

The image features a dark brown background. On the left side, there are two large, overlapping triangular shapes. The top triangle is teal, and the bottom triangle is yellow. The text 'DOSSIER VISUAL' is centered within the yellow triangle.

# DOSSIER VISUAL



**DEMIAN  
SCHOPF**

DoI: 000000000

# EL FUEGO Y LOS PERROS

## Fire and dogs

Demian Schopf

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 30/10/17

Fecha de aceptación: 30/10/17

Numerosas veces me han preguntado cuál es la relación entre el paisaje y los bailarines en *Los Coros Menores* y siempre la respuesta más elemental resulta la de mayor precisión: ambos son hechos de un mismo mundo. Los personajes provienen de tres lugares: Alto Hospicio, en Chile, y El Alto y Oruro, en Bolivia. En el caso chileno, los retratados son danzantes de la fiesta de La Tirana, celebración relativa a la Virgen del Carmen. En la festividad boliviana, son bailarines del carnaval que, al igual que en el resto del mundo católico, se celebra en todo ese país a fines de febrero.

Salvo en El Alto, los paisajes corresponden a vertederos ilegales localizados en la periferia de la ciudad. A esas afueras les llamo ciudades posteriores, debido al hecho simple, pero rotundo, de que tienen moradores, es decir, constituyen ecosistemas donde convergen indigencias de todo tipo, la

prostitución, la droga, el fuego y los perros. La ciudad posterior más paradigmática, sin embargo, se encuentra en las inmediaciones de otra: Alto Hospicio, envuelta en la *ka-manchaka*, palabra que en aimara significa oscuridad –como observó mi amigo el ensayista Francisco Cruz<sup>1</sup>– y que los iquiqueños<sup>2</sup> usan para nombrar a la neblina que emerge del mar. En 2012 grabé un video<sup>3</sup> ahí. Le puse *La Ciudad Posterior*. Ese es el basural más extenso de todos, quizás por estar en un país que después de una dictadura cruenta se erigió en el paradigma sudamericano del neoliberalismo. Pese a no estar en Sanhattan<sup>4</sup>, o quizás por lo mismo, pues Chile también limita al centro, es un paisaje profundamente chileno y también un purgatorio terrenal habitado por las almas en pena de *La Ciudad Posterior*, que ahí vuelven a encender el fuego primigenio para quemar los deshechos y extraer los metales.



### 1. La Ciudad Posterior (2012)

Video instalación de tres canales y sistema de audio multicanal.  
Video grabado en Alto Hospicio, Chile.

### 1. The Subsequent City (2012)

Three-channel video installation and multi-channel audio system, 5:26 mins. Video recorded in Alto Hospicio, Chile.

<sup>1</sup> Esta observación se encuentra en el manuscrito *El Jukumari en la Ciudad Posterior*, texto inédito escrito con ocasión de la exposición *La Ciudad Posterior* en la Sala Leonidas Emilfork en el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso en agosto de 2017.

<sup>2</sup> Alto Hospicio es ciudad satélite del puerto de Iquique, en el norte de Chile.

<sup>3</sup> El video puede verse en:  
<https://vimeo.com/108678406>

Volviendo a la pregunta inicial, podría haber fotografiado a los bailarines en plena fiesta, como se ve en las postales y en las guías turísticas. También pude retratarlos en sus lugares de ensayo, en sus viviendas o simplemente en esa pose, la del retratado, acogiéndome a cierta tradición documental y documentalista. Opté por una puesta en escena que reuniera, de nuevo, dos hechos de un mismo mundo.

