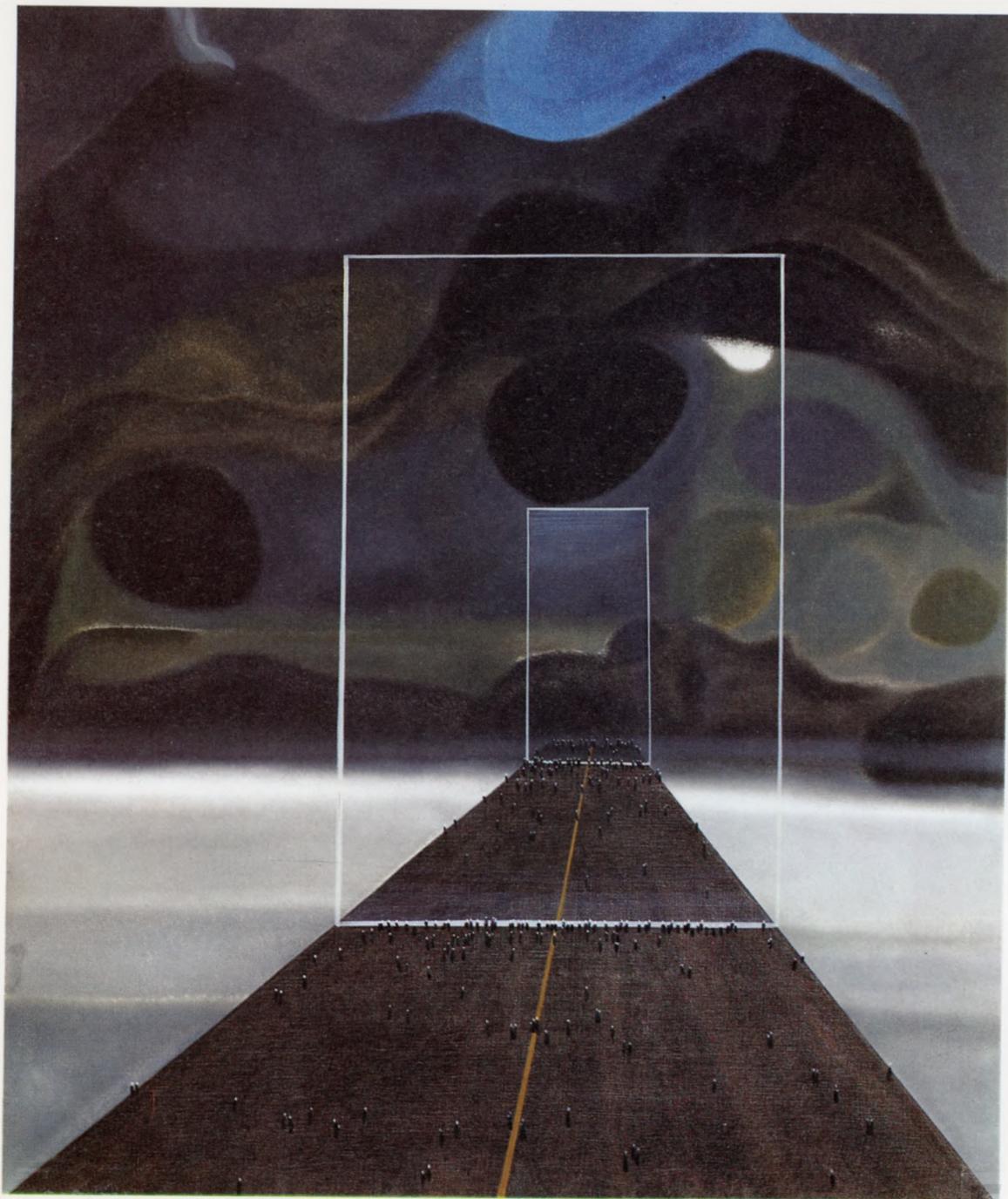


Nemesio Antúnez

Nemesio Antúnez
Ölgemälde Aquarelle



Städtische Kunsthalle
Düsseldorf
4. 3. – 27. 3. 1977



Nemesio Antúnez habe ich grün, habe ich kariert kennengelernt. Wir waren gute Freunde in seiner blauen Zeit. Als er gelb wurde, bin ich abgereist. Violett habe ich ihn wiedergetroffen, wir umarmten uns im Bahnhof von Mapacho in der Stadt Santiago, dort, wo ein schmaler Fluß aus den Anden tritt, wo gewaltige Steine die Wege in den Kordillern stauen, wo plötzlich Rauch aus verbrannten Wäldern aufsteigt, wo die Sonne ein scharlachfarbener König, ein roter Käse ist, wo es Disteln, Moose und schäumendes Wasser gibt. Nemesio Antúnez hüllt sich in all dies, äußerlich und innerlich, die Seele erfüllt von Chile, dem kristallklaren Vaterland. Seine Motive spiegeln es lebendig wieder, wie es webt, wie es singt, wie es töpft, unsagbar fein; dabei ist er bedeckt von Pollen und Schnee eines stürmischen Frühlings, zu dem die Anden erwachen. Transparent und tief, hier stelle ich ihn vor, den Lieblingsmaler meines Landes.

Pablo Neruda
Isla Negra, 1958

Unser herzlicher Dank für die freundliche Zusammenarbeit bei dieser Ausstellung gilt Nemesio Antúnez, Barcelona, aus dessen Besitz der größte Teil der Werke stammt. Danken möchten wir überdies allen, die netterweise ihre Leihgaben zur Verfügung stellten, den namentlich genannten Sammlern und Instituten sowie denen, die es vorziehen, anonym zu bleiben.

Galerie Galax, Göteborg
Slg. Ulf und Karen Hjertonsson, Stockholm
Instituto de la Cultura Hispanica, Madrid
Jönköping Läns Museum, Jönköping
Slg. Lennart Klackenber, Saltsjöbaden
Kulturnämnden i Jönköping Kommun, Huskvarna
Slg. Ingemar Lindahl, Stockholm

Dreihundert Jahre Einsamkeit Nemesio Antúnez – ein Maler aus Chile

von Katharina Schmidt

»Viele Jahre später sollte der Oberst Aureliano Buendia sich vor dem Erschießungskommando an jenen fernen Nachmittag erinnern, an dem sein Vater ihn mitnahm, um das Eis kennenzulernen. Macondo war damals ein Dorf von zwanzig Häusern aus Lehm und Bambus am Ufer eines Flusses mit kristallklarem Wasser, das dahineilte durch ein Bett aus geschliffenen Steinen, weiß und rissig wie prähistorische Eier. Die Welt war noch jung, so daß viele Dinge des Namens entbehrten und um sie zu benennen mußte man mit dem Finger auf sie deuten.«¹⁾

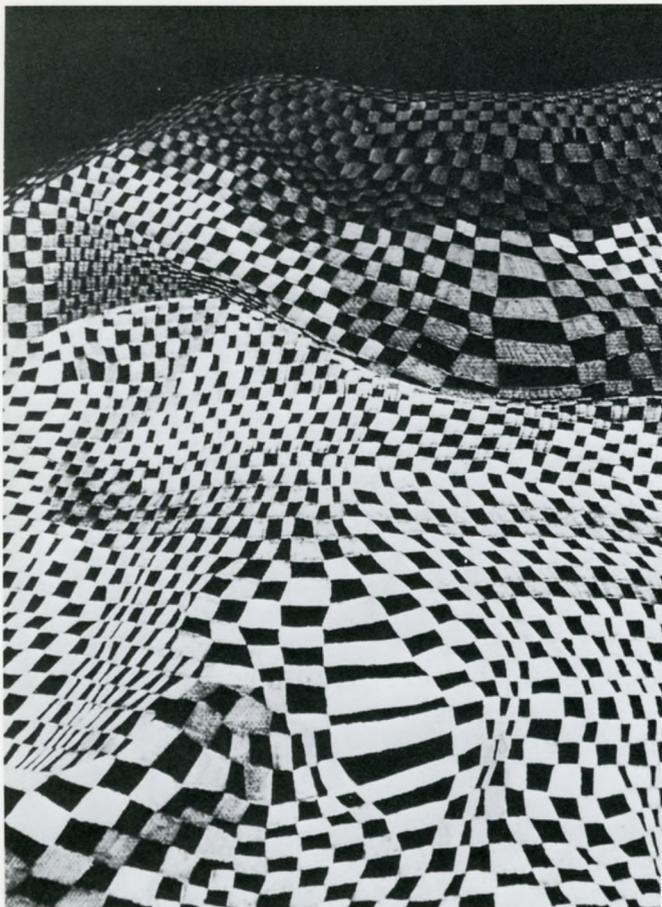
Als ich Nemesio Antúnez in dem kargen, freundlichen Atelier auf einem alten Barocksessel gegenüber sitze, im Hintergrund als einzigen Wandschmuck ein Foto von Franz Kafka vor Augen, habe ich Grund, mich an diesen Romananfang von Garcia Marquez' »Hundert Jahre Einsamkeit«²⁾ zu erinnern und an die Äußerungen von James Baldwin: »Wer würde uns die Wirklichkeit glauben? Wir müssen Romane schreiben.«³⁾ Während wir Dias, Fotos sichten, Kataloge blättern und ich durch Stichworte diese großräumige Biographie im Erzählfluß halte, wird etwas von der immer erstaunlich scheinenden Wirklichkeit Lateinamerikas spürbar.

Mit siebzehn hatte der schweigsame Schüler aus guter Business-Familie im Collège Français, das er in Santiago de Chile besuchte, den ersten Preis für Rhetorik gewonnen und war – ihn ein Jahr zu verleben – auf einem Frachter ausgezogen, um im Paris von 1936 vor Bildern Picassos und Mirós erstaunte Notizen zu machen und die Museen Europas zu sehen. Von 1938–1942 studierte er (mit Diplom) in Santiago Architektur; aber in den Zeichenkursen, die ganz auf ein gefälliges Surrounding für den Entwurf mit maßstabgerechter Wolkenbildung konzentriert sind, verselbständigt sich ihm die Wasserfarbe, schwimmt einfach über die Blätter weg und wird – dem großzügigen Himmel über Santiago immer ähnlicher – zur Passion.



1 Wind und Schnee, 1964

Ein Fullbright-Stipendium an die Columbia Universität in New York verschafft Distanz zur Familie, der die hautnahe Existenz eines Malers so absurd erscheint wie Montesquieu das Persertum. Der Master of Architecture wird zur Formsache und zur Möglichkeit, sich praktisch zu helfen; das eigentliche Interesse gilt von nun an der Malerei. Zur Zeit der Ankunft in New York sind die europäischen Emigranten aus dem Pariser Surrealistenkreis schon da, vor allem einer, der wie Antúnez keine Sprachbarriere kennt, der den Kontakt herstellt, der



2 Schlafende, 1969

Schulkamerad und Nachbar aus Santiago, der Auch-Architekt, der dann Maler ist – Matta. Er nimmt ihn mit zu Peggy Guggenheim, zu Jackson Pollock ins Atelier; Hausgenosse, noch unbekannt und zu wöchentlichen Besuchen aufgelegt, ist Mark Rothko; auch mit André Breton und seiner chilenischen Frau Lisa trifft man zusammen. Die eigene Arbeit wird diskret betrieben, steckt in den Anfängen, aber Antúnez sieht, diskutiert und erfährt seine tiefgreifende surrealistische Imprägnierung. In New York, so betont er immer wieder, hat er

seine Formation als Maler erhalten. Er bleibt zunächst bis 1945, kehrt dann von 1947 bis 1950 zurück, diesmal, um im »Atelier 17«⁴⁾ von Stanley William Hayter, systematisch die Technik der Radierung zu erlernen. Von 1950–1953 folgt er Hayter nach Paris; anschließend errichtet er in Santiago nach dessen Vorbild das »Taller 99«⁵⁾.

