

# EL PODER DE LAS FLORES

## O LAS ESTRATEGIAS CREADORAS DE CINCO MUJERES ASIÁTICAS AFINCADAS EN PARÍS

EVELYNE JOUANNO

Como comisaria *freelance* afincada en París, quisiera analizar la obra de cinco mujeres asiáticas: Chang Hsia-Fei, Han Myung-Ok, Koo Jeong-A, Shen Yuan y Tsuneko Taniuchi. Todas ellas eligieron París como lugar de residencia a lo largo de las últimas décadas. Consciente de lo difícil que hoy sería reunir las a todas en una misma exposición, puesto que de inmediato se calificaría como temática o incluso exótica y se pondría el acento en la etiqueta cultural, en detrimento de sus respectivas obras, prefiero desarrollar un análisis de las estrategias creadoras de estas artistas que, al vivir en el contexto occidental de París, deben hacer frente a una doble condición de "marginales", como "mujeres" y como artistas "extranjeras". Por otro lado, si me decido a hablar aquí de creadoras procedentes de Asia es porque este movimiento de artistas e intelectuales asiáticos hacia ciudades de Occidente resulta notorio y significativo desde hace casi veinte años, si bien no guarda una relación directa con el proceso descolonizador que ha generado en sí mismo un importante flujo desde las antiguas colonias hacia las metrópolis occidentales.

### 1. La reinención del paisaje artístico parisino:

El paisaje artístico parisino, como el de otras muchas ciudades contemporáneas, ha experimentado notables cambios en el curso de los últimos años. París vuelve a centrar la atención del mundo del arte internacional, no sólo por las obras de los artistas franceses, sino también por otros muchos extranjeros que se han instalado en la ciudad y contribuyen en gran medida a la reestructuración de la cultura artística contemporánea. Desde finales del siglo XIX, numerosas generaciones de artistas y otros intelectuales han acudido a este gran centro de la cultura moderna para tomar parte activa en la construcción de la escena artística parisina. Pero la situación actual es diferente. La llegada a París de un gran número de artistas no occidentales no es sólo resultado del proceso descolonizador, sino también de la expansión del mercado y de las comunicaciones a escala internacional, lo que sin duda es-

As a freelance curator based in Paris, I would like to make a close study of the work of five Asian woman artists: Chang Hsia-Fei, Han Myung-Ok, Koo Jeong-A, Shen Yuan and Tsuneko Taniuchi, who decided to settle down in Paris during the last decades. Aware that it could be problematical today to gather them in a show, which would immediately be categorized as a thematic or even exotic exhibition because the stress would be put on the cultural label to the detriment of their respective work, I prefer to develop an analysis of the creative strategies of these artists who, living in the Western context of Paris, are faced with a doubly 'marginalized' status, both as women and 'foreign' artists. At the same time, if I have chosen to talk here about artists from Asia, it's because this movement of artists and other intellectuals from Asia towards Western metropolises such as Paris has been gaining in significance for almost 20 years, even though it is not related directly to the process of decolonization which has itself generated an important flow from former colonies towards the metropolis.

### 1. A re-invention of the Parisian artistic landscape :

In fact, the Parisian artistic landscape, like many other contemporary metropolises, has changed considerably in recent years. Paris attracts once again the attention of the international art world, not only because of the work of the French artists but also because of the foreign, artists who have come to settle here and contribute largely to the restructuring of contemporary artistic culture. Of course, since the end of the 19th century, many generations of artists and other intellectuals have come to live in this major centre of modern culture and have already taken an active part in the construction of the artistic scene there. However, today, the situation has changed. The arrival on the Parisian scene of many non-Western artists is not only a result of the process of de-colonisation, but also of the expansion of the international market and communication, which is indirectly linked to this process. At the same time, the definition of foreign,



SHEN YUAN. *San Wu Cheng Qun - In Threes and Fours, or in Knots*, Camden Art Center, London, 1997

tá indirectamente ligado a este proceso. Al mismo tiempo, la definición de artista "extranjero" ha cambiado considerablemente: ya no hace referencia al hecho de instalarse en una ciudad, puesto que muchos de estos artistas continúan viajando por todo el mundo. Su identidad se encuentra así en un proceso de re-definición permanente, estimulada por las experiencias y los intercambios que realizan en el plano internacional. Y es que París ya no es una excepción cultural, ni el centro del mundo, sino que se ha convertido en uno de los principales puntos neurálgicos de la red de ciudades globales. En este nuevo contexto cultural, asistimos a una renovación del arte metropolitano, con artistas procedentes de distintos lugares del mundo: África, Latinoamérica y Asia. Todos ellos están desempeñando una función decisiva en la reinención de la cultura y la vida artística parisinas.

## 2. Artistas asiáticos

Por centenares se cuenta a los artistas de origen asiático que viven hoy en París, en su mayoría procedentes de Corea, Japón, Taiwán y China. Algunos de ellos han obtenido un amplio reconocimiento internacional y son considerados figuras influyentes en los cambios en el mundo del arte contemporáneo. Huang Yong

artist has changed noticeably: it no longer refers to a settlement in the city, since many of them continue to travel all over the world because of their work. Their identity is therefore in a permanent re-definition, along with each of the experiences and state of exchanges they're doing on an international level. It's because Paris is no longer a cultural exception today, nor the centre of the world, but has become one of the key points in the network of the so-called global cities. It is in this new cultural context that one can witness a re-vitalization of the metropolitan art scene with artists coming from different regions of the world, including Africa, Latin America, and also Asia. They are playing one of the most significant and decisive roles in the re-invention of Parisian cultural and artistic life.

