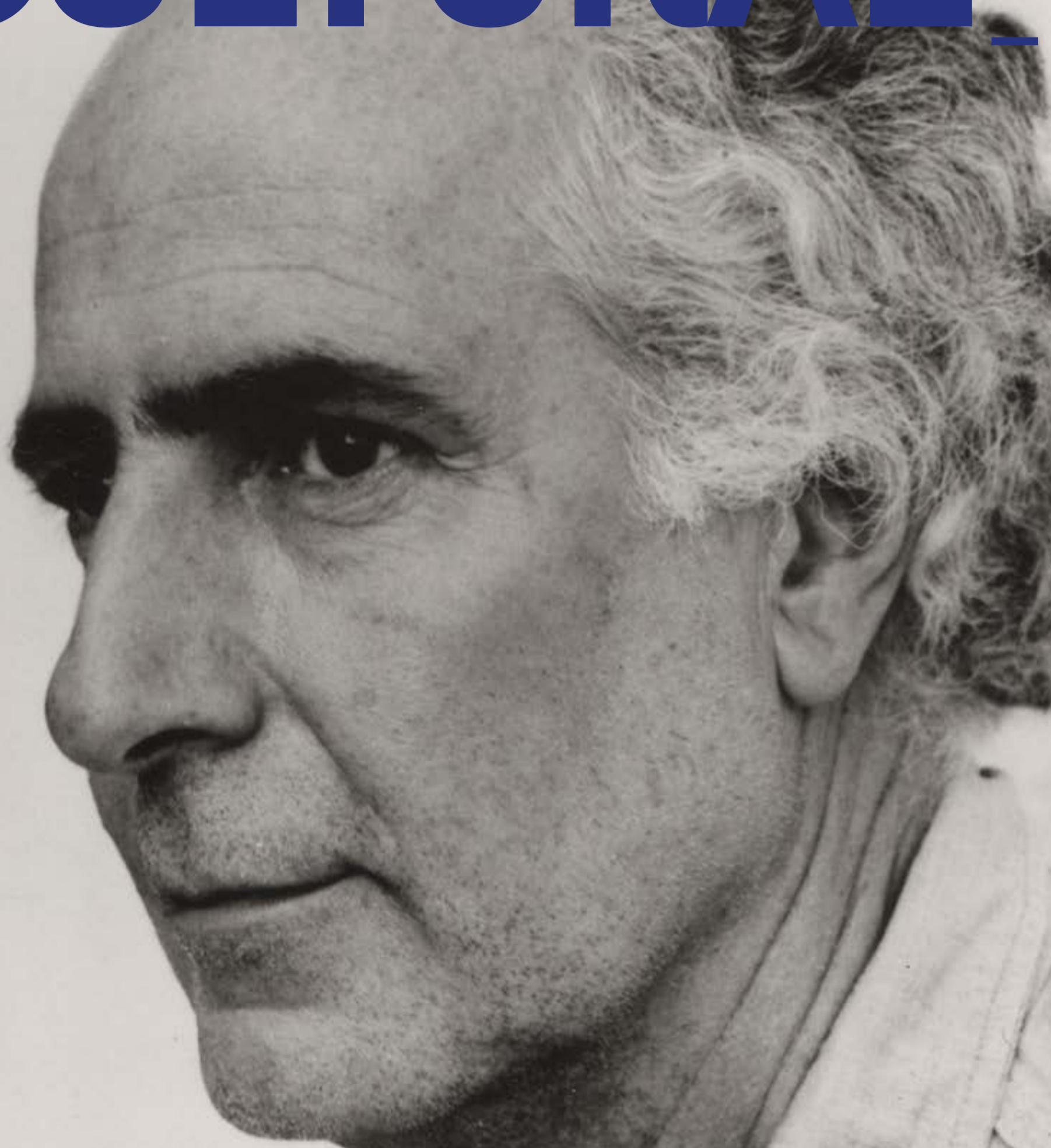


OBSERVATORIO CULTURAL



CHILE LO
HACEMOS
TODOS

ANTÚNEZ
100 AÑOS

FNA
Fundación
NEMESIO
ANTÚNEZ

OBSERVATORIO CULTURAL

Especial Centenario de Nemesio Antúñez

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Consuelo Valdés Chadwick

Subsecretario de las Culturas y las Artes

Juan Carlos Silva Aldunate

Jefe del Departamento de Estudios

Andrés Keller Riveros

¿Cómo citar Observatorio Cultural?

Observatorio Cultural [on line] Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Departamento de Estudios, Subsecretaría de las Culturas y las Artes, 2019.

[agregar aquí: mes y año de cita] Disponible en internet:

observatorio.cultura.gob.cl

Enero 2019

ISSN: 0719-1853

Las opiniones vertidas en esta publicación son de exclusiva responsabilidad de quien las emite y no representan necesariamente el pensamiento del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019

www.cultura.gob.cl

<http://observatorio.cultura.gob.cl>

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

Las imágenes que ilustran la revista Observatorio Cultural han sido seleccionadas y autorizadas por la Fundación Nemesio Antúñez.



**CHILE LO
HACEMOS
TODOS**

ANTÚÑEZ
100 AÑOS

FNA Fundación
**NEMESIO
ANTÚÑEZ**

OBSERVATORIO
CULTURAL

—

PRESENTACIÓN

“Nemesio Antúñez de Chile”, describió Pablo Neruda, “tiene el alma llena de cosas sutiles, de patria cristalina. Es delicado en sus motivos, porque en el campo chileno se teje fino, se canta fino, se amasa tierra fina; al mismo tiempo, está espolvoreado por el polen y la nieve de una primavera torrencial del amanecer andino. Transparente y profundo, aquí presento al pintor predilecto de mi país”.

Es uno de nuestros más importantes poetas, celebrando a uno de nuestros artistas visuales más relevantes. En el centenario de Nemesio Antúñez, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio quiso hacer lo propio para conmemorar y relevar los aportes y la obra de un artista cuyo trabajo no solo se circunscribió a sus creaciones, sino que fue mucho más allá. Lo hacemos, por supuesto, sin el talento poético de su amigo Neruda, pero sí buscando acercar su figura a nuestros ciudadanos y ciudadanas, tal como él trató, durante gran parte de su carrera, de abrir las artes a la mayor cantidad de público posible.

Por eso, este número de la revista *Observatorio Cultural*, está dedicado a su figura, invitando a diferentes académicos y autores a reflexionar en torno a su obra y legado, rescatando el aporte que realizó a las artes visuales de nuestro país, justo cuando se cumplen 100 años desde su nacimiento.

Una de las misiones fundamentales de esta nueva institucionalidad es mejorar el acceso y la participación de los chilenos y chilenas a las distintas expresiones culturales de nuestro país. Es el objetivo principal que nos ha planteado el programa de gobierno del presidente Sebastián Piñera, y lo llevamos a cabo con diferentes iniciativas a lo largo de este año, para que la cultura deje de ser un privilegio y pase a ser un derecho de todos.

Esa también era una convicción que permeaba profundamente el trabajo que Nemesio Antúñez realizó, y es un elemento que le da aún más sentido a conmemorar su figura este año. Un espíritu que fue más aparente durante sus periodos como director del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y, por supuesto, cuando condujo su programa televisivo *Ojo con el arte*. Pero, lo cierto, es que estaba presente en todo su quehacer.

Así, por ejemplo, el mismo Nemesio Antúñez escribió sobre el Taller 99 que él fundó: "Esta matriz original hecha por el artista, creación original del artista, se multiplica en la edición por cinco, treinta, cincuenta o doscientos grabados originales que llegan a un numeroso público y, por lo tanto, su precio es mucho menor que un óleo u otra pieza única. Cada grabado es un original múltiple. Así, el grabado es la más democrática de las formas artísticas, es la mejor forma de difundir las imágenes de un artista".

Otro gesto que demostró su profundo compromiso con la democratización del arte fue cuando, en 1963, trasladó la colección

del MAC, que él dirigía, a un edificio ubicado en la población San Gregorio, para poner a disposición de un público que generalmente no asistía a exposiciones, las piezas de su museo. Una acción inédita en ese momento que, aunque fue recibido con cierto escepticismo por ciertos círculos, resultó ser un éxito.

El programa *Ojo con el arte*, que realizó durante dos periodos, primero en Canal 13 y luego en TVN, llevó su intención de abrir las artes visuales al público masivo, de lograr que las personas no las sintieran ajenas, sino que las hicieran propias, a su máxima expresión. Basta ver la imagen de su primer episodio, con Nemesio Antúnez de pie en las escaleras del MNBA, invitando, a voz en cuello, a la gente a visitarlo, como para comprender su misión e intenciones. La masividad de la televisión abierta todavía no tiene paralelo a la hora de comunicar un mensaje, y Nemesio Antúnez puso todo ese potencial al servicio de acercar el arte, en todas sus encarnaciones, a la audiencia que lo sintonizaba cada semana.

Pero esa no fue su única contribución. Nemesio Antúnez también relevó el valor del arte popular y de la mayor envergadura que se podría obtener en la mezcla de lo más tradicional, o clásico, con las vertientes venidas de la tradición del pueblo. Esto se refleja, por ejemplo, en sus retratos de la labor de las loceras de Quinchamalí, particularmente, en su precioso mural en el centro de Santiago.

Para el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio es fundamental poder reconocer a artistas consagrados que han contribuido a enriquecer la cultura de nuestro país. Está en nuestros compromisos de gobierno y es parte de nuestras convicciones. Mucho más cuando ese aporte no solo lo han hecho en el ámbito de la creación, sino que se ha extendido a otras esferas. Al relevar

la figura de Nemesio Antúñez, nuevamente podemos preguntarnos por el lugar de las artes visuales en nuestra sociedad y cómo poder trabajar para que estén al alcance y sean apreciadas cada vez por más ciudadanos. Su poder de emocionarnos e interpelarnos no puede ser sobredimensionado, pero es necesario entregar las herramientas para que esa conexión con el público pueda hacerse realidad.

La celebración de este centenario es un intento por abrir una ventana a esa posibilidad, gracias a los distintos eventos que formarán parte de la conmemoración, como la exposición en el MAC y el MNBA, el cuaderno pedagógico que publicamos y con esta revista, que esperamos dé una nueva perspectiva a un artista tan admirable.

Consuelo Valdés Chadwick

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

INTRODUCCIÓN

La Fundación Nemesio Antúñez nace el año 2016 por una necesidad e interés familiar en conformar el archivo personal de Nemesio y abrirlo al público. Nuestra misión consiste en volver autónomo este patrimonio -cuerpo documental- mediante su conservación, accesibilidad y difusión, multiplicando lecturas que puedan activar significados y asociaciones de interés actual para generar nuevos proyectos, acciones y reflexiones culturales.

El Archivo Nemesio Antúñez está conformado por un universo de cerca de 15.000 documentos, agrupados en cuatro fondos: documental (prensa, manuscritos, correspondencia, catálogos); fotográfico (diapositivas, fotografías en papel, negativos); audiovisual (archivos sonoros y videos) y gráfico (ilustraciones, bocetos e intervenciones gráficas sobre documentos).

Los documentos del archivo se sitúan en un arco temporal entre la década del 30 del siglo pasado hasta la actualidad. Desde que existimos como Fundación hemos recibido correspondencia,

fotografías e información de diversas fuentes, aportes fundamentales para que el archivo continúe creciendo. Este testimonio material contribuye a la historia del arte chileno y da cuenta de una escena local de artistas comprometidos, contexto en el que Nemesio aparece como un catalizador que promueve una red de colaboración cultural local e internacional.

En el archivo se reconocen distintas dimensiones del legado de Nemesio. Respecto de su dimensión como artista, aparecen reflexiones sobre su obra y se manifiesta su amor por Chile, por sus paisajes y su gente, por los rituales y oficios, con la vocación permanente por la búsqueda de lo original, aportando a la creación del imaginario visual de Chile.

La labor de Nemesio en instituciones culturales y públicas, como director de museos, agregado cultural, comunicador y maestro, dan cuenta de su vocación democratizadora. En su trabajo, demostró la voluntad de democratizar el arte, de expandir sus límites, intentando borrar la frontera entre alta y baja cultura. Este empeño aparece materializado en el grabado (la más democrática de las técnicas artísticas, según Nemesio) y en su trabajo en medios de comunicación. Nemesio fue un divulgador que trabajaba guiado por la misión de abrir y extender el arte a todos. Es por eso que realizó el programa de televisión *Ojo con el arte* (archivo audiovisual pendiente de rescatar para el alcance público).

El año 2018, Nemesio habría cumplido 100 años. Quisimos celebrar su centenario organizando una serie de actividades, para lo cual solicitamos apoyo al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. El archivo constituye la fuente original que guía las investigaciones necesarias para realizar cada una de estas actividades en diversos espacios y regiones de Chile (exposiciones, publicaciones, itinerancias, charlas y conversatorios).

En el marco del centenario, hemos logrado generar una red de colaboración entre instituciones culturales que involucra equipos interdisciplinarios, enriquece el conocimiento y da paso a una plataforma de difusión de mayor alcance. Algunos de los hitos que han marcado este centenario son: *Ilustrado por Antúñez*, exposición realizada en conjunto entre la Fundación y la Biblioteca Nacional, en la que se abordó la labor gráfica de Nemesio como ilustrador de afiches, libros de poetas y escritores, carátulas de discos y manifiestos a favor de los derechos humanos.

En conjunto con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio desarrollamos un cuaderno pedagógico, *Nemesio Antúñez 100 años*, que será entregado a docentes de establecimientos educacionales públicos a lo largo de todo el país.

Antúñez: paisaje y poesía, es una exposición itinerante de grabados pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, que recorre Chillán, Concepción y Linares, una itinerancia que permite llevar a Antúñez a regiones, reconstruyendo su vínculo con el sur de Chile a través de conversatorios y presentaciones relativas al lugar, la muestra y el artista.

Como cierre de este centenario, realizaremos una gran exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el Museo de Arte Contemporáneo, con tres curadurías que abordarán su gestión como director de ambas instituciones y su legado como artista visual.

Conviene recordar y destacar que este archivo se entrelaza y relaciona con otros archivos de arte, que, en conjunto, constituyen una red que abre paso a investigaciones que serán un gran aporte a la revisión de la historia del arte chileno. Tampoco podemos dejar de considerar que estos acervos de carácter analógico, de quienes revelaban sus fotografías, conservaban sus manuscritos como manifiestos personales, son los últimos archivos de

estas características que van quedando. Es fundamental crear conciencia entre la población sobre la necesidad de resguardar este invaluable patrimonio.

Agradecemos a la Ministra Consuelo Valdés por entender la importancia histórica de archivos como el de Nemesio Antúñez y a todas las personas que, de un tiempo a esta parte, han insistido en la puesta en valor de los archivos y a los que, silenciosamente, hacen un aporte a esta causa para nuestro patrimonio intelectual.

Fundación Nemesio Antúñez



Retrato de Nemesio Antúnez por el fotógrafo Gonzalo Mezza.

EDITORIAL

En el centenario de su natalicio, la revista *Observatorio Cultural* tiene el agrado de presentar este número especial dedicado a honrar la memoria y la obra de una de las figuras artísticas y culturales más importantes de nuestro país, Nemesio Antúñez Zañartu.

Al hablar de Nemesio Antúñez no podemos recurrir a categorizaciones estrechas. Los numerosos oficios que ejerció a lo largo de su vida, vinculados todos en algún grado a las artes visuales, sirven de ejemplo de su vitalidad y curiosidad. Su obra visual -uno de los más vastos patrimonios artísticos de Chile- comprende una multitud de técnicas y formatos (acuarela, óleo, grabado, ilustraciones, muralismo, solo por nombrar algunas), estilos y preocupaciones. En 1956 fundó el Taller 99, seguramente el más influyente de los espacios formativos dedicados a experimentar con las técnicas del grabado.

Pero la obra visual es solo la punta del iceberg; también fue docente, director del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (MAC) y del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en dos ocasiones -primero, entre 1970 y 1973; y, dos décadas después, entre 1990 y 1993, año de su muerte-; agregado cultural de Chile en Estados Unidos y uno de los ideólogos -junto a Claudio di Girolamo- y presentador del inolvidable *Ojo con el arte*, programa de televisión que se propuso la nada sencilla tarea de acercar las artes, sin distinción entre pintura y grabado, o poesía y teatro, a la ciudadanía.

Su doble rol de gestor cultural y comunicador confiere a Nemesio un carácter precursor en lo que refiere al desarrollo de la mediación cultural en nuestro país. En su primer periodo como director del MNBA, abogó por un museo abierto, un lugar cálido y disponible para todos, un espacio que dejara de ser, en sus propias palabras, “aterrante”, un camino que ya había comenzado cuando aceptó hacerse cargo de la dirección del MAC. Recuerda Nemesio en entrevista con Patricia Verdugo:

Conseguimos hacer un Museo nuevo, un Museo “vivo” como no lo había hasta entonces en Chile. Traer exposiciones del extranjero, organizar otras dentro del país, estimular el arte mediante concursos, traer público al Museo y llevar el arte al público, darle participación.

