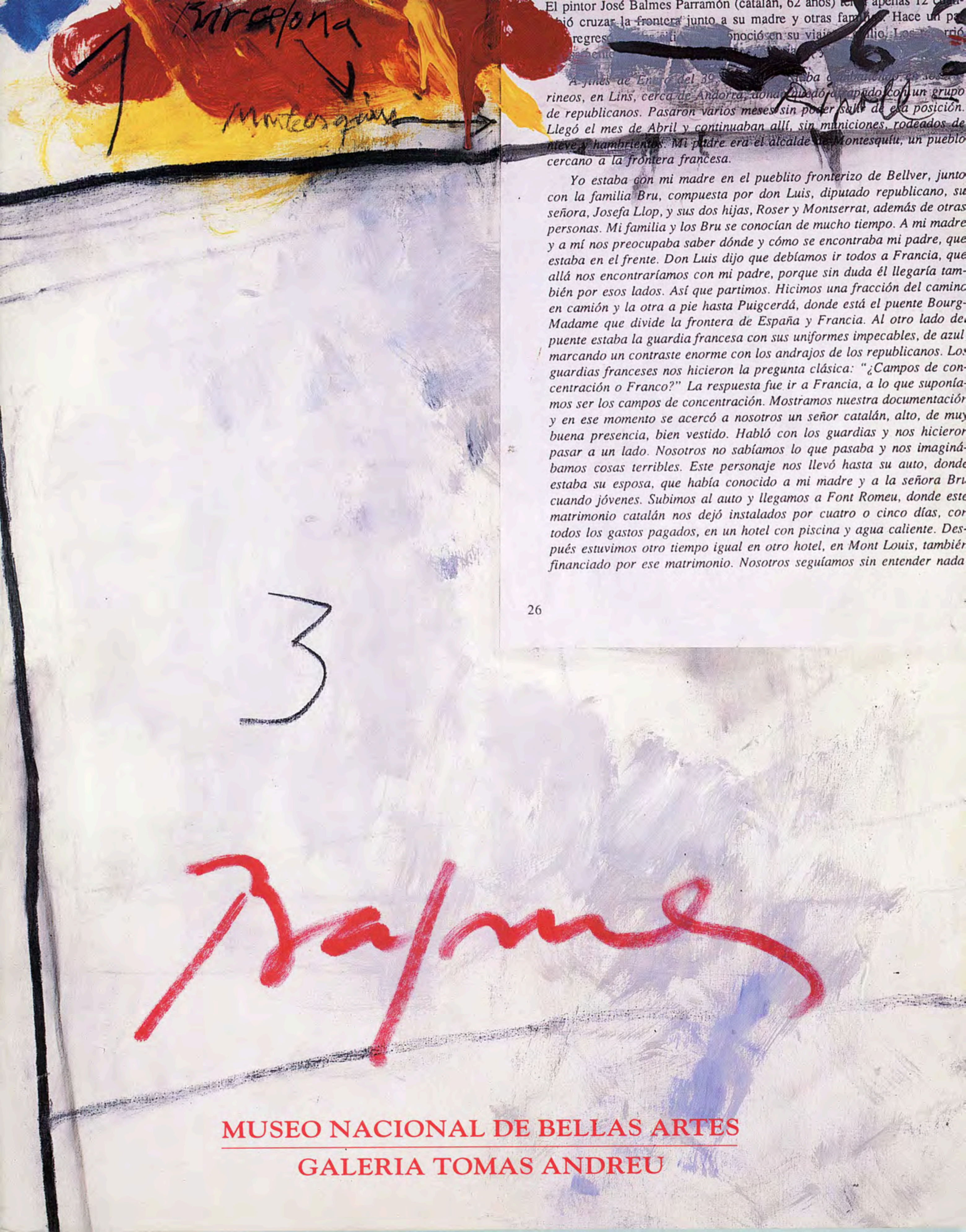


El pintor José Balmes Parramón (catalán, 62 años) [illegible] apenas 12 [illegible] [illegible]bió cruzar la frontera junto a su madre y otras fam[illegible]. Hace un pa[illegible] regres[illegible] [illegible]noció en su viaj[illegible] [illegible]lio. Los [illegible]rrió [illegible]

A fines de En[illegible] del 39, [illegible]ba [illegible] rineos, en Lins, cerca de Andorra, [illegible] con un grupo de republicanos. Pasaron varios meses sin po[illegible]er [illegible] de [illegible]a posición. Llegó el mes de Abril y continuaban allí, sin m[illegible]niciones, rodeados de nieve y hambrientos. Mi padre era el alcalde [illegible] Montesquiu, un pueblo cercano a la frontera francesa.

