

Demian Schopf

La nave



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

Demian Schopf

La nave



Imagen tiro portada
La Nave (Moreno)

Imagen retiro portada
La Nave (Rey Moreno) (detalle)

Impresiones electrónica de pigmentos minerales sobre
papel algodón de 310 gsm, calidad museo o de archivo
110 x 165 cm.

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES



La Nave (Jukumari)
Impresión electrónica de
pigmentos minerales sobre papel
algodón de 310 gsm, calidad
museo o de archivo
110 x 165 cm.

La Nave, bajo este sugerente título connotado de ficción y odisea, reúne en la Sala Chile del Museo Nacional de Bellas Artes, diez fotografías del artista Demian Schopf (1975), exposición a cargo de la curadora Beatriz Bustos.

Haciendo una lectura general de estas imágenes se podría decir que cada lugar tiene su dimensión antropológica, siguiendo las reflexiones de Augé* en torno a la pregunta sobre lo contemporáneo. Es decir, si consideramos el interés de Schopf por plasmar esos vacíos sintácticos a través de los múltiples planos de realidades, tiempos y contextos paralelos, o de efímeros acontecimientos, como los retratados en estos escenarios ya inexistentes, formulados como si se tratara de la presencia de lugares para el culto (de la diversión y el exceso), como verdaderos hallazgos de espacios (o sitios eriazos) sobrevivientes al olvido y momificados gracias a la fotografía. Esta reflexión resulta pertinente si observamos esta serie de fotografías y en general la obra anterior de Demian Schopf.

Schopf elige cuidadosamente el encuadre de cada escena de estas edificaciones proyectadas por el boliviano Freddy Mamani, como si se tratara de un teatro de ensueños, los que (re)trata como una suerte de sueños cumplidos de una sociedad que se escenifica y se simboliza en esta fantástica arquitectura, reivindicando su contexto histórico y cultural de origen, cuyo testimonio fotográfico se plasma como testigo presencial a través de la familiar personificación del alter ego andino, icono recurrente en la obra de Schopf. En tal sentido, su obra es un complejo ejercicio de permanente excepcionalidad.

Al respecto resulta pertinente señalar que casi siempre la tradición es un efecto de redundancia de la vida local o nacional. De ahí que la obra de Schopf descentra esta idea de la tradición de un origen y advierte que la ambigüedad estará siempre presente como parte de la cotidianeidad de la vida política de este u otro lugar. Así, convencido de la tensión dialéctica que habría entre la estética y la economía, Demian Schopf nos enfrenta a rasgos característicos y a clisés para indicarnos que las huellas de esa actualidad, monumentalmente artificiosa, no es otra cosa que una manera más de intentar contener un lugar aún por ocupar.

* Marc Augé, antropólogo francés que reflexiona sobre la identidad de los individuos en relación con sus espacios cotidianos y acuñó el concepto de *no-lugar* como espacios transitorios comunes.

La Nave

Beatriz Bustos
CURADORA

El trabajo de Demian Schopf se divide en dos grandes áreas de investigación que convergen en un asunto muy propio del barroco: la variación del tópico. Así, se busca resignificar algunas manifestaciones del barroco histórico y también del neobarroco latinoamericano; y no sólo latinoamericano. De primordial importancia son sus exploraciones entre la relación de lenguaje, cibernética e internet. Esto ha dado lugar a una obra muy versátil que comprende desde instalaciones con hardware y software generador de textos e intervenciones en espacios eclesiásticos hasta fotografías, videos y textos críticos (incluyendo una tesis doctoral sobre máquinas lógicas, autómatas poéticos y lenguaje natural en las artes mediales contemporáneas).

La Nave consta de diez fotografías tomadas en el interior –aún en obras– de unas construcciones conocidas popularmente como *cholets*, término que une la expresión mestiza *cholo* y el vocablo francés *chalet*. El arquitecto Freddy Mamani –autor de estas edificaciones– denomina su estilo como nueva arquitectura andina. Ésta se caracteriza por mezclar referencias de su cultura originaria con elementos posmodernos. Las construcciones constituyen la expresión más notoria de una clase social que ha emergido con fuerza bajo el gobierno de Evo Morales: la *nueva burguesía aimara*, la cual se concentra en la ciudad de El Alto, Bolivia.

Posan al interior de estos espacios bailarines ataviados con trajes de varias danzas folclóricas propias de la cultura popular boliviana. Encontramos ahí referencias que van desde la globalización cultural hasta signos unívocamente locales. En *La Nave*, no sabemos, por ejemplo, si pensar en arquitectura o en la ciencia ficción: ¿Dónde es eso? ¿Qué es? Ignoramos si estamos en El Alto o en cualquier otro lugar. Se trata de un gesto que puede considerarse político y del todo pertinente a la hora de reflexionar sobre ciertas dinámicas poscoloniales fuertemente marcadas por lo que cabría denominar una *contemporaneidad mundializada*.



