

Origen y asentamiento de las prácticas participativas y socialmente comprometidas en la escena artística contemporánea taiwanesa.

Casos de estudio en Taiwán tras la Ley Marcial (1987-2022)

Adaptación de Trabajo Final de Máster (Universidad Complutense),
tutorizado por la profesora Eva Fernández del Campo Barbadillo

Introducción

Tras los macro-cambios sufridos a partir del levantamiento de la Ley Marcial en 1987, Taiwán ha pasado por un largo periodo de renovación sociocultural con el objetivo de plasmar una nueva identidad democrática en línea con su profunda tradición china, la frágil relación con el territorio continental y la inserción del país dentro la lógica del neoliberalismo económico actual. A partir de la década de 1990 con el auge de las exposiciones en exteriores enfocadas en el tema del localismo, el arte taiwanés vivió un periodo increíblemente fértil para el asentamiento de prácticas de tipo participativo, socialmente comprometido y públicas, enmarcadas en la complicada relación entre centro-periferia como respuesta al proceso de globalización que atravesó el país. El esfuerzo para crear contra-narrativas descentradas que tengan en cuenta la identidad íntima taiwanesa y el rechazo de los ecos colonialistas contemporáneos es lo que permite, durante el milenio más reciente, la diseminación de estos tipos de prácticas participativas como disidencias comunitarias fundadas en el compromiso social, creando experiencias artísticas unívocamente taiwanesas y distintas de los paradigmas occidentales al que estamos acostumbrados.

Roberto Riccardo Alvau

Graduado en Historia del Arte, Universidad de Valencia; Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Complutense en colaboración con el Museo Centro de Arte Reina Sofía; actualmente realizando Doctorado en Historia del Arte, Universidad Complutense, forma parte del Grupo Complutense de Investigación TRAMA: Transculturalidad, Mestizaje y Mundialización en el arte de la época contemporánea. Oriente - Occidente.

Interesado en el ámbito del arte participativo y socialmente comprometido en el marco de la cuestión sudasiática y, más profundamente, taiwanés, bajo un enfoque centrado tanto en el arte de Taiwán y del Sureste asiático como en el Arte Occidental Contemporáneo; en la actualidad trabaja sobre transculturalidad, hibridación y mestizaje en el arte contemporáneo de Oriente y Occidente.

Las narrativas acerca del arte asiático en general, y en particular del contexto taiwanés, son frecuentemente mediadas por la narrativa neocolonialista de la crítica occidental. Aunque es cierto que recientemente se ha intentado re-articular su discurso en torno a *la división binaria de centro y periferia, lo que no se tiene en cuenta, es que también el poscolonialismo margina y crea periferias dentro de las periferias*¹. En tal sentido, resulta complicado encontrar en lengua castellana estudios pormenorizados sobre las prácticas artísticas taiwanesas que, más allá de la perspectiva occidental, tengan en cuenta del complicado entramado que compone la historia de la isla, así como las peculiares estrategias curatoriales, artísticas y experimentales que han conformado las experiencias procesuales más recientes. El arte taiwanés actual es, sí, una historia de marginalidades, pero, sobre todo, se configura como un fenómeno capaz de recortarse su espacio de (des)centro a partir de su condición liminal, instaurando nuevos modelos de participación parcialmente inéditos en el contexto europeo. En tal sentido, el recorrido histórico realizado con esta investigación, así como la presentación de los casos de estudio y el análisis de los principales cambios conceptuales-estratégicos a nivel experimental y curatorial del tejido taiwanés, se estructuran como un tentativo de traducción en lengua castellana de las nuevas estrategias participativas del Sureste Asiático, profundizando en la capacidad de negociación entre institución-autogestión, centro-margen, local-global que conforman el nuevo paradigma participativo del arte de Taiwán.

La dictadura del Dǎngguó (黨國) (1949-1987): control, vigilancia y anulación del espacio público

El auge de las prácticas artísticas participativas en Taiwán no puede ser desvinculado del complejo entramado sociopolítico que ha determinado históricamente este territorio. La unicidad política y las tensiones identitario-sociales que habitan la isla son el resultado de una extensa narración histórica de procesos de colonización, cuyo vestigio sigue siendo presente hoy en día y conforma los caminos que ha tomado el país tras la transición democrática. Antes de 1987, Taiwán nunca gozó de una estabilidad sociopolítica; es más, siempre se ha configurado como un territorio agotado por los continuos procesos coloniales. A este respecto, antes de explorar la cuestión política, social y cultural que abarca el periodo posterior al levantamiento de la Ley Marcial, es imprescindible, primero, realizar un repaso de las lógicas que han legitimado el poder dictatorial del Dǎngguó (黨國)² a lo largo de más de 35 años de dictadura.

Hoy en día, la sociedad taiwanesa es intrínsecamente multicultural, reuniendo en sí misma principalmente a dos etnias: por una parte, la de los pueblos indígenas originarios (*yuán zhù mín*, 原住民) que han habitado la isla hasta el siglo XVI; por otra, la de la china continental, llegada tras la masiva emigración de la etnia Han (*Hàn zú*, 漢族) en el siglo XVII. A partir del complicado entramado de colonizaciones que ha atravesado este territorio, resulta evidente ver, pues, cómo la cuestión identitaria en Taiwán siga produciendo tensiones, debates y conflictos hasta hoy: no existe una definición unívoca de identidad para la sociedad taiwanesa ya que, por su mismo legado histórico,

1 "Tomemos como ejemplo el caso de Ruth Noack, la comisaria de Documenta [documenta] Kassel 2007 (16 de junio al 23 de septiembre de 2007), que pese a ser conocedora de las teorías del poscolonialismo, ni siquiera visita Taiwán para reunir información sobre los artistas asiáticos, sino que se conforman con visitar China continental." Susana Sanz Giménez, *El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo taiwanés: Chen Chieh-Jen* (Madrid: Universidad Complutense, 2012), 8.

2 El Dǎngguó (黨國), Partido-Estado en castellano, surgido como continuación del partido conservador nacionalista del Kuomintang, fue el único partido en vigor a lo largo de los casi cuarenta años de Ley Marcial.

la isla sufrió repetidas condiciones de colonización, donde proliferó la convivencia de varias etnias y resulta arduo esbozar con claridad los rasgos que definen la identidad taiwanesa. Dentro de este panorama, resulta decisiva la experiencia dictatorial sufrida por Taiwán entre 1949-1987 con el asentamiento del gobierno monopartidista del KMT, ya que el periodo dictatorial representa el primer paso para entender detenidamente la historia moderna de este territorio tan conflictivo.

La consolidación del poder del KMT se realizó a partir de 1943 con la Conferencia de El Cairo, en la que se anexó la isla al gobierno continental en un momento histórico particularmente convulso debido a los estallidos provocados por las tropas comunistas de Mao. La nueva administración china del territorio se caracterizó enseguida por casos de corrupción, mala gestión y explotación de la economía taiwanesa para fines bélicos, causando así el descontento de la población local. La frágil relación entre Taiwán y el gobierno de la República de China se quebró a partir de 1947, con el definitivo asentamiento del partido del Kuomintang en la isla y la proclamación de Taiwán como único territorio legitimado de la República, tras la expulsión del continente sufrida por mano de los maoístas. La masiva emigración en Formosa junto a una más rígida política administrativa reforzaron el sentimiento independentista local, dejando paso a una serie de manifestaciones generalizadas por todo el territorio. A lo largo de 1949, el aparato militar del Kuomintang persiguió de forma constante los focos de la revuelta, causando la muerte de miles de personas, como en el caso del “Incidente del 28 de febrero” (二二八事件), que supuso la definitiva instauración de una política de carácter abiertamente dictatorial. Este evento agudizó las rígidas medidas administrativas del KMT: a lo largo de los siguientes dos años, la sedación violenta de los estallidos se normalizó, culminando con la declaración oficial de la Ley Marcial en 1949.

La década de 1950 se abre en el contexto de un régimen dictatorial que, mediante la retórica de la amenaza comunista continental, supo aplicar lógicas de control perpetuas en la población. La dictadura del Dǎngguó se caracterizó por un alto índice de represión mediante políticas miradas en anular las posibles oposiciones políticas que podían germinar por todo el territorio. Además de instituir un gobierno monopartidista, el KMT prohibió cualquier tipo de discurso político alternativo, abolió los derechos constitucionales, censuró los medios de comunicación y las publicaciones, limitando la libertad de expresión y de asociación, así como el libre acceso a la educación, a la profesión religiosa y a la libre circulación. El poder ínsito del Dǎngguó se basó así en la instauración de un complicado entramado de vigilancia constante, en el que el individuo se encontraba perpetuamente controlado por los aparatos estatales tanto en el ámbito privado como público, aterrorizado por las represalias de la policía secreta del partido³. El objetivo del KMT durante el periodo del llamado “terror blanco” consistió en legitimar el poder a través la violencia, el control y la propaganda para arrebatarse definitivamente las identidades no-chinas de la isla y hacer así que, la nueva generación de taiwaneses, adhiriera al proyecto de reconquista del continente⁴.

Sin embargo, más allá de las acciones político-administrativas, el verdadero poder ejercido por el KMT residió en el atento control del espacio público, del cuerpo y de la individualidad de los habitantes. La compleja red de vigilancia que se expandía capilarmente por el territorio fue

3 Christian Schafferer, *The Power of the Ballot Box: Political Development and Election Campaigning in Taiwan* (Lanham: Lexington Books, 2003), 5.

4 Esta lógica totalizadora de control se basó en una serie de acciones precisas de coerción, control de la educación y reestructuración de los estratos sociales: entre ellas se destacan las numerosas reformas educativas; la *land reform*, que de facto consistió en la confisca de los terrenos de posesión taiwanesa para entregarlos a los inmigrantes chinos fieles al KMT; así como la *national language policy*, que prohibió oficialmente el uso y la enseñanza de lenguas distintas del chino tradicional tanto en la esfera pública como privada.

gestionada a través de un cuerpo secreto de vigilancia, denominado Garrison Command, que supo instaurar su dominio en todos los aspectos de la vida y del espacio público. La posibilidad de rastrear de forma minuciosa las acciones de los habitantes y la aplicación violenta de una lógica de hiperregularización del espacio público como lugar de tránsito (privándolo así de su potencialidad comunitaria/asamblearia) permitió la paulatina estructuración de nuevos modelos de vida hegemónicos basados en la anulación de la individualidad. Con el pasar de las décadas, Taiwán se convirtió, pues, en un país devastado por la dictadura, privado de su identidad propia y definitivamente colonizado por los habitantes del continente. A partir de este largo recorrido histórico no es casual, entonces, que el foco de las prácticas artísticas modernas taiwanesas se ha enfocado en ese estudio profundizado de la cuestión identitaria; así mismo, el uso y el control del espacio público entrega una condición más que ha permitido el asentamiento de las prácticas procesuales en el Taiwán del siglo XX⁵. A través de prácticas disidentes finalizadas en la recuperación del espacio común sustraído y la crítica socio-política, el arte contemporáneo supo producir un lenguaje performativo y participativo preciso.

Disidencias proto-participativas:

la Avant-Garde (前衛) y los nuevos experimentalismos procesuales

El sistema de control sociopolítico de la dictadura afectó directamente al circuito cultural, implantando una narración artística hegemónica que impidió, a la vez, los posibles relatos alternativos. El periodo de la Ley Marcial puede ser etiquetado como una ventana temporal donde *no había lugar para lo artístico, donde el arte sencillamente no existía*⁶, más allá de los intentos propagandísticos enfocados en la consolidación de una identidad china común. Por lo tanto, resulta dificultoso poder construir de forma clara las prácticas artísticas experimentales de la época.

A partir de la década de 1950, Taiwán vivió una época relativamente conflictiva relacionada a su contexto cultural más allá de sus conflictos sociopolíticos. Si, por una parte, el Dǎngguó insistió de forma constante en la pervivencia de la identidad, de la cultura y de la tradición china entre la población; por otra parte, el lapso temporal de 1950-1960 coincide con la paulatina llegada de influencias culturales europeas. Tras el fin del colonialismo japonés y una tímida apertura hacia el globalismo, la cultura taiwanesa se vio fuertemente influenciada por la adopción de estilos de vida más occidentales, cómplice también la masiva presencia estadounidense tras los conflictos en Corea, cuya instalación se entiende dentro un proceso de de-sinificación comunista del extremo Oriente. El resultado fue la construcción de un Taiwán moderno como un territorio de tensiones, estirado entre el polo nacional-chino del Dǎngguó y las presiones culturales importadas por el mundo occidental⁷.

Como en el caso de la cuestión socio-política, el tejido artístico de Taiwán de la posguerra también se polarizó hacia dos tendencias diametralmente opuestas. Por una parte, se asiste a los tentativos público-institucionales de consolidación de una identidad china compartida a través de la enseñanza

5 "Not only is space a social construction, but inversely, the social sphere is also spatially constructed. [...] Space itself assumes the role of a social actor". Oliver Marchart, *Confictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere* (Berlín: Sternberg Press, 2019), 105.

6 Sanz Giménez, *El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo taiwanés: Chen Chieh-Jen*, 23.

7 Wei-Hsiu Tung, *Art for Social Change and Cultural Awakening: An Anthropology of Residence in Taiwan* (Lanham: Lexington Books, 2013), 44.

de las técnicas artísticas tradicionales, como la pintura con tinta china, la caligrafía o el grabado. El arte producido en el marco hegemónico se caracteriza por precisos lenguajes visuales que siguen insistiendo en las formas estilísticas convencionales del arte asiático típicas del siglo XIX en adelante. Sin embargo, se trata en parte de un arte académico evidentemente estancado, cuyas posibilidades plásticas no escapan de la huella impresionista europea, el realismo social o la figuración tradicional china.

