

## Ser o no ser una artista feminista: el caso de Lin Tianmiao<sup>1</sup>

Maite Luengo-Aguirre

Universidad del País Vasco UPV/EHU 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.91826>

Recibido: 5 de octubre de 2023 • Aceptado: 28 de febrero de 2024

**Resumen:** Lin Tianmiao (Taiyuan, 1961) ha recibido especial atención en el ámbito artístico occidental, siendo frecuentemente considerada como “artista feminista”. Sin embargo, la artista ha rechazado de manera continua esta etiqueta. Un rechazo que resulta especialmente interesante para la reevaluación de la categoría de “artista feminista” y las connotaciones de esta taxonomía. En este artículo, para problematizar la figura de “artista feminista”, en primer lugar, se introduce el marco conceptual en torno a conceptos como “mujer artista” y “arte femenino” para después ahondar en la figura de “artista feminista” en relación al arte contemporáneo chino. A continuación, se analiza la posición de rechazo de Lin con respecto a la etiqueta “artista feminista”, para después analizar dos factores que han influido en la identificación de Lin con dicha figura, es decir: el uso del textil y la autorrepresentación corporal. Finalmente, se estudia de qué modo esa percepción como “artista feminista” ha influenciado la propia producción de la autora. De este modo, a través de un caso específico, se muestra la lógica de la construcción de la categoría de “artista feminista” y los retos que conlleva, con el fin de poder reevaluar su modo de empleo.

**Palabras clave:** Lin Tianmiao; artista feminista; artistas mujeres; textil; cuerpo.

### ENG To Be or Not to Be a Feminist Artist: The Case of Lin Tianmiao

**Abstract:** The artist Lin Tianmiao (Taiyuan, 1961) has received special attention in the Western artistic field, and she has frequently been considered a “feminist artist”. However, the artist has continuously rejected this label. A rejection that is especially interesting for the reassessment of the category of “feminist artist” and the connotations of this taxonomy. In this article, in order to question the figure of the “feminist artist”, firstly, we introduce the conceptual framework around concepts such as “woman artist” and “feminine art”. Secondly, we develop the figure of “feminist artist” in relation to Chinese contemporary art. Next, we proceed to analyse Lin’s rejection regarding the label “feminist artist”. Then, we examine two factors that have influenced Lin’s identification with the aforementioned figure, which are: the use of textiles and bodily self-representation. Finally, the paper studies how this perception as a “feminist artist” has influenced the author’s own production. In this way, through a specific case, the logic of the construction of the category of “feminist artist” and the challenges that it entails are shown, in order to re-evaluate the way it is used.

**Keywords:** Lin Tianmiao; feminist artist; women artists; textile; body.

**Sumario:** 1. Introducción, 2. Sobre los conceptos “mujer artista” y “arte femenino”, 3. El “arte feminista” y el estudio del arte contemporáneo chino, 4. La ubicación y el posicionamiento de Lin Tianmiao, 5. Fuentes de confusión, 5.1. El textil, 5.2. El cuerpo propio, 6. Retroalimentación en la obra de la artista, 7. Conclusiones, Referencias.

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación “DESNORTADAS. Territorios del género en la creación artística contemporánea” (PID2020-115157GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación.

**Cómo citar:** Luengo-Aguirre, M. (2024). Ser o no ser una artista feminista: el caso de Lin Tianmiao. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 533-543. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.91826>

## 1. Introducción

La artista Lin Tianmiao (Taiyuan, 1961) se ha convertido en una figura de referencia a nivel internacional. La obra de Lin ha sido ampliamente estudiada e incluida en relevantes exposiciones realizadas en el contexto occidental, tanto en muestras de carácter historiográfico general<sup>2</sup>, como en exposiciones específicamente dedicadas a mujeres artistas<sup>3</sup>. De hecho, fue una de las primeras artistas contemporáneas chinas en recibir el reconocimiento internacional, siendo su participación en la 5ª Bienal de Estambul en 1997 un punto de partida destacable (Penetsdorfer, 2022, p. 50). La obra presentada, la instalación titulada *The Proliferation of Thread Winding* (1995), resultó ser una carta de presentación sugerente en la que el hilo era protagonista. Entre otros factores, ha sido precisamente el uso del textil el que ha llevado a la lectura de su obra en clave feminista desde el contexto europeo y estadounidense. Una definición que la artista ha rechazado de manera activa y constante.

Ante esa identificación, varios han sido los/as autores/as que han señalado la controversia. Concretamente, desde la historia del arte, podemos destacar los apuntes realizados por Wu Hung y Laia Manonelles<sup>4</sup>. El primero, en el libro de referencia *Contemporary Chinese Art*, explicó cómo Lin rechaza la etiqueta de artista feminista, argumentando que, si bien el género es esencial para sus creaciones, ella ve este elemento como parte de una identidad más compleja y no lo considera desde un ángulo meramente político (Wu, 2014, p. 227). Por su parte, Manonelles también ha señalado esta problemática, indicando la importancia de diferenciar el arte feminista del arte hecho por mujeres, apoyándose en figuras de referencia que ya lo habían sugerido con anterioridad, tales como Gao Minglu, Inma González Puy y Liao Wen, quienes remarcaban que en el arte de las artistas chinas no se habían encontrado “reivindicaciones como colectivo”, centrándose en la experiencia vivida desde un eje personal (Manonelles Moner, 2010, p. 280).

Aunque la problemática ha sido identificada, no se ha ahondado en el porqué y el cómo se ha construido la figura de Lin como artista feminista. Por lo tanto, esta línea de investigación se presenta como especialmente enriquecedora para la creación de una historia del arte desde el feminismo, que evite imponer una lectura que no coincida con la posición de la artista. De hecho, el estudio de las dinámicas de identificación de artistas y académicas con el feminismo estadounidense de los setenta ha demostrado ser una fuente de interés. La investigadora Catherine Grant ha realizado avances a este respecto, haciendo hincapié en la necesidad de diferenciar el arte feminista y lo que ella denomina el efecto del *fandom* del feminismo (Grant, 2011), que puede llegar a influenciarnos también a las historiadoras del arte y del que conviene ser conscientes. En el caso de Lin, formar parte del *fandom* del feminismo podría haber llevado a identificarla como feminista respondiendo a un deseo de formar una continuidad con respecto a las formas artísticas que, desde el contexto anglosajón, han conformado la categoría de “arte feminista”.

El presente artículo tiene como objetivo analizar el caso de Lin Tianmiao, cuya obra comparte una estética y temática de interés para el feminismo, a pesar de no identificarse como artista feminista. A fin de comprender qué es lo que ha llevado a dicha designación incorrecta, nos apoyaremos en sus obras y en las lecturas que se han realizado desde el exterior de China. En relación a estas últimas, resulta importante señalar que se basa principalmente en el estudio de fuentes en inglés y español, debido a las limitaciones lingüísticas propias para la lectura de textos en chino. Por lo tanto, aclaramos que se trata de un análisis principalmente realizado desde el marco occidental, aunque también se hayan consultado las aportaciones de académicos de origen chino como Gao Minglu y Wu Hung. Así, este estudio tratará de cuestionar y mostrar un contrapunto de la figura de “artista feminista” que, en el contexto occidental, ha sido construida en torno al arte feminista de Estados Unidos.

