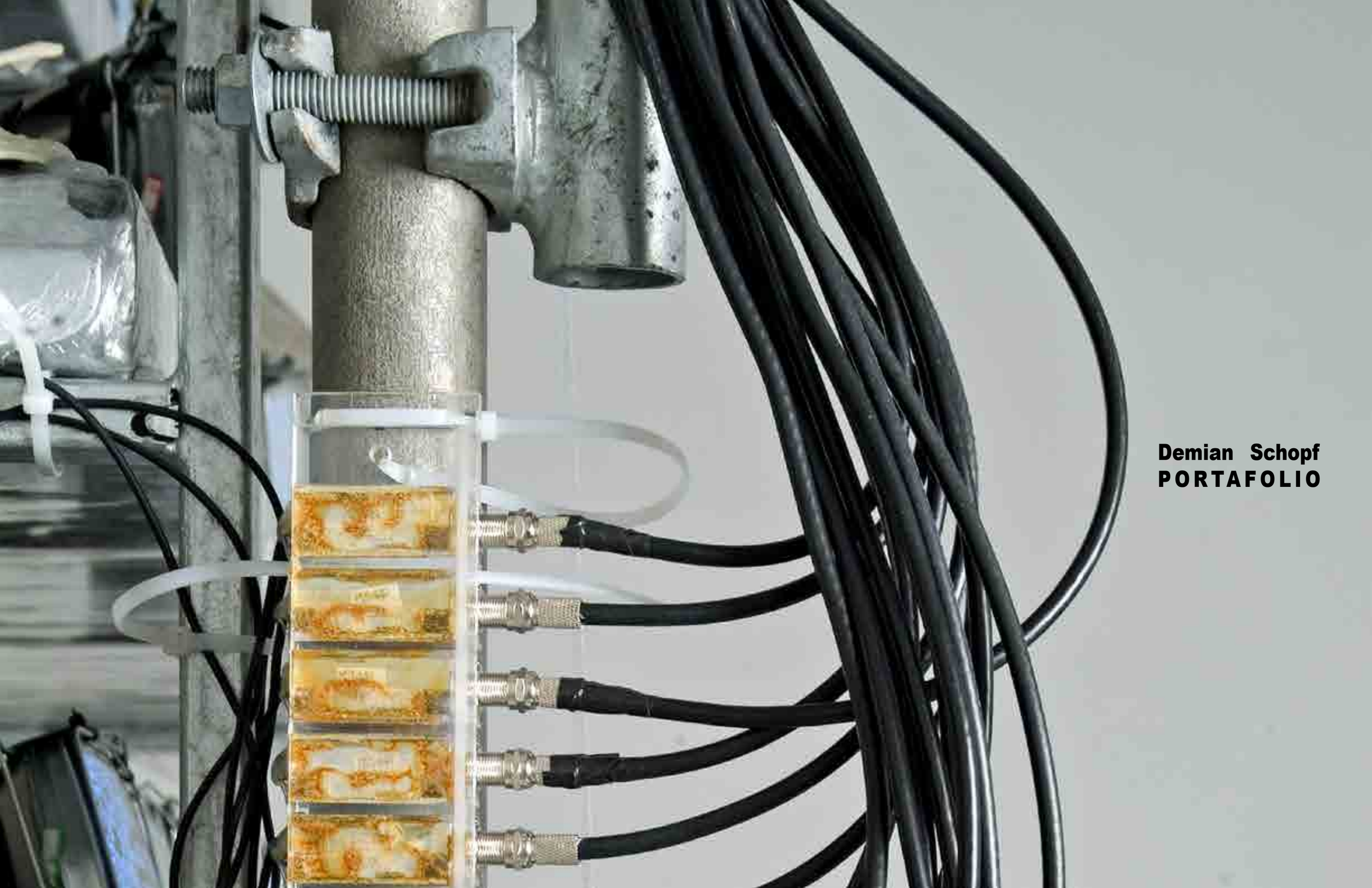


Demian Schopf
PORTAFOLIO

Statement

Es difícil sintetizar intenciones en presentaciones abreviadas impuestas por el *art world* como *statement*. Soy –o creo ser– lo que terminó llamándose un artista conceptual. Mis medios son múltiples. Van desde la escritura de relatos, ensayos y la concepción de algoritmos hasta la fotografía, el video, la instalación y el arte objetual.

Si tuviera que escoger dos conceptos clave serían barroco y máquina. Mi producción es agrupable en dos conjuntos aparentemente separados.

El primero –expresado en Máquina Cóndor (2006-en proceso) y Máquina de Coser (2009-en proceso)– gira en torno a la contingencia de lo real en la era de las redes planetarias informatizadas y la revolución digital. Aparecen conceptos como algoritmo, estructura relacional en base a nodos de información, internet, inteligencia artificial, arte generativo y literatura algorítmica. En Máquina Cóndor el material de trabajo son noticias online de economía y guerra, además del valor de divisas, materias primas y acciones en la bolsa. Su análisis da origen a poemas sobre medicina forense. Una estrofa del barroco Luis de Góngora oficia de sintagma base proveyendo una doble negación y unos pocos conectores. Los poemas nacen del entrelazado de los datos en tiempo real. Los traducen al instante. Máquina de Coser es un experimento de inteligencia artificial en forma de chat que aprende y modifica su conducta lingüística de acuerdo al uso que el público le da. La máquina dialoga, pregunta, *piensa*, *aprende* y responde en base a las contestaciones de los otros. Emerge otro asunto barroco; la variación –o fuga– en torno a un mismo motivo: el significado de las palabras.

Barroca es también la pintura virreinal de ángeles apócrifos arcabuceros y de la Santísima Trinidad como tres figuras idénticas citadas en La Revolución Silenciosa y Locus Amoenus Trinitas. Neobarroca es para algunos la indumentaria usada en las fiestas populares del norte de Chile, del altiplano boliviano y la arquitectura de Freddy Mamani. ¿Qué une a este segundo grupo a las máquinas sino la complejidad – barroca– de cómo están compuestas algunas fotos de las series La Revolución Silenciosa, Los Coros Menores o La Nave?

Palabras como transculturalidad, transgénero, decolonialidad y posthumanismo nos recuerdan que vivimos en una era neobarroca enamorada de los órdenes complejos y los mundos posibles. Así lo predijo Omar Calabrese pensando en Blade Runner, la inmortalidad de Borromini, la pornotopía, la farmacotopía y la distopía durante la Guerra Fría y después.

Actualmente preparo tres proyectos: una serie fotográfica sobre el significado de los pájaros en los cuadros sobre la vida de San Francisco De Asís pintados por Juan Zapaca Inga y expuestos en el Museo de Arte Colonial de San Francisco, una enorme instalación cuyo objeto son los estoques hechizos incautados en las cárceles de Santiago y un nuevo trabajo con internet, análisis de datos, inteligencia artificial y procesamiento de lenguaje natural (NLP) llamado Zoo. Este último es continuación de Máquina Cóndor y Máquina de Coser.

Un relato mío será publicado bilingüe en Ciudad de México y Nueva York. Transcurre en los distópicos basurales del norte de Chile.

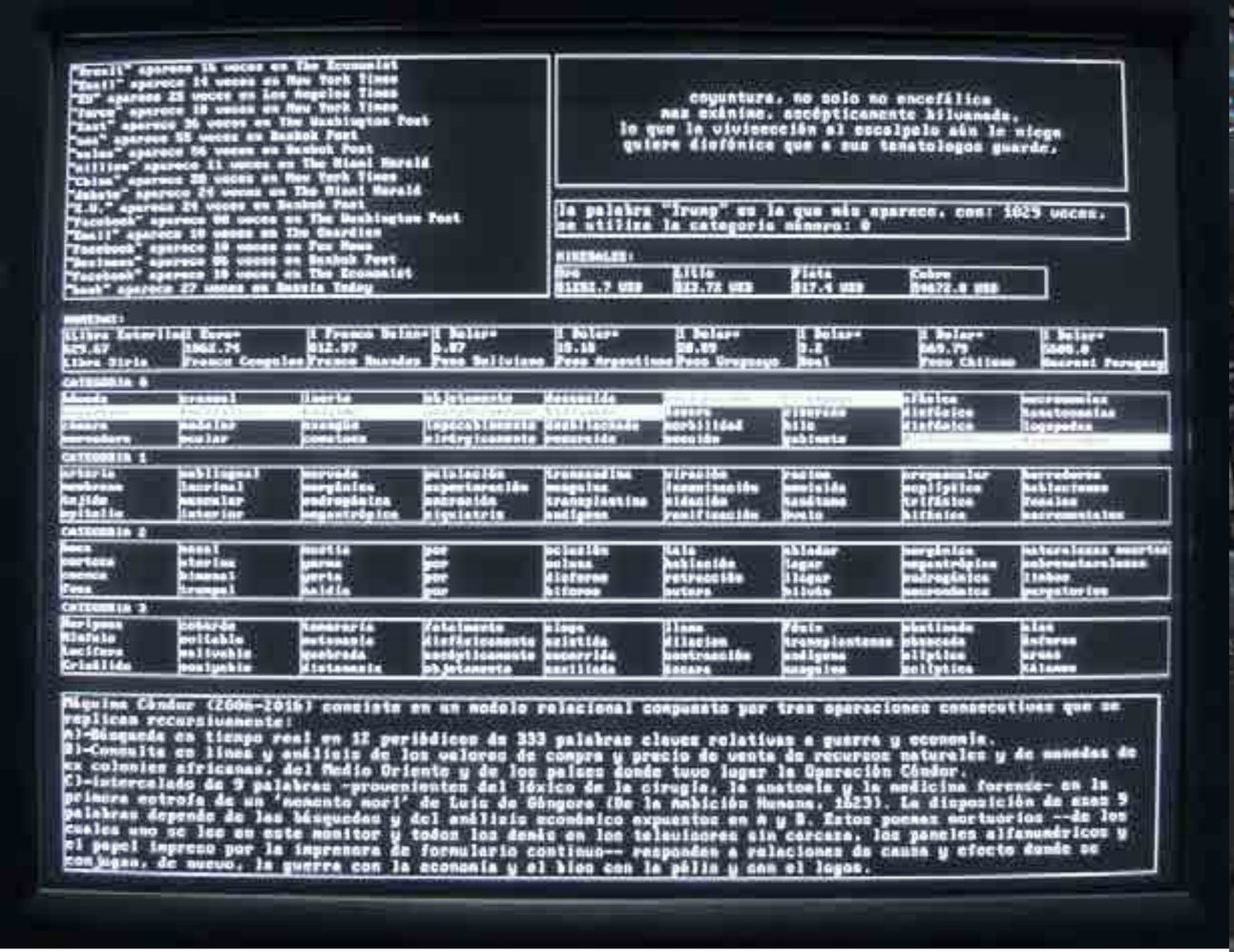
Mi cuerpo de obra –una sola ópera y *work in progress*– recorre una trayectoria elíptica que busca englobar en un orden complejo lo resumido en esta breve presentación.

Demian Schopf, 2018.

Máquina Cóndor

Máquina Cóndor
2016
Estructura de andamios, noventa televisores de 5,5 pulgadas desmantelados, impresora de formulario continuo OKI 320, tres paneles alfanuméricos LED, servidor, componentes de PC, arduinos y monitor de 19 pulgadas, 110 x 500 x 360 cm. Centro de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago, Chile.

Máquina Cóndor
2016
Cámara de vigilancia captando la presencia del espectador para mostrarlo en uno de los televisores en tiempo real.



Máquina Cóndor
2016
Monitor exhibiendo en tiempo real una estrofa generada por la máquina así como el proceso generativo y una explicación total del algoritmo en una estructura diagramática (ver encabezado de esta galería). Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago, Chile.

Máquina Cóndor

Máquina Cóndor (2006-en proceso) consiste en un modelo relacional compuesto por tres operaciones consecutivas que se replican recursivamente:

A)–Búsqueda en tiempo real en 12 periódicos de 333 palabras claves relativas a guerra y economía.

B)–Consulta en línea y análisis de los valores de compra y precio de venta de recursos naturales importantes para la economía chilena (como el cobre, el oro, el litio y el agua) y de monedas de ex colonias africanas, del Medio Oriente y de los países donde tuvo lugar la Operación Cóndor.

C)–intercalado de 9 palabras -provenientes del léxico de la cirugía, la anatomía y la medicina forense- en la primera estrofa de un 'memento mori' de Luis de Góngora (De la Ambición Humana, 1623). La disposición de esas 9 palabras depende de las búsquedas y del análisis económico expuestos en A y B. Estos poemas mortuorios --de los cuales uno se lee en el monitor dispuesto en el centro de la instalación y todos los demás en los televisores sin carcaza, los paneles alfanuméricos y el papel impreso por la impresora de formulario continuo-- responden a relaciones de causa y efecto donde se conjugan, de nuevo, la guerra con la economía y el bíos con la pólis y con el logos.

NOTA: Ese es el verdadero poema, la estructura relacional dispuesta por mí y a través de la cual el mundo se expresa por medio de una obra que se alimenta de los hechos filtrados por los periódicos, nunca neutrales ni objetivos, y de los datos duros de la economía. El poema no es sólo la estrofa, sino todos los datos sincronizados al unísono, que, por lo demás, son lo único que lo hace posible, tal como se ve en uno de los monitores que formaron parte de la versión 2016 presentada en el Centro Nacional de Arte Cerrillos, en Santiago de Chile.

Hardware:

En su primera versión, en 2006, *Máquina Cóndor* se materializó en una instalación consistente de dos estructuras de andamios de 110 x 250 x 360 cms. cada una. Dentro de la primera había 96 televisores de 5'5 pulgadas desmantelados (es decir, reducidos al tubo re rayos catódicos y sin carcasa), tres paneles alfanuméricos, una unidad compuesta de hardware de PC –también llamada *Máquina Cóndor*–, un monitor de PC (con carcasa) y una impresora de formulario continuo OKI 320. Dentro de la segunda había 12 televisores de 14' de los **años 80 y 90 del siglo pasado** recolectados en el principal mercado de las pulgas de Santiago.

Todos los dispositivos anteriormente mencionados eran controlados por el hardware *Máquina Cóndor* que distribuía los textos generados a través de todos ellos, además de una página (www.maquinacondor.com) y una pantalla publicitaria en la intersección de las calles Ahumada y Nueva York, en pleno centro de Santiago de Chile. Sin embargo, después de cinco días, la máquina fue censurada porque su prosa fue considerada obscena por los propietarios del panel electrónico.

Desde la galería las señales generadas dentro del hardware eran distribuidas a través de cuarenta procesadores, 36 de las cuales eran multiplexadas a través de tres puertos multiplexores, lo cual permitía que señales de origen digital se desplegaran en televisores que en tanto artefactos pertenecen a una era de la historia de la técnica anterior a la masificación del PC y de internet. Si para Vostell las grandes esculturas de la segunda mitad del Siglo XX fueron el automóvil, el jet y el televisor, quizás las de ahora sean el *Smartphone*, el dron y los alimentos transgénicos. En esta primera versión de *Máquina Cóndor* se conjugaron objetos de ambos períodos, combinándose procesos propios de la era de internet con la televisión análoga. Es por eso que *Máquina Cóndor* fue, además, un ejercicio de arqueología medial.

Cada 3,26 minutos una estrofa era enviada www.maquinacondor.com. Poco tiempo después *Máquina Cóndor* pudo 'desmaterializarse'. En octubre de 2006, en Madrid, en el Antimuseo de Arte Contemporáneo – El Ojo Atómico, un proyector de video fue conectado a un computador casero. Así se pudo ver lo que estaba en www.maquinacondor.com desplegado sobre un muro. Toneladas de acero se transformaron en lúmenes. Como una ironía respecto al mito contemporáneo de 'la nube' podríamos afirmar, no sin sarcasmo, que la obra puede ser medida tanto en bits como en átomos, dejando fuera, claro está, las toneladas y toneladas de materia que supone la infraestructura material de internet: satélites, cables submarinos y cientos de miles de servidores alrededor del mundo (por lo demás constantemente espiados por la empresa privada y los principales servicios de inteligencia del mundo). Por lo mismo, esta obra puede ser desplegada en un solo lugar o simultáneamente en una infinidad de ellos. Con respecto a la variedad de 'formas' que puede asumir la obra, cabe mencionar, también, una versión del año 2012, donde se le acopló un sismómetro a la máquina, de manera que la prosa generada pasó a depender de la fuerza de la pisada del espectador *in situ*. Sobre esto último volveré hacia el final de este texto.

Software:

Máquina Cóndor es también el nombre de un software cuya función es generar textos correlacionando una base de datos de palabras clave que se buscan en cinco periódicos con otra constituida por palabras provenientes del léxico de la anatomía, la cirugía y la medicina forense. De ese modo, es posible afirmar que la forma de los versos es 'reactiva' con respecto a las noticias que se publican.

El proceso de generación de textos se divide en dos pasos. El primero es la inspección constante de los sitios web de cinco periódicos: The New York Times, The Guardian, The Miami Herald, The Economist y The Washington Post. Lo que se busca ahí son 333 palabras clave realcionadas con dos ámbitos noticiosos específicos: economía y guerra. Una vez que el sistema ha revisado cada periódico por completo procede a elaborar un ranking en orden decreciente, esto es, desde las palabras que tiene un mayor número de apariciones hasta las que tienen un número menor. En la medida en que estas publicaciones son actualizadas de manera más o menos frecuente, la 'prosa reactiva' que el sistema genera es relativamente dinámica. A cada uno de los términos en el motor de búsqueda le corresponde otro en el 'motor de escritura'.

Este último poseía, y posee hasta el día de hoy, su propia base de datos en donde se agrupan de manera rígidamente determinista palabras provenientes del ámbito de la medicina, la cirugía, la anatomía y la medicina forense. El proceso de generación de estrofas se entiende con mayor facilidad si se observa la siguiente estrofa, que proviene del Soneto 157 *De La Ambición Humana,* escrito en 1623 por Luis de Góngora (1561-1627):

[Mariposa] no solo [cobarde]
mas [temeraria[[fatalmente] [ciega]
lo que la [llama] al [Fénix] aún le niega
Quiere [obstinada] que a sus [alas] guarde

Dentro de la estrofa gongorina las palabras 'Mariposa', 'cobarde', 'temeraria', 'fatalmente', 'ciega' 'llama', 'Fénix', 'obstinada' y 'alas' son reemplazadas por las palabras que componen la base de datos del motor de escritura (*ver fig. A en pág. 6*). Lo que decide cuáles se usan es el contenido, siempre cambiante, de cada edición de cada periódico. Si el ranking en, por ejemplo, el New York Times asume una forma *x* nuestro sistema podría construir la siguiente estrofa.

[Bóveda], no solo no [craneal],
mas [comatosa], [objetamente] [deshilvanada],
lo que la [áscara] al [gabinete] aún le niega
quiere [disfónica] que a sus [logopedas] guarde

En la primera versión, la de 2006, la distribución de las nueve palabras no fue al azar ni tampoco fue totalmente determinista. No es tan exacto decir que en esa versión a cada palabra del motor de búsqueda le correspondió una en la base de datos del motor de escritura. Lo que es exacto es que a cada término en el motor de búsqueda le está asignado un grupo de cuatro palabras de un total de dieciséis para las posiciones 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 (véanse las palabras encerradas entre corchetes, que son justamente esas nueve). Esas otras dieciséis se dividen en cuatro grupos de 4.

Una función aleatoria (random) es la que, en ese entonces, decidía cuál de las cuatro palabras se insertaba en cada uno de los nueve casilleros respectivos (por ejemplo cuáll entre la 1 y la 4). Conjugadas en la estrofa los cuatro grupos remiten a imágenes asociables a:

1. Grupo i)– una disección a secas,
2. Grupo ii)– una autopsia por muerte por envenenamiento,
3. Grupo iii)– una necropsia por fallecimiento por esterilización,
4. Grupo iv)– variaciones en torno al

motivo original de la estrofa utilizada, incluyendo sus palabras originales. Ese motivo originario es un *memento mori* y una *vanitas*. Hay que agregar aquí que las palabras originales de la estrofa gongorina estaban incluidas en la lista, de manera que si se daban las condiciones adecuadas la máquina podría haber reproducido los cuatro versos tal como los escribió Góngora. Hasta donde entiendo eso nunca pasó, o al menos yo nunca lo vi.

