



LA CIUDAD POSTERIOR
DEMIAN SCHOPF





ITE AD IOSEPH

CONSTITUIT EAM DOMINAM DEVS SVE ET PRINCIPEM GIBERIS ET PATRIARCHE SVE

ET DECORAVIT ME CORONA

Sub Umbra Illius
quam desideraveram sedi

LA CIUDAD POSTERIOR

DEMIAN SCHOPF

Catálogo impreso para acompañar la exposición:

LA CIUDAD POSTERIOR

Del artista **Demian Schopf**

El xx de xx del 2013.

En el **Centro de Extensión Cultura (CENTEX)**

Imagen portada:

1. Escenificación de "La muerte de Atahualpa", realizada durante el **Carnaval de Oro**. En primer plano, Pizarro y Colón

Imágenes siguientes:

2. Bordado en una capa de un bailarín de Diablada de La Tirana.

3. Demian Schopf en colaboración con Sebastián Riffo. **Locus Amoenus Trinitas**, pintura por encargo, 137 x 160 cm., 2013.

TEXTO CENTEX

Para la *Georg Forster Lecture*, celebrada en Amsterdam en 2012, el crítico y teórico Fredric Jameson realizó una ponencia titulada *The Aesthetics of Singularity: Time and Event in Postmodernity*. El tema, una vez más, fue la crisis de la historicidad y el pastiche que caracterizan al mundo postmoderno en los países desarrollados. Para Jameson, a partir de la globalización –o de la expansión de la comunicación y del mercado en el mundo– el tiempo presente sería el único que determinaría la experiencia humana. Así, cualquier tipo de relación orgánica de las sociedades con su pasado quedaría excluida; enterrada en un espacio otro, más acá de la historia y diluida en lo instantáneo. Debido al ‘triumfo’ del espacio por sobre el tiempo en la postmodernidad, Jameson indicó que la instalación, en sí misma, representaría lo postmoderno en el campo del arte. Al depender del espacio y carecer de estilo, tratándose de un medio impersonal, la instalación marcaría, según Jameson, la completa reestructuración del sistema clásico del arte; un sistema “de atriles” donde lo representado se encontraría siempre dentro del cuadro. Además de referirse a la instalación, el teórico recordó a la audiencia que es en la postmodernidad cuando la fotografía ha abandonado su estatuto de “prima menor” de la pintura, estableciéndose en galerías, museos y en la mirada de los coleccionistas como un arte mayor. Fotografía e instalación entonces; allí parecieran estar, según la mirada del estadounidense, los medios postmodernos en el arte.



LA CIUDAD POSTERIOR

Florencia San Martín

Para la *Georg Forster Lecture*¹, celebrada en Amsterdam en 2012, el crítico y teórico Fredric Jameson realizó una ponencia titulada *The Aesthetics of Singularity: Time and Event in Postmodernity*. El tema, una vez más, fue la crisis de la historicidad y el pastiche que caracterizan al mundo postmoderno en los países desarrollados. Para Jameson, a partir de la globalización –o de la expansión de la comunicación y del mercado en el mundo– el tiempo presente sería el único que determinaría la experiencia humana. Así, cualquier tipo de relación orgánica de las sociedades con su pasado quedaría excluida; enterrada en un espacio otro, más acá de la historia y diluida en lo instantáneo. Debido al ‘triumfo’ del espacio por sobre el tiempo en la postmodernidad, Jameson indicó que la instalación, en sí misma, representaría lo postmoderno en el campo del arte. Al depender del espacio y carecer de estilo, tratándose de un medio impersonal, la instalación marcaría, según Jameson, la completa reestructuración del sistema clásico del arte; un sistema “de atriles” donde lo representado se encontraría siempre dentro del cuadro. Además de referirse a la instalación, el teórico recordó a la audiencia que es en la postmodernidad cuando la fotografía ha abandonado su estatuto de “prima menor” de la pintura, estableciéndose en galerías, museos y en la mirada de los coleccionistas como un arte mayor. Fotografía e instalación entonces; allí parecieran estar, según la mirada del estadounidense, los medios postmodernos en el arte.

En el trabajo de Demian Schopf nos encontramos con instalaciones (enormes máquinas generadoras de textos) y

¹ Véase *George Forster Lecture*, en: http://www.youtube.com/watch?v=qh79_zwNI_s



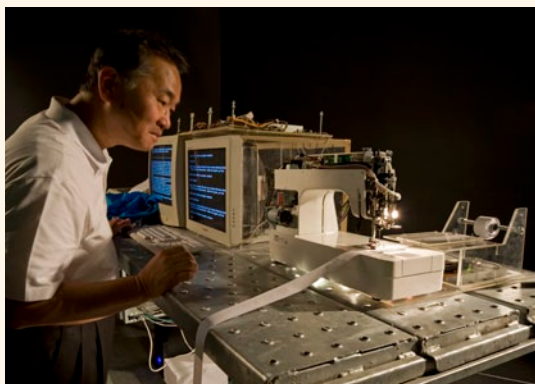
también con fotografías. Sí, visualmente nos enfrentamos a medios postmodernos. Sin embargo, lejos de tratarse de operaciones puramente formalistas, o de resultados estéticos que responden únicamente al presente (como sugiere Jameson), las obras de Schopf no solo no olvidan el pasado, sino que se ocupan de su coexistencia con la rapidez de lo actual. En este sentido, si bien Jameson tenía razón al afirmar que en la globalización la 'alta cultura' es objeto del mercado de una forma históricamente particular y que el arte ha perdido todo sentido crítico con su propia historia, también es cierto que hay excepciones. Mientras que en Jameson el arte se diluye en el presente, el mercado y el espectáculo, en Schopf la postmodernidad como lógica cultural del capitalismo avanzado coexiste con una sensibilidad histórica que intenta recuperar "en el presente cosas del pasado". Así, en la obra de Schopf, la fragilidad del pasado, la autonomía del presente (o la temporalidad de lo postmoderno según Jameson) y determinados 'restos' de la historia (o lo que en algunos casos el artista, usando la categoría de Siegfried Zielinski², ha llamado un ejercicio de "arqueología medial") habitan no como dos estados opuestos, sino como partes del mismo mundo (des)compuesto en su historicidad lineal.

En este sentido, a pesar de la insistencia en la velocidad del presente –del ser "en tiempo real" de las máquinas–, nos encontramos, a su vez, con una conciencia histórica con la cual el artista dialoga lucidamente desde una multiplicidad de estrategias visuales muy determinadas, de las cuales quisiera mencionar dos.

La primera estrategia, la encontramos en dos instalaciones: Máquina Cóndor (2006) y Máquina de Coser (2009). Me refiero

² Véase, Zielinski, Siegfried, "Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens", Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2002. Editado en inglés como: "Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means", The MIT Press, Mass., 2006.

