

Shanzhai

Byung-Chul han

2021

Shanzhai
Byung-Chul han

Edición: pixel2pixel

Última edición: 14 de octubre del 2021

Esta es una edición pirata, se podría imprimir en el año 2086 cuando pase al dominio público, pero *no* sé si estaré para esa época, si el mundo aguantará, o ambas.

Hecho en Argentina / *Made in Argentina*

Shanzhai

El arte de la falsificación y la deconstrucción en China

traducción: Paula Kuffer

FUZH: COPIA “[複製]”

Cuando se supo que los guerreros chinos de terracota que se expusieron en el Museo de Etnología de Hamburgo en 2007 eran una copia, se clausuró la exposición. El director del centro, que se erigió en defensor de la verdad, declaró en ese entonces: “Hemos llegado a la conclusión de que no tenemos otro remedio que cancelar la exposición para mantener la reputación del museo”. Incluso se ofrecieron a devolver el dinero de la entrada a todos los visitantes que habían acudido. Des-

de el comienzo de la excavación arqueológica se llevó a cabo, de manera paralela, la fabricación de las réplicas de los guerreros de terracota. Junto a la excavación se abrió un taller de copias. Pero en ningún caso confeccionaban “falsificaciones”. Para hablar con propiedad, habría que decir que los chinos estaban intentando *retomar* la producción, que en ningún momento fue una creación. Los propios originales formaban parte de una producción en serie con módulos, en realidad adornos móviles, que podía proseguirse siempre que estuviera a disposición la técnica de fabricación.

Los chinos tienen dos conceptos para designar la copia. El término *fangzhipin* [仿製品] se refiere a las recreaciones en las que es evidente la diferencia respecto del original. No se trata de modelos o copias, que pudieran comprarse, por ejemplo, en la tienda de un museo. El segundo concepto para la copia se denomina *fuzhipin* [複製品]. En este caso se trata de una reproducción exacta del original, la cual, para los chinos, tiene el mismo valor que el original. No conlleva, bajo ningún concepto, una connotación negativa. La discrepancia en cuanto a la interpretación de la copia a menudo ha

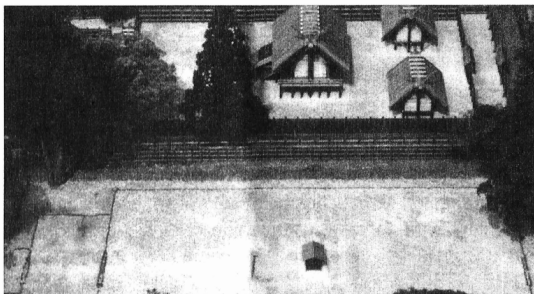
generado malentendidos y controversias entre China y los museos occidentales. Los chinos a menudo mandan copias en vez de originales, puesto que están convencidos de que en lo esencial no son distintos. Se tomaron el rechazo por parte del museo occidental como una ofensa.

A pesar de que la globalización genera muchas sorpresas y causa grandes disgustos al Lejano Oriente, podría liberar las energías deconstructivas. Para el espectador occidental, la concepción de la identidad del Lejano Oriente resulta muy irritante. El Santuario de Ise, el lugar sagrado más importante del Japón sintoísta, que cada año congrega a millones de japoneses, tiene 1300 años de antigüedad. Pero en realidad, este complejo de templos se reconstruye completamente cada 20 años. Esta práctica religiosa resulta tan ajena a los historiadores del arte occidental que finalmente, tras controvertidos debates, la unesco eliminó el templo de Shinto de la lista del patrimonio cultural de la humanidad. Según los expertos de la unesco, el Santuario de Ise no tiene más de 20 años de antigüedad. En este caso, ¿qué es una copia y qué es un original? Aquí se invierte

absolutamente la relación entre original y copia. O más bien desaparece por completo la distinción. En lugar de la diferencia entre original y copia se impone la diferencia entre viejo y nuevo. Se podría decir que la copia es más original que el original o que está más cerca del original que el original, puesto que cuanto más antiguo es un edificio más alejado está de su estado primigenio. En cierto modo, una reproducción volvería a su “estado original”, puesto que no está ligada a un sujeto artístico. No solo se renueva el edificio, sino que también se sustituyen todos los tesoros del templo. En el templo siempre hay dos conjuntos idénticos de tesoros. Nunca se plantea la pregunta por el original y la copia. Se trata de dos copias que a la vez son dos originales. Después de fabricar un nuevo conjunto, el antiguo se destruye. Los objetos combustibles se queman y los metálicos se entierran. Sin embargo, después de la última renovación, los tesoros no se destruyeron sino que se llevaron a un museo. Se salvaron gracias a su creciente valor expositivo. Aun así, la destrucción de estos forma parte de su propio valor cultural, que está desapareciendo cada vez más en favor de su valor museístico.

