
CAPÍTULO 18. UNA APROXIMACIÓN A LAS MUJERES ARTISTAS EN CHINA

Laia Manonelles Moner

Universitat de Barcelona y Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN

Una aproximación a las mujeres artistas en China pretende bordear las obras de varias creadoras, contextualizándolas y relacionándolas con los diversos grupos vanguardistas y con la transformación que en las últimas tres décadas ha experimentado el contexto político, social y cultural en China. Hay que precisar que es conveniente distinguir entre el arte hecho por mujeres y el arte feminista occidental, pues varios críticos y curadores coinciden al afirmar que no han encontrado en los trabajos de dichas artistas reivindicaciones como colectivo, aunque haya una cierta voluntad por ahondar monográficamente en la producción femenina como ejemplifican diferentes muestras y publicaciones. El arte hecho por mujeres puede abordarse desde distintas perspectivas; asumiendo los diversos posicionamientos y sus posibles ambigüedades y contrasentidos. Por ello, se ha considerado necesario partir de una serie de entrevistas y conversaciones para poder así recoger y contrastar las experiencias y reflexiones de historiadores, críticos y artistas.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo es una aproximación al trabajo de ciertas artistas en relación con el nacimiento de las vanguardias artísticas en China. Sin embargo, antes de esbozar cómo estas creadoras participaron en los distintos movimientos vanguardistas es conveniente contextualizar brevemente la situación de la mujer en el marco político, social y cultural.

Como apunta Inma González Puy en su artículo “Mujeres artistas en China”, hay que empezar recordando una sentencia de Confucio que impregnó el pensamiento del País del Centro en el transcurso de las distintas dinastías: “La ausencia de talento es virtud en las mujeres”, relegando así a la mujer a su papel de esposa y madre abnegada y sumisa. Una de las consecuencias de tal premisa es la escasa constancia –en la historia del arte– de mujeres artistas. Sólo se mencionan algunas hijas y esposas de nobles o intelectuales que pintaban o interpretaban música para complacer a sus cónyuges, o bien para reconfortarse a ellas mismas, aunque siempre en el ámbito privado e íntimo. Unas circunstancias parecidas a las que determinaron la historia de las artistas en Occidente.

Esta mentalidad empezó a cambiar a raíz del movimiento del 4 de mayo de 1919 y también a partir de la constitución de la República Popular –como se bosquejará a continuación en el presente artículo–, puesto que las mujeres participaron activamente en la revolución y en la vida laboral y política. Pero será a partir del siglo XX, y sobre todo a partir del nacimiento de las vanguardias artísticas a finales de la década de los setenta, cuando podemos hallar la figura de la mujer artista desarrollándose plenamente. Aunque es esencial distinguir entre el arte feminista y el arte hecho por mujeres. Pues varios críticos y comisarios como Gao Minglu, Inma González Puy y Liao Wen coinciden al afirmar que no han encontrado en las obras de las mujeres artistas referencias, ya sean conceptuales o formales, a reivindicaciones como colectivo, ya que las artistas ponen más énfasis en la expresión de su experiencia personal. No obstante, existe la voluntad de agrupar el trabajo hecho por estas creadoras –como argumenta Inma González Puy– al buscar en el género el hilo conductor de varias exposiciones tales como *El mundo de las pintoras*, en la galería del instituto de Bellas Artes de Pekín (1990), *Chinese women from old capital* en Hong Kong (1991) y *Six contemporary Chinese women* en San Francisco Chinese Culture Foundation (1991-92) (1995: 165). Otras iniciativas han sido llevadas a cabo por la crítica y comisaria Liao Wen, quien ha organizado muestras como *Descubiertas por casualidad*, en la que participaron las esposas de artistas conocidos cuya obra era desconocida, y *Life in Songzhuang, female version* (2008) en la que amalgama el trabajo hecho por las mujeres que viven en esa comunidad. Asimismo, Hou Hanru, en el pabellón chino de la Bienal de Venecia de 2007, presentó el proyecto *Everyday Miracles* con cuatro mujeres artistas (Shen Yuan, Yin Xiuzhen, Kan Xuan y Cao Fei) que trabajan sobre los milagros cotidianos, poniendo énfasis en esta esfera familiar e íntima.

2. ANTECEDENTES: EL MOVIMIENTO DEL 4 DE MAYO Y EL REALISMO REVOLUCIONARIO

Tal y como se ha apuntado, antes de comentar el trabajo de varias artistas que formaron parte de la construcción de los diversos grupos vanguardistas es conveniente introducir brevemente el papel de las mujeres artistas en *El movimiento del 4 de mayo*, en 1919, y durante las tres décadas bajo el gobierno de Mao Zedong (1942 a 1976). El historiador, crítico de arte y comisario Li Xianting recalca estos dos momentos, después del fin de la dinastía Qing (1644-1911), como esenciales para entender el nacimiento del arte contemporáneo en China (Li Xianting, 1995).

El movimiento del 4 de mayo (wusi xin wenhua yundun) fue fundado por un grupo de intelectuales con la intención de reivindicar un nuevo modelo cultural que quería romper con la tradición e investigar nuevos estilos artísticos

occidentales tales como el realismo, el impresionismo, el post-impresionismo, el fauvismo y el surrealismo. Este interés por aprender técnicas y estilos pictóricos desconocidos propició que varios artistas —entre los que destacan Lin Fengmian, Xu Beilhong, Liu Haisu y Pan Yuliang— viajaran a Francia y Alemania para formarse durante las décadas de los años veinte y treinta del pasado siglo. Así, cuando regresaran a China, podrían crear academias donde impartir los conocimientos aprendidos.

Aquí es interesante destacar la artista Pan Yuliang (1895- 1977), quien originalmente se llamaba Zhang Yuliang hasta que decidió adoptar el apellido de Pan Zanhua, un agente de aduanas que la compró a su tío cuando éste la vendió a un burdel a los 14 años. Pan Zanhua se la llevó a Shangai convirtiéndola en su concubina y allí la joven estudió con el artista Wang Jiyuan, quien además de trabajar con las técnicas tradicionales chinas había introducido en su taller la pintura al óleo (un estilo propiamente occidental) y clases con modelos al natural. En tal contexto Yuliang se graduó y, gracias a la ayuda de Pan Zanhua, emprendió un viaje a Europa, donde permanecería durante siete años estudiando y perfeccionando su técnica a la vez que obtendría un cierto reconocimiento y premios como la Medalla de Oro en la Exhibición Romana Internacional de Arte. Tras su regreso a China trabajó como profesora, en la Escuela de Arte de Shangai y en el Departamento de Arte de la Universidad Central de Nanking, y realizó cinco exposiciones entre 1929 y 1936. Sin embargo, el erotismo de sus desnudos femeninos fue considerado disoluto y excesivo en un marco social conservador y represivo. Consecuencia de tal rechazo, en 1937, regresó a París.