## 2. Asian artists

Hundreds of Asian artists are living now in Paris, especially from Korea, Japan, Taiwan, and also China. Among these artists, some have gained international recognition and are considered as influential figures in the change of the contemporary art world: Huang Yong Ping, Chen Zhen (who passed away last year), Koo Jeong-A, Yan Pei Ming, and also more recently, Wang Du, Shen Yuan, Yang Jie Chang, Tsuneko

Ping, Chen Zhen (fallecidos el año pasado), Koo Jeong-A, Yan Pei Ming, pero más recientemente también Wang Du, Shen Yuang, Yan Jie Chang, Tsuneko Taniuchi, Han Muyung-Ok y Hsia-Fei Chang, son buenos ejemplos de ello. Lo cierto es que el arte contemporáneo asiático puede entenderse en primer lugar como consecuencia directa de los intercambios y la influencia mutua entre Oriente y Occidente desde los tiempos modernos. Por esta razón a nadie sorprende que un gran número de artistas, entre los que se cuenta la generación de la vanguardia china de la década de 1980, hayan optado por instalarse en Occidente, sobre todo en grandes ciudades como Nueva York, París o Londres, para desarrollar su actividad en el terreno más dinámico de la creación contemporánea. Sin embargo, en el caso específico de los artistas chinos, si bien tendemos a interpretar esta oleada migratoria sin precedentes como consecuencia directa de la represión del movimiento democrático en 1989, su desplazamiento es básicamente la lógica conclusión de la apertura económica de China, así como de la historia colonial y postcolonial. Así, y aun cuando China nunca ha sido del todo colonizada por ninguna potencia imperialista occidental, la historia de la diáspora china coincide con el desarrollo económico experimentado por el país durante las últimas décadas: un fenómeno único y nuevo es que la economía china se esté integrando directamente en la globalización.

En el contexto parisino, el universo de estos artistas se caracteriza a menudo por el conflicto permanente entre la memoria cultural y la realidad inmediata, y sus creaciones se manifiestan esencialmente como una batalla estratégica frente a lo culturalmente distinto, frente al poder establecido y frente al exotismo. Deben soportar permanentemente la etiquetación de "exóticos" y se exponen a que su obra sea mal interpretada. Su visión introduce así un contrapunto en verdad oportuno y necesario frente a los clichés y a los arquetipos de corte orientalista. De este modo tienen la oportunidad de introducir eficazmente su obra en el contexto de la cultura internacional. Cada uno con su peculiar talento, todos ellos contribuyen a construir la verdadera "aldea global" de la imaginación y la creación humanas. Además, sus obras muestran una observación crítica de la realidad, llegando en ocasiones a la crítica directa. Esta postura les permite desarrollar una nueva interpretación de lo que es la identidad y esbozar nuevas estrategias a partir de las exigencias de unos medios de vida más abiertos y flexibles. Por esta razón, el trabajo de estos artistas, como el de cualquier inmigrante, siempre es complejo y presenta numerosas referencias culturales que van más allá del modo de pensar occidental, tal como éste ha quedado establecido por el racionalismo eurocéntrico. Su lenguaje es híbrido, diverso y multidimensional en términos de espacio y tiempo. Sin embargo, es la complejidad lo que mejor traduce la expresión de sus nuevas identidades, y quizá por eso sucede que los mejores ejemplos los hallamos a menudo en la obra de mujeres artistas que han tenido que luchar por su supervivencia desde su doble condición de marginales.

Taniuchi, Han Myung-Ok and Hsia-Fei Chang. In fact, contemporary Asian art can firstly be read as a direct result of exchanges and mutual influences between East and West since Modern times. This is why it is hardly surprising that a large number of them, including the generation of 1980s Chinese avant-garde, have chosen to live in the West, especially in big cities such as New York, Paris, London, in order to confront their work with the most dynamic terrain in contemporary creation. However, in the specific case of Chinese artists, if Westerners tend to interpret their unprecedented flux towards the West as a direct consequence of the repression of the democratic movement of 1989, it should yet mainly be understood as a logical result of the economic opening of China, and along with that, colonial and postcolonial history. In fact, even if China has never been entirely colonised by any Western Imperialist power, the history of Chinese diaspora coincides with the economic development of this period : a new and unique phenomenon is that the Chinese economy is being directly integrated into globalisation.

In the the Parisian context, the universe of these artists is often characterised in the permanent conflict between cultural memory and immediate reality, and their creation is essentially manifested as a strategic battle facing the culturally different, institutional power and *exotism*, of course. They have to resist all kinds of exotic, readings as well as bad interpretations of their work. Their visions offer therefore a veritable correct and necessary counter-point facing orientalist clichés and archetypisms. This is also an efficient way for those artists to reconstitute their work in the international context of culture. With their own talents, they contribute to the building of the truly "global village" of imagination and human creation. Furthermore, their works are critical observations of reality, sometimes even direct criticisms of it. This position allows them to develop a new interpretation of identity and also new strategies based on demanding more open and flexible means of existence. It is for this reason that the work of these artists, like that of other immigrants, is always complex, full of many cultural references which go farther than the Western ways of thought as they have been established by Eurocentric rationalism. Their language is hybrid, diverse and multidimensional in terms of time and space. However, this complexity is the best translation of the expression of their new identities. And it is here that the best examples are often found in works by woman artists who have to fight for their existence from a position which is doubly marginal.

### 3. Double otherness/Double strategy

It's obvious that the voice of feminists has been strongly expressed in immigration experiences. These voices are particularly significant as being an immigrant woman often implies a double marginalisation, a double otherness. At the same time, this voice is important in today's cultural changes. This is a voice of someone doubly perceived as the Other. This is

### 3. Doble alteridad/Doble estrategia

Es evidente que las feministas se han pronunciado con firmeza sobre la inmigración. Sus voces tienen un significado especial, porque ser una mujer emigrante supone en ocasiones una doble marginación, una doble alteridad. Al mismo tiempo, su voz es importante, a la luz de los cambios culturales que estamos presenciando, pues es la voz de un ser doblemente percibido como "Otro". Por eso es importante analizar cómo estas mujeres procedentes de Asia han sabido transformar sus experiencias de doble alteridad y dotarlas de un lenguaje propio. Cómo han inventado dobles ideas y dobles estrategias para afrontar su posición social de extranjeras y artistas.