Dentro de este contexto, el arte contrahegemónico tendió a aglomerarse en núcleos subterráneos autónomos como respuesta de desaprobación a la institución, desplazando progresivamente el foco de atención desde la experimentación plástica hacia nuevas formas expresivas desmaterializadas mayormente enfocadas en la condición política. Además, como señala Susana Sanz Giménez, es importante subrayar que el último tramo de la dictadura coincide temporalmente con un paulatino proceso de modernización cultural y artístico debido a la importación de conceptos principalmente de gusto occidental; en particular, teorías como el posmodernismo, reelaboradas desde un inédita perspectiva anticolonial y nativista⁸. El fértil territorio cultural que se crea permite así que la nueva generación tome conciencia de la necesidad de rescatar una nueva idea de autonomía artística taiwanesa en orden con su complicado presente y con la fluida cuestión sobre la identidad⁹. De ahí es fundamental comprender cómo la llegada del modernismo en Taiwán no se traduce simplemente como una “evolución” de las técnicas expresivas en orden con la moda europea, sino que supuso un punto de partida inédito para la estabilización de una expresividad propiamente taiwanesa¹⁰. La búsqueda del legado identitario se refuerza, pues, a partir de 1970 con la particular coyuntura entre la condición sociopolítica de la isla, la globalización finalmente alcanzada y el paulatino rechazo de la tradición y de los influjos ajenos¹¹.

Consecuentemente el tejido artístico que se consolidó en esa época se concentró en eliminar la tradición continental de su discurso. La nueva generación entendía más bien la práctica artística como un ejercicio personal, evitando el uso de formas y repeticiones occidentales para alcanzar la disolución del relato tradicional. Con el fin de alejarse de la institución, se buscaron nuevas formas expresivas mediante la procesualidad, la participación y la invasión del espacio público como herramientas de guerrilla para entablar nuevos discursos sociales acerca del arte. Con *Chien-Wei* (前衛) o Avant-Garde no se entiende un colectivo de artistas, sino más bien las tendencias que acomunan una serie de figuras taiwanesas que emergen a partir de 1970-80 en el contexto autogestionado de la isla¹². Si es cierto que en la década inmediatamente precedente al levantamiento de la Ley Marcial (1975-1987) se asiste a una persistente institucionalización del arte por parte del régimen, también es necesario evidenciar los esporádicos ejemplos de libertad artística que se gestionan en lugares extra-institucionales. La proliferación de núcleos independientes creó de forma simultánea un abierto disenso anti-institucional.

El enfrentamiento entre nueva generación y línea institucional supuso un largo periodo de tensiones dentro del tejido artístico de la isla, cuya irresoluble fractura llegó en 1985 en ocasión de la

8 Sanz Giménez, *El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo taiwanés: Chen Chieh-Jen*, 42.

9 Tung, *Art for Social Change and Cultural Awakening*, 47.

10 Alice Yang, *Why Asia? Essays on Contemporary Asian and Asian American Art* (Nueva York: New York University Press, 1998), 119.

11 Tung, *Art for Social Change and Cultural Awakening*, 48.

12 Ya-Ping Chen, “Shen-ti Wen-hua: Discourses on the Body in Avant-Garde Taiwanese Performance”, *Theatre Research International*, 43:3 (2019): 280.

exposición “Color y forma - Vanguardia, Instalación, Espacio (色彩與造型—前衛、裝置、空間)”¹³. El proyecto, que contaba con la participación de algunas de las figuras más experimentales del tiempo, se ideó como un pacífico punto de encuentro entre la institución y la autogestión. Sin embargo, al cabo de pocos días, la exposición fue rápidamente desmantelada por parte del mismo director del museo, Su Kuen-Chen, y las obras brutalmente destruidas, abogando en la indecencia del arte conceptual y político dentro de una institución pública¹⁴. A partir de este quiebre definitivo se creó un intersticio fértil para el surgimiento de prácticas procesuales de tipo político-activista: la profunda incompreensión generada entre lo institucional y lo experimental posibilitó que la nueva generación de Avant-Garde desarrolle un lenguaje personal, fundado en el ataque directo al sistema mediante técnicas públicas de reapropiación del espacio y de la identidad, incidiendo en favor del pasado indígena, a la vez que se evidenciaban los conflictos colonialistas. Este periodo se traduce, pues, como un momento para la propagación de discursos artísticos que posicionan al cuerpo, el espacio común y la acción al centro de la disidencia política; ergo, proliferan rápidamente por todo el territorio prácticas como la performance, el arte corporal, el arte público y dinámicas de tipo participativo.



Figuras 1 y 2 - Yao Jui-Chung, Recover Mainland China, performance. Pekín, 1997. (Créditos: TCAA Archive).

Hacia un nuevo Taiwán: localismo y taiwanización (1987-2000)

El definitivo levantamiento de la Ley Marcial se produjo en 1987, a lo largo de un periodo denso de contestaciones populares y el paulatino desgastamiento del poder hegemónico conservado por el Dǎngguó. Tras la intensificación de algunos brutales incidentes, la muerte del líder Chiang Kai-shek (蔣中正) y las dificultades en mantener activa la dictadura dentro del panorama internacional; la transición democrática se realizó a partir de 1980 por mano del presidente Chiang Ching-kuo (蔣經國) como extremo tentativo para conservar la hegemonía del partido nacionalista. La nueva década supone un periodo inédito para la historia taiwanesa, en el que por primera vez el país se asoma al panorama internacional como gobierno democrático de huella republicana. El acceso al sistema democrático fomenta un estado de euforia generalizada y, así, el asentamiento fértil para el desarrollo de las cuestiones sociales, económicas y culturales de forma homogénea.

13 Evento celebrado en agosto de 1985 en el Taipei Fine Arts Museum.

14 Wan-Zheng, Xie. (謝宛真), *When Spaces Became Events. Dispositif Of Modernity In The 1980s* (當空間成為事件) (Kaohsiung: Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2015), 4.

Este proceso de desarrollo coincide, además, con un ingreso siempre más evidente en el sistema globalizado¹⁵. De hecho, la intensificación de las relaciones internacionales permite que la isla viva un breve periodo de milagro económico, que se traduce simultáneamente en una rápida urbanización, industrialización y modernización de las infraestructuras. Paralelamente a la cuestión económica, el mundo político también experimenta cambios estructurales tras la posibilidad de crear nuevas realidades políticas. Sorprendentemente, el partido único, ahora simplemente Kuomintang, consiguió llevar a cabo una transición pacífica que le permitió conservar parte de su hegemonía y así la pervivencia en el sistema taiwanés como fuerza política principal. Obligado a remodelarse bajo un espectro más democrático, el partido desistirá en su tentativo de sinificar la isla, abriendo las puertas a la aceptación de una nueva identidad propiamente taiwanesa y fomentando, de forma indirecta, el asentamiento de un sentimiento de autonomía y unicidad sociocultural en el marco del Extremo Oriente. El multiculturalismo étnico se entendió así como posibilidad para crear una nueva identidad. La apertura hacia lo global y, sobre todo, la descubierta de la llamada “tierra madre” por parte de los taiwaneses consolidaron la idea ínsita de la diferencia substancial que existía entre los habitantes de la isla y el resto del continente¹⁶. La globalización se empleó como un conducto a través del cual se podía validar la identidad multicultural distintiva de Taiwán. Esta discrepancia fue el primer carácter necesario para la formación de esa *nueva identidad taiwanesa*, de la que habla el presidente del KMT Lee Teng-Hui en su discurso de 1995:

All of us who grow up and live on this soil today are Taiwanese people, whether we are aborigines, descendants of aborigines or descendants of the immigrants from the mainland who came over centuries or decades ago. We have all made equal contributions to Taiwan's future. It is possible for each one of us, the 'new Taiwanese people', to convert our love and affection for Taiwan into concrete actions in order to open up a grander horizon for its development. It is also our responsibility to establish a magnificent vista for our descendants.¹⁷

Fue el comienzo del llamado proceso de Běntǔhuà (本土化), en castellano *taiwanización*, mirado hacia la construcción de una identidad libre de los influjos colonialistas y promotora de la unicidad sociopolítica contemporánea de la isla. Afianzada por la supuesta protección de EEUU y por el ostracismo ejercido por los chinos continentales, la sociedad taiwanesa, paulatinamente, intenta trazar con vigor su particularidad identitaria y legitimar su autonomía en la base de la diferenciación de los modelos de la China continental, de sus formas políticas, culturales y sociales. Tradicionalmente, se tiende a considerar que el proceso de *taiwanización* abarcó principalmente el contexto social y político, vertebrándose alrededor de dos conceptos principales: por una parte, priorizar y “fomentar la identidad autónoma taiwanesa” según el *Taiwan youxian* (台灣優先); y por otra, siguiendo el principio del *Dangjia zuozhu* (当家作主), literalmente “ser dueño de uno mismo y tomar sus propias decisiones”, como respuesta a las presiones unificadoras ejercidas por la República Popular China tras la democratización. La *taiwanización* fue un proceso en rápido crecimiento que, prontamente, acabó convirtiéndose en el motor hegemónico que determinó las

15 “Given Taiwan's deep-seated fear of marginalisation, and China's rising economic and cultural status in the world, it is argued that globalisation was not only inevitable for Taiwan but was, in fact, Taiwan's survival strategy.” Shu-Mei Shih, “Globalisation and the (in)significance of Taiwan”, *Postcolonial Studies* 6:2 (2003): 146.

16 “To reduce the risk of economic dependence on, or direct confrontation with China, political parties made a conscious effort to shift Taiwan's identity from a Han-Chinese orientation to a multicultural and transnational one.” Ping-Hui Liao, “Postmodern Literary Discourse and Contemporary Public Culture in Taiwan”, *Postmodernism in China* 24:3 (1997): 62.

17 Teng-Hui Lee, *The Road to Democracy: Taiwan's Pursuit of Identity* (Tokyo: PHP Institute, 1999), 92-93.

elecciones políticas y sociales de la isla¹⁸. El arraigamiento de esta nueva concepción de la identidad taiwanesa como fundamentalmente distinta de la china a partir del principio de la alteridad¹⁹ explica los macrocambios políticos que interesan a la misma isla: el auge del movimiento nativista-aborigen, la descubierta del pasado pre-colonizado, así como la legitimación del partido político del DPP (Partido Progresista Democrático) que acabó convirtiéndose en la principal oposición del KMT, ganando sus primeras elecciones legislativas Yuan en 2000.

Pese a que la crítica entienda el proceso del *Běntǔhuà* como algo propiamente vinculado a un contexto sociopolítico, motivado por el auge de los activismos políticos, en este estudio se quiere reivindicar el papel que tuvo el contexto cultural y, más en el específico, el rol de las artes dentro de la formación de esta nueva identidad taiwanesa. Los estudios clásicos han incidido sobre la influencia de la *taiwanización* para el asentamiento de nuevas formas artísticas y de las políticas culturales, considerando estas últimas como una consecuencia directa de los cambios sociopolíticos que interesan al territorio. Sin embargo, un estudio más detenido sobre el fenómeno de la *taiwanización* nos entrega un escenario más bien distinto, en el que el esfuerzo operado por los cambios artístico-culturales resulta, sin más, la *causa* determinante que plasma el cambio hegemónico identitario del *Běntǔhuà* y no una *consecuencia* directa de la misma. La aceptación generalizada de una nueva visión taiwanocéntrica no se produce únicamente en el seno de los movimientos sociales y los cambios políticos, sino que viene impulsada con vigor por el panorama cultural: el papel de las instituciones, los artistas, la financiación pública y el impulso localista serán los pilares que vertebrarán el asentamiento del *Běntǔhuà*, legitimando de paso los discursos políticos y sociales del momento. La década de 1990-2000 en Taiwán se conforma a partir de un complejo entramado donde todo sucede a la vez, en el que todo contexto se interconecta simultáneamente para perseguir un único objetivo. A partir de las políticas culturales, sin embargo, es posible reconocer los focos de atención que determinan el éxito de la *taiwanización* y su pervivencia hasta el día de hoy.

La construcción de la identidad es un proceso en constante transformación, cuyos cambios se conforman a partir de diferencias, adopciones y rechazos propiamente culturales, más que políticos o sociales. En tal sentido, la construcción de la identidad taiwanesa no se originó a partir del simple rechazo sociopolítico de los modelos continentales chinos, sino en el reconocimiento de una multiplicidad cultural ínsita, que toma deliberadamente elementos de China, Japón y el periodo pre-colonizado para conformar una historia cultural capaz de incluir la complejidad de los variados rasgos de su multiculturalismo histórico²⁰. Esta búsqueda de una verdadera identidad taiwanesa desencadenó, pues, el derrocamiento de los antiguos valores para revertir la anterior hegemonía cultural sinocéntrica. Surgió de forma generalizada una tendencia buscadora hacia las raíces culturales pre-coloniales motivada, también, por la negación en ámbito diplomático de Taiwán como

18 En 1992, la mayoría de los habitantes de Taiwán seguían percibiéndose a sí mismos como "sólo chinos" (25,6%) o "tanto taiwaneses como chinos" (46,5%), frente al 17,6% que se declaraba "solo taiwanés". En 1999, al terminar la década y el gobierno del KMT, los datos demuestran un auge de la categoría "tanto taiwaneses como chinos" (42,5%) y, particularmente, "solo taiwaneses" (39,6%), frente a la caída de la categoría "solo chinos" (12,1%). Al día de hoy, el porcentaje de personas que se identifica como "solo chinos" representa apenas el 3% de la población, frente a la categoría "solo taiwaneses" que supera el 65%. Datos disponibles en: <http://esc.nccu.edu.tw/english/modules/tinyd2/content/TaiwanChineseID.htm> (consultado el 01-04-2022).

19 "La perspectiva poscolonial nos obliga a repensar las profundas limitaciones de un sentido liberal, consensual y cómplice, de la comunidad cultural. Insiste en que la identidad cultural y la política se construyen mediante un proceso de alteridad". Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 215.