## 2. Sobre los conceptos “mujer artista” y “arte femenino”

En el desarrollo de la Historia del Arte occidental, la figura del artista masculino ha estado estrechamente ligada a la del genio, ¿una categoría que comenzó a deconstruirse ya con la clásica aportación de Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Women Artists?* (2021/1971). Sin embargo, hay más categorías en relación al género que presentan la necesidad de ser reevaluadas, como es el caso de “artista feminista”. Una categoría que se ha convertido igualmente en un medio de legitimación a partir del arte feminista estadounidense de los setenta. Para establecer las implicaciones de esta categoría es necesario tener en cuenta otras clasificaciones anteriormente existentes con las que convive. Algunas de las más recurrentes son las de “mujer artista” y “arte femenino”. Antes de centrarnos en el término que nos incumbe, resulta conveniente realizar algunas aclaraciones en torno a estos dos conceptos y su aplicabilidad en el relato en torno a la figura de Lin Tianmiao, ya que ayudarán a esclarecer el discurso creado en torno la artista.

En primer lugar, encontramos la expresión “mujer artista”, que convierte el género de la autora en el elemento principal: primero se es mujer, después, artista. Aunque hay autoras que anteponen su identidad de género a la de creadora, por lo general, ha habido una considerable reticencia hacia esa expresión. Confrontando esa lógica, muchas artistas —y también investigadoras feministas— optan por invertir el orden

<sup>2</sup> Por ejemplo, *Arte y China después de 1989: el teatro del mundo* en el Guggenheim de Nueva York (2017) y en el de Bilbao (2018).

<sup>3</sup> Recientemente *Stepping out! Female Identities in chinese Contemporary Art* (2022-2023) realizada en conjunto por el Lillehammer Kunstmuseum, Kunstforeningen GL Strand y Museum Der Moderne Salzburg.

<sup>4</sup> La académica cuenta incluso con una publicación en la que entrevistó a la artista que analizamos (Manonelles Moner, 2011).

de los términos, para así poder remarcar el rol de artista. También desde la antropología del arte, se ha optado de manera recurrente por la inversión “artista mujer”, poniendo especial énfasis en el aspecto creativo. Por ejemplo, la antropóloga Lourdes Méndez, especializada en arte y feminismo, analizó anteriormente cómo las categorías artista y mujer se habían presentado tradicionalmente como incompatibles. Según esa dicotomía, el artista era una figura masculina pero no sexuada —siendo el cuerpo varón único representante de lo universal—, mientras que las mujeres no podían escapar de esa sexualización. Además, la función social del artista era considerada la creación, mientras que la femenina había sido la reproducción (Méndez, 2009, p. 109). Se creaba así una contradicción aparentemente innata en la relación artista-mujer, que actualmente es combatida con la inversión en el orden de la terminología. Esta modificación podría ser interpretada como parte de los actos del habla (Kerbrat-Orecchioni, 2016), mediante los cuales la palabra constituye la propia acción, reclamando así el ser artista.

En el caso de Lin Tianmiao, remarcamos que la artista hace uso de esa inversión. Se presenta primeramente como artista, como bien podemos leer: “I am often called a Chinese woman artist. But I would rather say that I am an artist, I am a woman, and I am Chinese”<sup>5</sup> (Brooklyn Museum, s.f., s. p.). Junto con la categoría mujer, en la figura de Lin se añade otra, la relacionada con la nacionalidad. Esta etiqueta surge de la esfera internacional y junto con la de mujer, opera como un “otro”. Además, dentro de ese “otro” puede haber otras lógicas de centro y periferia, pues se ha debatido que también hay diferencias en función del país de origen asiático, habiendo estados con mayor y menor repercusión internacional (Kee, 2007). En ese contexto, China, si no el más internacional, es al menos uno de los que mayor interés ha suscitado en el entorno occidental por su creación contemporánea, con lo cual podríamos considerarla en cierto modo como una etiqueta positiva para parte del extranjero. No obstante, no deja de ser una clasificación basada en la otredad que ha sido fuente de debates académicos en relación al arte contemporáneo (Davidson, 2019; Liu, 2011).

La segunda categoría mencionada en relación a la de “artista feminista”, y que se suele emplear sin matices suficientes, es la de “arte femenino”. Esta podría entenderse, al menos, de dos maneras bastante diferentes. Por una parte, el arte femenino puede referirse a aquel que contiene rasgos estéticos relacionados con lo que en el imaginario social se establece como femenino, independientemente del género del/la artista. Por ejemplo, una obra puede ser considerada como femenina cuando gira en torno al textil, por haber sido este un medio tradicionalmente asociado a las mujeres. Por otro lado, la expresión se ha empleado para definir el arte realizado por personas socialmente identificadas como mujeres. Ambos significados pueden coincidir o no, es decir, una artista puede ser mujer y realizar arte con una estética relacionada con lo femenino, o no. Griselda Pollock sugirió que, cuando la artista es mujer, en ocasiones se ha forzado la interpretación de su obra como perteneciente a la estética femenina, llegando a considerarlas inseparables. De hecho, esa asociación ha sido históricamente identificada como arte de “baja calidad”, dando paso a un prejuicio que ha sido empleado para excluir a las artistas del discurso de la historia del arte (Pollock, 1983, p. 47).

Asimismo, podemos añadir un tercer significado de “femenino”, este se refiere a las obras relacionadas con los cuerpos de mujeres cisgénero: mediante la representación directa del mismo o de sus vivencias. Cuando este tercer significado de “arte femenino” coincide con los dos anteriores, se da un efecto que sugiero denominar como “triple feminidad”. Precisamente, esta “triple feminidad” tuvo especial relevancia en el arte feminista estadounidense de los setenta y también en la obra de Lin Tianmiao. Es decir, algunas obras eran femeninas por estar hechas por mujeres, por contener una estética femenina (por ejemplo, con el uso del textil) y porque transmitían experiencias o iconografías en torno al cuerpo, como por ejemplo *The Dinner Party* de Judy Chicago (1974-1979)<sup>6</sup>. Estas creaciones enmarcadas en lo que podemos denominar como “triple feminidad” han sido parte fundamental del imaginario creado en torno a la figura de la “artista feminista” que veremos a continuación y que han llevado a confusiones en la lectura de Lin.

### 3. El “arte feminista” y el estudio del arte contemporáneo chino

En su guía para entender el arte feminista, la historiadora del arte Kathy Deepwell proponía una serie de cuestiones en torno a las que reflexionar, divididas en doce pasos. El noveno y el décimo, estaban dedicados a la necesidad de diferenciar entre lo relativo al género y lo feminista. Por una parte, subrayaba que la identificación de la diferencia de género, no necesariamente supone una crítica feminista (Deepwell, 2010, p. 12). Esta premisa, resulta especialmente aplicable a la obra de Lin Tianmiao, ya que la artista hace referencia al género, pero no describe su obra como una crítica feminista.

Por otra parte, Deepwell diferencia los conceptos de “arte femenino” y “arte feminista” sugiriendo que hablar de “lo femenino” refuerza el propio estereotipo binario de una cultura basada en lo masculino y lo femenino, señalando que hay otras posibles clasificaciones más allá de esta. En cuanto al arte feminista, este sería aquel que surge como un contra-movimiento a la cultura dominante masculina y sus valores, una resistencia en contra de las limitaciones estereotipadas en torno a las mujeres desarrolladas en la cultura hegemónica (Deepwell, 2010, p. 14). En la obra de Lin Tianmiao, resulta complicado deducir una voluntad política, como bien señalaba Jonathan Goodman en torno a la exposición individual *Bound Unbound* presentada en la Asia Society de Nueva York:

Is the work feminist in nature? It is certainly feminine in its implications, but the emphasis remains on uncertainty, so that it is hard to read a political lesson, for example, in objects as much masked as

<sup>5</sup> Traducción de la autora: “A menudo me llaman artista china. Pero prefiero decir que soy artista, soy mujer y soy china”.