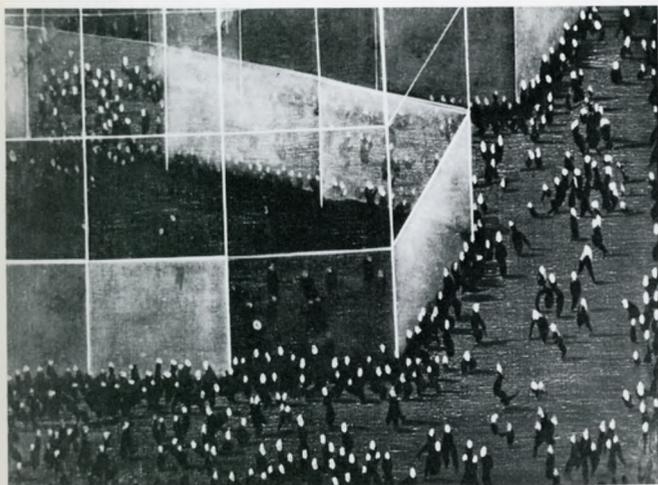
Die Werkstatt von Hayter galt in New York sowie in Paris als Treffpunkt begabter und namhafter Künstler. Max Ernst, Masson, Miró, Matta, Pollock kamen zeitweise, Antúnez begegnet Yves Tanguy. In den frühen Radierungen zeigt sich stark der Einfluß dieser Kontakte, sicher auch darin, daß Antúnez später weder in New York an den abstract expressionism noch an die art gestuel in Paris Anschluß sucht. Er bleibt lieber vorübergehend im Abseits, als seine figurative Auffassungs- und Malweise zu verlassen, für die er allmählich einen individuellen Themenkanon entwickelt. In vielen Variationen verfolgt er über Jahre hinweg seine Sujets, verpflichtet sie zu surrealen Kombinationen. Aber hier wird nicht der unvermuteten Begegnung eines Regenschirmes mit einer Nähmaschine auf einem Seziertisch erstaunliche Schönheit entlockt!⁶⁾ Die kleinkarierte Tischdecke aus dem Pariser Restaurant kann, von Tellern und Rotweinflaschen befreit, ihren Traum von großer Natur und frischer Luft realisierend, sich über Gebirgszüge der Anden breiten, rotschimmernd oder weißgrau wie Schnee die gigantischen Volumina nachzeichnen und das Spiel der Sonne in ihren Karos reflektieren, die manchmal auf und davon gehen in einem Windstoß, wie gescheuchte Papierdrachen (siehe Abb. 1). Oder das Honeymoon-Bett steht mitten auf der leeren Highway und bietet seinen schlafenden Bewohnern die ganze illusionsträchtige Weite einer poesievollen Morgendämmerung en plein air. – Gemalte Phantasien, Tagträume, etwas dichter am Wachsein, Wunschträume, schnell erfüllt, weil alles noch möglich ist in dieser unverschlissenen Bilderwelt? – Zunächst: Antúnez geht bei seinen vorzugsweise in kleinen und mittleren Formaten mit feinem Pinsel und dünner Farbe vorgetragenen Themen immer aus von seiner unmittelbaren realen Umgebung, er wählt den charakteristischen Ausschnitt, ein signifikantes Detail. Pablo Neruda,⁷⁾ der jahrelange Freund, hat ihn einen

Zeitgenossen der Kordilleren genannt, mit Recht! Ohne das geografische Gefüge Chiles, ohne die Anden mit schneebedeckten Gipfeln, die Ebenen und den Pazifik, ohne den tropischen Regenwald und die Wüste ist die Bildwelt des Malers nicht denkbar. Das naturgetreue Porträt strebt er nicht an und es wäre unzutreffend, ihn einen Landschaftler in diesem Sinne zu nennen. Doch die Natur Chiles spielt für seine Arbeit eine andere Rolle als beispielsweise für Matta, der in seinen frühen »Psychologischen Morphologien« und »Inscapes« die Vielgestaltigkeit der menschlichen Psyche als phantastische Landschaft interpretieren kann. Antúnez bleibt näher an der äußeren Wirklichkeit, wenn er die Anden thematisiert. »Chile«, so sagt er, »das ist für mich eine Atmosphäre, das ist die Farbigkeit der Kupferminen, des Meeres und der Sonne, die immer irgenwo auftaucht, das ist Siena, Grau, Blau, Grün. In New York wurde meine Palette schwarz-grau; ich bemühte mich um die Atmosphäre von Zement!«⁹⁾ Gewaltige Bergmassen, schroffe Gesteinsfaltungen, dahinter weich geschwungene Gipfelinien, vom Rhythmus der nächsten Höhenlage durchkreuzt, verlaufen auf den frühen Andenbildern meist parallel zum Bildrand. Rot- und Brauntöne herrschen vor, die Erdfarben

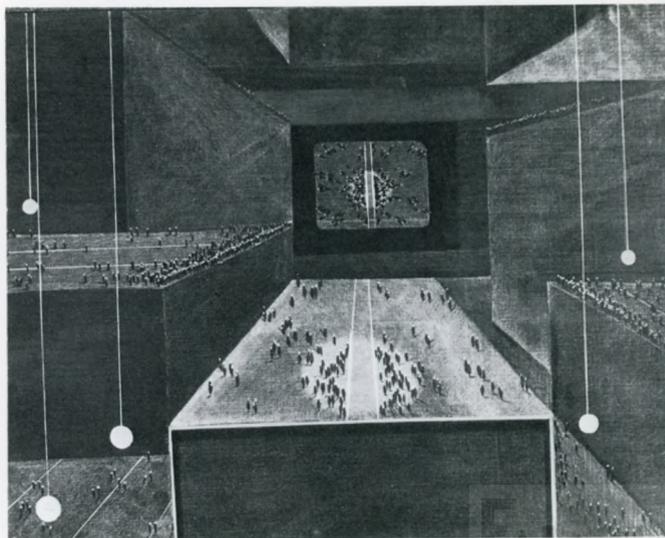
variieren entsprechend den Tageszeiten oder wechseln mit den Schatten niedrig hängender Wolken. Dunstschichten schieben sich in die Täler, reißen auf, um die Sonne durchzulassen, die gleißende Höhungen verteilt. Ein großes Gemälde im Gebäude der Vereinigten Nationen in New York sei stellvertretend für diese Bildgruppe genannt⁹⁾, aber auch die vielen Varianten der »Karo-Anden« gehören in ihren weiteren Umkreis, bei denen sich die Farbigkeit der Atmosphäre und die Vielfalt der Formationen stärker erweist als die Künstlichkeit der sich verformenden geometrischen Muster (siehe Abb. 2). Später entrücken die Kordilleren oft, markieren den Horizont, füllen den Ausschnitt eines Fensters, fungieren als fernes Straßenziel oder umstellen im Traum die Schlafenden, sind also Bestandteil einer komplexen Szenerie.

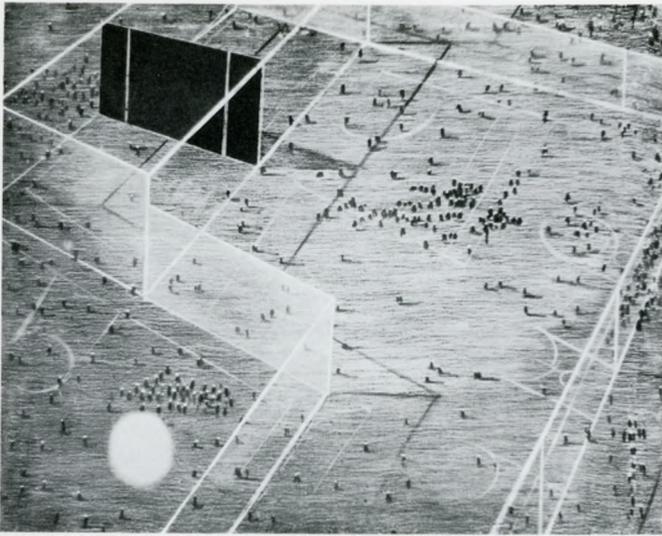
In New York bietet der Blick aus dem Fenster die Anregung zu den »City Dwellers«, den »Großstädtern«, Bildern, die nach Waldo Rasmussen in typischer Weise der befremdeten Reaktion des elementare Natur gewohnten Lateinamerikaners Ausdruck verleihen¹⁰⁾. Aus distanzierter Aufsicht entpersönlichte Straßenpassanten formieren als winziges Gewimmel unbewußte freie Ornamente, deren Sinneszusammenhang nur gelegent-

3 Die Stadt, 1964



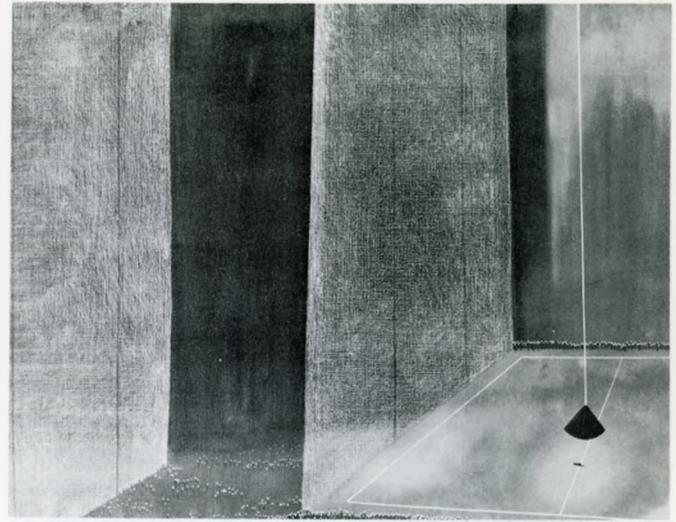
4 Grand Central, 1968





Kat.-Nr. 14
5 Spielfeld: Avenue B, 1966

lich oder partiell erfassbar ist. Alle scheinen rastlos, wie Schwalben auf der Durchreise flüchtig im transparenten Wabensystem utopischer Stadtarchitekturen installiert; präziseren Einblick in das System, das sie bewegt, traut man ihnen aus dieser egalisierenden Perspektive nicht zu. Zwischen streng geometrischen Kuben krass unterschiedlichen Niveaus bevölkern sie die zementene Megalopolis, an die sie eine schwarz-weiß Anpassung vollzogen haben; später gewinnen die urbanen Landschaften an Monumentalität. Meist zentralperspektivisch angelegte Kompositionen zeigen kompakte, düstere Blöcke, die gelegentlich wie prähistorische Bauten anmuten und deren geschlossene, glatte Fassaden total abweisen. Zwischen den steilen, schmalen Straßenschluchten liegen abgezeichnete Spielfelder, die sich in den Wänden spiegeln (oder handelt es sich um riesige Kontrollschirme in einem perfekten Überwachungssystem?). Ein andermal befindet man sich im Inneren eines Architekturkomplexes, dessen geschlossenes Gefüge in seiner Künstlichkeit nicht mehr die Orientierung von oben und unten erlaubt. Die Durchblicke im Hintergrund gehen dann meist auf eine ferne, hohe Horizontlinie, auf Berge. Diese Städte können

