

Presentación de Guillermo Núñez

EDUARDO MEISSNER*

En el encuentro con Guillermo Núñez con motivo del seminario “Formas y figuraciones de la violencia del siglo XX”, de enero del año en curso, se me solicitó hacer una esquemática presentación de su obra y participar en una mesa redonda de ponencias y discusiones al respecto.

Son estas líneas un extracto de aquellas palabras dichas en aquel encuentro, sometidas ahora a los rigores de la comunicación escrita.

Luego se añadiría la descripción y el comentario de algunas obras representativas de su pintura

No he preparado una tesis docta ni un análisis exhaustivo acerca de la obra de Guillermo Núñez. Quiero señalar, sin embargo, y destacar algunos aspectos de su pintura que, desde un tiempo a esta fecha, me han parecido importantes. Conozco el arte de este tan destacado pintor de la escena nacional desde hace mucho tiempo, desde sus inicios, quizás. Salvo contactos muy esporádicos, no lo conozco como persona, pero sí su obra me es familiar y, ahora, estimulado por una reciente aseveración de Carolina Abell al denominar a Guillermo Núñez “pintor de la inhumanidad del presente”, quisiera aventurar un breve recorrido a través de su obra y descubrir y describir una suerte de hilo rojo que reconozco a través de la misma.

Pienso que fundamentalmente sí es un pintor de la inhumanidad, pero

*EDUARDO MEISSNER G.: Profesor de Estética del Departamento de Arte de la Universidad de Concepción.

al perseguir aquellas constantes en su obra, la misma citada inhumanidad se convierte en un objeto viviente y en una apelación progresiva a una situación de vida orgánica y celular, renacida esta vida y protegida, y al mismo tiempo muy libre.

En sus primeras exposiciones, Guillermo Núñez se maneja con claridad en un determinado alfabeto, un definido vocabulario plástico muy abstracto, relacionado con los expresionistas del gesto y los abstractos ingleses pre-pop de la década del 50. A la distancia, querríamos reconocer al respecto una cierta influencia de Roberto Matta, que con seguridad debe haberse manifestado con más intensidad en sus contactos personales con él mismo. Hablemos ahora más de las diferencias fundamentales que a mi parecer existen entre el arte de Matta y el arte de Guillermo Núñez, en especial, en este último, de obras muy definidas formalmente, en las que ya estaba presente la necesidad de tensionar la obra desde el exclusivo punto de vista óptico visual. Este aspecto siempre me ha parecido muy categórico y muy necesario en su obra.

Maneja tensiones plásticas tanto en el campo de la imagen entera como, también, de sus atributos de color, línea y forma, y esto lo hace con la dinámica propia del elemento que está usando, ni siquiera refiriéndose a una situación icónica determinada, denotadamente icónica, sino por el mismo hecho de convertirse en factor dinámico específico, que suscita una reacción en el ojo que recorre la obra y produce esa tensión en ese mismo ojo. En este sentido, la obra de Núñez me parece realmente ejemplar, paradigmática en el sentido de transformar una vivencia cotidiana y ordinaria en vivencia plástica. Es ésta justamente la tarea de todo pintor, su particular destino. ¿Qué duda puede haber? Su destino será convertir su experiencia cotidiana en otro tipo de experiencia, de estado, de información acerca de este estado, y que tenga la cualidad de reflejar y de descubrir un eco similar en el espectador que recibe esta imagen transfigurada.

Desde sus inicios, este pintor ha volcado su elección a los lenguajes abstractos, más específicos, sin duda, más autosuficientes y más en sí mismos al compararlos a la transcripción de imágenes por lo general exteriores denominadas icónicas.

Con su pintura va creando campos de energía, y quiero centrar esta pequeña alocución en esto, campos tensionales de energía en los cuales, obviamente, estará la violencia, pero también otros campos en los que no está la violencia, como son los del crecimiento celular y orgánico, plenos de

tensión y no exentos de dolor. Recordemos a Rilke, a quien también parecía doloroso crecer y desarrollarse, en medio de un campo de tensiones lleno de compulsión interior y no habitando armonías en rosa. Creo que ahí, y a través del tiempo, se refleja la posición central de la obra de Guillermo Núñez. Y así la veo desde mi particular perspectiva.

ENUMEREMOS SUS TIEMPOS Y ETAPAS

Una vez formado académicamente y provisto de sus mecanismos de oficio y expresión elegidos, viaja, en la década del 60, a Estados Unidos, oportunidad para tomar contacto con los movimientos de vanguardia, entre los que se contaban los inicios del arte pop en su vertiente americana, sin duda la más representativa de esa misma tendencia que retoma, a modo de imperativo, la utilización de elementos figurativos icónicos en la obra, abandonando décadas de pintura abstracta para lograr una comunicación aparentemente más fácil y directa con el receptor de aquellas imágenes. Núñez recibe la influencia del pop-art, la información del comic, la división y confluencia en la tela de escenas diversas, la parcelación misma de la información a través de imágenes aisladas.

Después de su retorno a Chile, realiza una serie de obras magníficamente bien compuestas, en las que plasma y refunde sus experiencias recientes en grandes telas de factura ejemplar.

Vendrá luego su reclusión y confinamiento después de la toma de poder del gobierno militar, cuyas experiencias traumáticas resume y proyecta en una serie tremendamente impactante y tremendamente violenta en la cual el exaltado elemento tensional logra una proyección flagrante, sensorial y directa. Más que epitelial, la tensión proyectada se hace interna. La experiencia que relata con radical dramatismo es la del pintor ciego, del pintor desprovisto de la vista, sometido a la incertidumbre de la angustia y el dolor, y será esta visión, sin duda, relevante para su obra. Esta experiencia merece una disquisición más profunda en su radical disposición para plasmar la imagen intuida en la tela.

Pienso que el mismo Guillermo es el más indicado para, en su íntima esencia, hablar de ello. Creo que el hecho de proyectar, imaginariamente, sus imágenes al ecran de su percepción interior, correspondería a uno de los elementos más importantes de su obra, inducida por la experiencia del pintor ciego.