20 "The values are so different. We somehow feel very familiar with Chinese culture but we're a new kind of person". Yang, *Why Asia? Essays on Contemporary Asian and Asian American Art*, 16.

país independiente a partir de 1971. Por lo tanto, la imposibilidad taiwanesa de “encontrar su lugar en el mundo” se aprovechó como oportunidad intestina por los taiwaneses para recortarse un espacio en su mismo territorio. Resulta útil incidir en el papel que tuvo la cuestión de la cultura originaria dentro del proceso de taiwanización ya que, los esfuerzos realizados por los agentes culturales acabaron enfocándose en una descentralización del discurso hegemónico identitario. La pretensión cultural de priorizar Taiwán a través de la recuperación de los orígenes desembocó en la revalorización de los localismos y de las comunidades periféricas, tanto por su capacidad de otredad respecto al discurso globalizado, como por su naturaleza de contenedores mnemónicos de las tradiciones y raíces culturales originarias frente al multiculturalismo híbrido de los grandes centros habitados. Es, pues, a partir de esta dirección cultural que Taiwán supo reorganizar su tejido socio-político de forma democrática y responder, a la vez, a la creciente demanda de autonomía por parte de la población local.

Es durante la década de 1990 donde realmente se puede captar la afirmación de las prácticas participativas actuales y se puede explicar el terreno fértil que es, hoy en día Taiwán, para este tipo de manifestaciones artísticas. Dentro de este contexto, debido a que la cultura se centró en la construcción de la comunidad, el giro cultural y la identidad taiwanesa en la década de 1990, la mayoría de los recursos públicos se desviaron a favor de actividades locales de tipo artístico-cultural. El objetivo fue impulsar este tipo de acciones para desencadenar una tendencia cultural autodidacta que legitimase de paso el discurso identitario. El rápido crecimiento de los intereses culturales e históricos periféricos, así como el desarrollo de las industrias culturales locales fueron ejemplos típicos de este mecanismo de autoiniciación.

Off-site art y compromiso en la década de 1990:

Ni Tsai-Chin (倪再沁) y el Festival de Arte Ambiental (環境藝術) (1994)

La tendencia local también se vertebró, pues, de forma evidente alrededor de las políticas culturales: en 1992, se aprobó la "Ley de Recompensas Culturales y Artísticas", el programa de arte público "Porcentaje por el Arte", la creación de la Fundación Nacional de Cultura y Arte y la promoción constante de festivales y exposiciones de arte local²¹. Cabe destacar, además, la fundación del Concilio de Asuntos Culturales (CCA), cuya misión se centró en delegar y descentralizar el poder cultural de los centros artísticos de las ciudades a favor de los condados marginales, animando la población local a fomentar y promocionar sus propios festivales. Esto supuso un cambio importante dentro de las lógicas culturales del país, profundamente distinta del modelo occidental en auge al momento²².

El concepto de comunidad local es el hilo alrededor del que se vertebra la narración de la *taiwanización*: el impulso otorgado a la esfera pública de la vida, frente a los años anteriores de represión y control de la Ley Marcial, permite no solamente el asentamiento de una política cultural

21 Pei-Yi Lu, *Off-Site Art Curating. Case Studies in Taiwan (1987-2007)* (Saarbrücken: VDM Publishing, 2011), 77.

22 “The awareness of art and culture has extended its scope from high-art exhibitions and performances to the landscape and environment, culture and history, and industry. The central cultural policy had shifted from the monopoly of the Chinese Cultural movement to the deeper and wider local community. The subjectivity of local culture emerged. In addition, the cultural map dominated by the central government and Taipei city had changed to multi-development at the local level.” Zhao-Ying Su, *Cultural Discourses and Cultural Policies: The Logic of Cultural Policy Transition in Post-War Taiwan* (Taipei: Taipei National University of the Arts, 2001), 1.

identitaria, sino también de nuevas modalidades posibles de administración social, política y económica. La noción de público se convierte en el tema principal de la cuestión artística de 1990, donde asistimos a una proliferación de iniciativas y exposiciones de artistas emergentes, que apelan al rol del arte dentro de la sociedad democrática y las posibles formas de activación espectral. La pregunta fundamental de la cuestión artística de 1990 era explorar las formas en la que era posible incorporar el arte a la vida pública, fomentar el localismo, la cotidianidad y, de paso, conformar una identidad a partir de un esfuerzo cultural compartido. Para responder a esta cuestión, se popularizó exponencialmente la práctica de las exposiciones en exteriores re-situadas en el espacio público (frecuentemente en entornos naturales con una clara vinculación medioambiental), como herramienta para incorporar la población al discurso contemporáneo acerca del arte. El traslado de las exposiciones a un contexto en exteriores de tipo público representó el deseo compartido de proporcionar un acceso más amplio de la población al arte, pero también consolidó la tendencia de distanciamiento de los círculos artísticos especializados ya que, durante esta temporada, se generalizó paralelamente cierta desconfianza hacia el espacio encerrado de la institución, motivado por las continuas presiones culturales ejercidas durante la dictadura por parte del KMT²³.

Este cambio, sin embargo, no se pudo considerar en su momento propiamente participativo, ya que las exposiciones siguieron manteniendo su discurso material sin contar con la intervención directa de la audiencia. Se trata de iniciativas socialmente comprometidas que abogan por la potencialidad didáctica del arte, pero que no exploran detenidamente los grados de participación posible de la audiencia que las contempla. En este sentido, la idea de buscar una mayor involucración del espectador se limita únicamente a una función didáctica y promocionadora del arte, despojada de posibles significados estrechamente participativos, como vemos en los primeros ejemplos de los festivales de Exposición de escultura experimental de Yanliao (盐寮雕塑实验创作之旅) (1991), en Yanliao; o el Descubriendo al Río Ai: Instalaciones artísticas ambientales (發現愛河-環境裝置藝術展) (1993) en Kaohsiung²⁴. Entre las iniciativas artísticas más influyentes de la década de 1990, sin embargo, es imprescindible mencionar el Festival de Arte Ambiental (環境藝術) del comisario/ artista Ni Tsai-Chin (倪再沁) que tuvo lugar en las orillas del río Tamsui (淡水河) en 1994. El evento, organizado al interno del proyecto Exposición de la Belleza del condado de Taipei (台北縣美展覽), consistió en la realización de una exposición pública que reflejase de forma actual los cambios en el ámbito sociopolítico en acto durante la taiwanización, utilizando como marco la cuestión medioambiental y los riesgos de la improvisa industrialización de Taiwán para el tejido local y el entorno natural. La exposición del Río Tamsui contó con cinco propuestas artísticas enfocadas en el tema del localismo y de la comunidad: "Tide", "Boat", "Water Dance", "Extradition" y "Drop it in the River" que, siguiendo las palabras del curador Ni Tsai-Chin, *no tenían nada en común con la tradición de la Land Art occidental, sino que nacían más bien a partir de la comunidad y la contemplación compartida del Río Tamsui*²⁵. El planteamiento curatorial de Ni se fundó en el diálogo armónico entre comunidad y naturaleza para consolidar un sentimiento de pertenencia con el entorno local y avisar

23 "If an art museum wants to have a close relationship with audiences, the only way is to move to an outdoor space. If art moves out, away from galleries and museums, not only can it provide a social education, but also it can have a direct, face-to-face encounter with audiences and it can also respond directly to nature." Pei-Ling Yan (楊佩玲), "Art Exhibition of Taipei County in the Sky (一九九五年北縣美展在空中)", *Artist Magazine* (藝術家雜誌) 240:5 (1995): 191.

24 Lu, *Off-Site Art Curating. Case Studies in Taiwan* (1987-2007), 83.

25 Tsai-Chin Ni (倪再沁), "Let Art Come Back to the Land: An Interview with the Curator of the Art Exhibition of Taipei County: Environmental Art, Ni Tsai-Chin (讓藝術回到人間大地:訪台北縣美展環境藝術籌劃人倪再沁)", *Artist Magazine* (藝術家雜誌) 228:5 (1994): 124.

a la vez sobre los riesgos medioambientales al cual se veía sometido el territorio tras el proceso globalizador.

Las obras propuestas traslucen por su capacidad de crear un diálogo activo con la comunidad que las rodea: en tal sentido, la intervención más relevante fue “Drop it in the River”, realizada por el artista Hou Yi-Ren (侯宜人). Esta obra, formada por una imponente daga de piedra de 100x40 cm del peso de 300 kg, fue construida en colaboración con la comunidad residente, que a través de laboratorios talló la escultura con palabras relacionadas a la historia y geografía del Río Tamsui. El 12 de marzo de 1994, la obra fue trasladada al río y sucesivamente tirada en su lecho, creando una ceremonia performativa compartida entre artistas, comisarios y comunidad residente para simbolizar simultáneamente la muerte y el renacimiento del Tamsui y avisar a la vez sobre los debates medioambientales relacionados a la región. El objetivo de esta instalación era *impresionar al paseante de forma radical y agresiva*²⁶: solo de esta forma, mediante un momento de unión compartida, es posible advertir sobre determinados problemas, hacerlos visibles y abordar así el significado didáctico del arte y de las prácticas sociales. Una lógica similar es la que conforma el significado de otra intervención, “Tide”, en la que miles de globos blancos fueron instalados a lo largo del paseo de la orilla del río, creando un espacio híbrido entre la artificialidad y la naturaleza en un lugar de tráfico común. El resplandor blanco de los globos que contrastaba con el aspecto verdoso del césped de la orilla y del agua contaminada creó una hibridación armónica con el entorno natural, creando una ruta constantemente iluminada para los habitantes de la zona.

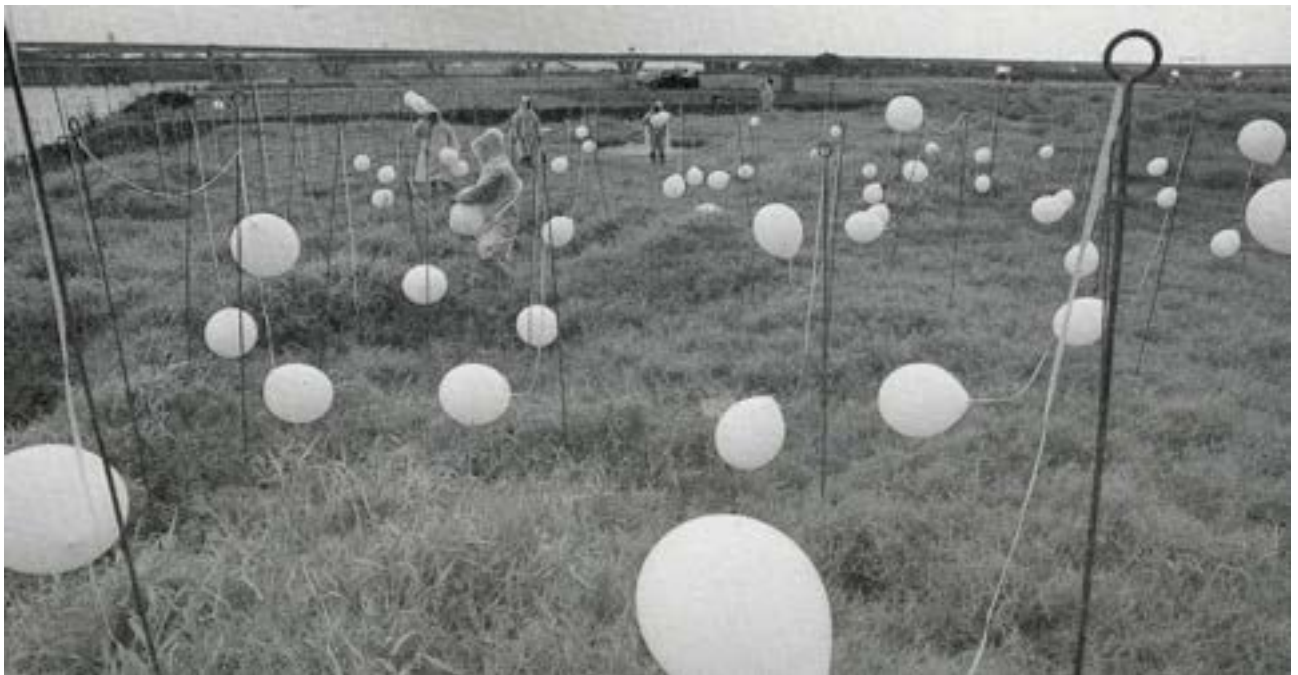


Figura 3 - Ni Tsai-Chin, Tide, instalación. Río Tamsui, 1994. (Créditos: Hsu Po-Hsin).

Diferentemente a “Drop it in the River” no se trata de una intervención explícitamente “violenta”, sin embargo, su significado se activa solamente mediante la participación pasiva de la audiencia, la contemplación y el paseo entre los globos, dando cuerpo así la reflexión sobre la cuestión medioambiental. Esta armónica convivencia entre naturaleza/intervención en este segundo caso resulta particularmente interesante, además, porque evidencia uno de los rasgos predominantes de las prácticas públicas de arte ambiental que se desarrollan en el contexto taiwanés. Ni Tsai-Chin insistió frecuentemente sobre la unicidad de la práctica artística ambiental taiwanesa, llegando a

26 Lu, *Off-Site Art Curating. Case Studies in Taiwan (1987-2007)*, 87.

diferenciarla de la tendencia occidental por su renuncia al paradigma del arte por el arte y seguir, en su lugar, una compenetración entre la simple estética visual y la función didáctica²⁷. Las experiencias ambientales de Taiwán se distancian del *land art* estadounidense porque renuncian a una acción violentamente artificial en el territorio, pero también de los casos europeos que, viceversa, creaban instalaciones excesivamente respetuosas y orgánicas, anulando así la presencia de lo humano en la práctica artística. Los ejemplos ambientales taiwaneses, en cambio, buscan como *estrategia propia el diálogo: ni el hiperrartificialismo, ni la modestia exagerada son apreciadas en este sentido*²⁸. Este alejamiento de la lógica occidental permite aún más reforzar esa idea de localismo como forma de resistencia artística contra el fenómeno globalizador y, a la vez, trazar los rasgos de una identidad común bajo el lema de la *taiwanización*. A partir de las experiencias previas de los experimentalismos bajo la dictadura y utilizando la taiwanización como impulso promotor, el arte de la década de 1990 se distingue, pues, por el énfasis otorgado al localismo, a la comunidad y las relaciones que se entablan en los términos de la individualidad, la sociedad, el entorno natural y el espacio público.

