

# Cuerpos en disputa: Aproximación a las violencias contra las corporeidades femeninas en el arte contemporáneo chino

Adaptación de Trabajo Final de Grado (Universitat de Barcelona),  
tutorizado por la profesora Laia Manonelles Moner

## 1. Introducción

Esta investigación abordará algunas de las prácticas artísticas realizadas por mujeres artistas chinas, en su mayor parte dentro del contexto chino, que involucren el cuerpo de manera directa o indirecta en su proceso creativo. Asimismo, estas manifestaciones artísticas, que englobarán soportes y lenguajes diversos, se ubicarán cronológicamente a partir de los años 90. En su mayoría, los ejemplos trabajados oscilarán entre la década de los 90 del siglo XX y la primera década del XXI. Por lo tanto, unas creaciones que se ubican tras la matanza de Tian'anmen del 1989 y las duras represiones impuestas como consecuencia. A raíz de la tragedia, los artistas performativos y en particular las *performances* en espacios públicos fueron duramente censuradas y perseguidas. Nos ubicamos en un contexto en que los artistas sentían la necesidad generalizada de emplear sus cuerpos para la práctica artística<sup>1</sup>, con tal de volver a sentirlos suyos tras la instrumentalización a la que se vieron

Alba Alarcos Veiga

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona; ex-estudiante de chino en el Instituto Confucio de Barcelona, incluyendo una breve estancia en Beijing, gracias a la beca Knowing China: Advanced Research Project in BFSU impulsada por Hanban (Confucius Institute Headquarters) y BFSU; cursando actualmente Máster en Gestión y Análisis del Patrimonio Artístico, Universidad Autónoma de Barcelona.

Interesada en el estudio del arte y las prácticas artísticas contemporáneas, la curadoría de exposiciones, los estudios con perspectiva de género y, más recientemente, la virtualidad y el papel que sociológicamente juega en la redefinición de los sujetos contemporáneos.

1 Véase la obra en que se estudia la performance en China de manera extensa de Berghuis, T.: *Performance art in China*. Hong Kong: Timezone 8. 2006.

sometidos a raíz de la Revolución Cultural<sup>2</sup>. Es por ello que a pesar de que el cuerpo obtiene un gran protagonismo –no solo en el arte realizado por mujeres artistas– su presencialidad en la vía pública es censurada. En consecuencia, veremos que los artistas dedicados a la *performance* serán una minoría entre la cual las mujeres serán indudablemente una rareza. Así pues –y unido a la trascendencia social de la significación de cuerpo– me dispondré a facilitar ejemplos de creaciones artísticas que vayan más allá del cuerpo físico. Esto es, que involucren el cuerpo, pero ya no necesariamente como lienzo o medio para la obra, sino también como reflexión o incluso visibilización del mismo.

Asimismo, esta investigación la desarrollaré desde diversos ángulos que aspiro converjan, sinteticen y evidencien las prácticas artísticas de mujeres chinas que abordan el cuerpo como agente violentado. Dichos enfoques de aproximación pueden resumirse en tres grandes bloques: lingüística china, conceptualización del cuerpo y perspectivas feministas. Valiéndome de la lingüística china, buscaré complementar las construcciones sociales existentes en torno al cuerpo, las corporeidades femeninas<sup>3</sup> y entorno a las mujeres chinas. Siempre contemplando el poder del lenguaje para moldear ideales y al mismo tiempo dar testimonio de dinámicas sociales, considero esta una importante herramienta que en muchos casos me servirá para atestiguar violencias implícitas contra las mujeres.

En segundo lugar, es preciso justificar el peso que la corporeidad tendrá en esta investigación. Partiendo en un inicio de la conceptualización de cuerpo a nivel social mediante la lengua y las aportaciones del crítico, curador e historiador del arte Gao Minglu 高名潞 (1949), acotaré progresivamente el foco a mi medio de interés, los cuerpos femeninos. A partir de reflexiones como las que elabora la antropóloga y sinóloga Amelia Sáiz López en su libro *Utopía y género*<sup>4</sup>, me interesará contextualizar la concepción de los cuerpos femeninos en la sociedad china y ver si dicha construcción liga directamente con la feminidad. Es decir, si las mujeres en tanto sometidas a los ideales confucianos que las reducían y reducen a las categorías de suegra, esposa y nuera y cuya mayor virtud es la capacidad de reproducción<sup>5</sup>, –o sea ser una valorización estrictamente corporal y matérica– encuentran como medio de expresión el cuerpo. En tal caso, entenderé la relación mujer-cuerpo como un nexo estrecho del que no se puede desvincular la violencia. La concepción de la violencia en este estudio parte, en gran medida, de su materialización física. Es decir, todas aquellas violencias físicas, sociales o institucionales ejercidas contra los cuerpos de las mujeres chinas serán motivo de estudio y de relación con las prácticas artísticas de artistas chinas. De este modo, se dibujará una cartografía de creadoras y creaciones que incluso de manera indirecta –pues se verá que el cuerpo puede llegar a trascender lo físico– abordarán la corporeidad y sus violencias y las visibilizarán. Evidenciaré como la práctica de los Pies de Loto, la política del hijo único, la prostitución

2 En consecuencia de una instrumentalización de cuerpos durante la Revolución Cultural, es decir, una iconografía en la que los cuerpos débiles, fatigados, enfermos –o en definitiva, humanos– no tenían cabida, muchos artistas aclamaron las consignas de «Give us back our bodies». Reclamaban recuperar sus cuerpos, lo único que creían poseer. Información extraída de Zhang, Nian: «The genealogy of the politics of the body in contemporary Chinese culture» en *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*. Bielefeld: transcript-Verlag. 2013. p. 21.

3 Trataré como cuerpos femeninos aquellos cuerpos sexuados que responden a los parámetros hegemónicos y patriarcales de sexo femenino, independientemente de su género, y que representan los grandes receptores de violencias.

4 Sáiz López, Amelia: *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*. Barcelona: Edicions Bellaterra. 2001.

5 o incluso «la no virtud» como recuerda Inma González Puy en su capítulo «Mujeres artistas en China» en Fisac Badell, Tatiana (Ed.): *Mujeres en China*. 1995. Donde citando a Confucio nos recuerda la máxima confuciana de «la ausencia de talento es virtud en las mujeres».

o la violencia de género son solo algunos ejemplos de violencias que encuentran su expresión más sutil en la censura de muchas creaciones artísticas, o incluso en la propia lengua. Partiendo de la idea de que la censura, y en concreto la censura de los cuerpos femeninos, supone la invisibilización de las mujeres y su reclusión a la esfera doméstica, se procederá a entender la censura como una forma más de violencia contra los cuerpos femeninos.

No obstante, considero que esta aproximación a los cuerpos en tanto receptores de violencias debe hacerse desde unas miradas feministas. Así pues, necesariamente me acercaré al objeto de estudio desde los feminismos, centrando mi investigación en artistas mujeres y tomando, en la mayor parte de las ocasiones, sus testimonios como fuentes documentales. Ahora bien, en este ángulo de aproximación existe cierta problemática. ¿Podemos hablar de feminismos en China? Como mujer nacida y criada en un contexto euroamericano, mi concepción y conocimiento de los feminismos se ubica en este mismo paradigma. Sin embargo, extrapolar los movimientos, corrientes y teorías feministas al contexto chino sin tener en consideración la propia historia local, la lucha de las mujeres chinas y su desarrollo sería incorrecto e incoherente. Por ello, me parece necesario dedicar un espacio dentro de este mismo apartado a contextualizar los feminismos en China, para poder así no solo comprender mejor la posición social de las mujeres artistas sino también su posicionamiento en relación a los feminismos.

### 1.1. Feminismos plurales: impuestos, latentes y explícitos

En primer lugar, cabe destacar que dentro de la narrativa hegemónica de la historia del arte contemporáneo chino se distingue de manera clara el arte hecho por mujeres del arte feminista, una distinción para nada gratuita. Bajo la primera etiqueta se ubican todas aquellas artistas que sean mujeres –realicen o no un arte que nuestros ojos occidentales pueda resultar contestatario– y bajo la segunda solamente se ubican aquellas artistas que, tal y como lo teoriza Gao Minglu, defienden unos discursos feministas y usan su arte para criticar las desigualdades de la sociedad patriarcal y reivindicarse como colectivo<sup>6</sup>. Según Gao, ambas categorías presentan particularidades distintas.

It is necessary to make a distinction between feminists artists and female artists. Here, “feminist artists” are those who are engaged in a feminist discourse and use their art to critique the inequalities in patriarchal society. Their art is a means of communicating cultural or social issues. As a result, their work tends to transcend personal experience. They intentionally reject expressions of individual experience, since that sometimes reinforces stereotypical attributes, such as women are practical, intuitive, and personal.(...) One may define Chinese “women’s art” as the expression of women’s individuality and personal experience, which should be differentiated from both the male point of view and the standards for the male artist. (...) In contemporary Chinese women’s art the focus of “female consciousness” is on the individual rather than social justice and equality. Such artists are critical of traditional male chauvinism but inequality between the genders is not the fundamental issue. It is about modifying the male-centric ideology rather than searching for different standards. Female consciousness in China has yet to involve issues such as power, which is essential to the Western feminist discourse.<sup>7</sup>

En realidad, gran parte de las creadoras chinas se definen como mujeres artistas y solo podemos emplazar una minoría en la categoría de artistas feministas. Es cierto que existe una aversión

<sup>6</sup> Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Nueva York: Albright Knox Art Gallery. 2005. p. 250.

<sup>7</sup> Ídem.

generalizada tanto por parte de las mujeres artistas chinas como de las mujeres chinas en general, a identificarse como feministas. Mei Huang da testimonio de ello:

A decir verdad, esta clasificación artística [arte feminista] no es muy bien recibida en China: los hombres artistas consideran que las mujeres exageran, que añaden leña al fuego; las mujeres artistas le restan importancia, no dispuestas a asociarse con el feminismo por miedo a ser discriminadas y consideradas “poco mujeres”. (...) Para escribir el párrafo anterior vi una entrevista, en la entrevista se preguntaba a un seguido de mujeres artistas sobre si sus obras eran o no feministas, lo que todas rápidamente negaban. En aquel momento, la situación se asemejaba a la descripción de Li Yinhe: «Una reunión sobre los derechos de la mujer donde todas las representantes mujeres niegan ser feministas». En el fondo, puedo entenderlo.<sup>8 9</sup>

Mei Huang en sus «Reflexiones acerca del arte feminista» comparte algunas anécdotas que evidencian la presión a la que las mujeres chinas se ven sometidas para encajar en un ideal de mujer moldeado por una sociedad heteropatriarcal: la presión de casarse antes de los treinta, el escrutinio al que se ven sometidas las mujeres exitosas y la constante duda que se cierne sobre ellas por si su éxito es fruto de su esfuerzo o de otros factores, etc.<sup>10</sup> Es por ello que reconoce la dificultad de muchas mujeres a quienes les resulta problemático definirse bajo la etiqueta de feminista. Esta reticencia a ser catalogadas como feministas se debe, aparte de a la represión política, a la ausencia de un movimiento feminista gestado e impulsado por mujeres locales en China. Una ausencia que, como denuncia Cui Shuqin –investigadora centrada en las políticas de género que trabaja interdisciplinariamente con estudios culturales y artes visuales–, ha llevado a menudo a extrapolar discursos feministas occidentales, fruto de otra geografía y contexto, a la realidad China.

The absence of a sociopolitical movement initiated by women and a discourse articulated from a woman's perspective creates difficulties for developing feminist conceptions and gender analysis in a Chinese context. Instead, feminism remains translated, its assumptions imported.<sup>11</sup>

La traducción del feminismo occidental al contexto chino conlleva una inevitable proyección de la mirada occidental que contamina el diálogo no solo con el objeto de estudio sino también con todas las mujeres chinas. Se evidencia así la necesidad de un movimiento feminista contextualizado en la realidad china y no prestado del contexto occidental, una observación que ya manifiesta Amelia Saíz López en su artículo «Mujeres y género en la sociedad china contemporánea»:

Dado el carácter occidental de los “estudios de Mujeres”, algunas académicas han reivindicado la producción de un conocimiento no centrado en los fundamentos eurocéntricos para reconocer la heterogeneidad de las experiencias de mujeres facilitando el diálogo y aprendizaje mutuo en el encuentro intercultural. (...) No se trata de rechazar el conocimiento que proviene de fuera sino de adecuarlo para garantizar la subjetividad de las mujeres chinas, mantener su propio punto de vista en el proceso de intercambio de conocimiento entre chinas y occidentales en la era de la

8 Traducción de la autora de un fragmento del artículo original en chino de Mei Huang: «Reflexiones acerca del arte feminista» en *Yishù Shāngyè*. Marzo 2018.