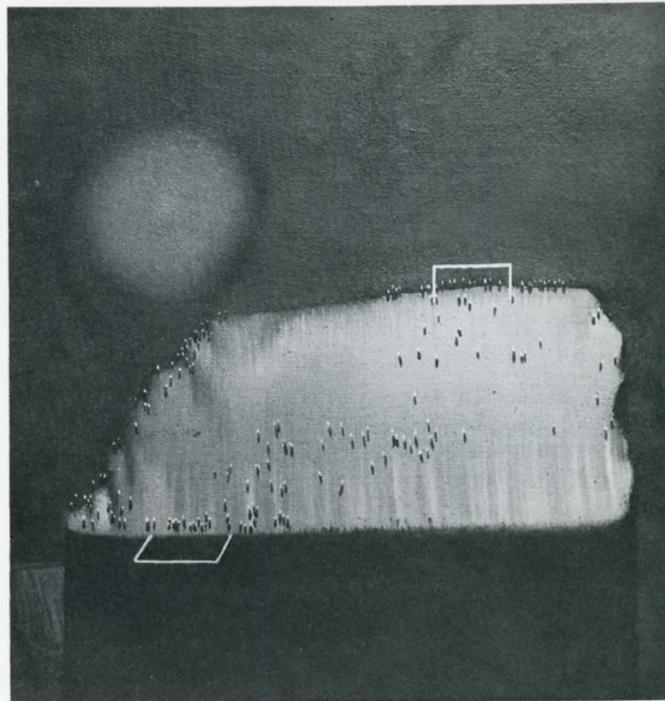


6 Die Stadt, 1968

menschenleer sein, aber auch die Kulisse für dramatisches Geschehen abgeben, wenn der grelle Lichtkegel einer tief herabhängenden Lampe den Tod eines einzelnen als individuelles Schicksal abzeichnet und die Distanz nehmende Menge mit Kreis- und Rechteckformationen der geometrischen Figur wieder magisch-rituellen Ausdruck verleiht (siehe Abb. 6).

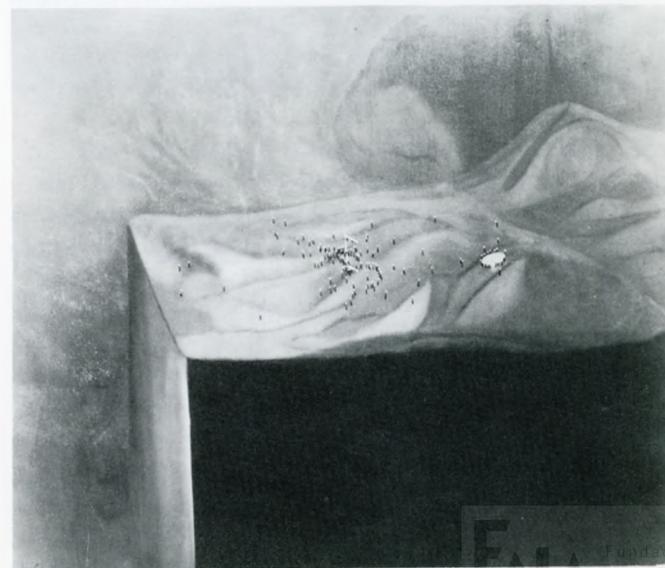
Wie die »Großstädter« sind »Playgrounds«, »Spielfelder«, auch ein wichtiges, selbständiges Thema, das zuerst in den USA angegangen wird, dann aber in der Übertragung auf südamerikanische Verhältnisse erst zu voller Bedeutung gelangt. Ein Blick aus der New Yorker Wohnung auf einen großen Spielplatz gibt auch hier den Anstoß. Schwarz-grau und massenhaft bewegen sich die Menschen innerhalb der Felder, die hohe, auch dunkle Wände trennen. Funktionen der Spieler vermag man im einzelnen nicht auszumachen, den Ball erkennt man kaum. Statt seiner (oder ist er das?) bricht gelegentlich wie ein fremdes, faszinierendes Element eine überdimensionale Sonne leuchtend in die triste Szenerie und scheint den fahrgigen Spielern einen plausiblen Bewegungsgrund zu verschaffen (siehe Abb. 5). In lateinamerikanischer Umgebung werden die »Play-

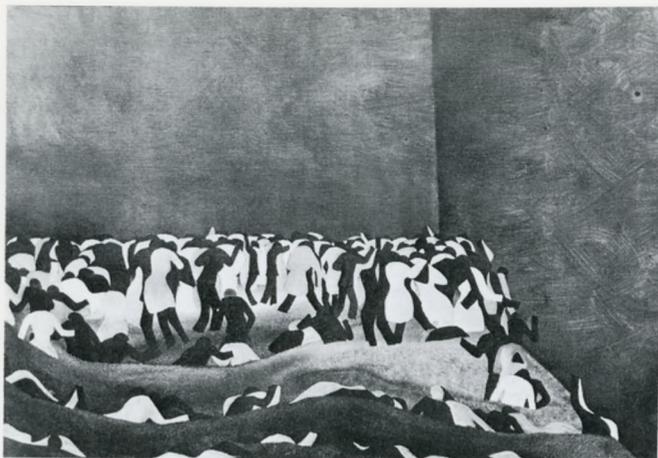
grounds« entsprechend der Popularität dieser Sportart ausschließlich zu Fußballplätzen. Zwei weiße Torpfosten an einem sanften grünen Hang oder auf einem kühnen Hochplateau aufgesteckt – jeder Platz ist gut – genügen schon als Rahmen. In der gewaltig dargestellten Weite der urwüchsigen Natur wirkt der kommunikative Charakter der Spielstätten glaubwürdiger. Bei dem Bild »Il sueño de un dellantero« (Der Traum eines Mittelstürmers) (Kat.-Nr. 17), wo der Traum, das Reglement sprengend, den ganzen Gesichtskreis in ein Rasenfeld mit Nebelschwaden verwandelt, über das sich weiße Tore und Fußballergrüppchen verteilen, wird einmal heiter an die entspannende Funktion von Spiel erinnert. Aber – eine Traumszene: denn so harmlos behandelt Antúnez das Thema insgesamt nicht. »Die körperliche Ertüchtigung beschlagnahmt die Kräfte, die Produktion und gedankenloser Konsum der ornamentalen Figuren lenken von der Veränderung der geltenden Ordnung ab. Der Vernunft wird der Zutritt erschwert, wenn die Massen in die sie eindringen sollte, den Sensationen sich hingeben, die ihnen der götterlose mythologische Kultus gewährt. Seine soziale Bedeutung ist nicht zum wenigsten die der römischen Zirkusspiele, die von den Machthabern gestiftet worden sind.«¹¹⁾ Siegfried Krakauer setzt in seinem 1927 verfaßten Essay »Ornament der Masse« zu einer sehr sorgsam analysierten Problematik an. Die Beliebtheit des Fußballspieles, besonders auch in Ländern der Dritten Welt, kennt ihr »panem et circenses« und die sportliche Höchstleistung wird im Kampf um weltweite Anerkennung und stabiles Selbstbewußtsein fanatisch angepeilt. 1974–1976 entstand die Serie »Estadio Negro«, »Schwarzes Stadion«. Eine zeitweilige Umfunktionierung des berühmten chilenischen Stadions in Santiago zum Gefangenenlager nach dem Sturz Allendes 1973 ist bekannt. Die kleinformatigen Bilder, die das Rund der Zuschauertribüne vor dem Hintergrund der Anden in perspektivischer Verformung wie einen dunklen, hermetischen Ring darstellen, deuten an durch die Formation der Menschenmassen im Zentrum der Arena, durch ein umgestürztes Tor, den roten Schimmer über dem Gebirge oder eine kaputte Fensterscheibe, die den totalen Anblick zerstückelt, daß – so der Titel eines früheren Bildes – die Spiele aus sind (siehe Kat.-Nr. 42).



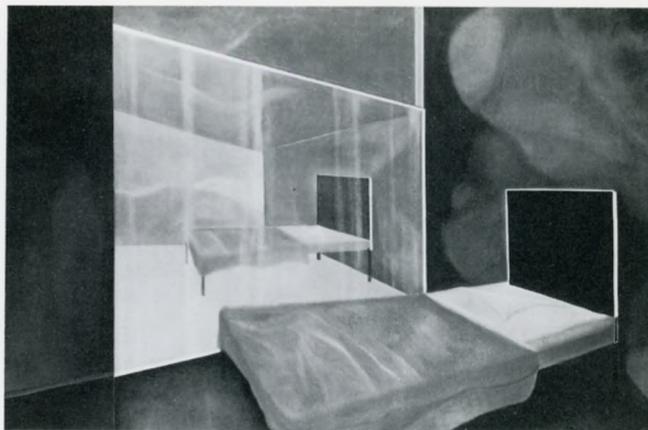
7 Fußball in den Anden, 1965

8 Die Erbauer, 1968





9 Die Tänzer, 1970



Kat.-Nr. 30
10 Das Bett, 1974

»Ich bin ein Zeuge und ich male, was ich bezeugen kann«, hat Antúnez einmal gesagt. Er tut es in seiner leisen, unaufdringlichen Art, der Agitation suspekt ist und die Unsagbares nicht in verzerrende Formulierungen nötig. »Das ist Wahrheit. Viel jedoch verschweigt mein Mund!«, endet der Bote in Aischylos Persern seinen Bericht. Düstere Farbakkorde, eine brennende Gitarre verleihen der Trauer um Victor Jara ¹²⁾ Ausdruck ein schwarz umrandeter, beschädigter Briefumschlag mit dem Titel »Brief aus Chile« erinnert an anonymes Schicksal.

Von 1964 bis 1967 war Nemesio Antúnez als chilenischer Kulturattaché nach New York zurückkehrt, um anschließend in Santiago die Leitung des Museo de Bellas Artes zu übernehmen. Das Malen gab er nie auf. Aber je häufiger er den Wechsel zwischen den Kontinenten vollzieht, – 1974 übersiedelt er nach Spanien – desto eindeutiger wird die Vorherrschaft lateinamerikanischer Szenerien und Metaphern in seinen Bildern. Themen wie »La danza«, (Tangotänzer), »Das Bett« und »Die Highway« kommen seit Ende der sechziger Jahre kontinuierlich vor.