Su producción artística se caracteriza por presentar figuras de manera individual o en grupos reducidos, ya sea su propio autorretrato o los cuerpos de modelos femeninas. Las pinturas emanan una pulsión erótica, concupiscente y sensual, ignorando a veces al espectador o bien retándolo y haciéndole partícipe. Con todo, hay que tener presente que el personaje de Pan Yuliang es excepcional. Puesto que en la década de los veinte y los treinta era un número reducido de intelectuales y artistas los que podían desplazarse a estudiar al extranjero y, dentro de éste grupo, las mujeres eran una minoría. Más aún las procedentes de un entorno familiar especialmente desfavorecido como fue el caso de Yuliang. Por ello su personalidad ha suscitado gran interés y su historia de ha recreado en la literatura y en el cine.

El segundo período a destacar fueron las tres décadas bajo el gobierno de Mao Zedong (de 1942 a 1976), puesto que el discurso que pronunció en el *Simposio de arte y literatura* en Yunan (1942) pautó cómo debía ser el modelo realista revolucionario. Se concretó una nueva práctica artística que partía de la premisa de que el arte debía estar al servicio del pueblo, inspirándose directamente en el modelo propagandístico del arte soviético y en el realismo francés de Courbet y Millet.

En tal escenario, en 1950, se fundó la Academia Central de Bellas Artes en Pekín, desde dónde se prohibió y persiguió cualquier práctica artística que no siguiera las directrices impuestas por el partido comunista. En este período se castigaban públicamente los artistas que se salían de lo establecido y se les enviaba a campamentos de “reeducación” acusados de burgueses formalistas. Dentro de estas campañas de represión es necesario recalcar la dureza de los años de la Revolución Cultural, una época en la cual la mujer de Mao tuvo un papel decisivo. Jiang Qing impulsó y avivó la represión, las detenciones y los castigos a quienes eran considerados como sospechosos de subvertir las líneas del partido, a la vez que impulsó un nuevo modelo de Ópera de Pekín donde encontramos una nueva representación femenina: una mujer fuerte, sacrificada, que lucha en primera línea de fuego conjuntamente con sus compañeros. Debemos recordar la afirmación de Mao “ellas sostienen la mitad del cielo”, en la que se proponía la igualdad de género; así se eliminaron los vendajes de los pies de las mujeres para que éstas pudieran desarrollar una actividad laboral fuera del hogar, algo inédito en las dinastías precedentes.

En el período maoísta la actividad artística limitó su función a difundir la ideología socialista. Muchas obras eran realizadas a nivel colectivo y era inexistente la independencia de los artistas, fueran hombres o mujeres, pues estaban al servicio del partido. Tal falta de autonomía artística terminó con la muerte de Mao, en 1976, cuando se inició una nueva línea política de la mano de Deng Xiaping.

3. LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

A partir de 1978, con la reforma y la política de puertas abiertas que impulsó el presidente Deng Xiaoping, hubo una gran transformación a nivel político, económico, social y artístico en China. Tales circunstancias favorecieron que —a finales de los setenta y durante las décadas de los ochenta y los noventa del pasado siglo— surgieran numerosos grupos artísticos que empezaron a experimentar con diversas corrientes de las primeras y las segundas vanguardias artísticas en Occidente, a la vez que mostraron su firme determinación de desmitificar y deconstruir los símbolos y los emblemas de las tres décadas de opresión maoísta.

Li Xianting propone tres etapas que han marcado el desarrollo del arte contemporáneo chino que citaré brevemente porque nos servirán para situar las experiencias de las artistas con las que nos detendremos a continuación. La primera etapa, entre 1979 y 1985; comprende los primeros colectivos vanguardistas con grupos como el *Nuevo movimiento formalista*, el *Realismo herido* y el *Grupo de las estrellas*, caracterizándose todos ellos por su rechazo contra la ideología y la represión del período maoísta. En la segunda etapa, entre 1985 y

1989, surgieron diversos movimientos entre los que destacan *La nueva Ola*, el *Grupo Xiamen Dada*, el *grupo Concepto 21*, el *grupo Nueva Medida*, que ahondaron tanto a nivel conceptual como formal en romper con los modelos establecidos y buscar un nuevo punto de partida. Y, en la tercera etapa, que se inicia en 1989 y perdura hasta la actualidad, se encuentran varias corrientes tales como el *Realismo cínico*, el *Pop político*, el *Gaudy art* y el *Beijing East Village*, que cuestionan las consecuencias de la transformación económica y urbanística que está viviendo China.

Esbozado muy esquemáticamente el marco previo al nacimiento de las vanguardias artísticas chinas, introduciré el trabajo de varias artistas que enmarcan su trabajo en tres décadas distintas. Con todo, es conveniente recordar que en esta aproximación no se pretende trazar un mapa de los diversos grupos artísticos contemporáneos sino solamente fijar la atención en ciertas propuestas artísticas especialmente representativas.

3.1 LA DÉCADA DE LOS OCHENTA: XIAO LU

Xiao Lu, según el historiador, comisario y crítico Gao Minglu, fue la artista que realizó la obra más violenta y provocativa de la década de los ochenta (2005: 253). Dentro de la corriente de la *Nueva Ola*¹ se organizó la exposición *China Avantgarde* que fue esencial en la historia de las vanguardias artísticas chinas porque se incluyeron por primera vez instalaciones, happenings y *performances* en un espacio museístico oficial. Allí tuvo lugar la acción de Xiao Lu, el cinco de febrero de 1989, durante la inauguración de la muestra.

Xiao Lu disparó dos tiros contra su instalación *Dialogo* [Fig. 1] (compuesta por la silueta fotográfica de dos jóvenes que están dentro de unas cabinas telefónicas), depositó la pistola en las manos de Tang Song y salió corriendo. Acto seguido llegaron 19 coches de la policía, ambos jóvenes fueron detenidos y se clausuró la exposición. Pocos días después, tras pagar los organizadores una multa económica, se reabrió la muestra y los artistas fueron liberados al descubrir que el arma pertenecía a un familiar de Xiao Lu con un alto cargo en el partido.