Dicho anhelo de hacer llegar el arte a las personas y darles participación, seguramente encuentra una de sus máximas expresiones en la exposición abierta que montó en la población San Gregorio en 1963, en la ciudad de Santiago. Como anota Hernán Precht Bañados:

Al llegar al lugar, y apreciar en él la acogida que los pobladores brindaban a esa Muestra, comprendimos que la distancia

que nos separaba de San Gregorio era una pálida imagen de la verdadera distancia que, para desasosiego nuestro, había existido hasta ese momento y que ahora se reducía lentamente. En efecto, dudar sobre el valor de presentar el Arte Contemporáneo en la población, indicaba que la verdadera lejanía a San Gregorio era de índole espiritual.

No solo la muestra fue un éxito, sino que consiguió despertar la atención del mismísimo presidente Jorge Alessandri, quien, curioso por lo que consideraba un hecho “inaudito”, llegó en su automóvil privado a visitar la exposición, comentándole a Nemesio que ojalá más gente hiciera cosas como la que él hizo.

Precisamente de la labor de Nemesio Antúñez como gestor versa el artículo de Eva Cancino, en este número especial. En él se ofrece una visión panorámica de los principales desafíos que orientaron sus distintos periodos como director del MAC y el MNBA, con un énfasis especial en el que fue su principal *leitmotiv*: la conformación de un museo vivo.

Con el objetivo de profundizar en su labor como mediador y comunicador, entrevistamos a Claudio di Girolamo, quien, en 1969, mientras trabajaba en Canal 13, le propuso a Nemesio que desarrollaran un microprograma que llevara el arte a los hogares de todos los chilenos. Producido con pocos recursos, pero con bastante imaginación, *Ojo con el arte*, como cuenta di Girolamo, si tuvo éxito fue gracias al carisma, sencillez y tenacidad de Nemesio, para quien la difusión de las artes -como lo demuestra su gestión como director de museos- era una cuestión de la máxima importancia.

Pese a que su obra ha despertado gran atención y ameritado un caudal de muestras y exposiciones, los murales de Nemesio

Antúñez -algunos ya desaparecidos- no son del todo conocidos por el gran público. Ponemos en este número especial un fotorreportaje dedicado a sus murales con la intención de difundirlos y ayudar a su puesta en valor y salvaguarda.

Por último, Amalia Cross se concentra en el trabajo que Nemesio realizó con las piedras, con la idea de que estas nos permiten, metafóricamente, reconstruir los caminos que hemos tomado. Se trata de un artículo incisivo y poderoso, con una visión aguda del trabajo de Antúñez que descansa sobre la seductora hipótesis de que, concentrándonos en las distintas piedras, en las distintas estaciones del sendero de Nemesio, podremos obtener información rica de su obra.

De más está decir que Nemesio fue más que un gran artista, eso se sabe. Lo que no podemos perder de vista es que fue un gran educador y comunicador, alguien que recogió la máxima de que sin público no hay arte y que no se cruzó de manos, todo lo contrario, salió en busca de nuevos públicos, demostrando con eso su amor imperecedero por la vocación que tan bien supo llevar a cabo, pero también su reconocimiento de que de poco sirve que la belleza sea patrimonio de unos pocos.

Observatorio Cultural / Departamento de Estudios
Subsecretaría de las Culturas y las Artes

ÍNDICE

NEMESIO, GESTOR: HACIA UN MUSEO VIVO

Eva Cancino Fuentes – **p.19**

PIEDRAS

Amalia Cross – **p.34**

ENTREVISTA A CLAUDIO DI GIROLAMO

Amanda Ausensi – **p.46**

NEMESIO EN EL ESPACIO PÚBLICO

Montserrat Sánchez – **p.60**

NEMESIO EN SUS PALABRAS – **p.91**



En 1963 Nemesio Antúnez, como director del MAC, trasladó la colección del museo a la población San Gregorio. Como un hito histórico, el presidente de la época, Jorge Alessandri (en la fotografía), visitó la exposición que buscaba acercar el arte a las personas. Archivo: Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

NEMESIO, GESTOR:

HACIA UN MUSEO VIVO

| Eva Cancino Fuentes

Historiadora del Arte y Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Se desempeña como Investigadora Asociada del Museo Nacional de Bellas Artes.

*Yo en esos tiempos formaba parte de un grupo
de amigos que trabajábamos la idea de un
Museo de Arte Moderno...
(Antúnez, 1988, p. 38)*

Son muchos los ángulos para abordar la figura y obra de Nemesio Antúnez y, por lo mismo, muchos los relatos que circulan sobre el artista. Difícilmente podría ser de otro modo, cuando lo que se somete a discusión es el legado de Antúnez, uno de los artistas y gestores más significativos de la historia del arte en Chile.

Este artículo busca dar cuenta de cómo su labor como gestor jugó un papel primordial en la promoción y legitimación de prácticas que, hasta ese entonces, eran consideradas marginales en el circuito de las bellas artes; y, por otra parte, señalar cómo esas mismas prácticas permearon su propia obra.

Otro de los aspectos que se abordan en este texto es la importancia que tuvo su participación en el Instituto y Museo de Arte Moderno, en particular algunas de sus iniciativas, como la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, celebrada a fines de los años 50, hito significativo para la apertura disciplinar, en tanto propició un cuestionamiento de la hegemonía que las bellas artes ostentaban en relación a las artes populares, una discusión permanente durante su primer período como director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), entre 1969 y 1973.

Ese vínculo entre arte popular y artes plásticas se advierte en la obra de Antúnez a partir de 1955, año en que realizó dos de sus más célebres litografías, las que tienen como protagonistas a cabras y guitarreras de Quinchamalí,¹ así como en sus murales y mosaicos (1958) de la Galería Juan Esteban Montero, donde se representa la cerámica negra de esa localidad y cuyas protagonistas son cuatro figuras antropomorfas, similares a la guitarrera, rodeadas de cabras, sobre un fondo rojo. Estos murales han contribuido decisivamente a la difusión de la cerámica de Quinchamalí, hoy uno de los íconos del arte popular de la zona central de Chile.

Cabe también mencionar otras contribuciones de Nemesio vinculadas al arte popular, como las ilustraciones que hizo para el catálogo de la exposición de artes populares en 1953, a propósito del Segundo Congreso Universitario y Primera Asamblea General de la Unión de Universidades Latinoamericanas; su participación con el Museo de Arte Moderno para fundar y/o apoyar a otras instituciones;² la inclusión de las artes populares durante su dirección en el MNBA en diversas exposiciones y, de manera masiva, la difusión de estas en el programa televisivo *Ojo con el arte*, donde dio tribuna a arpilleristas, volantneros, alfareras, solo por mencionar algunas.

1 *La cueca de Quinchamalí* (Colección MNBA, SURDOC: 2898) y *La fiesta en Quinchamalí* (Colección MNBA, SURDOC: 2897)

2 El Museo de Arte Moderno fue una iniciativa de privados que no llegó a puerto. Su objetivo fue generar un museo con una colección y una bienal propia. No obstante, fueron los organizadores de la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal y algunos de sus miembros, fundadores de la Sociedad de Amigos del Arte, quienes apoyaron al MAC y al MNBA en la realización de las Bienales de Grabado, entre otras exposiciones.



La cueca de Quinchamalí, 1955, Nemesio Antúnez. Litografía sobre papel. Colección Museo Nacional de Bellas Artes Santiago. Chile.

El Instituto de Arte Moderno

En 1954, de la mano de diversos artistas e intelectuales nacionales, se gestó la idea de generar un Instituto y Museo de Arte Moderno que renovara la noción de museo imperante en Chile. Creado por Arturo Edwards, Sergio Larraín García-Moreno, Enrique Bello, entre los miembros de su directorio se encontraban Arturo Prat Echaurren y Luis Oyarzún (decano de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad de Chile), así como Nemesio Antúnez y Roberto Matta, quienes mantuvieron una amistad que tuvo repercusiones en términos artísticos, en particular cuando Antúnez fue director del MNBA³.

3 Un caso ejemplar de ello fue la serie de arpilleras que realizó Matta en su visita a Chile, precisamente durante la construcción de la sala que hasta hoy lleva su nombre, durante la dirección de Antúnez, en 1971: *Mira la lucha del esfuerzo del afuerino* (Colección MNBA. Surdoc 2-555), *La revolución debe ser roja y sabrosa como una frutilla* (Colección MNBA. Surdoc 2-558) y *El ojo del alma es una estrella roja* (Colección MNBA. Surdoc 2-557).

El Instituto de Arte Moderno tenía por objetivo crear un museo con las características mencionadas. Dicho ímpetu provenía de un diagnóstico, realizado por los mismos fundadores de la naciente institución, de que los museos en Chile no podían cumplir de manera cabal sus objetivos por la falta de recursos que padecían; no obstante, los alcances de aquel proyecto también incluían un cambio en la perspectiva museológica de las instituciones exhibidoras. De hecho, la aspiración de los integrantes del instituto era fundar un museo que tuviera como modelos la institucionalidad brasilera, en particular el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (MAM-SP) y su Bienal de Arte asociada⁴ (en aquella época), y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Además, el proyecto consideraba la participación de privados, algo inédito para Chile en los años 50.

Las intenciones fundacionales del grupo del Instituto de Arte Moderno fueron difundidas en prensa, en especial por parte de la revista *Pro Arte*, la que se encargó de publicar los propósitos de su director, Arturo Edwards, quien ya se había instruido en 1954 sobre la fundación del MAM-SP con el impulsor de aquella idea, Ciccillio Matarazzo, y de las gestiones internacionales que se habían necesitado para llevar a puerto la iniciativa con el apoyo del MoMA (1954, p. 1). En la misma revista, Edwards, un año más tarde, invitaba a otras personas afines al arte para que pudiesen colaborar en el proyecto del Museo de Arte Moderno que pretendía difundir el arte chileno y americano. Eso lo lograrían con donaciones en recursos, instaurando un modelo de filantropía similar a la estadounidense (1954, p. 1). Los gestores de la época querían crear un museo vivo, que no solo se dedicara a la exhibición de obras de arte, sino también fuera un espacio para la discusión y la reflexión sobre las artes visuales y acogiera a otras disciplinas como música, cine y teatro.

4 La Bienal de Sao Paulo se creó en 1951; su organización durante los 11 primeros años fue llevada a cabo por el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, fundado en 1948 de la mano del empresario metalúrgico Ciccillio Matarazzo, quien además creó la fundación que desde 1962 se haría cargo de la organización de las bienales.

Pese a que la intención primera era difundir las artes visuales en su propio museo, en sus inicios el Instituto de Arte Moderno se limitó a apoyar iniciativas y exposiciones realizadas por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y a colaborar con algunos envíos a la Bienal de Sao Paulo (Caballero, 1959). No obstante, en diciembre de 1959, por fin pudieron poner en práctica sus anhelos con la realización de la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal.

La feria fue una instancia sin precedentes en el país. En ella convivieron artistas provenientes de la academia, reconocidos artesanos y artesanas, así como los y las estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, quienes se instalaron en el lado sur del parque. Participaron artistas como Violeta Parra, el artesano Luis Manzano -también conocido como Manzanito-, las artesanas de Quinchamalí y Pomaire y el Taller 99, encabezado por el propio Antúnez. Los artistas vinculados al taller montaron una prensa de grabado, imprimiendo *in situ* y mostrando al público el proceso de producción. Antúnez se refería en los siguientes términos al Taller 99:

Hicimos un trabajo colectivo maravilloso. A todos nos unió una gran amistad. Tuvimos una relación amistosa muy profunda con Roser Bru, Dinora Douchinsky, Eduardo Vilches, Santos Chávez, Pedro Millar, Jaime Cruz, Delia del Carril y tantos otros. Trabajábamos en plural y eso fue fantástico. Hicimos muchas exposiciones, llegamos con la prensa hasta el Parque Forestal y ahí imprimíamos delante del público, vendíamos grabados fresquitos, recién salidos del horno (Verdugo, 1993, p. 52).

La crítica de la época hacía énfasis en la heterogeneidad de los participantes de la feria y decía de la participación del Taller 99:

Lo único que le puedo garantizar es que no podrá aburrirse... Porque se encontrará desde el Taller 99, de Nemesio Antúnez, hasta los que venden tarjetas para Pascua y Año Nuevo. Y estas últimas de todas las calidades. Rodolfo Opazo, Roser Bru, Jimena Cristi [sic], Enrique Castro, Eliana Wachholt [sic],

Tortero, José de Rokha, Alberto Steiberg, Fernando Marcos, Iván Lamberg, Carlos Ortúzar, Gracia Barrios, [Reinaldo] Villaseñor, Ana Rengifo, Dora Rebolledo, Javier Prieto, Pedro Bernal y tantos otros llevaron lo mejor de sus obras a la Feria (Ercilla, 1960).

Es por ello que la feria nació como uno de los espacios donde se produjo mayor integración entre artistas y artesanos y donde, además, se exhibían las bellas artes con facilidad de compra y acceso para distintos públicos, a diferencia de lo que se creía de los museos. También hubo presentaciones musicales de Margot Loyola, Violeta Parra y de la Orquesta Filarmónica de Santiago al mismo tiempo que espectáculos de títeres y teatro.

Las impresiones de otros artistas respecto a la feria también fueron entusiastas; un ejemplo de aquello fueron las palabras del escultor Matías Vial, quien afirmaba:

Esta es la primera vez que participo en una exposición que verdaderamente me alienta. La Feria ha sido más efectiva que los salones y los museos. Es una labor viva que se comunica directamente con el pueblo, no esperábamos tanta afluencia de público. Creo que estas ferias deberían repetirse constantemente sin objeciones estéticas y con gran amplitud, como la presente (Vial, 1959, p.13).

La Feria de Artes Plásticas se realizó durante varios años en el Parque Forestal. Según los organizadores pretendía consolidarse como un “festival anual”, donde convivieran presentaciones musicales, de danza y de teatro además de participación de artistas y artesanos, trabajando conjuntamente (Gassman, 1962).

Los museos vivos

Este tipo de instancias cimentaron un modelo que años más tarde encontraría en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), bajo la dirección de Antúnez, entre 1962 y 1964, un espacio en el que las



BOLIVIA

- 1) Vasijas antropomorfas, imitación arte peruano antiguo. Tarata, Cochabamba.
- 2) Barro vidriado. Cochabamba.
- 3) Cestería de Copacabana.
- 4) Chuspas (bolsos), chumpis (fajas), lluchos (gorros) y otros tejidos de Potosí.
- 5) Llijllas (tejido indígena). La Paz y Sucre.
- 6) Danzas indígenas, modeladas en estuco coloreado. La Paz.
- 7) Retablos del Santiago. Sucre.
- 8) Máscaras diabólicas. Sucre y Oruro.
- 9) Muñecos indígenas. Corocoro.
- 10) Ekhekho (Dios de la abundancia). La Paz.
- 11) Muñecos mosquitos, Bodas, miniaturas, Sucre.
- 12) Tarkas y quenás de carrizo, quenás de hueso.
- 13) Topos, prendedores indígenas. Corococo, La Paz.
- 14) Charango caparazón de armadillo (quirquincho). Oruro.
- 15) Estribos de madera, policromados.
- 16) Poros pirograbados, Chapare. Cochabamba.
- 17) Fuentes de la abundancia.
- 18) Peines de madera con púas de chonta.
- 19) Ramo de "cantutas", flor nacional de Bolivia.



BRASIL

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

CATALOGO DE LA EXPOSICION DE ARTE POPULAR REALIZADA POR LA UNIVERSIDAD DE CHILE CON OCASION DEL SEGUNDO CONGRESO UNIVERSITARIO

Y PRIMERA ASAMBLEA GENERAL DE LA UNION DE UNIVERSIDADES LATINOAMERICANAS

SANTIAGO, NOVIEMBRE
A DICIEMBRE DE 1953.



CHILE

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

VIÑETAS DE NEMESIO ANTUNEZ



MEXICO

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



PERU

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

ANDRES BELLO.

Oda a la Agricultura de la Zona Tórrida.



Nemesio Antúnez y su primera esposa Inés Figueroa, en la tienda de artesanía que ambos compartían. *Revista Ercilla*. 21 de junio de 1960.

aspiraciones del museo vivo comenzaron a hacerse realidad. En palabras de Antúnez sobre el MAC:

Conseguimos hacer un Museo nuevo, un Museo ‘vivo’, como no había hasta entonces en Chile. Traer exposiciones del extranjero, organizar otras dentro del país, estimular el arte mediante concursos, traer el público al Museo y llevar el arte al público, a la población San Gregorio, darle participación (Antúnez, 1988, p. 38).