9 Texto original: 这个艺术分类坦白来讲在国内是不受人欢迎的：男艺术家觉得女性在矫枉过正，添油加醋；女艺术家对此嗤之以鼻，不愿与之伍，深怕自己被人视为边缘群体和非女性异类。(…) 记得前段时间看到一段采访，采访询问一些国内的女性艺术家她们的作品是否是女权主义，几乎所有人都马上否认。当时的情况有点像李银河老师说的“一个所有女性代表都否认自己是女权主义者的女权会议”。我其实是可以理解的。

10 Mei Huang: «Reflexiones acerca del arte feminista» en *Yishù Shāngyè*. Marzo 2018.

11 Cui, Shuqin: *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. Honolulu: University of Hawai. 2016. pp. 6-7.

globalización económica. Y es necesario porque, según denuncia [Li Xiaojiang], las mujeres chinas han sido más objetos que sujetos: objeto tanto de las feministas occidentales como del estado chino (Li, 2006)<sup>12</sup>

Esta necesidad de un feminismo local también explica por qué, en palabras de Liao Wen 廖雯 (1961), «women's art did not become a topic in contemporary Chinese art until the mid-1990s»<sup>13</sup>. Liao Wen es una de las críticas de arte y curadoras chinas que ha trabajado e investigado de manera extensa el papel de las mujeres en el arte chino, así como la presencia de feminismos en el contexto artístico chino.

Me involucré en el campo del arte contemporáneo en los ochenta y descubrí que no se trataban los problemas desde la perspectiva femenina. Muchos de los artistas contemporáneos iniciaron su andadura entre finales de los años setenta y los ochenta, y en ese período no se trataban las problemáticas femeninas. Dicha temática comienza a principios de los noventa y descubrí que era una cuestión singular que muchas mujeres estaban proponiendo. (...) Una crítica de arte británica vino a principios de los noventa para conocer el arte contemporáneo chino. (...) En una reunión conmigo y un grupo de artistas, preguntó si creía que en China existía algún tipo de debate feminista. Yo le respondí que cómo iba a haberlo si ni siquiera había libertad de expresión, ni tan solo existían los derechos humanos, así que cómo iba a haber debate sobre los derechos de la mujer.<sup>14</sup>

Desafortunadamente, la dificultad de la presencia de discursos feministas en el contexto chino no es exclusiva del ámbito artístico. Recordemos las cinco activistas feministas que fueron encarceladas la víspera del Día Internacional de la Mujer de 2015 por el gobierno chino por repartir pegatinas en contra del acoso sexual en el transporte público. Li Tingting, Wu Rongrong, Wang Man, Wei Tingting y Zheng Churan fueron encarceladas durante más de un mes y finalmente liberadas gracias a la presión internacional<sup>15</sup>. La entrevista anteriormente citada fue realizada a Liao Wen a fecha del 2017 y, por tanto, una cronología para nada alejada de estos acontecimientos. Liao Wen denuncia una represión todavía presente en la actualidad, pero a pesar de ello, también advierte que las nuevas generaciones de artistas empiezan a desvincularse de los discursos heteropatriarcales de dominación para centrarse más en la autorrepresentación:

En el año 2000, empezó a surgir una nueva generación, acabada de salir de la escuela, de jóvenes que querían ser artistas. No les importaba la perspectiva dominante masculina, sino que se preocupaban más por cómo se sentían. Así pues, crearon sus propias obras mediante sus estilos particulares de forma independiente. Puesto que estas mujeres encontraron sus estilos propios, no estamos ante un grupo de artistas que hagan lo mismo, solo artistas independientes. No se tratan las temáticas femeninas en detalle, sino que hablan de sus propios sentimientos y se convierten en artistas independientes.<sup>16</sup>

12 Sáiz López, Amelia: «Mujeres y género en la sociedad china contemporánea» en *Institut d'Estudis Internacionals i Interculturals*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 2009 p. 184.

13 Liao Wen: «Women's art as part of contemporary chinese art since the 90s» en Wu Hung, Huangsheng Wang, Boyi Feng (Eds.): *Reinterpreting a Decade of Experimental Chinese Art*. Guangdong: Guangdong Museum of Art. 2002. p. 60.

14 Manonelles Moner, Laia: *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. Barcelona: Bellaterra, 2017. p. 134.

15 «Liberadas tres de las cinco feministas detenidas hace más de un mes en China» en RTVE [en línea]. Consultada el 24/05/21 en <https://www.rtve.es/noticias/20150413/liberadas-tres-cinco-feministas-detenido-hace-mas-mes-china/1128769.shtml>

Parece ser que una de las características que aglutina la práctica de las mujeres artistas en el contexto chino es el peso que tiene la experiencia personal en la obra. Coinciden en este planteamiento teóricas como Liao Wen, Inma González Puy, Laia Manonelles o Gao Minglu. De hecho, en todas las mujeres artistas que se citarán –a pesar de pertenecer a generaciones diversas– se podrá discernir dicha particularidad. En consecuencia, a menudo cuando se les pregunte acerca del acercamiento feminista que podrían tener algunas de sus obras, muchas artistas considerarán que su arte se limita estrictamente a su experiencia personal y no aspira a engranar con un movimiento de tipo colectivo. Me gustaría pues presentar unos pocos ejemplos y testimonios de artistas que evidencian y reflexionan sobre esta cuestión. Si tomamos a Lin Tianmiao 林天苗 (1961) como ejemplo, cuya obra analizaremos en profundidad más adelante, podemos advertir este planteamiento en algunas de sus entrevistas:

I don't think there is any feminism in China. Mao said that women hold up half the sky but we have not reached that level. (...) In fact I think feminism is from the west. (...) My own feminism is from a basic instinct –I believe as women we have to get stronger by ourselves.<sup>17</sup>

My works are not drawn from the perspective of society or a man, but rather from women's inward-looking eye. It is about how a woman looks at herself and her generation. I think the body's changes are an important process –giving birth, putting on weight, marriage, psychological changes and so on.<sup>18</sup>

La artista viene a expresar que su práctica artística nace de su yo más personal, de aquello que la aflige, la preocupa o la inspira. Se refiere a ello como “su propio feminismo”<sup>19</sup> matizando que dichas inquietudes, aunque empaticen fácilmente con la situación y reflexiones de otras muchas mujeres coetáneas a ella, no aspiran a introducirse en la reivindicación de un colectivo. Este fenómeno se observa en distintas artistas, pero el caso de Xiao Lu 肖鲁 (1962) resulta de especial interés dado el proceso de aproximación a los feminismos que experimenta. En la entrevista que le realiza Monica Merlin el 2013, Xiao Lu reconoce que sus obras *Dialogue* (1989) [Fig. 1], *Sperm* (2006) y *Wedlock* (2009) –a pesar de haber sido interpretadas como acciones con consciencia feminista– no fueron concebidas como tal<sup>20</sup>.

*Wedlock* and *Sperm* were both born out of my personal experiences. After the curators of *Bald Girls* approached me the year before the exhibition took place, I bought a lot of books on feminism. That was the period when I researched the history of women's rights. This experience changed me. Now I look at the work that I created for the exhibition and think it was probably not the best, but in the process of making it I underwent a change.

I just told you that I read many books on feminism prior to the exhibition, but actually, I did not read them in great detail; it was just for an overview. Nonetheless, it triggered a change in me. Before, I had always been concerned with my own personal experiences, but after *Bald Girls* I started to pay

16 Manonelles Moner, Laia: *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. Op. cit. p. 136.

17 Guest, Luise: «'No Feminism In China': An Interview With Lin Tianmiao» en *Culture Trip* [en línea]. Consultado el 17/05/21 en <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/no-feminism-in-china-an-interview-with-lin-tianmiao>

18 Merlin, Monica: «Lin Tianmiao 林天苗» en *TATE* [en línea]. Consultada el 21/05/21 en <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/lin-tianmiao>

19 Citado anteriormente, «my own feminism».

20 Merlin, Monica: «Xiao Lu 肖鲁» en *TATE* [en línea]. Consultada el 23/05/21 en <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu>

more attention to the lives and experiences of other women. My works were no longer exclusively based on my own situation. This was the transformation.<sup>21</sup>

Las primeras obras de Xiao Lu parten de su experiencia personal, tal como veíamos en Lin Tianmiao, pero es a partir de la exposición *Bald Girls* (2012) –curada por Xu Juan y articulada a partir de obras de Xiao Lu, Li Xinmo y Lan Jing– que Xiao Lu empieza a desarrollar una práctica artística ya explícitamente feminista, a menudo vinculada a este colectivo<sup>22</sup>.

Otra de las artistas que trabajaré en profundidad y que también parte de la experiencia personal e íntima pero que a su vez se identifica como feminista es Chen Lingyang 陳羚羊 (1975). En una entrevista que le realiza Melissa Chiu, la artista –de una cronología ya más reciente– afirma no sentirse cohibida ante la etiqueta de feminista pero además, ante la pregunta de «Wouldn't you say your works represent a feminist perspective?» responde: «Maybe a better way to say it would be that my works have to do with myself, and I am a woman»<sup>23</sup>. Una vez más, la remisión al yo más íntimo y personal deviene el puente hacia lo público, hacia el colectivo de mujeres que pueden sentirse interpeladas a partir de las obras de estas artistas.

En definitiva, la importancia de la autorrepresentación es una constante en las obras de todas las mujeres artistas, trabajen o no bajo el prisma de los feminismos. Sin embargo, bajo el punto de vista de Gao Minglu, en algunas de las artistas que se identifican como feministas podemos percibir una voluntad más confrontativa. Para Gao Minglu, artistas como Chen Lingyang, Cui Xiuwen 崔岫聞 (1970) o Li Hong 李虹 (1965) se valen de gestos muy críticos, influenciados en gran parte por el feminismo occidental<sup>24</sup>. De entre estas artistas me gustaría recuperar más adelante a Cui Xiuwen, a quien considero necesario dedicarle un apartado en exclusiva dado que su práctica artística involucra no solo su persona e inquietudes, sino que trasciende a lo público y aborda las problemáticas y violencias infligidas a mujeres y niñas.

Sin embargo, para concluir, creo necesario mencionar otra de las artistas que forma parte de las *Bald Girls* junto a Xiao Lu, Li Xinmo 李心沫 (1976) y que es generacionalmente coetánea a Chen Lingyang. A pesar de que Gao Minglu no la cita cuando enumera a algunas de las artistas que se valen de gestos más críticos y confrontativos, Li Xinmo es una figura que debemos tener en cuenta. Ella se define como feminista y su práctica artística –que engloba *performance*, instalación, pintura, fotografía y videoarte– se caracteriza no solo por su contundencia sino por su interés de abordar temáticas que interpelan a todas las mujeres y a sus derechos. Ejemplo de ello es su *performance Rape* (2013) [Fig. 2] donde la artista vierte sobre sí misma el contenido de cinco frascos que contienen entrañas animales, agua de fregar, sangre menstrual, excrementos y orina. Li Xinmo dedica esta acción a todas aquellas mujeres hechas prisioneras políticas que fueron violadas y abusadas, para posteriormente ser torturadas y asesinadas<sup>25</sup>.

---

21 Ibidem.

22 A raíz de la exposición de 2012, momento en que las *Bald Girls* se instituyen como colectivo, han evolucionado hasta convertirse en una iniciativa cuyo objetivo principal es la promoción y desarrollo del arte feminista en China. Buscan dar espacio y voz, a través de su web y revista, a las prácticas artísticas contemporáneas con la voluntad de la emancipación de las mujeres.

23 Bittner Wiseman, Mary: «Gendered Bodies in Contemporary Chinese Art» en Bittner Wiseman, Mary; Liu, Yuedi (eds): *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, Leiden y Boston: Brill. 2011. p. 138.

24 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. p. 250.

25 «Rape» en *Li Xinmo* [en línea]. Consultada el 24/05/21 en <http://li-xinmo.com/works/performance/rape.html>

A partir de este breve recorrido he querido plasmar no solo la problemática de forzar un feminismo occidental a unas obras fruto de un contexto e historia distintos, sino también –y especialmente– la opinión de las artistas respecto al feminismo y el peso que conceden a sus vivencias personales. Negar la existencia de feminismos en China sería tan incorrecto como interpretar dichos feminismos en clave occidental. Se ha visto que artistas de distintas generaciones desarrollan prácticas con inquietudes similares, algunas de ellas con un posicionamiento feminista explícito y algunas desvinculadas de él, pero lo que ambas comparten es que las mujeres –su propio yo o el colectivo de ellas– radican en el centro de sus creaciones. Con unas nuevas generaciones cada vez más implicadas en la lucha de los derechos de las mujeres y su visibilidad en las prácticas artísticas, se hace difícil analizar unos fenómenos que se están desarrollando coetáneamente. Sin embargo, lo que no se puede negar es que los feminismos en China van tomando forma y cada vez son más las investigadoras chinas que abordan los feminismos en el campo del arte<sup>26</sup>.

