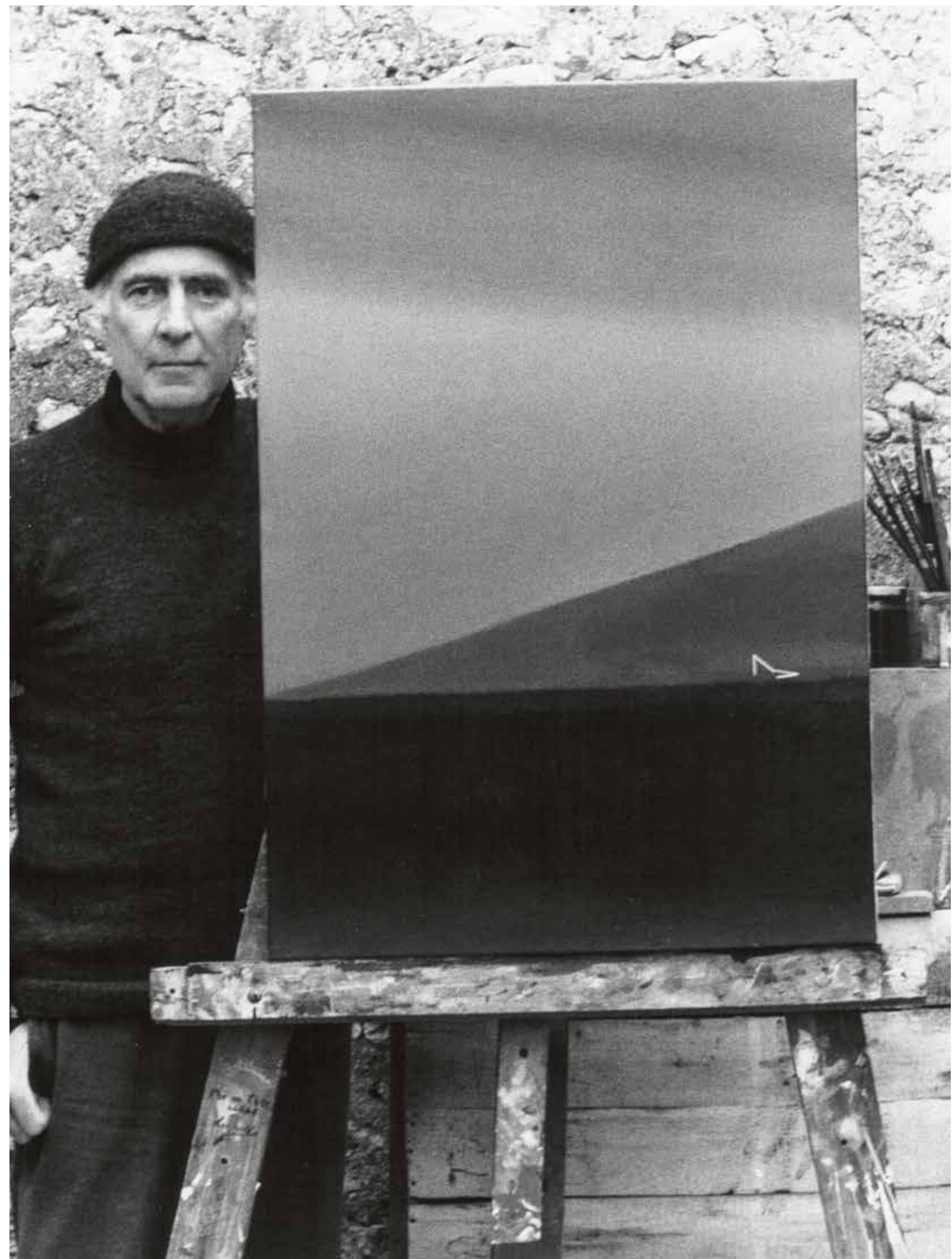




NEMESIO ANTÚNEZ



Nemesio Antúnez



Nemesio Antúnez en el taller Can Cuadras, Sitges, Barcelona, 1976. Fotografía: Gonzalo Mezza

Nemesio Antúnez at the Can Cuadras studio, Sitges, Barcelona, 1976. Photograph: Gonzalo Mezza

**DESARROLLO DE CONTENIDO****Y PRODUCCIÓN GENERAL**

CONTENT DEVELOPMENT

AND GENERAL PRODUCTION

Guillermina Antúnez

Olivia Guasch

**DISEÑO Y DIRECCIÓN DE ARTE**

DESIGN AND ART DIRECTION

Paola Irazábal - ESTUDIOPI

**FOTÓGRAFOS**

PHOTOGRAPHERS

Nemesio Antúnez, Jorge Brantmayer,  
Inés Figueroa, Fernando Krahn,  
Sergio Larraín, Fred J. Marron,  
Benjamín Matte, Gonzalo Mezza,  
Luis Poirot, Víctor Polanco,  
Diego Ramírez, Marc Theurillat**TEXTOS**

TEXTS

Ramón Castillo

**EDITORIA**

EDITOR

Julietta Marchant

**IMPRESIÓN**

PRINTING

Ograma Impresores

**TRADUCCIÓN**

TRANSLATION

Kristina Cordero

**CORRECTORA VERSIÓN EN INGLÉS**

PROOFREADING, ENGLISH TRANSLATION

Miriam Heard

**PUBLICADO POR**  
PUBLISHED BY  
Fundación Nemesio Antúnez  
Corporación Patrimonio  
Cultural de Chile

\* Algunas fotografías de este libro pertenecen a autores no identificados. En caso de identificar su autoría por favor informar a la Fundación Nemesio Antúnez.

\* Some of the photographs in this book are the work of unidentified photographers. If you recognize the author of a photograph please contact Fundación Nemesio Antúnez.

ISBN 978-956-09408-0-3  
Registro de Propiedad Intelectual A-309703

**TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS**  
Prohibida cualquier forma de reproducción, total o parcial, de este libro y su contenido, en cualquier medio, sin permiso por escrito de la Fundación Nemesio Antúnez.  
ALL RIGHTS RESERVED

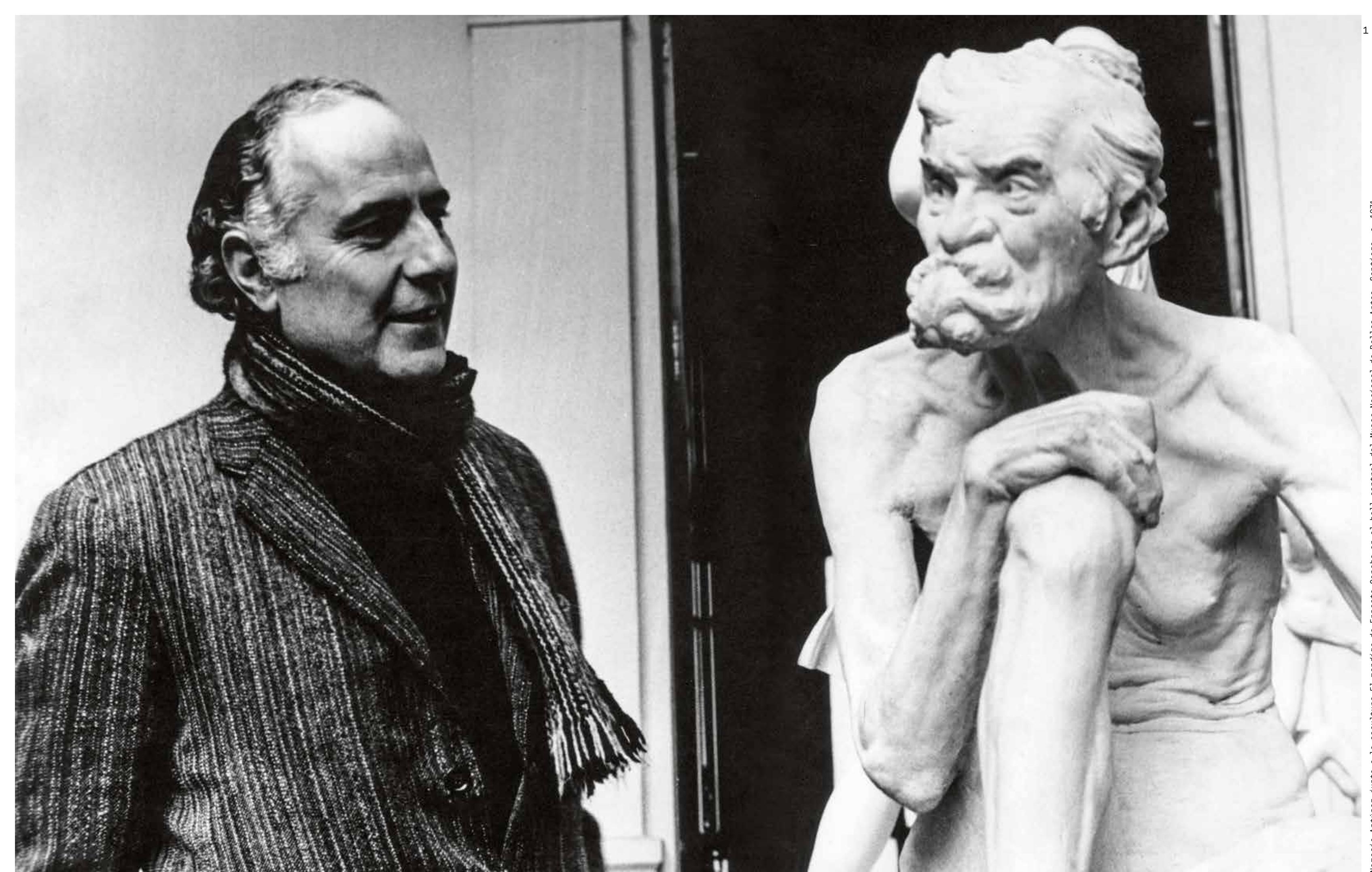
Libro: © Fundación Nemesio Antúnez, 2019  
Imágenes, textos de obras y estudio © Fundación Nemesio Antúnez, 2019  
© de textos, sus autores

Santiago de Chile, 2019

Este libro ha sido realizado gracias al aporte de LarrainVial, a través de la Ley de Donaciones Culturales y la gestión de la Corporación Patrimonio Cultural de Chile.

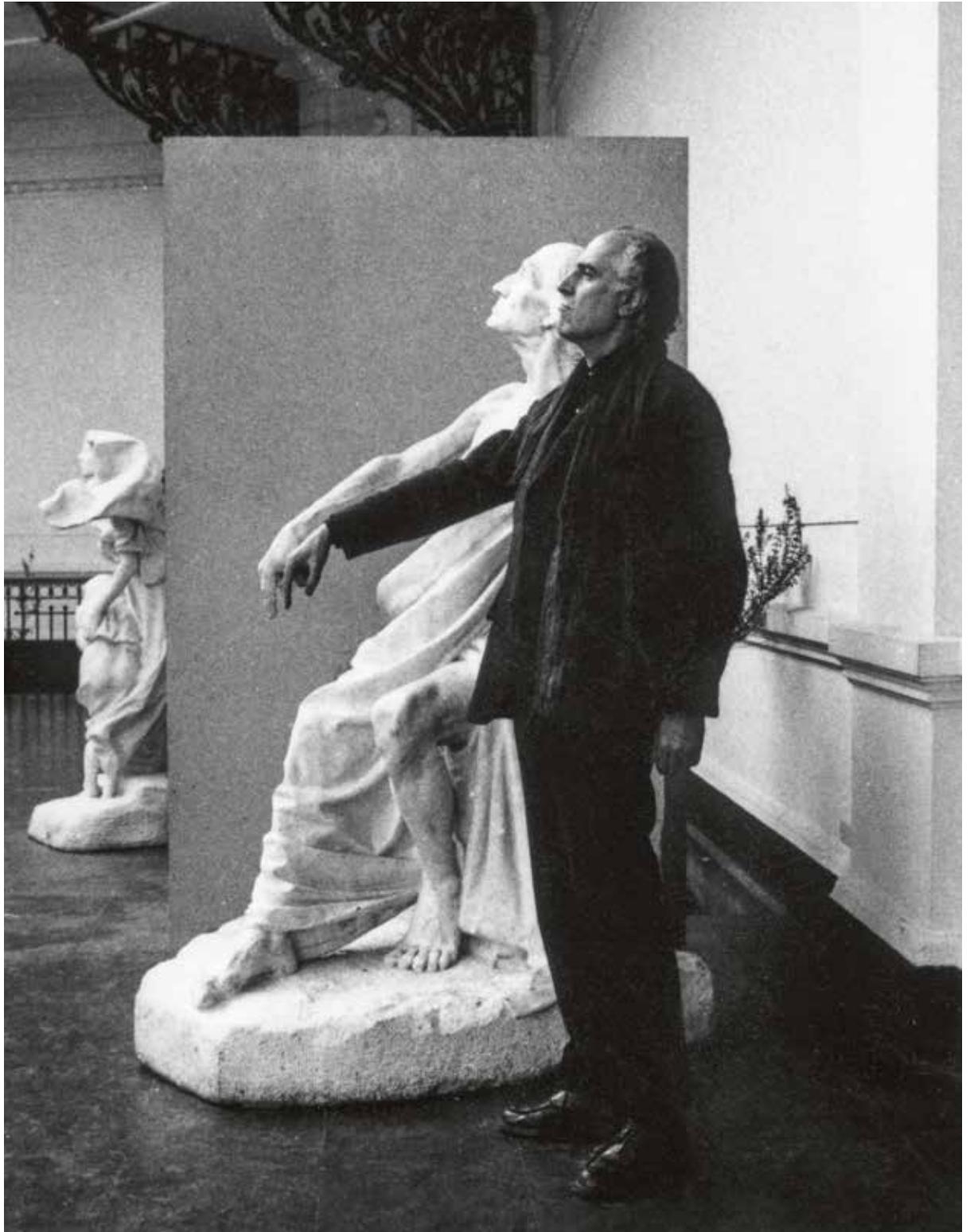
**LarrainVial****FNA** Fundación  
NEMESIO  
ANTÚNEZPATRIMONIO  
CULTURAL DE CHILEPROYECTO ACOGIDO  
LEY DE  
DONACIONES  
CULTURALES

ÍNDICE INDEX	11	PRESENTACIÓN PRESENTATION LarraínVial
	14	<b>NEMESIO ANTÚNEZ. 1918-1993</b> NEMESIO ANTÚNEZ. 1918-1993 Fundación Nemesio Antúnez
	36	<b>MANIFIESTO DE UNA POÉTICA CIRCULAR</b> MANIFESTO OF A CIRCULAR POETIC VISION Ramón Castillo
	43	Cordillera adentro: una loca y sublime geografía Into the mountains: a delirious, sublime geography
	77	Utopía-distopía Utopia-dystopia
	111	Megalópolis Megalopolis
	141	Lo inconmensurable: manchas, cielos, bañistas, tangos y camas The unfathomable: stains, skies, bathers, tangos and beds
	177	Visualidad popular Popular visuality
	216	La creación como bendición y condena Creation as a blessing and a curse
	221	<b>BITÁCORAS PERSONALES DE NEMESIO ANTÚNEZ</b> PERSONAL NOTEBOOKS OF NEMESIO ANTÚNEZ



Nemesio Antúnez junto a la escultura *El mendigo* de Ernesto Concha en el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, c. 1971

Nemesio Antúnez alongside the sculpture *El mendigo* by Ernesto Concha in the atrium of the Chilean National Museum of Fine Arts, Santiago, c. 1971



Nemesio Antúnez junto a la escultura *Horacio de Rebeca Matte* en el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, c. 1971

Nemesio Antúnez alongside the sculpture *Horacio* by Rebeca Matte in the atrium of the Chilean National Museum of Fine Arts, Santiago, c. 1971

## LarraínVial

Estimado(a):

Es para nuestra empresa un gran orgullo presentar el libro *Nemesio Antúnez*, que concluye el ciclo de conmemoraciones por el centenario del destacado artista chileno Nemesio Antúnez.

Él dedicó su vida a las artes, desarrollando gran parte de su carrera en Europa y Estados Unidos, y es reconocido hoy día como una de las figuras más influyentes en la escena cultural de nuestro país. Su vasta producción artística se compone de óleos, acuarelas y grabados, además de trabajos en pintura mural. Esta publicación y la selección de obras que muestra registran las temáticas en las que incursionó en las distintas etapas de su vida (naturaleza, multitudes y oficios, entre otros) dando cuenta de su legado como artista visual.

Nuestro apoyo a la creación de este libro ratifica el compromiso de LarrainVial de acercar, a todos los chilenos, la obra de artistas nacionales que han cruzado fronteras para encontrar el éxito.

Quiero finalizar agradeciendo al equipo de la Fundación Nemesio Antúnez, con el cual este proyecto fue realizado.

Dear all,

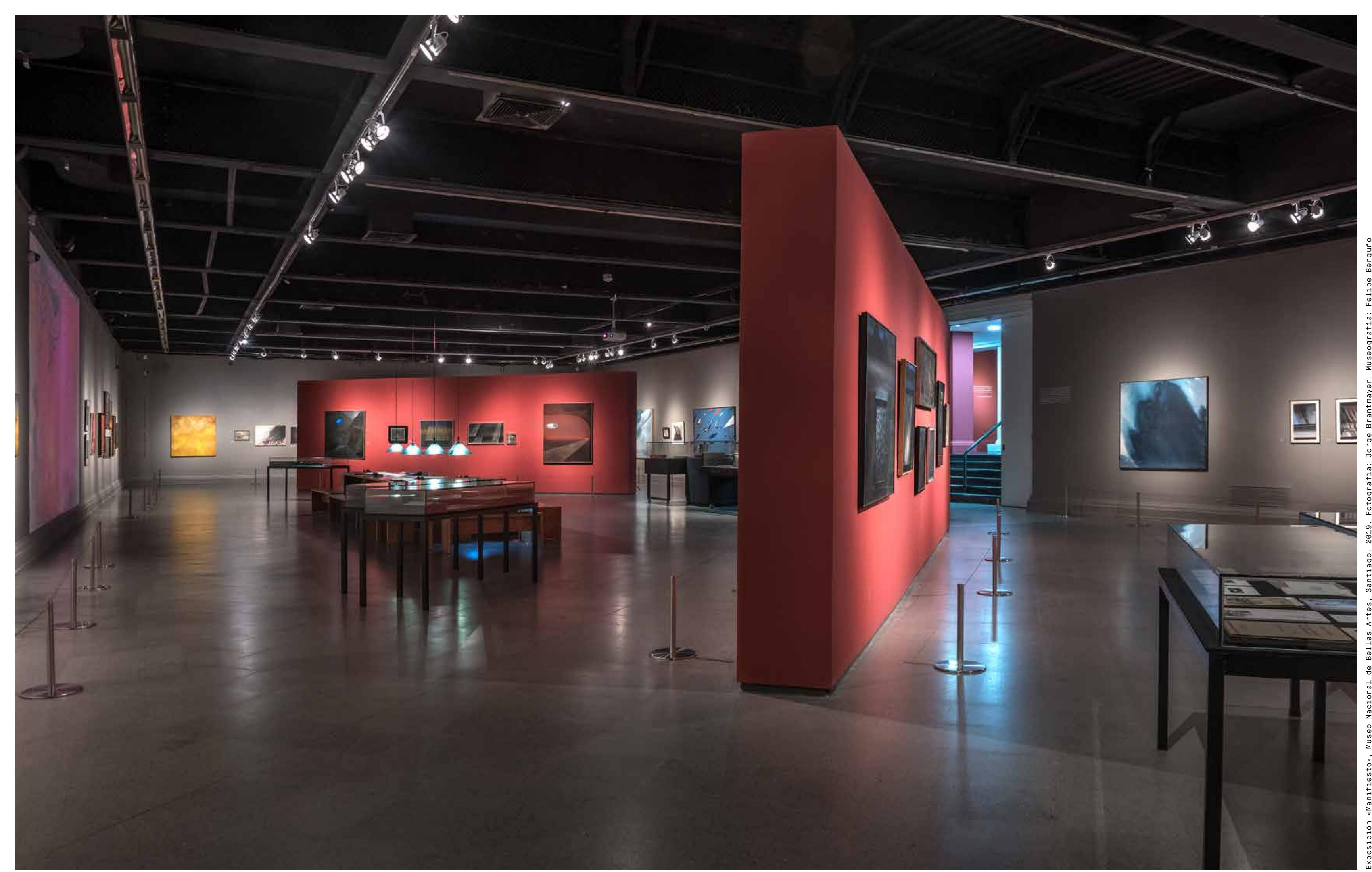
It gives us great pleasure to present the book *Nemesio Antúnez*, which closes the centenary commemorations of the distinguished Chilean artist, Nemesio Antúnez.

Antúnez devoted his life to the arts, mostly in the United States and Europe, and is recognized today as one of the most influential figures in our country's cultural scene. His vast artistic oeuvre includes oil paintings, watercolors, etchings and mural works. This publication and the works herein cover the various themes he delved into during his life (nature, crowds, and trades, among others), fully illustrating his legacy as a visual artist.

Our support in publishing this book is testament to LarrainVial's commitment to bringing Chileans closer to the experiences and works of artists who have ventured beyond our borders and found success.

I would like to end by thanking the Nemesio Antúnez Foundation, without whom this project would not have been possible.

Fernando Larraín Cruzat  
Presidente LarrainVial  
Executive Chairman of LarrainVial



Exposición «Manifiesto», Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2019. Fotografía: Jorge Brantmayer. Museografía: Felipe Berguño

"Manifiesto" exhibition, the Chilean National Museum of Fine Arts, Santiago, 2019. Photograph: Jorge Brantmayer. Exhibition design: Felipe Berguño

# Nemesio Antúnez

1918-1993

*Le dedicamos este libro a quienes no saben quién es Nemesio Antúnez*

*We dedicate this book to those people who have never heard of Nemesio Antúnez*

Nemesio Antúnez nació en Santiago de Chile en 1918. Hijo de Nemesio Antúnez y Luisa Zañartu, fue el mayor de cuatro hermanos. En el último año escolar, ganó un premio de la Academia Literaria, que consistía en un viaje a Francia en un buque de carga. Este viaje de diez meses despertó en él un fuerte interés por el arte. En sus palabras, «fue mi primer terremoto».

A su regreso, estudió en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica. En un curso de acuarela, decidió que quería ser artista. Pintando en el cerro San Cristóbal, descubrió un lenguaje y un mundo nuevos. Comenzó a leer biografías de artistas y se identificó con la pasión por el arte que ellas revelaban. *Cartas a Theo* de Vincent van Gogh se volvió, entonces, su libro de cabecera.

Finalizados sus estudios de pregrado, obtuvo una beca Fulbright para un posgrado en arquitectura en la Universidad de Columbia en Nueva York. Allí se dedicó a la pintura y se ganó la vida como diagramador de revistas de moda y pintor de brocha gorda. En este período, pintó multitudes grises y anónimas que deambulaban por la ciudad. En el capítulo «Megalópolis», podrán encontrar algunas de estas pinturas. Permaneció diez años fuera de Chile, en Nueva York y luego en París. Fue becado en el Atelier 17, por Stanley William Hayter, lugar donde se formaron muchos artistas que admiraba.

Regresó a Chile en 1953 y dos años después formó el Taller 99 de grabado, tomando el modelo colaborativo del Atelier 17. Fue uno de los fundadores, en 1959, de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, donde enseñó pintura. Luego ofició como profesor de grabado en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Durante este período, recorrió Chile, interesado por la sabiduría popular y la fuerza del paisaje, y desarrolló una serie de pinturas vinculadas a la particularidad geográfica del país. Algunas de estas obras figuran en los capítulos «Cordillera adentro» y «Visualidad popular».

En la década de los sesenta, fue director del Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Entre las acciones más importantes que llevó a cabo, destacaron la formación de las Bienales Americanas de Grabado, la creación de los Amigos del MAC –para financiar el programa del museo– y la promoción de una red de colaboración entre museos panamericanos.

En 1965, asumió como agregado cultural de Chile en Estados Unidos. Siguió apoyando el programa del MAC y organizó, entre

Born in Santiago, Chile, in 1918, Nemesio Antúnez was the son of Nemesio Antúnez and Luisa Zañartu and the eldest of four children. In his last year of secondary school the Literary Academy awarded him a prize that consisted of a trip to France by cargo boat. This journey, which lasted ten months, awakened his fascination with art. As he put it, "it was my first earthquake."

When he returned to Chile he took up undergraduate studies in the Department of Architecture at the Universidad Católica, and it was in a watercolor class that he found his vocation: to become an artist. While painting on Santiago's San Cristóbal hill, he discovered a new language, a new world. He began to read artists' biographies and felt the same passion for art that he read about. Vincent van Gogh's letters to his brother Theo became his bedside reading.

After he finished his undergraduate studies, he won a Fulbright scholarship for a postgraduate degree in architecture at Columbia University in New York. There, he devoted himself to painting and earned a living doing layout design for fashion magazines, and painting houses. During this period, he painted the vast multitudes, grey and anonymous, that he observed roaming the city. Some of these paintings may be found in the chapter entitled "Megalopolis." He spent ten years outside Chile, first in New York and then in Paris, where Stanley William Hayter gave him a grant to study at Atelier 17, where many of the artists he admired had honed their skills.

In 1953 he returned to Chile. Two years later, he set up the Taller 99 printmaking workshop, using the collaborative model of Atelier 17. In 1959 he participated in the establishment of the School of Art at the Universidad Católica, where he taught painting, and after that worked as a printmaking professor at the School of Applied Arts at the Universidad de Chile. During this period he traveled throughout Chile, inspired by popular wisdom and the powerful landscapes. As a result of these experiences he created a series of paintings connected to the country's singular geography, some of which are referenced in the chapters "Into the Mountains" and "Popular Visuality."

In the 1960s he became the director of the Museum of Contemporary Art (MAC), and during his tenure there he established the American Printmaking Biennials as well as Friends of the MAC, an initiative aimed at financing the museum programming. While at the MAC he also cultivated and promoted a collaborative network of Pan-American museums.

otras cosas, exposiciones y charlas sobre arte chileno y latinoamericano. Condujo, además, el programa *Arte desde Nueva York* en la Radio Worldwide, donde entrevistó a artistas latinoamericanos residentes o de paso por Estados Unidos, programas que también fueron transmitidos por la Radio Universidad de Chile.

Regresó a Chile en 1969 para ser director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), donde organizó múltiples exposiciones de pintura, escultura y artes gráficas, entre ellas, tres comisionadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la última de las Bienales Americanas de Grabado, además de una ambiciosa remodelación del edificio y otras importantes actividades en la revolucionada programación del museo. Condujo el programa de televisión *Ojo con el arte*, en el canal de la Universidad Católica, para facilitar el acceso a la cultura y poner en valor el trabajo de artistas y artesanos. Tras el golpe militar de 1973, renunció a su cargo, abandonó el país y se radicó en Barcelona, Londres y Roma. Allí compartió con otros chilenos exiliados, participó de la resistencia cultural en contra de la dictadura militar y desarrolló una pintura de corte testimonial –por ejemplo, *Carta de Chile, Estadio negro, La Moneda ardiendo*, que se encuentran en el capítulo «Utopía-distopía»–.

Volvió a Chile en 1984, donde participó activamente en las campañas de oposición al régimen militar. Con el retorno de la democracia, retomó su cargo de director del MNBA, realizó una segunda temporada de *Ojo con el arte* y refundó el Taller 99. Murió en 1993 a los setenta y cinco años.

La estructura de este libro está basada en la exposición «Manifiesto», realizada el 2019 en el MNBA por la Fundación Nemesio Antúnez, en ocasión de su centenario y en la que se exhibió parte de su «biografía pictórica», curada por Ramón Castillo. Esperamos que reconozcan en este libro la estampa de Antúnez.

Fundación Nemesio Antúnez

In 1965 the Government of Chile named him cultural attaché in the United States. During his time in this position, he continued to support the Museum of Contemporary Art's program and, among many other projects, he organized exhibitions and panel discussions about Chilean and Latin American art. He also served as the host for the Worldwide Radio program *Arte desde Nueva York*, for which he interviewed Latin American artists either living or traveling through the United States. In Chile the program was broadcast on Radio Universidad de Chile.

When he returned to Chile in 1969, he was named director of the National Museum of Fine Arts, for which he organized countless exhibitions of painting, sculpture and graphic arts, including three that were commissioned by the Museum of Modern Art in New York. He also ran the last of the American Printmaking Biennials. In addition to leading an ambitious project to remodel the building, he established numerous initiatives that breathed new life into the museum's programming. During this time he also served as the host of a television program on the Universidad Católica's television channel, *Ojo con el arte*, which aimed to bring culture to a wider audience, and to raise awareness of the important work being done by artists and artisans. Following the military coup in 1973 he resigned from his museum position and left for Europe, where he lived in Barcelona, London and Rome. In the company of many other Chilean exiles, he participated actively in the resistance efforts that sought to end the country's dictatorship, and developed a testimonial style of painting that is explored in the chapter entitled "Utopia-dystopia." Some examples of this work include *Carta de Chile, Estadio negro*, and *La Moneda ardiendo*.

Upon his return to Chile in 1984, he continued to work on campaigns aimed at ending the military regime. When democracy was restored, he returned to his position at the National Museum of Fine Arts, hosted a second season of *Ojo con el arte*, and re-established Taller 99. He died in 1993 at the age of seventy-five.

The structure of this book is based on the 2019 exhibition "Manifiesto," which the Nemesio Antúnez Foundation organized and held at the National Museum of Fine Arts on the centennial of his birth. The exhibition presented a selection of his "pictorial biography," curated by Ramón Castillo. It is our hope that readers and admirers may perceive Antúnez's essence through the pages of this book.

Nemesio Antúnez Foundation

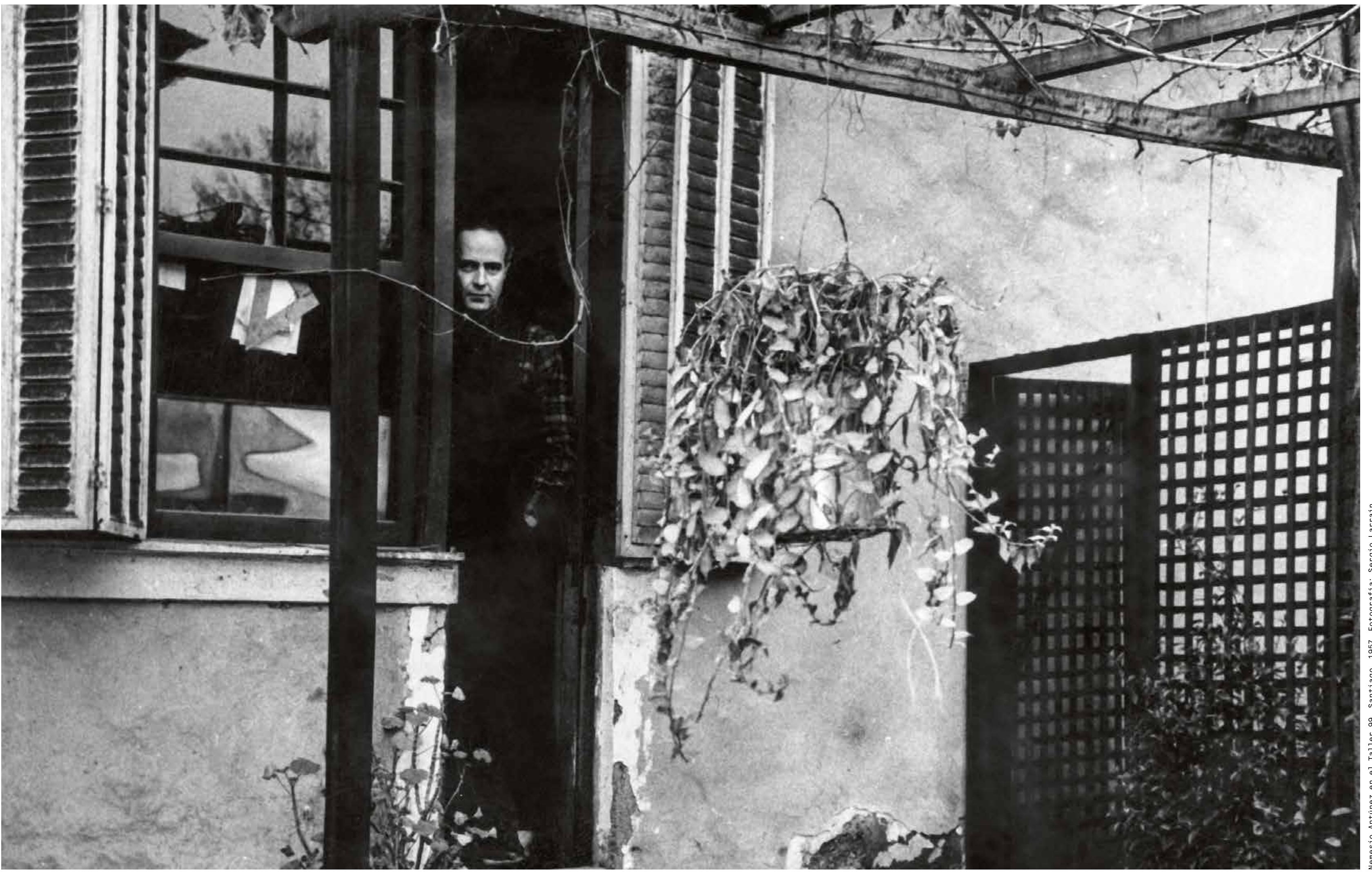


Tira de contacto con diez fotogramas en los que se observa a Nemesio Antúnez, Patricia Velasco, Fernando Krahn y María de la Luz Uribe, Nueva York, 1967. Fotografía: Fernando Krahn  
Contact sheet with ten photographic images, featuring Nemesio Antúnez, Patricia Velasco, Fernando Krahn and María de la Luz Uribe, New York, 1967. Photograph: Fernando Krahn



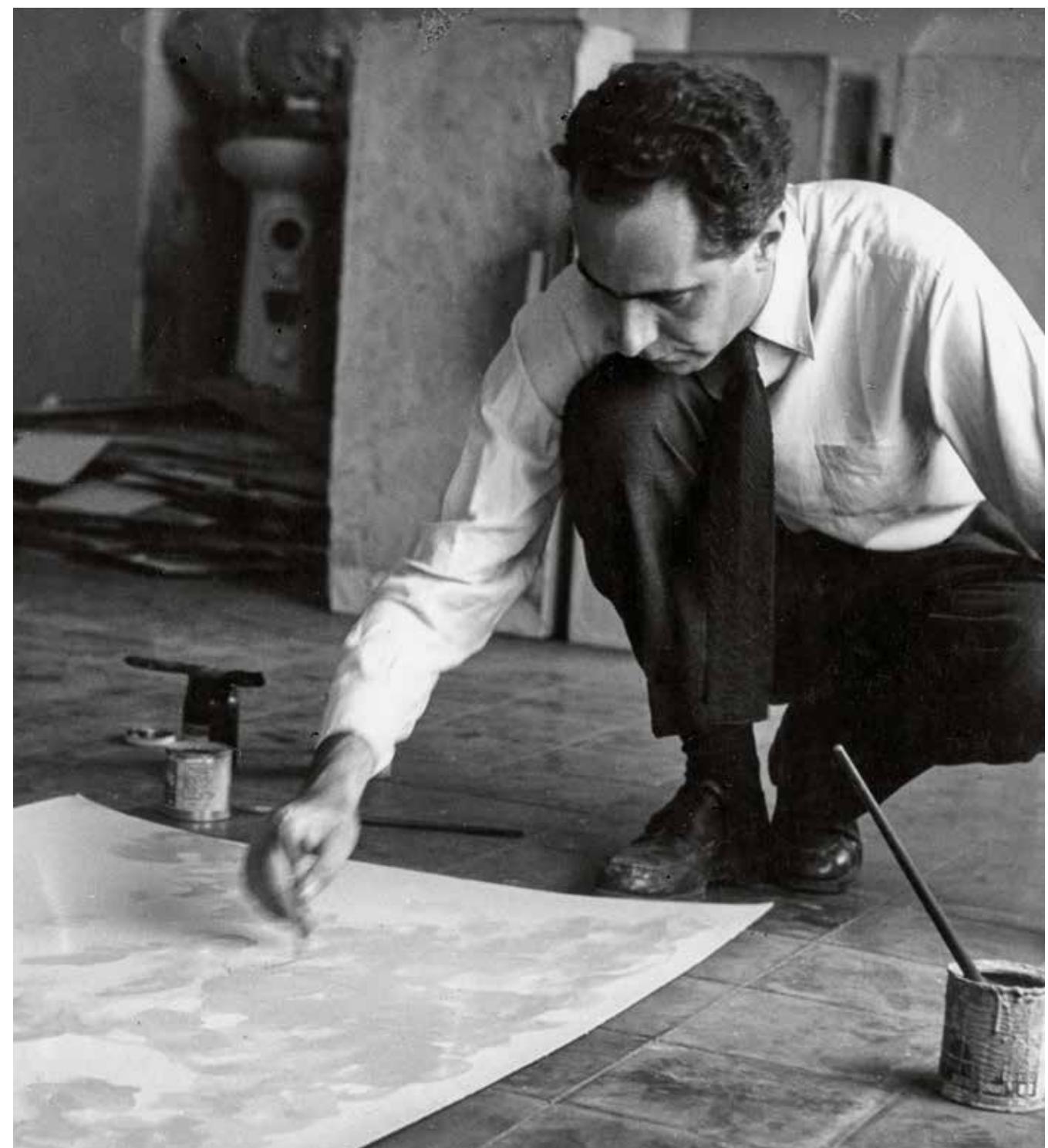
Fotografías tomadas por Nemesio Antúnez durante la década del cuarenta, mientras residía en Nueva York.  
En estas fotografías es posible reconocer encuadres y puntos de vista que luego trasladaría a sus pinturas.

Photographs taken by Nemesio Antúnez during his time living in New York in the 1940s. Some of these photographs feature perspectives and frames that he later transferred to his paintings.



Nemesio Antúnez en el Taller 99, Santiago, 1957. Fotografía: Sergio Larrain

Nemesio Antúnez at Taller 99, Santiago, 1957. Photograph: Sergio Larrain



Nemesio Antúnez en el Taller 99, Santiago, 1957. Fotografías: Sergio Larrain  
Nemesio Antúnez at Taller 99, Santiago, 1957. Photographs: Sergio Larrain





Nemésio Antúnez junto a miembros del grupo fundador y jóvenes artistas en el Taller 99 de Melchor Concha y Toro, Santiago

Nemésio Antúnez with the members of the Taller 99 founding group and young artists at Taller 99 on Melchor Concha y Toro street, Santiago



Nemesio Antúnez, Marta Faz, Lily Garafulic, Guillermo Núñez, Carlos Ortúzar, Julio Palazuelos,  
Luis Vargas Rosas, Matías Vial y Luis Mandiola en el parque Forestal, Santiago, 1962  
Nemesio Antúnez, Marta Faz, Lily Garafulic, Guillermo Núñez, Carlos Ortúzar, Julio Palazuelos,  
Luis Vargas Rosas, Matías Vial and Luis Mandiola at Parque Forestal, Santiago, 1962

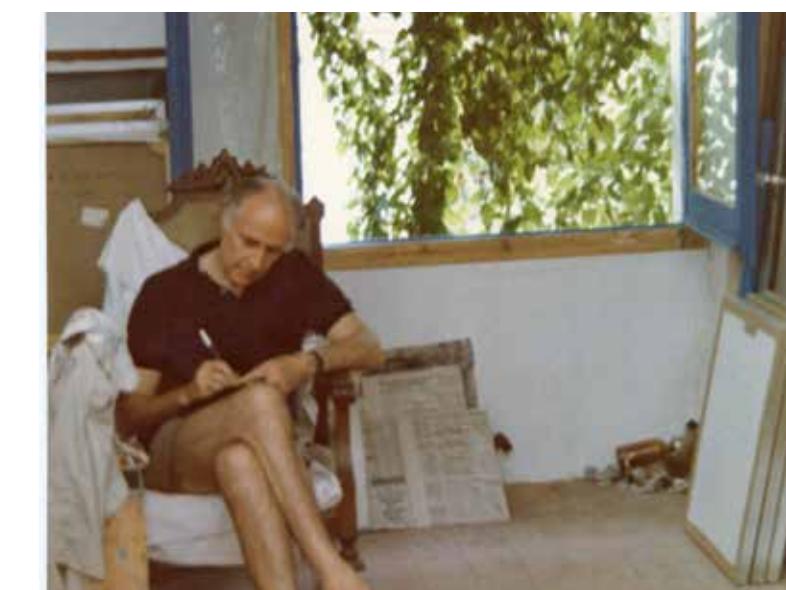
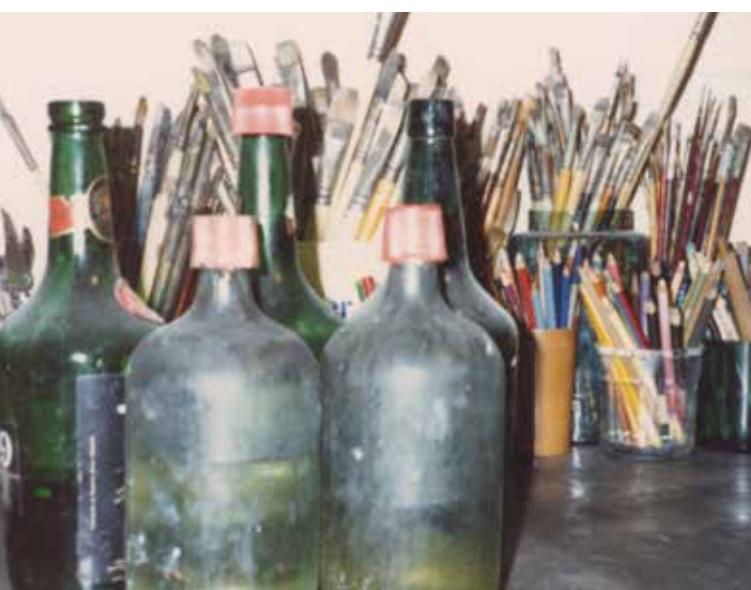
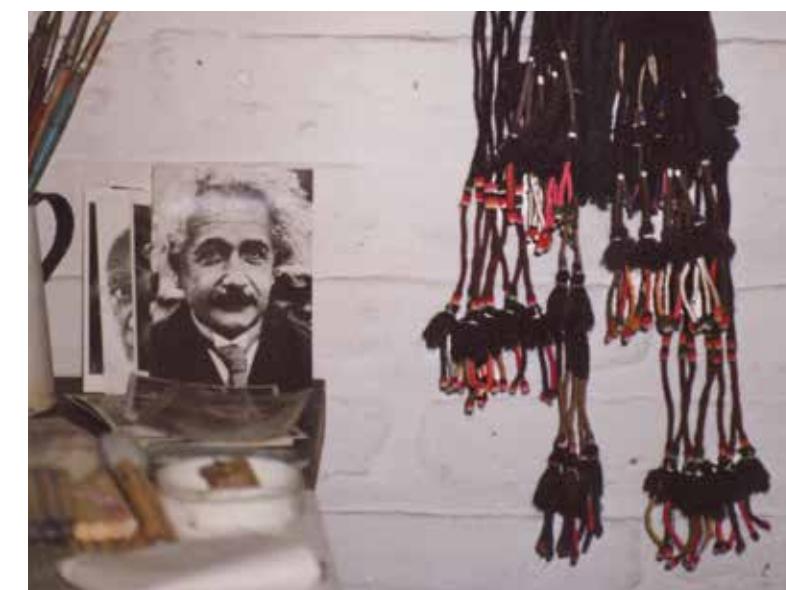
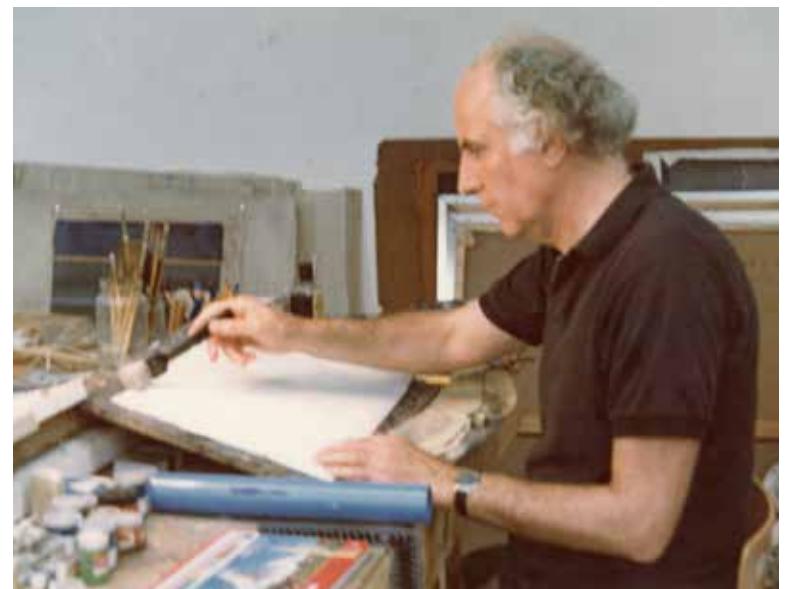


Nemesio Antúnez junto a artistas en el parque Quinta Normal, Santiago, 1962  
Nemesio Antúnez with artists at Quinta Normal park, Santiago, 1962



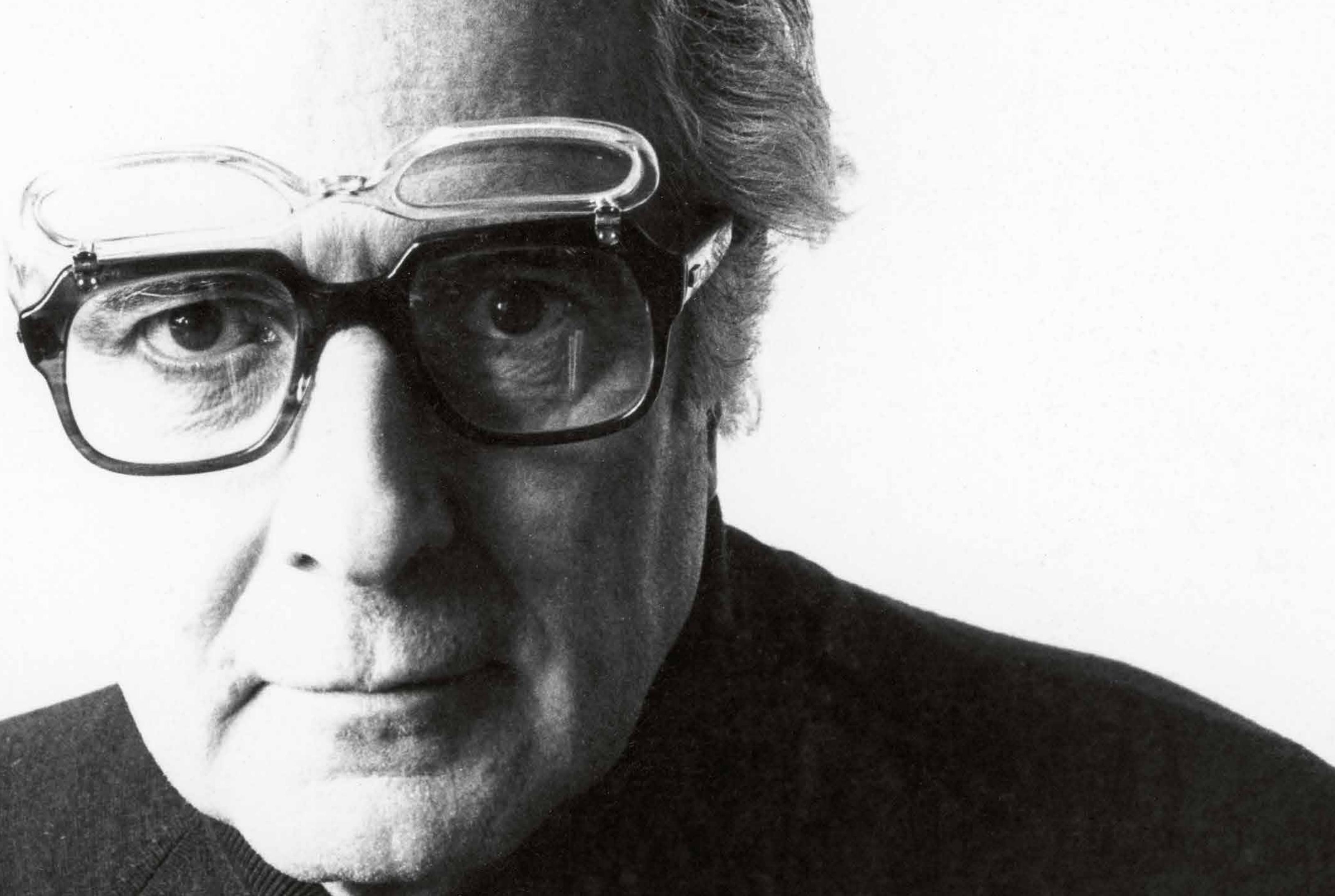
**Delegación de arte de Chile en la plaza de Armas de Quito, Quito, 1971. Fotografía: © Luis Poirot, CREALIMAGEN**  
Delegation of Chilean artists at the Plaza de Armas in Quito, Quito, 1971. Photograph: © Luis Poirot, CREALIMAGEN





Nemesio Antúnez trabajando en sus talleres en Barcelona y Santiago  
Nemesio Antúnez, at work in his studios in Barcelona and Santiago

Retrato de Nemesio Antúnez, autoría desconocida, Santiago, 1986 →  
Portrait of Nemesio Antúnez, artist unknown, Santiago, 1986



# Manifiesto de una poética circular

Manifesto of a circular poetic vision

Por Ramón Castillo

Hacer arte desde el propio lugar, Chile, bajo la conciencia de una identidad territorial ya no latinoamericana, sino panamericana, implica ejercer una geopoética que es, a la vez, una geopolítica. Este fue el caso de la voluntad estética de Nemesio Antúnez: pintar lo chileno, borrando los límites entre alta y baja cultura y las convenciones entre lo que se entiende por un artista y un artesano, conforme a su idea de que toda persona puede ser un artista –solo el uso de las manos bastaba para comenzar a transformar el mundo–.

A pesar de la vastedad de ámbitos y temáticas que Antúnez abordó desde su juventud, apreciamos que, a lo largo de su vida, trabajó ocho o diez temas, que van desde el amor a la muerte, desde el juego a la memoria, desde la naturaleza mitificada e idealizada a la historia social y política. No fue un mero testigo pasivo de su tiempo histórico, sino que en cada pintura dio a conocer la forma en que la existencia lo afectaba sensiblemente. Pintó de modo sistemático, como si tratara de comunicar de manera urgente un código personal y a la vez colectivo, cuyo epicentro coincidía con su biografía: «Soy pintor de vivencias, de temas, de series, estas no se suceden una tras otra, se traslanan» (Antúnez, *Carta 33*). Junto con esa claridad para hablar de su proceso creativo, también admitía el rol del camino a tierras: «La elección del tema, para mí, es un accidente instintivo. Elijo el tema que me es –por decirlo así– simpático» (s/t 2).

A partir de reflexiones sobre su práctica artística, motivaciones y fundamentos –aparecidas en entrevistas, borradores y documentos públicos–, reconocemos de forma dispersa el manifiesto de una poética circular, en la medida en que deja ver con claridad un procedimiento creativo que transita entre lo irrepresentable de la realidad, lo imaginario y lo simbólico. Un manifiesto de la mirada que, a pesar de no haber sido declarado como tal, es de carácter público y posee lineamientos éticos y estéticos que hablan de resistencia en lo local, de incidir en la realidad, de revolución y vanguardia. Uno de estos documentos es *Carta aérea*, publicada por primera vez para la «Exposición retrospectiva» en la galería Praxis el año 1988. La carta es escrita desde el autoexilio en España. Se trata de una carta personal, dirigida amablemente a su hijo y, al mismo tiempo, concebida para una lectura pública en el contexto de la exposición. Allí comenta sus impresiones: «Te puedes imaginar, Pablo, el terremoto que fue para mí, joven mazapán de 17 años, ese viaje» (8), refiriéndose a su estadía en París. Luego, a propósito del descubrimiento de la técnica de la acuarela mientras era estudiante de tercer año de Arquitectura, señala: «Sabía que yo también podía pintar. Y eso era lo importante, quería pintar. No solo mirar pinturas,

To create art from one's own country, Chile, in the awareness of a territorial identity not Latin American but Pan-American, implies the exercise of a kind of geopolitics that is also geopolitical. This is the case, precisely, of Nemesio Antúnez's aesthetic volition: to paint the Chilean, erasing the boundaries between high and low culture and the conventions that dictate who is an artist and who is an artisan, because it was his conviction that anyone could be an artist. Just to use your hands was, he believed, enough to begin to transform the world.

Despite the vast number of themes and realms that Antúnez explored from an early age, we can identify eight or ten themes that he worked on throughout his life. They range from love to death, from games to memory, from mythicized, idealized nature to social and political history. He was never a passive witness of his historical moment; in each painting he created, he expressed the way his sensibilities and feelings were affected by his earthly existence. He painted systematically, as if urgently trying to communicate a highly personal yet collective codex, whose epicenter coincided with his own life story: "I am a painter of life experiences, of themes, of series, and they don't happen one after the other, they overlap" (Antúnez, *Carta 33*). He spoke of his creative process with particular clarity, and he also understood and accepted the role of blind exploration in that process: "The choice, for me, is an instinctive accident. I choose the theme that is appealing to me, in some way" (Untitled, 2).

Nemesio Antúnez reflected on his own artistic practice, as well as the motivations and underpinnings that nourished it, in a number of interviews, drafts, and public documents. Together, they offer a scattered yet nonetheless coherent vision, a manifesto of poetic circularity, that allows us to visualize very clearly a creative procedure that fluctuates between the impossibility of representing reality, the imaginary, and the symbolic. It is a manifesto of the gaze that, though he never named it as such, is public in nature and possesses ethical and aesthetic principles that speak of resistance at the local level, of influencing reality, of revolution and the avant-garde. One of these documents is *Carta aérea* (Air mail), published for the first time for the "Retrospective exhibition" at the Praxis gallery in Santiago, Chile, in 1988. This letter, which Antúnez wrote during his self-imposed exile in Spain, is a personal one, meant for his son. Yet he also conceived it as a public reading for the context of the exhibition. From Spain, he describes his impressions of a stay in Paris: "I think you can imagine, Pablo, the earthquake that trip was for me, a kid of seventeen" (8). Then, recalling his discovery of the watercolor

sino que pintar acuarelas, tal vez algún día óleos, óleos grandes que vería en tarjetas postales. Fue un segundo terremoto» (9).

Para Antúnez, la reiteración de la palabra «terremoto» posee varios niveles de significación; en este caso, la asumiremos como sello de una sensibilidad atenta y afectada por el tiempo histórico, lo que, de algún modo, provocó una temprana conciencia de la función de las imágenes y de cómo estas se convierten en documentos públicos. Antúnez no tuvo miedo de enfrentar temas como el amor, celebrar la alegría y la percepción existencialista del mundo actual, así como tampoco titubeó a la hora de emprender el desafío de dar imagen a asuntos inenarrables, dolorosos o traumáticos. Desplegó un panorama extenso y profundo sobre el amor, la esperanza y la crisis y, por lo tanto, acerca de la suspensión del habla y del lenguaje. Realizó series temáticas diversas en dramatismo y delicadeza, belleza y horror; en estos extremos, existen alegorías a la vida, el amor, lo cotidiano, la fiesta popular, o bien se detiene en momentos de quiebre y muerte, como si fueran fuerzas opuestas, en tensión, que ya no le pertenecen al individuo sino que al colectivo. Es la función antropológica del artista, quien, al fondo de la caverna o en la soledad de su taller en Nueva York, Barcelona, Londres, Roma o Santiago, encarna las esperanzas y dolores de su comunidad: «Los temas no van a cambiar, lo que va cambiando es la forma... Es cuestión de encontrar la forma contemporánea de esas ideas universales, que son las propias del hombre, que no cambian» (Antúnez ctd. en Abell 33).

En la soledad y el abandono del «mundo» se encuentra el primer requisito para que pueda emerger de forma dinámica un mensaje encriptado, en la borrosa frontera existente entre un artista, un loco y un chamán. En ese sentido, en la creación de sus pinturas no hay certezas respecto de un programa en particular; por ello, es partidario de una metodología que permita la convivencia de la realidad experimentada, lo intuitido y el mundo de los sueños. Desde ahí entendemos el desafío y la responsabilidad que constituye para Antúnez la práctica artística: «Siempre tengo de cinco a siete telas por terminar, las arreo como ovejas. Algunas están listas en uno o dos días, las más entre una semana y diez días; otras, en cambio, aguardan contra la pared en ejecución, en continuo combate. Otras, las menos, se mueren esperando... en la basura» (Carta 33).

Tempranamente, Antúnez estuvo vinculado al arte, asistiendo a talleres libres, sin haber estudiado la disciplina de manera formal. Apenas se recibió del Máster en Arquitectura (profesión que nunca ejerció) en Colombia, Nueva York, realizó una primera exposición de acuarelas en 1945. Antúnez, al igual que

technique during in his third year as an architecture student at university, he says: "I knew that I could also paint. And that was what mattered; I wanted to paint. Not just look at paintings but to paint watercolors, maybe oils one day, large oil paintings that I would see on postcards. That was a second earthquake" (9).

For Antúnez, repeating the word "earthquake" is significant on several levels: in this case we may assume he is using it as the sign of a sensibility that was attentive to and affected by the historical moment which, in some way, gave him an early awareness of the function of images and how they may become public documents. Antúnez was not afraid to deal with issues such as love, and to celebrate joy and the existentialist perception of the contemporary world, nor did he flinch at the challenge of creating images to depict indescribable, painful or traumatic events. He unfurled a deep and complex understanding of love, hope, and crisis and, as such, he also reflected profoundly upon the suspension of the voice and language. He created all kinds of thematic series with dramatism and delicacy, beauty and horror, for at either extreme he found allegories for life, love, everyday existence, popular celebrations. But he also lingered over moments of rupture and death, as if these were opposing forces, in tension, no longer the realm of the individual but the collective. It is the anthropological function of the artist who, in the depths of a cave or in the solitude of his studio in New York, Barcelona, London, Rome or Santiago, embodies the yearnings and the sorrows of his community. "The themes are not going to change, what changes is the form...it is a question of finding the contemporary form of those universal ideals that are inherent to man, that don't change" (Antúnez cited in Abell 33). Solitude and withdrawal from the world are, first and foremost, the conditions that must be met in order for an encrypted message to emerge dynamically, on the hazy frontier between the artist, the madman, and the shaman. In this sense, in the creation of his paintings we find no certainties with regard to a specific intention. Antúnez believed in a methodology that embraced the coexistence of experienced reality along with intuition and the world of dreams. It is in this light that we can appreciate how he conceived the challenge and responsibility that constitutes the artistic practice: "I always have between five and seven unfinished canvases; I herd them like sheep. Some are ready in a day or two, the rest take between a week and ten days; but there are others that wait, resting against the wall in execution, in a continuous state of combat. Others, very few, die waiting...in the trash" (Carta 33).

toda su generación, veía y percibía que el conocimiento y la cultura ocurrían en otro lado, fuera de Chile. De alguna manera, el presente histórico estaba en otra parte, y la percepción de un chileno en ese tiempo brotaba desde la conciencia de la insularidad en que se vivía. Así, en Europa y en dos momentos distintos en Estados Unidos, visitó eufóricamente museos, galerías de arte y talleres de artistas que admiraba. Buscó el contacto necesario y urgente con los originales para superar el museo imaginario que había inventado en Chile a través de postales:

Descubrí el Louvre, con asombro, encontré uno a uno los originales de mis tarjetas. «Esta la tengo», me decía, pero qué sorpresa el tamaño, el color. Estaban vivas, resplandecientes. El golpe de gracia fue la exposición de «Arte contemporáneo español» en el Museo Jeu de Paume, 1936. Allí conocí los Picasso, sus arlequines, su pintura cubista, los Juan Gris y Miró (Carta 8).

Su colección de postales fue el primer «museo imaginario» que dirigió en Chile. La Gioconda de Da Vinci, el Guernica de Picasso, Goya, Miguel Ángel, Turner, Van Gogh y los impresionistas llegaron en forma de cartón a las manos de un adolescente que se apoderó ritualmente de esas obras antes de verlas en vivo. En el contexto de la industria cultural y la Guerra Fría, estas postales provenientes de distintos museos y colecciones de Europa y Estados Unidos fueron la forma de colonizar los imaginarios de toda una generación de artistas del tercer mundo, que vio en la reproductibilidad técnica la primera forma de acceder a tesoros que antes de internet eran exclusivos de sus propietarios públicos o privados. André Malraux señaló al respecto:

Hoy día un estudiante dispone de reproducciones en color de la mayor parte de las obras magistrales, descubre numerosas pinturas secundarias, las artes arcaicas, la escultura india, china, japonesa y precolombina de las épocas antiguas, (...) ¿cuántas estatuas se habían reproducido en 1850? Nuestros álbumes han encontrado en la escultura –que la monocromía reproduce más fielmente que los cuadros– su ámbito privilegiado (...). Porque se había abierto un Museo Imaginario, que va a llevar al extremo el incompleto cotejo impuesto por auténticos museos: en respuesta al llamamiento de estos, las artes plásticas han inventado su imprenta (27).

Cuando Malraux publicó *El museo imaginario* en Francia en 1947, Nemesio Antúnez vivía y hacia arte en Nueva York, visitaba los museos, conocía a los artistas en el taller de William Hayter y, de tanto observar obras, en el contraste con una cultura extranjera experimentó una metamorfosis –o, en este caso, un «extrañamiento de la mirada»-. Al ser testigo de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y de las dificultades y los peligros que suponía la fuerte inmigración en Manhattan, surgió como reacción el deseo profundo de recuperar su geografía humana y territorial, por lo que regresó a Chile en 1953.

Antúnez was connected to art from early on; with no formal training in the discipline he attended workshops open to the public. Almost immediately after earning his master's degree in architecture (a profession he never practiced) from Columbia University, he held his first watercolor exhibition, in 1945. Like everyone else in his generation, Antúnez saw and perceived that knowledge and culture were happening elsewhere, outside Chile. In some way, the historical moment was somewhere else, and in those days the perception of a Chilean emerged from an acute awareness of the insularity of one's own context. It was from this place that he ventured out on euphoric trips to museums, art galleries, and studios of the artists he admired, in Europe and then on two separate occasions in the United States. He would seek out the necessary, urgent contact with the originals in order to experience something more than the imaginary museum he had invented in Chile through postcards:

I discovered the Louvre—I was in awe—and found, one by one, the originals of my postcards. 'I have that one!' I would say to myself, and I would be surprised by the size, or the color. They were alive, resplendent. The coup de grace was the Spanish contemporary art exhibition at the Jeu de Paume in 1936. That was where I saw the Picassos, his harlequins, his Cubist paintings, the Juan Gris and the Mirós (Carta 8).

His postcard collection was the first museum, albeit an "imaginary museum," that he directed in Chile. Da Vinci's *Mona Lisa*, Picasso's *Guernica*, Goya, Michelangelo, Turner, Van Gogh and the Impressionists arrived, via cardboard, into the hands of a teenager who ritually took possession of them until he was finally able to see them in person. In the context of the cultural industries and the Cold War, these postcards that hailed from a host of museums in Europe and the United States were a way of colonizing the minds and dreams of an entire generation of artists in the third world. And it was the mass reproduction of these postcards that allowed young artists to lay eyes on artistic treasures that, before the Internet, were the exclusive property of their public or private owners. To this end André Malraux said:

Nowadays an art student can examine color reproductions of most of the world's great paintings, can make acquaintance with a host of second-rank pictures, archaic arts, Indian, Chinese and Pre-Columbian sculpture of the best periods... How many statues could be seen in reproduction in 1850? Whereas the modern art-book has been pre-eminently successful with sculpture (which lends itself better than pictures to reproduction in black-and-white)...a "Museum without Walls" is coming into being, and (now that the plastic arts have invented their own printing-press) it will carry infinitely farther that revelation of the world of art, limited perforce, which the "real" museums offer us within their walls (16).

When Malraux published "Museum without Walls" in France in 1947, Nemesio Antúnez was living and making art in New York, where he visited museums and met artists in William Hayter's studio. And after observing so many works of art, assimilating the contrast with a foreign culture, he experienced a metamorphosis—or in this case, a defamiliarization of the gaze. Witnessing the events of World War II and the hardships and perils of the massive wave of immigration that came to Manhattan during this time, he developed an intense desire to recover and reclaim his own human and territorial geography, and with this preoccupation he returned to Chile in 1953.



Exposición «Manifiesto»,  
Museo Nacional de Bellas Artes,  
Santiago, 2019.  
Museografía: Felipe Berguño  
Fotografía: Jorge Brantmayer →  
"Manifiesto" exhibition, the  
Chilean National Museum of Fine  
Arts, Santiago, 2019.  
Exhibition design: Felipe Berguño  
Photograph: Jorge Brantmayer





# Cordillera adentro:

una loca y sublime geografía

Into the mountains: a delirious, sublime geography

*Y Chile, entonces, sigue sin inventarse. Y pienso que, desgraciadamente, no se podrá llegar muy lejos si no existe de antemano una fuerte identificación con –me duele usar esta expresión, pero veo que no me queda más remedio– la realidad chilena.*

Raúl Ruiz, *Entrevistas escogidas*

*And Chile goes on, never inventing itself. Unfortunately, I believe that it will never manage to get very far if, from the outset, there is no strong identification with –it pains me to use this expression, but I can't help it– the reality of Chile.*

Raúl Ruiz, *Entrevistas escogidas*

En la distancia de París a los diecisiete años, o a los veinticinco en Nueva York, y luego en su autoexilio en Barcelona, Londres y Roma, Antúnez cultivó un fuerte sentimiento de arraigo a vivencias e imaginarios chilenos. Un anhelo de pertenencia y reconocimiento que lo sitúa en una fuerte tradición de poetas, artistas e intelectuales. Tal visión de un territorio extremo y monumental será la base de una poética que posteriormente emergió en obras que tematizaron las fuerzas telúricas, volcánicas y lo abismal del océano: «Regresaba en suma a pintar Chile desde Chile, con una visión más amplia del mundo, con otras proyecciones. Chile se ve más claro desde afuera, se le puede medir mejor; allí están la Mistral y Neruda. Este decía que el artista debía vivir en Chile, pero salir para verlo mejor» (*Carta 34*).

También desde la distancia, la atracción y el rechazo por el país, Gabriela Mistral publicó *Poema de Chile*, que recién apareció como primera compilación en 1967. Pablo Neruda, por su parte, dedicó poemas a diferentes aspectos de la geografía y de su gente, registrados en diversos poemarios, aunque sabemos que en *Canto general*, publicado en 1950, emerge, desde el interior de la tierra, el grito y el lamento de las voces y las culturas que vivían en el continente antes de la conquista de América y en el Chile antes del Chile republicano: «Dame la mano desde la profunda / zona de tu dolor diseminado (...). // Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta» (52-53). El intento de representar la voz de otros y de un territorio tiene un punto de inflexión en una imagen política del siglo XIX: en el tercer escudo nacional de Chile (previo al actual), aparece un indígena que sostiene un denso medallón en su espalda<sup>1</sup> –cual atlas andino– con los símbolos del poder militar y cívico. Atrás, una cadena montañosa muestra varios volcanes en erupción simultánea: los pillanes, espíritus poderosos de la cosmogonía mapuche, también reclaman libertad.

From the distance of Paris at age seventeen, at age twenty-five in New York, and later on in his self-imposed exiles in Barcelona, London and Rome, Antúnez cultivated a strong feeling of rootedness to Chilean real-life experiences and imaginary worlds. He yearned to belong, to be recognized—a desire that places him in an age-old tradition of poets, artists and intellectuals. The notion of an extreme, monumental territory would be the basis of his poetic vision, which would later emerge in works whose central themes were telluric forces, volcanoes and the oceanic abyss: "In short, I came back to paint Chile from Chile, with a broader vision of the world, with other projections. From the outside you can see Chile more clearly, measure it better; Mistral and Neruda are there. Neruda said that the artist should live in Chile, but leave it in order to see it better" (*Carta 34*).

It was also through distance, attraction and rejection that Gabriela Mistral wrote *Poema de Chile*, which was first published as an anthology in 1967. Pablo Neruda, of course, dedicated numerous poems to different aspects of Chile's geography and people, which can be found throughout his various books, although we know that it was *Canto general*, published in 1950, that first revealed, from the interior of the land, the cries and lamentations of the voices and cultures that lived on the continent before the conquest of the Americas, inhabiting the regions that existed before the republican Chile: "Give me your hand from the deep / zone of your disseminated sorrow... // I've come to speak through your dead mouths" (41). This effort to represent the voices of others, of an entire territory, has a point of inflection in a political image that dates back to the nineteenth century: Chile's third coat of arms (previous to the one in use today) features an indigenous man holding a thick medallion on his back<sup>1</sup>—like an Andean Atlas—with the symbols of civic and

Nemesio Antúnez en el Taller Bellavista, Santiago, 1957. Fotografía: Fred J. Maroon  
Nemesio Antúnez at the Bellavista studio, Santiago, 1957. Photograph: Fred J. Maroon

Cuando Antúnez regresó a Chile, en 1953, instaló su taller en Guardia Vieja 99 y, desde ahí, formó el Taller 99. Durante diez años en Nueva York, no dejó de sentirse un «trasplantado». Por ello, su regreso era tan anhelado: desde la distancia, sintió la necesidad vital de reencontrarse con Chile. Ese año se realizó en Santiago el Congreso Continental de la Cultura, organizado por Pablo Neruda, en el que participaron varios artistas, entre ellos Antúnez, quien aportó con un mural y un gran biombo centrado en Quinchamalí. En medio de esta atmósfera intelectual y artística, de resistencia a los valores de la modernidad de posguerra promovida por Estados Unidos, se produjo una fuerte recuperación de lo latinoamericano en las artes en general, lo que supuso, entre otros principios, la revaloración de lo vernacular y del arte popular. Para Antúnez, a partir de ese momento se inició una militancia artística y ética fundacional: «Pinté desde entonces cordilleras, volcanes, donde se refleja un trozo de cielo azul en el agua. Pinté el norte y el sur, una visión de lo que es Chile; cortes de los Andes en donde aparece el lapislázuli» (Carta 18).

La función de la imagen en el arte no estaba solo destinada a los museos y al circuito oficial. Antúnez expandió la escala de sus obras de caballete mediante murales para espacios públicos, tanto en salas de cine como en muros de liceos e instituciones públicas y privadas. En 1958, realizó *Terremoto* en el cine Nilo, cuya temática es inédita si consideramos que hasta ese momento muy pocas autoras o autores habían desarrollado obras que tematizaran explícitamente episodios telúricos; gesto significativo dado que, dos años después, ocurre el megaterremoto, en 1960, cuyo epicentro fue en Valdivia. En cierta medida, la conciencia de un continente vivo y a punto de estallar se convirtió en una imagen que precedió a los acontecimientos geológicos.

En la visualidad de Antúnez se recupera el interior ígneo del continente que hace remecer a todo un país. Una relación plástica entre el paisaje y las fuerzas que lo animan, algo inédito, en palabras de Milan Ivelic: «No encuentro precedentes en la pintura chilena, particularmente en aquella vinculada a la naturaleza, en que se aborden indistintamente los fenómenos específicos que derivan de los cuatro elementos esenciales. Hemos tenido marinistas y, sobre todo, paisajistas, pero difícilmente encontramos pintores aéreos e ígneos» (42). No obstante, Antúnez va más allá de una visión meramente contemplativa y estética, pues está implicado e imbricado con las fuerzas de ese paisaje.

military authority. Behind him, we observe a mountain range with several volcanoes in simultaneous eruption: the *pillanes*, powerful spirits of the Mapuche cosmogeny, also demand their freedom.

When Antúnez returned to Chile in 1953, he set up a studio at Guardia Vieja 99, and inaugurated Taller 99 there. During his ten years in New York, he had never shaken that feeling of being a transplant, and that feeling made his desire to return to Chile especially intense: at a distance he felt the existential need to find himself with Chile again. That same year Pablo Neruda organized and hosted the Continental Congress for Culture, and many artists participated, including Antúnez, who contributed a mural and massive screen dedicated to the topic of Quinchamalí. It was in this intellectual, artistic atmosphere, which resisted the modern, postwar values being promoted by the United States, that the notion of Latin American art and culture was revived and vindicated. This notion included, among other principles, a revalorization of vernacular and popular art. For Antúnez, that moment marked the start of a foundational ethic and an artistic militancy: "From then on I painted mountains, volcanoes, where a strip of blue sky is reflected in the water. I painted the north and the south, a vision of what Chile is; slices of the Andes where you can see lapis lazuli" (Carta 18).

The function of the image in art was not just aimed at museums and "official" channels. Antúnez broadened the scale of his works, going beyond the easel and into murals for public spaces, in places like movie theaters, public school walls and other public and private institutions. In 1958 he painted *Terremoto* (Earthquake) in the Nilo movie theater, an unprecedented topic given that at the time few artists had developed works that dealt explicitly with seismic events. And it was a significant gesture because, two years later, the colossal earthquake of 1960 rocked the country, particularly at its epicenter in the city of Valdivia. In a way, this awareness of a living continent, on the verge of explosion, became an image that would predate the real-life geological events.

In these works, Antúnez's visuality recovers the igneous interior of the continent that comes to life with a force capable of rattling the country to its core. He presented a visual relationship between the landscape and the forces that ignite it, something never seen before; in the words of Milan Ivelic: "There are no precedents that I know of in Chilean painting. Particularly painting related to nature, in which artists indistinctly deal with specific phenomena derived from the four essential elements. We have had marine painters and landscape painters but one would be hard-pressed to find igneous and aerial painters" (42). Nevertheless, Antúnez goes beyond a merely contemplative and aesthetic vision, for he is implicated and imbricated with the forces driving that landscape.

1 El escudo se ubica a los pies del retrato de Bernardo O'Higgins realizado por José Gil de Castro en 1821 (colección MNBA). Aparece un indígena que apoya su pie izquierdo sobre el cuerno de la abundancia. Mientras levanta en lo alto el escudo, luce sentado sobre una batalla muy simbólica y política: un caimán (Hispanoamérica) aprieta entre sus fauces al León de Castilla (el Imperio español) y se encuentra, a su vez, posado sobre una bandera española que está en el suelo. Acompañando esta alegoría, encontramos una cordillera con volcanes en erupción en representación de los *pillanes* –el *pillán* es el espíritu de la tierra que se asoma a través de los volcanes en la cultura mapuche–. Abajo luce el territorio, donde está sentado el indígena, y arriba, sobre sus hombros, descansan muchos asuntos: políticos, coloniales, espirituales.

Detalle de Siete volcanes  
Detail from *Siete volcanes*





Terremoto rojo, 1960 / Litografía sobre papel / Lithograph on paper / 34 x 51 cm



El terremoto de Vilches, 1960  
Litografía, lápiz y tinta sobre papel / Lithograph, pencil and ink on paper / 36 x 51.5 cm

## Mural Terremoto

### Terremoto Mural

A fines de los años cincuenta e inicios de los sesenta, Nemesio Antúnez realizó una serie de murales a lo largo de Chile. Cuatro de ellos están ubicados en antiguos cines al interior de galerías comerciales en Santiago Centro. El mural *Terremoto*, ubicado en el ex cine Nilo, representa la experiencia de un movimiento tectónico y da cuenta de la particularidad de nuestro territorio. Antúnez es uno de los pocos artistas chilenos que ha trabajado esta temática de manera reiterativa: *Terremoto* (1958), *Terremoto rojo* (1960) y *El terremoto de Vilches* (1960), algunas de las obras que componen esta serie temática, son prueba de esta inquietud artística.

In the late nineteen fifties and into the early sixties, Nemesio Antúnez created a series of murals in different parts of Chile. Four of them can be found in old movie houses located in commercial galleries in downtown Santiago. The mural *Terremoto* (Earthquake), located in the former Nilo theater, represents the experience of a tectonic movement and speaks to the singularity of the national territory. Antúnez is one of the few Chilean artists who has explored this theme repeatedly: *Terremoto*, in 1958; *Terremoto rojo* (Red earthquake), in 1960; and *El terremoto de Vilches* (The Vilches earthquake), in 1960, are just a few of the works that comprise this thematic series, and attest to this artistic preoccupation.