Yo estaba con mi madre en el pueblito fronterizo de Bellver, junto con la familia Bru, compuesta por don Luis, diputado republicano, su señora, Josefa Llop, y sus dos hijas, Roser y Montserrat, además de otras personas. Mi familia y los Bru se conocían de mucho tiempo. A mi madre y a mí nos preocupaba saber dónde y cómo se encontraba mi padre, que estaba en el frente. Don Luis dijo que debíamos ir todos a Francia, que allá nos encontraríamos con mi padre, porque sin duda él llegaría también por esos lados. Así que partimos. Hicimos una fracción del camino en camión y la otra a pie hasta Puigcerdá, donde está el puente Bourg-Madame que divide la frontera de España y Francia. Al otro lado del puente estaba la guardia francesa con sus uniformes impecables, de azul marcando un contraste enorme con los andrajos de los republicanos. Los guardias franceses nos hicieron la pregunta clásica: "¿Campos de concentración o Franco?" La respuesta fue ir a Francia, a lo que suponíamos ser los campos de concentración. Mostramos nuestra documentación y en ese momento se acercó a nosotros un señor catalán, alto, de muy buena presencia, bien vestido. Habló con los guardias y nos hicieron pasar a un lado. Nosotros no sabíamos lo que pasaba y nos imaginábamos cosas terribles. Este personaje nos llevó hasta su auto, donde estaba su esposa, que había conocido a mi madre y a la señora Bru cuando jóvenes. Subimos al auto y llegamos a Font Romeu, donde este matrimonio catalán nos dejó instalados por cuatro o cinco días, con todos los gastos pagados, en un hotel con piscina y agua caliente. Después estuvimos otro tiempo igual en otro hotel, en Mont Louis, también financiado por ese matrimonio. Nosotros seguíamos sin entender nada

26

Balmes

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

GALERIA TOMAS ANDREU

PORTADA "EL LUCHE", (DETALLE) 1994. TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA 300X260 CMS.

JOSE BALMES

pinturas – dibujos – gráfica
1944 - 1994

Museo Nacional de Bellas Artes
marzo – abril – mayo

Galería Tomás Andreu
marzo – abril

Santiago - Chile 1995

PRESENTACIÓN

Milan Ivelic
Director Museo Nacional de Bellas Artes

Esta exposición retrospectiva de JOSÉ BALMES se inserta en una política museológica destinada a acoger en este espacio, a aquellos artistas que llevan muchos años de trabajo continuado, con un corpus artístico sólido, estética y culturalmente, fruto de una rigurosa y sistemática investigación en toda la compleja red lingüística del arte visual que practican.

Una retrospectiva implica superar la exhibición fragmentada, evitar los cortes epocales, recontextualizar un proceso creativo como totalidad, de tal manera que el hilo de Ariadna nos conduzca por todos los laberintos, sin exclusiones. Se trata de que el público y también los estudiosos del arte chileno conozcan la obra completa y tengan todas las coordenadas para elaborar su propia lectura, comprensión y evaluación de un trabajo que abarca, en este caso, medio siglo.

No nos parece conveniente esperar a que los artistas «cuelguen los pinceles» para recibirlos en este espacio. Tampoco nos parece pertinente que la evaluación de un artista se haga cuando haya abandonado este mundo.

«Sobrevivencia de un pintor» subtitularía esta exposición retrospectiva. Me parece que es ya un mérito que un artista chileno haya podido sobrevivir gracias al arte durante cincuenta años, pintando y dibujando; aunque apoyado, por cierto, en la docencia artística que siempre ha impartido, y que es parte inseparable de su vida y de su profesión.

