CHILENISCHE KUNST HEUTE

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

CHILENISCHE KUNST HEUTE

Staatliche
Galerie
Moritzburg Halle

Fundación
NEMESIO
ANTÚNEZ

Carlos Maldonado

Chilenische bildende Kunst heute

Die bildende Kunst Chiles, ebenso wie der Gesang, die Literatur und der Film, haben während der Jahre des Exils die Anerkennung des internationalen Publikums errungen.
Die Anzahl, die Qualität und das Niveau der Personal- und Kollektivausstellungen sowie die wohlwollende Aufnahme durch die Kunstkritik sind einiger Betrachtungen wert.
Innerhalb der chilenischen Malerei existieren verschiedene Tendenzen, die den unterschiedlichen schöpferischen Methoden entsprechen. Es gibt keinen Zweifel, daß diese oder jene ähnlich gute Ergebnisse erzielen, hervorgerufen durch die Tatsache, daß die Mehrzahl der Künstler gemeinsame ästhetische Konzeptionen teilen, die sich im Verlauf der sozial-politischen Ereignisse der letzten zwei Jahrzehnte herausgebildet haben.
Momentan besteht die Aufgabe der chilenischen kulturellen Bewegung darin, die Einheitlichkeit zu wahren und zu festigen, sowie sich weiterzuentwickeln. Und dies, obwohl ihre Vertreter in nicht weniger als fünfzig Ländern verstreut leben, einschließlich Chile.

Über die Entstehung der modernen chilenischen Malerei

Die erste Tendenz, die die Suche nach einer eigenen Sprache zeigt, war die sogenannte **„Generation von 1913"**, die sich gegen den Spätromantizismus und eine sich an Frankreich orientierende Malerei im Stile der Pompiers wandte. Beeinflußt durch die Anwesenheit des spanischen Malers Fernando Alvarez de Sotomayor, des späteren Direktors des Prado, arbeiteten diese jungen Künstler (Arturo Gordon, Pedro Luna, Pachin Bustamante u. a.) am Thema der chilenischen Landschaft, des Genrebildes und des Portraits.

Die **Gruppe „Montparnasse".** Durch eine Gruppe junger Künstler, die in Frankreich studiert hatten und von 1920 bis 1930 in die Heimat zurückkehrten, gelangen der Spätimpressionismus und Faurismus erst spät nach Chile.
Man nimmt an, daß einer von ihnen, Luis Vargas Rosas, 1923 das erste abstrakte Bild in Chile malte. Camilo Mori, der hervorragendste Vertreter dieser Gruppe, sagte damals: „Europa ließ mich verstehen, daß die Malerei nicht in der Funktion der Realität besteht, sondern auf Grund ihrer selbst, und daß die Klassiker, mehr als die Realität, das malerische Gesetz malten."[1]
Den dritten wichtigen Impuls erhielt in diesem Jahrhundert die chilenische Kunst um 1940 durch die mexikanische Wandmalerei. Diese formte die **„Amerikanische Tendenz"**, zu der u. a. Pedro Lobos, Julio Escamez, Jose Venturelli, Hermosilla Alvarez, Carlos Faz und Samuel Roman gehörten.
Einige Jahre später drang **der Abstraktionismus** in die chilenische Malerei über transnationale Gesellschaften ein, die eine Art Mäzene des 20. Jahrhunderts waren. Es entstand eine Kunst, die logischerweise in ihrer renovierenden Vitalität schon kastriert war. „Offiziell" entwickelte sich in diesen Jahren eine kosmopolitische Malerei in Chile ohne Identität, ohne Heimat und ohne sozialen Sinn. Sich auf den „Salon Oficial 1950" beziehend, sagte der Kritiker A. Goldschmidt: „Dieser Salon bestätigt nur einmal mehr unsere nationale künstlerische Realität und ist ein Teil aller Folgen eines historischen Abfalls, seines Romantizismus und seiner Tendenzen zu einer europäisierenden „Pompier"-Malerei. Dieser gegenwärtige Salon resümiert, synthetisiert und bestätigt als verallgemeinertes Ergebnis alle jene Charakteristika einer nicht substantiellen und devitalisierten Malerei ohne spirituellen oder emotionalen Horizont, ohne Licht . . ."[2]
Der Prozeß der **aktuellen chilenischen Malerei** beginnt sich in den sechziger Jahren abzuzeichnen, es ist die Epoche, in der sich eine fortschrittliche kulturelle Bewegung formiert. Sie beginnt, radikale Umwandlungen auf allen künstlerischen Ge-

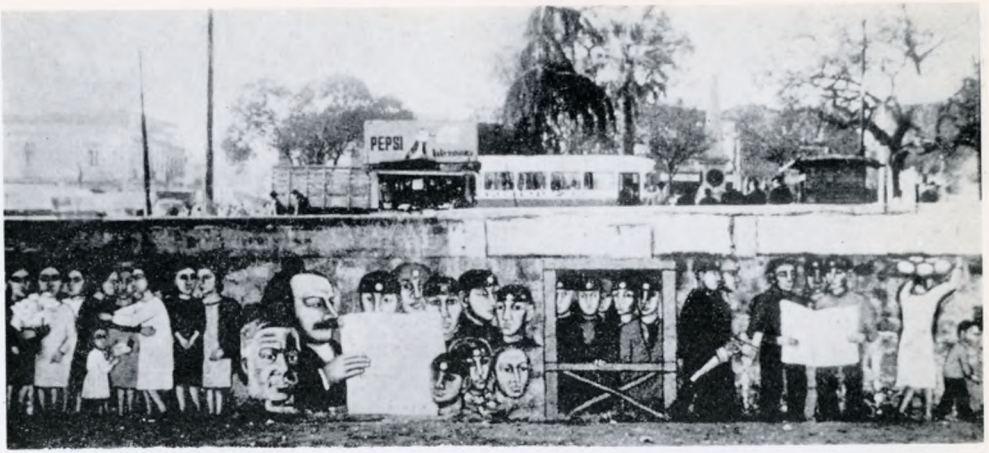
NEMESIO ANTÚNEZ

bieten zu unternehmen (neues chilenisches Lied, Verbreitung von Laientheatern, experimenteller Film mit sozialen Themen, neue Prosa usw.). Studenten, Angestellte und Hochschullehrer erkämpfen durch Reformbewegungen eine Verbesserung der Ausbildung an den Universitäten, die stets ein Zentrum kultureller Tätigkeit waren.
Andererseits erfuhren die europäische und die nordamerikanische Kunst auch eine Wandlung, die von den chilenischen Künstlern nicht übersehen wurde. Die nichtfigurative Kunst kämpfte in diesen Jahren in den Pariser und New Yorker Salons im Rückzug, die alten festgefahrenen Formen wurden hinfällig und von New Cool, Pop Art, Cine Document, Happening-Theater und novela testimonio abgelöst.
Am Ende der sechziger Jahre war der Wunsch nach einer künstlerischen Kommunikation allgemein. Hier kann man den Einfluß Roberto Mattas und Pablo Nerudas auf die chilenischen Künstler nicht leugnen. Der große Dichter hatte in der Praxis gezeigt, daß man, ohne die Tiefe eines Werkes zu opfern, wie z. B. in „Aufenthalt auf Erden", zu einer transparenten poetischen Einfachheit wie im „Canto General" oder in „Elementare Oden" kommen kann, die das Volk verstehen und mit der es sich identifizieren kann.
Die Kunst ist immer ein bewegtes Suchen, und dieses Suchen in der chilenischen Kulturbewegung der Gegenwart – wie auch in der übrigen lateinamerikanischen Kunst – ist das Suchen nach ihrer kulturellen Identifikation, ist das Bemühen, zu einem „Hispano-Amerika" zu kommen, wie seiner Zeit José M a r t i sagte.
Wir wollen uns nicht darüber auslassen, denn es würde uns vom Thema abbringen, welch enorme Bedeutung der Sieg Salvador Allendes 1970 für die chilenische Kunst hatte. Man kann sagen, daß der charakteristische Zug, den es auf kulturellem Gebiet in den drei Jahren der Unidad Popular gab, die große Ausbreitung war, die die künstlerische Arbeit erfuhr. In den Gewerkschaften, den Schulen, Siedlungen, Stadtvierteln, in den Zentren der Agrarreform entstanden künstlerische Gemeinschaften, Musik- und Theatergruppen; es wurden unzählige Ausstellungen organisiert oder die sozialen Räume ausgeschmückt, es wurden wie nie zuvor viele Auflagen Literatur in Volksausgaben zu niedrigen Preisen herausgegeben. Die Mehrzahl der Künstler und Kunststudenten widmeten in diesen drei Jahren ihre ganzen Kräfte der Aufgabe, die künstlerische Arbeit im Volke zu entwickeln und zu lenken.
Die bildende Kunst leistete einen Beitrag von besonderer Tragweite unter der massiven Mitarbeit des ganzen Landes, indem Arbeiter und Studenten in die Herstellung volkstümlicher Wandmalereien einbezogen wurden. Tausende Jugendliche arbeiteten mit Begeisterung in den Brigaden der Wandmaler, einige dauernd, andere vorübergehend. Sie entzündeten Farbe, Poesie und bewegende Symbole auf Kilometern von Mauern. Die internationale Kunstkritik hat dieses unvergleichliche sozio-kulturelle Phänomen wegen seiner Ausdehnung und seiner unverfälschten Volksverbundenheit überschwenglich eingeschätzt. Sie verglich seine revolutionäre Bedeutung mit der mexikanischen Wandmalerei und dem „Vallismo" Kubas (informierende Malerei auf fortlaufenden Transparenten).

Die Kunst in der Hauptstadt und in den Provinzen

Die Kunsttendenzen auf der Suche

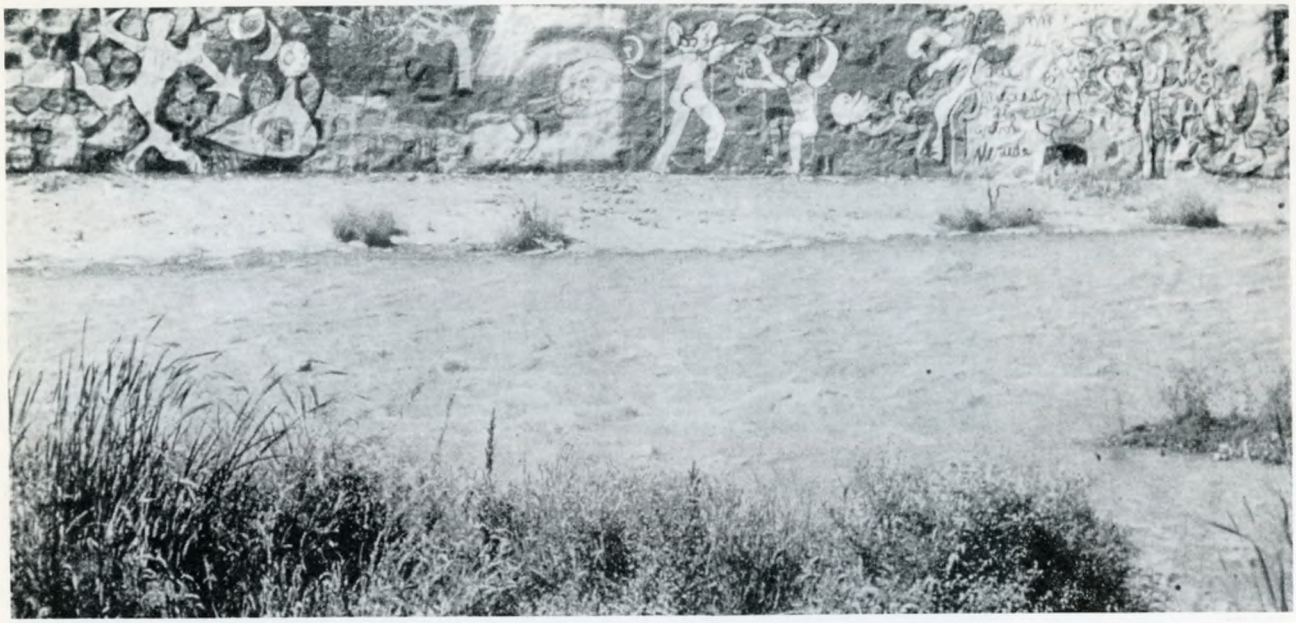
Die außerordentliche Breite, welche dieser Weg hat, liegt unserer Ansicht nach in dem pluralistischen Wesen begründet, das der revolutionären Bewegung in Chile seit ihrer Geburt eigen ist.
Der Maler José B a l m e s bemerkt dazu: „Während der Unidad Popular entwickelte sich eine absolute Freiheit im Sinne eines Suchens, der schöpferischen Arbeit, fremd jeder von oben angeordneten Arbeitsnorm. Es gab keinen einheitlichen ästhetischen Kanon, auch nichts Ähnliches . . ., wenn auch, so glaube ich, in der Kunst auf irgendeine Weise derjenige, der sich nicht in den Kampf einschaltet, in der Realität ein schlechter Maler ist, so gibt es doch nicht nur eine einzige Art, diese Realität zu interpretieren. Wäre



Wandmalerei am Mapocho-Fluß. 1963—64. (Kollektivarbeit)

Wandmalerei. Santiago. 1964. (Unterstützung der Präsidentenwahl)

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



Wandmalerei am Mapocho-Fluß. 1972. (~~R. Matta und~~ "Malerbrigade) - RAMONA PARRA)

Karton für ein Wandbild um 1972. (Malerbrigade „Ramona Parra")

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

das so, so genügte ein einziger Künstler. Auf diesem Prinzip beruht der Reichtum der Kunst."[3] Um diese Behauptung zu illustrieren, ist es wichtig, die Entwicklung von zwei Tendenzen in unserer bildenden Kunst sichtbar zu machen, eine so legitim wie die andere, die sich nicht nur mit einer einfachen schöpferischen Freiheit erklären lassen, sondern hauptsächlich auf Grund ihrer verschiedenen Umwelt entstanden sind, ihrer unterschiedlichen physischen Realität, Geografie, Milieu, Klima, Bevölkerung und Kultur. Und in dieser Verschiedenheit der schöpferischen Tendenzen scheint es uns, daß auch der Faktor der künstlerischen Funktionalität im Sinne eines Strebens nach größtmöglicher Wirkung in Bezug auf die Umwelt, in der das Werk geboren ist und an welche es gerichtet ist, eine Rolle spielt.

Es handelt sich um die künstlerischen Tendenzen, entstanden in den Provinzen und in der Hauptstadt, die in die sechziger Jahre mit Vitalität und neuem Geist einbrechen. Während sich in den ersteren Konzepte formen, die verwurzelt sind in der prähispanischen Kunst, in der mexikanischen Wandmalerei, in der neuen lateinamerikanischen Literatur und in der Folklore, orientiert sich die in der Hauptstadt entstehende Kunst mehr an der Assimilation und der kreativen Wiederbearbeitung europäischer und nordamerikanischer Tendenzen der Moderne, woraus das Erbe der 50er Jahre resultiert.

Die Kunst in der Hauptstadt

wird unserer Meinung nach von zwei Faktoren geformt: an erster Stelle ist es der hohe Grad, in dem man in den Hauptstädten unseres Subkontinentes die kulturelle Durchdringung und eine dementsprechende kosmopolitische Vision erfährt, und zweitens ist die Realität einer lateinamerikanischen Hauptstadt eine Widerspiegelung – wenn auch nur scheinbar – der Konsumgesellschaft, in die derartige Manifestationen eingepflanzt wurden.

Die Pop-Art kann beispielsweise in einer lateinamerikanischen Hauptstadt eine gewisse Bedeutung erlangen, durch das Gewicht, das hier die Reklame im Fernsehen, an den Wänden, in den Zeitungen, in den Zeitschriften, Lichtreklamen usw. erreicht, die für jene Kunstrichtung ein expressives Arsenal bildet. Aber für die Einwohner einer Kleinstadt verliert die Pop-Art jeden Sinn, da sie hier jede signifikante Assoziation verliert. Die Künster der Hauptstadt, sowohl die ersten Vertreter der gegenstandslosen Kunst, als auch ihre jüngeren Nachfolger, sahen ihre Aufgabe darin, eine Ästhetik des Vergänglichen, des Alltäglichen zu schaffen, um zur Mehrheit des Volkes zu gelangen.