Hace no mucho, en un conversatorio, alguien<sup>5</sup> observó que el paisaje podría ser asociable a algo que llamó “tiempo histórico”, en tanto que el personaje al “tiempo mítico”. Sospeché que esa clave de lectura provenía del pensamiento de Walter Benjamin, del cual sé muy poco. Tan poco sé, que preferí partir sabiendo por otro. Ese otro es el filósofo chileno Pablo Oyarzún, autor de *Cuatro Señas sobre Experiencia, Historia y Facticidad. A manera de Introducción*. El ensayista (Oyarzún: 1996, p.16) cita un “muchas veces citado” (Ibíd.) fragmento de *El Origen del Drama Barroco Alemán* (1963):

“La historia en todo lo que ella tiene, desde un comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no, en una calavera. Y si bien es verdad que a ésta le falta toda libertad “simbólica” de la expresión de toda armonía clásica de la figura, todo lo humano, [sin embargo], no sólo la naturaleza de la existencia humana sin más, sino la historicidad biográfica de un individuo se expresa como acertijo en ésta, su figura natural más decaída. Este es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo. Sólo es significativa ella en las estaciones de su caída. Tanta significación, tanta caducidad mortal, porque la muerte graba de la manera más profunda la tajante línea demarcatoria entre *physis* y significación. Pero si la naturaleza está desde siempre en mortal caducidad, entonces, es también alegórica desde siempre. La significación y la muerte están tan con-temporaneizadas entre sí en el despliegue histórico (*gezeitigt in historischer Entfaltung*), como tan estrechamente se com-

<sup>4</sup> Acrónimo que mezcla Santiago y Manhattan y que se usa para referir a un distrito financiero de Santiago de Chile.

<sup>5</sup> El conversatorio tuvo lugar a propósito de esa exposición mía curada por Francisco Cruz (véase nota 1). El autor de la observación es el poeta y teórico del arte Bruno Cuneo.

penetran, en cuánto gérmenes, en la condición pecadora, carente de Gracia, de la creatura”

¿Hace falta explicitar el obvio parentesco entre esa calavera y los neblinosos campos en descomposición de *La Ciudad Posterior*? ¿Es necesario insistir en su contingente afiliación con los animales embalsamados de *La Revolución Silenciosa*<sup>6</sup>, donde los personajes que posan frente al lente son, en ocasiones<sup>7</sup>, maniqués que citan a los etéreos, lívidos, vidriosos, andróginos y nacarados ángeles y arcángeles apócrifos de la pintura virreinal<sup>8</sup> de los Siglos XVI-XVIII? (Ver Figura 2).

Los cuadros están iluminados como claroscuros. La luz cae sobre el pálido y contingente maniquí, mientras unas apolilladas taxidermias, de pelaje raído, como con tiña, ofician de fondo escenográfico en una bodega del Museo Nacional de Historia Natural destinada a las piezas rotas, amontonadas ahí en espera de algún decreto que las devuelva a su condición de pieza *in vitro*. En las pinturas citadas, por el contrario, lo que se encuentra suspendido en torno a los autómatas armados por Dios, son unos pétalos de flores tan inmortales como el casto rubor de sus mejillas eternas. Acá abajo, en la tierra, o quizás bajo ella y arrasados por el tiempo, la humedad y la conglutinación, algunos animales han perdido los ojos y otros las extremidades. Largos alambres oxidados se asoman por tobillos y muñecas mal modeladas y cubiertas por una piel que parece de papel encerado, a veces rellenas con yeso y otras con aserrín. Los contornos de las orejas, como roídos, son irregulares. La madera de las tarimas muchas veces está podrida y de los enchapados, curvados por la humedad y el moho, emergen unos clavos pardos y herrum-

<sup>6</sup> Puede verse esta serie entre las páginas 86 y 100 de un portafolio descargable en: [www.demianschopf.com](http://www.demianschopf.com)

<sup>7</sup> Esta precisión se debe a que, en ciertas oportunidades, utilicé un modelo humano con máscara de maniquí y en otras un maniquí de verdad al cual le acoplé esa misma máscara.

<sup>8</sup> Del Virreinato del Perú.



**2. La Revolución Silenciosa, Asiel Timor Dei, (2001)**  
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre  
papel de algodón de 310 gr./m2, 105 x 130 cm.

