FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU D'ESTUDIS D'ESPANYOL I XINÈS

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2025-2026

L'art contemporani com a veu de les dones xineses

Andrea Isern Gual

1563760

TUTOR/A

XIANGHONG QU LU

Barcelona, 31, maig de 2026

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Títol (en català, castellà i anglès, o una tercera llengua):

Català: L'art contemporani com a veu de les dones xineses

Castellà: El arte contemporáneo como voz de las mujeres chinas

Anglès: Contemporary art as Chinese women's voices

Autor/a: Andrea Isern Gual

Tutor/a: Xianhong Qu Lu

Centre: Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Estudis: Estudis d'Espanyol i Xinès

Curs acadèmic: 2025-26

Paraules clau

Català: Art contemporani xinès, dones artistes, feminisme, art feminista, Xina

Castellà: Arte comtemporáneo chino, mujeres artistas, feminismo, arte feminista, China

Anglès: Chinese contemporary art, women artists, feminism, feminist art, China

Resum del TFG

Català:

Aquest treball analitza l'ús de l'art contemporani xinès com a mitjà a través del qual es visibilitzen les problemàtiques que enfronten les dones en la societat xinesa actual, així com la trobada d'un lloc des del qual expressar-se. A partir d'una metodologia interdisciplinària que combina teoria feminista i anàlisi visual, el treball evidencia com l'art contemporani es converteix en un espai de resistència simbòlica, d'autodescobriment i redefinició de la identitat femenina. Mitjançant l'estudi d'obres d'artistes com He Chengyao, Ciu Xiuwen i Li Xinmo, s'explora com aquestes artistes fan ús de llenguatges visuals innovadors per tal de qüestionar estructures patriarcals, estereotips de gènere i les limitacions que els imposa el context sociopolític.

Castellà:

Este trabajo analiza el uso del arte contemporáneo chino como medio através del cual se visibilizan las problemáticas que enfrentan las mujeres en la sociedad china actual, así como el encuentro de un lugar desde el que expresarse. A partir de una metodología interdisciplinaria que combina teoria feminista y análisis visual, el trabajo evidencia como el arte contemporáneo se convierte en un espacio de resisténcia simbólica, de autodescubrimiento y redefinición de la identidad femenina. Mediante el estudio de obras de artistas como He Chengyao, Ciu Xiuwen y Li Xinmo, se explora como estas artistas se sirven de lenguajes visuales innovadores para cuestionar estructuras patriarcales, estereotipos de género y las limitaciones que les impone el contexto sociopolítico.

Anglès:

This study examines the use of Chinese contemporary art as a tool for visibilization of the problems which Chinese women have to face in the present society along with the discovery of a place from which the artitsts can express themselves. Based in an interdisciplinary methodology which combines feminist theory along with visual analysis, the study demonstrates how contemporary art turns into a space for symbolic resistance, autodiscovery and redefinition of the feminine identity. Throught the study of pieces by He Chengyao, Ciu Xiuwen and Li Xinmo, an exploration of how these artists use innovative visual languages to question the patriarchal structures, gender stereotypes and limitations imposed by their sociopolitical contexts is ensued.

1. Introducció: **4**
1.1. Justificació del tema: 4
1.2. Objectius: 5
1.3. La dona en l'art contemporani, un estat de la qüestió: 5
1.4. Estructura del treball: 7
2. Marc teòric **8**
2.1. Definició d'art contemporani i les seves funcions socials: 8
2.2. Feminisme/Dones i art: teoria crítica i enfocaments globals: 10
2.3. Empoderament femení a través de l'art: visibilitat, agència i resistència 11
2.4. Aportacions del "feminisme amb característiques xineses": 13
3. Metodologia **14**
4. Context sociocultural de la dona a la Xina **16**
4.1. Breu història del paper de la dona a la Xina moderna i contemporània 16
4.2. Impacte del confucianisme, la Revolució Cultural i les reformes post-Mao 18
4.3. Censura, patriarcat i control del cos femení en la societat actual 20
4.4. El feminisme en la Xina actual: desafiaments, avenços i contradiccions 22
5. L'art contemporani a la Xina **24**
5.1. Evolució de l'art contemporani a la Xina des de la dècada dels 80 24
5.2. El lloc de les dones en el circuit artístic xinès 25
5.3. Art i censura: límits i subversió en el sistema polític xinès 26
5.4. Activisme artístic i col·lectivitat 28
6. Anàlisis de casos: Artistes xineses i la seva expressió **29**
6.1. He Chengyao 29
6.1.1. Opening the Great Wall 29
6.1.2. 99 Needles 31
6.2. Cui Xiuwen 32
6.2.1. Ladies' Room 33
6.2.2. Angel series 35
6.3. Li Xinmo 36
6.3.1. The Death of the Xinkai River 37
6.3.2. Menstrual Blood Painting 39
7. Projecció internacional i debats globals: **40**
8. Conclusions **41**
9. Bibliografia: **42**

1. Introducció:

1.1. Justificació del tema:

Aquest treball sorgeix de la necessitat d'analitzar el paper de l'art contemporani com a mitjà o pràctica de reflexió i transformació social en el context de la Xina actual. En les últimes dècades, la Xina ha experimentat profundes transformacions polítiques, econòmiques i culturals, les quals han afectat la posició social de les dones i la manera en què aquestes s'autorepresenten i són representades en l'àmbit artístic, explorant qüestions d'identitat, el seu propi cos i l'agència femenina (Zhu & Xiao, 2021). És per això que comprendre com les artistes contemporànies i les problemàtiques que aborden resulten fonamentals per a comprendre les dinàmiques de gènere a la Xina a finals del segle XX i durant el segle XXI.

Per una altra banda, tot i que en l'actualitat l'art contemporani xinès rep una atenció internacional més elevada, la producció de les artistes dones segueix veient-se poc representada fora del món angloparlant. La major part de la bibliografia que fa referència al tema prové de l'àmbit anglosaxó o xinès, deixant un buit notable en el panorama acadèmic catalanoparlant, sent pocs els estudis publicats en espanyol o català, que s'aproximin a aquesta intersecció des d'una perspectiva crítica de gènere. És per això que aquest treball pretén aportar i contribuir, des d'un espai catalanoparlant, una reflexió acadèmica més enllà de l'àmbit anglosaxó, atès que aquesta carència d'aportacions també limita la possibilitat d'establir diàlegs interculturals que permetin comprendre millor la diversitat de feminismes i les pràctiques artístiques contemporànies que s'hi relacionen.

A més, l'anàlisi de l'expressió femenina a través de l'art resulta rellevant en un context en què conceptes com el *feminisme amb característiques xineses* (Zhu & Xiao, 2021) fan evidents l'existència de marcs teòrics propis, els quals dialoguen i divergeixen de les teories feministes occidentals. Així doncs, explorar com les artistes xineses construeixen discursos visuals sobre la identitat femenina amb relació al seu context sociocultural permet ampliar la comprensió de la figura de la dona des d'una perspectiva global.

L'elecció del tema es justifica, per tant, per la seva rellevància acadèmica i sociocultural, així com per la intencionalitat de contribuir en un àmbit d'estudi que encara es troba poc explorat en la llengua catalana. Amb això, es pretén aportar una perspectiva que complementi els estudis anteriors, en aquest cas en català, així com ampliar el debat sobre art, societat i gènere en el context xinès contemporani.

1.2. Objectius:

L'objectiu principal d'aquest treball és analitzar com l'art contemporani produït per dones xineses configura narratives d'identitat i agència, creant un lloc d'enunciació femenina, així com de quina manera aquestes pràctiques artístiques contribueixen a la creació de processos d'empoderament femení en el context sociocultural contemporani de la Xina. A més, de manera més específica, s'identifiquen les principals problemàtiques de gènere, s'examina el concepte de *feminisme amb característiques xineses* i el seu diàleg amb discursos feministes internacionals, a l'hora que s'analitzen una selecció d'obres artístiques, avaluant com aquestes articulen estratègies d'empoderament, tot reflexionant sobre el paper de l'art contemporani com a espai d'agència femenina a la Xina.

1.3. La dona en l'art contemporani, un estat de la qüestió:

Per a l'elaboració d'aquest capítol s'ha dut a terme una revisió bibliogràfica de literatura acadèmica especialitzada en art contemporani xinès, estudis de gènere i feminisme, amb especial atenció en la producció artística femenina. Per tant, la recerca s'ha dut a terme mitjançant bases de dades acadèmiques, entre elles JSTOR i Project MUSE així com en catàlegs especialitzats en estudis asiàtics i d'art contemporani.

Entre els termes de cerca s'inclouen combinacions com *Chinese contemporary art, women artists China, gender and Chinese art, feminist art in China* i *female empowerment through art,* els quals han permès localitzar articles i capítols de llibres principalment publicats a partir de la dècada dels 90. Aquest període, doncs, resulta d'especial rellevància, atès que coincideix amb una major atenció acadèmica i artística respecte a les pràctiques culturals de les dones a la Xina, així com una obertura progressiva als discursos crítics entorn del cos, la identitat i el gènere, en els quals l'art és entès com una resposta lligada a les transformacions socials i polítiques contemporànies (Man, 2020, pp, 39, 47-48). En aquest aspecte, treballs com *Cross-cultural reflections on Chinese aesthetics, gender, embodiment and learning*, d'Eva Kit Wah Man, en el qual l'autora aporta teoria rellevant per a comprendre com les pràctiques artístiques contemporànies a la Xina poden funcionar com a espais d'empoderament femení. Man fa una anàlisi de les tensions entre la tradició estètica xinesa i els corrents feministes globals, posant de manifest com les artistes xineses negocien entre aquestes estructures per tal de reconfigurar la seva pròpia agència. A més, mitjançant els conceptes com la contextualització de l'art, la crítica de la dicotomia cos-ment i la reivindicació del cos com a lloc de coneixement i resistència, l'autora demostra que l'art contemporani resulta un lloc des

d'on les dones poden articular les seves experiències, qüestionar normes patriarcals i desenvolupar noves formes de subjectivitat. L'estudi resulta així, clau per a comprendre com l'art a la Xina reflecteix transformacions socioculturals, de la mateixa manera que serveix com a eina activa de ressignificació de la dona en l'esfera pública i estètica.

Un altre estudi de referència és *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, de Shuqin Cui, ja que ha resultat una peça fonamental a l'hora d'articular un marc teòric sobre la presència femenina en l'art contemporani, oferint una resposta a la invisibilització històrica de la dona enfront del cànon masculí en el món de l'art. Cui (2016) assenyala que moltes artistes fan ús del cos, l'experiència personal i la memòria com a recursos crítics des dels quals qüestionen les construccions tradicionals de la feminitat, obrint espais d'agència dins d'un sistema social que històricament ha silenciat la veu de les dones.

D'altra banda, cal assenyalar la rellevància del debat entorn l'existència, o no, d'un "art feminista" a la Xina, atès que diferents autors han assenyalat que un gran nombre d'artistes xineses rebutgen aquesta etiqueta per considerar-la carregada de connotacions ideològiques o massa associada a models aliens al context cultural xinès, entre ells Man (2020) observa com algunes artistes prefereixen no adscriure's al moviment feminista, de la mateixa manera que Zhu i Xiao (2021) a *Feminism with Chinese Characteristics* documenten com algunes creadores i figures culturals eviten autodenominar-se feministes. En conseqüència, les investigacions solen fer referència a un feminisme implícit o experimental, present en pràctiques que qüestionen els rols de gènere, reafirmen la subjectivitat femenina o revisen de manera crítica la memòria personal i col·lectiva.

En conjunt, la literatura acadèmica disponible emfatitza que l'art contemporani creat per dones a la Xina constitueix un àmbit dinàmic i en transformació, on convergeixen les experiències individuals amb la crítica social, deixant espai per a la visibilitat i l'expressió de la dona.

Per altra banda, juntament amb la producció anglosaxona anteriorment mencionada, també s'ha dut a terme una revisió bibliogràfica tant en català com en castellà mitjançant bases de dades com Dialnet, RACO i repositoris universitaris, fent ús de termes similars als mencionats a l'inici del present apartat, amb l'objectiu d'identificar estudis específics sobre dones artistes contemporànies a la Xina i la seva anàlisi des d'una perspectiva de gènere.

En el cas del castellà, poden identificar-se algunes aportacions rellevants, tot i que de caràcter puntual. Entre les publicacions, destaca el capítol de "Mujeres artistas en China" de Inma González Puy (1995), el qual forma part del volum *Mujeres en China*, coordinat per

Tatiana Fisac Badell. Aquest text consisteix en una de les poques aproximacions en castellà centrades explícitament en la producció artística femenina a la Xina.

