

SIENDO ENTRE EL VACÍO Y EL VACIAMIENTO

por Francisco Brugnoli Bailoni

I

El título escogido de esta, mi presentación ante la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, busca la expectativa de la interrogante, sin duda próxima a la ironía, provocando desde su contradicción la paradoja ¿del dónde de ningún lugar?

Interrogante que pesa en mí como habitante de estas extensiones, en las cuales no existe rumbo. Un preguntar y caminar que arrastro desde la sospecha y la incertidumbre de una ajenidad que me acompaña y que, sin embargo, y justamente por eso, me hace habitante inseparable de estos paisajes sin encuadre posible. Desde donde creo que, por lo mismo, late constantemente el reclamo por la identidad, sin claridad siquiera para ese preguntar, asumido también como una estrategia de defensa ante cualquier posible respuesta.

Tal vez es la condición de ser descendiente próximo de inmigrantes, cualidad de habitante extraño en todas partes, la que exige interrogarme por mi reflejo en un espejo que no responde y por ello preguntarme por ese mismo espejo y a quienes refleja. O, si realmente, lo hace y si la imagen devuelta es más el deseo de quien la busca o su mera invención, como afán de sobrevivencia.

II

En el ingreso a este extraño territorio, viví de niño en un mundo que por tiempo entendí mestizo y que muchas veces he identificado como el de los “porotos con rienda”, un mundo de cazuela y *menestrone*, de bistec a lo pobre y *polenta uccellini*, de arrollado y *prosciutto*. Donde, en su recuerdo, la figura de mis abuelos siempre estuvo presente, el Cav. Archtto. Tebaldo y el Ing. Giulio. Donde en el colegio fui “bachicha” y donde mi apellido siempre ha sido escrito y pronunciado mal o con dificultad. En buenas cuentas el mundo imposible de quién es ajeno y

cuyo origen se sitúa en uno que ya no existe, que dejó de serlo, en su propio devenir, desde el mismo día de partida de esos abuelos.

A mi ingreso a la Escuela de Bellas, convivía en ella la sana confrontación de posiciones artísticas que una gran escuela de arte siempre debe tener y donde después de los famosos Cursos de Iniciación se debía pasar a los de pintura o escultura y por eso se entraba al espacio de la polémica. Recuerdo haber oído en clase de pintura como solía corregirse escuchando la voz del maestro profesor, predicando la importancia del color ocre, como base cromática que permitía una mejor relación entre matices y la recomendación de agregarlo más o menos, según lo buscado. Esto provocó en mí la inmediata necesidad de visitarla colección del Museo de Bellas Artes, con el objetivo de mirar pintura chilena en su historia, encontrando justamente bastante de ese ocre y abundancia de otros colores tierra, pero también otras tintas sobresaliendo en su diferencia respecto a ellas.

Se hablaba también de la necesidad de asumir una llamada *identidad local* y naturalmente relacioné este llamado con el ocre, dejando de lado experiencias anteriores de color, con pinturas que alcanzaron para mi sorpresa cierta atención. Buscando el ocre me llevó al norte, al desierto, a la cerámica precolombina, lo que finalmente provocó pocas respuestas en mis trabajos.

En el taller dirigido por Balmes, éste nos había inducido trabajar desde el collage y con el ejemplo de los realizados principalmente por Picasso. Con Virginia teníamos la costumbre de largas caminatas, especialmente por calle San Pablo para llegar al MAC, en su primer edificio-, en Quinta Normal, viaje de miradas recolectoras y pronto de acciones recolectoras, y en nuestros trabajos aparecieron boletas de compra de alguna bebida, unas *tapa corona* y especialmente envases desechables de plástico. Son los años iniciales del plástico y de lo todo producido industrialmente en cantidad infinita. Pero también descubrimos el Pasaje Las Rosas y el Baratillo de la Vega y a esto se sumaron otras capturas.

En ese tiempo llega al MAC una enorme muestra de Antonio Berni y en nuestros grabados muchas de estas recolecciones se convirtieron en matrices. El taller de Grabado estaba dirigido por Martínez Bonati que estimulaba estas experimentaciones. En buenas cuentas nuestros collages se complejizaron desde el cumplimiento de una experiencia de un real cotidiano que constatamos fuera de la academia y pronto también su tamaño se hizo ineludible y Virginia creó esculturas con palitroques, remolinos de papel y dados con letras; por mi parte verdaderos relieves de ampollitas, cajas de huevo y ropa de trabajo endurecida. Porque a ese punto ya nos preguntábamos por qué no una fuerte ruptura del plano, o, por qué no, un cuadro que rompiendo su condición obligada saliera de sus canónicos bordes, o finalmente, porqué de la relación pintura-cuadro como forzada a ser algo allí y no participante del espacio del espectador. Pero además proclamamos nuestro paso de la representación al hecho concreto de la presentación, trabajando con el cotidiano que no encontrábamos en la academia.