A local exhibition should have the 'locality' at its center. This means that participants are obliged to get to know something about the complex issues relating to the local history, the changing culture and the natural environment, they have to rethink these issues and only then can they transform their ideas into art forms.²⁹

En su tentativo de crear una nueva identidad cultural y promocionar cierta autonomía artística, las prácticas de Formosa concentran en sí mismas una serie de condiciones bien exactas: el recurso curatorial del exterior, la involucración espectral, el compromiso social-medioambiental. Se trata de elementos que concurren simultáneamente en ese asentamiento de las prácticas participativas y que conforman esta década como el periodo de transición más evidente desde un contexto aún anclado al pasado tradicional de la narración institucional hacia nuevas formas de experimentalismos socialmente comprometidos. A pesar de este nuevo planteamiento curatorial, resulta evidente la

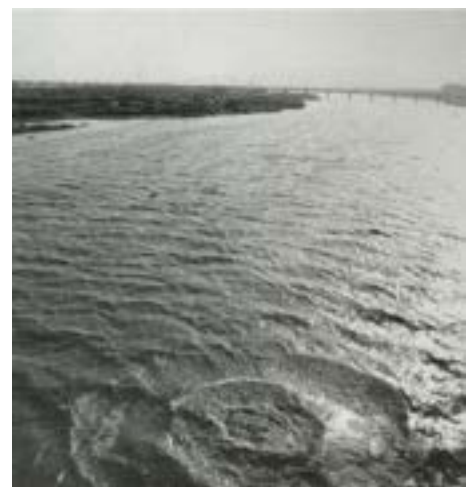


Figura 4 - Hou Yi-Ren y Ni Tsai-Chin, Drop it in the River, instalación. Río Tamsui, 1994. (Créditos: Hsu Po-Hsin).

27 Tsai-Chin Ni (倪再沁). "Towards a Limitless World (邁向無限寬廣的世界)" En *Environmental Art: The 6th Art Exhibition of Taipei County* (1994 台北縣: 第六屆美展<環境藝術>), ed. Por Jin Ming-Huai, (簡明輝編), 15-19 (Taipei: Taipei County Art Centre, 1994), 15.

28 Ni, "Towards a Limitless World", 21 (traducción propia).

29 Ni, "Let Art Come Back to the Land", 124.

imposibilidad de hablar de forma rotunda de prácticas participativas, puesto el rol aun parcialmente “pasivo” que interesa la audiencia. Para Ni, el objetivo primordial era comunalizar el arte entre la sociedad, pero no por eso, involucrar esta última en el proceso creativo³⁰. Este planteamiento del “arte al alcance de todos”, sin embargo, se limita a un disfrute pasivo de tipo más contemplativo que productivo. El arte, en este caso, cumple con su función pedagógica a través de su imposición como resultado y no como proceso en sentido estricto.

La apropiación institucional del localismo: el desacertado caso de “The Heart of History (歷史之心: 裝置藝術大展)” (1999) en Lugang (鹿港)

La rápida difusión de exposiciones y festivales artísticos de arte público por el territorio de la isla, convirtió la práctica en exteriores en la principal herramienta de propaganda pro-Taiwán empleada por las instituciones y el gobierno a través de la concesión de becas, concursos, fondos públicos, ayudas al arte y residencias. Este tipo de práctica curatorial y de experimentación artística nacida originariamente en un contexto independiente, se tradujo prontamente en una manifestación más de la tendencia cultural hegemónica, asimilándose así al discurso identitario en acto en la isla y manifestándose más o menos armónicamente con el territorio local liminal. Su adaptación en el tejido institucional no representó necesariamente una desvirtuación de la práctica; sin embargo, su auge tan evidente causó de forma natural un estancamiento de su concepción y la materialización de algunos controvertidos casos a lo largo del último tramo de 1990. A partir de este estancamiento, se hizo patente la necesidad de superar el paradigma propuesto por Ni en 1994 para buscar, en su lugar, una más sincera compenetración entre comunidad, artistas y espacio público. Las innumerables exposiciones públicas realizadas en la década de 1990, bajo la influencia propagandística ínsita en el esfuerzo institucional, desembocaron frecuentemente en la organización de festivales conceptualmente débiles o procesualmente desincronizados con las expectativas de la población residente. Entre ellos, está el caso de The Heart of History (歷史之心: 裝置藝術大展), organizado en 1999 en Lugang, cuyo desacertado planteamiento curatorial y su evidente fracaso, supuso un punto de inflexión para nuevas reflexiones sobre el arte público y participativo en la isla.

The Heart of History fue una exposición de arte público curada por Huang Hai-Ming (黃海鳴), cuyo propósito fue la protección del edificio Rimao Hang (鹿港日茂行), un bien inmueble de interés local amenazado por el nuevo plan de renovación urbana aprobado en Lugang en 1992. Solo en 1998, tras las presiones populares, el CCA catalogó el edificio como patrimonio histórico aprobando el llamado “Plan Integral de Conservación y Regeneración del Patrimonio del Rimauheng” proyecto en el cual figuraron varias propuestas de conservación cultural, entre otras, la misma exposición curada por Huang. El proyecto sigue las pautas discursivas que acompañaron las exposiciones taiwanesas de su época: surgido de la necesidad de asentar el arte como herramienta de defensa cultural en primera línea frente al proceso globalizador que atravesaba Taiwán; conceptualmente, la exposición se concentró en la redesignación del espacio público como un lugar de intercambio, tránsito y relaciones humanas frente al fagocitante proceso de renovación urbano-capitalista. A partir de esta base, el diseño expositivo así como la participación de los artistas invitados, tenía que leerse como

30 En ocasión de un debate sobre los grados de participación del público en relación a las obras propuestas en el festival, en el curador afirmó claramente: "Taipei County citizens can go to the Tamsui River bank to visit the exhibition, or even if they are just passing over the bridge they meet the artworks by chance. Is this not a good way of making art available for everyone?" Ni, "Let Art Come Back to the Land", 124.

un tentativo de usar al arte como una señal para “desencadenar disturbios” que sensibilizan la población y cambian el *statu quo*: *To use the outdoor installation art exhibition to revitalise and stimulate the imagination of the general public concerning historic spaces and broaden the local people’s vision regarding the future development of the city*³¹.

Sin embargo, es justamente a partir de esta reflexión sobre los “disturbios” y la “sensibilización de la población” que se materializó el primer quiebre del planteamiento curatorial de Huang. El comisario ideó un proyecto de tipo situado en línea con las tendencias medioambientales de su época; sin embargo, el conflicto se originó exactamente a partir de la escasa importancia otorgada a la comunidad dentro del discurso de la propuesta. Como en el caso de Festival de Arte Ambiental, se volvió patente la relación de poder instaurada mediante la cadena “comisario-artista-comunidad”, en la que los tres entes no vienen considerados como simbióticos y co-autores de la producción artística. Más bien, se intenta instaurar una dinámica didáctico-pedagógica a través del arte en la que, el *comisario/artista* mediante la *obra de arte* sensibiliza a la *población*, construyendo un discurso meramente unilateral. En la frenética búsqueda institucional de la identidad local, se perdió lo que realmente formaba la esencia de lo local, *ergo*, la comunidad misma. The Heart of History se pensó como una iniciativa pública vertebrada a partir de la reflexión sobre el binomio, la relación y las incongruencias entre centro/periferia, global/local, modernización/ruralidad, pero en la que se aplica una mirada externa a la comunidad, que invalida, pues, la eficacia de su mismo discurso. En este caso específico, observamos como en ningún momento se contempló la participación de artistas locales, mientras las instalaciones propuestas, en más de una ocasión, causaron el descontento de la población residente³². A tal propósito, es particularmente ejemplificador el caso de “Un país próspero de gente que vive pacíficamente: Trazando el camino de la historia (國泰民安— 塑著歷史的足跡)”, obra de la artista Lien Pao-Tsai (連寶猜, 1953), cuya instalación dio origen a varios debates³³.

La obra, constituida por una escultura de la Diosa Madre Mazu (媽祖), deidad cercana al pueblo, vino instalada delante del templo de la ciudad en un balancín construido por la misma artista. El debate en cuestión surgió por la elección de la autora de “vestir” a la estatua con más de mil billetes de yuan, la moneda taiwanesa, con el propósito de simbolizar los casos de corrupción que se habían verificado en el condado. La instalación, pues, se entendía como un instrumento de crítica sociopolítica de los entornos marginales y advertía a la vez sobre los riesgos de la industrialización y la globalización como amenaza a los modos de vivir tradicionales de la ruralidad. La idea de Lien no suponía en sí misma un escándalo para la población local, pero sí lo supuso su elección de posicionarla en un espacio público, además sagrado, sin el consentimiento previo de la comunidad que transita normalmente por ello. Como bien evidencia Lu Pei-Yi, la fricción se origina a partir del uso arbitrario del espacio público:

If this artwork had been presented inside a gallery, it would not have been such a serious matter; presented in the public space, however, it was bound to cause friction and resistance. The temple was not merely a public but also a religious space and even a space where diverse grass-roots

31 Hai-Ming Huang (黃海鳴), *The Heart of History: Outdoor Installation Art Exhibition* (歷史之心: 裝置藝術大展) (Nantou County: CCA, 1999), 9.

32 Wei-Hsiu Tung, “The Return of the Real: Art and Identity in Taiwan’s Public Sphere”, *Journal of Visual Art Practice* 11:3 (2012): 167.

33 Pao-Tsai Lien (連寶猜), “The Art of “Breakthrough” Does Not Blaspheme” the Gods (「破相」藝術並無「褻瀆」神明)”, *China Times* (中國時報), 8 de abril de 2003.

political forces gathered; thus, the conflict involved both political and religious issues.³⁴

La obra creó efectivamente un “disturbio” tal y como había pensado Huang, pero este no surgió en el seno de la sensibilización de la población, más bien en el rechazo y contestación de la obra de arte, a causa de la invasión violenta que se perpetuó en el espacio comunitario y por el paradigma de exclusión de la población ínsito en ella. La respuesta local no tardó en llegar: después de varias protestas, algunas personas decidieron tapar los rostros de las esculturas atando unos pañuelos rojos y cortando la cuerda roja protectora que rodeaba la obra. Se trata de un acto de deturpación controlado que ocurrió repetidamente a lo largo del festival, como se observa en el caso de otras instalaciones artísticas. Esta situación de conflicto entre comunidad/artista nos ofrece de forma clara el cuadro de la cuestión del arte público dentro del marco taiwanés y la condición aún incompleta que rodea esta práctica. La apropiación del discurso sobre el localismo y el identitarismo por parte de la institución causó de esta forma la imposibilidad de construir modos de hacer alternativos que funcionasen realmente como alternativas paralelas al proceso globalizador. Lo único que quedó fueron exposiciones vaciadas de un contenido real, más bien orientadas hacia la propaganda político-cultural que a la eficacia social. Esta neta separación entre artista-arte-comunidad se aprecia, además, a partir de las mismas soluciones logísticas de montaje: por ejemplo, en el caso de la obra de Lien, la instalación fue delimitada por una cuerda roja a lo largo de su perímetro. La idea de proteger la obra del exterior causa, irremediabilmente, una disyunción física entre la escultura y su entorno: no subsiste un diálogo armónico entre entorno, comunidad, no existe forma alternativa de asimilación que la invasión del espacio público.

Así mismo, es curioso observar como la compenetración perfecta entre obra-entorno-comunidad, se dio solamente al momento de “vandalizar” estas obras de arte público. El “disturbio” profetizado por Huang se hizo evidente solamente cuando los habitantes del pueblo decidieron negarse al significado de las obras presentes en su calle. El centro del conflicto sigue siendo el espacio público y la acción colectiva es la herramienta para resignificar y repoblar el mismo. Acerca de estas acciones iconoclastas, resulta interesante la reflexión realizada por el crítico Chen Wen-Pin en los artículos “Un transplante de corazón de un forastero o La violencia artística” y “Despierten, Artistas”, donde se analiza el espectro de la propuesta curatorial de Lugang bajo el prisma de la hegemonía cultural propugnada por el gobierno. El problema latente del festival de Lugang fue la cadena de poder instaurada en las relaciones artistas-comunidad, en la que no hubo una preocupación real en *respetar la opinión de los residentes locales y establecer un sistema abierto para permitir la*



Figuras 5 y 6 - Lien Pao-Tsai, A prosperous country with people living in peace: tracing the path of history (國泰民安—塑著歷史的足跡), escultura/instalación. Lugang, 1999. (Créditos: *China Times*).

34 Lu, *Off-Site Art Curating. Case Studies in Taiwan (1987-2007)*, 108.

asistencia de los habitantes, los artesanos y los artistas locales³⁵. En sentido más amplio, las problemáticas alrededor de las exposiciones en exteriores de la década de 1990 se vertebran en torno a la incongruencia que acompaña las definiciones de público y comunidad, cuya introspección sigue manteniéndose lasciva y superficial. A partir de este contexto, *The Heart of History* se convierte así en un importante testimonio de la tendencia hegemónica de 1990, pero también se erige a la vez en un punto de inflexión decisivo para la exploración de la relación entre arte y espacio público en Taiwán, las posibilidades participativas y el compromiso social real que rodea los discursos acerca del binomio localismo-identidad. Como se verá en el siguiente capítulo, a partir del nuevo milenio, con el asentamiento de nuevas políticas culturales y la creación de festivales más atentos a la cuestión local y a la activación espectacular, se asiste a un nuevo cambio de paradigma que compone las prácticas participativas de Formosa.