En Occidente, cuando se restauran los monumentos, a menudo las marcas antiguas se enfatizan a propósito. Las piezas originales se tratan como si fueran reliquias. El Lejano Oriente es ajeno a este culto del original. Desarrolló una técnica de mantenimiento muy distinta, que sería más efectiva que la conservación o la restauración. Consiste en la reconstrucción constante. Esta técnica anula por completo la diferencia entre original y réplica. Toma la naturaleza como ejemplo. Se podría decir que los originales se preservan mediante las copias. El organismo también se renueva a partir de un cambio ininterrumpido de células. Al cabo de un tiempo, queda renovado. Las células antiguas se sustituyen por nuevo material celular. En este caso no se plantea la pregunta por el original. Lo viejo muere y se reemplaza por lo nuevo. La identidad y la novedad no son excluyentes. En una cultura en la que la reproducción constante se presenta como una técnica de conservación y mantenimiento, las imitaciones nunca pueden considerarse meras copias.

Byung-Chul han



El viejo Ise

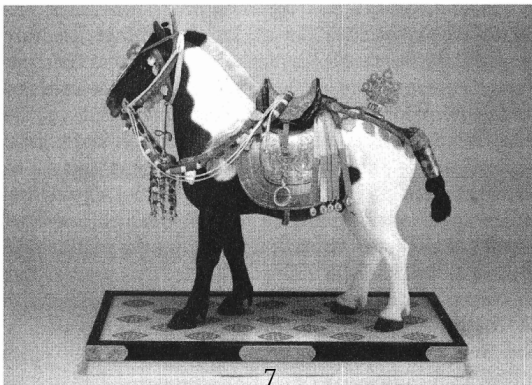


Su clon nuevo

Shanzhai



¿Cuál es el original y cuál la copia?



7

Uno de los tesoros del templo: más allá del original y la copia

La catedral de Friburgo está cubierta de andamios gran parte del año. Está hecha de arenisca, un material muy blando y poroso que no resiste la lluvia ni el viento. Al cabo de un tiempo, se desmigaja. De ahí que la catedral esté sometida a estudios constantes para detectar los desperfectos y poder cambiar las piedras erosionadas. En el taller de la catedral se exponen copias de las figuras de arenisca deterioradas. Se intenta conservar las piedras de la Edad Media a toda costa. Pero en algún momento se ven obligados a retirarlas y sustituirlas por piedras nuevas. En lo esencial, se trata de la misma práctica de los japoneses. Se acaba colocando una réplica, aunque solo sea al cabo de un largo período. El resultado, a fin de cuentas, es el mismo. Con el paso del tiempo, tendremos ante nosotros una reproducción. Aunque creamos que nos encontramos ante un original. ¿Pero qué tendrá de original la catedral cuando la última piedra antigua quede sustituida por una nueva?

El original es algo imaginario. Es posible hacer una reproducción exacta de la catedral de Friburgo, es decir, un *fuzhipin*, en uno de los muchos parques temáticos chinos. ¿Sería una copia o un original? ¿Qué lo convertiría

en una mera copia? ¿Qué hace que la catedral de Friburgo sea considerada un original? Desde la perspectiva material, el *fuzhipin* no se diferencia en nada del original que ya no conserva ninguna pieza inicial. En todo caso, la catedral de Friburgo se distinguiría de su *fuzhipin* en el parque temático chino por el emplazamiento y el valor cultural que deriva del culto religioso que se ofrece. Pero si se omitiera su valor cultural en favor de su valor expositivo, no se diferenciaría en nada de su doble. En el terreno del arte, en el mundo occidental, la idea de un original inviolable aparece en un momento histórico concreto. En el siglo xvii, todavía se relacionaban de un modo muy distinto al actual con las obras de arte de la antigüedad encontradas en las excavaciones. Estas no se restauraban según el original. Más bien se intervenía en ellas explícitamente y se transformaba su apariencia. Por ejemplo, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) así lo hizo con la conocida estatua de *Ares Ludovisi* (que a su vez era una copia del original griego) añadiendo un puño a la espada. En la época de Bernini, el Coliseo servía de cantera de mármol. Se derribaron los muros y se usaron para levantar nuevos edificios. La conservación