Gegen 1963 fanden die ersten Protestausstellungen statt von Guillermo Nuñez, José Balmes, Gracia Barrios, bald darauf Eduardo Bonati, Alberto Perez, Francisco Brugnoli u. a., die auf dem Gebiet der damals dominierenden gegenstandslosen Kunst und abstrakten Malerei die führenden Künstler waren. In einem analysierenden Artikel bemerkte der Autor dieses Beitrages im Jahre 1966 folgendes: „Bei einigen gegenstandslosen Malern gibt es eine notable Sensibilität für die sozialen Probleme, die den gegenwärtigen Menschen ängstigen (...). Letztlich, mit dem Wunsche, neue Mittel zu schaffen, die dazu dienen sollen, ihre fortschrittlichen Bemühungen innerhalb des Rahmens der gegenstandslosen Malerei auszudrükken, habe sie einige wichtige Ergebnisse erzielt, die außerdem neuartige Kombinationen von Elementen verwenden, die die Ausdrucksmittel der Malerei bereichern.

Balmes z. B. hat eine neue Technik von Ausschnitten aus der Presse gezeigt unter Verwendung von schreienden Überschriften zu der nordamerikanischen Intervention in Santo Domingo. Guillermo Nuñez hat zum gleichen Zweck Fotosilkscreen über Vietnam und das Massaker an den Arbeitern der chilenischen Mine „El Salvador" genutzt, zusammen mit abstrakten Figuren. In beiden Fällen handelte es sich um Protestausstellungen, und beide Künstler haben Beiträge

NA NEMESIO ANTÚNEZ

tiefer sozialer und ästhetischer Bedeutung gegeben. Diese Methode, angewandt von den Testimonialistas, wie man die Maler nennen könnte, hat eine große Bedeutung, weil sie in der Zukunft eine der prinzipiellen Charakteristiken der gesamten chilenischen künstlerischen Bewegung darstellen sollte, die man zusammenfassend als eine Verschmelzung der experimentellen Beiträge der modernen Malerei und der realistischen, manchmal fast naturalistischen Elemente, die den Inhalt bestimmen, betrachten kann. Und damit übertreffen die ersteren bei weitem das Niveau reiner Ästhetik, welches von den europäischen Künstlern konzipiert wurde, und die zweiten brechen das beschreibende Schema und bringen sie mehr in Einklang mit der zeitgenössischen künstlerischen Sensibilität. Der Wortschatz jener Künstler und der jüngeren, die ihren Schritten folgten, besteht aus den gebräuchlichsten Elementen, mit denen der Mensch täglich in Berührung kommt."[4]

Mario I r a r r a z a b a l, Vertreter der jüngeren Generation (geboren 1940), sagte in einem Interview: „Ich habe in Fabriken gearbeitet, in Siedlungen und habe entdeckt, daß in den Leuten dort ein neues Leben pulsiert. Mich ziehen die Menschen, die eng mit den unmittelbaren Problemen verwachsen sind, sehr an. Die Kunst sollte diese Probleme ausdrücken. Für mich ist es fundamental, diese verschiedenen Themen aufzugreifen, das tägliche Leben; aber dabei versuche ich in die Tiefe zu gehen (. . .). Das Problem ist, von der Realität aus zur Kunst vorzudringen und nicht die Wirklichkeit von der Kunst aus zu suchen."[5]

Die Veränderungen, die sich in der Hauptstadt innerhalb von etwa fünf bis sechs Jahren vollzogen hatten, waren beachtlich, denn sie durchliefen den langen Weg vom „Bild-Objekt", schön in sich und seinen eigenen Gesetzen gehorchend, zu dem, was wir als „Materialbild" mit klarer sozialer Aussage bezeichnen können, wie z. B. die Werkzeuge, bemalt und an eine Tafel geheftet von Carlos V a s q u e z oder die Metallnetze mit angedeuteten Figuren von Ricardo M e s a.

Der größte Teil der hauptstädtischen Künstler, unter ihnen vorrangig die junge Generation, folgte einer experimentellen Ästhetik, in welche viele Beiträge des europäischen und nordamerikanischen Neorealismus einflossen, aber unter den Bedingungen einer sozialen Thematik, deren Mittelpunkt der Mensch war. Man entschied sich nicht für eine irrationale Flucht in irgendeinen ausländischen Stil, sondern man suchte den Dialog mit den universellen Kunstrichtungen, analysierte sie, um zu ihrem Wesen vorzudringen und paßte sie unserer Realität und unseren historischen Notwendigkeiten an.

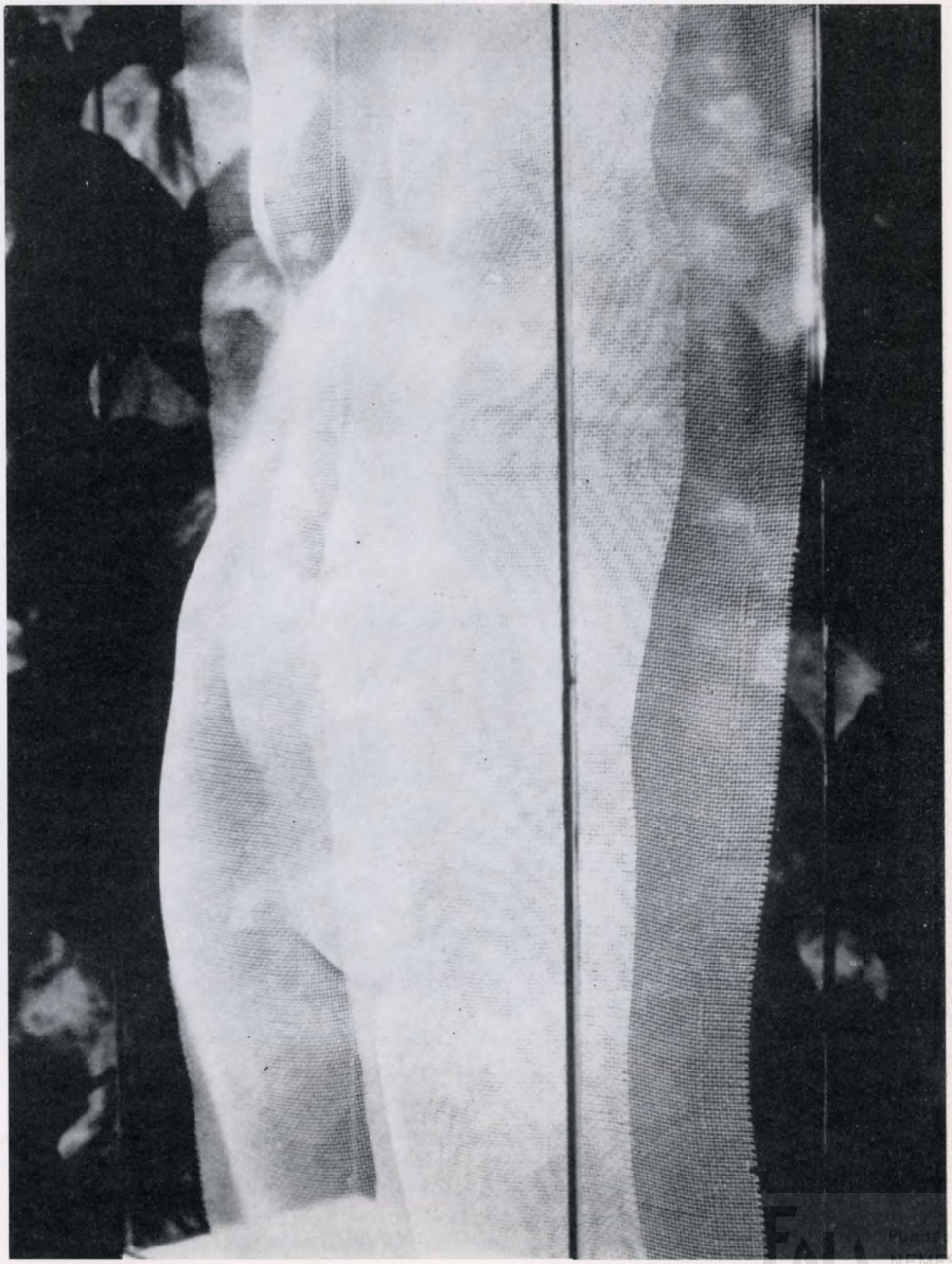
Die Wiederbelebung der amerikanischen Tendenzen

Die Bildende Kunst in den Provinzen

Dem Anschein nach zeigt sich diese Richtung eher wie eine Erweiterung der amerikanischen Tendenz, die in Chile um das Jahr 1940 entstanden war und die sich als eine kleine Insel auch gegen den stürmischen Anprall des Abstraktionismus der fünfziger Jahre behauptet hatte. Aber in Wahrheit ist das nicht so: der Unterschied zu den Absichten der Generation von 1940 ist gewaltig. Die neue Haltung geht einen großen Schritt weiter zu einem höheren Niveau der Umsetzung der Wirklichkeit, und ist nur zu vergleichen mit der Überwindung des Kreolismus in der lateinamerikanischen Literatur in denselben Jahren.

Es verschwinden von der Leinwand das Kleinliche, das Erzählerische und viele Klischees, die man der mexikanischen Wandmalerei entnommen hatte. Die Suche nach einer lateinamerikanischen Idendität richtet sich jetzt zu den Wurzeln Lateinamerikas, zu einer größeren Tiefe, die sich in einer distanzierten historischen, symbolischen und umfassenden Vision einer weitreichenden Zeitanalyse ausdrücken wird, die selbstverständlich mit dem Konzept der hauptstädtischen Kunst kontrastiert.

Fundación Nemesio Antúnez



9 Ricardo Mesa. Torso. 1976

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Jose Venturelli. Wandmalerei im Universidad de Chile-Gebäude. 1950. (Ausschnitt) Reproduktion

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Um zu belegen, was wir behaupten, nehmen wir ein Beispiel aus der Grafik. Während der Wahlkampagne nutzt José Balmes die Stiefel eines Soldaten, der damit gegen das Volk vorgeht, als Motiv. Im Unterschied dazu wählt ein Vertreter der amerikanischen Linie wie Santos Chavez die poetische Gestalt eines Mädchens oder das symbolische Bild eines indianischen Kriegers. Der Ursprung dieser Richtung ist leicht zu erkennen. Die Künstler, die ihr in den Jahren 1940–50 angehörten, wie Julio Escamez, Pedro Millar, Santos Chavez, kamen aus den Provinzen Arauko und Concepcion (mit einem gewissen Einfluß der Kultur der Mapucheindiander) oder Valparaiso (Industriezone mit hoher Konzentration von Arbeitern und Bergleuten und auch ausgedehnten Agrargebieten); von dort kommen Carlos Hermosilla, Petro Lobos usw. Außerdem schuf Siqueiros während seines Aufenthaltes in Chile gemeinsam mit Venturelli, de la Fuente und Escamez Wandmalereien in der Zone von Chillan und Concepcion. Hier müssen wir auch die Bildhauer Samuel Roman und Marta Colvin nennen, die trotz der Verschiedenartigkeit ihrer Stile erwähnenswerte Künstler und Verteidiger einer amerikanischen Richtung in unserer Kunst sind.

In den Jahren ab 1960 entsteht eine ähnliche Situation im Norden, besonders um die Universitäten um Antofagasta und in geringerem Maße in den anderen Universitätszentren wie Arica und La Serena, und in den südchilenischen Städten Concepcion und Temuco. Zu den Vertretern dieser Bewegung im Norden gehörten Hernando Leóη, Guillermo Deisler, Jorge Flores, Margarita Pellegrin, Waldo Valenzuela, Osvaldo Silva, Teresa Montiel, Luis Araneda, Gregorio Berchenko u. a. Der sogenannte „Große Norden" Chiles ist vom Zentrum des Landes durch mehr als Tausend Kilometer getrennt und besteht zum größten Teil aus Wüste (Atacama). Deshalb steht dieses Gebiet näher dem Norden Argentiniens, Boliviens und Südperus und gehört kulturell zum Andinen Raum (speziell zum Kulturkreis Tahuantinsuyu – Reich der Inkas – spürbar noch in den Dörfern der Präkordilliere). Dieser Umstand bewirkt, daß der Sinn eines Hispano-amerikanischen und eines eigenständigen Erbes in dieser Tendenz im Norden des Landes am gegenwärtigsten ist. Aber der wesentliche Unterschied zu den Tendenzen der Hauptstadt liegt darin, daß man, obwohl man Elemente der modernen Kunst verwendet, nicht aktuelle Dokumente und vertraute Elemente vermischt, sondern daß man sich bemüht, fundamentale Symbole zu schaffen, die in ihrem Wesen das unveräußerlich „Unsere" repräsentieren, welches sich auf das Prähispanische, Kreolische und die lateinamerikanische Gegenwart bezieht. Das in dieser Richtung erreichte Niveau läßt den Kritiker Victor Carvacho schon 1966 sagen: „Die Maler, die wir in Antofagasta kennengelernt haben, stehen in der Avantgarde der chilenischen Malerei und bilden die erste Gruppe Künstler, die in der Provinz arbeiten und ein mit den besten Künstlern Santiagos vergleichbares Niveau erreicht haben."[6]

Leóη, einer der hervorragendsten Vertreter dieser Gruppe, bemerkte: „Die lateinamerikanischen Künstler haben ihre Wurzeln in Lateinamerika, in Europa, in Afrika. Die wir hier auf unserem Kontinent haben, sind zahlreich, und es macht sich notwendig, dieses wunderbare Erbe auszuwerten und in den schöpferischen Prozess mit einzubeziehen. Ich denke, daß der Flug nach der sogenannten „Universalkunst" die tiefe Sorge um diese Identifikation mit den nationalen und lateinamerikanischen Wurzeln einschließen muß. Aber man darf das nicht mit der oberflächlichen Art eines Folklorismus, der sich nur äußerlich verkleidet, verwechseln . . .

Die Wurzeln, die wir in Europa haben, bleiben auch lebendig. Aus dem Wissen und dem aktiven Kontakt mit der europäischen Kultur haben wir viel zu entnehmen, auszuwählen und aufzubauen, um zu einer Synthese zu gelangen, die es uns gestattet, diesen lateinamerikanischen, indioamerikanischen Menschen oder den afroamerikanischen, kennenzulernen und zu verstehen . . ."[7]

Man soll aber nicht denken, daß diese „ameri-

NEMESIO ANTÚNEZ

kanische Tendenz" sich ausschließlich auf die Provinzen beschränkt. In Santiago verstehen sich als zu dieser Tendenz gehörend mehrere bekannte Künstler, wie Mario Toral, Petro Millar, Santos Chavez, Raul Sotelo usw. und einige Maler, die aus der Schule für experimentelle Kunst (geleitet von Fernando Marcos, Vertreter der amerikanischen Bewegung der vierziger Jahre) hervorgegangen sind wie Luis Tejada, Alejandro Gonzalez, Elsa Urzua, Ismael Norambuena, Sepulveda, Cesar Olhagaray u. a. Einige von ihnen spielten eine große Rolle bei der Entwicklung der Brigaden volkstümlicher Wandmalereien.