Nuevos paradigmas en el arte *off-site* taiwanés: el auge de la activación espectacular (2004-2022)

La polémica de 1999 surgida a raíz de *The Heart of History* desató un intenso debate centrado en la cuestión de la activación espectacular y del papel de los artistas en el marco del localismo y de la comunidad. Desde este fracaso, los artistas y comisarios han investigado otros enfoques experimentales y curatoriales con la intención de implantar nuevos binomios entre arte-localismo y crear estrategias de compromiso más eficaces con los mismos individuos que componen las comunidades. El 2000 coincide con la consolidación de las exposiciones centradas en el tema del localismo, el medioambiente y la cohesión comunitaria, puestos los cambios socioeconómicos que, ya en acto a partir del último tramo del siglo pasado, seguían afectando al país. El ingreso en el mercado neoliberal, así como la adopción de estilos de vida más “occidentales” causaron un evidente cambio en los modos de vivir cotidianos de la población taiwanesa. Más allá de los siempre presentes procesos de industrialización y la masiva urbanización que se propagaba por el territorio, amenazando gravemente el tejido medioambiental de la isla; a nivel sociocultural el repentino cambio hacia modos de hacer occidentalizantes fue acogido con una confusa frustración por parte de la población, aún suspendida entre el dilema de la herencia secular sinojaponesa, la tradición aborigen y la voluntad de plasmar identidades locales alternativas. Dicha confusión se reflejó de forma patente en el mundo artístico: como subraya Lin Hong-John (林宏璋), la nueva generación de artistas del nuevo milenio desarrolla un sentimiento común de “frustración” como respuesta resignada y crítica contra un sistema híbrido en el que no se reconocen totalmente³⁶. Situados en el intersticio entre transición democrática y futuro, occidentalización y localismo; la nueva generación desarrolla lenguajes propios orientados hacia estéticas híbridas, pastiche, *otaku* totalmente desvinculados del vigor político, crítico y social que caracteriza el arte de la década precedente³⁷.

En el marco del estudio de las prácticas socialmente comprometidas vistas hasta ahora, este brusco cambio no supone necesariamente una interrupción de la realización de exposiciones o proyectos en exteriores de tipo participativo; sino una polarización de las dinámicas artísticas hacia dos

35 Bi-Ling Chen. "The Relationship between Cultural Hegemony and Public Art: The Heart of History exhibition in Lugang as a Case Study." En *DEOA Art Criticism Award 1999*, ed. por DEOA, 38-45. (Taipei: DEOA, 1999), 43.

36 Hsing-Yueh Lin (林猩嶽), "The Art of Frustration in Taiwan. Introduction: the Symptoms (顿挫艺术在台湾)", *Artco* (典藏今艺术) 174 (2007): 124.

37 Chien-Hung Huang, "Micro-sensible: The Social Aspects of the New Sensibilities", 166.

extremos difícilmente conciliables. Sin embargo, es justamente gracias a esta polarización que el arte participativo va explorándose a sí mismo de forma siempre más íntima y retrospectiva, iniciando paulatinamente un proceso de mayor activación espectral. Pese a la autonomía y unicidad que atraviesa el fenómeno socialmente comprometido y participativo en Taiwán, es necesario incidir sobre la influencia que tuvieron las fuentes y las experiencias occidentales para su especialización hacia nuevos horizontes de experimentalismo procesual. A partir del último tramo de la década de 1990, los artistas en Taiwán comenzaron a mirar con interés los discursos estéticos y sociales de Europa y EEUU, como demuestran las traducciones chinas de “Has Modernism Failed?” (1995) y “The Reenchantment of Art” (1998) de Suzi Gablik (1991), así como el manual “New Genre Public Art. Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures” de Malcolm Miles (2000). Aún más decisiva fue la traducción de “Mapping the Terrain: New Genre Public Art” de Suzanne Lacy realizada en 2004 por Wu Ma-Li, cuya publicación en Taiwán coincidió, como ya intuyó Lu Pei-Yi, con un nuevo auge de proyectos, festivales y exposiciones en exteriores de clara huella participativa atentos a las cuestiones sociales tocadas por Lacy en su libro³⁸. A partir de estos conceptos, las figuras taiwanesas del *new genre public art* se dedicaron pues en esbozar proyectos participativos que tuvieran en cuenta tres ejes discursivos fundamentales a nivel conceptual y curatorial: primero, la necesidad de profundizar sobre problemas estructurales que afectan la contemporaneidad; segundo, el empleo de estrategias de compromiso e intervención social frente al paradigma pedagógico-didascálico de la década precedente; y por último, el énfasis en la deconstrucción del artista y la paralela búsqueda de la colaboración comunitaria. Es ejemplificador, a tal propósito, el proyecto desarrollado por la misma Suzanne Lacy en Taipei con título “I.D.Entity” (2004), en colaboración con la artista Wu Ma-Li.

Esta intervención, concebida como una extensión del proyecto “The Oakland Projects” realizado entre 1991-2000, consistió en una serie de talleres para la comunidad juvenil (16-25 años) con el fin de crear una plataforma de intercambio de opiniones mediante dos fases distintas. La primera etapa consistió en conversaciones virtuales a lo largo de seis semanas entre diez estudiantes de la Universidad de Fu-Jen con Lacy y otras artistas, en las que se trataron temas como la virtualización, el auge de internet, la sexualidad, la educación, la política y las brechas generacionales taiwanesas³⁹. En la segunda parte del proyecto se realizó una performance *in situ* en específicas estructuras circulares interconectadas que simulaban la comunidad virtual. Para esta actuación, los artistas invitados construyeron 20 pequeñas plataformas de cuatro colores distintos con capacidad para seis personas cada una, en las que los estudiantes se sentaron entablando debates que venían grabados a la vez. Según un preciso intervalo de tiempo, al oír un silbido, los alumnos se intercambiaban de grupo para abrirse a nuevas personas y expandir así sus opiniones. Este primer caso ejemplifica de manera patente como el desplazamiento de enfoque en el arte participativo taiwanés pasa por la plasmación de nuevos proyectos orientados hacia la deconstrucción de la canónica figura del artista para buscar, en su lugar, estrategias de compartición (o hasta cesión) autorial, activación comunitaria e intercambio común.

El objetivo es la cesión autorial para buscar la activación espectral y de paso empoderar a la comunidad en las que insertan los proyectos: de esta forma el resultado no es una experiencia artística mediada por la visión del artista, sino más bien creada a partir de la pluralidad discursiva de

38 Lu, *Off-Site Art Curating. Case Studies in Taiwan (1987-2007)*, 220.

39 Las seis llamadas realizadas por Lacy tuvieron como tema de discusión las siguientes seis preguntas: “¿Cómo influyen Internet y la tecnología en la vida de los jóvenes?; ¿Cuáles son las opiniones de los jóvenes sobre el sexo y las relaciones?; ¿Es razonable que padres y profesores esperen que los jóvenes estudien?; ¿Existe una brecha generacional entre los adolescentes y sus padres?; ¿Es importante la política para los jóvenes de Taiwán?; ¿Cómo se involucran los jóvenes de Taiwán en la cultura juvenil global?”

la comunidad. Este nuevo esfuerzo desautorial se hace evidente en el Taiwán de la década de 2000, tras el infeliz fracaso de Lugang, con la búsqueda de proyectos artísticos compartidos con las comunidades locales, engendrando así nuevos significados de responsabilidad colectiva. El cambio de postura creativa se traduce, paralelamente, en relativos cambios a nivel curatorial, estratégico y conceptual a la vez. En 2006, por ejemplo, Lin Hong-John insiste sobre los nuevos discursos surgidos a raíz de *The Heart of History* acerca del espacio público y su posible uso en el marco de las artes, reconociendo como la característica de lo local como margen muda desde una concepción de *espacialidad expositiva* hacia un nuevo significado de *espacialidad social*⁴⁰. Así mismo, el cambio de paradigma del conceptualismo del artista hacia la contextualización de su discurso en relación con la sociedad en la que colabora, permite el surgimiento de exposiciones, proyectos y espacios alternativos que buscan nuevas narrativas más allá de la simple exposición *ex-situ* de las instalaciones para abordar el complejo entramado cultural, identitario y local que alberga en las comunidades con las que se relacionan.



Figura 7 - Suzanne Lacy, Wu Ma-Li, I.D.Entity, performance/situación participativa. Taipei, 2004. (Créditos: Suzanne Lacy).

Esta nueva postura participativa se concretiza con algunas iniciativas particularmente llamativas como el temprano caso de la exposición *Debate de la Tierra* (土地辯證) (2001) de la Comunidad de Artistas del Almacén del Arroz (米倉藝術家社區協會), en la que 23 artistas realizaron una serie de propuestas entre la procesualidad y la instalación en algunas aldeas de Pingtung (屏東縣) que, a pesar de un planteamiento aún anclado en un enfoque semi-autoral, terminaron resultando un éxito dentro de la comunidad local, replanteando nuevas visiones de entender el arte y sus efectos en el contexto de la liminalidad del campo⁴¹. Este ejemplo no es el único que se manifiesta por todo el territorio de la isla, si no que representa solo la punta de la lanza participativa que interesará a todo el arte público taiwanés. El cambio de paradigma que se ha preanunciado, se materializa de forma

40 Hsing-Yueh Lin (林猩嶽), *Sinthome of Post-Contemporary Art: Writings on Locality* (後當代藝術徵候: 書寫於在地之上) (Taipei: Art & Collection Group Publishing Ltd, 2006), 73.

41 "We went through a lot of negotiations, misunderstandings, debates, and even at times arguments with the local people. But in the end the local residents (many of whom were farmers) started to understand our 'artistic language' and creative vision; they became aware of the difference it could make in their daily routine and could appreciate what artists have to say." Tung, "The Return of the Real: Art and Identity in Taiwan's Public Sphere", 165.

homogénea a principios de los años 2000, con el surgimiento de algunos festivales de arte público, hoy particularmente interesantes y todavía activos: entre ellos, es imprescindible mencionar otra vez al Festival de arte público de Taipei; el Festival Internacional de Arte Container de Kaohsiung (高雄貨櫃藝術節) (2002); el Festival Taipei en Movimiento (台北城行動) (2003), el Museo Urbano Hai-An (海安路藝術計劃) (2004); y, por último, el Festival de Arte del Trópico del Cáncer de Chiayi (海安路藝術計劃) (2005), cuya segunda edición, en 2006, representa un caso ejemplificador del cambio de paradigma participativo-descentrado que se da en el mundo artístico taiwanés del nuevo milenio.

El Art as Environment: A Cultural Action in the Tropic of Cancer (北回歸線環境藝術行動) (2006) como punto de inflexión

Al adentrarse cuanto más en la primera década de los 2000, se percibe como el renovado paradigma participativo-dialógico se consolida como una de las herramientas curatoriales más exitosas de los nuevos proyectos de arte público. Entre las propuestas más innovadoras se encuentra, entre otras, la segunda edición del festival del Trópico del Cáncer del Condado de Chiayi (2006), comisariado por la artista Wu Ma-Li, cuyo discurso curatorial refleja de forma clara ese nuevo paradigma desautorial de Lu ilustrado anteriormente. La idea del festival se gesta alrededor de la idea de cuidado-convivialidad entre comunidad local y entorno natural: mediante la compenetración simbiótica entre estos dos términos, el objetivo es tanto reforzar a la conciencia medioambiental de la población de Chiayi, como elevar la importancia de su condición de lugar (des)centrado frente a las grandes metrópolis. El proyecto se materializó en el trabajo conjunto de diecisiete artistas repartidos entre diez comunidades locales del condado⁴², centrándose en temas como la falta de servicios públicos en las zonas marginales, la despoblación rural, los procesos de industrialización y la contaminación de las zonas verdes. Así pues, esta iniciativa consistía en reconocer al arte como una herramienta positiva para el cambio socioeconómico, y a la vez cómo recurso para implantar nuevos servicios útiles para el futuro. La intención de la acción cultural de Wu Ma-Li iba más allá de la simple exposición *ex-situ* de las intervenciones con fines meramente culturales o comerciales; en cambio, la labor de los artistas pretendía implantar en el territorio los servicios públicos carentes, colaborando juntamente con la comunidad para realizarlos y hacerlos efectivos⁴³. Exactamente como sugiere ese renovado paradigma curatorial analizado anteriormente, el poder latente del festival se explicita no tanto en el valor estético-conceptual de las obras propuestas, sino más bien reside en el proceso de realización y el utilitarismo positivo para los residentes.

En este planteamiento conjunto, las prácticas artísticas vienen entendidas por Wu como un proceso fluido, que se infiltra en la vida cotidiana, en las experiencias y en las opiniones de los residentes, replasmandose continuamente⁴⁴. En la práctica, el discurso curatorial se aplicó mediante dos

42 Las aldeas fueron: Laij (來吉), Fengshan (豐山), Shizi (十字), Hexing (和興), Sanjiao (三角), Ziyun (紫雲), Dalun (大崙), Jia Dong Jiao (茄冬腳), Tugou (塗溝) y Budai (袋).

43 "From within a partnership-based paradigm, which views selfhood as intrinsically relational, artists can more easily see themselves as active agents, choosing and implementing projects that give people an experience of community. What emerges from the model of partnership is a vision freed from the prison cell of the separate, independent ego, and in this case, a vision of art that is much more sensitive to its place in the whole". Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art* (Londres: Thames & Hudson, 1995), 109.

44 "Public art practices and the working of artists in communities constitute a process of transformation, like a 'fluid energy' flowing into the life of people who offer on-site resources with interactions and exchanges". Ma-Li Wu, *Art and Public Spheres: Art intervention in the community* (Taipei: YL, 2007), 107.

estrategias curatoriales precisas: una fue la de las residencias artísticas, en la que un artista permanecía en la misma comunidad a lo largo de tres meses para desarrollar su proyecto artístico personal⁴⁵; la otra estrategia, en cambio, consistió en la realización de talleres de breve duración para la comunidad local empleando materiales y técnicas cercana a las tradiciones y folclores del pueblo⁴⁶. Diferentemente de otros casos, como el de Lugang, las intervenciones dialógicas de Chiayi no se conciben como invasiones violentas en el territorio, sino como intersticios a partir de los cuales fomentar los vínculos sociales, la vida común y proponer modelos de convivencia marginales. La potencialidad latente de esta propuesta viene analizada de forma detenida por Chen Hon Yi, comisario del proyecto junto a Wu, a través de algunos conceptos claves para entender la importancia del festival como punto de evolución de las prácticas participativas de la isla.