<sup>6</sup> También aplicable a la literatura, concretamente, a la denominada *écriture féminine* francesa, en aportaciones como *Le rire de la Méduse* de Hélène Cixous (1975) y Luce Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977).

transformed by being wrapped with thread. Lin spent eight years in New York with her husband Wang Gong-Xin, the video artist, moving there in 1988; in New York she found an established tradition of provocative feminist art, which actually seems to have influenced her less than we would imagine<sup>7</sup> (Goodman, 2012).

Concretamente, la artista vivió en Nueva York entre 1988 y 1995, donde pudo conocer obras feministas. Sin embargo, es difícil establecer una relación directa con el feminismo. Se indica que pudo haber alguna influencia, pero que esta fue menor de la que se podría imaginar. Esta atenuación de la influencia del arte feminista estadounidense en su obra, aparece también en otras publicaciones. Lin ha expuesto que desde un principio no realizaba sus obras desde una conciencia feminista, si bien en la entrevista con *Ocula Magazine* explica que es consciente de que su obra ha tratado puntos relevantes para el feminismo. No obstante, considera que lo ha hecho de forma pasiva, sin tomar la conciencia feminista que le ha sido atribuida (Ayers, 2017).

Al hablar sobre las obras de Lin y otras artistas de su generación, como Yin Xiuzhen (Pekín, 1962), más que en clave feminista, se ha sugerido que sus obras son fruto de la experiencia personal. Así lo indicaba Wu Hung: “from the beginning of their careers, they searched for individual voices to express how they felt about the world and about themselves, and created a unique and deeply personal visual vocabulary”<sup>8</sup> (Wu, 2014, p. 227). Este énfasis en el vocabulario personal de las artistas, podría resultar el eco del orden social tradicional, según el cual las mujeres pertenecían a la esfera privada y al participar en lo público no podrían compartimentar sus experiencias, haciendo que estas trascendieran a lo público (Sáiz López, 2001, p. 244); en lo referente al arte, manifestándose en las obras. De todos modos, aunque en el presente estudio queremos remarcar la ausencia de esta influencia feminista en cuanto a posición política, no quiere decir que no se tenga que tener en cuenta el feminismo al hablar del arte contemporáneo chino. Gao Minglu, en una conversación con Laia Manonelles indicaba lo siguiente:

Creo que se tiene que pensar y hablar sobre el feminismo en el arte contemporáneo chino, pero es muy necesario no copiar el feminismo occidental. Porque si lo copias no funciona. Entonces; ¿cómo hacer una teoría similar al feminismo, pero a la vez cercana al arte contemporáneo chino, a la cultura china, a la sociedad actual china? Esto es un auténtico reto para todos y también para mí mismo (Gao, 2009 apud Manonelles, 2010, p. 298-299).

Este reto sigue presente y aplicable al caso de Lin Tianmiao y conviene remarcar la necesidad de no exportar el feminismo occidental. Es necesario tener en cuenta cómo se percibe el feminismo en el contexto chino y lo que conlleva describir a una artista como tal, ya que la “importación” del feminismo occidental ha sido relacionada con conceptos tales como “problema”, “dificultad” o “choque” (Spakowski, 2011). Esto puede observarse en la evolución de la traducción de feminismo. En los ochenta se comenzó a emplear la expresión *nüquan zhuyi* (女权主义), haciendo énfasis en el poder y los derechos a partir de la importación occidental. Pero, en los noventa pasó a convivir con *nüwen zhuyi* (女文主义), que podríamos traducir al español como ginocentrismo, enfocándose en el factor femenino. Así, se presentaba de manera menos “agresiva” y con el objetivo de distinguirse del feminismo occidental (Yu, 2015, p.7).

Precisamente, una artista perteneciente a la misma generación que Lin, Xiao Lu (Hangzhou, 1962), realizó el proyecto *What is Feminism?* (2012) en su ciudad natal, recogiendo las distintas percepciones de la sociedad con respecto al feminismo. A partir de este trabajo, Laia Manonelles explicó que, a pesar de que en una entrevista personal con Xiao Lu en 2019 la artista se presentaba a sí misma como feminista, la creadora distinguía el posicionamiento social de la creación artística. Una distinción, que la académica cuestionaba, señalando que el posicionamiento podría permear de manera consciente o inconsciente en la obra (Manonelles Moner, 2023, p. 21). En cualquier caso, esta reticencia a conectar ambas esferas, podría formar parte de un rechazo generalizado a etiquetar sus obras como arte feminista en la generación de los sesenta. Puesto que, artistas de generaciones más recientes, como Liu Xi (Zibo, 1986), quien ha realizado representaciones explícitas de vulvas en cerámica, sí se presentan como feministas (Guest, 2020), lo que nos sugiere una posible brecha generacional en la percepción del término. Por lo tanto, si bien para la historia del arte occidental ya existe una categoría de “arte feminista” que permite la visibilización de dichas obras, tal vez en el contexto chino interno el uso de la misma etiqueta resultara no solo no coincidente con la postura de las artistas, sino también una categoría conflictiva para la generación de Lin.

#### 4. La ubicación y el posicionamiento de Lin Tianmiao

Entonces, ¿de dónde viene la clasificación como “artista feminista” de la figura de Lin Tianmiao? Para explicar la lógica de dicha atribución, nos apoyaremos en una contribución de Mira Schor. En su artículo *Patrilineage* hablaba en torno a la problemática de la incorporación de artistas mujeres en una historia del arte que se basaba en una genealogía masculina. Schor señalaba cómo para justificar la relevancia de las artistas, estas dependían del vínculo “paternal”, es decir, con qué artista masculino podían ser relacionadas para insertarse

<sup>7</sup> Traducción de la autora: “¿Es el trabajo de naturaleza feminista? Ciertamente es femenino en sus implicaciones, pero el énfasis sigue siendo incierto, de modo que es difícil leer una lección política, por ejemplo, en objetos tan enmascarados como transformados al ser envueltos con hilo. Lin pasó ocho años en Nueva York con su marido Wang Gong-Xin, el videoartista, se mudó allí en 1988; en Nueva York encontró una tradición establecida de arte feminista provocativo, que en realidad parece haber influido en ella menos de lo que imaginamos”.

<sup>8</sup> Traducción de la autora: “desde el comienzo de sus carreras, buscaron presentarse como voces individuales para expresar lo que sentían sobre el mundo y sobre sí mismas, y crearon un vocabulario visual único y profundamente personal”.

en el discurso dominante. Reforzando así una historia patrilineal y presentando a las artistas como añadidos (Schor, 2015/1991, p. 159).