Die Annäherung. Die gemeinsamen Züge

Sowohl von der einen als auch von der anderen konzeptionellen Richtung herkommend, ist in der Praxis ein Prozeß beiderseitiger Annäherung zu beobachten, so akzentuiert, daß man es sich schon erlauben kann, in diesem Moment von den allgemeinen Zügen der chilenischen Malerei zu sprechen, obzwar Verschiedenheiten in den schöpferischen Methoden auch weiterhin bestehen.
Die aktuelle chilenische Malerei ist im wesentlichen dazu gekommen, die Bildelemente als Gesamtheit neu zu strukturieren, ohne deshalb die Realität außer acht zu lassen, was ihr gestattet, den Dialog und die Kommunikation mit dem Publikum beizubehalten und gleichzeitig einen sozialen Inhalt mittels der zeichenhaften Assoziation auszudrücken:
Fast ausnahmslos ist in den Werken der chilenischen Künstler das zentrale Motiv (Person oder Gegenstand) nicht in naturalistischer Form gemalt (auch der Gegenstand selbst wird nicht befestigt, wie in der Pop-Art oder in deren gegenwärtigen Abkömmlingen). Es gibt darin eine ästhetische Rekreation mittels einer visuellen synthetischen Metamorphose (Antunez, Chavez, del Carril, H. Leon, Deisler, Toral u. a.), um eine funktionelle Neustrukturierung der Bildelemente für eine dauerhafte expressive Figuration zu erreichen, mit einem mehr oder weniger hohen Grad, im Einklang mit jedem Künstler (Orellana, Bonati, Berna-Ponce, Castro Hansen, Helga Krebs oder Guillermo Nuñez) oder eine expressive Synthese, die darauf zielt, gewisse momentane Geschehnisse (wie eine Momentfotografie) festzuhalten: Balmes, Barrios, Solano, Garcia.
Bei diesen oder jenen Künstlern stehen die zentralen Figuren außerdem vor einem Zwischenraum, der nur aus reinen Abstraktionen besteht (Farbflächen, geometrische Formen, violente Kontraste von Licht und Schatten, Farbübergänge, Materialstrukturen usw.), die dem Zwecke dienen sollen, die erzählerische und imitierende Haltung zu überwinden, um zu erreichen, was wir im Brecht-Theater den „Verfremdungseffekt" nennen. Das bedeutet, daß die Bildwerke einen latenten Inhalt einschließen, den Zuschauer nicht nur durch die symbolischen, erkennbaren oder assoziierbaren Mittel erreichen, sondern grundlegend durch die eigene bildkünstlerische Sprache: die Form, die Farbe, den Rhythmus, die Spannung, die Komposition usw.
Dieser lange und mühsame Weg auf der Suche nach unserer eigenen Identität ist zu einem Grad der Reife gelangt, die der Komponist und Nationalpreisträger Gustavo Becerra so formuliert: „... die chilenische Kultur kann man nicht als das Ergebnis einer isolierten und lokalen Entwicklung ansehen. Die unsere ist eine Kultur in Zirkulation, sie ist eine Kultur, in der Elemente ein- und ausgehen, die von anderswoher kommen und die sich mit unseren eigenen Elementen mischen ... Alle diese Einflüsse werden am Ende unser Eigentum sein, wenn wir sie für unsere Aufgabe nutzbar machen, mit anderen Worten, wenn wir sie mit berechtigtem Anspruch benutzen."[8]
Um diesen kurzen Abriß über die heutige chilenische Kunst abzuschließen, müssen wir sagen, daß unsere bildende Kunst, wie auch die anderen künstlerischen Äußerungen, eine Bedeutung erreicht haben, die nicht nur das Ergebnis der Arbeit einer Gruppe von ausgezeichneten Berufskünstlern ist (und um dem Wesen der Aus-

stellung zu entsprechen, haben wir uns hier fast ausschließlich auf die an der Ausstellung beteiligten Künstler bezogen), sondern sie ist wesentlich das Ergebnis eines kollektiven Schaffens, eines Volksschaffens, oft anonym, aber immer mit ihren Wurzeln den Tiefen jener Erde verbunden, die sie nährt und die sie in kommenden Zeiten wie zu dieser Zeit zum Blühen bringt.

Halle, März 1981

Anmerkungen

1 Antonio Romera: In: Camilo Mori. Santiago 1962, S. 16
2 A. Goldschmidt: In: Pro Arte (Santiago), 1950, H. 9, S. 6
3 José Balmes: In: Araucaria (Madrid), 1968, H. 1, S. 114
4 Carlos Maldonado: In: Jurora (Santiago), 1966, H. 8, S. 114
5 Mario Irarrazabal: Antlitz des Menschen. In: Jahrbuch der Universidad de Chile, Santiago 1970, S. 81
6 Victor Carvacho: Kritik. In: El Mercurio (Santiago), 4. 11. 1966, S. 24
7 Hernando León. Katalog zur Ausstellung in der Kleinen Galerie des Alten Museums. Berlin 1981
8 Gustavo Becerra: Interview. In: Araucaria (Madrid), 1978, H. 2, S. 99

Einige der ausstellenden Künstler formulierten Fragen an den Veranstalter, die von Prof. Raum, Direktor der Galerie, beantwortet wurden.

Was weiß und kennt der Betrachter in der DDR von chilenischer Kunst und worauf stützen sich seine Kenntnisse?

Seit dem Regierungsantritt Allendes kamen Informationen über zeitgenössische Kunst aus Chile. Es waren allerdings nicht die ersten: 1956 war im Verlag der Kunst eine Monografie über José Venturelli mit einem Text von Neruda erschienen. Sie vermittelte eine Akzentuierung des nationalen Charakters chilenischer Kunst, gewissermaßen eine Syntax der chilenischen Bildsprache, die später modifiziert, aber nicht aufgehoben wurde.
Nachrichten über die Kunst in den Jahren der Unidad Popular kamen mit den politischen Berichten, so, wie das politische Leben des sich befreienden Volkes mit Kunst getränkt war: die endlosen, fröhlichen, aufklärerischen und streitbaren Bildbänder an den Mauern und die mobile Kunst, die die gesellschaftlichen Bestrebungen anfeuerte und belebte. Das war im Rahmen der politischen Berichterstattung für die DDR erstrangig mitteilenswert, vor allem seitens der Fotografen. Bald erweiterten reisende Künstler und Kunstwissenschaftler dieses Bild, aber allen waren die Mauerbilder und ihre Schöpfer-Brigaden das Wichtigste. Nach der Beseitigung der gewählten Staatsmacht behaupteten diese Bilder sich weiterhin: in ihrer systematischen Zerstörung lebten sie noch einmal für einen wichtigen Augenblick auf. Auch davon wurden uns Bilddokumente übermittelt.
Inzwischen war die DDR Exil für viele Chilenen geworden. In einigen Städten konnten wir den Versuch beobachten, Ziele und Erfahrungen der Malerbrigaden auf ein sozialistisches Exilland zu übertragen. Die technischen Bedingungen waren teilweise besser. Aber offenbar fehlen hier wich-

NEMESIO ANTÚNEZ

tige Voraussetzungen für das wirkliche Leben solcher Bilder, bei den Auftraggebern und Nutzern vor allem, denen es an Wissen und Verständnis hinsichtlich des kulturellen Hinterlandes, der Ikonografie und Formsprache chilenischer Kunst gebricht. Auch Artikel in der „Bildenden Kunst" und die inzwischen mehrfach möglichen Begegnungen in Ausstellungen und bei Theaterinszenierungen haben das nicht grundlegend geändert.
Natürlich ist den meisten Kunstkritikern und vielen Künstlern die Kunst von Roberto Sebastian Matta ein Begriff – aber dies ist ein besonderes Kapitel.

Es bleibt also eine Art Konfrontation von chilenischer und europäischer Kunst?

Ja. Wir stehen vor den Bildern und Grafiken, ihr dekorativer Reichtum erfreut uns, wir verstehen teilweise ihre Aussagen und Anliegen, erahnen mythologische Bezüge und die Verflechtungen der Traditionen, aber die europäische Denk- und Sehweise versperrt den meisten Menschen das volle Erfassen dieser Kunst.

Kann die Konfrontation dennoch zur fruchtbaren Begegnung werden?

In bestimmter Weise ist sie es längst, weil wir Zugang zu anderen Kunstgattungen, zur Musik, zum Theater, zur Literatur und damit die Basis für ein komplexes Begreifen von dem haben, was chilenische Kunst unverwechselbar und ihren Beitrag zur humanistischen Weltkultur wichtig macht. Aber das ist eben nur ein Ausgangspunkt. Künstler in der DDR sind sicher vor allem von der Kraft und dem Reichtum der Dichtungen Pablo Nerudas inspiriert worden, so wie die Massen von der Musik der Aparcoa und Inti-Illimani. Mit der erwähnten Monografie über Venturelli wurde die Aufmerksamkeit für die gleicherweise expressive wie fast ornamentale Art der Abkürzung geweckt. Dieser vor allem in den Schnitten zum „Canto General" und „Tod auf dem Platz" erstmalig gesehene einprägsame, manchmal monumentale Gestus begegnet uns in manchen Wandbildern, in der Agitationskunst vieler chilenischer Maler im Exil, in Tafelbildern und Ausstattungen von Stücken. In der Beschäftigung mit der Gewalt und Klarheit der Sprachbilder Nerudas und der Bedeutungsintensität seiner Metaphern mag sich die Empfindung für die Schönheit der Formbildungen entwickeln, in der chilenische Maler, sowohl aus einer nicht einfach als lateinamerikanisch zu bezeichnenden und etwa mit der mexikanischen gleichzusetzenden Volkskultur, wie aus der Auseinandersetzung mit der europäischen Moderne schöpfend, ihre Botschaften vortragen.

Sie erwähnten die verschiedenen Traditionen, die in chilenischer Kunst verschmelzen. Wie wird das in Ihrem Lande bewertet?

Noch immer, trotz einiger wichtiger Ausstellungen und Publikationen prähispanischer Kultur, die wir in den letzten Jahrzehnten in der DDR hatten, sind die Kenntnisse von diesem wichtigen Teil der Weltkulturgeschichte gering, sogar verglichen mit dem, was aus Ostasien kommend, zum Bildungsgut wurde. Vor allem fehlen uns anschauliche Vorstellungen von der Kultur der südlichen Kordillere, von der postinkaischen Entwicklung, von noch lebendiger Volkskunst. Wie dies in der professionellen Gegenwartskunst Chiles verarbeitet, aufgehoben wird, begreifen wir vielleicht ansatzweise aus dem allgemeinen künstlerischen Gefühl heraus, ohne wirkliches Verstehen der Wechselwirkungen.
Nur mit dieser wesentlichen Einschränkung können wir auch die Bedeutung der europäischen und amerikanischen Avantgarde für die jüngere Kunstentwicklung in Chile beurteilen. Aber aus der optischen Erfahrung könnte ich jetzt schon fast immer chilenische aus anderen latein-amerikanischen Bildern herausfinden: sie schließen sich zusammen – gleichermaßen durch ihre Offenheit für ein bestimmtes Spektrum von Anregungen, wie durch die Artikulation, in der sie in einem nationalen Sprachstil jeglichen Einfluß umformu-

lieren. Um diese und andere Gemeinsamkeiten zu bemerken, bedarf es sicherlich unseres Abstandes und einer gewissen Konfrontation. Vor dem Kennenlernen chilenischer Kunst in Ausstellungen in der DDR, nicht zuletzt auch in der Intergrafik, mochte einem etwa das Werk Mattas als eine singuläre Erscheinung vorkommen; es erschien als ein dunkles Gebilde in der verwirrenden Vielfalt, die von der Kunstzentrifuge Paris ausgeschleudert wird, nachdem es längst aller nationalen Wurzeln beraubt wurde. Jetzt kann man verstehen, daß Matta vor allem Beeinflusser und nur wenig Beeinflußter ist und dies kraft der Tatsache, daß das Chilenische in seiner Kunst lebt: in einer betäubenden Phantastik von großem Inhaltsreichtum, im skurrilen Humor, im selbstverständlichen Verzicht auf die europäische Konvention der Komposition, in der Sicherheit und Freiheit der Figuration bzw. der Handschrift, in der er seine Figurenwelt dichtet als ein rätselhaftes spannungsvolles System lesbarer Zeichen, als metaphorischen Komplex.
Die Kultur-Strömungen, die von einer alles verschlingenden Metropole wie New York ausgingen, die künstlerischen Reaktionen auf Hektik und Exzeß kapitalistischer Großstädte, auf die Überstrapazierung der Konsumenten mit wahnwitzigen optischen Reizangeboten bei gleichzeitiger Planierung individueller Empfindungsfähigkeiten – das scheint mir die chilenische Bildsprache stärker geprägt zu haben als die „klassische" Moderne, und zwar die figurative und realistische Kunst nicht weniger als die gegenstandslose, konstruktivistische. Unterschiedlich ist „nur" die persönliche Konsequenz aus der Herausforderung.

Gibt es in dieser Beziehung einen Unterschied zu dem für die deutsche Kunst typischen Verhältnis zur Tradition und zu den zeitgenössischen Strömungen? Und wo sehen Sie Parallelen von deutscher und chilenischer Kunst?

Wie chilenische und DDR-Künstler ihre Verantwortung in den großen politischen Kämpfen unserer Tage verstehen und in der künstlerischen Arbeit wahrnehmen, das ist für mich die entscheidende Parallele. Ansonsten sehe ich eine Fülle von Verschiedenheiten, zumindest in dem, was ich der Sprache der Bilder entnehmen kann. Chilenische Kunst hat für mich einen strengeren, mehr dekorativen und ornamentalen Formwillen, vielleicht entscheidend bedingt durch die indianische Tradition, aber auch im Sinne antikischer Klarheit; auch da, wo sie expressiv ist oder vom Expressionismus beeinflußt. Ihre Phantastik ist weniger intellektuell, mehr von märchenhafter Poesie und urwüchsiger Wildheit.
Chilenische Kunst hält sowohl formale Strenge und Klarheit wie das geistige Anspruchsniveau des Phantastischen, Mythologischen und Metaphorischen auch da durch, wo sie sich direkt an die Massen wendet, auf Aktion zielt und also den Massen zugänglich im zweifachen Wortsinne sein soll. Sie wird als Agitation nie platt und geschwätzig.

Welche Bedeutung sehen Sie in dieser Ausstellung? Welche Wirkung erwarten Sie?

Dies ist bekanntlich nicht das erste Unternehmen einer Zusammenschau chilenischer Kunst nach dem Tode Allendes und Nerudas, und es nutzt sicher die Erfahrungen ähnlicher Ausstellungen in Reims, Westberlin, Rostock und anderswo. Mit der Beseitigung der gewählten Staatsmacht und ihrer fruchtbaren Kulturpolitik wurden die Schaffensbedingungen in Chile radikal verändert, so daß Flucht oder Vertreibung der Kulturschaffenden die Folge war. Das Volk von Chile wurde wesentlicher Elemente seines Selbstausdruckes und seiner Identität beraubt, wie der politischen so auch der kulturellen, die vielleicht wichtiger ist, als wir Deutschen es uns vorstellen können. Die Ausstellung ist eine der entschlossen zu nützenden Möglichkeiten zur Sammlung, Sichtung und Bewertung des nationalen Kräftepotentials,

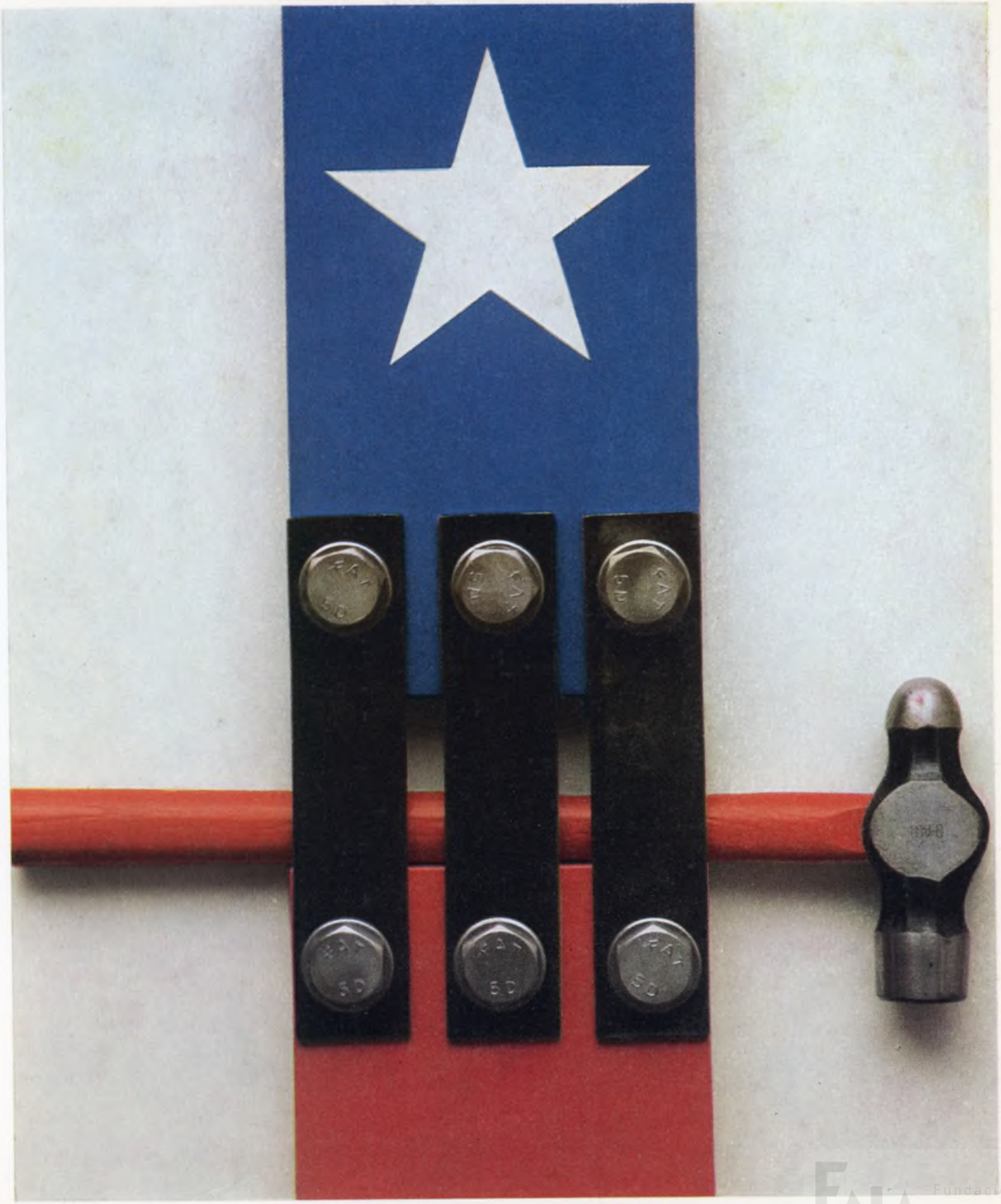
NEMESIO ANTÚNEZ

wie es sich in bildender Kunst ausdrücken und unter den Bedingungen der Emigration, d. h. der Zerstreuung der Kräfte über den Erdball und ihrer gewaltsamen äußeren, geografischen Trennung von den Volksmassen und vom Heimatboden, noch entwickeln kann. Die Ausstellung kann auch von den Bürgern der DDR verstanden werden als Aktion des Widerstandes gegen Trennung, Isolation und erzwungene Heimatlosigkeit, als Manifestation nicht zu brechender Kreativität und Aussagefähigkeit der Vertriebenen, als Weiterleben nationaler Kultur in der Dunkelheit, wo auch immer sie erduldet werden muß.

