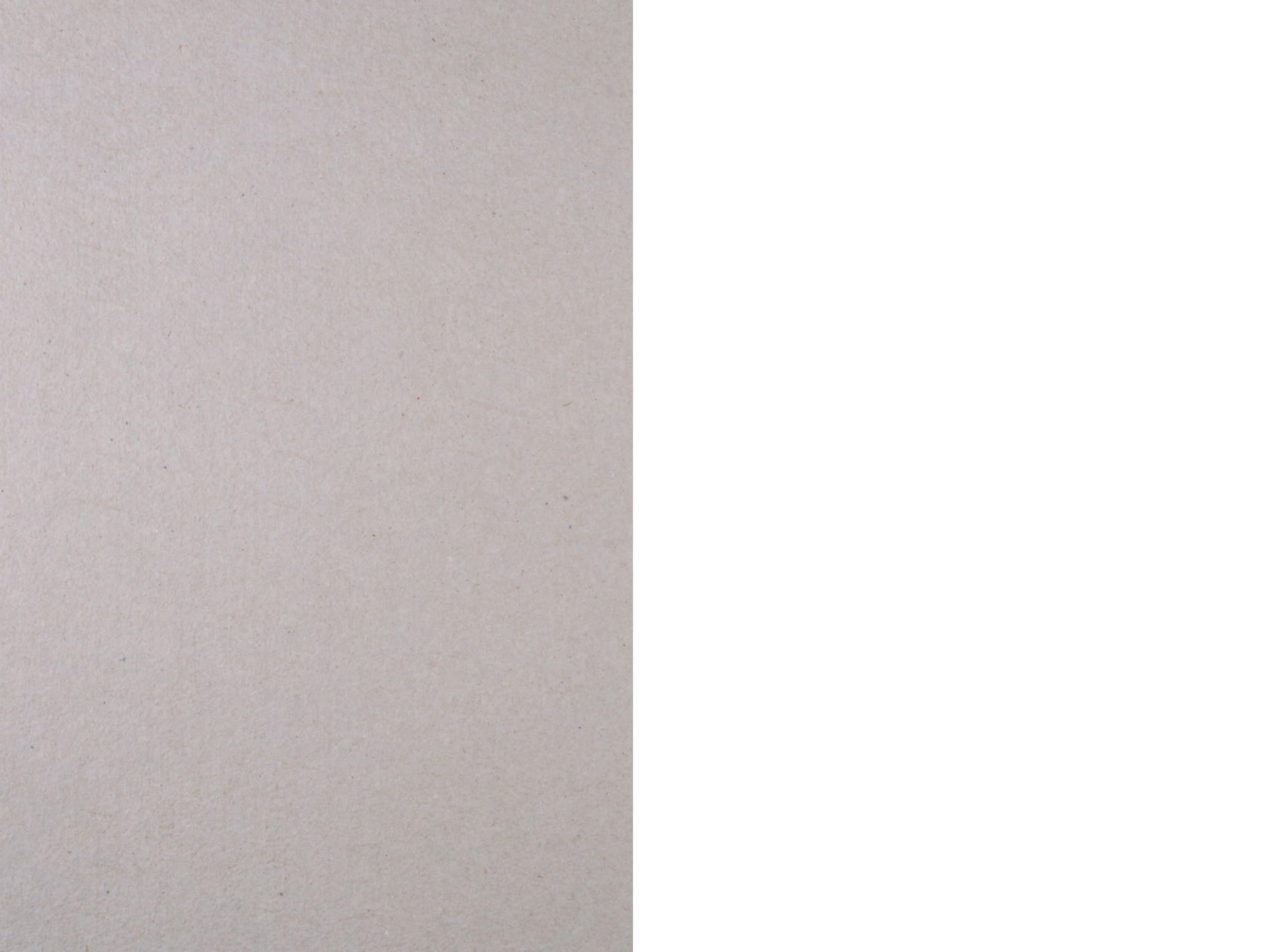


HECHIZAS

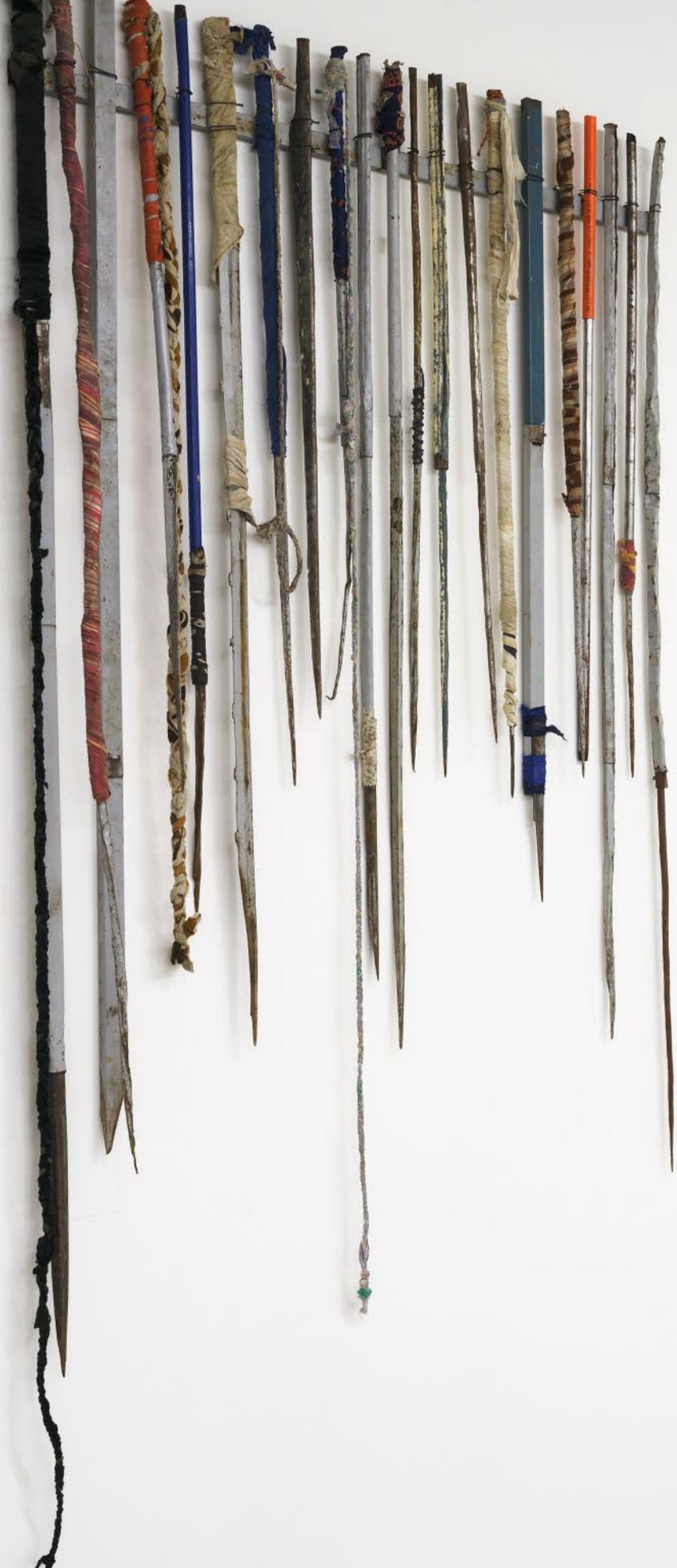
DEMIAN SCHOPF





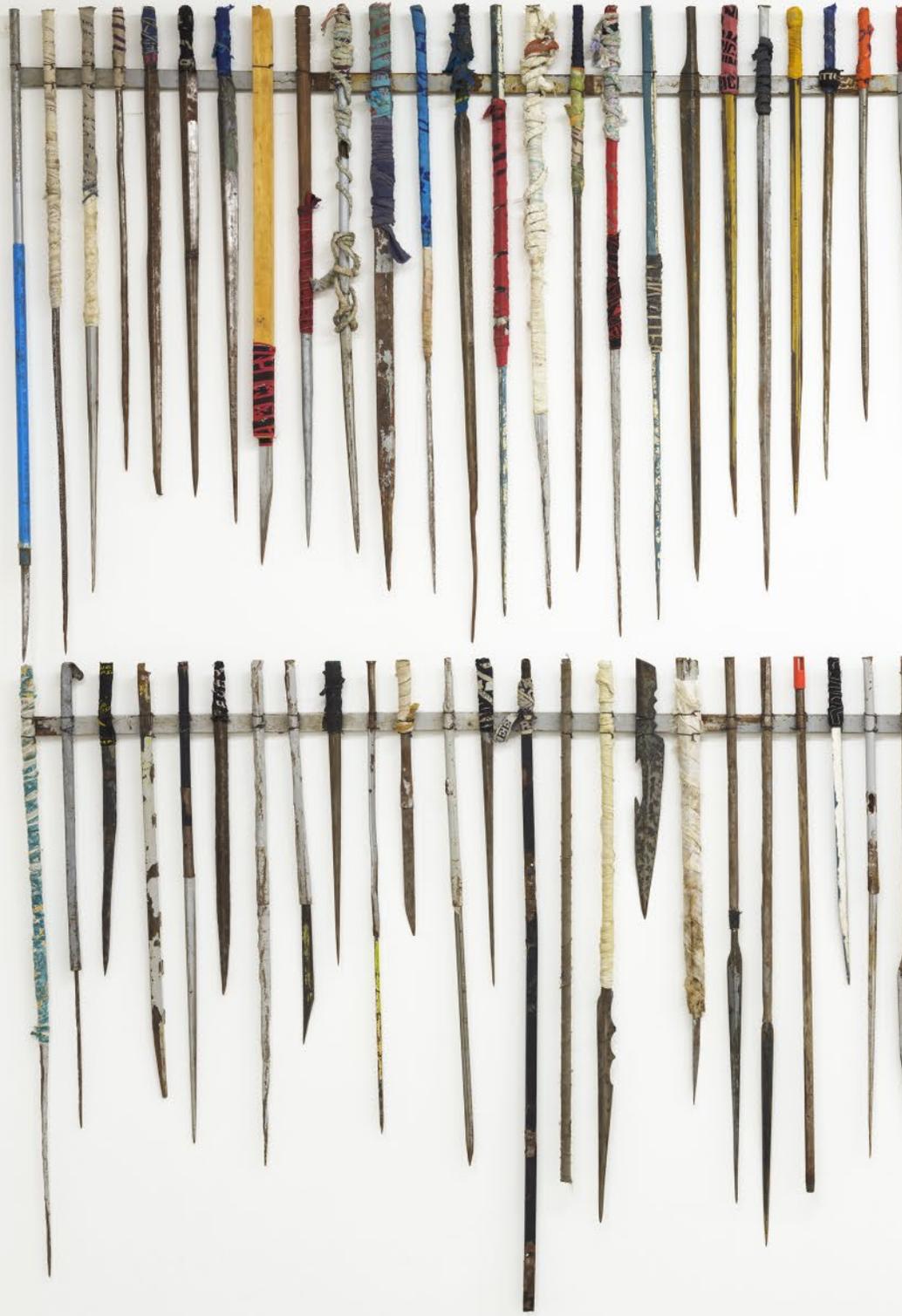


















HECHIZAS

DEMIAN SCHOPF

36 cm









28 cm





37 cm





38 cm





37 cm





37 cm







41 cm



39 cm

36 cm





36 cm



42 cm

79





49 cm

197



43 cm





76 cm



65 cm



67 cm



72 cm

















In ictu oculi

I

Primeras grullas

La noche del catorce de marzo de 2024 Gabriel soñó con una obra de Bill Viola y otra de Jeff Wall. La primera es un video donde la cámara lenta es extremada. En Wall el tiempo está completamente detenido en forma de leche derramada por el viento.

Repentinamente lo despertó el ruido incesante pero regular del citófono. Era la Policía de Investigaciones de Chile.

Lo condujeron a un cuartel inhóspito.

No pudo negar el cargo de la PDI: llevaba unos meses dedicado al microtráfico ocasional de benzodiazepinas y opiáceos que compraba a vendedores ambulantes en la calle, mercados de las pulgas y diversas ferias informales en la periferia de Santiago. Las clases a honorarios en varias universidades chilenas no le generaban ganancias suficientes para financiar su vida.

Es extraño que un artista visual devenido docente universitario con doctorado sobrevenga micro traficante.

Como dicen los escépticos desde siempre: el mercado no captura todos los valores.

Gabriel nació en 1976, en Frankfurt am Main, República Federal de Alemania, hijo de padres exiliados chilenos. Creció con su pequeña familia como única referencia. Percibía al mundo exterior como una amenaza y esporádicamente como una aventura. Vivía con su padre, madre, hermano menor y un medio hermano muy mayor. Desde muy niño le narraron los horrores de la dictadura de Pinochet.

Libros negros atestaban el escritorio del padre.

Percibía el afuera como un lugar adverso: primero el kindergarten, después el colegio y siempre en las reuniones sociales.

Nunca logró desprenderse de esa sensación de infancia: el mundo exterior como un lugar esencialmente hostil.

En el ámbito de lo social se sentía afortunado de poder contar con la compañía de su hermano menor. Juntos eran fuertes.



Solo hizo dos amigos en Alemania: Boris y Daniel. Con ellos y su hermano solía internarse en lugares peligrosos como casas abandonadas, demoliciones, edificios en obras y los techos de la ciudad. Con toda naturalidad. Una vez un clavo oxidado perforó el pie de Boris. La madre de Gabriel tuvo que llevarlo al hospital. La de Boris nunca estaba.

Poco recordaba de ese período.

Era costumbre de su padre disfrazarse para asustar a sus dos hijos menores. Se envolvía en una manta de Castilla y se ponía una máscara de cartón de Marilyn Monroe. La máscara tenía dos lados: Marilyn viva, de tono rosáceo y nacarado, y Marilyn muerta, de tintes verdosos. El papá usaba la careta de mortecina tez verde color piel de aceituna. La combinación entre esa máscara y el poncho le daba un aspecto de inquietante extrañeza a la figura: una especie de monje loco con cara de mujer muerta.

Invariablemente seguía una pelea entre los padres.

Otro recuerdo recurrente era el de un viaje a una casa de campo española a los ocho años. Estaba cerca de un pueblo llamado Solares en la Comunidad de Cantabria. Antes de llegar percibió algo hostil en el paisaje. Colinas verdes y regulares se repetían con una frecuencia demasiado exacta. Una falta de hospitalidad esencial emanaba de la comarca, como si uno o varios entes le estuvieran diciendo que se vaya.

Un niño de cuello inusualmente largo caminaba serio por la berma.

Al entrar a la casa se percató que el segundo piso estaba construido sobre un establo. Bajo las tablas, mal separadas y de pino sin cepillar, se escuchaban ruidos de animales. Hasta podían verse unos lomos y el suelo cubierto de paja. No supo si eran cerdos, corderos o vacunos. Olía a heno y estiércol. Tras la inspección de rigor su madre abrió una puerta y dijo: –acá van a dormir tú y tu hermano.