Així mateix, existeixen estudis en espanyol els quals aborden l'art contemporani xinès des de perspectives històriques o vinculades a la globalització com l'article "El arte contemporáneo de China en el proceso de mundialización" d'Eva Fernández del Campo. No obstant això, aquests treballs no inclouen de manera sistemàtica una perspectiva de gènere ni una anàlisi específica de la producció artística femenina. De la mateixa manera, es poden trobar investigacions doctorals que presenten artistes xinesos i taiwanesos des d'enfocaments culturals i identitaris, en els quals s'incorpora de manera ocasional la dimensió del gènere, tot i que no constitueixen un camp consolidat d'estudi que se centri en dones artistes contemporànies xineses.

En el cas del català, la recerca no ha ofert resultats específics relacionats amb artistes contemporànies a la Xina ni tampoc anàlisis de gènere aplicades a l'art contemporani xinès. Així doncs, predominen estudis generals sobre art contemporani global o sobre teoria feminista en contextos occidentals, sense referències directes a l'àmbit artístic xinès. Aquesta absència resulta significativa en termes acadèmics, ja que posa de manifest l'escassa atenció que la qüestió ha rebut en aquest àmbit lingüístic.

En conjunt, la revisió bibliogràfica confirma l'existència d'un debat que es desenvolupa principalment en la llengua anglesa, on les qüestions relacionades amb l'àmbit artístic contemporani xinès i els discursos de gènere han estat àmpliament problematitzats, en comparació amb una producció en espanyol més fragmentària i pràcticament inexistent en català. Aquesta situació evidencia la necessitat d'investigacions que des del context acadèmic hispà i català contribueixin a ampliar i sistematitzar l'anàlisi de la pràctica artística de les dones a la Xina, tenint en compte les seves especificitats sociopolítiques i culturals.

1.4. Estructura del treball:

El treball present s'estructura en sis apartats principals, el primer a tall d'introducció del tema, així com funciona a manera de justificació de la seva rellevància, presentant els objectius de la investigació, així com un breu estat de la qüestió a tractar.

El segon capítol, el marc teòric, defineix els conceptes claus i ofereix la base conceptual per l'anàlisi, que es duu a terme més endavant, incloent-hi teories sobre l'art contemporani i aportacions com la del feminisme amb característiques xineses.

Al tercer capítol, s'hi troba una breu explicació respecte a la metodologia seguida, en el quart es fa una contextualització social i cultural de la dona a la Xina, mentre que al cinquè, s'analitza l'evolució de l'art contemporani xinès i el paper de les dones en el circuit artístic, apropant-se també a les temàtiques de censura i activisme.

El sisè capítol desenvolupa una anàlisi de casos centrat en tres artistes seleccionades, He Chengyao, Ciu Xiuwen i Li Xinmo, aplicant un enfocament qualitatiu d'obres seleccionades.

Al setè capítol, s'examina la projecció internacional de les pràctiques vistes en la resta del treball i els debats globals relacionats. Per acabar, hi ha un últim apartat que presenta les conclusions i proposa línies possibles a seguir per a futures investigacions.

2. Marc teòric

2.1. Definició d'art contemporani i les seves funcions socials:

El concepte d'art contemporani no correspon a una sola definició tancada o unívoca, sinó que es configura com una categoria oberta, travessada per debats històrics, teòrics i contextuals. Més enllà d'una delimitació exclusivament cronològica, l'art contemporani es caracteritza per la seva pluralitat de llenguatges i per la dissolució de narratives estilístiques úniques, en un context marcat per transformacions històriques i globals (Danto, 1997; Osborne, 2010). En aquest aspecte, l'art contemporani es defineix tant per les preguntes que planteja com pels contextos en els quals es produeix i s'interpreta.

El teòric de la filosofia Arthur C. Danto (1997) sosté que, després del "fi de l'art" entès com a relat històric lineal, les pràctiques artístiques contemporànies es desenvolupen en un camp d'absoluta llibertat formal i conceptual, on qualsevol medi o estratègia és potencialment vàlid. Des d'aquesta perspectiva, l'art contemporani no es defineix d'acord amb criteris formals, sinó que per la seva inserció en un context teòric que permet que qualsevol objecte o acció pugui ser considerada art en funció de la seva interpretació.

En una altra línia complementària, però crítica, diversos textos recollits a *What is Contemporary Art?* (Aranda et al., 2010) qüestionen la possibilitat d'establir una definició universal de l'art contemporani, emfatitzant el seu caràcter dependent de les estructures institucionals i dels circuits globals de producció i legitimació artística. Els autors assenyalen

que l'art contemporani està profundament condicionat per fenòmens com la globalització, el sistema d'exposicions, les biennals i el mercat de l'art, les quals generes tensions entre centres i perifèries, així com entre discursos hegemònics i pràctiques locals.

Des d'aquesta perspectiva, una de les funcions essencials de l'art contemporani és la seva dimensió social i crítica. En lloc d'entendre's com una pràctica autònoma, l'art contemporani s'entén com un espai de reflexió i qüestionament de les estructures de poder, les identitats i narratives dominants. Rancière (2012) posa en relleu que l'art posseeix la capacitat de reconfigurar el que és sensible, fent visibles les experiències, cossos i discursos que habitualment romanen exclosos de l'espai públic. Així doncs, l'art contemporani pot funcionar com un mitjà de visibilització, resistència i producció de sentit crític.

Les funcions socials anteriorment mencionades, adquireixen una rellevància especial en l'àmbit de les pràctiques artístiques dutes a terme per dones, on el cos, l'experiència subjectiva i la identitat de gènere es converteixen en eixos centrals de la producció artística. Així doncs, autores com Pollock (1988) ha assenyalat que l'art creat per dones no tan sols qüestiona l'exclusió històrica dins del món artístic, sinó que també proposa noves formes de representació i d'agència davant de les estructures patriarcals.

En el context xinès, el desenvolupament de l'art contemporani presenta particularitats pròpies que fan necessari tenir en compte el seu marc sociopolític. Wang (2021) assenyala que les pràctiques artístiques contemporànies a la Xina es duen a terme en un espai de constant negació entre l'expressió individual, el control institucional i les dinàmiques globals, fet que condiciona els llenguatges i temes usats pels artistes.

Seguint la línia d'anàlisi de Wang (2021), es pot entendre que l'art contemporani xinès es configura com un espai de negociació constant entre l'expressió individual, el control institucional i les dinàmiques globals de circulació artística. En aquest context, moltes pràctiques artístiques fan ús d'estratègies simbòliques, corporals o indirectes com a mitjà d'articulació de discursos crítics sense confrontació explícita, especialment en un entorn marcat per la censura i el control ideològic. Des d'aquesta perspectiva, l'art contemporani pot interpretar-se com un àmbit de producció de sentit social i polític, el qual permet donar visibilitat a experiències i subjectivitats que d'una altra manera quedarien al marge de l'espai públic.

2.2. Feminisme/Dones i art: teoria crítica i enfocaments globals:

La relació entre feminisme i art sorgeix com una crítica directa a la història de l'art tradicional i als seus mecanismes d'exclusió (Nochlin, 1971; Pollock, 1988). Des de finals del segle XX, diverses teòriques feministes han assenyalat que el cànon artístic occidental s'ha construït a partir d'una visió androcentrista que ha invisibilitzat a les dones com a creadores. En aquest sentit, un text fundacional és l'assaig "Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971), de Linda Nochlin, on l'autora busca qüestionar les estructures institucionals, educatives i socials que han condicionat la producció i reconeixement artístic femení. Així doncs, les idees aquí recollides es basen en el plantejament de l'assaig, especialment en la seva crítica a la noció de "geni" i la neutralitat del cànon artístic.

En aquesta mateixa línia, Griselda Pollock ha desenvolupat una crítica més àmplia al discurs de la història de l'art des d'una perspectiva feminista i psicoanalítica. En obres com *Vision and Difference* (1988) Pollock proposa analitzar l'art no tan sols com un conjunt d'objectes estètics, sinó que com un sistema de representació travessat per relacions de poder, classe i gènere. Les aportacions utilitzades en aquest apartat procedeixen principalment dels capítols teòrics inicials, en els quals l'autora introdueix conceptes com l'*espai de la feminitat* i la necessitat d'una lectura que respongui al context i situació de les imatges. Aquest plantejament resulta per a comprendre com les dones artistes han estat excloses, de la mateixa manera que representades des de mirades normatives que limiten la seva agència simbòlica.

Un altre eix central del feminisme en l'art és la reconsideració del cos i l'experiència com a fonts legítimes de coneixement i creació (Jones, 1998). Amelia Jones en textos com *Body Art/Performing the Subjec*t (1988), planteja que moltes pràctiques artístiques contemporànies de dones utilitzen el cos com espai de resistència i mitjà per a qüestionar les categories tradicionals de subjecte, identitat i representació. En aquest sentit, Jones (1998) defensa la importància de la *subjectivitat encarnada*, és a dir, l'experiència i el coneixement viscuts a través del cos, així com de l'art com a experiència relacional, elements que resultaran fonamentals a l'hora d'abordar l'empoderament i l'agència femenina en l'art contemporani.

Finalment, els estudis feministes més recents han donat importància a la necessitat d'adoptar enfocaments globals i no universalistes. Autores com Chandra Talapade Mohanty a "Under Western Eyes" (1984), critiquen les tendències del feminisme occidental a homogeneïtzar les experiències de les dones i a aplicar marcs teòrics eurocentristes a contextos culturals diversos. Les idees referenciades en aquest apartat es basen en la crítica de Mohanty a la construcció de la "dona del Tercer Món" com a subjecte passiu i en la seva defensa d'un

feminisme situat. Aquesta perspectiva resulta especialment rellevant en el treball present, ja que permet establir una base teòrica que eviti lectures simplificadores i permet analitzar les pràctiques artístiques de dones en contextos no occidentals, que seran desenvolupats en els apartats posteriors.

2.3. Empoderament femení a través de l'art: visibilitat, agència i resistència

El concepte d'empoderament femení aplicat en l'àmbit de l'art contemporani no remet únicament a una presència més elevada de dones en el sistema artístic, sinó que a un procés més ampli de transformació simbòlica vinculada a la capacitat de generar visibilitat, exercir agència i articular formes de resistència (Jones, 1998; Pollock, 1988). D'acord amb els enfocaments feministes desenvolupats en l'apartat anterior, l'art es configura com un àmbit clau per a l'articulació de la subjectivitat i dels modes de representació, especialment a través del cos i de l'experiència viscuda. En aquest context, l'empoderament es pot entendre com un procés relacional i gradual que s'articula al voltant de tres eixos interconnectats: visibilitat, agència i resistència.

En primer lloc, la visibilitat constitueix una condició bàsica per a l'empoderament femení mitjançant l'art. Tal com posa de manifest Nochlin (1971), l'escassa presència de dones en la història de l'art no respon a una falta de capacitat individual, sinó que a mecanismes estructurals d'exclusió vinculats a les institucions artístiques, centres de formació i criteris de legitimació cultural. Des d'aquesta perspectiva, la visibilització de les dones implica la seva incorporació al cànon, de la mateixa manera que el qüestionament dels marcs que tradicionalment han definit què mereix ser vist i reconegut. Pràctiques artístiques i estratègies crítiques desenvolupades des del feminisme han subratllat que fer visibles els cossos, experiències i identitats històricament silenciades constitueix una forma d'intervenció simbòlica en el camp artístic (Chadwick, 2020; Pollock, 1988).

No obstant això, l'empoderament no s'acaba amb la visibilitat. El segon eix, l'agència, remet a la capacitat de les artistes per a actuar com a subjectes actius d'enunciació, prenent control sobra la seva representació, el seu discurs i els seus processos creatius. En aquest sentit, Jones (1998) ha destacat que moltes pràctiques artístiques contemporànies dutes a terme per dones, especialment aquelles vinculades al *body art* i a la *performance,* fan ús del cos com espai d'acció i producció de sentit, reivindicant l'experiència encarnada com una forma legítima de coneixement. L'agència artística es manifesta així, en la possibilitat de definir les

condicions de la mirada, d'interpel·lar a l'espectador i de produir significats des d'una posició situada, conscient dels condicionaments socials i culturals que travessen la pràctica artística.

El tercer eix, la resistència, deriva de l'articulació entre visibilitat i agència. Quan les artistes es fan visibles i exerceixen control sobre la seva representació, l'art pot operar com una eina crítica capaç de qüestionar normes socials, estereotips de gènere i jerarquies simbòliques. Aquesta resistència no sempre adopta la forma d'un activisme explícit, sinó que pot desplegar-se mitjançant estratègies simbòliques de desplaçament, reapropiació i ressignificació. Tal com assenyalen els estudis feministes de l'art, aquestes pràctiques contribueixen a desestabilitzar el que es presenta com natural o universal, evidenciant el caràcter construït dels discursos dominants (Jones, 1998; Pollock, 1988).

