



PROA | revista de antropologia e arte

Autores enquadrados: fotografia e arte conceitual da vila de Dafen¹

Winnie Won Yin Wong

Especialista em história da arte moderna e contemporânea na China, é membro da Harvard Society of Fellows.

wwong@fas.harvard.edu | www.oonze.com

Tradução: Alessandra Traldi Simoni²



Yu Haibo, retirado do artigo do Economic Daily de Shenzhen de 31 de Outubro de 2005. Cortesia do artista.

A originalidade é central tanto para as práticas artísticas da modernidade como para suas práticas comerciais. Por intermédio dela, desenvolvimentos artísticos são marcados, a criatividade é reconhecida e a inovação, comercializada. No entanto, é por meio de cópias que consumimos o original, e, assim, contar a história de um objeto original é também contar micro-histórias de suas origens múltiplas, repetidas e não singulares. Desde 1989, a vila de Dafen, localizada fora dos limites da Zona Econômica Especial de Shenzhen, na China, tornou-se o centro de produção global de pinturas a óleo feitas a mão, suprindo os mercados consumidores ocidentais com cópias de pinturas produzidas em massa, baseadas no cânone ocidental. Recentemente, apoiados por políticas governamentais que promovem a indústria cultural, pintores, empreendedores e administradores de Dafen se lançaram em uma transição em direção a uma produção criativa e original. O drama da originalidade e da cópia se desenrola na cena ambientada hoje na vila de Dafen.

Uma série de imagens de 2005 sobre a vila de Dafen, publicadas no New York Times, usa recursos visuais comuns em retratos jornalísticos ocidentais do trabalho fabril na China pós-Mao³. São imagens de trabalhadores sem rosto em circunstâncias precárias, fabricando obstinadamente produtos de cultura de massa. Ali, as pinturas imitativas são vistas como ridicularização dos cânones ocidentais, de suas histórias e suas instituições de gosto. Essas fotografias apresentam uma narrativa de um desejo mimético nativo em face da transformação neoliberal e se encaixam perfeitamente na crítica esquerdista da globalização cultural e na produção de mercadorias no Terceiro Mundo.



Yu Haibo, retirado do artigo do Economic Daily de Shenzhen de 31 de Outubro de 2005. Cortesia do artista.

Outra série fotojornalística de 2005, do Economic Daily de Shenzhen, ganhou o prêmio World Press Photo e a partir de então foi publicada e exposta internacionalmente⁴. Tais fotografias, tiradas pelo artista e fotojornalista Yu Haibo, como um projeto documental ao longo de oito meses, mostra operários de pele escura trabalhando sob o olhar de um pai ocidental levemente psicótico, Vincent van Gogh. Yu é cuidadoso ao enquadrar a simetria visual entre as faces e os corpos dos trabalhadores migrantes diante dos autorretratos de Van Gogh; os trabalhadores são refeitos à sua imagem, enquanto laboriosamente o refazem. Nelas, a perplexidade da narrativa do New York Times é substituída por compaixão pelas condições enfrentadas pelos outros étnicos, os quais ingressam na cultura e no capital pelo já e demasiado “ocidentalizado” Ocidente.



Michael Wolf, Real Fake Art #35, Magritte, \$19.52, fotografia de 2005. Cortesia de Michael Wolf e Robert Koch Gallery, São Francisco, CA.

O quebra-cabeça retórico apresentado por essas duas séries de fotografias justapõe o alto valor cultural das obras de arte canônicas em relação à “produção mecânica” realizada, de forma contrária, por um trabalho humano desvalorizado. O abismo entre essas duas categorias valorativas foi notado pelo economista clássico David Ricardo, que logo no início de *Princípios da economia política e tributação* isola um tipo particular de bens – “objetos de desejo” – em sua teoria do valor-trabalho:

Há algumas mercadorias, cujo valor é determinado somente por sua escassez. Nenhum trabalho pode aumentar a quantidade de tais bens, sendo assim seu valor não pode ser diminuído por um aumento da oferta... Seu valor é totalmente independente da quantidade de valor originalmente necessário para produzi-las, e se altera de acordo com a variação de riqueza e vontade dos desejosos de possuí-las⁵.



Michael Wolf, *Real Fake Art #1*, Roy Lichtenstein, \$30.50, fotografia de 2005. Cortesia de Michael Wolf e Robert Koch Gallery, São Francisco, CA.

