

Semblanza de Nemesio Antúnez

EDUARDO MEISSNER*

Antúnez, en su *Carta Aérea a mi hijo Pablo*, presenta en tono familiar y directo los diferentes estadios de su devenir como artista, representante y promotor de la cultura.

Quizás sea esta carta, a modo de autobiografía reflexiva, el documento más directo para aproximarnos a su figura, por el tono coloquial e íntimo, marcadamente afectivo con el que, en racconto vertiginoso, cuenta a su hijo lo que ha sido su destino como pintor a la manera de un Ulises vagabundo en la búsqueda irrestricta e irrenunciable de su verdad.

Esta “carta aérea”, que acompaña a la Exposición Retrospectiva organizada por la Galería Praxis, en Santiago de Chile, en 1988, refrenda medio ciclo en la obra de Nemesio Antúnez, permitiéndonos no sólo una síntesis esquemática de su camino como pintor, sino tomar nota, además, de su manera directa, diferenciada, consecuente y afable, plena de esa cálida dimensión que lo caracterizaba, otorgando a su presencia una atmósfera de simpatía, de entusiasmo ostensible por todo problema relacionado con el arte, poniendo su generosidad entera al servicio del interlocutor, necesitado tal vez de consejo y ayuda, brindándose entero a la causa de la cultura en general, y de la pintura y de la plástica muy en particular.

*EDUARDO MEISSNER: Pintor, profesor de Estética en el Departamento de Arte de la Universidad de Concepción.

Su figura está muy estrechamente ligada a los movimientos artísticos y culturales de nuestro tiempo, movimientos que ha ayudado a estructurar y consolidar. Llamado a tener un rol protagónico en la organización, revitalización y dirección de los Museos de Arte más importantes de nuestro país, como lo fueron y siguen siendo el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de Bellas Artes de la capital, su actividad conductora, docente y divulgadora del arte toma visos de paradigma.

La circunstancia de su vida lo lleva a dirigir con particular entusiasmo y singular proyección tareas mediadoras múltiples, en las que siempre parece ser el hombre adecuado, aquel que se hace eco de una necesidad imperiosa, de un anhelo compartido, y contribuye con su experiencia y sagacidad, y su presencia carismática – hay que recalcarlo una vez más–, a crear los cauces necesarios, hasta ahí inexistentes, para convertir aquella institución por él configurada en el mejor lugar, muy luego institucionalizado, y proyectar desde ahí las específicas tareas anunciadas.

Siempre se le vería compenetrado de su papel, centrado, envuelto en un aura de tranquilidad culta, en natural afabilidad. Quizás nadie como él sabría actuar con aquella naturalidad y distinción que otorgan el saberse depositario de una función impostergable, un destino necesario proyectado, sin duda, a las más altas perfecciones.

El aristocrático estilo de Nemesio, como siempre se le llamó entre amigos y alumnos y compañeros de trabajo, no admitía sofisticaciones intelectuales ni barroquismos innecesarios. Exaltaría siempre aquel espíritu solidario entre artistas y cultores del arte, en aquellos abocados a la tarea compleja y sutil de convertir en estructuras sensibles, significativas y trascendentes las imágenes, los sucesos y escenas de este mundo nuestro americano, que emerge de fuentes tan diversas y se proyecta a expresiones tan heterodoxas en busca de su particular destino.

Figura paradigmática la de Nemesio, convertíase en señera para generaciones enteras, concretando un modelo existencial digno de ser admirado e imitado, en especial por la prestancia con la que realizaba su destino y la eficiencia y consecuencia con la que asumía sus responsabilidades y concretaba sus proyectos, comenzando por la excelencia de su pintura.

Sus alumnos, sus admiradores y amigos hacen legión. Su sola presencia otorgaría siempre cierta especial dimensión al corrillo, la reunión, el intercambio de ideas, la conjunción misma concertada en el devenir constante de los tiempos, las circunstancias, los cambios.

Quizás a pocos hombres les haya correspondido mejor el nombre de *maestro*, cuya denominación misma habría rechazado con una sonrisa que habría despertado una vez más, y como siempre sucedía, el afecto entero de todos los presentes.

¡Felices aquellos que han podido, que hemos podido, disfrutar de su presencia, su generosidad y su amistad! ¡Gracias, Nemesio, por aquellas horas pasadas a tu vera! ¡No las olvidaremos!

Ni olvidaremos tampoco la lección de valentía, generosidad y espíritu más que solidario al servicio de toda causa que enalteciera al hombre en su más pura dignidad, que lo hiciera tomar partido por toda acción encauzada a permitir, y ensalzar, el sentido de libertad del hombre y para el hombre, y rechazar toda circunstancia que pudiera menoscabar y poner en peligro aquella libertad, una de cuyas expresiones será siempre la de su propia y específica creatividad, sin barreras.

Nemesio se considera autodidacta:

“Como tú sabes, Pablo –escribe–, en pintura soy autodidacta: no tuve jamás profesor ni tomé cursos específicos de dibujo ni pintura”.
(*C.A.a.m.h.P.*)

De temprana atracción por la literatura y las así llamadas Bellas Artes, sus estudios se encauzan oficialmente en los cursos de arquitectura de la Universidad Católica, donde descubre que puede pintar, aplicando las enseñanzas de acuarela al servicio del diseño arquitectónico de Baixas, quizás su único profesor en pintura. Corre el año '38. Termina su carrera de arquitecto, decidido ya a convertirse en pintor y asumir apasionadamente ese destino, con el que se identificaba. Un viaje a París de adolescente, posible gracias a un premio obtenido en una competición escolar de oratoria en francés, le había permitido tomar contacto con la cultura y la pintura europea de vanguardia.