Definió su vocación desde aquel día lejano en que siendo niño, llega con su familia a puerto chileno en el legendario Winipeg a cumplir el fatídico exilio -que se reiterará en sentido inverso muchos años más tarde-. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile; luego es ayudante, más tarde profesor y, finalmente, Decano de la Facultad. Inquieto por naturaleza participa en la vida académica en todas sus instancias, se compromete en la lucha política y no escabulle el bulto a la confrontación ideológica.

El arte no es para él un mundo aparte. Su actividad artística está inmersa en la vida cotidiana y ésta es la que le ofrece sus huellas, marcas y signos para configurar sus imágenes visuales, que van dando cuenta del comportamiento humano en sus múltiples expresiones y explosiones vitales.

Su pintura es una reflexión crítica sobra la realidad del hombre y sus contradicciones, aquí y ahora, lo que lo aleja de cualquier complacencia visual y de todo intento de asegurarse el gusto institucionalizado. Su pintura agresiva, combatiente, denunciante en muchos casos, lleva la impronta de la elaboración rápida: trazos firmes que son, a la vez, línea y color, gráfica y cromatismo, que sugieren y evocan; jamás se quedan en lo literario y en lo descriptivo.

Mancha y dibuja sobre un soporte, interviniendo muchas veces este último para introducirlo como un elemento plástico más, que, en ocasiones, se impone por el formato monumental cercano al mural, o variando su forma geométrica normal, o haciendo que fragmentos de la tela intocada sean visual y materialmente parte activa de la superficie pintada.

A Balmes le ha bastado la pintura. El espacio bidimensional es su centro de operaciones. Sobre él, arma sus tácticas y estrategias y lo siente como un desafío inagotable. En 50 años de labor no ha necesitado buscar nuevos soportes: la propia pintura lo autoabastece. A ella interroga y se interroga. Pone en crisis su aura institucional, pero ni la abandona ni la destruye. Combatiéndola, ni la vence ni es vencido. No hace más que adecuarla y, a la vez, adecuarse a los imperativos históricos y culturales de revisión y renovación del objeto artístico, como soporte lingüístico y comunicador social.

Balmes

INTRODUCCIÓN

Justo Pastor Mellado

DEMARCACION DE LA PINTURA

El público que inicie la lectura de este catálogo se dará cuenta a poco andar que no se enfrenta al texto de una presentación habitual. En general, los textos que se escriben en Chile para el circuito oficial acompañan la obra a título prácticamente accesorio. Es raro ver un catálogo que sirva para algo, desde el punto de vista de los problemas formales e históricos de la pintura. Mi dificultad reside en el hecho de que, como curador general de la muestra de José Balmes, debo explicar las razones que sostienen y que a la vez se expresan en el modelo espacial de la exhibición. Esta ha sido pensada en función de la disponibilidad material del Museo. Esa disponibilidad es la primera teoría implícita puesta en acto por la institución. La segunda teoría implícita proviene de la propia institución del artista; es decir, de la institución de su nombre y de su firma.

Para muchas personas la firma de José Balmes se excede del campo pictórico y es reconocida como un signo histórico en un campo de conflictos reparatorios. Su firma ha hecho visible la permanencia de una voluntad de sobrevivencia cultural. Es lo que ocurre cuando el artista visual sobrepasa las fronteras de su obra y se convierte en porta-retrato de las fantasías reconstructoras de un conjunto social determinado; en particular, de los artistas como conjunto afectado por las crisis sucesivas de la representación.

La firma, entonces, señala la existencia de una jerarquía entre lo que pertenece al espacio artístico y lo que, estando en su límite, lo excede para nombrarlo por exclusión. José Balmes firma sus cuadros para establecer la distancia cercana entre el nombre de una estrategia, sus cincuenta años de trabajo y la jerarquía de su función como figura articuladora de un campo cultural complejo. Pero además, en la firma está planteada la separación que lo acompaña, a través del trazo diagonal que dibuja la tercera letra del apellido, dividiéndolo en el segmento de Cataluña y el segmento de Chile. De esta manera, el apellido declara su proveniencia y marca los obstáculos políticos y literarios de su inclusión al espacio chileno.