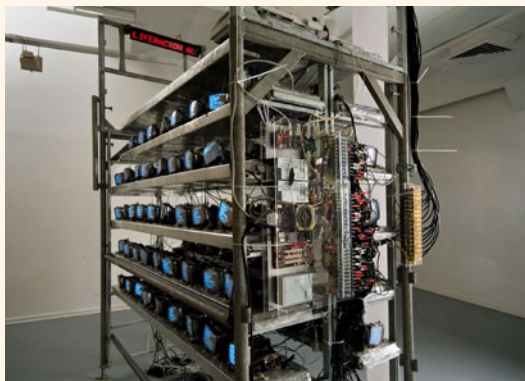
al reciclaje de tecnología relativamente obsoleta que soporta operaciones que se realizan en la web. Se genera así una marcada diacronía entre un *software* -que simplemente no es pensable sin Internet- y un *hardware* que remite más a la pantalla televisiva que a un monitor de computadora. Nos encontramos con televisores de los años '80, impresoras de matriz de punto, monitores de tubo y hasta con una *máquina coser* que hace las veces de impresora.



4. **Máquina de Coser**, sistema de inteligencia artificial, base de datos dialógica, relacional y dinámica en forma de 'chat' que 'aprende' y 'modifica' el contenido de su conducta lingüística en base a la interacción de los usuarios con las obras completas de Marx, Freud, Nietzsche, La Biblia y una base de datos dinámica constituida por periódicos online en habla española. La máquina incorpora a sus 'respuestas' las 'preguntas' y 'respuestas' que le han formulado los usuarios anteriores. Así los usuarios no ~~sólo~~ interactúan con la base de datos recién mencionada, sino que también entre ellos (constituyendo una base de datos colectiva basada en la recolección de sus inputs y la interacción con los outputs de otros usuarios y de la máquina).

Máquina Cóndor ha sido programada para crear textos en tiempo real. Luego los hace desaparecer. Esa borradura incita en el espectador –y también en la misma máquina- el deseo de volver a comenzar siempre de-nuevo. Sin embargo, ocurre algo que se escapa del presente o que, de alguna manera,

puede en las obras de Schopf convivir con él. Tal como ocurre en los Tíos del Diablo, serie fotográfica de la cual me ocuparé después, el fantasma de la Historia en Máquina Cóndor aún se resiste; existe. Así contingencia y memoria conviven como una sola voz en ese ya mencionado de-nuevo del acontecimiento de estrofas que permanentemente aparecen **sólo** para desaparecer.



5. **Máquina Cóndor**, generador de textos online basado en una base de datos lógico-relacional constituida en base a búsquedas en cinco periódicos online. El output del motor de búsqueda activa un motor de escritura basado en un soneto del poeta barroco español Luis de Góngora, estructura de andamios, 90 televisores de 5' desmantelados, impresora de formulario continuo, tres paneles alfanuméricos, diversos componentes de hardware, servidor en galería y monitor de PC, 110 x 250 x 300 cms.



6. **Máquina Cóndor**, estructura de andamios, 12 televisores de 14' recolectados en ferias de las pulgas, 110 x 250 x 300 cms., Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile, 2006.

Entremos, ahora, en la “arqueología medial”. De los televisores que componen la instalación, 12 han sido recolectados en mercados de las pulgas y son originales de los '80-'90. Los otros televisores, de cinco pulgadas cada uno, han sido desmantelados. Fuera de su carcasa toda su materialidad, es decir su constituyente electrónico, permanece a la vista. Parte importante del *hardware*, o lo que vemos, pertenece a un período de la historia que no es el actual (o el de 2006) sino el de los '80-'90. En este sentido, el algorítmico –el programa generativo- que opera en Máquina Cóndor se contrapone epocalmente con los viejos televisores, la impresora y los andamios (pero también con la máquina de coser de Máquina de Coser). En los '80 internet no existía. La *World Wide Web* se masificó recién en los '90. Así, estamos frente a dos tecnologías diferentes: por un lado internet; por el otro la televisión.



7. *Einstürzende Neubauten*, *Sehnsucht*, still de video, 1985.

En el imaginario de Schopf, esta suerte de sensibilidad histórica encuentra una referencia en *Einstürzende Neubauten*, banda industrial que se formó en Berlín Occidental el año 1980. *Einstürzende Neubauten*, que se había constituido en un contexto distópico “reproducía la memoria de los golpes



Florencia San Martín

que los manifestantes realizaban en rejas y barricadas en las calles de Berlín”³. Así, “mediante sierras eléctricas, metales y todo tipo de herramientas industriales, la banda generó un sonido entre cacofonía y consonancia, un sonido que aunque de composición distinta progresaba como un sonido común”⁴. Sin embargo, cierta sensibilidad asociable a eso que ahora se llama arqueología medial -ya anticipada por la noción de alegoría en Benjamin- se encuentra ya larvado en películas como *Brazil* de Terry Gilliam. Por otra parte, esa atmósfera distópica repleta de televisores encontrados en la basura (muy frecuente en la Alemania de los ‘80) la encontramos en los videos de *Einstürzende Neubauten*.

La segunda estrategia, se encuentra en el proyecto fotográfico Los Tíos del Diablo. Esta consiste en que el suelo ocupa parte importante del encuadre, indicando simbólicamente la presencia del “*Tiw*” (antepasado directo del “Diablo” de la “Diablada”). Se trata de una divinidad de origen “*Uru*” –o “*Uro*”– (una etnia pre incaica asentada desde el Siglo I d.C en distintos lugares de lo que actualmente es Chile, Bolivia y Perú). El *Tiw* es una suerte de Hades –pero también de Satán– que reina bajo la tierra –aquí cubierta de basura y deshechos mineros– y que funge como protector de minas, ríos y lagos.

