

Shanzhai

Byung-Chul han

2022

Shanzhai

Byung-Chul han

Edición: pixel2pixel

Última edición: mayo del 2022

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

ZHENJI: ORIGINAL

En una carta a Wilhelm Fliess del 6 de diciembre de 1896, Freud escribe: “Sabes que trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por superposición de capas porque de tiempo en tiempo el material existente de huellas mnémicas experimenta un reordenamiento según nuevas concernencias, una inscripción. Lo esencialmente nuevo en mi teoría es entonces la tesis de que la memoria no existe de manera simple sino

múltiple, registrada en diferentes variedades de signos”.¹

Así pues, las imágenes del recuerdo no son reflejos invariables de la vivencia. Más bien son producto de una construcción compleja del aparato psíquico. Están sometidas a una transformación incesante. Las constelaciones y relaciones nuevas modifican su aspecto constantemente. El aparato psíquico sigue un complejo movimiento temporal, por medio del cual lo posterior también constituye a lo anterior.

En él se entremezclan pasado, presente y futuro. La concepción de Freud de la transcripción cuestiona toda teoría de la reproducción, que presupone que las escenas vividas quedan grabadas invariablemente en la memoria y pueden ser recuperadas en su misma forma después de mucho tiempo. Los

¹Sigmund Freud, *Cartas a Fliess (1887-1904)*, Buenos Aires, Arnorrortu Editores, 1986, pág. 218.

recuerdos no son copias que se mantienen iguales a sí mismas, sino huellas que se cruzan y se superponen. En chino clásico, el original se denomina zhenji [真機] Literalmente significa “huella verdadera”. Se trata de una huella singular, puesto que no tiene lugar en una trayectoria teleológica. Y en su interior no está habitada por ninguna promesa. Tampoco está relacionada con nada enigmático ni kerigmático. Además, no se condensa hasta adoptar una presencia unívoca y uniforme. Más bien deconstruye toda idea de un original que encarna una presencia y una identidad invariables e inconfundibles que descansan en sí mismas.²

²También Derrida denomina “différance” a la “huella”, que escapa a toda marca en la presencia y la identidad (Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2006). Su concepto de la huella carece de cualquier dimensión teleológica o teológica. En eso también se diferencia de la figura heideggeriana de la “huella”, “una promesa casi inaudible”, “una liberación hacia lo abierto”, “a veces oscura y

El proceso y la diferencia le confieren una fuerza centrífuga deconstructiva. No da lugar a ninguna obra de arte acabada, cerrada en sí misma, que pudiera adoptar una forma definitiva y escapar a toda transformación. Su diferencia respecto de sí misma no le permite alcanzar el reposo que le podría proporcionar una forma definitiva. En este sentido, siempre se aparta de sí misma. La concepción china del original como huella (ji, [機]) remite a la estructura freudiana de la “huella mnémica”, que está sometida a un reordenamiento y transcripción constantes. La idea del original chino no se entiende como una creación única sino como un proceso infinito, no apunta a la identidad definitiva sino a la transformación incesante. El cambio, sin embargo, no tiene lugar en el alma de una subjetividad artística. La huella se borra en favor de un proceso

desorientadora, a veces como un relámpago de súbita intuición” (Martin Heidegger, *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1987, pág. 124).

que no admite una fijación esencialista.

El Lejano Oriente no conoce ninguna dimensión prede-constructiva como la del original, el origen o la identidad. En realidad, el pensamiento del Lejano Oriente *comienza con* la deconstrucción. El ser, en tanto concepto fundamental del pensamiento occidental, es igual a sí mismo, no permite ninguna reproducción más allá de sí mismo. La prohibición platónica de la mimesis surge de esta concepción del ser. La belleza o el bien, según Platón, permanecen inmutables y solo idénticos a sí mismos. Son “uniformes” (monoeides). De este modo, no queda lugar para ninguna desviación. Según esta interpretación del ser, toda reproducción tiene algo de demoníaco, que destruye la identidad y la pureza originarias. La idea platónica ya bosqueja la reflexión sobre el original. Toda reproducción conlleva una *falta de ser*. En cambio, la figura fundamental del pensamiento chino no es el ser uniforme y único, sino el *proceso* poliforme y heterogéneo.

