

**EXPOSICION DE
NEMESIO ANTUNEZ
GALERIA EMUSA**

EXPOSICION 147

Este Antunez espacial es contemporáneo de estadios y cordilleras, de una soledad rectilínea que el pintor somete a la dictadura de la luz.

Por eso reclamo para mi compañero pintor un sitio, un círculo, una cancha pareja dedicada a su entrenista auroral con la poesía. Así como antes escogiera el sol incendiado sobre humildes objetos ahora se pasea por inmensos caminos, por praderas abiertas que nos conceden la totalidad del cielo.

Yo escribo a la puerta de estas luminaciones, mi adelante! de conductor.

Debemos entrar todos a los espacios de Antunez, convidados por él a recorrer y respirar el aire puro de su palpitación terrenal

Pablo
Allende

Isla Negra en junio de
1973



La pintura de Nemesio Antúnez ha representado, para mí, una obra móvil, en dos sentidos; en primer lugar, se ha modificado notablemente respecto a sí misma, a partir de su aparición en la escena latinoamericana como una visión poética apoyada en la gran metáfora de la naturaleza. Pero, en segundo término, yo me he movido con respecto a ella, al tratar de comprender su proceso y describirlo como parte del carácter propio de esta pintura. Hay otras que de una vez se definen como una afirmación, ante las cuales se suscita, aparte de la comprensión crítica, la adhesión o el rechazo personal. Yo tuve el "deslumbramiento Gerzso", por ejemplo, frente a su exposición de 1973 en el Museo de Arte Moderno de México, y ahí me volví adicta de un trabajo que cada vez que reencontré en colecciones privadas o en el Museo Carrillo Gil, confirmaba mis felicidades y expectativas. (Algo similar me ocurrió con la obra de Toledo, vista por vez primera en Nueva York). En cambio, en el caso de Antúnez, la acogida que di a esa primera efusión lírico-cromática de la época de los cantos rodados y la atmósfera acuática, se enfrió frente a los trabajos posteriores del segundo período neoyorkino, de abierto cuño surrealista cuando aparecieron soluciones ópticas mezcladas con manubrios de bicicletas, todo lo cual me mantuvo a la defensiva, esperando mejores tiempos. Estos tiempos llegaron exactamente en 1973, cuando vi en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, las series de las camas y de los bailarines de tango.

Posteriormente he revisado este reencuentro tan positivo con la pintura de Antúnez, preocupada por deslindarlo del momento, para mí excepcional, en que la masiva adhesión popular al gobierno de Allende, concretada en el desfile del 4 de septiembre del 73, parecía alejar cualquier posibilidad de fracaso.

(Eterno optimismo revolucionario). En ese marco de un Chile festivo y decidido pese a sentirse

amenazado por nubes negras; ante ese despliegue popular terco, desesperado y casi alucinado, las dos series nuevas de la pintura de Antúnez me produjeron una real emoción. Afirmándose en ambos temas, la obra se libraba de un riesgo que, a mi juicio, siempre la acechó, como era el de caer en el desvanecimiento poético. Tomaba, además, una dimensión de humor de la que antes estaba exenta y no perdía nada de su capacidad de trasposiciones de la realidad. Por el contrario, la realidad salía beneficiada de una licencia tan clara, como la de hacer andar las camas, convirtiéndolas en medios de transporte que recorrían Chile, saturando el paisaje con una vigorosa y divertida sexualidad.

La eficacia del tema, sin embargo, estaba y está, en las obras actuales, en relación directa con el planeamiento del cuadro como una construcción. En este sentido, domina en las obras una concepción, más que arquitectónica (pese a la claridad geométrica de los espacios y las cubicaciones) escenográfica, que trasmite al público un valor nuevo, el valor del espectáculo. Tanto en las escenas de Nueva York, donde la gente queda reducida a ese punto microscópico que determina su total alienación a la ciudad; como en los paisajes con cordillera apasionada o luna neutral, pero siempre planeados como recintos vibrantes sometidos a la magia de horas y luces sofisticadas; como en el espectáculo por antonomasia que es el baile del tango, Antúnez cede a la tentación de contar desde afuera, sentado en la platea, atento al brillo y misterio del mundo como escenario.