Shen Yuan (Xian You, China, 1959; en París desde 1990) ha transformado su experiencia con el singular lenguaje de una mujer no occidental afincada en Occidente, respondiendo a su destino de un modo muy personal. Su instalación *Perdre sa salive* (1994-2000), realizada con moldes de lenguas en hielo, es un ejemplo muy descriptivo de, entre otras cosas, la virulencia de las dificultades que ha de afrontar un extranjero que aún no domina la lengua de su nuevo país. Al fundirse las lenguas, se revelan cuáles son sus soportes: simples cuchillos de cocina. Respondiendo a

why it is significant and important to see how these woman artists coming from Asia have transformed their experiences of double otherness into original languages. How they have invented double strategies and thoughts to face this social position of foreign woman and artist.

Shen Yuan (Xian You, China, 1959, in Paris since 1990), who has transformed her experience into a singular language engaging the voice of a non-Western woman living in the West, is one of those who have responded to this destiny in an extremely personal way. Her installation, *Perdre sa salive* (*To Waste one's Saliva*, 1994-2000), composed of casts of tongues in ice, is a remarkable example of a description of, among other things, the violence of difficulties confronted by a foreigner who hasn't yet mastered the new language. The melting of the tongues would then reveal their supports: which are nothing but kitchen knives. With a sort of intuitive impulse and visceral poetics, Shen Yuan hasn't hesitated to turn to more 'sensual' materials such as her own nails trimmed off over months, which she then used to cover a slipper (*Untitled*, 1994), hemp strings to tie together armchairs (*Three Chairs*, 1994) or windows in an exhibition hall (*San Wu Cheng Qun - In Threes and Fours, or in Knots*, Camden Art Center, London, 1997), gold thread to embroider her finger prints on a slice of ham (*Digital Print*, 1999), or a whole range of elements



SHEN YUAN. *Un Matin du Monde*, Project Room *Sous la Terre, il y a le Ciel* (Under the Earth is Heaven), Kunsthalle Bern, 2001

una mezcla de impulso intuitivo y de poética visceral, Shen Yuan no ha dudado en volverse hacia materiales más "sensuales", como sus propias uñas recortadas durante meses y utilizadas luego para cubrir unas zapatillas (*Untitled*, 1994); cuerdas de cáñamo para atar sillones (*Three Chairs*, 1994); ventanas en una sala de exposiciones (*San Wu Cheng Qun – In Three or Four o Knots* (Camden Art Center, Londres, 1997); hilo dorado para bordar sus huellas dactilares sobre una loncha de jamón (*Digital Print*, 1999), o una amplia gama de elementos distintos procedentes del universo femenino que se guardan por error en una caja de herramientas (*Tool Box*, 2001). La transformación de los objetos parte del cuerpo de una mujer o de su vida cotidiana, tal como las imágenes metafóricas a las que aluden pueden interpretarse como un sutil compromiso con el reconocimiento del derecho a la doble "otredad" en el contexto sociocultural de la emigración global; surge de una transformación tan poética, intensa e incluso violenta, que crea un nuevo lenguaje, gracias al cual puede expresarse.

Pero esta artista no limita sus intereses y su obra al reducido espacio de su vida privada. Por el contrario, se aventura en busca de una realidad más amplia para dar voz a sus particulares lecturas y críticas de la historia y de la realidad, de la confrontación y de la negociación entre la cultura oriental, en particular la china, que es la suya, y la occidental, en cuyo contexto vive actualmente. A veces llega a ser indispensable para un inmigrante construir artificialmente una nueva realidad sumamente articulada para reinventar la propia memoria y los propios orígenes culturales hasta convertirlos en un vehículo eficaz para alcanzar unas condiciones de vida más favorables. Uno de los ejemplos más relevantes en este sentido es sin duda *Un Matin du Monde*, concebida para la sala de proyecciones de la Kunsthalle de Berna (2000), donde la artista decidió ocupar todo el espacio disponible para construir el tejado de una casa china tradicional. Con este propósito viajó hasta su ciudad natal, Fujian, y allí reunió azulejos y otros materiales en los patios de casas viejas. Luego los envió por barco a Europa y los transformó en una instalación, reconstruyendo la arquitectura del patio doméstico y el escenario poético de la vida en comunidad que allí discurre. Pero lo cierto es que este tipo de arquitectura y de vida tradicional se extinguen muy rápidamente a causa de la modernización y la urbanización. Por eso, la obra de Shen Yuan se convierte en un último recuerdo y testimonio de esta historia. Para aprovechar este acto como proceso de confrontación cultural, la obra se trasladó a París (*Paris pour Escale*, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, 2000) y a Londres (Chisenhale Gallery, 2001), donde afirmó decididamente la mutación dinámica de la propia realidad: la globalización ya no es un flujo unidireccional de la modernidad occidental hacia otras regiones del planeta, sino un intercambio mutuo y un proceso bilateral. Y es en el seno de este proceso donde ser inmigrante y mujer en Occidente exige un cambio cultural y político definitivo. Shen Yuan ha dejado de ser doblemente marginal, de sobrevivir en la periferia de la sociedad para, con su

from the female universe to be misplaced in a toolbox (*Tool Box*, 2001). The transformation of objects stemming from a woman's body or her daily life, just as the metaphorical images they refer to, can be read as a subtle commitment to the recognition of the right to double otherness in the midst of social and cultural life within the context of today's global migration. It is out of such a poetic, intensive, and even violent mutation that a new language is given birth, and can be expressed.

In the meantime, the artist doesn't confine her interest and work to the limited space of private life. Instead, she regularly ventures out to reach a wider reality to voice her particular readings and critiques of the history and reality of confrontation and negotiation between East, especially Chinese culture, where she has grown up, and the West, where she lives today. Sometimes, it is even indispensable for an immigrant to construct artificially a highly articulated new reality, in which the memory of one's cultural origin is reinvented to become an effective means to negotiate for a more favourite living condition. One of the most relevant examples in this sense is certainly *Un Matin du Monde*, conceived for the Project Room of the Bern Kunsthalle, (2000), where she decided to occupy the entire space with the construction of the top-roof of a traditional Chinese house. To realize this work, she went back to her hometown in Fujian and collected tiles and other materials from old courtyard houses. She then shipped them back to Europe and turned them into an installation reconstructing the architecture of the courtyard house and the poetic scenery of the community life in it. However, in reality, this kind of traditional architecture and life are speedily fading away in current modernisation and urbanisation. Thus, Shen Yuan's work becomes one of the last memories and testimonies of such a history. Also, to turn this act into a process of cultural confrontation, this work has been displaced to Paris (in *Paris pour Escale*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000) and London (Chisenhale Gallery, 2001), becoming then a statement of the dynamic mutation of reality itself: globalisation is no longer a one-way influence of Western modernity on other parts of the world; instead, it is a mutual exchanging and influencing process. It is in this process that being an immigrant and a woman in the West involves a crucial cultural and political shift. Shen Yuan is no longer doubly marginalized, surviving on the edge of society. Instead, along with her vivid thinking and action, she becomes a significant force of change totally integrated into reality.