Demian Schopf nació en 1975 en la ciudad de Frankfurt am Main. Su padre, el poeta y ensayista Federico Schopf, debió abandonar Chile tras el golpe militar de 1973 y exiliarse junto a su familia en la República Federal de Alemania. Es el contexto de la Guerra Fría donde nace y vive Schopf hasta sus casi diez años de edad; en un ambiente en que, según cuenta el propio artista en una entrevista, “las máquinas y maquinaciones

³ En documental *Listen With Pain*. Ver <http://www.youtube.com/watch?v=vlr0vHKXiEU>

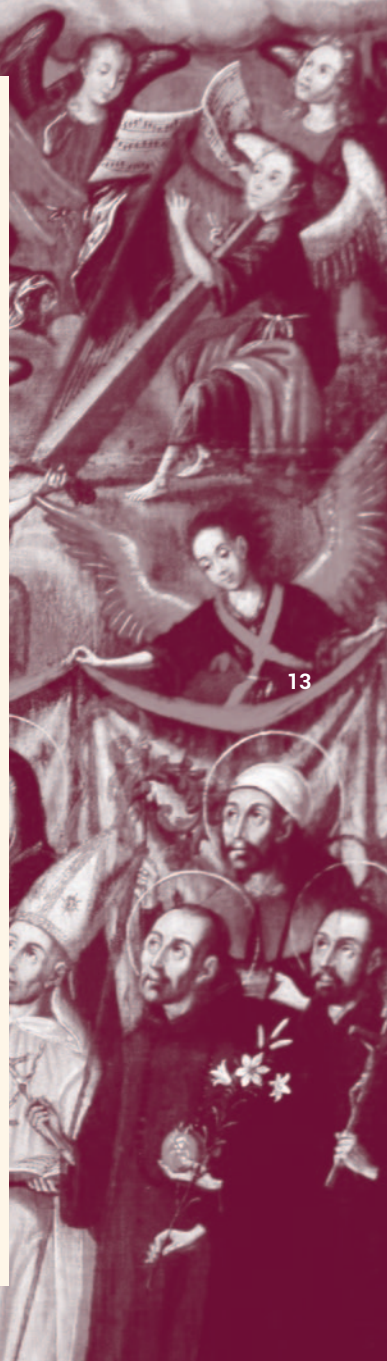
⁴ En entrevista con el músico residente en Brooklyn Joshua Heintze.



8. Un "Tío" en una mina de Oruro, 2011.

eran algo muy cotidiano"⁵. Cotidiano, claro, pues no solo se transmitía cada año por televisión el desfile de militares rusos para conmemorar la Revolución de Octubre, sino que además existía una base militar norteamericana en Frankfurt. Era cotidiano, entonces, ver a los soldados estadounidenses paseando por las calles en su día libre. Y hay más. Es la época de la Guerra de las Galaxias. El gobierno de Ronald Reagan había lanzado en 1983 un programa cuya intención era –al menos así ellos lo proclamaban– defender estratégicamente a los Estados Unidos de un ataque nuclear soviético. Por el éxito de la homónima película de George Lucas, la iniciativa de Reagan se conoció popularmente como *Star Wars*. En 1984 el semanario alemán "*Der Spiegel*" (El Espejo) –quizás la revista más influyente y leída en materia de política en la Alemania Occidental– publicó un retrato de Ronald Reagan con un texto que al español se traduce como: "Reagan después de la elección: ¿armas para la Guerra de las Galaxias?". En la imagen –un fotomontaje– Reagan aparece vestido de Darth Vader, el principal agente del "Imperio" de *Star Wars*. Su

⁵ Véase: Galende, Federico, "Filtraciones III: Conversaciones sobre arte en Chile (de los 90's al 2000)", Ed. Arcis/ Cuarto Propio, Santiago, 2011.



mirada es agresiva y se dirige directamente hacia los ojos del lector-espectador. Su boca semi abierta y el seño fruncido de su expresión, constituyen un claro signo de la agresividad de la campaña imperialista y ofensiva de la política exterior de los Estados Unidos durante la Guerra Fría. Tras la silueta de Reagan aparece la Tierra, y sobrevolándola, un satélite y unas cuantas naves de la película de Lucas. Así, la portada del *Der Spiegel* no hacía más que asociar, mediante la ironía, la política de Reagan con la homónima opereta espacial de Hollywood.



9. Parada militar del Ejército Rojo durante la conmemoración anual de la Revolución Rusa, Moscú, 1984.



10. Portada de la revista *Der Spiegel*, Hamburgo, Alemania, 1984.



11. Máquina **Electric Clerk**
en la película *Brazil*, 1985.

También en esa década se filma *Brazil*, película con varias alusiones a 1984 de George Orwell y a El Proceso de Franz Kafka. Curiosamente, o no tanto, es en esa película donde nos encontramos con ~~uno~~ singulares 'computadores', cuyos teclados y *hardware* son como los de las máquinas de escribir. Esto constituye un abierto anacronismo, quizás no demasiado diferente a la arquitectura de las diacrónicas máquinas de Schopf.



12. Máquina **Cóndor**,
pantalla publicitaria
conectada a servidor en la
Galería Gabriela Mistral,
Centro de Santiago de
Chile, Santiago, Chile,
2006.

Cabe mencionar aquí una mezcla entre ese imaginario distópico de los años '80 y otra distopía, una tanto más local, en donde las "máquinas y maquinaciones" pueden cobrar formas que mezclan lo posmoderno, lo paranormal, lo 'ominoso', la pacotilla, la bambalina, la superstición y una forma de espectacularizar lo 'religioso' que resulta difícil de imaginar en un país mayoritariamente ateo como Alemania. Un ejemplo es el caso del Vidente de Peñablanca, Miguel Ángel Poblete. ~~Se trata un~~ acontecimiento periodístico que revolucionó a Chile desde 1983 hasta 1987 (Schopf llegó a Chile a fines de 1984). Miguel Ángel Poblete –adolescente drogadicto de Villa Alemana– aseguraba ver a la Virgen María en el cerro El Membrillar de Peñablanca. El presunto vidente, cuyos ojos se tornaban blancos frente a la cámara de televisión mientras abría la boca para recibir hostias divinas, afirmaba que la Virgen le daba consejos respecto a la situación política y religiosa de Chile. Durante los cinco años en que Miguel Ángel vio a la Virgen, la prensa se encargó de sobre-cubrir el suceso. La Iglesia Católica –por entonces en su mayoría opositora al régimen militar– acusó a dicha cobertura de ser un montaje periodístico del régimen militar. Mientras tanto, Miguel Ángel transmitía –desde el cielo, por televisión y en vivo y en directo– que "los ministros de mi hijo (Jesús) se habían convertido en "cloacas de impureza (...) por su amor al placer y al dinero"⁶. Según la iglesia, mediante la insistente publicitación de un supuesto milagro, el régimen dictatorial pretendía desviar la atención de la opinión pública. Pues claro, por esos años las primeras protestas empezaban a causar problemas para la dictadura. Quizás las "cloacas de impureza" no eran sino, por ejemplo, los sacerdotes que trabajaban en la Vicaría de la Solidaridad, mientras el almirante José Toribio Merino asistía, creyente o cínico, a los circenses espectáculos de Miguel Ángel. Este cruce de mundos que

⁶ Así lo declara la Virgen María por boca de Miguel Ángel. En televisión, en vivo y en directo: <http://www.youtube.com/watch?v=AmPLC0P2t3E>

bloqueaba cualquier noción de identificación temporal, y en donde parecen (con)fundirse –además de lo ‘alemán’ con lo ‘chileno’–, lo verdadero con lo verosímil (y también con lo inverosímil), llamó tempranamente la atención de Schopf. Así, visualmente eso ‘extraño’ –la confusión entre lo que es un ‘documento real’ y lo que es una ‘~~máquina productora~~ ~~significados~~’– podría ser el resultado de la coexistencia de historia, medialidad y postmodernidad en la obra de Schopf.



