un proceso de aprendizaje totalmente nuevo para mí y resultó una experiencia vital, para volver a observar los símbolos visuales con una luz diferente. [...] De ellas, aprendí que un trozo de hilo, ya es suficiente para representar toda la vida de un individuo. Para mí, fue una inspiración muy importante, porque veo que los propios modelados poseen una gran fuerza infinita, capaz de inspirar la vida.*¹¹⁹

Recientemente, en las obras de Ma-Li Wu, se ha introducido más de un tipo de pensamiento feminista, dicho de otra manera, una nueva reflexión y exploración de las mujeres taiwanesas en cuanto a sus posicionamientos en la historia y en la sociedad. Sus fuertes y críticos símbolos del pasado han desaparecido y han sido reemplazados por una preocupación lírica suave y cálida.

¹¹⁹ Véase <http://blog.roodo.com/fembooks/archives/13248109.html> (Consultado 12/08/2011).

Por otra parte, desde la pieza *Epitaph* hasta el documental de entrevistas de *Stories of Women from Hsin-Chuang*, el significado de las palabras en las obras de Ma-Li Wu se ha vuelto, cada vez más profundo y, por consiguiente, la narrativa también se ha vuelto más larga.



Epitaph, 1997

Sin dejar el párrafo anterior, se acentúa el carácter legible de las palabras, porque se conforman en claves para descifrar su obra y, al mismo tiempo, la posibilidad de provocar pensamientos y reflexiones diferentes. Además, gracias a la combinación de los textos e imágenes, la artista crea su lenguaje artístico y épico.

La mayoría de las obras de Ma-Li Wu, focaliza, principalmente, los grupos desfavorecidos bajo la sociedad patriarcal. En este caso, responde a un tipo de pensamiento basado en el “individuo”, donde destaca, por un lado, la relevancia de la creatividad y de la imaginación, y, por otro lado, intenta estrechar la distancia entre los espectadores y el arte. Al mismo tiempo, se espera que se redescubran a sí mismas, a través de sus experiencias vitales.

Con relación a la selección del medio, Ma-Li Wu utilizó la combinación de símbolos y objetos, de carácter antiartístico y antiestético, bajo el propósito de cuestionar la naturaleza del arte del pasado. Finalmente, desde este contexto, resulta apropiado añadir una frase de la artista que reza lo siguiente: «El arte se puede ver como un medio, un lenguaje; mi arte a veces está más allá de la descripción verbal.»

2.2. Memoria, nostalgia, fetichismo y autobiografía: Hsun-Wei Hsu.

Hsun-Wei Hsu (1956, Taipei, Taiwan). Trabaja y vive en Taichung.

«Prefiero lo absurdo que supone la creación, a lo absurdo de no crear.»¹²⁰

—— Hsun-Wei Hsu

Dentro del desarrollo del arte femenino contemporáneo de Taiwán, la participación y contribución de Hsun-Wei Hsu constituyó, innegablemente, un precedente sin igual. Muchos de los estudiosos que expusieron su punto de vista sobre el arte contemporáneo en Taiwán, incluyeron a Hsun-Wei Hsu en sus presentaciones y comentarios. Tal y como *History of (contemporary) Taiwan women artists* escrito por Victoria Y. Lu y *Installation Art in Taiwan* escrito por Jui-Chung Yao... etc. Resultó evidente que sus obras ocuparan un lugar central en el arte contemporáneo de Taiwán.

En sus últimos trabajos, Hsun-Wei Hsu utilizó una gran variedad de medios mixtos, especialmente, el papel de aluminio para envolver los diferentes objetos. Entre otros materiales, se incluyeron productos naturales como cacahuètes, nueces, etc.; productos industriales como zapatos, alambres, juguetes, etc.; y artículos culturales exclusivamente taiwaneses, es decir, palillos chinos, abanicos y ábacos, entre otros objetos. En resumen, la artista introduce una variedad de artículos, provenientes de la vida cotidiana y los convierte en entidades simbólicas para

¹²⁰ Hsun-Wei Hsu reescribió las palabras de la poeta polaca Wislawa Szymborska en relación con su forma de interpretar el significado de “creación”. La frase original es: “Prefiero el absurdo de escribir poemas/al absurdo de no escribirlos.”

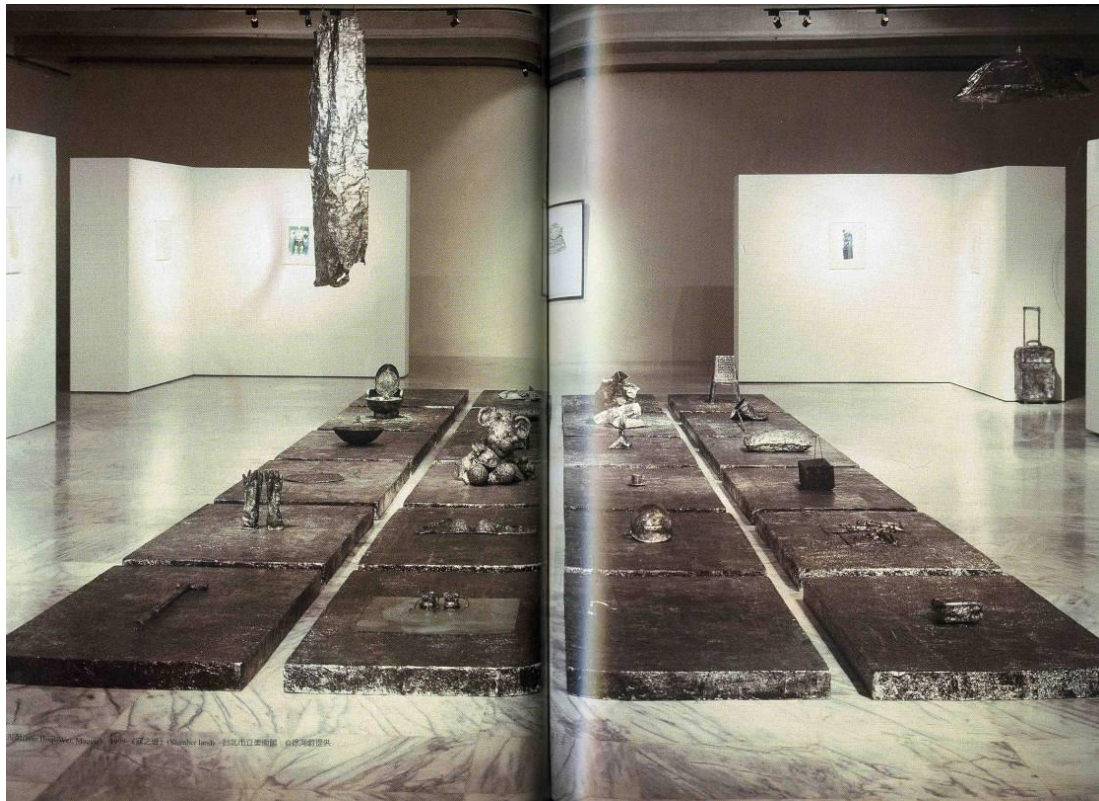
incrementar más la imaginación del espectador, a través del lenguaje visual.¹²¹

A continuación, se va a citar el punto de vista de Hsun-Wei Hsu, con referente al uso del papel de aluminio en su inspiración creativa:

Elegí el papel de aluminio porque cuando trabajaba en Nueva York, a menudo lo usaba para envolver las sobras de los alimentos por razones de conveniencia. Me gusta apropiarme de materiales interesantes, a partir de las experiencias aparentemente insignificantes de la vida y convertirlos en elementos para la creación. Durante muchos años, esto se ha convertido constantemente en una característica muy importante en mi creación. El aluminio posee un aire industrial, frío y frívolo, que yo lo percibo como una metáfora de la sociedad postindustrial, ya que, en realidad, estas características se asemejan, como fenómeno común, a las metrópolis de hoy en día. La ciudad siempre presenta un ritmo trepidante y un aire de aislamiento elevado, donde predomina un sutil distanciamiento entre las relaciones interpersonales, como la superficie del aluminio que parece ser sólida, pero en realidad es muy frágil.¹²²

¹²¹ Véase <http://www.itpark.com.tw/artist/statement/88/200> (Consultado 16/08/2011).

¹²² Véase http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/88/761/200 (Consultado 19/08/2011).



***Slumberland*, 2000**

La obra más representativa de Hsun-Wei Hsu se la conoce como *Slumberland*, realizada el año 2000. En esta creación, envolvió con papel de aluminio argénteo una gran cantidad de objetos, entre los cuales había muñecas, ropas, ollas, etc.¹²³. En su mayoría, se trataban objetos que ella usaba a diario. El papel de aluminio es un producto que las amas de casa suelen usar, a menudo, para cocinar. De forma más detallada, la artista envolvió y selló los objetos, cambiando a su vez la naturaleza material original, para recubrirlos, luego, con una capa de tinta negra. De esta forma, la superficie de la lámina de aluminio no parece verse reluciente, sino que ligeramente teñida de manchas negras. Como resultado final, predomina un aspecto muy duro, como el hierro, pero, en realidad,

¹²³ *Slumberland* se compone aproximadamente de 28 objetos, más de la mitad de los cuales, han aparecido en otras exposiciones individuales de Hsun-Wei Hsu.

estos objetos son extremadamente frágiles. En este caso, señalo como ejemplo el efecto visual de la ropa, porque, aunque, su naturaleza original es suave, cuando se la envuelve, parece que sus tejidos se hayan tornado más duros.

Por otro lado, el papel de aluminio utilizado aquí, consigue aislar la posibilidad de revelar la verdadera apariencia de los mismos objetos envueltos. Incluso, a pesar de que todavía podemos identificar la forma original de cada objeto, entramos en una zona ambigua, donde el material no se puede distinguir con exactitud. No importa, si el espectador está delante de una pieza de ropa con aspecto de “estatua metálica”, o bien, de un modelo de juguete con aspecto “brillante”, debido a que no se puede asegurar si lo que hay dentro del papel de aluminio, en realidad, es el objeto ready-made o una reproducción.

Dentro de la obra *Slumberland*, encontramos numerosos artículos y juguetes infantiles, como un muñeco de Mickey Mouse, una muñeca de la Barbie, unos zapatitos, etc. Todos estos artículos citados antes, fueron comprados por Hsun-Wei Hsu, en mercados nocturnos o de segunda mano.

Por otro lado, existen otros objetos que, del tipo de una taza de café, una ratonera y una muleta, ocupan una posición particular en la memoria de la autora. En el caso de la ratonera, forma parte de un recuerdo representativo del miedo que sentía su padre hacia los ratones. Mientras que la muleta constituye un reflejo de su función sostenedora, cuando ella estuvo lesionada. Hsun-Wei Hsu guardó todos estos objetos y los mostró en su obra. En verdad, guarda cierta similitud con la forma como guardamos los objetos encontrados por el azar diario, como los

billetes de transporte público, las entradas de cine o, incluso, el pelo de nuestro amante.



Slumberland, 2000

Las cosas poseen independencia espacial y estabilidad temporal. Además de la búsqueda de alimentos, la lucha por la supervivencia y el instinto sexual, el ser humano también establece relaciones con las cosas. Como se puede ver en las peculiares rocas de la ribera del río, los tótems con alas de mariposa, etc. Estas formas poco comunes atraen nuestra atención, a menudo, aunque no sepamos lo que son. De todas las formas, igualmente, percibimos que tienen poderes sobrenaturales debido a su función. Esa apreciación proviene de la concepción de la naturaleza y de la cosmovisión de la Doctrina del Alma.¹²⁴

¹²⁴ Willy Rotzler, *Objektkunst*. Traducida por Ma-Li Wu, Yuan-Liou Publishing Co., Ltd., Taipei, 1991, p. 6.

Hasta ahora, algunas cosas siguen siendo temas tabús en ciertas tribus y no se pueden hablar. Los polinesios, en cuestión, establecen el término “tabú” a aquellos objetos que esconden algo misterioso. Mientras que las cosas que sí establecen influencia sobre las personas se les denominan “ídolos”. Estos hermosos modelos, caracterizados por su simplicidad, unicidad y cierto aire romántico, suelen responder a criterios de selección orientados al mundo de los fetiches, con el objeto de hacer creer a la gente que ellos poseen poderes misteriosos.

Dentro de los objetos de adoración, existe una tipología de figuras que suele verse, de manera omnipresente, en las distintas organizaciones religiosas. En verdad, se tratan de reliquias que forman un todo objetual, o bien, constituye las partes del cuerpo de un santo. Por ejemplo, en la cristiandad occidental, la función original de sus objetos de veneración o reliquias era semejante a la de los ídolos de las tribus primitivas. Estos restos de reliquias de los santos o aquellas cosas que habían sido tocadas por ellos, se preservaban como artículos sagrados. En este sentido, cabría destacar como una suerte de reliquias: los fragmentos del crucifijo de Cristo, las vestiduras de los mártires, los instrumentos de su pasión, etc. Se suele decir que este tipo de objetos tienen la capacidad de lanzar hechizos, para que las personas se consuelen cuando se sientan vulnerables en circunstancias cambiantes.

Aparte de la composición material y el fin práctico del objeto, existe una relación no funcional entre los objetos artificiales y las personas. Esta relación estética siempre ha existido desde la antigüedad, junto con el objeto misterioso.

En lo que respecta a esa relación, el valor práctico de las cosas no suele ser esencialista, debido a que si se trata de algo que está obsoleto o dañado, también podría volverse en un objeto precioso y de gran riqueza experimental para el humano

El filósofo francés contemporáneo Roger-Pol Droit escribió en su libro *Dernières nouvelles des choses*, los diferentes encuentros con 51 objetos cotidianos, en forma de diario, con el propósito de desvelar significados ocultos, a través de la observación de los objetos de uso diario. Desde estos parámetros, he seleccionado dos párrafos del libro para ilustrar la relación entre el objeto y el humano. En primer lugar, vamos a ver un pasaje titulado “cuenco”:

Ante mí encuentro un gran cuenco, humeante y aún burbujeante. Aromático, cubierto con una capa de hojaldre en la superficie. De un color tostado en algunas partes e incluso negro, con tendencia a un amarillo pálido en otras partes. Pero lo que esconde no es una sopa, a pesar de las brumas, el vapor, el calor de horno, lo que tengo ante mí es un cuenco. Su estilo es simple y rústico, como si emergiera de las profundidades del tiempo, desde la infancia y más allá, de la edad prehistórica. Un objeto cóncavo, que guarda los líquidos, evitando que se escapen. La forma de la certeza, al instante, acostumbrada y digna de confianza.¹²⁵

¹²⁵ Roger-Pol Droit, Op.Cit. p. 23.

A modo de antojo, la atención del autor se distrae a causa del cuenco, cuando lo que deseaba, en principio, era tomar una sopa de ajo caliente. El párrafo muestra cómo el autor describe la forma y la función del cuenco, como una suerte de objeto que el autor lo observaba de forma calmada y racional. Leamos otro párrafo, donde se retrata a la mujer que ama el autor, asistiendo a una cita con un collar que él le regaló:

*Vestido negro, ella llevaba un vestido muy sencillo y hermoso. De repente pensé: “El vestido, sus ojos y su cabello, ¿cuál es más oscuro?” Cuando ella dio tan solo un paso, el collar llamó inmediatamente mi atención. Es un collar realmente hermoso y parece incluso más glamuroso cuando ella lo lleva. Es tan dulce y fantástica por llevar puesto este collar esta noche. El aire cálido me hace recordar las islas griegas, donde celebré su cumpleaños por primera vez y le di este collar.*¹²⁶

El collar adquiere ahora un significado diferente, que enlaza el amor emotivo hacia su amada y los recuerdos sobre las islas griegas, en la mente del autor.

Los objetos y los sucesos a menudo nos estimulan los recuerdos, como en el caso de la obra de Hsun-Wei Hsu, *Slumberland*, en que se utiliza el objeto para expresar el sentimiento disimulado. Sin embargo, los objetos de la vida cotidiana son los mismísimos vestigios que representan la continuidad de un tiempo y se han convertido en un medio para evocar la memoria.

¹²⁶ Ibid., p. 188.



The Tantalization of Stillness, 2002

Además, la imaginería del “hogar” está muy presente en *Slumberland*, por medio de la inserción de picaportes, camas, almohadas y sujetadores. La mayoría de estas cosas giran en torno al ámbito de la ama de casa. En el caso de las 24 plataformas rectangulares, que se envolvieron con papel de aluminio y, luego, se depositaron en el suelo, representan simbólicamente un tipo “cama” para Hsun-Wei Hsu, mientras que los objetos colocados encima de la cama, se asocian con los “sueños”, como sugiere el título en inglés de esta obra, es decir, *Slumberland*.

Los artículos de la vida cotidiana creados con el papel de aluminio en la obra *Slumberland*, se encadenan entre sí, con el objeto de formar un relato que,

cargado de eufemismos, narra sobre la historia de una mujer tortuosa, situada entre la fantasía y la realidad de “la cama del sueño”. La artista adopta un lenguaje de contrastes binarios, como realidad/simulación, sólido interno/vacío externo, pesado/ligero y yin/yang, etc., para expresar la contradicción y la dialéctica de la vida.

Aparte de *Slumberland*, el tema de la “cama” aparece constantemente en las obras de Hsun-Wei Hsu, tales como en *The Tantalization of Stillness* (2002) y en *Flying Sleep* (2005), entre otras.

La cama es un objeto muy especial, repleto de significados simbólicos, emociones y recuerdos pasados y futuros, donde se reencarna la expresión de nacimos y moriremos aquí. Es el lugar, en que practicamos sexo, tenemos sueños, descansamos, derramamos lágrimas y nos ponemos enfermos. Todos los momentos de la vida tienen lugar dentro de este espacio limitado. Sin embargo, cuando lo manipulamos y lo vemos desde fuera, se trata simplemente de un objeto.¹²⁷

Como muy bien lo describe a Roger-Pol Droit, la cama es como un cebo que evoca emociones y recuerdos, o, incluso, un carisma físico. Pasamos más de una tercera parte de nuestra vida en la cama, porque es un santuario discreto que ofrece comodidad y seguridad. También se fundamenta en la intimidad, porque está presente desde la cuna hasta la tumba, y es el comienzo y el final del círculo de la vida. Mientras que los otros objetos se cargan de múltiples significados y

¹²⁷ Ibid., p. 231.

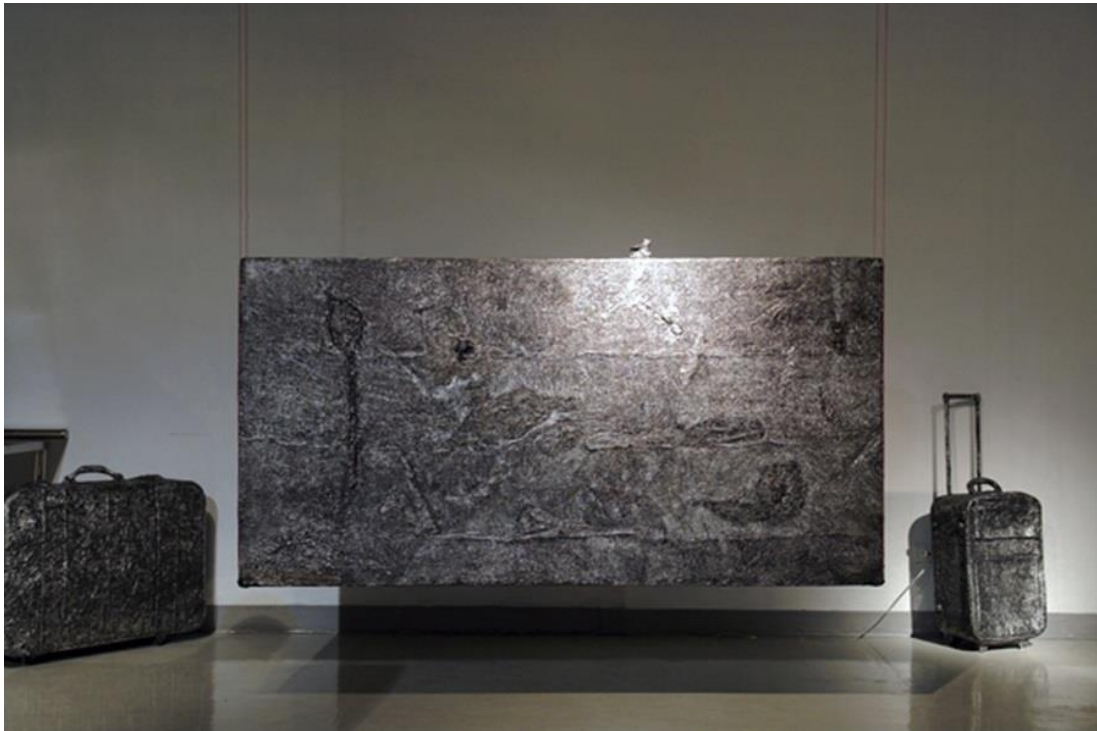
contradicciones, el término “cama” es un objeto que entra en contacto a diario con nuestro cuerpo. Por tanto, se ha convertido en uno de los temas preferidos para los artistas.



Flying Sleep, 2005

La “cama” siempre ha sido un lugar de estabilidad y relajación. No obstante, la cama de Hsun-wei Hsu nos esconde peligros e inquietudes, a través de la revelación de recuerdos perturbadores, como se observó en la hamaca que se balancea en *The Tantalization of Stillness*, o quizás, en la larga espada colgada del techo en *Flying Sleep*, o bien, en la cama con 24 objetos de *Slumberland*. Según el crítico Hai-Ming Huang, considera que las obras de Hsun-Wei Hsu están relacionadas con aquellos recuerdos que la artista no desea enfrentarse.¹²⁸

¹²⁸ Hai-Ming Huang, «El momento roto y dos extremos lejos de misterio: Dos exposiciones



Beyond Absence, 2007

Toda la familia de Hsun-Wei Hsu emigró a los Estados Unidos, durante sus primeros años de vida. Posteriormente, la artista viajó mucho a Taiwán, desde los Estados Unidos. Gracias sus idas y venidas entre estos dos países, le ha brindado una particular y profunda experiencia. En consecuencia, la imaginería de sus viajes aparece a menudo en sus obras de arte. A propósito de sus viajes, una vez, la artista envolvió dos de sus “maletas” más utilizadas que, más tarde, aparecieron en las exposiciones individuales de *Feeling, Understanding, Seeing and Remembering* (2002), de *Journey* (2002) y de *Beyond Absence* (2007).

personales de Hung-chun Hsieh y Hsun-Wei Hsu en el nuevo paraíso». *Artist* nº 346, 2004, pp. 365-366.



Beyond Absence, 2007

El irresistible encanto de los objetos es el impulso que conduce a Hsun-Wei Hsu a envolverlos constantemente. Estos objetos representan recuerdos que la autora pretende recoger para demostrar que sus memorias¹²⁹ existieron.

Cambiando de temática, a propósito del libro *New Palace of Memory*, se invitó a muchas personas para que discutieran sobre el concepto la “memoria”. Entre tantos artículos, destacamos aquel texto que responde bajo el nombre de «Perfume, a Bumpy Night» por Yu-Fen Ko, en el que decía:

Un invierno, mi madre me dio un perfume Chanel y lo usé cada día. La botella se vació después del invierno. Durante esa estación, viajé a muchos lugares y pasé toda una semana durmiendo cada noche en el coche en la

¹²⁹ En la antigua Grecia, el filósofo Aristóteles estudió la memoria y la dividió en dos tipos. El primer tipo es compartido por todos los animales, el cual, él llamó “Memoria”. Y el otro tipo, se relaciona con las actividades humanas de niveles más altos que, como “recordar o mantener recuerdos”, se incluyen en las relaciones de tiempo, pensamiento y experiencias en serie, tanto en el pasado como en el presente.

carretera. Después de unos años, olí la fragancia del perfume otra vez y me acordé de ese invierno, del olor a gasolina del coche, de los faros de los coches de enfrente, de una noche agitada, de la sensación de los abrigos de lana y de una bufanda, de la somnolencia, de los pesados zapados Dr. Martens y de las canciones de Yan-Zi Sun, que entonces, solía escuchar mucho. La fragancia no sólo era un sueño, una fantasía. Los órganos sensoriales memorizan los objetos asociados a un viaje, a la vida, al humor y al sentido de la existencia. Este tipo de memoria es bastante irracional con un sistema referencial inexacto, y, normalmente, sinuoso y no lineal, para registrar las experiencias sutiles en las capas de los órganos más sensoriales.¹³⁰

Las experiencias descritas arriba por la autora, quizás deban de ser familiares para mucha gente. Los objetos, los sonidos, las escenas y los olores estimulan la memoria humana, almacenada en el cerebro. Según los científicos, aunque el cerebro posee áreas funcionales, es decir, la óptica, la olfativa, la gustativa y la auditiva, las memorias no son almacenadas en una única área, sino que en todas las áreas. La memoria completa puede ser recordada con cualquier pieza.

Para acabar este capítulo, destacamos que durante los últimos años de Hsun-wei Hsu examinaba la vida, el arte y el impacto de su desafío y de su combustión, en cada paso de su trabajo. Examinaba y analizaba desde la mirada

¹³⁰ Xiu-Ru Huang, *New Palace of Memory*. Internet and book ed., Taiwan, 2005, p. 69.

externa, la existencia material y, luego, se volvía a explorar, a reflexionar y a autoanalizar la vida interior. En este marco, cita las siguientes palabras de Hsun-Wei Hsu:

Intenté expresar el concepto de “coexistencia del yo y el otro”, la “unión del yo y el otro”, y el anhelo por el “olvido del yo y el otro”, en el intento de excavar nuestra energía espiritual interna, y, disfrutar de otro tipo de medio, más allá, sería mi máxima meta espiritual.

2.3. El sueño y el alma de un objeto: Hui-Chiao Chen.

Hui-Chiao Chen (1964, Taipei, Taiwan). Trabaja y vive en Taipei.

«El sueño parece constituir un sentido, otro hecho o realidad, un proceso de pensamiento dentro del cuerpo físico, y una sensación y exploración de los espíritus.»¹³¹

—— Hui-Chiao Chen

En los últimos años, los temas de investigación relacionados con las mujeres artistas han estado siendo debatidos constantemente, tanto en Oriente como en Occidente. Hui-Chiao Chen es una de las artistas más representativas en Taiwán, y la instalación es el formato artístico principal de sus trabajos. Sus creaciones siempre han mostrado diversas impresiones, tal como lo menciona Ma-Li Wu en su artículo «*Beautiful Capture of the Skeptic*»:

Hui-Chiao Chen siempre utiliza imágenes y materiales que abundan en la feminidad, incluyendo aquellas materias de índoles delicadas/peligrosas (hilos, algodón, agujas) y frágiles/elegantes/mágicas (rosas, luz azul, agua). Además, la artista otorga un trato meticuloso a los materiales empleados a través de acciones repetitivas y rituales. El sentimiento de oposición/contradicción se obtiene al comparar a la propia Hui-Chiao Chen con sus creaciones. Sus obras de arte transmiten el sentido de la feminidad, aunque que ella parece estar dispuesta a romper con la impresión

¹³¹ Jui-Chung Yao, «Materiality in installation art». *Installation art in Taiwan*. Op.Cit. p. 138.

estereotípica de las mujeres.¹³²



***You Are the Rose, I Am the Needle.* 1993**

Las creaciones más reconocidas de Hui-Chiao Chen son *You Are the Rose, I Am the Needle* (1993), *compuesta por una multitud de rosas llenas de agujas* y *Sleep, My love* (1998), donde aparece una suave piel sintética con finas agujas que cubren una cama.

Sleep, My love es un ejemplo, en el que los materiales rígidos y suaves se combinan para ahondar en el costado más resuelto de carácter femenino. La cama doble está cubierta con una suave piel artificial blanca, mientras que la textura peluda es irresistible para la gente. La piel blanca oculta un gran número de filosas agujas. Si uno acaricia la piel en la dirección correcta, se siente suave y agradable. Sin embargo, si se acaricia la piel en la dirección invertida, podemos imaginar el dolor que nos provocan las finas agujas al perforar nuestra piel. La creación exhibe la relación íntima, pero a la vez dolorosa y tensa, entre los amantes.

¹³² Ma-Li Wu, «La atrapada bonita de interrogador». *Mountain Art* n° 90. 1997, pp. 74-75.



Sleep, My love, 1998

En la historia del arte femenino de Taiwán, estas obras de arte se utilizan con frecuencia para interpretar la consciencia femenina de las artistas contemporáneas, incluyendo el uso de las imágenes de las “rosas” como medio, o bien, la artesanía de las finas agujas dispuestas de forma densa. Esto se considera una expresión de la feminidad o la transformación del fetichismo.¹³³ Los críticos de arte también consideran la utilización del conflicto de materiales como la manifestación de un único humor femenino.¹³⁴ En relación con estas teorías, Hui-Chiao Chen considera que, personalmente, sus creaciones artísticas no guardan relevancia en cuanto al género y que algunos de los medios utilizados son artículos de la vida cotidiana. Ella tan sólo expresa su experiencia personal, a través de estos elementos y, por lo tanto, no contiene un particular significado simbólico¹³⁵.

¹³³ Victoria Y. Lu, *History of (contemporary) Taiwan women artists*. Op.Cit., p. 266.

¹³⁴ Jui-jen Shi, «Ceremonia de la bruja que adora los objetos». *Mountain Art* nº 90. 1997, p. 74.

¹³⁵ Qian-fang Huang, «Una persona de integridad puede resistir a cualquiera prueba: El camino creativo de Hui-Chiao Chen». *ARTCO* nº 66. 1998, p. 179.



With me, Without Me in Space, Within Space, 1997

No sólo las artistas taiwanesas, profundizan sobre el uso artesanal de las telas y agujas, sino que también las artistas de otros países expresan su reconocimiento hacia la artesanía, mediante un enfoque similar. Sin embargo, no son siempre las mismas formas, que las artistas de los diferentes países presentan sus expresiones. Por ejemplo, la artista estadounidense Judy Chicago, una vez cosió una colcha de retazos, utilizando el enfoque procesual del taller. Sin embargo, su manera de producir difiere de las artistas taiwanesas, en términos de selección y recolección de materiales y de prácticas manuales.¹³⁶

Las creaciones de Hui-Chiao Chen, que reciben la influencia de Tsong Pu y otros creadores, también tiende al empleo de materiales minimalistas. En este marco, se destaca la obra *With me, Without Me in Space, Within Space*, de 1997.

¹³⁶ Pei-Ni Hsieh, «Paquete de caja del sentido de seguridad». *ARTCO* n° 66. 1998, pp. 205-206.

Se trató de una de sus creaciones más importantes en los últimos años. Consistió en llenar con agua los cubos de vidrio transparente y decorar el piso de la exhibición con placas de zinc de color gris oscuro, para crear un ambiente frío y pulcro. A grandes rasgos, sus obras han sido influenciadas por el ocultismo y el mundo de los sueños del subconsciente. A menudo, emanan una atmósfera similar a la de los sueños. Los materiales que utilizó para la creación, se caracterizan contraponer elementos opuestos y contradictorios, tales como: las rosas secas que reflejan la naturaleza←→agujas y suaves plumas que simbolizan la civilización industrial←→vidrio duro, etc. Los escenarios de los sueños de la subconsciencia, ejercen la influencia más decisiva sobre sus creaciones. ¿Qué significan los sueños para Hui-Chiao Chen? Quizás, podrían verse revelados en la siguiente autodescripción en forma de poema:

*Entre las escenas y las vistas que se amontonan en los sueños, me encuentro a mí misma y traspaso los límites de la realidad. En el mundo ingrátido, me alargo hasta el infinito, me alejo, caigo y me pierdo. En un mundo más completo y espacioso de emociones y pensamientos, busco la verdad.*¹³⁷

Si bien, los materiales empleados por la artista tienden a ser de origen industrial, esto explica su una apariencia más fría en materiales como las placas de zinc, de vidrio y de acero inoxidable, entre otros. La artista crea una yuxtaposición entre los elementos que representan las fuerzas de la naturaleza (por ejemplo, agua fluida, plumas livianas) y los objetos dotados de las

¹³⁷ Jui-Chung Yao, «Materiality in installation art». Op.Cit., pp. 137-138.

personalidades de la civilización industrial, a fin de crear nuevas fuerzas mediante la contrariedad y el conflicto.



Wings of senses II, 2006

Hui-Chiao Chen cree que, solo a través de los sueños, podrá buscar la otra individualidad oculta. Si bien estos sueños a menudo no tienen una correlación directa con la vida real, el sentido de la pérdida perpetua en la realidad se compensará en el terreno virtual e ilimitado de los sueños.

En las exhibiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Taipei, Hui-Chiao Chen presentó cinco obras con el título *Here and now* (2006). Las cinco obras de arte son: *Ancient Feeling*, *Wings of senses II*, *Bubbles of Perception- In the end is the beginning*, *The Silver Dust* y *Inside of Memories*.