En conjunt, els tres eixos presentats, visibilitat, agència i resistència, permeten comprendre l'empoderament femení en l'art com un procés contextual i dinàmic, més que com un estat al qual s'arriba de manera definitiva. Aquest marc conceptual resulta especialment pertinent en l'anàlisi de pràctiques artístiques desenvolupades en contextos sociopolítics diversos, en els quals les formes d'empoderament i resistència adopten característiques específiques. Des d'aquesta perspectiva, l'art es presenta com un espai de negociació entre l'experiència individual i les estructures col·lectives, qüestió que resultarà fonamental per a abordar, en el següent apartat, les aportacions del *feminisme amb característiques xineses* en relació amb l'art contemporani xinès.

No obstant això, resulta pertinent mencionar que la creixent visibilitat de dones artistes en el context de l'art contemporani xinès no implica necessàriament un procés automàtic d'empoderament. Si bé l'aparició de pràctiques travessades per discursos de gènere pot interpretar-se com un avenç en termes de representació i agència, diversos enfocaments crítics adverteixen que la visibilització per si sola no garanteix una transformació estructural de les relacions de poder.

En el context xinès, les anàlisis recollides a *Feminisms with Chinese Characteristics* (Zhu & Xiao, 2021) subratllen que les articulacions dels discursos de gènere es desenvolupen en un marc polític i institucional específic, en el qual les posicions crítiques sovint es formulen mitjançant estratègies indirectes o negociades. Així doncs, aquesta condició obliga a considerar fins a quin punt la integració de determinades pràctiques en circuits institucionals pot interpretar-se com una ampliació efectiva de l'espai d'agència, així com en quina mesura els processos de legitimació cultural poden coexistir amb formes sostingudes de crítica. Des d'aquesta perspectiva, la visibilització pública no s'entén com un indicador suficient de

transformació estructural, sinó que com un fenomen situat que ha de ser analitzat en relació amb les condicions polítiques i culturals les quals el fan possible.

Així mateix, els estudis sobre corporalitat i subjectivitat en l'art contemporani permeten matisar la relació entre representació i emancipació. Tant Shuqin Cui (2016) com Amelia Jones (1998) assenyalen que el cos femení en l'art funciona com a espai d'inscripció simbòlica i de producció de subjectivitat, però també com un lloc susceptible de ser reinterpretat, estetitzat o reabsorbit per marcs dominants de lectura. Des d'aquesta perspectiva, l'exposició del cos o de l'experiència femenina no s'ha d'entendre de manera lineal com a resistència, sinó que com un camp de tensions en el qual coexisteixen agència i vulnerabilitat simbòlica.

En conseqüència, l'anàlisi de les pràctiques artístiques desenvolupades en el marc dels discursos de gènere a la Xina ha de tenir en compte tant el seu potencial crític com les seves condicions estructurals que la travessen, evitant identificar visibilitat amb empoderament automàtic i considerant les possibles friccions entre legitimació institucional i resistència simbòlica.

2.4. Aportacions del "feminisme amb característiques xineses":

L'anàlisi de l'empoderament femení en l'art contemporani a la Xina requereix l'ús d'un marc teòric sensible a les especificitats històriques, culturals i polítiques del context xinès. En aquest sentit, l'ús del terme feminisme amb característiques xineses no s'ha d'entendre com l'existència d'un moviment feminista homogeni o institucionalitzat comparable al que s'ha desenvolupat en països d'altres contextos, com l'europeu, sinó que com una categoria analítica que permet visibilitzar pràctiques, discursos i posicionaments diversos relacionats amb l'experiència de les dones a la Xina (Jacka, 1997; Wang, 1999; Zhu & Xiao, 2021).

Diverses autores han assenyalat que els discursos de gènere i d'igualtat entre homes i dones, inclòs el terme "feminisme" (*nüquan zhuyi*), han tingut una circulació limitada i, ocasionalment, problemàtica, tant per la seva associació amb discursos occidentals com per les restriccions polítiques i socials que afecten l'organització col·lectiva i a l'activisme independent (Jacka, 1997; Wang, 1999; Zhu & Xiao, 2021). A diferència d'altres contextos, les reivindicacions vinculades a la igualtat de gènere no s'han articulat històricament a través d'un moviment feminista autònom i sostingut, sinó que ha estat mediat per l'Estat, projectes de modernització nacional, per estratègies nacionals o per estratègies individuals i fragmentàries (Jacka, 1997; Wang, 1999).

Si bé en l'última dècada s'han observat l'emergència d'iniciatives i xarxes vinculades a discursos feministes i de gènere, especialment en entorns urbans i digitals, aquestes es caracteritzen per la seva fragmentació, caràcter intermitent i vulnerabilitat davant de la repressió estatal, la qual dificulta la seva consolidació com un moviment estable i articulat. Com assenyala Fincher (2018), aquestes expressions feministes recents han estat objecte de vigilància i censura, fet que ha limitat la seva capacitat d'organització i continuïtat en l'espai públic.

En aquest marc, la noció feminisme amb característiques xineses proposada i sistematitzada per Zhu i Xiao (2021) no designa un model unitari ni un moviment feminista consolidat, sinó que un conjunt plural d'aproximacions situades que articulen discursos de gènere i dialoguen de manera crítica amb els feminismes transnacionals. Així doncs, aquest enfocament permet visibilitzar pràctiques i discursos que, tot i no presentar-se com explícitament feministes, articulen formes de consciència de gènere, agència i qüestionament de les normes socials des de posicionaments adaptats a les condicions específiques del context xinès.

L'àmbit cultural i artístic adquireix, en aquest sentit, una rellevància particular dins del context xinès contemporani. Davant de les dificultats per articular un discurs feminista explícit en l'espai públic, l'art contemporani es configura com un espai de negociació simbòlica en el qual és possible abordar qüestions relacionades amb el cos, la identitat, intimitat o experiència femenina sense recórrer a una confrontació directa amb el discurs dominant (Edwards, 2008; Wu, 2014). Així doncs, aquestes pràctiques artístiques, travessades per discursos de gènere, permeten visibilitzar tensions i contradiccions que travessen la condició femenina en la societat xinesa actual, de la mateixa manera que articulen formes situades d'agència i resistència (Zhu i Xiao, 2021).

3. Metodologia

El present treball adopta un enfocament qualitativo-interpretatiu, basat en la revisió crítica de literatura acadèmica sobre art contemporani xinès, estudis de gènere i feminisme transnacional. Aquest marc teòric permet situar les pràctiques artístiques analitzades en l'encreuament entre les transformacions sociopolítiques de la Xina postsocialista i els debats globals entorn de la representació del cos, la identitat i l'agència femenina. La metodologia articula l'anàlisi a partir de tres dimensions complementàries: visual, semiòtica i discursiva, enteses com a eines interrelacionades per tal d'examinar la producció simbòlica de les obres seleccionades.

El corpus de l'estudi està conformat per obres de He Chengayo, Ciu Xiuwen i Li Xinmo. La selecció de les artistes mencionades respon a criteris explícits i justificats. En primer lloc, es tracta de creadores amb una trajectòria consolidada dins del panorama de l'art contemporani xinès i obra de les quals ha estat objecte d'atenció crítica en contextos nacionals i internacionals. En segon lloc, les seves pràctiques situen el cos de la dona com a eix central d'enunciació, ja sigui des de la performance, la fotografia o el treball conceptual, la qual cosa resulta coherent amb l'objectiu d'aquest treball: analitzar com es configuren narratives d'identitat i si aquestes pràctiques poden ser llegides en clau d'empoderament. Per últim, la diversitat generacional i de mitjans permet observar diferents estratègies de representació, així com diferents maneres de negociar amb els discursos feministes, tant occidentals com locals.

En relació amb la selecció de les obres, s'han establert els següents criteris metodològics:

1. Que el cos femení constitueixi un element estructurador de la proposta.
2. Que l'obra abordi de manera explícita o implícita problemàtiques vinculades a la identitat, vulnerabilitat, normativitat de gènere o resistència simbòlica.
3. Que existeixi documentació visual i crítica suficient que permeti una anàlisi rigorosa.
4. Que la peça s'inscrigui en un marc temporal acotat (aproximadament des de finals de la dècada de 1990, fins a la segona dècada del segle XXI), amb la finalitat d'assegurar la coherència contextual.

Així doncs, s'analitzaran dues obres per artista, configurant un corpus total de sis peces. Aquesta delimitació respon a un criteri d'equilibri entre amplitud i profunditat, ja que permet identificar constants formals i conceptuals dins de la trajectòria de cada artista, alhora que possibilita una comparació transversal entre artistes sense comprometre el rigor analític.

Per altra banda, l'anàlisi s'estructurarà en tres nivells complementaris:

- Anàlisi visual: examinació de la composició, materialitat, ús del cos i espai, performativitat, i relació amb l'espectador.
- Anàlisi semiòtica: identificació de símbols, metàfores i sistemes de significació que articulen la construcció del sentit en cada obra.
- Anàlisi discursiva: contextualització de les peces en relació amb el marc sociopolític xinès, les polítiques de gènere, les dinàmiques institucionals de l'art i els debats entorn del feminisme transnacional, incloent-hi quan sigui pertinent, declaracions de les mateixes artistes i recepció crítica.

Les obres seran interpretades en diàleg amb el seu context de producció i circulació, considerant les tensions entre discursos feministes occidentals i formulacions locals del denominat "feminisme amb característiques xineses". D'aquesta manera, l'anàlisi no es limita a la dimensió formal, sinó que examina les condicions materials i simbòliques que travessen la producció artística.

Finalment, amb l'objectiu de garantir coherència interna i rigor metodològic, s'elaborarà una fitxa d'anàlisi aplicable a cada obra. Dita fitxa inclourà les dades tècniques (títol, data, tècnica), una breu contextualització, descripció formal, identificació d'elements simbòlics, categories analítiques utilitzades i una conclusió. Aquesta eina permetrà mantenir criteris homogenis en tot el corpus i facilitarà la comparació entre les diferents artistes, reforçant així, la consistència del treball.

En conjunt, aquesta metodologia busca oferir una anàlisi estructurada, contextualitzada i crítica que permeti avaluar de quina manera aquestes pràctiques artístiques configuren narratives d'identitat femenina i en quina mesura poden interpretar com formes d'agència i empoderament dins del context específic de l'art contemporani xinès.

4. Context sociocultural de la dona a la Xina

4.1. Breu història del paper de la dona a la Xina moderna i contemporània

En l'anàlisi de l'art contemporani com a veu de les dones xineses és necessari tenir en compte l'evolució històrica del paper de la dona en la societat xinesa, per tant, es requereix situar-se en un marc històric caracteritzat per profundes transformacions, però també per la persistència d'estructures jeràrquiques basades en la desigualtat de gènere. A més, la historiografia recent ha denotat la necessitat d'abordar aquest procés des d'una perspectiva contextualitzada, la qual atengui les especificitats socials, polítiques i culturals del cas xinès, així com evitar interpretacions lineals o eurocèntriques (Hershatter, 2007).

Abans dels processos de modernització, l'organització social xinesa s'articulava al voltant d'estructures familiars jeràrquiques en les quals el gènere tenia un paper principal (Ebrey, 1993; Mann, 2011). En aquest context, la posició de la dona era definida, en gran part, per la seva subordinació dins de les estructures jeràrquiques socials i familiars, les quals eren influenciades per les normes confucianes, fet que limitava la seva participació en l'esfera pública (Ebrey, 1993). Així doncs, la divisió entre l'esfera pública i la privada relegava a les dones a funcions vinculades a l'àmbit domèstic, reforçant una concepció de la feminitat

associada amb l'obediència, la virtut i el manteniment de l'ordre familiar. Aquestes condicions no tan sols estructuraven la vida quotidiana, sinó que també la representació cultural i simbòlica de la dona, establint les bases d'una desigualtat estructural que condicionaria les transformacions posteriors respecte al paper de la dona en la societat xinesa.

Durant el final del segle XIX i començament del XX, el sistema imperial va patir una profunda crisi, la qual va derivar en diversos processos de reformes i modernització del país, que van posicionar la qüestió femenina en el centre del discurs reformista (Barlow, 2004; Hershatter, 2007). Així doncs, l'educació de les dones i el seu paper en la construcció nacional van adquirir una nova importància, els quals van generar una reconfiguració dels models de feminitat, de la mateixa manera que va impulsar nous ideals (Hershatter, 2007).

No obstant això, aquest procés no va suposar un canvi immediat envers les estructures socials relacionades amb el gènere, sinó que també va contribuir en l'aparició de tensions entre models tradicionals i noves expectatives socials. En aquest context, la figura de la *nüxing* (女性) va sorgir com una construcció discursiva ambivalent, en la qual coexistien elements d'emancipació amb noves formes d'instrumentalització del cos femení al servei del projecte nacional (Barlow, 2004).

