

NEW LEFT REVIEW 91

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO - ABRIL 2015

ARTÍCULOS

WANG CHAOHUA	¿La historia de éxito del pcch?	7
FRANCO MORETTI	Lukács y la novela	43

ENTREVISTA

EVGENY MOROZOV	¡Socializar los centros de datos!	47
----------------	-----------------------------------	----

ARTÍCULOS

GOPAL BALAKRISHNAN	Marx, el abolicionista II	71
MAURICIO VELÁSQUEZ	La batalla de Bogotá	106

CRÍTICA

ANDERS STEPHANSON	Caleidoscopios del poder	129
BARRY SCHWABSKY	La pesadilla de Goethe	145
JEFFERY R. WEBER	La aurora rebelde	153

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS NACIONALES
LA UNIVERSIDAD DE POSGRADO DEL ESTADO



Secretaría de
Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

Winnie Won Yin Wong, *Van Gogh on Demand: China and the Readymade*, Chicago, University of Chicago Press, 2014, 320 pp.

BARRY SCHWABSKY

LA PESADILLA DE GOETHE

En los primeros años del siglo XXI, empezaron a surgir informes en la prensa occidental sobre un «pueblo de pintores» en China repleto de obreros, más que de artistas, que pintaban afanosamente copias de las obras maestras del arte occidental como si se tratara de una cadena de montaje. En su libro recién publicado, Winnie Won Ying Wong recuerda algunos de los titulares: «Van Gogh en la maquila», «Pueblo chino pinta al por mayor», «Van Gogh, Gauguin: todo a cien». El «pueblo urbano» de Dafen –en realidad un barrio periférico en auge– está situado a las afueras de Shenzhen, la Zona Económica Especial a la que se llega atravesando el estrecho de Hong Kong. En 1989, Huang Jiang, pintor y empresario, montó allí un taller que empleaba a veintiséis aprendices, en su mayoría adolescentes reclutados en Fujian o Guangdong. La iniciativa tuvo éxito y se expandió con rapidez, los productos se vendían a grandes detallistas estadounidenses como K-Mart y, según nos cuenta Wong, se publicaban catálogos anuales que contenían más de doscientas obras: «escenas de género en la tradición de las bellas artes francesas, minimalismo estadounidense, Bouguereau, Thomas Kinkadee, y otros». El taller de Huang atrajo a otros y su plantilla pasó pronto a tener miles de pintores. Como señala Wong, el examen anual de ingreso para la Academia de Bellas Artes de Guangdong atrae a 120.000 aspirantes, de los cuales únicamente son aceptados 1.225. Dafen ofrece una alternativa para aquellos que ya se han sometido al riguroso entrenamiento para abordar el examen de la Academia, así como para jóvenes con inclinaciones

artísticas que nunca han podido acceder a una formación de ese estilo. Cuando comenzaron a acudir los visitantes occidentales, Dafen ya se había convertido en el equivalente para el arte occidental de lo que Helmand es para la heroína, y producía en serie, según se dice, más de la mitad de la demanda mundial. En 2007, como describía Philip Tinari en *Artforum*, el «pueblo» era «un denso laberinto de callejuelas y de edificios de hormigón de seis o siete pisos, que albergaban exclusivamente apartamentos y talleres dedicados a la pintura al óleo».

La curiosidad occidental acerca de Dafen, en la que, sugiere Wong, la angustia se aligera con la condescendencia, parece condensar buena parte de las innumerables preocupaciones sobre la creciente competencia política y económica por parte de China, las cuales se hallan envueltas simultáneamente en temas específicos del campo estético al hilo de cuestiones sobre la dialéctica existente entre el «original» y la «reproducción», que se han vuelto imprescindibles desde la irrupción de Marcel Duchamp y Walter Benjamin, y otros problemas que se han hecho patentes desde el nacimiento del arte moderno: ¿qué es la pintura?, ¿quién es un artista? Este es el primer libro de Wong, profesora asociada de Retórica en Berkeley, basado en la investigación para su tesis doctoral en el MIT. Wong se sitúa en una buena posición para desentrañar el nudo que liga las preocupaciones estéticas y políticas en «el mayor centro de producción mundial de productos artísticos pintados a mano». Se ha pertrechado con una comprensión sofisticada de las complejidades y contradicciones del discurso de la estética, pero su estudio es también empírico y sólidamente arraigado gracias a cinco años de trabajo de campo (2006-2010) que abarcaron no solamente Dafen, sino «los lugares de producción y distribución a lo largo de China, Europa y Estados Unidos».

