

Santiago de Chile, Domingo 31 de Enero de 1993

Libros Discos Teatro Televisión Cuadros Remates Antigüedades Conferencias Crítica Novedades Científicas Entrevistas Conciertos Opera Ballet Arquitectura

Entrevista con Nemesio Antúnez: El Pintor Deja Su Museo

- Dos veces director del Museo Nacional de Bellas Artes, Antúnez ha dado por concluido en días pasados su segundo período. Sólo quiere pintar. Recibirá la Orden de Santiago el próximo 12 de febrero, al cumplirse el 452º aniversario de la ciudad.
- En entrevista con el editor de Artes y Letras, Jaime Antúnez, el pintor habla del Museo que deja, de la pintura actual y de la propia, desde su génesis.

LOS recuerdos que Nemesio Antúnez hace del Palacio de Bellas Artes de Santiago se remontan a sus años de estudiante secundario en los Padres Franceses de la Alameda, es decir, a más o menos 60 años atrás:

—De niño, de colegial, en cuarto año de humanidades, yo iba al Museo y recorría las salas y sobre todo ese espacio que siempre me impresionó mucho por su gran elegancia y belleza de proporciones que es el hall central. Creo que es de los espacios arquitectónicos más lindos que hay en Chile, si es que no en Latinoamérica.

Lejos, por cierto, estaba de imaginar todavía lo que dicho palacio significaría para él, como asimismo lo que él significaría para tal palacio. Adolescente y luego joven estudiante, animado hasta entonces por las aspiraciones normales en su mundo social, la aproximación íntima de Nemesio con el hábitat del museo corría por esos días a parejas con sus aspiraciones de ser un arquitecto, como efectivamente llegó a serlo, y eran muy anteriores a su "camino de Damasco" expresión a que acude para describir el momento luminoso en que su vocación de pintor, en plena carrera universitaria, se le hace un día patente a los propios ojos.

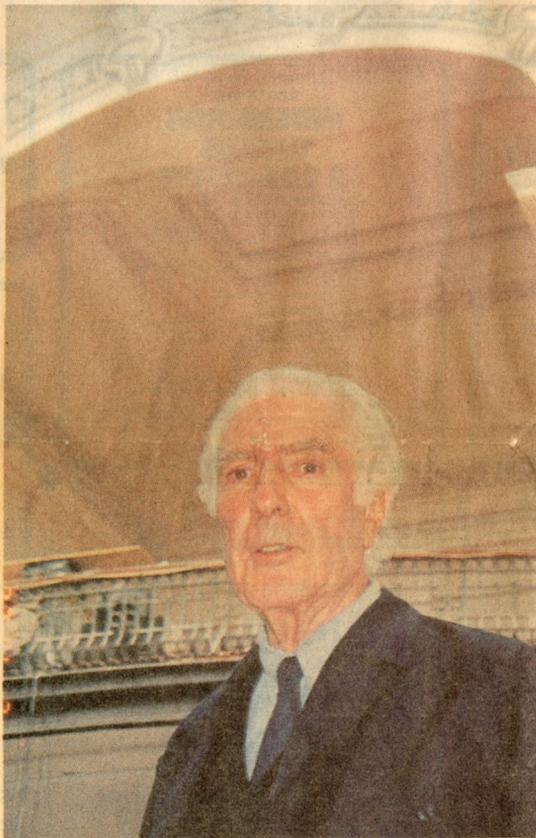
—Ya un pintor consagrado, cuéntenme cómo y por qué llegó de súbito al Museo a mediados de los años sesenta.

—Estaba en Estados Unidos y Gabriel Valdés tuvo la idea de que viniera a hacerme cargo del Museo. Pero fue Máximo Pacheco, Ministro de Educación entonces, el que me llamó por teléfono. Recuerdo que le dije que no. Pero todo fue inútil. "Hazlo por Chile", arguyó el ministro. "Con esto me mataste", le respondí. "Bueno, si es tan importante como eso, lo hago por Chile", y entonces me volví.

—Fue entonces una inmersión sorpresiva en la dirección del Museo. Sin embargo, por el hecho de haber vivido mucho en el exterior, en permanente contacto con museos, con galerías, con las inquietudes de grandes artistas, eso le debe haber dado una cierta sensibilidad respecto del tema museológico que indirectamente lo preparó.

—Y que además me interesaba mucho como arquitecto. Yo estudié arquitectura, soy arquitecto y en razón de eso siempre fui a los museos y vi los planos de museos, estudié cómo funcionaban las estructuras, cómo estaban dispuestas las salas, según qué períodos. En ese sentido no me era ajeno el tema.

—Ubicándonos en esos años sesenta, ¿cuál fue su primera impresión del Museo al



Nemesio Antúnez.

llegar y cómo se planteó usted frente a la responsabilidad que se le entregaba?

—Yo era amigo de Luis Vargas Rosa, mi antecesor por 23 años. No movió un cuadro. "Soy el conservador de la colección", me decía. Yo iba, recuerdo, con Víctor Carvacho, a proponerle un salón de invierno de pintura,

y me respondía: "¡Pero si esto es un museo, no un salón de exposiciones!" No quería por nada que se hicieran exposiciones en la Sala Chile, y luchaba a muerte contra ello. Sin embargo, hicimos varias exposiciones con él adentro, contra su voluntad.

—Le doblaron la mano.



"Cucharas, cuchillos y tenedores". (1952).

—Evidentemente. Era la idea de un museo moderno la que comenzaba a imponerse. Es lo que se ve por lo demás desde hace mucho tiempo ya en el Metropolitan y otros grandes museos del mundo. Habrá todavía algunos que por razones funcionales no po-

Para un adecuado funcionamiento lo que hace falta es algo así como la Corporación Cultural de Santiago, pero referida al Museo.

drán hacer exposiciones temporales, quizás porque cuentan con colecciones demasiado grandes, pero no es éste el caso. El Museo de Bellas Artes de Santiago tiene un espacio enorme y una colección muy reducida, que se puede reducir aún más si se hace una cosa de calidad. Quedan en consecuencia salas libres, donde es muy lógico que se hagan exposiciones.

