

Balme

1962-1984

MIRADA PUBLICA

PINTURAS — DIBUJOS



*A Gracia Barmis
A Conchita y Elisa
A Francia: compañeras de exilio.*

1962 - 1971
ES INEVITABLE. EN ESTE CONJUNTO DE OBRAS HAY SILENCIOS Y
AUSENCIAS TAL VEZ SIGNIFICATIVOS. QUIZAS ES ASI PORQUE SE
CREARON CON LA HISTORIA BRUTAL DE ESTOS ULTIMOS AÑOS.
PLASTICA 3
SUFRIERON EL EXILIO CON SEPARACIONES Y HERIDAS.

1972 - 1980
MUCHAS DE ESTAS MIRADAS NACIERON Y SE QUEDARON ALLA EN
OTRO CONTINENTE, DISPERSAS AUNQUE ACOGIDAS CON AMOR. A
VECES VAGAN DE CIUDAD EN CIUDAD.

GALERIA SUR
OTRAS QUEDARON ACA. SE GUARDARON CELOSAMENTE JUNTO A
LOS RECUERDOS A LOS ARBOLES Y A LAS HABITACIONES SILEN-
CIOSAS, A LAS MANOS AMIGAS.

1980 - 1984
OTRAS DESAPARECIERON ¿DONDE ESTAN? AHORA AQUI ALGUNAS
GALERIA EPOCA
DE ELLAS SE ENCUENTRAN O SE REENCUENTRAN QUIZAS DEFINI-
TIVAMENTE Y NOS MUESTRAN SUS DESGARROS Y SUS HUMILLA-
CIONES PERO TAMBIEN SUS REBELDIAS.

INSTITUTO CHILENO FRANCES DE CULTURA

7 DE AGOSTO AL 7 DE SEPTIEMBRE DE 1984 SANTIAGO DE CHILE
JOSE BALMES
STGO., JULIO DE 1984

1962 - 1971

PLASTICA 3

1972 - 1980

GALERIA SUR

1980 - 1984

GALERIA EPOCA

1983 - 1984

INSTITUTO CHILENO FRANCES DE CULTURA

7 DE AGOSTO AL 7 DE SEPTIEMBRE DE 1984 SANTIAGO DE CHILE



PRESENCIA DEL SIGNO

En alguna etapa de la vida se da un momento en el cual todas las energías, la voluntad, el entusiasmo se dirigen hacia un centro que nos parece claro y coherente.

La década de los sesenta fue en cierto sentido, el espacio oportuno, el tiempo madurando en la dirección precisa.

La conciencia de un mundo en convulsión —la invasión de Santo Domingo, la guerra de Viet-Nam, la revolución triunfante en Cuba— no fue situación exterior, ajena a nosotros.

Muchas veces el poder de un lenguaje dependía en gran parte de la lucidez que esta forma de participación exigía.

En la actividad cotidiana el intento de romper con tradiciones de todo orden, desde las estéticas a las políticas que parecían ancladas en la sociedad, nos llevó a mirar con interés el aformalismo. Sobre todo —quizás si por afinidad cultural o de raíz— el aformalismo español. Era parte del proceso de la pintura contra la pintura, de la vitalidad de la experiencia real frente a la elaboración formal.

Como solía decir José María Moreno Galván, cierta capacidad constructora de las vanguardias eran en cierto modo como una etapa paleoinformalista. Estaba este impulso vinculado a todos los intentos “separatistas”.

Pero quizás si todo aquello que se nos aparecía anti-jerárquico y anti-conservador en el arte, reflejaba el íntimo impulso renovador en todos los planos de la vida.

El encuentro real, profundo, del grupo Signo, se da en el esfuerzo común por encontrar un sentido concreto y necesario del quehacer universitario, al plantear la urgencia de una relación entre profesores y alumnos que diera comienzo a una tarea común en la conquista del saber y el arte, que encontrara, en la comunidad toda, una resonancia también creadora.

La dinámica de la vida universitaria y social en general era como condición de la creación en los talleres y la forma acertada, evidente, de asumir en solidaridad las tareas del hombre en una sociedad en cambio vertiginoso.

La materia y su fluidez viva, el encuentro con los muros y las calles (recuerdo la mirada de Balmes, inquisitiva, en la grieta casual, en el fragmento de cartel desgarrado del muro) se compartía apasionadamente con la noticia internacional, con la fotografía, documento y estímulo del signo, soporte a veces de la acción antiformal.

Queríamos registrar la vida, producirla, multiplicarla. La palabra arte llegó a molestarnos, sobre todo en lo que en ella evocaba la magistratura formal.

Por ello cuando Gracia Barrios invocaba al hombre, era la tierra gruesa, la materia casi informe del enduido rasgado con dedos firmes, lo que nos lo revelaba. No era una abstracción —no aceptábamos tampoco la abstracción—. Como definición, ésta se nos confundía con la forma en su estado supremo o con la belleza trascendente.

El hombre dejaba tras de sí signos ininterrumpidos en los muros, imágenes candentes en el periódico y el cuerpo era testimonio de su propia pasión y muerte en un mundo en conflicto.

En la estrecha comunidad de actividades y anhelos, existía la certeza de interpretar nuestro tiempo y la voluntad de permanecer en medio de los hombres.

Rechazamos el aislamiento, la concepción del arte como función elitaria y manifestación gratuita. Queríamos compartir responsabilidades. El grupo nunca confundió, sin embargo, esta adhesión al mundo exterior con una superficialidad o improvisación en el quehacer cotidiano. (En el esfuerzo por definir el “como”, Bonati se desplazaba horas frente a la tela con la espátula, precisando cortes, afinando superficies que le permitieran perfilar los sueños de sus gitanas y hacer rodar sus soles).

Me pareció siempre que José Balmes ejercía un magisterio tácito, y para mí la intensa introversión de Balmes en esos años, estaba cargada de sabiduría. Yo vigilaba su mano, hiriendo la materia densa, modelando, escribiendo caligrafías violentas.

Nuestros sueños y un lenguaje terrestre cargado de materias y de signos, de urgencias y premoniciones viajó a París representando a Chile en la segunda Bienal de la Juventud en 1961. Para todos, esto representaba una responsabilidad y un nexo más fuerte, más íntimo con los alumnos, puesto que las preguntas y respuestas, las afirmaciones eran inquietud colectiva, el quehacer de todos. Nos vinculábamos a un proyecto común que lentamente parecía adquirir cuerpo en la historia.

