

1. Parte de este ensayo fue desarrollado en el marco del Seminario "Animalidad en la literatura y el cine latinoamericanos (profesores: Valeria de los Ríos y Matías Ayala), del Magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y del Seminario "Memoria y Archivo: Una aproximación desde la visualidad contemporánea" (profesores: Soledad García y Sebastián Vidal), del Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado.

2. "Había encontrado una manera de ver el mundo tal como lo hace la cámara. Sin importar cuán falso sea el motivo, una vez fotografiado es tan bueno como el real" (traducción de la editora). El relato de esta experiencia aparece en la página web oficial de Hiroshi Sugimoto y es reproducida en distintos sitios, a propósito de exhibiciones en galerías o museos. <http://www.sugimotohiroshi.com/diorama.html>

3. Sugimoto insiste en que sus series están en permanente desarrollo. En un libro dedicado a esta en particular enumera los siguientes años en los que se habría dedicado a tomar fotografías: "first in 1976, then in 1980, 1994, 1997, and, most recently, 2012" (*Dioramas* 14).

4. El texto citado aparece en su tesis de Magíster en Artes mención Artes Visuales de la Universidad de Chile: "La carne del maniquí tras la vitrina fluorescente" (profesores guía: Gonzalo Díaz, Pablo Oyarzún, Enrique Matthey y Sergio Rojas. Santiago, 2004, inédita).

5. Como sucedió comúnmente durante este período, al ser implantado, el modelo metropolitano sufrió importantes modificaciones.

En 1974, el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948) se encontraba en Nueva York. Ese mismo año se graduó del Art Center College of Design de Pasadena, California, donde se especializó en fotografía. Un día, mientras caminaba por los pasillos del Museo Americano de Historia Natural, ubicado a un costado del Central Park, tuvo una especie de revelación. Se encontraba mirando dioramas de animales, un dispositivo visual constituido a partir de figuras embalsamadas dispuestas en escenarios artificiales que, a ojos del espectador, resultan "naturales". A pesar de que los dioramas del museo neoyorkino son, en palabras del mismo Sugimoto, los mejor logrados de todo el mundo por su realismo, en ese momento, mientras los recorría, le pareció que los animales se veían completamente falsos.

La revelación ocurrió cuando se puso frente a uno de los dioramas, se tapó un ojo y lo miró rápidamente. Según Sugimoto, al hacer esto, toda la perspectiva se desvaneció y, repentinamente, la escenografía se volvió tremendamente real. "I had found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real"².

Este descubrimiento tuvo como consecuencia el inicio de una serie de fotografías que se extiende hasta el día de hoy, y que lleva por título, precisamente, *Dioramas*³. Todas ellas han sido realizadas en distintos museos de historia natural y consisten, básicamente, en dejar fuera el material didáctico que rodea estas puestas en escena y en general todo elemento que remita al contexto de exhibición (infografías, títulos, o el reflejo de una persona que pasa), para producir, con esto, la ilusión de que los animales y paisajes fueron capturados de la realidad y no en una helada sala de museo.

En uno de los capítulos de la tesis en la que describe y justifica el proceso de composición de su serie *La revolución silenciosa*, Demian Schopf (Frankfurt, 1975) nos relata: "El actor se encuentra enmascarado. Todo está listo para la toma fotográfica. La apertura de diafragma, la velocidad de

obturación y las posibilidades de manipulación de la imagen fotográfica, propias de la cámara de monorriel, están definidas. Sólo falta disparar sobre el modelo" (Schopf "La carne..." 18)⁴. La escena se llevó a cabo en las bodegas del Museo Nacional de Historia Natural, ubicado en el Parque Quinta Normal de la ciudad de Santiago; así es como Demian Schopf describe el momento justo antes de que—cual director de cine—grite "acción" para que el fotógrafo Jorge Brantmayer apriete el disparador de su cámara y le de inicio al registro de su serie. El relato continúa: "El rostro está cubierto por una máscara que originalmente fuera rostro de un maniquí y las manos calzan guantes quirúrgicos de látex. Comparece un maniquí y no un ser humano disfrazado de maniquí: *trompe-l'oeil*" (Schopf 18).

Como se indica en diferentes catálogos, reseñas y entrevistas, *La revolución silenciosa* es una cita a pinturas virreinales de los siglos XVII y XVIII en las que aparecen retratados los famosos arcángeles arcabuceros: pinturas realizadas, en su mayoría, en la Escuela Cuzqueña por alumnos nativos y mestizos⁵.

Además de la máscara y los guantes de látex, los arcángeles de Schopf sostienen un arma M-16, un arpón de pesca deportiva, un fusil, y un rastrillo unido a una hoz cubierto por un género con motivo militar. Junto con otros objetos como tablas y fragmentos de maniqués, estos arcángeles están rodeados por numerosos animales embalsamados; entre otros, simios, jaguares, pájaros, una tortuga y lo que pareciera ser un pudú. Algunos más que otros, todos se encuentran en mal estado.