—¿Por qué se le ocurrió hacer la Sala Matta, que fue una cosa en su tiempo tan discutida? Entraban y salían del Museo los camiones, las grúas, era una cosa tremenda... ¿Cómo fue eso?

—Yo estaba un día parado en el hall del Museo, en medio de esas esculturas que se ven todavía —algunas se mandaron a museos de provincia— y de repente se mueve una de ellas. Me dije entonces: "Pero qué es esto, cómo se puede mover esto si hay cemento, si hay losa!". Traje un chuzo y una pala, picamos, y había tierra ahí, a mucha más altura que la calle...podía uno imaginarse! Porque se bajaba a la oficina del director y existía en medio, haciendo un corte transversal del Museo, una zona de tierra de ese tamaño y después las oficinas que daban a la calle. Era un absurdo.

Fue entonces que se me ocurrió este proyecto. Llamé a Máximo Pacheco, Ministro de Educación, y le dije: "Mira, imagínate una sala de este tamaño aquí abajo". El se entusiasma con la idea. Pero no fue tan fácil, porque la humedad que rodeaba al Museo, sobre todo por causa del río, obligó a hacer un doble cemento impermeable en todo el contorno y abajo se edificó una doble losa, pues la primera que se construyó comenzó a filtrar el río por absorción... Pero quedó una sala que es excelente, que todo el mundo aplaude y de la cual dicen, los que

(Continúa en la página E 4)

A Propósito de Fundamentalismos

Por Robert Spaemann

- Desaparecidas las ideologías utópicas, el fundamentalismo es hoy la nueva *bestia negra* que preocupa a políticos y pensadores. El autor ofrece una doble interpretación del término *fundamentalismo*.

¿QUE es un fundamentalista? "Alguien que niega todo discurso, un fanático con el que no se puede hablar". Esta sería la definición crítica del fundamentalismo. Otra de carácter apologético diría quizá: "Un hombre para el que algo es sagrado, y que no está dispuesto a negociarlo". De este modo podemos dibujar los contornos del problema que en nuestra civilización se esconde tras el término fundamentalismo.

Origen del fundamentalismo

El concepto ha dejado su ámbito de origen hace mucho tiempo. Pero hay que tener presente ese ámbito para comprender este fenómeno universal. Fundamentalistas eran, en primer lugar, los protestantes americanos que —en contra de la ilustración científica y la hermenéutica teológica— insistían en tomar al pie de la letra la Biblia y, especialmente, lo que dice sobre la creación, rechazando la teoría moderna de la evolución. El problema adquirió relevancia política con la cuestión de si el sistema educativo del Estado podía favorecer alguna de

esas opiniones, concretamente la teoría de la evolución.

El fundamentalismo cristiano es un fenómeno en gran medida protestante. "Que dejen prevalecer la Palabra y no se les dé las gracias por ello...". Este verso de Lutero presenta la Reforma como un movimiento fundamentalista, de regreso a los orígenes, lo que significa, sobre todo, volver a las Sagradas Escrituras. Detrás de este movimiento latía la convicción de una falta de autenticidad de la corriente surgida en esa fuente, y de la falta de competencia de la instancia de interpretación que pretendía unir constantemente la evolución del cristianismo con su origen.

Toda tradición es al mismo tiempo historia de la interpretación. Sócrates, preguntado acerca de por qué no escribió nunca un libro, respondió: "Un libro está indefenso, siempre precisa que su padre acuda en su ayuda". Allí donde esta ayuda no se produce, mediante la delegación de poderes a una instancia que interprete —"quien a vosotros escucha, a mí me escucha"—, se puede cuestionar la legitimidad de la evolución

(Continúa en la página E 8)



"El fundamentalismo verde es también un movimiento de deslegitimación. Se deslegitima una evolución civilizadora en nombre de algo originario, elemental".

El Pintor Deja... (Viene de la E1)

llegan de afuera, que no hay en América Latina otra de ese tamaño para exposiciones.

—Logró así hacer del Bellas Artes un museo de exposiciones. Pero en seguida vino este segundo período.

—Después del gobierno militar.

—Cuando el Gobierno de Aylwin lo nombró y ha sido hasta su reciente renuncia por tres años de nuevo el director.

—Tengo ahora que confesar una cosa. Como pintor, como Nemesio Antúnez. Yo en verdad no puedo ser director del Museo y pintor, yo no lo he podido hacer. Otra gente posiblemente podría hacerlo, pintando de noche, o tal vez arreglando las obras. Pero yo no he podido. Actualmente hace tres años que yo no pinto.

—Pero son tres años...

—Sí, entiendo, es un sacrificio de mi creación por esta otra cosa que también me entusiasma. Pero tal vez midiendo así desde lejos, diría que respecto del Museo hay varias personas que podrían hacerlo tal vez mejor que yo, pero la pintura mía no la puede hacer nadie más que yo.

—Claro, esa es una razón definitiva para poner tope a esa dedicación.

—Además tengo 74 años y los años que me quedan de vida yo quiero dedicarlos a la pintura porque he sacrificado muchos años de Museo.

—Y de este segundo período que acaba de concluir, ¿qué balancearía en cuanto a logros y materias pendientes?

—Yo creo que el Museo es hoy efectivamente un centro de reuniones. He luchado por que así sea y yo creo que se ha logrado. Los domingos, ese hall central del Museo está lleno, ahí llega la gente con la familia, con niños. Encuentro que el Museo como centro de reunión de sábados y domingos es un lujo. Es decir, en vez de ser en la plaza o en el club, se encuentran las personas ahí donde está el arte. No verán todo detalladamente, pero siempre algo les va quedando. Hay siempre exposiciones interesantes, como la actual de Antoni Clavé, un excelente pintor catalán.