Seguindo a definição de David Ricardo, a vila de Dafen nunca poderá “reproduzir” uma pintura de Van Gogh, não importa a quantidade de trabalho empregada. Mas, se a reprodução não ameaça o valor do original, a industrialização da cópia na China pós-liberalização abre um novo conjunto de questões sobre o status da “originalidade” e as condições globais de sua produção e consumo.

Em 2006, o fotógrafo Michael Wolf, americano educado na Alemanha e radicado em Hong Kong, lançou uma grande série de fotografias tiradas em Dafen⁶. Veterano do fotojornalismo, com mais de vinte anos de atuação, Wolf se tornou mais tarde conhecido por projetos de fotografia documental de larga escala na China, cada um com uma temática centrada exclusivamente em objetos do dia a dia em ambientes comuns, normalmente maltratados, mau usados ou improvisados. Na sua serialidade grandiosa, sua crítica fotográfica consiste em chamar atenção para o empobrecimento e a vulnerabilidade da China contemporânea.

Diferentemente dos retratos fotojornalísticos anteriores sobre Dafen, as imagens de Wolf não estão centradas em massas de trabalhadores não identificados, mas, ao contrário, parecem apresentar com precisão inúmeras especialidades e habilidades individuais. Praticamente todas as imagens mostram um indivíduo segurando uma pintura em uma viela ou em frente a uma antiga vitrine em Dafen. Em seu quase inabalável apego a essa única composição, as séries apresentam uma lógica presumível: que cada um desses pintores fotografados se especializa em copiar para um vasto mercado obras de arte espantosamente contemporâneas que aparecem nas fotografias. Em contraste com fotografias que se centravam em Mona Lisas ou em Van Goghs, Wolf documentou um desfile aparentemente interminável de pinturas baseadas em obras de Gerard Richter, Neo Rausch, Loretta Lux, On Kawara, dentre outros, que inesperadamente situam Dafen não mais em um cenário de oficina pré-industrial, e sim em um tempo contemporâneo “compartilhado” do Ocidente. Quanto mais recente e obscura a pintura reproduzida, mais a vila de Dafen parece falar do atraso anacrônico da China moderna.



Liu Ding, *Samples from the Transition C Products Part 1*, 2005, 40 obras, óleo sobre tela, 60 x 90 cm cada. Realizadas por 13 pintores da vila de Dafen. Apresentada na segunda Trienal de Guangzhou, Novembro de 2005, das 15hs até às 19hs. Cortesia do artista.

Ao montar congruências formais entre a pintura na imagem pós-moderna e o cenário cotidiano da vila Dafen, as fotografias mantêm os copistas retratados envoltos em mistério. Elas levantam questões sobre a identidade, o status e o treinamento desses “forjadores”, “copistas” ou “apropriadores”. A reprodução ilícita é aqui aumentada pela serialidade documental – quanto maior o número das fotografias de Wolf, mais a ideia de uma vila inteira de copistas chineses parece fascinante e surreal.

Kenneth Baker, crítico de arte do *San Francisco Chronicle*, escreveu sobre “a inteligência formal e a acuidade da observação” no trabalho anterior de Wolf, aspectos que se evidenciam aqui no diálogo composicional que ele cria entre obras canônicas de alto valor e a exótica banalidade de seu cenário chinês⁷. Isso também é reforçado pelo uso de um estilo realista que, em conjunção com uma estrutura etnográfica, permite um registro repetido de variações incidentais. De maneira quase arquivista, cada uma de suas fotografias expostas é identificada por um número, pelo nome do pintor ocidental canônico copiado e pelo preço da reprodução da pintura. O título de uma é, por exemplo, #11, Ed Ruscha, \$7; de outra é #7, Francis Bacon, \$102. Embora esses títulos registrem certas especificidades históricas, a acumulação de fatos individuais sobrepostos a uma estética documental para exatamente na nomeação dos copistas retratados. Wolf sugere, desse modo, que seu tema não é o copista-pintor, cujas identidades permanecem desconhecidas,

ainda que o preço de seu trabalho seja cuidadosamente registrado. Assim como Ricardo separa a quantidade de trabalho reprodutivo e o valor de uma obra de arte, as fotografias de Wolf contrastam imagem e valor e tornam irreconhecível o trabalho necessário para a reprodução da imagem.