1 Otro factor a destacar es el intercambio de estudiantes y profesores entre las universidades de bellas artes de Pekín y París, en 1995, en la capital china que propició que se volvieran a introducir las obras de Nietzsche, Sartre, Schopenhauer, además del interés por experimentar con nuevas corrientes y lenguajes artísticos como el dadaísmo, el surrealismo y el arte de acción.



Fig. 1. Xiao Lu dispara contra su instalación *Diálogo*, 1989

Dicha acción fue una provocación al traspasar los límites, tanto en el ámbito personal como también en el ámbito artístico, social y político. Ha sido interpretada desde múltiples perspectivas; Thomas Berghuis enfatiza el deseo de llamar la atención y la irresponsabilidad de los artistas procedentes de un entorno social privilegiado y sobreprotegido (2006: 91-92). Inma González Puy expone, en relación a su condición familiar:

“Precisamente porque tanto Xiao Lu como Tang Song estaban protegidos por su especial situación familiar, pudieron permitirse disparar contra su obra sin correr riesgos mayores. Como dijo más tarde algún crítico, su liberación antes de lo previsto gracias a la red de privilegios que dada su condición familiar se puso en marcha, realmente llegó a completar todo un proceso habitual en la sociedad china. *Diálogo* pretendía reflejar un fallo legal. Su realización ponía en relieve la impotencia de la ley” (1995: 179).

Desde otro ángulo muy distinto Li Xianting consideró esta acción como una premonición de lo que sucedería en la plaza de Tiananmen el 4 de junio de 1989 (1993: XIX). Y, abriendo una nueva línea interpretativa, Gao Minglu en una entrevista explica que hace pocos años Xiao Lu confesó que disparó contra su instalación dos o tres años después de haber sido violada por un amigo de su padre, que también fue guardia rojo durante los años de la Revolución Cultural. Xiao Lu disparó contra el espejo que había entre las dos cabinas telefónicas de la instalación para descargar su rabia contra el sistema totalitario y contra su familia por no haberse dado cuenta de lo que le había sucedido siendo aún adolescente. Gao Minglu descifra esta acción desde una doble perspectiva individual y social:

“Pienso que se debe interpretar desde dos perspectivas, la primera es que Xiao Lu se refiere a su propia vida. Este suceso, esta tragedia, hizo que Xiao Lu tuviera más distancia con su familia revolucionaria, y se convirtió en una artista vanguardista que se rebeló contra la tradición revolucionaria, contra la moral. Esto es social, no es solamente personal” (Gao Minglu en Manonelles, 2009: 410-411).

La propia artista especifica en una entrevista que este trabajo —una instalación representando un hombre y una mujer durante una discusión, un diálogo que se rompe—, tiene una estrecha relación con su vida privada, Asimismo, puntualiza que la instalación *Diálogo* fue el trabajo que realizó para su graduación en 1988 y que la decisión de disparar contra su obra fue sólo suya. Clarifica así la autoría de la obra que también se había atribuido erróneamente a Tang Song por una confusión del crítico de arte Li Xianting, según sus propias palabras (Manonelles “Entrevista a Xiao Lu” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

Xiao Lu expone la importancia de reivindicar la responsabilidad de dicha obra frente un contexto artístico que no atiende a sus aclaraciones salvo excepciones como Gao Minglu o Wu Hung. Precisamente, fruto de tal situación, en el primer *International Dashanzi Art Festival* (2004) realizó una acción en la que se cortó mechones de su largo cabello para entregárselos al público junto a un texto en el que aclaraba su única autoría. Todo ello sucedía delante de una reconstrucción de su instalación *Diálogo*. Y, en la misma dirección llevó a cabo la obra *15 Disparos: 1989-2003*, un trabajo fotográfico en el que presenta una serie de 15 disparos que se refieren a los 15 años que duró su relación sentimental con Tang Song. Respecto la decisión de empuñar un arma y disparar Xiao Lu especifica:

“Con los disparos expreso mi desacuerdo con algo, el querer terminar con algo. Es como una determinación. No es un símbolo que me guste repetir mucho, como hacen otros artistas que repiten. Mi arte expresa como soy, mis sentimientos en momentos concretos, en un determinado contexto. Mis obras hablan de mis sentimientos, de mis problemas y sufrimientos en relaciones complicadas, pues todo parte de mi vida” (*Ídem*).

A partir de esta voluntad de fundir el arte con la vida, a la vez que conecta la experiencia privada con connotaciones sociales y colectivas, se concreta su instalación y *performance Esperma* (2006). En esta obra reflexiona, una vez más, sobre la problemática relación sentimental que mantuvo durante 15 años con Tang Song, recriminándole el no haber formado una familia con hijos. Xiao Lu manifiesta su decepción con los hombres, recogiendo diversas

muestras de esperma para evidenciar su desvinculación afectiva en la decisión de engendrar hijos. No obstante, la inseminación artificial no funcionó.

3.2. LA DÉCADA DE LOS NOVENTA: EL FENÓMENO DEL *APARTMENT ART* Y LA COMUNIDAD DEL *BEIJING EAST VILLAGE*

La represión policial que siguió a la matanza de la plaza de Tiananmen, el 4 de junio de 1989, marcó profundamente los años noventa y una de las consecuencias fue la censura de toda producción artística que pudiera ser considerada como subversiva. Por ello, en aquellos años, un gran número de intelectuales emigraron a Japón, Europa y Estados Unidos.

En tal contexto surgieron varios movimientos artísticos, como el *Pop Político* y el *Realismo cínico*, que dejaron de lado el idealismo y la utopía que caracterizó a los grupos de los años ochenta, para empuñar la acidez y el sarcasmo como armas para mostrar su desilusión hacia los ideales truncados del socialismo y la incertidumbre de la nueva sociedad de consumo que se imponía en las grandes ciudades chinas. Con todo, estos movimientos fueron rápidamente absorbidos por el mismo sistema que critican después de participar en la Bienal de Venecia de 1999, al ser identificados como colectivos vanguardistas y entrar de lleno en el circuito del mercado internacional. Aunque también hay que tener en cuenta que en los noventa se realizaron otras producciones de naturaleza efímera que se ejecutaban y mostraban en ámbitos privados y reducidos. Dentro de esta línea encontramos dos grupos de creadores que –utilizando estrategias distintas– ahondan en experiencias cotidianas e íntimas a la vez que se preocuparon por denunciar la transformación urbanística de las grandes capitales chinas. Aquí es preciso citar el fenómeno conocido como *Apartment art*, que según Gao Minglu es especialmente representativo en relación al trabajo hecho por mujeres artistas y, seguidamente, se introducirá el colectivo del *Beijing East Village*.