La Nave (Waka Tokoris)
Impresión electrónica de
pigmentos minerales sobre papel
algodón de 310 gsm, calidad
museo o de archivo, 110 x 165 cm.

Demian Schopf y Beatriz Bustos en torno a *La Nave*

Beatriz Bustos | CURADORA

Demian Schopf | ARTISTA

Beatriz Bustos: ¿Desde dónde surge el interés que manifiestas en este trabajo y en algunos de tus trabajos anteriores por los personajes y la cultura andina?

Demian Schopf: Desde muy joven. Recuerdo que a los 22 años mi madre me llevó a Cuzco a conocer Machu Picchu. Llegamos ahí y me perdí en la ciudad; más impresionado por el barroco virreinal que por lo incaico.

B. B.: ¿Cuándo lo incorporas en tu trabajo artístico?

D. S.: Después. El 2000 entré al Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Ahí fui alumno de Eugenio Dittborn. Un día, Dittborn me prestó un catálogo donde aparecía un arcángel arcabucero del Siglo XVIII, de nombre Asiel Timor Dei. Guardé la imagen sin saber muy bien qué hacer con ella. Un año después comencé a construir unos bodegones que citaban a ese y otros arcángeles apócrifos virreinales con maniqués y taxidermias en el Museo Nacional de Historia Natural para que se le tomaran fotografías. Jorge Brantmayer sacaba las fotos. Produje más de diez de esos arcángeles entre el 2001 y el 2002.

B. B.: Mirando tu cuerpo de obra noto que te interesas no sólo por ángeles y personajes de carnaval, sino también por esas pinturas, algo extrañas, en donde la figura de Cristo aparece multiplicada por tres en alusión a la Santísima Trinidad.

D. S.: Quizás sea bueno mencionar que después de hacer esos arcángeles, el 2002, me fui a estudiar a Alemania –donde realicé una instalación basada en el tema de los Trinos Andinos en una iglesia (proverbialmente la Trinitatiskirche) – para regresar el 2004 a Chile. El año 2009 conocí a Rodolfo Andaur, curador oriundo de Iquique. Rodolfo vio fotos del trabajo en la Trinitatiskirche y me propuso replicarlo en la Catedral de Iquique. La réplica superó al original. La instalación –consistente en tres monitores idénticos dispuestos sobre el altar (transmitiendo sincrónicamente el mismo video)– se presentó durante tres días. Lo que en Alemania fue una mera instalación devino un dispositivo performático. Los feligreses rezaban frente a la instalación que se interponía entre ellos y tres estatuas: una de Cristo, otra de la Virgen María y otra de

María Magdalena. Lo que se veía en el video era un conjunto de muchas manos formando signos como los que usan los sordos para comunicarse. Pero no transmitían mensaje alguno. Era eso lo que se interponía entre los parroquianos y el más allá. Nada más –y nada menos– que el más acá de la huera epidermis del signo en su carácter arbitrario y contingente.

B. B.: Mucha gente cree que tu trabajo se bifurca en dos ramas que no tienen relación alguna. Por una parte las máquinas y la programación y, por la otra, las imágenes de ángeles y personajes ligados a una investigación de carácter más bien antropológico

D. S.: Eso es un error bien frecuente. En 2006 produje una obra –Máquina Cóndor– que alguna relación conservaba con el barroco, pues lo que hacía era reescribir constantemente cientos de miles de poemas basándose en una estrofa de cuatro versos de Luis de Góngora conectada a una estructura relacional en base a cinco nodos dinámicos de información: El *New York Times*, el *Washington Post*, el *The Guardian*, el *Miami Herald* y el *The Economist*. La obra –más que una obra concluida, un proceso– estaba inscrita en una cadena causal real y efectivamente determinable y rastreable. Los versos dependían de dos variables conjugadas “así y asá” cada día: economía y guerra.

B. B.: ¿Y cuando fue que retomaste la fotografía?

D. S.: Eso me gustaría responderlo narrando una historia. El 2009, de vacaciones en Bolivia, me encontré, en un hostel en Sucre, con una tarjeta de visita donde aparecía... ¡un arcángel! Primero pensé que se trataba de un muñeco o de una marioneta, similar a las que se fabrican en Mesina, en el sur de Italia, que representan a moros y cruzados, y que mi papá –exonerado– me traía de regalo cuando daba clases allá. Partí al mercado de la ciudad a preguntar dónde podía comprar esa marioneta. Después de mucho preguntar di con una señora que se echó a reír. No era una marioneta sino un bailarín de Diablada disfrazado de Arcángel San Miguel. Después me fui a La Paz. Ahí me fui por la calle Sagárnaga, preguntando donde podría comprar un traje de esos y me encontré con una señora que vendía un traje de Diablo que costaba carísimo. Dentro de esa misma tienda reparé en un libro de título *Entre Ángeles*

y *Diablos* de dos fotógrafos bolivianos (Antonio Suárez y Jaime Cisneros). Me decidí por el libro en lugar del atuendo, pero le pregunté a la señora donde podía ver más trajes. Me envió a las calles Buenos Aires y Andes. Ahí estaba repleto de trajes. No podía más de asombro. Era como reencontrarme con algo que no veía –y sentía– desde mi regreso de Alemania: la latinidad con barroco; esa latinidad tan inexistente en Chile. Gerardo Mosquera dice –con gran acierto– que Chile es un país católico sin barroco.