—Y entre esos momentos de encuentro del público con el arte en el Museo, ¿cuáles destacaría en estos últimos años?

—Lo de Matta, desde luego. Fue una exposición importantísima que tuvo un gran éxito, que se prolongó en el tiempo una enormidad: debía terminar en diciembre y terminó en febrero. Armarla, como te consta, fue un trabajo enorme.

—Ahora, para hacer de abogado del diablo, le recuerdo que muchos entendidos reclamaron que no eran los mejores Matta los que habían venido.

—No es verdad. Los mejores Matta estaban aquí. Uno de los mejores cuadros que

Es una aberración que exista una División General de Bibliotecas, Archivos y Museos, y que el Director de Bibliotecas sea también el director de todos los museos de Chile (...)

ha pintado Matta es, por ejemplo, el de propiedad de Arturo Prat y Elena Walker, que estaba ahí, y que costó mucho que ella lo prestara. No quería, porque era algo muy querido de su marido y él había muerto. Es una pintura de los años 40, tiene una explosión roja todo en un fondo negro. Es un Matta bellísimo; para mí entender es el mejor cuadro que ha pintado Matta entre los que yo conozco. Ahí estaban los mejores Matta que se podían conseguir, se trajeron Matta de París, se trajeron Matta de México...

Está también la exposición de Ferdinand Hodler.

—Que de paso le regaló al Museo un ala climatizada y con sistema moderno de seguridad instalado...

Fue extraordinario para nosotros. Hodler no es una vedette, pero caramba, es un buen pintor, como no hay en Chile, desde luego. No es un Matisse ni un Picasso, ni una persona antes de ese período, pero es un buen pintor y fue importante mostrar la pintura de Hodler.

—Conseguir cualquiera de esos cuadros puede ser bien difícil. Ahora, tener una colección entera...

—En esta línea de eventos, también habría que mencionar "De Manet a Chagall".

Una excelente exposición.

—Asimismo, una oportunidad especial.

—Esos cuadros están en Sao Paulo, no están aquí en Santiago, y tuvimos la suerte de que Assis de Chateaubriand quisiera prestarlos para el Museo. Se puede criticar que ese Matisse no era lo mejor, pero bueno, había al fin y al cabo algún Matisse en Chile, donde no hay ninguno, y los pintores chilenos pudieron ver un Matisse auténtico.

Claro que no estamos en París, ni somos el Louvre, sino una lejana y delgada franja que cuelga sobre el mar...

Debates y proyectos

—Pero sea porque esa realidad no es asumida o bien por otros motivos, el asunto es que tampoco han faltado críticas a su gestión como director. En un seminario organizado por Amigos del Arte, un ex asesor suyo en el Museo, Justo Pastor Mellado, afirmó, por ejemplo, que los institutos culturales han tomado el rol de galerías nacionales de facto en virtud de la precaria condición de los museos. Y dijo, además: "A juzgar por lo que ocurre en el Museo (de Bellas Artes), desde hace dos años, es preciso repensar algunos juicios vertidos sobre la anterior administración. Sería interesante discutir hoy día qué significa «abrir el museo»".

—Sí, bueno, un Museo es un museo primero que todo y además, secundariamente, puede hacer exposiciones. Pero no va a competir con un centro italiano de cultura.

—O con el Instituto Cultural de Las Condes o el de Providencia.

—No, esas son salas de exposiciones, no hay allí colecciones permanentes. No hay competencia posible.

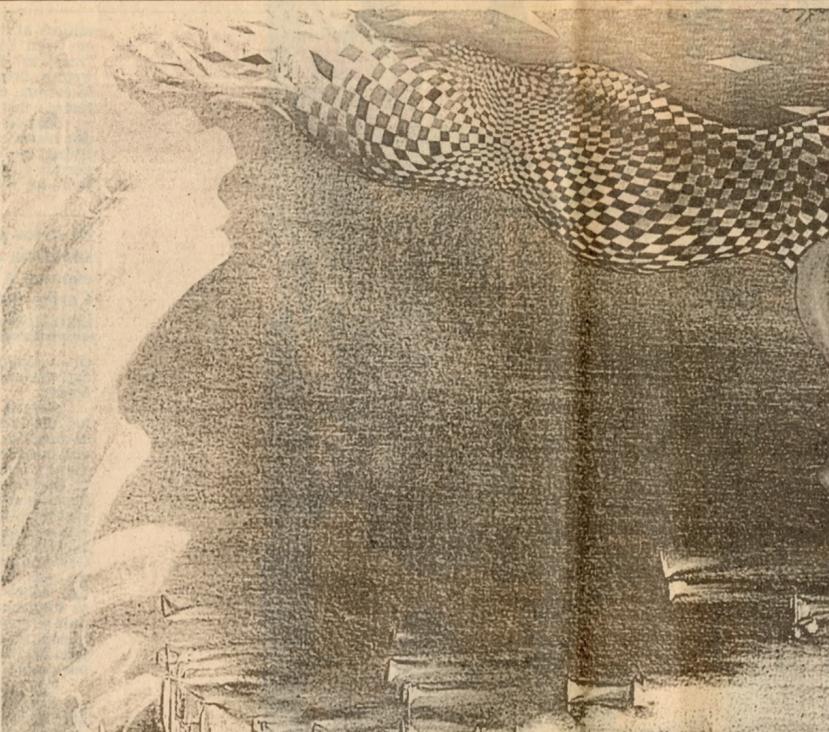
—Y en cuanto a lo demás?

—No entiendo qué me quiere decir. Yo partí con lo del museo abierto, hice yo mismo el afiche con unas multitudes entrando. Esa ha sido mi intención. Yo no veo cómo se puede criticar eso.