Gao Minglu denomina *Apartment Art* (*Gongyu yishu*, 1993-1995) a un fenómeno que tuvo lugar en las viviendas de varias parejas de artistas en Pekín y Shangai, entre las que podemos citar a Song Dong & Yin Xiuzhen, Wang Gongxin & Lin Tianmiao, Ai Weiwei & Lu Qing y Zu Jinshi & Qin Yufen. Estos artistas utilizaron sus propias residencias para mostrar sus obras e instalaciones fuera del circuito del arte oficial. Gao Minglu insiste en la necesidad de relacionar el arte de las artistas en los noventa con la sociedad. Puesto que el contexto social es crucial cuando hablamos del *Apartment art* al tratarse de parejas de artistas que desarrollan sus creaciones en su espacio doméstico, recurriendo a materiales procedentes de su entorno familiar y, además, las temáticas estaban relacionadas con la esfera cotidiana e íntima. También utilizaban sus casas para mostrar sus obras a amigos y a un pequeño

círculo de intelectuales vanguardistas. Gao Minglu va más allá en la interpretación del trabajo de dicho colectivo tal y como él mismo explica:

“El significado de estos trabajos, la repetición, el largo tiempo, los materiales tradicionales, también se relaciona con la meditación, con el pensamiento, con cómo aislarse del contexto exterior y cómo rechazar cierto tipo de corrupción del mercado y hacer crítica de la política social también. Porque en los 90’ los artistas tenían presión de dos lados; la situación política y las actividades vanguardistas no estaban permitidas, los museos y galerías no admitían el arte conceptual o vanguardista, y fuera de China los museos y galerías aceptaban ciertas pinturas. El mercado aceptaba el Pop político y el Realismo cínico, no el arte conceptual. Este es el porqué los y las artistas están en casa haciendo sus trabajos en pequeño formato, es un gesto contra este espacio externo en China y también a nivel internacional” (Manonelles “Entrevista a Gao Minglu” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

Esta doble dimensión individual y colectiva es fundamental para entender el trabajo de los y las artistas en China, puesto que el arte deviene una vía para observar y reflejar los problemas políticos, económicos y educativos de la sociedad. A continuación, analizaré el trabajo de tres artistas para poder así visualizar la tendencia previamente introducida.

Lin Tianmiao comenta que su generación es una de las primeras que empezó a experimentar con el arte vanguardista y que, en ese momento, había unas 5 o 7 mujeres que se adentraron en los nuevos lenguajes artísticos aunque ahora –según especifica– solamente queden unas 3 o 4 artistas de esa primera generación. (Manonelles “Entrevista a Lin Tianmiao” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

En sus trabajos utiliza con frecuencia agujas, hilos y tejidos, aludiendo a sus propios recuerdos infantiles, cuando ayudaba a su madre a coser, a la vez que nos remite a la historia colectiva de muchas costureras chinas. En concreto, cuando recuerda una de sus primeras instalaciones realizada en su propio domicilio (1995) [Fig. 2], narra cómo sus amigos la ayudaron durante dos meses a realizar 20.000 bolas de hilo que conectaban con unas agujas ubicadas en el centro de una cama. Con esta retícula de hilos pretende transformar la naturaleza de los materiales tal y como apunta ella misma: “Pienso que cuando los materiales están en grandes cantidades cambian su uso original. El hilo suave aparece muy fuerte y las agujas cambian y se vuelven muy suaves. Son dos materiales que cambian totalmente (...). También tengo en la memoria un recuerdo marcado, pienso que las cosas suaves quizás pueden cambiar las cosas fuertes” (*Ídem*).

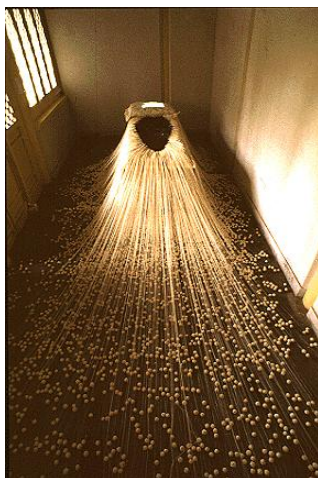


Fig.2. Lin Tianmiao. Instalación, 1995

Precisamente el hilo y los tejidos son uno de los denominadores comunes de sus trabajos e instalaciones artísticas. En su serie de retratos *Focus* [Fig. 2] presenta unos rostros blancos, vacíos, al estar cubiertos con una telaraña de hilos que dificulta a la audiencia distinguir el contexto cultural y social al cual pertenecen tales mujeres, hombres y niños. Lin Tianmiao expone que para su generación el retrato sólo tenía un sentido político en relación a la difusión de la imagen de Mao Zedong, por ello recalca que con sus obras “Concibo mi manera de destruir el poder y de reconstruir algo” (*Ídem*).

Asimismo, al igual que la pareja de artistas Song Dong & Yin Xiuzhen, se ha preocupado por denunciar la radical demolición de los barrios tradicionales de *hutongs* que tuvo lugar en Pekín sobre todo en la década de los noventa. En su serie de grabados *Viendo sombras* (2006) plasma edificios emblemáticos de los barrios tradicionales de Pekín en los que yuxtapone hilos y diversas texturas que hacen referencia a la nostalgia de la historia pasada que se ha desvanecido. Y, paralelamente, también ha desarrollado una serie de instalaciones con figuras femeninas sin cabeza y cubiertas de madejas de hilos en las que reflexiona sobre la madurez física y psíquica de las mujeres y cómo se transforma con los años el cuerpo y la relación con el círculo más íntimo. Cito las palabras de la artista: “la 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 la fantasía” (*Ídem*).

Lin Tianmiao vincula su propia experiencia con la experiencia colectiva, reflexionando tanto sobre los cambios sociales y urbanísticos como sobre la transformación del cuerpo y las relaciones al entrar en la madurez.

Pero, en definitiva, increpa al espectador para que saque sus propias reflexiones y se responsabilice:

“En mi vida, cuando era muy joven, pusieron en prisión a mis padres por motivos políticos. Pienso que en esos años los chinos estaban sometidos a mucha presión. Por eso no me gusta que la gente encuentre en mi obra presión sino que quiero que la audiencia vea en mi obra tranquilidad. Que miren y es entonces cuando pueden sentir en su interior que verdaderamente no hay tranquilidad” (*Ídem*).