In fact, if modern life has eventually come to determine our daily relationship with the world, it has also imposed its own rhythms and systems. However, it would be absolutely possible to imagine or even necessary to invent, for oneself, other times, other spaces; that is, all sorts of meditations which constitute the very substance of our existence. Through her work, Han Myung-Ok (Seoul, South Korea, 1958, in Paris since 1986) offers a new netting of perceptions of space and time. She would spend hours, days or even months filling bowls with cotton thread, dropping the thread on the ground in a slow, measured way, or

enérgico pensamiento y su acción, transformarse en una importante fuerza de cambio completamente integrado en la realidad.

Si bien es cierto que la vida moderna ha llegado a determinar accidentalmente nuestra relación cotidiana con el mundo, también lo es que ha impuesto sus propios ritmos y sistemas. Sin embargo, es del todo posible, incluso necesario, que cada uno imagine o invente otros momentos, otros espacios, cualquiera de las reflexiones que constituyen la verdadera sustancia de nuestra existencia.

Han Myung-Ok (Seúl, Corea del Sur, 1958; en París desde 1986) ofrece a través de su obra una nueva red de percepciones espaciotemporales. Es capaz de pasar horas, días, incluso meses, relleno de cuencos con hilo de algodón, dejando caer el hilo hasta el suelo de manera lenta y controlada; o de bordar cada mañana, durante el desayuno, las líneas de sus manos sobre rebanadas de pan tostado, como si fueran venas. Más que una simple preocupación artística, su obra es acaso un ejercicio diario, un modo de ocupar o de "observar el tiempo", según palabras de la propia artista. El tiempo que se reserva para sí, algo que la gente moderna generalmente ha olvidado, le ha permitido superar las limitaciones de la realidad cotidiana para estar en otra parte, no sólo con sus pensamientos, sino también con sus recuerdos. Es muy consciente de compartir el mismo destino de otras muchas mujeres extranjeras instaladas en Occidente, y piensa que esta "ocupación" es un buen modo de expresar la experiencia íntima y solitaria de una mujer inmigrante. El hilo de algodón que ha utilizado durante años se ha convertido en un atributo cargado de connotaciones en su obra, pues simboliza al mismo tiempo la relación entre su pasado y el momento presente, entre la cultura coreana, en el seno de la cual ha crecido, y la realidad occidental, en la que vive actualmente. Si Han Myung-Ok se ha convertido, como ella dice, en "definitivamente extranjera en todas partes", el proceso creador que ha sabido desarrollar con este hilo le ha permitido transformar el aspecto negativo de su condición en algo positivo, la opresión en resistencia diaria. Para manifestar esta tendencia, cada vez que es invitada a participar en un espacio nuevo, considera el espacio como parte de las condiciones de las que debe servirse y a las que debe adaptarse, como algo que ha de domesticar mental y físicamente. Una vez decidido el punto de

embroidering, every morning at breakfast, the vein-like lines of her hands on slices of toast. Rather than a simply artistic concern (in its legitimate sense), this work resembles more a daily exercise, a way to *occupy* or even to *watch time*, to quote her. The time she gives herself, which is very often something 'forgotten' by modern people, has allowed her to go beyond the constraints of daily realities and to be elsewhere, with her thoughts but also her memories. She is indeed aware of sharing the destiny of a great number of other foreign women living in the West, and this 'occupation' is an efficient way to express the intimate and solitary experience of a migrant woman. The cotton thread which she has used for years has thus become an attribute laden with connotations in her work, symbolizing at the same time the relationship between her past and the present moment, between a Korean culture within which she has grown up and the Western

reality within which she is living today. If Han Myung-Ok has become, as she said, "definitely a foreigner everywhere", the creative process she has developed with cotton thread has allowed her to transform the negative aspect of this state of being into something positive, oppression into daily resistance. In order to manifest this consciousness, every time she is invited to intervene in a new place, she regards the space as part of the conditions which she needs to make use of and adopt herself to, as something she has to tame mentally and physically. Having chosen a departure point, the artist will begin to unwind, with the same slow and regular gesture, her cotton reel. Without any predefined idea about what kind of result to attain, and taking account of the given constraints of time and space, she would just keep her ears open for her thoughts and intuitions of the moment so as to arrange, accumulate, regenerate and multiply the thread in different forms on the ground. The thread so becomes the



HAN MYUNG-OK.

materialized trace of her conversation and negotiation with the environment. Each of the ephemeral installations which Han Myung-Ok has realized (Villa du Parc, Annemasse, France, 1998; Triennale d'Art contemporain Asia-Pacific, Brisbane, Australia, 1999, Project Room, Kunsthalle de Berne, 2001, etc.) has taken a different form, corresponding each time to a particular moment and a particular context. However, every time, the nature of the space has undergone an important mutation: on entering the space, the artist's emotional experimentation with the space is reproduced on us together with a genuine human and vital

partida, la artista empieza a devanar, con el mismo gesto lento y regular, su bobina de algodón. Sin ninguna idea preconcebida acerca del resultado, y teniendo en cuenta las limitaciones espacio-temporales, se limita a escuchar atentamente sus pensamientos y sus intuiciones acerca del momento preciso para disponer, acumular, regenerar y multiplicar el hilo en múltiples formas sobre el suelo, lo que en este sentido se ha convertido en la huella material de su diálogo y de su negociación con el entorno. Cada una de las efímeras instalaciones realizadas por Han Myung-Ok (Villa du Parc, Annemasse, 1998; Trienal de Arte Contemporáneo Asia-Pacífico, Brisbane, Australia, 1999; Project Room de la Kunsthalle de Berna, 2001, etc.) ha adoptado una forma distinta, acorde en todo momento con la situación y el contexto. Pero también, en todos los casos, la naturaleza del espacio ha experimentado una mutación muy importante; cuando entramos en este espacio, la experiencia emocional de la artista se reproduce en nosotros, con una trascendencia auténticamente humana y vital. El lugar en el que Han Myung-Ok se ha visto obligada a pasar el tiempo se ha convertido finalmente en el lugar de una liberación definitiva. Ligando lo racional y lo irracional, el orden y el caos, el Yo y el Otro, Han Myung-Ok ha lanzado un auténtico desafío a nuestro modo establecido de definir y comprender la realidad.