Como historiadora zelosa, na tentativa de corrigir essa lacuna no conhecimento, em fevereiro de 2008, pedi a Michael Wolf informações de contato dos indivíduos que aparecem em suas fotografias. O artista respondeu que havia perdido o interesse pela vila de Dafen, pois todos os prédios que ele havia achado interessantes tinham sido destruídos e substituídos⁸. Por isso havia perdido o contato com os pintores que fotografara⁹. Wolf só pôde confirmar que, daqueles que apareciam em suas fotos, “alguns... são eles mesmos pintores e outros são pessoas que trabalham nas galerias”¹⁰.

Expostas em 2007 na Galeria Robert Koch em São Francisco, onde as fotografias são vendidas em grupos de nove, o release de imprensa anunciava: “As séries revelam o jogo sutil e curioso entre o capitalismo e a tradição chinesa de desenvolver habilidades artísticas ao copiar obras de grandes artistas”¹¹. A declaração resume uma nova narrativa sobre Dafen, substituindo a da China que faz e falsifica. Arremedo do Ocidente, o inflamado capital global pode ser localizado estranhamente por meio de um apelo essencialista à tradição chinesa.

Concomitantemente à crescente atenção fotojornalística dedicada a Dafen, artistas contemporâneos chineses e ocidentais também tomaram a vila como fonte, tema e fábrica de ready-made. Sistemas “contemporâneos” (ou seja, cosmopolitas) de consumir obras de arte trazem consigo uma retórica de “apropriação”, que por definição revestem a transferência de propriedade em si mesma de um significado estético. Na vila de Dafen, pintar para artistas de elite que assinam seus nomes nas telas depois da entrega tem sido uma prática comum por quase vinte anos. De certa forma, artistas conceituais são novos clientes com novas táticas de venda.



Liu Ding, *Samples from the Transition C Products Part 2*, 2005 e 2006, 40 obras com molduras folheadas a ouro, 66 x 99,5 cm cada. Cortesia do artista.

Para a Trienal de Guangzhou de 2005, Liu Ding, um artista conceitual radicado em Pequim, contratou treze pintores de linha de produção de Dafen. Pagando o que pensava ser o salário padrão, Liu selecionou uma amostra de fábrica que considerou ser a mais “banal” e pediu aos pintores que executassem de maneira conjunta quarenta cópias por um processo de linha de produção¹². Os pintores foram expostos em uma plataforma piramidal para uma performance de quatro horas marcando a abertura da trienal. Mais tarde, Liu Ding expôs as pinturas em um interior europeu do século XIX genérico na L. A. Galerie Lothar Albrecht em Frankfurt, Alemanha.



Leung Mee-ping, *Made in Hong Kong*, 2007, DVD, 11 minutos. Cortesia da artista.

Em 2006, a artista conceitual radicada em Hong Kong Leung Mee-ping, pós-graduada na École Nationale Supérieure des Beaux Arts em Paris, foi aprendiz de um pintor comercial em Dafen. No estúdio de seu mestre, ela e outros colegas pintores-aprendizes produziram uma série

de múltiplos baseados em imagens turísticas de Hong Kong feitas por Leung. Seu treinamento foi gravado em vídeo como uma performance e é exposto com as pinturas, que devem ser compradas em grupos de no mínimo duas¹³.



Leung Mee-ping, Made in Hong Kong, 2007, óleo sobre tela de várias dimensões. Cortesia da artista.

Nos projetos de Liu e Leung, vemos, portanto, não apenas versões de autoria pós-estúdio consubstanciadas em um ready-made vivo, mas também uma parte específica da economia produtiva e transicional chinesa, reenquadrada como um objeto de desejo estético transnacional. Suas mensagens dependem das disparidades conceituais e formais entre o trabalho industrial, quase mecânico dos pintores de Dafen, e o cenário de exposição pós-industrial disposto pelo artista apropriador. A interdependência entre alta e baixa cultura, entre imitação mecânica e arte verdadeira, é aqui representada entre as manufaturas de exportação chinesas e o contexto pós-fábrica do modernismo ocidental. Suas pinturas de Dafen não são apenas reproduções: são marcadores fixos da distância entre imitação e apropriação, entre classes, modos e mercados de produção e consumo. A principal questão que as fábricas de pintura chinesas levantam não é se os produtos de arte exportados pela China são meras cópias de objetos de outra origem – ocidental, tradicional, étnica ou indígena –, mas, antes, por que e quando a sobreposição de camadas de origens importa para a produção e o consumo de uma obra de arte no quadro globalizante. Em vez de perguntar o que a China reproduz, podemos nos perguntar por intermédio de que operações e em quais condições a originalidade pode se transformar em uma mercadoria móvel, reproduzível e não fixa.