Otra pareja de artistas que formaron parte del *Apartment art*, amalgamando la experiencia cotidiana con la artística, son Song Dong & Yin Xiuzhen. Ambos parten de un compromiso social y esta voluntad reivindicativa se encuentra en la mayoría de sus iniciativas. Dentro de esta dimensión política Yin Xiuzhen desarrolla varias instalaciones en las que denuncia cómo los viejos barrios de *hutongs* son derruidos para poder así llevar a cabo los nuevos planes urbanísticos. Justamente, en *Beijing* (1999) reconstruye un tejado de un edificio tradicional con tejas que ha ido recogiendo de los edificios demolidos y con fotografías de los antiguos habitantes del antiguo barrio encontradas en las ruinas. En varias de sus obras utiliza materiales desechados; ropa, zapatos, fotografías y tejas encontradas, cemento y otros elementos simbólicos con los que confronta el pasado y sus recuerdos con la devastación que conlleva el fenómeno de globalización económico, urbanístico y cultural.



Fig. 3. Yin Xiuzhen, *Portable Cities*. New York, 2003

Yin Xiuzhen emplea el arte como un instrumento para cuestionar, criticar y evidenciar las nefastas consecuencias de esta rápida y radical transformación urbanística que viven las grandes ciudades en China. En concreto, para denunciar los efectos de la polución, en su acción *Lavando el río* (1995)—conjuntamente con los

habitantes de Chengdu— estuvo lavando durante dos días unos bloques de hielo formados con agua contaminada del río Funan. Otra de las consecuencias de la sociedad global es cómo los perfiles de las grandes ciudades se mimetizan y, para ejemplificarlo, construye con ropa usada miniaturas de diversas metrópolis dentro de varias maletas, evidenciando así la homogenización de las metrópolis y la movilidad como factores clave del fenómeno de globalización [Fig. 3]. La propia artista especifica al respecto:

“Muchos de mis trabajos proceden de mi vida. Por ejemplo, en relación a las maletas, muchas veces cuando voy al extranjero y cuando regreso veo esas maletas. Mi trabajo tiene mucha relación con mi vida cotidiana en esta sociedad. A partir de mis numerosos viajes al extranjero, viendo a la gente ir y venir, pensé que las maletas son un pequeño objeto que representa la situación flotante de las personas en esta sociedad global. Nunca te sientes a salvo, siempre inseguro, siempre en movimiento. Así es como me vino la idea. Representa esta transformación social y las rápidas vías de comunicación, viajes rápidos y fáciles que llevan a la gente aquí y allí”. (Manonelles “Entrevista a Yin Xiuzhen” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

Tales propuestas tienen un significado tan poético como subversivo y este compromiso de “poetizar la realidad” parte siempre de la estrecha relación entre la obra y la vida.

Para terminar de bosquejar las iniciativas que tuvieron lugar enmarcadas dentro del fenómeno del *Apartment art* es preciso introducir brevemente el trabajo de Lu Qing, la esposa de Ai Weiwei, puesto que la pareja también participó en esta dinámica de producir y exhibir en sus propias viviendas. Lu Qing estudió serigrafía y en sus instalaciones utiliza como soporte pequeños retazos o extensas cintas de seda para pintar tupidas hileras de minúsculas cuadrículas durante el período de un año. Una vez terminado dicho ciclo de tiempo deja la cinta y empieza con otra de nueva. Es de las pocas mujeres artistas que trabaja una línea de pintura no figurativa, analítica, empleando gamas monocromáticas para pintar unas redes de cuadrados que recuerdan la importancia del orden, de la estructura y del esquematismo para así ahondar en la naturaleza esencial de la técnica pictórica. Aquí es esencial destacar la importancia del proceso, de la meticulosidad y de la paciencia con la que la artista realiza estas retículas. Esta práctica diaria y el método de trabajo conectan directamente con valores como la concentración y la meditación, que son fundamentales en la filosofía china. También hay que subrayar que la artista se apropia de elementos ancestrales como la seda para descontextualizar y desmitificar las tradiciones y para investigar un método no convencional de pintar.

Esta manera de trabajar que recalca la importancia del proceso, de la minuciosidad y del tiempo, pudiéndose entender como una forma de meditación, la

recogen varias artistas más jóvenes que emprenden obras que duran años. Un ejemplo es la instalación de Hu Xiaoyuan *Recuerdos de los que no me puedo desprender* (2005), en la que presenta un conjunto de veinte bordados que agrupa por parejas, tejiendo durante quince meses sobre retazos de seda blanca delicados motivos tradicionales que aluden al amor. La artista hila, con su propio cabello, elementos simbólicos de la fauna y la flora así como fragmentos de cuerpos femeninos, como los dedos de los pies, orejas con finos pendientes y órganos sexuales, con los que se refiere a la sensualidad femenina. Utiliza su largo cabello para recordar una tradición china que consistía en que las mujeres entregaban a sus maridos mechones de su cabellera para brindarles su fidelidad y amor. No obstante, la artista evoca en este conjunto de bordados su soledad, su propia historia, su mundo más íntimo.

Esta utilización de símbolos, metáforas y elementos poéticos para aglutinar el arte con la vida aparece también en otra comunidad de artistas que se formó en los noventa conocida como *Beijing East Village* (*Dashanzhang*, 1993-1997), que será esencial para la consolidación del arte de acción en China. *Beijing East Village* era el nombre del suburbio en el cual residían el colectivo de artistas formado por Cang Xin, Duan Yingmei, Gao Yang, Kong Bu, Li Guomin, Ma Liuming, Ma Zongyin, Rong Rong, Tan Yeguang, Wang Shihua, Xu Shan, Zhang Binbin, Zhang Huan, Zhu Ming y Zuoxiaozuzhou, quienes empezaron a utilizar su cuerpo como un lenguaje artístico tras presenciar una *performance* que Gilbert & George realizaron en Pekín en 1993.

La *performance* o el arte del comportamiento (*xingwei yishu*) –tal y como se ha traducido este término en chino para enfatizar la relación entre el individuo y el colectivo propia de la herencia del pensamiento político de Confucio– se convirtió en una herramienta para explorar la subjetividad y denunciar la marginalidad en la que vivían muchos individuos. Además de cuestionar la política represiva que promovió el gobierno después de la matanza de Tiananmen. Por ello, para evitar la censura política se realizó principalmente de manera clandestina en las viviendas de los artistas, en fábricas o granjas abandonadas y en pasajes remotos y desconocidos. En consecuencia fue fundamental el trabajo fotográfico documental realizado por Rong Rong y las publicaciones alternativas –financiadas por los propios artistas– para poder así recoger y registrar las *performances* desarrolladas durante esos primeros años de consolidación del arte de acción en China.



Fig. 4. *Cómo hacer una montaña anónima un metro más alta*, 1995.

