

SUBLEVACIÓN EN EL ALMA Y EL CUERPO: LA IDENTIDAD TAIWANESA EN LA OBRA DE CH'EN CHIEH-JEN

(陳界仁)

Susana Sanz Jiménez

*“Toda época y toda sociedad recrea sus ‘otros’.
Lejos de ser algo estático, la identidad de uno
mismo o la del ‘otro’ es un muy elaborado proceso
histórico, social, intelectual y político, que tiene
lugar en un certamen, en el cual intervienen perso-
nas e instituciones de todas las sociedades.”*

Edward Said, *Orientalismo*

Resumen: El objetivo principal de este artículo es mostrar la importancia del trabajo del video-artista taiwanés Ch'en Chieh-jen, cuya obra es reflejo del proceso de construcción y desarrollo de la identidad cultural taiwanesa desde los años ochenta. El artículo está estructurado en tres partes. En primer lugar, describiré la evolución del artista desde sus comienzos en los años ochenta hasta la creación de su primera serie fotográfica, *Sublevación en el alma y el cuerpo*, antecedente de su posterior carrera como video-artista. A continuación, y centrándome en su vídeo *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica*, demostraré cómo el autor utiliza el cuerpo y la mirada a modo de metáforas visuales, que le sirven para recrear la historia contemporánea de Taiwán. De hecho, el autor considera que este proceso podría ser comparado con una eterna y cruel “tortura” corporal o *lingchi*. Finalmente, concluiré exponiendo cómo el colonialis-

mo, paradójicamente, ha sido causante de la construcción de una identidad local taiwanesa, surgida como reacción contra la identidad imaginada por el colonizador. La importancia de este artículo radica en que, pese a la participación de Ch'en en numerosas exposiciones internacionales, su obra no ha sido objeto de ningún estudio riguroso en el mundo de la investigación en España.

Abstract: The main purpose of this paper is to show the importance of Taiwanese video artist Ch'en Chieh-jen whose work reflects the development of Taiwanese cultural identity from 1980s. The structure of the following research paper has three parts. First, I will describe Ch'en's art creation from 1980s to his photographic work *The Revolt in the Soul & Body*, which marks a milestone in Ch'en's video artwork. By focusing on his videowork called *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*, I will demonstrate how the body and the gaze are used as visual metaphors in order to recreate contemporary Taiwanese history. In fact, this process could be compared with an everlasting and cruel bodily "punishment" or *lingchi*. Finally, I will conclude by explaining how colonialism provoked the awareness of a local Taiwanese identity as a reaction against the imaginary identity imposed by the colonizer. Even Ch'en has participated in several international art shows; his works has never been studied in Spanish research arena.

1. Sublevación en el alma y el cuerpo

El año 1987 representa un punto de inflexión en la construcción del arte contemporáneo taiwanés. Un arte ávido por forjar una identidad artística y cultural reprimida, tanto por la constante presencia colonial en la isla como por la ley marcial (1947-1987). Los intelectuales pioneros taiwaneses de los años setenta, así como algunos grupos artísticos comprometidos con el movimiento pro-democrático en la década de los ochenta jugaron un papel clave en el desarrollo de esta conciencia.

Ch'en Chieh-jen (陳界仁, n. 1960), al igual que otros jóvenes artistas taiwaneses de esa época, tomaron parte en este proceso, utilizando su cuerpo para manifestar su postura

sociopolítica y reivindicar una identidad artística independiente de la impuesta por el Kuomintang (KMT, 國民黨). No debemos olvidar que en aquel momento, el gobierno del Partido Nacionalista controlaba no sólo los medios de comunicación, sino también las instituciones artísticas.

“Los artistas taiwaneses en los años ochenta, estaban oprimidos por la ley marcial y por la fuerte influencia de la educación tradicional confuciana, cuyas ideas condenaban todo aquello relacionado con el cuerpo. Además, otras formas de expresión como, por ejemplo, los medios de comunicación y la prensa, se encontraban bajo el control estricto del poder político. De modo que el cuerpo era el único instrumento de expresión que nos quedaba”¹.