Algunas de las actividades que menciona Nemesio como parte de su gestión en el MAC fueron posibles gracias a la colaboración del Instituto y Museo de Arte Moderno, cuyos integrantes participaron de la Sociedad de Amigos del Arte. Entre esas actividades se puede mencionar, como principal logro de la gestión de Antúnez, la realización de la Bienal Americana de Grabado, cuya primera versión se realizó en el MAC, en 1963, y que luego cambió su sede, al MNBA, durante el primer período de la gestión de Antúnez.

El plan de Antúnez de hacer un museo vivo no finalizó con su paso por el MAC; también tuvo lugar en el MNBA, siendo su principal misión la de activar el Palacio de Bellas Artes, hacer de él, nuevamente, un *museo vivo*, como el que se estaba experimentando en metrópolis americanas como Nueva York o Sao Paulo, teniendo como referente a instituciones como el MoMA o como la Bienal, respectivamente. La activación del museo se hizo a partir de distintas iniciativas cuyo propósito era ocupar el edificio con exposiciones y situaciones que lo desacralizaran. Clarificadoras son las palabras del artista cuando se refiere a la institución que recibió como un museo/mausoleo: “Resucitar el mausoleo. Limpiar la palabra museo de todo lo que tenía entonces de rancio y polvoriento” (Verdugo, 1993, p. 74). ¿Cuáles serían las medidas que tomaría Antúnez para realizar la resurrección del espacio? Nemesio hablaba de instalar calefacción y de realizar otros cambios:

Haré poner plantas, una cafetería en el ala derecha, una pequeña librería donde se venderán las publicaciones de arte en general. Se habilitará una sala para cineteca, otra para charlas, ballet, música. El hall será un excelente sitio para interpretar conciertos y ¿por qué no? música popular. El Museo no puede ser un templo aterrante (Verdugo, 1993, p. 74).

Se puede leer en las declaraciones de Antúnez respecto a su labor en el MNBA una intención similar al programa de la Bienal de Sao Paulo, que también intentó instalar durante su período de dirección en el MAC y que también se relacionaban con lo propuesto por Edwards en 1954, sobre lo que quería realizar el Museo de Arte Moderno.⁵

Mucha relevancia le ha otorgado la historiografía del arte chileno a la acción de retirar y dar de baja algunas de las esculturas de yeso que integraban la colección del museo desde 1910 -año en que se fundó el Palacio de Bellas Artes-, como epítome del clasicismo que dominó el gusto de la élite santiaguina y que Antúnez intentó erradicar a su llegada al MNBA. En este sentido, no se puede dejar de mencionar el concierto para figuras de yeso, que se realizó con las mismas esculturas de la colección inaugural del Palacio de Bellas Artes como telón de fondo, mezcla entre *performance* y música que cuestionaba las aún vigentes formas de representación hegemónicas del gusto artístico, pero que al mismo tiempo tematizaba las retóricas de la Unidad Popular que se estaban instalando en el Chile de los setenta, con el auge del muralismo militante.

No obstante, más que detenernos en ese hecho, conviene destacar lo que según Antúnez podía dar vida al museo: actividades como conciertos, *performances*, intervenciones, muestras de arte contemporáneo, pero, sobre todo, la vinculación del público con artes más afines con

5 Finalmente, el Museo de Arte Moderno nunca logró tener instalaciones propias, sino que se dedicó a colaborar con otras instituciones como el MAC y el MNBA. Una de sus grandes labores fue la Feria de Artes Plásticas y, años más tarde, a manos de Sergio Larraín García Moreno, el Museo Chileno de Arte Precolombino.

el imaginario popular. Parece baladí volver a decirlo, pero Nemesio Antúnez intentó poner de manifiesto la disolución del concepto de las bellas artes mediante la introducción de otras disciplinas en el MNBA. En esa línea, se puede entender la exhibición en el MNBA de la Lira Popular, en el contexto de la IV Bienal Americana de Grabado, donde se puede hablar de que Antúnez -implícitamente- hace una genealogía del grabado en Chile, pero desde la producción popular, que no respondía a las estrategias de inserción en el campo artístico empleadas por artistas grabadores.

Del mismo modo, la introducción de otras artes, como la música y, en especial, la música popular (como el caso de las presentaciones de Los Jaivas e Inti Illimani) también fue albergada por el modelo de gestión implementado por Antúnez. La disolución del concepto de bellas artes se manifestaba también a través de la integración al MNBA de las “artes marginales”, desde su primer año de dirección, en 1969. Un ejemplo de ello fue la exposición de las bordadoras de Isla Negra, en la Sala Forestal, que sería una de los espacios



Nemesio Antúnez en la Feria de Artes Plásticas en el Parque Forestal. *Revista Ercilla*. 7 de diciembre de 1960.


dedicados a la exhibición de artes populares y arte conceptual.⁶ Esta exposición se puede considerar como inaugural para esos espacios de cruces en el museo, pues en el mismo edificio convivían artes populares “tradicionales”, como los bordados, y manifestaciones de arte conceptual que ya resultaban “avanzadas” para la época, como lo fue la intervención de Cecilia Vicuña con *Salón de Otoño* y Juan Pablo Langlois con *Cuerpos Blandos*. Decidora fue la exposición de arte de volantines y la difusión de oficios similares en *Ojo con el arte*. Tampoco se puede soslayar la exposición de pintura popular -o, según Tomás Lago, pintura instintiva- de 1972, que además de contar con la participación de artistas populares incluyó a otros de corte más académico, todos unidos por la visualidad *naif*, cuyo catálogo fue escrito por distintos críticos y críticos de la época como Ana Helfant y Antonio Romera, y artistas como Mario Toral, Lily Garafulic, Roser Bru y el mismo Nemesio.

No habían sido muchas las exhibiciones que vincularan arte culto con arte popular y artes aplicadas, contándose entre ellas la Exposición Iberoamericana (Sevilla, 1929); la Exposición de Artes Populares Americanas (Santiago, 1943), a propósito del Centenario de la Universidad de Chile; y también se puede hablar en este contexto del edificio de la UNCTAD III, donde se integraron magistralmente en la arquitectura y en sus ornamentaciones las obras tanto de artistas como artesanos.

La inserción de las artes populares en el MNBA constituía un acto político y de cambio de la perspectiva museológica de la institución. Nemesio Antúnez logró reunir en un mismo espacio distintas formas de arte, no solo gracias a la inclusión de las artes populares o la música sino también gracias a la exhibición de arte conceptual que, durante

6 Para mayores antecedentes respecto a la inclusión del arte conceptual en el MNBA, véase: Cross Amalia. “The Museum in times of Revolution. Regarding Nemesio Antúnez’s Transformation Program for Chile’s Museo Nacional de Bellas Artes, 1969-1973”. En: Greet Michele; McDaniel Tarver, Gina (eds.) (2018). *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*. Routledge y Cross, Amalia (2012). “Cuerpos Blandos”. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen II*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

su primera dirección, era ajeno a la escena chilena. Sus vínculos en Nueva York le permitieron también traer a Chile exposiciones de arte europeo y norteamericano organizadas por el MoMA, al mismo tiempo que le dio especial relevancia al arte latinoamericano gracias a los contactos que había realizado a propósito de la relación con grabadores en distintas galerías, vínculos que se acentuaron o que adquirieron relevancia en las Bienales de Grabado, que comenzaron en su gestión en el MAC.

La mezcla de disciplinas, soportes y lenguajes fueron una constante en su gestión, en la cual siempre entendió al arte como un espacio vivo y contaminable; en ese sentido, el museo también debía someterse a esas reglas, teniendo en especial consideración la participación activa del público. Es de ahí que su gestión, tanto en el MAC como el MNBA, está cargada de una amplia heterogeneidad de artistas, soportes y lenguajes artísticos que lograron convivir en los museos, poniendo énfasis en propiciar la difusión y reflexión del público en torno al arte. 

Referencias bibliográficas

Antúñez, N. (1988). *Carta Aérea*. Santiago, Editorial Andes.

Caballero, J (1959). Carta de queja enviada por personeros del IEAP a Mario Vergara por la designación del Instituto de Arte Moderno como organizador del envío chileno a la bienal de Sao Paulo. Archivo Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Fondo de Archivo Institucional, Correspondencia.

Gassman, G. (1962). Proyectos del Museo de Arte Moderno. Archivo Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Fondo de Archivo Institucional, Correspondencia.

S/A (1954). Con un vasto plan de realizaciones nace el Instituto de Arte Moderno. *Revista Pro-Arte*, 173, p.1

S/A (1955). El IAM (el Instituto de Arte Moderno). *Revista Pro-Arte*, 179, p.1.

S/A (1960). Plásticos al aire libre. *Revista Ercilla*, 1733 (s/p).

Verdugo, P. (1995). *Conversaciones con Nemesio Antúñez*. Santiago, LOM Ediciones.





Exposición abierta de la colección del MAC montada por Nemesio Antúnez en la población San Gregorio el año 1963.
Archivo: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.

PIEDRAS

| Amalia Cross

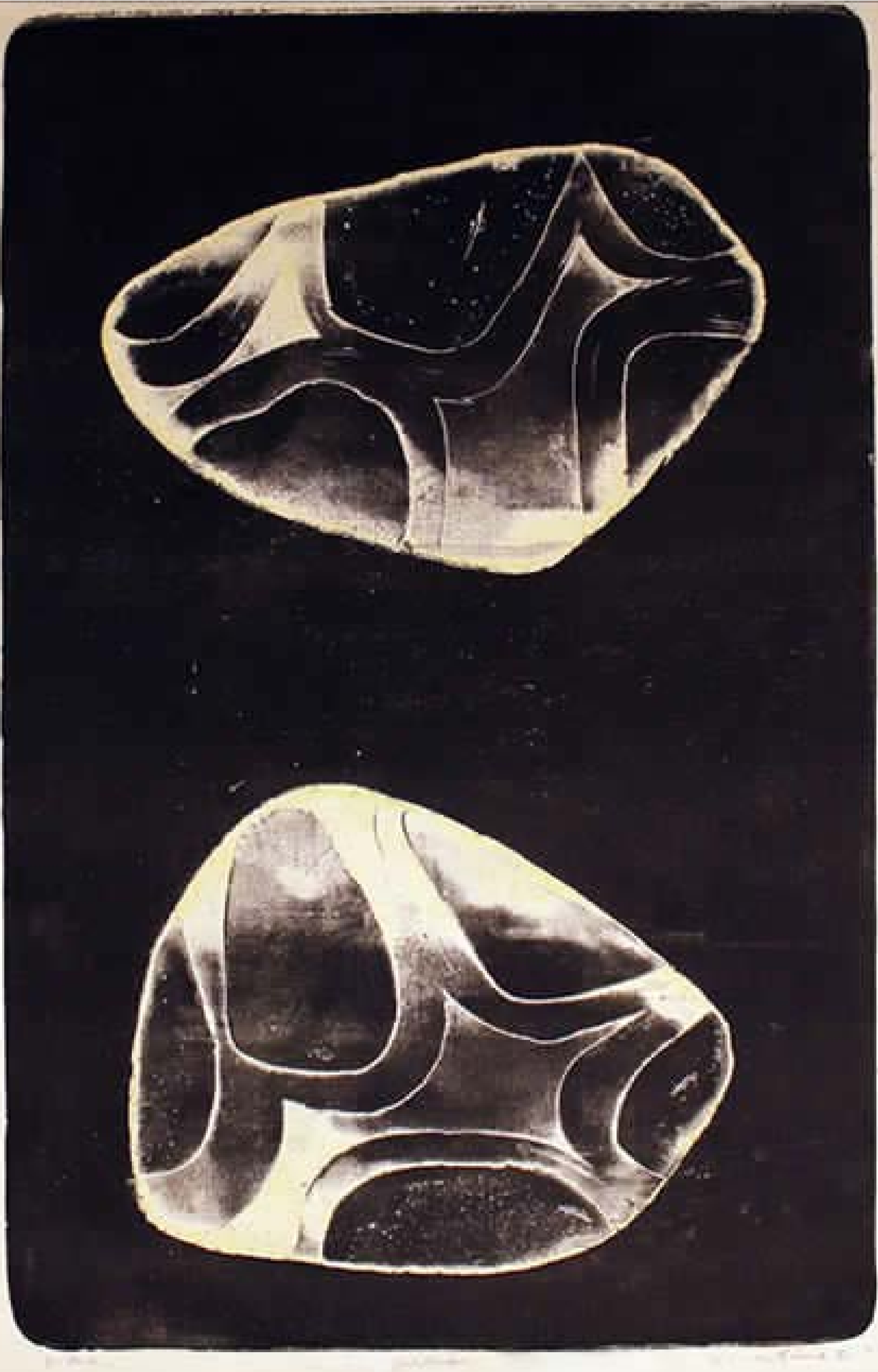
Historiadora del arte y profesora de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Curadora de la exposición "El museo en tiempos de revolución" que se realizará en el Museo Nacional de Bellas Artes en abril de 2019, en el marco del Centenario de Nemesio Antúnez,

Marta Traba, crítica de arte y amiga cercana de Nemesio Antúnez, lo describe alto, vestido con trajes estrechos, con el aire de un tipo "que se equivocó de país o que perdió el avión, la misma sonrisa distraída que, a ratos, se convierte en una mirada intensa y penetrante que reconoce de golpe el lugar, la situación, la persona". (Traba, 1978, p. 160). Cuando Traba escribió este texto, en 1978, habían pasado pocos meses desde que se encontraran en Caracas, quizás por última vez. Ella murió en 1983, en un trágico accidente de avión, y en 1984 Nemesio tomó un vuelo de regreso a Chile, después de diez años de exilio voluntario, estrellándose de golpe con el régimen militar. En dictadura interpretó al Teniente Bello en una delirante película de Enrique Lihn, que se perdió tal como el popular aviador, quizá por las difíciles condiciones que se imponían en el paisaje cultural de Chile en esos años.

Más allá de los destinos fatídicos que unen a estos personajes y situaciones, se trata de establecer una relación que nos permita aproximarnos a esa mirada intensa y distraída de la que habla Traba. Una relación que se construye en el espacio aéreo, por medio de viajes, configurando una vista a vuelo de pájaro, o mirada satelital, que caracteriza la obra de Antúnez. En ella, él sobrevuela el paisaje y, desde la altura, da forma a sus imágenes guiando nuestra mirada a través de caminos múltiples o carreteras asfaltadas que hacen de sus obras pistas de aterrizaje y despegue. Una forma de ver, propia de él, que da cuenta de un deseo de extravío y de una búsqueda constante, que determina el reconocimiento de elementos simbólicos y constitutivos en su obra. Entre todos ellos, nos quedaremos con las piedras, porque las piedras tienen la capacidad de recordarnos el camino y contar una historia.

Nemesio solía encontrar piedras, las recogía, seleccionaba y, llevaba consigo en los bolsillos de su chaqueta, donde las hacía correr entre sus dedos. Un gesto inquieto, supersticioso o acaso religioso, si pensamos que -en el evangelio- Dios se esconde bajo las piedras. Lo cierto es que esta obsesión lo acompañó toda su vida, impulsándolo a llenar de piedras su casa y su taller. También coleccionó, desde pequeño, reproducciones de famosas obras de arte con las que montó un álbum y, ya más grande, cerámicas de Quinchamalí que posaban para sus cuadros. Pero con las piedras Nemesio armó un repositorio de recuerdos, encuentros, conocimientos y experiencias. A partir de ellas, una sobre otra, construyó -con el paso del tiempo y con ayuda de otros- espacios, lugares o recintos, para el desarrollo del arte en Chile, una infraestructura donde sostener su obra, la de otros y edificar una forma distinta de relación con la cultura, el arte y la sociedad.

Este texto surge a partir de esas piedras y se detiene en algunas de ellas, por medio de imágenes y anotaciones, para ensayar los distintos significados que adquieren en su obra.



Piedras (s.f.), Nemesio Antúnez. Litografía sobre papel, 54,8 x 39 cm. Colección Pinacoteca de Concepción, Chile.

Primera piedra

La primera piedra es el dibujo de dos piedras impresas en litografía, es decir, en un bloque de piedra calcárea. Este grabado, que se conserva en la Pinacoteca de Concepción, es una obra temprana de Antúnez donde -a modo de una tautología visual- las piedras son la imagen, el soporte y la expresión de una técnica que será fundamental en su trabajo.

Para Antúnez, el origen del grabado en Chile se remonta a dos prácticas: la xilografía de cuño popular en la literatura de cordel y la litografía que se introdujo, a principios del siglo XIX, en la industria de la imprenta. Al respecto escribió que, hasta 1943, la palabra grabado se empleaba fundamentalmente para designar aquellas imágenes reproducidas en los diarios como clichés o copias impresas de las obras de Rembrandt, Goya, Daumier o Toulouse Lautrec (Antúnez, 1989). Todos ellos pintores que también eran grabadores, con cuyas obras -reproducciones impresas en litografías a color- Antúnez había armado su álbum y determinado su interés por la pintura a través del grabado, y viceversa. Con esta idea, sin embargo, Antúnez quiere dar cuenta de una concepción limitada del término y de un desarrollo incipiente del grabado en Chile, que se mantuvo hasta mediados del siglo XX.

