



Territorio fugitivo

Mario Opazo

Ministra Presidenta de Cultura
Paulina Urrutia Fernández

Subdirector Nacional
Arturo Barrios Oteiza

Jefa Departamento de Creación Artística
Javiera Prieto Méndez

Directora Galería Gabriela Mistral
Claudia Zaldívar Hurtado

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral
Deborah Herring

Asistente Montaje Galería Gabriela Mistral
Alonso Duarte Montiel

Territorio fugitivo

Mario Opazo
27 de marzo al 9 de mayo de 2008

Diseño
Francisca García

Calibración de fotografías
Eliana Arévalo

Traducción
Kristina Cordero

Agradecimientos: Universidad Nacional de Colombia

Esta es una publicación de Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión de esta institución.

© Galería Gabriela Mistral. Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial.

© Fotografía: Jorge Brantmayer

© Textos: Alejandro Burgos

© Obra: Mario Opazo, profesor Universidad Nacional de Colombia

La presente edición contempló un tiraje de 1200 ejemplares
Impresión: Ograma
N° de Inscripción: N° 170092. Registro de Propiedad Intelectual
ISBN: 978-956-8327-29-3
Santiago de Chile, abril de 2008





Territorio fugitivo

Fugitive territory

Mario Opazo

Galería Gabriela Mistral 2008





De tigres y luciérnagas o, mejor, de espejos (a propósito de la obra de Mario Opazo)

Así como yo poseo la historia,
ella me posee; ella me ilumina:
me pregunto ¿para qué sirve la luz?

(P.P. Pasolini, *Las cenizas de Gramsci*)

1. En 1955 Borges dio razón de Pierre Menard, escritor francés que, junto a una tenue obra literaria “visible” dejaba otra, inconclusa, inigualable e “invisible”. Se trataba no de la composición de “otro” *Don Quijote* sino “del” *Don Quijote*. Del *Don Quijote* de Cervantes. Idéntico en todo. Y en todo distinto. “Es una revelación -escribe Borges- cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (*Don Quijote*, primera parte, noveno capítulo):... *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*. Redactada en el siglo XVII, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:... *la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*. La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la verdad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales *-ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir-* son descaradamente pragmáticas.”...

Of tigers, fireflies or, better yet, mirrors (regarding the work of Mario Opazo)

Just as I possess history
she possesses me; she illuminates me
and I ask myself: of what use is light?

(P. P. Pasolini, *The ashes of Gramsci*)

1. In 1955, Borges introduced the world to Pierre Menard, the French writer who, in addition to one tenuous and “visible” literary work, left behind another, unfinished work, unparalleled and “invisible”— not the composition of the “other” *Don Quixote* but rather “the” *Don Quixote*. The *Don Quixote* of Cervantes. Identical in every way. And in every way different. “It is a revelation,” writes Borges, “to compare Menard’s *Don Quixote* to that of Cervantes. The latter, for example, wrote (*Don Quixote*, Part I, chapter IX) “...truth, whose mother is history, rival of time, repository of deeds, witness to the past, example and counsel of the present, and warning for the future.” Composed in the 17th century, composed by the “lay genius” Cervantes, this enumeration is merely a rhetorical tribute to history. Menard, on the other hand, writes: “...truth, whose mother is history, rival of time, repository of deeds, witness to the past, example and counsel of the present, and warning for the future.” History, mother of the truth: the idea is astounding. Menard, a contemporary of William James, defines history not as an investigation of the truth but the very origin of truth. Historical truth, to his mind, is not what occurred; it is what we consider to have occurred. The final clauses, “*example and counsel of the present, and warning for the future,*” are blatantly pragmatic.

¿No es esta narración, este apólogo, una extraordinaria, por cuanto inesperada e inusual, definición de *imagen*?

2. A la manera de Pierre Menard, la imagen es, simplemente, expresión visible de lo visible. La imagen de un hombre que salta el lazo en un viejo solar¹ no es “otro” hombre que salta el lazo en un viejo solar respecto al hombre que salta el lazo en un viejo solar. Se trata -la imagen- “del” hombre que salta el lazo en un viejo solar. Idéntico en todo. Y en todo distinto.

Entre la imagen del hombre y el hombre hay una precisa, total, identidad: ambos son aquello que, sencillamente, *aparece*; aquello que, naturalmente, el ojo encuentra. Entre la imagen del hombre y el hombre hay una precisa, total, diferencia: la una *no es el otro*.

3. Una vez entendida de esta manera la imagen (a la manera de Pierre Menard), se puede entonces establecer que aquello que en realidad importa en ella no es su extraordinario poder de simulacro, o sea su mayor o menor capacidad ontológica (la tan mentada “confusión” entre lo real y lo imaginario que la imagen propiciaría).

Lo que de verdad importa en la imagen es que por medio de ella se tiene la posibilidad de comprender las condiciones según las cuales un particular grado de expresión de un fenómeno puede llegar a ser visible.

Lo que ciertamente importa en la imagen es lo que de manera auténtica importa en el Quijote de Menard: a partir de éste no es posible ya leer el *Don Quijote* tal como lo había escrito Cervantes. El Quijote de Menard, que parece tener transparencia de cristal respecto a la obra de Cervantes, es en realidad un espejo. Desde su aparición

Might we say, then, that this narrative, this fable, is nothing but an extraordinary and as such unexpected and unusual definition of *image*?

2. In the sense of Pierre Menard, *the image*, quite simply, is the visible expression of that which is visible. The image of a man who jumps rope in the patio of an old house¹ is not “another” man who jumps rope in the patio of an old house in contrast to the man who jumps rope in the patio of an old house. This –the image– is about “the” man who jumps rope in the patio of an old house. Identical in every way. And in every way different.

Between the image of the man and the man there is a specific, total identity: both are what simply *appears*; what the eye naturally finds. Between the image of the man and the man there is a specific, total difference: one *is not the other*.

3. Once the image is understood in this sense (in the sense of Pierre Menard), it is possible to assert that the truly important thing about the image is not its extraordinary power of simulation –in other words, its variable ontological capacity (the frequently invoked “confusion” between real and imaginary elements generated by the image).

What is truly important about the image is that it offers the possibility of understanding the conditions through which a particular degree of expression of a phenomenon becomes visible.

What truly matters about the image is what, in the truest sense, is important about Menard’s *Quixote*: the existence of Menard’s *Quixote* means that it is no longer possible to read *Don Quixote* as Cervantes wrote it. Menard’s *Quixote*, which seems to possess

¹ *Hacer nada*, video 2004. (Ver página 12)

¹ *Hacer nada*, (Doing nothing) video 2004. (See page 12)

se ha leído el Quijote de Menard creyendo leer aún el *Don Quijote* y, concretamente, leyendo el de Cervantes.

Si se permite hacer uso de una sentencia, entonces se dirá que aquí se trata de comprender el siguiente enigma: ¿hay conocimiento por medio de la imagen?

4. Se vislumbra así, desde ya, el asunto que motiva este texto.

Es necesario considerar con rigor que la actual crisis de la supremacía del *médium* alfabético -en cuanto a la transmisión de saber en las sociedades occidentales- y la difusión de nuevas tecnologías comunicativas, otorga al artista visual una inmensa responsabilidad de naturaleza epistemológica. Iván de la Nuez en una breve editorial para el suplemento cultural del diario El País de España (09-02-08) sintetiza con eficacia: *En esta encrucijada, los artistas tienen ante sí una tarea mucho más importante que la de suturar las heridas abiertas desde la política. Esa encomienda les conmina a convertirse, sin complejos, en los intelectuales de la era de la imagen. Esta condición suicida ya fue avistada por Hegel, quien consideraba al artista como "el hombre sin contenido" por el hecho de ir "más allá" del propio arte; de desaparecer después de dotarnos de un conocimiento visual y una emoción estética. Sólo que el arte, después de abismarse a otros mundos -la política, los medios, la tecnología-, regresa averiado a la domesticación de su Itaca de siempre: la protección del museo y las formas de gratificación tradicionales. Esa falta de coherencia entre un viaje de ida platórico y un viaje de vuelta menguado hace increíbles algunas propuestas del arte contemporáneo. Y no porque no tenga el valor de desbordarse*

a crystalline transparency with respect to the work of Cervantes, is in fact a mirror. Ever since Menard's *Quixote* came into existence, people have read it believing that they were still reading Don Quixote- and, more to the point, that they were reading Cervantes's *Quixote*.

If I may be indulged, I believe that this is about understanding the following enigma: Is knowledge possible through the image?

4. By now, the issue that has prompted this essay begins to emerge.

It is essential for us to seriously consider that the present crisis of the supremacy of the alphabetic *medium* -in terms of the transmission of knowledge in Western society- coupled with the dissemination of new technologies of communication, has forced the visual artist to assume a tremendous amount of epistemological responsibility. Iván de la Nuez, in a brief article for the cultural supplement of the Spanish newspaper *El País*, dated 9 February 2008, expresses this quite succinctly: "At this crossroad, artists find themselves facing a task far more significant than that of stitching up the open wounds left by politics. That responsibility forces them to become, without reservations, the intellectuals of this era of the image. Hegel foretold this suicidal situation, considering the artist to be 'the man without content' for having gone 'beyond' art itself, for having disappeared after gracing us with visual knowledge and aesthetic emotion. Except that art, after sinking to the depths of other realms -politics, media, technology- comes back, broken, to the domestication of its eternal Ithaca: the protection of the museum and traditional forms of gratification. This

-“más allá de sí mismo”- sino porque no consigue llevar hasta el último puerto la envergadura radical que requiere semejante expansión. Como en la antigua metáfora hindú, le sucede a muchos creadores lo que al jinete que cabalga sobre un tigre: alcanza cotas inéditas de velocidad, extensión y aventura, pero termina abdicando. Un error, pues eso es, precisamente, lo que está vedado en la leyenda: alguien que monta sobre un tigre no puede bajarse, porque éste lo devoraría de inmediato. Bien mirado, lo reprochable del arte actual no es, como dicen algunos conservadores, que se haya aventurado más allá de sí mismo, sino que no lo haya hecho suficientemente, que no haya completado del todo su gesto.

Sucede entonces que en buena parte de la actual elaboración artística de la imagen es posible encontrar una cierta tendencia iconoclasta: se identifica el problema de la representación sensible y de la imagen con la afirmación nihilista del sujeto. La experiencia sensible se define allí como simple negativo del concepto. La imagen poseería entonces sólo un cierto carácter subversivo respecto a la posibilidad de la significación; la imagen sería sólo el espacio de informe expresión de los aspectos no conceptuales de la experiencia.