13. Miguel Ángel Poblete,
el vidente de Villa
Alemana.

En el Acople entre el imaginario de películas como 1984 o *Brazil*– donde la tecnología se pone al servicio del control, la burocracia, el espionaje y la vigilancia– y ese imaginario de lo milagroso, lo paranormal, lo supersticioso y la espectacularización mediática de lo religioso, que se ve en montajes periodísticos como el de Miguel Ángel Poblete, se jugó buena parte de la estética de los medios de comunicación en los años ~~‘80~~ en Chile. Al respecto, el artista declara:

“He estado coleccionando imágenes y videos de supuestos milagros en donde estatuas de la Virgen María repentinamente lloran sangre o les crece el pelo. Su proveniencia es disímil: desde Latinoamérica o la Europa Católica hasta lugares tan remotos como la

India (...) Lo que me interesa no es, desde luego, la veracidad del fenómeno, sino ese imaginario popular que permite que exista gente que lo cree verdadero (y quizás participa de fiestas religiosas como La Tirana, Oruro o Puno) (...) Repentinamente todo parece volverse coherente, aunque uno no lo haya planificado”⁷.



14. Autor Anónimo, **La Trinidad antropomorfa portando tiaras papales**, óleo sobre tela, Siglo XVIII, Cusco, Perú.

De esas vírgenes –cerúleas, rosáceas y nacaradas (y a veces cubiertas de pelo humano o animal)– a una serie como la Revolución Silenciosa (2002–2004) o *Locus Amoenus Trinitas* (en curso desde 2004) hay apenas un paso. Según el mismo Schopf lo explica:

“La Revolución Silenciosa constituye una serie de fotografías que citan y transcodifican, mediante otros signos a la “Pintura Virreinal de Ángeles y Arcángeles Apócrifos” propias del Barroco Latinoamericano de los Siglos XVI a XVIII. Esos signos pueden ser, por ejemplo, el homónimo texto de Joaquín Lavín o el

⁷ Entrevista personal con el artista.



15. **Locus Amoenus Trinitas**, still de video, videoinstalación e intervención textual en el discurso de las prédicas del sacerdote durante tres misas, Catedral de Iquique, Iquique, Chile, 2009.

*camuflado de la indumentaria militar. La apariencia de esas 'Máquinas Celestes', oscila entre lo andrógino, lo androide y la efigie religiosa. Locus Amoenus Trinitas, en tanto, constituye una investigación sobre las representaciones de la Trinidad en el altiplano. Su rasgo más notorio es que para hacer más explícita la abstracción occidental –y también bizantina– de un **dios** que es uno en tres –y 3 en 1– se pintaban en Los Andes tres figuras idénticas de Jesucristo. A un espectador posmoderno le parecerían tres inexplicables réplicas de lo mismo. Ahí la Trinidad de las figuras es replicada por otra: tres televisores transmitiendo sincrónicamente el mismo video. Se trata de una babélica sopa de letras hecha con decenas de manos moviéndose en cámara lenta. Referencia formal es el alfabeto internacional de señas que usan los sordomudos. El video –cuyas 'letras' no dicen 'nada'– se transmite durante la misa, mientras los feligreses rezan extrañados frente a la obra. En otras ocasiones le he agregado un cuarto Cristo a la Trinidad. Ese Cuarto Cristo sostiene un dado. El cuarto trino es*

el azar, lo aleatorio y lo indeterminado. Como veremos más adelante, estos tres conceptos, junto al de lo 'estadístico' y al de lo 'causal' juegan un papel decisivo en Máquina Cóndor (una estructura relacional en base a nodos de información que re-genera prosa poética)".⁸



16. Autor Anónimo (Maestro de Calamarca), **Asiel timor Dei**, Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 100 x 150 cm., Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.



17. **Asiel Timor Dei**, Impresión Lambda, 2001.

⁸ Entrevista personal con el artista.



18. **Locus Amoenus Trinitas**, still de video, videoinstalación e intervención textual en el discurso de las prédicas del sacerdote durante tres misas, Catedral de Iquique, Chile, 2009.



19. **Locus Amoenus Trinitas**, videoinstalación e intervención de la ficha técnica de la obra mediante una imagen que muestra una pintura anónima de la Escuela Cuzqueña del Siglo XVIII en donde se ve como los evangelizadores explicaban a los indígenas la existencia de un **dios** que es 1 en 3 y 3 en 1, Iglesia de la Santísima Trinidad (Trinitätskirche), Colonia, Alemania, 2004.

LA CIUDAD POSTERIOR

21

Pero no es mi propósito analizar esas dos series. Sólo las cito como referencias que permiten comprender algunos elementos de los Tíos del Diablo.

Los Tíos del Diablo es una serie de fotografías de gran formato (150 x 100 cm cada una) que el artista realizó entre 2010 y 2012 durante la celebración de la fiesta religiosa de La Tirana (Chile) y el Carnaval en Oruro y el Alto (Bolivia). En las imágenes, los bailarines posan individualmente ante la cámara con sus máscaras y atuendos. La parcialidad de sus poses

nos indica que no se trata de retratos dirigidos, sino que el artista ha disparado incesantemente ~~congelado~~ un instante del movimiento coreográfico. El fotografiado no deja nunca de hacer su baile, tal como el fotógrafo no deja nunca de disparar. Algunas veces, el personaje pareciera estar en el curso de un movimiento, mientras que otras pareciera estarlo en el descanso entre un movimiento y el siguiente. Sin embargo, en todas las fotografías a excepción de una, el retratado está de frente o mirando hacia la cámara, por lo que aquellos dos parámetros parecieran haber sido los criterios de selección con que se ha editado la serie. O bien la mirada –mirada de máscara–, o bien el cuerpo sin mirada. Siempre hay algo en el retratado que enfrenta al espectador.



20. **Rey Moreno**, impresión giclée, 100 x 150 cm., 2011.

