

---

## ALGO SOBRE LA DICTADURA\*

Carolina Lara

Rodrigo Bruna es de aquellos artistas formados en la pintura académica que pronto dieron un salto abrupto a la instalación. Un caso nada raro en el contexto contemporáneo: el autor no volvió a tomar jamás los pinceles y en sus montajes lo pictórico duerme detrás de algún concepto formal o de una mirada que tiende a jugar con el color. Pese a que alguna vez soñó con el aroma a trementina y el abismo de la tela en blanco, en la universidad encontró una manera de trabajar donde no le importó desarrollar una técnica ni un oficio, sino investigar los materiales y sus connotaciones.

A Bruna pronto se le agotó la pintura en el sentido tradicional. La mancha, el dibujo, el grabado, el collage, el pegoteo, la costura y el patchwork: todo podía confluír en el cuadro. Pero lo que inicialmente fue una búsqueda a partir de la pintura, pronto lo llevó a producir un arte fuertemente teórico, donde los temas e hilos conductores había que descubrirlos detrás de disposiciones objetuales, en la experiencia del espacio y en señales visuales sin conexiones aparentes, que han necesitado de los textos de un catálogo para ser aclaradas.

En el ciclo “Reconfiguraciones Domésticas”, el autor llegó a un territorio que ya pudo denominar con propiedad como “instalación”, instaurando las estrategias propias que han seguido determinando su producción. Los montajes se titularon, respectivamente, “Redoméstica 38”, “Redoméstica 27” “Redoméstica 34” y “Redoméstica 48”, donde los números eran los únicos indicios del tema de investigación inicial: correspondían a las edades de cuatro dueñas de casa que fueron muertas y desaparecidas por la represión militar mientras realizaban labores de casa. Sin embargo, el artista no partió exactamente de las historias de estas víctimas de la dictadura, sino de los informes respectivos que encontró en la Vicaría de la Solidaridad.

Al abordar relatos de tanto peso y dramatismo sin caer en una reconstitución escenográfica del lugar del suceso, el autor quiso resignificar la escena de desaparición. “¿Cómo no ser tan literal y ser más sugerente?”, fue la pregunta clave en un problema visual que resolvió trabajando con los

---

fragmentos de estas historias y no con la historia: “Yo tenía conciencia de todo lo hecho por la Escena de Avanzada, de los trabajos del CADA, que había sido un arte muy comprometido políticamente. Mi trabajo tenía esos referentes, pero sabía que mi condición era distinta. Haber nacido en la dictadura me hacía visualizar esto de manera distinta. Era tomar un mismo material, pero sabiendo que con el tiempo transcurrido había que hacer una reconstrucción distinta, a partir de lo que yo estaba vivenciando, descubriendo y leyendo”.

“Reconfiguraciones Domésticas” fue –entonces– más que un interés por la historia de Chile reciente. En cada una de las instalaciones, en los montajes, el artista no se refiere a la dictadura ni a sus víctimas, no da señal alguna del tema político ni menos del contexto de las muertes. En esta serie Bruna realizó un torcimiento de la mirada y explotó datos aleatorios o accidentales.

Como en “Redoméstica 38”, donde los principales elementos visuales fueron mangas de plástico transparente rellenas con retazos textiles, “cuerpos blandos” (una cita sin premeditar a la obra de Juan Pablo Langlois, de 1969) que rodeaban y cubrían un sillón antiguo. Al muro iba confeccionada con tela acolchada la frase “LA VIERON SALIR CON MI VIANDA”.

En las instalaciones siguientes, el artista repitió el uso de trozos de tela, de textos fragmentados y de objetos domésticos, utilizando luego del sillón, una lavadora, un carro de supermercado y una máquina de coser.