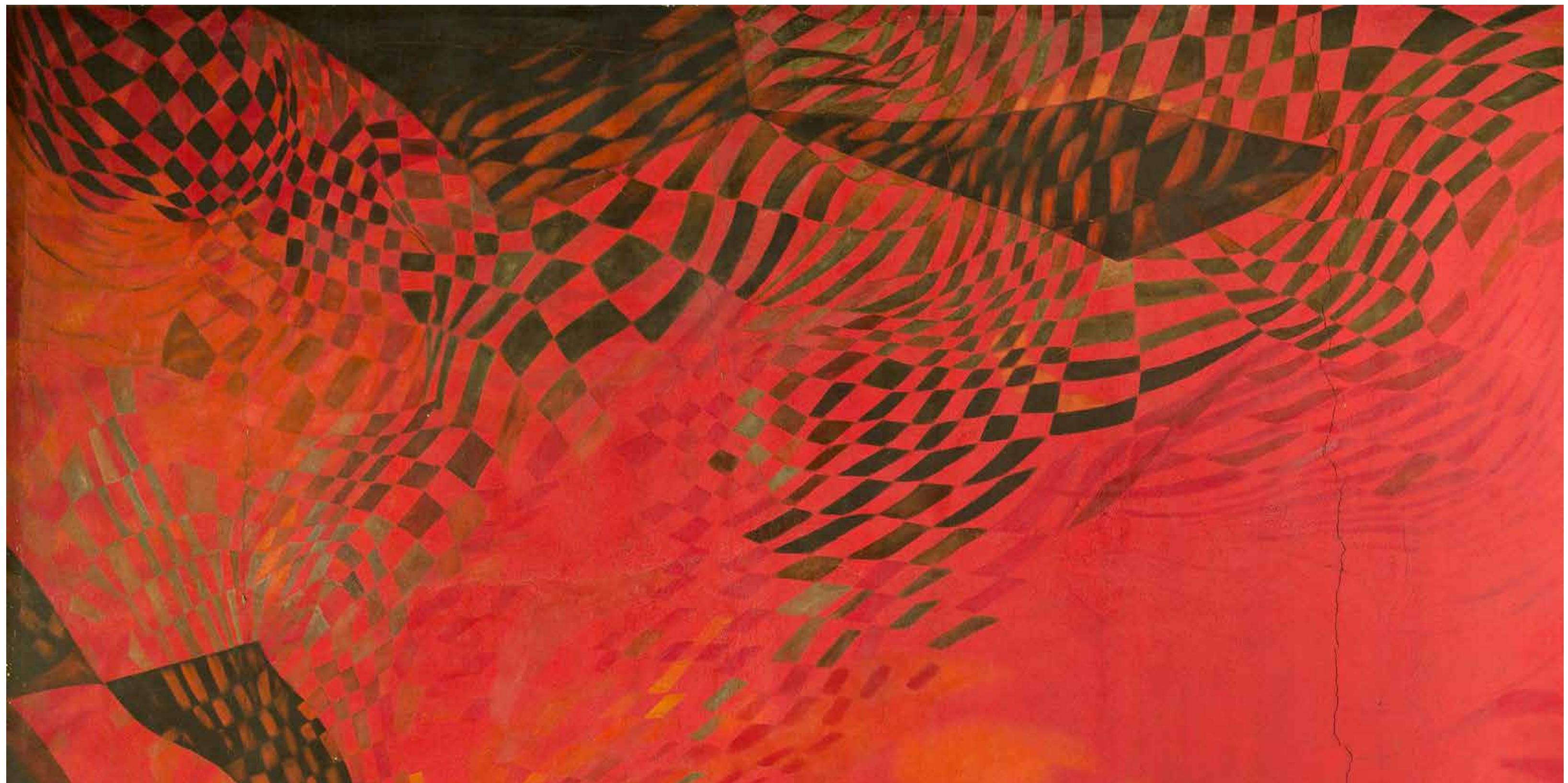


*Mural Terremoto, 1958 / Óleo sobre muro / Oil on concrete wall*

*8 x 10 m / Ubicado en el ex cine Nilo, Monjitas 879, Santiago Centro. Fotografía: Diego Ramírez, Archivo CNCR*

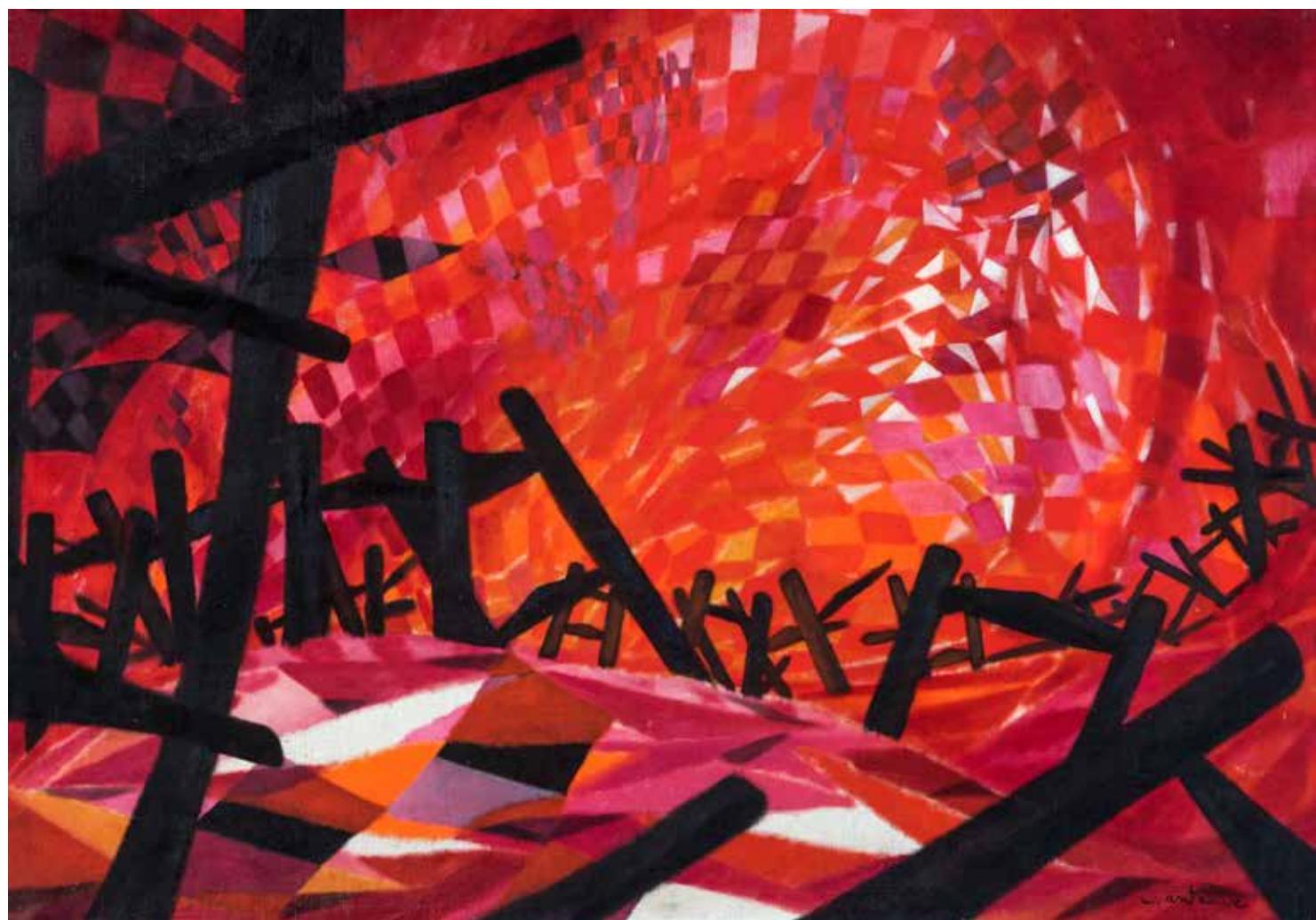
*Located in the former Nilo movie theater, Monjitas 879, downtown Santiago. Photograph: Diego Ramírez, CNCR Archive*

*\* En proceso de restauración, 2019 / Currently being restored, 2019*



Detalle de mural *Terremoto*, 1958 / Óleo sobre muro / 8 x 10 m  
Ubicado en el ex cine Nilo, Monjitas 879, Santiago Centro. Fotografía: Benjamín Matte

Detail from the mural *Terremoto*, 1958 / Oil on wall / 8 x 10 m  
Located in the former Nilo movie theater, Monjitas 879, downtown Santiago. Photograph: Benjamín Matte

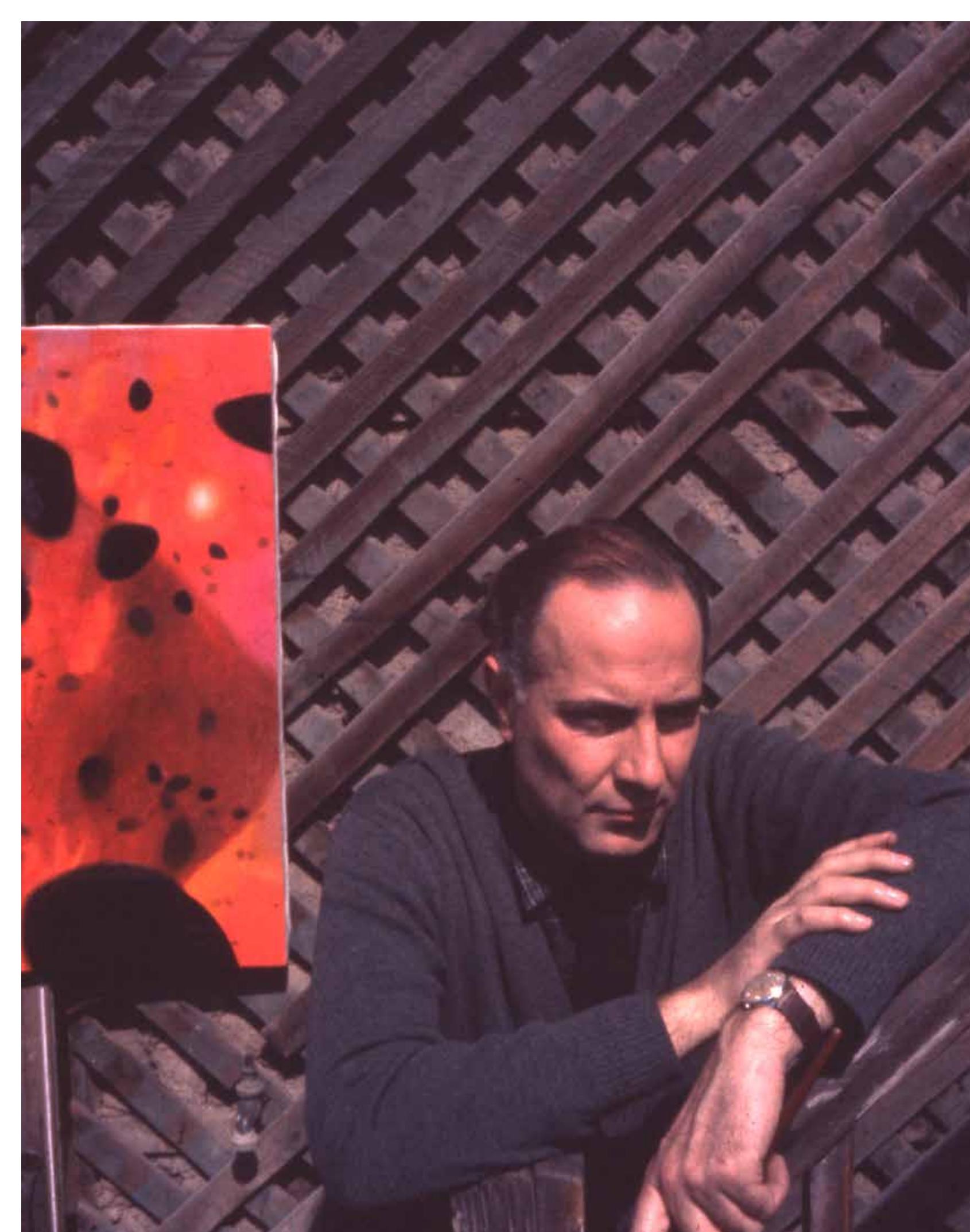


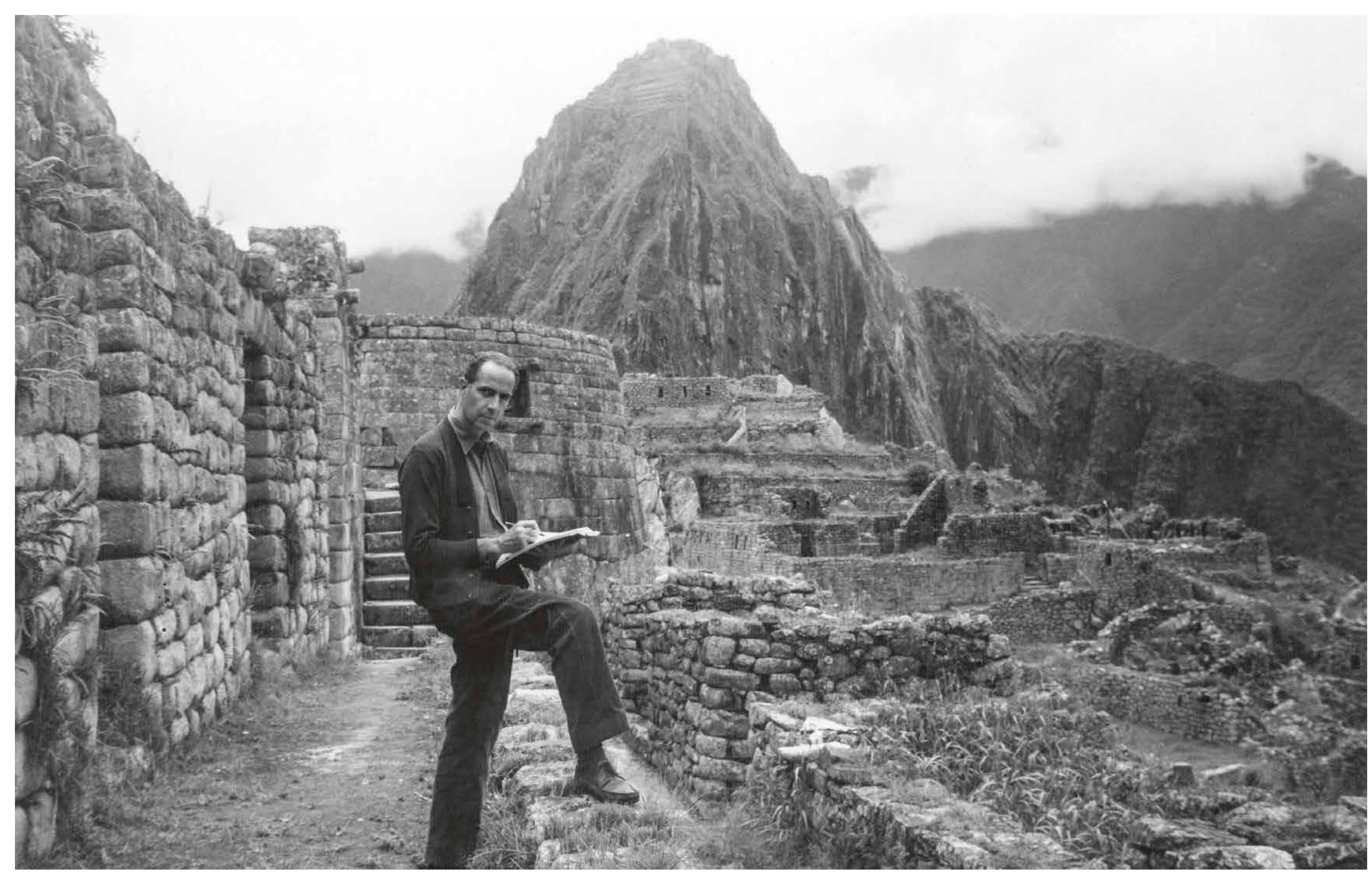
Sin título (serie Terremoto), 1958 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 115 X 81 cm



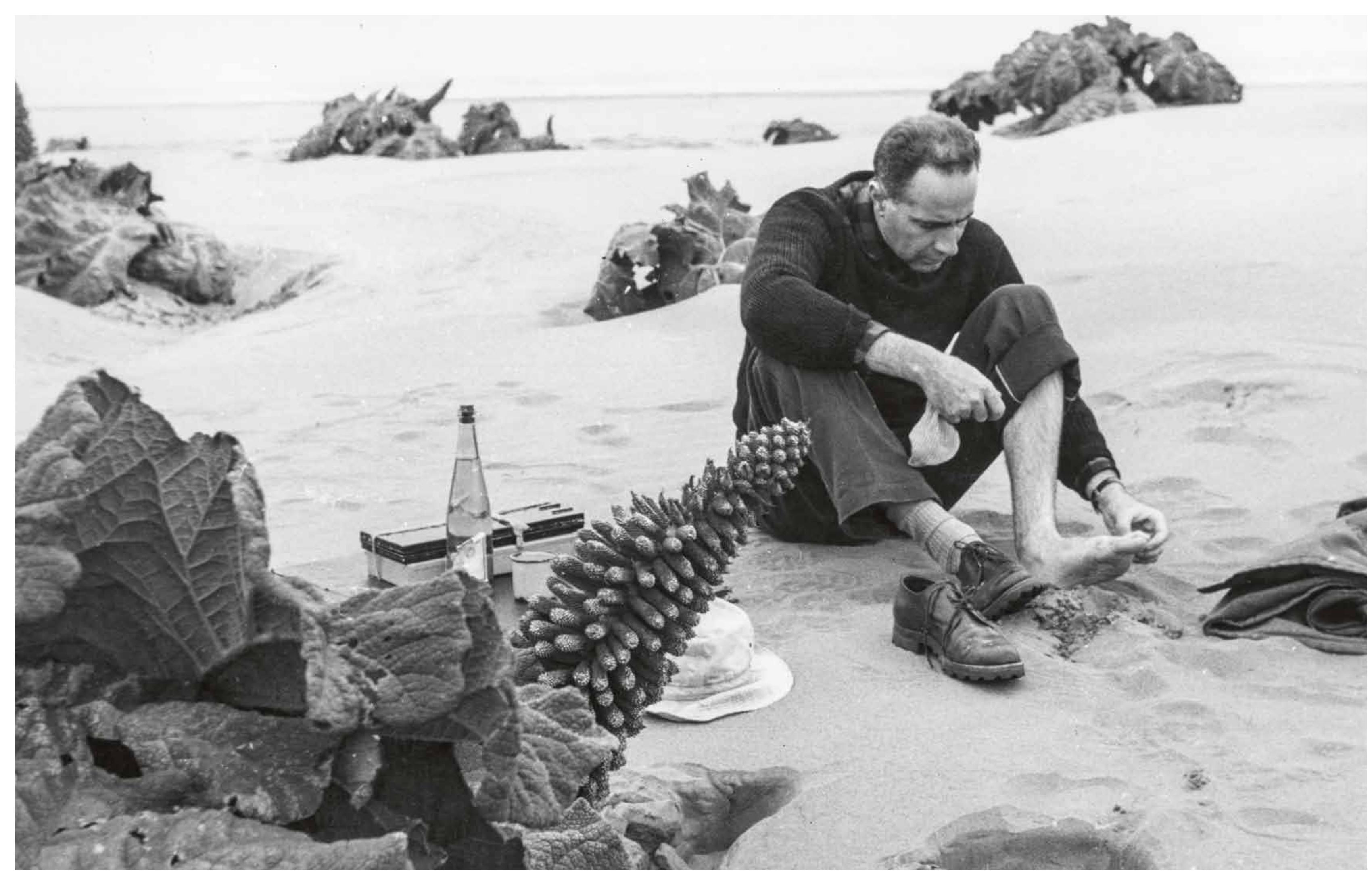
Amor cordillerano, 1964 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 83 x 120 cm

Nemesio Antúnez en el Taller Bellavista / Nemesio Antúnez at the Bellavista studio / Santiago, c. 1957 →

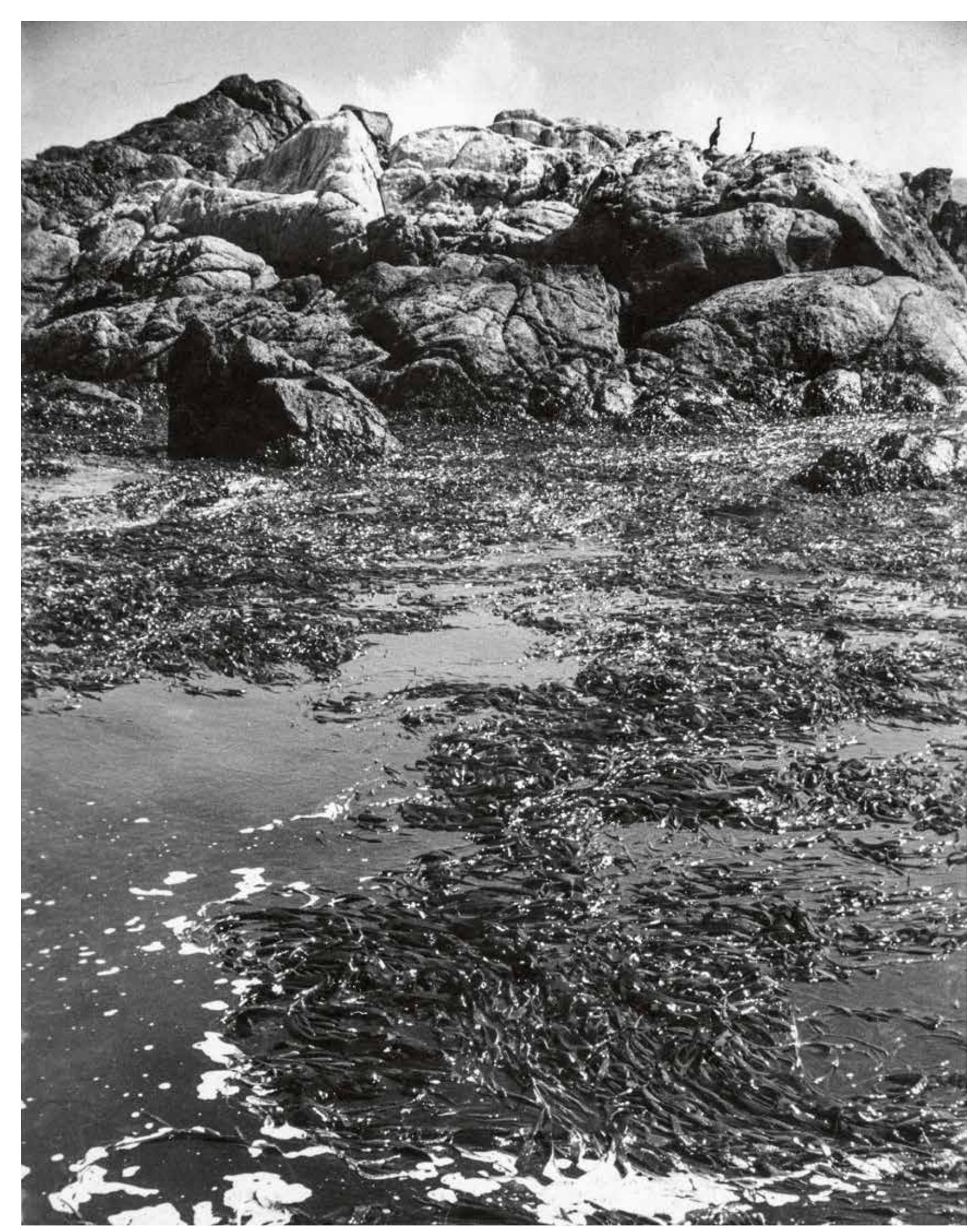




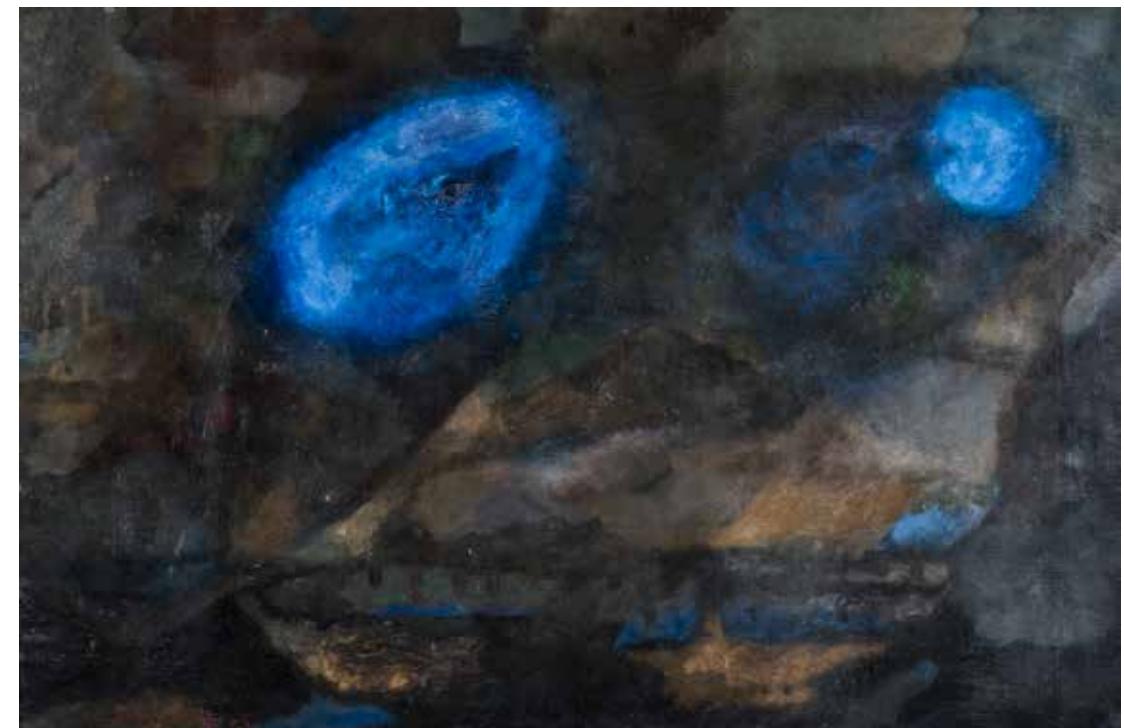
Nemesio Antúnez en Machu Picchu / Nemesio Antúnez at Machu Picchu / 1949



Nemesio Antúnez en Chiloé / Nemesio Antúnez on Chiloé / c. 1955-1956. Fotografía: Sergio Larrain



Nemesio Antúnez en Chiloé / Nemesio Antúnez on Chiloé / c. 1955-1956. Fotografía: Sergio Larraín



Sin título, 1962 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 45.5 x 97 cm  
 Sin título, 1962 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 64 x 94.5 cm



Las piedras, 1959 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 49 x 67 cm  
 Colección Fundación Pablo Neruda

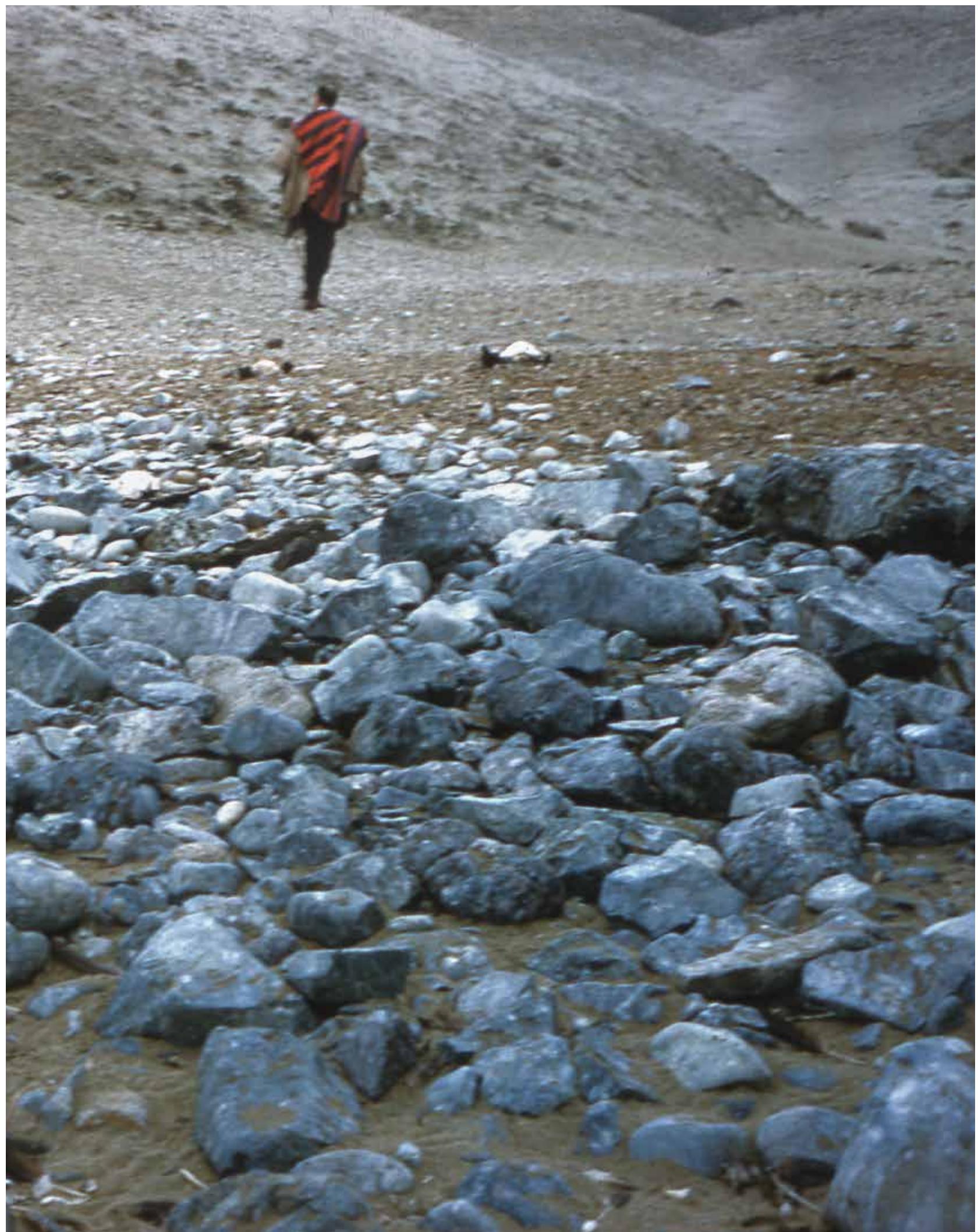
«Pinté desde entonces cordilleras, volcanes, donde se refleja un trozo de cielo azul en el agua. Pinté el norte y el sur, una visión de lo que es Chile; cortes de los Andes en donde aparece el lapislázuli».

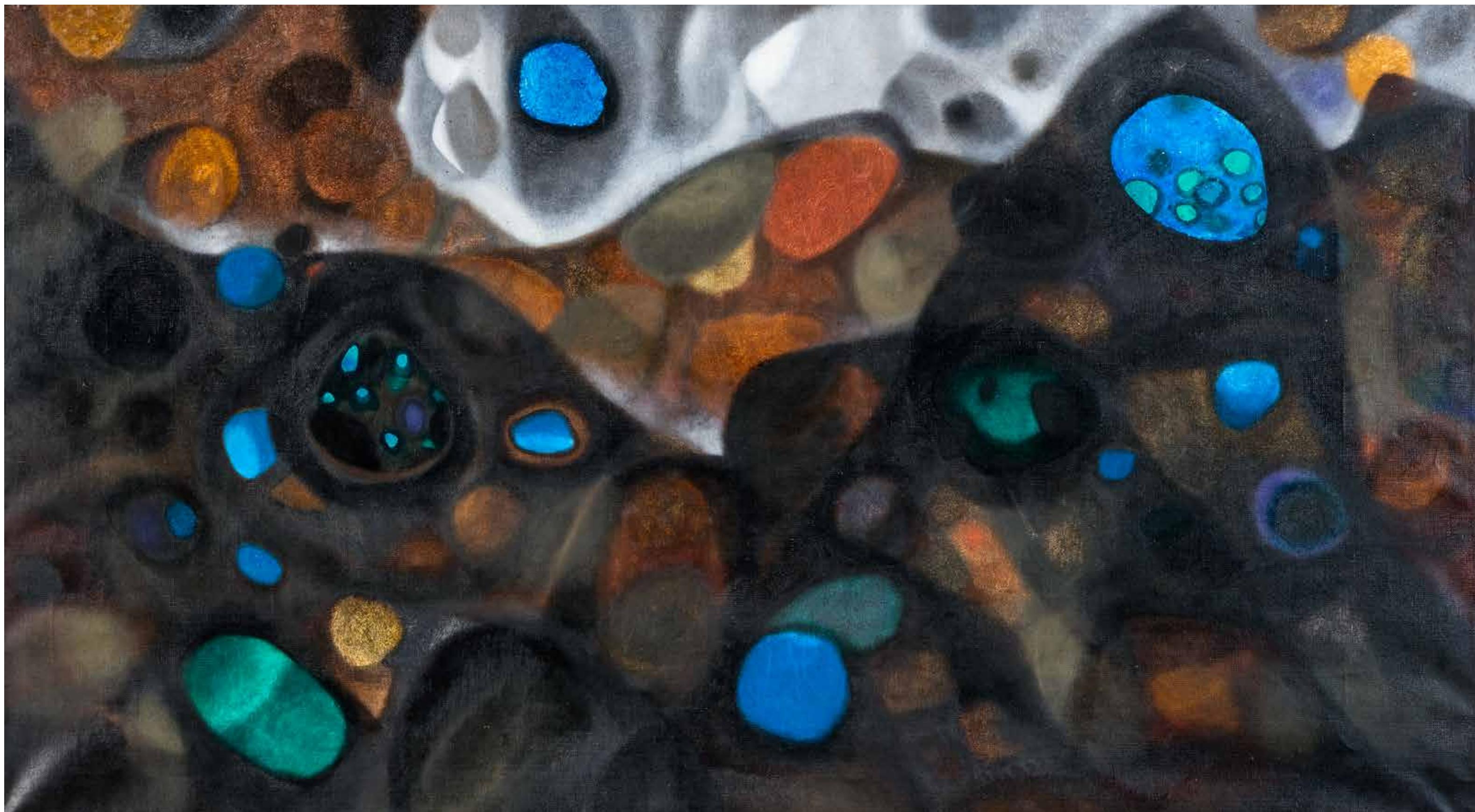
Nemesio Antúnez, *Carta aérea*, 1988

"From then on I painted mountains, volcanos, where a strip of blue sky is reflected in the water. I painted the north and the south, a vision of what Chile is; slices of the Andes where you can see lapis lazuli."

Nemesio Antúnez, *Carta aérea*, 1988

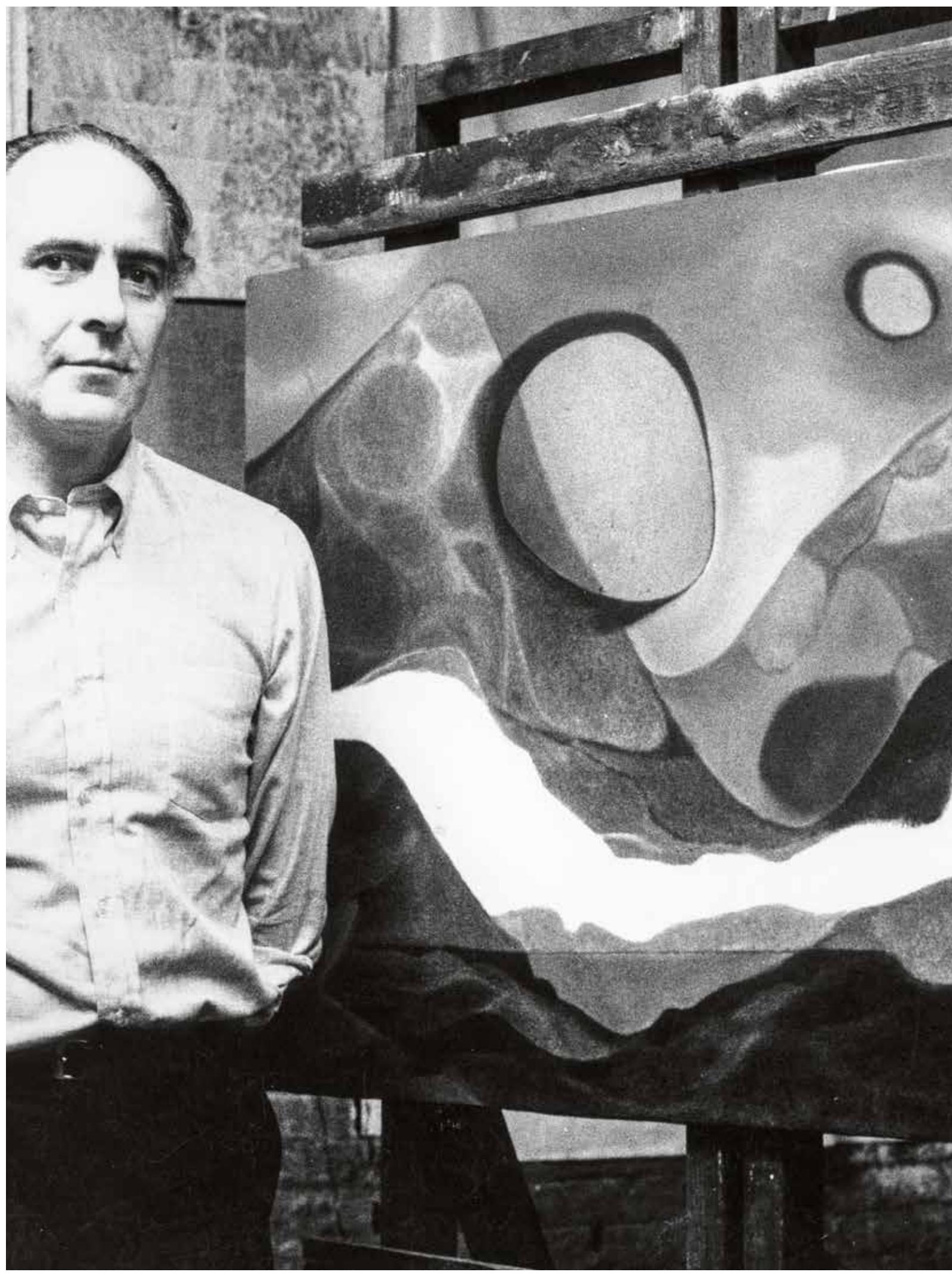
Nemesio Antúnez en Chiloé / Nemesio Antúnez on Chiloé / c. 1955-1956. Fotografía: Sergio Larrain





Cordillera adentro, sin fecha / Óleo sobre tela / Oil on canvas, undated / 81 x 148 cm  
Colección Pinacoteca, Universidad de Concepción / Art collection, Universidad de Concepción

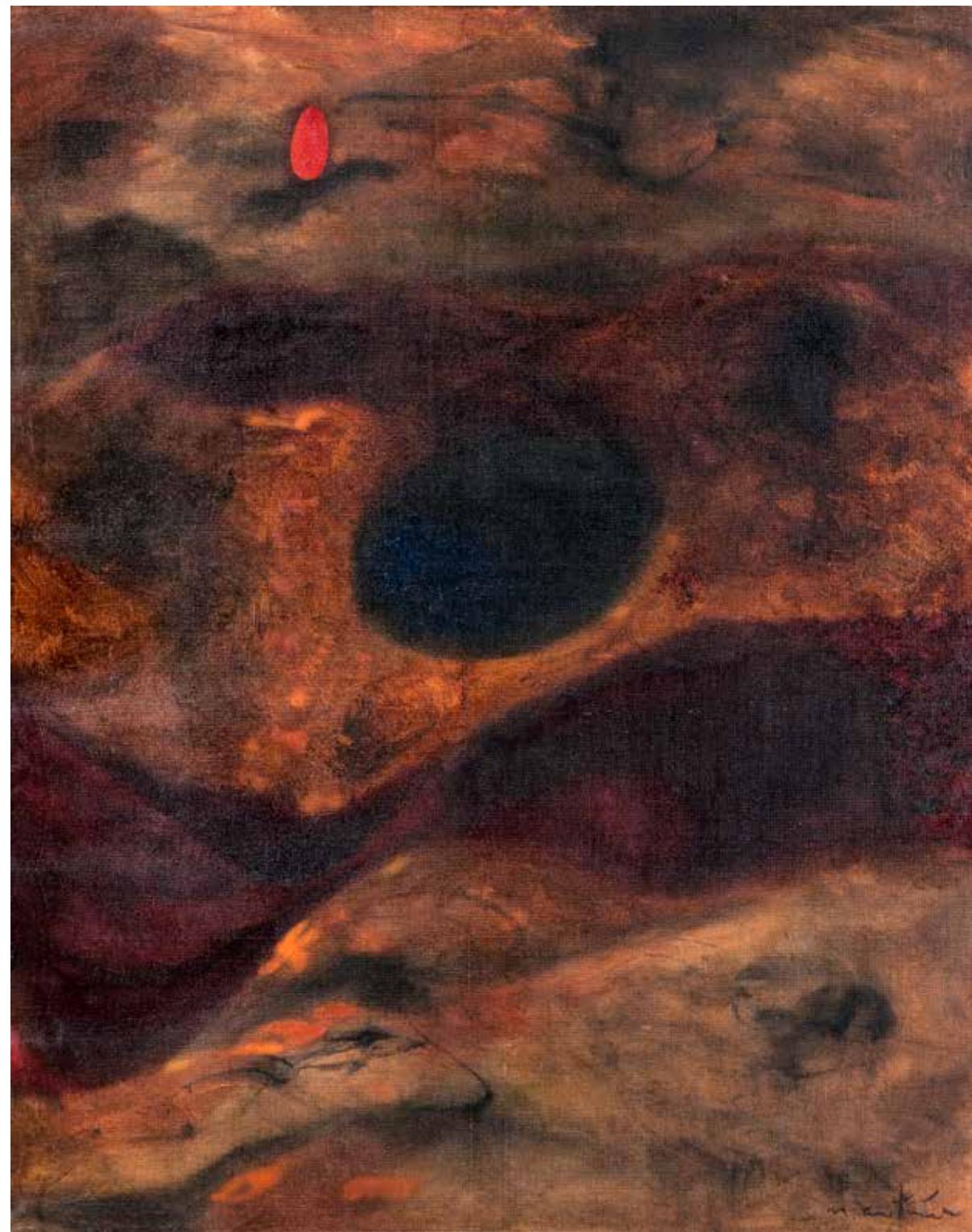
Nemesio Antúnez en el Taller Lafayette, Nueva York / Nemesio Antúnez at Taller Lafayette, New York / 1968



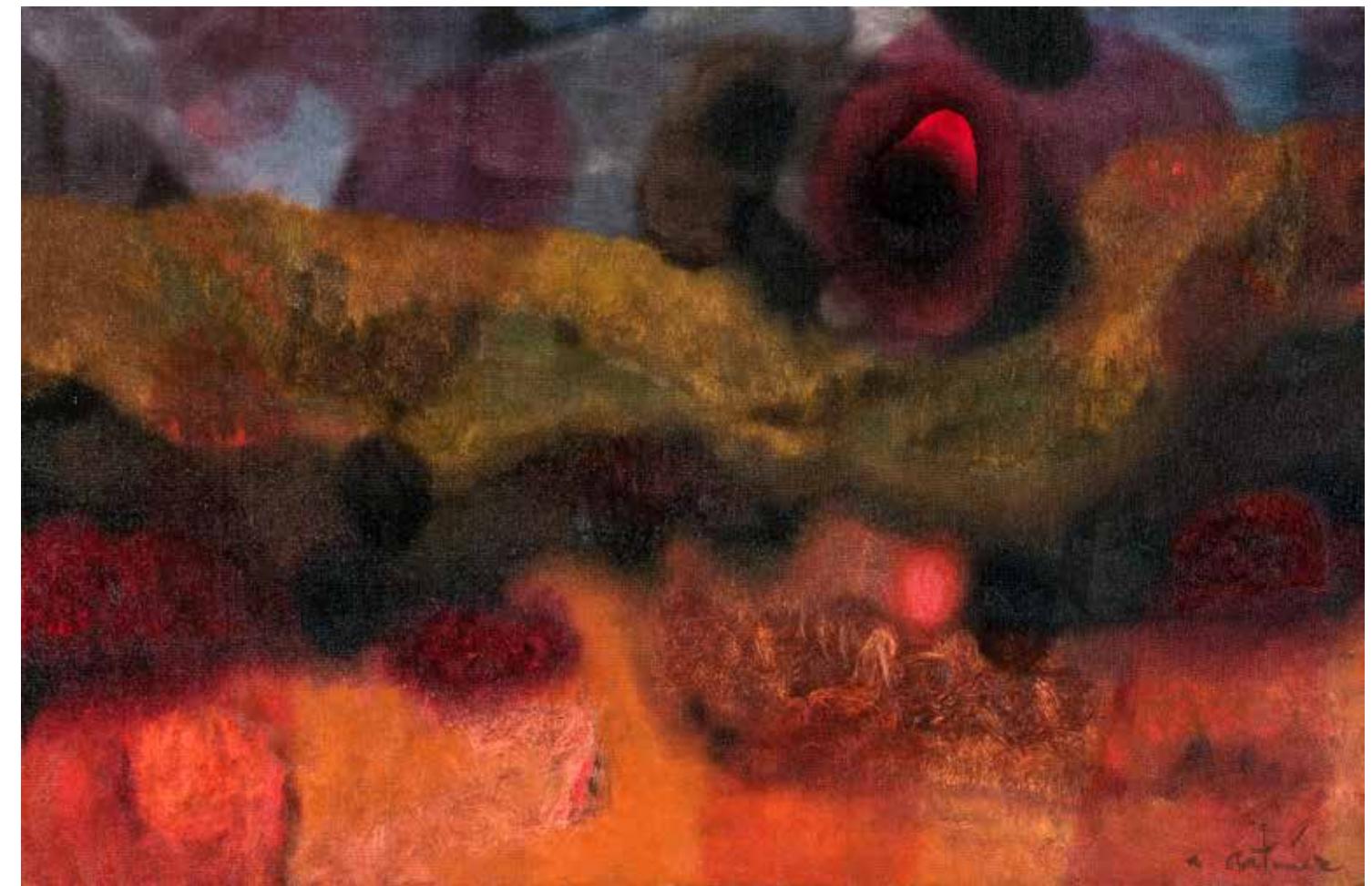
Cordillera adentro



*Corazón de los Andes*, 1966 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 200 x 400 cm  
Colección de Arte de las Naciones Unidas / United Nations Art Collection  
*Vendaval de dunas*, 1966 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 45.5 x 97 cm



Toconao, c. 1960 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 80 x 100 cm  
Colección Casa Museo Eduardo Frei Montalva / Collection of the Eduardo Frei Montalva House-Museum



Cobre sol, 1962 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 65 x 98.5 cm

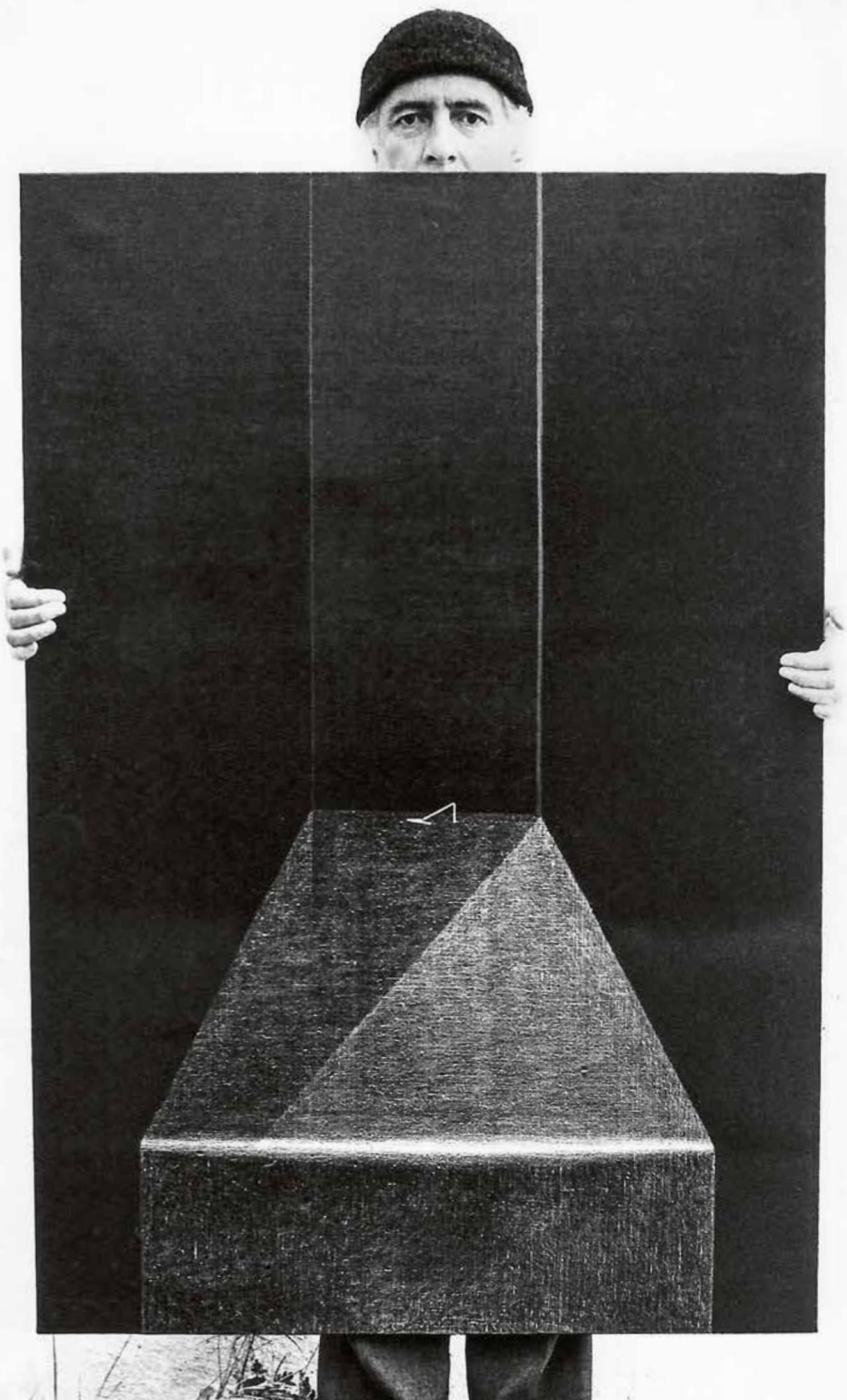


Siete volcanes, 1963 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 121 x 121 cm  
Colección Museo Arte Contemporáneo, Santiago / Collection of the Museum of Contemporary Art, Santiago



El volcán, sin fecha / Óleo sobre tela / Oil on canvas, undated / 66 x 100 cm  
Colección Pinacoteca, Universidad de Concepción / Art collection, Universidad de Concepción  
Nemesio Antúnez, Roser Bru y Ernesto Barreda, parque Quinta Normal / Quinta Normal Park / Santiago, 1962 →





# Utopía-distopía

Utopia-dystopia

*Cada cuadro tiene una idea. Y pinto mis experiencias. Ahora, casi sin querer, me sale el Chile dolorido. No, no hago pintura política en el sentido panfletario, aunque comprendo esa pintura y la respeto. Yo veo el problema humano ante la violencia y la brutalidad. Me mueve el problema humano. No milito en ningún partido. Por otro lado, mis cuadros son testimonios.*

Nemesio Antúnez  
Archivo Fundación Nemesio Antúnez, 1976

*Every painting has an idea. And I paint my experiences. Now, almost without meaning for it to, the Chile in agony is what comes out of me. No, I don't do political painting in the sense of propaganda, although I understand that painting and respect it. I see the human problem in the face of violence and brutality. I am moved by the human problem. I am not an activist with any party. You see, my paintings are testimonies.*

Nemesio Antúnez  
Archive of the Nemesio Antúnez Foundation, 1976

Hay asuntos o acontecimientos que escapan al lenguaje, que no pueden ser representados, dado que su impacto sobrepasa nuestra capacidad de encontrar palabras o, en nuestro caso, imágenes. Theodor Adorno se preguntó si es posible seguir escribiendo poesía después de Auschwitz; años después, Raúl Zurita respondió: «Estuve en Auschwitz y fue una experiencia arrasadora. Todo el arte moderno se derrumba frente a eso. Adorno dijo, como se ha citado tantas veces, que después de Auschwitz no se puede escribir poesía. Yo pienso que lo único que se puede oponer frente a esa dimensión casi inconcebible del horror humano es la humildad dolorosa del poema» (ctd. en García). En aquella zona límite del lenguaje se puede situar esta serie de obras realizadas por Antúnez, en el esfuerzo por nombrar el horror en medio del estupor. Tal vez por ello tardó cerca de un año en realizar la primera Moneda destruida, lo que se traduce en un extendido proceso de reflexiones e intentos fallidos hasta encontrar la imagen adecuada –y, no obstante, nunca quedó conforme y realizó inconsistentemente varias versiones posteriores-. Gilles Deleuze reconoce esta obsesión por buscar la imagen y luego abandonarla: «Es por eso precisamente que pintar implica una especie catástrofe. ¿Por qué? Implica una especie de catástrofe sobre la tela para deshacerse de todo lo que precede, de todo lo que pesa sobre el cuadro aun antes de que sea comenzado. Como si el pintor tuviera que desembarazarse» (42). Efectivamente, en Antúnez reconocemos esa tradición de los artistas que poseen un intenso proceso pre pictórico. Imaginamos la dificultad previa, consistente más bien en «rumiar» durante mucho tiempo sentimientos, imágenes, testimonios y vivencias que buscan una forma, de la que pronto habrá que desprenderse: ello se aplica en la serie dedicada a la Moneda. Un año después del golpe, Antúnez –ya autoexiliado en las afueras de Barcelona– se «sacó de encima» las imágenes y las convirtió en pintura.

Nemesio Antúnez sosteniendo la obra *Estadio negro* en el Taller Can Cuadras, Sitges, Barcelona. Fotografía: Gonzalo Mezza  
Nemesio Antúnez holding the work *Estadio negro* at the Can Cuadras studio, Sitges, Barcelona. Photograph: Gonzalo Mezza

There are certain issues and matters that escape language, that cannot be represented, because their impact is such that it overwhelms our ability to find words or, in this case, images. Theodor Adorno questioned the possibility of writing poetry after Auschwitz. Years later, Raúl Zurita responded by saying "I went to Auschwitz and it was a devastating experience. All modern art crumbles there. Adorno has said (and he has been cited many times) that 'To write poetry after Auschwitz is barbaric.' I think that the only thing one can do to oppose that almost inconceivable dimension of human horror is the painful humility of the poem" (cited in García). This series of paintings by Antúnez can be situated along that borderline of language, in their effort to name the horror amid the bewilderment. Perhaps this is why it took him almost a year to finish the first painting that depicted a destroyed Moneda (Chile's presidential palace), which involved a protracted process of reflection and failed attempts to find the right image. Despite investing time and effort he was never satisfied with the piece, and created several additional versions of it. Gilles Deleuze recognizes this obsession with seeking the image and then abandoning it: "It is for that reason precisely that painting implies a kind of catastrophe. Why? It implies a kind of catastrophe upon the canvas to undo everything that precedes it, everything that weighs on a picture even before it has been started. As if the painter had to get himself out of the way" (42). Antúnez most definitely belongs to that tradition of artists who go through intense pre-pictorial processes. One can imagine the difficulty of that preparatory phase, which would consist mostly of ruminating for a long time over feelings, images, testimonies, and experiences in search of a form that, all of a sudden, has to be set free: this is true of the series dedicated to the Moneda. One year after the coup, in his self-imposed exile in the outskirts of Barcelona, Antúnez freed himself, so to speak, of the images and transformed them into paintings.

Para pintar no basta entonces el mero acto, sino que un conjunto de reflexiones, experiencias y apuestas comparecen ante ese momento; en suma, se pinta porque han pasado muchas cosas en la vida del artista y la única manera de hacerlas presentes es mediante una operación estética. Por eso pintar implica una catástrofe: supone poner muchos asuntos sobre la tela y que, en cierto modo, queden legibles. Antúnez es muy autoexigente precisamente porque comprende que lo que se ha de hacer debe quedar bien en muchos sentidos. Imaginamos la enorme dificultad que debió haber involucrado amasar imágenes, testimonios y vivencias a tal punto que, un año después del golpe militar, Antúnez hace la primera Moneda incendiándose.

Así, forma y contenido están íntimamente articulados. A propósito de los efectos de una pintura como *Naturaleza muerta* de Paul Cézanne, Deleuze comenta: «Voy a hablar también de otra catástrofe cuando me interrogo sobre la importancia de una categoría como en esta pintura. A saber, de una catástrofe que afectaría al acto de pintar en sí mismo» (24). La catástrofe es un motivo o tema que llama la atención del artista o es la excusa para adivinar la propia catástrofe del lenguaje de la pintura y, en tal sentido, Antúnez lo advierte en la medida que la catástrofe es pintada como tema, pero, a la vez, es representado ilusoriamente el efecto de catástrofe o destrucción de la tela real.

Si bien la serie dedicada a esta tragedia histórica comienza con el óleo sobre tela de 1974 pintado durante el autoexilio en España, vemos que en las siete obras la arquitectura de la Moneda queda restringida a un porcentaje muy menor de la composición, al punto casi de desaparecer y de borrar la memoria del lugar específico. En la primera pintura, el objeto principal es el humo por efecto de las llamas que están destruyendo el edificio, que, por su balaustrada, identificamos que corresponde a la Moneda. Entre el humo y las llamas que dominan la composición, hacia el costado izquierdo asciende la bandera chilena al tiempo que se destruye en el aire. En las otras versiones en serigrafía, acuarela y óleo, la densidad del humo sigue siendo protagónica, como una fuerza devastadora cuya escala es infinita, y se muestra en ellas más o menos de arquitectura, aunque nunca el edificio completo.

No obstante la claridad con la que se realizan variaciones mínimas entre pintura y pintura, hay dos obras que reflexionan sobre la superación de los límites de la representación de maneras distintas. Por un lado, *La Moneda ardiendo*, realizada durante su estancia en Londres en 1978, en la cual llama la atención que la bandera aparezca en primer plano, ocupando en diagonal la mitad de la composición. Vemos la combustión de la bandera entre aguadas y veladuras, que aún no destruyen por completo la zona de la estrella. Hacia abajo, reconocemos las roturas y los efectos de la combustión. Observando estas roturas experimentamos un efecto de trampantojo que nos hace ver que el objeto tela, el soporte mismo, está roto. Aguzamos la mirada y notamos que tal rotura está pintada; se trata de un efecto hiperrealista, que aparece disimulado por el drama de la escena. Por otro lado, este deseo pictórico por imitar con objetividad visual las roturas de la tela fue superado, en un sentido mimético y simbólico, en el momento en que se produjo

In order to paint, the mere act itself is not enough: it involves a range of reflections, experiences and risks that come together to confront the moment: in other words, a painter paints because so many things have happened over the course of their life and the only way to make them present is through an aesthetic operation. This is why painting implies a catastrophe: it implies taking a number of matters, putting them on the canvas and then, somehow, making them legible. Antúnez was very demanding of himself in this sense; he understood that what one proposes must be properly finished in a variety of ways. It must have been enormously difficult to have gathered images, testimonies and experiences to finally create, a whole year after the military coup, his first image of the Moneda in flames.

Form and content are intimately connected. Once, when talking about the effects of a painting like Paul Cézanne's *Still Life*, Deleuze remarked: "I am also going to speak about another catastrophe when I wonder about the importance of a category as I do with this painting. I am talking about a catastrophe that would affect the act of painting itself" (24). Catastrophe is a motif or theme that captures the artist's mind, or at least is the excuse used to elucidate the catastrophe of the language of painting itself. Antúnez acknowledged this by using catastrophe as a theme in his work, and by depicting the effect of catastrophe or destruction of the real canvas.

The series devoted to this historical tragedy begins with an oil on canvas from 1974, painted during Antúnez's self-imposed Spanish exile. In the seven pieces that comprise the series, the architecture of the Moneda is relegated to a minor proportion of the overall composition, to the point that it almost disappears, almost erasing the memory of that very specific place. In the first painting, the main object is the smoke produced by the flames devouring the building which we know is the Moneda, because of the identifiable balcony. Between the smoke and the flames that dominate the composition, the Chilean flag rises up as it is destroyed in the air toward the left side. In other versions of the piece —silkscreens, oils and watercolor— the density of the smoke is the protagonist, with a devastating force of infinite scale. In these pieces more or less of the architecture is shown, but never the entire building.

Despite the clarity with which minimal variations are implemented from one painting to the next, there are two works that reflect on the idea of crossing boundaries of representation in different ways. On the one hand, *La Moneda ardiendo* (The Moneda on fire), created during his time in London in 1978, stands out because of the Chilean flag in the foreground, diagonally occupying half the composition. We see the flag burning amid washes and glazes that do not fully destroy the area around the star. Further down we notice the fraying and other effects of the flames. As we study these fraying edges we experience a *trompe l'oeil* effect that makes us see that the fabric object, the very support of the painting, is torn. When we scrutinize the canvas we realize that the tear is, in fact, painted: a hyper-real effect that is almost imperceptible, overshadowed by the drama of the scene. In the end, this pictorial desire to imitate a broken canvas with visual

la rotura accidental de la matriz litográfica. Ante el asombro y un largo silencio, Antúnez le dijo al grabador y editor Guillermo Frommer: «No te preocupes, es una señal, hay que terminar de romperla». De nuevo vemos que el accidente construyó un horizonte involuntario y radical donde Frommer, por encargo del artista, terminó por romper la matriz con un martillo de goma. Antúnez pidió que los trozos fueran enmarcados y contenidos por un remache de acero, dando origen a una singular matriz hiperrealista donde la grieta es efectivamente un vacío.

Pintar lo innombrable en la muerte, en el dolor, en lo sexual, en el delirio, es un desafío artístico que lo llevará a transitar entre los imaginarios y los símbolos de una época. Si bien la serie dedicada al golpe comienza con un par de óleos sobre tela realizados cerca de septiembre de 1974, vemos que en obras posteriores (1975, 1976, 1977 y 1989) la arquitectura de la Moneda cambia de ángulo y se va reduciendo a un porcentaje muy menor de la composición. A punto de desaparecer del campo visual, en el borde inferior, la balaustrada llega a la memoria. La pregunta es válida entonces: ¿qué pinta Antúnez en esta serie? Vemos que junto con reducir la porción de edificio que se incendia, el protagonismo queda en el humo y las llamas: el cielo oscurecido a las doce del día se convierte en un documento histórico. Entre el humo y las llamas que predominan en todas las composiciones, asciende la bandera tricolor, a la izquierda o derecha, desintegrándose en el infierno matutino de aquel martes. Otras versiones en serigrafía, acuarela y óleo muestran tal densidad de humo, como si se tratara de una lucha entre la luz y la sombra. La oscuridad es, en este caso, una fuerza devastadora cuya escala destructiva se sugiere incommensurable.

Estaba en el Museo, me subí al techo cuando anunciaron que iban a bombardear la Moneda. Yo dije que no podía ser cierto, que eso no era posible. Y cuando los Hawker Hunters comenzaron a disparar las bombas... ¡rrrrrrr!... ¡ay, era el asombro y la ira, el asombro y la rabia! ¡Qué locura lanzarse así contra la Moneda!... Se tiraban en picada y luego se levantaban, mientras se elevaba la columna de humo negro (Antúnez ctd. en Verdugo 81).

Pintando el borde de la tela, realiza sobres de cartas que se acaban de a poco, que se destruyen con el agua y el pigmento sobre papel o tela. Con mínimos gestos y líneas negras, crea cartas de luto que serán posteriormente expuestas como pinturas: *Carta de Chile* y *Carta de Chile I*, ambas de 1976. Pinta con rojo en el extremo superior rompiendo la regularidad del borde perimetral. Pequeñas manchas y puntos negros refuerzan la imagen de multitudes en medio de las llamas, como si el sobre fuese una amplia extensión que se autodestruye. Las cartas pintadas, chorreadas y manchadas por Antúnez a fines de los años setenta son pinturas concebidas para ser enviadas como cartas metafóricas o son las noticias que le llegan desde Chile. Años después, en 1983, Eugenio Dittborn hizo posible la aerostalidad de la pintura al plegar un lienzo para ser enviado como carta<sup>1</sup>.

Como Antúnez filtra la realidad a través de un proceso poético, la dimensión cristológica se convierte en la metáfora para

objectivity was surpassed, both mimetically and symbolically, when the lithographic matrix was accidentally damaged. After a long, shocked silence, Antúnez told the lithographer and editor Guillermo Frommer, "Don't worry, it's a sign, we have to finish destroying it." Once again we see how an accident constructed an involuntary and radical horizon in which Frommer, at the artist's bidding, took a rubber hammer and destroyed the matrix. Antúnez requested that the shards be framed and held together with a steel rivet, giving life to an extraordinary hyper-real matrix in which the crack is, in fact, a void.

To paint the unspeakable in death, in pain, in sex, in delirium, is an artistic challenge that would take Antúnez on a journey through the imaginary worlds and symbols of an era. The series devoted to the coup began with a pair of oils on canvas done around September 1974, and in later works (1975, 1976, 1977 and 1989) Antúnez changed the viewing angle of the architecture of the Moneda, reducing it to an increasingly smaller proportion of the composition. Practically disappearing from the visual field at the lower edge of the picture, the balcony activates our memory. And so a valid question emerges: what is Antúnez painting in this series? In addition to reducing the portion of the building on fire, he keeps the focus on the smoke and the flames: the darkened noontime sky becomes, itself, an historic document. Between the smoke and the flames that predominate in all the compositions, the tricolor flag climbs, either at left or right, disintegrating in the morning inferno of that fateful Tuesday. Other versions in silkscreen, watercolor and oil depict such dense, intense smoke that the scene would appear to be a battle between light and shadow. The darkness is, in this case, a devastating force with an almost boundless potential for destruction.

I was at the Museum, I went up to the roof when they announced that they were going to bomb the Moneda. I thought, this can't be true, it's not possible. And when the Hawker Hunters began to shoot the bombs.... rrrrrr... it was shock and rage, shock and anger. What kind of a lunatic would bomb the Moneda? They would dive down, then come up again, as a black column of smoked billowed up (Antúnez, cited in Verdugo, 81).

Painting the edge of the canvas, he made envelopes of letters that end gradually, fading into the water and pigment on paper or fabric. With minimal gestures and black lines, he created letters of grief that would later be exhibited as paintings: *Carta de Chile* and *Carta de Chile I*, both dated 1976. Painting the upper edge red, breaking the regularity of the perimetral border, he used little stains and black dots to reinforce the image of multitudes caught in flames, as if the envelopes themselves were a broad, self-destructing extension. The painted letters, which Antúnez dripped and stained in the late nineteen seventies, are paintings conceived to be sent either as metaphorical letters, or else they are just the news from Chile. Years later, in 1983, Eugenio Dittborn made the aerostality of the painting possible when he folded a canvas in order for it to be mailed out as a letter.<sup>1</sup>

Antúnez, filtering reality through a poetic process, uses the Christological dimension as a metaphor for torture in Chile. So in the

referirse a la tortura en Chile. Así se aprecia, por ejemplo, en la pintura *Torturado* de 1976, en la cual la corona de espinas se extiende como alambre de púas hacia los costados. La serie de torturados o Cristos, fechados entre 1977 y 1988, y las ilustraciones realizadas para la edición de *Pido respeto* en homenaje a José Manuel Parada, de 1986, revelan el tiempo de preocupación que dedicó el artista a los derechos humanos, en general, y a las víctimas de la represión y tortura en Chile, en particular. Al igual que con *La Moneda*, Antúnez muestra el momento posterior a la tortura: los rostros de la geografía humana sometida al odio y la violencia que afecta a cada rincón del país.

La representación del golpe ha sido la dificultad compartida tanto por creadores como por distintas instituciones: ¿cómo dar imagen a este acontecimiento? En el Museo Histórico Nacional, hasta hace unos meses se exhibía la historia más ilustrada, en el sentido que tanto la fotografía como las evidencias materiales refieren la tragedia de forma literal y, por lo mismo, cargada de historia. Una ruta de la memoria urbana que se inicia en el Museo Histórico Nacional con la fotografía de Luis Poirot, el trozo de balaustre y el fragmento del lente del expresidente Salvador Allende y que culmina en el Museo de Bellas Artes con la piedra litográfica de Antúnez.

En esta singular tradición local por representar el dolor y la tragedia histórica a través de la Moneda, podemos recordar otras obras de artistas como José Balmes, Eduardo Martínez Bonati, Guillermo Núñez, el colectivo CADA, las Yeguas del Apocalipsis, Alfredo Jaar, Jorge Tacla, Carlos Bogni y Guillermo Frommer, entre otros. En esta deriva visual, reconocemos particularmente en la obra que realizó Alfredo Jaar la necesidad de trabajar a partir del negro, como fondo del calendario de luto *Septiembre, 1973*. En él, los números de la semana están en blanco y el fin de semana en rojo. Si nos detenemos en el 11 de septiembre, vemos que a partir de ese día el número se repite incesantemente hasta fin de año. Esa imagen del calendario suspendido para siempre es la de un país que no ha salido del 11. Por su parte, en *Ángel de la menstruación* (1973), pintura de Cecilia Vicuña, identificamos una mancha de sangre menstrual, elevada sobre el territorio agrietado, desde la que emerge una especie de humo al fondo, mientras que, en primer plano, sobre un suelo desértico aparecen unas osamentas premonitorias de los detenidos desaparecidos durante la dictadura. Rotura del cuerpo-paisaje que resulta análoga a la trizadura del travesaño del *Estadio negro* de 1975 y del vidrio roto del otro *Estadio negro* del mismo año. La silueta del propio artista se refleja sobre esa realidad que se ha descompuesto en pedazos filudos por delante de un estadio con una multitud cercada por las fuerzas de orden, con una forma ovalada de luto y de una oscuridad que ya veíamos desde las cartas. En los estadios, las Monedas o las cartas hay un mismo afán por representar el dolor y la metáfora del quiebre institucional y humano de un país, que en 1989 se logró por «azar» cuando se partió la piedra litográfica.

Los acontecimientos o experiencias que inquietan al artista afectan irremediablemente el acto de pintar, puesto que hacer arte es hacer algo más allá de la misma catástrofe, más allá del lenguaje. Desde este punto, comprendemos cómo Antúnez,

1976 painting *Torturado*, a crown of thorns of barbed wire extends out left and right, to either edge of the painting. The series of tortured figures or Christ figures, dated between 1977 and 1988, and the illustrations he made for the edition of *Pido respeto* (I ask for respect) in homage to José Manuel Parada, dated 1986, reveal the time and energy the artist dedicated to the issue of human rights generally, and to the victims of torture and repression in Chile in particular. As with *La Moneda*, Antúnez depicts the moment just after torture: the faces of human geography subjected to the hatred and violence that reaches every corner of the country.

Representing the coup d'état has been challenging for both creators and institutions in Chile. How does one assign an image to this event? The National History Museum, up until a few months ago, exhibited the illustrated history, in the sense that photographs and material evidence referenced the tragedy in the most literal way which, necessarily, was also the most historically charged. There is an itinerary of urban memory that begins at the same National History Museum with the photograph by Luis Poirot, a shard of the balcony and the remains of President Salvador Allende's eyeglasses, and culminates at the National Museum of Fine Arts with Antúnez's lithographic stone.

This singular local tradition of representing pain and historical tragedy through the Moneda can be traced to other works by artists such as José Balmes, Eduardo Martínez Bonati, Guillermo Núñez, the CADA collective, the Yeguas del Apocalipsis, Alfredo Jaar, Jorge Tacla, Carlos Bogni and Guillermo Frommer, among others. In this visual meander, it is worth noticing Alfredo Jaar's need to work from black as the background of the mourning calendar *Septiembre, 1973*. In this piece the numbers of the weeks are in white and the weekend, in red. If we look closely at September 11, we see that starting on that day, the number is repeated until the end of the year. In her 1973 work entitled *Ángel de la menstruación* (Angel of menstruation), Cecilia Vicuña placed a stain of menstrual blood, elevated above the cracked earth, from which a kind of smoke emanates in the background, while in the foreground, upon a desert-like ground we see a series of bones, premonitions of the detained and disappeared during the dictatorship. A rupture of the body-landscape that finds an analogy in the cracking of the goal in *Estadio negro* (Black stadium) of 1975, and the broken glass of the other *Estadio negro*, also from 1975. The silhouette of the artist himself is reflected in that reality that has fallen into sharp little pieces in front of a stadium with crowds of people surrounded by the forces in power, with an ovaloid, funereal shape, and a darkness already present in Antúnez's letters. In the stadiums, the Monedas and the letters we find the same need to represent the pain and the metaphor of the human and institutional breakdown of a country, a representation that in 1989 was achieved "by chance" when the lithographic stone was broken.

The events or experiences that agitate the artist inevitably affect the act of painting, since making art is about making something beyond the catastrophe itself, beyond language. From this point, we can understand how Antúnez, through painting, exercised a criticism of the pictorial institution, insofar as it does not work exclusively on meaning but also the materials conveying meaning

mediante la pintura, ejerce una crítica a la institución pictórica, en tanto no trabaja sobre los significados solamente, sino sobre los significantes materiales y los propios dispositivos artísticos. ¿Qué es lo que quiere mostrarnos y hacernos reflexionar? ¿Por qué se requiere el caos, y la tragedia se convierte en el momento prepictórico? ¿Por qué la necesidad de que exista una fisura dentro del orden aparente de las cosas? Pintar catástrofes o terremotos es pintar a partir de un modelo vivo, que se desborda, se resiste al encuadre de la pintura. Eso es lo que afecta al espectador: el dolor del artista ya no es un asunto personal, sino colectivo. Reconocemos en las mismas palabras de Antúnez la conciencia respecto del rol del arte como conciencia histórica:

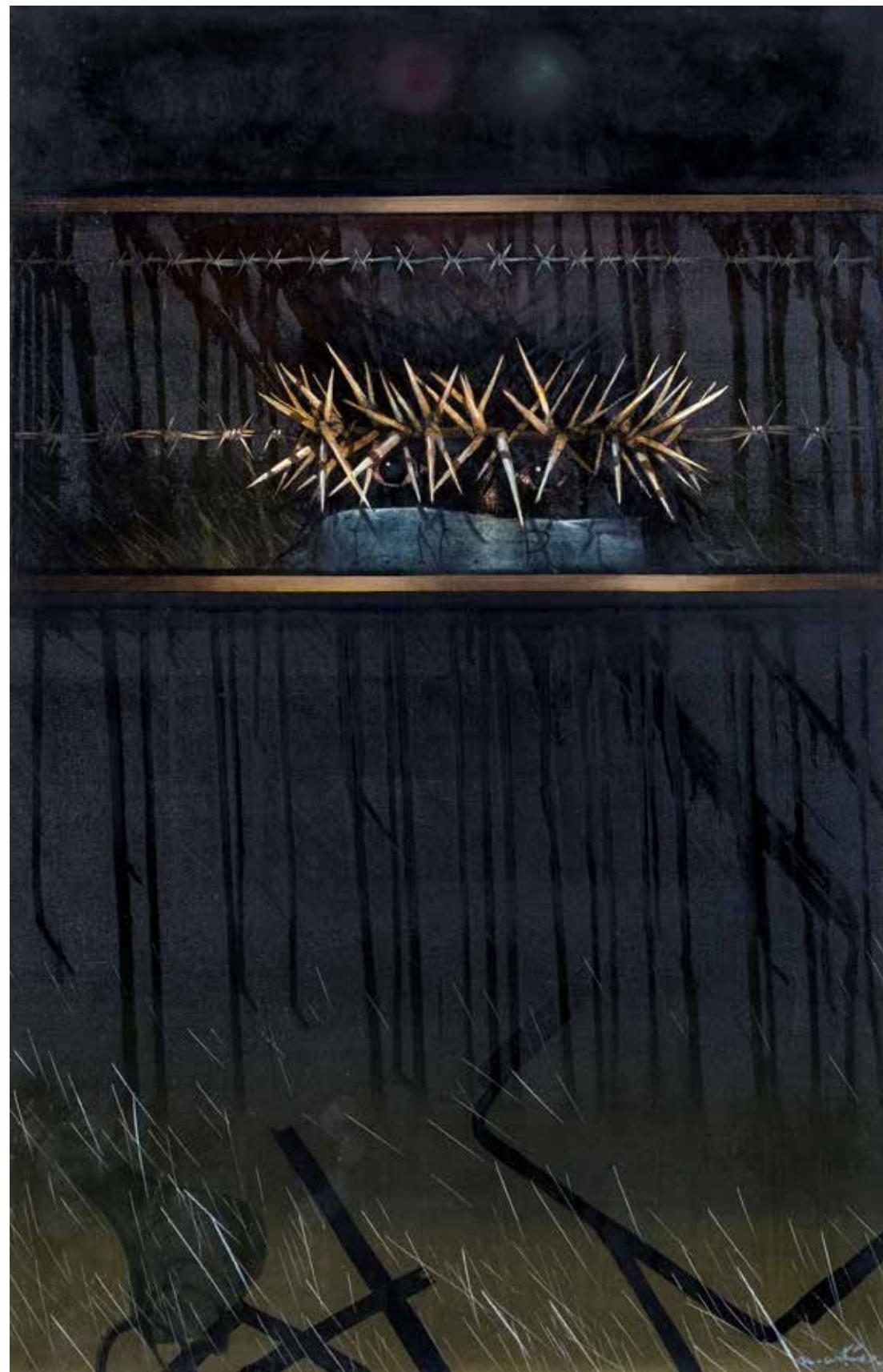
El arte es el más contundente testimonio que nos deja cada etapa de la historia humana; ¿qué sabríamos de los egipcios, si no fuera por su monumental arte funerario, producto de sus ansias de sobrevivir a la muerte? (...) ¿Y los artistas, qué estamos dejando como testimonio de nuestra época? (...) Todos dejamos, señores, retratada de cuerpo entero la angustia en que estamos sumergidos. Y no es solo en Chile, lo ves también en las ciegas de Tàpies en España, en las mujeres desparramadas de Kooning en Nueva York, en la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán. (...) Pero el arte chileno, de aquí y afuera, dejará un negro testimonio de nuestra angustia sumergida («La angustia» 23).

and the artistic devices themselves. What does he want to show us? What does he want us to reflect on? Why are tragedy and chaos required for the pre-pictorial moment? Why the need for a crack in the ostensible order of things? Painting catastrophes or earthquakes is to paint from a live model, which overwhelms and resists the frame of the painting. This is what leaves its mark on the viewer: the pain of the artist is no longer a personal but a collective matter. We may glean from Antúnez's own words his awareness of art's role as the conscience of history:

Art is the most convincing testimony that each historical period leaves behind for us: what would we know of the Egyptians if it weren't for their monumental funerary art, the result of their anxiety about surviving death?...And as artists, what are we leaving behind as the testimony of our age?...We all leave behind, gentlemen, a full-body portrait of the anguish we are submerged in. And I don't just mean Chile: you see it too in Tàpies' blind women in Spain, in de Kooning's crazed women in New York, in the Italian Transavantgarde, in German Neo-expressionism... But Chilean art, made here and abroad, will leave a black testament to our submerged anguish ("La angustia" 23).