El orden de las 333 palabras en el ranking decide qué palabra se instala en qué verso. La máquina itera por el ranking una y otra vez: de arriba para abajo. Las palabras por las que pasa en ese orden decreciente deciden con qué palabra se va poblando cada uno de los nueve casilleros de cada estrofa que se genera.

En los términos de la base de datos que se usa para poblar los versos confluyen, a veces, la arquitectura y la anatomía ('bóveda y 'nervadura') o ésta última y la geografía ('cuenca', 'fosa'…). Las coyunturas son más de dos. No puedo enumerarlas todas. Abundan citas a otros autores; pueden ser literales o tergiversaciones: 'tala' en el primer caso (Gabriela Mistral) o 'llagar' y 'nínfulo' (Mistral y Nabokov respectivamente). Hasta el día de hoy esa base de datos se encuentra en un proceso de permanente actualización.

Todo el mecanismo que acabamos de explicar es lo que explica lo que se ve en el monitor de PC dispuesto a los pies de la estructura de andamios que contiene el hardware *Máquina Cóndor* (pág. 11). Los nueve números que aparecen en la parte superior, y al lado izquierdo de la pantalla, nos dicen qué palabra se está insertando en qué parte de la estrofa. El poema puede leerse inmediatamente debajo de ellos. Hacia el derecho se ve el nombre del periódico que se está examinando con el respectivo ranking. Lo que se ve directamente debajo el poema es el televisor del cual se está borrando una estrofa y aquel al cual se está enviando la estrofa siguiente.

De esa manera, lo que tenemos es una pieza cuya forma, siempre cambiante, resulta esencialmente imposible de predecir. Los versos generados por *Máquina Cóndor* en tiempo real podían verse, también, en www.maquinacondor.com. Esta instancia fue paralela a la exposición, aunque la sobrevivió unos meses. Después de desmontada la muestra de 2006, la prosa escrita por *Máquina Cóndor* – potencialmente *ad infinitum*– continuó funcionando online hasta mayo del 2007. Las estrofas nacían de una estructura relacional en base a nodos de información, es decir, de un mecanismo objetivamente determinable, para luego ser impresas sobre una pantalla y después sufrir la borradura implicada en la emergencia de un nuevo conjunto de versos. Sólo uno era impreso por la impresora de formulario continuo para integrarse a una suerte de columna de papel de aspecto egipcíaco. Los otros, como la palabra hablada, tenían una duración efímera. Existían durante 3,26 minutos y después desaparecían, quizás para siempre. Después, en 2012, *Máquina Cóndor* volvió a ser presentada dos veces: como instalación en Santiago y como video proyección en Berlín.

La instalación fue presentada en la Biblioteca Nacional de Chile. En esa ocasión la función de los números aleatorios fue reemplazada por los datos que entregaba un sismómetro que medía la fuerza de la pisada de quien se acercaba a ver la obra. Si nadie se acercaba, la máquina no escribía. En esa ocasión se reemplazó la base de datos utilizada anteriormente por fragmentos del texto *Mundus Subterraneus* (1665) de Athanasius Kircher (1602-1680), obra de gran influencia en la América latina de los siglos XVII y XVIII y donde se comparan las entrañas del cuerpo humano con las de la Tierra. Además se amplió considerablemente el número de periódicos escudriñados incluyendo medios como USA Today, Los Angeles Times, The Independent, etc

Por último, existe una versión actual en desarrollo en donde los números aleatorios han sido sustituidos por los valores de compra y venta de una selección de divisas relacionada con países donde hay, o hubo, guerras y conflictos políticos por motivos económicos; por ejemplo del dólar estadounidense respecto al dinar iraquí, del riyal saudí en relación a la libra siria, del euro en relación al boliviano o de la libra esterlina en relación al peso argentino. También se incluyen los precios de recursos naturales como el cobre, el litio y el agua.

Como se ve, ya no existe el azar en *Máquina Cóndor*. Después de la última modificación no hay, de hecho, azar en absoluto. Sólo hay determinismo. No se trata de "poesía aleatoria". Por eso podemos imaginarla como una especie de termómetro muy exacto (incluyendo un calculado efecto de variación), como un memorial vivo o como una estructura relacional en base a nodos que están siendo modificados permanentemente por la contingencia. Ahí todo es en tiempo real, interconectado, instantáneo, y responde a relaciones de causa y efecto donde se conjugan, de-nuevo, la guerra y la economía, la tortura con la *scientia* y la *tékne* del *medicus* y, por supuesto, el *bíos* con el *logos*.

Demian Schopf, 2016

Figura A.

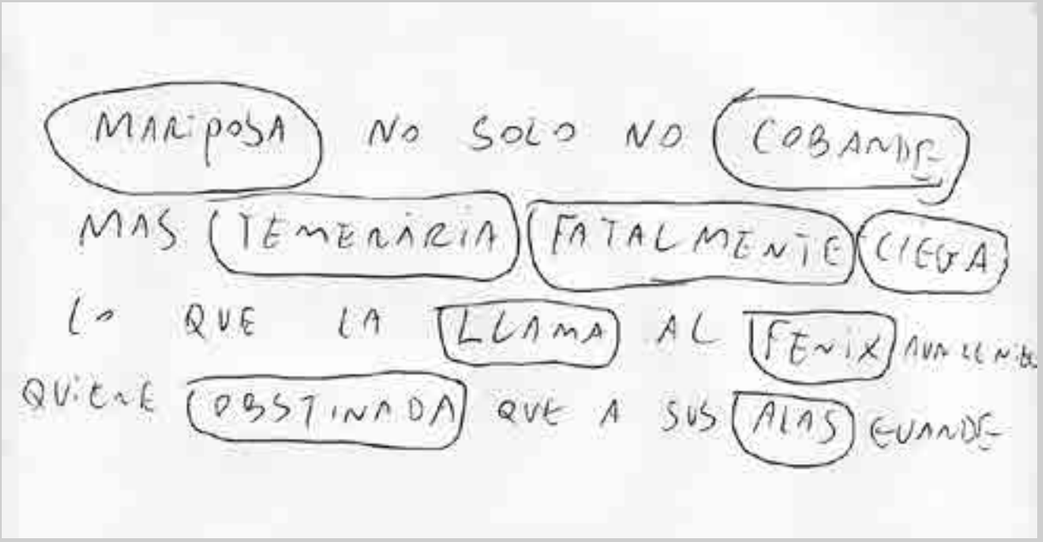
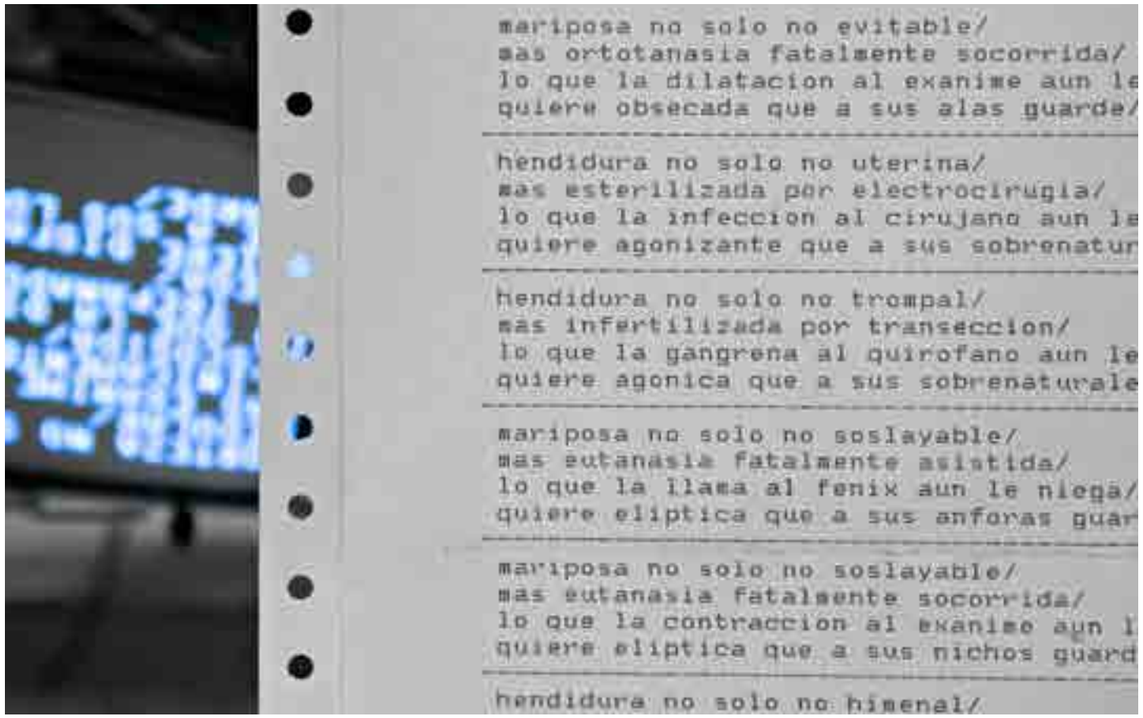


Figura B.

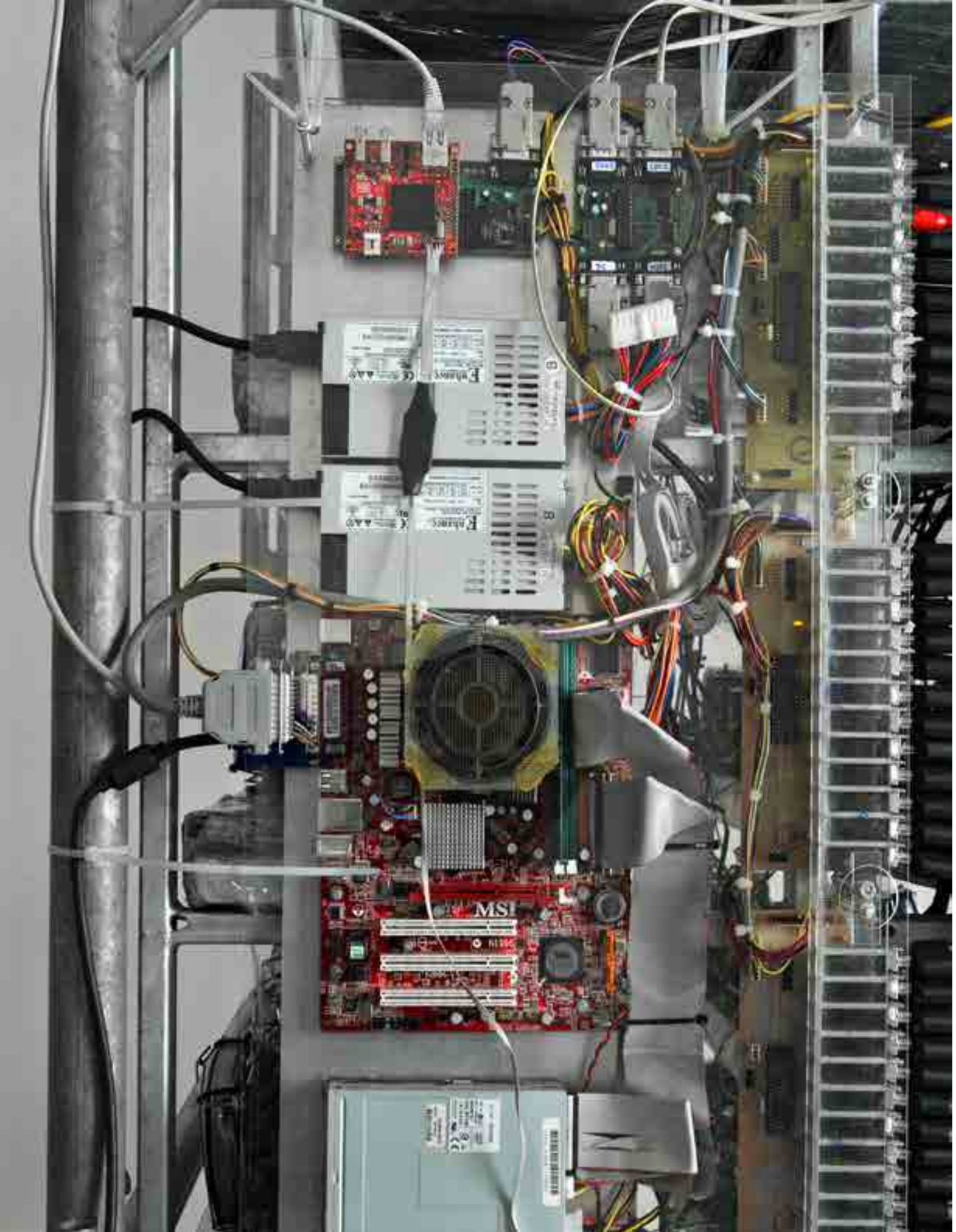
Máquina Cóndor
2006
Generador de texto online basado en una base de datos lógico-relacional aplicada a búsquedas de palabras clave relativas a economía y guerra en cinco periódicos en línea. El output del motor de búsqueda activa un motor de escritura que opera con una estrofa de cuatro versos del poeta barroco español Luis de Góngora donde inserta palabras relativas a la cirugía, la mediciona forense y la anatomía. Estructura de andamios, noventa televisores de 5,5 pulgadas desmantelados, impresora de formulario continuo OKI 320, tres paneles alfanuméricos LED, servidor, componentes de PC y monitor de 19 pulgadas, 110 x 250 x 360 cm. Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

Máquina Cóndor
2006
Vista posterior.


mariposa no solo no evitable/
mas ortotanasia fatalmente socorrida/
lo que la dilatacion al exanime aun le
quiere obsecada que a sus alas guarde/
hendidura no solo no uterina/
mas esterilizada por electrocirugia/
lo que la infeccion al cirujano aun le
quiere agonizante que a sus sobrenatur
hendidura no solo no trompal/
mas infertilizada por transeccion/
lo que la gangrena al quirofano aun le
quiere agonica que a sus sobrenaturale
mariposa no solo no soslayable/
mas eutanasia fatalmente asistida/
lo que la llama al fenix aun le niega/
quiere eliptica que a sus anforas guar
mariposa no solo no soslayable/
mas eutanasia fatalmente socorrida/
lo que la contraccion al exanime aun l
quiere eliptica que a sus nichos guard
hendidura no solo no himenal/

SAMSUNG

Máquina Cóndor
2006
Generador de texto online basado en una base de datos lógico-relacional aplicada a búsquedas de palabras clave relativas a economía y guerra en cinco periódicos en línea. El *output* del motor de búsqueda activa un motor de escritura que opera con una estrofa de cuatro versos del poeta barroco español Luis de Góngora donde inserta palabras relativas a la cirugía, la mediciona forense y la anatomía. Estructura de andamios, doce televisores de 14 pulgadas recolectados en el 'Mercado Persa' de Santiago (nombre chileno para 'mercado de las pulgas'), 110 x 250 x 360 cm. Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

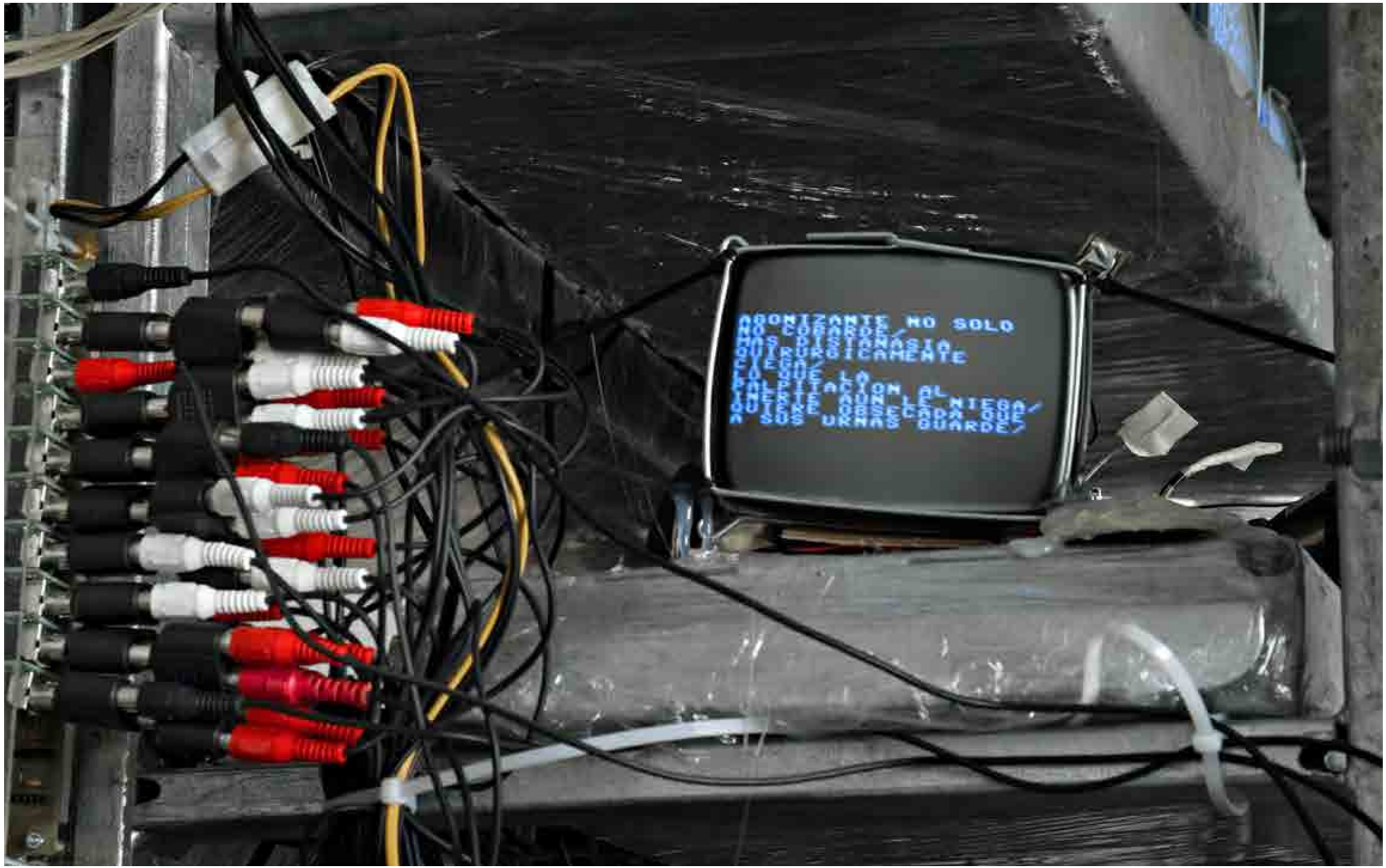

MSI

15 15 14 15 16 16 13 15 13
Guardian
fire/
rights/
service/
pay/
production/
market/
deals/
camps/
criticism/
health/
IVn: 17
Bu: 18
agonico no solo no esquivable/
mas eutanasia clinicamente auxiliada/
lo que la contraccion al fenix aun le niega/
quiere eliptica que a sus alas guarde/
SAMSUNG

Máquina Cóndor
2006
Página web exhibiendo en tiempo real una estrofa generada por la máquina así como el proceso generativo. Generador de texto online basado en una base de datos lógico-relacional aplicada a búsquedas de palabras clave relativas a economía y guerra en cinco periódicos en línea. El output del motor de búsqueda activa un motor de escritura que opera con una estrofa de cuatro versos del poeta barroco español Luis de Góngora donde inserta palabras relativas a la cirugía, la mediciona forense y la anatomía. Fotografía de pantalla de www.maquinacondor.com

Página opuesta.