En el año 1983, y con el objetivo de construir una alternativa creativa transgresora, Ch'en desarrolló sus primeras *performances: Pérdida de función I, II & III* (機能喪失第一號第二號第三號). En *Pérdida de función III*, cinco jóvenes encapuchados caminan por el distrito de Hsimen (西門), retorciéndose de dolor por el suelo, como si una fuerza invisible les estuviera golpeando: era una crítica, más o menos velada, a la ya mencionada situación de represión y de censura.

Con el levantamiento de la ley marcial, se produjo una explosión creativa, a la que se lanzaron gran parte de los artistas de la generación de Ch'en, que en algunos casos reivindicaban una identidad cultural taiwanesa, al tiempo que transgredían los tabúes sociales y políticos. Paradójicamente, Ch'en decidió retirarse de la escena artística pública en aquel momento, para poder reflexionar con calma sobre sí mismo y sobre su obra.

“La sociedad taiwanesa de aquella época había cambiado muy rápidamente y no quedaba espacio para pensar sobre todos estos cambios y su significado. Decidí construir ese espacio por mí mismo, en lugar de crear compulsivamente. Con todos esos cambios, era

extremadamente difícil darse cuenta de cuál era el meollo del problema social y cultural del momento. Por todo ello, regresé a los lugares donde había vivido en mi infancia. En 1995, visité diariamente la vieja casa familiar, el cementerio, y la prisión militar. Cada día, reflexionaba sobre mis primeros recuerdos y el significado de esos lugares para mí, para mi familia”².

Pasaron casi diez años para que ese largo proceso reflexivo-creativo, finalmente, tomara forma en su primera serie fotográfica, llamada *Sublevación en el alma y el cuerpo* (魂魄暴動, 1996-1999). Un proyecto con el que pretendía rastrear una genealogía propia y rescatar su identidad, sepultada en el lodo del discurso histórico-oficial impuesto por el poder:

“El Otro es citado, enmarcado, iluminado, recubierto en la estrategia plano/contraplano de una iluminación serial. La narrativa y la política *cultural* de la diferencia se vuelven el círculo cerrado de la interpretación. El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional. Por impecablemente conocido que pueda ser el contenido de una cultura ‘otra’, y por más anti-etnocéntricamente representada que esté, es su *ubicación* como la clausura de grandes teorías, la demanda de que, en términos analíticos, sea siempre el buen objeto de conocimiento, el cuerpo dócil de la diferencia; lo que reproduce una relación de dominación, y es el motivo de recusación del poder institucional de la teoría crítica”³.

En esta serie fotográfica, Ch’en trabajó con su propio cuerpo a modo de personal hilo conductor de un relato histórico-ficticio⁴. Para ello, se sirvió de algunas imágenes de acontecimientos históricos que habían marcado el devenir de China y Taiwán durante los últimos dos siglos, así como sus conflictivas relaciones. Se trataba de antiguas fotografías que representaban masacres, como la perpetrada por las tropas japonesas en Nanching (南京, 1937) durante la ocupación de China,

y el llamado incidente 2.28 (二二八) de 1947. Empleando la tecnología del momento, el artista modificó las fotografías, reinterpretó la historia e incorporó su presencia en las imágenes fotográficas, como víctima y, al mismo tiempo, como verdugo de estos crueles sucesos. Este recurso empleado por el artista debe interpretarse, no tanto como camuflaje guerrero y como mascarada de mimetismo por parte del oprimido, en un intento de “*cuestionamiento* de la autoridad colonial”⁵, sino “yendo más allá de la sofocante [...] dialéctica binaria amo-esclavo”, como diría Edward Said (1935-2003)⁶.

