

PORTÁTIL

POR: Christian Padilla

Premio Nacional de Historia de Arte Colombiano 2007

Si un concepto pudiera definir de forma pertinente la producción del artista colombo-chileno Mario Opazo, ese sería la idea de lo *portátil*. Este concepto tomó mayor sentido a partir de la obra “Territorios Fufitivos”, exhibida a finales de 2007 en la Bienal de Venecia, adonde fue invitado de forma directa para este evento en el cual participaron por convocatoria seis mil propuestas provenientes de todo el mundo, hecho por el cual su participación se destacó en los medios de prensa locales, para los cuales emitió algunas observaciones en torno a su trabajo en donde la palabra *portátil* fue mencionada de manera que en ella aparecían contenidas sus preocupaciones formales y conceptuales, su proceso en retrospectiva e incluso lo contenía a él mismo. Una breve mención a esa idea fue expresada en la revista *Arteria*:

“Yo vivo de una forma muy *portátil*, no tengo mucho apego por los lugares ni por los objetos, por lo que pensé que mi obra también debería ser así”¹.

Si esta palabra como concepto revela una visión personal frente a las micropolíticas de la vida, en la producción de Opazo, *portátil* señalaría la desmaterialización de los formatos y de las ideas teniendo como fin la economía para practicidad del movimiento (dinamismo en la recepción de la obra que es igual a una economía del espacio). Así mismo, en torno a la escultura, este concepto lo ha llevado a una constante fluctuación de la materia (donde viene

¹ RAMÍREZ, SERGIO.: *Reencuentro con el mundo*, en *Arteria*. No. 13. Diciembre de 2007- Marzo de 2008. Bogotá. Pág. 22.

incluida una reflexión en torno al medio expresivo y la relevancia del video como arma política de difusión masiva) que en sus más recientes resultados ha llegado al punto de inflexión de la simple proyección del haz de luz sobre la pared.

Mario Opazo ha sido uno de los más importantes impulsores del video como medio plástico en Colombia, y aunque su incursión en esta tendencia pareciera relativamente reciente, las instalaciones y esculturas de su primera producción demuestran que su pensamiento creativo, inspirado conceptual y formalmente en la idea del desplazamiento, está ligado a la idea de fotograma y a la necesidad de movimiento, ya sea generado por el espectador, la obra, el espacio mismo o la acción de todos. La coherencia de su producción radica en ese círculo cerrado donde todos los ejes están vinculados, pues si el movimiento formalmente es la estructura sobre la cual se genera una imagen, el eje conceptual en sus obras es el desplazamiento y el afán de nomadismo al cual es instigado el hombre del siglo XXI por múltiples índoles. Estas preocupaciones surgen en gran parte de una situación anecdótica, porque el nomadismo identifica a Opazo en su naturaleza de exiliado en la dictadura de Pinochet en Chile, por lo cual su obra ha vinculado esta experiencia con las que encuentra en un país donde sus habitantes son afectados por desplazamientos forzados por factores socio-políticos como Colombia o como cualquier otro país donde las condiciones de la vida del hombre son determinadas por agentes ajenos a la individualidad.

En este círculo donde lo portátil va de lo formal a lo conceptual, también está envuelta la visión personal. Señalar que no tiene apego por los lugares ni por los objetos impide clasificar su nacionalidad, pero para alguien que considera el territorio itinerante como su hogar, ser chileno o colombiano no es una preocupación relevante. Durante la ejecución de "Amargo como la vida", uno de sus últimos proyectos documentales (realizado en África), Opazo asumió una identidad muy emparentada con las condiciones del pueblo saharauí y obtuvo honoríficamente la nacionalidad que le otorgó por el RADS (República Árabe

Democrática Saharaui), una república sin territorio enfrentada a la incertidumbre del dominio y a la necesidad de pertenecer, y que desde hace más de 30 años toca las puertas de tribunales internacionales exigiendo una solución antes de que su población nómada sea exterminada entre las dos naciones africanas que se disputan su territorio. Opazo, ahora como Saharaui lleva su reflexión sobre el territorio fugitivo a un documental en “Amargo como la vida”, redimensionando una situación social que alguna vez expresó como autorreferencial y que en este caso se convierte en un conflicto de todo un pueblo, acontecimiento desconocido en otras latitudes, como la nuestra.

Los gestos micropolíticos que Natalia Gutiérrez había señalado en su producción, son a partir de este momento abiertamente macropolíticos porque su contundente posición activista quedó clara en la realización de este documental con recurrentes intervenciones de performance y acciones plásticas.



Amargo como la vida, Video-documental, 2008.

Como se indicó anteriormente, el proceso de desmaterialización de la obra en el espacio conllevó a la obra de Opazo a que sus instalaciones perdieran peso y ganaran cada vez en ligereza hasta que solo el haz de luz de un proyector se convertía en la materia utilizada por el artista, materia de inconmensurable levedad, así como las acciones que desarrolla en los espacios donde exhibe su obra. Mientras muchos artistas alrededor del mundo viajaban con sus complicadas instalaciones y obras a la Bienal de Venecia, Opazo simplemente cargaba en un estuche dos DVDs que contenían las obras que habían sido invitadas a exhibir en

esa oportunidad, lo cual reitera ese poder de ligereza que tiene mucho que ver no sólo con Milán Kundera cuando habla de la levedad, sino que está muy vinculado con Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, donde comenta:

“Mi labor ha consistido la más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado, sobre todo de quitar peso a la estructura y al lenguaje”².

En una actitud equivalente a la de Calvino, Opazo ha venido reflexionando en torno a la necesidad de eliminar la saturación para que la contundencia de la imagen sea más directa. En ese sentido, la cita de Calvino contrasta con el análisis de la crítica de arte Natalia Gutiérrez, quien señaló entorno a esta cualidad de la producción de Opazo.