Bubbles of Perception- In the end is the beginning, 2006

En general, todas las creaciones enumeradas arriba, se han relacionado entre sí, a través del componente común de los sueños. Un primer ejemplo con relación a lo onírico, nos lo constató en el hecho de decorar estrellas dispersas por el universo, uno de los lugares de la exhibición. Además, la creación *Bubbles of Perception- In the end is the beginning* presenta una cama cubierta con pelotas de ping-pong naranjas, que simbolizan burbujas virtuales, como los sueños, y las relaciones interpersonales que están por comenzar, pero terminarán nuevamente de forma inmediata. A través de la “cama”, la artista expresó no solo su deseo de hablar de las emociones y de la interpretación de los sueños, sino que también traslució la delicadeza propia de las mujeres.



The Silver Dust, 2006



Ancient Feeling, 2006

En la exposición *Here and now*, además del empleo de mitos y tótems, la autora intenta representar un escenario similar al de los sueños, gracias a los ejemplos de la grandeza inusual del cardo, el mapa de ruta de los sueños o las imágenes borrosas que emergen del agua, etc. Desde el punto de vista del análisis psicológico, estos elementos irracionales (los mitos, tótems y sueños) son el producto de la caracterización reflejada por la subconsciencia de las personas.

En cuanto a sus creaciones de 1993 a 2006, se hizo evidente el proceso de transformación de sus obras. En este sentido, se constata que sus primeros trabajos presentaban un estilo extremo y frío. Mientras que en *Here and now*, la artista añade los matices misteriosos en las obras, de forma, que su estilo creativo se hizo menos sombrío y logró atraer a un público más amplio. Sin embargo, pudo preservar sus rasgos distintivos, durante esta transformación, incluido el uso conflictivo de los medios expresivos y la delicadeza de la artesanía, etc.



***Beyond the Tree*, 2012**

Las imágenes de los sueños que se documentan en las letras, resultan un material creativo de importancia capital para Hui-Chiao Chen. A menudo, emplea plumas, rosas, pelotas de ping-pong, bolas de algodón y bordados para representar las imágenes y los objetos presentes en sus sueños. A través de formas artísticas pulcras y refinadas y pensamientos delicados y sensibles, la artista ha logrado crear obras de arte, capaces de desbordar sentimientos poéticos. El mismo concepto se hizo extensible, en las dos obras que Hui-Chiao Chen presentó en Kuandu Museum of Fine Arts, conocida como *Beyond the Tree* (2012) y *The Dream Devourer* (2013).



***Beyond the Tree*, 2012**



The Dream Devourer, 2013

En esto, se asemeja a las famosas palabras de Joseph Campbell, quién dijo: «Los mitos son sueños de todos. Los sueños son mitos privados.»¹³⁸. Así mismo, se puede deducir que lo que hemos visto en las creaciones de Hui-Chiao Chen es fruto de una fusión artística de los sueños y los mitos.



The Dream Devourer, 2013

¹³⁸ Joseph Campbell, «Sabiduría de cuentos de hadas». Traducido por Tzu-ning Li, New Century Publishing Co., Ltd., Taipei, 1996, p. 20.

2.4. Deseo, sujeto femenino y autorepresentación: Shi-Fen Liu.

Shi-Fen Liu (1964, Taipei, Taiwán). Trabaja y vive en Taipei.

«Para mí, la creación artística es una forma de soliloquio.»¹³⁹

— Shi-Fen Liu

Shih-Fen Liu ha sido una de las artistas taiwanesas contemporáneas más influyentes desde 1996 y su trabajo se ha exhibido ampliamente en prestigiosas exposiciones internacionales en Taiwán, Japón, los Estados Unidos, el Reino Unido, Israel e Italia, inclusive en la Bienal de 1999 y en el Pabellón de Taiwán en la Bienal de Venecia de 2001.¹⁴⁰

Shih-Fen Liu es enfermera del departamento de obstetricia y ginecología del *Taipei Veterans General Hospital* en Taiwán. Sin ninguna formación oficial Universitaria en Bellas Artes o institución terciaria, ella comenzó su carrera como artista a mediados de 1990.

Con más de veinticinco años de experiencia trabajando en hospitales, Shih-Fen Liu se ha nutrido de experiencias especiales y ha desarrollado un pensamiento creativo diferente al de otros artistas. Ella, utiliza su experiencia y sus conocimientos médicos como valiosas fuentes para su arte. La mayoría de

¹³⁹ Wei-Jing Li, «Para mí, la creación artística es una forma de soliloquio – Shi-Fen Liu». *Artist*, 01/2000. pp. 458-465.

¹⁴⁰ Ming Turner, «Between Sexuality and Desire: Liu Shih-Fen's Art and the Imaginary World». *Asian Contemporary Art & Culture*, 09/2009, pp. 22~25.

sus obras se relacionan con imágenes simbólicas y textos médicos, y principalmente usa la multimedia, ready-made y los dibujos a mano como sus medios de comunicación.

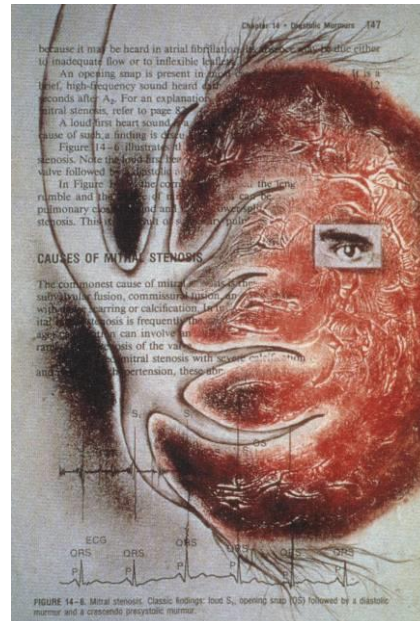
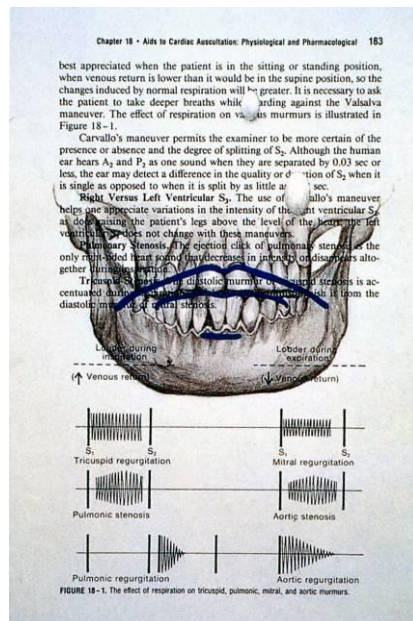


***Libro de charlas íntimas: 119 enfoques a la lectura de la mente*, 1996**

Sus obras manifiestan los susurros, la crítica de género y la fluidez de género, y son conmovedoras y provocativas. En los últimos años, sus trabajos se han suavizado paulatinamente debido a las iluminaciones en la vida y la religión.

Shi-Fen Liu destaca por llevar a cabo sus creaciones desde la perspectiva de la medicina, como en la obra *Libro de charlas íntimas: 119 enfoques a la lectura de la mente* (1996). En este ejemplo, la artista arrancó páginas de “*Understanding Heart Sounds and Murmurs*”, pintó 119 dibujos de perspectivas del cuerpo, de órganos y de esqueletos humanos, y modificó la autoridad médica con los

sentimientos íntimos del murmullo. En este sentido Shi-Fen Liu llegó a indicar: «Tengo una obsesión con los dibujos anatómicos, ya que sugieren un espacio intrigante, que pueden servir para mi mundo de amor y sentimiento, revelando el deseo de contemplar el interior»¹⁴¹.



Libro de charlas íntimas: 119 enfoques a la lectura de la mente, 1996

Otro de los trabajos de Shi-Fen Liu, *The Manifold Debates of Ruses Between Membrane and Skin* (1998), cuenta con una característica más fría y analítica. Ella usó medias de mujer para cubrir huesos masculinos auténticos y así simular una pila de formas semejantes a membranas/genitales, y luego las mostró en mesas de instrumentos de acero inoxidable que simulan ser mesas quirúrgicas. En la pared al final del corredor, se mostraban 201 bosquejos de órganos que dibujó en libros médicos en inglés sobre obstetricia y ginecología, así como 99 pequeños espejos.

¹⁴¹ Yun-Kang Hsu, Op.Cit., p. 189.



The Manifold Debates of Ruses Between Membrane and Skin, 1998

Las "medias" siempre han sido utilizadas por las mujeres artistas o en los debates relacionados con el empoderamiento de género, como uno de los objetos simbólicos de la objetivación de la mujer. En *The Manifold Debates of Ruses Between Membrane and Skin*, las medias de color carne se asemejan en gran medida a las membranas residuales del útero de la madre después del aborto o al prepucio del pene flácido, o a los labios vaginales de mujer. Shi-Fen Liu empleó dicha transformación del material con gran creatividad junto con una perspectiva feminista no centralizada y no estereotipada para reflexionar y demostrar su preocupación por cuestiones como el amor, la vida, el género/poder, el sexo y la lujuria.

Además, ella ha cosido y atado numerosos huesos con el toque minucioso y delicado de una mujer. Por ejemplo, ella envolvió los huesos masculinos con medias y luego los forró con condones, y unió hojas de afeitar a ambos lados de las costillas curvas y colocó ganchos de pesca anzuelos en los pliegues de las

medias. Hay incluso cabello femenino escondido dentro de un cráneo masculino. Dentro de la broma como travesura, Shi-Fen Liu pretendía transmitir un sentido de ambigüedad poco clara y continúa con su interés por la paronomasia y por la diversa fluidez de género.

Para Shi-Fen Liu, el estrecho corredor violeta y la frialdad de la mesa quirúrgica de acero inoxidable no sólo refuerzan el ambiente frígido del espacio general, sino que en la medicina el color violeta también representa un estado de deficiencia de oxígeno del cuerpo, casi un estado de asfixia como resultado del enredo emocional.¹⁴² Vacilando por este espacio inundado de restos en forma de órganos no induce el miedo, sino más bien una sensación de profunda melancolía desde el fondo del alma.

Muchos filósofos, durante mucho tiempo, han considerado el sentido de la vista superior a los demás sentidos, pero a los ojos de la estudiosa feminista Luce Irigaray, esta idea ha sido la causa del fenómeno de pérdida de la relación física con el cuerpo y hace que el cuerpo pierda su "materialidad". Para Irigaray, los demás sentidos y la experiencia física son muy importantes. Los trabajos de Te-Yu Wang han desarrollado las diferentes posibilidades de los sentidos del cuerpo.¹⁴³ Las obras de Shi-Fen Liu también continúan explorando la experiencia física, y ésta refleja la conciencia y la subconsciencia de las personas.¹⁴⁴

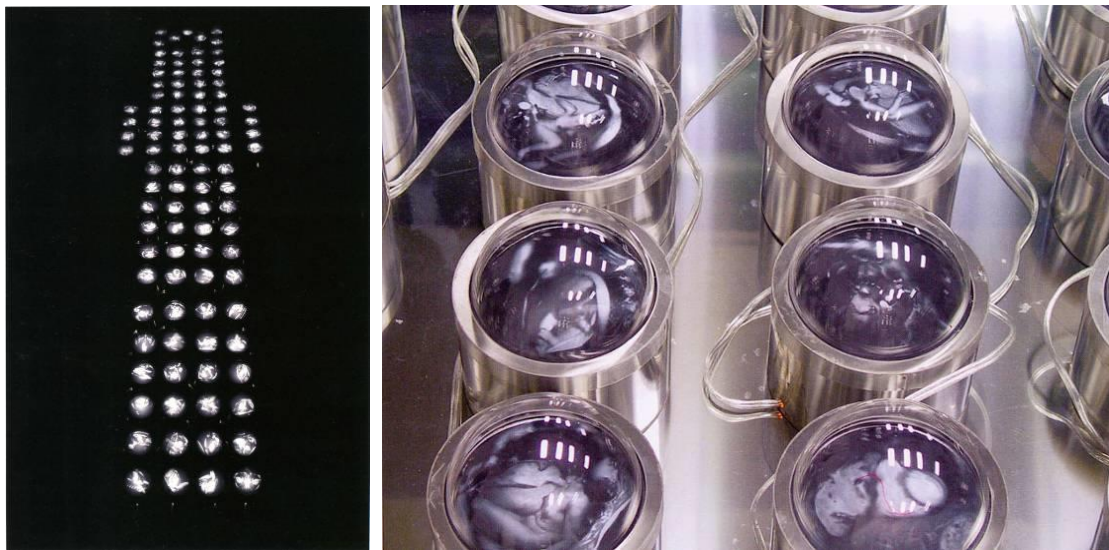
Shi-Fen Liu observó el aspecto de sus cromosomas en un microscopio

¹⁴² Jui-Chung Yao, «Rite and Catharsis». *Installation art in Taiwan*. Mu ma, Taipei, 2004, p. 91.

¹⁴³ Con respecto a los trabajos de Te-Yu Wang, véase también el capítulo 3.2.4 de esta tesis.

¹⁴⁴ Yun-Kang Hsu, Op.Cit. p. 205.

electrónico del laboratorio y la intuitiva experiencia despertó su curiosidad, dado que ella vio una parte de su cuerpo que normalmente no podía ver ni conocer, y que sin embargo contiene el código de la vida,¹⁴⁵ siendo real y misterioso al mismo tiempo. Esta experiencia inspiró su obra *Deciphering the Genetic of Love: Eyeball of Lover* (2001) que presentó en la 49ª Bienal de Venecia.



Deciphering the Genetic of Love: Eyeball of Lover, 2001

Como el primer lugar en el que se exhibió esta obra fue una prisión medieval Shi-Fen Liu introdujo el crucifijo de las religiones occidentales en obra en forma de mesa quirúrgica de acero inoxidable sobre la que situó 99 cajas de luz semiesféricas. Las cajas de luz cuentan con las imágenes digitales que están formadas por ordenador mediante la superposición de fotos de su cuerpo desnudo y la imagen por resonancia magnética de su corazón.¹⁴⁶ En el cuarto oscuro, las cajas de luz se encendían y apagaban intermitentemente como si

¹⁴⁵ Yun-Kang Hsu, Op.Cit. p. 206.

¹⁴⁶ Jui-Chung Yao, «Rite and Catharsis». *Installation art in Taiwan*. Op.Cit. pp. 91-92.

fueran los ojos parpadeantes de un amante. En el techo arqueado se proyectaron imágenes en blanco y negro de cuerpos desnudos y entrelazados, para reflejar visualmente la sensación de alienación del momento en que se une el amor con el deseo.¹⁴⁷ Shi-Fen Liu escribió sus dudas con respecto al amor con las siguientes palabras en una prosa:

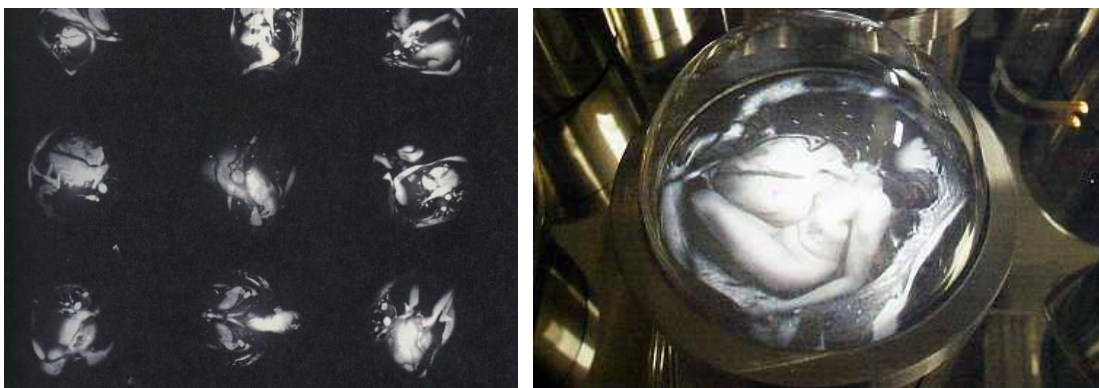
Yo y fragmentos de mi persona evolucionan misteriosamente dentro de la grieta fenomenal.

*Los ojos sombríos reflejan los pasos de baile repetitivos cada noche,
El bailarín solitario perdura en la imagen negra detrás de la luz y las sombras.*

Cuando cae la noche,

Los globos oculares de 99 amantes derraman lágrimas negras como si lamentaran las emociones enredadas,

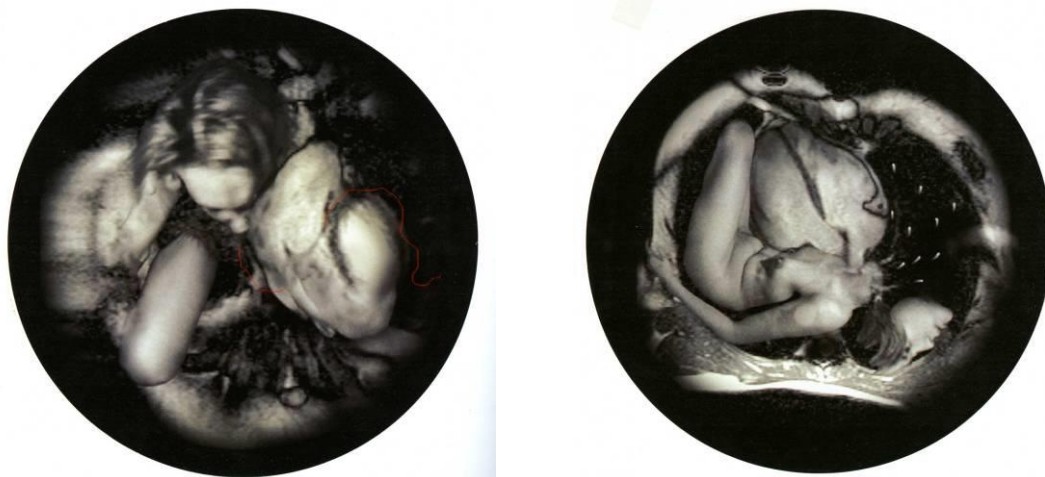
tarareando lentamente desde el fondo del corazón.¹⁴⁸



Deciphering the Genetic of Love: Eyeball of Lover, 2001

¹⁴⁷ Xiu-Hui Guan, «Una ceremonia de amor de la variación del corazón y los ojos: El análisis de la imaginería visual de Shih-fen Liu». *ARTCO* nº 125, 02/2003, pp. 120-123.

¹⁴⁸ «Mind translation», Cheng-Shiu Office of Arts and Culture, 11/2001, p. 80. (Citado en Jui-Chung Yao, «Rite and Catharsis». *Installation art in Taiwan*. Op.Cit. p. 92.)



Deciphering the Genetic of Love: Eyeball of Lover, 2001

Instrumentos médicos, tales como el endoscopio, la resonancia magnética nuclear (RMN) y la tomografía computarizada (TC), sondean el interior del cuerpo de varias formas. Médicamente, representan los juicios racionales que se llevan a cabo para resolver problemas físicos. Shi-Fen Liu, superpuso los diagramas de diagnósticos médicos con su propia imagen, prestando atención a cada delicada sensación y emoción del cuerpo para llevar a cabo una microlectura similar a una autopsia clínica de la imaginería mental de las mujeres hacia el amor. Esto refleja la declaración de la feminista francesa Helene Cixous: «Las mujeres deben escribir a través de sus cuerpos.»¹⁴⁹

Deciphering the Genetic of Love: Eyeball of Lover es una impresión grabada que existe en su cuerpo. Además encubre la confusión espiritual que está profundamente incrustada en su corazón. La caja de luz es como si fuera un teatro privado del cuerpo de Shi-Fen Liu, donde utilizó una postura provocativa

¹⁴⁹ Yun-Kang Hsu, Op.Cit., p. 207.

para desafiar a los demás e invitar a los espectadores a ver su mapa genético del amor bajo la oscuridad y las luces parpadeantes. Esta extraña instalación de Shi-Fen Liu parece ser una ceremonia de confesión que busca una salida entre la lujuria y los pecados.



The Clinical Path of the Sphinx, 2005

Según lo que ha indicado el curador japonés Fumio Nanjo, «El arte de Shi-Fen Liu exuda una tensión delicada.» Desde de sus primeras obras, *The Feast*, *The Manifold Debates of Ruses Between Membrane and Skin*, hasta su exposición más reciente *The Clinical Path of the Sphinx* (2005), el tema creativo de Shi-Fen Liu ha evolucionado desde la exploración del derecho y del deseo hasta las preguntas sobre la vida.



The Clinical Path of the Sphinx, 2005

The Clinical Path of the Sphinx consiste en fotografías médicas escaneadas de los órganos internos de Shi-Fen Liu, doce piezas de dibujos, nueve esculturas en forma de huevo de materiales relativos a las macromoléculas, y una escultura de fibra de vidrio, de tamaño natural que retrata a la propia artista. La obra representa historias de la Biblia y decodifica símbolos religiosos mediante la yuxtaposición de imágenes de ella misma con doce clases de hierbas y plantas, incluso la adormidera, el agave, el estramonio, etc. Trata cuestiones recurrentes dentro de temas como la reproducción, la supervivencia y la fe.

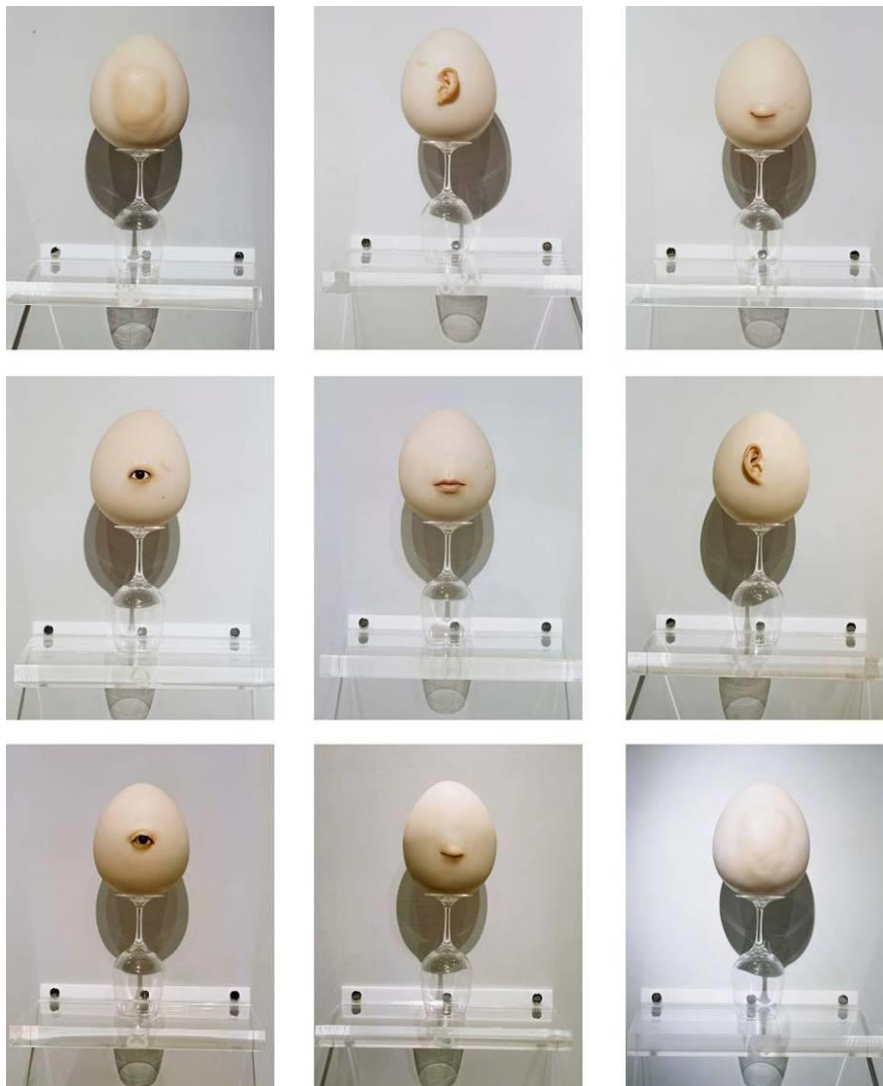


***The Clinical Path of the Sphinx*, 2005**

Shi-Fen Liu comenzó con el concepto de “leerse a uno mismo”¹⁵⁰, en un intento de transformar el cuerpo desnudo de la mujer, de “objetos de voyerismo” a “un sujeto espectador”. La Sphinx (esfinge) es un personaje femenino no humano en la mitología griega. Según la leyenda, la Sphinx siempre estaba en la entrada de Tebas y les exigía a las personas que ingresaban a la ciudad que respondieran a los enigmas que había aprendido de las nueve Musas. Shi-Fen Liu mezcló esta connotación mitológica en su obra *The Clinical Path of the Sphinx* para metamorfosearse a sí misma en la esfinge y, por medio de su creación plantear cuestiones acerca de la vida.¹⁵¹

¹⁵⁰ Ya-Chun Chin, «El eco de risotada de Dios: Habla de la exposición individual de Shih-fen Liu *The Clinical Path of the Sphinx*». Véase http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/18/479/287 (Consultado 05/01/2015)

¹⁵¹ Hui-Mei Cheng, «Shifting Gender Identity – Liu Shih-Fen’s Queer Aesthetic». *Modern art*, Taipei Fine Arts Museum, 06/2008, pp. 46-53.



***The Clinical Path of the Sphinx*, 2005**

Shi-Fen Liu es una cristiana devota y, por lo tanto, varias instalaciones de esta exposición poseen una referencia bíblica. Dentro del ataúd transparente, 99 huevos de cristal simbolizan la convivencia de la muerte y el nacimiento.¹⁵² Las 9 esculturas en forma de huevo que imitan la piel humana y tienen incrustaciones de órganos sensoriales como ojos, oídos y bocas de Shi-Fen Liu se disponen encima de copas de vino invertidas para representar el fruto del espíritu

¹⁵² «Creación autodescripción—*The Clinical Path of the Sphinx*». Véase http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/18/663/287 (Consultado 11/01/2015)

mencionado en la Biblia, tal como amor, gozo, paz, paciencia, benignidad, bondad, fidelidad, mansedumbre y templanza.¹⁵³



The Clinical Path of the Sphinx, 2005

Además, se representan 12 plantas psicodélicas, narcóticas o afrodisíacas de la mitología en forma de micropinturas que evocan a las que se encuentran en el manuscrito medieval ilustrado de la Biblia. El objetivo de Shi-Fen Liu es intentar

¹⁵³ Cheng Hui-Mei, Op.Cit. pp. 46-53.

representar la expectativa de la salvación. Según la investigación del erudito francés Émile Durkheim (1858-1917) sobre la cultura religiosa, tales imágenes forman el rudimento religioso mediante la fusión de la santidad con el sacrilegio.¹⁵⁴ Asimismo, representa el apoyo y el símbolo que las personas buscan constantemente entre la reverencia y lo desconocido.



***The Blood of Christ*, 2008**

¹⁵⁴ Émile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, The Free Press, 1995. (Citado en el artículo de Chien-Hui Kao, «El mito con la enfermedad: El paso de Shih-fen Liu entre lo sagrado y la blasfemia». *Modern art*, Taipei Fine Arts Museum, 04/2003. pp. 54-59.)



Mullerian's Tree, 2008

En la Feria Internacional de Arte, Art Taipei 2008, Shi-Fen Liu exhibió dos impresiones digitales, *The Blood of Christ* (2008) y *Mullerian's Tree* (2008), un desarrollo exhaustivo de su obra anterior, *The Clinical Path of the Sphinx*. En estas piezas, Shi-Fen Liu usa su cuerpo como tema principal. Analiza temas como la reproducción, la supervivencia y la fe.

Por más de una década, Shi-Fen Liu ha tratado cada creación artística como si fuera la primera obra *Libro de charlas íntimas: 119 enfoques de la lectura de la mente*. Ella está constantemente murmurando y creando peculiares escenarios

narcisistas y susurrantes. No importa que ella sea neofeminista o no,¹⁵⁵ su obra se hace eco de la ambigüedad y la simulación del juego postmodernistas. Vagando entre el hombre y la mujer, el espíritu y la carne, el amor y la lujuria, juega con la paradoja entre la carne y la apariencia, la santidad y el sexo. Asimismo, Shi-Fen Liu también provoca y coquetea con el sistema de género existente dentro de los placeres físico-eróticos y las diversas capas de diferentes identidades de género. Además, ella ha transformado la lujuria esquiva en imaginación surrealista y la presentó en forma de imágenes o de instalación. Al hacerlo, ella ha demostrado su capacidad creativa que refleja su posición personal “Queer”,¹⁵⁶ para crear una estética con un flujo de género complejo y desconcertante.

¹⁵⁵ Muchas personas consideran que las obras de Shi-Fen Liu son radicales y que ella es una artista feminista. Sin embargo, ella no está de acuerdo y ella cree que simplemente critica al patriarcado a través de sus obras pero no es su intención defender al feminismo.

¹⁵⁶ Según lo que ha indicado el escritor Ta-Wei Chi: “Queer” es una mentalidad y un concepto que hace hincapié en las capas de las diferentes identidades de género. El género no consiste solamente en hombres y mujeres, ni solo relaciones mujer-mujer, hombre-hombre, hombre-mujer y mujer-hombre, más bien existen diferentes posibilidades, y un mismo individuo puede demostrar diferentes aspectos de género. Con respecto al discurso de “Queer”, hay que hacer referencia a dos libros *Queer Apocalipsis* (1997) y *Carnaval de Queer* editado (1997) por Ta-Wei Chi, Yuan Zun Publishing Company Limited.

2.5. Sujeto poético en el espacio íntimo: Ya-Hui Wang.

Ya-Hui Wang (Taipei, Taiwan, 1973). Trabaja y vive en Taipei.

«Mi trabajo presenta un sueño despierto que parece tener conciencia. Con los ojos abiertos, contemplo escenas inusuales pero el mundo sigue siendo el mismo cuando me giro y miro a mi alrededor. El tiempo y el espacio en imágenes son tan familiares y únicos, probablemente debido a las experiencias diarias, pero alienadas por la realidad. Sin embargo, esta imagen no desemboca en una realidad desaparecida o inexistente, sino que se crea en sí misma una experiencia y una realidad.»¹⁵⁷

—— Ya-Hui Wang

Las creaciones de Ya-Hui Wang se encuentran siempre inmersas en un mundo similar al de los sueños, donde las imágenes fantásticas atraviesan la realidad. Dentro de las imágenes fluidas, el espacio físico se ve dotado de un aura poética que resulta irrelevante para la realidad, pero, a la vez, es familiar y fresca.¹⁵⁸

Para su obra *Falling* de 2002, Ya-Hui Wang colocó una mesa blanca en un cuarto completamente oscuro, en el que unos “objetos” comunes de la vida, tales como papeles, libros, ropa, pelotas de baloncesto, platos de porcelana o agua, etc.; caían del cielo, a una velocidad normal o reducida. Algunas veces, los

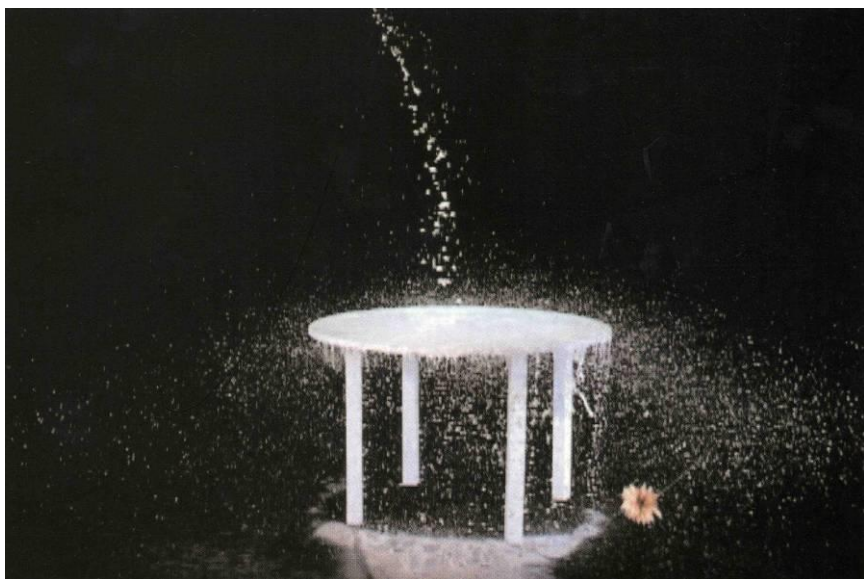
¹⁵⁷ Véase <http://www.itpark.com.tw/artist/statement/117/66> (Consultado 25/08/2011)

¹⁵⁸ Ya-Hui Wang, «I've been here before and will come again». Galerie Grand Siécle, p. 65-67.

objetos permanecían inertes o se volvían hacia atrás en el aire. Observamos que los objetos, realizados por diversos materiales, se presentan en situaciones completamente diferentes, ya que flotan, fluyen, rebotan, se estrellan, o bien, se mantienen inertes. En este video, también se puede escuchar el sonido de los objetos, en el momento de quebrantarse contra la mesa o el suelo. El propio eco de los sonidos refuerza, aún más, la singularidad de los distintos materiales. Las repentinas imágenes y los constantes sonidos ayudan a mantener la atención del espectador, a nivel visual y auditivo, hacia un tenso, expectante y reprimido estado.