Més tard, amb la fundació de la República Popular de la Xina l'any 1949, mitjançant la promoció d'un discurs d'igualtat de gènere, l'Estat socialista va buscar integrar a les dones en el projecte revolucionari. D'aquesta manera, la incorporació femenina al món laboral i la promulgació de lleis com la Llei del Matrimoni de 1950, les quals garantien drets formals, van contribuir en la redefinició parcial de la posició social femenina, suposant canvis significatius respecte a la vida quotidiana d'algunes dones (Hershatter, 2007).

Tanmateix, tal com argumenta Wang Zheng (2017), les polítiques d'emancipació femenina a la Xina socialista van estar estretament vinculades als objectius de l'Estat, les quals van limitar el desenvolupament d'una consciència feminista autònoma. En aquest sentit, la integració de les dones en el sistema productiu es va dur a terme en el marc d'un projecte institucional que no va qüestionar en profunditat les estructures de gènere existents.

Així doncs, l'aparent neutralització en les diferències de gènere en el discurs maoista va amagar la persistència de la divisió sexual de la feina i de les responsabilitats domèstiques assignades a les dones. D'aquesta manera, la igualtat promoguda durant aquest període pot ser interpretada com una igualtat formal, condicionada per les prioritats ideològiques de l'Estat i per la subordinació de les reivindicacions de gènere als objectius revolucionaris (Hershatter, 2007; Zheng, 2017).

Més tard, les reformes econòmiques iniciades durant els últims anys de la dècada de 1970 van introduir canvis notables en l'organització social i en el paper de la dona en aquesta. La transició cap a una economia de mercat va generar noves oportunitats de participació per a les dones, però també va donar lloc a noves desigualtats de gènere en l'àmbit laboral i social (Hershatter, 2007). Aquest període es caracteritza per la diversificació de les experiències femenines, així com per la coexistència de processos d'individualització amb la revalorització dels models tradicionals de feminitat. En aquest context, les dones s'enfronten a noves formes de pressió social vinculades tant a les dinàmiques del mercat, com a la persistència de normes culturals patriarcals (Hershatter, 2007; Rofel, 2007).

En resum, el breu recorregut històric exposat permet comprendre que l'evolució del paper de la dona és una dinàmica complexa de continuïtat i canvi, en la qual durant els diferents períodes s'han generat avenços significatius respecte a la participació social i visibilitat, tot i que han coexistit amb la persistència d'estructures que es recolzen en una base de desigualtat de gènere. En aquest sentit, resulta necessari prendre una perspectiva analítica, que integri les especificitats del context xinès de la mateixa manera que de marcs teòrics més amplis per tal d'evitar lectures reduccionistes, ja que l'articulació entre processos històrics, discursos polítics i experiències socials resulta una base imprescindible a l'hora de comprendre les formes contemporànies d'agència, resistència i empoderament femení, especialment en l'àmbit cultural i artístic.

4.2. Impacte del confucianisme, la Revolució Cultural i les reformes post-Mao

Tal com s'ha mencionat en la secció anterior, l'anàlisi del context sociocultural de la dona a la Xina requereix una aproximació històrica que faci possible comprendre la superposició de diferents sistemes de valors, estructures polítiques i transformacions econòmiques, les quals han contribuït en la configuració del gènere al llarg del temps. En aquest aspecte, el confucianisme, la Revolució Cultural i les reformes post-Mao constitueixen tres eixos fonamentals que han de ser entesos com diferents capes històriques que s'interrelacionen i coexisteixen en la construcció contemporània del gènere.

En primer lloc, és important tenir en compte que el confucianisme ha exercit un paper estructurador en l'organització social i moral de la Xina, especialment pel que fa al gènere. Aquest sistema de pensament establí una jerarquia social basada en la família patriarcal, en la qual la dona quedava subordinada dins de l'ordre domèstic i moral. Estudis sobre la vida quotidiana a la Xina tardana imperial exposen com aquests principis es traduïen en pràctiques

concretes que regulaven el comportament i les expectatives femenines (Mann, 1997) , en un context que ha estat interpretat des de perspectives que posen en el centre l'especificitat històrica i cultural de les categories de gènere a la Xina (Liu, Karl & Ko, 2013). Així doncs, la identitat femenina s'articulava al voltant de valors com l'obediència, la virtut, la centralitat de la reproducció, la cura i la gestió de l'àmbit domèstic, que ha estat interpretada com una forma de normativitat cultural del gènere més que com una simple opressió estàtica (Mann, 1997).

Més endavant, amb la instauració de la República Popular de la Xina el 1949, l'Estat socialista va iniciar una reconfiguració profunda de l'ordre del gènere, promovent la igualtat formal entre homes i dones. Aquest procés es va articular mitjançant reformes legals i la incorporació massiva de les dones al món laboral. Amb tot i això, tal com argumenta Wang Zheng (2016), dita emancipació va estar estretament vinculada amb el projecte estatal, fet que convertí a l'Estat en agent central en la producció i regulació del gènere.

En aquest context, la Revolució Cultural (1966 - 1976) va contribuir a la politització del gènere mitjançant la promoció d'una figura femenina orientada a la producció i a la militància política. No obstant això, tal com assenyala Hershatter (2007), aquesta neutralització discursiva de les diferències de gènere no va eliminar les desigualtats estructurals, sinó que les va reconfigurar dins del sistema socialista.

A partir de les reformes econòmiques iniciades l'any 1978, la introducció de l'economia de mercat va produir noves transformacions en les relacions de gènere. La reestructuració del mercat laboral va afectar de manera significativa la posició de les dones, causant una precarització més elevada en determinats sectors, així com una segmentació ocupacional més marcada. Alhora, la progressiva retirada de l'Estat en algunes funcions del benestar van contribuir en una revalorització de l'àmbit domèstic, el qual va tornar a adquirir un pes important en l'organització de la vida quotidiana. Paral·lelament, s'observa una creixent diversificació de les experiències femenines en funció de factors com la classe social, la localització geogràfica o la pertinença ètnica (Du & Chen, 2013).

Respecte a aquest tema, Hsiung et al. (2001) documenten la pluralitat de formes d'organització femenina a la Xina contemporània, les quals inclouen des d'iniciatives vinculades a l'Estat fins a activismes feministes, religiosos i *queer*. Per altra part, Du i Chen (2013) proposen una perspectiva que posa èmfasi en la diversitat interna de la categoria "dona xinesa", destacant la importància de considerar les diferències ètniques i culturals en l'anàlisi del gènere.

En conjunt, aquests processos posen de manifest que la construcció del gènere a la Xina es configura a partir de dinàmiques que continuen i es transformen en el temps, les quals

interactuen amb elements heretats del confucianisme, les polítiques del període socialista i les lògiques introduïdes per l'economia de mercat.

4.3. Censura, patriarcat i control del cos femení en la societat actual

Per tal de comprendre les pràctiques de l'art contemporani xinès creat per dones, cal situar-les dins d'un entramat de condicionants socials i polítics que afecten directament les seves possibilitats de representació. Entre aquests condicionants es troba la censura institucional, la persistència d'estructures patriarcals i la regulació del cos femení, fets que configuren un marc que no tan sols limita l'expressió artística, sinó que també modela les estratègies i llenguatges dels quals es disposa.

En aquest context, la censura constitueix un dels elements més visibles. El control cultural exercit pel Partit Comunista Xinès s'articula mitjançant diversos mecanismes que van des de la prohibició explícita de continguts fins a formes menys perceptibles de vigilància i regulació. Així doncs, el sistema mediàtic xinès ha desenvolupat una infraestructura complexa en la qual la censura digital, la supervisió institucional i la pressió indirecta es troben i delimiten els marges d'allò que és apropiat dir (Griffiths, 2019). En l'àmbit artístic, aquest marc es tradueix en diferents formes d'intervenció sobre la producció i circulació de les obres, ja que les exposicions i mostres públiques requereix aprovació institucional prèvia, fet que implica la revisió de títols, descripcions i contingut abans de la seva exhibició (Steinfeld, 2016). Tal com ha assenyalat la literatura especialitzada, aquesta regulació no opera únicament mitjançant prohibicions explícites, sinó que a través de mecanismes estructurals que condicionen la pràctica artística contemporània a la Xina (Gladston, 2014).

Més enllà d'aquestes formes visibles de control, resulta especialment significativa la interiorització d'aquests límits imposats. Així doncs, l'autocensura es converteix en una pràctica estesa entre artistes que busquen mantenir una trajectòria professional sense renunciar completament a la crítica. Aquesta situació afecta de manera particular a qui treballa amb qüestions relacionades amb el gènere o la sexualitat, àmbits que solen considerar-se sensibles. En aquest context, moltes artistes desenvolupen formes indirectes, mitjançant imatges simbòliques, fragmentàries o ambigües per tal d'evitar una confrontació directa, tot i seguir abordant experiències vinculades al cos, la memòria i la identitat que podrien resultar censurades (Wang, 2021).

A aquest context s'hi suma la persistència del patriarcat, influència la qual segueix sent perceptible tot i els profunds canvis econòmics i socials experimentats en les últimes dècades.

L'herència del confucianisme continua estructurant, en part, les expectatives socials entorn el paper de la dona, especialment pel que fa al matrimoni, la família i la maternitat (Evans, 1997). En aquest sentit, la popularització del terme *sheng nü* [1] posa de manifest la pressió que recau sobre aquelles dones que no s'ajusten a aquests models normatius (Fincher, 2014).

Aquestes dinàmiques troben una expressió particularment intensa en la construcció i representació del cos femení. En lloc de construir un element neutre, el cos es configura com un espai en el qual conflueixen normes socials, polítiques estatals i expectatives culturals. Això s'evidencia, per exemple, en les polítiques de control reproductiu, especialment durant el període de la política del fill únic, les quals van situar el cos de les dones en el centre de les estratègies de regulació demogràfica (Fong, 2002). A això s'hi sumen els estàndards de bellesa i comportaments que segueixen delimitant les formes acceptables de feminitat a la Xina contemporània.

En resposta a aquestes condicions, nombroses artistes s'han servit del cos com a mitjà d'expressió i qüestionament. La *performance*, en particular, ha permès explorar experiències vinculades a la memòria, el trauma o la vulnerabilitat des d'una perspectiva que articula el que és personal i el que és polític. L'obra de He Chengyao resulta especialment significativa en aquest sentit, ja que utilitza el seu propi cos per a confrontar vivències individuals i normes socials profundament arrelades. De manera complementària, artistes com Chen Zhe aborden el cos des d'una dimensió més íntima, explorant qüestions relacionades amb la identitat, la fragilitat i l'experiència emocional. Per altra banda, Cui Xiuwen ofereix una reflexió crítica sobre la representació del cos femení en la cultura contemporània i les formes en què aquest és construït socialment.

En conjunt, aquestes manifestacions destaquen que, tot i que l'art pot funcionar com a espai des d'on articular una crítica, la seva capacitat de transformació es veu condicionada pels marcs en els quals es produeix i circula. A més, la creixent inserció de l'art xinès en circuits internacionals i el seu valor en el mercat global introdueixen dinàmiques que influeixen en la manera en què aquestes obres són creades. En aquest context, això pot donar lloc, en determinats contextos, a processos de simplificació o adaptació del discurs artístic a les expectatives externes.

[1] *Sheng nü* (剩女), traduït habitualment com a "dona sobrant", és un terme utilitzat en el context xinès per a referir-se a dones urbanes, generalment amb un alt nivell educatiu, les quals romanen solteres a partir de certa edat. Diversos estudis han assenyalat que la seva difusió en mitjans de comunicació i discursos institucionals contribueix a reforçar normes tradicionals de gènere i a pressionar a les dones a casar-se (Fincher, 2014).

Posar atenció a aquestes tensions permet comprendre l'art contemporani creat per dones a la Xina com un camp en el qual es negocien de manera constant els límits i possibilitats. La censura, el patriarcat i el control del cos actuen com a restriccions, però també com a marcs que condicionen les estratègies mitjançant les quals les artistes construeixen els seus discursos.

4.4. El feminisme en la Xina actual: desafiaments, avenços i contradiccions

El feminisme a la Xina contemporània no s'ha d'entendre com un moviment homogeni ni com una evolució lineal cap a quotes més altes d'emancipació. Més aviat, es configura com un camp fragmentat, travessat per tensions entre el que és institucional, el social i el cultural. Diversos estudis han assenyalat que coexisteixen discursos d'igualtat promoguts per instàncies estatals amb pràctiques feministes autònomes, sent aquestes últimes freqüentment precàries, ja que s'articulen en espais alternatius, com l'àmbit digital o la producció cultural (Fincher, 2023; Rofel, 2007; Zhu & Xiao, 2021).

