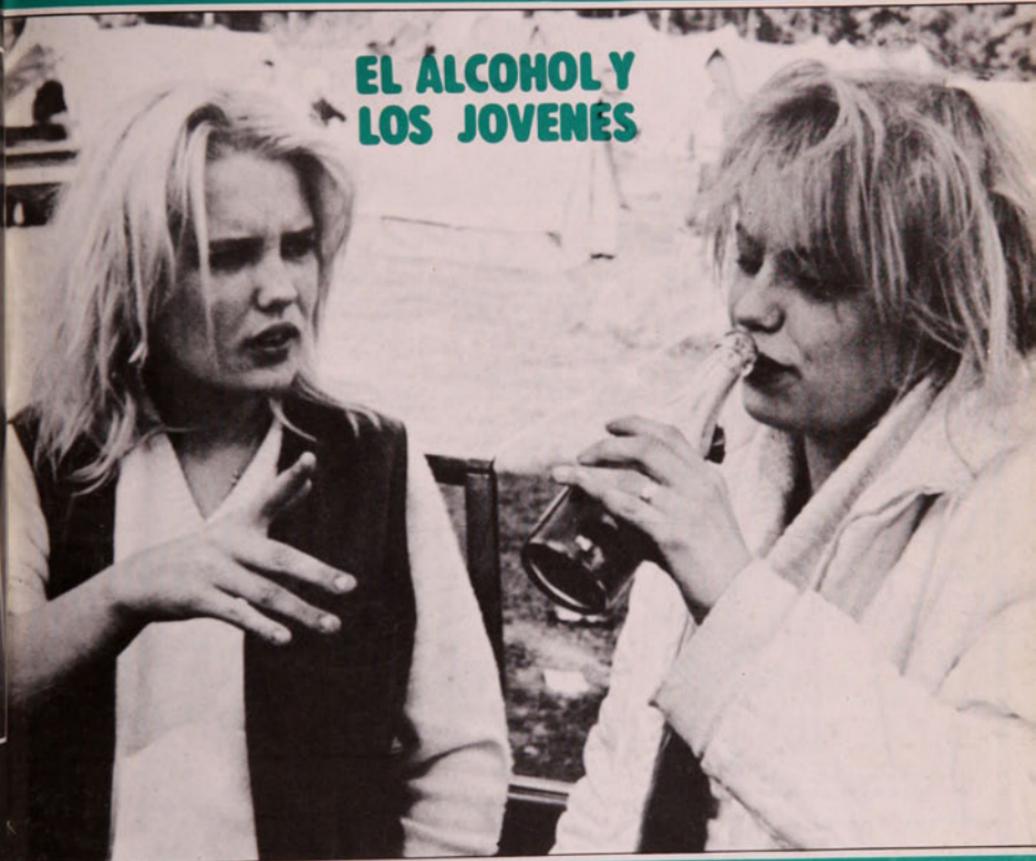


EL ALCOHOL Y LOS JOVENES



CINE:
JAMES SAURA
BOND

TEATRO:
CONTIGO EN LA
SOLEDAD

MUSICA:
L.P. ROBERTO
BRAVO

ENTREVISTAS:
ARTHUR KOESTLER.
JUAN RIVANO.
LINH Y LA CRITICA
LITERARIA.
RODOLFO OPAZO

64 PAGINAS DE
BUENA LECTURA



Rodolfo Opazo: "SOY UN PINTOR AFRANCESADO"

"El arte es una manera de reflexionar en torno al destino del hombre, con los materiales que le son propios a cada lenguaje en la historia".

La definición la da Rodolfo Opazo y a él le sirve de punto de partida para reflexionar sobre su obra tremendista, conflictiva, casi obscena en las denuncias interiores. Insolente, la imagen plástica retrata a un hombre atormentado y agresivo.

"Yo estoy reflexionando sobre el devenir, sobre la relación del individuo que siempre va a ser conflictiva.

Y el arte, a partir más o menos del romanticismo, en que el individuo, el artista, hace un viaje dentro de sí sin ningún amparo, hace un

viaje doloroso. Rimbaud dice: "senté la belleza en mis rodillas, la encontré amarga y la injurié".