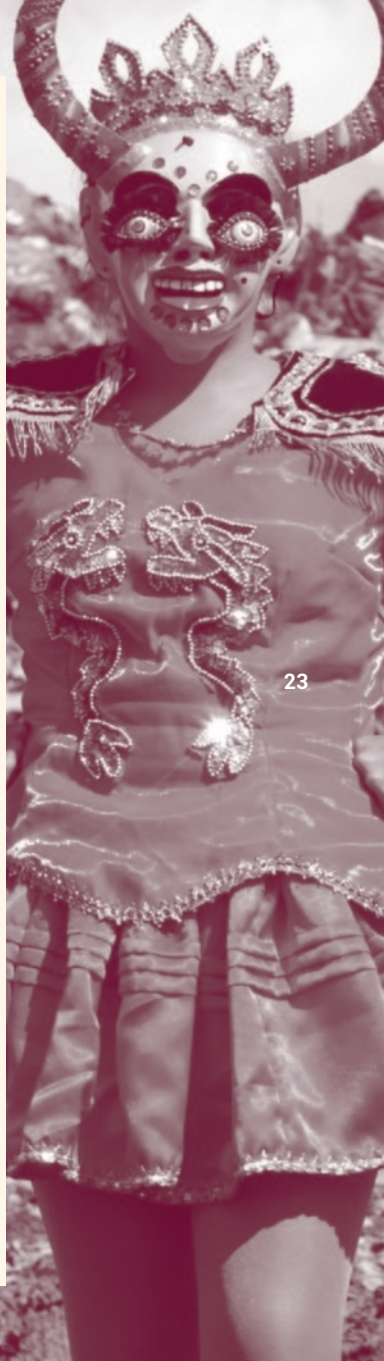
La centralidad de los personajes en el encuadre –y la precisión y objetividad de la composición– nos recuerda a la Escuela de Düsseldorf. Pensamos en el documento fotográfico como reacción al arte subjetivo que se produjo en Alemania para escapar simbólicamente de las secuelas de la Segunda



21. Cacho y Carlos,
impresión giclée 100 x 150
cm., 2011.

Guerra Mundial. La Escuela de Düsseldorf se distinguió por su rigidez, trabajo tipológico y centralidad en el objeto industrial representado. En Los Tíos del Diablo hay mucho de eso: tipología, precisión y equivalencia en el encuadre. Sin embargo, las imágenes de Schopf no son documento de una realidad encontrada, como las de los Becher o sus discípulos, sino retratos emplazados en un basural. En dicho basural se trata de un (no) lugar que es ajeno al acontecimiento del carnaval, pero que, sin embargo, es parte del pan cotidiano de los bailarines. Esto es, porque si bien el vertedero no es precisamente un agente de producción cultural al cual acudiría el turismo, como sí lo es el carnaval (por ejemplo el de Oruro), sí se trata de un paisaje real que se encuentra a pocas cuadras de las calles donde ensayan los bailarines y se realizan las fiestas, tanto en Chile como en Bolivia. En este sentido, Schopf ha dicho que es en el basural donde "conviven el fulgor suntuario de hilos de oro y telas importadas de Asia con ese otro fulgor, el de la basura; saldo indeleble del choque entre la sociedad de consumo y la emigración campesina constituida en poder económico, social y político emergente". El basural –al cual Schopf se refiere como una "ciudad posterior"- es el

LA CIUDAD POSTERIOR



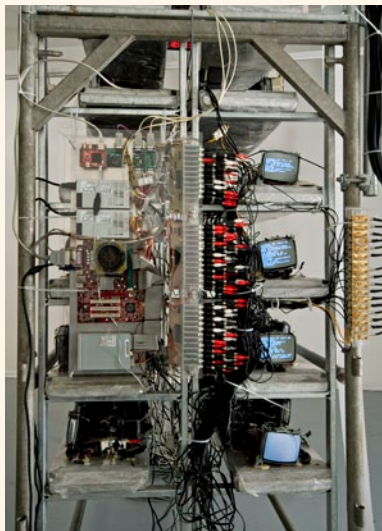
que bordea y delimita el cuerpo (sub)urbano, social y político del carnaval andino en la posmodernidad.

De esta manera, al ser un basural el escenario, pensamos en esa marca del paisaje contemporáneo en países como Bolivia o Chile. Pensamos en ese saldo –y ese resto– del capitalismo mundial integrado que genera “ciudades posteriores” en lugares como África, Asia o Latinoamérica (donde muchos países del primer mundo pagan por ir a botar su basura). Vik Muniz trabajó este fenómeno en Sao Paulo, al fotografiar entre 2008 y 2010 a los “Catadores de Jardim Gramacho”. Se trata del que alguna vez fuera el vertedero más grande del mundo (fue clausurado en 2012). Como es usual en la obra del brasilero, los catadores –los recolectores de basura– posaron ante su cámara emulando una pintura de la historia del arte occidental. Luego, sobre la proyección de esa fotografía, el artista ‘pintó’ con basura la imagen para después volver a fotografiar aquella enorme maqueta de desechos. Esa fotografía final, que no es el retrato de una persona real sino una pintura con basura sobre el primer registro, es el producto final: la obra. Fotografía y pintura; reproducción y original.



22. Vik Muniz, **Marat (Sebastiao)**, C Print, 231 x 180 cm., 2008.

A través de la basura como desecho del mundo, Vik Muniz recuerda las grandes obras de la historia del arte occidental, como la muerte de Marat de Jacques-Louis David.



23. *Máquina Cóndor*,
Detalle de Hardware y
televisores.

Tanto esa redefinición de lo urbano en el tercer mundo, que se expresa en los basurales –como la relación entre fotografía y pintura–, se perciben con claridad en la obra de Schopf. A lo primero ya nos hemos referido. Respecto a lo segundo, podríamos relacionar, por ejemplo, el *Jukurami* blanco de Schopf con el *Pierrot de Watteau*, o la máscara del *Waphuri* con una máscara picassiana. En este sentido, mientras Muniz se refiere a lo posmoderno yuxtaponiendo la historia occidental del arte –encarnada en *La Muerte de Marat*– con la basura brasileña, Schopf le suma un elemento más: la mitología

andina travestida por los mismos deshechos de Muniz, pero también por esa multiculturalidad chillona, fluorescente y electrificada que se percibe en trajes y máscaras.



24. Antoine Watteau, Gilles (Pierrot, dit autreois Gilles), óleo sobre lienzo, 184 x 149 cm, 1721.

Florencia San Martín

26

Una primera aproximación a esa relación aparentemente deslocalizada con la historia se puede observar en el hecho de que el contexto de las imágenes sea siempre el mismo. La homogeneidad del basural bloquea cualquier tipo de identificación con una localidad particular. No reconocemos por la arquitectura un pueblo específico, pues no hay arquitectura. Tampoco podemos descifrar a qué fiesta religiosa pertenece el fotografiado, pues los títulos de las obras se refieren al nombre del personaje y no al espacio geográfico que habita. Así, La Tirana, Oruro y el Alto, pertenecen a un mismo territorio mitológico. Estos dos factores hacen que nos relacionemos con las imágenes desde el lugar del Altiplano, pues la 'nación aimara' –y su 'territorio'– no funciona con las mismas fronteras políticas de los estados criollos. Hay que distinguir aquí tres asuntos bien delimitados: 'nación', 'territorio' y 'estado'. Un mismo paisaje alude, entonces, a la misma 'nación' y al mismo 'territorio', pero no es delimitada

ni por el ~~estado~~ chileno, ni por el boliviano ni tampoco por el peruano.

