



**Locus Amoenus / Trinitas -
Babel / Hrön**

La Santísima Trinidad
Anónimo
Siglo XVIII
Cuzco
Perú.



Locus Amoenus / Trinitas

Videoinstalación e intervención de ficha técnica mediante una imagen de una representación anónima de la Santísima Trinidad pintada en Cuzco en el Virreinato del Perú en el Siglo XVIII con el propósito de hacer inteligible para los indígenas la idea de un dios que es 1 en 3 y 3 en 1, Iglesia de la Trinidad (Trinitätskirche), Colonia, Alemania, 2004.



Locus Amoenus / Trinitas
Videoinstalación y dispositivo performático para una
misa católica, Catedral de Iquique, Iquique, Chile, 2009.

Locus Amoenus

Locus Amoenus es una obra de arte conceptual, de *performance*, de estética relacional (aunque en un sentido más bien irónico), de *body art* y de artes mediales en el más canónico de los sentidos. Su principal objeto es el significado: no el significado de esto o aquello, sino la significación misma como problema inherente al lenguaje y a la forma material en que todo signo necesariamente debe encarnarse. Por eso, el trabajo se sirve de otro lenguaje: la lengua de señas de los sordos. Su base es un video donde se ve un collage compuesto por mi mano cortada y repetida veintiséis veces representando las 26 letras del alfabeto latino en cámara lenta. Lo que se ve, dilatado por esa lupa de tiempo que es el retraso artificial de la acción, es el tránsito de un símbolo a otro en los veintiséis casos, por ejemplo de la b a la c y después a la d, pero sobre todo –y esto es lo importante– el extendido lapso en que la mano no es ni una letra ni la otra, sino solamente una mano. Después retorna al reino del significado. En ese ir y venir transcurre la secuencia, hasta que ésta termina, entra en un bucle y todo se repite de nuevo.

El video puede presentarse de dos maneras. La primera es en instalaciones que a veces se transforman en dispositivos performativos y que implican al público. La segunda es sobre un monitor o como proyección. En ésta última coyuntura el video es subtítulo con un pasaje del cuento *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* (1940) de Jorge Luis Borges, donde aparece un objeto cuyo motivo es, aventuro, el de la realidad como un constructo artificial y un tejido de símbolos y datos igualmente artificiosos. En ese contexto el trabajo adopta el nombre *Babel/Hrön*. *Babel/Hrön* data de 2003.

Para hacer más comprensible esa diferencia entre instalación y video, permítaseme la introducción de un caso. Durante el mes de julio de 2004 *Locus Amoenus* fue presentado en la Iglesia de la Santísima Trinidad –la *Trinitätskirche* o *Trinitatiskirche*– en la tradicionalmente católica ciudad de Colonia, en Alemania. La instalación consistió en disponer equidistantemente tres monitores transmitiendo el mismo video sobre el único altar, solemne y ascético como la pesada piedra negra de la que está hecho. Esa piedra, de algún modo, recuerda a un monolito, tal como el objeto que aparece en el cuento de Borges,

o a un altar sacrificial, pero volvamos al video. En perfecta sincronía, y con leves desajustes cromáticos en cada monitor, éste no dejaba de remitir, además, a un fenómeno tan transversalmente americano, y poco alemán, como el teleevangelismo. Pero el principal propósito no fue ése, o no solamente, sino aludir a como los misioneros españoles, adoptando estrategias visuales ya declaradas heréticas en la Europa de su tiempo, se esforzaban por explicarle a los nativos de América la idea de un Dios que es uno en tres y tres en uno. Lo que hacían, entre otras cosas, era pintar tres figuras idénticas de Cristo, que acaso hoy, a un espectador del siglo XXI, le parecerían tres clones. Intervine la ficha técnica de la obra con una imagen de una Trinidad de esas características pintada en el Cuzco en el Siglo XVIII por un pintor anónimo. Habría que agregar, con respecto a lo anterior, que los primeros en concebir esas representaciones fueron los misioneros romanos y griegos –católicos y ortodoxos– cuando se fueron a evangelizar a los “bárbaros del norte”. El arte paleocristiano abunda en cristos trifaciales (de tres caras), trifrontes (de tres frentes) y hasta tricéfalos (de tres cabezas). Pero fue sólo en Latinoamérica donde esas imágenes persistieron hasta principios del Siglo XX. Así lo atestigua una pintura de la Trinidad que hasta 1913 fue trifacial y que hoy cuelga con un solo rostro, el de Jesús, tras el altar de la popular iglesia Señor Jesús del Gran Poder en La Paz, Bolivia. Repetí la misma figura retórica cinco siglos después y frente a un público europeo que fue completamente incapaz de reconocerla como algo que alguna vez le fue familiar. El trabajo se exhibió bajo el título de *Locus Amoenus/Trinitas*. Forzando un poco el concepto acuñado por Luis Camnitzer, y conjugándolo con el arte conceptual anglosajón, se produjo ahí –en ese engranaje entre semiótica, historia y filosofía del lenguaje– una especie de “conceptualismo del sur”.