El interés de Wong se dirige estrictamente al ámbito de la producción. Enfatiza que su metodología incluye tanto los aspectos artístico-históricos como los etnográficos. En sus propias palabras:

Comencé mi observación participante en 2007 a través de una típica sucesión de roles, primero acercándome al lugar como una consumidora individual, después haciendo de intérprete y guía para turistas y compradores (entre los que se contaban historiadores de arte, comisarios y artistas). Después aprendí enseguida a encargar y vender cuadros a pequeña escala. Después pasé varios meses aprendiendo a pintar en el taller de un pintor de Van Gogh, un entrenamiento típico de nivel elemental para un pintor aspirante al oficio.

Nos quedamos con las ganas de que también hubiera investigado a los consumidores finales de estos «productos artísticos». La gente que cuelga en sus casas estas copias de Van Gogh ¿qué piensa de ellas?, ¿cómo las eligen? Igualmente, nos hubiera ayudado que profundizara algo más en el origen social de los hombres y mujeres que componen la fuerza de trabajo de Dafen. Wong caracteriza a estos «provincianos que aspiran devotamente alcanzar el

centro meritório» como migrantes rurales, excluidos de la residencia legal en las ciudades de China, pero, más allá de esto, no ofrece muchas pistas ni de las trayectorias individuales que los llevaron a Dafen ni de los cambios económicos y sociales más amplios que han condicionado sus elecciones vitales.

En mayor medida que la mayoría de historiadores de arte o etnógrafos, Wong es capaz, sin embargo, de adentrarse en las implicaciones de su investigación en los ámbitos más exclusivos de la teoría cultural y de la estética filosófica. En su condición de alguien que ha llegado a conocer desde dentro el arte y el negocio de la «pintura comercial», no solo a través de la investigación y de la teoría, Wong da señales de un palmario desdén por los comentaristas anteriores, cuyas observaciones considera superficiales. A veces esto puede ser contraproducente, como cuando altivamente descarta la idea de que estas copias artísticas contemporáneas puedan tener alguna relación con una centenaria tradición de la pintura china. Incluso se distancia de la palabra *tradición* entrecomillándola. Pero al hacerlo, simplemente consigue llamar la atención hacia el hecho de que los conceptos estéticos que maneja tienen un origen abrumadoramente europeo. Al mismo tiempo, la empatía de Wong por los pintores obreros de Dafen, cuando se pone de su parte en contra de «los dos grupos de autores privilegiados, los artistas contemporáneos y el Estado-partido chino» solo agudiza el aspecto marcadamente polémico de su libro.

Van Gogh on Demand comienza con la descripción de un Concurso de Copia convocado por las autoridades, que se celebró en Dafen en 2004, durante el cual más de cien pintores tuvieron tres horas y media para copiar un retrato de 1883, obra de Ilya Repin, precursor del realismo socialista, pintor de los bateleros del Volga y, para Clement Greenberg en «Avant-Garde and Kitsch», la personificación de todo aquello que el arte moderno pretendía enterrar: «Repin predigiere el arte para el espectador y le ahorra así el esfuerzo, le proporciona un atajo al placer del arte que esquivaba lo que es necesariamente difícil en el arte genuino. Repin, o el *kitsch*, es arte sintético». Un concurso de copia, como dice Wong, «parece a primera vista algo surreal, absurdo y casi tragicómico». Su intención, no obstante, es reencuadrar el acontecimiento (y en general las respuestas inmediatas ante Dafen) mostrando que, así como los chinos parecen hacer un uso erróneo de Repin, igualmente los occidentales parecen «abocados a malinterpretar la complejidad de un uso de este tipo». Procede así para poder plantear una pregunta provocadora:

¿La forma altamente productiva en la que China emplea la historia y la cultura occidental le permite reclamar un legado alternativo del arte moderno, de la historia del arte occidental (o del socialismo o del capitalismo), con características chinas? O, de hecho, ¿podría constituir una culminación más extensa, o incluso universal, de los ideales más vanguardistas del arte moderno?

En otras palabras: el desarrollo de China en los últimos años del siglo xx ¿debería considerarse como una nueva inflexión local de ideas universales, articuladas en Occidente desde el siglo xviii («Occidente como precedente y Oriente como seguidor»), como lo expresa Wong en otro momento)? ¿O más bien como presagio de la génesis de una nueva universalidad, de la cual sus fuentes occidentales (Kant, Marx o las que se desee añadir) debieran considerarse como meras tributarias?