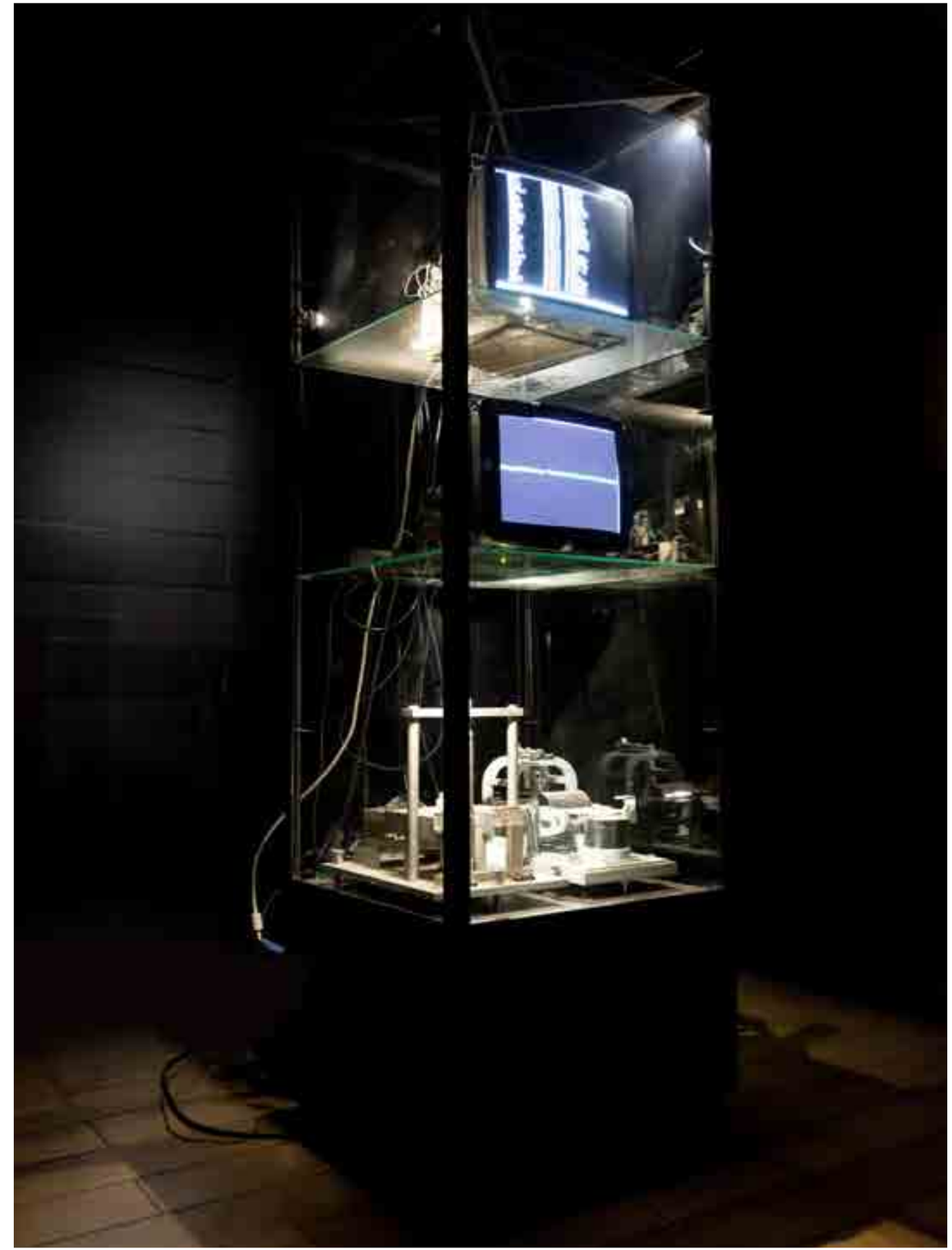
Máquina Cóndor
2006
Generador de texto online basado en una base de datos lógico-relacional aplicada a búsquedas de palabras clave relativas a economía y guerra en cinco periódicos en línea. El *output* del motor de búsqueda activa un motor de escritura que opera con una estrofa de cuatro versos del poeta barroco español Luis de Góngora donde inserta palabras relativas a la cirugía, la mediciona forense y la anatomía. Pantalla publicitaria en el centro de Santiago de Chile.

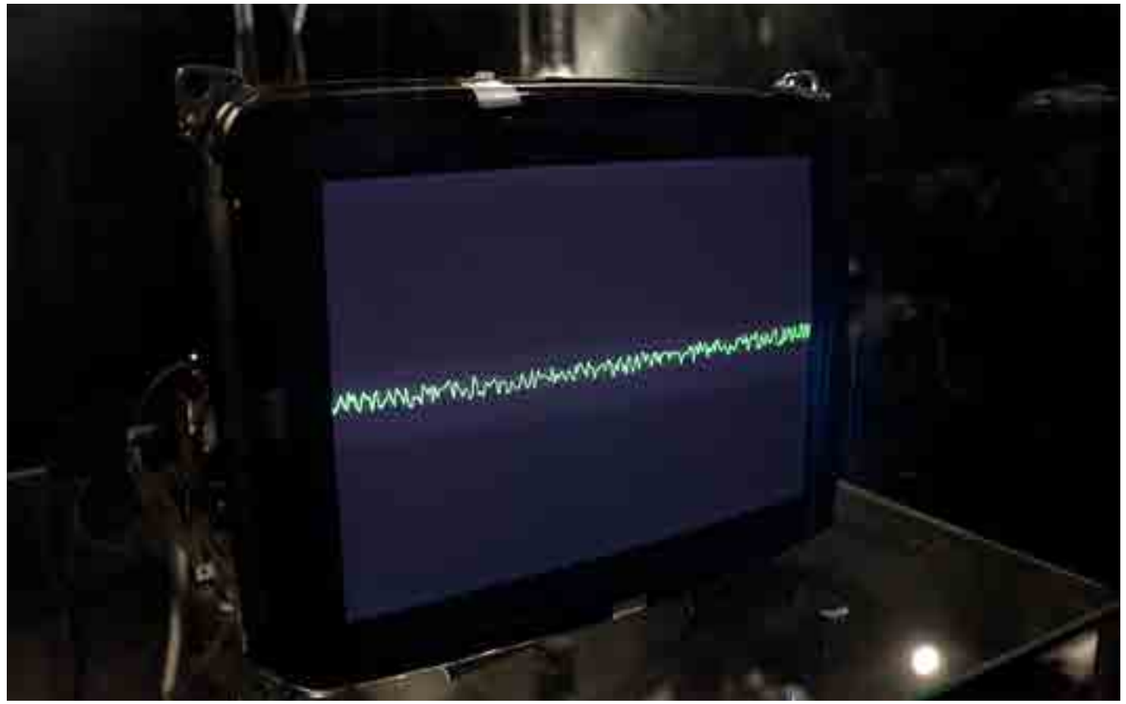

AGONIZANTE NO SOLO
NO COBARDE/
MAS DISTANASIA
QUIRURGICAMENTE
CIEGA/
LO QUE LA
PALPITACION AL
INERTE AUN LE NIEGA/
QUIERE OBSECADA QUE/
A SUS URNAS GUARDE/

ESTE ACONTECA
LE A SUS EXTIN

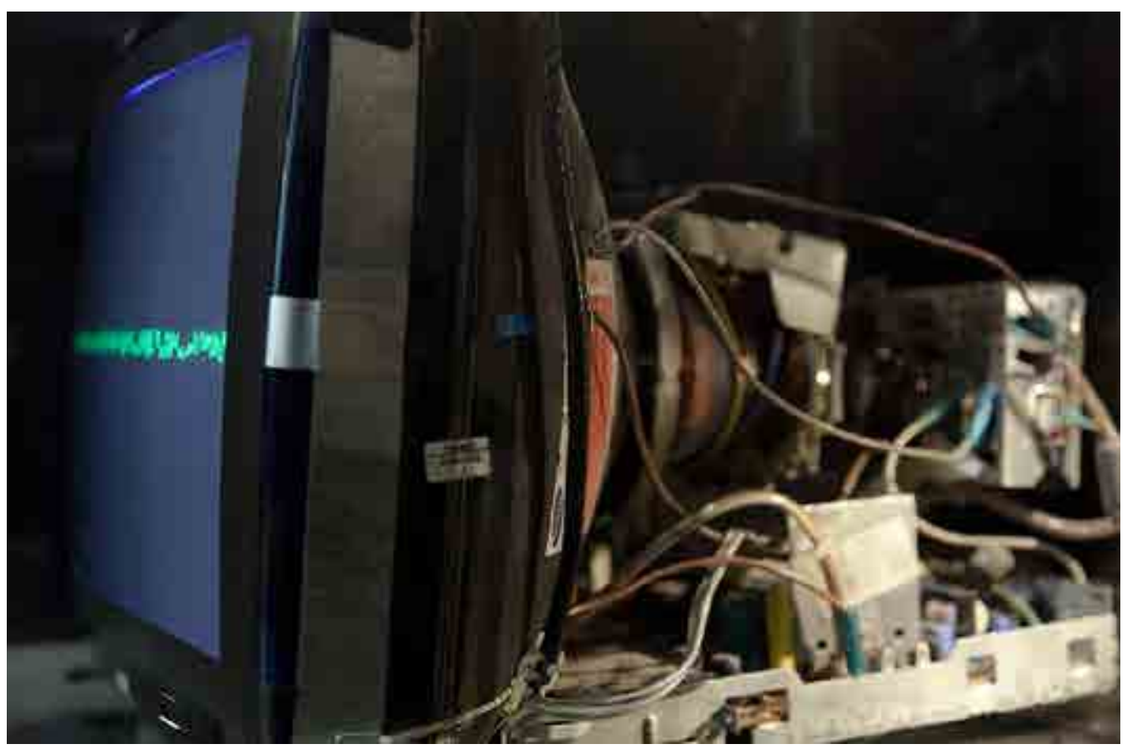
Máquina Cóndor
2012
Página web exhibiendo en tiempo real una estrofa generada por la máquina así como el proceso generativo. Generador de texto online basado en una base de datos lógico-relacional aplicada a búsquedas de palabras clave relativas a economía y guerra en cinco periódicos en línea. El output del motor de búsqueda activa un motor de escritura que opera con una estrofa de cuatro versos del poeta barroco español Luis de Góngora donde inserta palabras relativas a la cirugía, la mediciona forense y la anatomía. Fotografía de pantalla de www.maquinacondor.com. Kunstraum Kreuzberg – Bethanien, Berlín, Alemania.
www.maquinacondor.com
https://vimeo.com/38578006

Máquina Cóndor
2012
En 2012, Máquina Cóndor fue conectada a un sismómetro, de manera que la prosa generada comenzó a depender de una doble coyuntura: las palabras buscadas y rankeadas en los periódicos y las ondas telúricas producidas por la presencia del espectador y también de la Tierra: siempre inquieta. Adicionalmente, las palabras de la cirugía, la anatomía y la medicina forense –insertas en la matriz gongorina– fueron reemplazadas por fragmentos completos extraídos de la obra póstuma Mundus Subterraneus (1665) de Athanasius Kircher (1601-1680), donde se sostiene que la Tierra es un organismo vivo y se lo compara con el cuerpo humano. La máquina propiamente tal se compuso de una vitrina, un servidor, componentes de PC, dos sismómetros y dos monitores de 17 pulgadas desmantelados. el lugar fue la Biblioteca Nacional de Chile en Santiago de Chile (donde se encontraron algunos libros originales de Kircher).





The Times
Los Angeles Times
The Guardian
The Miami Herald
The Miami Herald
The Guardian
The Times
The Independent
The New Herald
The Independent
The New Herald
The Washington Post
The Independent
Los Angeles Times
Los Angeles Times
The New Herald
The New York Times
The Miami Herald
Los Angeles Times
The Miami Herald
USA Today
The Miami Herald
The New York Times
The New Herald
The New York Times
The Times
The Times
The New York Times



El mundo, con todas las ventanas de los
globos, fue hecho en primer lugar para
Dios.

Máquina de Coser

Máquina de Coser

Máquina de Coser (2009 – en curso) es un sistema interactivo en forma de chat conectado a una impresora y a una máquina de coser. La impresora imprime la totalidad de los diálogos. La máquina de coser borda sólo fragmentos. El chat funciona de la siguiente manera: en el inicio la máquina posee una base de datos estática constituida por cinco corpus autorales: la Biblia, las obras completas de Marx, de Freud, de Nietzsche y una base de datos de noticias que cambian a diario (a esta última no cabe llamarla 'estática' sino, más bien, 'dinámica'). El 'espectador' puede formularle a la máquina preguntas relativas al *corpus* que desee mediante una simple selección. El programa 'responde' buscando las palabras contenidas en la pregunta en el *corpus* escogido (puede, por ejemplo, buscar cosas contendiendo las palabras 'existe' y 'Dios' en la Biblia, en El Capital o en La Genealogía de la Moral [esto depende de la elección de quien conversa con la máquina]). Un ejemplo de este procedimiento es el siguiente:

Cony: ¿qué piensa dios?

Máquina de Coser: 11 Luego piensa: Dios lo olvida;

Este es un ejemplo mejor:

Gina: ¿Quién es la reina del cielo?

Máquina de Coser: La "Reina del Cielo" es Istar, la diosa asirio babilónica del amor, venerada en Canaán con el nombre de Astarte e identificada con el planeta Venus

Gina: ¿Me puedes proteger desde tu ser, desde tu inteligencia artificial?
Máquina de Coser: Ella es más alta que el cielo: ¿qué puedes hacer tú? Es más honda que el abismo: ¿qué puedes entender?

La última respuesta se explica por que la máquina disponía de una lista de conjugaciones del verbo 'ser' en su base de datos, lo cual le permitió asociar 'ser y 'es'. Pero la finalidad no es ésa porque la máquina no se conforma con divertir o asombrar, sino que pretende, además, reflejar la condición esencialmente dinámica de los lenguajes naturales. Por eso, en alguna parte del diálogo, el programa le devuelve su pregunta al espectador (le pregunta, por ejemplo, si existe Dios o qué es lo que es Dios). También pude preguntarle a un tercero lo que ha preguntado otro.

Veamos dos ejemplos:

Máquina de Coser: ¿qué es Dios?

Rosenda: nada.

Días después se le pregunta lo mismo a un espectador que se hace llamar Ronaldísimo:

Máquina de Coser: ¿qué es Dios?

Ronaldísimo: la nada

Como veremos, cuando una pareja de palabras se repite una cierta cantidad de veces en las respuestas del público que ya ha usado la máquina, se empezará a usar esa combinación, o esa palabra, para responderle a la audiencia por venir.

Máquina de Coser: ¿Quieres descoser la palabra de Dios?

Alejandra: si

Máquina de coser: Enhebra tu pregunta o comentario

Alejandra: Dios si existe

Máquina de Coser: Nada.

De esta manera, la base de datos dinámica hace depender sus respuestas –y su verdad– del uso que recibe por parte de los espectadores que al interactuar con ella, y sin saberlo, la están programando y configurando constantemente. Juego de lenguaje y forma de vida se condicionan y se retroalimentan mutuamente. Lenguaje y mundo se construyen el uno al otro de forma paralela. Así la máquina, y su cibernética, fungen como un espejo, temporal y finito, de todos y de nadie. Finalmente, en un segundo monitor, se puede leer el siguiente texto de manera permanente:

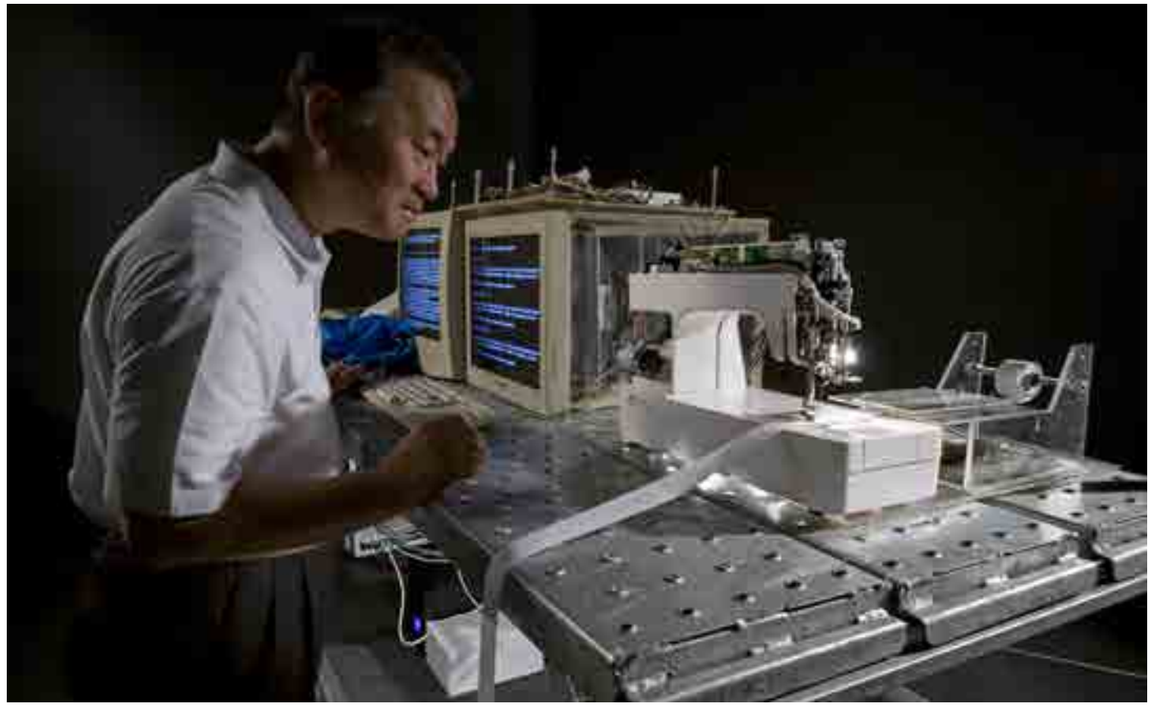
El objetivo de esta máquina de coser es llegar a ser una máquina dia-lógica que mediante el uso inicial del algoritmo empleado para las respuestas, extraídas de las obras del índice mediante un motor de búsqueda –por una parte– y del determinismo de las respuestas preprogramadas –por la otra– haga emerger lentamente, o no tanto, patrones colectivos de respuestas frente a diversos estímulos en forma de chat. Así, se incorpora un principio de causalidad dinámico y emergente a un obra de arte que no termina nunca de constituirse, igual que el mundo.

Su título está referido a uno de los paradigmas del arte de vanguardia: el azar. Es una cita a Lautréamont: "bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disecciones". Entonces, si una de las consignas de los movimientos históricos de vanguardia fue oponer fragmentación a orden; lo que me interesa oponerle a este dechado vanguardista es la (co)emergencia de patrones de ese mundo fragmentado. Este parece ser algo más –o algo menos– que una suma de fragmentos inconexos. Lo único probable, parece ser la formación permanente de estructuras relacionales, a veces efímeras, a veces insoslayablemente singulares en su diferencia, a veces más persistentes, pero difícilmente eternas. Este es –o parece ser– un fenómeno que no sólo afecta a las artes visuales ni a las ciencias humanas y sociales, sino, también, a las ciencias naturales: ¿cómo es que emergió la vida, el Universo y lo orgánico de ese caos inicial llamado el Big-Bang? ¿Cómo de una red neuronal emerge un pensamiento o un sentimiento? Tenemos el privilegio de disponer de un mini universo para poner a prueba estas intuiciones. Ese mini universo es la conjunción entre el lenguaje natural y las personas que usan esta máquina. En el lenguaje ordinario los patrones son fácilmente legibles por cualquier espectador común y corriente; y además expresan, con mediana claridad, estados mentales como sentimientos, pensamientos, deseos y creencias.