Partiendo de esa lógica y pasando del género a la procedencia geográfica, es oportuno remarcar la existencia de lo que proponemos denominar como *Westernlineage*, ya que se da la dinámica recién mencionada de legitimar al “otro” mediante la relación con las figuras privilegiadas. En otras palabras, sucede que la obra de artistas de más allá de Europa y Estados Unidos se legitima en relación con las creaciones occidentales. Para ello, hay un punto de anclaje, que en la figura de Lin Tianmiao no es otro que la categoría de “artista feminista”, contextualizada más concretamente con obras ubicadas dentro del arte feminista estadounidense. Así, su obra ha sido relacionada, entre otras, con la de Louise Bourgeois (Paris, 1911-Nueva York, 2010) y la de Kiki Smith (Nüremberg, 1954) (Munroe y Tinari, 2018, p. 63). Lin conocía referencias occidentales gracias a la época que residió en Nueva York y encontramos claras similitudes formales y temáticas en ambos casos. Por ejemplo, entre la obra *Avenza* de Bourgeois (1968-1969) y la serie *Focus* de Lin, como también sucede con la obra *Woman with Dog* (2003) de Smith y *Mother's!!! No. 1 (Dog)* (2008) de Lin. Es más, al hilo de la primera relación, la artista confirma que Bourgeois es su mayor referencia (Guest, 2016, p. 64) y además, participó en una exposición dedicada a la obra de la misma en la James Cohan Gallery en Shanghai (2011). Por lo tanto, resultan pertinentes dichas conexiones.

En el proceso de globalización, se ha tendido a incorporar artistas de diversa procedencia en la historiografía desarrollada desde el contexto occidental. Por ejemplo, en el archivo *AWARE: Archives of Women Artists* (Caruso, 2018) dirigido por Camille Morineau, quien fue la comisaria de la muestra *elles@centrepompidou* o la exposición *Global Feminism* del Brooklyn Museum (2007). En esa última muestra creada con motivo de la inauguración del Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art del mencionado museo, se expuso la obra de Lin Tianmiao y es un buen ejemplo de esa predisposición comisarial que pretende cambiar la tendencia etnocéntrica dominante. Siendo conscientes de la problemática, en el catálogo de la exposición, la comisaria Maura Reilly explicaba que la muestra tenía como objetivo desafiar el sistema artístico occidental, presentándose igualmente como una continuación y actualización de la exposición *Women Artists: 1550-1950* (Reilly, 2007, p. 15). En el texto se indicaba que se había tenido en cuenta las diferencias en las vidas de las mujeres de diversa procedencia, así como los distintos significados del feminismo. Igualmente, pretendían desafiar el “feminismo del primer mundo” y presentarse como un proyecto activista a nivel mundial (Reilly, 2007, p. 16).

Sin embargo, es interesante que en la presentación de Lin Tianmiao en la web del Museo de Brooklyn, en la *Feminist Art Base*, desarrollada a partir de la recién mencionada exposición, es clasificada como artista feminista. Una clasificación que se problematiza en la declaración de artista que aparece en la propia entrada, pues Lin Tianmiao explica lo siguiente:

To be a woman artist means you have the responsibility to expound on the current state of feminism and the mentality of women in China when invited to attend international exhibitions. I personally think there is no such thing as feminism in its conscious sense in China and that only individual cases address feminist issues<sup>9</sup> (Brooklyn Museum, s.f.).

Conviene destacar la indicación de ausencia de conciencia feminista en China según la artista, situando su relación con el feminismo como proveniente del extranjero, puesto que es en las exposiciones internacionales, cuando se le requiere explicar la situación de las mujeres chinas y debatir temas relevantes al feminismo.

No obstante, Lin ha remarcado en numerosas ocasiones que no es una artista feminista. De manera más reciente, vemos esta declaración en la biografía de la artista para la exposición *Stepping out! (2022-2023)* dedicada a las identidades femeninas en el arte contemporáneo chino (Penetsdorfer, 2022, p. 50). Aunque pueda resultar llamativa la necesidad de aclarar ese aspecto a la hora de presentar su obra, sostenemos que, en esta exposición específica, resulta especialmente necesaria. La razón para tal acción reside en que es una gran muestra itinerante con presencia en tres países europeos: Noruega, Dinamarca y Austria. La exposición se presenta como una muestra del arte de artistas chinas contemporáneas y podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que será una de las que marquen la historiografía del arte contemporáneo chino que se escriba desde Europa. Teniendo en cuenta esta situación, el catálogo de la exposición será una referencia actualizada de las artistas y un espacio en el cual ellas pueden dejar por escrito declaraciones que ayuden a entender sus obras como quieren que sean leídas. Lin, siendo consciente de la confusión que ha causado en su obra, vio la necesidad de realizar dicha aclaración.

En cuanto a cómo ha vivido la artista esta denominación recibida, Lin ha reconocido que la etiqueta de “artista feminista” le ha venido desde el exterior y la ha rechazado en numerosas ocasiones. Así lo ha indicado en varias entrevistas, como en una realizada para *The Brooklyn Rail* en 2017. Lin le dijo a la entrevistadora: “People like you kept pressing me about feminism”<sup>10</sup> (Kang, 2017, s. p. ), manifestando la presión a la que se había visto sometida para hablar sobre el tema. Asimismo, en la entrevista realizada para este estudio, esta confusión fue la primera en ser señalada por la artista al preguntarle por ejemplos de posibles malentendidos que haya apreciado en lo que autores/as occidentales han escrito sobre ella. La artista argumentaba que entiende el feminismo como una importación occidental, y por tanto ajena a la realidad china. Además,

<sup>9</sup> Traducción de la autora: “Ser una mujer artista significa que tienes la responsabilidad de tratar el estado actual del feminismo y la mentalidad de las mujeres en China cuando te invitan a asistir a exposiciones internacionales. Personalmente creo que en China no existe el feminismo en su sentido consciente y que solo casos individuales abordan cuestiones feministas.”

<sup>10</sup> Traducción de la autora: “personas como usted siguen presionándome sobre feminismo”.

indicaba que es consciente de que historiadores/as del arte occidentales han ubicado su obra tomando como referencia la historia del arte occidental y que puede dar lugar a confusiones. Igualmente, señalaba la artista que esta falta de comprensión se da no solamente en relaciones oriente-occidente, sino que, por ejemplo, a ella misma le sería imposible entender la cultura tradicional china (T. Lin, comunicación personal, 4 de marzo de 2019).

Otra entrevista en la que también trató este tema fue la realizada por Luise Guest, quien tiene un largo recorrido investigando y entrevistando artistas contemporáneas chinas<sup>11</sup>. Es más, fue Guest una de las primeras en identificar y tratar con la propia Lin el hecho de que un gran número de profesionales del arte occidental hubieran atribuido a la artista un posicionamiento feminista con respecto a la producción de su obra (Guest, 2021). Ya con el título de la entrevista de Guest, *No Feminism in China: An Interview With Lin Tianmiao*, pretendía tratar de romper con dichas lecturas.

Además de su declaración en la exposición *Stepping out* y la expresión directa en entrevistas que han abordado la temática, resulta interesante repasar igualmente aquellas fuentes —entrevistas y textos interpretativos ajenos— que la artista escogió para incluirlas en el apartado *Bibliografía* de su página web. A pesar de que hoy en día la página web de la artista se encuentre en desuso, el estudio de la versión de 2019 permite esclarecer la construcción del relato de artista en clave autobiográfica. Si reparamos en las posturas de los/as autores de las fuentes que la artista propone para el apartado *Bibliografía*, observamos tres tendencias: los que rechazan el acto de relacionar la obra de Lin con el feminismo, aquellas que tratan sobre el género y no el feminismo y finalmente textos que no mencionan ninguna de esas dos temáticas. Curiosamente, entre las entrevistas seleccionadas para esta sección de su web, no había referencia a entrevistas en las que la artista pudiera considerar que se hizo especial hincapié en el feminismo.

## 5. Fuentes de confusión

A continuación, analizaremos deteniéndonos en su obra, los dos principales nudos de confusión que han contribuido a la errónea identificación de Lin como artista feminista: el uso del textil y la autorrepresentación corporal.

