

Il suo dolore è anche il nostro. Riflessioni su corporeità, trauma e tristezza nell'opera di Wu Mali

Roberto Riccardo Alvau

Universidad Complutense de Madrid

Abstract (English): This article examines Wu Mali's artwork *Mùzhì míng* (1997) as a critical lens to explore the interplay between corporeality, trauma, and female identity in contemporary Taiwan. Situated within the 1990s Taiwanization process and the commemoration of the 2-28 Incident, the study argues that official narratives of national healing were inherently patriarchal, elevating male victims to national heroes while marginalizing female experiences. Adopting an interdisciplinary approach merging visual studies and sociology, the paper demonstrates how Wu Mali challenges this exclusion. By employing socially engaged art, *Mùzhì míng* exposes the contradictions of official memory, acting as a counter-narrative that disrupts the patriarchal cycle of trauma. The artwork reveals that national "sadness" remains unresolved for women, highlighting the inadequacy of institutional healing processes. Ultimately, the study underscores the power of artistic expression in unveiling the gendered silences embedded within the construction of national identity.

Abstract (italiano): Il presente studio analizza l'opera *Mùzhì míng* (1997) dell'artista taiwanese Wu Mali come lente critica per esplorare l'interrelazione tra corporeità, trauma e identità femminile nel Taiwan contemporaneo. Nel contesto della Taiwanizzazione degli anni Novanta, la commemorazione dell'Incidente del 2-28 ha contribuito alla costruzione di una narrazione patriarcale della casa-nazione taiwanese, elevando le vittime maschili a eroi nazionali e relegando al silenzio le esperienze femminili. Attraverso un approccio interdisciplinare tra studi della cultura visuale e sociologia, l'articolo evidenzia come Wu Mali sfidi attivamente tale marginalizzazione, attraverso l'uso della sensibilità artistica e sociale come strumento per svelare le contraddizioni della memoria storica canonicamente proposta. *Mùzhì míng* non si limita a rappresentare la sofferenza, ma agisce come contro-narrazione che perturba il ciclo patriarcale del trauma: dimostrando che la tristezza non è risolta bensì silenziata, l'opera offre un modello estetico per la trasformazione del trauma, rivelando l'inadeguatezza dei processi di guarigione istituzionale che perpetuano l'esclusione di genere nella costruzione dell'identità nazionale.

Keywords Taiwan; trauma; memoria storica; arte socialmente impegnata; Wu Mali; Socially Engaged Art; Historical Memory.

1. Introduzione. ‘Taiwanizzazione’, ‘taiwanità’ e běntǔhuà 本土化

La storia di Taiwan si configura come un palinsesto complesso di fratture e ferite apparentemente insanabili. I processi di colonizzazione che hanno scosso questo arcipelago risalgono all’epoca delle grandi spedizioni colonialiste ispanico-olandesi (1626-1669), alle quali hanno fatto seguito, dapprima, larghi tratti di integrazione cinese sotto i Qing (1683-1895) e successivamente sotto l’Impero giapponese (1895-1945) (Roy 2003: 15). Risulta dunque evidente come questo territorio, apparentemente periferico nella cornice dell’Asia Orientale, sia stato storicamente considerato un polo nevralgico per le strategie geopolitiche globali. Sebbene formalmente l’era degli imperi nel loro senso più stretto possa considerarsi superata, la storia recente di Taiwan è stata ben lungi dall’intraprendere un lineare processo di stabilità. Al contrario, a partire dal 1945, anno in cui l’isola fu formalmente sottratta al Giappone e posta sotto l’amministrazione della Repubblica di Cina, Taiwan si è incamminata in uno dei suoi periodi storici più tesi, marcato dalla costante frizione tra le pulsioni unificatrici cinesi e le influenze esercitate dall’Occidente statunitense nell’area del Pacifico.

Al di là delle tensioni geopolitiche dello stretto, Taiwan va intesa come un arcipelago poliforme di identità. Per comprenderne le dinamiche, è imprescindibile analizzare l’impatto della cosiddetta ‘Taiwanizzazione’, emersa dopo la revoca della legge marziale nel 1987, che pose fine al regime dittatoriale instaurato dal Kuomintang a partire dal 1949, all’indomani della Guerra Civile Cinese (Jacobs 2013). L’erosione del sistema monopartitico basato sul Kuomintang aprì alla democratizzazione negli anni 1980-1990, obbligando, così, la classe politica ad abbandonare la sua storica agenda ‘sinizzante’ e favorendo un nuovo sentimento di unicità socioculturale sotto la pluralità della diversità taiwanese. A partire dagli anni Novanta, Taiwan comprese la necessità di promuovere una nuova idea di ‘taiwanità’ per garantire la sussistenza politica di fronte al suo isolamento diplomatico (Jacobs 2013). Paradossalmente, tale condizione divenne l’opportunità per forgiare una ‘comunità immaginata’ (Anderson 2006). Taiwan, in quest’ottica, non doveva che essere altro che l’immaginazione sociale degli individui che componevano il suo territorio, delimitata da caratteristiche chiare che la rendessero unica e distinta da altre comunità: il senso di sovranità, l’immaginazione collettiva del territorio e soprattutto la coesione sociale attraverso la promozione di folklori e tradizioni propriamente locali (Anderson 2006).

Politicamente, questo processo si tradusse nella standardizzazione culturale della costruzione nazionale. Lo Stato cercò legittimazione amalgamando il corpo sociale in un unico corpo politico (Vickers 2010), basato sui concetti del Táiwān yōuxiān 臺灣優先, ovvero il principio di ‘dare priorità a Taiwan’; e il dāngjiā zuòzhǔ 當家作主, letteralmente ‘essere padroni di sé stessi e prendere le proprie decisioni’ (Chang 2009: 30). Tale processo si strutturò attraverso il rifiuto passivo dei modelli continentali, proponendo al loro posto un riconoscimento attivo di una molteplicità culturale insita della ‘taiwanità’. Attraverso la riforma dell’istruzione del 1994, si promossero le tradizioni locali sostenendo che “la cultura taiwanese aveva poca influenza cinese, la letteratura taiwanese aveva i suoi meriti, Taiwan aveva una propria storia e tradizione, e il popolo taiwanese era molto diverso dai cinesi” (Chang 2009: 46). Nonostante ciò, la polarizzazione fra ‘cinese’ e ‘taiwanese’ terminò generando paradossalmente nuove esclusioni interne: pur rivendicando l’oppressione storica subita, la taiwanizzazione consolidò un quadro egemonico che ha semplicemente sostituito la vecchia struttura sinocentrica con una nuova gerarchia, altrettanto parziale ed escludente (Chen 2005). Questo pastiche identitario marginalizza ancora comunità indigene, abitanti delle isole minori e donne. Il revisionismo storico ha infatti elevato a martire un archetipo unidirezionale maschio, Hakka o Hoklo, celando una distribuzione diseguale del potere e perpetuando un sistema patriarcale dove la diversità è mera legittimazione statale (McIntyre 2013).