A diferencia de *Dioramas* de Sugimoto, en lugar de tomarlas él mismo, en *La revolución silenciosa* Demian Schopf operó como una suerte de director-escenógrafo. Y si el japonés trabaja los dioramas tal y como están expuestos al interior del Museo, a Schopf le interesaron, más bien, las versiones defectuosas o derechamente descompuestas que se encontraban en las bodegas. Por lo mismo, el primero deja los modelos tal cual, mientras que el segundo realizó un despliegue



Demian Schopf, *Curva*,
impresión Lambda y Diasec
(2002) © Demian Schopf

6. Respecto al diorama de Daguerre, Alexandria Sivak escribe: "Hundreds of patrons would sit in a highly specialized theater set on a massive turntable, which would move from one landscape painting to the next. Daguerre's rich and realistic paintings, paired with visual tricks, almost fooled the audience into believing they were looking at a dynamic, natural scene". ("Cientos de clientes se sentarían en una enorme mesa giratoria dentro de un set de teatro altamente especializado, la cual se movería de una pintura de paisaje a otra. Las detalladas y realistas pinturas de Daguerre, en conjunto con trucos visuales, casi logran engañar a la audiencia haciéndolos creer que estaban observando una escena dinámica y natural") (parr.2).

7. En el caso chileno, Zerreitug (seudónimo de Rodolfo Gutiérrez) es el artesano que desde 1979 ha confeccionado más de noventa dioramas, los que se encuentran exhibidos a lo largo de todo el país. Algunos de los más conocidos son los que se alojan en el Museo de Santiago, en el Metro Universidad de Chile, y en la Galería de la Historia de Concepción.

Hiroshi Sugimoto, *Gemsbok*,
gelatin-silver print (1980)
© Hiroshi Sugimoto, courtesy
Fraenkel Gallery, San Francisco



escenográfico en el que yuxtapuso elementos ajenos al Museo, como trajes, máscaras y otros objetos.

Vía Louis Daguerre —quien originalmente fue diseñador teatral— los dioramas tienen una directa conexión con la fotografía. En 1822, diecisiete años antes de anunciar la creación del daguerrotipo, Daguerre introdujo en París el diorama, un dispositivo visual en tres dimensiones que permitía exhibir escenas dinámicas. Este efecto era producido por distintos trucos visuales realizados a partir de pinturas de paisajes de varias capas, las que sufrían variaciones según distintos tipos de iluminación, pantallas y filtros de colores⁶.

Según Jonathan Crary en *Las técnicas del observador*, en este escenario de comienzos de siglo, dispositivos ópticos de entretenimiento masivo como el estereoscopio, el fenaquistiscopio, y el diorama, jugaron un rol central en el desarrollo de nuevos conocimientos científicos respecto del observador y la visión (32). En su libro, Crary propone que en las décadas tempranas del siglo XIX se habría producido una radical reconfiguración de la visión, transformación en la cual el cuerpo, "que había sido el término neutral o invisible de la visión, [se convirtió en] el espesor del que se extrajo el conocimiento sobre el observador" (194). En particular el diorama —bastante diferente a los que hoy en día vemos en museos de historia natural— tenía la característica de incorporar a

un observador que permanecía inmóvil sobre una plataforma que lo desplazaba lentamente y de manera circular ante las imágenes pintadas. Si bien este mecanismo le restaba autonomía de movimiento a los espectadores, tenía la virtud de posibilitar la contemplación de distintas escenas y sus respectivas variaciones lumínicas. Como escribe Crary, "al igual que el fenaquistiscopio o el zoótropo, el diorama era una máquina compuesta de ruedas en movimiento, en la que el observador se integra como un componente más" (194).

A pesar de que este nivel de interacción física se pierde en los dioramas contemporáneos, estos conservan el sentido de profundidad, y sobre todo cierto aura de espectáculo e ilusionismo que involucra directamente al observador con aquello que es observado⁷. Los dioramas de hábitat como los que existen en los museos de historia natural se hicieron populares a comienzos del siglo XX y actualmente tienen una importante finalidad educativa: establecen una narrativa y configuran una imagen de lo que niños y adultos han de conocer e identificar en términos de flora y fauna (global y local), espacios culturales, eventos históricos, concepción del micro y macrocosmos, etc.

Existen diferentes procedimientos para generar un diorama. En el caso del American Museum of Natural History (AMNH), desde su fundación hasta la actualidad se han construido a partir de la utilización de diversos materiales

y acorde a las investigaciones desarrolladas al interior de la misma institución⁸. La mayoría de las veces, se realizan a partir de registros fotográficos, audiovisuales y toma de muestras de todo tipo, material que es posteriormente llevado a las instalaciones del Museo para que un equipo multidisciplinario se dedique a la construcción de estas escenografías. Para el caso de los animales, se practica tanto la taxidermia como la creación de modelos a partir de arcilla y otros materiales⁹. Algo similar ocurre en el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), solo que a menor escala y con recursos más precarios; de hecho, cualquier comparación en términos de financiamiento, personal, exhibiciones, colección e investigación resulta tremendamente desproporcionada.