### 5.1. El textil

Una de las obras relacionadas con el textil que ha contribuido a la lectura en clave feminista de Lin Tianmiao es la instalación *Bound Unbound*, creada en 1997. Esta creación consta de una serie de objetos cotidianos envueltos en hilo de algodón blanco, material que había empleado anteriormente en la obra *The Proliferation of Thread Winding* (1995) con la que dio el salto al panorama internacional. Este interés por el textil ha sido una constante a lo largo de su trayectoria, muestra de ello es la serie *All the same* (2011), para la que envolvió con hilos de diferentes colores lo que parecían ser calaveras y huesos, reflexionando en torno a la muerte.

Para comprender la relación que la artista tiene con el hilo y el textil es necesario conocer la experiencia personal de la misma. No solo trabajó como diseñadora de textiles antes de decidir ser artista a tiempo completo, si no que ya desde su niñez tuvo una relación estrecha con la costura. Es importante tener en cuenta que Lin creció en el contexto de la Revolución Cultural, cuando el algodón blanco de los guantes que se les entregaba periódicamente a los/as trabajadores/as era descosido y reutilizado para la creación de otros productos, artículos que se consideraban de lujo por la escasez de la materia prima y tanto su madre como ella, realizaron dicha labor (Sun, 2012). Igualmente, en lo que a materiales textiles se refiere, es común el uso de la seda en la obra de Lin, un material polisémico que Luise Guest describe en relación a su obra conectándolo, entre otros, con el pasado imperial y su valor como muestra del estatus socioeconómico (Guest, 2016, p. 62). Por lo tanto, se puede distinguir una clara diferenciación en el punto de partida de la utilización del material en cuanto a la trayectoria del arte feminista de Estados Unidos. Podría decirse, que no se da un deseo de dignificación del proceso creativo de los trabajos con tela, ya que la tela de algodón o la seda se han identificado con objetos de lujo.

Aun así, la investigadora Rosemary Haddon entiende el trabajo textil en el arte de Lin como un acto feminista, diciendo que el hecho *per se* lo es, aunque la autora no se identifique como tal, debido a que ha sido una actividad históricamente denigrada por pertenecer a las actividades realizadas por mujeres. Igualmente, señala que, aunque la artista no se identifique como feminista, las obras realizadas con esta técnica pueden ser empleadas para fines feministas (Haddon, 2018, p.118). Esta última idea encaja con el trabajo de Lin y la utilidad de sus obras para la lectura feminista lo demuestran. Sin embargo, sugerimos que, en ausencia de una voluntad activa por parte de la artista, resulta difícil definir una obra de textil automáticamente como feminista, si no se activa ningún proceso de revalorización del medio por parte de la creadora.

En el caso del arte feminista estadounidense de los setenta, sí se remarcaba especialmente el uso de los materiales y técnicas relacionados con lo femenino como medio de revalorización, como bien lo explica Whitney Chadwick en el libro de referencia *Women, Art, and Society*. Una de las estrategias empleadas por las artistas de aquel contexto fue el uso del textil para la creación de obras de arte, como respuesta a la consideración peyorativa de elemento decorativo que tenía por ser una labor hecha por mujeres, como categoría inferior a las bellas artes. De este modo, Chadwick explica cómo las artistas que trabajaban con el textil lo utilizaron a modo de collage o ensamblaje, combinándolos con pintura y denominando esa estética como “femmage” (Chadwick, 2012/1990, p. 364).

<sup>11</sup> Fruto de esa investigación, por ejemplo, es el libro *Half the Sky: Conversations with Women Artists in China* (Guest, 2016) en el cual trata también la obra de Lin.

Tomando ese arte como punto de partida, no es de extrañar que, al abordar la obra de Lin, se haya interpretado la presencia del textil en su obra como un deseo intencionado de trabajar con medios tradicionalmente femeninos. Además, no ha sido la única artista con la que ha sucedido esta interpretación. También a Yin Xiuzhen se le preguntó en una entrevista realizada en 2008 por el uso de ciertos materiales considerados femeninos, a lo que ella respondió: “I am an artist who just happens to be female. I do not need materials to highlight my femininity; I use particular materials only because I feel they are relevant”<sup>12</sup> (Teo, 2010, p.6). No obstante, se han expresado ciertas apreciaciones en torno a las connotaciones de género de los materiales y técnicas de su obra. Por ejemplo, se ha señalado que el modo de aunar los textiles en obras como *Clothes Airplane* (2001) podría relacionarse con aspectos masculinos (Li, 2010).

En el caso de Lin, la artista sostiene que no es parte de una agenda consciente y que tampoco cree que el feminismo sea un movimiento político importante en China, porque el comunismo ya trató de mejorar las relaciones de género con la política de “Las mujeres sostienen la mitad del cielo” (Eichenbaum Karetzky y Zhang, 2020, p. 30). Aunque no se trate de una propuesta manifiestamente feminista, el textil puede remitir a una experiencia femenina y generacional. De hecho, la artista señaló que sus comienzos con el textil guardaron relación con su madre, quien le pedía que le ayudara con las labores de costura cotidianas, creando una memoria corporal en relación a los materiales, lo que le llevaría a trabajar con ellos años más tarde en un plano artístico (Merlin, 2018). No obstante, esta relación con el género no es algo que la artista remarque de manera explícita. Al explicar su relación con los materiales, no la identifica con connotaciones de género: “I don’t have a set attitude towards materials. The work must be pure, refined, immaculate, and intelligent. Aside from the materials and the need for a strong concept, it is, after all, visual art creating a new visual value”<sup>13</sup> (Lu, 2008, p. 13). Siguiendo esta declaración, podríamos reafirmar que la artista no emplea el material textil respondiendo a un deseo de dignificación del mismo en clave feminista, sino que tiene especial interés de la transformación de los objetos. Para dicho menester, el hilo ha sido el medio predilecto, ya que estaba familiarizada gracias a las labores que realizaba con su madre y por su posterior trabajo con el textil. Así, se daría una ausencia de voluntad por parte de la artista de reivindicación del material y las labores realizadas tradicionalmente con mujeres, interesándole más el aspecto formal y las posibilidades plásticas del mismo.

## 5.2. El cuerpo propio

Otro de los elementos que han sido relevantes para la identificación como “artista feminista” ha sido la tipología de las representaciones corporales. Por una parte, en la obra de Lin encontramos retratos, por otra parte, autorrepresentaciones de cuerpo entero. En ambos casos, están unidos a la experiencia corporal de la artista y cumplen con las características de lo que he denominado como “triple feminidad”. En cuanto al retrato, en la serie *Focus* (2000–2001) realizaba imágenes en blanco y negro de su rostro. La artista aparecía sin cabello y borrando cualquier tipo de marca de género, tratando de expresar lo esencial del “yo” (Eichenbaum Karetzky y Zhang, 2020, p. 30). Siguiendo las aportaciones de la filósofa Rae Langton, podríamos argumentar que esa ausencia de artificio sirve también como una medida para evitar la objetificación del cuerpo femenino, ya que una de las acciones que la filósofa identifica como medio para cosificar a una persona es el tratamiento a esa persona en función de la apariencia física que tenga. Sin embargo, considera igualmente el tratar a una persona como carente de capacidad de hablar (Langton 2009, apud. Eaton, 2012), como recurso objetificador, y se podría argumentar que, la ausencia de expresión en estos retratos conlleva una ausencia de la falta del habla, de la expresión facial, dejando la relación entre imagen y su percepción como objeto en un espacio indefinido.