## 2. Corporear, corporeando, corporeada

### 2.1. Pinceladas lingüísticas

«In the Chinese cultural context, the individual body always belongs to society, the collective and its relevant surroundings»<sup>27</sup>

Gao Minglu

Dado que el eje motor de esta investigación son los cuerpos femeninos y las violencias a las que se ven sometidos, lo primero que debo hacer es precisar el concepto de cuerpo en el contexto chino. Para ello, partiré de la información que nos aporta la lingüística china, pues como cualquier otra lengua esta deviene testigo de un imaginario común, moldeadora de realidades. Aspiro con ello a poder esclarecer, a partir del lenguaje, una conceptualización que escapa de los parámetros occidentales considerando –en palabras de Judith Butler– «la eficacia del lenguaje escrito o reproducido para producir efectos sociales, en particular, para constituir sujetos»<sup>28</sup>.

En chino la palabra para referirse a cuerpo es 身体<sup>29</sup> (shēntǐ)<sup>30</sup>, que como sustantivo cuenta con dos acepciones: cuerpo y salud. Una misma palabra que no solo refiere a nuestra entidad material, sino que su significado además trasciende al saludable estado de la misma. Sin embargo, a pesar de que en ocasiones la traducción demande una u otra acepción, en muchos casos 身体 (shēntǐ) se emplea indistintamente, o lo que es lo mismo, cuerpo y salud no son conceptos que siempre se diferencien. De este modo, 身体健康 (shēntǐ jiànkāng)<sup>31</sup> es una frase que se utiliza para indicar que alguien “está

26 Para más información sobre dichos estudios e investigaciones véase el artículo de Merlin, Monica «Gender (still) matters in chinese contemporary art.» *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 6, no. 1, 2019.

27 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. p. 179.

28 Butler, Judith: *Lenguaje, poder e identidad*. Op. cit. p. 60.

29 En chino tradicional escrito 身體 y manteniendo la misma pronunciación.

30 Para más información véase la entrada específica de 身体 del diccionario online Youdao 有道 en <http://dict.youdao.com/w/eng/%E8%BA%AB%E4%BD%93/#keyfrom=dict2.index>

31 Para más información véase la entrada específica de 身体健康 del diccionario online Youdao 有道 en <http://dict.youdao.com/w/eng/%e8%ba%ab%e4%bd%93%e5%81%a5%e5%ba%b7/#keyfrom=dict.phrase.wordgroup>

en buen estado de salud” pero que del mismo modo podría traducirse como “estar físicamente en forma” y ambas serían correctas. Esta ambivalencia en el significado, que un mismo término refiera tanto a una entidad como a un estado, no es exclusiva de esta palabra. En el lenguaje chino, a menudo encontramos caracteres que pueden emplearse indistintamente como sustantivos o verbos y cuyo significado muta en función del contexto. Una particularidad que Sara Rovira Esteva –teórica de la traducción especialista en chino– estudia a fondo en su obra *Lengua y escritura chinas: mitos y realidades* (2010).

El concepto de “categoría sintáctica” es prácticamente intrínseco al aprendizaje de la lengua materna en Occidente y, por lo tanto, está tan integrado que parece un concepto universal, cuando en realidad resulta un tanto ajeno y artificial aplicado al chino. De hecho, una característica del léxico chino es que las palabras son muy dúctiles en cuanto a la categoría sintáctica a la que se pueden adscribir, fruto de unos procesos de gramaticalización que suceden con más rapidez y facilidad que en castellano –posiblemente gracias a la ausencia de morfología flexiva.<sup>32</sup>

Dicha ductilidad explicaría que en ciertos diccionarios 身体 (shēntǐ) pueda aparecer también como verbo, en cuyo caso se traduciría como “tomar parte personalmente” o “participar”. Incluso hay algún *chengyu*<sup>33</sup> que ya nos insinúa esta acepción, como es el caso de 孑然一身 (jiérányìshēn). Dicha expresión se traduce como “estar solo en el mundo” pero si examinamos los cuatro caracteres que la forman por separado, advertimos que ninguno de ellos se clasifica estrictamente como verbo. Aun así, su traducción implica una circunstancia, un estado que requiere, de alguna manera, de una presencia verbal como sería “estar”. Asistimos, pues, a una mutabilidad de la lengua que se desvincula de la definición de conceptos fijos y que en el caso de 身体 (shēntǐ) atestigua la trascendencia del concepto *cuerpo* de aquello material. Partiendo del lenguaje como generador de realidades, esta pequeña introducción lingüística puede ser de ayuda a la hora de comprender la dimensión social que adquiere el *cuerpo* en la sociedad y cultura chinas.

## 2.2. Cuerpo social

Gao Minglu matiza esta concepción de la corporeidad y puntualiza asimismo su carga ética y moral:

El cuerpo para los chinos no es individual, sino colectivo, está ritualizado, y está socializado, politizado. Es una larga tradición que parte de Confucio, no existía el cuerpo individual en el confucianismo pues siempre pertenecía a un colectivo.<sup>34</sup>

Esta condición pues, se refleja en las prácticas artísticas que toman el cuerpo como materia prima y cuyas reflexiones giran en torno a él, el *body art*. Tal como defiende Gao Minglu, los mismos artistas se identifican con la citada definición y entienden el cuerpo no tanto como un “objeto estético” sino como un “cuerpo ritualizado” o un “cuerpo socializado”<sup>35</sup>. El artista Yang Zhichao 杨志超 (1963) reflexiona sobre esta relación:

32 Rovira Esteva, Sara: *Lengua y escritura chinas. Mitos y realidades*. Barcelona: Edicions Bellaterra. 2010. p. 167.

33 Expresión o frase idiomática normalmente compuesto por cuatro caracteres cuyo origen se remonta a la literatura antigua.

34 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Barcelona: Bellaterra. 2011. p. 241-242.

35 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Nueva York: Albright Knox Art Gallery. 2005. p. 162.

Aunque mi arte no está inspirado en la religión, algunos de mis trabajos introducen rituales. Estoy sobre todo influido por el contexto cultural chino. Un concepto esencial en el pensamiento chino es la práctica, estar involucrado en la práctica cotidiana. La práctica inspira consciencia. Esta es una de las ideas esenciales de mis performances.

De manera parecida a la religión las performances necesitan un proceso. Por ejemplo, si eres una persona religiosa no alcanzas la consciencia directamente, necesitas estar inspirado para alcanzar un nivel más alto de consciencia. En la performance es lo mismo, no puedes hacer tu proyecto sin estar involucrado en el proceso. Si caminas por la calle no hace falta que digas donde quieres ir, paso a paso llegarás. (...)

Actualmente, las personas han cambiado mucho como consecuencia del desarrollo de la tecnología. Pensamos que cuando hablamos no es el cuerpo sino la mente la que habla, quiero notar el propio cuerpo.<sup>36</sup>

Una dimensión social que indiscutiblemente presupone un posicionamiento por parte de estos artistas y que ha sido causa de la poca aceptación, visibilidad e incluso persecución a la que los artistas performativos se vieron sujetos durante los años 80. En realidad, dicha persecución se acentuó todavía más durante los años 90 tras la matanza de Tian'anmen (1989), a raíz de la cual muchos artistas se vieron obligados a recurrir a espacios privados o aislados para desarrollar sus acciones performativas dado el carácter contestatario de las mismas<sup>37</sup>. No obstante, dicha persecución no consiguió limitar estas prácticas performativas, sino al contrario:

This type of taboo or ban [the non-permission of Chinese performance art] has effectively encouraged artists to choose performance art as one of the most powerful media by which to express their social critiques and spiritual inquiry.<sup>38</sup>

Gao Minglu contempla la posibilidad de que el *body art* en el contexto chino esté más contextualizado y sea menos conceptual que su homólogo occidental. El comportamiento<sup>39</sup> social y no individual, es al mismo tiempo algo concedido al individuo por todo el conjunto de la historia y la sociedad, y asimismo algo sentido de manera instintiva por este particular<sup>40</sup>. De hecho, todas aquellas manifestaciones artísticas de tipo performático se aglutinan bajo el término 行为艺术 (xíngwéi yìshù) cuya traducción sería "arte del comportamiento". Se suele preferir este término y no 表演 (biǎo yǎn) que se traduciría literalmente como "performance" porque el primero remite a cómo un individuo se expresa dentro de su comunidad o estructura social. Gao Minglu nos recuerda que esta idea de comportamiento bebe mucho de los preceptos filosóficos del confucianismo y de la ideología maoísta según los cuales «all individual behaviour is social, and all behaviour reflects some type of social relationship»<sup>41</sup>. Esta riqueza de significado, que va más allá del comportamiento individual en sí mismo, otorga al lenguaje corporal en el contexto chino una dimensión más simbólica y subjetiva que no observacional y objetiva.

36 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Op. cit. p. 201

37 Manonelles Moner, Laia: «Art Contemporani Xinès», Universitat de Barcelona. 2021.

38 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. p. 163.

39 En chino 行为 (xíngwéi). Palabra que forma parte del término que engloba las prácticas corporales 行为艺术 (xíngwéi yìshù) y cuya traducción literal es "arte del comportamiento".

40 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. pp. 162-164.

41 Ibidem. p. 163.

La gran parte de estos lenguajes performáticos toman forma de simbolismos, silencios o expresiones extralingüísticas y no se manifiestan en conceptos como tal, de ahí que Gao Minglu nos hable de un no-conceptualismo. El lenguaje corporal intenta llenar el vacío entre “performance” y una explicación conceptual. Está conformado por una gran variedad de elementos: extrae influencias de ancestrales ritos religiosos, teatro performático, caligrafía, y el lenguaje corporal del socialismo realista de la época maoísta. Por ello, cualquier dicotomía como individual-colectivo o materialización-mistificación no nos sirven para estudiar ni describir el *Chinese performance art*<sup>42</sup>.

A esta dimensión social debemos sumar también el sentimiento común que emergió a partir de los 90, en un momento de gran represión política, según el cual muchos artistas sintieron que su única posesión, lo único que realmente les pertenecía, era su propio cuerpo. Tal como señala Zhang Nian 张念 (1970), crítica feminista e investigadora, muchos artistas seguirán esta tendencia bajo el grito «Give us back our bodies»<sup>43</sup>. Por ejemplo, el artista Zhu Ming 朱冥 (1972), quien trabaja con el arte de acción y además formó parte del colectivo de *Beijing East Village* 北京东村<sup>44</sup> justifica así su elección de trabajar con el cuerpo.

Desde 1993 trabajo con la performance porque mi cuerpo era lo único que podía utilizar al estar relacionado con mi propia vida, con mi intimidad. Más adelante he estado muy interesado en la performance y, gradualmente, he utilizado mi cuerpo como material para mi arte.<sup>45</sup>

Así, el cuerpo deviene el único medio no restringido para la expresión de la libertad personal. Esta mentalidad llevó a los artistas indistintamente a vender, oprimir o lesionar sus cuerpos y en el proceso, poner a prueba sus niveles de resiliencia<sup>46</sup>. Artistas como Zhang Huan 张洵 (1966) con acciones como *12m<sup>2</sup>* (1994) [Fig. 3] o *Cage* (1996) [Fig. 4], o Yang Zhichao mediante algunas de sus obras *Planting grass* (2000) [Fig. 5], *Iron* (2000) [Fig. 6] o *Hide* (2002) [Fig. 7], son un claro ejemplo de estas prácticas. Yang Zhichao comparte: «para mí el *body art* es el lenguaje que mejor traduce la idea de que estamos vivos. (...) Utilizo mi cuerpo para experimentar el proceso»<sup>47</sup>.

Fuertes sentimientos de sufrimiento y violencia que Gao Minglu ya identifica latentes en las prácticas de los años 80, manifestados mediante acciones en localizaciones viejas, antiguas o en ruinas<sup>48</sup>. Como ejemplo, Gao Minglu cita el proyecto *Suicide* (1988) [Fig. 8] de Wei Guangqing 魏光庆 (1963) en el cual el artista realiza varias performances en distintas ubicaciones mediante las cuales aspira a profundizar en el suicidio como experiencia, siguiendo la filosofía de Camus según la cual el suicidio deviene el único problema filosófico realmente serio. También procedería citar aquí el film

42 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. pp. 163-164.

43 Zhang, Nian: «The genealogy of the politics of the body in contemporary Chinese culture» en *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*. Bielefeld: transcript-Verlag. 2013. p. 21.

44 Colectivo de artistas fundado en el 1993 y activo durante la década de los 90 que trabajaba con el arte de acción y prácticas performativas. Emplazados a las afueras de Beijing –ubicación a la que deben el nombre– estos artistas subsistían en la precariedad y desarrollaban sus acciones en ubicaciones alejadas para evitar la censura y represalias. Entre los artistas que formaron parte del colectivo y se vincularon a él tenemos, entre otros, a Zhang Huan, Ma Liuming, Cang Xin, Duan Yingmei o Zhu Ming.

45 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Op. cit. p. 232.

46 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. p. 175.

47 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Op. cit. p. 201.

48 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. p. 171.

*Frozen* (1996) de Wu Ming<sup>49</sup> cuyo argumento gira en torno a un artista que decide hacer del suicidio su obra final.