Las *bambalinas* del AMNH fácilmente se podrían confundir con un espectáculo de Broadway o de un parque de diversiones al estilo de Disney World: tarimas, pinturas, materiales de todo tipo, técnicos encargados de confeccionar modelos a escala, taxidermistas, etc. Una verdadera industria del espectáculo, acorde por lo demás a un tipo particular de observador con ciertos deseos y expectativas que cumplir. En relación a esto, si volvemos a Crary, hace bastante sentido que con el diorama y otros dispositivos ópticos de las décadas de 1830 y 1840 efectivamente se genere un nuevo observador cuyo “inmenso legado” son “todas las industrias de la imagen y el espectáculo del siglo XX” (194). Como hemos visto, estas industrias han ingresado a los pasillos del AMNH; de un modo más modesto, también a los de nuestro criollo MNHN. Y es que, a pesar de sus enormes diferencias, ambos museos mantienen vivo un dispositivo cuya función primera estaba íntimamente ligada a una industria del espectáculo manejada por sujetos como Louis Daguerre, pintor, diseñador teatral pero también empresario.

La retórica que despliega la serie de Demian Schopf es compleja. Efectivamente, corresponde a una cita a las pinturas de los ángeles arcabuceros de la escuela de Cuzco, pinturas que en sí mismas tienen un entramado ideológico y estético que incorpora, por ejemplo, tradiciones bíblicas apócrifas, procesos de resemantización mestiza, implantación católica por vía de las imágenes, entre otras.

Tanto Schopf como otros autores se han detenido a analizar los rostros andróginos de los arcángeles, así como también otros procesos

de “transcodificación”¹⁰, como los que nombra Paz Guevara en el catálogo de la exposición individual realizada en la Galleria del Tasso, en Bergamo, Italia:

el medio moderno de la fotografía reemplaza a la pintura; la figura del maniquí y su careta hierática sustituye al ángel; armas modernas o una hoz y un rastrillo sustituyen al arcabuz colonial; animales disecados toman el lugar decorativo de las flores en tanto fondo ornamental; y el ángel recibe fríos guantes de látex. (29)

Los planos temporales y geográficos que se superponen en esta operación de transferencias y sustituciones van desde la Guerra Fría a la violencia colonial, pasando por la dictadura militar en Chile, la tradición de libros apócrifos de la tradición cristiana, e incluso discusiones relativas al post humanismo, a propósito de la androginia y la tensión humano-artificial¹¹. Por otra parte, el nombre de la serie —“La revolución silenciosa”— hace referencia al título de un conocido libro de Joaquín Lavín, discípulo de Milton Friedman de la Escuela de Chicago, la que tuvo influencias importantes en las políticas económicas implantadas durante la dictadura de Pinochet. Como escribe el mismo Schopf, “El lema de Joaquín Lavín —Chile: revolución silenciosa— es, básicamente, una apología de las reformas institucionales realizadas por la Dictadura Militar” (39). A pesar de todos estos entramados —de los que el mismo artista se encarga de reflexionar y teorizar— me detendré en las figuras animales y en la manera en que fue abordado el espacio museal para la realización de esta serie. En este recorrido irán apareciendo algunos cruces con *Dioramas* del fotógrafo japonés.

Como es bastante conocido, el Museo Nacional de Historia Natural es una institución que está marcada por la conformación del estado chileno; es subsidiaria de ideales ilustrados y su fundación fue comprendida como un elemento central en la modernización del país. En septiembre de 1830 fue fundado por Claudio Gay, naturalista francés que había sido contratado por el gobierno de Chile. Muy acorde a las necesidades republicanas del momento, la misión de Gay, encomendada por Diego Portales —en ese entonces ministro del interior— era realizar un estudio acabado del país, con un fin tanto científico como práctico: “estudiar la historia natural de Chile y lo que contribuya a conocer la industria del país, su comercio y administración”¹².

8. Para efectos de este ensayo, me centraré en las fotografías que Sugimoto toma al interior de este museo. El AMNH fue fundado en 1869. Entre sus fundadores se encuentra Theodore Roosevelt padre. La página oficial del Museo señala que su creación fue impulsada por el naturalista Albert S. Bickmore y que la colección del museo está compuesta por más de 32 millones de especie de plantas, animales, humanos, minerales, fósiles, y otros artefactos culturales. La misión declarada de la institución es: “To discover, interpret, and disseminate —through scientific research and education— knowledge about human cultures, the natural world, and the universe” (“Descubrir, interpretar y diseminar —a través de la investigación y la educación científica— conocimiento sobre las culturas humanas, el mundo natural y el universo”). Si uno revisa la página web, se hace evidente la función educativa de la institución; tienen a disposición una enorme cantidad de material pedagógico de apoyo para distintas edades y de acuerdo a las áreas de interés que se encuentran diseminadas a lo largo de veintisiete edificios interconectados que mantienen, en total, cuarenta y cinco exhibiciones permanentes. La colección es de tales proporciones que en ningún momento es posible exhibirla simultáneamente. De hacerlo, esta ocuparía una superficie de ciento cincuenta mil metros cuadrados (esta información aparece en su página oficial www.amnh.org).

