UV Universitätsverlag Hildesheim

# Dafen - Zeitstrahl

**1989**

Gründung Dafen Oil Painting Village

**1998**

Investition der chinesischen Regierung (30 Millionen chinesische Yuan)

**1999**

Ausstellung „Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s - 1980s“ im Queens Museum of Art in New York

**2004**

National Model Base of Cultural Industry

**2007**

Eröffnung des Dafen Museum of Art

**2010**

Weltausstellung in Shanghai

**2013**

„Van Gogh on demand: China and the readymade“ von Winnie Won Yin Wong wird veröffentlicht

**2016**

Filmveröffentlichung „China’s Van Goghs“ (中国梵高, directed by Yu Haibo and Yu Tianqi Kiki)

**2018**

Gründung der Dafen International Oil Painting Biennale

**2023**

Ausstellung im Hildesheimer Kunstverein: „Gao - Politics of Painting“

# 大芬

# DAFEN HANDBUCH

Beiträge von:

Malin Denkena, Carla Henne, Lea Holst, Lou Keßler,
Noa Lohrmann, Mona Lühmann, Nele Neumann,
Ivana Ocampo, Torsten Scheid, Alina Tonn,
Cecilia Uckert, Justine Wiesner, Nora Wölfing
und Jessica Zug

UV Universitätsverlag Hildesheim
2023

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk steht auch im Internet kostenfrei als elektronische Publikation (Open Access)
zur Verfügung unter: https://dx.doi.org/10.18442/231

Die elektronische Publikation ist mit der Creative-Commons-Nutzungslizenz
„Namensnennung – Nicht kommerziell – Share Alike 4.0 International“
versehen. Weitere Informationen unter:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.de

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Satz, Layout und Umschlaggestaltung:
Noa Lohrmann, Mona Lühmann, Alina Tonn, Cecilia Uckert
Umschlagabbildungen:
Noa Lohrmann, Mona Lühmann, Cecilia Uckert
Herstellung: WIRmachenDRUCK GmbH, Backnang
Printed in Germany
© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2023
www.uni-hildesheim.de/bibliothek/universitaetsverlag/
ISBN 978-3-96424-085-9

Kunstverein
Hildesheim

# VORWORT

## Willkommen in Dafen - einer versteckten Welt der Bildenden Kunst.

Dieses Handbuch richtet sich an Besucher*innen der Ausstellungen „Gao 稿 Politics of Painting“ des Kunstvereins Hildesheim im Kehrwiederturm und der flankierenden Themenausstellung „Das Dafen Projekt“. Es sei allen Menschen an die Hand gegeben, die sich ein zumindest vages, erstes Bild machen möchten vom Dafen-Kosmos, jenem Geflecht aus Kunst, Politik und Ökonomie, dem sich beide Ausstellungen auf unterschiedlichen Ebenen verdanken.

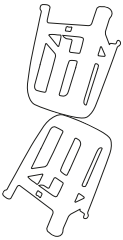
## Dafen für Anfänger*innen

Das vorliegende Dafen-Handbuch ist aus der Kooperation des Kunstvereins Hildesheim mit dem Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft an der Universität Hildesheim und dem Fachbereich Kulturwissenschaften & ästhetische Kommunikation entstanden.

Es reagiert auf den Umstand, dass es, abgesehen von einigen Artikeln in Zeitungen und Magazinen, sowie ein paar verstreuten Katalogen von Künstler*innen, deren Werke auf die Kunstproduktionsstätte Dafen Village reflektieren, bislang keine einzige deutschsprachige Publikation gibt, die sich etwa aus ökonomischer, künstlerischer oder städtebaulicher Perspektive mit dem in Shenzhen gelegenen Ort und seiner Bedeutung für die Malerei und den Handel mit

Kunstwerken befasst. Die wenigen englischsprachigen Publikationen, allen voran Winnie Wongs Dissertation „Van Gogh on demand“, die auch für dieses Forschungs- und Ausstellungsprojekt wegweisend war, sind im Literaturverzeichnis aufgelistet. Einige Online-Publikationen, Websites unterschiedlicher Projekte im Horizont des Phänomens Dafen Village und Internetrepräsentanzen der beteiligten (aber auch vieler nicht beteiligter) Künstler*innen können via QR-Code angesteuert werden. Darunter auch die Website des Kunstvereins und unser eigenes Padlet, das als Zeitstrahl angelegt die Entwicklungsschritte im Dafen Village der vergangenen etwa 40 Jahre dokumentiert.

Das Handbuch geht der Ausstellung voraus. Es ist im Seminar „Das Dafen-Projekt“ im Wintersemester 2022/2023 entstanden. Und es wird die Ausstellung überdauern. Im besten Fall regt es weitere Initiativen, neue Forschungsprojekte und noch größere Ausstellungsvorhaben an.



Das Handbuch will und kann so gesehen nicht mehr sein als ein Anfang. Geschrieben für Anfänger*innen von Anfänger*innen. Wir haben Dafen im Seminar als „Rabbithole“ erlebt, sind im undurchsichtigen, unterirdischen, urbanen Höhlengeflecht herumgekrochen und haben uns immer wieder mit Freude verirrt. Nie wussten wir, was uns im Dafen-Kosmos hinter der nächsten Biegung erwartet. Im Rückblick glich das Seminarprojekt einer Erkundungsreise in die Ungewissheiten der Bildenden Kunst.

Wir sind gewandert im Schein einer funzeligen Taschenlampe. Dass wir dabei manche

Dinge übersehen haben, dass wir falschen Pfaden gefolgt sind, hier und da vom Weg abgekommen sind, ist uns sehr bewusst. Wir haben akademisches Neuland betreten, hatten mit kulturellen, geografischen und politischen Untiefen umzugehen. Wir mussten auf unserem Weg sprachliche, kulturelle, politische und technische Barrieren überwinden. Niemand von den Beteiligten am Buch ist - einmal abgesehen von unseren Begehungen auf Youtube - jemals selbst in Dafen gewesen. Was in den letzten Jahren aufgrund der Corona Pandemie allerdings auch nicht mehr möglich war.

## Beiträger*innen

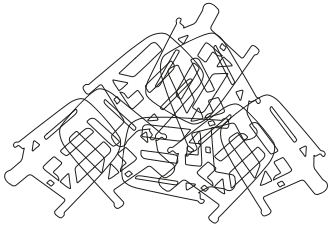
Letztlich, auch dies sei eingeräumt, ist das Handbuch ein weitestgehend studentisches Projekt. Die Beiträger*innen des Bandes erproben im Prozess der Textproduktion das eigene Schreiben. Auch fehlen uns die zeitlichen und finanziellen Kapazitäten, diese Publikation außerhalb der Gruppe lektorieren, geschweige denn eine professionelle Fahnenkorrektur vornehmen zu lassen. Stattdessen haben wir uns innerhalb der Gruppe darum bemüht, unsere Texte gegenseitig zu redigieren, zu besprechen und einander, wo nötig, zu korrigieren und die Beiträge ein wenig zu vereinheitlichen ohne den individuellen Stil und die jeweils ganz persönliche Sicht auf die Dinge allzu eifrig glattzubügeln. Wir sind uns unserer Möglichkeiten, unserer Potentiale, als intelligenter Schwarm bewusst. Ebenso wissen wir um unsere fachlichen Einschränkungen, um unsere westlichen Sprecher*innenpositionen und vor allem um unsere Subjektivität, in deren Horizont die Beiträge geschrieben sind. Um dies deutlich

zu machen haben wir sie alle namentlich gekennzeichnet.

Die Beiträger*innen zu diesem Handbuch sind namentlich und in der alphabetischen Reihenfolge der Vornamen geordnet: Alina Tonn **AT**, Cecilia Uckert **CU**, Carla Henne **CH**, Ivana Ocampo **IO**, Justine Wiesner **JW**, Jessica Zug **JZ**, Lea Holst **LH**, Lou Keßler **LK**, Malin Denkena **MD**, Mona Lühmann **ML**, Nele Neumann **NN**, Noa Lohrmann **NL** und Torsten Scheid **TS**. Ergänzend mitgearbeitet hat die (Co-) Kuratorin der Ausstellung Nora Wölfing **NW**.

Wir freuen uns, Sie mit dieser Handreichung bei Ihrem Weg durch die Ausstellungen des Kunstvereins Hildesheim begleiten zu dürfen und Ihnen den Dafen-Kosmos sinnlich und geistig vorstellbar zu machen. Viel Freude beim Schauen, beim Lesen und beim Weiterdenken und -recherchieren.

**- TS**

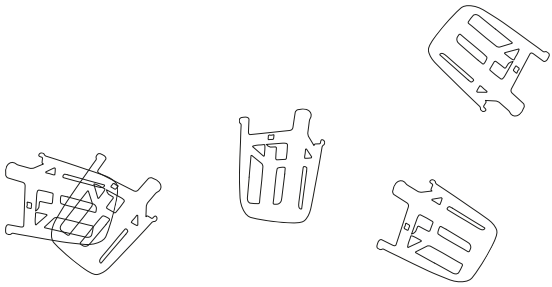


# INHALTS-VERZEICHNIS


10 Akademische Malerei
10 Arbeitsmaler*innen
12 Auf Anfrage
12 Benjamin Projekt
14 Boss
16 China International Cultural Industry Fair
16 China‘s van Goghs
17 Christian Jankowski
17 Copyright Promotion Model Site
18 Dafen Lisa
19 Dafen Louvre
19 Dafen Management Office
19 Dafen Museum of Art
21 **Dafen Village** (Dafen Oil Painting Village)
21 Einschichtiges Gemälde
22 **Fälschung** (Shanzhai)
22 Finanzkrise
23 Fließbandmalerei
24 Gao
25 Gao Minglu
26 Handelsmalerei
27 Handwerk
28 Huang Jiang

29 Hukou
32 Kiki Tianqi Yu
32 Können
33 Konzeptkunst
34 Kopie (Linmo)
34 Kopierwettbewerb
35 Kreative Subalternität
36 Kreativität
37 Leila Pazooki
38 Liu Ding
39 Maler*innenstraße
39 Malfabriken
40 Marcel Duchamp
41 Modell Bohème
42 Model Cultural Art Industry Site
43 National (Dafen) Young and Middle-aged Oil Painting Exhibition
43 Ölmalerei
44 Old Village Square
44 Originalität (yuanchuang)
45 Pinyin-Umschrift
46 Preis
46 Real Fake Art
47 Salon Dafen
48 Sascha Pohle

48 Shenzhen
49 Shenzhen Dafen International Oil Painting Biennale
50 Signatur
51 Studio
52 Studio-Spezialisierung
53 Vincent van Gogh
54 Weltausstellung in Shanghai
55 Winnie Wong
55 Wu Ruiqiu
56 Xiesheng - „Malen nach dem Leben“
57 Yin Xunzhi
57 Yu Haibo
58 Zhao Xiaoyong
59 Zhang Huan
59 Zuzanna Czebatul



## Akademische Malerei

Die akademische Praxis der Malerei wird an den Kunstakademien in China gelehrt. Das Studium ist sehr wettbewerbsorientiert und die Anforderungen an die Aufnahme sowie die Ausbildung sind hoch. Es wird vorausgesetzt, dass Bewerber*innen bereits auf einer Kunst Highschool gewesen sind sowie aus der umliegenden Region/Stadt kommen und an einer zweitägigen Aufnahmeprüfung teilnehmen. Mit dem Abschluss der Ausbildung wird ein angesehener kultureller Status erlangt. Ein*e anerkannte*r, „vollwertige*r" Künstler*in (a fully credentialed artist[1]) wird man jedoch erst nach einem zusätzlichen Aufbaustudium, einigen Ausstellungen und Auszeichnungen sowie Mitgliedschaften in Kunstverbänden. Die akademische Malerei, darunter auch **xiesheng**, unterscheidet sich vor allem in der Geschwindigkeit zu der sogenannten **Handelsmalerei**. Der Künstler Leung aus Dafen hat Erfahrungen in beiden Bereichen und fasste es mal so zusammen: „In der Akademie sagen sie dir: ‚Mal langsamer, denk nach. 'Im Handel heißt es: ‚Male schneller, verdiene Geld.'"[2] Der Fokus liegt auf dem Erlernen künstlerischer Fertigkeiten (**Können**) und dem eigenen kreativen Schaffen unabhängig von Aufträgen und dem damit verbundenen Zeitdruck. Die gelehrten akademischen Techniken sind Maßstab für **Kreativität** und **Originalität.**

**- NL**

[1, 2] Vgl. Wong, 2013 S. 90 u. 93

## Arbeitsmaler*innen

Es handelt sich um eine Bezeichnung für die Personen, die in Dafen malen – die Bilder kopieren. Welche Bezeichnung ist die „richtige"

und gibt es überhaupt eine Bezeichnung, die all den Menschen, die in den unterschiedlichsten Arbeitskontexten in Dafen arbeiten, gerecht wird? Was unterscheidet sie von Künstler*innen? Oder sind sie Künstler*innen? Wieso wird in der Berichterstattung, in den Quellen, nicht von Künstler*innen gesprochen? Wieso wird dort so unterschieden? Oder sind sie Arbeiter*innen in einer Fabrik, die Gemälde herstellt statt T-Shirts? Sind sie Arbeitsmaler*innen? Wie lautet ihre Selbstbezeichnung?

In Medienberichten werden sie häufig als Kopierer*in oder Fälscher*in betitelt, die letztere Bezeichnung möchte ich hier stark zurückweisen, da diese Personen keine **Signaturen** unter die Bilder setzen. Aus diesem Grund sind die Bilder keine **Fälschungen**, sondern **Kopien**. Es gibt keine einheitliche Antwort auf die Frage, welche die passende Bezeichnung für diese Berufsgruppe ist. Wir haben im Seminar häufig über diese Fragen diskutiert und nachgedacht. Zu einem richtigen Schluss sind wir nicht gekommen. Die Beantwortung dieser Fragen ist so schwer, da die Maler*innen alle unterschiedliche Berufswege haben und eigene Vorstellungen dazu haben, wer sie sind oder was sie tun. Einige kommen von Kunsthochschulen und haben einen Abschluss, betiteln sich selbst also eher als Künstler*innen: Sie arbeiten in den **Studios** und **Malfabriken**, um Kontakte zur Kunstszene zu knüpfen, oder um ihre eigene/freie Kunst zu finanzieren.[1] Andere wiederum sagen von sich, dass sie nicht in der Lage dazu wären „frei“ zu malen, da sie nur kopieren könnten und auch nur darin ausgebildet seien.

Die Frage nach der Bezeichnung geht also einher mit der Frage nach dem Kunstver-

ständnis. Sind Künstler*innen nur dann Künstler*innen, wenn sie an einer Hochschule studiert haben? Winnie Wong bezeichnet die Personen als „painter-workers“[2] und wir haben probiert das mit Arbeitsmaler*innen zu übersetzen. Dennoch ist es ein schwieriger Begriff, da er eine Unterscheidung zum Begriff der Künstler*in darstellt und somit auch so verstanden werden kann, dass es sich um Künstler*innen der zweiten Klasse handeln könnte.

[1, 2] Vgl. Wong, 2013 S. 46 u. 61

**- NN**

## Auf Anfrage

Ateliers in Dafen bieten meist drei Arten von Dienstleistungen an: die Nachahmung bestehender Gemälde (**linmo**), die maßgeschneiderte Variation eines bestimmten Bildes nach den Anweisungen der Kund*innen oder die Übersetzung von Bildern aus anderen Medien in Ölfarbe. Ein Großteil der Übersetzungsarbeit besteht in der Änderung von Maßstab, Farbe, Ton und Bildraum, um das Originalbild an die Abmessungen der Leinwand und die Spezifika der Malerei anzupassen. Die teuersten Werke sind die „im Stile“ eines **Van Gogh** oder eines Da Vinci. Häufig schicken Kund*innen per E-Mail Fotografien, um die Abbildungen motivisch in berühmte Gemälde einarbeiten zu lassen. Besonders beliebt ist die Mona Lisa mit dem Gesicht einer geliebten Person.