»Die Tangotänzer« schieben sich en bloc vor abstraktem Hintergrund, in hermetisch geschlossenen Tanzsälen, in deren Spiegelwänden sie sich vervielfältigen

10

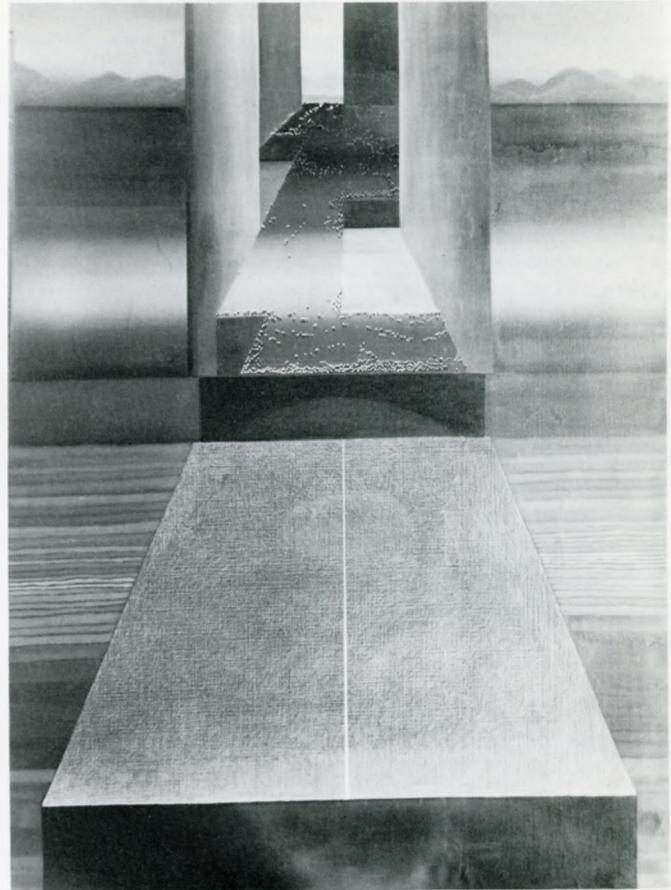
oder sie mühen sich als engumschlungenes Solopaar vor quergestreiftem Abendhimmel. Die exszentrischen Bewegungen des Tanzes entstellen ihre Leiber schablonenartig. In der kompakten Masse fügen sich die hellen Kleider der Damen und die dunklen Anzüge der Herren zu einem lebhaften Ornament. Der Tanz dreht sie so lange bis der Boden unter ihnen weich wird, sich auf tun kann und sie reihenweise in ihm verschwinden – Tango als *dansa de la muerte* (siehe Abb. 9).

Antúnez kommt auf eine andere Themengruppe zu sprechen: »Auf so bescheidenem, rechteckigem Maß wie einem Bett spielt sich das ab: Geburt, Tod – und das halbe, verschlafene Leben!« – Wie hätte sich Oblomow ¹³⁾ in einem seiner großen altmodischen Modelle mit hohen Kopfstücken und farbig gestreifter Zudecke gefühlt? Manche sind auch modern. Eine glatte Lagerstatt, stehen sie leer, säuberlich gemacht oder noch etwas zerwühlt als Synonym für Jedermann-Bewohner in kahlen Zimmern, im Freien, vor einer Andenlandschaft, einem Wolkenhintergrund. Manchmal zeichnet die Decke Körperkonturen ab und auf den Kissen ruhen die Haarschöpfe Schlafender. Weich und verschwommen projizieren sie ihre Träume an die Zimmerwände: Kordillern, die Sonne, quellende Menschenmassen repetieren schemenhaft das Tagesbewußtsein.

Immer einfachere Bildschemata gehen Hand in Hand mit komplexeren inhaltlichen Gefügen. Symmetrische Flächenaufteilung und zentral-perspektivische Komposition erhalten den Vorzug, der weiter gefaßte Bildausschnitt entspricht der entfernteren Optik. Der New Yorker Alptraum vom rechten Winkel und der geraden Linie läßt sich nie mehr abschütteln und spätestens in der »Highway«-Serie kommt es zur Konfrontation von Eleganz, Kühnheit, Künstlichkeit und Sturheit der Geraden, resp. des von ihr definierten Rechtecks mit den vielfältigen phantasiereichen Formen organischer Natur. Hatten sich bei der früheren Serie der »Karo-Anden« die geometrischen Muster so spielerisch verformt wie die Idee und schließlich verflüchtigt, die »Highway« läuft als schnurgerades, zentralperspektivisch zum Horizont sich verjüngendes Band in zwei oder mehr Fahrspuren, eilt ebenso säuberlich wie unaufhaltsam über Dschungelgebiete mit buschiger Vegetation, über andere »Highways«, durch die kristallhelle Atmosphäre einer gestreiften Morgendämmerung direkt in die See, durch ebene Wüste und fantastische Gebirge, Fernes mit Fernerem verbindend. Menschenmassen, noch viel winziger als früher scheinen sie zu überfluten, der Busch überwuchert sie wieder, Wolken-schatten tarnen fleckig die Straßendecke. Die einzigen absurden »Wendungen«, die ihre obsessive Geradlinigkeit nimmt, werden durch riesige, transparente, rechteckige Scheibenwände oder gewaltige Prospekte verursacht. Die unterbrechen in regelmäßigen Abständen den Durchgang, schaffen Sperrzonen, an deren Grenze sich Stauungen bilden und die die neue Möglichkeit freizügiger Verbindungswege sofort relativieren. Eine feine weiße Linie genügt zur Darstellung unüberwindlicher Grenzen.

Als Variante des »Highway«-Themas, die Antúnez schon 1963 beschäftigte, sei auf Bilder verwiesen, die nächtliche Verfolgungsfahrten im Auto durch die Wüste darstellen.

Sieht man von persönlichen Widmungen wie der an Maximilian Zomosa ¹⁴⁾, Pablo Neruda oder Victor Jara ab, so kommt menschliche Individualität in allen diesen Bildgruppen so gut wie nicht vor. Umso stärker setzen sie sich von Anfang an mit Problemen der Vermassung auseinander. Irreführende Motivationen und Manipula-



11 Die Anden im Hintergrund, 1972

tion werden in ihrer Fragwürdigkeit aufgezeigt, die Hirnlosigkeit agierender Interessen läßt sich am Wachstum disproportionierter künstlerischer Lebensräume ablesen. Die Landschaft des Andengebietes kann stellvertretend für natürlichen Umraum kein dauerhaft entlastendes Alternativangebot liefern. Ihre Faszination stützt sich wesentlich auf die Menschenleere riesiger Dimensionen, in denen elementare Rhythmen wie Tages- und Jahreszeiten relativ unverstellt und ungestört noch ablaufen. Aber alleine die »Highway« verdeutlicht, daß derartige Reservate nicht gefeit sind vor dem Zugriff deformierender Zivilisation, die mit tödlicher Penetranz

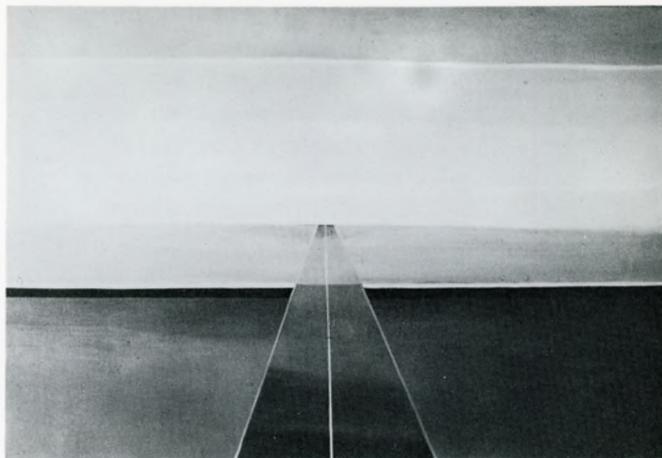
in die »traurigen Tropen« vordringt. Die enorme kritische Distanz, die zum bloßen Einblick in solche Zusammenhänge nötig ist, kennt ihre Rückseite: den Abstand von der Gemeinschaft, Isolation des auf den Fensterblick reduzierten Beobachters.

»Einsam«, nicht traurig nennt Antúnez die Stimmung seiner Bilder, in denen das Zwielficht der eindeutigen Taghelle vorgezogen wird. Einsamkeit hat im Leben dieses Kosmopoliten nichts mit Alleinsein zu tun. Sie vermischt sich ihm sehr spanisch mit dem Vanitas-Gedanken, dem Wissen um die Flüchtigkeit aller Erscheinungen, ihrer Stimmungen und ihrer Stimmungsumschwünge, mit dem So-und-zugleich-ganz-anders-Sein, dem Vida-e-sueño. »Ich nehme die Dinge, ich packe sie«, sagt er, während sie sich seinem Zugriff schon entziehen.

Noch eines: ängstlich wirkt diese Einsamkeit nie. Ist es die hundertjährige aller lateinamerikanischen Buendias? Oder hat Antúnez ihr freiwillig die zweier anderer Kontinente hinzugefügt: machte dreihundert Jahre Einsamkeit.

Anmerkungen:

- 1) Marquez Garcia, »Hundert Jahre Einsamkeit« Hamburg, 1972, Seite 7
- 2) Marquez Garcia
1928 in Alacanta, Kolumbien geboren, begann seine Karriere als Journalist. Nach mehreren vorhergehenden Buchpublikationen erschien 1967 sein Roman »Hundert Jahre Einsamkeit«.
- 3) Äußerung im persönlichen Gespräch, 15. 9. 1974
- 4) Stanley William Hayter (* London 1901, lebt in Paris), gründet 1927 das »Atelier 17« zur Erforschung neuer grafischer Techniken, insbesondere der Radierung. Nahezu alle bedeutenden Surrealisten und Vertreter abstrakt expressionistischer Stilrichtungen arbeiteten vorübergehend mit ihm zusammen. 1940 emigrierte Hayter in die USA und richtete das »Atelier 17« in New York ein; 1950 kehrte er nach Paris zurück, wo er es bis heute betreibt.
- 5) Das »Taller (-Atelier) 99« entsprach dem Vorbild von Hayters »Atelier 17«. Antúnez versammelte chilenische Künstler, um mit ihnen vor allem die Technik der Radierung, bislang in Chile wenig bekannt, zu praktizieren. Mit eigener Presse ausgestattet, veranstaltete das »Taller 99« u. a. populäre Straßenaktionen. Die Werkstatt wurde später Bestandteil der künstlerischen Ausbildungsstätte im Rahmen der Katholischen Universität in Santiago.
- 6) Isidor Ducasse, genannt Lautreamont (1846–1870), französischer Dichter, besonders bekannt durch seine »Chants de Maldorore«



12 Highway zum Meer, 1969

(dt. Die Gesänge des Maldorore, Hamburg, 1963). Sein Vergleich im 6. Gesang I »er ist schön . . . und vor allem wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch« wurde von den Surrealisten zum ästhetischen Motto ihrer Stilrichtung erhoben.

- 7) Pablo Neruda (1904–1973), bedeutendster chilenischer Dichter des 20. Jahrhunderts, der zugleich als führender Diplomat sein Land lebenslanglich in vielen Teilen der Welt vertrat, zuletzt als Botschafter in Paris. 1971 erhielt er den Nobelpreis für Literatur. Neruda widmete Antúnez 1973 das im Katalog enthaltene Gedicht, auf das hier angespielt wird, sowie den 1958 entstandenen kurzen Text.
- 8) Gespräch mit Nemesio Antúnez in Barcelona, 30. 12. 1975, dem alle hier zitierten Äußerungen des Künstlers entstammen.
- 9) »Das Herz der Anden«, UNO-Gebäude, New York, 1967
- 10) Waldo Rasmussen, Kurator des Museum of Modern Art, New York, im Gespräch mit dem Künstler.
- 11) Siegfried Krakauer, »Ornament der Masse«, Essays, Frankfurt/M. 1963, Seite
- 12) Sehr populärer chilenischer Gitarrist und Sänger, 1973 auf tragische Weise in Santiago ums Leben gekommen.
- 13) Gontscharow, Iwan Alexandrowitsch, (1812–1891), russischer Erzähler. »Oblomow« ist der Titel, sowie der Name der Hauptfigur seines erfolgreichsten Romanes (1859, dt. neu 1960) und inzwischen eine Art Synonym für Personen mit ausgeprägter Neigung, das Leben im Bett zu verbringen, weil es sich nicht lohnt aufzustehen.
- 14) Berühmter chilenischer Balletttänzer, der vor allem in New York große Erfolge feierte.