A partire da questa cornice, il presente articolo ha come obiettivo esplorare esattamente le fratture sociali che hanno caratterizzato Taiwan durante il suo processo di ridefinizione identitaria, utilizzando l’arte contemporanea e il suo uso pedagogico e pubblico come strumenti per l’elaborazione di narrative parallele alle prestabilite. In questo scenario, laddove la narrazione ufficiale, come vedremo, strumentalizza la memoria storica e i suoi traumi per legittimare una nuova narrazione statale essenzialmente patriarcale, l’arte contemporanea si configura come spazio privilegiato di contro-memoria e resistenza. In tal senso, il presente articolo prende come caso di studio paradigmatico l’opera *Mùzhì míng* 墓誌銘, traducibile come ‘epitaffio’, dell’artista Wu Mali. Tale creazione, presentata sotto forma di installazione artistica immersiva a metà cammino tra la monumentalità statuarica e la riproduzione audiovisiva, fu un’opera centrale della mostra *Bēiqíng Shēnghuá* 悲情昇華, spesso tradotta come *Sadness Transformed* (1997), celebrata nel Museo delle Belle Arti di Taipei (TFAM) che si analizzerà con maggiore dettaglio nel prosieguo dell’articolo. È esattamente grazie alla presenza di donne artiste taiwanesi come Wu Mali, che

è possibile dimostrare le fratture del discorso identitario taiwanese, e al contempo, riflettere sull'esclusione sistemica che le donne e i loro corpi hanno sofferto nella costruzione della narrazione della casa-nazione taiwanese. Come si vedrà nel caso di studio proposto, attraverso una prassi tra l'archivistica e l'estetica relazionale, Wu Mali esamina lucidamente il ruolo del dolore, del trauma e della corporeità femminile, portando alla luce le esperienze di quelle donne che il processo di taiwanizzazione ha relegato ai margini. Disvelando la tristezza e il lutto privato delle donne l'artista offre una testimonianza della ferita non riconosciuta, elaborando un modello estetico per la trasformazione dell'inadeguatezza della narrazione ufficiale.

Muovendo dalle premesse storiche poc'anzi delineate, il presente contributo si inserisce in un più ampio orizzonte di ricerca volto a decostruire le meccaniche della 'taiwanità' attraverso una lente metodologica dichiaratamente decoloniale e femminista. Tale approccio si impone come necessario per dare conto delle esperienze incarnate vissute dai collettivi storicamente marginalizzati dalla narrazione canonica, quali le donne, le comunità aborigene e gli abitanti degli arcipelaghi minori. A tal fine, si intende preliminarmente definire la costruzione identitaria taiwanese come un progetto intrinsecamente difettoso, fondato su una concezione di casa-nazione eterocentrica e patriarcale che, nel suo anelito alla coesione sociale, ha paradossalmente escluso dalla propria elaborazione ampi strati del tessuto sociale. L'analisi della 'genderizzazione' della narrazione ufficiale si fonda su un quadro teorico generale sostenuto da figure centrali del femminismo, quali Judith Butler¹ e Anne McClintock², dalle quali si attingono rispettivamente i concetti di 'performatività di genere' e 'famiglia nazionale'. Tale base concettuale viene integrata e arricchita dal dialogo con il contesto locale, in particolare attraverso gli studi di accademiche taiwanesi come Chen Hsiang-chun³, la cui ricerca s'incentra sull'estetizzazione e sulla genderizzazione del trauma nel contesto taiwanese; e Shen Hsiu-hua⁴, con la sua ricostruzione delle esperienze vissute dalle donne durante la legge marziale. In tal modo, lo studio mira a fornire le basi per decifrare la discorsività egemonica della Taiwan attuale.

¹ Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. New York: Routledge.

² McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. New York: Routledge.

³ Chen, Hsiang-chun. 2005. *Beyond Commemoration: The 2-28 Incident. The Aesthetics of Trauma and Sexual Difference*. Leeds, University of Leeds. (Doctoral dissertation).

⁴ Shen, Hsiu-hua. 1997. "查某人的二二八—政治寡婦的故事" [Il 2-28 delle donne: storie di vedove politiche]. Taipei: Yu-shan.

Attraverso l'analisi specifica del revisionismo storico del periodo dittatoriale, e in particolare della rilettura del celebre 'Incidente del 2-28' a fondamento traumatico della taiwanità, si procederà a interpretare tale operazione come una forma di monumento alla mascolinità eteropatriarcale performativa che legittima la casa-nazione. Contrapponendosi a questa visione ascritta dell'identità, che rielabora il trauma sociale attraverso una nostalgia ristorativa, l'obiettivo è porre l'accento su una prospettiva decoloniale e decentralizzata delle voci subalterne. L'attenzione si sposterà dunque sulle modalità critiche emerse in ambiti di carattere artistico e culturale, capaci di proporre letture alternative delle esperienze traumatiche vissute dai corpi femminili durante l'epoca autoritaria. Di fronte alla narrazione egemonica dell'uomo-martire, si propone una lettura critica che rivisita analogie di genere quali la figura della donna-vedova o della donna-dolente, riposizionando in prima linea i corpi silenziati. La loro interpretazione del trauma diviene così una nuova chiave ermeneutica, necessaria per ampliare il focus della storiografia attuale sulla gestazione della taiwanità contemporanea.

2. Genere, trauma e revisionismo storico nella costruzione culturale della Taiwan contemporanea

La sociologia politica contemporanea ha evidenziato, seppur con intensità alterne, il ruolo determinante che concetti storicamente radicati, quali la 'madrepatria', il 'patriottismo' e la 'famiglia', hanno rivestito nella genesi degli Stati moderni, agendo da fulcro per la trasposizione del corpo sociale in corpo politico della nazione. Sebbene sia ormai consolidata la correlazione intrinseca tra le gerarchie domestiche familiari e i meccanismi di potere dell'egemonia statale (Anderson 2006), alcuni teorici come Étienne Balibar vanno oltre, rafforzando l'idea di come "l'unità familiare [...] subordina la riproduzione [della forza-lavoro] alla costituzione di un'etnicità fittizia, vale a dire all'articolazione di una comunità linguistica e di una comunità di razza implicite nelle politiche demografiche" (Balibar 1990: 342). Ancora, tale trasposizione della famiglia come genere nell'ambito della rappresentazione nazionale, ha rafforzato idee genderizzate quali "madrepatria" o "patriottismo" che, come sostiene Mosse, hanno consolidato visioni della femminilità come custode statica e immutabile della tradizione e della nazione, mentre la virilità maschile viene codificata come forza attiva, dinamica e necessaria alla difesa dei confini fisici del territorio (Mosse 1985). Questa disfunzionalità sistemica conduce, inevitabilmente, a una schematizzazione dei ruoli di genere, naturalizzando la

dicotomia ‘uomo/donna’ nella società contemporanea e dando luogo a mappature sociali e performatività che si rivelano asimmetriche e difettose (Shen 1997).