Se vislumbra, se ha dicho antes, el asunto de este escrito. Si se permite entonces otra sentencia, ésta vez afirmativa: lo que en verdad caracteriza la obra de Mario Opazo es su valor, su virtud, epistemológicas.

5. En el fondo, inasible, un horizonte marino. Más cerca, contra el horizonte, una duna azotada por los vientos y así viva. Un hombre, su perfil apenas contra el cielo salado,

lack of coherence between an exuberant outward journey and a dejected return journey renders certain specimens of contemporary art completely implausible. Not because they lack the courage to break out -to go “beyond themselves”- but rather because they do not succeed in bringing the radical magnitude that requires such expansiveness to its appropriate conclusion. Just like in the old Hindu metaphor, many creative people suffer from what happens to the man who rides a tiger: they achieve unprecedented feats of speed, distance and adventure, but in the end they must abandon their endeavor. For what lies at the heart of this legend is a miscalculation: a man who climbs onto a tiger can never get off because the tiger would devour him instantly. Upon closer consideration, what makes art today so reproachable is not, as some conservatives might claim, that artists have ventured beyond themselves, but rather the opposite -that they have not done this enough, that they have not brought their artistic gestures to completion.”

As such, it is possible to identify a kind of iconoclastic tendency in a great many of today's artistic formulations of the image: the problem of sensory representation and of the image itself is identified with the nihilistic affirmation of the subject. Sensory experience is defined, in this case, as the simple opposite of the conceptual. The image, then, would only possess something of a subversive quality with respect to the possibility of signification: the image would only be the space of formless expression of the non-conceptual aspects of experience.

As mentioned before, the issue that has prompted this essay begins to emerge.

asciende por ella. Una vez alcanzada su cima, el hombre se desbarranca a volatines ahora confundiendo con la roja arena que levanta.²

Esta imagen produce en quien la ve aquello que sintió Leonardo Sciascia ante la visión de una luciérnaga. *Anoche -escribe Sciascia³-, al salir para dar un paseo, vi una luciérnaga en la hendidura de un muro. No veía luciérnagas, en estos campos, desde hace por lo menos cuarenta años... Era verdaderamente una luciérnaga; allí en la grieta del muro. Me produjo una alegría intensa. Y como duplicada. Y como desdoblada. La alegría de un tiempo reencontrado -la infancia, los recuerdos, este mismo sitio, ahora silencioso, lleno de voces y juegos- y de un tiempo que me correspondía hallar, inventar...*

La imagen produce entonces un desdoblamiento -una duplicación. La imagen, cuando en ella hay conocimiento, produce un desdoblamiento, una duplicación. Se trata, en realidad, de un espejo.

La luciérnaga de Sciascia -como el Quijote de Menard, como el escarabajo de Opazo- una vez aparecida, ya no va a permitir ver "el tiempo reencontrado" -la infancia, los recuerdos, este mismo sitio, ahora silencioso, lleno de voces y juegos- más que como un tiempo que corresponde hallar, inventar... La luciérnaga de Sciascia, que parece con la transparencia de cristal respecto a la luciérnaga de hace cuarenta años, es en realidad un espejo.

Lo que en verdad tiene relevancia aquí es el grado de perspicuidad con el que *el tiempo reencontrado* llega a ser visible en cuanto *tiempo que me corresponde hallar, inventar*. Lo que en verdad es relevante aquí

² Mario Opazo, *Territorio fugitivo*. 1. *Scarabeus sacer*, video 2007. (ver página 14)

³ Leonardo Sciascia, *El caso Moro*, p. 9, Ed. Destino, 1996.

And if I may, I would like to make another assertion, this one positive: what most truly characterizes the work of Mario Opazo is its epistemological courage and virtue.

5. At the bottom, untouchable, a horizon over the sea. Closer, against the horizon, a dune whipped -and as such, brought to life- by the wind. A man, his profile scarcely visible against the salty air, climbs the dune. Once he reaches the top, he takes a leap and tumbles down the dune, blending in with the red sand that his body kicks up.²

This image elicits a sensation much like Leonardo Sciascia's reaction to the experience of gazing at a firefly: "*Last night*," Sciascia writes, "*as I went out for a walk, I saw a firefly in a crack in a wall. I hadn't seen fireflies in these fields for at least forty years... it really was a firefly, there in a crevice in the wall. It gave me an intense feeling of happiness. As if duplicated. As if divided. The happiness of a time rediscovered -childhood, memories, this very same place, now silent, filled with voices and games- and of a time that I had to find, to invent...*"³

The image produces a division -a duplication. The image, when it contains knowledge, produces a division, a duplication. It is, in reality, a mirror.

Once it materializes, Sciascia's firefly - just like Menard's Quixote, and Opazo's beetle- will no longer allow the "time rediscovered" -childhood, memories, this very same place, now silent, filled with voices and games- to be seen as anything more than a time that has to be found, invented... Sciascia's firefly, which seems to possess a crystalline transparency with respect to the firefly of forty years earlier,

² Mario Opazo, *Territorio fugitivo*. 1 (Fugitive Territory, 1). *Scarabeus sacer*, video 2007 (see page 14)

³ Leonardo Sciascia, *El caso Moro*, (The Moro Affair). Ed. Destino, 1996, p. 9.

es el grado de perspicuidad con el que llega a expresión visual la estructura topológica del espacio visto (las condiciones según las cuales un particular grado de expresión de un fenómeno puede llegar a ser visible).

6. Yo no veo el ojo que ve el espacio visual, no veo el límite del mismo y, en fin, no veo un espacio visual visto.

¿Cómo funciona entonces un espejo?⁴

7. Un hombre cava un hueco en la arenosa ribera de un río. Junto a él un cajón de madera. El hueco, se sabe pronto, está destinado para el cajón vacío. El cajón es enterrado en la arena ahora húmeda y sobre ésta la mano del hombre escribe la palabra “olvido”. Con cuidadosos gestos el hombre desentierra el cajón lleno de la arena recién bautizada. Con cuidadosos gestos el hombre levanta el cajón y se lo lleva.⁵

Así funcionan los espejos de Mario Opazo.

Y ésta es la manera en que sucede el conocimiento en la imagen.

La visibilidad es aquí el efecto de una acción que pone en obra la mirada. La acción del dispositivo técnico-artístico (una instalación de la mirada) hace posible, por así decirlo, la genealogía de la imagen y de la experiencia de pensamiento allí implicada y destinada.

La imagen aquí es posible sólo en virtud de su puesta en obra. En virtud de una ejecución performativa, una especie de refiguración topológica.

Lo que en verdad es relevante aquí, se reitera, es el grado de perspicuidad con el que llega a expresión visual la estructura

⁴ Mario Opazo, *Boomerang*, video 2006. (ver página 11)

⁵ Mario Opazo, *Territorio Fugitivo*, 2. *Olvido de arena*, video 2007. (ver páginas 18-21)

is in reality a mirror. What is truly relevant here is the degree of perspicuity with which *time rediscovered* comes to be visible as *time that I have to find, invent*. What is truly relevant is the degree of perspicuity with which the topological structure of the viewed space becomes a visual expression (the conditions through which a particular degree of expression of a phenomenon becomes visible).

6. I do not see the eye that sees visual space, nor do I see the limit of that visual space-in short, I do not see a seen visual space.

How, then, does a mirror work?⁴

7. A man digs a hole along the sandy banks of a river. Next to him is a large wooden box. The hole, it soon becomes clear, has been dug for the empty box. The box is buried in the now-damp sand, and upon the sand the man's hand writes the word “olvido” (oblivion). With great care, the man digs up the box filled with the recently baptized sand. With great care the man picks up the box and carries it away.⁵

This is how Mario Opazo's mirrors work.

And this is the way in which knowledge unfolds in the image.

Visibility, here, is the effect of an action that puts the gaze to work. It is through the action of the technical-artistic instrument (an installation of the gaze) that the genealogy of the image and of the thought experience implied and intended therein are made possible, so to speak. The image here is possible only by virtue of its being staged within the work of art. By virtue of a performative execution, a kind of topological refiguration.

⁴ Mario Opazo, *Boomerang*, video 2006. (see page 11)

⁵ Mario Opazo, *Territorio Fugitivo*, 2. *Olvido de arena* (Fugitive Territory, 2. Oblivion of sand), video 2007. (see pages 18-21)

topológica del espacio visto (las condiciones según las cuales un particular grado de expresión de un fenómeno puede llegar a ser visible).

8. La obra artística de Mario Opazo se presenta ahora en toda su extraordinaria importancia. Pocas veces se tiene la ocasión de en verdad conocer, adquirir conocimiento. Y poquísimas veces esto sucede por medio de la imagen.

La inmensa responsabilidad epistemológica que la imagen otorga al artista está aquí asumida sin concesiones. Es como si el artista asumiese el punto de vista del ángel de la historia de Walter Benjamin⁶. Donde los hombres ven una sucesión de eventos, el ángel ve un creciente acervo de ruinas. De estas ruinas informes, sin embargo, el artista -a diferencia del ángel de la historia que nada puede hacer- derivará por medio de la imagen un fugaz discernimiento de los tiempos (una cierta y propia idea de belleza, y una cierta y propia idea de moral).

9. Sobre la superficie de la imagen -ahora espejo- un cuerpo vestido se desmiembra y se recompone. Acervo de ruinas -el presente, el cuerpo- sobre la superficie de la imagen. Así se posee la historia, así la historia posee, ilumina.⁷

Entonces hay que preguntar: ¿para qué sirve la luz?

Alejandro Burgos Bernal
Bogotá, febrero 2008

⁶ La figura del ángel de la historia alude, en las *Tesis sobre el concepto de historia* de Benjamin, a la complejidad última del problema de la historia.

⁷ Mario Opazo, *Al otro lado del espejo*, video 2008. (ver páginas 22-24)

What is truly relevant here, it must be repeated, is the degree of perspicuity with which the topological structure of the viewed space becomes a visual expression (the conditions through which a particular degree of expression of a phenomenon becomes visible).

8. The artistic work of Mario Opazo reveals itself now in all its extraordinary magnitude. It is a rare occasion indeed to truly know, to acquire knowledge. And it is an extremely rare occasion when this happens through the image.