Ahora bien, sucede que a pesar de esta unidad cultural los vestuarios de los personajes sugieren un mundo híbrido lleno de pastiches; un mundo que no hace más que reflejar una cantidad de influencias innumerables y muchas veces imposibles de identificar o de cuantificar. Según Schopf, en la postmodernidad el carnaval andino “va sumando cada vez más referencias que no son exclusivamente asociables ni a lo católico-español ni tampoco a lo indígena”⁹. Se trataría de una mezcla que no es ya exclusivamente relacionable con un “Barroco mestizo que ya cabría rubricar de clásico”¹⁰. Así, nos encontramos frente a un híbrido estilístico con el potencial imperante de cambiar, de mutar, de esconderse más y más en el *collage* infinito de referencias *made in Asia* o, mejor, *made in postmodernity*. Nos encontramos con el ‘ser dinámico’ que siempre ha caracterizado a toda cultura, ~~solo~~ que en un estado de creciente aceleración.

El *Jukumari*¹¹, por ejemplo, sostiene con una mano una pañoleta de lentejuelas con los colores de la fraternidad de los *Urus* y con la otra una cinta con los colores de la bandera boliviana. (Tal vez este dato nos permitiría, excepcionalmente, pensar que esta fotografía fue tomada en Bolivia). Sus enormes ojos de pupilas negras y cornea azul peluda nos miran psicodélicos y orgullosos por los objetos que el ser mítico posee entre sus garras (paradojalmente una bandera criolla y no la *Wiphala* andina). Un collar de perlas pasa por entremedio de sus orificios nasales, bordeando su boca y desembocando en su pecho a modo de prendedor. Sus

⁹ Véase Schopf Demian. “Sobre los *Tíos del Diablo*” en *Los Tíos del Diablo* en Galería Patricia Ready. Santiago, 2013.

¹⁰ *ibid.*

¹¹ Véase imagen 31



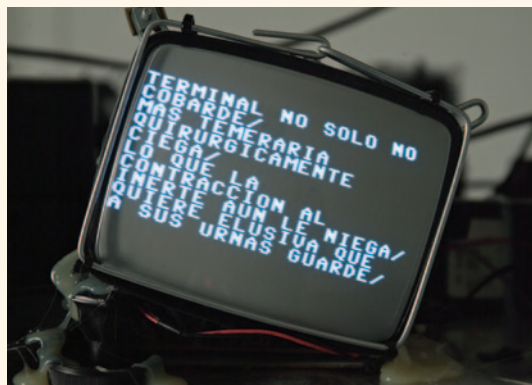
gruesos cuernos apuntan directamente al cielo. Hacia ahí se dirigen, pues en la mitología aimara es el *Jukumari* quien trae la lluvia. Sin embargo, los materiales fluorescentes de sus ojos, boca y cuernos hacen que el oso se parezca más al “protagonista de una opereta espacial de animación japonesa para adultos que a otra cosa”¹².

En este sentido, se podría pensar en una cultura que –bajo el influjo de la globalización– pareciera estar al filo de anularse. Sin embargo, a este híbrido en el vestuario se contraponen, como decíamos antes, el paisaje homogéneo en que han sido capturadas las fotografías. De esta manera, tal como el paisaje –aunque basural– puede ser leído entre otras cosas como signo de una misma cultura que no se divide por los límites de los estados criollos, la gran porción que ocupa el suelo en el encuadre revela una resistencia; la presencia de una historia que no puede desaparecer, aunque el tiempo presente postmoderno quisiera aniquilarlo todo. En este sentido, si bien es cierto que las infinitas mezclas referenciales de las culturas asiática, occidental y andina abundan en los retratados –situándonos en un paisaje post-moderno– el encuadre, simultáneamente, es signo de un paisaje inseparable de su historia y de su cultura.

Como ya lo insinué un poco más arriba, el “Diablo” de la “Diablada” tiene su antepasado en un ídolo precolombino: el ‘*Tiw*’. A través de un baile antecesor a las actuales Diabladas se rendía culto al ‘*Tiw*’. Desde entonces las máscaras han sido parte crucial del atuendo. El ‘*Tiw*’ vive bajo tierra y es quien decide si tiembla, o si la mina procura vetas generosas. Sin embargo, a pesar de que es el ‘*Tiw*’ quien decide, en el pensamiento multidimensional aimara los hombres pueden influir en el destino. Así, los mineros le hacen ofrendas como serpentinas, hoja de coca y cerveza. Esto, con el fin de que el

¹² *ibid.*

Tiw esté contento y así no falte la riqueza. Ahora bien, al leer el título de la serie fotográfica sentimos familiaridad con el sustantivo “Diablo”, sin embargo, en general, desconocemos su relación con el sustantivo “Tío”. Tío viene de la castellanización del ‘*Tiw*’, por lo que a través del título Schopf nos indica la presencia del ídolo en la serie. Los “Tíos del Diablo” son, entonces, ‘Los Diablos del Diablo’, en una doble afirmación que recuerda, en algo, a la doble negación (“no solo no”) que es parte de la estrofa gongorina que procesa la Máquina Cóndor. Son ‘Los Diablos del Diablo’ porque los evangelizadores homologaron al ‘*Tiw*’ al “Diablo” occidental, permitiendo la persistencia de su culto sólo bajo la condición de que sea asumido como un subculto del culto mariano. Es así, que la progresión de diablos termina en la iglesia, donde los diablos se arrodillan frente a la Virgen. Esos diablos son el Tío.



25. Máquina Cóndor, detalle de una de las estrofas generadas.

Por otra parte, considerando que el Tío reina bajo la tierra, constatamos su presencia al observar que en la mayoría de las fotografías el suelo ocupa una gran porción del encuadre.

El basural, entonces, tiene una doble significación: no solo se refiere a esta suerte de “Ciudad Posterior” – y postmoderna–, que hoy coexiste con el carnaval andino, sino también a la presencia simbólica del “Tiw” (por cierto cubierto de desechos mineros).