—Bueno, tal vez se critica que esa invitación es una propaganda superficial y lo que se quería es tener un Museo que sirva de centro de experimentación artística en la dirección de ciertas iniciativas que metieron tiempo atrás mucha bula...

—No sé francamente qué harían esos críticos como directores. Porque por un lado estamos activando el Museo, estamos haciendo exposiciones y pareciera que eso es lo que reclaman que se haga. Pero en realidad no es eso, están criticando eso también. Por otra parte, no dicen, y supongo que no pretenden, que el Museo deba ser un Museo cerrado y exponer las pinturas de la colección permanente y nada más. No sé lo que quieren.

—Dicen, entre otras cosas, que se hace una política de exposiciones de acuerdo a



"Ventolera". (1989).

Nemesio Antúnez con su padre, Nemesio, y su hijo Pablo. Nueva York. (1949).



ciertos compromisos políticos del Ministerio de Educación y por tanto con criterios demagógicos, donde no pesa tanto la calidad artística como el compromiso.

—Es posible que no todo sea de primer orden. Por ejemplo, yo acepté la proposición de traer a cuatro pintores jóvenes franceses sobre la base de las reproducciones que me presentaron. Después resultó ser algo sin tanto interés, pues llegaron unas abstracciones que podrían haber sido hechas en Nueva York, no estaban a la altura. Pero en fin, mucha gente fue a ver qué pasaba con estos pintores jóvenes franceses.

—Pensando ahora en cosas que se podrían hacer a futuro en el Museo, ¿qué quisiera enfatizar?

—Desde el punto de vista de su instalación física, el Museo está bien. Después del terremoto del 85, que lo hizo cerrar por largo tiempo, ya durante el gobierno anterior y bajo la dirección de Nena Ossa, con la ayuda de la Fundación Bellas Artes, se hicieron vigas de soporte de toda la estructura del edificio. Si ahora viene un terremoto no pasa nada, el Museo está absolutamente anclado, es una estructura rígida y sólida. No puede volverse a quebrar el Museo.

Pero hay que arreglar todavía muchas otras cosas, como los balcones, que son preciosos, pero están en pésimo estado. Lo mismo la escalinata de entrada, de un material que es una porquería, que está toda quebrada —más parece una boca sin dientes— y que debería ser en mármol negro.

—Y el capítulo seguridad?

—Está bien, hay guardias, están bien coordinados y conectados entre ellos, y han sido, dentro de lo posible, adiestrados para su trabajo.

—Y los guías?

—No existen. Sería muy importante. Que si se destaca un grupillo de siete personas, el guía los lleve. Deberían incluso ser estudiantes de arte preparados para ese trabajo.

—Otras cosas, como la climatización, que permitiría traer cuadros de importancia, que exigen ese tipo de requisitos.

—Me acuerdo que el director del Museo de Arte Moderno en Nueva York, hablando de yo de esto, me dijo: "Pero si no hables tú de climatización, Santiago tiene aire acondicionado, no necesita. Yo te traigo pinturas del Museo de Arte Moderno de Nueva York". Aquí no hay exceso de humedad, nada comparable con Brasil o Argentina. Como decía ese gringo, "la clima es buena, la clima es excelente". Tenemos que darle gracias a Dios, francamente, pues tenemos un clima extraordinario.

—¿Qué ideas ventilaría como para que el Museo tuviese un trabajo más expedito?

—Es una aberración que exista una División General de Bibliotecas, Archivos y Museos, y que el Director de Bibliotecas sea también el director de todos los museos de Chile. Debería haber dos direcciones paralelas; una Dirección General de Museos y

una Dirección General de Bibliotecas; funcionaría así mucho mejor. Yo no digo que el director del Museo de Bellas Artes deba ser el director de Museos; bien podría ser el director del Museo Histórico, una persona, por ejemplo, como Hernán Rodríguez, un hombre muy capaz y que ama los museos. Podría regir todos los museos independientemente de la Biblioteca. ¿Por qué el dinero que entra a los museos tiene que entrar a través de la Biblioteca? Es un esquema que no existe en otras partes. El Louvre no depende de la Biblioteca Nacional; son dos cosas completamente independientes porque son muy diferentes.

Me decía el señor Villalobos, el director de la Biblioteca: "¿Por qué usted tiene el Museo lleno de gente y yo la Biblioteca no? Bueno, muy claro —le dije—, porque yo exhibo, la gente aquí viene a ver; usted no exhibe, donde usted la gente va a estudiar, es otra cosa, la gente va a hacer investigación; yo muestro pinturas brasileras, francesas, nuestro pintura chilena, nuestro pintores contemporáneos, nuestro pintores del pasado, la gente viene a ver, hay todo un interés por ir a ver; en cambio, en lo otro son los estudiosos los que van a la Biblioteca".

—¿Cuáles son las instituciones de apoyo al Museo que existen?

—Está la Fundación de Bellas Artes, que administra los fondos y también los Amigos del Museo.

Para un adecuado funcionamiento lo que hace falta es algo así como la Corporación Cultural de Santiago, pero referida al Museo. Exactamente como el Teatro Municipal, que se autogirige y depende de la Municipalidad, donde los dineros van a la Municipalidad, pero la dirección está ahí en el Teatro Municipal. Esa corporación sería una cosa en parte estatal, en parte privada, y sobre todo muy abierta a la ayuda de aportes privados. Dependiendo del Ministerio de Educación a través del Director de Museos, y no de la Biblioteca.

El camino de Damasco

—Usted quiso dejar el Museo, una etapa ya cumplida, y desea volver a pintar. Hablemos de los orígenes de la vocación. Nadie pintaba en la familia Antúnez antes que usted, salvo un tío de su abuelo Carlos Antúnez, del cual habla un conuado de éste, Luis Orrego Luco, en "Memorias de Tiempo Viejo". ¿Qué lo llevó hasta allá con tanta fuerza que incluso arrastró a sus hermanos?