Sabemos que Matta trata de atrapar la realidad en el momento mismo en la que se produce y en la que una situación se convierte en otra, no pintando la estratificación de un proceso, sino el cambio que sucede con el mismo.

Como en Matta, en Núñez también está en juego la concreción de una imagen interior, de una tensión que se configura en aquel ecran de las proyecciones internas, de aquellas sensaciones intuitivas que transforma en tensiones visuales.

Al irse a Francia, una vez liberado, vive un período de intensa actividad plástica en la que trata de unir elementos de la geometría, como vehículo de formas, a un determinado gestualismo de signos plásticos que se derraman y conforman un periplo entero y que establecen los límites de la angustia y del dolor. Esto ocupa un tiempo extenso de su quehacer creativo.

Sucede luego un cambio en su actitud en el manejo de los impulsos formativos.

Al redescubrir la campiña francesa, se enfrenta de nuevo con las instancias de una directa y renovada organicidad de colores vibrantes, en los cuales la agresividad, en cierto sentido polisémica de su período anterior, se disuelve en un proceso orgánico a modo de renaciente proyección de la biología. Podríamos hablar de un documento biológico transfigurado, cuyo tema central son los procesos de fecundación, crecimiento y desarrollo, en la configuración de estructuras vivientes microcelulares que se van organizando rápidamente. Es propio, aquí, hablar de un real renacimiento convertido en un himno a este factor orgánico propio de la vida, en acentuación creciente de sus propias proyecciones tensionales.

Estará ahí presente la influencia de Jean Dubuffet, aun cuando hablar de influencias es siempre ingrato. El proceso mismo, poderoso, se concreta también aquí en signos plásticos determinados que emergen de una proyección del gesto que atrapa y configura un mundo de formas que estructuran esos mismos signos. No nos enfrentamos aquí con un gestualismo abierto en sí y autorreferido, sino de una actitud gestual que se proyecta tensionalmente y que va creando los elementos de un nuevo alfabeto visual.

En este sentido, creo que Núñez es un gran creador de alfabetos visuales, uno de los más grandes que tiene nuestro tiempo.

Derivada y consecuente con este período, se estructura la última etapa de su obra, que llama ciclo del "Déjeuner sur l'herbe", basada en los motivos de la conocida obra de Monet, sólo como lejana referencia original.

Los procesos de crecimiento y desarrollo se empiezan a configurar en

elementos mayores, en figuras y personajes que de algún modo parecen estar relacionados con las obras neoexpresionistas de Baselitz, acusando entonces un cierto parentesco con los nuevos salvajes alemanes. Todo esto sucede de manera sincrónica, por lo que ni siquiera será significativo hablar de influencias. Será más veraz hablar de un proceso que necesariamente ha de producirse, que de facto sucede en él. Y tenemos en los recintos de exposición de la Universidad de Concepción las telas de su último estadio, en las cuales los impulsos formativos comienzan a concretarse en otro sentido, en un sentido quizás más monumental y al mismo tiempo más iridiscente de color, en el que se reconoce haberse nutrido de la tradición plástica francesa. Quizás hasta las mismas últimas ninfas de Monet están en el juego y ya hablábamos de lo ingrato que resulta proponer este juego de relaciones, puesto que lo más esencial y determinante será el proceso mismo de realizaciones al que se somete el artista y sucede en su interioridad subjetiva, desde la situación misma que crea esta necesidad de extravasación y liberación del impulso formativo.

Quiero terminar diciendo que a mí Guillermo Núñez me parece un artista de privilegios y perfecciones, un pintor que habita ese estado intermedio, aquel *Zwischenreich* al que aspiraba Paul Klee, a ese estado intermedio de la materia en el cual toda transformación es posible. Y esta circunstancia lo relacionaría con Matta, también habitual habitante de aquel estado.

ANALICEMOS ALGUNAS DE SUS OBRAS

En la obra titulada "No hay tiempo para el olvido" (Fig. 1), del año 1963, el autor pone en escena una real constelación de formas abstractas que sugieren un mundo imaginado, soñado, vivenciado en el ecran interior de sus proyecciones espaciales. Tiene, pues, esta composición visos de escenografía de estratos perfectamente perceptibles, formas, por tanto, dispuestas en planos suspendidos las unas, emergentes y en bambalina las otras que poseen, además, la sugerente cualidad de simular una suerte de espacio onírico, de sombras emboscadas en un insinuado contraluz.

Una configuración blanca parece emerger del límite izquierdo y arriba, proyectándose en una tensión hacia la derecha, que nos recuerda el gesto de la mano que describe una acción.

Con respecto al fondo, de cualidades filamentosas que disponen, en silueta, de un intrincamiento de formas erguidas entrecruzadas muy a la manera de un plano continuo y monocromo, oscuro y emboscado, se nos antoja que toda esta oscura continuidad está ahí sólo para servir de telón de fondo para la rutilante constelación del primer plano, desplazándose velos desde las áreas ya descritas, ingrávida multiarticulada, a la manera de una aglomeración de elementos angulosos y redondos, en sobreposiciones múltiples y articulaciones heterodoxas, que forman, eso sí, un cuerpo tenso, lanzado a dominar el campo, sin tiempo alguno para el olvido, sin tiempo para la morosa detención en el recuerdo, en el móvil quizás doloroso, traumático e inaceptable que ocasionara esta proyección de un vuelo de nuevo catártico.

Creemos distinguir vísceras, células aglomeradas en una especie de oquedad central a modo de nido, abdomen mecánico o simplemente transparente intimidad orgánica, tal como los aborígenes australianos acostumbran reflejar los elementos constitutivos internos de un cuerpo. En un vértice derecho de esta presencia se atisba quizás una cara, el grito agazapado y cristalizado en máscara, y palos y flechas, puntas y trabéculas que enmarcan y circunscriben el motivo.