Many performance projects involved “suicide”, the process of “wounding” taken under the name of art. It is an experimental process of “suicide”. Its purpose, however, is not to experience real suicide, but rather to release the suppressed soul of the performer (the survivor) through a simulation of suicide. That is to say, in this case, “suicide” is actually a function of the desire to survive.<sup>50</sup>

Una amalgama entre cuerpo herido y ritual que da voz a las inquietudes y problemáticas morales y éticas que atañen a los artistas. «If we claim that a “scar” is the extinction of human politics, then a “wound” is the injury and deformation of spiritual values»<sup>51</sup>. No obstante, esta aproximación al cuerpo irá mutando. Gao Minglu distingue tres generaciones de artistas que trabajan con la corporeidad y cuyas prácticas se diferencian unas de otras. Según sus observaciones, los artistas de los años 80 pertenecerían a la primera generación, los de los 90 con grupos como *Beijing East Village* –y en cuya generación situaríamos también a los artistas Zhang Huan y Yang Zhichao mencionados anteriormente– formarían parte de la segunda y en la tercera ubicaríamos a He Yunchang 何云昌 o la pareja formada por Sun Yuan 孙原 y Peng Yu 彭禹<sup>52</sup>.

La primera generación está más implicada con el contexto social que la segunda que se concentra más en el propio cuerpo, y la tercera abandonó las ideas previas. La tercera generación es polémica. (...) Es polémico porque si partimos de las performances podemos decir que la primera y la segunda generación siempre implicaron el cuerpo en las acciones, sin embargo en la tercera generación muchos artistas nunca trabajan con el propio cuerpo pero se consideran a ellos mismos artistas de acción. Se tiene que pensar en cómo se define performance.<sup>53</sup>

Estas declaraciones del comisario, crítico e historiador del arte me llevan a reflexionar sobre la “expansibilidad” del concepto *cuerpo* que ya mencionaba al inicio del apartado. Del mismo modo que *cuerpo* trasciende lo material en el lenguaje, pareciera que también esté ampliando sus fronteras en la clasificación artística. ¿Podemos hablar de artistas de acción si las prácticas de dichos artistas no involucran el cuerpo propio? Lejos de aspirar a dar respuesta a esta pregunta, las reflexiones de Gao Minglu atestiguan la dilatada concepción de corporalidad en el contexto chino. Referirse a cuerpo va más allá de un cuerpo particular en cuestión y enlaza con todo un imaginario común en el que hay cabida para cuerpos ajenos. Es decir, para abordar la representación y condición de los cuerpos femeninos en el contexto artístico chino no puedo ceñirme a estudiar las artistas performativas, sino que debo ampliar el espectro a todas aquellas prácticas que también involucren el cuerpo de manera temática o incluso implícita.

49 Pseudónimo de Wang Xiaoshuai, traducible por “sin nombre”.

50 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. p. 172.

51 Ibidem. p. 171.

52 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Op. cit. p. 245.

53 Ibidem.

### 3. Cuerpos en femenino plural

Cabe destacar que cuando Gao Minglu hace estas reflexiones sobre la corporeidad y el acercamiento que los artistas tienen hacia la misma, cita en su inmensa mayoría ejemplos de creadores hombres. La visibilidad con que cuentan los artistas performativos es mucho más limitada que aquellos creadores que experimentan con otros medios. Si bien actualmente dicha visibilidad ha ido en aumento, estas prácticas no están exentas de censura y persecución. Pensemos en algunos de estos artistas pioneros en el uso del cuerpo, como Ma Liuming por ejemplo, que a causa de obras en las que presentaba un cuerpo andrógino desnudo como *Walking the Great Wall* (1998) [Fig. 9], o *Fen-Ma Liuming's lunch I* (1994) [Fig. 10] fue acusado de pornografía y encerrado por ello. En consecuencia, no abundan los artistas performativos, entre los cuales las mujeres son indudablemente una minoría. Dentro de una sociedad heteropatriarcal en la que incluso los cuerpos masculinos son censurados y represaliados, ¿qué espacio queda para la representación y performatividad de los cuerpos femeninos?

A continuación, propongo un recorrido por diversas prácticas artísticas que ejemplifican distintas concepciones de los cuerpos femeninos. Desde la ausencia de representación del desnudo y la sexualidad femenina en la tradición pictórica china hasta la objetivización de la misma, se exponen seguidamente los obstáculos e impedimentos que a menudo rodean las corporeidades femeninas. Unas problemáticas que beben de los preceptos confucianos y perduran hasta nuestros días, ejemplificando así en forma de invisibilización, objetivización y censura la violencia implícita existente contra los cuerpos femeninos.

#### 3.1. Cuerpos ausentes: tradición y representación del desnudo

Para entender la presencia de los cuerpos femeninos en la sociedad china debemos remontarnos a la tradición representacional de los mismos, a su visibilidad. Cui Shuqin en su obra *Gendered Bodies*, puntualiza que en la práctica pictórica china no encontramos una tradición de representación del desnudo, no hay una visibilidad del cuerpo femenino.

The concept of the nude and its absence in the Chinese art tradition is a contested topic in art history. Viewed from a Western perspective, Chinese art has traditionally shown scant interest in the nude as subject or medium. One explanation is that Chinese art originated apart from the Greek tradition and its emphasis on the essence of form and eternal beauty, arising instead from a belief in energy transformation and internal coherence.<sup>54</sup>

A pesar de ubicarse en una cronología anterior a las artistas que se verán a lo largo del artículo, me gustaría tomarme una pequeña licencia e introducir aquí a Pan Yuliang 潘玉良 (1902-1977), quien fue una de las pioneras en la introducción del desnudo femenino en el arte. Considero su figura no solo de gran interés sino también vital para entender el peso y las consecuencias que le acarrió la representación de desnudos y las censuras que sufrió. Unas censuras cuyos vestigios, en cierta manera, siguen presentes en las obras de muchas artistas contemporáneas. Pan Yuliang ha resultado una figura de gran interés por sus aportaciones artísticas, pero en gran parte también por la singularidad de su dura vida. Quedó huérfana siendo tan solo una niña y su tío la vendió a un burdel como prostituta. Fue allí donde uno de los clientes la compró como concubina y le permitió y financió, de manera excepcional, su formación artística que la llevaría a instalarse en Francia.

54 Cui, Shuqin: *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. Op. cit. p. 49.

El innato interés de Pan Yuliang por la representación del cuerpo, especialmente al estilo occidental como matiza Inma González Puy, se acrecentó con el estudio de las innovaciones que introdujo y trabajó su maestro, Liu Haisu 刘海粟 (1896-1994), quién estaba fuertemente influenciado por las técnicas y conceptos artísticos occidentales. La Academia de Arte de Shanghai, donde Liu Haisu daba clases, fue el primer centro que introdujo modelos desnudos en las aulas, lo que le valió polémica y un consecuente cierre temporal<sup>55</sup>. Este contacto e interés por el desnudo la llevó a centrar su práctica artística en retratos, autorretratos y abundantes representaciones del desnudo femenino. Ya fuera introduciendo el desnudo y fundiéndolo con particularidades de la tradición pictórica china [Fig. 11] o incluyendo influencias europeas como el impresionismo y el fauvismo [Fig. 12], la producción de Pan Yuliang supuso un espacio para la representación no idealizada de la corporeidad femenina y la misma autoafirmación de la artista. Su figura resulta de gran interés porque supone un punto de inflexión en la historia de las mujeres artistas. Tal como nos dice Inma González Puy: «Su determinación de partir a un país extraño para volcarse plenamente en su profesión de artista demuestra ya un cambio radical en las pautas de actuación de la mujer china»<sup>56</sup>. No obstante, su figura no estuvo exenta de la crítica y censura, especialmente proveniente de su país oriundo, que en ocasiones llevó al público a atentar contra algunas de sus exposiciones<sup>57</sup>. Una violencia contra su obra y su persona que solía ir de la mano de atroces críticas respecto a su pasado como prostituta. En consecuencia, Pan Yuliang decidió exiliarse en Francia, donde murió el 1977. Irónicamente, incluso en *A Soul Haunted by Painting* (1994), la película que se inspira en su vida, el desnudo fue una vez más motivo de escándalo<sup>58</sup>.

Se ha visto que a pesar de que los desnudos de Pan Yuliang fechan de mitades de siglo XX, esa visibilidad del cuerpo femenino no fue bien recibida. De hecho, a partir de la segunda mitad del siglo XX no solo resultaba problemático la representación del desnudo femenino, sino que la incorporación y representación de cuerpos femeninos solo era posible bajo unos estándares corporales andróginos. Durante la Revolución Cultural, cuando se empieza a incluir a las mujeres en la iconografía propagandística del régimen bajo la máxima de «las mujeres sostienen la mitad del cielo», se elude deliberadamente la representación de sus cuerpos y de cualquier rasgo específico de los mismos [Fig. 13].

In socialist body politics, one sees woman but not her body; it is concealed beneath her proletarian work clothes. One sees gender but not sex; it is hidden behind the official ideology of gender equality.<sup>59</sup>

Este encubrimiento deliberado del cuerpo liga con la doble moral de la inclusión de las mujeres en el mundo laboral de la revolución. Una aceptación de las mujeres en los cometidos necesarios para el desarrollo del Estado no las eximía de la carga doméstica y familiar [Fig. 14]. En definitiva, unos alegatos falsamente postulados como de independencia e igualdad que a la práctica perpetuaban la opresión heteropatriarcal a la que se las sometía a ellas y a sus cuerpos. «Iconography reinforced the idea that women's emancipation depends on the collective father figure of the nation-state and that gender equality follows denial of sexual difference»<sup>60</sup>.

55 González Puy, Inma: «Mujeres artistas en China» en Tatiana Fisac Badell (Ed.): *Mujeres en China*. 1995. p. 168.

56 Ibidem. p. 169.

57 Manonelles Moner, Laia: «Art Contemporani Xinès», Universitat de Barcelona. 2021.

58 González Puy, Inma: «Mujeres artistas en China», Op. cit. p. 169.

59 Cui, Shuqin: *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. Op. cit. pp. 23-24.

60 Ibidem. p. 24.

La introducción de los cuerpos femeninos en la iconografía maoísta respondía estrictamente a una instrumentalización de los cuerpos en pro de la revolución. Una visibilidad solo posible con la representación de unos cuerpos andróginos, donde las mujeres representadas respondían a los estereotipos masculinos, en palabras de Cui Shuqin: «To join the collective in a male-defined space and military apparatus, a woman needs to dress, act, and fight as a man»<sup>61</sup>.

En esta línea, encontramos artistas como Hu Ming 呼鸣 (1955) quien cuenta con una serie de óleos sobre lienzo donde se apropia de la iconografía revolucionaria del ejército e introduce esos cuerpos invisibilizados. En sus obras *Transparent Uniform* (2005) o *Patrol* (2007) [Fig. 15] la artista representa estas mujeres soldado y las distingue mediante el uniforme. Unos ropajes que, como el título de una de las obras indica, se caracterizan por sus transparencias y permiten intuir la corporeidad femenina subyacente. Hu Ming se alistó en el ejército en el 1970 con tan solo 15 años y pasó allí veinte años, realizando tareas diversas desde locutora de radio, bibliotecaria, enfermera o secretaria de actividades culturales<sup>62</sup>. En relación a la supresión de la corporeidad femenina que se da en el ejército, la artista admite que esa ausencia de feminidad es, de hecho, motivo de halago. «In the army, it is considered as praise if any female soldier has been regarded as "tomboy" by the commanders. I have often been praised as "tomboy", which made me feeling very proud»<sup>63</sup>.

Su obra resulta interesante no solo porque parte de su experiencia personal como mujer-soldado sino porque cuando decide representar mujeres soldado muestra deliberadamente el cuerpo de las mismas. Ya no hay un enmascaramiento calculado del cuerpo femenino y sus atributos, sino al contrario. De hecho, muchas de sus obras tienen un alto grado de erotismo y experimentan con la representación del desnudo.

The characters in my paintings are not real, but the ideal characters that I'm pursuing. I do like it. As long as I think it's needed, I will totally add strong stimulation in my paintings, just for the excellent visual effect.<sup>64</sup>

Si bien los cuerpos que representa no son reales, se desvinculan de la tradicional representación del cuerpo femenino según la cual las mujeres son representadas con la tez blanca y una constitución delgada, un esquema que se acerca más a la representación del cuerpo de una niña que al de una mujer. Fruto de la gran influencia que ha tenido el trabajo de Michelangelo en su obra, para Hu Ming la representación de cuerpos musculados y bronceados es esencial e incluso necesaria<sup>65</sup>. Así pues, en Hu Ming tenemos un ejemplo de cómo entrado el nuevo milenio ya hay una representación explícita del cuerpo femenino partiendo del lenguaje propagandístico de la revolución cultural.

Este apartado se ha concebido como una pequeña introducción a la representación de la corporeidad femenina en el arte. Unas representaciones corporales que toman formas muy diversas –como se verá en los posteriores capítulos– y que tal y como se ha visto en la obra de Pan Yuliang, siguen estando expuestas a las violencias y censuras sociales e institucionales.

---

61 Ibidem. p. 73.

62 Yu, Ouyang: «An Interview with Hu Ming» en *Antipodes*. Vol 21. No 1. Melbourne: Wayne State University Press. 2007. p. 46.

