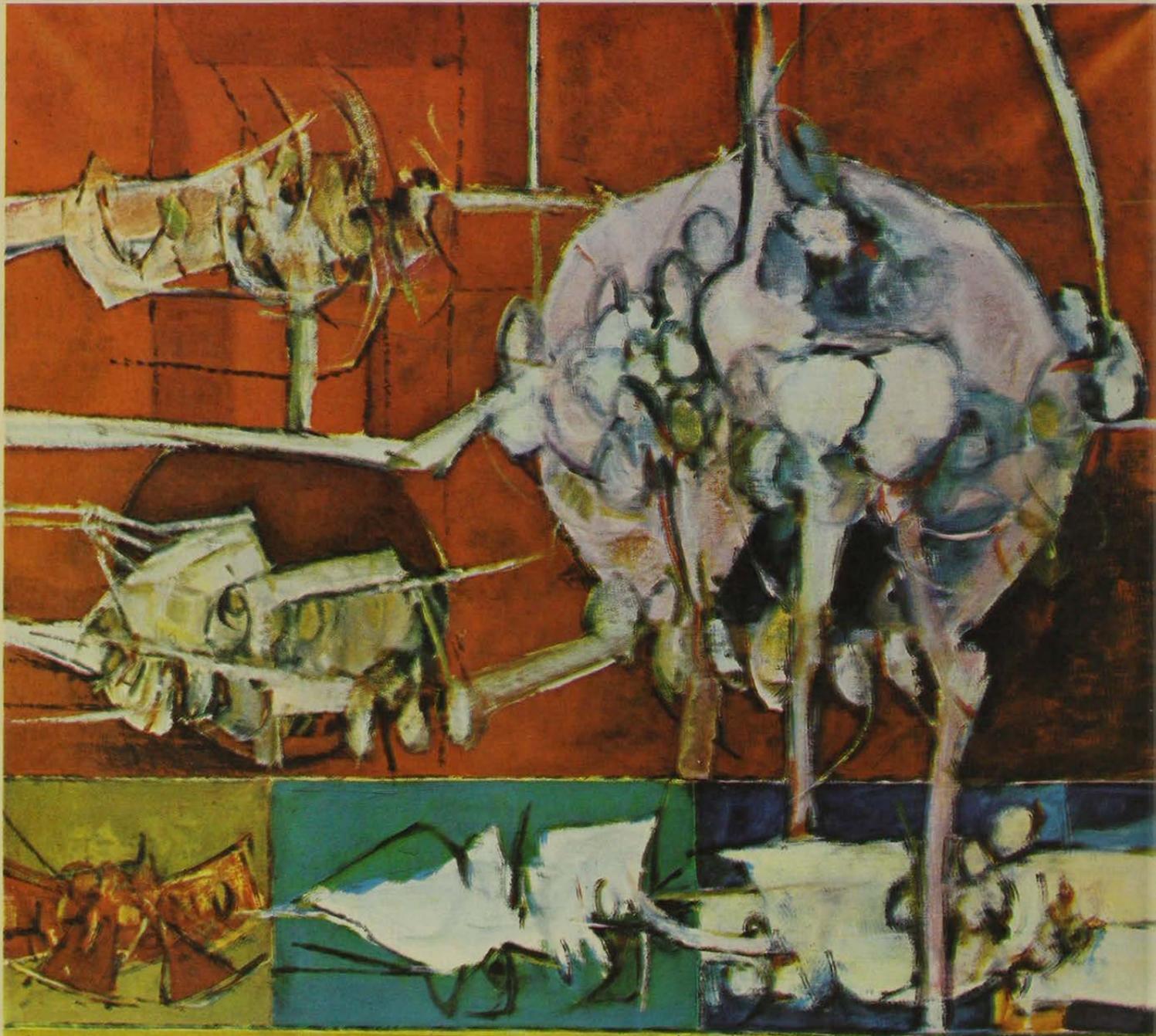


UNA ANATOMIA TORTURADA EN

LA HISTORIA DE ABRIL, OLEO 1966



ORIGINAL DE UNIVERSIDAD DE CHILE

LA PINTURA DE

GUILLERMO NUÑEZ

Guillermo Nuñez, nacido en Santiago el año 1930, con estudios en Chile, París y Praga, acaba de obtener el Premio Anual que otorga el Círculo de Críticos de Arte por estimar que sus dibujos presentados en la Galería Patio, constituyeron la mejor exposición individual de un artista chileno durante 1965.