Die fortschrittliche deutsche Kultur kennt das Schicksal des Exils von Marx und Heine bis Beckmann, Brecht und Eisler, bis zum inneren Exil solch überragender Künstler wie Käthe Kollwitz. Ihr Schaffen in den finsteren Refugien hat in unschätzbarer Weise und Wirkung den Prozeß der Befreiung des deutschen Volkes von der Barbarei, vor allem der in den Leuten steckenden Barbarei gefördert. Damit möchte ich die größere Perspektive andeuten, die auch eine kleinere Ausstellung besitzt.

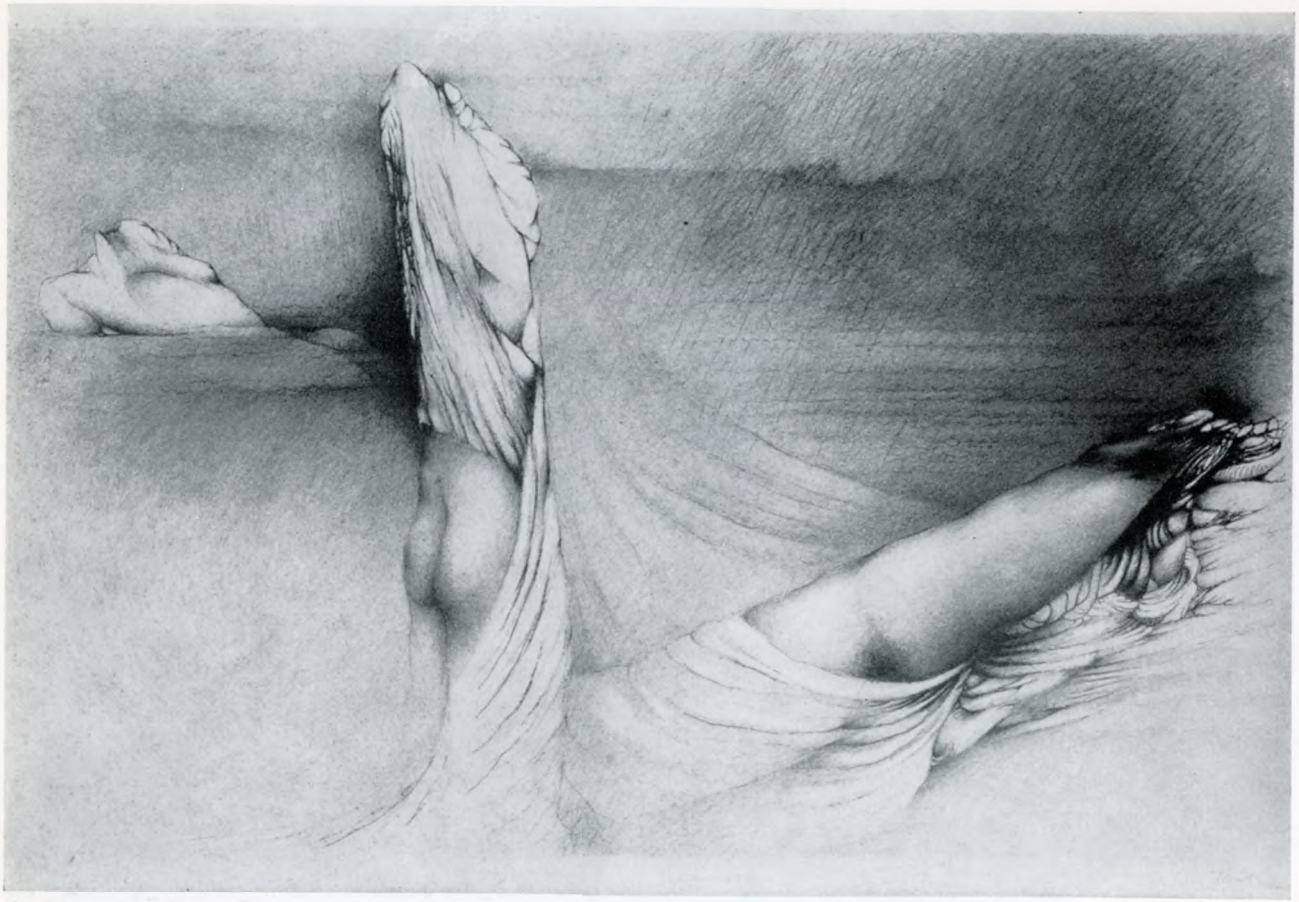
Und obwohl das Moment der künstlerischen Anregung sowohl zwischen den Ausstellenden wie in Richtung auf das Kunstschaffen in der DDR nicht gering geachtet werden soll, sehe ich die vordringlich für die Gastgeber zu wünschende Wirkung doch in der Vertiefung eines wahrhaftigen Empfindens der Solidarität, also einer Sache, deren Abnützung zur Formalität man ebensowenig dulden darf, wie man ihren Mißbrauch als Tarnung der Reaktion ertragen kann. Wenn das chilenische Volk eines Tages sein Schicksal wieder selbst bestimmen, sein Leben souverän gestalten kann, wird irgendwo in diesem Sieg des gesellschaftlichen Fortschrittes auch der bescheidene Anteil stecken, den unser Volk als tätige Solidarität zu leisten vermochte und in diesem wiederum als Beitrag auch die Durchführung dieser Ausstellung, wofür die Schöpfer der Werke die Voraussetzungen schufen, was wir ihnen in Herzlichkeit und Freude danken.

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



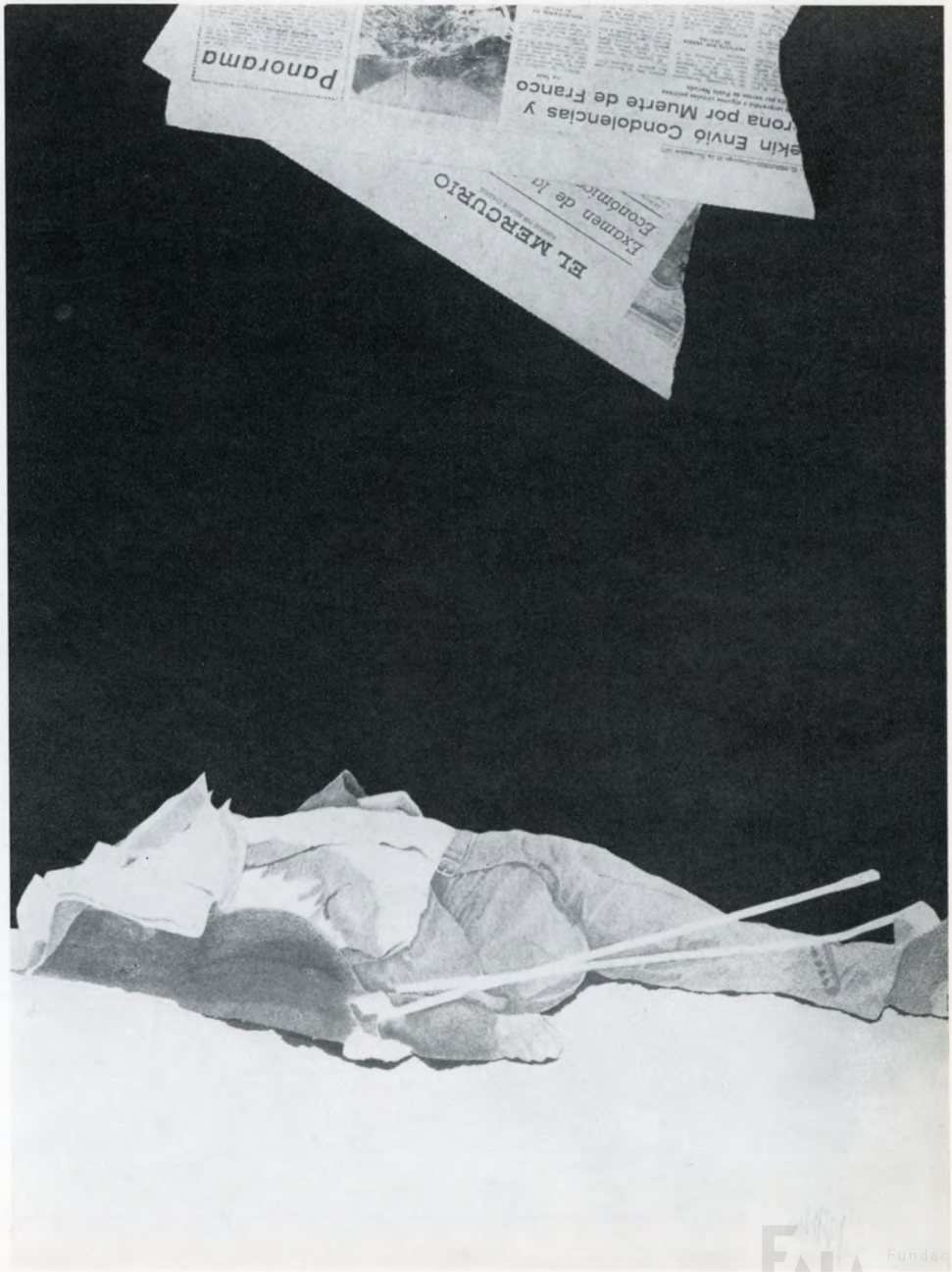
17 Carlos Vasquez.
Objekt. 1977

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



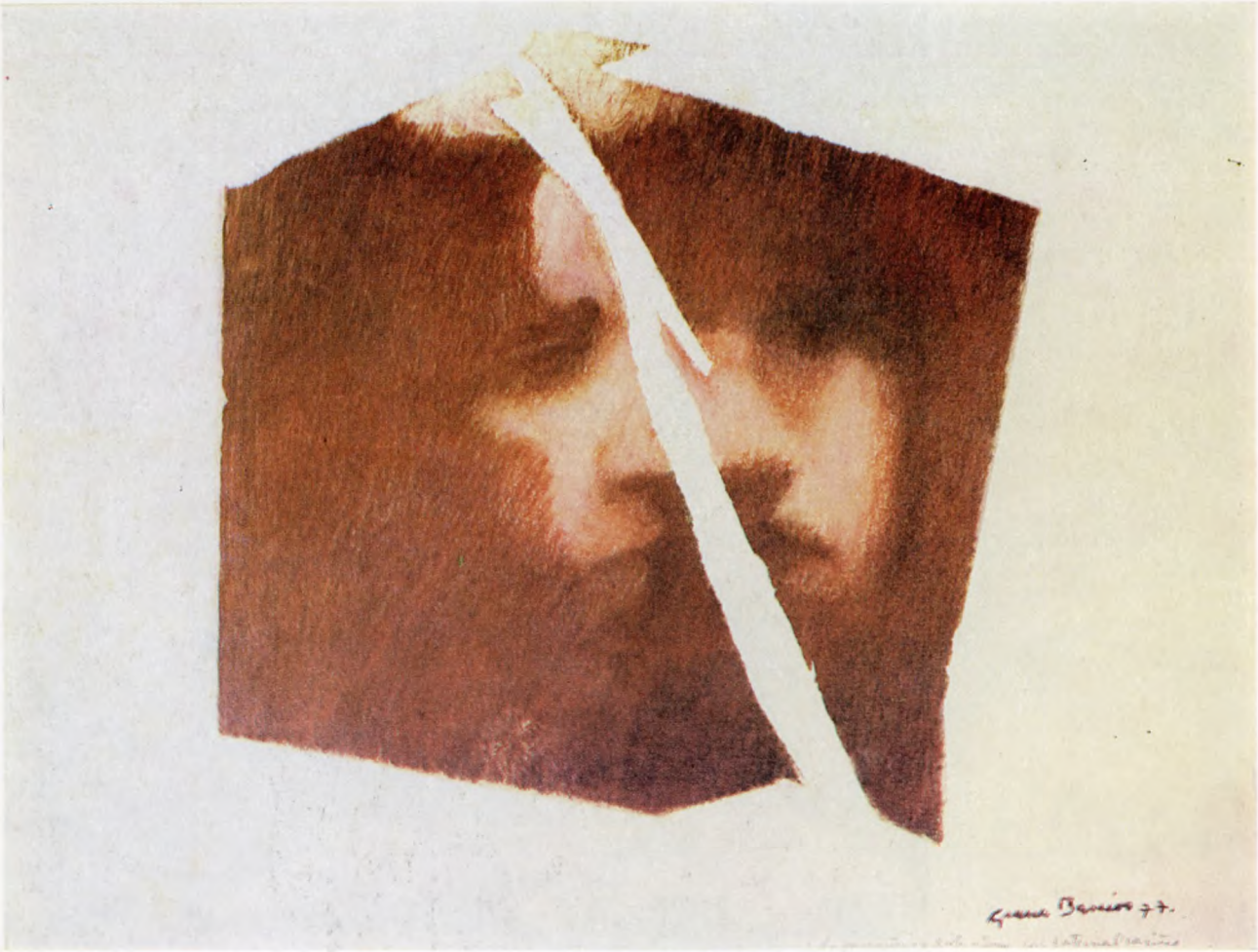
Mario Toral. Ohne Titel. o. J.