Una obra de arte china nunca permanece idéntica a sí misma. Cuanto más venerada, más cambia su aspecto. Los expertos y los coleccionistas escriben sobre ella. Se inscriben en la obra por medio de marcas y sellos. De esta manera, se van superponiendo inscripciones, de igual manera que las huellas mnémicas en el aparato psíquico. La propia obra está en transformación constante, sometida a una transcripción incesante. Esta no descansa en sí misma. Más bien fluye. Se opone a la presencia. La obra se vacía convirtiéndose en un lugar que genera y comunica inscripciones.³

³La transformación constante del original no solo está ligada a la historia de su recepción, sino también a otros factores: “A lo largo del tiempo, la obra se modifica cambiando de formato debido a los nuevos montajes, los recortes por el mal estado del material, los motivos estéticos o comerciales, los retoques o la incorporación posterior de firmas. En los casos más radicales, ante un cuadro chino podría aplicarse La metáfora del barco que regresa a su puerto de partida

Cuanto más famosa es una obra, más inscripciones muestra. Se presenta como un palimpsesto.

después de generaciones, habiendo cambiado por el camino todas sus piezas tras infinitud de reparaciones. ¿Se trata del mismo barco? La tripulación es otra, los habitantes de la ciudad de origen son otros, y no se conserva ningún plano que pueda certificar que al menos se mantiene la forma original del barco después de todos los recambios de las piezas” (Christian Unverzagt, *Der Wandlungsleib des Dong Yuan. Die Geschichte eines malerischen uvres* [El cuerpo cambiante del Dong Yuang. Historia de una obra pictórica], Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007, pág. 184).



La transformación no afecta únicamente a algunas piezas concretas de un artista, sino a toda su obra. Su corpus se modifica de modo constante. Aumenta y disminuye. Se agregan imágenes que aparecen de pronto, y desaparecen otras que en un pasado se le habían atribuido. Como la obra del conocido maestro Dong Yuan, que tiene un aspecto distinto durante la dinastía Ming que durante la dinastía Song. Las falsificaciones o las reproducciones también definen la imagen de un maestro. Se lleva a cabo una inversión temporal. Lo posterior o sucesivo determina el origen. De este modo lo deconstruye. La obra es un gran espacio vacío o en construcción que siempre se está llenando de nuevos contenidos, de nuevas imágenes. En este sentido, podríamos decir: cuanto más grande es un maestro, más vacía está su obra. Es un significante sin identidad, que se llena constantemente de nuevos significados. El origen se muestra como una

construcción posterior.⁴

Tampoco Adorno concibe la obra de arte como una forma estática, fija e invariable, sino como algo vivo espiritualmente, que es capaz de cambiar: “Lo que entretanto ha cambiado en Wagner no es meramente su efecto, sino la obra misma, en sí. (...) Las obras de arte en cuanto algo espiritual no son nada en sí definitivo. Forman un campo de tensiones de todas las voluntades y fuerzas posibles, de las tendencias internas y de lo que se les opone, de los logros y de los necesarios fracasos. Una y otra

⁴Tampoco La pretensión de autenticidad, ajena a los chinos, es capaz de fijar inequívocamente la obra de un maestro. Según el catálogo establecido por Wilhelm Valentiner (1921), la obra de Rembrandt está compuesta por 711 pinturas. Bredius (1935) contabilizó 630. Y treinta años después (1968) Horst Gerson solo reconoció 420 631. como auténticas. El corpus del Rembrandt Research Project, que excluye las obras de sus colaboradores, habla de 300 obras. EL meticuloso análisis de estilo de los entendidos o expertos tampoco está libre de arbitrariedad.