“Hay que resaltar que los videos de Mario Opazo se han ido separando de las instalaciones de las que hacían parte y han cobrado importancia por sí mismos. Los objetos que antes tenían tanto peso en sus obras, ahora en el video, acompañan los gestos que son lo más significativo”³.

La saturación no sólo se refleja en la acumulación de elementos en un espacio. Incluso las proyecciones han sido desalojadas de grandes formatos. Para Opazo la parquedad en el montaje llena el espacio de manera más significativa que los objetos que solían estar dispuestos en sus obras de los noventas. Según el mismo artista:

²CALVINO, ITALO.: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela. Madrid. 1988. p. 19.

³GUTIERREZ, NATALIA.: *Un lugar en el mundo*, en *Catálogo: 40 Salón Nacional de artistas colombianos*. p. 151.

“La “parquedad” consciente hacia el espacio como objeto, y con el diseño de relaciones de forma entre los videos, se debe quizá, a diferentes asuntos, por ejemplo, a su génesis tendenciosamente documental, (surgen como registros de acciones en el paisaje), que aunque luego son afectados por el aparato digital en el programa de edición y reclamen una condición de producto autónomo, desprendido del mundo preexistente, todavía se comportan como ventanas a territorios simbólicos. Otro factor que sustenta esa “parquedad” instalativa, es que precisamente ella, la “parquedad” misma, es una manera de considerar indirectamente el espacio físico habitado por el espectador y esto permite establecer relaciones directas entre el que mira y el video. Considerar el abandono, el retiro y la ausencia de referentes en el aquí y ahora, para movilizar al público a la dimensión espacio temporal propuesta por cada video”⁴.

La consciencia de la parquedad es una cualidad que podría pensarse azarosa. Sin embargo, ausentar lo pretensioso y espectacularista de una proyección exige que la obra profundice en su coherencia y estabilidad, por lo cual la saturación es condenada cuando su peso sólo se evidencia en demagogia objetual.

En 2007 se realizó en Canadá una exposición individual de Mario Opazo titulada *Expulsion: Echoes of Arte Povera*. Esta catalogación, como es sabido, se utilizó inicialmente para reunir las diferentes actitudes y obras de algunos artistas italianos de postguerra en una exposición que buscaba unificar sus conductas y producciones bajo un término que pudiera acuñar su postura social frente al contexto propio, así como destacar el uso de los poco comunes materiales (pobres) que aludían a estas posiciones frente al panorama socioeconómico e incluso político que se entreveía posteriormente a las protestas anti-autoritarias de 1968. El término Arte Povera es un juego de palabras que sólo funciona en italiano, ya sea

⁴ Entrevista con Mario Opazo. Marzo 6 de 2008.

por el significado exacto de sus palabras pero además por tratarse de un doble sentido que aludía al “teatro pobre” de Jerzy Crotowsky. Fue el carácter histórico-político de la obra de Opazo, junto con esa “parquedad consciente” que le valió la asociación con un Arte Povera reinterpretado. En palabras del equipo curatorial de esa exposición:

“Como la descripción de Celant [fundador del Arte Povera], él [Opazo] usa “una simple pobreza de gestos y materiales para explorar la relación entre vida y arte”⁵.



Scarabeus sacer, video, 2007

Lo portátil en Opazo no sólo se vincula a los aspectos formales de su obra. Portátil hace referencia a desplazamiento, a movilidad y a ligereza. El viaje es un elemento constante que vale la pena mencionar como estado obligatorio de la condición humana, en el caso más dramático cuando el viaje es en contra de la voluntad propia; el nomadismo como una necesidad para la subsistencia. En la obra de Opazo, el vínculo entre nomadismo y memoria es estrecho, siendo tal vez el trabajo que mejor evoque esa relación el video *Scarabeus*

sacer. Éste es el nombre científico de una especie comúnmente conocida como escarabajo pelotero, característico por migrar constantemente llevando únicamente

⁵ ROCHSTEIN, ERIN.: “Buckets, Broomsticks and bedsheets”. *Expulsion: echoes of Arte Povera*. University of Western Ontario. 2008

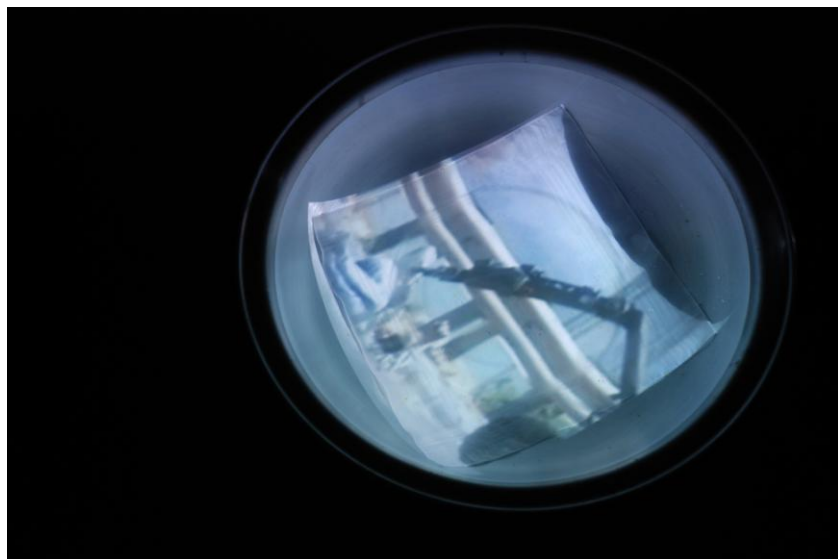
como equipaje a sus crías y a sus propios excrementos para servirle de abrigo y alimento. En el video un hombre asciende una duna y se desploma cuando se acerca a la cima, un gesto simbólico que aludiría a la búsqueda del progreso y el intento del hombre por alcanzar objetivos que le exigen a los individuos a aferrarse solamente a la memoria como equipaje y desprenderse del territorio vernáculo. El desplome del hombre entonces señala que el éxito es esquivo cuando la geografía debe ser reinterpretada y se debe empezar a pensar en una “territorio fluctuante” o un lugar portátil donde el equipaje es ligero por tratarse sólo de la memoria y el recuerdo como lazos que unen al hombre con la geografía.