Aquestes formes de feminisme s'articulen sota condicions estructurals que limiten l'organització col·lectiva i condicionen la visibilitat pública (Fincher, 2023). En aquest context, més que desaparèixer, el discurs feminista tendeix a adaptar-se, donant lloc a pràctiques que en la majoria dels casos eviten la confrontació directa. Així doncs, diversos estudis han assenyalat que, en aquestes condicions, la producció cultural i artística es converteix en un espai rellevant per a l'expressió d'experiències de gènere (Cui, 2016; Zhu & Xiao, 2021).

En aquest context, l'espai digital ha adquirit una rellevància central dins del feminisme contemporani xinès. Plataformes com Weibo o WeChat han permès la circulació de discursos feministes, així com l'articulació de campanyes vinculades a qüestions com l'assetjament sexual, la violència de gènere o la discriminació laboral (Xiong & Ristivojević, 2021). Diversos estudis, han assenyalat que els continguts relacionats amb moviments feministes i campanyes com el #MeToo són eliminats amb freqüència o restringits en les xarxes socials xineses (Xiong & Ristivojević, 2021).

Paral·lelament, el desenvolupament econòmic i l'expansió d'una classe mitjana urbana han afavorit la difusió de discursos d'empoderament femení associats a l'educació, l'ocupació i l'autonomia individual. No obstant això, dits avenços conviuen amb formes persistents de pressió social. A *Leftover Women*, Fincher (2023) posa de manifest com les dones urbanes amb un alt nivell de formació segueixen sent objecte de discursos que les estigmatitzen quan aquestes no compleixen amb les expectatives tradicionals del matrimoni i la maternitat. De manera similar, Rofel (2007) assenyala que aquelles transformacions vinculades al capitalisme

postsocialista han generat noves formes de subjectivitat femenina, tot i que també noves formes de normativitat i control social.

Aquestes contradiccions reflecteixen les complexes condicions en les quals es desenvolupa el feminisme xinès contemporani. Tot i que l'Estat manté un discurs oficial d'igualtat de gènere, l'activisme autònom continua enfrontant-se a grans limitacions. A més, la circulació global de discursos feministes ha generat debats sobre l'aplicació de marcs teòrics occidentals a contextos que no ho són. En aquest sentit, Mohanty (1984) adverteix sobre els riscs d'interpretar les experiències de les dones des de perspectives universalitzants, les quals ignoren les especificitats històriques i culturals de cada context.

Dins d'aquest panorama, l'art contemporani s'ha convertit en un espai especialment rellevant per a l'expressió de discursos que posen de manifest les problemàtiques de ser dona a la Xina. Així doncs, el cos femení ocupa un lloc central en bona part de l'art creat per dones a la Xina contemporània, funcionant com un espai de reflexió sobra la identitat, l'experiència subjectiva i les relacions de poder (Cui, 2016). Des d'aquesta perspectiva, l'art funciona com a forma de representació, així com de pràctica capaç de generar noves formes de visibilitat.

En definitiva, a la Xina contemporània, els moviments relacionats amb el feminisme es mouen marcats per la negociació constant entre visibilitat i control. En aquesta situació, la producció artística de les dones adquireix rellevància com a espai des del qual visibilitzar experiències, de la mateixa manera que qüestionar estructures de poder i elaborar crítiques que, en nombroses ocasions, troben més possibilitats d'expressió en els àmbits simbòlic i visual que no pas en el discurs polític directe.

5. L'art contemporani a la Xina

5.1. Evolució de l'art contemporani a la Xina des de la dècada dels 80

Després del final de la Revolució Cultural (1966-1976) i l'inici de les reformes promulgades per Deng Xiaoping a finals dels anys setanta, la Xina va experimentar un procés d'obertura econòmica i cultural, la qual va transformar profundament el panorama artístic del país. Mentre que durant les dècades anteriors, la producció artística havia estat subordinada als principis del realisme socialista i a les directrius ideològiques de l'Estat (Wu Hung, 2014), la progressiva entrada d'influències occidentals i l'accés a nous discursos estètics va afavorir el sorgiment de formes de creació més experimentals i individuals. En aquest context, aparegué l'anomenada *'85 New Wave*, moviment heterogeni que va introduir pràctiques vinculades a l'art conceptual,

la *performance* i la instal·lació, provocant un allunyament de les funcions propagandístiques que havien caracteritzat l'art maoista (Gao, 2011).

A partir dels anys noranta, el desenvolupament de l'art contemporani xinès es va veure marcat per l'impacte dels esdeveniments de Tiananmen, de la mateixa manera que per la creixent globalització del país. Així doncs, l'enduriment del control per part de l'Estat va conviure amb la ràpida expansió del mercat artístic i amb la incorporació d'artistes xinesos a circuits internacionals (Munroe et al., 2017; Wu Hung, 2014).

Amb aquest context, moltes artistes es van iniciar en l'ús de l'art com a mitjà d'exploració d'experiències, sovint subjectives, relacionades amb el gènere i el cos. Mitjançant recursos com la performance o la fotografia, artistes com He Chengyao o Ciu Xiuwen han abordat qüestions relacionades amb la maternitat, la sexualitat o les desigualtats de gènere, temes que tradicionalment han estat silenciats i apartats de l'esfera pública de la Xina (Cui, 2016). D'aquesta manera, l'art contemporani s'anà convertint en un lloc d'enunciació des del qual les dones artistes podien fer visibles problemàtiques concretes, així com qüestionar estructures socials o culturals, característica que resulta fonamental per tal de comprendre el desenvolupament de l'art relacionat amb les experiències específiques de les dones xineses.

5.2. El lloc de les dones en el circuit artístic xinès

Des de finals del segle XX, la presència de l'art contemporani xinès ha crescut i internacionalitzat, però, així i tot, les dones s'han vist significativament menys representades que els homes dins del circuit artístic, marcades per la desigualtat, invisibilització i legitimació desigual. Així doncs, tot i la presència d'artistes que han aconseguit reconeixement tant a la Xina com a fora d'ella, la seva incorporació historiogràfica i al mercat ha estat de manera molt més limitada que la dels seus homòlegs homes. En aquest sentit, el cànon artístic contemporani de la Xina s'ha construït, en gran part, sobre narratives associades als homes, així com a discursos fàcilment identificables pel mercat global (Wang, 2021).

Tal com assenyala Wang (2021), la major part del relat dominant de l'art contemporani xinès es va configurar al voltant de figures masculines vinculades a dissidències polítiques, així com a l'experimentalisme o la crítica social, la qual va sorgir després de les reformes econòmiques de les dècades de 1980 i 1990. Amb aquesta situació, moltes dones artistes es van veure relegades a una posició secundària dins de les exposicions i col·leccions. En aquest sentit, però des d'un context diferent, Nochlin (1971) advertí que l'absència històrica de "grans dones artistes" no responia a una suposada falta de capacitat, sinó que a les limitacions estructurals

que van condicionar-les, reflexió que resulta especialment rellevant en el context de l'art contemporani xinès, espai en el qual les dones s'han hagut de moure entre les desigualtats de gènere i el control institucional.

Amb tot i això, la situació de les dones artistes a la Xina no pot ser reduïda a la de víctimes o comprendre's com una experiència homogènia, ja que de fet, moltes creadores han mostrat certes objeccions respecte a la categoria de "dona artista", fent que algunes rebutgin ser únicament identificades mitjançant el seu gènere, donada la consideració que aquesta etiqueta podria contribuir a marginar-les dins del sistema artístic. No obstant això, la participació d'artistes en exposicions únicament femenines ha permès, en determinats casos, ampliar el reconeixement de les seves obres, tot i que també ha contribuït a la seva classificació com a subgrup dins del sistema artístic (Cui, 2016).

A aquesta problemàtica s'hi suma la complexa relació entre el feminisme i el context sociopolític xinès. Així doncs, cal tenir en compte que, a diferència d'altres contextos en què els moviments feministes es van desenvolupar principalment des d'espais independents del poder polític, a la Xina, durant dècades, les polítiques d'igualtat de gènere van estar molt vinculades al discurs estatal socialista (Barlow, 2004; Zheng, 2017). Aquesta relació ha generat tensions respecte a la manera en què moltes artistes es posicionen pel que fa al feminisme, especialment en el context contemporani, ja que la visibilitat internacional, el mercat artístic i les limitacions polítiques condicionen les seves possibilitats de representació i crítica (Zhu & Xiao, 2021).

Aquest creixement del mercat internacional respecte a l'art contemporani xinès va ampliar les possibilitats de circulació i reconeixement per a moltes artistes, tot i que també va generar noves formes de mediació institucional i comercial. Com ja s'ha mencionat en el present apartat, la recepció occidental de l'art xinès dona privilegi, en moltes ocasions, a obres que encaixen dins de certs marcs d'interpretació vinculats a les crítiques i dissidències polítiques, fet que condiciona directament en la visibilitat internacional de determinats artistes i propostes artístiques (Gladston, 2014; Wang, 2021). No obstant això, aquesta major projecció exterior no suposa necessàriament una transformació total de les dinàmiques de desigualtat presents en el mateix circuit artístic xinès, on les dones continuen ocupant una posició menys visible en comparació amb molts dels seus contemporanis masculins (Cui, 2016; Wang, 2021).

En resum, la posició de les dones dins del circuit de l'art contemporani a la Xina continua estant marcat per tensions entre visibilitat i marginalització, així com entre el reconeixement i la institucionalització. A més, tot i que el desenvolupament de l'art contemporani ha obert les portes a nous espais de circulació i projecció per a moltes artistes, la

seva incorporació al cànon artístic continua produint-se de manera desigual i condicionada per les dinàmiques estructurals, comercials i culturals(Cui, 2016).

5.3. Art i censura: límits i subversió en el sistema polític xinès

Tal com s'ha mencionat en els epígrafs anteriors, la situació de les dones dins del circuit artístic xinès no pot ser entesa de manera aïllada de les condicions polítiques i culturals en les quals la producció artística contemporània s'ha desenvolupat. Més enllà de les dificultats relacionades amb la visibilitat o el reconeixement institucional, les artistes duen a terme les seves creacions en un context limitat per l'existència de mecanismes de regulació i control, els quals les condicionen en la seva expressió pública (Gladston, 2014; Steinfeld, 2016). Tot i que les reformes econòmiques iniciades a principis del segle XX van possibilitar l'obertura cultural i el desenvolupament de l'art contemporani, aquestes no van suposar una desaparició total de les estructures de supervisió ideològica, així com tampoc van provocar una reducció equivalent en el control exercit sobre la producció cultural (Gladston, 2014; Wu Hung, 2008).

En aquest aspecte, la censura xinesa no funciona exclusivament mitjançat prohibicions directes o restriccions institucionals explícites, sinó que com diversos autor assenyalen, també pren formes més subtils, vinculades amb dinàmiques d'autocensura, dependència econòmica i adaptació als límits establerts pel sistema polític (Steinfeld, 2016; Griffiths, 2019). Com a conseqüència d'aquestes estratègies restrictives, els artistes desenvolupen les seves pràctiques en un espai marcat per una tensió constant entre la possibilitat d'expressar-se i els mecanismes de control.

Aquesta situació pren una dimensió particular per a les dones, ja que a les restriccions generals del context polític s'hi afegeixen aquelles qüestions relacionades amb la representació del cos femení, la sexualitat o les experiències específiques de les dones, àmbits que històricament han estat subjectes a la regulació social i cultural (Cui, 2016; Man, 2016). Gran part de les artistes contemporànies xineses han hagut de recórrer a estratègies que els hi permeten fer referència a aquestes qüestions sense enfrontar-les de forma directa. En lloc d'una crítica explícita, sovint fan ús de llenguatges visuals que es recolzen en la metàfora, l'ambigüitat o la representació d'experiències vinculades a la corporalitat, la memòria o la vida quotidiana (Cui, 2016).

Dins d'aquestes estratègies mencionades, el cos pren una posició especialment significativa, atès que no només funciona com a objecte de representació, sinó que passa a convertir-se en un espai des del qual es poden tractar qüestions relacionades amb la identitat,

la memòria o les expectatives socials associades a la feminitat. A través d'aquesta mena de recursos, les artistes tenen la possibilitat d'introduir discursos que qüestionen certes estructures normatives sense recorre a formulacions polítiques obertes (Cui, 2016; Wang, 2021).

Per aquests motius, és d'especial importància comprendre que la censura no és únicament un límit extern que s'imposa a les pràctiques artístiques, sinó que s'ha de considerar com un element que influeix en les formes de producció i representació (Gladston, 2014; Steinfeld, 2016). En molts casos, aquestes restriccions lluny d'eliminar el potencial crític de les obres, contribueix a modificar les estratègies mitjançant les quals articular-se. Precisament dins d'aquest espai de negació i adaptació, diverses artistes contemporànies incorporen experiències personals, qüestions relacionades amb el cos o elements vinculats a l'experiència femenina com recursos des dels quals explorar noves formes de representació i subjectivitat (Cui, 2016; Man, 2016). Aquestes pràctiques poden interpretar-se com formes d'agència al qüestionar representacions i discursos preestablerts (Pollock, 1988; Rancière, 2012).