Nuñez, que también brilla por sus escenografías y diseños de vestuario para obras teatrales, emerge hoy día como una de las más relevantes figuras jóvenes de la pintura nacional.

Ha participado en los envíos de Chile a la III Bienal de París y a la Sección Artes del Teatro de la VII Bienal de San Pablo (Brasil).

En 1963 obtiene el Premio Acero del Pacífico con su obra "América empieza ahora".

Un comité integrado por Mr. Lawrence Alloway, Conservador del Museo Guggenheim, Mr. Paul Millis, Director del Museo de Arte de Oakland y Mr. Robert Wool, Presidente de la Fundación Interamericana para las Artes, lo elige en Septiembre de 1964, junto a otros dos pintores chilenos, para participar en la Selección de la 2ª Bienal Americana de Arte efectuada en Córdoba, Argentina. Esta selecta muestra de la pintura americana ha circulado posteriormente en diversos países del continente.

Ese mismo año, obtiene el Primer Premio en la mención Pintura del Salón de Artistas jóvenes organizado por la Esso Standard Oil, con el patrocinio de la OEA.

El Primer Salón Panamericano de Pintura celebrado en Cali (Colombia), durante Junio de 1965, otorgó a Nuñez el privilegio de ser uno de los dos pintores chilenos invitados a participar.

Viaja posteriormente a Estados Unidos, en donde reside nueve meses y presenta exposiciones en el Museo de Arte A. D. White de la Universidad de Cornell - Unión Panamericana, Washington D.C. - Kaiser Center Oakland, California - Museo de Universidad de Texas y Fort Worth Art Center, Texas.

Su obra está representada en el Museo Nacional de Bellas Artes y Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Oakland Art Museum, California, USA; y Colección de la Unión Panamericana, Washington, D.C., además de colecciones privadas tales como la de Heinrich Lübke, Barón Toby Von Schwiez y otras en diversos países del mundo.



AUCA interroga al pintor en una mesa redonda con la imaginaria presencia de sus críticos.

AUCA: ¿Por qué pinta?

NUÑEZ: Pinto para establecer un diálogo con los seres humanos. Entiéndase bien; Abro puertas y busco la réplica del observador en quien intento provocar determinadas sensaciones.

AUCA: ¿Qué asuntos lo motivan preferentemente?

NUÑEZ: Me preocupan las miserias de la sociedad contemporánea. Las masacres cotidianas, las guerras, la bomba atómica y tantos tormentos e injusticias que afectan a los hombres.

Reacciono violentamente contra la guerra. El héroe contemporáneo me parece una cosa absurda. Se le fabrica con premeditación. Le ponen un casco, un fusil y una mochila y lo arrojan a la carnicería.

En seguida, imprimen millares de medallitas que reparten científicamente para colgar en los living o para publicar en la prensa. Esto me conmueve y me motiva; en cambio, una naturaleza muerta no me inspira. Prefiero comerme una manzana o disfrutar con las flores.

Además, ocurre que yo no quisiera ser torturado o masacrado y así como los primitivos pintaban animales en las cavernas para ahuyentar espíritus malignos, pinto como un acto de exorcismo, a fin de conjurar de un modo instintivo, mágico, el peligro que me acecha. No quisiera que molieran mis huesos y procuro despertar un sentimiento similar en aquellos que contemplan mis cuadros.

AUCA: ¿Qué lenguaje utiliza para lograr estos propósitos?

NUÑEZ: Empleo medios rigurosamente plásticos.

Pienso que recurrir a un puño o un rostro aullante minimiza y transforma en episódicos mis objetivos. Además, dudo que por ese camino logre transmitir plenamente mis sensaciones.

Cuando un dolor de muelas me atenaza, es inútil que trate de explicar a nadie los padecimientos que me agobian. Sólo lo sabrá aquél que lo experimente.