In quest’ottica, analogamente a quanto accade nel modello familiare occidentale, anche nel contesto taiwanese il ruolo della donna risulta spesso circoscritto alla sfera domestica e familiare. Tale confinamento non comprende solo l’educazione della prole, ma si estende alla gestione quotidiana della casa e la cura dei familiari, trasformando simbolicamente la famiglia nel punto nevralgico dell’esistenza femminile e il locus privilegiato per la loro performatività di genere (Yang 1993). Come nel caso del cattolicesimo, anche nelle società confuciane, la tradizione agisce dunque come custode del binarismo di ruolo, rafforzando l’eteronormatività dominante e operando sottilmente una trasposizione simbolica della struttura di potere familiare al macro-contesto politico. La preminenza del genere maschile nella società relega automaticamente la donna a un ambiente micro-sociale di carattere familiare, che risulta coercitivo rispetto a una sfera macro-sociale ed economica strutturata secondo logiche eteropatriarcali. Ciò ovviamente si traduce in una sistematica esclusione delle donne dalla vita socio-politica e dalla costruzione stessa dell’idea della casa-nazione.

A tal proposito, è essenziale richiamare la prospettiva adottata da Yang Cui, la quale sottolinea come l’influenza della tradizione confuciana nel modellare il ruolo delle donne nella storia taiwanese non sia un fatto originario delle comunità autoctone dell’isola, bensì un modello alternativo divenuto egemonico a causa dei processi di colonizzazione subiti dall’isola. Tale modello, infatti, contrasta nettamente con le strutture sociali, spesso a tendenza matriarcale, proprie delle popolazioni indigene (Yang 1993), il che ci porta a comprendere come la costruzione della ‘comunità immaginata’ taiwanese moderna si fondi essenzialmente su un’esperienza coloniale ibrida, derivante tanto dal confucianesimo quanto dal capitalismo cristiano-occidentale. Ciò conduce alla conclusione che la temporalità della nazione e della comunità immaginata non sia un processo meramente secolarizzato, bensì addomesticato (McClintock 1995).

Pertanto, alla luce di tali premesse, è possibile sostenere che anche la costruzione identitaria della Taiwan contemporanea, pur basandosi su un’idea apparentemente porosa di multiculturalismo nel quadro della ‘Taiwanizzazione’, finisca per reiterare le medesime dinamiche di esclusione che hanno caratterizzato non solo il precedente sistema sinocentrico, ma la costruzione secolare delle nazioni a livello globale. Sia l’idea moderna della

casa-nazione taiwanese, sia il nazionalismo storico del Kuomintang (inteso come recupero della madrepatria attraverso lo sforzo patriottico), esemplificano ciò che Yuval-Davis (1997) definisce come strumentalizzazione dell'universo femminile in qualità di figurazione simbolica. In altri termini, la donna come categoria collettiva non viene riconosciuta quale soggetto politico attivo e membro integrante della società, bensì viene configurata come elemento passivo all'interno della gerarchia parentale della famiglia. L'impiego della donna come segno culturale volto alla legittimazione del discorso nazionale si traduce, inevitabilmente, in una oggettificazione e idealizzazione del corpo femminile al servizio dello Stato; o secondo i termini marxiani, le donne vengono prodotte e trasformate per servire gli scopi soggettivi e la causa del dominio maschile (Chen 2005). Tale mercificazione simbolica fa sì che le donne non traggano alcun reale beneficio da questa transazione con l'universo maschile: esse vengono impiegate esclusivamente come segno culturale dai sistemi di rappresentazione nazionalista per incarnare l'immaginata differenza nazionale (Yuval-Davis 1997).

3. Caso di studio. *Mùzhì míng* di Wu Mali come contro-memoria femminista

A partire da questa cornice teorica e storica, il presente articolo intende utilizzare come caso l'arte contemporanea e la sua promozione pubblica come esempio paradigmatico per scovare possibili fratture dentro all'omogeneo discorso della casa-nazione in Taiwan, specialmente per ciò che riguarda la condizione delle donne, e al contempo proporre analisi e riflessioni attive sulla costruzione della casa-nazione secondo i parametri egemonici contemporanei. In tal senso, è opportuno rammentare che le istituzioni pubbliche operano come potenti 'macchine di definizione identitaria', capaci di influenzare la percezione storica di una comunità (Duncan 1991). La loro utilità politica, infatti, risiede proprio nella capacità di plasmare il senso di appartenenza collettiva. Ciò fu particolarmente evidente nella promozione dell'arte contemporanea a Taiwan che, come si è accennato brevemente nell'introduzione, ha sempre perseguito un cammino predefinito a livello istituzionale verso quei parametri identitari proposti dalla 'Taiwanizzazione'. Nonostante ciò, benché il cammino istituzionale e museale avesse intrapreso un programma culturale fortemente politicizzato in base all'avvenire democratico taiwanese, anche nelle mostre canoniche proposte dai principali musei di Taiwan fu possibile trovare esempi di narrative parallele volte a mettere in discussione ciò che erano le narrazioni

prestabilite della casa-nazione. Con tale fine, ciò che si propone nel presente articolo è un'analisi di un caso di studio specifico, l'opera *Mùzhì míng*, realizzata dall'artista taiwanese Wu Mali, oggi figura imprescindibile nella proiezione globale dell'arte dell'isola. Divenuta famosa per via della sua selezione per lo storico debutto del Padiglione di Taiwan alla nostrana Biennale di Venezia del 1995 con l'opera *The Library*, quest'artista aveva sviluppato nella prima fase della sua carriera (1986-1996) un linguaggio installativo ibrido, sospeso tra concettualismo e neo-dadaismo. Le sue sculture, caratterizzate da forti echi post-femministi e in linea con le tendenze decostruzioniste che animavano l'accademia asiatica degli anni Novanta, contenevano una critica lucida alla costruzione sociale ed egemonica del territorio taiwanese. Rientrata a Taiwan a metà degli anni Ottanta, Wu Mali intuì l'urgenza di dare rappresentazione artistica a quella porzione di società marginalizzata dal discorso omogeneizzante della 'Taiwanizzazione'. Iniziò così a elaborare una processualità ibrida, a metà strada tra l'installazione e l'azione comunitaria; si tratterà di uno snodo cruciale nella sua carriera che, a partire dai primi anni Duemila, orienterà definitivamente verso progetti socialmente impegnati nella cornice della *socially engaged art*, valendole l'appellativo di 'madrina' di questa specifica corrente a Taiwan (Zheng 2016). In quest'ottica, Wu Mali quello stesso anno produsse un'opera velatamente critica verso la 'Taiwanizzazione' dal titolo *Xīnzhūāng nǚ rén de gù shì* 新莊女人的故事, spesso anglicizzato in *Stories of Women from Hsin-Chuang*, esposta nella mostra *Pénbiān zhǔ rén zì zài zì wéi* 盆邊主人...自在自為, o meglio conosciuta in Occidente con il nome di 'Lord of the Rim: In Himself/For Herself', curata da Chang Yuan-chien presso il Centro Culturale locale di Hsin-Chuang. In questa installazione, che ripete inoltre alcune soluzioni visive di *Mùzhì míng*, Wu Mali presentò le storie intime e le voci delle donne lavoratrici delle fabbriche tessili provenienti dal sud dell'isola, indagando sulle precarie condizioni di vita e sul fragile equilibrio tra l'identità femminile e le aspettative di genere (Bo 2016). L'esperienza di Hsin-Chuang costituì un punto di partenza fondamentale per l'artista che, da allora, decise di focalizzare la propria produzione sull'analisi delle divisioni sociali non solo nella cornice della Taiwanizzazione, ma nell'intera storia dell'isola e nella sua proiezione futura.