63 «Ten Days Conversation with Hu Ming: The Fifth Day» en *The Oil Painting of Hu Ming* [en línea]. 2008. Consultado el 15/05/21 en [http://hu-ming.com/common/ten\\_days/ten\\_days\\_2e.html](http://hu-ming.com/common/ten_days/ten_days_2e.html)

64 «Ten Days Conversation with Hu Ming: The Fifth Day» en *The Oil Painting of Hu Ming* [en línea]. 2003. Consultado el 15/05/21 en [http://hu-ming.com/common/ten\\_days/ten\\_days\\_1e.html](http://hu-ming.com/common/ten_days/ten_days_1e.html)

65 Ibidem.

### 3.2. Hogar, cuerpo y mujer: El peso de los ideales confucianos en la construcción de la corporeidad femenina

Esta censura del desnudo, particularmente de los cuerpos de las mujeres, se debe en gran parte al peso que los ideales confucianos tienen en la sociedad china. En este sentido, creo conveniente recuperar algunos de los apuntes de Amélia Sáiz López de su libro *Utopía y género*:

La ideología confuciana asigna a la mujer la esfera de lo doméstico, la organización de la casa, la crianza de los hijos y la dedicación íntegra a los componentes de la familia del marido. Sus obligaciones, y el estatus que ocupa en el seno familiar, cambiarán de acuerdo con el ciclo vital femenino pudiéndose resumir en nuera, madre y suegra.<sup>66</sup>

Es decir, las mujeres quedan relegadas al espacio privado, a la casa, en contraposición a los hombres, que son los que ocupan el espacio público. En consecuencia, cualquier presencia o vestigio de las mujeres en el ámbito público o colectivo de la China imperial era rechazado y visto con aprehensión. Si se me permite remitirme una vez más a la lingüística, evidenciamos el peso de este imaginario en la antigua terminología para referirse a “esposa”. La palabra 内人 (nèiren)<sup>67</sup>, que muy acertadamente da título al capítulo que Saíz López dedica a las mujeres en la sociedad confuciana, está formado por dos caracteres: 内 (nèi) y 人 (ren). El primer carácter, 内, puede traducirse como “dentro, interno, interior”, mientras que el segundo carácter, 人 significa “persona”. De hecho, si nos fijamos en el carácter 内, este está directamente formado por una persona (人) en el interior de una estructura (冂), de manera que para referirse a la esposa uno literalmente decía “persona de dentro”, o lo que es lo mismo, esposa era sinónimo de persona entregada y cautiva del hogar.

Su presencia en la calle siempre está condicionada por las exigencias laborales puesto que la permanencia injustificada de una mujer en la vía pública se asocia a mujeres socialmente estigmatizadas.<sup>68</sup>

Se constata así que la presencia pública de las mujeres, su visibilidad, solo quedaba justificada por un motivo laboral. Un planteamiento que resulta familiar si recuperamos las motivaciones que llevaron a introducir a las mujeres en la iconografía propagandística maoísta<sup>69</sup>, una inclusión que responde únicamente a la necesidad de mano de obra. En consecuencia, se presenta una dicotomía que lleva a la contemplación y construcción de la mujer desde la mirada de “el otro”, desde la alteridad, y la acerca más a objeto que a sujeto. Este desplazamiento de las mujeres al ámbito doméstico se evidencia de manera clara a partir de la práctica de los Pies de Loto que empezó a popularizarse en el siglo X, en la dinastía Song<sup>70</sup>. Una praxis según la cual se vendaban los pies a las

66 Sáiz López, Amelia: *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*. Op. cit. p. 27.

67 Para ampliar la información véase la entrada específica de 内人 del diccionario online Youdao 有道. Consultado el 16/05/21 <http://dict.youdao.com/w/eng/%E5%86%85%E4%BA%BA/#keyfrom=dict2.index>

68 Sáiz López, Amelia: *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*. Op. cit. p. 31.

69 Durante el periodo maoísta se extendió la consigna de «las mujeres sostienen la mitad del cielo», buscando introducir a las mujeres en el mercado laboral a causa de la necesidad de mano de obra. Un planteamiento que choca radicalmente con la dinámica que había tenido lugar hasta el final de la dinastía Qing (a la que la revolución maoísta puso fin) y que responde a los esquemas que se trabajarán de la China imperial.

70 Manonelles Moner, Laia: «Cuerpos disciplinados y cuerpos subversivos construcciones y deconstrucciones del cuerpo femenino en China» en *Actas del I Congreso Internacional Arte Político, Asociación Española de Críticos de Arte (AICA)*. Madrid. 2015. pp. 356.

niñas con tal de que estos mantuvieran un tamaño pequeño y no crecieran. Se obtenían así unos pies tullidos, deformados, que dificultaban y prácticamente impedían el movimiento de las mujeres y que, en consecuencia, acentuaban su reclusión al ámbito doméstico<sup>71</sup>. Esta práctica, cuyo fin no fue antes del siglo XX y actualmente está prohibida, supone una violencia explícita contra los cuerpos de las mujeres. Una violencia hacia los cuerpos que a día de hoy toma nuevas formas y sigue vigente.

Consideremos, por ejemplo, el control de natalidad y la política del hijo único. Un control estatal sobre los cuerpos de las mujeres según el cual se penaliza aquellas familias que tengan más de un vástago. Hablamos de un control y violencia estatal que se centra en la que, según el imaginario confuciano, es la mayor capacidad de las mujeres: la reproducción. Me refiero explícitamente a la violencia contra los cuerpos de las mujeres y no contra la célula familiar en general porque dentro de este control de natalidad la presión de tener un solo hijo –favorablemente varón– recae casi prácticamente sobre ellas. En consecuencia, son ellas también sobre quien recae «la difícil misión de “cultivar el hijo perfecto” ya que es la madre donde recae la mayor responsabilidad del cuidado de los hijos»<sup>72</sup>, un imaginario que viene de lejos<sup>73</sup>. Volvamos a los planteamientos confucianos que comparte Sáiz López según los cuales no solo se relegaba a las mujeres al espacio doméstico sino que se las valoraba, casi únicamente, por sus capacidades procreadoras:

Nacer mujer en la China tradicional significaba estar sometida a un destino que, independientemente de la clase social a la que se perteneciera, estaba asociado al servicio de los hombres y de la sociedad por ellos dirigida. La obligación de toda mujer era la maternidad, parir hijos, preferentemente varones, que garantizaran la continuidad de la familia patrilineal.<sup>74</sup>

Estas obligaciones reproductivas, que asegurar la descendencia fuera la mayor virtud asociada a las mujeres, nos llevan en última instancia a la identificación de las mujeres como cuerpo. Me gustaría recuperar aquí unas reflexiones de Luisa Possada Kubissa de su artículo «Las mujeres son cuerpo» que, salvando distancias contextuales y geográficas –pues ella se centra en un contexto euroamericano– considero que dialogan perfectamente con el peso de la ideología confuciana.

Si el cuerpo ha sido lo olvidado, lo ocultado por la cultura moderna y su valoración de la mente incontaminada e higiénica (Heller y Féher, 1995: 17), puede decirse que la asociación entre el cuerpo y lo femenino ejemplifica paradigmáticamente esta reclusión en la sombra del discurso y del hacer públicos. De este modo, el cuerpo como lo femenino encarnado es sinónimo de lo doméstico, privado, de los vínculos familiares y comunitarios.<sup>75</sup>

Esta vinculación de las mujeres con el cuerpo en su aspecto más matérico y su desplazamiento a la esfera privada e íntima explica el rechazo que se produce cuando un desnudo –lo más íntimo

71 La artista Nina Kuo (1952) realizó un proyecto en el cual retrató los pies de su abuela, a quien sometieron a la práctica de los Pies de Loto.

72 Sáiz López, Amelia: *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*. Op. cit. p. 167.

73 La artista Ma Qiusha 马秋莎 (1982) aborda esta cuestión en uno de sus trabajos más impactantes *From N<sup>o</sup>4 Pingyuanli to N<sup>o</sup>4 Tianqiaobeili* (2007). En esta performance la artista se introduce una cuchilla en la boca y procede a compartir su experiencia como hija única, las altas presiones a las que se ve sometida por ser la única descendiente de la familia, la imposibilidad de fracasar, las altas expectativas, etc.

74 Sáiz López, Amelia: *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*. Op. cit. p. 24.

75 Posada Kubissa, Luisa: «Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas» a *Investigaciones Feministas*, Vol 6. Madrid. 2015. p. 7.

(cuerpo) de lo íntimo (mujer)– se presenta en la esfera pública. Un buen ejemplo lo encontramos en la primera *performance* de He Chengyao 何成瑶 (1964) *Gran muralla abierta* (2001) [Fig. 16]. En esta *performance* la artista se pasea por la Gran Muralla con el torso desnudo, invade no solo un espacio público sino un emblema de poder como es la Gran Muralla –como ya hizo en su día Feng Ma Liuming citado anteriormente– y la transita mostrando la parte superior de su cuerpo descubierta.

Muchas de mis acciones en las que estoy desnuda tiene que ver con mi historia. Si decido desnudarme es porque quiero sobrepasar las limitaciones, ser libre.

En mi infancia, en mis recuerdos, mi madre se desnudaba muchas veces porque estaba enferma y los vecinos se reían de ella a menudo. No fui feliz en mi infancia y cuando fui adulta quise hacer estas acciones desnuda porque son como una especie de «venganza» contra esos vecinos. Uso el desnudo para expresar mis ideas artísticas, quiero que la audiencia responda a mi desnudez, quiero buscar y descubrir las diferencias.<sup>76</sup>

En el testimonio de He Chengyao vemos como la artista se remite a su experiencia personal, a la vivencia del escarnio público al que era sometida su madre por la muestra de su cuerpo desnudo. La artista no narra una censura institucional, sino un rechazo que nace de los mismos vecinos, de la sociedad. Un rechazo que He Chengyao vivió en sus carnes tras esta primera *performance*. Cuando en una entrevista Monica Merlin –investigadora especializada en historia del arte y artes visuales chinas– le pregunta sobre la reacción que suscitó dicha acción, He Chengyao contesta:

It was not good, actually. That was my first time working with performance art, so I did not know how to do it. After the work was finished, there were many voices of opposition. Most of them criticised the exposure of the female body, because in traditional culture there is discrimination against women and oppression of women –for example, the idea is that women should not be nude, even partially, in public.

I was very sad at the time, because most of the opposition came from the art world. (...) But because I was very surprised, I started to think about these issues. (...) In one way, I am grateful that there were critical and opposing voices, because at the time I was not sure why I did it. Later, when I reflected upon it, I realised that while I thought the work was only related to a personal issue –my complicated family history– it had wider social ramifications. Why was it opposed on a social level? Because it exposed a social problem. My family issues also brought up historical and social issues.<sup>77</sup>

En este caso la oposición social, la reacción que tuvo incluso en los ámbitos artísticos, llevó a He Chengyao a reflexionar sobre el papel del desnudo en la sociedad china, recurso que utilizará en algunas de sus otras *performances* como *Mi madre y yo* (2001) [Fig. 17] y *99 agujas* (2002) [Fig. 18]. Partiendo de la experiencia personal, de una necesidad casi terapéutica de abordar su historia familiar, la artista evidencia el peso que tiene visibilizar públicamente lo personal. Su obra, y en especial la reacción que suscita, deviene una clara muestra de «lo personal es político».

Cabe destacar que He Chengyao es una figura esencial cuando nos referimos al arte hecho por mujeres que involucra el cuerpo, en especial la *performance*. A pesar de haber abandonado la práctica performática en China, sigue siendo una de las artistas que ha trabajado la *performance*

76 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Op. cit. p. 60.

77 Merlin, Monica: «He Chengyao 何成瑶», *TATE* [en línea]. 2013. Consultado el 15/05/21 en <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/he-chengyao>

durante un periodo más dilatado sin abandonar el contexto chino. Su figura ilustra no solo las problemáticas a las que se ven sujetas las mujeres artistas en China sino también sus motivaciones e inspiraciones. En esta sección, por ejemplo, su práctica ha servido para ilustrar el rechazo existente a la visibilización de los cuerpos femeninos, una violencia social implícita que bebe directamente de unas tradiciones confucianas y unas prácticas explícitamente violentas contra las mujeres.

### 3.3. Presentes pero anónimas: la objetivización de la corporeidad femenina

Tanto Pan Yuliang, quien cuenta con numerosos autorretratos [Fig. 19], como Hu Ming que tomaba su experiencia en el ejército como inspiración para sus obras, como He Chengyao que ya hemos visto se remite a su historia familiar, son solo un ejemplo de la predilección por la autorrepresentación y evocación de la experiencia personal de las mujeres artistas chinas. En consecuencia, puedo aventurar que esta tendencia se deba en gran parte a la escasez de referentes iconográficos a los que remitirse, o al menos, con los que las artistas puedan sentirse identificadas.