transcendencia. Where Han Myung-Ok has been constrained to spend time has finally become the place of a ultimate liberation. By linking the rational and the irrational, order and chaos, the Self and the Other, she has created a real challenge to our established perceptions of definition and comprehension of reality. Furthermore, the artist has asked her work to be burned after being exhibited in order to have it "purified and preserved better in the memory"; which is a way to express her own distrust of art and that of contemporary reality, inevitably confronted with what is generally called the 'destiny of things'.

If we have found in Han Myung-Ok an apprehension of reality which also reminds us of certain Eastern philosophies relating to a non-difference between the rational and the irrational, sense and non-sense, the visible and the invisible, etc., this attitude is also in the heart of the creative processes of Koo Jeong-a (Seoul, 1967, in Paris since 1991), another Korean artist who is prominent on the international scene today. Her work, also counted among the most singular, is also in line with the *in-situ* and the ephemeral and expresses the same force which goes right into our sensory perceptions and troubles them. The materials she uses are either hidden or rejected by our contemporary societies: old packaging, trash, dust, faulty photos,



HAN MYUNG-OK. *Oubliettes*, Project Room *Sous la Terre, il y a le Ciel*, Kunsthalle Bern, Suiza | Switzerland, 2001



HAN MYUNG-OK. *Untitled* (installation with slices of toast, thread), in Paris Pour Escale, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000

Además, la artista exige que su obra sea incinerada después de la exposición, para “purificarla y conservarla mejor en la memoria”. Con ello expresa también su desconfianza hacia el arte y hacia la realidad contemporánea, obligada a afrontar eso que se ha dado en llamar el “destino de las cosas”.

Si en Han Myung-Ok encontramos una comprensión de la realidad que nos recuerda ciertas filosofías orientales relacionadas con la no-diferencia entre lo racional y lo irracional, el sentido y el no-sentido, lo visible y lo invisible, etc., esta actitud se encuentra también en el núcleo del proceso creativo de Koo-Jeong-A (Seúl, 1967; en París desde 1991), otra de las artistas coreanas más destacadas internacionalmente. Su obra, de lo más singular, sintoniza también con el aquí y con lo efímero, con esa misma fuerza que llega directamente a nuestras percepciones sensoriales para confundirlas. Los materiales que emplea son cosas escondidas o desechadas por nuestras sociedades contemporáneas: viejos envoltorios, basura, polvo, fotos fallidas, residuos y objetos tomados de aquí y de allá entre trastos viejos, sótanos, calles o

debris and objects taken here and there out of junk closets, caves, streets or somewhere else. These things are then re-exhibited, combined in a way corresponding no recognized conventional criterion; it can be at her house, in a garden, on a table corner, in a cabin – closed, at the foot of a pillar or in a museum room. Under the artist's fingers and within the mere time of the pose, the juxtaposition, or this proposition made for the outside gaze, they regain a second life. For her exhibition in Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1997, Koo Jeong-a took out from her cave, without any sorting, all that she could find (including some worm-eaten wood, dusty bottles and dead insects) and showed them in the light of a museum space where she also stayed during two whole weeks to rearrange them. Elsewhere, her work is about a series of transparent plastic wrappings, of toys without any doubt, put on a desk following an incoherent logic. There is also this fragile architecture made with pencil leads meticulously piled up one on top of the other (Moderna Museet, Stockholm, 1999), or this desk, again covered with heaps of white powder placed next to a nail file and empty medicine packages





KOO JEONG-A. *Snowy sunny day*, 1997, vista de la instalación | installation view en *Cities on the Move*, Secession, Viena

cualquier parte. Estos objetos se exponen a continuación combinados de acuerdo con un orden que no se corresponde con ninguno de los criterios convencionales: puede ser en la casa de la artista, en un jardín, en la esquina de una mesa, en un armario cerrado, a los pies de una columna o en la sala de un museo. Entre los dedos de la artista y en el preciso instante de su colocación, de su yuxtaposición, de realizar la propuestas para que otros la vean, los objetos cobran una segunda vida. Para su exposición en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París en 1997, Koo Jeong-A sacó de su sótano, sin clasificar nada previamente, todo lo que encontró (incluso trozos de madera carcomida, botellas cubiertas de polvo e insectos muertos) para mostrarlos en un espacio museístico, en el que la propia artista permaneció durante dos semanas enteras para crear nuevas composiciones. En otros casos trabaja con envolturas de plástico transparente, sin duda de juguetes, dispuestas sobre un escritorio de acuerdo con una lógica incoherente. O realiza frágiles construcciones con minas de lápiz meticulosamente apiladas una sobre otra (*Moderna Museet*, Estocolmo, 1999); o vuelve a cubrir el mismo escritorio, esta vez con montoncitos de polvo blanco colocados junto a una lima de uñas y a cajas de medicina vacías (en *Ciudades invisibles*, CAPC