Falling es un vídeo monocanal¹⁵⁹, donde Ya-Hui Wang filmó, primero, la caída respectiva de cada objeto, antes de crear un “movimiento ficticio”, a través del montaje digital. De tal forma tal que, nos encontramos ante la composición de varios objetos, resiguiendo las características de la estética teatral, mediante la relación del movimiento con la lógica melodía. La “superficie de la mesa” se convierte en el escenario de los diferentes objetos que entran y salen en pantalla, en distintos momentos. En el momento de su aparición en la escena, los objetos emanan un cierto simbolismo y estilo, y, al mismo momento, generan un estado afectivo que resulta casi imposible de lograrlo en la experiencia de la percepción real.

¹⁵⁹ El «vídeo monocanal» se centra en la imagen como sujeto. La imagen en sí misma es un conjunto de conceptos o de imágenes puras que forman una parte de la relación general de la creación. El espectador debe observar la obra cara a cara en un momento, lugar o distancia específicos.



Falling, 2002

En otro vídeo, conocido como *Visitor*, de 2007, Ya-Hui Wang nos introdujo a la casa de su niñez, a través de una pequeña nube blanca. La nube actúa como “visitante” y “guía” al mismo tiempo. Cuando la imagen desciende gradualmente desde el cielo, nuestra visión se superpone con la de la pequeña nube y, de forma paulatina, conocemos la posición de la antigua residencia, así como también su entorno. Por lo tanto, seguimos a la pequeña nube y pasamos alegremente por un espacio desconocido. El ventilador del techo que gira, la luz encendida y la cama arreglada, pertenecen al campo de los artículos cotidianos de hogar, etc. El espacio vacío se encuentra saturado por las huellas de la vida. A causa del movimiento, en cámara lenta, de la nube y de la forma de detenerse para contemplar determinados objetos, provoca que unas imágenes, originalmente desconocidas, nos resulten más amigables, al combinar la emoción del camarógrafo con nuestros perdurables recuerdos.

En *Visitor*, el objeto clave es la “nube”, que a través de la cual, inunda el espacio con una sensación fría y opaca. Sin embargo, gracias a la buena calidad de la imagen, resulta difícil para los espectadores, no percibir el espacio viajado por la nube (un espacio de vida que conocemos mucho, pero a menudo ignoramos). Tanto, el escenario exterior de la casa, como su espacio interior, se van transformando con el tiempo. Asimismo, la casa acumula constantemente el sentido de vida. Este espacio se encuentra conectado con algún tipo de recuerdo. Y este recuerdo ha llevado a Ya-Hui Wang a crear esta nube surrealista. A medida, que la nube viaja alegremente por toda la casa, parece que el tiempo y los recuerdos se hayan convertido en un terreno de ensueño. Según Ya-Hui Wang afirma:

Este apartamento, en el que vive ahora mi abuelo, constituye un gran recuerdo para nuestra familia. También fue mi primer hogar, después de nacer, y la mayoría de los objetos que pueden ver aquí, no han cambiado mucho, con el transcurso del tiempo. A mi entender, este espacio es como si fuera una historia sin contar. ¿Qué motivos provocan las historias de nuestras vidas? Siempre me obsesiono acerca de la forma, en que los objetos de la vida cotidiana se transforman en historia y se dotan de nuevos significados. Estas imágenes nuevas se superponen con nuestro pensamiento diario. Siento que existe una gran posibilidad de fluidez entre estos dos mundos. Por lo tanto, intento descubrir la relación entre los objetos y las personas y, a su vez, permitirles a los espectadores crear su propia historia.¹⁶⁰

Ya-Hui Wang se especializó en la presentación de los sentimientos profundos, mediante la utilización de simples conceptos. Utilizó la nube como elemento para registrar la antigua residencia. La nube, aparentemente poética, en realidad es un efecto visual de una bola de algodón. La artista colocó la bola de algodón en un trípode y filmó sus movimientos. Luego, esto se editó en el ordenador y se eliminó el “trípode” en el vídeo, por medio del montaje digital. Finalmente, esa bola de algodón se ha convertido en la «nube en la casa».

¹⁶⁰ Ya-Hui Wang, «La auto-descripción de la creación del *Visitor*», 2007. Véase http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/DA-ArtFestival/www.d-p.cc/digital_archives_program/index0b69.html?p=14 (Consultado 28/04/2012)



Visitor, 2007

La nube es como el sujeto descriptivo de la obra de arte que rige la historia, pero, a su vez, permanece en silencio. A través de la revelación subjetiva, nos guía hacia la observación y la interpretación de la historia. Es como un papel personificado en el teatro, en el que penetra la narración «surrealista» y se convierte en el medio para la creación del «mito mágico».

En comparación con otros creadores visuales taiwaneses, las obras de arte de Ya-Hui Wang siempre han sido capaces de estimular el deseo del espectador por “leer” y generar resonancia. El espectador desea “leer” las obras por dos motivos: por un lado, se debe a la personalidad narrativa de la imagen en sí misma, y, por el otro, al rodaje de escenarios de la vida cotidiana.

Finalmente, a causa de la organización de estos “objetos de la vida”, desde una óptica más sentida y sincera de la autora, nos resultan más familiares las creaciones de las ilusiones cambiables. A través de los pequeños objetos, la relación familiar entre nosotros y nuestras circunstancias de la vida devinieron cambiadas. Los espectadores reciben una infinita libertad de imaginación, dentro de las circunstancias familiares, pero, a su vez, enrarecidas. La tensión de las obras de Ya-Hui Wang ejerce una gran transcendencia, a causa de catapultar a los espectadores estos estados inciertas.

CAPÍTULO 3.

3. REFLEXIÓN SOBRE LA FEMINIDAD EN EL ARTE FEMENINO DE TAIWÁN A PARTIR DE LOS AÑOS 90

En la historia del arte moderno occidental, debido a la opresión social ejercida sobre las mujeres a lo largo de la historia, las artistas de esa época se vieron forzadas a emplear métodos violentos e impactantes en sus lenguajes creativos, a fin de revelar la discriminación que sufrían las mujeres. Al mismo tiempo, esto también reflejó el aumento de la conciencia de la autonomía femenina, a través de la creación artística, porque pretendían eliminar el fenómeno de la desigualdad e incluso, a través de ello, intentaron recuperar los derechos que las mujeres merecían.

Sin embargo, en la historia del arte femenino contemporáneo de Taiwán, tuvo menor prevalencia los métodos creativos radicales y de protesta que comúnmente se observaban en Occidente. Durante los años 90, gran parte de las obras de las mujeres artistas de Taiwán, creadas en este ambiente artístico, exudaba feminidad, en cuanto al uso del medio y de los conceptos. En otras palabras, las artistas mantenían un diálogo con la naturaleza y el medio ambiente que les rodeaba a través de su delicada forma de pensar. Muchos de los críticos de arte hacen referencia a estos tipos de experiencia creativa, como la “estética femenina” o la “escritura femenina”¹⁶¹. Esto quiere decir, que existe una

¹⁶¹ En los años 70, la escritura femenina (*écriture féminine*) se convirtió en el nuevo ideal proclamado por Hélène Cixous, tras el surgimiento del feminismo francés. Negaba el uso de los términos “masculino” y “femenino”, para evitar el confinamiento a la lógica tradicional del dualismo. De este modo, intentó retar al discurso convencional falocentrista y romper con las relaciones dualistas conservadoras. En consecuencia, impulsó el aumento de prácticas y discusiones recientes. Tal y como indica su nombre, enfatiza la ruptura y la oposición definitivas en la escritura masculina (escritura tradicional), sin limitar, en absoluto, la transformación del

posibilidad de revolución dentro de lo femenino. En este capítulo, intentaré profundizar sobre este punto de vista, al analizar las obras de arte que resultan de la inspiración femenina.

estilo. Sin embargo, el término “femenino” conlleva, en sí mismo, muchas referencias que continúan en la controversia, ya que el objetivo era la escritura femenina (*écriture féminine*). Chung-Yi Chu, «The Link between Sex and Writing: On *Écriture Feminine*». *Chinese Literature & History Journal*, 2002, 33:33-51.

3.1. Sobre la feminidad.

La palabra “femenino” (feminine) tiene su origen en el latín. En cuanto a la tradición occidental, tanto este término como la palabra “mujer” (female), conllevan una connotación despectiva, debido a que se insinúa que las mujeres son seres incapaces, pasivas y débiles intrínsecamente. Con respecto al concepto de feminidad (femininity), Jane Mills la definió en la obra *Womanwords* de la siguiente manera:

La feminidad se refiere a las características exclusivas de las mujeres, congregando varias naturalezas de feminización, la palabra feminidad es sinónimo de “debilidad”, mientras que la palabra masculinidad es igual al uso del “poder”, y esto es muy común en varios campos. En la *Encyclopedia of Feminism*, Lisa Tuttle ofreció una explicación concisa con respecto a la feminidad, basada en una palabra que todavía no era definida constantemente, en otras palabras, «... es un juego de pensamiento y un concepto formulados por la sociedad, en los cuales, se piensa que la mujer debería tener naturaleza, idiosincrasia, personalidad, defectos y virtudes por nacimiento. La vestimenta, el habla y el comportamiento, la apariencia y la conducta, el estilo y la actitud, etc., se presentan en las proclividades exclusivas de una mujer.»¹⁶²

¹⁶² Jane Mills, *Womanwords*. Traducido por Chin-Mei Lee, Hsiu-Chuan Lin y Mei-Ren Lai. Shu-Chuan Publishing House, Taipei, 1997, p. 95.

3.1.1. La feminidad en la versión masculina.

Dentro de las principales representaciones de la mujer, como concepto construido, nos encontramos aquellas que se insertan en la dicotomía mujer/naturaleza, hombre/cultura. La dicotomía que identifica a las mujeres con la naturaleza y a los hombres con la cultura. Dicha división fisiológica, parte de una de las ideas más antiguas imaginadas por los hombres y que aparecen con mayor o menor fuerza, en casi todas las culturas.¹⁶³

La naturaleza es femenina, en cuanto nos referimos a ella como Madre Tierra. Sin embargo, el cambio de gran alcance y la característica de incertidumbre de la naturaleza son imprevisibles, incontrolables e inconsolables por los humanos. Desde el Renacimiento, la naturaleza ha sido considerada como una mujer –femenina- en un ambiente de supervivencia tan inconmensurable, no estándar e ilimitado. La naturaleza atemoriza a los humanos y se espera que la masculinidad, con su espíritu racional, trate de controlarla. Como resultado, los hombres se hacen con el papel de protagonista porque crea la civilización del arte. Durante el desarrollo de la civilización, a lo largo de miles de años, las mujeres solo encuentran un destino posible: el de ser invisibles.

«El lóbulo frontal del hombre es considerado como el órgano que ejecuta la racionalidad y la mente de alto rendimiento, tiene el derecho de dominación. Mientras que el lóbulo occipital de la mujer está más desarrollado y es más

¹⁶³ Carol Duncan, «Virility and Domination in the XXth Century Vanguard», 1993, p. 94. (Citado en Marián L.F. Cao, *Creación artística y mujeres*. Narcea, S.A. de Ediciones. Madrid, 2000, p. 33.)

importante, debido a que está a cargo de la emoción y la percepción.».¹⁶⁴ Henry de Varigny indicó en la *Encyclopedia* que la biología determina la sensibilidad inherente de la mujer, a diferencia de la alta racionalidad del hombre. La racionalidad y las actividades de la mente son apropiadas para la creación y para dominar la civilización. Como contrapartida, las emociones y los sentimientos de una mujer están fundamentadas para hacerlas madres y dotarlas de conocimientos para el cuidado de los niños.

Hacia el siglo XIX, las teorías médicas creyeron que las características básicas de la mujer y sus condiciones patológicas, inevitablemente, tenían origen en el útero y, por tanto, la menstruación deja a las mujeres en un estado inestable permanente. En 1890 S. Icard, un médico parisiense afirmó que el cuerpo y la mente de las mujeres eran frágiles y que deberían conservar todas sus energías para atender la demanda reproductiva. Por lo tanto, sostenía que la educación intelectual no encajaba con la ocupación y aspiración de las mujeres.¹⁶⁵

Debido a todos estos conceptos limitadores, tradicionalmente se han considerado femeninas cualidades, tales como la intuición, la emotividad, la sensibilidad y la cercanía a la naturaleza, como consecuencia del hecho de asociar el destino de la mujer a la maternidad.¹⁶⁶

¹⁶⁴ J. Lourbet, *Le Probleme des sexes*, Paris, 1900. (Citado en Hong-Juin, Shieh, *A Remark on Femininity and queerness for Emerging Artists*. Editor: Artist Publisher, Taipei, 2003, p. 18)

¹⁶⁵ Norma Broude y Mary D. Garrard, Op.Cit. p. 575.

¹⁶⁶ Véase <http://lanaranjadelazahar.blogspot.com/2010/01/es-diferente-el-arte-femenino-del.html> (Consultado 05/09/2011)

En *The Second Sex*, Simone de Beauvoir investigó, desde la perspectiva del existencialismo, cómo las mujeres han aceptado la formación dada por los hombres durante mucho tiempo. Ella creía que las mujeres estaban formadas en un papel pasivo y femenino, por un proceso de socialización, generación tras generación. Dicho de otro modo, las mujeres aprendieron a contener sus propias conductas y a prestar más atención a su imagen femenina, todo el tiempo. Por consiguiente, la ternura, la gracilidad y el sentimentalismo se hicieron parte de la feminidad. Con relación a estos conceptos John Berger ha dicho:

*Ser mujer, es estar destinada a aceptar el cuidado del hombre, involuntariamente, en un espacio limitado y atribuido a ella. El hecho que explica que las mujeres vivan en tal espacio limitado y bajo tutela, se debe a su agudeza y fragilidad. Como resultado, se han cultivado sus temperamentos sociales. Las Mujeres siempre se miran a ellas mismas, y casi todo el tiempo se vinculan con su imagen personal. Desde la niñez, ellas han aprendido a observarse a sí mismas de vez en cuando.*¹⁶⁷

Por lo tanto, las mujeres son observadoras y personas observadas. Ellas tienen que observarse a sí mismas y a sus propias conductas, porque la imagen que reproducen a los demás y, especialmente, la impresión que transmiten a los hombres determinarán la clave de su éxito o fracaso, tan criticado.

¹⁶⁷ John Berger, *Ways of Seeing*. Traducido por Xing-Yue Dai, The Commercial Press, Ltd., Taipei, 1993, p. 50.



Jin Chen, **Ocio**, 1935.



Orchid, 1968

La imagen de las mujeres en las obras artísticas ha reflejado el punto de vista femenino de las artistas y los valores personales, aceptados comúnmente por la sociedad. Por ejemplo, en las pinturas del período más temprano de Jin Chen, nos reproduce una serie de mujeres que mantienen conductas muy dignas y apropiadas a su estatus, en el interior de sus habitaciones privadas. De esta forma, nos habla sobre el carácter femenino implícito y elegante. Durante el período del gobierno japonés, Jin Chen retó, valientemente, a la posición conservadora del papel femenino en la sociedad patriarcal. Se trata de las pocas mujeres que, de su tiempo, persiguió sus ideales positivamente. Sin embargo, las mujeres ilustradas en sus pinturas, todavía, encarnaban un papel de pasivo y femenino. A modo de conclusión de este párrafo, evidenciamos cómo las etiquetas y las regulaciones tradicionales, marcan profundamente la vida diaria de las mujeres.



Frans Hals, **Autorretrato**, 1650 Judith Leyster. **Tulip book**, 1643 **Autorretrato**, 1630

En el libro “*Old Mistresses*” escrito por Pollock y Parker, describió la “feminidad” de las mujeres, esculpida por la sociedad, en base de una cognición social favorable a los varones y del antagonismo de género. En este ámbito, no importaba si se encontraba en el punto geográfico Oeste o Este del planeta, porque no ha sido raro aplicar las “características del género a la hora de” abordar un estilo de pintura a lo largo de la historia del arte. Incluso los críticos proponen a menudo palabras como “hombre”, “mujer”, “héroe”, “indecisión”, “poderoso” y “toque femenino”, etc.

En 1964, James Lever propuso similares perspectivas, a la hora de establecer la superioridad de la pincelada trazada por Frans Hals (1580-1666), con respecto a la técnica femenina de Judith Leyster (1609-1660).¹⁶⁸ Durante el período del gobierno japonés, los críticos de arte de Taiwán, describieron el estilo de las obras de Jin Chen, a través de un vocabulario asociado con la feminidad, es decir, con adjetivos como “sereno”, “delicado” y “clásico”, etc. Frente a esto, se

¹⁶⁸ Véase <http://ms2.ctjh.tpc.edu.tw/~tokaspanlieu/24.htm> (Consultado 06/03/2011)

solía presentar las obras de los hombres artistas, desde el criterio de la grandeza “heroica”. En cambio, “la feminidad de las mujeres” fue utilizada para rebajar la condición profesional de las mujeres artistas y la calidad de sus obras.

Durante el siglo XIX, las labores de costura, de aguja y de álbumes pintados fueron asociadas al ámbito hogareño de las mujeres occidentales, por muchos hombres, como actividades naturales e inherentes a las mujeres. A su vez, dichas actividades fueron percibidas como obras sin intelectualidad o sin creatividad. En el mundo del arte taiwanés, concretamente en el período del gobierno japonés, algunos pintores masculinos se dedicaron a recrear temas sobre flores, plantas, naturaleza muerta y damas. En sus obras, era difícil distinguir el género del pintor, en el caso que se juzgaran, en función de la composición o los colores utilizados. Pero, en ese momento, la mayoría de los críticos artísticos clasificaron, simplemente, las obras de las pintoras como el “estilo Kuei-Shiu”. Consideraron que este tipo de estilo se adecuaba muy bien a las mujeres y a las características inherentes femeninas, desde óptica de la ejecución y resolución creativa. Por lo tanto, la escuela Kuei-Shiu se equiparó con el estilo femenino y se identificó con la identidad de la mujer, reforzando en esta última instancia, su carácter amateur. En definitiva, ilustra la creencia de una corriente artística dominante masculina, responsable de la exclusión de las mujeres por un largo tiempo.

La masculinidad y la feminidad en la versión tradicional.

	Masculinidad	Feminidad
Personalidad	Masculino	Débil
	Poderoso	Delicado
	Valiente	Intuitivo
	Fuerte	Muy nervioso
Categoría pictórica	Racional	Perceptible
	Corriente Dominante	Margen
	Macroscópico	Materiales suaves
	Profesional	Aficionado

Desde esta tabla de análisis comparativo, podemos ver que la diferencia de género se ha convertido en el motivo principal para criticar el estilo de la pintura en la historia del arte tradicional. A modo de conclusión de este comentario se ha partido de un método dicotómico a la hora de reflexionar sobre la tradicional imagen de la mujer/Kuei-Shiu y la imagen del hombre/corriente dominante. Esta división unidireccional adquiere numerosos riesgos, ya que no descansa en una sólida convicción ni tampoco se equipara en la diferenciación del género en el momento de identificar los atributos del estilo pintado. Por ende, la carga del género en la sociedad tradicional puede ser eliminada. A nivel plástico, si se examina el estilo del dibujo, podemos observar que la feminidad no sólo existe en las mujeres artistas, sino que también aparece en muchas obras de pintores masculinos.

3.1.2 La feminidad en la perspectiva feminista.

La feminidad (femininity) o lo femenino (feminine), se refieren a dos características de género reflejadas en la mentalidad de las mujeres. Este ha sido un tema de discusión entre feministas que, cuestionado durante mucho tiempo, no se llegó a ningún tipo de conclusión. Sin embargo, las partidarias de la corriente esencialista y las partidarias del anti-esencialismo tienen diferentes opiniones sobre el origen de la feminidad. El primer grupo, enfatiza que la feminidad es inherente mediante la imagen fisiológica y la estética de las mujeres, mientras que el último grupo atribuye la feminidad a una influencia adquirida en la cultura social y en la educación. En este contexto, discute sobre los caracteres presentados por la fisiología y la psicología de las mujeres.¹⁶⁹

Cuando la gente común reconoce las características del género masculino y femenino, suele dotar a los varones, principalmente, de las características del coraje, la racionalidad y la determinación masculinas. Mientras tanto, se suele describir a las mujeres como sentimentales y obedientes. Sin embargo, la antropóloga Margaret Mead mencionó que, en su libro *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, en las tres diferentes tribus originales que ella observó, poseían distintas características culturales, e incluso advirtió las diferentes naturalezas de los hombres y mujeres. Así pues, tanto los hombres como las mujeres de la primera tribu, Arapesh, se caracterizaron por su ternura y sensibilidad. En la segunda tribu, Mundugumor, la mayoría de los hombres y las mujeres tendían a la violencia y la agresividad. Para la tercera tribu, Tchambuli,

¹⁶⁹ Véase <http://www.ntnu.edu.tw/fna/gender.art/e.htm> (Consultado 08/05/2011)

las mujeres tomaban todas las decisiones y los hombres permanecían pasivos y dependientes. Por consiguiente, Margaret Mead cree que la masculinidad y la feminidad no son inherentes, sino que son el resultado de una socialización adquirida¹⁷⁰.

En la obra de la feminista Simone de Beauvoir *The Second Sex*, nos ofrece un importante argumento sobre la formación de feminidad. Ella considera que, excepto la diferencia fisiológica inherente, todas las características “femeninas” de las mujeres vienen determinadas por el entorno social. La frase más célebre que resume esta teoría es la siguiente: «No se nace mujer, sino que se llega a serlo». Esto explica que no exista un carácter femenino eterno y permanente y, por tanto, cuestione las características de la feminidad y de la pasividad, porque son construidas por hombres, a modo de una trampa, para constreñir a las mujeres. Los hombres consideran a las mujeres como parte de su propiedad privada y crean un juego de estereotipos específicos de género, en función de sus necesidades y valores.

Las feministas posmodernas como Helene Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva ponen énfasis, coherentemente, en los principios y fundam. Estas autoras se dedican a romper el modelo de pensamiento rígido dicotómico, impuesto por los hombres, como en el caso del estado de oposición binario: hombres/mujeres, activo/pasivo y alto/bajo.¹⁷¹ Además, intentan buscar un espacio de supervivencia más amplio para las mujeres, por medio de las filosofías de la diversificación, de

¹⁷⁰ Margaret Mead, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. Traducido por Chien Sung, etc. Yuan-Liou Publishing Co., Ltd., 1993.

¹⁷¹ Véase <http://blog.yam.com/spshih/article/38557763> (Consultado 03/02/2012)

la apertura y del respeto a la diferencia. Desde la perspectiva de Helene Cixous, las personas tienen, intrínsecamente, el carácter mezclado (La Missexualite). Por lo tanto, no importa si es hombre o mujer, por lo que concierne a la naturaleza innata, debido a que poseemos el carácter de la masculinidad y feminidad.¹⁷²

En general, la mayoría de las críticas artísticas feministas de los años 70 y de los años 80, reconocen la teoría de la "adquisición de las diferencias de género". En términos cognitivos sobre los nombres de mujer, femenino y feminidad, la mayoría de las críticas de los 70, adoptaron la postura esencialista, como la mejor manera de estudiar y describir la feminidad, y, de enfatizar la diferencia de género inherente, entre hombres y mujeres. Sin embargo, las críticas de los años 80 adquirieron una perspectiva algo diferente a la década anterior, debido a la influencia de la proposición teórica del feminismo posmoderno, enraizada en las nociones de "pluralidad", "multiplicidad" y "diferencia". De este modo, consideraron que las características de las mujeres eran inestables y fluidas¹⁷³.

Desde los años 60 hasta los años 80, las feministas destacaron por su significativa disparidad, en cuanto a cognición y a evaluación de la feminidad. Transformaron la inicial negativa opresión en afirmación positiva. Desde este contexto se plantearon las siguientes cuestiones: ¿Si la diferenciación y la experiencia de género construyeron la diferencia, a nivel conceptual y morfológico, en las obras de las mujeres artistas y de los artistas masculinos? ¿Qué impacto tiene la feminidad en las obras de las mujeres artistas? Linda Nochlin piensa que

¹⁷² Rosemarie Tong, *Feminist Trends of Thought*. Traducido por Xiao-hua Diao, China Times Publishing, Taipei, 1996, p. 398.

¹⁷³ Véase http://www.ntnu.edu.tw/fna/gender.art/main_2.htm (Consultado 05/01/2012)

el género no es un factor decisivo. Como contrapartida, Norma Broude y Mary D. Garrard creen que la percepción y la experiencia personal de las mujeres son diferentes a las de los hombres, debido a la diferencia de género, a su proceso y al resultado creativo. Por lo tanto, se pueden buscar huellas de feminidad en las obras de mujeres¹⁷⁴.

El discurso de las feministas hacia la feminidad ha recibido una reacción directa en las obras de las artistas feministas, hasta el punto de convertirse en uno de los temas más importantes de los movimientos artísticos feministas de los años 70. Ellas pusieron énfasis en usar la experiencia de la vida femenina, la imaginación del propio cuerpo y el autoanálisis para ser el tema de la representación artística.

Sin embargo, todavía existe una gran discrepancia entre esencialistas y anti-esencialistas. Las esencialistas como las pintoras Judy Chicago, Miriam Schapiro y la crítica Lucy Lippard, defienden que las mujeres deberían expresar, fuerte y profundamente, la percepción aguda y el temperamento de mujer; y elaborar la estética femenina, a través del imaginario del “sexo” y del “cuerpo” femenino, como “núcleo central” o “iconología vaginal”. Las anti-esencialistas como Elaine Showalter, creen que se debería partir, primordialmente, de la representación de la cultura femenina, con el objeto de combinar los elementos

¹⁷⁴ Mary D. Garrard, «Artemisia and Susanna», *Feminism and Art History*. Ed. Norma Broude y Mary D. Garrard, New York: Harper and Row, 1982, p. 161. (Citado en Shi-shu Tzeng, «Art History from a Feminist Perspective». *Journal of Humanities* nº 15, 1997.)

del lenguaje, de la fisiología y de la psicología femenina, para conseguir una interpretación relevante de la sociedad entera¹⁷⁵.

En los años 70, las artistas feministas, aparte de buscar aquellos símbolos que correspondieran con la feminidad con respeto a la imagen, han desarrollado unas representaciones artísticas flamantes que poseen feminidad a través de los materiales para representar la experiencia diaria de las mujeres, tales como tela, productos textiles y técnicas: labores de aguja y labor de retazos, por ejemplo.

La historiadora artística Linda Nochlin opina, desde la perspectiva de la crítica social que la feminidad no existe de forma natural, sino que es una ideología forjada bajo el sistema social. La feminidad genuina es difícil de definir, porque se trata de una forma de existencia y no es, para nada, una clasificación de existencia. Como consecuencia, no debe considerarse el arte femenino como un estilo artístico, como un arte abstracto, etc.

Además, las obras creadas por las artistas no poseen una feminidad absoluta. Históricamente, podemos ver, a menudo, a muchas mujeres artistas que se esforzaron para negar la conexión entre sus obras y las mujeres. Por el contrario, muchos artistas masculinos se les ha considerado como artistas, en cierta manera, feministas, como en los casos de Frédéric Chopin, Claude Debussy etc., porque en sus obras se perciben características femeninas, tales como la exquisitez, la belleza, la elegancia, la fragilidad y la internalización. Por lo tanto,

¹⁷⁵ Elaine Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness*. Elaine ed.: *The New Feminist Criticism*, New York, 1985, pp. 252, 259; Gouma-Peterson/Mathews, 1987, p. 335. (Citado en Shi-shu Tzeng, «Art History from a Feminist Perspective». *Journal of Humanities* nº 15, 1997)

es evidente que la representación de la feminidad no está limitada por la fisiología o por el género. Ni mucho menos, el carácter femenino es exclusivo a las mujeres.

3.2. La feminidad en la obra de las mujeres artistas taiwanesas desde los años 90.

En Taiwán, las mujeres artistas que surgieron después de los años 80 e incluso la nueva generación de artistas de los años 90, dieron una gran importancia a la representación de lo personal, la intimidad y la experiencia vital, expresadas plásticamente, de una manera muy sentida. Sus obras, a menudo, tenían la tendencia a contener la narrativa y el significado simbólico, o bien, solían utilizar métodos de expresión, tales como la autobiografía o el diario. En términos de selección del material, todas sus obras coincidían en la adopción de materiales ligeros. A partir de los eventos y los materiales que las rodeaban, sus obras revelaban la filosofía de vida y la experiencia estética de las mujeres.

Actualmente, en Taiwán la teoría sobre la feminidad en las obras artísticas se basa principalmente en *A Remark on Femininity and queerness for Emerging Artists* de Hong-Juin Shieh, en el que ofrece un análisis más integral y profundo. Aparte de esto, han aparecido otras discusiones esporádicas dispersas en libros y revistas. En esta sección, haré referencia a la información mencionada anteriormente, para abordar y ahondar en aquellas obras portadoras de la feminidad, dentro del contexto del arte femenino contemporáneo de Taiwán.

3.2.1. Uso de materiales blandos y ligeros.

La mayoría de las mujeres artistas en Taiwán se interesaron más en trabajar los sentimientos personales que, al mismo tiempo, se emplearon un tipo de materiales relacionados, estrechamente, con sus experiencias de vida. En consecuencia, observamos una tendencia común en muchos de los materiales usados en sus trabajos, tales como las telas, agujas e hilos, entre otros. La característica común de estos materiales, se sustenta en la preferencia por la “suavidad”. Por esta razón, la crítica de arte acuñó como “estética femenina” o “estética de la feminidad” o “escritura femenina” a aquellas mujeres artistas que utilizaron, tales materiales.

Por otro lado, fue muy común que se incluyera la artesanía en las creaciones de las artistas taiwanesas. En este sentido, retomamos lo que dijo la crítica de arte Peini Beatrice Hsieh, con este texto: «Las artistas de Taiwán reconocen en gran medida las tradiciones femeninas como el bordado y la artesanía, por lo tanto, ellas son meticulosas con respecto a la selección del material, la recolección, el trabajo manual, el procedimiento, los componentes y la acumulación de tiempo y la energía.». A menudo, las artistas insisten en llevar a cabo, ellas mismas, los procesos de costura, modelado o ensamblaje. Al completar sus creaciones, mediante el trabajo manual, las mujeres artistas han encarnado la epistemología femenina¹⁷⁶ orientada a lo táctil que propusieron los

¹⁷⁶ Muchas feministas francesas critican, sucesivamente, la conexión entre el Ocularcentrismo y el Falocentrismo, porque creen que la epistemología masculina está orientada en la vista. Por el contrario, en la epistemología femenina, el sentido táctil es más importante que el sentido de la vista, el sujeto se mezcla con el mundo exterior por métodos, tanto de proximidad, fluidez y enlace. En la creación, adoptan la amorfía y la forma de la variación para provocar el sentido

estudiosos del feminismo.

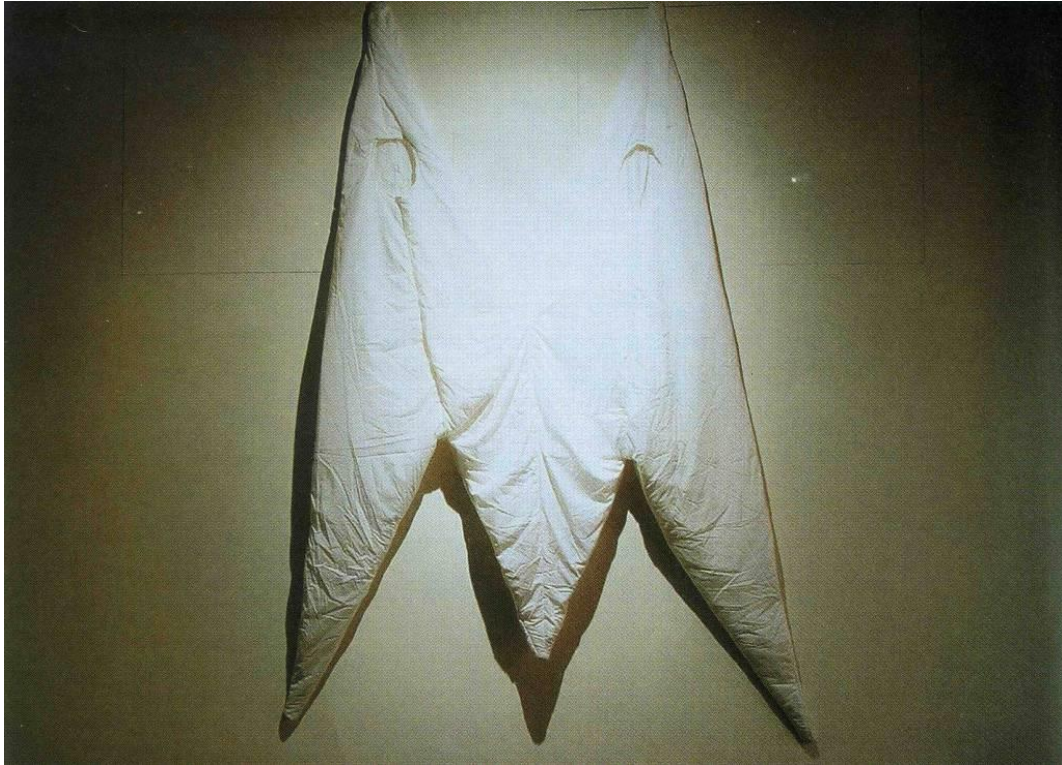


Chun-Ju Lin. *Vitality*, 1999

Algunas artistas taiwanesas contemporáneas utilizaron la tela, como principal medio expresivo para su creación artística, gracias a sus características de suavidad, de alta plasticidad y de gran ligereza. Además, puesto que dicho material estuvo, estrechamente, relacionado con la vida cotidiana de las mujeres, se convirtió, automáticamente, en el material más popular de las artistas. En *Vitality* (1999), de Chun-Ju Lin, podemos observar la aplicación de este tipo de material, donde se añadieron los siguientes componentes blandos: algodón, lana, hilo, alambre de acero o aluminio, etc. En definitiva, se trata de una instalación

del tacto y la intimidad entre el sujeto y el objeto. Hay más feministas francesas en este campo, incluyendo a Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Monique Wittig, Michèle Montrelay, Catherine Clément, Margaret Duras, Michèle LeDoeuff, Sarah Kofman.

que responde al concepto de “escultura blanda”, para constituir los elementos de creación de la obra.