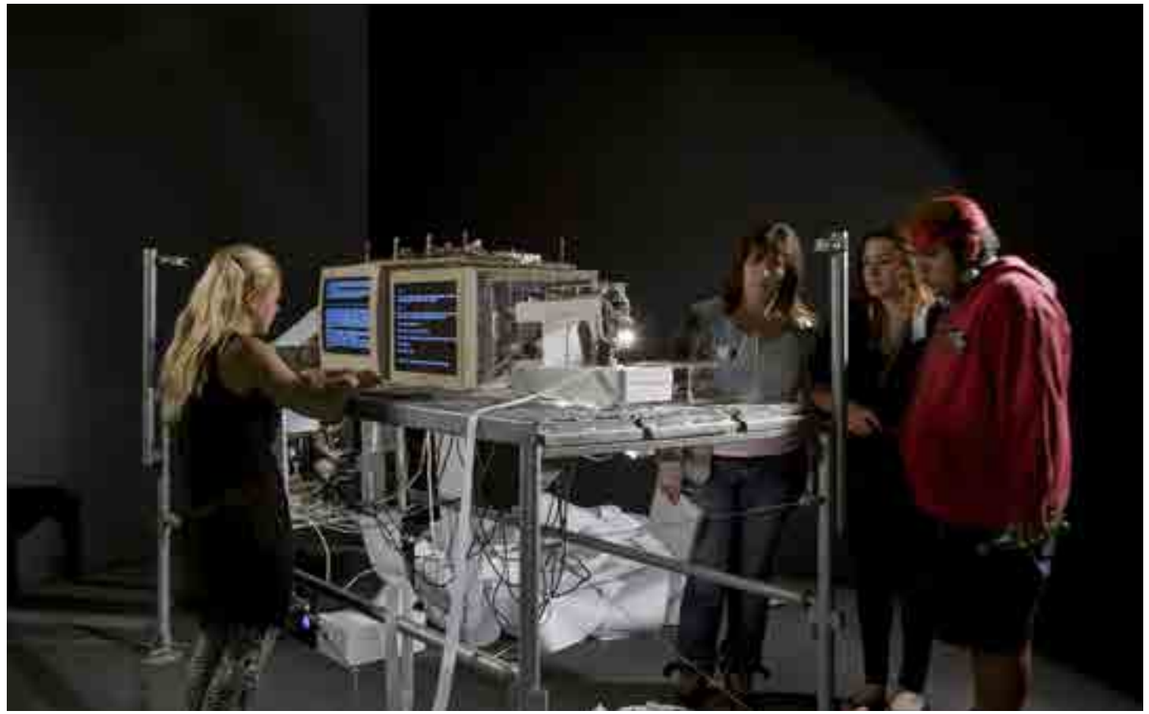
Máquina de Coser, al igual que su antecesora, Máquina Cóndor, nunca fue pensada para persistir en el tiempo o ser conservada; por más que se puedan reconstruir (lo cual me parece completamente legítimo). En el espíritu de *Fluxus*, se la concibió como obra procesual, efímera y esencialmente inconclusa e infinita. Es más un procedimiento que un objeto. Se trata, una vez más, de una performance, sólo que realizada por una máquina.

Demian Schopf, 2009.

SyncMaster 997df
Máquina de coser: Enhebra otra pregunta
carmen: bueno no te creo nada
Máquina de coser: La máquina freudiana dice: El hombre rara vez es íntegramente bueno o malo; casi siempre es bueno en esta relación, malo en aquella otra, o bueno bajo ciertas condiciones exteriores, y bajo otras, decididamente malo
Máquina de coser: Cambiando de tema
Máquina de coser: y
carmen: el hombre es mas creible que dios
Máquina de coser: Interesante lo que hilvanas
Máquina de coser: Enhebra otra pregunta o comentario
carmen: estas aburrido
Máquina de coser: ¿Quieres cambiar de aguja? o ¿quieres terminar de costurear palabras conmigo? Hilvana "terminar", "chao" o "cambiar"
carmen: _
SAMSUNG



Máquina de Coser.
Detalle de la máquina interactuando con un espectador/usuario, Trienal de Chile, Santiago, Chile, 2009.



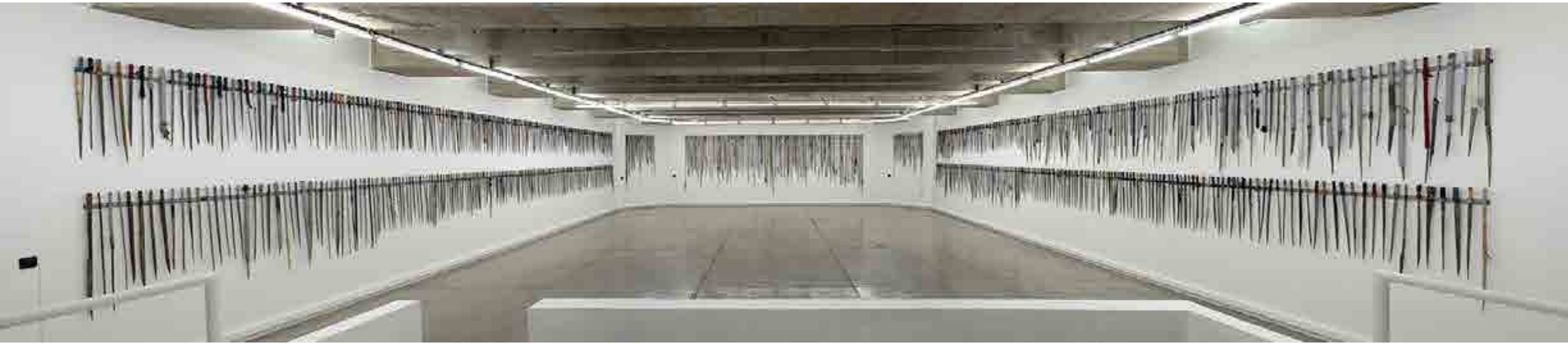
Hechizas

Hechizas.
Sala Zócalo, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC).
2022 - 2023.

Hechizas

Hechizas es un trabajo consistente en recolectar objetos y armas artesanales hechizas en diferentes penales chilenos. Es una consecuencia y evolución de la obra en proceso Esculturas, que también se puede visitar en este portafolio. Lo que se ve en esta sección es la exhibición Hechizas en el museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, dónde además se incluyó un celular que mostraba un sitio donde se trackeaba el teléfono del autor y otros seis que exhibían pequeños videoensayos atingente a la muestra.

Más información aquí:
https://www.youtube.com/watch?v=IEASNa1EIH0&t=28s



01:50
Hechizas es una obra en proceso. Consiste en

00:06

01:26
La tercera parte de esta verdad

Hechizas.
Antesala, Museo de Arte Contemporáneo
de la Universidad de Chile (MAC).
2022 - 2023.

Hechizas.
2022
Eso, 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”).
Dimensiones: 60 x 60 x 224 cm.

Hechizas.
2022
Anafre hechizo encontrado en el Penal Colina II, araña y afilador hechizo.
Dimensiones: 90 x 90 x 224 cm.

Hechizas.
2022
Esto, que parece una obra de Joseph Beuys, es un anafre de fabricación hechiza. Fue encontrado en el penal chileno Colina II en 2020.

OH
OH
OH

CERTIFICADO

Escultura #1

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

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 estadía 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
DNI. 44293279-V

Foto que muestra la obra Escultura #1 (2015-2016), antepasado y parte de Hechizas.

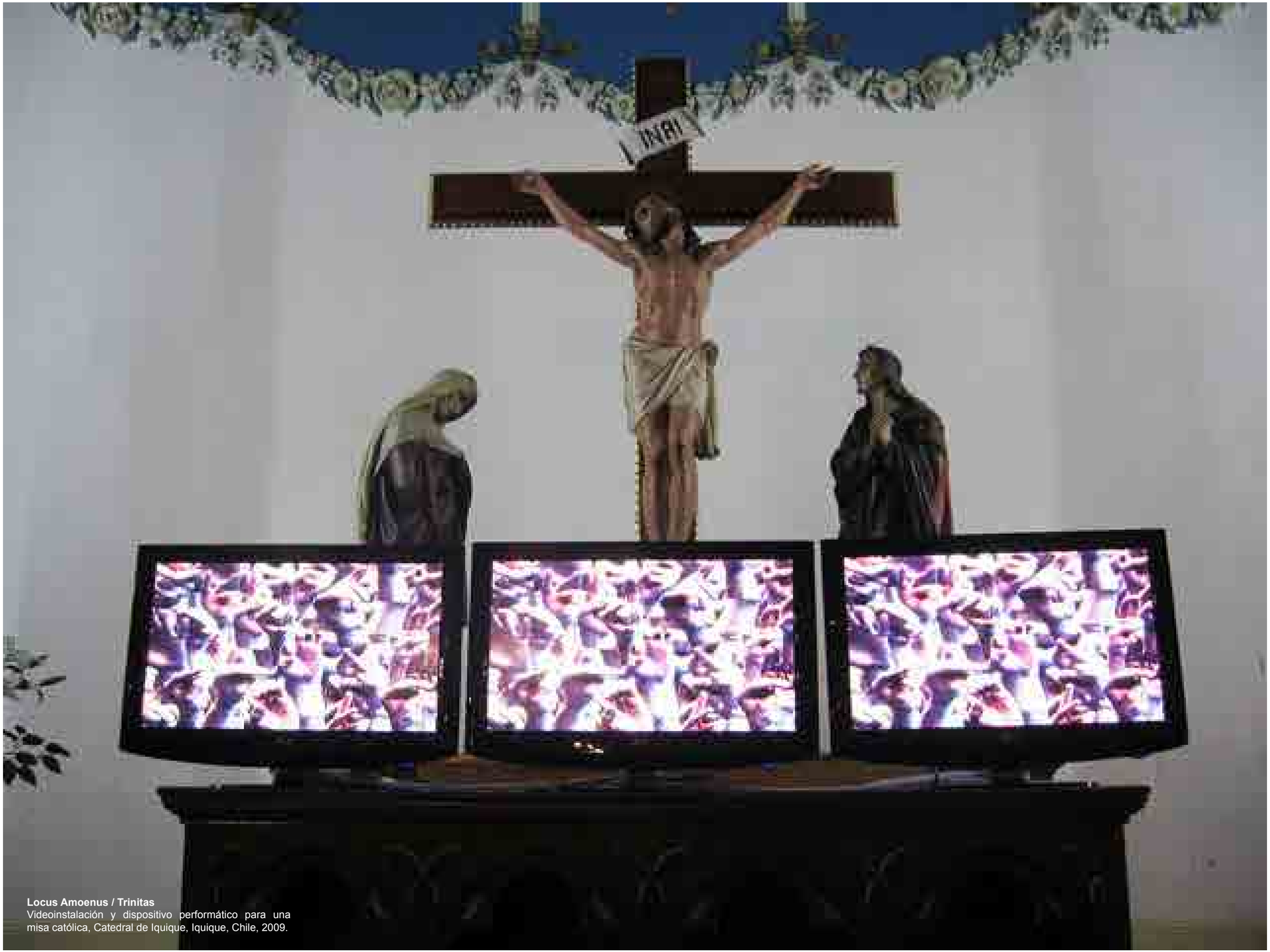
Escultura #1 formó parte de la exposición itinerante Valija Diplomática Low Cost concebida por el comisario español Nilo Casares. Escultura #1 consistió en hacer certificar, consciente de tal paradoja, como ‘escultura’ y ‘objeto encontrado’ un arma ilegal y de esa manera hacerla circular por el espacio 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. Vista de la obra en el Immigration Museum de Melbourne, en 2016.

Hechizas.
2022
Celular con la pantalla trizada que muestra geolocalización del artista en tiempo real (levemente alterada por razones de seguridad personal).

Locus Amoenus / Trinitas - Babel / Hrön

Anónimo Siglo XVIII
Cuzco Perú.
© Museo de Arte Moderno (MALI), Lima, Perú.

Locus Amoenus / Trinitas
Videoinstalación, 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 subtitulado 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 escombro 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://vimeo.com/285022051

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.

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

La Nave

La Nave

La Nave consta de diez fotografías tomadas en febrero de 2015 al interior de unas edificaciones conocidas como cholets. Se funden ahí, en ese término, la expresión mestiza y despectiva *cholo* con el término francés *chalet*. Otro nombre para estas construcciones es Arquitectura de Cohetillo. No obstante, su autor, Freddy Mamani, prefiere referirse a sus edificios como representantes de una Nueva Arquitectura Andina, en la medida en que incorporan elementos propios de la cultura aymara como la cruz andina, la chacana, y otros motivos que se ven principalmente en los textiles del altiplano. Pero como sea que se les llame, estos palacetes constituyen la expresión más notoria de una clase social que ha emergido con gran fuerza y se ha consolidado bajo el gobierno autocrático de Evo Morales: la nueva burguesía aymara o burguesía chola. Su principal bastión político, económico y simbólico es la ciudad de El Alto de La Paz.

Lo blanco de nueve de las imágenes se debe a que la construcción está todavía en obras y que aún no ha sido pintada. Por lo tanto, todo lo que se ve en las fotografías ya no existe, porque ha sido cubierto con pintura, focos dicroicos y tubos fluorescentes de diversos colores.

Cumpliendo con una de las propiedades más esenciales del género de la fotografía documental, La Nave, que no es ni más ni menos que fotografía documental en el más clásico de los sentidos, congela en la eternidad algo cuya existencia está limitado a unas pocas semanas. En la décima foto, donde no posa nadie, se aprecia un interior terminado. Se trata de la sala de eventos del Multicentro Choque.

Esta serie se enmarca en mis investigaciones, tanto prácticas como teóricas, en torno al barroco andino. Éstas se inician el año 2001, dando origen a varias obras y a una tesis de magíster.

Con respecto a quienes posan al interior de las naves de Mamani, se trata de bailarines ataviados con trajes de varias danzas folclóricas propias de la cultura popular boliviana. Estos bailes se presentan, fundamentalmente, en dos instancias: el Carnaval de Oruro y la Fiesta de Jesús del Gran Poder, en La Paz. Encontramos ahí referencias que van desde la globalización cultural hasta signos unívocamente locales. Descubrimos dragones chinos, dinosaurios y escudos del club de fútbol Bolívar (el más popular de La Paz); pero también arañas, lagartijas y sapos que guardan relación con un mito ancestral de la cultura Uro, de gran influencia en Oruro, palabra que, de hecho, viene de “Uro-Uro”. Emplazados ahí donde están, estos personajes nos recuerdan, en algo, a Cremaster de Matthew Barney o a La Montaña Sagrada de Alejandro Jodorowsky. Remiten, también, a la ciencia ficción de los 60, 70 y 80, y por ende a todo un mundo que se viene a superponer a cualquier mitología identitaria que se crea capaz de prescindir de la posmodernidad, modernidad avanzada o sea cual sea la categoría histórica, probablemente porvenir, que mejor le quepa a la Bolivia contemporánea. Pienso, particularmente en películas como la canónica 2001 Odisea del Espacio, en la mucho más popular opereta espacial Star Wars y también en series de los años 60 como Ultraman o Ultraseven. Es altamente probable que Mamani, y muchos bolivianos, no obstante, hayan accedido a todo este imaginario con un retraso considerable respecto a las décadas en que fueron emitidas tanto las series como las películas recién nombradas en Estados Unidos, en Asia o en Europa. Yo mismo, durante mi infancia en Chile, las vi a destiempo y desfasado. Algo ha tenido que sobredeterminar y hermanar a sujetos tan alejados entre sí como el estadounidense Matthew Barney, de 49 años, y el boliviano Freddy Mamani, de 42. Otro dato relevante es que Mamani se ha referido a su arquitectura como Arquitectura Transformer, en clara alusión a la serie de dibujos animados de los años 80 del siglo pasado. Por otra parte, ¿no parecen transformers algunos de los personajes retratados dentro de La Nave?

Esta serie de fotografías se caracteriza por un constante ir y venir en torno a barroquismos de todo tipo; a veces sobrios como el de Borromini, otras veces rebuscados como el de Góngora y el de los trinos andinos, y en otras ocasiones más colorido como en el de los trajes bolivianos. Acá, en La Nave, no sabemos muy bien si pensar en arquitectura o en ciencia ficción. Las imágenes nos liberan de ciertas definiciones estereotipadas –como la del indígena pobre en medio del altiplano con una llama– y confunden nuestro sentido de la historia, del tiempo y sobre todo de la identidad. Vemos las imágenes y no podemos dejar de preguntarnos: ¿dónde es eso? ¿qué es? No sabemos si estamos en El Alto o en otro lugar. Tampoco sabemos si ese otro lugar podría estar en El Alto. Se trata de imágenes que pueden considerarse políticas y del todo pertinentes, sobre todo por el carácter documental de los elementos presentes en ellas a la hora de reflexionar sobre ciertas dinámicas postcoloniales fuertemente marcadas por lo que cabría denominar una contemporaneidad mundializada. Ésta, a la larga, no es otra cosa que un delicado balance entre la globalización del capital y el irreducible color local de casi todos los lugares que ésta invade para depredarlos y socavarlos moral, ética y estéticamente.

Demian Schopf, 2016.

La Nave, China Supay
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Nave, Alicia Galán, presidente del Colectivo LGBTI Bolivia, vestida de China Morena
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Nave, Ch'uta
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Nave, Waka Tokoris
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Nave, Tobas
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Nave, Ch'uta Mariachi
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Nave, Jukumari
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Nave, Moreno
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Nave, Rey Moreno
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Nave, salón de baile del Multicentro Choque
2015
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores

Los Coros Menores, Rey Moreno
(o El pie varo según José de Ribera)
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Ciudad Posterior
2013
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2. Políptico, 230 x 750 cm.

Los Coros Menores, Jukumari
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Ciudad Posterior (detalle)
2013
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2. Políptico, 230 x 750 cm.

Los Coros Menores, Rey Moreno
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, Jukumari
(o Gilles según Antoine Watteau)
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, Moreno
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, Ch'uta
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, Rey Moreno
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, Diablo
2010
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 33 x 50 cm.

Los Coros Menores, Diablo
2010
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 33 x 50 cm.

Los Coros Menores, Diablo
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, Diablo
2010
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, China Supay
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, Cóndor
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 110 x 165 cm.

Los Coros Menores, De Tinku con Halcón
2010
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 110 x 165 cm.

Uro-Uro
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 110 x 165 cm.

Jukumari y Supay
2011
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

Chinas Supay
2010
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 110 x 165 cm.

Sobre Los Coros Menores
Una entrevista de Rodolfo Andaur (abril de 2013)

Rodolfo Andaur: Durante gran parte de tu trayectoria como artista visual has investigado sobre el barroco andino y sus ramificaciones en la cultura visual actual. Es por eso que mientras observo estas fotografías me pregunto, ¿cuánto de metafórico y alegórico tiene el proyecto Los Coros Menores en relación a esas ramificaciones del barroco andino?

Demian Schopf: En la mayoría de las alegorías y metáforas posibles reparé después de realizar el trabajo, mirándolo una y otra vez. Con respecto al barroco, más bien al neobarroco, éste está presente en varios trabajos que he hecho. En Máquina Cóndor, por ejemplo, trabajé con un soneto de Góngora, generando un neobarroco cibernético de cables, redes informáticas y estructuras relacionales en base a nodos de información. En el caso de los trajes y coreografías de las fiestas altiplánicas, el barroco andino se re-produce en ellas siempre de-nuevo, pero lo hace en un movimiento progresivo, donde se van sumando cada vez más referencias que no son exclusivamente asociables ni a lo católico-español ni tampoco a lo indígena. Esto se nota, por contraste, si vas a los carnavales de los pueblos del interior del norte chileno o el altiplano boliviano. Ahí los trajes son más sobrios, más ceñidos a las tradiciones de la conquista y a un barroco mestizo que ya cabría rubricar de clásico. Abundan menos las referencias y los materiales "*made in Asia*", al revés de lo que ocurre en lugares como Oruro, La Paz, Puno e incluso La Tirana. En éstos últimos notamos, hace ya tiempo, un aceleramiento des-sujetado de esa elíptica maquinaria neobarroca que tanto influyó en autores como Severo Sarduy, Néstor Perlongher, Diamela Eltit, Pedro Lemebel o en la pintura del chileno Juan Domingo Dávila y el Micromuseo del peruano Gustavo Buntinx (que incluye un museo travesti y afirma profesar una musealidad mestiza y promiscua). En el carnaval eso se *muestra* solo. Convergen ahí las más variadas mescolanzas religiosas, sociales, políticas, contraculturales, de género, eróticas, escatológicas, estéticas y hasta éticas. El carnaval no tiene más ética y estética que la promiscuidad incontinente. Ahí está todo permitido y el clero patrocinador hace la vista gorda con tal de que diablejos y diablesas choliporno terminen persignándose ebrias ante la Virgen del Socavón. Convergen todo tipo de personajes, desde señoras beatas hasta *drag-queens* y diablesas transexuales renacidas mujeres en algún quirófano trucho. La fiesta pagana, que negocia con el catolicismo a vista y paciencia de la iglesia católica apostólica y romana, admite toda transa, incluyendo una peregrinación de travestis como en la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá, en el norte de Chile. La celebración de lo neobarroco lo licúa todo para derramar un universo heterodoxo de singularidades y categorías de una movilidad tal que conjuga dinámicamente lo exógeno con lo endógeno y todo con cualquier cosa. Así encontramos personajes folclóricos que con sus caretas psicodélicas, y pese a su referencia supuestamente precolombina, occidental y católica, han llegado a parecerse más a los protagonistas de una opereta espacial de animación japonesa para adultos que a otra cosa (y esta apariencia es a pesar de relatos folclóricos como el del inocente osito que dejó preñada a una india para luego ser asesinado por su propio hijo, el Jukumari, patrono de las lluvias y de los vientos, bestia por la parte paterna, cristiano por la materna y una especie de Edipo andino).