Em 2007, o artista conceitual nascido na Alemanha e radicado em Nova York Christian Jankowski viajou para Dafen depois de ler sobre a vila em um jornal de Hong Kong¹⁴. Sabedor de que um novo Museu de Arte de Dafen, dirigido pelo Estado, estava em construção naquele momento, Jankowski visitou a construção e fotografou seu interior ainda inacabado. Auxiliado por Lisa Liu, uma intérprete de Shenzhen, e mais tarde pela curadora Christina Li, de Hong Kong, o artista conduziu uma vasta pesquisa nas galerias de Dafen. Eles conversaram com pintores e negociantes, tentando determinar sua autopercepção como artistas e fizeram a cada um uma questão decisiva: “Se você pudesse escolher, que obra de arte mais gostaria de ver exposta no novo museu de arte de Dafen?”¹⁵. Baseado nas respostas obtidas, Jankowski contratou os pintores para fazerem as pinturas que representavam tais respostas dentro das fotografias tiradas por Jankowski do interior do museu inacabado. As pinturas finais foram exibidas na exposição Super Classical de Jankowski para a abertura da nova galeria Maccarone Inc. em Nova York, em março de 2007. Apesar de o verso de toda pintura conter a assinatura do pintor de Dafen, cada uma também é vendida com um certificado que a autentica como obra de arte de Jakowski.



Christian Jankowski, *The Wave*, da série *China Painters*, 2007, óleo e acrílico sobre tela 117,8 x 144,7 cm. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.



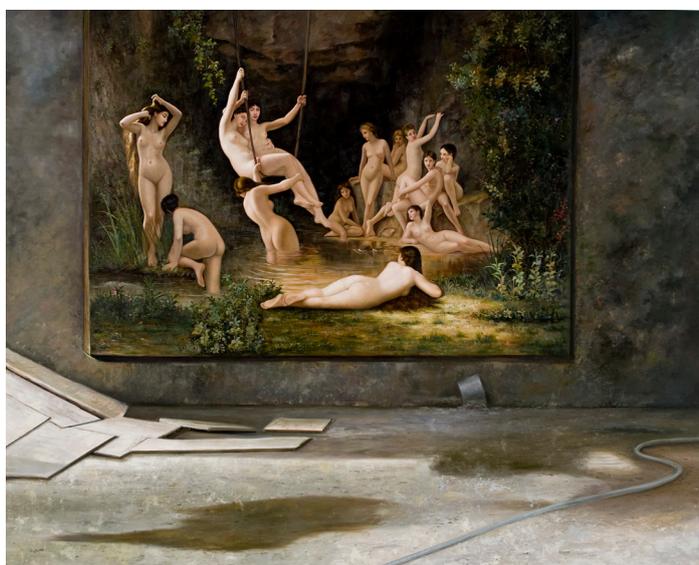
Visão geral da exposição *Super Classical* de Christian Jankowski na Galeria Maccarone Inc., em Nova York, 2007. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.



Christian Jankowski, Antique Jade , da série China Painters, 2007, óleo e acrílico sobre tela 149,8 x 167,6 cm. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.



Christian Jankowski, Three Leaders , da série China Painters, 2007, óleo e acrílico sobre tela 104 x 90 polegadas. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.



Christian Jankowski, Group of Naked Women , da série China Painters, 2007, óleo e acrílico sobre tela 182,8 x 160 cm. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.

A obra *China painters* de Jankowski traz à tona a questão da autoria pelos numerosos dispositivos de enquadramentos visuais que permitem a cada um dos múltiplos autores dentro de cada série aparecer encadeado na mesma forma. Em primeiro lugar, há o enquadramento da imagem referenciada, a pintura-fonte reproduzida pelo pintor de Dafen. Em segundo, há o quadro pintado do museu em construção, que provê um espaço utópico para uma redefinição local de arte em curso, estimulada pela construção do novo museu. E em terceiro, há a estrutura da instalação de Nova York, na qual Jankowski é o autor de uma série de pinturas. Como *ready-mades* assistidos, cada pintura está firmemente fixada no interior da moldura tripla da série, da instituição do museu, e do sistema cosmopolita de galerias, cada uma pondo em xeque o localismo evanescente da expressão singular.