Hsiou-Me Luo. *The marginal world*, 2000

Otra artista, que utiliza la tela y la costura para su creación artística, se trata de Hsiou-Me Luo, quién hace una década materializó la serie *The marginal world* (2000). En esta serie, la autora llegó a coser cerca de cien sacos de dormir de color blanco puro y de diferentes estilos. La obra simboliza una ruptura con la sociedad y una consciente auto-marginación, al esconderse dentro de los sacos de dormir, como si se tratara de una larva. La vida en soledad, en el interior de los sacos de dormir, a su vez, le ofrece una sensación de seguridad. Su intención era, a través de este espacio íntimo, examinar la relación del distanciamiento entre individuos, y entre individuos y naturaleza.



Fan-Grong Shen. *Ablandamiento*, 2002

Para Fan-Grong Shen, la felicidad consiste en compartir nuestra alegría con los demás. En consecuencia, ella optó por unas medias de seda de muchos colores para crear una sensación de placer y ligereza en el ambiente. El tejido de las medias se arregla, principalmente, a través del corte. En este marco, nombramos su proyecto *Ablandamiento* (2002) que consistía en conformar, en base del uso de seda muy elástica, formas que recuerden a los núcleos de las células orgánicas, a través de tirar y esparcir en el espacio, los distintos tamaños de las medias.



Ping-Yu Pan. *Sirena princesa*, 1997 *The Clothes of Consciousness*, 2000

Ping-Yu Pan (1970-), experta en la confección de tejidos, utilizó materiales simples como telas, alambres de acero y lentejuelas para acercarse a las vestimentas majestuosas o asemejarse a una concha marina con vetas oceánicas. En este aspecto, la autora materializó en *Sirena princesa* (1997), este estilo maravilloso y elegante, donde se destilaba la exquisitez femenina. El propio título de la creación hacía referencia a la pomposidad ilusoria y el amor de burbujas románticas. En otra creación, *The Clothes of Consciousness* (2000), aparece una bandada de mariposas amarillas, revoloteando en el viento, transformándose en diversas formaciones grupales y volqueándose graciosamente.



Li-Gong Pan. *Boudoir*, 2003

Desde la óptica de la artista plástica Li-Hung Pan (1959-), se sostiene que “la tela de seda nos da una imagen del Este”. En *Boudoir* (2003), empleó la forma de estampar los sellos, continuamente, en la superficie de seda semitransparente. A continuación, la pieza fue suspendida verticalmente desde el techo, con el fin de cumplir una función separatoria, similar a una cortina de la puerta. De este modo, los espectadores pudieron atravesar todo el espacio expuesto libremente. Por otro lado, la forma de presentar la instalación conectó, indudablemente, con la arquitectura china tradicional. Esto explicaría que apareciese una silla, como un mueble que ofrece la posibilidad de sentarse y de acostarse, reforzando, la sensación relajada de la “ida y venida”. En el ambiente poco iluminado, el espacio aparece continuo y serpenteante, como una habitación privada femenina. Además, la autora intentó presentar un espacio caótico, repleto de metáforas y metonimias, aplicando ciertos símbolos, e invitó a los espectadores a que iniciasen una visita hacia el sentido e intimidad de las mujeres orientales. Para acabar, se trata de obra, donde abunda la delicadeza y la gracilidad de las

mujeres, y donde se proyecta la aparición sensible de la conciencia de las mujeres.

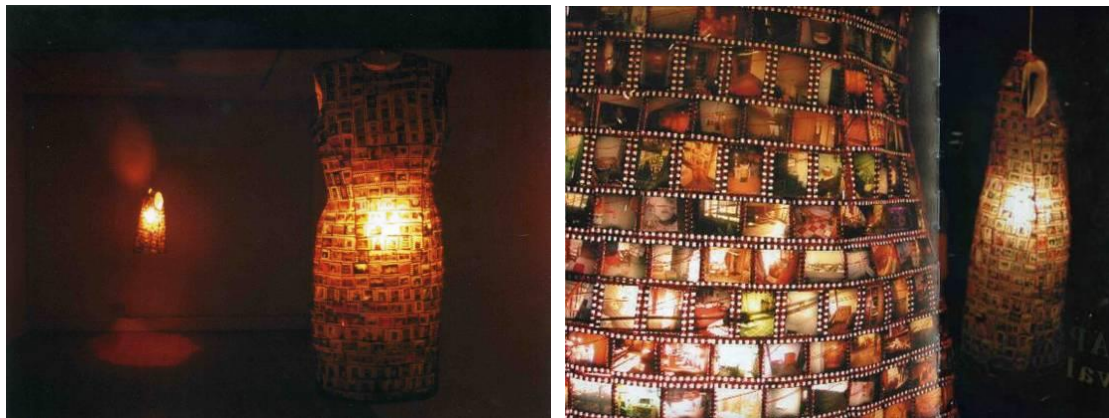


Hui-Chiao Chen. *You Are the Rose, I Am the Needle*, 1993

Y para terminar el capítulo, citamos la instalación de *You Are the Rose, I Am the Needle* de Hui-Chiao Chen, donde la autora desplegó un conjunto de flores secas con agujas insertadas en ellas, entre otros elementos, con el propósito de explicitar la sensibilidad de las artistas. El proceso de tejer consiste en una forma de meditación y de curación. Estos mismos significados, lo veremos en la actriz protagonista de la película *Como agua para chocolate*, porque calmaba su corazón desgarrado y su daño emocional, gracias a la labor de tejer punto, materializado en la confección de un chal. Por tanto, se dirige a una posible felicidad con su chal interminable, una vez se ha curado de sus heridas. La escena de tejer punto se asimila con el arte de la instalación, donde no sólo el chal la consuela, sino que también abarca la tierra y el cuidado de la madre naturaleza.

3.2.2. Construcción de una misma.

Debido a las diferencias fisiológicas inherentes entre hombres y mujeres, la mayoría de los artistas masculinos se han distinguido más, durante la creación, por su forma de pensar más analítica, conceptual y objetiva. Por lo tanto, su expresión creativa pone más énfasis en la composición y la estructura de la obra y en la forma de expresar el lenguaje abstracto y racional. Como contrapartida, debido a las características emocionales y subjetivas del pensamiento femenino, la mayoría de las mujeres artistas se inclinan más hacia resultados inexplicables, pero directos y místicos. En consecuencia, sus expresiones creativas acentúan la descripción perceptiva y subjetiva, prefieren las formas de autoanálisis, y reflejan las necesidades psicológicas. Por lo tanto, las artistas, a menudo, describen sus propias experiencias íntimas o memorias autobiográficas, como contenidos de la creación.



Chia-Jung Hsu. *Happy Time I, Happy Time II*, 2000

Dentro de la esfera del arte femenino, primeramente, vamos a señalar *Happy Time I* (2000) de la artista Chia-Jung Hsu, quién cosió un vestido gigante, formado

a través de tiras de diapositivas. En sintonía de esta obra, citamos *Happy Time II* (2000), donde la autora utilizó la misma técnica, pero aplicado en un vestido corto para niña. El vestido gigante representa a su madre y el vestido corto representa a ella misma. Las diapositivas en color son fotografías de la vida familiar de la artista, en las cuales, los espectadores pueden verlas con claridad, mediante la iluminación interna de la pieza. Los recuerdos de la vida de la madre y la hija se iluminan u oscurecen, de forma alternada, al encender la luz. En este es mundo privado, donde madre e hija cohabitan de día y de noche y se suceden los recuerdos del pasado. Dichos recuerdos se vuelven a representar, mediante estas vestimentas luminosas que, por tanto, expresan la nostalgia infinita de la artista por su madre fallecida, cuando era muy joven.



Hsun-Wei Hsu. *Slumber Land*, 2000

Las instalaciones artísticas de Hsun-Wei Hsu están repletas de referencias autobiográficas, ya sea en su obra *Alien Realm* (1996), creada y dedicada a su padre, en los sueños y los recuerdos incluidos en *Slumber Land*, o bien, en las experiencias del viaje de *Journey* (2003). En general, sus obras de arte se suelen

vincularse, siguiendo el estilo de una crónica o de un diario. Ella compone los recuerdos de la vida, por medio de objetos y la representación de sus escenarios y sensaciones. Además, mediante la acción recolectora de aquellos objetos relacionados con su padre, niega la realidad de la marcha de su padre y, al mismo tiempo, recrea una especie de ceremonial conmemorativo de la muerte de su padre.

A propósito del artículo «Daughters' Rituals – The Spirit and Ecological, Political Art of Taiwanese Women» de Ying-Ying Jian, categoriza, brevemente, dos tipos de rituales con estas palabras: «Los rituales se pueden dividir entre celebración y exorcismo. El primero fomenta la energía de los participantes mediante un ambiente y escenas relativamente positivas y alegres. El segundo alivia la ira y la aflicción o erradica los espíritus malignos mediante rituales que acomodan o liberan la energía negativa»¹⁷⁷. Si se aplicara tales categorizaciones en la obra de Hsun-Wei Hsu, quizás, respondería al segundo caso. Y de este modo, el ritual de su acción creativa se reconciliaría con la energía negativa y las emociones depresivas y confusas, y lograría conmover al espectador, a causa de su experiencia en revivir los recuerdos de la misma esencia.

¹⁷⁷ Ying-Ying Jain, «Daughters' Rituals – The Spirit and Ecological, Political Art of Taiwanese Women», *Discurso del arte femenino-Fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán*. Op.Cit. p. 185.

3.2.3. Representando las experiencias de mujeres.

La historiadora de arte femenino, Lisa Ticker, una vez indicó la diferencia entre el “cuerpo femenino creado por las mujeres” y el “cuerpo femenino creado por los hombres” en el artículo «The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970».¹⁷⁸ Ella hizo hincapié en la “inconmensurabilidad”¹⁷⁹ de la experiencia corporal, es decir, la experiencia de la mujer y la experiencia del hombre no se pueden explicar entre sí, debido a que la experiencia de la mujer presenta su singularidad y naturaleza intraducible. Esto implica que cuando las mujeres quieren explicarse a sí mismas, deben tener su propio lenguaje, ya que el lenguaje de la experiencia masculina es incapaz de dar una explicación dentro del dominio de la experiencia femenina.

El color rojo en las obras de arte femeninas, a menudo, representa la metáfora de la sangre. La sangre en arte puede identificarse con la sangre menstrual o el derramamiento de sangre durante el parto. La primera identificación, normalmente, se suele relacionar a una perspectiva negativa, mientras que en el segundo caso, simboliza el poder de las mujeres para concebir y dar vida. La menstruación es la característica fisiológica más evidente que diferencia a las mujeres de los hombres, es un ciclo mensual que ocurre desde la

¹⁷⁸ Lisa Tickner, «The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970», *Art History*, Vol.1 No.2, 1978, p. 239.

¹⁷⁹ El concepto de “inconmensurabilidad” se propuso en el libro “*La estructura de las revoluciones científicas*” del historiador norteamericano de ciencias, Thomas Kuhn, en el 1962. En este libro se indicaba que la proposición y el contenido entre las teorías de diversas ciencias, no se pueden comparar de forma directa. David Jary and Julia Jary, *Happer Collins Dictionary of Sociology*. Traducido por Ye-Qian Zhou y Guanggan Zhou, Owl Publishing House. Taipei, 2000, pp. 328-329, p. 367.

pubertad hasta el final de la menopausia. Las mujeres están acostumbradas a ver sangre menstrual, mientras que para los hombres, sangrar representa el combate, el peligro, las heridas o la muerte, simboliza la negatividad.¹⁸⁰



Chun-Ju Lin. *Sloung Series III-Breaking Apart*, 1995

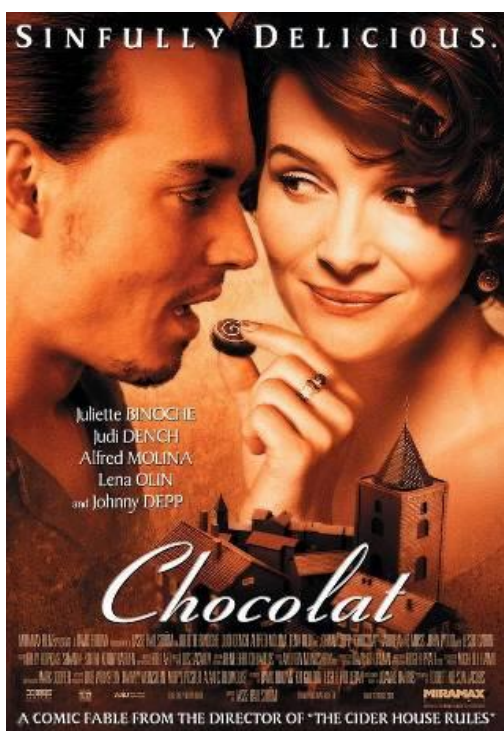
Sobre este ámbito, interesa nombrar la obra *Sloung Series III-Breaking Apart* (1995) de Chun-Ju Lin, realizada con tiras (mezcladas de varios colores) de telas, lanas y alambres de espino. Las tiras de color rojo oscuro se desplazaron hacia el suelo, pareciéndose a un ser viviente, un excremento o un vómito. En su conjunto, generó una asociación con la experiencia del parto o la sangre menstrual. En relación con esta obra, se incluye un texto de Jui-Chung Yao, quién afirmó lo

¹⁸⁰ Observe “Sangrando (Bloodshed) en la página blanca: habla sobre la creatividad de las mujeres mediante imágenes de “sangre” en la literatura y el arte”. Hsin-Yi Wu. «Sangrado en una página blanca: Hablar la creación femenina desde la imaginería de “sangre” en la literatura/el arte». *Chung-Wai Literary Monthly* n° 27, n° 10, Taipei, 1993, p. 94.

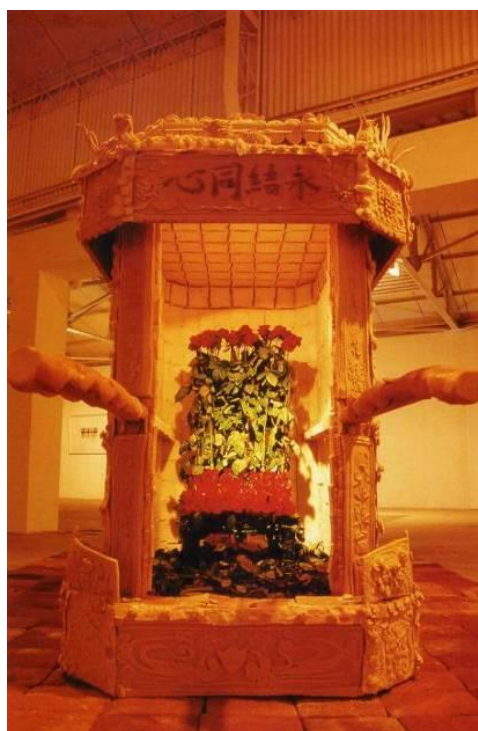
siguiente: «Con la vagina femenina como símbolo de la Madre Tierra, Chwen-Ru Lin pretende transmitir, mediante los materiales blandos, una determinada reflexión sobre la contaminación que la civilización industrial impone sobre el medio ambiente».¹⁸¹ En este sentido, la obra se inspiró en su “experiencia de dar a luz (la experiencia del parto)”, ampliada hasta la preocupación humanística con respecto al medio ambiente natural. Los rellenos de telas que abundan en la obra hacen de genitales femeninos, es decir, metaforizan los síntomas fisiológicos de las mujeres, tales como la “menstruación” y el “vómito” etc., y, además, construyen la auto-identidad. Para Chwen-Ru Lin, la “iconología vaginal” denota no sólo el órgano sexual femenino sino también el deseo original para la vida.

Además de la tarea de tejer, a menudo, se incluye el hecho de cocinar y hornear como tareas femeninas. Después de los años 80, muchas películas como *Like Water for Chocolate* (1992), *Babette's Feast* (1988) y *Chocolate* (2001), emplean la cocina como “Afrodisíaco” de la vida, donde los artistas han modificado, ablandado y calentado la estructura rígida con el espíritu del brujo. El tema de “feminización” de la cocina ha reemplazado, de forma gradual, el romance “masculinizado” de Hollywood y ha alcanzado un efecto significativo en el desarrollo del auto-reconocimiento de las mujeres.

¹⁸¹ Jui-Chung Yao, Op.Cit. p. 199.



Chocolate, 2001



Hsing-Yu Chang. *Pan y amor III*, 2000

Uno de los temas más explorados o reiterados en las obras de Hsing-Yu Chang, se centra por completo en las ataduras de la vida de las mujeres, por razones de género y roles; así como en los romances cambiantes y transitorios. Por ejemplo, hizo una silla de manos de novia, extremadamente realista, de estilo chino¹⁸² y horneó pan para la pieza *Pan y amor III* (2000). El sedán nupcial está lleno de textos de bendición y dibujos auspiciosos de festividades tradicionales. Mientras tanto, dentro de la silla nupcial está repleta de rosas y hojas, las cuales alegorizan el matrimonio y el amor con el pan aromático y las bellas rosas, que a poco a poco se marchitan, descomponen y deshacen con el paso del tiempo.

¹⁸² Para la ceremonia de las bodas tradicionales de China, el novio lidera el desfile del “sedán nupcial”, junto con los obsequios nupciales, hacía el hogar de la novia para casarse con ella.



Ma-Li Wu. *Epitaph*, 1997



Bedsheet of soul, 2001

En la década de 1990, tras la influencia del movimiento feminista taiwanés, Ma-Li Wu creó numerosas obras relacionadas con el género, donde se incluyen obras como *Female* (1990), *Gaze* (1992), etc. Pero la verdadera introspección profunda de los temas de género comenzó con *Epitaph* (1997).

Epitaph explora la relación entre la mujer y la historia, basada en las experiencias de las mujeres que habían padecido el sufrimiento histórico del Incidente 228. Mientras que en *Stories of Women from Hsin-Chuang* (1997), los escritos sobre las entrevistas de las trabajadoras de la fábrica textil, describieron las dificultades de la vida de las mujeres obreras y presentaron una conexión entre las mujeres y el trabajo urbano-rural. Ambas obras antes mencionadas, exploran los roles de las mujeres en la historia y la sociedad, con el pretexto de cuestionarlos, desde la perspectiva microscópica de la experiencia femenina. En el 2002, Ma-Li Wu realizó un taller para un grupo de amas de casa, titulado "Have Fun with Fabric Studio", con los propósitos de guiarlas a su propia exploración y de crear arte. Finalmente, la artista realizó algunas obras colectivas, junto a las

participantes del taller, conocidas como *Bedsheet of soul* (2001), *El teatro debajo de las faldas* (2002) y *La vestimenta nueva de la Reina* (2002). Este proceso de tejer las telas es similar al de la terapia espiritual que ha aglomerado un territorio íntimo, para los diálogos delicados de las mujeres. Ma-Li Wu dijo que:

*El feminismo o los estudios sobre mujeres son una gran fuente de inspiración para mí. [...] En el pasado, podíamos ver en la historia del arte que las mujeres eran el objeto observado o representado. ¿Cómo pueden las mujeres convertirse en el “sujeto” observado? El feminismo influenciará al creador en términos de cómo ver el mundo, a través de la perspectiva y los ojos de las mujeres, en lugar del ángulo de los hombres del pasado o de toda la historia del arte del pasado. El feminismo me guiará para contemplar qué es el pensamiento femenino, es decir, cómo debemos criticar a los hombres sin cometer el mismo error de utilizar el lenguaje masculino.*¹⁸³

A continuación, pasaremos a analizar las obras de la artista Shi-Fen Liu, una enfermera de hospital que, desde los diecinueve años, trabajaba en el quirófano de obstetricia y ginecología y se interesó por el arte, más tarde. Sus primeros contactos se establecieron con los cursos de arte y filosofía. Dentro de estos cursos, a nivel personal, se sintió más interesada por los discursos de las mujeres y del género.

¹⁸³ Yun-Kang Hsu, Op.Cit., p. 187.



Shi-Fen Liu. *Barbie's Feast*, 1998

La autora vuelve a examinar el trabajo de enfermería mediante las creaciones de arte. Y por otro lado, comienza a reflexionar sobre las relaciones médicas desiguales, porque se asemejan a la relación entre hombres y mujeres. Las relaciones de autoridad dentro del trabajo, a veces, conducen a las mujeres a internalizar involuntariamente las ideologías patriarcales. Debido a esto, Shi-Fen Liu se ha alejado del carácter lírico del *Libro de charlas íntimas*, pero, en su lugar, lo ha cambiado por una forma fuertemente crítica sobre los temas de género. Las imágenes de *Barbie's Feast* (1998) fueron convertidas en una “a delivery room” (Una sala de partos). De este modo, fue el primer intento de Shi-Fen Liu de

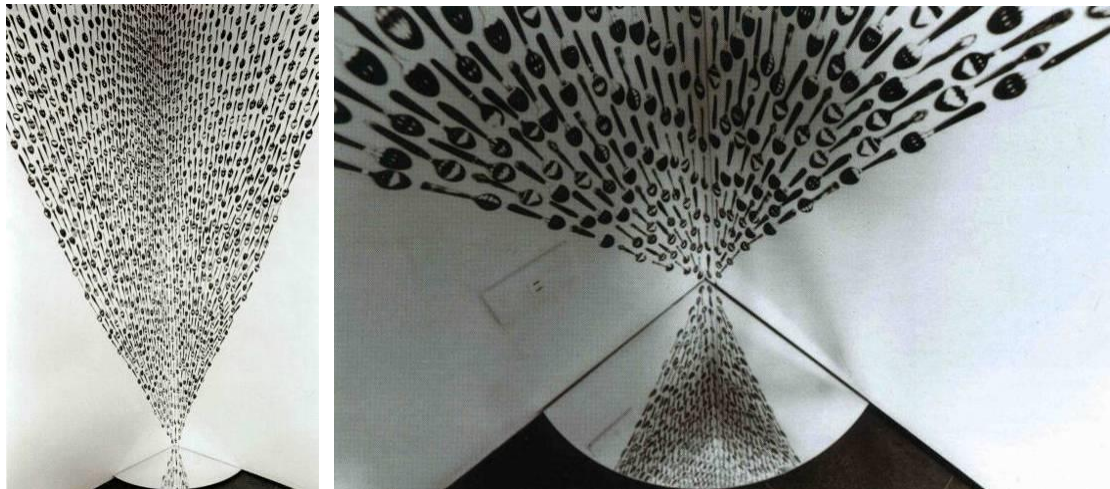
utilizar el objeto ready-made para crear instalaciones. En concreto, colocó un esqueleto humano entero sobre la mesa de comedor. Su pecho estuvo cubierto por una tela estampada de encaje transparente. Las piernas del esqueleto fueron situadas en una posición de gran obertura, para poder iniciar el examen ginecológico. Para completar esta postura corporal tan frágil, se cubrió su rostro con una máscara femenina sonriente y chapada en oro. Para acabar, dentro de este esqueleto, se dispuso de un pene dorado en la parte inferior del cuerpo, con la intención de revelar una suerte de cuerpo hermafrodita.¹⁸⁴

Para finalizar este capítulo, es necesario apuntar la experiencia subjetiva de las mujeres y de la feminidad en la plástica artística Shi-Fen Liu y Ma-Li Wu, cuyos análisis sobre las relaciones de autoridad, no tienen precedente en la historia del arte tradicional masculino.

¹⁸⁴ Yun-Kang Hsu, Op.Cit. pp. 189-191.

3.2.4. Signo femenino y espacio femenino.

Judy Chicago y Miriam Schapiro en sus iniciativas para fomentar el arte femenino en los años 70, mencionaron que en las obras de las mujeres artistas, a menudo, aparecían imágenes similares. Entre las cuales, señalan un hoyo o una entrada en el centro de la obra, también conocida por la expresión de “Núcleo Central (Central Core)”. Ambas artistas relacionaron dichos orificios con la anatomía de cuerpo femenino,¹⁸⁵ especialmente, cuando muchas de estas imágenes apuntan, directamente, a experiencias corporales¹. Las imágenes del hoyo, de la entrada, de la ventana, de un ambiente interior, y sobre el vacío también, aparecen frecuentemente en las obras de las artistas taiwanesas.



Hai-Ru Tsai. *La serie Cuchara*, 1996

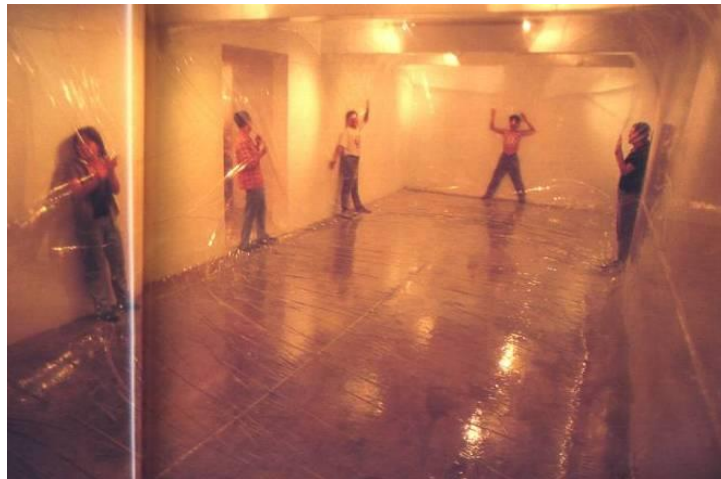
Las obras de Hai-Ru Tsai de principios de los años 90 mostraron un gran

¹⁸⁵ Ma-Li Wu, «Mystery in the Hole: Looking at Female Works from Materials and the Body», *Discurso del arte femenino-Fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán* editado por Pey-Chwen Lin, Ed. Fembooks Publishing Co., Taipei, 1998, p. 197.

interés por aquellos temas orientados al plano de los deseos y de la existencia del cuerpo. En este caso, la artista convirtió en medios de creación cucharas, espejos y otros elementos, bajo su particular mirada e imaginación. Por ejemplo, en la serie *Cuchara* (1996), la artista fotocopió una gran cantidad de cucharas de acero inoxidable y luego las distribuyó -ordenadas en forma de triángulos invertidos- en la superficie de una pared de forma radial, al mismo tiempo, colocó un espejo en forma de un cuarto de círculo en el suelo en la esquina de la pared. Debido a la absorción y capacidad reflectora del espejo, aparecía un triángulo invertido en el espejo que se extendía hacia abajo, de forma infinita. En cuanto, a la profundidad y al tamaño del triángulo en la imagen del espejo, variarían en función de la distancia entre el espectador y el espejo. El espejo se asemeja a un hoyo profundo que, a la vez, se vincularía, metafóricamente, a la vagina. Estas cucharas fotocopiadas que, se ordenaban en forma de triángulos invertidos, se parecen mucho a grupos de espermatozoides que se dirigen hacia el útero, creando así, una ilusión espacial intrigante. Dada la interacción entre el placer sensual y la consideración estética, la ansiedad del deseo se suma a la alegría interactiva entre el objeto observado y el sujeto. En el conjunto de la obra Hai-Ru Tsai presenta, por un lado, una imagen arquetípica de un “Núcleo Central” evidente y, por otro lado, se decanta por la carga simbólica de la cuchara, como el elemento más representativo de todas sus creaciones.

En tercer lugar, analizamos las obras de Te-Yu Wang, caracterizada por la presentación de una pureza extrema. Entre sus obras más conocidas, resaltamos la instalación del espacio en forma de bolsa. Generalmente, esta artista aplica diferentes telas como medio de creación y recrea un determinado espacio

independiente, mediante acciones minimalistas como jalar, coger, estirar o desplegar una tela. Estas obras contenían cierta tensión formal, ya que guiaba al espectador a llevar a cabo diversas exploraciones y juegos de contacto en su interior y exterior. Muchos críticos de arte interpretan las creaciones de Te-Yu Wang como un tipo de “filosofía femenina” y de “creación femenina”, y piensan que la artista ha creado un espacio caótico, que se asemeja al cuerpo de una madre, con el propósito de ansiar la sensación del regreso y de la fusión del cuerpo y de la mente.



No.27, 1997



No.35, 2000



Te-Yu Wang. **No.41**, 2001

Desde un formato parecido, tomamos el ejemplo de la intervención *No.27* (1997), donde Te-Yu Wang ocupó todo el espacio de la exposición con una tela de plástico transparente que luego hinchó de aire. Para acceder a la exposición, el visitante debía de empujar, desplazarse y avanzar entre las brechas de las paredes y de la tela de plástico. Durante este proceso creativo, los participantes fueron muy conscientes de la opresión del aire y del olor de la tela de plástico, como si se tratara del famoso “espacio maternal” de Julia Kristeva¹⁸⁶. En otra intervención titulada *No.35* (2000), la artista revirtió el mismo pensamiento lógico, de tal forma que los participantes pudieran pisar sobre la tela blanca inflada, permitiendo que sus cuerpos experimentasen la sensación de “apartar el aire y al mismo tiempo ser apartados por el aire”. La interacción en este espacio maternal, no es la misma que se logra al verse presionada pasivamente por el aire de *No.27*. Más bien, es el resultado de alternar una relación activa y pasiva con el aire,

¹⁸⁶ «Chora, Maternal Space» (Chora, Espacio maternal) está repleta de ambigüedades, caos, cosas inexplicables, apoteosis y éxtasis. El significado original de Chora es útero, derivado del concepto de «Timeo» de Platón, al cual se cita para explicar la naturaleza misteriosa, compleja e híbrida de los símbolos. Es un indicador de un espacio caótico indescriptible que «se asemeja a un útero». Kristeva creía que se trataba de un espacio corporal compartido entre la madre y el hijo, lo cual constituye una amenaza a la llamada racionalidad, estabilidad, continuidad lógica que declaran los símbolos masculinos. Kristeva tomó prestado el concepto de espacio maternal para explorar la dinámica del tira y afloja entre el sujeto hablante y el sistema de símbolos.

como si nos acercáramos al estado interactivo entre el bebé y el útero (dentro del líquido amniótico de la madre).¹⁸⁷



Te-Yu Wang. **No.50**, 2003

Las obras *No.41* (2001) y *No.50* (2003) son rededucciones más profundas de la lógica espacial de las obras antes mencionadas. *No.41* consiste en una bolsa móvil que conforma una relación fluida entre el espectador y la obra. De esta manera, el espectador puede estar dentro o fuera de la creación para generar más interacciones. En *No.50*, Te-Yu Wang diseñó una gran bolsa de aire que pasaba a través de los corredores principales del museo de arte y se extendía por tres salas. Los espectadores podían pasear o pisotear libremente el interior o el exterior de la bolsa de aire. Cuando los espectadores de dentro y de fuera llegaban a encontrarse, entonces, se presentaba una oportunidad de interacción recíproca. Estas obras, en tanto envases como catalizadores, se asemejan al

¹⁸⁷ Hong-Juin Shieh, *A Remark on Femininity and queerness for Emerging Artists*. Op.Cit. p. 55.

cuerpo de una madre, ya que contiene un espacio de infinitas posibilidades, focalizando su importancia en la interpretación abierta del observador, desprovista de ninguna explicación previa.

Las palabras no alcanzan a describir las creaciones de Te-Yu Wang. En otras palabras, si no fuera por la participación del sentido del tacto, resultaría difícil detectar, desde la imagen visual y la estructura exterior de la creación, los elementos estéticos que exclusivamente pertenecen a las características femeninas (como por ejemplo la sensación de suavidad). Asimismo, las creaciones femeninas de Te-Yu Wang, en comparación con la lógica lineal del centro masculino, interpretan las obras de manera implícita, indirecta, fluida y marginalizada, presentando así la experiencia de “entretelar una obra de arte con elementos líquidos y sensaciones físicas”. Esto es similar a la estrategia de “la escritura femenina”, propuesta en la literatura feminista durante los años 70, donde se tomaba el propio cuerpo, como punto de partida, y se buscaba, mediante la fluidez y la inconstancia, un lugar para poder hablar de “la existencia oprimida”.¹⁸⁸ Aunque la escritura no es la forma de expresión más recurrente en Te-Yu Wang, sí que utiliza constantemente la suave subversión femenina en sus creaciones.