Entre 1963 y 64 nuestros trabajos empezaron a aparecer en exposiciones de alumnos y varios estudiantes empezaron a preguntarse por los límites de la enseñanza e iniciaron diversas exploraciones. El escándalo apareció en 1965, con motivo de la Feria de Libre de Artes Plásticas en el Parque Forestal, una iniciativa de Germán Gassman y de la Sociedad de Amigos del Arte, que lograba una gran convocatoria de artistas. Contemporáneamente correspondió ser presidente del Centro de Alumnos del Instituto Pedagógico a Carlos Cerda y encargado de Cultura a Ronald Kay, quien nos invita a exponer, con todos los que también nos acompañaban en esta empresa. Acá del escándalo de prensa se pasó al debate ideológico o más bien a una suma de discursos en contrarios a lo que mostrábamos. Nadie se sustrajo, todas las agrupaciones políticas estuvieron allí con pancartas y manifiestos, expresando su rechazo. La soledad del momento se transformó en definición. Con Virginia, analizando las exposiciones de la escena local del momento, alguna vez nos preguntamos sobre una necesaria vuelta de tuerca y aparecieron públicamente los *pegoteados*, que participaron en la Feria y después en el Instituto Pedagógico.

Pegoteados fue el nombre para mis trabajos, adoptado por diferencia del collage, por distancia estética de esa práctica, por ser una palabra de uso en la preparación de originales de imprenta y por su sonido vulgar. Este momento coincide con mi acercamiento a Tomás Lagos y los estudios de arte popular. Empero, brota también un debate respecto al concepto de arte popular urbano, pues él hablaba de tradiciones que no cuadraban con mi mirada sobre objetos realizados en yeso pintado, como radios e incluso animales, muchas veces bañados en pintura metálica y decorados, además, con distintos elementos, principalmente flores, que recolecté en La Vega. Más adelante de ese tiempo, en una misma secuencia que entiendo como mi vagar, voy al templo de San Francisco tras la colección sobre la vida del Santo, otra experiencia confirmatoria por las contradictorias junturas estilísticas de esas obras, que si bien del siglo XVIII, conviven en ellas iconografías muy anteriores, en un encuentro de épocas y formas, sin esconder cada una de ellas su origen pero también descalzadas de él, sumando muchas un todo de riqueza extraordinaria y subyugante.

Durante el Gobierno de la Unidad Popular, creo necesario trasladar, a un ámbito mayor, mis exploraciones desde el campo de la percepción visual, en las que me había entrometido con afanes indagatorios sobre el cómo aparece el mundo y lo que entendemos como su orden y, desde ahí, la acepción “lenguaje visual”, a partir de unidades fundamentales a la sintaxis y a complejos de apertura creativa, esto es desde el color y elementos formales abstractos, inspirado principalmente en los aportes de Kandinsky y su experiencia docente en la Bauhaus, sustento fundamental de mis primeras experiencias docentes.

Y ahora en pos de una cultura visual y su aporte en la comprensión de mundo, opero en el fuera de la Universidad. Esto es inclusiones en la arquitectura y en la ciudad, en forma de intervenciones efímeras que buscaban hacer ver, en su construcción, su sistema estructural u organizacional. Dos premisas me llevaron a esto: primero, el aparato urbano en toda su complejidad citadina, que en su uso cotidiano entrega la mayor conformación de imaginarios y, por tanto, la mayor incidencia en su conformación y, segundo, la necesaria entrega de un alfabeto de comprensión, que se convertiría en factor de mayor

ampliación de mundo y potencialidad de proyección en su posibilidad de una crítica analítica re articuladora de la realidad y por tanto creadora.

Otra etapa del caminar este paisaje sin fin y el más imprevisto fue aquello que no podía suceder, fue el golpe militar, que nos habló más que ninguna otra experiencia de accidentes e irregularidades, abriendo un abismo imposible de ver ya pesar de haber tenido todas las señales hasta entonces visibles de su amenaza, resulta difícil entenderlo y más aún como también un otro nuestro. Por tanto, deviene la experiencia de un territorio de suelo inseguro que hizo inestables nuestras pisadas e insegura toda vida. Años entonces de la necesidad de marcar hitos de memoria y de señales de existencia; de situar marcas en la ciudad, de dejar evidencias, de mostrar lo invisible y así des-velar: *máscaras* que muestran, por su ocultar lo que esconden o protegen, dejadas en las calles, como también objetos extraños que buscan alertar a un espectador inédito.