Christian Jankowski, *The Chair*, da série *China Painters*, 2007, óleo e acrílico sobre tela 533,4 x 683,2 cm. Cortesia de Christian Jankowski, Klosterfelde, Berlim; Lisson Gallery, Londres.

De todos os pintores que participaram do projeto de Jankowski, a contribuição de Yin Xunzhi foi a mais notada. Yin surpreendeu a equipe de Jankowski pela incrível variedade de pinturas que podia copiar com facilidade. Em seu estúdio, foram encontradas reproduções de pinturas que abrangem a história ocidental de artes visuais até o presente, incluindo uma impressionante coleção de obras contemporâneas que não havia sido vista em nenhum outro lugar de Dafen¹⁶.

Yin, um veterano da indústria da pintura comercial chinesa, é um pintor com grandes ambições artísticas. Depois de estudar pintura a óleo na Escola Politécnica de Heilongjian, ele visitou a vila ilegal de artistas de vanguarda de Pequim, em Yuanmingyuan, no começo dos anos 1990. Achou a condição de vida dos artistas dali extremas e empobrecidas demais, como um clichê boêmio. Ao saber da existência de empresas de pintura comercial coreanas operando em Xaimen, na província de Fujian, Yin viajou para lá com apenas uma mochila, ele lembra, o ponto mais ao sul da China a que ele já havia ido. Após trabalhar por oito anos como pintor comercial em Xiamen, mudou-se novamente em 2000, desta vez para a vila de Dafen em Shenzhen, “sonhando”, ele diz, “o sonho do artista”¹⁷. Abriu uma galeria em Dafen com alguns amigos e, assim como muitos artistas dali, recebe pedidos de pinturas de empresas locais e diretamente de clientes que visitam sua galeria. Atualmente ele divide o espaço da galeria com uma equipe multidisciplinar que consiste em um pintor abstrato, um escultor e um designer gráfico. Mas Yin planeja sair de Dafen para se tornar um “artista de verdade”. Apesar de desenvolver um trabalho criativo próprio, ele destrói todas suas obras originais, pois nunca está completamente satisfeito com nenhuma delas. Assim, Yin diz não ser um “verdadeiro artista” por não ter nenhuma obra¹⁸.

A equipe de Jankowski encomendou duas pinturas de Yin Xunzhi – uma baseada na obra *A Liberdade guiando o povo* (1831), de Delacroix, e outra baseada em uma fotografia de uma cadeira quebrada. Tomando a fotografia como obra “original” de Yin, a equipe de Jankowski encomendou a pintura a partir da imagem da cadeira quebrada. Por entendê-lo como outro pedido comercial (dingdan) qualquer, que normalmente requer uma cópia direta, Yin pintou a fotografia com precisão, sem acrescentar nenhum conteúdo ou tratamento estilístico que aparece em seu trabalho criativo em andamento que toma como base a mesma imagem.

Quando me encontrei com Yin Xunzhi para entrevistá-lo sobre o projeto de Jankowski, eu o reconheci, assim como seus amigos, como os indivíduos que aparecem em mais de uma foto de Dafen, tirada por Michael Wolf. Realmente, de acordo com Yin Xunzhi, a grande maioria das pinturas que aparecem nas fotografias de Wolf foi realizada pelo próprio Yin, todas para um único cliente que selecionou as imagens forneceu as fontes¹⁹. Esse cliente era, claro, Michael Wolf. Nenhum outro cliente jamais havia encomendado algo parecido antes de Wolf, e de fato, pela minha experiência, em geral tais pinturas não são encontradas em nenhum outro lugar em Dafen²⁰. Segundo Yin, ao longo de quase dois anos, sempre que ele terminava uma dessas pinturas, Wolf ia a Dafen para buscá-las e organizava uma sessão de fotografia²¹. Yin tinha fortes memórias das sessões de fotografia, pois se lembrava de ajudar ao recolher adereços e pedir aos seus amigos que participassem²². Alguns detalhes vernaculares, como os vegetais pendurados nas

barras da janela em #83, Gerhard Richter, \$38, Yin lembra, foram comprados na vila e dispostos em um cenário pré-montado²³. De acordo com ele, cada indivíduo presente nas fotografias foi requisitado a posar voluntariamente com as pinturas, mas nem Yin, nem os modelos sabiam que as fotos estavam sendo tiradas com a intenção de participarem de uma exposição como fotografia de arte²⁴. Assim, a estética documental das fotografias de Wolf não é produzida por meio de uma “perspicaz observação”, mas sim por um elaborado planejamento e por uma composição montada.