En la *performance* colectiva *Cómo hacer una montaña anónima un metro más alta* (1995) [Fig. 4], realizada por Zhang Huan, Wang Shihua, Cang Xin, Gao Yang, Zuo Xiao Zu Zhou, Ma Zongyin, Ma Liuming, Zhang Binbin, Zhu Ming y Duan Yingmei podemos ver esta voluntad de trabajar de manera colectiva. En esta acción amontonaron sus cuerpos desnudos en función de su peso –previamente calculado en una báscula– para hacer subir un metro una montaña. Zhang Huan, quien dirigió la *performance*, revela que se inspiró en la obra *Cómo alargar la Gran Muralla un metro* (1993) de Cai GuoQiang y en la leyenda china “De cómo Yukong movió la montaña”, que narra cómo un anciano lleva a cabo su decisión de deshacerse de la montaña que tenía que bordear, cada vez que tenía que desplazarse, sin preocuparse por el tiempo que tal hazaña le requeriría. En relación a esta determinación Zhang Huan afirma: “En realidad se trata de conquistar lo inconquistable. Quiero convencer a la gente de que todo es posible” (Zhang Huan, 2001: 255).

Yingmei Duan fue la única mujer que formó parte de este colectivo y en 1998 emigró a Alemania donde se formó con Marina Abramović, Birgit Hein y Christoph Schlingensief y continuó desarrollando su trayectoria artística. En sus *performances*, instalaciones y vídeos toma como punto de partida su vida cotidiana, sus miedos y sus deseos, confrontándolos siempre con el espectador. Justamente, en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), en Santiago de Compostela, realizó la acción *Corner* (2002), en la cual durante una hora estuvo agazapada debajo de una gran escalera en un ángulo de 45 grados. En esta *performance* la artista manifiesta su devoción por los rincones y las esquinas, identificándolas como sus lugares favoritos, a la vez que presenta su delicado cuerpo como el gigante Atlas sosteniendo sobre sus hombros una gigantesca montaña. Es interesante observar que la propia artista apunta que durante la acción varias personas trataron de sacarla de la esquina para liberarla de la titánica tarea.

EL NUEVO MILENIO

Entrado el nuevo milenio, encontramos a diversas artistas que continúan explorando nuevos lenguajes como la *performance*, la fotografía, el vídeo y el arte digital, aunque sin encontrarse ya en comunidades artísticas se nutren aún directamente de la relación con movimientos anteriores y, por supuesto, de la comunicación con otros artistas.

He Chengyao es una de las pocas mujeres chinas que utiliza como lenguaje el arte de acción en China y sus obras se podrían relacionar con las iniciativas desarrolladas en el marco del colectivo *Beijing East Village*. Aunque antes de realizar su primera *performance*, el año 2000, estuvo retratando al óleo unos cuerpos femeninos que muestran su desnudez de manera descarada y marcadamente provocativa. Esta decisión de mostrar otra aproximación al cuerpo femenino rompe con la tradición pictórica china y tal determinación fue compartida por otras escritoras y artistas.

Aquí es necesario mencionar, antes de comenzar a analizar la producción artística de He Chengyao, la importancia que tuvo la literatura de la década de los noventa al adentrarse en nuevas maneras de abordar la sexualidad femenina. Xinran, quien había conducido durante 8 años un programa de radio diario dirigido a mujeres para hablar de sus experiencias personales, eliminar los prejuicios e informar y educar, recogió en el libro *Ser mujer en China* (1997) los testimonios de dichas mujeres que explicaban los abusos que habían padecido, la realidad de los matrimonios de conveniencia y situaciones de marginalidad. También en los noventa –desde otra realidad distinta y desde la perspectiva de la primera persona del singular– algunas escritoras, como Wang Anyi, Tie Ning, Chen Ran y Lin Bai, empezaron a narrar sus vivencias emocionales y sexuales, siendo inicialmente censuradas por el gobierno chino al considerarlo una obscenidad. Una línea de trabajo que continuarían varias escritoras nacidas en la década de los setenta, como Wei Hui, Mian Mian y Zhou Jieru, añadiendo las experiencias con drogas a sus relatos de encuentros sexuales, dentro de una nueva sociedad consumista que potencia los excesos y la promiscuidad.

Precisamente, este interés por exponer y ahondar en las experiencias autobiográficas lo hallamos en varias de las *performances* de He Chengyao en las que investiga sus vínculos familiares y su genealogía. Esta transferencia genética y cultural que reciben las nuevas generaciones la plasma en una serie de retratos en los que aparece desnuda con su madre y su hijo (2002), analizando así las potencialidades de los lazos familiares y también sus tensiones y conflictos. He Chengyao realiza unos rituales simbólicos en los que el arte deviene una fórmula para dar forma al malestar, procesarlo y compartirlo. Esta determinación la vemos ejemplificada en su acción *99 agujas* (2002) [Fig. 5], en la cual muestra su rostro y su pecho recubiertos con 99 agujas que aluden al tratamiento de acupuntura que su madre recibió forzada por los guardias rojos durante la Revolución Cultural. He

Chengyao explica cómo su progenitora era marginada por ser madre soltera y por padecer una enfermedad mental, saliendo en numerosas ocasiones a la calle sin ropa convirtiéndose en el blanco de las críticas de la vecindad. Por ello, la artista especifica que en muchas de sus acciones se presenta desnuda para reivindicar otro modelo de mujer independiente alejada de las convencionalidades y los estereotipos sociales, además de ser una especie de “venganza” hacia las burlas de sus vecinos. He Chengyao matiza al respecto:

“Muchas de mis acciones en las que estoy desnuda tienen que ver con mi historia, pues como mi madre es una enferma psíquica los vecinos se reían cuando salía desnuda. Uso el desnudo para expresar mis ideas artísticas, quiero que la audiencia responda a mi desnudez, quiero buscar y descubrir las diferencias” (Manonelles “Entrevista a He Chengyao” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).



Fig. 5. He Chengyao, *99 agujas*, 2002.

La artista comenta que al hacer esta acción, cuando ella ya tenía casi cuarenta años, relacionó su pasado y su presente. Es decir; realizó una transferencia del tiempo y del espacio del pasado al presente. He Chengyao asegura que después de realizar esta *performance* comprobó que el arte puede ayudar a canalizar el dolor tal y como expone en las siguientes palabras:

“Pensé sobre la enfermedad de mi madre y su sufrimiento y me inspiró. Cuando hice *99 agujas* comprobé que cuando mi cuerpo sufre mi espíritu se libera, por eso utilicé mi cuerpo como materia para sufrir para liberar mi alma. (...) Encontré al leer libros de psicología que el doctor puede hipnotizar a los enfermos para que expliquen sus sufrimientos para ayudarles, es por eso que creo que mi *performance* al volver al pasado es comparable a este método terapéutico que aplican ciertos psicólogos” (*Ídem*).