Vgl. Robertson, S.8
Vgl. Genitz, 2013

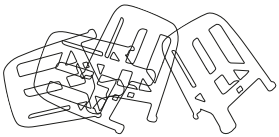
**- TS**

## Benjamin Projekt

Das “Benjamin Projekt” ist ein Kunstwerk der **Konzeptkunst**, was aus der Kollaboration zwischen dem Künstlerduo Empfangshalle,

bestehend aus Corbinian Böhm und Michael Gruber, dem Videokünstler Thomas Adebar und **Arbeitsmaler*innen** aus **Dafen**, von 2007 bis 2009, entstanden ist.
Das Projekt umfasst 38 Ölgemälde, jeweils 187 x 137 cm, die gemeinsam den gesamten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935) von Walter Benjamin abbilden. Jeweils eine Doppelseite der 76-seitigen, deutschsprachigen Suhrkampausgabe ist auf einer Leinwand abgebildet. 2009 wurden die Gemälde in der Diet Gallery in Miami (USA) und 2010 in dem Kunstmuseum He Xiangning Art Museum in **Shenzhen**, China ausgestellt.[1]

Nicht nur die Form, sondern auch explizit das Konzept hinter dem Kunstwerk bezieht sich auf Walter Benjamins Aufsatz. Benjamin beschreibt darin, dass die industrielle und maschinelle Entwicklung neue Möglichkeiten der Vervielfältigung entstehen lässt, in der Kunst bezieht Benjamin sich dabei vor allem auf die Fotografie, die Lithografie und den Film. Diese Praktiken entwickeln sich zwar zu eigenen Kunstformen, jedoch birgt die massenhafte Reproduktion dieser und anderer Kunstwerke, dass die Kunst ihren Charakter, ihre Aura verliert. Der Begriff der Aura wurde von Benjamin explizit in diesem Zusammenhang definiert und versteht die Singularität eines Kunstwerkes, die sich durch die Einmaligkeit ihrer historischen Verortung in Raum und Zeit bedingt.[2]



Die Absicht der Künstler*innen des Benjamin Projekts ist, die These Walter Benjamins herauszufordern. Sie wollen das Paradox aufzeigen, dass Benjamins Text, der in seiner Originalform hiermit als literarisches Kunst-

werk verstanden wird, durch Druck und neue Auflagen selbst massenhaft reproduziert wurde und seine Aura dadurch verkommen ist. Jedoch wird nun seine Aura von Arbeitsmaler*innen aus Dafen in der handgefertigten Kopie reaktiviert. Dabei nimmt die **Ölmalerei** eine zentrale Stellung ein, indem sie als manuelle Praktik, entgegengesetzt zu maschinellen Praktiken, als Aura produzierende Möglichkeit dargestellt wird.

Dabei beschäftigen sich die drei Künstler*innen auch mit dem Narrativ, dass Dafen Maler*innen nur als Kopist*innen, ohne Autor*innenschaft an Gemälden, wahrgenommen werden. Als Gegensatz lassen die Künstler*innen die Maler*innen aus Dafen hinten auf der Leinwand ihres selbst produzierten Benjamin-Gemäldes unterschreiben. Diese Entscheidung wirft kritische Fragen auf, denn einerseits versuchen die Künstler*innen dadurch die Urheber*innenschaft an die Maler*innen aus Dafen abzugeben, andererseits eignen sich die Künstler*innen die Kunstwerke als Produkte für ihre eigene künstlerische Praxis der Konzeptkunst an und erlangen letztendlich mehr Aufmerksamkeit als die Maler*innen aus Dafen selbst, die trotzdem im Verborgenen bleiben.[3]

**- CH**

[1] Vgl. Böhm, Gruber 2010
[2] Vgl. Benjamin, 1935 S. 21 u. 23
[3] Vgl. Wong, 2013 S. S. 12 u. 16

## Boss

Bosse[1] werden je nach Ansässigkeit unterschieden in städtische (urban) Bosse und ländliche (rural) Bosse. Dies hängt zusammen mit der Unterscheidung von städtischen und ländlichen **Studios**. Die Bosse verteilen die Aufträge der Kund*innen an

ihre **Arbeitsmaler*innen**. Einer der ersten Bosse in **Dafen** war **Huang Jiang**. Der Status Boss ist häufig temporär, je nachdem wie gut die Auftragslage des Studios ist, da die Studios in Dafen in Konkurrenz zueinander stehen. Bosse sind meistens ehemalige Arbeitsmaler*innen, die es geschafft haben, sich mit einem Studio, einer Galerie, einer Werkstatt oder einer Fabrik selbstständig zu machen.

Der städtische Boss (laoban) bietet im Gegensatz zum ländlichen Boss keine Ausbildung. Die städtischen Bosse stellen Arbeitsmaler*innen nur nach vorherigem Aufnahmetest an. Des Weiteren ist ihr Verhältnis zu den Arbeiter*innen teilweise schwierig, da die Bosse Bilder ablehnen können. Zusätzlich verlangen die städtischen Bosse häufiger auch Nachbesserungen und Überarbeitungen von den Arbeitsmaler*innen. Die Loyalität von Arbeiter*innen wird sehr ernst genommen. Sie sollen keine Aufträge von anderen Bossen annehmen, denn sonst würden sie die Position des Bosses untergraben.[2]

Die ländlichen Bosse hingegen sind vor allem auch als Ausbilder*innen und Lehrer*innen zu verstehen. Sie stellen vor allem Familienangehörige und Dorfbewohner*innen ein und bilden diese im **Kopieren** der Ölgemälde aus. Daher ist das Verhältnis von ländlichen Bossen zu den Arbeitsmaler*innen in Ausbildung eher pädagogisch statt ökonomisch. Das Verwandtschaftsverhältnis fördert patriarchale und generationsübergreifende Machtverhältnisse. Des Weiteren wird die Ausbildungszeit nicht als Arbeit verstanden und häufig nicht vergütet.[3]

**- NN**

[1] hier nicht gegendert, da das Wort im englischen neutral ist und hier nicht die Bedeutung des Wortes im herkömmlichen Sinne gemeint ist, sondern die Berufsbezeichnung wie **Winnie Wong** sie beschreibt.

[2, 3] Vgl. Wong, 2013 S. 54-55, S. 45

## China International Cultural Industry Fair (ICIF)

Seit 2004 findet in **Shenzhen** jährlich eine internationale Kulturindustrie-Messe statt.[1] Die Messe soll dazu dienen, die wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Errungenschaften im Land und explizit in Shenzhen zu präsentieren, chinesische Kultur international zu bewerben, vorzuzeigen und zu verkaufen. Die ICIF trug massiv dazu bei, das Geschäftsmodell und Angebot **Dafens** international bekannt zu machen.[2] Bis zum 02. Januar 2023 fand die 18. Messe statt, zu der über 10 000 potenzielle Käufer*innen chinesischer Kunst aus dem Ausland, etwa aus Frankreich und Deutschland, angemeldet waren.[3]

**- MD**

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 123
[2] Vgl. Ru, 2022
[3] Vgl. Shenzhen Municipal People's Government 2022

## China's van Goghs

China's van Goghs ist ein Dokumentarfilm von **Yu Haibo** und **Kiki Tianqi Yu** aus dem Jahr 2016. In dem Film wird der **Arbeitsmaler Zhao Xiaoyong** begleitet, der gemeinsam mit seiner Familie etwa 100.000 Kopien von Van-Gogh-Gemälden angefertigt hat. Zhao fühlt eine tiefe Verbindung zu Vincent van Gogh und erfüllt sich im Laufe des Films den Wunsch, nach Amsterdam zu reisen, um dessen Gemälde im Original zu sehen. Die Reise bringt in Zhao Xiaoyong gemischte Gefühle hervor, letztlich inspiriert sie ihn jedoch dazu, eigene Gemälde zu malen und nicht mehr ausschließlich Kopien anzufertigen.[1]

**- AT**

[1] Vgl. chinasvangoghs.com

## Christian Jankowski

Christian Jankowski beschäftigt sich seit vielen Jahren mit **Dafen Village**. 2007 entstand sein Projekt „China Painters“. Jankowski hatte bei einer Chinareise die Baustelle des geplanten **Dafen Museum of Art** besichtigt, die leeren Ausstellungsräume fotografiert und Maler*innen aus Dafen aufgefordert, die Wände virtuell mit einem Gemälde ihrer Wahl zu bespielen. Den seinerzeit beteiligten Maler **Yin Xunzhi** lud Jankowski 2016 auf die von ihm kuratierte Manifesta nach Zürich ein. 2015 hatte Jankowski mit dem Projekt „Neue Malerei“ begonnen, bei dem er fotografische Remakes weltbekannter Meisterwerke in Dafen zu Gemälden verarbeiten ließ. Die fotografischen Nachstellungen kanonisierter Malereien - von **Van Gogh**, Rembrandt bis zu Otto Dix - hat Jankowski in Internetforen gefunden. 2018 erschien seine Publikation „Neue Malerei“, die das interpikturale Netzwerk zwischen Originalgemälde, fotografischem Remake und Dafen-Gemälden dokumentiert. Der Konzeptkünstler, der 1968 in Göttingen geboren ist, lebt und arbeitet in Berlin.

Vgl. Wong, 2013
S. 192-207
Vgl. Jankowski, 2018

**- TS**

## Copyright Promotion Model Site

Die Mitglieder der World Trade Organisation (WTO) verpflichten sich, geistiges Eigentum zu schützen. Mit dem Beitritt Chinas 2001, versprach die chinesische Regierung, die „intellectual property rights“ (IPR) durchzusetzen. Für die chinesische Kulturindustrie und den Diskurs rund um **Dafen** ist es den politischen Vertreter*innen daher wichtig, zwischen „Fake“ und „Kopie“ (**Shanzhai**) zu

differenzieren. Dafen wurde zum Vorzeigemodell für das chinesische Verständnis der Kopie in Abgrenzung zu illegalem Raub geistigen Eigentums.[1] Daher erhielt Dafen durch die Urheberrechtsabteilungen von Guangdong und **Shenzhen** 2004 offiziell den Titel Copyright Promotion Model Site.[2]

**- MD**

[1] Vgl. Chow u. de Kloet, 2016 S. 229-240
[2] Vgl. Wong, 2013 S. 122

## Dafen Lisa

Die „Dafen Lisa" entstand in dem Zusammenhang der **Weltausstellung in Shanghai** 2010. In diesem Jahr entfiel der jährliche **Kopierwettbewerb**. Stattdessen versammelten sich am 28. Januar 2010 ca. 500 Maler*innen auf dem Platz des **Dafen Museum of Art**. Als Vorlage bekamen sie jeweils zwei Bilder in Form von einfarbigen, rechteckigen Tafeln zur Verfügung gestellt. Diese sollten dann in Öl auf Leinwand übertragen werden. Die fertigen Leinwände wurden in der unteren rechten Ecke **signiert**, auf die Rückseite sollten sie ihr Alter, ihren Herkunftsort und ihre persönlichen Träume schreiben.

Die Maler*innen wussten dabei nicht, was genau sie malen. Erst bei der Eröffnung der Weltausstellung wurde das Endergebnis offenbart. Es war eine große Kopie der Mona Lisa von Leonardo da Vinci entstanden, die von ihrem Hintergrund abgeschnitten und auf die Seite gedreht war. Sie hatte die Maße 14 x 7 Meter.

Das Kunstwerk wurde zu der Fassade des Shenzhen Pavillon, in welchen Besucher*innen hineingehen konnten, um auf der Rückseite mehr Informationen über die Maler*in-

nen zu erhalten.
Durch die Gestaltung eines ganzen Pavillons über **Shenzhen** und das **Dafen Village** auf der Weltausstellung, lässt sich eine Relevanz des Ortes für die Außenwirkung und die Präsentation Chinas in der Kunstwelt feststellen.

Vgl. Nico Saieh, archdaily.com, 2010
Vgl. Wong, 2013 S. 209-212

**- ML**

## Dafen Louvre

Der Dafen Louvre ist ein Kaufhaus, das sich auf den Verkauf von Kunstartikeln sowie Farbe, Rahmen und weiteren Bedarf spezialisiert hat. Neben den Tools wird der Dafen Louvre auch als Ort für Kunstproduktion und als Kopierwerkstatt genutzt.

Vgl. dfbiennale.artron.net | atlasobscura.com | shenzhennoted.com

**- JZ**

## Dafen Management Office

Das Dafen Management Office entstand 2005.[1] Es ist (teil-)zuständig für das **Dafen Museum of Art**, den Kopierwettbewerb und soziale sowie infrastrukturelle Fragen, etwa rund um bezahlbaren Wohnraum. Aktuell wird die Abteilung von Liu Yajing geleitet.[2]

[1] Vgl. Wong, 2013 S.120
[2] Vgl. Li & Wang, 2017 S.159

**- MD**

## Dafen Museum of Art

Das Dafen Museum of Art wurde 2007 eröffnet. Unter Leitung von Meng Yan, von der Firma Urbanus Design, wurde das Museum von den Architekten Chen Yaoguan und Fu Zhuoheng errichtet. Das Museum versteht sich als Hybrid-Ort, der ein Kunstmuseum mit Galerien, Läden und kommerziellen Orten vereint. Den urbanen und kulturellen Assoziationen **Dafens** - ein Ort, in dem

Pop-Art, schlechter Geschmack und Kommerzialisierung vermischt wird – sollte durch das Errichten eines traditionellen Kunstmuseums entgegen gewirkt werden und die öffentliche Wahrnehmung von Dafen als Zentrum für minderwertige Replikate geändert werden.

Auf dem Erdgeschoss des Museums ist ein Basar zu finden, der darauf ausgelegt ist, Gemälde zu verkaufen, identisch mit den Shops, die sich in den Dafener Straßen finden lassen. Die Dachterrasse imitiert das verschachtelte Layout der engen Straßen Dafens. Dort befinden sich Künstler*innen-Studios und Cafés. Lediglich der mittlere Stock des Gebäudes fungiert als „white-cube"-artiger Museumsraum.

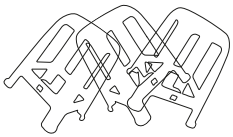
Ausstellungen, die in dem Museum stattfanden, sind unter anderem:

The Eastern Area Has Great Beauty: Ausgestellt wurden über 100 große Ölgemälde von der Landschaft der Region Longgang, in der auch Dafen liegt. Das Zielpublikum waren lokale Beamt*innen (Officials), die Gemälde kauften und an öffentlichen und institutionellen Orten aufhängen sollten. Die Ausstellung wurde im Longgang District Museum und in der Shenzhen City Hall wiederholt, sodass Officials unterschiedlicher Levels die Gemälde sehen konnten.

**Jankowski**'s China Painters: Das Dafen Museum of Art wird im Zustand der Erbauung gezeigt, in den Künstler*innen Dafens imaginierte Bilder hängten, die sie in dem Museum sehen möchten.