<sup>1</sup> Esta retórica de las cartas en la pintura chilena puede ser entendida como una continuidad temática de la obra *La carta* (c. 1900) de Pedro Lira. Esta relación temática fue desarrollada en el año 2008 en el ciclo «Ejercicios de colección» del Museo Nacional de Bellas Artes, donde se presentaron juntas –en la exposición titulada «Correspondencias»– la obra de Pedro Lira y las dos aeropostales de Eugenio Dittborn, que fueron incorporadas al Fondo de Colección del museo ese mismo año.

<sup>1</sup> This rhetorical device of letters in Chilean painting may be understood as a thematic continuity of *La carta* (The letter), by Pedro Lira, dated c. 1900. This thematic relationship was developed in 2008 in the "Ejercicios de colección" series at the National Museum of Fine Arts: for the exhibition entitled "Correspondencias" works by Pedro Lira were exhibited alongside two of Eugenio Dittborn's aeropostales, which were incorporated into the museum's collection that same year.

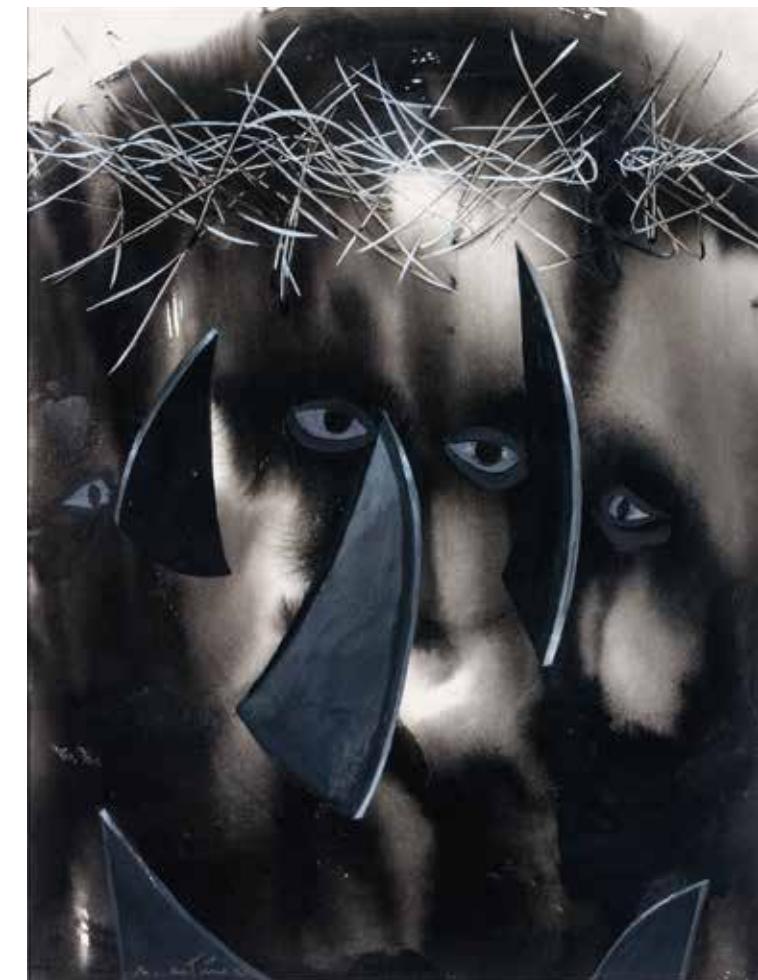


*Torturado*, 1976 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 92 x 60 cm



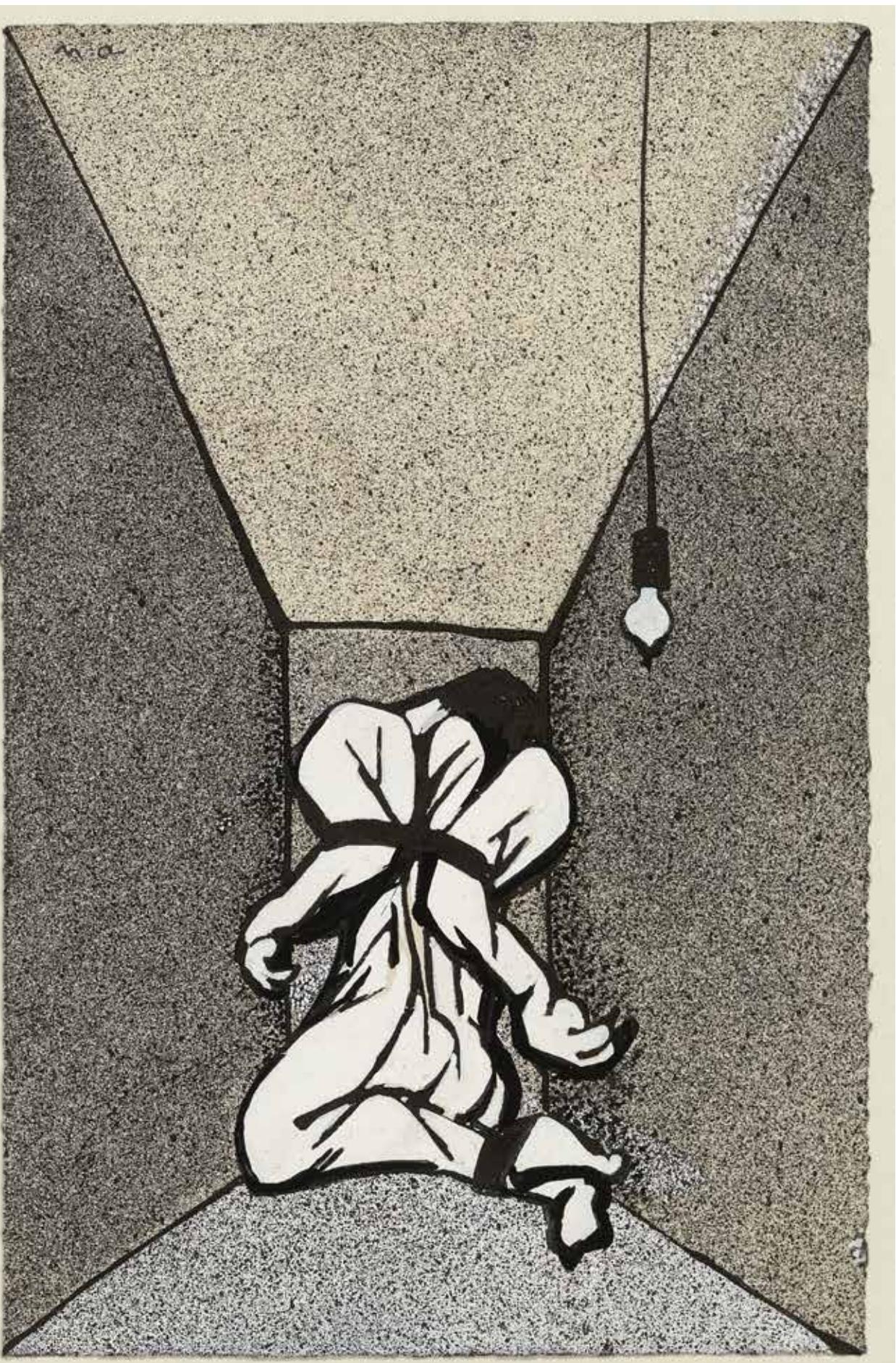
*Torturado*, 1988 / Aguafuerte sobre papel / Etching on paper / 76 x 56 cm

*El beso de Judas*, 1987 / Acuarela sobre papel / Watercolor on paper / 64.6 x 45.5 cm





Serie de ilustraciones realizadas por Antúnez para diversas publicaciones a favor de los derechos humanos durante la dictadura militar en Chile. Archivo Nemesio Antúnez, c. 1980, técnica mixta  
Selection of illustrations Antúnez created for various publications in defense of human rights during the military dictatorship in Chile. Nemesio Antúnez Archive, c. 1980, mixed media on paper

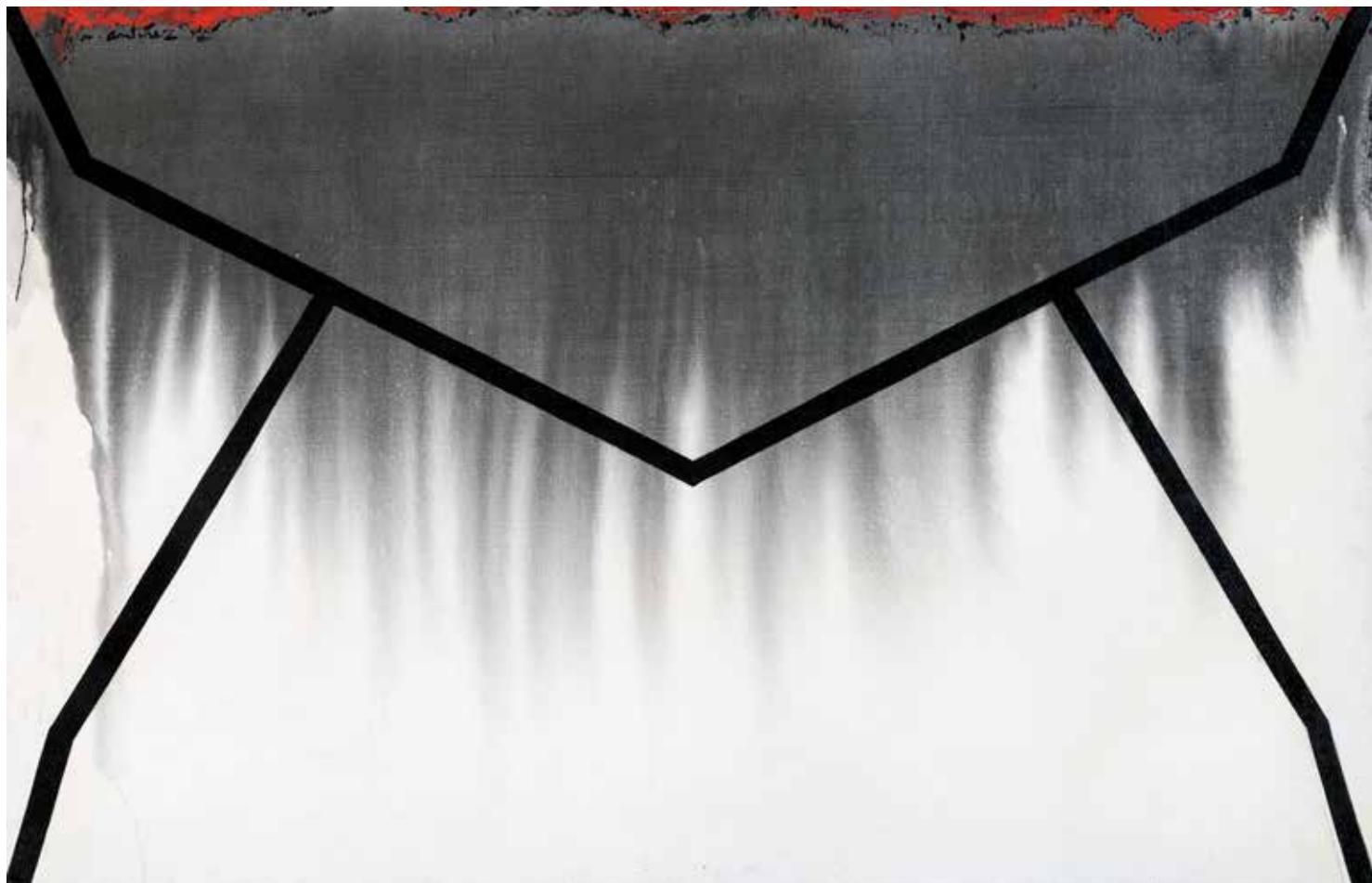






Utopia-distopia





Carta de Chile I, 1976 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 60 x 92 cm



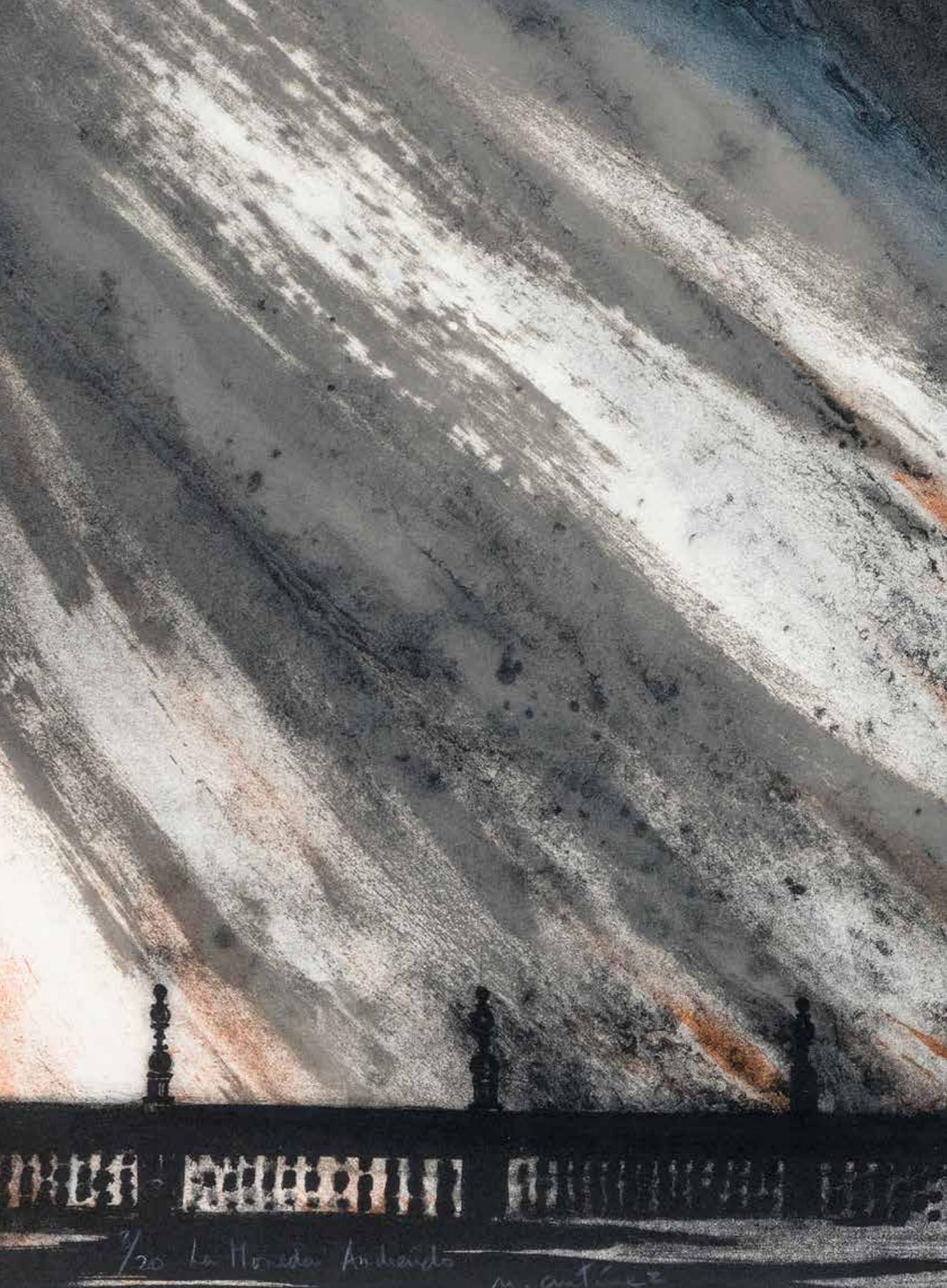
Carta de Chile, 1976 / Acuarela y témpera sobre papel / Watercolor and tempera on paper / 32 x 51 cm



Carta de luto II, 1976 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 61 x 92 cm



Carta de Chile I, 1976 / Acuarela sobre papel / Watercolor on paper / 32 x 50 cm  
Detalle de La Moneda ardiendo / Detail from La Moneda ardiendo →



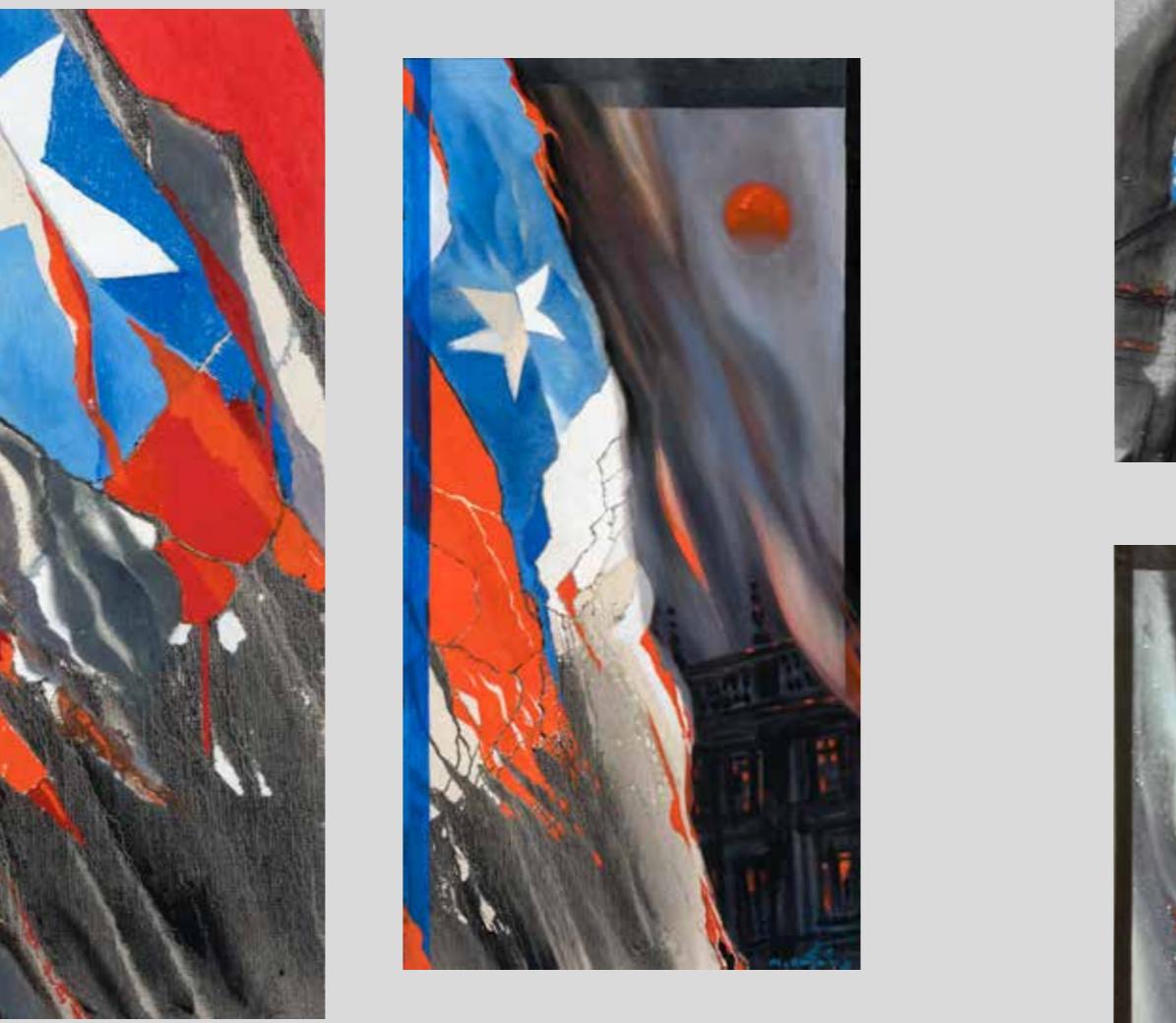
3/20 La Moneda Ardiendo  
M. G. T. 1976

Nemesio Antúnez es el pintor chileno que más veces representó el bombardeo a la Moneda de 1973. En este desplegable, se exhibe una serie compuesta por seis obras de diversas técnicas (acuarela, grabado, óleo) que insisten en esta imagen traumática. Desde 1974 a 1989, podemos observar cómo la economía de elementos gráficos va potenciando la tragedia representada, el color va opacándose hasta llegar al monocromo y el encuadre se aleja. La Moneda aparece solo como silueta, y en el cielo, que abarca casi toda la tela, solo queda una humareda en la que se insinúa una bandera a punto de desaparecer.

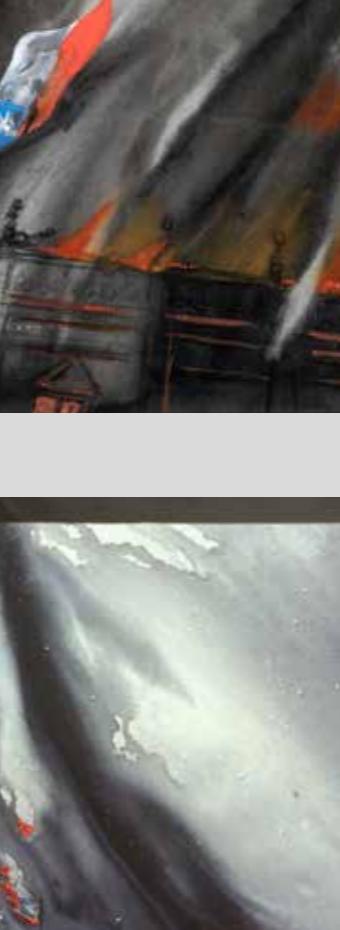
Nemesio Antúnez is the Chilean painter who produced the largest number of works depicting the bombing of the Moneda palace in 1973. This foldout features a series comprised of six works created with a range of methods (watercolor, print, oil), all focusing on the same traumatic image. From 1974 to 1989 we can see how the economy of graphic elements lends power to the tragedy represented, with the color growing increasingly opaque until it becomes monochrome, and the frame recedes. The Moneda is reduced to a silhouette, and in the sky that occupies almost the entire canvas, all we see is a curl of smoke in which we can just make out the sight of a flag on the verge of disintegrating.



Nemesio Antúnez junto a la obra *La Moneda en llamas* en el taller Can Cuadras, Sitges, Barcelona, 1977  
Nemesio Antúnez alongside the work *La Moneda en llamas* at the Can Cuadras studio, Sitges, Barcelona, 1977



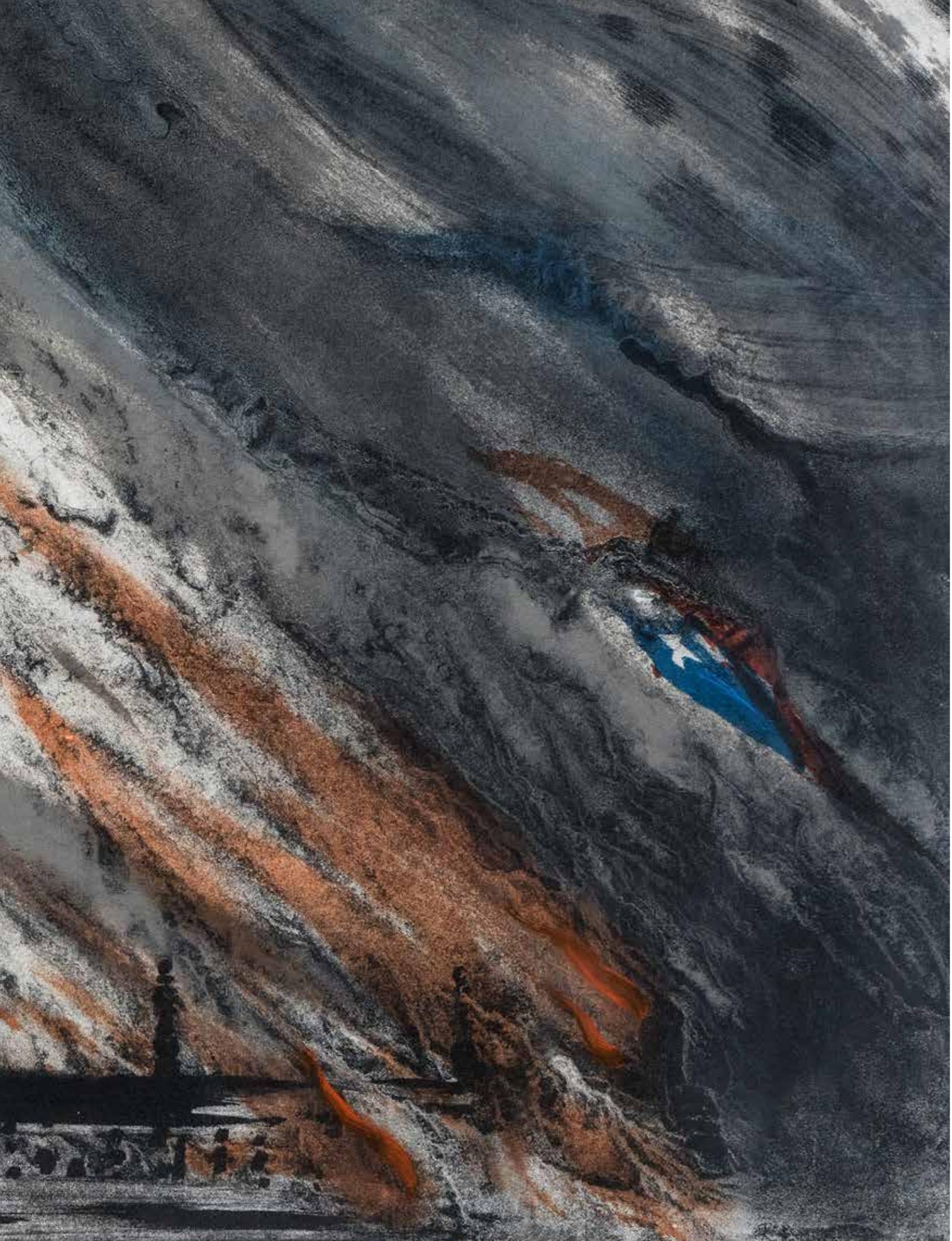
*La Moneda en llamas*, 1982 / Acuarela y témpera sobre papel  
Litografía sobre papel / Lithograph on paper, undated / 98 x 131 cm  
*La Moneda ardiente*, 1974 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 45 x 41 cm  
Watercolor and tempera on paper / 19.5 x 64.5 cm



*La Moneda ardiente*, 1978 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 91 x 47 cm  
*La Moneda ardiente, sin fecha*  
Litografía sobre papel / Lithograph on paper, undated / 98 x 131 cm

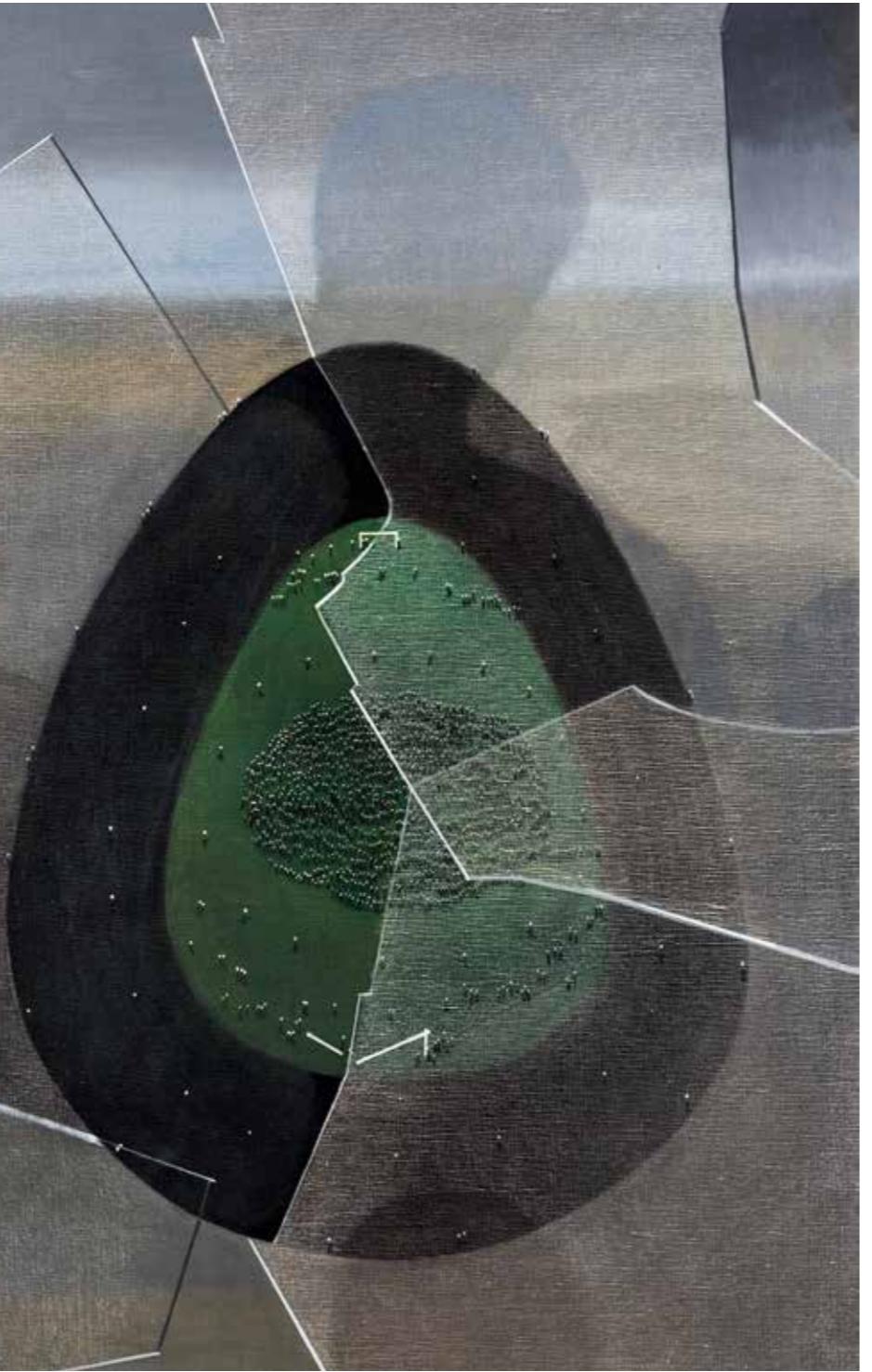


*La Moneda en llamas*, 1987  
Acuarela sobre papel / Watercolor on paper / 85.5 x 72.5 cm  
*La Moneda ardiente, sin fecha*  
Litografía sobre papel / Lithograph on paper / 43.4 x 55.2 cm  
*La Moneda 1973, 1989* / Litografía, tinta y lápiz grafito sobre papel  
Lithograph, ink and graphite pencil on paper / Collection of the National Museum of Fine Arts, Chile



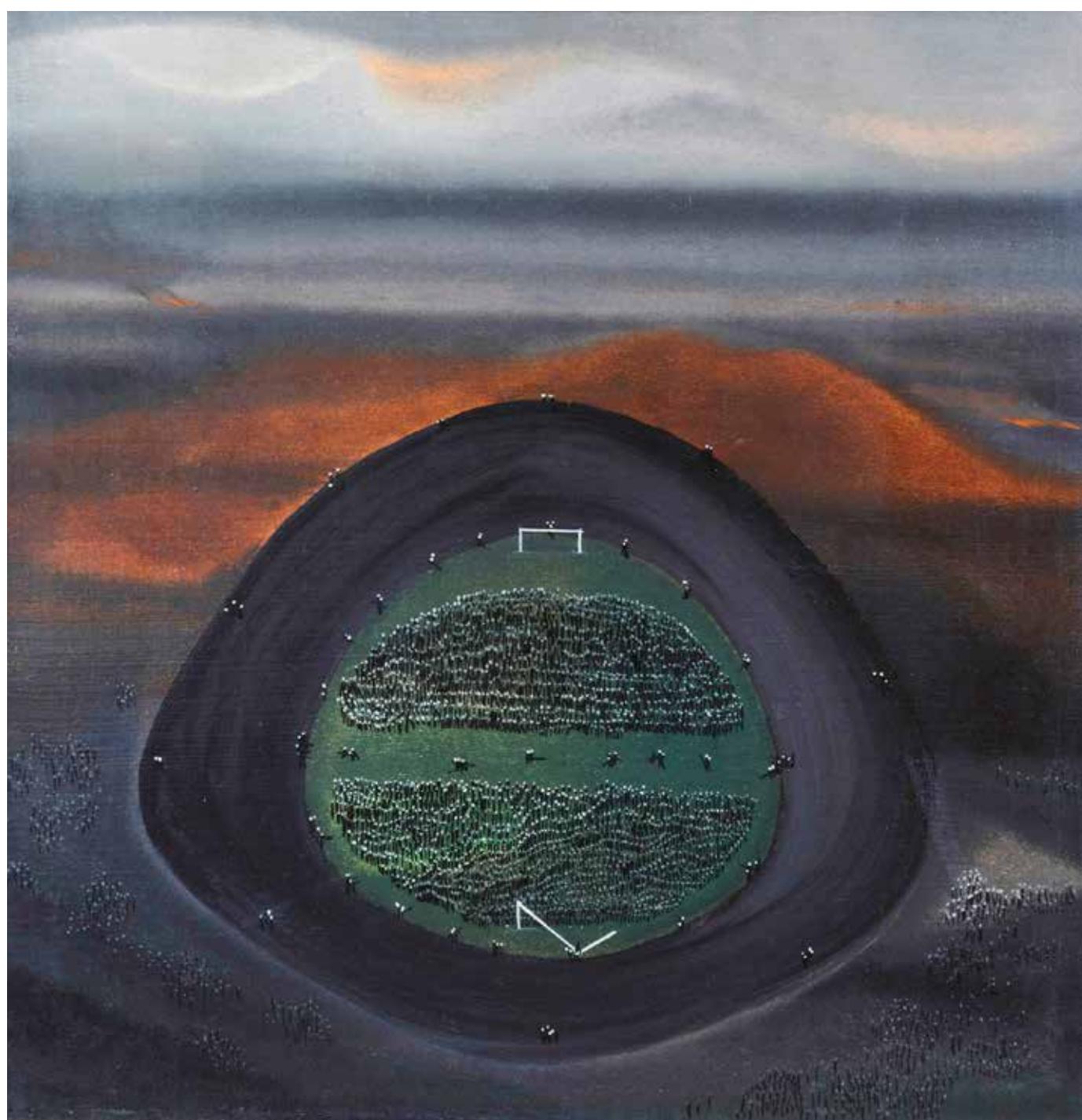
*Estadio negro*, 1975 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 91 x 63 cm

98



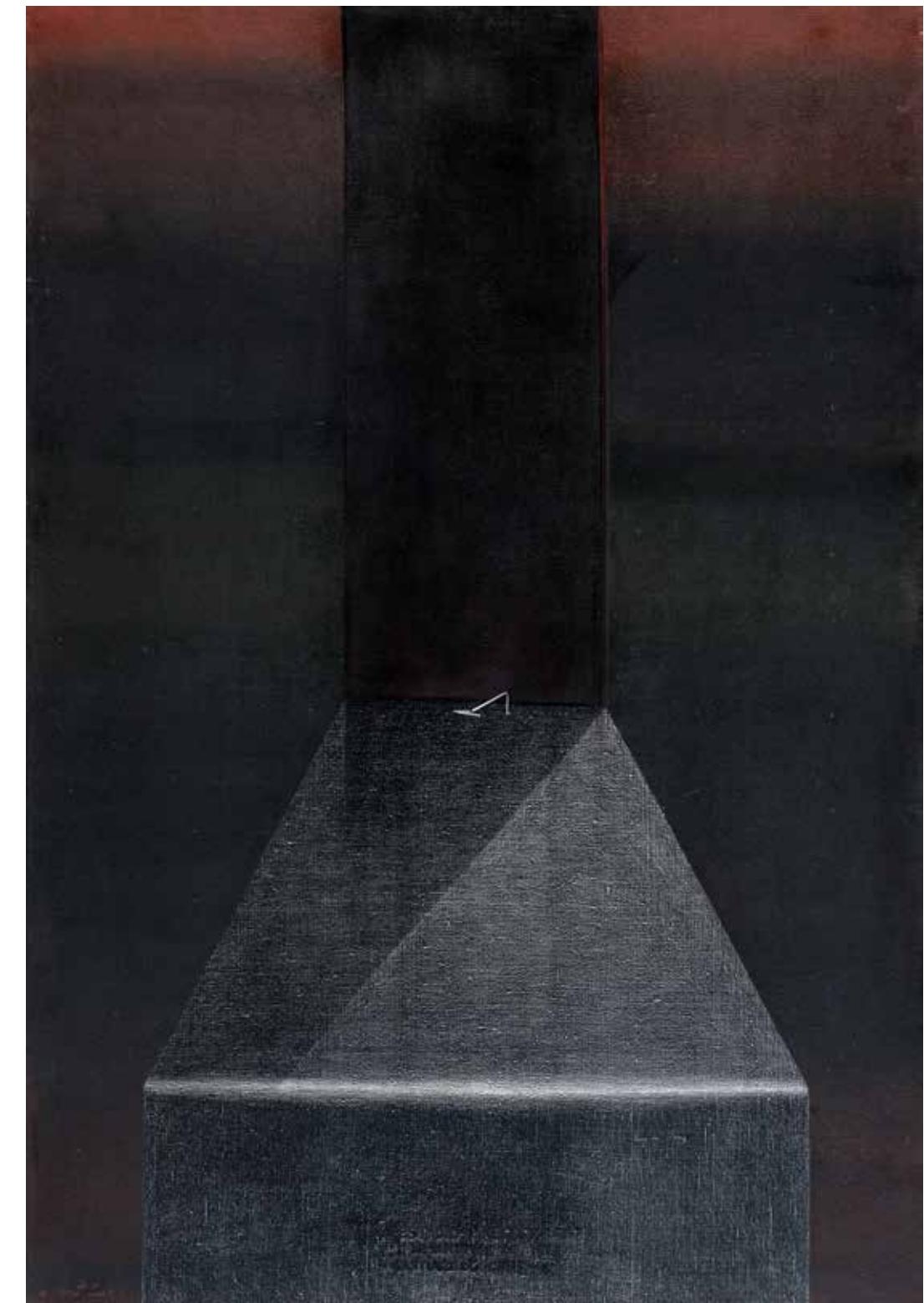
Detalle de *Estadio negro*  
Detail from *Estadio negro*





Estadio negro, 1974 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 50 x 50 cm

Estadio negro, 1975 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 129 x 88 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes / Collection of the National Museum of Fine Arts, Chile



«Me gusta el fútbol (...). Pero cuando he pintado las canchas de fútbol, las pinto sin el juego, vacías. Es que veo poesía, algo metafísico, en el rectángulo verde bien delimitado, con sus líneas blancas y sus arcos. Esas canchas me conmocionaban. Pero después -en los años setenta- puse multitudes dentro, estadios oscuros con mucha gente dentro de la cancha, visto como desde un avión. Y ahí la cancha pasó a ser campo de concentración».

Nemesio Antúnez

Conversaciones con Nemesio Antúnez de Patricia Verdugo, 1995

"I like soccer...But whenever I've painted a soccer field, I paint it without the game being played, empty. It's just that I see poetry, something metaphysical, in that well-demarcated green rectangle, with its white lines and goals. I found those fields moving. But later -in the seventies- I put crowds of people inside them, dark stadiums with many people on the playing field, viewed as if from a plane. And there the playing field became a concentration camp."

Nemesio Antúnez

Conversaciones con Nemesio Antúnez, by Patricia Verdugo, 1995



*Espejo sobre la cancha*, 1966 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 40 x 46 cm  
Colección Museo de Artes Visuales / Collection of the Museum of Visual Arts, Chile



NY. NY 10037, 1968 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 30.5 x 61 cm



Campos de fútbol, 1978 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 64 x 91 cm  
Detalle de Campos de fútbol / Detail from Campos de fútbol →





NY. NY 10040, 1968 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 25 x 25 cm



Víctor Jara, 1975 / Témpera sobre papel / Tempera on paper / 50 x 32 cm



Plaza de San Marcos, Venecia, 1969. Fotografía: Nemesio Antúnez  
St. Mark's Square, Venice, 1969. Photograph: Nemesio Antúnez

# Megalópolis

## Megalopolis

A juzgar por la serie de obras dedicadas a Nueva York, pareciera ser que Nemesio Antúnez comparte el sentimiento de angustia de Enrique Lihn ante la inabarcable e ilegible megalópolis. Esta atracción y rechazo de lo propio contiene la paradoja de todo aquel que emprende un viaje fuera de casa. Tras cada viaje surge la vocación e insistencia por regresar imaginariamente al lugar del que se viene, como una voluntad explícita por desentrañar con cierta objetividad y distancia aquellos aspectos que señalan lo propio. A pesar de que Antúnez estuvo a miles de kilómetros en Nueva York, París, Londres, Roma o Barcelona, regresó una y otra vez a Chile, a su geografía, cotidiano e historia. Esta búsqueda contrasta con lo que escribió Lihn, quien percibe esta añoranza del país como una condena, lo que quedó en un poema de *A partir de Manhattan*: «Nunca salí del horroroso Chile» (53). En todo caso, al mirar las pinturas de este período reconocemos su percepción negativa de Manhattan, como si en ellas leyéramos el último párrafo de «Hipermanhattan»: «Si el paraíso terrenal fuera así / igualmente ilegible / el infierno sería preferible» (20).

La serie de rascacielos y autopistas en Nueva York está habitada por la oscuridad y la frialdad de los volúmenes, una dimensión trágica y desesperanzada, apenas atenuada por algún trozo de cielo que se cuela o alguna luz cálida de sol o semáforo que orienta o engaña el andar de la multitud. Antúnez, en los años cuarenta y luego en los sesenta, fue testigo privilegiado de la emergencia del *hard edge*, el *op art*, el *pop art*, el *minimalismo* y el *expresionismo abstracto* –cada uno con sus reglas y manifiestos–, y, resistiéndose a cualquier moda o encasillamiento, ante la tensión o disociación producida entre abstractos y figurativos, su obra es el resultado de la negociación entre ambas tendencias. Aquello no para intentar la autonomía de la pintura –como sus contemporáneos chilenos Ortúzar y Vial–, sino para ponerlas al servicio de una poética que animara o diera vida a las formas que emergían al interior del cuadro-ventana. Por una parte, usó las formas puras para construir arquitecturas imposibles –de algún modo «pervirtiendo» el minimalismo– y, por otra, desde una escala compositiva monumental, administró figuras sobre el plano gracias a pequeños gestos gráficos: lunas, soles, lámparas, horizontes, cordilleras, brillos y borrosidades.

Esas imágenes están enraizadas en mi realidad: muchedumbres vistas desde un piso 31<sup>1</sup>, avenidas sin salida, campos de juego subterráneos –pero también camas, cafés de tangos, bailes en las playas y fútbol y barriletes–. Y últimamente los estadios negros. Se trata de imágenes vistas, sentidas, vividas,

Judging by the series of works dedicated to New York, it would seem that Nemesio Antúnez shared the sense of anguish that Enrique Lihn felt for the immeasurable, unreadable megalopolis of New York City. The attraction for and rejection of one's own world conceals the paradox of all those who embark on a voyage away from home. After each trip one feels both a vocation and an insistent need to return, through the imagination, to one's place of origin, in an explicit desire to disentangle, with some objectivity and distance, those aspects that tell us what is ours. Despite the fact that he was thousands of kilometers away, in New York, Paris, London, Rome or Barcelona, Antúnez returned to Chile over and over again, to its geography, its everyday life, its history. This quest strikes a contrast with the words of Lihn, who perceived this Chilean nostalgia as a curse, expressing this feeling in a poem in the collection *A partir de Manhattan*: "I never left horrible Chile" (53). Antúnez's paintings from this period, in contrast, suggest a negative perception of Manhattan—they almost seem to echo the last paragraph of the poem "Hipermanhattan": "If the earthly paradise were like that / equally illegible / hell would seem preferable" (20).

The series of New York skyscrapers and highways is inhabited by darkness and cold volumes, a tragic and hopeless dimension barely mitigated by a bit of sky that edges its way in, or the warm light of the sun or a streetlight that either orients or deceives the crowds on the street. In the nineteen forties and then in the sixties, Antúnez was a privileged witness to the emergence of Hard-edge, Op Art, Pop Art, Minimalism and Abstract Expressionism, each one with its own rules and manifesto. And yet he resisted trends and categorization; with the tension or dissociation produced between abstract and figurative, his work is the result of a negotiation between both. This was not an attempt at establishing an autonomy of painting (as was the case with his Chilean contemporaries Ortúzar and Vial); he simply wanted to place those trends at the service of a poetic vision that might animate or give life to the forms that would emerge on the inside of the picture-window. On the one hand he used pure forms to build impossible architectures—in some way perverting Minimalism—and on the other, from a monumental compositional scale, he administered figures on the plane through small graphic gestures: moons, suns, lamps, horizons, mountain ranges, glimmers and hazes.

These images are rooted in my reality: throngs of people seen from the thirty-first floor<sup>1</sup>, dead end streets, underground playing fields—but also beds, tango bars, dances on beaches and soccer and kites. And then, finally, the black stadiums.

lo que hace de mi trabajo una autobiografía involuntaria (...). El hombre en la ciudad, visto desde mi perspectiva pictórica de vuelo de pájaro, pierde su individualidad y pasa a ser elemento de una masa (...). Creo que es una reacción típica de un latinoamericano que viene aquí y se enfrenta a esta megalópolis. Pero todo ello aparece dentro de un clima de poesía plasmado en colores muy simples y apagados. Como dijo Neruda, es una expresión contemporánea «de una soledad rectilínea que el pintor somete a la dictadura de la luz». Creo que esa frase resume muy bien el espíritu de mi pintura (Antúnez ctd. en Pérez).

En medio de estos contrastes, donde la belleza y la fealdad se confrontan a cada momento, Nemesio Antúnez comenzó a realizar una arquitectura monumental, accidentada por multitudes anónimas y «apretujadas». En la serie de pinturas de Nueva York, reconocemos al individuo sometido y aplastado por la megalópolis. Estos polígonos regulares en perspectiva se tornan monstruosos y contrastan con cualquier imagen idealizada de la ciudad. Cada volumen-edificio es pintado a través de sus caras con distinta información cromática y textural, y en la mayoría de los casos vemos que se respetan ciertas leyes de gravedad donde la vida parece solo habitar en el ajetreo de las calles bajo los edificios. Los cuerpos empequeñecidos e indiferenciados están rasgados de la superficie, arrancados, como si se tratara de un grabado. Son multitudes que hormiguean en condiciones de extrema soledad: no hay esperanza, la línea del horizonte parece extrañada por el exceso de altura de los volúmenes que alcanzan un cielo disminuido. Son escenas de ciudad con un observador omnisciente; entre su mirada y la multitud hay mucha distancia, tal vez observa desde otro rasca-cielos. La serie de fotografías en blanco y negro realizadas por el propio Antúnez son parte de este proceso: los bocetos lineales de sus croqueras reflejan las variaciones compositivas de cada pintura.

Nemesio Antúnez fue testigo de muchas grandezas y miserias en Nueva York. Viviendo modestamente en Orchard Street, por ejemplo, vio que:

... allí estaban los emigrantes que no «hicieron la América», borrachos tirados en las veredas, orinados sin control, viviendo para beber. Solos, caminan y viven cada uno en su mundo en tinieblas (...). Allí recibí el choque de la metrópolis; su arquitectura demasiado monumental no parece tomar en cuenta las dimensiones humanas (Carta 30).

Esta idea se asocia a la percepción de la ciudad en su segundo encuentro con Nueva York. La primera vez, veinte años antes, vivió en una urbe más ruda pero, al mismo tiempo, amable; tras la Segunda Guerra Mundial había un espíritu de reconstrucción y triunfo. En cambio, en los sesenta Antúnez es testigo de una ciudad llena de contradicciones, donde miseria y esplendor se unen, donde guerra y paz disputan el espacio público. Mario Carreño lo visitó y sintetizó este sentimiento:

Cuando Nemesio Antúnez llegó por primera vez a Nueva York [1943], hace aproximadamente 25 años, descubrió las multitudes en todas sus dimensiones sociales. El hacinamiento en las calles, en los «subways», en los «dwellers». Desde entonces quedó obsesionado por ese mar humano que transita horizontal

These are images seen, felt, lived; they make my work a kind of unintentional autobiography...The man in the city, seen from my bird's-eye pictorial perspective, loses his individuality and becomes an detail in a mass...I think this is a typical reaction for a Latin American who comes here and confronts this megalopolis. But all of this emerges within a climate of poetry expressed in very simple, muted colors. As Neruda said, it is a contemporary expression "of a rectilinear solitude that the painter subjects to the dictatorship of light." I think that summarizes quite well the spirit of my painting (Antúnez cited in Pérez).

Amid these contrasts, in which beauty and ugliness constantly confront each other, Nemesio Antúnez began to create monumental architecture, invaded by the anonymous, "tightly packed" crowds. In his series of paintings of New York, we see how the individual is subjugated and crushed by the megalopolis. The regular polygons, viewed in perspective, take on a monstrous quality, contrasting starkly against with idealized image of the city. Each volume-building is painted through its faces with different chromatic and textural information, and in most cases we see that the artist respects certain laws of gravity, where life seems only to inhabit the hustle and bustle of the streets beneath the buildings. The miniaturized, indistinct bodies are scratched off the surface, ripped away, almost as in an etching. They are swarming multitudes, in conditions of extreme solitude: there is no hope, the skyline seems to have been consumed by the excessive height of the volumes that stretch out and up to a diminished sky. These are city scenes in the eyes of an omniscient observer: between his gaze and the crowds there is a massive distance; perhaps he is watching them from another skyscraper. The series of black-and-white photographs that Antúnez created are also part of this process: the linear sketches in his notebooks reflect the compositional variations of each painting.

Nemesio Antúnez was a witness to both the grandeur and the misery of New York. Living modestly on Orchard Street, for example, he saw many things:

...and there were the immigrants—not the ones that “built America,” but drunks lying on the sidewalk, covered in urine, out of control, living to drink. They walk alone, each one living in his own shadowy world...That was where the metropolis really hit me; its architecture, too monumental, doesn't seem to comprehend human dimensions (Carta 30).

This idea is connected to how he perceived the city on his second encounter with New York. The first time, twenty years earlier, he lived in a metropolis that was rougher but kinder. After World War II there had been a spirit of reconstruction and triumph. In the sixties, however, Antúnez experienced a city filled with contradictions, where misery and splendor lived side by side, where war and peace disputed their place in the public sphere. Mario Carreño visited him and summed his impression up as follows:

When Nemesio Antúnez arrived in New York for the first time [1943], about twenty-five years ago, he discovered the masses in all their social dimensions: [in] the people

y verticalmente la isla de Manhattan (...). En estos cuadros recientes de Antúnez no hay aurora, sino la noche oscura y profunda de una multitud deshumanizada, convertida en robots, en cifras determinadas por máquinas electrónicas. Esta vez el Manhattan de Nemesio es duro, frío y filoso como una cuchilla de acero inoxidable. Una ciudad de granito congelado donde las multitudes permanecen en actitud expectante, como insectos encandilados por la luz de gigantescas pantallas (9).

Esta estancia estuvo nutrida de intensidad cultural y gestión –propia de su rol como agregado cultural en aquel entonces– y, a la vez, logra encontrar tiempo para dedicarse a la pintura. Protagonizó y gestionó innumerables exposiciones, participó y organizó lanzamientos de libros y recitales de música y poesía, en medio de una metrópolis portadora de una potente cultura diurna y otra *under o de contracultura*. Esta poblada agenda de actividades oficiales contaba además con un programa de radio (que luego continuó en Chile), reuniones dentro y fuera de horario y la producción de su propia pintura en una escena artística altamente competitiva.

Efectivamente, más de una treintena de chilenos protagonizó un momento de liberación e investigación artística sin precedentes. El arte, la literatura y la música confluyeron, por un lapso de años, en las mismas calles y barrios de Manhattan y Brooklyn: Ricardo Yrarrázaval, Juan Downey, Eugenio Téllez, Enrique Castro-Cid, Silvia Palacios, Patricia Velasco, Francisco Copello, Iván Vial, Carlos Ortúzar, Sergio Castillo, Eduardo Martínez Bonati, Roberto Matta, Nicanor Parra, Santos Chávez, Fernando Krahn, María de la Luz Uribe y Guillermo Núñez, entre otros<sup>2</sup>. Sin contar a todos los que pasaron eventualmente por la ciudad y por la casa de Nemesio Antúnez y Patricia Velasco. Tras el regreso de esta vanguardia de chilenos en Nueva York, el país tomó la delantera a nivel de producción artística, política pública e instituciones culturales. Basta nombrar algunos ejemplos como la UNCTAD III, la creación del proyecto informático Sync y el Museo de la Solidaridad.

piled up on the streets and on the subways, in the dwellers. Ever since then he has been obsessed with that sea of humanity traversing the island of Manhattan horizontally and vertically...in his more recent paintings there is no dawn, only the dark, deep night of the dehumanized masses, transformed into robots, statistics cranked out by electronic machines. This time, Nemesio's Manhattan is hard, cold and sharp, like a stainless steel blade. A city of frozen granite where the crowds are expectant, on constant alert, like insects illuminated by the light of immense screens (9).

This period in New York was nourished by intense cultural activity, as would be expected given that this time Antúnez was the Chilean cultural attaché. Nonetheless, he somehow also managed to find time to paint. He organized and participated in countless art openings, book launches and music and poetry events, in the middle of a metropolis that sustained a potent daytime cultural life as well as another, more underground, countercultural one. His packed calendar of official activities also included a radio show (which he continued on his return to Chile), meetings at all hours of the day and the production of his own paintings in a highly competitive art scene.

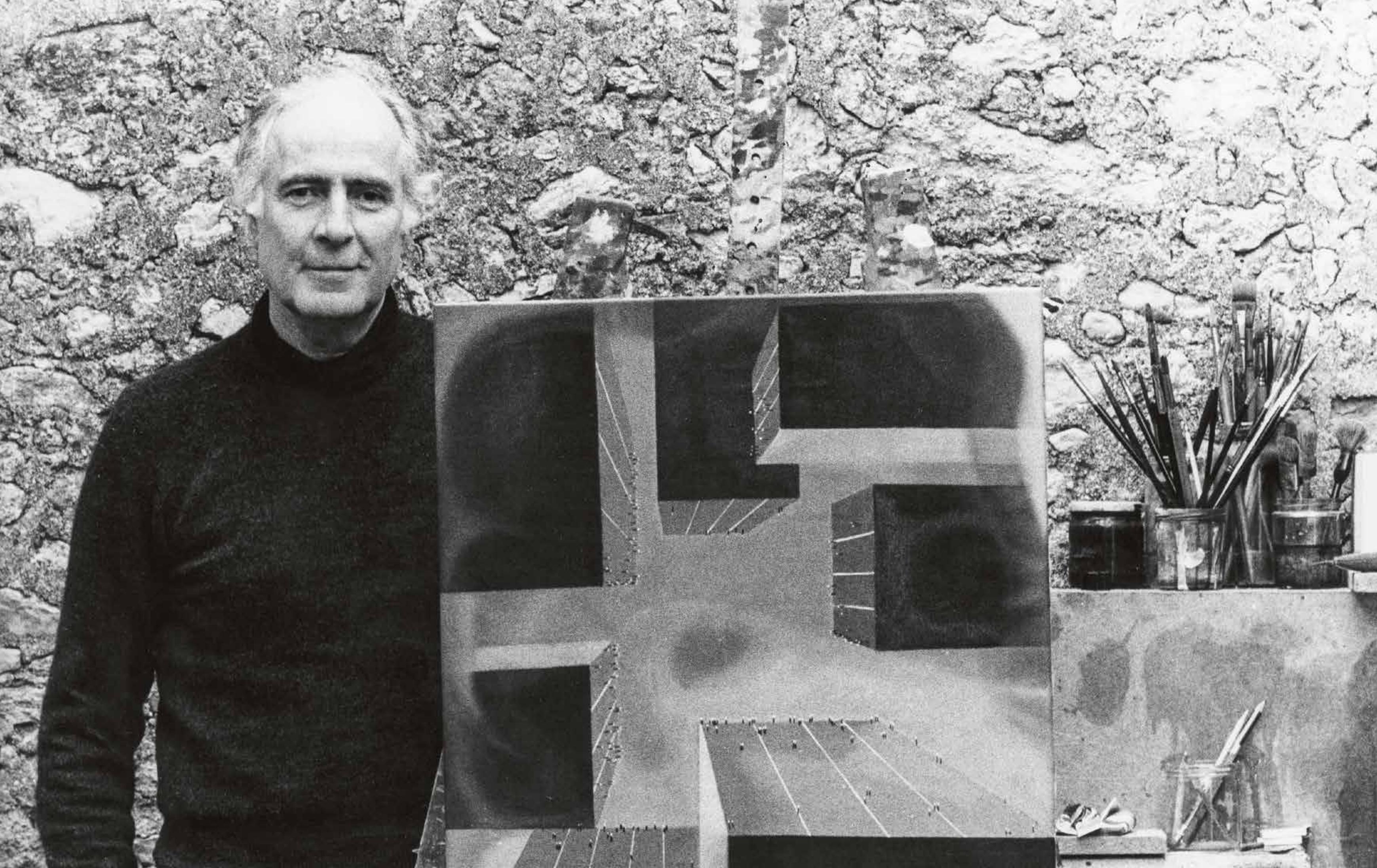
All told, over thirty Chileans were prominent participants of an unprecedented moment of artistic liberation and investigation. Art, literature and music came together for a few years on many of the same streets and neighborhoods of Manhattan and Brooklyn: Ricardo Yrarrázaval, Juan Downey, Eugenio Téllez, Enrique Castro-Cid, Silvia Palacios, Patricia Velasco, Francisco Copello, Iván Vial, Carlos Ortúzar, Sergio Castillo, Eduardo Martínez Bonati, Roberto Matta, Nicanor Parra, Santos Chávez, Fernando Krahn, María de la Luz Uribe and Guillermo Núñez, among others,<sup>2</sup> to say nothing of the many people who passed through the city and the home of Nemesio Antúnez and Patricia Velasco. When this group of avant-garde Chileans returned from New York, the country began to rise in prominence in terms of artistic production, public policies, and cultural institutions. A few concrete examples of this change are the UNCTAD III, the creation of the cybernetic Project Sync, and the Museo de la Solidaridad.

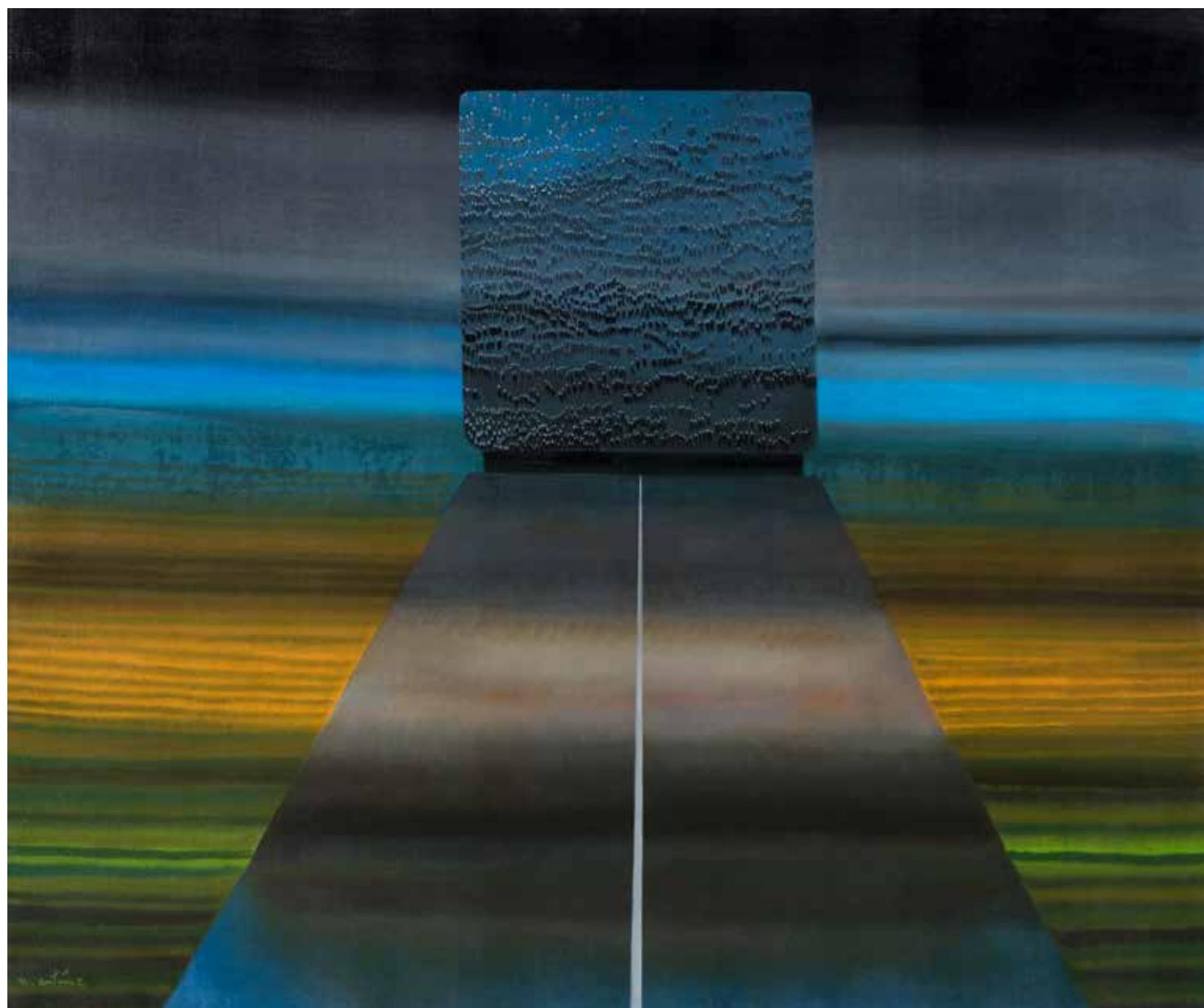
1 Tenía su taller en el Rockefeller Center.

2 Un cierto reflejo de la potencia que tenía cada uno de ellos lo prueba la necesidad de preservar sus memorias a través de fundaciones actuales. Es evidente que son un legado del que debe hacerse cargo el país.

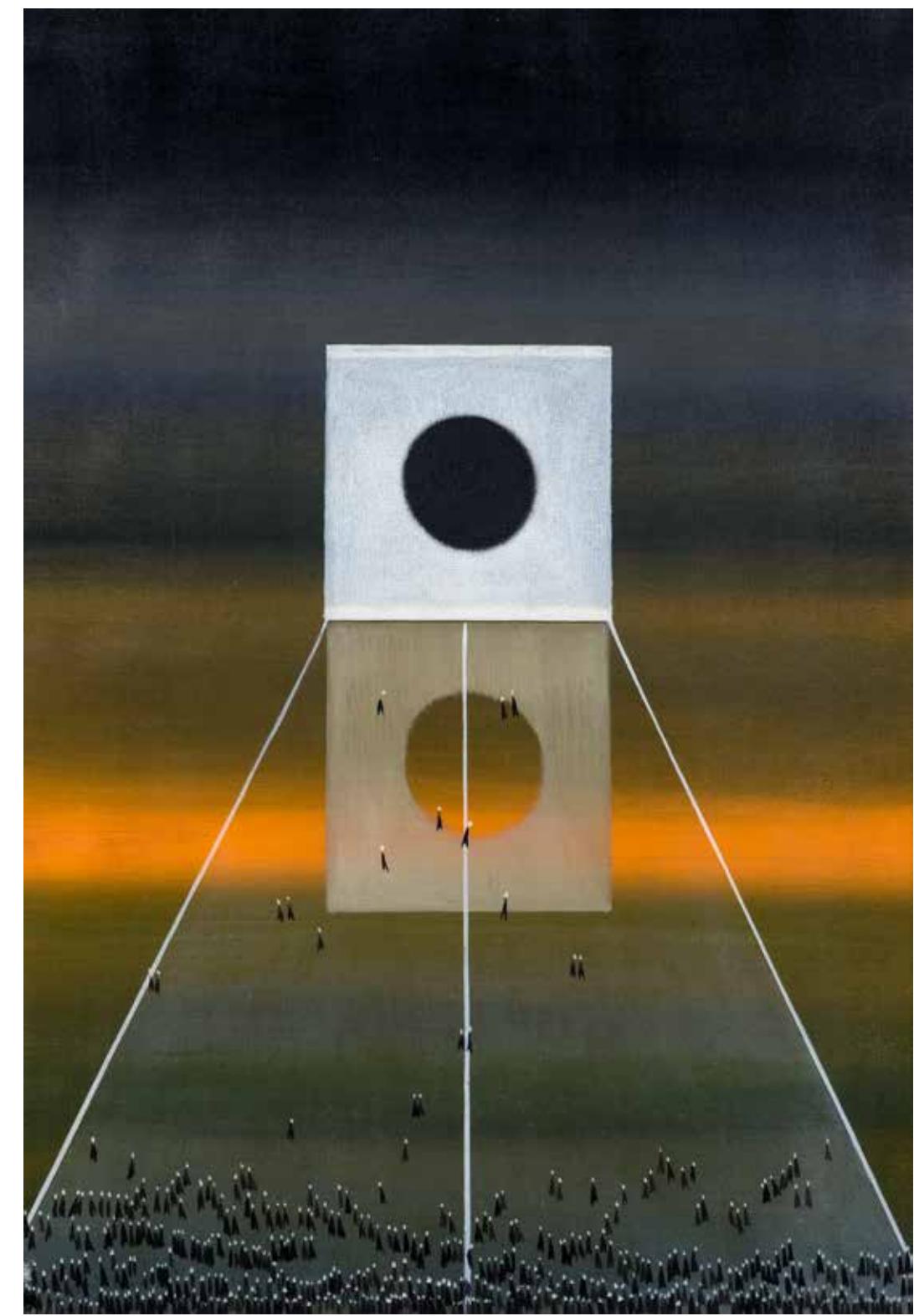
1 His studio was in the Rockefeller Center.

2 One reflection of the force of each of these figures is the fact that their memory has been preserved through a number of foundations that exist today. They are clearly part of a cultural heritage that is Chile's obligation to preserve and uphold.

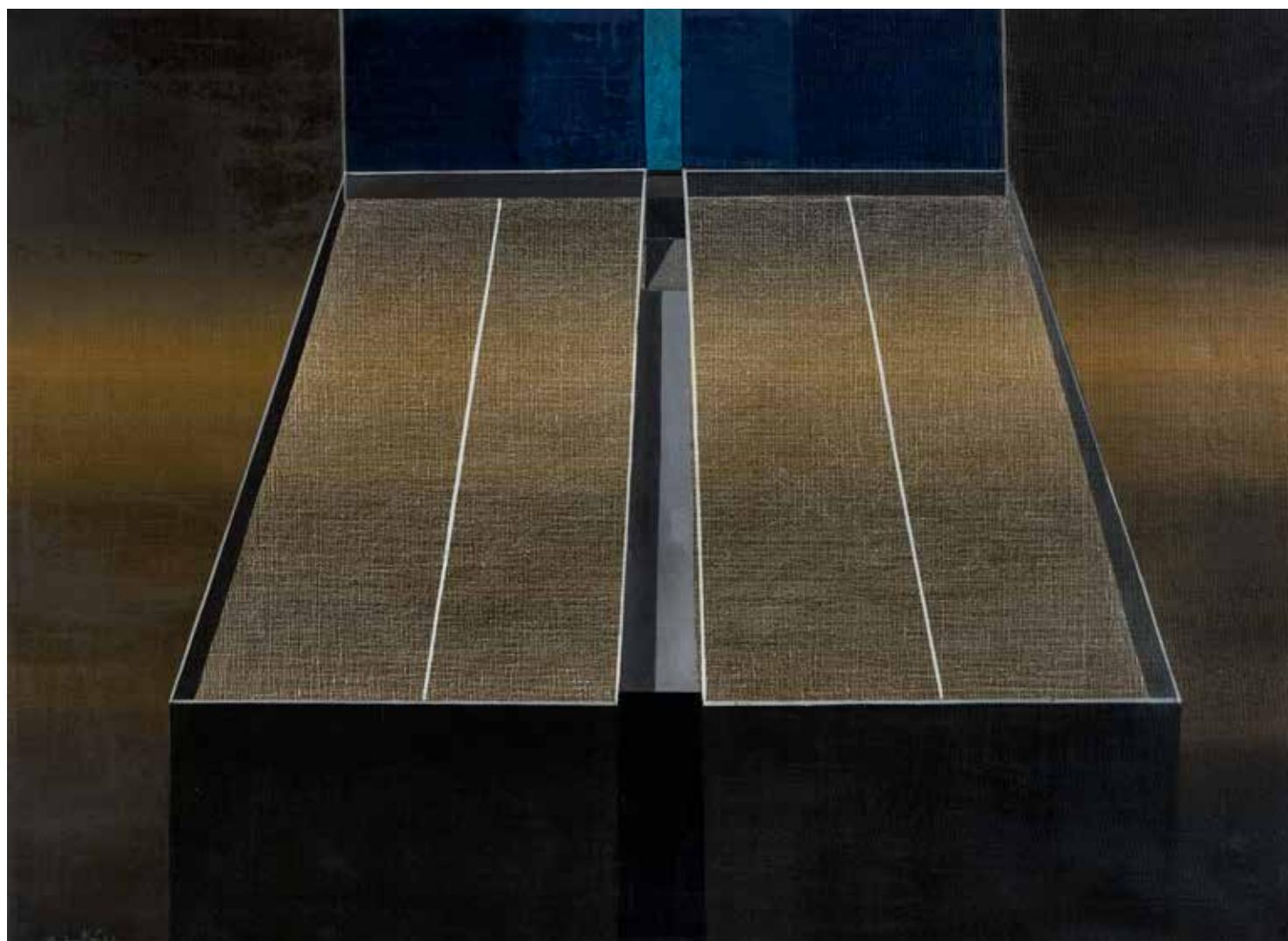




Desde Tikal, 1971 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 101 x 122 cm



Caminar hacia el sol 1 movimiento, 1971 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 70 x 50 cm  
Colección Museo de Artes Visuales / Collection of the Museum of Visual Arts, Chile



New York City 10063, 1967 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 71 x 97 cm



Mountains on the playground, 1966 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 76 x 101 cm

Nueva York  
New York

Desde la ventana de su casa en Nueva York, Nemesio Antúnez miraba las multitudes que deambulaban por la ciudad. Este conjunto de fotografías fue tomado por Antúnez como material de referencia para su serie sobre multitudes, que comienza durante su estadía en Nueva York durante los años cuarenta y que continúa en los sesenta cuando es agregado cultural. Bloques de cemento, carreteras, muchedumbres y pequeños elementos en medio de una arquitectura monumental donde la linea del horizonte parece extraviada. En sus archivos se encuentra un gran número de fotografías que usaba como referentes para sus pinturas: cuerpos bajo el agua, vistas cenitales, parejas bailando, canchas de fútbol, camas.

From the window of his apartment in New York, Nemesio Antúnez looked down onto the multitudes wandering around the city. This collection of photographs was taken by Antúnez as reference material for his series about crowds, which he began during his time in New York in the nineteen forties and then continued again in the sixties when he returned as the Chilean cultural attaché. We find cement blocks, roads, crowds and little details in the middle of a monumental architecture where the horizon seems to have been lost. His archives include a large number of photographs that he used as references for his paintings: bodies under the water, aerial views, couples dancing, soccer fields, beds.