De este modo la artista realiza un traspaso, una transferencia, del cuerpo individual al cuerpo social, recordando la importancia de vincular la experiencia particular con la realidad colectiva. Dentro de esta dirección, desde una estrategia insolentemente explícita, ejecutó una acción en el Vital Festival de Londres (2005) en la cual subastó su larga trenza. De este modo, pretendía evidenciar y denunciar la situación desorbitada que había alcanzado el arte contemporáneo chino en el mercado internacional² y amalgamar el proceso de creación y venta en un mismo espacio y tiempo tal y como argumenta:

“Normalmente una pieza de arte que va al mercado sigue diferentes pasos, primero es un producto de arte, luego va a una galería o a un museo para exhibirse, luego va al coleccionista o al museo que lo adquiere. Este es el proceso. En esta *performance* hago el proceso inverso, no me hubiera cortado el cabello si no fuera para venderlo en la subasta. Invierto el proceso comercial, quiero cancelar estos diversos pasos, quiero combinar la producción, la creación, la exhibición y la subasta en un mismo espacio artístico. (*Ídem*).”

He Chengyao también se preocupa de subrayar toda la información biológica, genética y cultural que transmite el cabello, apuntando cómo en la dinastía Ching hombres y mujeres tenían largas cabelleras para demostrar su amor filial. Revela cómo dentro de su propia aproximación a este ritual les entregó el dinero que recibió de la subasta a sus padres. Como ella misma expone: “de esta forma se lo devolví a ellos” (*Ídem*).

Chen Lingyang es otra artista que ahonda en la sexualidad y en el género femenino a partir de la serie de fotografías *Doce flores mensuales* (2000) [Fig. 6] en las que muestra sus genitales —durante el período menstrual— conjuntamente con otros elementos que recuerdan la estética tradicional; concretamente unos espejos y unas flores simbólicas que aluden a cada mes del año. Chen Lingyang realiza un ritual íntimo parecido al de He Chengyao puesto que utiliza el arte como un antídoto para dar forma a su malestar y buscar restablecer la comunicación con la comunidad. La artista explica que tras su graduación permaneció encerrada durante un año debido a sus conflictos y que esta obra fue el detonador para procesarlos y retornar a la sociedad tal y como ella misma especifica: “Esta obra fue el punto de partida para conectar con la sociedad”

² Lin Tianmiao en relación a esta cuestión sostiene: “Me gusta cómo era la situación hace 10 años, sin dinero, sin muchas cosas. En ese momento verdaderamente se ama el arte, nadie te daban dinero, quizás mañana te ibas a la prisión. Ahora ha cambiado, en ese momento creo que verdaderamente amábamos el arte. Ahora es distinto, el dinero es más importante que el arte y eso es muy triste”. (Manonelles “Entrevista a Lin Tianmiao” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

(Chen Lingyang en Manonelles, 2009: 396). Con todo, hay que mencionar que la primera vez que quiso ser expuesta fue censurada, justamente por mostrar otra representación de la naturaleza femenina radialmente opuesta a la de la tradición china. Pues, tal y como recalca la crítica de arte Liao Wen, en su artículo “*Women’s Art’ as Part of Contemporary Chinese Art since 1990*”, la trasgresión aparece al exhibir aquello que corresponde a la esfera privada, incitando al espectador a encontrar sus propias interpretaciones del trabajo.

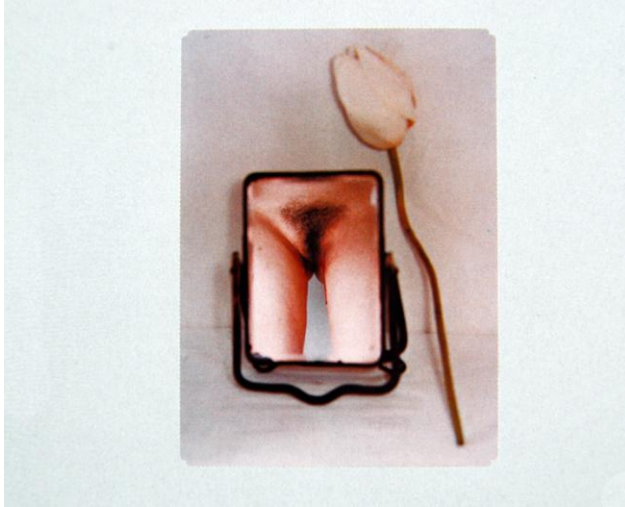


Fig. 6. Chen Lingyang, *Doce flores mensuales, sexto mes, el loto*, 2000.

Gao Minglu sostiene que este tipo de propuestas, que se podrían relacionar con artistas occidentales como Judy Chicago, Shigeko Kubota o Carolee Schneemann, no son frecuentes puesto que son difícilmente aceptadas por la audiencia china (2005: 254). Precisamente, para ilustrar estas iniciativas más transgresoras y críticas, Gao Minglu cita la serie *Doce flores mensuales* de Chen Lingyang y el vídeo *Lady's room* (2000) de Cui Xiuwen en el que la artista filma con cámara oculta cómo varias chicas se acicalan en el baño de un club nocturno donde ofrecen sus servicios de compañía para reflexionar sobre el porqué estas jóvenes se sienten abocadas a realizar tales trabajos y a llevar este tipo de vida. Cui Xiuwen, siguiendo la misma preocupación social, en varias de sus series fotográficas [Fig. 7] explicita la violencia en los cuerpos de jóvenes y adolescentes embarazadas que desvelan moratones y marcas, para evidenciar así la violencia física y psíquica con la que muchas mujeres viven:

“En la superficie estas fotografías muestran los moratones de estas chicas jóvenes. Todos hemos sido heridos en nuestras vidas físicamente, en los brazos, 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. Estas fotografías hablan de las heridas visibles e invisibles”. (Manonelles “Entrevista a Cui Xiuwen” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).



Fig. 7 Cui Xiuwen, Angel n°13, 2006.