R.A: Es interesante cuestionar el rol socio-político que cumple la festividad en el altiplano chileno, boliviano y peruano, y re pensar que dentro de estas celebraciones los trajes, colores y adornos se mezclen sobre un paisaje diverso. Pero ¿por qué has elegido para los Coros Menores un paisaje tan uniforme y agreste como un basural?

D.S: Cuando partió el proyecto, mi intención era hacer retratos documentales de los bailarines en un contexto que no fuera el de la fiesta. Primero pensé en fotografiarlos en sus casas, cofradías o lugares de ensayo. Quería hacer fotos documentales pero cuando llegué a Alto Hospicio, primer lugar donde trabajé, caí en cuenta de que a pocas cuadras de ese asentamiento periférico había una segunda ciudad en formación, un enorme basural habitado por quiltros famélicos y adictos a la pasta base que queman la basura para fundir los metales y cambiarlos por más droga. Es, en cierto modo, una ciudad posterior a Alto Hospicio y un paisaje suburbano que oscila entre lo catastrófico y lo post. Después de mi viaje a Bolivia, donde fui luego, hilos plateados y dientes de oro se volvieron una imagen indisociable de ese paisaje. En Bolivia el carnaval es suntuoso y el traje se ha vuelto un símbolo de status que puede llegar a costar hasta veinte mil dólares. Esta práctica de la ostentación se da marcadamente en el ámbito de una clase comerciante, próspera y emergente, conocida como la burguesía chola. Ésta se constituye de campesinos que se han asentado en las orillas de las ciudades y formado sus propias urbes orilleras, siendo la ciudad de El Alto, en las alturas de La Paz, su bastión más emblemático. Su personaje más característico es el Ch'uta, en sus versiones más recientes una especie de vaquero ataviado de *chaps* fosforescentes, la típica protección para pantalones y piernas del vaquerizo, y botas puntudas, un cowboy electrificado, post mestizo y flúor, sin más contexto que la psicodelia, la mascarada y el pop andino, otro vástago altiplánico de Babel, Dubái y Las Vegas. Otro caso notable de referencias que se van contaminando es el Moreno, que pese a representar a los esclavos negros traídos de África, pisando uvas en una tinaja para obtener el mosto en los lagares de Sucre, ha llegado a parecerse más a un transformer que a otra cosa (y en ocasiones a un transformista). Volviendo a la burguesía chola, ésta continúa residiendo y operando comercialmente, a veces al filo de lo legal, en esas zonas periféricas y marginales. Ahí convive el fulgor suntuario de las hebras de plata con ese otro brillo, el de la baratija de plástico en la basura, saldo indeleble del choque entre la sociedad de consumo y la emigración campesina constituida en poder económico, social y político emergente. La elección del vertedero ilegal responde a una marca del paisaje suburbano contemporáneo en países como Chile y Bolivia. Lo que en otra parte se enterraría, como una ruma de cadáveres, aquí permanece insepulto. El personaje representa lo poco que queda del tiempo mítico; el paisaje el tiempo histórico en los países subdesarrollados que viven de la explotación ajena de sus recursos naturales. Los basurales de Alto Hospicio, Oruro y El Alto podrían estar en Asia, o también en Ghana, el nuevo vertedero de la basura electrónica de la Unión Europea. Entonces, ¿cómo documentar esas dos caras de un mismo mundo? –me pregunté– ¿cómo re-unir, re-ligar, para usar un término más religioso, dos universos que en realidad no están demasiado separados? En ese momento decidí trabajar ahí, con los bailarines en los basurales.

R.A: ¿Por qué te refieres a los Coros Menores como Los Tíos del Diablo?

D.S: Como lo dice tu pregunta, anteriormente bauticé a esta serie como Los Coros Menores. Le engrano el sujeto Los Tíos del Diablo por razones que no puedo disociar de la dinámica cultural, neobarroca si así se quiere, de la que te hablé al comienzo. Los Tíos del Diablo son unos dados arrojados por todos y por nadie, que produjeron, y siguen produciendo, notables operetas satánicas en los Andes, partiendo de la base de que el Diablo es algo que corresponde a la construcción paralela de lenguaje y mundo en el contexto del catolicismo, de manera que su culto se instala ahí, en la cultura altiplánica, en estrecha relación con el culto a la Virgen María. Finalmente, en 2016, decidí volver sobre el título original: Los Coros Menores. Es más de lazarillo, más de pillín de carnaval. La historia del Diablo en Los Andes es larga y se remonta a tiempos precolombinos. Antes de la llegada de los españoles la zona donde surgió la diablada estaba dominada por el imperio incaico, antes por los señoríos aymaras, anteriormente por los Pukina y antes de éstos por una etnia conocida como los Urus o Uros. De hecho, la palabra Oruro viene de Uro-Uro. Dicho sea de paso, se especula que los Aymaras tenían un sistema de pensamiento tetraléctico que un teórico boliviano, Jorge Emilio Molina, opone al binarismo de la dialéctica occidental. En todo caso, y como buen tlönista, la veracidad del objeto de esa especulación me da absolutamente lo mismo. Pero sigamos, a la verdad y falsedad, propias de la síntesis dialéctica, los Aymaras le habrían sumado el posiblemente verdadero y el posiblemente falso como estados definitivos. Ésta es otra manera de decir que en la tetraléctica se instalaría lo contingente de manera radical, definitiva y no sólo como un estado transicional entre lo verdadero y lo falso, como ocurre, por ejemplo, en la dialéctica hegeliana o en la lógica modal contemporánea. Se incluye, así, un principio de incertidumbre que es constituyente del mundo, que parece admitir, a lo Kripke, la coexistencia de los mundos necesariamente verdaderos, o falsos, y los mundos posibles. Poco, o no tan poco, queda de los Urus, cuya mayoría adoptó la lengua aymara, pero mantuvo su creencia en una divinidad conocida como Tiw, que después se asoció al Ukupacha aymara, el mundo subterráneo de los muertos y la oscuridad. El culto al

Tiw se remonta al Siglo I d. C y se expresaba en un antepasado de la diablada conocido como la danza de llama-llama, a la cual los españoles llamaron danza de diablos de indígenas mineros. Los indios danzaban con máscaras del Tiw, dicen.

A los misioneros agustinos les debemos una mutación asombrosa. Durante la explotación colonial de las minas de plata el Tiw se castellanizó como El Tío, transformándose así en El Tío de la Mina. A la lengua aymara le debemos otra. Los indígenas no podían pronunciar la palabra dios, sólo podían decir tiós, lo cual finalmente derivo en Tío. De Tiw en Tío, y de Tiós en Dios, es como el Tiw llega a ser un patrono de las minas, para los evangelizadores, o simplemente Dios, para los Aymaras. Hasta el día de hoy, muchas minas altiplánicas tienen a su Tío. Su encarnación es un ídolo de barro ocasionalmente pintado de rojo, con un enorme falo y un par de cuernos. Ese falo fertiliza a la Pachamama, pero además, el Tío, amo y señor del Ukupacha, reina bajo la Tierra y puede causar derrumbes, erupciones volcánicas y temblores, pero también procurar vetas generosas, inseminadas por su falo mágico. Hay que mantener contento al Tío. Usualmente se le hacen ofrendas como hojas de coca, cerveza, aguardiente, cigarros, serpentinas, challas y una formidable tomatera semanal en torno a la deidad, a vista y paciencia del clero boliviano y no sólo boliviano. Fue el mismo Juan Pablo II quien le envío una medalla del vaticano a la Gran Tradicional y Auténtica Diablada de Oruro. Debajo del Santuario de la Virgen del Socavón, al fondo de una mina a la cual se ingresa a través de la iglesia, hay demonios, y hay cadáveres. En el Ukupacha habitan, también, los Anchanchus, unos graciosos demoñuelos menores con rostro humano, nariz de cerdo y cuernos de becerro, aunque ocasionalmente asumen la forma de un amable viejito que ofrece tesoros. Los Anchanchus son los dueños de las minas, y hay quienes sostienen que la diablada desciende de la danza de Anchanchu. Quizás haya algo que se le pasó por alto a los evangelizadores. A falta de un verdadero infierno en la cosmovisión andina, el Diablo terminó transformado en un ser gracioso y juguetón, una especie de mezcla que curiosamente, recuerda a Hades, pero sobre todo a Dionisos. Basta ver las máscaras de la diablada. Ahí el demonio puede incluso asumir forma de mujer, de travesti o de la diablesa China Supay, que representa la tentación, el pecado y la carne, pero también la lujuria permitida durante el carnaval. Es de destacar que la pollera corta de las diablesas y de las Chinas Supay tienen su origen, precisamente, en hombres que comenzaron a bailar travestidos de chinas y diablesas. Otra función que cumple el Diablo es la de ser un mediador entre los vivos y la Virgen. Para invocar la lluvia, los indígenas solían sacar a los muertos de sus tumbas. Suponían que los muertos podían mediar entre el mundo de los vivos y el Achachilla, el lugar donde van a dar los vivos después de morir. So prohibición de continuar con ese ritual la Virgen fue homologada al Achachilla y los muertos a los “Diablos mineros salidos del subsuelo”. Ahora era la mismísima Virgen quien oficiaba de Averno y los Diablos de Mercurio. Pero los indígenas continuaron desenterrando cadáveres. Finalmente, en 1998, el rito fue sustituido por una procesión donde unos diablos bailan alrededor de la Madre de Dios. Esos y los otros guerreros de pacotilla, que danzan borrachos al son de los vientos andinos, temerosos del Tío y los Anchanchus, son los hijos de la Virgen, pero también son, por concesión misionera, los insoslayables representantes de los Tíos del Diablo sobre la faz de la Tierra. Son también, y en todo caso, los coros menores de la historia, de eso que llamamos la Historia.

Algunos *Tíos* bolivianos en las minas de Oruro y Potosí.

La Historia y el Mito

La Historia y el Mito, Demonio
2017
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 60 x 60 cm.

La Historia y el Mito, El Ángel de la Historia
2017
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 50 x 33 cm.

La Historia y el Mito, El Ángel de la Historia tomándose un descanso
2017
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 50 x 33 cm.

La Historia y el Mito, Rey Moreno
2010
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de
310 gr./m2, 110 x 165 cm.

La Ciudad Posterior

La Ciudad Posterior

La Ciudad Posterior es un video grabado en 2012 en un basural ilegal en la ciudad de Alto Hospicio en la Región de Tarapacá en el norte de Chile. El video fue grabado de manera simultánea por tres cámaras para obtener una imagen panorámica más ancha que la proporcionada por una sola. Es por eso que su modo ideal de presentación es como videoinstalación de tres canales y 5 canales de audio. En el siguiente texto el autor reflexiona sobre algunos aspectos formales de este trabajo.

Se recomienda ver el video a pantalla completa y escucharlo con audífonos. Vea el video completo aquí: https://www.youtube.com/watch?v=Jp-dUL_Pljg

El patio de las delicias

Tres canales de video sincronizados representan a modo de tríptico una panorámica de un paisaje desértico: un vertedero en la zona de Alto Hospicio en el norte de Chile. Los tres paneles articulan una secuencia dividida con cortes a negro en cinco vistas registradas con cámara fija a tempranas horas de la mañana, cuando las actividades “oficiales” propias al lugar no han empezado aún. Por ello, opera aquí una inquietante quietud, aparentes tiempos muertos acompañados por el sonido del viento donde en primera instancia nada particular parece ocurrir. Transcurridos los primeros segundos, gracias a los sonidos escuchados y las micro-anécdotas que ahí suceden, el espacio va configurándose como un enigmático *lugar de los hechos* donde empieza a adivinarse o más bien, sospecharse el desarrollo de actividades marginales o deliberadamente ilícitas. En efecto, risas nerviosas, automóviles de paso, fogatas y perros vagos escarbando basura funcionan aquí metonímicamente para hablarnos del vertedero como una frontera, un patio trasero de la ciudad donde se práctica la prostitución, el tráfico y consumo de drogas, relaciones sexuales *extramuros* y sobretodo, donde la basura forma parte del cotidiano y constituye una fuente de ingreso.

Cabría recordar aquí que los vertederos de Alto Hospicio en el imaginario nacional remiten a la crónica roja, ya que años atrás fue el lugar de abandono de efectos personales y cuerpos de víctimas de un psicópata y asesino en serie local. Asimismo, habría que recalcar que para el imaginario global, o más bien primermundista, el vertedero es emblemático de la pobreza y subdesarrollo. Ello porque en efecto, los países ricos reciclan e incineran su basura o eventualmente la botan en el tercer mundo, como sucede con el conocido basural de artículos electrónicos de Ghana. De hecho, en ese país y en este también, existen los localmente llamados “cartoneros” que recolectan y revenden los desechos creando una economía informal y un involuntario proceso de reciclaje. En el caso de los basurales de Alto Hospicio, como da cuenta la última secuencia del video tricanal de Schopf, el fuego ahí mostrado refiere al hecho que los adictos a la “pasta base”, queman la basura para extraer aluminio e intercambiarlo por dinero o directamente por la droga en cuestión.

El formato y montaje hacen dialogar la referencia por un lado, a la panorámica cinematográfica y por el otro, al tríptico pictórico, específicamente los retablos de El Bosco. El lugar y tema escogidos se sitúan a medio camino entre la fotografía humanista documental y la cita cinematográfica de los típicos *lugares-en-medio-de-la-nada*. Pero en esta película la acción no es mostrada literalmente, en este documento la denuncia no es explícita y por último, este “jardín de las delicias” es subdesarrollado y precario, lugar de pecados de una humanidad de bajo presupuesto.

El basural como emblema de la condición periférica y síntoma del lado menos visible de la globalización han constituido un material fértil para los artistas contemporáneos. En efecto, el sudafricano Pieter Hugo con su serie fotográfica *Permanent Error* y el brasileño Vik Muniz en el documental *Waste Land*, han utilizado el vertedero tercermundista como problemática de obra, ya sea con fines de denuncia social o como posibilidad de resignificación y ficción esperanzadoras. Mas en el trabajo de Demian Schopf, en lo referente a la reinterpretación de la historia del arte, no hay actualizaciones espectaculares en lo que respecta a representaciones del pecado, solo un estado de las cosas. Asimismo, desde la perspectiva del sesgo político tampoco aparece una victimización literal, ni siquiera historias de superación personal, solo abandono y vacío propios a los sitios eriazos y lugares en los márgenes. Son de hecho solo microhistorias banales que dialogan entre sí para dar cuentan de una marginal pero ya rutinaria realidad.

Nathalie Goffard, 2013.

Escultura #5
2014
Objeto de hojalata encontrado en la intersección de las calles Los Leones, Chile España y Simón Bolívar en la ciudad de Santiago de Chile, aproximadamente 30 cm. de largo.

Esculturas

Esculpir la Ley

La intención de hacer estas esculturas, de coleccionar, recolectar, copiar, comprar y hasta mandar a fabricar estos objetos –para después hacerlos circular certificados como esculturas abstractas o como objetos encontrados– nace de una simple inquietud que guarda relación con el estatuto legal de las cosas. Los límites del ready made –por nombrar una clase de cosas fatalmente asociada a la noción de objeto encontrado– se han vuelto difíciles de delinear. Pero existen y a veces con suma precisión y exactitud. Un límite preciso es el de lo que es legal versus el de lo que es ilegal. Hay muchos desplazamientos de la escultura. Está, por ejemplo, la "escultura social" de Joseph Beuys. En este punto quizás sería conveniente, graciosos incluso, introducir la noción de "escultura legal" sin dejar de lado el concepto duchampiano de "ready made asistido" (solo que en uno de los casos de las obras de esta serie –precisamente titulada *Escultura*– el asistente es un curador, a su vez asistido por la agregada cultural de un peculiar reino –el Reino de España– mujer habilitada, por otra parte, por eso que el agudo Peter Bürger llama "la institución-arte"). A pesar de que esta distinción parezca algo ingenua también parece de algún modo, necesaria. Los límites de lo no comercializable, del ready made y del *objet trouvé* se han vuelto ambiguos. Pero existen y la ley se los traza. No es tan fácil, por ejemplo, llegar y vender en una feria de arte algún arma de fuego hechiza, o cortopunzante, proveniente de una prisión, de un barrio marginal de Santiago o de cualquier otra ciudad del mundo. Se incurriría en un delito: la posesión, el tráfico y la venta de un arma ilegal que, al menos en la República de Chile, le pertenece de forma exclusiva al Ministerio de Justicia. Sin embargo, lo que ahí se podría hacer, incluso con fines pedagógicos, sería exhibir una réplica idéntica al original dentro de una caja de vidrio. Si, por otra parte, se presentara como escultura abstracta se podría adjuntar una detalladísima descripción de su geometría, algo del todo pertinente si se trata de una pieza con pretensiones de afiliarse a la tradición de la abstracción geométrica. ¿Pero cómo saber, en el primer caso, si se trata realmente de una réplica y no del original? ¿Estamos frente a una réplica? ¿Estamos frente a una escultura abstracta? ¿Estamos frente a un objeto frente al cual estas categorías se develan como insuficientes? ¿Cómo puede ser un estoque una réplica de otro estoque? Hay algo ridículo en esta seguidilla de preguntas. Es evidente que lo que hace de una objeto lo que es, es su uso y no solamente su forma. Y es precisamente una relación con el uso, contingente por cierto, la que en este caso delinea lo que puede ser ready made de lo que no tiene permiso de serlo. Un ready made siempre viene ya de otro lugar, aunque sea una basurita ¿No es así? Es ciertamente posible darle un uso instrumental al urinario de Duchamp en una feria de arte, pero eso implicaría pasar por alto el hecho de que como tal el ready made es una categoría estética que pertenece todavía al orden de la contemplación. Alguien, por ejemplo un enfermo de Alzheimer, podría haberlo utilizado como un verdadero urinario. Más grave sería apuñalar a otro con una escultura abstracta de, digamos, Lygia Clark. Es por esas razones que una sola cosa puede corresponder (por lo menos) a estas cinco categorías: ready made, objeto encontrado, estoque, escultura y réplica. Y para eso solo basta con cambiar de mundo posible. Se trata de un simple y clásico problema de lógica modal susceptible de ser evidenciado a través de la igualmente simple operación de certificar como escultura a un estoque artesanal para que, por ejemplo, pueda sortear los controles policiales de los aeropuertos y viajar en cabina dentro de la valija diplomática de un funcionario del Reino de España (y en este punto hay que decir que la idea de hacer caber una obra de arte en una de estas valijas fue del curador español Nilo Casares, quien, no obstante, se mostró positivamente asombrado al enterarse de que debía certificar un estoque carcelario como escultura y como objeto encontrado). Hasta el momento la escultura ha sido exhibida en Madrid, Santiago de Chile, Nueva York, Melbourne y Roma. Se la espera en nueve ciudades más, incluyendo Sao Paulo, München, Istanbul, Ciudad de México, Londres y Montevideo.

Es ese el peso de la ley y de la diplomacia, que, ciertamente, requiere de la oportuna certificación del respectivo estoque como otra cosa. Ese peso es mi material y no quise hacer otra cosa que mandar a esculpir la Ley (si se me permite expresarme así).