En francés, firma se dice "signature" y establece una homofonía parcial con la palabra castellana signo. La palabra Balmes al quedar dividida produce el aislamiento de las primeras letras, como si en su apellido estuvieran escritas en filigrana sus "primeras letras" como pintor. Como el público podrá apreciar al considerar el componente gráfico de su obra, Balmes no hace más que reproducir su futuro en "primeras letras".

El hecho es que las primeras letras del apellido harán sonreír a los "cabalistas de pacotilla". Las primeras letras remiten, efectivamente, a los primeros juegos declinatorios del nombre. Arbitrariamente diré que en esas letras están las iniciales de la "buena-acción" que disimula la afirmación de su contrario. La pintura de Balmes estará asociada a una "mala acción" formal, social y política que a juicio de algunos personajes influyentes de la vida nacional, habrá merecido un justo castigo. La persistencia de cincuenta años de trabajo es un desmentido a la pretendida justicia de dicha consideración.

El segundo segmento señalado da origen a la palabra "mes". Esto remite al valor temporal de la inscripción de la firma como la "buena acción" de nombrar un territorio. Más aún, si disimulada en la otra lengua, la francesa, la palabra "mes" se lee de la misma manera que la palabra "yo" (moi). Manera, pues, de "decir yo" en pintura. O sea, repliegue de la biografía –"malas acciones"– sobre la pantalla de la historia general. Decir yo colectivamente en la firma de referencia.

Todo esto no parece muy serio. Se puede hacer crítica de arte jugando con las palabras, aprovechando las magníficas homofonías que nos ofrece la lengua. No es menos frívolo que contar la vida del artista o levantar el catálogo de sus obras para inscribirlo en la historia de las ventas. Lo que importa es que en el nombre se inicia la puesta en juego de fuerzas que también exceden a la pintura. Y este texto, para comenzar, debe excederse para fundamentar por anticipado la máquina de reducción de la crítica oficial como práctica del olvido.

Hay otro hecho fundamental en esta exposición. Se trata de la primera exposición individual de José Balmes en el Museo Nacional de Bellas Artes. Parece difícil de comprender que recién en 1995 un conjunto apreciable de obras de José Balmes sea expuesto. "Retrazar" las razones de este retraso consistente es uno de los propósitos de este texto.

Esto convierte a esta empresa de escritura en un asunto de una singularidad excepcional, ya que la tendencia mayoritaria en el mundo del arte apunta a un tipo de "buena manera" y corrección estilística que pasa por el costado de las obras y de los condicionamientos del circuito. Que Balmes no haya expuesto en el Museo se puede atribuir a razones de circuito interno, convirtiendo este asunto en un caso nacional específico. Lo que el público no sabe es que este Museo fue convertido en un momento determinado, en el depósito simbólico que debía acoger la obsesión conmemorativa

de las clases políticas de este país.

La exposición de Balmes le permite al Museo recuperar su estatuto y señalar a los grupos dominantes cuál es la definición de su función en la historia del arte chileno y no en la historia de las relaciones públicas.

En un país que carece de estructuras de reproducción de la reflexión artística, una presentación anodina se hace cómplice de la desinformación sistemática con que la industria del espectáculo agrede al público de arte.

Hay un paso entre la "gente que va al museo" y un público de arte. Este catálogo se propone colaborar en la realización de dicho paso. La agresión del mundo del espectáculo contra el mundo de la pintura consiste en impedir que en el seno de este último se construya una mirada estratificada que rinda cuenta de las condiciones de la producción y circulación de la obra de arte en el seno de la formación artística chilena.

Hay catálogos que relatan la biografía del artista y desde sus anécdotas personales pretenden explicar el sentido de la obra. Esto, que para un especialista serio es una dudosa obviedad, para la "gente" suele ser una verdad indesmentible. Hay especialistas poco serios pero que poseen mucho éxito periodístico en la reproducción de los sentimientos del sentido común y escriben libros de anécdotas sociales de pintores que pasan por libros de historia. La distancia entre el especialista serio y la "gente" debe ser aminorada por la constitución de un público. Y un público se construye cooperando con estos especialistas y con los artistas, aumentando la amplitud del panorama de referencias.