Gabriel pegó un alarido. Había un cadáver en la habitación. De pelo largo desgreñado, sucio y tieso, ojos de vidrio empotrados en cuencas oculares vaciadas y un cuerpo retorcido cubierto de llagas, heridas y pústulas, había sido torturado antes de morir. Producía una perturbadora mezcla de pena, asco y miedo.

Imposible dormir ahí.

Su madre lo descolgó.

Fue su primer encuentro con Cristo.

Dieciséis años después se reencontraría con él y esa latinidad sanguinaria, pero además revuelta con elementos precolombinos, en la Iglesia de San Juan Bautista de Yanahuara en Arequipa, Perú.

Inútil narrar toda la vida de Gabriel.

Cabría agregar un último episodio para cerrar su infancia. En el décimo año de su vida, la familia regresó a Chile, país católico sin barroco. Gabriel solía veranear en un campo en el sur de Chile, cercano a San Sebastián de Yumbel, en una casa de madera, como son las casas en el sur. Estaba construida sobre una colina. El paisaje semejava un anfiteatro casi simétrico con un monte a la derecha y un cerro repleto de pinos australianos –que dejan la tierra ácida y yerma– a la izquierda. Al centro se veía un llano y al fondo, justo en la mitad y asomándose entre dos colinas más distantes, el mar.

A diferencia de las montañas cántabras, de estas emanaba una combinación de tranquilidad, tristeza, melancolía y tedio.

Una tarde, frente al paraje, se le vinieron a la mente unas palabras: *Frühe Kraniche* (Primeras grullas). Era el título de uno de muchos libros que le habían regalado sus padres, que ocasionalmente trabajaban en la Feria del libro de Frankfurt. En la portada del libro había un paisaje crepuscular parecido al atardecer chileno.

Algo siniestro advirtió en ese título conjugado con el crepúsculo amatista en el que estaba.

Sintió una progresiva fusión y disolución de sí mismo en el paisaje.

Era como si las grullas al nacer antes de tiempo estuvieran anunciando un desorden inducido que inevitablemente conduciría al fin del mundo.

No tenía más referencia que la Tercera Guerra Mundial entre El Pacto de Varsovia y la OTAN encabezada por los Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas respectivamente.

Esa era la forma del arcaico apocalipsis que le había tocado a su generación, especialmente en Alemania, país territorialmente dividido por la Guerra Fría.

Sintió pena.

Después sintió un placer procedente de la pena.

II

Hecho tira

El conocimiento no es saberlo todo, sino saber utilizarlo todo.

Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*

Fotocopias de unos cuentos de un autor local, un joven que habla el lenguaje de los marginados –sin serlo, claro–

Rodrigo Rey Rosa, *Gorevent*, En: *Cárceles de invención*.

Gabriel aguardaba su formalización en una celda común.

Escondida en el porvenir lo esperaba una lanza hechiza, una tira largamente extendida hacia abajo (como un iceberg flaco y tan profundo que su parte visible sobre el agua parece apenas un pequeño islote, como el pomo de una jabalina casi hundida en el océano).

De forma vertical, era puntiaguda y atravesada por una quebrada cuya forma recordaba a las columnas salomónicas de ese barroco andino que tanto asombró al estudiante de arte Gabriel en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito.

Cabría imaginar una larga lanza colgada perpendicularmente del cielo para construir una analogía visual más directa.

Antes, ese objeto había sido casi una esfera, como la Tierra.

La esfera –un balón de gas con las manillas cortadas– sangró la flor del aire y el tiempo al ser cortada en una gran tira y enroscada sobre sí misma, como un cuerno de unicornio.

Retorcieron la larguísima tira a punta de martillazos. Quedó como un delgadísimo cucurucho de papel de punta muy afilada. Se volvió flaca, extendida y de superficie semejante a una espiral estirada a lo largo de una recta, como el cuerno de un narval. Una gran quebrada la atravesaba de un extremo a otro. Nadie reconocería al balón en la lanza ni a la esfera en el cuerno rectilíneo.

El balón hecho tira pasaba la gran mayoría del tiempo encerrado en un shaft, un tubo largo y ancho que recorría uno de los cuatro lados de toda la prisión con una puerta para botar la basura por cada piso.

Antes vivió oculto en una cañería.

La humedad calaba hasta los huesos.