En cualquier caso, lo que se ha visto que comparten estas artistas es el rechazo generalizado por parte del público. Desde representaciones pictóricas a actuaciones performativas, salvando cronologías, estos cuerpos femeninos contruidos y contemplados a partir de la alteridad que genera una sociedad heteropatriarcal, son indistintamente objetivo de la crítica. No obstante, y a pesar de dicha censura, entrado el siglo XX podemos evidenciar la presencia de cuerpos femeninos en la iconografía publicitaria<sup>78</sup> [Fig. 20]. En los 80 poco a poco los cuerpos de las mujeres y su desnudez se van introduciendo de la mano de la industria de la moda. Una presencia, sin embargo, que lejos de tratar los cuerpos femeninos como sujetos en un espacio público, objetiviza esos cuerpos y los condiciona a los cánones estéticos:

Ironically, even as artists claimed the return of the female nude as a sign of aesthetic enlightenment and emancipation, nudity was taken up by commercial and sexual fashions. Talk of classical beauty or aesthetic value receded before the naked implication of sexual exploitation and material consumption. The nude migrated from high art into mass media and its pop icons.<sup>79</sup>

Para ilustrar este fenómeno Cui Shuqin propone como ejemplos las obras de dos hombres artistas: la serie *Consumer Icons* (1992) de Qi Zhilong 祁志龙 [Fig. 21] –que fácilmente pueden relacionarse con los desnudos de Wesselman– y la serie *Color Sculpture* (1997-1999) de Liu Jianhua 刘建华 (1962)<sup>80</sup> [Fig. 22]. Ambas series ejemplifican de manera clara la consideración de la corporeidad femenina en la sociedad china desde la mirada masculina. Qi Zhilong se vale de un lenguaje pop<sup>81</sup> y reduce el cuerpo femenino a un objeto de consumo. Mediante la incorporación de la cara de Mao

78 En el artículo de Chang, Yuliang: «A Semiotic Analysis of Female Images in Chinese Women's Magazines», *Social Sciences in China*. 31:2. 2010. [en línea] se plantea un estudio semiótico partiendo de las cuatro mayores revistas de China dirigidas al público femenino, la iconografía que en ellas aparece y los estereotipos que propagan. Chang Yuliang ratifica a partir de este análisis un retorno a los ideales confucianos tras la revolución cultural. Unos valores que enlazan con la piedad filial y la mujer virtuosa, contruidos por una sociedad patriarcal y que, asimismo, participan de una ideología patriarcal. Puntualiza, además, que incluso la representación de *supermujeres*, aquellas mujeres incluidas en los círculos empresariales, forman parte de la construcción de una ideología consumista y patriarcal.

79 Cui, Shuqin: *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. Op. cit. p. 52.

80 «Artist», Liu Jianhua [en línea]. Consultado el 15/05/21 en <http://www.liujianhua.net/enbiographical.aspx>

81 Nos ubicamos en los años 90, en un contexto de apertura económica en el que el lenguaje pop empieza a proliferar en China y a filtrarse en la práctica artística de diversos autores. El creciente interés del mercado internacional en el arte contemporáneo chino así como la influencia de la publicidad en el mismo serán de gran importancia.

el artista alude al pasado histórico chino y al mismo tiempo al momento de gran globalización y consumismo que le es coetáneo –en el que la mujer es un objeto de consumo más. Nos presenta así una mujer anónima, cuyo rostro escapa del plano pictórico, que muestra al espectador su desnudez oculta tras una rosa. Una alusión deliberada a la individualidad y, en consecuencia, subjetividad de la modelo que vemos también presente en la obra de Liu Jianhua. En este caso, Liu Jianhua directamente opta por despojar sus esculturas de cabeza, reiterando la idea de la mujer como objeto de consumo, y presentando unos cuerpos vestidos con el característico *qipao*<sup>82</sup> y cuyas piernas, premeditadamente expuestas, encaran al espectador insinuando una desnudez oculta por la misma tela.

En ambos casos se elimina deliberadamente cualquier resquicio de la identidad personal de la modelo, no interesa representar una mujer en concreto sino la idea de mujer, el estereotipo generalizado al que se espera que la población femenina se adhiera. Para ello se recurre a la supresión del rostro y a la deshumanización del individuo. Ahora bien, teniendo a estos dos artistas en mente, considero relevante introducir la obra de una mujer artista que –eliminando también el rostro de sus figuras– supone una antítesis de la de los dos hombres citados.

Lin Tianmiao 林天苗 en su instalación *Mother's!!!* (2008) [Fig. 23] presenta una serie de figuras femeninas, cuerpos reales que se alejan del canónico estándar corporal femenino, sin cabeza. Estos cuerpos, en ocasiones desmembrados, están recubiertos por hilos que a su vez se entrelazan con los elementos que brotan de ellos.

Ahora trabajo con el cuerpo, con la edad, en estos últimos dos años. Mi edad actual corresponde a la mitad de la vida de las mujeres, mi interior y mi aspecto exterior han cambiado mucho. Por ejemplo, a relación que tengo con mi hijo, con mi marido, con mis amigos, las relaciones cambian mucho. Me siento muy perdida y tengo que reconstruir, por eso trabajo con el cuerpo para reconstruir.

Cuando observo la escultura tradicional, si tiene cabeza, la atención va inmediatamente hacia ella. Para mí, en estas series, el lenguaje del cuerpo es más importante que la cabeza. Por eso les quito la cabeza. Creo que cuando elimino la cabeza hablo de mi generación, no sólo de la china sino también de las mujeres occidentales de mi edad.<sup>83</sup>

La voluntad de la artista es aludir a una generación de mujeres, representar unas corporeidades que puedan interpelar a todas aquellas mujeres que compartan sus mismas inquietudes y reflexiones. Lin Tianmiao elimina la individualidad de los cuerpos representados precisamente para hacerlos más accesibles, para que la mirada de las mujeres pueda empatizar con ellos con mayor facilidad. Valiéndose del mismo recurso que veíamos en los hombres artistas Qi Zhilong y Liu Jianhua, Lin Tianmiao consigue subvertir ese anonimato buscado para objetivizar a las mujeres y hacer de él una herramienta que permita el diálogo entre ellas. Esta voluntad de diálogo, así como el interés por representar cuerpos reales ya quedaba patente en su obra *Chatting* (2004), una instalación de dimensiones más reducidas pero que ya anticipaba el resultado que vemos en *Mother's!!!*.

El trabajo de Lin Tianmiao resulta especialmente interesante no solo por su acercamiento a la corporeidad femenina sino también por la utilización del tejido, característica que la ha acompañado desde inicios de su carrera. Es preciso recordar la cita de Francesca Bray que recuerda Sáiz López en

82 En chino 旗袍 (qípáo) es un tipo de vestido, empleado por las mujeres, característico de China.

83 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Op. cit. p. 104.

su *Utopía y género* sobre la relación entre las mujeres y la costura en la China imperial, y por ende, en el imaginario confuciano.

Las mujeres durante la primera etapa de la China imperial se definían por la confección de ropa: con pocas excepciones, un tejedor era por definición una mujer, y una mujer era por definición tejedora. Aunque el hombre trabajaba fuera de casa y la mujer dentro, ambos eran considerados como miembros igualmente productivos de la sociedad.<sup>84</sup>

De este modo, la obra de Lin Tianmiao no solo resulta de gran importancia por la visibilidad que da a los cuerpos femeninos, sino que para hacerlo se vale del tejido y la costura, una actividad tradicionalmente asociada a las mujeres. La artista recoge esta tradición y la devuelve a la sociedad empleándola como herramienta visibilizadora. No obstante, hay que matizar que dichas obras nacen de las vivencias y reflexiones personales de la artista y no tienen una intencionalidad ni ella misma las ubica dentro de los feminismos. Tal como Lin Tianmiao explica en su entrevista con Luise Guest, considera que no existe un feminismo en China, que el feminismo es algo foráneo, occidental. En consecuencia, sus obras se remiten mucho a lo personal, a aquello que le atañe como mujer, pero de ningún modo pretenden ser una respuesta consciente en clave feminista<sup>85</sup>. Esta desvinculación del feminismo y la matización del feminismo como algo foráneo, y occidental es una constante en muchas de las artistas chinas, como ya se ha matizado en la introducción.

En este apartado se ha podido constatar la existencia de representaciones de hombres artistas que reducen los cuerpos femeninos a objetos de consumo –un matiz más de las violencias implícitas contra los cuerpos femeninos. Estas representaciones, realizadas desde la mirada masculina y que se valen del anonimato de las modelos, chocan radicalmente con los planteamientos de la obra de una artista como Lin Tianmiao, quien valiéndose del mismo recurso de elusión del rostro de sus modelos busca el efecto contrario. Lin Tianmiao deconstruye ese anonimato que en otros creadores supone una frívola herramienta para la deshumanización de las mujeres y se vale de él para interpelar a mujeres de cualquier situación, mujeres reales con cuerpos reales.

### **3.4. Cuerpos en flor: representaciones de la corporeidad a partir de la iconografía tradicional de las flores**

Del mismo modo que la obra de Lin Tianmiao comparte una característica con las decapitadas mujeres de Qi Zhilong y Liu Jianhua, existen otras representaciones artísticas que también abordan el cuerpo y cuya iconografía también se encontraba presente en ambas obras ya mencionadas. Dicho elemento iconográfico se trata de las flores, las rosas que acompañaban los cuerpos de ambas representaciones, en una flanqueando el cuerpo de la mujer, en la otra ocultando su desnudez. Tanto el imaginario occidental como oriental comparten la asociación de la flor a la belleza femenina. Es bien sabido que este imaginario se filtra en el lenguaje castellano con expresiones como “hermosa como una rosa”, que según la RAE se definiría como «Dicho especialmente de una mujer: Bella, hermosa, de buen parecer»<sup>86</sup>. Del mismo modo, también se filtra en el lenguaje chino.

84 Sáiz López, Amelia: *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*. Op. cit. p. 38, citando a Francesca Bray, *Technology and Gender. Fabrics of Power in Late Imperial China*, University of California Press, Berkeley, 1997. p. 183.

85 Guest, Luise: «'No Feminism In China': An Interview With Lin Tianmiao» en *Culture Trip* [en línea]. Consultado el 17/05/21 en <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/no-feminism-in-china-an-interview-with-lin-tianmiao/>

86 «Rosa» en RAE [en línea]. Consultado el 19/05/21 en <https://dle.rae.es/rosa?m=form>

Dan constancia de ello todas aquellas expresiones que contienen 花 (huā) –caracter que se traduce como flor– y hacen referencia no solo a la belleza femenina sino a las mujeres en sí mismas. El *chengyu*<sup>87</sup> 貌美如花 (mào měi rú huā) se traduce como «hermosa como una flor» –sería el equivalente a nuestro “hermosa como una rosa”–, asimismo, 花容月貌 (huā róng yuè mào) que puede traducirse como “gran belleza” literalmente significa “apariencia como una flor, rostro como la luna”. Ambas expresiones están destinadas únicamente a la valoración estética de la apariencia de las mujeres –no son válidas para referirse a un varón. No obstante, donde se evidencia aún más esta relación mujer-flor tal vez sea en la expresión 采花大盗 (cǎi huā dà dào) que literalmente se traduce como “ladrón de flores” pero figuradamente se emplea para referirse a un violador<sup>88</sup>, es decir, aquel que toma/roba (采) mujeres.

Así pues, la relación mujer-flor deviene tan cercana como la relación mujer-cuerpo que se ha visto anteriormente. En consecuencia, las flores son un motivo recurrente que acompaña las representaciones de mujeres, pero en ocasiones resultan también una personificación de las mismas.

Flowers and plants are popular subjects in traditional Chinese painting and are associated with the literati. For the scholarly elite, flowers personify a state of mind and present a visual domain that offers escape from harsh reality or imaginative projection of unfulfilled ideals. Women are also associated with the flower-painting tradition, but they paint not under the rubric of artist but rather as gentry women or courtesans, women who learn to paint from male mentors or who mimic their practices.<sup>89</sup>

Cui Shuqin no solo presenta este vínculo histórico, sino que asegura su continuidad en la China moderna. En su libro *Gendered Bodies* estudia cómo «women artists have returned to flowers and crafts for the purpose of female expression and identity formation»<sup>90</sup>. Es más, cita a la crítica de arte Xu Hong, feminista declarada:

Women artists have sanctioned flowers with radical treatment and turned them unbearable in appearance but expressive in enunciation. (...) The most ironic fact is that women themselves play the role of destructionist to traditional flower-woman discourse.<sup>91</sup>

En este sentido, son varias las artistas que recurren a la inclusión de motivos florales en sus propuestas artísticas, tanto como complemento de la corporeidad femenina como sustitutivo de la misma. Por ejemplo, la serie fotográfica de Chen Lingyang 陳羚羊 (1975) de *Twelve Flower Months* (2000) [Fig. 24] introduce flores y espejos asociándolos con la visión de su cuerpo y fluidos menstruales. Según Mary Bittner Wiseman, con este acto la artista pone la sangre menstrual al mismo nivel que las flores y espejos, considerados tradicionalmente como objetos dignos de la representación artística.<sup>92</sup>

87 Expresión lingüística conformada por cuatro caracteres.

88 “采花大盗” en *ApproachChinese* [en línea]. Consultado el 19/05/21 en <http://approachinese.com/dict/zh2en/%E9%87%87%E8%8A%B1%E5%A4%A7%E7%9B%97/>

89 Cui, Shuqin: *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. Op cit. p. 87.

90 Ibidem.

91 Hong, Xu: *Nuxing yishu* (Female art) (Hunan: meishu chubanshe, 2005). p. 79.

92 Bittner Wiseman, Mary: «Subversive Strategies in Chinese Avant-Garde art» en Bittner Wiseman, Mary; Liu, Yuedi (eds), *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, Leiden and Boston: Brill. 2011. p. 19.