Son años también del Taller Artes Visuales, resultado de nuestra convicción con Virginia de permanecer en el país, aun después de haber sido exonerados de la Universidad y entonces, a pesar de nuestra precariedad, no abandonar los posibles del trabajo emprendido. No fue una decisión heroica, sino el resultado de nuestro acuerdo de años en cuanto trabajar con y desde este paisaje y que en la hora era urgente redescubrir. Vida precaria que nos llevó a trabajar obras aún más precarias con materiales de la misma condición.

El TAV, se propuso explorar la gráfica desde el grabado, en la búsqueda del signo fundamental y la comprensión de los procesos seriales que permitieran ampliarla relación con potenciales espectadores. La edición distribuida espacialmente expone una tensión hacia su centro de origen, su matriz, un lugar necesario de ser señalado, en un alerta sobre esa otra gráfica, la comunicacional, que fuera copada por el totalitarismo. Pero también la soledad requería de espacios de encuentro, de constatación de sobrevivencia y el TAV se convirtió en el lugar reuniones, que llamamos seminarios, donde debatíamos nuestras opciones de trabajo, aún desde posiciones difíciles o imposibles de concordar y escuchábamos, invitando a hablarnos desde las fronteras

de trabajo. Importante es recordar que el TAV tuvo un rol principal en la convocatoria a distintos centros de trabajo cultural para la generación de la Unión Nacional por el Arte y la Cultura, UNAC, que elaboró el primer manifiesto contra la censura, pero además contra la autocensura, buscada por medio del terror y la latente delación. Y, también, por lógica reacción, origen de intervenciones en la ciudad. Estando en Italia recibí desde el TAV una serie de fotos que mostraban el Río Mapocho teñido de rojo. Esto sucedió en marzo de 1980, el mes en que Pinochet fue ungido como Presidente de la República de Chile.

Muy pronto el hedonismo, buscado y cultivado por los cambios culturales, encontrará su máxima expresión de desarrollo en el vértigo del consumo. Es el momento de “Paisaje brugnoli/errázuriz”, de 1983, en Galería Sur. Con planchas de madera prensada en blanco y plásticos de colores primarios, neumáticos viejos como de barricadas, huaipé de deshechos de telas, *errázuriz*. Escombros, figuras de yeso en ruina, moldes quebrados, pintura dorada sobre polivinilo, anuncio de más pintura dorada, ahora sobre las bolsas de basura, desde Avenida Providencia hasta Estación Central como una línea de oro y luces que impiden la mirada, *brugnoli*. Y hacia adelante más recolecciones y más escombros, más ruinas, más luces y mucho spray plata, todo en el intento de aprehensión de un mapa que se escapa y siempre se escapa por ser esa su condición ineludible.

III

En 1989 un grupo importante de artistas nacionales es invitado por NGBK, Neue Bildende Kunst, la asociación de artistas alemanes más antigua, a realizar un muestra de sus trabajos en la Kunst Halle de Berlín Oeste, espacio que albergaba localmente las muestras más importantes de arte contemporáneo, para la cual se me solicita además un texto que título “*Berlín, Berlín...¿dónde estoy?*”. Este y mi trabajo, una instalación de grandes dimensiones que llamo *Carissimi cugini*, nombre que corresponde al encabezado de la primera postal de un grupo de seis, encontradas por mí entre viejos papeles familiares, con fotografías de la ciudad de Massa-Carrara, residencia de mi familia paterna. En los

reversos de cada una de ellas se ha escrito en continuidad una carta, en la que aludiendo a la muerte de mi abuelo, se conmina a mi padre y sus hermanos a regresar a Italia *“la tierra más linda del mundo”*. Con ocasión de mi visita, a esa parte de mi familia, recorro la ciudad y reconozco las imágenes de esas viejas fotografías y con ello la muy antigua casa familiar. A mi regreso a Santiago, y edito las postales en número suficiente como para ser adheridas en puntos de la ciudad, importantes y señeros de mi propia biografía, terminado esta intervención en el mausoleo familiar donde se guardan los restos de ese abuelo que trajo mi apellido. Para la muestra en Berlín llevo las postales, ubicándolas en el fondo de un estanque con agua teñida azul; además traslado objetos deteriorados de recuerdo familiar y otras ruinas en relaciones paradójales. La muestra acogió el nombre de *“Cirugía Plástica”* y, su catálogo, exhibía el rostro de Frankenstein por Boris Karloff, un collage humanoide.