B. B.: ¿Y cómo se incorporó esa vivencia a tu producción?

D. S.: Además de ayudarme a producir el trabajo de la Catedral, Andaur me mostró unos desolados basurales en las afueras de la ciudad de Alto Hospicio. Meses después decidí hacer algo con los bailarines de La Tirana en ese lugar. En esa ocasión contraté a Jorge Brantmayer para las tomas fotográficas de mis puestas en escena. Posteriormente me fui a Bolivia donde trabajé en basurales periféricos en Oruro y en El Alto. En Bolivia las tomas las hice yo mismo. Llamé a esa serie *Los Coros Menores*, *Los Tíos del Diablo* y finalmente *Los Coros Menores* o *Los Tíos del Diablo*. En esta última serie –*La Nave*– decidí situar a los personajes en los *Cholets* de Freddy Mamani. Pero sobre eso quisiera discurrir un poco más adelante...

B. B.: De acuerdo, pero... ¿y eso de ocultar los rostros?

D. S.: Eso tiene su origen en la fascinación por las máscaras y muy especialmente por cierta clase de ellas. Sin proponérmelo conscientemente, en todas las obras fotográficas que he hecho –excepto en una– el rostro está oculto. Así se ve en *La Revolución Silenciosa* (2001-2002), la serie que mencioné recién. Nunca me he podido explicar demasiado bien esa fobia por el rostro humano. Va de la mano, supongo, con el asombro que me producen, desde niño, las máscaras, y también los maniqués. Eso por una parte. Con respecto a la serie anterior a ésta, quizás lo más conveniente sea relatar cómo se gestó. Como te contaba recién, Rodolfo me mostró los basurales de Alto Hospicio unos seis meses después de haberme encontrado esa tarjeta en ese hostel de Sucre. Lo que ahí vi –antes de ver a un bailarín– fue a un muñeco que parecía una marioneta italiana. Supongamos que el muñeco es pariente del maniquí, o que

al menos comparte algunos rasgos con él. Casualmente, o no tanto, y para colmo, la “marioneta” representaba a un arcángel. Por eso me hizo pensar en mis fotos anteriores.

B. B.: ¿Y el basural?

D. S.: La fascinación por el basural y por los trajes bolivianos convivieron mucho tiempo por separado. ¿Cuándo decidí juntar ambas cosas? No lo recuerdo bien. Debió ser al asociar los trajes bolivianos a los de La Tirana. Entonces me dije que quizás podrían mezclarse esos dos asuntos. Basural y bailarín son hechos de un mismo territorio (Alto Hospicio, El Alto y Oruro). Yo no los inventé. Sólo los ensamblé en una imagen. Cabe aquí una aclaración. En un principio quise hacer retratos de los bailarines en sus domicilios o en sus lugares de ensayo. Todo debía ser austero, sobrio y documental. Cuando me di cuenta que la mayoría –o bastantes– habitaban en Alto Hospicio, me pareció más interesante retratarlos en ese basural que sacarles una foto en su casa o bailando en La Tirana. Y aunque hubieran vivido en Cavancha no hubiera podido hacer otra cosa. Con respecto al linde entre ciudad y basural, se trataba de una cuestión realmente impresionante. El vertedero estaba al final de una línea recta conformada por varias cuerdas. Caminabas hasta el final de la calle y se abría un gran descampado lleno de desechos de todo tipo. Quisiera añadir que ese basural ya no existe. Desapareció bajo los edificios que se construyeron sobre él. En 2012 hice un video ahí. Sin bailarines. Tenía cuentas pendientes con ese paisaje. El video se llama *La Ciudad Posterior* y nunca ha sido expuesto. Es fuerte, en todo caso, saber que el lugar donde se grabó ya no existe. Tengo que agregar, a propósito de estas dos obras, que soy un gran admirador de Pieter Hugo. Particularmente de sus series *The Hyena Men* y *Permanent Error*. Reconozco una deuda con esos trabajos y no me perturba en lo más mínimo hacerlo.

B. B.: Recientemente hemos leído en diferentes medios sobre la arquitectura que se está desarrollando en la ciudad del Alto en Bolivia, cuéntenos sobre la incorporación de estos elementos en tu obra.