9. El AMNH tiene un sitio donde se guarda un amplio registro de los procedimientos de investigación, construcción y preservación de los dioramas que forman parte de su colección. Véase: <http://www.amnh.org/explore/amnh.tv> y <http://www.amnh.org/explore/behind-the-scenes>

10. “Se entiende por transcodificación un cambio de sentido producto de un cambio de código” (Schopf “Hablar con ángeles...” 33).

11. Todo esto ha sido trabajado por el mismo Schopf en su tesis de Magíster en Arte de la Universidad de Chile.

12. Esta información aparece en el sitio www.memoriachilena.cl



Demian Schopf, *Pax Dei*,
impresión Lambda (2002)
© Demian Schopf

A partir de 1876, el Museo se instaló en el edificio que actualmente lo alberga, ubicado al interior de la Quinta Normal de Agricultura, uno de los cinco proyectos de parques urbanos desarrollados entre 1838 y 1927 como parte de una estrategia modernizadora de la ciudad. Esta estrategia habría sido impulsada por el mismo Claudio Gay, quien propuso “utilizar un espacio de invención agronómica como paseo culturizador de la sociedad” (Montealegre párr. 2). Además, como menciona Grete Mostny, directora del MNHN entre 1964 y 1982, en sus primeros años este tuvo un estrecho vínculo con el contexto de la Independencia de Chile. Respecto a esto, estaba muy claro su afán pedagógico y nacionalista. En el *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* de 1980, Mostny menciona: “no era un gabinete de curiosidades como aquellos que habían dado origen a tantos museos europeos; tampoco surgió de las colecciones privadas de un rey o un príncipe. Desde sus principios fue un museo para el pueblo de Chile” (7)¹³. En este sentido, la relación entre ciencia, estado y modernización no puede ser más evidente en el caso del MNHN. Dentro de este escenario, es sin duda significativo que el montaje haya sido realizado en las bodegas del edificio y no en sus salas oficiales, como lo realiza Sugimoto. La decisión de trabajar ahí y no en otra parte se fue fraguando a partir de ciertas búsquedas intencionadas pero también gracias al azar. En el año 2001, Schopf había sido invitado a exponer junto a Gonzalo Díaz y Luis Guerra en la Posada del Corregidor; su idea era presentar unas esculturas construidas a partir de pequeños animales embalsamados a los cuales les ataba cosas a la espalda. “Tenía un cocodrilo que le amarré una bomba de mortero comprado en el mercado persa; tenía otro animal que le amarré una molotov; y una iguana que le amarré un fusil construido con un serrucho, un poco en alusión a la idea de herramienta como arma en el contexto de las revoluciones”¹⁴. Por el dato de un amigo escenógrafo es que llega al MNHN con la idea de arrendar animales. Ahí es cuando la burocracia, el azar y sobre todo la precariedad de la institución lo conducen a toparse con estas figuras gracias a la ayuda de un escultor que trabajaba en los talleres del Museo. “Entonces llegué preguntándole por cosas chicas... iguanas, cocodrilos, castores... y de repente el tipo me dice ‘Querís ver algo?’ y abre como una puerta y veo orangutanes, chimpancés, un pez espada, pumas, varias cosas que estaban a otra escala. Todos en

pésimo estado como aparecen en las fotos. Quedé en shock”. Ese mismo año, Schopf había ganado un concurso para hacer una recreación fotográfica de los ángeles arcabuceros de la escuela de Cuzco. A los pocos días, el encuentro del Museo se reveló como el fondo perfecto para su proyecto. El resto fue dedicarse a la producción de los vestuarios y la escenografía, conseguirse la bodega del museo para tomar las fotos y contactar a Brantmayer.

Hay distintas maneras de entender esta inversión que realiza Schopf al trabajar en las bodegas y no en la superficie del museo (o incluso en algún estudio de la capital). Una de ellas es la que entrega el propio artista: “Lo ruinoso del museo y lo deteriorado de las piezas, no es más que el reflejo del estado actual de la musealidad en Chile, país donde la ilustración conoció sólo un breve fulgor” (28). Si bien es cierto que los animales se encontraban ahí por la inexistencia de fondos para ser restaurados, por el hecho de construir su serie en las bodegas, lo subterráneo se puede leer también como lo excluido del relato oficial del museo, lo desechado. El piso lleno de polvo, las paredes agrietadas, tablas, fierros y especialmente los animales en mal estado, nos hacen preguntarnos qué es lo que podría llegar a esconder este edificio con pretensiones ilustradas. También enfatiza la condición precaria, pobre y descuidada de una institución dirigida nada menos que por el Estado de Chile.