The tremendous epistemological responsibility that the image forces upon the artist is assumed here, without concessions. It is as if the artist assumed the perspective of the angel in Walter Benjamin's tale⁶. Where men see a succession of events, the angel sees a growing patrimony of ruins. Of these formless ruins, however, the artist -unlike the angel in the story, who can do nothing about them- will use the image to elicit a fleeting discernment of times (a true and individual notion of beauty, and a true and individual notion of morality).

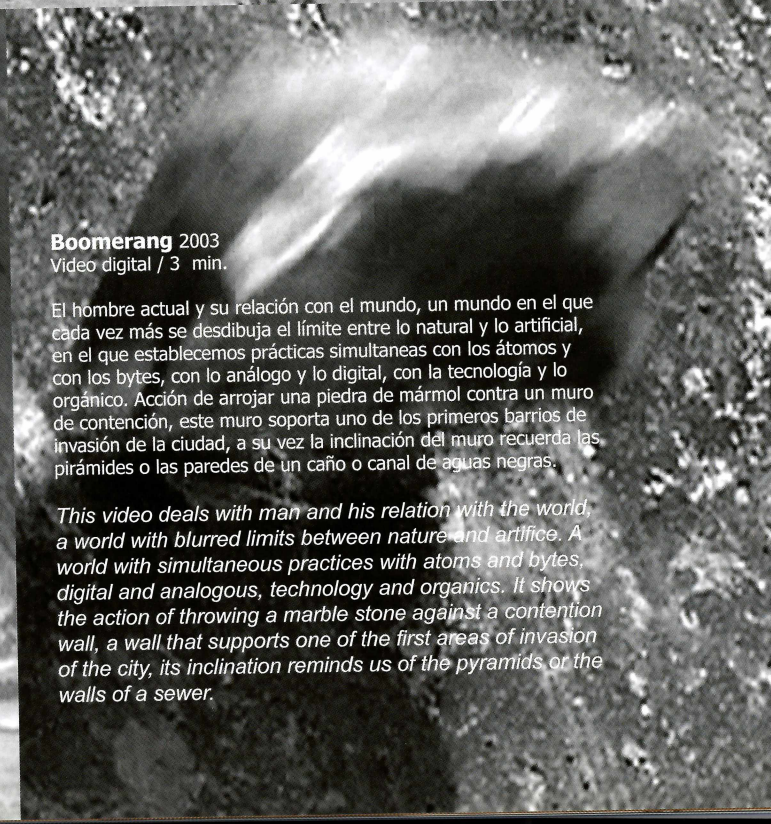
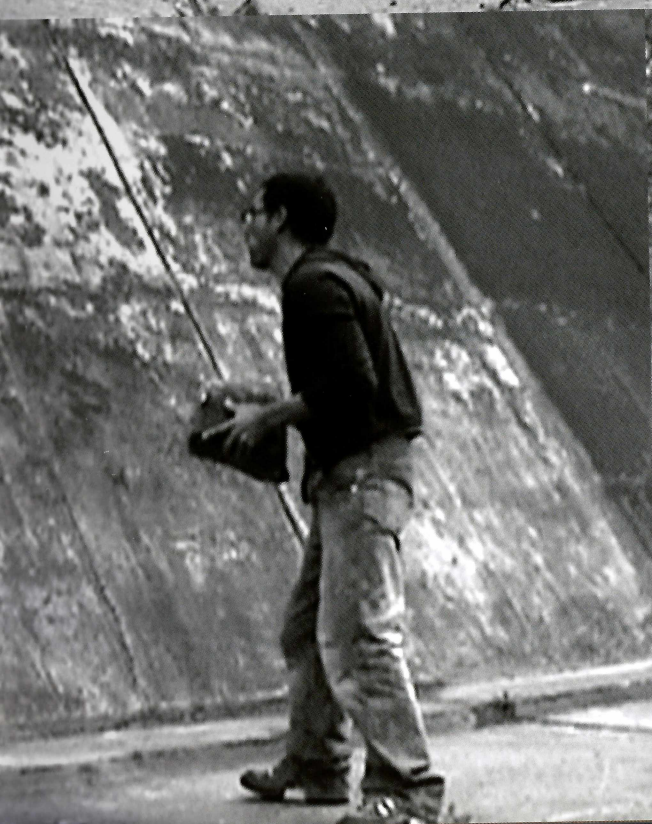
9. Upon the surface of the image -now a mirror- a clothed body dismembers and then recomposes itself. Patrimony of ruins -the present, the body- upon the surface of the image. This is the way in which history is possessed, in which history possesses and illuminates.⁷

And so, we must ask, of what use is light?

Alejandro Burgos Bernal
Bogotá, February 2008

⁶ The figure of the angel in the story in question, in Benjamin's *On the Concept of History*, alludes to the ultimate complexity of the problem of history.

⁷ Mario Opazo, *Al otro lado del espejo*, (*On the other side of the mirror*), video 2008 (see pages 22-24)



Boomerang 2003
Video digital / 3 min.

El hombre actual y su relación con el mundo, un mundo en el que cada vez más se desdibuja el límite entre lo natural y lo artificial, en el que establecemos prácticas simultáneas con los átomos y con los bytes, con lo análogo y lo digital, con la tecnología y lo orgánico. Acción de arrojar una piedra de mármol contra un muro de contención, este muro soporta uno de los primeros barrios de invasión de la ciudad, a su vez la inclinación del muro recuerda las pirámides o las paredes de un caño o canal de aguas negras.

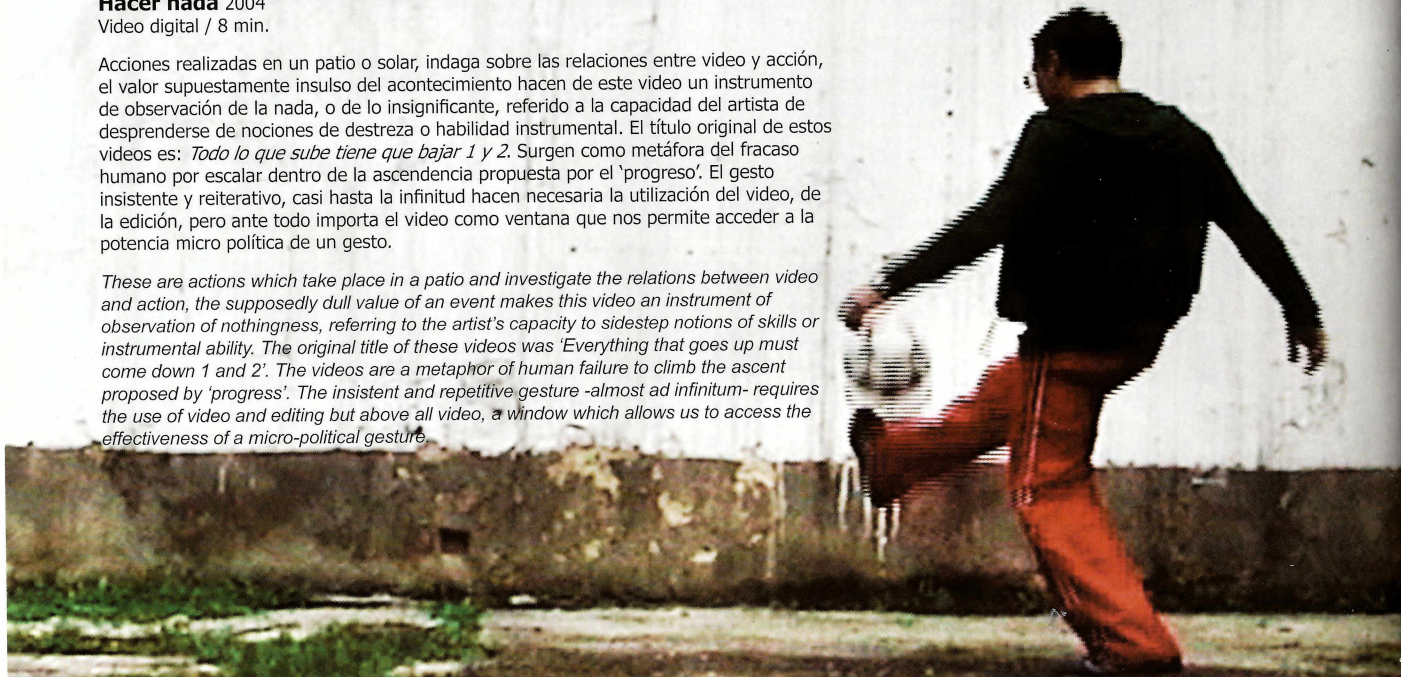
This video deals with man and his relation with the world, a world with blurred limits between nature and artifice. A world with simultaneous practices with atoms and bytes, digital and analogous, technology and organics. It shows the action of throwing a marble stone against a contention wall, a wall that supports one of the first areas of invasion of the city, its inclination reminds us of the pyramids or the walls of a sewer.



Hacer nada 2004
Video digital / 8 min.