Respecto de la obra de José Balmes la tarea analítica no ha sido fácil. Una cierta conjura del silencio ha acompañado una obra a la que se le resta valor formal bajo la excusa de su compromiso político. Si hay una política en Balmes es la política de la pintura. Lo que ocurre es que en su política de pintura está incluida su posición de ciudadano, convirtiéndose ésta en un diagrama anticipatorio de las imposturas de la "filosofía doméstica chilena" como filosofía política de las clases que ejercen el poder de nombrar las cosas.

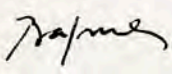
Si hubiera que enumerar en Chile a quienes han tomado a cargo en esta historia la trayectoria de José Balmes, habría que mencionar la solidaridad analítica de Alberto Pérez y Miguel Rojas Mix, por sostener las escrituras más cercanas a los avatares y vicisitudes formales de fines de la década de los sesenta. Después de la partida de Balmes al exilio francés en 1973, sólo la empresa historiográfica de Gaspar Galaz y Milan Ivelic abordó la obra con una nueva distancia analítica.

Ha habido algunos catálogos. Los catálogos en Chile han sido una plataforma de crítica política. Jóvenes críticos como Gonzalo Arqueros, Carlos Pérez, Pablo Oyarzún y Felipe Vilches han arriesgado hipótesis prácticamente fundantes, en medio de un desierto que negaba el agua de la interpretación a una obra clave.

Este catálogo abre polémicamente la exposición de un pintor cuya obra ha sido eje constitutivo de la modernidad pictórica chilena. Esta ha sido la hipótesis que he sostenido desde hace más de una década de trabajo cercano a la obra de José Balmes, haciendo circular desde muy temprano la importancia de lo que en alguna ocasión denominé "la treintena simbólica". Esto ocurría recién iniciada la década de los ochenta cuando recién se daba curso a la recomposición del marco analítico sobre la importancia de la década de los cincuenta en la configuración modernizante de la cultura chilena contemporánea. En este trabajo debo saludar y reconocer la pertinencia de Patricio de la O, pintor, que desde su ingreso a la Facultad de Bellas Artes en 1962 ha sido testigo activo de la trayectoria balmesiana. En 1986 realizamos un trabajo conjunto sobre la recuperación pictórico-política de la figura y de la obra de José Balmes; trabajo que está en el origen de la empresa analítica ligada a su nombre.

En esa medida, este catálogo es una obra que no permite la complicidad con la desinformación histórica y la reducción de ésta a las políticas del buen gusto. Ciertamente, el público chileno lector de este catálogo tendrá que entender que el gusto es, en verdad, una política estética cuyo condicionamiento está garantizado por determinados núcleos interpretativos, profundamente adentrados en una determinada representación fantasmagórica del siglo dieciocho. Sólo de esta manera al público mayoritario le parece normal la profusión naturalista de una cierta pintura que es celebrada eufóricamente por un empresariado, deseoso de tener como héroes pictóricos a personajes cuya ideología comparte esos mismos presupuestos.

Esta exposición está planteada en contra del siglo XVIII. O sea, que si en pintura apenas en Chile se ingresa al siglo XX a fines de la década del cincuenta, es preciso imaginar humorísticamente que



el siglo XVIII europeo dominó la representación chilena del siglo XIX. Es decir, la representación que las clases aristocráticas tenían de su posición en la reproducción de las ideas.

El humor drástico y negro de la crítica y de la historia del arte no comprometida con la política dieciochezca del buen gusto, me ha llevado a considerar la planta del edificio del Museo Nacional de Bellas Artes como diagrama de la exposición de José Balmes. Esa planta es un síntoma del amarre territorial del Estado de Chile que, para celebrar su primer siglo de vida republicana construye un edificio a la medida de su mito conmemorativo.

UNA HISTORIA REMOVEDORA DEL ARTE CHILENO

Esta es la primera ocasión en que José Balmes expone en el Museo Nacional de Bellas Artes. Las razones de esta calculada tardanza son una de las historias removedoras del arte chileno. Se trata de la historia de una apropiación simbólica territorial en contra de la hegemonía de la poesía chilena en la determinación del nombre de Chile. Por esta razón inicial, el espacio pictórico chileno ha sido subordinado expresamente al espacio político-empresarial y al espacio literario. Sólo adelanto la hipótesis acerca de la invención del país como un acto de palabra y no un gesto representacional. Lo que no se quiere entender es que antes que la lengua española nombrara al país, éste ya existía en la inscripción pictográfica. La modernidad pictórica chilena se consolida en el momento en que la pintura deja de ser una instancia ilustrativa de los discursos de la historia.