(in *Villes Invisibles*, CAPC de Bordeaux, 1999). One also needs to come very close to this delicate but untranslatable writing flowing on the wall and see how it plays with its imperfection (*CASCOS Space*, Utrecht, 1997), or open one's nostrils wide in front of this wide-open chest with its empty drawers inside of which are nothing but small mothballs. For the retrospective of Koo Jeong-A's work in Galerie Yvon Lambert (2001), several of these *mise-en-scène* have been re-staged in a new light. The very contrast between an almost immaterial presentation and the surrounding context produced a highly striking, interesting tension between them. The artist, having left nothing to chance, has put the greatest emphasis on differences of scale. For instance, there was this enormous shelf on which the things to see were out of sight since they were placed too high, and, a little bit farther, the little banknote of 50 French francs coming out of the crack of a wall, that only a keen eye would spot. After all, each time, these phrases and poems of objects are telling us a story, or rather, the reconstruction of a story made of its remnants, leftovers and waste. What is expressed in her work is the inexpressible, the unspeakable of a memory of the oblivion and the abandoned. This work therefore leads us to reconsider in a critical way all modes of discrimination created by occidental

de Burdeos, 1999). También es preciso acercarse a esa delicada aunque intraducible escritura de trazo fluido hecha en la pared para ver cómo juega con su imperfección (CASCOS Space, Utrecht, 1997), o abrir con fuerza las fosas nasales frente a esa cómoda abierta, con sus cajones vacíos, donde no hay nada más que pequeñas bolas de naftalina. Con ocasión de la retrospectiva de Koo Jeong-A celebrada en la Galería Yvon Lambert (2001), varias de estas puestas en escena volvieron a ejecutarse bajo una luz nueva. El mero contraste entre una presentación casi inmaterial y su entorno, generó una asombrosa e interesante tensión. Sin dejar nada al azar, la artista se centra ante todo en las diferencias de tamaño. Así, por ejemplo, cabe mencionar esa enorme estantería donde los objetos no quedaban a la vista, pues se habían colocado demasiado arriba; un poco más allá un billete de 50 francos asomaba en una grieta de la pared, sólo visible para un ojo atento. A fin de cuentas, estas frases y estos poemas de objetos nos cuentan una historia distinta cada vez o, más bien, la reconstrucción de una historia a partir de sus restos, de sus sobras y de sus desperdicios. Lo que su obra expresa es lo inexpresable, lo indecible acerca de la memoria del olvido y de los abandonados. Nos hace reflexionar críticamente sobre los distintos modos de discriminación creados por las sociedades y culturas occiden-

societies and cultures. At the same time, to a wider extent, it becomes an efficient metaphor to evoke important questions relating to identity in contemporary reality, a reality shared by all who live in permanent state of migration.

Whereas Han Myung-Ok and Koo Jeong-A operate, each in her own way, in the inner and hidden spheres of their daily life, the work of Tsuneko Taniuchi (Hyogo, Japan, in Paris since 1987) is to be found at the opposite end: in the outer sphere of urban life in such big postcolonial metropolises as Paris, where the logic of excluding whatever is 'culturally different' has become an inherent part of social reality. As a Japanese woman living a permanent nomadic life since her arrival in Paris, the artist has developed an efficient strategy to execute her work from the reality of her own existence. The performances and installations she has produced, in the street as well as in artistic spaces, are striking examples of contradictions and tensions she lives through every day. In the beginning, her work consisted in misusing and perverting trash and scraps which have been nourishing the 'myth' of the female's daily universe: old dolls, stockings, plastic bags with department stores' labels, etc. A provocative act revealing her will to transgress the discourses which have been constructed historically and culturally on the basis of a 'male-centred' ideology.



KOO JEONG-A. *Untitled*, Naphtalin Ball, Gare de l'Est, Casino du Luxembourg, 1998



TSUNEKO TANIUCHI. *Micro-événement 14: Future épouse aime faire de la peinture*, performance en Art & Vitrine, Rougier & Plé, Paris 2002 (© T. Ketera)

tales. Al mismo tiempo y en mayor medida, se convierte en una metáfora muy adecuada para evocar importantes cuestiones relacionadas con la identidad en la realidad contemporánea, una realidad compartida por todos los que viven en permanente migración.

Mientras que Hang Myung-Ok y Koo Jeong-A trabajan, cada una a su manera, en las esferas internas y ocultas de su vida cotidiana, la obra de Tsuneko Taniuchi (Hyogo, Japón; en París desde 1987) se sitúa en el lado opuesto: en el espacio exterior de la vida urbana en las grandes metrópolis poscoloniales, como París, donde la lógica de excluir todo lo "culturalmente distinto" se ha convertido en una realidad social insoslayable. Como japonesa y nómada permanente desde su llegada a París, esta artista ha desarrollado una excelente estrategia para crear su obra a partir de la realidad de su propia existencia. Sus performances e instalaciones, realizadas tanto en la calle como en espacios artísticos, son asombrosas muestras de las contradicciones y las tensiones que experimenta cada día. Inicialmente, se dedicaba a utilizar y objetos desechados que hasta hoy han alimentado el "mito" del universo femenino cotidiano: muñecas viejas, medias, bolsas de plástico con etiquetas de grandes almacenes, etc. Se trata de una

It is only a bit later, when she put herself on stage as an exotic 'oriental woman' lost in the city and played different roles ranging from a homeless woman to a superstar, that Tsuneko found a genuine engagement of her work, spreading the image of a new urban destiny, which can by no means be separated from its schizophrenia, pleasure and worry of being 'de-identified', and the day-to-day struggle for survival. If her performances entitled *Micro-Events (Micro-Événements)* are derived from her personal experiences, they also belong to a fictional universe. Very often, the characters assumed by the artist are close to caricatures, and some of them are even inspired by Manga, characters in films (*The Idiots* by Lars Von Trier, *Germany, Year Zero* by Pasolini) or in literary works (*A Doll's House* by Ibsen, *The School for Wives* by Molière). Therefore, we can spot her in a public garden, a supermarket, a gallery, a museum, under a tent, behind a shop window, assuming in turn roles of an inexperienced homeless mother, a tutor for future ideal wives, a young Japanese girl wearing her hair in braids and white ankle socks, trying very hard to play the violin, a wearer of a red wig yelling advertising slogans which come right out of porno magazines. With *Ninja Girls (Passeurs, CNP, Paris, Gare de l'Est, Casino du Luxembourg, 1999)*, Tsuneko, armed with a plastic

acción provocadora que ya en su día reveló la voluntad de transgredir los discursos histórica y culturalmente construidos sobre la base de una ideología cuyo eje es "lo masculino".