Con respecto al objeto en cuestión, quizás podríamos vendérselo a un coleccionista que ha amasado su fortuna – y su filantropía– con el negocio de las cárceles privadas (y a un magnate de la educación podríamos venderle –o regalarle– una obra que critique el lucro con la educación). Otra clase de círculo se cerraría. Esto sería una magnífica prueba de cuan dependiente es el significado de los objetos de los contextos de su uso y de como esa dependencia forma parte de un aparato legal y comercial que le trazan sus límites al ready made de forma muy precisa. No cualquier cosa puede ser vendida como ready made así de buenas a primeras (y no hace falta mucha imaginación para imaginar cuestiones imposibles de ser incluidas por el arte, por sus instituciones y por su mercado).

En la cárcel se fabrican elementos punzantes hasta con cepillos dentales. Les quitan las cerdas y les afilan las puntas. En ese contexto un cuchillo carnicero, comprado en una multitienda, equivale a algo más que a un implemento de cocina. También se fabrican corazas uniendo Biblias abiertas de par en par mediante hilos de alambre hasta formar una pechera que protege al reo de las estocadas del rival. Otra clase de armaduras son grandes baldes de plástico con un agujero para la cabeza y uno para cada brazo. Encontrar, recortar y re-ensamblar son prácticas comunes en el *bricolage* carcelario. Acorazado en papel, escudado –y excusado– tras la palabra de Dios –de Marx, del Código Penal o de los innumerables números y nombres que hay en una guía telefónica– y armado de una lanza larga y otra corta –que hacía las veces de escudo en virtud de un disco coronando la empuñadura– el gladiador carcelario salía al Óvalo de la Ex-Penitenciaría (la antigua cárcel de Santiago de Chile). Ahí lo esperaba un rival idénticamente acorazado.

En la valija, en tanto, escopeta, coraza, cuchillo y Óvalo desaparecen.

Demian Schopf, diciembre de 2014.

Escultura #2
2010
Objeto comprado a un ex reo en el Mercado Persa de Valparaíso (expresión chilena para ‘mercado de las pulgas’), aproximadamente 50 cm. de largo.

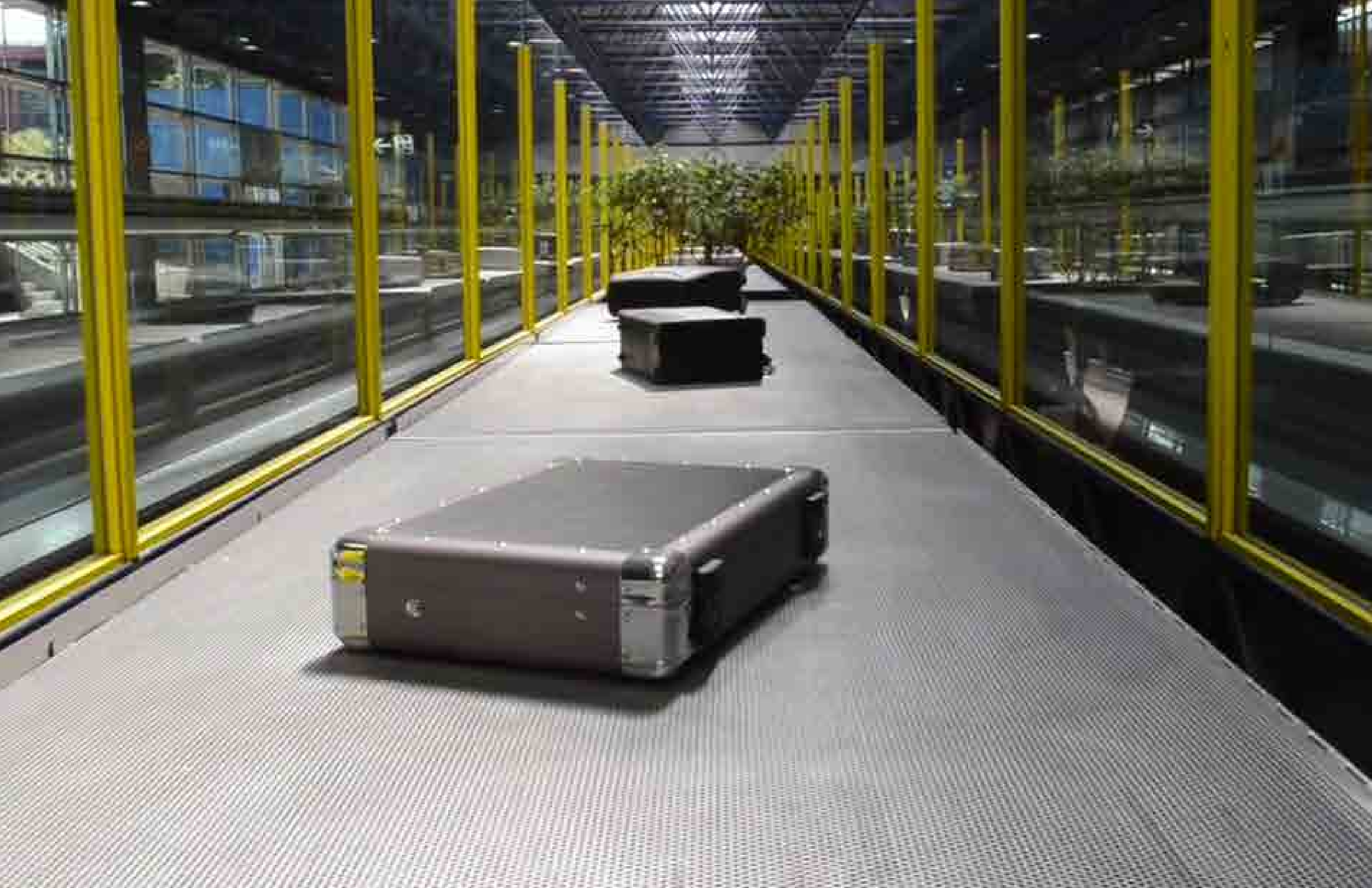
Escultura #1
2014
Poliedro irregular y hueco de 16 caras y acero, aproximadamente 68 cm. de largo.

Escultura #4
2016
Cuchillo Artesanal fabricado con una tijera para esquilar ovejas. El cuchillo fue comprado a un granjero en el campo chileno de la zona central. 25 cm. de longitud.

Escultura #3
2015
Poliedro irregular y hueco de 16 caras y acero, aproximadamente 33 cm. de largo.

Escultura #5

2015-2016
La obra forma parte de la exposición itinerante Valija Diplomática Low Cost concebida por el comisario español Nilo Casares.
Escultura #5 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

EMBAJADA DE ESPAÑA EN CHILE
aecid CENTRO CULTURAL
cooperación española

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 via. 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 estadía 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
DNI. 44293279-V

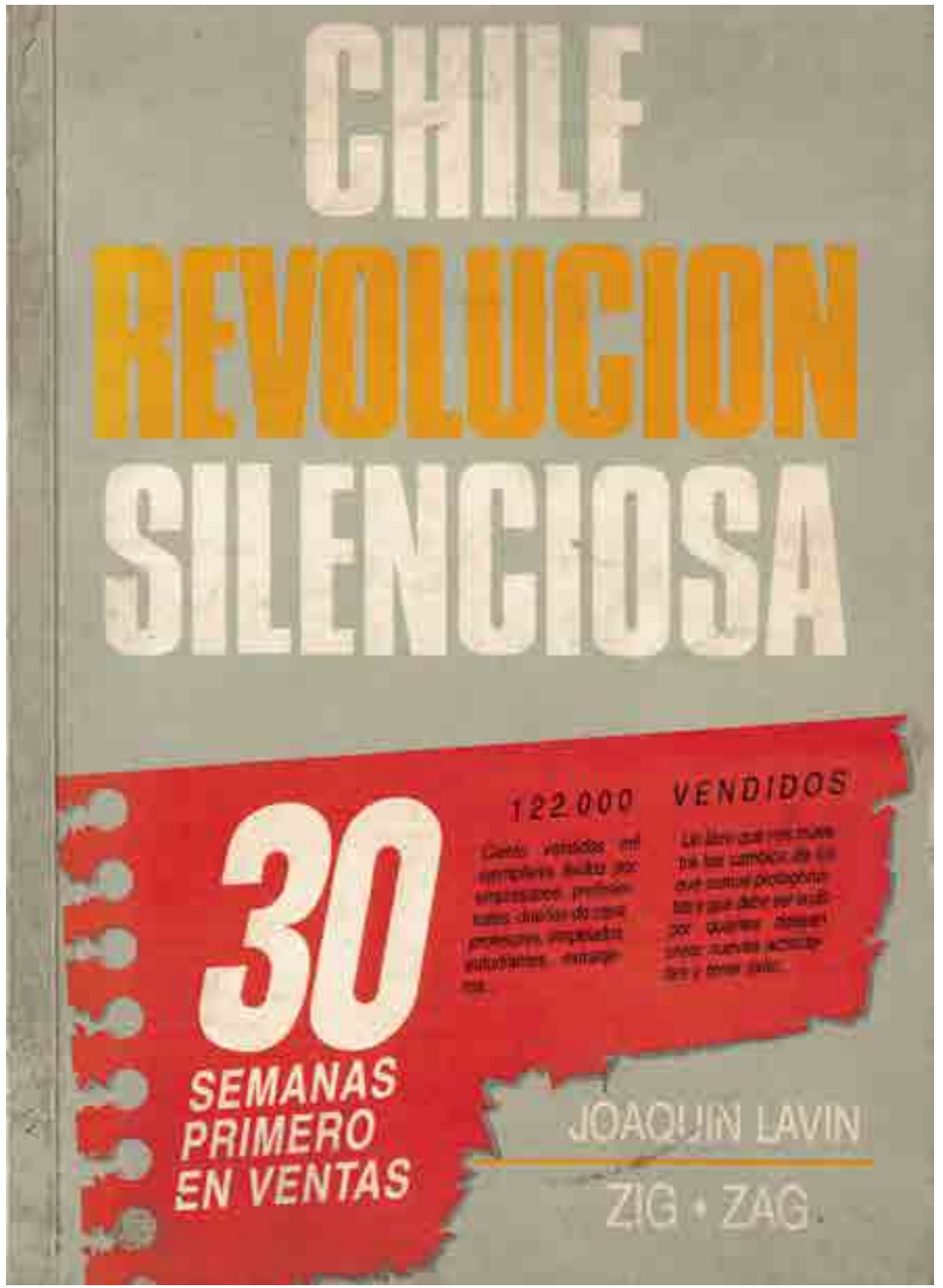
Correo electrónico: centrocultural@aecichile.cl
Internet: http://www.ccespana.cl
DIRECCIÓN POSTAL: Avda. Providencia, 927
TEL: 56-2-2795.97.00
FAX: 56-2-2795.97.50

Esculturas
Objetos y barra magnética para cuchillos de cocina, 70 x 55 cm. 2017.

5 2 8
4 0 7

La Revolución Silenciosa

Asiel Timor Dei
Pintor anónimo (maestro de Calamarca), Siglo XVII, óleo sobre tela, 110 x 160 cm., Calamarca, Virreinato del Perú.



Lavín, Joaquín. 1987.
Chile: Revolución Silenciosa. Santiago, Zig-Zag.
Este libro es una apología a las reformas neoliberales del Estado Chileno efectuadas mediante la Constitución de 1980 aprobada en dictadura mediante un plebiscito fraudulento. En 1999-2000 Joaquín Lavín fue candidato a la presidencia de Chile y perdió por 30.000 votos frente a Ricardo Lagos. Mi serie La Revolución Silenciosa es de 2001-2002.

Sobre La Revolución Silenciosa

Esta serie se propone una revisión crítica del fenómeno de la pintura de ángeles y arcángeles apócrifos durante la época de la Colonia. Uno de los ejemplares incorpora, también, elementos de la pintura castiza, género cuyo propósito fue la representación de las distintas mezclas raciales que se produjeron entre los indígenas americanos, los esclavos africanos y los conquistadores españoles. Entiendo la pintura de ángeles apócrifos, en que abundan, además, arcángeles arcabuceros vestidos como soldados españoles, inimaginable en la Europa barroca de la misma época, como testimonio de las concesiones iconológicas que supuso la evangelización del Nuevo Mundo. No es casual la proliferación de estos arcángeles en un territorio donde la deidad alada Viracocha poseía la capacidad de invocar la lluvia mediante el trueno, lo cual explica el hecho generalizado de que muchos de estos arcángeles empuñen su arcabuz como si tuvieran en la mira al cielo, pero no a Dios. Imprescindible acotar que eran los mismos nativos quienes fueron constituyendo los gremios de pintores que, cual medioevo europeo, se dedicaban a producir imágenes para iglesias y conventos de forma colectiva y al margen de cualquier noción autoral de artista moderno, al revés de lo que ocurre en Europa desde el Renacimiento. La *maniera* latinoamericana no es producto de un programa cumplido sino de la diferencia en el sentido más lato de la palabra. El carácter pre-perspéctico de sus cuadros no es cuestión de estilos, sino mera deficiencia técnica respecto al modelo europeo. La diferencia es producto de la voluntad de copiar, porque en el ámbito de la técnica, y no de los motivos, eran copias lo que le pedían los clérigos a los pintores indígenas. Es producto, esa diferencia, quizás de la emergencia, el apuro y el sincretismo que arrastra consigo la apresurada instalación del catolicismo, y es en relación a este diferir, tan accidentado, que tuvo por consecuencia una prolífica iconografía latinoamericana, que se podría pensar que el arte latinoamericano quizás nunca vuelva a ostentar la originalidad formal que lo caracterizó desde el Siglo XVI hasta el Siglo XVIII. Esa es una paradoja posible, aunque no necesariamente verdadera y políticamente bastante incorrecta, pues nos niega la participación de la modernidad de una manera radical y total, condenándonos a prostituirnos eternamente como sujetos subalternos.

Consignemos que actualmente la diferencia se produce desde el saber y el deseo de producirla, de reproducirla simbólicamente, además de la intención de exportar esa diferencia a los centros de poder, y no desde la ignorancia y la voluntad de ser igual, o para decirlo con una parábola adecuada a las políticas de evangelización del Nuevo Mundo, de ser como los padres católicos lo ordenan.

Entiendo lo barroco, lo mestizo y lo sincrético, como algo que sigue vivo y como algo actual. No soy el primero en hacerlo. Comprendo lo barroco como una idea extensible, elástica, que sobrepasa y hace lucir anémicas a ciertas técnicas historiográficas que lo relegan a la participación en un conjunto de estilos que se van sucediendo cronológicamente. No han faltado quienes han proclamado el advenimiento de una era neobarroca, esta vez como fenómeno global dentro del contexto de la lógica cultural del capitalismo tardío en las postrimerías del Siglo XX y en las primeras décadas del XXI, de su espectacular industria cultural y de su cine repleto de efectos especiales que implacablemente ponen a prueba nuestro sentido de realidad. No es casual que en la portada del homónimo libro de Omar Calabrese aparezca una escena de Blade Runner. He decidido servirme, alegóricamente por cierto, de estos efectos especiales de des-realización, que a su vez lo son de re-realización, de lo real, de lo que parece real, para poner a prueba este imaginario híbrido que parece expandirse inclementemente como una metástasis de imágenes alrededor del globo.

Respecto a los múltiples significados que puedan tener estos trabajos, permítaseme verbalizar dos.

En primer lugar, en muy pocas ocasiones el arcángel empuña un arcabuz, como en las pinturas que cita, sino un objeto sustituto fabricado con elementos que encuentran otra ubicuidad en la historia política del continente, y más específicamente en su particular forma de relación con la modernidad. Si vemos una cruz empuñada como espada, que termina en un rastrillo campesino de cuatro puntas y sobre la cual se ha amarrado un machete, podríamos pensar en fenómenos tan específicamente locales, latinoamericanos, como la Revolución sandinista y la Teología de la Liberación. La conjunción de socialismo y cristianismo constituye algo simplemente imposible en los socialismos reales de Europa del Este y para que decir en Asia. Si vemos a un ángel vestido como soldado, y no como guerrillero, conjugamos tal imagen con el título de toda la serie: La Revolución Silenciosa. Éste cita a Chile: Revolución Silenciosa del político neoliberal católico chileno Joaquín Lavín. Si reparamos en que el ángel está empuñando una especie de estandarte romano, o de Boy Scout, en donde conviven tela de camuflaje, un rastrillo y un rozón, que parece una hoz, pensaremos en emblemas asociables a la estética de la revolución, pero también a los golpes militares, a las dictaduras instaladas por los E.E.U.U. y a las *revoluciones capitalistas de derecha,* como les llama el sociólogo chileno Tomás Moulian. Inútil agregar que las revoluciones, el terror, los implantes ideológicos a la fuerza y la falta de democracia pueden provenir de todos los espectros políticos. El Chile de Pinochet constituye un caso emblemático y ejemplar.

En segundo lugar, todos los ángeles mantienen el mismo rostro, al igual que los originales virreinales que citan. Esos rostros presentan ciertas características de las cuales la más pregnante es la ambigüedad de género. Si observamos las pinturas originales no sabremos muy bien si estos rostros corresponden a hombres, a mujeres o a entidades más bien asexuadas, cuyo ser se ve potenciado por otra ambigüedad: no parecen ni adultos ni niños. He encontrado en el rostro del maniquí, que utilizo a modo de careta, una suerte de versión contemporánea, y a la vez anacrónica, en donde se manifiestan las mismas características de deslocalización del género, de la edad, del sexo y en este caso de lo humano. En cierto sentido, tanto los arcángeles pintados durante el periodo de la Colonia como los maniquíes lucen inhumanos, o lo que es aún más interesante, se encuentran en una situación de tensión entre lo humano y lo inhumano, entre naturaleza y segunda naturaleza, vinculándose, así, mediante una posible analogía, con la imaginería contemporánea del Generonauta o *gendernaut*. Nos las habemos aquí ya con un fenómeno netamente postmoderno, una forma postmoderna de comprender la construcción de sentido, de género, de sexo, de identidad y de cuerpo. El *gendernaut* es un sujeto que en virtud de las tecnologías de la medicina moderna construye, escribe, inscribe y programa en los quirófanos, y no sólo en los quirófanos, su propia sexualidad, su propio género y finalmente su propia (post, trans o neo) humanidad.

Demian Schopf, 2004.

Un guerrillero nicaragüense en la portada del cancionero **Corridos y Poemas del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional de Nicaragua**.

La Revolución Silenciosa, Asiel Timor Dei
2001
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130cm.

Soberbia
Pintor anónimo, Siglo XVIII, Cuzco, Virreinato del Perú.

La Revolución Silenciosa, Soberbia
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Miguel Dei
2001
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

Gula
Pintor anónimo, Siglo XVIII, Cuzco, Virreinato del Perú.

La Revolución Silenciosa, Gula
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Uriel Lumen Dei
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Curva
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

Pintura Castiza (de negro y española
sale mulato: 1-negro, 2-española,
3-mulato), Siglo XVIII, Nueva España
(México).

La Revolución Silenciosa, Ángel Castizo
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Miguel Dei
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

San La Muerte es un santo apócrifo (no reconocido por la Iglesia) en forma de esqueleto que es venerado en Paraguay, el noreste de Argentina (principalmente en las provincias de Corrientes, Chaco y Formosa) y el sur de Brasil (principalmente en los estados de Paraná, Santa Catarina y Rio Grande do Sul).

La Revolución Silenciosa, San La Muerte
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Timor Dei
2001
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m^2, 105 x 130 cm.

La Revolución Silenciosa, Jerudiel Auxilium Dei
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

Un poncho tradicional mapuche.

La Revolución Silenciosa, Angelus Australis
(Cueros Vivos)
2002
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm.