ANTONIO R. ROMERA: Su protesta es más eficaz por estar apoyada en formas artísticas en las cuales el realismo inmediato y descriptivo se sustituye por la metáfora, por la insinuación, por el símbolo. Por elocuente y expresivo que sea el signo plástico, crea siempre esa sensación de sorpresa, de mensaje cifrado que es necesario interpretar y que, por ello mismo, produce efectos fuertes y duraderos.

NUÑEZ: Comprendo que es un propósito difícil de lograr. El lenguaje plástico es sin duda más limitado que el literario. Admito que antes, el contenido de mis obras estaba más disociado de la forma. Ahora —especialmente desde mi estada en Nueva York—, intento establecer un mayor equilibrio. He llegado



MANHATAN NON - STOP

Fragmento de un relato escrito por el pintor a poco de su llegada a Nueva York y que ilustra sus primeros estados de ánimo frente a esa metrópoli.

El también se fue al fin. Nadie se dio cuenta. En la calle más que triste se puso a reír. No era nada de raro en medio de tanta gente con sombreritos con luces. Estaba lleno, salían de todas partes. ¿Por qué diablos se ponían ese sombrero con luces? Después pensó que a lo mejor no eran luces, o quizás, sí, pero parecían papeles plateados.

Pasó una totalmente curada, hablaba inglés curado con el curado del marido. Tiene que haber sido el marido, yo lo reconocí al tiro.

En medio de la Avenida, los árboles tenían lucecitas, se las habían puesto para la Pascua. Eso era bonito. Claro, habían cosas bonitas.

En el subway se le olvidó echar la fichita y cuando quiso pasar, se pegó en la guata. No le quedó otra que reírse y echar el token. Al tiro marcó otro número. Habían pasado 3.562 antes que él. Le tocó el 3.563. Parecía un número de Año Nuevo. El año 3.563 podía estar colgado en el Metropolitan igual que Cezanne.

Ahora adentro se acordó, mirando un afiche del cuadro que estaba pintando igual era rojo con blanco. Las figuras en blanco son más sensibles y les duele más el color de los lados. A esas sí que les duele. No quisiera que me pasara lo que a ellas.

Erente a esas figuras le pasaban tantas cosas, se desesperaba si no salía el cuadro. A veces se daba vueltas en la pieza gritando insultos. Aquí en el subway lo miraba todo más indiferente.

Se sintió solo. Se acordaba de otras cosas. En Santiago habría sol al otro día y la gente se reíría de todo. Total, la vida es así...

Para llegar al South Ferry había que salir del subway y entrar en la jaula de vidrio de la noche.

Afuera quedaban amontonados los diarios del domingo. Altas como torres y si uno compraba alguno, tenía que estar dispuesto a arrastrar el tremendo peso toda la noche. Cada uno era como de una cuarta de grueso. Había para leer toda la semana. Se subía una escalera mecánica. Luego había que echar nada más que un níquel. Después si se quería fumar, había que quedarse allí y si no, se pasaba más adentro para esperar que se abrieran las puertas. Cuando llegó ya estaban abiertas y la gente corría delante de él. Corrió también.

Adentro del ferry tampoco dejaban fumar. Sólo abajo, donde estaba más cochino.

Arriba se podía tomar café y comprar hot-dogs.

Yo creo que hacían negocio porque a todos les daba hambre o en el olorito y la negrita que servía entre las rejas tenía harta cara de cansada.

Se llevaron el puente y el agua empezó a echar espuma. El cacharro se alejó de a poquito.

Manhattan estaba negro, lleno de luces y autitos chiquititos que corrían de un lado para otro.

De repente se empezó a hundir.

Despacio, despacio.

Nadie miraba nada. La negrita servía café echa una loca. Le revolían con un palito especial mientras otros vigijos estaban abriendo un paquete de chicles verdes.

La isla se estaba hundiendo con las luces prendidas de modo que debajo del agua se seguían viendo. Tiritaban un poco y parecía Pascua.

Cuando desapareció toda, quedó el hueco negro y el agua haciendo gorgoritos, algunas tablas y papeles de diarios se quedaron marcando el lugar. La negrita ya no daba más de cansada y seguía sirviendo café.