Más tarde se presentó como oriental exótica y perdida en la ciudad, para lo cual interpretó diversos papeles sobre un escenario: desde mujer sin techo hasta super estrella. Suneko, sinceramente comprometida con su trabajo, difunde la imagen de un nuevo destino urbano imposible de desligarse de la esquizofrenia, del placer y la preocupación de ser "des-identificados", y de la lucha diaria por la supervivencia. Aunque sus performances tituladas "Micro-Events" parten de sus experiencias personales, también pertenecen a un universo ficticio. Muy a menudo, los personajes interpretados por la artista están muy próximos a la caricatura, y algunos incluso se inspiran directamente en Manga, en personajes de películas (*Los idiotas*, de Lars Von Trier; *Alemania año cero*, de Pasolini) o en obras literarias (*Casa de muñecas*, de Ibsen; *La escuela de las mujeres*, de Molière.) Así pues, podemos verla en un jardín público, en un supermercado, en una galería, en un museo, bajo una carpa o tras el escaparate de una tienda, interpretando papeles de madre primeriza y sin hogar, de tutora para futuras esposas ideales, de niña japonesa con trenzas en el pelo y calcetines blancos que se afana por tocar el violín, o con



TSUNEKO TANIUCHI. *Plastic Bag Lady*, performance, París, 1997

submachine gun, even went on to declare in front of a crowd of jubilant journalists that she will save the world. In Paris, last month, we also learned that she was looking for husbands. We could see her, for a whole month, in a window of the painting supplies store, Rougier & Plé, wearing a white wedding gown and making strokes with white paint on a white canvas. After that, it was in the Jennifer Flay Gallery that a celebration was staged, and under the enchantment of *Love me Tender* sung in public, two dozen men and even women, of all ages, accepted to take her hand and sign a contract. The leftovers of the banquet following this, as well as the photos and video of the marriage, constitute the exposition of this "Micro-Event 14".

First as a woman and a foreigner, Tsuneko Taniuchi hasn't hesitated to practice self-mockery to bring to the fore her double marginality as the reality of both her existence and her creation. Her performances not only involve a direct confrontation with the reality of exclusion, but also become part of this immediate reality shared more or less by all of us. This is also why, two years ago, when she ended up, once again, in a homeless situation, the project she had proposed in response to the request from a Parisian gallery (Glassbox) for a show was to open up a storeroom there so as to stock her personal belongings.

Hsia-Fei Chang (Taipei, Taiwan, 1973, in Bordeaux, then in Paris since 1994) also draws on her difference as an Asian woman to develop her creative work. Performance is her favorite mode of expression, but she also works with video, photography and writing. Belonging to the young generation of artists arriving in France in the mid-1990s, her undertaking however is grounded less on calling for an identity than on investigating critically the codes and stereotypes regarding the role played by women which are prevailing, even to date, in Western societies. From very early on, her work sought to bring to the fore such social and cultural determinism in order to reveal the irony of its limits and contradictions. With an acute sense of provocation and a good deal of humor, Hsia-Fei Chang has assumed different female profiles in order to disrupt our reference system and expectations. For example, *Walking Kiki* (performance video, 1997) shows the silhouette of a chic young woman, with a hat and stiletto heels, walking her dog Kiki as she window-shops. Yet Kiki is in fact a marrowbone! In *Tricycle* (performance video, 1998), we can see her in a tiny dress sitting on a child's tricycle wheeling about in a public space. That we can spot her panties doesn't seem to bother her at all. In *Solo Waltz* (performance video, 1999), she puts a rope around her neck as if to hang herself, but instead she dances the waltz, all alone. A small drama, perhaps, but one which haunts us and lays bare part of our intimacy, whilst being tinged with some dramatic tones. Such indecorous scenes simply arouse our consciousness of the eternal conflict between desire and memory: the desire to shatter taboos and other socio-cultural censure, and the memory of its impossibility. From her work we perceive a sort of chaos in the poetics of the scenario.

More recent interventions show Hsia-Fei Chang radicalizing further her artistic process whilst exploring concrete situations

una peluca roja voceando anuncios sacados directamente de revistas porno. En el caso de *Ninja Girls* (Passeurs, CNP, París, Gare de l'Est, Casino du Luxemburg, 1999), Tsuneko, armada con una metralleta de plástico, llegó a declarar frente a una vitoreante multitud de periodistas que ella salvaría al mundo. El mes pasado, en París, también supimos que ha estado buscando maridos. Pudimos verla, durante un mes entero, en un escaparate del almacén de pintura Rougier & Plé, vestida con traje de novia y aplicando pinceladas de pintura blanca sobre un lienzo blanco. La siguiente escenificación tuvo lugar en la Galería Jennifer Flay, donde, bajo el hechizo del *Love me Tender* interpretado en público, dos docenas de hombres e incluso de mujeres de todas las edades aceptaron tomar su mano y firmaron un contrato. Los restos del banquete posterior a este acto, así como las fotos y el vídeo de la boda fueron los materiales para su *Micro-Event 14*.

Como mujer y como extranjera, Tsuneko Taniuchi no ha vacilado en reírse de sí misma para poner de manifiesto su doble condición de marginal como realidad tanto de su existencia como de su obra creativa. Sus performances no sólo suponen una confrontación directa con la realidad de la exclusión sino que también entran a formar parte de esta realidad inmediata más o menos compartida por todos nosotros. Ésta es además la razón por la cual hace dos años, cuando, cuando volvió a quedarse sin casa una vez más, el proyecto que propuso como respuesta a la petición de una galería de París (Glassbox) fue transformar este espacio en un almacén para poder guardar sus pertenencias personales.