Al regresar de Francia, en 1953, trajo consigo una prensa de fierro forjado alrededor de la cual fundó, en Santiago, el Taller 99. En ella aprendieron a grabar e imprimieron sus obras Delia del Carril, Roser Bru, Luz Donoso, Pedro Millar, Juan Downey, entre otros importantes artistas que, haciendo girar el timón (de la prensa), cambiaron el rumbo de la historia contemporánea del grabado. El *modus operandi* del taller -la libertad de acción, la diversidad de estilos y el compromiso de sus miembros en la enseñanza y difusión del grabado- provino de su experiencia en el Atelier 17 de Stanley William Hayter, en Nueva York, quien se encargó de modernizar las técnicas tradicionales del grabado. Sin embargo, su aproximación a la litografía no ocurrió ahí, ya que Hayter privilegiaba el grabado en metal. Fue, entonces, en otros talleres donde Antúnez hizo sus primeras obras con una técnica que logró dominar en París, en 1950,

con *monsieur Dorfinant*. Él había aprendido el oficio de su padre, quien a su vez había trabajado en el taller donde el pintor “Toulouse Lautrec imprimió sus famosas litografías, que empapelaban las calles de París en 1860”. (Antúnez, 1989, s/n). En París, Antúnez estableció un vínculo, de ida y vuelta, entre pintura y litografía.

La particularidad de la litografía radica en una reacción química de repulsión entre el agua y el aceite que produce un resultado especial -tan pictórico como gráfico- que capturó el interés de los artistas, en particular de los pintores. Este principio permite dibujar con elementos grasos de manera directa sobre una piedra porosa, utilizar diversos colores y herramientas, transferir las zonas entintadas al papel y generar múltiples copias. Los efectos visuales, químicos y acuosos, que tienen lugar sobre la piedra, fueron transferidos por Antúnez a sus primeros grabados y, luego, desplazados a sus pinturas, en especial aquellas que representan cortes transversales de la tierra que nos dejan ver, en el interior de cordilleras y volcanes, la formación de piedras y minerales. Estos elementos sólidos -que son, a la vez, el núcleo de su obra- aparecen como manchas compactas de colores planos estampadas sobre el soporte.

Segunda piedra

En mayo de 1956 se inauguró, en Santiago, “Chiloé”, una exposición de fotografías de Sergio Larraín y acuarelas de Nemesio Antúnez. Las obras que se exhibieron eran el resultado de un viaje que hicieron juntos a la isla. Mientras el ojo de Larraín se concentró en un paisaje humano de pescadores y niños retratados en blanco y negro, las obras de Nemesio son abstractas, están llenas de color y capturan la atmósfera del paisaje, la magnitud de un eclipse o el tamaño de una nube.

En una de las fotografías de Larraín, Nemesio aparece sentado en la playa sacándose la arena de los pies. A un costado vemos una botella de vidrio con agua y una pequeña caja de herramientas en la que guardaba sus pinceles y pigmentos. Nemesio había comenzado a pintar con acuarela en el cerro San Cristóbal cuando era estudiante de arquitectura en la Universidad Católica. Desde ahí podía ver la

cordillera de la Costa, el cerro Colorado y los Andes, canteras desde donde se extrajeron las piedras con las que se construyó parte de la ciudad. Y por medio de su enseñanza pudo extender una red de relaciones más amplia con otros artistas y de otras latitudes de Chile.

En 1957 Nemesio dio un curso de acuarela para las Escuelas de Verano que organizaba la Universidad de Chile en Concepción. En esa ocasión conoció a Pedro Millar y Eduardo Vilches, quienes tomaron su curso porque habían suspendido las clases de grabado que iba a dictar Julio Escámez. Nemesio se percató del interés que existía en ellos por el grabado y los invitó a ser parte del Taller 99, que recién había empezado a funcionar en Santiago. El entusiasmo fue inmediato y Vilches, como una forma de agradecimiento, le llevó, desde Concepción a Santiago, una piedra de regalo. Era una piedra de 40 kilos que habían visto en el puerto de San Vicente y que a Nemesio le gustó por las incrustaciones de conchas fosilizadas. Esta piedra grabada por el tiempo, todavía existe en el jardín de su casa, así como existen las litografías, como si fueran hechas en acuarela, con imágenes de sus viajes por los canales del sur del país.

En otra de las fotografías de Larraín del viaje a Chiloé vemos a Nemesio con una rama en la mano, caminando por la orilla de la playa mientras mira las piedras que han sido, perfectamente, pulidas por la erosión del mar. En esta imagen hay algo que se adelanta a su concepción sobre el grabado, si consideramos lo que Antúnez escribió en 1963 cuando era director del Museo de Arte Contemporáneo: “Nace el grabado cuando el primer hombre, arrastrando un tronco tras de sí, en la playa, grabó un surco en la arena” (MAC, 1963, p. 3). Se trata de una definición mítica que abre el catálogo de la Primera Bienal Americana de Grabado, que anticipa el rumbo que tomaría el grabado, a partir de la década del sesenta, cuando comenzó a conceptualizarse como una práctica que se expande a otros soportes, no solo papel, y como una acción que irá más lejos del mero acto de imprimir. Grabando un surco sobre la arena o trasladando una piedra por 500 kilómetros, fue la actitud de ciertos artistas -que obraron como Antúnez o Vilches- lo que cimentó nuevas posibilidades para el arte en Chile.

Tercera piedra

Neil Armstrong y Buzz Aldrin alunizaron el domingo 20 de julio de 1969. Como lo había estimado Julio Verne, en un viaje de cuatro horas el Apolo XI recorrió los 300 mil kilómetros que separan la tierra de su satélite natural. Frente a miles de televidentes, los astronautas caminaron lentamente sobre la Luna, perforaron la superficie, instalaron una bandera de los Estados Unidos y tomaron de muestra 23 kilos de piedra lunar, que trajeron de regreso al planeta. De los 23 kilos de la odisea espacial, 19 gramos viajaron por diferentes países y se exhibieron en distintos lugares.

Los fragmentos de luna llegaron a Chile en marzo de 1970 y, como si se tratara de una acción de arte, Nemesio Antúnez decidió exponerlos en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), el que dirigió entre 1969 y 1973. Durante tres días, cientos de personas fueron al museo a ver un pedazo, más pequeño que una nuez, de piedra lunar, protegido herméticamente por un gran armatoste de plexiglás. Con este gesto, Antúnez reafirmaba los objetivos de su programa de transformación del museo, al repensar las categorías de arte y las formas de exhibición, más allá de las convenciones y mediante estrategias que fueran capaces de atraer a un público más amplio.

Casi al mismo tiempo de la llegada del hombre a la Luna, que cubrió todas las portadas de los diarios del país, Enrique Lihn publicó -en la revista *Cormorán*- un artículo sobre el proyecto de transformación del MNBA de Antúnez, con el título “El Museo de Bellas Artes a todo vapor”. En ese texto, Lihn da cuenta de la historia del museo, su progresivo abandono y deterioro en el tiempo, para fundamentar la necesidad urgente de transformar ese mausoleo en “un gran museo moderno y vivo, en un centro de confluencia y participación de la comunidad”. (Lihn, 2008, p. 274). En palabras de Lihn, Antúnez ve el museo como “un transporte aéreo y submarino”. (Lihn, 2008, p. 275). Esa metáfora del museo como una máquina para viajar en el tiempo y el espacio condensa el propósito de Antúnez de “hacer el gran viaje de Julio Verne, no a la luna ni al centro de la Tierra, sino que aquí, a la orilla del Mapocho, poniendo en marcha a toda máquina ese gran artefacto anclado en el Parque Forestal”. (Lihn, 2008, p. 276).



Portada del diario *3^{ra} de La hora*, 21 de julio 1969. Archivo: Biblioteca Nacional Santiago, Chile.

Para poner en forma y en marcha ese artefacto fue necesario reparar el edificio, habilitar nuevos espacios, como la Sala Forestal, desocupar el hall y construir en el subsuelo la Sala Matta, sacando más de 1.200 camionadas de sedimento, piedras y tierra, con ayuda de obreros y de un “hermoso tractor con palas mecánicas que gruñía como un dinosaurio amarillo en jaula de la *Belle Époque*”. (Antúnez, 1988, p. 40).

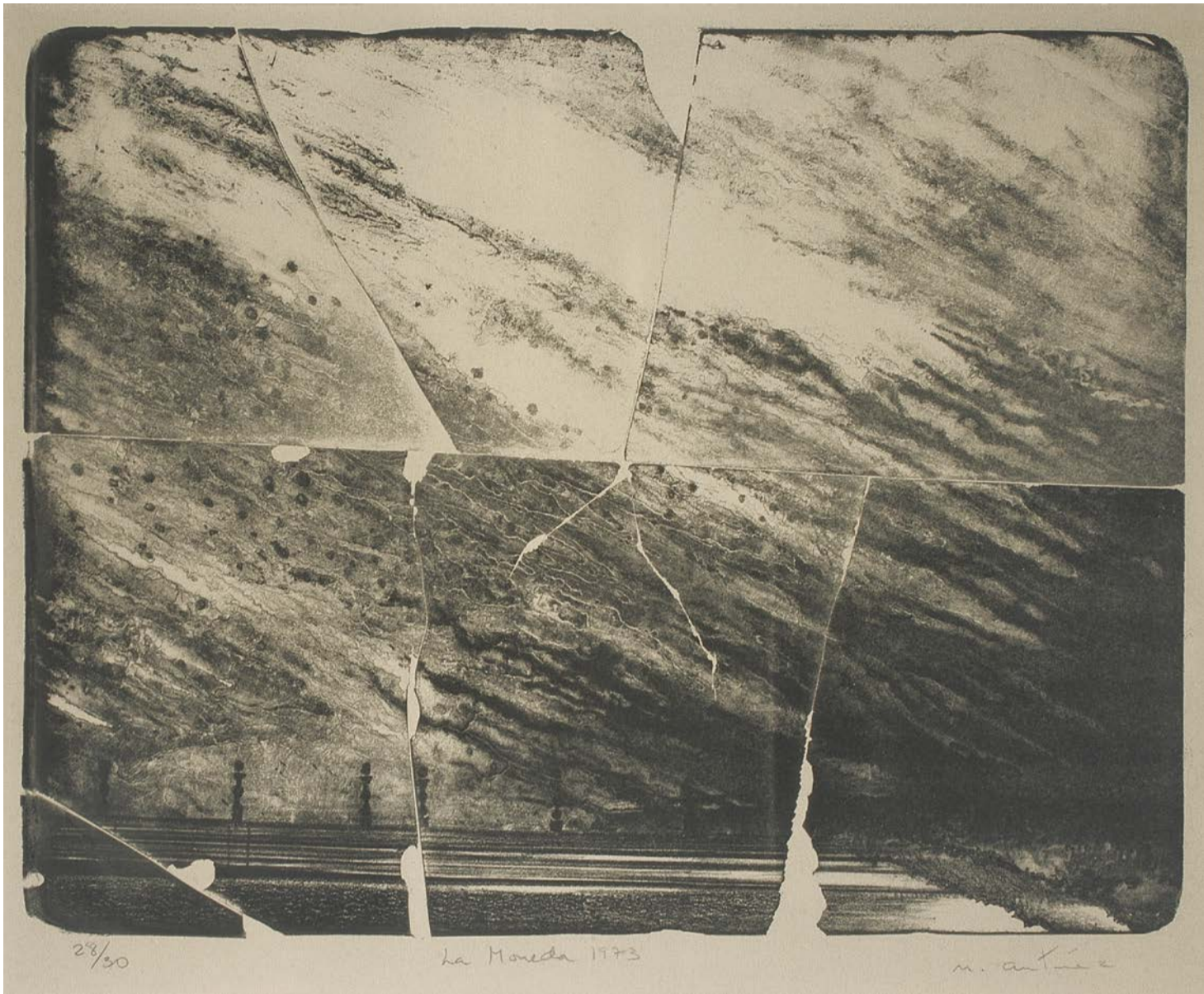
Aunque hoy nos parezca un capítulo de ciencia ficción, el proyecto de modernización se llevó a cabo durante el gobierno de la Unidad Popular. El desafío consistió en transformar -simultáneamente- el espacio y el concepto de museo para rediseñar su rol en la sociedad y dar un giro revolucionario en las formas, políticas y epistemológicas de funcionamiento. Para ello había que volver a pensar la relación entre el arte y el público, a través de acontecimientos y exposiciones radicales de jóvenes artistas, así como había que revisar la idea de arte exhibiendo, por ejemplo, un pedazo de luna en el museo.

Cuarta piedra

Lo que se había construido, hasta entonces, se vino abajo con el golpe. El 11 de septiembre de 1973 un grupo de aviones Hawker Hunter de la Fuerza Aérea de Chile bombardearon La Moneda, durante 15 minutos, provocando muertes y la destrucción del edificio. Ese día Antúnez estaba en el museo, subió al techo y desde ahí pudo ver los aviones y, a lo lejos, La Moneda ardiendo.

La Moneda 1973 es un grabado en litografía que Antúnez realizó en 1989, en cuyo borde inferior podemos ver la cornisa del edificio y en el cielo, entre cenizas, la extensión de una mancha aceitosa de tinta que representa la imagen combustible del fuego. Mientras Nemesio trabajaba en esta imagen, la piedra se trizó, súbitamente, de un lado a otro. Al ver la piedra en ese estado, Antúnez decidió intencionar el azar y quebrarla aún más, para imprimir sobre el papel una imagen donde “cada línea de esas quebraduras tenía pleno sentido” (Verdugo, 1995, pp. 82-83). Esas líneas parecen representar el quiebre que se extendió, de manera continua, desde 1973 a 1989.

Ese año se llevó a cabo el plebiscito que pondría fin al régimen militar y daría inicio a un complejo proceso de transición y recuperación de la democracia. En 1990 Nemesio fue nombrado, nuevamente, director del MNBA, como una manera de retomar aquello que el golpe había interrumpido. Pero volver al pasado y retomar el curso de la historia es imposible. Habían transcurrido 16 años; Antúnez tenía 72, estaba cansado y enfermo.



La Moneda 1973. Nemesio Antúnez (1989). Litografía sobre papel, 43,4 x 55,2 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Ese bloque de piedra, donde grabó una de las última de sus obras, nos muestra una imagen de la sociedad destrozada, escindida, fragmentada en partes y sin unidad. Ese bloque de piedra soporta el testimonio del artista y reproduce una imagen armada como si Nemesio hubiese recogido del suelo los pedazos del edificio. Las matrices de grabado no suelen exhibirse, se guardan separadas de su imagen o se borran y vuelven a utilizar hasta que la piedra se desgasta por completo. Sin embargo, esa matriz sobrevive en el segundo piso del MNBA. Antúnez la guardó como parte de su colección de piedras, pero antes reunió los pedazos por medio de escuadras atornilladas en dos de sus esquinas. En esta, cuarta y última piedra vemos su incansable voluntad por construir imágenes, reflexionar sobre la historia y proponer una función para el arte. [OC](#)

Referencias bibliográficas

Antúñez, N. (1988). *Carta aérea*. Santiago: Editorial Los Andes.

Antúñez, N. (1989). "Carta sobre el grabado". *Retrospectiva de grabados, 1946-1989*. Santiago: Galería Praxis.

Azócar, C; Millar, P; Vilches, E. *Maestros y discípulos*. En Palmer, M. (ed.) (1997). *Nemesio Antúñez*. Santiago: Ediciones ARQ.

Lihn, E. (2008). *Textos sobre arte*. Santiago: Ediciones UDP.

Museo de Arte Contemporáneo (1963). *Primera Bienal Americana de Grabado*. Santiago: Imprenta Lord Cochrane.

Traba, M. (1978). Nemesio Antúñez. En *Revista Vanidades Continental*, Santiago, mayo, pp. 32-35 y 160.

Verdugo, P. (1995). *Conversaciones con Nemesio Antúñez*. Santiago: LOM Ediciones.



Nemesio Antúnez en Nueva York, 1943. Época en la que estudiaba un máster en arquitectura en la Universidad de Columbia.
Archivo: Fundación Nemesio Antúnez.

ENTREVISTA A CLAUDIO DI GIROLAMO:

OJO CON NEMESIO EL MAESTRO ESPONTÁNEO Y SENCILLO

| Amanda Ausensi

“¡Vengan, vengan todos al Museo de Bellas Artes a ver las exposiciones. Entren, no tengan miedo!”. Así partía, en 1990, el primer capítulo de un nuevo *Ojo con el arte*, con Nemesio Antúnez desde el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) invitando efusivamente, como buen anfitrión, a recorrer y disfrutar de su casa. El microprograma que desde el invierno de 1969 acompañaba cada semana el noticiero nocturno de Canal 13, con dos minutos de duración aproximadamente, volvía tras largos veinte años fuera del aire, cada sábado por la noche en Televisión Nacional con una extensión incrementada que bordeaba los cuarenta minutos, y esta vez, en horario estelar.