Se praticado como fotojornalismo, o complexo método de direção de Wolf pode ser considerado antiético, mas, como prática artística, levanta novas questões sobre a prática global de fotografias documentais, que também podem ser vistas como documentos de arte conceitual. As diferenças entre os relatos de Yin e Wolf sobre suas colaborações expressam os diferentes registros sobre ver e fazer que artista, fotógrafo e historiador trazem consigo. Por exemplo, ao contrário do que Wolf se lembrava, poucos prédios que apareciam em suas fotografias haviam sido demolidos, em março de 2008; muitos estavam em pé a poucos metros da galeria de Yin. Orgulhoso de sua participação íntima no projeto, Yin organizou as cópias de estudo das fotografias de Wolf que eu trazia comigo e me levou em um passeio revisional da vila. Em cada local ele posava para uma fotografia, segurando a cópia como “prova” que havíamos encontrado o local certo. Vendo em mim uma cliente em potencial, Yin disse que eu também poderia encomendar pinturas dele e fazer algumas fotografias como as de Wolf. Ao vê-lo como um artista em potencial, eu me perguntava se Yin estava ou não reencenando uma obra performática.

Yin Xunzhi admira muito seu cliente Michael Wolf, e a atual série de pinturas originais na qual está trabalhando é inspirada em uma fotografia de Wolf de uma cadeira quebrada. A fotografia, publicada em *Sitting in China* de Michael Wolf, de 2002, é a imagem singular descrita em uma anedota que introduz a publicação²⁵. Claro, essa é a fotografia utilizada como fonte da pintura “original” de Yin em *China painters*, de Jankowski.

Reações a obras conceituais que usam a vila de Dafen como fonte de pinturas ready-made tendem a acusá-las de exploração, ou enaltecê-las por seu envolvimento com o capitalismo chinês contemporâneo. Essas respostas, sugiro, já são acompanhadas por representações jornalísticas que descontextualizam histórias de produção em imagens de fábricas insalubres ou oficinas românticas.

O projeto da vila de Dafen de Wolf, por ser uma fotografia encenada que pode ser apresentada como fotografia documental, ressalta uma nova gama de problemas que surgem pelo uso de Dafen como fonte global e aberta de ready-mades. Como cliente, cenografista e fotógrafo documental, Wolf cria o próprio mercado que ele está documentando. Ainda que expostos em um contexto cosmopolita, seu modo de produção e a participação de um artista fantasma são apagados. “Apropriação” é aqui indexada como uma transferência direta de autoria por meio da transferência de propriedade. Como Yin Xunzhi me contou, ele certamente não poderia impedir Wolf de tirar fotografias de pinturas que pertenciam ao próprio Wolf²⁶. O que

talvez seja inesperado é a facilidade com que a autoria de Yin Xunzhi é ao mesmo tempo negada sob a perspectiva de arte conceitual e considerada conteúdo e matéria central sob a perspectiva da fotografia documental. Estruturas institucionais que escondem informações mediante a transferência global de conhecimento, poder e capital parecem inusitadas na chamada era da informação, mas a valorização da estética reinante de conhecimento parcial manifesta a assimetria da produção de arte e consumo de arte no quadro globalizante.

Em que medida o modo de direção de Wolf é menos ético do que o de Christian Jankowski, que sem saber reinscreveu seu nome como autor sobre uma pintura de Yin Xunzhi, cuja fonte era uma fotografia de Michael Wolf? Tal alegação poderia ser feita de maneira menos problemática pela construção de intencionalidade. Ainda assim, ao criticarmos Wolf, e elogiarmos Jankowski por sua ética na colaboração, nos arriscamos a nos prender no papel de conselheiros legais, exigindo contratos “justos” que poderiam pré-registrar a subjetividade artística em um modo legal. Minha sugestão, ao contrário, é de que em ambos os projetos as formas de produção artísticas modernas privilegiadas como original – mesmo que às vezes seriais, múltiplas, referenciais e editadas – sejam cuidadosamente distanciadas das formas de reprodução tornadas autorais, porém anônimas. A reprodução importa exatamente em um estágio em que a originalidade pode ter uma nova autoria global, investigativa e contextual.