ESCENOGRAFÍA Y TRAJES PARA "EL PERRO DEL HORTELANO". Lope de Vega. Producción ITUCH. 1963.

El trabajo de Núñez como escenógrafo muestra los rasgos de su poderosa fantasía servida por un lenguaje plástico contemporáneo mediante el cual, no obstante, es capaz de recrear el ambiente auténtico de la farsa barroca.

incluso a fragmentar un cuadro en capítulos a manera de una historieta, a fin de acentuar el sentimiento en el espectador.

A mi juicio, Guernica, de Picasso, en su tiempo, es una de las obras en la cual la unidad entre forma y concepto están más plenamente logradas.

AUCA: ¿Se reconoce integradamente alguna Escuela o tendencia?

NUÑEZ: No. Me considero un artista comprometido con los hechos, que no escapa al mundo en que vive. Un realista no figurativo.

RICARDO

BINDIS: En mi opinión, el universo terrorífico de Núñez alcanza validez en un momento en que el arte se alza en una insultante actitud antidecorativa y se va resueltamente a lo expresivo. Los eslabones de interiores humanos tienen gran vigor y nos ponen en contacto con lo carnal; dan metafóricamente la sensación de violencia y tortura. Las láminas tienen interés plástico y están realizadas con gran conocimiento técnico, pero tienen la limitación de la excesiva sumisión a las formas de MATA, el lenguaje surrealista tan propio de nuestro famoso compatriota. No obstante, hay habilidad artesanal y, sobre todo, existe mucha valentía y prometen una gran calidad futura.

VICTOR

CARVACHO: Guillermo Núñez es un pintor original y un dibujante sin parangón. En la apreciación de su obra se le encuentra similar a Matta. Error. Si algún parentesco hubiera, éste sería del mismo carácter del que pudiera encontrarse entre dos florentinos del Siglo XV. Tanto Matta como Núñez, como los pintores "cuatrocentistas", tienen el "estilo de la época". El mundo de Matta está formado por formas en metamorfosis. Cuando miramos sus "personajes" parecen monstruos fantásticos; participan, por igual, de atributos de insectos; de máquinas de diabólica apariencia; de hombres sinrostros, como autómatas, y un sinfín de significaciones y sugerencias "adicionales". Es la "image double". Las formas de Núñez son visiones internas en formas humanas. Son anatomías descuartizadas. Reflejan el drama del hombre contemporáneo, según una disección interior que pone a la vista sus osamentas, tendones, músculos y epitelios. La visión de Núñez corresponde a la de un exacerbado expresionista, y la de Matta a la de un superrealista que se mueve un poco en el dominio de la ficción estética y científica de los robots. Pero hay algo más. El espacio de los dramas imaginarios de Matta los transforma en "paisajes", espacios que no tienen un plano terrestre. Las formas son aéreas, volantes y se desplazan hacia todas las direcciones imaginables en profundidad. El espacio de las obras de Núñez es el limitado de los "interiores" propios de un bodegón y sus asuntos pictóricos o de dibujos a color, corresponden a escenas con figuras. Y una última anotación: el color de los dibujos de Núñez es de una riqueza sensual fulgurante que no calza con los fondos abstractos y fríos de Matta.

NUÑEZ: Reconozco la afinidad que me une a Matta para enfrentar la problemática de la pintura: la relación hombre-naturaleza, la relación de los hombres entre sí, la preocupación por los hechos. En buenas cuentas, pienso que ambos tenemos una actitud similar, pero que cada cual se expresa con su propio lenguaje.

AUCA: Quisiéramos llevarlo a otro terreno:

— Todo lo que hoy se pinta es para colgar en la pared de una casa o de la galería. Aún el mural, no es sino una pintura a mayor escala que se incorpora al muro, pero, rara vez, a la Arquitectura.

¿No cree Ud. posible una forma de integración más amplia entre la Arquitectura y la Pintura, que lejos de subordinar ésta a aquella, configure una expresión plástica continua entre los valores de espacio, masa, color y movimiento?

NUÑEZ: Por cierto.