**2. The Silent Revolution, Asiel Timor Dei, (2001)**  
Archival pigment print on 310 grs. canson rag  
cotton paper, 105 x 130 cm.



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

**3. The Silent Revolution, Miguel Dei, (2001)**  
Archival pigment print on 310 grs. canson rag  
cotton paper, 105 x 130 cm.

brosos. En este caso, la relación con la calavera barroca es más explícita, inmediata y directa. Incluso a una de las taxidermias, a un chimpancé, le puse un cráneo de tapir en una mano; sin haber leído nunca el texto de Benjamin, sino pensando, más bien, en *2001 Odisea del Espacio* de Stanley Kubric (Ver Figura 3).

La calavera benjaminiana, en todo caso, refiere no solo a una visión fúnebre de la historia como un mero “arrasamiento desde el exterior” (Oyarzún, 17), sino, ante todo, a una condición que *a priori* determina nuestra experiencia de cualquier cosa, en tanto su relación con el sujeto está tramada por la “singularidad, inanticipabilidad y testimonialidad” (Ibíd.). Por eso, quizás el replicante de ángel, de ese títere celeste, sería de fácil asociación con el Ángel de la Historia que Benjamin ve en el *Angelus Novus* de Paul Klee. Con un poco más de imaginación, lograríamos que de los grasientos harapos del basural emerjan manos, brazos, pies, piernas y cabezas para que los muertos se levanten y anden. Una observación adicional: cuando Christian Boltanski estuvo en Chile, señaló que una chaqueta tirada en la calle era igual que un cadáver, porque tuvo vida mientras alguien la usó. En el *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein (1921) señala que hay cosas fútiles de ser dichas, pues se muestran por sí mismas. Una clase de ellas son esos cadáveres de trapo, aunque quizás menos explícita sea su relación con la historia y con la experiencia. No debemos pensar en taxidermias, guiñapos, escombros y ruinas como en extraños, si no, ante todo, como en nosotros mismos. Así se ve en *Los Tesoros de Satán* de Jean Delville. Esos rostros dormidos, o soñando ese otro mundo que el Demonio les genera, son los nuestros, en tanto jueces y testigos de la historia y de nuestra condición esencialmente finita: “fervorosamente tenaz en el cuidado de la pobreza” (Oyarzún, p. 18) que es nuestra “única, problemática y paradójica posesión” (Ibíd.). El mundo es una ciudad posterior y también una pila de animales momificados. El otro, el verdadero otro, es el personaje mitológico: el ángel, el mesías o el oso Jukumari, que oficia de portada en este número de Índice.

“La destructividad fundamental de la muerte”  
—prosigue Oyarzún:

“(…) establece la condición que hace posible a la significación, siempre que se entienda que esta condición está, en sí misma, temporizada: precisamente en la sazón de la muerte surge asimismo, a título póstumo, el sentido. Y precisamente esta sazón, ese tiempo, la diferencia en que consiste ese tiempo, es la instauración de la historia como despliegue —por lo menos virtual— de la significancia en el seno del devenir natural, marcado por su destino cadente. Pensar la historia en su verdad supone, pues, asumir que la muerte es la nodriza de esa verdad, en cuanto que rubrica el carácter de lo acaecido, de aquello que, en virtud de su débil ser, es ya lo acaecido —no lo que redondamente “es” sino lo que “fue”, lo *sido*— (…). Bien podría designarse a la muerte, a la caducidad esencial de lo que “es”, como el *instante* (*Augenblick*) de la experiencia —aquello que, sin ser jamás tema de la experiencia, es, sin embargo, su condición insuprimible, la condición de su temporalidad—, que rompe de antemano su articulación categorial, y convierte lo que habría sido el campo continuo de despliegue del sujeto en encrucijada del riesgo inescapable” (p. 17).