—A mí, en todo caso, me pasó una cosa muy curiosa. Como dice, no había pintores en la casa, no se hablaba de pintar, mi papá era corredor de propiedades. Pero a su vez era un hombre de muy buen gusto y de mucho refinamiento. Sus casas eran siempre muy bonitas, muy elegantes, todas las que tuvo. Porque tuvo muchas: le edificaba Carlos Cruz u otro arquitecto, la amoblaba muy

bien, con mucho gusto y después de tres o cuatro años nos íbamos. Siempre estábamos mudándonos nosotros. Yo creo que esto le entretenía y era una parte del negocio también: mi papá hacía las casas, las arreglaba muy bien, y las vendía y a él le gustaba eso, además.

—Y de dónde venía esto?

—Esa cosa por la elegancia le venía, yo creo, de cuando vivió con su padre en París, siendo don Carlos Ministro Plenipotenciario en Francia. Era de un innato buen gusto, conocía en seguida un buen mueble, un Luis XV, si era auténtico, y la buena época también dentro de cada período. Pero por mirar, no por leer.

—A lo mejor ese ambiente gatilló la vocación artística suya más allá de las objeciones que usted ha contado que le planteaba la familia a su "métier" de pintor. Preparó la sensibilidad para el tema.

—Te acuerdas de lo de San Pablo en el camino de Damasco?

—Cuando quedé ciego.

—Quedó ciego por la luz, que lo mantuvo en ese estado durante dos días. Bueno, manteniendo todas las diferencias y todo el respeto, a mí me pasó algo de eso, en grado muy modesto, cuando súbitamente descubrí la pintura a través de la acuarela.

Teníamos en la Facultad de Arquitectura un curso con Ignacio Baixas, un cata-

(...) Debería haber dos direcciones paralelas: una Dirección General de Museos y una Dirección General de Bibliotecas. Funcionaría así mucho mejor.

lán que nos llevaba, a los estudiantes de primer y segundo año, una vez por semana a distintas partes fuera de Santiago. Allí nos hacía acuarelar. ¿Por qué? Porque el arquitecto tenía que saber presentar la casa. Si le hago la casa a alguien, le hago los planos, además tengo que hacerle una perspectiva y una acuarela con cielos y con árboles, con nubes y con el cerro San Cristóbal. Pero acuarela. No sé si es por eso, pero siempre he tenido por este lugar donde vivo, Pedro de Valdivia Norte, una atracción enorme. Creo que es por eso, porque aquí nos traían a acuarelar. Como está en una altura, se veía Santiago desde unos treinta metros más o menos.

Ahí fue que inesperadamente yo hice una acuarela que me golpeó y resultó siendo como mi "camino de Damasco", mi modesto "camino de Damasco". Me dije entonces: "Esto es lo más sensacional que hay". Puse agua sobre papel, puse un azul, lo chorreé así, después lo paré, lo puse al sol, se secó, le puse agua de nuevo, puse un verde aquí, lo chorreé de nuevo... es decir, que no era la

pincelada seca, sino que era una pincelada chorreada en el agua que se secaba al sol.

En fin, fue ahí que yo me volví loco. Yo no era pintor, no sabía óleo, nada, pero entré por ese "camino de Damasco" y empecé a hacer acuarelas, hice exposiciones de acuarela de tonos azules y grises en los años 42 y 43, con críticas de Humeres muy interesantes. Así nació esto. Yo nunca fui a la Escuela de Bellas Artes.

—Y en cuanto a sus hermanos?

—Yo lo hice primero, la piedra del "camino de Damasco" me tocó a mí; mis hermanos me vieron a mí pintar y eso los ayudó mucho y estoy muy contento. Después que yo me fui a Estados Unidos, Enrique también partió.

—Y en Estados Unidos vino el contacto con Hayter, ¿no?

—Claro, mucho. En Nueva York, en la Calle 10. Yo entré ahí llegando a Estados Unidos.

Se me produjo una cosa extraordinaria. Me entregué completamente al grabado y llegué aquí e hice un taller de trabajo a la manera del taller de Hayter, en Guardia Vieja 99, que se llamó "Taller 99" y estuvo siempre lleno de gente. Se formó entonces una explosión del grabado en Chile, que después francamente se acabó. Y creo que se acabó también el grabado en Chile.

—No había aquí ninguna escuela de grabado? ¿No se enseñaba en la universidad?

—Sí, se enseñaba, pero era un grabado de miniaturas de cuadros al óleo, de unos niños corriendo, un perrito así... No era el grabado activo, con todas las técnicas nuevas, no era creativo per se.

De entonces a hoy

—Y cómo ve ahora ese Chile en que despertó su vocación artística? ¿Tenían aquí algún eco importante los grandes problemas internacionales de la época?

—Era muy aislado Chile. Don Arturo Alessandri Palma, los radicales, todo eso era muy aislado de lo que sucedía en el resto del mundo.

—Y el mundo de Neruda entonces, de quien fue tan amigo, ¿cómo lo ve ahora?

—Eso era bastante un torbellino, salía de los esquemas.

—Pero seguía siendo todavía muy Chile.

—Sí. No era universal, de ninguna manera.

—¿Qué balance hace ahora, entonces, del Chile "multicultural" y cosmopolita en el cual vivimos?

—Todavía tenemos cordillera...

—Parece que el status multicultural prevalece universalmente. ¿Cuáles serán las consecuencias de eso a futuro en el arte?

—No existe la pintura francesa, los pintores franceses que yo he visto, entré los jóvenes, son iguales que los alemanes de su generación, es decir, ya no hay ninguna diferencia. Antoni Clavé, de quien recién hablamos, que es bueno, que es catalán —pinta incluso la bandera catalana todo el tiempo, las cuatro barras rojas sobre fondo amarillo—, su pintura podría ser perfectamente la de un inglés. No sé si la de un norteamericano —que son más Jackson Pollock—, pero de cualquier europeo, sí.