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



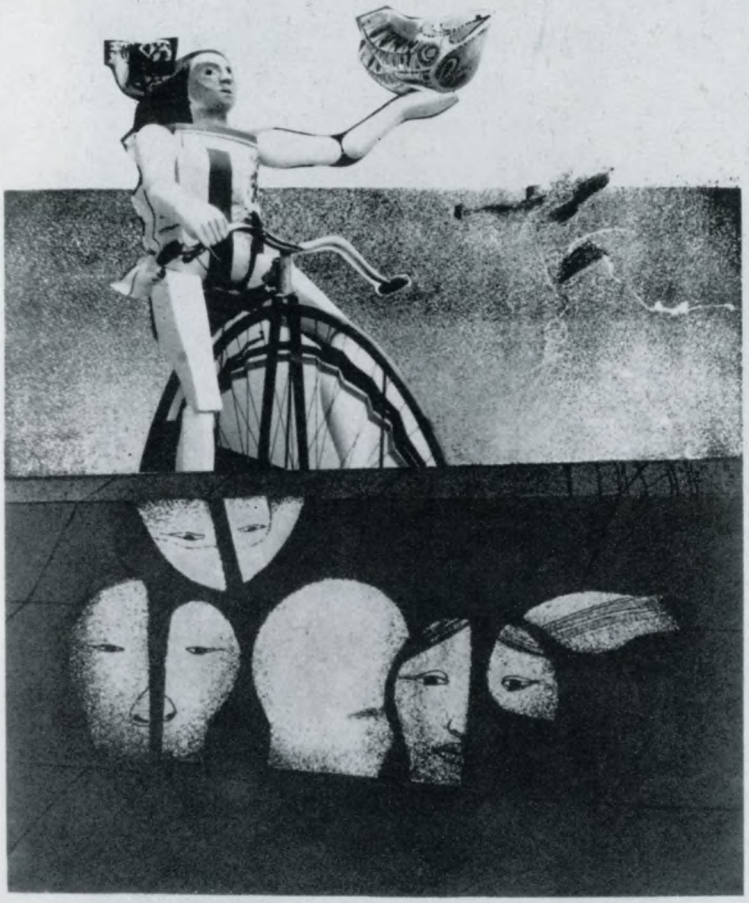
19 Antonio Castel.
Ohne Titel. 1976

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



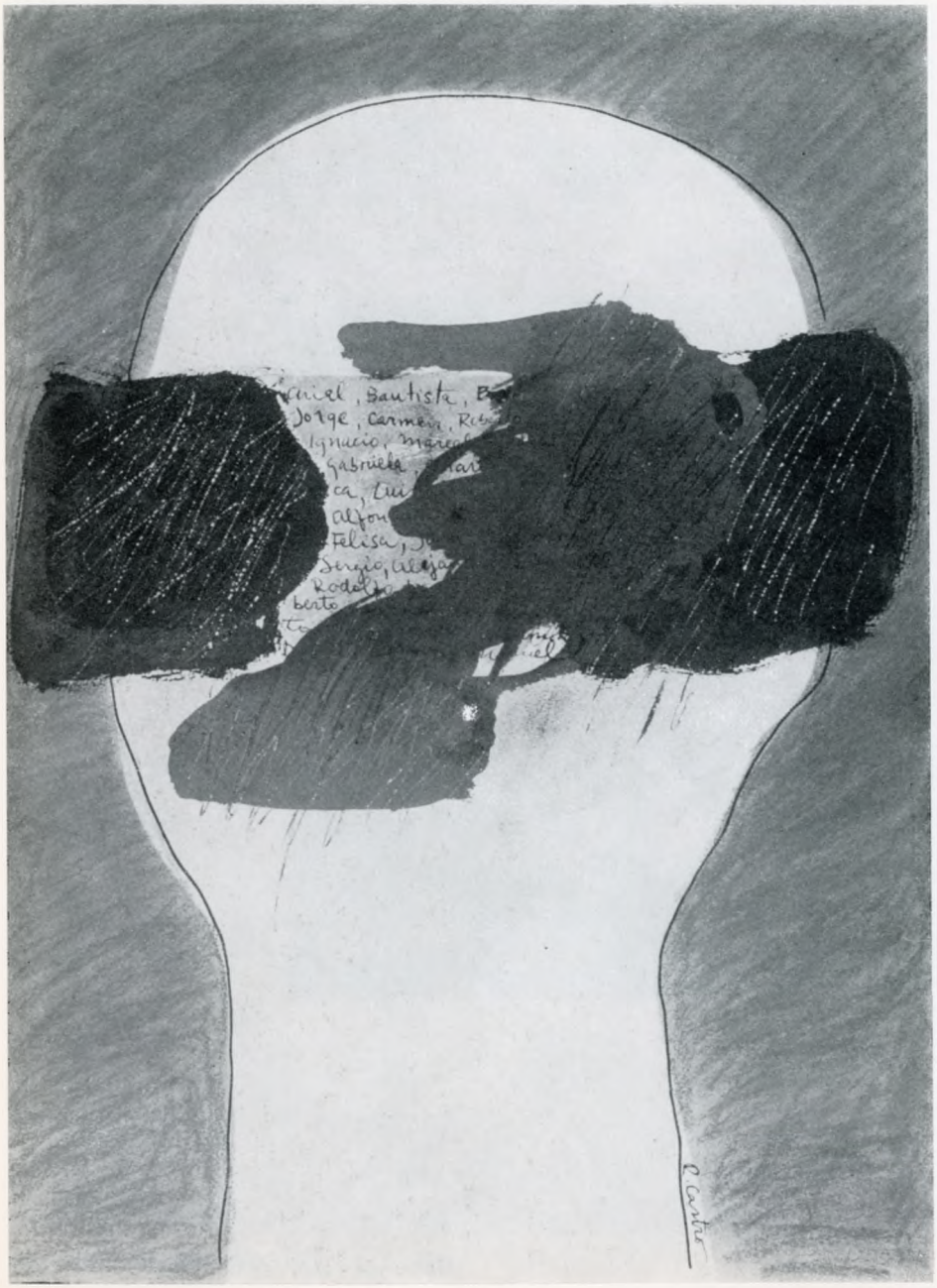
Gracia Barrios. Trennung. 1977

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



Hernando León. Symbol-Objekt. 1975—1980

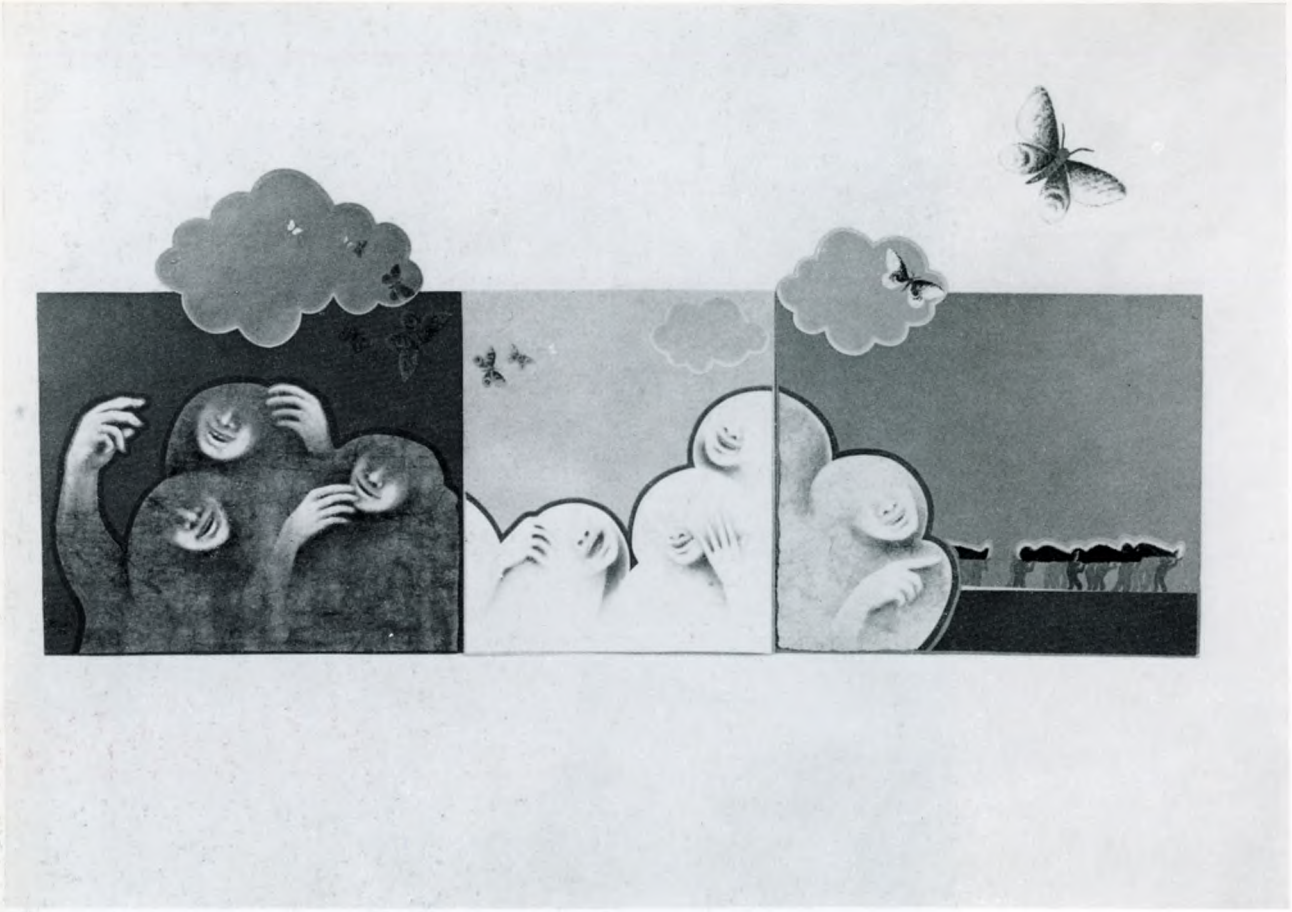
Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