Otras de las figuras artísticas representativas son las obras suaves, cálidas y dulces de Tan-Yen Liu. Una artista capaz de retener en su quehacer plástico, un enérgico potencial saturado. En este sentido, nombramos la instalación *Original Township* (2003), donde la autora construye un espacio que permite que las

¹⁸⁸ Véase http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/43/881 (Consultado 09/03/2012)

personas entren y se queden allí, para disfrutar de un sentido de seguridad. Al igual que muchas otras obras de Te-Yu Wang, se asocia fácilmente con la metáfora del útero femenino, entendido aquí como el clásico, pero primitivo potencial material de la procreación, protección y gestación.



Tan-Yen Liu. *Original Township*, 2003

De forma indirecta, experimentamos el sentido de una fantasía extremadamente delicada y sutil en las obras de Tan-Yen Liu. Mediante el concepto del cuerpo de la madre, demuestra que el sentimiento interior es lo más valorado por una mujer, siempre que se centralice en la expectativa de lograr calor y en la sensación de obtener seguridad. Por último, mientras que la imagen del útero fue reutilizada, en contadas ocasiones, como un simulacro rugiente durante el movimiento feminista, Tan-Yen Liu, en cambio, prefirió materializar dicha imagen, a partir de materiales e iluminaciones ingeniosas, a fin de producir con ternura una poderosa voz interior.

3.3. Existe una estética femenina.

El arte femenino intenta cambiar las funciones del arte. No sólo ha incorporado las tradiciones artesanales, la autobiografía y la autodescripción, el collage y otras innovaciones técnicas y estilísticas, sino que también se ha construido una ideología, un sistema de valores, una estrategia revolucionaria y un estilo de vida.¹⁸⁹

— Lucy Lippard

El desarrollo de la sociedad ha sido protagonizado por hombres y mujeres conjuntamente, pero el desarrollo de la documentación siempre ha sido dominado por los hombres. Desde el siglo pasado, existieron relevantes oleadas del movimiento feminista originadas en Occidente, desde las consignas «We become women, instead of being as ones.» indicado por Simone de Beauvoir hasta las dudas de Linda Nochlin en «Why Have There Been No Great Women Artists ?», han demostrado que la situación de las mujeres era ignorada y excluida de la sociedad durante largo tiempo. Desde entonces, se empezó a interrogar la tradición de la historia artística, a manifestar el arte femenino como una actitud de intervención y, también, se generó una fuerza subvertida que retó al pensamiento patriarcal.

El discurso de la oposición binaria fue retomado otra vez en los años 80. La tendencia de la deconstrucción feminista francesa se introdujo con sangre nueva. No se adoptó una posición opuesta, sino que se consideró el tema del género

¹⁸⁹ Yun-Kang Hsu, Op.Cit., p. 180.

desde el punto de vista de la feminidad y del pensamiento femenino. Estas tendencias y acciones no sólo se iniciaron desde diferentes fases de investigación femenina, sino que estimularon múltiples diálogos y reacciones del arte femenino, en diferentes regiones. Y por otra parte, las acciones adquirieron un mayor poder deconstructivo, capaz de trascender el género. No obstante, lo más importante fue romper con el silenciamiento de las mujeres, en el mundo de creación artística, y buscar huellas de la existencia femenina por medio del lenguaje artístico.

Sin embargo, el desarrollo de la tendencia creativa del arte femenino taiwanés llegó veinte años más tarde con respecto a Occidente. Durante su fase inicial, muchas mujeres artistas se negaron a ser marcadas por la identidad “femenina”, porque creyeron que representar la feminidad era igual que reconocer que ellas eran más débiles e inferiores. Pero, con el avance del despertar de la conciencia femenina, las artistas empezaron a crear sus obras desde una visión “de mujer”. Consiguientemente apareció una nueva estética más flexible, siempre desde la perspectiva femenina. Los críticos de arte, incluyendo Victoria Y. Lu, creyeron que se trataba de una nueva “estética femenina”, que contrastaba con el arte de la masculinidad. En este sentido, se debe enumerar aquellas obras artísticas que, siguiendo el carácter de la “estética de la feminidad”, presentaron características exclusivas de mujeres. En comparación con la masculinidad, no hubo distinción absoluta de superioridad o de inferioridad entre los dos géneros, porque eran simplemente “diferentes”.

El concepto de la estética femenina derivó de la “Escritura femenina (L’écriture Féminine)”, la cual, representó un punto de vista, propuesto por Hélène Cixous en los años 70. Cixous enfatizó que las mujeres deberían desprenderse de la posición subordinada, regulada por los hombres, y expresar las propias experiencias de las mujeres a través de la escritura por “placer”. La “escritura femenina” permite abordar las diferentes formas de la expresión artística, debido a que consagra lo abierto, multifacético, variado, y aquello que está lleno de ritmo, de alegría y de posibilidades.¹⁹⁰ Además, la “escritura femenina” no es necesariamente escrita por mujeres, más bien es, en el texto escrito, donde se puede distinguir una energía primitiva de feminidad. El escritor/a puede ser un hombre o una mujer. Sin embargo, la mayoría de las mujeres artistas, parece ser más cercana y más familiar a este tipo de escritura que los artistas masculinos.¹⁹¹ Por ejemplo, uno de los escritores más importantes del siglo XX, fue el poeta irlandés James Joyce, quién inundó en sus obras de un intrincado flujo de ideas.

La historiadora del arte feminista Linda Nochlin comentó en una ocasión que «Las personas sin territorio no tienen idioma.»¹⁹² Si las mujeres desearan desarrollar sus propios lenguajes, deberían identificar primero sus territorios. Y la premisa para el posicionamiento del territorio, sería establecer la posición subjetiva de las mujeres. Lucy R. Lippard también dijo que «Si el arte viene desde el interior, entonces, las diferentes experiencias de los hombres y de las mujeres crearían, definitivamente, distintas presentaciones del arte. Y si estas

¹⁹⁰ Rosemarie Tong, *Feminist Trends of Thought*. Traducido por Xiao-hua Diao, China Times Publishing Co., Taipei, 1996, p. 398.

¹⁹¹ Floating in the “Chora”--A Remark on Pregnancy. 2006, p. 66.

¹⁹² Linda Nochlin, *Woman, Art, and Power*. Traducido por Hui-Chen Yu, Yuan-Liou Publishing Co., Ltd, Taipei, 2005, p. 179.

“diferencias” no se mostraran en las artes femeninas, sería indudablemente un tipo de represión.»

Para finalizar, destacar que debido al desarrollo teórico de las diferentes épocas y prácticas omnidireccionales de las artistas, la escritura y la estética del arte femenino han sido acumuladas constantemente hasta lograr cambiar el punto de vista tradicional, trascender el género y expandirse en las distintas discusiones en el arte contemporáneo. La feminidad como dijo Hong-Juin Shieh:

*No se ve desde la apariencia externa, tampoco es alguien que usa encajes, ni mucho menos quien prefiere el color rosado es una mujer. Uno tiene que entrar en el ángulo del cuerpo, del concepto y de la psicología de la mujer. Es el lugar de un nuevo mundo que todavía no ha sido escrito en la historia.*¹⁹³

¹⁹³ Yun-Kang Hsu, Op.Cit. p. 221.

CAPÍTULO 4.

4. LA REPRESENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA TAIWANESA A TRAVÉS DE CUATRO EXPOSICIONES COLECTIVAS

Durante miles de años, los hombres siempre se habían caracterizado por tener la voz dominante y por haber representado y documentado la historia; mientras que las mujeres habían permanecido en silencio, siendo observadas y usadas por la mirada masculina. El pensamiento subjetivo femenino no solo era algo raro, sino también difícil de propagar.

Los temas relacionados con la mujer no eran tomados en cuenta en el ámbito del “arte taiwanés”. Dentro de los anhelos del hombre con respecto al arte taiwanés, no se incluyeron en absoluto a las mujeres; por lo que el tema del género se ignoraba por completo.¹⁹⁴

Antes de los años 70, muy pocas personas asociaron el género con el arte. En este sentido, en la historia del arte tradicional y en la exploración de la estética tradicional, el arte siempre se consideró como algo “más allá” del género. En consecuencia, el arte sólo debía distinguirse por su calidad, entre lo bueno o lo malo, y no entre lo femenino o lo masculino. No obstante, gracias al pensamiento feminista, el movimiento de liberación de las mujeres y los estudios de la mujer despertaron la conciencia femenina y cambiaron la forma en que las personas convencionales percibían el arte. De este modo, se permitía descubrir la historia del arte desde diferentes perspectivas que inspiraron a más mujeres a la creación artística. Al mismo tiempo, las artistas adoptaron una estrategia similar a la del

¹⁹⁴ Yu-Ching Yen, *Taiwan Consciousness in Contemporary Art*. Lionart, Taipei, 1994, pp. 20-22.

movimiento de mujeres para desafiar de forma proactiva el control ejercido por el patriarcado.

Desde finales de los años 80 hasta principios de los años 90, muchas mujeres artistas regresaron a Taiwán tras realizar estudios en Europa y EE. UU., entre ellas se ha de enumerar a las siguientes artistas: Victoria Y. Lu, Wing-Huia Yan, Ma-Li Wu, Pey-Chwen Lin, Yi-Jen Hou, y Chia-Hui Fu, y a las comisarias de arte como Tan Chien y Chin-Yu Chang. Juntas, comenzaron a organizar una serie de “exposiciones colectivas de artistas mujeres” con la esperanza de aumentar “la visibilidad”, a través de las “uniones de mujeres”.¹⁹⁵ En este contexto, es importante citar lo señalado por Hsiang-Chun Chen con estas mismas palabras:

*El uso de las exposiciones colectivas de mujeres artistas desde 1989 como medio para unir a las mujeres ha abierto, de hecho, un espacio a las mujeres en el mundo del arte. También, han permitido gradualmente que el entorno artístico contemporáneo en Taiwán –que originalmente “carecía de conciencia de género”– apreciara la existencia de una identidad colectiva y de una experiencia artística de “arte femenino” o incluso de una “estética femenina”. En líneas generales, hasta mediados de los años 90, la principal misión de estas exposiciones colectivas de mujeres artistas fue proclamar y afirmar la existencia, la creatividad y la experiencia artística de las mujeres artistas a través del poder colectivo.*¹⁹⁶

¹⁹⁵ Hsiang-Chun Chen, «Leer la dimensión de feminismo en el arte contemporáneo en Taiwán». *Artist* nº 303, 08/2000. p. 445.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 446.

A principios de los años 90, las artistas rompieron el “silencio” y dejaron de estar “ausentes” mediante el uso de la exposición colectiva. Desde este trasfondo, las artistas introdujeron y popularizaron la siguiente expresión: “las mujeres también son el sujeto de la creación artística”. Sin embargo, en términos generales, el mensaje de la política de género en este momento es aún relativamente difuso. A pesar de la aparición de algunas obras de arte con características extremadamente femeninas, fueron muy escasos los discursos de críticos de arte que examinaban y analizaban los trabajos a través de una perspectiva feminista. Sobre esta situación, Chiung-Jui Hsiao indicó lo siguiente:

A pesar de que estas exposiciones han aumentado de forma efectiva la preocupación y la atención de la sociedad y del círculo artístico hacia el arte femenino, como muchas exposiciones temáticas en Taiwán, carecen del apoyo de poderosos discursos escritos asociados a las obras exhibidas, por lo tanto, sus beneficios también son extremadamente limitados.¹⁹⁷

Tal como mencionó anteriormente Chiung-Jui Hsiao, aunque estas exposiciones colectivas de mujeres artistas de principios de los años 90, dieron apertura a la exploración y al debate sobre la cuestión de género y sobre la subjetividad femenina, en realidad, no lograron transformar el escenario del arte contemporáneo de Taiwán. En este último caso, hace referencia a las visiones artísticas o a la presentación de las exposiciones. La fractura entre el concepto organizativo de la exposición y el significado de las obras de arte no ha permitido

¹⁹⁷ Chiung-Jui Hsiao, «Establecer las respectivas de mujeres». *Artist* n° 239, 04/1995, pp. 268-269.

concentrar la fuerza de lucha contra el sistema de arte patriarcal. Como resultado, las exposiciones no han llegado realmente a declarar la propuesta estética ni la experiencia de género de las obras de las mujeres artistas. Con respecto a esta situación, Ma-Li Wu propuso su introspección en 1991 en este párrafo:

*Sin la exploración de la conciencia femenina y el discurso femenino, la exposición colectiva de mujeres artistas se convierte en una congregación meramente basada en el género fisiológico o en una “exposición de la fortaleza de la mujer” que enfatiza de manera intencional la diferencia de género.*¹⁹⁸

Tras un período de desarrollo y exploración, las exposiciones colectivas de las artistas empezaron a tener una conciencia organizativa de exposición más explícita a partir de mediados de los años 90. La exposición de 1995 *I don't know but I long for* mostró un mayor énfasis en la conciencia femenina, centrándose en la ansiedad y la lujuria hacia el cuerpo femenino, comparada con las anteriores exposiciones colectivas sobre mujeres. El subtema “The Forgotten Women” de la *2.28 Commemorative Exhibition* de 1997 exploró la posición de la mujer en la construcción e imaginación nacional. Además, la deconstrucción del pensamiento del mecanismo paternal fue más clara y definitiva en las opiniones sobre los temas políticos.

¹⁹⁸ Hsiang-Chun Chen, «Leer la dimensión de feminismo en el arte contemporáneo en Taiwán». Op.Cit. p. 445.

Lord of the Rim: In Herself/ For Herself de 1997 fue la primera exposición temática que exploró el tema de la identidad vulnerable de género y de clase asociada a la mujer desde una perspectiva crítica de la cultura “central/marginal”. En esta exposición colectiva también se contempló cómo transformar esta posición marginal en una posición subjetiva. En este orden, se trató de buscar un lenguaje visual femenino más adecuado. También, se documentó la convergencia entre la historia de la vida de las artistas y de las trabajadoras textiles. Esto no solo amplió el horizonte del arte femenino, sino que también inició una interpretación más excepcional y madura sobre el tema del género.

Si el discurso de la historia del arte es el objetivo de la intervención activa de las feministas, las grandes exposiciones colectivas tienen una función de mostrar el “arte femenino” desde una óptica subjetiva.¹⁹⁹ Las dos exposiciones *Seis Décadas de Mujeres* y *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan* de 1998 tenían la fuerte ambición de documentar la historia del arte femenino en Taiwán. Al mismo tiempo, dichas muestras también inspiraron un movimiento del arte femenino más proactivo y vigoroso. En el 2000, la exposición *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations* examinó el arte femenino en Taiwán con un enfoque interdisciplinario, desde donde se empezó a presentar y categorizar la experiencia estética y la experiencia cognitiva de la mujer de una forma más sistemática y delicada.

¹⁹⁹ Po-Shin Lin, «Desde la política exhibida hasta la poética exhibida—Las posibilidades de cambio de siglo cruzado de la exhibición del arte femenino». *ARTCO* n° 102, 03/2001, pp. 98-100.

Durante los años 90, el surgimiento de las exposiciones colectivas artísticas sobre la temática femenina expuso completamente la energía creativa de las mujeres artistas y la conciencia subjetiva de la mujer. Sin embargo, dentro de este período cabe destacar que fueron muy poco comunes las investigaciones o la literatura que explorase sobre tal fenómeno de forma rigurosa. Por lo tanto, en este capítulo, se tomarán como objeto de investigación las siguientes cuatro exposiciones colectivas de las mujeres artistas: *Sadness Transformed: 2.28 Commemorative Exhibition*, *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself*, *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan* y *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations*. Para ellos utilizaremos las metodologías de análisis de la literatura y de los discursos de la historia para comprender el desempeño de las creaciones de la mujer desde su posición subjetiva de género, así como para interpretar el punto de vista revelado por la propia exposición, con el objetivo de aclarar la situación de implementación de la estética y la política de género en el espacio cultural. Además, este capítulo también profundiza sobre cómo las mujeres artistas emplearon las diferentes estrategias de exposición colectiva con el fin de construir y hacer reconocer la subjetividad de la mujer.

La feminista francesa Helene Cixous declaró en cierta ocasión que “las mujeres sólo pueden ser escuchadas por oídos masculinos si se expresan en lenguaje masculino”²⁰⁰ como metáfora para describir el sufrimiento que siente la mujer por la incapacidad de la sociedad patriarcal de entender sus características femeninas. Cuando seamos capaces de apreciar las obras artísticas de la mujer

²⁰⁰ Hélène Cixous, «Sorties», Kemp, Sandra and Judith Squires eds. *Feminisms*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 233.

desde una perspectiva femenina y sustituir la “mirada masculina” por una “mirada femenina”, las mujeres podrán transformar su posición pasiva objetiva en un punto de inicio proactivo subjetivo. Solo entonces la voz de la mujer será escuchada claramente.

Lista de las exposiciones colectivas del arte femenino en orden cronológico.

(1990-2001)

Fecha	Título de la exposición	Lugar	Curador/a
1990	Taiwan Women's Art Week Joint Exhibition	Eslite Gallery	Victoria Y. Lu
1991	Women/Women Painting Exhibition	Jih Cheng Gallery	Ai-Ni Chen
1991	Taiwan Contemporary Women Artists Exhibition	Lung Men Art Gallery	Victoria Y. Lu
1991	Women's Exhibition: Dialogue between Women and Contemporary Art	Dimension Endowment Of Art	Chin-Yu Chang
1993	Glamor of Women's Art	Chuan Yung Art Center	Victoria Y. Lu
1993	Form and Color: Joint Exhibition of Women's Abstract Art	Jia Art Gallery	Su-Hui Chang
1994	End of the Century: Taiwan Women Artists Abstract Painting Exhibition	Lionart Gallery	Tan Chien

Fecha	Titulo de la exposición	Lugar	Curador/a
1994	Water Exhibition	Dragon Art Museum	Chin-Yu Chang
1994	Power of Women's Creativity	New Phase Art Space	Yi-Jen Hou
1995	I don't know but I long for	Taipei County Cultural Center	Ming-Hui Chien
1997	Sadness Transformed: 2.28 Commemorative Exhibition	Taipei Fine Arts Museum	Hai-Ming Hwang
1997	Lord of the Rim: In Herself/ For Herself	Xinzhuang Culture and Arts Center	Yuan-Chien Chang
1998	Six Decades of Women	Lung Men Art Gallery, Galerie Pierre, New Phase Art Space	Victoria Y. Lu
1998	Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan	Taipei Fine Arts Museum	Ying-Ying Lai
2000	Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations	Kaohsiung Museum of Fine Arts	Ying-Ying Chien
2001	Sweet and Sour Yeast: Sweet	Huashan Arts District	Hui-Lan Chang

4.1. *Sadness Transformed: 2.28 Commemorative Exhibition (1997).*

«La historia de ellos se ha revisado (*La historia de los hombres se ha revisado*)

El amotinado puede convertirse en el héroe.

¿Qué pasa con la historia de ellas? (*¿Qué pasa con la historia de las mujeres?*)»²⁰¹

— *Epitaph*, Ma-Li Wu, 1997



El Incidente 228, 1947



El Cenotafio de 228

El día 28 de febrero de 1947 tuvo lugar el denominado “Incidente 228” en Taiwán, de gran repercusión y alcance. En ese momento, las autoridades reprimieron brutalmente a la población. A continuación, durante los años 50, comenzó un período que se denominó “Terror Blanco”. Además de generar apatía política y miedo entre la población, el régimen también incitaba a la rivalidad

²⁰¹ Elsa Hsiang-Chun Chen, *Beyond Commemoration: The 2-28 Incident, the Aesthetics of Trauma and Sexual Difference*. Traducido por Zhi-Ling Zhou, You-Rong Xiang, Artouch, Taiwan Women’s Art Association, Taipei, 2014.

étnica. Para el pueblo taiwanés, el “Incidente 228” es un trauma histórico que es difícil de borrar.

Tras el levantamiento de la ley marcial en 1987, la organización civil “228 Peace Day Initiative” puso en marcha el “228 Justice and Peace Movement”. El pueblo comenzó, poco a poco, a cuestionar el relato unilateral y distorsionado del nacionalismo por parte del gobierno. Como resultado de esto, los ciudadanos solicitaron la revisión del Incidente 228 y alzaron sus voces en busca de la verdad. Por lo tanto, el Incidente 228 pasó de ser un período histórico deliberadamente ignorado a convertirse en la memoria colectiva reconocida por el pueblo taiwanés.

Desde 1989, distintas organizaciones civiles han organizado progresivamente eventos para conmemorar el Incidente 228 en todo el país con la esperanza de ofrecer consuelo a las almas de las desafortunadas víctimas y sus familias. En 1993, la “228 Incident Care Federation” fue la primera en organizar la *2.28 Commemorative Exhibition* (2.28 Exposición conmemorativa) y, a partir de 1996 fue el Taipei Fine Arts Museum (TFAM, por sus siglas en inglés), quien organizó la *2.28 Commemorative Exhibition* durante cuatro años consecutivos de manera oficial.²⁰² En el 2000, debido al cambio de régimen se interrumpió la exposición, y la organización de dicha exposición fue asumida de nuevo en el 2002 por organizaciones civiles.

²⁰² Respecto a la evolución histórica de la muestra de arte 228, véase «2.28 Exposición conmemorativa” ser el área dialéctica del arte y de la política» de Wen- Xiang Chen, *Modern Art* nº 77, 04/1998, pp. 55-59.

En el 1992, Mei-Shu Ruan, la hija de Zhao-Ri Ruan, víctima del Incidente 228, registró el relato oral del suceso histórico, de esta forma, la voz de la mujer, tradicionalmente olvidada en la memoria de la historia nacional, empezó a tomar protagonismo.²⁰³ Ese mismo año, los teatros locales de Taiwán mostraron por primera vez una actuación teatral interpretando el Incidente 228 desde una perspectiva femenina. La obra del grupo teatral Rive-Gauche se centró en las perspectivas de las mujeres supervivientes de la familia de Qi-Lang Zhang, víctima del Incidente 228, para describir la historia de sufrimiento de la mujer y su marginación bajo la agonía del nacionalismo.²⁰⁴ Además, Rui-Yue Tsai, una bailarina perseguida por el Terror Blanco después del Incidente 228, también realizó actuaciones teatrales sobre este tema. Su danza saca partido de la capacidad del cuerpo femenino para atravesar los diversos límites hasta abrirse paso en el ámbito de la redacción de memorias históricas del nacionalismo.²⁰⁵

En comparación, las creaciones artísticas asociadas al Incidente 228 en el campo artístico de Taiwán raramente nacen del punto de vista femenino. Además, desde el año 1993, la *2.28 Commemorative Exhibition* siempre se ha expresado desde una perspectiva nacionalista/patriarcal. En 1997, la *Sadness Transformed: 228 Commemorative Exhibition* organizada por el Taipei Fine Arts Museum

²⁰³ Mei-Shu Ruan, la hija de Zhao-Ri Ruan, víctima del Incidente 228, realizó una historia oral del suceso, y la voz de la mujer, tradicionalmente olvidada, tomó protagonismo. Además de instar al gobierno a emitir una disculpa oficial y pagar las indemnizaciones, ella financió la creación del Museo de la Memoria 228 de Taipéi y se dedicó a documentar la historia del Incidente 228 a través de entrevistas y escritos. En 1992, Mei-Shu Ruan realizó una historia oral personal en dos libros titulados *45 Years of Loneliness and Torment* y *Whimpering in the Dark Corner*.

²⁰⁴ Yi-Si Zhuang, «Las imágenes de víctimas de 228 en el escenario—Visitar el director Huan-Xion Li de Rive-Gauche Theatre Group Abe Kobo». *Taiwan Review* nº 5, 03/1993, pp. 86-93.

²⁰⁵ Ai-Zhu Zhang, «The Historical Memories, Spatial Action, and Women's Trauma in Xiao Wuoting's Environmental Theater». Colección especial para "Espacio, género, reconstrucción", *Chung Wai Literary Quarterly*, 10/1998, pp. 40-62.

adoptó el subtema “The Forgotten Women” (Mujeres olvidadas), por lo que recibió especial atención. Desde este contexto, el pintor Li-Fa Shieh consideró lo siguiente:

En los últimos años, los debates sobre el Incidente 228 se organizaron partiendo de la búsqueda de la verdad histórica de los hombres que perecieron, sin embargo, nunca se ha intentado comprender el sufrimiento de las mujeres en este incidente. Esto es simplemente la consecuencia de la visión de la historia tradicional desde una orientación masculina.²⁰⁶

La 2ª 228 *Commemorative Exhibition*, organizada de manera oficial, se tituló “Sadness Transformed” (Tristeza Transformada). En este caso, además de intentar despegarse de las tristezas de la historia y de la forma de una simple exposición conmemorativa, también con la esperanza de desarrollar nuevos paradigmas del discurso a través de las creaciones de los artistas. Por otro lado, la propuesta de la perspectiva “Women in Distress” (Mujeres en apuros) fue considerada como el aspecto más profundo de toda la exposición. A continuación, me referiré a las obras de la exposición que se incluyeron bajo el subtema “The Forgotten Women” con el objetivo de observar los diferentes enfoques adoptados por mujeres artistas y artistas masculinos para “restaurar la historia”. Además, también examinaré las diferentes perspectivas planteadas por las mujeres artistas sobre el Incidente 228.

²⁰⁶ Li-Fa Shieh, «Para recordar 228 y discutir cómo el arte sale de la sombra de la política en Taiwán», el catálogo de la Exposición *Sadness Transformed: 228 Commemorative Exhibition*. Taipei, Taipei fine arts museum, 1997, p. 20.

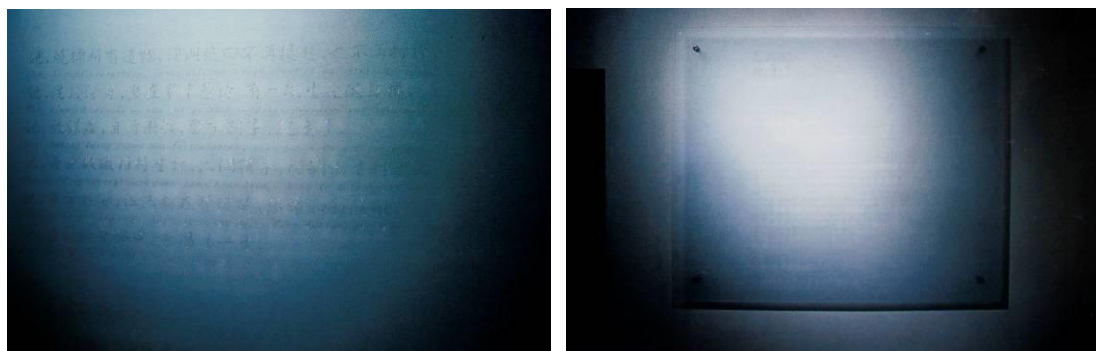


Ma-Li Wu, *Epitaph*, 1997

En la 2ª *228 Commemorative Exhibition* participaron un total de 43 artistas, de los que sólo seis artistas fueron mujeres, incluyendo a Xiu-Mei Liu, Ma-Li Wu, Hai-Ru Tsai, Pey-Chwen Lin, Fu-Yu Chien, Li-Hong Hsiao. Las obras de estas seis artistas están directa o indirectamente relacionadas con el género, el país, la historia, y la memoria.

La obra más emblemática de la exposición bajo el subtema “The Forgotten Women” fue la pieza de *Epitaph* de Ma-Li Wu. El concepto de esta obra tenía su origen en dos obras escritas por Mei-Shu Ruan: *45 Years of Loneliness and Torment* (1992) y *Whimpering in the Dark Corner* (1992), y del video *Tragedy of the 228 Incident Documentary*. Esta fue una de las pocas obras de Ma-Li Wu en la que utilizó proyecciones de video. A través de este trabajo, representó historias olvidadas y silenciadas de mujeres, mostrando, al mismo tiempo, el máximo

respeto hacia las víctimas y sus familias.



Ma-Li Wu, *Epitaph*, 1997

Ma-Li Wu expresó las experiencias femeninas de la pérdida de familiares en el Incidente 228. La proyección sobre el muro central muestra la imagen y el sonido de la costa Badouzi en Keelung. En los muros laterales se mostraron epitafios escritos sobre cristal, que expresaban las experiencias femeninas de las familias de las víctimas. Este trabajo no solo muestra profundas condolencias para con el género femenino, sino que también es una reanudación desde el punto de vista de las víctimas gravemente heridas, con el fin de “proporcionar otro tipo de escritura de la historia”.

La crítica de arte Pao-Ping Huang elogió esta obra diciendo lo siguiente: «Independientemente de la transformación conceptual o de la presentación formal, la obra es completa y exitosa. Las palabras y las imágenes son profundas e intensas.»²⁰⁷ Además, el comisario de arte Hai-Ming Huang expresó: «Esta es una obra digna de elogio aparte de capturar la esencia del subtema “The

²⁰⁷ Pao-Ping Huang, «¿No se ve la tristeza, sin mencionase la sublimación?». *Arts* nº 263, 04/1997, p. 310.

Forgotten Women”, también nos permite ver que la ternura conmovedora y el dolor pueden suscitar una tremenda fuerza de subversión.»²⁰⁸

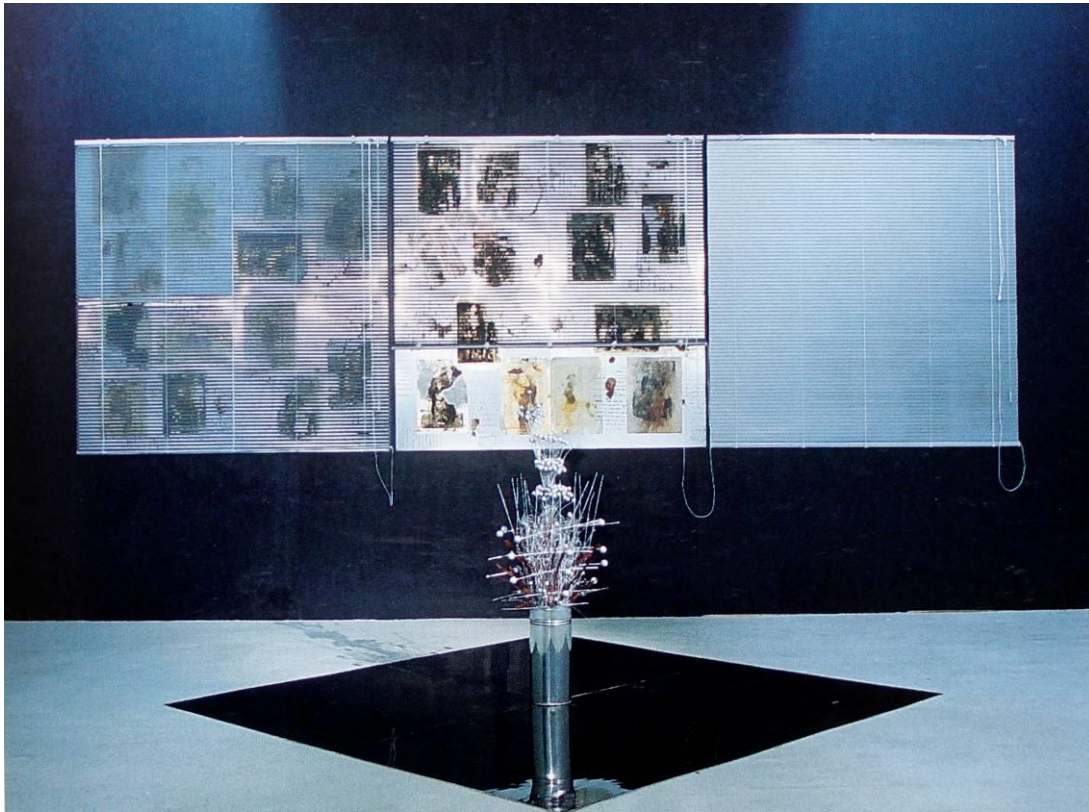
Además del éxito de esta forma de arte, el *Epitaph* de Ma-Li Wu también muestra la crítica solemne de la mujer hacia la maquinaria estatal y la estructura violenta, a través de su experiencia subjetiva de género. Ma-Li Wu manifestó su preocupación, diciendo lo siguiente:

*Este trabajo refleja la (gran) historia del hombre a través de (breves) relatos de mujeres. Intenta transmitir que la guerra no solo consiste en la matanza de una nación, sino que también es una cultura depredadora con raíces originarias en el patriarcado. Si no se modifica la cultura patriarcal, el dolor de la mujer seguirá siendo nuestro dolor por toda la eternidad.*²⁰⁹

El *Epitaph* de Ma-Li Wu toma la postura subjetiva de la mujer para desafiar la conciencia patriarcal del nacionalismo y reflejar las diversas opresiones estructurales. Su enfoque es similar al de la introspección feminista poscolonial sobre el género y la nación, la guerra y la violencia.

²⁰⁸ Hai-Ming Huang, «La tristeza del multi-idioma y el reflejo tres-dimensional: Discutir las instalaciones en la exposición de arte 228», el catálogo de la Exposición *Sadness Transformed: 228 Commemorative Exhibition*. Op.Cit. p. 48.

²⁰⁹ Ma-Li Wu, «La auto-descripción de la creación del *Epitaph*», el catálogo de la Exposición *Sadness Transformed: 228 Commemorative Exhibition*. Op.Cit. p. 122.