Si contrastamos estas imágenes con la pulcritud de las del fotógrafo japonés, la distancia entre ambos museos, entre ambos contextos, se vuelve abismante. De hecho, con respecto a este último, en octubre del 2012 el *New York Times* publicó una noticia en la cual se explica cómo fue el proceso de captura de las últimas fotografías que tomó para su serie *Dioramas*. El AMNH solo le dio permiso para trabajar durante el día, en las horas regulares de apertura al público. Para sortear las dificultades, él y sus numerosos asistentes tuvieron que trabajar con una meticulosidad y estrategia casi militar. Como era usual, Sugimoto fue con su R. H. Phillips and Sons de 8x10 pulgadas. Según Randy Kennedy, el autor de la noticia, para la realización de la serie se utilizaron grandes cortinas negras, dentro de las cuales estaba la cámara, y todos estaban vestidos completamente de negro con un disfraz de ninja para así eliminar cualquier posible reflejo en los vidrios. Luego de numerosas mediciones y pruebas a partir de una Polaroid, una vez que se disparó el disparador, la obturación quedó abierta

13. Con respecto a esta puesta en escena de una imagen particular del estado-nación de la que reflexiona Andermann, no es casual el hecho de que la Quinta Normal de Agricultura haya sido construido especialmente para la Exposición Internacional de 1875 por el arquitecto francés Paul Lathoud. Como es sabido, la finalidad de este evento era fundamentalmente difundir ante un público tanto nacional como internacional, diversos avances científicos y tecnológicos.

14. Demian Schopf me contó esta anécdota en una breve entrevista que le realicé (viernes 31 de julio, 2015).

15. Al igual que los Becher, el proceso de revelado y ampliación es desarrollado con una completa dedicación a los detalles y procesos. En este sentido, a pesar de su declarada cercanía con el arte conceptual, Sugimoto le da un enorme valor a la condición material de sus fotografías a partir del uso de técnicas específicas para lograr la calidad de imagen deseada. De hecho, dice haber desarrollado su propio estilo de revelado; luego de haber probado los de otros fotógrafos como Walker Evans y Ansel Adams. La riqueza tonal que lo caracteriza (una casi infinita paleta de grises, blancos y negros) es lograda a partir de un aplicado estudio de los matices de la impresión en plata. Con respecto a estas tensiones categoriales, en un episodio de la serie *Art21* dedicado al artista, Sugimoto comenta que si bien le interesa desarrollar obras de carácter conceptual, tiene también una fuerte vocación de artesano.

16. Evidentemente, en esta obra de Demian Schopf hay un discurso y una estética marcadamente neobarroca. En otra instancia, cabría ahondar en este problema, particularmente por la considerable presencia de lo animal-monstruoso dentro de este tipo de producciones.

17. Es aquí donde Schopf cree identificar el sentimiento freudiano de lo “ominoso” manifestado en su obra: “una condición particularmente favorable para que se produzca el sentimiento ominoso es que surja una incertidumbre intelectual acerca de si algo es inanimado o inerte, y que la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos (Freud citado en Schopf 23).

por veinte minutos. Esto, junto con una cuidadosa iluminación, es parte importante del secreto detrás de la impactante nitidez de las fotografías de Sugimoto. Todo ese tiempo de apertura significa información que queda registrada en la película, logrando un efecto de “hiperrealidad” a pesar de que el dispositivo sea completamente análogo y que no conlleve ningún tipo de retoque digital¹⁵. Además, si pensamos en el tipo de escenarios que elige y el modo en que realiza las imágenes, el trabajo de Sugimoto se aleja de otros fotógrafos que han desarrollado fotografías escenificadas. En Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin, Yasumasa Morimura, y el mismo Demian Schopf, hay un sentido de teatralidad que se logra a partir de elementos especialmente dispuestos para la instancia de la captura fotográfica (en la cual, muchas veces ellos mismos son los retratados). En Sugimoto, en cambio, existe una apropiación de una realidad previamente construida para otros fines: principalmente educativos, de entretenimiento, y también comerciales. Así, la operación de descontextualización juega un rol importante para que estas imágenes circulen como “objetos de arte”. Por otra parte, tan fundamental como el proceso de traslado es el trabajo que lleva a cabo, el cual le transfiere al cuerpo de la imagen un asombroso efecto de hiperrealismo, una estética que deslumbra por su nitidez y dramatismo. Lejos de la artificialidad de los animales embalsamados que reclamaba Sugimoto en un comienzo, estos lince se ven *realmente* vivos; de hecho, es bastante probable que un ojo no enterado del proceso que hay detrás no se cuestione la veracidad de lo retratado. Por otro lado, podemos también pensar que su valor de autenticidad, fundado en el “esto ha sido” del que habla Barthes en *La cámara lúcida*, en realidad opera a medias. Lo único que “ha sido” es Sugimoto y sus ayudantes frente al diorama; ningún lince en ninguna sabana, salvo, quizás, los que pudieron y debieron haber captado —hipotéticamente— los encargados del museo en sus salidas a terreno.