Rene Castro.
Legaler Zustand Verschwundener.
1979

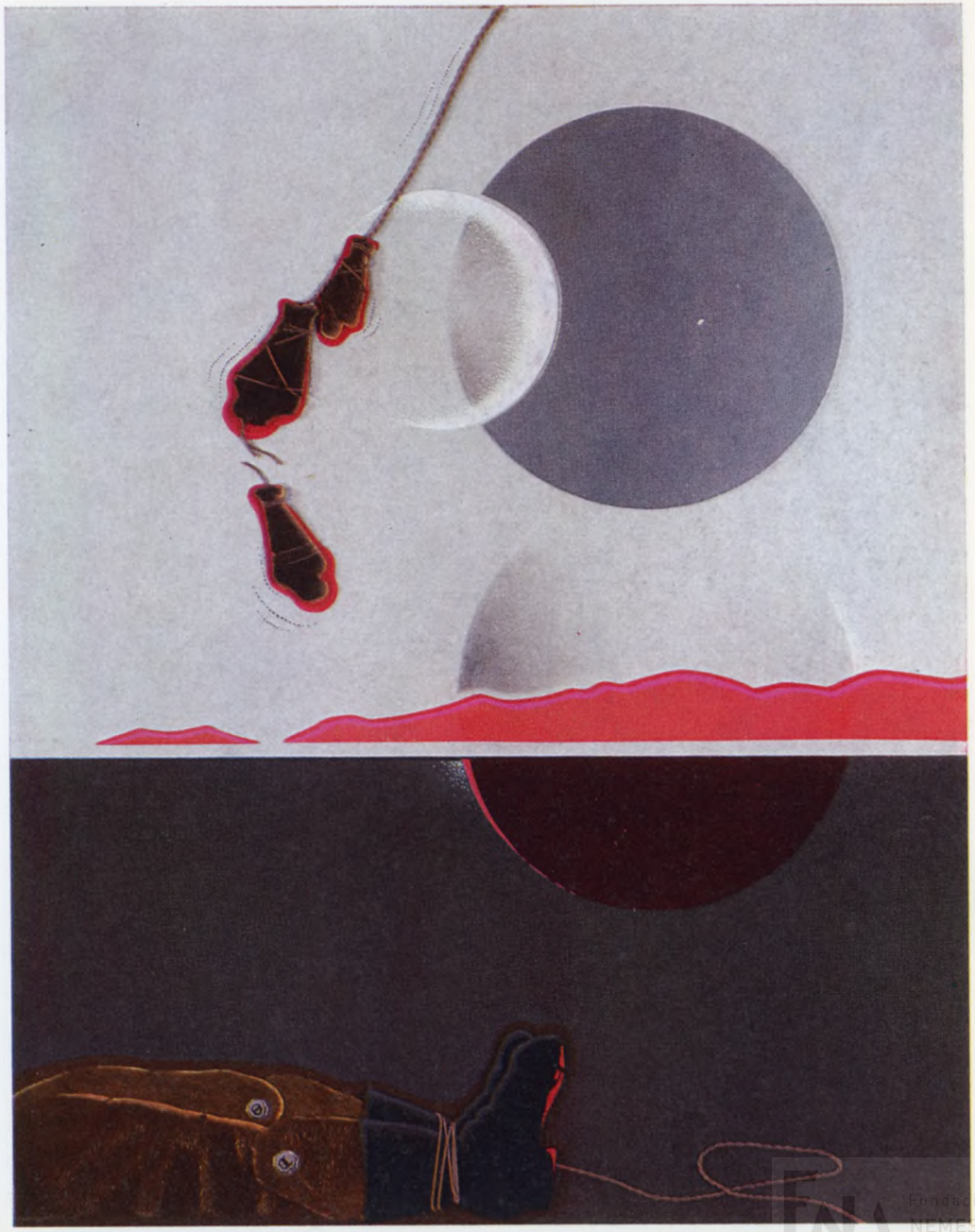
Fernando Urrejola.
Fliegergeneral. 1977

Fundación
NEMESIO
ANTÚNEZ



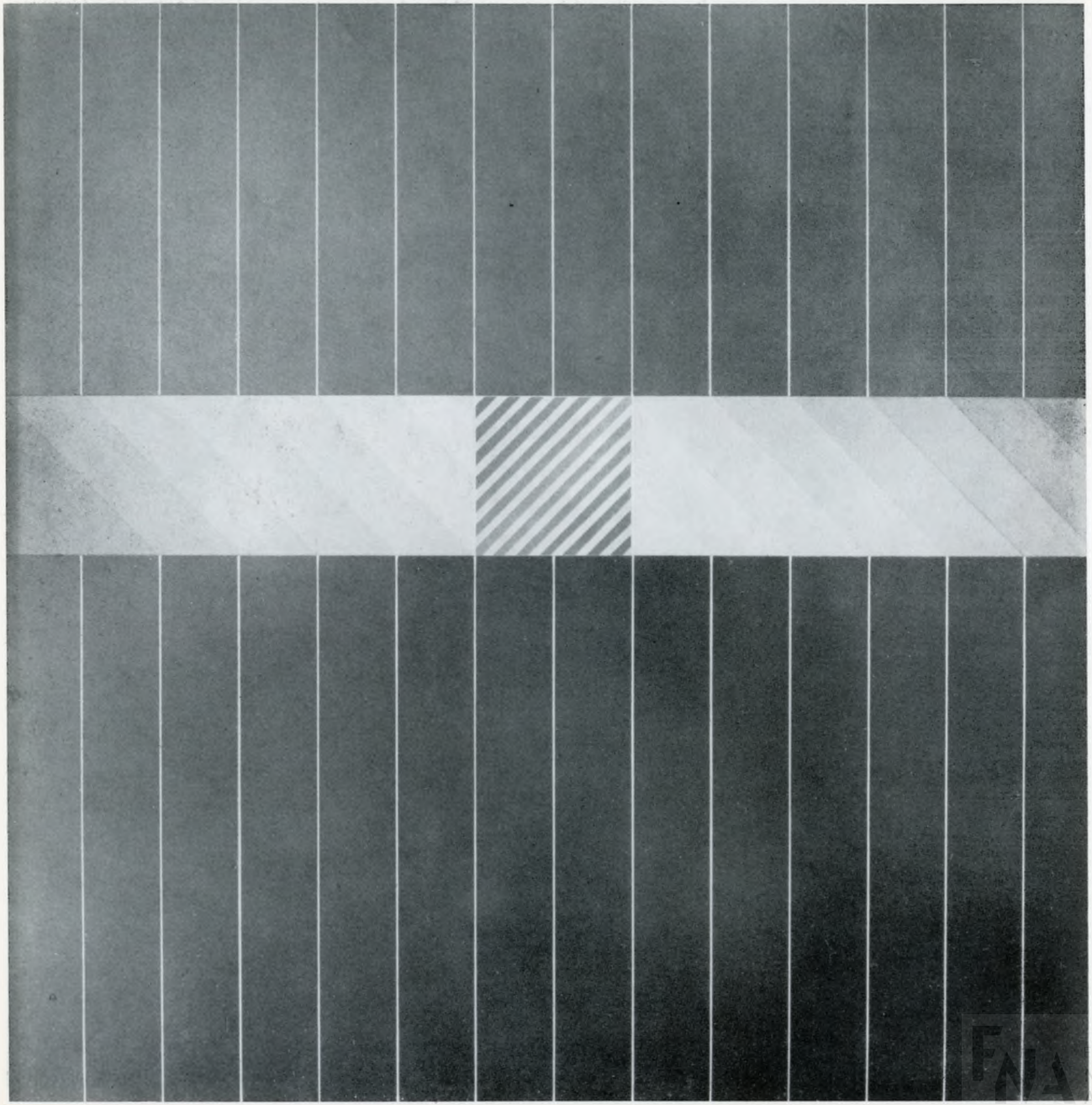
Helga Krebs. Lustiges Begräbnis. 1978

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



Helga Krebs.
Geschaukelte Gorillas.
1976

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



Carlos Ortuzar. Bild 5—3. 1974

Amelia Jimenez. Geist. 1979

FUNDACIÓN NEMESIO ANTÚNEZ

Pilar Dominguez.
Ohne Titel. 1978

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

29 Cecilia Boisier. Hochzeit. 1973

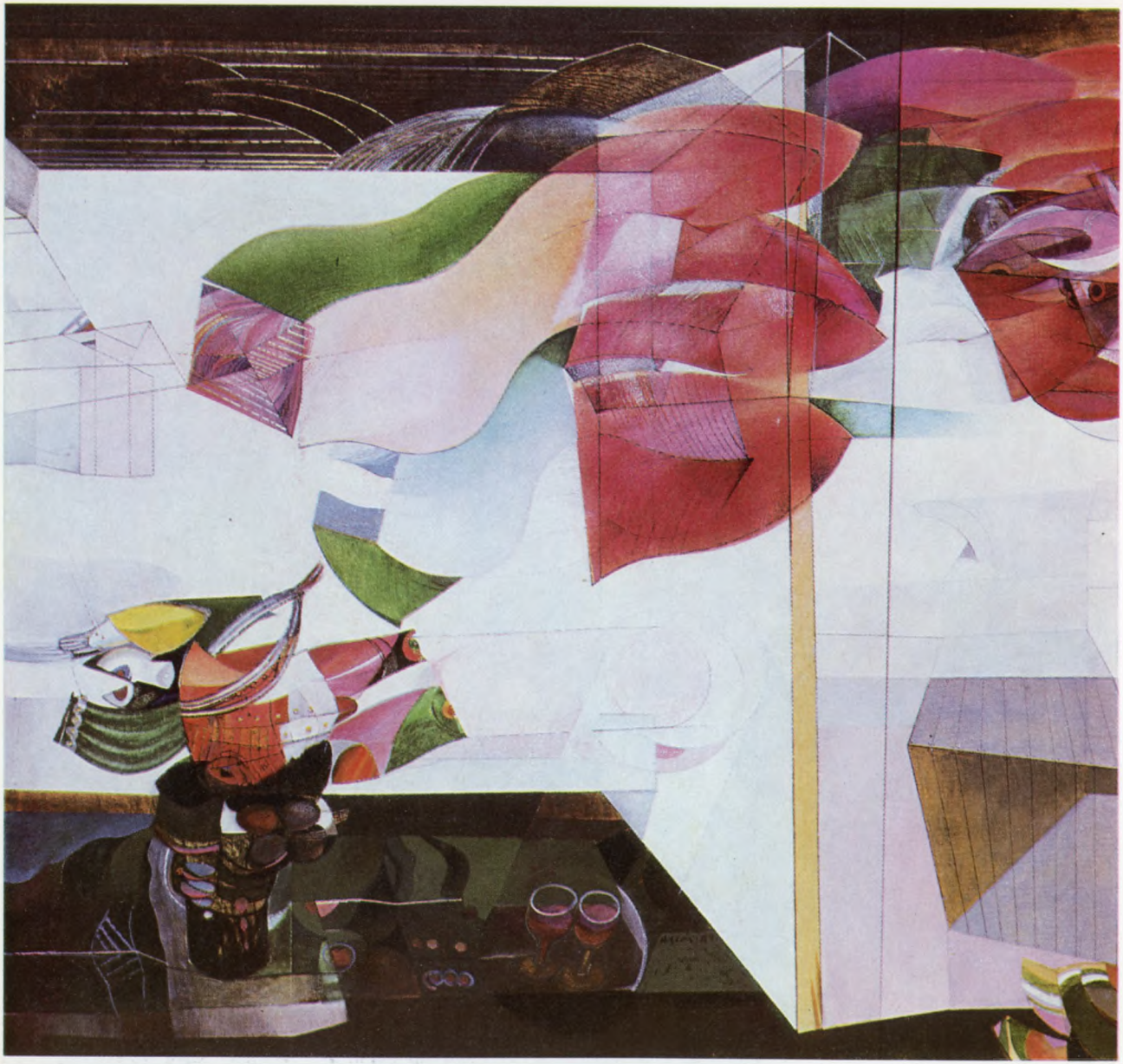
Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Mario Murua.
Der letzte Putsch war in Bolivien.
1980

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Cesar Olhagaray.
Meine Welt für Euch. 1980

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
NEMESIO ANTÚNEZ

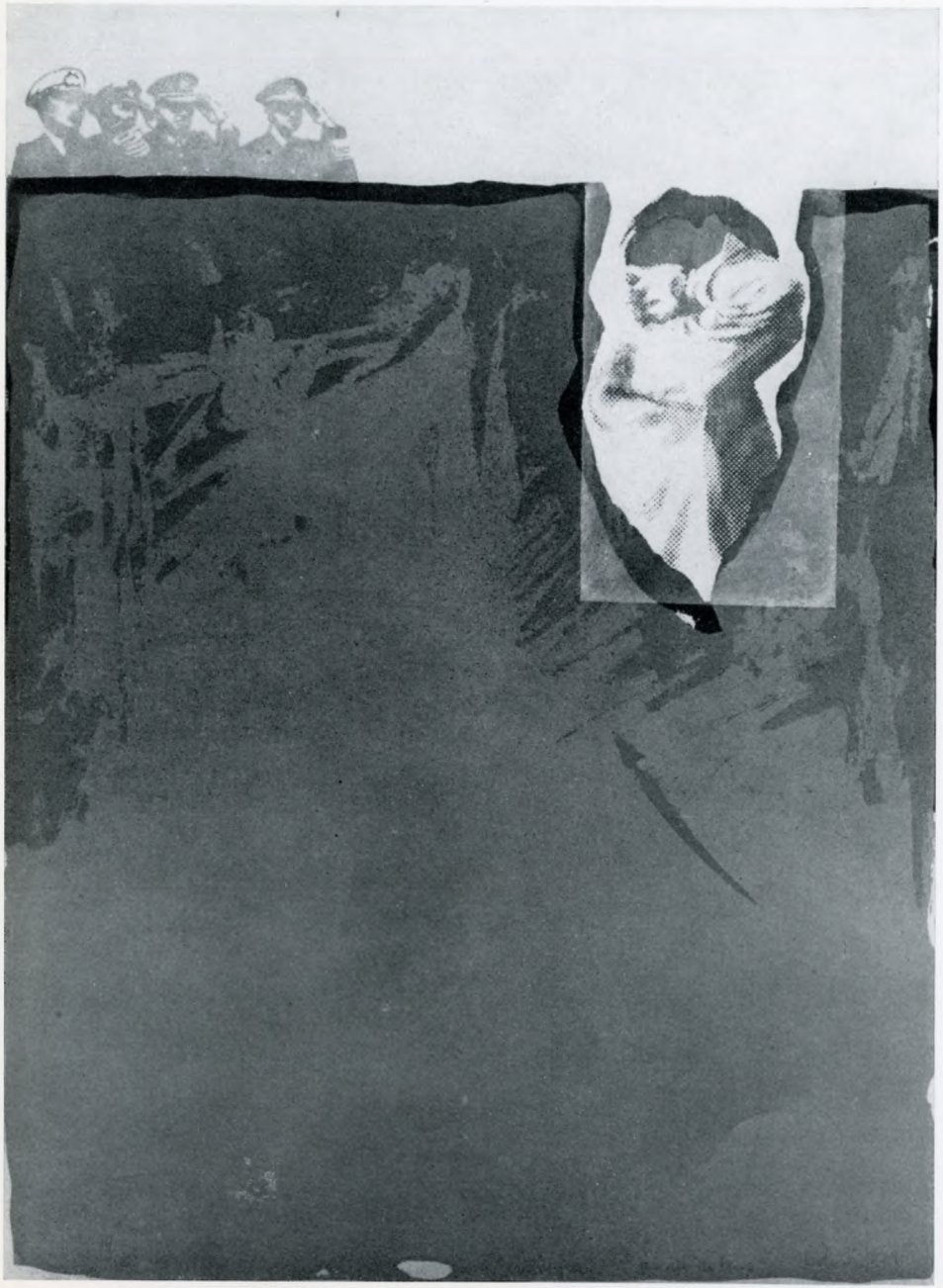


Hernando León. Feierlicher Sonntag in Nikaragua. 1981

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

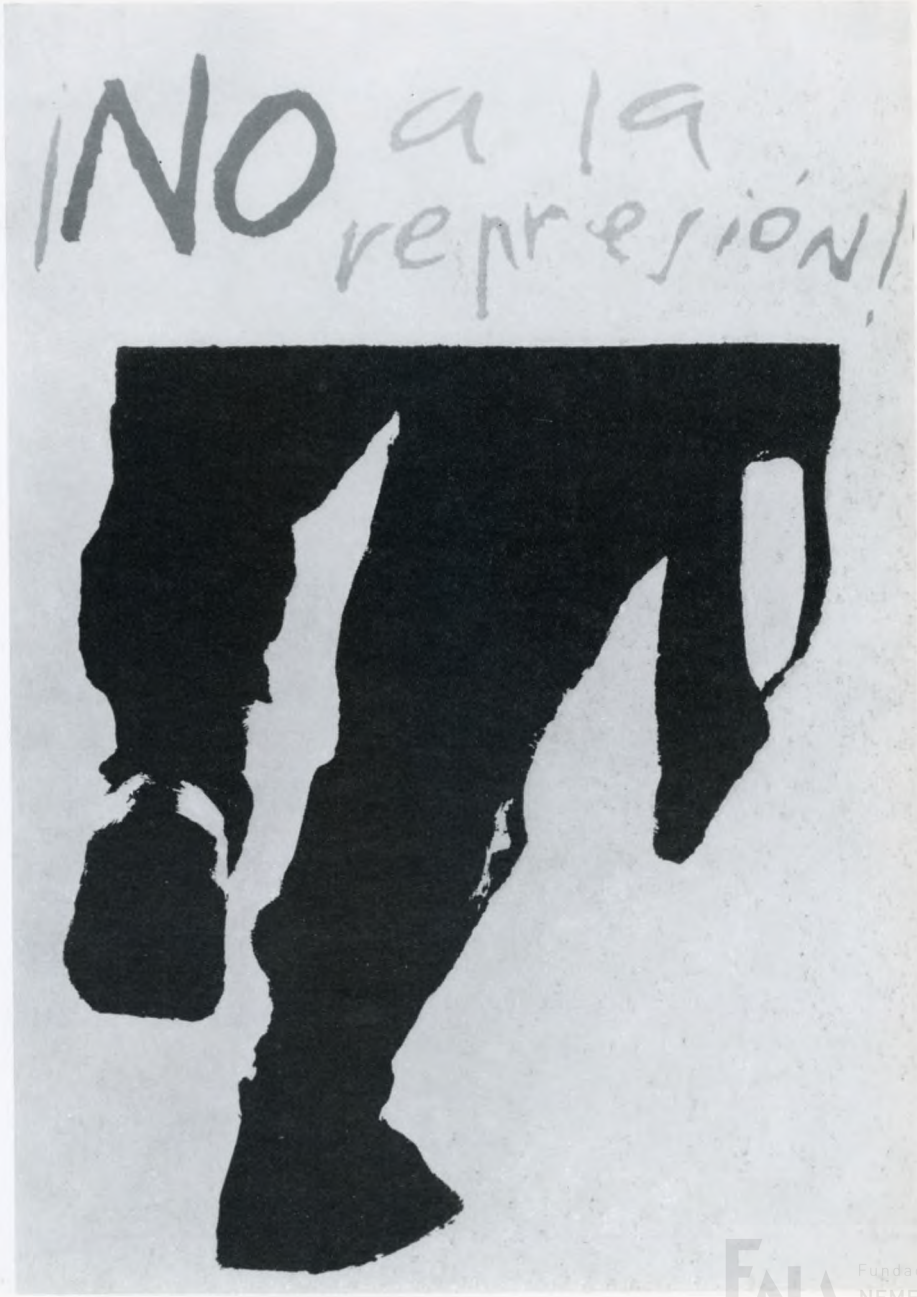
33 José Balmes.
Brief aus Chile. 1978

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



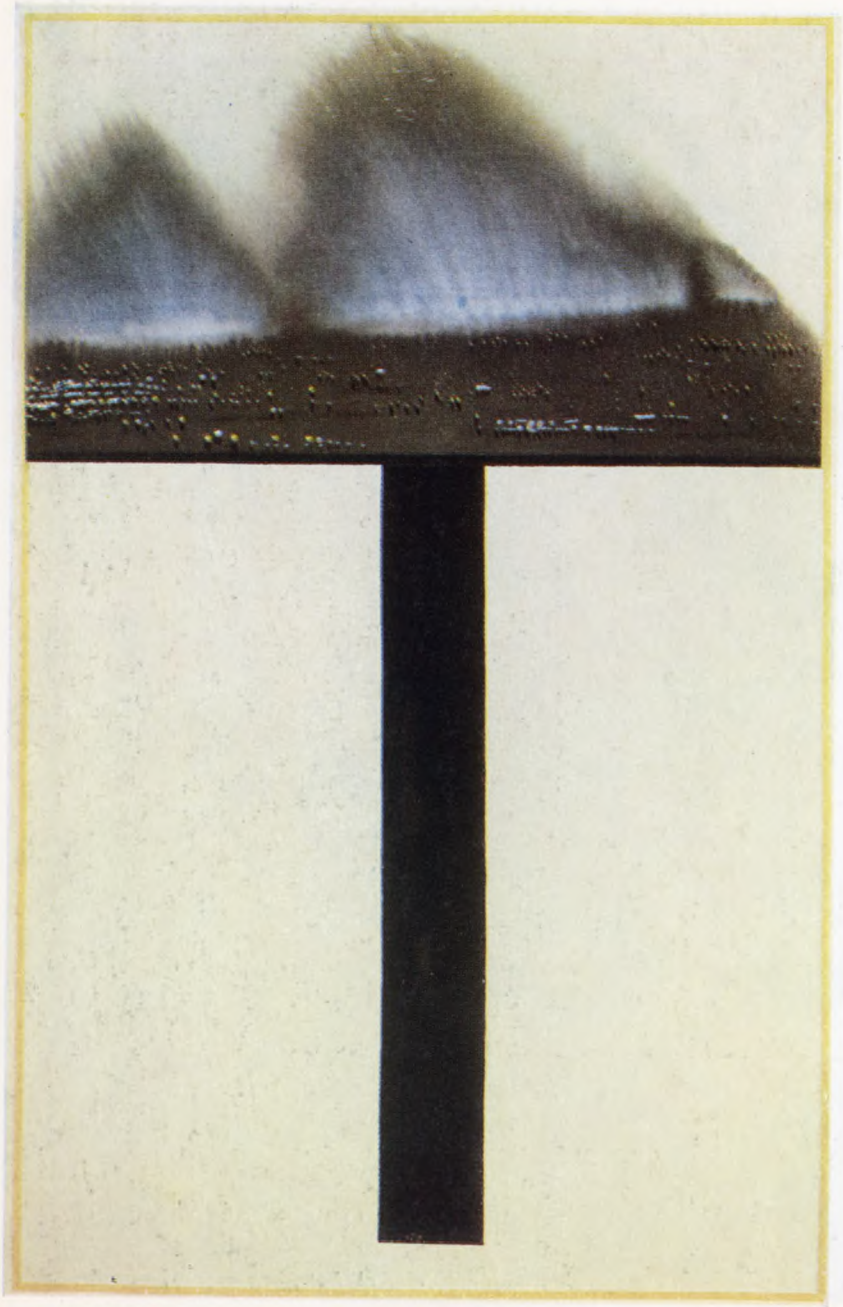
Carlos Solano.
Chilenische Landschaft. 1979

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



José Balmes.
Nein zur Unterdrückung. 1969

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



Nemesio Antunez.
Brief aus Chile. Valparaiso 1976

Raul Sotelo.
Die Verschwundenen. 1977

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Santos Chavez. Lautaro und der Wind. 1978