Pero eso no sólo pasa en la pintura, pasa en todo. En la poesía también. Es un problema que pasa.

—Entre tanto, hay ya pintores de su generación en los cuales esta situación se presenta por lo menos como una interrogante: ¿Diría usted que Matta tiene algo de la tierra que lo vio nacer y que lo crió?

—El desde luego niega que tenga algo de chileno. Y eso que se ve en su pintura es él, su mente es así. Si él dice: "A mí no me interesa la pintura, si yo no soy pintor, yo soy un creador de imágenes, lo que tienen que hacer es escucharme porque yo tengo mucho que decir, pero no voy a ver mi pintura porque no tiene ningún interés". Y habla y habla y habla y puede hablar cuatro horas seguidas. Es un ser bastante notable. Destruye todos los cánones.

—Bueno, eso forma parte también de su vínculo con el surrealismo.

—Pero él era surrealista antes del surrealismo. En Chile, de muchacho, era surrealista. Tiene una mente así, nació así con ese polvorín adentro.

—Si no hubiera habido un André Breton, él habría creado una cosa parecida...

—Seguramente...

—Ahora, esto a propósito del multiculturalismo...

—El es multiculturalista ciento por ciento, es el ejemplo.

—Pero, sin embargo, su impresión, Nemesio, creo recordar, es que aunque lo niegue, su pintura refleja una identidad, es una pintura de raíces chilenas.

—Bueno, yo veo eso, pero no creo que los franceses vean eso. ¿Tú ves al chileno en sus pinturas?

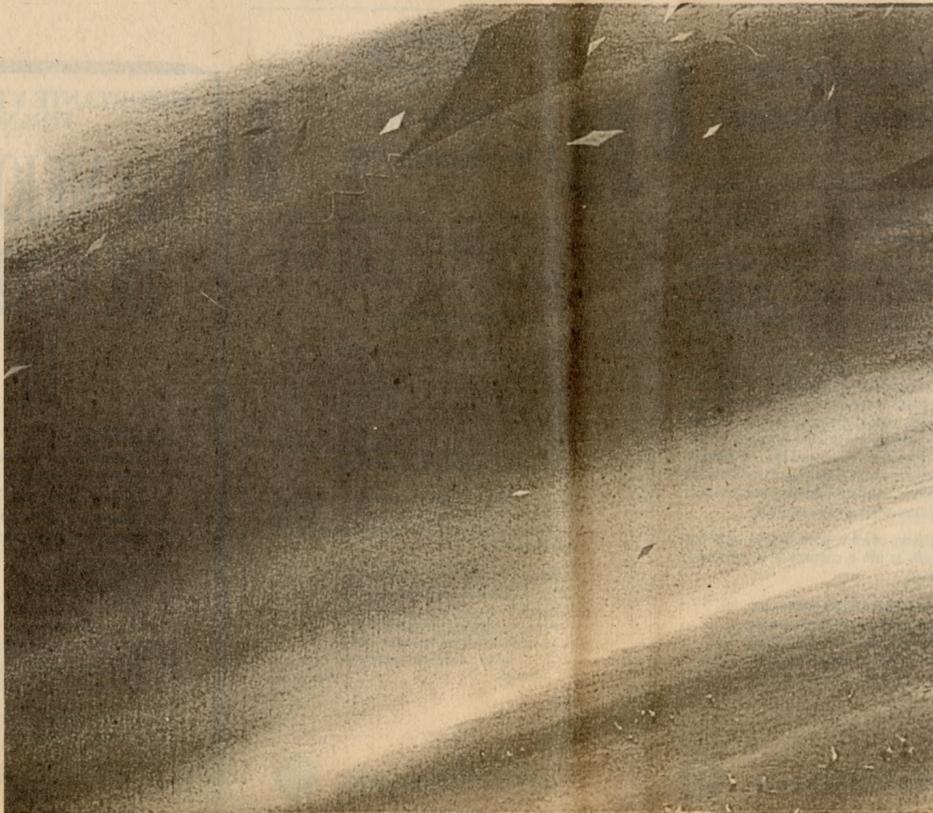
—No podría decirlo.

—No podría ser un italiano el que pintó eso?

—Yo creo que por ser chilenos nosotros podemos leer cosas chilenas en sus telas.

—Pero es fundamentalmente universal.

—Ahora, volviendo a la cuestión del



"Volantines de invierno". (1989).

"multiculturalismo", si en relación con él, no sé, pero al menos contemporáneo a ese fenómeno, tenemos la enorme gravitación que supone para el artista de hoy el mercado. ¿Cómo ve Ud., que pertenece a una generación para la que pintar podía significar una renuncia heroica...?

—Romper desde luego con la carrera, cuando se podía tener con ella un futuro asegurado...

—¿Cómo ve la incidencia del mercado en la creación de los artistas de las nuevas generaciones? Este es un problema importante en los grandes centros del arte, pero ¿hasta qué punto también lo es en Latinoamérica y en Chile?

—Totalmente. Y son muy pocos los pintores que tienen conciencia de eso, la mayoría se deja llevar. El galerista le dice, siga esta línea porque tiene mucho éxito. Por supuesto, es muy difícil que el pintor que ha vendido tres cuadros con rayas negras sobre un fondo verde y rojo y el galerista le dice siga, y cuando lleva uno gris con un punto rojo le dice que no, que haga más de lo anterior, pueda resistirse. Porque se le forma un mercado: esa señora se lleva ese cuadro a la casa y viene una amiga a pedir otro parecido, de ese pintor, porque lo encontró muy bonito. Entonces obligan al pintor a ponerse de rodillas y a pintar ese tipo de pinturas porque él mismo formó eso y el galerista le exige. Eso sucede todo el tiempo. Ahora ¿quién dice no? Solamente los que son realmente pintores y no se quieren encadenar.