¿Qué más quisiera un pintor que salir de las paredes y dialogar con el público en todo el ámbito de la vida diaria!

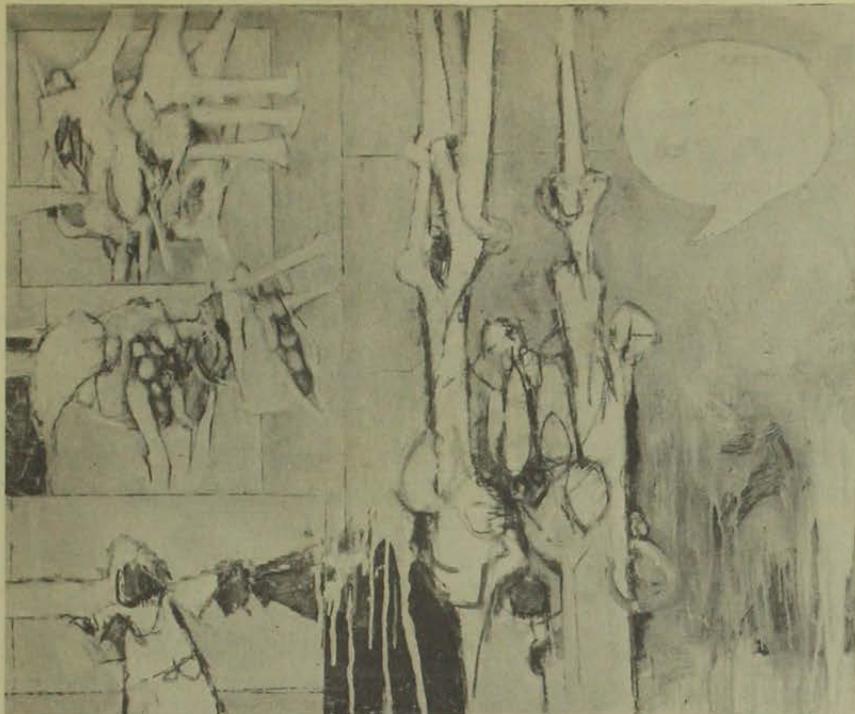
Alguna vez, se me ocurrió inventar "ámbitos picto-arquitectónicos" trabajando en conjunto con arquitectos que compartieran esa inquietud. Hay una serie de nuevos recursos que investigar en el trabajo combinado de la línea y el color en movimiento dentro del espacio.

Siguiendo esa tendencia hice en Nueva York algunas búsquedas con ayuda del cine. Ciertos dibujos míos fueron filmados y puestos en acción mediante superposiciones de imágenes y secuencias, logrando tal dramatismo, que yo mismo —en un arranque al parecer poco modesto— los aplaudí entusiasmado. Pero es que ya no era mi pintura sino algo nuevo y bien diferente, que me dejaba sorprendido.

Por lo tanto, no concibo que el arquitecto le dé un muro al pintor para adornar su obra ni tampoco comparto la pintura destruyendo y tragándose al edificio como en la Biblioteca de la Universidad de México. Me interesa la verdadera integración, aquella que nace de un trabajo conjunto de los artistas desde la primera concepción de la obra.

Por otra parte, detesto la pintura inmovilizada en cualquier parte. Los japoneses son sabios cuando enrollan sus cuadros y los sacan de vez en cuando.