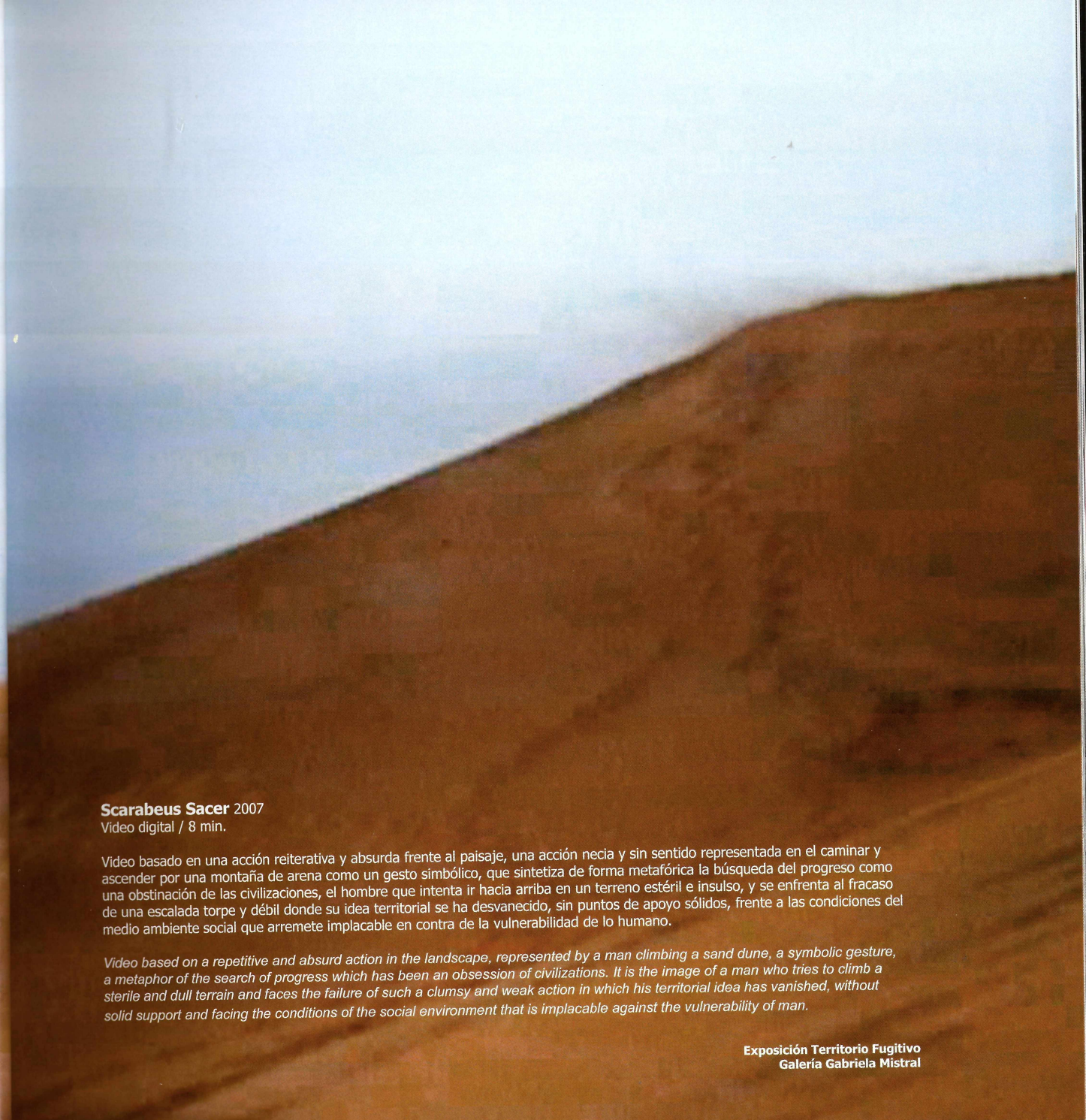
Acciones realizadas en un patio o solar, indaga sobre las relaciones entre video y acción, el valor supuestamente insulso del acontecimiento hacen de este video un instrumento de observación de la nada, o de lo insignificante, referido a la capacidad del artista de desprenderse de nociones de destreza o habilidad instrumental. El título original de estos videos es: *Todo lo que sube tiene que bajar 1 y 2*. Surgen como metáfora del fracaso humano por escalar dentro de la ascendencia propuesta por el 'progreso'. El gesto insistente y reiterativo, casi hasta la infinitud hacen necesaria la utilización del video, de la edición, pero ante todo importa el video como ventana que nos permite acceder a la potencia micro política de un gesto.

These are actions which take place in a patio and investigate the relations between video and action, the supposedly dull value of an event makes this video an instrument of observation of nothingness, referring to the artist's capacity to sidestep notions of skills or instrumental ability. The original title of these videos was 'Everything that goes up must come down 1 and 2'. The videos are a metaphor of human failure to climb the ascent proposed by 'progress'. The insistent and repetitive gesture -almost ad infinitum- requires the use of video and editing but above all video, a window which allows us to access the effectiveness of a micro-political gesture.









Scarabeus Sacer 2007

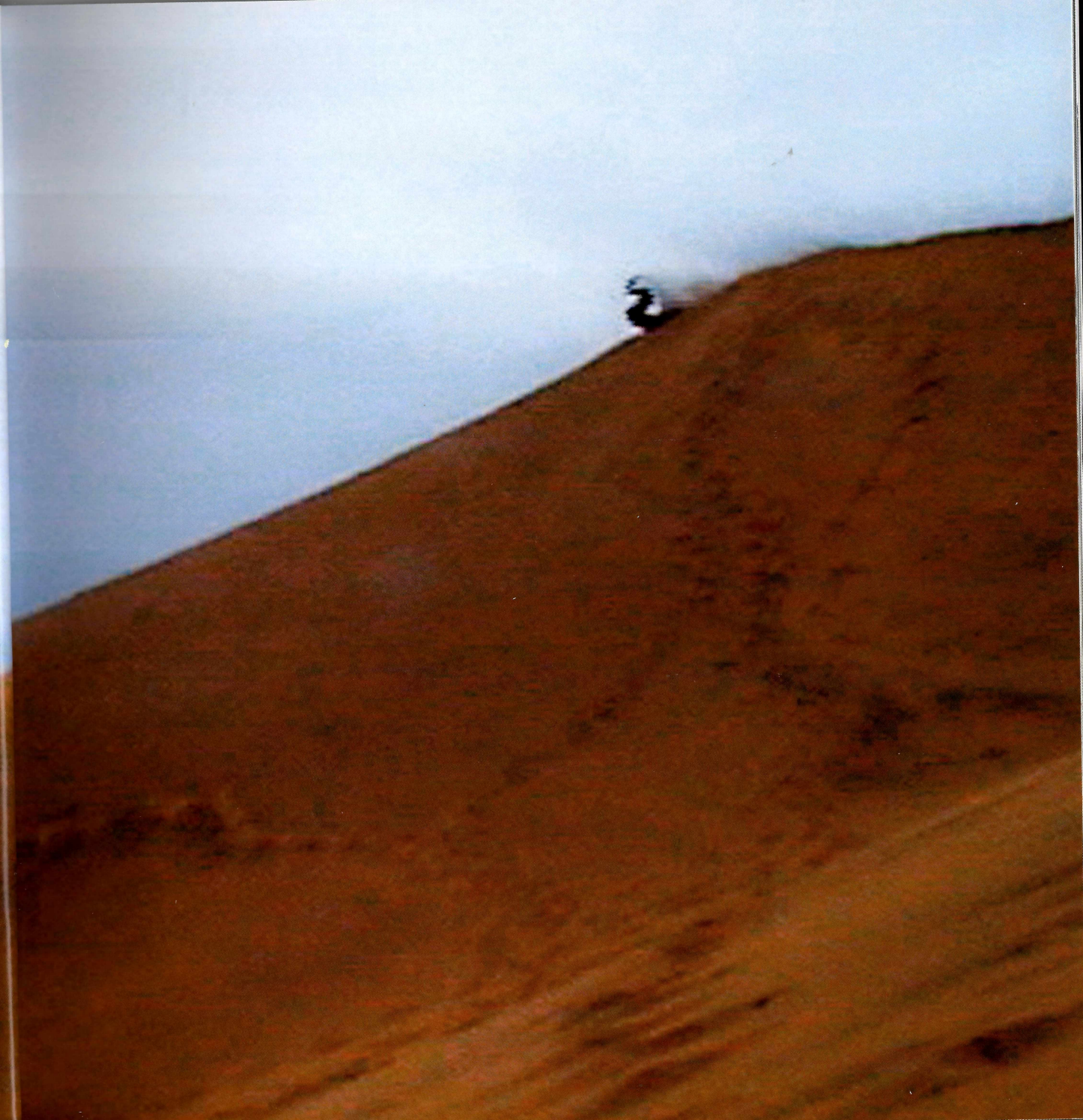
Video digital / 8 min.

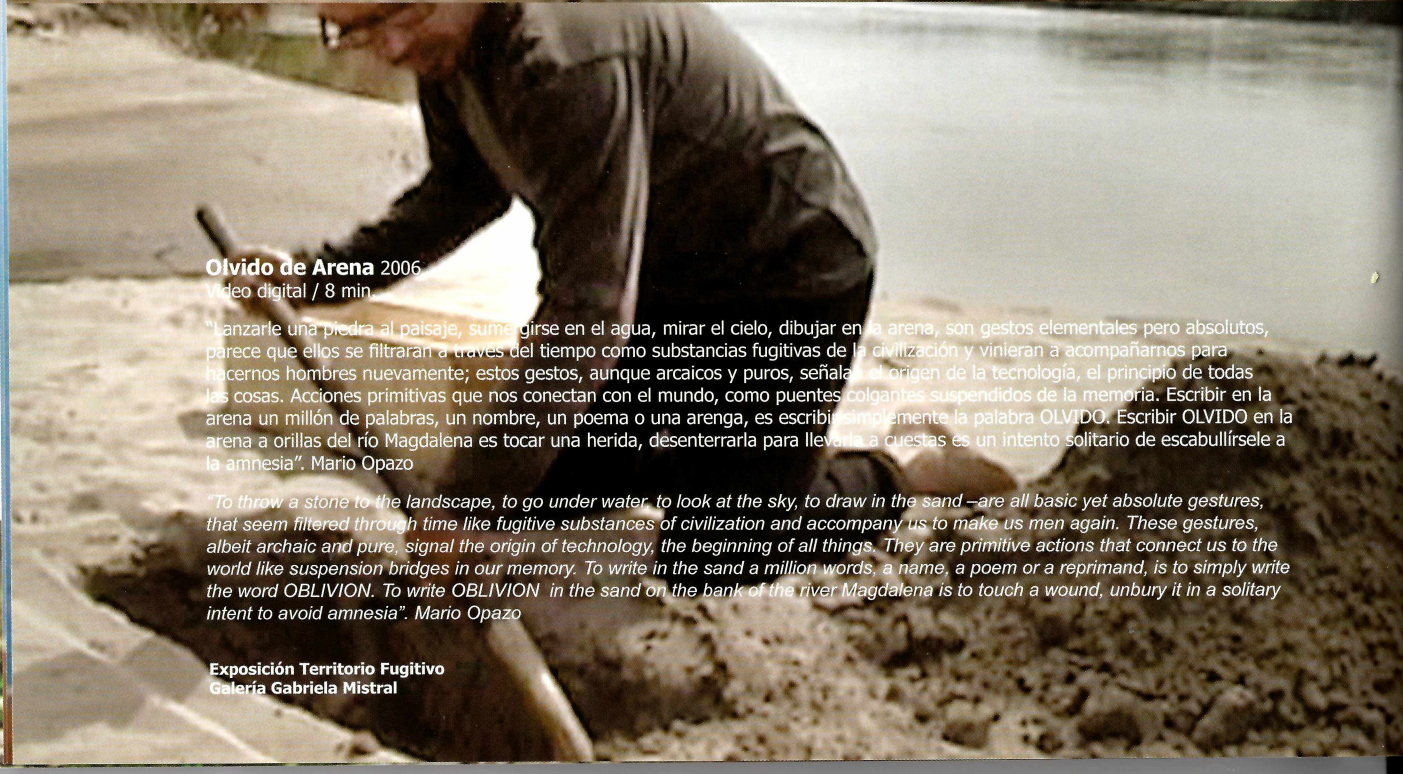
Video basado en una acción reiterativa y absurda frente al paisaje, una acción necia y sin sentido representada en el caminar y ascender por una montaña de arena como un gesto simbólico, que sintetiza de forma metafórica la búsqueda del progreso como una obstinación de las civilizaciones, el hombre que intenta ir hacia arriba en un terreno estéril e insulso, y se enfrenta al fracaso de una escalada torpe y débil donde su idea territorial se ha desvanecido, sin puntos de apoyo sólidos, frente a las condiciones del medio ambiente social que arremete implacable en contra de la vulnerabilidad de lo humano.