Dieser Antúnez der Weiten ist ein Zeitgenosse von
Stadien und Gebirgen, einer gradlinigen Einsamkeit,
die er dem Diktat des Lichts unterwirft.

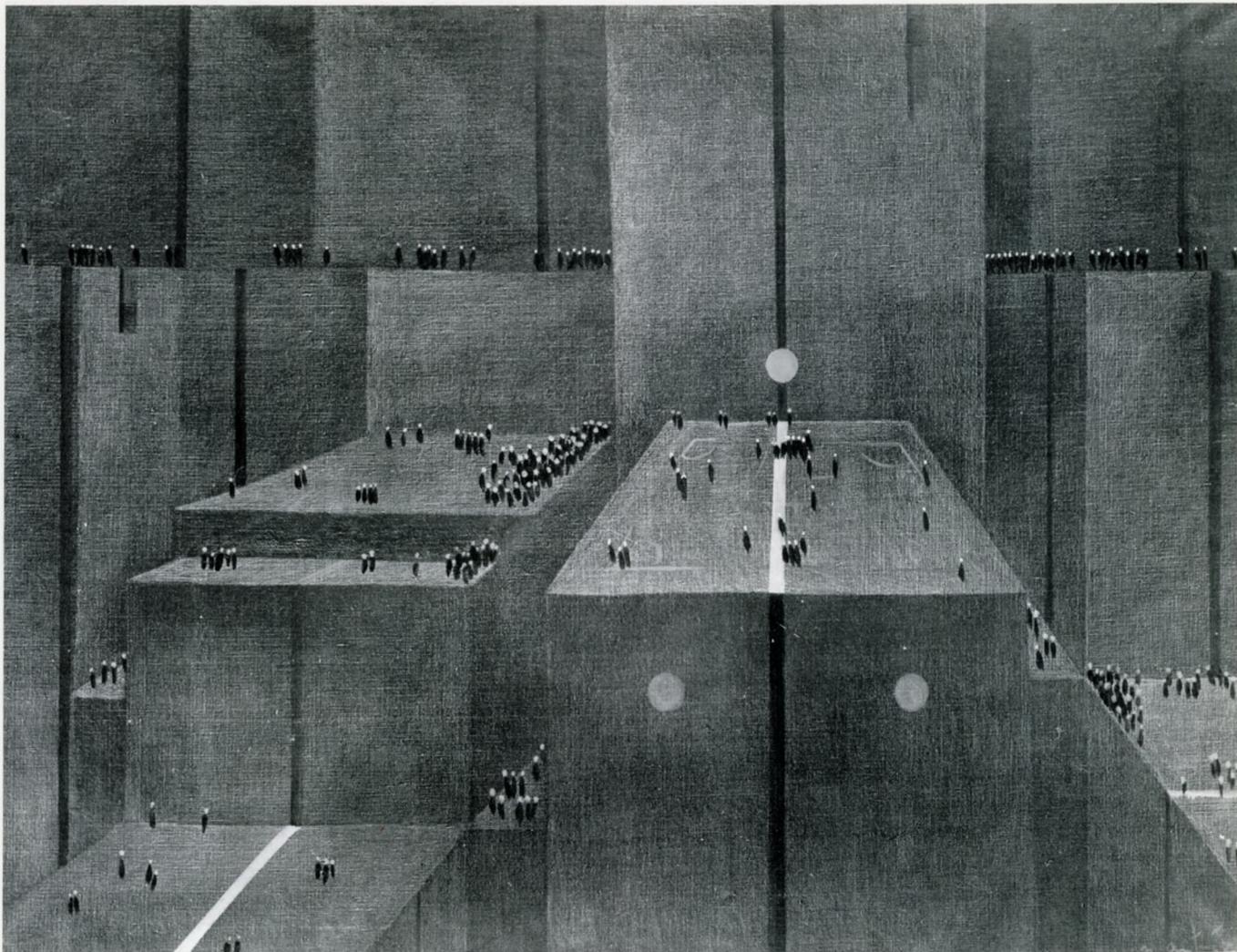
Deshalb fordere ich für diesen Maler,
meinem Freund, einen Platz, einen Kreis, ein ange-
messenes Wirkungsfeld für seine erste Begegnung mit
der Poesie.

Wählte er einst die über schlichten Dingen leuchtende
Sonne, so wandert er jetzt auf unendlichen Wegen und
offenen Weiden, die uns die ganze Weite des Himmels
vermitteln.

An das Tor zu diesem Licht schreibe ich: Voran, zeige
den Weg!

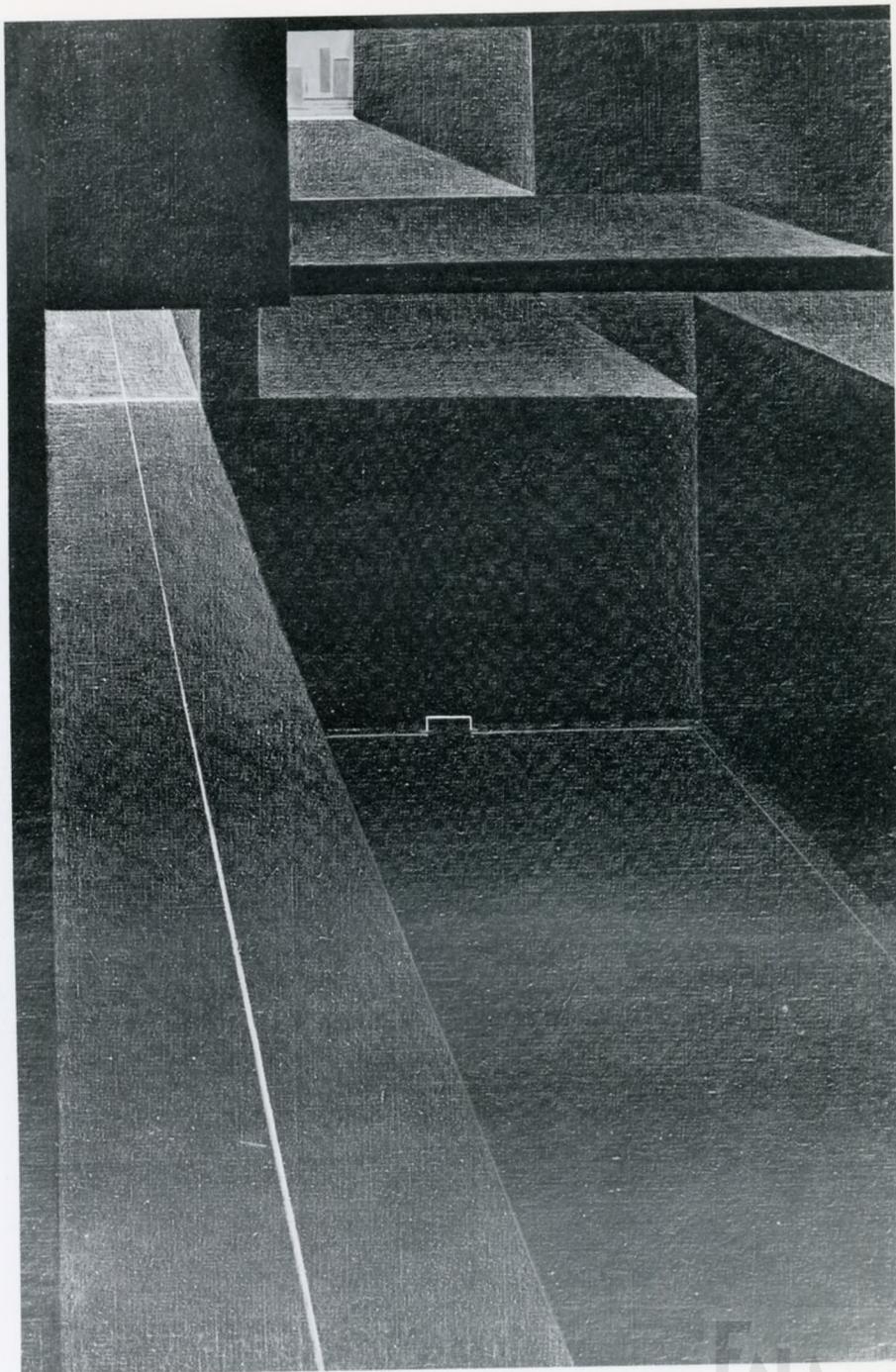
Wir alle müssen Zugang finden zu den Weiten des
Antúnez, von ihm eingeladen, die reine Luft seines irdi-
schen Bebens zu durchmessen und zu atmen.