La marcación de un escenario es ya un recurso conocido del arte moderno. llevado a su punto más climático por los paralelepípedos dibujados por Francis Bacon. Cito este nombre que está en la antípoda de Antúnez, porque un recurso ya pasa a ser forma de lenguaje, y cualquiera puede utilizarlo cargándolo de un nuevo significado. Antúnez define los escenarios para cuadrricular la poe-

sía que sigue siendo lírica, aunque es indudable que desde el 73 hasta ahora su obra se ha tensado, ha perdido blandura y ganado decisiones, claridad, poder de convicción. Que el golpe militar contra Allende marcó su obra, no deja ninguna duda si hacemos el recorrido de la pintura posterior, incluso demasiado alusiva, como los *Homenajes a Víctor Jara* o las versiones de "El Estadio Negro", donde el tema fovorecía la definición del espacio.

Pero pasada la emergencia y restablecido cierto equilibrio, Antúnez vuelve a las camas, ahora en Barcelona y en Londres, lo mismo que a las escenas de tango. Hay que estudiar cómo vuelve y de qué manera ha sido procesada esa obra, porque de este análisis emerge la satisfactoria imagen del pintor constante modificador de su trabajo, riguroso consigo mismo y ambicioso por comunicar nuevas situaciones emocionales, vehiculadas por nuevas propuestas plásticas.

No me parece exceso de interpretación poner la visible modificación emocional a cuenta de la nostalgia que da el éxodo, de la cual casi todos nosotros somos hoy día víctimas. Es un hecho real que el latinoamericano nacional, que salía y volvía a su patria con la misma ansiedad de Ulises entreviendo a Itaca como un espejismo, ha sido reemplazado por el ciudadano errante que debe aclimatarse donde sea, que la mayoría de las veces no puede volver (y cuando vuelve, ya es un extranjero sin relación con la sociedad donde vivió), pero que nunca volverá a ser de ninguna parte, lo que imprime a su capacidad de recuerdos y de nostalgia un peso desusado, casi siempre también desmedido. Quiero decir con esto que la cordillera y el río pintados maniáticamente por Antúnez en Barcelona y en Londres, ya no son meras trasposiciones plásticas de un paisaje real, sino invenciones desfiguradas por la nostalgia, por lo tanto más ricas y autónomas, con esa autonomía visceral que desorbitó el Macondo reconstruido

por García Márquez en México. Desde el momento que se acaba la independencia entre el modelo real y el artista, éste se considera desligado —ya lo sabemos por toda la historia del arte moderno— de cualquier obligación respecto a sus percepciones; pero cuando, además, no hay convivencia ni con el paisaje ni con la cultura ni con la vida cotidiana, como es el caso de Antúnez, la invención no sólo es libre, sino desfigurada por la nostalgia. Esto es lo que creo que ha ocurrido con los cuadros de Nemesio Antúnez; han adquirido dimensión y carga, colocándose por encima de la finura decorativa en que antes se movían. Su pintura ya no se satisfizo con el soporte poético, sino que ha venido reclamando, para transmitir tales contenidos, otro tipo de lenguaje más fuerte, como el que sin duda alimenta las *Camas de Chile* (Londres, 1979), *Crepúsculo interior* (Londres, 1979), y *El tango en la ola* (Barcelona, 1978). Para pintar este nuevo discurso, Antúnez, sin embargo, no abandona del todo sus anteriores recursos expresivos, sino que más bien los reúne y suma, como en *La cama quebrada*, donde se reconoce la atmósfera inicial, el gusto por grandes líneas ampulosas y el placer sensual del tema que nunca lo abandona. Igualmente en las *Camas de cal* (Londres, 1979), la montaña revive el dulce carácter curvo del canto rodado y pierde su peligrosidad, el dibujo del río sostiene el de las camas y viceversa, y todo entra en la gran escenografía lograda por acumulación.