Por un lado, esta técnica de reinterpretación histórica le sirvió para denunciar y demostrar lo sencillo que puede resultar alterar y reescribir la historia, con el fin de ajustarla a los intereses de un determinado poder oficial (*mainstream*), realizando un triple análisis:

- “1. ¿Cómo el poder se incauta, se apropia, excluye y elimina las imágenes históricas y la memoria?
2. Las complejas relaciones que existen entre los verdugos, los espectadores, los colaboradores, las víctimas y el poder ausente.
3. ¿Cómo las cadenas de castigo conectan las miradas de los verdugos y las víctimas entre sí, y penetran dentro del inconsciente de la gente?”⁷

Por otro lado, en una de estas fotografías, titulada *Auto-destrucción* (自殘圖, 1996), podemos observar a unos hermanos siameses que comparten el aspecto físico del artista. Ellos no cesan de agredirse e intentar matarse el uno al otro, representando así, la violencia fratricida entre la población china, taiwanesa y aborigen, perpetrada a lo largo de todo el siglo XX. Un proceso de autodestrucción que parece no tener fin y haber dejado impresa una huella de sangre en lo más profundo de la identidad taiwanesa.

2. *Lingchi*-Ecos de una fotografía histórica

Pasado algún tiempo, Ch'en consiguió financiación para realizar su primera pieza de video-arte: *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica* (凌遲考: 一張歷史照片的迴音, 2002), con la que lograría conferir movimiento a las imágenes históricas de su primera serie fotográfica. El concepto chino *lingchi* (凌遲), traducido generalmente como tortura china, en origen se refería al largo y lento castigo conocido como la muerte de los cien cortes, al que eran condenados los criminales acusados de rebelión en China. Aunque esta práctica cruenta fue abolida en el año 1905, la lengua china moderna ha recuperado el uso del término *língchi* para designar los trabajos repetitivos e inhumanos, así como para describir aquellas condiciones laborales consideradas lamentables⁸.



Figura 1. Ejecución por *lingchi* de pseudo Fu Chu-li (幅株哩), fecha desconocida, fotografía en blanco y negro.

Lingchi-Ecos de una fotografía histórica es una pieza de video-arte que recrea una de las cientos de imágenes de tortura china [Fig. 1], que circulaban a modo de postales [Fig. 2] por la Europa de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Estas postales eran otra forma más de regular, codificar y configurar el “simulacro de lo oriental”⁹ a ojos de Occidente. Así como de hacer valer el privilegio del que creía gozar el occidental, “porque la suya era la cultura más fuerte, él podía penetrar, abarcar, dar forma y significado al gran misterio asiático, como Disraeli lo expresó una vez”¹⁰.



Figura 2. Ejecución de Fu Chu-li, 10 de abril de 1905, fotografía en blanco y negro de la serie de postales tituladas Los suplicios chinos (Les Supplices Chinois), editada por Fang et al.

Esta fotografía [Fig. 1] tuvo una presencia destacada en la historia del arte y el pensamiento europeo del siglo XX, en parte a causa del filósofo francés George Bataille (1897-1962), al que se le atribuye, con alguna que otra duda, la autoría del libro *Las lágrimas de Eros* (*Les Larmes d'Éros*, 1961)¹¹. Siguiendo las interpretaciones del pensador francés, aquella terrible imagen servía para explicar su teoría sobre la relación entre el éxtasis religioso y el erotismo, en particular el sadismo¹²:

“La fotografía publicada en el artículo de Berthelot, titulada *Los suplicios chinos*, estableció la creencia común de que las víctimas del *lingchi*, paradójicamente, sentían ‘el goce del éxtasis’. Esta idea influyó enormemente a varios autores, entre los cuales destaca el célebre Bataille.”¹³

Recientemente, el investigador francés Jérôme Bourgon y su proyecto sobre la tortura china (2003-2005) en *L'Institut d'Asie Orientale* (IAO), de Lyon (Francia), han investigado el origen de la fotografía en cuestión, con el fin de arrojar luz acerca de la autoría de la misma y sobre la identidad del personaje mutilado. Su objetivo era terminar con la falta de rigor de aquellos mismos intelectuales, que pese a parecer obsesionados con dicha fotografía, “[...] habían identificado erróneamente esta imagen como la de la ejecución de Fu Chu-li por el castigo de *lingchi*. Este convicto [Fig. 1] no puede ser confundido con el genuino Fu Chu-li [Fig. 2], que aparece en los libros de Matignon, Carpeaux, así como en diferentes series de fotografías y de postales”¹⁴.