vez, de ellas se desprenden, surgen objetivamente nuevos estratos; otros se hacen indiferentes y se extinguen. La verdadera relación con una obra de arte no es tanto que esta, como se dice, se adecue a una nueva situación, como que en la obra misma se descifre aquello a lo que históricamente se reacciona de manera distinta”.⁵

En este fragmento la obra de arte se presenta como un ser vivo que crece, que muda de piel y se transforma. El cambio no se produce en la “situación” externa, sino en el interior del ser, que está en la base de la obra. Adorno se distancia claramente de la transformación de lo idéntico, que se debe a una situación. Según Adorno, la obra de arte sería un cuerpo cambiante, que no está sometido al cambio, sino que él mismo cambia. La riqueza interior y la profundidad interior de la obra pasarían por

⁵Theodor W. Adorno, “Actualidad de Wagner”, en *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006, pág. 556.

su vitalidad y su capacidad de transformación. Se distingue por su abundancia inagotable y su profundidad sin fondo. La animan hasta convertirla en un organismo vivo. Su riqueza se despliega independientemente de la situación. Por su parte, la obra de arte china está vacía y es llana. No tiene alma ni verdad. El vacío des-sustancializador se abre a las inscripciones y las transcripciones. La obra de un maestro chino también tiene capacidad de transformarse porque en sí misma está vacía. Aquello que impulsa el cambio hacia adelante no es la interioridad del ser, sino la exterioridad de la transmisión o de la situación.

No solo el estilo de una obra cambia constantemente, sino también su tema. Cada época tiene una idea distinta sobre este. Así pues, puede suceder que los verdaderos originales de un maestro se alejen de su obra, mientras que las falsificaciones, que responden al gusto de la época, sean tomadas en cuenta y se revelen importantes históricamente.

En este caso, las falsificaciones tienen más valor histórico artístico que el original verdadero. Son más originales que el original. Las preferencias estéticas de una época, el gusto predominante de un período influye en la obra de un maestro. Los cuadros con temáticas que no son contemporáneas caen en el olvido, mientras que aumentan las obras de temas populares. Por ejemplo, si una época está muy marcada por las tradiciones, de pronto en la obra de Dong Yuan se multiplican los cuadros con imágenes de motivos tradicionales. La transformación silenciosa de su obra responde a las distintas necesidades a lo largo del tiempo. En la época de la dinastía Ming, en que los comerciantes hacían de mecenas y desempeñaban un papel importante para el arte, de repente, en los cuadros de Dong Yuan, apareció un motivo nuevo: los vendedores.⁶

Las falsificaciones y las recreaciones trabajan

⁶Ibíd., pág. 128.

permanentemente en favor de esta transformación.

En la antigua práctica artística china, el aprendizaje se lleva a cabo copiando.⁷

La copia también funciona como una señal de respeto para con el maestro. La gente estudia, elogia y venera una obra copiándola. La copia es una alabanza. Se trata, en realidad, de una práctica que tampoco resulta desconocida para el arte europeo. La copia de Manet del cuadro de Gauguin

⁷Wen Fong, “The Problem of Forgeries in Chinese Painting” [El problema de la falsificación en la pintura china], en *Artibus Asiae*, Vol. 25, 1962, pág. 100: “El hecho es que la larga tradición de aprendizaje del arte de la pintura a través de la copia hizo que en China cada pintor fuera un potencial falsificador, y es bien sabido que algunos de los más grandes pintores chinos y expertos eran, o se decía que eran, maestros ‘falsificadores’. Según Chao Hsi-ku (principios del siglo xvrn), Mi Fu tenía el hábito de sacar ventaja de su preeminencia como experto sustituyendo importantes obras maestras, que le eran entregadas para ‘autenticación’, por copias exactas”.