Pey-Chwen Lin, *Black Wall, Windows interior and external*, 1997

A partir de los estudios de investigación llevados a cabo por la escuela de la nueva historia, podemos observar que la memoria histórica tiende a discrepar según la posición narrativa del sujeto (género y etnia). Durante la reforma de la memoria histórica, así como la narración y construcción del nacionalismo en el pasado determinada por la subjetividad masculina, la memoria histórica de la mujer ha quedado excluida durante mucho tiempo. La propuesta de la perspectiva “The Forgotten Women” de la exposición *228 Commemorative Exhibition* intenta evocar la memoria colectiva oprimida de la sociedad y demostrar la sutil tensión de la memoria sexualizada en la reorganización de la narrativa nacionalista.



Pey-Chwen Lin, *Black Wall, Windows interior and external*, 1997

La memoria histórica sexualizada también se puede observar en la obra participante *Black Wall, Windows interior and external* de Pey-Chwen Lin. Según la propia descripción del proceso de creación:

*El muro negro simboliza la oscuridad que las familias de las víctimas tuvieron que soportar con lágrimas y miedo. Al mismo tiempo, también es como un “muro de las lamentaciones”, donde se llora por la tragedia personal e histórica. Las flores secas en el muro negro y fuera de la ventana del muro negro simbolizan la personalidad tenaz de la mujer taiwanesa.*²¹⁰

Pey-Chwen Lin recogió tres factores para crear la obra, es decir: el muro negro, los postigos y las flores secas. A través de tres postigos abiertos, medio abiertos y casi cerrados vemos fotografías históricas. Esto ayuda a poder ver los acontecimientos históricos observándolos furtivamente. La protagonista de esta

²¹⁰ Pey-Chwen Lin, «La auto-descripción de la creación del *Black Wall, Windows interior and external*», el catálogo de la Exposición *Sadness Transformed: 228 Commemorative Exhibition*. Op.Cit. p. 126.

historia es una de las víctimas del desastre. Pey-Chwen Lin intentó revelar la sensación de que “cuando la gente ignora los sentimientos de los familiares de las víctimas en la historia del Incidente 228, la amargura que sufrieron no se observa con respeto, ya que se mira de manera furtiva”.



Hai-Ru Tsai, *Untitled*, 1997

Al igual que Mei-Shu Ruan, que partió de la experiencia del sufrimiento, Ma-Li Wu ha creado un espacio de meditación con una atmósfera que, por lo general, se asocia al rezo sobre una tumba. Por otra parte, Pei-Chen Lin intenta recrear el oscuro espacio psicológico de las familias de las víctimas.

Al igual que un miembro de la familia de una de las víctimas del Incidente 228, la obra *Untitled* de Hai-Ru Tsai consta de una mesa alta y negra en la entrada de la sala de exposiciones. Encima de la mesa encontramos un pote dorado y, de forma suspendida, un espejo convexo de dos caras con el grabado del cuadrante de un reloj. Sin embargo, la esfera del reloj carece de las manecillas de la hora y

de los minutos. Hai-Ru Tsai utiliza la vivacidad del potos dorado para simbolizar su propia tenacidad y la de la mujer. En este trasfondo la artista señaló esto:

La historia se repite continuamente bajo distintos aspectos,

El reloj sin manecillas...

Refleja el aquí y el ahora,

La pesadumbre del color negro, independientemente de los asuntos que son, tangibles o intangibles,

La evolución de la vida continúa y es forzada al crecimiento.²¹¹

Por otra parte, Mai-Li Wu ofreció la siguiente interpretación incisiva sobre el uso del espejo convexo:

Hai-Ru Tsai es muy aficionada a usar los espejos convexos que comúnmente se ven en las esquinas de las calles. Los espejos, debido a sus características proyectan imágenes distorsionadas. La distorsión del espejo evoca fácilmente la actitud defensiva del espectador y, por consiguiente, genera un efecto de rechazo. Es como la encarnación del creador o su amuleto que contempla a la audiencia aunque, al mismo tiempo, evita la mirada de ésta. En la obra de Hai-Ru Tsai El espejo pasa a ser un símbolo porque se convierte en el sujeto observador.²¹²

²¹¹ La conferencia "The Forgotten Women: 2.28 Commemorative Exhibition", *Modern art* nº 71, Taipei Fine Arts Museum, 1997.

²¹² Ma-Li Wu, «Mystery in the Hole: Looking at Female Works from Materials and the Body», *Discurso del arte femenino-Fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán* editado por Pey-Chwen Lin, Ed. Fembooks Publishing Co. Taipei, 1998, p. 201.



Fu-Yu Chien, *Women is beyond History*, 1997

A pesar de la negativa de Hai-Ru Tsai de acentuar su identidad de género y sus dudas en lo que respecta al arte femenino,²¹³ en sus obras intenta, deliberadamente, alterar la tradición alrededor de “si la mujer se mira a sí misma en el espejo, se convierte en el objeto de deseo” al competir con la posición del sujeto de observación. Este tipo de actitud que enfatiza la subjetividad y la autodefensa, en realidad, refleja la singular y difícil situación de las mujeres artistas.

Además, las obras de Fu-Yu Chien exploran el tema de género y la historia política trascendiendo la edad, la provincia de origen, la etnia e incluso las fronteras. Durante mucho tiempo, Fu-Yu Chien participó en el movimiento de las mujeres, preocupándose por ellas, documentando historias de sus vidas y de comunidades marginadas mediante la fotografía. Ella consideró que la voz de la mujer siempre estuvo ausente en la historia tradicional. Por lo tanto, en su obra

²¹³ Ying-Ying Chien, «Mujeres olvidadas: El taller de las artistas de la exhibición de arte 228». *Modern Art* nº 71, 04/1997, pp. 72-75.

Women is beyond History, utilizó fotografías y palabras para documentar a la mujer en todos los ámbitos de la vida que, por tradición, han sido excluidos de la historia predominantemente masculina; con la esperanza de crear la historia alternativa de la mujer sobre “su historia”. En una muestra como la Exposición 2.28 *Commemorative Exhibition*, que se centró en la identidad nacional y los escritos históricos, Fu-Yu Chien presentó deliberadamente su obra *Women is beyond History*, con el fin de introducir un profundo significado.

4.2. *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself (1997-1998).*

«Hsin-Chuang, es el lugar donde perdí una parte de mí misma,

¿Qué fue lo que perdí?

Desgraciadamente, ¡mi juventud inocente!»²¹⁴

—— Yuan-Chien Chang

Lord of the Rim: In Herself/ For Herself fue organizada por Yuan-Chien Chang en el Xinzhuang Culture and Arts Center entre finales de 1997 y principios de 1998. La exposición, presentada en la periferia de la ciudad, atrajo la atención de muchas personas y generó debates muy entusiastas en ese momento. Yuan-Chien Chang combinó ingeniosamente la marginación de las artistas mujeres con la marginación de Xinzhuang –una ciudad cerca del borde de la cuenca de Taipei– para conferir a esta relativamente pequeña exposición una gran perspectiva. Al mismo tiempo, esta muestra también abordó cuestiones importantes de la investigación cultural contemporánea como la política de género, la política del municipio y la política de las clases sociales.

El tema de la exposición fue las trabajadoras locales y sus historias de vida, una continuación del tema de la reciente Exposición *Sadness Transformed: 2.28 Commemorative Exhibition* del Taipei Fine Arts Museum, “Forgotten Women Victims” (Mujeres víctimas olvidadas), que centró su atención en las mujeres marginadas.

²¹⁴ Yuan-Chien Chang, Entrevista a una trabajadora de Xinzhuang, en el día 18 de noviembre de 1997.



Judy Chicago y las artistas asiáticas de la exposición *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself*

La industria textil y de la confección tradicionalmente se ha caracterizado por emplear a mujeres. Casualmente, el proceso involucrado en la creación de una identidad feminista, también está estrechamente relacionado con el desarrollo de la construcción de la subjetividad de la zona marginal Hsin-Chuang. Tras considerar cuidadosamente los principales temas de esta muestra, la comisaria Yuan-Chien Chang invitó a participar en la exposición a siete mujeres artistas originarias de varios lugares a lo largo de la Cuenca del Pacífico. Las elegidas fueron: Ma-Li Wu, Chun-Ju Lin, Hsun-wei Hsu, Shu-Tse Hou, Yoshiko Shimada de Japón, Ahn Pil Yun de Corea del Sur y Judy Chicago de los Estados Unidos.

Muchos quizá se pregunten cuál era la conexión entre Judy Chicago, del borde oriental del Pacífico y las artistas asiáticas de esta exposición, del borde occidental. ¿Era acaso apropiado incluir la obra de la artista feminista

preeminente de los EE. UU., por primera vez exhibida en Taiwán, en el marco de una muestra que se centra en artistas locales? ¿Qué significado tenía la inclusión de Judy Chicago? Para hallar respuestas, debemos observar a las artistas participantes en esta exposición, y analizar las similitudes y diferencias de sus obras.

A pesar de las diferencias en nacionalidad y cultura, notamos algo llamativo en cuanto a los temas y a los materiales elegidos. Estas siete artistas, aparentemente por casualidad, toman como punto de partida el redescubrimiento de las historias ocultas de las mujeres y el reconocimiento de la artesanía doméstica de la mujer ignorada y no reconocida durante mucho tiempo. Esto es un intento de reconstruir y representar la historia de la mujer desde una perspectiva femenina. En cuanto a materiales y técnicas, Judy Chicago utiliza la pintura en porcelana, el bordado, el tejido y el patchwork típico de los EE. UU.; encontrando sus equivalencias en las obras de las artistas asiáticas: las muñecas de algodón confeccionadas a mano de Chun-Ju Lin, el arte popular tradicional de las mujeres en los “One Thousand Red Knots” de Yoshiko Shimada, además de las técnicas como el esquilado, las puntadas y la costura a máquina que usaron las demás artistas. A parte de esto, los temas y las imágenes se centran en las contribuciones silenciosas de las mujeres a la “producción” doméstica (tareas de la casa, servicios sexuales, trabajo no especializado) y a la “reproducción” (traer al mundo y criar a la próxima generación). Mediante la aparición repetida de iconografía femenina, como por ejemplo el útero (Hsun-wei Hsu), la menstruación (Chun-Ju Lin), las flores (Ma-Li Wu), tijeras y espejos (Ahn Pil Yun), e incluso la placenta, preservativos (Yoshiko Shimada); estas artistas dan voz a experiencias

exclusivas de las mujeres, comunes en sus diferentes culturas de origen, reconstruyendo así la historia.



Judy Chicago, *Dinner Party*, 1979

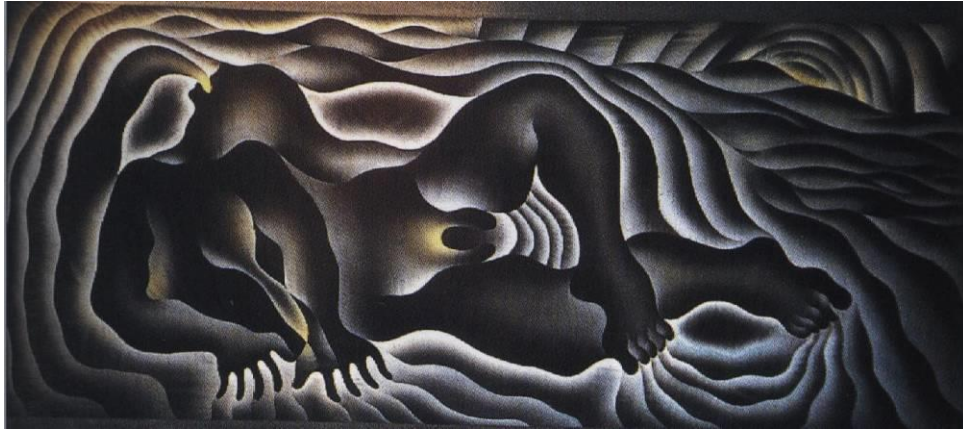
En cuanto a las diferencias, si bien la obra de Judy Chicago en esta exposición honra a las figuras femeninas históricas más importantes de Occidente (como la dramaturga alemana Hrosvitha) y a diosas (como la Madre Tierra), las obras de las artistas japonesas, coreanas y taiwanesas locales abordaron una gran variedad de aspectos además del género, como son la etnicidad y la clase social. Es digno de mención que para incorporar a sus obras el tema de las raíces locales de esta exposición, las cuatro artistas de Taiwán, con un tiempo limitado a su disposición, investigaron la situación de las mujeres locales mediante entrevistas a las trabajadoras de las fábricas en Hsin-Chuang, usando una amplia variedad de técnicas artísticas y formas de expresión para representar esas historias en sus obras.



Judy Chicago, *Dinner Party*, 1979

La participación de Judy Chicago en esta exposición, si bien es de importancia histórica, estuvo lejos de eclipsar o atenuar la presencia de las artistas asiáticas, aunque por el contrario, generó un contraste que le aporta nitidez al carácter único de sus obras. El título de la obra que aportó Judy Chicago a esta exhibición fue *The Earth Birth*, una colcha diseñada por ella misma que representa la imagen de las mujeres en la creación, el alumbramiento y la crianza de diversas madres-naturalezas. La creación de colchas a partir de retales es una tradición estadounidense que generalmente es llevada a cabo por un grupo de mujeres que trabajan juntas. Este método de creación es exactamente lo que, según Judy Chicago, debería ser el arte feminista en los años 70. En este sentido, la artesanía grupal también refleja a las mujeres que trabajaban (the laboring women) en Hsin-Chuang. Además de *The Earth Birth*, Judy Chicago también aportó dibujos y uno de los platos de otra de sus obras más reconocidas, *Dinner Party*. A través de esta pieza intenta poner de relieve el valor de las mujeres por las contribuciones que hacen a la civilización humana.²¹⁵

²¹⁵ Yuan-Chien Chang, *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself*. Hsin-Chuang District Office, New



Judy Chicago, *The Earth Birth*, 1983

En comparación con Judy Chicago, las instalaciones artísticas de las artistas taiwanesas, coreanas y japonesas de esta exposición de Hsin-Chuang se centran en varios modos de marginación impuestos a las mujeres del Tercer Mundo. Al explorar varios niveles de los problemas de la casa/hogar, del cuerpo y de su sexo/género, estas artistas expanden y problematizan las manifestaciones tradicionales del núcleo familiar, extendiendo su reflexión sobre la industrialización, el militarismo/imperialismo, el comercio multinacional y las diversas facetas de los sistemas colonialistas patriarcales, e intentan a la vez abordar críticamente temas como el género, la clase, la etnicidad y el trabajo con el capital.²¹⁶

En la obra *Stories of Women from Hsin-Chuang* (1997), Ma-Li Wu construyó un espacio que imitaba un hogar, donde las paredes estaban hechas de trozos grandes de tela, sobre los que se tejieron cinco mil caracteres chinos, quedando grabadas así las historias de la vida de las mujeres trabajadoras. Tal como se

Teipei City, 1998, pp. 12-13.

²¹⁶ Ying-Ying Chien, «From Sexual Politics to Lord of the Rim». *Unitas Literary Monthly* nº162, 04/1998, p. 128-132.

escribe una biografía con una máquina de escribir, las vidas de estas mujeres se tejieron sobre la tela.



Ma-Li Wu, *Stories of Women from Hsin-Chuang*, 1997

Ma-Li Wu mencionó que su idea de “entretejer” la historia de vida de las mujeres en telas, fue inspirada por la única escritura femenina en el mundo: la escritura *Nu shu*. Ésta fue descubierta al encontrarse un libro en Yunann, China, escrito mediante símbolos bordados que nadie podía descifrar. Se trataba de *Nu shu* una escritura que pasa de una generación de mujeres a otra, los símbolos incluidos en su interior se transmiten de madres a hijas de forma oral. Lamentablemente se ha perdido la mayor parte del contenido que documentó la historia y los secretos femeninos.²¹⁷ Ma-Li Wu transformó el significado de *nushu*, y escribió la biografía de la mujer a través de la aguja de coser, para presentar la relación entre las mujeres y la sociedad. Según Ma-Li Wu:

Los hilos y las agujas de sus trabajos entretejen una gran cantidad de adversidades y lágrimas, por eso, he tejido la tela con las entrevistas a obreras de la fábrica textil. Como si escribieran “Nu Shu”, las agujas y los

²¹⁷ Yin-Shien Kao, Nien-Hua Yi, *Nu shu: la única escritura femenina en el mundo*. The Awakening Magazine, Taipei, 1991.

*hilos son sus deseos, sus realidades y sus historias. Estas historias son indistintas, como si se ocultaran secretamente en el trabajo, aunque ellas tienen miedo de ser reconocidas, también parecen aguardar y esperar ser descubiertas.*²¹⁸



Chun-Ju Lin, *Producción*, 1997

La obra *Producción* (1997) de Chun-Ju Lin y la de Hsun-wei Hsu, *Yi Yi* (1997, título en chino que hace referencia a un juego de palabras con un homónimo de tres significados: “vestimenta/placenta, ella”), criticaron implícitamente la objetivización del cuerpo de la trabajadora en los sistemas industriales avanzados y la "realidad" de la disolución del sistema reproductivo.

²¹⁸ Véase http://www.art-here.net/html/av/3953_2.html (Consultado 15/02/2015)



Hsun-wei Hsu, *Yi Yi*, 1997

En una ocasión, Shin-Yi Wu interpretó el concepto de la obra *Producción* desde una perspectiva ecofeminista. Shin-Yi Wu considera que:

*El gigantesco y llamativo estandarte rojo en la instalación representa el color escarlata que se asocia al nacimiento. Es una firme protesta contra la forma de objetivación de la mujer como una máquina de procrear y de continuación de la línea familiar. Al mismo tiempo, también implica un significado más profundo, refleja la mentalidad sesgada del hombre que conquista la naturaleza con la tecnología industrial. De esta manera, esta obra también se asemeja a una elegía de la madre naturaleza al expresar el más profundo dolor y la protesta de la mujer.*²¹⁹

²¹⁹ Shin-Yi Wu, «Blood-Staining on the Blank Page: From the Imagery of “Menstrual Blood” in Art and Literature to Female Creativity». *Chung Wai Literary Monthly*, 03/1999, pp. 93-111.



Shu-Tse Hou, *Labors and labels*, 1997



Senninburi de Japón

Labors and labels (1997), de Shu-Tse Hou, es una creación fotográfica que parece retratar la historia de la vida de las mujeres industriales, representando la vida laboral de las obreras textiles en la ciudad de Xinzhuang, quienes contribuyeron de manera significativa al milagro económico de Taiwán. La obra intenta acentuar la escasa existencia de las trabajadoras textiles bajo el dominio de la economía capitalista.

La erudita feminista Ying-Ying Chien considera que *Labors and labels* no solamente aborda la relación entre el trabajo manual de las mujeres y las máquinas, sino que también, usando etiquetas de moda locales e internacionales, llega aún más lejos, al criticar a las empresas multinacionales del Primer Mundo por la utilización de las mujeres del Tercer Mundo como mano de obra de bajo coste.²²⁰

La obra de Yoshiko Shimada (1959-), *One Thousand Red Knots* (1997) era una creación grupal femenina especial, aunó los esfuerzos comunes de cientos de residentes y estudiantes de Hsin-Chuang. Según la descripción de Yoshiko Shimada, el “Senninburi” era un fajín que entregaban las mujeres a sus esposos e

²²⁰ Ying-Ying Chien, Op.Cit. p. 128-132.

hijos durante la Segunda Guerra Mundial para protegerles en el campo de batalla. El amuleto de la suerte contaba con 1000 nudos rojos atados por 1000 mujeres para evitar desastres y orar por la paz.²²¹ Este trabajo adopta un pensamiento inverso que transforma el “Senninbari” en oraciones para las mujeres que fueron abusadas por el militarismo japonés.²²² Yoshiko Shimada se propone subvertir las implicaciones de colonización de género del uso tradicional en Japón del nudo rojo (la mujer japonesa cosía uno en su cinturón como símbolo de protección para su hijo o esposo soldado que marchaba hacia la batalla). Pero la artista, usando este gesto tan sencillo —la puntada— reúne fuerza de voluntad, liberando los poderes místicos de sutura, revitalización y curación colectivos de las mujeres.

Además de *One Thousand Knots*, otra obra de Yoshiko Shimada, *Tied to Apron Strings* (1993), criticó la relación entre la “maternidad sagrada” y el “sistema imperial”. Las amas de casa japonesas utilizan delantales blancos que llevan los destacados símbolos de la virtud y de la maternidad para realizar las tareas del hogar. En esta obra combina un delantal blanco suspendido en el aire con armas ensangrentadas unidas con cordones rojos y fotos en blanco y negro de personas fallecidas. Yuan-Chien Chang ha indicado que: «Desde 1989, Yoshiko Shimada siempre ha reflexionado sobre la posición y la fuerza laboral femenina a través del tema de “la guerra y la mujer” .»²²³

²²¹ Las mujeres de diferentes edades y niveles escribieron sus nombres y deseos en los papeles rojos usados en el templo, luego cosieron personalmente en una gran tela blanca para rezar por la bendición de sus familiares, la mujer de solaz y las víctimas.

²²² Yuan-Chien Chang, *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself*. Hsin-Chuang District Office, New Taipei City, 1998, p. 30.

²²³ *Ibid.*, p. 8.

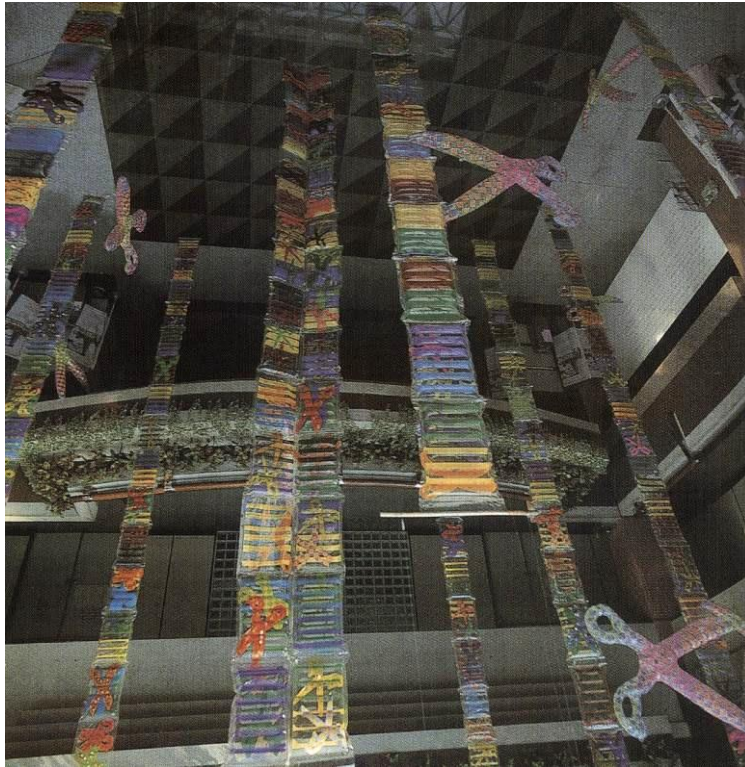


Yoshiko Shimada, *Tied to Apron Strings*, 1993

La instalación artística que crea, incorpora un gran número de tijeras hechas con globos plásticos traslúcidos que, según Ahn Pil Yun (1960-), representan la inherente dicotomía de su conceptualización.²²⁴ En el sentido negativo, las tijeras se usan para eliminar o cortar cosas. Pero desde una perspectiva más positiva, pueden ser herramientas para crear y reformar elementos. Las tijeras significan diferentes cosas para distintas personas: un sastre confecciona trajes, un barbero arregla el cabello. Las mujeres tienden a ver las tijeras como poseedoras del poder de creación y como un símbolo de suerte, especialmente en Corea. Esto es particularmente cierto en el último caso, en el que las tijeras separan a los bebés recién nacidos de sus madres, al cortar el cordón umbilical. Ahn extendió tal dualidad a los problemas de género, así como también al debate de la cultura occidental versus la oriental.²²⁵

²²⁴ Ibid., p. 34.

²²⁵ Ibid., p. 35.



Ahn Pil Yun, 1997

Así como la colcha de Judy Chicago muestra que la Madre Tierra es la fuente de vida, luz y poder; esta exhibición del arte femenino *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself* unió los poderes creativos de las mujeres para dar voz a aquellas mujeres marginadas y débiles del pasado y del presente.

La exposición *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself* también implicada que, aunque originarias de la cuenca del Pacífico, aún existe relatividad y diferencia entre las mujeres de diferentes localizaciones (la feminista americana, mujeres artistas japonesa/coreana, artistas taiwanesas, la comisaria de la exposición, la narradora de la exposición y las trabajadoras textiles en Xinzhuang). Además, esta exposición también fue una plataforma para que las mujeres de diferentes culturas pudieran sentar las bases de las alianzas a través de la representación,

el conflicto y el diálogo entre experiencias de vida. Esta ha sido la primera exposición colectiva de mujeres artistas que ha vuelto a reflexionar sobre los problemas de género en el arte y en la sociedad taiwanesa desde la observación y demuestra la opresión del sistema económico social y familiar taiwanés sobre la mujer, buscando así una oportunidad para que la mujer se convierta en el sujeto.

226

La comisaria Yuan-Chien Chang ha llevado con éxito el tema del autocuidado de la mujer hasta los rincones más marginados de la sociedad, tal y como lo expresó Jo Anna Isaak: «La materialización del arte feminista es un medio de intervención y una actividad que continúa diversificando, debilitando o silenciando el discurso central.»

En resumen, en 1997 dos exposiciones colectivas, *Sadness Transformed: 2.28 Commemorative Exhibition* y *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself*, reflejaron desde una perspectiva introspectiva las especulaciones políticas sobre la mujer y la nación e incluso sobre la diversa identificación de género, clase y etnia. Además mostraron que, en cierto grado, empezaba a haber en Taiwán una preocupación por mostrar el arte femenino.

²²⁶ Hsiang-Chun Chen, «Leer la dimensión del feminismo en el arte contemporáneo en Taiwán». Op.Cit. p. 445.

4.3. *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan (1998).*

A principios de 1998, “Lung Men Art Gallery” de Taipei, “Galerie Pierre” de Taichung y “New Phase Art Space” de Tainan organizaron de manera conjunta una exposición sobre una investigación temática titulada *Seis Décadas de Mujeres* con el fin de intentar representar la transformación del “Maiden Art (Arte Maiden)”. Poco después de eso, el Taipei Fine Arts Museum, también organizó la exposición *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan* con el objeto de reconstruir la historia del arte femenino en Taiwán.

¿Por qué una galería privada y un museo oficial organizarían en 1998 de manera casi simultánea y por separado una exposición de arte femenino organizada desde una perspectiva histórica? ¿En qué se diferencian la historia del arte femenino y la historia del arte tradicional? Esta sección abordará la exposición *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan* y hará una retrospectiva de cómo las mujeres artistas taiwanesas realizaron la reconstrucción de su propia identidad a través del esfuerzo de “colocar a la mujer en el mapa de la historia”. Dado que *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan* es una exposición intergeneracional donde participan múltiples artistas, no será posible realizar una descripción detallada de las características de cada una de sus obras.

Antes de los años 90, las obras creadas por las mujeres continuaban siendo obras de la que no participaban en la corriente artística principal. A pesar de que hubo luego de los años 80 varias mujeres artistas que recibieron importantes premios en concursos públicos, de manera general los resultados individuales

sobresalientes no convergían para convertirse en una fuerza colectiva. En los años 90, las exposiciones y críticas relacionadas con el arte femenino tomaron protagonismo progresivamente. En 1998, el arte femenino comenzó a destacarse convirtiéndose en una nueva materia de investigación de las galerías privadas y en un tema de inmensa exposición llevado a cabo por los museos por iniciativa propia. Este fenómeno no puede ser visto simplemente como la aparición repentina de un grupo de mujeres artistas talentosas en Taiwán, así como tampoco puede ser atribuido al cambio inesperado en el gusto estético de los críticos de arte.

En los años 90 las mujeres artistas fueron capaces de luchar por sus derechos y de interpretar sus propias historias gracias a la proposición de la nueva historia del arte. En 1968, después de la crisis de la cultura occidental, el surgimiento de la perspectiva de la historia de la filosofía posmoderna no solo derivó en el cuestionamiento de la perspectiva histórica bajo la definición del patriarcado tradicional, sino que también influyó en la perspectiva teórica de la historia del arte.²²⁷ La *New History of Art* editada por A. L. Roes y F. Bonello, abandonó los métodos de investigación estipulados por la historia del arte tradicional, como la ciencia de la tasación y la iconología, mientras que las terminologías como “genio” y “calidad” también se convirtieron en tabú. El feminismo y los nuevos estudios sobre la historia del arte están impregnados de matices que se oponen a la autoridad tradicional y a la teoría central, la combinación de ambos ha revelado los prejuicios de género a los que nunca se

²²⁷ Judith Lowder Newton, «¿La historia es como siempre? El feminismo y el nuevo historicismo». (citado en *El nuevo historicismo y la crítica de la literatura*, editado por Ching-Yuan Chang, Peking University Press, 1993, pp. 201-219.)

les había prestado atención en investigaciones académicas anteriores.



Te-Huo Chang Li, *Orquídea*



Hing-Chou Zhou, *Jovencita*, 1936

Linda Nochlin, que fue la primera en realizar un estudio sobre la historia del arte desde el punto de vista feminista, publicó en 1971 el artículo titulado *Why Have There Been No Great Women Artists?*. El artículo revela cómo se formó la estructura mitológica del “hombre/genio” en la historia del arte tradicional, y cómo dificultó el ingreso de la mujer en este sistema.

A finales de los años 80, Griselda Pollock abogó además por la intervención de la escritura de la historia del arte, la representación del lenguaje artístico y la visión del arte dominado por el hombre desde un punto de vista feminista, y descubrir y recrear la subjetividad de personajes de la pintura y de mujeres artistas a través de la lectura de obras artísticas.²²⁸ En el libro *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Griselda Pollock y Rozsika Parker escribieron lo

²²⁸ Hsiang-Chun Chen, «Cuentos de pioneras: Acceso al jardín secreto de mujeres artistas contemporáneas». *Art Chian* nº 7, 04/1999, pp. 60-62.

siguiente: «Si reveláramos los valores, los supuestos, el silencio y el prejuicio oculto dentro de la historia del arte tradicional, comprenderíamos que la sociedad es cruel con respecto a los registros sobre el arte femenino.²²⁹»



Jun-Se Huang, 1987



Kuei-Ying Chung, *Memoria*, 1988

Resumiendo, revocar los prejuicios de género de la historia del arte tradicional y volver a descubrir y reorganizar interpretaciones creativas de mujeres artistas en la historia ha sido siempre un tema relevante en el feminismo occidental. A principios de los años 90, disertantes sobre el arte femenino en Taiwán ya habían propuesto la reorganización y elaboración de estudios relacionados con el tema, sin embargo, las exposiciones que reforzarían la autonomía del arte femenino no surgieron hasta 1998.

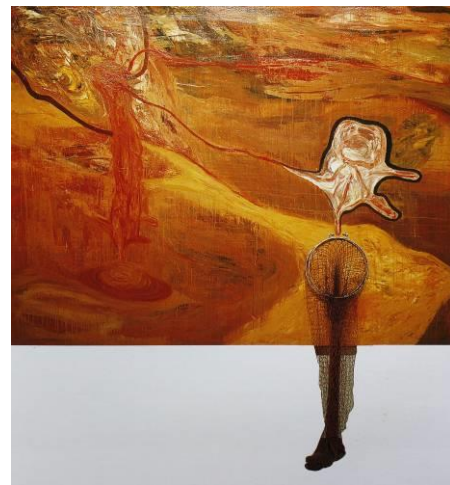
Desde el 18 de abril hasta el 8 de septiembre de 1998, con el apoyo de la comisaria Man-Li Lin, el Taipei Fine Arts Museum organizó *Mind and Spirit- Women's Art in Taiwan*. Esta notable exposición, que fue posible gracias a la

²²⁹ Griselda Pollock and Roszika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 3.

comisaria Ying-Ying Lai, invitó a ochenta y una mujeres artistas de diferentes generaciones del siglo XX de Taiwán para presentar sus obras. Además de compilar un catálogo para la exposición, también prepararon gran cantidad de artículos de investigación, tablas cronológicas, referencias literarias y un catálogo de ilustraciones.²³⁰ Junto a la exposición, se organizaron conferencias sobre “La Mujer y la Creación” y disertaciones en el festival de cine “La Mujer y la Imagen”.