La investigación de Bourgon juega un papel clave para comprender el proceso de documentación, previo a la filmación de la obra de Ch'en, puesto que en el año 2000 tuvo un encuentro decisivo con el investigador francés, que le ofreció mucha información sobre el suplicio chino, desde una aproximación más completa que la que realizara Bataille¹⁵. La elección de Ch'en para trabajar sobre este tema estuvo motivada porque la fotografía era un buen ejemplo de cómo la identidad

del colonizado había sido prefigurada por otros. Igualmente, el vacío existente, es decir, el desconocimiento que existía sobre dicha imagen en China y Taiwán, es lo que le interesó a Ch'en, al ser un artista cuya obra se mueve en el territorio de las cosas perdidas y olvidadas¹⁶.



Figura 3. Ch'en Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica* (凌遲考: 一張歷史照片的迴音), 2002.

El primer fotograma del vídeo nos transporta a un edificio abandonado [Fig. 4], con dos vanos circulares en la parte superior, que proyectan dos círculos de luz sobre una de las paredes interiores. Este efecto, así como el uso de otras formas circulares, que aparecerán reiterativamente a lo largo de la obra, servirán como eco visual para recordar constantemente las heridas del pecho de la víctima [Fig. 3]. De este modo, Ch'en sugiere ingeniosamente la relación entre los vanos de la arquitectura en ruinas y el cuerpo mutilado de la víctima de *lingchi*. El cuerpo de la víctima no es sólo el cuerpo mutilado por este terrible castigo, sino también una ruina vacía y mal-

trecha por los acontecimientos históricos vinculados con el colonialismo.

Ch'en se detiene en los preparativos, en los preliminares del castigo¹⁷, en el proceso de ejecución, en los allí presentes; pero concede una menor importancia al resultado, es decir, la famosa fotografía. Además, a través de la técnica de *slow-motion* y del montaje fragmentado de la obra, Ch'en recrea ese proceso lento y duradero de la mutilación¹⁸. El suceso histórico de la práctica penal no es filmado con una voluntad documental, ni realista, sino, más bien, queriendo recrear una *performance*, un espectáculo teatral en el que, tradicionalmente “público, director y actores son para Europa y sólo para Europa”¹⁹. Sin embargo, Ch'en es un artista al que le interesa filmar aquello que nunca nos es mostrado, lo que es sistemáticamente eliminado, porque no corresponde a lo que la forma de ver oficial (en este caso la mirada del colonizador) quiere presentar. Así, la cámara no cesa de moverse rodeando la escena de la tortura con un *travelling* incansable, filmando sin tapujos un primerísimo plano del rostro del doliente y adentrándose en sus sangrantes heridas del pecho. El artista consigue que el espectador penetre en la historia desde una perspectiva múltiple: la de los espectadores del cruel acto, la del verdugo, al mismo tiempo que la de la víctima y la del occidental que, supuestamente, tomó la fotografía.

Ch'en centra nuestra atención en un paquete de opio en el que puede leerse: “Compañía de la Indias Orientales” (*East India Company*). El opio le es suministrado al torturado para que sea capaz de soportar la penosa mutilación de su cuerpo durante más tiempo. A causa del opio, entra en un estado de estupefacción que moldea su rostro con una oscilante mueca, mezcla de sufrimiento y sonrisa sutil. Es, precisamente, ese gesto confuso al que se aferró Bataille para ilustrar sus teorías sobre el erotismo²⁰. Ch'en reproduce la imagen sugiriendo el error interpretativo de Bataille, causado por la visión propia del “colonizador”, que se enfrenta a la imagen del colonizado como si se tratara de un objeto lleno de exotismo, que le permite fantasear:

“Sugiero que, para concebir al sujeto colonial como el efecto de poder que es productivo (disciplinario y ‘placentero’), es preciso ver la vigilancia del poder colonial funcionando con relación al régimen de la pulsión escópica. La pulsión que representa el placer de ‘ver’, que tiene a la mirada como su objeto de deseo, está relacionada tanto con el mito de los orígenes, con la escena originaria, como con la problemática del fetichismo y ubica el objeto vigilado dentro de la relación <<imaginaria>>”²¹.