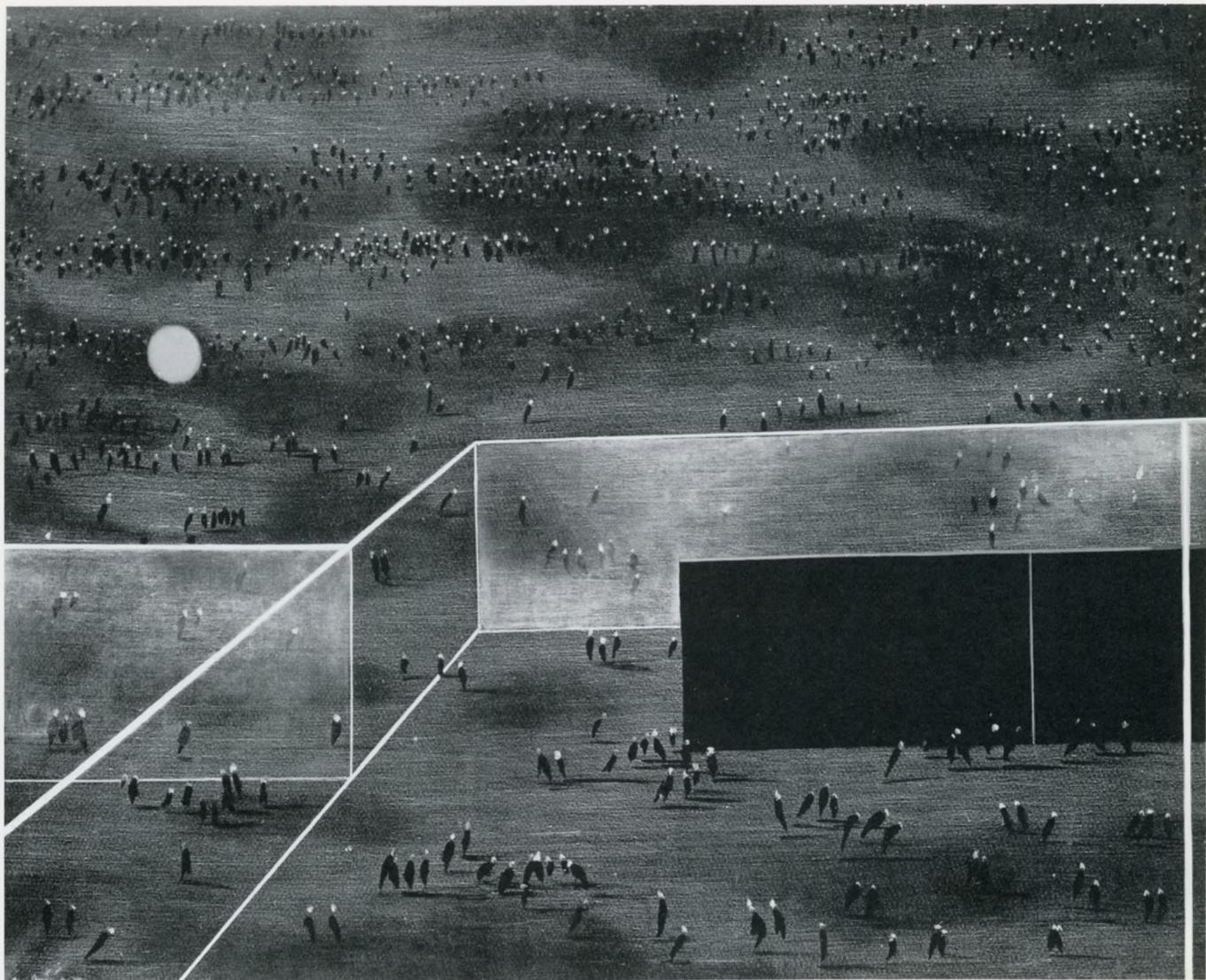
Pablo Neruda
Isla Negra, Juni 1973



Kat.-Nr. 15
Unterirdisches Spielfeld, 1967

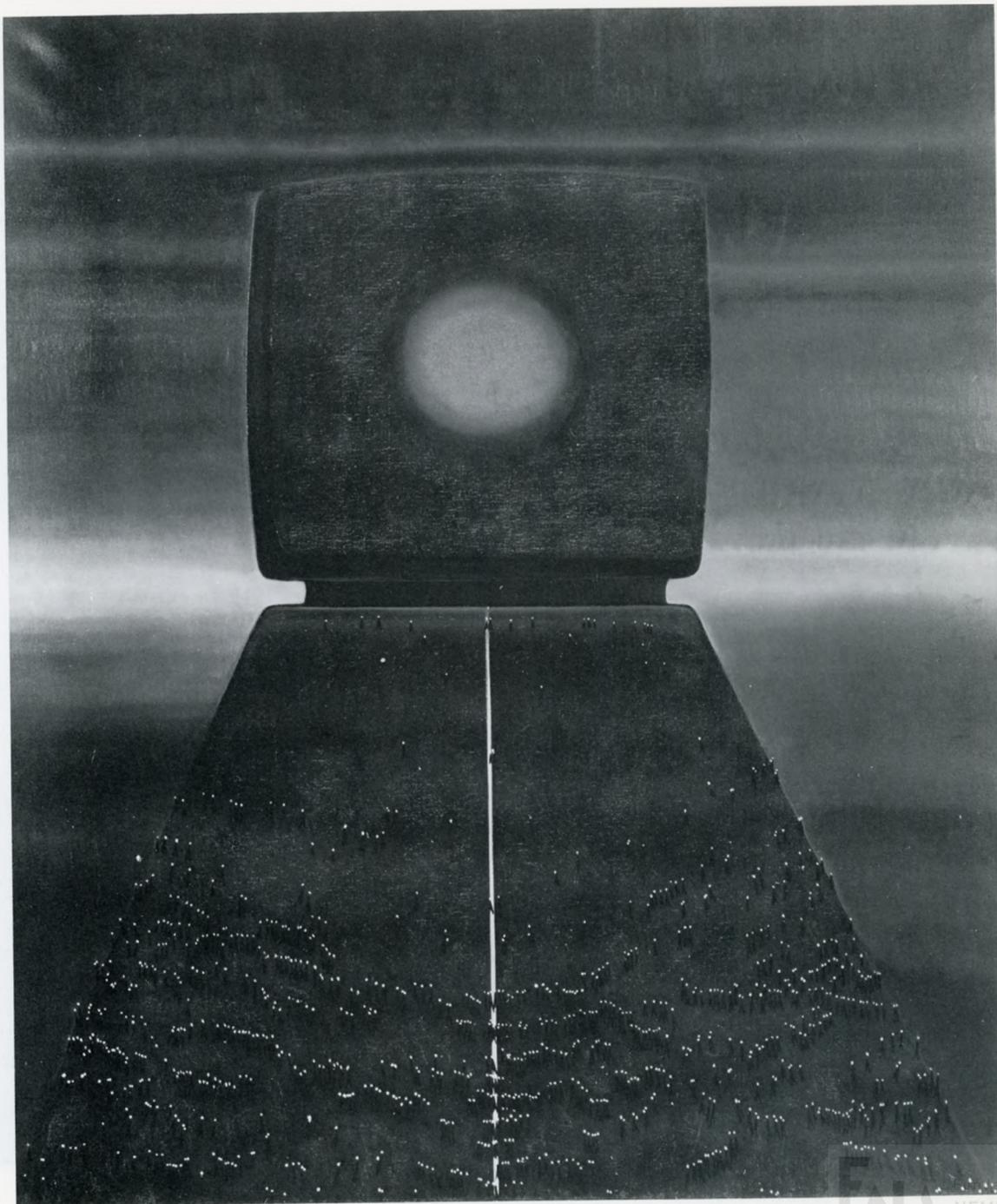
Kat.-Nr. 10
Innenstadt, 1976

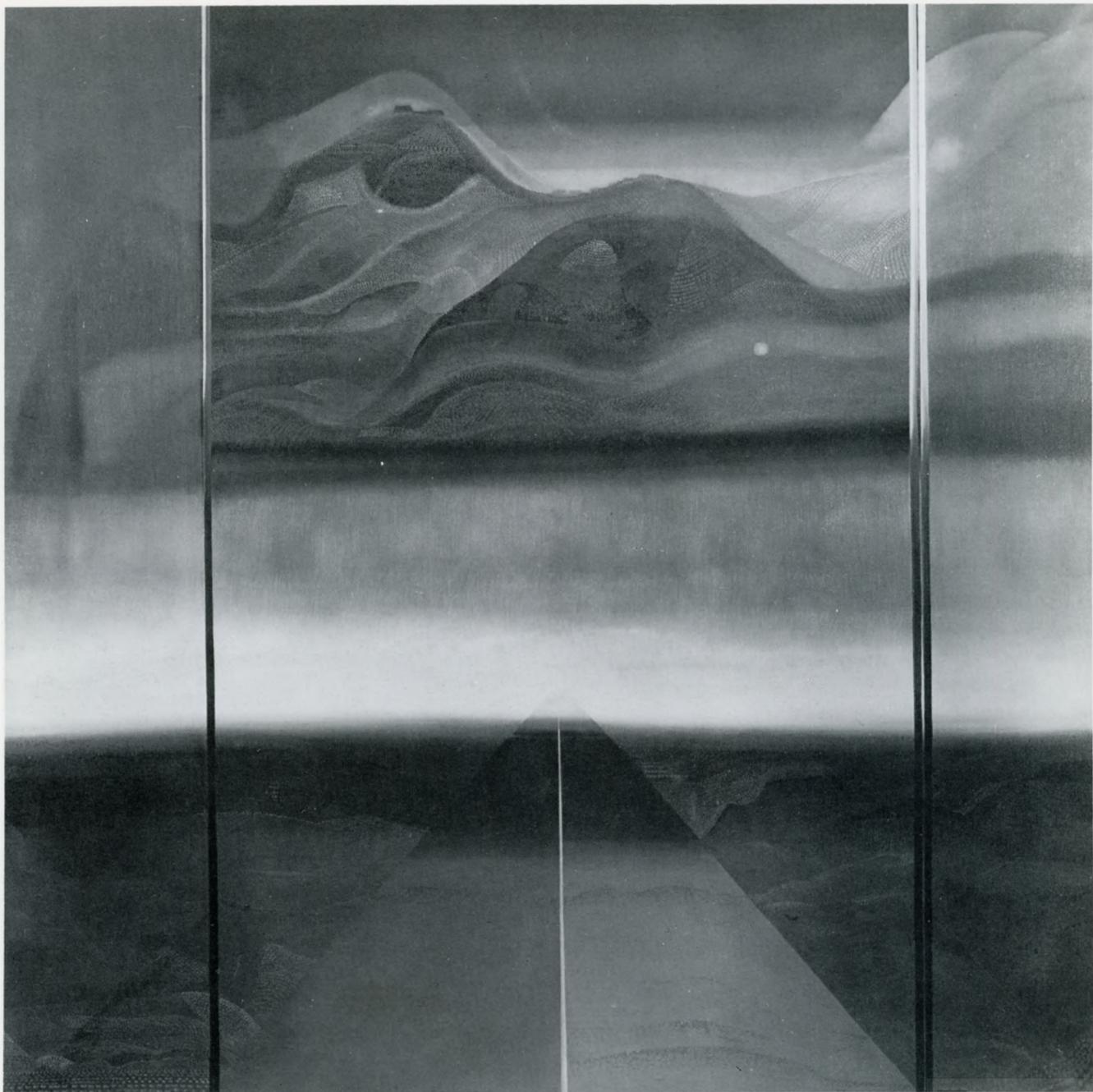




Kat.-Nr. 13
Spielfeld: Die Wand, 1966

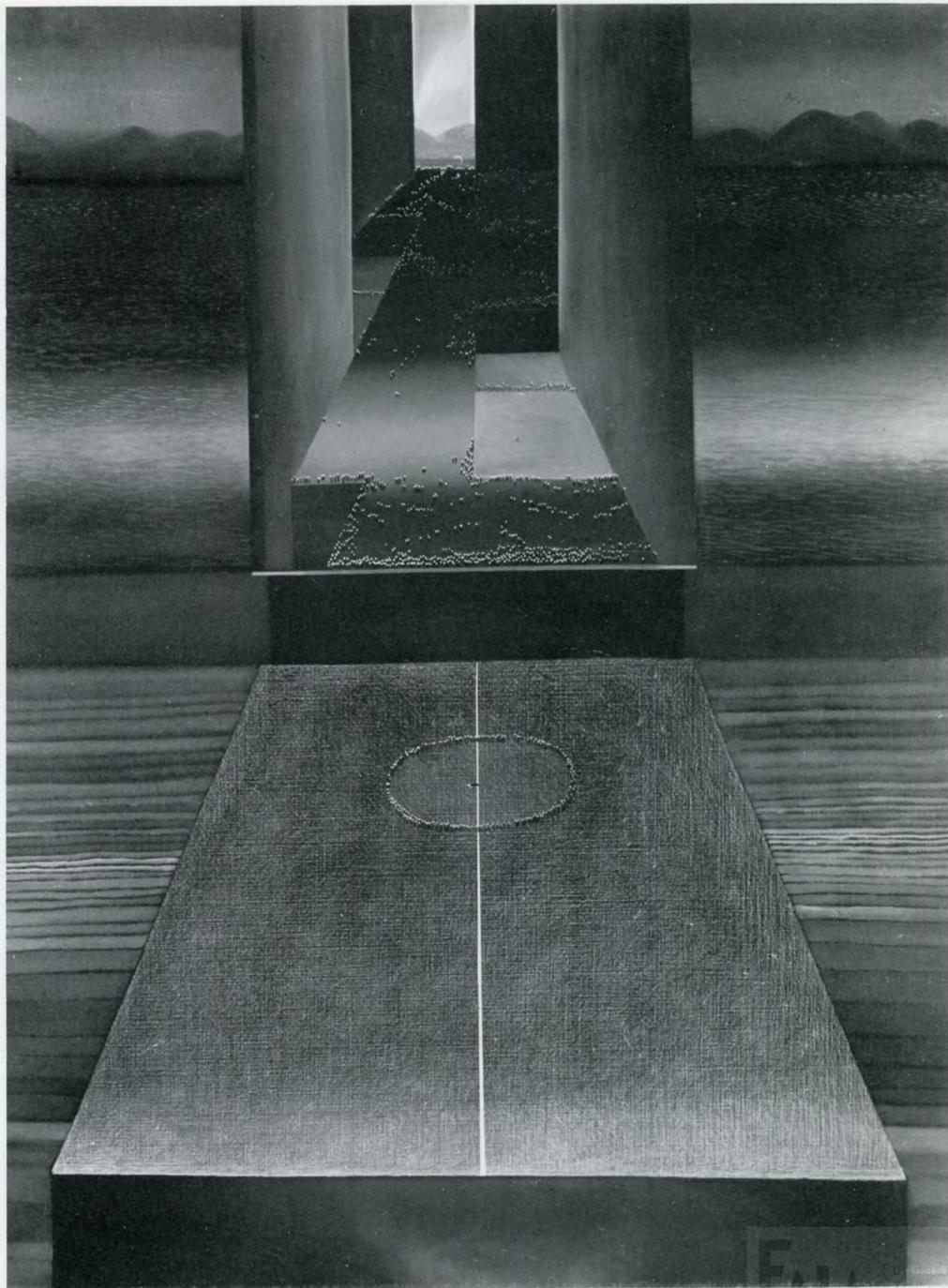
Kat.-Nr. 4
Städtisches
Observatorium
1968