Gabriel compartió celda con varios internos, entre ellos uno de mayor edad, apodado Condorito (por su apellido) que lo amparó y protegió.

Jeremías Condori, nortino y devoto de la Fiesta de la negra y de la Virgen de La Tirana (la chinita), era maestro en la fabricación de estoques de todo tipo, lanzas y sables. Era lo que llaman un maestro chasquilla, experto en objetos hechizos de muchas clases (como un improvisado anafre hecho con unas resistencias que se enchufaban a la red eléctrica, un cajón de madera relleno de cemento y un pedazo de reja como parrilla, además de arañas y pelotas.).

Con los días Gabriel supo que a los estoques del largo aproximado de una espada se los conoce como sables, que la denominación cuchilla refiere a estoques más bien cortos y lanza a los del largo de una lanza, siendo las más cortas de la extensión aproximada de una jabalina.

La araña es una especie de gancho utilizado para recoger pelotas –ocasionalmente paquetes de forma esférica– arrojados desde la calle al interior de la cárcel por unos lanzadores especializados, los peloteros.

–Tenís que hacerte una cuchilla –dijo Condori el segundo día.

–¿Ah? –replicó Gabriel con voz temblorosa.

–Si po, si aquí los problemas se resuelven peleando y tenís que saber ganar y perder, ser buen perdedor. Tenís que ganarte la ficha peleando si no querí ser perkin... te cogotean. El peleador es el que sobrevive y manda gente.

–¿Y usted se hizo su cuchilla?

–No, no, yo digo me la hice porque siempre llegaba gente que hace las cositas y que ayuda a los reos. Se llaman perkin. Son los esclavos de aquí. Pero después aprendí y no paré. Me entretiene. He hecho ballestas con cámaras de bicicleta y corazas cosiendo biblias o guías de teléfono. Tengo un perkin chanchito e tierra que lo tengo cortando con una termita, eso sí.

Gabriel sintió curiosidad. Se enteró que una termita es una sierra incrustada en un bloque de madera utilizado para cortar el fierro que servirá de insumo para hacer el estoque y que un chancito de agua es un perkin que le lava la ropa a su amo, conocido como perro o viejo. Le contaron que numerosas veces los insumos para fabricar armas hechizas eran vendidos a los internos por los mismos gendarmes.

De pronto sonó el teléfono. Condori respondió

III

Juan Diablo

Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora.

Jorge Luis Borges, *El milagro secreto*.

–¿Aló?
Se escuchaba una voz muy acelerada al otro lado.
–No, no rey... pícala con sal y ajo no má.
Condori cortó.
–¿Ajo? –preguntó Gabriel.
–Si po, el ajo y la sal hacen que no se cierren lah heríah... le ponemos en la punta así... a veces le ponemoh caca también... pa que se infecte.
–¡Chuta! ¿Y qué otras armas tení?
–Yo he estado en cana varias veces, por secuestro, por robo. El armamento depende de la cana en que estás. ¿Sabís qué?
–¿Ah?
–De los mismos balones de gas hacen huinchas y hacen cuchillas con los balones de gas. Los hacen huincha. En las canas...
–¿Pero con el mismo fierro dao vuelta?
–No po, cortan, cortan las orejas y hacen huinchas, hacen huinchas de lo redondo y lo ponen de guata, así pa acá, y hacen puras huinchas y cada huincha es una cuchilla.
–Ah, ¿y esas las estiran después, las cortan como redondela y después las estiran? –Gabriel intentaba seguir el hilo.
–Si po... El cilindro, después estiran el balón y hacen cuchillos, inventan de too. La otra vez mandé a cortar el balón en una sola tira larga y la enroscaron así, a puro martillo pa hacer una lanza larga. Esa la tengo escondía en el cháf.
Otro interno, apodado Luly, entró de súbito y lentamente en la celda. Iba agachado, con el pecho levantado y clavando la mirada alternadamente en Gabriel y Condori.
–¡Mandanga! –exclamó al borde del grito, abriendo los ojos, los brazos y levantando las cejas tratando de darle una expresión de feroz expectativa a su rostro.
No se sabía si pedía, ofrecía o inducía a comprar en conjunto.
Así iba de celda en celda.
Condori y Gabriel lo ignoraron.
–¡Mandanga!
Se escuchó en la celda vecina, y al rato en la siguiente, y en la subsiguiente, y así sucesivamente hasta fundirse con la barahúnda de la galería.

–¡Ya! Estamos en vivo y en directo con uno de los reos más peligrosos de la cárcel de Colina II.
–Faraón, faraón de las tinieblas, faraón de las tinieblas. Comandando legiones, comandante de legiones.
–¿Cuál es su nombre señor? ¿cuál es su nombre?
–Juan Diablo, Juan Diaulo, y mi chapa foca de cagua –decía el hombre regordete de polera roja ajustada haciendo sonar fuertemente dos sables al golpearlos como baquetas.
–¿A qué grupo? ¿a qué grupo pertenece usted?
–Al grupo Jickler, al grupo Jickler.
–¿Ya y usted qué es lo que está pidiendo ahora aquí para la televisión, para la televisión en vivo?
–Para la televisión en vivo estoy pidiendo mi medicamento psiquiátrico, que son tres clona dos punto cero, tres clona dos punto cero, que me dejan terrible e lái y viendo como hormiga, que me deja viendo a las personas como enanos. A las personas a la gente, y ahí quedo terrible e endemoniado, verde por tirarme a la arena.
–¿Y si no le dan el tratamiento qué piensa hacer señor?
–Voy a sacar riñones, corazones, pulmones, costillas... pa tirarme con una lanza prendía.
–Mándeles un saludo a todos los televidentes de Mega.
–Un salúo pa too mis fans, un salúo pa too mis fans que me...
–¿Y y cuando lo vai a subirlo? –preguntó Juan Diablo.
–Apenas puea, apenas puea.
¿Viste esta weá, hermano?
–No.
–Mira, cachea, a este culiao le dicen El mejicano.
Le mostró un video de YouTube donde aparecía un hombre alto y flaco

con la cabeza envuelta en una kufiya –un pañuelo palestino– una celda de color rojo, paredes descascaradas, camarotes que parecían improvisados por maestros chasquilla y otros internos que se reían. El enmascarado tenía un sable en cada mano y los hacía sonar al choque, igual que Juan Diablo.

–Ya... ¡ahora!... –dijo uno de los internos.

–Ya Juan del Diablo, esta weá es bien corta, maricón y la chuchetumare. ¡Vo soy pura nanaj ¡¿Aonde la viste chuchetumare?! Llevai cualquier colchón chuchetumare. A vo te dicen el foca. El tuerto chuchetumare. Aquí y te la peleo aquí y en cualquier lao, hijo e la maraca, y en too caso vo soy cochino chuchetumare. Y aonde estemos los pescamos a puñalás chuchetumare, si yo soy el que reina en el óvalo, no voh chuchetumare, así que démole color no má chuchetumare. En Colina cuentan que anduviste chuchetumare... toos me funan chuchetumare porque ando robando y vo no robai, cogotero de... ¡cogotero de quiosco!

Siguió una fuerte carcajada.

–Y puta y conchatumare, y conchatumare –prosiguió El mejicano– ¿no te acordai cuando llevabai chuchetumare lo colchones de aquí pal gimnasio antiguo. Y cuando hicistes las weás, cuando salían toas las galerías... y anduviste donde loh hermanoh chuchetumare y después te vinieron, y te trajeron pa acá y hicistes las weás, hicistes las weás, viruta culiá.

–Dale desde loh cuatro –dijo otro interno.

–Culiao: ¡hicistes las weás!

Se escuchó una fuerte risotada acompañada de chiflidos.

–¡Hiciste las weás! –repitió El mejicano.

–¿Cómo le vai a pegarle? ¿cómo le vai a pegarle? –se oyó.

–No, le voy a pegarle una de aquí, ahí y allá –dijo El mejicano tras unos movimientos sutiles, elegantes y rápidos.

Todos se rieron a gritos.

–Yaaa. Este chuchaesumare... no tiene cóigo, no tiene cóigo. Hay que hacer alguna weá –dijo Juan Diablo– ya culiao agarra el celu.

El amigo se dispuso a grabar. Juan Diablo empezó su diatriba:

–Conchetumare aquí está el foca, aquí estamos Chile, chuchetumare, calmao no má. Mejicano hijo e puta, hijo e gonorrea, sapo e la conchetumare. Ando con puras bandas de caries aquí en Chile chuchetumare. Somos toos pistoleros pa acá y andai con puras joyas mula. Te voy a pillarte en el patio y te voy a quitártelas toas y te voy a quemartelas chuchetumare. Chao y noh vemo, hijo e puta, hijo e perra.

A esas alturas el enfrentamiento era inevitable.

IV

El fin

Dahmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.

Jorge Luis Borges, *El sur*.

Dos días después de interminables interrogatorios Gabriel fue trasladado a un recinto penitenciario donde debió aguardar su formalización en prisión preventiva. Se fijó la audiencia el día diecinueve de marzo a las ocho de la mañana.

El primer sentimiento de Gabriel fue de terror.

Temió menos una muerte furtiva que devenir harapo humano en prisión: un perkin o un perro amarrado a un viejo. Jeremías Condori lo protegió durante ese período.

Había estudiado un poco el coa y hecho una exposición con armas hechizas conseguidas mediante innumerables trámites con Gendarmería de Chile. Las dispuso como cinco grandes murales.

Al lado de cada uno de los cinco cuadros había una pequeña pantalla –un celular de pantalla trizada– donde presentaba su investigación. Como era de esperar, nadie leyó esos textos que no existieron en la polémica que la muestra levantó.