Video based on a repetitive and absurd action in the landscape, represented by a man climbing a sand dune, a symbolic gesture, a metaphor of the search of progress which has been an obsession of civilizations. It is the image of a man who tries to climb a sterile and dull terrain and faces the failure of such a clumsy and weak action in which his territorial idea has vanished, without solid support and facing the conditions of the social environment that is implacable against the vulnerability of man.

**Exposición Territorio Fugitivo
Galería Gabriela Mistral**







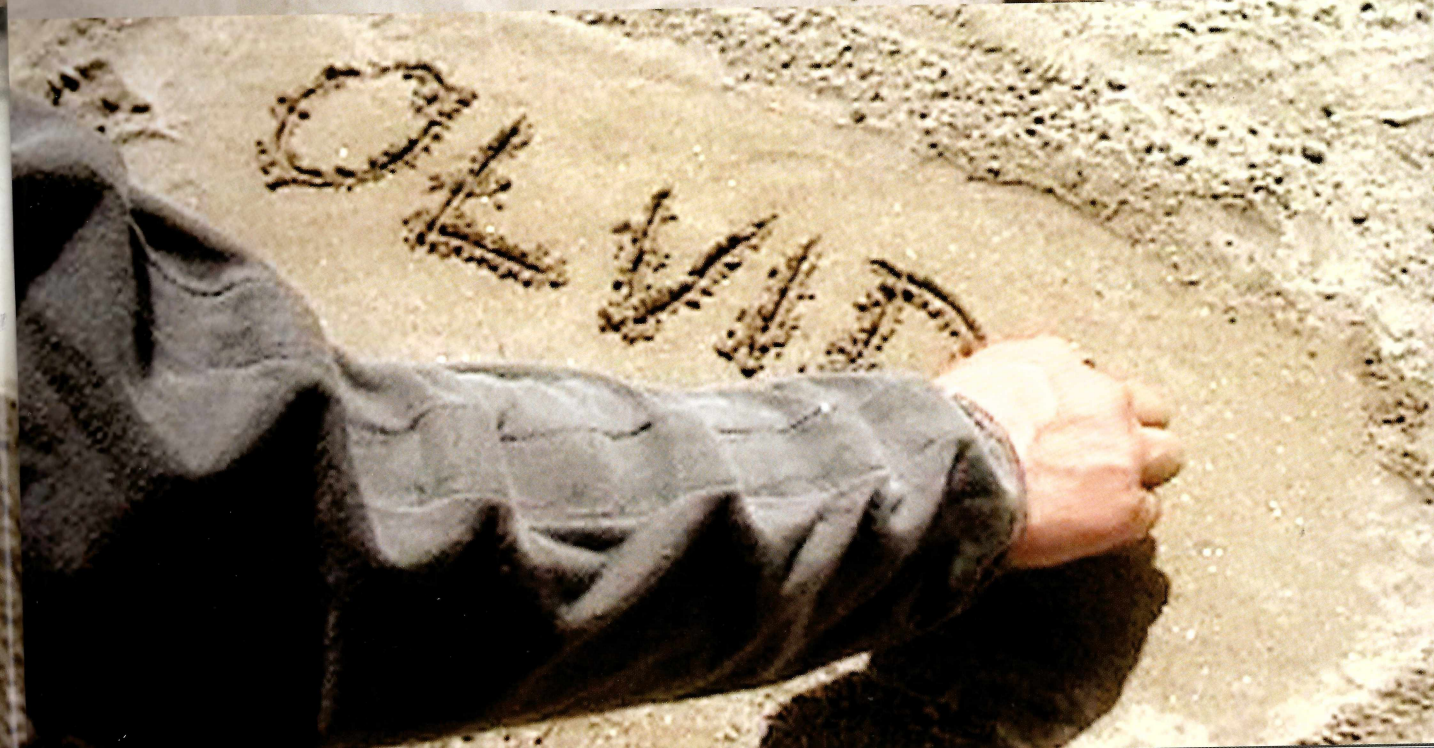
Olvido de Arena 2006

Video digital / 8 min

"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 filtrarán a través del tiempo como sustancias fugitivas de la civilización y vinieran a acompañarnos para hacernos hombres nuevamente; estos gestos, aunque 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. Escribir en la arena un millón de palabras, un nombre, un poema o una arenga, es escribir simplemente la palabra OLVIDO. Escribir OLVIDO en la arena a orillas del río Magdalena es tocar una herida, desenterrarla para llevarla a cuestras es un intento solitario de escabullirse a la amnesia". Mario Opazo

"To throw a stone to the landscape, to go under water, to look at the sky, to draw in the sand –are all basic yet absolute gestures, that seem filtered through time like fugitive substances of civilization and accompany us to make us men again. These gestures, albeit archaic and pure, signal the origin of technology, the beginning of all things. They are primitive actions that connect us to the world like suspension bridges in our memory. To write in the sand a million words, a name, a poem or a reprimand, is to simply write the word OBLIVION. To write OBLIVION in the sand on the bank of the river Magdalena is to touch a wound, unbury it in a solitary intent to avoid amnesia". Mario Opazo

Exposición Territorio Fugitivo
Galería Gabriela Mistral





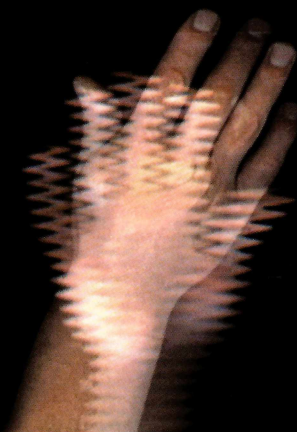


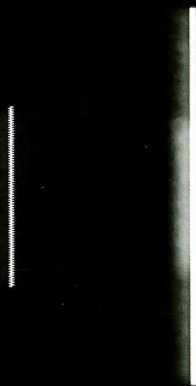
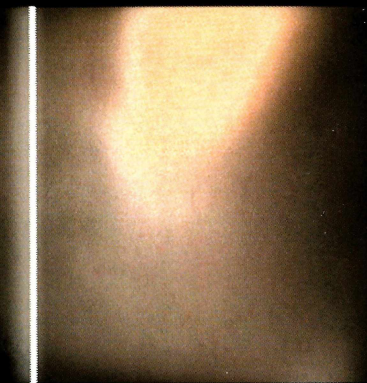
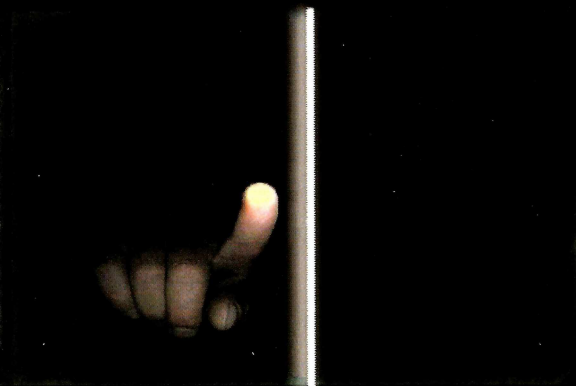


Al otro lado del espejo 2007
Escanovideografía (escáner y video)

Resulta de una secuencia extensa de imágenes, que corresponden a detalles de un cuerpo, que se ha expuesto infinitamente al rayo de un escáner. Se trata de imágenes que al ponerlas en secuencia restauran a manera de *stop motion* el cuerpo y el movimiento, dando la sensación de estar reanimando un cuerpo muerto.

Result of an extensive sequence of images which are details of a body exposed to the rays of a scanner. Placed in a 'stop motion' type of sequence, it seems a dead body is being reanimated and put into movement.