**- JZ, TS**

Vgl. Wong, 2013
S. 192-207
Vgl. Urbanus, 2007
Vgl. Lektorat, 2013
Vgl. Tinari, 2007



## Dafen Village (Dafen Oil Painting Village)

1989, im gleichen Jahr, in dem die politischen Spannungen in China mit den Protesten auf dem Tiananmen-Platz ihren Höhepunkt erlebten, mietete der aus Guangdong stammende **Huang Jiang** sehr günstig eine ganze Reihe von Räumen und Gebäuden im ehemaligen Fischer*innendorf Dafen. Damit begründete er am Rand der Industriestadt **Shenzhen** im Süden Chinas die Gemäldeindustrie von Dafen Village. Mitte der neunziger Jahre begann das große Geschäft mit westlichen Firmen wie Walmart oder Ikea.[1] 1998 investierte die chinesische Regierung über 30 Millionen chinesische Yuan (ca. 4 Mio. $), um Dafen Oil Painting Village zu einer nationalen Marke zu machen. 2004 wurde Dafen offiziell als nationales Modell der Kulturindustrie (National Model Base of Cultural Industry) anerkannt. 2014 gab es in Dafen etwa 10 000 Maler*innen und mehr als 800 Galerien. Heute besteht Dafen Village aus einem komplexen Netzwerk aus Gemäldeproduktion und Zulieferbetrieben. Diese reichen von Lieferant*innen für Pinsel, Farbe und Leinwand über Rahmenbauer*innen bis hin zu einer eigenen logistischen Infrastruktur für Verpackung und Versand der meist im Internet bestellten Gemälde.[2]

**- TS**

[1] Vgl. Kuntz, 2013
[2] Vgl. Li, 2014

## Einschichtiges Gemälde

In der **Ölmalerei** muss jede aufgetragene Schicht auf der Leinwand trocknen, bevor die nächste Schicht aufgetragen werden kann. Die traditionelle Ölmalerei zeichnet sich durch eine Vielzahl von Schichten aus. Die Besonderheit in Dafen ist die Professio-

nalisierung einer reduzierten Ölmaltechnik mit nur wenigen Schichten. Daher ist die Anzahl der Schichten ein Qualitätskriterium und eine Preiskategorie. Ein dreischichtiges Gemälde ist demnach qualitativ hochwertiger und somit teurer als ein einschichtiges Gemälde. Die **Arbeitsmaler*innen** können ein Originalgemälde, das aus unzähligen Schichten besteht, teilweise täuschend echt kopieren, verwenden dabei jedoch nur eine Schicht.[1]

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 54

**- NN**

## **Fälschung** (Shanzhai)

Im Gegensatz zum Kopieren (linmo), steht der Begriff Shanzhai für die Fälschung und die rundherum entstandene Fälschungsindustrie.[1]
In einem aktuellen Diskurs, der sowohl in westlichen als auch in chinesischen Medien und der dazugehörigen Populärkultur zugenommen hat, wurde der chinesische Kopist*innen als Guerilla-Fälscher*innen neu positioniert als hochqualifizierte Arbeiter*innen, die die westliche Macht durch unverfrorene Aneignung herausfordert.[2]

[1] Vgl. Renaud, 2016
[2] Vgl. Wong, 2013 S. 87

**- JW**

## Finanzkrise

Die globale Finanzkrise 2008 wirkte sich auch auf **Dafen Village** aus. Bis dahin waren rund 80% der in Dafen hergestellten Gemälde in den Westen exportiert worden. Dieser Umsatz brach um 50% ein. Mit dem chinesischen Immobilienboom und der aufstrebenden Mittelschicht im Lande konnte die Bildproduktion einen heimischen Markt erschließen, was bedeutete, dass es verschie-

dene künstlerische Stile zu bedienen galt. Waren bis dahin Repliken klassischer westlicher Kunst, insbesondere **Van Gogh**-Motive oder die Mona Lisa sehr beliebt, beherrschten nun Kopien moderner, oft abstrakter Gemälde aber auch viele Eigenproduktionen den Markt. Vollständig hat sich das Geschäft nach der Finanzkrise nicht erholt und viele Maler*innen sind aus der Gegend weggezogen, weil die gleichzeitig stattfindende Gentrifizierung die Mieten verteuert hat. Da das Internet es möglich gemacht hat, von überall aus zu arbeiten, sind einige Maler*innen an Orte mit niedrigeren Lebenshaltungskosten gezogen.[1]

[1] Vgl. 99% invisible, 2022

**- TS**

## Fließbandmalerei

Die Fließbandmalerei in **Dafen** beschreibt eine Produktionsweise von Gemälden, die - ähnlich zu dem Fließbandverfahren in einer Fabrik - auf eine möglichst schnelle Produktion sowie ein standardisiertes Endprodukt abzielt. In diesem Prozess werden die Arbeitsmaler*innen in verschiedene Gruppen und Fertigkeiten unterteilt, um einen Auftrag fertigzustellen. So kümmert sich beispielsweise immer ein Team um ein Gemälde, wobei jede Person auf einen Arbeitsschritt spezialisiert ist. Arbeitsschritte können beispielsweise sein, Farben zu mischen, den Hintergrund des Bildes oder bestimmte Details wie Bäume oder den Himmel zu malen. So bewegen sich die Maler*innen von einer Leinwand zur nächsten. Dieses Vorgehen erinnert an die Produktion am Fließband.[1]

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 58

**- LH**

## Gao

Das Gao 稿 ist ein Original zweiter Ordnung. Es ist der Ursprung aller in Dafen gemalten Bilder. Das Gao regelt das Verhältnis zwischen den Vorlagen und den in Dafen erzeugten Kunstwerken. Das fotografisch-technisch erzeugte Gao verflacht das Original zu einer übersetzbaren Komposition. Es ist dieses Bild zweiter Ordnung, das jeweils studiert und nachgeahmt wird. Das ursprüngliche Kunstwerk geht von einer materialen Existenz in eine fotografische, heute meist digitale Form über und verwandelt sich schließlich über den Pinsel des Dafen-Künstlers wieder in ein gemaltes Bild.

Der Begriff Gao, der übersetzt einen Entwurf, Manuskript oder Skizze meint, wird von den Künstler*innen in Dafen für ihre Bildvorlage verwendet. Es bezeichnet die Vorlage nach denen die Künstler*innen Dafens die Ölgemälde reproduzieren. Dabei kann es sich um eine digitale Datei, eine Postkarte oder um ein anderes Gemälde handeln, das in der Werkstatt bereits auf der Grundlage einer Postkarte oder digitalen Datei angefertigt wurde. Ganz gleich, ob es sich bei der Vorlagen um die fotografische Reproduktion eines berühmten Gemäldes oder um ein Familienfoto handelt – im Gao werden Kunstwerk und Schnappschuss zur gleichrangigen Vorlage transformiert.  Alles kann zum Gao werden. Van Goghs Sonnenblumen, Tante Ernas Hochzeitsfoto, ein Bildchen von Peppa Wutz.

Wörtlich übersetzt bedeutet das Wort so viel wie: hoch, höherer Grad oder eine (körperliche) Größe.[1] Dies könnte sich auf die Wertung der zu reproduzierenden Kunstwerke

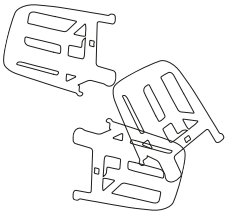
beziehen. Ihnen wird durch ihre „Originalität“ oder ihre „Schöpfung“ durch (europäische) Meister*innen eine höhere Wertigkeit als die Reproduktionen zugesprochen.

Zu wissen, was beliebt ist und was sich im Ausland verkauft, ist ein wesentlicher Bestandteil des Geschäfts in Dafen. Sobald das Bild fertiggestellt ist, wird das Gao in der Regel an den Boss zurückgegeben. Dabei geht es um den Schutz des Marktanteils für das Bild. Oft haben die Unternehmen Verträge unterzeichnet, in denen festgelegt ist, dass die Maler*innen und Grafiker*innen nicht die gleichen Bilder für andere Kund*innen herstellen.

**- CU, TS**

[1] Vgl. Pons, pons.com
Vgl. Kirsty
S. 8

## Gao Minglu



Gao Minglu ist anerkannter Kurator und Professor für zeitgenössische chinesische Kunst. Er promovierte an der Harvard University und lehrte an verschiedenen Universitäten, unter anderem in New York, Buffalo und Pittsburgh. Er leitet den Bereich der Bildenden Künste an der Academy of Fine Arts in Sichuan und ist Direktor am zeitgenössischen Institut der Tianjin Academy of Fine Arts, in der Stadt, wo er 1949 geboren wurde und auch selbst studierte. Er war Redakteur der chinesischen Kunstzeitschrift (Meishu) und veröffentlichte mehrere Publikationen zur avantgardistischen und zeitgenössischen Kunst Chinas.[1] Er kuratierte historisch prägende Ausstellungen, wie beispielsweise die „China/Avant-Garde Exhibition“ 1989 in Peking, die als Moment der zeitgenössischen Kunst in China gilt. Er war Teil des internationalen Kurator*innen-

teams der Ausstellung „Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s“ im Queens Museum of Art in New York im Jahr 1999, welche das Aufkommen zeitgenössischer Kunst und ihre Bedeutung anhand von konzeptionistischen Aktivitäten, die, so Wong, als Kritik am globalen Kapitalismus gesehen werden, in diversen Regionen der Welt untersucht. Gao Minglu kuratierte dabei konzeptionelle Kunst aus der Volksrepublik China, der Republik China (Taiwan) und der britischen Kolonie Hongkong, die verschiedene Formen von wirtschaftlichen und politischen Systemen aufweisen. Er fasste die drei chinesischen Kontexte für die Ausstellung unter einer Region zusammen und thematisierte damit vor allem Widersprüche in der **Konzeptkunst**.[2]

**- NL**

[1] Vgl. University Pittsburgh, 2021
[2] Vgl. Wong, 2013 S.186

## Handelsmalerei

Das Feld der Kunst steht in einem ständigen Spannungsverhältnis zwischen zwei entgegengesetzten Werten: dem Prinzip des l’art pour l’art, also Kunst um der Kunst willen zu machen und dabei konsequent autonom und nicht-ökonomisch zu sein, oder sich den wirtschaftlichen Grundsätzen des Kunstmarktes zu unterwerfen. Künstler*innen und ihre künstlerische Ausrichtung sind gleichermaßen in diese Spannung verstrickt.[1]
Auch die Maler*innen in Dafen unterscheiden ihre künstlerische Praxis entweder als Handelsmalerei, die sich hauptsächlich aus wirtschaftlichen Zwecken definiert, und der akademischen Malerei, die sich vorrangig zum Zweck der Kunst definiert. Im Sinne der Handelspraxis wird die Malerei von Ölgemälden vorrangig als Lohnarbeit ange-

sehen, die sich an der Nachfrage auf dem globalen Kunstmarkt, den Konsument*innen und der Gewinnbestrebung der Bosse ausrichtet – nicht an dem gegenwärtigen Kunstgeschmack, den Maßstäben der Akademien oder dem Willen der Selbstverwirklichung in der Kunst, was bei Künstler*innen, die akademische Malerei betreiben, als Motivation vorkommt.[2]

**- CH**

[1] Vgl. Bourdieu, 1993 S. 62
[2] Vgl. Wong, 2013 S. 151

## Handwerk

Traditionell ist ein Handwerk ein Beruf, der qualifizierte Arbeitskräfte erfordert, um es auszuführen. Das Handwerk kann umfassen: Weben, Schnitzen, Töpferei, Stickerei, Makramee, Nähen und viele andere Formen. Ständig stellt sich die Frage, was Kunst von Handwerk unterscheidet und es kann gesagt werden, dass der Zweck eines Kunstwerks darin besteht, etwas zu schaffen, das wegen seiner ästhetischen Schönheit bewundert werden kann, andererseits besteht das Ziel des Handwerks darin, mehrere gleichartige Objekte zu schaffen, die einen Nutzen haben. Der Kulturhistoriker Larry Shiner beschreibt in seinem Bericht über die Entstehung des „modernen Systems der Künste“ einen Prozess in Europa, beginnend mit der Aufklärung, bei dem bestimmte Merkmale – Wiederholung, Tradition, Geschick, Funktion – mit dem Handwerk assoziiert und aus dem elitären Konzept der „schönen Kunst“ und dann aus der „Kunst“ herausgeschnitten werden. Für Shiner basiert die moderne Polarität von Kunst und Handwerk auf Kants ästhetischer Theorie, die sich einer weiteren Unterscheidungsgruppe zwischen dem Freien und dem Bezahlten, dem Sinnlichen,

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 163

zuwendet. Ästhetik, Zwecklosigkeit und interessiertes Urteil aus uneigennütziger Kontemplation.[1,2]

**- IO**

[2] Vgl. Website der Eden Gallery, 2021

## Huang Jiang

Während der Kulturrevolution 1970, floh Huang Jiang aus China. Von einer Bucht nahe **Shenzhen** aus schwamm er dreieinhalb Stunden nach Hongkong. Hier ließ er sich zum gewerblichen Maler, zum **Arbeitsmaler**, ausbilden und kehrte in den 1980ern in ein verändertes China zurück, das sich für den Welthandel geöffnet hatte. 1989 entdeckte er das am Rand der Großstadt Shenzhen gelegene Dorf **Dafen**. Hier erwarb er Land und gründete eine Gemäldewerkstatt mit 26 Mitarbeiter*innen. Seinen wichtigsten Kunden aus Hongkong, den amerikanischen Konzern Walmart, hatte er mitgenommen.[1] Die Erfolgs- und Expansionsgeschichte von Dafen-Village nahm ihren Lauf. Während des Wirtschaftsbooms in China, Mitte der 1990er Jahre, entwickelte sich Dafen zum dynamischen Zentrum für kommerzielle Malerei weltweit. 1992 beschäftigte Huang bis zu 3000 Angestellte, die im Monat bis zu 300 000 Gemälde kopierten. Heute, 2023, ist Huang Jiang, der als Gründer von Dafen Village gilt, 78 Jahre alt und wird als Legende gehandelt. **Christian Jankowskis** „The First Painter of Dafen Village“ (2008) aus der Serie “China Painters” erzählt Huang Jiangs Leben in acht idealisierten Gemälden nach und nährt seinen Mythos.[2]

**- TS**

[1] Vgl. Geinitz, 2013
[2] Vgl. Wong, 2013 S. 47-57

## Hukou

Hukou ist der chinesische Begriff für das dortige System der Haushaltsregistrierung. Dieses System ist eines der wichtigsten institutionellen Mechanismen Chinas, welches die tiefgreifende Trennung zwischen dem ländlichen und dem städtischen Raum durchsetzt und aufrechterhält. Ähnliche Registrierungen von Wohnsitz oder anderen Informationen von Bürger*innen, wie die Erfassung von Geburtsorten, Eheschließungen etc., sind in vielen Ländern üblich. In China geht das Ganze jedoch noch weiter, sodass die Haushaltsregistrierung einen hier fest an einen Ort bindet und alle Begebenheiten des Lebens der Bürger*innen erfasst, wie auch diese dadurch bestimmt werden. So bestimmt die Registrierung, dass Bürger*innen nur an dem Ort, innerhalb dessen sie registriert sind, ein Grundrecht auf Landnutzung, Beschäftigung, Bildung und auch soziale Dienste haben.
So kann der Staat interne Migration minimieren und übt somit eine gewisse Form von Kontrolle auf seine Bürger*innen aus.

Seinen Ursprung hat das Hukou im 11. Jahrhundert als System der lokalen Selbstverwaltung. Mit ihm sollten die Steuern, Recht und Ordnung, wie auch die moralischen Standards kontrolliert werden. Später gab es weitere Einflüsse durch die sozialistischen Entwicklungsmodelle der Sowjetunion. 1958 wurde das System erneuert mit einer Aufteilung in zwei Klassen, so gab es von da an Inhaber*innen von einer landwirtschaftlichen, ländlichen Hukou-Registrierung oder einer nicht-landwirtschaftlichen, städtischen Hukou-Registrierung. Durch

diese Reform wurde ein undurchdringbares Zwei-Klassen-System geschaffen, da die Art der Hukou-Registrierung weitervererbt wurde. Menschen mit einem Land-Hukou hatten weniger Rechte, keinen freien Zugang zu Bildung oder einen Anspruch auf Sozialleistungen. Familien im ländlichen Raum bekamen Parzellen zugeordnet, die sie bewirtschaften sollten und somit ihren Unterhalt verdienten. Dieses System konnte zu seiner Zeit Landflucht und eine Verslumung der Städte verhindern, schaffte aber auch extreme Ungerechtigkeit und Ungleichheit zwischen den Bürger*innen.[1] Nach der Reform- und Öffnungspolitik Chinas 1978 wurden diese Regelungen immer unpassender für den liberalisierten Arbeitsmarkt. So erfuhr das Haushaltsregistrierungssystem seit dem mehrere Wellen der Veränderungen, durch die die Mobilität der Bürger*innen vermehrt gestärkt wurde. Eine sofortige Abschaffung des Systems hätte das Sozialsystem Chinas nicht überstanden, weswegen es nach und nach immer mehr Angleichungen und neue Rechte gab, wodurch es nun eine große Bewegung in die Stadt gibt.[2] Schon in den neunziger Jahren verließen so hunderte Millionen Menschen mit Nachweis einer Beschäftigung und dem vorherigen Durchlaufen eines komplexen Verfahrens die Dörfer, um in großen ausländischen Unternehmen arbeiten zu können. Und trotzdem sind heute noch über zwanzig Bürger*innenrechte an die Hukou-Registierung gebunden. Somit können Wanderarbeiter*innen bis heute keine Sozialleistungen beziehen oder öffentliche Dienstleistungen anbieten. Aber auch der Schutz der Arbeiter*innen, die Gesundheitsversorgung, wie auch die Geburtenkontrolle fallen darunter.[3] Die Regelungen

basieren heute nicht mehr darauf, wo man geboren wurde, sondern auf einem Punktesystem: je nachdem wie viel Migrant*innen leisten, werden ihnen Privilegien zugesprochen oder wieder abgesprochen.