Es quizás esta composición primera la que mejor refleja una concepción formal propia de una tradición plástica que emerge del paisaje compuesto en la disposición espacial de las formas. Se produce un alejamiento cada vez más notorio de los planos netamente descriptivos de la realidad exterior, para emerger, avanzar, proyectarse al campo paralelo del lenguaje plástico esencial, depositario de la propia energía autosuficiente, que se expresaría en un mundo de tensiones óptico-visuales generadas. Creemos reconocer aquí el germen del tensionamiento de las formas, que lo llevarán más adelante a recorrer los campos de la angustia, del dolor y de la desolación interior.

En la obra "Todo me une porque todo me lacera" (Fig. 2), del año 1967-1968, Guillermo Núñez aventura un vuelco significativo en el vocabulario plástico elegido. Alejándose de sus proposiciones plásticas autosuficientes anteriores, aquí vuelca su intención expresiva a través de formas de iconocidad manifiesta.

La figuratividad referida celebra su retorno a su pintura, y lo hace con aquella misma disposición que creíamos reconocer en la obra descrita con anterioridad, aquélla de la transparentación del motivo en una cualidad que podríamos llamar radiográfica.

Maneja el dibujo con precisión descriptiva. La forma destacada como figura clara sobre un fondo oscuro y uniforme surcado sólo por algunas cintas insinuadas que vitalizan esa misma continuidad, la hacen aparecer como integrada a un texto de anatomía también descriptivo. El motivo es aparente. La visión frontal de la cara aparece en un simétrico vis a vis con el espectador mostrando su interioridad anatómica, en la que aparecen párpados, órbitas, músculos faciales y masticatorios, laceración anunciada en el título al campo de las concretaciones imaginarias paralelas.

Combinando elementos lineales gráficos con planos monocromos en asociación, de una actitud de interiorización existencial de la experiencia vital hacia sus planos interiores de reflexión y visualización, esta obra nos sitúa en un área de configuraciones icónicas tan notorias, que los mismos grados de iconocidad nos parecen, pese a la distancia manifiesta de sus estratos constitutivos (piel, tegumento, labio, músculo, hueso), determinantes, presentes, contingentes, perceptualmente atados a esos factores de comunicabilidad propios de una actitud figurativa. Una cinta roja une y separa esta cara del fondo intenso de tintes fríos y oscuros. De nuevo aquí la dicotomía de la luz y la sombra se manifiesta perentoria.

A través de la concentración meditativa, de nuevo se hace presente la angustia lacerante, la presencia intuida del dolor.

En la obra titulada "El silencio que no se inscribe" (Fig. 3), del año 1976, las formas se disuelven de nuevo en planos de abstracción y transformación manifiestos, que tienden a plantear visualmente las posibilidades de crear un campo tensional, también nuevo, en relación al dolor, la angustia, el más que lacerante impacto de la injuria física desenfrenada y los límites mismos de una posible sobrevivencia.

Es aquí la imagen de una forma orgánica viviente, con reminiscencias de animal herido, transparente membrana mitad colgada y suspendida, mitad derramada, tirada ahí y distendida, dislocada, estirada, comprimida, sometida, por tanto a las más insólitas e insoportables tensiones, rota su intimidad protectora, abierta y distendida, dispuesta sobre algunos planos abstractos de color, separados estos mismos planos por franjas blancas que segregan, aíslan, dislocan.

Una gran tensión dirigida emerge hacia esta membrana orgánica antropomorfa desde el límite inferior de la composición, a modo de insólita carga de energía incisiva, que escinde y destruye, vórtice agudo sobre el cual, a modo de pica, descansa el cuerpo entero, flácido, desangrado, vulnerable.

El autor aventura aquí una aplicación de formas mecánicas y orgánicas,

geométricamente perfectas y orgánicamente irregulares en un plano de visualización de las formas, la experiencia de la lacerante experiencia anunciada.

A la perfecta y mecánica frialdad de la geometría tensionada opone la vulnerable organicidad de un sistema de líneas y sombras insinuadas que reflejan la plena intimidad abierta y desgarrada de una abocetada morfología. Los colores cálidos de rojo magenta, púrpura y rosa ensangrentado revisten visos de una analogía visual tan manifiesta, que los símbolos adscritos ni siquiera necesitan de una clave para ser interpretados. Aquí los procesos de una semiosis necesaria dejan de ser arbitrarios para entroncarse en el suceso mismo, convertido ahora en experiencia visual.

Esta obra del año 1985 pertenece al ciclo denominado "La suite de Boesses" (Fig. 4), una nueva colección en la que las formas describen un nuevo ciclo, una renovación germinal de sus instancias ya no tanáticas, sólo eróticas. Nos referimos al erotismo originario, aquel de las dicotomías entre Eros y Tánatos, lo destructor y lacerante, y lo otorgador de vida y luz, vivificante. Aquí la deshumanidad de nuevo se humaniza, se hace cuerpo naciente y creciente, en formas originarias e incipientes tal vez, flácidas quizás y vulnerables como los tejidos cartilagosos que todavía no se han convertido en resistentes elementos de sostén óseo, sujetos los tejidos por tanto a los procesos de expansión y crecimiento, de vitalísimo desarrollo en busca de un nuevo y promisorio destino.

Reconocemos aquí de nuevo algunas constantes de su repertorio expresivo, como lo es la función atribuida a la línea y al color en busca de transparentar la realidad del motivo elegido. Aparentemente separados en sus funciones, la línea y el color delimitan, circunscriben, definen campos o placas orgánicas en expansión que se nos antojan vulnerables, sensibles, muy febles y sutiles, que están sin embargo en un proceso de expansión vital, organizando los tejidos en sistemas, configurando un nuevo universo de seres, cálidos, pulsantes, en rojos expansivos y azules atemperados, circuncritos y al mismo tiempo descritos en su intimidad celular a modo de amebas bajo el lente del microscopio, que ha permitido percatarnos de un suceso no perceptible a simple vista, necesitando de instrumentos para permitirnos el acceso a esta imagen vicaria, ahora de un suceso erotísimo en su esencia vital.