D. S.: Con respecto a los *Cholets*, supe de su existencia por una amiga. El primer lugar donde los vi fue, por supuesto, Google. Eso ha de haber sido en



La Nave (Abuelo)

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel algodón de 310 gsm, calidad museo o de archivo, 110 x 165 cm.

noviembre del año pasado. Como en los casos anteriores, tampoco pensé inmediatamente en hacer algo con ellos. Recuerdo que por esas fechas Mario Navarro y Paula Dittborn me invitaron a la Universidad Católica a presentar un número de los *Cuadernos* de la Escuela de Arte dedicado al color negro. En esa presentación usé imágenes de los *Cholets* como contrapunto entre la cromofilia de éstos y la cromofobia del negro; y del blanco y negro. Si te fijas, para los occidentales el color estridente es algo de mal gusto, reservado sólo para carnavales, fiestas de disfraces y para los juguetes de los niños. El mundo infantil está mucho más lleno de colores que el mundo adulto. Con la ropa de color se va a la nieve, se va a la playa y se hace deporte. Se va de vacaciones pero no se va a trabajar. La idea de hacer algo ahí la tuve unos días después de esa presentación. Son cosas que –como dice Montaigne– le pasan a uno y que vienen así: de repente.

B. B.: En esta serie fotográfica *La Nave* trabajas creando imágenes que exponen un sincretismo de varias fuentes y temporalidades, ¿Te podrías referir a los cruces que establecen tus “puestas en escena”?

D. S.: Lo que hice, de nuevo, fue solamente juntar dos objetos del mundo. Lo que me generó asombro por los *Cholets* fue que al verlos en *Google* no sabía muy bien si estaba viendo algo que coincidiera con el lugar común y folclórico de lo andino –más ligado al cliché de una (o un) aimara con su llama– o algo que me remitiera, más bien, a Las Vegas, a algún otro Casino en cualquier lugar del mundo o, por decir, a un *mall* de Dubai. Repentinamente, los asocié a los trajes del carnaval: de colores estridentes, lujosos, con aplicaciones metálicas y un sinnúmero de símbolos bordados (desde dragones chinos, arañas, lagartijas y sapos hasta escudos del Bolívar o de *The Strongest*). El dragón chino es chino, pero la hormiga, el sapo, el lagarto y la serpiente son símbolos completamente locales y relativos a un mito orureño. Las referencias a los clubes de fútbol *The Strongest* o Bolívar son unívocamente urbanas y poco tienen que ver con el mundo rural. Convergen ahí elementos de todo tipo en virtud de la cultura popular que se exporta desde los grandes centros de poder hacia las periferias. Es una estética muy pop.

B. B.: ¿Cuál sería para ti el término adecuado para ese fenómeno?

D. S.: A esa globalización de la estética no le cabe bien el término globalización, que suena demasiado democrático. Se trata, más bien, de una mundialización de determinadas estéticas producto de la globalización del capital, como observa Sergio Rojas. Pero a pesar de eso lo “indígena” y lo “boliviano” persisten tanto en los trajes como en las edificaciones de Mamani. Es una cultura muy fuerte y esa fuerza se nota en su persistencia. La verdad es que el *Cholet* no es ni europeo ni campesino, pero sí indígena. Lo global es asimilado e interpretado de acuerdo a coordenadas que, para un no boliviano y un no indígena como yo, resultan hasta cierto punto incomprensibles. Soy un extranjero cuando voy para allá y de la peor clase: un chileno. Uno va ahí siempre como un otro. Si alguien osara acusarme de exotista no sabría muy bien como defenderme. Es más: no sabría bien si es que me interesaría demasiado defenderme de tal acusación. Supongo que replicaría que más que exotista soy un elemento exógeno, con un ojo exógeno y que hay algo ahí que no sé cómo traérmelo. Como dice César Vallejo: “algo ajeno se toma el alma mía”. El asombro que padecí es el asombro del otro. Como te comentaba, al ver las imágenes en *Google* padecí una suerte de ansiedad. Debo decir que lo que me llamó la atención de los *Cholets* fueron sus interiores, que de algún modo, en su barroquismo, me recordaban a los altares de las iglesias del Barroco Andino, como el de Copacabana o de la Compañía de Jesús en el Cuzco. Dentro del *Cholet* la China Supay blanca parecía la Virgen de Copacabana. Algo persistió ahí silenciosamente por siglos, y tal vez por milenios. Quizás ese ‘algo’ llegó ahí antes que los españoles. Aunque te suene raro veo algo asiático en los *Cholets*. Ese fue el gatillante del proyecto.

B.B.: ¿La verdadera *Nueva Arquitectura Andina* es muy colorida, sin embargo en *La Nave*, presentas a tus personajes en interiores blancos?