—Pero eso exige un gran talento y una gran fuerza interior para resistir. Está muchas veces la sobrevivencia u otras cosas el simple deseo de hacerse rico, porque pueden llegar a ganar mucho.

—Claro, y hay muchos que son ricos. Esta es una carrera. Es decir, se hacen el nombre, empiezan a vender, y cada vez suben más sus precios.

—¿Y cómo se plantea este fenómeno en la perspectiva de la historia del arte? ¿Ha existido en alguna medida antes?

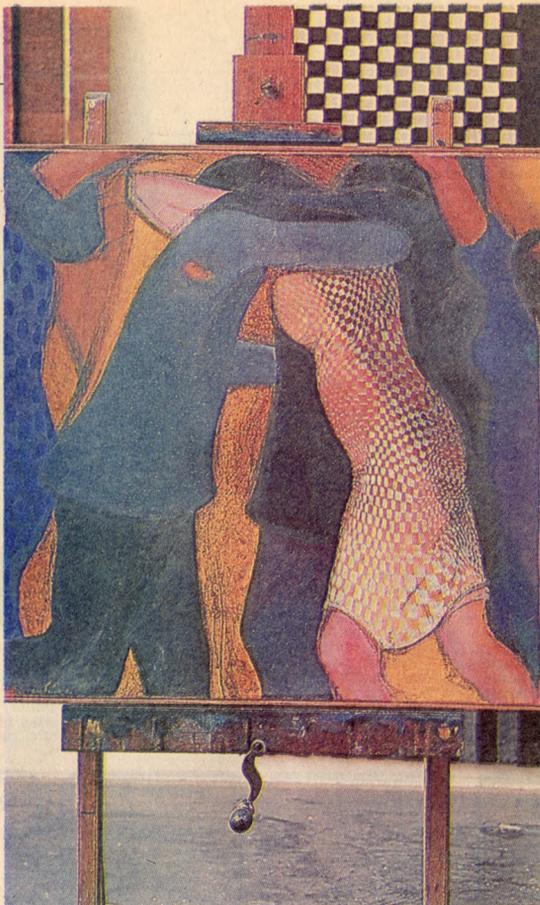
—Menos que ahora, porque en realidad no había el mercado que hay en la actualidad. Es increíble el dinero que pasa por el arte en las galerías, no en Chile, digo, sino que en Francia, en Estados Unidos.

—¿Y no se confunde esto también con los mecenazgos antiguos?

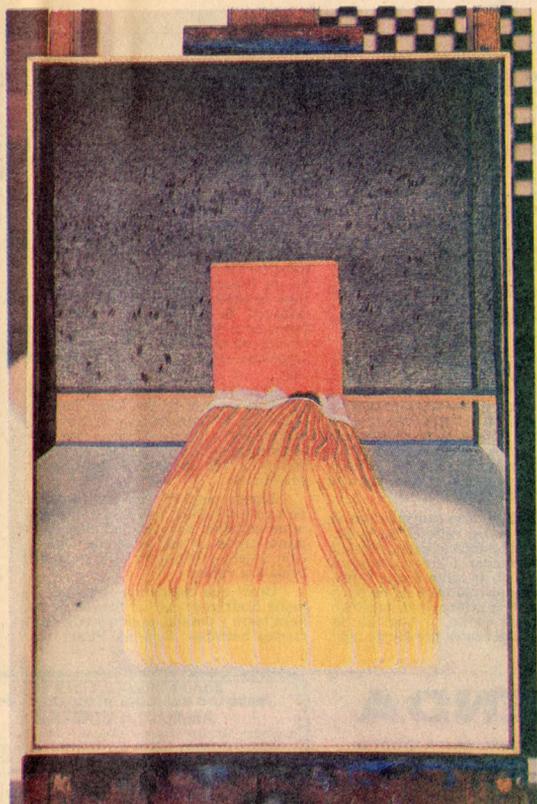
—No, a un Rubens nadie le venía a dictar la plana. Podía haber una sugerencia o un encargo, pero lo que resultaba en el campo de la creación era el fruto de una personalidad que se volcaba entera en esa pintura.

—Cuando el gusanillo del mercado muere de la interior del artista, está frito. Ese es el problema, porque ya entonces comienza a crear, a concebir su creación en función del precio y de la venta, si esto se vende más que lo otro.

—Hablemos de los maestros —Me parece que se acabaron. Se acabaron las escuelas. Hubo el cubismo, Picasso hizo unos cuantos movimientos, unos tras otros. Apareció con otra tendencia, todo el mundo comenzaba a pintar en esa forma.



"Tanguería, Valparaiso". (1980).



"Casa en la ciudad". (1980).

—Pero hay muchos campos en los cuales perdura la relación maestro-discípulo. En disciplinas intelectuales como la historia y la filosofía más aún.

—Claro, en ese terreno va a seguir, en cambio en la pintura no. Hubo en el pasado maestros como Valenzuela Puelma, Valenzuela Llanos, formaban escuela. Yo he luchado contra eso. No hay gente que pinte como yo. Pero en ese tiempo era distinto, se enseñaba a pintar de una cierta manera y salían muchos Pedro Lira, gente que pintaba a la manera de Pedro Lira. Ahora es mucho más individual, en ese sentido no existen los maestros, un maestro que tenía su estilo y tenía discípulos que continuaban su estilo con ciertas tendencias y según el carácter de cada uno, pero donde había una forma que se distinguía. Hoy no existe eso.

—Producto también de una psicología

distinta. —De la arrolladora intercomunicación. —Y de la premura de la vida que no deja espacio a la relación personal. —Efectivamente, hay muy poco de eso.

Tengo mucha imagen almacenada y en estos últimos años quiero pintar. Pero la materialización de la idea sólo se produce cuando se está frente a la tela.