Como señala Wong, la noción moderna de arte surge a finales del siglo xviii, junto con los análisis de Adam Smith de la división del trabajo y los cambios en las relaciones de producción encarnadas por la Revolución Industrial. En su ensayo de 1797 titulado «Kunst und Handwerk» [«Arte y artesanía»], Goethe advertía de que la industrialización afectaría incluso a las bellas artes, conjurando el íncubo de una «enorme fábrica de pintura», cuya inmensa productividad sería un mero reflejo de la masa anónima de la «gente común» que consumiría sus productos. Wong indica que es posible que, en los tiempos de Goethe, algo parecido a esta «fábrica de pintura» podría haber existido ya en Guanzhou, donde por aquel entonces ya se producían cuadros en gran cantidad para la exportación al extranjero.

La pesadilla de Goethe regresa para impregnar los relatos occidentales sobre Dafen, que nos hablan de cuadros producidos en cadenas de montaje fordistas. Wong nos asegura que tales prácticas son escasas y que, cuando ocurren, están organizadas informalmente por grupos de amigos que, ante un gran encargo, descubren que «sería *tongkuai* (rápido y divertido) hacer el encargo juntos». Aunque a los jefes, inversores y distribuidores les guste acumular prestigio presumiendo ante los visitantes de sus fábricas masivas y de sus sistemas de producción minuciosamente ordenados, en general los pintores «controlan sus propios procesos productivos, su tiempo y su espacio». Pintan ellos mismos las obras o subcontratan a una red de estudios independientes, que pueden tener una pequeña plantilla o componerse de un único pintor. Al final resulta que la «gran fábrica de cuadros» de Dafen es una planta manufacturera en la misma medida que lo era la Factory de Warhol en Manhattan, aunque ambas sin duda plantean dificultades para las ideas consensuadas sobre las circunstancias bajo las que puede producirse el arte. Más que a una pérdida de oficio, Wong argumenta que la división del trabajo ha conducido a los pintores a plantearse inquietudes más profundas sobre el oficio, la artesanía, la autenticidad y la individualidad.

Aunque también producen, por si cuelan, «cuadros de tema libre», las réplicas de la imagería existente por las que los pintores de Dafen son más conocidos se hacen refiriéndose a un *gao*, una «imagen fuente» que se proporciona sin ninguna información sobre su contexto (ni siquiera el tamaño original). Como producen hasta una docena de copias al día, los pintores pronto descartan el *gao* y trabajan completamente de memoria. Al replicar

la imagen no se preocupan de hacer una reproducción detallada. Se valora la habilidad, pero se mide de otra manera. «Dejad de mirar al *gao*», invitan los pintores a sus aprendices, haciéndose eco de las directrices antiacadémicas del París de finales del siglo XIX; un buen cuadro, por no mencionar un buen sueldo, surge de la velocidad y de la espontaneidad, más que de la exactitud. Un pintor experimentado le dice a Wong que ha dejado de hacer impresionistas y que ha vuelto a hacer Van Goghs (que se consideran generalmente una tarea fácil, propia de principiantes) «porque no requieren el paso extra de mezclar la pintura». Warhol, que siempre buscó formas de minimizar la carga laboral que implicaba la pintura, habría asentido con admiración.

Aunque Warhol no vivió lo suficiente como para pensar en externalizar su producción a Dafen, sus descendientes artísticos han seguido la pista. A medida que a los periodistas les entraba la curiosidad, artistas chinos, así como europeos y estadounidenses empezaron a visitar Dafen y a contratar a sus pintores para producir obras que pudieran exhibirse con sus propios nombres en la Bienal de Venecia, la Trienal de Guangzhou o la feria de arte de Basilea, por nombrar solo unas pocas. En ocasiones Wong es incapaz de contener su desprecio por la condescendencia de los artistas visitantes, que se imaginan que están «elevando» a los artistas fabriles de Dafen mediante sus proyectos conceptuales. En cierta medida se proporciona un blanco fácil al tomar estas iniciativas como ejemplos del mundo artístico internacional; aunque considera, con acierto, que el conceptualismo que se deriva del *readymade* de Duchamp es la corriente principal del arte contemporáneo, la mayoría de los proyectos que han implicado a la pintura comercial de Dafen tienen un aire de escuela académica ingenua. El más atractivo de los que describe es precisamente el único capaz de ocultar sus apuntalamientos conceptuales: una serie de imágenes supuestamente documentales tomada en Dafen por Michael Wolf, un fotógrafo nacido en Estados Unidos, formado en Alemania y establecido en Hong Kong. Son retratos que muestran a los pintores de Dafen junto a sus réplicas de obras de arte contemporáneas de gente como Gerhard Richter, On Kawara o William Eggleston, cada una de ellas titulada con un número, el nombre del artista copiado y el precio de la copia: #11, Ed Ruscha, \$7; o #7, Francis Bacon, \$102. Los pintores chinos siguen siendo anónimos.