"No se trata de chocar al espectador con estas imágenes. Pero si lo produce, me halaga", comenta cuando le hacemos saber el efecto angustioso que desencadenan sus últimos cuadros, exhibidos en la Galería Plástica 3.

"A priori no tienen el afán de remecer, sino que la relación que el individuo tiene, y yo tengo, con el medio, es conflictiva. La relación que yo pueda tener, tengo que universalizarla. Si no la universalizo quedaría como el arte de un loco con su propio conflicto. Así, el individuo que yo percibo del mundo, lo veo como receptáculo de la agresión. Sin

connotaciones políticas".

—¿Cuál sería el conflicto fundamental del individuo con el universo, con la realidad en este momento?

—El conflicto parte con la historia. Yo parto de que en todas las cosmogonías, en todas las religiones, existe un momento de caída, de ruptura con el medio. Para unos es el Paraíso, para otros la pérdida de la luz. El conflicto con la realidad empieza en ese momento.

—¿Cómo se hace carne y huesos en tí ese conflicto ahora?

—Yo me hago cargo de ese destino del hombre.

—Pero ese destino no es tan despersonalizado, ¿verdad? Parte de una angustia básica tuya...

—Indudable. Más que angustia (todos tenemos an-

gustia); parte de una percepción del mundo que es propia de la gente que hace arte. No es ni mejor ni peor que la de otra gente... Parte de una percepción conflictiva del mundo.

Treinta años hace que trabaja plásticamente con esta idea humanista. El hombre ha sido su tema central.

—Este hombre, el de esta exposición, ha sido más próximo a lo contingente. A pesar de que el otro (el anterior), por estar más lejano, tampoco quiere decir que esté menos inmerso en la realidad. Con éste la relación es más directa, porque tú ves más gestos.

—La sexualidad está presente en las pinturas en forma brutal...

—Justamente, porque el individuo como receptáculo

de esta agresión, es vulnerable y es vulnerado por todas partes.

—¿De qué manera te sientes vulnerado tú, por ejemplo...?

—Pienso que lo que le pasa a uno no tiene ninguna importancia.

Y en este punto Opazo, se ríe, se siente incómodo. Deja de manifiesto que prefiere marginarse de la intelectualización de sus cuadros.

—Yo me siento más cercano como persona a esta pintura. Porque yo soy mal genio, porque yo ando a garabatos —reacciona de pronto. Pero no había pensado en eso.

—¿Tú sientes que hay una neurosis latente en esta pintura o no?

—Yo siento que hay un aspecto neurótico indudable.

—¿Te sientes muy neurotizado por la realidad?

—No, yo me siento burlado, contaminado por la realidad, como toda persona. Afortunadamente, el hecho de hacer arte me desneurotiza.

—¿Es tu válvula de escape...?

—Claro, no necesito píldoras para dormir ni nada. Para mí, la pintura es una reflexión en torno al hombre..., reitera.

—En tus cuadros hay como una virulencia contra el espectador. Quisiera saber, cuáles son las conclusiones a las que quieres llegar con esta manera de expresarte, con el planteamiento de tu pintura.

—No existen conclusiones a las que yo quiero llegar. La pintura, para mí, es la referencia desde que existe el mundo. Y la pintura es una búsqueda de esa referencia del mundo. Si yo tuviera conclusiones, no estaría pintando. Esta obra yo la veo muy cercana para tener conclusiones. Da un testimonio del individuo que yo percibo.

—¿Cómo percibes al individuo?

—¡Así! Vulnerado. Nada más. El hombre va haciendo su propio destino en el fondo. Las culturas las hace el hombre. Todo es producto de sí mismo. La política, la economía, la filosofía, todo, es producto de sí mismo. ¡Todo! La civilización es

producto del individuo; él es responsable.

—Siempre el individuo; pero tú no estás ajeno, no estás de mero espectador. Estás inmerso en esa realidad.