El punto de la cuestión no reside en declarar quién fue el primer pintor que realizó un cuadro moderno en estas tierras, si por ello entendemos las versiones pictóricas de algunos nombres que en el primer cuarto de este siglo viajaron a París y vieron las obras del cubismo naciente con los ojos de la enseñanza chilena de la Academia finisecular. Esta estaba determinada por un tipo de ideología pictórica clásico-romántica, forjada por la reproducción de referentes europeos de segundo y tercer orden, que repetían en lo nacional los rituales de enseñanza y de apreciación plástica que en su propio lugar de procedencia ya no tenían curso, ni gozaban del menor respeto. La gran cantidad de cuadros de esta categoría que arribaron a Chile para constituir el primer acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, demuestra el tipo de soporte simbólico e imaginario que sostenía la primera transferencia de obras al espacio nacional.

LA MODERNIDAD PICTÓRICA COMO UN ESPACIO DE DISPUTA SIMBÓLICA

La modernidad pictórica chilena es un proceso general, plagado de regresiones y progresiones, cuya consistencia es resuelta en la ruptura de las cadenas referenciales a las que la transferencia pictórica estaba subordinada. Se entiende comúnmente que la modernidad de la pintura tiene que ver con el ajuste que los pintores chilenos manifiestan respecto del desarrollo de las zonas decisorias del arte internacional. En la primera mitad del siglo, París; en la segunda mitad, Nueva York, con el auxilio de Frankfort. Esta resulta ser una definición comparativa que reduce la historia a un juego de compatibilidades. La modernidad no tiene que ver con el ajuste a las modas o a las corrientes fuertes del arte contemporáneo, sino con un cambio en las relaciones que una sociedad mantiene con el saber y con el poder. Se trata, entonces, de la pesquisa de las racionalidades que sostienen la productividad del poder y que en la década de los cincuenta instalan la sinonimia entre modernidad e industrialización "a lo Corfo".

Es preciso realizar desde el espacio plástico la crítica política de la modernidad chilena. De hecho, el análisis de la modernidad artística suele subordinarse metodológicamente a los relativos avances de las ciencias humanas, convertidas hoy día en ciencias de la gobernabilidad.

Ha habido un gesto cultural dominante en el modo cómo estas racionalidades han ejercido su poder frente a la pintura; dicho gesto ha sido el de la ilustración indicativa. Las gobernabilidades en curso garantizan la posición actual de las relaciones públicas como soporte de política cultural. Lo repito para insistir en la idea que la modernidad pictórica significa, antes que nada, posibilidad de autonomía formal respecto de las programaciones conceptuales de la industria del espectáculo. Pero sobre todo, es un espacio en que se piensa sobre las condiciones de constitución de sí mismo, entendiendo que la transferencia diferida de sus referentes imaginales y conceptuales forman parte y determinan dicha constitución. Esto sólo ocurre cuando hay estructuras de recepción capaces de hacer cuajar esta productividad material y reflexiva.

Por poner un ejemplo: la modernidad pictórica sólo se concreta en el período 1950-70 porque existe la Universidad de Chile como estructura de recepción.

Menciono esta estructura como la expresión citadina de una formalización del saber en la época de la electrificación decisiva del país y del copamiento reticular del territorio por semejante

epopeya conectiva, precedida décadas antes por la fábula del ferrocarril.

LAS PRIMERAS ESTRUCTURAS DE RECEPCIÓN DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA

Algunos balmacedistas asentados en París durante la guerra del 91 adquirieron o recomendaron adquisiciones a otros compatriotas. Algunas de esas obras, si no ingresaron al Museo, poblaron los muros de las casas señoriales de ese entonces. Es un hecho que hablar de casas señoriales introduce un carácter peyorativo en la consideración de un modelo de habitar. Lo que deseo dejar instalado es que las políticas de recepción artística durante el siglo XIX son esencialmente privadas y familiares. Es decir, en ausencia de instituciones públicas, es el gusto estructurado de las familias el que se convierte en política pública. Esta facilidad de conversión subsiste aun hoy día y determina el tipo de trato que los grupos dominantes sostienen con las artes visuales.