Era poco amigo del arte didáctico, del arte de servicio, del servicio militar, de la militancia, la mensajería instantánea, de los panfletos y de la estética de lo obvio. Decía, inocente, abominar de todo tipo de fundamentalismo. Nunca descartó el asombro, el hacer, el encontrar ni el pensamiento reflexivo, que veía como fuerzas complementarias y en ningún caso opuestas.

Perdido en cavilaciones sobre su muerte, ideó conculcar ese destino inventando alguna pelea con un reo que lo matase. Pensó en alguien como el recién llegado Juan Diablo o El mejicano, cuyas polémicas y populares amenazas vía YouTube no había dejado de seguir.

Supuso que el hecho común de morir no era lo temible, pero sí las circunstancias concretas que enfrentaba. No se cansaba de imaginar su muerte. Inútilmente agotaba toda variación. Desde una solapada estocada a la pasada a un duelo público en la arena.

Todas las semanas morían unos cuántos internos en patios, pasadizos y celdas cuyas formas y ángulos fatigaban la geometría hasta el vértigo.

En sus pensamientos a veces lo ultimaban desde lejos, otras desde muy cerca. Cada muerte imaginaria duraba poco más de un instante.

Anhelaba con impaciencia la estocada definitiva que lo redimiría de una vida triste y de tantas y tan tortuosas pesadillas, soñadas o no.

La noche del día 18 soñó que en 1628 Don Luis de Góngora y Argote escribió que había soñado su muerte en un poema. El tiempo desaparecía y la soledad también. Dejaban de ser motivo. No urdían angustia alguna. Gabriel despertó con una sensación de alivio y libertad; francamente feliz. Su hora más lúcida era cuando amanecía frío en la mañana. Recordó algo que escuchó y después olvidó. Según estudios recientes al expirar nuestros cerebros liberan por última vez la totalidad de las sustancias que producen los sueños. Supo, de repente, que en ese momento nos sentimos infinitos. Dejamos de existir habiendo sido inmortales: instantáneamente eternos.

Volvió a despertar para confirmar su precaria utopía: no es la muerte lo terrible, si no la existencia encaminada hacia ella.

Sonó el timbre de las seis.

Antes de bajar al patio, Gabriel pasó al baño, si es que puede llamársele así al agujero sin cadena destinado a esa función.

Sintió como Dios le exprimía los riñones.

Descendió al patio por una escalera de fierro, después de cruzar innumerables pasillos y galerías repletas de celdas derruidas, miradas curiosas, chiflidos, las típicas amenazas a los recién llegados y demás provocaciones.

Un viejo gordo, casi calvo, cano, de barba y pelo largo, se reía apuntándolo con el dedo. Otro interno, al fondo, tenía la cara cubierta por un velo.

Condori no bajó.

Ya en el óvalo, varios internos estaban reunidos en pequeños grupos cerrados. Algunos tomaban mate, otros revisaban un celular y se reían. Estaban viendo los videos de Juan Diablo y El mejicano.

Gabriel miró su reloj. Eran las seis y cuarenta y cuatro minutos. A las siete se servía el desayuno. A las siete y media sería trasladado al juzgado.

Se sentó sobre un viejo tambor de lata oxidada. Encendió un cigarro. Advirtió que le temblaban manos y rodillas. Los internos hablaban en

voz baja, como si ya estuviera muerto. De pronto distinguió a Juan Diablo saliendo de una muchedumbre.

–¡Ya mejicano y la chuchetumare! ¡Sal a la arena! ¡Démole color no má!

Los gendarmes observaban impávidos. Tomaron palco cerca, pero no demasiado.

En la entrada de otra galería apareció la silueta de un hombre alto y delgado.

–¡Aquí estoy, cogotero de quiosco!

¡¡Cogotero de quiosco!!

¡¡Hiciste las weás, cochino culiao!!

Siguió una risotada general.

Los internos formaron un círculo. Gabriel se inmiscuyó a pesar de los insultos, empujones y escupitajos.

–Y vo perkin culiao del Condorito y la chuchasumare –le dijo uno– te voy a comerte la mente.

Juan Diablo y El mejicano se rondaban como dos gallos de pelea o como dos gladiadores en el Coliseo romano, lo cual es esencialmente lo mismo.

Cada uno llevaba una lanza y un sable.

Ambas servían de escudo –para desviar la estocada contraria– y de elemento penetrante. La contienda recordaba a un duelo de esgrima, de teatro de sombras chinas o a una ópera futurista.

Conforme las estocadas se volvían cada vez menos teatrales y más pragmáticas, Gabriel decidió que su momento de morir había llegado. Esperó la ocasión propicia.

De lo alto una toalla mojada cayó sobre el rostro de El mejicano dejándolo ciego. Fue la gran oportunidad de Juan Diablo.

–¡Con una lanza prendía!

Gabriel se abalanzó a parar la estocada con el corazón.

Una lágrima rodó por su mejilla.

El tiempo se detuvo.

Se preguntó si se habría detenido el devenir, pero advirtió que seguía consciente.

Sobre un muro un moscardón proyectaba una sombra extendida y quieta. La brisa se detuvo como en una fotografía. Pudo ver el estoque

ensangrentado inserto en su cuerpo. La sangre detenida parecía fluir como un magma espeso por una hendidura que le recordó una quebrada de forma no tan distinta a una columna salomónica. La hoja enroscada –rica en miles de accidentes, corrosión y mesetas– le recordó a una pintura abstracta muy matérica, de esas que vistas de frente recuerdan a una foto satelital donde el horizonte es suplantado por la orografía del paisaje. Pudo ver el estoque inmóvil, así como la asombrosa expresión de rabia y revancha en el rostro de Juan Diablo creyendo matar a El mejicano. Empuñaba la lanza con una mano tatuada cuyos dibujos Gabriel recorrió cien veces. Volcó su mirada al grito congelado de su asesino. Recordó a Lichtenberg: “Sobre la Tierra no hay superficie más inquietante que el rostro humano”.

Volvió al arma hechiza y la complejísima geografía de su hoja. Pensó en cráteres lunares, extensas cordilleras, costas doradas y paisajes marcianos. Se acordó del Valle de la Luna en el norte de Chile. Una lista interminable de pintores se le vinieron a la mente, pero se quedó con uno, su héroe de adolescencia: Anselm Kiefer.

Empastes negros, hondos cañones secos y anaranjados se abrían ante él, rodeados por un aura verdosa similar al óxido de cobre. Unas manchitas más claras, casi plateadas, –quizás cubiertas de grasa o pintura– parecían haberse salvado de la corrosión destellando como purpurina de plata o acero muy pulido.

Vio algo muy arcaico, primordial y antiguo en la materia. No supo qué.

Cansado de ahondar en la infinidad de expresiones de todos los internos, volvió al mango de la lanza de Juan Diablo, fabricado con elástico de calzoncillos Tommy Hilfiger. Más reos portaban estoques con mangos de calzoncillo. Sus diseños le hicieron recordar la abstracción geométrica. Las líneas a Kenneth Noland, las letras a Robert Indiana.

Había una hoja que originalmente fue un serrucho, como delataba su mango. Otro había sido un manubrio de bicicleta.

Hacia el final de la montonera un cuchillo corto llamó su atención. Parecía un arbolito de pascua.

Volvió a pensar en las infinitamente variadas superficies de las hojas, en sus dientes, en su diversidad cromática y matérica, en lo profuso de su topografía, en sus montañas, quebradas y valles, en sus enormes mares secos y en sus halos verdosos como las orillas de las piscinas de relave de cobre.

Posó su vista sobre el estoque que lo estaba matando.

Sintió un latido en la vena del antebrazo izquierdo. Evocó a Góngora y recordó una vanitas pintada en 1672 por Juan de Valdés Leal titulada *In ictu oculi*: en un abrir y cerrar de ojos.

La lágrima cayó al suelo.

Gabriel esbozó una sonrisa honesta. Francamente feliz.

Murió el 19 a las siete de la mañana, fulminado por una estocada al corazón. Fue una muerte rápida.

La formalización no se realizó, pero es probable que por primerizo hubiera podido apelar a una pena alternativa, como el arresto domiciliario.

Gabriel prefirió la eternidad.

Instantánea o no.

Demian Schopf

1. El coa es una jerga utilizada por los delincuentes chilenos que con el tiempo se ha integrado parcialmente al castellano que se habla en nuestro país.

2. Efectivamente, esos videos se encuentran en YouTube. No son ficciones del autor. El habla de Condori es, en su gran mayoría, una entrevista transcrita.



121 cm







91 cm



102 cm



94 cm



94 cm



98 cm







95 cm



91 cm



94 cm



95 cm



98 cm



94 cm



97 cm



95 cm



93 cm



100 cm

102 cm



75 cm



94 cm



93 cm



92 cm





91 cm



94 cm



95 cm



81 cm



93 cm







119 cm





L1160

121 cm



115 cm

97 cm



110 cm





157 cm



161 cm



34 cm



84 cm



Hechizas o el resquicio de la penumbra

Paz López

"Me interesa el asombro, y no el morbo"

Demian Schopf

Tierra y paisaje

En su Curso de geología, publicado el año 1873, Antonio Stoppani advertía cómo de manera creciente la superficie de la tierra estaría compuesta menos por la aglomeración de óxidos y sales metálicas producidos por la naturaleza que por el amontonamiento de metales elaborados por el hombre para su morada, placer y defensa. *"Ahora, la antigua tierra desaparece bajo las reliquias del hombre o de su industria. Ya podemos contabilizar una serie de estratos donde se puede leer la historia de las generaciones humanas, como antes se podía leer la historia de las faunas antiguas en el fondo acumulado de los mares"*, dice Stoppani. Hay algunas imágenes de Demian Schopf que bien podrían corresponder con ese tipo de imaginación. Pienso en las fotografías y los videos que el artista ha venido realizando en El Alto y Oruro, ambas en Bolivia, o en los vertederos de Alto Hospicio, un pudridero alojado en el extremo norte de Chile, una tierra baldía tan monocroma como desolada, habitada solo por escombros tecnológicos, perros famélicos y *"adictos a la pasta base que queman la basura para fundir los metales y cambiarlos por más droga"*. Un ciclo que no solo muestra, como lo quería Stoppani, una tierra que comienza a desaparecer bajo las ruinas de su propia explotación, sino los ecosistemas en descomposición que allí crecen como si la angustia y el abandono fueran suficiente alimento para esas vidas que prosperan allí tenuemente.