Galería de Arte gm

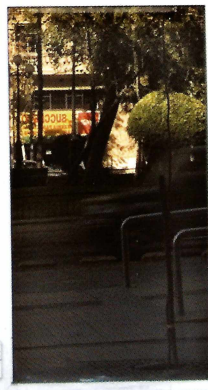
1381

Galería de Arte gm

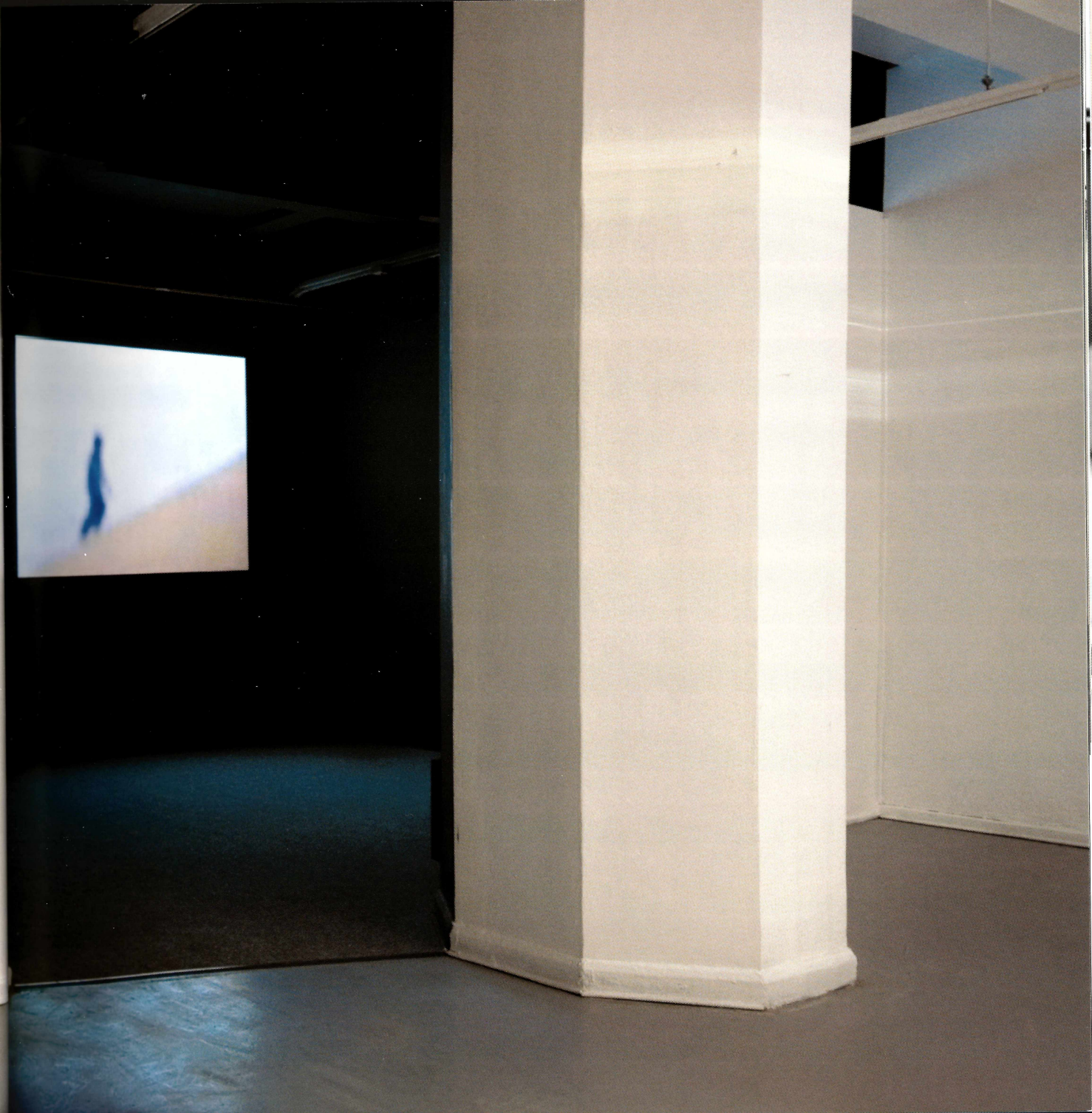
1381

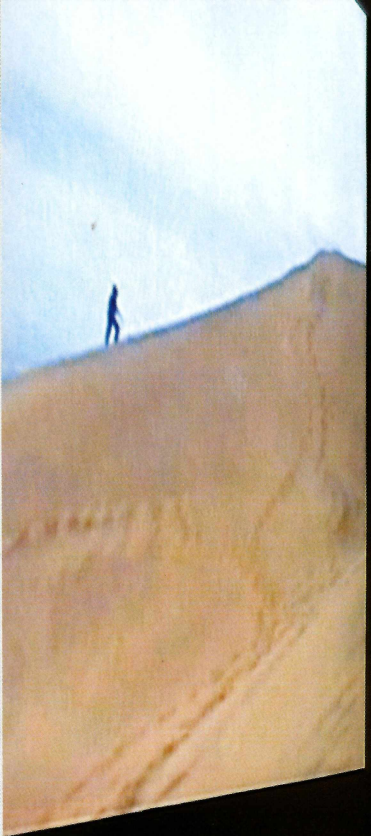
Territorio fugitivo

Fugitive territory





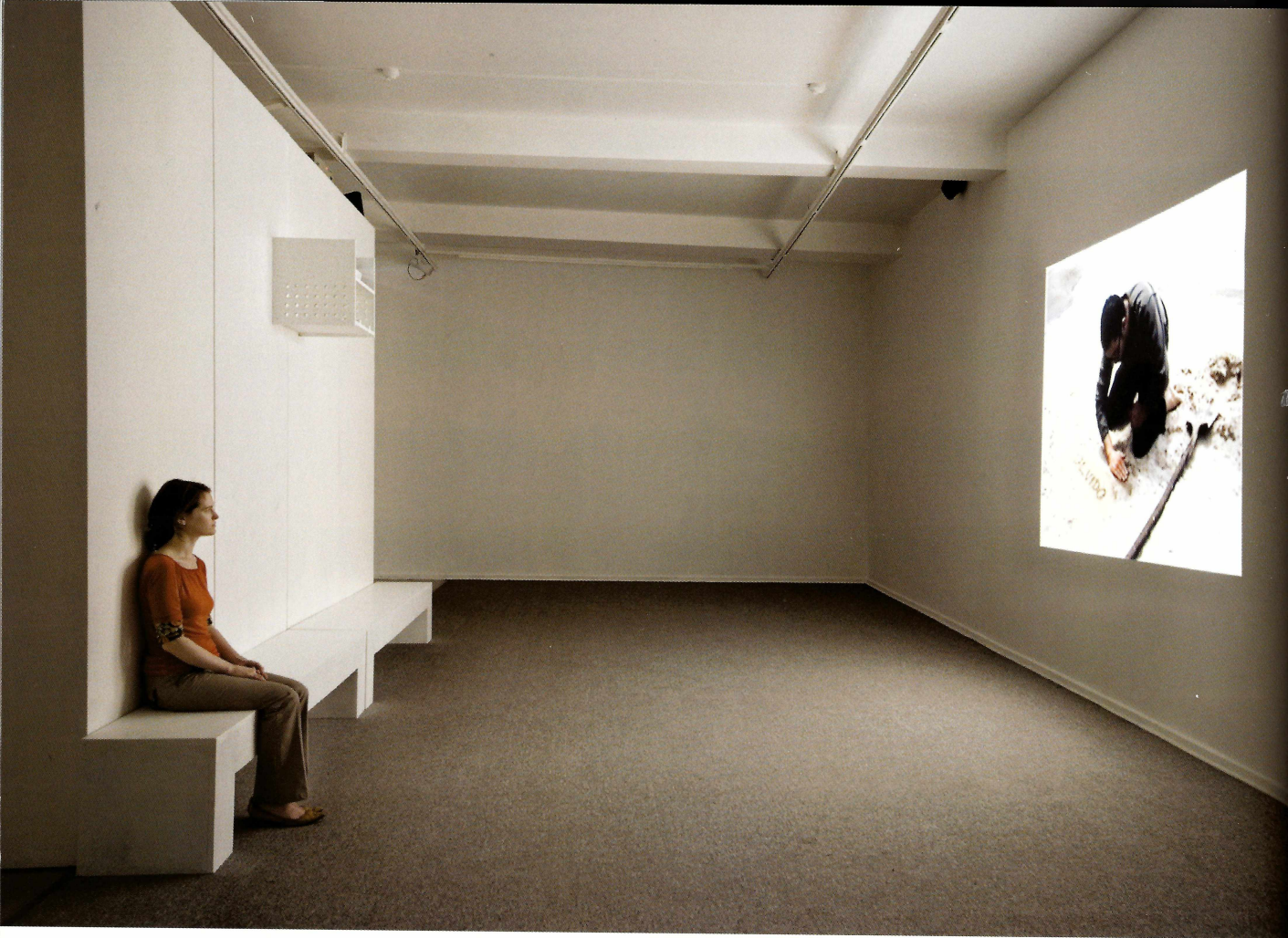












Territorio fugitivo

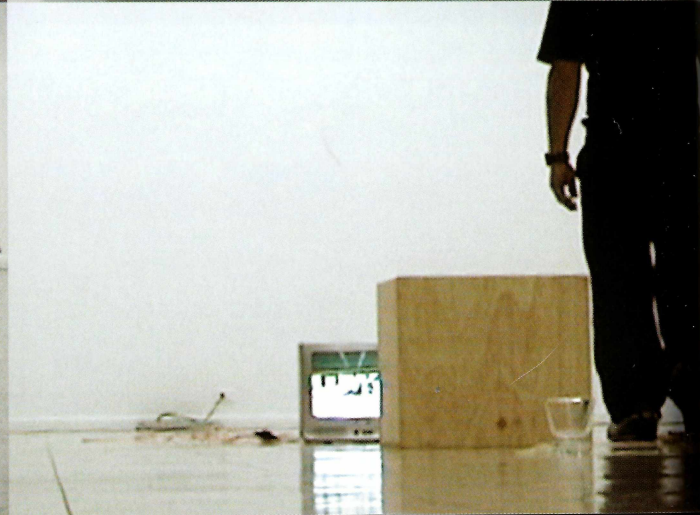
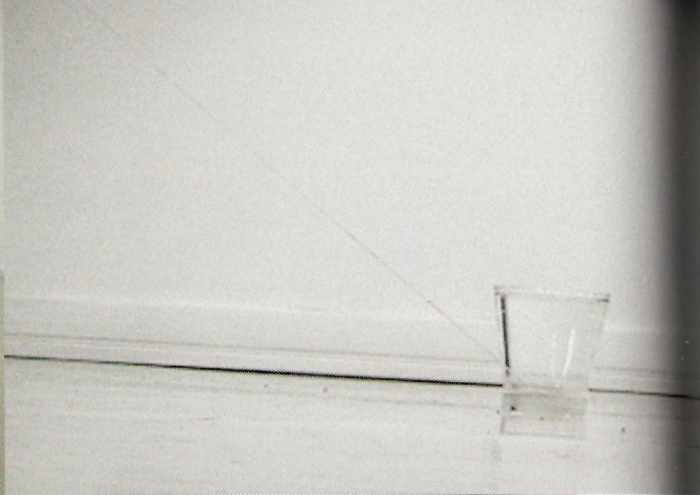
Mario Opazo