De la oscuridad, de una oscuridad de sombras de terciopelo debería decirse, emergen las formas, transparentes, fosforescentes, vulnerables, como de fuego de noctilucas, recordándonos cráneos de criaturas con

fontanelas sensibles, cóndilos de huesos en formación, vísceras rudimentales, sexo en formación, folículos, vesículas, membranas osmóticas, humores.

Tánatos, una vez más, ha sido sobrepasado y dominado por Eros.

Esta obra, realizada al acrílico sobre tela, pertenece al ciclo mayor del "Déjeuner sur l'herbe" (Fig. 5), cuyo nombre se origina en aquella celebrada pintura de Monet.

Un nuevo espíritu domina el pincel, y también la paleta del autor, quizás la misma actitud del originario grupo de artistas en compañía de muy desinhibidas y alegres mujeres, que en ronda feliz disfrutaban de un almuerzo sobre la hierba en el claro del bosque. Quizás el título que igualmente convendría al ciclo entero es de "Joie de vivre", una alegría humanizada y vital que construye, y reconstruye, las bondades de una vida natural, sensible, de nuevo simpática, en relación con la generosa y natural disposición a vivir y dejar vivir, en tolerancia y en paz.

Las figuras se escapan a los rigores perentorios de la geometría. Obedecen a una manera de concretarse en afanes aparentemente aliatorios, que bien podrían hacerlo de otra manera igualmente eficaz. Planos separados e individuales, saturados de un color pastoso y denso, son depositarios de figuras abocetadas, de bordes inseguros que describen actitudes de reposo y expansión, se inscriben sobre estos mismos planos de fondo y establecen un diálogo de actitudes y colores al parecer complementarios.

Son seres amorfos que sugieren situaciones de danza y expansión, de posiciones de rabioso de un Baselitz. Existe, sin embargo, la diferencia de una posición fauve asumida por Núñez, en contraposición, o quizás en analogías sugeridas, a la explosión cromática de los expresionistas alemanes de hoy.

Nuestra mirada escrutadora es captada por una de las figuras emplazadas en las áreas de color. Busca de inmediato la completación de la escena integrándola a los signos plásticos adyacentes, percibiendo sintéticamente la totalidad y captando el juego dialéctico de las configuraciones en juego. Luego la mirada recorre palmo a palmo la superficie entera, morosa-parsimoniosa-analíticamente, y se sorprende por la oquedad insinuada de un ojo apenas insinuado, el rutilante azulenco de un contorno irregular, los brazos rípidos de una bailarina siamesa acostada sobre la hierba como persistiendo en su último vuelo de danza, en los recortes azarosos de los planos de fondo.

Progresivamente, la obra nos ha ido entregando su fascinación estética, sin agotar las fuentes de una decodificación nunca necesaria.

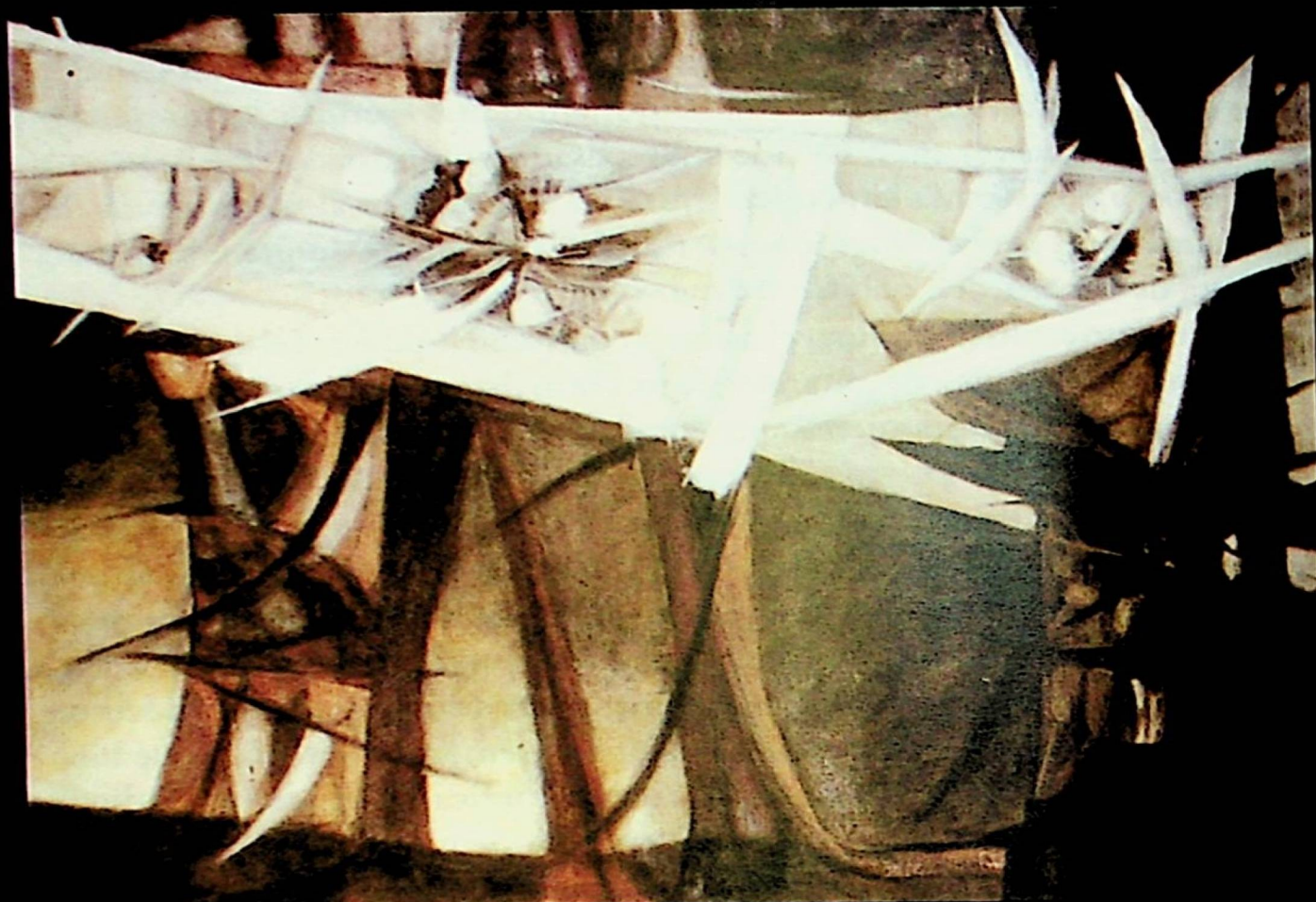


Fig. 1. No hay tiempo para el olvido. 1963. Temple al huevo y óleo sobre tela.