En cuanto a versiones del cuerpo entero de la obra de Lin, encontramos la serie *Spawn*, en la que llama la atención el tamaño de la imagen, ya que esta aparece en una escala monumental. La propia Lin reflexiona en torno al tamaño de las obras y su relación con el cuerpo:

When I create a very large work, the audience becomes dominated by its visual power and force. When a work surpasses the length of your body, you become dominated by its size. The refined language and details of a work can become overwhelmed by its “largeness”<sup>14</sup> (Lu, 2008, p. 16).

Podemos unir esta reflexión en torno al tamaño con la teoría del antropólogo Claude Lévi-Strauss, según la cual las obras de arte proponen una maqueta de la realidad y su tamaño influye directamente en el modo que tenemos de relacionarnos con ellas, percibiéndonos a nosotros/as mismos/as como poseedores/as de un mayor o menor poder en relación a la representación (Lévi-Strauss, 1962, p. 35). En la figura *Spawn*, esta surge como un ser a gran escala y sugerimos que, debido al tamaño y la ausencia de expresividad en el rostro, se muestra como una especie de ser supra-humano primigenio, resultando más complicado proyectar prejuicios estéticos relacionados con el cuerpo femenino desnudo.

Otro de los aspectos relevantes para el arte occidental, y que encontramos en la obra *Spawn*, es precisamente la desnudez femenina, una tradición que no comparte el arte chino (Cui, 2015). Anne Eaton desarrolla

<sup>12</sup> Traducción de la autora: “Soy una artista que resulta ser mujer. No necesito materiales para resaltar mi feminidad; utilizo determinados materiales solo porque siento que son relevantes”.

<sup>13</sup> Traducción de la autora: “no tengo una actitud fija hacia los materiales. La obra debe ser pura, refinada, inmaculada e inteligente. Aparte de los materiales y la necesidad de un concepto sólido, después de todo, es el arte visual el que crea un nuevo valor visual”.

<sup>14</sup> Traducción de la autora: “cuando creo una obra muy grande, el público queda dominado por su poder y fuerza visual. Cuando una obra supera la longitud de tu cuerpo, te domina su tamaño. El lenguaje refinado y los detalles de una obra pueden verse eclipsados por su grandeza”.

diferentes medios de objetificación del cuerpo en el arte, siendo uno de ellos la presentación de un cuerpo genérico, que no sugiere ninguna personalidad o identidad específica. Según Eaton, los cuerpos femeninos que son vistos como objetos tienden a interpretarse como sexualmente disponibles (Eaton, 2012, p. 289). En la obra *Spawn* (1999), al contrario de lo que sucedía en el rostro de *Focus*, no se da una despersonalización del mismo, si no que se presenta un cuerpo concreto, el cuerpo de Lin sin borrar detalles. Un cuerpo que corresponde al de una mujer de mediana edad y que no coincide con el que aparece en los medios de comunicación como estándar. La artista explicó que estos tipos de cuerpos simbolizaban las cargas que llevan. Además, en una entrevista realizada por Mónica Merlin, remarcaba que lo realizó como protesta consciente contra las normas de belleza establecidas. Igualmente explicaba que se basaba en su experiencia personal de los cambios corporales vividos, tales como dar a luz, aumentar de peso o los cambios psicológicos; ejercicio artístico que le ayudó a sobrellevar su llegada a la menopausia (Merlin, 2018). Esta es una de las pocas veces que encontramos la noción de protesta por parte de Lin. Una acción revulsiva frente a las convenciones de género, que puede haber sido interpretada como un posicionamiento activamente feminista.

Entre los cambios corporales mencionados, está la maternidad y, de hecho, en este desnudo de gran tamaño estudiado, se representa a la artista de cuerpo entero del cual salen ovillos que, siguiendo el título, se interpretan como si fueran huevos, convirtiendo en la artista en una especie de animal en proceso de reproducción. De hecho, la maternidad es otro de los temas tratados y que parten de la propia experiencia de la artista, dando lugar a una serie entera dedicada a las madres. En las esculturas de la serie *Mother's!!!*, llama la atención la ausencia de cabezas. En referencia a la razón de esta despersonalización, la artista explica lo siguiente:

When I look at a traditional sculpture, if it has a head, the attention goes immediately to it. For me, in this series, the body language is more important than the head. This is why I take the heads off. I think that when I remove the head I'm speaking of my generation, not only Chinese but also of Western women my age<sup>15</sup> (Manonelles Moner, 2014, p. 54).

Con la ausencia de rostro, la artista sugiere que se crea una especie de prototipo universal de estas madres, como también lo eran en cierto modo sus autorretratos, en los que se trataba de borrar signos personalizadores y las connotaciones de género. A pesar de borrar artificios identitarios, las obras nacen de la experiencia personal de la artista. En relación al arte feminista, se ha remarcado que lo personal es político, siguiendo esta premisa que Carol Hanisch generalizó en el texto *The Personal Is Political* escrito en 1969. De hecho, esta fue la expresión a la que hizo mención Manonelles en su artículo dedicado a artistas que trabajaban en torno al concepto de genealogías familiares y entre los cuales incluía la obra de Lin en relación a la maternidad (Manonelles Moner, 2014, p. 46). Sobre la serie *Mother's!!!* Lin establece lo siguiente: "The departure point for these works is unrelated to feminism because I am incapable of generalizing feminist discourse as it relates to daily life"<sup>16</sup> (Lu, 2008, p. 9). Por lo tanto, en el caso de la artista, si bien parte de su vida cotidiana la artista no relaciona estas obras con el feminismo, con algo político, al menos de manera directa.

Siguiendo las palabras de la artista Martha Rosler, lo personal se convierte en político cuando se dan una serie de circunstancias, entre las cuales estaría el que sea entendido por el resto como algo político y quien hace la declaración o creación tenga la intención de remarcar la conciencia de una lucha colectiva más amplia que lo meramente individual (Rosler, 2015/1991, p. 69). Teniendo esto en cuenta, podría considerarse la obra de Lin como política y significativa para la categoría de "arte feminista" creada en torno a las obras estadounidenses. Habiendo llegado a este punto, podemos realizar otra reflexión. Las obras que los/as historiadores/as del arte identificamos como impulsoras de la igualdad de género e insertamos en el ámbito del "arte feminista", basándonos en lo que anteriormente hemos presentado como *Westerlineage*, no deberían conllevar automáticamente la inserción de quienes las crean en la categoría de "artista feminista". Es decir, en nuestro deseo de crear una historia del arte feminista, sería deseable poder separar el "arte feminista" —una obra que puede leerse como un paso a favor de la igualdad de género y que es el/la historiador/a quien la une con el feminismo—, de la identificación o no como "artista feminista" que realiza la propia autora. De lo contrario, estaríamos obviando el posicionamiento de la artista e imponiendo nuestra lectura como si fuera la suya propia. Además, estaríamos ignorando las múltiples razones que puede haber detrás del rechazo activo frente al término "artista feminista" y asumiendo que se trata de una categoría con las mismas connotaciones en diferentes sociedades.