Si el paisaje podría ser leído en esas obras como un dispositivo de registro de los desastres ambientales y los pactos extractivistas que están a la base de la producción tecnológica, en *Hechizas* –pienso en una de las partes que componen la obra, aquella que trabaja con pantallas de celulares– serán los componentes minerales de la tierra aquellos que aparecerán como condicionantes de esos mismos medios tecnológicos. Materialista hasta la médula, Schopf no olvida que los dispositivos digitales, a pesar de su léxico construido a base de nubes y datos, son resultado de

una infraestructura de redes anudadas a nivel físico, político, y económico. En *Hechizas*, como también ocurrió en *Máquina Cóndor*, las pantallas forman parte de la materia prima de la obra. Esta vez no son televisores sino celulares los que el artista utiliza como materialidad y medio. Con sus pantallas en negro, exhibiendo sus trizaduras, algunos de los dispositivos muestran un cronómetro junto a una serie de ensayos visuales referidos a las cárceles y la hipervigilancia contemporánea. En otro, se hace pública la geolocalización en tiempo real del artista, como si el celular fuera una gran tobillera electrónica que Schopf, pero también cada uno de nosotros, porta de manera más o menos voluntaria.

La materialidad del medio –que el artista enfatiza mediante el *glitch*, esa suerte de falla o error que no afecta el rendimiento del aparato pero que anuncia su deterioro y posterior conversión en residuo– y el contenido que emerge del dispositivo celular quedan en esta obra expresados en un mismo nivel de sentido. Si como ha venido trabajando el teórico de los medios Jussi Parikka, la extracción de materiales y metales con que se fabrican las tecnologías digitales son inseparables de una historia de “*vejaciones a la vida ambiental y humana*”, si lo que ocurre en las profundidades de las minas está estrechamente vinculado a la vigilancia, el espionaje y la guerra asociados a los medios tecnológicos, no habría que olvidar que las pantallas por las que nuestros dedos pasan con un acostumbramiento y una desidia aterradora son, antes que nada, “*fragmentos geológicos*”, puñados de tierra que llevamos en nuestros bolsillos, trozos de una cadena de producción que hace de la explotación, el desalojo, la masacre, el trabajo infantil, los nuevos pactos coloniales su condición de existencia. “*La infraestructura de los medios remodela la forma en que vemos y entendemos el espacio*”, dice Parikka. En *Hechizas*, el contenido que corre por las pantallas, más que contenido, opera como exhibición del medio como medio. Esto no quiere decir, como lo quería McLuhan, que el medio sea el mensaje, o no solamente eso, sino más bien que el medio –nuestros dispositivos, computadores y redes– no pueden ser pensados sin atender al modo en que participan, en su propia constitución, de la violencia y la destrucción del mundo. O dicho de otra manera: en esta obra, el uso de las pantallas celulares y el contenido que por allí se exhibe, antes que significar o representar, operan. Fue el cineasta Harun Farocki el que acuñó el concepto de imágenes operativas a propósito de sus investigaciones realizadas para la videoinstalación

Eye/Machine (2001): “llamé ‘*imágenes operativas*’ a estas imágenes que no están hechas para entretener ni para informar. Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación”. Se trata de imágenes cuya función principal es organizar una operación técnica específica –vigilancia, examinación médica o como parte esencial de procesos industriales, militares o logísticos– y que acompañadas de la creación de algoritmos avanzados y procesos de automatización, requieren cada vez menos del ojo humano para ser producidas y observadas.

En *Hechizas*, la temporalidad expresada en el cronómetro, ese reloj de precisión utilizado sobre todo para medir fracciones de tiempo pequeñas; los videoensayos que piensan la vigilancia no tanto como un deseo de ver sino como una voluntad de visibilidad total –“*la máquina de ver es la cultura misma*”, dice Wacjman–; el monitoreo en tiempo real que rastrea y procesa los movimientos y los hábitos de las personas: todo ello forma parte del contenido que podemos ver en las pantallas de celulares que Schopf utiliza en su obra. Sin embargo, estos aparatos y sus contenidos no solo están allí para significar o describir sino que son los responsables de efectuar un acto, el acto mismo de vigilar y controlar. No son los sujetos vigilados –los presos que fabrican armas hechizas esquivando las medidas de seguridad– los que analiza el artista en esta parte de la obra sino el rol de las imágenes en el ejercicio de vigilancia y control.

Una herida a la pintura

Me he detenido en los dispositivos celulares, pero ellos ocupan una visualidad menor en el conjunto de la obra, porque son las más de mil trescientas armas blancas fabricadas en las cárceles del país, requisadas por Gendarmería y ofrecidas en comodato al artista las que adquieren mayor protagonismo visual en la exposición. No están a la venta. Son objetos sin precio. Colgadas de forma vertical, una al lado de la otra, como si fueran cuadros y no armas, parecen a primera vista una gran pintura, un ejercicio de forma y color emparentado con la tradición del expresionismo abstracto. Ese tratamiento pictórico al que Schopf somete las armas, esa pictorialización no sucede sin herir también a la pintura. Hace falta acercarse para que emerja toda la violencia de la forma: balones de gas cortados en huinchas filosas, piezas de catres convertidas en estoques, reglas cortadas en

diagonal, martillos enfundados, hojas de sierra incrustadas en bloques de madera, fierros convertidos en garfios, tiras de calzoncillos usadas como mangos. Allí están esos objetos crudos, indiferentes, fríos, económicos que en manos de los reos adquieren la forma de un arma mortal. Mínimos recursos, máximos efectos, ¿no es esa la fórmula que define a cierto arte conceptual? Schopf no va tan rápido, no quiere que esas armas se pacifiquen bajo una categoría, evita la eficacia que convertiría el brillo pobre de esas armas en obra. Porque en rigor no son obras, sino prácticas, modos de hacer, una praxis, un conjunto de reglas, instrumentos y protocolos que definen un tipo de experiencia específica. Medios existenciales, podríamos decir, que exponen en su vaivén entre precariedad y vigor toda la violencia y la crueldad de esas vidas impedidas de recrear la fiabilidad de un lazo, una palabra de abrigo, una promesa.

No podemos, sin embargo, pasar por alto el suplemento de efecto que destila un objeto cuando se desterritorializa. Las armas hechizas, que fueron confeccionadas en la cárcel, de pronto hacen su ingreso al museo. Doble *ready-made*. Si Duchamp, nominalista empedernido, bautizó con ese nombre a un objeto ya hecho, anodino, elegido y separado de su función, en *Hechizas* el artista realiza un doble movimiento: exhibir en el museo unos *ready-mades* carcelarios que se convierten a su vez en *ready-mades* rectificadores, es decir, sometidos a un trabajo de procedimiento y de forma que arruina la operatividad y la eficacia de esos objetos. Que en tanto obra el artista arruine la utilidad de esas armas no quiere decir que las apacigüe, sino que las articula estéticamente para volverlas legibles, para reclamar aparatos de lecturas que las interroguen en toda la violencia que ellas portan. Schopf no interpreta esas piezas sino que las pone en obra, es decir, deja que su forma, aunque sea de manera ínfima o imperceptible, afecte nuestra mirada.

Expuestos en el museo, esos objetos oscilan. A veces son armas, otras veces esculturas abstractas, a veces objetos punzantes, otras veces pinturas. Atento a la tradición de artistas como Duchamp, Manzoni o los conceptualistas de los años 70, que anteponiendo la productividad de una idea al poder de la invención, la tozudez de una regla a la calidad, empujaron al arte a una suerte de trance inflacionario –Mierda de artista, de Manzoni, fue vendida a precio de oro–, Schopf interrumpe con sus objetos aberrantes

ese tipo de economía. Hay una razón práctica: las armas deben ser devueltas a Gendarmería, pero diría que hay también una razón estética, una manera particular de posicionarse frente a los objetos. Si a Schopf le interesa la tradición del *ready-made*, donde la obra estaría totalmente reducida al objeto, también le interesa la tradición de la pintura de vanguardia, sobre todo Malevich y su *Cuadrángulo*, donde el deseo de sustraer a la pintura de lo visible terminaría por cortar amarras con la representación y la figuración. Por un lado, entonces, hay armas hechizas transmutadas en obras o, como diría Wacjman, “*objetos sacrificados a la obra*”. Por el otro, una obra que quisiera liberarse del lastre de tener que testimoniar incansablemente sobre el mundo. Sin esa vacilación, sin esa indecisión o inquietud, la obra quedaría anudada a una tarea muchas veces fastidiosa: la del arte como una empresa meramente sociológica.