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

39 Santos Chavez. Ehrung dem Dichter der Anden. 1978

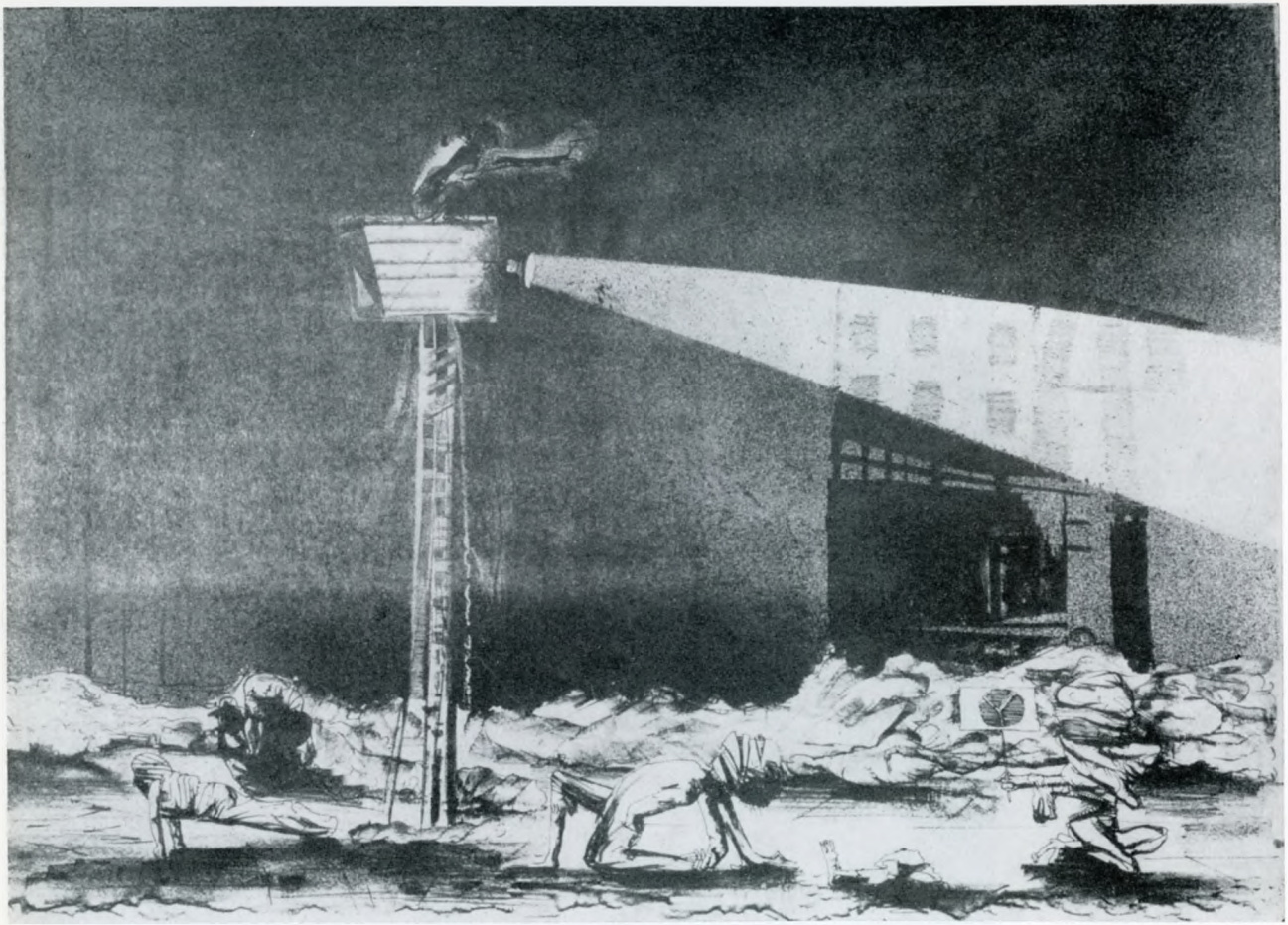
FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

José Venturelli.
Porträt meiner Tochter Paz.
1950

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

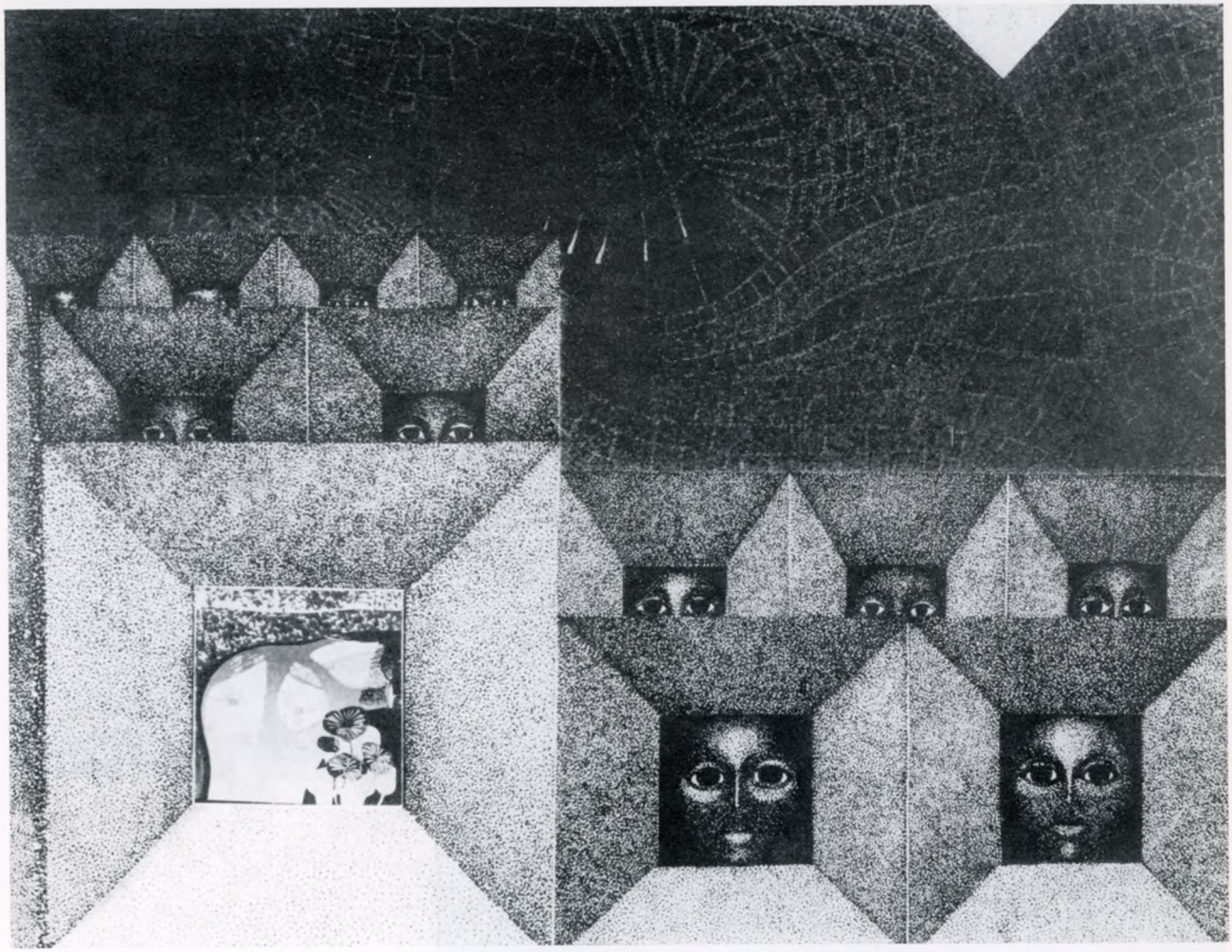
41 Guillermo Deisler.
Der Schrei. 1977

Fundación
NEMESIO
ANTÚNEZ



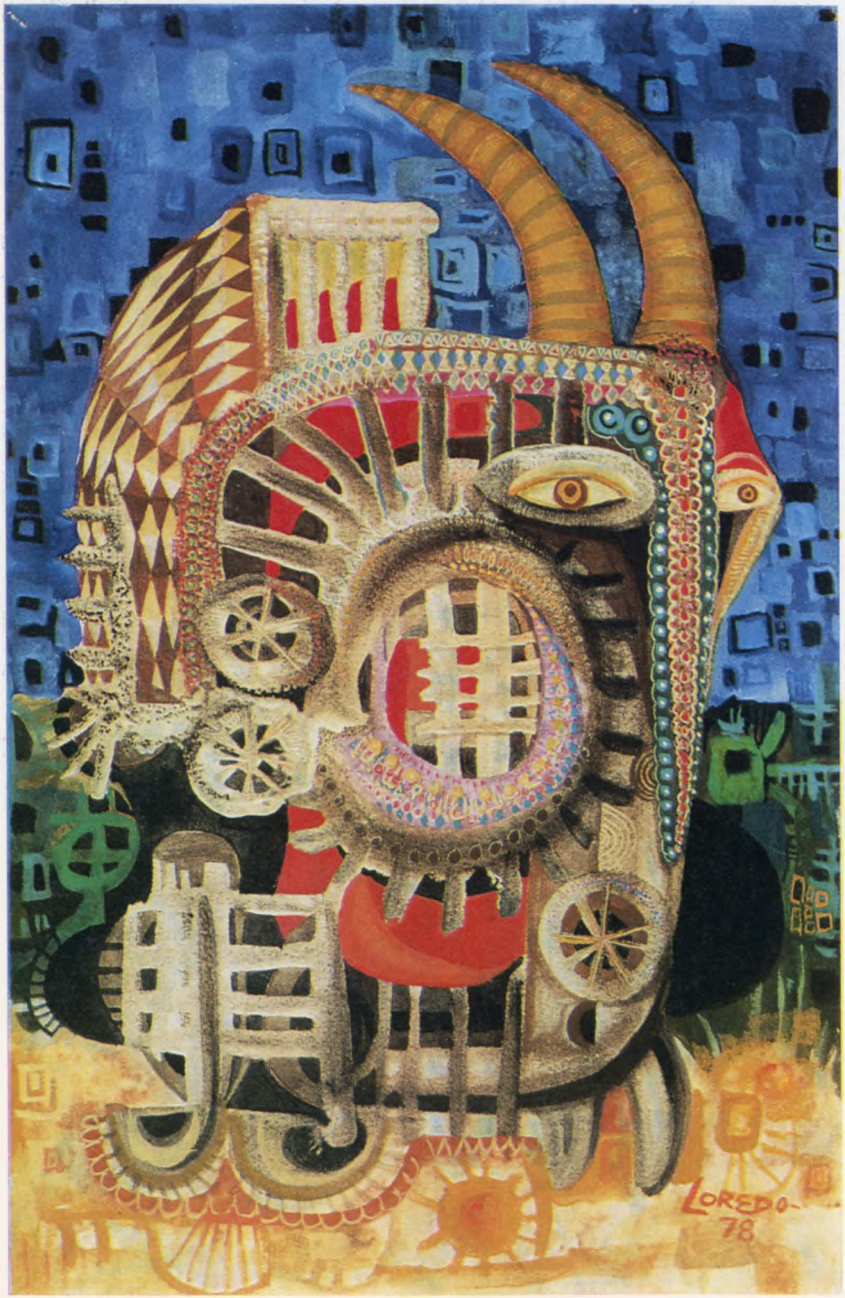
Gaston Orellana. Ohne Titel. 1970

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



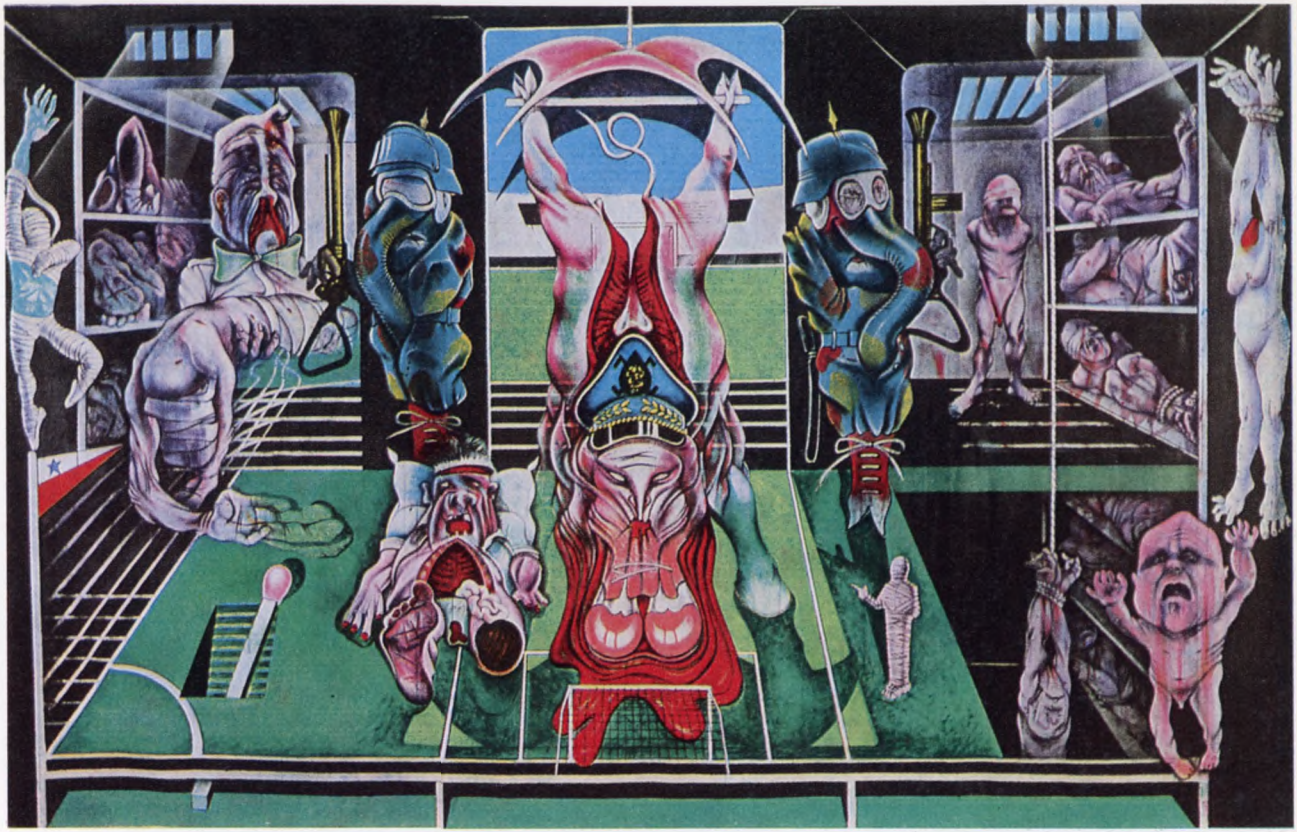
43 Margarita Pellegrin. Die dunkle Welt. 1981

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



Humberto Loredo. Teufel. 1978

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



45 Christian Olivares. Das Stadion. 1974

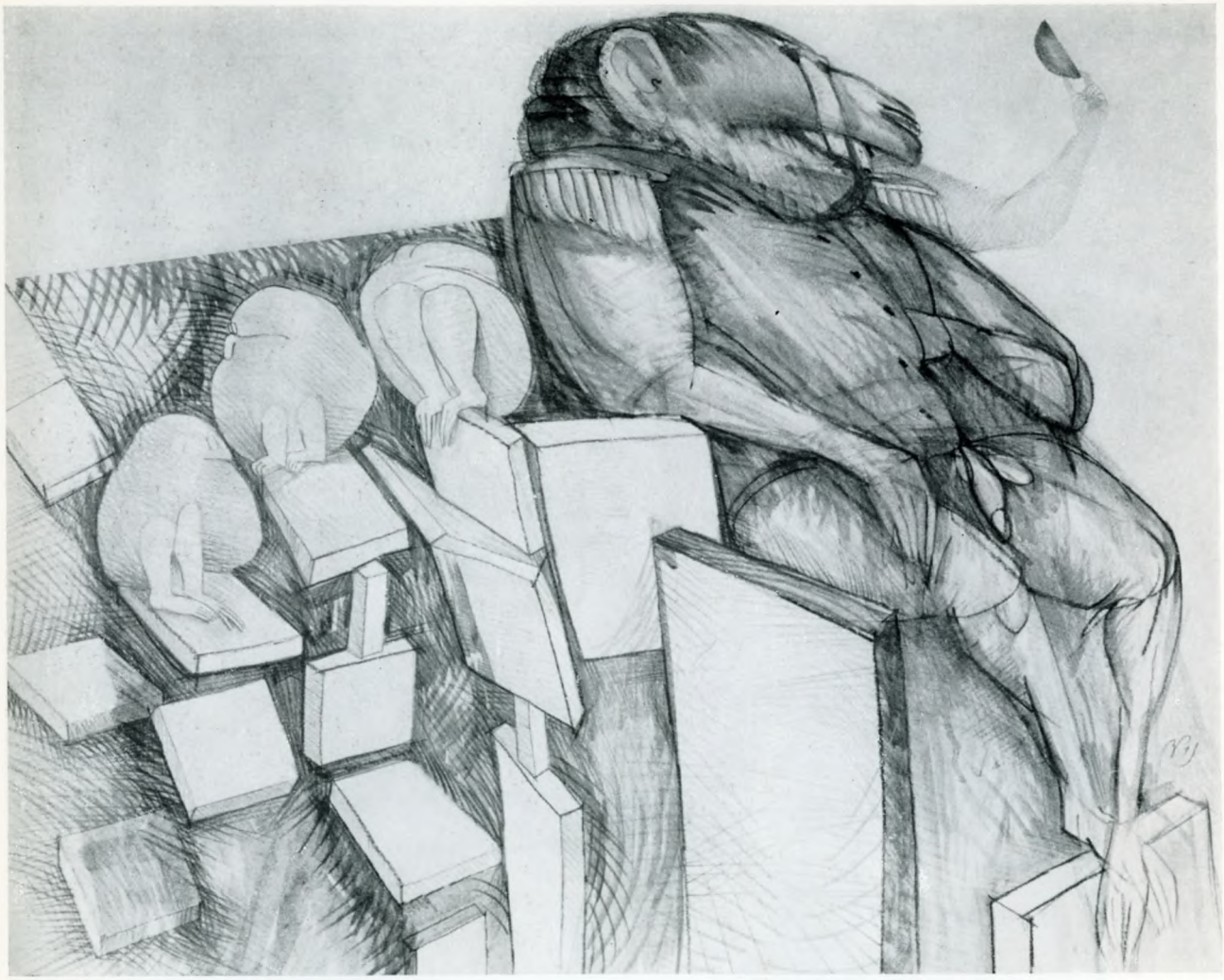
FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Raul Sotelo.
Zu „Lateinamerika"
o. J.