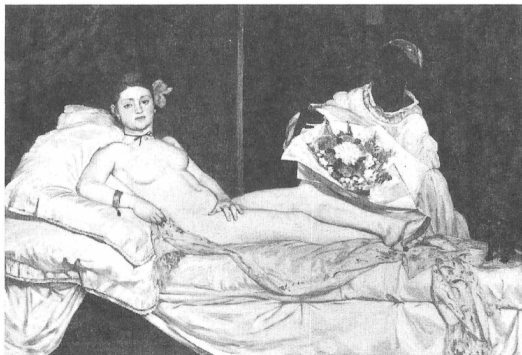
parece una declaración de amor. Las imitaciones de Van Gogh de las estampas japonesas de Hiroshige expresan admiración. Es sabido que Cézanne iba a menudo al Louvre para copiar a los maestros antiguos. Ya Delacroix lamentaba que se abandonara el ejercicio de la copia como fuente esencial e inagotable de conocimiento. El culto a la originalidad deja en un segundo plano esta práctica esencial para el proceso creativo. En realidad, la creación no es un *acontecimiento* repentino, sino un proceso dilatado, que exige un diálogo intenso con *lo que ya ha sido* para *extraer* algo de ello. El constructo del original borra lo que ha sido, aquello anterior de lo cual *se extrae* algo.

En China, no era ninguna tontería para la carrera de un pintor colocar una falsificación de un antiguo maestro en la colección de un experto reputado. Si un pintor lograba crear la falsificación de un maestro, ganaba un gran reconocimiento, puesto que era una manera de demostrar sus capacidades.

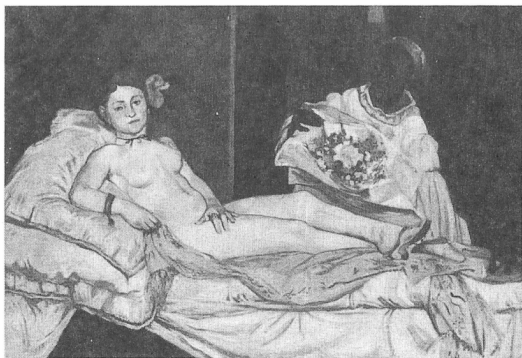
Para el experto que autentificaba la falsificación, esta tenía el mismo valor que la obra del maestro. A Zhang Daqian, el pintor chino más famoso del siglo xx, le llegó la fama cuando un respetado coleccionista confundió una de sus falsificaciones de un maestro antiguo con el original. En lo relativo al conocimiento, los falsificadores y los expertos no se diferencian en lo esencial. Entre ellos se genera una competencia, un “duelo por el conocimiento”,⁸ en el que está en juego quién tiene un conocimiento más íntimo del arte del maestro.

⁸Christian Unverzagt, *Der Wandlungsleib des Dong Yuan*, op. cit., pág. 199.

Shanzhai



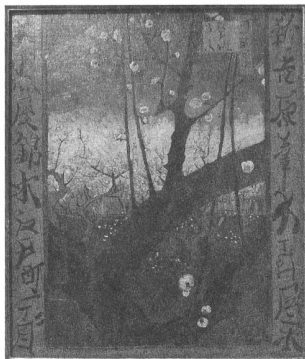
Édouard Manet, *Olympia*



Copia de Paul Gauguin

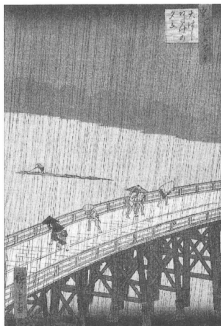


Hiroshige, *Jardín de ciruelos en Kameido*

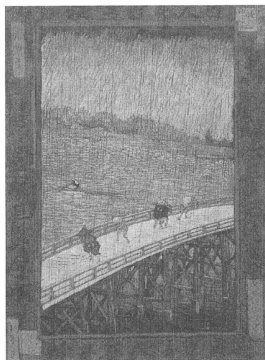


Copia de Van Gogh

Shanzhai



Hiroshige, *El puente Ohashi en Atake bajo una lluvia repentina*



Copia de Van Gogh



Eugène Delacroix, *Medea furiosa*

Shanzhai



Copia de Paul Cézanne

Cuando un falsificador toma prestado un cuadro de una colección y al devolverlo no entrega el original sino una copia, no estamos ante un engaño, sino ante un acto de justicia.⁹