Respecto a esto, podríamos acudir a la tesis sobre la relación entre paisaje y memoria del historiador del arte Simon Schama. Según Schama, el paisaje es memoria del territorio, pues se trata de un orden simbólico y visual que expresa las claves biográficas de los individuos y sus sociedades¹³. Poniendo como ejemplo a Anselm Kiefer –quien por cierto también asistió a la *Kunstakademie* en Düsseldorf–, en *Memory and Landscape*, Schama hace un análisis simbólico y visual de la obra del alemán en relación con la memoria del Holocausto. El horizonte en las pinturas de Kiefer es siempre muy alto, contraponiéndose al horizonte bajo con el que se identifica generalmente el paisaje “sublime” del Romanticismo Alemán. De esta manera, debido al punto de vista ‘picado’ del pintor (por ponerlo en términos fotográficos), el suelo ocupa gran parte de la composición, indicando simbólicamente la historia que hay en el territorio y que el arte no puede ignorar.

Siguiendo esta tesis, el código visual que nos permite ver la historia de los bailes religiosos en Los Tíos del Diablo es, a su vez, la gran porción de suelo que hay en la composición. Ese ‘suelo’ es un híbrido entre la *Pachamama*, el imperio del Tío (el *Ukupacha*, el reino del subsuelo) y un paisaje que tiene la paradoja de ser posmoderno en una zona que nunca conoció la modernidad. Esto es debido a que la mayoría de las veces el horizonte coincide o sobrepasa la mitad del encuadre fotográfico. En Caporal Tundiqui, por ejemplo, no solo el

¹³ Schama, Simon *Landscape And Memory* New York : A.A. Knopf : Distributed by Random House; c1995

horizonte ocupa dos tercios del encuadre, sino que, además, la cúspide de una gran ruma de basura, que comienza en el límite derecho de la imagen y que sobrepasa el derecho, llega casi al borde superior de la composición.

Este tipo de encuadre se repite en todas las fotografías a excepción de dos: *Jukumari* y *Caporal con Waphuri*. En *Jukumari*¹⁴, anteriormente descrita, el horizonte se encuentra en la parte inferior del encuadre. Sin embargo, aún nos relacionamos con el suelo, o mejor, con lo que hay bajo el suelo, que es el Tío (y también con la devastación que hay sobre él) –pues a la derecha de la composición aparece el inmobiliario minero. Por la presencia de dicho inmobiliario podemos reconocer los recursos naturales del Altiplano. Reconocemos, también, al Tío (pues según la mitología, de su falo mágico, que insemina a la *Pachamama*, dependen las riquezas y por lo tanto el encuentro de los metales en las minas). Por otro lado en *Caporal con Waphuri*¹⁵, el personaje, cual *transformer* andino, posa con los ojos desorbitados mientras fuma una pipa en la cima de un montón de basura. Aquí los pies del bailarín coinciden con el horizonte, simbolizando a través del punto de vista contrapicado de la cámara a un héroe que puede dominar la tierra (y lo que hay bajo de ella). Pero hay más: esta misma imagen se repite en un grupo de ocho fotografías que también es parte de la serie¹⁶. Allí, la verticalidad de esta imagen nos permite ver que bajo el retratado deambula el único ser animado de la serie, el único, claro, pues carece de inmovilidad al no poseer máscara¹⁷. Acá, entonces, se cae el espectáculo, la retórica alemana del documento (como si el documentalismo no pudiera

¹⁴ Vease imagen 31

¹⁵ Vease imagen 27

¹⁶ Vease imagen 39

¹⁷ Vease imagen 27



prescindir de la estetización). Aparece la prepotencia de lo real encarnado en ese cuerpo famélico. Más real que cualquier retrato de estudio. Se trata de ese escuálido quiltro que no 'posa' y que olfatea la basura buscando alimento, y entonces la grandiosidad del que creíamos héroe se encuentra nuevamente con la tierra. A su vez, al tratarse de un grupo de fotografías, la imagen convive con otras, con un universo donde tres cuartos del total corresponden a la "Ciudad Posterior". Con esto Schopf nos indica, una vez más, tanto la presencia de lo postmoderno y como la del 'Tiw'.

En todas las fotografías, los personajes deambulan por el basural tras sus máscaras y atuendos. Nos miran. Saben algo que nosotros no. Se protegen del disparo fotográfico, de mostrar el rostro, privándonos de ver su mirada o lo que está bajo la máscara o fuera del carnaval. El Tío reina bajo tierra; el rostro yace enterrado bajo la máscara. En uno de sus aforismos Georg Christoph Lichtenberg escribió que "En la tierra no hay superficie más interesante que el rostro humano". La superficie, en este caso, no pasa el límite de la máscara, pues al parecer la mescolanza de influencias *made in postmodernity* bloquearían el acceso al rostro. En este sentido, el vestuario híbrido como consecuencia de lo postmoderno bloquea la singularidad de una referencia, o la continuidad en el traje de un diseño hoy "clásico" que correspondería a la mezcla entre lo andino y lo católico producto de la Colonia. Así, al haber una constante adquisición material, el espectador, se va a confundir con las diferentes referencias en el híbrido del vestuario de los bailarines. (Según cuenta el artista, cuando mostró Los Tíos del Diablo en Alemania, se encontró con que la gente pensó que se trataba de fotografías tomadas en algún lugar de Asia o África). Hay tantas mezclas en los bordados de los trajes o en los motivos implementados por los bailarines como experiencias en el espectador, y así el nombre, o la identificación de la procedencia de un motivo, va a variar

según la experiencia del espectador en el mundo, tanto como varían año a año los trajes en el carnaval¹⁸. De esta manera, tanto los bailarines que re-adornan incesantemente sus trajes y máscaras a través de una fagocitación obsesiva de referencias, como el espectador que dialoga con las imágenes mediante la identificación de referencias visuales, traen consigo lo postmoderno.

Agosto, 2013.

¹⁸ Vease imagen xx



LOS ~~TIOS~~ DEL DIABLO





26. **Jukumari**, impresión
giclée, 100 x 150 cm.,
2011.





28. **Tinku con Halcón.**
impresión giclée, 100 x
150 cm., 2010.



29. **Caporal Tundiqui,**
impresión giclée, 100 x
150 cm., 2010.



30. **Diablo**, impresión giclée, 100 x 150 cm., 2011.



31. **Jukumari**, impresión
giclée, 100 x 150 cm.,
2011.



32. **Rey Moreno**, impresión
giclée, 100 x 150 cm.,
2011.





34. **Jukumari**, impresión giclée, 100 x 150 cm., 2011.