### **Operación a distancia**

Apenas salió del Magíster en Artes Visuales, Rodrigo Bruna se fue a Düsseldorf, uno de los epicentros del arte contemporáneo europeo, donde su trabajo se enfrentó al talante crítico y cuestionador de maestros como Gerhard Merz y Daniel Buren, con quien termina la estadía en 2004. En la misma academia donde enseñó Joseph Beuys, Bruna se encontró con grandes hitos del arte internacional, pero también con problemas visuales que lo motivaron a abrirse a referentes y materiales inéditos. Allí prácticamente se vio obligado a conectar su propuesta a las grandes corrientes, reafirmando un camino recién iniciado en la instalación.

---

En la medida que su producción se concentró en esos pequeños resquicios (objetuales y conceptuales) de los lugares escogidos, Bruna se encontró –fascinado– con el pasado de la ciudad alemana y de la Postguerra, intentando –por otro lado– volver a vincularse con Chile.

Entonces realizó proyectos por envío, fundando una metodología basada en la colaboración de un tercero y en la ausencia del propio gesto. El artista ya no asistió al emplazamiento de las obras; y buscó reflexionar, desde su ausencia, sobre el concepto de autoría y de manualidad.

“Esto partió un poco con buena voluntad, pero generó un proyecto interesante. ¿Qué pasaba si mandaba las instrucciones de la obra y otra persona las ejecutaba? Entonces me di cuenta de que no era necesaria la propia manipulación, sino la idea previa y el proyecto. Quien lo armara era circunstancial”, precisa el autor que, para ejecutar acá las instalaciones, ha trabajado con la artista Rosa Miranda. Bruna fue exacerbando la idea del trabajo a distancia con operaciones colectivas vinculadas tangencialmente a la acción de arte.

En “108 Puzzlespiele” invitó a participar a 108 mujeres chilenas, enviándoles –desde Alemania– los respectivos rompecabezas que debían reconstruir durante la exhibición en el suelo del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Las imágenes de los puzzles correspondían a registros de demoliciones en Düsseldorf. Acompañó el montaje la serie de sobres de embalajes dispuestos en un muro, y un video documental de Postguerra sobre los trabajos de reconstrucción de las ciudades alemanas, realizados todos por mujeres.

Luego, “Medidas transitorias” fue una instalación que dependía esencialmente de la participación del público. La idea era que el espectador pasara papeles de diarios y revistas por dos trituradoras dispuestas en un muro de la sala, para que dos restauradores reconstituyeran las hojas pulverizadas, material rescatado que volvía a pasar por las máquinas. Como un gran acto maniático, la propuesta tenía un escenario adusto, y una ordenación visual dada sólo por tres elementos: los fajos de diarios y revistas, las trituradoras y la mesa de trabajo con implementos de restauración.

---

## El Poder de la Instalación

—¿Cómo te encontraste con la instalación?

“Mi encuentro surge de una puesta en crisis del soporte bidimensional propio de la pintura. Necesitaba desplazarme hacia el espacio real y experimentar con nuevos materiales. El libro de Javier Maderuelo, ‘El espacio raptado’, me dio luces sobre el tema de la instalación y su relación con otras disciplinas. Pero yo venía de la pintura y debía buscar referentes desde ese lenguaje. Por esto, me resulta fundamental la obra de Kurt Schwitters, representante del Dadá alemán, que parte de la pintura para pasar al collage y el ensamblaje. Sin embargo, la instalación para mí es sólo un medio de materializar ciertas problemáticas. Pienso que es un fenómeno poco analizado desde un punto de vista teórico y por tanto terreno fértil de confusión. Actualmente, ocupo el término por una cosa museográfica, de documentación, para determinar el campo en el que estoy operando”.

—¿Cómo ha ido evolucionando la idea de instalación en tu trabajo?

“A través de mi producción ha habido distintos intereses. Primero fue el trabajo con el espacio y después surgieron materiales interesantes también, que debía articular en un lugar determinado. Pero, sobre todo, me fue motivando la idea de hacer interactuar a la gente en el espacio, de transformarlo en un contenedor activo, en una experiencia. Especialmente los sitios que ya tienen una carga son un estímulo para mi obra. En este sentido, puedo trabajar con las cualidades formales de un lugar o con su historia, funcionando a veces ambas instancias. Se trata de pensar la obra para un lugar, por lo que no trabajo siempre con los mismos materiales. El concepto es más fuerte, lo que no quiere decir que mi trabajo sea conceptual...”.