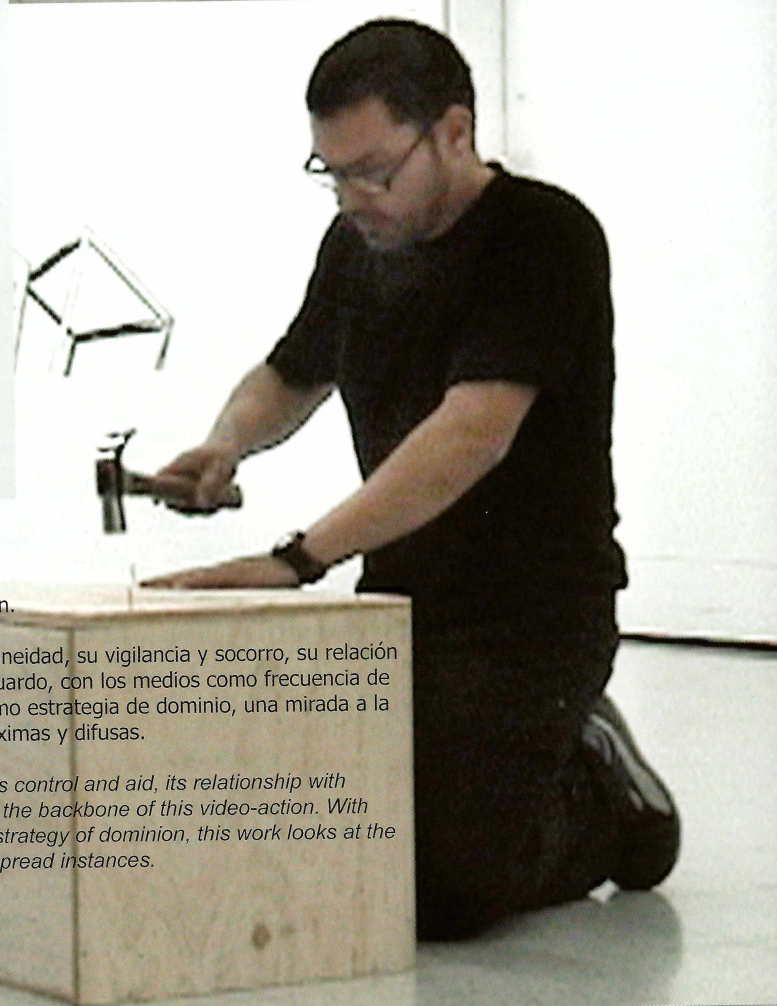
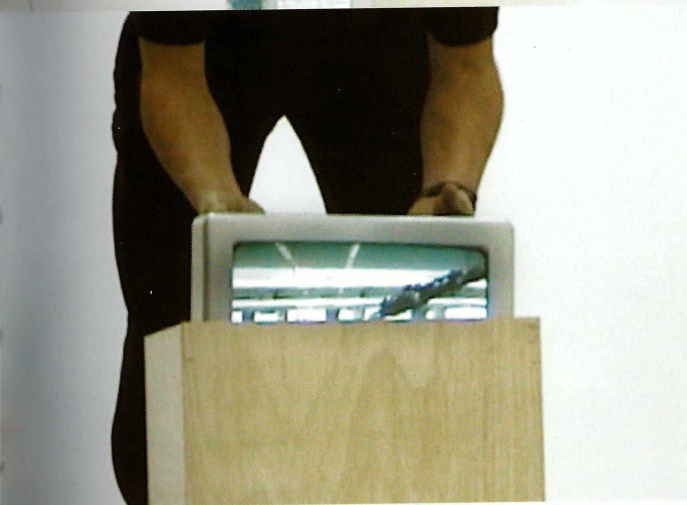
Esta exposición está orientada a desenterrar acciones de resistencia política en el pasado, las que son registradas y exhibidas, experimentando posturas de audiovisual que ponen al paisaje y al hombre en una zona de territorio desnaturalizado, lejano, intráspide y medicalizado.

Sala 1. Chivo de arena 2006
Video acción realizada en Magdalena Medio, Colombia, basado en el gesto de enterrar y desenterrar un saco de madera, durante el proceso de la acción se llena el interior de la caja con arena y sobre ella se escribe la palabra OLVIDO. La acción fue motivada por el intento de los puñeteros de esta región de recrear su memoria frente al territorio perdido y los acontecimientos de violencia diarios.

Sala 2. Scorbuteus sacor 2007
Video basado en una acción reflexiva y absurda frente al paisaje, representada en el caminar y mantener por una montaña de arena, que simboliza de forma metafórica la búsqueda del progreso como una obstrucción de las civilizaciones. Surge como una imagen análoga a la del encantado, pequeño especie de conejito homada que amembra su propio excremento con el fin de tender a que tras.







Anatomía humana 2006

Video-Acción (on life, 35 min.) / Registro de video, 17 min.

El estado de representación del cuerpo en la contemporaneidad, su vigilancia y socorro, su relación con la máquina como última posibilidad de afecto y resguardo, con los medios como frecuencia de transmisión y artificio de lo que somos, con la guerra como estrategia de dominio, una mirada a la creación y la destrucción del cuerpo como instancias próximas y difusas.

The representation of the Body in contemporary times, its control and aid, its relationship with machines as the last possibility of care and defence, are the backbone of this video-action. With the media as transmitters of what we are, with war as a strategy of dominion, this work looks at the creation and destruction of the Body as future and widespread instances.





La creación de Adán 2004
Video digital / 6 min.

Un hombre palestino caído a raíz un bombardeo, un robot de rastreo anti-explosivo extiende su brazo mecánico y escudriña al hombre, éste sale de su estado de inconciencia y reacciona débilmente ante el brazo mecánico, el hombre estira su brazo y lo pone en contacto con el del robot, justo ahí, la imagen de Miguel Ángel aparece, una relación imposible se hizo, la máquina enemiga como única compañía y resguardo.

A Palestinian man falls from a bombing and an anti-explosive search robot extends its arm and nudges him. The man reacts weakly and in turn stretches his arm towards the robot; suddenly the reference of Michelangelo's image appears, an impossible relationship: the enemy machine becomes the man's only company and defence.

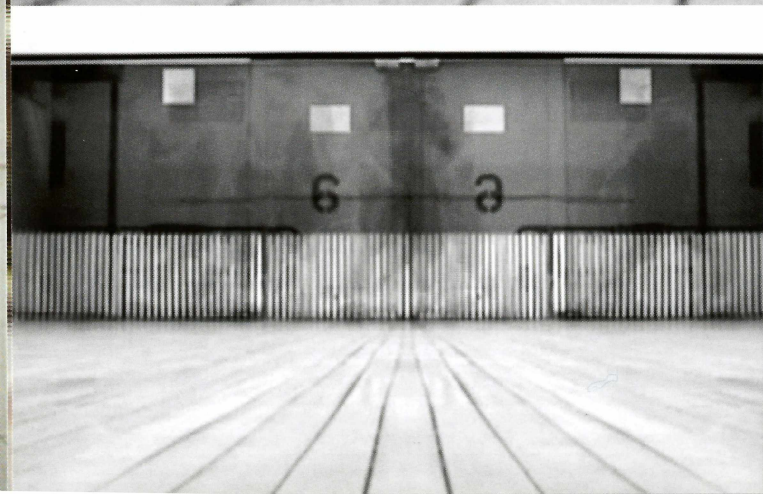


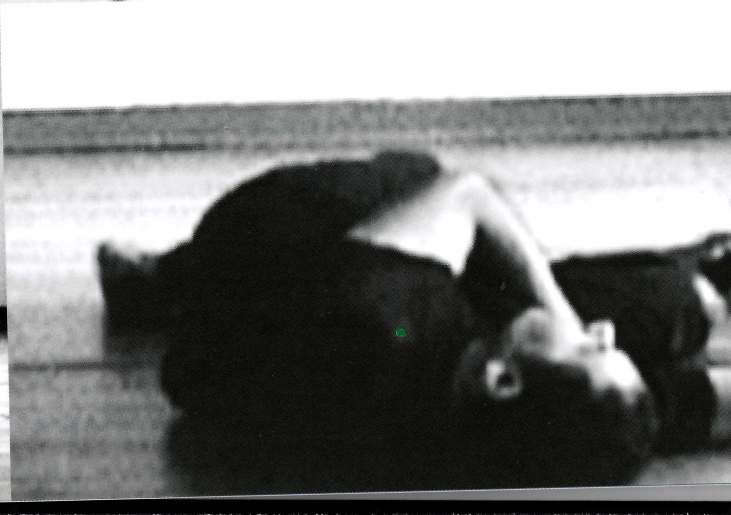
Mar de la tranquilidad 2007

Video digital / 12 min.

Video poema referido al estado de soledad del hombre contemporáneo, que es representado en la pérdida de telecomunicación del astronauta norteamericano Mike Collins durante el alunizaje. 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.

A video poem which refers to the state of loneliness of contemporary men and is represented by the loss of contact of the American astronaut Mike Collins, during the first landing on the moon. A metaphor of current abandonment and loneliness, immersed in the development of technology and post-modern conditions. Collins has to orbit around the moon whilst the two other explorers land on it and during his route, loses total contact with the earth and his colleagues and later declares that in the space of an hour and a half felt he was the loneliest and most lost man in the universe.



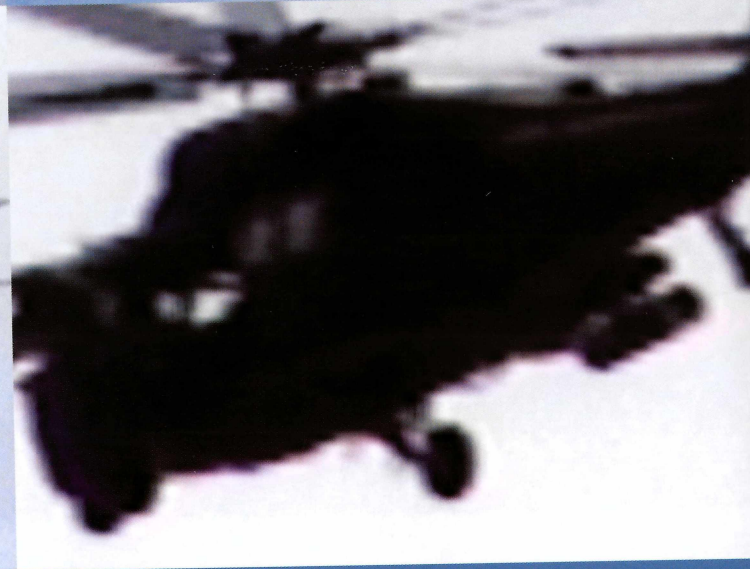
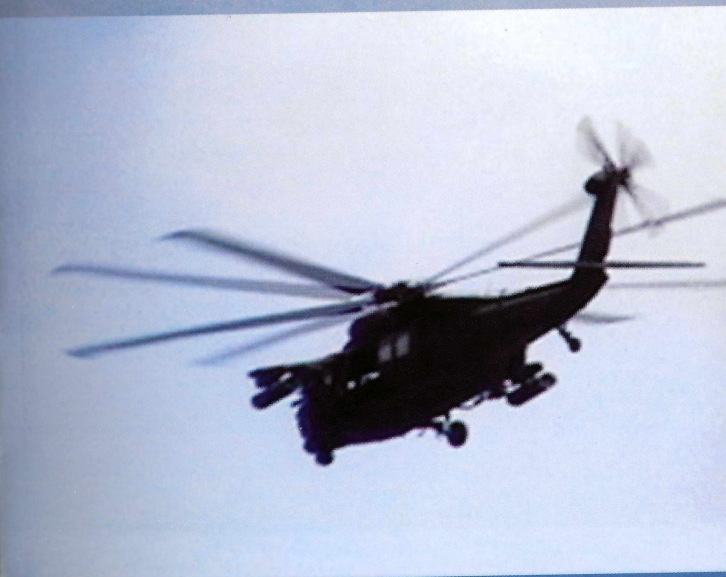




Exilio en el árbol 2006
Video digital / 7 min.