Obtiene Beca Fullbright, para realizar un Master en Arquitectura en la Universidad de Columbia, en pleno Manhattan neoyorquino, el año 1943, título que obtiene después de dos años de perfeccionamiento.

Luego, liberado de sus estudios sistemáticos, asume su destino de pintor. Ejerce por necesidad oficios diversos, y pronto ingresa al Taller 17 de grabado de Stanley Hayther.

Es el término de la Segunda Gran Guerra. Antúñez ha vivido, y vive, la vanguardia neoyorquina, y toma contacto con los movimientos de avanza-

da, con seguridad también con Roberto Matta, que el año '39 emigrara a Nueva York con el grupo de artistas parisienses, en especial surrealistas capitaneados por Breton, que buscaran asilo de la guerra allende los mares.

Tanto surrealistas como abstracto—expresionistas se disputaban liderazgos. La Escuela de Nueva York proyectábase abstracta y gestual con fuerza renovadora, providencialmente influenciada por Matta, en especial sobre Motherwell y A. Gorky, y también con seguridad sobre Jackson Pollock.

También Max Ernst e Ives Tanguy formarían parte de los surrealistas en exilio, de cuya presencia Antúnez sacaría un estimulante provecho.

Su “Paisaje Naranja”, de 1944, tendrá alguna similitud con los desiertos rojos de Max Ernst.

Pronto aparecerán sus “Multitudes” en su primera versión.

Desde el piso 31 del Rockefeller Center observa a las multitudes de la Avenida 51:

“Desde esa altura el hombre es una hormiga que cruza las calles según indica el verde y rojo de los semáforos, pelotones apresurados que se cruzan en las esquinas como un ballet mecánico y repetido. Comencé dibujándolos a lápiz; luego los pinté al óleo sobre un fondo gris y negro, con luces amarillas, raspaba las figuras, las telas gruesas producían texturas que me entusiasmaban”. (*C.A.a.m.h.P.*).

Aplica una técnica quizás emparentada con el frotado del trapo, de Roberto Matta.

Expone sus “Multitudes” en Nueva York, en 1950, temas que se proyectaban, además, a la deshumanización propia de un conflicto bélico prolongado que mostrara todos los horrores de los campos de concentración y de un genocidio sin precedentes.

Con su mujer Inés Figueroa, chilena, y su pequeño hijo Pablo viaja a París para ahí radicarse. Sigue en el mismo Taller Hayther trasladado a la capital cultural “de todas las luces”.

Comienza su serie de los manteles, entre las que figura su cuadro “La sopa”, de 1951.

“...vi en el bistró de la esquina sobre las mesas, manteles de a cuadros, rojos y blancos o azules y negros. Me gustaron. Pinté una tela con un plato blanco con sopa amarilla sobre un mantel a cuadros azul y blanco, una cuchara negra escuálida...” (*C.A.a.m.h.P.*)

Había descubierto una nueva temática, y también un nuevo elemento formal: la trama distorsionada y distorsionadora con su carga inherente y potencial de liberarse del plano y simular una orgánica y proliferante volumetría. (Fig. 1, “Cucharas, cuchillos y tenedores”, 1952).

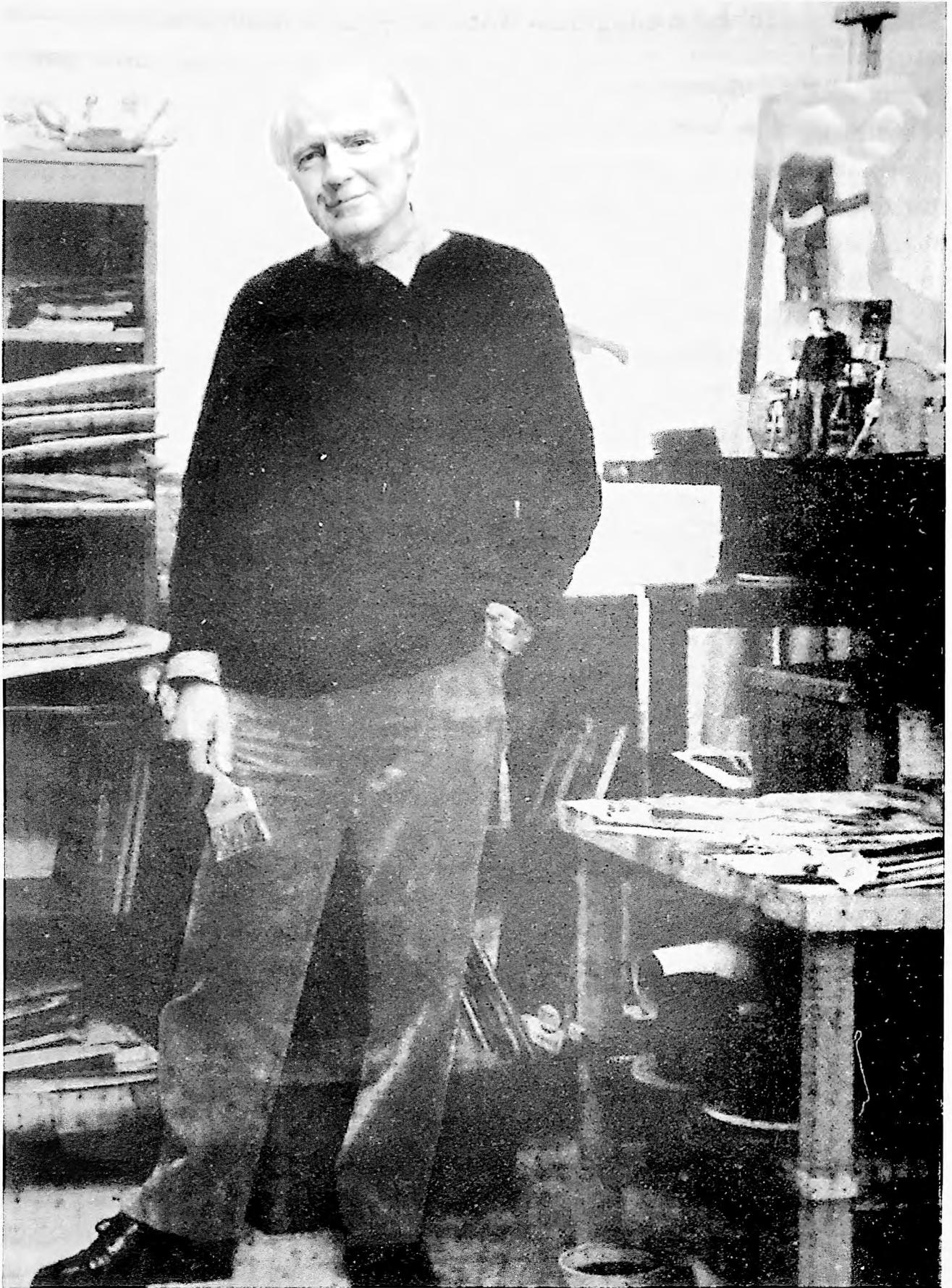
No sólo serán manteles a cuadros, sino utensilios y objetos que sobre los mismos se disponen; la vajilla heterodoxa, las figuras ornamentales, como luego, ya en Chile, la cerámica negra de Quinchamalí, algún florero perdido en el enjambre.