Para Yu Haibo, o artista-fotojornalista de Shenzhen, sensível às condições desprivilegiadas dos pintores de Dafen e sua potencial vitimização pelas leis de propriedade intelectual sino-ocidentais, a produção quase jornalística de Wolf pode estar ligada a um “enquadramento”: ela “enquadra” pintores inocentes de Dafen como autores de infrações de direitos autorais nos mais sofisticados mercados de arte²⁷. Mas o crime já foi descoberto na narrativa que move o arquivo. Sistemáticamente representados como trabalhadores de reproduções em fotografias e arte conceitual, aos pintores de Dafen raramente é permitido entrar no estado privilegiado de produção original e criativa no quadro globalizante. “Enquadrados” com autores, mas ao mesmo tempo sem autoria, os ready-made de Dafen, ainda assim, entram na disputa global.



Yin Xunzhi com uma cópia de Real Fake Art #46, On Kawara, \$4,75 de Michael Wolf. Foto de Winnie Won Yin Wong, 4 de Fevereiro de 2008, Vila de Dafen.

¹ Publicado originalmente em inglês em *Yishu – Journal of Contemporary Chinese Art*. July, 2008, v. 7, n. 4.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Demografia na Universidade Estadual de Campinas (PPGD/UNICAMP), com apoio CNPq.

³ Keith Bradsher, “Own original Chinese copies of real Western art!”, *New York Times*, 15 jul. 2005.

⁴ Yu Haibo, “Dafen cun, ba qian huashi shuangzhong shixian”, *Shezhen Economic Daily*, 31 out. 2005, B04.

⁵ RICARDO, David. *Principles of political economy and taxation*. London: John Murray, 1817; 3rd ed. 1821.

⁶ Publicada no site do artista como “China Copy Artists”. Disponível em: "http://www.photomichaelwolf.com/china_copy_artist/index.html". Acesso em: mar. 2008.

⁷ Kenneth Baker, “Introduction”. In: WOLF, Michael. *Hong Kong: front door/back door*. New York: Thames and Hudson, 2005, p. 11.

⁸ Ibid.

⁹ Michael Wolf, em troca de e-mails com a autora, 3 de fevereiro de 2008.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Robert Koch Gallery, Michael Wolf, release de imprensa para “Michael Wolf”, 3 de maio-30 de junho de 2007. Disponível em: http://www.kochgallery.com/exhibitions/pr_MWO07.html". Acesso em: mar. 2008.

¹² Liu Ding, entrevista com a autora, 7 de outubro de 2007.

¹³ Expostas na Galeria Blue Lotus, Hong Kong, em Fair Enough, 19 de janeiro-24 de fevereiro de 2008.

¹⁴ Christian Jankowski, entrevistas com a autora, 25 a 28 de janeiro de 2008.

¹⁵ Lisa Liu, entrevistas com a autora, 4, 26 e 29 de janeiro de 2008.

¹⁶ Christina Li, entrevistas com a autora, 24 de janeiro e 12 de fevereiro de 2008. Christian Jankowski, entrevistas com a autora, 25 a 28 de janeiro de 2008.

¹⁷ Yin Xunzhi, entrevista com a autora, 9 de fevereiro de 2008.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Yin Xunzhi, entrevistas com a autora, 4, 9 e 12 de fevereiro de 2008. O relato da participação de Yin nas fotografias de Wolf é corroborado por outros que igualmente posaram, assim como pelas fotografias tiradas por outros clientes de Yin em 2006 e 2007. Nelas se vê o estúdio de Yin

com várias pinturas que apareciam nas fotografias de Wolf. Em fevereiro de 2008, uma cópia de Dürer e outra de Chuck Close das fotografias de Wolf também estavam penduradas na galeria de Yin. As pinturas que aparecem nas séries de Wolf que não foram pintadas por Yin Xunzhi são aquelas comumente encontradas em Dafen, incluindo, por exemplo, a Mona Lisa, Girassóis e outros gêneros de pintura sem fonte definida. De acordo com Yin, suas pinturas podem ser identificadas como aquelas com tela esticada e sem moldura.

²⁰Ibid.

²¹Ibid.

²²Ibid.

²³Ibid.

²⁴Ibid.

²⁵Michael Wolf, *Sitting in China*. Goettingen: Steidl, 2002, p. 88.

²⁶Yin Xunzhi, entrevista com a autora, 29 de fevereiro de 2008.

²⁷Yu Haibo, entrevista com a autora, 24 de fevereiro de 2008.