The role of artists and residents can be seen in the relationship between 'disposition' and 'imposition'. An artist has the capacity for mobility (dis-position), while the resident is an in-situ resource (im-position). Only when these two roles interact and even change their positions to become intersubjective as 'artists as residents and residents as artists', can the real meaning of art intervention in the community be revealed.⁴⁷

La idea de *im-posición* y *dis-posición* de Chen se enmarca dentro de unos roles bien definidos para las categorías artistas/población local, que resultan complementarios el uno al otro y concurrentes a la vez para plasmar un resultado artístico último realmente comprometido. Por una parte, el comisario incide sobre la familiarización y conocimiento que tiene la comunidad local de su entorno natural: este carácter *in situ* le permite una mayor profundización sobre las narraciones posibles acerca del territorio pero, a la vez, acaba convirtiéndose como una limitación por el marginalismo que le acompaña. El enfoque liminal de la comunidad impide una visión más expandida, se queda limitado. Por otra parte, la condición de *dis-posición* del artista se funda en su libertad absoluta: en este sentido, el artista llega al territorio, instalándose en la comunidad local y a través del relato compartido es capaz de transformarse temporalmente en un residente; permitiendo con su capacidad creativa transferir paralelamente el *status* de artista a los residentes. A través de un proceso de intercambio, tanto las perspectivas de los artistas como de los residentes alcanzan una condición de "intersubjetividad", dictada por una comprensión mutua en su relación. Como afirma Wu, ampliando las ideas de Chen, el lema discursivo curatorial es que *los artistas se conviertan en residentes y los residentes en artistas*⁴⁸. Solo así es posible alcanzar un nivel de compromiso y co-participación tal que permita el desarrollo de un proyecto armónicamente acorde con la voluntad de los residentes. El éxito del festival organizado en Chiayi fue inmediato y atrajo, enseguida, la atención de la comunidad artística más experimental de la isla. Su carácter innovador le valió la selección final para el V Premio Taishin de Arte Contemporáneo (2006), el galardón más prestigioso dedicado al arte en Taiwán⁴⁹. Pese al interés desencadenado tras la propuesta conjunta de Wu-Chan, el jurado profundizó acerca de la naturaleza del planteamiento, reflexionando sobre las

45 Este es el caso de los artistas: Wu Shuhui (吳淑惠), Weng Chaoyong (翁朝勇), Guo Hongkun (郭弘坤), Wang Yaojun (王耀俊), Huang Wenyan (黃文淵), Zhang Xinpi (張新丕), Pan Yunwei (潘云薇), Markham Pearl y Stefano Giannotti.

46 Liang Liling (梁莉苓), Sun Huaying (孫華瑛), Cai Jiangle (蔡江隆), Kang Yazhu (康雅筑), Su Siwei (蘇絲薇), Wen Xiaomei (溫曉梅) y Huang Lanya (黃蘭雅).

47 Wu, Wu, *Art and Public Spheres: Art intervention in the community*, 107.

48 Sheikh, "In the Place of the Public Sphere? Or The World in Fragments", 49.

49 "This is the first time public art in Taiwan has turned to a more precise practice of "community art". Wei Yu (游威), "The Announcement of the 5th Taishin Arts Award (第五屆台新獎揭曉)", *Artco* (典藏今艺术) 5 (2007): 149.

posibles infiltraciones occidentales en el mismo, y por tanto, la paulatina pérdida de un modelo intrínsecamente local y, consecuentemente, taiwanés⁵⁰.

Aunque es cierto que la *new genre public art* llega a Taiwán mediado por claras infiltraciones occidentales, es indudable que la metodología empleada por Wu-Chang se aleja de ese contexto, profundizando en problemáticas y cuestiones estrictamente inherentes a su contexto. Puede que el caso de "Art As Environment" se configure como un planteamiento todavía tosco, excesivamente fiel a los paradigmas occidentales recientemente asimilados; sin embargo, su importancia en 2006 fue capital para el desarrollo de nuevas prácticas experimentales más atentas al tema del identitarismo local y de la taiwanización. La relación entre *im-posición/dis-posición*; *artista/residente* será el punto de partida empleado para la realización de los nuevos festivales locales de arte público en época más reciente, cuya fuerza se delinea a partir de su capacidad intersticial para configurarse en nuevos (des)centros del movimiento artístico actual de la isla.



Figuras 8 y 9 - Wen Xiao-Mei, Marcha de la Feria del Templo - Fabricando las Grandes Marionetas (廟會踩街—大傀儡製作), escultura/performance participativa. Chiayi, 2006. [Performance/Representación escénica]. (Créditos: Cultural Affairs Bureau of Chiayi County Government).

Local contra global: la reconfiguración de la marginalidad como (des)centro

La frágil relación entre ruralidad y centro necesita ser analizada, además, bajo el prisma de las continuas tensiones políticas en acto en la isla, permanentemente polarizada entre la influencia-protectorado de EEUU y los tentativos de asimilación de la China continental. A pesar de que, a partir de 2008, Taiwán ha conquistado cierta autonomía administrativa, política y económica libre tanto de las influencias occidentales como de las presiones chinas; sin duda, la condición actual en la que se encuentra la isla se configura más bien como un *status quo* ficticio, frágilmente destinado a estallar en cualquier momento. Las prácticas artísticas más recientes de Taiwán intentan ofrecer, en tal sentido, nuevas lecturas a la realidad socio-política actual, utilizando sus recursos para examinar la relación entre arte, activismo, política y movimientos sociales para poner de manifiesto la necesidad del arte no solo como una forma de vida, sino sobre todo como una estrategia de supervivencia.

50 "Ninety-nine per cent of contemporary art is influenced by Western culture [...] The key issue is how to localise Taiwan art, or to interpret it in a local context". Liao-Hsien Hao, director del Departamento de Asuntos Culturales de Taipei en: Sophie McIntyre, *Imagining Taiwan: The Making and the Museological Representation of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987-2010)* (Canberra: Australian National University, 2012), 342.

A partir de este contexto, el rol del arte como herramienta para el cambio social se intensifica en los últimos 10 años, concentrándose aún más en esbozar esos puertos seguros marginales a partir de los cuales crear nuevos oasis de convivialidad distintas a la lógica aglomerante del centro. En esta nueva etapa para las prácticas artísticas taiwanesas, el foco de interés sigue siendo la cuestión que contornea el localismo, el medioambiente y los modos de vivir cotidianos posibles, pero desvinculando el discurso de un enfoque puramente identitario. La urgencia actual no es tanto identificar al localismo y el margen como posibilidades opuestas a la lógica dominante, sino más bien entenderlas como realidades complementarias que coexisten con el centro, que resisten a su poder fagocitante proponiendo relatos alternativos. Como ilustrado por Appadurai, el centro anula lo local, legitimándose a través de procesos violentos de unificación y con la intensidad de su presencia en un cuerpo continuo de territorio delimitado⁵¹.

El resultado disyuntivo que crea entre territorio, subjetividades y modos de vida colectivos se traduce en lugares discontinuos, donde alrededor de la presión fagocitante del centro surgen espacios marginales, que pueden ser re-apropiados para construir discursos paralelos. La nueva prioridad, pues, es producir nuevas localidades a través de un proceso de negociación entre global y local; entre el tejido social y las urgencias económico-políticas⁵². El poder de este intersticio de negociación social, cultural y artística de lo local se realiza mediante procesos “de auto-reflexión, auto-crítica y auto-innovación”⁵³ que permiten la supervivencia de las comunidades marginales a través de nuevos discursos a medio camino entre el estilo de vida local y la modernización global. Las nuevas localidades que surgen a partir de este esfuerzo se caracterizan, pues, por su carácter híbrido, *ergo*, innovador: más allá de la plasmación de la marginalidad como resistencia y superando la equivalencia localismo-identidad; el arte socialmente comprometido de Taiwán de los últimos 15 años deja al lado el obsoleto paradigma identitario nacional para buscar, en su lugar, nuevos planteamientos transnacionales en los cuales no existe un concepto unívoco de identidad, de estilos de vida o de comunidad. Con el fin de realizar la construcción de estas nuevas localidades, de estos (des)centros posibles, el arte público y participativo de Taiwán sigue ampliando las estrategias curatoriales desarrolladas a partir del nuevo milenio y que se han podido observar tanto en el caso de “I.D.Entity” como en el Festival de Chiayi analizados anteriormente.

La función político-pública del arte participativo de Taiwán, como se ha observado hasta ahora, resulta profundamente distinta de la función institucional de los museos (institución) y de la función económica del mundo del arte (mercado). Por lo tanto, es a partir de este contraste entre arte, comunidad, institución y mercado que cobra un significado particular el rol de la práctica curatorial y de la experimentación participativa como herramientas para posicionarse, y a partir de esa *posición*, proponer físicamente (des)centros alternativos que tejan narrativas inéditas, rozando el confín del centro y, paralelamente, deshebrando las dinámicas que este intenta imponer al margen. El arte público se entiende como una forma de asumir conscientemente una posición de carácter antagónico y dialógico con el fin de plasmar una contraposición armónica en relación al centro como

51 Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 189.

52 “It has become increasingly evident in today’s globalised world that it is impossible to talk about the question of locality without relating it to globality. Historically and especially in the contemporary world, locality is always a product of the confrontation and negotiation of the local (of the neighbourhood) with the global (or Other).” Han-Ru Hou. “Towards a New Locality: Biennials and Global Art.” En *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, ed. por Barbara Vanderlinden; Elena Filipovic (Cambridge: MIT Press, 2005), 58.

53 Hou, “Towards a New Locality”, 58.

estrategia para producir una contrahegemonía real. Los nuevos proyectos participativos taiwaneses se distancian pues de la precedente urgencia de plasmar una nueva identidad o de marcar nuevos límites; más bien se legitiman a través de su poder desinstitucionalizador, interrumpiendo los procesos regulados por el centro, las responsabilidades y las jerarquías que este impone. Como subraya Marchart, *la tarea principal es superar las formas de acción exigidas por la institución en las condiciones posfordistas –como el trabajo en equipo, la creatividad y la "gestión participativa"– para reinventarlas en nuevas solidaridades dentro y fuera de la institución*⁵⁴. Más allá de la intención meramente participativa, estas intervenciones artísticas se entienden como una apuesta dialógica entre espacio, sociedad y artista, que rondan el borde del centro sin por eso oponerse abiertamente a este último. Los ejes que vertebran estas propuestas se gestionan alrededor de cuestiones como la experiencia, la memoria compartida, el localismo y la ruralidad como respuestas complementarias (y no por eso excluyentes) a la retórica centralizadora.

El resultado final que se viene a crear es, lo que me gustaría denominar como (des)centro, es decir, la reapropiación de esos lugares fisurados, situados en la disyunción polifacética impuesta por el centro, pero capaces de reafirmar su carácter contrahegemónico local a partir de la negociación que establecen con lo global⁵⁵. Si hasta ahora, el impulso localista se leía cómo una respuesta para deterritorializar los efectos de la globalización en acto; ahora, a partir de la concepción de la esfera pública como un espacio fragmentado, fluido y multifacético, el objetivo propuesto por la ola socio-participativa consiste más bien en la re-territorialización de dichos espacios, reconociendo los límites y la potencialidad que los componen, así como las relaciones conflictivas y contradictorias que entablan entre ellos y la lógica dominante. La lectura que se hace del espacio público, según este planteamiento, recuerda la contraesfera de Negt y Kluge, en la que los individuos que forman parte de esta última construyen su esfera a partir de los espacios heredados por la esfera normativa burguesa, pero resignificando su uso y haciéndolo más afín a la retórica (des)centrada que quieren proponer⁵⁶.

Tomamos el caso práctico de la I Trienal de Arte de la Madou Sugar Industry (麻豆糖業大地藝術祭) inaugurada en 2019 en el pueblo de Madou. Este nuevo festival se realiza alrededor de cinco recintos: el Centro Cultural y Artístico Tsung-Yeh, El Puerto Cultural Sugar-Field, la Plataforma Ecológica Long-Chuan, el Espacio 2/3 House y el Colegio Estudiantil del Distrito de Madou, tomando como referencia para su discurso curatorial el auge, el decaimiento y la importancia que tuvo la industria azucarera para el desarrollo económico y urbano del pueblo. A partir de la reutilización de algunas arquitecturas industriales preexistentes como el puerto de comercio de azúcar, pasando por la antigua fábrica azucarera, el objetivo de esta iniciativa artística es esbozar la huella dejada por la

54 Marchart, *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*, 168.

55 "El (des)centro cobra vida, pues, en la medida en que el centro impone dinámicas exclusivas de control, poder o dominio, focalizándose en la disyunción que este crea, rodeándola con sus modos de hacer alternativos e implantando así lentamente lógicas paralelas de vivir en comunidad. En su oposición contra el tejido dominante, el poder del (des)centro se articula alrededor de procesos como el cuidado, la cotidianidad y la comunidad como formas de disidencia destinadas a señalar nuevas formas posibles de mirar y, por tanto, nuevas formas de vivir." Roberto Riccardo Alvau. "Confluencias marginales - Márgenes que confluyen. Las intervenciones públicas de LUCE en Espadilla (Castellón)", *Revista ACTA 7* (2022): 50.

56 "The notion of a counterpublic, by contrast, refers to a specifically modern phenomenon, contemporaneous with, and responding to, bourgeois and industrial-capitalist publicity. It offers forms of solidarity and reciprocity that are grounded in a collective experience of marginalisation and expropriation, but these forms are inevitably experienced as mediated, no longer rooted in face-to face relations, and subject to discursive conflict and negotiation". Kluge, Alexander; Negt, Oskar, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (USA: University of Minnesota Press, 1993), 34.

industria en el territorio, así mismo los beneficios y los daños creados para la topografía humana, natural y el ecosistema que contornea el centro habitado de Madou. Desde 2016, el equipo curatorial ha realizado investigaciones de campo sobre el folklore y la historia local, así como análisis científicos del entorno natural y de los cambios sufridos a partir del proceso industrial que atravesó Madou a lo largo de las últimas décadas con el múltiple fin de: realizar un registro y restauración de edificios y espacios históricos, aprender y redefinir los contextos paisajísticos, investigar y conectar las industrias comunales, cultivar la educación artística y fomentar las creaciones participativas y descubrir la historia cultural y restablecer nuevos valores.