“La condición de vida del escarabajo pelotero me recuerda la constante movilidad del hombre actual que divaga entre si su territorio está en el interior o en el exterior, en lo natural o lo artificial, en la maquina o en lo humano, en lo sólido o en lo virtual, etc. Si, se trata de una metáfora a la expulsión constante, a la no pertenencia en el mundo, a la mudanza que nos lleva en búsqueda de nuevos territorios, nuevas construcciones de sentido con el mundo que a cada paso, cada vez más, se hace fugitivo, inatrapable y menos sólido”⁶.

Es verdad que el referente más cercano a *Expulsión del paraíso* (exposición con la cual obtuvo el Premio Luis Caballero), es la película *Amargo como la vida*, lo cual reitera que Mario Opazo constantemente se “autoplagia” realizando revisiones de su obra que a menudo utiliza reafirmando siempre la idea del destierro. Por ejemplo, en los primeros minutos de *Amargo como la vida* aparecen los famosos frescos de la Capilla Sixtina pintados por Miguel Ángel: La Creación y la

⁶ *Territorios*. Instituto Italo-latino Americano. 52. Esposizione Internazionale d’arte La Biennale di Venezia. 2007.

Expulsión del Paraíso. Ambas imágenes lograban un parangón con la situación del pueblo Saharaui a través de la expulsión divina y vinculándose con el golpe militar en Chile en una actitud autobiográfica por parte del artista. El gesto de expulsión, la daga del ángel, y la mano que aprieta el gatillo están relacionadas con la imagen del palestino caído que es cacheado por un robot antiexplosivos. Esta imagen había sido utilizada por Opazo en la acción *Anatomía Humana* (2006) realizada en el Museo de la Universidad Nacional para la exposición *Bordes del dibujo*. En la acción se retoma el gesto de la mano creadora y que a la vez expulsa del territorio, que esta vez busca confinar a una condena de encierro al mundo virtual, un regreso a lo arcaico. Opazo encierra un televisor en una caja de madera, tal vez un ataúd que ha construido para tal fin. La acción de censura a la tecnología ha sido detonada en venganza a esa imagen que muestra la pantalla del aparato: un palestino caído es cacheado por un robot antiexplosivos que domina al cuerpo del hombre herido. Nuevamente la imagen nos regresa a *La creación de Adán* de Miguel Ángel y la vemos nuevamente en *Expulsión del paraíso* proyectada sobre un platón con agua.



Expulsión del paraíso, Video-instalación, Primer Premio V salón Luis Caballero 2009.



Anatomía humana, Instalación, 2006.

La expulsión del paraíso es el primer destierro, con lo cual Opazo reitera en la jerarquía del nomadismo como una exigencia del hombre contemporáneo para su supervivencia. Al entrar en *Expulsión al paraíso*, la imagen de bienvenida es la arenga del artista, que es proyectada sobre el pedestal de un asta del cual numerosas banderas aparecen colgadas:

“Cuando era niño durante el golpe de Estado, mi madre me envolvía en la bandera de Chile para protegerme de las balas de los militares”.

Una arenga que tiene tres finales distintos:

“Cuando era niño durante el golpe de Estado, mi madre me envolvía en la bandera de Chile para protegerme de los golpes de los militares”.

“Cuando era niño durante el golpe de Estado, mi madre me envolvía la bandera de Chile para protegerme de las golpes de la dictadura”.

La idea del peregrinaje es una constante del antiguo testamento y está ligada con la búsqueda del territorio y la necesidad de pertenencia que cada cultura le ha adjudicado a su memoria, un acontecimiento constante en el último siglo que ha

generado la mayor cantidad de disputas bélicas y que se genera desde aspectos religiosos, históricos, políticos y sociales.

El vocablo anglosajón *Wonderlust* traduce en español: maravilla de conocer el mundo, una actitud muy contemporánea opuesta a la incertidumbre al regreso en la antigüedad, el miedo a lo desconocido ante la imposibilidad de un mundo que se comunicara con la facilidad que lo hace en la actualidad; la globalización o la mundialización de la cultura. El sociólogo brasileño Renato Ortiz concibe la idea del territorio como un espacio que debe replantearse ante la pérdida de distancias que cubrir gracias a las comunicaciones, la ruptura de las fronteras frente a la accesibilidad a información rápida y a experiencias virtuales:

“Los satélites, fax, computadoras, multimedia, fibras ópticas, infovías, surgen como determinantes causales de la ampliación de los límites geográficos, de la posibilidad de comunicación plena en el seno de una aldea global”⁷.