—Y es lo que da lugar a la relación discípulo-maestro. Pensemos nada más cómo ha desaparecido el arte de conversar, el "causer" como le llamaban los franceses.

—Claro, ya no existe eso casi. Y en Chile existieron muchos grandes conversadores, esa es la palabra.

Temas

—¿Cómo, principalmente, han brotado en Ud. sus temas?

—Es indudable que el medio en que uno vive tiene que impactarlo. Si se vive en un campo lleno de árboles y frutas, eso se siente. Al menos en un caso como el mío, que no soy un pintor abstracto, sino que pinto más o menos lo que veo, lo que me rodea. Puedo tener una reminiscencia de algo, pero sin duda que me influye el medio ambiente. Si vivo en Nueva York, como viví muchos años, pinté las multitudes; ese tema me nació ahí, porque yo vi eso desde las alturas.

No sé desde qué edificio pueda haber sido, tal vez el Royal Center. Estando arriba vi esas hormigas, esas calles llenas de gente caminando, veredas tupidas y ahí comencé a hacer un croquis. Me acuerdo que hice un croquis en la perspectiva, llena de puntitos que eran las veredas y otro que eran los automóviles. Pero eso de la multitud me nació de ver Nueva York y de ahí bueno, me lancé, con ese tema que luego pinté también aquí en Chile. Pero nació ahí y eso es como un alimento que se guarda en una despensa y se tiene siempre disponible. Después ves otra cosa en Italia, no te podría decir en este momento qué, pero vas almacenando ideas o temas y después lo pinto aquí en Chile.

—Los tangos nacieron en Londres. —Sí, en Londres, exactamente. —¿Cómo fue eso? —De noche salíamos a caminar con Patricia y había por ahí una tanguería. Fue de repente que la descubrimos, y nos pareció en realidad fantástico ver el tango en Londres, bailado por gringos. (A lo mejor eran italianos o latinoamericanos...)

Así es que van haciendo los períodos. Los cuadraditos los vi en los manteles en París, en los restaurantes donde ponen esos mantelitos azul con blanco o rojo con blanco.

—Y eso le impactó. —Mucho. Lo primero que hice fue un plato de sopa blanco y el mantelito a cuadros azul con blanco. Porque yo vivo en los colores. Hice un cuadro chico, luego un mantel solo y el mantel lo plegué. Después se me ocurrió, cuando llegué a Chile, envolver a la cordillera de los Andes en un mantel a cuadros, envolver el cuerpo de una mujer en un mantel a cuadros y comencé a crear imágenes con estos cuadraditos. El cuadradito me daba la posibilidad de dar volumen a las cosas, porque tiene una perspectiva, se podían producir volúmenes ópticamente. Ahora, yo no tengo nada que ver con lo que vino después, lo mío no es el arte, yo no hago el cuadrado como los abstractos, yo lo uso como elemento.

—¿Y qué ideas tiene que le gustaría desarrollar, ahora que ha dejado el Museo y que le gustaría dedicarse nada más que a pintar?

—Tengo mucha imagen almacenada y en estos últimos años quiero pintar. Pero la materialización de la idea sólo se produce cuando se está frente a la tela. He visto muchas cosas y digo voy a pintar esto, pero no puedo decir cómo, sino sólo que tengo ganas de hacerlo.

Mi familia y mis amigos están preocupados porque no pinto, pero con el Museo a cargo es imposible pintar.

—Pero el Museo es un período definitivamente concluido...

—Definitivamente. Yo me mejoro y me pongo a pintar. Sería un gran privilegio poder tener todavía un par de años más, si es que los tengo, para poder concentrarme en mi taller, y nada más.

Jaime Antúnez Aldunate

Advertisement for 'ADMINISTRADOR' position at 'CADENA DE RESTAURANTES LIDER NECESITA'. Includes requirements like 'Fast-Food y restaurantes' and 'Manejo de personal'.

Advertisement for 'MECANICOS (4)' position at 'INDUSTRIALES 8923'. Includes requirements like 'Titulados Esc. Industrial o similar' and 'Mayores de 20 años'.

Advertisement for 'ENGINEER' position at 'INTERNATIONAL COMPANY IS SEEKING YOUNG GRADUATE ENGINEER'. Includes requirements like 'No professional experience needed' and 'Electronic background preferred'.

Advertisement for 'CONTADORES AUDITORES' position at 'IMPORTANTE INSTITUCION FINANCIERA NECESITA'. Includes requirements like '3 Años de experiencia laboral' and 'Sexo Masculino'.

Advertisement for 'VENDEDORES' position at 'ORGANIZACION MULTINACIONAL, LIDER DEL SECTOR ALIMENTOS'. Includes requirements like 'Enseñanza Media completa' and 'Experiencia efectiva en ventas de consumo masivo'.

Advertisement for 'GERENTE DE VENTAS' position at 'Langton Clarke'. Includes requirements like 'Nuestro cliente, sólida empresa comercializadora de productos del rubro agropecuario'.

Advertisement for 'ASISTENTE GERENCIA COMERCIAL' position at 'Langton Clarke'. Includes requirements like 'Nuestro cliente, prestigiosa empresa industrial, líder en su rubro'.

Advertisement for 'JEFE DE SERVICIOS GENERALES' position at 'Langton Clarke'. Includes requirements like 'Nuestro cliente, prestigiosa empresa nacional, requiere contratar a un profesional destacado'.

Advertisement for 'JEFE DE PERSONAL' position at 'Langton Clarke'. Includes requirements like 'Nuestro cliente, importante y destacada empresa del área servicios, líder en su rubro'.

Advertisement for 'SUBGERENTE DE INFORMATICA Y COMUNICACIONES' position at 'Langton Clarke'. Includes requirements like 'Nuestro cliente, destacada empresa del área forestal e industrial'.