Vista del departamento de Nemesio Antúnez desde la 10th Street a Tompkins Square, Nueva York, 1968  
View of Tompkins Square Park from Nemesio Antúnez's apartment on 10th Street, New York, 1968



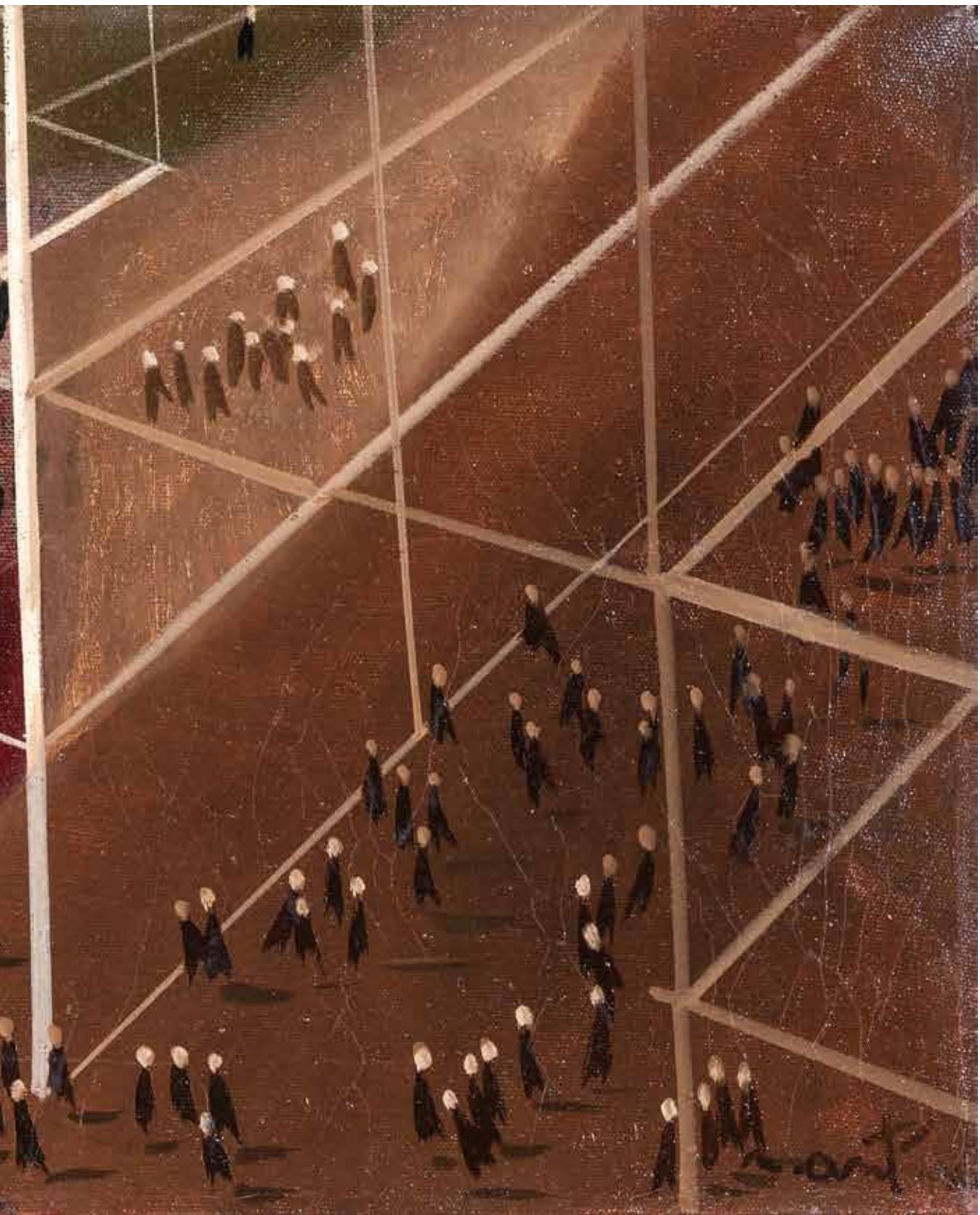
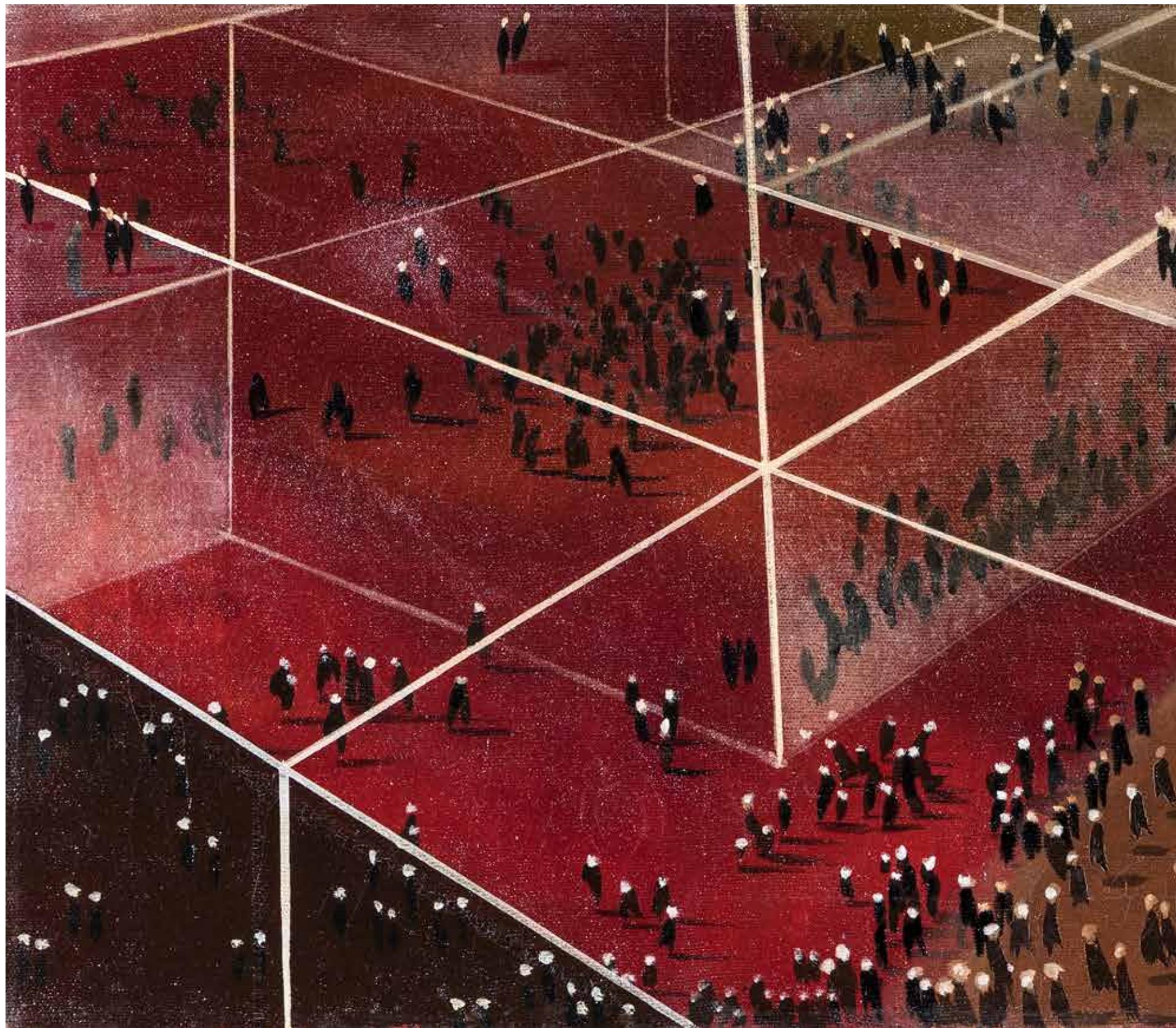


Megalópolis

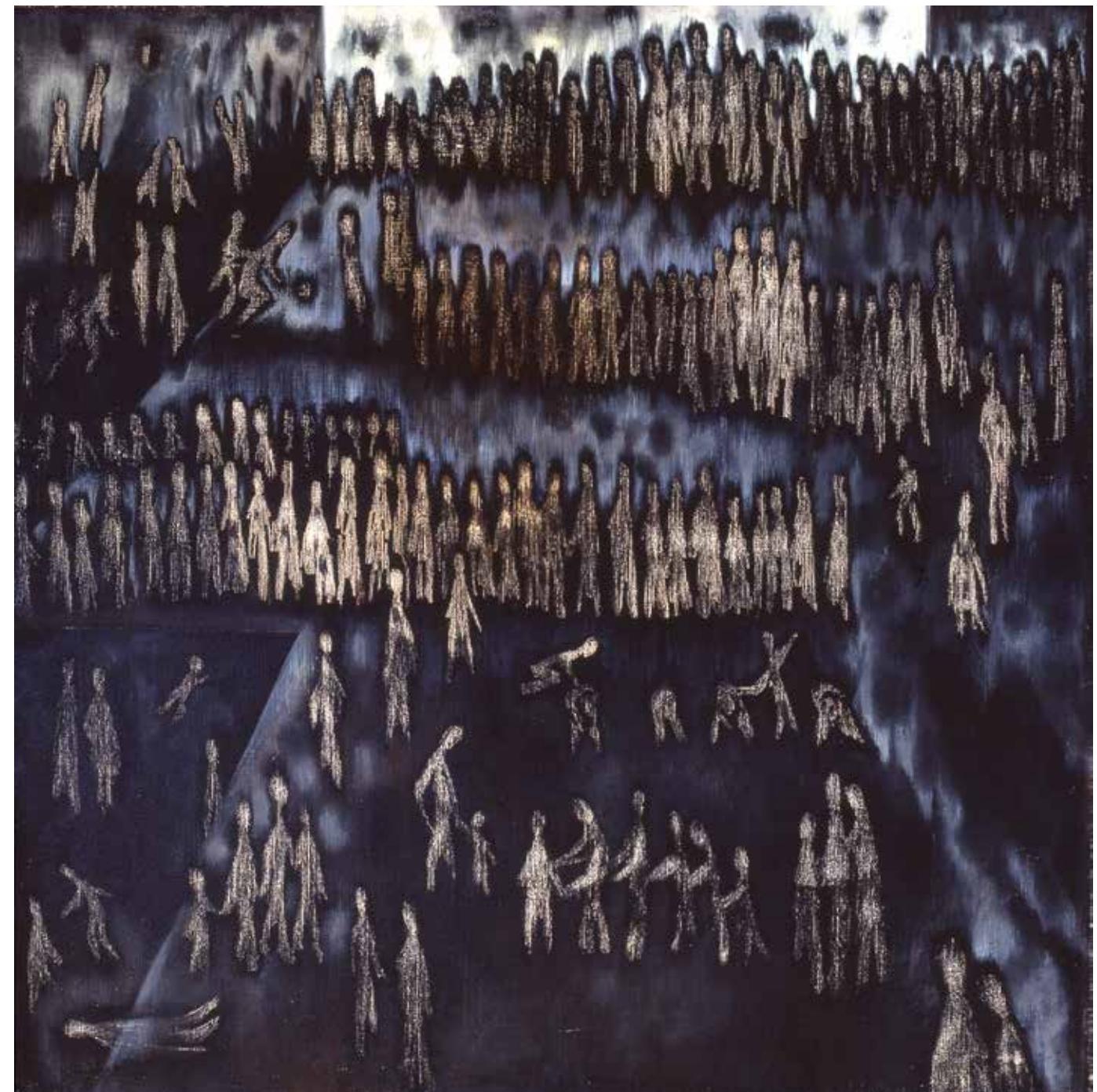
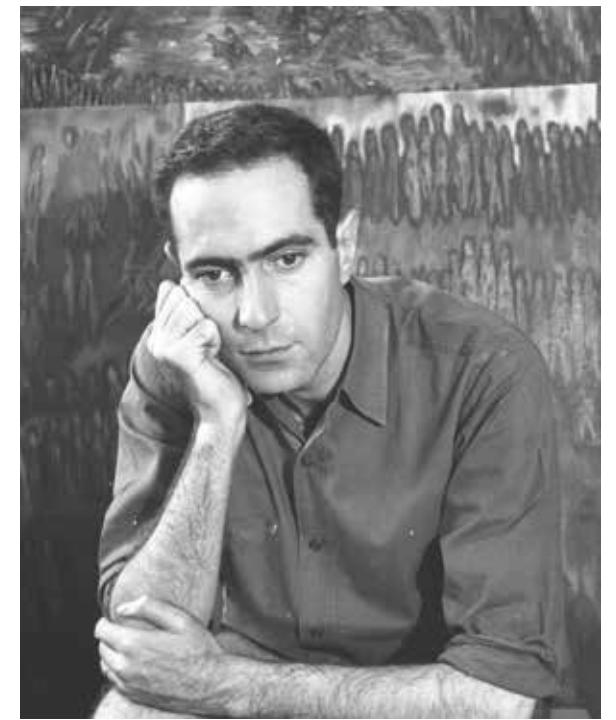


Muro negro, 1966 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 90 x 63 cm

Vista del departamento de Nemesio Antúnez desde la 10th Street a Tompkins Square, Nueva York, 1968  
View of Tompkins Square Park from Nemesio Antúnez's apartment on 10th Street, New York, 1968

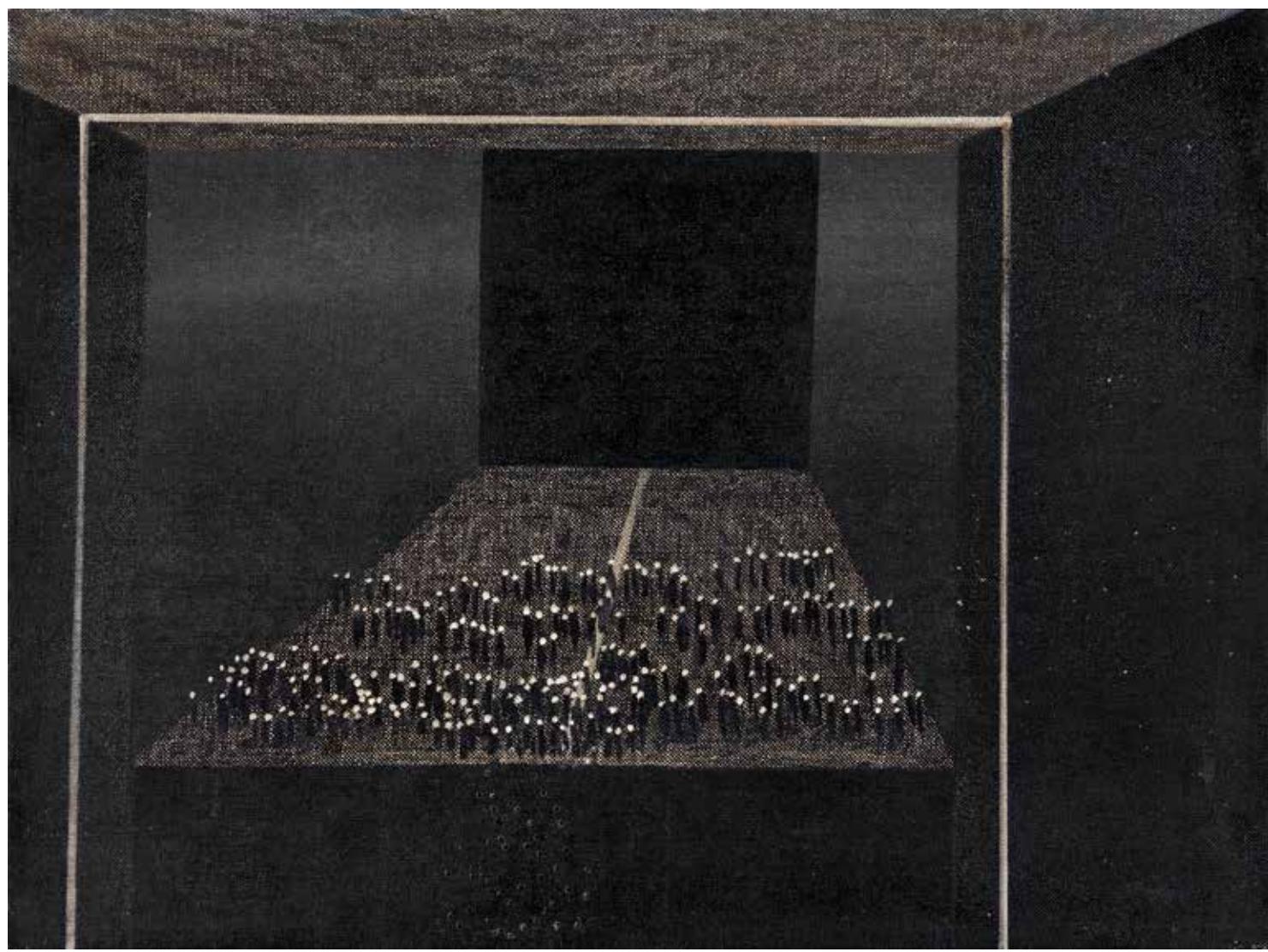


N.Y.C., 1966 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 30.5 x 61 cm

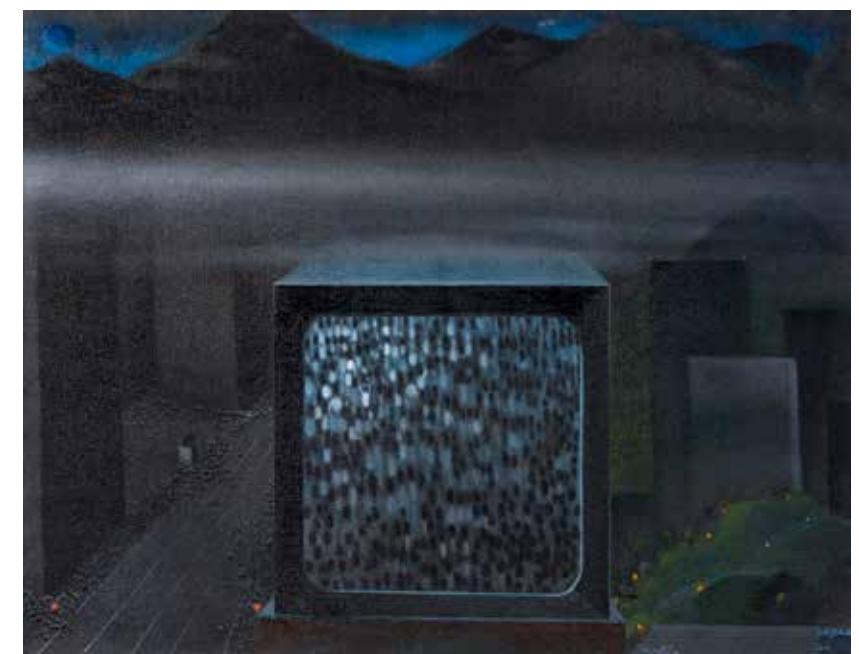


Nemesio Antúnez frente a la obra *City Dwellers*, Nueva York, 1949. Fotografía: Inés Figueroa  
Nemesio Antúnez in front of the work *City Dwellers*, New York, 1949. Photograph: Inés Figueroa

*City Dwellers*, 1949 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 104 x 104 cm



NY. NY. 100042, 1968 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 30.5 x 40.5 cm



Santiago Centro, 1988 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 117.5 x 150 cm  
Multitud encajonada, 1979 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 92 x 92 cm





Domingo en la ciudad, sin fecha / Óleo sobre tela / Oil on canvas, undated / 60 x 195 cm



Bowery, 1949 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 62 x 72 cm



Tarde de verano, 1949 / Óleo sobre cartón / Oil on cardboard / 104 x 75.5 cm

«El hombre en la ciudad, visto desde mi perspectiva pictórica de vuelo de pájaro, pierde su individualidad y pasa a ser elemento de una masa (...). Creo que es una reacción típica de un latinoamericano que viene aquí y se enfrenta a esta megalópolis».

Nemesio Antúnez

Manuscrito sin título de Francisco Pérez Rivera, 1978

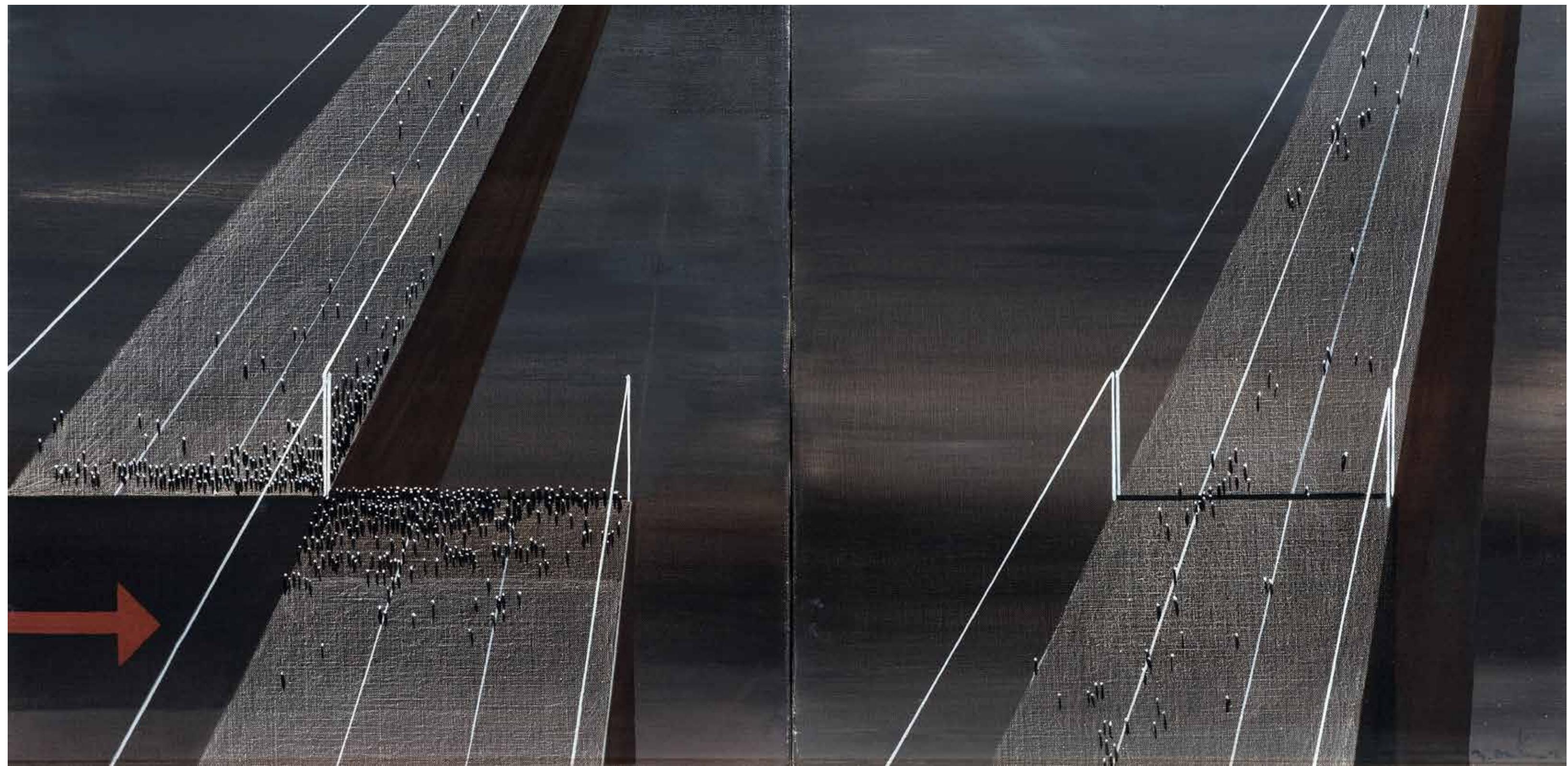
"The man in the city, seen from my bird's-eye pictorial perspective, loses his individuality and becomes an element in a mass...I think this is a typical reaction for a Latin American who comes here and confronts this megalopolis."

Nemesio Antúnez

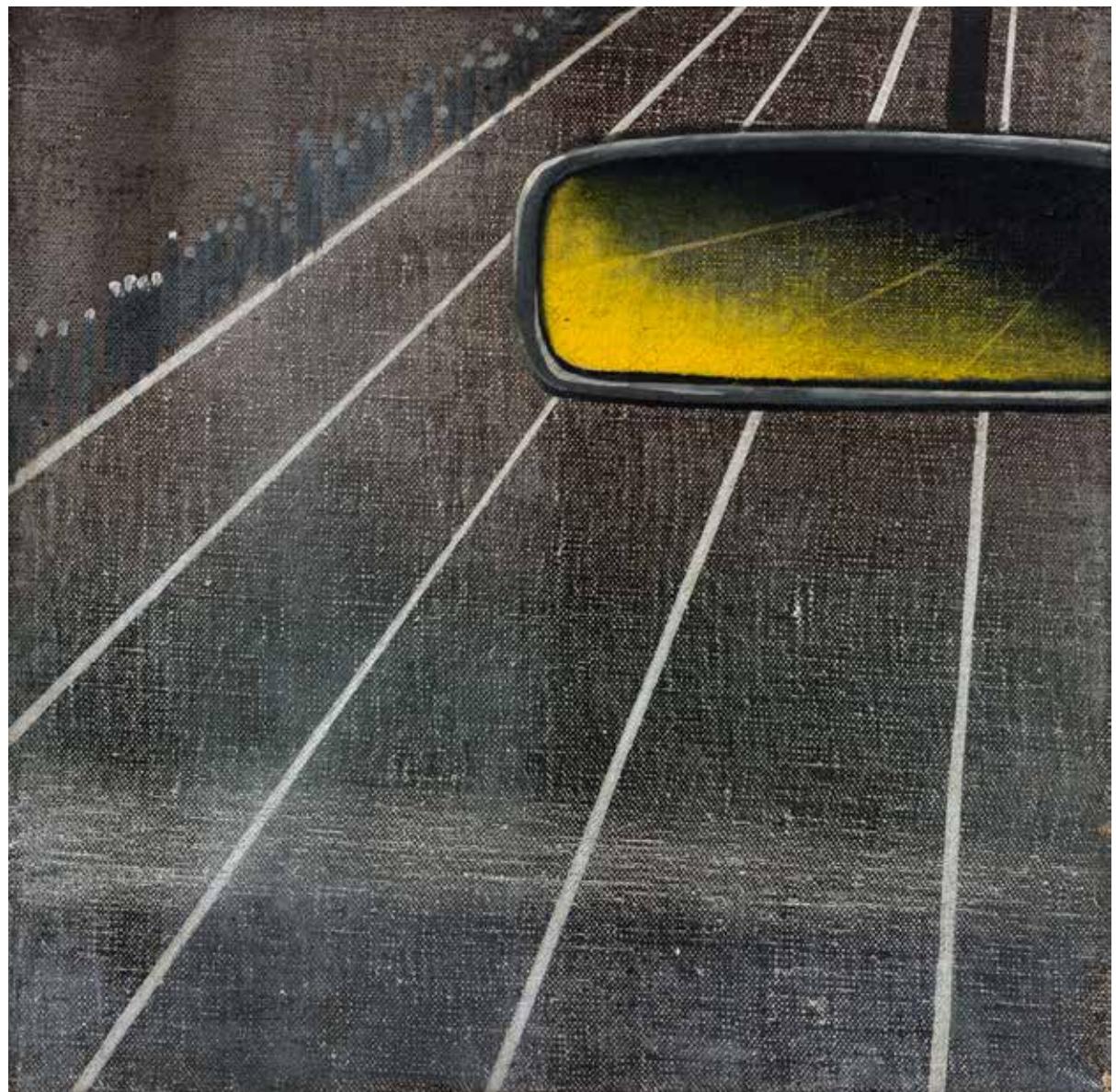
Untitled manuscript by Francisco Pérez Rivera, 1978

*City Dwellers*, 1948 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 54 x 74 cm

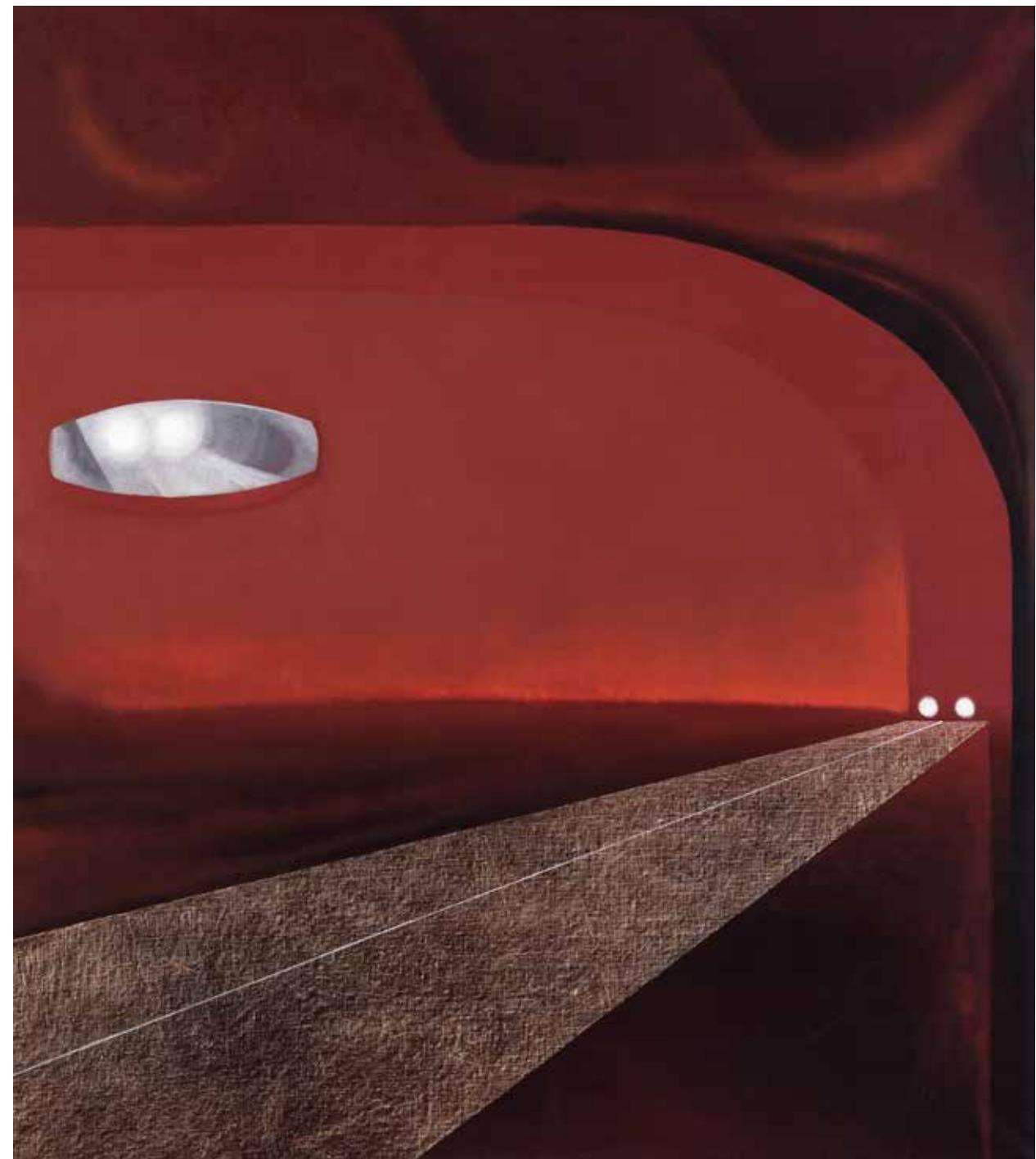




Puente de Curacao I y II, 1968 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 40 x 90 cm



*Retrovisor*, 1968 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 24.5 x 25 cm



*Hacia el norte*, 1970 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 148 x 131 cm



## Lo inconmensurable:

manchas, cielos, bañistas, tangos y camas

The unfathomable: stains, skies, bathers, tangos and beds

Como el desafío que constituye cada creación es grande y no garantizado, Antúnez no pudo dejar de trabajar todos los días o de, al menos, visitar su taller continuamente. Como si pintar fuese un compromiso imposible de abandonar, trabajó desde una zona de autoexigencia creativa muy grande, prisionero de una fiebre por revelar la verdad del horror y la belleza. Una dimensión liminar y expulsada del mundo que se experimenta en la soledad del artista en su taller.

Trabajo a cualquier hora. Me es indiferente hacerlo con luz natural o artificial. Para ponerme a trabajar necesito como condición previa una tranquilidad absoluta. Y saber que no tengo ninguna cita o compromiso por delante. No puedo trabajar si no estoy solo. La presencia de personas en el taller, aunque estén quietas y en silencio, me distrae. Necesito aislarme también del mundo exterior, de los ruidos, voces, gritos, timbres. Y un medio eficaz para lograrlo es la radio. Un programa cualquiera es una cortina de silencio. La radio me elimina las distracciones exteriores y no llega a distraerme, por el contrario, me ayuda a canalizar las ideas en una dirección determinada. Considero que una tela no está concluida mientras no sale de mi taller. Antes de eso, siempre me parece que es necesario quitarle o agregarle algo. Cuando paso por un vacío –ya sea por falta de telas o de cualquier material, o por falta de una idea– me pongo a dibujar sobre papel, dibujo a tiza, a carbón, o me ocupo de la parte mecánica del arte: preparar telas, limpiar los pinceles (Antúnez ctd. en Verdugo 60-61).

Esta serie, que hemos denominado «Lo inconmensurable», trata de varias pinturas dedicadas a mostrar relaciones de escala paradójica entre una escuadra metálica y los «objetos» inestables e informes que le acompañan, como nubes, manchas de tinta, fuego. Si bien no hemos encontrado reflexiones puntuales en torno al porqué de esta serie, desde el punto de vista de su poética las obras resultan coherentes con las distintas series dedicadas a dar imagen a acontecimientos personales, sociales o naturales. Tal vez estos esfuerzos por representar diversos estados materiales –como las nubes, el humo o el agua– son una obviedad analítica que solo cobra sentido en tanto símbolo de la imposibilidad por convertir todo en lenguaje, donde la borrosidad es la respuesta.

Because the challenge of each and every artistic creation is daunting and comes with no guarantees, Antúnez could not help but work every day of the week, or at least go to his studio as often as he could. For him painting was a commitment that he couldn't abandon, and he worked from a deeply self-driven place, imprisoned by a fever to reveal the truth of both horror and beauty. A liminal dimension, expelled from the world that the artist experiences in the solitude of their studio.

I work whenever I can. I don't care if I do it with natural or artificial light. In order to start working my one requirement is that I need absolute calm. I need to know that I don't have a date or appointment coming up. I can't work if I'm not alone. The presence of other people in the studio distracts me, even if they're calm and quiet. I also need to isolate myself from the outside world, from the noise, the voices, the shouting, the doorbells. And one effective way to do this is the radio. Any radio program is like a curtain of silence. The radio eliminates outside distractions for me and yet it somehow doesn't distract me. On the contrary—it actually helps me to channel ideas in a specific direction. For me, a canvas is not finished while it hasn't left the studio. Before that, I always find that I have to take away or add things. Whenever I go through an empty phase—whether it's because I don't have a canvas or some other material, or because I don't have an idea—I start drawing on paper. I draw with chalk, charcoal, or else I deal with the mechanical aspect of art: I prepare canvases, I clean brushes (Antúnez cited in Verdugo, 60-61).

This series, which we have called "Lo inconmensurable" (The unfathomable), consists of a number of paintings that seek to reveal paradoxical scale relationships between a metal draftsman's square and the unstable, formless "objects" that accompany it, such as clouds, ink stains, fire. While we have not found specific reflections on the motives driving this series, from the perspective of Antúnez's poetic vision the works are coherent with the different series dedicated to lending an image to a personal, social or natural event. Perhaps these efforts to represent a range of material states—such as clouds, smoke, or water—are analytically obvious and only take on meaning as symbols of the

A través de las mediciones, el artista anuncia posibilidades de mostrar algo en pintura y, al mismo tiempo, ocultarlo con ella. Tales acertijos visuales buscan el uno a uno de fenómenos dinámicos y en estado de evaporación o ignición. Dar medida y forma a estados de naturaleza inestables, oponiéndolos a la observación científica, presenta a un Antúnez con una postura radical y a la vez escéptica respecto de qué observamos, al traducir todo a lenguaje y símbolo. Es como si admitiera, en esta serie de óleos y acuarelas, el fracaso de toda representación y la duda frente a la existencia material de las nubes. Dicha duda acerca de los fenómenos que observamos y lo que interpretamos de ellos lo llevó, por ejemplo, a realizar la pintura de una nube sometida a medición con una escuadra: una paradoja visual que nos recuerda la serie de dibujos de arquitectura invisible compilados en *Estudio morfológico de las nubes* del arquitecto chileno Juan Borchers: «Respecto de la anotación de las nubes es preciso primero que esta aparezca con un contorno suficientemente definido, que sea de tamaño regular y de articulación simple y fácilmente dibujable de manera que, aunque varíe, alcance cada vez a tenerla en la vista» (s. p.).

Antúnez comparte con Borchers estas paradojas visuales, algo que apreciamos en *La medida de una nube* (1977), donde realizó su propio estudio morfológico de formas orgánicas inestables como el fuego, la lluvia o la mancha. En Chile, el caso de la mancha en pintura posee una tradición de afirmación y resistencia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile<sup>1</sup>. Si nos situamos en los años cincuenta y sesenta, existían posturas enfrentadas entre los defensores del gesto y la mancha (abstracción lírica o informalista) versus la abstracción geométrica. Visto así, pintar una mancha negra, el fuego o el agua es una práctica material que llega al grado cero de la pintura; no obstante, Nemesio Antúnez necesita la figuración para contar historias y, por lo tanto, nunca será informalista, ni geométrico, ni expresionista abstracto, sino que una libre variación y síntesis de estilos, administrados creativamente de acuerdo con la temática y el momento. No fue realista ni surrealista, a pesar de que considere el azar, la intuición o el sueño como formas de conocimiento. Fue un realista del sur, en la redefinición que hace Roberto Matta del surrealismo en 1975, al responderle al presidente de México que él no es surrealista: «Soy un pintor realista del sur».

Los cielos de Antúnez son grandes bóvedas celestes donde acontecen asuntos humanos y divinos. Bóvedas celestes que, en palabras de Zurita, todas las culturas a través de la humanidad han necesitado observar para descifrar sus designios. Antúnez utiliza el cielo de soporte para contar historias maravillosas, amorosas, triviales y también trágicas. Los volantines, las camas y los tangos ocurren en medio de espacios que se abren y cierran sin respetar las reglas de la física. Los cielos cuentan historias alegres o trágicas, la fiesta de la esperanza, que también es el corazón de Chile siendo elevado por un país que aspira a la democracia, como muestra la serigrafía *Chile exige democracia*, de 1988. La monumentalidad de los cielos de Antúnez encuentra así una nueva significación en las palabras de Zurita:

No esculpimos el Moisés ni la Pietà, no nos fue dada la cúpula de San Pedro, pero están los Andes, la vasteridad del

impossibility of transforming everything into language, where the answer lies in that indeterminate quality. Through measurements, the artist announces the possibility of revealing yet also hiding something through painting. These kinds of visual riddles seek a coherent relationship with dynamic phenomena in states of evaporation or ignition. Giving measurements and shapes to unstable states of nature, in opposition to scientific observation, shows Antúnez taking a position both radical and skeptical about what we are observing, by translating everything into language and symbol. It is almost as if he were admitting, in this series of oils and watercolors, the failure of all representation and his own doubt with regard to the material existence of clouds. This doubt about the phenomena we observe and what we may interpret about them led him, for example, to create a painting of a cloud subjected to the measurement of a draftsman's square: a visual paradox reminiscent of the series of invisible architecture drawings compiled in *Estudio morfológico de las nubes* (Morphological study of clouds) by the Chilean architect Juan Borchers: "With regard to the annotation of the clouds it is important first for the cloud to appear with a sufficiently defined contour, and it must be a normal size, simply articulated, and easily drawable so that, though it may vary, I can manage to envision it every time" (n.p.)

Antúnez, like Borchers, engages in these visual paradoxes, something we can appreciate in the 1977 painting *La medida de una nube* (The measurement of a cloud), for which he did his own morphological study of unstable organic forms such as fire, rain and stains. In Chile the case of the stain in painting has a tradition of acceptance and resistance in the Fine Arts school of the Universidad de Chile.<sup>1</sup> If we go back to the nineteen fifties and sixties, we find conflicting positions: on the one hand there were defenders of the gesture and the stain (Informalist or Lyrical Abstraction) versus those who defended Geometric Abstraction. Seen in this light, painting a black stain, fire or water is a material practice that reaches the ground zero of painting. But Nemesio Antúnez needed figuration to tell stories and, as such, he would never be an Informalist, or a Geometric or Abstract Expressionist, but rather a free variation and synthesis of styles, administered creatively according to the theme and the moment. He was neither Realist nor Surrealist, even though he did regard chance, intuition and dreams as forms of knowledge. He was a Realist from the south, as in Roberto Matta's 1975 redefinition of Surrealism when he explained to the president of Mexico that he was not a Surrealist: "I am a realist painter from the south," Matta said.

Antúnez's skies are great domes of light blue where human and divine events converge. As Raul Zurita reminds us, it is light blue domes that all cultures throughout the history of humanity have studied in order to decipher the designs of destiny. Antúnez uses the sky as a backdrop for telling wondrous, romantic, trivial, and even tragic stories. The kites, the beds and the tangos take place in half-spaces that open and close with no particular respect for the laws of physics. The skies tell stories that may be happy or tragic, the feast of hope, which is also the heart of Chile being raised up by a country that aspires to democracy, as he made explicit in the 1988 silkscreen *Chile exige*

Pacífico y los glaciares, la visión del desierto de Atacama transparentándose frente al océano. Es eso: no pintamos el Juicio Final, pero nos tocó el color de los desiertos –el color más parecido al de nuestras caras– («Los poemas»).

Esta aproximación a lo monumental se puede apreciar en la obra de Antúnez a través de todo el espacio compositivo que hay entre tierra y cielo, que, en sus cuadros, se convierte en un territorio expresivo que se cubre de nubes, humo o volantines. Mediante un cielo azulado que se amplifica y vuelve monumental, en la medida que lo alto y lo bajo quedan reducidos al borde de la composición. Los volantines arriba, muy arriba, abajo, un borde de horizonte o cordillera o de multitudes izando colores contra el cielo. Y más abajo, bajo la línea de horizonte, está la extensión de un océano infinito con seres diminutos que se sumergen y emergen. Antúnez regresa en distintos momentos de su vida a esta temática de bañistas que asoman y desaparecen por efecto del agua, incluso se permite ilustrar una teoría de los cuerpos y de cómo estos se descomponen al ritmo de las olas.

Durante sus últimos años de vida pareció reencontrar en esta temática un retorno balsámico y casi uterino. Pintando a un bañista, a cinco, a cientos, con gorros o sin ellos, bajo el agua o en la superficie, en momentos de alegría o muy concentrados, como alegorías de un cuerpo que renace y flota libre, suspendiendo por un instante la conciencia de la finitud, a punto de reventar en forma de humo, llanto o lluvia, como ocurre con las pinturas *Volantín chileno* de 1987, *Nube con lluvia* de 1975 y *Lluvia* de 1989. El sentimiento de alianza entre espíritu y naturaleza acerca las pinturas y aguadas de Antúnez a la percepción sobre las nubes de J. W. Goethe, que leemos en los diarios de viajes por Alemania entre 1820 y 1825: «Todo siguió igual hasta el amanecer. El cielo entero estaba cubierto de nubes aisladas, que se rozaban unas con otras, y de las cuales una parte se disolvía en la capa superior de la atmósfera, mientras la otra bajaba tan hirsuta y ceniciente que a cada momento esperábamos verla bajar en forma de lluvia» (40).

democracia (Chile demands democracy). The monumentality of Antúnez's skies find new meaning in light of Zurita's words:

We sculpt neither Moses nor the Pietà; we were not given the dome of St. Peter's, but we do have the Andes, the vast expanse of the Pacific and the glaciers, this vision of the Atacama desert revealing itself before the ocean. That is all: we do not paint the *Last Judgment*, but we were given the color of the deserts—the color that most resembles the color of our faces ("Los poemas")

This approach to the monumental in Antúnez's work may be appreciated through all the compositional space we find between land and sky that, in his paintings, becomes an expressive territory frequently speckled with clouds, smoke, or kites. Through a bluish sky that is amplified until it grows monumental, the highs and lows are reduced to the edges of the composition. The kites above, high above; below, an edge of horizon or mountains or of masses hoisting colors against the sky. And lower down, beneath the horizon, is the expanse of an infinite ocean with tiny figures who submerge and re-emerge. At various points in his life Antúnez returned to the theme of bathers who appear and disappear through the effects of water, and even illustrated a theory of bodies and of how they decompose to the rhythm of the waves.

During his final years Antúnez seemed to discover a soothing, almost uterine, return in this topic. He painted bathers—one, five, hundreds, with or without caps, under the water or bobbing at the surface, caught in moments of joy or deep concentration, like allegories of the body that is reborn and floats free, suspending for just a moment the awareness of the finite, on the verge of exploding in the form of smoke, sobs, or rain, as we find in the paintings *Volantín chileno* (Chilean kite, 1987), *Nube con lluvia* (Cloud with rain, 1975) and *Lluvia* (Rain, 1989). The sensation of alliance between spirit and nature brings Antúnez's paintings and gouaches closer to J.W. Goethe's perception of clouds, as he recorded in the diaries of his travels through Germany between 1820 and 1825: "Everything remained the same until the dawn. The entire sky was covered in discrete clouds, brushing against one another, of which a part would dissolve into the upper layer of the atmosphere, while the other descended, so hirsute and ashen that at any moment we expected it would come down in the form of rain" (40).

<sup>1</sup> La pintura *La medida del negro* (1976) no deja de ser premonitoria y de estar en diálogo con la misma paradoja entre los límites de la pintura y el arte que se reflejan en dos acciones posteriores: *Derrame* de Eugenio Dittborn, en 1982, con ciento veinte litros de aceite quemado sobre el desierto de Atacama y, en junio del mismo año, *Escríptura en el cielo* de Raúl Zurita, compuesta por cinco aviones que derramaron humo para escribir versos en el cielo de Nueva York.

<sup>1</sup> The 1976 painting *La medida del negro* (The measurement of black) is quite prophetic, and engages in dialogue with the same paradox between the limits of painting and art that is reflected in two later actions: Eugenio Dittborn's *Derrame* (Spill), for which the artist burned 120 liters of oil on the Atacama Desert in 1982 and, that same year, Raúl Zurita's *Escríptura en el cielo* (Writing in the sky), comprised of five planes that spilled smoke to spell out verses in the sky above New York.



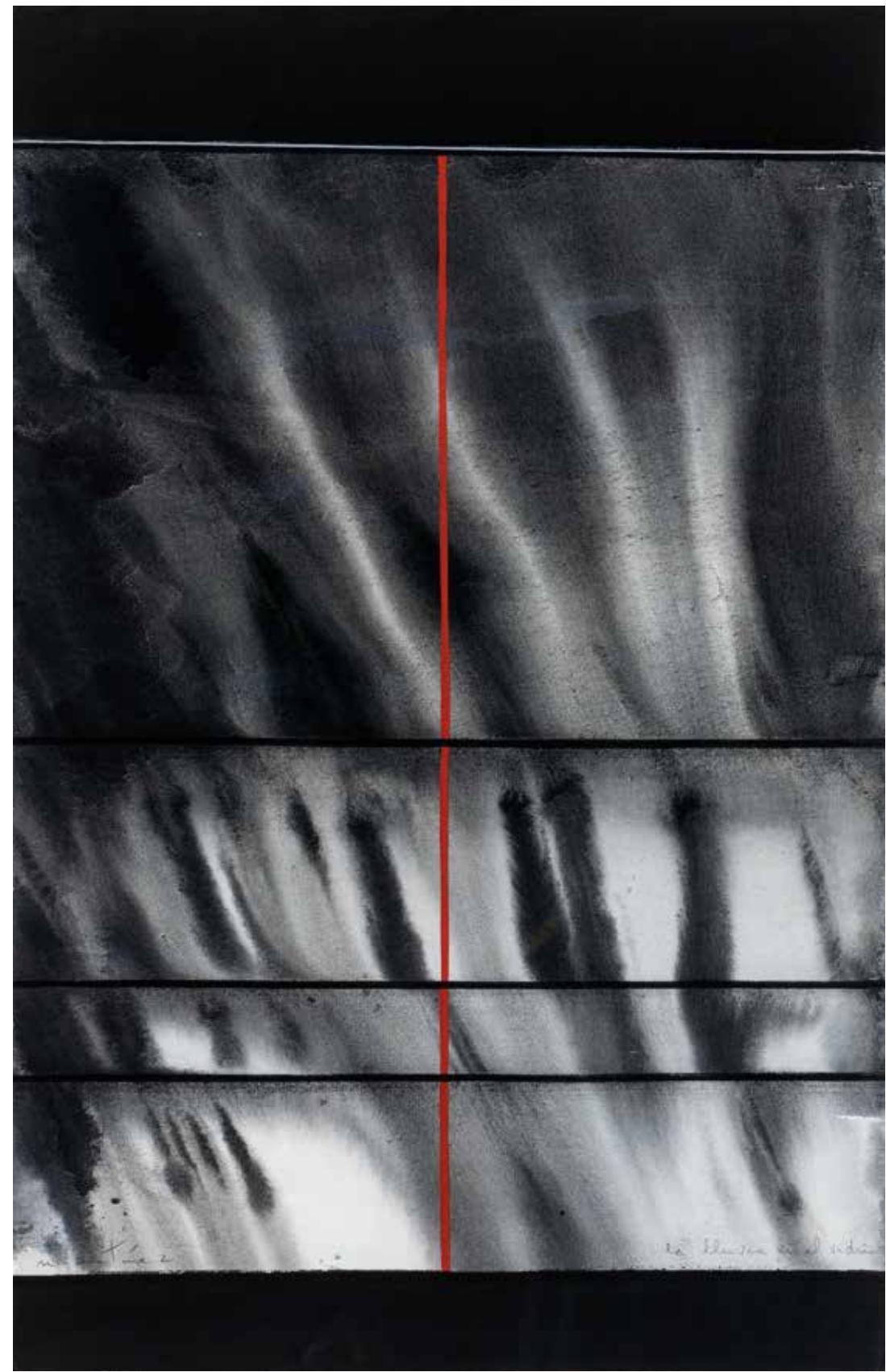
*Lluvia*, 1989 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 160 x 160 cm



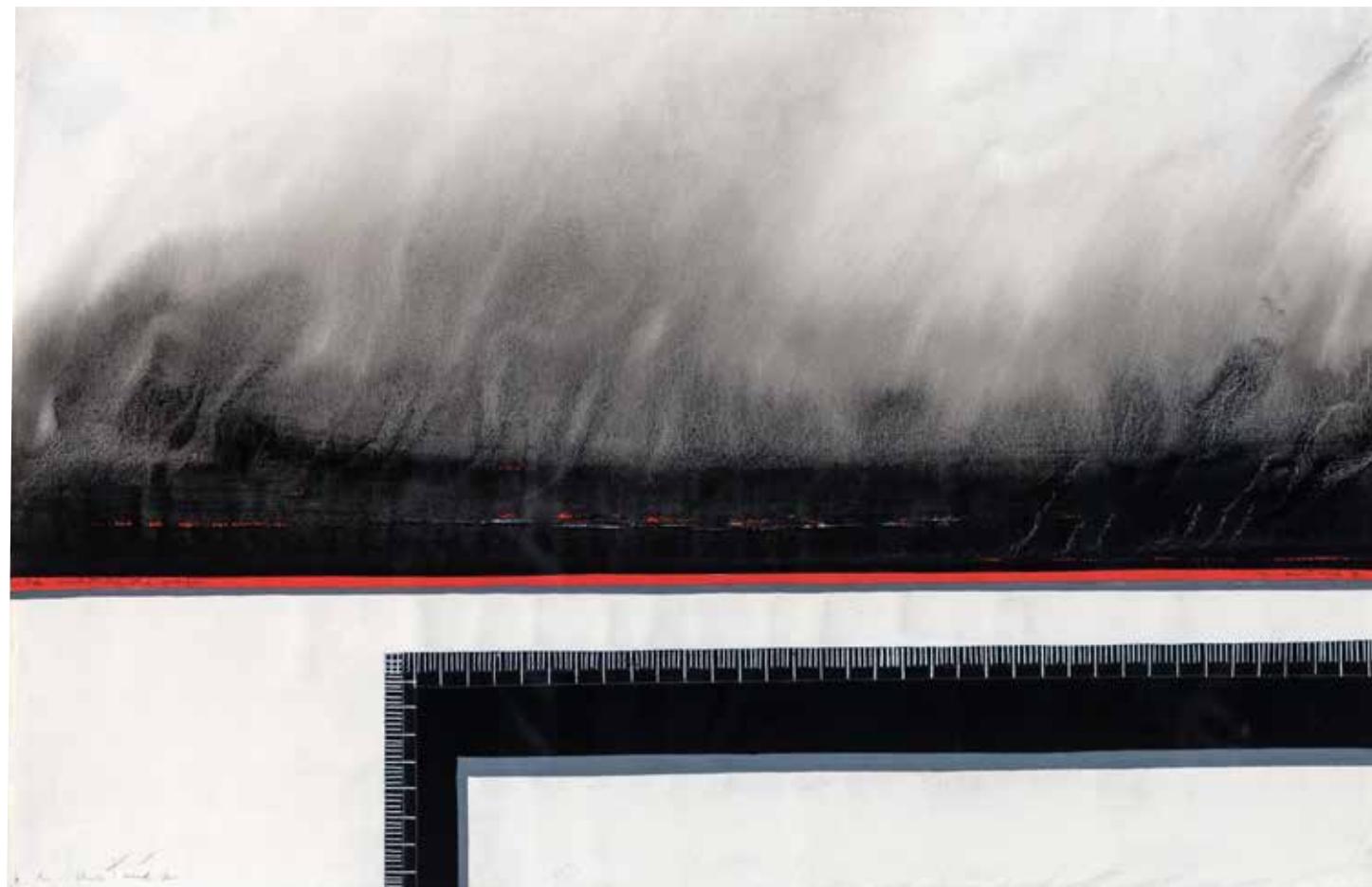
*Quai piuma al vento*, 1979 / Acuarela y pluma sobre papel / Watercolor and feather on paper / 21 x 30 cm



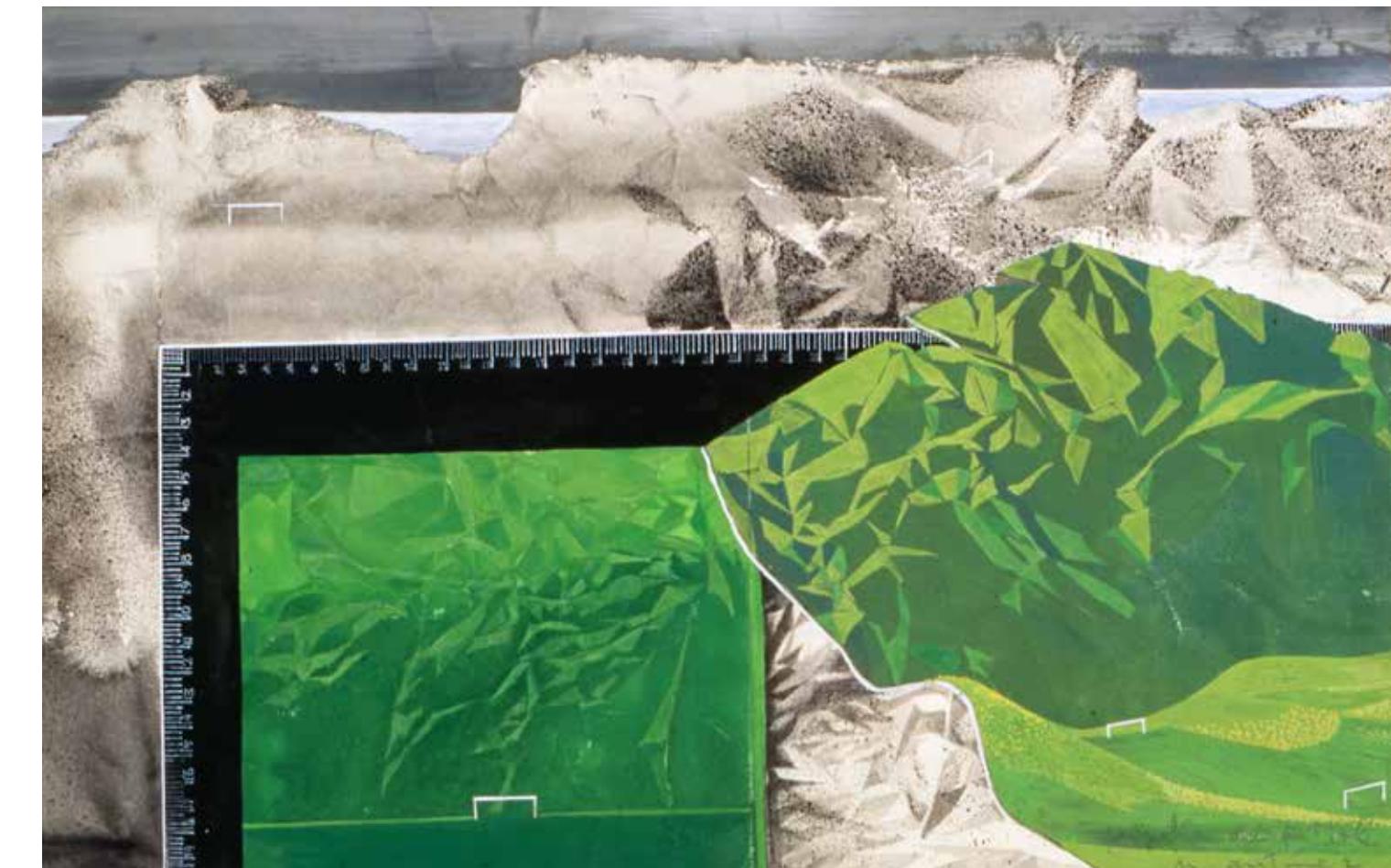
Nube con lluvia, 1975 / Acuarela sobre papel / Watercolor on paper / 52 x 31 cm



La lluvia en el vidrio, 1975 / Acuarela sobre papel / Watercolor on paper / 50.5 x 32.5 cm



*La medida del fuego*, 1975 / Acuarela y témpera sobre papel / Watercolor and tempera on paper / 31 x 52 cm



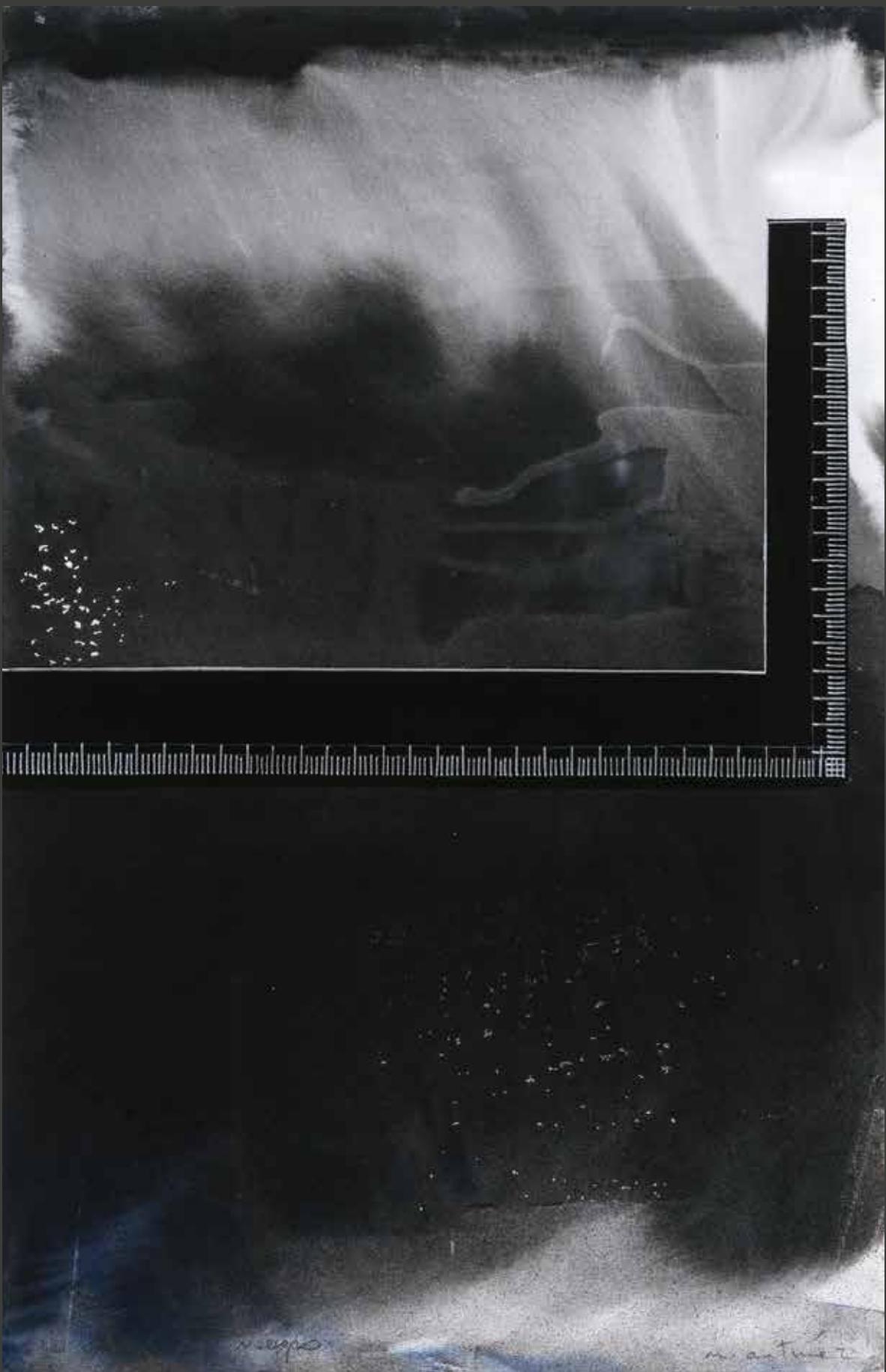
*Geografía del fútbol*, 1978 / Acuarela y témpera sobre papel / Watercolor and tempera on paper / 33 x 50 cm

## Lo incomensurable

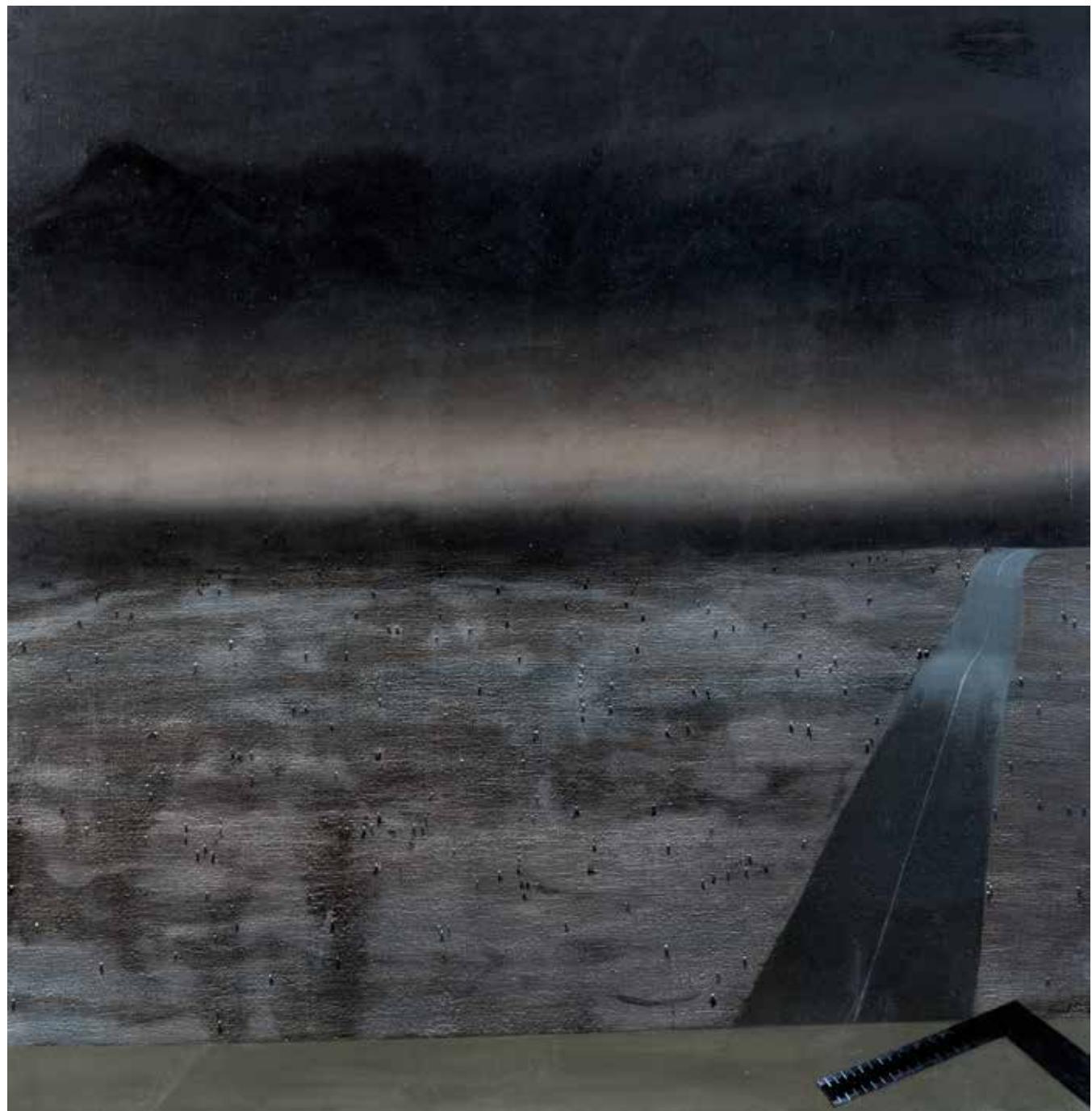
### The unfathomable

La serie de obras que conforman «Lo incomensurable» son atmosféricas. Advertimos un intento de medir lo inmedible, representar lo irrepresentable, por su monumentalidad o mutabilidad constante, acontecimientos efímeros atmosféricos de la naturaleza. Antúnez retrata fenómenos más bien abstractos, como las nubes o el fuego, y trata de medirlos, de racionalizarlos, de asirlos. Una regla metálica, tipo escuadra, acompaña estas imágenes; regla que existe actualmente en su taller, con la cual trabajó y que también reprodujo en sus pinturas. *La medida del negro* (1976), *La medida de la nube* (1977) y *La medida del fuego* (1975) son algunas de las piezas de esta serie.

The series of works that comprise "Lo incomensurable" (The unfathomable) are atmospheric. In them we may perceive an attempt to measure the unmeasurable, represent the unrepresentable, because of their monumentality or constant mutability as ephemeral atmospheric events of nature. Antúnez depicted somewhat abstract phenomena, like clouds or fire, and he tried to measure them, rationalize them, stroke them. A metal ruler, like a draftsman's square, accompanies these images: it was a ruler that he actually had in his studio, worked with, and reproduced in his paintings. *La medida del negro* (The measurement of black), from 1976; *La medida de la nube* (The measurement of the cloud), from 1977, and *La medida del fuego* (The measurement of fire), from 1975, are some of the pieces in this series.