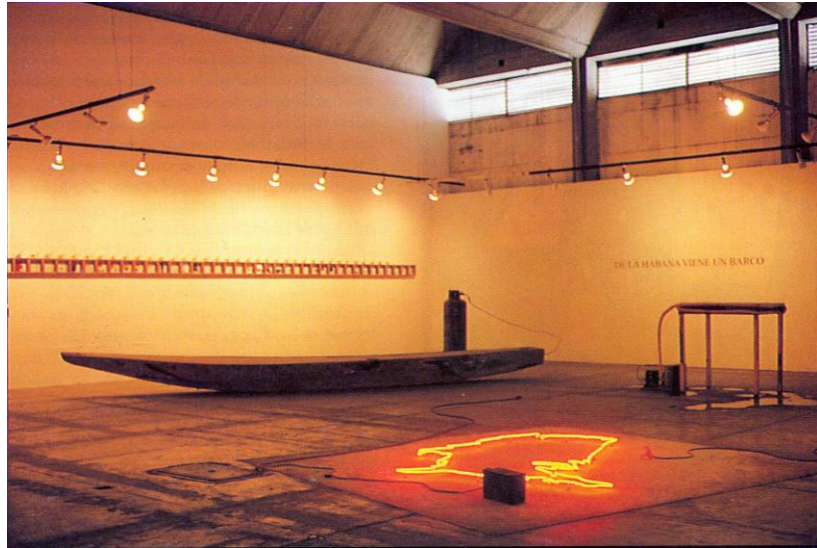
Coincidente con esta noción, Opazo plantea entonces la idea de un territorio que se vuelve portátil, que se emplaza al paso del caminante, o tal vez la idea de un territorio fugitivo que nunca es accesible, que siempre se aleja cuando se le acerca. Ambas ideas devendrían en una nueva estructura de la memoria:

“Si la memoria fuera una cosa, en mi caso sería un barco, oscuro como los bosques, fugitivo como la niebla, inestable como la arena, invisible como el olvido.

[...]

⁷ORTÍZ, RENATO.: *Otro territorio*. Convenio Andrés Bello. Bogotá. 1998. Pg. 12

Si la memoria fuera una cosa, en mi caso sería un barco errante, abandonado a su suerte, seguramente expulsado al reino de la imaginación.”⁸.



Ícaro González, Instalación, Primer premio del XXXVI Salón Nacional de Artistas Colombianos, 1996.

En otras circunstancias hay territorios que son idealizados cuando es una memoria la que se busca borrar y es la necesidad de una nueva geografía la que augura el progreso y el éxito que una tierra estéril impide. El caso de *Ícaro González* (1996) es el de un destierro, o más bien un escape del encierro. Es la búsqueda por abrir las fronteras, por salir del laberinto del minotauro, una coincidencia que se estrecha con el nombre que comparten el hijo de Dédalo en la narración mitológica y un balseiro cubano que buscó llegar a la costa norteamericana para refugiarse de la miseria y forjarse un nuevo equipaje, una nueva memoria que heredarle a sus crías, memoria que busca ser construida a partir de “el sueño americano”. Esta obra le mereció a Opazo un premio en el 36 Salón Nacional de Artistas Colombianos.

⁸ Texto didáctico de la exposición *Expulsión del paraíso*.

“El proyecto viene desde hace tiempos. En 1993 había pensado en concretar la idea de la tragedia cuando el hombre rosa la libertad. Pero en ese momento estaba agotado y abandoné la idea. Y, aunque había voluntad, no había un pretexto que me sirviera de motor para realizarlo. Pero conocía a un cubano a quien le pareció curioso saber que ese personaje que yo tenía en mente existía. En ese momento el hecho de realizar la obra se convirtió en obsesión y un año después viaje a la isla y conocí a Ícaro González”⁹.

Si el territorio lejano es la esperanza de quienes reniegan de su ausencia en el territorio propio, hay que contraponer la idea de la ruptura de las fronteras que explica Renato Ortiz:

“... La dilución de los límites o, lo que es lo mismo, la desterritorialización de las culturas surge con la modernidad. La peculiaridad del momento actual es que su expansión, contrariamente al siglo XIX, ya no se confina a algunos países (Estados Unidos, Francia, Alemania e Inglaterra), sino que se torna planetaria”¹⁰.

Renato Ortiz habla de la pérdida de la identidad cultural de los pueblos y de la reinterpretación de las costumbres de una región a partir de la materialización que domina a esta *aldea global*. Las particularidades folclóricas de determinados pueblos han sido desplazadas por los jeans y por fast-food a cambio de los platos típicos, deviniendo estas nuevas características en el nuevo material de un álbum corográfico donde la comida industrial y la ropa de marca se han convertido en el imaginario común de un grupo social mundializado.

⁹ “Pescador de Icaros”. La Prensa. Bogotá. Mayo 27 de 1996.

¹⁰ ORTIZ, RENATO.: Op. Cit.



Olvido de arena, Video, 2007

Relacionado con este concepto surge la obra *Olvido de arena* (2007) donde una investigación a los pueblos ribereños del Magdalena da lugar al encuentro con las manifestaciones culturales y desfiles de uno de estos pueblos, donde Opazo se encuentra con una procesión festiva de disfraces regionales en la cual aparece un

protagonista que se ha instalado recientemente en las costumbres de esta región. Los niños se disfrazan de ángeles muertos llorados por sus madres aludiendo a circunstancias reales que han marcado la historia del pueblo, y la representación carnavalesca de este hecho señala que la violencia armada ha pasado a ser un elemento constitutivo de su sociedad y que por medio de estas tradiciones aun manifiestas se convertirá en un legado, en parte del repertorio de la memoria local. El resultado de esta investigación es *Olvido de arena* (2006) y *Caritas de bienestarina* (2003) pero su antecedente era la obra *Magdalena llora* de 1996.



Caritas de bienestarina, Fotografía, Primer Premio Salón de Arte Bidimensional, 2003.

Los límites que dejan de ser físicos y que se remiten a ser referencias políticas son el espacio para nuevas reflexiones en la obra de Opazo, y seguramente de ahí es que surja tanto interés por las sociedades que aun conservan, o que se han preocupado por erigir límites físicos para evitar la amenaza ante su soberanía. La circunstancia del límite, del muro que protege y contiene, aparecerá entonces constantemente en la obra de Opazo señalando la inconsecuencia entre las condiciones del mundo contemporáneo que le exigen al hombre a contemplar el nomadismo como un estado de emplazamiento móvil, a diferencia de esas geografías que han erigido fronteras para impedir el desplazamiento y acoger el confinamiento como status vivendi.