En febrero de 1962 el grupo inauguró en Madrid, en la Sala Darro. La presentación en el catálogo era de José María Moreno Galván: “Cuando uno ha desterrado los calificativos de su propio código tiene un número muy limitado de palabras para definir. Estos cuatro pintores —el grupo “Signo” de Chile— señalan los cuatro puntos cardinales de la nueva pintura del país. Yo no me concedo el derecho a afirmar que sean los mejores. Diré solamente que ellos sintomatizan un momento generacional: el del restablecimiento de relaciones cordiales entre materia virgen y la pintura. Antes de esa genera-

ción, la naturaleza se dejaba mediatizar por su apariencia; desde ella, la pintura se produce “naturalmente”, como se producen las transformaciones elementales en su geografía”.

La amistad de José María y Carola, su mujer, nos dio a todos la confianza y la sensación de estar en casa. Además, por qué no, éramos chilenos y españoles a la vez y la magia de esa doble condición nos arraigaba más y nos acercaba a los pintores de Cataluña y de Madrid, empeñados en la misma aventura recreadora del tiempo y la materia.

Balmes y yo disputábamos nuestra visión del mundo español: “José, eres un catalán irredento. . .” —“Y tú, el castellano-andaluz de siempre. . .”—. Era la medida de nuestra común pasión por la España nuestra; la de Goya y Unamuno, la de García Lorca y Miguel Hernández.

Gracia Barrios confirmaba, admiraba, todas las imágenes intuitas, Bonati descubría un nuevo continente.

De tanto amar y afirmar las imágenes y de tanto hacer materiales los sueños, de tanto intentar conocer y comprometerlos con la historia contemporánea, con la sustancia fluida y actuante, llegamos a conformar lo que yo llamaría un espíritu generacional afirmativo, vitalista, político.

La exposición del Grupo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, que impulsó en parte y de la cual fue cronista Cirici Pellicer, nos arraigó aún más en España.

Barcelona y Madrid, ciudades desde muchos años antes conocidas y amadas, frescas y renovadas, despiertas a los nuevos llamados americanos, se convirtieron en el eje de un viaje incansable, en una experiencia cálida y fraterna.

Balmes, el catalán se reunía en su tierra natal con sus primos, con don Damián, su padre y amigo de todos nosotros. Según nuestra presentación en el Catálogo de la Sala Darro en Madrid, “veníamos a reconocer nombres que España le fue dando a nuestras cosas” y, en cierto modo, como decía José María Moreno Galván —antifranquista de nacimiento— veníamos también a “nuestra” España, en busca de un segundo bautismo.

Barcelona fue tantas veces, en tan pocos meses, hogar, taller, mesón con porrón y chorizo, mañana con humeante café lat.

Cuando se nos acusaba en Chile de ser pequeñitos de Tapies, Guixart, Lucio o Saura reíamos de buena gana. Lo que éstos nos habían enseñado era justamente la posibilidad de la ruptura, y sí que aprendimos la lección en toda la línea. El aformalismo —con todos los conflictos que iban de la intención primera de liberar la expresión de su condicionamiento formal hasta la caída en la “fórmula para llegar a utilizar la informa”, era más que una manera, una actitud frente al mundo, una proposición; era un proyecto para defendernos de todas las presiones que habían levantado las academias artísticas, sociales o políticas. Era, en síntesis, al contratiranía.

No aceptábamos el mote de vanguardistas, porque esto de las vanguardias nos parecía siempre una moda, un calificativo de estilo, membrete, etiqueta y todo aquello era para nosotros la actividad.

No, decididamente no aspirábamos a ser vanguardia, pero —atención— ¡menos aún retaguardia!

La relación con el mundo se nos hizo cada día más rica. Bonati y yo volvimos a la tarea universitaria en Chile, entusiastas, proponiendo alternativas, modos de diálogo, instancias creativas, posibilidades y metas ricas en aventuras del intelecto y del corazón.

Nos planteamos un internacionalismo que hacía cada día más evidente una comunidad de intereses y confirmaba el arte como instrumento del conocer, del comprender y, sobre todo, del participar y del amar.

Finalmente nos descubrimos todos más hispanoamericanos, más conocedores del lenguaje común que años antes. Éramos Unamunianos y Bolivarianos a la vez.

Gracia Barrios y Balmes volvieron meses más tarde —¿años quizá?— más maduros, más claros, más amigos. Juntos seguimos viviendo lo que para mí fue la etapa más plena y fecunda de mi vida universitaria, de mi experiencia social, aunque los del grupo no exhibiéramos ya juntos.

El tiempo nos tenía reservada una sorpresa. La historia se nos revelaba enmascarada y trágica.

Cuando me separé de mis hermanos del Grupo Signo, supe del dolor entrañable de tierras divididas, de murallas, de mares, de estaciones sin nombre y puertos sin arribo.

Siempre supe de ellos, siempre para mí estuvieron aquí. A menudo alojé en mi entraña, durante estos largos años, un trozo de la carne del maestro Rafael Alberti:

“El otoño otra vez. Luego, el invierno. Sea.
Caiga el traje del árbol, el sol no nos recuerde.
Pero como los troncos, el hombre en la pelea,
seco, amarillo, frío, mas por debajo, verde”.

ALBERTO PEREZ
Santiago del Nuevo Extremo. Mayo 1984



"SANTO DOMINGO, MAYO 65" — 1965 — Pintura acrílica y collage sobre tela 1,60mt.x1,50 mts. (Santiago)



EL HOMBRE COMO CENTRO

La obra de José Balmes nos invita a entrar a mundos visuales que muestran, sin tapujos, nuestro comportamiento colectivo. Su obra es una sucesión de imágenes que se van superponiendo unas sobre otras, constituyéndose en la memoria visual de nuestra historia, y también el residuo experiencial del propio artista, en la medida en que su obra la vemos como un testimonio consciente de su tiempo histórico. El arte, para Balmes, es una función de la vida, y en esa forma de expresión, el hombre se distingue de los otros seres vivientes mediante esa actitud y realización a través del arte. La obra de Balmes da cuenta de nuestro tiempo quedando como constancia y testimonio de él, convirtiéndose en una especie de "estado de situación del hombre".