En ocasiones, estos objetos se separan del mantel y adquieren vida propia en franco movimiento multiplicador. (“Las cucharas”, 1958, en Santiago).

Sus “años de formación y vagabundeo” (Lehr und Wanderjahre) llegarían a su fin. Vuelve a Chile, después de visitar España e Italia, en 1953, y se instala en Guardia Vieja 99, la ex casa amplia y campestre de los inquilinos de la hacienda de don Ricardo Lyon. Después de 10 años en el extranjero vuelve a Chile “a pintar Chile desde Chile” (*C.A.a.m.h.P.*)

“Los manteles franceses en Chile se transformaron en mesas ‘terremoteadas’, con sus respectivas sillas, desequilibradas y un sol rojo poniente sobre el mar de Valparaíso; volcanes en erupción, piedras sobre el cielo rojo; los cuadrados del mantel volaron en cardúmenes de volantines, combates de volantines en el Parque Cousiño, los manteles envolvieron cuerpos de mujer dormida o cubrieron todo el espacio con los colores del sol. Sí, aparecieron bicicletas neuróticas, como las llama Rubem Braga, quebradas, amontonadas en un taller. La bicicleta cansada como un jumento se reclina sobre un mantel gris cuadriculado. Yo era pintor chileno y pintaba lo chileno a mi manera”. (*C.C.a.m.h.P.*) (Fig. 2, “Bicicletas de Invierno”. Santiago, 1957).

Antúnez, desde aquí en adelante, iría integrando a sus composiciones recientes, motivos y elementos de series anteriores, de temática definida, los motivos transformados y adecuados a una nueva visión, un nuevo problema plástico por resolver, un nuevo contexto. De este modo definiría, por una parte, los vocablos plásticos de su especial repertorio, su particular lenguaje y por otra, otorgaría a esos signos un nuevo sentido transformando sus propios procesos de significación en aparente adscripción a los cánones de un real pensamiento visual dominante, cuya sintaxis rompía con los cánones consagrados de un enfoque singular.



• Nemesio Antúnez, en 1988. Fotografía de Luis Poirot (Extraída de *Nemesio Antúnez. Exposición retrospectiva 1938-1988*. Galería Praxis, Stgo. de Chile, 1988).

Este poderoso sistema, por el cual, desde los propios valores plásticos logrados, se definirían las imágenes pintadas propuestas, permitiría a su autor el cambio constante de ambiente en el que resonarían constantemente los ecos de aquellas formas provenientes de otro ámbito y de otro carácter.

La época de los volantines, las bicicletas y los volcanes, '53 al '63, corresponde a una época fecunda en proyecciones culturales y nuevas responsabilidades asumidas. Sus "Volcanes" (Pinacoteca U. de Concepción), Isabel Cruz los describe como "de colores ardientes, ferruginosos, [donde] la pincelada barrida como a ráfagas sugiere poderosas explosiones". (Fig. 3)

En 1956 se inician las actividades del Taller 99, en Guardia Vieja 99, en torno a una prensa de metal que el mismo Nemesio trajera de París.

El Taller 99 renovarí­a el concepto de grabado en Chile, marcando un hito insoslayable de la gráfica en aquella incipiente segunda mitad de siglo, en especial de las técnicas de huecograbado, enriquecidas por técnicas mixtas, en terrazas y diferentes modalidades de impresión.

Paralelamente, a instancia de Luis Oyarzún, decano, que quería vitalizar el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal, Antúñez se hace cargo de la dirección, y comienza una fecunda labor de reorganización y proyección ininterrumpida de las nuevas concepciones del arte.

Las Bienales Americanas de Grabado, organizadas por Nemesio Antúñez en colaboración con el incansable Agregado Cultural del Brasil, Thiago de Melo, adquieren, algunos años después, irradiación y prestigio internacionales. Grandes concursos, exposiciones y eventos culturales relacionados con la Plástica suceden en el Museo. (Fig. 4, "Cordillera adentro", 1963, Santiago. Fig. 5, "Piedras", 1962-63, Santiago).