En el texto, *“Berlín, Berlín...dónde estoy?”* se discurre de la calidad de ajenidad de todo descendiente de inmigrantes, porque cualesquiera condición que haya determinado la venida de los ascendientes, la de inmigrante será siempre la primordial. Descendientes educados, tal ya dijéramos, con recuerdos de lo que ya no es, recuerdos que alejan del territorio; que habitan buscando habitar ese mundo tiernamente idealizado. Tal vez esto provocará en mí, frente al constante reclamo por la identidad americana y local, la pregunta del descalce: ¿idéntico? ¿Idéntico a qué?, ¿cuáles el espejo que me pueda responder? Y si en realidad ese espejo pueda existir.

También en los años 80, en una mesa de reflexión sobre la posibilidad de un pensamiento americano, hablé de la importancia de las tendencias internacionales como luces que iluminan estos desolados, poniendo en presencia sus relieves, pero también con esto haciendo ver la sombra de ellos, mostrando la insuficiencia de su iluminar. Luces como palabras que muestran la dificultad de nombrar. Palabras además que caen sin sus contextos, dejando atrás ese origen que arrastran, pero que por su nueva circunstancia ofrecen una fisura, que da lugar a nuestros acentos y en ellos a esas palabras que restan de lenguas borradas o marginadas y que inevitablemente guardamos.

El acento entonces, el modismo, aparece como posible lugar para esta identidad, solo posible porque la llegada de esas palabras en busca de un otro nombrar y cuyo su descalce es en realidad el espacio para nuestra historia. Tierras donde falta la palabra necesaria, forzando a la que llega a decir en un plus, trastocándola por el ansia de suplir su faltante, diciendo lo que no puede, tal la poesía. Todos llegamos en oleadas sucesivas con distintas lenguas y distintos estadios culturales, a un continente vacío que angustiosamente requería ser nombrado por los que fueron inaugurándolo, los que en su cada vez, a su vez, impusieron a sangre y fuego sus distintas hegemonías. El curador alemán Alfonso Hug, que tiene a su haber un extenso trabajo con artistas latinoamericanos y gran lector de Humboldt, siempre repetía la historia del encuentro de este último, en plena selva amazónica, con un loro que hablaba, pero ninguno de sus intérpretes podía traducir lo que decía, hasta que un indígena le dice saber que se trataba de la lengua de un pueblo extinguido por otro pueblo rival. Queda solo el loro diciendo palabras que ya no podían nombrar, retornado así nuevamente todo al vacío, como ellas mismas y todo lo por ellas nombrado.

El vacío es lo sin nombre, lo del nombre pendiente. Colón puso en presencia lo imposible de la imposible otredad, *otro mundo* en el mundo, la solución de lo insoportable tuvo que necesariamente buscarse en el imaginario vacante, en ese único mundo posible habitado ya por otras imaginaciones. Magallanes ve la Cruz del Sur que Dante nombraba y que no tenía lugar, dejándonos la prendida de este cielo como herencia imborrable. Pigafetta ve fogatas y seres que nos parecen arrancados de los relatos de Plinio el Viejo y así también llegan otros seres míticos que se sumarán a los que habían llegado anteriormente.

La lectura de Plinio era obligatoria para toda persona culta en ese tiempo, dejando pendiente en sus descripciones fantásticas, su calce con la realidad, encontrando en este vacío la posibilidad de su razón, instalándose como condición necesaria a su habitabilidad, buscando y demostrándose la veracidad de esos relatos, de esos otros mundos también imaginados, tranquilizando sus inquietantes faltantes. Pero

además, la racionalidad fundamental del Renacimiento, dejaba en su dislocación, fuera el mundo fantástico medieval, que así marginado llegó también a estas tierras, perdiendo así su otredad.

Este continente sin nombre que bautiza un cartógrafo con el de su descriptor, Américo Vespucci, quien en su primer viaje no puede ocultar su desconcierto frente a lo visto, es ese mismo cartógrafo, Martin Waldseemüller, quien nos entrega el nombre de América y quien además se atreve a modificar la esfera ptolemaica, creando el primer mapamundi de sección elíptica, coincidente con esa nueva organización del Universo que propone Kepler y que tiene una sincronía también con la elipsis barroca, como su cuerpo fundamental. De igual modo como Caravaggio y Bernini, entregan un nuevo espacio recuperando una coherencia, después de la destrucción del propuesto por Alberti, como consecuencia de ese mundo relativo del siglo XVI, consecuencia a su vez, en gran medida, de la aparición de este otro mundo. América, anticipándose, nace barroca, es el otro centro que genera la elipsis, siendo nosotros esa otredad.