Un hombre se retira a un árbol para construir su casa, un retiro absoluto, una renuncia al mundo de los hombres, un hombre se rehúsa a la tierra, este gesto micro-político denuncia el difícil estado del habitar en un contexto que se encuentra en guerra, el desplazamiento por los conflictos violentos es expuesto en el cansancio de esta imagen.

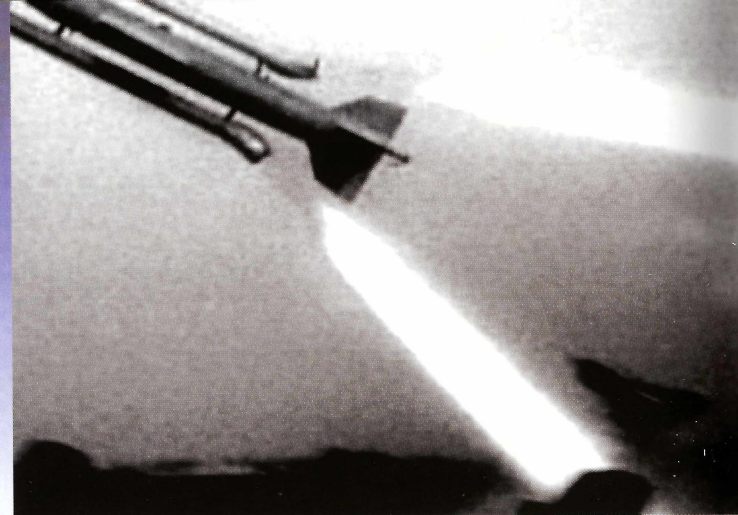
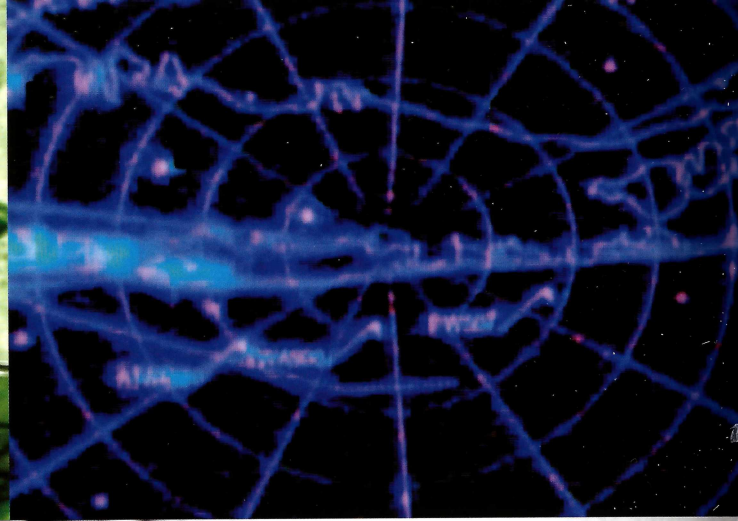
A man retreats to a tree to build his house, and seals an absolute withdrawal, a renouncement to the world of men, a dismissal of his land, and through it gives away a micro-political gesture that denounces the difficult state of living in a war context; the displacement produced due to conflicts is exposed in the tiredness of the image.



Ícaro 2005
Video digital / 5 min.

Tres registros desde mi ventana, miro al cielo, tres momentos distintos desde el mismo punto de vista (impresionismo), en secuencia los tres objetos van sofisticando su naturaleza técnica, la relación hombre-máquina con aspiración creativa, a su vez entre la vida y la muerte, van haciendo de su impacto un terreno de riesgos y del hombre un objetivo frágil.

Three video shots taken from my window, as I look up at the sky, three different moments from the same perspective (an impressionist technique), a sequence that refines its technical nature, the relationship man vs. machine with a creative ambition, between life and death, turns the impact into a risk zone and man into a frail objective.



Danubio azul 2005
Video digital / 9 min.

La sobrevigilancia y transferencia de información hacen del espacio aéreo una cacofonía donde lo importante no es el contenido sino la alta definición, la velocidad y el impacto, un vals de melodías confusas y, entramados de interferencias de sentido y contenido como nudos trágicos que nos ponen de cara al vacío por exceso.

The control and transfer of information turn airspace into a cacophony in which what prevails is high definition, speed and impact and not content; it becomes a waltz of confusing melodies framed with interference of sense and content, tragic knots that confront us with the emptiness of excess.



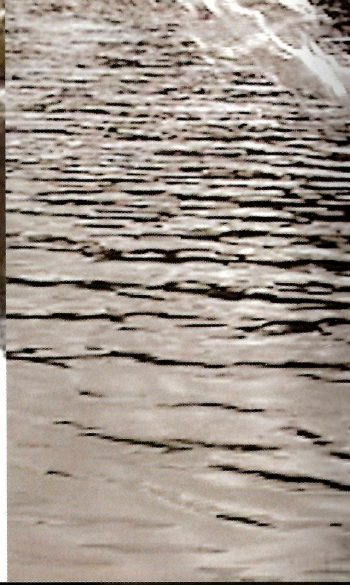
Estructura extraña y sola 1998

Instalación Interactiva: contenedores, escaleras de avión y video.

Dos recintos seudo privados, móviles y desarmables sirven de refugio a las parejas que decidan separarse por un instante, entre ellos un video hecho en una pista de aeropuerto que muestra aviones que despegan, el sonido del video son cartas de amor de personas que han sido separadas por conflictos políticos.

An interactive installation: containers, plane stairs and video.

Two mobile 'pseudo-private' zones serve as refuge to couples who decide to separate for a moment; a video shows an airport runway with planes taking off, and a voice-over of love letters being read, those of people who have been separated because of political conflicts.



Laguna 2004
Video digital / 3 min.

Una acción primitiva: lanzarse al agua, puede ser la demostración de una fuga de gestos arcaicos a través de la civilización, que nos recuerdan los vínculos con la naturaleza, lazos que al romperse nos convierten en la figura mitológica de la humanidad petrificada. Un hombre se sumerge en el agua y sale convertido en piedra.

The primitive action of throwing oneself into water can be a demonstration of a breakout of archaic gestures throughout civilization that remind us of the connections we have with nature. Should these break, we become the mythological figure of petrified humanity. A man goes under water and is converted into stone.



MARIO OPAZO (1969, Tomé, Chile)

Artista visual. Vive y trabaja en Bogotá, Colombia.

Profesor Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

Estudios en Bellas Artes, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

Visual artist. Lives and works in Bogotá, Colombia.

Professor at the Faculty of Arts of the National University of Colombia. Studies in Fine Arts, University Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

Exposiciones individuales (selección) Solo shows (selection)

- 2007** Caja Negra, Cubo Blanco, Arteba 07, Buenos Aires, Argentina.
Lugares del Cuerpo, Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá, Colombia.
- 2006** Icaro, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, Colombia.
- 2005** Hacer Nada, Galería Valenzuela y Klenner, Bogotá, Colombia.
- 2004** Redundancias, Alianza Francesa, Bogotá / Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, Colombia.
Sin Equipaje, largometraje video digital, 60 min., Sala Los Acevedo, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.
- 2003** Perder es ganar un poco, Sala Los Acevedo, Museo de Arte Moderno, Bogotá / Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, Colombia / Muestra itinerante de Cine y Documental Colombiano Black Maria, Patagonia y Ecuador. Festival de cine Latinoamericano, Londres.
- 2001** Vendo perico. Galería Carlos Alberto Gonzáles, Bogotá, Colombia.
- 1995** Un Planeta Para Giselle. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia.

Exposiciones colectivas (selección) Group shows (selection)

- 2007** La otra, Feria de Arte alternativa de Bogotá, Colombia.
52ª Bienal Internacional de Arte de Venecia, Pabellón Latinoamericano, Venecia, Italia.
Reencontres International, Centro Georges Pompidou, París, Francia.
Ciudad, Galería C4rto Nivel, Bogotá, Colombia.
- 2006** ARTBO 06, Feria de Arte de Bogotá, Bogotá, Colombia.
147 Maestros, Museo Universidad Nacional de Colombia.
Bordes del Dibujo, Museo Universidad Nacional de Colombia.

- 2006 Sal3n del Fuego Fundaci3n Gilberto Alzate Avenda3o, Bogot3, Colombia.
Enchufado, Galer3a C4rto nivel, Bogot3, Colombia.
40^a Sal3n nacional de Artistas Colombianos, Bogot3, Colombia.
- 2005 Se3ales de Humo, Fundaci3n Valenzuela y Klenner, Bogot3, Colombia.
- 2004 Redundancias, dos intentos para decir lo mismo. Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia.
Es tu Museo, Museo de Arte Moderno de Bogot3, Colombia.
- 2003 I Sal3n de Arte Bidimensional, Fundaci3n Gilberto Alzate, Bogot3, Colombia.

Premios (selecci3n) Prizes (selection)

- 2007 1er Premio al arte latinoamericano MOLAA, Museo de Arte Latinoamericano, Long Beach, California, EE:UU:
Seleccionado para representar a Colombia en la 52^a Bienal Internacional de Venecia, Pabell3n Latinoamericano, Italia.
- 2006 Premio Jurados del Sal3n de Arte Joven, Bogot3.
- 2003 1er premio, Exposici3n Kent Explora, Bogot3.
1er premio, Sal3n de arte bidimensional, Bogot3.
- 1996 1er Premio. XXXVI Sal3n Nacional de Artistas, Colombia.
- 1992 Premio Jorge Tadeo Lozano. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogot3.
1er Premio. II Sal3n de Arte Joven, Bogot3.

© Mario Opazo 2008



GOBIERNO DE CHILE
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES
Creando Chile

Galería de Arte **lgm**
Gabriela Mistral




EL MERCURIO



Galería Gabriela Mistral · Consejo Nacional de la Cultura y las Artes · Alameda 1381 · Santiago · (56 2) 3904108 · galeria@mineduc.cl · www.cnca.cl/galeriagm