Volviendo al lenguaje de señas, tanto en la iglesia como sobre la pantalla, quise introducir algo así como un escombros de Babel: un signo ilegible que nos deja con la sensación de que algo se dice y de que no podemos acceder al contenido de los signos que lo dicen porque no podemos leer el mensaje. Lo único que se ve es el medio de ese algo que es, conjeturo, la posibilidad misma del lenguaje. Ese algo, compartido por todos los signos, es lo que el primer Ludwig Wittgenstein, en el *Tractatus logico-philosophicus*, llamó la forma lógica de figuración.

¿Pero cómo entrar en relación con esa forma lógica?

Si se asume, con Wittgenstein, que, lógicamente, el lenguaje no se puede decir desde fuera de sí, un asunto controvertido y largo de explicar aquí, habría que buscar un signo concreto, además de un juego de lenguaje específico para que esa forma lógica, que nos e puede decir, no obstante se muestre. En estricto rigor ese signo podría ser cualquiera. Podría ser, por decir, una palabra de Tzara o una letra suelta de Schwitters. En este caso fueron las manos de los sordos. El truco fue simple: dilatar al máximo el tránsito de forma a signo, trabajar con una lengua relativamente universal y fundir –y confundir– ambos asuntos de un modo no tan distinto a como, por ejemplo, en algunos arabescos se confunden la caligrafía y el ornamento.

Más de una vez se me preguntó, y no sólo en Europa, si yacía ahí un contenido oculto que descifrar. Pero las letras no articulaban ni siquiera una palabra. Sólo había una sopa de signos, pero nadie se dio cuenta. Y entonces supe que el experimento producía justo lo que yo quería: una interrupción del acto de leer y un choque contra la superficie del signo donde el espectador-lector quedaba atrapado de un modo no tan diferente a como queda atrapada una mosca en la tela de una araña. Y eso roza un asunto universal: la transparencia del lenguaje. Lo que ocurre es que normalmente se lee tan rápido que no se percibe lo que hace posible la lectura: la letra. Cuando las podemos leer pasamos tan rápido, a través de ellas y hacia el contenido, que no nos damos cuenta. Pero el lenguaje no es transparente. Nuestro lenguaje es tan ancestral como la especie humana y tiene un origen evolutivo común con el de las aves. El lenguaje es como esa telaraña. Por eso las obras que se comprenden inmediatamente son, al menos en ese sentido, las más transparentes de todas. Pasado el acto del desciframiento rápidamente prescriben porque tenemos que leer la próxima obra. Acá, al contrario, y en ausencia de un significado claro, sólo quedaba la superficie del significante sin un mensaje preciso que extraer de ella, hecho cuerpo sin contenido, como el cascarón de una larva, y tocando, de paso, otro asunto muy propio de la mitología cristiana: la estrafalaria idea de la encarnación del verbo divino, es decir, de que, después de todo, todos somos la palabra de Dios corporeizada.

Cinco años después esa misma obra se presentó en la Catedral de Iquique en el marco de la I Trienal de Chile. En Colonia no había oficios religiosos mientras expuse mi instalación, ya que anualmente el arzobispado se la prestaba durante tres días a la Kunsthochschule für Medien-Köln: la Academia de Artes Mediales de Colonia. La cedía para que sus estudiantes mostraran ahí sus ejercicios artísticos. En Iquique, sin embargo, la obra se presentó durante tres misas, de manera que la noción de teleevangelismo adquirió un nuevo significado en virtud del contexto de la instalación. Como sospechará el lector la elección de ese número no es nada casual. El asunto es que a diferencia de lo ocurrido en Alemania el trabajo se transformó en un dispositivo performativo. Los tres monitores se interponían entre los feligreses y tres estatuas: una de Cristo, otra de la Virgen María y otra de María Magdalena. A su costado derecho, y a su costado izquierdo, había un ramillete de flores de plástico. Quizás los feligreses percibieron la obra como un objeto kitsch del mismo orden que esos ramilletes o que una caja de luz con la imagen de la Virgen del Carmen.

El asunto es que rezaron frente a ella, a través de ella, con ella.

Demian Schopf, 2016.



"Die Heilige Trinität", Unbekannter Maler, XVIII Jahrhundert, Cuzco, Perú

Demian Schopf

LOCUS AMOENUS / TRINITAS

Videoinstallation

Locus Amoenus / Trinitas

Intervención de ficha técnica mediante una imagen de una representación anónima de la Santísima Trinidad pintada en Cuzco en el Virreinato del Perú en el Siglo XVIII con el propósito de hacer inteligible para los indígenas la idea de un dios que es 1 en 3 y 3 en 1, Iglesia de la Trinidad (Trinitätskirche), Colonia, Alemania, 2004.



Locus Amoenus / Trinitas

Foto de pantalla del video utilizado en la instalación. Vea el video completo aquí: https://www.youtube.com/watch?v=R_ws8j66vLM



Locus Amoenus / Trinitas.

Videoinstalación y dispositivo performático para una misa católica, Catedral de Iquique, Iquique, Chile, 2009.

Página opuesta.