Balmes entiende el arte como una manifestación esencialmente humana en su forma de revelar la vida, la manera más intensa de develar el mundo; al mismo tiempo es la primera posibilidad de comunicación con los otros hombres, entendido éste como la célula básica de la sociedad. J. Balmes pinta para el hombre y su obra se propone como fundamento humano de la vida en sociedad; es el producto cultural que quiere unir a los hombres bajo el signo de valores comunes.

Intentemos recorrer y así poder plantearnos algunos aspectos que surgen desde sus primeras obras hasta las realizadas en estos últimos meses, tanto en París como en Santiago.

Al abordar la ya extensa obra de J. Balmes, nos vemos enfrentados a lo que han sido sus múltiples etapas que involucran importantes modificaciones desde comienzo de la década del 60 hasta hoy.

A través de múltiples series temáticas que abordan diferentes problemas de nuestra historia común, el artista irá interrogando la fuerza del arte y la vigencia de los medios plásticos para dar cuenta de la vida. Así, las series temáticas van definiendo también su estudio del propio lenguaje plástico, como lo vemos por ejemplo en la serie TESTIMONIO (61-63), Santo Domingo (64-65), Vietnam (66-68), Ché Guevara (68-69), No al Facismo (71-73), Represión (74-76), Lonquén (79), o sus múltiples homenajes a Pablo Neruda.

A través de todas estas etapas interrogará sistemáticamente a la pintura, su propia capacidad de remover y modificar las pautas conductuales del hombre. Interrogará la potencialidad de los lenguajes propios de la pintura y el dibujo, para encarnar y revelar las problemáticas del hombre y al mismo tiempo convertirse en problema plástico o sucesión de acontecimientos sobre el soporte. Interrogará, empíricamente, los diferentes elementos constitutivos de su pintura, y de qué manera el dominio sobre ellos va generando una mayor y más amplia dinámica expresiva. Así, en una primera instancia, su atención está dirigida a las consecuencias plásticas que surgen al modificar el comportamiento de la pintura como representación de la realidad. En esta primera fase —informalista— alterará radicalmente la pintura como prolongación y sustitución de la realidad sensible. La elección de la instantaneidad, de la emoción, modificará las maneras de producción de su pintura, dejando a un lado las nociones de composición, figuración, equilibrio y todas aquellas "normas" que regulaban hasta ese momento la actividad plástica.

Ese momento, en la obra de J. Balmes, lo podríamos calificar como una condensación de la acción-gesto, sin entender esto como la estética de la velocidad a la manera de un Mathieu o de un "Dripping" a lo Pollock. Balmes a pesar de la actividad intensa que desarrollará sobre el soporte a través de un gesto puro, directo, no hay duda que está impregnado de una concepción analítica y predeterminada mentalmente en su accionar sobre la tela. Ya desde ese momento, la pintura de Balmes, comenzará a mostrar ese misterio equilibrio entre la razón y el instinto, entre los violentos planos de color, las intensas y brutales pinceladas que van a convivir con un dibujo directo, riguroso, donde la línea (borde limitante) contiene, permanentemente, el desborde de lo emocional.

En este período y, en definitiva, en todos los períodos recorridos por este artista hay un cuestionamiento del arte, de su lenguaje y del propio artista como productor de obras y como trabajador cultural: estos cuestionamientos involucrarán, inevitablemente, al artista y a su obra.

Pero, volvamos a aquellos ya lejanos años de comienzo de la década del 60. El artista quiere rehabilitar el instinto y la emoción, a través de la magia signo-gráfica, tipo-gráfica de la materia impresa, clavada, quemada, empastada sobre el soporte mediante una rehabilitación del gesto inmediato de la mano. Intenta investigar el automatismo de las sensaciones, al eliminar toda posible estructura interna del cuadro y, en consecuencia toda apariencia de logicidad en la lectura de las imágenes.

Estas obras no-representativas, remiten a un nivel que llamaríamos sintáctico-formal, donde se llega a la instauración de un orden que se equilibra entre su repertorio material y formal. Esta inmediatez del gesto, del signo, residuos de la emoción, originan en el soporte relaciones entre elementos simples designados también como "relaciones sintácticas", dejando de lado la referencia a los objetos designados en su sentido tradicional o las llamadas relaciones asociativas. Tal vez uno de los aspectos que él investigará a través de su trayectoria artística, serán los diferentes estados de orden que pueden

llegar a tener los diferentes elementos plásticos o extraplásticos en el soporte de la obra. En otras palabras investigará la noción de determinación, noción ésta, que presenta, a su vez, diversos grados de intensidad según sean los mecanismos o los repertorios semánticos de las imágenes ya sea icónicas o anicónicas que maneja el artista.

En un primer período el artista explorará brevemente las posibilidades de la no representación al desentenderse del repertorio semántico de las imágenes icónicas.

J. Balmes en su breve pero intenso período informalista, exploró las posibilidades que derivan del orden caótico, desde el cual va a reactivar su pintura. La otra pintura, desde la propia pintura, intenta investigar qué sucede cuando rompe al máximo los comportamientos de lenguajes ya codificados.

En esas obras informalistas predomina la innovación desde un punto de vista netamente informativo. En ellas la improbabilidad, la ausencia de predeterminación es máxima en función de su complejidad y de la fragilidad sintáctica de su orden. Por eso a nivel comunicativo es difícil conjugar la originalidad, la innovación con la comunicación. Aumenta su originalidad pero disminuye su inteligibilidad. Al signo informalista se le tratan de aplicar las nociones que surgen de los polisemitos, acudiendo a las formas simbólicas de distintas procedencias: formalistas e inmanentistas del propio signo o a interpretaciones perceptivas o psicoanalíticas.

El pintor, consciente del grado acentuado de indeterminación de contenidos de su etapa informal frente al espectador, siente la imperiosa necesidad de una modificación aún más radical al interior de su pintura, para plantear una vía de comunicación más completa y más profunda con el espectador.

El artista, a mediados de la década del 60, modificará su relación con la pintura al haberse modificado su relación con el mundo. Sin dejar de lado la libertad, el lenguaje activo, que le proporcionó el informalismo, dará cuenta, ahora, de un nuevo centro que es, en definitiva, lo que ha perdurado hasta el día de hoy; *el hombre y su contingencia*.