John Ashbery decía que Fairfield Porter, el pintor y crítico de arte estadounidense, “*aborrecía al artista para quien el arte es una materia prima de una fábrica que produce una mercancía llamada comprensión*”. Lo decía sobre todo para cuestionar un tipo de arte que se esfuerza por explicar una idea, por hacer que sus imágenes coincidan con el horizonte moral de la época, por avanzar por el pasillo estrecho del tema. No siempre la realidad es la mejor parte ni la más interesante, a veces los objetos tienen leyes propias y misteriosas y pueden por eso ponerse a dispensar sus propias ideas. En ese caso el artista tendrá que crear un dispositivo visual que le permita posponer las suyas, sus propias ideas, para dejar espacio a las que el objeto pueda ofrecer. Y Demian Schopf, que sabe que ser demasiado intrusivo puede llevar a zanjar demasiado rápido los dilemas de las obras y del mundo, creó en esta exposición un dispositivo que le permite a esos objetos, a esas armas hechizas fabricadas en la clandestinidad y el encierro, deambular con una libertad que no encontrarían jamás en prisión. Dejadas en libertad, contraponiéndolas con objetos provenientes de otras tecnologías y otros modos de hacer en apariencia incompatibles, las armas comienzan a infringir otro daño: transforman dos tecnologías distintas –el arma hechiza y el celular–, dos formas de producción –la artesanal y la serial–, dos regímenes oculares –el ocultamiento y lo plenamente visible–, dos economías –la carcelaria y la neoliberal–, en una pareja de mellizas perversas.

Disciplina y control

No es extraño advertir que vivimos en una época fascinada por las superficies lisas, suaves, invulnerables, como las de nuestros teléfonos. Una época que detesta las lesiones, las grietas, las fracturas, los bordes afilados, que no quiere saber nada de riesgos ni espacios desconocidos y que convierte todo eso en un discurso político y ético que se vuelve un horizonte obligado de nuestras percepciones y decisiones individuales y colectivas. Una época que ofrece la extraña promesa de poder verlo todo –sin ángulo muerto, sin fuera de plano, sin resto, como si las cosas del mundo fueran transparentes–, sin intermitencias, sin alternancias entre el día y la noche, entre la actividad y el descanso, repleta de trabajadores y consumidores insomnes. *“Luz diurna toda la noche”* era el lema de una compañía rusa que tenía el improbable plan de poner en órbita satélites que reflejaran ininterrumpidamente la luz solar sobre la tierra. No más oscuridad. Una época que se esmera por hacer coincidir las capacidades de los hombres y mujeres con un modelo maquínico de duración y eficiencia similar al de los sistemas tecnológicos avanzados, indiferente entonces a la fragilidad de la vida humana. Nuestro tiempo, dice Jonathan Crary, *“es un tiempo que ya no pasa”*, como si los cronómetros –esos que Schopf utiliza en su obra– solo marcaran ese tiempo sin tiempo del tedio y el aburrimiento. *“Un mundo 24/7 iluminado sin sombras es el último espejismo capitalista de la posthistoria, de un exorcismo de la alteridad que es el motor del cambio histórico”*, acota Crary en su libro titulado precisamente *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*.

Desviándose de ese imaginario del hombre productivo y victorioso que habita a sus anchas en ese mundo sin sombras, las armas hechizas que los presos confeccionan en la clandestinidad –en el resquicio de la penumbra, como si todavía existieran espacios y lugares sin regulación o supervisión– exaltan una práctica que suele asociarse a la economía doméstica hecha sobre todo de invención, astucia y sentido de la oportunidad. Así como se dice *“cocina de pobres”* para referirse a una práctica culinaria que sin capital y sin recursos logra ingeniosas preparaciones solo a punta de técnica y de sobras, las armas hechizas apuestan por una lógica que no es la de la invención sino la del aprovechamiento. Objetos además *site specific*, útiles solo en su lugar de producción. Es esa economía la que aparece contrastada en esta obra con aquella que ha terminado por convertir a los hombres en un *“agente económico a tiempo completo”*. Podríamos incluso decir que esos objetos

hechizos –afilados, agrietados, maltrechos– emergen como una fuerza antediluviana en el corazón de la sensibilidad neoliberal, mostrando en eso toda la fuerza de su anacronismo. Si la cárcel fue para la crítica moderna un lugar de control y gestión de las poblaciones rebeldes, la existencia de esas instituciones disciplinarias suponían al mismo tiempo la presencia de lugares y comportamientos separados de los imperativos disciplinarios. *“La noción problemática de vida cotidiana, dice Crary, por esquiva que pueda ser, es una forma valiosa y global de caracterizar el conjunto cambiante e impreciso de tiempos, comportamientos y lugares que efectivamente constituían capas de vida no administrada”*.

Lo que exhibe el choque entre las armas hechizas y los aparatos celulares es precisamente la paulatina desaparición de la vida cotidiana como lugar que tendría la fuerza de romper los marcos, es decir, los compartimentos que funcionan como espacios de clasificación, ordenamiento, control. Si las armas hechizas pertenecen todavía a una sociedad disciplinaria –una donde era posible imaginar intervalos no completamente administrados–, los aparatos celulares pertenecerían a una sociedad de control –una donde desaparecerían los tiempos y lugares de intermitencia porque los efectos mortíferos del neoliberalismo asumirían las dimensiones de la existencia entera. *“El capitalismo contemporáneo no solo penetra las esferas más infinitesimales de la existencia, sino que también las moviliza, las pone a trabajar”*, dice Peter Pál Pelbart. Lo que nos ata, nos aprisiona, nos captura, nos extrae nuestras fuerzas vitales ya no está estrictamente en un lugar específico –la cárcel, por ejemplo– sino en el propio cuerpo, alojado en nuestra propia sensibilidad.

Formación de cuadros. La tolerancia como nueva centinela

“Creo que el celular es el gran cuadro contemporáneo y universal”, dice Demian Schopf en una entrevista. Si pensamos el cuadro clásico –aquel que privilegia la perspectiva, el realismo, el naturalismo, la profundidad, la representación, el tema– como una superficie clasificatoria de lo visible, es decir, como un lugar común que permite al *“pensamiento operar una ordenación, un reparto en clases, un agrupamiento nominal mediante el cual se designan las similitudes y las diferencias”*, no podemos obviar los modos en que las imágenes producen grillas perceptivas que contribuyen, como propone Rancière, al gobierno de lo sensible. No hay formación de cuadros,

podríamos decir, sin una gubernamentalidad estética, sin ese monstruo de las reglas, las clasificaciones y las constricciones. ¿Cómo hacer que las imágenes salgan de sí mismas, es decir, cómo hacer que dejen de imponerse como signos puros, como materia ya trabajada, como lugares sin ambigüedad, sin terquedad, sin ninguna nebulosa? Si el celular es nuestro gran cuadro, si él se vuelve la gran superficie clasificatoria de nuestra época, no podemos dejar de preguntarnos por los efectos que produce sobre nuestra mirada, nuestros cuerpos, deseos, compromisos ético o posturas políticas.

Una respuesta posible se pudo apreciar en los propios efectos que provocó *Hechizas* en las redes sociales. Se le acusó al artista de apropiación, de lucrar con el sufrimiento ajeno, de hablar en nombre de una identidad que no es la de él –si eres artista, profesor universitario, blanco y de clase media y si no estuviste preso no estarías autorizado para hablar, por ejemplo, de la cárcel y los sufrimientos que ella produce, parecían decir esas críticas–. En ese efecto Schopf ve cumplida una de las tesis de su obra: *“la violencia carcelaria no es más que un reflejo de una violencia generalizada que recorre el mundo”*, dice. Se trata de un tipo de violencia que no requiere de armas ni de laceraciones traumáticas de la piel, basta con un celular en nuestros bolsillos. Desde el anonimato, pero a plena visibilidad, el mundo se ha llenado de *“bocas abiertas y hambrientas que esperan morder la carne del otro, esperan deglutirse a alguien”*, dice Alexandra Kohan a propósito de la cultura de la cancelación, de la violencia que se ejerce en nombre de causas nobles, en nombre del bien.

Lo que *Hechizas*, en su puesta en escena y en sus efectos impensados nos permite leer, son las nuevas formas de violencia contemporánea. En una época preocupada por afirmar las identidades, es decir, por apelar a un yo sólido, rígido y definido –solo el que estuvo preso puede hablar de la cárcel, solo los negros pueden hablar de esclavitud, solo los homosexuales pueden hablar de discriminación–, la tolerancia se vuelve una gran productora de vigilancia. Ya lo decía Pasolini, un afilado lector de las formas que adopta el fascismo en el neocapitalismo: *“en la tolerancia se definen las diversidades, se analizan y aíslan las anomalías, se crean los guetos”*. Si la historia nos ha enseñado que no hay lugares ni conceptos que se conserven revolucionarios porque *“los automatismos se elaboran en el mismo lugar donde se encontraba antes una libertad”*, la tarea de la crítica, la tarea del artista quizás pase por

pesquisar los momentos donde comienzan a gestarse nuevas formas de vigilancia y control. Schopf lo dice de una manera que me parece contundente:

“Hay que haber estado preso para hablar de la prisión. Esa posición, para mí neoconservadora, reclama el valor del testigo como único valor y, mucho peor, relega al artista a ser un mero operador formal condenado a los confines de su propia experiencia del mundo. Ese argumento supondría que Marx debió ser obrero o Lenin, Fidel Castro y Che Guevara de origen proletario. Sabemos que no lo eran. La postura supone la cancelación de todo sujeto que no sea él mismo (el yo o un conjunto de yoes articulados en una comunidad o patrón identitario). Si se radicalizara terminaríamos en un mundo de yoes encapsulados hablando cada uno su idiolecto, una figura digna de un cuento de Borges o de los eternos monólogos de los personajes de Thomas Bernhard. No me parece convincente en términos éticos o morales, porque limita mucho la comunicación entre yoes y comunidades. No tiene uso posible en términos políticos. Esas hordas funámbulas no son más que una nueva cara del fascismo más rancio. Un fascismo sin rostro ni nombre, y además cobarde”.