Quizás mi vida, el contexto en el que vivo, me estimula para hacer esta obra, pero hay más aspectos: mi arte viene del entorno cultural y filosófico, viene también de mi idea de cómo transformar esta vida en una obra de arte. Parte de la vida, pero va más allá. Además, pienso que hay muchas más razones, por ejemplo, nací en esta época contemporánea, soy una mujer, tengo estos ciclos biológicos. Toda esta información que contengo en mí hace que yo misma sea un medio para mis obras de arte.<sup>93</sup>

Si bien la artista no hace una alusión directa a la relación flor-cuerpo, sí que encuentra inspiración en la naturaleza: «cuando nada interfiere en tu vida, los ciclos naturales se manifiestan más intensamente»<sup>94</sup>. Esta obra, que Chen Lingyang gesta durante los tres meses que se recluyó en su casa, nace en la intimidad de la artista, en su yo más personal. Una vez más, la obra de una creadora que nace de lo íntimo y personal conecta con lo público y social una vez exteriorizado: «Esta obra fue el punto de partida para conectar con la sociedad»<sup>95</sup>. Para algunos estudiosos como Gao Minglu, esta obra posee una naturaleza crítica y contestataria fruto de la influencia del arte feminista occidental<sup>96</sup>. Liao Wen nos habla de la importancia de esta obra y de su relación con la naturaleza.

La importancia de *Doce flores menstruales* (2000), para mal, radica en varios factores. En primer lugar porque había muchos tabúes sociales que no se consideraban permisibles en China, pero estas mujeres intentaban deshacerse de ellos. En Occidente, en el año 2000 muchos temas ya no eran tabú, pero en China todavía abundaban los tabúes, como hablar de sexo y de problemáticas de género. Y Chen Lingyang fue muy valiente al usar su propia menstruación. En China exista la creencia de que los seres humanos estamos conectados al cielo y a la tierra, el ciclo humano representa la interacción con el ciclo de la naturaleza, hay una interrelación entre la vida y el cielo y la tierra. Lingyang empleó su período menstrual para expresar los cambios naturales graduales durante doce meses, así pues, establece una muy buena combinación. Esta obra es importante no solo por tratar el tema del género, sino porque habla del ciclo de la vida.<sup>97</sup>

Probablemente sea a causa de la naturaleza crítica de la obra y de la influencia euroamericana feminista que en ella hay que *Twelve Flower Months* fuera censurada y considerada pornográfica en un origen. Hay que considerar, además, el acto de subversión que supone fotografiar sus genitales en pleno proceso menstrual. Chen Lingyang otorga visibilidad a un arraigado tabú como es la desnudez y la sexualidad femenina y, valiéndose de la iconografía típica del arte tradicional, hace de ello arte. La artista relata cómo su trabajo fue censurado y con tal de poder exponer tuvo que introducir las fotografías en una caja que solo permitía su visualización una vez el espectador se acercaba lo suficiente como para ver a través de una pequeña ranura<sup>98</sup>. Una solución acentuó la dimensión íntima de la obra, alejándola simbólicamente del espacio público.

La aproximación al desnudo de la obra de Chen Lingyang también encuentra expresión –si bien de manera conceptual– en la serie *Eros of Flowers* (1999-2004) [Fig. 25] de Wang Xiaohui 王小慧

93 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Op. cit. p. 39.

94 Ibidem. p. 40.

95 Ibidem.

96 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. p. 250.

97 Manonelles Moner, Laia: *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. Barcelona: Bellaterra, 2017. pp. 138-139.

98 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Op. cit. p. 38.

(1957). Wang Xiaohui presenta una serie de fotografías de distintas especies de flores que remiten explícitamente a órganos sexuales femeninos. La naturaleza y sus creaciones, epítome último del equilibrio e incluso pureza si nos referimos a las flores, devienen metáforas de una sexualidad femenina largamente censurada e invisibilizada. Wang Xiaohui elabora una serie de primerísimos planos que, de no ser por sus brillantes gamas cromáticas, bien podrían confundirse con instantáneas del clítoris. En este sentido, considero interesante poner en diálogo alguna de sus fotografías con alguno de los meses de la recién comentada obra de Chen Lingyang, *Doce Flores Mensuales* (2000), como podría ser la correspondiente a mayo [Fig. 26]. Ambas representaciones toman el sexo femenino como centro y base de la obra, una anatomía perfectamente discernible y que en la imagen de Chen Lingyang se muestra de manera explícita. No obstante, y a pesar de no emplear la corporeidad de manera literal en su obra, no se puede negar que la instantánea de Wang Xiaohui, la artista está aludiendo metafóricamente a ese mismo sexo, incluso sin necesidad de contrastar una y otra imagen.

En definitiva, dos ejemplos que evidencian no solo la relación existente entre mujer y flor sino también la capacidad e interés de ciertas artistas de tomar dicha relación como herramienta de trabajo, de incluirla en sus investigaciones artísticas y de contribuir, consciente o inconscientemente, a actualizar su significado.

The artistic transformation of flowers, plants, and material crafts into extensions of Chinese women themselves has radically altered the visual, discursive, and cultural association of women with “things.” The camera lens or paintbrush and the hands of a woman can turn flowers and objects into languages of visual enunciation.<sup>99</sup>

Las obras de Chen Lingyang y Wang Xiaohui resultan una clara evidencia de la reflexión de Cui Shuqin. No obstante, aunque ambas se ubican en cronologías cercanas esta tendencia a amalgamar el cuerpo femenino con las flores y hacer de ella el centro de la práctica artística encuentra expresión incluso en obras de artistas contemporáneas. Me interesa introducir como ejemplo la obra de Liu Ziqian 刘子千, quien también trabaja con el lenguaje fotográfico y cuya obra dialoga a la perfección no solo con la de Chen Lingyang y Wang Xiaohui, sino también con la de Lin Tianmiao.

La obra de Liu Ziqian se ha hecho viralmente conocida a través de su perfil de Instagram @ziqianqian, donde la artista comparte sus creaciones con sus más de 355 mil seguidores. En sus fotografías introduce espejos, flores, frutas, alimentos y su propio cuerpo [Fig. 27]. A partir de estos elementos, de los cuales el único que nunca falta es su cuerpo, configura juegos visuales que ensamblan lo humano con la naturaleza.

This kind of recording is not only about the body, but also about the environment and the state in which it was taken. All of my work uses natural light. On sunny days, my pictures are brighter and warmer. On rainy days, my pictures are darker, the light is recorded. But the body is different, this is my own control, I like the pursuit of the exquisite screen, in order to make the character posture and screen with complete harmony, sometimes I may do the same action dozens of times.<sup>100</sup>

En estas declaraciones se puede advertir la diferenciación entre medio y cuerpo. El medio, la naturaleza en sí misma, es algo que escapa de los dominios de la artista y por ello lo contrasta con su cuerpo –que lo proclama suyo– en busca de un equilibrio, de una armonía estética: «It's what I

99 Cui, Shuqin: *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. Op. cit. p. 105.

100 Wilkinson, T.: «Interview with Ziqian Liu» en *Visual Atelier 8* [en línea]. Consultada el 20/05/21 en <https://www.visualatelier8.com/interviews/2020/5/ziqian-liu>

look for in every piece of work that I make; to make the viewer and myself feel calm and in balance, as if we are in the picture together»<sup>101</sup> [Fig. 28]. Otra característica de su obra, es que a pesar de personarse en todas sus instantáneas nunca nos muestra su rostro. En algunas excepciones, se atisba como mucho alguno de sus rasgos, de manera fragmentada. Se presenta así ante el público de manera anónima, a pesar de que el público es consciente de que la modelo siempre se trata de la artista. Mediante este sistema Liu Ziqian interpela a su audiencia y la invita a formar parte de la obra.

I think once the face appears in the image, no matter whether the facial features are beautiful or not, the attention of the viewer may first be on the face, it is easy to ignore the other elements in the work. Expressing emotions through the face can be very precise and direct, but I would probably prefer to do it indirectly. Body parts and plants are not as "tagged" as faces. The main character can be anyone, and each viewer will have a different view of the work due to their different experiences, allowing the viewer to participate in the work, I think it's a very interesting thing.<sup>102</sup>

Esa invitación universal, que mediante el anonimato busca incluir y no excluir, conecta de manera clara con las corporeidades de Lin Tianmiao. Así pues, una tendencia a la universalización en pro de la posibilidad de experimentar la obra de manera colectiva que pervive incluso pasada más de una década de *Chatting* (2004) y *Mother's!!!* (2008).

Con estas tres artistas que amalgaman cuerpo y flores he buscado trazar un itinerario que contemple desde la censura y transgresión de la obra de Chen Lingyang –que atestigua un rechazo y violencia implícita hacia la desnudez femenina y sus ciclos naturales como la menstruación–, al recurso de valerse de las flores para representar el sexo de Wang Xiaohui –eludiendo así dicha censura–, hasta el trabajo de creadoras contemporáneas como Li Ziqian –cuyo empleo del cuerpo debe destacarse queda limitado también por la censura de Instagram.

### 3.5. Cui Xiuwen y la violencia explícita

Hasta ahora, se ha visto que las artistas citadas o bien abordaban el rechazo y violencia contra los cuerpos femeninos de manera implícita o bien sus propios trabajos eran víctimas de dichas violencias. Sin embargo, creo necesario citar a una creadora que aborda de manera directa y explícita la violencia física y social contra las mujeres. Cui Xiuwen 崔岫闻 (1970-2018) es una artista que trabaja con diversos lenguajes: performance, fotografía, pintura, videoarte, escultura, etc. De entre todas sus producciones, en este apartado me gustaría destacar dos de sus obras más emblemáticas: *Ladies' Room* (2001) y la serie *Angel* (2004-2006). La obra *Ladies' Room* [Fig. 29] aborda el problema de la prostitución en China. Cui Xiuwen coloca una cámara oculta en su bolso y entra en un lavabo de una discoteca. Allí graba las conversaciones que las prostitutas del local tienen ante el espejo, como se acicalan y negocian con los clientes. Esta obra, al parecer de Gao Minglu muy influenciada por las corrientes feministas euroamericanas<sup>103</sup>, es una de las mejores de la artista según Liao Wen<sup>104</sup>.

101 «The Faceless Self. An Interview with Liu Ziqian» en *Beyond Photography* [en línea]. Consultada el 20/05/21 en <https://www.beyondphotography.online/interviewed-ziqian-liu>

102 Wilkinson, T.: «Interview with Ziqian Liu» en *Visual Atelier 8* [en línea]. Consultada el 20/05/21 en <https://www.visualatelier8.com/interviews/2020/5/ziqian-liu>

103 Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Op. cit. p. 250.

104 Manonelles Moner, Laia: *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. Op. cit. p. 139.

The special resonance of the “bathroom” provides a backdrop for the girls’ conversations and activities during “work” breaks. Here, they make-up, adjust their clothing, make telephone calls to clients, chase up money owed to them. We see the joy and sorrow of their life, as if on a sordid stage. The absence of explicit scenes of sexual activities removed some of the difficulty in shooting the piece for the artist, and at the same time, implies that this is a profound social problem. It is the whoremongers that safely hide behind the scenes who are the real culprits.<sup>105</sup>

Para Mónica Merlin, en esta obra hay un evidente deseo de debatir y pensar el género como un espectáculo y un acto performativo<sup>106</sup>. De hecho, podemos relacionar esta naturaleza performativa en la reflexión que hace la artista sobre el baño como espacio privado que deviene público:

Baño de señoras pasa en un espacio muy privado, allí normalmente las chicas se maquillan, se visten, hacen cosas íntimas. En Baño de señoras cada chica hace sus cosas ignorando a las demás, así que en ese lugar la función del espacio cambia porque cada una se lo apropia y no parece que sea un cuarto de baño público.<sup>107</sup>

Me interesa destacar esta obra no solo por la voluntad de la artista de documentar la intimidad de unas mujeres sexualmente explotadas sino también por la reacción que suscitó. Esta obra no fue censurada por ninguna institución, pero sí que fue denunciada por un profesor de Bellas Artes al considerarla perversa. Una denuncia que, tal como rememora la artista, supuso la primera batalla legal en el campo del arte:

Este trabajo no fue censurado, se mostró en la trienal de Guangzhou y un profesor de la Academia de Arte de Guangzhou lo denunció por perverso, al igual que el trabajo de Zhang Huan. El sistema es así; el museo de arte de cultura chino, cuando empezó la disputa legal fue entre el museo y este profesor. Finalmente, el profesor perdió el caso. Si el gobierno había dado permiso no podía perder el caso el museo. Esta fue la primera batalla legal en el campo del arte.<sup>108</sup>

A pesar de eludir la censura institucional, vemos como una obra que humaniza y se acerca a la intimidad de unas mujeres sexualmente explotadas<sup>109</sup> es objeto, una vez más, del rechazo social –en este caso procedente del mismo ámbito artístico.