D.S.: Lo que pasa es que al llegar a El Alto me encontré con que el colorido hacía que los trajes se perdieran de vista. En vano hice unas pocas pruebas con trajes blancos. Se veían bien, las Chinas se parecían a las vírgenes de los altares que te nombraba recién, pero yo buscaba otra cosa. Por suerte había visitado uno que estaba en obras y no había sido pintado ni decorado, lo cual aquietó mi occidental cromofobia (claro que de “occidental de segunda mano” como dice Jorge González). Rápidamente, y con ayuda de un artista



La Nave (Ch'uta Mariachi)

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel algodón de 310 gsm, calidad museo o de archivo, 110 x 165 cm

boliviano que contraté como productor y asistente de iluminación, Anuar Elías, encontré otro más. Entonces decidí trabajar ahí, acoplando traje y Cholet en una sola imagen.

B. B.: El espacio es inquietante, indescifrable.

D. S.: Honestamente, lo que me causa mucha fascinación son las reminiscencias de esos interiores blancos –semejantes a naves espaciales o a palacios venecianos– a un imaginario que marcó profundamente la infancia de mi generación. Resulta imposible no ver ahí los interiores de las naves espaciales de *Star Wars* o *2001: Odisea del Espacio*, pero también algo de los *Cremaster* de Matthew Barney o de *La Montaña Sagrada* de Jodorowsky. Todo eso en El Alto, donde no creo que Barney sea demasiado conocido. Ha de haber algo anterior a Barney y a Mamani que de algún modo los sobredeterminó. Quizás a eso podamos llamarle pop, barroco, rococó o neobarroco (claro que al proceder así –usando esa categoría occidental, criolla en el último de los casos– excluimos lo indígena, cuya relación con el color no acabamos de comprender). Hay una coincidencia más: hace un mes volví a ver *Solaris* donde descubrí una cáscara, perdón: una máscara, de Diablo junto a una reproducción de la *Torre de Babel* de Brueghel.

B. B.: Cada personaje es presentado como personaje principal, le otorgas protagonismo, pero la arquitectura es también protagónica.

D. S.: Para mí el “personaje” más importante es la nave misma, de ahí el título de la serie y de la muestra. Todas esas naves ya no existen blancas porque las construcciones fueron terminadas y pintadas. Los “lugares” que documenté duran poco tiempo. Después los pintan y desaparecen para siempre. Son efímeros como una performance y sobreviven sólo en la fotografía. Ese gesto viene a rescatar el carácter performático de la puesta en escena. Los *Cholets* que fotografié estaban “en obras”. Literalmente. Asimismo lo están las puestas en escena. Además cada punto de vista genera una nave diferente, aunque esté en el mismo lugar. El segundo personaje en importancia es la tensión entre simetría y asimetría. Las composiciones son deliberadamente simétricas, aunque en casi cada imagen hay un elemento que las altera sutilmente. El uso de un gran angular no hace sino reforzar ese hecho. Es un énfasis con

respecto a él. Para un fotógrafo de vieja escuela eso es pecaminoso. A mí, que no soy ni lo uno ni lo otro, me da francamente lo mismo. No es primera vez que trabajo con la simetría. Los arcángeles de *La Revolución Silenciosa* formaban dípticos constituidos por la misma imagen ampliada por el anverso y el reverso de la placa fotográfica. Posteriormente decidí que cada ángel fuera uno sólo. Acá la simetría retorna, aunque en la mayoría de los casos no es total. Retorna, de hecho, a la par con el motivo del ángel andino, como se ve en una de las fotos –*China Supay*– donde la “China” está delante de una columna y los decorados del techo que se ven atrás aparentan ser unas alas. Por eso la puse ahí. La simetría –como los espejos– tiene algo monstruoso. Estos últimos multiplican el número de los hombres. Por eso Borges los considera abominables. Asimismo –y a pesar de algunas teorías estéticas que equiparan lo bello y lo proporcionado a lo simétrico– un rostro totalmente simétrico es una monstruosidad. *La Gioconda* sería un monstruo si existiera. Y para el que no se acabe de convencer, que duplique una de las mitades de su rostro y la superponga a la mitad opuesta. Obtendrá un monstruo, como los que producía, hace ya décadas, el artista italiano Maurizio Mochetti. Es una monstruosidad sutil. No hay rostro en la Tierra que sea simétrico. La simetría es una abstracción matemática. Funciona sólo en el ámbito de la representación, por ejemplo en el neoplatonismo del Renacimiento. Pero tiene algo de inquietante cuando aparece en el mundo real. Bien lo supo reflejar William Blake en su *Tyger* (1794): “*Tyger Tyger, burning bright, In the forests of the night; What immortal hand or eye, Could frame thy fearful symmetry?*” Tendemos a las construcciones simétricas y al mismo tiempo los artistas tendemos a considerarlas un truco fácil, burdo y despreciable. Preso de esa neurosis, el buen compositor ha de reprimir la simetría, o ha de atenuarla con un elemento muy propio del barroco: la variación del tópico. Una variación por aquí; otra por allá. Pero es así, reprimida, como la simetría persiste y sobrevive. Eso en lo referente a la composición de las fotos.