Mientras investiga otro de los proyectos conceptuales basado en Dafen, *China Painters*, de Christian Jankowski, Wong conoce a Yin Xunshi, a quien identifica como uno de los pintores a los que ha retratado Wolf. Yin le cuenta que él ha pintado en solitario la mayoría de las obras de arte que figuran en las fotografías de Wolf y que la gente que sale retratada en ellas son amigos suyos que no tuvieron nada que ver en la fabricación de estas. Le sorprende enterarse de que las fotografías tenían como destino una exposición, aparentemente no se le había ocurrido que pudieran ser otra cosa que un recuerdo de viaje. Pero apenas se siente insultado. «Como me consideraba una réplica

potencial de uno de sus mejores clientes», escribe Wong, «Yin me señalaba más de una vez que también yo podía encargarle cuadros y hacer algunas fotografías más como las de Wolf». En su opinión, el proyecto de Wolf es arte conceptual que se enmascara como documental (cita la obra de Walid Raad dentro del Athlas Group como un paralelismo). Y aun así, el proceso se basa en disimular la autoría de Yin (algo que aparentemente no supone un problema para este) y reproducir las creencias occidentales que describen a los chinos como copistas indiferentes hacia lo que copian. Al mismo tiempo, toda la cadena de coincidencias sobre la que se construye la historia parecía sospechosamente novelística; después de preguntarme en primera instancia hasta qué punto podía considerar como veraz el relato de Yin, empecé a sospechar que toda la historia pudiera ser una invención de Wong. ¿Realmente existe un fotógrafo llamado Michael Wolf que trabajó en Dafen? Una búsqueda en Google me tranquiliza. El virtuosismo de Wong a la hora de abrir múltiples niveles de confusión radica precisamente en que logra suscitar escepticismo incluso hacia sus propias palabras, en lugar de mecer al lector en una confianza cómoda. Nos indica que la palabra china para traductor (un papel que ella adoptó ocasionalmente en Dafen) significa «alguien que literalmente hace el negocio realizable», y esto puede también involucrar la provocación de malentendidos suficientes como para que las dos partes puedan satisfacer sus deseos en conflicto: encontrar un modo para que «cada parte vea en el proyecto lo que cada una de ellas busca».

El escepticismo tiene que detenerse en algún punto, no obstante. En ocasiones, mientras «traduce» Dafen para sus lectores, Wong parece creer que ha encontrado un punto de Arquímedes desde el que representar todos los malentendidos complementarios, sin dejar rastro. Si hay aquí un punto ciego, tiene que ver con lo que Wong suele identificar como romanticismo, imaginado como un ámbito de ilusión (posiblemente necesaria) y autoengaño, «una idea insostenible» que permite al pintor «seguir trabajando con la concepción de ser un artista o artesano independiente, mientras permite al consumidor confiar en que la pintura que ha comprado bien pueda ser la obra de una artista o artesano independiente». Wong señala en su conclusión que, entre los pintores de Dafen, los artistas conceptuales y los funcionarios del Partido Comunista Chino que aspiran a emplear su «creatividad» con fines propagandísticos, acecha «el paradigma romántico del *verdadero arte* con su aparato auxiliar de autogénesis, individualidad y amor romántico», este último emergiendo como un *topos* en las películas para la televisión china ambientadas en Dafen, que Wong analiza en el capítulo menos atractivo. Y aun así, como en un enredo teatral en el que el final feliz surge precisamente porque todos los protagonistas persiguen sus objetivos opuestos, es gracias al alejamiento de este paradigma como se logra algo con su interacción. «Cuando un amanuense oculto se revela bajo la égida

del romanticismo, nos parece un escándalo, como si firmar con su nombre algo que otro ha pintado fuera fraudulento», sugiere. Pero «en el contexto “contemporáneo” (el contexto en el que el idilio del estudio se dismanteló junto con el culto a la individualidad, el fetichismo del aura y el mito de la originalidad) se nos presenta de alguna manera como inquietante e irónico, como si hubiera derribado una narración o establecido una paradoja».