Yu-Jui Cho, *Una de pinturas de isla Pali*, 1990



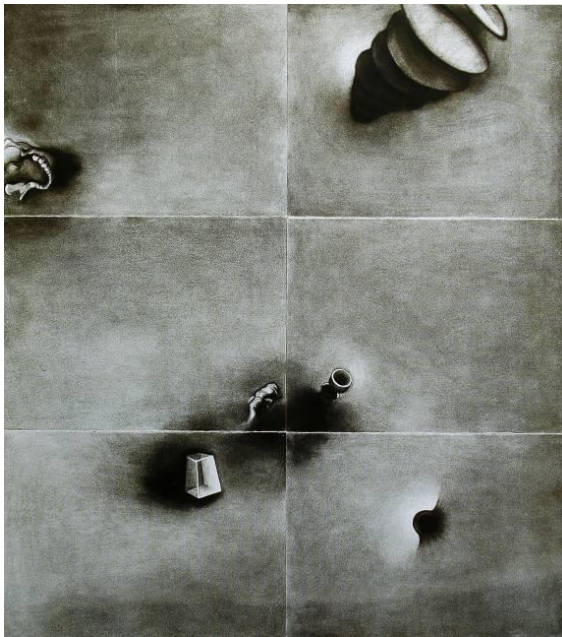
Pao-Hsia Hsueh, *Center & Edge*, 1995

La exposición fue dividida en seis subtemas como “Reflexiones de nuestra era”, “Visiones y observación de la naturaleza”, “Dialéctica y exploración de la estética occidental y oriental”, “La espiritualidad y el ritual femenino”, “La crítica social en arte”, “Estética alternativa”.²³¹ El subtema 1 realiza una descripción histórica integral del desarrollo de la creación artística de las artistas taiwanesas

²³⁰ El catálogo de la exposición incluye una abundante colección de tratados sobre el feminismo, los estudios de la mujer y el movimiento de mujeres, como «Examining the Status of Women in Contemporary Taiwanese Society» de Yen-Ling Ku, «The Women’s Movement and art» de Ya-ko Wang, «The Historical Aspect of Women’s Art in Taiwan» de Ying-Ying Lai y «The Transformation and Dialectic of Body/Space Awareness» de Hai-Ming Huang, etc.

²³¹ Man-Li Lin, «Preface», el catálogo de la exposición *Mente and Spirit- Women’s Art in Taiwan*, editado por el Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1998, p. 4.

en el último siglo. Los subtemas del 2 al 5 exploran la relación entre la mujer, la naturaleza, la sociedad y la estética, de los cuales cuatro subtemas abarcan los estilos más importantes de la época y la connotación creativa del desarrollo del arte *femenino*.



Tzu-Yuan Chiu, **Contrucción**, 1991



Yi-Jen Hou, **Beauty Attached on Corpse**, 1992

Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan es la primera gran exposición en la historia del arte de Taiwán que exhibe obras de mujeres artistas. También es la primera vez que un museo público combina la pintura de literato de finales de la dinastía Qing y del comienzo de la República de China, con la pintura con pegamento del período colonial japonés, el expresionismo abstracto de los años 50 y 60, el estilo realista local de los años 70, y también los diversos estilos desarrollados en los años pos '80 y '90. La exposición realiza una completa revisión e introducción de obras de mujeres artistas contemporáneas en Taiwán. Según la comisaria Ying Ying Lai:

*El principal objetivo de la exposición es examinar el motivo de la escasez de mujeres artistas en la historia. A través de la revisión de la historia del arte femenino taiwanés en el último siglo, se espera descubrir las características estéticas y gráficas del arte femenino y proponer puntos de vista.*²³²

En el artículo *The relationship between the Art history discussion, Subtheme and Exhibited work: Interpretation and Analysis of Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan*, Xiu-Min Hung vuelve a examinar el aspecto histórico enmarcado en las obras de las 81 mujeres artistas en la exposición *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan*, y se pregunta si las interpretaciones y el análisis sobre el arte femenino de Taiwán fueron o no en su beneficio. A este respecto, Xiu-Min Hung comenta lo siguiente:

La exposición Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan más allá de explorar si las creaciones artísticas de las mujeres artistas son un tipo de "categoría" de arte que difiere de las creaciones de los hombres, esta exposición se ha planteado también cuestionamientos acerca de los comentarios que tienden a considerar las exposiciones de arte femenino como una exposición de carácter secundario.

²³² Xiu-Min Hung, *The relationship between the Art history discussion, Subtheme and Exhibited work: Interpretation and Analysis of Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan*. Informes técnicos de Maestría, Graduate Institute of Conservation of Cultural Relics and Museology at Tainan National University of the Arts, 1998, p. 3.



Ma-Li Wu, *History and Memory*, 1991

De modo general, a pesar de que *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan* quiso adoptar un enfoque macroscópico en la organización de la exposición e intentó reescribir la historia del arte femenino desde la perspectiva de la mujer mostrando una extensa variedad de obras de diferentes mujeres artistas taiwanesas, los subtemas de la exposición aún suscitan el escepticismo de los críticos.

Xiu-Min Hung considera que la comisaria Ying-Ying Lai no tomó en consideración las diferencias inherentes entre las creaciones artísticas, la situación de las piezas en la exposición y el texto descriptivo, por lo tanto, los seis subtemas categorizados de acuerdo con los diversos métodos de investigación de la historia del arte carecen de lógica y cohesión y, por lo tanto, parece que

careciera de la capacidad de interpretar la temática del arte femenino taiwanés de forma sistemática.²³³

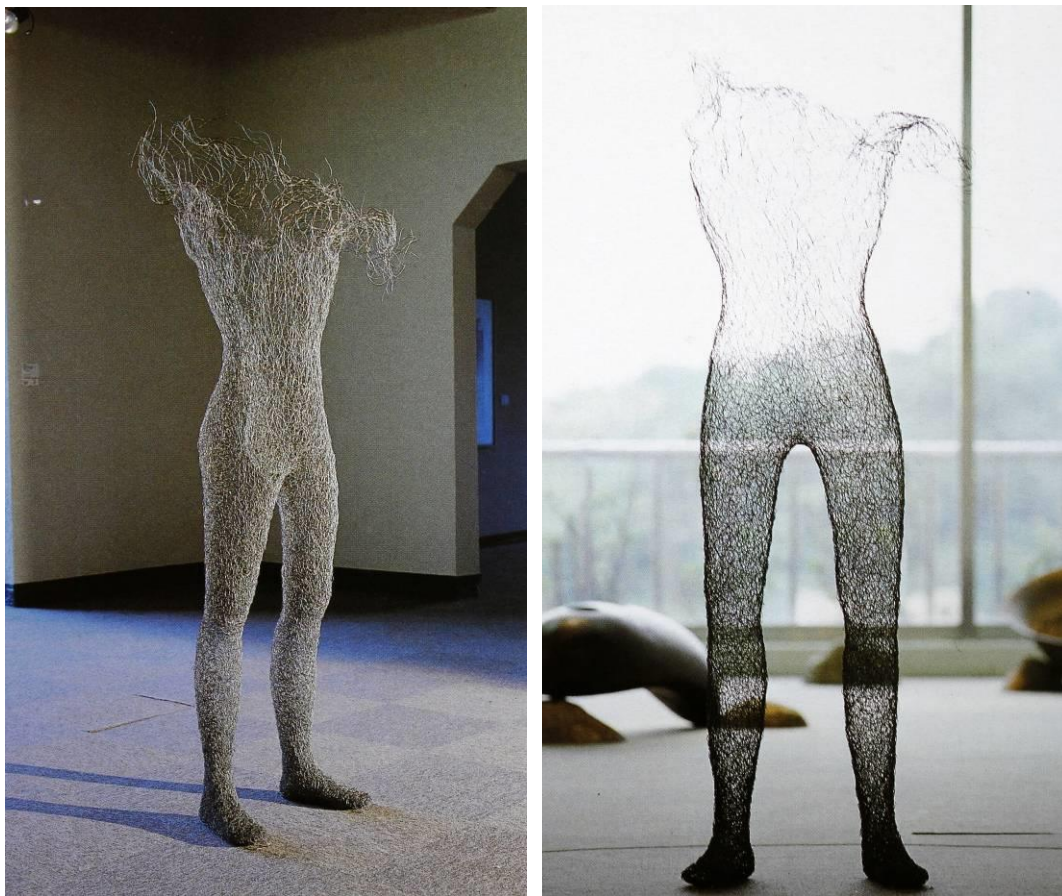


Hsun-Wei Hsu, *Adhere*, 1998

Po-Shin Lin considera que el objetivo principal de la exposición colectiva es la subjetivación del “arte femenino”. Sin embargo, el método específico de categorización de las grandes exposiciones tiende a hacer que el recorrido de visualización de la exposición sea muy rígido. Algunas de las categorizaciones académicas aparentemente rigurosas, en realidad connotan un pensamiento más cerrado y una operación más mecánica, dificultando de esta manera la extensión y el desarrollo de la obra artística.²³⁴

²³³ Xiu-Min Hung, Op.Cit. pp. 6-7.

²³⁴ Po-Shin Lin, Op.Cit. p. 99.



Wen-Ying Huang, *Passing Away*, 1995-1996

Además, el discurso de la comisaria de esta exposición da continuidad al proceso de Victoria Y. Lu. Ella propuso ordenar el contexto de la historia del arte femenino de Taiwán, haciendo una división de tres etapas: el “surgimiento de la conciencia femenina”, la “propuesta del feminismo” y el “auge del arte femenino”, que intentan vincular de manera lineal la historia del desarrollo del arte femenino de Taiwán en el último siglo. Jin-Hwa Wang, considera que tal intento pone al descubierto la dificultad de la división de la historia del arte femenino en diferentes períodos y etapas, y presenta el riesgo potencial de reproducir la perspectiva masculina tradicional de la historia.²³⁵

²³⁵ Según la historiadora Gerda Lerner, la división de la historia en períodos y etapas es el enfoque estándar adoptado por la metodología de investigación tradicional machista. Dentro de esta

Sin embargo, con la limitación de tiempo y espacio, es un enorme desafío tener que seleccionar a un grupo de mujeres artistas y sus obras más representativas para poder exponer así el aspecto histórico del arte femenino de Taiwán de todo un siglo en una sola exposición. Como artista participante, Wen-Ying Huang manifiesta lo siguiente:

De hecho, esta exposición encontró las mujeres artistas que han sido olvidadas en la historia, por lo tanto sus obras pudieron ser redescubiertas. En consecuencia, el alcance de esta exposición en términos de recopilación de datos históricos, revisión de literatura y selección de obras es digno de elogio.²³⁶

Por otra parte, tras la exposición *New Appearance of Taiwan Fine Arts 1945~1993* organizada en 1993, *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan* es la segunda exposición de investigación histórica organizada por el TFAM en colaboración con un importante número de investigadores y expertos. Esto viene a demostrar que el arte femenino/feminista de Taiwán finalmente ha conseguido la atención del régimen artístico masculino que hasta ahora es la tendencia principal. Esta inmensa e integral exposición de arte femenino fue exhibida en el

antigua metodología de investigación, las transiciones de poder político se utilizaron con frecuencia como punto de referencia para la división de las diferentes etapas; por lo tanto, el resultado de la investigación no es más que la interpretación masculina de la historia de la mujer, y no las propias opiniones y perspectivas de la mujer. Véase Ling-Fang Cheng, «El reto histórico de feminismo: los conceptos y la teoría: La cuestión preocupada por historiadoras femeninas británicas y americanas por veinte años», *Research on Women in Modern Chinese History* nº 1, Institute of modern history, Taipei, 06/1993, pp. 219-221. Jin Hwa Wang, «Estética/política de género: La discusión preliminary de ideología crítica de la exhibición de arte femenino en Taiwán en 1990s», Tesis de Maestría, Tainan National University of the Arts, 05/1999, p. 81.

²³⁶ Xiu-Min Hung, Op.Cit. p. 20.

TFAM, un icono de la tendencia principal de arte contemporáneo de Taiwán, lo que significó un reconocimiento sin precedente a las mujeres artistas taiwanesas. No solo se dio la oportunidad de abrir al debate público y a la crítica las obras de mujeres artistas, sino que también se posibilitó que el museo adquiriera un gran número de obras de mujeres artistas. Además, la gran cantidad de disertaciones recopiladas en el catálogo de la exposición también se convertiría en información de referencia importante para futuras investigaciones sobre el arte femenino.

El feminismo estimuló la redacción de trabajos sobre la historia del arte femenino, mientras que el sentido positivo de la creación de la perspectiva de la historia del arte femenino radica en cuestionar, criticar y reescribir la perspectiva tradicional de la historia del arte, politizando así la conciencia de género oculta dentro de los criterios estéticos. A través de *Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan*, podemos observar que el arte femenino de Taiwán ha desarrollado una tendencia contemporánea y una genealogía completa e independiente. Es difícil etiquetar en un estilo específico la creación artística femenina, ya que más bien es la reflexión de la mujer sobre la naturaleza, la sociedad, la estética y una misma desde la posición subjetiva de su propio género y su evolución.

4.4. *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations (2000-2001).*

«Al final, el silencio hablará.

Si observas y escuchas con atención en tu camino a casa, a tu alrededor verás luz centelleante y valiosos tesoros.»²³⁷

—— Ying-Ying Chien

En 2000, *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations* es la primera gran exposición de arte femenino llevada a cabo en conjunto por el Kaohsiung Museum of Fine Arts y the Graduate Institute of Comparative Literature at Fu Jen Catholic University (FJU) en el sur de Taiwán. La comisaria de esta exposición fue Ying-Ying Chien, la directora de the Graduate Institute of Comparative Literature at FJU en ese momento. Desde el principio se interesó en la literatura femenina, en las teorías poscoloniales y en las teorías de las minorías étnicas y, después de mediados de los años 90, fue ampliando de forma paulatina sus campos de investigación al arte femenino.

Desde el punto de vista de la definición tradicional, la literatura comparada implica el estudio comparativo de dos sistemas literarios o culturales. Sin embargo, de manera reciente este concepto ha sufrido ciertos cambios. Al examinar la historia de las principales filosofías como el psicoanálisis, el formalismo, la semiótica, el estructuralismo, el posestructuralismo y el

²³⁷ Ying-Ying Chien, «Preface», el catálogo de la exposición *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations*, editado por el Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2000, p. 1.

poscolonialismo, la tendencia general de la teoría literaria del siglo XX consistía en traspasar las fronteras de la literatura y el género literario tradicionales. Los investigadores de literatura no sólo se ocupaban de la literatura sino que también abarcaban diferentes disciplinas como la filosofía, las bellas artes, el teatro y el cine, así como diferentes temas culturales.²³⁸ Por consiguiente, el marco de la literatura comparada se usa para organizar una exposición colectiva sobre el arte femenino, entre ellos, la convergencia de la perspectiva de la diversidad y del pensamiento diverso que es ciertamente poética.

Esta exposición de representaciones de la espiritualidad de la mujer, con treinta mujeres artistas y cuarenta obras de arte representativas, se distingue por una serie de aspectos. En primer lugar, reunió investigadores de diferentes ámbitos: la literatura, la cultura, las artes y los estudios de género, e inició una nueva integración interdisciplinaria que trasciende campos concretos. En segundo lugar, como exposición sobre un tema que destaca la integración de los estudios académicos y la práctica artística, va más allá de las exposiciones retrospectivas tradicionales y de las exposiciones colectivas de mujeres estereotipadas. Por estas razones, en una serie de eventos absolutamente centrales para esta exposición, the Graduate Institute of Comparative Literature y Women's Studies Center patrocinaron una conferencia titulada *Journey of Healing: Women's Literature, Film and Arts* antes de esta exposición, y la Tainan National University of the Arts ayudó a organizar una serie de paneles de debate bajo el título *Series of Panel Discussion on Women's Cultural Creation in the Twenty-first/e Century*, que tuvieron lugar el fin de semana de clausura de la

²³⁸ Po-Shin Lin, Op.Cit. p. 98.

exposición.

Esta exposición de arte interdisciplinaria intentó combinar las experiencias y las reflexiones intelectuales de las mujeres, la creatividad artística y la teoría académica. Al tomar la espiritualidad de la mujer como núcleo, se redescubrió un tipo del valor femenino y la mirada o la visión femenina que difería del razonamiento patriarcal. Esta visión, intentó reparar la fisura entre cuerpo y espíritu de las mujeres (artistas), y la naturaleza y la sociedad. Además, el proceso de cambio continuo entre el interior y el exterior estaba destinado a ayudar a representar la relación viva entre la sanación mística de la mujer y su búsqueda de paz y estabilidad.²³⁹

La base teórica de esta exposición es un tanto diversa. Además de estudios sobre política sexual y espiritualidad femenina, también incluye teorías sobre la ecología natural y el discurso feminista poscolonial/del tercer mundo.

La muestra *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations* comisariada por Ying-Ying Chien prescindió del enfoque que utiliza directamente la identidad de género de las mujeres para crear la experiencia de la exposición de las mujeres artistas y definir la estructura del discurso del arte femenino. Ella empleó métodos interdisciplinarios para observar las diferencias entre las obras de mujeres artistas taiwanesas e interpretó y categorizó con más delicadeza las obras de las mujeres artistas mediante la

²³⁹ Ying-Ying Chien, «Preface», el catálogo de la exposición *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations*, Op.Cit. p. 1.

experiencia individual, el tema cultural y la categoría artística de las obras. Además, ella también dividió de forma preliminar el proceso artístico de las artistas en cuatro frentes temáticos tales como “espiritual/simbólico/ritual”, “naturaleza/entorno/medio”, “sociedad/consciencia/práctica” y “tradicional/popular/contemporáneo” para destacar el significado polifacético del reconocimiento de la identidad y la cultura llevado a cabo por mujeres artistas en el arte. Según Po-Shin Lin: «La forma en que Ying-Ying Chien categoriza con flexibilidad el arte femenino y el ángulo fluido y poético de su interpretación sirven para facilitar la generación y la práctica del significado de la obra.»²⁴⁰

El primer subtema abarca la exploración espiritual y religiosa, y las artistas representativas fueron Bao-Xia Xue (1956-), Jun T. Lai, Ming-Hui Yan y Xing-Wan Chen, etc. Para el segundo subtema, las artistas Pey-Chwen Lin, Chun-Ju Lin, Hui-Lan Chang (1964-) y Chu-Liang Liu (1966-) usaron diferentes materiales para expresar sus sentimientos e interpretaciones sobre la Madre Naturaleza. El tercer subtema, abarca la crítica y la contemplación del género y la etnicidad, representado por las artistas Ma-Li Wu, Hai-Ru Tsai, Li-Hong Hsiao (1946-), Shi-Fen Liu, Shu-Tse Hou y Hsun-Wei Hsu.

El último subtema, examinó la relación entre la estética de la vida tradicional y la creación contemporánea. Presentó diferentes atributos de los tres temas antes mencionados. El cuarto subtema “tradicional/popular/contemporáneo” de *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations* se analiza a continuación.

²⁴⁰ Po-Shin Lin, Op.Cit. p. 99.



Meimei Masow, *Abuela y Cena*, 1995

El cuarto subtema de *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations* tiene como objetivo incluir “la artesanía tradicional, el arte natural y las obras de arte contemporáneas que aportan una introspección sobre la artesanía manual tradicional”.²⁴¹ Se organizaron por categorías principalmente según el material de la obra, la técnica creativa del artista, la identidad y la identidad, y no según el tema de la obra.

Es más, casi todas las artistas de los tres subtemas antes mencionados se formaron en una academia de arte y sus medios artísticos a menudo se

²⁴¹ Ying-Ying Chien, «Preface», el catálogo de la exposición *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations*, Op.Cit. p. 1.

consideran dentro de la tendencia principal o de vanguardia en el círculo artístico contemporáneo de Taiwán. En cambio, las artistas del cuarto subtema fueron artistas autodidactas, con la excepción de Hui-Chiao Chen y Li-Chuan Huang. Además, los materiales creativos utilizados para esta exposición del cuarto subtema incluyen fibras, bordados y tallado en cuero. Si viendo desde la perspectiva tradicional de “arte mayor”, la mayoría de estos medios normalmente se clasifican como “artes domésticas” o “artesanía” que se enmarcan dentro del espectro de de “arte menor”. Por otra parte, a estas artistas autodidactas con frecuencia reciben el nombre de “artistas aficionadas” si sus obras de arte no muestran claramente un estilo artístico contemporáneo, mientras que a las creadoras de ascendencia indígena fueron llamadas “artistas indígenas”.

La forma en que Ying-Ying Chien diseñó el tema principal y los subtemas de *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations*, así como las artistas invitadas y sus obras, dejan claro a la audiencia que después de la profesionalización, la estratificación y la estilización del arte, el campo o el ámbito del arte contemporáneo ciertamente se enfrenta al problema del juego de poder entre la pertenencia a la tendencia principal y la marginación. Sin embargo, ella reafirmó aún más dicha “cultura marginal” y la “fuerza artística fuera del mercado de arte principal” que han enriquecido y revitalizado al arte contemporáneo en Taiwán a través de las diferencias. La filosofía lúcida y la personalidad oculta del movimiento de las mujeres culminan en un pensamiento de género y perspectiva cultural que no han tenido precedentes en la historia de las exposiciones colectivas o exposiciones de temas de mujeres artistas taiwanesas en el pasado.



Li-Chuan Huang , *Dentro de Cuadro*

Además, el diseño de este subtema evidencia la influencia del movimiento de arte feminista liderado por Judy Chicago en California, EE. UU. Desde los años 70, Judy Chicago abogó enérgicamente por las experiencias que están íntimamente relacionadas con las vidas de las mujeres en la cultura estadounidense y europea pero que se consideraron vergonzosas y tabú por la sociedad patriarcal simplemente debido a su género. En consecuencia, aparte de explorar y presentar la experiencia física de las mujeres, Judy Chicago *et. al.* también se dedicaron a estudiar la representación del “material”, la forma” y la “técnica” del tejido de las colchas y de la pintura en porcelana, que se consideraban “artes domésticas” o “artesanías” por la historia del arte tradicional europea y estadounidense. En lo que a ellas respecta, éste fue el primer paso para afirmar positivamente la existencia histórica y la experiencia de vida de las

mujeres y formó la práctica principal de su “movimiento feminista”.²⁴² También pudimos ver la huella de Judy Chicago *et. al.* en este cuarto subtema de *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations*.

Sin embargo, lo que el cuarto subtema de *Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations* intenta encarnar es la preocupación del feminismo poscolonial hacia el arte femenino. El feminismo poscolonial hizo la crítica más fuerte al feminismo europeo y estadounidense, especialmente al feminismo liberal, porque el feminismo europeo, estadounidense y el feminismo liberal solamente prestaron atención al problema del género, y sus ideas estaban basadas completamente en el orden social europeo y estadounidense. Dicho modelo de pensamiento difería completamente de la estructura y el orden social de las regiones “no europeas y no estadounidenses”. En muchas de estas regiones, aparte de los problemas graves de género, existían también otros problemas serios como el nacionalismo, la etnicidad, la clase social, además de la modernización y la globalización.²⁴³ El subtema “tradicional/popular/contemporáneo” se centra en dicho contexto histórico y teórico para inequívocamente presentar su preocupación por los problemas étnicos y de género en el arte y la estética contemporánea de Taiwán.

Tal diseño del subtema vino de la atención que se prestó a las fuerzas marginales fuera de la cultura principal. Influenciadas por la tendencia cultural del

²⁴² Hsiang-Chun Chen, «Complexity of Cultural Identities - Differentiating the Subjectivities of Contemporary “Women’s Arts” in Taiwan», Ying-Ying Chien, *El viaje de mente/alma de mujeres: La cicatriz de mujeres y el escrito de borde*. Fembooks Publishing Co., Taipei, 2003, p. 121.

²⁴³ *Ibid.*

conocimiento global desde los años 70, un gran número de creaciones y discursos de arte contemporáneo en Taiwán cuestionaron de forma importante el concepto de “arte” y de “artista” en la estética contemporánea taiwanesa desde la perspectiva del “discurso de la marginación”.²⁴⁴ Aun así, las “mujeres artistas”, “artistas principiantes”, “artistas indígenas” y “artesanías tradicionales” siguen considerándose como “disidentes/otros” en la estética tradicional y contemporánea de Taiwán –en otras palabras se consideran artistas y arte menos destacables/no importantes–. Esta es una realidad que será difícil de cambiar.

Como se mencionó antes, el movimiento feminista de California en los años 70 enfatizó la afirmación de la experiencia de las mujeres y de las artes domésticas. Durante las primeras etapas, los protectores del género que apoyaban a las mujeres artistas en Taiwán a menudo asociaban, nuevamente, características femeninas como la elegancia, la delicadeza y la meticulosidad, así como las tareas típicas asociadas al género, que incluían costura y bordado, con las creaciones de las artistas.²⁴⁵ Por una parte, se logró una reconexión estrecha con las obras de las mujeres artistas contemporáneas. Pero por otra, dado que rara vez ponían de relieve que las características femeninas fueron generadas por las experiencias y tareas del género en la sociedad y en la historia, entonces el “arte femenino” o el “arte feminista” con frecuencia tenían un alcance limitado.

²⁴⁴ Ibid., p. 122.

²⁴⁵ Ibid., p. 126.



Hui-Chiao Chen, *Between Stops*, 1997

¿Cómo vivieron las mujeres artistas que participaron en la cuarto subtema de esta exposición esta incómoda identificación con el ámbito artístico de “artesanía”, “mujeres artistas”, “artista aficionada” y “artista indígena”? ¿Qué diferencias había en la representación de sus experiencias? ¿Cómo relacionaron esta clasificación con sus experiencias de género?

Las obras de Ying-Chin Tsai (1958-) están llenas de testimonios religiosos, históricos y cargadas de un estilo autobiográfico, ella se especializó en reflejar experiencias relacionales del tipo: hombre-mujer, madre-nuera, así como también padre-hijo en obras que integran las experiencias propias de estas dicotomías y que son, por tanto, estereoscópicas. Dos ejemplos de ello fueron las obras de

esta exposición *A Book of Women* (2000) y *Spinning Men and Women* (2000). “Artista autodidacta” en japonés implica significados tales como “no cualificado” o “de habilidad inferior”, pero la etiqueta “mujeres artistas”, “artista aficionada” y “artista ama de casa” que le otorgaron los medios de comunicación no le importó mucho.²⁴⁶ Sin embargo, para ella, ser reconocida por el régimen artístico principal como “artista profesional” y “gran artista” era un indicador importante de su capacidad creativa personal.

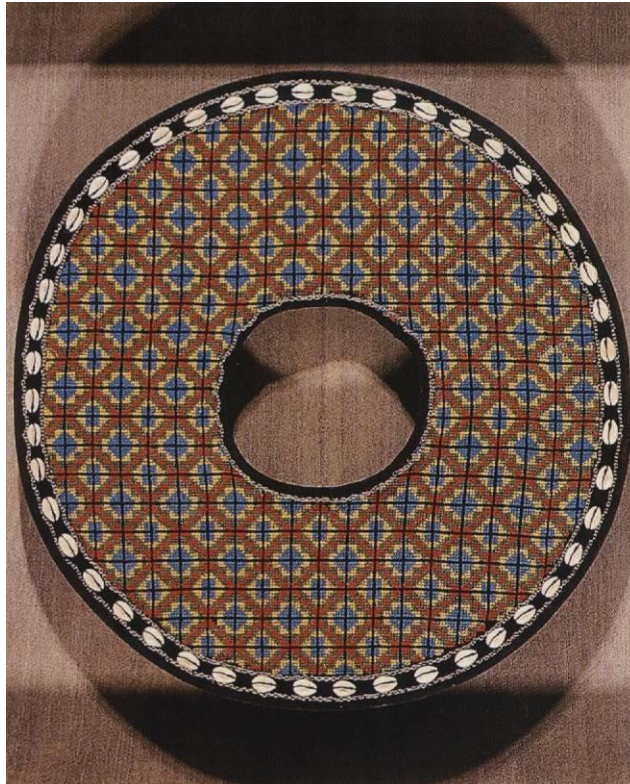
Li-Chuan Huang fue la primera artista en introducir el arte con fibra estadounidense en Taiwán. Se centra en la investigación y expansión de diversas formas y técnicas de arte con fibra y presenta de manera proactiva cómo las artesanías en fibra se transformaron en arte en los Estados Unidos.²⁴⁷ Sus obras presentan el intrincado proceso dialéctico del reconocimiento estético. Li-Chuan Huang infundió sus sentimientos literarios personales hacia la vida en la creación de *The Prints of Life* (1992) y cambió el énfasis de la artesanía en la funcionalidad de la obra. En *Flores en el espejo y la luna en el agua*, también resaltó su preocupación respecto a la difícil situación de la mujer mediante una instalación de tela con agujas de bordar e hilos rojos adheridos. A través de este símbolo y recuerdo histórico del bordado en la cultura tradicional china, Li-Chuan Huang introdujo un reflejo acerca de la labor y la posición de las mujeres.

La mayoría de las obras de Li-Chuan Huang se presentaron en exposición en la “Fiber Art Exhibition” en el museo de artesanías o en la “exposición colectiva de

²⁴⁶ Ibid., p. 123.

²⁴⁷ Véase Li-Chuan Huang, «Contemporary Fiber Art». Artist Publishing Co., 1997.

mujeres artistas”. Muchas veces, las exposiciones no fueron apreciadas detenidamente por el círculo artístico taiwanés contemporáneo. El ejemplo de Li-Chuan Huang nos permite percibir la estrecha relación entre la “forma de los medios” y el “posicionamiento del arte superior e inferior”.



Chin-Mei Tseng, *Harmony*

Hui-Chiao Chen, otra de las artistas participantes, a menudo emplea el contraste entre materiales duros y blandos, como agujas y rosas o agujas y lana para hacer énfasis en la tensión de la forma, el tacto y la vista. Por lo general, muchos disertantes asocian de manera directa materiales como las agujas y la lana con el bordado y la identidad o las características de la mujer. No obstante, Hui-Chiao Chen no cree que sus obras tengan un significado especial sobre el género, a ella simplemente le gusta emplear estos materiales y esta técnica.



Yuma Taru, *On the Wings of Dream*

Además, al utilizar materiales como telas y agujas de bordado, la obra de la aborigen taiwanesa Chin-Mei Tseng presenta un sujeto y una identidad diferentes. Para Chin-Mei Tseng, las telas y las agujas de bordado no son símbolos tradicionales del bordado en la cultura china, ni son formas artísticas de “arte superior” o “arte inferior”, discriminado en discurso del arte contemporáneo taiwanés. Más bien, estos son una reflexión sobre la reinterpretación de la noble identidad de la tribu Paiwan, de la que Chin-Mei Tseng es originaria, y la reinterpretación de la identidad cultural. A su vez, esto ha documentado el proceso de exploración y transformación de una mujer que reconoce la cultura patriarcal china en alguien que reconoce la cultura matriarcal de la tribu Paiwan.²⁴⁸ En su obra *Harmony*, ella empleó los símbolos culturales y mitológicos paiwaneses para crear un nuevo vocabulario estético que presenta la “cultura e identidad indígena”.²⁴⁹

²⁴⁸ Ying-Ying Chien, «Deseo, cuerpo. La política del arte», *El viaje de mente/alma de mujeres: La cicatriz de las mujeres y el escrito de borde* bordado. 2003. p. 36.

²⁴⁹ Véase Ying-Ying Chien, *Daughters' Rituals*. Fembooks Publishing Co. Taipei, 2000. pp.139-180

El tejido siempre ha ocupado un lugar importante en la artesanía tradicional de las mujeres. Sin embargo, debido a su labor y a las características de los materiales, alguna vez se creyó de manera estereotipada que era una forma de arte denigrante. Pero el tejido ha recuperado una vez más protagonismo en la era contemporánea. La aborigen taiwanesa Yuma Taru (1963-) demostró concretamente la importancia cultural y de género del tejido. En la tribu Atayal, el tejido se perdió hace medio siglo, pero la fuerte personalidad de Madre Tierra de Yuma Taru la ha impulsado a redescubrir estos valores tradicionales. Yuma Taru reconstruyó su genealogía materna tejiendo su relación con su abuela en la tela, en forma de patrones íntimamente entrelazados.²⁵⁰ En esta exposición, Yuma Taru no ha prestado particular atención a los patrones de la tela. En cambio, ella utilizó una combinación de material de tejido más primitivo, fibra de ramina y colores tradicionales para presentar los exóticos motivos y crear sobrecarga sensorial, ya que intentó evocar la curiosidad de la audiencia hacia enormes cantidades de fibra de ramina para que comprendieran la historia del esfuerzo de las mujeres tribales en mantener sus medios de subsistencia.

Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations, no sólo revela con seriedad la diferencia entre las obras de mujeres artistas en términos de cultura artística, sino que también demuestra sinceramente tolerancia e importancia hacia las obras de las minorías étnicas y de las artistas de diferentes clases sociales, culturas, y orientación sexual. Tal nivel de meticulosidad es extremadamente rara entre las exposiciones colectivas de mujeres artistas previas realizadas en los últimos años en Taiwán. No obstante,

²⁵⁰ Yun-Kang Hsu, Op.Cit., pp. 208-213.

la discusión sobre las diferencias no tiene la intención de generar oposición ni contradicción, sino que esperaba estimular el comienzo de un diálogo abierto.

Journey of the Spirit: Taiwanese Women Artists and Contemporary Representations intentó interpretar la relación dialéctica entre el género y los múltiples símbolos de la identidad étnica en el contexto del espíritu contemporáneo, la religión, la literatura y el arte femenino, uno que trasciende la edad, la época y la región. En consecuencia, a las mujeres se les otorga un lenguaje común que abarca múltiples obstáculos, donde la documentación se puede lograr a través de escritos e imágenes y donde las voces internas de las mujeres se conectan con hilos, agujas y cadenas de perlas.