Das Hokou-System stellt eine Grundlage der chinesischen Politik dar, durch die das wirtschaftliche und soziale Leben der Bevölkerung stark beeinflusst wird. Obwohl die Regierung in den letzten zehn Jahren mehrere Reforminitiativen auf den Weg gebracht hat, haben diese nicht zu signifikanten Veränderungen in den Kämpfen der Wanderarbeitnehmer*innen geführt.

Im Zusammenhang mit dem Thema Dafen ist die Erkenntnis über diese politischen Dimensionen so interessant, da die gesamte Geschichte Dafens von diesen Regeln und Reformen geprägt ist und die prekären Bedingungen der Landbevölkerung, wie auch der Migrant*innen, die meisten der Arbeitsmaler*innen betrifft. Hier spielt auch der Kopiewettbewerb eine wichtige Rolle. Arbeiter*innen Dafens konnten innerhalb dieser Wettbewerbe Hukou-Rechte gewinnen. Die Gewinner*innen wurden also von ihrem Migrant*innen-Status zur Stadt-Hukou-Registration hochgestuft und durften somit ihre Kinder zur Schule schicken, hatten ein Recht auf Sozialleistungen, eine Gesundheitsversorgung und viele weitere Privilegien.[4]

**- CU**

[1, 2] Vgl. Lee, 2014
[3] Vgl. Lin u. Mao, 2022
[4] Wong, 2013

## Kiki Tianqi Yu

Kiki Tianqi Yu ist Dokumentarfilmproduzentin, Regisseurin und Filmwissenschaftlerin, die einen Lehrauftrag am USC-SJTU Institute of Cultural and Creative Industry in Shanghai hat. Gemeinsam mit ihrem Vater **Yu Haibo** schuf sie den Film „**China's Van Goghs**".

Vgl. Website des Films "China's Van Goghs", (o.D.). Siehe QR-Code auf S. 16

**- AT**

## Können

Der Begriff Können ist im Kontext chinesischer Kunst durch Akademien geprägt, die sich darum bemühen, Künstler*innen handwerkliches Können beizubringen.[1] Maler*innen aus Dafen wird dieses künstlerische Können vermehrt abgesprochen, da diese eine Perfektionierung technischer Nachahmung intendieren. Das Kopieren von Kunst wird als Akt der Täuschung verstanden, der nicht mit dem westlich-romantischen Kunstverständnis übereinstimmt.[2] Doch bereits in moderner westlicher Kunst wird das Verständnis von der handwerklichen Tätigkeit vermehrt abgelegt, sodass von einem „deskilling" der Kunst gesprochen wird.[3] Wong hinterfragt in ihrem Text den negativen Stereotyp des*r ungeübten Dafen Maler*in, indem sie den Begriff des „Könnens" neu definiert. Demnach steht das Können nicht im Zusammenhang mit den westlichen Vorbildern der Kopien, sondern wird allein von der Nachfrage des Marktes bestimmt. Das Bild wird nicht mehr nach dem Wahrheitsgehalt der Kopie im Vergleich zum Original gemessen, sondern daran, welchen Wert das Bild aufgrund anderer Kopien und der Nachfrage erhält.

[1, 2, 3] Vgl. Wong, 2013 S. 46, S. 37 S. 40

**- JZ**

## Konzeptkunst

Die Konzeptkunst ist eine künstlerische Bewegung, die vorschreibt, dass die Konzepte und Ideen hinter einem Werk mehr Gewicht haben, als das Werk selbst. Die Bedeutung, die die Künstler*innen ihm geben wollen, ist das Wichtigste.
Der Begriff von Konzeptkunst lässt sich ohne den Einfluss von **Marcel Duchamp** nicht erklären. Duchamp lehnte rein visuelle Kunst ab. Stattdessen bevorzugt er intellektuellere, konzeptuell orientierte Ansätze für das Kunstschaffen und die Wahrnehmung dieser Kunst.
Der von Duchamp geprägte Begriff des „Readymade“ bezeichnete massenproduzierte Alltagsgegenstände, die aus ihrem gewohnten Kontext herausgenommen und durch die bloße Auswahl der Künstler*innen zum Status von Kunstwerken erhoben wurden. Andere Künstler*innen, die unter anderem auch zu dieser künstlerischen Bewegung gehörten, sind Sol LeWitt, Yoko Ono und Joseph Beuys.[1]

**- IO**

[1] Vgl. Lenny, 2019

## **Kopie** (Linmo)

Linmo, also imitieren, kopieren, wird im Gegensatz zu yuanchuang, also **Originalität**, verwendet.[1] Auf der **Weltausstellung** 2004, stellte Dafen das “Kopieren” (linmo) dem “Originalschaffen” (yuanchuang) gegenüber.[2] Die kopierten Gemälde sind jedoch keine **Fälschungen**, sondern oftmals das Gegenteil. Die Dafen Maler*innen geben sich nicht für die kopierten Künstler*innen aus, sondern kennen das Originalgemälde häufig lediglich von Fotografien, nach denen sie

sich im Verlauf ihrer Arbeit richten.[3] Dementsprechend kommt es bei den kopierten Gemälden zu einer individuellen Anpassung der Farben, Pinselführung und des Gesamtergebnisses.

**- JW**

[1, 2, 3] Vgl. Wong, 2013 S. 241 S. 5, S. 21

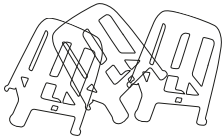
## Kopierwettbewerb

Der Kopierwettbewerb ist die Reaktion der Politik auf Forderungen von Journalist*innen, die Lage der Arbeitsmigrant*innen in **Shenzhen** zu verbessern, die in der Regel keine Haushaltsregistrierung (**Hukou**) besaßen. Das zuständige Amt kündigte an, denjenigen Maler*innen, die eine ausreichende professionelle Qualifikation vorweisen konnten, eine solche Haushaltsregistrierung zu gewähren.
Der Kopierwettbewerb wurde erstmals 2004 als Teil des ersten **China International Cultural Industry Fair** mit einer Teilnehmer*innenzahl von 110 Personen abgehalten.
Aufgabe im Wettbewerb war das Anfertigen der bestmöglichen Kopie eines Gemäldes in unter dreieinhalb Stunden. Bei dem zu kopierenden Gemälde im Jahr 2004 handelte es sich um ein Porträt des russischen Kunstkritikers Vladimir Stasov, das 1883 von Ilya Repin gemalt wurde.
Die besten 10 Maler*innen des Kopierwettbewerbs im Jahr 2004 erhielten Preisgelder und wurden dann zu einer weiteren Runde von Prüfungen im Zeichnen und in kunsthistorischem Wissen eingeladen. Diejenigen, die diese Runde bestanden, erhielten die Haushaltsregistrierung mit allen damit einhergehenden Privilegien.[1]

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 1-6

## Kreative Subalternität

Paola Voci veröffentlichte 2020 einen Artikel unter dem Titel „Can the Creative Subaltern Speak? Dafen Village Painters, Van Gogh, and the Politics of 'True Art'" im Made in China Journal (MIC). Es geht um transmedialen Erzählversuche von nationalen und internationale Autor*innen, Filmemacher*innen, Akademiker*innen, Unternehmen und lokale Regierungsbeamte, die Maler*innen in Dafen dokumentieren und sichtbar machen und damit die subalterne Kreativität aufzeigen. Anhand von expliziten Beispielen, darunter **Winnie Wong**s Arbeit „Van Gogh on Demand" sowie der Dokumentarfilm „**China's Van Goghs**", wird die oft verzerrte Repräsentation durch das Fehlen künstlerischer Anerkennung sowie die Zuschreibung als Arbeitsmaler*innen in Dafen und letztlich die bleibende Kontrolle der Produkteur*innen über die Bedeutung und den Wert aufgezeigt. Der implizite Verweis auf den Aufsatz „Can the subaltern Speak?" von Gayatri Chakravorty Spivaks, eine postkoloniale Literatur- und Kulturwissenschaftlerin, die den Begriff Subalternität von Antonio Gramsci um den Postkolonialismus erweitert, wird deutlich. Spivaks Text beschäftigt sich mit der Repräsentation des Subjekts aus Entwicklungsländern in westlichen Diskursen und fragt danach, wer spricht und wer nicht und wer von wem gehört wird. Dezidiert weist sie darauf hin, dass die Subalterne, die all diejenigen meint, die außerhalb herrschender Diskurse existieren,[1] in den derzeitigen Machtstrukturen nicht gehört werden.[2] Im Dafen-Kontext wird den Arbeitsmaler*innen meist keine künstlerische Anerkennung gegeben. Auch auf der Ebene des



chinesischen Nationalstaats ist nicht vom Status eines „wahren“ unabhängigen Künstlers die Rede und damit ein Ausschluss aus dem kulturellen Raum der Stadt verbunden.[3] Die Kreativität der Maler*innen wird meist stereotypisiert und anonymisiert. Das Dorf wird mehr mit touristischen Aktivitäten und Interesse am nationalen Modell der Kulturindustrie (National Model Base of Cultural Industry) verbunden und anerkannt.

**- NL**

[1] Vgl. Schneider, 2014
[2] Vgl. Nickenig, 2016
[3] Vgl. Voci, 2020

## Kreativität

Das Verständnis von Kreativität hat sich vor allem in der westlichen Kunstgeschichte herausgebildet, herausgebildet und in der Idee von Künstler*innen als Genies gefestigt. In diesem Sinne ist Kreativität wesentlich an Originalität und Individualität gekoppelt. Kreativität lässt sich durch einzigartiges Talent und den Willen zur Selbstverwirklichung in der Kunst verstehen.[1]

Aus westlicher Perspektive wird den Arbeitsmaler*innen von Dafen ihre Kreativität abgesprochen. In Dafen wird eine Trennung und Hierarchisierung zwischen geistiger und manueller künstlerischer Arbeit vorgenommen, wobei letztere nicht als kreativ klassifiziert wird. Denn manuelle künstlerische Arbeit, wie sie in Dafen als Reproduktion bzw. Kopieren von Gemälden existiert, basiert auf der Aneignung von Techniken, die sich mit Zeit und Fleiß erlernen lassen, nicht durch individuelles Vermögen. Dies lässt sich auch in der Unterscheidung zwischen den Praktiken der Handelsmalerei und akademischen Malerei erkennen, wobei erstere als unkreativ gilt, da Kreativität sich nicht nach wirt-

schaftlichen, sondern künstlerischen Prinzipien richtet.
In dieses Narrativ, Dafen als Dorf des Kopierens und der Arbeitsmaler*innen, die von ihrer Kreativität entfremdet sind, reiht sich die lokale und nationale Politik Shenzhens und Chinas ein und versucht, dieses Image zu ändern. Die Politik möchte einen Wandel herbeiführen, indem sich eine diversifizierte Kunst- und Kreativindustrie in Dafen etablieren soll, mit mehr selbstständigen Künstler*innen, die ihre originale Kunst in eigenen Ateliers produzieren.

**- CH**

[1] Vgl. Eikhof u. Haunschild, 2006 S. 236
[2] Vgl. Wong, 2013 S. 11-12 u. 124-125

## Leila Pazooki

2011 lud die iranische Künstlerin Leila Pazooki 100 Maler*innen in Dafen dazu ein, an einem Wettbewerb im großen Hochzeitssaal des örtlichen New Century Hotels teilzunehmen. Dort hatten sie sieben Stunden Zeit, um eine Kopie des Gemäldes „Allegorie der Gerechtigkeit“ von Lucas Cranach dem Älteren anzufertigen. Das Ergebnis waren einhundert, in Qualität und Aussehen sehr unterschiedliche Versionen von Cranachs berühmtem Renaissance-Gemäldes, die Pazooki heute unter dem Titel „Fair Trade“ präsentiert. Auf humorvolle Weise reflektiert die Arbeit der Dafener Künstler*innen auf die Rolle des Museums im Kontext unserer globalisierten Gesellschaft und wirft Fragen bezüglich der Urheber*innenschaft und Authentizität von Kunstwerken auf, zumal Lucas Cranach seine Werkstatt bereits auf Massenproduktion angelegt hatte und die Herkunft ‚seiner‘ Werke häufig umstritten ist. Zugleich thematisiert „Fair Trade“ das ökonomische Gefälle zwischen den Bild-

produzent*innen aus Dafen und ihren meist westlichen Nutznießer*innen innerhalb von Bildender Kunst und Kunsthandwerk.
Leila Pazooki wurde 1977 in Teheran, Iran geboren. Heute lebt sie in London und Berlin, wo sich auch ihr Atelier befindet.

**- TS**

## Liu Ding

2005 lud der chinesische Künstler Liu Ding eine Gruppe von Maler*innen aus Dafen zu einer Performance anlässlich der Eröffnung der Guangzhou-Triennale, einem Knotenpunkt des weltweiten Kunstmarktes, ein. Innerhalb von zwei Stunden fertigte ein Team von Künstler*innen 46 kitschige Kopien einer imaginären Landschaft an. Die Paletten waren in drei Reihen auf einem Podest angeordnet und Künstler*innen bewegten sich von Leinwand zu Leinwand, um jeweils den immer gleichen Himmel, Baum, Storch etc. zu malen. Das aufgrund seiner Banalität ausgewählte Ursprungs-Gemälde lässt sich als Chiffre für den kommerziellen Kunstgeschmack verstehen. „Products“ konfrontiert Kunst und Warenkultur. In seiner Frankfurter Galerie LA wurden die Gemälde in einem Salon mit viktorianischem Mobiliar inszeniert. Heute befinden sie sich in der Sammlung Sigg des Museums of Visual Culture in Hongkong. Eine spätere Arbeit „Liu Ding‘s Store - Take Home and Create Whatever is the Priceless Image in Your Heart“ wurde 2008 in Form eines Ladengeschäfts präsentiert. Für den „Store“ hatten Künstler*innen aus Dafen 100 unvollständige Gemälde produziert, die nur Versatzstücke, Wasserfälle, Berge, Bäume auf ansonsten weißer Leinwand zeigten. Besucher*innen konnten

Vgl. Wong, 2013
S. 72-79 u. 177-178
Vgl. lagalerie.de/ding.html

Vgl. artsy.net/artwork/liu-ding-products

die von Liu **signierten** Landschaftsgemälde für 100 Pfund erwerben, um sie zu Hause zu vollenden. Der Konzeptkünstler Liu Ding wurde 1976 in Changzhou geboren. Er arbeitet weltweit als Künstler und Kurator und lebt heute in Beijing.

**- TS**

## Maler*innenstraße

Die Maler*innenstraße (engl. Painter's Street) ist die größte Straße innerhalb Dafens, an der sich die meisten Läden, Firmen und Büros befinden. 2008 wurde die Maler*innenstraße mit der Intention, das Dorf für Tourist*innen zugänglicher und ansprechender zu machen, neu gepflastert.[1] Auf zahlreichen Rundgangs-Videos (etwa auf Youtube), in denen Menschen die Painter's Street hochlaufen, können wir sehen, wie sich der öffentliche Alltag in Dafen gestaltet. Auf beiden Straßenseiten reihen sich kleine Ateliers und Shops für Kunstbedarf aneinander, auf der Straße sitzen Maler*innen auf roten Plastikhockern und können bei ihrer Arbeit beobachtet und für spezifische Gemälde beauftragt werden. Von der Painter's Street gehen viele kleinere Gänge und Straßen ab, deren Angebot sich an das auf der Hauptstraße anschließt.