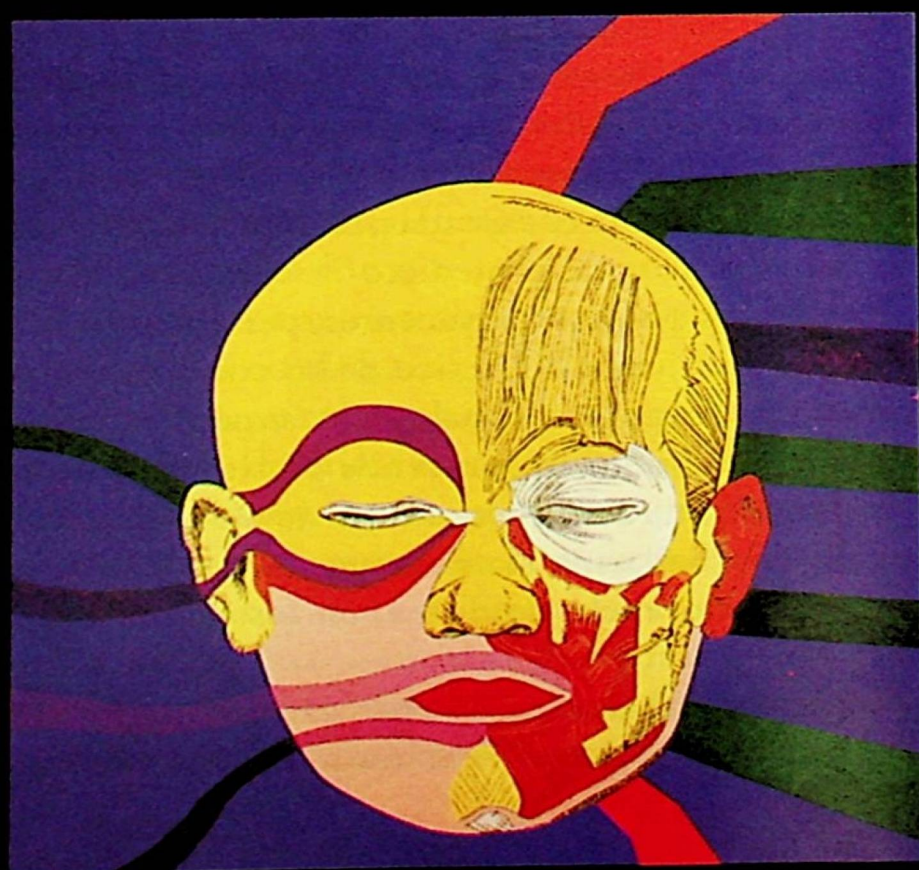


Fig. 2. Todo me une porque todo me lacera. 1967-68. Oleo sobre tela, 155 x 140 cms.