Nello stesso anno di Hsin-Chuang, l'artista fu chiamata a partecipare alla mostra collettiva *Sadness Transformed* insieme ad altri 41 artisti, esibita al Museo delle Belle Arti di Taipei, con l'obiettivo di creare una genealogia visiva di quello che fu la traumatica esperienza del cosiddetto 'Incidente del 2-28', con il fine di istituzionalizzarlo in un momento fondante della 'casa-nazione' e della

nascente idea di 'taiwanità'. Nonostante l'evidente disfunzionalità di genere fra l'idea della donna-vedova/uomo-martire che abbiamo accennato poc'anzi e della quale si tratterà più profondamente più avanti, *Mùzhì míng* brillò come una delle poche opere capaci di analizzare in maniera trasversale il processo di ridefinizione identitaria in atto a Taiwan. L'opera, che era contemporanea all'esperienza di Hsin-Chuang, proponeva una lettura della 'genderizzazione' parzialmente simile all'opera sulle donne lavoratrici, ma si dedicava a una critica più evidente di ciò che fu il passato recente dell'isola e la sua narrazione storica, piuttosto che il suo presente. L'obiettivo, ancora una volta, era rendere visibile ciò che era stato taciuto: in questo caso, la storia delle donne taiwanesi escluse dalla narrazione della casa-nazione. La proposta avanzata da Wu Mali con questa installazione artistica fu una contro-narrativa di uno dei momenti fondanti del Taiwan attuale dalla prospettiva femminile, ovvero il brutale 'Incidente del 2-28' occorso nel 1947 a Taipei che causò la morte di un numero di civili stimato tra i 18.000 e i 28.000 per mano della polizia del Kuomintang (Schafferer 2003: 5). Questo specifico massacro, che oggi viene considerato come uno degli eventi più cupi della dittatura del Kuomintang, venne scatenato dall'aggressione ingiustificata della polizia segreta del Garrison Command ai danni di una venditrice ambulante di sigarette (donna e nativa) a Taipei, seguita dall'uccisione accidentale di un passante; episodio che scatenò l'indignazione popolare. (Chen 2005). Gli abusi delle forze dell'ordine erano sistematici: la violenza costituiva il principale meccanismo di mantenimento dell'ordine sin dal 1945, pertanto, risulta naturale che il 2-28 fu metabolizzato dai *běnsǎngrén* 本省人 (i taiwanesi residenti sull'isola prima del 1945) come il simbolo assoluto del terrore imposto dal regime autoritario del KMT per oltre quarant'anni; un periodo segnato da meccanismi repressivi volti a sopprimere l'identità locale attraverso la sorveglianza capillare e il controllo dello spazio pubblico (Kagan 1982). In tal senso, il 2-28 ha dunque rappresentato un punto di partenza fondamentale per strutturare la narrativa identitaria taiwanese come una costruzione unica e lontana dalle pressioni unificatrici di poteri esterni. Le dinamiche di memoria storica hanno consolidato una dicotomia fondata sul rifiuto tra *běnsǎngrén* e *wàishǎngrén* 外省人 (questi ultimi: i cittadini giunti dal continente dopo il 1945, dei quali il KMT era espressione politica), rafforzando il senso di estraneità nei confronti della Cina continentale.

Questo processo di rielaborazione del trauma divenne il fulcro delle politiche di 'Taiwanizzazione', attuate attraverso commemorazioni pubbliche, monumenti, festività e riforme educative (Chang 2009). Tali iniziative ponevano al centro la sofferenza del popolo *běnsǎngrén*, sintetizzandola tuttavia in un

unico corpo simbolico: quello dell'uomo-martire che combatté i soprusi della legge marziale per affermare la specificità della 'taiwanità'. Tale discorso riduzionista comportò l'esclusione di altri corpi ed esperienze dalla narrativa ufficiale della casa-nazione. Il termine *běnsǎngrén* funge infatti da categoria generica che non contempla le sofferenze intersezionali di collettivi doppiamente emarginati, quali le donne o le popolazioni indigene. In questo caso, il processo attraverso il quale costoro vengono resi invisibili non è puramente simbolico, bensì si esplica attivamente all'interno dei meccanismi di potere. Il revisionismo storico del 2-28 ha enfatizzato lo sforzo eroico degli uomini taiwanesi quali 'padri fondatori' della nazione. Parallelamente, la donna è stata inquadrata nel ruolo riduttivo di madre e segno culturale passivo che media la restaurazione del padre (deceduto ed evirato) nel figlio, futuro erede della 'nuova nazione' di Taiwan. Tali retoriche risultano evidenti anche nell'ambito delle istituzioni museali e specialmente nella rappresentazione visiva del 2-28. Ciò è particolarmente valido pure per la mostra *Sadness Transformed* (1997), di cui fa parte il caso di studio proposto. Di fatto, come possiamo osservare nelle parole scritte nella prefazione del catalogo dall'allora sindaco di Taipei, Chen Shui-bian, tale ciclo di mostre commemorative dell'Incidente del 2-28 avevano come obiettivo evidente di educare il pubblico al significato storico di questo evento:

Sadness Transformed mira a trascendere la tristezza storica e a perseguire la giustizia sociale e l'armonia attraverso gli atteggiamenti aperti e diversificati dell'arte. L'ombra dell'Incidente del 2-28 ha avvolto Taiwan per cinquant'anni. Oltre al ricordo e alla riflessione, ciò che dobbiamo fare maggiormente oggi è superare il trauma, trasformare la sofferenza, affrontare il nuovo futuro e trasformare la tristezza (Chen 2002: 6).