No hay duda que para este artista, el informalismo y los trabajos realizados en conjunto, tanto lo que concierne al marco teórico y presentaciones plásticas con el grupo Signo (G. Barrios, A. Pérez, E. Martínez), le abrió las puertas para entender y hacer suya la absoluta libertad de acción frente al soporte, para replantearse en forma permanente los sistemas de producción de la pintura, para ir creando proposiciones artísticas abiertas a múltiples elementos iconográficos, como también la ruptura de códigos perceptivos únicos. Propone nuevos códigos y nuevas rupturas unidas a la problematización del hombre en su cotidianidad y en su contingencia, transformándose el pintor en una verdadera mirada pública.

Este cambio radical en su pintura surge desde este nuevo mirar en torno.

Desde mediados de la década del 60, en Chile, se produce un cambio de actitud de los artistas en general, debido a un factor común; en muchos de ellos se comienza a producir con inusitada intensidad, *una urgencia expresiva*, vale decir, sienten la necesidad de expresarse directa e inmediatamente de acuerdo a las profundas transformaciones que se están gestando en el hombre, en la vida cotidiana, en las relaciones interpersonales o desde los problemas internacionales, que ya no afectan regionalmente al mundo, sino que a la totalidad de la sociedad humana.

A partir de estas nuevas preocupaciones son eliminados de la tela los mundos intimistas como las concepciones esteticistas y formales. Balmes se dirige ahora hacia los complejos problemas de la existencia, tanto interiores como contingentes, individuales y colectivos: absorberá a través de su propia existencia todos aquellos problemas que afectan tanto la convivencia nacional como la internacional.

Se convierte así en una especie de sismógrafo que registra la propia realidad individual, como también el comportamiento colectivo al sentirse especialmente atraído por los acontecimientos de la calle, deteniéndose a observar los nuevos sucesos involucrados en el paisaje humano.

Desde este nuevo centro, el artista incorporará en su pintura todo tipo de elementos icónicos provenientes de distintas fuentes de información: diarios, revistas, televisión, cine, afiches. Serán, desde ahora, los recursos desde donde el artista iniciará su nueva investigación.

Aparece en ese momento, una sintaxis que caracterizará la obra de Balmes, convirtiéndose en una constante plástica. Esta es la convivencia en un mismo soporte del gesto-color, materia-color, recortes de periódicos y revistas, con las innumerables técnicas gráficas que privilegian la línea: es el dibujo realizado con lápiz, pincel, carbón que intervienen y unen los distintos elementos del cuadro. El trazo gráfico generará figuras humanas, números, señales, textos; toda una nueva escritura que intenta profundizar y resemantizar el cúmulo de información que el artista va adquiriendo día a día acerca del hombre. Además de los distintos medios gráficos, utilizará la fotografía recortada de diarios o revistas para proponer o representar a un acontecimiento que, registrado mecánicamente, posee ya toda la información que necesita el artista. La fotografía de ese periódico, esa historia detenida en el tiempo, será llevada al soporte de la pintura donde quedará sometida a un complejo proceso de intervención con el color o el dibujo, uniéndola así al total de la obra.

J. Balmes ya no necesita representar literalmente un acontecimiento; no es necesario "pintar" la totalidad del

lienzo, tratando de realizar una versión lógica del suceso o, intentando proponer una lectura encadenada y sucesiva de elementos denotativos. Ahora en cambio —y lo hace hasta el día de hoy—, Balmes recurre a elementos concretos, “reales”, bastándole una breve fotografía, o un pequeño trozo de realidad cotidiana para situarnos en forma intensa en el centro del problema. Esos breves pero intensos trozos de realidad, que contienen y representan la contingencia común —que no todos entienden—, son llevados por el artista a enfrentarse con los procedimientos de la pintura, de la gráfica, todo lo cual da cuenta en forma más profunda de un acontecimiento que, permanentemente, se nergetiza y permanece vivo, traspasando los problemas de la memoria que caracterizan al hombre.

Las pinturas y dibujos de estos últimos años son la mayor parte de las veces de grandes formatos. Esas obras de intensos colores y de un dibujo incisivo, representando toda suerte de aniquilamiento humano, provienen de la realidad misma, “esa realidad” que surge de la foto-documento, antecedente textual que congela y de-tiene la verdad. Es a partir de estos pequeños trozos de verdad que Balmes reconstruye el largo puzzle de nuestra historia, tratando de llenar todos los casilleros que la memoria había dejado en blanco.

Su obra de estos últimos diez años, es un ejemplo extremo de permanencia de la memoria colectiva a través del arte. Pareciera que Balmes no quiere olvidar o no quiere que nos olvidemos, de tal forma, que su obra pareciera decirnos “yo no he olvidado nada”.