—¿Por qué no es conceptual?

“Es más fácil y no discutimos si digo que es neo conceptual. Es decir, que ya pasó lo conceptual. Un arte conceptual tiene que ser súper tautológico, se tiene que remitir a sí mismo, no tiene que tener referentes afuera. Para mí, la obra formal, que se autorefiere, no me interesa, sino la creación de un concepto, de una idea o un sustento que vaya más allá de una pura forma autosuficiente, que es lo que me distancia del minimalismo, que tiene esa valoración de la forma por sí. En mi trabajo no ocurre. El concepto es importante, pero también es importante el proceso de la obra. El concepto es un inicio en todo un engranaje de cosas. Y siempre es externo a la obra”.

---

–Usualmente necesitas un catálogo o textos complementarios que ayuden a entender los montajes. ¿Es la manera de asumir el desfase que hay entre la historia de la obra y la experiencia formal?

“El tema de investigación siempre ha sido un referente nada más, un pretexto para comenzar un proyecto. Nunca he tenido la obligación de que la obra se remita directamente a él. Todos mis trabajos se arman por fragmentos y son fragmentos los que los unen. En ‘Reconfiguraciones Domésticas’ yo sabía que iba a haber un catálogo, así es que no me preocupaba que el proyecto no se entendiera al principio. Había algo vedado. En el trabajo editorial, los cuatro montajes lograron articularse formalmente y las distintas lecturas hacen que las obras sean asumidas de otra forma, entendiéndose también el proceso. El texto es un complemento que da ciertas claves, que conceptualiza e introduce la obra en cierto espacio para entenderla”.

### **Historia de Catástrofes**

–Después de haber trabajado (tangencialmente) con el tema de la dictadura en “Reconfiguraciones Domésticas”, ya no pareces interesado en el contexto social y político de Chile. Sin embargo, en un momento intentas reconectarte desde Alemania. ¿Cómo ha sido esta relación con la historia local?

“Al principio tampoco había interés en vincular temas de contingencia a la obra, pero creo que, por la carga que portaban los objetos utilizados, me iba relacionando por el tema de la memoria. Había un recoger cierta iconografía popular, en trabajar con la ropa usada, con materiales encontrados, reciclados, usados o residuales, marcándose también algo de melancolía, donde no hay nada high tech, sino una materialidad más bien povera”.

“En Alemania me encontré con los grandes referentes de la historia del arte, ampliando más el discurso y oxigenando el trabajo. Me di cuenta de que lo que hacía en Chile era demasiado local. Formalmente no, pero las lecturas mantenían una identidad que restringía el trabajo. Sin embargo, por una necesidad de anclaje, siempre tomé ciertos temas locales. Claro que efectuando ciertos

cruces. Entre distintas historias, entablo puentes conceptuales que nunca son obvios; y, si se analizan, resultan ficticios, a veces forzados y absurdos, aunque posibles e interesantes, como el nexo que armé (en una obra en Düsseldorf) entre el romanticismo alemán, la precaria condición del hombre frente a la naturaleza y la historia de los terremotos en Chile”.

“Pero, en general, ha habido un sentido transversal que tiene que ver con la idea de la catástrofe y la destrucción, así como con los procesos reestructivos. Trabajo con los restos, con los excedentes de la historia o de una sociedad industrial; con historias fragmentadas, con documentos dispersos, con los escombros, con lo que queda. En mis trabajos siempre están el fragmento, la memoria, la idea de la destrucción y la reconstrucción: esto da carácter a los materiales. Asumo también que lo que vivimos en el país es parte de esos procesos, no sólo a nivel político, sino como producto de nuestra historia de catástrofes.

Pero, como me motivan esencialmente los procesos reestructivos en sí, me he centrado más en el proceso desde lo formal que lo que implican estos conceptos en la coyuntura local”.

\* Texto publicado en el libro Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo, Santiago, 2005.