È indubbio che la mostra proponesse una visione dichiaratamente mitizzata dell'Incidente del 2-28, incardinata sulla narrazione dell'eroe-martire e della donna-vedova/madrepatria quali fondamenti della casa-nazione. In particolare, si osserva la predominanza di un topos legato alla morte e alla redenzione delle vittime maschili. Attraverso questo processo redentivo, "gli uomini che sotto il regime del KMT avevano subito morti infamanti, bollati pretestuosamente come criminali, spie comuniste o rivoltosi, venivano ora sacralizzati e recuperati come soggetti integri e intatti" (Chen 2005: 112). Per esempio, opere di artisti quali Hsu Wu-yang, Cheng Tsu-tsai, Hsieh Li-fa o Hsu Tsu-kuei veicolano esplicitamente quella narrativa della resurrezione dell'eroe-martire precedentemente discussa, sintetizzando l'idea che i padri defunti rinascono

come 'figli integri' attraverso la maternità delle loro mogli e la nascita dei futuri figli della casa-nazione, perpetuando così un ciclo infinito di rinascite garantito dall'istituzione della performatività mascolina (Chen 2005). Risulta dunque naturale che, inquadrata in questa precisa narrazione, la presenza dell'universo femminile era spesso relegata a posizioni subordinate, con la rappresentazione di corpi spesso spersonalizzati e marginalizzati rispetto alla figura centrale dell'uomo-martire. Si tratta di una scelta estetica che si riflette non solamente nelle opere degli artisti presenti, ma nella stessa disposizione ed esposizione della sala e del discorso curatoriale, evidentemente centrato nella riabilitazione dell'uomo-martire e concedendo solo uno spazio minimo alla rappresentazione dell'universo femminile. Un esempio è la piccola porzione di sala chiamata 'Le donne dimenticate' dedicata alle famiglie delle vittime del 2-28, nella quale la visione della donna veniva spesso e volentieri subordinata a quella performatività subordinata all'assenza dell'uomo di cui si è discusso in precedenza.

Per tali ragioni, in occasione della mostra *Sadness Transformed*, Wu Mali scelse di distanziarsi dalla retorica commemorativa canonica del 2-28, proponendo una lettura alternativa del corpo femminile durante la dittatura. Come osserva Chen Hsiang-chun (2005), l'obiettivo dell'installazione era evidenziare la parzialità delle narrazioni storiche, laddove "le vittime maschili taiwanesi sono state riabilite come eroi e martiri, [mentre] le donne rimangono ancora invisibili" (Chen 2005: 135). Invece di affrontare la questione dal punto di vista dell'uomo-martire fondatore della nazione, Wu Mali diede voce ai soggetti oppressi delle atrocità del 2-28. L'installazione si presentava come una piccola camera circolare ricavata all'interno della sala espositiva principale. All'ingresso di questa specie di camera, le seguenti parole accoglievano lo spettatore ignaro:

男人的歷史改寫了

La storia dell'uomo è stata riscritta.

暴民可以變成英雄

Il rivoltoso può diventare eroe.

女人的故事呢？

E la storia di lei?

L'artista pone lo spettatore in una posizione immediata di riflessione critica sin dall'ingresso nell'installazione. L'obiettivo, come si può osservare, non è

soltanto offrire una visione alternativa del 2-28, ma anche mettere in discussione l'intero discorso espositivo presentato nella mostra: fino a quel momento, lo spettatore ha letto una storia, quella dell'uomo, ma cosa si cela oltre? Dove risiedono i corpi messi a tacere? Al fine di dare a questi soggetti lo spazio che meritano, Wu Mali attinge liberamente da un archivio di storie orali di individui e famiglie che hanno sofferto in prima persona il trauma del 2-28, creando un intervento audiovisivo in cui le esperienze femminili sono trasformate in un'archeologia visiva per la creazione di una nuova narrazione polivocale riguardo il dolore.

Lo schermo video al centro della stanza mostra scene dell'oceano e delle sue onde, mentre il suono della marea allude agli infiniti singhiozzi della corporalità silenziata. L'instabilità della ripetizione, sia sonora sia visiva, della risacca simboleggia le innumerevoli vittime femminili che, messe a tacere dai conflitti nazionali, tuttora fluttuano dolenti nella storia, incapaci di trovare il loro luogo nella casa-nazione. Come afferma Jiang Zu-man (2004), tale metafora della risacca simboleggia la condizione instabile delle donne, private di ruolo o posizione nella cosiddetta grande storia. A lato di questa proiezione, si osserva un'installazione composta di pannelli di vetro decorati con frammenti selezionati dal libro di Ruan Mei-shu, *Yōu'àn jiaoluò de qìshēng* del 1992, celebre testo che raccoglie toccanti testimonianze orali delle famiglie delle vittime dell'Incidente.⁵

她以眼淚洗清屍體，

Lei lavò il corpo con le lacrime,

待辦完喪事，親友都回去了，

Terminato il funerale, quando parenti e amici se ne furono andati,

終於放聲大哭：父啊——我怕！父啊——我怕！

Infine scoppiò in un pianto diretto: Padre! — Ho paura! Padre! — Ho paura!

她，燒掉所有遺物，從此絕口不再提起，也不再打扮。

Lei, bruciò ogni reperto, da allora non ne fece mai più parola, né si agghindò mai più.

她，洗髮淨身，坐在家中等待，有一決生死的準備。

⁵ Ruan, Mei-shu. 1992. 幽暗角落的泣聲：尋訪二二八散落的遺族 [Il pianto dagli angoli bui: Alla ricerca delle famiglie disperse del 228]. Taipei: Avanguard Publishing House).

Lei, si lavò i capelli e purificò il corpo, sedette ad attendere, pronta alla vita o alla morte.

她，被強姦，自慚形穢，留下孩子，跑走了。

Lei, stuprata e vergognandosi della propria impurità, abbandonò i figli e fuggì via.

她，身兼數職維持生計，六個孩子，從剛出生到十歲。

Lei, svolgendo diversi lavori per sopravvivere, sei figli, dal neonato al bambino di dieci anni.

她，常常在哭，但只躲在背後哭，恐懼如影隨形。

Lei piangeva spesso, ma solo di nascosto, la paura la seguiva come un'ombra.

她，在瘖啞禁聲中，度過了一生。

Lei trascorse il resto della vita in un silenzio forzato.

她，是複數的女人。

Lei è “donne” al plurale.

她的憂傷也一直是我們的憂傷。

Il suo dolore è sempre stato il nostro dolore.

È importante notare come tali frammenti di testo siano appena incisi sul vetro dei pannelli, creando certa difficoltà nell'essere letti e richiedendo al contempo la volontà attiva da parte dello spettatore per essere decifrati. Tale effetto, voluto dall'artista, simbolizza, una volta ancora, la scarsa rappresentazione dell'universo femminile nella storia canonica taiwanese. Attraverso un'esplorazione del processo di ridefinizione identitaria, *Mùzhīmíng* dimostra una verità innegabile: le donne e i loro corpi non fanno parte della narrazione canonica della casa-nazione. Simultaneamente a ciò, questo spazio di scambio intimo-storico è concepito come un ambiente catartico di crescita, cura reciproca e uno spazio sicuro dove la voce delle donne è nobilitata per la prima volta come elemento formativo nella logica della nazione/casa. Tale corporalizzazione del dolore funge da duplice strumento: sia come monito storico che come cura per il dolore del trauma.