Boomerang, Instalación, 2004.

En *Boomerang*, era donde más evidente se hacía esta relación que se vinculaba con el viaje. Opazo jugaba con el peso de dos objetos que se ponían en circulación: el boomerang que era simbólicamente “lanzado” por correo a una dirección falsa en Francia vía Fed-Ex y un bloque de mármol que a su vez

era lanzado contra un muro. Mientras el boomerang adquiría más peso en su viaje con motivo de las estampillas que ganaba en su recorrido, el bloque perdía su volumen cada vez que el artista lo estrellaba violentamente con el muro. El objeto liviano había adquirido carga simbólica y peso físico mientras que el bloque había ganado ligereza. Por otra parte, el contraste entre lo digital y lo análogo pone al espectador a habitar un lugar intermedio entre lo real y lo virtual, entre el átomo y el byte, un lugar indeterminado. Opazo muestra en *Boomerang* y en *Scarabeus Sacer* la estrecha relación entre el viaje y el peso, coincidiendo con la idea de dinamismo

y movilización que premonitoriamente Julio Verne había planteado en *La vuelta al mundo en 80 días* por medio de sus protagonistas, Passportout y Phillieas Fogg:

-Nada de maletas. Solo una bolsa de mano. Dentro, dos camisas de lana y tres pares de medias. Usted, lo mismo. Ya compraremos por el camino. Baje mi impermeable y mi manta de viaje. Lleve buenos zapatos. De todas formas, caminaremos poco o nada. En marcha.

Se asume que el equipaje se irá enriqueciendo a medida que el viaje transcurre y por eso la levedad es un importante requisito para el trayecto, lo mismo que pasa en *Boomerang*, donde las fronteras no se convierten en amenaza para la ida y el regreso, como si lo es la pesadez. Sin embargo, la obra de Opazo también reitera en la impenetrabilidad de las fronteras a través del muro que ocasionalmente aparece en sus instalaciones. Con motivo de esa reflexión y de la idea de un territorio móvil es que se logra una conexión política con el pueblo Saharaui en su documental *Amargo como la vida* (2008). Opazo viaja a los campamentos de refugiados Saharaui en Argelia e inicia una investigación sobre la vida de la República Árabe Saharaui Democrática, un país sin territorio, que vive en el exilio pero que está políticamente constituido con presidente, representantes e incluso embajadas a lo largo del mundo. Su territorio fue ocupado por Marruecos bajo la siniestra ayuda de Estados Unidos, y entre este país y los territorios del Frente Polisario se construye un muro de 2800 metros de longitud con la presencia de radares, minas y más de 150.000 soldados, impidiendo el retorno a



Boomerang, Instalación, 2004.

esa tierra por parte de sus habitantes. El destino del pueblo saharauí fue finalmente enfrentarse a vivir en el exilio, y luchar por el retorno a su tierra.

La expulsión del paraíso de Adán y Eva es el primer exilio, el primer desplazamiento político registrado, sacados por ordenanza divina de su territorio, en contra de su voluntad, el inicio de un peregrinaje en busca de un territorio propio pero fugitivo. No sólo los Saharauís son tema de este documental. De cuando en cuando las referencias directas a Chile aparecen dando visos de una actitud autobiográfica en su producción, por lo cual se comprende el porqué de estas preocupaciones sobre la condición humana son tan reiterativas para Opazo.

Se deja además una reflexión latente en torno a la concepción del espacio como un medio físico determinado y delimitado por aspectos geográficos. La cartografía cumplió con la meta de hacer una descripción exacta del planeta en cuanto a sus fenómenos físicos, pero la adopción de nombres para determinados puntos específicos, y la denominación de zonas que se han demarcado por eventos sociopolíticos es una constante confusión para el habitante. Su identidad está condenada a someterse a cambios que son ajenos a la misma personalidad del individuo, pero que le afectan en cuanto a su ubicación psico-social. Es decir, un soviético pasó pronto a ser de Uzbekistán por eventos ajenos a su voluntad, y en este cambio de territorio nominal, su identidad varió deviniendo en una crisis de pertenencia que le exige empezar a crear nuevas tradiciones y patrones de apropiación para heredar una nueva identidad. El caso de los Saharauís se presenta acá, como el de los habitantes de un territorio que ya no existe en el mapa desde sus fronteras sociopolíticas, donde los límites han dejado de operar, pero el territorio como Estado aun subsiste y es defendido con legislaciones especiales como el de los países que poseen un espacio en el atlas universal. El sociólogo brasileño Renato Ortiz señala que este pleito entre las ciencias humanas y la geografía debería concluir en el fin de la cartografía como medio de descripción de

ciertos fenómenos humanos que ya no pueden especificarse en mapas, como lo son vías de comunicación, corografía, religión, sexualidad, idiomas y otros aspectos que ahora se han afectado por la mundialización de la cultura, es decir, por la unidad de una sociedad global¹¹.

El mismo fenómeno frente a la indeterminación del territorio y la necesidad de hacerse a un espacio físico ha sido abordado en los textos del filósofo francés Jean-Luc Nancy, quien corresponde con Opazo en su planteamiento frente a la propiedad del lugar que se habita:

“... un mundo no es mundo más para quien lo habita. Habitar es necesariamente habitar un mundo, es decir, tener algo ahí más que su morada, tener su lugar en el sentido fuerte del término, el mundo como aquello que hace posible que algo tenga propiamente lugar. Tener lugar es acaecer propiamente, no es solamente «estar a punto» de llegar, como tampoco es solamente «sucederse». Es acaecer como un propio y acaecer en propiedad en un sujeto. Lo que tiene lugar en un mundo y en razón de este mundo. Un mundo es un lugar común de un conjunto de lugares, es decir, de presencias y de disposiciones para posibles tener-lugar”¹².