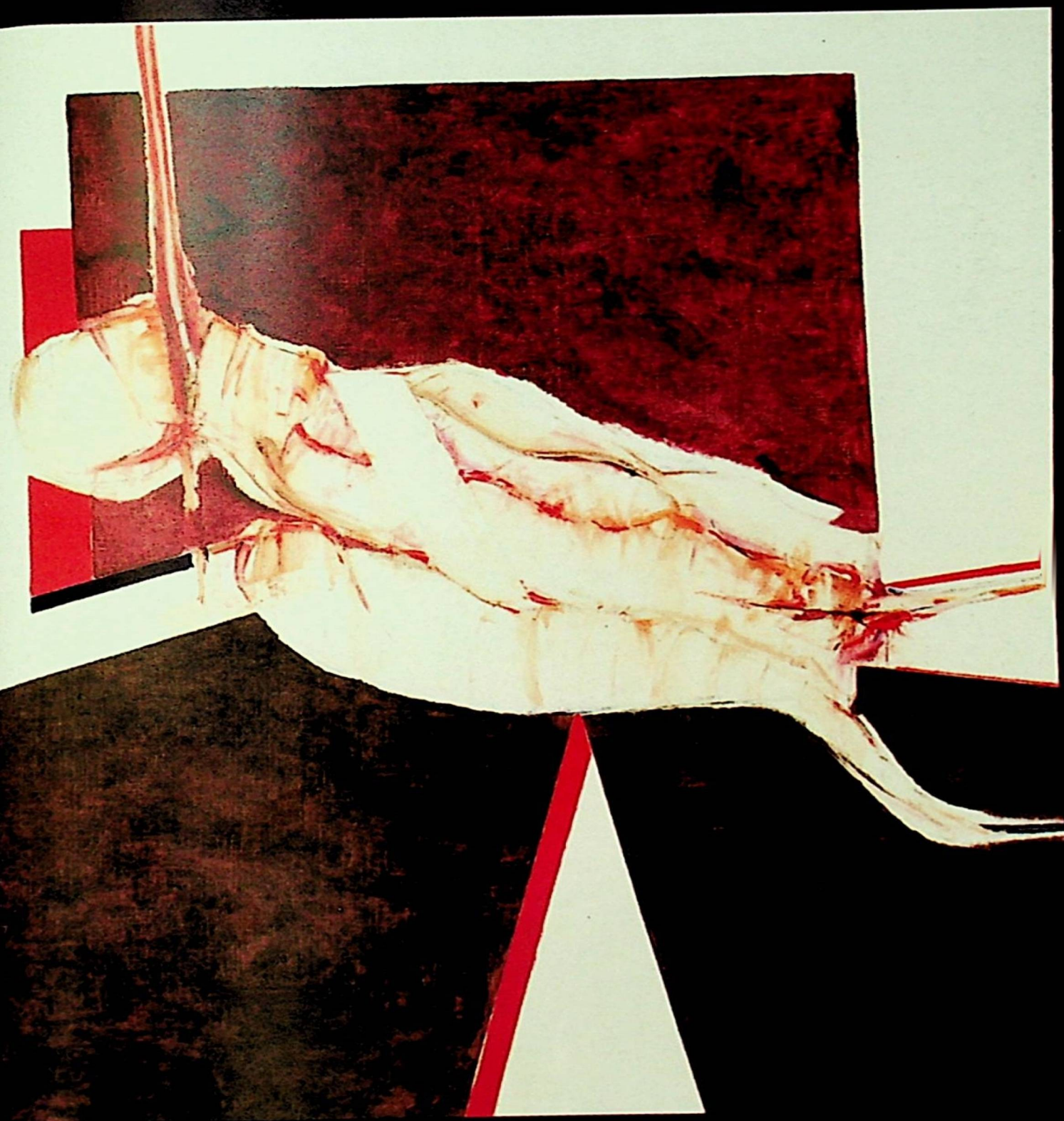


Fig. 3. El silencio que no se inscribe. 1976. Acrílico sobre tela, 100 x 81 cms.

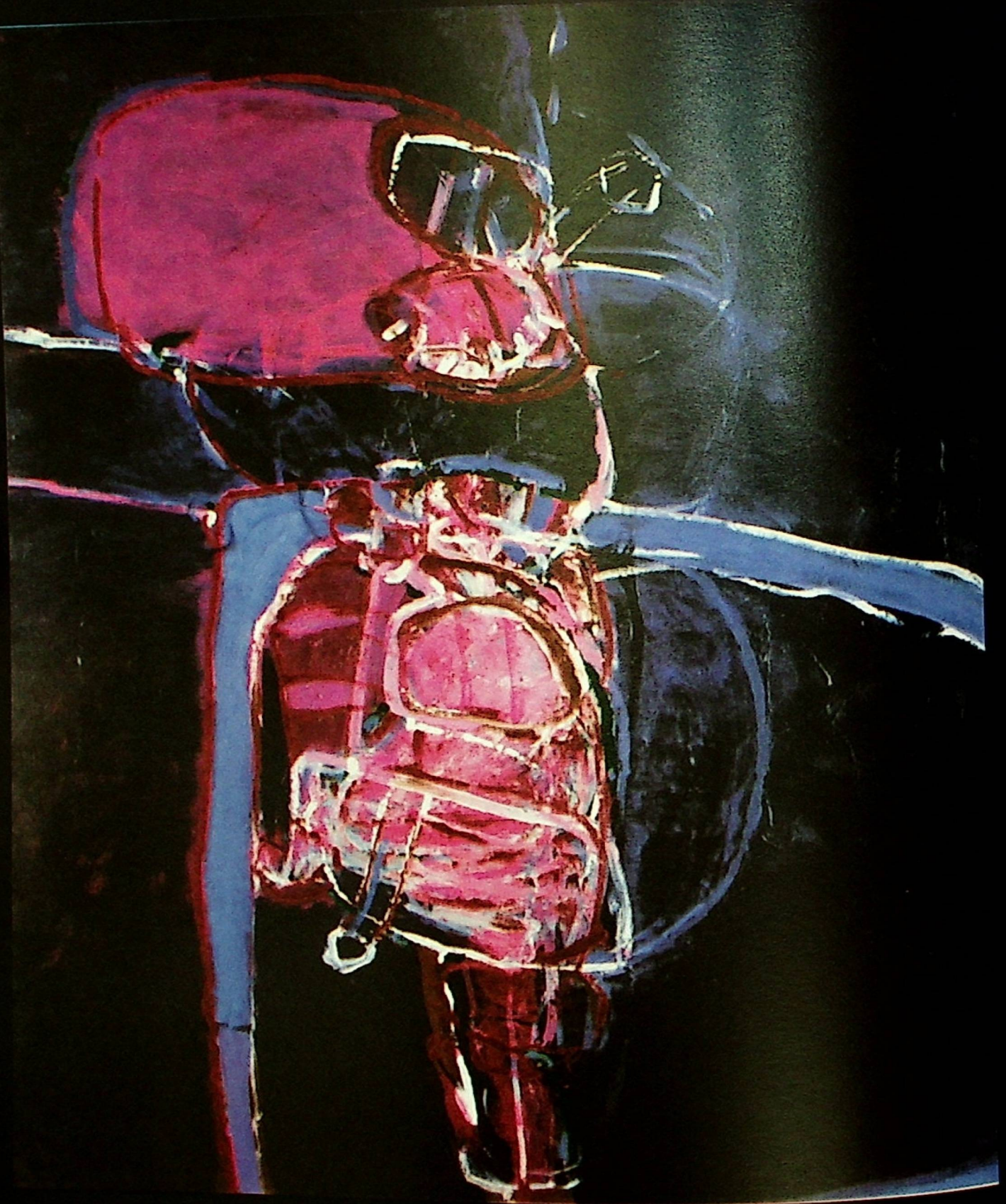


Fig. 4. La suite de Boesses. 1985. Acrílico sobre tela, 130 x 97 cms.



Fig. 5. Le déjeuner sur l'herbe. 1991. Acrílico sobre tela, 162 x 130 cms.