El resultado obtenido tras la primera fase investigativa formó el corpus teórico a partir del cual más de 50 artistas taiwaneses e internacionales realizaron 60 proyectos de tipo público y participativo en colaboración con la comunidad local, que tuvieron como foco de atención la negociación entre la realidad local y la pretensión global en acto en el pueblo. Diferentemente de otros festivales citados anteriormente, la Trienal de Madou se erige a (des)centro real por su capacidad de entablar una estrategia curatorial multifacética que no tenga únicamente en cuenta la relación local/global; artista/comunidad; sino que integra en su discurso un planteamiento interdisciplinario, desautorializado y realmente efectivo para la vida y el crecimiento urbano local a partir de la resignificación del pasado industrializado, de los modos de vivir impuestos por el centro y la re-apropiación de las estructuras capitalistas que, antaño, incidieron de forma tan decisiva en el tejido natural y social. A partir de este caso, se hace patente el paradigma curatorial propuesto por las prácticas participativas del arte taiwanés más reciente: la re-territorialización de un espacio hegemónico y el desarrollo de un concepto de comunidad local, ya no solamente como una esfera condenada al ostracismo por la lógica aglomerante del centro, sino más bien como “contrapúblico”⁵⁷, que se afina a las modalidades propuestas por la hegemonía, reinterpretando su significado y proponiendo nuevos (des)centros de lectura posibles. El resultado de estas prácticas se traduce en un reflejo consciente de las modalidades e instituciones dominantes, pero se dirige a otros sujetos y, así, a nuevos imaginarios. La instauración de prácticas artísticas participativas de este tipo supone un cambio estructural para el camino del arte público taiwanés, que interesa su significado intrínsecamente político, social y económico, pero también las modalidades prácticas en las que el arte se manifiesta y produce sus nuevos relatos (des)centrados.



Figuras 10 y 11 - Taller comunitario de la I Trienal de Arte de la Madou Sugar Industry (麻豆糖業大地藝術祭). Madou, 2019. (Créditos: Post-Museum).

57 “Counterpublics are 'counter' [only] to the extent that they try to supply different ways of imagining stranger sociability and its reflexivity; as publics, they remain oriented to stranger circulation in a way that is not just strategic but constitutive of membership and its affects.” Michael Warner. *Publics and Counterpublics* (Nueva York: Zone Books), 2002, 121.

Conclusiones

La evolución de las prácticas artísticas participativas en Taiwán nos permite esbozar una cronología precisa que profundiza en los cambios metodológicos, estratégicos y conceptuales que rozan la experimentación creativa, la práctica curatorial y los compromisos sociales posibles. A lo largo de estas páginas, se manifiesta como la unicidad coyuntural entre el tejido social, económico, político y cultural de la historia de Taiwán ha permitido en su época reciente una proliferación siempre natural de prácticas públicas, participativas y socialmente comprometidas. Esta manifestación sigue una paulatina evolución acorde con su significado histórico: pasando por el violento activismo de la Avant-Garde, llegando hasta la pedagogía ambiental de Ni-Tsai Chin y los nuevos paradigmas participativos de la *new genre land art*; el arte participativo taiwanés ha sido capaz de deshebrar con claridad la condición única que forma su narración histórica, identitaria y social dentro del mundo, ofreciendo válidas herramientas sociales acorde con los diferentes momentos históricos. El cambio más evidente y decisivo es, sin duda, el desplazamiento del foco de atención desde un contexto puramente identitario-nacional hacia nuevas perspectivas transnacionales a partir de 2006. A pesar de que, desde sus principios, la proliferación de la activación espectral y la elección en exteriores siempre se han encontrado estrechamente vinculadas al tejido social con el fin de operar reales cambios en la comunidad; será solamente a partir de la implantación de una nueva visión medioambiental comprometida con la cuestión local-global, que el arte participativo taiwanés articulará su discurso estratégicos alrededor de términos como la autoconciencia, la negociación y la efectividad, dando vida a proyectos positivamente eficaces para el desarrollo sociocultural de las comunidades marginadas.

Lo que resulta más interesante de la continua transformación del movimiento participativo es su esencia multifacética y multi-metodológica. Si por una parte, parece adoptar en algunos momentos las estrategias occidentales, como en el caso de Suzanne Lacy; por otra parte, el movimiento artístico de la isla siempre ha sido capaz de desarrollar un lenguaje y una metodología propia, a medio camino entre la influencia hegemónica occidental, la tradición cultural, la filosofía asiática y las urgencias identitarias locales en acto en su territorio. El resultado que nos entrega este estudio de los últimos 40 años de historia taiwanesa, es el de una *escena participativa entre las más vibrantes de Asia*⁵⁸ y, en mi opinión, del panorama internacional también. Los casos más recientes como el Plum Tree Creek Festival o la Trienal de Madou constituyen hoy en día hitos imprescindibles para la conformación del arte participativo y socialmente comprometido a nivel mundial, ofreciendo dinámicas y estrategias inéditas que saben combinar con armonía las problemáticas originadas por las tensiones locales, globales, capitalistas, identitarias e políticas⁵⁹. En su búsqueda social, el arte participativo taiwanés es capaz de encontrar un intersticio entre los dos polos que tensionan las prácticas europeo-estadounidenses: el mercado y la institución; manifestando realidades que van más allá de la vinculación necesariamente política o económica. Diferentemente de la tradición occidental, el planteamiento interdisciplinario optado por estas prácticas participativas es capaz de construir experiencias artísticas que engloban en su discurso visual, ecos antropológicos, científicos, económicos y sociales capaces de abordar con criterio las necesidades comunitarias y a la vez

58 Bo, "An Interview with Wu Mali", 62.

59 "Most importantly, it goes beyond the subversive strategy of the historical Western Avant-Garde as much as any conception of artwork-spectator relational aesthetics. In this light, the Plum Tree Creek and Togo Village projects are landmarks in the development of socially and environmentally engaged art practice within communities in Taiwan." Wei-Hsiu Tung, "When Social Practice Art Overcomes Globalization: Attending the Environment and Locality in Taiwan", *Culture and Dialogue* 6 (2018): 246.

plasmar una conciencia colectiva fundada en el equilibrio entre los valores locales y globales, *manteniendo ambos igualmente vivos y significativos* para la vida cotidiana de la sociedad en la que operan⁶⁰. El arte participativo taiwanés, pues, opera identificando las fracturas presentes en su territorio y ofreciendo a cambio procesos de sanación posibles de tipo micro-tópico.

El esfuerzo social operado por los casos de estudios señalados se enmarca como un tentativo de plasmar contra-esferas públicas alternativas, nuevos caminos que hay que perseguir para seguir debatiendo sobre el frágil entramado que determina la historia taiwanesa, la experiencia de sus habitantes y los retos futuros para la isla. Como indica Sheikh, la importancia de estas iniciativas reside, exactamente, en su capacidad de construir contranarrativas en relación con la fuerza que ejerce el centro globalizador. La compenetración entre las dos esferas, el grado de negociación que se instaura entre ellas es capaz a la vez de ofrecer modelos (o)posicionales, como de reconfigurar paulatinamente la mismas lógicas que estructuran la esfera hegemónica⁶¹. El caso de las prácticas taiwanesas, en tal sentido, es innovador por su capacidad de lidiar eficazmente entre el polo global (institucional-hegemónico) y el local (autogestión-liminalidad), aplicando estrategias de negociación que, a partir de las posibilidades de la globalización redirigen los recursos hacia la cuestión del localismo, el margen y su precaria condición.

La necesidad primaria, desde 1980 hasta el día de hoy sigue siendo la misma: resituar más allá del margen los modos contrahegemónicos de las comunidades marginales mediante prácticas de distanciamiento, comunitarismo y autoconcienciación. Solo de esta forma, la condición de exclusión impuesta por el centro globalizado puede transformarse en una práctica compartida para crear inéditos modos de hacer juntos, y así, implantar paradigmas (des)centrados capaces de tejer nuevas narrativas experimentales, que rocen el confín del centro, deshebrando las dinámicas que este impone. En tal sentido, esta investigación no pretende evidenciar el papel de las prácticas participativas, socialmente comprometidas y públicas como la consecuencia de unas determinadas conjunciones históricas o sociales que han afectado el territorio taiwanés; sino, más bien, reconocer su importancia como causa para el cambio social realizado a lo largo de los últimos 40 años. El constante crecimiento de este tipo de prácticas y sus inéditas estrategias representa un caso de estudio imprescindible para entender el éxito actual de las modalidades participativas en el arte actual, así como para delinear las futuras rutas que tomarán las mismas no solamente en Formosa, sino también en Asia, Occidente y en el resto del mundo. Taiwán ha inaugurado un nuevo floreciente periodo para la experimentación artística de tipo procesual y comunitario y probablemente seguirá impertérrito por este camino, demostrando, una vez más, porque al día de hoy representa el panorama más fértil para el surgimiento, desarrollo y proyección del arte participativo, socialmente comprometido, público y (des)centrado.

60 "When the artist-citizen strengthens his/her symbiotic relationship with society at large, and refocuses attention on the meaning and value of everyday living, culture as a whole will become more diverse and alive as a result". Wu, *Art as Social Interaction: Hong Kong /Taiwan Exchange*, 31.

61 Sheikh, "In the Place of the Public Sphere? Or The World in Fragments", 51.

Bibliografía

- AA.VV. *The Republic Of China Yearbook 2016*. Taipei: Executive Yuan, 2016.
- Alvau, Roberto Riccardo. "Confluencias marginales - Márgenes que confluyen. Las intervenciones públicas de LUCE en Espadilla (Castellón)". *Revista ACTA 7* (2022): 48-52.
- Anónimo. "2002 Taipei Public Art Festival (2002年台北公共藝術節)." L'orangerie International Art Consultant Co. (橘園國際藝術策展股份有限公司). <https://www.loranger.com.tw/portfolio/taipei-public-1/> (consultado el 26-07-2022).
- Anónimo. "Curatorial Discussion (策展理念)". Madou Sugar Industry Art Triennial (麻豆糖業大地藝術祭). <http://test2.sinpao.com.tw/madouart/demo/site/about> (consultado el 08-08-2022).
- Anónimo. "Art as Environment: A Cultural Action at Plum Tree Creek". Bamboo Curtain Studio. <http://bambooculture.com/en/project/2004> (consultado el 12-05-2022).
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Bang Larsen, Lars. "Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history". *Afterall 1* (1999): 77-87.
- Beuys, Joseph. "I am Searching for Field Character". En *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*, editado por Kuoni, Carin. Nueva York: Four Walls Eight Windows, 1973.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* 110 (2004): 51-79.
- . *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing, 2005.
- . "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents". *Artforum* 2 (2006): 178-183.
- . *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso Books, 2012.
- . *Participation*. Londres: Whitechapel & Documents of Contemporary Art, 2016.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Bo, Zheng. "An Interview with Wu Mali". *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* 3 (2016): 151-158.
- Cartiere, Cameron; Zebracki, Martin. *The Everyday Practice Of Public Art: Art, Space And Social Inclusion*. Londres: Routledge, 2015.
- Cartiere, Cameron; Willis, Shelly. *Practice Of Public Art*. Londres: Routledge, 2018.
- Cautier, Lieven; De Roo, Ruben; Vanhaesebrouck, Karel. *Art and Activism in the Age of Globalization*. Rotterdam: NAI, 2011.
- Chang, Chia-Ju. "Finding a Place for Art in the City's Outskirts. Bamboo Curtain Studio and Bamboo Culture International". En *Creating Spaces: Post Alternative Spaces in Asia*, editado por Pei-Yi Lu, 117-121. Taipei: Garden City Publishers, 2011.
- . *Ecocriticism in Taiwan: Identity, Environment, and the Arts*. Lanham: Lexington Books, 2016.
- Chen, Bi-Ling. "The Relationship between Cultural Hegemony and Public Art: The Heart of History exhibition in Lugang as a Case Study". En *DEOA Art Criticism Award 1999*, editado por DEOA, 38-45. Taipei: DEOA, 1999.

- Chen, Chia-chi. "Unpublished Interview with Chen Chieh-Jen". *Art Basel*. <https://artbasel.com/catalog/artwork/32719/Chen-Chieh-jen-Dysfunction-No-3> (consultado el 16-05-2022).
- Chen, Ketty. "Disciplining Taiwan—The Kuomintang's Methods of Control during the White Terror Era (規訓台灣—白色恐怖下國民黨對台)". *Taiwan International Studies Quarterly* (台灣國際研究學會) 4:4 (2008): 185-210.
- Chen, Ya-Ping. "Shen-ti Wen-hua: Discourses on the Body in Avant-Garde Taiwanese Performance". *Theatre Research International* 43: 3 (2019): 272-290.
- Cheng, Amy. "Return to Society: The History and the Politics of Arts as Social Intervention. A Look at Taiwan's Four Phases of Development Since the Fall of Martial Law". *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 40 (2010): 28-40.
- . "The Body as Strategy for Action in the Taiwanese Cultural Field. Three Stages of Practice and Progress, from Martial Law, Abrogation, to the Post Martial Law Period". En *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*, editado por Chuan, Zaho; Huber, Jörg. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013.
- Cheng, Chin-Chuan. *Cultural Discourse in Taiwan*. Kaohsiung: Centre for the Humanities and Social Sciences, National Sun Yat-Sen University, 2009.
- Chou, Ya-Ching; Tzeng, Chi-Shyong. *The Form of Transformation of Public Art in Taiwan*. Yunlin: National Yunlin University of Science and Technology, 2012.
- Deutsche, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Doherty, Claire. *Situation*. Londres: Whitechapel & Documents of Contemporary Art, 2009.
- Fang, Chung-Yu. *Contemporary Art in Taiwan after 1987: On the Evolution of Four Cultural and Artistic Tendencies*. Chisinau: Lambert Academic Publishing, 2010.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage Books, 1977.
- Gablik, Suzi. "Connective Aesthetics." *American Art* 6:2 (1992): 2-7.
- . *The Reenchantment of Art*. Londres: Thames & Hudson, 1995.
- Gardner, Anthony. *Mapping South: Journeys in South-South Cultural Relation*. Victoria: The South Project, Inc, 2013.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of The Public Sphere*. Cambridge: Polity, 1989.
- Helguera, Pablo. *Education for Socially Engaged Art: Materials and Techniques Hand books*. Nueva York: Jorge Pint Books, 2011.
- Horowitz, Shale; Tan, Alexandre. "The Strategic Logic of Taiwanization". *World Affairs* 168:2 (2005): 87-95.
- Hou, Han-Ru. "Towards a New Locality: Biennials and Global Art". En *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, editado por Barbara Vanderlinden; Elena Filipovic. Cambridge: MIT Press, 2005.
- Hsiao, Chiung-Jui. *Les Sociétés de Mai et de l'Orient: Le développement du mouvement de modernisation de l'art chinois dans la Taïwan d'après-guerre, 1945-1970*. Taipei: Société des Livres de Ta Tung, 1990.