La regla del juego reza así: cada uno tiene el

⁹Wen Fong, *The Problem of Forgeries*, op. cit., pág. 99: “Debe ser señalado que el arte de la falsificación en China nunca cargó con las oscuras connotaciones que tiene en occidente. Como el objetivo del estudio del arte siempre ha sido cultivar la estética o el puro placer, antes que el conocimiento científico, la adquisición de una obra maestra genuina -y por la misma razón, la habilidad de crear una perfecta falsificación- era una cuestión de virtuosismo y orgullo. El problema legal o ético de una ‘honesta transacción de negocios’ no tiene nada que ver. Es más, era precisamente por muy buenos motivos éticos y prácticos, que el propietario de una falsificación era usualmente protegido de que se sepa la verdad. La verdad científica no tenía ninguna relevancia inmediata en la apreciación del arte. Si alguien era lo suficientemente crédulo tanto para comprar como para disfrutar falsificaciones, ¿por qué arruinar las ilusiones de ese pobre hombre?”.

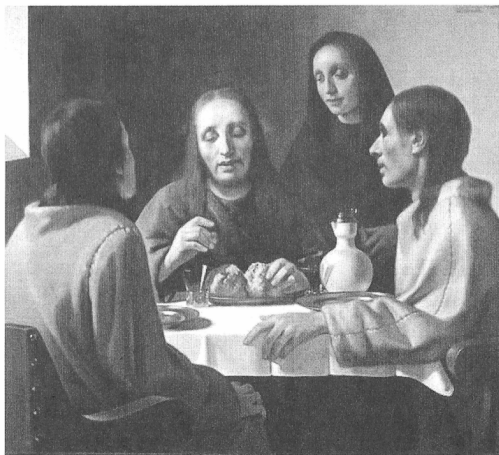
cuadro que se merece. No es la capacidad adquisitiva sino el conocimiento lo que legitima la posesión de un cuadro. Se trata de una insólita práctica de la China antigua a la que la especulación contemporánea en el mundo del arte vendría a poner fin.

En la película *Fraude de Orson Welles*, Elmyr de Hory, mientras falsifica un cuadro de Matisse ante la cámara, dice sobre este: “Muchos de estos cuadros son débiles. El trazo de Matisse no es muy seguro, me parece. Dibuja fragmento a fragmento dudando mucho. Y siempre añade algo, una y otra vez. Sus líneas no fluyen, no se muestran tan dúctiles y certeras como las mías. Debo dudar para que se parezca más a Matisse”. Elmyr pinta mal a propósito, para que su falsificación se parezca más al original. De este modo, invierte el comportamiento convencional entre el maestro y el falsificador: el falsificador pinta mejor que el maestro. También podría decirse que si Elmyr quisiera hacer una copia de Matisse más original que el original

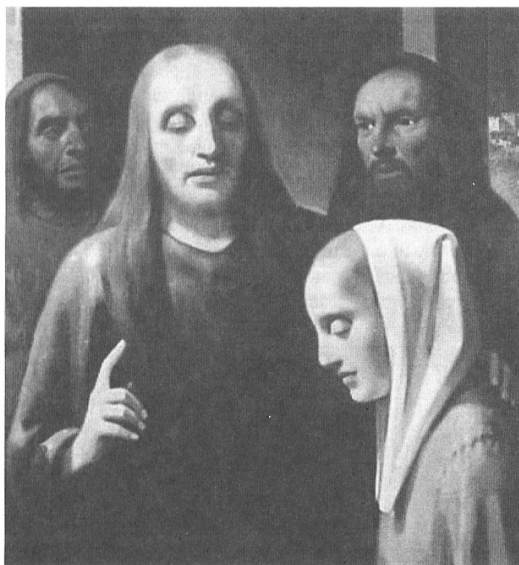
lo lograría, porque sus habilidades plasmarían la intención del artista mejor que este. Cuando el falsificador más famoso de Vermeer, Han van Meegeren, presentó en París su recreación libre de *La cena de Emaús*, todos los expertos de Vermeer, que se creían a sí mismos infalibles, declararon que el cuadro era verdadero. Tampoco los análisis técnicos pudieron revelar que se trataba de una falsificación.¹⁰