Si a propósito del mundo carcelario la obra de Schopf piensa los modos en que las redes sociales han ido configurando una nueva sociedad del control, el prontuario y la intimidación, lo hace también para resguardar la tarea del arte como un trabajo de la ficción, de la ficción como enemiga de una época que ha vuelto el principio de precaución una norma que impide que la existencia se desplace hacia esa línea de batalla llamada asombro: *“cálculo de probabilidades, sondeos, escenarios alrededor de los cracks bursátiles, anticipación de las catástrofes naturales, células de crisis, cámaras”*, todas formas que trazan territorios antes siquiera de realizar un acto.

Desde el cuarto oscuro de la extrañeza, habría que pensar que la lectura, el artificio, la ficción son formas de producir realidad y no una manera de corroborarla. Sin ellos quedaríamos atados a las *“cadenas de lo verificable”*, como si supiéramos de antemano cómo y de qué está hecha la realidad. El arte, decía Saer, multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento de la realidad, habilitando con ello formas menos rudimentarias de la imaginación. Eso hace Demian Schopf en *Hechizas*, pensar el arte no como una formación de cuadros sino como algo que puede herir esa línea de mira que nos vuelve presos de nuestras propias certezas, ese sutil mecanismo de conservación de un mundo que no deja de ejercer su triste violencia.

REGISTROS EXPOSICIÓN



Hechizas, 2022. Cinco murales de armas cortopunzantes recolectadas en prisiones chilenas y cinco teléfonos celulares con video ensayos. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.









Small white informational label on the wall.

Small white informational label on the wall.













Hechizas, 2022. Dimensiones de la vitrina: 60 x 60 x 224 cm.
Esto, que parece una escultura abstracta, puede ser un insumo para la fabricación de armas hechizas o puede formar parte de una "araña" (un objeto utilizado para recoger "pelotas" lanzadas desde la calle por "peloteros"). "Pelota" en coa significa "paquete" y quién lo lanza es el "pelotero". "araña" es el gancho utilizado para recoger la "pelota".





HECHIZAS

Demian Schopf

La exposición *Hechizas* del artista Demian Schopf propone una reflexión en torno a la violencia global y la precariedad de la vida a partir de una lectura crítica a la violencia carcelaria. Por medio de la instalación de más de 1.600 armas ilegales recuperadas desde distintos centros penitenciarios de Santiago, la muestra expone la condición agresivo/reproductiva de estos objetos como una homogeneidad visual de brutalidad, muerte y subsistencia. Se trata de objetos cotidianos que son deformados por medio de diversas técnicas para convertirse en improvisadas y letales armas. Un status de ilegalidad inicial que es transmutado al momento en que ingresan al museo, siendo en este nuevo contexto parte central de una obra de arte. Dicho fenómeno, característico del objetualismo en el arte contemporáneo, activa -por medio de su impactante amplitud- la posibilidad de reflexionar no sólo acerca de la estética mediática del deceso, sino que también sobre el interminable proceso de producción de ellas como parte de un enquistado micro-sistema de poder. Cabe señalar que el

flujo de objetos en la cárcel opera de forma inversa, dado que el artista retribuirá a Gendarmería con herramientas para los talleres de sus dependencias con el propósito de ayudar en la rehabilitación de personas privadas de libertad.

Las armas son acompañadas por una serie de teléfonos celulares -elementos de uso cotidiano fuera y "dentro" de las cárceles- que proyectan en un código lecto-sonoro un ensayo sobre el tema realizado por Schopf. Por último, uno de estos teléfonos celulares mediante un sistema GPS, indicará en tiempo real al espectador el lugar específico de la ciudad en el cual se encuentra el propio artista. Con ello se despliega, al igual que uso de una tómbola electrónica, la idea inherente de bio control tecnológico existente en cada aparato telefónico actual.

Hechizas expone, sobre la base de una incomodidad ante los despojos rearticulados en mortíferos objetos, una crítica al efecto real, múltiple y sincrónico de la proliferación exacerbada de una dolorosa y perturbadora cultura de la violencia que habitamos a diario.

Sebastián Vidal
CURADURÍA



HECHIZAS

Demian Schopf

La exposición Hechizas del artista Demian Schopf propone una reflexión en torno a la precariedad de la vida a partir de la violencia carcelaria. Por medio de 1.600 armas legales recuperadas desde distintos centros penitenciarios de Santiago, la muestra expone la condición agresivo/reproductiva y la homogeneidad visual de brutalidad. Se trata de objetos cotidianos que a través de diversas técnicas para ser convertidos en letales armas. Un status de lingüística se transmuta al momento en que se enuncia en este nuevo contexto parte central de una obra de arte. Dicho fenómeno, característico del arte contemporáneo, activa -por su amplitud- la posibilidad de reflexión estética mediática del deceso, un interminable proceso de producción en un enquistado microsistema de producción.

Demian Schopf violencia global y la lectura crítica a la instalación de más desde distintos la muestra expone la estos objetos como una muerte y subsistencia. Se trata de objetos cotidianos que a través de diversas técnicas para ser convertidos en letales armas. Un status de lingüística se transmuta al momento en que se enuncia en este nuevo contexto parte central de una obra de arte. Dicho fenómeno, característico del arte contemporáneo, activa -por su amplitud- la posibilidad de reflexión estética mediática del deceso, un interminable proceso de producción en un enquistado microsistema de producción.

Sebastián Vidal
CURADORA







HECHIZAS

Demian Schop

La exposición *Hechizas* del artista propone una reflexión en torno a la precariedad de la vida a partir de la violencia carcelaria. Por medio de 1.600 armas ilegales recuperadas en centros penitenciarios de Santiago, el artista muestra una condición agresivo/reproductiva y una homogeneidad visual de brutalidad.

Se trata de objetos cotidianos que, a través de un medio de diversas técnicas para la fabricación de letales armas. Un status de ilegalidad que se transmuta al momento en que se exhiben en este nuevo contexto parte de un fenómeno, característico del arte contemporáneo, activa -por su amplitud- la posibilidad de reflexión estética mediática del decomiso de un interminable proceso de producción de un enquistado microsistema de



Hechizas
2022
Armas hechizas y "termita" en vitrina
Material: madera, metal, cuero, tela, etc.
Foto: [illegible]

HECHIZAS

Demian Schopf

La exposición *Hechizas* del artista Demian Schopf propone una reflexión en torno a la violencia global y la precariedad de la vida a partir de una lectura crítica a la violencia carcelaria. Por medio de la instalación de más de 1.600 armas ilegales recuperadas desde distintos centros penitenciarios de Santiago, la muestra expone la condición agresivo/reproductiva de estos objetos como una homogeneidad visual de brutalidad, muerte y subsistencia.

Se trata de objetos cotidianos que son deformados por medio de diversas técnicas para convertirse en improvisadas y letales armas. Un status de ilegalidad inicial que es transmutado al momento en que ingresan al museo, siendo en este nuevo contexto parte central de una obra de arte. Dicho fenómeno, característico del objetualismo en el arte contemporáneo, activa -por medio de su impactante amplitud- la posibilidad de reflexionar no sólo acerca de la estética mediática del decomiso, sino que también sobre el interminable proceso de producción de ellas como parte de un enquistado microsistema de poder. Cabe señalar que el

flujo de objetos en la cárcel opera de forma inversa, dado que el artista retribuirá a Gendarmería con herramientas para los talleres de sus dependencias con el propósito de ayudar en la rehabilitación de personas privadas de libertad.

Las armas son acompañadas por una serie de teléfonos celulares -elementos de uso cotidiano fuera y "dentro" de las cárceles- que proyectan en un código lecto-sonoro un ensayo sobre el tema realizado por Schopf. Por último, uno de estos teléfonos celulares mediante un sistema GPS, indicará en tiempo real al espectador el lugar específico de la ciudad en el cual se encuentra el propio artista. Con ello se despliega, al igual que uso de una tobillera electrónica, la idea inherente de bio control tecnológico existente en cada aparato telefónico actual.

Hechizas expone, sobre la base de una incomodidad ante los despojos rearticulados en mortíferos objetos, una crítica al efecto real, múltiple y sincrónico de la proliferación exacerbada de una dolorosa y perturbadora cultura de la violencia que habitamos a diario.

Sebastián Vidal
CURADURÍA









Hechizas

2022

Anafre hechizo encontrado en el Penal
Colina II, araña y afilador hechizo
90 x 90 x 224 cm







Fotografía de la obra, Escultura #1 (21 x 27 cm), 2015-2016, expuesta en el Immigration Museum de Melbourne en 2016. Este trabajo formó parte de la exposición itinerante Valija Diplomática Low Cost concebida por el comisario español Nilo Casares. Escultura #1 consistió en hacer certificar, consciente de tal paradoja, como 'escultura' y 'objeto encontrado' un arma ilegal y de esa manera hacerla circular por el espacio del

arte dentro de una valija diplomática transportada por diplomáticos desde y hasta espacios institucionales vinculados con el arte. La valija, que contiene un arma ilegal, debe sortear las aduanas de los aeropuertos conteniendo, ahora, algo que ha sido legalizado como 'escultura'. Hasta el momento la obra ha sido expuesta en Santiago de Chile, Madrid, Nueva York, Melbourne y Roma.