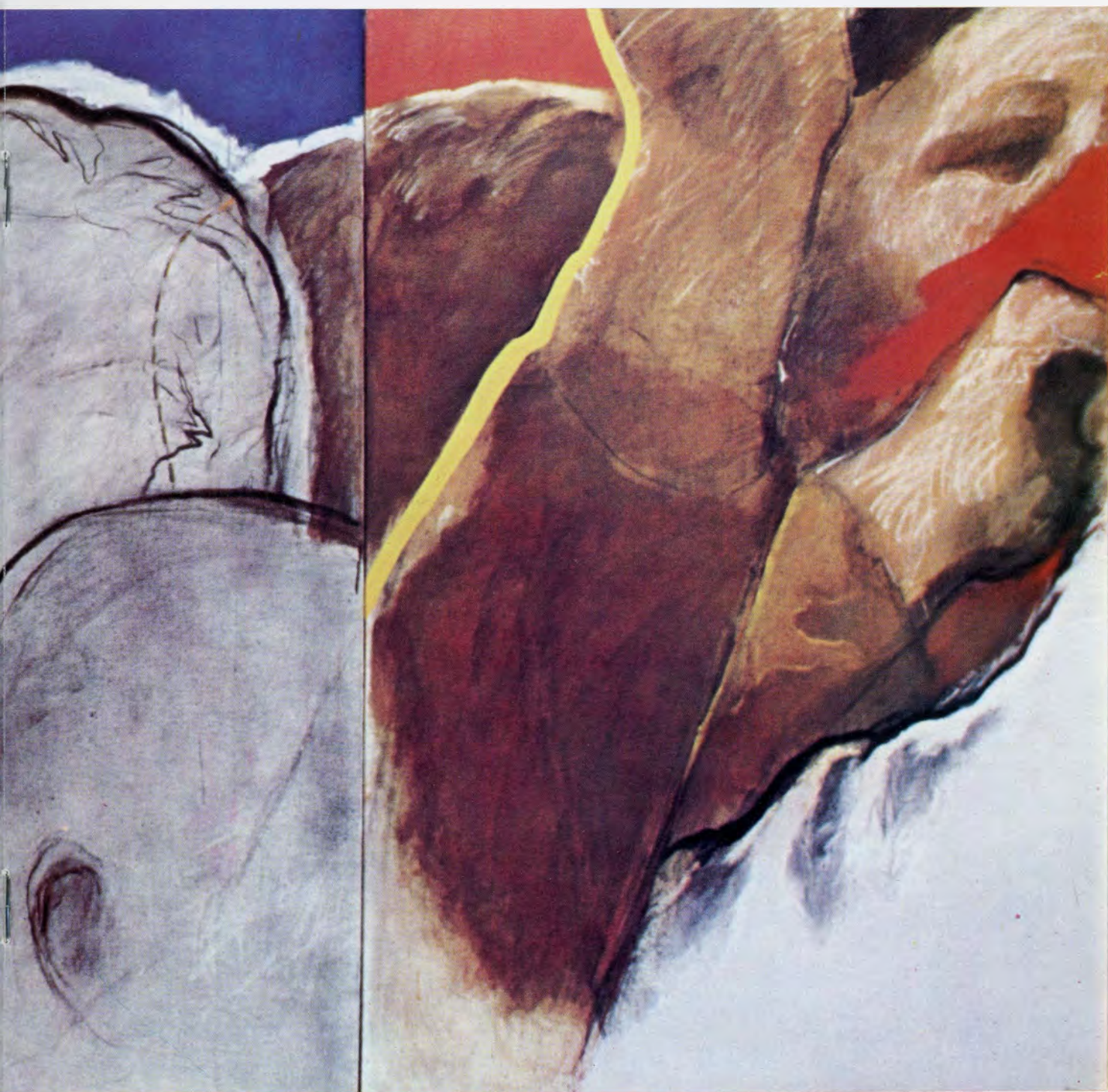
No olvidar para Balmes significa “Pintar”. Pintar rostros, gritos, trozos de cuerpos, sogas, amarras, fosas, impotencia, cabezas y pies anónimos, en fin, pintar significa dar a todos un testimonio de aquello que muchos no quieren ver, ni oír, ni menos creer.

GASPAR GALAZ C.



“VIETNAM” — 1968 — Dibujo 54 cm. x 77 cm. (Santiago)





"AUJOURD'HUI" — 1978 — Triptique, Pintura acrílica sobre tela. 3,90 mt.x1,95 mt. (Paris).

¿Fue Claude Monet un pintor ecologista? Lo más probable es que Monet pintó las ninpheas, porque era pintor y porque las reverberaciones sobre el agua, la luz, los nenúfares se ajustaban a la manera de pintar que le era propia.

¿Es José Balmes un pintor político? Nada que ver con el pretendido "Realismo Socialista" que más valdría llamar "Irrealismo burocrático" con esa imaginería que perfila un retrato adulador del aparato de Estado. O el militante "representando" el horror, hace de él un espectáculo, la aseptica, lo anestesia, lo sublima en el Edén del bello arte.

Pero el ser pintor no impidió a Monet amar la naturaleza ¿y cómo Balmes podría sustraerse a la historia? Este catalán tuvo la guerra de España por infancia. A los 12 años era llevado a los "campos de Prades" con Pablo Casals. Emigra a Chile entre los refugiados que embarca Pablo Neruda, cónsul en París. Ingresa en 1939 a la Facultad de Bellas Artes de Santiago como "alumno libre", y había llegado a ser su Decano cuando el Putsch de 1973 le impone un nuevo exilio. Hoy enseña las artes plásticas en la Universidad de París I. José Balmes es pintor. Las crueldades de su tiempo marcaron su vida y su pintura.

El dolor no es algo que se describe. Está allí o no, y cuando está, duele. La esperanza a mañana se sobrepone a él o perece. Una tela de Balmes no es descriptiva. Captar un trozo de realidad, una mano, la vulva de una mujer violada, una camisa traspasada, este pintor lo hace con atención e incluso con un placer, que lo intolerable no contradice, ya que, la intensidad de la imagen atestigua una toma sobre lo visible. ¿Para qué reproducir un cuerpo en su totalidad? Para Balmes sería una redundancia, el aburrimiento: "Mire Ud. aquí hay un cuerpo humano". Ya lo sabemos de sobra. La vida es muy corta, la muerte muy rápida. Y Balmes no tiene todo el tiempo del mundo.

Los materiales no han sido escogidos para la deleitación ni para la armonía. Acrílicos a veces concentrados, densos, sobre varias capas, o al contrario extendidos por el agua hasta la transparencia de la acuarela. Carboncillo negro pero que respira sobre la superficie cruda de la tela. El pastel puede ser más negro aún, de un negro más que nocturno, como puede servir el polvo mate de la tiza, los brillos de un azul más que celeste, el fulgor de un rayo purpúreo. La barra de pastel, se la toma con la mano, es más directo, más que con el pincel; los colores esmaltados de la industria, Balmes los pulveriza con spray, los extiende a rodillo.

La urgencia clandestina de los graffittis contrasta con la escritura constante y mecánica de la publicidad y de la policía / DEFENSE D'AFFICHER/. Además una parte de la tela se reviste con un embalaje plástico, de una transparencia que esconde, que molesta. Estas telas que contienen la violencia del grito son, sin embargo, de totalidades sordas. La gama de colores se mantiene muy "catalana", pero la materia es poco densa. La pasta, la corteza frenarían el gesto, restarían al mismo tiempo parte de su frenesí. Estos espacios necesitan grandes formatos, una articulación en dípticos y trípticos, la verticalidad del muro donde el hombre aunque acorralado deja su marca a la altura del hombre.

Balmes no quiere deleitar ni describir. El no pregona de buenos sentimientos. El efecto de la angustia se aferra a su ansiedad de vivir. Lo que emociona no es el sujeto de las telas, es la pintura. No confundir: "El arte por el Arte": después de la masacre, ni perdón ni olvido sino el deslumbramiento de una presencia en el mundo, que se obstina. José Balmes pinta para no dejarse destruir.