B. B.: Entiendo el protagonismo que le otorgas al espacio, al color y a la composición, pero entiendo que la elección de cada personaje no es arbitraria.

D. S.: Claro que no es arbitraria. Voy ahora a los personajes singulares. Uno de ellos es la *China Morena*. Quién posa de bailarina es Alicia Galán de la Familia Galán, un grupo boliviano de activistas *Trans* por los derechos sexuales



La Nave (China Morena)

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel algodón de 310 gsm, calidad museo o de archivo, 110 x 165 cm.

y de género. –“¿Qué significa bailar de China Morena?”– le pregunté a Alicia. Me respondió: “Es el encuentro energético que más disfruto. Los aplausos de la gente, la banda musical, las calles de la ciudad abarrotadas de gente y sobre todo el mover de las polleras y enaguas te llevan a una dimensión de liberación, los aleteos de los brazos al son del ritmo de las matracas y el canto de los bailarines representan una danza que simboliza romper las fronteras y soñar más lejos de lo que te imaginas”.

Respecto a los demás personajes –que forman un entramado complejísimo de significados que se mezclan y se superponen– diré que aquél que aparece de rostro velado –como las mujeres musulmanas– es un personaje de la danza de los Waka Tokoris que representa la introducción del ganado vacuno en los Andes. Es el baile de los lecheros.

El Moreno está por los esclavos africanos que trabajaban en las minas de plata y su vestido simboliza un barril, pues ahí los esclavos debían pisar las uvas para obtener el mosto destinado a la producción del vino. El Rey Moreno es el que lidera la Morenada –la danza de los Morenos– y lleva un cetro en su mano (y si te fijas éste que escogí tiene unos rostros de Rey Moreno por hombreras, lo cual, junto a su máscara, vuelve a recordarme a los trinos andinos de los que te hablaba más atrás, aunque el cetro le suma una cuarta cabeza, cuestión que da para pensar un futuro trabajo que le sume un 1 al 3). La lengua que cuelga de la máscara simboliza el mal de altura.

La China Morena es la mujer del Moreno. La China Supay es una de las múltiples hembras de Lucifer en la Diablada. En la coreografía se dedica a ofender al Arcángel Miguel. El Ch’uta constituye una caricatura aimara del extranjero y sospecho que por eso tiene barba. Que uno de ellos lleve sombrero de mariachi no es más que un signo de los tiempos. El oso -o Jukumari- también forma parte de la Diablada. Pero el Jukumari de hecho existe. Es una especie de oso que habita en los Andes. No obstante quién baila en la Diablada podría ser un engendro entre oso y mujer: Juan el oso (parricida y “Edipo andino” lo han llamado por ahí). En ocasiones se rapta a las doncellas, como el padre de Juan el osito. También representa la polaridad entre lo masculino y lo femenino. Según un relato popular Juan se va como el viento y regresa como la lluvia. Eso lo asocia a la lluvia.

El último personaje es el Abuelo o brujo de la Danza de Tobas que representa a las tribus del Chaco boliviano.

No obstante, y dadas estas explicaciones elementales (sólo contingentemente verdaderas, como tantas verdades), me parece que ocurre algo interesante al buscar la palabra Jukumari en imágenes de Google (más aún si se busca “Jukumari Diablada”). Comienzan a aparecer algunas fotos de *Los Coros Menores* o *Los Tíos del Diablo*. Es un poco como en *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* de Borges, en donde un mundo que se está escribiendo por una conspiración de tlönistas comienza a mezclarse –y a confundirse de manera invasiva- con otro que ya está escrito, o siendo escrito por otros. Lo mismo ocurre con las palabras Rey Moreno, Asiel Timor Dei y hasta con Ch’uta. La mescolanza lingüística es notable: aimara, castellano, mexicano, latín, hebreo y hasta francés (*Cholet*). Tristemente el único que no se nombra a sí mismo en su propia lengua es el Moreno. Mis citas se mezclan con sus referencias. Es en alusión a ese relato fantástico – *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* – que dispuse un cono –un Hrön– a los pies de un Rey Moreno y otro en las manos del Moreno, a cuyos pies yace, además, una plomada de idéntica forma. Si buscas Hrön en las imágenes Google también aparece un trabajo mío en donde se mezcla el video de las manos –que dispuse en la iglesia multiplicado por 3– con un pasaje del ese mismo cuento de Borges (claro que en alemán). Y todo esto nos recuerda algo que no es menor: que los significados cambian y que el mundo está escribiéndose permanentemente. Hubo un tiempo en que Madagascar refirió a un lugar en el continente africano. Hoy refiere a una isla. Además tengo una fijación extraña con los conos, desde el que sale en *Corrección* de Thomas Bernhard hasta las viviendas en forma de cómo que salen en *El Topo* de Jodorowsky.