5.4. Activisme artístic i col·lectivitat

Tal i com s'ha exposat al llarg del present treball, les pràctiques desenvolupades per dones en l'àmbit de l'art contemporani xinès no s'han limitat a la representació d'experiències individuals, sinó que han contribuït a la creació d'espais d'intercanvi i visibilització compartida (Fincher, 2023; Zhu & Xiao, 2021). És així com, a través de diferents llenguatges i formats, certes problemàtiques relacionades amb l'experiència femenina han transcendit el pla personal, incorporant-se així a debats més amplis sobre el gènere, la subjectivitat i les relacions socials (Cui, 2016; Wang, 2021).

Aquestes formes de resistència i creació de nous diàlegs sovint s'articulen a través d'estratègies subtils que permeten la introducció d'una mirada crítica des d'espais quotidians i experiències personals (Wang, 2021; Cui, 2016). Així doncs, el cos adquireix un paper central, ja que funciona com a objecte de representació, alhora que serveix de mitjà a través del qual les artistes poden explorar qüestions relacionades amb la identitat, el gènere i l'experiència femenina (Jones, 1998; Man, 2016; Cui, 2016). Mitjançant l'autobiografia, la *performance* o l'ús d'elements simbòlics, diverses artistes han plantejat reflexions sobre les tensions entre les expectatives socials i la subjectivitat femenina (Cui, 2016; Blanchard, 2020).

Alhora, cal tenir en compte que l'activisme artístic contemporani dut a terme per dones no es limita a iniciatives individuals. En el context contemporani, també han sorgit formes de col·laboració i recolzament mutu, les quals han afavorit la creació d'espais compartits des dels

què donar-se visibilitat i crear noves formes de dàleg (Wang, 2021; Zhu & Xiao, 2021). Així doncs, exposicions col·lectives, projectes col·laboratius i xarxes d'intercanvi han permés un major abast de certes reivindicacions, tot generant nous espai comuns de reflexió i articulació d'experiències dins i fora dels espais institucionals (Fincher, 2023; Wang, 2021). No obstant això, és rellevant recordar que aquestes iniciatives, tot i presentar característiques diverses que no sempre responen a models tradicionals d'activisme, contribueixen en la construcció de discursos col·lectius amb la capacitat de qüestionar determinades dinàmiques socials i culturals (Rofel, 2007; Zhu & Xiao, 2021).

En resum, des d'aquesta perspectiva, les produccions artístiques creades per dones poden entendre's tant com expressions individuals com intervencions que participen en debats que van més enllà, espais en els quals es parla d'identitat, gènere i agència femenina (Cui, 2016; Wang, 2021). Aquestes consideracions doncs, resulten especialment rellevants per a l'anàlisi de les obres de He Chengyao, Cui Xiuwen i Li Xinmo, atès que les seves pràctiques artístiques posen de manifest diferents maneres de tractar experiències personals i transformar-les en espais de reflexió i qüestionament social.

6. Anàlisis de casos: Artistes xineses i la seva expressió

6.1. He Chengyao

He Chengyao (1964) és una artista xinesa que desenvolupa la seva pràctica principalment mitjançant la *performance*, la fotografia i el vídeo. En les seves obres, sovint utilitza el cos propi com a principal eia d'exploració estètica, així com conceptual. La seva feina s'inscriu dins del desenvolupament de l'art performatiu a la Xina de finals del segle XX i inicis del XXI, amb un èmfasi especial en la corporalitat femenina i les seves implicacions socials i simbòliques (Man, 2011).

En la seva creació, el cos apareix vinculat a experiències de la memòria, de la mateixa manera que a la vulnerabilitat, especialment en relació amb els problemes de salut mental de la seva mare, aspecte que resulta un element clau per a comprendre la dimensió autobiogràfica del seu corpus artístic. Mitjançant aquestes estratègies, la seva pràctica articula els cos com espai d'inscripció del trauma alhora que com a dispositiu de visibilització de tensions entre subjectivitat, normativitat i gènere.

En aquest context, obres com *Opening the Great Wall* (2001) i *99 Needles* (2002) possibiliten l'anàlisi respecte com el cos femení funciona de manera simultània com arxiu

experiencial i com a forma de resistència simbòlica dins de l'art contemporani xinès (Man, 2011).

6.1.1. *Opening the Great Wall*

Fitxa tècnica

Títol: *Opening the Great Wall*

Artista: He Chengyao

Any: 2001

Tècnica: Performance

Lloc: Xina (intervenció performativa en un espai públic associat a la Gran Muralla)

Duració: acció puntual (performance de curta durada)



Figura 1. Opening the Great Wall (2001). He Chengyao. Font: AWARE (2022, https://awarewomenartists.com/en/artiste/chengyao-he/)

La performance *Opening the Great Wall* (2001) mostra a l'autora d'aquesa caminant per la Gran Muralla mentres obre la jaqueta que du posada i deixa al descobert part del seu tors. Aquesta acció es desenvolupa en un gran espai públic el qual té una gran càrrega simbòlica dins de la cultura xinesa, establint així doncs, un contrast entre la monumentalitat de l'entorn i la fragilitat del cos individual. La simplicitat formal de la intervenció dirigeix tota l'atenció de qui l'observi a la presència corporal de l'artista, així com cap al significat de la seva exposició en un context marcat per normes socials específiques sobre el cos femení.

Més enllà de la descripció visual, l'obra adquireix a més, una dimensió autobiogràfica vinculada a l'experiència de la malaltia mental patida per la mare de l'artista. Segons Man (2011), l'acció remet a un episodi en el qual la mare de He va aparèixer en públic amb els pits descoberts durant un brot psicòtic, fet que va resultar en rebuig i estigmatització social. En el cas d'*Opening the Great Wall*, la reproducció voluntària d'aquest episodi associat a la memòria familiar de l'artista, es transforma una experiència privada de patiment en una intervenció pública que visibilitza allò que tradicionalment havia romangut ocult.

Per altra part, l'elecció de la Gran Muralla resulta significativa per la seva consideració com a símbol històric i cultural de la identitat nacional xinesa. En relació al lloc de la performance, l'artista escull de forma deliverada, situar el seu cos en un espai associat a narratives col·lectives de nació i història, inroduint-hi així, una experiència íntima i subjectiva alhora, desafiant la separació entre allò que pertany a l'esfera pública i el que pertany a la privada. A més, la performance va generar reaccions crítiques negatives en el moment de la seva presentació, principalment motivades per l'exposició parcial del cos femení en un espai públic. Així doncs, aquesta reacció posa de manifest les tensions existents entorn la visibilitat del cos femení en el context artístic i social xinès contemporani, on la nuesa en performance podia ser objecte de controvèrsia i rebuig. En una entrevista posterior publicada pel Tate Research Centre Asia (2013), la mateixa He Chengyao assenyala que bona part de les crítiques es van centrar en aquest aspecte, fet que la portà a reflexionar sobre les normes socials relatives al gènere, el cos i la representació d'aquests a la Xina. Respecte aquest sentit, la recepció de l'obra evidencia com l'exposició del cos femení en l'espai públic activa mecanismes de regulació social i discursiva que excedeixen l'àmbit artístic.

Des de la perspectiva d'aquest treball, l'obra pot ser interpretada com una forma de resistència simbòlica davant dels mecanismes de control i estigmatització que regulen la visibilitat del cos femení. A més, tal com ja s'ha comentat, la utilització de la Gran Muralla com a escenari connecta l'experiència individual amb qüestions més àmplies relacionades amb la identitat i la representació. D'aquesta manera, *Opening the Great Wall* articula el cos com

un espai de memòria i agència, capaç de visibilitzar experiències de vulnerabilitat femenina dins del context sociocultural xinès contemporani (Man, 2011).

6.1.2. *99 Needles*

Fitxa tècnica

Títol: *99 Needles*

Artista: He Chengyao

Any: 2002

Tècnica: Performance / documentació fotogràfica

Lloc: Pequín

Duració: Aproximadament 50 minuts



Figura 2. He Chengyao, 99 Needles, 2002.Font: Brooklyn Museum (https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/204031)

L'obra *99 Needles* consisteix en una performance en la qual He Chengyao intervé de forma directa sobre el seu propi cos mitjançant la progressiva inserció d'agulles d'acupuntura fins a arribar al número noranta-nou. Aquesta acció es du a terme sense cap mena d'escenografia o

elements narratius externs, situant així, el cos com únic suport de l'obra, així com concentrant tota l'atenció de l'observador en el caràcter progressiu i temporal de l'acció.

Des del punt de vista visual, la peça es caracteritza per la repetició sistemàtica d'una acció que produeix una transformació progressiva de la superfície corporal. Així doncs, la pell de l'artista es presenta com un espai intervingut, en el qual l'acumulació d'agulles genera una tensió entre la unitat que representa el cos i la fragmentació visual d'aquest. El registre fotogràfic potencia aquesta percepció, ja que fixa un instant de vulnerabilitat corporal que intensifica la percepció del dolor com a element central de l'obra.

En terme simbòlics, les agulles poden ser enteses com a dispositius de patiment que s'inscriuen sobre el cos, transformant-lo així, en una superfície en la qual el dolor es fa visible. D'aquesta manera, la repetició de dita acció remet a una concepció del cos com arxiu d'experiències, en el qual allò que és biogràfic es materialitza a través de la intervenció directa sobre el cos. A més, el número noranta-nou aporta una dimensió d'acumulació i excés, progressió la qual porta fins als límits físics i psicològics el cos.

Aquesta lectura s'articula amb la dimensió autobiogràfica de l'obra, la qual està vinculada amb l'experiència de la malaltia mental de la mare de l'artista. A més, segons Man (2011), la pràctica de He Chengyao ha de ser entesa com una manera d'externalització del trauma, en la què l'experiència personal es transforma en un llenguatge corporal que desafia els mecanismes de silenciament i estigmatització social als què s'hi associen els problemes mentals a la Xina contemporània. En aquest sentit, l'obra no es limita a ser una representació del dolor, sinó que també l'activa a mode de crítica.

D'aquesta manera, *99 Needles* articula el cos femení com un espai de vulnerabilitat i resistència simbòlica. En aquesta performance, el dolor s'exposa com un gest autobiogràfic alhora que com a qüestionament de les estructures que regulen la visibilitat del cos femení.

6.2. Cui Xiuwen

Cui Xiwen (1970-2018), va ser una artista xinesa contemporània obres de la qual van abarcar mitjans com la fotorafia, el video, la instal·lació y les tecnologies digitals. Formada a l'Acadèmia Central de Belles Arts de Pequín, va desenvolupar una pràctica artística la qual es centrava al voltant de la representació de l'experiència femenina através dels canvis socials i culturals que la Xina va atravessar durant les últimes dècades del seglo XX i inicis del XXI (Blanchard, 2020).

Cui va tractar, mitjançant diferents llenguatges visuals, qüestions relacionades amb el cos femení, la sexualitat, la identitat i les tensions entre l'experiència individual i les normes socials. Diverses anàlis de la seva feina han indicat que les seves obres exploren formes de subjectivitat femenina, les quals qüestionen les representacions tradicionals de la dona dins de la cultura visual xinesa contemporània (Blanchard, 2020).

En aquest sentit, *Ladies' Room* (2000), juntament amb la sèrie *Angel* (2006-2007) possibiliten l'anàlisi de dues aproximacions diferents a aquestes problemàtiques. Mentre que la primera de les obres s'aproxima de manera directa a qüestions relacionades amb la sexualitat, la vigilància i la vulnerabilitat femenina, la segona desenvolupa una reflexió amb més càrrega simbòlica sobre la identitat, l'aïllament i la representació del cos de la dona.

6.2.1. *Ladies' Room*

Fitxa tècnica

Títol: *Ladies' Room*

Artista: Cui Xiuwen

Any: 2000

Tècnica: Video digital (grabació oculta)

Lloc: Lavabos d'un club nocturn de Pequín

Duració: Aproximadament 6 minuts



Figura 3. Cui Xiuwen, Ladies'Room,2000.Font: Actipedia (2024, https://actipedia.org/project/ladies-room-%E6%B4%97%E6%89%8B%E9%97%B4-2000).

Aquesta obra mostra imatges grabades mitjançant una càmera oculta instal·lada en els lavabos de dones d'un local d'oci nocturn a Pequín. En les diverses imatges de *Ladies' Room* apareixen diferents dones joves que entren i surten de l'espai, es maquillen, conversen, fumen o simplement romanen en silenci. Tots aquests moments quotidians són enregistrats des d'una mateixa posició fixa, la qual genera una sensació d'observació constant que converteix un espai associat a la privacitat en un lloc exposat a la mirada aliena. Així doncs, en aquest sentit l'estètica de la grabació recorda als sistemes de videovigilància, fet que reforça la impressió de que les dones són constantment observades sense ser-ne completament conscients.