Figura 4. Ch'en Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica* (凌遲考: 一張歷史照片的迴音), 2002.

La cámara se sumerge en el interior del cuerpo masacrado a través de las dos heridas sangrantes en el pecho de la víctima. Estas heridas son pasajes que sirven para conectar el tiempo pasado y el presente. Lo que vemos a través de estos

túneles de carne son las ruinas de la historia y de la modernidad, que establecen una relación visual directa entre el cuerpo y la historia de China-Taiwan²²; a través del viaje desde las ruinas de diferentes edificios, que representan las etapas de la historia de China y de Taiwán a lo largo de los siglos XIX y XX. Así, se produce una identificación visual entre las huellas del colonialismo, representado mediante las ruinas arquitectónicas, y el cuerpo del colonizado que, en el proceso de colonización, sufre una especie de mutilación de su identidad. Los cinco edificios que contemplamos en ese viaje al interior del cuerpo de la víctima son:

-El Antiguo Palacio de Verano de Pekin (北京), destruido por las fuerzas franco-británicas en la Segunda Guerra del Opio (鴉片戰爭, 1860).

-Los laboratorios japoneses *Unit 731*, donde se experimentó con seres humanos.

-La prisión política en Isla Verde (綠島), Taiwán: que representa la época de la dictadura de Chiang Kai-shek (蔣介石, 1887-1975).

-La fábrica *RCA Corporation* de Estados Unidos, abandonada, dejando tras de sí una gran contaminación en el paisaje taiwanés.

-El dormitorio de una fábrica textil, cerrada sin indemnizar a sus trabajadoras²³.

Estos dos abismos temporales, perforados en el cuerpo del mutilado, también podrían ser dos ojos a través de los cuales el espectador puede ver aquello que nunca se le había permitido observar. En primer lugar, el rostro del fotógrafo occidental que presuntamente captó la imagen [Fig. 5]:



Figura 5. Ch'en Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica* (凌遲考: 一張歷史照片的迴音), 2002.

“El uso institucional de la fotografía [...] pretendió hacer -y, de hecho, lo hizo- el ‘trabajo sucio’ de la modernización [...] Un trabajo sucio fundado en una determinada comprensión del ver como ejercicio de desposesión, que tiene, a partir de 1860, dos caras fundamentales, las caras ocultas de la historia de la fotografía, o su sombra, esos dos episodios que faltan en todos los manuales: la imagen médico-policial [...] y la imagen colonial [...], surgida ésta al amparo de un ‘imperialismo cultural’ –como caracterizó Edward Said- más poderoso y efectivo que el militar, político y económico. Todo conocimiento, como toda representación, es político y, en este sentido, aquí, miles de fotografías ‘orientalistas’ y ‘coloniales’ preservaron y fomentaron, desde una batalla librada en el campo del imaginario visual, una re-jerarquización de lo otro [...] desde una posición de dominio (visual y político). Imagen-control, aquí, a través de la domesticación erotizada de lo exótico y diferente. O de la diferencia convertida en exótica y en objeto del deseo, poseído ya

a través de esa imagen que permitió ver al modo como, en el fondo, el auténtico ‘sujeto’ de esa imagen quisiera imaginarlo”²⁴.



Figura 6. Ch'en Chieh-jen, *Lingchi-Ecos de una fotografía histórica* (凌遲考: 一張歷史照片的迴音), 2002.