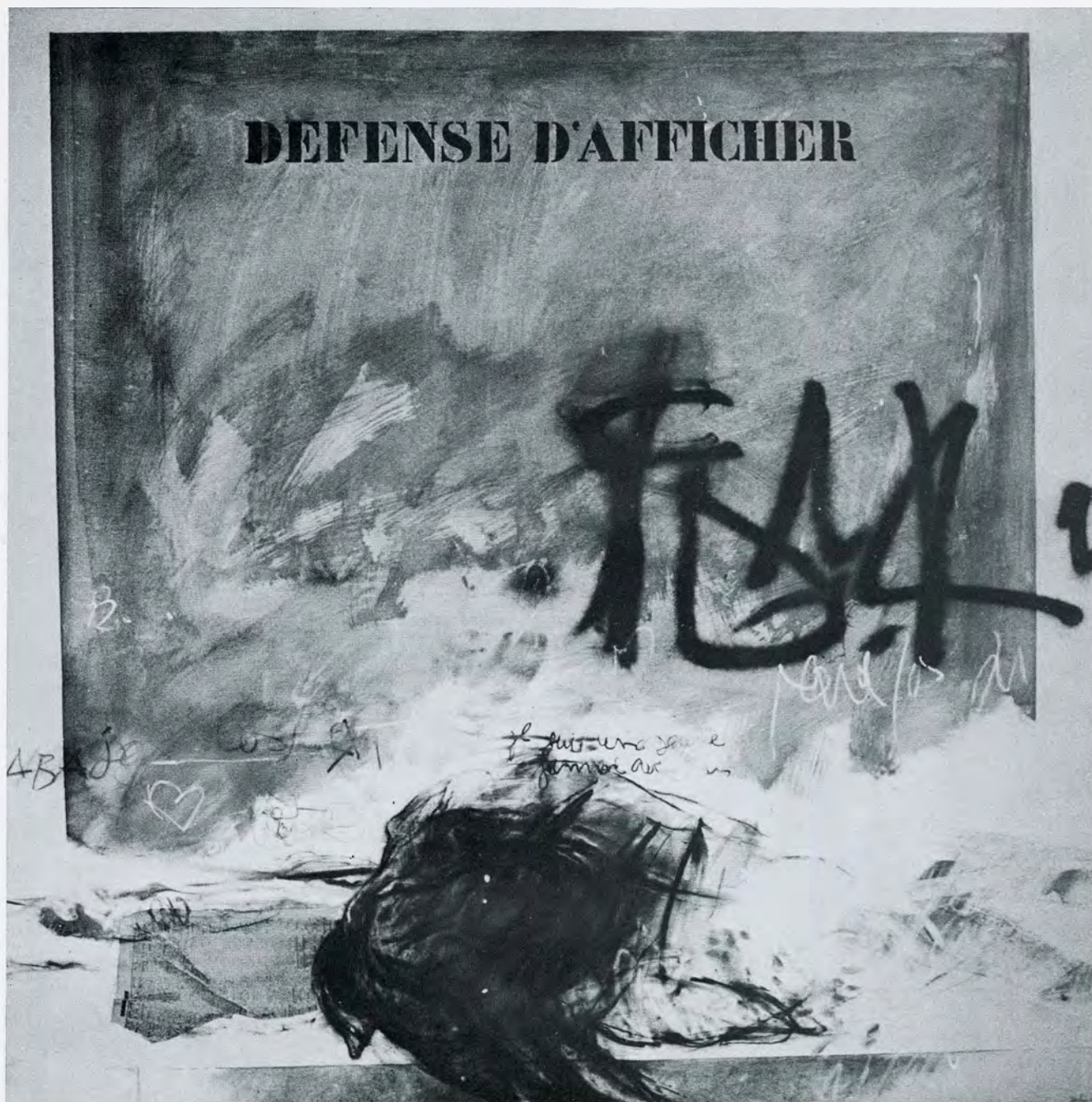
BERNARD TEYSSÉDRE

CRITICO DE ARTE

Director del Instituto de Estética de la Universidad,
París I



"LONQUEN" — 1980 — Pintura acrílica collage y pastel sobre tela 1,50 mt.x1,50 mt. (Paris)



TESTIMONIO DEL HOMBRE

En la década del sesenta, José Balmes se apartó del conformismo de la expresión artística y puso en tela de juicio mediante actos límites de apropiación directa de los materiales, tanto el comportamiento del artista como el concepto tradicional de "obra de arte". Gracias a dicha apropiación se liberó de la autarquía del mundo del arte y del prestigio de una tradición artística institucionalizada. Formó parte de un grupo generacional deseoso de encontrar vías directas de comunicación como, igualmente, proponer un nuevo modo de integración del artista con el arte destinado a disminuir la distancia entre éste y la vida, hecho demostrativo de una toma de conciencia radical.

La organización de una nueva situación de creatividad al interior del soporte lo llevó, necesariamente, a enjuiciar las relaciones entre el arte y la sociedad, tratando de llenar el vacío que separaba la actividad artística de los hechos históricos cotidianos. No se limitó, pues, a una crítica respecto a la finalidad estética de la obra de arte o al cuestionamiento de una tradición artística, sino que, amplificando su campo de acción, lo proyectó a los fundamentos culturales y sociales del mundo actual para ofrecer una interpretación reveladora de las contradicciones humanas.

El nuevo itinerario plástico que se propuso lo hizo revisar aquella situación de creatividad a que aludimos. La pintura informal no se adecuaba totalmente con la decidida orientación que quería darle a sus imágenes plásticas. Era preciso restituir el dato figurativo y así ocurrió en los últimos años del decenio del sesenta. Pero esta restitución implicaba el riesgo de caer en seducciones formalistas; Balmes evitó este peligro amparándose en la experiencia que había dejado en su actividad la opción informalista, que le permitió tomar una distancia significativa con el ritual habitual del arte.

José Balmes mantiene hasta hoy su fidelidad con el acto de pintar. Su figuración se ha transformado en una seducción de la imagen, fruto de su compromiso ético respecto a la situación de vida del hombre actual. Haciendo un llamado al contexto histórico y social, su obra se inscribe en una visualización crítica de la imagen, indisoluble de su intrusión en el espacio colectivo.

La guerra del Vietnam, los movimientos de masas, la violencia, la represión, la injusticia social son los temas que aborda, tratando de adecuar, estrechamente, la realidad histórica con el hecho pictórico. Su finalidad no es suministrar una información explícita a propósito de un acontecimiento actual divulgado por los medios de comunicación, sino que testimoniar un estado de conciencia: al abrir su espacio sobre un mundo que denuncia, la creación pictórica reorienta la reflexión del espectador y pone en tela de juicio la situación mental de indiferencia colectiva. Cualquiera que sea el contenido simbólico de las imágenes y el juego mental a que están sometidas, la representación conserva un fin polémico que pone en juego las contradicciones de un mundo sometido a valores morales discutibles.