—Por eso te digo, yo trato de universalizar, de hacer varias de mis percepciones válidas para el hombre. Que a mí me duela una muela o que tenga angustia yo, eso no sirve como expresión artística. Quedaría como la pintura de un loco.

—Entonces toda tu pintura es producto de tu reflexión solamente. Ahí no están tus sentimientos, tus inquietudes, tu instinto también...?

—Lógico. Lógico.

—¿Por qué no hay amor, por ejemplo, en tus pinturas?

—Nunca había pensado... Tal vez en el subtexto hay alguna clase de amor. Pero así, a la vista, no hay ningún destello; en esta muestra, por ejemplo. Se ve más bien una intención de agredir al espectador a través de estas imágenes que sacan la lengua. ¿Tú te lo propusiste, o salió así?

—Me lo propuse.

—Siempre hay una postura intelectual entonces...

—Absolutamente. Hay una conciencia.

EL CANSANCIO

—Y tu ser emocional, cómo está en esa pintura. Por ejemplo, después que la terminas, ¿cómo la ves?

—Yo lo pinté eso en un mes. Estoy viviendo una crisis con mi pintura hace diez años. Una especie de callejón sin salida, un agotamiento. Entonces yo tenía esta muestra para el Museo de Arte Moderno de Montevideo. Iba a ir con toda mi obra, que la gente más o menos conoce. Consciente de mi cansancio.

—Ocurrió un día que tomé una tela. Estaba aburrido, desesperado y fui y pinté una cabeza. Totalmente libre pinté esa cabeza. Y entonces, pensé, si llegara a hacer una serie y mostrarla aquí primero. No afuera. Entonces apareció Milán Ivelic con las niñas de la Galería y me pidieron que inaugurara Plástica 3. Pinté en un mes y medio todo eso. Pensé si me va mal con la pintura (yo estaba intuyendo todo eso), si no me rel-

ta, pongo la otra. (Se refiere a la antigua).

—Esta obra la tengo muy cercana. Porque un artista es objetivo de su obra después que la ha hecho. Antes no, porque es mediúmnica. Recién después de lo que hice pude hablar y estar consciente de lo que había hecho.

—¿Aún no tienes suficiente objetividad?

—No... Afortunadamente; como que se me abrió una ventanita para empezar a desarrollar una cosa en mi pintura.

—Hay gran cambio entre tu plástica actual y la antigua...

—No creo. Ando buscando la evolución de la pintura mía, pero sin perder lo que yo creo que puede ser una constante.

—¿Cuál sería la constante?

—Creo que la figura y el tratamiento de la forma. Cómo ésta se va a conjugar para que el espectador pueda leer una figura humana. Lo que ha ido cambiando han sido las situaciones. Los contenidos.

—Cada vez quiero hacer más contingente mi pintura. Antes eran puras ideas.

Partía del individuo; pero éste estaba colocado en unas esferas muy lejanas a la realidad. Entonces, desde la época en que hice la serie del deporte, quise acercarme a la contingencia, porque me desespera.

EL FRACASO

—¿Por qué había una relación con el deporte?

—Porque en ese momento lo tomé como un sarcasmo. Porque los primeros fracasos de los tenistas, con toda esta cosa chilena del éxito, estos éxitos que se imaginan, porque no existen...

—¿Por qué no existen?

—Pero si éste es un país de fracasos...

—En el arte no me lo parece tanto...

—La historia del arte está hecha de puros fracasos, pero es distinto.

—¿La historia del arte chileno?

—No, todo el arte. ¡El arte está hecho de fracasos! En un sentido maravilloso. El fracaso como entidad estética...

—Como motivación, sí... claro.

—Creo que el arte es distinto, porque los artistas no somos pretenciosos tampoco.

—¿Cómo es tu situación frente al fracaso?

—Bueno, yo paso fracasando. He fracasado mucho. En forma horrorosa al comienzo. Cuando uno es más viejo se va acostumbrando. Fracasos de todo orden y los que más me importan son los que tengo aquí adentro —, dice señalando su taller, donde conversamos.