B. B.: Existen elementos de la cultura religiosa en tus obras. En este trabajo el concepto de templo, dioses y demonios aparece ¿puedes referirte a tu vínculo con lo religioso?

D. S.: Mi primer vínculo con lo religioso es que no he sido bautizado. Iré al limbo. Quizás por eso pude aproximarme a la estética de lo religioso de la manera que señalé más arriba. Pero quisiera encarar lo del “templo” desde otra arista que probablemente me envíe al infierno. ¿Qué significan estos



La Nave (China Supay)

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel algodón de 310 gsm, calidad museo o de archivo, 110 x 165 cm.

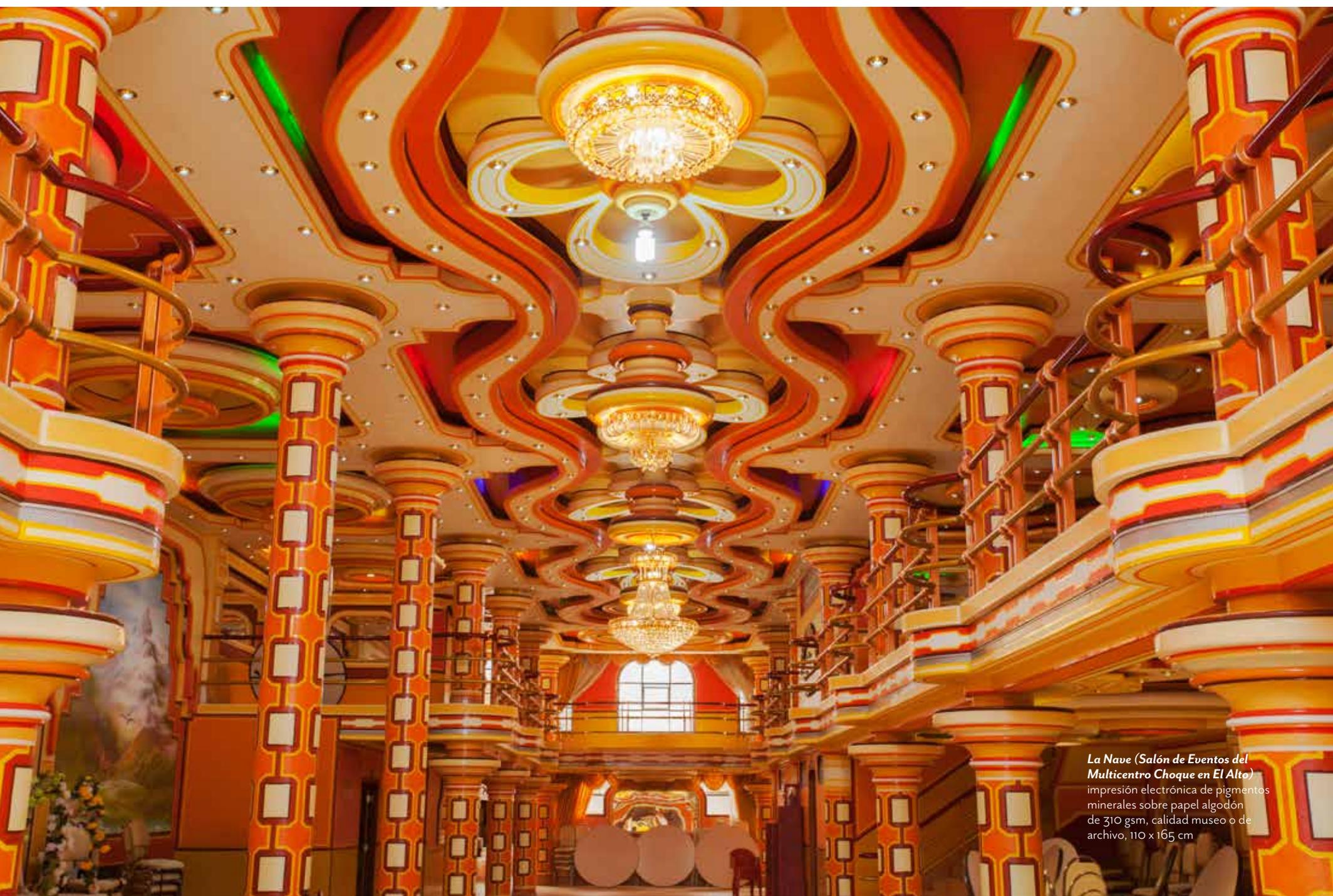
“templos” en el contexto de la relación entre la sociedad y la arquitectura? En una época que padece el asedio de la cultura del archivo y de la exhumación de la modernidad arquitectónica y artística, y entre tanta arqueología culterana a veces se pierde un poco de vista la contemporaneidad. Lo que ocurre con la *Nueva Arquitectura Andina* en El Alto también es historia. Para los arquitectos bolivianos “cultos”, por supuesto, lo de Mamani no es arquitectura. No voy a entrar a discutir si lo es o no. Lo que me parece más relevante es el hecho, harto más concreto, de que existe una clase social –la burguesía chola– que encarga la construcción de estos palacetes. Y eso es más que “Historia”: es histórico. En mi último viaje fui invitado por mi amigo Andrés Mallo a una ceremonia religiosa en un *Cholet* (un preste*, y no estoy diciendo que todos los prestes sean ceremonias religiosas jojo!). Dicho en un sentido no religioso, en todo caso, los *Cholets* son los “templos” de esta nueva burguesía, que es una burguesía a fin de cuentas, pero que también es indígena y tiene un presidente indígena. Por primera vez en 200, 500 años. Y es eso sí que es histórico.