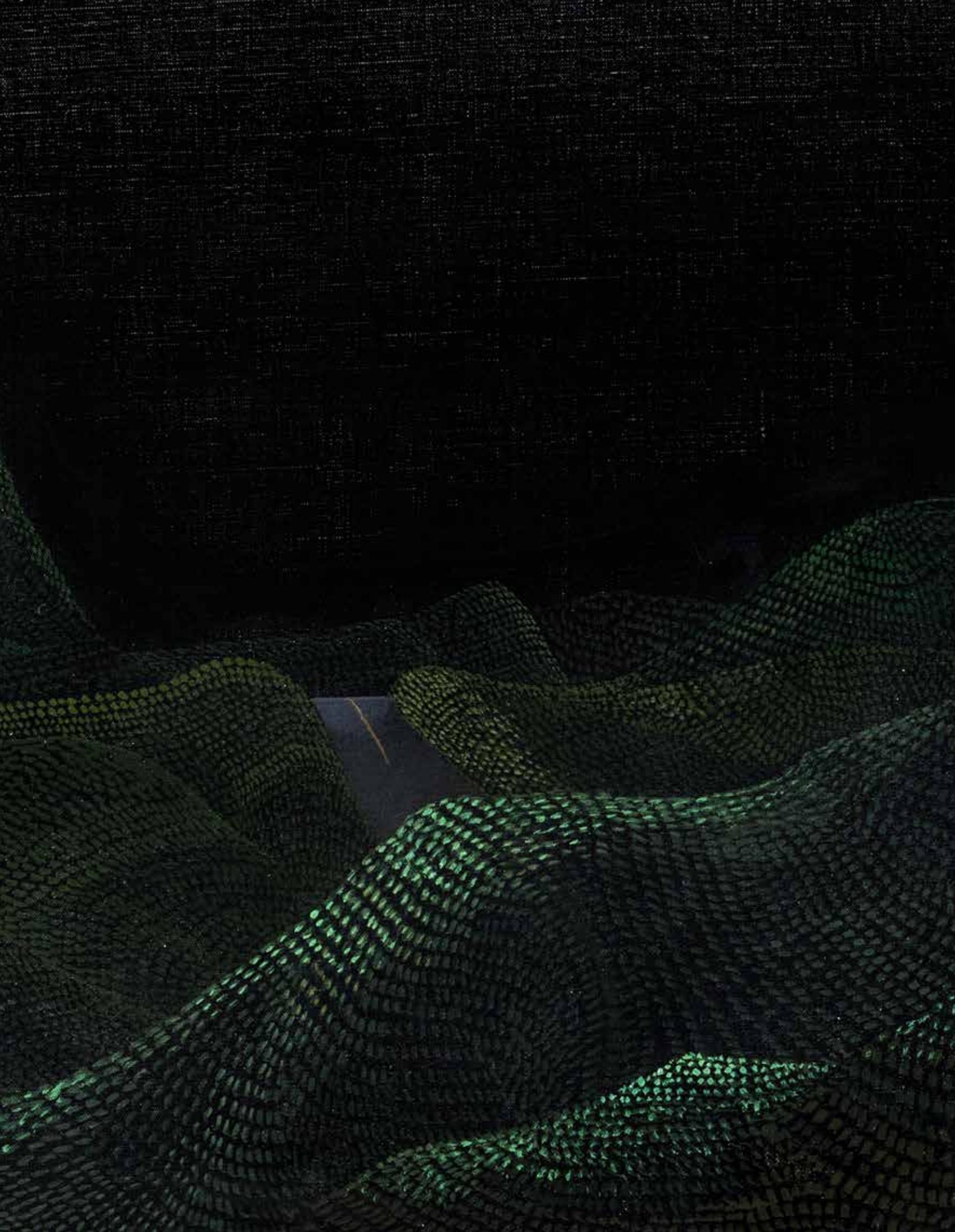
*La medida del negro*, 1976 / Acuarela y témpera sobre papel / Watercolour and tempera on paper / 52 x 31 cm



Desierto, c. 1985 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 160 x 160 cm



La noche abrupta, c. 1970 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 127 x 127 cm



Lo inconmensurable



Detalle de *La selva bajo el muro* / Detail from *La selva bajo el muro*  
*La selva bajo el muro*, 1979 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 65.5 x 101 cm



*Volantines en Lo Curro, 1958*

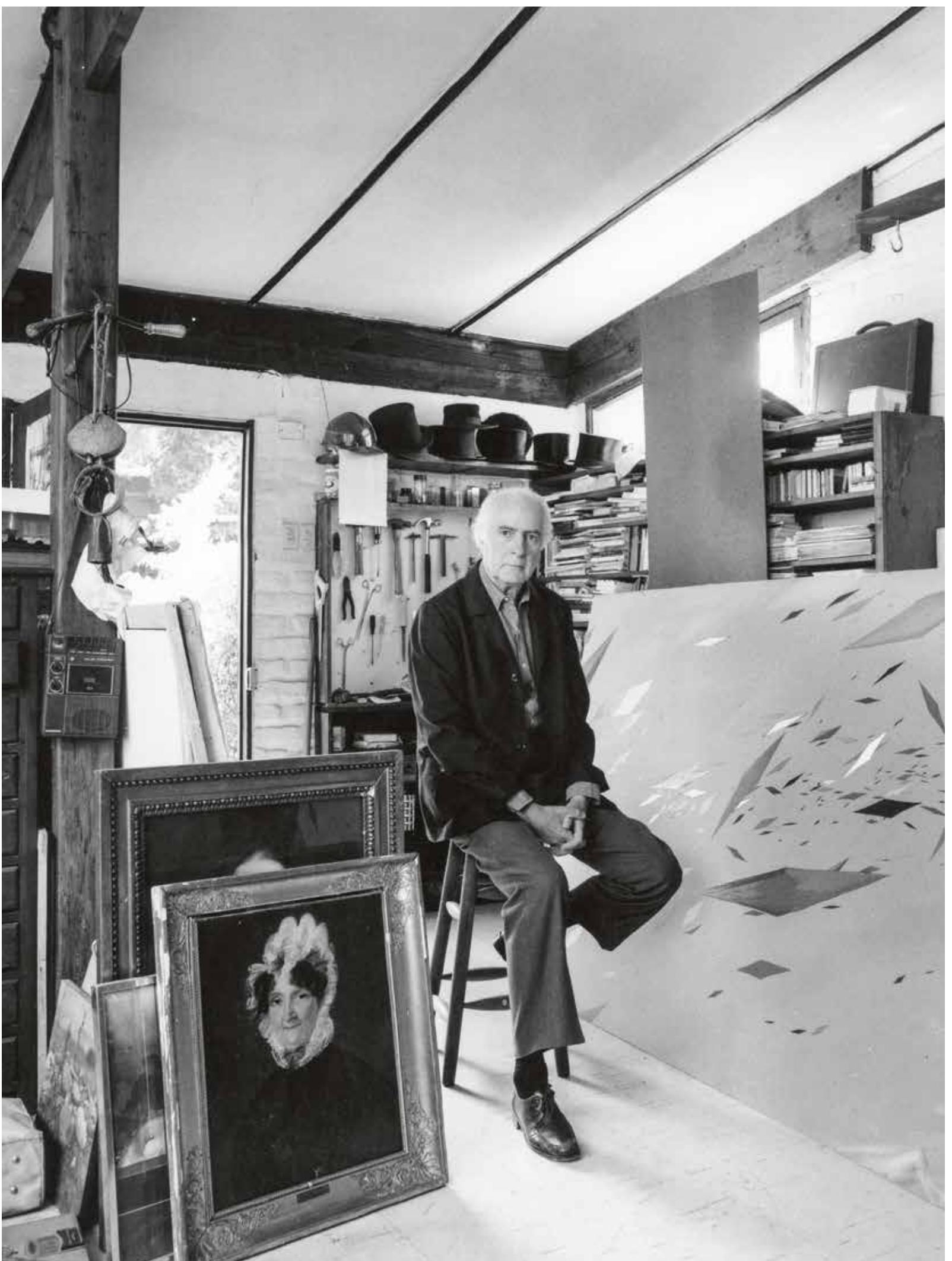
Acuarela, témpera y lápiz grafito sobre papel / Watercolor, tempera and graphite pencil on paper / 26.5 x 57 cm



*Volantín negro, 1985 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 20 x 15 cm*



Volantines, 1980 / Óleo sobre madera / Oil on wood / 134 x 244 cm

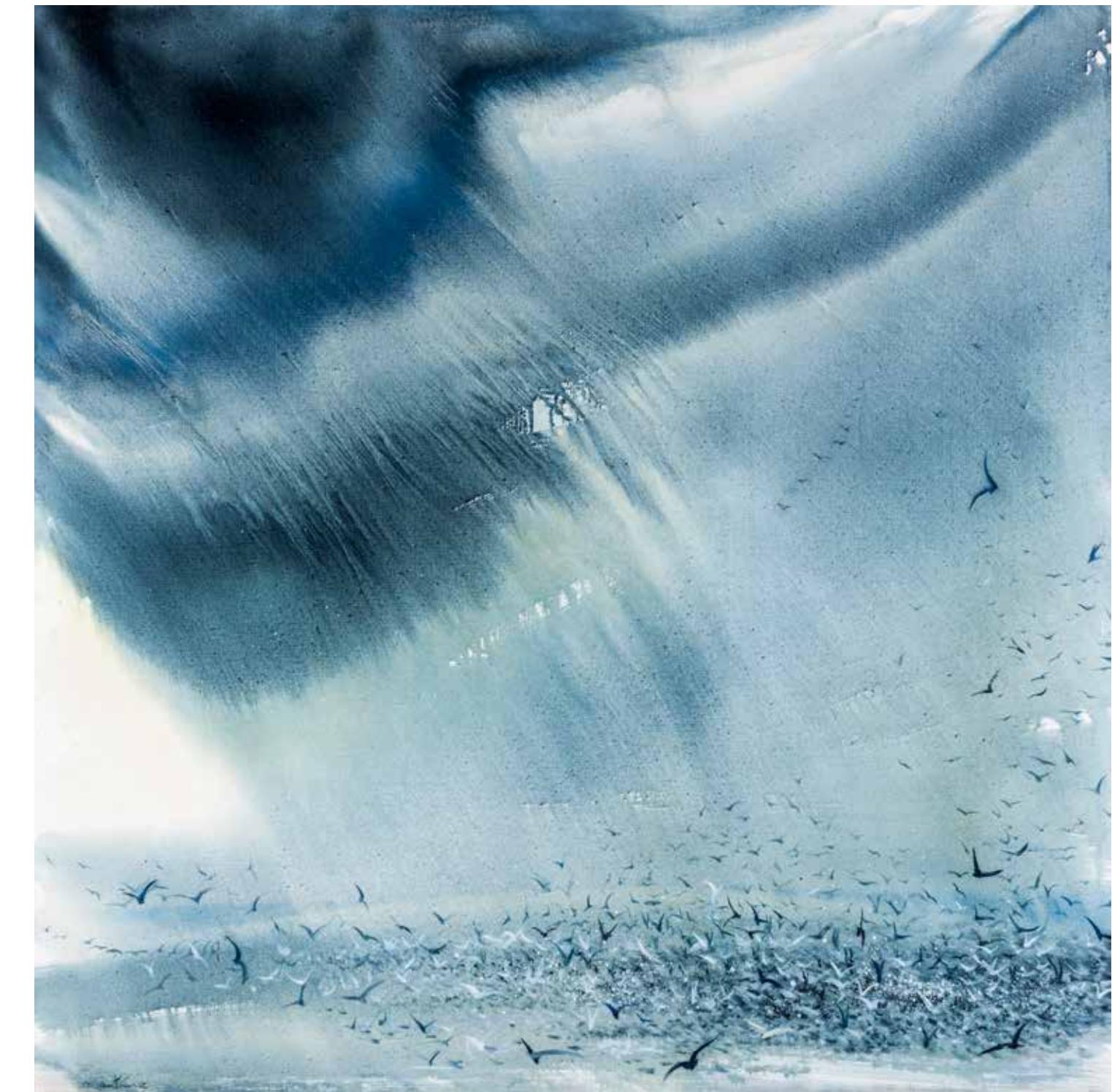


Nemésio Antúnez junto a la obra Volantines en el Taller de Pedro de Valdivia Norte, Santiago, c. 1990. Fotografía: © Luis Poirot, CREALIMAGEN

Nemésio Antúnez alongside the piece Volantines at the Pedro de Valdivia Norte studio, Santiago, c. 1990. Photograph: © Luis Poirot, CREALIMAGEN



Bañistas, 1989 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 81 x 100 cm

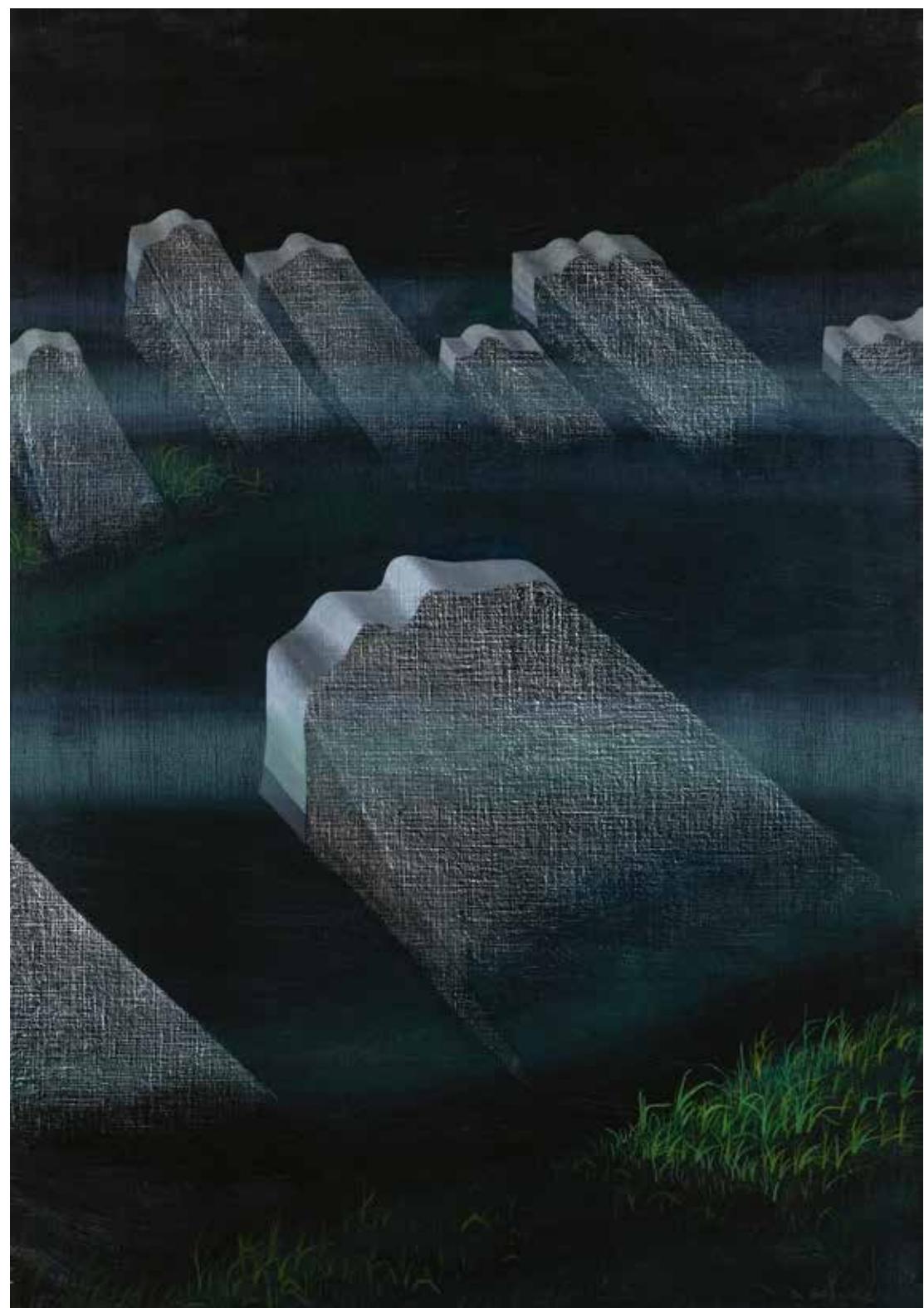


Cardumen, lluvia, 1988 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 160 x 160 cm  
Detalle de Cardumen, lluvia / Detail from Cardumen, lluvia →





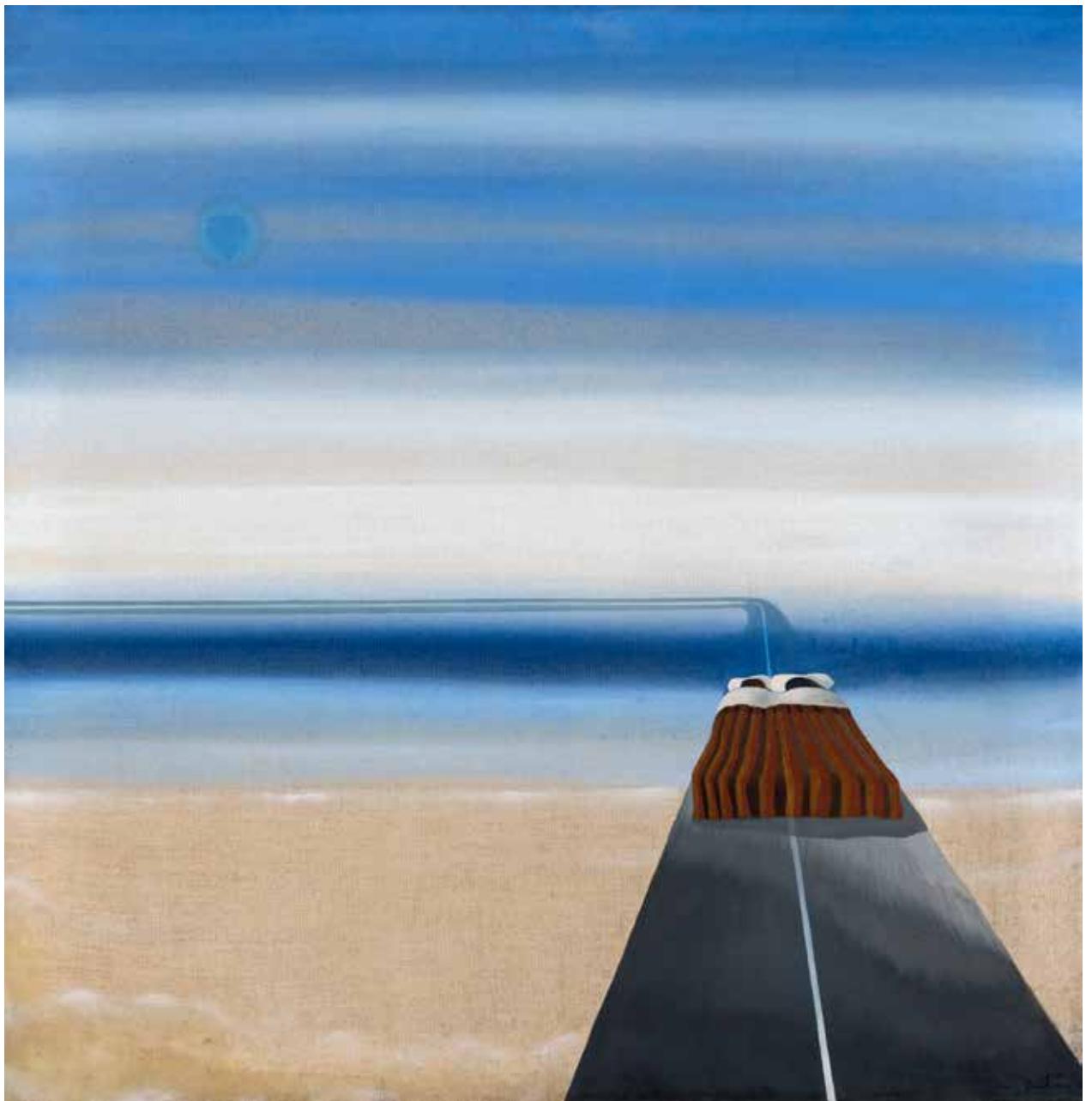
Cama en la niebla, 1977 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 90 x 89 cm



Camas en el río, 1980 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 92 x 65 cm



Lo incommensurable





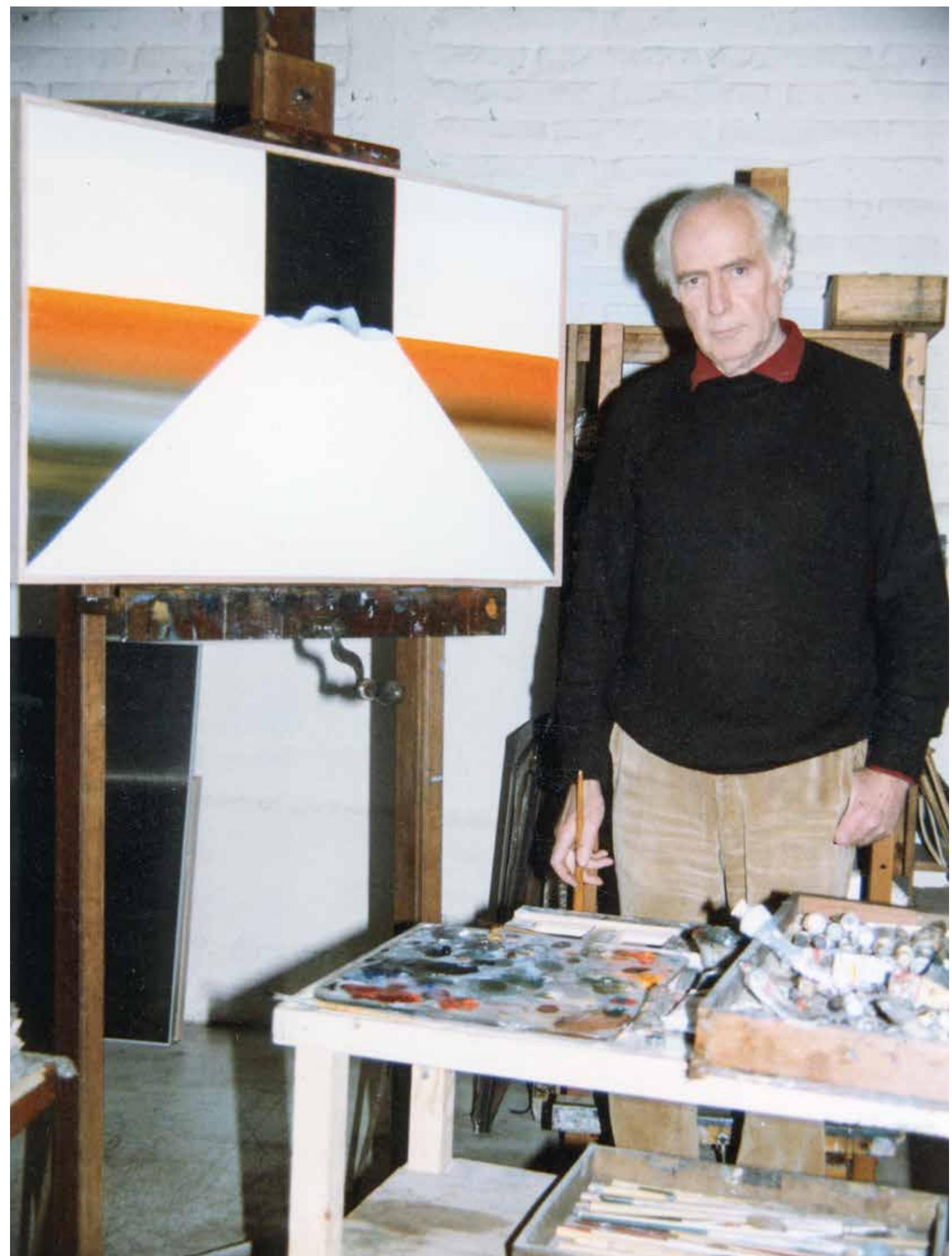
Dormimos en la costa, 1989-1991 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 100 x 81 cm



Tren nocturno a Concepción, 1973 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 101 x 126 cm

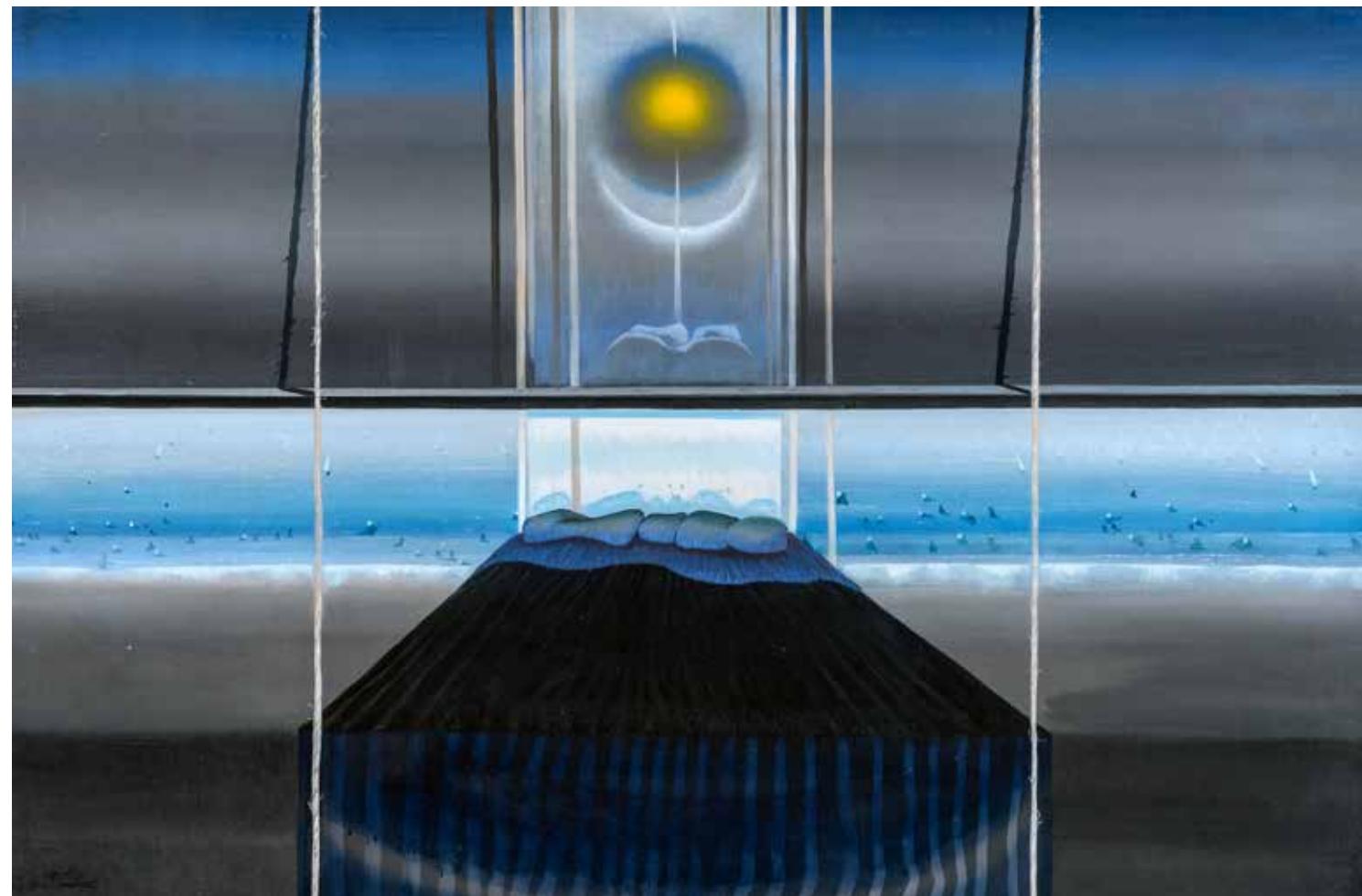


*La última cama*, 1983 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 60 x 92 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes / Collection of the National Museum of Fine Arts, Chile

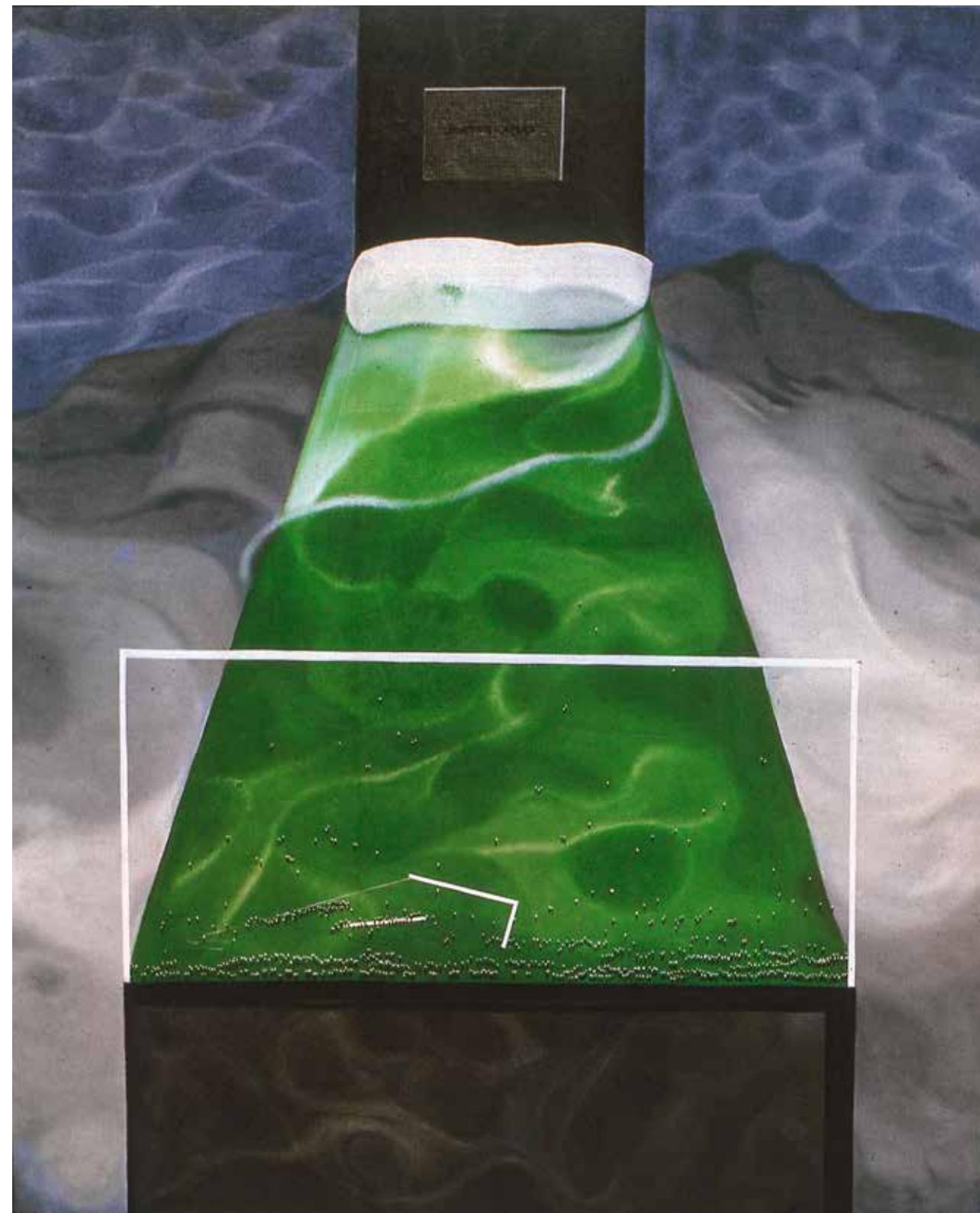


Nemesio Antúnez pintando la obra *La última cama* en su taller de Santiago, Chile, 1983

Nemesio Antúnez painting the work *La última cama* at his studio in Santiago, 1983



Frente al mar, 1976 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 60 x 92 cm



Cama fútbol, 1971 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 100 x 126 cm

«Me preguntan ¿qué te pasa con las camas?; pero si las camas son humanas, allí nacimos, amamos, enfermos nos refugiamos y también allí morimos. Ocho de las veinticuatro horas de cada día las pasamos en cama, si tienes treinta años, has pasado diez en cama, ¿por qué no pintar algo tan importante?».

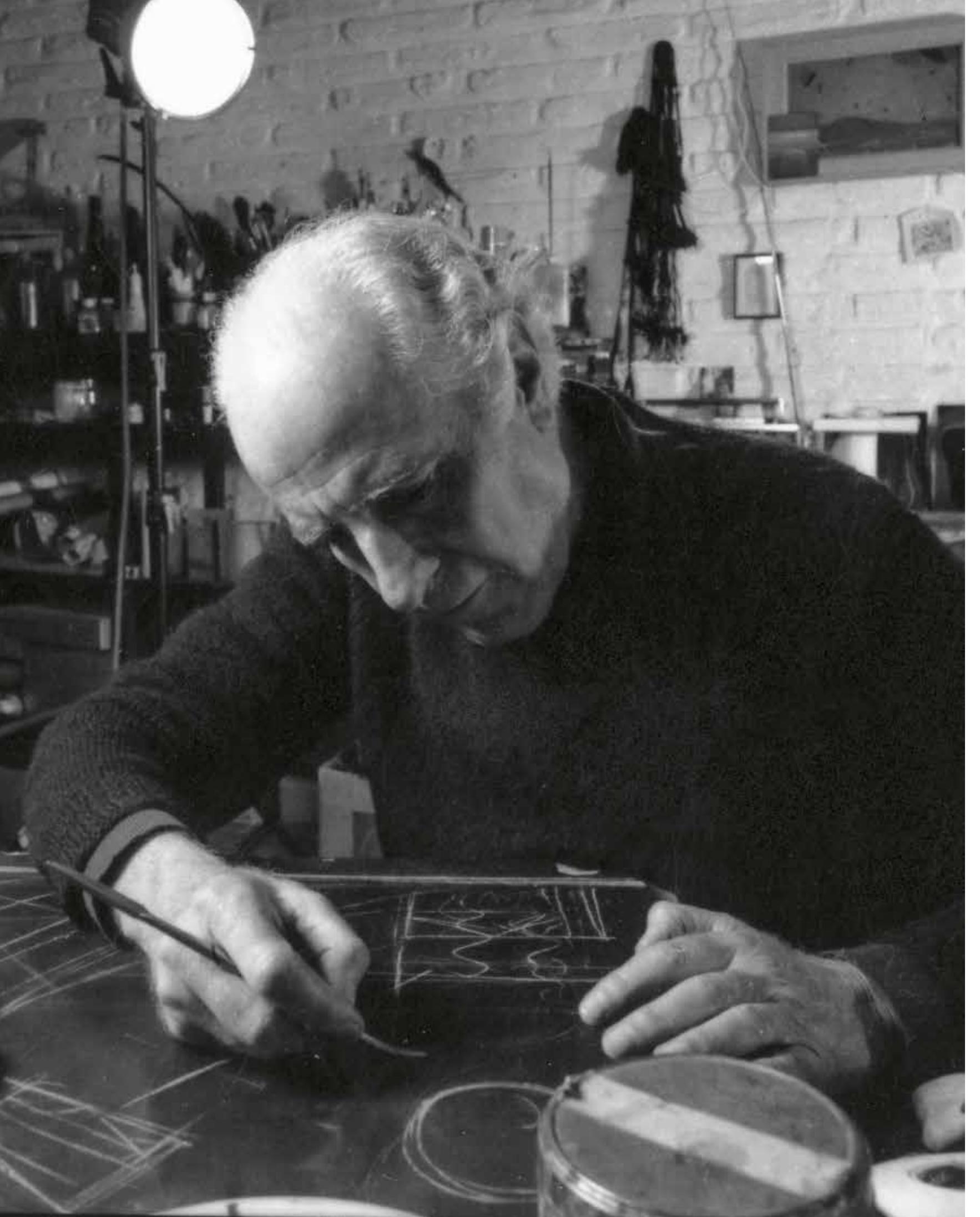
Nemesio Antúnez  
*Carta aérea*, 1988

"People ask me, 'what is it with you and beds?' And I say beds are human, we're born in them, we make love in them, when we get sick we take refuge in them, and we die in them too. We spend eight of our twenty-four hours each day in bed. So if you are thirty years old you've spent ten in bed. So why not paint something that important?"

Nemesio Antúnez  
*Carta aérea*, 1988

*Autorretrato con frío*, 1982 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 41 x 33 cm





# Visualidad popular

Popular visuality

Ya estuviera en París o Nueva York, Antúnez pensaba continuamente en Chile; sus estancias en el extranjero fueron nostálgicas y, por lo mismo, productivas. En sus palabras, la distancia le «inspiró algunos paisajes –cordillera– sustancialmente chilenos» (s/t 1). A su vez, gracias a las series de grabados, desarrolló otro de sus principios estéticos: multiplicación y acceso al arte. La operación técnica del grabado va contra la mitificación de la obra de arte como objeto único e irrepetible. Esta es otra de las razones que fundamentan la creación del Taller 99, en la medida en que no solo se crea arte fuera del canon universitario, sino que, además, se enseña cómo se multiplican las imágenes y se reducen sus costos para el público: «Mi intención pictórica es esta: poner la experiencia de la vida y las experiencias técnicas al servicio de la realidad chilena» (s/t 2). Y en *Carta aérea* afirma que «el grabado es la más democrática de las expresiones artísticas, (...) debido a esa multiplicidad, es de bajo precio y al alcance de un gran número de personas» (21).

Nemesio Antúnez buscó rescatar y visibilizar la creatividad chilena que se puede encontrar de norte a sur en la memoria cotidiana y colectiva de un hacer alejado de instituciones oficiales. Identificó en los artesanos y en los diferentes oficios populares la emergencia de una capacidad transformadora y creativa permanente e irrefrenable que había sido postergada por las élites locales y la alta cultura de ciertas instituciones. De ahí que lo veamos apoyando la formación y práctica del grabado o difundiendo patrimonios vivos, es decir, maestros y maestras de los más diversos oficios. Gracias a la radio y la televisión fue un gran anfitrión que dio a conocer, en el programa *Ojo con el arte*, a ceramistas, volantineros, maniceros. De ahí su interés por transformar la institución museal a través de un programa de intervenciones radicales y de la recuperación del arte no oficial, como el de la pintura ingenua o naïf que practicaban artistas autodidactas y que tuvieron un lugar en la programación del museo. Al borrar los límites impuestos por una élite conservadora, cerrada y reiterativa, puso en un mismo nivel a artesanos y artistas, abriendo la posibilidad de que cualquier persona fuera artista.

Nemesio Antúnez frente a una piedra litográfica en el Taller de Pedro de Valdivia Norte, Santiago, 1989. Fotografía: Marc Theurillat  
Nemesio Antúnez in front of a lithographic stone at the Pedro de Valdivia Norte workshop, Santiago, 1989. Photograph: Marc Theurillat

Whether in Paris or New York, Antúnez was always thinking about Chile: his periods abroad were always nostalgic and, for that reason, productive. He himself acknowledged that the distance "inspired some substantially Chilean –mountain– landscapes" (Untitled 1). At the same time, thanks to his print series, he cultivated another of his aesthetic principles: multiplicity and access to art. The technical operation of printmaking goes against the mythification of the work of art as a singular, unrepeatable object. This is another reason he decided to set up Taller 99, a place not only for creating art outside the university canons but for teaching how to multiply images and reduce costs for the public: "My pictorial intention is this: to put life experience and technical experiences at the service of Chilean reality" (Untitled 2). And in *Carta aérea*, he states that "the print is the most democratic of artistic expressions...its multiplicity keeps the price down and makes it accessible to large numbers of people" (21).

Nemesio Antúnez sought to recognize and lend visibility to the kind of Chilean creativity that one finds from north to south, in the everyday, collective memory of practices that have little connection with official institutions. In artisans and various popular crafts practices, he identified the emergence of a permanent, irrepressible creative and transformative capacity that until then had been effectively ignored by the local elite and the high culture of certain institutions. This is the reason why one would find him supporting the training and practice of printmaking or drawing attention to "living heritage" in the form of artisans, male and female, of a wide range of crafts. On the radio and television he was a great host who disseminated the work of ceramicists, kite flyers, and peanut vendors, particularly on the program *Ojo con el arte* (Eyes on art). From this preoccupation evolved his desire to transform the institution of the museum, through a program of radical interventions and by vindicating the importance of unofficial art like the innocent, naïve paintings by self-taught artists, for whom he, in fact, found a space in the museum's programming. By erasing the boundaries set by a conservative, closed-minded, repetitive elite, he put artisans and artists on the same level, proposing the possibility that anyone could be an artist.

El programa de crítica institucional que llevó el Museo de Bellas Artes con Antúnez como director, mediante las exposiciones de Cecilia Vicuña, Juan Pablo Langlois, Lea Lublin, Luis Camnitzer y Liliana Porter, fue la demostración de esta voluntad por romper límites institucionales y artísticos, en este caso, de lo que hasta ese momento se entendía por obra de arte y museo. El gesto de apertura del museo no fue solo un programa externo, sino permanente, en la medida en que decidió sacar toneladas de tierra del patio central para convertirlo en la sala Matta; sacó la tierra y los mármoles e hizo ingresar la luz hacia el subsuelo.

El historiador Gabriel Salazar se ha preocupado de recuperar dicha historia de la creatividad popular en tensión con las instituciones oficiales, omitida hasta entonces por la historiografía, y ha decidido potenciar la narrativa de los que no han tenido voz, porque, al igual que Antúnez, reconoce su fuerza:

Si la memoria popular no encuentra prácticas «científicas» para socializarse y sistematizarse, lo normal es que encuentre su salida bajo forma de poesía popular, payas, mitos o leyendas, en la que la profundidad de los sentimientos va de la mano con el relato de los hechos, la opinión popular y la crítica social (103).

La participación en actividades culturales y literarias fue parte del interés permanente de Antúnez. Por ejemplo, su ya mencionada intervención en el Congreso Continental de la Cultura en Santiago, organizado por Neruda, o su asistencia a Concepción, desde fines de la década de los cincuenta, a los Encuentros de Escritores Americanos, organizados por Gonzalo Rojas. Durante estas instancias fortalece su amistad con Violeta y Nicanor Parra; prueba de ello son las ilustraciones que componen las carátulas de los discos de la cantora.

Otro registro de esta atmósfera cultural fue la obra del muralista Julio Escámez en el interior de la farmacia Maluje, en 1957 (Tucapel 676, Concepción). Allí se cuenta la historia de la medicina y su convivencia con los pueblos originarios. En el tercer panel, vemos retratados a Violeta Parra y Nemesio Antúnez en medio de una multitud que representa a todo el pueblo, en el cual no existen distinciones de clase ni de etnia. Mientras Violeta Parra en los años cincuenta rescata la música que aún no tiene partitura desde el interior del campo chileno, Antúnez recupera imaginarios populares. Víctor Herrero recuerda esta amistad:

Por la ciudad, que en esos años se estaba industrializando a pasos agigantados, no solo pasaban luminarias consagradas como Pablo Neruda, sino también creadores en ciernes, como Nemesio Antúnez. Violeta lo conoció en enero, durante las actividades de la Escuela de Verano, y pronto cimentaron una amistad perdurable. Se admiraban recíprocamente. Tanto así, que la cantante hizo una pequeña obra llamada *Los manteles de Nemesio*. Era una pieza musical para guitarra y voz soprano; y para componerla, Violeta había encontrado la inspiración en un cuadro de Antúnez. «En Concepción mi mamá tuvo una vida de creación riquísima», comentó Ángel, «por ahí pasaban tantos intelectuales y fue ahí cuando mi madre conoció a Nemesio y compuso *Los manteles*» (275).

As director of the National Museum of Fine Arts, Antúnez instituted a program of institutional criticism, and through exhibitions of artists such as Cecilia Vicuña, Juan Pablo Langlois, Lea Lublin, Luis Camnitzer and Liliana Porter he manifested his determination to break through institutional and artistic boundaries, and to question what people at the time understood art and museums to be. And this gesture of opening up the museum was not just an external one; he made it permanent when he decided to remove tons of earth from the museum's central courtyard in order to transform it into the Sala Matta: by removing earth and marble he brought light to the basement level.

The historian Gabriel Salazar has long insisted upon the importance of acknowledging this aspect of history, of how popular creativity has unfolded in tension with official institutions, something that local historiography traditionally overlooked. He emphasized supporting the narratives of those who have not been given voices because, like Antúnez, he recognizes their power:

If popular memory does not find "scientific" practices to disseminate and codify, it will find release through the form of popular poetry, songs, myths and legends, in which the depth of feelings accompanies the retelling of facts, popular opinion and social criticism (103).

Participation in cultural and literary activities was a constant interest and commitment for Antúnez. Some of the more notable examples include his involvement in Neruda's Continental Congress for Culture in Santiago, or his attendance at the Encounters of American Writers, which Gonzalo Rojas organized in Concepción starting in the late fifties. It was at these activities that he forged his friendship with Violeta and Nicanor Parra, evidence of which may be admired in the illustrations that grace Violeta's album covers.

Another example of this cultural atmosphere was the work the muralist Julio Escámez created for the interior of the Maluje pharmacy, located at Tucapel 676 in Concepción, in 1957. In this mural the artist recalls the history of medicine and its coexistence with the indigenous communities. On the third panel, we see Violeta Parra and Nemesio Antúnez amid a multitude intended to represent the entire nation, in which class and ethnic distinctions do not exist. While Violeta Parra found and preserved music from deep within the Chilean countryside in the nineteen fifties, Antúnez recovered popular imagery. Víctor Herrero recalls their friendship:

The city, which was rapidly becoming industrialized in those years, not only received visits from celebrated figures like Pablo Neruda, but also from emerging artists like Nemesio Antúnez. Violeta met him in January during the Summer School activities, and they quickly formed what would ultimately be a very lasting friendship. They admired each other—so much, in fact, that Violeta created a small musical piece for guitar and soprano called *Los manteles de Nemesio* (Nemesio's tablecloths). To compose it Violeta had found inspiration in one of Antúnez's paintings. "In Concepción my mother had a very rich creative life," her son Ángel has said. "So many intellectuals passed through, and that was where my mother met Nemesio and composed *Los manteles*" (275).

Otro ejemplo de este rescate de memorias creativas –y prueba de una complicidad e interés común– será la elaboración conjunta de una pintura entre Roberto Matta y Antúnez en 1953, en la que se aprecia una afinidad intelectual y artística. La investigación de lo cósmico y lo telúrico ya habían sido asuntos que Matta había pintado y, en este caso, los volcanes recuerdan el interior del horno de suelo de los artesanos. Antúnez, por su parte, sobrepone e intercala entre las pinceladas de Matta a un jinete de Quinchamalí que galopa acompañado por una banda, mientras unos peces abajo corren en la misma dirección.

En 1958, tras realizar el mural *Terremoto* en el cine Nilo, extendió la temática telúrica, pero ya no a la superficie del terremoto, sino que al interior del magma transformador y, en este caso, creativo de Quinchamalí. Mientras se ingresa a la galería en la que está ubicado el cine Huelén (Huérfanos con San Antonio), nos desplazamos sobre las figuras negras en una secuencia que recuerda el efecto de los veinticuatro cuadros por segundo en el cine. Cada figura queda recortada contra el blanco del suelo hasta culminar en una escena de conjunto donde se aprecia, en el enrojecido muro, el interior infernal y festivo, como si fuera un gran horno en el que se cuecen con fuego las distintas figuras características de Quinchamalí. La serie de grabados que realizó durante esos años muestran la liberación de estas figuras en distintas escenas cotidianas del campo: en la trilla, almorzando o bailando cueca.

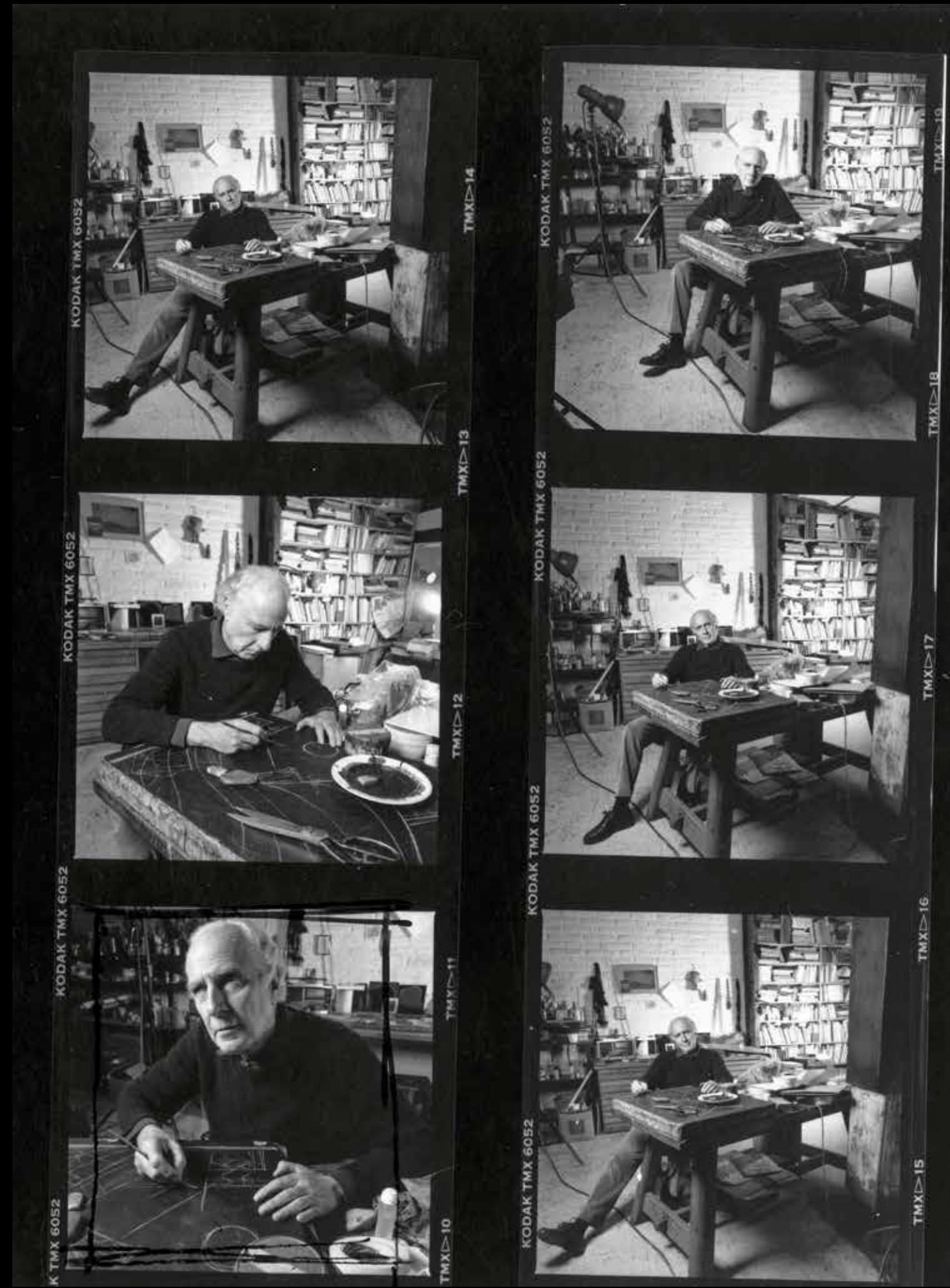
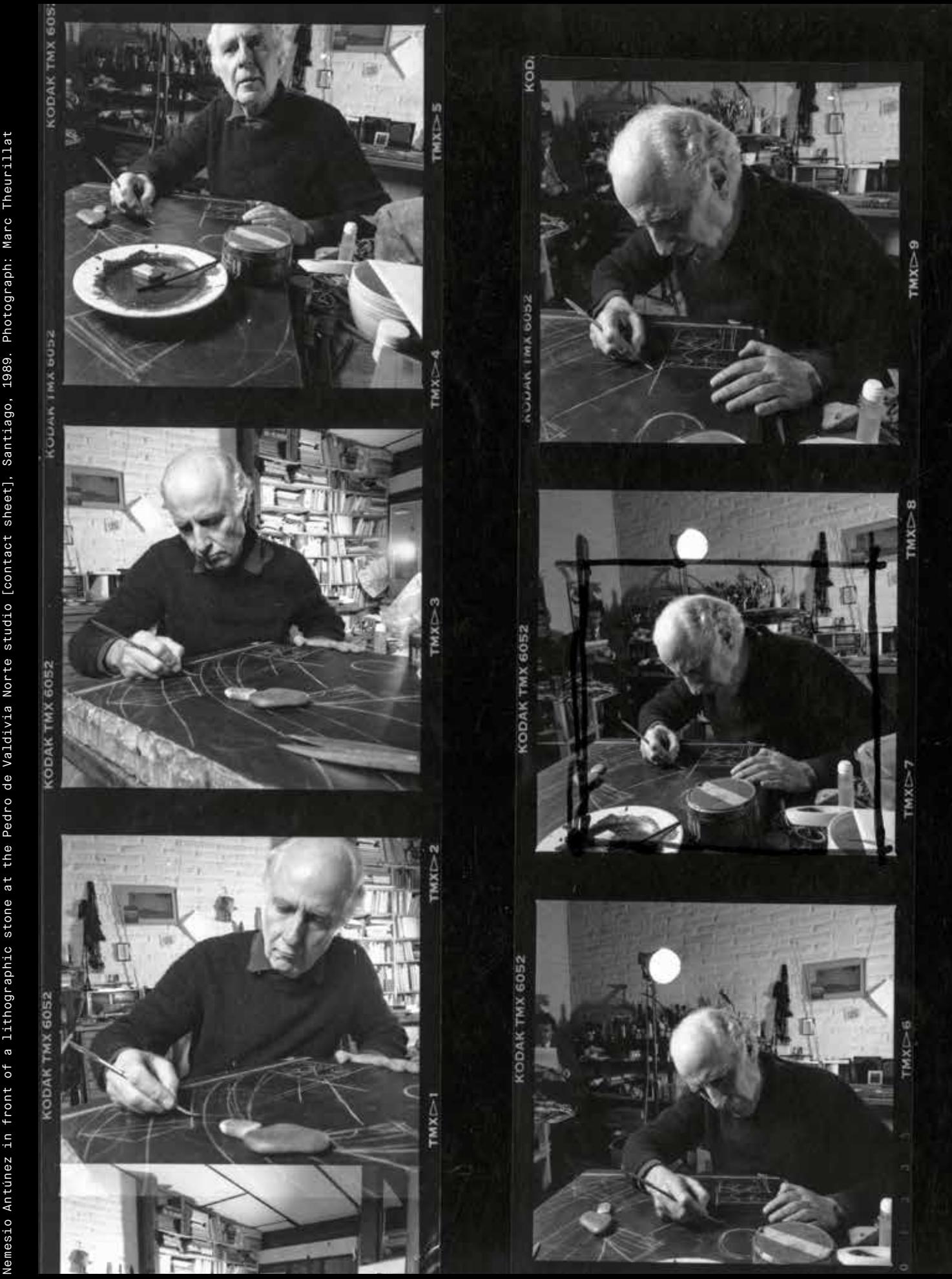
El contexto bajo el cual Antúnez comienza a valorar los «objetos inanimados», retratando objetos o situaciones cotidianas y domésticas, tal vez lo encontramos en la disputa creativa que se produjo por aquellos años entre Pablo Neruda y Nicanor Parra a propósito de cómo enfrentar el materialismo histórico. El asunto ideológico era ver de qué manera se prescinde de la mitificación del mundo y, a cambio, se opta por una dimensión existencial concreta, donde lo pequeño y lo nimio contienen el mundo en sí. Parra lo zanjó, de cierto modo, en «*Soliloquio del individuo*» y, por su parte, Neruda publicó *Odas elementales*, que sintetizará años más tarde en «*Oda a las cosas*» publicado en *Navegaciones y regresos*. En este sentido, parafraseando a Neruda, podríamos afirmar que Antúnez pintó *escenas elementales* para redescubrir el micromundo en mesas, manteles, piedras, cubiertos, ampolletas, bicicletas, reglas, platos, volantines... cosas, como dijo el premio Nobel, «que acompañaron / de tal modo / mi existencia / que conmigo existieron / y fueron para mí tan existentes / que vivieron conmigo media vida / y morirán conmigo media muerte» (769).

Another example of this recovery of creative memories –and evidence of a common interest and complicity– is the painting that in 1953 Roberto Matta and Nemesio Antúnez created together, a joint project that reveals the intellectual and artistic affinities the two men shared. Matta had already engaged in his probe of the cosmic and telluric, and in this collaboration the volcanoes recall the interior of the artisan's earth oven. Antúnez, in his role, superimposes and intersperses among Matta's brushstrokes a horseback rider from Quinchamalí who gallops with his flock, as a shoal of fish run in the same direction underneath.

In 1958, after finishing the *Terremoto* mural in the Nilo movie house, he continued with this earthquake motif, concerned no longer with the surface of the tremor but with the transformative and, in this case, creative magma inside Quinchamalí. As one enters the commercial gallery where the Huelén movie house is located (between the streets Huérfanos and San Antonio), one advances forward on black figures in a sequence that recalls the effect of the twenty-four frames per second in the movies. Each figure is silhouetted against the white floor, until culminating in a collective scene where, on the reddened wall, we find the infernal, festive interior, like a great oven in which the various typical Quinchamalí figures are being cooked in fire. The series of lithographs that he made during those years display the liberation of these figures in different everyday countryside scenes: threshing, eating lunch, or dancing cueca.

The context in which Antúnez began to value "inanimate objects," depicting everyday domestic objects and situations, is perhaps best described through the creative dispute between Pablo Neruda and Nicanor Parra during those years, over how to deal with historical materialism. The ideological issue in question was that of how to overcome the mythification of the world and, instead, favor a concrete existential dimension, where the minuscule and insignificant contain the world. Parra resolved this, in a way, in "Soliloquio del individuo" (The individual's soliloquy), while Neruda published his *Odas elementales* (Elemental odes), which he would synthesize many years later in the "Ode to things," which was published in *Navegaciones y regresos* (Navigations and returns). In this sense, to paraphrase Neruda, we might say that Antúnez painted "elemental scenes" in order to rediscover the micro-world in tables, tablecloths, stones, silverware, lightbulbs, bicycles, rulers, plates, kites...things, as the Nobel prize winner said, that "were so close / that they were a part / of my being / that they lived half my life / and will die half my death" (n.p.).

Nemesio Antúnez frente a una piedra litográfica en el Taller de Pedro de Valdivia Norte [tira de contacto], Santiago, 1989. Fotografía: Marc Theurillat



## Antúnez y Matta

Después de diez años de viajes, procesos creativos y experiencias en el extranjero, Nemesio Antúnez regresó a Chile en 1953 con el propósito de recorrer el territorio en búsqueda de las tradiciones, las técnicas y los saberes populares, inspirado en la poesía de Pablo Neruda y en la recopilación de música popular emprendida por Violeta Parra. Esta pintura fue realizada por Roberto Matta y Nemesio Antúnez ese año. Es posible reconocer con facilidad la mano de cada uno. Matta pintó el fondo y Antúnez las figuras. El trazo de Matta se vislumbra en la velocidad y la paleta de colores que aparece en el fondo. Antúnez, por su parte, una vez más pinta una escena rural con pájaros, caballos y siluetas negras en movimiento, inspirada en las cerámicas de Quinchamali.

After ten years of travel, creative processes and experiences abroad, Nemesio Antúnez returned to Chile in 1953 in order to travel through his country in search of popular traditions, practices, and knowledge, inspired by the poetry of Pablo Neruda and the collections of popular music that Violeta Parra had gathered. This painting was done by Roberto Matta and Nemesio Antúnez that same year. It is not hard to discern the mark of each painter: Matta painted the background and Antúnez the figures. Matta's brushstroke is evident in the speed and the color palette we find in the background. Antúnez, on the other hand, once again paints a rural scene with birds, horses and black silhouettes in motion, inspired by the ceramics of Quinchamali.

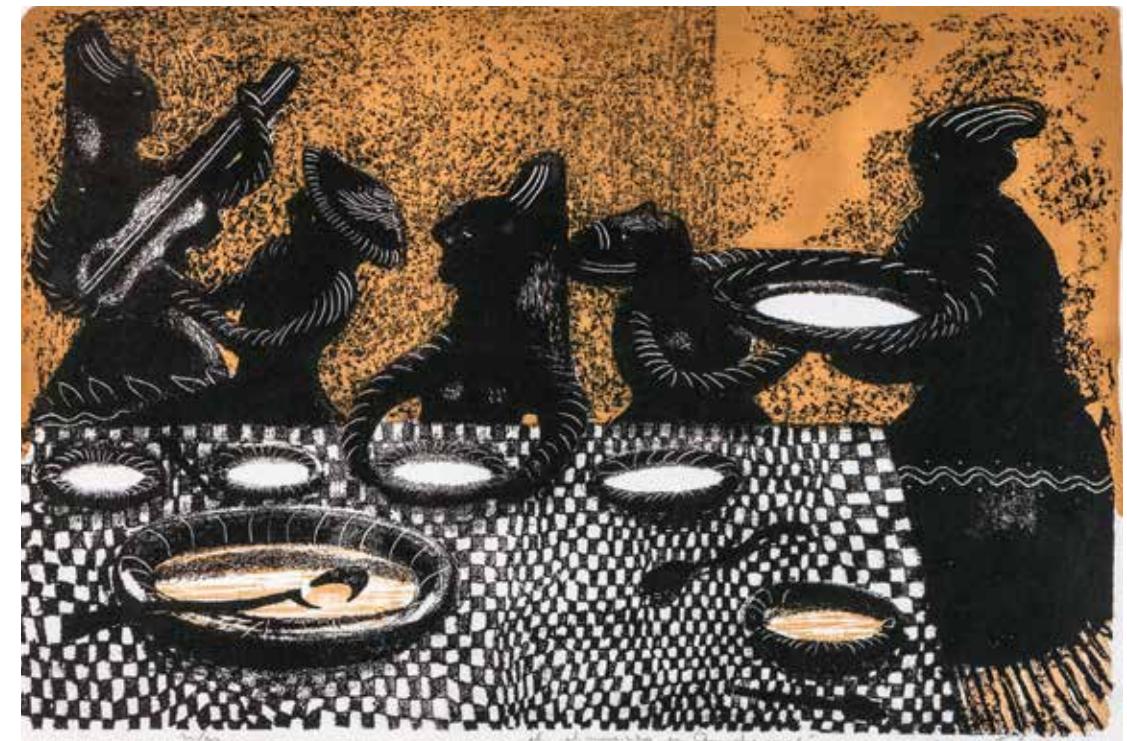
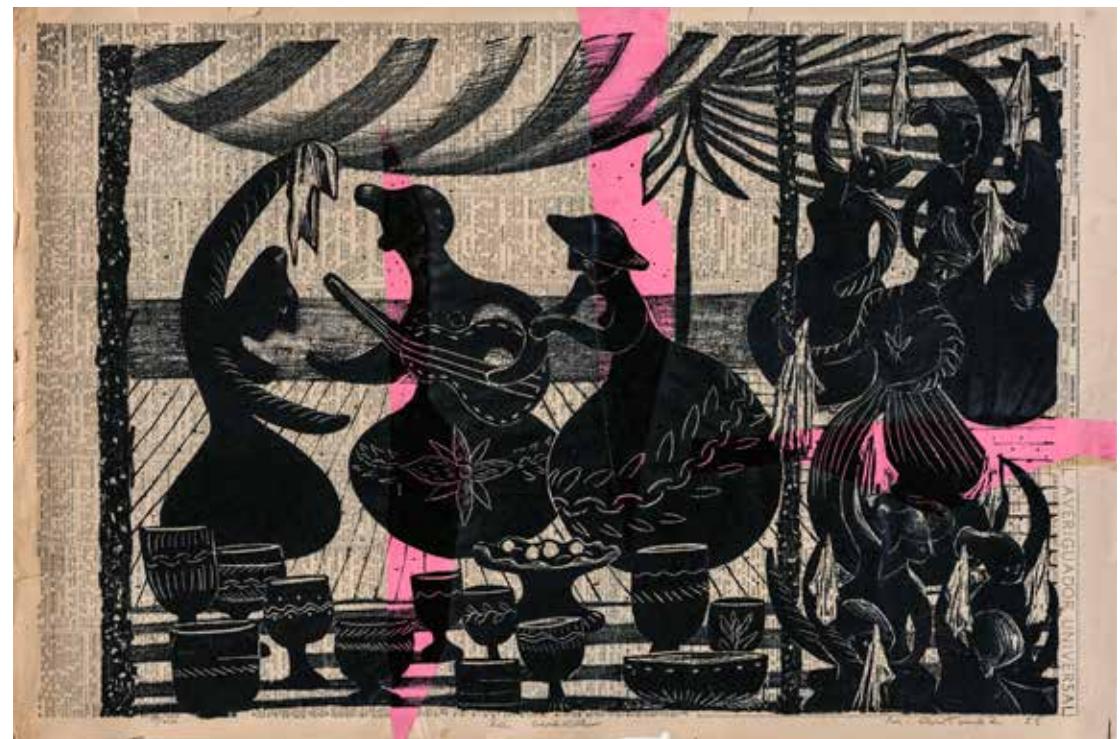


Roberto Matta y Antúnez en el hall central del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1970

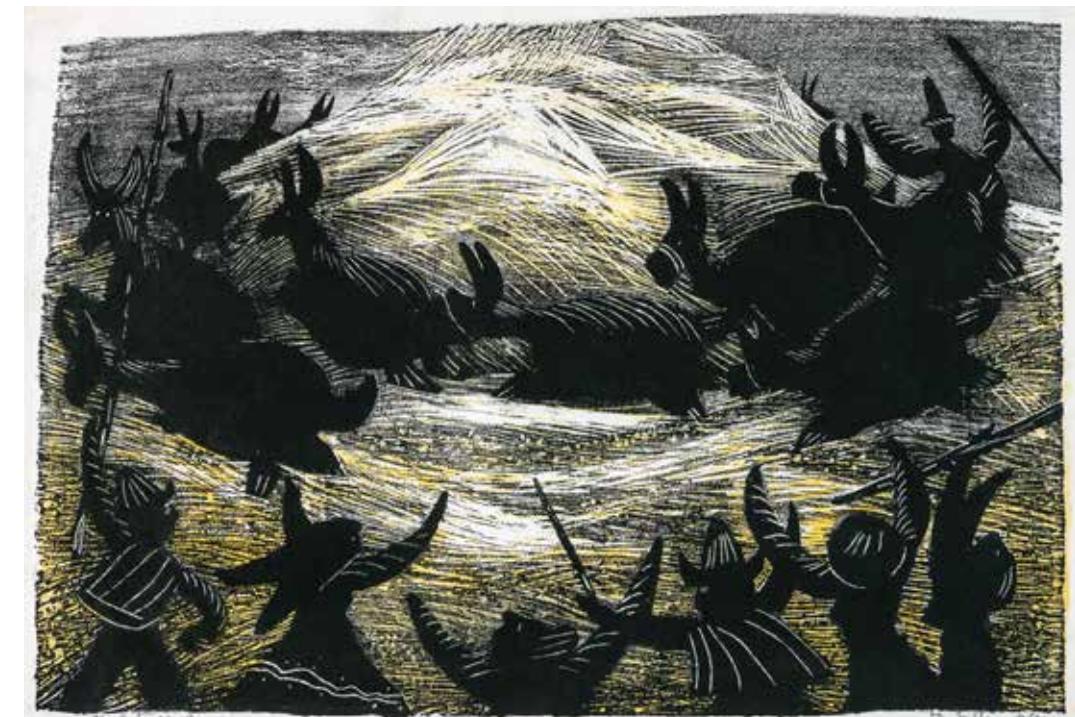
Roberto Matta and Antúnez in the atrium of the Chilean National Museum of Fine Arts, Santiago, 1970



Nemesio Antúnez y Roberto Matta, pintura en colaboración, 1953 / Óleo sobre tela / 60.5 x 111 cm  
Painting collaboration between Nemesio Antúnez and Roberto Matta, 1953 / Oil on canvas / 60.5 x 111 cm



*La cueca de Quinchamali*, 1955 / Litografía sobre papel de periódico / Lithograph on newsprint / 37.2 x 53 cm  
*El almuerzo en Quinchamali*, 1955 / Litografía sobre papel / Lithograph on paper / 33 x 50 cm



*Después de la fiesta*, 1955 / Litografía sobre papel / Lithograph on paper / 50 x 35 cm  
*La trilla de Quinchamali*, 1955 / Litografía sobre papel / Lithograph on paper / 33 x 50 cm  
 Detalle de *La cueca de Quinchamali* / Detail from *La cueca de Quinchamali* →

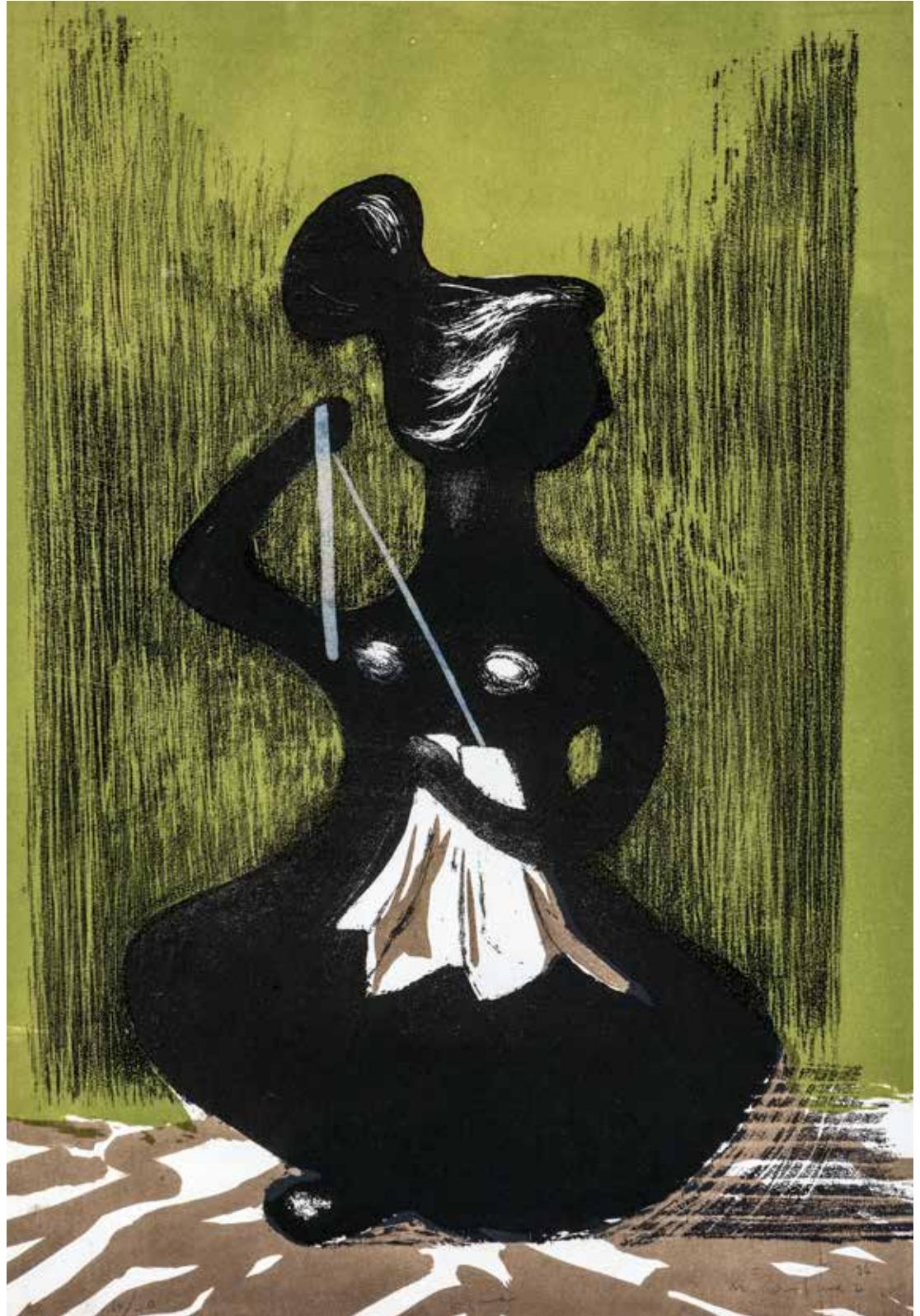




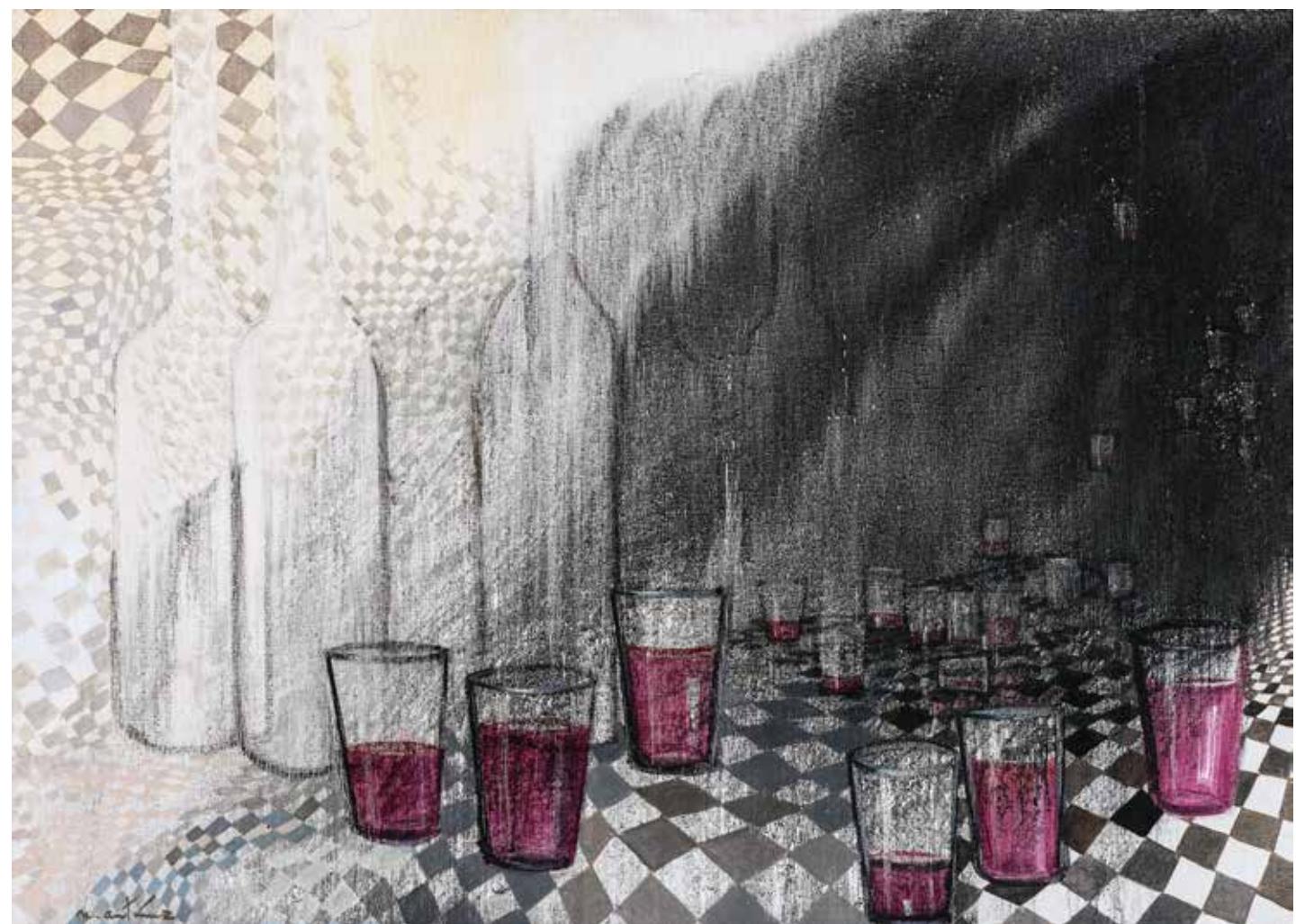
*La planchadora*, 1954 / Litografía sobre papel / Lithograph on paper / 50 x 33 cm



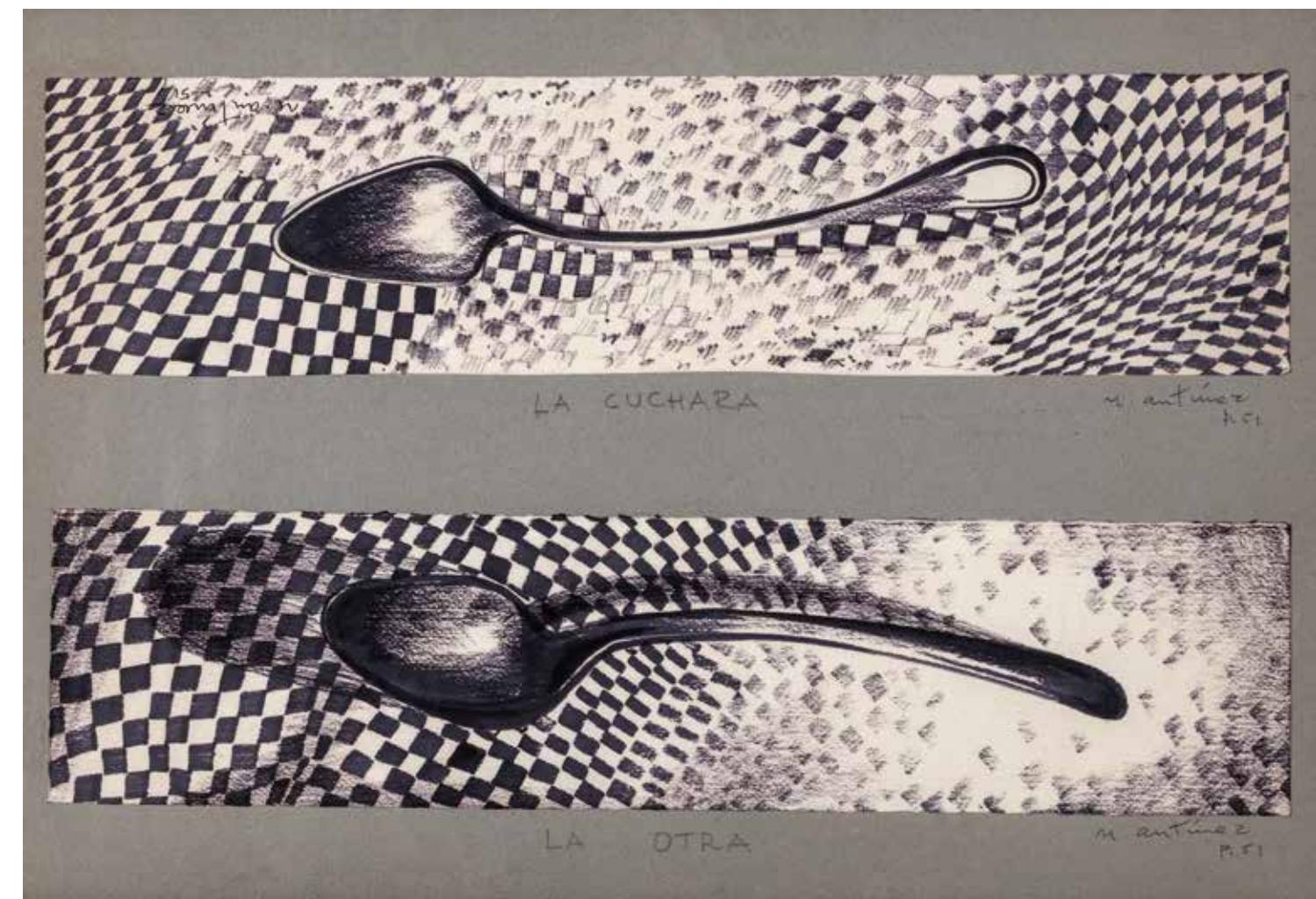
*La peinadora*, 1958 / Litografía sobre papel / Lithograph on paper / 50 x 33 cm



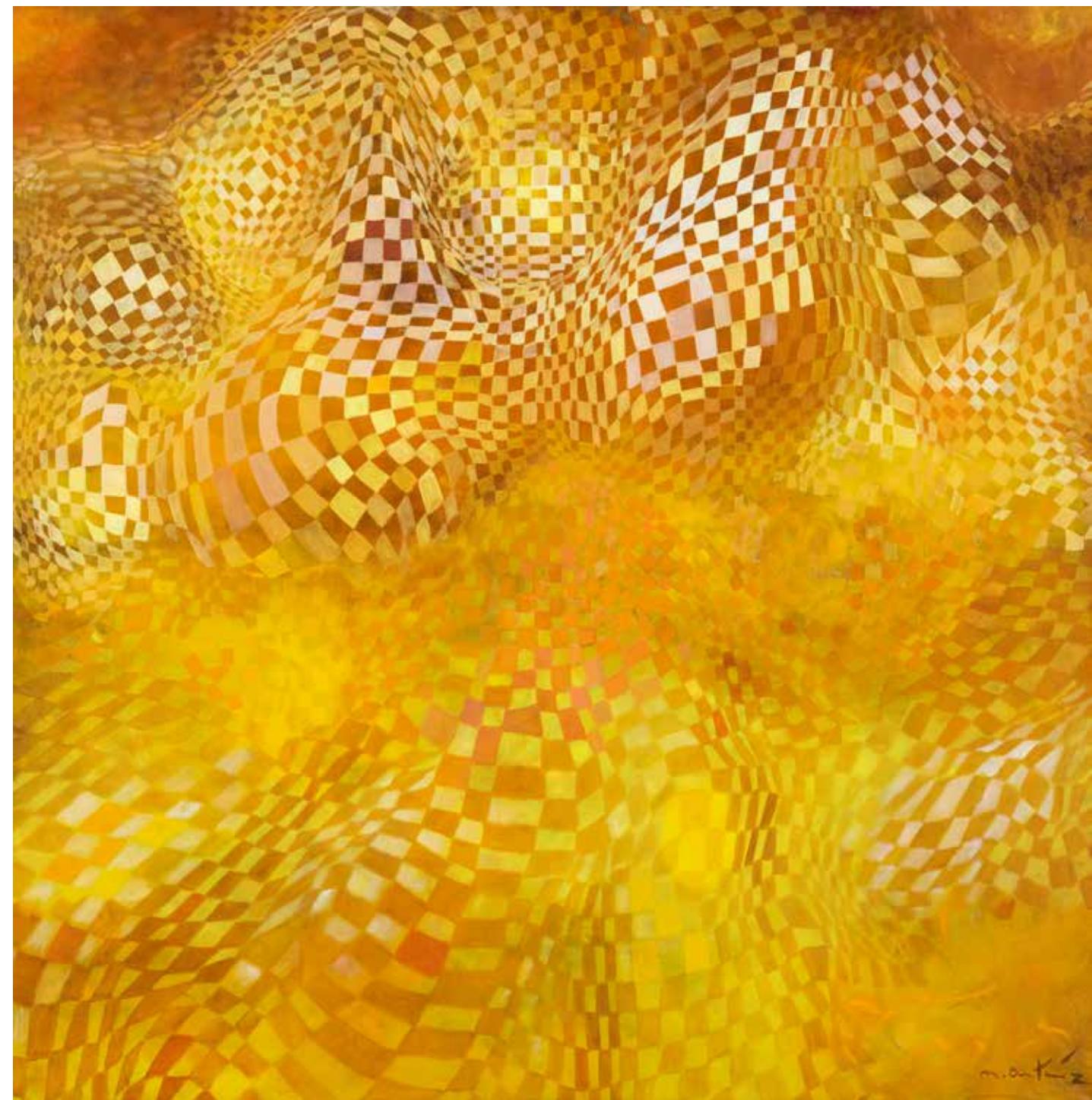
*La costurera*, 1956 / Litografía sobre papel / Lithograph on paper / 50 x 33 cm



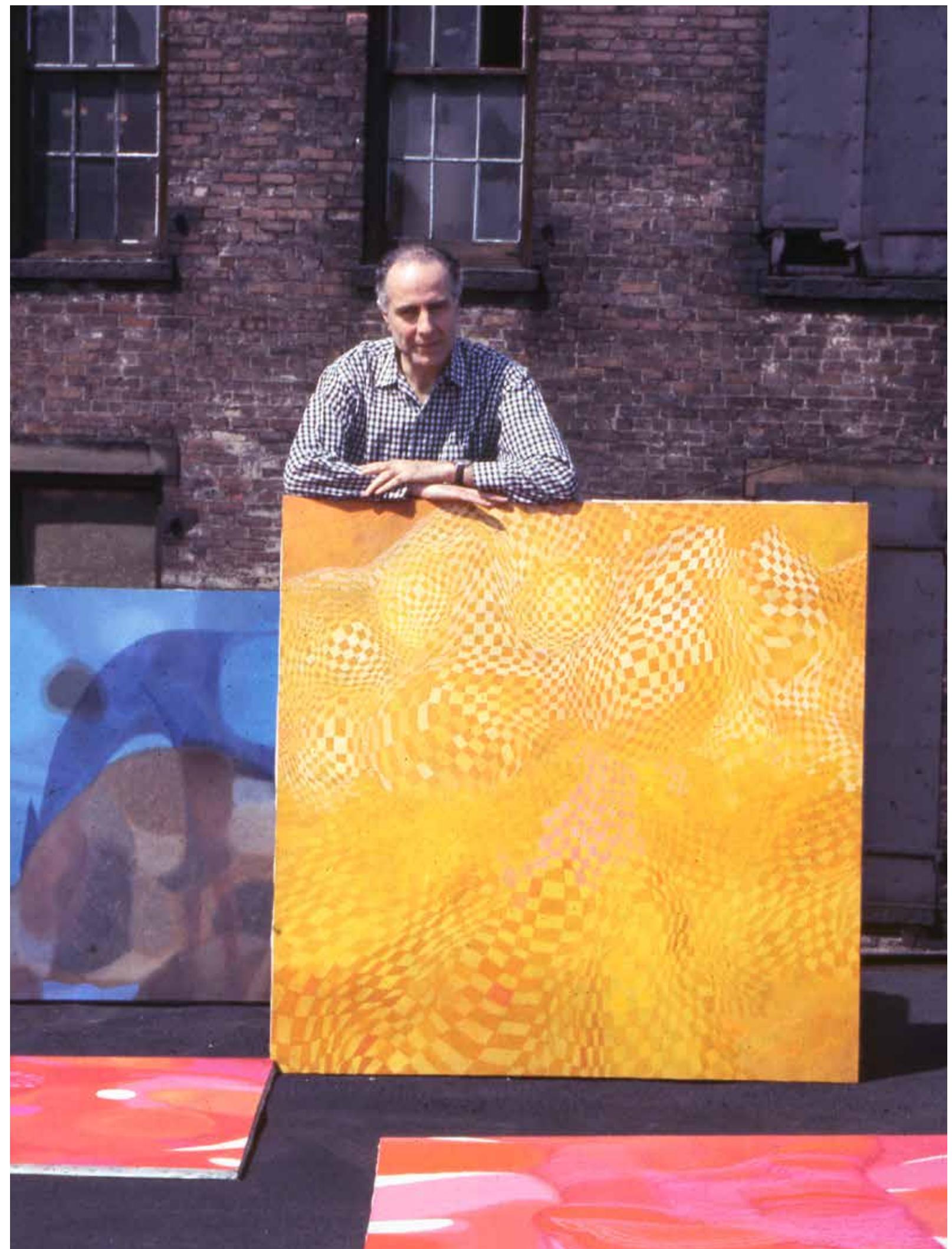
*Conversar una botella*, 1988 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 65 x 92 cm