—Pero ¿sientes que has logrado algo realmente?

—Sí. No quiero ser vanidoso-humilde. No, yo estoy contento con mi obra.

—¿Entonces la sensación de fracaso sobreviene de que no ha habido una comprensión suficiente de tu trabajo...?

—No, a que yo fracaso.

—¿Te refieres a que lo que tú tienes dentro no siempre está plasmado como lo concibes a priori, por ejemplo?

—¡Claro!

—Cuando ves el resultado, ¿no te gusta?

—No, ¡claro!

—¿Tienes mucho esa sensación?

—Claro, ¡Bastante!

—Y en esta muestra ¿lo sientes también?

—No, mucho menos. Como persona me siento mucho más identificado en esta exposición.

CRITICA A LA CRITICA

Profesor de plástica hace veinte años, se permite hacerlo sentir cuando tocamos el punto de la crítica.

—Hay quienes te identifican con el surrealismo. Yo no te siento identificado para nada con este movimiento. ¿Por qué puede suceder eso?

—No, para nada! Quisiera decir algo respecto a lo que llaman la crítica. Creo que la crítica en Chile existe y a un nivel extraordinario. Hay gente idónea, con título universitario y esa crítica se da en las universidades. Las personas que realizan esta crítica tienen 'obra', como los artistas que tienen 'obra'. En esta obra ellos reflejan su posición, producto de una reflexión sería acerca del arte. Están,

Milan Ivelic, Gaspar Galaz, Margarita Schulz, Luis Advís, gente excepcional.

"Existe la otra crítica entre comillas; los que se autodenominan críticos, y para mí son comentaristas de exposiciones. Gente que 'na que ver'. Uno es un disjockey; otro es un agricultor. Han llegado a hacer crítica yo no sé por qué. Entonces son unos ignorantes. Hacen una crítica impresionista, de acuerdo a la subjetividad, a lo que le han contado incluso. No tienen fundamento ni filosófico, ni estético ni lingüístico. Esa gente, desarrolla esta actividad como usura, porque le están usurpando el lugar a otra gente más capaz y están desviando la atención de la poca gente que los respeta".

Finalmente, logramos hincarle el diente del todo, y se expulsa libremente sobre todas esas cosas que lo tocan hondo.

— "Con respecto al surrealismo, cuando era joven no sabía", continúa, "lo que era el surrealismo y tuve una influencia muy fuerte de Roberto Matta que sí era surrealista. Hasta que un amigo me dijo esto que estás haciendo se llama surrealismo y empezó a informarme acerca de los antecedentes filosóficos de este movimiento".

Entonces confiesa que sintió una identificación muy grande con el surrealismo. "Pero a medida que fui madurando más, comprobé que la palabra surrealismo es un galicismo, que no es como los critiquillos chilenos creen que es superrealismo, sino que si supieran francés sabrían que es 'más allá' del realismo.

— "Y fue un grupo formado por una serie de artistas que tuvieron como fundamentación básica una cierta actitud filosófico-poética ante la realidad. Una vez destruido el grupo, quedó una percepción de esta actitud que proponía el surrealismo, una actitud que ha existido en el hombre desde que éste existe. Una percepción mágica de la realidad. Ahí estamos mucha gente que coincidimos con esa manera de percibir el mundo. Pero el surrealismo,



al morir Breton, se terminó. Además, lo importante fue toda la acción política que hicieron, la política cultural de desplazarse. Yo no tengo nada que ver con el surrealismo.

— Entonces ¿lo tienes como raíces, cómo una conformación mental? Pero no se podría calificar tu obra como surrealista.

¡Por ningún motivo!

— ¿Le pondrías algún rótulo a tu pintura?

¿Figurativo?

— Pero lo figurativo es tan amplio ¿no?

Figurativo, simplemente.

— Opazo se muestra interesado por el feísmo del arte conceptual.

El arte de los 70 — dice — se vio abruptamente cortado por lo que los críticos llaman el arte de los 80. El primero es la negación absoluta de la pintura, la muerte de la pintura. La descalificación de la pintura. Con una raíz en Marcel Duchamp, muy fuerte. Un movimiento interesantísimo al lado del arte conceptual.