In *Mùzhīmíng*, lo spazio è intimo ed invitante. Ricorda l'ambiente domestico. In questa stanza semi-chiusa di forma circolare si crea una naturale atmosfera meditativa che invita la riflessione pacifica. La guarigione dal trauma non è esteticamente pulita come l'egemonia vuole, bensì sofferente, dolorosa,

corporalmente lacerante. Si presenta la memoria collettiva delle sopravvissute alle vittime del 2-28 per quello che è, senza miti o eroi. Partendo dall'esperienza di vita microscopica, si proietta una riflessione più ampia sulle strutture di potere politiche e di genere, nelle quali grazie alla comunità e alla condivisione è possibile dar voce alla frustrazione delle donne, stimolare il dialogo e lavare via il trauma nei cuori delle sopravvissute. Come suggeriscono Zhu Ji-rong e Cai Ya-chun (2004), "qui, parole, immagini, ricordi e scene diventano tutti strumenti per testimoniare e ricostruire la storia". Attraverso l'opera, le esperienze traumatiche delle vittime femminili e delle sopravvissute vengono finalmente ascoltate, vissute e comprese, come affermato dall'artista stessa:

"Le loro vite servili non erano documentate, e quindi non avevano possibilità di essere riscritte. In risposta a questo, ho creato uno spazio di meditazione cupo, con immagini in loop di onde oceaniche, e ho scritto le storie di queste donne sul vetro sabbiato appoggiato contro il muro. Il suono delle onde oceaniche, le storie in testo e le riflessioni interiori del pubblico si intrecciano in questo spazio di riflessione fatto di acqua, luce e nebbia." (Wu 2015: 190)

Tuttavia, l'epitaffio proposto da Wu Mali non si riduce a un semplice esercizio di elaborazione collettiva, ma trascende tale dimensione attraverso una monumentalità intima e discreta. Parodiando la monumentalità mascolina della 'casa-nazione' e decostruendone la mera estetica eroica, Wu Mali gioca con la concezione comune dell'epitaffio come memoriale della comunità immaginata. Lungi dall'essere una rappresentazione del canone, l'opera di Wu Mali si erge a memoriale dedicato unicamente alle donne che hanno vissuto o subito gli effetti di questo evento. È fondamentale notare, come sottolinea Sophie McIntyre (2012), che l'artista non celebra esplicitamente né il nazionalismo, né l'idea di casa-nazione o madrepatria, distaccandosi così nettamente dalla tradizione degli epitaffi classici. Neppure centra il significato dell'opera nella critica aperta all'egemonia, bensì prova a minare la sua autorità secolare, insinuando il dubbio nello spettatore che contempla il suo epitaffio. Ciò risulta quasi antitetico se pensiamo invece alla forma in cui l'egemonia taiwanese ha promosso la sua personale visione mitizzata dell' 'Incidente del 2-28'.

In tal senso, sia Jian Su-zheng (1999), in ambito letterario, sia Sylvia Li-chun Lin (2007), nel campo cinematografico, insistono sul fatto che la produzione culturale della 'Taiwanizzazione' abbia promosso una visione fortemente 'genderizzata' delle atrocità sofferte dalla società *běnnshěngrén* a seguito del 2-28. Tale processo ha strumentalizzato il lutto collettivo, ponendo

al centro la celebrazione dell'uomo-martire e identificando la sua assenza come il trauma fondante della casa-nazione. Come sostiene Sylvia Li-chun Lin, questa strumentalizzazione finisce per relegare il trauma femminile nella figura riduttiva della "donna-vedova", definita esclusivamente dalla perdita del marito (l'uomo della nazione) o dei figli (i futuri uomini della nazione). Successivamente, tale dolore viene reificato nella relazione simbolica tra corpo femminile e madrepatria: la famiglia (*jiā* 家) e la sfera privata vengono trasposte nello spazio pubblico frammentato dello Stato (*guó* 國), portando a compimento l'oggettificazione del lutto femminile ed elevando la donna al ruolo simbolico di "Madre della Nazione" (*guómǔ* 國母), a discapito del trauma reale della dissoluzione del nucleo familiare. Questo meccanismo intrappola il corpo femminile e la sua performatività in un'identità spersonalizzata, subordinata alla retorica domestica e, di fatto, esclusa da una piena partecipazione politica in qualità di cittadina (Lin 2007). Tali rappresentazioni culturali e istituzionali del trauma risultano particolarmente rilevanti, in quanto costituiscono la base su cui si è consolidata, nel discorso identitario della casa-nazione taiwanese, una sistematica 'genderizzazione' ed esclusione sociale. Ciò ha colpito in modo specifico gli strati cosiddetti subalterni, la cui voce è stata metodicamente resa invisibile, emarginata o strumentalizzata. Queste azioni di guarigione del trauma sociale, operate attraverso la strumentalizzazione dei corpi, si inquadrano perfettamente all'interno di una lettura performativa del genere in termini butleriani. In tale contesto, si osserva come "se il fondamento dell'identità di genere è la ripetizione stilizzata di atti nel tempo e non un'identità apparentemente ininterrotta, allora la metafora spaziale del fondamento verrà dislocata e svelata quale configurazione stilizzata, di più, come una corporeizzazione di genere del tempo" (Butler 1990: 179). Ciò implica che, nel suo progetto di democratizzazione volto a costruire una nuova identità egemonica, il sistema dominante ha proiettato una struttura fondamentalmente patriarcale, nella quale l'uomo, percepito come unico genere idoneo alla costruzione della casa-nazione, occupa il ruolo centrale di agente attivo, realizzando un sistema deliberatamente mascolino ed eteropatriarcale.

In altri termini, è il sistema egemonico stesso a generare i medesimi soggetti che successivamente pretende di rappresentare. Riprendendo ancora le parole di Butler, l'eterosessualità, e nel nostro specifico caso, questa performatività mascolina di Stato, deve essere intesa come un "uno sforzo costante e ripetuto di imitare le proprie idealizzazioni. [...] la performatività eterosessuale è assediata da un'ansia che non può mai superare del tutto; che il suo sforzo di divenire le proprie idealizzazioni non può mai essere definitivamente o