Hsia-Fei Chang (Taipei, Taiwan, 1973; primero en Burdeos y más tarde en París desde 1994) también pone el énfasis en su condición de mujer asiática para desarrollar su obra creadora. La performance es su vehículo de expresión favorito, pero trabaja igualmente con vídeo, fotografía y escritura. Perteneciente a la joven generación de artistas llegada a Francia a mediados de la década de 1990, su compromiso no reside tanto en exigir una identidad como en realizar una investigación crítica de los códigos y los estereotipos relativos al papel de la mujer que aún hoy prevalecen en las sociedades occidentales. Desde un primer momento se propuso sacar a la luz este determinismo social y cultural para poner de manifiesto la ironía de sus limitaciones y de sus contradicciones. Con acusado sentido de la provocación y dotada de un gran sentido del humor, Hsia-Fei Chang ha ido asumiendo distintos perfiles femeninos para alterar nuestro sistema de referencias y nuestras expectativas. Por ejemplo, *Walking Kiki* (vídeo performance, 1997) muestra la silueta de una elegante joven, con sombrero y tacones de aguja, que pasea a su perra Kiki mientras mira escaparates. ¡Pero Kiki es en realidad un hueso! En *Tricycle* (vídeo performance, 1998), la vemos con un escueto vestido, montada en un triciclo y conduciendo por un espacio público. No parece importarles en absoluto que se le vean las bragas. En *Solo Waltz* (vídeo performance, 1999), se pone una soga al cuello como si fuese a ahorcarse, pero en lugar de esto se pone a bailar



HSIA-FEI CHANG. *Untitled*, performance, 2001

which constrain and control the freedom of women today. For example, she has invited a saleswoman who worked in a gadget shop to give a lecture on her job in a contemporary art museum (CAPC, Bordeaux, 2001). In *I'm a New York Girl*, a performance executed in the framework of her first exhibition in New York (Klemens Gasser and Tanja Grunert Gallery, 2000), she asked a beauty consultant in New York to advise her on how to dress up, put on make-up and do her hair. Then she attended the opening in New York style. For another performance, *Half Leg* (2000), she asked a beautician to do her only a 'half leg'. The freshly depilated, powdered and pampered 'half-leg' is then 'exhibited'.

In further works, it is more about female desires and personal intimacy that she explores. For *Artifices* (2000), she appears in the company of three other young girls in sexy underwear, and is locked up in a space with a large window opening onto a street. In the midst of broken bottles, crumpled paper and other debris, they dance and party. We can neither join them nor get close to them as they stay behind the glass. In a series of photos, we see her posing in a bathing suit like a pin-up on a polluted beach (*Pin-Up*, 2001). Whereas in another series,

un vals ella sola. Un drama menor, tal vez, pero un drama que nos abrumba y deja al desnudo una parte de nuestra intimidad, al tiempo que se tiñe de toques dramáticos. Este tipo de escenas indecorosas despiertan nuestra conciencia sobre el eterno conflicto entre el deseo y la memoria: el deseo de romper los tabúes y otras censuras socioculturales, y la memoria de su imposibilidad. En la poética de su escenografía se percibe una especie de caos.

Intervenciones más recientes muestran a un Hsia-Fei Chang todavía más radical en su proceso artístico, con el fin de explorar las situaciones concretas que constriñen y limitan la libertad de las mujeres hoy en día. Por ejemplo, la artista invitó a la dependiente de una tienda de cachivaches varios a que diese una conferencia sobre su trabajo en un museo de arte contemporáneo (CAPC, Burdeos, 2001). En *I'm a New York Girl*, una performance realizada en el marco de su primera exposición en Nueva York (Klemens Gasser y Tanja Grunert Gallery, 2000), Hsia-Fei Chang consultó con una experta en cosmética para saber cómo vestirse, maquillarse y peinarse. A continuación asistió a la inauguración vestida a la neoyorquina. Para otra de sus performances, *Half Leg* (2000) se depiló sólo media pierna, y a continuación exhibió esa media pierna recién depilada, empolvada y cuidada.

Otras obras se adentran en los deseos femeninos y en la intimidad personal. En *Artifices* (2000) la artista aparece en compañía de tres chicas vestidas con lencería sexy, encerradas en un gran escaparate abierto a la calle. Entre botellas rotas, papeles y otros desperdicios, bailan y se divierten. No podemos unirnos a ellas, ni acercarnos, porque se encuentran detrás de un cristal. En una serie de fotografías, vemos a la artista posando en traje de baño, como una modelo, en una playa contaminada (*Pin-Up*, 2001), mientras que en otra serie, posa tumbada en la cama con una camiseta de Mickey Mouse, ofreciéndonos la sonrisa de Mickey junto con la parte más íntima de su cuerpo al desnudo (*Mickey*, 2001). Esto vuelve a ser, una vez más, un gesto bien claro de evocación de un momento de libertad definitiva y, al mismo tiempo, un desafío crítico a nuestra percepción de las cosas.

En resumidas cuentas, las respuestas que todas estas artistas ofrecen a la doble contradicción de su posición social y cultural son doblemente paradójicas. Por un lado transmiten su ansiedad con gran ironía y riéndose de sí mismas, para no correr el riesgo de ser percibidas como "ajenas" en un sentido doble, y optan por presentarse como personas integradas en la "corriente" de la vida urbana. Por otro lado, saben aprovechar sus ventajas, sus preferencias personales y culturales, tanto como sus experiencias para desarrollar proyectos y procesos artísticos alternativos. Ciertamente, la combinación de estos dos aspectos les ofrece la oportunidad de acceder a una amplia gama de expresiones y lenguajes artísticos, pero también de cambiar y de mejorar su propio *status*, lo que a su vez se transforma en contribución activa para la reestructuración de la sociedad contemporánea.

HsIA-FEI CHANG.  
*Artifice*, performance, 1998

she poses in a Mickey Mouse sweatshirt on a bed, offering us Mickey's smile along with the most intimate part of her body in the nude. (*Mickey*, 2001); which is, once again, a clear gesture to evoke a moment of ultimate freedom and, at the same time, to challenge critically our existent perceptions.

After all, the responses given by these woman artists to the double contradiction inherent in their social and cultural position are doubly paradoxical. On the one hand, they convey their anxiety of reality with a great sense of irony and self-mockery, seeking to overcome any tendency of being perceived as a double 'Other' and to emerge instead as individuals integrated into the 'mainstream' of urban life. On the other hand, they profit from their advantages, their personal and cultural references and experiences from which they have developed alternative artistic processes and projects. In fact, the combination of these two aspects offers them the opportunity to access a whole range of artistic languages and expressions, but also to change and improve their own status. At the same time, this is transformed into an active contribution to the restructuring of contemporary society.

Translated from French by Yu Hsiao-Hwei