N° 112-15 / NP

CERTIFICADO

Atención a:

Dirección General de Aeronáutica Civil DGAC (en el Aeropuerto Arturo Merino Benítez, de Santiago de Chile) y Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea (AENA)

De mi consideración:

En Santiago de Chile, con fecha 25 de marzo de 2015, María Eugenia Menéndez, de nacionalidad española, **Consejera Cultural de la Embajada de España en Chile**, D.N.I.: 44293279-V, con residencia en Av. Providencia 927, Providencia, **CERTIFICA** que:

En Valencia, Comunidad Autónoma de Valencia, Reino de España, con fecha 25 de marzo de 2015, el Señor Nilo Manuel Casares Rivas, ciudadano español, D.N.I.: 32751068b, y curador de la muestra itinerante "Valija diplomática low cost", financiada por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) a través de su programa de becas MAEC-AECID (convocatoria 2014-2015), asegura que la obra del artista chileno-alemán Demian Schopf Olea, R.U.T 14. 132.643-0 (para el caso de su ciudadanía de la República de Chile) y número de pasaporte C4CX3H5LK (para el caso de su ciudadanía de la República Federal

Correo electrónico: centrocultural@aecidchile.cl
Internet: <http://www.coespana.cl>

DIRECCIÓN POSTAL: Avda. Providencia, 927
TEL: 56-2-2795.97.00
FAX: 56-2-2795.97.50



de Alemania y la Unión Europea), con residencia en Jorge Washington 482, Depto. 805, (código postal: 7790594), Comuna de Ñuñoa, Santiago de Chile, Región Metropolitana, República de Chile --de título "**ESCULTURA**"-- es una escultura abstracta constituida por un poliedro irregular de hojalata que se encuentra adherido mediante tornillos y pegamento a una masa de espuma en la parte inferior de la valija que viaja por esta vía. La "**ESCULTURA**" es un OBJETO ENCONTRADO en la intersección de las calles Simón Bolívar, Chile-España y Los Leones. La "**ESCULTURA**" está cubierta por una plancha de acrílico fijada mediante tornillos de seguridad a la valija. Los tornillos de seguridad además de estar atornillados están pegados, lo cual hace imposible la extracción de la plancha de acrílico, y en consecuencia de la **ESCULTURA** durante el vuelo, o durante su estadia en los respectivos aeropuertos. La clave del seguro de la maleta es 417 y representa el mes de abril de 1917.

Atentamente,

María Eugenia Menéndez Reyes
D.N.I. 44293279-V

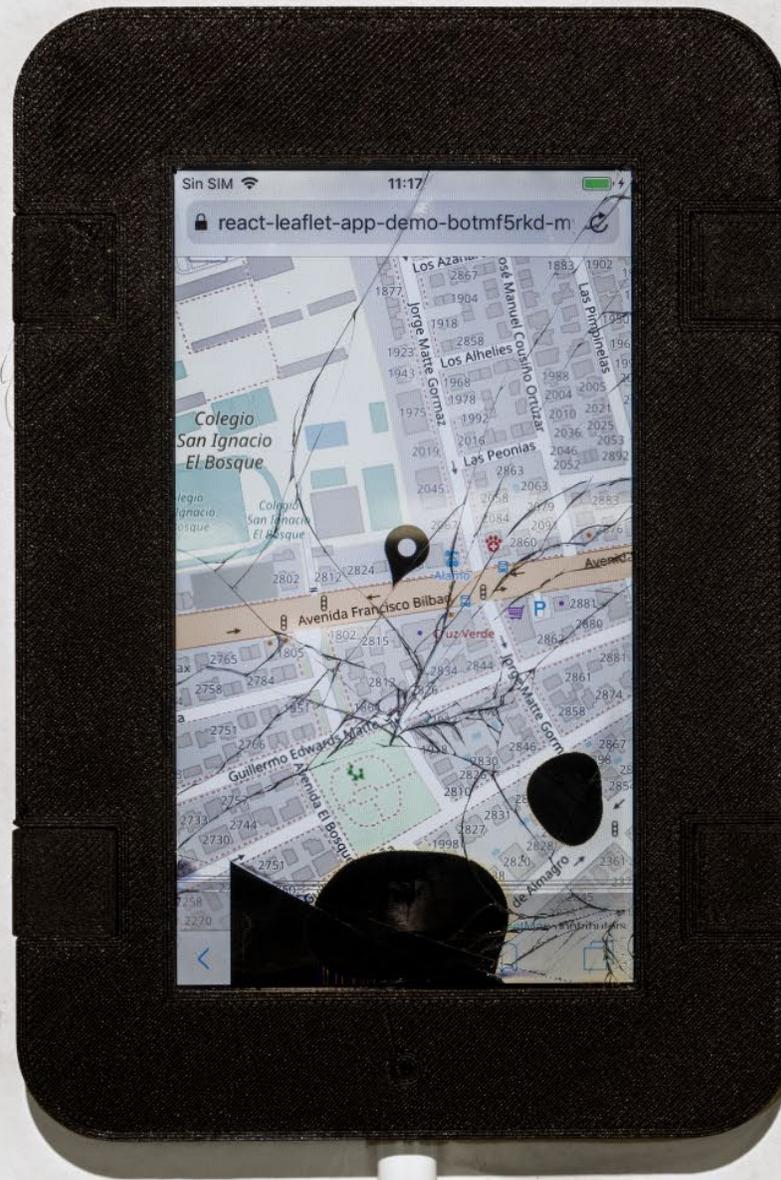
Correo electrónico: centrocultural@aecidchile.cl
Internet: <http://www.coespana.cl>

DIRECCIÓN POSTAL: Avda. Providencia, 927
TEL: 56-2-2795.97.00
FAX: 56-2-2795.97.50

Cada certificado que forma parte de la obra, Escultura #1 (21 x 27 cm), 2015-2016. Este trabajo formó parte de la exposición itinerante Valija Diplomática Low Cost concebida por el comisario español Nilo Casares. Escultura #1 consistió en hacer certificar, consciente de tal paradoja, como 'escultura' y 'objeto encontrado' un arma ilegal y de esa manera hacerla circular por el espacio del arte dentro de una valija diplomática

transportada por diplomáticos desde y hasta espacios institucionales vinculados con el arte. La valija, que contiene un arma ilegal, debe sortear las aduanas de los aeropuertos conteniendo, ahora, algo que ha sido legalizado como 'escultura'.





TEXTO CURATORIAL

La exposición Hechizas del artista Demian Schopf propone una reflexión en torno a la violencia global y la precariedad de la vida a partir de una lectura crítica a la violencia carcelaria. Por medio de la instalación de más de 1.600 armas ilegales recuperadas desde distintos centros penitenciarios de Santiago, la muestra expone la condición agresivo/reproductiva de estos objetos como una homogeneidad visual de brutalidad, muerte y subsistencia.

Se trata de objetos cotidianos que son deformados por medio de diversas técnicas para convertirse en improvisadas y letales armas. Un status de ilegalidad inicial que es transmutado al momento en que ingresan al museo, siendo en este nuevo contexto parte central de una obra de arte. Dicho fenómeno, característico del objetualismo en el arte contemporáneo, activa -por medio de su impactante amplitud- la posibilidad de reflexionar no sólo acerca de la estética mediática del decomiso, sino que también sobre el interminable proceso de producción de ellas como parte de un enquistado microsistema de poder. Cabe señalar que el flujo de objetos en la cárcel opera de forma inversa, dado que el artista retribuirá a Gendarmería con herramientas para los talleres de sus dependencias con el propósito de ayudar en la rehabilitación de las personas privadas de libertad.

Las armas son acompañadas por una serie de teléfonos celulares –elementos de uso cotidiano fuera y “dentro” de las cárceles– que proyectan en un código lecto - sonoro un ensayo sobre el tema realizado por Schopf. Por último, uno de estos teléfonos celulares mediante un sistema GPS, indicará en tiempo real al espectador el lugar específico de la ciudad en el cual se encuentra el propio artista. Con ello se despliega, al igual que uso de una tobillera electrónica, la idea inherente de bio control tecnológico existente en cada aparato telefónico actual.

Hechizas expone, sobre la base de una incomodidad ante los despojos rearticulados en mortíferos objetos, una crítica al efecto real, múltiple y sincrónico de la proliferación exacerbada de una dolorosa y perturbadora cultura de la violencia que habitamos a diario.

Agradecimientos a Alonso Bello, Isidora Miller, Marcelo Cruzat, Sebastián Salazar, Diego Cortés, Karuk Fundora, Constanza Richter, Tania Avendaño, Daniel Cruz, Carolina Chacón, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, María Elena del Valle, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Pietro Fergnani, Gendarmería de Chile, Juan Carlos Silva, Carlos Gómez, Bárbara Tappen, Siegfried Zielinski, Eugenio Dittborn, Cecilia Fajardo-Hill, Ingrid Wildi Merino, Universidad Diego Portales, Leonor Castañeda, Francisco Cruz, Raquel Olea, Soledad Bianchi, Valeria de los Ríos, Claudia del Fierro, Elisa Montecinos, Daniel Plaza, Sebastián Vidal, Bernardo Oyarzún, Joaquín Zerené, Valentina Montero, Cristián Sánchez, Elisa Cárdenas, Joan Silva, Armando Muñoz, Javier Fuenzalida.

Introducción	2	-	21
Portada			23
Estoques cortos	24	-	77
Lanza	78	-	88
<i>In ictu Oculi</i> . Demian Schopf	89	-	101
Sables	102	-	137
Otros objetos	138	-	143
<i>Hechizas o el resquicio de la penumbra</i> . Paz López	145	-	153
Registros exposición	155	-	209
<i>Hechizas</i> . Sebastián Vidal Valenzuela			211
Agradecimientos			213



Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes FONDART, 2020

HECHIZAS

DEMIAN SCHOPF

Edición: Jorge Gronemeyer y Demian Schopf

Diseño y fotografía: Jorge Gronemeyer

Texto: *In Ictu oculi*. Demian Schopf. 2024

Texto: *Hechizas o el resquicio de la penumbra*. Paz López. 2024

Texto de sala: *Hechizas*. Sebastián Vidal. 2022

Exposición

Sála Zócalo y antesala

Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago, Chile



GRONEFOT
EDICIONES
Santiago de Chile
2024