pienamente realizzato.” (Butler 1993: 125). Applicato al revisionismo del 2-28, questo concetto suggerisce che l’immagine della donna diviene una finzione culturale patriarcale, mentre la femminilità risulta essere il prodotto di una parodia della stessa, generata da una comunità immaginata al maschile. Questa ripetizione performativa dei corpi si configura come una strategia pubblica di controllo egemonico, dalla quale nemmeno la ‘Taiwanizzazione’ riesce a esimersi. Anzi, durante quegli anni Taiwan iniziò a sviluppare un approccio sociopolitico ibrido, sospeso tra l’etero-patriarcato di matrice occidentale e i valori sinici neo-confuciani. Se da un lato tale approccio mirava al riscatto dei segmenti oppressi della società (i *běnsǐhěngrén*), dall’altro continuava simultaneamente a opprimere le categorie che non rientravano nella centralità patriarcale. Di conseguenza, le donne, plasmate attraverso questa ripetizione sistematica della mascolinità di Stato e costrette alla reiterazione di azioni corali inquadrate in un ideale normativo di ‘essere donna’, non possono trovare spazio nella narrativa nazionale se non attraverso nozioni tradizionali: la cura della famiglia, il lutto verso l’uomo-martire e la mercificazione del corpo come metafora della madrepatria. Ciò ha condotto inevitabilmente alla formazione di una società taiwanese fratturata e incerta che, nonostante i proclami degli anni Novanta volti ad abbracciare una nozione più ampia di ‘taiwanità’, ha finito per periferizzare proprio ciò che, in linea di principio, si proponeva di ricentralizzare. In questa prospettiva, il corpo femminile, inteso come corpo materno, viene reificato all’interno della fantasia nazionale: è il mezzo attraverso cui la vita della nazione può essere sostenuta e perpetuata, e la ferita del trauma sanata e compensata. Mediando e trasformando il dolore in sentimento nazionale, e dislocandosi sul corpo materno, il senso di appartenenza può dunque svilupparsi naturalmente come una forma di parentela. È attraverso questo meccanismo che l’identità nazionale taiwanese viene forgiata, tale e come sottolinea Cheng Fei-when (2003). Da un lato, ciò legittima la costruzione dei corpi delle donne come portatrici simboliche della nazione, negando loro, al contempo, qualsiasi accesso diretto al potere egemonico (Chen 2005). Dall’altro, fa sì che gli uomini rappresentino l’agente attivo della modernità nazionale (rivolto al futuro, potente e storico), incarnando quel ‘principio progressista di discontinuità’ proprio del nazionalismo (McClintock 1995). Tale chiave di lettura si rivela cruciale per intendere più profondamente il valore e l’importanza del caso di studio proposto, già che non solamente illumina i meccanismi di revisionismo storico attraverso i quali Taiwan ha legittimato la propria unità identitaria, ma offre al contempo alternative tangibili entro la cornice della casa-nazione.

4. Conclusioni

È proprio in tale azione di disvelamento che giace il potere sovversivo dell'opera di Wu Mali: la strategia dell'artista non si limita a una semplice critica estetica, ma consiste nel sovvertire l'egemonia del centro attraverso una radicale risemantizzazione delle condizioni imposte dalla stessa performatività mascolina di Stato. Se, come si è discusso, la narrazione ufficiale della Taiwanizzazione ha cercato di legittimarsi attraverso la ripetizione stilizzata dell'eroe-martire, che si concepiscono entro una precisa cornice 'ristorativa' capace di ripristinare la sublimazione del dolore e del trauma in una sterile astrazione patriottica, Wu Mali risponde con una monumentalità orizzontale, liquida e impegnata. In quest'ottica, la fragilità e la marginalizzazione, precedentemente relegate all'invisibilità o strumentalizzate come mero strumento alla 'resurrezione' del padre evirato della nazione, si trasformano in strumenti operativi volti a generare nuove narrative alternative che pongano i corpi silenziati e le loro voci nuovamente in prima linea. L'installazione *Mùzhīmíng* rompe il patto fondante della casa-nazione, rifiutando di eseguire il ruolo passivo assegnato alla femminilità. Al suo posto, l'artista presenta corpi vivi che piangono, sanguinano e ricordano, sottraendoli alla logica della mercificazione simbolica analizzata attraverso le lenti di Yuval-Davis e McClintock. È attraverso l'etica della cura e dell'intimità — evocata dallo spazio raccolto della stanza e dal suono sanatore dello stesso territorio frammentato, che si dissolvono realmente i confini gerarchici tra la sfera pubblica (*guó*) e quella privata (*jīā*). Un obiettivo, questo, egualmente ricercato dalla retorica della 'Taiwanizzazione', ma deformato nella sua manifestazione istituzionale, la quale ha preteso di assorbire il privato nel pubblico solo per rafforzare un ordine eteropatriarcale. Wu Mali inverte questa dinamica: porta il privato nello spazio pubblico del museo, non per sacralizzarlo e mitizzarlo nella cornice della casa-nazione, ma per esigerne il riconoscimento ontologico e umano.

L'opera, in tal senso, non pretende di offrire una soluzione immediata o consolatoria alla crisi del trauma, né partecipa a quella nostalgia 'ristorativa' poc'anzi citata. Al contrario, essa mira a rendere manifesto il problema a un livello strutturale, denunciando come la costruzione dell'identità taiwanese rimanga incompleta fintanto che si fonda sull'esclusione di specifici corpi. Il 'far pensare' diviene, dunque, una strategia di monito, un atto di consapevolezza attiva che sfida l'ansia della performatività mascolina. Laddove l'ordine istituito occulta la ferita, non resta altra via che 'abitare' tali fratture, per renderle nuovamente vive e tangibili. *Mùzhīmíng* permette così alla forza dei corpi

silenzianti di reclamare ed occupare lo spazio che compete loro, trasformando la ‘tristezza’ da passività femminile a responsabilità storica collettiva. La poetica di Wu Mali si traduce, pertanto, in una dinamica di convivialità e scambio relazionale, sotto la cui superficie si cela una rigorosa riflessione critica riguardante la centralità dello Stato e i processi di marginalizzazione. In definitiva, l’epitaffio di Wu Mali ci ricorda che la vera sanazione del trauma del 2-28 per il corpo sociale taiwanese non deve avvenire attraverso la sostituzione di un patriarcato (quello sinocentrico) con un altro (quello taiwanese), ma attraverso lo smantellamento delle gerarchie stesse che hanno reso possibile il silenzio. Finché la storia dei corpi femminili resterà un’appendice alla ‘grande storia’ dell’uomo, la ferita del 2-28 non potrà mai dirsi realmente sanata.

5. Postfazione. Sull’intersezionalità di *Mùzhīmíng* e del ‘2-28’

Chi legge avrà notato che l’analisi qui condotta, a partire da *Mùzhīmíng*, tratteggia una cornice taiwanese dai contorni talvolta generici, spesso sovrapponibile alla figura astratta della donna *běnsǎngrén* sofferente, lasciando al lato altri spettri dell’identità delle comunità marginalizzate. Ai fini di una maggiore chiarezza intersezionale, è pertanto necessario segnalare che il trauma dell’“Incidente del 2-28” non ha investito in modo equivalente il complesso ventaglio di identità che compongono l’universo femminile dell’isola. Altre soggettività, pur non avendo vissuto direttamente quell’evento, hanno sperimentato traumi paralleli, diversi per epoca e intensità. Basti pensare agli abitanti dell’arcipelago di Kinmen, a soli 10 km dalla costa cinese di Xiamen, coinvolti nelle crisi militari degli anni Cinquanta; oppure agli episodi perpetrati dal Kuomintang contro altri gruppi marginalizzati, come nell’“Incidente di Kaohsiung” (1979) o nel “Massacro di Lieyu” (1987), quest’ultimo a danno di un’altra categoria marginalizzata, quella dei rifugiati. Altrettanto cruciale, sebbene spesso assente nei libri di storia, è la persecuzione delle comunità indigene durante il periodo del terrore del KMT. Una violenza simboleggiata dall’esecuzione di Uyongu Yata’uyungana (1954), ma che si è abbattuta sistematicamente anche sulle donne indigene attraverso abusi e repressioni indiscriminate. Questo lavoro si propone dunque come una voce di rilettura critica, conscio dei propri limiti storiografici e dell’impossibilità di rappresentare appieno la totalità delle esperienze sofferte nel ventesimo secolo. Si sostiene tuttavia con forza la necessità di indagare queste realtà, la cui voce, sempre più potente nell’accademia taiwanese, deve trovare spazio anche nella critica storiografica nostrana.