Locus Amoenus/Trinitas

Videoinstalación, Iglesia de la Trinidad (Trinitätskirche), Colonia, Alemania, 2004.





Locus Amoenus/Trinitas
Videoinstalación, Iglesia de la Trinidad (Trinitätskirche), Colonia, Alemania,
2004.



Radiografía de una pintura de La Santísima Trinidad que fue trifacial hasta 1913 y ahora cuelga con un solo rostro, el de Jesús, en la popular Iglesia Señor Jesús del Gran Poder, en La Paz, Bolivia.



Bailarín peruano usando una máscara trifacial de Ukuku, Puno, Perú.



Fotograma de **La Naranja Mecánica** de Stanley Kubrick.



Patrocinio de San José según Gaspar Miguel de Berrío
Demian Schopf, 137x160 cm., óleo sobre tela, 2016.



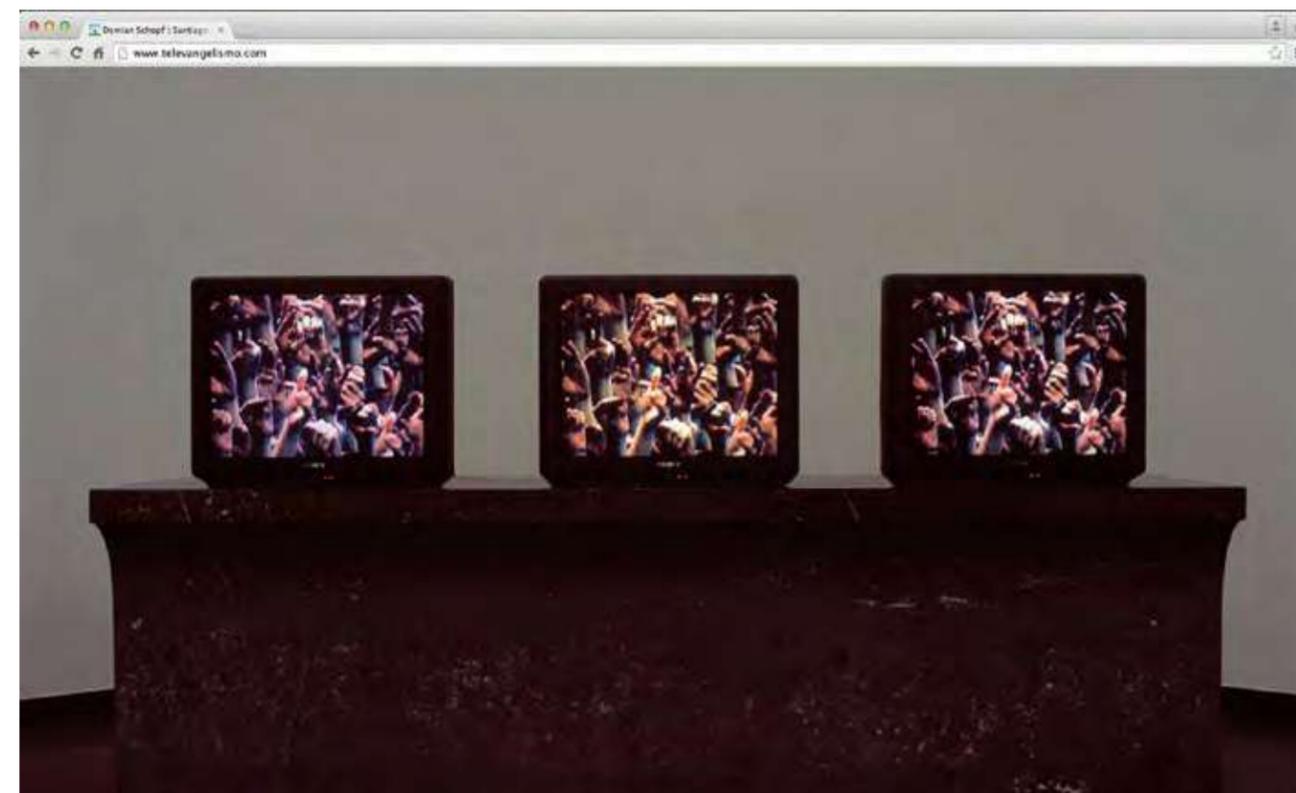
Locus Amoenus / Trinitas
Videoinstalación y dispositivo performático para una misa católica, Catedral de Iquique, Iquique, Chile, 2009.



Locus Amoenus / Trinitas
Videoinstalación y dispositivo performático para una misa católica, Catedral de Iquique, Iquique, Chile, 2009.



Fotograma de **La Montaña Sagrada** de Alejandro Jodorowsky.



Captura de pantalla del sitio www.televangelismo.com, trabajo en progreso.



y un cono de metal reluciente del diámetro
de un dedo.

Babel / Hrön

Video basado en un fragmento de 'Tlön Uqbar, Orbis Tertius' de
Jorge Luis Borges, 2:53 min., 2003. Vea el video completo aquí:
<https://www.youtube.com/watch?v=EvKpeqTHEGY>