Extraños aciertos que demuestran que jamás dejará del todo el surrealismo, lo acompañan en la luna del *Crepúsculo interior*, vigilando el grupo compacto de bailarines, y en el notable *El tango en la ola*, ya mencionado, donde se atreve a dar rienda suelta a dos situaciones contradictorias, la liquidez del paisaje y la compacidad rítmica, de recortes y de color, de las parejas del tango.

En la *Carta de Chile*, Antúnez demuestra cuánta es la fuerza de la fragilidad; para mí esta acuarela-

témpera es un perfecto ejemplo de arte político, elusivo, capaz de comunicar sin declarar, y de persuadir sin dictar la cartilla.

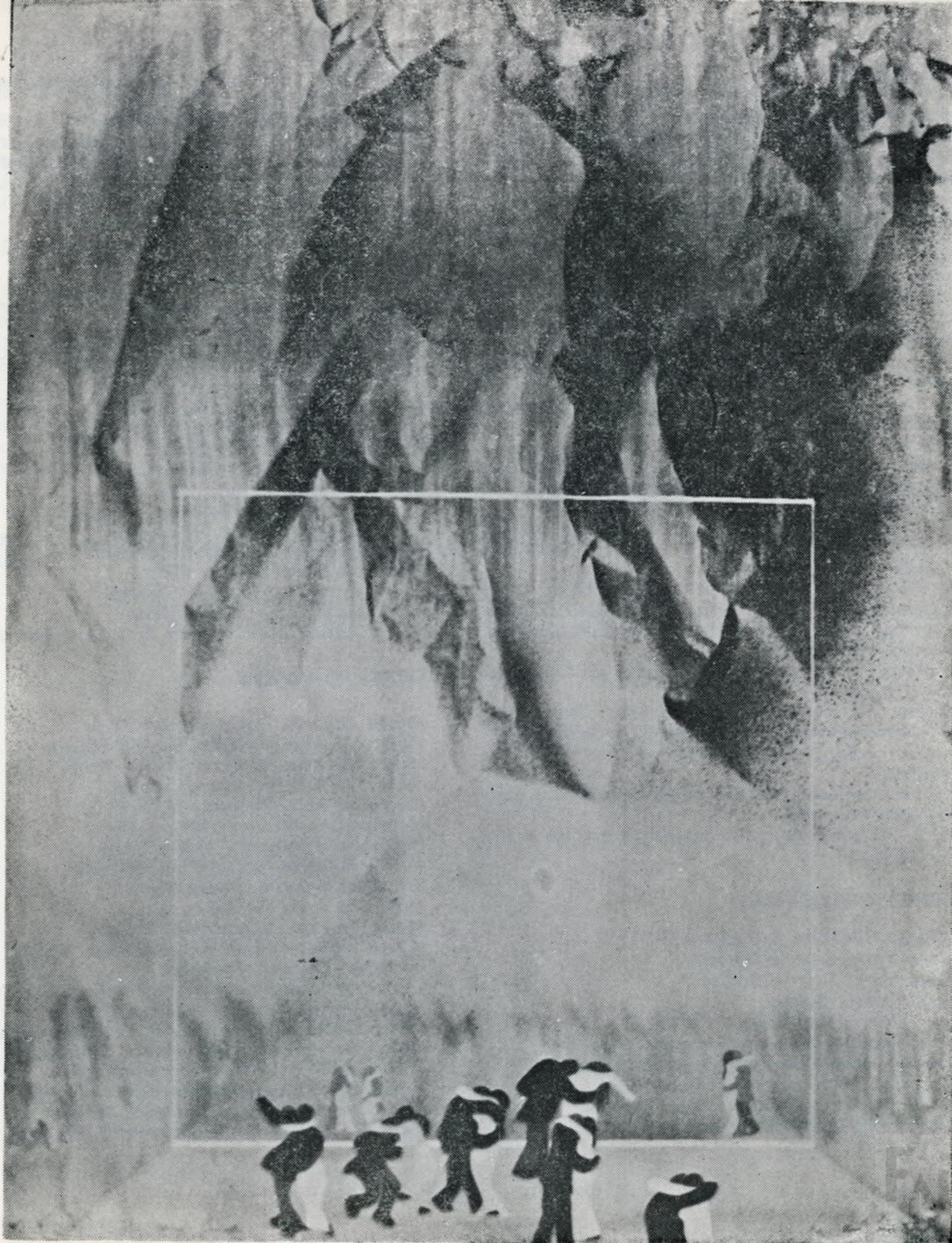
En el marco de la pintura chilena contemporánea, que casi siempre se pone bajo la cobertura de Matta, el caso de Nemesio Antúnez es bastante atípico. Con Matta pasó como con Neruda, en el sentido que impuso, quizás involuntariamente, un modelo tan poderoso que no dejaba alternativa. O se electrificaba un enorme espacio surrealista, o se pretendía la dimensión épica, que siempre es abarcadora y pesada en tanto que modelo. A partir de Matta el arte chileno, como la poesía con Neruda, queda desmantelado, atónito, sujeto a los talentos individuales; Vilches, Zañartu, Gracia Barrios, Barreda, Núñez, Opazo, Irrarázabal, Roser Bru, Toral, van cada uno por su lado. De vez en cuando un espacio, una línea de fuga, una atmósfera diagonal, un maniquí, delatan doblemente las presiones del espacio dinámico y la ansiedad surrealista, dentro de una figuración de escape mágico que alcanza a dar, débilmente, un sello familiar al conjunto disímil. En ese conjunto, Roser Bru y Nemesio Antúnez son los pintores que más se atreven a ser pintores de cámara, es decir, a trabajar en un registro menor, por ejemplo, que el de la orquesta sinfónica, pero que no por eso produce menores satisfacciones. La pintura de cámara de Roser Bru siempre se sostuvo sobre la fe en la materia y en el tono, muy particular en ella e infrecuente en el grupo chileno. La de Antúnez, en la fe, en la comunicación de las pequeñas cosas, de sensaciones entrevistadas y comparti-