La segunda obra de Cui Xiuwen que me gustaría recuperar es su serie *Angel* (2004-2006) [Fig. 30]. La serie está protagonizada por una adolescente en uniforme que en ocasiones aparece embarazada, en otras magullada. Cui Xiuwen se vale de la imagen de esta joven y la multiplica, generando una multitud de personas –siempre a partir de la misma modelo– que se presentan desorientadas y confundidas y que transmiten una sensación de alienación del mundo real por parte de las jóvenes [Fig. 31]. Una reiteración de la imagen que en palabras de Laia Manonelles «nos remite directamente a la universalidad de los temas planteados y a la importancia de enfocarlos, de

105 Wen, Liao: «Women’s art as part of contemporary Chinese art since the 90s» dentro de *Reinterpreting a Decade of Experimental Chinese Art*. Guangdong: Guangdong Museum of Art. 2002. p. 66.

106 Merlin, Monica: «Gender (still) matters in Chinese contemporary art.» *Journal of Contemporary Chinese Art*. Vol. 6. No. 1. 2019. p. 4.

107 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Op. cit. p. 49.

108 Ibidem.

109 Para profundizar en las problemáticas de la prostitución dentro de la sociedad china véase Jaschok, M.; Miers, Suzanne (Eds.): *Mujeres y patriarcado chino. Sumisión, servidumbre y escape*. Barcelona: Edicions Bellaterra. 1998.

hablar de ellos, de mostrarlos»<sup>110</sup>. Cui Xiuwen otorga así visibilidad a la violencia ejercida contra las mujeres y aborda las distintas dimensiones del dolor:

En la superficie estas fotografías muestran los moratones de estas chicas jóvenes. Todos hemos sido heridos físicamente en nuestras vidas, en los brazos, en los hombros o en las piernas. Vemos moratones y sangre pero hay muchos sentimientos que no se pueden expresar, como el sufrimiento de las heridas psicológicas y espirituales. Ves estas heridas en la superficie y estas fotografías hablan de las heridas visibles e invisibles.<sup>111</sup>

Las imágenes de las jóvenes golpeadas sorprenden de entre los ejemplos vistos hasta el momento por la explícita violencia que encontramos en ellas. Cabe decir que este tipo de representación –cuerpos femeninos violentados– supone una rareza dentro del arte contemporáneo chino. De hecho, Liao Wen manifiesta su desagrado por esta serie precisamente por la brutalidad que supone representar explícitamente la violencia. Considera que el tipo de violencia que representa Cui Xiuwen es más típica de occidente y no representa la realidad china, pues en China existen otros tipos de violencias menos explícitas<sup>112</sup>. Citando sus palabras: «La sangre y la violencia en China adoptan formas distintas, no es algo tan sangriento y tan brutal. Hay muchas crueldades ocultas que son mucho peor que la sangre, que las heridas»<sup>113</sup>.

He querido finalizar este recorrido con la obra de Cui Xiuwen porque creo que evidencia una reflexión sobre las violencias ejercidas contra las mujeres de manera clara. Si bien en las obras de otras artistas que se han mencionado la violencia estaba presente más implícitamente, en Cui Xiuwen se aborda sin preámbulos. Asimismo, su obra también dialoga con las artistas anteriormente mencionadas en cuanto a que tiene en consideración otros tipos de violencias, aquellas que la artista llama invisibles. Así pues, con su obra se cierra la reflexión en torno a la violencia presentada como una órbita en cuyo centro se ubican los cuerpos femeninos.

#### 4. Conclusiones

A partir de este estudio he podido dar respuesta a las diversas preguntas que me asaltaron en un principio. En primer lugar, a partir del testimonio de varias artistas e investigadoras, se ha constatado la existencia de unas inquietudes compartidas por un amplio número de mujeres en relación a la situación de las mujeres y sus derechos. No obstante, definir estos planteamientos siguiendo los parámetros de los feminismos occidentales no sería correcto. Se ha podido ver que muchas de las artistas citadas, a pesar de posicionarse críticamente en relación a la situación de las mujeres y el trato dirigido a sus cuerpos, deciden no catalogarse como feministas. Eso no exime la existencia y

110 Manonelles Moner, Laia: «Cuerpos disciplinados y cuerpos subversivos construcciones y deconstrucciones del cuerpo femenino en China» en *Actas del I Congreso Internacional Arte Político, Asociación Española de Críticos de Arte (AICA)*. Madrid. 2015. p.13.

111 Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Barcelona: Bellaterra, 2011. p. 50.

112 Para ampliar la información en relación a las violencias contra las mujeres véase el libro Xue Xinran: *Nacer mujer en china: Las voces silenciadas*. Barcelona: Emecé editores. 2003. Este libro, obra de una influyente presentadora de radio china, relata un seguido de historias verídicas de mujeres chinas. Unas mujeres que comparten sus experiencias vitales, las tragedias sufridas y los abusos de los que se han visto víctimas.

113 Manonelles Moner, Laia: *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. Op. cit. p. 140.

desarrollo de unos feminismos locales, pero evidencia la necesidad de situar contextualmente la interpretación de las obras.

A través de este recorrido se han comentado diferentes creadoras, de distintas cronologías, que comparten un interés corporal. Estos cuerpos pueden encarnarse de manera literal o metafórica – incluso a menudo su representación viene dada por la ausencia del mismo– pero en todos los casos son fruto de las inquietudes y reflexiones personales de la artista que les da forma. Partiendo de la progresiva inclusión de los cuerpos femeninos en la cultura visual popular –sujeta a la sexualización y objetivación de los mismos–, progresivamente aparecen artistas que, movidas por una necesidad personal, repiensen estas corporeidades. Algunas como Lin Tianmiao lo hacen de manera tridimensional, tangible; en cambio, otras artistas se valen de la bidimensionalidad de la fotografía y mediante sus lentes capturan un instante, una mirada determinada. Desde las explícitas instantáneas de Chen Lingyang, pasando por las metafóricas fotografías de Wang Xiaohui hasta llegar a Liu Ziqian se produce una visibilización de los cuerpos femeninos que contribuye a la reescritura e inserción de la mujer en el arte.

Finalmente, mediante la figura y obra de Cui Xiuwen se ha constatado de manera explícita la vinculación de la violencia con las corporeidades femeninas. Las violencias que en las obras de las otras artistas citadas tomaban forma de censura, en Cui Xiuwen devienen físicas, encarnando magulladuras, heridas y laceraciones. No obstante, esta violencia física contra los cuerpos de las mujeres –ya presente desde los días de la práctica de los Pies de Loto y que en la actualidad se hace eco en la política del hijo único– es raramente representada. El tipo de violencia más habitual que se advierte en las creaciones de estas artistas, como se ha comentado, es la censura. Una censura institucional y social que en muchas ocasiones resulta esclarecedora para comprender la concepción y consideración de los cuerpos femeninos. Es decir, dado que muchas artistas desarrollan sus obras a partir de su experiencia personal, al margen de un discurso feminista concreto y sin buscar la confrontación, la censura que sufren sus obras se convierte en una prueba indiscutible de la violencia y machismo estructural e institucional.

En definitiva, las artistas que reflexionan en torno al cuerpo no solo resultan de gran interés sino que son necesarias para la visibilización y reconstrucción del mismo. En palabras de Cui Shuqin: «Women artists who take the female body as a historical subject and visual medium create female narratives and visual representation»<sup>114</sup>.

## Bibliografía

«Artist», *Liu Jianhua* [en línea]. Disponible en: <http://www.liujianhua.net/enbiographical.aspx>

Bittner Wiseman, Mary: «Gendered Bodies in Contemporary Chinese Art» en Bittner Wiseman, Mary; Liu, Yuedi (eds): *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, Leiden y Boston: Brill. 2011.

114 Cui, Shuqin: *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. Op. cit. p. 33.

- : «Subversive Strategies in Chinese Avant-Garde art» en Bittner Wiseman, Mary; Liu, Yuedi (eds), *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, Leiden y Boston: Brill. 2011.
- Bourdieu, Pierre: *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama. 1998.
- Butler, Judith: *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis. 2009.
- Chang, Yuliang: «A Semiotic Analysis of Female Images in Chinese Women's Magazines», *Social Sciences in China*. 31:2. 2010.
- Cui, Shuqin: *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. Honolulu: University of Hawai. 2016.
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI. 1978.
- Gao, Minglu: *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Nueva York: Albright Knox Art Gallery. 2005.
- Guest, Luise: «'No Feminism In China': An Interview With Lin Tianmiao» en *Culture Trip* [en línea]. Disponible en: <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/no-feminism-in-china-an-interview-with-lin-tianmiao/>
- González Puy, Inma: «Mujeres artistas en China» en Fisac Badell, Tatiana (Ed.): *Mujeres en China*. 1995.
- Hong, Xu: *Nuxing yishu*. Hunan: Meishu chubanshe. 2005
- Huang, Mei: «Reflexiones acerca del arte feminista» en *Yishù Shāngyè*. Marzo 2018.
- Jaschok, M.; Miers, Suzanne (Eds.): *Mujeres y patriarcado chino. Sumisión, servidumbre y escape*. Barcelona: Edicions Bellaterra. 1998.
- «Liberadas tres de las cinco feministas detenidas hace más de un mes en China» en RTVE [en línea]. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20150413/liberadas-tres-cinco-feministas-detenido-hace-mas-mes-china/1128769.shtml>
- Manonelles Moner, Laia: *Arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Barcelona: Bellaterra. 2011.
- : «Cuerpos disciplinados y cuerpos subversivos construcciones y deconstrucciones del cuerpo femenino en China» en *Actas del I Congreso Internacional Arte Político, Asociación Española de Críticos de Arte (AICA)*. Madrid. 2015.
- : *La construcción de la(s) historia(s) del arte contemporáneo en China*. Barcelona: Bellaterra, 2017.
- Merlin, Monica «Gender (still) matters in Chinese contemporary art.» *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 6, no. 1, 2019.
- : «He Chengyao 何成瑶», *TATE* [en línea]. 2013. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/he-chengyao>
- : «Lin Tianmiao 林天苗» en *TATE* [en línea]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/lin-tianmiao>

- : «Xiao Lu 肖鲁» en *TATE* [en línea]. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu>
- Posada Kubissa, Luisa: «Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas» en *Investigaciones Feministas*, Vol 6. Madrid. 2015.
- RAE [en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es>
- «Rape» en *Li Xinmo* [en línea]. Disponible en: <http://li-xinmo.com/works/performance/rape.html>
- Rovira Esteva, Sara: *Lengua y escritura chinas. Mitos y realidades*. Barcelona: Edicions Bellaterra. 2010.
- Sáiz López, Amelia: *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*. Barcelona: Edicions Bellaterra. 2001.
- : «Mujeres y género en la sociedad china contemporánea» en *Institut d'Estudis Internacionals i Interculturals*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. 2009
- «Ten Days Conversation with Hu Ming: The Second Day» a *The Oil Painting of Hu Ming* [en línea]. 2003. Disponible en: [http://hu-ming.com/common/ten\\_days/ten\\_days\\_1e.html](http://hu-ming.com/common/ten_days/ten_days_1e.html)
- «Ten Days Conversation with Hu Ming: The Fifth Day» a *The Oil Painting of Hu Ming* [en línea]. 2008. Disponible en: [http://hu-ming.com/common/ten\\_days/ten\\_days\\_2e.html](http://hu-ming.com/common/ten_days/ten_days_2e.html)
- «The Faceless Self. An Interview with Liu Ziqian» en *Beyond Photography* [en línea]. Disponible en: <https://www.beyondphotography.online/interviewed-ziqian-liu>
- Wen, Liao: «Women's art as part of contemporary Chinese art since the 90s» en Wu Hung, Huangsheng Wang, Boyi Feng (Eds.): *Reinterpreting a Decade of Experimental Chinese Art*. Guangdong: Guangdong Museum of Art. 2002.
- Wilkinson, T.: «Interview with Ziqian Liu» en *Visual Atelier 8* [en línea]. Disponible en: <https://www.visualatelier8.com/interviews/2020/5/ziqian-liu>
- Xue, Xinran: *Nacer mujer en china: Las voces silenciadas*. Barcelona: Emecé editores. 2003.
- Youdao 有道 (Diccionario de chino online) [en línea]. Disponible en: <http://dict.youdao.com>
- Yu, Ouyang: «An Interview with Hu Ming» en *Antipodes*. Vol 21. No 1. Melbourne: Wayne State University Press. 2007.
- Zhang, Nian: «The genealogy of the politics of the body in contemporary Chinese culture» en *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*. Bielefeld: transcript-Verlag. 2013.