En estas pinturas logra mayores y al parecer más profundos y trascendentes procesos de abstracción. Las formas se van liberando de su carga imitativa icónica para convertirse en unidades sintácticas de alta expresividad, aun cuando apelan a una relación transfigurada de la realidad exterior, sometida a procesos de interiorización que se podría denominar radiográficos. Las piedras brillan y refulgen agazapadas en escondrijos minerales, vuelan por el aire en explosiones telúricas, constelan en eclipses inesperados, reconstruyendo procesos originales de ignición y cristalización ancestrales.

En 1965, Nemesio Antúñez es nombrado Agregado Cultural en Washington, y se instala en Nueva York, ciudad que conoce bien, y donde realiza una activa labor cultural promoviendo, proyectando, y dando a conocer

valores no sólo chilenos, también sudamericanos de nuestro quehacer cultural. Músicos, poetas y escritores, pintores y escultores de Chile y Latinoamérica son entrevistados por Antúnez en castellano en la radio New York World Wide para España y Latinoamérica. Forma parte de la Misión Chilena de Naciones Unidas, y paralelamente pinta en su taller de La Fayette en Spring Street, Nueva York. (Soho).

Es la época de su mural "El corazón de los Andes", para uno de los salones del edificio de las Naciones Unidas, en Nueva York, que se inaugura en octubre de 1966, obsequio de Chile a la ONU, "y un obsequio mío a Chile", dice Nemesio.

Son las piedras de Chile, las cordilleras adentro, los lapislázuli y las ágatas fosforescentes, el ciclo Andino.

"Allí, en Nueva York comenzaron a aparecer las primeras 'camas', las 'canchas de fútbol' entre enormes bloques de cemento". (*C.A.a.m.h.P.*)

"En Homenaje al Vino Tinto", la Cordillera se cuadricula a manera de un mantel, todo en rosa y morado. La sucesiva integración de los motivos, de signos plásticos descubiertos y consagrados luego en un nuevo contexto, será una de las características de la pintura de Antúnez. El pintor, una vez conquistado su repertorio de formas, y colores, hará uso del mismo en variantes nuevas, otorgando nuevos significados en nuevos contextos.

Un también nuevo sentido espacial irrumpe en su pintura. Construye con volúmenes, planos y límites precisos, en ocasiones transparentes, un universo metafísico de perspectivas centrales y desdoblamiento simétricos. ("El Muro negro" y "N.Y.N.Y. 10.040").

Una hormigueante ni tan densa multitud, se estratifica en planos esgrafiados, ausentes de toda identificación. El hombre se enfrenta a los rigores de un ambiente monumental y construido, perdiéndose en sus soledades. Dominan de nuevo los grises, los negros; alguna reverberación cromática sutil, filamentos señaladores de altísimo contraste, que configuran señales, direcciones orientadoras, visas de tránsito hacia la interioridad de una pintura en los lindes de la metafísica.

En 1968, asume la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes con la misión de convertirlo en museo vivo, abierto a los movimientos de vanguardia, foco nacional e internacional de cultura y encuentro con el arte. Bajo su dirección, en corto plazo, el Museo cambia de cara, se remodela y limpia su interior, se acondiciona la Sala Matta en el

subterráneo, se instalan bodegas de almacenaje climatizadas, se realizan eventos culturales, exposiciones, encuentros, congresos.

La sola presencia de Nemesio Antúnez confiere estatura al Museo, cada vez más convertido en centro cultural dinámico e irradiante.

“Un Tikal”, del año '71 (Fig. 6), parece *amalgamar* los rigores euclidianos de una gran metrópoli con el paisaje americano de reminiscencias precolombinas.

Tiempos difíciles se anuncian en el horizonte. Pronto, después de septiembre de 1973, Nemesio renuncia a su cargo en el Museo y parte al exilio voluntario, primero a España. Luego también a Inglaterra e Italia.

Aparecen en su pintura “Cartas a Chile”, “Estadio negro”, “La Moneda ardiendo” (Fig. 7, 1974, Barcelona).

Comienza una época de intensa actividad creativa, de exposiciones numerosas, individuales y colectivas. Es invitado, apreciado, dignificado.

Expone en Madrid, Barcelona, Caracas, Bogotá, Nueva York, Berlín Oeste, Düsseldorf, Estocolmo, Goteburgo, Santiago, La Paz. En Londres es profesor guía en el Royal College of Art. Expone en México D.F., en Roma y Londres. Luego en Urbino, Savona, también en Santiago.

“Soy un pintor de vivencias, de temas, de series; éstas no se suceden una tras otra, se traslapan, no terminan en una fecha dada, aparecen... en otra forma, a veces se encuentran dos o tres temas en una misma tela...”.

C.A.a.m.h.P.

Un “Coto de Caza”, 1975, parece documentar con claridad su posición estética: aparecen bicicletas, torres totémicas, pura geometría, paisajes extendidos en síntesis feliz.

Una pura espacialidad sugerida con formas puras y construidas dominan algunas de sus series catalanas. “Dentro de la ciudad”, 1975 (Fig. 8), y “Tome la autopista”, 1978, las dos de Barcelona.

Las “Camas” proliferan. Pronto también los “Tangos”.

Una “Inés durmiendo” (Fig. 9), pintada en Santiago en 1957, documentará una temprana aparición del tema, a su vez emergiendo de la cuadrícula del Bistró. Una pintura de 1973 titulada “El Nocturno a Concepción” (Fig. 10) parece otorgar una versión consagrada de las mismas.

“Me preguntan, ¿Qué te pasa con las camas?, pero si las camas son humanas, allí nacimos, amamos, enfermos nos refugiamos, y también allí morimos”. (Fig. 11, “Camas Andinas”, Londres 1979).

“Dormimos en Los Andes”, Londres, 1979, envueltas las camas en espacios que se nos antojan topológicos, en los que se articulan y fusionan los espacios interiores y exteriores, abiertos a paisajes elementales, o esas mismas camas se constituyen en asamblea (“Asamblea de camas”).