¹⁰Frank Amau, *Kunst der Fiilscher - Fiilscher der Kunst* [El arte de los falsificadores, falsificadores de arte], Düsseldorf, Econ, 1964, pág. 258: “El octogenario decano entre los historiadores del arte de Holanda, el doctor Abraham Bredius, una autoridad en el terreno de los maestros holandeses, inspeccionó el cuadro y declaró que era una obra de Vermeer. Por precaución, también se hicieron las ‘cuatro pruebas de la verdad’, que por esa época se tenían por infalibles: 1. La resistencia de los colores ante el alcohol y otros disolventes. 2. Los restos de albayalde en las partes blancas. 3. Radioscopia del fondo. 4. Estudio con microscopio y análisis espectral de los colorantes más importantes. No pudieron constatar nada que negara la autenticidad del cuadro”.

El 18 de septiembre de 1938, el cuadro se presentó en sociedad. La crítica estaba entusiasmada. Van Meegeren hizo la falsificación a conciencia. Estudió viejos documentos para poder restituir los pigmentos originales. Cual alquimista, experimentó con óleos y disolventes. Buscó cuadros viejos del siglo XVII en las tiendas de antigüedades para conseguir lienzos originales, a los que les quitó los colores y les volvió a dar la primera capa.



Han van Meegeren, *La cena de Emaús*



Han van Meegeren, *La cena de Emaús*

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando examinaron la colección de pintura del mariscal del Reich Hermann Goring, descubrieron un Ver-

meer desconocido hasta entonces, *Cristo y la adúltera*. Al investigar a los holandeses que habían vendido cuadros de Vermeer a los nazis, detuvieron y encarcelaron a Han van Meegeren. En ese momento, nadie le creyó cuando afirmó que se trataba de una falsificación. Así fue que pintó bajo observación su último Vermeer, *El joven Cristo en el Templo*. Se cuenta que durante el juicio declaró: “Ayer este cuadro valía millones. Los expertos y los amantes del arte llegaban desde todos los rincones del mundo para admirarlo. Hoy no vale nada, y nadie cruzaría la calle ni para verlo gratis. Pero el cuadro es el mismo. ¿Qué es lo que cambió?”.

Shanzhai



Han van Meegeren, *La cena de Emaús*, declarado original por los "expertos".



Han van Meegeren pinta su último Vermeer, *El joven Cristo en el Templo*.

Mientras que el hijo de Van Meegeren todavía afirmaba en 1951 que muchas de las admiradas obras maestras que se exhibían en las salas de las grandes galerías parisinas eran falsificaciones de su padre, Jean Decoen publicó el escrito *Retour à la vérité* [Retorno a la verdad], en el que intentaba de-

fender la autenticidad de *La cena de Emaús*. La idea de original está estrechamente entrelazada con la de verdad. La verdad es una técnica cultural, que atenta contra el cambio por medio de la *exclusión* y la *trascendencia*. Los chinos aplican otra técnica cultural, que opera con la *inclusión* y la *inmanencia*. Solo en el terreno de esta última es posible relacionarse con las copias y las reproducciones de manera libre y productiva.

Si Elmyr y Van Meegeren hubieran nacido durante el Renacimiento, no cabe duda de que habrían gozado de más reconocimiento. Al menos no los habrían perseguido legalmente. Todavía era embrionaria la idea de una subjetividad artística genial. La obra aún se imponía sobre el artista. Tan solo importaba la capacidad artística que uno pudiera demostrar falsificando obras de los grandes maestros, que idealmente no debían distinguirse de estas. Si un falsificador pintaba tan bien como un maestro, entonces él mismo era a su vez un maestro y no un

falsificador. Es bien sabido que Miguel Ángel era un falsificador genial. En cierto modo, fue uno de los últimos chinos del Renacimiento. Como algunos de los pintores chinos, hizo copias perfectas de los cuadros que había tomado prestados y sustituyó los originales en vez de devolverlos.¹¹