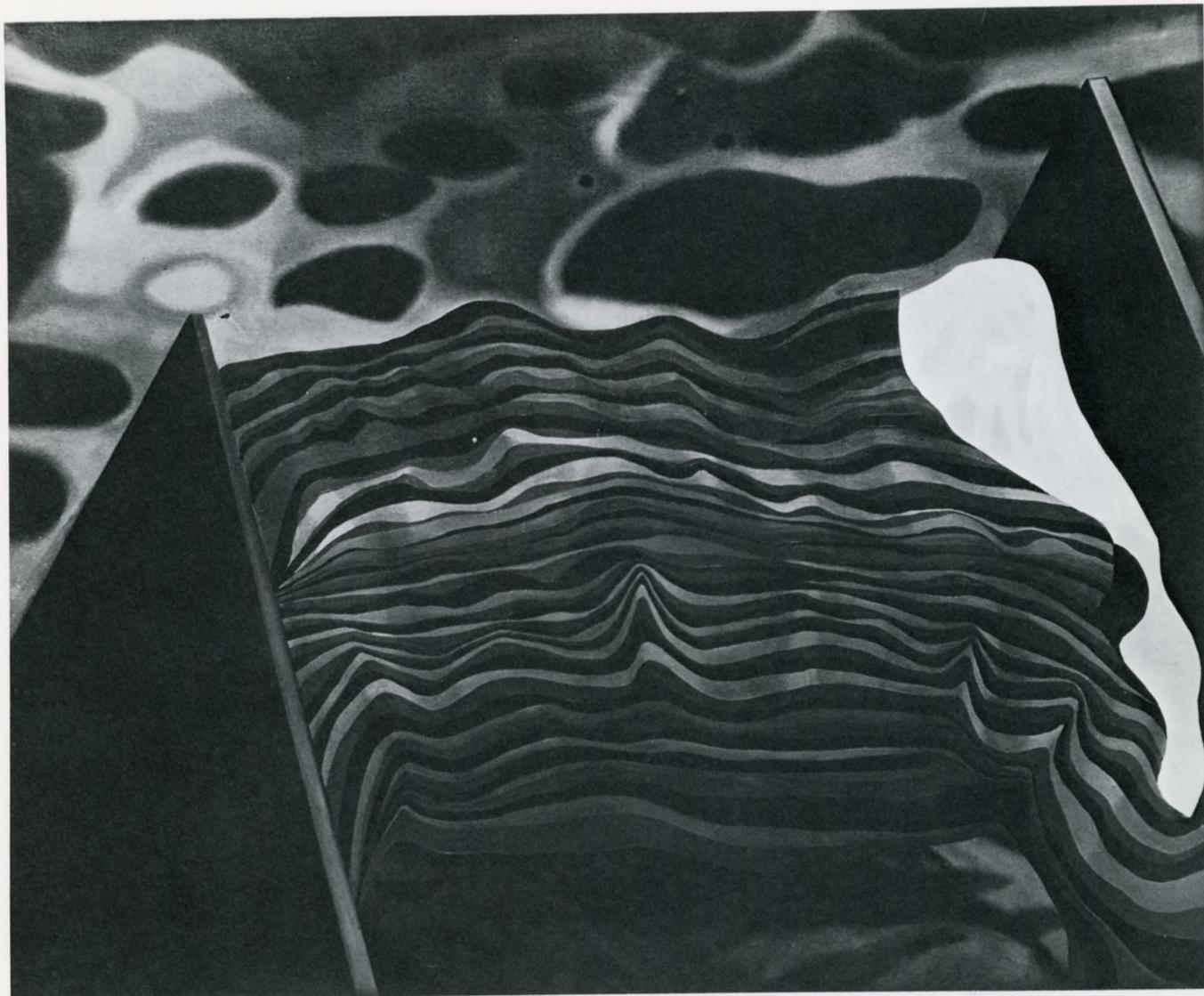


Kat.-Nr. 22
Auf dem Weg nach Machu Picchu, 1975

Kat.-Nr. 20
Die Anden
im Hintergrund
1972

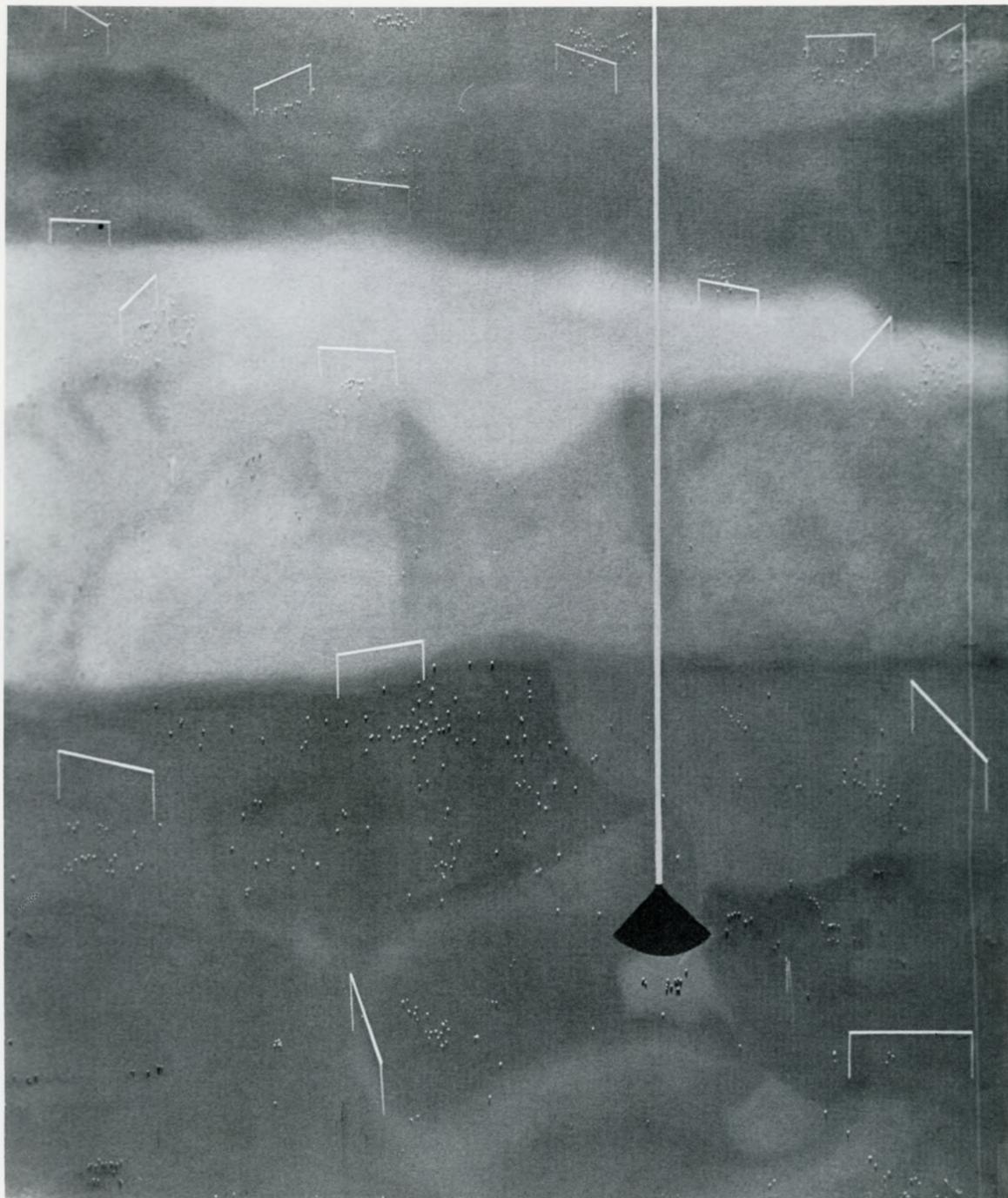


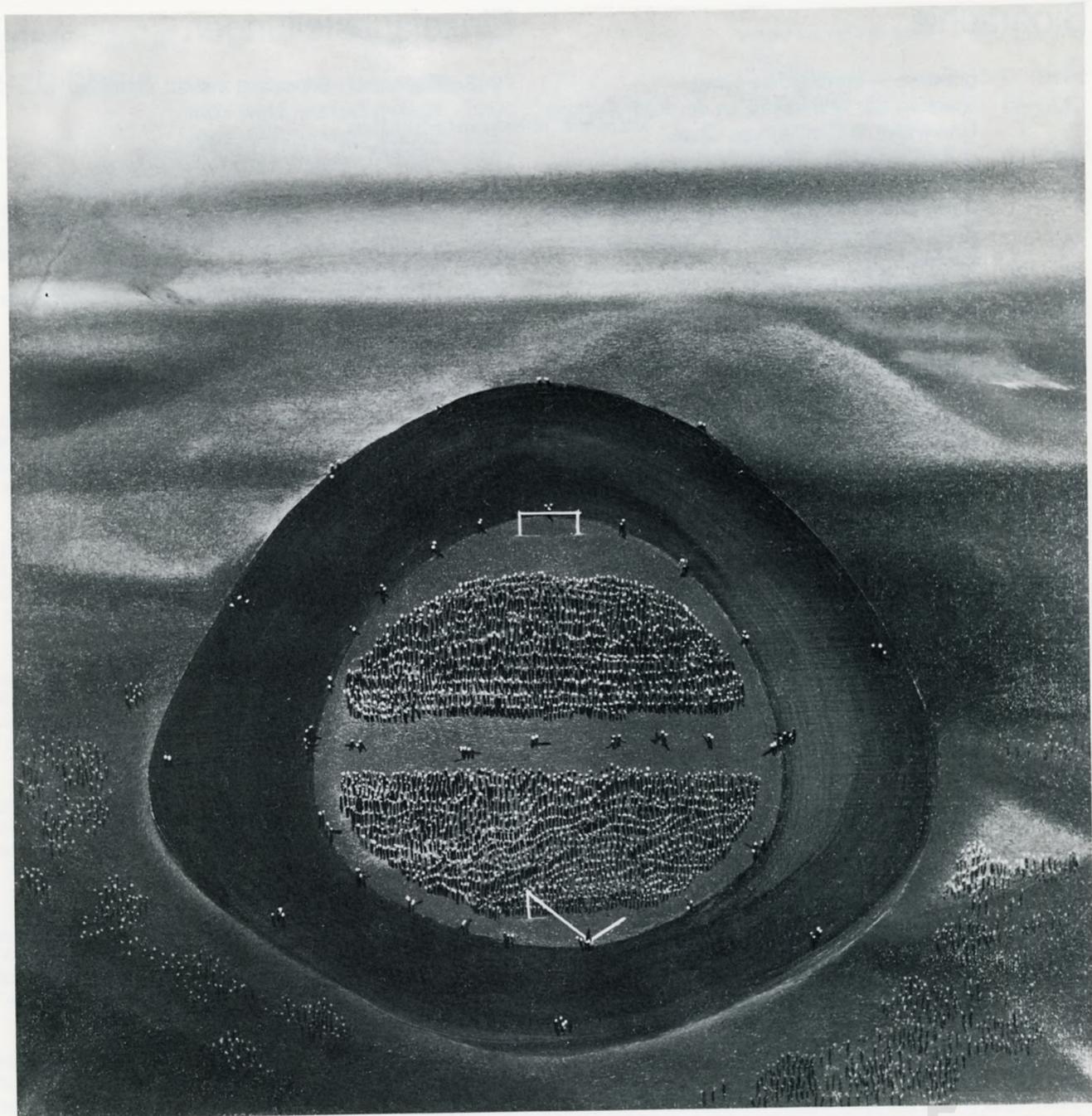




Kat.-Nr 29
Nachtzug nach Concepción, 1973

Kat.-Nr 17
Der Traum
eines Mittelstürmers
1970





Kat.-Nr 42
Schwarzes Stadion, 1974

Biographie

- 1918 geboren in Santiago de Chile
1938–43 Studium der Architektur an der Katholischen Universität in Santiago de Chile
1943–46 Aufenthalt in New York; Studium der Architektur an der Columbia Universität, New York; Master of Architecture; Begegnung mit der avantgardistischen New Yorker Kunstszene
1946–47 Aufenthalt in Havanna/Kuba
1947–50 Erneuter Aufenthalt in New York; Arbeit im »Atelier 17« von Stanley William Hayter
1950–53 Folgt Hayter nach Paris und arbeitet dort erneut in dessen Atelier
1956 Organisiert in Santiago de Chile das »Taller 99« für Radierung, das heute der Escuela de Arte der Katholischen Universität in Santiago eingegliedert ist
1961–64 Direktor des Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile
1964–69 Chilenischer Kulturattaché in den U.S.A.
1969–73 Direktor des Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile
1974 Übersiedlung nach Barcelona
1975 Reise durch die Bundesrepublik

Einzelausstellungen

- 1943 Chilenisch-Britisches Institut, Santiago
1945 Norlyst Gallery, New York
1950 Bodley Gallery, New York
1952 Per Rom Galeri, Oslo
1954 Instituto de Arte Contemporáneo, Lima
1958 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
1958 Museo de Arte Moderno, Rio de Janeiro
1958 Museo de Arte Moderno, Saõ Paulo
1959 Galeria Bonino, Buenos Aires
1960 Instituto de Arte Contemporáneo, Lima
1964 Galeria Bonino, Buenos Aires
1966 Bodley Gallery, New York
1967 Bibliotheca Luis Angel Arango, Bogotá
1967 Palacio de Bellas Artes, Mexico
1968 Palacio Nacional, Guatemala
1968 Galerie Buchholz, München
1968 Galerie Carmen Waugh, Santiago
1969 Tel-Aviv Museum, Tel-Aviv
1969 Estudio Actuel, Caracas
1971 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago
1972 Galeria Rubbers, Buenos Aires
1974 Galeria Pecanins, Barcelona
1975 Galeria Sandiego, Bogotá
1975 Galeria Aele, Madird
1975 Heland Gallery, Stockholm
1976 Galerie Dorsch, Berlin
1977 Städtische Kunsthalle Düsseldorf

Darüber hinaus seit 1945 Teilnahme an zahlreichen Gruppenausstellungen.

Ausstellungs- verzeichnis

Alle Exponate ohne gesonderte Angabe des Eigentümers stammen aus dem Besitz des Künstlers.

Ölgemälde

Die Großstadt

- 1
Die Großstädter
1949
Öl auf Leinwand
104 x 104 cm
- 2
Im Untergrund
1967
Öl auf Leinwand
103 x 103 cm
- 3
Parkansicht
1968
Öl auf Leinwand
126 x 126 cm
- 4
Städtisches Observatorium
1968
Öl auf Leinwand
121 x 91 cm
- 6
Grand Central
1974
Öl auf Leinwand
101 x 127 cm
- 7
Großstädter
1975
Öl auf Leinwand
ca. 40 x 60 cm
Galerie Galax, Göteborg/Schweden

8
Spielbox
1975
Öl auf Leinwand
50 x 50 cm
Jönköping Läns Museum, Jönköping/
Schweden

9
Gebäude
1976
Öl auf Leinwand
92 x 60 cm

10
Innenstadt
1976
Öl auf Leinwand
92 x 60 cm

11
Wohnzimmer
1976
Öl auf Leinwand
92 x 60 cm

12
Das Tunnel
1976
92 x 60 cm
Öl auf Leinwand

Die Spielfelder

13
Spielfeld: Die Wand
1966
Öl auf Leinwand
100 x 125 cm

14
Spielfeld: Avenue B
1966
Öl auf Leinwand
73 x 90 cm

15
Unterirdisches Spielfeld
1967
Öl auf Leinwand
126 x 95 cm

16
Auf dem Spielfeld
1967
Öl auf Leinwand
70 x 70 cm

17
Der Traum eines Mittelstürmers
1970
Öl auf Leinwand
131 x 110 cm
Slg. Instituto de la Cultura Hispanica, Madrid

18
Das Spiel
1976
Öl auf Leinwand
60 x 92 cm

Die Anden