Claudio di Girolamo fue director del programa de televisión *Ojo con el arte* en su primera versión entre el año 1970 y 1971, el cual fue transmitido por Canal 13. Fotografía: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Claudio di Girolamo (89), como él mismo dice, compartió con Nemesio esa suerte de ser testigos y actores de la escena artística chilena, primero como artistas y luego como educadores. Nos recibió amablemente en su casa para conversar sobre Antúnez, sus experiencias compartidas y, particularmente, de la que entonces fue una inédita propuesta de divulgación artística: *Ojo con el arte*. Coherente con su posición crítica y “extemporánea” frente a la segmentación del conocimiento, que se ha traducido progresivamente en una naturalizada especialización, di Girolamo es reconocido por su carácter multifacético tras incursionar en la escenografía, dramaturgia, dirección, arquitectura y pintura, todos conocimientos que, al igual que Nemesio Antúnez, ha buscado poner a disposición de niños y jóvenes, primero a través de *Ojo con el arte* y, posteriormente, en la década de los noventa con *Bellavista 0990*, y en su rol como asesor cultural del Ministerio de Educación.

Di Girolamo, que inicialmente fue director del programa y en su segunda versión participó como co-conductor, describe la realización de este proyecto como una locura, en esta entrevista:

Hacíamos un programa de dos minutos antes del noticiero y ¡en blanco y negro! Nemesio explicaba las obras de Van Gogh, por ejemplo, el color, la textura... todo en blanco y negro, y con imágenes que no son las reproducciones de hoy día, sino que era un libro tomado con una cámara bastante endeble...

Aun así, concluye que los medios sencillos con los que contaban en esos años transmitían muchísimo mejor el sentido y la profundidad de las cosas, pues hoy con todo el aparataje tecnológico se adorna tanto el mensaje que la forma se vuelve más importante.

En un texto que escribió en 1996 titulado “El ojo de Nemesio” di Girolamo realiza una “semblanza de Nemesio Antúnez, tal cual lo conoció”. En este relata cómo se comenzó a gestar el emblemático programa que, con una ineludible sensación de nostalgia por su simpleza y enriquecedora labor educativa, buscamos recordar en estas páginas. En sus palabras, todo empezó cuando junto a Leonardo Cáceres, por ese entonces Director de Prensa de Canal 13, planeaban la realización de un mini programa diario que estuviera inmerso en el noticiero de la noche y abordara las artes plásticas. Para di Girolamo esos eran los tiempos de oro de la televisión chilena, cuando las universidades, propietarias de las estaciones, garantizaban su misión cultural.

Más adelante, en el mismo texto, narra la primera conversación que tuvo con Nemesio al respecto:

El teléfono de la Dirección del Museo de Bellas Artes había sonado:

- aquí, de Canal 13, el Director quisiera hablar con don Nemesio Antúnez.

-¿Aló?

- ¡Aló!... Nemesio, habla Claudio di Girolamo, ¿cómo estás?
Hubo un breve intercambio de saludos y después, sin solución de continuidad:
- ¿Te parece que vayamos al grano?
Al otro lado se oyó una carcajada.
- Por Dios, ¡hombre!, qué apuro...
- Bromas aparte; tengo que proponerte algo... ¿Cuándo nos podemos ver?
- ¿Es urgente?
- Para nosotros, sí.
- ¿Nosotros?
- Sí, para el Canal.
- Me dejaste metido... ¿No me puedes adelantar algo?
- Mira, lo único que te puedo decir por ahora es que no puede ser que dos personas que se dedican a lo mismo, que trabajan en el arte, que están en este momento en puestos de responsabilidad y con los mismos objetivos respecto a la cultura del país, no se pongan de acuerdo para hacer algo en conjunto.
- ¿Algo como qué?
- Nemesio, tú eres el director del Museo, yo soy director del Canal 13, tenemos que inventar algo para llevar el arte a la gente en forma más masiva.
- ¡Ni una palabra más!... ¿Cuándo nos juntamos?

Al poco andar de ese primer contacto, en 1969, Nemesio Antúnez se adentraba, una vez por semana, en el espacio doméstico de cada casa que sintonizara el canal de la Universidad Católica, para conversar sobre las artes. Coherente con su decisión de dirigir el MNBA para transformar lo que él consideraba un mausuleo en un museo vivo, Antúnez aprovechó esta oportunidad como otro esfuerzo para incrementar la difusión del patrimonio artístico custodiado por aquel espacio y, a su vez, dar cabida a las expresiones que se encontraban afuera de sus muros e incluso más allá de las fronteras del país.



Nemesio Antúnez en su oficina como Agregado Cultural en Nueva York, Estados Unidos, 1968. Archivo: Fundación Nemesio Antúnez.

A fin de cuentas, y como explica en el ya mencionado primer capítulo del programa:

Ojo con el arte no es solamente la pintura, es todo. Es la poesía, es la arquitectura, son los novelistas, es el teatro, el baile, es aún el hombre que come fuego. Es todo el arte. Y para mí, director del Museo, tener el privilegio de tener este medio de comunicación en que llego a ustedes desde la Antártida hasta Arica; llego a sus casas con todo lo que pasa, no solo en los museos, también en las galerías de arte, en los talleres de los artistas, en el escritorio del poeta. Y vamos a transmitirles todo lo que pasa, con el mayor entusiasmo y cariño, queremos llegar hasta ustedes y mostrarles lo que es el arte hoy día.

Para Antúnez, se trataba de una maravillosa oportunidad que le permitía explicar las exposiciones e invitar a la gente a visitar su “museo abierto”. De acuerdo al texto de di Girolamo, el programa se instaló como un importante espacio de divulgación y educación artística. Era una instancia innovadora, alternativa a la formalidad de la sala de clases y dirigida para todo aquél que tuviera la inquietud por conocer sobre las artes. Gracias a acciones de mediación como esta Nemesio “logró hacer vivir ese espacio con la presencia de una multitud bulliciosa, sin distinción alguna de clases, confiando en que la capacidad de asombro frente a la belleza podía estar tal vez dormida, pero nunca muerta”.

Conversamos entonces, directamente con Claudio di Girolamo, para indagar sobre este verdadero hito de la televisión cultural en nuestro país.

¿En qué radica el éxito que tuvo *Ojo con el arte*?

Claudio di Girolamo: Pienso que tiene que ver con el diálogo. Lo que convenció y le encantó a la gente fue la sinceridad con la que trató de dialogar, Nemesio hablaba como ellos: “Por qué voy a hablar en difícil si puedo hablar en fácil, sin perder la profundidad y la verdad” solía decir. Nemesio siempre pensó que la gente podía entender todo, que es mucho más inteligente de lo que uno cree. En ocasiones, durante el rodaje, un niño decía “no te entiendo, tata Nemesio no te entiendo” y él volvía a explicar, porque le importaba mucho que le entendieran. La paciencia que tenía Nemesio era increíble. En su texto *El ojo de Nemesio*, recuerda que:

Tuvo la posibilidad de tener a su lado a personas que tenían la misma sintonía, necesidades y vocación parecidas. Pudo dialogar y aportar su bagaje de sensibilidad, creatividad y experiencia sin trabas de ninguna especie, a la tarea común de construir cultura.

¿Qué destacaría con mayor énfasis de la personalidad de Nemesio Antúnez?

C di Girolamo: Algo significativo de Nemesio es que no se le dieron las cosas, él hizo que ocurrieran. En ese sentido, no es de esas personas que han dicho toda su vida “a mí me pasan cosas”, cuando en realidad la vida no pasa a mi lado, yo tengo que agarrarla y transformarla en algo más. Nemesio supo hacer eso y se atrevió, se arriesgó. No sabíamos muy bien qué iba a resultar con *Ojo con el arte* y en el fondo nos atrevimos. Para mí lo importante de Nemesio es que aceptó el desafío y eso da cuenta incluso de un espíritu increíble, porque cuánta gente dice “si me va mal, yo no puedo echar por la borda toda mi experiencia, mi nombre, mi prestigio...” y a él eso le importó nada.

Respecto al conflicto que tenía con la erudición, por su objetivo de hacer fácil lo que suele presentarse en difícil, ¿Qué nos podría contar acerca de su relación con otros artistas chilenos?

C di Girolamo: A Nemesio lo criticaron mucho, sobre todo ciertos curadores, ciertas personas que veían que con su actitud puso en cuestión la erudición versus la cultura. Hay gente que piensa que cuanto más complicada es al momento de expresarse más inteligente es, porque le entienden menos y entonces se siente arriba de los demás... y Nemesio todo lo contrario. Muchos le criticaban que era muy simplista y el defendió siempre su postura. Él eligió un público y logró esa maravilla de encontrar un lenguaje. Por ejemplo, yo estaba presente una vez que entró una familia al Museo Nacional de Bellas Artes y le dijeron “don Nemesio, usted nos convidó el otro día por la pantalla, entonces yo le traje a mis niños y a mi mujer para que lo conozcan”, era una cosa de verdad. En el Taller 99, con sus colegas, evidentemente hablaba de otra manera, sabía ubicarse dónde estaba y quién era el interlocutor. Se adaptaba fácilmente y esa es una de las cualidades que explican el gran maestro que fue.

En *El ojo de Nemesis* (1996), di Girolamo profundiza más en un conflicto todavía muy presente entre erudición y mediación cultural:

Sé de algunos eruditos que consideraron su intento televisivo como algo menor, sin el rigor debido ni la profundidad necesaria...Respeto su opinión, pero no la comparto en absoluto. Nemesis Antúnez tenía su punto de vista y un estilo propio para comunicarse con los demás: hecho de libre asociación de ideas, de improvisación espontánea, de conceptos sencillos expresados con palabras aún más sencillas. Eligió a conciencia una manera de decir y de enseñar y la siguió contra viento y marea.

En una edición especial realizada por Televisión Nacional de Chile el año 2013, llamada *Nemesis acercó el arte a la gente*, María de la Luz Savagnac, directora de *Ojo con el arte* desde que vuelve a producirse en 1990, relata la anecdótica filmación del primer capítulo. En ese entonces, el programa se grababa semanalmente en la casa de Antúnez, pero en aquella ocasión una exposición de José Venturelli le interesaba mucho y quería invitar a la gente al MNBA, directamente. Cuenta Savagnac:

Yo voy y pongo la cámara o en su oficina o en el hall central donde correspondía y [él] dice, “pero cómo se le ocurre, hagámosla desde la vereda y yo voy a gritar en la escalera” y se pone a gritar en las escaleras “vengan, vengan los estoy esperando”. O sea, hacer el loco no le importaba nada, si su objetivo era acercar el arte, se podía parar de cabeza.

Minutos después, en la misma edición, la directora declara que gracias al programa la gente sintió que el arte ya no era algo ajeno: “en esa época las galerías y museos se llenaron de gente, lo del MNBA es un hito [durante] los años que ahí estuvo Nemesis Antúnez y se veía mucho el programa de televisión”.

Por su parte, di Girolamo recuerda, en esta entrevista, la dificultad que representaba para Nemesio trabajar con un libreto. Ceñirse a ciertos tiempos, ideas o preguntas, no le gustaba.

Se enchufaba en una cosa y hasta que no terminaba de dar la idea como él sentía que tenía que entregarla, completa, no la soltaba. Y eso que en televisión los minutos valen oro, pero eso a él no le importaba, “yo quiero dar lo mejor que tengo a la gente y que entienda que le estoy entregando todo, que no me guardo nada”. Era coherente con el público al que se dirigía, personas no acostumbradas a que se les hablara de arte.

Dice que, Nemesio tenía objetivos claros y aún a riesgo de discusiones con el equipo de producción, no quiso transarlos.

Siempre fue persona, no fue personaje, hacía las cosas de verdad y se mostraba con todos sus matices, incluso sin disimular sus malos días; mientras hoy los personajes buscan ser ídolos y la fama no era algo que a Nemesio le interesara.

Así, se mantuvo fiel a su estilo, con la motivación de extender sus conocimientos y su emoción por las artes, a la mayor cantidad de gente posible. Según señala di Girolamo en su texto esto logró hacerlo “no solo por su clara inteligencia y su carisma de comunicador, sino sobre todo, por su perseverancia y por su entrega a su antiguo e intransable sueño: hacer del arte y la cultura el eje fundamental del desarrollo de nuestro país...”.

Ojo con el arte es lo que actualmente podríamos llamar una gran acción de mediación cultural. ¿Sería posible replicarlo hoy?

C di Girolamo: Yo creo que sí sería posible, hay gente que lo puede hacer muy bien, perfectamente, pero no hay mucho interés de la televisión. Hay personas que podrían lograr esa posibilidad real de que la televisión volviera a ser lo que debería ser, podría transformarse en un medio diferente. Pero pasa que la industria no está en eso y creo que, me atrevo a decirlo con todas sus

letras, está equivocada. Es decir, se perdió esa cosa familiar, ya no existe, ahora tenemos al ídolo y todo se ha vuelto más sofisticado. Antes era de verdad, la televisión era realmente un medio de comunicación y no de manipulación. Hoy en día, se dificulta realizar proyectos de manera experimental porque se arriesgan millones de dólares y a la industria le interesan las ganancias, no los contenidos. Uno tiene muy pocas veces en la vida la ocasión de decir o hacer las cosas justas en el momento preciso y en esos años no se arriesgaba nada porque la televisión en Chile estaba recién naciendo, y supimos aprovecharlo.

¿Cómo cree entonces que se podría insertar el arte en la televisión actual?

C di Girolamo: Yo creo que primero tiene que existir la necesidad: ¿es necesario el arte para el público de hoy? Muchos pensamos que, aunque quizás no se dé cuenta el público, es importantísimo, de lo contrario, de no hacer nada al respecto, estaríamos cerrando todas las posibilidades de llegar al encuentro del arte. Siempre se pueden encontrar maneras, pero la televisión en esos años era muy distinta. Por ejemplo, a Nemesio le cargaba la palabra “audiencia” o “televidente”, porque son personas las que están ahí. Él tenía esa cosa más cercana de hablarles directamente, y cuando invitaba a un artista al programa, no buscaba “lucirse” como entrevistador, sino que les ofrecía un espacio de verdad, no prisionero, para decir las cosas que quisieran. En el fondo, era otra mirada.

¿Cuál considera que es el rol de los artistas en los tiempos actuales?

C di Girolamo: Solo te diré una cosa, que me cuesta mucho que la gente lo entienda realmente: ser un sembrador y no un cosechador. Porque el arte se rige al revés de la lógica del mercado, por la ley de mayor esfuerzo y menor rendimiento, pues va en profundidad, sin dejar ver los caminos. El proceso es muy lento. Se trata de ir calando y sembrando no para ti mismo, sino para el provecho de otros, ellos serán los que cosecharán. Nemesio sembró el diálogo entre el arte y la sociedad. Y para mantener ese diálogo hay que entender que la cultura

es lo que tú pienses, es tu cultura y yo tengo que llegar a ella para poder hablar en el mismo idioma, para entendernos, es tan simple como eso. Pero hoy día el arte corre por un carril y la sociedad corre por otro, porque el arte contemporáneo se desligó absolutamente del pueblo. Yo creo que el arte no tiene un discurso que asuma la realidad de hoy, por eso se está alejando. Pienso que Nemesio hizo todo eso desde su taller, desde la sala de clase, desde la pantalla de la TV. Tuvo el don de mostrar sencillamente, de expresar los conceptos más complejos con palabras y gestos entendibles para todos. Recuerdo su alegría al relatarme sus conversaciones con un chofer de taxi, con una dueña de casa o un funcionario público cualquiera que le agradecía el poder entender. Era entonces cuando me decía: “¿Te das cuenta de lo que se podrá hacer cuando tengamos la televisión en colores?”



Nemesio trabajando en su Taller de Pedro de Valdivia Norte, 1985. Santiago, Chile. Archivo: Fundación Nemesio Antúnez.

En la semblanza que Claudio di Girolamo hace de Nemesio Antúnez, más que hablar de educador o mediador, lo describe como un maestro:

“Maestro”, en los albores del Renacimiento italiano, era palabra sagrada, pronunciada con respeto y admiración; no era solamente título de conocimientos adquiridos. Se refería, con mayor propiedad, a la capacidad misteriosa de transmitir claramente y con autoridad visiones de mundo, al traspaso paciente y constante de todo lo aprehendido a otros ojos y a otras mentes, sin presionar ni repetir el saber en forma rutinaria.

El Maestro “mostraba”-eso significa en el fondo enseñar-al discípulo atento sus propias capacidades; le proponía descubrirse, paso tras paso, en su universo interior, en su forma de personal de construirse como ser humano y lo guiaba hacia los otros, los interlocutores, los dialogantes para tejer juntos lazos de más vida a través de la belleza.