Un dels elements més significatius de l'obra és la presència de diferents joves que són identificades com a treballadores sexuals, les quals fan ús del lavabo com a espai de descans i sociabilització (Blanchard, 2020; Cui, 2016). Des d'aquesta perspectiva, l'espai adquireix una dimensió simbòlica que trascendeix la seva funció quotidiana. A més, aquesta imatge no ofereix una imatge estereotipada de la prostitució, sinó que enregistra moments ordinaris de conversa o espera, mostrant a les dones com a subjectes amb experiències pròpies. La mateixa Cui Xiuwen va afirmar que el seu interès respecte la grabació no es centrava únicament en la presència de les dones en aquest espai d'intimitat, sinó que també en les desigualtats socials i econòmiques observables en les experiències presentades en la grabació, convidant a la interpretació de l'obra des d'una perspectiva cultural, històrica i de classe (Blanchard, 2020).

Per altra banda, un dels aspectes més significatius de *Ladies' Room* és la qüestió de la mirada. Tal com assenyala Blanchard (2020), aquesta obra presenta diferents mirades femenines, des de la visió de l'artista, passant per la de les dones que s'observen unes a altres fins la d'aquelles que observen el seu propi reflex al mirall. Aquest recurs contribueix en un desplaçament parcial de la posició tradicional de l'espectador i qüestiona els models convencionals de representació del cos femení. Alhora, l'ús de la càmera oculta situa a l'espectador en una posició incòmoda que el porta a reflexionar sobre aquesta dinàmica entre observador i observat.

Des de la perspectiva d'aquest treball, l'obra pot ser interpretada com una reflexió sobre la vulnerabilitat, així com la construcció de la identitat femenina en la Xina urbana d'inicis del segle XXI. En aquest cas, el lavabo es presenta com un espai on les normes socials es relaxen de manera temporal, alhora que sorgeixen aspectes sovint invisibilitzats de l'experiència femenina. No obstant això, la pròpia presència de l'impercebut observador impossibilita que l'espai arribi a ser un lloc plenament privat. D'aquesta manera, *Ladies' Room* mostra de manera molt clara, com el cos de la dona és constantment objecte d'observació, vigilància i regulació,

al mateix temps que ofereix un espai des d'on visibilitzar a subjectes usualment situats als marges dels discursos predominants.

6.2.2. *Angel series*

Fitxa tècnica

Títol: *Angel series*

Artista: Cui Xiuwen

Any: 2006-2008

Tècnica: Fotografia digital en color (impressió cromogènica)

Suport: Impressió fotogràfica de gran format



Figura 4. Cui Xiuwen, Angel No. 4, 2006.Font: Cui, S. (2015). Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China, cap. 3. University of Hawaii Press.

La sèrie *Angel* presenta de forma recorrent la imatge d'una noia adolescent vestida amb un uniforma escolar de color blanc i visiblement embaraçada, situada en diferents paissatges desolats o escenaris monumentals, on sol aparèixer envoltada de rèplicas d'ella mateixa. Les composicions que conformen aquesta sèrie es caracteritzen per transmetre una atmòsfera irreal, la qual es veu reforçada per l'aparent indiferència amb la què les múltiples noies ocupen l'espai en l'obra. A més, aquestes joves generalment presenten expresions impassibles tot i el seu estat, creant així tensió entre la vulnerabilitat del seu estat i la serenitat que aqueta mostra.

Des de la perspectiva simbòlica, l'element que resulta més rellevant és l'uniforme escolar de color blanc. Tal com assenyala Cui (2016), aquest funciona com una asociació ala innocència, així com a la juventut i a la puresa. No obstant això, l'embaràs de la noia xoca amb aquesta primera percepció aportada per la seva indumentària. Aquesta contradicció visual doncs, fa que l'espectador observi aquesta contradicció visual i es qüestioni els discursos

normatius al voltant de la feminitat i la sexualitat de la dona. Així doncs, el cos de la jove apareix com un espai on hi convergeixen múltiples expectatives socials incompatibles, per exemple la idealització de la joventut de la dona o la sanció moral que les dones embaraçades fora del matrioni han patit. Aquesta confrontació d'ideals converteix el cos de la dona en un espai de conflicte simbòlic, així com social.

Per altra banda, un altre recurs important és la repetició de la figura, la qual sembla suggerir una problemàtica social, més que no pas una experiència individual. Com argumenta Cui (2016), la repetició d'aquesta figura de l'adolescent embaraçada desplaça a la jove des d'una condició individual cap a una entitat col·lectiva. Partint d'aquesta lectura, pot platejar-se que la multiplicació de la imatge funciona semiòticament com una estratègia que permet interpretar la figura de l'adolescent com un signe que remet a problemàtiques socials més amples relacionades amb la sexualitat i la seva regulació cultural.

En relació amb l'espai, aquest també té un paper central en el significat de l'obra. En moltes de les imatges s'hi poden observar les joves davant de la Ciutat Prohibida o provant d'ascendir per unes estrctucres similars a barreres i muralles. En aquest cas, Cui (2016) interpreta aquests espais com metàfores visuals dels sistemes de regulació social i cultural, els quals condicionen a les dones. A més, aquestes construccions també prenen una dimensió simbòlica asociada al control, la tradició i l'autoritat. Així doncs, la confrontació entre la fragilitat de les figures femenines davant de la monumentalitat de l'entorn enfatitza la relació desigual entre l'individu i les estructures normatives que regulen el seu propi cos.

Finalment, des de la perspectiva d'aquest treball, la sèrie *Angel* pot ser interpretada com una reflexió sobre la construcció de la subjectivitat femenina a la Xina contemporània, ja que les imatges visibilitzen problemàtiques vinculades amb la sexualitat i les espectatives de gènere, alhora que qüestiona els discursos que històricament han definiti la legitimitat de determinades experiències. A més, tot i que alguns autors han interpretat la sèrie com una afirmació de la subjectivitat femenina (Cui, 2016), les figures que hi apareixen mantenen una posició tant de vulnerabilitat com d'agència, fet que fa l'obra més complexa.

6.3. Li Xinmo

Li Xinmo (1976) és una artista i activista xinesa, pràctica de la qual abarca la performance, la fotografia, el video i l'escriptura. Es va formar a l'Acadèmia de Belles Arts de Tianjin i la seva trajectòria artística s'ha desnevolupat molt estretament amb l'activisme social i amb la reflexió crítica respecte la posició de les dones en la societat xinesa contemporània (Li Xinmo, s.d.a).

Durant la seva carrera i a través de les experiències personals i corporals com a punt de partida, ha tractat qüestions vinculades al cos, la violoència de gènere, la sexualitat i les desigualtats estructurals que afecten a les dones .

Així doncs, l'obra de Li es caracteritza per la voluntat explícita de donar visibilitat a problemàtiques que tradicionalment han estat silenciades en l'espai públic xinès. Guest (2023) assnyala que en la seva obra, el cos de la dona es treballa com un lloc d'inscripció d'experiències directament relacionades amb la vulnerabilitat, la violència i la resistència, sovint incorporant perspectives properes a l'ecofeminisme, així com a la crítica de les normes de gèner predominants. De manera paral·lela, l'artista ha participat en iniciatives col·lectives vinculades a l'art feminista xinès, entre elles amb el grup Bald Girls, el qual va contribuir en la consolidació d'espais alternatius de creació i debat per a les dones artistes (Xu, 2024).

La mateixa Li ha descrit la seva evolució creativa com una cerca progressiva de formes d'expressió que fossin capaces de connectacar l'experiència individual i les problemàtiques socials (Quan & Li, s.d.). En aquest context, l'obra seleccionada per a aquest estudi permet analitzar com el cos femení es converteix en un espai mitjançant el qual qüestionar discursos normatius sobre la identitat, la violència i la posició de les dones a la Xina contemporània.

6.3.1. *The Death of the Xinkai River*

Fitxa tècnica

Títol: *The Death of the Xinkai River*

Artista: Li Xinmo

Any: 2008

Tècnica: Performance

Suport: Performance i documentació fotogràfica i audiovisual



Figura 5. Li Xinmo, The Death of the Xinkai River, 2008.Font: Lloc web oficial de Li Xinmo (s.d., https://li-xinmo.com/works/performance/the-death-of-the-xinkai-river.html).

The Death of the Xinkai River és una de les obres performance més representativa de l'autora. En aquesta, Li apareix flotant completament inmòbil i simulant ser un cadàver, sobre les aigües contaminades del riu Xinkai, a la provincia de Hebei. L'acció es va dur a terme en un entorn marcat per la degradació mediambiental derivada de la industrialització i posteriorment, documentada mitjançant la fotografia i el video (Li Xinmo, s.d.a).

Des del punt de vista visual, la composició s'articula partint del contrast entre el cos de l'artista, vestida de blanc, i el paissatge d'aigues verdes que l'envolta. La figura de Li ocupa un espai central en la imatge i es presenta en una posició passiva, flotant sobre la superfície d'una aigua contaminada i fosca. A més, l'aparent vulnerabilitat del cos genera en l'espectador una sensació d'inquietud, dirigint així, l'atenció a la relació entre l'individu i l'entorn.

Per una altra banda, des del punt de vista simbòlic, el cos de l'artista funciona com a vehicle de representació de la mort ecològica del riu i la vulnerabilitat dels subjectes afectats pels accelerats processos de modernització. Així doncs, el riu és tant un espai físic com un símbol de les conseqüencies humanes i el desenvolupament econòmic. A més, a aquesta associació s'hi suma encara una altra dimensió, ja que Li Xinmo vincula la contaminació del Xinkai amb l'assassinat d'una estudiant de l'Acadèmia d'Art de Tianjin, qui va ser trobada en les aigües d'aquest riu. És per aquest motiu que la simulació de la mort a *The Death of the Xinkai River* és una acció tant de denúncia a la crisi ecològica, com a la violència exercida en contra de les dones (Guest, 2023). D'aquesta manera, la mort remet tant a la destrucció de la naturalesa com a la violència que afecta espcíficament als cossos femenins.

Des d'una perspectiva semiòtica, l'obra resulta especialment eficaç a l'hora de presentar signes visuals fàcilment distingibles per l'espectador. En aquest aspecte, el vestit blanc, color tradicionalment associat a la puresa i la innocència, apareix contaminat, de manera progressiva, per les fosques aigües del riu, imatge que genera una tensió visual entre integritat i degradació. D'aquest manera, la posició flotant del cos evoca la imatge d'un cadàver, promovent associacions relacionades amb la mort, la pèrdua i el sentiment de vulnerabilitat. A més, l'absència d'altres participants o altres elements narratius externs centra tota l'atenció en la relació entre el cos i l'entorn com a elements interdependents. Així doncs, mitjançant aquests recursos visuals es condueix a l'espectador cap a una reflexió sobre les seves implicacions socials i polítiques. En aquest sentit, aquesta performance transforma el cos en un espai de producció se significat i intervenció crítica, la qual és una estratègia característica de l'art contemporani (Jones, 1998).

Finalment, en relació amb la perspectiva d'aquest treball, The Death of the Xinkai River exemplifica com l'art contemporani pot convertir-se en un mitjà a través del qual les dones artistes poden articular tant les seves experiències com les seves preocupacions personals amb una mirada crítica. En aquest cas, mitjançant la vinculació entre la degradació del medi i la violència de gènere, Li Xinmo fa ús de la performance com a espai d'intervenció i visibilització, el qual li permet qüestionar estructures patriarcals i participar activament en debats socials contemporanis (Guest, 2023). Així doncs, l'obra manifesta el potencial de l'art com a forma d'agència per a les artistes dones a la Xina contemporània.

6.3.2. *Menstrual Blood Painting*

Fitxa tècnica

Títol: *Menstrual Blood Painting (Women)*
Artista: Li Xinmo
Any: 2009-2019
Tècnica: Sang menstrual sobre paper
Suport: Paper / superfície pictòrica



Figura 6. Li Xinmo, Menstrual Blood Painting (women), 2009-2010,Font: Li Xinmo (s.d., https://lixinmo.com/works/paintings/menstrual-blood-painting-women.html).

Menstrual Blood Painting (Women) de Li Xinmo és una sèrie d'obres realitzades entre els anys 2009 i 2019, les quals es destaquen per tractar-se de composicions realitzades amb la sang menstrual de la pròpia artista com a material pictòric. En el cas de les obres titulades Women, la representació no és completament abstracta com en altres obres de Li, sinó que en el suport pictòric hi apareixen figures femenines, sovint sense rastre de faccions anatòmiques realistes o bé presentades com cossos ferits i en estats de vulnerabilitat, característica que reforça la dimensió corporal i emocional del conjunt (Li Xinmo, s.d.b).