De manera completamente opuesta a los antílopes de Sugimoto, los animales de Schopf no pueden estar más muertos; de hecho, dan la sensación de que se están deshaciendo, botando aserrín por todos lados. El aserrín, su disposición sobre pequeños plintos, y sobre todo la artificialidad de sus poses nos revelan de manera directa que estos animales han sido capturados y asesinados. Que están muertos y en mal estado, precisamente, en nombre de la ciencia, la cultura y, si

recordamos la historia del Museo, en nombre de la nación. En este sentido, podríamos pensar que los animales de *La revolución silenciosa* dan cuenta de la irracionalidad y salvajismo del proyecto ilustrado, en general, y del espíritu nacionalista de comienzos del siglo XIX.

Me parece importante, también, considerar de qué manera los animales están dispuestos en las fotografías de Schopf. En la pintura virreinal de ángeles y arcángeles es bastante común que estas figuras celestiales se encuentren rodeadas de flores. Según Schopf, este decorado se puede observar también en la arquitectura latinoamericana: en los frisos alegóricos de las fachadas barrocas¹⁶ (Schopf 28). Con respecto a estos modelos, en *La revolución silenciosa* se produce una inversión: a pesar de que originalmente los animales eran piezas de museo, hechas para ser exhibidas y miradas, aquí dejan de ocupar un lugar central para rebajarse y constituir parte del decorado. Un decorado que, por lo demás, si hay algo que comparte con las flores de las pinturas virreinales, es su condición mortuoria.

Por otra parte, estas figuras son una especie de ornamento miserable para una serie de arcángeles que no sabemos si están vivos o muertos, si son masculinos o femeninos, si son niños o adultos¹⁷. Como escribe en su tesis, “lo que producen y emparenta a maniqués, rostros de arcángel y taxidermias es la tensión entre lo animado y lo inanimado, entre lo inerte y lo vivo” (23). No obstante, a diferencia de Schopf, me parece que esta tensión no está presente en sus animales; tanto por su condición como por el modo en que están dispuestos, no hay nada vivo en ellos. A diferencia de los de Sugimoto, en ningún caso dan la sensación de que pudieran desbordar los límites de la fotografía y salir, caminando, volando, de la escena. En este sentido, más que vida, más que amenaza, hay algo triste en estos animales que, por falta de presupuesto y descuido, terminaron arrojados en las bodegas del Museo.

La manera en que ha sido expuesta esta serie intensifica el efecto de extrañamiento que, de por sí, tiene *La revolución silenciosa*¹⁸. Algunas de las fotografías fueron ampliadas al revés y al derecho, y posteriormente dispuestas de manera simétrica a mismo nivel, una pegada a la otra. Como podemos ver, la juntura entre una y otra imagen genera una “duplicación especular” que, por haber sido ampliadas en ambos sentidos, genera animales bicéfalos, monstruosos, imposibles. Además, debido a esta misma disposición,



Demian Schopf, *Asiel timor Dei*,
impresión Lambda y Diasec (2001)
© Demian Schopf

18. Según me comentó por correo electrónico, en “Chile (Animal, CCE, MAC, Matucana), Paraguay (Asunción), Argentina (BBAA), Italia (Milán, Roma, Bergamo, Caserta), España (Madrid, Badajoz, Ceuti), Suecia (Estocolmo), Colombia (Bogotá), Perú (Lima) y Alemania (Berlín y Weimar)”.

19. Otra coincidencia con el japonés, y que enfatiza la condición artificial y distorsionada de las imágenes, es que para realizar esta serie se utilizó una cámara análoga con fuelle, la que permite realizar correcciones importantes respecto del plano del objetivo y el plano de la película.

20. En el mismo artículo, Andermann escribe: “The taming, or mortification, of the primitive into a material image that can be watched safely in the space of the museum, materializes at the same time into a quasi-mythical image of state power. To partake in this power (rather than to become exposed to its threatening gaze, as one who has fallen back into the terrible atavism of savagery), we have to let ourselves be coerced into the role of the spectator, to become worshippers of the civic magic of representation” (290).

21. Edwards está pensando fundamentalmente en fotografías antropológicas de fines del siglo XIX donde los retratados son sujetos subalternos; miembros de tribus, esclavos, etc.