das, de medias palabras, de placeres y sensualidades más bien silenciosas. Como yo he dejado, ya hace muchos años, de creer en la omnipotencia de los "boom" de cualquier pelaje, amo cada vez más estas obras que siguen caminos menos exististas y que se desarrollan sin atender las situaciones explosivas que han creado las vanguardias en el vacío.

Lo importante es la capacidad que demuestre un artista para formular un sistema expresivo capaz de comunicar algo que antes nadie ha hecho. En tal sentido, la obra de Antúnez cumple ese objetivo, que no le ha sido fácil alcanzar, y lo ha logrado mediante la persistencia de su trabajo. Ahora es bien visible que Chile (lo que significa como imagen, cultura, idiosincrasia) tomó cuerpo, y para nada me extraña que esto haya ocurrido fuera de Chile. La movilización emocional que han provocado nuestras tragedias sureñas debería ir en beneficio de las obras resultantes, para que las víctimas no hayan muerto en vano. Textos, obras de arte, todo se ha cargado y potenciado, aunque las formas de la fuerza puedan ser tan diversas.

La forma de la fuerza de Antúnez siempre será sensible, poco agresiva, y, finalmente, entregada al placer. Así veo hoy día esta obra, sobre la cual ya no dudo, y por eso incorporo a la sólida base de la plástica continental como soporte mayor.