*La cuchara, la otra*, 1951 / Rotulador sobre cartón / Felt-tip pen on cardboard / 30 x 44.5 cm



Mujer al sol, 1964 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 145 x 110 cm



Nemesio Antúnez sostiene la obra *Mujer al sol*, Nueva York, c. 1965

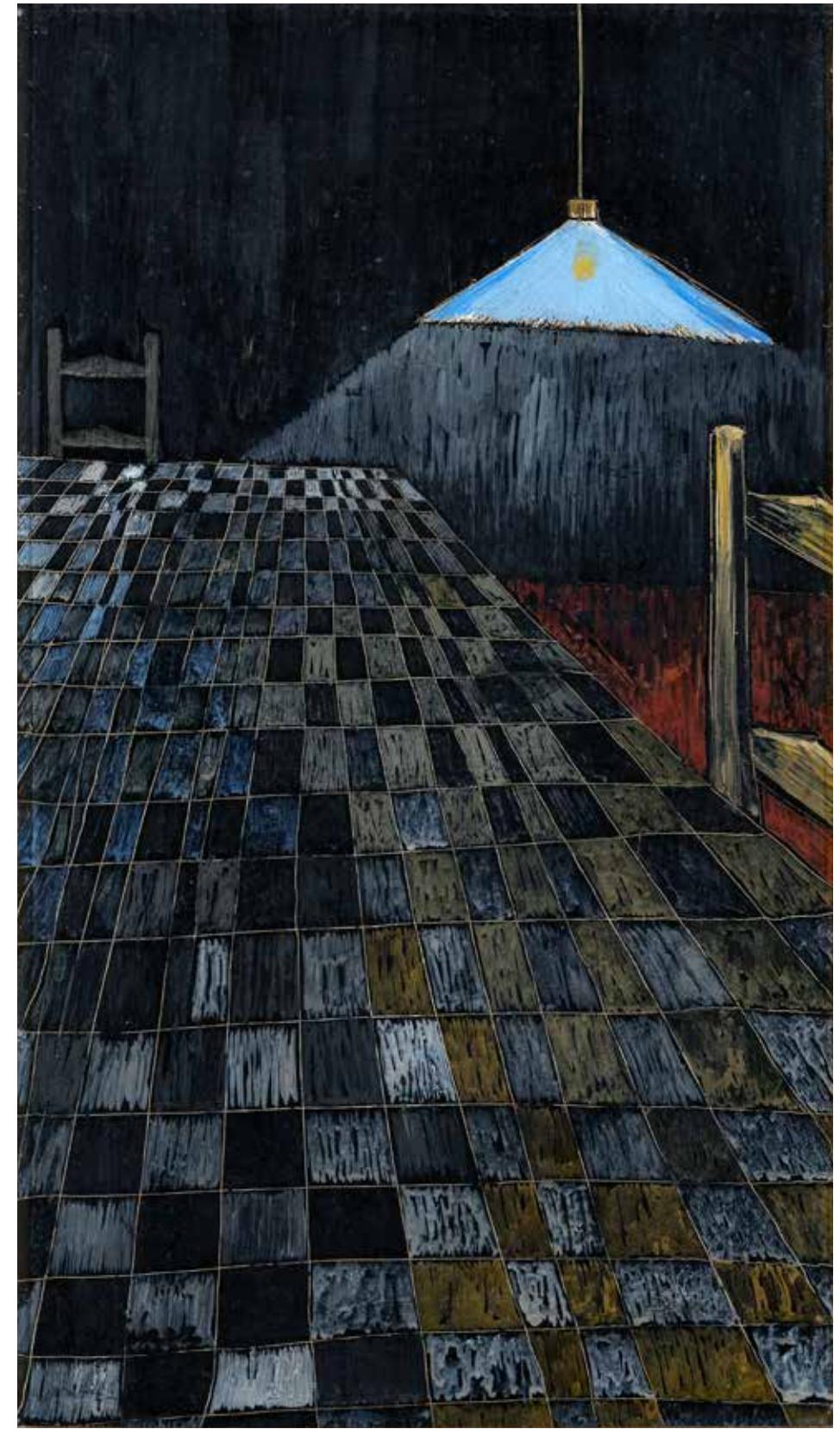
Nemesio Antúnez holding the work *Mujer al sol*, New York, c. 1965

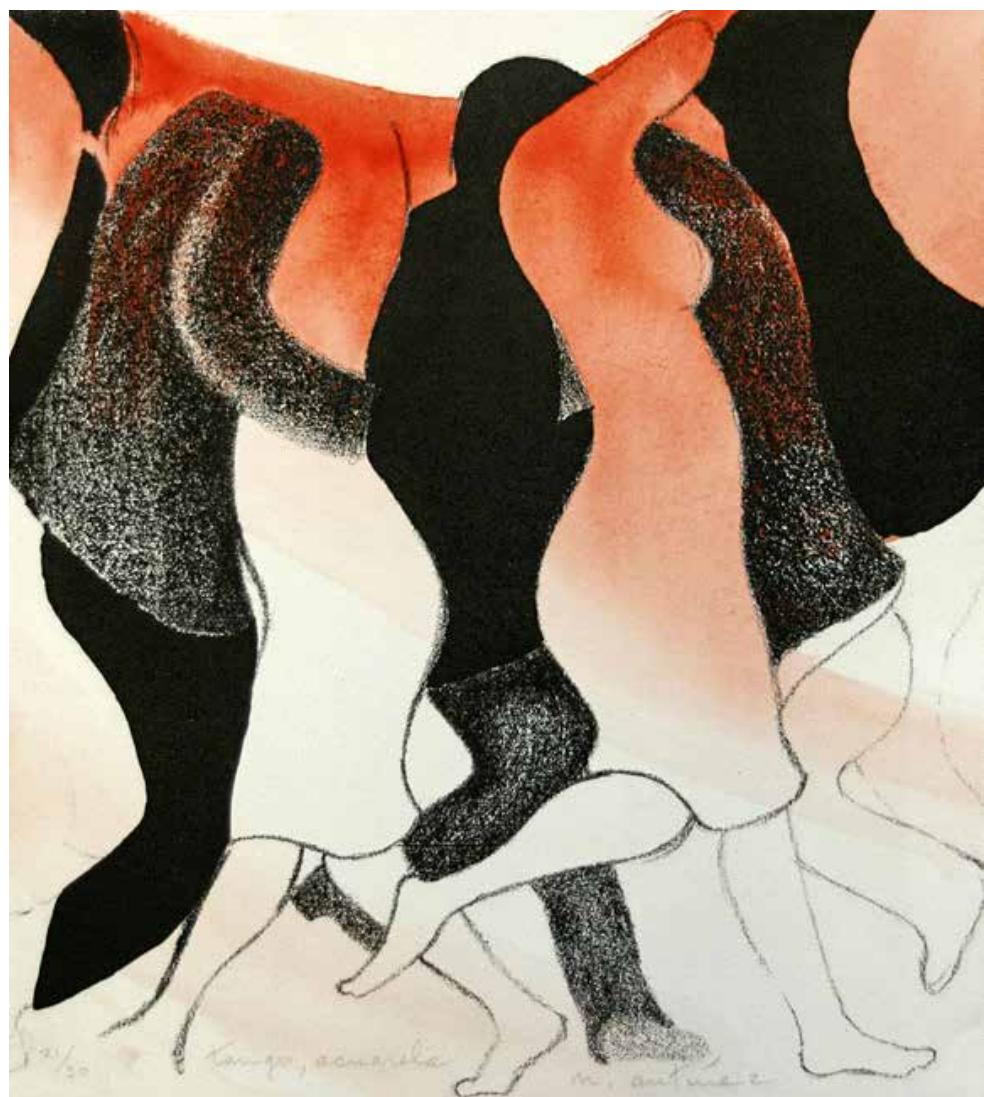


Mantel negro, 1955 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 55.5 x 33.5 cm

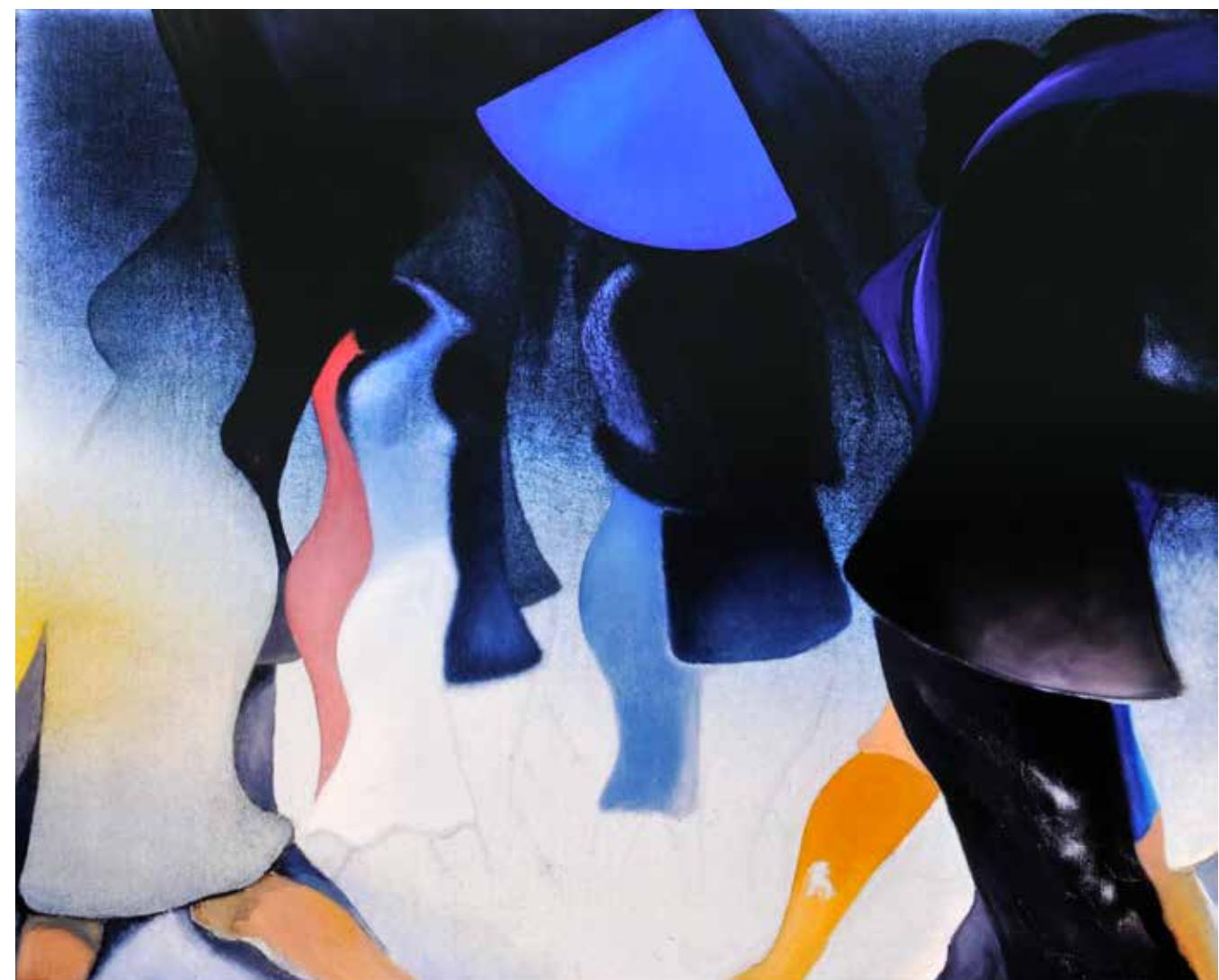
Lámpara y mesa, 1951 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 41 x 24 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes / Collection of the National Museum of Fine Arts, Chile

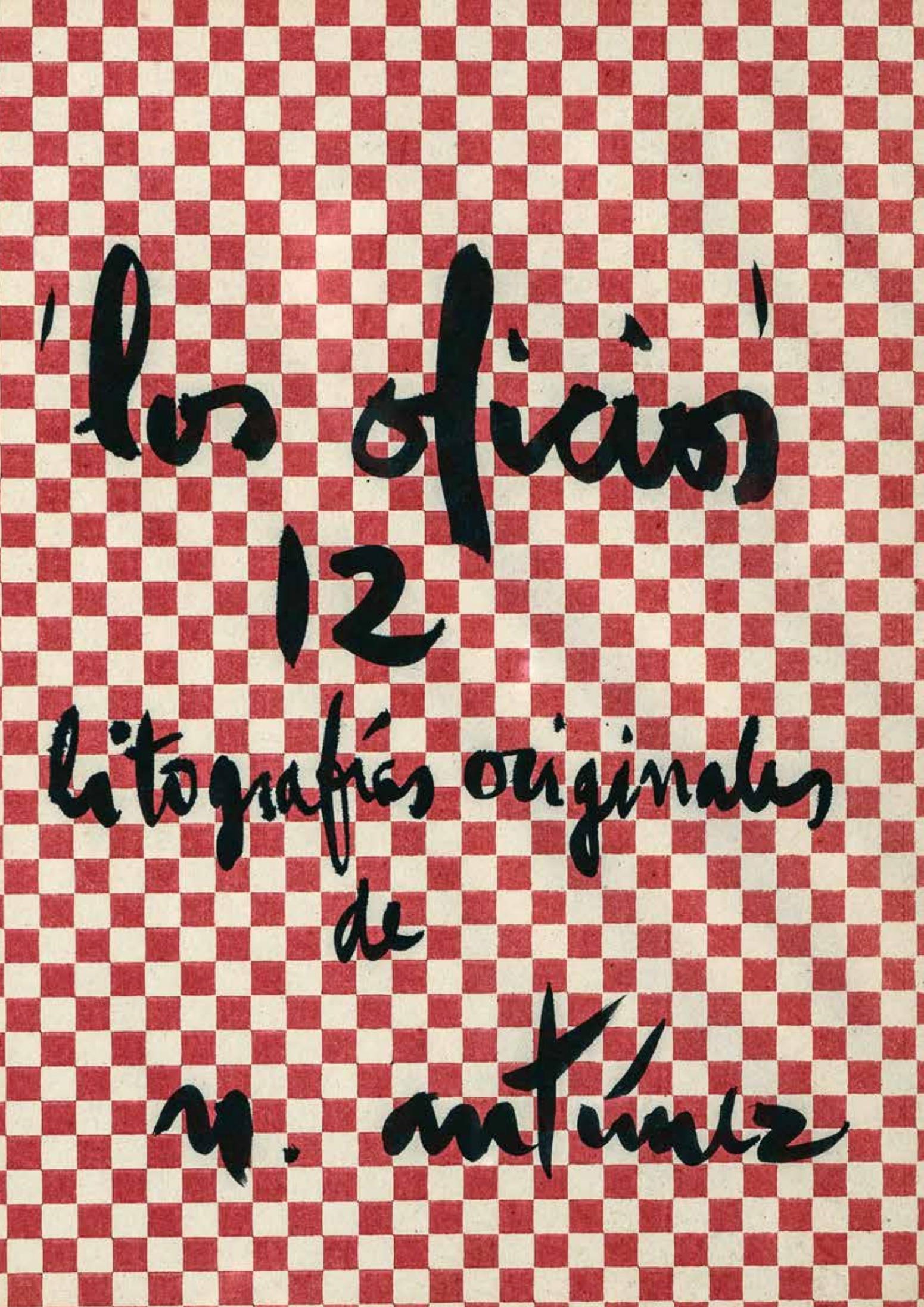




Tango acuarela, 1989 / Litografía sobre papel / Lithograph on paper / 29 x 26 cm



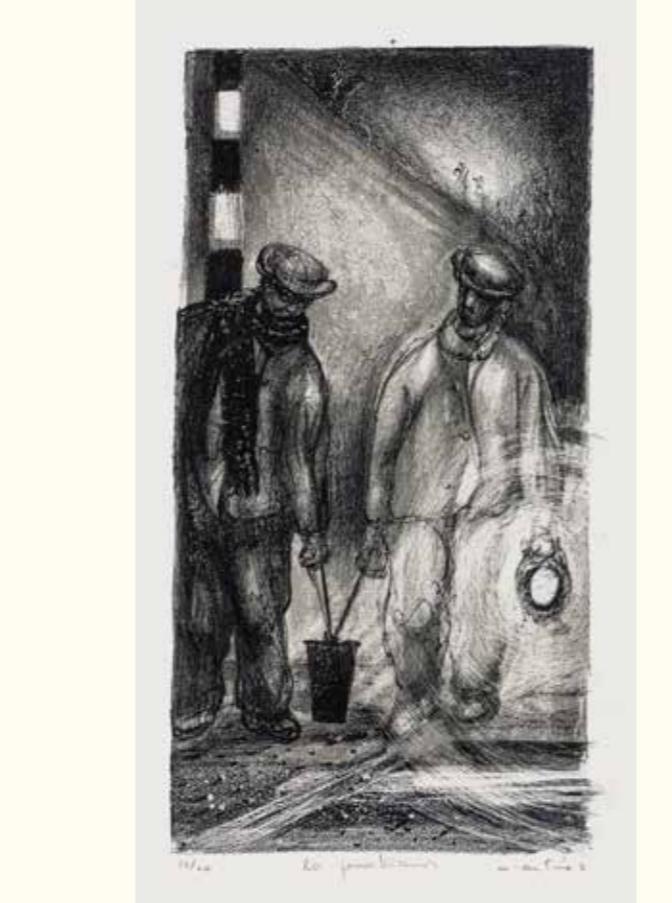
Tango con lámpara azul, 1990 / Óleo sobre tela / Oil on canvas / 81 x 100 cm  
Nemesio Antúnez, París, c. 1953. Fotografía: Inés Figueroa →  
Nemesio Antúnez, Paris, c. 1953. Photograph: Inés Figueroa



## Los oficios Occupations

El álbum *Los oficios* reúne litografías de doce oficios que retrató Nemesio Antúnez cuando estaba en París, a comienzos de los años cincuenta. Se imprimieron veinte carpetas, con doce grabados cada una, las cuales fueron impresas en el taller de Gaston Dorfinant, en París. El oficio y la técnica fueron para Antúnez fundamentales en su trabajo. El grabado fue una de sus grandes pasiones, tanto por su potencial democrático -«el grabado es la más democrática de las expresiones artísticas», afirmó-, como por la técnica que exige este lenguaje visual. Fue la única técnica que aprendió con un maestro, Stanley William Hayter, en el Atelier 17.

The album *Los oficios* (Occupations) gathers lithographs of twelve crafts that Nemesio Antúnez depicted when he was in Paris in the early nineteen fifties. Twenty folders were printed, each with twelve prints, which were printed in the workshop of Gaston Dorfinant, in Paris. Craft and technique were essential to Antúnez's work. The print was one of his great passions, both for its democratic potential -"the print is the most democratic of artistic expressions," he said- as for the technique that this visual language demands. It was the only technique he learned with a professional artist and teacher, Stanley William Hayter, in Atelier 17.



El químico / The chemist



Los ferroviarios / The railway workers



Los segadores / The reapers



El cestero / The basket weaver



El carnicero / The butcher



El vidriero / The glazier



El metalúrgico / The metalsmith



La maestra de escuela / The school teacher



El minero / The miner



El zapatero / The cobbler



El alfarero / The potter



El sastre / The tailor

Esta edición de  
LOS OFICIOS  
consta de 20 ejemplares  
numerados de 1 a 20  
Este es el ejemplar

nº 13

Cada ejemplar contiene  
12 litografías originales cuya  
tiraje se limitó a 20 copias de  
cada una - Tres fueron tiradas  
a 1 color - Ocho a 2 colores y  
una a 3 colores - Las piedras  
litográficas fueron tornadas -

Impreso por Gastón Dufourant  
12 rue Chanoinesse, 1<sup>e</sup> de la Cité  
París

Enero 1952.



Quinchamali [biombo con figuras tradicionales de Quinchamali / panel with traditional figures from Quinchamali]

Óleo sobre tela / Oil on canvas / 260 x 320 cm

## Mural Quinchamalí

### Quinchamalí Mural

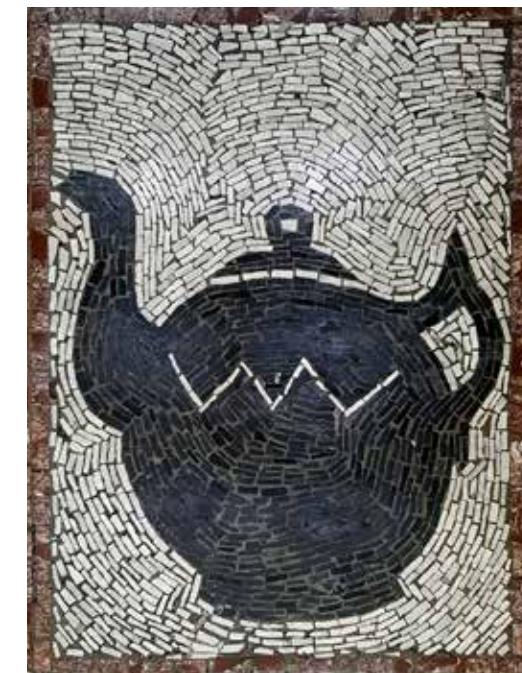
A pesar de que el mural fue declarado monumento histórico en el 2011, como se aprecia en la imagen ha sufrido severos daños por efectos de la humedad. Así luce en la actualidad (2019). El mismo artista ofreció arreglarlo en vida, pero su propuesta no tuvo acogida.

Declared a national monument in 2011, this mural has suffered severe damage as a result of exposure to moisture, as may be appreciated in this image. As of 2019. The artist himself offered to fix it, but never received a response.



Mural Quinchamalí, 1958 / Óleo sobre muro / Óleo sobre muro / 2.5 x 4 m  
Ubicado en el ex cine Huelén, galería Juan Esteban Montero, Santiago Centro. Fotografía: Diego Ramírez, Archivo CNCR  
Located in the former Huelén movie theater, Juan Esteban Montero shopping arcade, downtown Santiago  
Photograph: Diego Ramírez, CNCR Archive

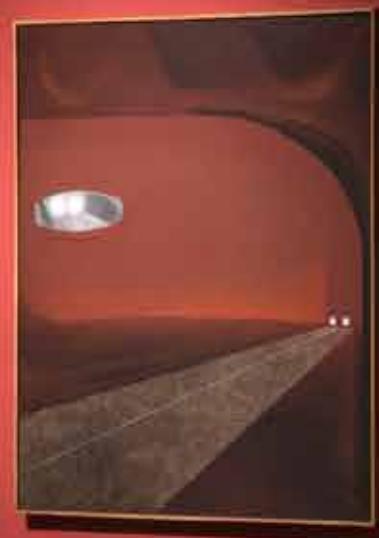
\* En proceso de restauración, 2019 / Currently being restored, 2019



Detalles del mosaico Quinchamalí, 1958 / Mosaico sobre piso / 2.5 x 4 m  
Ubicado en el ex cine Huelén, galería Juan Esteban Montero, Santiago Centro  
Details from mosaic Quinchamalí, 1958 / Mosaic on floor / 2.5 x 4 m  
Located in the former Huelén movie theater, Juan Esteban Montero shopping arcade, downtown Santiago

Exposición «Manifiesto», Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2019  
Museografía: Felipe Berguño. Fotografías: Jorge Brantmayer (pp. 210-213)  
"Manifiesto" exhibition, the Chilean National Museum of Fine Arts, Santiago, 2019  
Exhibition design: Felipe Berguño. Photographs: Jorge Brantmayer (pp. 210-213)

Diapositivas del Archivo Nemesio Antúnez / Slides from the Nemesio Antúnez Archive (pp. 214-215)



GABINETE DE ARTISTA







# La creación como bendición y condena

Creation as a blessing and a curse

*En esta vida engañosa  
el alma es la que molesta,  
en una y otra protesta  
se pasa la tragediosa.*

Violeta Parra

Si según Deleuze «habrá un peligro en tanto el pintor enfrenta esta catástrofe en el acto de pintar, en tanto no puede pintar sin que una catástrofe afecte en lo más profundo su acto» (26), nos preguntamos si Antúnez necesitaba algo que afectara su sensibilidad y, luego de esto, reaccionaba pictóricamente. Haber iniciado sus viajes a los diecisiete años, desprendiéndose de todas las certezas de la familia y lo conocido, para enfrentarse a una aventura vital y creativa, es tal vez la mejor forma de reconocer una inquietud interior que lo movía hacia lo desconocido y el riesgo. En tal sentido, pintar terremotos, Monedas en llamas o volantes en dispersión no implica solo un gesto para calmar el temor ante el desborde de la tragedia y que esta sea irrepresentable. Más bien se trata de un acto de enfrentamiento descarnado, por una parte, y, por otra, una forma de resolver –al menos simbólicamente– que se es testigo doloroso de una tragedia que nunca debería haber ocurrido, de un holocausto que nunca hubiéramos imaginado, pero que, una vez acontecido, se impone a la visualidad del artista como un deber de memoria. Las obras como presencias que reclaman una atención de los espectadores. Y, en ese momento, quizás la batalla contra el lenguaje tenga sentido, en tanto la tragedia queda acotada a un marco, encerrada. Esta aproximación descarnada de la muerte, aunque no menos metafórica, la podemos reconocer en *Camas en el río* (1980), donde hay una fusión visual entre quienes duermen temporal o definitivamente.

Es la batalla contra la ceguera y también la exposición ante el dolor propio y ajeno, mientras se buscan las palabras o la imagen para lo indecible. Una épica contra la muerte que Raúl Zurita sintetiza:

El Gesto y la Palabra yo la entiendo un poco así: o sea que es una vieja batalla invencible en la cual somos eternamente derrotados; es la relación arte-vida; la única obra de arte que finalmente merece la pena ser contemplada, ser abrazada, ser amada, es la que entiende a la vida de cada uno como una obra de arte (ctd. en Falconi).

*En esta vida engañosa  
El alma es la que molesta  
En una y otra protesta  
Se pasa la tragediosa.\**

Violeta Parra

If, as Deleuze said, “there will be a danger if the painter confronts this catastrophe in the act of painting, when he cannot paint without a catastrophe affecting his action in the deepest sense” (26), one wonders if Antúnez needed something to affect his sensibility so that he could then react to it pictorially. The fact of having begun to travel at the age of seventeen, detaching himself from all the certainties of his family and his known world, in order to take on a creative life adventure, is perhaps what best identifies an interior yearning that pushed him toward the unknown, toward risk. In that sense, to paint earthquakes, Monedas on fire, or kites scattered in the sky does not only imply a gesture to calm the fear of overwhelming tragedy and the impossibility of representing it. Rather, this is on the one hand an act of stark confrontation, and on the other a way of resolving –symbolically, at least– the fact of being an aching witness to a tragedy that never should have occurred, to a holocaust that we never could have imagined, but that, once over, imposes itself upon the visuality of the artist as a debt to memory. The works serve as presences that demand people’s attention. And at that moment, perhaps the battle against language has meaning, in that the tragedy remains confined to a frame, enclosed. We may recognize this brutal approach to death, though no less metaphorically, in *Camas en el río* (Beds in the river), dated 1980, where we find a visual fusion among those who sleep either momentarily or permanently.

It is the battle against blindness as well as the revelation of one’s own pain and the pain of others, amid a search for the words or image of what is unspeakable. An epic against death that Raúl Zurita sums up in this way:

I understand the Gesture and the Word a bit like this: I mean, it’s an old invincible battle in which we are eternally defeated; it is the art-life relationship; ultimately, the only work of art that is worth contemplating, embracing, loving, is one that understands the life of each one of us as a work of art (cited in Falconi).

La afición de Antúnez por Van Gogh, así, no es casual: en el pintor holandés reconoce aquel sufrimiento y genialidad, al borde de cierta capacidad profética y, al mismo tiempo, una lucidez en apariencia autodestructiva. Antúnez no emite juicios, más bien le interesa el caso. Por eso en su biblioteca personal contamos una veintena de publicaciones –entre catálogos y libros– de Van Gogh, con quien reconocemos cierta identificación. Por un lado, también se formó a sí mismo como pintor autodidacta, comenzó con una paleta muy agrisada y restringida que fue incorporando de a poco el color, como podemos apreciar posteriormente en algunas series de camas o volantes. Y, por otro, su afinidad con el genio de Arlés se evidencia mediante un sentimiento de extrema sensibilidad común, por lo que el arte se convierte en un vehículo portador de la reflexión profunda, de la tragedia y de la felicidad. Advertimos en las palabras de Van Gogh esa conciencia y costo de la creación que hace oscilar al artista entre el alienado y el visionario: «Cuando salí con el bueno de Roulin del hospital pensaba que no había tenido nada; solamente después he tenido la sensación de que había estado enfermo. ¡Qué quieras! vivo momentos en que me arrebata el entusiasmo, o la locura, o la profecía, como un oráculo griego en su trípode» (71).

Nemesio Antúnez, sin embargo, desde la distancia nos parece una identidad dual habitada por dos identidades en tensión y complemento: Theo y Vincent van Gogh, entre el gestor y el artista. A menudo Antúnez se refirió a Vincent van Gogh porque veía en él un arquetipo del creador. Una dimensión luminosa y a la vez trágica que conviven en la creación y, por lo tanto, hacen que la vida del holandés oscile entre estos sentimientos contradictorios, en tanto logra o no realizar la obra que piensa, siente o imagina. Antúnez admira mucho su fuerza expresiva, su talento, la capacidad de ver en la vida cotidiana elementos que se convierten en asuntos humanos y universales. De la lectura de la serie de cartas que se escriben Theo y Vincent van Gogh, concluye que Vincent no habría existido sin un hermano que lo apoyara en todo momento. «Van Gogh no habría sido sin Theo», le dice a Samy Benmeyer.

Esta reflexión inevitablemente nos lleva a pensar en cómo Antúnez habla a partir de la identificación que tiene su propio proceso creativo con el de Van Gogh: «Mi trabajo es complejo, comienzo con un boceto e intento hacer obras, pero no siempre resulta, cuando ocurre esto, destruyo esos trabajos.

Antúnez’s affinity for Van Gogh, then, is not incidental: in the Dutch painter Antúnez recognized that genius and suffering, teetering on the edge of an almost prophetic capacity and at the same time a lucidity that seems to have been self-destructive. Antúnez does not judge; he was only interested in Van Gogh as a case, and to this end his personal library contains some twenty publications (catalogs and books) about Van Gogh, with whom we may identify some similarities. Firstly, like Van Gogh, Antúnez was a self-taught painter; he began with a very restricted grayscale palette and began adding color progressively, as we can later appreciate in some of his series involving beds or kites. Secondly, his affinity for the Arles master also has to do with a feeling that they shared an extreme sensitivity, the kind that makes art a vehicle for bearing deep reflections, of tragedy as well as joy. Van Gogh’s own words reveal that awareness and the cost of creation that pushes the artist to swing between being alienated and visionary. “When I left the hospital with the good Roulin, I thought that I hadn’t been sick with anything; only afterward have I had the feeling that I was sick. What do you want! I have moments in which I am totally carried away by enthusiasm, madness or prophecy, like a Greek oracle on his tripod” (71).

Nemesio Antúnez, however, from a distance seems like a dual identity inhabited by two complementary identities in tension with each other: Theo and Vincent van Gogh, between the agent and the artist. Antúnez spoke often about Vincent van Gogh because he saw in him the archetype of the creative being. A dimension that was at once luminous and tragic, two qualities that coexisted in the act of creation, forced the Dutch painter to live between these two contradictory feelings, whether or not he achieves the creation of the work of art he thinks about, feels or imagines. Antúnez admired his expressive force, his talent, his ability to see things about everyday life that might become universal, human issues. After reading the letters Theo and Vincent van Gogh exchanged, Antúnez came to the conclusion that Vincent could not have existed without a brother to support him through everything. “Van Gogh without Theo could not have existed,” he told Samy Benmeyer. This reflection inevitably prompts one to think about how Antúnez speaks with regard to the identification between his own creative

**Solo dejo existir las obras que me parecen logradas» (Van Gogh 28). Marta Colvin, que también formó parte del circuito de artistas que compartieron generación con Antúnez, tenía una idea afín respecto de esta tensión en el proceso creativo:**

**Los que hemos orientado –o más bien, entregado– nuestra vida al arte lo hicimos siempre por una vocación irresistible, vocación imposible de desviar, un llamado dramático, solo comparable con la iluminación mística. Una vez que se ha probado el veneno de crear –acto que lleva al artista a las más altas cimas de felicidad o a los más negros abismos de desesperación, solo porque está logrando expresarse en la obra que realiza o porque no alcanza a hacerlo– se es un ser ya marcado por el destino (181).**

Antúnez vivió la tragedia humana en la medida en que estuvo atento a su tiempo y quiso, en todo momento, implicarse como sujeto histórico. Es por ello que lo veremos desde un primer momento interesado en vincularse a los artistas, la poesía y la música, participando y organizando encuentros, jornadas culturales y exposiciones. Esta conciencia de que el arte es la expresión de desarrollo de lo humano le hizo generar distintas estrategias de difusión y acceso a la cultura. Entendía el arte como una necesidad vital y urgente, que todas las personas –sin distinción de edad, clase, etnia o género– pudieran desarrollar; el arte como analogía de la construcción de uno mismo, mediante un procedimiento de recuperación de lo propio a través de un diálogo visual en el tiempo.

Por medio de la pintura, dibujos y grabados, reconocemos en Nemesio Antúnez una poética circular profundamente humanista que oscila entre la premonición, el testimonio y la metáfora. Una poética que se recoge sobre sí misma en la reiteración temática, en diferentes documentos de la vida privada y pública y, al mismo tiempo, que busca irrumpir en la realidad para transformarla desde la microhistoria. Lo que pintó y dibujó Antúnez, desde la intuición, el azar o la certeza, como testigo o visionario, fueron campos de fuerza naturales y humanos, estallidos y contenciones de imágenes de finitud, soledad, dolor, alegría, amor y trascendencia, convertidos en series temáticas a las que regresó una y otra vez. La condena mítica de un visionario es mirar crudamente el mundo para leer, desde sus cielos o sus entrañas, las imágenes del destino de su pueblo. En Antúnez la condena, y también la bendición, fue ser observador de su tiempo, portador de mensajes de amor o cartas de luto que nunca debieron haber sido escritas ni pintadas, porque son el testimonio de las catástrofes que no deberían haber ocurrido jamás.

process and that of Van Gogh: "My work is complex, I start with a draft and I try to create art, but it doesn't always work out; when this happens, I destroy those pieces. The only works I allow to exist are those I think are successful" (Van Gogh 28). Marta Colvin, who was part of the circle of artists of Antúnez's generation, has a similar idea with regard to this tension in the creative process:

Those of us who have oriented –or rather, surrendered– our lives to art do so always out of an irresistible vocation, a vocation that is impossible to deviate from, a dramatic calling that is comparable only to mystical illumination. Once you have tried the poison of creating –an act that can bring you to the highest peaks of happiness or the blackest depths of desperation, either because you are finally expressing yourself in the piece you are working on, or because you haven't been able to do it– you are a being marked by fate (181).

Antúnez experienced the human tragedy by being attentive to his historical moment; he wanted, at all times, to implicate himself as an historical subject. This is why from the very start he wanted to connect to artists, to poetry and to music, participating in and organizing events, cultural festivals and exhibitions. Because he was so very aware of art as the expression of the cultivation of humanity, he generated various strategies of dissemination and access to culture. He understood art as an urgent, vital need, that all people –no matter what age, class, ethnic group or gender– could cultivate. He saw art as an analogy for the construction of oneself, through a process of recovering what is one's own through a visual dialogue over time.

Through paintings, drawings and prints, we find in Nemesio Antúnez a profoundly humanistic, circular poetic vision that fluctuates between premonition, testimony and metaphor. It is a poetic vision that withdraws into itself in thematic reiteration, in different documents from the artist's private life and yet at the same time, it seeks to break through reality in order to transform it from a place of microhistory. What Antúnez drew and painted, from intuition, randomness or certainty, as a witness or a visionary, were human and natural force fields, explosions and restrictions of images of finiteness, solitude, pain, joy, love and transcendence, transformed into thematic series to which he returned time and again. The mythical curse of the visionary is that of having to look coldly at the world in order to read, whether from its heavens or its entrails, images of the fate of one's people. Antúnez's curse as well as his blessing was that he was an observer of his time, a bearer of messages of love or letters of grief that never should have been written or painted, because they are the testimony of catastrophes that never should have taken place.

## OBRAS CITADAS

- Abell, María Carolina. «Nemesio Antúnez: sacude la memoria fragmentada». *Obra pictórica*. Santiago, Ediciones ARQ, 1997, pp. 31-41.
- Antúnez, Nemesio. *Carta aérea*. Santiago, Galería Praxis, 1988.
- \_\_\_\_\_. Sin título. Santiago, Archivo Fundación Nemesio Antúnez, s. f. [código E2057]
- \_\_\_\_\_. «La angustia: el Museo de Bellas Artes». *La Época*, 26 may. 1987, p. 23.
- Borchers, Juan. *D7*. Santiago, Ocho Libros Editores/Ediciones Vaticanochico, 2012.
- Carreño, Mario. «Un Manhattan para Nemesio Antúnez». *El Mercurio*, 28 jul. 1968, p. 9.
- Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2017.
- Falconí, Ana María. «Entrevista a Raúl Zurita». *Proyecto Patrimonio*. 2006. Visitado el 25 de julio del 2019. <http://www.letras.mysite.com/rz141206.htm>
- Frommer, Guillermo. «Entrevista a Guillermo Frommer. Por Ramón Castillo» [material inédito]. Santiago, 2005.
- García, Javier. «Raúl Zurita: "Quienes me conocen saben que soy un predecible sentimental"». 4 jul. 2019. Visitado el 25 de julio del 2019. <http://culto.latercera.com/2019/07/04/zurita-predecible-sentimental/>
- Goethe, J. W. *El juego de las nubes*. Madrid, Nómada Libros, 2011.
- Herrero, Víctor. *Después de vivir un siglo. Violeta Parra, una biografía*. Santiago, Lumen, 2017.
- Ivelic, Milan. «Nemesio: acuático, aéreo, ígneo y terrestre». *Obra pictórica*. Santiago, Ediciones ARQ, 1997, pp. 42-45.
- Liñán, Enrique. *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ganymedes, 1979.
- Malraux, André. *El museo imaginario*. Madrid, Cátedra, 2017.
- «Marta Colvin». *Anales de la Universidad de Chile [separata]*, N° 134, abril-julio 1965. Visitado el 25 de julio del 2019. <http://centrededocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4070.pdf>
- Neruda, Pablo. «Oda a las cosas». *Obras completas II*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 769.
- \_\_\_\_\_. *Canto general*. Santiago, De Bolsillo, 2005.
- Pérez Rivera, Francisco. Sin título. Santiago, Archivo Fundación Nemesio Antúnez, 5 de noviembre de 1978. [código E0268]
- Ruiz, Raúl. *Entrevistas escogidas-filmografía comentada*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Salazar, Gabriel. *La historia desde abajo y desde adentro*. Santiago, Penguin Random House, 2017.
- Van Gogh, Vincent. *Últimas cartas desde la locura*. Buenos Aires, Leviatán, 1998.
- Verdugo, Patricia. *Conversaciones con Nemesio Antúnez*. Santiago, CESOC, 1995.
- Zurita, Raúl. «Los poemas muertos». *Proyecto Patrimonio*. 2005. Visitado el 25 de julio del 2019. <http://www.letras.mysite.com/rz251105.htm>

## WORKS CITED

- Abell, María Carolina. "Nemesio Antúnez: sacude la memoria fragmentada." *Obra pictórica*. Santiago, Ediciones ARQ, 1997, pp. 31-41.
- Antúnez, Nemesio. *Carta aérea*. Santiago, Galería Praxis, 1988.
- \_\_\_\_\_. Untitled. Santiago, Archive of Nemesio Antúnez Foundation, undated [code E2057]
- \_\_\_\_\_. "La angustia: el Museo de Bellas Artes." *La Época*, 26 May 1987, p. 23.
- Borchers, Juan. *D7*. Santiago, Ocho Libros Editores/Ediciones Vaticanochico, 2012.
- Carreño, Mario. "Un Manhattan para Nemesio Antúnez." *El Mercurio*, 28 July 1968, p. 9.
- Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2017.
- Falconí, Ana María. "Entrevista a Raúl Zurita." *Proyecto Patrimonio*. 2006. Accessed 25 July 2019. <http://www.letras.mysite.com/rz141206.htm>
- Frommer, Guillermo. "Entrevista a Guillermo Frommer. Por Ramón Castillo" [unpublished material]. Santiago, 2005.
- García, Javier. "Raúl Zurita: Quienes me conocen saben que soy un predecible sentimental." 4 July 2019. Accessed 25 July 2019. <http://culto.latercera.com/2019/07/04/zurita-predecible-sentimental/>
- Goethe, J. W. *El juego de las nubes*. Madrid, Nómada Libros, 2011.
- Herrero, Víctor. *Después de vivir un siglo. Violeta Parra, una biografía*. Santiago, Lumen, 2017.
- Ivelic, Milan. "Nemesio: acuático, aéreo, ígneo y terrestre." *Obra pictórica*. Santiago, Ediciones ARQ, 1997, pp. 42-45.
- Liñán, Enrique. *A partir de Manhattan*. Valparaíso, Ganymedes, 1979.
- Malraux, André. "Museum without walls." *Voices of Silence*. Trans. Stuart Gilbert. St. Albans, Paladin, 1974.
- "Marta Colvin." *Anales de la Universidad de Chile [separata]*, N° 134, April-July 1965. Accessed 25 July 2019. <http://centrededocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4070.pdf>
- Neruda, Pablo. "Ode to things." *Neruda's Garden, an anthology of odes*. Trans. Maria Jacketti. Pittsburgh, PA, Latin American Literary Review Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Canto general*. Trans. Jack Schmitt. Berkeley, CA, University of California Press, 1991.
- Pérez Rivera, Francisco. Untitled. Santiago, Archive of Nemesio Antúnez Foundation, 5 November 1978. [code E0268]
- Ruiz, Raúl. *Entrevistas escogidas-filmografía comentada*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Salazar, Gabriel. *La historia desde abajo y desde adentro*. Santiago, Penguin Random House, 2017.
- Van Gogh, Vincent. *Últimas cartas desde la locura*. Buenos Aires, Leviatán, 1998.
- Verdugo, Patricia. *Conversaciones con Nemesio Antúnez*. Santiago, CESOC, 1995.
- Zurita, Raúl. "Los poemas muertos." *Proyecto Patrimonio*. 2005. Accessed 25 July 2019. <http://www.letras.mysite.com/rz251105.htm>

\* In this life so insincere / The soul is such a bother / It's one protest after another / And then tragedy appears.

*Haber*

—Nov. 29.

ANT  
S.

★N★

HTWO 12713—10 pfs to Ruth Cole 11-25  
—x1—New

NEMECIO **ANTUNEZ**  
**RECENT WORK DEC. 3-17**  
**NORLYST GALLERY, 59 W. 56 St., N.Y. 16**

ART NEWS

EAST 57th STREET  
York Plaza 3-5067

TO PRESS

FOR IMMEDIATE APPROVAL

Advertisement submitted for accuracy. It will be inserted exactly on or before the date shown above. Silence means approval.

ALMACÉN DE ARTÍCULOS DE ESCRITORIO  
Y DIBUJOS  
A. TESCH  
Passaje Matriz, 110  
TELÉFONO 1-1270

1922



Selección de páginas de las bitácoras personales  
de Nemesio Antúnez, desde el año 1922 hasta la  
década del sesenta.

Selection of pages from the personal notebooks of  
Nemesio Antúnez, from 1922 through the sixties.

**Exposición de acuarelas, organizada por el  
Centro de Estudiantes de Arquitectura  
de la Universidad Católica**

Suena un poco extraño; pero, los estudiantes de Arquitectura de la Universidad Católica se dedican seriamente a la pintura de acuarela; estimulan su conciencia arquitectónica, sus necesidades matemáticas por una labor justamente contradictoria; por la pintura de acuarela. ¿Quién sabe si tal modo no sea un medio muy apto para producir una legítima posición en la Arquitectura; por lo menos se impiden así caminos unilaterales. El desarrollo estético jamás puede efectuarse como algo negativo. El curso, celebrado en forma de clases continuas por el profesor Baixas y por su ayudante Valenzuela ha obtenido resultados positivos; se trabaja allá sin esquematismo alguno, se deja la mayor libertad para que se pueda extender la voluntad, el impulso personal de estos jóvenes. Así fue conseguido que todos los alumnos se hayan encaminado, en forma diferente, buscando soluciones muy distintas y cayendo en errores de diferente índole, lo que también tiene su importancia, desde el punto de vista pedagógico. No se puede negar que la mayoría del alumnado se ha logrado cierta personalidad algo propio en su visión pictórica y bastante sentimiento; se nota una expresión sincera y leal y bastante gusto y finura. La mayoría de los ejecutantes se dan cuenta de que la pintura de acuarela no debe caer jamás en la pintura al óleo, sino que tiene que mantenerse libre de medios demasiado densos, de efectos compactos, de soluciones sin transiciones tonales etc. para que no se pierda nunca la trascendencia, la dispersión que está determinada en el material, en el efecto específico substancial del color de agua. Se nota en parte muchos defectos de dibujo, errores elementales en la construcción de la forma bá-

sica, especialmente respecto a los colores principales. Hay también faltas en la distribución de luz y sombra. Antúnez se destaca, sin duda, posee un sentido personal para la tonalidad mucha originalidad en la formación, aunque no domina siempre los problemas, como p. e. en el N.º 114. Los mejores trabajos de él son los N.ºs 110 y 112 que se distinguen por un dibujo muy sensible y por una expresión muy delicada y llena de gusto. Este joven tiene talento. Echenique tampoco carece de talento y de personalidad, pero es débil en su colorido; los tonos son pesados aunque no duros. Duhart dibuja con precisión, pero es duro hasta la frialdad, falta la soltura en las transiciones; además, es demasiado plano, faltas lo plástico; p. e. en los N.ºs 32-33; más sensible, son los N.ºs 28 y 29; los N.ºs 30 y 31 no están solucionados. Valenzuela manifiesta personalidad y dominio técnico marcados; tiene la postura justa, en cuanto a la acuarela. Hay mucha atmósfera con formas bien pensadas y calidas; hay bastante valorización tonal. Lo mejor son los N.ºs 36 y 33; también el N.º 37 es un trabajo homogéneo y suelto, de mucha calidad y muy fino en la expresión. Fontecilla dibuja demasiado, descuida el colorido en su posición propia y detalla, en forma exagerada, imitando al profesor. No todo carece empero, de sensación y de individualidad. Aguirre no es sin nota original, pero no sabe usar los medios; no está ordenado, pega los colores sin conjunto orgánico y dibuja en forma muy descuidada. Landea tiene tanto sucios, no se domina, a pesar de que no carece de cierto temperamento. Su gusto es muy diciente. Exagera además, en la tendencia de plano y se queda frío. Phillippe, un alumno muerto, es uno de los mejores expo-

Julio 1939

# acuarelas

centro arquitectura  
universidad católica

# Museo del Arte por el Dr. Goldchait

## EXPOSICION DE LOS ACUARELISTAS DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

El curso de estudiantes de arquitectura de la Universidad Católica presenta su anual exposición de acuarelas. Se puede decir que estos jóvenes están en una situación sincera, para hacer pintura de acuarela; aunque muchos de ellos se devanen y están en posiciones erradas; pero esto es el decreto continuado de la juventud y, seguramente, el arte no exige más evocaciones como ninguna otra actividad humana.

Hay bastantes espontaneidad y diferencia en las ideas de este curso. El señor Basilio, profesor (Nº 60) este curso, tiene el gusto de dejar plena libertad a sus alumnos y discípulos, en forma muy cuidadosa, sin prescripciones, de modo sencillo. Esto nos parece muy salvable para el momento actual de una posición sincera.

Se nota que muchos de ellos manifestaron verdadera personalidad, aparte de colores serenos de construcción, cultura y gusto. Hay cosas bien delicadas y sensibles, hasta hermosas, bastante transparentes y comunicantes para sujetos que son de importancia decisiva en este género pictórico.

Nicira (74/75) está un poco desatendido, aunque intenta dar una forma definida.

Gutiérrez (61/62), es más cuidadoso y medido en su estilo, aunque bastante seco en su modo de componer.

González muestra cierta cultura personal; se fija en el trazo de los tonos y posee gusto especialmente en el número 99.

Un trabajo de Carvallo (28), amarillo de blancos muy blancos, dentro de la construcción, y carece de claridad en el primer plano; hay pesadas en el colorido.

El número 33 es duro y pobre en su tonalidad; el dibujo es bastante seco, y la idea no merece de algo personal en general.

Un paisaje de Pinto (31), inclina a cosas impresionistas, como el óleo, y falla en su ejecución; hay demasiado emisión en los contrastes, modo puro y fondo están mejor detallados, mientras el primer plano está muy mal compuesto.

Valdés (67), nos presenta una fuerza viva y fresca, construida con sencillez.

Escobar (67), aunque no está muy sólido en su contenido, tiene modalidades finas en su detalle y es personal.

Burgos, es uno de los mejores, desde todos los aspectos técnicos e intelectuales. Tiene mucha fuerza y es de un temperamento muy personal.

Los números 24/25 son buenas trabajos, con temas vehementes y bien construidos; el 23 es sensible y refinado; el 27 es de gran expresión interna, muy emotivo y delicado; aunque algo que promete de ser un buen resultado.

Varela es un poco distante en su manera.

El número 18 es una obra bien romántica y de tonos frescos, aunque está mal distribuido en los claramores. Se nota de naturalismo cubista.

El 28 es bastante personal en su dibujo, pero poco limpio en los tonos.

Aranzúa (11/12), manifiesta cosas bien finas, especialmente en sus entonaciones; el 12 es un poco blando.

Dobles tiene cosas más divergentes; el 38 es duro y poco limpio; el 27, aunque más fino, esa vez, en cuanto a ciertos tonos del primer plano (izquierdo), que no está en relación con lo demás.

Echeverría es un "surrealista", pero no es consciente, porque tiene ideas naturalistas, especialmente, en el dibujo detallado. Toda es muy río y dura en los tonos; la falta sensación. Hay algo romanesco o ilustrativo en esta manera.

El 99 muestra un trabajo naturalista, sin expresión pero, con cierta po-

El número 38 es libre y de buena visión pictórica, aunque los tonos no son muy sólidos.

Guevara tiene un dibujo bien claro y sencillo, en forma artística pero le falta visión y concentración tonal. Una naturaleza muerta (39), está bien dibujada, pero de todos sin calidad.

Antunes es otra de algunas se destacan, en este conjunto, hay originalidad y bastante comprensión acuarelista; los números 8, 9 y 10 son de notable decoratividad y bien delineados; el uso de fuerte color, sin embargo, un poco desechado, en su libre idea.

El 4 es de buena construcción en los planos distintos. Acevedo inclina a cierta exageración de bocazos en blanco (tan lejos); en general, posee un colorido pallido y espacios altargados. Toda también en la unidad de construcción tiene cosas naturalistas en medio y, casi, las más dura.

Kulcsinsky limita al profesor Basilio, en forma poco sartana; recuerda la falta de técnica para los efectos naturalistas y detallados. Todo es muy plano y de colorido poco expresivo.

Celedón (30/39), sabe bien de construcción tonal, aunque el lado derecho de la escena está descomunalizado; el 39 es más parejo en los tonos del fondo; el pensado es plástico y fino en su concepto; hay un buen sentido decorativo.

Dunari es más escolar, no tiene personalidad ni expresión; son cosas apagadas.

El profesor Arribalza, Venegas, es poco acuarelista; inclina a cosas románticas, de efectos que son más propios; al igual, es un romanticismo sin dilución atmósfera; sin embargo, tiene de "pintorescos" detalles, muy coloridos.

El número 109, donde se ve la intensidad de la acuarela, no hay nada de colorido, ni de forma tonal.

Foncilla, otro profesor-acuarelista, ha mejorado considerablemente su construcción con ciertas conciencias, como antes; en el 52 hay buenas contrastes y tonos expresivos; el 53 es desastre, pero es el 51: no tiene forma alguna en los subtones.

El 54 es duro y teso, y sin dibujo; Day (24/38), inclina a cosas forzadas medio veristas, sin entender que tal pintar no sabe dar plasticidad y tensión, en forma desordenada.

Mortheimu carece de la necesaria solidez, aunque no es sin personalidad; el 88 está muy cerrado, a pesar de tener buen trazo; en el 88, no hay espacio ni atmósfera móvil; el 71 recuerda a colores claros y blancos; el 73 es cerrado, a pesar de los gruesos delineados; un interior es muy frío y puro dibujo, otra tiene más calidad tonal y muestra más gusto y sensibilidad personal.

Un retrato de Botinelli manifiesta un dibujo bien firme y ligeramente sevillano. Steirle se presenta muy sencilla, no sabe pintar detalles, dentro de su intención.

Novoa es un efectista que aparenta un "sobrerrealismo" sintético, pero es un naturalista casi literario y muy frío. Su colorido es ordinario.

González hace bocetos bien libres, como en Dufy; en ellos entendidos, pero de boca disciplinada.

Juan Orrego Salas se destaca, en forma favoreable, mostrando bastante espíritu personal y gusto refinador; también sabe dibujo y tonalización de detalles.

Los números 83 y 85 son los más logrados trabajos.

Esquivel (49/50), dibuja de modo expresionista; pero tiene tonos muy aplacados; todo está demasiado amontonado, aunque no sin cierto aire dibujado.

Echeverría es un "surrealista", pero no es consciente, porque tiene ideas naturalistas, especialmente, en el dibujo detallado. Toda es muy río y dura en los tonos; la falta sensación. Hay algo romanesco o ilustrativo en esta manera.

El 99 muestra un trabajo naturalista, sin expresión pero, con cierta po-

## CATALOGO

1. San Cristóbal
2. Rancho
3. Mancha

JOSÉ CRUZ C.

4. Claustro
5. Árbol

JUAN A. ORREGO S.

6. Rincón de ciudad
7. Ríos
8. Rancho

FERNANDO DEBESA M.

9. Calle desierta
10. Estación Pirque

PEDRO MORTHEIMU S.

11. Claustro
12. Claustro

ADOLFO MUJICA G.H.

13. Árbol
14. Troncos

HUGO NOVOA F.

15. Eucaliptus
16. Parque Forestal

GUILLERMO HARMSEN

JORGE CABRERA M.

17. Rancho
18. Refugio Lo Valdés

LUIS PRIETO V.

16. Danza de la luz

HERNÁN V.

17. Lluvia

SÉRGIO G.

18. Refugio Lo Valdés

BRUMA

20. Playa

JORGE ARA

21. Calle de la Morgue

CARLOS BO

23. Rancho

GUSTAVO K.

24. Acuarela

ACUARELA

25. Acuarela

ACUARELA

26. Acuarela

ACUARELA

27. Acuarela

ESTUDIO

29. Acuarela

NEMESIO A.

30. Parque Forestal

PARQUE FORESTAL

31. Parque Forestal

GUNDO BERT

32. Estudio

JUAN ECHE

33. Estudio

MAESTRÍA

## BELLAS ARTES

### LA EXPOSICIÓN DE ACUARELAS EN "AMIGOS DEL ARTE"

Los alumnos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica presentan un conjunto de sus trabajos de acuarela, que han realizado en el curso de su maestro, el distinguido artista don Ignacio Sánchez.

Más tarde es un patrimonio consciente en el artista maduro.

No deja de ser sorprendente, por ejemplo la figura "Poeta Decadente" (Nº 22) de Carlos Guillot, de una fuerza expresiva

en la factura y la sombra armónica del color que recuerda a Rouault; o bien "La calle desierta" (Nº 9) de Pedro Mortheimu, cuya simplicidad poética, encubierta bajo una apariencia realista, podría confundirse con el arte de Utrillo; semejanzas ambas que, estamos seguros, no provienen de la imitación de esos maestros.

Esta exposición, que acaba de inaugurararse en la Sala de los Amigos del Arte, ofrece un valor artístico indiscutible, y revela tal variedad de temperamentos en los jóvenes estudiantes, como no es frecuente encontrar en este género de muestras escolares. El profesor Basilio prueba aquí una calidad rara de verdadero maestro: la de suscitar en sus discípulos la expresión original de su sensibilidad, sin deformaciones, y haciendo siempre imponerse su propia personalidad.

Así, recorriendo la sala, recibimos una grata impresión de espontaneidad, de frescura juvenil, y en algunos casos, de una audacia en la visión que, paradójicamente, sólo se logra

maestría, el paisaje "Parque Forestal" (Nº 30) de Guido Bertini: vivo de color y de un gracioso movimiento expresivo "Claustro" (Nº 4) de Juan Orrego.

Casi todas las obras, muy seleccionadas, que allí se han expuesto, merecerían un comentario. Desgraciadamente, nos extenderíamos demasiado, y dejamos reservado al visitante el placer de descubrir las virtudes que cada una encierra.

Pero, como final de esta crónica, no podemos pasar en silencio el magnífico "pasaje de Nemesio Antúnez" que muestra a un talento auténtico y a un temperamento de artista redimido. Hay en sus obras un sentido colorista sutil, que une las armonizaciones más delicadas, y que compone con un sentido de síntesis expresiva que lo aproxima a los maestros latinos. Ni tampoco las obras de Pablo Burchard A., de una intensa vibración emotiva que da un contorno casi barroco, y una opulencia de color que no desmiente su ascendencia artística, la de su padre, el magnífico pintor don Pablo Burchard.

(C. H. S.)

ORK



P A I N T I N G S

**NEMECIO  
ANTUNEZ**

DECEMBER 3 - 17  
PREVIEW, SUNDAY, DEC. 2  
5 P. M.

NORLYST GALLERY 59 W. 56 ST.  
NEW YORK 19

Haber

1945

35

RACK C—85  
W. O. World-Telegram Nov. 29  
**NEMECIO ANTUNEZ**  
RECENT WORK  
Dec. 3-17  
**NORLYST GALLERY**  
59 West 56th St., N.Y.C.

6-SUN W. O.—Nov. 29.

**NEMECIO ANTUNEZ**  
Recent Work  
**NORLYST**

★N★  
HTWO 12713—10 pfs to Ruth Cole 11-25  
—xf—New

**NEMECIO ANTUNEZ**  
RECENT WORK DEC. 3-17  
NORLYST GALLERY, 59 W. 56 ST., N.Y. 16

Haber

ART NEWS  
136 EAST 57th STREET  
New York Plaza 3-5067

TO PRESS

### PROOF FOR IMMEDIATE APPROVAL

Below is a rough proof of your advertisement submitted for accuracy. It will be inserted exactly as shown, if no corrections are received on or before the date shown above. Silence means approval.

FIRS  
Hilde  
MIL  
VAN  
FERA  
63 E. 57 ST.  
**NEMECIO ANTUNEZ**  
RECENT WORK DEC. 3-17  
NORLYST GALLERY, 59 W. 56 ST., N.Y. 16

PRINTS  
LANDSCAPES  
A. HIBBARD G. WOOD A. THIEME  
• NOW is the time to order your  
PRINTS FOR CHRISTMAS GIFT!  
Send for illustrated brochure  
Oestreichers  
108 6th Ave. (D)  
1st fl.

**NEMECIO ANTUNEZ**  
RECENT WORK DEC. 3-17  
NORLYST GALLERY, 59 W. 56 ST., N.Y. 16

6-SUN W. O.—Nov. 29.

**NEMECIO ANTUNEZ**  
Recent Work  
**NORLYST** GALLERY  
59 W. 56

W. O. World-Telegram Nov. 29

**NEMECIO ANTUNEZ**  
RECENT WORK  
Dec. 3-17  
**NORLYST GALLERY**  
59 WEST 56TH ST., N.Y.C.

## At Armory Show

THE PREVIEW of the Art Dealer's exhibition, at the Armory, was suggestive in many aspects of the preparations for the famous croquet party, given by the Red Queen in *Alice in Wonderland*. For the gardeners who were trying to atone for their mistake in the *decor* of that classic event were madly painting the white roses red as the guests arrived, while at the Armory there was a frenzied pasting on of labels, measuring of spaces, hanging of pictures and general scurrying about with last details. We used to say *C'est la guerre* when such occasions arose, now we shall have to fall back on the older plea of human nature.

If after standing in a block-long queue for half an hour after advertised opening hours, a reviewer can still affirm that the show is a rewarding one, it is sincere commendation. And it is a good exhibition, affording an opportunity to judge of the variety and sound achievement of contemporary artists in a particularly clear and concise way. A large number of art galleries have booths where selected works from their artists are displayed. While detailed comment would be both impossible and undesirable, a few items, jotted on the cuff, must be set down, not individually as better or best, but as outstanding contributions.

Signalized in this way would be Louis di Valentin's *Chess Players*, Helen Sawyer's landscape, Jerri Ricci's flower piece, luscious and tactile, from the Milch Gallery. Landscapes by James Lechay, Carl Gaertner and Charles Culver, from the Macbeth Gallery. In the Associated American Artists' group, canvases by Ernest Fiene, Henry Botkin and Nicolai Cikovsky held their own in spite of the titanic competition of Benton's enormous *Persephone*, which seemed larger than life and, certainly, less natural. A gelatone landscape by George Schreiber in the print collection made special impression.

The New Age Gallery included works by well-known artists and two charming watercolors by Yngve Olsen and Nova. The Downtown Gallery presented among many appealing items, an engaging still life by Katherine Schmidt, a romantic figure piece by Raymond Breinin and a truly magnificent *Rooster* by Zerbe. The high spots of the Kleemann Gallery were canvases by Jon Corbino and Louis Bosa. A notable group from the Rehn Gallery included a glowing flower piece by Eugene Speicher, a figure canvas by Alexander Brook and landscapes by Elizabeth Sparhawk-Jones and Thomas Craig.

*Self Portrait* by Gabor Petardi and an interesting abstraction by Nemecio Autunez made impression in the group of the Norlyst Gallery. Recent canvases by Sol Wilson and Revington Arthur and a group painting by John Costigan were outstanding items of the Babcock Gallery. Contemporary Arts displayed a wide range of expression; emphasis might be placed on paintings by Stephen Csoka, Bernard Klonis, Sigmund Kozlow and Philip Pieck.

[Please turn to page 30]

October 1, 1945

Haber

59

# BOURGEOIS

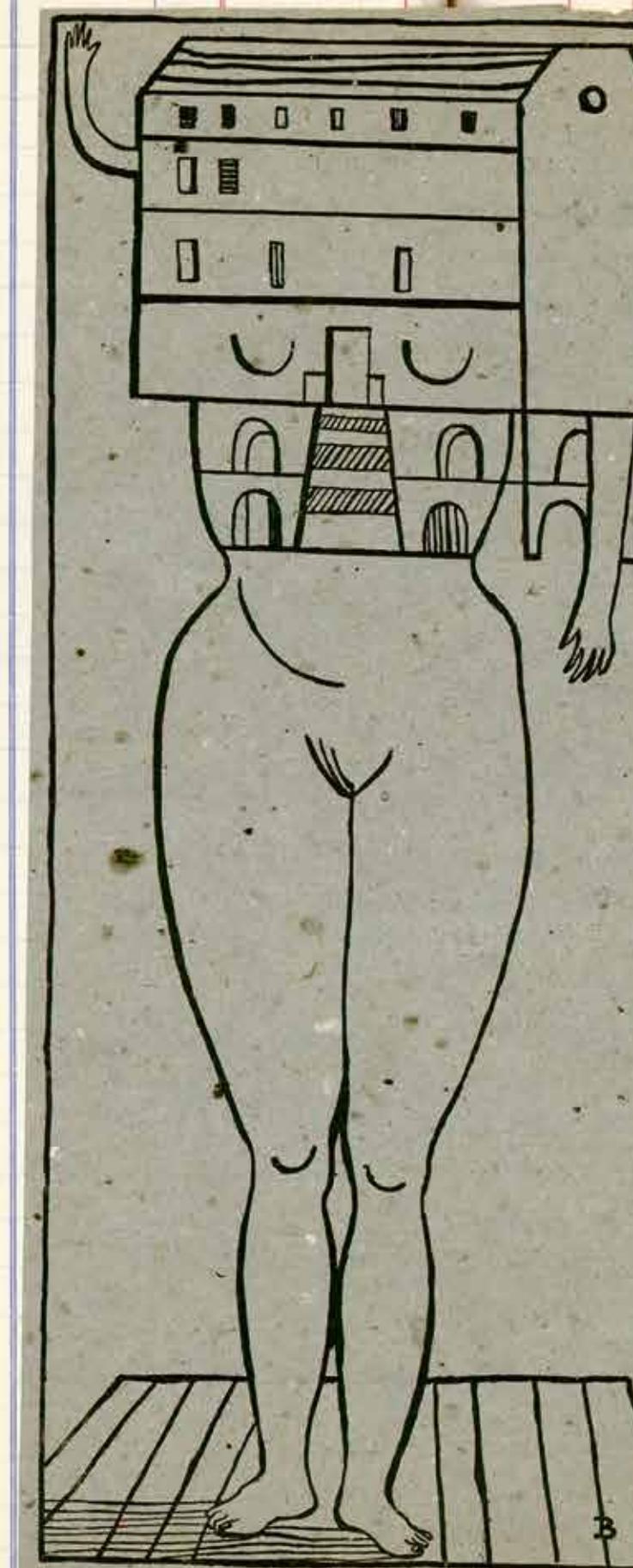
These are paintings of a city dweller . . . brown stone houses and jails . . . the bee sleeps in the dark and her domain is the sky. In her reduced geometrical space a cruel and blind life goes on . . .

Nemecio Antunez

- 1 Ceremony
- 2 Red Night
- 3 Portrait
- 4 Game of bilboquet
- 5 Conversation piece
- 6 Jeffersonian courthouse
- 7 Regrettable incident in  
the Louvre palace
- 8 Processed flowers
- 9 Southern scene
- 10 Roof song
- 11 Two figures from a cot.  
ton mill district
- 12 One way traffic
- 13 It is six fifteen
- 14 Triglogue
- 15 Pole of joy
- 16 Attentive figures
- 17 Child asleep in a skein  
of wool

FROM OCTOBER 28 TO NOVEMBER 8, 1947

N O R L Y S T 59 WEST 56 ST.  
G A L L E R Y NEW YORK, N.Y.



# Haber

RECURIO. — Santiago de Chile, viernes 15 de octubre de 1948

## BELLAS ARTES.—

### NEMECIO ANTÚNEZ Y SU PINTURA

Si pudiera decirse que la obra de un artista retrata a la personalidad de su creador, esta verdad aplicaría, particularmente, a la pintura de Nemecio Antúnez que ahora exhibe en la sala Neira en esta ciudad. Buena parte de la trayectoria humana del joven arquitecto chileno que hace cinco años empeza su evolución pictórica en el ambiente acaecido y cosmopolita de Nueva York, aparece evidente en el conjunto de dibujos y grabados que figuran como su primer envío a Santiago.

Desde sus últimas exhibiciones entre nosotros, antes de su partida al extranjero, cuando se insinuaba el incertidumbre artística que habría de materializarse más tarde en un estilo definido y personal, el pintor Antúnez ha experimentado una transformación en su valorización del mundo a su lado que lo lleva a expresarse en la forma que conocen quienes ya visitaron su exposición. Elementos místicos en esta apreciación profunda y novedosa de la vida de nuestro tiempo son una marca de conciencia social y, a la par, un interés permanente en el hombre de hoy y las situaciones variadas que orientan su devenir.

EN

tinente de promesa. Y así da prueba de que los años de formación están atrás y que su mano participa de las amplias posibilidades que depara el futuro a quienes son dignos de merecerlo.

R. M. del R.

**Para las Damas**  
**BUNCO**  
LA CASA DEL ABRIGO  
ABRIGOS — VESTIDOS  
Modelos exclusivos  
Cortes impecables en mil colores de moda, desde \$ 180 mensuales.  
Trajes sastre — Blusas  
**PASAJE BALMALEDA LOCAL 6**  
(HUÉRFANOS 880)



### LOS CUADROS DE NEMECIO ANTÚNEZ

Nemecio Antúnez Z., joven pintor chileno, radicado hace siete años en Nueva York, presenta sus obras por primera vez en Chile, después de haber triunfado en Nueva York, donde es conceputado como un indiscutible valor de la pintura ultramoderna. Sus cuadros han sido expuestos en el Museo de Arte Moderno, y actualmente varios de ellos figuran en el Salón Anual de Filadelfia. Revistas de arte, como "Art Digest" y "Art News", lo califican como una revelación.



Esta interesante exposición ha alcanzado éxito en los ambientes artísticos de la capital y se halla expuesta al público en Huérfanos 757, 6.º piso, oficina 616, Edificio del Teatro Maxim, hasta el sábado 16. Proporcionamos a nuestros lectores algunas reproducciones de estas telas.

Manos.



Mujer llorando.

### Exposición de Nemecio Antúnez en Librería Neira

La exposición del arquitecto y pintor chileno Nemecio Antúnez, que reside hace cinco años en Nueva York, se celebra actualmente en Librería Neira, de Huérfanos 757, 6.º piso.

Las obras han sido recibidas desde Estados Unidos directamente por avión y corresponden a los últimos trabajos realizados por este notable artista chileno, que ha merecido de parte de los críticos más prestigiosos elogios y comentarios con motivo de una reciente exposición suya efectuada en el Argent Gallery de Nueva York. En esta oportunidad el dibujo que fue comprado en la suma de trescientos dólares.

Nemecio Antúnez ha expuesto en La Habana y en importantes ciudades de Estados Unidos, como Chicago, Boston, San Francisco, Washington, etc. Sus obras figuran además en el Salón Anual de Filadelfia y en el Museo de Arte Moderno, de Nueva York, junto a cuadros de artistas de tanto prestigio como Picasso, Klee, Chirico, Portinari, Braque, y muchos otros.

La exposición de Nemecio Antúnez, que ha sido muy visitada por el público, está abierta en Librería Neira, de 10.30 a 13 y de 16 a 20.30 horas.

### EXPOSICIÓN NEMECIO ANTÚNEZ

La exposición de Nemecio Antúnez está abierta en Librería Neira, Huérfanos 757, 6.º piso, oficina 616.

### LA EXPOSICIÓN DE NEMECIO ANTÚNEZ

Nemecio Antúnez, joven pintor chileno, que reside desde hace varios años en Nueva York, presenta en la sala de Librería Neira, Huérfanos 757, una nueva muestra de sus últimas obras, enviadas directamente por avión, y consistentes en una serie de ilustraciones para la obra de Oscar Wilde, "Balada de la Cárcel de Reading", que recientemente ha editado esta librería y editorial, en una edición de lujo bilingüe.

Nemecio Antúnez ha triunfado plenamente en Estados Unidos, donde es considerado una auténtica realidad de la pintura moderna. Ha expuesto en ciudades como Boston, Chicago, San Francisco, Washington, etc. Las prestigiosas revistas de arte "Art Digest" y "Art News" se han referido a él en elogiosos términos, con ocasión de sus últimas exposiciones en Nueva York. Algunas de sus obras figuraron en el Museo de Arte Moderno y en el Salón Anual de Filadelfia, en donde alternó junto a cuadros de Dali, Picasso, Chirico, Klee, etc.

La exposición de Nemecio Antúnez puede ser visitada en Librería Neira, Huérfanos 757 (edificio del teatro Maxim), diariamente, de 10.30 a 12.30 y de 16 a 20 horas.

### EXPOSICIÓN DE NEMECIO ANTÚNEZ

Ha continuado abierta la exposición de Nemecio Antúnez, arquitecto y pintor chileno, que reside en Nueva York, y que exhibe una interesante muestra de sus últimas obras en la sala de Librería Neira, consistente en un conjunto de ilustraciones para la edición de lujo que se acaba de publicar esta librería y edito-

rial del poema "Balada de la Cárcel de Reading", de Oscar Wilde, en un tiraje limitado y en edición bilingüe.

Nemecio Antúnez goza en los Estados Unidos de un sólido prestigio, por haber ex puesto en los centros artísticos más prestigiosos, como en las ciudades de Boston, Chicago, San Francisco, Washington, etc. Sus obras figuran en la actualidad en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el Salón Anual de Filadelfia. La exposición de Nemecio Antúnez que permanecerá abierta hasta el sábado, puede visitarse en Librería Neira, Huérfanos 757, 6.º piso, edificio del Teatro Maxim.

### Exposición de obras de Nemecio Antúnez

Con motivo del éxito de la exposición de Nemecio Antúnez, que se efectúa en la sala de la Librería Neira, esta librería ha decidido prolongar toda esta semana la exposición del joven pintor y arquitecto chileno.

Como se ha dicho estas muestras de Antúnez corresponden a una serie de ilustraciones para el poema de Oscar Wilde, "Balada de la Cárcel de Reading".

Esta exposición permanecerá abierta durante la presente semana y se cerrará indefinidamente el próximo sábado. Puede visitarse diariamente en Librería Neira, Huérfanos 757, 6.º piso, del teatro Maxim.

### BELLAS ARTES.—

#### EXPOSICIÓN NEMECIO ANTÚNEZ

Hasta el sábado de esta semana continuará abierta en Librería Neira, Huérfanos 757, 6.º piso, la exposición del arquitecto y pintor chileno, Nemecio Antúnez.

Esta exposición ha llamado justamente la atención por tratarse de un artista chileno que ha triunfado ampliamente en Nueva York, donde reside desde hace cinco años.

#### EXPOSICIÓN DE NEMECIO ANTÚNEZ

El arquitecto y pintor chileno Nemecio Antúnez inaugura mañana lunes, a las 11 de la mañana, en Librería Neira, una exposición de sus más recientes obras, consistentes en una serie de dibujos para una edición de lujo bilingüe, de la célebre "Balada de la Cárcel de Reading", de Oscar Wilde, que acaba de publicar esta misma librería y editorial.

LIBRERIA NEIRA tiene el agrado de

comunicar a Ud. la reciente aparición de la obra «BALADA DE LA CÁRCEL DE READING», por Oscar Wilde, en edición de lujo, bilingüe, con dibujos de Nemecio Antúnez, y se complace en invitarlo a la Exposición de Dibujos para el poema, que se inaugurará el Lunes 4 de Julio, a las 11 A. M. en la sala de la Librería, Huérfanos 757, 6.º piso, Of. 616, (edificio Teatro Maxim) Teléf. 35511.

## Haber

NEMECIO  
**ANTUNEZ**  
Paintings May 1-20  
BODLEY • 26 E. 55 St., N. Y.

\* \* \*  
People in Masses

Nemecio Antunez seems to be obsessed and somewhat depressed by people. One suspects he agrees with those experts who declare the world's primary problem is not war or hunger, but overpopulation. At any rate, this Chilean artist's first one-man show in Washington, at the Pan American Union through May, is given over to people and mountains.

The people are depicted as faceless, protoplasmic abstractions, with sufficient suggestion of human forms to identify them. Of 27 oils, drawings and prints, 9 are concerned with "City Dwellers," apathetic, impersonal, defenseless creatures. In a few works dealing with one or two figures, the difference is merely quantitative; the subjects have no more individuality than ants. The mountains are not a whit less personal than the people. In fact, in Senor Antunez' interpretations, they seem akin.

\* \* \*

## New York Charms Chile's Antunez

Paintings by Nemecio Antunez show the work of a Chilean artist lately resident in this city. He appears to be overwhelmed by the size of our urban population, entitling the majority of his canvases *City Dwellers*. A few works designated *City Window* actually have the same theme in their glimpses of the people outside. These swarming crowds are not realistically depicted, but set down like leaves fluttering in the wind. One such painting shows these splintery, feathery forms fairly swept up by a gust in the midst of a snowfall through which a pallid sun struggles to appear.

Antunez is a sound painter, carrying out his imaginative conceptions with sweeping brushstrokes in delicately adjusted, low tones in decorative, all-over designs. He creates the impression that

ANTUNEZ: *City Window*, Bodley

these fragile shapes are not so much moving of their own volition, as carried along in the compelling whirl of the city's tempo. These unusual paintings are highly individual interpretations of the teeming life of our city. A group of drawings and prints reveals the sure foundation of craftsmanship on which the work depends. (Bodley, to May 21.)—M. B.