LA OPACIDAD

Regresando a la imagen inicial de “Expulsión del paraíso”, en la cual se expresan unas arengas a través de un megáfono, recordamos la frase en la que se señala el poder de ser cubierto en la bandera de Chile. La anécdota narrada alude

¹¹ *Ibíd*em

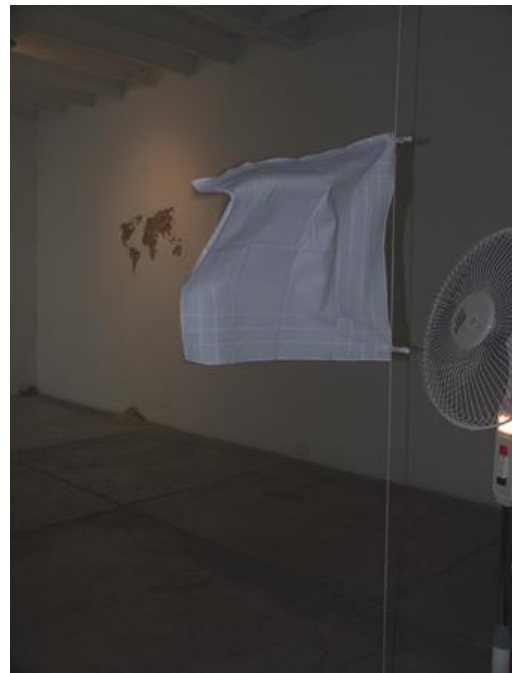
¹² NANCY, JEAN-LUC.: *La creación del mundo o la mundialización*. Editorial Paidós. 2003. Pag. 31

al respeto que los militares le conferían a los símbolos patrios, lo cual promovió a que las madres cubrieran a sus hijos para que estos no les dispararan. Así pues, la tela se convirtió en un protector, en un aislante, en un transformador, pero a la vez, en una acción plástica que se detonaba en el poder de la imagen y la simbología culturalmente atribuida a ésta.

Además de las banderas encontramos un pañuelo que funge de banderín para ser alcanzado por el personaje que se proyecta en la acción *Canción de amor No.1*, sobre la montaña de arena. El banderín impulsado por el viento había sido previamente usado en *Simulacros* (2000) como una instalación titulada *El rincón de los llorones*.



Canción de amor No 1, Video, 2009



Simulacros, Instalación, 2000

El artista brasileño Helio Oiticica había anteriormente trabajado en torno al poder que el arte podía otorgarle a los objetos, concibiendo una prenda cercana a una capa que bautizó “Parangolé”. El usuario del “Parangolé” quedaba automáticamente convertido en una túnica que además de ser una protección social por elevar al estatus de obra a quien la usa, es una herramienta versátil que

se moldea al usuario adquiriendo la forma de herramienta que este le disponga: prenda de vestir, escudo, overol, capa, etc. Esta relación de Oiticica se potencia con los conceptos de la escultura presentes en la teoría “Principio forma” de Joseph Beuys: lo indefinido, el movimiento, y lo definido. La bandera en Mario es la capa que confiere invulnerabilidad, portadora de esos tres conceptos que ahora replanteados por el artista son el concepto de su “escultura blanda”:

“Uso el turbante porque es creativo, porque en el desierto más que destaparse hay que protegerse del exceso de calor, y es en su superficial existencia profundamente creativa, mantener la temperatura para que la grasa no se diluya (Beuys), mantener la temperatura en la mente humana para que la idea no se diluya (Barthes), como la vida”¹³.

El turbante como protección y como símbolo cultural se convierte en un territorio de habitar. La bandera tiene esa misma característica, es una patria y a la vez una tela. En 1999 el trabajo *Move home* realizado durante unas residencias artísticas en Brasil presentaba un complejo de residencias temporales para 100 personas en el cual unas carpas hechas en tela blanca compartían sus estacas. Las reflexiones frente a lo efímero del territorio regresan una vez más a este punto, así como el espacio artístico que se habita, como una acción que realiza Opazo en la sala de la galería Santa Fe al permanecer realizando la acción durante el tiempo en que es exhibida “*Expulsión del paraíso*”. *Move Home* fue mostrada en el marco de la Segunda Bienal de Mercosur en Porto Alegre.



Moove home, Registro fotográfico, Presentado a la segunda Bienal de Mercosur, 1999.

¹³ Intervención de Mario Opazo en PEÑUELA, JORGE.: *Mario Opazo: los expulsados del reino de la imaginación*. <http://esferapublica.org/nfblog/?p=3931>. 11 de Julio de 2009.

En la exposición *Expulsión*, presentada en Canadá se retoma la idea de habitar una carpa, esta vez en un espacio museal, y curiosamente ante esta reiteración (que también está presente en *Mar de la tranquilidad* cuando el individuo se dispone a habitar bajo una mesa) vale la pena citar un comentario sobre *Expulsión del paraíso* escrito por Jorge Peñuela en torno a las lámparas y los libros que fueron dispuestos en la instalación:



Expulsión, Instalación Presentada en la exposición *Expulsión. Echoes of Arte Povera. New works by Mario Opazo*. (2003)

“Este conjunto de artefactos evoca una tienda de campaña en un desierto, un lugar en que la memoria es conjurada mediante la palabra. Por eso ha insistido Opazo en su poema que la memoria podría ser una cosa”¹⁴.

Esta relación es pertinente y exacta, ya que el hecho de que un libro sobre arquitectura árabe conviva sobre puesto sobre uno de Chile no puede ser azaroso. De hecho, es claro, hay una asociación entre la memoria y dos territorios que coinciden en una situación sociopolítica.