En Londres, los cuerpos en la cama se identifican y fusionan en el “Beso” o se levantan esos mismos cuerpos para bailar en aquella “Cama de Tango”. Los motivos están en constante transformación. Del reposo se salta al ritmo melancólicamente festivo del tango.

Serán los “Tangos”, quizás, su última gran serie. En Londres pintará su “Tanguería Valparaíso”, 1980, y el “Tango Andino” el ’81.

Luego vendrán su “Tango Nocturno”, y su “Valparaíso, Tango Bar” en 1982, pintura en la que es aparente la confluencia de los motivos. Los sujetos bailantes se disponen en los cubículos de una arquitectura de soledades convertidos en multitudes trenzadas en el ritmo bajo una lámpara de ring.

Y en Roma, en 1983 surgirían algunos temas del recuerdo y de la patria ausente. Sus “Volantines en Lo Curro” recrean uno de sus motivos iniciales.

Del mismo año es “La última Cama” de cubierta lisa convertida en lápida y respaldo negro abierto a lo desconocido. En simetrías centrales, los paños se convierten en áreas geométricas puras, interrumpidas sólo por el insinuado perfil de una figura, la sombra tenue de una figura reclinada en un conato de almohada gris.

El año 1985 vuelve a Chile a radicarse. Una actividad incesante e insistente lo envuelve en su imperativo ineludible.

Su “Quinta de Recreo”, del mismo año, expresaría más la alegría de la patria recuperada que las melancolías del tango.

Pinta, expone, integra jurados, viaja.

Participa activa y entusiastamente en los movimientos de recuperación democrática. Su afiche de los votos voladores, por cierto multicolores, llenarían los muros de Chile.

La “Rafaga Otoñal”, de 1988 (Fig. 12), sintetiza una vez más su poética sugerente.

Reorganiza el Taller 99.

Desde el año 1990 ocuparía el cargo de Director del Museo de Bellas Artes, que en su época acondicionaría a las exigencias actuales de la exhibición y la difusión del arte.

En plena creatividad una irreductible y cruel afección pone término a sus días, sólo recién y tan pronto, en un tiempo imponderable.

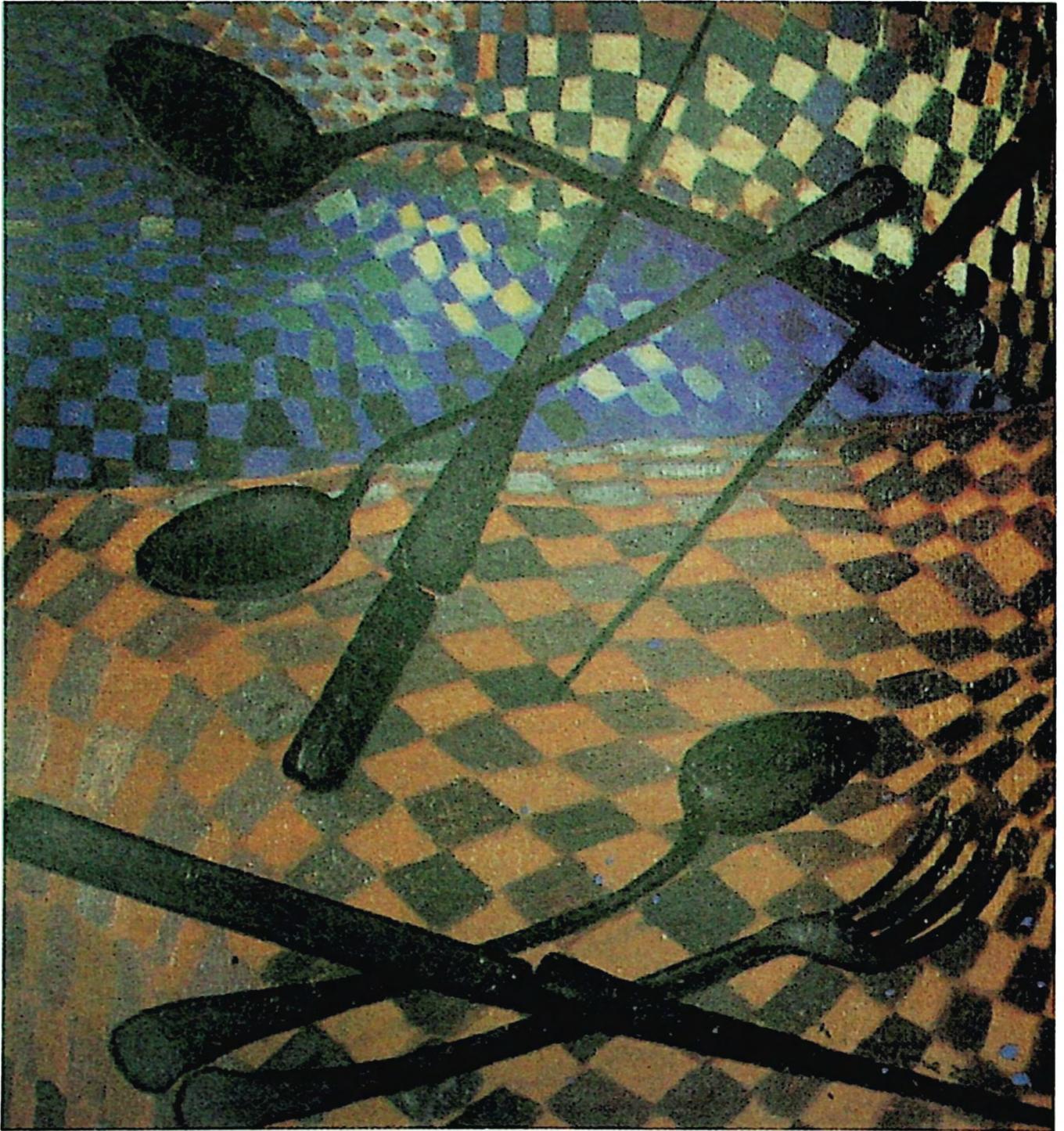
Pablo Neruda, con quien lo unía una larga amistad, presentaba a Nemesio Antúnez a la Bienal de Sao Paulo, en 1958. Habla el poeta:

“A Nemesio Antúnez lo conocí verde, lo conocí cuadriculado, fuimos grandes amigos cuando era azul, mientras era amarillo yo salí de viaje, me lo encontré violeta y nos abrazamos cerca de la estación Mapocho, en la ciudad de Santiago, allí corre un río delgado que viene de los Andes, los caminos hacia la cordillera tienen piedras colosales,

trinan los pájaros fríos del medio día de invierno,
de pronto hay humo de bosques quemados,
el sol es un rey escarlata,
un queso colérico,
hay cardos,
musgo,
aguas ensordecedoras

y Nemesio Antúnez de Chile está vestido con todas las cosas, vestido por dentro y por fuera, tiene el alma llena de cosas sutiles, patria cristalina. Es delicado en los objetos porque en el campo chileno se teje fino, se canta fino, se amasa tierra fina, y al mismo tiempo está espolvoreado con el polen y la nieve de una torrencial primavera, del amanecer andino. Transparente y profundo, aquí presento (para el Brasil) al pintor predilecto de mi país”. (P. Neruda, Museo de Arte Moderno, 1958).

Las siguientes reproducciones fueron extraídas de *Nemesio Antúnez. Exposición retrospectiva (1938 - 1988)*, Galería Praxis, Santiago de Chile, 1988.



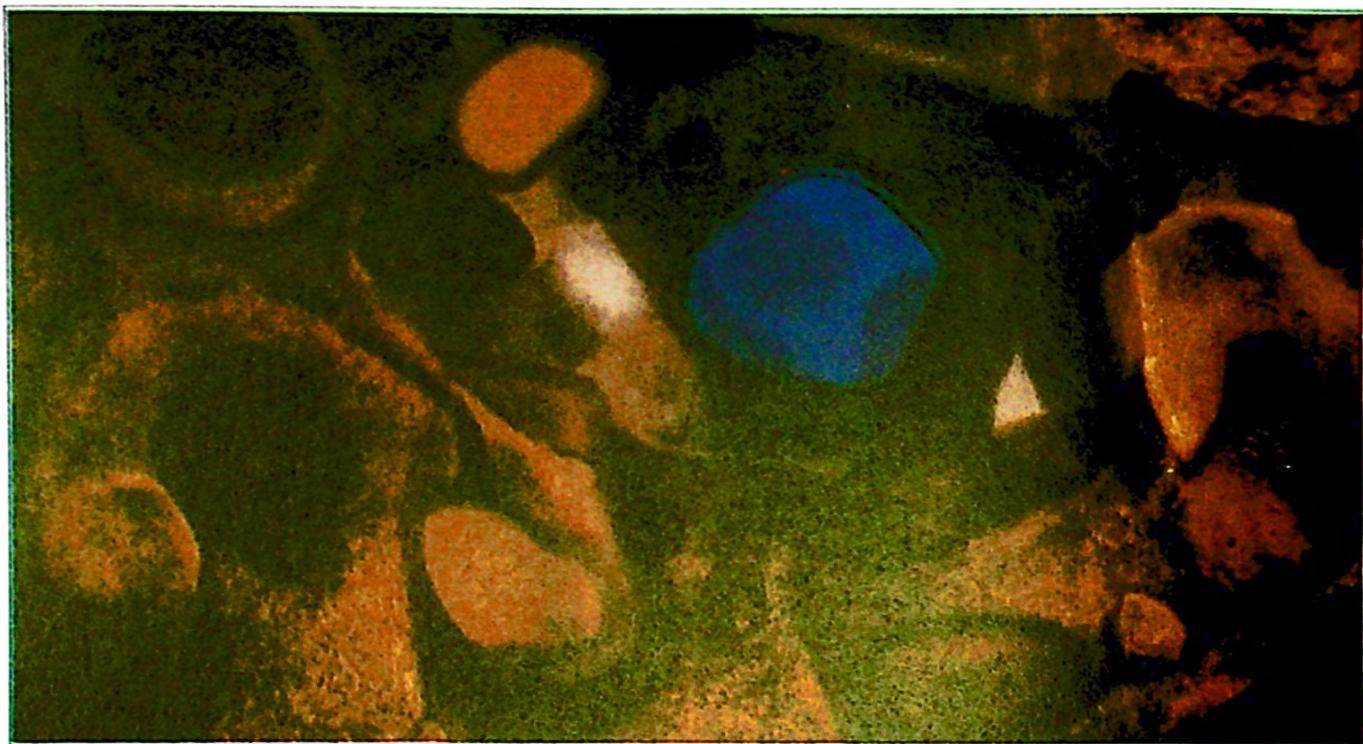
• 1. *Cucharas, cuchillos y tenedores*, 1952. Oleo sobre tela, 40 x 32 cm.