ART DIGEST  
MAY 15, 1950

ing." Sunday Star D.C.  
People in Masses May 22

Nemecio Antunez seems to be obsessed and somewhat depressed by people. One suspects he agrees with those experts who declare the world's primary problem is not war or hunger, but overpopulation. At any rate, this Chilean artist's first one-man show in Washington, at the Pan American Union through May, is given over to people and mountains.

The people are depicted as faceless, protoplasmic abstractions, with sufficient suggestion of human forms to identify them. Of 27 oils, drawings and prints, 9 are concerned with "City Dwellers," apathetic, impersonal, defenseless creatures. In a few works dealing with one or two figures, the difference is merely quantitative; the subjects have no more individuality than ants. The mountains are not a whit less personal than the people. In fact, in Senor Antunez' interpretations, they seem akin.

\* \* \*

1950

## Haber

## ART NEWS

May 22, 1950

Nemecio Antunez [Bodley], best known as an engraver, is a Chilean now resident in America. The prints in his U.S. debut show a pleasing exploitation of a kind of anthropomorphic landscape, placed somewhere in the Inferno. The new paintings are surprising in their maturity. It is difficult to distinguish between them, for of the ten, six are *City Dwellers*, and four *City Windows*. But the green hell of the snow in *City Dwellers 2*, and the elongated ghosts of *Number 5* are especially notable for the skill with which Antunez treats different problems. The employment of an almost Impressionist technique to achieve un-Impressionist effects in the former is striking. Prices unquoted. R.T.

ART NEWS  
JUNIO 1950



GALERIE R. CREUZE  
4, AVENUE DE MESSINE, PARIS VIII<sup>e</sup>

# ANTUNEZ

PEINTURES  
GRAVURES

DU 16 AU 30 AVRIL 1952

EXPOSICIÓN  
GALERIA GREUZE  
PARÍS  
1952



H. MEYER



# Vuelve el pintor Nemesio Antúnez



Al lado de Lipschutz, de Hayter y de Joan Miró, Nemesio Antúnez trabaja intensamente en el grabado, en cuya técnica es un maestro. (En la foto, Nemesio grabando).

Después de viajar y exponer en Nueva York, París, Oslo y las Democracias Populares, vuelve Nemesio Antúnez, el artista que creyó encontrar en el extranjero lo que solamente podía darle nuestra patria: materia viva para crear obras de gran contenido.

Para comprender mejor por qué el joven Nemesio Antúnez, apenas egresado de la Universidad, buscó el extranjero para realizar sus aspiraciones de pintor, habría que escuchar, más que en la inquietud del que huye, en nuestra realidad artística nacional, donde languidece una juventud desorientada y

asediada por intereses extraños que deforman nuestras tradiciones.

Nemesio Antúnez sintió este ambiente descompuesto, y deslumbrado por Norteamérica, partió. Mas, ¿qué fué lo que en su viaje encontró? Hay que advertir que Antúnez menosprecia la realidad y valoraba la realidad lírica y subjetivo el mundo exterior, por lo que en su realización artística empezó a sentir la contradicción entre su vida y su pintura: vivía de una manera y pintaba de otra. La fuerza de la realidad se encargó de señalarle el verdadero camino. Y Nemesio, al revés de los jóvenes que salen a hacer vida desordenada y a esconder su

irresponsabilidad en una bohemia desenfrenada, empezó a trabajar duro. Su caso, y convencido de que los Estados Unidos no presentaban posibilidades para realizar una pintura como él la sentía, partió a Europa, donde estableció contacto con los pintores realistas franceses.

Añá, en un medio cultural más positivo, inició una nueva etapa como pintor, empezó a abordar la pintura con temas de tipo social: representó multitudes, concentraciones, desfiles de obreros. Pero de nuevo nació el conflicto: no se bastaba plantear solamente estos problemas; sentía que le faltaba algo. Sus cuadros le salían un poco aparatosos y simbólicos. A pesar que su pintura había evolucionado hacia el realismo y que tomaba los problemas candentes de nuestra época, no estaba conforme con lo que hacía. Pronto comprendió que le faltaba el testimonio fiel de un medio propio, para poder expresar mejor un contenido. Lo típico, que solo se adquiere con el pueblo y en la tierra que uno se ha formado, no se lo podía dar Francia ni nadie. Y allí, desde la lejana Italia, rodeado de las más puras tradiciones plásticas, después de ver y admirar la obra del Renacimiento, comprendió que debía volver, que el único sitio donde podría obtener la plenitud de su pintura era aquí, en Chile, empapándose en todo lo que nos identifica y nos define.

**NEMESIO ANTÚNEZ EN CHILE**

Visitamos a Nemesio Antúnez en su amplia casa que ha convertido en taller, donde pinta y hace clases de dibujo y grabado. Mostrándonos los trabajos de sus alumnos, nos dijo: —Les enseño a dibujar del natural, para que vayan enriqueciendo su capacidad de expresión. Y agrega con la convicción de la experiencia propia: Es fundamental tener una sólida formación en el oficio, teniendo buen cuidado de no ir por el camino ya petrificado de un academicismo que de depurado se ha convertido en dogmático y que en lo que más frenan las posibilidades de la personalidad creadora.

Indagamos sobre otros aspectos de su vida artística: Exposiciones?... En que

NERUDA - PRO ARTE 1953

—¿Qué opinión te merecen los artistas chilenos que encuentras en el extranjero?

También allí he encontrado ejemplos de la vitalidad juvenil de nuestra patria. Quiero señalar especialmente el extraordinario éxito del pintor Nemesio Antúnez, que acaba de hacer una nueva exposición en Europa, esta vez en Oslo. Es un joven maestro que busca su camino, y que ha adquirido, ya los medios de expresión y la orientación de nuestro tiempo. Venturini ha hecho a China un regalo digno de nuestra patria. La única pintura que adorna el Comité Nacional de la Paz de China es un mural de nuestro gran pintor. Por otra parte, me ha asombrado la obra realista y espléndida de la joven pintora Carmen Cereceda.

—Y Mata?

Siento a Mata muy inquieto. Las ondas eléctricas del tiempo que viene no quieren dejar de llegar a un explorador tan inteligente.

La entrevista ha terminado en Isla Negra, el día 11 de Octubre. Nos es muy fácil recordar la fecha, porque el 11 es la víspera del 12, y el 12 es el llamado Día de la Raza. Pasó la noche con nosotros el arquitecto español Germán Rodríguez-Arias, amigo íntimo de Pablo y, además,

enseguida de su deseo de ayudar a la juventud que no tiene acceso a las escuelas de Bellas Artes.

Nos menciona la necesidad de impulsar el grabado en forma popular. Su deseo es dar una oportunidad a todos.

Antes de separarnos de este pintor que se incorpora para vitalizar nuestro panorama nacional, nos dice: —Para definir el sentido de mi vuelta a Chile se puede decir lo siguiente: "Hacer de mi pintura un testimonio fiel de nuestro medio, no como un mero copista, sino señalando por medio de ella que hay solución para los problemas que nos plantea la vida, y que tales soluciones no deben mantenerse ocultas".

W. B.

VISITAR

# GRABADOS

del siglo

XX

INSTITUTO  
CHILENO-NORTEAMERICANO  
DE CULTURA  
HUERFANOS 696

intor Antúnez  
brirá Mañana  
luestra en IAC

LIMA 1954  
afiana a las 7 p.m. en el Instituto de Arte Contemporáneo será inaugurada la exposición de óleos del notable pintor chileno Nemesio Antúnez, ganador en 1957, del Premio Wolf de la IV Bienal InternACIONAL de São Paulo.

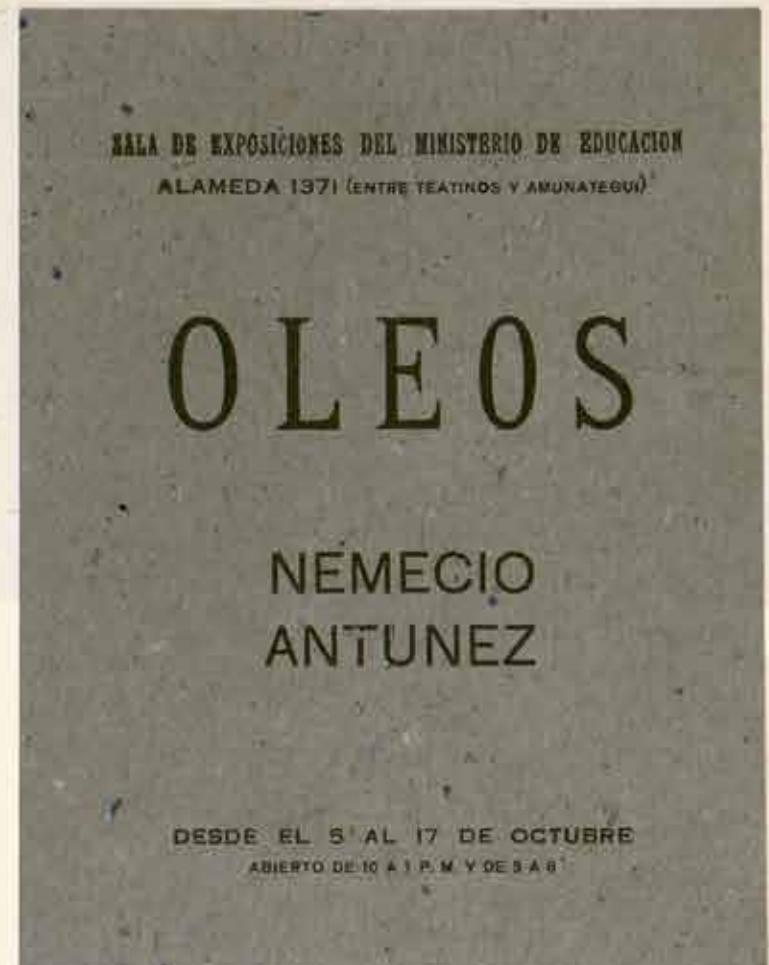
Nemesio Antúnez, fue uno de los promotores del I.A.C. que en esta ocasión le rinde homenaje ofreciéndole un cóctel. Lamenta no presentarse al público desde el jueves 7, a las 10, 30 a.m.

En la Sala I se exhiben 21 óleos de Nemesio Antúnez y en la Sala II, un conjunto de grabados de diversas técnicas realizados por los miembros del Taller 99 que Antúnez dirige en la Universidad Católica de Santiago de Chile.

Tanto la muestra individual como la colectiva son testimonio del magnífico desarrollo de las artes plásticas del país del Sur.

FOR

OCT 53



RECIEN llegado de una lira por Norteamérica y Europa, que se prolongó por más de 10 años, el joven pintor chileno Nemesio Antúnez muestra a "Las Últimas Noticias" algunos aspectos de la exposición que presenta en la Sala del Ministerio de Educación.

#### EXPOSICIÓN DE PROFESORES DE ESCUELAS ARTÍSTICAS

En la Casa de la Cultura, Irarrázaval 4000, será inaugurado el próximo sábado a las 19:30 horas, el Salón de Artes Plásticas de los profesores de Escuelas Artísticas de la Universidad de Chile. En esta ocasión, los pedagogos de la Escuela de Bellas Artes, Artes Aplicadas y Arquitectura, tendrán oportunidad de presentar sus obras al público. Al acto inaugural han sido invitados especialmente el Rector de la Universidad de Chile, el Alcalde de Ñuñoa, el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas y diversas autoridades educacionales. Se exhibirán obras de escultura y pintura.

**EN LA SALA DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN**  
En la Sala de Arte del Ministerio de Educación se exhibe una muestra del conocido pintor chileno Nemesio Antúnez, quien regresó recientemente al país después de una ausencia de 10 años. La muestra, que es organizada por el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, permanecerá abierta hasta el próximo sábado so-

VIA 28 OCTUBRE 1953

#### ARQUITECTO RENUNCIÓ A SU CARRERA Y CAMBIO SU DESTINO POR EL DE HUMILDE OBRERO DEDICADO AL ARTE

**NEMESIO** Antúnez expone grabados en la sala de la Librería del Pacífico. Sus grabados, al igual que toda su pintura, trasuntan humanidad. Entre ellos figuran doce motivos que recopilaron en un álbum que tituló "Los Oficios". Allí están identificados los materiales y el resultado de la labor del hombre con el hombre mismo. Así es la obra de este artista plástico: labor y humanidad. Sus proyectos para el futuro pueden condensarse en una sola palabra: trabajar. Tiene en gestación un taller semejante al "Atelier 17", que funciona en Nueva York, al que denominará "Taller 20". Hace diez años, con su flamante diploma de arquitecto bajo el brazo, partió de Chile hacia los E.S. U.U. Nemesio Antúnez iba, con una beca por dos años, a seguir un curso para postgraduados de arquitectura; pero esto no era más que una excusa para dar rienda suelta a sus ambiciones plásticas, a su formación de artista, que despertaría pujante durante sus estudios en la Universidad Católica. Allí, en segundo año, por obligación, debía pintar acuarelas. Se entusiasmó a tal punto, que no solo pintó en clase, sino que en todo momento libre se dedicó a ello. A base de experiencias propias adquirió la técnica de la pintura, y, por primera vez a conocer sus pinturas en una exposición integrada por acuarelistas de la

**NEMESIO** Antúnez, pintor chileno autodidacta, que expone diversos grabados y litografías en la Sala del Pacífico, de la Universidad Católica. Allí, en segundo año, por obligación, debía pintar acuarelas. Se entusiasmó a tal punto, que no solo pintó en clase, sino que en todo momento libre se dedicó a ello. A base de experiencias propias adquirió la técnica de la pintura, y, por primera vez a conocer sus pinturas en una exposición integrada por acuarelistas de la

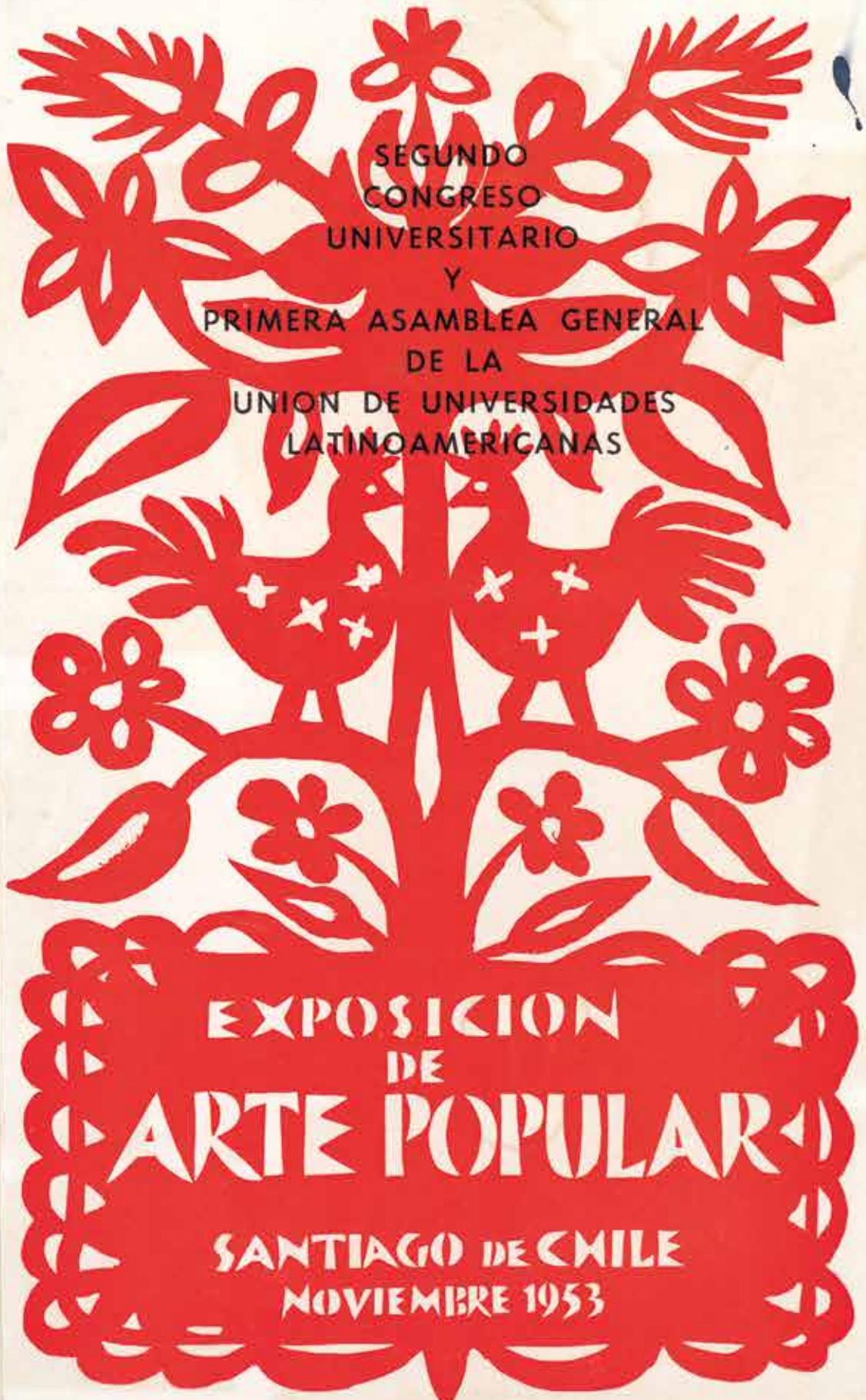
gratamente impresionado al conocer el Taller de Gráfica Popular, especie de cooperativa de artistas para hacer litografías, fotografías, etc. Vuelve a exponer en Nueva York en "Bedley Hugo Gallery". En 1950, mediante una beca, viaja a Europa a perfeccionar su técnica, y, más que nada, a toma el color de otros ambientes. Recorre los principales museos y exposiciones de España, Francia e Italia.

Invitado, junto con un grupo de artistas e intelectuales, llega a Varsovia, que se está reconstruyendo tal cual era, basándose en los cuadros de Canaletto. Viaja también a Noruega, y expone obras en la "Galería Per"; así van quedando en sus cuadros muestras de su temperamento, del medio en que se desenvuelven, de su esfuerzo y de su arte. El Museo de Arte Moderno de Nueva York y el de Brooklyn adquieren varias de sus obras, tanto en litografía como en grabado; pero esto por si solo, que habla de un éxito, nada significa para Nemesio Antúnez. El sigue trabajando; más que un artista pintor, es un obrero del arte de la pintura, al que ha dedicado por entero su vida.

Hace pocos meses llegó a Chile. Recientemente ha enfrentado a los críticos chilenos con su exposición en la sala del Ministerio de Educación. Sus óleos lo muestran como un artista de geniales dotes, con una pintura eminentemente humana, llena de un profundo mimo, que resuena en sus formas y colores el medio en que ha sido expresada.

"EL SASTRE", del álbum "Los Oficios". Litografías originales sobre piedra. El pintor Antúnez les ha expresado volcando en ellos su espíritu de singular y estornudo artesano.





Siglo de Chile, miércoles 21 de septiembre de 1954

233  
El Debate

ARTE Y CRÍTICA

11

La primera Bienal de Arte de São Paulo se hizo por una convocatoria universal de los artistas para "mostrar las más significativas tendencias del arte moderno". La intención fue lograda plenamente. Hubo permiso dinero en abundancia, ofrecido por el generoso concesionario de la ciudad, el Sr. Matarazzo Sobrinho, y también algo muy importante: la entrega a técnicos competentes de todos los detalles y asuntos esenciales. En Chile la participación comisionó a todos los sectores y se hizo un envío prometedor de perfeccionamientos para el futuro. De él se ocupó modestamente la crítica. Jorge Romano Brest publicó en "Ver y Estimar" algunas líneas que no plazieron a los que todavía viven en suelo chileno.

Todo eso pasó y vino la segunda Bienal.

Se renovaron las esperanzas de que esta vez los mercaderes de Chile serían reconocidos. Como no ha sido así, es conveniente analizar las causas de esta situación. Empieza por mirar el marco en que se ha insertado la plástica chilena.

#### LO QUE FUE LA II BIENAL.

Tenemos ante nuestra vista una revista que nos informa ampliamente. Escribimos por decirnos que uno de los propósitos de los anfitriones de esta exposición era el de "colocar el arte moderno del Brasil en íntimo contacto con el arte del resto del mundo, al mismo tiempo que se buscara consolidar para São Paulo una posición como centro artístico internacional".

No cabe duda que se lograron los dos propósitos y hoy la Gran Ciudad Industrial es algo tan importante en materia de arte moderno como Venecia, con sus bienales; New York, con su Museo de Arte Moderno o París con su orquesta chisporroteante.

Para quien lo duda hagamos un resumen de lo que se mostró y cómo.

Se construyó en el Parque Ibirapuera un edificio especial diseñado por Niemeyer y en él funcionó la exposición entre los meses de diciembre de 1953 y febrero de 1954. Abarcó una ex-

tensión equivalente a 24.000 metros cuadrados en los cuales estaban distribuidos los envíos. Vemos lo que mandó Francia. Compró esa nación un conjunto con obras de artistas contemporáneos y de tapicerías, una selección de esculturas, muy importante con obras de Henry Laurens, Germaine Richier y Georges Adam, una retrospectiva del Cubismo y, en Sala aparte, una estupenda retrospectiva de Pablo Picasso. Italia no dispuso de una selección menos importante. Junto a sus artistas contemporáneos hizo un despliegue completo del futurismo dedicando espacio especial a una sección completa de grabados y dibujos y traío una retrospectiva de Giorgio Morandi. Gran Bretaña exhibió junto con sus artistas contemporáneos una selección nutritiva de esculturas de Henry Moore. Igualmente lo hicieron con sus envíos nacionales los Estados Unidos con los "móviles" de Calder. Noruega con la pintura de su maestro expresionista Munch. Austria con Kokoschka. Alemania con Klee; Bélgica con Ensor y Suwa con Hoddier. Brasil con una retrospectiva del paisaje brasileño y otra dedicada a Eliseu Visconti. Holanda con su interesante movimiento, ya histórico, "De Stijl". México con dos retrospectivas, una de Siqueiros, otra de Tamayo y agregónos una sección de grabados del Taller de Gráfica Popular. Mencionemos ahora los envíos mondes y Urondes. Participaron Irlanda, Indonesia, Japón, Finlandia, Dinamarca, Yugoslavia, Irán, Portugal, España, Francia, Luxemburgo, Uruguay, Argentina, Chile, Canadá, Cuba, Bolivia, Pará, Venezuela, Haití, Paraguay, Honduras, Nicaragua, Guatemala y la República Dominicana. Agreguemos ahora una sección muy numerosa destinada a los envíos espontáneos de artistas individuales. Para terminar, completaremos con la arquitectura en la que junto a los arquitectos particulares de todo el mundo, había que anotar una sección destinada a los en-

sentos a Chile - lo hemos tenido por estos días al alcance de la mano. Si se presentara (¿cómo nos iba?) contestaríamos: "Bien gracias". La verdad es que pasamos inadvertida, excepto para algunos chilenos que llegaron hasta allí y se sintieron defraudados. No creemos que sea para tanto. Nuestro conjunto es decorativo, posee en general buen oficio y si se nos apura, diremos que todas las obras realizan un examen socrático: dibujo, composición, colorido armónico, etc.

¿Qué le fata, sin embargo?

Contestaremos diciendo que carece de sentido: esto es, no encontramos fuerza en su contenido; es un arte débil como expresión de almas poco profundas, si se exceptúa la escultura de Mallol, la de Lili Garafúlio, un retrato de Monticino, en el único en que vuela brotar una chispa vigorosa. Lo de Roa es una elabora-

#### ARTE CHILENO EN SAO' PAULO

Por VICTOR CARVACHO

vicos de las Escuelas de Arquitectura, otra con la obra de Groppius y dos conjuntos nacionales: el de los holandeses y el de los norteamericanos.

Y nada más; con la lista pre-

cedente, hemos hecho el recu-

sion con fórmulas sin riesgos; hay un conjunto con dedicación congruente de un señor Aras - ¿Quién es? - que pluma sin temor, sin dibujo y sin composición, son simples marchitas deformadas; no comprendemos como pudo enviarle "eso". Si salieron también unos excelentes grabados de Ota y las pinturas de su bella realización y siempre muy misteriosas de Balmer y Gracia Barrios.

Estrecha posición hubiese sido mucho mejor si se hubiera enviado una retrospectiva de Lily Garafúlio o Samuel Román, de entre los escultores, una selección importante de Juan Francisco González, Luis Herrera Guerra, Nemesio Antúnez, Luis Vargas Rosas, Camilo Mori, Alvaro Guerra o Roberto Matta, entre las obras de pintores, y de Carlos Hermosilla Álvarez, Julio Escalante o José Venturelli entre los grabadores.

No se hizo. Entonces no sintieron si la crítica internacional no tomó mucha nota de nuestros artistas modernos.



#### Artes Plásticas

PINTURA, ESCULTURA, DIBUJOS Y GRABADOS DE CHILE, MOSTRADOS EN LA SEGUNDA BIENAL DE SAN PAULO — Museo de Bellas Artes. Se trata de una selección que abarca, entre otras

pinturas de Aras, Vilaseca, Cáceres, Santelices, Montecino, Roa, Balmer, Gracia Barrios y Matilde Pérez. Esculturas de Lily Garafúlio, Mallol y María Fuentelba. Grabados de Ota, etc.

Si bien no se incluyen a los más representativos de los sectores modernos, como Antúnez, Matta, Zafarut, Hermannsen, Colvin, Vargas Rossa, etc., es posible apreciar el buen oficio de la mayoría de los artistas formados en los medios docentes oficiales. La posición de la mayoría corresponde a la de un moderado y agradable expresionismo.

Nemecio Antúnez decorará el Caupolicán para el gran mitin del próximo domingo

El acto que se efectuará el próximo domingo 17 en el Teatro Caupolicán para rendir homenaje a Pablo Neruda con motivo de haber recibido el Premio "Stalin" de Paz y oír la cuenta que dará Baltasar Castro de su reciente viaje al extranjero, promete al-

DELEGACIONES DE PROVINCIAS

El Comité Nacional de Pueblos de la Paz bajo cuyo

alto patrocinio se realizará la gran jornada del próximo domingo en el Caupolicán ha recibido comunicaciones de diversas provincias en que se

NEMECIO ANTÚNEZ DECORARÁ EL CAUPOLICAN

El prestigioso pintor nacional, considerado como uno de los más altos valores artísticos de nuestro país señor Nemecio Antúnez ejecutará un trabajo especial para decorar el Caupolicán en el acto del próximo domingo.

De Nemecio Antúnez:

Anoche, leyendo sus cartas, conocí a Carlos Faz, y comprendí dolorosamente que, además de un hermano, hemos perdido un gran artista, del cual se podía esperar lo más alto, o más perdurable.



### BOLIVIA

- 1) Vasijas antropomorfas, imitación arte peruano antiguo. Tarata, Cochabamba.
- 2) Barro vidriado. Cochabamba.
- 3) Cestería de Copacabana.
- 4) Chauspas (botones), chumpis (fajas), fluchos (gueros) y otros tejidos de Potosí.
- 5) Lijillas (tejido indígena). La Paz y Sucre.
- 6) Danzas indígenas, modeladas en estuco coloreado. La Paz.
- 7) Retablos del Santiago, Sucre.
- 8) Máscaras diabólicas. Sucre y Oruro.
- 9) Muñecos indígenas. Corocoro.
- 10) Ekheko (Dios de la abundancia). La Paz.
- 11) Muñecos mosquitos, Bodas, miniaturas, Sucre.
- 12) Tarcas y quemas de carroz, quemazos de hueso.
- 13) Topos, prendedores indígenas. Corocoro, La Paz.
- 14) Charango capuración de armadillo (queiquechillo). Oruro.
- 15) Estribos de madera, policromados.
- 16) Portos pirograbados. Chapare. Cochabamba.
- 17) Fuentes de la abundancia.
- 18) Peines de madera con pieza de chonta.
- 19) Ramo de "cantutas", flor nacional de Bolivia.



### BRASIL

- 1) Cerámica de Bahía.
- 2) Cerámica de Pernambuco.
- 3) Cerámica de Recife. Obras del alfarero Viatino.
- 4) Cerámica vidriada de Recife.
- 5) Cestería de Bahía.
- 6) Tejidos de Monte Alto.
- 7) Hamaca (Rede de Buriti), Rio San Francisco.
- 8) Símbolos, santos e instrumentos usados en el Candomblé.
- 9) Milagres (exvotos). Estado de Paraíba.
- 10) Boedados (Rendas), de Espírito Santo.
- 11) Cunhas (Calabazas del Norte de Brasil).
- 12) Paleti y chapeau, coro típico en la zona. Monte Alto.
- 13) Chifre para vender rapé en la feria. Garapuã.
- 14) Objetos de cuerno (cárcel de Fortaleza). Recife.
- 15) Títeres populares. Nordeste.
- 16) Pintura popular.
- 17) Juguetes populares.
- 18) Faroles de papel usados en el Nordeste brasileño. Flores para los altares religiosos.

VIÑETAS DE NEMESIO ANTÚNEZ

CATÁLOGO  
DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE POPULAR  
REALIZADA POR LA  
UNIVERSIDAD DE CHILE  
CON OCASIÓN DEL  
SEGUNDO CONGRESO UNIVERSITARIO

Y  
PRIMERA ASAMBLEA GENERAL  
DE LA  
UNIÓN DE UNIVERSIDADES  
LATINOAMERICANAS

SANTIAGO, NOVIEMBRE  
A DICIEMBRE DE 1953.



### MÉXICO

- 1) Objetos de barro. Oaxaca.
- 2) Loza, Oaxaca.
- 3) Barros de Tonala, Jalisco.
- 4) Barro vidriado de Tonala, Jalisco.
- 5) Loza, Tonala, Jalisco.
- 6) Figuras de barro. Metepec.
- 7) Barro gresiado, Capula, Michoacán.
- 8) Barro verde, Patzcuaro, Michoacán.
- 9) Loza de Toluca, Puebla.
- 10) Vidrios, Guadalajara, Jalisco.
- 11) Vidrios. Estado de México.
- 12) Loza, Aguas Calientes.
- 13) Peles de gallos, barros de Tlaquepaque, Jalisco.
- 14) Manufacturas de cartón policromado. Celaya.
- 15) Marcos y objetos de hojalata. México, D. F.
- 16) Exvotos. México, D. F.
- 17) Sarapes de Guadalajara.
- 18) Tejidos, Sierra de Puebla, Guadalajara, Tlascala, Oaxaca, San Luis de Tlaxiaco, Texoco, Estado de Hidalgo.
- 19) Sombreros de charro. Jalisco.
- 20) Cobres de Santa Clara, Michoacán.
- 21) Platería de Janitzio, Toluca, Ciudad de México.
- 22) Charola de laca. Oaxaca.
- 23) Bates de Patzcuaro.
- 24) Pescados de madera. Uruapan, Michoacán.
- 25) Cofre de Olinalá.
- 26) Colección Pablo Neruda.



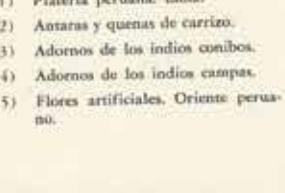
### CHILE

- 1) Cerámica negra de Combarbalá.
- 2) Cerámica roja de los alrededores de La Serena.
- 3) Gredas rojas de Pomaire. Provincia de Santiago.
- 4) Gredas pintadas de Talagante.
- 5) Cerámica de Chillán.
- 6) Cerámica de Caquenes.
- 7) Cerámica Araucana. Temuco.
- 8) Cerámica de Chiloé.
- 9) Cestería Araucana. De Huilque, Chiloé, Chile.
- 10) Cestería de Rari. Mates de calabazas.
- 11) Tejidos chilenos: chumantos de Doñihue, manta campesina, manta araucana, chupinero araucano, tapices de Villarrica.
- 12) Estribos y espuelas, siglo XIX.
- 13) Estribos y espuelas acuáticas.
- 14) Monturas chilenas.
- 15) Platería araucana.
- 16) Cuchillos. Objetos de cobre. Muñecas populares.
- 17) Ramos de Semana Santa, flores de papel.
- 18) Vidrios populares. Santiago.
- 19) Cajuelas de concha. Coquimbo.



### PERÚ

- 1) Cerámica de Pucará.
- 2) Cerámica de Ayacucho.
- 3) Cerámica de Huamanga.
- 4) Cestería, Chiclayo, Monsefú, etc.
- 5) Trajes de chola cuzqueña. Otros tejidos.
- 6) Alfombras de Alpaca. Cusco.
- 7) Mates pirograbados. Ayacucho, Huancayo, Cuzco.
- 8) Retablos religiosos de Huamanga.
- 9) Máscaras para danzas populares.
- 10) Escenas y tipos populares de Lima.
- 11) Platería peruana. Lima.
- 12) Anteras y quemas de carroz.
- 13) Adornos de los indios conibos.
- 14) Adornos de los indios campesinos.
- 15) Flores artificiales. Oriente peruano.



"baldón estime solo i vituperio - el prez que de la patria no reciba, -  
la libertad mas dulce que el imperio, - i mas hermosa que el laurel la oliva."

ANDRÉS BELLO

Odas a la Agricultura de la Zona Tírrida

IMPRESA CENTRAL EDITORIAL S. A.

# 333 CELEBRACIÓN DE LOS 50 AÑOS DE PABLO NERUDA

Con motivo de que el mes próximo cumple 50 años de vida el poeta Pablo Neruda, un grupo de personalidades representativas de la literatura, la política, la plástica, la educación, el teatro, las ciencias, ha lanzado la idea de auspiciar un ciclo de festividades para celebrar esta fecha.

Con tal objeto este grupo de personalidades ha entregado una declaración por la cual se llama a todos los organismos, personalidades e instituciones a participar y cooperar en esta celebración que adquirirá caracteres internacionales.

El texto de la declaración es el siguiente:

El 12 de julio de 1954, cumple 50 años de vida el poeta chileno Pablo Neruda. En esa oportunidad, y haciendo honor a la resonancia que ha alcanzado su obra literaria que ha logrado conmover e interesar por su valor humano a hombres de diversos idiomas y naciones, los abajo firmantes consideramos un deber de la cultura chilena auspiciar un programa de celebración de esta fecha, que se traduzca en un ciclo de actividad intelectual que debe comprender conferencias, publicaciones, exposiciones bibliográficas y estudios literarios de todo orden.

Diversas sugerencias han llegado también del extranjero, de personalidades y grupos intelectuales, expresando idéntico propósito, como así mismo el deseo de asociarse a estos actos conmemorativos, visitando el país en esa oportunidad o bien realizando programas culturales en el exterior.

Animados de este espíritu, nos permitimos solicitar la adhesión para esta empresa de todos los núcleos, personalidades e instituciones vinculadas a la cultura chilena".

(Fdo.) Salvador Allende G., Vicepresidente del Senado; Nemesio Antúnez, pintor; Rubén Azócar, novelista y profesor; Pedro de la Barra, Premio Nacional de Arte, director del Teatro Experimental; Enrique Bello, director de "Pro Arte"; Clotario Blest, presidente de la Central Unica de Trabajadores de Chile; Isaias Cabezas, pintor; Armando Carvajal, fundador de la Orquesta Sinfónica de Chile; Baltasar Castro, novelista, Presidente de la Cámara de Diputados de Chile; Acacio Cotapos, compositor; Angel Cruchaga Santa María, poeta, Premio Nacional de Literatura; Benedicto Chuquí, novelista, presidente del Sindicato de Escritores; Luis Durand, novelista, director de "Atenea"; Alejandro Flores, actor, Premio Nacional de Arte; Héctor Fuenzalida, director de la Biblioteca de la Universidad de Chile; Eugenio González, novelista, senador, profesor universitario; J. S. González Vera, novelista, Premio Nacional de Literatura; Nicomedes Guzmán, novelista; Tomás Lago, escritor, director del Museo de Arte Popular; Mireya Lafuente, pintora, presidenta de la Alianza de Intelectuales de Chile; Mariano Latorre, novelista, Premio Nacional de Literatura; Mireya Latorre, actriz; Prof. Alejandro Lipschutz, investigador científico; Samuel A. Lillo, poeta, Premio Nacional de Literatura; Roberto Matta, pintor; Vicente Monti, abogado, ex Ministro de Estado; Camilo Mori, pintor, Premio Nacional de Arte; Luis Oyarzún, poeta, ensayista, profesor universitario; Juan Emilio Pacull, presidente del Círculo de Periodistas; Roberto Parada, actor del Teatro Experimental; Nicanor Parra, poeta, profesor universitario; Oiga Poblete, profesora universitaria, secretaria general del Movimiento de Partidarios de la Paz; Hernán Ramírez, historiador, profesor universitario; Raúl Rojas Valencia, presidente de la Federación de Educadores de Chile; Vicente Salas Víliz, musicólogo, director del Instituto de Extensión Musical; Fernando Santivan, novelista, Premio Nacional de Literatura; Daniel Schweitzer, jurista; Volodia Teitelboim, escritor; Victor Tavárez, director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Carlos Vicuña, abogado y escritor;

# LOS VERSOS MAS POPULARES de PABLO NERUDA



## THE WEEK'S BEST EXHIBITIONS

WATERCOLOURS by NEMESIO ANTÚNEZ at the Sala del Pacífico.

A good artist is a good artist, whatever the medium he may choose. Personally, I prefer the engravings and the oils of Nemecio Antúnez to his watercolours; but this has nothing to do with the fact that in the present exhibition the artist shows works of quality.

There are two rather distinct works the more interesting. In lines; those done in Europe about two or three years ago, and his "tufts" of his oils and engravings last works in Chile. The former, "Las Gaviotas, Lluvia en el Mar," are more attractive after a nearly native simplicity in the drawing, as well as compact and stronger; the colors are more intense or "steeped" in color. To mention just a few.

"Algarrobo, La Isla Las rosas, Los botes, Las regatas, Lluvia en el mar, Caballos en la playa, Pezca, Las gaviotas, Los patos, Isla negra, Chiloe, Ancud, Los canales, Arboles, La Araucaria, El transandino, La Cordillera, Las Condes, Los volantines y El viento."



### Nemecio Antúnez expone en Sala del Pacífico

El destacado pintor nacional Nemecio Antúnez presenta al público santiago una exposición de acuarelas con motivos chilenos. Esta exposición se inaugura hoy en la Sala del Pacífico, Ahumada 57, y permanecerá abierta hasta el 21 de agosto. He aquí algunos de los nombres de las acuarelas que se exhibirán:

Algarrobo, La Isla Las rosas, Los botes, Las regatas, Lluvia en el mar, Caballos en la playa, Pezca, Las gaviotas, Los patos, Isla negra, Chiloe, Ancud, Los canales, Arboles, La Araucaria, El transandino, La Cordillera, Las Condes, Los volantines y El viento.

### La Actividad Artística

Nemecio Antúnez

Exponente. Y variada. Tenemos, en primer lugar el Salón Nacional, del que ya hablamos. Otro Salón, no por ignorar de menos digno de verse, es el 2º de la Acuarela organizado por el Colegio de Arquitectos de Chile. Entre las exposiciones colectivas hay que citar la de la Sala "Le Casero", en donde se exponen cuarenta telas de "pequeños maestros" impresionistas y neo-clásicos franceses, según la designación colocada en el catálogo.

En la Sala del Banco de Chile ha expuesto Benito Rebollo Correa. En la Sala del Ministerio de Educación, José Ricardo Morales y, finalmente, en la Sala del Pacífico muestra sus acuarelas Nemecio Antúnez.

Hay para todas las preferencias.

Sería posible trazar una teoría de las artes figurativas a través de las diversas y contradictorias tendencias expuestas en Santiago a lo largo de una o dos semanas. Es un testimonio difícilmente rebatible contra quienes dan por percluidos normas y estilos y contra quienes estiman ser el arte un sólo camino.

Precisamente lo peculiar de la expresión artística está en su naturaleza plural. Rafael? Si. Y junto a Rafael, Miguel Angel. Se dirá que nos hallamos ante las cumbres. Sin embargo, el mecanismo de la evolución sirve para todas las categorías.

Si se nos permitiera un consejo, dirímos que la coincidencia de dos exposiciones tan diversas como las de Rebollo y Antúnez nos recuerda una fórmula conocida: Rebollo pinta las cosas; Antúnez, las impresiones de las cosas.

Conviene no obstante decir que Antúnez no es impresionista en el sentido aceptado de la palabra. Extrae de las cosas su gran potencial de sugerencias y las traduce a formas. Piénsese que muchas veces la obra en él —nos referimos a las acuarelas— es fruto del azar. Se dirá que dejado correr el color, si juega azaroso de la mancha parece condicionar la imagen, hay algo de formalismo. Formalismo de lo sucedido, de lo instantaneo.

También es del todo exacto que Rebollo Correa sea un realista absoluto. Pinta las cosas con las modificaciones que en ellas pone la luz. En Rebollo Correa un "realista al aire libre". Pero más le concierne pintar haciendo de la pintura una tarea esforzada que no es fácil.

En el Noveno Salón de la Exposición, Testino 248, podemos

## ANTÚNEZ: nuevo paso hacia el realismo

MIENTRAS en Chile brotan algunos adictos de la pintura abstracto, vienen sus ojos al realismo". Este hombre es Nemecio Antúnez, 36 años, casado, 1 hijo, arquitecto de profesión, pero pintor por vocación. Partió hace 10 años en busca de ambientes más propicios para realizar su pintura. Durante 10 años buscó y agotó todas las posibilidades. En Estados Unidos conoció el cubismo de John Marin y el surrealismo de Tchelichew; en París fue derecho donde Picasso, Miró, Dali, Bracque y tantos otros que dan la filosofía a la "Escuela de París". Finalmente, cansado de esta búsqueda de la originalidad, llegó a Italia, país de grandes tradiciones plásticas y pudo estudiar a un Rafael, a Giorgione, a un Leonardo y comprendió la fuerza, permanente y universal del realismo de las grandes épocas de la humanidad.

Hace un año volvió precisamente de una fama ya no ambicionaba. La suerte de Nemecio Antúnez, estaba echada: él quería pintar su patria, su pueblo, sus costumbres, su paisaje, todo lo que tiene relación directa con la fuerza viva de sus luchas. Sus exposiciones son una afirmación de este cambio hacia el realismo.

Conviene no obstante decir que Antúnez no es impresionista en el sentido aceptado de la palabra. Extrae de las cosas su gran potencial de sugerencias y las traduce a formas. Piénsese que muchas veces la obra en él —nos referimos a las acuarelas— es fruto del azar. Se dirá que dejado correr el color, si juega azaroso de la mancha parece condicionar la imagen, hay algo de formalismo. Formalismo de lo sucedido, de lo instantaneo.

También es del todo exacto que Rebollo Correa sea un realista absoluto. Pinta las cosas con las modificaciones que en ellas pone la luz. En Rebollo Correa un "realista al aire libre". Pero más le concierne pintar haciendo de la pintura una tarea esforzada que no es fácil.

En el Noveno Salón de la Exposición, Testino 248, podemos

ver la muestra de sucesos que ya no ambicionaba. La suerte de Nemecio Antúnez, estaba echada: él quería pintar su patria, su pueblo, sus costumbres, su paisaje, todo lo que tiene relación directa con la fuerza viva de sus luchas. Sus exposiciones son una afirmación de este cambio hacia el realismo.

—La acuarela, nos dijo Antúnez —es uno de los medios más prácticos para un pintor en viaje. Todas estas acuarelas son rápidas impresiones de mis viajes al sur del país.

Nemecio Antúnez viajó al sur como profesor de la Escuela de Temporada y desarrolló un curso de pintura en Talca, donde dejó formado un grupo de jóvenes pintores, a los que plena visita mensualmente para orientar sus trabajos.

—Creo que en mis próximos viajes al sur, podré desarrollar una serie de telas tomadas como tema central la cordillera. Mi norma en este sentido es pintar siempre, simple y sencillamente, tal como veo las cosas, sin amaderamientos. Nuestro pueblo es riquísimo plásticamente.

Observamos que en la sala no hay cuadros en que esté incorporada la figura humana. Nemecio Antúnez se adelanta a nuestros pensamientos y continúa:

—La figura humana es una de mis mayores preocupaciones y actualmente estoy trabajando en ella. Antes quería saturarme plenamente de sus formas de vida.

## ACUARELAS

DE

### NEMESIO ANTÚNEZ

#### Exposición Nemecio Antúnez

El lunes pasado se inauguró con gran éxito, en la Sala del Pacífico, la exposición de acuarelas del discutido pintor Nemecio Antúnez, sobre temas de Algarrobo, Isla Negra, Chiloe, Valparaíso, volantines, lluvias y caballos. Esta excelente muestra pictórica continuará abierta al público todos los días, hasta las 20 horas.

#### Acuarelas de Nemecio Antúnez.

Mañana lunes, a las 18 horas, se inaugura la exposición de acuarelas del pintor Nemecio Antúnez, en la Sala del Pacífico, Ahumada 57. Esta exposición estará abierta hasta el sábado 21. Las acuarelas son motivos de Algarrobo, Isla Negra, Chiloe, Valparaíso, volantines, lluvias y caballos.

#### Exposición Nemecio Antúnez.

El lunes pasado se inauguró, con gran éxito, en la Sala del Pacífico, la exposición de acuarelas del discutido pintor Nemecio Antúnez, sobre temas de Algarrobo, Isla Negra, Chiloe, Valparaíso, volantines, lluvias y caballos.

Esta excelente muestra pictórica continuará abierta al público todos los días, hasta las 20 horas.

#### Noticiario de Arte

**NEMECIO ANTÚNEZ EN LA SALA DEL PACÍFICO**  
Hoy a las 18 horas, Nemecio Antúnez inaugura en la Sala del Pacífico un conjunto de acuarelas de su más reciente creación. Toda son motivos captados en Algarrobo, Isla Negra, Chiloe, Valparaíso, etc.

La exposición estará abierta hasta el sábado 21 del presente.

#### Exposiciones

**DE NEMECIO ANTÚNEZ** — En la Sala de Exposiciones de la Librería del Pacífico, inaugura una exposición de acuarelas, con temas chilenos, este distinguido artista que el año pasado cosechó tanto éxito entre nosotros.

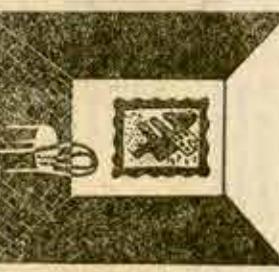
## ACUARELAS

DE

### NEMESIO ANTÚNEZ

## ARTE Y CULTURA

**NEMECIO ANTÚNEZ** — Una muestra del progreso de su pintor en el sótano de la Librería del Pacífico, Ahumada 57. El año pasado tuvo éxito en este recinto y en el Ministerio de Educación y hubo elogiosas opiniones sobre diversas telas y láminas: este año muestra sólo sus acuarelas que en número de 41, muestran sus marcadas preferencias por los motivos marinos y aportan un aspecto nuevo de la personalidad artística de Antúnez.



peculiarly Antúnez uses a light, "solo de vivir" pervades this exterior blue of vivid luminosity, intuition, with which he obtains some of his best effects, particularly when

# 19 NEMESIO ANTÚNEZ,

## pintor de gran personalidad

Por ISIDORO BASIS LAWNER

*"La arquitectura de Santiago es lúgubre".*

*"Hay que dignificar y hacer ver las cosas que la gente no ve".*

En la poesía, Pablo Neruda se inclina ante la tierra y eleva con sus versos la rubia y blanca fisonomía de una humilde cebolla; en el cine, los italiani ilustran las imágenes con seres cotidianos, corrientes, sin maquillajes ni dentaduras postizas y cantan a la vida diaria, auténtica y hermosa; en la pintura, el chileno Nemesio Antúnez se inspira en la calle y crea hermosos y enternecedores cuadros con bicicletas, jóvenes deportistas corriendo por el césped, o bien enriquece el patrimonio de la plástica con su tela "Al vino tinto", calida pintura que refleja un pueblo alegre, lleno de sol y colorido. Estamos en la antecámara de un gran viaje en el arte y nos asiste la satisfacción y el orgullo de declarar que los chilenos están jugando un papel trascendental. Es la hora del optimismo, en que las cosas más modestas y auténticas cobran todo el imperativo de su enorme valor. Los verdaderos artistas están haciendo amar lo que nos rodea, en vez de hacernos añorar lo que nunca podremos alcanzar. Es un gran suspiro de alivio, por cierto. Ahora podemos tener esperanzas, ahora podemos reconocer —sin temor al ridículo— que nos emocionan el canto de los pájaros, los colores de las mariposas, el amor de un carpintero, las ilusiones de una verdulera. Estamos liberándonos de las mansiones de lo estérilmente intelectual, para llegar a la humilde choza de lo sinceramente emocional. Estamos llegando a la médula de la vida.

### NEMESIO ANTÚNEZ

El pintor Nemesio Antúnez es muy alto, muy inteligente, muy sensitivo.

Nació el 4 de mayo de 1918 en Santiago de Chile y desde muy niño sintió verdadera

inclinación por la arquitectura. Nunca pensó seguir otra carrera "cuando fuese grande". La pintura le gustaba como estímulo plástico, se pasaba largas horas contemplando los cuadros de las exposiciones y los grabados de los libros; colecciónaba tarjetas postales, pero nunca pensó que algún día podría realizar nada semejante. Cuando terminaba su sexto año de humanidades en el Colegio de los Padres Franceses, ganó un premio de la Academia de Letras, consistente en una beca para visitar Europa.

Este viaje, realizado en época tan importante de mi vida, fue un factor decisivo en la vocación artística que ya estaba gestándose en mi espíritu —nos confiesa Nemesio Antúnez—. Aprovechó de mirar todos los museos de arte que me fue posible y cada vez fui aprendiendo a amar y respetar más la pintura. A su regreso a Chile, el joven Antúnez se matriculó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica, donde —al cabo de breve tiempo después— formó un grupo de revolucionarios románticos que lucharon contra el Academismo hasta vencer las normas rígidas de estudio que por entonces se seguían en la referida escuela.

En este grupo estaban, además de aquellos que se dedicaron exclusivamente a la arquitectura, una serie de artistas que después descolgaron en otras manifestaciones, como Juan Orrego Salas, en la música; Pedro Mortheiru, en el teatro, y Pablo Burchar, hijo, en la pintura.

Este equipo de inspirados "revolucionarios" terminó por quemar los viejos textos de Vignola, arquitecto italiano del siglo XVI, que en plena mitad del siglo veinte todavía seguían estudiando.

Cuando terminaron los dos años de la beca, Antúnez permaneció en los Estados Unidos ganándose la vida en los oficios

En un zincón de la casa aparecen padre e hijo: Nemesio y Pablo Antúnez.

ideas nuevas, que hicieron de la Escuela de Arquitectura una institución dinámica y moderna —nos cuenta Antúnez—. Cursaba el segundo año de mi carrera cuando asistí a mis primeras clases de acuarela. Eso fué algo maravilloso para mí, como si hubiese descubierto por fin los elementos con los cuales, algún día, iba a expresar mis sentimientos y emociones. Junto al grupo de "alumnos de avanzada", Nemesio Antúnez presentó una serie de sus primeras acuarelas, que en aquel entonces evidenciaban el talento del joven artista. En el año 1943 organizó una muestra de sus últimos cuadros en el Instituto Chileno-Británico, oportunidad en que la crítica destacó sus muchos méritos.

Una vez que obtuve mi título de Arquitecto gané una beca para estudiar en la Universidad de Columbia. Al salir de la Universidad y enfrentarme con la realidad, comprobé que aquella carrera con la cual había soñado desde niño ya no era tan hermosa como entonces. Nuestra arquitectura es un comercio, que muy poco tiene que ver con el arte. Cuando me di cuenta de ello, me aferré con toda mi pasión a la pintura... aun cuando en casa me prohibieron terminantemente que me dedicara a aquella.

Cuando terminaron los dos años de la beca, Antúnez permaneció en los Estados Unidos ganándose la vida en los oficios

más diferentes. Lo importante era estar allí, en ese mundo de infinitas posibilidades, y tratar de encontrar esa verdad artística que todo talento creedor siempre anhela buscando.

Para poder vivir lave automóviles, trabajé en una imprenta, fui maestro en un garaje, etc. Viví en uno de los barrios más pobres de Nueva York —el de los judíos—, que es, sin embargo, el más interesante por su colorido y su enorme sentido humano —nos relata Antúnez—. Mi intención era regresar a Chile una vez que conseguiera madurar en el aspecto estético. Es muy importante que un artista saiga al extranjero para que pueda valorizar mejor y distinguir más a Chile, pero debe hacerse la firme voluntad de volver a esta tierra y aportar a su desarrollo cultural todo cuanto haya aprendido y pensado.

Cuando Nemesio Antúnez llegó a Nueva York, la gran metrópoli lo envolvió en su vertiginoso ir y venir. Fue allí donde nacieron una serie de cuadros —personalismos del pintor chileno—, en los que se muestra la soledad en medio de las multitudes. Son inmensas superficies de grandes espacios abiertos, llenos de gentes que se entremezclan más con las otras, en un movimiento constante y en una vorágine embragadora. Allí, en medio de esa inmensa soledad habitada, caminaba un alma sonambula, a quien las multitudes llevaban y trataban por desgracia. Fue Antúnez quien subió a una ataya y, en sus cuadros, pudo retener la fuerza viva, frenar el impulso indomado de las gentes que van y vienen, como pequeñas partículas de un mundo convulsivo. Ya sus cuadros tienen un carácter, una clara intención... se estaban haciendo definitivos. En una exposición que organizó en el año 1948 en la ciudad de Washington, el mismo pintor encontró la confirmación de su camino:

—Anteriormente, en el año 1945, presenté mis pinturas en la Galería Norlyst, de Nueva York, pero esta muestra no tuvo mayores proyecciones. Sin embargo, en la segunda exposición (la de 1948) tuve la suerte de que críticos eminentes como Alfred H. Barr, director del Museo de Arte Moderno, y Meyer Schapiro, autor de numerosos tratados, expresaran críticas muy favorables a mis trabajos. Fue el premio a mi constante e infatigable búsqueda. Puse muchas "pellejerías", viví sintiendo el coquilleo del hambre y las punzadas del sueño en mis ojos..., pero logré adquirir esa seguridad ante uno mismo que tanto falta hace a los artistas.

Posteriormente, Nemesio Antúnez confirmó sus virtudes, cuando fué a Europa, en donde organizó exposiciones en París y en Oslo. Allí me encontré con muchos artistas chilenos que, al saber que yo tenía la intención de regresar a la patria, trataron de disuadirme manifestándome que acá no había perspectivas y que la gente no sabía apreciar el verdadero arte —nos cuenta Antúnez—. Son artistas de café, que no se preocupan más que de discutir y lamentarse, sin hacer nada por su propia supervivencia. Yo, en cambio, sentía el clamor de mi tierra. Tenía la seguridad de que Chile estaba llamado a jugar un papel importante; pero más aún, comprendí que los chilenos necesitábamos encontrar nuestra auténtica realidad. Por eso regrese, a contribuir con mi modesto y fervoroso aporte a que el arte nuestro tuviera el sello característico que tanto falta le hace. Por suerte estamos asistiendo a un despertar y creo que esta generación tiene un mérito indiscutido: está haciendo amar a Chile.

—¿Cuál es, a su juicio, la misión de la pintura? —preguntamos.

—Tiene una función social y plástica. Debo transmitir emoción e intelecto. La pintura aporta algo a la sociedad, cuando contribuye al conocimiento de los individuos y es capaz de emocionar mostrando una cosa bella. Cuando uno es demasiado joven, entonces sus cuadros están tenidos de un exceso de literatura y se buscan temas en lo abstracto. Lo cotidiano se desprecia y se

escudriña en la metafísica, construyendo pinturas con títulos escafofrantes, como "El hombre y la mujer en la miseria del cosmos", etc. Eso es falso, la pintura debe enseñar a ver... a ver lo hermoso que es el mundo que nos rodea. Es preciso que la pintura dignifique las cosas que están a nuestro alcance. Todo esto, por cierto, realizado con honestidad y calidad óptima. No es necesario caer en el aforismo, ni de competir con la fotografía... hay que hacer pintura auténtica y de jerarquía.

### EL GRABADO Y SU MISIÓN SOCIAL

—Pero de nada serviría esta pintura si no pudiera estar al alcance del pueblo. Por eso que se ha recurrido al grabado, que es una manifestación pictórica pura, que ofrece enormes perspectivas culturales y artísticas. Gracias al grabado —que no es una reproducción, sino casi un original— se pueden distribuir en forma rápida y económica las obras de los pintores.

En efecto, tal como nos lo manifestó Nemesio Antúnez, es increíble la demanda de colecciones de grabados. Nuestra juventud, junto con adquirir libros y grabaciones de autores famosos, ya se puede permitir el lujo de comprar una serie de grabados de sus pintores favoritos. El mismo Antúnez ha agotado varias ediciones de "Mesas y Mantel", "Norte, Centro y Sur de Chile", "Los Oficios" y otras colecciones que él mismo realiza.

—Eso es lo maravilloso... —nos cuenta Antúnez con entusiasmo contagioso—. Cuando estuve en Europa trataron de convencerme de que si Chile no iba a encontrar estimulo, yo y ya ven ustedes que eso es inexacto. Yo vivo exclusivamente de la pintura... No hago más que pintar y hacer clases, dos actividades a las cuales me dedico con toda mi pasión y fervor.

### SANTIAGO: ARQUITECTURA SIN IMAGINACIÓN

Nemesio Antúnez vive en un chalet de la calle Guardia Vieja, entre las avenidas Lyon y Pedro de Valdivia, por Providencia. Su jardín está cubierto de flores y de árboles. Casi todas las grandes habitaciones que dan a la calle están destinadas a estudios y talleres. Al entrar, lo que más sorprende a quien visita por primera vez su hogar, es un inmenso salón en donde se exhiben valiosos cacharreros de greda, provenientes de Chillán, Talagante y Pomaire. Hay estos construidos por los hábiles manos de Manzanito, artesano popular chileno.

—Mi hijo nació en los Estados Unidos —dice Antúnez—. Mientras estuve allí encontré a Inés Figueroa, a quien conocí en Chile, y que estaba de paso en Norteamérica. Nos casamos y aquí tienen a este "gringo" con facha de "roto" chileno.

Nemesio Antúnez, por si cabe la menor duda, es un artista excepcional, y un fervoroso soldado de la cultura chilena, que constantemente está luchando para que en nuestra patria imperen la emoción, el buen gusto y la alegría de vivir.



En el gran salón, donde se expone su colección de cerámicas populares, Nemesio Antúnez estudia y lee.



El talentoso pintor chileno trabaja constantemente. Lo vemos grabando sobre la suave superficie de una gran piedra.



Nemesio Antúnez frente a sus hermosos cuadros con temas ciclistas.



En el centro de Nueva York, la fachada del museo.

## INICIATIVA DEL PRESIDENTE DE LA NU



Señor José Maza, político y estadista chileno, presidente de la Asamblea General de las Naciones Unidas. Por iniciativa suya, el arte de Chile se exhibirá en Nueva York.



Exposición de escultura en el museo neoyorquino.

AS artes plásticas de Chile van a estar representadas durante un tiempo en los Estados Unidos por intermedio de 71 artistas, que aportan un total de 189 obras, entre ellas, 10 esculturas, siendo el resto óleos, en su mayoría; y xilogravías, litografías, aguafuertes, las menas. Es una iniciativa del actual presidente de la Décima Asamblea de las Naciones Unidas, el político y estadista chileno José Maza. Estas obras serán expuestas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Para su selección se ha escogido a aquellos artistas chilenos que han obtenido premios de importancia en nuestros salones oficiales, aparte de los que integran la muestra de Chile o la Bienal de São Paulo, y otras obras pertenecientes al Museo de Arte Contemporáneo de Chile.

La importancia de esta iniciativa no necesita ser destacada. El Museo de Arte Moderno de Nueva York es uno de los centros culturales de mayor influencia en el mundo. Es una escuela, un club y un conservatorio de obras de arte moderno, todo a la vez. Allí se puede, a la vez, instruirse y nutrirse; cada semana llegan a él 700 niños a aprender a pintar y esculpir, pero también hay restauran-

Sergio Montecino envía "El Bosque Quemado", muestra serialada de su personalísma interpretación de nuestra naturaleza.

tes, uno en el séptimo piso, para el personal, y otro en el jardín, abierto al público.

Un verdadero ejército de personas trabaja en las salas donde está expuesta solamente una parte de las obras que contiene el museo, no lo bastante inmenso para exhibir a la vez todas sus riquezas. Una parte de las esculturas está en las salas; otra, instalada en el jardín. Los vernissages se suceden a ritmo acelerado: uno por semana.

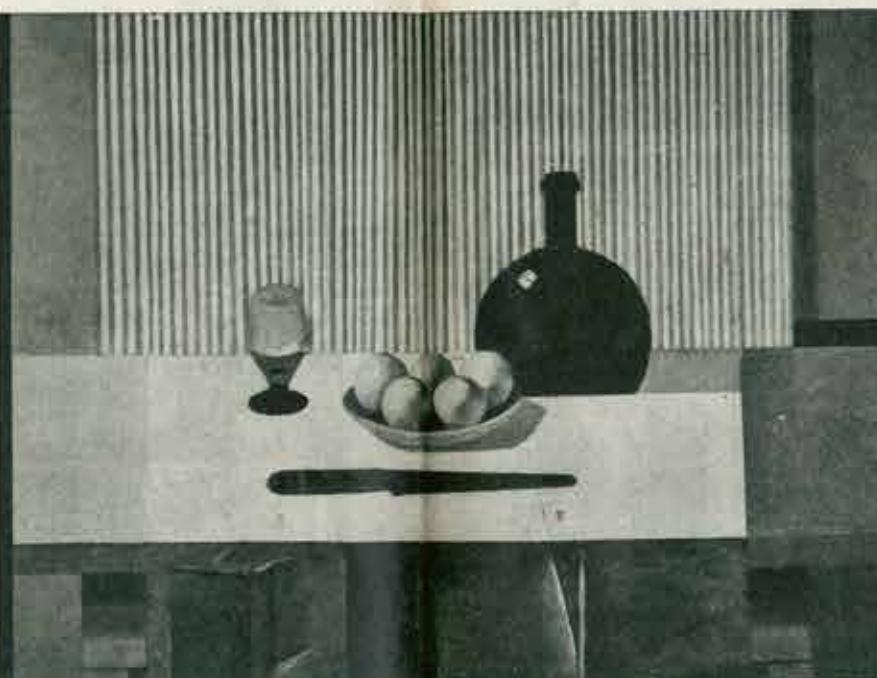
Cubo de cemento gris y de vidrio azul, el museo está situado en la calle 53 Oeste, es decir, en un barrio animado y elegante. No es solamente un conservatorio donde se alinean las estatuas y las telas que algunos visitantes examinan de tiempo en tiempo: es al propio tiempo una oficina de información, que se esfuerza continuamente en ayudar al público a comprender y, si es posible, a estimar el arte moderno.

Los dirigentes de este museo dedican la mayor preocupación a destacar el valor de las obras y para ello confían, entre otras cosas, en la *mise en scène*. Amueblado como una vasta casa japonesa, el museo está dividido en salas de paredes móviles. Para cada vernissage se abaten las paredes, se reconstruyen hileras de pasillos, de pequeñas alcobas o de enormes recintos, y se vuelven a pintar los muros para que armonicen con las obras que se van a exhibir. Se trata de guiar los pasos de los visitantes y de evitarles toda impresión de monotonía o descuido.

Pero los responsables del museo no se interesan solamente por la pintura y la escultura. Se apasionan por todo lo que es visual, y en 25 años han adquirido unos tres millones de kilómetros de películas. Todas las épocas del cine están representadas en esta colección, desde los films de 1897 hasta nuestros días. Figuran asimismo todos los géneros, desde las pri-

## CITA DEL ARTE CHILENO EN NUEVA YORK

Setenta y un artistas exhibirán sus obras en el Museo de Arte Moderno, centro cultural de mundial influencia.

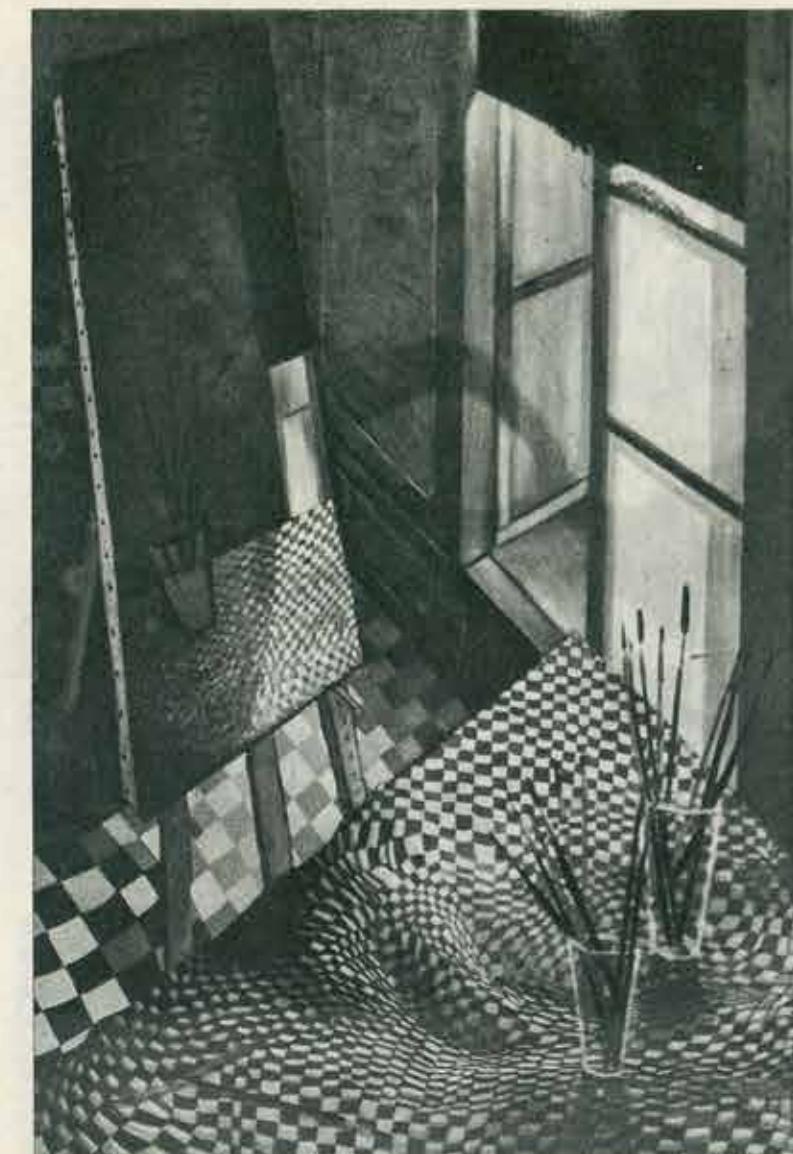


El sentido geométrico de Ramón Vergara Gómez está presente en esta "Naturaleza Muerta": es la obra que presentará en Estados Unidos.



Esta obra del pintor Israel Roa fue adquirida hace algún tiempo por el Museo de Arte Moderno, de Nueva York. Se titula "El Día del Pintor". Otros artistas chilenos que figuran en este establecimiento, con una obra cada uno, son el pintor Roberto Matta y el escultor Raúl Vargas.

Un aporte de Nemesio Antúnez a la exposición chilena.



# Nemesio Antúnez

Por Victor Carvacho

Nemesio Antúnez ha decidido pintar las cosas de Chile. Ahí está su visión de Valparaíso, renovado, cambiante, con sus casas en pendiente como lluvia de barajas; inundado por un azul lleno de poesía por sobre el cual emergen estructuras de casas hasta diluirse en vaguedades y alusiones lejanas, remotas, como imágenes de sueños; aparece en medio de la noche, con el mar delante, perdiéndose entre nubes tenebrosas y estercoleras con reflejos nacarados y fríos, mientras los espectros de los pontones se ordenan como ejércitos de peces que velan; también está Valparaíso visto desde una ventana en la cual hay una botella y un vaso, como ectoplasmas se interponen entre el misterio de la ciudad que se desarrolla como una versión de los mundos de Poe. Hay otros Valparaíso; los de los cerros; los de los panoramas, inmensos en anchura, como aquellas visiones que solo pueden darnos las fotografías tomadas con lentes anastigmáticos. Casa sobre casa, peldaño sobre peldaño, trepa o desciende la geometría escalonada de las habitaciones sumergidas en una atmósfera color pardo, con cielos negros, con fondos en los cuales se ha diluido mucha ceniza y mucha tristeza. . .

## Valparaíso invisible

Valparaíso sale del pincel de Antúnez transfigurado. No es su descripción material, corpórea, visible a la luz del sol o aquél que se puede tocar en cada una de sus piedras o en cada uno de sus muros. No, Antúnez va hacia ciertas esencias, hacia cierto espíritu, hacia una visión del puerto fantasmal, irreal, negro y dramático.

La imagen que nos hace visible es la del Valparaíso invisible.

Por todo lo anterior se explican sus pormenores estilísticos, su modo de dibujarlo, de tomar ciertos tonos, algunos colores, los más sobrios y severos que puedan nacer de su paleta, como si con rigores de verdadero Inquisidor de las armonías, hubiese hecho salir sólo aquellas destinadas al ayuno cromático.

Es el poeta dramático cuyo estado de alma tiene todo con los colores que ella posee, con fina y vibrante penetración, con dolorosa agudeza, con imperturbable estoicismo hasta dejarnos

olor. Precisamente, Valparaíso.

Aquí tenemos la solución de esta pintura tan original, tan nueva y reveladora. Pintura de conciliación de extremos. La objetividad más estudiada, medida, desintegrada y vuelta a integrar, pesada en sus detalles, desnudada en sus soportes, depurada de todo lo que viene a ser en ella accidental. La subjetividad más fina, como de "otro mundo" para sentir, vibrar, sufrir y meditar honda mente. Conceptos precisos sobre cómo traducir todo esto, tan humano, vivo, diríamos imponderable, hasta convertirlo en materia pictórica, en formas plásticas, en lenguaje elocuente y puro.

## Pensamiento poético

Los estudios de Antúnez, en esto no han sido vanos. Posee el



AS exposiciones de grabados y pintura que presentó Nemesio Antúnez a su regreso a Chile, hace 2 años, causaron tal admiración por el dominio del oficio, que nuestro medio plástico comprendió que tras ese alarde técnico se escondía una artesanía prodigiosa cuyo aporte era necesario recoger y estudiar.

Además, el moderno sentido espacial, el ángulo novedoso y la fina y sensitiva línea del acabado de sus obras, convertían de inmediato a Nemesio Antúnez en un factor definido, sólido en nuestro mundo plástico.

Por eso, cuando Antúnez abrió su taller en Guardia Vieja 85, acudieron a él nuestros jóvenes inquietos por la investigación.

En estos 2 años el maestro Antúnez ha ido entregando los secretos de su técnica, mostrando los recursos inagotables que se pueden obtener de los buriles, espátulas, ácidos, emplastes, glasis, etc., etc. Todo lo va enseñando Antúnez con generosa paciencia.

LA GACETA DE CHILE visitó a Nemesio Antúnez en su taller de Guardia Vieja.

Lo encontramos sacando pruebas en una prensa litográfica. El motivo que copia es un paisaje andino. Observamos la diferencia tonal de dos zonas de la litografía, a pesar que la piedra en que ha sido ejecutada está tratada con la misma intensidad por el lápiz.

—Esto se debe a un pequeño truco de impresión —nos explica—. El rodillo con que se entinta está más cargado de pasta en un lado. Por eso se obtiene este efecto.

Comenzamos a examinar el taller: decenas y decenas de cuadros, litografías, gouaches, acuarelas, punta seca, agua fuerte y el penetrante olor a las resinas y disolventes de las pinturas. Un violoncello reposa junto a una prensa. En los caballetes de estudio se repite el violoncello en apuntes al carboncillo.

—A mis alumnos los hago practicar del natural —explica Antúnez mostrando los estudios de los caballetes—. La academia es el único camino para dominar el oficio. Es necesario dotarlos al máximo de recursos técnicos, para que no tengan trabas de este tipo al desarrollar su personalidad y encuentren más rápidamente el estilo que define su obra creadora.

—En mi taller —continúa Antúnez— todos los alumnos manejan las prensas, preparan las pastas, afilan las herramientas. Debemos aprender de los artistas del Renacimiento. Para mí esa época marca una plenitud que debemos reencontrar. Así como ellos maceraban sus pigmentos y forjaban sus cinceles investigando en todos los terrenos de la plástica.

## El taller de

# NEMESIO ANTÚNEZ

por Walter DUHALDE



EL PINTOR EN SU TALLER (FOTOGRAFÍA DE SERGIO LARRAÍN E.)

así nosotros debemos aprender a investigar dentro de las nuevas condiciones. Esto no quiere decir que pintemos como un Giorgione o un Durero. Para nosotros es tan importante eso como la contribución que nos han legado Cézanne, van Gogh o Picasso.

Para el artista actual se abren mayores posibilidades, porque el camino recorrido por la plástica, junto con aclarar la misión del artista en la sociedad, le entrega nuevos elementos de creación.

Hoy, para el artista el problema se plantea en forma integral. No se puede pensar en ser pintor a medias. O engañarse en una estéril bohemia. En el mundo ya no hay cabida para generaciones frustradas o pintores "malditos". Como tampoco es posible seguir encerrado en una torre de marfil. El artista de hoy debe salir al encuentro de todo lo hermoso que tiene la vida. Al crear expresa un pensamiento que es determinado por el medio y la realidad circundante.

La pintura de Nemesio Antúnez corresponde a este pensamiento estético. Sus cuadros reflejan las observaciones y vivencias personales, recreándolas. Sus cuadros son un canto a la paz, al hogar, a las cosas bellas: Volantines, bicicletas, juegos de niños, paisajes...

Nemesio nos muestra sus últimas creaciones. Son más de 100. Todas realizadas este año: Valparaíso, la plaza Bulnes, la Moneda, los niños del barrio, la cordillera, escenas del colegio, etc. De cada uno de estos temas realiza varios cuadros.

—Para pintar —explica Antúnez— me instalo frente a la tela: muchas veces ni siquiera con un croquis a lápiz. Empiezo a manchar directamente en forma aguada, trazando los grandes planos en que se va a circunscribir la composición, dando el color inmediatamente. En seguida voy fijando los diferentes planos, dejando el trazado lineal y los efectos de luces para el final. Antes de terminar una tela doy comienzo a otras, sobre el mismo motivo, al que introduzco cambios tonales y de composición. En esta forma he llegado a hacer muchos cuadros sobre un tema. De Valparaíso tengo más de 15.

Mientras explica, Nemesio nos va mostrando los cuadros de que habla. De pronto aparece un elemento nuevo dentro de ellos: cacharros de greda, objetos populares, típicos.

—Para mí —explica— el problema de lo nacional es primordial. Mi regreso a Chile se originó por una necesidad de enriquecer mi pintura con estos elementos que no podía encontrar en otra parte. Dentro de mis planes está viajar al norte y sur del país para saturarme de nuestras regiones y costumbres. Quiero pintar al chilote y al pampino, dentro de su medio, en su verdadera expresión.

# EL LAZARILLO DE TORMES

## ANÓNIMO DEL SIGLO XVI EL LAZARILLO DE TORMES



BIBLIOTECA HISPANA

EDITORIAL UNIVERSITARIA S.A.

EDITORIAL UNIVERSITARIA

PORTADAS PARA LAS COLECCIONES

BIBLIOTECA HISPANA

SABER

AMÉRICA NUEVA

Radio - ④ Hispana  
Marzo 1954 - Un viaje de Polonia

Marzo 1954 Reportaje de viaje

② Programa "ARTE"  
de Radio Chilena -  
Julio José María Palacio

③ Programa "ARTE"  
Radio Chilena -  
José María Palacio

④ Programa  
Laureles 1955

Radio Cooperativa  
Santiago Chile  
Campaña Popular

### Antúnez en el Salón Oficial

Por DEL RÍO.

Nemesio Antúnez se pone de actualidad por dos razones. La primera es su presencia en el Salón Oficial, y la segunda, su exposición de pintura que se inaugura el miércoles de la presente semana en el Ministerio de Educación. Queremos dar algunas observaciones, especialmente un relato con sus acuarelas y grabados presentes en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. Las acuarelas, ya se sabe, poseen esa delicadeza indudable y esa factura de perfección simplicidad que no tiene celdas ni vacaciones. Se hasta con una sola mancha tonal, un solo y perfecto color o una motita que corresponde a un personaje perdido en la inmortalidad o una valenton que se remonta por el espacio, como disuelto sin drafidarse. Un sentido de tensión y compensaciones de formas, liga todo sin esfuerzo.