**- MD**

[1] Vgl. Wong, 2013 S.120

## Malfabriken

Die Produktion von Ölgemälden in Dafen findet in verschiedenen Formen und Produktionsstätten statt. Eine Einteilung dieser Produktionsstätten vorzunehmen, gestaltet sich als schwierig, da es sich bei der Gemäldeproduktion in Dafen um ein diffuses, sich

schnell wandelndes System handelt. Daher sollte diese Unterscheidung eher als eine grobe Übersicht zum eigenen Verständnis dienen. Die Herstellung der Gemälde erfolgt sowohl durch Einzelpersonen als auch in Studios oder sogenannten Malfabriken.
Malfabriken in Dafen unterscheiden sich zu kleineren Studios vor allem durch ihre Größe, es gibt Fabriken mit bis zu 3 000 Mitarbeitenden, die teilweise auch in den Fabriken essen und schlafen. Zudem wird häufig (insbesondere zur Fertigstellung größerer Aufträge) das System der Fließbandarbeit angewendet. Je nach Fabrik inkludiert dieses System der Arbeitsteilung sogar verschiedene Stationen, von Konzeption der Artikel über Herstellung bis zur Verpackung und Versendung dieser. Meistens werden die Arbeiter*innen pro Stückzahl der verkauften Gemälde bezahlt, es soll aber auch Ausnahmen gegeben haben, in denen Arbeiter*innen einen Tageslohn erhalten haben. Meist werden die Fabriken von so genannten Bossen, wie Huang Jiang oder Wu Ruiqiu, geleitet.

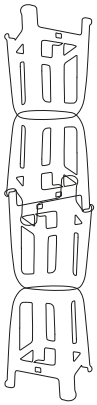
Vgl. Wong, 2013
S. 64-68

**- ML**

## Marcel Duchamp

Marcel Duchamp war ein französischer Künstler, der wegen seiner radikalen Vorstellungen von Kunst als der bedeutendste Künstler des 20. Jahrhunderts und als der Vater der **Konzeptkunst** gilt. In einem seiner Kunstwerke setzt er sich mit der Rolle von der **Originalität** und der Unterschrift auseinander, indem er den professionellen Schildermaler A. Klang einstellt, um in der Mitte des Gemäldes eine Hand mit einem spitzen Zeigefinger, ähnlich wie ein Weg-

weiserzeichen, zu malen. Wichtig ist, dass die «Hand», die das «Handwerk» der Malerei bezeichnet, nicht Duchamps ist. Der Kunsthistoriker John Roberts bemerkte dazu: «An keinem Punkt, wenn man sich das Bild ansieht, wird Handarbeit mit dem Bildmacher gleichgesetzt, aber auch die Hand fehlt nie bei der Bildherstellung». Duchamps' Einstellung eines kommerziellen Malers für „Tu m" ist entscheidend für seine Rhetorik, die durch die Geschicklichkeit (entgeltlich) von Kunst (kostenlos) getrennt wird.



In der Kunstwelt gibt es verschiedene Elemente, die einem Kunstwerk einen Mehrwert verleihen. Innerhalb eines bestimmten Wertesystems ist die Signatur ein grundlegender Garant für die Authentizität, Individualität und Originalität eines Gemäldes. Allerdings hat dieses Konstrukt nicht dieselbe Bedeutung für die Dafen-Künstler*innen da in der Werkstatt von **Zhao Xiaoyong** das Signieren von «Vincent» auf der Vase eines Sonnenblumen Gemäldes eine von mehreren wiederholbaren Aufgaben im Malprozess ist, die entweder von Meister, Lehrling oder Fremdarbeiter*in ausgeführt werden. Üblicherweise wird «Vincent» auf der Vase signiert, unabhängig davon, ob sie im Original auf der Vase erscheint.
Dafen Gemälde sind also signiert (oder nicht signiert) nach den Wünschen der Auftraggeber*innen.

Vgl. Wong, 2013
S. 171-176

**- IO**

## Modell Bohème

Bohème beschreibt das Bild des ungezwungenen, unkonventionellen Künstler*innen daseins. Im Kontext der Kulturindustrie in

China wird Bohème als Bezeichnung für schnelllebige urbane Kunstviertel genutzt, in denen der Alltag der dort lebenden Künstler*innen zur Attraktion wird.
Als schnell wachsendes und touristisch erfolgreiches Künstler*innendorf hat Dafen einen Status als „Model Bohemia“ erhalten. Politiker*innen besuchen seither Dafen, um zu lernen, wie sie die Kulturindustrie in anderen chinesischen Städten aufbauen und erweitern können.[1]

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 117-125

**- MD**

## Model Cultural Art Industry Site

Politische Funktionär*innen Chinas konnten die Entwicklungen Dafens sowohl als Neuerung, als auch als Kontinuität sozialistischer Ideale anpreisen. Im November 2004 erhielt Dafen daher vom Chinesischen Kulturministerium einen Sonderstatus als Model Cultural Art Industry Site, also als Vorzeigemodell für Kunst- und Kulturindustrie, und wurde bewusst stark in den Fokus der Öffentlichkeit gerückt.[1] Zusammen mit Dafen erhielten auch zwei weitere Ortschaften, in denen auf vergleichbare Art und Weise Ölgemälde produziert wurden, sowie ein Kunstmarkt diesen neuen Status.
Die Erklärung Dafens zur Model Cultural Art Industry Site ging mit dem Beginn eines großen Propagandaprogramms rund um Dafen einher, zu welchem etwa auch der Kopierwettbewerb gehörte.[2]

[1] Vgl. Wong, 2017 S. 366
[2] Vgl. Wong, 2010 S. 204 u. 2013

**- MD**

## National (Dafen) Young and Middle-aged Oil Painting Exhibition

Seit 2012 findet jährlich die National (Dafen) Young and Middle-aged Oil Painting Exhibition statt. Die Ausstellung wird durch die Propaganda-Abteilung der Kommunistischen Partei und die China Artists Association finanziert und durchgeführt. Ziel ist das Präsentieren von Ölgemälden, welche sich durch **Originalität** und das zur Schau stellen eines „chinesischen Geistes“ auszeichnen. Im Rahmenprogramm wird oft die Entwicklung von **Dafen** hervorgehoben: Dafen habe sich in den vergangenen Jahren vom Geschäft zur Kunst, von der **Kopie** zur Originalität und von der Industrie zur Wissenschaft bewegt.[1]

**- MD**

[1] Vgl. Dan, 2021

## Ölmalerei

Ölfarben sind Malfarben, die aus getrockneten Ölen als Bindemitteln und aus Pigmenten besteht. In der Regel werden die Farben in Tuben geliefert, wie man sie auch auf vielen Bildern und Videos aus Dafen sieht. Sie härtet langsamer als Acryl- oder Gouachefarbe. Je nach Farbauftrag kann das Trocknen einen Tag, ein Jahr oder ganze Jahrzehnte dauern.

Die Malerei mit Öl fordert besondere Fähigkeiten in der Malerei und die Verarbeitung ist aufwendig. So gilt Ölmalerei als „Königsdisziplin“.

Wenn man zu **Dafen** recherchiert, stößt man in unzähligen Beiträgen, Texten und Videos immer wieder auf die gleiche Aussage: „In Dafen werden 60 Prozent aller Ölgemälde angefertigt.“ Die Zahl der Produktion konn-

Vgl. Mißfeld, 1999 - 2023

ten wir in unserem Seminar nicht mit Quellen belegen und doch lässt sie uns nicht los.

**- ML**

## Old Village Square

Der Old Village Square ist ein großer Platz im Herzen Dafens. Als großer Platz, an welchem sich auch der Hakka Ancestral Temple – ein alter Tempel von Angehörigen der Hakka, einer han-chinesischen Volksgruppe – befindet, zieht der Old Village Square viele (vorwiegend touristische) Besucher*innen Dafens an. Mit der zunehmenden Bekanntheit des Dorfes wurde der Platz zunehmend von Cafés und Souvenirshops eingenommen und renoviert, um ein sauberes Bild und attraktives Angebot zu schaffen.[1] In der Mitte des Platzes wurde eine große Büste von Leonardo da Vinci errichtet. Die Auswahl des Künstlers für die Statue ist darauf zurückzuführen, dass regionale Funktionär*innen es für Schicksal hielten, dass Dafen sich wie Da Vinci anhöre.[2]

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 120
[2] Vgl. Wong, 2017 S. 363f

**- MD**

## **Originalität** (yuanchuang)

Maler*innen, die von den Akademien abgelehnt wurden, mussten sich zwischen der **Handelsmalerei** und dem Originalschaffen von Malerei (yuanchuang) entscheiden. Der Begriff “yuanchuang” wird außerdem oft als Originalität dem Begriff des Kopierens (linmo) gegenübergestellt. Weitere Begriffsnutzungen: yuanchuang hua - original painting; yuanchuang huajia - original artist.[1]
Der Begriff des Originals ist in Dafen sehr beliebt, wobei westliche Kommentator*innen

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 104
[2] Vgl. Robertson Art of Copy, S.8

dazu neigen, die Authentizität im Inhalt zu sehen, während chinesische Arbeiter*innen und Kommentator*innen sie im Akt des Malens sehen.[2]

**- JW,TS**

## Pinyin-Umschrift

Die Eigenschaften der Kunstwerke, die in **Dafen Village** geschaffen werden, werden von den Kund*innen diktiert, die die Gemälde anfertigen lassen. Eines dieser Merkmale ist die Signatur der Arbeit: „Die Signatur selbst kann durch den Maler*innen, den Auftraggeber*innen des Bildes oder den Großhändler*innen erfolgen, der die Bilder nach den Wünschen seiner Kund*innen signiert.“ Wenn jedoch ein*e Kund*in den Künstler*innen bitten, das Kunstwerk zu unterzeichnen “[…][werden] Dafen-Maler*innen […] fast immer gebeten, dies in Pinyin-Romanisierung zu tun, eine Version ihres Namens, die sie in keinem anderen Zusammenhang unterschreiben (oder selten schreiben). Diese Namen sind daher manchmal „falsch geschrieben“ oder für jeden “unleserlich”. Chinese Pinyin, das offizielle System der Romanisierung des Standard Chinesischen in Festlandchina, ist das am häufigsten verwendete phonetische System, um Mandarin mit dem lateinischen Alphabet zu schreiben.

Vgl. Wong, 2013 S. 173
Vgl. Study-CLI, 2023

**- IO**

## Preis

Abstrakte Gemälde gelten als einfach. Der Zeitaufwand für ihre Ausführung ist gering und es herrscht Konsens darüber, dass ihre Nachahmung die geringsten Anforderungen an Geist und Kreativität stellt. Impressionistische Gemälde sind billiger als hyperrealistische oder akademische Gemälde, weil ihre Nachahmung geringere geistige Anforderungen erfordert. Porträtgemälde hingegen gelten als die Schwierigsten, da sie eine hohe Detailgenauigkeit und Virtuosität erfordern. Sie gehören zu den teuersten Dienstleistungen, die die Galerien anbieten, wobei der Preis für ein gemaltes Porträt von der Anzahl der Gesichter sowie von der Größe und der gewünschten Oberfläche abhängt.

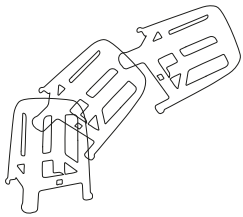
Vgl. Li, 2014
S. 735

**- TS**

## Real Fake Art

Michael Wolf (* 30. Juli 1954 in München, Deutschland; † 24, April 2019 in Cheung Chau, Hongkong) war ein deutsch-amerikanischer Fotograf, der einige Jahre in Hongkong gelebt hat. In China hat Wolf dokumentarische Projekte vollzogen, in denen die typologische Darstellung von Alltagsgegenständen in alltäglichen Situationen thematisiert wurde. Oft wurde eine große Anzahl fast identischer Gegenstände in verschiedenen Zuständen dargestellt.
In seinem Dafen Village Projekt lag Wolfs Fokus auf alltäglichen Objekten in architektonischen Situationen. Erstmals wurden diese mit individuellen Porträts verbunden.
Die Serie China Copy Artists, oder später der Bildband Real Fake Art, besteht aus mehr als 50 Dokumentaraufnahmen aus Dafen. Fast

alle Fotos zeigen eine einzelne chinesische Person in einer Gasse in Dafen stehend, die eine große Kopie eines zeitgenössischen Gemäldes oder einer Fotografie in der Hand hält. Wolf präsentierte den Betrachtenden eine vermeintliche Logik: jede*r dieser fotografierten Maler*innen hat die abgebildeten Werke selbst gemalt und Dafen besteht aus unzähligen Maler*innen, die darauf spezialisiert sind, zeitgenössische Werke für einen riesigen globalen Markt zu kopieren.
Bei der Betitelung geht Wolf quasi archivarisch vor. Jedes Foto ist mit einer Nummer, dem Namen des*der kopierten westlichen Künstler*in und dem Preis des reproduzierten Gemäldes betitelt. Die Namen der Maler*innen wurden nicht genannt.



Im Dialog mit Dafen Maler **Yin Xunzhi** stellt sich heraus, dass fast alle Bilder auf Wolfs Fotografien von ihm allein für einen einzigen Kunden gemalt wurden. Die abgebildeten Personen waren meist Freund*innen von Yin, die gebeten wurden, freiwillig zu posieren.
In 2012 wurde eine weitere Version des Projekts von Wolf ins Leben gerufen, in welcher er offen legte, sowohl Eigentümer als auch Fotograf der auf den Fotos abgebildeten Gemälde zu sein.[1]

**- JW**

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 188-203

## Salon Dafen

Der Salon Dafen ist geprägt durch das Nebeneinander unterschiedlicher Motive - Van-Gogh-Gemälde, Obama-Porträts oder Bilder der Harry-Potter-Figur Dumbledore, die eines gemeinsam haben – sie verkaufen sich. Der Erfolg von Dafen wurzelt darin,

dem (globalisierten) Markt unterschiedslos genau jene Bilder zu liefern, nach denen er verlangt. Insofern sagt die Zusammenstellung der Bilder mehr über den globalisierten Bildgeschmack aus, als über die Vorlieben der Künstler*innen in Dafen.

Vgl. Li, 2014
S. 738

**- TS**

## Sascha Pohle

Die Reenactments in Sascha Pohles Videoarbeit „Refraiming the Artist“ (2012) basieren auf Spielfilmen über reale oder fiktive Künstler*innenbiografien, die zentrale Stereotype von Genialität, künstlerischer Inspiration, Seelenqual, Lebensgier und Existenzangst verkörpern. Szenen aus über achtzig Filmen werden von Maler*innen aus Dafen nachgespielt. Schauplatz der Nachstellungen sind ihre unveränderten Wohnungen, Ateliers oder Galerien. Die authentischen Spielorte und das oft eher zögerliche Spiel der unkostümierten Laienschauspieler*innen erzeugen einen irritierend spröden Gegenpol zu den Künstler*innenmythen Hollywoods. Angesichts der involvierten sprachlichen und kulturellen Übersetzungsvorgänge sind viele Filmszenen in „Refraiming the Artist“ kaum mehr wiederzuerkennen. Die Frage, ob sich die Kopist*innen aus Dafen mit den westlichen Vorbildern identifizieren, hält die 35-minütige Videoarbeit offen. Der in Deutschland geborene Sascha Pohle lebt in Amsterdam, Düsseldorf und in Seoul.