Una de las cualidades de Nemesio Antúnez era su compromiso como educador o *maestro*. Hablemos de eso, de la capacidad multifacética del artista y de cómo va derivando a la educación, por su preocupación y necesidad de acercar el arte a la comunidad.

C di Girolamo: Eso es ser fiel a una vocación, entendiendo vocación como un llamado. Llamado con el que yo me puedo hacer el leso durante toda mi vida, pero si no lo sigo me frustró. Nemesio sintió que tenía que enseñar y que no sacaba nada con usufructuar del arte, sino que debía entregarlo a los demás. Porque la vida y la cultura no son una carrera de 100 metros planos, son la carrera de relevo, es decir, yo tengo que entregar el bastón de posta para que alguien continúe. El éxito no es de uno, el éxito es de la sociedad, es de todos. Entonces, uno está para ser parte de un nosotros y entenderse con el otro.

En su texto di Girolamo recuerda: Su partida fue igual a la de un buen trabajador que deja el arado clavado en el surco para que otro lo tome y siga de inmediato con la tarea inconclusa.

¿Cómo recuerda hoy a Nemesio Antúnez?

C di Girolamo: Tengo dos imágenes: Nemesio tocando la campana en la puerta del Museo de Bellas Artes, llamando a la gente, y la de su maravilloso choapino con franjas de colores, que era como la carta de ajuste de la antigua televisión, que se puso sobre el féretro en su funeral. Nemesio Antúnez era un tipo de gran corazón, con defectos como todos, pero el corazón lo tenía del porte de una catedral, igual que su capacidad de llamar y convocar, que usó plenamente. Por *Ojo con el arte* pasaron reconocidos artistas, artesanos, fotógrafos, el señor de los volantines, grafiteros y cineastas. Los cruces entre las bellas artes y el arte popular pasaban desapercibidos porque para Nemesio no había diferencia, ni desventaja. Como director del Bellas Artes y en su faceta de comunicador, quería que la gente conociera y disfrutara del Museo, borrando esa imagen de un espacio serio y aburrido. [OC](#)



Nemesio trabajando en su Taller Can Cuadras, 1976. Barcelona, España. Fotografía: Gonzalo Mezza.

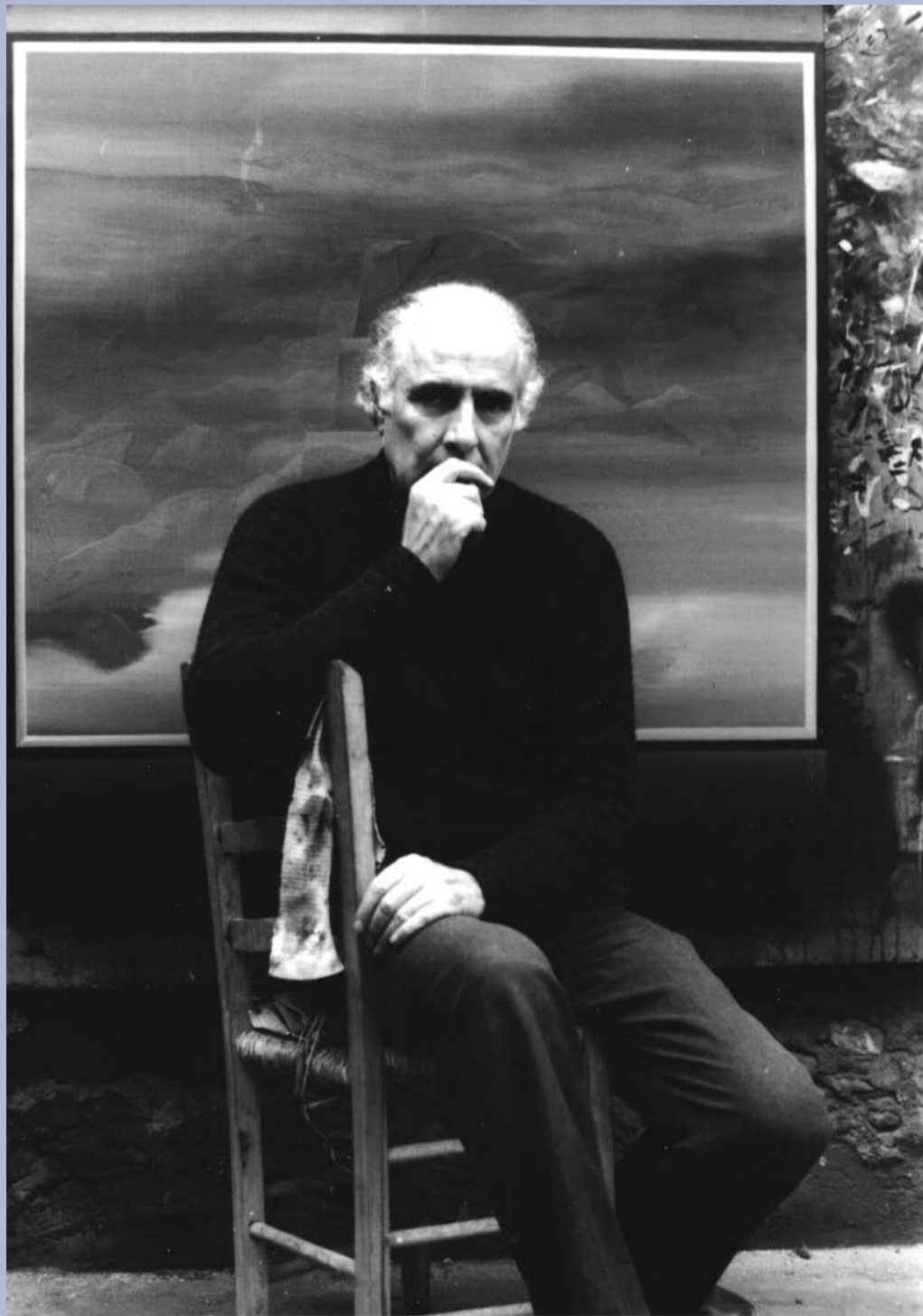
NEMESIO EN EL ESPACIO PÚBLICO

| Montserrat Sánchez

Conocida es la labor de democratizar el arte que desarrolló Nemesio Antúnez. Desde la gestión cultural, como director de los más importantes museos de arte del país en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, y a través del programa de televisión *Ojo con el arte*. Poco se sabe, sin embargo, de su trabajo relacionado con la instalación de murales en el espacio público.

Cinco son los murales que se conocen del artista, casi todos en el centro de Santiago, pero a lo largo de su vida realizó otros más, que aún permanecen en el anonimato. Falta de información, registros inexactos e incluso modificaciones y extravíos han generado un gran desconocimiento de esta parte de la obra de Antúnez. El estado de conservación de la mayoría es lamentable, incluso de los que cuentan con declaratorias de monumentos históricos. No obstante, la reciente restauración de los murales Sol y Luna, en el Hotel Gran Palace, ubicado en el centro de Santiago, es una noticia esperanzadora.

Este recorrido visual aborda los registros que se encontraron de esta ignorada parte de la colección del artista. Distintas personas e instituciones contribuyeron en esta investigación, entre ellas, la Fundación Nemesio Antúnez, Miguel Lawner, Rodrigo Guendelman, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), la Organización de las Naciones Unidas (ONU), junto a otros más, que entregaron imágenes y antecedentes que tenían sobre estas obras. Juntos constituyen un importante insumo para esclarecer lo que fue el muralismo de Nemesio Antúnez.



Retrato de Nemesio Antúnez por el fotógrafo Gonzalo Mezza.

El muralismo en Chile emergió en los años 60 bajo la influencia de artistas mexicanos como Diego Rivera, Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros, quienes orientaron su quehacer artístico hacia la socialización del arte con obras monumentales públicas. Uno de los primeros murales en Chile fue realizado por Siqueiros en Chillán, tras el terremoto que afectó a esa ciudad en 1939. Santiago no se quedó fuera de ese movimiento artístico y pronto comenzó a lucir también pinturas murales en algunos de sus edificios públicos.

En 1953, Antúnez realizó el que se conoce como su primer mural del que se tenga registro: *Llegada de las banderas*. Recién volvía a Chile, luego de una estadía de diez años en Estados Unidos, adonde había partido con una beca Fullbright a estudiar un máster en arquitectura en la Universidad de Columbia. “Regresaba, en suma, a pintar Chile desde Chile, con una visión más amplia del mundo, con otras proyecciones. Chile se ve más claro desde afuera, se le puede medir mejor; allí están la Mistral y Neruda, éste decía que el artista debía vivir en Chile, pero salir para verlo mejor. Llegando, pinté un mural multitudinario para el Congreso de la Cultura en el escenario del Teatro Caupolicán, reuniones masivas, populares”, recuerda Antúnez en su *Carta Aérea*.



Según prensa de la época, el acto del 17 de enero de 1954, donde se presentó el mural *Llegada de las banderas*, convocó a 12 mil chilenos para homenajear a Pablo Neruda. Archivo: Fundación Nemesio Antúnez.



Mural Quinchamalí. Mural de 2 x 6 metros emplazado en la Galería Juan Esteban Montero, en el centro de Santiago. Fotografías tomadas en 1989 cuando aún funcionaba como cine. Archivo: Fundación Nemesio Antúnez.



A pesar de que el mural fue declarado monumento histórico en el 2011, como se aprecia en la imagen ha sufrido severos daños por efectos de la humedad. Así luce en la actualidad (2018) y aún no han existido avances para su restauración. El mismo artista ofreció arreglarlo en vida, pero su propuesta no tuvo acogida. Fotografía: Mario Ruiz Ortiz.



A diferencia del mural, los mosaicos se conservan en buenas condiciones. Para realizarlo, Antúnez replicó figuras utilitarias características de Quinchamalí, como copas, mates, teteras, ciervos, peces, gallos, cerdos y otros jarros con motivos zoológicos y antropomorfos. Fotografía: Mario Ruiz Ortiz.

Durante la primera mitad del siglo XX comenzaron a edificarse galerías comerciales en el centro de Santiago, las que se convirtieron rápidamente en un punto de encuentro para la sociedad capitalina, sobre todo cuando se establecieron en ellas los primeros cines. Junto con su afán modernizador, los arquitectos a cargo de estos espacios quisieron embellecer las edificaciones con obras de reconocidos artistas, para hacer del arte un bien común para todos los habitantes.

En ese contexto Nemesio Antúnez dio vida al mural *Quinchamáli*, uno de sus más conocidos. Era 1958 y el artista ya tenía el Taller 99, liderando un movimiento que le daba categoría al grabado en Chile. El arquitecto del edificio, Juan Echeñique, le encargó una obra con motivos que aludieran a Chile para el muro instalado en la entrada del ex Cine Huelén –hoy convertido en un centro médico–. En esa época Antúnez había viajado a Quinchamáli, localidad alfarera de la región del Ñuble, incorporando a la obra de arte lo que tradicionalmente se atribuía a las expresiones de artesanía.

En el suelo de la galería, Antúnez instaló además dos caminos de mosaicos hechos de mármol, en blanco y negro. Los caminos van desde ambas entradas de la galería –Huérfanos y San Antonio– y se juntan formando una L donde solía estar la entrada del cine. La prensa de la época habla de una tercera obra de arte de Antúnez que habría estado en este lugar: una pintura sobre una muralla que atravesaba ambos pisos del teatro. Se habría llamado *Huelén*, como el cine, y habría medido 8 x 4 metros. Testimonios de personas cercanas al artista coinciden con esta información, pero hoy no se tiene registro de la obra.



Terremoto, mural realizado en 1958, en el foyer del cine Nilo, ubicado en un subterráneo de la calle Monjitas, cercano a la Plaza de Armas. Fotografía: Rodrigo Guendelman.

El mismo año en que pinta *Quinchamáli*, Antúnez realiza el mural *Terremoto*. En 1958 el arquitecto del cine Nilo, Emilio Duhart, llamó a un concurso para decorar el hall de acceso para la sala que se inauguraría ese año. Antúnez ganó el certamen y realizó una obra que instaló en toda una pared del vestíbulo del cine. El mural cuenta con una dimensión aproximada de 30 metros cuadrados. *Terremoto* fue una de las primeras obras en las que Antúnez hizo uso de la iconografía de damero, rasgo distintivo en su producción posterior. A pesar de ser monumento histórico desde el 2011, también este mural se encuentra en un deteriorado estado de conservación: descascarado, afectado por la humedad, opaco, con daños por movimientos sísmicos, huellas de ceniceros y ubicado en una oscura sala de lo que hoy es un cine que exhibe películas para adultos.



Esta fotografía de 1967 es el único registro que se tiene del mural que fue pintado en la Escuela n°7 de Coronel en la región del Biobío. Fue intervenida con lápiz pasta negro, pero de todas formas se alcanza a apreciar dónde Nemesio incorporó carbón pegado a su obra. Fotografía: gentileza del profesor José Gallardo Orellana.

En su afán de exhibir obras de arte en el espacio público, Antúnez no solo pintó murales en galerías comerciales. En 1962 realizó el mural *Carbón, mar, lluvia*, en el frontis de la Escuela n° 7, de Coronel, del que no quedan rastros pues con el tiempo se fue borrando hasta que lo pintaron encima. No obstante, actualmente la Municipalidad de Coronel está gestionando su restauración.

No fue el único mural que Nemesio Antúnez realizó en establecimientos educacionales. Otro, también desaparecido, *Sol, mar, sal*, de 10 x 7 metros según la prensa de la época, fue realizado en 1957 en el Liceo de Tocopilla. Dicha construcción tuvo que ser demolida tras el terremoto del 2007, por lo que hoy el mural ya no existe.

Además, hay otros murales de Nemesio Antúnez que han desaparecido: en la Zapatería Orlando, en calle Huérfanos, habría existido un mural con un diseño de volantines, de 1954; otro, de 1956, habría estado en un Sodimac en la calle Matías Cousiño; y también habría existido un biombo de 5 x 3 metros de propiedad del señor Luis Landea, realizado en 1953.



El mural conservado más desconocido de Antúnez es *Cuauhtémoc y Lautaro*, el cual realizó en 1963 –mientras era director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile– en el Club Deportivo, Social y Cultural México, dedicado al boxeo y ubicado en la calle San Pablo, en Santiago, y poco se sabe sobre cómo llegó a pintarlo aquí. Este recinto fue construido como parte del Plan Chileno-Mexicano de Cooperación Fraternal 1960-1964, y su ubicación no es muy conocida.

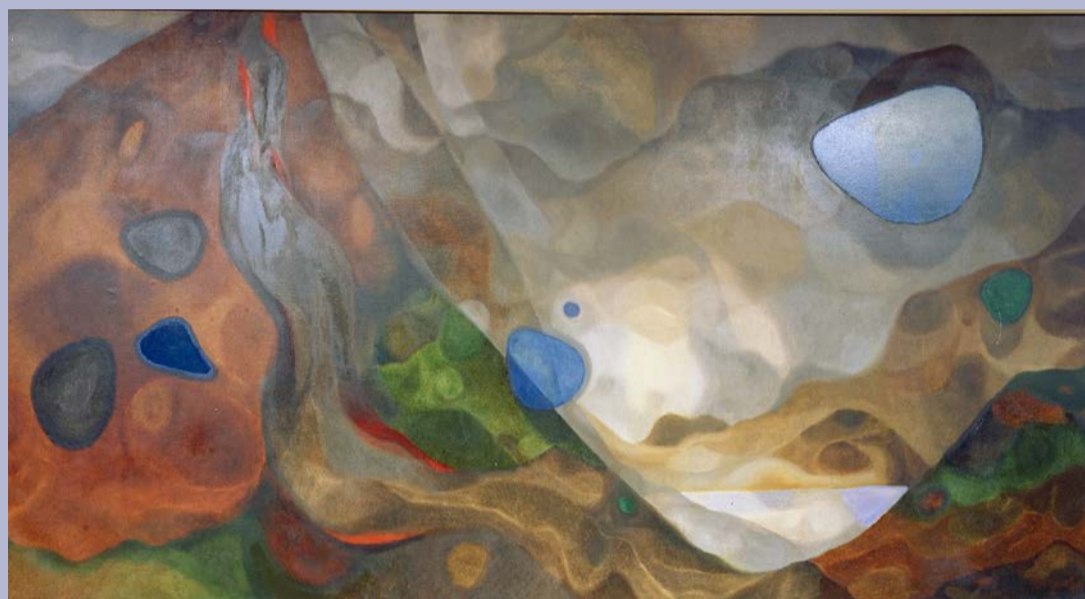


En los textos del mural se leen palabras del poeta mexicano Ramón López Velarde: “Joven abuelo: escúchame loarte, único héroe a la altura del arte”. Mientras a la derecha, una leyenda de Pablo Neruda versa: “Lautaro era una flecha delgada, elástico y azul fue nuestro padre”. Fotografía: Mario Ruiz Ortiz.