El público confrontado a una de sus telas no puede dudar de lo que ve; aun cuando, a veces, el tema permanezca ambiguo, la violencia del gesto, la movilidad de las imágenes, el signo negro o el estallido violento de una mancha roja, orientan la lectura en un sentido relativamente preciso, apoyado por un proceso de comunicación brutal, sin conmiseración. Se trata de un lenguaje desalienado capaz de revelar las tensiones sociales, los conflictos humanos y las paradojas del mundo actual.

Su obra es un testimonio del hombre cuando es negado, cualquiera que sea el lugar.

MILAN IVELIC

La generosidad de la pintura de José Balmes posee una amplitud cuya medida escapa a todo formato. En efecto, la menor de sus pinturas parece fácilmente monumental, naturalmente lírica, espontáneamente cargada de sentido, el de un vasto humanismo que abarca, en el mismo gesto, el cuerpo de las mujeres y la lucha de los hombres. Es el mismo amor, el mismo apego a la libertad, que hace que el pintor se vuelva eco del tumulto del mundo, ofreciendo la superficie del cuadro a las más variadas técnicas que se presentan (o depositan) como rastros entregados a la arqueología escrutadora de las miradas inmediatas para conformar ese terreno que, a imagen de la vida misma, presupone la acumulación inmemorial de sucesivos estratos geológicos. La osadía del dibujo sabe ser minuciosamente descriptivo, para crear metáforas sorprendentes o señalar las metamorfosis en curso pero que, aun cuando siempre presente y evidente como la confesión de una incurable premeditación, cede lugar a la más vigorosa de las pinturas, a la más deliberadamente abstracta y la más sabiamente caligráfica, enriquecida por los brochazos que la exaltaron, constelada de los resplandores que suscita. Pero vienen a interferir este diálogo del dibujo y la pintura, los spray, los graffiti, las plantillas de letras precisas y, por último, los collage que transforman a veces un velo de materia plástica en un drapeado antiguo. Pero todo esto nada sería si no existiera también la voluntad de mostrar que, finalmente, todo cae en el olvido, como aquellos desaparecidos cuyos retratos publica regularmente la prensa y que el pintor despedaza para pegarlos, a su vez, en la tela. Así como esas bolsas de basura que al llegar la noche, invaden las veredas como lastimosos guardianes acurrucados en su soledad, con su helada caparazón gris y negra de plástico brillante. Formas vagamente antropomorfas destinadas a una muerte cierta, desechos que se nutren de desechos, trozo maldito de la vida que pasa, consume, quema y desaparece, casi una no-forma, un negativo de objeto. Esas bolsas podrían ser el eco de una lejana forma que señalaba y ocultaba al mismo tiempo el punto de escape, ese lugar del infinito y de la muerte, en el que toda la construcción mental se anuda para tomar la forma de una nube. Ese velo opaco de volumen ambiguo, última defensa ante el absurdo evidente, cierra una escena que se abre como muslos de mujer sobre su sexo. Y es entonces, en Balmes como en Courbet, la voluntad de mostrar el lugar, aquí y ahora, en donde todo puede volver a comenzar nuevamente; el amor, la voluntad, se identifican cuando la pintura es ese canto profundo anclado en un territorio tan fuerte que metamorfosea en cordillera el lecho de este taller parisino que recibe el cuerpo del pintor al mismo tiempo que las noticias del país, las cartas y los diarios, nada más que mediando la magia del dibujo y de su escritura mayor.

JEAN-LOUIS PRADEL,
Crítico de Arte
Paris, Julio de 1984.



"NERUDA AHORA" – 1982 – Pintura acrílica y collage sobre tela con incorporación de una serigrafía de Ernest Pignon. (Santiago)





"DECHETS" — 1984 — Detalle 2,10 mt. x 1,60 mt. (Paris)



JOSE BALMES

Nació en Montesquieu (Barcelona) en 1927. Llega exilado a Chile en 1939. Es ciudadano chileno. Exilado en París desde 1973.

Estudios:

1943-49 Estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santiago.
1954-55 Estudios en Francia y en Italia.

1950-73 Profesor de pintura de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

1966-72 Director de la Escuela de Bellas Artes, U. de Chile, Santiago.

1972-73 Decano de la Facultad de Bellas Artes de la U. de Chile, Santiago.

A partir de 1974 es profesor de Pintura en L'Université de Paris II (Uer Arts Plastiques et Sciences de l'Art).

Algunas exposiciones individuales:

1960 Exposición personal, Sala Universidad de Chile.

1965 Exposición "Santo Domingo, Mayo 65" Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile.

1968 Exposición personal en Bonn. Galería Ibero Club, R.F.A.

1969 Exposición personal, Museo de Arte Contemporáneo. Santiago de Chile.

1973 Exposición personal. Sala Universidad de Chile.

1974 Exposición personal en el "Palais des Congrès", París.

1974 Exposición personal en Sofía, Bulgaria.

1976 Exposición personal en París "Galerie de L'Art et la Paix".

1979 Exposición personal "Galerie le Balcon des Arts", París.

1980 Centre Culturel de Bezons, Francia.

1983 Exposición personal "Galerie Pierre Lescot" París.

1985 Exposición personal "Galerie Pierre Lescot" París.

Algunas Exposiciones colectivas:

1962 Exposición "Grupo Signo" Madrid (Sala Darro)

1969 Exposición Pintura Chilena, U.S.A.

1970 Exposición, "América, no invoco tu nombre en vano" Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

1974 Exposición "Artistes Latinoamericains à Paris", Festival de Royan, Francia.

Salón de "La Jeune Peinture", París.

Salón "Grands et Jeunes d'Aujourd'hui" París.

Bienal de Venecia, Italia.

Pintura mural en Le Havre, Francia.

1975 Pintura mural (grupo de artistas) en el Festival

D'Avignon, Francia, Grenoble, Rotterdam, Holanda.

Perugia, Italia, Bremen, R.F.A., Atenas, Grecia, Salon de Mai París.

1976 Salon de Mai, París, Musée d'Art Moderne.

1977 Pintura mural en Kassel, R.F.A. (Grupo de pintores). Documenta G. Exposición "Chili-Espoir". Maison de la Culture Reims, Francia.