*El “preste” es el nombre dado al evento y a la persona que organiza y financia una fiesta privada que se celebra el día o al día siguiente de una fecha importante. Para ello, se alquila un salón, se sirve un plato típico a los participantes y también se contrata una o varias bandas para tocar música en la fiesta, que dura todo el día.

La Nave (Ch'uta)

Impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel algodón de 310 gsm, calidad museo o de archivo, 110 x 165 cm.





La Nave (Salón de Eventos del Multicentro Choque en El Alto)
impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel algodón de 310 gsm, calidad museo o de archivo, 110 x 165 cm

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Ángel Cabeza

Director Museo Nacional de Bellas Artes
Roberto Farriol

Secretaría dirección
Verónica Muñoz

Exhibiciones temporales
María José Riveros

Curadoras
Gloria Cortés
Paula Honorato

Asistentes curatoriales
Milencka Vidal
Marisel Thumala

Comunicaciones, Relaciones Públicas y Marketing
Paulina Andrade
María Arévalo
Cecilia Chellew
Sebastián Cerda (S)

Diseño
Lorena Musa
Wladimir Marinkovic

Mediación y Educación
Natalia Portuguese
Graciela Echiburú
Paula Fiamma
Yocelyn Valdebenito
Gonzalo Bustamante
María José Cuello
Benjamín Sánchez
Raúl Figueroa
Valentina Verdugo
Daniela Li-jo

Departamento de Colecciones, Conservación

Marianne Wacquez
Nicole González
Natalia Keller
María José Escudero
Camila Sánchez
Eva Cancino
Sebastián Vera
Gabriela Reveco

Asistente de investigación y administración de sitio web
Cecilia Polo

Administración y finanzas
Rodrigo Fuenzalida
Mónica Vicencio
Marcela Krumm
Hugo Sepúlveda

Autorización de salida e internación de obras de arte
Marta Agusti

Arquitectura y mantención
Fernando Gutiérrez

Museografía
Ximena Frías
Marcelo Céspedes
Gonzalo Espinoza
Carlos González
José Espinoza
Juan Carlos Gutiérrez
Mario Silva
Luis Carlos Vilches

Museo Sin Muros
Patricio M. Zárate

Biblioteca y Centro de documentación
Doralisa Duarte
Nelthy Carrión
Juan Pablo Muñoz
Segundo Coliqueo
Soledad Jaime
Erika Castillo
Katia Venegas

Audiovisual
Francisco Leal

Oficina de archivos y partes
Ivonne Ronda
Juan Pacheco

Custodia
Carlos Alarcón

Seguridad
Gustavo Mena
Sergio Muñoz
Eduardo Vargas
Pablo Véliz
José Tralma
Alejandro Contreras
Guillermo Mendoza
Luis Solís
Luis Serrano
Sergio Lagos
Maximiliano Vilella

Warner Morales
**EXPOSICIÓN LA NAVE,
DEMIAN SCHOPF**

Curadora
Beatriz Bustos Oyanedel

Asistentes curatoriales
Maya Errázuriz H.
Amparo Irarrázaval

Dirección de proyecto
BBO Desarrollo Cultural

Invita

dibam
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

Organiza



Media partner



Apoya



PATRICIA READY
GALERIA

Colaboradores MNBA:

UNDURRAGA
Sparkling People

Retrato del artista
Demian Schopf

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición La Nave, del artista Demian Schopf, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, entre el 20 de octubre de 2015 y el 10 de enero de 2016.

Impreso en noviembre de 2015, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel Couché de 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición © Museo Nacional de Bellas Artes.