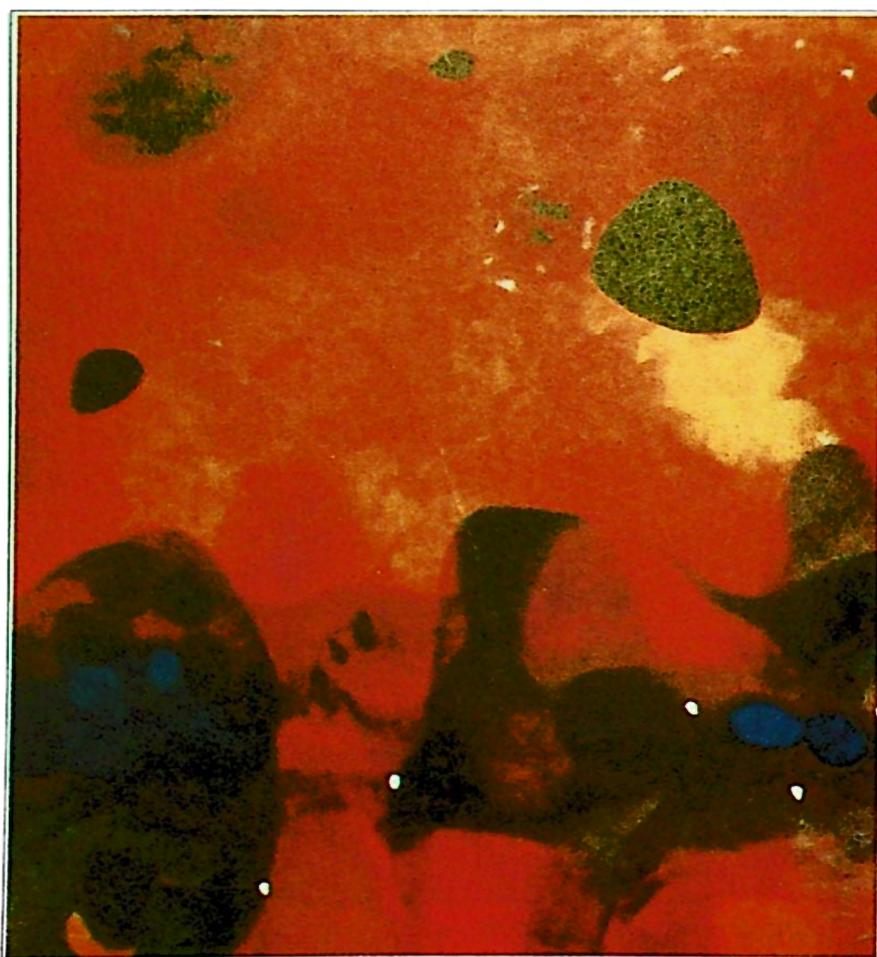
• 2. *Bicicletas de invierno*, 1957. Oleo sobre tela, 100 x 65 cm.



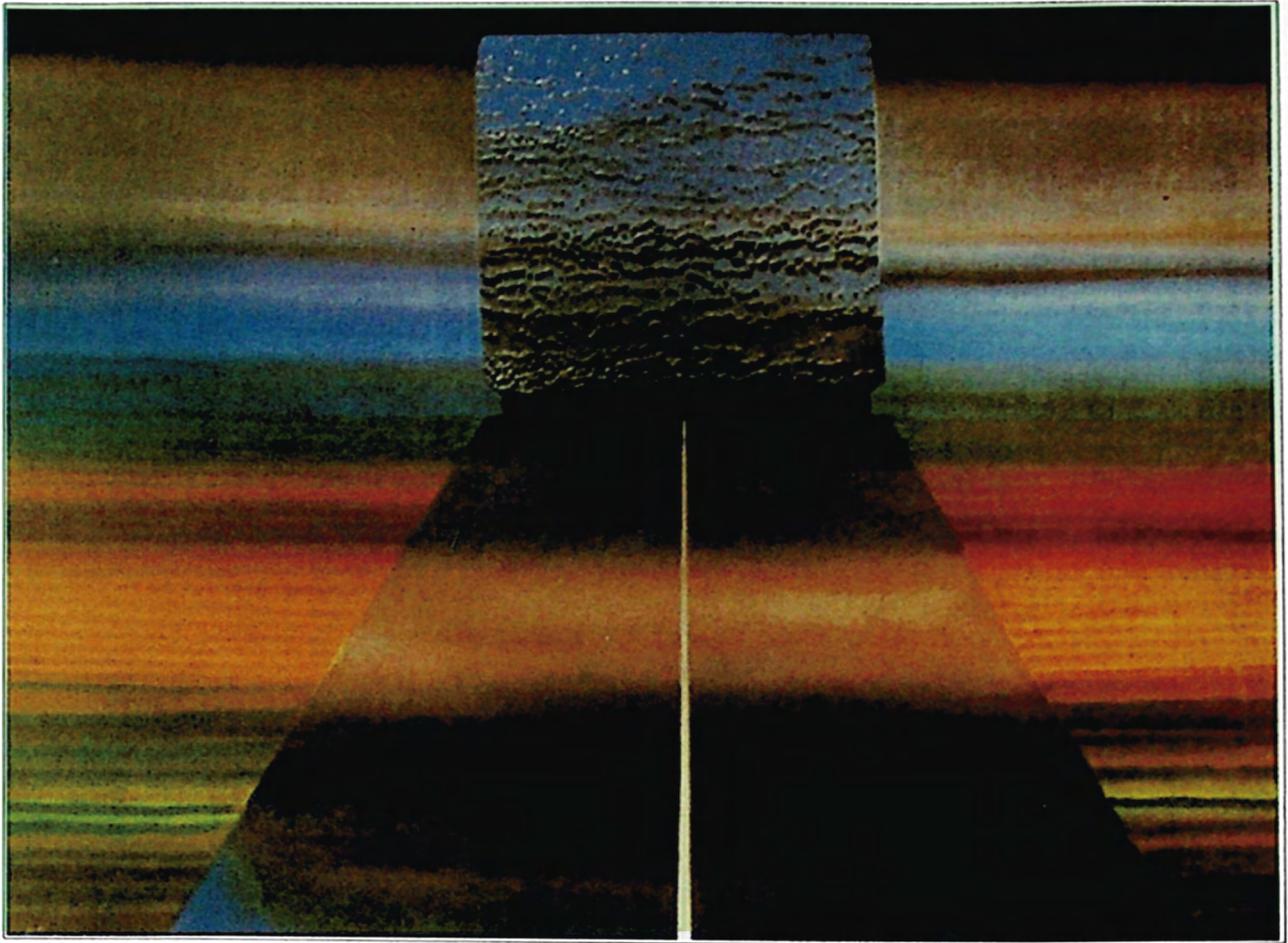
• 3. *Volcanes*, 1963. Oleo sobre tela, 65 x 100 cm.