1978 Exposición Balmes-Barrios, "Centre Culturel de Ville Paris", Francia. Exposición en el Konsthall, de Lund, Suecia.

Intervención en el Moderna Mussett, Estocolmo, Suecia. Fiac. 1978, París, Grand Palais, "Galerie le Balcon des Arts"

Exposición Balmes-Barrios Galería Adria, Barcelona.

1979 Exposición en el Centre Pompidou, París.

1980 Exposición "Lo real imaginario" París.

1981 Exposición "Balmes-Barrios", Sarcelles, Francia.

Exposición "Balmes-Barrios", Vic, Barcelona.

Exposición "Peintres chiliens" Galerie Espace Latinoamericain, París.

Exposición Balmes-Barrios, Galería Epoca, Santiago.

Exposición "Balmes-Barrios" Musée de Beaux Arts André Malraux en Le Havre, Francia.

Exposición Galerie Amzürberg en Zurich, Suiza

1983. "Murs peints" Tulle, Francia.

1983. Ahora-Chile Stgo.

1984 Bienal Latino América, La Habana, Cuba.

1985 Casa Larga 30 años después - Galería Carmen Waugh, Santiago.

Premios:

1950 Premio de Honor, Salón Oficial, Santiago.

1961 Premio Pintura, Bienal de París.

1971 Primer Premio Dibujo, Bienal Americana de Arte, Cali, Colombia.

1977 Primer premio Grabado en la Exposición Internacional "Intergraphic", Berlín.

Adquisiciones:

Tiene obras en el "Musée d'Art Moderne" de París. Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Barcelona, Madrid, Sofía, Berlín, Estocolmo y en otras colecciones públicas y privadas de Europa y América.

FOTOGRAFÍAS DE:

L. TRIVINO — N. MARTELLI — J. MORENO.

Y Seminario de Pintura en la Casa Larga 1985-1986.

{ 1985 Clases de Pintura - Escuela Arte U.C. Santiago
1986

1984 - Exposición Internacional contra el apartheid - Unesco París.
1985 - Centro Cultural Mexicano - París.
1985 - GRAND PALAIS - PEINTRES LATINOAMERICAINS - PARIS -

SUDAMERICA

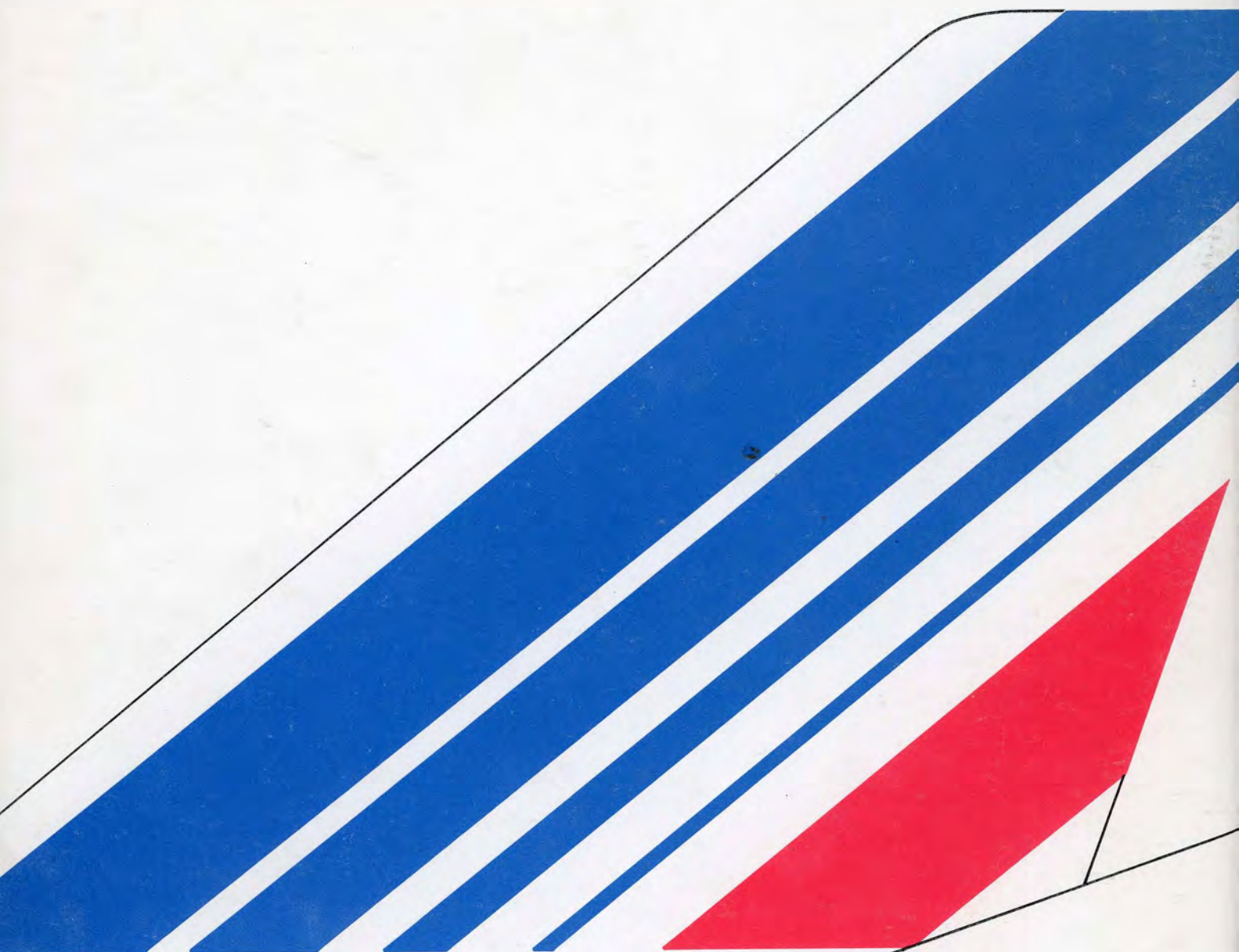
COMPAÑIA NACIONAL DE DIBUJO DE ARTE CONTEMPORANEO



SUDAMERICA
de CHILE

COMPAÑIA NACIONAL DE SEGUROS DE VIDA S.A.

IMPRESORES BADAL LTDA.



AIR FRANCE 