19
Ausblick von Tikal
1971
Öl auf Leinwand
106 x 127 cm

20
Die Anden im Hintergrund
1972
Öl auf Leinwand
141 x 104 cm

21
In den Anden
1972
Öl auf Leinwand
141 x 103 cm

22
Auf dem Weg nach Macchu Pichu
1975
Öl auf Leinwand
127 x 127 cm

23
Macchu Pichu am Amazonas I*
1976
Öl auf Leinwand
92 x 60 cm

* Macchu Pichu liegt unmittelbar am Fluß
Urubamba; gemeint ist hier das gesamte
Amazonas-Quellgebiet.

24
Die Mayas
1976
Öl auf Leinwand
92 x 60 cm

Das Bett

25
Bett eines Tormanns
1971
Öl auf Leinwand
126 x 100 cm

26
Isla Negra*
1971 75
Öl auf Leinwand
168 x 145 cm
* Wohnsitz von Pablo Neruda

27
Blaues Doppelbett
1972
Öl auf Leinwand
91 x 63 cm

28
Andenbett
1973
Öl auf Leinwand
127 x 106 cm

29
Nachtzug nach Concepción
1973
Öl auf Leinwand
101 x 126 cm

30
Das Bett
1974
Öl auf Leinwand
72 x 112 cm
Kulturämnden i Jönköpings Kommun,
Jönköping/Schweden

31
Bett in der Großstadt
1975
Öl in Leinwand
127 x 102 cm

32
Wir schiefen am Strand
1976
Öl auf Leinwand
92 x 60 cm

33
Bett, Glas und Nebel
1976
Öl auf Leinwand
90 x 90 cm

Die Highway

34
Highway über Schwärze
1975
Öl auf Leinwand
92 x 64 cm

35
Vom Meer zum Gebirge
1976
Öl auf Leinwand
ca. 180 x 120 cm
Slg. Karin und Ulf Hjertonsson,
Stockholm/Schweden

Der Tango

36
Tango-Bar
1975
Öl auf Leinwand
90 x 90 cm
Galerie Galax, Göteborg/Schweden

37
Mitternachtsklub
1976
Öl auf Leinwand
92 x 60 cm

38
Nacht und Tag
1976
Öl auf Leinwand
73 x 50 cm

39
Tango-Festival
1976
Öl auf Leinwand
92 x 60 cm

40
Wir tanzten die ganze Nacht
1976
Öl auf Leinwand
60 x 92 cm

Das Schwarze Stadion

- 41
Schwarzes Stadion
1974
Öl auf Leinwand
50 x 50 cm
Privatslg. Madrid
- 42
Schwarzes Stadion
1975
Öl auf Leinwand
50 x 50 cm
Slg. Lennart Klackenber,
Saltsjöbaden/Schweden
- 43
Schwarzes Stadion
1976
Öl auf Leinwand
94 x 63 cm
- 44
Großes Schwarzes Stadion
1977
Öl auf Leinwand
100 x 130 cm

Chile

- 45
Eines frühen Morgens
1974
Öl auf Leinwand
89 x 59 cm
- 46
Neruda wartet
1974
Öl auf Leinwand
150 x 150 cm
Slg. Ingemar Lindahl, Stockholm/Schweden

- 47
Victor Jara
1975
Öl auf Leinwand
130 x 89 cm
- 48
Die Moneda brennt
1976
Öl auf Leinwand
97 x 130 cm
- 49
Brief aus Chile I
1976
Öl auf Leinwand
60 x 92 cm

- 50
Brief aus Chile II
1976
Öl auf Leinwand
60 x 92 cm

- 51
Neruda in seinem Haus
1976
Öl auf Leinwand
92 x 60 cm

Aquarelle

Highway

- 52
Die großen Kristalle
1975
Aquarell
52 x 31 cm
- 523
Highway zum Himmel
1976
Aquarell
25 x 32 cm
- 54
1976
Aquarell
27 x 20 cm

Das Bett

- 55
Bett im Nebel
1976
Aquarell
25 x 32 cm
- 56
Blaues Bett
1976
Tempera
34 x 24 cm
- 57
Schläfer
1976
Aquarell
32 x 25 cm

Der Tango

58
Tango am Meer
1976
Tempera
33 x 52 cm

Chile

59
Carmelo Soria
1976
Aquarell
31 x 52 cm

60
Schwarze Anden
1976
Aquarell
31 x 52 cm

61
Brief aus Chile
1976
Aquarell
31 x 52 cm

62
Brief aus Chile / Die Anden
1976
Aquarell
52 x 31 cm

63
Pablo Neruda
1976
Aquarell
52 x 31 cm

64
Victor Jara
1976
Aquarell
52 x 31 cm

65
Der Sturm im Fenster
1976
Aquarell
52 x 31 cm

Der Regen

66
Die Anden am Fenster
1976
Aquarell
52 x 31 cm

67
Es wird regnen
1976
Aquarell
52 x 31 cm

68
Menschen im Gebirge
1976
Aquarell
52 x 31 cm

69
Das Maß von Schwarz
1976
Aquarell
52 x 31 cm

70
Der Wasserfall
1976
Aquarell
52 x 31 cm

71
Winterfenster
1976
Aquarell
52 x 31 cm

72
Zeugen: Die Kinder
1976
Aquarell
31 x 52 cm

Impressum

Herausgeber: Städtische Kunsthalle
Düsseldorf
Direktor: Jürgen Harten
Redaktion und Gestaltung:
Dr. Katharina Schmidt
Übersetzung aus dem Spanischen S. 3:
Aurora de la Valgoma, Düsseldorf
Fotos: Walter Klein, Düsseldorf
Druck: Hub. Hoch, Düsseldorf

März 1977