O Zhang comparte esta misma sensibilidad hacia ciertas problemáticas sociales que incumben a niñas y adolescentes. Por ejemplo, en sus series fotográficas *Horizonte* (2004) y *Papá y Yo* (2005-2006) [Fig. 8] muestra dos caras de una misma situación infantil en China. En *Horizonte* retrata a niñas en el marco de su pueblo natal, ubicadas de cuclillas en la línea de horizonte de un paisaje rural mostrando una cierta desprotección a la vez que retan al espectador con una mirada inquietante y sostenida. En contraposición, en *Papá y Yo* muestra la relación de las niñas y adolescentes con sus nuevos padres adoptivos en una serie de retratos enmarcados en cuidados jardines. Se aproxima psicológicamente a los protagonistas, dejando vislumbrar cierta tensión originada por la contraposición cultural y por la fricción entre las jóvenes y los varones adultos.



Fig.8. O Zhang, Daddy and I, 2005-2006.

4. CONCLUSIONES

Planteado este rápido recorrido en el que se han relacionado los trabajos de varias artistas con el contexto en el que se produjeron, debo recordar que en ningún momento he pretendido hacer un análisis exhaustivo de *todas* las artistas, sino ahondar en determinadas iniciativas por considerarlas representativas, destacando, eso sí, que uno de los denominadores comunes es la decisión compartida de yuxtaponer las experiencias vitales con las artísticas. Evidentemente siempre dentro de un marco comunitario, social. Como ya se ha apuntado, a la mayoría de las artistas no les gusta que se hagan distinciones de género ni entrar en reivindicaciones colectivas, por ello es necesario diferenciar tales propuestas de la producción de determinadas artistas feministas dentro del marco occidental.

Con todo, a pesar de que muchas artistas, críticos y críticas consideran que no puede hablarse de un “arte feminista” o de una perspectiva de género en la creación china, encontramos que –tanto en publicaciones como en exposiciones– se aborda monográficamente el arte hecho por mujeres desde distintas perspectivas. Este juego de posibilidades es especialmente rico, requiere nuevas maneras de pensar y relacionar la producción artística femenina, asumiendo sus contradicciones, ambigüedades y conflictos. Para terminar, considero pertinente citar las palabras de Gao Minglu, que todo y dedicar un capítulo al arte hecho por mujeres en su obra *The Wall*, acepta las tensiones, las limitaciones y las dificultades que conlleva intentar definir y enmarcar la producción artística femenina. En definitiva, la cuestión queda abierta, para ser pensada y discutida:

“Por otro lado creo que se tiene que pensar y hablar sobre el feminismo en el arte contemporáneo chino, pero es muy necesario no copiar el feminismo

occidental. Porque si lo copias no funciona. Entonces; ¿cómo hacer una teoría similar al feminismo pero a la vez cercana al arte contemporáneo chino, a la cultura china, a la sociedad actual china? Esto es un auténtico reto para todos y también para mí mismo” (Manonelles “Entrevista a Gao Minglu” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia, 2009).

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

AI WEIWEI, FENG BOYI (2000): *Fuck off. China*: Ai Weiwei, Feng Boyi, Hua Tianxue.

BERGHUIS, T. (2006): *Performance art in China*. Hong Kong: Timezone 8 Limited.

GAO MINGLU (1999): *New Chinese art. Inside out*. Nueva York.

——— (2005): *The Wall, reshaping contemporary chinese art*. The Buffalo Fine Arts Academy and the Millenium art museums.

HE CHENGYAO (2007): *The extension of limbs*. Shangai: Wang Weizhuo.

HOU HANRU (2002): *On the mid-ground*. Hong Kong: Timezone 8.

KÖPPEL-YANG, M. (2002): *Semiotic Warfare, the chinese avant-garde, 1979-1989. A semiotic analysis*. Shenzhen: Timezone 8.

MANONELLES, L. (2009): *El arte de acción como terapia y subversión. Peregrinaciones en el arte contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

——— (2009): “Serie de entrevistas a mujeres artistas chinas” (videografía), Beca Rui Clavijo, Casa Asia.

RONG RONG (2001): *Rong Rong, 07/09/2001*, exposición fotográfica, Casa Garden, Fundação Oriente.

WU HUNG (1999): *Transience, Chinese experimental art at the end of the twentieth century*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of art, University of Chicago.

——— (2000): *Exhibing Experimental Art in China*. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of art, University of Chicago.

——— (2004): *Rong Rong & Inri, tui-transformation*. China: Timezone 8.

XIN RAN (2003): *Ser dona a la Xina*. Barcelona: Edicions 62.

ZHANG HUAN (2001): *Zhang Huan, pilgrimage to Santiago*. España: coedita Gotthem gallery y Xunta de Galicia.

——— (2003): *Zhang Huan*. Hamburg: Kunstverein in Hamburg, Hatje Cantz.

——— (2005): *Conversaciones con fotógrafos, Zhang Huan habla con Michele Robecchi*. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica.

——— (2007): *Zhang Huan*. Madrid: Fundación Telefónica y PhotoEspaña.

ZHU QI (2005): *Alter 1979' the generation changad by market*. Pekín: EWE Culture.

CAPÍTULOS

ZHU QI (2007): “Una visión sorprendente y novedosa. Autorretrato de un sistema en transformación. La fotografía de vanguardia en China desde 1990” *Zhù Yì, fotografía actual en China*. Barcelona: Lunwerg, 10-21.

CLARK, J. (2000): “Chinese art at the end of the millennium”. *Chinese art at the end of the millennium, 1998-1999*. Hong Kong: John Clark, 12-24.

GONZÁLEZ PUY, I. (1995): “Mujeres artistas en China”, Tatiana Fisac Badell ed., *Mujeres en China*. Madrid: Ediciones Cooperación al desarrollo, 163-196.

——— (1995): *Des del país del centre: avanguardes artístiques xineses*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica. 14-19.

LI XIANTING (1993): *China's new art, Post 1989*. Sydney: Hanart Gallery, X-XXII.

——— (1995): “15 anys d'art modern a la Xina: de la “Postrevolució Cultural” al “Post-89”

LIAO WEN (2003): “Women's Art' as Part of Contemporary Chinese Art since 1990”, *The first Guangzhou Triennial. Reinterpretation: a Decade of experimental Chinese art (1990-2000)*. Guangzhou:

Wu Hung, Wang Huangsheng and Feng Boyi. 60-66.

MCDUGALL, BONNIE S. (2005): “Discourse on privacy by women writers in late Twentieth-century china”. Sage publications, London, thousand oaks, New Delhi. Vol. XIX (I) 97-119

SHU YANG (2005): “Performance art and live art in China. Why do “live art” in China?” *China Live*, Ed. Daniel Brine, UK and Shu Yang, China, 17-39.

SZEEMANN, H. (2002): “What makes contemporary Chinese art so attractive?” *Chinese artists, texts and interview*. Shenzhen: Ai Weiwei, 6-7