Así con sus tres acuarelas en el Salón. Pero hay una que estimamos como un acierto. Siguiendo la idea de Mondrian, de sumar y restar líneas, desarrolla todo un panorama de una ciudad sumergida en la bruma. Uso lo figurativo con lo más rigurosamente abstracto con lo que se prueba que la oposición e la disyuntiva de estos conceptos es sólo aparente.

El premio de la crítica le fue asignado al grabado: "Las bicicletas", por reunir diversas condiciones: composición, seguridad de técnica irreprochable factura, delicadeza. Es este grabado una pequeña obra de ilustración dibujística. La calidad expresiva que encierra nada tiene que ver con la naturaleza de sus materiales. Este premio sólo prueba que un grabado, un óleo, una escultura o un dibujo, cuenta ante una escala de valores, sólo tienen jerarquía en la medida en que expresan a su autor en una forma plástica estéticamente lograda.

### GALERIA BEAUX ARTS

19 Santiago se enriquece con una nueva sala de exposiciones. Se trata de la Galería Beaux Arts que está ubicada en la calle Bandera N.º 13, en el subterráneo. Hemos visitado el local y recordamos excelentes condiciones para hacer muestras de pintura y escultura. De tamaño mediano, con fácil acceso desde la calle, con buena ubicación central, no dudados que se transformará rápidamente en un sitio de reunión artística de calidad. Aun no está elaborado el programa del año próximo, pero, en todo caso, se someterá a los interesados a la selección de rigor de acuerdo con el carácter que los directores de la sala desean imprimirla.

Sabemos que, según responde el ambiente artístico, hay la posibilidad de basar de la Galería Beaux Arts algo similar a lo existente en otras capitales en las que los sostenedores de las salas de exposiciones tienen la exclusividad de la producción de ciertos artistas. La Galería Beaux Arts inicia esta modalidad con la representación permanente de algunos destacados artistas jóvenes.

La inauguración mostrará pinturas de Nemesio Antúnez, María Esther Ballivian, Ernesto Barroeta, Héctor Herrera, Iván Lamber, Juana Leonora, Hugo Martín, Carlos Ruiz, Carmen Silva y Ricardo Jarríazal.

### EXPOSICIÓN DE ANTÚNEZ

Se inaugura hoy en el  
Ministerio de Educación



Nemesio Antúnez

Hoy, a las 19 horas, se inaugura la exposición de las últimas obras del pintor Nemesio Antúnez, en la sala del Ministerio de Educación (Alameda 1373).

Antúnez obtuvo recientemente el Premio de la Crítica, en el Salón Oficial, instituido por vez primera por los críticos de arte, de los diarios de Santiago, por su obra "Bicicletas".

Se exhibirán en la Galería Beaux Arts permaneciendo abierta hasta el 13 del mes.

### Sala de Arte

## SOL de BRONCE



... dominicanos  
van Bosch, "exiliado perpetuo", publicó tres obras: "Judas Iscariote", una defensa del personaje bíblico; "La Muchacha de la Guayra", cuentos de gran vigor, y "La Isla Fas-  
cinante", un enamorado reportaje a Cuba.

Para concluir, la Editorial Universitaria inició una colección comentada de textos españoles —con el título de "Biblioteca Hispana" y con portadas de Nemesio Antúnez—, en la que se recoge la voz clásica de los escritores de España. La nueva serie, dirigida por el profesor y escritor Juan Uribe Echevarría, ha publicado ya el anónimo "Poema del Cid", los "Signos del Juicio Final", de Gonzalo de Berceo (con siete siglos sobre sus páginas), "El Lazarillo de Tormes" (la novela picaresca del siglo XVI), "Fuenteovejuna", de Lope de Vega, y la siempre fresca "Pepita Jiménez", de Juan Valera.

... de sus  
n perio-  
a de su  
de ti-  
nación  
"best-  
"alue"  
"obre  
de  
orie  
un  
"ed  
"as

Trajes y Pa-  
ñismos te-  
l confeccio-  
lentes matern.

TRAJES SOBRE

TRAJES PARA

AMPLIOS CRE

SASTRIERI

Splend

BANDERA

SABADOS ABIERTO TO

## Paintings and Sculptures by Chileans Displayed at Institute

Not National but International Flavor Is Apparent in Non-Representational Works Being Shown Here Under Trade Commission Auspices.

**T**HE Chilean exhibition that opened at the Kansas City Art Institute last night is the most engrossing contemporary art show to arrive here so far this year.

The fact that the work comes from a source far removed accounts for only a small part of its appeal. The unmistakable vitality that permeates the whole collection explains better its power to intrigue.

Inevitably, when viewing a show by artists of one country you find yourself looking for national characteristics. There is a distinguishing trait, namely a graceful emotionalism about this art from Chile, but plainly the work embraces international styles and is not obviously different from the contemporary art of Europe and North America.

The sculpture, 12 pieces of it, is strong. It is very welcome, too, as the stuff, because of high shipping costs, seldom travels the exhibition circuit.

Memorable pieces are Mario Fuentelba's light-catching slabster "Figure," a virtuous achievement in the full exploitation of material, and Samuel Román's "Child's Head," with so much tenderness conveyed in hard bronze.

### Iron Wall Piece.

Unforgettable, too, are Román's voluptuous wall relief of Iron, "Vintage," having to do with the ripeness of the earth.

**M**other and Child... Marta Colvin Did This Wood Sculpture Included in the CHILEAN CONTEMPORARY ART SHOW—(Kansas City Star photograph).

All of the sculpture in the show has a tactile quality so pronounced you cannot keep from running a finger over the surfaces.

The 17 paintings are by Roberto Matta, Nemesio Antúnez, Luis Puyo and Luis Vargas Rosas.

Of the four, Matta is probably the best known, his reputation having spread out of Chile. He is represented by two canvases of such overpowering size they had to be shipped, rolled-up, off the stretchers, and by two paintings more "reasonable" in their dimensions.

### Image is Blurred.

Strange lines of flickering reds and greens burn in Matta's pictures and the blurred image is ever-present. The artist's chief d'œuvre is a weird, carnival-like scene that appears to have been illuminated by exploding fireworks. (This is one of the giant canvases.) You can park out a fountain here, the top of a camel there, and staring from

## Chilenische Graphik der Gegenwart

2.—30. JUNI 1956



FRANKFURTER KUNSTKABINETT

HANNA BEKKER VOM RATH - BÖRSENPLATZ 13—15



## O RESOLVIO DIFICULTADES DE TRANSPORTE

el mes de mayo, fué organizada en nuestro país por el Servicio de Cultura

N. Antúnez P. Burchard (hijo)

rá presentada próximamente en Washington.

"Junto con manifestar los

sentimientos de satisfacción y

encanto con que ha sido reci-

lada en los círculos educacio-

nales y artísticos la generosa ini-

ciativa de "Cinta", me permite

coger a usted se sirva transmi-

rir a sus inmediatos colaborado-

res, especialmente a quienes

componen el Departamento de

Publicidad, mis sinceros agra-

dimientos por todas las aten-

ciones dispensadas con ocasión del

envío referido,

y Publicaciones del Ministerio de Educación con la cooperación activa y directa del crítico chileno Víctor Corvacho. Las obras que integran el envío a Estados Unidos fueron seleccionados personalmente por Gómez Sicre en una muestra que con dicho objeto pidió se le ofreciera en la sala educacional de arte.

El crítico de arte de la "Frankfurter Allgemeine Zeitung", periódico bien conocido, escribe sobre una exposición "Gráfica Chilena Contemporánea", que se puede adquirir en el "Frankfurter Kunstkabinett", organizada por la señora Hanna Bekker von Rath, quien visitó Santiago el año último, e hizo amplia noticia.

OS viajes por Sudamérica efectuados por la señora Hanna Bekker von Rath, propietaria del "Frankfurter Kunstkabinett", han dado sus frutos. La señora Bekker von Rath, quien viajó durante un año por Sudamérica con una colección "Arte Contemporáneo Alemán" (Deutsche Gegenwartskunst) reunida por ella, inauguró a su regreso una exposición de Gráfica Chilena Contemporánea, la cual fue seleccionada a petición suyo, por el Instituto Chileno-Alemán de Cultura en Chile con apoyo del Ministerio de Educación chileno y de la Universidad de Chile. Componen esta muestra unas 50 hojas; sólo el pintor Francisco Ota, quien acompaña esta colección, trajo algunos óleos.

Frente a una serie de este tipo, el europeo comprobaba siempre la lengua internacional del arte. El modo de la re-

señora Bekker von Rath, usado

entre lo ob-

ra y lo ex-

agerado,

espectacular

elemento fe-

rrazante en un

hombre tan polifacético y ta-

lento como Nemesio Antúnez, con su litografía "La Oona"

compuesta de variadas figuras

negras que recuerdan la ce-

ñanía náutica, reunidas alre-

dedor de una mesa sobre cuyo

mantel a cuadros lucientes ne-

gras y redondas con contenido

blanco forman un anel vivo,

rojo y atractivo. La tendencia

de Antúnez a simplificar se

diminuye en las siguientes ho-

jas de este vaso diverso: en los

extrañamente titilantes "Bicicletas"

en los mencionados "Peculia-

res urbanos" y en "Volcán", un

hombre que entra, p. aman-

ecer, diversas temáticas eu-

ropas. Padre lobos acostumbra

con colores apagados, fatigados

en su g. abuelo de los dos mitos;

pero la descripción de los mitos

denota auténtica popularidad y

una buena cantidad de humo-

que.

Una corriente de alegria pasa

por cada exposición, sin que los

cuadros expresivos no sea de lo ca-

viloso. Los reminiscencias ru-

realistas en las agitadas de

Lily Garfinkel quedan fuera

de cualquier rigor y las ilusio-

naciones de Pablo Burchard manifiestan una alegría deco-

rativa en las repujadas formas

ritmicas. No se ju a patetismo,

pero tampoco vanos gestos. La

innocuidad de la niña sentada

(Escamea), las vigorosas

naturalezas muriñas de Carmen

Suru y las redondeadas líneas

de Venturoli todo esto de-

muestra algo "concentrado".



ANNA BEKKER VON RATH

## Arte Chileno Se Presenta en Frankfurt

Es una exposición organizada por Anna Becker von Rath.

LAS ULTIMAS NOTICIAS — martes 6 de noviembre de 1956

## País en Washington.—

## a Chilena Hace tanto en EE. UU.

## O RESOLVIO DIFICULTADES DE TRANSPORTE

el mes de mayo, fué organizada en nuestro país por el Servicio de Cultura

N. Antúnez P. Burchard (hijo)

rá presentada próximamente en Washington.

"Junto con manifestar los

sentimientos de satisfacción y

encanto con que ha sido reci-

lada en los círculos educacio-

nales y artísticos la generosa ini-

ciativa de "Cinta", me permite

coger a usted se sirva transmi-

rir a sus inmediatos colaborado-

res, especialmente a quienes

componen el Departamento de

Publicidad, mis sinceros agra-

dimientos por todas las aten-

ciones dispensadas con ocasión del

envío referido,

El crítico de arte de la "Frankfurter Allgemeine Zeitung", periódico bien conocido, escribe sobre una exposición "Gráfica Chilena Contemporánea", que se puede adquirir en el "Frankfurter Kunstkabinett", organizada por la señora Anna Becker von Rath, quien visitó Santiago el año último, e hizo amplia noticia.

OS viajes por Sudamérica efectuados por la señora Hanna Bekker von Rath, propietaria del "Frankfurter Kunstkabinett", han dado sus frutos. La señora Bekker von Rath, quien viajó durante un año por Sudamérica con una colección "Arte Contemporáneo Alemán" (Deutsche Gegenwartskunst) reunida por ella, inauguró a su regreso una exposición de Gráfica Chilena Contemporánea, la cual fue seleccionada a petición suyo, por el Instituto Chileno-Alemán de Cultura en Chile con apoyo del Ministerio de Educación chileno y de la Universidad de Chile. Componen esta muestra unas 50 hojas; sólo el pintor Francisco Ota, quien acompaña esta colección, trajo algunos óleos.

Frente a una serie de este tipo, el europeo comprobaba siempre la lengua internacional del arte. El modo de la re-

señora Bekker von Rath, usado

entre lo ob-

ra y lo ex-

agerado,

espectacular

elemento fe-

rrazante en un

hombre tan polifacético y ta-

lento como Nemesio Antúnez, con su litografía "La Oona"

compuesta de variadas figuras

negras que recuerdan la ce-

ñanía náutica, reunidas alre-

dedor de una mesa sobre cuyo

mantel a cuadros lucientes ne-

gras y redondas con contenido

blanco forman un anel vivo,

rojo y atractivo. La tendencia

de Antúnez a simplificar se

diminuye en las siguientes ho-

jas de este vaso diverso: en los

extrañamente titilantes "Bicicletas"

en los mencionados "Peculia-

res urbanos" y en "Volcán", un

hombre que entra, p. aman-

ecer, diversas temáticas eu-

ropas. Padre lobos acostumbra

con colores apagados, fatigados

en su g. abuelo de los dos mitos;

pero la descripción de los mitos

denota auténtica popularidad y

una buena cantidad de humo-

que.

Una corriente de alegria pasa

por cada exposición, sin que los

cuadros expresivos no sea de lo ca-

viloso

Crítica pictórica.-

## LOS GRABADOS DE NEMESIO ANTÚNEZ

Por VICTOR CARVACHO

Otra retrospectiva, en la Sala de la Universidad. Esta vez la producción de grabados —10 años de investigación— de un artista de técnica versátil en los medios materiales y en los recursos plásticos.

Paralelamente con las peripecias del aprendizaje del oficio, Antúnez ha ido sacando a sus propias peripecias; esa como aventura interior del creador de formas; del organizador

Predomina en las obras de que se encierra en las palabras Antúnez la intensidad animada, de un crítico alemán cuando nos dice: —apresurada mirada a los abismos interiores del hombre. Sin embargo, si estás los "abismos" pero no la "visión apresurada".

Ojo analítico es el que posee. Impulsivo, como el de un miniaturista sintético. Seco y riguroso como un científico en su laboratorio. Lenta observación y depuración hasta llegar a las esencias sustanciales que él quiere.

Creación afincada en dos polos de su complicada condición humana: por una parte el sentido de orfandad irremediable y por otra la voluntad del constructor de estructuras plásticas. En la primera época son nudos humanos, visiones como abstractas, morbosos ayuntamientos orgánicos y múltiples. El erotismo

se sublima en arquitectura ideales de líneas, ritmos y valores. Después viene la multitud clara, insecto o simple mancha. Rebafios anónimos que el grabador describe desde una veleta. Más tarde el ojo implacable de Antúnez se detiene sobre los objetos próximos: tenedores agresivos, manteles de locura a plena lucidez, cerillas derramadas. Cagmina el artista desde el entramado hacia fuera de las ventanas son un simbolismo su caustral paisaje. Aparece la alegría funeral que cubre los rostros en fragmentos populares en sus cantaritos.

Nemesio Antúnez Expone Grabados y Litografías

El lunes venidero se inaugurarán en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile.

**EXPOSICIÓN DE NEMESIO ANTÚNEZ**

el viernes 2 de diciembre.

**Exposición de Nemesio Antúnez**

Ayer en la tarde, en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile, tuvo lugar ante numeroso público y personalidades del ambiente artístico la inauguración de una muestra de grabados y litografías de Nemesio Antúnez, la que comprende una labor de diez años en estas técnicas. Esta exposición, que se encuentra abierta de 10:30 a 13 y de 16:30 a 20 horas, podrá ser visitada solamente durante cinco días.

Sólo sería posible criticar en Nemesio Antúnez el exceso de celo artesanal que muchas veces resta calor humano a su obra en beneficio del oficio.

*Al pan, pan...*

*el Sálón Oficial 1956*

(Conclusión)

DIBUJANTES — GRABADORES — ESCULTORES

CRÍTICA DE EXPOSICIONES:

LAS ÚLTIMAS NOTICIAS. — martes 18 de diciembre de 1956

os discípulos

RES pintoras muy

DE LA SERENA

Muestra Chilena

1a. Bienal Americana

Marzo de

vida Social

ARTE — Lipschi

NOTICIAS

por agradecimientos prestados por el señor Oriente Araya de Radio Cervantes, como igualmente a don Miguel Moreno, que facilmente un equitativo transmisor. Hace extensos estos agradecimientos a los componentes presentes ahora en la Sala del Ministerio.

los de "El Mercurio", festejaron su con motivo de su próximo matrimonio. Una manifestación realizada en este

ANTÚNEZ, PADRE ESPIRITUAL DE GRUPO QUE CREA UN OFICIO.—

## 14 Grabadores Reviven la Edad Media en un Taller: es el "99"



UN GRUPO de 14 grabadores participan con cerca de 100 grabados en muestra colectiva usando métodos artesanales del medio. El "Taller 99" creado a comienzos de este año por Nemesio Antúnez es una réplica del "Atelier 17" que dirige William Hayter en Nueva York. Hayter es un innovador que ha impuesto la técnica y las herramientas propias de la época de Durer. Antúnez aprendió en su taller (entre los años 46 y 53) los complicados procedimientos gráficos y ahora los transmite a sus compañeros de labores bajo una severa disciplina y una total independencia artística. Florencia de Amesli, José Bracamonte, Roser Bru, Della del Carril, Dinora, Juan Dominguez, Luz Donoso, Hector Pino, Viterbo Sepúlveda, Carmen Silva, Inga Schunemann, Paulina Waugh y Ricardo Irrázaval son los adeptos al nuevo propósito: dominar el delicado mecanismo del grabado para su difusión. La exposición de la sala del Ministerio de Educación es la iniciación de un movimiento renovador en esta artesanía.

En el Renacimiento, sufrió lugares del mundo los talleres bruscos descenso el oficio de fundidos a imitación del "Atelier 17". Queremos darle al grabador que en plena Edad Media floreció en manos de bardo el lugar que le corresponde.



LOS GRABADORES del "Taller 99", cuya guía artística es Nemesio Antúnez, inician con su exposición en la sala del Ministerio de Educación una intensa labor de difusión de esta noble artesanía.

Durero, Mantegna y otros grandes artistas.

—El grabado en la Edad Media era original. Nació de la inspiración directa del artista ante el motivo. No tenía otra finalidad que la puramente artística. —nos instruye el experimentado grabador que es Antúnez. —En la época moderna ha sido Hayter quien ha hecho una revolución en la técnica, introduciendo entre otras cosas el uso del buril. Nosotros estamos usando las mismas herramientas empleadas por los artistas medievales, y lo mismo están haciendo en diferentes

en las artes plásticas y no usamos como simple medio de reproducción que fue a lo que llegó en el Renacimiento.

**PAPEL DEL GRABADO EN EL ARTE ABSTRACTO**

—Cree Ud. Antúnez que las formas abstractas invadirán pronto el campo del grabado.

—Cree que no existe ninguna lucha en ese sentido como no sea la del predominio y la conveniencia. Desde la prehistórica han alternado en el mundo realismo, cubismo, abstracción y todas las escuelas. El imperio de lo abstracto no pasará de ser una moda, con ge-

mulos representantes, por su puesto. En la historia del arte quedarian las grandes figuras que cada vez su tendencia.

**QUE RAZÓN LOS HIZO GRABADORES**

Algunos de los exponentes del "Taller 99" son novatos y otros consumados grabadores. Roser Bru y Dinora han Enriquecido la expresión. Otros como Carmen

HABLAN LOS ARTISTAS

Nemesio Antúnez: "El grabado tiene el valor de la obra en sí originalmente concebida por el artista y el de su difusión, ya que de una plancha se puede extraer infinidad de copias".

Roser Bru: "Encuentro que el dibujo se puede estudiar con mayor profundidad, extrayendo las sutilezas de la línea junto a las cualidades propias del grabado".

Della del Carril: "Me parece que el grabado tiene perspectivas incalculables y que a pesar de que ésta es una exposición casi en su totalidad de principiantes parecen experimentados".

Dinora: "Me apasiona el grabado porque en una manera directa y fuerte, de expresarse".

Luz Donoso: "Por el momento me interesa fijar el dibujo que en el grabado adquiere una magnitud singular bajo el tamiz de la plancha grabadora".

6 - ENE 1957



## ★ ATALAYA

### EL ARTE DEL GRABADO

El ha dicho repetidamente que el arte es una baza, como tantas otras, en la cualidad de suerte, en que se trata de la suerte. Advertido no se pierde cosa fácil porque somos metidos en la suerte y carecemos de perspectiva para verla. Como bien dice María Luisa Calatrava: "no se parte a la caza de treinta años". Quiere decir: la inminente tragedia de arte que las consecuencias de la crisis, al no haber las advertencias descendencia.

EN todo caso lo que podemos hacer es tener en exceso esfuerzo en tendencia investigadora de los artistas de hoy. Los artistas no se contentan con pintar. Quieren, además, otras técnicas, a otros géneros, a fin de enriquecer más aún su capacidad expresiva y sus posibilidades de llegar a una obra más viva.

PICASSO, pintor, escultor, grabador, ilustrador, hace cerámicas, actúa ante la cámara filmadora. Su extraordinaria capacidad le permite esa disposición, pero no tanto por ingenuidad como por la sed de investigación característica de nuestro tiempo.

UNA prueba más está en el taller 99 que dirige el pintor Nemesio Antúnez. Antúnez realiza una labor admirable en pro de la cultura artística nacional. Con su propio esfuerzo, con su exclusivo poder de iniciativa, crea inquietud en los artistas jóvenes, los entusiasma por sendas desconocidas y hace que amplíen sus horizontes de creación. Esta haciendo en otro tiempo y con otras aperturas o, que en el suyo hizo don Pedro Lira, que fue también y en forma eminentemente despiadado de conciencias. La juventud y la capacidad de Antúnez son todavía promesa de logros mayores.



BEBA A LA SALUD DEL PERSONAJE DE LA SEMANA

¡SALUD CON VINOS CASA BLANCA  
EL VINO QUE SABE MEJOR  
A LOS QUE SABEN DE VINOS!

NEMESIO ANTÚNEZ expone en el Museo de Bellas Artes. El gran pintor chileno ha merecido el honor de presentar sus últimas obras en el centro del arte plástico del país. Por su magnífica paleta, Antúnez pasa a ocupar el puesto del personaje de la semana.

LE SALUDEMOS CON UN CORDIAL  
¡SALUD CON VINOS CASABLANCA!

TOPAZ E. ZAMORA

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
SANTIAGO DE CHILE

C O P I A

SANTIAGO, 15 de Noviembre de 1956.-

RESOLUCION N° 112

Visto este antecedente y lo dispuesto en la Resolución de esta Dirección General N° 161 de 14 de Octubre de 1939, dicto la siguiente

### RESOLUCION

Nóbrase a don NEMESIO ANTÚNEZ ZAÑARTU para que en reemplazo de don José Perotti Ronzoni, que ha fallecido, integre conjuntamente con los demás miembros designados en la Resolución N° 15 de 1º de Febrero del presente año hasta el 31 de Diciembre de 1958 y en carácter ad-honorem la Comisión Asesora de esta Dirección General para la aceptación o rechazo de las donaciones de obras de arte que se hagan al Museo Nacional de Bellas Artes.-

Tómese razón y comuníquese.

(Fdo) EDUARDO BARRIOS  
Director General.

Lo que me permite poner en su conocimiento y para los fines a que haya lugar.

Saluda a Ud. atentamente,

(Fdo) E. Galliano



un clima  
una que  
aborda  
da, no  
son am  
nos que  
dad ha  
servir,  
en auto  
y ante  
odios de  
una o  
cero.  
libertad  
a la de  
gracias  
ro de  
costura  
del

osible  
ra la

el II

UPN  
Evening  
la no  
o. Se  
nada  
du  
no

deja sin efecto la fusión de la Dirección de Obras Portuarias con la Dirección de Puertos, según acuerda el Consejo de Gabinete.

#### EN LA BIENAL.

## PREMIO EN SAO PAULO PARA NEMESIO ANTÚNEZ

El pintor chileno Nemesio Antúnez, acaba de obtener un nuevo y consagratorio reconocimiento internacional a la calidad de su producción, al ser agraciado con el Premio Wolf, de la Bienal de São Paulo.

En la Secretaría de la Universidad de Chile se recibió una comunicación cablegráfica en la que se da cuenta de esta distinción otorgada a Nemesio Antúnez por el Jurado de dicha exposición.

El decano de la Facultad de Artes Plásticas, don Luis Oyarzún, al confirmar esta noticia, revió el premio consistente en un diploma "Al mejor envío latinoamericano" y un fondo en efectivo de mil dólares.

La selección de las obras de Antúnez —seis en total— fue hecha con la colaboración del Instituto de Artes Plásticas. El señor Oyarzún reveló que el pintor había decidido despedir sus telas por su propia cuenta ya que una impresión huasca marítima impidió que la remesa de otras muestras chilenas llegasen oportunamente a la Bienal.

9 x 10.55 horas  
Al mismo tiempo, el Ministro de Economía, general Horacio Arce, informó en líneas generales

que la iniciativa

delegada

de "lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

Turismo

trot, se

a esa i

funcion

una rep

Tamb

cuacion

ra, dici

nadas a

Por q

presas a

carne e

tular de

"lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

Turismo

trot, se

a esa i

funcion

una rep

Tamb

cuacion

ra, dici

nadas a

Por q

analiz

40 peso

carna e

tular de

"lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

Turismo

trot, se

a esa i

funcion

una rep

Tamb

cuacion

ra, dici

nadas a

Por q

analiz

40 peso

carna e

tular de

"lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

Turismo

trot, se

a esa i

funcion

una rep

analiz

40 peso

carna e

tular de

"lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

Turismo

trot, se

a esa i

funcion

una rep

analiz

40 peso

carna e

tular de

"lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

Turismo

trot, se

a esa i

funcion

una rep

analiz

40 peso

carna e

tular de

"lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

Turismo

trot, se

a esa i

funcion

una rep

analiz

40 peso

carna e

tular de

"lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

Turismo

trot, se

a esa i

funcion

una rep

analiz

40 peso

carna e

tular de

"lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

Turismo

trot, se

a esa i

funcion

una rep

analiz

40 peso

carna e

tular de

"lo que

es público

congeladas

que califica

de "lo que

es privado

de la Rep

de la Re

ra que

## ARTES PLASTICAS

## DOROTHY BASTOS-EDELWEISS-NEMESIO ANTUNEZ

José Geraldo VIEIRA



"Menina e Bicicleta", Nemesio Antúnez

Escola de Samba  
Estação Primeira de Mangueira

## "DECAÍDA"

SAMBA de Hélio e Pelado

Bis } Decaída gargalhei  
Bis } Quando notei  
Teu fracasso total

Quem foge a descencia  
Só encontra abrigo  
Na degradação moral  
Tens o coração crucificado  
No negro mar dos teus pecados

Carregue a tua cruz  
Até o fim  
Não chores teu Calvário  
Se o destino quiz assim  
Só me resta gargalhar  
De uma decaída  
Tão vulgar

## Escola de Samba Estação Primeira

(ALA DOS COMPOSITORES)

EXALTACIÓN A LIBERDADE

Samba - Autores « COMPRIDO e N. SAHARA »

Brasil!...

O teu imenso tesouro  
Não são as minas de ouro  
Nem o petróleo nem o café  
O teu tesouro se resume em 9 letras  
Eu vou descrever qual é

B }  
I } (L-I-B-E-R-D-A-D-E)  
S }

II

Liberdade  
Epopéia de glória  
Consagrada  
Em lutas memoraveis  
Que ficaram na história  
Desde o grito do Ipiranga  
Simboliza a nossa galhardia  
Somos amantes da liberdade



LR11

## Radio Universidad Nacional de La Plata

Audición LAS ARTES PLASTICAS N° 14 Página

Autor Julio Sapor

Locutor Fecha 7-julio-59 Hora 20.30

Autorizado por



NEMESIO ANTÚNEZ

1959

Exposición de  
Nemesio Antúnez  
presenta Pro Arte

Con el aniversario de la Sociedad Pro Arte, desde ayer hasta sala abierta al público se expone de nuevo del pintor nortino Nemesio Antúnez y de "Taller 99" que él dirige.

La exposición funcionará en el local de la Biblioteca "Benjamín Vicuña Mackenna", en Viña del Mar, entre calle PTA en la calle Universitaria frente al Teatro Rex.

Conciertos en la capital ofrecerá Radio Artau

Concierto de la Municipal tomó el



## Exposiciones

**SALÓN DE VERANO.**  
Hasta fines de este mes continuará abierto, en la Quinta Vergara de Viña del Mar, el discutido Salón de Verano, que todos los años organiza la Municipalidad y que negro en una solerancia en el hotel central del Casino Municipal de Viña del Mar.

**NEMESIO ANTÚNEZ Y F. L. TALLER '99'.**  
Se presenta en la Biblioteca Municipal de Viña



del Mar (calle Valparaíso, frente al Teatro Rex) un conjunto de dibujos de reciente factura de este joven maestro, conjuntamente con obras de los integrantes del "Taller 99", que dirige Antúnez, creador también de esta escuela de grabado.

MANUEL CASANOVA

MERCURIO. — Santiago de Chile. Martes 5 de Enero de 1960.

Arte y Cultura

5

## Pintura en la Universidad

En torno a Nemesio Antúnez se ha formado un grupo de artistas jóvenes, cuyos trabajos se caracterizan por la variedad de estilos y por la ausencia de cualquier dogmatismo que someta a la obra de arte a tendencia determinada. La nota común en este conjunto se atiene a la plenitud y buena ejecución más que al cultivo de un mismo repertorio formal.

Por ello, es difícil contemplar en la serie de obras expuestas actualmente en la Universidad estilos tan antagónicos como los de Juan Lecaros y Ricardo Irrazábal. Juan Lecaros practica una pintura en la cual el realismo más entrañable se tiñe de acentos sentimentales y poéticos. Irrazábal es, en el arte joven de Chile, un abstracto exquisito.

Debo señalarlo, además, que otro rasgo esencial en estos lienzos está, sin duda, en el predominio de lo plástico y formal sobre lo descriptivo. Se trata, pues, de artistas modernos, cuya afán creador los lleva a la transmisión de la realidad, transmitiéndola las formas reales en formas artísticas. De todas maneras se advierte en el grupo —con la excepción casi de José Balmez y Ricardo Irrazábal— una resistencia a la ola de lo no figurativo que empuja y arrastra a la pintura de hoy.

Cada uno de los exponentes es personal y distinto de los demás. Este mismo conjunto de telas se expuso recientemente en Buenos Aires como uno de los actos de homenaje a Chile, con motivo de la fiesta de la Independencia. La crítica bonaerense se sorprendió al hallar un arte joven v. a la vez maduro, un arte que sabe conservar los principios fundamentales de la tradición sin compromiso con la sensibilidad actual.

A mi modo de entender, lo más destacado en el primer y caro con que han sido nadas algunas de estas obras. Se advierte que los artistas —entre todo José Balmez, Nemesio Antúnez, Ivo Baberovic y Ricardo

Baberovic— tienen la habilidad de conservar los principios fundamentales de la tradición sin compromiso con la sensibilidad actual.

Irrazábal, a su vez, exhibe un estilo en donde lo no figurativo vive a costa del choque de manchas regulares y de la vibración de tonos vívidos que recuerdan la técnica del mosaico llevado a escala gigante. Es un arte sentido y dominado por la intuición de la sensibilidad más que por el criterio de lo intelectual. Están en un cierto contrapuesto del ocupado por los pintores de Baberovic y, por otras razones, del de Juan Lecaros. Lecaros se aproxima a los primitivos ingenuos. Claro, tristeza, cierta aforanza sentimental, estética, surtida por un arte sencillo, constituyen las notas esenciales de sus composiciones.

Roser Bru expone un grupo de grabados. En estos estamos de nuevo la maestría más depurada y el dominio de una técnica y de un oficio cuyas raíces se hallan en antecedentes rurales de la grabadora. El romántico, el arabesco, ampollos, ampollos, monuméntal, de los escultores que en Cataluña cultivaron las formas sencillas, vibran sutilmente en los aguafuertes de Roser Bru. Pero, además, debe valorizarse como cosa sustancial el factor sentimental derivado del contenido. Roser Bru ha llegado a la fusión

"Los hombres de la ciudad", óleo de Nemesio Antúnez.

# "TALLER 99"

Fue fundado en 1956 por Nemesio Antúnez, bajo cuya dirección trabajan los artistas plásticos que quieren ampliar sus técnicas. El Taller cuenta con un amplio local en el edificio de la Universidad Católica de Santiago, dotado de los elementos necesarios. Los materiales gráficos, tinta, papel, óxidos y demás, son de aporte individual.

O POEMA POEMA a nemésio

Viajo, ~~minha~~ sempre com o anjo negro, académico, clásico e desagradável a me perseguir.

Inventarei uma máquina destruidora de anjos negros farei da Europa seu cemitério, da Europa velha molhada pela chuva, pelo Sena

Pedalarei as bicicletas de Nemésio através da fobia e da inatividade artística, para chegar aos galos com cara de bode...

Não leerei livros para não atrair-me, se minha máquina batesse como pensa meu cérebro estaria rico, porém isto sória obra do anjo negro, mas ele não está mais perto de mim!

Com certeza ficou com medo da máquina destruidora de anjos negros de qualquer maneira não sei escrever o poema poema...

Arnaldo Lirio  
fraga  
Río 24/11/55

## DAS ARTES PLÁSTICAS

AIME MAURÍCIO

NO MAM:

do patrimônio artístico



## INVITACION

EL INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORANEO, invita a Ud. a visitar sus próximas Exposiciones:

NEMESIO ANTUNEZ (Sala I)  
TALLER 99 (Sala II)

que se realizará del 6 al 13 de Julio.

Pág. 20

## Buen éxito adquiere la muestra de Nemesio Antúnez en el IAC



Con todo éxito se viene exhibiendo en la muestra pictórica de Nemesio Antúnez y activamente trabaja en Santiago de Chile. Esta muestra plástica suya, es no solo el una figura plástica continentalmente conocida, 1957 el premio al mejor pintor sudamericano.

A PRENSA.—Lima, Jueves

### Nemesio Antúnez Cerrará Mañana Sus 2 Muestras

Mañana se clausura en el Instituto de Arte Contemporáneo la interesante exposición de obras del laureado pintor chileno Nemesio Antúnez y la similitud de grabados del Taller 99, que él mismo dirige en la Universidad Católica de Santiago de Chile.

Tanto la exposición individual de Antúnez como los grabados de su Taller han tenido un gran éxito de público, crítica y ventas.

El lunes 18 a las 9.30 de la noche, en el mismo IAC, se inaugura la exposición del pintor peruano Fernando de Shyvelon, primera que celebra después de larga ausencia del Perú, en cuyo lapso ha cosechado grandes triunfos internacionales.

Existe un clima de verdadera expectativa ante el anuncio de la presentación de esta muestra de uno de los plásticos peruanos de mayor resonancia tanto dentro como fuera del Perú.

En la obra de Nemesio Antúnez está muchas veces presente un temblor único auténtico. La seguridad de su oficio de

## CRIMEN Y CASTIGO

LECCIONES de Metafísica  
el nuevo libro que aca-  
de publicar el Patronato  
Libro Universitario dentro

CON SELLO de la Escuela  
Nacional de Bellas Artes y  
en las prensas de "Icaro",  
que maneja Javier Salas.

EL COMERCIO.—LIMA

\*los cuarenta años.

INVITADO por el Instituto  
de Arte Contemporáneo el  
miércoles inauguró su exposición  
el magnífico pintor chileno  
Nemesio Antúnez. Ganador del Premio Wolf para  
pintores latinoamericanos de  
la Bienal de São Paulo. An-

pas  
me  
com.  
El sei  
berado  
dad en  
infam

Grabados:  
grandes 500  
medianos 300  
chicos 200

## CATALOGO

- 1 Piedra-agua 4
- ✓ 2 Cascada 4
- 3 Agata 4
- 4 Cascadas-rocas 6
- 5 Cantes rodados 6
- 6 Gema roja 6
- 7 Agua-fuego 4
- ✓ 8 Piedra-fuego 4
- 9 Roca-mar 6
- 10 Lapislázuli 6
- ✓ 11 Otras piedras 6
- 12 Piedra-lago 6
- ✓ 13 Piedras 6
- ✓ 14 Mar-roca 6
- 15 Eclipse azul 6
- ✓ 16 Puro sol 5 Soria
- 17 Lodo-piedra 6
- ✓ 18 Charcas 6
- 19 Piedra-árbol 8
- ✓ 20 Eclipse rojo 8
- 21 Fondo de cordillera 10
- ✓ 22 Fondo de cráter 7
- ✓ 23 Cordillera-lago-sol 7

L E S  
E R

nadie

## Artes Plásticas

### Antúnez y su Taller 99

Por Fernando de la Presa

Obregón hace unos días y Nemesio Antúnez ahora, traen una pintura esencialmente poética y blanda. Los dos tienen excelente oficio y ambos recorren al mundo físico para pintar en buceos hacia la fantasía.

Destaca, para mí, en su muestra la austera sencillez de "Cascada" (Nº 2 del catálogo) y la sensación de profundidad que llega a ser dramática en "Fondo de Cráter" (Nº 22).

En ocasiones el exceso de figuraciones, la acumulación de elementos perjudica el tono plástico, pero casi toda la obra mantiene la nota del temblor lírico, de la creación artística, además de sostenerse en una artesanía siempre digna.

Domina el color y la composición no tiene secretos para este pintor que es aún mejor grabador, según se desprende de la muestra que presenta en la Sala II del IAC, en compañía de la obra de otros grabadores de su taller de Santiago de Chile.

Nemesio Antúnez es pintor sobradamente conocido en Lima para tratar de descubrirlo abierta, pero hay que dejar mención de la constante depuración de su obra que marcha ascendentalmente y a la que, en mi opinión, limita la blandura del color.



Nemesio Antúnez

# NEMESIO ANTUNEZ

Sala I

Del 6 al 13 de Julio



INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORANEO

## GRABADOS DEL TALLER 99

(CHILE)

Del 6

al 13

de Julio

SALA

II

INSTITUTO DE ARTE

EL INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORANEO invita a Ud. al cóctel que con motivo de la inauguración de la muestra del pintor chileno Nemesio Antúnez, se realizará en su local de Ocoña 174, el miércoles 6 de Julio a las 7 p.m.



"CRONICA", viernes 21 de octubre de 1960

**NEMESIO ANTÚNEZ.** Al calificado pintor chileno que nos visita, se le identifica de inmediato con su Taller 99, escuela práctica de litografías y grabado de novatos artistas. En anteriores ocasiones, ha expuesto en Concepción. Ayer inauguró su muestra de óleos, acuarelas y grabados, que fue muy visitada. EN EL GRABADO, un cuadro de la exposición.

### "En el "Taller 99" se Enseña a los Artistas a Hacer Bien las Cosas"

**Nemesio Antúnez.** Obras, grabados y acuarelas expuestas ayer en la Sala de la Galería Universitaria el pintor Nemesio Antúnez, uno de los pioneros que tienen, indudablemente, más prestigio en Chile. En 1949 obtuvo la beca Doherty que le permitió vivir en los Estados Unidos y posteriormente en París. En la bienal de São Paulo en 1958 logró el premio Latinoamericano de pintura. Últimamente ha expuesto en Buenos Aires y en Lima.

Estudió grabado en el Taller de Heyter en Nueva York y de regreso en Santiago fundó su propio taller. Es profesor de Grabado en la Escuela de Arte de la Universidad Católica y ha sido profesor en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Concepción y de la de Chile.

Nemesio Antúnez es un pintor que ha hecho escuela en Chile. Su Taller 99, que ha adquirido fama, puede traducirse como un verdadero semillero de prometedores grabadores. En el fondo es una réplica del Taller 17 de Stanley William Hayter de Nueva York. Con él, nos dice Nemesio Antúnez, transitó cinco años, junto a Miró, Tanguy, Dalí, Chagall, etc. De regreso en Santiago me propuse crear un taller propio. Eso de "99" tiene su origen en la dirección de mi casa, donde primero se abrió, o sea en Guardia Vieja 99. Después nos trasladamos a un local cedido especialmente por la Universidad Católica, donde actualmente funciona la Escuela de Arte.

#### HACER BIEN LAS COSAS

El Taller 99 reúne a un grupo de artistas adultos a quienes se les proporciona la técnica de la ilustración y el grabado sobre metal. En él se enseña, simplemente, a hacer bien las cosas y para esto, además, se les proporcionan los medios necesarios.

Se financia con una cuota que pagan los propios artistas interesados; en cuenta sirve para los gastos del mismo taller, compra de material, etcétera. En total, cuenta ahora con más o menos 20 artistas entre los cuales hay tres de Concepción que se devuelven. Santos Chávez, Jaime Cruz y Pedro Molina. Son elementos prometedores como artistas jóvenes que tienen su expresión propia. Santos Chávez expone su obra en la Sala Quintana de Santiago, un conjunto de buenas acuarelas. En grabado expone sus tres obras en Concepción en una sede próxima.

Hablando de su propio trabajo, Nemesio Antúnez, nos dice que "yo cuento a la pintura abstracta y realista, no me siento. Aún cuando siempre yo parte de la realidad. Y es así como se pinta el cielo, por ejemplo, considero que siempre hay que tener los pies en la tierra. Hay veces que uno aleja más,

pero siempre está en lo real".

**TRABAJO DE TALLER.** Fue, simplemente, primera expo la idea y más tarde se desarrolló en mi taller. Así, por ejemplo, con los temas que expuso ahora sobre el Huracán. Yo no sé, ni conozco los efectos de los terremotos. Algo me contó una vez de la tragedia y sus proyecciones. Eduardo Víquez, que así como yo los pinta más tarde".

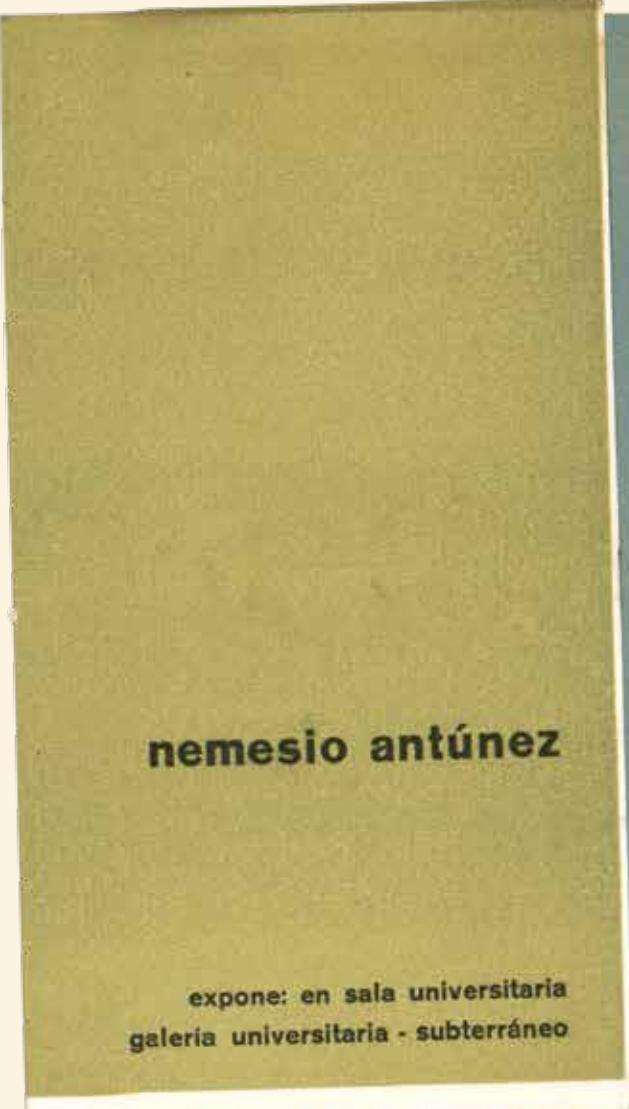
La historia del trágico Huracán y del grabado me es muy antigua. Se inicio con Toussaint Louverture, que fue el primero en realizar el trágico litográfico sobre mortal. En primeras reuniones, indudablemente, se Heyter se preocupo. En cuanto al grabado se pidió decir que ya se había encontrado su causa. Agrada a la gente y nun hay quienes los crezcan".

**ALGUNAS OBRAS.** La Exposición de Nemesio Antúnez, que se inauguró ayer y permanecerá abierta hasta el próximo viernes, contiene valiosas imágenes de su autor. A modo de ejemplos se eran nuestras conocidas por todos. Una de las que más cautivó nuestra mirada por la sencillez de las líneas, la perfección de los rasgos y la plenitud de las formas, es "Tío Cachito", que muestra el rostro de Cachito en 1960, y Adonis "El Pícaro".

Indudablemente la muestra de Nemesio Antúnez es todo un acontecimiento en la vida cultural de Chile.



**EXPOSICION DE NEMESIO ANTÚNEZ.** Con un sencillo acto se abrió en la tarde de ayer la exposición de grabados, óleos y acuarelas del artista Nemesio Antúnez. La muestra fue inaugurada en la sala de exposiciones que posee la Universidad en la Galería Universitaria y permanecerá abierta hasta el 31 del presente mes. En el grabado, el pintor junto a una de sus obras.



### nemesio antúnez

expone: en sala universitaria  
galería universitaria - subterráneo

## ALA DEL PACIFICO

### NEMESIO ANTÚNEZ

AL 17 DE SEPTIEMBRE  
A 13 17 A 20 hrs.

artísticas

FUNEZ.— Un mundo pícnico: microcosmos innumerables de corpusculos pluricelulares, es el que describe en su nueva producción este pintor. La sustancia primaria en todo su esplendor elemental surge serenamente en las telas que exhibe Antúnez en la sala Del Pacífico (Ahumada 57), en la segunda exposición de la sala desde su reciente apertura. La materia cómica multiplicada al infinito en todos sus estados químicos. Agua, tierra, piedra, fuego, traducidos en éxtasis, incendio, cascada. Fenómenos y elementos conjugados en un todo orgánico, diluido en gran masas de color en la superficie del cuadro. El artista abandona definitivamente y sutilmente —sin bruscas rompimientos con la costa— el círculo de los objetos, de las relaciones humanas, para dar paso imperecediblemente al universo estagnado de la retina y los pliegues cerebrales. La vida reflejada en un espejo de agua manas, ocultando subjetivamente el destino secreto de la creación.

Con la pasta licuada al máximo, sobre superficies lisas, desprovistas casi de textura, Nemesio Antúnez realiza el milagro del auténtico creador: poner un soplo de vida "pictórica" en un enjambre de subidas ligeras y bellas colores sobre la "nada" de la pesadilla fantástica.

Buenos Aires. 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

En Buenos Aires, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

de Santiago, 13 y 17 a 21 horas. Entrada libre.

## ARTE Y CULTURA

### EXPOSICION

### NEMESIO ANTÚNEZ

Sala del Pacífico



Aunque ver Nemesio Antúnez se enfrenta a lo figurativo. Con seriedad, sin miedo. Estudiante de arquitectura, primero en la Universidad Católica —Chile— y después en la de Columbia —USA— ganó con esto un sentido de las proporciones, de la composición. Estuve sometido a rígida disciplina y la sacré. Ya llegaría su hora... Finalizadas las estudios, esa hora estuvo próxima. Hizo una exposición. Fue en USA. Y no tuvo éxito. No le importó. Ahora no es artista...

Han pasado los años. El estudiante Antúnez se hizo profesional. No de la arquitectura. Simplemente del arte. Cogió los pinceles y la consecuente paleta. Untó los primeros en la segunda y manchó una tela. Con firmeza, con elegancia, con sutileza. De allí comenzaron a surgir figuras. No imágenes convencionales, si figuras sentidas. Figuras que eran impacto emocional, no reflejo fotográfico. Fueron multitudes. Vistas desde lo alto de un rascacielos neoyorkino, vistas desde el inicio de una avenida Alcalde. Desde una ventana. Despues su vista recorrió otros motivos. Pintó bicicletas, pinto mantel. Tuvo su temporada breve con las naturalezas muertas. Finalmente, ahora, abstracción. El color se hace forma y las formas se hacen colores. Entregan su esencialidad.

El mundo que ahora ofrece Antúnez a través de sus telas es uno de los tantos que existen, pero enfocado con sentido plástico, con sensibilidad de artista. Si fuera bilingüe, ese mundo sería distinto. Pero Antúnez es artista y ve formas y colores. Interpreta texturas. Estas son las que traen a su vista. Con violencia, con armazones soterradas, con chubascos de telas. El color no es un misterio para Antúnez y dialoga con él. Pintó sutilmente y las resuelve con ademán seguro, de conquistador bien plantado.

La naturaleza no es sólo lo visto por el ojo. Hay algo más en ella. Nuestra vista es pintor. Pero el espíritu atento crizado en ella. Nuestra vista es pintor. Es el caso de Nemesio Antúnez. Puede haberse de exuberancia en el sentir. O puede darse, simplemente, que eso es el arte. Un boceto y encontrar. Un deslizar y recordar, un penetrar en la memoria interior de las cosas y luego de ello una obra visible. Los abstractos verdaderos han dado con esto. Han estado en el medio del asunto. Y por cierto que Antúnez se encuentra entre esos privilegiados, al igual de Zentzón. No es la especulación por la especulación. Ni el arte por el arte. Es lo vulgar hecho arte. Es la nuda hecha color. Es la visión fugaz detenida sobre una tela. Plasmada dulcemente.

Antúnez es hoy una de las mayores figuras de nuestra plástica. Lo es sin dustería. Honesto y sólidamente en su hacer, con suerte segura. Su muestra lo testimonia. Refrenda virtudes que acuden en sus comienzos y que ahora son realidad.

JOSE MARIA PALACIOS

### La pintura de Roser Brú



Nemesio Antúnez

para siempre estar en lo real".

**OBRA DE TALLER.** Fue, simplemente, primera expo la idea y más tarde se desarrolló en mi taller. Así, por ejemplo, con los temas que expuso ahora sobre el Huracán. Yo no sé, ni conozco los efectos de los terremotos. Algo me contó una vez de la tragedia y sus proyecciones. Eduardo Víquez, que así como yo los pinta más tarde".

La historia del trágico Huracán y del grabado me es muy antigua. Se inicio con Toussaint Louverture, que fue el primero en realizar el trágico litográfico sobre mortal. En primeras reuniones, indudablemente, se Heyter se preocupo. En cuanto al grabado se pidió decir que ya se había encontrado su causa. Agrada a la gente y nun hay quienes los crezcan".

**ALGUNAS OBRAS.** La Exposición de Nemesio Antúnez, que se inauguró ayer y permanecerá abierta hasta el próximo viernes, contiene valiosas imágenes de su autor. A modo de ejemplos se eran nuestras conocidas por todos. Una de las que más cautivó nuestra mirada por la sencillez de las líneas, la perfección de los rasgos y la plenitud de las formas, es "Tío Cachito", que muestra el rostro de Cachito en 1960, y Adonis "El Pícaro".

Indudablemente la muestra de Nemesio Antúnez es todo un acontecimiento en la vida cultural de Chile.

VICTOR CARVACHO

TRAJ  
NOVI

Harmo  
1920

CASA

Otro  
de la  
marin, Mercede

1920

1920

**ITINERÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS**

JAYME MAURÍCIO

**Brasil para os chilenos: uma liderança**

*Em Santiago, o Itinerário entrevista Enrique Bello, escritor e jornalista, diretor do Instituto de Arte Contemporânea — Sobre a Exposição brasileira: "o maior crédito latino-americano que o Chile já conheceu" — Os concretistas pareceram-lhe os melhores — Repercussão da mostra — Arquitetura Brasileira — O Museu de Arte Moderna do Rio e a Bienal de São Paulo.*

De Jayme Maurício, enviado especial.

São Paulo, 24 — Em Santiago, entre as muitas atividades estivemos constantemente com Enrique Bello, homem acolhedor em cujo apartamento, no centro da cidade, a poucas quadras de nosso hotel, vimos cruzar-se os caminhos artísticos da capital chilena. Enrique — figura predominante do Instituto de Arte Contemporânea, de Santiago — é um dos principais povos de apoio, senão o maior, que a cultura brasileira encontra no Chile, onde talvez se achem os melhores amigos que conta o Brasil na arte latino-americana. Durante nossa estada em Santiago, Bello, que já esteve mais de uma vez no Brasil, nos proporcionou uma série de encontros com a intelectualidade chilena, sobretudo os mais moços, com arquitetos, pintores, poetas, professores e estudantes, através dos quais pudemos ter uma ideia ao mesmo tempo da veredade e do espírito renovador que alimentam o movimento artístico de Santiago.

Proximoando-se nossa partida, resolvemos resumir numa entrevista nossas frequentes conversas com Bello.

**A exposição brasileira**

A primeira pergunta referiu-se à impressão de Enrique sobre a exposição "Arte Moderno" e crédito latino-americano mais definido que o Chile já teve ocasião de conhecer. A organização da mostra foi, em nossa opinião, quase perfeita. Murtinho e sua esposa fizeram numa semana, trabalhando dia e noite, o que em nosso país geralmente se faz em mais de um mês. Quanto à minha impressão pessoal da exposição, descontado o fato de que mostra tão numerosa diminiu forçosamente a representação de cada pintor, impedindo a quem desconhece a arte brasileira um conhecimento mais integral de cada artista, percebe-me que esta mostra pode ser apresentada, em qualquer parte do mundo como o êxito que o brasileiro tem sempre conseguido no campo artístico. Reconhece-se, no desenvolvimento da pintura brasileira dos três últimos decênios a tendência crescente para criar meios próprios de expressão, partido do que em geral se denomina arte moderna. Que dizer, o Brasil se coloca em nosso costume em uma clara posição de adiantamento, que inclui, é

**COMPARAÇÕES**

— De que maneira compara a pintura chilena com a brasileira?

— Não creio que se possa comparar diretamente com o que crevei Bello. O Chile é em tudo um país de contraste, social, econômico, artisticamente um país extremamente pobre. Mas, tem, talvez, um certo número de artistas, porém a distância que existe entre ele e um artista mediano é considerável. Compreendo que os países que podem representar com maior dignidade, em primeiro lugar, Zaffaruto, que é o único que se pode comparar diretamente com o que crevei Bello.

— Mesmo assim, tem artistas que podem representar com maior dignidade. Em primeiro lugar, Zaffaruto, que é o único que se pode comparar diretamente com o que crevei Bello. No entanto, o que é que o Chile tem a oferecer ao velho continente? Refere-se a pintura num que tem tentado definir-se da seguinte maneira: o concretismo. Menos nesse sentido, também Neimayer, antigo mestre de Hayter, no Atelier II, que vivendo agora em Paris, não vêem aquela em que pintores gregos e portugueses do Chile. Entre os jovens, os brasileiros devem atentado para José Belchior, Silviano, Barnabé, Infante, Almásio Lobo e alguns outros. Des-

se regulamentos municipais, os "gozos" oficiais ou particulares, tudo isso contra a reposição das arquibancadas.

**MUSEUS DE ARTE MODERNA**

— Que acha do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como provável futuro centro de estudos e de intercâmbio das artes visuais na América do Sul — há uma das perguntas a que Bello acabou de responder.

— O Museu de Arte Moderna

— Que acha do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como provável futuro centro de estudos e de intercâmbio das artes visuais na América do Sul — há uma das perguntas a que Bello acabou de responder.

— Que acha do Museu de Arte Moderna do Rio — disse-nos — é uma esperança para todos os demais países latino-americanos.

No Chile estamos lutando por

algum tipo de Instituto de Arte Moderna, em termos de Cremonesi, como vemos, que a iniciativa privada deve fazer o papel que o Estado não pode assumir. O MAM do Rio é a ponta de partida, juntamente com o de São Paulo, para que as instituições paralelas que se estão criando em outros países, além do nosso (Venezuela, Colômbia, Argentina) constituam uma cadeia através da qual a arte de nossa época seja conhecida, trocada e estimulada.

No futuro, quando tal apreciação de difusão estiverem realizadas em artes plásticas, será muito mais fácil para nós, que somos os mais distantes, formar essa cadeia expostos que vêm dos Estados Unidos ou da Europa.

**BIENAL**

Uma de nossas últimas per-

guntas referiu-se à Bienal,

e em particular à longínqua

experiência do Chile, do qual só

nosso país compareceu

e por iniciativa própria.

Dias, Nemesio Antúnez,

para o Júlio de Braglia e

chilenos receberam im-

portante prêmio. Respondemos Bello:

— A Bienal é, assim, dividida,

e organizada cada transcen-

dente edição em torno a sua

história cultural, no senti-

do de sempre uma his-

tória da arte plástica no

continente. Basta pensar no

que seria de outras países

individualmente, de nossos

mais modestos artistas, sem a exis-

tência da Bienal. A Europa

ainda está demasiado longe.

Nossos países não alcançaram ainda aos níveis países que

possuem uma tradição cul-

tal de séculos. No entan-

to, precisamos e que somos,

trocar a ideia de nossa mu-

ltidão por aquela que já tem

um lugar tomado na vida in-

ternacional. Creio que a Amé-

rica está chamada a representar

um papel renovador, e

longe de uma revolução no

campo da literatura para

Nós falamos, para isso, Már-

cos e polones. Falham os estu-

mados. Um dia, é oferecida

pela Bienal.

Quanto à experiência do Chile,

se vê que já é conhecida.

Até, infelizmente, que ná-

da e justifica e aquelas que

só nos propõem o pouco

de tempo, leito de ampu-

tar-se que o ocorri-

do não se repete no futuro.

— Quantas e qualitativas

é a experiência do Chile,

que não é conhecida

até, infelizmente, que ná-

da e justifica e aquelas que

só nos propõem o pouco

de tempo, leito de ampu-

tar-se que o ocorri-

do não se repete no futuro.

Na ocasião, serão so-

licitadas gravuras de

Franz Krasicberg e Ana

Leticia e quadro de

Maria Schinck.

A nossa pergunta sobre o







"Nunca me concentro en un solo cuadro. Voy manchando varias telas simultáneamente. De ninguna sé qué va a resultar. En el camino se resuelve el problema. Si la solución es realmente satisfactoria llego a estados de entusiasmo casi infantiles."

Algunas responden a la "serie de los manteles", otras a la serie "de las multitudes" y las más frescas, muchas sin concluir, a la serie "de las piedras", la nueva veta que trabaja el pintor y que expone desde el 12 de abril en el Centro Chileno-Brasileño de Cultura.

Desordenada, vieja, seguramente fría, en invierno, la enorme pieza de trabajo del artista tiene algo muy especial que nos hace sentirnos —si no intimidados, porque su dueño es de una sencillez que acorta las distancias— llenas de respeto hacia el lugar. La explicación del sentimiento podría ser una frase de Nemesio Antúnez: "Cada cuadro es un pedazo de mí mismo, y un pedazo que no se recupera; el dolor de verlo irse una vez realizado sólo se compensa por la certeza de que si alguien lo llevó consigo fue porque sintió la emoción que contenía, porque esa tela dijo algo; supongo que si vendrá es porque mi pintura no es hermética".

#### ARQUITECTURA Y PIEDRAS

**N**EMESIO Antúnez pinta porque no puede hacer otra cosa. Pintar es su vocación, revelada hace años con la fuerza de una realidad más fuerte que cualquier otra consideración:

—Era un alumno de segundo año de arquitectura que, a decir de los profesores, prometía convertir-

**"AGUAS, CIELO, PIEDRAS"**

## NEMESIO ANTÚNEZ

Tres mujeres conducen esta vez al pintor a mostrar sus obras

escribe Graciela Romero

“SOY un ser privilegiado, para mí no existe el trabajo. Pintar es lo que siempre deseo hacer, lo que me trae felicidad. Ir al cine, cumplir un acto social es como una concesión. Creo que la eliminación del trabajo como necesidad de subsistencia con todos sus derivados de fatigosa rutina es lo que hace longevas a los pintores que alcanzan cierto éxito desde temprano. Hay épocas en que posarla día y noche en el taller y en que con gusto sacrifica la hora del almuerzo para pintar, aprovechando el silencio que envuelve a la ciudad amodorrada.”

Nemesio Antúnez habla de sí mismo mientras va y viene por el taller para sacar de entre desordenadas pilas de telas las que van ilustrando la charla.

me en buen profesional. Por lo menos, en un arquitecto con ideas distintas y con una concepción más moderna de su trabajo. Incluso, con un grupo de compañeros integraba un movimiento de renovación dentro de la Universidad. Dibujo era una de las materias de estudio y también una materia que me interesaba especialmente. Nuestro profesor, Baixas, me llevó una tarde al Cerro San Cristóbal, a la cantera abierta hacia Bellavista. Algo hubo de especial en aquella tarde, tal vez un juego de luz especial, tal vez un silencio desacostumbrado para la ciudad, tal vez un especial estado de ánimo personal. Pero recuerdo que desprendiéndome de mí hasta entonces formal modo de usar la acuarela, "solté la mano" y dejé libremente vagar la fantasía a través de la forma y el color. El resultado no fue una obra maestra, pero en cambio supe que podía pintar, que quería dedicarme a la pintura y que expresándome con los pinceles podía entregar algo más valioso que las casas y los edificios que se suponía iría a levantar más tarde con el título de arquitecto. Todo aquello lo recibí de golpe. El único antecedente que existió antes de aquella tarde, en la



Nemesio Antúnez y Mary Orrego, el comisario de la exposición que inaugura el 12 de abril el pintor en el Centro Brasileño de Cultura, conversan sobre el tema que fascina a ambos: la pintura.

—¿Cree que algunos de sus períodos son mejores que los otros? La gente lo comenta, y hay quienes sienten apasionamiento por su "periodo de las bicicletas", mientras otros prefieren el de las "multitudes", o tal vez el de los "mantones".

—Nunca una época del arte es mejor que la otra. Todas son buenas, sólo distintas. Personalmente, tal vez mi única conciencia de haber progresado es la mayor facilidad de expresión en la tela, producto natural de la madurez. Las acuarelas de mis comienzos son realmente buenas, aunque tienen ciertos titubeos porque se hicieron con mis primeros pasos en la pintura. El hecho de vivir distintos períodos o series significa que después de haberse explotado un tema que interesó y haberlo agotado, brotó otro interés. Actualmente, estoy en las piedras. No sé qué vendrá más tarde.

—Pinta con algún sistema u horario de trabajo?

—No. Hay semanas que trabajo incesantemente. En seguida pasan los días y prácticamente no hago nada. Al concentrarme en la labor busco la ayuda de la música. Viadí, por ejemplo, repitiéndole horas enteras y alejándome del mundo exterior. Muchas veces salí del taller, pensando que había terminado un cuadro realmente bueno. A la mañana siguiente no me pareció tan excelente, pero la felicidad de la labor terminada no tiene equivalente... tal vez podría tenerlo en un chiquillo chico con un helado o una golosina muy apetitosa. Sin embargo, no todos son momentos felices. La angustia de una expresión no lograda es inmensa.

#### NERVIOSIDAD Y PINTURA

Los nervios, según un mundo injusto, son privilegios de mujer (opinamos que los arranques nerviosos son más graves en el hombre, sólo que éstos se titulan "preocupación"). El exceso de nerviosismo femenino, provocado generalmente por la agobiadora rutina hogareña o por los amores contrariados, o por una acumulación de deberes superiores a nuestras fuerzas, ha encontrado una terapéutica en el dibujo y la pintura. Nemesio Antúnez acepta esta innovación de los psicólogos y los psiquiatras:

(Continúa en la página 41)

cantera del San Cristóbal, era mi afán de coleccionista de tarjetas postales en la niñez —cuenta Nemesio Antúnez, buscando infructuosamente, entre sus linternas, alguna acuarela de su primera época.

—Siempre vendí, desde mis primeras exposiciones. Vender halaga al pintor, pero duele. Se deja tanto en cada trabajo, y aquello no se recupera jamás. El escritor tiene la ventaja de conservar sus escritos. Nosotros no tenemos otra compensación que el saber que hemos establecido una comunicación y que producimos una emoción en el comprador. Personalmente me gusta mezclarme con el público en mis exposiciones, y oír todos los comentarios, por dispuestos que sean. Es increíble, sin embargo, la cultura de Chile, lo que podríamos llamar "densidad cultural". En proporción al número de habitantes, poseemos tanta expresión y comprensión del arte en general, que es realmente digno de orgullo. Creo opinar con objetividad en este aspecto. Diez años fuera de Chile, entre mi época de Estados Unidos y Francia, me dieron una visión del país que no se obscurece por apasionada —declara Nemesio Antúnez, quien a propósito de su flamante nombramiento de Director del Museo de Arte Moderno nos confía algunos de sus planes—: Quiero hacer del Museo algo vivo, algo que obligue a que la gente llegue allá; tenemos afanes culturales, pero estamos dispersos; en una ciudad tan crecida como Santiago es increíble que los artistas y los aficionados al arte no posean un sitio donde reunirse ni un lugar apropiado para discutir los problemas que apasionan a cada uno.

#### NEMESIO ANTÚNEZ: SU TÉCNICA

Pintar es un proceso que como todos, tiene sus matizaciones, sus angustias, sus grandes alegrías y sus tremendas decepciones:

—Hay cuadros que "no salen". Son los que duermen muchos años en los rincones que no remueve jamás del taller. Hay otros, en cambio, que se logran a pesar de todo, casi sentirlos. Mi costumbre es "ir manchando" varias telas al mismo tiempo. Jamás conozco mi cuadro antes de comenzarlo; van saliendo. Algunos se malograron por demasiado trabajado. La mayor parte podrían trabajarse años y años. Doy por terminado un cuadro cuando sale del taller, y sin embargo, dentro, tendría mucho que hacerse. Un juego nuevo de luz, un matiz de color recién descubierto, un estado de ánimo diferente al que engendró la tela, mueven a corregirla. En general, me gusta ver, después de mucho tiempo, algún cuadro mío. Tengo siempre la sensación de que es un pedazo del ser que se reintegra por algunos momentos...



Mary Orrego, María del Pilar Domoso y Blanca Sánchez, comisaria, bibliotecaria y secretaria de la Galería de Arte del Centro Brasileño de Cultura, conversan sobre sus afanes comunes con el entusiasmo lógico a la hermosa labor que están llevando a cabo.

mos resolver este problema, gracias al interés que sobre el particular tienen el Presidente López Mateos, el secretario Jaime Torres Bodet, la subsecretaria Amalia de Castillo Ledón, el director del INBA, etc.

A  
vis  
ren  
ica-  
de  
cos  
da  
pon  
s de  
ocia  
sor  
ha  
s e  
di  
eldi  
ble  
ran  
decir  
lega  
  
nexi  
s re  
alma  
lidad  
cine  
o de  
ven  
orma  
iendo  
ceado  
y im  
le, la  
enda  
socio  
sulta  
ación  
s, ja  
ira a  
una  
Bra  
e que  
ocu  
z. En  
to es  
Se le  
y en  
la ca  
ación  
cusi  
"Es  
tana".  
Cine  
ntidad  
ponsa  
s pro  
s con  
Nues  
a des  
latino  
la sus  
n lado  
de los  
adsl  
mbro  
el ma  
todas  
lor da  
vo de  
  
a re  
el vis  
mérica  
nte de  
le que  
rá por  
segur  
en un  
no so  
cione  
te d  
para  
formas  
egar a  
que a  
nue  
niv  
andose  
an pri  
árica,



**UN ARTISTA CHILENO:**

## Nemesio Antúnez y el Premio para América

por DAMASO OGAZ



Uno de los máximos galardones a que pude aspirar un pintor americano es el que ha obtenido Nemesio Antúnez en la última Bienal de São Paulo. Como es sabido, en el **Premio para América** participan todos los países del continente, incluyendo al Brasil. Las obras presentadas por Antúnez —seis óleos enviados personalmente y sin el apoyo oficial— se adjudicaron el codiciado premio y representaron a la plástica chilena en esa Bienal.

(Antúnez es pintor de vasta obra y de reconocida notoriedad.) Sólo podemos limitarnos aquí a esbozar en líneas muy generales su personalidad pictórica. Lo contrario, sería analizar cada una de las etapas seguidas en sus obras. Etapas éstas que son en si una puerta abierta a la máxima libertad ejecutiva frente a la agudizada emoción individual.

Se manifiesta en su obra, a manera de guía, el triunfo del instinto, del sentimiento y la emoción sobre la memoria y la inteligencia. En este sentido, la única ley admitida como válida es que cada uno se impone su propia ley y su disciplina y la siga fiel y honradamente hasta sus extremas consecuencias.

Otra característica que atuna su obra como una trayectoria, es la búsqueda de un claro si-

teticismo en la técnica, despojando sus composiciones no solamente de todo aparato decorativo sino también de los volúmenes y recursos que no son esenciales y espontáneos. Es inútil buscar relaciones y hacer comparaciones con otros artistas de ayer o de hoy con quienes Antúnez, culto y sagaz conocedor en la materia, podría compartir métodos y tendencias. El, que conoce y manifiesta hábilmente los medios de expresión, considera el arte como un punto de partida y no de arriba. Sabe que el método no lo da todo, o por lo menos no lleva muy lejos, y entonces pide a los valores interiores de su temperamento y a su inconfundible visión el ritmo plástico de cosas y figuras para vivificarlas en un sello propio.

Así vemos en sus óleos elementos vibrantes de una energía plasmadora y una ternura suave y armónica que revelan suggestivamente la intensa concentración de la forma y el sentir, de la representación y el fondo acumulados de sensaciones. Será así también cómo los signos de la personalidad, aludiendo superficialmente, suscitan el espectáculo de la realidad, creando en sus cuadros un movimiento real e imaginativo, un feliz connubio de objeto y de abstracción. Equilibrio aplicado a la generalidad de su obra y que ha terminado por otorgarle un inconfundible sello diferenciador.

D. O.

## Arte y cultura en las provincias

El señor Baltazar Hernández nos ha enviado el siguiente informativo de Chillán:

**SANTA CECILIA** y **TANAGRA** — El 18 de junio de 1918 se fundó la Sociedad Musical "Santa Cecilia", y el 22 de noviembre del mismo año ofreció su primer concierto público, dirigido por Otto Schafer H., su principal fundador y cultor de la música, creador de la Casa del Arte. La Orquesta ha venido ofreciendo conciertos todos los años, principalmente de música beethoveniana. La dirige actualmente el concertista en violín German Müller R. El 5 de octubre de 1929, se fundó la Sociedad de Bellas Artes "Tanagra". Realiza, desde su nacimiento, los tradicionales Salones Anuales de Artes Plásticas, entre los que destacan: Salón del Centenario de Chillán, 1935; Salón del Centenario del Liceo de Hombres, 1953, y el último correspondiente al XXVII con motivo de la inauguración de la Casa del Arte.

"Tanagra" auspició la creación de la Escuela de Cultura Artística, la creación del Museo de Bellas Artes y Artes Folklóricas, la creación del ex "Café de los Artistas" la gestación de los Salones Regionales (Concepción, Chillán, Tomé, Talca, y Curicó), la creación de la Escuela de Bellas Artes.

Los principales impulsadores de "Tanagra" han sido Gumercindo Oyarzo, su primer presidente, y Angelino Gebauer, su actual Presidente. Dario Brunet es socio fundador de ambas; con sus repetidos viajes por Europa logró mantener una colección de arte que la ofrecía al público.

**OTTO SCHAFER HOFFMANN.** — Llegó a Chillán en 1892, espíritu selecto, amante de las artes, particularmente de la música, devoto de Beethoven. En 1954 obtuvo el Premio Municipal de Arte, creado ese mismo año por la I. Municipalidad. Su muerte acaeció el 4 de mayo de 1956, no alcanzando a ver realizado su grande y sentido sueño: la Casa del Arte, idea que desde 1930 había venido madurando.

**LA CASA DEL ARTE.** — Propiedad de la Sociedad Musical "Santa Cecilia". Fue inaugurada el 22 de septiembre de este año con un

selección programa semanal que constituyó un acontecimiento artístico-cultural sin precedentes. El gran edificio de cuatro pisos, materialización del espíritu de Don Otto Schafer, se alza al frente de la Plaza O'Higgins, por calle Dieciocho. En él trabajan las instituciones artísticas de "Chillán Santa Cecilia", "Tanagra", "Círculo de Pionieristas", grupos teatrales. Funcionan una Biblioteca, un Liceo Musical, una Escuela de Bellas Artes, el Museo de Bellas Artes y Artes Folklóricas, etc.

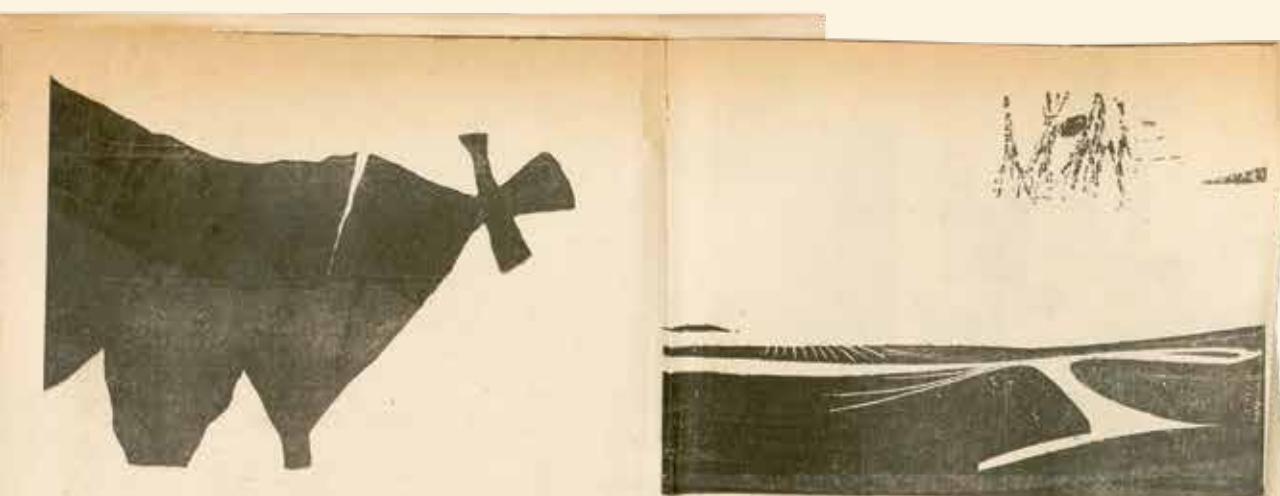
Durante la semana inaugural, la Casa del Arte se vio concurrida por extraordinaria asistencia de público, que repletaba el Salón Auditorium, y el enorme salón donde la Sociedad de Bellas Artes "Tanagra" instaló su XXVII Salón Anual Extraordinario de Artes Plásticas.

En el Programa, destacaron: la presentación de la Orquesta de la Sociedad Musical "Santa Cecilia" dirigida por Germán Müller, profesor de Música de la Escuela Normal. Participaron más de 40 ejecutantes. La actuación magnífica del Coro de la Universidad de Concepción. La actuación brillante del Coro de Chillán, dirigido por el profesor de Música del Liceo de Hombres, José del Canto P. La actuación sobresaliente del Teatro Experimental de Concepción con la obra "Nuestro Pueblo", de Wilder, dirigida por Gabriel Martínez. La presentación de la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Marcos Dusi. El Concierto del violinista Pedro D'Andurain acompañado de la pianista Elliana Valle. Las conferencias de arte de Hermann Koch y Enrique Bello.

**EL XXVII SALÓN ANUAL EXTRAORDINARIO DE ARTES PLÁSTICAS.** — La Sociedad de Bellas Artes "Tanagra" adhirió a la inauguración con el Salón inaugurado el 22. Invitó a todos los artistas chilenos y a los que vivieron largo tiempo en la ciudad. La calidad y presentación del Salón fue óptima. Los exponentes se reunieron el día anterior para celebrar el "vernissage", donde el Presidente, Angelino Gebauer, se dirigió a los artistas y rindió un homenaje a la prensa local.



Casa del Arte de Chillán



"Casa del Arte" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez.

"Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez. "Círculo de Pionieristas" de Nemesio Antúnez

Vol. 19. No. 29

**NEMECIO ANTUNEZ**

RECENT WORK

Dec. 3-17.

**NORLYST GALLERY**

59 West 56th St., N. Y. C.

6-SUN W. O.—Nov. 29.

**NEMECIO ANT**

Recent Work

**NORLYS**

- ISSUE ON -

**ART NE**136 EAST 57th  
New York Plaza**PROOF FOR IMMEDIATE**

Below is a rough proof of your advertisement submitted as shown, if no corrections are received on or before the

FIRS

Hilde

**NEMECIO**