El mural se encuentra en la Sala Cultural Gustavo Ortiz Hernán. Realizado sobre tela, muestra un paralelo entre la figura de Cuauhtémoc (a la izquierda), el último emperador azteca y quien defendió Tenochtitlán de las fuerzas de Hernán Cortés, y Lautaro (a la derecha), destacado líder mapuche de la Guerra de Arauco. Junto a cada líder aparece una montaña icónica de México y Chile (Popocatepetl y Aconcagua, respectivamente) y extractos de poemas de Ramón López Velarde, poeta mexicano, y de Pablo Neruda.



Ceremonia de inauguración del mural *Corazón de los Andes*, el 4 de octubre de 1966. En la imagen el Ministro de Relaciones Exteriores, Gabriel Valdés (quinto desde la izquierda), presentó la pintura en nombre del gobierno chileno. Fotografía: UN Photo-Yutaka-Nagata.



Corazón de los Andes. Óleo sobre tela, 2 x 4 mts. Fotografía: UN Photo-Lois Conner.

Nemesio Antúnez realizó varios murales fuera de Chile, aunque no se sabe con exactitud cuántos. Uno de los que se tiene registro es *Corazón de los Andes*, que se encuentra en la sede de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en Nueva York. En 1964, Nemesio fue nombrado agregado cultural de la embajada chilena en Estados Unidos, por lo que se radicó nuevamente en Nueva York. Ahí, entre su oficina y su taller, se dedicó a difundir la cultura de Chile y Latinoamérica. “Es un corte transversal de los Andes que muestra en su interior el azul del lapislázuli, el verde del cobre, el blanco del salitre. Está en el Hall de las Comisiones, fue un obsequio a Chile de la ONU y un obsequio mío a Chile”, señala respecto a su obra en su *Carta Aérea*.



Intervención de Nemesio Antúnez, la cual consistía en unas diagonales en blanco y negro que cruzaban el muro y el piso, realizadas con cerámicas de la firma Irmir. Fotografía: Gentileza de Miguel Lawner.

En abril de 1972, el edificio que albergó la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo –también conocido como el edificio de la Unctad III– abrió sus puertas en Santiago, con 35 obras de los artistas más importantes de la época, en un inédito proyecto coordinado por el artista Eduardo Martínez Bonatti que incorporaba arte y arquitectura en un mismo edificio. Entre ellas había una intervención de Nemesio Antúnez en la antesala del casino.

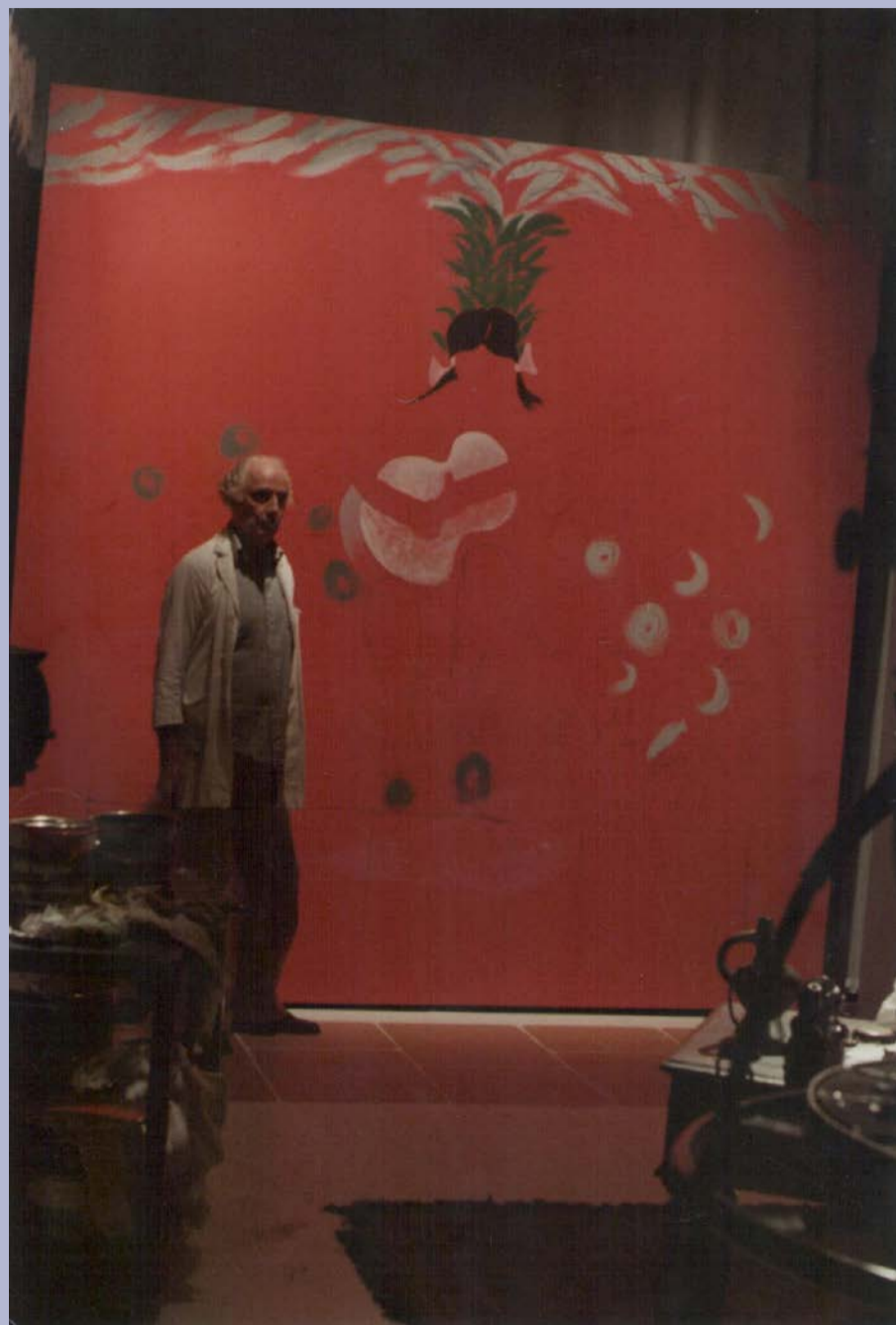
Después del golpe militar de 1973, el edificio –que en ese momento se llamaba Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral– pasó a llamarse Diego Portales y se convirtió en sede de la Junta Militar, con lo cual más de la mitad de las obras desaparecieron. La obra de Antúnez fue modificada y las cerámicas se reinstalaron en el piso como un tablero de ajedrez. En el 2006, producto del incendio que afectó al edificio, la obra quedó en malas condiciones. Hoy no hay rastro de ella en el actual Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).



Tras el golpe militar, Nemesio Antúnez se radica en Barcelona y luego en Londres. Finalmente, regresa a Chile en 1984, no sin antes vivir un par de años en Italia. “Decidida la vuelta a Chile, hicimos una estadía de dos años en Roma, para sacudirnos de la tranquilidad y de la niebla londinense y sumirnos en el sol y el color, y la vitalidad; el romano es comunicativo y alegre. Gozamos bellísimas ciudades en toda Italia, museos espléndidos, yo era una aspiradora. Esos dos años fue como cargar las baterías, fueron un acierto total antes de reintegrarnos a la vida chilena”, recuerda en su *Carta Aérea*. En esa estadía realiza ***Homenaje a Violeta Parra***, en 1982, en el marco de un programa biográfico de la cantautora, dirigido por los músicos Hugo Arévalo y Charo Cofré para Radiotelevisión Italiana. Antúnez confeccionó un tríptico que serviría de escenografía para el programa.

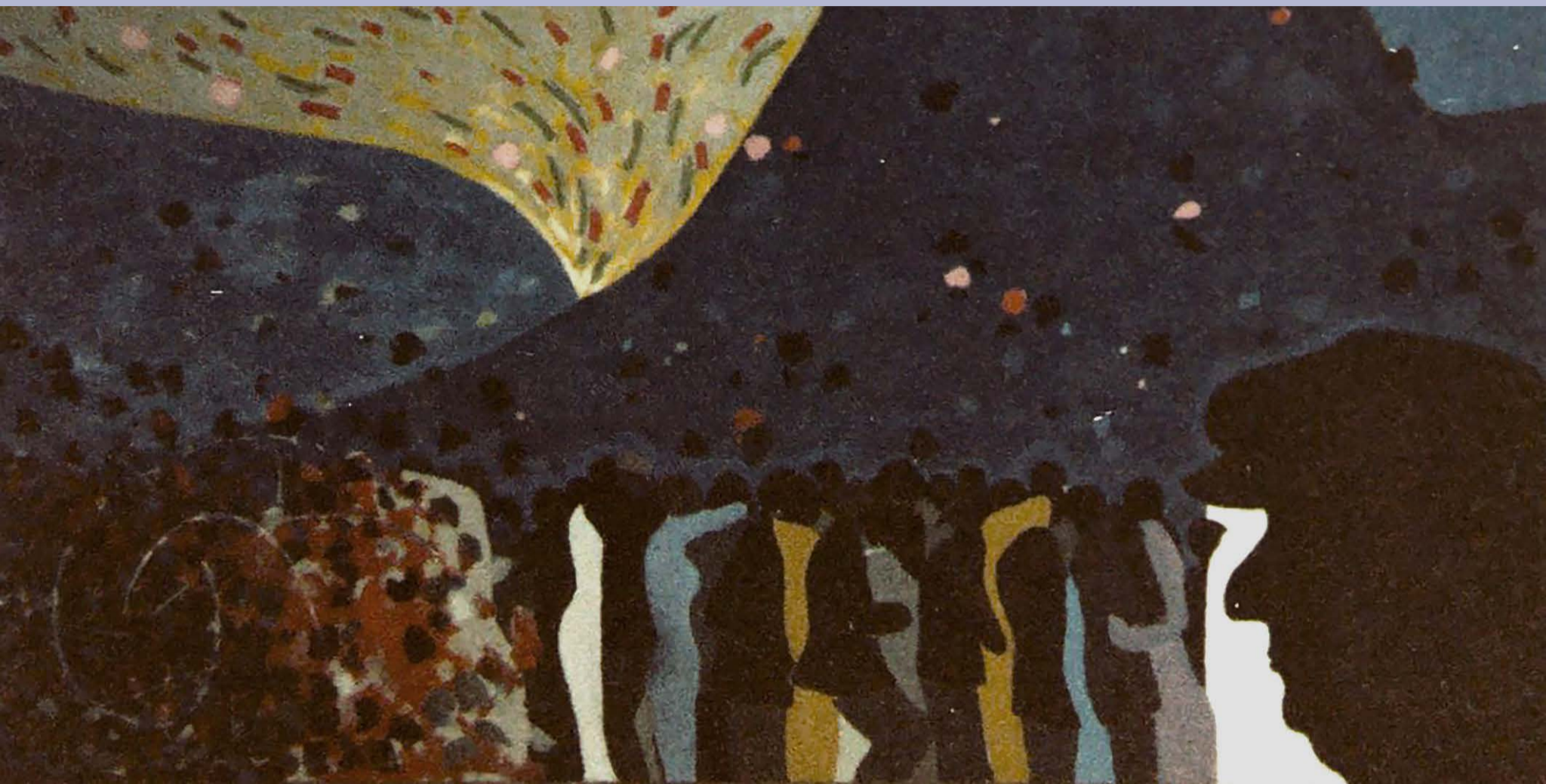


Mural **Homenaje a Violeta Parra**. "En este mural, que tiene tres paneles, en el central está Violeta, como un árbol que fue fecundo, lleno de flores y frutas. Su música, sus bordados, su poesía, en ella todo floreció y dio frutos", dice Nemesio en el documental. Archivo: Fundación Nemesio Antúñez.



En YouTube, bajo el nombre “Il mondo di Violeta Parra / RAI Italia 1982”, se puede encontrar el documental y ver al artista en acción mientras pinta el mural. Archivo: Fundación Nemesio Antúnez.

Hay indicios de que este mural no sería el único realizado por Antúnez sobre Violeta: habría otro, también llamado *Homenaje a Violeta Parra*, realizado en 1977 en la Escuela Sabadell en Cataluña. Hoy no se tiene registro de él. Antúnez era parte del círculo de amistades de Violeta Parra, lo cual se refleja en un intercambio artístico mutuo: él le diseñó la portada de su álbum *Tonadas*, de 1959, en la cual retrató a la artista como cantora; y ella compuso una melodía llamada “Los manteles de Nemesio”, en homenaje al artista y a uno de sus cuadros.



Mural *Homenaje a Neruda*, 1983. Su relación con el poeta, cuyo perfil se aprecia en la parte derecha de la obra, permeó sus pinturas, grabados e ilustraciones: Antúnez ilustró los libros de Neruda *Tres Cantos Materiales* (1948), *Cien Sonetos de Amor* (1959) y *Arte de Pájaros* (1966). Archivo: Fundación Nemesio Antúnez.

En una de sus visitas a Florencia, en 1983, Antúnez pintó *Homenaje a Neruda*. De este mural, no se tiene mayor información ni conocimiento de su paradero actual. Mientras vivía en Estados Unidos, a fines de los años 40, Antúnez, sin conocer mucho a Neruda, se quedó un tiempo en su casa en México. En su *Carta Aérea* dice que ahí “comenzó una profunda amistad que nunca terminaría, ni siquiera con su muerte”. Además de este, otro mural del mismo nombre, de 1976, habría estado en la Plaza de Toros de Barcelona, pero tampoco se tienen registros de él.



El mural de Antúnez está en la escala Rudolph, en la pared de una casa entre la calle del mismo nombre y la calle Ferrari en la ciudad de Valparaíso. La obra fue pintada con látex directamente en el cemento y mide 42,45 metros cuadrados. Fotografía: Juan Guajardo.

Bailarines con volantines fue su último mural. En 1992, ya en Chile, y siendo director del MNBA por segunda vez, Antúnez se hizo cargo del mural n° 16 de los veinte que fueron plasmados en muros y fachadas de antiguas casas del cerro Bellavista, que componen el Museo a Cielo Abierto de Valparaíso.

Esta iniciativa había surgido a fines de la década de los sesenta, liderada por el profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) Francisco Méndez, quien convocó a reconocidos pintores chilenos para realizar murales en los contrafuertes de los cerros de Valparaíso en un intento de involucrar al espectador cotidiano con el arte y el entorno urbano.



El mural recrea las ventanas originales de la casa e incluye la representación de personas y actividades que reflejan la vida cotidiana de una familia porteña, con símbolos locales como los volantines, elemento muy presente en la obra del artista. Fotografía: Juan Guajardo.



Aunque la universidad ha repintado en diversas ocasiones el circuito de murales, actualmente el de Antúnez se encuentra con daños por los efectos del clima y por rayados. Fotografía: Juan Guajardo.



El proyecto finalmente se pospuso hasta la década de los noventa. Los murales fueron realizados por alumnos del Instituto de Arte de la PUCV y boceteados, terminados y firmados por los pintores. Archivo: Fundación Nemesio Antúñez.

Soly Luna: un caso de restauración de muralismo

Mención aparte merecen los murales ***Soly Luna***, realizados en 1960. Estos fueron encargados a Nemesio por el arquitecto Alberto Cruz Eyzaguirre para adornar los descansos del ex cine Gran Palace – hoy centro de convenciones del mismo hotel–, inaugurado el 19 de enero de 1961 en Huérfanos, calle que concentraba la mayor cantidad de cines de la capital.

Se trata de dos pinturas de más de 4 metros de largo por 2,8 metros de ancho, que se encuentran una frente a la otra en el hall de acceso al ex cine. Fueron pintados al óleo sobre el muro e incorporan láminas de plata e hilos de oro en las figuras principales, lo que supone una experimentación técnica y material por parte del artista.

Ambos murales son monumentos históricos desde el 2011 y acaban de ser restaurados, por lo que hoy son los que se encuentran en mejor estado.

La restauración fue una iniciativa del dueño del hotel, Pablo Novoa. “Conocí a Nemesio Antúnez y su obra gracias al programa de televisión *Ojo con el Arte*, y antes de comprar el cine Gran Palace ya sabía de la existencia de estos murales. De hecho, varias veces impedí que los pintaran encima con brocha o que los graparan con publicidad del cine”, explica Novoa. “Nuestra motivación fue recuperar, mantener y ensalzar el arte, ya que en otros cines se perdieron grandes obras que había y no quería que sucediera lo mismo”, agrega. Por ello, invirtió 20 millones de pesos para una recuperación de los murales que se realizó entre 2015 y 2017, a cargo de la restauradora Clara Barber.

“El estado de conservación general era malo, ya que si bien ambos murales se encontraban estructuralmente en buen estado, los estratos superficiales y por tanto más visibles, se encontraban en muy malas condiciones, no permitiendo apreciar la obra como el autor la creó”, dice la restauradora, quien destaca fundamentalmente los daños producidos por la acción de terceros (malas intervenciones de limpieza y utilización de corchetes y grapas sobre la superficie) y por vandalismo (graffittis con spray, plumones y bolígrafos).