¹¹Las ideas de genio y de original se configuran con Leonardo da Vinci. Este eleva al pintor a genio creador y proclama la superioridad de la pintura frente al resto de las artes, ante la imposibilidad de hacer una copia exacta de un cuadro. Sobre la pintura, escribe: “Entre las ciencias inimitables está en primer lugar la pintura. Ella no se enseña a quien no tiene don natural, al contrario de las matemáticas, en las que el discípulo recibe tanto cuanto el maestro le enseña; ni se copia como las letras, en las que tanto vale la copia como el original; ni se modela como en la escultura, en la que el objeto modelado equivale al original; y en cuanto a la fecundidad de la obra, esta no produce infinitos hijos como ocurre con los libros impresos. Solo ella conserva su nobleza, solo ella honra a su autor, y queda preciosa y única sin parir hijos iguales a ella” (Leonardo da Vinci, Tratado

En el año 1956, en el Museo Cernuschi de París, dedicado al arte asiático, se celebró una exposición de las grandes obras del arte chino. No tardó en hacerse manifiesto que en realidad los cuadros eran falsificaciones. La cuestión es que el falsificador era nada más y nada menos que el pintor más importante del siglo xx, Zhang Daqian, cuyas obras se estaban exponiendo a la vez en el Museo de Arte Moderno. Era considerado el Picasso chino. Ese mismo año, tuvo lugar un encuentro entre él y Picasso, que fue interpretado como la cumbre de la confluencia entre el arte oriental y occidental. Cuando se dio a conocer que las obras maestras antiguas eran falsificaciones suyas, el mundo occidental vio en él un burdo mentiroso. Pero para Zhang Daqian se trataba de cualquier cosa salvo falsificaciones. La mayoría de estos cuadros antiguos no eran, bajo ningún aspecto, falsificaciones, sino reproducio-

de la pintura, Madrid, Akal, 2004).

nes de pinturas desaparecidas que solo se habían transmitido literariamente.

En China, los propios coleccionistas a menudo eran pintores. Como en el caso de Zhang Daqian, que era un apasionado coleccionista. Poseía más de cuatro mil cuadros. Su colección no era un archivo muerto, sino una antología de maestros antiguos, un lugar vivo de comunicación y transformación. Él mismo era un cuerpo cambiante, un artista de la metamorfosis. No le costaba lo más mínimo ponerse en el papel de maestros antiguos y crear, en cierto modo, originales. “El genio de Zhang probablemente garantiza que algunas de sus falsificaciones permanecerán sin ser detectadas por un largo tiempo. Creando pinturas ‘antiguas’ que correspondían a las descripciones verbales inscriptas en catálogos de pinturas perdidas, Zhang pudo pintar falsificaciones que los coleccionistas ansiaban ‘descubrir’. En algunas obras, transformaba las imágenes de maneras totalmente inesperadas; reordenando una

composición de la dinastía Ming como si fuera una pintura de la dinastía Song.”¹²

En este sentido, sus cuadros son originales, puesto que siguen la “verdadera huella” de los maestros antiguos, engrosando y transformando su obra a posteriori. Únicamente el énfasis en la idea de un original irrepetible, intocable y excepcional los degrada convirtiéndolos en meras falsificaciones.

Esta práctica singular de la *creación continuada* solo es concebible en una cultura que no esté atravesada por las interrupciones revolucionarias y las discontinuidades, por el ser y la esencia, sino por la continuidad y las transformaciones silenciosas, el proceso y el cambio.

¹²Fu Shen, Jan Stuart, *Challenging the Past. The Paintings of Chang Daichien* [Desafiando al pasado. Las pinturas de Chang Dai-chien], Washington, University of Washington Press, 1991, pág. 37.

Shanzhai se
terminó de
componer el mayo
del 2022
en la computadora
de una librenauta.
Documento hecho
con \LaTeX . +
software libre <3