Hablar de Ángeles con Demian Schopf
Una entrevista de Elena Agudio (enero de 2009)

Elena Agudio: Los símbolos son la más alta y evocadora expresión de la cultura de las imágenes. Son capas de signos y son redes de significado. Los símbolos pueden hablar lenguajes secretos y atravesar silenciosamente la historia. Por eso, la sutileza de sus matices sólo puede crecer con el paso del tiempo. Es en la ambigüedad en donde radica todo su poder y es, paradójicamente, en esa misma ambigüedad donde se encuentra la única llave para descifrarlos. Demian, tus arcángeles arcabuceros son imágenes simbólicas, íconos de la mutua retroalimentación entre la cultura colonial y la tradición indígena, entre la iconografía revolucionaria y la religiosa, y entre la tradición barroca y los medios contemporáneos, ¿qué tan importante es para ti trabajar con la memoria y con los arquetipos de la cultura latinoamericana? ¿Qué sientes que es Latinoamérica? ¿Es solamente un concepto geográfico o es una realidad cultural?

Demian Schopf: Es una pregunta difícil de contestar. Creo que en el continente hay rasgos generales de lo latinoamericano y rasgos generales de lo católico. Estos últimos los encontramos, también, en España, Italia, Portugal, las Filipinas y en todo país que haya adoptado esa religión. El continente es mestizo, cierto, pero lo indígena es muy variado. Al hilar más fino cada cultura se va singularizando. Lo mismo Hay lugares que, además, acusan una importante influencia afroamericana y otros que casi no tienen población de origen africano (como Chile, Paraguay, Bolivia o Argentina). Durante el Siglo XIX se producen importantes migraciones desde Europa y Asia (chinos en Perú, japoneses en Brasil, italianos en Argentina y Uruguay, alemanes en Chile, Paraguay, Bolivia y Brasil, etc.). Existen, además, importantes migraciones internas (peruanos y argentinos en Chile, colombianos en Venezuela, bolivianos y paraguayos en Argentina, etc.). A pesar de estos rasgos generales, no creo que podamos hablar de lo latinoamericano como una unidad homogénea. Tampoco podemos hablar de lo europeo, lo africano, lo asiático o lo polinesio. París, Londres o Berlín también se asemejan a Babel, por no hablar de Nueva York o Shanghai. La migración es una constante en la historia universal y se ha visto fuertemente acelerada durante los Siglos XX y XXI. Respecto a la inexactitud del concepto de Latinoamérica como una unidad cultural homogénea, permítaseme argumentar con una analogía. Se trata del arte barroco producido en las misiones jesuitas y franciscanas en el actual Paraguay. Se produce en el barroco paraguayo un hecho curioso, cuyo reparo debo a Ticio Escobar, actual ministro de cultura de ese país. “Cuando llegaron las misiones franciscanas y jesuitas al Paraguay” –me explicaba– “el arte guaraní se caracterizaba por una fuerte tendencia a la simplificación geométrica, de modo que se produjo un barroco infectado por estos elementos que le son casi antitéticos”.

Respecto al símbolo del hombre alado, lo encontramos en Sumeria, en Asiria, en Babilonia, en Grecia, en Israel y en Roma, pero también en la América precolombina. Ahí están los petroglifos de la Cultura Paracas, los chamanes amazónicos o la Puerta del Sol en Tiahuanaco.

Creo que el patrón común es la mezcla de algo precolombino, y después africano, con el barroco español, que es muy distinto al alemán o al italiano. La historia es una suma de capas y veladuras. No puedo describirlas todas. Me concentraré en la pintura de ángeles y árcángeles apócrifos virreinales y mis un tanto más modestas citas y variaciones. Procedo de un modo que es originario de la literatura, porque la pintura arcangélica es sumamente literaria. Hago algo parecido a lo que hicieron los misioneros: transcodificar. Ellos hicieron de Viracocha un San Miguel Arcángel al mando de un ejército de máquinas celestes. Fue una revolución silenciosa.

Para responder tu pregunta es necesario introducir el recién nombrado concepto de transcodificación. Se trata de un cambio de sentido producto de un cambio de código. Éste puede ser un encuentro de códigos distintos intercalados en un mismo texto. Es posible desplazar esta noción desde el campo de la literatura al de la visualidad. Sustituir el arcabuz original por un signo que mezcla tela camuflada, una horqueta y un rozón pintados de rojo –o una cruz empuñada como espada con una horqueta insertada en su parte inferior o un M-16 o un arpón de pesca deportiva– constituye una transcodificación. Otros signos que se intercalan sobre la cita son la careta de maniquí, la escenografía que lo enmarca con roñosos animales disecados en un derruido museo y la apropiación de la retórica fotográfica que sustituye la materialidad pictórica de la obra citada.

Tu pregunta es muy aguda porque implícitamente me acusa de ser un manierista postmoderno. Lo soy. Gran parte de este trabajo es sobre la Guerra Fría en Latinoamérica, pero también sobre lo andrógino que hermana ángeles y cirugía plástica, y pone en jaque oposiciones como hombre/mujer o niño/adulto. Los ángeles tienen la faz monstruosa de Michael Jackson o de Orlan. Son sobre algo que se infiltra en la cultura sin anunciarse a la manera de las revoluciones o los grandes relatos, mejor dicho, sobre lo que está ya siempre infiltrado en numerosos relatos, como la evangelización y conquista de América, la revolución cubana, la teología de la liberación, el proyecto socialista o la lucha contra el comunismo. Es, pues, una revolución silenciosa, una especie de hermano enfermo de esa clase de discursos sobre la historia que Lyotard llamó “metarrelatos”.

EA: La serie de instalaciones escenográficas fotografiadas por ti en La Revolución Silenciosa está repleta de sabiduría literaria. Esos ángeles podrían representar a algunos personajes del Libro de Enoc, un texto descubierto en Abisinia y escrito en la lengua Ge’ez, pero traducido del original escrito en arameo entre los siglos I y III d. C. El texto llegó ser sagrado para la cristiandad copta, pero fue declarado apócrifo por la tradición judía y también por la Iglesia católica. Se que tu padre es profesor universitario y un destacado intelectual chileno. ¿Ejerció su biblioteca algún impacto sobre tu imaginario y tu trabajo artístico? ¿Es la erudición algo importante para tu obra?

DS: La influencia del Libro de Enoc constituye una polémica abierta en la angelología andina. El Libro de Enoc, divulgado en América por medio de la lectura de Athanasius Kircher, como dice Ramón Mujica Pinilla, historiador y antropólogo peruano, contabiliza además de los siete arcángeles asociados al trono celeste, diecisiete nombres que se emparentan con fenómenos metereológicos y astrológicos. En total son cien los nombres mencionados. Recordemos que tras los concilios de Trento y Aquisgrán se dictaminó que los únicos arcángeles lícitos de ser pintados eran los que aparecen en la Biblia: Miguel, Gabriel y Rafael. La Iglesia católica apostólica ortodoxa les suma al arcángel Uriel que aparece en el Libro de Esdras. Para los historiadores bolivianos José de Mesa y Teresa Gisbert el Libro de Enoc constituye la base de la angelología andina. Mujica Pinilla discrepa. Su argumentación se sostiene en las fuertes restricciones ejercidas por la Inquisición limeña en contra de cualquier tendencia heterodoxa o judaizante: “la Iglesia católica tridentina desarrollará una angelología propia que pudiese combatir las angelologías heterodoxas y absorber o reinterpretar algunos aspectos de las angelologías rivales”, dice. Sin embargo, se sabe que la Corona española propició el culto a los siete arcángeles Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Jehudiel, Sealthiel y Barachiel. En 1516 Carlos V ordena la construcción de la iglesia de Santa Ana en Palermo. Ahí está un fresco que retrata a estos siete arcángeles en torno al trono de Dios, pintado por el madrileño Bartolomé Román (1596 – 1659).

Queda entonces abierta la siguiente pregunta: ¿si una de las interrogantes más comunes suscitada por la pintura virreinal de ángeles y arcángeles es la que se refiere a lo apócrifo de sus nombres, por qué no se limitan únicamente a los siete ángeles de Palermo o, por último, a los cien nombres que contabiliza el Libro de Enoc?

Una respuesta posible es que los pintores indígenas y mestizos no dominaban bien ni el hebreo ni el latín (y a veces ni siquiera el español), y que pudieron escribir mal los nombres, multiplicando así el panteón angélico.

Respecto a la influencia de mis padres, ambos son profesores de literatura, es cierto, y siempre tuve una buena biblioteca a mi disposición. Supongo que por osmosis ello puede haber influido no sólo en mí sino en todos mis hermanos. Respecto a la relación entre la teoría y el arte, constituye para mí no un complemento, una instancia burocrática o un trámite para encajar en determinado sistema, o mercado, postconceptual del arte, sino una auténtica necesidad. Actualmente curso un programa de doctorado en filosofía con mención en estética y teoría del arte.

EA: El cuarto libro del Libro de Enoc es el Libro de los Sueños, en donde Enoc le narra un sueño alegórico a Matusalén. Cuatro hombres de blanco, que son ángeles, descienden del cielo para atar las estrellas y arrojarlas al abismo. Elefantes, camellos y burros comienzan a pelear entre sí. Un buey blanco -Noé- construye un arca y así la historia continúa hasta la llegada del Mesías. Ese poético pasaje, empapado de surrealismo, es conocido como El Apocalipsis de los Animales. Te inspiraste en él para crear estas imágenes tan repletas de animales y a la vez tan imbuidas de una atmósfera tan apocalíptica?

DS: Es difícil explayarse sobre la totalidad de usos que se le ha dado a los animales en la iconografía católica. Me concentraré en la pintura virreinal de ángeles y arcángeles apócrifos y el modo como he intentado reinterpretar algunos de estos símbolos. En algunos casos, se usaron para representar pecados capitales. Así el cerdo -y ocasionalmente el jabalí o el tapir- representa la gula y el pavo real la soberbia. Pero hay un elemento adicional: en Latinoamérica -y

en mis fotos- hay animales que no existen en otros continentes y que fueron traducidos por los españoles a la mitología católica. Así, por ejemplo, camélidos como la llama, la vicuña, la alpaca o el guanaco fueron usados para representar camellos. Cuando se representa la expulsión de los moros de España, éstos poseen rasgos indígenas y montan llamas. Hay una magnífica pintura al respecto en la Catedral del Cuzco. Cada llama muerta y cada indio caído es un símbolo sobre la derrota del Islam, y al mismo tiempo un símbolo sobre la derrota y conversión del Inca y de su pueblo. Santiago Matamoros, símbolo del combate español contra el Islam, es representado como Santiago Mataindios. Otro caso es el puma, traducido a león, como hasta el día de hoy se le llama en el campo chileno: "el león". Incluso en el caso de lenguajes precolombinos como el mapudungun, no se sabe bien si el término mapuche nahuel quiere decir león, tigre o puma. Debe ser puma. Algo parecido ocurre en la Amazonía con jaguar y tigre. Como sabemos, el león se asocia a San Marcos, la serpiente a Lucifer, el pez pescado a San Rafael, el gran pez a Leviatán, etc. Quisiera reservar un lugar especial al motivo del simio. En los bestiarios medievales se asocia al mono a la figura del diablo y del mal, subrayando su carácter irrespetuoso y frívolo, además de su tendencia a imitar a los humanos. Sin embargo, es la misma Teresa Gisbert, ya citada en esta entrevista, quién nos entera de que al parecer para los Chimú el mono era considerado un "dios sostenedor", una especie de Atlas Chimú. En su libro –Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte– Gisbert cita un pasaje de las observaciones de un misionero jesuita de apellido Arriagada, que en su Extirpación de Idolatría (1621) describe el motivo del mono, a partir de "lo que vieron De Ávila y Cuevas en Huarochiri": "En las ventanas de la iglesia echamos de ver muy acaso, que estaban dos micos de madera, y sospechando lo que era, se averiguó que los reverenciaban, por que sustentasen el edificio, y tenían sobre ello una larga fábula". Para Gisbert este relato explicaría, en parte, porque este motivo, monos y columnas, sobrevive en el actual departamento de Lima (Huarochiri) hasta el siglo XVIII. Como se ve también persiste en el departamento de Puno, en el altiplano, en la columna del sotocoro de la Iglesia de Santa Cruz de Juli, donde puede verse a un mono en la base de la columna. Es frecuente que en la cerámica de los Chimú los monos aparezcan en las asas de las botellas, lo cual los emparenta con el agua. Parece que esa cultura, que habitaba la costa norte de Perú, los asociaba al clima tropical y lluvioso de la Amazonía y de la sierra con cuyos habitantes mantenía relaciones comerciales. El mono se aferra a la columna española tanto como lo hace al asa precolombina, o quizás no. No lo se...

EA: Tus trabajos son reflexiones refinadas sobre la historia de la evangelización por medio de las imágenes y sobre la silenciosa resistencia opuesta en el mismo plano por las culturas indígenas. El motivo iconográfico del arcángel apócrifo armado es un tópico propio de la pintura andina de los Siglos XVI - XVIII. Se trata de algo traído desde Europa al Nuevo Mundo. No obstante, desaparece de la Europa moderna si es que hemos de llamar así a todo lo posterior a la Ilustración y a la Revolución Francesa. Ésto sin desconocer islas de oscurantismo barroco tales como España, Portugal, zonas de Italia y hasta lugares remotos del Imperio austrohúngaro y algunas zonas católicas del mundo eslavo. El arcángel arcabucero aparece en la pintura andina por la influencia del clero afanado en evangelizar a los indígenas reutilizando algunos símbolos de la mitología precolombina como el rayo (Illapa), el Sol (Inti), la Luna (One), la nieve y las altas mesetas y las montañas. El Libro de Enoc menciona a algunos ángeles con el poder de controlar esos fenómenos. ¿Pero es posible que un ejército real vestido a la usanza del Siglo XVII (y que no deja de remitir a las pinturas de Van Dyck) sea entendido como una expresión de revolución pintada por unos pintores para los cuales esas imágenes no podían tener ningún sentido?

DS: Tu pregunta es acertada. El arte simbólico religioso se concibió desde el principio como elemento retórico destinado a la persuasión por la vista para una población de indígenas que en su mayoría era analfabeta y en muchos casos ni siquiera hablaba el castellano. Esto permite comprender, por ejemplo, la importancia de la fachada en el ámbito de la función ideológica de la arquitectura. Ahí el ornamento anticipa la iconografía del altar, ya que en ocasiones a los indígenas no se les permitía la entrada a la iglesia. Estas fachadas son verdaderos altares al aire libre. Es un barroco aparentemente ornamental y definitivamente más alegórico, literario y narrativo que estructural, en el sentido de un formalismo que dialogue con el Manierismo o el Renacimiento. No hay –no podría haber– un Borromini un Parmigianino, un Bronzino o un Miguel Ángel latinoamericano. No hay en el barroco latinoamericano un canon formal que se discuta críticamente, porque simplemente no hay una tradición artística previa que se considere digna de ser discutida. El imperio español es, quizás, el caso más radical de la fundación de un mundo sobre los escombros de otro destruido que, sin embargo, sobrevive en ese barroco, su propio apocalipsis. La primera intención de los conquistadores fue aplastar todo vestigio de las religiones y civilizaciones precolombinas, tal como lo hicieron los moros con los cristianos y luego éstos con aquéllos. No conocían otra manera. Así la Mezquita de Córdoba fue construida sobre la Basílica de San Vicente Mártir que una vez expulsados los moros de España pasó a ser la Catedral de Córdoba. Ciudad de México fue construida sobre Tenochtitlán, la actual Cuenca sobre la incaica Tomebamba y El Cuzco colonial sobre el Cuzco indígena. Los comienzos de la historia de la pintura latinoamericana se inscriben dentro de un programa ideológico de erradicación y refundación religiosa, no de experimentos formales en diálogo con tradiciones previas. Estas fueron formalmente aplastadas porque no eran previas ya que provenían de otra cultura. No encontramos en la arquitectura barroca latinoamericana los sutiles juegos espaciales de forma y contraforma del barroco europeo, en donde la nave central está sostenida por una fila de columnas, generalmente en forma de óvalo o elipse bipolar, con objeto de hacer converger toda la atención en la prédica tras el altar. Simplemente no había artistas en el sentido moderno del término. Lo que había eran artesanos al servicio del clero, como en la Edad Media europea. Por otra parte, en Latinoamérica jamás se pudo, se quiso o se necesitó prescindir de las típicas dos filas en línea recta que dividen la nave interior en tres espacios. Básicamente se siguió aplicando la estructura en cruz heredada de la arquitectura gótica, pero con fachadas que poco tienen de góticas. No se debe olvidar que el jeroglífico, el bajorrelieve y la iconografía precolombina también infiltraron estas fachadas con permiso de un clero al que, tras comprobar lo imposible de hacer tabula rasa con lo precolombino, no le quedó más remedio que integrar el panteón indígena con el católico en unas condiciones de asimetría que dejaban bien en claro que las divinidades precolombinas no eran más que representaciones menores de la verdadera religión y de su único dios. Tu observación acerca de Illapa es, por cierto, acertadísima: el arcángel -quizás el mismo San Miguel / Viracocha, por así decir...- sostiene su arcabuz porque Illapa tiene el poder de producir la lluvia, no porque le quiera disparar a Dios. Sólo Dios es quien, a través del rayo y el trueno, puede otorgar la lluvia. Esta representación funciona, podría funcionar, como argumento en contra de cualquier ceremonia chamánica o pensamiento mágico animista. También podría integrarla como un sub culto dentro del catolicismo andino.

Ya no es ni el chamán ni el rayo quien decide sobre la lluvia sino Dios a través de uno de sus ángeles, que no son más que instrumentos, máquinas celestes. En este punto habría que concederle razón a De Mesa y Gisbert, pues el Libro de Enoc es la única fuente que vincula explícitamente ángeles y fenómenos meteorológicos. Además, el nombre del arcángel es Asiel timor Dei y recuerda en demasía al Asael del Libro de Enoc y al arcángel Raziel del Sefer Raziel o Libro del Arcángel Raziel. Debo agregar que siendo Asael apenas el nombre pasado de un demonio menor, Raziel me parece un candidato más probable para explicar el origen de Asiel. Por otra parte, Mujica Pinilla, argumentando contra De Mesa y Gisbert, afirma que la relevancia del Libro de Enoc en Latinoamérica es demasiado poca como para explicar la existencia de los apócrifos. En concreto, lo que dice es: "Tomando todo esto en consideración, parecería un tanto extraño que los doctrineros de indios y los "extirpadores de idolatría" permitiesen en el Ande un culto judaizante a los ángeles caídos mencionados por Raziel o Enoc y que los catequizadores hubieran utilizado estos nombres angélicos para instruir a los indios". No se la respuesta correcta, si es que hay sólo una, ni se cómo se podría saber. Quizás tanto Mujica como De Mesa y Gisbert tengan razón. De cualquier manera, sus hipótesis no tienen por condición necesaria la mutua exclusión. Mal que mal si la Inquisición limeña quería obstruir algo, ese algo tuvo que haber existido. Quizás sobrevivió en lugares remotos. ¿Cómo imaginar la génesis de Asiel? Sólo una letra lo separa de Raziel, pero también de Asael.

Cuando los quechuas vieron a los españoles disparar sus arcabuces pensaron que de éstos salía el mismísimo Illapa. También creyeron que hombre armado y caballo constituían una sola criatura bicéfala, cuadrúpeda, de cara peluda y de cuerpo parcialmente metálico. Pocos seres mitológicos podrían igualar la inquietante extrañeza y el terror que ha de haber causado esa imagen repentina. Desde entonces la palabra Illapa se usó para decir arcabuz, trueno y rayo. Así, los centauros españoles cargaban el rayo a cuestas.

No creo que la pintura virreinal de ángeles y arcángeles apócrifos sea una parodia a la violencia de la evangelización. Pienso que es un receptáculo de varias interpretaciones del catolicismo disputándose el poder, incluyendo elementos del judaísmo.

Hay otros documentos que la denuncian explícitamente, como la Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno del indio Felipe Guamán Poma de Ayala o los escritos de Fray Bartolomé de las Casas.