## 6. Retroalimentación en la obra de la artista

Hemos analizado cómo el uso del textil y la autorrepresentación corporal en el arte de Lin han sido características que han llevado a la lectura de la artista como feminista. Sin embargo, también ha habido una influencia inversa: esa lectura en clave feminista constantemente ha llevado a la artista a crear una serie de obras en respuesta a dicha categorización, analizando el vocabulario empleado para denominar a las mujeres. El primer proyecto en esa dirección fue realizado en el 2009 y expuesto en el OCT de Shanghai, bajo el título *Gazing Back (Badges)*. Para ello, retomó palabras utilizadas para designar, tanto de manera positiva como

<sup>15</sup> Traducción de la autora: "cuando observo una escultura tradicional, si tiene cabeza, mi atención se dirige inmediatamente a ella. Para mí, en esta serie, el lenguaje corporal es más importante que la cabeza. Por eso quito las cabezas. Creo que cuando quito las cabezas estoy hablando de mi generación, no solo de las chinas sino también de las mujeres occidentales de mi edad".

<sup>16</sup> Traducción de la autora: "el punto de partida de estos trabajos no tiene relación con el feminismo porque soy incapaz de generalizar el discurso feminista en su relación con la vida cotidiana."

negativa, a las mujeres de diccionarios tradicionales chinos y otros términos contemporáneos, para bordarlos en tela blanca y colgarlos por la sala de exposiciones (Eichenbaum Karetzky y Zhang, 2020, pp. 31-32). Después, en 2012, desarrolló otra versión que fue expuesta en Nueva York y en la que se incluían palabras en inglés, además de en chino.

Dicha investigación de palabras continuó durante años, dando lugar en 2017 a *Protruding Patterns*. En esa ocasión, bordó las palabras en una gran alfombra que ocupaba completamente el espacio expositivo y sobre la cual se podía transitar. Como hemos dicho al inicio de este apartado, la motivación para elaborar la instalación nació de la constante interrogación en torno al feminismo que recibía la artista por parte de figuras extranjeras. Como indica en la entrevista conducida por Monica Merlin, quien defiende la relevancia del género en el estudio del arte contemporáneo chino (Merlin, 2019), Lin explica que comenzó a investigar cómo la sociedad percibe a las mujeres, descubriendo que los estándares estaban establecidos por hombres.

Destaca que esta obra difiere del resto también por el método de trabajo. Mientras que acostumbra a trabajar de manera intuitiva, esta fue una excepción debido a la investigación previa que efectuó (Sun, 2012). Esta exposición individual, tuvo lugar diez años después de la muestra de *Global Feminisms* y pudo contribuir a entender su posicionamiento personal como feminista. Tal vez sea la creación más difícil de desvincular de la figura de “artista feminista”, pero aún con esta exposición, la artista subraya que no se enmarca dentro de la etiqueta de “artista feminista” ya que ese concepto en el contexto occidental es diferente al mismo en China (Galerie Lelong & Co., 2017). Es evidente que *Protruding Patterns* está hecha desde un punto de vista de género, lo cual no es sinónimo de feminismo. En alguna ocasión, la artista ha mencionado que ella habla como mujer y como parte de una generación (Merlin, 2018), pero no necesariamente pretende realizar una denuncia que lleve a la igualdad de género, sino exponer una realidad y que el público pueda reflexionar en torno a ella, sin sugerir una lectura única basada en el feminismo.

Tras concluir *Protruding Patterns* en 2017, en 2018 cambió radicalmente el tipo de trabajo, creando el proyecto *My Garden*, una instalación de tendencia geométrica y abstracta formada con cristales de colores que imitaban a la flora de un invernadero. Esta instalación sirvió como un modo de romper completamente con una estética o temática que se ha leído como propia de una artista feminista y en estrecha unión con la triple feminidad mencionada al comienzo del artículo. No obstante, podemos ubicarla dentro de una investigación progresiva que ya desarrollaba en torno a la vida y la muerte con las obras en las utilizaba huesos, en paralelo a las que le llevaron a ser leída como autora feminista:

It was partly in response to readings of her work as feminine and feminist—using materials such as cotton and silk, a high prevalence of pink in her work from 2004, techniques such as sewing—that Lin began incorporating more masculine elements, such as bones and tools, in her installations. But, as is often the case in Lin’s practice, the transition was also motivated by a personal experience: the death of her mother in 2011<sup>17</sup> (Gaskin, 2015).

Así, vemos como la muerte de su madre fue un acontecimiento que le marcó especialmente y que le llevó a la creación con calaveras y huesos, a una comprensión del cuerpo físico desde otro prisma (Wang, 2011), más allá de la triple feminidad. Aunque, como hemos visto, durante esos años después del 2011 siguió realizando la investigación en torno al vocabulario utilizado para designar a las mujeres, por lo que podemos concluir que ambas temáticas fueron trabajadas en paralelo.

## 7. Conclusiones

Finalmente, en referencia a la pregunta “¿ser o no ser artista feminista?” que lanzábamos en el título, podemos asegurar que Lin Tianmiao respondería “no ser”. Sin embargo, para la historia del arte, la categoría de “artista feminista” ha demostrado “ser” un término variable. Por una parte, hemos visto que esa categoría convive con la de “mujer artista” y su inversión activa, “artista mujer”, también empleada por Lin. Igualmente, hemos comprobado que gran parte de la obra de Lin cumple con el concepto que hemos sugerido denominar como triple feminidad. Un término aplicable a una gran parte del *corpus* del arte feminista estadounidense de los setenta, que se ha tomado como referencia en la historiografía occidental para el desarrollo de la categoría “artista feminista” y la inserción de Lin a través de lo que he denominado como *Westerlineage*. Además, hemos desenredado los dos nudos principales de confusión: lo relativo al uso del textil y la presencia del propio cuerpo, remarcando, en definitiva, la importancia de diferenciar el posicionamiento de la artista de las lecturas hechas por agentes externos. Para acabar, cabe destacar las implicaciones de la retroalimentación que ha tenido la etiqueta problematizada en las obras *Badges* y *Protruding Patterns*, pues estas merecerían una futura investigación a fin de seguir cuestionando qué es “ser” una artista feminista.

## Referencias

Ayers, R. (24 de octubre de 2017). Artist Insight: Lin Tianmiao. *Ocula Magazine*. <https://ocula.com/magazine/insights/lin-tianmiao/>

Brooklyn Museum (s.f.). Lin Tianmiao. [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/lin-tianmiao](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/lin-tianmiao)

<sup>17</sup> Traducción de la autora: “fue en parte en respuesta a las lecturas de su trabajo como femenina y feminista (por el hecho de emplear materiales como el algodón y la seda, una continua presencia del rosa en su trabajo de 2004, técnicas como la costura) que Lin comenzó a incorporar elementos más masculinos, como huesos y herramientas en sus instalaciones. Pero, como suele ocurrir en la práctica de Lin, la transición también estuvo motivada por una experiencia personal: la muerte de su madre en 2011”.