Así lucía el mural *Sol* antes de ser restaurado. Se encuentra bajando por las escaleras a mano derecha del Hotel Gran Palace, y representa un paisaje marino con un sol, ondas marinas y dos piedras. Fotografía: Hotel Gran Palace, por José Luis Rissetti.



En estas condiciones se encontraba el mural *Luna* antes de su restauración. Se encuentra en el costado izquierdo de las escaleras y corresponde a un paisaje desértico con una luna tapando un sol (eclipse solar), ondas que representan arena, piedras y una planta. Fotografía: Hotel Gran Palace, por José Luis Rissetti.



Limpieza heterogénea, manchas de diverso origen y faltantes de pintura. Fotografía: Hotel Gran Palace, por José Luis Rissetti.



Limpieza inadecuada, manchas de líquido graso, incisiones en la superficie. Fotografía: Hotel Gran Palace, por José Luis Rissetti

En el mural *Sol*, la restauradora encontró una limpieza mal realizada, probablemente en los años noventa, en la cual incluso se había retirado parte de la pintura. La obra presentaba una gran cantidad de incisiones debido a la colocación de grapas por fijación de carteles directamente en la superficie (cuando funcionaba como cine) y por erosiones provocadas accidentalmente, así como grafismos realizados con objetos punzantes.

Otro daño evidente fue provocado por la colocación y retiro de una cinta adhesiva, la cual arrancó las capas pictóricas en las ondas azules del mural. Sobre toda la superficie se encontraron manchas de diverso origen, grasa, gotas de pintura y grafismos con plumones y bolígrafos. En las zonas más altas, por no estar cerca del acceso de transeúntes, había menor cantidad de daños. Sin embargo, había marcas por el apoyo de escaleras, manchas de pintura y una capa de suciedad y nicotina acumulada a lo largo de más de 35 años.



Zona central del mural, limpieza inadecuada en la zona inferior. Fotografía: Hotel Gran Palace, por José Luis Rissetti.



Fotografía donde se aprecian grafismos e incisiones. Fotografía: Clara Barber.



Faltantes de pintura por erosión y cinta adhesiva. Fotografía: Clara Barber.

El mural *Luna* está sobre un material menos rígido que *Sol* (ladrillo versus hormigón), por lo que tenía daños en la base (grietas poco profundas), debido, probablemente, a movimientos sísmicos. Los daños más graves eran un graffitti de color rojo en la zona central superior y manchas de manos y grasa. También había una limpieza excesiva y heterogénea de la zona inferior del mural. Grafismos, incisiones y manchas de salpicaduras de líquido graso y de pintura fueron encontrados en la mayor parte del mural. En las zonas no lavadas, al igual que *Sol*, había una capa de suciedad acumulada y nicotina que distorsionaba el color original del mural.



Trabajos de restauración en mural *Sol*. Fotografía: Clara Barber.

Los trabajos en los murales comenzaron antes de la intervención misma de restauración, cuando se realizó la investigación histórica. En general, hay mucha falta de información respecto a los murales de Nemesio Antúnez. El caso de *Sol* y *Luna* no fue distinto. “La investigación histórica de los murales fue encargada a una historiadora del arte, pero la recopilación de datos fue complicada ya que no había mucha información sobre estas dos obras en particular. Incluso los archivos personales del artista carecían de escritos, bocetos u otra documentación que nos pudiese aportar datos desconocidos”, dice la restauradora Clara Barber.



Colocación de nuevos marcos en mural *Luna*. Fotografía: Clara Barber.

Lo más complicado, explica, es que no pudieron dar con fotografías de las obras de sus etapas iniciales. Solo encontraron una fotografía de *Sol* en blanco y negro, publicada en un diario tras la inauguración del hotel. Luego, se realizó un análisis de los materiales que componían la obra y su forma de creación, para tomar la decisión de qué procedimientos y materiales utilizar. Esto se describió en un proyecto que debió pasar por la aprobación del Consejo de Monumentos Nacionales y el Centro Nacional de Conservación y Restauración.



Eliminación de manchas de pintura en la superficie en mural *Luna*. Fotografía: Clara Barber.



Reintegración cromática con la técnica de *rigattino* en faltantes de pintura en mural *Sol*. Fotografía: Clara Barber.

“El principal desafío fue limpiar de forma homogénea una superficie que, siendo de un color plano en su gran mayoría, presentaba manchas de origen diverso y que, por lo tanto, necesitaba materiales y procedimientos diferentes para cada caso”, dice Barber. La intervención comenzó con los procedimientos de limpieza para eliminar la acumulación de suciedad, los agentes contaminantes, las manchas de diferentes materiales y la nicotina adherida a la superficie.

Se debió realizar una reintegración volumétrica en las zonas donde había faltantes de soporte o deformaciones de la superficie por golpes, para posteriormente realizar una reintegración cromática en estas lagunas y en otras zonas de pérdida de capa pictórica.

Los trabajos fueron realizados con materiales de alta calidad y fácilmente reversibles. Tras los trabajos de restauración, el hotel realizó un cambio de iluminación y del marco perimetral, lo que mejoró de manera importante la apreciación de las obras.




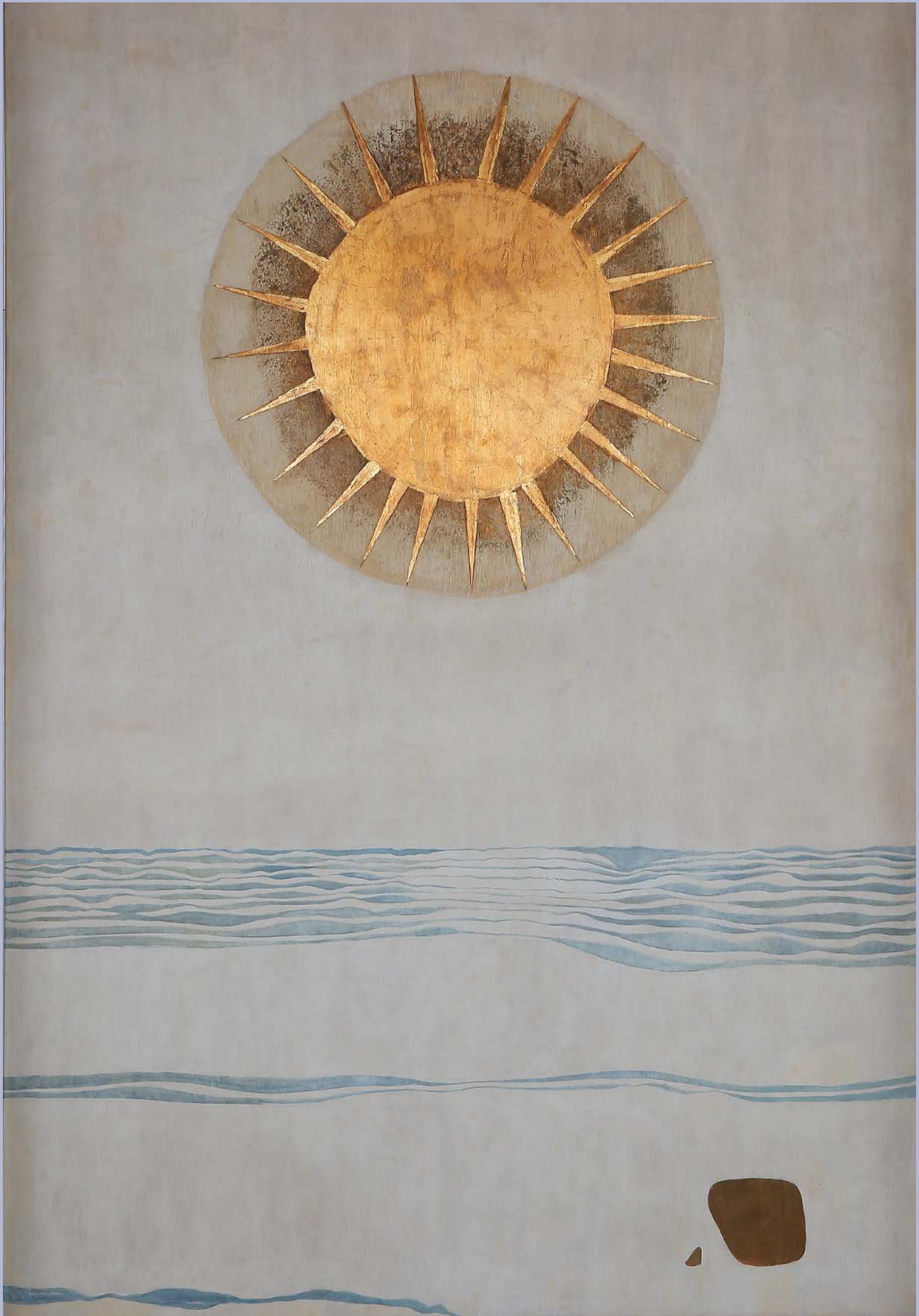
Reintegración de dorados en mural *Sol*.
Fotografía: Clara Barber.



Reintegración de zona realizada con láminas de plata en mural *Luna*. Fotografía: Clara Barber.

Pablo Novoa, dueño del hotel, evalúa positivamente los trabajos de restauración: “Creo que es importante este tipo de restauraciones para poder preservar el arte, para que sean conocidas por las nuevas generaciones y también por un tema histórico, hacer relucir el gran trabajo de los grandes artistas que tuvo Chile. En nuestro centro de convenciones el portero tiene instrucciones de mostrar los murales *Sol* y *Luna* a cualquier persona que pregunte por ellos y quiera conocerlos. De hecho, nos interesa también participar en un futuro en el Día del Patrimonio, que se realiza todos los años, para hacer masiva la existencia de estos murales en nuestras dependencias”.

“Como restauradora siento una gran satisfacción por haber tenido el honor de poder trabajar unos murales tan importantes y de un artista tan reconocido en Chile. Creo que ese es el verdadero fruto de la labor restaurativa, poner en valor nuevamente el patrimonio estético para la apreciación del público y de las generaciones venideras”, dice Clara Barber, la restauradora a cargo del proyecto. 



Así lucen los murales restaurados, que fueron inaugurados por el Hotel Gran Palace, en conjunto con la Fundación Nemesio Antúñez, el pasado 6 de diciembre del 2018. Fotografía: Hotel Gran Palace, por José Luis Rissetti.



Es la primera restauración de esta escala que se realiza a algunos de los murales de Nemesio Antúñez. Fotografía: Hotel Gran Palace, por José Luis Rissetti.



Valparaíso 8pm (1987). Serigrafía. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

NEMESIO EN SUS PALABRAS

A través de su propia voz Nemesio Antúnez aparece en estas páginas compartiendo aspectos de su vida y su trabajo, tal como él le transmitió a Patricia Verdugo en su libro *Conversaciones con Nemesio* y en la *Carta Aérea* que le escribió a su hijo Pablo. Esta sección es fruto de una búsqueda de material, que muestra contenidos que nos acercan a sus inquietudes y motivos pictóricos. En sus palabras, con sus propios énfasis, surge una vibrante descripción de su trabajo abordando las principales temáticas que le interesaban para su obra.

“El grabado es la más democrática de las expresiones artísticas, se crea una matriz con un diseño ‘original’, este se imprime y se obtiene una cantidad ilimitada de ‘múltiples originales’. Debido a esta multiplicidad es de bajo precio y al alcance de un gran número de personas”.

Carta Aérea, Nemesio Antúñez, 1988, Editorial Los Andes.

“Hay gente para quienes mis cosas son abstracciones. Yo no lo siento así, pues siempre parto de una imagen; va evolucionando hasta que adquiere una forma más separada de la realidad. Nunca me he preocupado de saber qué significa o por qué me sale así. Brota de acuerdo a uno y a lo vivido. Por eso digo que mi pintura es autobiográfica”.

Conversaciones con Nemesio Antúñez, Patricia Verdugo, 1995. LOM.

“Parto de la idea del color y del lugar donde lo pongo. Suelo comenzar en una esquina, como una mujer que inicia su bordado... Para pintar hay que atravesar un momento de cierta exaltación. Los momentos negros no permiten crear”.

Conversaciones con Nemesio Antúñez, Patricia Verdugo, 1995. LOM.

“Me preguntan ¿qué te pasa con las camas?; pero si las camas son humanas, allí nacimos, amamos, enfermos nos refugiamos y también allí morimos. Ocho de las veinticuatro horas de cada día las pasamos en cama, si tienes 30 años, has pasado diez en cama, ¿por qué no pintar algo tan importante?”.

Carta Aérea, Nemesio Antúñez 1988, Editorial Los Andes.

“Lo que pasa es que el tema de la pareja es algo que a mí me obsesiona.

Un tema recurrente. Y en el tango es donde la pareja debe

funcionar como un todo armónico o no hay baile.

Los cuerpos deben moverse simultáneamente y en movimientos que exigen

perfecta coordinación. Eso me encanta, es grandioso.

Me gusta la conversación de los cuerpos que se da en el baile,

cuerpos al unísono...”

Conversaciones con Nemesio Antúñez, Patricia Verdugo, 1995. LOM.

“Me gusta el fútbol (...) Pero cuando he pintado las canchas de fútbol,

las pinto sin el juego, vacías. Es que veo poesía, algo metafísico,

en el rectángulo verde bien delimitado, con sus líneas blancas y sus arcos.

Esas canchas me conmocionaban. Pero después -en los años setenta- puse

multitudes dentro, estadios oscuros con mucha gente dentro de la cancha, visto

como desde un avión. Y ahí la cancha pasó a ser campo de concentración”.

Conversaciones con Nemesio Antúñez, Patricia Verdugo, 1995. LOM.

“Para mí el problema de lo nacional es primordial.

Mi regreso a Chile se originó por una necesidad de enriquecer mi pintura

con estos elementos que no podía encontrar en otra parte.

Dentro de mis planes está viajar al norte

y sur del país para saturarme de nuestras regiones y costumbres.

Quiero pintar al chilote y al pampino, dentro de su propio medio,

en su verdadera expresión”.

Revista la Gaceta de Chile, *El taller de Nemesio Antunez*, 1955.

“Yo soy yo: un tipo de la cordillera de Los Andes con los recuerdos de Chile

que he mutado en altos lagos y volcanes transparentes.

La arquitectura y el grabado me han enseñado a pintar y ver las cosas,

mi plástica está al servicio de la poesía, de lo lírico”.

Conversaciones con Nemesio Antúñez, Patricia Verdugo, 1995. LOM.



Tango acuarela (1989). Litografía. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



La lavandera (1956). Litografía sobre papel. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Gente en la playa-los bañistas (1957). Litografía sobre papel. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



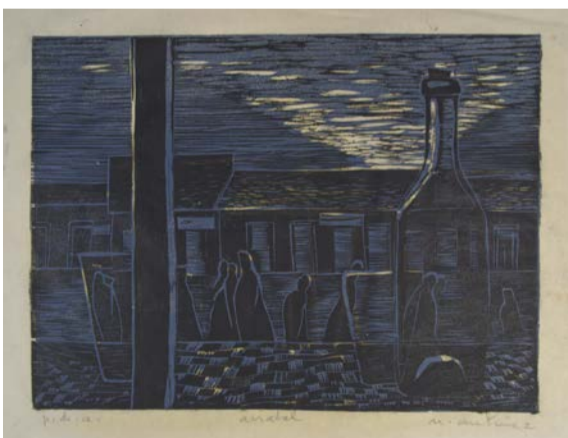
Cordillera nocturna (1957/1961). Litografía sobre papel. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Eclipse (1959). Litografía sobre papel. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Vendaval (1985). Litografía sobre papel. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Arrabal (1951). Xilografía sobre papel. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Mantel rojo y negro (1957). Litografía sobre papel. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Araucaria (1958). Litografía sobre papel. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Lluvia en el sur (1956). Óleo sobre tela. Colección: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

OBSERVATORIO CULTURAL

Especial Centenario de Nemesio Antúnez

Edición y producción general

Claudia Guzmán Mattos

Apoyo editorial

María Olivia Riquelme

Montserrat Sánchez

Corrección de textos

Aldo Guajardo Salinas

Dirección de arte

Soledad Poirot Oliva

Diagramación

Innovaweb

Colaboradores

Eva Cancino, Amalia Cross, Claudio di Girolamo y Amanda Ausensi

Agradecimientos

Observatorio Cultural agradece la colaboración de la Fundación Nemesio Antúnez, en particular a Olivia Guasch y Guillermina Antúnez.

Fotografía portada: retrato de Nemesio Antúnez por Gonzalo Mezza.

Foto de contraportada: *La costurera-figura*. (1956). Litografía sobre papel. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



CHILE LO
HACEMOS
TODOS

ANTÚNEZ

100 AÑOS

FNA

Fundación
NEMESIO
ANTÚNEZ

la costurera

m. antunez