Ch'en consigue invertir los papeles, redireccionar la visión impuesta al espectador, de tal forma que el objeto de contemplación que satisface la curiosidad exótica colonizadora ya no es el “bárbaro”. Es más, “el otro” es el que controla la mirada, objetualizando al que tradicionalmente se creía en su derecho de observar, cumpliéndose así las peores pesadillas del colono:

“[...] en el intercambio de miradas entre nativo y colono que estructura su relación psíquica en la fantasía paranoide de la posesión sin límites y su conocido lenguaje de inversión: ‘Cuando sus miradas se encuentran [el colono] afirma amargamente, siempre a la defensi-

va: 'Quieren tomar nuestro lugar'. Es cierto, pues no hay nativo que no sueñe al menos una vez al día con ponerse en el lugar del colono'. El deseo colonial siempre se articula en relación con el lugar del Otro: el espacio fantasmático de la posesión que ningún sujeto puede ocupar singularmente o con firmeza y, en consecuencia, permite el sueño de la inversión de papeles"²⁵

En ese encuentro de ambas miradas se produce la anulación del poder del uno sobre el otro, la mirada del "fuerte" ya no puede ejercer su poder²⁶.

Pero regresemos a los orificios del cuerpo, éstos nos ofrecen una segunda imagen plena de simbolismo, la de dos trabajadoras taiwanesas de expresión pétrea [Fig. 6] que flanquean al mutilado, ataviado con ropas actuales. Estas dos mujeres resultarán familiares para aquellos que conozcan la obra de Ch'en titulada *La fábrica* (加工廠, 2003).

En este fotograma, Ch'en hace convivir de nuevo el tiempo pasado, evocado por la víctima, con el momento contemporáneo, representado por las trabajadoras. Además, la chaqueta que cubre el ajado cuerpo del mutilado de *lingchi* es el producto que simboliza la industria manufacturera taiwanesa de los años sesenta. A causa de la deslocalización económica de los años noventa y su búsqueda por abaratar los costes de la producción, reclutando mano de obra barata entre la población de países como China, Taiwán ha dejado de ser el centro manufacturero mundial que fuera en el pasado²⁷. Como consecuencia, se ha producido el cierre masivo de fábricas y el despido de numerosos empleados, tal y como explica Ch'en en su vídeo *Factory*. Estas dos mujeres de la imagen, eran trabajadoras de la industria textil, despedidas sin ningún tipo de indemnización. Precisamente, Ch'en quería denunciar estas prácticas inhumanas, así como las condiciones laborales que sufren los trabajadores taiwaneses. En definitiva, en ambos vídeos el artista ofrece visibilidad a los que son socialmente invisibles. Por ello, los actores no profesionales que colaboraron en *lingchi* como público asistente a la tortura, eran trabaja-

dores desempleados, vestidos al estilo de la dinastía Ch'ing (清, 1644-1911). Ellos son las víctimas del colonialismo y de la globalización, son “[...] cuerpos inmóviles durante la globalización. Todos ellos son trabajadores perjudicados o desempleados. Cada uno de ellos ha sido víctima de ese largo proceso de *lingchi*”²⁸.

3. Conclusiones

El propósito último del artista es construir una metáfora sobre las relaciones de poder entre el “débil” y el “fuerte” en la época colonialista, plantear la globalización en Taiwán, como una extensión del colonialismo; así como demostrar la influencia de ambos procesos sobre la construcción de la identidad taiwanesa.

Con esta recreación de una fotografía histórica, Ch'en establece una relación directa entre el cuerpo de la víctima y la historia en China y Taiwán durante los siglos XIX y XX. “En *Factory*, él transforma la imagen del hombre ejecutado en *lingchi* en una metáfora paralela. La diferencia principal es que el ‘allí’, de *Lingchi*, aparentemente inmerso en las cenizas de la historia, se ha convertido en el ‘aquí’, que existe bajo la influencia del capitalismo y la globalización”²⁹. Las heridas de *Lingchi* sirven como metáfora de las heridas de la historia, la que no es contada, pero que configura la identidad de las personas. Y los movimientos repetitivos de la cámara, que penetran una y otra vez el cuerpo de la víctima, evocan el eterno y penoso destino al que está condenado “el otro” subyugado, en el proceso de lucha por construir su identidad.