22. Como señala Burt: “The kinds of roles that animals often play, particularly in fiction films, involve notions of agency and in that sense the animal, even if unintentionally, comes to determine its effects as much as they are determined by the position it is placed in by humans” (30).

si uno pone atención a las paredes, en particular cuando éstas se unen al techo, se generan espacios arquitectónicos imposibles. Esta extrañeza es todavía mayor si tomamos en cuenta que estas fotografías son de grandes dimensiones (150 x 240 cm. apróx.) y con alto nivel de nitidez, lo que genera —al igual que en Sugimoto— imágenes de carácter “pictorialista” y que de alguna manera “se toman” e invaden el espacio de exhibición¹⁹.

Si volvemos a mirar *Asiel timor Dei*, a pesar de estar completamente muertos, sigue habiendo algo amenazante en esos simios que sostienen los brazos alzados y la boca abierta. Si consideramos algunas ideas que propone Jens Andermann en “Empires of Nature” respecto de la disposición de los objetos al interior de este tipo de museos, es posible interpretar que ese efecto de amenaza se produce precisamente porque en imágenes como esta se suspende la “seguridad” que ofrece la distancia entre observador y objeto²⁰. Junto con esta suspensión, no solo los animales pierden su condición de aquello dispuesto para ser contemplado, sino que nuestra misma condición de espectadores, apartados y distantes de aquello que miramos, se viene completamente abajo. Ahora bien, claramente aquí no se trata de una mirada de un otro que nos reconoce o nos constituye, como diría Lacan. Esos ojos están tan fríos y el rostro tan seco que es imposible encontrar ahí algo de singularidad. Mucho menos una respuesta.

Al igual que en *Dioramas*, en estas fotografías resulta imposible pensar en la propuesta que Elizabeth Edwards plantea en su libro *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*: la posibilidad de pensar en la apropiación del medio por parte de los retratados²¹. Para qué hablar de la capacidad de agenciamiento que, según Jonathan Burt en *Animals in Films*, tendrían los animales que cumplen roles en películas de ficción. Según Burt, aunque sea de un modo no intencionado, es posible que en estas producciones los animales lleguen a determinarse al mismo nivel que están determinados por los humanos que deciden grabarlos²². Evidentemente, los animales que retrata Schopf —e incluso los de Sugimoto— tienen negada esta posibilidad. Por mucha aparente gestualidad que puedan tener los del fotógrafo japonés, en la medida en que son una puesta en escena, ni el antílope, ni el zorro ni los buitres pueden “decir” absolutamente nada. Para qué hablar de los cuerpos descontextualizados y desechos de *La revolución silenciosa*.

También en el ámbito de los *Animal Studies*, la reflexión que propone John Berger respecto del zoológico me parece interesante para entender tanto lo que ocurre en un diorama común y corriente como en las series de ambos artistas. Tanto los dioramas como las fotografías que hemos analizado están a medio camino entre la vida y la muerte, entre el recuerdo y el olvido. En un zoológico, “los animales son siempre los ‘observados’” (VII) escribe Berger para precisar que estos no son capaces de devolver la mirada; son objetos que hemos dejado relegados detrás de rejas, dispuestos en falsos escenarios a medio terminar. Si bien el texto de Berger —“¿Por qué mirar a los animales?”— ha sido criticado por antropocéntrico y teleológico por autores como el mismo Jonathan Burt, me parece interesante desplazar lo que señala respecto del zoológico para entender los dioramas, y en general los museos de historia natural:

El zoológico es un lugar donde se reúnen tantas razas y variedades animales como es posible, a fin de que ellas puedan ser vistas, observadas, examinadas. Fundamentalmente, cada jaula funciona como un cuadro en torno al animal que encierra. Los visitantes recorren el zoológico mirando los animales. Van de jaula en jaula, y su desplazamiento recuerda a los visitantes de una galería de arte, deteniéndose ante cada cuadro antes de pasar al siguiente, y al siguiente, y así sucesivamente. Salvo que en el zoológico la visión está siempre falseada (IX).

Más adelante: “El visitante del zoológico se encuentra solo” (...) “nos hallamos ante criaturas radicalmente marginalizadas” (IX). Berger se refiere también al simulacro de la transparencia de los vidrios y rejas, al decorado casi teatral, para finalmente reflexionar en torno a un ambiente que no es sino pura ilusión. Lo mismo podríamos pensar respecto de los dioramas y los animales de ambos museos, espacios de un alto nivel de artificialidad y que se constituyen como tal a partir, no solo de la captura, sino de una compleja organización que asesina para exhibir. Y es que detrás de la belleza de muchos de los dioramas que fotografía Sugimoto y de la miseria de los animales que rescata Schopf, existe una brutal historia de destrucción animal y colonial.

Quizás por lo mismo hay algo en estas escenografías que produce tanto una extraña fascinación como melancolía. Recuerdo el protagonismo que tiene el American Museum of National History en un pasaje de la novela

The catcher in the Rye de J.D Salinger, o en las películas *The squid and the whale* de Noah Baumbach y *The Royal Tenenbaums* de Wes Anderson. En todas, el Museo y sus dioramas son un espacio de resguardo frente al ambiente hostil que rodea a los protagonistas. Al igual que los animales, los personajes Holden Caulfield, Walt Berkman, Margot y Richi Tenenbaum, parecen tan fuera de lugar como indefensos.