SUCEDE SIEMPRE: Oleo — 1966

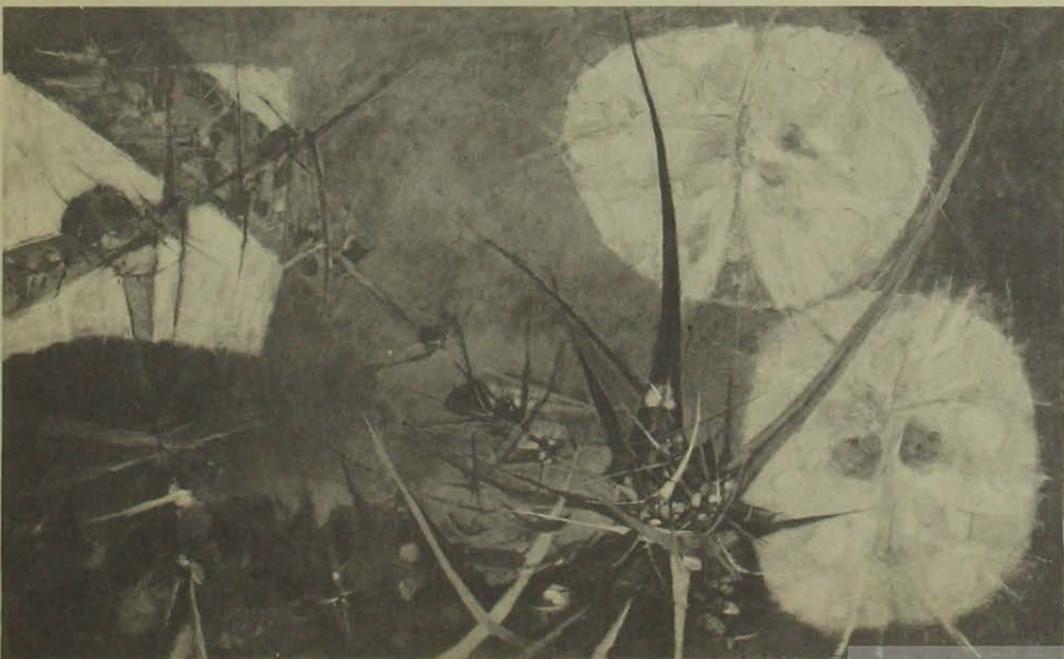
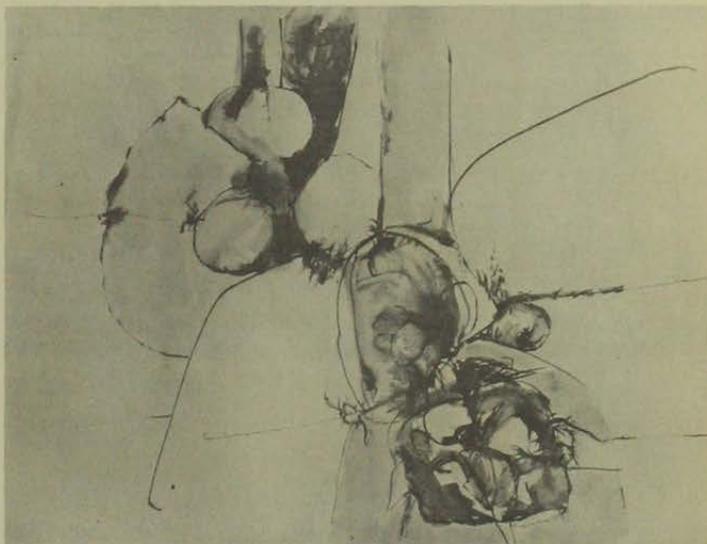
Emplea el color puro no descriptivamente, sino con intenciones simbólicas. Transporta al papel fotografías de diarios, traza líneas gruesas, insinúa vagos recuerdos de una anatomía visceral, remeda las viñetas de los "comics", y el viejo y reverencial culto fálico se metamorfosea en armas de fuego repetidas con insistente obsesión.

Antonio R. Romera

DIBUJO — SERIE LAS EROGIAS — 1964

Estos signos, tan abstractos, ¿tienen valor en sí, vigente para todos, o son simples vocablos de un lenguaje personal y privado? Ambas cosas, en verdad. Pero lo que nos interesa —y es lo que interesa en rigor a Guillermo Núñez— es que ellos sean el puente de relación entre el artista y nosotros los espectadores, con el fin de incitarnos a una meditación y un pronunciamiento sobre los dramáticos problemas de la humanidad actual, meditación y pronunciamiento que son la substancia misma de Núñez como hombre y que él quiere comunicárnoslo, participárnoslo, hacérnoslo sufrir.

César Cecchi



"AMERICA EMPIEZA AHORA".
Oleo. 1.50 m. x 2.40 m.
Colección Museo de Arte Contemporáneo.
Obra que obtuvo el "Premio Acero del Pacífico 1963"