EA: El estilo mestizo del barroco andino es un claro ejemplo de un sincretismo muy propio de América Latina. Tus obras abundan en implicancias ideológicas

y políticas. Chile padeció quizás una de las dictaduras más duras de todo el Cono Sur. ¿Hasta qué punto puede ser político el arte? En una exposición reciente en el Spazio Oberdan, Alfredo Jaar planteó esa pregunta. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

DS: Esa pregunta es compleja. No se hasta que punto el arte puede ser político. Para alguien como Hegel, por ejemplo, su función político–ideológica termina con el arte religioso, lo cual haría del barroco latinoamericano un arte políticamente necesario y un arte católico–evangelizador, es decir, un arte conservador y dogmático, cuyo propósito político fue bien claro: cristianizar a los indios.

Respecto al arte de político, su efectividad tendrá que evaluarse de acuerdo al impacto social que produzcan sus obras, lo cual, curiosamente, constituye más una evaluación atingente al impacto que a los medios y procedimientos. Una película puede producir más transformaciones que una obra relacional, colaborativa y comunitaria.

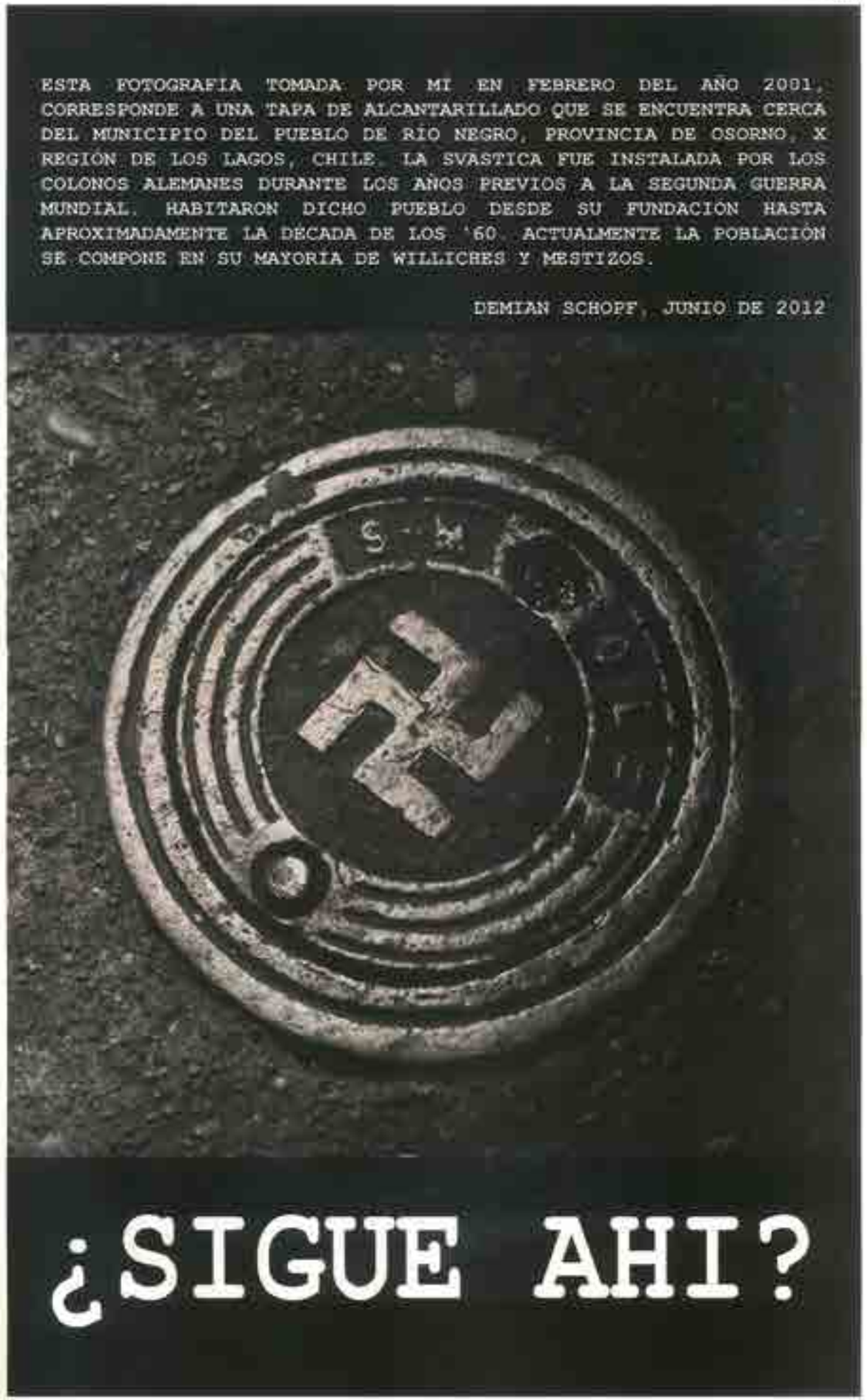
En mi modesta opinión, lo político es algo que está presente en muchas actividades del quehacer humano y social. No sólo en el arte. Ser un ciudadano, un empleador, un empleado y un artista es ejercer un ser político.

La dictadura de Pinochet es, sin duda, un tópico muy frecuente en el arte chileno. Curiosamente es más común en los artistas chilenos que residen en otros países. Igualmente curioso es que este tema se volvió más visible cuando Pinochet dejó la presidencia. En tiempos de la dictadura el activismo explícito implicaba encarcelamiento, tortura, exilio y hasta la muerte y la desaparición. Así, el arte político chileno comenzó a ser visible para todos fundamentalmente en la así llamada transición a la democracia, esto es, después de 1990. Durante los años 80 del Siglo XX hubo un importante movimiento de arte, digamos, proto–conceptual y político que producía obras en unas claves tan difícilmente legibles que la oficialidad jamás reparó en ellas y en sus mensajes subversivos ocultos. Al menos, que yo sepa ninguno de estos artistas fue encarcelado o censurado. No obstante, y pese a esta contradicción, este movimiento, la Escena de Avanzada, constituye, quizás, una de las mayores modernizaciones formales de nuestra historia del arte. Mi generación no le debe poco. Ese deber ser del arte político, como resbalosamente suele rubricarse, es más bien, un resabio académico de lo que heredaron algunas escuelas de arte de la postdictadura de ese movimiento. Yo me formé en una de esas escuelas y, por supuesto, debo acusar recibo de este deber ser, incluso de sus tics (Justo Pastor Mellado, un crítico chileno, denomina a uno de ellos como síndrome de mano cortada). Como hice al comienzo de esta entrevista me voy a remitir a un ejemplo. Este dice relación, nada menos, que con el título de la serie: La Revolución Silenciosa. Más atrás hablé de transcodificaciones. Pues bien, la primera de las transcodificaciones es titular La Revolución Silenciosa a la serie. Esto obliga a pasar inevitablemente por la apropiación de una referencia tan indeseable como necesaria. Existe un libro titulado Chile: Revolución Silenciosa. Su autor es Joaquín Lavín, economista neoliberal y seguidor de las ideas de Milton Friedman de la Escuela de Economía de Chicago que influyó decisivamente en las políticas económicas del gobierno de Pinochet. El lema de Joaquín Lavín, Chile: Revolución Silenciosa, es una apología de las reformas institucionales realizadas por la dictadura. La elección de este motivo no obedece a una parodia al carácter publicitario de ese texto, sino que tiene su primer origen en la necesidad de articular la sustitución del arma arcangélica por otros objetos y de contextualizar esta operación en un campo de significaciones más vasto y menos contingente. En el caso del objeto que sustituye al arcabuz, la cita más obscenamente explícita y cerrada, el sentido reside en la siguiente paradoja: en el Chile que hoy nos rige no fueron las fuerzas políticas que tradicionalmente se han amparado en la retórica de la revolución las que accedieron al poder por la vía de la hoz y el martillo. Las fuerzas reaccionarias hicieron su propia contrarrevolución mediante un golpe de estado nada silencioso. El análisis de Lavín excluye los métodos auténticamente represivos que hicieron posible su revolución silenciosa: el uso sistemático del terror, la desaparición, la tortura, el debilitamiento del Estado, de la educación y la salud pública, la privatización de las pensiones y el implante de una institucionalidad nueva por medio de un fraude electoral. Este proceso ha sido nombrado por Tomás Moulián, sociólogo chileno, como “revolución capitalista de derecha”. Más allá del burdo fraude retórico de Lavín, desearía concentrarme en otras posibilidades de significar de este verdadero oxímoron que busca capitalizar en una fórmula publicitaria lo progresista de las revoluciones con la discreción del silencio.

Horquetas y rozones pintados de rojo constituyen, creo, signos asociables a determinadas ideologías que encuentran distinta superficie de inscripción en Latinoamérica que en sus lugares de origen, y también en su historia del arte. Entrecruzar estos signos con otros, como la tela camuflada o la cruz católica, los inscribe en un contexto en donde funcionan semánticamente en relación a aquello con lo cual son ensamblados.

Revolución Silenciosa puede comprenderse como alegoría de los múltiples procesos de colonización y transferencia cultural de los cuales la pintura virreinal de ángeles y arcángeles apócrifos constituye un indudable testimonio.

Quisiera reservar un sitio privilegiado al nombre apócrifo mal escrito, que es otra revolución silenciosa. Es bastante sugerente con respecto a la historia de América y del mundo.



Documentos de Estudios Culturales # 1

Página opuesta
Intervención en periódico The Clinic, 2012, Santiago, Chile.

Página Siguiente
Intervención en Revista [Lat 33], 2001, Santiago, Chile.

ESTA FOTOGRAFÍA TOMADA POR MÍ EN FEBRERO DEL AÑO 2001, CORRESPONDE A UNA TAPA DE ALCANTARILLADO QUE SE ENCUENTRA EN LA PLAZA DE ARMAS DEL PUEBLO DE RÍO NEGRO, DÉCIMA REGIÓN, PROVINCIA DE OSORNO.

ESTA FUE INSTALADA POR LOS COLONOS ALEMANES DURANTE LOS AÑOS PREVIOS A LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. HABITARON DICHO PUEBLO DESDE SU FUNDACIÓN HASTA APROXIMADAMENTE LA DÉCADA DE LOS '60. ACTUALMENTE LA POBLACIÓN SE COMPONE EN SU MAYORÍA DE INDÍGENAS Y MESTIZOS.

LLAMA LA ATENCIÓN EL HECHO DE QUE LA SWÁSTICA APARECE INVERTIDA ASEMEJÁNDOSE MÁS A LA SWÁSTICA HINDÚ QUE AL EMBLEMA NACIONAL SOCIALISTA.

DEMIAN SCHOPF
DOCUMENTO DE ESTUDIOS CULTURALES #1

Demian Schopf
* 1975 Frankfurt am Main

FORMACIÓN

Investigación postdoctoral sobre análisis de cúmulos en filosofía analítica e informática. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile, Santiago (PhD).
Magíster en Artes con mención en Artes Visuales, Universidad de Chile, Santiago (MA).
Licenciado en Bellas Artes con mención en Pintura, Universidad Arcis, Santiago (BFA).

RESIDENCIAS

2002 – 2004 Kunsthochschule für Medien-Köln (KHM), (con beca del Servicio de Intercambio Académico Alemán - DAAD), Colonia, Alemania.
2013 Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe, Alemania.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

2022 Hechizas, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
2020 Kamanchaka, Centro de Extensión, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, Chile.
2017 La Ciudad Posterior, Sala Leonidas Emilfork, Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Viña del Mar, Chile.
2016 China Morena, Galería Temporal, Santiago, Chile.
2015 La Nave, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
2013 La Ciudad Posterior, Centro de Extensión, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, Chile.
Los Tíos del Diablo, Galería Patricia Ready, Santiago, Chile.
2012 Los Coros Menores, Galería González y González, Santiago, Chile.
2011 Los Coros Menores, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
2010 The Silent Revolution, ICI Berlin, Berlin, Alemania.
2009 La Rivoluzione Silenziosa degli Angeli Apocrifi, Galleria del Tasso, Bergamo, Italia.
Locus Amoenus / Trinitas, Catedral de Iquique, Iquique, Chile.
2006 Máquina Cóndor, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
2002 La Revolución Silenciosa, Museo del Barro, Asunción, Paraguay.
La Revolución Silenciosa, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
2001 Espergesia, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

2023 Fotografía y territorios productivos en Chile (2000-2020), Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), Santiago, Chile.
2021 Incognitum. Circunnavegaciones Contemporáneas, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
2020 Incognitum. Circunnavegaciones Contemporáneas, Museo Regional de Magallanes, Punta Arenas, Chile.
Incognitum. Circunnavegaciones Contemporáneas, Casa da America Latina – Padrão dos Descubrimientos – Galeria da India, Lisboa, Portugal.
2019 Lights of Chile, 193 Gallery, París, Francia.
Nodos Interconectados. Cruces entre Arte, Tecnología y Sociedad, Centro de Fotografía de Montevideo, Montevideo, Uruguay.
2018 De Aquí a la Modernidad, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
6,7 GB Wystawa z pigułki / An Encapsulated Exhibition, Centrum Sztuk Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu / Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń, Toruniu / Toruń, Polonia.
Caja Negra, Sala de Artes Visuales, Centro Gabriela Mistral – GAM, Santiago, Chile.
2017 Lima Photo, Ekho Gallery, Centro de la Imagen, Lima, Perú.
Lo que ha dejado huellas: Colección Galería Gabriela Mistral, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago, Chile.
Colección MAC: Post 90, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
2016 Valija Low Cost, Real Academia de España en Roma, Roma, Italia.
Una Imagen llamada Palabra, Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, Santiago, Chile.
A Space to Dream: Recent Art from South America. From 1970 to Now, Auckland Art Gallery, Auckland, Nueva Zelandia.
2015 The Wrong – New Digital Art Biennale.
Valija Low Cost, Immigration Museum, Melbourne, Australia.
Valija Low Cost, Instituto Cervantes, New York, EEUU.
Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
Valija Low Cost, Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
Grado Cero, 10 años de Arte Contemporáneo Chileno, Fundación CorpArtes, Santiago, Chile.
Valija Low Cost, Aeropuerto Adolfo Suárez Madrid-Barajas, Madrid, España.
El despertar de la Historia y el final del storytelling, Centro de Arte Contemporáneo La Conservera, Ceutí, España.
2014 Sixième édition du festival de photographie documentaire ImageSinguliéres, Sète, Francia.
Territorios Fronterizos: la fotografía más allá de la imagen, Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile.
Barroco Fronterizo, Archivo Nacional, Biblioteca Nacional de Chile, Santiago, Chile.
Paisaje y Territorio, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago, Chile.
2013 La Mistral y su Familia Extendida, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
Museo de la Resistencia, Galería Local, Santiago, Chile.
2012 Ni Pena ni Miedo, Arte Chileno Contemporáneo, MEIAC-Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España.
In Other Words. The Black Market of Translation. Negotiating Contemporary Cultures, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK)-Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin, Alemania.
Museo de la Resistencia, Galerie Urgent Paradise, Lausanne, Suiza.
2011 ArtBo, Galería Blanca Soto, Bogotá, Colombia.
Lima Photo, Galería Isabel Aninat, Lima, Perú.
Video otra vez, Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, Fortaleza, Brasil.
2010 Ni Pena Ni Miedo, Arte Chileno Contemporáneo, Galería Blanca Soto, Madrid, España.
2009 Las Américas Latinas: Las Fatigas del Querer, Spazio Oberdan, Milán, Italia.
Primera Trienal de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
Devota, Centro Cultural Palacio de la Moneda, Santiago, Chile.
2007 El Manifiesto de Santiago, Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile.
2006 Chile Sobrevive. Fotografía Chilena: 1986-2006, Galería AFA, Santiago, Chile.
Irreversible, Antimuseo de Arte Contemporáneo-El Ojo Atómico, Madrid, España.
Resistance, Fall and Madness, ACC Galerie, Weimar, Alemania.
Die Kunst erlöst uns von gar nichts, ACC Galerie, Weimar, Alemania.
2005 Sverige-Chile, Edsviks Konsthall, Estocolmo, Suecia.
VIII Bienal de Video y Nuevos Medios, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
2004 Altitude 01, Kunsthochschule für Medien-Köln, Colonia, Alemania.
2004 5 zu 1. Das Mediale Fenster, Kunsthochschule für Medien-Köln, Colonia, Alemania.
Cile & Italia, Artisti Emergenti a Confronto, Istituto Italo-Latino Americano (IILA), Roma, Italia.
IV Bienal de Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

2003 Artes DAAD-Bordes Limítrofes, Centro de Arte La Factoría, Santiago, Chile.
ARCO 03, Galería Animal, Madrid, España.
Cile & Italia, Artisti Emergenti a Confronto, Galleria delle Arti Contemporanee, Caserta, Italia.
Festival Internazionale di Roma – Mercati di Traiano – Museo dei Fori Imperiali, Roma, Italia.
2002 Frutos del País, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
La Conquista del Sur, Centro Cultural de España, Santiago, Chile.
2001 U-Boot, Galería Animal, Santiago, Chile.
In Vitro, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.
VIII Bienal de El Cairo, El Cairo, Egipto.
III Bienal del Mercosur. Porto Alegre, Brasil.
2000 Estar, Museo Tajamares del Mapocho, Santiago, Chile.
1999 Metástasis, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
Laboratorio 2, Galería Balmaceda 1215, Santiago, Chile.
Cristián Jaramillo – Gerardo Pulido – Demian Schopf, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.
1998 Tapada, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

PREMIOS

2023 NOMINACIÓN AL GRAND PRIX ARS ELECTRONICA, Ars Electronica, Linz, Austria.
2023 NOMINACIÓN AL PREMIO CIFO-ARS ELECTRONICA, Fundación Cifo/Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EEUU & Ars Electronica, Linz, Austria.
2022 NOMINACIÓN AL PREMIO CIFO-ARS ELECTRONICA, Fundación Cifo/Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EEUU & Ars Electronica, Linz, Austria.
2013 PREMIO JUAN DOWNEY, XI Bienal de Artes Mediales y Corporación Chilena del Video, Santiago, Chile.
2009 PREMIO VIDA 12.0, Fundación Telefónica, Madrid, España.
2007 PREMIO ALTAZOR, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisual (ATN), Sociedad de Creadores de Imagen Fija (CREAIMAGEN), Corporación de Actores de Chile (CHILEACTORES), Sociedad Chilena de Intérpretes (SCI) y Sociedad de Derechos Literarios (SADEL). Santiago, Chile.

BECAS

2017 Beca para investigación de Postdoctorado, Vicerrectoría de Investigación y Estudios Avanzados, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
2012 FONDART, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, Chile.
FONDART, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, Chile.
2010 FONDART, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, Chile.
2008 Beca CONICYT para estudios de doctorado en Chile, Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Santiago, Chile.
2007 FONDART, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, Chile.
2006 DIRAC, Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Chile, Santiago, Chile.
Fundación Amigos del Arte, Santiago, Chile.
FONDART, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, Chile.
2005 Fundación Andes, Santiago, Chile.
2003 Beca del Servicio de intercambio Académico Alemán – DAAD, Bonn, Alemania.
2002 Beca del Servicio de intercambio Académico Alemán – DAAD, Bonn, Alemania.
2002 FONDART, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, Chile.
2001 FONDART, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, Chile.
2000 FONDART, Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, Chile.

COLECCIONES PÚBLICAS

MEIAC/ Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España.
Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza, Brasil.
Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, (MAC), Santiago, Chile.
Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, / Centre of Contemporary Art Znak Czasu in Toruń, Toruniu / Toruń, Polonia.
Galería Gabriel Mistral- Subsecretaría de las Culturas y las Artes,
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, Santiago, Chile.

MONOGRAFÍAS

La Nave (2015) Textos por Beatriz Bustos, María José Riveros y Demian Schopf. Publicado en Castellano por el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

La Ciudad Posterior (2013) Texto por Florencia San Martín. Publicado en castellano por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, Chile.

Los Tíos del Diablo (2013) Textos por Rodolfo Andaur y Demian Schopf. Publicado en castellano por Galería Patricia Ready, Santiago, Chile.

La Revoluzione degli Angeli Apocrifi (2009) Textos por Paz Guevara, Mauro Zanchi, Elena Agudio y Demian Schopf. Publicado en italiano, castellano e inglés por Galleria del Tasso, Bergamo, Italia.

Máquina Cóndor (2006) Textos por Sergio Rojas y Demian Schopf. Publicado en castellano e inglés por Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.