Describiendo la infancia en medio del golpe militar, Opazo relata que:

“es así como mi ojo modificó el foco, el punto de vista, como se volvió directo y subjetivo, como creció hasta salirse del plano fotográfico y deambular indirecto y errante en el silencio visual, en las rutas de la

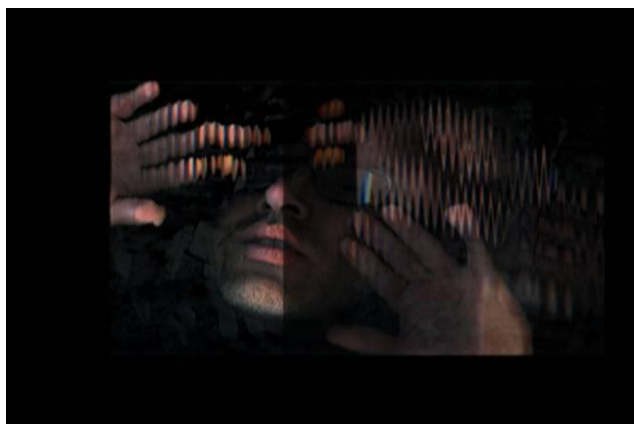
¹⁴ *Ibídem.*

poesía, fundida en el reflejo del escudo de Perseo. No mirar directamente la Medusa para no convertirme en piedra”¹⁵.



Canción de amor No 2, Video, 2009

Mirar la actual condición humana desde la alegoría de la expulsión del paraíso es igual a mirar por el reflejo del escudo de Perseo. Es decir que centrarse en una realidad social para crear obra hace de ésta una denuncia política que se debate en forma indirecta, en el caso de Opazo, a manera de acciones imposibles, eventos repetitivos y alegóricos que a veces no tienen fin y que otras veces ni siquiera tienen objetivo, como el inalcanzable ascenso hacia la bandera en la montaña de arena de *Canción de amor No. 1*, como intentado conquistar ineficazmente un territorio. En *Canción de amor No. 2*, la acción cobra sentido cuando se emplea la ceguera como herramienta para generar un gesto repetitivo, redundante y absurdo donde el riesgo frente a la caída y el reconocimiento del mundo a través de los demás sentidos y la virtualización del territorio cuando el plano físico desaparece.



Al otro lado del espejo, Instalación, 2008

¹⁵ OPAZO, MARIO.: *El perro estúpido y las fotos que nunca hice*. Notas de clase 7. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Pg. 6

Por otra parte, es el espejo el paradigma de la imagen indirecta, de la otra realidad que se confunde. *A través del espejo* es el paso del plano físico al virtual, el transcurso de átomos a bytes, concebidos como las mínimas unidades estructurales. La referencia a Alicia de Lewis Carroll es apenas obvia pero por otra parte, la asociación con el escudo de Perseo es mas pertinente porque se trata de una estrategia de supervivencia, utilizar la otra realidad, adentrarse en el territorio virtual como emplazamiento. Es como dejarse crear por la mano mecánica para pasar scaneado a un nuevo formato de información, como cada vez lo exige más el mundo mediatizado.

Esta asociación con la mitología griega no es furtiva ni azarosa; Ítalo Calvino señala que desarticular la pesadez del mundo y reflejarla en una imagen indirecta hace parte de ese valor que destaca en la levedad. Esta serie de intervenciones que el cuerpo entra a liderar entre el video y los objetos son no sólo el gesto del artista latente en su producción, un gesto que reclama el nombre de *Opacidad*, (que surgió como juego de palabras en una conversación con Ricardo Arcos-Palma). La opacidad funcionaría como ese velo que se enfrenta a una imagen queriendo apaciguar el poder de su dirección, es decir amainar conscientemente las consecuencias que ésta puede tener. Impedir que quien la vea quede petrificado. Escrutado por Jorge Peñuela, el trabajo de Opazo hace visible esa cualidad del escudo de Perseo a través de lo que se oculta:

“En el pensamiento alegórico lo más importante es lo que no se dice en primer plano, lo que el artista por una u otra razón calla, así sea de manera inconsciente, o por no poder decirlo abiertamente sino de manera figurada”¹⁶.

¹⁶ PEÑUELA, JORGE.: Op. cit.

Entonces la opacidad se evidenciaría no solo en las alegorías que se usan para hablar de la condición humana sino en la reiteración del absurdo y la corporeidad para señalar la impotencia y el fracaso, cualidades del asombro humano que por medio de la opacidad se convierten en una poética nueva, lejana al cliché de la porno-miseria tan común en la actualidad.

Esta actitud política que se revela en la opacidad de sus imágenes fue detectada por Natalia Gutiérrez, quien señaló entorno a *Olvido de arena*:

“Veo olvido de Arena como el trabajo de alguien paradójico a quien le interesan los grandes problemas económicos y políticos del país y, sin embargo, renuncia a ser un héroe y se refugia en acciones simples y repetitivas. Gestos individualistas al extremo, que sin embargo son un acto de micropolítica”¹⁷.