Roser Bru.
Huldigung an die
wilden Palmen. o. J.

Fundación
NEMESIO
ANTÚNEZ

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ



Juan Bernal-Ponce. Ohne Titel. 1979

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

49 Juan Bernal-Ponce. Gorillas. 1979

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Humberto Loredo.
Die Rede des Generals. 1978

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

51

Emilio Miguel.
Cueca. 1979

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Guillermo Nuñez. Sieg des Volkes. 1973

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Biografien und Katalogverzeichnis

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Biografien und Katalogverzeichnis

Hinweise auf Tätigkeit und Aufenthalte der Künstler beziehen sich — soweit nicht anders vermerkt — auf den Zeitraum bis 1973.

Bei den Angaben zu den Werken werden nachstehende Abkürzungen verwendet:

Hf.	— Hartfaser
Lwd.	— Leinwand
bez.	— bezeichnet
dat.	— datiert
mon.	— monographiert
beschr.	— beschriftet
u.	— unten
l.	— links
r.	— rechts
M.	— Mitte
o.	— oben
a. d. Bl.	— auf dem Blatt
a. d. Pl.	— auf der Platte

Die Maßangabe erfolgt in cm. Höhe steht vor Breite. Vermessung der Gemälde nach Größe des Bildträgers, der Zeichnungen nach Blattgröße, der Druckgrafik nach Größe der Abbildung bzw. nach Prägerand, falls dieser erkennbar ist.

Der Hinweis auf die Bezeichnung fehlt, wenn die Werke unbezeichnet sind.

Sofern nicht anders vermerkt, befinden sich die Werke im Besitz des jeweiligen Künstlers.

Nemesio ANTUNEZ

1918 in Santiago geboren
Studium der Architektur an der Katholischen Universität in Santiago und an der Columbia-Universität in New York
1948—50 Zusammenarbeit mit Hayter in Paris
Preis der Biennale São Paulo 1959
Direktor des Nationalmuseums für Schöne Künste in Santiago (1969—1973)

Brief aus Chile. Valparaiso 1976
Aquarell und Tempera. 50 × 32

José BALMES

1927 in Barcelona geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Preis der Pariser Biennale 1961
Preis der amerikanischen Biennale in Cali, Kolumbien, 1971
Professor und Dekan der Hochschule für Bildende Künste in Santiago (1971—1973)

Nein zur Unterdrückung. 1969
Plakat. Offsetdruck. 76 × 53

Brief aus Chile. 1978
Collage 76 × 57
bez./dat. u. r.: Balmes 78

Gracia BARRIOS

1927 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Ausstellungsbeteiligung in Chile, Peru, Frankreich, Bulgarien, BRD, Holland und Italien
Preis der amerikanischen Biennale in Quito, Ekuador, 1968
Professor an der Universidad de Chile in Santiago (1953—1973)

Trennung. 1977
Offsetlithografie. 46 × 60
bez./dat. a. d. Pl.: Gracia Barrios 77
beschr. u. M. a. d. Bl.: a los compañeros Aida y Sergio con ...
Gracia Barrios

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Juan BERNAL-PONCE

1938 in Valparaiso geboren
Studium der Architektur an der Akademie der Schönen Künste in Viña del Mar und an der Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Preis der Biennale in São Paulo 1967 und der amerikanischen Biennale in Cali, Kolumbien, 1973
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, Mexiko, Costa Rica, Frankreich, Brasilien, DDR und BRD
Professor an der Universidad de Chile in Santiago

Gorillas. 1979
Pastell, Bleistift und Aquarell. 58 × 73
mon./dat. u. r.: BP 79

Ohne Titel. 1979
Bleistift und Aquarell. 58 × 73

Cecilia BOISIER

1943 in Santiago geboren
Studium der Kunsterziehung am Pädagogischen Institut der Universidad de Chile
Ausstellungsbeteiligung in der BRD, Frankreich, DDR und Holland
Assistent für bildende Kunst an dem Institut für Vorschulerziehung in Santiago

Hochzeit. 1973
Öl/Lwd. 90 × 110

Roser BRU

1923 in Barcelona geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Ausstellungsbeteiligung in Amerika und Europa
Biennale in São Paulo, Krakow, Buenos Aires, Mexiko, Cuba, Kolumbien, Kanada und Chile
Professor an der Katholischen Universität in Santiago

Huldigung an die wilden Palmen. o. J.
Radierung. 40 × 35
bez. u. r. a. d. Bl.: Roser Bru
u. M.: para Aida

Antonio CASTEL

1948 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, BRD und Spanien

Ohne Titel. 1976
Collage. 73 × 53,5
bez./dat. u. r.: Castel 76

Rene CASTRO

in Viña del Mar geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
in Santiago
Ausstellungsbeteiligung in Chile, USA und BRD
Dozent an der Universidad de Chile und an der Katholischen Universität in Santiago

Legaler Zustand Verschwundener. 1979
Mischtechnik. 53 × 38
bez. u. r.: R. Castro

Santos CHAVEZ

1934 in Canihual (Arauco) geboren
Akademie für Schöne Künste in Concepcion,
Arbeit im „Atelier 99" in Santiago
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, Mexiko, USA, Kolumbien, Spanien, Schweden, Frankreich, DDR, BRD, Schweiz und Brasilien
Freischaffend in Santiago

Lautaro und der Wind. 1978
Holzschnitt. 35 × 43
bez./dat. u. r. a. d. Bl.: Santos Chavez 78
voll betitelt u. M. (spanisch)

Ehrung dem Dichter der Anden. 1978
Holzschnitt. 30 × 40
bez./dat. u. r. a. d. Bl.: Santos Chavez 78
voll betitelt u. M. (spanisch)

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Guillermo DEISLER

1940 in Santiago geboren
Studierte Bühnenbild und Grafik an der Universidad de Chile in Antofagasta
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, Argentinien, Brasilien, Uruguay, Frankreich, Bulgarien, DDR, Italien und Jugoslawien
Dozent an der Universidad de Chile in Antofagasta (1969—1973)

Der Schrei. 1977
Holzschnitt. 24 × 18
bez. u. r. a. d. Bl.: Deisler
voll betitelt u. M. (spanisch)

Pilar DOMINGUEZ

1950 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Ausstellungsbeteiligung in Chile, USA, Italien, Frankreich, Venezuela, Mexiko und DDR

Ohne Titel. 1978
Radierung. 34 × 24
bez./dat. u. r. a. d. Bl.: Dominguez 77

Amelia JIMENEZ

1948 geboren
Katholische Universität in Santiago
Ausstellungsbeteiligung in Chile, Kanada und DDR

Geist. 1979
Holzschnitt. 24 × 31
bez. a. r. a. d. Bl.: Amelia Jimenez
voll betitelt u. M. (spanisch)

Helga KREBS

1928 in Deutschland geboren
Autodidakt
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, Spanien, Italien, BRD, DDR, Polen, Mexiko, Bulgarien und Frankreich
Freischaffend in Arica und Santiago

Geschaukelte Gorillas. 1978
Collage. 48 × 39
bez./dat. u. r.: Krebs 78

Lustiges Begräbnis. 1978
Collage. 40 × 88
bez./dat. u. l.: Krebs 78

Hernando LEÓN

1933 in Yungay geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago und Hochschule für Bildende Künste Dresden
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, Peru, Argentinien, Frankreich, DDR, BRD; Grafikbiennale in Polen, Norwegen und England
Professor und Direktor der Hochschule für Baugebundene Kunst der Universidad de Chile in Antofagasta (1964—1973)

Feierlicher Sonntag in Nikaragua. 1981
Öl/Hf. 152 × 252. Diptychon

Symbol — Objekt
1975 und 1980
220 × 300

Humberto LOREDO

1922 in Viña del Mar geboren
Akademie der Schönen Künste in Viña del Mar
Ausstellungsbeteiligung in Chile, Frankreich, Polen, DDR und BRD
Journalist und Zeichner

Teufel. 1978
Tempera. 50 × 32
bez./dat. u. r.: Loredo 78

Die Rede des Generals. 1978
Tempera. 50 × 32
bez./dat. u. r.: Loredo 78

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Roberto S. MATTA

1911 in Santiago geboren
Studium der Architektur an der Katholischen Universität in Santiago
In Paris Arbeit bei Le Corbusier (1934—1937)
Ausstellungen in den wichtigsten Galerien und Museen Europas und Amerikas.
Freischaffend in Paris

Ohne Titel. o. J.
Lithografie. 51 × 66

Emilio MIGUEL

1939 in Concepcion geboren
Hochschule für Bildende Künste in Concepcion und Santiago
John Herron School of Art, Indiana, USA
Teilnahme an mehreren kollektiven Ausstellungen in Lateinamerika und Europa
Dozent für Grafik an der Universidad del Norte in Antofagasta und freischaffender Grafiker

Cueca (Chilenischer Nationaltanz). 1979
Siebdruck. 38 × 32
bez./dat. u. r. a. d. Bl.: Miguel 79

Mario MURUA

1952 in Valparaiso geboren
Autodidakt
Ausstellungsbeteiligung in der DDR, Frankreich und Polen

Der letzte Putsch war in Bolivien. 1980
Siebdruck. 64 × 45
bez./dat. u. r. im Blatt: Trauco Murua 80
voll betitelt u. l. im Bl.: (spanisch)

Guillermo NUÑEZ

1930 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago und Prager Karls-Universität
Ausstellungen u. a. in Chile, Peru, USA, Mexiko, Cuba, Venezuela, Frankreich, ČSSR, DDR, BRD und Polen
Teilnahme an Biennalen in Kolumbien, Ekuador, Paris, São Paulo und Berlin
Direktor des Museums für Gegenwartskunst (1971—1972) und Professor an der Theater-Hochschule in Santiago (1952—1971)

Sieg des Volkes. 1973
Siebdruck. 43 × 52
bez. u. r. a. d. Bl.: Guillermo Nuñez

Cesar OLHAGARAY

1951 in Santiago geboren
Studium der Architektur an der Katholischen Universität in Santiago und der
Malerei und Grafik an der Hochschule für Bildende Künste Dresden
Ausstellungsbeteiligung in Frankreich, DDR, Irland und Polen
~~Student der Architektur~~ Diplom Malerei/Grafik.

Meine Welt für Euch. 1980
Siebdruck. 86 × 60
bez./dat. u. r. a. d. Bl.: Cesar Olhagary 13. 6. 80
vollbetitelt u. M.

Christian OLIVARES

1944 in Valdivia geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Italien, BRD, England und Frankreich
Freischaffend in Italien und Westberlin

Das Stadion. 1974
Öl/Lwd. 280 × 450
dat./bez. u. r.: 14-3-Olivares

Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Gaston ORELLANA

1933 in Valparaiso geboren
Akademie der Schönen Künste in Viña del Mar und in Madrid
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, Spanien, BKU, Frankreich und Italien
Freischaffend in Spanien

Ohne Titel. 1970
Lithografie. 50 × 70
bez./dat. u. r. a. d. Bl.: Orellana 70

Carlos ORTUZAR

1935 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago und Pratt Institute of New York. The New School of Social Research of New York
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, USA, Spanien, Frankreich und BRD
Professor an der Universidad de Chile in Santiago

Bild 5—3. 1974
Acryl/Aluminium. 70 × 70

Margarita PELLEGRIN

1940 in Aue geboren
ABF der Hochschule für Bildende Künste in Dresden und Universidad de Chile
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, Peru, DDR, Frankreich und BRD
Dozentin an der Universidad de Chile in Antofagasta (1965—1974)

Die dunkle Welt. 1981
Zeichnung und Collage. 35 × 46
bez./dat. u. r.: Pellegrin 80

Carlos SOLANO

1945 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, BRD und Frankreich
Kunsterzieher in Santiago

Chilenische Landschaft. 1979
Siebdruck. 54 × 40
bez./dat. u. r. a. d. Bl.: Solano 1979
voll betitelt u. M. (spanisch)

Raul SOTELO

1938 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, Frankreich, BRD, DDR und Italien
Dozent an der Katholischen Universität in Santiago

Die Verschwundenen. 1977
Öl/Lwd. 100 × 100
bez./dat. u. r.: Sotelo 77

Zu: „Lateinamerika" o. J.
Holzschnitt. 25 × 20

Mario TORAL

1934 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste Montevideo und Paris
Ausstellungen u. a. in Chile, Kolumbien, USA, Jugoslawien, Spanien und El Salvador
Preis der Biennale São Paulo 1967
Preis der amerikanischen Biennale in Cali, Kolumbien, 1975
Freischaffend in den USA

Ohne Titel. o. J.
Lithografie. 54 × 85
bez. u. r. a. d. Bl.: Toral

Fernando URREJOLA

1947 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste Berlin-Charlottenburg
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Frankreich, BRD, DDR und Polen
Freischaffend als Grafiker und Lehrer für Kunsterziehung

Fliegergeneral. 1977
Siebdruck. 80 × 60

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Carlos **VASQUEZ**

1931 in Antofagasta geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Ausstellungsbeteiligung u. a. in Chile, Spanien, Frankreich, BRD und Italien
Direktor des Bergbau-Kulturhauses „El Teniente" (1970–1973) in Rancagua

Objekt. 1977
Öl und andere Materialien
52 × 43

José **VENTURELLI**

1925 in Santiago geboren
Hochschule für Bildende Künste in Santiago
Ausstellungen u. a. in Chile, Brasilien, Argentinien, Frankreich, DDR, Mexiko, China und Schweiz
Freischaffend in Santiago

Porträt meiner Tochter Paz. 1950
Öl/Lwd. 117 × 91,5
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister

Jose Venturelli. Wandmalerei im Universidad de Chile-Gebäude, 1950 (Ausschnitt)
Reproduktion

FNA Fundación NEMESIO ANTÚNEZ

Ausstellungszeitraum: 13. 11. 1981 bis 3. 1. 1982

Herausgeber: Staatliche Galerie Moritzburg Halle
Direktor Prof. Dr. sc. Hermann Raum
DDR - 4020 Halle, Friedemann-Bach-Platz 5

Redaktion: Karl-Heinz Dieckmann. Gestaltung: Margrit Kitzel.
Fotos: Farbe: Wolfgang G. Schröter (13), Gerhard Reinhold (1), Archiv (2); Schwarzweiß: J. Buchhold (8), Markus Hawlik (11), Archiv (9).

Vierfarbsätze und Autotypien: Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft Dresden.

Gesamtherstellung: Polydruck Dresden III-9-14 P 800/81

Copyright by Staatliche Galerie Moritzburg Halle 1981

EVP: 10,– M (DDR)

Abbildung auf dem Umschlag: Roberto S. Matta. Ohne Titel

Colección NEMESIO ANTÚNEZ

Fundación
NEMESIO
ANTÚNEZ

P136