Sugimoto ha comparado el registro creado por una fotografía con el proceso de fosilización, en tanto evidencia de un momento suspendido en el tiempo. A causa de la dislocación temporal que presentan los museos en general, Hans Belting comenta que en ellos se produce un efecto de “transformar el tiempo en imagen y de suscitar su recuerdo en una imagen” (85). Si bien Belting se está refiriendo a los museos en tanto lugares para el arte, me parece que en el caso de los museos de historia natural se vuelve aún más vívida la idea de que estos espacios constituyen “un lugar para las cosas que han dejado de servir y para aquellas imágenes que representan otra época, convirtiéndose así en símbolos del recuerdo”. En ellos, “intercambiamos el mundo presente con un lugar que entendemos como imagen de un lugar de otra naturaleza” (85).

Tanto el AMNH como el MNHN son espacios que trabajan a partir de estereotipos, representaciones que son modelos ideales de lo real. Escenografías que, al menos en el caso norteamericano, movilizan una enorme cantidad de capital y que, de manera transversal, suponen toda una cadena de producción de imágenes sostenida en una historia de exterminio. Me parece que tanto Schopf como Sugimoto son conscientes de esto. Tal vez por lo mismo ambos establecen una particular manera no solo de conjurar la historia, sino que de remover la diferencia entre *mirar animales y estar frente a frente con ellos*, entre *observar* la naturaleza y que ésta *se presente* como una construcción, como un paisaje—ideales en Sugimoto, ominosos e híbridos en Schopf. En gran medida, las imágenes de Schopf rompen el aparato de visualización del Museo, aparato que según Andermann intenta eludir la mirada del objeto-animal exhibido. Como vimos en el caso de *La revolución silenciosa*, los animales hacen ver lo que sus cuerpos encarnan en términos históricos. Son un lugar de memoria.

“Ritual over” sentencia Sugimoto luego de que el obturador se cierra frente al diorama *Timberline in the Northern Rocky Mountains*, en la última sesión de fotos del Museo Americano de Historia Natural. Vestido de ninja al igual que sus ayudantes, comenta impávido: “I’m inviting the spirits into my photography. It’s an act of God”²³ ●

23. “Ritual terminado. Estoy invitando a los espíritus a mi fotografía. Es un acto de Dios” (la traducción es de la editora).

MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

(Santiago de Chile, 1985) es profesora en la Escuela de Literatura de la Universidad Finis Terrae y en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Talca. Investiga en el ámbito de las relaciones entre texto e imagen en el arte y la literatura contemporánea, así como también en estudios visuales y poesía y literatura experimental. Ha publicado ensayos sobre Paulo de Jolly, Mario Bellatin, Hiroshi Sugimoto, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

ACUDIO, E. (2009). *Demian Schopf. La Rivoluzione Silenziosa degli Angeli*. Bergamo: Galleria del Tasso.

ANDERMANN, J. (2007). “Introduction”. En *The Optic of the State. Visuality and power in Argentina and Brazil*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.

ANDERMANN, J. (2003). “Empires of Nature”. En *Nepantla: Views from South*, Volume 4, Issue 2.

Art: 21. Season 3, Episode “Memory”: “Hiroshi Sugimoto”.

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*.

Ciudad de México: Paidós Comunicación.

BERGER, J. (1998). “¿Por qué mirar a los animales?”. En *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

BELTING, H. (2002) *Antropología de la imagen*. Barcelona: Katz.

CRARY, J. (2009). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.

EDWARDS, E. (2001) *Histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg.

KENNEDY, R. (2012) “‘Fossilizing’ With a Camera”. *The New York Times*, 8 oct.

KOPLOS, J. (2006) “Portraits of light”. En *Art in America*, february 2006.

MOSQUERA, G. (2006) “Demian Schopf”. En *Copiar el edén. Arte reciente en Chile*. Santiago de Chile: Puro Chile.

MOSTNY GLASER, C. (1980). “El Museo Nacional de Historia Natural 1830-1980”. En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* (37).

SCHOPF, D. (2009). “Timor Dei”. En *Revista 180* n° 23.

SCHOPF, D. (2002). *La carne del maniquí tras la vitrina fluorescente*. Tesis de Magister en Artes mención Artes

Visuales de la Universidad de Chile (profesores guía: Gonzalo Díaz, Pablo Oyarzún, Enrique Matthey y Sergio Rojas). Santiago, 2002 (inérita).

SIVAK, A. (2014). “Dioramarama: History Behind Glass”. Disponible en: <http://blogs.getty.edu/iris/dioramarama-history-behind-glass/> Consultado el 16 de agosto del 2016.

SUGIMOTO, H. (2012) *Hiroshi Sugimoto: Dioramas*. Tokio: Damiani.