La continua alusión a la fragmentación sirve para simbolizar el inicio del choque entre Occidente y China. Así como la múltiple fragmentación a la que fue sometida China y Taiwán durante el pasado siglo; cuyos efectos aún resuenan hoy en día, no sólo en las llamadas “Relaciones en el Estrecho de Taiwán”, sino en la construcción y reivindicación de una

identidad individual y cultural, surgida al otro lado del estrecho:

“Esta fotografía de *Lingchi* se convirtió en una justificación para la racionalidad occidental, a la hora de colonizar China, y marcó el inicio de la ruptura de China/Taiwán en su territorio nacional. Esta fragmentación es en sí misma, un tipo de castigo”³⁰.

¹Entrevista personal con Lin Chu, (林鉅, n.1959) en la casa y estudio del artista en Danshui (淡水), 4 de agosto 2008.

² Entrevista con Ch'en Chieh-jen en su estudio de Taipei (台北), 30 de octubre de 2007.

³ Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 52.

⁴ Ch'en Chieh-jen, “Ch'en Chieh-jen 1990-1999. Revolt in the Soul & Body 1900-1999”, www.asa.de/magazine/iss2/3chen.htm.

⁵ Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, p.150.

⁶ Said, Edward, *Orientalismo*, Barcelona: De Bolsillo, 2008, p. 460.

⁷ Ch'en, “Ch'en Chieh-jen, 1990-1999”.

⁸ Ch'en Chieh-jen, *Statement: Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*, 2002.

⁹ Said, *Orientalismo*, p. 228.

¹⁰ Ibídem, p. 73.

¹¹ Hay que mencionar que existen grandes dudas acerca de la autoría de la obra atribuida a Bataille, al encontrarse éste muy enfermo en el momento de la publicación del libro.

¹² Bataille, George, *Les Larmes d'Éros*, Paris : Éditions 10/18, 1961, pp. 120-122.

¹³ Bourgon, Jérôme, “Chinese Torture/Supplices chinois”, <http://turandot.ishIvon.cnrs.fr>

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Entrevista con Ch'en Chieh-jen en su estudio de Taipei (台北), 6 de noviembre de 2007.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Michel, Régis, *L'oeil-écran ou la nouvelle image. 100 vidéos pour repenser le monde*, Luxemburgo: Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, 2007, p. 305.

¹⁸ Lin, Chi-ming, “Mémoire, histoire, généalogie”, en *Asiatica II. Ch'en Chieh-jen*, Paris : Éditions du Jeu de Paume, 2001, p.10.

¹⁹ Said, *Orientalismo*, p. 108.

²⁰ Bataille, *Les Larmes d'Éros*, p. 122.

²¹ Bhabha, *El lugar de la cultura*, pp. 101-102.

²² Pan, An-yi, “Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention”, en Yen, Chuang-ying (ed.), *Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention*, Taipei: TFAM Publishing, 2004, p. 162.

²³ Ch'en, *Statement: Lingchi*.

²⁴ Antich, Xavier, “Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo”, en Fernández Polanco, Aurora (ed.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 97.

²⁵ Bhabha, *El lugar de la cultura*, p. 65.

²⁶ Antich, “Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo”, p. 100.

²⁷ Klein, Naomi, *No Logo. El poder de las marcas*, Barcelona: Paidós, 2005, p. 270.

²⁸ Pan, “Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention”, p. 162.

²⁹ Cheng, Lu-lin, “Ch’en Chieh-jen World of Images”, en Cheng, Amy Hueihua (ed.), *Boundaries/ Altered States*, Taipei: Taipei Fine Arts Museum Publishing, 2006, p. 32.

³⁰ Pan, “Contemporary Taiwanese Art in the Era of Contention”, p. 161.