35. China Supay,
impresión giclée, 100 x
150 cm., 2011.

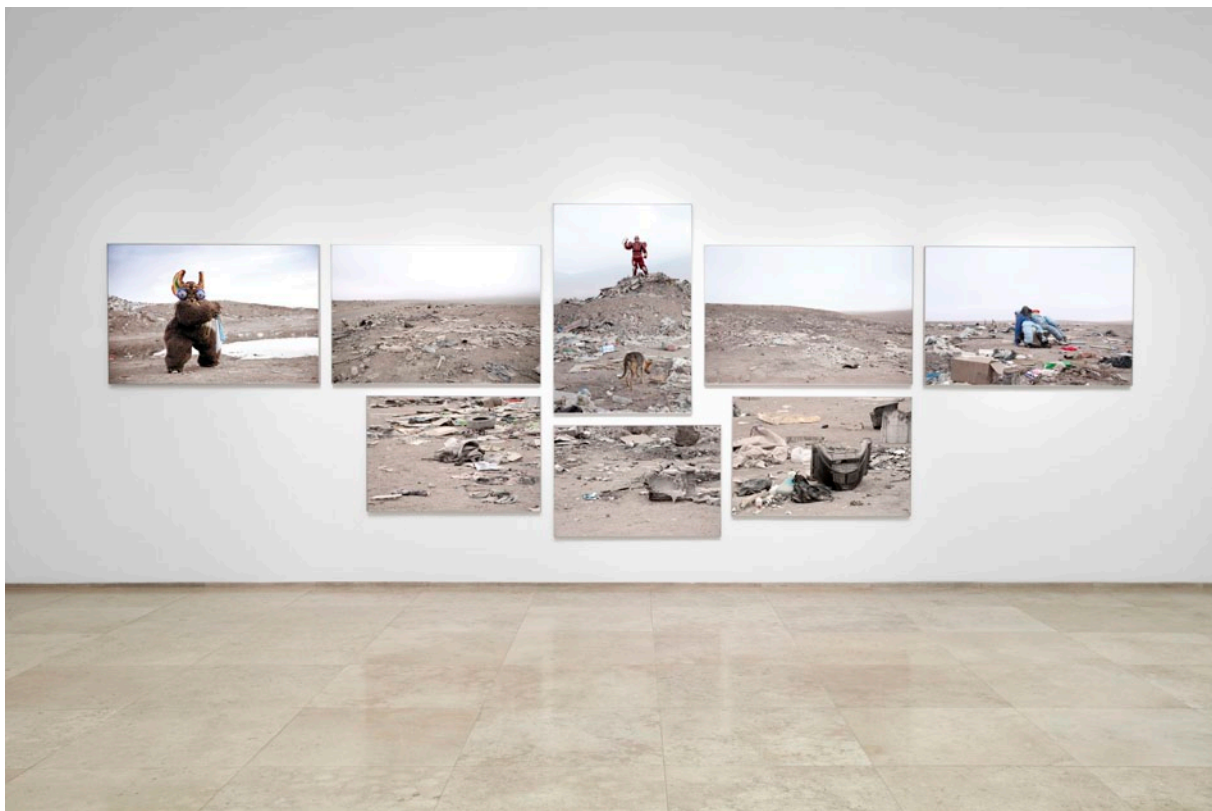


36. **Moreno**, impresión
giclée, 100 x 150 cm., 2011.





38. **Diablo**, impresión giclée, 100 x 150 cm., 2011.



39. **La Ciudad Posterior**,
impresión giclée, políptico,
236 x 733 cm., 2013.





Demian Schopf nace en 1975 en Frankfurt am Main, República Federal de Alemania. Vive y trabaja en Santiago de Chile. Es Licenciada en Bellas Artes de la Universidad Arcis, Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile y candidato a Doctor en Filosofía en la misma casa de estudios. Ha expuesto de forma individual y colectiva tanto en Chile como en el extranjero. En 2007 obtuvo el Premio Altazor por su obra Máquina Cóndor y en 2009 uno de los premios Vida 12.0 otorgados por la Fundación Telefónica en Madrid por su obra Máquina de Coser. Ha obtenido la beca del Servicio de Intercambio Académico Alemán –DAAD– en dos ocasiones (para realizar pasantías en la Escuela Superior de Artes y Medios de Colonia). Entre 2008 y 2012 tuvo la beca de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) para realizar estudios de Doctorado en Filosofía en la Universidad de Chile. Ha obtenido la Beca FONDART en ocho ocasiones. En 2005 tuvo una Beca de Creación e Investigación Artística de la Fundación Andes y en 2006 la Beca Amigos del Arte.

Florencia San Martín es estudiante de doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Rutgers, Estados Unidos. Su área de especialización es Arte Latinoamericano Moderno y Contemporáneo e Historia de la Fotografía. En 2012 recibió el título de MFA en Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York, y en 2006 se licenció en Artes Visuales en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Antes de mudarse a Nueva York en 2010, dictó clases en las Universidad UNIACC y Del Desarrollo, y trabajó como profesora asistente en las universidades ARCIS y Diego Portales. Ha escrito textos para catálogos de artistas y curado exposiciones tanto en Chile como en Nueva York. En la actualidad escribe reseñas para la revista Art Nexus.

Las fotografías 1, 2, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16 y 24 corresponden al archivo de Demian Schopf.

Las fotografías 4, 5, 23 y 25 corresponden a registros de las obras Máquina Cóndor y Máquina de Coser por Jorge Brantmayer.

La fotografía 6 corresponde al registro de la obra Máquina Cóndor por Fernando Balmaceda.

La fotografía 12 corresponde al registro de la obra Máquina Cóndor por Claudio Correa.

Las fotografías 20, 21, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 y 38 fueron tomadas por Demian Schopf en Oruro y El Alto (Bolivia) en 2011.

Las fotografías 27, 28 y 29 corresponden a una puesta en escena de Demian Schopf, producción de Rodolfo Andaur y registro de Jorge Brantmayer en Alto Hospicio (Chile) en 2010.

La fotografía 17 corresponden a una puesta en escena de Demian Schopf y registro de Jorge Brantmayer en las bodegas del Museo Nacional de Historia Natural, en Santiago de Chile el año 2001.

La fotografía 39 corresponde al registro de la obra La Ciudad Posterior por Rodrigo Maulén

La Foto de las páginas 50 y 51 corresponde a una vista general de la exposición Los Tíos del Diablo en Galería Patricia Ready por Rodrigo Maulén.

Las obras expuestas en La Ciudad Posterior, en el Centro de Extensión **Cultura** (CENTEX), han sido generosamente prestadas por Galería Patricia Ready

PATRICIAREADY
GALERÍA

Diseño: Rodrigo Araya

Impresión:

Tiraje primera edición: 500 ejemplares

Proyecto financiado por Fondart Convocatoria 2012

Imagen anterior:

40. Vista general de la exposición **Los Tíos del Diablo**

Galería Patricia Ready, Santiago, 2013.





CENTEX
Cultura