Marta Traba



1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

NEMESIO ANTUNEZ

- 1918 Nace en Santiago, Chile.
1941 Se gradúa arquitecto, Universidad Católica, Chile.
1943 Primera exposición individual, acuarelas, Santiago, Chile.
1945 Se gradúa M.S. en arquitectura, Universidad de Columbia, Nueva York.
Decide dedicarse exclusivamente a las artes plásticas.
Primera exposición individual en Nueva York, Galería Norlyst.
1947 - 52 Trabaja "Atelier 17", bajo la dirección de S.W. Hayter, grabado en metal.
1949 Litografía, Taller Nueva York School of Social Research, Prof. Adja Yunkers.
1950 - 53 En París pinta y ejecuta series de litografías, Taller Dorfinant.
1953 Vuelve a Chile.
1955 - 63 Forma y dirige el "Taller 99" de grabado, siguiendo los principios colectivos del "Atelier 17" de Hayter.
1959 - 61 Forma y enseña pintura en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, a la que se incorpora el Taller 99 de grabado.
1961 - 64 Dirige el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Forma la Sociedad de Arte Contemporáneo, la Bienal Americana de Grabado, premios, publicaciones.
1964 - 69 Agregado Cultural a la Embajada de Chile. Reside y trabaja en Nueva York.
1969 Director del Museo Nacional de Bellas Artes. Dirige la remodelación y ampliación de su edificio. Numerosas exposiciones nacionales e internacionales.
1973 Renuncia.
1974 Vive en Barcelona; ejecuta series de grabados para Ediciones Polígrafa.
1978 - 80 Se traslada a Londres; enseña pintura en el Royal College of Art.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1943 Santiago, Instituto Británico.
1945 Nueva York, Galería Norlyst.
1950 Nueva York, Galería Bodley.
1952 París, Galería Greuze.
Oslo, Galería Per Rom.
1954 Lima, Instituto de Arte Contemporáneo.
1958 Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes.
São Paulo, Museo de Arte Moderno.
Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno.
1959 Buenos Aires, Galería Bonino.

- 1960 Lima, Instituto de Arte Contemporáneo.
1964 Buenos Aires, Galería Bonino.
1966 Nueva York, Galería Bodley.
1967 Bogotá, Biblioteca Luis Angel Arango.
México, D. F., Palacio Nacional de Bellas Artes.
1968 Munich, Galería Buchholtz.
Santiago, Galería Carmen Waugh.
1969 Tel Aviv, Museo Beit Dizengof.
Caracas, Estudio Actual.
1971 Caracas, Estudio Actual.
1972 Buenos Aires, Galería Rubbers.
1973 Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes.
1974 Bogotá, Galería Sandiego.
Barcelona, Galería Pecanins.
Madrid, Galería Aele.
Estocolmo, Galería Heland.
Jonksoping, Museo de Arte.
Goteburgo, Galería Galax.
1976 La Paz, Galería Emusa.
Berlín, Galería Dorsh.
1977 Düsseldorf, Kunsthalle.
Caracas, Estudio Actual.
Bogotá, Galería Sandiego.
1978 Nueva York, Galería Génesis.
1979 Santiago, Galería Epoca.
Estocolmo, Galería Heland.
1980 Goteburgo, Galería Galax.
México, D. F., Museo de Arte Moderno.

OBRAS EN MUSEOS

- Museo de Arte Moderno, São Paulo.
Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro.
Museo de Arte Moderno, Nueva York.
Museo de Arte Moderno, Caracas.
Museo de Arte Moderno, Bogotá.
Metropolitan Museum, Nueva York.
Guggenheim Museum, Nueva York.
Austin Museum, Universidad de Texas.
Brooklyn Museum, Nueva York.
Museo de Arte, Tel Aviv.
Museo de Arte, Concepción, Chile.
Museo Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.
Colección Coltejer, Medellín.
Center of Inter-American Relations, Nueva York.
Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas.
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
Museo de Arte Latinoamericano, Quito.
Museo de la Resistencia Salvador Allende.
Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
Instituto de Arte Contemporáneo, Lima.

MURALES PUBLICOS

- 1958 Teatro Huelén, Santiago.
- 1960 Casa de México, Santiago.
- 1961 Teatro Nilo, Santiago.
- 1966 Edificio de las Naciones Unidas, Nueva York.
- 1972 Edificio UNCTAD, Santiago.

SERIES DE GRABADOS

- 1951 "Los Oficios", 10 litografías, París.
- 1952 "Festival", 4 aguafuertes, texto de Jean Marcenac, París.
- 1955 "Chile, Norte, Centro y Sur", 3 litografías, Santiago.
- 1960 "Espacios de Chile", 10 litografías, Santiago.
- 1967 "City Dwellers, N.Y.C.", 5 litografías, Nueva York.
- 1973 "Estadios y Cordilleras", 6 serigrafías, texto de Pablo Neruda, Ediciones Wobron, Buenos Aires.
- 1978 "La Ciudad", 5 aguafuertes (50 x 70 cm), Ediciones Polígrafa, Barcelona.