La muerte constituye el oscuro horizonte de una contingente experiencia de la historia que en su terrenal finitud es expresada por el símbolo paradigmático de la calavera. Esta es una imagen de la historia y es, también, una manera de entender la persistente actividad de *La Ciudad Posterior en Los Coros Menores*. Dios ha muerto. ¿Pero por cuánto rato?<sup>9</sup>

Mientras tanto nuestro amigo, el arcángel desubicado, fuera de escena, bajo un aterrador cielo despejado<sup>10</sup> (lamentablemente así estaba el firmamento), sin mundo y carente de relato, se aparece aquí y allá, como una serie discontinua de hologramas en el mismo cuadro. Más lejos o más cerca; más grande o más chico. En idéntica pose, se materializa inmóvil en un lugar y después en el otro, cual sucesión de fuegos fatuos, ensayándose frente a sí mismo y sin mucho más que hacer (Ver Figura 4).

<sup>9</sup> Eso le dijo Joseph Ratzinger a Jürgen Habermas en un debate: que Dios había muerto, como dijo Nietzsche, pero solo por un rato.

<sup>10</sup> Evité a toda costa el cielo despejado. Siempre lo busqué nublado o seminublado. Tanto la *kamanchaka* como el invierno altioplánico fueron decisivos en este sentido. Invariablemente, privilegié el crepúsculo.



**4. La Historia y el Mito, Ángel, (2017)**

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m2, 50 x 33 cm.

**4. History and Mith, Angel, (2017)**

Archival pigment print on 310 grs. canson rag cotton paper, 50 x 33 cm.

Quisiera, ahora, abocarme a otra clase de imagen que comparece solamente en una de las obras acá presentadas y que de modo nada casual se titula *La Ciudad Posterior*. Es el único integrante de *Los Coros Menores* donde el mayor protagonista es el paisaje. Se trata de un políptico compuesto por ocho fotografías, cada una con su punto de fuga. Comparece ahí un problema menos temático que perceptual. Amerita, por tanto, un enfoque perceptualista. La imagen, donde de algún modo confluyen el romanticismo<sup>11</sup> y la distopía, es inmersiva. Da la sensación de que la basura lo envuelve a uno, como si fuera un aluvión o algún río contaminado que se ha salido de su cauce. Ya en 1909 algunos pintores quisieron insistir en los límites del cuadro ventana y en lo que David Hockney denominó “la tiranía del lente” (2001). Contra esta, los cubistas, haciéndose cargo del legado de Cézanne, introdujeron la visión simultánea, el movimiento, el collage y los puntos de vista múltiples que, así su argumento, dan mejor cuenta de la experiencia humana de la visión: “a two eyes and wonky perspective” (Ibíd.). No solo Hockney recuperó ese experimento, reelaborando la normativa monocular heredada del Renacimiento italiano. También están Matta-Clark, Dibbets, Spinatsch e incluso el modo panorámico de la cámara de mi teléfono celular, donde ocasionalmente se presentan unos automóviles compactados, comprimidos y facetados que parecen pintados por Picasso, Balla o Russolo.



**5. Los Coros Menores, La Ciudad Posterior, (2013)**  
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m<sup>2</sup>. Políptico, 230 x 750 cm.

**5. The Minor Choirs, The Subsequent City, (2013)**  
Archival pigment print on 310 grs/m<sup>2</sup>. canson rag cotton paper. Polyptychon, 230 x 750 cm.

¿Cómo es mi experiencia de las cosas? La vista se fija y se despega, posándose en un punto y luego en otro y en otro y otro. Lo aledaño se transforma en manchas de bordes tan difusos como los límites del campo visual. “The eye goes never out of focus”, dice Hockney (ibíd.). Mis ojos te miran a ti o a él, que se mueve bruscamente, además de sonreír mucho, hablar fuerte, tener temperatura y también una piel rosada y llena se sarpullidos. Jamás en reposo, los globos oculares recorren todas sus órbitas, giran y se retrotraen dentro de sus cuencas en mi cráneo que, sostenido por el cuello y envuelto por lo que queda de la cabeza, nunca está quieto, como si estuviera montado sobre uno de esos cabezales de bola que poseen algunos trípodes, los *ball heads*. La conciencia, en suma, no es una foto.