"Por una cosa extraña, la gente joven (porque las vanguardias le ocurren a la gente cronológicamente, le ocurren entre los 23 y los 28 años), cuando fue vanguardia, dejó una serie de cosas que son importantísimas.

En el arte de los 80, ocurre que en la gente joven se ha producido un fenómeno bien especial como el fenómeno que se produjo con el arte abstracto en el 50. El pintor joven tiene una per-

cepción tal del mundo, que descalificó el arte conceptual y renace la pintura. Renace el soporte como espacio pictórico. Ocurre que la pintura ha renacido y este renacer es la expresión de la fuerza de la gente joven, de la virulencia de la gente joven, de un cierto pesimismo del joven ante la realidad, horriblemente fea y demencial. En contraposición al arte de los 70 en que el arte era una especie de quirófano, muy séptico.

El momento actual del arte lo encuentra interesantísimo. En Chile también.

LAS RAICES

Creo que la pintura — no así el arte conceptual — como soporte, permitiría al artista joven empezar a descubrir las que son sus posibles raíces. Porque esta pintura le da cabida a esta parte del ser humano en que yo creo.

— ¿Cuáles son tus raíces?

Raíces aquí no existen. Bueno, mis raíces son la calle Suecia donde pasé mi infancia. Mis raíces existenciales, geográficas. Las espirituales están en Homero, en Shakespeare, en Leonardo. Pero ocurre, en Latinoamérica que existe un individuo, un ser que es constante.

— ¿Cuáles son esas constantes?

Es un individuo que está conformado por una religiosidad; por el bolero; por el tango; las telenovelas; el deporte. Ese individuo va a tener las mismas percepciones en Santiago, Buenos Aires, Bogotá o Caracas.

— ¿Y cuál es lo tuyo?

— Si te vas a la clase alta, en Caracas, estarán hablando inglés y pensando viajar a Miami. Aquí y en Buenos Aires, hablaban en francés y estaban yendo a París. Ahí no hay coeficiente. Esa gente no cuenta para una posible identidad. Creo que el asunto está por ahí; con Lucho Barrios, con libertad Lamarque, con Pedro Vargas.

— ¿Esas serían las raíces?

— Esa sería una posible identificación de un ser latinoamericano.

— Pero tú, ¿cuán cerca te sientes de eso?

— Muy lejos... Entonces la pintura como soporte le puede dar cabida a eso: a las flores plásticas, a ese color verde nilo, al rosado, piensa en un living de un hogar de esta gente, que tienen televisión, que tiene el pañito aquí.

— ¿Ese sería el ser latinoamericano?

— Bueno, yo pienso. Sería una identidad, la menos variable por lo menos. Yo no tengo esa formación. Pienso que las vanguardias, igual que las vanguardias, obedecen a una edad".

— ¿Con qué te identificarías más?

— Yo me identifico con el afrancesamiento de los individuos que viven en la calle Hernando de Aguirre, con el de los Padres Franceses, donde me educó; con la generación del 98 que me la enseñaron en el colegio. Yo soy un descastado en ese sentido. Y no me duele. Estoy en una no identidad. Porque pienso que la pintura chilena nace con Matta. Es el primer pintor que toma conciencia que la pintura es un elemento de reflexión consciente. Antes los pintores chilenos, actuaban ante la naturaleza (y perdón al que no le guste) como reflejo condicionado. Pasaban curados, veían un saucú y le daban ganas de pintar el saucú. No había ni una relación entre él y el saucú. Por último Van Gogh hace un árbol pero está hecho de tal manera el árbol que tienes un árbol que es Van Gogh. El individuo está transmutado en eso.

— Entonces, tenemos mucho menos raíces nosotros que la gente joven. ¡Yo no puedo traicionar de la noche a la mañana mi no-identidad! Lo puedo hacer, puedo pintar así. Entonces yo no tengo nada, ¡soy un pintor afrancesado!

Elga Pérez-Laborde