LIBROS ILUSTRADOS

- 1940 **Chile, o una loca geografía**, B. Subercaseaux, Santiago.

- 1947 **Tres cantos materiales**, Pablo Neruda, 3 aguafuertes, Ediciones East River, Nueva York.
- 1949 **Balada de Reading**, Oscar Wilde, 10 dibujos, Editorial Neira, Santiago.
- 1950 **Cuenca Larga**, Nicanor Parra, 6 dibujos, Editorial Universitaria, Santiago.
100 sonetos de amor, Pablo Neruda, litografías, Editorial Universitaria, Santiago.
- 1958 **El cantar de los cantares**, Rey Salomón, aguafuertes, Edición Taller 99, Santiago.
El aullido (The Howl), dibujos, Allan Ginsberg, Editorial Universitaria, Santiago.
- 1959 **Dos cuentos**, José Donoso, 2 aguafuertes, Editorial Universitaria, Santiago.
- 1960 **Poemas**, Alberto Rubio, linóleos, Edición Taller 99, Santiago.
- 1968 **Arte de pájaros**, Pablo Neruda, dibujos, Editorial Universitaria, Santiago.
- 1970 **Fin de mundo**, Pablo Neruda, dibujos, Editorial Universitaria, Santiago.
- 1980 **Araucaria 10**, 30 dibujos, director: V. Teitelboim, París.

2 Febrero

1982

13 Febrero

C A T A L O G O

T A N G O S

1. TANGUERIA III	50 x 65 cm (Dibujo)
2. TANGUERIA II	52 x 78 cm (Dibujo)
3. TANGUERIA I	52 x 78 cm (Dibujo)
4. TANGO EN LA LLUVIA II	64 x 50 cm
5. TANGO EN LA CORDILLERA	64 x 49 cm
6. SI LOS PASTOS CONVERSARAN	50 x 64 cm
7. CUATRO PAREJAS	50 x 64 cm
8. BAILANDO III	50 x 65 cm
9. TANGO ENMASCARADO	50 x 65 cm
10. TANGO CON ECO	32 x 49 cm
11. TANGO BLANCO II	36 x 26 cm
12. TANGO BLANCO V	36 x 26 cm
13. TANGO POR EL AGUA	36 x 26 cm
14. EN LA ESTACION	25 x 32 cm

C A M A S

15. CAMA GRIS II	64 x 51 cm
16. CAMAS EN LAS SOMBRAS	54 x 74 cm
17. LA NUBE LA CAMA	63 x 50 cm
18. LA ROCA	54 x 60 cm
19. CAMAS DE LLUVIA	40 x 32 cm
20. LA CAMA Y LA NUBE	53 x 32 cm
21. CAMAS VACIAS I	33 x 49 cm

C A R T A S

22. CARTA DE LUTO I	52 x 31 cm
23. CARTA DE LUTO II	32 x 50 cm
24. CARTA DE LUTO III	32 x 51 cm
25. GOLPE DE VIENTO	51 x 32 cm
26. CATARATA	53 x 32 cm
27. VICTOR JARA I	50 x 32 cm
28. DOS PAREJAS	30 x 51 cm (Dibujo)
29. MUCHACHA Y VIDRIO	32 x 50 cm
30. PELO DE MUJER	32 x 51 cm
31. NERUDA EN SU LLUVIA	50 x 60 cm
32. UNA GUITARRA EN EL ESTADIO	75 x 50 cm

O L E O S

33. LA CAMA VERDE	33 x 33 cm
34. EL DIVAN ROJO	30 x 30 cm
35. TANGO SOLITARIO	30 x 30 cm
36. TANGO EN LA PLAYA	25 x 25 cm
37. TANGO SUN SET II	25 x 25 cm
38. CAMINO DEL INCA	25 x 26 cm

Avenida 16 de Julio 1607 — La Paz - Bolivia