Cabe agregar que el video *La Ciudad Posterior* se grabó con tres cámaras *full frame* dispuestas en fila sobre una plataforma de acero montada arriba de un trípode. Se trata de una sucesión de cinco cuadros fijos de formato apaisado. En cada uno comparecen, ensambladas mediante el difuminado encaje de sus bordes, las tres tomas continuas del mismo paisaje, y así, tres puntos de fuga diferentes en un solo horizonte. Se produce, de esa manera, una panorámica más cercana al Renacimiento flamenco que a la deconstrucción cubista.

La Ciudad Posterior se enfriaba cuando la cubría la *kamanchaka*. Olía a basura y las hojas de coca, exprimidas hasta la transparencia por la ceniza de la lejía, me tenían la lengua completa-

<sup>11</sup> A ese respecto, en su escrito, todavía inédito, Francisco Cruz señala: “Pero si en la pintura de Friedrich el cielo literalmente se abre hacia lo alto, en *La ciudad posterior* permanece infinitamente cerrado por la niebla espesa del desierto, por la *kamanchaka* que en aimara significa “oscuridad”. Es por esta “oscuridad” del cielo o la naturaleza que *La ciudad posterior* entra en una sintonía de mayor pertinencia con el paisaje del cineasta alemán Werner Herzog. El mismo Herzog ha declarado sentirse totalmente ajeno a la poética del romanticismo, salvo por una excepción: el tratamiento *formal* del paisaje de C. D. Friedrich. Así, la herencia del pintor romántico en Herzog sería la forma, pero no el espíritu”.

mente adormecida. Inhalaba muerte y exhalaba entusiasmo, lo cual es una modalidad del sentimiento de lo sublime. Los otros hablaban entre ellos, mientras disponían cámara, trípode, flash, batería y dos reflectores<sup>12</sup>. Siempre había perros merodeando. Yo les tiraba vienasas. Una vez un morador del basural se acercó a pedirme dinero. Caminaba muy rápido, impulsado por el viento y como si fuera un velero. Con el torso doblado hacia adelante, en medio del rocío y el crepúsculo, presentí su estómago vacío y tenso. Daba pasos muy cortos y se acercaba en zigzag, mostrándose siempre de lado. Parecía subir el sendero de un cerro o las escaleras de un zigurat. Iba con los brazos pegados al cuerpo, las manos fuertemente metidas en los bolsillos y aferrándose a sus muslos como si los hiciera caminar. Parecía una anguila negra puesta de pie o una serpiente atezada que anda semierguida. Era famélico, sucio, muy sucio, polvoriento, barbón, huesudo y tenía el pellejo de un color quemado y ambarino, como los dedos de los fumadores. Su morena palidez vestía una ajustada chaqueta renegrida, engrasada por años de indigencia. Sus dientes descalcificados tenían manchas amarillas que recordaban al azufre, o a los efectos de éste sobre el esmalte dental. Los ojos eran opacos, la mirada hueras. Me mostró una extraña masa de metal derretido. Parecía un meteorito de aluminio. Dijo que en Alto Hospicio la cambiaban por droga y que se obtenían otras similares quemando basura. No me la quiso vender. Algo tenía su piel de la del *Baco Enfermo* de Caravaggio. Recordaba a uno de *Los Embajadores* de Hans Holbein, de quien se rumoreaba no haberle caído en demasiada gracia al pintor que lo retrató así, de mortecina tez color piel de aceituna.