De la misma manera, esta pobreza evidente en sus gestos y que fue vinculada con el Arte Povera, está presente en mínimas expresiones que Natalia Gutiérrez señaló como micropolíticas, como el hecho de sentarse a tañer una campana cada tanto en un espacio reducido, escondido ante el espectador que sólo lo encuentra al final del recorrido. Estas acciones se antojan absurdas y sólo cobran relevancia en su persistencia, ya sea como en la eterna caída del hombre de *Scarabeus Sacer*, en la acción de *Expulsión del paraíso* y en el video del hombre que se estira para alcanzar la bandera, en el tirar un bloque de piedra contra un muro como en *Boomerang*. Todas ellas remiten a Francys Alÿs, otro artista contemporáneo de inquietudes políticas convergentes a las de Opazo que enuncia una conocida máxima: “Sometimes doing nothing leads to something”. Alÿs al igual que Opazo desarrolla acciones simples que cambian el contexto de un

¹⁷ GUTIERREZ, NATALIA.: Op cit.

espacio y en varias ocasiones le confieren una fuerte carga política. Al respecto de sus incomprensibles gestos, Opazo argumenta:

“Lanzarle una piedra al paisaje, sumergirse en el agua, mirar el cielo, dibujar en la arena; son gestos elementales pero absolutos, parece que ellos se filtraran a través del tiempo como sustancias fugitivas y vinieran a acompañarnos para hacernos hombres nuevamente; estos gestos, aun que arcaicos y puros, señalan el origen de la tecnología, el principio de todas las cosas. Acciones primitivas que nos conectan con el mundo, como puentes colgantes suspendidos de la memoria”¹⁸.

LA SOLEDAD Y LA FRUSTRACION COMO CONDICION HUMANA

De la mano con un nomadismo pesimista, su obra trasciende a la sensación de fracaso e insatisfacción por el territorio fugitivo. *Scarabeus sacer* aludía directamente a ese estado de desazón, y es esa imagen la que nos conecta directamente con la



Mar de tranquilidad, video,

instalación de *Expulsión del paraíso* donde una proyección permite ver a un hombre que se esfuerza por alcanzar una bandera en un intento infructuoso aunque constante. Evidentemente es la geografía la que no le permite asirse a su meta. El mismo desasosiego es el concepto sobre el cual Opazo realiza el video *Mar de la tranquilidad* (2007), en el cual alude a la soledad a la que se enfrenta el hombre contemporáneo en su necesidad de convertirse virtual y ante la desterritorialización a la que lo conducen los adelantos tecnológicos o los

¹⁸ *Ícaro. Mario Opazo.* (Catálogo de la exposición) Fundación Gilberto Alzate Avendaño. 2006

desplazamientos que resultan en una experiencia sin éxito. *Mar de la tranquilidad* se basa en la anécdota del astronauta del Apolo 11, Mike Collins:

“Una metáfora del desamparo y la soledad actual inmersa en el desarrollo de la tecnología y la condición posmoderna. Collins debe orbitar en torno a la Luna mientras sus dos compañeros de exploración pisan la superficie lunar, en su recorrido, pierde contacto con la tierra y con sus compañeros, declarándose en tiempo de una hora y media como el hombre más solo y perdido del universo”¹⁹.

En un trabajo anterior titulado *Los dibujos instalados por el capitán Scott* (1993), se abordaba el mismo tema a partir de la historia del segundo explorador en llegar al polo sur, famoso por su fracaso en intentar ser pionero de un descubrimiento y por sus apuntes de dibujo sobre la desolación encontrada en su accidentada y fría experiencia. El aislamiento de Collins y el fracaso de Scott fueron luego interpretados en *Exilio en el árbol* (2006), una obra que aprovechaba estas condiciones humanas descritas para aplicarlas en el contexto del territorio colombiano, por medio de la alegoría de un hombre que se aísla en precarias

condiciones a vivir un voluntario recogimiento en un árbol. El trabajo inevitable remite a Cósimo Piovasco de Rondó, el protagonista de “El barón rampante” de Italo Calvino, quien asfixiado por la presión y tiranía de su entorno familiar decide alcanzar las copas de los arboles como refugio permanente, en una actitud que, al igual que el gesto de Opazo, parece irracional pero se afirma en el



Exilio en el árbol, Video-instalación, 2006.

¹⁹ *Territorio fugitivo. Mario Opazo. Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile. 2008.*

orgullo de una decisión voluntaria que se opone a las políticas que se le exigen para pertenecer a una sociedad que no le identifica. En torno a Exilio en el árbol se comentó:

“Mario Opazo en su obra enfrenta al espectador ante el ejercicio físico de un hombre que construye una casa en un árbol. Tarea aparentemente sin sentido, emprendida con metódico rigor, parecería cercana al teatro del absurdo. No obstante, podría fácilmente interpretarse desde las resonancias políticas que posee el tema del habitar precario en un país de tan altos índices de desplazados como es Colombia”²⁰.

Los trabajos de Opazo han sido vinculados con espacios geográficos específicos en diferentes ocasiones porque el paisaje y el contexto histórico de un lugar determinado juegan un papel capital para evidenciar una condición humana, pero ese humor trasciende la localización y hace del paisaje un espacio genérico que impide identificar o darle la prioridad al lugar que origina la sensación. El olvido, la frustración y la insatisfacción son sentimientos universales inherentes a un emplazamiento, y el recuerdo de esa sensación habitará siempre un espacio físico que se proyectará como una imagen melancólica de un lugar y un momento. Cada vez y con mayor rapidez, las relaciones humanas y los sentimientos se estrechan por lazos inalámbricos generando nuevas sensaciones que esta vez habitan ese espacio intangible y solitario en el borde de lo real y lo virtual. Nuevas éticas y políticas para territorios inasibles requieren también de nuevas emociones que permitan controlarlos. La distancia, la ausencia, la soledad y la inaccesibilidad son los motivantes de esa búsqueda de un territorio físico real que la virtualidad nunca podrá suplir a pesar de la realidad aumentada y de los próximos adelantos tecnológicos, por lo cual el éxodo de la humanidad se augura eterno, constante y

²⁰ LOZANO, ANA MARÍA.: *Enchufados*. Cu4arto Nivel Arte Contemporáneo. Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte. 2003-2007.

cíclico. Opazo deja en evidencia la dualidad de tener que expresarse con los mismos medios que parecen condenar la condición humana y convive con ellos en una tregua constante. Su naturaleza portátil le exige adecuarse a ese mundo veloz pero a la vez lo acusa, lo amonesta y lo pone en duda a lo largo de su producción.