Vgl. Wong, 2013
S. 81-86
Vgl. saschapohle.com

**- TS**

## Shenzhen

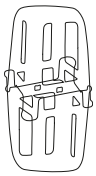
Die Stadt Shenzhen liegt in der chinesischen Provinz Guangdong direkt an der Grenze zu

Hongkong und zählt rund 12,7 Millionen Einwohner*innen. Flächenmäßig ist sie die viertgrößte Metropole Chinas, jedoch gleichzeitig auch die jüngste.[1] Denn vor 40 Jahren war hier vor allem hügeliges Ackerland, durchsetzt von einzelnen Ansiedelungen. 1979 wurde die Region von Deng Xiaoping zur Sonderwirtschaftszone erklärt. Es sollte die erfolgreichste in China werden. Hier begann China seine „Made in China"-Politik des Kopierens von Konsumgütern, Digitaltechnik aber eben auch Gemälden, wie sie im Stadtteil Dafen entstehen, auf das Projekt „Created in China" und technische wie ästhetische Innovation umzustellen. 2019 wurde Shenzhen - nicht Beijing, nicht Shanghai - von Staatsrat und Zentralkomitee, wohl auch als Gegengewicht zu Honkong, zur Modellstadt der Zukunft erklärt.[2]

**- LH, TS**

[1] Vgl. München Merkur, 2021
[2] Vgl. Hirn, 2022 S. 7-16

## Shenzhen Dafen International Oil Painting Biennale



Die Shenzhen Dafen International Oil Painting Biennale findet seit 2018 all zwei Jahre im **Dafen Museum of Art** statt. Sie wird finanziert und organisiert von der China Artists Association sowie verschiedenen Abteilungen lokaler Politik. Bei der Biennale sollen zeitgenössische Ölmalereien chinesischer und internationaler Künstler*innen gezeigt werden. Ziel soll die Öffnung Chinas für internationale künstlerische Entwicklungen sowie das Sichtbarmachen und Verbreiten chinesischer Kunst und Kultur im internationalen Kontext sein.[1]
Während der Biennale findet innerhalb Dafens ein vielfältiges Rahmenprogramm statt, bei welchem die Geschichte und Kultur Dafens vermittelt wird, etwa über Ölmalerei-

Workshops oder geführten Rundgängen durch Ateliers.[2] Die letzte Biennale fand vom 28.12.2022 bis zum 29.01.2023 statt. Thema war „Verbindung und Entwicklung“, interpretiert als Auseinandersetzung mit Globalisierung und der nötigen länderübergreifenden Zusammenarbeit.[3]

**- MD**

[1] Vgl. Xue, 2022
[2] Vgl. The Organizing Commitee of Dafen International Oil Painting Biennale, 2021
[3] Vgl. Lu Yun, 2023

## Signatur

Die einzigen Gemälde, die Dafen-Künstler*innen bereitwillig signieren, sind ihre eigenen, ursprünglich entworfenen Kreationen. Die Kuratorin Vivian Li berichtet von einem deutschen Amateurfotografen, der von den gemalten Versionen seiner Fotografien aus **Dafen** so beeindruckt war, dass er die Dafener Künstler*innen darum bat, diese zu signieren. Da die Bilder jedoch von seinen Fotografien abgemalt waren, lehnten die Dafener Künstler*innen diese Bitte ab. Stattdessen boten sie an, mit dem Namen des Fotografen zu signieren.

Die Signatur von eines*r Künstlers*in, eines der ältesten Symbole in der Kunst zur Kennzeichnung von künstlerischer Besonderheit und Seltenheit, macht die Signatur selbst zu einem Motiv des Bildes. Markiert der*die Käufer*in die Leinwand, so ist das Werk kein Original Liu Ding mehr. Aber jede*r Käufer*in weiß auch, dass es zehn ähnliche Leinwände mit demselben Landschaftsmotiv gibt, sodass das, was er besitzt, in diesem Sinne von vornherein nicht einzigartig ist.

**- TS**

Vgl. Wong, 2013 S. 740

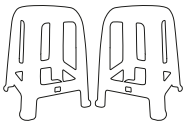
## Studio

Die Orte, an denen die Kopien von **Ölgemälden** entstehen, können unterschieden werden in Studios (Ateliers), Workshops (Werkstätten) und painting Factories (Malfabriken), wobei diese Unterscheidung als flexibles System zu begreifen ist.

"This was a flexible system, in which distinctions between "studio", "workshop" and even "factory" were both ambiguous and short-lived".[1]

In diesem Eintrag geht es nun um die Studios, welche wiederum unterschieden werden in „rural", also ländlich Studios, und in „urban" / „academic" Studios (städtische und akademische), wobei urbane Studios häufig schnell wachsen und zu painting factories (Malfabriken) werden. **Winnie Wong** beschreibt die Besonderheiten zu den Studios wie folgt:

"In Shenzhen's painting trade we also see that the geographic concentration and coexistence of small units allowed for low entry costs, household production, short product runs, and a mobility path for workers who could first become bundlers of orders and then eventually bosses."[2]



Besonderheiten der „kleinen Einheiten", also der Studios, liegt in der geografische Konzentration und der damit verbundenen Co-Existenz vieler Studios. Die Einstiegskosten um ein Studio zu eröffnen sind also gering und meistens wächst das Kleinstunternehmen dann zu größeren Werkstätten oder Fabriken an und die Gründer werden zu Bossen. Wenn sich die Geschäfte verschlech-

tern, kehren auch einige Fabrikgründer*innen zurück zum kleineren Studio.
Die Unterscheidung von „rural“ und „urban“ hängt des Weiteren stark mit der Rolle der **Bosse** zusammen.
Die Einteilung oder Unterscheidung von ländlichen und städtischen Werkstätten ist jedoch nicht als striktes Konstrukt zu begreifen. Beispielsweise war Dafen früher auch ein Dorf, ist nun aber ein städtisches Gebiet und an **Shenzhen** „angewachsen“. So muss uns als europäischen Studierenden oder Rezipient*innen der Ausstellung bewusst sein, dass diese Kategorien nicht starr sind und auch Bild, welches wir von „ländlich“ oder „urban“ haben, nicht mit den Gegebenheiten in China übereinstimmen muss. Diese Begrifflichkeiten haben ihren Ursprung in den politischen Reformen Chinas (Urbanisierung und Migration von der Landbevölkerung sind Folgen der Reformpolitik Chinas seit 1978). Die ländlichen Studios entstanden dadurch, dass die Arbeitsmaler*innen sich die Mieten in den Sonderwirtschaftszonen wie Hongkong und Shenzhen nicht mehr leisten konnten.[3]
Des Weiteren sind die urbanen Studios geprägt durch die Anbindung an Kunstakademien, so schreibt Wong, dass alle Kunsthochschulabsolvent*innen seit den späten 80er-Jahren mindestens ein Mal für den gewerblichen Gemäldehandel gemalt haben.[4]

**- NN**

[1] Vgl. Wong, 2013 S. 48
[2] Vgl. Wong, 2013 S. 49
[3, 4] Vgl. Wong, 2013 S. 47, S. 46

## Studio-Spezialisierungen

Studio-Spezialisierungen können als Stil oder Genre verstanden werden. Sie zeichnen sich durch ortsbezogene Identitäten, stilistische Merkmale und den Pinselduktus

aus. Als Beispiele kann man die „Zhongshan Landscape“ und die „Nancheng Flowers“ nennen. Damit ist nicht die Landschaft des Bezirks Zhongshan in der Provinz Guangdong gemeint, sondern die Art, wie Landschaften in einem Studio in Zhongshan gemalt wurden.
Man könnte die „Zhongshan Landscape“ mit der Rubensfigur - auch Rubensfrau genannt - vergleichen. Die Art und Weise, wie diese Frauen gemalt werden, wird mit dem Künstler (Rubens) assoziiert, in Dafen geschieht dies nicht. Die Assoziation bezieht sich hier nicht auf den*die Künstler*in, sondern auf den Entstehungsort. Die Namen der Meister*innen und Künstler*innen aus den Studios geraten dabei in Vergessenheit.

Vgl. Wong, 2013
S. 44-45

**- NN**

## Vincent van Gogh

Ein niederländischer Künstler der modernen Malerei (Realismus, Naturalismus, (Post-) Impressionismus), bekannt durch seine Sonnenblumen-Stillleben, wie durch seine Selbstporträts. Im Kontext **Dafen** besonders nennenswert, da die Künstler*innen vor Ort ihr Handwerk zuerst anhand dieses Künstlers erlernen, bis sie sich zu anderen Künstler*innen vorarbeiten. Zudem gibt es eine große Nachfrage an Reproduktionen von Van-Gogh-Gemälden und eine besondere Bekanntheit dieses Künstlers im asiatischen Bereich, da zuletzt asiatische Privatpersonen enorme Summen bei dem Kauf von originalen Van-Gogh-Gemälden ausgaben. Dementsprechend gibt es in Dafen eine Reihe an Künstler*innen, die sich auf die Reproduktion von Van-Gogh-Gemälden spezialisiert haben. Diese Van-Gogh-Kopien

werden unter anderem auch als Souvenirartikel neben dem Van Gogh Museum in Amsterdam verkauft.
Anders als Van Gogh arbeiten die Maler*innen in Dafen jedoch nach einer Step-by-Step Anleitung, die das genaue Vorgehen im Malprozess bestimmt. Trotzdem müssen die **Handelsmalereien** immer noch die Wirkung der freien Farbwahl, des expressiven Pinselstrichs und der generellen groben, anti-akademischen Machart Van Goghs entsprechen.

Vgl. Wong, 2013
S. 149 f. u. S. 161
Vgl. Yu, 2016

**- CU**

## Weltausstellung in Shanghai

Bisher fanden über 60 Weltausstellungen statt, zuletzt 2005 in Aichi/Japan, 2008 in Saragossa/Spanien, 2010 in Shanghai, 2012 in Yeosu/Südkorea, 2015 in Mailand/Italien, 2017 in Astana/Kasachstan sowie 2021 in Dubai/VAE.

Am 1. Mai 2010 eröffnete die Weltausstellung in Shanghai. Es war die erste Weltausstellung, die in China stattfand. Im Fokus der Ausstellungen waren die sozialen Vorteile der Urbanisierung unter dem Slogan „Better City, Better Live“.

Jedes teilnehmende Land bekam einen Pavillon zur Verfügung gestellt, der das jeweilige Land repräsentierte. Chinas Pavillon beschäftigte sich thematisch mit der Stadt **Shenzhen** und wurde „Shenzhen, Frontier for China Dreams“ benannt. Er beinhaltete die offizielle Erzählung und die Darstellung des Dorfes **Dafen**, die Geschichte von Shenzhens 30-jährigen Urbanisierung. Es handele sich um ein ehemals ländliches

Vgl. Wong, 2013, S. 209
Vgl. Bundesministerium Arbeit und Wirtschaft, 2023

Dorf, welches nun durch die Regierungsführung die Bedingungen für ausdauernde Wanderarbeiter*innen biete, um ihre kreativen Träume zu verwirklichen. Die Fassade des Pavillons war die **Dafen Lisa**.

**- ML**

## Winnie Wong

Vgl. Chicago - The University of Chicago Press. (o.D.)
Vgl. Rethoric: Winnie Wong. (o.D.)

Winnie Won Yin Wong ist eine Wissenschaftlerin, die sich in ihrer Forschung mit künstlerischer Autor*innenschaft beschäftigt und hierbei einen besonderen Schwerpunkt auf Interaktionen zwischen China und dem Westen legt. In ihrer Arbeit „Van Gogh on Demand“ beschäftigt sie sich mit dem **Dafen Oil Painting Village**, erforscht Diskurse im Bereich Autor*innenschaft und **Originalität** und ergründet Arbeitsweisen in und Narrative über Dafen. „Van Gogh on Demand“ ist eine wichtige wissenschaftliche Quelle für die Auseinandersetzung mit dem Thema Dafen in diesem Buch.

**- AT**

## Wu Ruiqiu

Wu Ruiqiu ist Maler und Unternehmer in **Dafen Village**. Viele chinesische und westliche Medien bezeichnen ihn als den Erfinder der **Fließbandmalerei**, seine Geschichte ist in Dafen zu einer Art Legende geworden. Der Erzählung nach wollte sich Wu von seinem alten Arbeitgeber emanzipieren und seine eigenen Bilder verkaufen. Er verließ seinen alten **Boss** jedoch ohne jegliches Geld oder Klient*innen. Durch einen glücklichen Zufall erhielt er auf der Straße einen großen Auftrag von der amerikanischen Firma Wal-Mart. Er sollte 400 000 Bilder in nur 50

Tagen produzieren. Einen Auftrag dieses Ausmaßes in einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne umzusetzen, erschien anfangs unmöglich. Doch durch einen Fernsehbeitrag über die Fließbandarbeit in einer Elektronikfabrik, entwickelte Wu Ruiqiu die Idee, diese Produktionstechnik zur schnellen Fertigstellung seines Auftrags anzuwenden.
Es besteht Uneinigkeit darüber, ob Wu Ruiqiu wirklich der Erste war, der die Methode der Fließbandmalerei verwendete und ob sich die Geschichte genau so zugetragen hat oder ob seine Geschichte lediglich die ist, die die größte mediale Aufmerksamkeit erfahren hat.

Vgl. Wong, 2013
S. 57-64

**- LH**

## Xiesheng – “Malen nach dem Leben”

Xiesheng ist eine chinesische **akademische Praxis** in der modernen Kunst. Dabei finden staatlich geförderte Künstler*innen durch das sogenannte „Malen nach dem Leben“ - also das Malen in der freien Natur oder Skizzieren auf Reisen - zu ihrer Kreativität und erschaffen damit die Originalität ihrer Werke. Das soziale Privileg, zu verreisen, sich neuen Themen zu widmen und diese für die Kunst zu verwenden, verschafft die Bezeichnung zur Originalmaler*in. In Dafen unterscheidet sich diese Praxis klar von der des Kopierens. Xiesheng ist **Können** und führt somit zu „originaler Kunst“, während das Malen nach einem bereits existierenden Bild/**Gao** in der Kategorie **Handelsmalerei** verortet wird.[1]

[1] Vgl. Wong, 2013
S. 108

**- NL**

## Yin Xunzhi

Yin Xunzhi ist ein Kopist **Dafens**. Ihm wird eine außerordentliche Vielfalt an Fähigkeiten nachgesagt, da er besonders viele Fotografien kopiert und somit ein breiteres Verständnis von moderner Kunst zu haben scheint.
Er arbeitete 2006 mit **Michael Wolf** zusammen in seinem Projekt **„Real Fake Art“**. Laut **Wong** hat er einen Großteil der darin entstandenen Arbeiten angefertigt sowie auf den Fotografien von Wolf posiert. Die Beziehung zwischen Wolf und Yin hat ein ambivalentes Verhältnis zwischen Freundschaft und Ausbeutung.
2007 traf er auf **Christian Jankowski**, der für seine Reihe „China Painters“ zwei Gemälde bei Yin Xunzhi bestellte. Yin malte die Werke „Liberty leading the people“ und „Museum Directors Chair“. Zweiteres ist die Kopie einer Fotografie von Wolf. Die Zusammenarbeit von Wolf und Yin, sowie Jankowski und Yin, werfen Fragen von Autor*innenschaft auf. In beiden Fällen, besonders jedoch bei Wolf, ist ein Hierarchiegefälle zwischen westlichem Künstler*innengenius und Yins künstlerischem Ansatz zu sehen.

**- JZ**

Vgl. Wong, 2013
S. 199-207

## Yu Haibo

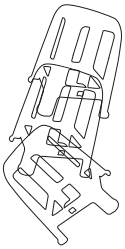
Yu Haibo ist Filmemacher und Fotograf. In seiner Arbeit beschäftigt er sich viel mit dem Thema Dafen Oil Painting Village. Gemeinsam mit seiner Tochter **Kiki Tianqi Yu** schuf er den Dokumentarfilm „China‘s Van Goghs“. Seine Fotostory „China Dafen Oil Painting Village“ gewann 2006 den 49. World Press Photography Contest.

**- AT**

Vgl. Website des Films “China’s Van Goghs”, (o.D.). Siehe QR-Code auf S. 16

## Zhao Xiaoyong

Zhao Xiaoyong ist Künstler und Kleinunternehmer in der Stadt Dafen. Er hat sich innerhalb seiner Arbeit von 1995 bis heute auf die Reproduktion und den Verkauf von **Van-Gogh**-Gemälden spezialisiert. Sein größter Kunde ist ein Einzelhändler aus Amsterdam. Laut ihm zeichnet sich seine Arbeit durch eine gewisse Freiheit und Neuinterpretation gegenüber dem **Original** aus. Er würde sich nicht genau an das **Gao** halten, Bilder von Anfang bis Ende malen, ohne Teil einer **Fließbandmalerei** zu sein, und sieht sich somit viel mehr als eine Künstlerpersönlichkeit, als als eine Arbeitskraft. Interessant ist hier, dass es mehrere Blickwinkel auf die Person Zhao gibt, da er in vielen Quellen zu Dafen vorkommt und schon fast Repräsentant aller Maler*innen vor Ort ist.
In **Winnie Wong**s Buch wird besonders seine Arbeitsweise hervorgehoben, wie er es geschafft hat, sich mit der einfachen Arbeit des Van-Gogh-Kopierens, einen kleinen Familienbetrieb, durch den er jetzt sogar in Dafen leben kann, aufzubauen. Anhand seiner Arbeit wird verhandelt, wie weit das Kopieren nur ein Handwerk oder eine künstlerische Tätigkeit ist. Auch wird durch ihn das Narrativ der Arbeiter*innen aufgebrochen, die keine andere Wahl haben und von Tag zu Tag immer die gleichen Striche auf die Leinwand bringen.