Bibliografia

Alvau, Roberto Riccardo. 2025. "Labor, Marginalization, Taiwanization: Mapping the Embodiment of the Being-Woman in Post-Martial Taiwan through Wu Mali's Stories of Women from Hsin-Chuang." In Martin Lavička et al. (eds.), *Embodied Entanglements: Gender, Identity, and the Corporeal in Asia*, 437–457. Olomouc: Palacký University Olomouc.

Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities*. London: Verso Books.

Balibar, Étienne. 1990. "The Nation Form: History and Ideology." *Review (Fernand Braudel Center)* 13(3), 329–61.

Bo, Zheng. 2016. "An Interview with Wu Mali." *FIELD* 3, 151–164.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. New York: Routledge.

Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter*. New York: Routledge.

Chen, Hsiang-chun. 2007. "Wu Mali: My Skin Is My Home / Nation." *Contemporary Chinese Art. DSL Collection*. <http://www.g1expo.com/fiche.php?id=26> [Ultimo accesso 1 novembre 2025].

Chen, Hsiang-chun. 2005. *Beyond Commemoration: The 2-28 Incident. The Aesthetics of Trauma and Sexual Difference*. Leeds, University of Leeds. (Doctoral dissertation).

Chen, Shui-bian. 2002. "Preface." In TFAM (ed.), *Sadness Transformed*, 6–7. Taipei: Taipei Fine Arts Museum.

Chen, Yu-Ching. 2021. "吳瑪悌的女性主義藝術實踐" [La pratica artistica femminista di Wu Mali]. *Journal of University of Taipei: Humanities & Social Sciences* 52(2), 33–50.

Chang, Bi-yu. 2009. "The Cultural Turn and Taiwanese Identity in the 1990s." In I-chun Wang, Chin-Chuan Cheng & Steven Tötösy de Zepetnek (eds.), *Cultural Discourse in Taiwan*, 31–51. Kaohsiung: National Sun Yat-sen University Press.

Cheng, Fei-wen. 2003. *The 'Wounded' Nation: Trauma, Memory and National Identity in Contemporary Taiwanese Identity*. Lancaster: Lancaster University. (Doctoral dissertation).

Duncan, Carol. 1991. *Art Museums and the Ritual of Citizenship*. Washington: Smithsonian Institution Press.

- Huang, Hua. 2005. “權力，身體與自我：福柯與女性主義文學批評” [Potere, corpo e sé: Foucault e la critica letteraria femminista]. Beijing: Peking University Press.
- Irigaray, Luce. 1974. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jacobs, Bruce. 2013. “Whither Taiwanization? The Colonization, Democratization and Taiwanization of Taiwan.” *Japanese Journal of Political Science* 14(4), 567–586.
- Jian, Su-zheng. 1999. “二二八小說中的女性、省籍與歷史” [Donne, origine provinciale e storia nella narrativa sul 2/28]. *Chung-Wai Literary Monthly* 27(10), 30–43.
- Jiang, Zu-man. 2004. “陰性書寫 / 圖像」之比較文學論述：西蘇與臺灣女性文學、藝術家的對話” [Il discorso di letteratura comparata su “Scrittura/Immagine femminile”: un dialogo tra Cixous e la letteratura e le artiste donne di Taiwan]. New Taipei City: Fu Jen Catholic University. (Doctoral dissertation).
- Kagan, Richard. 1982. “Martial law in Taiwan.” *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, 14(3), 48–54.
- Lee, Yu-lin. 2005. “Taiwan: A Location of Construction and Synthesis.” In Caroline Turner (ed.), *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, 360–384. Canberra: Pandanus Books.
- Lin, Sylvia Li-chun. 2007. *Representing Atrocity in Taiwan: The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film*. New York: Columbia University Press.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. New York: Routledge.
- McIntyre, Sophie. 2012. *Imagining Taiwan: The making and the museological representation of art in Taiwan's quest for identity (1987-2010)* Canberra: Australian National University. (Doctoral dissertation).
- McIntyre, Sophie. 2013. “The Politics and Museological Representation of Contemporary Aboriginal Art in Taiwan.” In *A Research for Representation of Primitivity: Taiwan Contemporary Aboriginal Art Exhibition*, 25–35. Taipei: National Taiwan Normal University, Taiwan.
- Mosse, George. 1985. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York: Howard Fertig.
- Roy, Denny. 2003. *Taiwan: A Political History*. New York: Cornell University Press.
- Ruan, Mei-shu. 1992. 幽暗角落的泣聲：尋訪二二八散落的遺族 [Il pianto dagli angoli bui: Alla ricerca delle famiglie disperse del 228]. Taipei: Avanguard Publishing House.

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

Shen, Hsiu-hua. 1997. “查某人的二二八—政治寡婦的故事” [Il 2-28 delle donne: storie di vedove politiche]. Taipei: Yu-shan.

Vickers, Edwards. 2010. “History, Identity, and the Politics of Taiwan’s Museums.” *China Perspectives* 3, 92–106.

Wu, Mali. 2015. “Who’s Listening to Whose Story?” *World Art* 5(1), 187–197.

Yang, Cui. 1993. 日據時期台灣婦女解放運動：以《台灣民報》為分析場域 [The Taiwanese Women Liberation Movement Under Japanese Rule: With Taiwan Minbao as a Field of Analysis]. Taipei: 時報.

Yang, David. 2007. “Classing Ethnicity: Class, Ethnicity, and the Mass Politics of Taiwan’s Democratic Transition.” *World Politics* 59(4), 503–538.

Yao, Jui-chung. 2002. “台灣裝置藝術” [Installazioni artistiche a Taiwan 1991-2001]. Taipei: Mu-ma Culture.

Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender & Nation*. London: Sage.

Zhu, Ji-rong & Cai, Ya-chun. 2004. “正言時代：臺灣 當代視覺文化” [L’era del parlar franco: La cultura visiva contemporanea di Taiwan]. Taipei: Taipei Fine Arts Museum.