Des del punt de vista visual, l'obra s'articula mitjançant taques i traços vermellosos que s'escampen amb llibertat pel paper, tot generant composicions orgàniques sense estructura fixa o jerarquia compositiva. La manera de treballar observada evita l'estatització del material i reforça la relació directa entre cos, sang i el procès pictòric (Li Xinmo, s.d.b).

Per altra banda, Guest (2023) assenyala que en aquest tipus de pràctica el cos femení no funciona tan sols a mode de representació, sinó que també com a lloc d'inscripció de les experiències gènere que articulen els aspectes personal i social. En aquest sentit, la sèrie *Menstrual Blood Painting (Women)* pot ser entesa com una extensió de dita lògica, en la qual la materialitat corporal es transforma en llenguatge crític.

Des d'una perspectiva simbòlica i semiòtica, l'obra reconfigura el significat de la menstruació, desplaçant-la des d'un registre d'invisibilitat i estigmatització a un llenguatge visual explícit, trencant aquest estigma social (Guest, 2023).

Per acabar, en relació amb aquest treball, *Menstrual Blood Painting (Women)* suposa un exemple significatiu de com l'art contemporani creat per dones a la Xina pot convertir-se

en un espai des del qual expressar experiències i problemàtiques específicament vinculades a la seva condició de dones. Situant la menstruació en el centre de la pràctica artística, Li transforma una experiència corporal íntima en un discurs públic i crític.

7. Projecció internacional i debats globals:

La creixent presència d'artistes xineses en exposicions, biennals i museus internacionals ha contribuït a la visibilització de problemàtiques relacionades amb l'experiència femenina a la Xina, però alhora ha generat nous debats respecte la recepció d'aquestes obres fora del seu context d'origen. En aquest aspecte, diverses autores han assenyalat la necessitat d'evitar l'aplicació automàtica de de les categories feministes occidentals a realitats històriques i culturals diferents (Mohanty, 1984; Zhu & Xiao, 2021). En aquest sentit, les pràctiques artístiques analitzades posen de manifest com les qüestions relacionades amb la corporalitat, la maternitat o la identitat femenina prenen significats específics dins de la societat xinesa, els quals no sempre coincideixien amb les diverses interpretacions produïdes al voltant dels circuits artístics globals (Zhu & Xiao, 2021).

Des d'aquesta perspectiva, l'art contemporani produït per dones xineses pot entendre's com una eina que permet qüestionar estructures, així com reivindicar experiències tradicionalment silenciades i marginades. No obstant això, aquest procés no ha de ser concebut com uniforme o absent de tensions, sinó que com una negociació constant entre les condicions socials, culturals locals i els marcs d'interpretació internacionals (Mohanty, 1984; Zhu & Xiao, 2021). Precisament aquesta capacitat per generar espais des d'on expressar-se, dialogar i qüestionar és una de les principals aportacions d'aquestes pràctiques artístiques.

8. Conclusions

La pregunta respecte si l'art contemporani constitueix com a eina efectiva de visibilització i empoderament per a les dones artistes de la Xina no admet una resposta unívoca. Després de l'anàlisi realitzat, cal afirmar que l'art contribueix en la creació d'un espai, tot i que fràgil i sovint contradictori, des del qual mencionar i visibilitzar problemàtiques estructurals que travessen l'experiència femenina en el context xinès, ja siguin el control del cos, l'herència confuciana, les expectatives respecte la maternitat o la persistència de les desigualtats de gènere. Ara bé, que l'art permeti aquesta visibilització no vol dir que transformi les condicions

d'opressió. Així doncs, que l'art permeti visibilitzar no significa que pugui, per ell mateix, transformar les condcions estructurals d'opressió.

Per altra banda, tot i les diferències tant formals com conceptuals entre He Chengyao, Li Xinmo i Cui Xiuwen, l'anàlisi revela una sèrie de preocupacions compartides. En les tres artistes el cos femení, en moltes ocasions el propi, apareix com un espai central de reflexió, tot i que aquest és abordat des de diferents perspectives: com arxiu d'experiències, com a lloc de conflicte social o com a vehicle de crítica a les expectatives imposades sobre les dones. De la mateixa manera, les seves obres evidencien un interès comú per qüestionar representacions tradicionals de la feminitat, així com per aportar visibilitat a aspectes de l'experiència de les dones que sovint són exclosos dels discursos dominants.

A més, la major presència internacional d'aquestes artistes ha contribuït a ampliar la visibilitat de les seves propostes i a situar determinades problemàtiques de gènere en espais de debat global. No obstant això, aquesta circulació també planteja interrogants respecte a com aquestes obres són interpretades fora de les fronteres xineses, on freqüentment són llegides mitjançant categories feministes que no només són sovint rebutjades per les pròpies artistes, sinó que tampoc reflexen les particularitats històriques i culturals del seu context d'origen.

Així doncs, aquest treball presenta algunes limitacions que cal assenyalar. En primer lloc, l'estudi s'ha centrat en tres artistes concretes, motiu pel qual el resultat no es pot extrapolar al conjunt de la producció artística creada per dones xineses. D'aquesta manera, la ràpida transformació del context social, polític i cultural xinès dificulta qualsevol mena d'interpretació definitiva d'aquestes pràctiques. Per aquests motius, investigacions futures podrien ampliar el corpus mitjançant l'anàlisi i incorporació de perspectives vinculades amb artistes de generacions més joves, pertinents a minories ètniques o al col·lectiu LGBTIQ+, així com l'impacte de l'entorn digital en la producció i difusió de l'art vinculat a la dona a la Xina.

En última instància, les obres analitzades demostren que l'art contemporani no només reflexa les transformacions que experimenten les dones a la Xina actual, sinó que també contribueixen activament en la imaginació i construcció d'espais nous des dels quals qüestionar les desigualtats de gènere, tot reivindicant nous mètodes de representació i agència.

9. Bibliografia:

Aranda, J., Wood, B. K., & Vidokle, A. (2010). *What is contemporary art?* Sternberg Press.

Blanchard, L. C. W. (2020). Defining a Female Subjectivity: Gendered Gazes and Feminist Reinterpretations in the Art of Cui Xiuwen and Yu Hong. *Positions : Asia Critique*, *28*(1), 177–205. https://doi.org/10.1215/10679847-7913106

Barlow, T. E. (2004). *The Question of women in chinese feminism*. Duke University Press.

Caruso, H. Y. (2013). Lin Tianmiao: A contemporary Chinese Woman Artist. *International Journal of Multicultural Education*, *15*(1).

Chadwick, W. (2020). *Women, art, and society* (Sixth edition.). Thames & Hudson.

Cui, S. (2016). *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*. University of Hawai'i Press.

Cui, S. (2022). Label History for Angel No. 2. Bowdoin College Museum of Art.

Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.

Du, S., & Chen, Y.-C. (Eds.). (2013). *Women and gender in contemporary Chinese societies: Beyond Han patriarchy*. Lexington Books.

Ebrey, P. B. (1993). *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period* (1st ed.). University of California Press. http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctv1wxthm

Evans, H. (1997). Women and sexuality in China: Female sexuality and gender since 1949. Continuum.

Fincher, L. H. (2023). *Leftover Women: The resurgence of gender inequality in China* (10th anniversary ed.). Bloomsbury Publishing.

Feng, B., Guest, L., Xi, L., Merlin, M., Penetsdorfer, C., Cui, S., Ohlsen, N., Sadowsky, T., Lillehammer Kunstmuseum, institució d'acollida, MdM Salzburg institució d'acollida, & GL STRAND, institució d'acollida. (2022). *Stepping out! : female identities in Chinese contemporary art*. Hatje Cantz.

Fong, V. L. (2002). China's one-child policy and the empowerment of urban daughters. Anthropology News, 43(6), 5-6.

Gao, M. (2011). Total modernity and the avant-garde in twentieth-century Chinese art. MIT Press.

Gladston, P. (2014). *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Reaktion Books.

Griffiths, J. (2019). *The great firewall of China: How to build and control an alternative version of the internet*. Zed Books.

Guest, L. (2023). Gendered bodies: Feminism and Chineseness in the work of Li Xinmo, Xiao Lu and Xie Rong. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 10(1), 85–106.

Hershatter, G., & University of California, Berkeley. G. (2007). *Women in China's long twentieth century* (1st ed.). Global, Area, and International Archive, University of California. https://doi.org/10.1525/9780520916128

Ho, D. Y. (2019). W ang Z heng . Finding Women in the State: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949–1964. *The American Historical Review*, *124*(2), 599–602. https://doi.org/10.1093/ahr/rhz183

Irigaray, L. (1985). *Speculum of the other woman*. Cornell University Press.

Jones, A. (1998). *Body art/performing the subject*. University of Minnesota Press.

Ko, D., Haboush, J. K., & Piggott, J. R. (2003). *Women and Confucian cultures in premodern China, Korea, and Japan* (D. Ko, J. K. Haboush, & J. Piggott, Eds.; 1st ed.). University of California Press. https://doi.org/10.1525/9780520927827

Korsmeyer, C. (2004). *Gender and aesthetics: An introduction* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203646632

Li Xinmo. (s.d.a). About Li Xinmo. https://www.lixinmo.com/

Li Xinmo. (s.d.b). Menstrual Blood Painting-women. Lloc web oficial de Li Xinmo. https://lixinmo.com/works/paintings/menstrual-blood-painting-women.html

Liu, L. H., Karl, R. E., & Ko, D. (2013). *The Birth of Chinese feminism : essential texts in transnational theory*. Columbia University Press.

Man, E. H. (2011). Contemporary Chinese Art: A Critical History. Reaktion Books.

Man, E. K. W. (2016). *Bodies in China : philosophy, aesthetics, gender, and politics* (1st ed.). Chinese University Press.

Man, E. K. W. (2020). *Cross-cultural reflections on Chinese aesthetics, gender, embodiment and learning*. Springer

Mann, S. (1997). *Precious records : women in China's long Eighteenth century*. Stanford University Press.

Mann, S. (2011). *Gender and sexuality in modern Chinese history* (1st ed.). Cambridge University Press.

Moser, K. A., & Sukla, A. C. (Eds.). (2020). *Imagination and art : explorations in contemporary theory*. Bril Rodopi.

Mohanty, C. T. (1984). *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. *boundary 2*, 12(3–1), 333–358. https://doi.org/10.2307/302821

Motherhood as Method: Chinese Feminism and Gendered Resistance in the Works of Yu Hong and He Chengyao. (n.d.). *Art and Society*. https://doi.org/10.63593/as.2709-9830.2025.05.005

Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews*, 69(9), 22–39.

Osborne, P. (2010). Contemporary art is post-conceptual art. A J. Aranda, B. K. Wood & A. Vidokle (Eds.), *What is contemporary art?*. Sternberg Press.

Perry, G. (2005). *Difference and excess in contemporary art : the visibility of women's practice*. Blackwell.

Perry, G. (1999). *Gender and art*. Yale University Press.

Pollock, G. (1988). *Vision and difference : feminism, femininity and the histories of art*. Routledge.

Quan, C., & Li, X. (s.d.). Interview with Li Xinmo. Lloc web oficial de Li Xinmo. https://lixinmo.com/articles/interview-with-li-xinmo.html

Rancière, J. (2012). *El reparto de lo sensible.* Prometeo Libros.

Rofel, L. (2007). *Desiring China : experiments in neoliberalism, sexuality, and public culture*. Duke University Press. https://doi.org/10.1515/9780822389903

Steinfeld, J. (2016). Art attack: Ai Weiwei and other artists have increased the popularity of Chinese art, but censorship has followed. *Index on Censorship*, *45*(3), 76–81. https://doi.org/10.1177/0306422016670329

Tate Research Centre Asia. (2013, November 20). *He Chengyao*. https://www.tate.org.uk/research/research-centres/asia/he-chengyao

Wang, P. (2021). *The future history of contemporary Chinese art*. University of Minnesota Press.

Wu, H. (2014). Contemporary Chinese art: A history. Reaktion Books.

Wu Hung. (2008). *Making history : Wu Hung on contemporary art*. Timezone 8.

Xiong, Y., & Ristivojević, D. (2021). Digital feminism under authoritarian state: The #MeToo movement in China. Journal of Contemporary Eastern Asia, 20(1), 1-21.

Xu, J. (2024, 24 de maig). Working for dreams: The daydream. Lloc web oficial de Li Xinmo. https://li-xinmo.com/articles/working-for-dreams.html

Zheng, W. (2017). *Finding Women in the State: A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949-1964* (1st ed.). University of California Press. http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1ggjhsp

Zhu, P., & Xiao, H. F. (Eds.). (2021). *Feminisms with Chinese Characteristics*. Syracuse University Press.