Er steht somit auch für das Bild, was China vielleicht von dem Ort propagieren will. Wong scheint das ganze fast kommentarlos aufzugreifen, während der Dokumentarfilm **China‘s van Goghs** von **Yu Haibo** und **Kiki Tianqi Yu**, innerhalb dessen Zhao der Fokus

gebührt, den Mann aus seiner eigenen Realität herausholt und ihm aufzeigt, wie wenig Künstler und wie wenig frei er doch ist.

Vgl. Wong, 2013
S. 147-183

**- CU**

## Zhang Huan

Zhang Huan, geboren 1965 in China, ist einer der einflussreichsten und provokativsten zeitgenössischen Künstler*innen der Gegenwart. In den frühen 1990er Jahren arbeitete er als „copy-artist“ in der **Handelsmalerei**, wo er im Auftrag einer kommerziellen Gemäldefirma aus Beijing Gemälde von Edgar Degas kopierte. Nicht selten vermitteln Professor*innen an Kunsthochschulen kommerzielle Aufträge an Studierende, die dadurch ihre Kunstfertigkeiten trainieren und gleichzeitig etwas Geld verdienen können. Zhang Huan steht damit beispielhaft für die Bedeutung des Kopierens in der Handelspraxis, aber auch in der akademischen Ausbildung in China. Zhang Huan lebt in Shanghai und New York City.

Vgl. Li, 2014
S. 738

**- TS**

## Zuzanna Czebatul

Als im Jahr 2019 die pro-demokratischen Proteste gegen die chinesische Zentralregierung der KPCh in Hongkong immer länger andauerten und immer größeren Zuspruch in der Hongkonger Bevölkerung fanden, war die Künstlerin Zuzanna Czebatul auf Recherchereise in China. Sie reiste weiter nach Hongkong und blieb bei den Demonstrierenden auf der Straße. Das Times Magazine brachte ein Foto der eskalierenden Proteste in Hongkong auf das Cover seiner Asienausgabe. Dieses mediale Produkt, durch

das die Proteste international eine visuelle Darstellung erfuhren, nahm Czebatul als Ausgangspunkt für ihre Arbeit „Time Cloud I – V“ (2019). Czebatul sendete einen Scan des Covers an eine Maler*innenwerkstatt in **Shenzhen** und ließ das Cover fünfmal als großformatige Ölgemälde reproduzieren. Vielschichte Bezüge treten zu Tage: internationaler Bild- und Bedeutungstransfer, Reproduktion und Fragen zur Produktion von Kunst werden aufgezeigt. „In meiner Arbeit geht es um Herrschaftssysteme und Machtverhältnisse, gesellschaftliche Themen oder Freiheit. Dadurch bin ich vermutlich eine politische Künstlerin“[1], sagte Czebatul in einem Interview. Für die Ausstellung „**Gao 稿 – Politics of Painting**“ im Kunstverein Hildesheim werden fünf neue Gemälde des Time Magazine Covers in Auftrag gegeben und erstmals ausgestellt.

Zuzanna Czebatul wurde 1986 in Międzyrzecz geboren. Sie lebt und arbeitet in Berlin. Czebatul studierte als Meisterschülerin an der Städelschule in Frankfurt am Main, der Universität der Künste in Berlin sowie in New York an der Cooper Union und dem Hunter College. Ihre künstlerische Arbeit wurde mit dem Allegro Preis und dem Preis der Erich Hauser Stiftung ausgezeichnet.

**- NW**

[1] Vgl. Green, 2019
Vgl. Unger, 2019
Vgl. Czebatul, (o.D.)

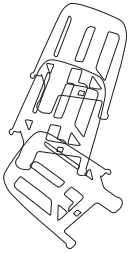
# NACHWORT

## Zwischen Wormholes, Rabbitholes und dem Kopieren hinter dem digitalen Raum

Der Ausstellungsraum ist ein Ort, an dem wir andere Räume, Lebensrealitäten, Formen, Erfahrbarkeiten oder sogar Welten für uns (re-)konstruieren können. Vergangenheiten, Zukünfte und andere Dimensionen können dargestellt, verarbeitet und kommentiert werden.
So auch Orte, wie hier Dafen. Eine Einwohner*innengemeinschaft, ein Künstler*innendorf inmitten von Shenzhen, China. Sichtbar wird hier dieser Ort durch digitale Einblicke und Perspektiven von Künstler*innen.
Aber können wir uns durch diese Art der ästhetischen Erfahrung Räume wirklich komplett erschließen? Der Raum an sich, ihn zu begehen, durch Gassen zu streifen, zu erfahren, wie dieser Ort riecht, ob der Geruch von Ölfarbe dauerhaft wie eine Wolke zwischen den Straßen hängen würde, kann doch nur physisch lückenlos erfahrbar sein. Diese örtliche Erfahrbarkeit war die Hauptbarriere bei der Recherche zu dieser Ausstellung. So mussten wir uns immer wieder mit den Fragen konfrontieren, wie es ist, etwas darzustellen, zu vermitteln, oder über etwas zu schreiben, was man selber nie gesehen hat.

Im digitalen Raum erfahren wir alles fragmenthaft, gestückelt und in unterschiedlichsten Formen aufbereitet. Erzählt von den unterschiedlichsten Personen, mit den unterschiedlichsten Motivationen zum Festhalten, reproduzieren, dokumentieren und verbreiten. Diese Motivationen, die Fremdbestimmtheit durch den Ausschnitt, den

Fokus, schwingen immer in den Bildern mit. Wie gehen wir als Betrachtende mit diesen Umständen um und wie machen die zu sehenden Künstler*innen diese Grenzen deutlich?
Oder können sich mit dieser Grenze neue künstlerische Möglichkeiten erschließen? Kann man den lückenhaften Raum des Internets füllen und somit die Unwissenheit der Rezipient*innen für sich nutzen? Geschichten und Fantasiegebilde waren schon immer ein Teil der bildenden Kunst. Michael Wolf bestätigt mit seinen Arbeiten die Mystik um die Stadt Dafen, er erzählt Geschichten von Menschen, die vermeintlich real und nah wirken sollen, die unser Verständnis einer Künstler*innenpersönlichkeit viel mehr reproduzieren sollen, als das, was dort vor Ort wirklich passiert.
Junge Maler*innen in Dafen verkörpern und erzählen mit ihren Bildern Geschichten der Selbstpräsentation und des künstlerischen Werts von Reproduktionen. Mit dem vermeintlichen Unwissen der Maler*innen über den europäisch, westlichen Kunstkanon spielend, den sie wiedergeben. Unerzählt bleibt dabei Wolfs vorgehen und somit der Wahrheitsgehalt, welchen wir durch ein größeres örtliches Verständnis der Stadt Dafens leichter entlarven könnten.
So bleiben uns auch die Kunstwerke der westlichen Künstler*innen, die sich Dafen annehmen, stellenweise unergründlich und voller Fragen, wie z. B. wie viel von den Geschichten die eigenen Vorstellungen von Narrativen bedienen. Der Abstand zu einem Ort kann uns also unwissend machen, uns angreifbar machen für Fantasiegeschichten, die nicht der Wahrheit entsprechen.
Obwohl bei den Künstler*innen das Dorf an



sich, wie auch seine Lebensverhältnisse, oft nicht im motivischen Vordergrund stehen, bilden diese jedoch die Grundlage der Arbeiten. So wird hier mit der Autor*innenschaft als wichtiger Teil einer künstlerischen Arbeit gespielt. Die Künstler*innen sind nicht mehr Erschaffer*innen der Motive, wie auch nicht mehr Produzierende, sondern die, die sich entscheiden, diese schon existierenden Motive reproduzieren zu lassen. Aber genau dieser Umweg und dieses Nichtig-werden ist so interessant, da es heutige Reproduktionsweisen der Wirtschaft widerspiegelt und uns dadurch nicht um das Thema Raum herum kommen lässt.

Genau diese Trennung schafft erst die Möglichkeit neue Autor*innen auszurufen und die Produzierenden im Hintergrund verschwinden zu lassen, so wie Arbeiter*innen heutzutage durch den digitalen Raum genrell dazu verdammt sind. Das Interface ist eine undurchdringbare Verkaufsfläche ohne jegliche persönliche Begegnung, ohne das Wissen um die Umstände jeglicher Produktion. So kann der Cyberspace nicht nur Rabbithole in eine andere Welt sein, sondern uns auch abschirmen, uns eine Traumwelt des Konsums ohne Leid vortäuschen, innerhalb dessen harte Arbeit und Anerkennung unverortet bleiben. China propagiert dies als einen sozialistischen Gedanken - Kunst für alle zugänglich zu machen und von einem Personenkult zu lösen.

Auch diese politischen Verhältnisse, wie auch das generelle Abschirmen Chinas, ihre nicht direkte Erreichbarkeit durch den digitalen Raum, lassen uns auf Grenzen stoßen und Identitäten wie einem „Wir“ und einem „Die“ entstehen. Der Cyberspace hat viele Grenzen. Interessant ist, sich an ihnen ent-

lang zu hangeln, zu versuchen, sie durch Kreativität zu überwinden und mit ihnen zu spielen. Interessant ist es, sich auch zu fragen, was niemals virtuell erfahrbar sein kann und wird, auch wenn sich die Technik immer weiterentwickelt und die Daten immer mehr werden.

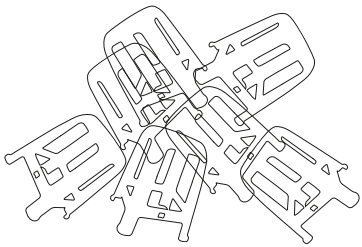
Der große Unterschied zwischen dem Erfahren von Räumen im digitalen Space und in der Realität ist das Gefühl der Aura. So wie Benjamin von den Kunstwerken gesprochen hat, so sind auch Räume und Welten von einer eigenen Essenz geprägt, die so nicht nachzuempfinden und zu reproduzieren ist. An einem gewissen Ort zu sein und ihn zu erleben, ist ein Gefühl, was man selten beschreiben kann.

Aber andere Orte, Ausstellungen, können versuchen, diese Atmosphären einzufangen und greifbar zu machen, wodurch vielmehr digitale Netze wieder entwirrt werden und Informationen zu diesen Orten sortiert und wieder in den reellen Raum einbezogen werden können. So können wir nie die Aura des Ortes einfangen, schaffen aber eine Erfahrbarmachung der Umstände. Dinge können wieder durch mehr Sinne und ein ganzheitliches Erlebnis oder parallel existierende Welten aufgenommen und greifbar gemacht werden. Der Ausstellungsraum dient also als Vermittler des Cyberspace. Durch das Verweilen an einem Ort, aufbereitet durch eine (künstlerische) Perspektive, können wir Einblicke in andere Lebensrealitäten bekommen, erleben, wie andere Lebensrealitäten verstanden werden und somit unseren eigenen geistigen Spielräume erweitern.

Doch auch durch Publikationen wie diese können wir dem Ganzen eine Sortierung unterziehen, die nie an die Erfahrung an sich

herankommt, da sie noch subjektiver und selektiver ist als der endlose Sog in die Datenflut, doch gibt sie uns etwas Haptisches. Das Materielle stillt die Unruhe und lindert unser Bedürfnis nach dem Raum.
Wie können wir also heute räumliche Barrieren über den digitalen Raum überwinden? Oder sind wir durch dieses Medium gefangen im subjektiven Blick anderer Menschen? Mit dieser Frage breitet sich ein unruhiges Gefühl in uns aus. Ein Kitzeln im Körper voller Neugier und voller Nervosität, nicht alles so erfahren zu können, wie wir es wollen. Sich zufriedengeben zu müssen mit der Unüberwindbarkeit des Raumes, der Unmöglichkeit, jetzt in den Flieger zu steigen und morgen in Dafen zu stehen und es selbst zu erleben und selber zu verstehen, warum dieser Ort so eine Faszination auslöst. Zu erfragen, wie es den Arbeiter*innen wirklich geht und wie jetzt verdammt nochmal diese Gassen riechen.
Das Rabbithole reicht uns nicht, wir wollen ein Wormhole vom Hildesheimer Kunstverein bis auf den Schoß von Huang Jiang. Die endlosen Verzweigungen des digitalen Raums bringen uns nicht zur Wahrheit. Die digitale Erfahrung wird immer nur die schlechte Kopie der realen Erfahrung bleiben.

**- CU**



# LITERATURVERZEICHNIS


Artron Art: Dafen Oil Painting Village
https://dfbiennale.artron.net/index.php/articles_models/index/151

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1935 in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel [Hrsg.], Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart, DVA, 2002.

Böhm, Corbinian/ Gruber, Michael: The Benjamin Project. Empfangshalle 2010
https://www.empfangshalle.de/projekte/the-benjamin-project/

Bourdieu, Pierre: The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Columbia University Press, New York 1993

Bundesministerium Arbeit und Wirtschaft: Weltausstellungen - EXPO. BMAW (2023)
https://www.bmaw.gv.at/Themen/International/EXPO.html

China's Van Goghs. https://chinasvangoghs.com/

Community Atlas Obscura: Dafen Oil Painting Village. Atlas Obscura (September 2016)
https://www.atlasobscura.com/places/dafen-oil-painting-village

Dan, Han: „Nationale (Dafen) Ausstellung für Ölmalerei junger und mittlerer Altersgruppen" in Peking eröffnet. CMG Meta Museum (Oktober 2021)
https://yangbo.cctv.com/2021/10/25/ARTI8htKJV6S1O5vwr5nYnTI211025.shtml

Ding, Liu: Products, 2005
https://www.artsy.net/artwork/liu-ding-products

Eden Gallery: Art vs Craft. (Juli 2021) https://www.eden-gallery.com/news/art-vs-craft

Geinitz, Christian: Er hat Mao und die Haie überlebt: Wie Huang Jiang Chinas größter Fälscher wurde. Frankfurter Allgemeine Zeitung Online (Mai 2013)
https://blogs.faz.net/asien/2013/05/15/er-hat-mao-und-die-haie-uberlebt-wie-huang-jiang-chinas-groster-falscher-wurde-424/

Green, Barbara: SOLID GOLD #3 Zuzanna Czebatul. Gallerytalk (September 2019)
https://www.gallerytalk.net/solid-gold-zuzanna-czebatul/

Haibo Yu, Kiki Tianqi Yu. Chinas van Goghs. 2016

Hirn, Wolfgang: Shenzhen. Die Weltwirtschaft von morgen. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2022

Jankowski, Christian: Neue Malerei (Ausst.Kat. Grisebach, Berlin) Köln: Walther König 2018

Jankowski, Christian: Traveling Artist. Kunsthalle Tübingen (Hg.) Köln: Walther König 2022

Kuntz, Katrin: Öl für die Welt. Der Spiegel Online (September 2013)
https://www.spiegel.de/panorama/oel-fuer-die-welt-a-bc51
4b53-0002-0001-0000-000114257861

LaGalerie: Liu Ding. L.A.Galerie Lothar Albrecht.

https://lagalerie.de/ding.html

Lee, Felix: China öffnet seine Städte für die Bauern. Zeit online (März 2014)
https://blog.zeit.de/china/2014/03/21/china-offnet-seine-stadte-fur-die-bauern/?wt_ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com&wt_t=1678369025067&utm_referrer=https%3A%2F%2Fblog.zeit.de%2F

Lektorat: Dafen Art Museum. Wikipedia (2023)
https://en.wikipedia.org/wiki/Dafen_Art_Museum

Lektorat: Ölmalerei. Wikipedia (2023)
https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96lmalerei