- Hsu, Su-Chen; Lu, Chien-Ming. "The New Ethical Relations of Eco Art in Social Movements – using the Plant-Matter NeoEden Art Project (2008-2010) at the Sa'owac Village of Amis as example". *En Result Reports of Research Programs on the Social Participation of Art Conducted as Part of the Development Strategy for Funding Policy*. Taipei: National Culture and Arts Foundation, 2011.
- Huang, Chien-Hung. "Micro-sensible: The Social Aspects of the New Sensibilities". *Artco* (典藏今艺术) 177 (2007): 166-170.
- Huang, Fu-San. *A Brief History of Taiwan*. Taipei: ROC Government Information Office, 2005.
- Huang, Hai-Ming. *The Heart of History: Outdoor Installation Art Exhibition* (歷史之心:裝置藝術大展). Nantou County: CCA, 1999.
- . "The Shaping of the Contemporary Taiwanese Art World: A Review of Contemporary Taiwanese Art Events from the 1980s to the Present". *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art* (典藏國際版) 2:1 (2003): 47-58.
- Huang, Li-Ling. *The Changing Role of Community in the Process of Constructing a New Nation* (新國家建構過程中的社區角色轉變). Taipei: Taiwan University, 1995.
- Jacobs, Bruce. "Taiwan: Changes and Challenges". *Australian Journal of International Affairs* 62:4 (2006): 460-477.
- Jacobs, Bruce. "Whither Taiwanization? The Colonisation, Democratisation and Taiwanization of Taiwan". *Japanese Journal of Political Science* 14:4 (2013): 567-586.
- Kagan, Richard. "Martial Law in Taiwan". *Bulletin of Concerned Asian Scholars* 14:3 (1982): 48-54.
- Kester, Grant. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California, 2004.
- . *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press, 2011.
- . "Editorial". *Field: A Journal of Socially Engaged Art Criticism* 1 (2015): 1-10.
- Kluge, Alexander; Negt, Oskar. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.
- Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- . *Time in Place, New Genre Public Art Ten Years Later*. Londres: Routledge, 2008.
- Lee Teng-Hui. *The Road to Democracy: Taiwan's Pursuit of Identity*. Tokio: PHP Institute, 1999.
- Lee, Yu-Lin. "Taiwan: A Location of Construction and Synthesis." En *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, editado por Caroline Turner. Canberra: Pandanus Books, 2015.
- . "Arte Terrorista. Lee Ming Sheng (藝術恐怖份子. 李銘盛)". *Apple Daily* (蘋果日報), 2 de octubre de 2019.
- Liao, Ping-Hui. "Postmodern Literary Discourse and Contemporary Public Culture in Taiwan". *Postmodernism in China* 24:3 (1997): 41-63.
- Lippard, Lucy. *Get the Message? A Decade for Art for Social Change*. Nueva York: E.P. Dutton, 1984.

- Lien, Pao-Tsai. "The Art of 'Breakthrough' Does Not 'Blaspheme' the Gods (「破相」藝術並無「褻瀆」神明)". *China Times* (中國時報), 8 de abril de 2003.
- Lin, Hsing-Yueh. "On Questions Concerning the Localization of Art (美術本土化的釋疑及伸論)". En *The Taiwanese Consciousness in Taiwan Art: A Collection of Debates in the Early Nineties on Taiwan Art* (收錄於台灣美術中的台灣意識: 葉玉靜編), editado por Yu-Jin Ye. Taipei: Lion Art Books, 1994.
- . *Sinthome of Post-Contemporary Art: Writings on Locality* (後當代藝術徵候: 書寫於在地之上). Taipei: Art & Collection Group Publishing Ltd, 2006.
- . "The Art of Frustration in Taiwan. Introduction: the Symptoms (頓挫艺术在台湾)". *Artco* (典藏今艺术) 174 (2007): 124-125.
- Lin, Yuh-Siang; Yang, Alice. *Tracing Taiwan: Contemporary Works on Paper* (台灣探究: 當代紙上作品). Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1999.
- Lu, Pei-Yi. "What is Off-Site Art?". *Yishu: Journal of Chinese Contemporary Art* 40 (2010): 7-13.
- . "Off-Site Art in Taiwan, Hong Kong and China Special Issue". *Yishu: Journal of Chinese Contemporary Art* 40 (2010): 13-28.
- . "Three Approaches to Socially Engaged Art in Taiwan". *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 15:6 (2010): 91-101.
- . *Off-Site Art Curating. Case Studies in Taiwan (1987-2007)*. Saarbrücken: VDM Publishing, 2011.
- . *Creating Spaces: Post Alternative Spaces in Asia*. Taipei: Garden City Publishers, 2011.
- . "Off-Site Art (Off-Site藝術初探)". *Journal of Taipei Fine Arts Museum* (現代美術學報) 22 (2011): 9-36.
- . "Unseen/Seen: Exploring the Power of Art as Environment, A Cultural Action at the Plum Tree Creek." En *Art as Environment, A Cultural Action at the Plum Tree Creek*, editado por Bamboo Curtain Studio, 295-309. Taipei: Bamboo Curtain Studio, 2012.
- . *Towards "Art/Society": Study on Socially engaged Art Practices*. Taipei: National Culture and Arts Foundation (NCAF), 2015.
- . "Exhibition as Identity Making: Environmental Art (1994) and Resurgence On the Tamsui River (1995) in Taiwan as Case Studies". En *The 34th World Congress of Art History (CIHA)*. Pekin: CIHA, 2016.
- . "Art/ Movement as a Public Platform. Artistic Creations in the Sunflower Movement and the Umbrella Movement". En *2016 Association of American Geographer Annual Conference (AGG)*. San Francisco: AGG, 2016.
- Lü, Peng. "Introduction". En *90s Art China 1990-1999* (中國當代藝術史 1990-1999), editado por Peng Lü, 390-400. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2000.
- Marchart, Oliver. *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlín: Sternberg Press, 2019.
- Mcintyre, Sophie. *Imagining Taiwan: The Making and the Museological Representation of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987-2010)*. Canberra: Australian National University, 2012.
- . "Eastern Art Group (Tung fang/ Ton Fan hua hui)". En *The Routledge Encyclopaedia of Modernism*, editado por AA.VV. Londres: Taylor and Francis, 2016.

- Meschede, Soren; Quiroga, Fran. *Mutaciones en el espacio público*. Valencia: Concomitentes, 2021.
- Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Morris-Suzuki, Tessa; Jeong Soh, Eun. *New Worlds From Below: Informal Life Politics and Grassroots Action in Twenty-First Century North East Asia*. Canberra: Australian National University, 2017.
- Mouffe, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Bellaterra, 2007.
- Ni, Tsai-Chin. "Towards a Limitless World (邁向無限寬廣的世界)". En *Environmental Art: The 6th Art Exhibition of Taipei County (1994 台北縣: 第六屆美展<環境藝術>*, editado por Ming-Huai, Jin, 15-19. Taipei: Taipei County Art Centre, 1994.
- . "Let Art Come Back to the Land: An Interview with the Curator of the Art Exhibition of Taipei County: Environmental Art, Ni Tsai-Chin (讓藝術回到人間大地:訪台北縣美展∩環境藝術∩籌劃人倪再沁)". *Artist Magazine (藝術家雜誌)* 228:5 (1994): 124.
- Ramirez-Blanco, Julia. "Utopías artísticas y estéticas activistas". En *X Curso de introducción al arte contemporáneo. Problemas fundamentales del arte actual*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2021.
- Roy, Denny. *Taiwan: A Political History*. Nueva York: Cornell University Press, 2003.
- Sanz Giménez, Susana. *El cuerpo y la mirada como metáfora social en el arte contemporáneo taiwanés: Chen Chieh-Jen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Schafferer, Christian. *The Power of the Ballot Box: Political Development and Election Campaigning in Taiwan*. Lanham: Lexington Books, 2003.
- Sheikh, Simon. "In the Place of the Public Sphere? Or The World in Fragments". *Public Good* 1 (2008): 46-55.
- Shih, Shu-Mei. "Globalisation and the (in)significance of Taiwan". *Postcolonial Studies* 6:2 (2003): 143-153.
- . *Visuality and Identity: Sinophone Articulations Across the Pacific*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Spencer, Samuel. "Interview: Liu Kuo-Sung on the Formation of the Fifth Moon". Blouin Art Info. <https://bit.ly/39PQ6PH> (consultado el 25-06-2022).
- Su, Zhao-Ying. *Cultural Discourses and Cultural Policies: The Logic of Cultural Policy Transition in Post-War Taiwan*. Taipei: Taipei National University of the Arts, 2001.
- Sullivan, Michael. *Art and Artists of Twentieth-Century China*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- . *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Tsai, Ventine. "Art for Anti-Art's Sake – Victoria Lu on Performance Art (不是藝術的藝術? 訪陸蓉之談行動藝術)". *Taiwan Panorama (台灣光華雜誌)* 18:4 (1994): 34-38.
- Tseng, Shu-Cheng. *Public Art in the Community (打造美樂地-社區公共藝術)*. Tainan: National Tainan University, 2005.

- Tung, Wei-Hsiu. "The Return of the Real: Art and Identity in Taiwan's Public Sphere". *Journal of Visual Art Practice* 11:3 (2012): 157-172.
- . *Art for Social Change and Cultural Awakening: An Anthropology of Residence in Taiwan*. Lanham: Lexington Books, 2013.
- . "Art and aesthetic environmental awakening at Plum Tree Creek". *International Institute for Asian Studies: The Newsletter* 76 (2017): 31-32.
- . "When Social Practice Art Overcomes Globalization: Attending the Environment and Locality in Taiwan". *Culture and Dialogue* 6 (2018): 223-250.
- . *The Challenge of Aesthetics: Social Practice in Contemporary Art*. Taipei: Artist Publishing Co, 2019.
- Wang, Hsiu-Huei. *Taiwan Art & Civilisation*. Nueva York: Parkstone International, 2007.
- Wang, Mei-Qin. "The Socially Engaged Practices of Artists in Contemporary China". *Journal of Visual Art Practice* 16:1 (2017): 15-38.
- . *Socially Engaged Art in Contemporary China: Voices from Below*. Nueva York: Routledge, 2019.
- . *Socially Engaged Public Art in East Asia: Space, Place, and Community in Action*. Wilmington: Vernon Press, 2022.
- Wang, Yun-Ling. *Very Period: Alternative Spaces in Taiwan*. Taipei: VT Artsalon, 2017.
- Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. Nueva York: Zone Books, 2002.
- Wei, Lily. "Art as Protest, Cooking as Resistance: Everyday Life in Taipei's Housing Rights Movement". *Lateral: Journal of the Cultural Studies Association* 7:2 (2018): 20-26.
- Wei, Yu. "Turning an Art Festival into a Cultural Movement: Wu Mali's Community Art Actions (把藝術節變成一場文化運動--吳瑪俐的社區藝術行動)". *Artco (典藏今艺术)* 7 (2007): 134-135.
- Wu, Ma-Li. *Art as Environment: A Cultural Action in the Tropic of Cancer 2006*. Chiayi: Chiayi County Government, 2006.
- . *Art and Public Spheres: Art intervention in the community*. Taipei: YL, 2007.
- . "Using Water to Mend the Broken Land. Art as Environment, a Cultural Action at Plum Tree Creek". Creative Arts Business Community, National Culture and Arts Foundation. http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=319/ (consultado el 25-05-2022).
- . *Art and Social Interaction: Hong Kong/Taiwan Exchange*. Taipei: Association of the Visual Art in Taiwan, 2015.
- . "The commitment about 'field change/metonymy': Dialogues of trends in the art world through Wu Mali's social practice". *Artco* 253 (2013): 168-169.
- Xie, Wan-Zheng. *When Spaces Became Events. Dispositif Of Modernity In The 1980s (當空間成為事件)*. Kaohsiung: Kaohsiung Museum of Fine Arts, 2015.
- Yan, Pei-Ling. "Art Exhibition of Taipei County in the Sky (一九九五年北縣美展在空中)". *Artist Magazine (藝術家雜誌)* 240:5 (1995): 190-193.
- Yang, Alice. *Why Asia? Essays on Contemporary Asian and Asian American Art*. Nueva York: New York University Press, 1998.
- Ye, Sun. "Wu Ma-Li: Enlightenment and Practice from the Conceptual Art (吳瑪俐:來自觀念藝術的啟蒙與實踐)". *Lion Art (雄獅美術)* 282 (1994): 80-88.

Yu, Wei. "The Announcement of the 5th Taishin Arts Award (第五屆台新獎揭曉)". *Artco* (典藏今艺术) 5 (2007): 148-149.

Zheng, Bo. "An Interview with Wu Mali". *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* 3 (2016): 66-70.