En resumen, la exposición del arte femenino taiwanés ha pasado por una experiencia que exploró las características de la mujer a través de la identidad de género, y construyó la subjetividad de la mujer al combinar el conocimiento relacionado y el discurso. Ahora que las grandes exposiciones colectivas documentaron la historia del arte femenino, las mujeres ya no son objetos pasivos y silenciosos, sino sujetos con voces proactivas. Al separarse del pensamiento patriarcal y expresar las perspectivas y pensamientos de las mujeres, las exposiciones de la mujer se sirven del significado proactivo para transformar a la mujer de objeto a sujeto.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

«La vida parece inalcanzable para las manos del tiempo,
pero lo que tejemos ahora con cuidado
hará que las flores
florezcan completamente y nunca se marchiten.»²⁵¹

—— Un poema sobre “Colcha de amistad”

Las conclusiones alcanzadas en esta investigación nos permiten obtener una serie de observaciones asertivas sobre múltiples aspectos planteados desde la hipótesis y los objetivos, así como de la estructura del trabajo realizado.

En la hipótesis que se ha enunciado sobre la existencia de un arte feminista/femenino en Taiwán, y si la feminidad y la subjetividad son conceptos desarrollados en la plástica contemporánea de esta cultura, podemos afirmar que tras el desarrollo de la investigación se desprende que sí se observa una relación femenino/feminista en la creación de las mujeres artistas de Taiwán en la que la mirada subjetiva forma parte del entramado creativo de todas ellas.

Por otro lado, también hemos podido constatar, tras realizar una revisión histórica, desde los ejes de la crítica y la historia artística, que todas las creaciones, procesos y materiales utilizados por las artistas taiwanesas estudiadas, responden a estas premisas.

²⁵¹ Es un poema que fue tejido en la obra “Colcha de amistad”. Consultado en Tsu-Man Chiang, *Collaging east Asian women's art history-on garments, fabrics, scissors and female friendships. Chung-Wai Literary Monthly*, nº 28, Taipei, 1999, p.1.

Gracias al estudio de las obras de las artistas mencionadas en este trabajo de investigación, hemos podido profundizar y aclarar nuestras ideas sobre el tema que nos ocupa. Hemos descubierto en ellas, elementos comunes y formas similares de expresar, observar y plasmar la realidad que nos rodea. Debido a esta nueva percepción, hemos encontrado incluso características que son afines a mi trabajo artístico.

Durante el proceso de discusión de este estudio, hemos descubierto que el arte femenino taiwanés contemporáneo ha presentado las siguientes facetas:

En los años 80 y 90, las mujeres artistas taiwanesas empezaron a expresar su conciencia de género, a través de las diferentes estrategias creativas del arte. Por ejemplo, las artistas intentaron subvertir el preconceito masculino y resistir la mirada del hombre, mediante la forma de la representación y la actuación de sus propios cuerpos. Mientras tanto, ellas también afirmaron la experiencia de la vida femenina, usando la "imagen femenina" para expresar las emociones y el deseo de las mujeres. Además, expandieron el límite de la discusión del "género" hacia temas como la sociedad, la política, la raza, la naturaleza, etc. Más adelante, adoptaron una acción de práctica política crítica y deconstructiva para establecer el reconocimiento social del sujeto femenino. Desafiaron de forma positiva y valiente, la historia artística tradicional, que había ignorado y discriminado a las mujeres con una actitud de conciencia femenina activa. Por tanto, intentaron escribir la experiencia de la vida femenina mediante la creación artística.

Por otra parte, las mujeres artistas taiwanesas emplearon la estrategia de unión para forjar alianzas e interactuar con otros grupos de mujeres, criticando el escenario artístico taiwanés que ha sido dominado por la supremacía del hombre durante mucho tiempo, o a través de exposiciones colectivas intentaron intervenir en el sistema artístico y reescribir la historia del arte femenino en Taiwán. Por lo tanto, somos testigos del poder revolucionario de estas mujeres artistas que fueron capaces de luchar por los recursos y por la oportunidad de expresarse a través de diversas identidades en creaciones, exposiciones colectivas y crítica. Como resultado, no solo compensaron la ausencia del rol de la mujer en el discurso del arte tradicional, sino que también documentaron el proceso de la construcción de la subjetividad femenina del arte femenino en Taiwán.

En resumen, el arte femenino taiwanés desde los años 80 hasta los 90, completó el proceso exhaustivo, que va desde la conciencia de género hasta la conciencia cultural, desde el escenario subconsciente hasta el escenario histórico, desde la conciencia elitista hasta la conciencia subyacente, desde la angustia de la diferenciación hasta el mantenimiento de la diferenciación, y desde la conciencia femenina del arte hasta la conciencia femenina del lenguaje artístico. Como resultado, se dio la oportunidad para elevar la dignidad de las mujeres.

Sin embargo, el desarrollo del arte femenino taiwanés se encuentra en un dilema, desde mediados y finales de la década de los años 90. Las artistas ya no estuvieron tan unidas, ni tampoco, tuvieron tantas discusiones como en las fases iniciales de su desarrollo, sino que adoptaron posturas minoritarias y esporádicas, para apelar su conciencia de género.

Asimismo, el arte femenino en Taiwán está sujeto a la influencia del feminismo occidental, en el que varias mujeres artistas mostraron una postura creativa feminista proactiva en un intento de defender la posición de la mujer a través de la creación artística. Por otro lado, también existen algunas mujeres artistas que no desean que se les etiquete como feministas y eligen distanciarse del campo del arte femenino. La postura feminista polarizada del arte femenino taiwanés impide a las mujeres artistas llegar a un consenso. Por lo tanto, la estrategia de hermandad colaborativa, la congregación de la conciencia feminista y las acciones concretas de lucha son insostenibles.

Otra preocupación implícita del arte femenino taiwanés es la contradicción entre el arte marginal y la corriente artística principal. Dado que la cultura principal y comercial conlleva de forma inevitable un sistema de arte dominado por el hombre, el arte femenino precisa mantener una postura marginal para separarse del dominio de este. Sin embargo, las obras de mujeres artistas taiwanesas solo pueden ser consideradas un arte minoritario o alternativo, y no encuentran un espacio en la cima de la corriente artística principal, y esto es algo que las artistas taiwanesas tampoco desean que ocurra.

Además, las exposiciones colectivas de mujeres artistas taiwanesas han mejorado la visibilidad del arte femenino y se les ha dado la oportunidad de hacerse presentes después de haber estado reprimidas por el sistema artístico patriarcal durante mucho tiempo. Sin embargo, estas exposiciones colectivas de las artistas no resultaron efectivas para dismantelar de forma sistemática la estructura de la desigualdad de género en el régimen artístico patriarcal. Si sus

estrategias no pueden influenciar la "condición de existencia" de clase de género ni la relación de poder ni el método operativo dentro del sistema institucional preexistente de la exposición, la subjetividad de la mujer nunca podrá realmente llegar a destacarse.

Por tanto, podemos preguntarnos, ¿cuál es el futuro del arte femenino taiwanés? Consideramos que debe buscar un espacio creativo artístico que trascienda la barrera del género y mostrar las estrategias creativas más diversas. En otras palabras, estos son los temas que las artistas deberían afrontar en el futuro desarrollo. Si las mujeres no pueden establecer el discurso autónomo y la observación histórica, el futuro del arte femenino permanecerá anclado en el pasado y no progresará en la consecución de esos cambios transculturales que impulse la búsqueda creativa más allá del género.

En términos generales, podemos encontrar que la influencia más considerable en las mujeres artistas occidentales fue la religión, mientras que en Asia o en Taiwán, la familia o el clan patriarcal ha ejercido mayor influencia que el impacto religioso, debido a que este último ha sido menos significativo. El arte femenino occidental es más crítico e introspectivo, pero el arte femenino taiwanés muestra un rasgo más diverso e indulgente. Además, no todas las mujeres artistas contemporáneas de Taiwán han hecho hincapié en mostrar un arte feminista.

Con respecto a las cinco artistas taiwanesas que hemos mencionado en el segundo capítulo, a pesar de que ellas poseen planteamientos artísticos que

difieren entre sí, es posible distinguir algunos rasgos comunes interrelacionados entre sus obras. En resumen, en sus producciones se halla una cierta sensibilidad femenina.

Respecto a Ma-Li Wu, utiliza la combinación de símbolos, objeto ready-made, textos e imágenes, desde un carácter antiartístico y antiestético, bajo el propósito de cuestionar la naturaleza del arte del pasado. Sus obras reflejan, directamente, la conciencia femenina y nos transmiten un lenguaje feminista muy claro.

En el caso de Hsun-Wei Hsu, su trabajo tiende a seguir una línea autobiográfica, en el que prevalecen temas como el yo, la nostalgia y la memoria. Su experiencia emigratoria a los Estados Unidos, junto a con su familia, durante sus primeros años de vida, le ha proporcionado un gran imaginario en sus obras, basado en la inquietud y en una “búsqueda de posición del hogar”.

Hui-Chiao Chen, mediante el uso conflictivo de los medios expresivos y la delicadeza de la artesanía para interpretar los sueños, ha logrado que sus obras desborden sentimientos poéticos y también dejen al descubierto la delicadeza propia de las mujeres. Sus creaciones son fruto de la fusión artística de los sueños y los mitos.

En la plástica artística de Shi-Fen Liu, se confrontan las experiencias subjetivas de las mujeres en el arte con las relaciones de autoridad, esta actitud no tiene precedentes en la historia del arte tradicional masculino. Su obra se hace eco de la ambigüedad y la simulación del juego postmodernista. Aparte de esto,

ella ha demostrado su capacidad creativa al reflejar su posición personal sobre lo “Queer”, para crear una estética con un flujo de género complejo y desconcertante.

Por su parte, Ya-Hui Wang representa el sentimiento profundo, mediante la utilización de simples conceptos y de los objetos de la vida cotidiana. En resumen, sus obras generan un estado afectivo que resulta casi imposible de lograr en la experiencia de la percepción real. Al mismo tiempo, dentro de sus obras, nos ofrece una infinita libertad para imaginar.

La feminidad genuina es difícil de definir, porque se trata de una forma de enfocar la existencia y no es, para nada, una clasificación cerrada. Sin embargo, en algunas obras, ciertamente, se refleja la feminidad. Por ejemplo, las imágenes de “Núcleo Central”, tales como el hoyo y la entrada, aparecen a menudo en las obras de muchas artistas. Algunas veces, dichas imágenes son el resultado de la coincidencia y, otras veces, son elegidas conscientemente.

En cuanto a aquellas obras de mujeres artistas que, a pesar de poseer aspectos únicos, no son totalmente distintas a las obras de los artistas masculinos, se argumenta que “la estética femenina” no es, únicamente exclusiva, en las representaciones creativas de las mujeres artistas, sino que también se pueden observar en las obras de artistas masculinos.

En resumen, cabe señalar que el papel de la mujer ha pasado de ser un objeto sobre el que se fantasea a ser un sujeto que se revisa a sí mismo. El

lenguaje que utilizan las mujeres artistas para revisar sus propios deseos es explícito. Dicho lenguaje no es lineal, su expresión se basa en el modo de acercamiento al objeto, es decir, su manera de narrar no intenta ser equivalente a este objeto sino que intenta aproximarse a éste.

La creación masculina tiende a evitar autoexpresarse, presta más atención a la descripción de lo exterior al objeto, sin embargo la creación femenina se basa en la participación personal y en el proceso autoreflexivo. En otras palabras, la creación masculina enfatiza el hecho de “experimentar”, mientras que la creación femenina enfatiza la “experiencia”. De esta manera, el cuerpo y la experiencia vital se han convertido en una fuente de inspiración para las mujeres artistas. A través de este proceso expresivo, revisan su propio cuerpo, su respiración y su lenguaje. Al mismo tiempo, se deconstruye el sujeto femenino reprimido para reconstruir la libertad del cuerpo femenino y del ser femenino, alejado de los convencionalismos sociales y culturales que éstos conllevan. Por lo tanto, se logra, así, que cada mujer cree para sí misma un concepto y una imagen que vaya más acorde con lo que es ella.

Los escritos de la mujer no son otro tipo de historia, sino todo aquello que ha sido reprimido, oculto, encubierto y aniquilado por los dirigentes masculinos en aras de justificar su propia valía y existencia. Ahora, las mujeres están remontando su propia historia a través de la escritura y reconstruyendo su propia identidad como sujeto. El arte femenino ha desmantelado los patrones del discurso del hombre, y ha descifrado el misterio del mundo de la mujer expresando una fuerte conciencia subjetiva a través de las experiencias,

perspectivas y discursos únicos de la propia mujer. Las mujeres ya no se conforman más con la distorsión deliberada de la imagen de la mujer llevada a cabo por el hombre. En su lugar, la subjetividad de la propia mujer ha expresado su voz y su presencia a través de la escritura creativa. Tras las numerosas y arduas luchas y tribulaciones, las repetidas decepciones y búsquedas, y el retorno o la creación consciente, finalmente se establece la conciencia subjetiva de la mujer.

El arte femenino ha sido como la conclusión de las historias femeninas. Se desarrolló de forma gradual, a partir de la fase “Existe pero no se ve”, continuando con el proceso de lucha que supuso “Se ve pero no se acepta”, hasta la situación actual de “Se ve y se acepta”

El arte femenino se relaciona con el género, pero el arte femenino no es el arte del género porque su contenido no está enfocado en el género. El arte femenino viene de la percepción y la experiencia femenina, y se demuestra en la particularidad de la experiencia femenina. El arte femenino es una voz diferente, lo más importante es que lo apreciemos con el corazón abierto.

Para acabar, señalar que la fuerza creativa femenina no se puede ignorar, ni descuidar. Lo más valioso es aceptar que las mujeres ya no están ausentes y silenciosas en el mundo de la creación artística.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- BERGER, John. *Ways of Seeing*. Dai, Xing-Yue (tr.), The Commercial Press, Ltd., Taipei, 1993.
- BROUDE, Norma y GARRARD, Mary D. (eds.). *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Chen, Hsiang-Chun (tr.), Yuan-Liou Publishing Co., Ltd., Taipei, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. *Sabiduría de cuentos de hadas*. Li, Tzu-Ning (tr.), New Century Publishing Co., Ltd. Tapei, 1996.
- CAO, Marián L.F. *Creación artística y mujeres*. Narcea, S.A. de Ediciones. Madrid, 2000.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información (Vol. 2): Economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Versión castellana de Carmen Martínez Gimeno, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1998.
- CHANG, Ching-Yuan (ed.). «¿La historia es como siempre? El feminismo y el nuevo historicismo», *El nuevo historicismo y la crítica de la literatura*. Peking University Press, 1993.
- CHANG, Doris T. «Lee Yuan-Chen and Awakening, 1982-89», *Women's Movements in Twentieth-Century Taiwan*. The Board of Trustees of the University of Illinois, 2009.
- CHANG, Su-Pi. «Estudio educativo femenino taiwanés del período del gobierno japonés», Li, Yu-Ning y Chang, Yu-Fa (eds.), Ser.2, *Historia de las mujeres chinas*. Ed. Taiwan Commercial Press. Taipei, 1998.

- CHEN, Elsa Hsiang Chun. *Beyond Commemoration: The 2-28 Incident, the Aesthetics of Trauma and Sexual Difference*. Zhou, Ling-Zhi y Xiang, You-Rong (tr.), Artouch, Taiwan Women's Art Association, Taipei, 2014.
- CHIEN, Ying-Ying (ed.). «Deseo, cuerpo. La política del arte», «Complexity of Cultural Identities – Differentiating the Subjectivities of Contemporary “Women’s Arts” in Taiwan», *El viaje de mente/alma de mujeres: La cicatriz de las mujeres y el escrito bordado*. Fembooks Publishing Co., Taipei, 2003.
- CHIEN, Ying-Ying. *Daughters’ Rituals*. Fembooks Publishing Co., Taipei, 2000.
- CHIEN, Ying-Ying. *Dónde está la casa de la hija*. Unitas Publishing Co., Taipei, 1998.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *El mundo del objeto a la luz de surrealismo*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1986.
- CIXOUS, Hélène. «Sorties», *Feminisms*. Kemp, Sandra y Judith Squires (eds.), Oxford University Press, New York, 1997.
- DROIT, Roger-Pol. *Demieres Nouvelles des Choses*. Yen, Hsiang-Ju (tr.), Locus Publishing Co., Taipei, 2004.
- FREELAND, Cynthia. «El género, el genio y las Guerrilla Girls», *Pero ¿esto es arte?*. Ed. Cátedra, Madrid, 2004.
- GUASCH, Ana Maria. «De la diferencia sexual al trasgénero», *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- HSU, Cheng-Kuang y SOONG, Wen-Li (eds.). «La experiencia del movimiento de mujeres en Taiwán en la etapa presente», *El nuevo movimiento social en Taiwán*. Chu Liu Book Company, Taipei, 1989.

- HSU, Yun-Kang. *In the Name of Art*. Goodness Publishing House, Taipei, 2009.
- HU, Yong-Fen. *Taiwan Contemporary Art Series: Desires/Taboos*. Editor: Artist Publishing Co., Taipei, 2003.
- HUANG, Li-Chuan. «Contemporary Fiber Art», Artist Publishing Co., 1997.
- HUANG, Xiu-Ru. *New Palace of Memory*. Internet and book ed. Taiwan, 2005.
- JARY, David y JARY, Julia. *Happer Collins Dictionary of Sociology*. Zhou, Ye-Qian, Guanggan (tr.), Owl Publishing House Co., Ltd., Taipei, 2000.
- KAO, Yin-Shien y YI, Nien-Hua. *Nu shu: la única escritura femenina en el mundo*. The Awakening Magazine, Taipei, 1991.
- KOLODNY, Annette. «Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism», *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Robyn R. Warhol y Diane Price Herndl (eds.), Rutgers University Press, 1997.
- LIAO, Wen. *No More Nice Girls: Interview the American Feminist critics and Artists*. Artist Publishing Co., Taipei, 2001.
- LIN, Pey-Chwen (ed.). «The historical aspect of women's art in Taiwan», «Espacio interior y exterior», «Daughters' Rituals – The Spirit and Ecological, Political Art of Taiwanese Women», «Mystery in the Hole: Looking at Female Works from Materials and the Body», «Woman, art, and society», *Discurso del arte femenino-Fenómeno cultural del arte femenino de Taiwán*. Fembooks Publishing Co., Taipei, 1998.
- LU, Annette (ed.). «El tono en el silencio: Hablando del nuevo feminismo de Annette Lu», *Contar las pisadas de pioneros*. La editorial Pionera, Taipei, 1976.

- LU, Annette. *Nuevo feminismo*. Unitas Publishing Co., Taipei, 2008.
- LU, Victoria Y. *History of (contemporary) Taiwan women artists*. Artist Publishing Co., Taipei, 2002.
- MAGRZIS, Joy. *Teach Yourself Women's Studies*. Ho, Ying-Yi (tr.), McGraw-Hill Companies, 2002.
- MAYAYO, Patricia. «En busca de la mujer artista», *Historias de mujeres, historias del arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 2003.
- MEAD, Margaret. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. Sung, Chien (tr.) etc., Yuan-Liou Publishing Co., Ltd., Taipei, 1993.
- MILLS, Jane. *Womanwords*. Lee, Chin-Mei, Lin, Hsiu-Chuan y Lai, Mei-Ren (tr.), Shu-Chuan Publishing House, Taipei, 1997.
- NOCHLIN, Linda. *Woman, Art, and power*. Yu, Hui-Chen (tr.), Yuan-Liou Publishing Co., Ltd., Taipei, 2005.
- OWENS, Craig. «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», *La posmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona, 2002.
- POLLOCK, Griselda y PARKER, Roszika. *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*. Published by Routledge & Kegan Paul, London, 1981.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Chen, Hsiang-Chun (tr.), Yuan-Liou Publishing Co., Ltd., Taipei, 2000.
- ROTZLER, Willy. *Objektkunst*. Wu, Ma-Li (tr.), Yuan-Liou Publishing Co., Ltd., Taipei, 1991.
- SHIEH, Hong-Juin. *Taiwan Contemporary Art Series: A Remark on Femininity and queerness for Emerging Artists*. Editor: Artist Publisher, Taipei, 2003.

- SUN, Kang-Yi. «El poema de amor de Sappho y la “subjetividad” femenina», *La interpretación femenina clásica y moderna*. Unitas Publishing Co., Taipei, 1998.
- TONG, Rosemarie. *Feminist Trends of Thought*. Diao, Xiao-Hua (tr.), China Times Publishing Co., Taipei, 1996.
- Uta Grosenick, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen, Colonia, 2001.
- WANG, Ya-Ke. *Historia del Movimiento de Liberación de Mujeres Taiwanesas*. Chu Liu Book Company, Taipei, 2001.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Chang, Hsiu-Ya (tr.), Chiuko Publishing Co., Taipei, 2000.
- YAO, Jui-Chung. «Rite and Catharsis», «Materiality in installation art», «The aesthetics of femininity», *Installation Art in Taiwan*. Mu ma wen hua, Taipei, 2004.
- YEN, Yu-Ching. *Taiwan Consciousness in Contemporary Art*. Lionart, Taipei, 1994.
- YOUNG, Iris Marion. *On Female body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*. He, Ding-Zhao (tr.), Cité Publishing Ltd., Taipei, 2006.
- ZHANG, Hui-Tan. *Un análisis preliminar del movimiento de mujeres contemporáneos y de la práctica de feminismo en Taiwán: Una perspectiva histórica*. Editor: Yin-Shu, Taichung, 2006.

ARTICULOS

• CHEN, Man-Hua. «Perspectiva de la crítica artística en los años 90 sobre la política de género en la representación del cuerpo femenino». *Journal of Art Forum*, 2005.

• CHU, Chung-Yi. «The Link between Sex and Writing: On Ecriture Feminine». *Chinese Literature & History Journal*, 2002.

• FAN, Bi-Ling. «El análisis del sistema de mujeres en Taiwán: El estudio de carácter del movimiento de mujeres en la etapa presente». Tesis de Maestría, Institute of Anthropology, National Tsing Hua University, 1990.

• HUNG, Xiu-Min. «The relationship between the Art history discussion, Subtheme and Exhibited work: Interpretation and Analysis of Mind and Spirit-Women's Art in Taiwan». Informes técnicos de Maestría, Graduate Institute of Conservation of Cultural Relics and Museology at Tainan National University of the Arts, 1998.

• LEE, Szu-Yi y CHAN, Shu-Yuan. «Estudio de la educación secundaria de chicas taiwanesas-por ejemplo: Escuela Secundaria Superior Nacional femenina de Taichung (1919~1960)». 2008.

• LEI, Tzu-Ling. «A Study on Releasing and Gathering in the Fields of Women's Lives». Tesis de Maestría, National Pingtung University, 2007.

• TICKNER, Lisa, «The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970», *Art History*, Vol.1 No.2: 236-251, 1978.

• TURNER, Ming. «Between Sexuality and Desire: Liu Shih-Fen's Art and the Imaginary World». *Asian Contemporary Art & Culture*, 2009.

- WANG, Jin Hwa. «Estética/política de género: La discusión preliminary de ideología crítica de la exhibición de arte femenino en Taiwán en 1990s.». Tesis de Maestría, Tainan National University of the Arts, 05/1999.

- WANG, Ya-Hui. «I've been here before and will come again». Galerie Grand Siécle.

- YANG, Tsui. «El Movimiento de liberación de mujeres en Taiwán durante el período de ocupación japonesa: tomando "Taiwan People News" como un ejemplo de 1920-1932».

- ZHANG, Zheng-Lin. «Política de género: Reflexión crítica sobre la subjetividad del arte femenino contemporáneo en Taiwán». S-An Cultural Foundation ed., 2006.

CATÁLOGOS

• CHANG, Yuan-Chien. *Lord of the Rim: In Herself/ For Herself*. Hsin-Chuang District Office, New Taipei City, 1998.

• LAI, Julian. «Significance of the images depicted by traditional female artists», Lin, Man-Li. «Preface», Ku, Yen-Ling. «Examining the Status of Women in Contemporary Taiwanese Society», Lai, Ying-Ying. «The Historical Aspect of Women's Art in Taiwan», Huang, Hai-Ming. «The Transformation and Dialectic of Body/Space Awareness», Wang, Ya-Ko. «The women's movement and art», *Mind and spirit-women's art in Taiwan*. Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1998.

• SHIEN, Li-Fa. «Para recordar 228 y discutir cómo el arte sale de la sombra de la política en Taiwán», Huang, Hai-Ming. «La tristeza del multi-idioma y el reflejo tres-dimensional: Discutir las instalaciones en la exposición de arte 228», Wu, Ma-Li. «La auto-descripción de la creación del Epitaph», Lin, Pey-Chwen. «La auto-descripción de la creación del Black Wall, Windows interior and external», *Sadness Transformed: 228 Commemorative Exhibition*. Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1997.

REVISTA

- CHEN, Hsiang-Chun. «Cuentos de pioneras: Acceso al jardín secreto de mujeres artistas contemporáneas». *Art Chian* nº 7, 1999.
- CHEN, Hsiang-Chun. «Leer la dimensión del feminismo en el arte contemporáneo en Taiwán». *Artist* nº 300, 2000.
- CHEN, Hsiang-Chun. «Libro sobre la historia del arte femenino de Taiwán: Abre la ventana para el arte femenino de Taiwán». *Artist* nº 316, 2001.
- CHEN, Hsiang-Chun. «Ma-Li Wu: Mi Skin is My Country». *ARTCO* nº 119, 2002.
- CHEN, Wen-Xiang. «“2.28 Exposición conmemorativa” ser el área dialéctica del arte y de la política». *Modern Art* nº 77, 04/1998.
- CHENG, Hui-Mei. «Shifting Gender Identity – Liu Shih-Fen’s Queer Aesthetic». *Modern art*, Taipei Fine Arts Museum, 06/2008.
- CHENG, Ling-Fang. «El reto histórico de feminismo: los conceptos y la teoría – La cuestión preocupada por historiadoras femeninas británicas y americanas por veinte años». *Research on Women in Modern Chinese History, SINICA* nº 1, Institute Modern History, Academia Sinica, Taipei, 1993.
- CHIANG, Tsu-Man. «Collaging east Asian women’s art history – on garments, fabrics, scissors and female friendships». *Chung-Wai Literary Monthly* nº 28, Taipei, 1999.
- CHIEN, Ying-Ying. «From Sexual Politics to Lord of the Rim». *Unitas Literary Monthly* nº 162, 04/1998.
- CHIEN, Ying-Ying. «La expresión del feminismo europeo & americano y de la literatura de mujeres». *Gender Equity Education Quarterly* nº 15.

- CHIEN, Ying-Ying. «Mujeres olvidadas: El taller de las artistas de la exhibición de arte 228». *Modern Art* nº 71, Taipei Fine Arts Museum, 1997.
- COLLADO, Gloria. «Mitología femeninas». *Lápiz* nº 113, 1995.
- FENG, Xie-Hui. «A Preliminary Study on the Opinion and Attitude of Taiwan Male Elites toward the New Feminism in 1970's». *Dong Hwa Journal of Humanities* nº 8, College of Humanities and Social Science National Dong Hwa University, 2006.
- GUAN, Xiu-Hui. «Una ceremonia de amor de la variación del corazón y los ojos: El análisis de la imaginería visual de Shih-fen Liu». *ARTCO* nº 125, 02/2003.
- HOU, Yi-Jen. «Abrir otro lado de la historia del arte: La significación y la importancia del desarrollo del arte femenino en Taiwán». *Lianart* nº 239, 1991.
- HSIAO, Chiung-Jui. «Establecer las perspectivas de mujeres». *Artist* nº 239, 1995.
- HSIEN, Pei-Ni. «Paquete de caja del sentido de seguridad». *ARTCO* nº 66, 1998.
- HUANG, Hai-Ming. «El momento roto y dos extremos lejos de misterio: Dos exposiciones personales de Hung-Chun Hsieh y Hsun-Wei Hsu en el nuevo paraíso». *Artist* nº 346, 2004.
- HUANG, Pao-Ping. «¿No se ve la tristeza, sin mencionar la sublimación?». *Artist* nº 263, 1997.
- HUANG, Qian-fang. «Una persona de integridad puede resistir a cualquier prueba – el camino creativo de Hui-Chiao Chen». *ARTCO* nº 66, 1998.
- KAO, Chien-Hui. «El mito con la enfermedad: El paso de Shih-Fen Liu entre lo sagrado y la blasfemia». *Modern art*, Taipei Fine Arts Museum, 04/2003.

- KU, Yen-Ling. «Desde el traslado al arraigo: Los estudios de mujeres en Taiwán (1985-1995)». *Research on modern Chinese women's history* nº 4, Institute Modern History, Academia Sinica, Taipei, 1996.
- KU, Yen-Ling. «Desde la teoría de ciclo y la teoría de etapa a ver el desarrollo del movimiento de mujeres y consciencia femenina». *Journal of Sunology: A Social Science translation & Critical Commentary* nº 2, 1987.
- LAI, Ju-Lian. «La posición del rol y la limitación social de las mujeres artistas». *Artist* nº 274, 1993.
- LEE, Yuan-Chen. «Women's Movement in Taiwan – Flowers Coming into Blossom». *Academin Historica* nº 34, 2003.
- LI, Wei-Jing. «Para mí, la creación artística es una forma de soliloquio – Shi-Fen Liu». *Artist*, 01/2000.
- LIN, Huei-Shian. «In Search of Her Voice: Gender Equality in Museums». *Museology Quarterly*. nº 19. 2005.
- LIN, Po-Shin. «Desde la política exhibida hasta la poética exhibida: Las posibilidades de cambio de siglo cruzado de la exhibición de arte femenino». *ARTCO* nº 102, 2001.
- LIU, Chu-Lan. «Representation of Traumatic Memory and History: Christian Boltanski and the Holocaust». *Modern art bimonthly* nº 14, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 2007.
- LIU, Jui-Chi. «La metodología de investigación de la historia del arte feminista». *Research on Women in Modern Chinese History* nº 8, SINICA. 2000.
- LIU, Jui-Chi. «Maternal Fetishism in Sally Mann's Photographs of Her Children». *Taida Journal of Art History* nº 17, 2004.

- LU, Victoria Y. «Análisis del estilo creativo de las mujeres artistas de Taiwán de la posguerra». *Artist* nº 274, 1998.
- MARTÍNEZ, Rosa. «El territorio del Otra». *Lápiz* nº 105, 1994.
- SHI, Jui-Len. «Ceremonia de la bruja que adora los objetos». *Mountain Art*, nº 90. 1997.
- SUN, Sui-Rui. «Los estudios de la mujer y sus luchas». *China Tribune* nº 379, 1992.
- TZENG, Shi-Shu. «Art History from a Feminist Perspective». *Journal of Humanities* nº 15, 1997.
- WU, Ma-Li. «La atrapada bonita de interrogador». *Mountain Art* nº 90, 1997.
- WU, Shin-Yi. «Blood-Staining on the Blank Page: From the Imagery of “Menstrual Blood” in Art and Literature to Female Creativity». *Chung Wai Literary Monthly* nº 10, nº 27, Taipei, 03/1999.
- YOU, Jian-Ming. «La educación de las mujeres en el período de ocupación Japonesa». *La edición especial del instituto histórico* nº 20, National Taiwan Normal University, 1998.
- ZHANG, Ai-Zhu. «The Historical Memories, Spatial Action, and Women's Trauma in Xiao Wuoting's Environmental Theater». Colección especial para *Espacio, género, representación, Chung Wai Literary Quarterly*, 10/1998.
- ZHUANG, Yi-Si. «Las imágenes de víctimas de 228 en el escenario: Visitar el director Huan-Xion Li de Rive-Gauche Theatre Group Abe Kobo». *Taiwan Review*, nº 5, 1993.

PÁGINAS Web

<http://artesvisuales31.blogspot.com/2007/09/feminismo-y-arte.html>

<http://artesvisuales31.blogspot.com/2007/09/feminismo-y-arte.html>

<http://blog.roodo.com/fembooks/archives/13248109.html>

<http://blog.yam.com/spshih/article/38557763>

http://es.wikipedia.org/wiki/Estudios_feministas

http://es.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

http://es.wikipedia.org/wiki/Vendado_de_pies

<http://lanaranjadelazahar.blogspot.com/2010/01/es-diferente-el-arte-femenino-del.html>

<http://ms2.ctjh.tpc.edu.tw/~tokaspanlieu/24.htm>

http://museum02.digitalarchives.tw/ndap/2007/DA-ArtFestival/www.d-p.cc/digital_archives_program/index0b69.html?p=14

http://www.art-heree.net/html/av/3953_2.html

http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/18/479/287

http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/88/761/200

http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/18/663/287

<http://www.itpark.com.tw/artist/statement/117/66>

<http://www.itpark.com.tw/artist/statement/88/200>

http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/43/881

http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/55/215

<http://www.ntnu.edu.tw/fna/gender.art/e.htm>

http://www.ntnu.edu.tw/fna/gender.art/main_2.htm

https://es.wikipedia.org/wiki/Annette_Lu

https://es.wikipedia.org/wiki/Segunda_ola_del_feminismo