Lenny: Marcel Duchamp – Biografie, bekannte Werke und künstlerischer Einfluss. Das kreative Universum (Oktober 2019)
https://www.daskreativeuniversum.de/marcel-duchamp-biografie/

Li, Jianmei: Judged Creative: A Study of A Paradox. The University of Arizona (Hg.)
http://hdl.handle.net/10150/624107

Li, Si-ming & Wang, Ju: Making a cultural cluster in China:: A study of Dafen Oil Painting Village, Shenzhen. Habitat International (Januar 2017)
http://lascajaschinas.net/wp-content/uploads/07_cluster-Dafen_Researchgate.pdf

Li, Vivian: Original Imitations for sale. Dafen and Artistic Commodification. Art history No 37 Sept. 2014, Seite 728-743

Lin, Jake & Mao, Jingyu: Changing Household Registration and Worker Welfare in China and Vietnam. Welfare Struggles, Universität Bielefeld, 2022
https://www.uni-bielefeld.de/fakultaeten/soziologie/forschung/projekte/welfare-struggles/pdf/policy-brief-1.pdf

Mauriz, Ester Regueira (Hg.): Manifesta 11: Die Europäische Biennale Für Zeitgenössische Kunst / What People Do for Money / Christian Jankowski. Zürich: Lars Müller Publishers, 2016

Missfeldt, Martin: Ölmalerei – Technik & Tipps, Anleitungen für Anfänger
https://www.martin-missfeldt.de/oelmalerei/

Murray, Laura; Robertson, Kirsty: Appropriation Appropriated: Ethical, Artistic, and Legal Debates in Canada. In: Saginur, Madelaine; Scassa, Teresa; Goudreau, Mistrale (Hg.): Intellectual Property for the 21st Century: Multidisciplinary Perspectives on Intellectual Property Law. Toronto: Irwin Law. S. 368-386 https://irwinlaw.com/wp-content/uploads/2020/05/Content-Commons-Intellectual-Property-in-the-21st-Century-17-murray-and-robertson.pdf

Nickenig, Annika: Das wilde Denken. Gayatri Chakravorty Spivaks bahnbrechender Essay „Can the Subaltern Speak“ erscheint auf Deutsch. literaturkritik.de (November 2016).
https://literaturkritik.de/id/11946

O'Donnell, Mary Ann: dafen museum. Shenzhen Noted
(Juni 2007)
https://shenzhennoted.com/2007/06/13/dafen-museum/

Paetsch, Martin: "China's Art Factories: Van Gogh from the Sweatshop." Der Spiegel Online (August 23, 2006): http://www.spiegel.de/international/0,1518,433134,00.html

Reframing the Artist. Sascha Pohle Website.
https://saschapohle.com/reframing-the-artist

Renaud, Clément: Kopieren, fälschen, optimieren: Shanzhai-Kultur in China. iRights info (Januar 2016). https://irights.info/artikel/kopieren-faelschen-optimieren-shanzhai-kultur-in-china/26626

Robertson, Kirsty: The Art of the Copy: A Look at Appropriation, Copyright and Labour.
https://www.law.ox.ac.uk/sites/default/files/migrated/robertson_paper.pdf
Appropriation aus ökonomischer Perspektive (Leila Pazooki, Liu Ding)

Robertson, Kirsty; Quick, Sophie (Hg.) Museum-Studies-Catalog. https://www.uwo.ca/visarts/undergraduate/downloads/Museum-Studies-Catalog.pdf

Ru, Wang: 18th International Cultural Industries Fair brings exhibits, opportunities. China Daily (Dezember 2022)
https://www.chinadaily.com.cn/a/202212/29/WS63ad5982a31057c47eba6d9d_1.html

Saieh, Nico: Shenzhen case pavilion at UBPA, Expo
Shanghai 2010 / Urbanus. ArchDaily (Mai 2010)
https://www.archdaily.com/58921/expo2010-shenzhen-case-pavilion-urbanus
Schneider, Stefan: Gramsci vs. Spivak: Wer befreit die Subalternen? KlassegegenKlasse (Juni 2014)
https://www.klassegegenklasse.org/gramsci-vs-spivak-wer-befreit-die-subalternen/

Shenzhen: Geografie, Geschichte und Wirtschaft. Münchner Merkur (Juni 2021) .
https://www.merkur.de/politik/shenzhen-geschichte-guangdong-standortfaktoren-sonderwirtschaftszone-stadtentwicklung-hongkong-90819988.html

Shenzhen Municipal People's Government: Die 18. ICIF eröffnet in Shenzhen, um globale kulturelle Zusammenarbeit anzustreben. Cision PR Newswire (Dezember 2022)
https://www.prnewswire.com/de/pressemitteilungen/die-18-icif-eroffnet-in-shenzhen-um-globale-kulturelle-zusammenarbeit-anzustreben-301711415.html

Si-ming, Li: Making a cultural cluster in China: A study of Dafen Oil Painting Village, Shenzhen. In: Habitat international: a journal for the study of human settlements. - Oxford [u.a.] Pergamon Press. Bd.41, Januar 2014, S. 156-164

The CLI Tean: What is Pinyin? Study-CLI (Februar 2022)https://studycli.org/learn-chinese/what-is-pinyin/

The Organizing Committee of Dafen International Oil Painting Biennale: The 3rd Dafen International Oil Painting Biennale, Shenzhen 2022. BIAB Exhibition News (Oktober 2021)
http://www.bjbiennale.com.cn/en/ExhibitionNews/202110/t20211018_562786.html

Tinari, Philip: Original Copies: The Dafen Oil Painting Village. Artforum (Oktober 2007).
https://www.artforum.com/print/200708/original-copies-the-dafen-oil-painting-village-15882

Unger, Kolja: Mit den Augen einer Künstlerin. Deutschlandfunk (November 2019)
https://www.deutschlandfunk.de/protestfotos-aus-hongkong-mit-den-augen-einer-kuenstlerin-100.html

University Pittsburgh. East Asian Library (2021).
https://pitt.libguides.com/c.php?g=497810&p=3408522
Urbanus 都市实践: Dafen Art Museum 2007 (2007)
http://www.urbanus.com.cn/projects/dafen-art-museum/?lang=en

Voci, Paola: Can the Creative Subaltern Speak? Dafen Village Painters, Van Gogh, and the Politics of 'True Art'. Made in China Journal: Band 5, Ausgabe 1, 2020, France-

schinim, Ivan; Loubere, Nicholas; Sorace, Christian (Hg.), ANU Press, The Australian National University,
Canberra, Australia 2020 doi.org/10.22459/MIC.05.01.2020.12

Voci, Paola: This Is Not Reality (Ceci n'est pas la réalité) Capturing the Imagination of the People Creativity, the Chinese Subaltern, and Documentary Storytelling. In: Global Storytelling (Ying Zhu Hg.) Michigan Publishing, Volume 1, Issue 2, Winter 2021 S. 41-76

Wang, J.  & S.M Li: State Territorialization, Neoliberal Governmentality: The Remaking of Dafen Oil Painting Village, Shenzhen, China, Urban Geography, Vol 38 Nr.5, S. 708-728, https://doi.org/10.1080/02723638.2016.1139409

Wolf, Michael: Real Fake Art. Peperoni Books 2011

Wong, Winnie: After the Copy: Creativity, Originality and the Labor of Appropriation. Dafen Village, Shenzhen, China (1989-2010). Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts 2010, S.204, S.213.

Wong, Winnie: Van Gogh on demand. China and the readymade. University of Chicago Press, Chicago 2013

Wong, Winnie: Shenzhen's Model Bohemia and the Creative China Dream. In: Mary Ann O'Donnell, Winnie Wong, Jonathan Bach (Hg.): Learning from Shenzhen. China's Post-Mao Experiment from Special Zone to Model City. Chicago, London: The University of Chicago Press 2017, S. 193-212

Wong, Winnie. Rhetoric Berkeley.
https://rhetoric.berkeley.edu/people/winnie-wong/

Wong, Winnie: The Conceptual Artist and the Copyist Painter. Website: Sascha Pohle
https://saschapohle.com/the-conceptual-artist-and-the-copyist-painter

Xue, Zhang: Eröffnung der 18. Kulturmesse Dafen Oil Painting Village. Ce.cn ( Dezember 2022)
http://bgimg.ce.cn/xwzx/gnsz/gdxw/202212/23/t20221223_38305426.shtml

Yang, Fan: Temporality and Shenzhen Urbanism in the Era of "China Dreams" Verge: Studies in Global Asias, Vol. 3, No. 1 (Frühjahr 2017), University of Minnesota Press, S. 189-212
https://www.jstor.org/stable/10.5749/vergstudglobasia.3.1.0189

Yiu Fai Chow & Jeroen de Kloet: Shanzai Culture, Dafen Art, and Copyrights. In: Routledge Handbook of East Asian Popular Culture. Taylor and Francis 2016, S.229-240.

You, Mi: I am Dafen Lisa. Architecture and Narratology. https://issuu.com/missumi/docs/dafen_lisa

Yun, Lu: 2022 - Die 3. Shenzhen Dafen International Oil Painting Biennale: Verbindung mit der Welt und ein Bild der Kunstentwicklung. CJ Unterhaltung (Januar 2023)
https://www.workercn.cn/c/2023-01-09/7695782.shtml

Zuzanna Czebatul.
https://zzzzcccczzzz.com/main-menu/

99percentinvisible.org Art Imitates Art. 99% invisible. Episode 471. (Februar 2022)
https://99percentinvisible.org/episode/art-imitates-art/transcript/

# IMPRESSUM

Das Dafen Handbuch erscheint anlässlich der studentisch kuratierten Themenausstellung „Das Dafen Projekt“ des Kunstvereins Hildesheim. Die thematische Ausstellung flankiert die Gruppenausstellung „Gao 稿 Politics of Painting“ mit Zuzanna Czebatul, Christian Jankowski, Liu Ding, Leila Pazooki und Sascha Pohle, Kunstverein im Kehrwiederturm 30.04.2023 – 02.07.2023

Die Publikation ist Ergebnis der Seminare „Van Gogh on demand. Das Phänomen Dafen im Spiegel zeitgenössischer Kunst“ und „Das Dafen Projekt“ im Wintersemester 2022/23 am Institut für Bildende Kunst und Kunstwissenschaft der Universität Hildesheim unter der Leitung von Dr. Torsten Scheid.

Beiträger*innen: Malin Denkena, Carla Henne, Lea Holst, Lou Keßler, Noa Lohrmann, Mona Lühmann, Nele Neumann, Ivana Ocampo, Torsten Scheid, Alina Tonn, Cecilia Uckert, Justine Wiesner, Nora Wölfing und Jessica Zug

Textredaktion: Malin Denkena, Carla Henne, Justine Wiesner, Jessica Zug
Bild und Gestaltung: Noa Lohrmann, Mona Lühmann, Alina Tonn, Cecilia Uckert

Herausgegeben von: Torsten Scheid, Malin Denkena, Carla Henne, Noa Lohrmann, Mona Lühmann, Alina Tonn, Cecilia Uckert, Justine Wiesner und Jessica Zug für den Kunstverein Hildesheim

Die Ausstellung „Gao 稿 Politics of Painting“ des Kunstvereins Hildesheim wird gefördert von der Stiftung Niedersachsen, dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur, der Stadt Hildesheim, der Friedrich Weinhagen Stiftung und der Universität Hildesheim.

Es gibt viel weniger Anhaltspunkte zu mit Dafen
Beginn einer intensiver Recherche.
Auf der Suche nach Berichten über Dafen stach uns
eine Angabe immer wieder ins Auge:
60%.
In nahezu jedem Aufsatz, jedem Youtube-
Video und Zeitungsartikel wird auf diese
Prozentzahl verwiesen. Woher sie ursprünglich kommt,
wann sie erstmals kontrolliert war und ob sie heute noch
aktuell ist –
das werden wir in diesem Kontext
nicht mehr herausfinden.

бизнес настолько скоро п,
что на сегодняшний
день около 60 % всех
копий мира производится
в Дафене."
– Cameleons.org

"AUF DAFEN KOMMEN ANGEBLICH
MEHR ALS 60% DER WELTWEIT
PRODUZIERTEN ÖLGEMÄLDE.
HIER VERDIENEN SICH VIELE MALER
IHR GELD MIT DEM KOPIEREN
BERÜHMTER oder WENIGER
BERÜHMTER WERKE.
ABER AUCH EIGENER KREATIONEN.
DIE SUDDER PIE MAN IN HOTELZIMMER SIEHT,
kommen z.B. von hier.
ES GIBT EINE UNENDLICHE ANZAHL AN VAN GOGH
UND ANDERE NAMEN, IN VIELEN
VERSCHIEDENEN GRÖßEN."
Gothe 2011: "Günstige Ölgemälde-
kopien gefälschte, Künstler und mehr",
TRIPADVISOR

SHENZEN is also
home to DAFEN VILLAGE
where PAINTERS
in the middle
of nowhere,
at the point
where
the world's
oil paintings
are being
painted.
"EDDIE COLLA: 'THE DAFEN
EXPERIMENT'"

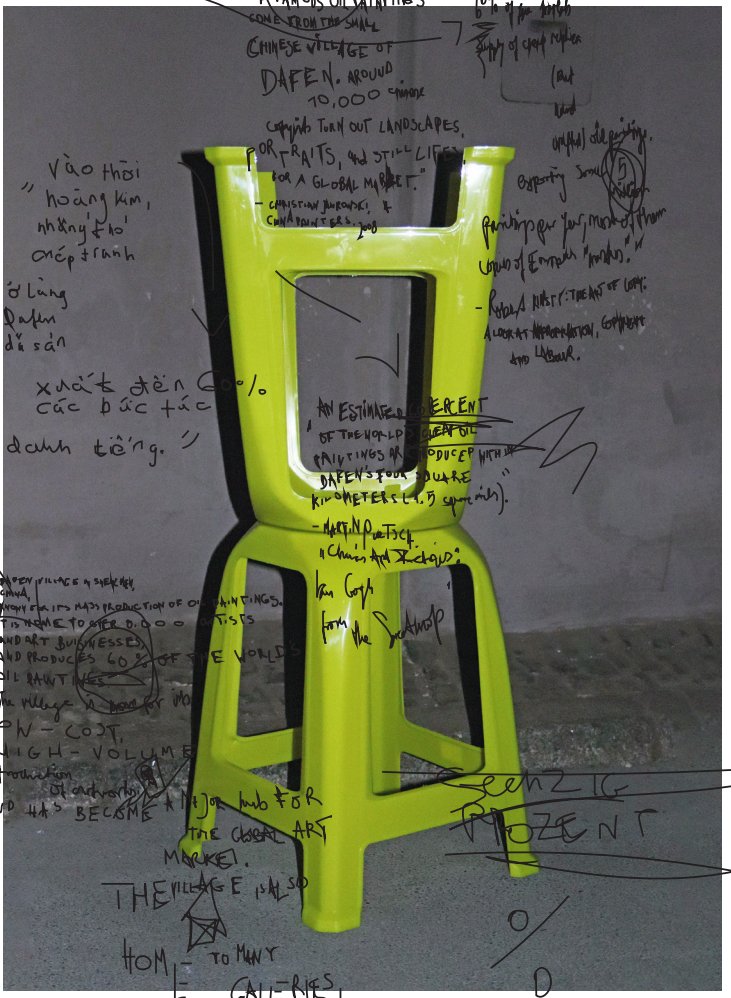
60%

"Dafen produziert 60% der Ölgemälde der Welt und der Mondlandschaften für an exotics and quaint Chinese village"

– DAFEN, REGIÃO DE SHENZHEN.
"VOSOL DA CHINA PRODUZ CERCA
DE 60% DAS REPRODUÇÕES DE
PINTURA DO MUNDO – NO TOPO DA
LISTA ESTÃO OBRAS DE MONET VAN GOGH."
– afrolab.uol.com.br

– they can
me stranger
. Gm

"They may become a center for production of art for the masses.
By 2008, about 60% of the mass-produced art in the world
is sourced from Dafen,
bringing revenues of 1.2 billion RMB
to the village."
– Tina. Studentin



ISBN 978-3-96424-085-9