En un ensayo titulado *El Guante y el Destino*, Alfonso Iommi escribe “en esto consiste la pose: disponer la imagen del cuerpo de modo tal que su contenido se agote en un único significado: El Rey, el joven melancólico, la mujer adolori-

da, el bandido insidioso, el matrimonio esperanzado” (Iommi: 2008, p. 34). Así se ve en los bailarines de los *Coros Menores*. En casi todos. La pose, rescatada de la coreografía, y también el traje, constituyen al danzante en el personaje que es. Pocos desvían su mirada de la cámara, como el *Moreno*, de tocado verde, amarillo y rojo, lo cual le confiere, copio y pego, ese aire freudiano de inquietante extrañeza, en cuya búsqueda tantos artistas y críticos hoy por hoy nos afanamos con mayor o menor éxito.



6. *Los Coros Menores, Moreno, (2011)*  
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m<sup>2</sup>, 110 x 165 cm.

6. *The Minor Choirs, Moreno, (2011)*  
Archival pigment print on 310 grs. canson rag cotton paper, 110 x 165 cm.

Recapitulemos: sin mesías y después de haberse quitado los alerones, pero no el casco prusiano con alitas de Mercurio, ni la máscara picassiana ni tampoco el diente de oro altioplánico, el Ángel de la Historia descansa un largo rato<sup>13</sup> en *La Ciudad Posterior*. Mientras tanto, a miles de kilómetros y poco menos de un año, Cacho, el bailarín que se ejerce en el Jukumari, me sale al encuentro en un movimiento elíptico que recuerda a la espiral ascendente de una columna salomónica, a una escalera de caracol o a la doble hélice del ADN (Ver Figura 8).

<sup>12</sup> Para la primera serie de fotos, en Iquique el año 2010, se contrató al fotógrafo chileno Jorge Brantmayer. Posteriormente, en Bolivia, seguí solo. En 2012 volví a Iquique a fotografiar los paisajes que se usaron en el políptico *La Ciudad Posterior*.

<sup>13</sup> Del alemán: *Langeweile*, que coloquialmente significa “aburrimiento” y literalmente “largo rato”. De esa manera, el aburrimiento es un largo rato.



7. **La Historia y el Mito, Ángel**, (2017)  
Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre  
papel de algodón de 310 gr./m<sup>2</sup>, 50 x 33 cm.

7. **History and Mith, Angel**, (2017)  
Archival pigment print on 310 grs. canson rag  
cotton paper, 50 x 33 cm.



**8. Los Coros Menores, Jukumari (2011)**

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m<sup>2</sup>, 110 x 165 cm.

**8. The Minor Choirs, Jukumari (2011)**

Archival pigment print on 310 grs. canson rag cotton paper, 110 x 165 cm.

De repente, parece que no se encuentra en ese paisaje donde el tiempo pasa. Se halla despegado del fondo, detenido en el tiempo y a resguardo de él. Como en una pantalla en pausa que de súbito cubre mi retina cual lente de contacto transmitiendo una película. Listo para la foto: del turista, del retratista o del artista conceptual que decidió sacarlo del carnaval. A sus pies yacen algunos guñapos y una cenicienta coronta de maíz. De la pata delantera del disfraz del oso, y debajo de unas zarpas de un plástico blando y de viso negro, como el de algunos peluches, emerge la punta de una sucia zapatilla vieja de color blanco marfil. Como el de la calavera.

## Referencias:

### LIBROS:

—Oyarzún, P. 1996. *Cuatro Señas sobre Experiencia, Historia y Facticidad. A manera de Introducción*. En: BENJAMIN, WALTER. 2002 (1996). *La Dialéctica en Suspense. Fragmentos sobre Historia* (traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles). Santiago: ARCIS-LOM.

Wittgenstein, L. 1973 (1921). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

### REVISTAS:

—Iommi, A. 2008. *El Guante y el Destino*. “Pensar & Poetizar” (Nº 7/6), 23-37. Viña del Mar: Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

### PELÍCULAS:

—Hockney, David. 2001. *El Conocimiento Secreto*. BBC, Londres.

Las fotografías 2, 3, 4 y 7 fueron tomadas por el fotógrafo Jorge Brantmayer bajo la dirección artística de Demian Schopf. Todas las demás fotos han sido tomadas por Demian Schopf. © para todas las fotos Demian Schopf.