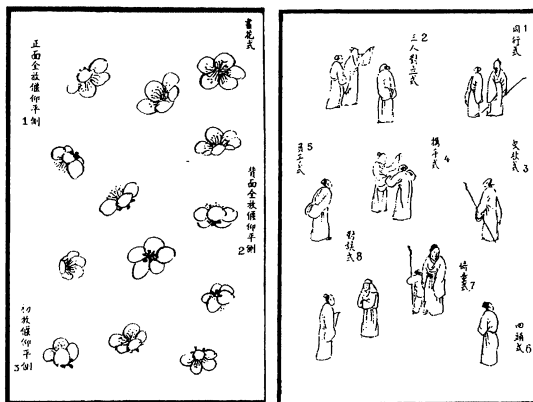
de monumentos en sentido moderno empieza con la museificación del pasado, que sustituye el *valor cultural* por el *expositivo*. Resulta interesante que vaya de la mano de la aparición del turismo. El llamado “Grand Tour”, que surge en el Renacimiento y alcanza su punto álgido en el siglo xviii, puede considerarse como la primera etapa del turismo moderno. En virtud de los turistas, aumenta el valor expositivo de los edificios y las obras de arte antiguas, que son ofrecidas como atracciones. Precisamente en el siglo en que tiene lugar este incipiente turismo se adoptan las primeras medidas para la conservación de las construcciones antiguas. Se considera una necesidad conservar estos edificios. La embrionaria industrialización aumenta la exigencia de conservación y museificación del pasado. La aparición de la historia del arte y de la arqueología descubre el *valor de conocimiento* de los edificios y las obras de arte antiguas, rechazando cualquier intervención modificadora. Para la cultura del Lejano Oriente no existe una fijación previa y primordial. Seguramente, esta actitud espiritual explica que los asiáticos tengan menos escrúpulos que los europeos en relación con los clones. El investigador Hwang Woo-

Suk, que en 2004 acaparó la atención mundial con su tentativa de clonación, era budista. Encontró un gran apoyo entre los adeptos del budismo, mientras que los cristianos se aferran a la prohibición de la clonación humana. Hwang legitimó su intento de clonación en base a su filiación religiosa: “Soy budista, y no tengo ningún problema filosófico con la clonación. Y como ustedes saben, el fundamento del budismo es que la vida se recicla a través de la reencarnación. En cierto modo creo que la clonación terapéutica reinaugura el círculo de la vida”.¹

En el caso del templo de Ise, la técnica de conservación también consiste en permitir que el ciclo de vida vuelva a comenzar una y otra vez, no en que la vida se enfrente a la muerte, sino en que se mantenga por *medio de la muerte*. Este sistema de conservación incorpora la propia muerte. En un ciclo infinito de vida no existe nada único, originario, singular o definitivo. Solo hay repeticiones y reproducciones. En la concepción budista de la vida como ciclo infinito, en lugar de la creación

¹Byung-Chul Han, “Das Klonen und der Feme Osten” [La clonación y el Lejano Oriente], en *Lettre International*, n.º 64, 2004, págs. 108-109.

aparece la des-creación. La iteración y no la creación, la recurrencia y no la revolución, los módulos y no los arquetipos definen la técnica de producción china. Es sabido que los guerreros de terracota están hechos con módulos o más bien adornos móviles. La producción con módulos no es compatible con la idea de original, puesto que desde el comienzo se usan adornos móviles. La producción modular no se guía por la idea de originalidad o de carácter único, sino por la de *reproductibilidad*. Su propósito no es producir un objeto singular y original, sino la producción en masa, que permite variaciones y modulaciones. *Modula* lo idéntico y de este modo genera diferencias. La producción modular modula y varía. Así se da lugar a una gran variedad. Elimina la singularidad para aumentar la eficiencia de la reproducción. No es una casualidad que la imprenta se inventara en China. También la pintura china se vale de la técnica modular. El tratado de pintura chino más famoso, *El jardín de la semilla de mostaza*, contiene una serie casi infinita de adornos móviles, a partir de los cuales se puede armar y componer un cuadro.



Extraído del tratado de pintura *El jardín de la semilla de mostaza*.

Este modo de producción modular plantea una nueva concepción de la creatividad. La combinación y la variación ganan peso. En este sentido, la técnica cultural china se comporta como la naturaleza: “Los artistas chinos (...) nunca pierden de vista el hecho de que producir obras en grandes cantidades también implica creatividad. Ellos confían en que, como en la naturaleza,

siempre habrá algo entre diez mil cosas que cambiará”.²

El arte chino no mantiene una relación mimética con la naturaleza, sino funcional. No se trata de retratar la naturaleza del modo más realista posible, sino de operar de la misma manera que la naturaleza. La naturaleza también genera variaciones nuevas sucesivamente, por lo visto sin intervención de “genio” alguno: “Pintores como Zheng Xie se esfuerzan por emular la naturaleza en dos aspectos. Producen grandes cantidades, casi ilimitadas, de obras y son capaces de ello mediante sistemas de módulos de composición, diseños y pinceladas. Pero también invisten a cada una de sus obras en su única e inimitable figura, como lo hace la naturaleza con su prodigiosa invención de las formas. Una vida dedicada a entrenar las sensibilidades estéticas, permite al artista aproximarse al poder de la naturaleza”.³

²Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pág. 7.

³Ibíd., pág. 213.

Shanzhai se terminó
de componer el 14 de
octubre del 2021
en la computadora
de una librenauta.
Documento hecho
con L^AT_EX. + software
libre <3