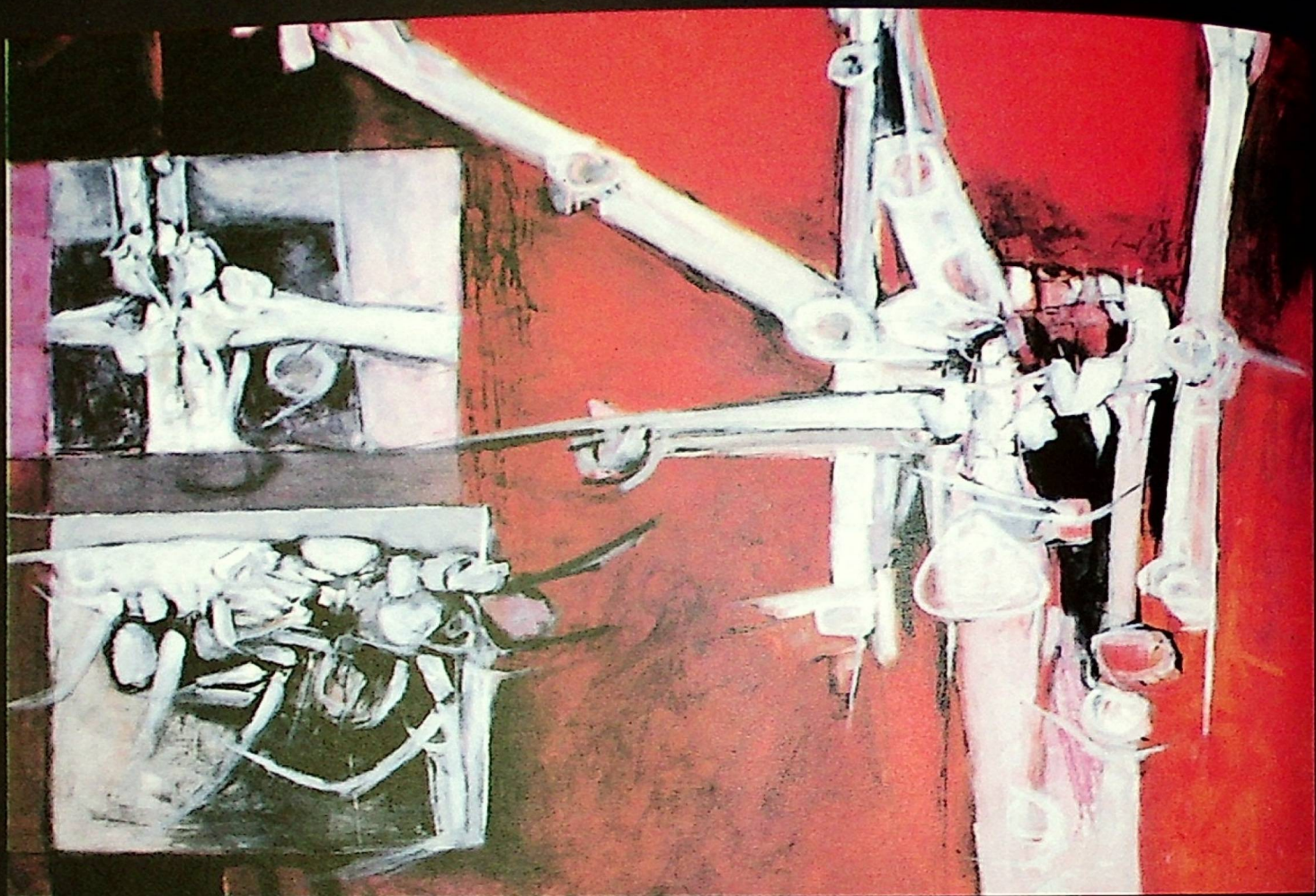


Fig. 6. Ponerse de pie y gritar. 1965. Esmalte y óleo sobre tela, 160 x 125 cms.