Lo que Wong pasa por alto es que la ironía y la paradoja, el disimulo teatral y la ebullición colaborativa son tan parte de la constelación romántica como la sinceridad y la individualidad, cuando no más. Recordemos el aprendizaje de Wilhelm Meister en el teatro o las odas a la ironía en los fragmentos de Schlegel. Alrededor de Dafen se multiplican las ficciones y las ironías. Y, en una economía globalizada, elpreciado yo creativo empieza a perder su aura de singularidad: «Por todas partes encontramos nuestros propios *doppelgangers*», escribe Wong, «pues en cualquier parte podemos encontrar un sustituto para nuestro trabajo». ¿Qué puede ser más una criatura de la era romántica que el *doppelganger*? Es un tributo a la forma en la que Wong se introduce en este espíritu de la ironía el que, en algunos momentos, como en el relato sobre Wolf, yo empezara a sospechar que ella estaba cruzando la línea entre el academicismo y la fabulación. En un momento dado, un pintor de Dafen se ofrece a escribir la tesis de Wong por ella. Después de todo, él sabe más sobre el tema de lo que ella sabe y, como se nos revelará después, es también un experimentado escritor «negro» de documentos de política interna para los funcionarios locales del Partido. El encuentro la conduce a reflexionar que la ética propia de su vocación académica implica que debe internalizar ese mismo mito que intenta deconstruir, pues «el escritor contemporáneo, como el artista contemporáneo, está profundamente inserto en un mercado del yo», un yo que no debería suplirse con el trabajo de otro. Es sin duda cierto que, como Wong señala, «la delegación, sustitución y reemplazo de la mano de una persona por la de otra es más simpática cuanto más imperturbable es», como lo es en Dafen. Pero cuando incursiona en los ámbitos de un investigador o de un teórico, parece que puede producir alguna perturbación.

Wong nunca consigna ningún juicio estético de gusto; nunca dice que la pintura de Dafen en general sea arte o que un cuadro particular de Dafen sea una obra de arte. Simplemente defiende que todo lo que hacen los pintores de Dafen se hace en condiciones «*exactamente* iguales (cursivas suyas) al modo de producción global, flexible, especializado y hecho a la medida, en el que funcionan los artistas contemporáneos». Y eso es todo lo que ella necesita para achacar prejuicios a todos aquellos que «se sienten seguros en su conocimiento de que la pintura de Dafen “no es arte”». En su relato, puede decirse que la pintura de Dafen conduce a una especie de psicoanálisis involuntario de la estética occidental. Por cada afirmación que

se pronuncie sobre creatividad, reproducción, autoría, colaboración, autenticidad, espontaneidad o método, parece repetir sencillamente esa misma idea en forma de pregunta. Frente a Paul Gauguin, pregunta, «¿Hay solo dos tipos de personas en el arte, revolucionarios o plagiarios?». Frente a Sol LeWitt, pregunta: «¿Cuántas menos decisiones se tomen en el transcurso de terminar la obra, mejor?». Frente a Joseph Beuys pregunta: «¿Todo el mundo es artista?». Las prácticas de los pintores de Dafen pueden servir para deconstruir las nociones establecidas de la autoría, la originalidad, el arte y sus opuestos, como sugiere Wong, pero si (como ella cree) lo más importante a la hora de definir el arte conceptual no solo es que implica la producción, no solo de cuadros o de cualquier otro objeto artístico, sino la producción de un «yo artístico» o de una «persona autoral» adecuada, entonces seguimos enteramente en las garras de un *Bildungsroman* romántico. Es improbable que un migrante rural chino, que nunca tuvo la oportunidad de ingresar en la academia de arte o incluso de obtener un permiso para residir legalmente en una ciudad como Shenzhen, pueda forjarse un yo o una personalidad semejante, pero tal vez sea igualmente incapaz de resentirse. Esto es lo que quiere decir tener una relación «imperturbable» con el acto o el arte de la copia. Wong, al molestarse en lo que a ella respecta, se revela una genuina hija de los románticos.