Durante las conmemoraciones de los 500 años del descubrimiento siempre me hizo falta que se hablara de su contra efecto, dijimos mucho de un mundo previsto, justamente de su poblamiento por lo que he llamado los *imaginarios vacantes*. Pero poco o nada sobre esa coincidencia simbólica de su aparición con la muerte de Lorenzo el Magnífico y el profundo cambio cultural del momento, como el de un universo infinito sin centro, por estar este en todas partes, del que habla Giordano Bruno.

Pero las olas fundacionales no han cesado nunca, sucesivos proyectos modernizadores y experimentaciones, se suceden uno tras otro, convirtiendo cada uno al anterior en ruinas, que se suman a la rugosidad del continente recién descubierto, haciendo infinitas sus sombras, haciendo incoherentes sus resplandores, sumándose a nuestros acentos, entregándonos más signos para su necesario plus significativo que se suma a otros hasta sumergirnos en esa maravillosa Biblioteca de Babel de Borges, pero también en el temor de su confusión. su confusión. Pero la sombra es el lugar de trabajo del

artista, la sombra de lo no dicho por lo dicho o dicho insuficientemente. Es el lugar del riesgo y la soledad.

Porque no pensar América como el continente sin nombre que espanta a Europa, por el efecto del retorno alterado que significa otra lengua, la del acento, la de la manipulación que exige nombrar un paisaje en constante movimiento, en constante borrado y fundación, donde todo perece, pero también donde todo se agrega sin referentes válidos.

Se habla de mestizaje y de pronto me parece un concepto en busca de tranquilidad por objetivación de una detención a toda posibilidad de cambio, como lo exige toda definición para esa tranquilidad que ofrece la palabra encontrada en el diccionario. Otros hablan de sincretismo, como mera agregación de formas intactas, sin considerar el manoseo del acento.

Habitamos entre formas lejanas de sus matrices que no logran calzar con los resultados de su ejercicio en este acá, y que en su acumulación están allí disponibles. Entonces somos el paisaje de un collage en desarrollo perpetuo, que para poderlo habitar solo puedo recolectar sus desechos, que finalmente son la condición final de su naturaleza. Una recolección absurda de aquello que desaparece donde no es posible generar lo no perecible, trabajos entonces efímeros, que portan ruinas de otros anteriores y ruinas recolectadas del presente y todo luminoso con la seducción necesaria para su elevación y caída.

Pero también este ostracismo activo me exige desde casi un comienzo una respuesta ética, una puesta a prueba. Sostengo que en un territorio movedizo, incapaz de generar lugar, se hace necesario para los artistas una acción que he llamado de la espacialidad del trabajo de arte. Espacialidad que creo cumplir considerando todo lo que hago como trabajo de arte, desde luego mi docencia y dedicación a la institución universitaria, único lugar posible para instalarse en el fuera de la estabilidad del conocimiento. Cito como ejemplos todas mi actividades de los años 60, incluyendo desde luego las universitarias, la creación del TAV, de la Escuela de Arte de la Universidad Arcis y de muchas otras cosas, pero muy especialmente en la dirección de un Museo que estaba en ruinas, pero la casa de una historia y un presente de artistas

que viven o han vivido en este paisaje, heredándonos su mirada sobre él. Mirada recolectora, crítica, habilitante de nuevos imaginarios necesarios a la existencia misma. El artista no solo puede ser responsable de su obra sino también del espacio en que esta acaece. Y es este aspecto el que hoy me habilita para agradecer que se me invite a ser parte de un nuevo lugar para un ejercicio que me es irrenunciable y como retribución a esta, mi sociedad, donde estoy haciéndome cada día y en cada momento.

Muy sinceramente no creo haber satisfecho lo que se podría esperarse hoy de esta presentación que me trae a un lugar que fue de Marco Bontá, uno de sus fundadores, así como también lo fuera del Museo de Arte Contemporáneo que hoy me corresponde dirigir; un lugar también de Camilo Mori, de quien guardo el recuerdo de importantes conversaciones. Un lugar al que accedo, si es que poseo el mérito suficiente, lo debo a la comprensión y apoyo de mi familia a la que muchas veces, debido a mis obsesiones, descuidé. Finalmente, accedo a un lugar al que las generosas palabras de Luis Merino, honrándome, me abren la puerta.

Muchas gracias.