- Caruso, H. Y. C. (2018). Lin Tianmiao. *AWARE: Archive of Women Artists*. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/lin-tianmiao/>
- Chadwick, W. (2012/1990). *Women, Art and society*. Thames & Hudson.
- Cixous, H. (2010/1975). *Le rire de la Méduse*. Editions Galilée.
- Cui, S. (2015). The (In)visibility of the Female Body in an Art Tradition. En *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China* (pp. 16-30). Hawaii University Press, 2015.
- Davidson, J. C. (2019). *Staging art and Chineseness: The politics of trans/nationalism and global expositions*. Manchester University Press.
- Deepwell, K. (2010). N.paradoxa's 12 Step Guide to Feminist Art, Art History and Criticism». *N.Paradoxa*, 21, 4-16.
- Eaton, A. (2012). What's Wrong with the female Nude?. En H. Maes y J. Levinson (ed.), *Art and Pornography: Philosophical Essays* (pp. 277-308). Oxford University Press.
- Eichenbaum Karetzky, P. y Zhang E. (2020). Our Bodies, our lives. En *The Art of Women in Contemporary China: Both Sides Now* (pp. 11-38) Cambridge Scholars Publishing.
- Galerie Lelong & Co. (2017). Lin Tianmiao. Protruding Patterns. <https://www.galerielelong.com/exhibitions/lin-tianmiao3/installation-views?view=slider#3>
- Gaskin, S. (1 de octubre de 2015). Lin Tianmiao Speaks to Arnet News about the Art of Endurance. *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/artist-lin-tianmiao-artwork-336164>
- Goodman, J. (13 de febrero de 2012). Lazo sueltos: Lin Tianmiao y el cuerpo femenino. *Fronterad*. <https://www.fronterad.com/lazos-sueltos-lin-tianmiao-y-el-cuerpo-femenino/>
- Grant, C. (2011). «Fans of Feminism: Re-writing Histories of Second-wave Feminism in Contemporary Art». *Oxford Art Journal*, 34(2), 268-271. <https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/34/2/265/1490413>
- Guest, L. (2016). Needle and thread. En *Half the Sky: Conversations with Women Artists in China* (pp. 47-75). Piper Press.
- Guest, Luise. (17 de junio de 2020). Liu Xi's paradox. *Ran Dian*. [https://www.randian-online.com/np\\_feature/liu-xis-paradox/](https://www.randian-online.com/np_feature/liu-xis-paradox/)
- Guest, L. (23 de agosto de 2021). 'No Feminism In China': An Interview With Lin Tianmiao. *The Culture Trip*. <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/no-feminism-in-china-an-interview-with-lin-tianmiao/>
- Haddon, R. (2018). Embodied modernity: the gendered landscape of contemporary chinese art. *New Zealand Journal of Asian Studies*. 20(2), 115-136.
- Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Les Édition de Minuit. [https://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1974\\_num\\_5\\_1\\_964](https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1974_num_5_1_964)
- James Cohan Gallery. (2011). LOUISE BOURGEOIS 路易丝·布尔乔亚 & A Tribute to Louise Bourgeois: Lin Tianmiao, Hu Xiaoyuan. <https://www.jamescohan.com/exhibitions/louise-bourgeois>
- Kang, K. (octubre de 2017). Lin Tianmiao with Kang Kang. *Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2017/10/art/LIN-TIANMIAO-with-Kang-Kang>
- Kee, J. (2007). What is Feminist about Contemporary Asian Women's Art?. En M. Reilly y L. Nochlin (ed.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* (pp. 107-122). Merrell Publishers Limited.
- Kendrick, C. (2012). When a "Feminist" Artist Is Not a Feminist: Challenging Cindy Sherman's Constructed Position in Discourse. *Academia.edu*. 2012. [https://www.academia.edu/1570280/When\\_a\\_feminist\\_artist\\_is\\_not\\_a\\_feminist\\_Challenging\\_Cindy\\_Shermans\\_Constructed\\_Position\\_in\\_Discourse](https://www.academia.edu/1570280/When_a_feminist_artist_is_not_a_feminist_Challenging_Cindy_Shermans_Constructed_Position_in_Discourse)
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2016). *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*. Armand Colin.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.
- Li, X. (2010). Yin Xiuzhen: Second Skin. *LEAP*, 3. <http://www.leapleapleap.com/2010/06/yin-xiuzhen-second-skin/>
- Liu, Y. (2011). Chinese Contemporary Art: From De-Chineseness To Re-Chineseness. En M. Wiseman y Y. Liu (eds.) *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art* (pp. 59-76). Brill.
- Lu, J. (2008). All Good Things Are Frail Lin Tianmiao in Conversation with Lu Jie. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 7(6), 8-20. [http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2008\\_v07\\_06\\_lin\\_t\\_p008.pdf](http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2008_v07_06_lin_t_p008.pdf)
- Manonelles Moner, L. (2010). Una aproximación a las mujeres artistas en China. En P. San Ginés Aguilar (ed.), *Cruce de miradas, relaciones e intercambios* (pp. 279-300). Universidad de Granada.
- Manonelles Moner, L. (2011). *El arte experimental en China: conversaciones con artistas*. Bellaterra.
- Manonelles Moner, L. (2014). Explorations of genealogy in experimental art in China. *Journal of Contemporary Chinese art* 1(1), 45-63.
- Manonelles Moner, L. (2023). Xiao Lu: asserting her voice through artistic practice. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 13(2), Xiao Lu: asserting her voice through artistic practice. <https://doi.org/10.1590/2237-2660126872vs02>
- Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico: del arte primitivo [...] al contemporáneo*. Síntesis.
- Merlin, M. (21 de febrero de 2018). Lin Tianmiao 林天苗. <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/lin-tianmiao>
- Merlin, M. (2019). Gender (Still) Matters in Chinese Contemporary Art. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 6(1), 5-15.
- Munroe, A. y Tinari, P. (2018). Zalantzazko plazera: sentsazio ekitaldiak. En Guggenheim Bilbao (ed.), *Artea eta Txina 1989ondoren Munduaren antzerkia*, (pp. 159-197). Guggenheim Bilbao.
- Nochlin, L. (2021/1971). *Why Have There Been no Great Women Artists*. Thames and Hudson.

- Penetsdorfer, C. (2022). Artists. En Lillehammer Kunstmuseum, Kunstforeningen GLStrand y Museum der Moderne Salzburg (ed.) *Stepping out!: female identities in chinese contemporary art* (pp. 46-147). Hatje Cantz.
- Pollock, G. (1983). Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historian. *Woman's Art Journal*, 4(1), 39-47.
- Reilly, M. (2007). Introduction: Toward Transnational Feminisms. En M. Reilly y L. Nochlin (ed.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* (pp. 14-45). Merrell.
- Rosler, M. (2015/1991). Well, is the Personal Political?. En H. Robinson (ed.) *Feminist Art Theory. An Anthology 1968-2014* (2ª ed., pp. 68-69). Wiley Blackwell,
- Sáiz López, A. (2001). *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*. Bellaterra.
- Schor, M. (2015/1991). Patrilineage. En H. Robinson (ed.) *Feminist Art Theory: An Anthology 1968-2014* (2ª ed., pp. 159-164). Wiley Blackwell.
- Spakowski, N. (2011). "Gender" Trouble: Feminism in China under the Impact of Western Theory and the Spatialization of Identity. *Positions*, 19(1), 31-54.
- Sun Y. (26 de septiembre de 2012). Interview: Lin Tianmiao on Art, Influence, and "Bodily Reaction" as Inspiration. <https://asiasociety.org/blog/asia/interview-lin-tianmiao-art-influence-and-bodily-reaction-inspiration>
- Teo, P. H. L. (2010). «Alternative Agency in Representation by Contemporary Chinese Women Artists». *Asian Culture and history*, 2(1), 3-13.
- Wang, P. (2011). Thread and Bone: An interview with Lin Tianmiao. *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, 11(2), 6-19. [http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2012\\_v11\\_02\\_wang\\_p\\_p006.pdf](http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products/uploads/2012_v11_02_wang_p_p006.pdf)
- Wu, H. (2014). Women Experimentalists. En *Contemporary Chinese Art* (pp. 222-232). Thames and Hudson.
- Yu, Z. (2015). *Translating Feminisms in China: Gender, Sexuality and Censorship*. Routledge.