• 4. *Cordillera adentro*, 1963. Oleo sobre tela, 65 x 100 cm.



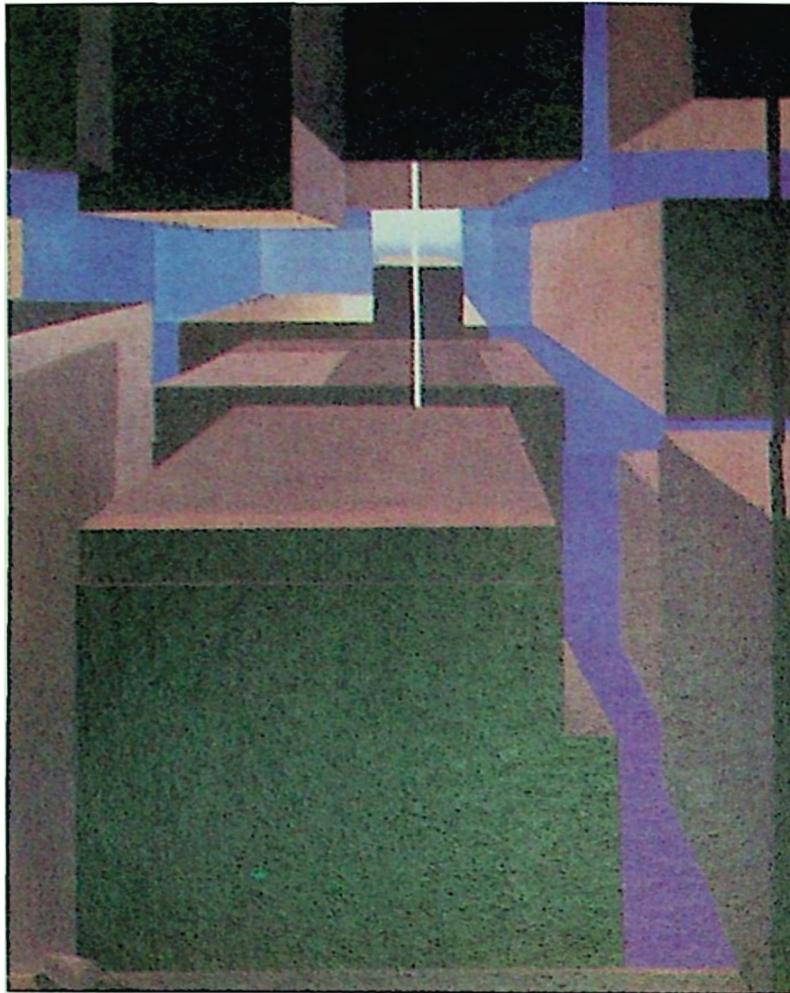
• 5. *Piedras*, 1963-63. Oleo sobre tela, 65 x 100.



• 6. *Un Tikal*, 1971. Oleo sobre tela, 101 x 122 cm.



• 7. *La Moneda ardiendo*, 1974. Oleo sobre tela, 98 x 131 cm.



• 8. *Dentro de la ciudad*, 1975. Oleo sobre tela, 127 x 102 cm.



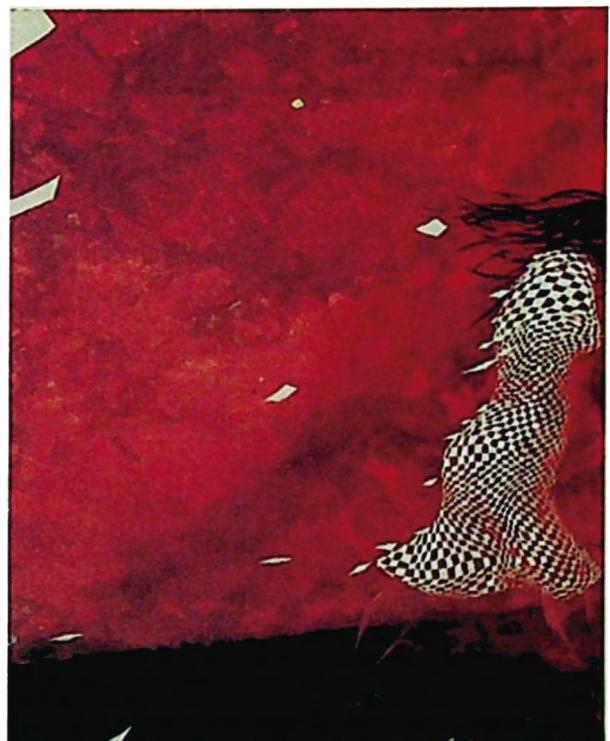
• 9. *Inés durmiendo*, 1957. Oleo sobre tela, 58 x 81 cm.



• 10. *El Nocturno a Concepción*, 1973. Oleo sobre tela, 101 x 126 cm.



• 11. *Camas Andinas*, 1979. Oleo sobre tela, 81 x 30 cm.



• 12. *Ráfaga otoñal*, 1988. Oleo sobre tela, 72 x 90 cm.