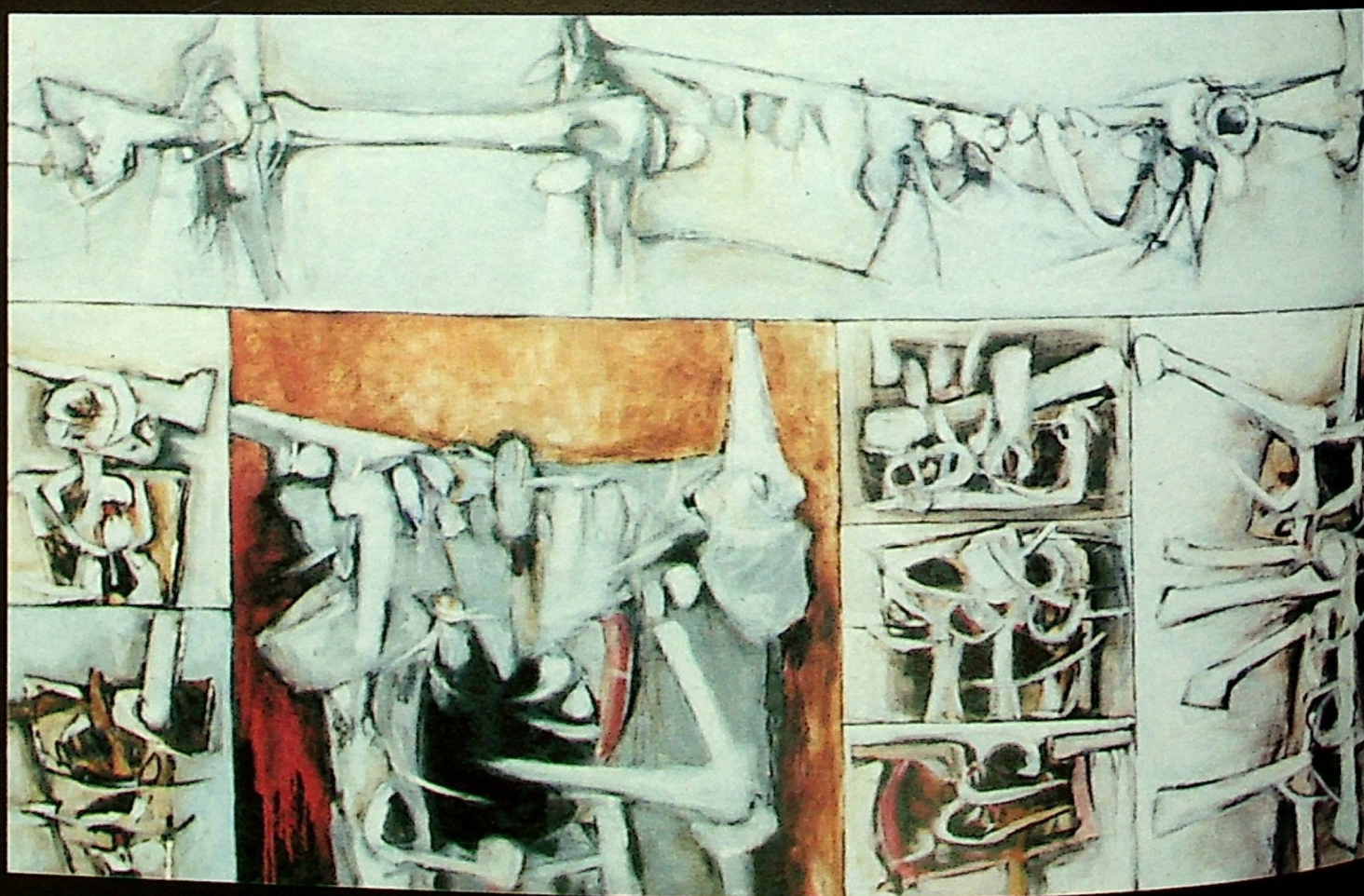


Fig. 7. Se reparten los huesos. 1965. Esmalte y óleo sobre tela, 125 x 160 cms.



Fig. 8. Sólo el rocío en la cara. Sólo tu grito en el viento. 1978. Acrílico sobre tela, 60 x 81 cms.



Fig. 9. Sin título. 1965. Esmalte y óleo sobre tela, 73,5 x 91 cms. (Colección F. Krahn. Sitges, España).



Fig. 10. Le déjeuner sur l'herbe. 1990. Acrílico sobre tela, 162 x 130 cms.

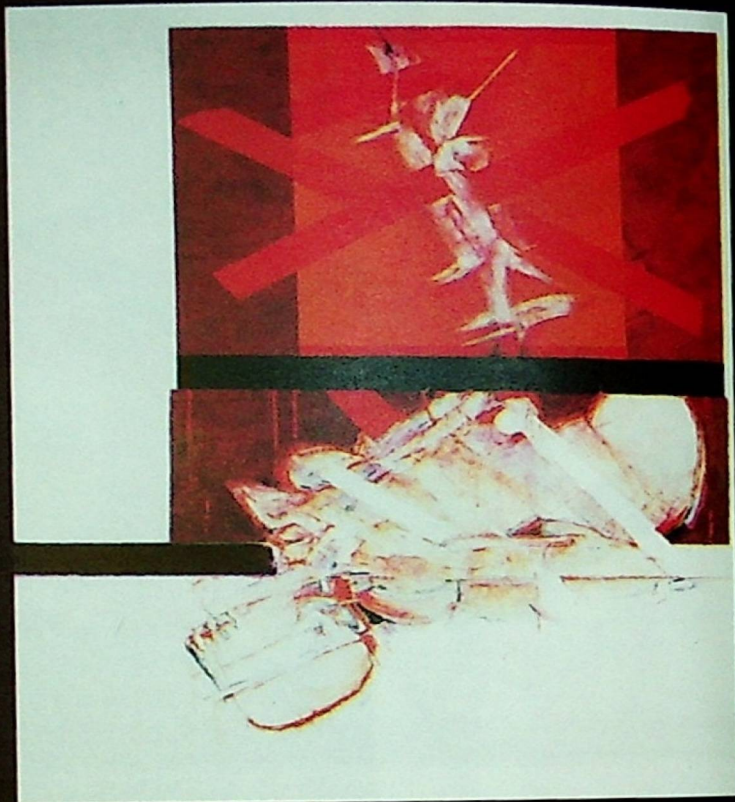


Fig. 11. Un silencio de multitudes. 1978. Acrílico sobre tela, 130 x 97 cms.



Fig. 12. Son el aire contaminado que respiramos, los monstruos del odio. 1976. Acrílico sobre tela, 162 x 130 cms.

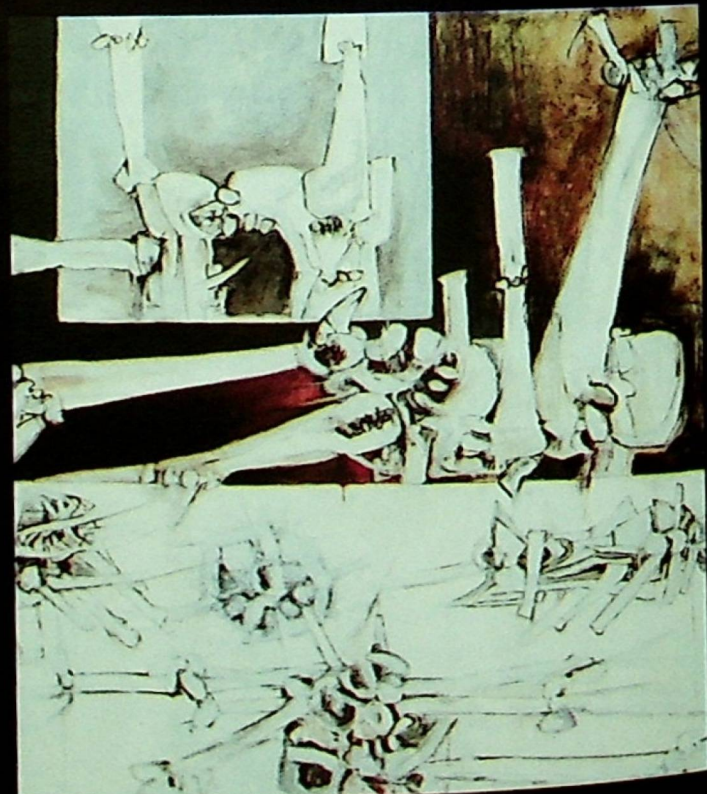


Fig. 13. Freedom is our business. 1965. Esmalte y óleo sobre tela, 160 x 125 cms.