Pensar la relación inicial del Museo Nacional de Bellas Artes con el habitar de la aristocracia chilena es clave. A principios de siglo, el arquitecto Jecquier diseña un espacio que extiende la zona de recibo de las casonas señoriales del barrio Brasil y de la calle República. El jardín interior que originalmente ocupaba el Hall prolongaba, además, el Parque Forestal, convirtiendo el Museo en una plaza techada. De ahí la dimensión del Hall y la existencia del balcón perimetral a nivel del segundo piso.

La Academia de Bellas Artes fue instalada en lo que debía ser la entrada posterior de este edificio. El espacio que hoy ocupa el Museo de Arte Contemporáneo fue diseñado para albergar a la Academia, que a comienzos de los años treinta pasó a depender de la Universidad de Chile. La planta del Museo fue dividida y ambas zonas pasaron a depender administrativamente de entidades distintas. No se ha escrito la historia de las direcciones que ha tenido el Museo Nacional de Bellas Artes. Apenas se han hecho estudios sobre la constitución de sus colecciones. Lo cierto es que en el comentario común de los artistas la percepción que se tenía del Museo hasta los años 60's era la de un "mausoleo". Por circunstancias que tampoco se han estudiado de manera precisa, desde los años 60's el Museo pasa a convertirse en el emblema territorial de la disputa por la conducción orgánica de la constitución de modernidad.

Si hubiera que indicar pistas para realizar dicho estudio, habría que señalar la importancia que tendría el trazar una línea de conexión político-cultural entre la realización de la exposición "De Cézanne a Miró" en el Museo de Arte Contemporáneo y la elección de Don Eduardo Frei Montalva como Presidente de la República. Dicho en otras palabras: la alianza de El Mercurio con la Sociedad de Amigos del Museo de Arte Contemporáneo.

El factor presidencial en este relato posee el siguiente valor: señalar el estado de un quiebre simbólico en la mentalidad de los grupos dominantes. Habría que indagar, además, qué políticas de cultura pone en acción dicho gobierno y la relación de éstas con las políticas sociales, en particular con la puesta en marcha de lo que se llamó en ese momento "Promoción Popular". Los resultados que se presumen razonablemente al respecto nos pondrían ante una curiosa trama de superposiciones entre "cultura superior" y "cultura subalterna".

La noción de "cultura subalterna" pertenece a un léxico reciente, vinculado a la lectura gramsciana practicada por grupos de intelectuales durante la dictadura. En los 60's la manera de problematizar la relación de la "cultura superior" con una "cultura otra" pasa necesariamente por verificar la variable reivindicativa de "lo popular", fraguada y puesta a circular en grupos de intelectuales vinculados al Partido Comunista.

LA APARICIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LA PINTURA PLEBEYA Y LA SECULARIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DE PINTURA

Lo anterior se refiere al hecho que, paralelamente a la invención de la transferencia de lo moderno –primer cuarto de siglo–, se inicia un proceso de secularización de la enseñanza y de los sistemas de reconocimiento social de la pintura. Esta es una historia de comienzos de siglo y coincide con el cambio referencial en la cabeza de la Academia de Pintura. Alvarez de Sotomayor, pintor gallego, se hace cargo de ésta a fines de los años diez. Su efecto concreto será el desplazamiento desde el "romanticismo-pompier" de fines del siglo XIX, caracterizado por el paisajismo criollo que conocemos, hacia una pintura de un costumbrismo empaquetado que inició la preocupación por los temas mínimos en la pintura chilena.

Estos son temas que van a atravesar la primera mitad del siglo convirtiéndose en un emblema de la pintura secularizada; es decir, clase mediana. Pero la clase mediana tiene que ver con la tradición intelectual dependiente de la Universidad de Chile del rectorado de don Juvenal Hernández.

La instalación de la Escuela de Bellas Artes en la parte posterior del Museo Nacional de Bellas

Artes plantearía un frente articulador de la organización de la cultura chilena contemporánea. La energía enseñante e inscriptora de la Escuela no tendría su expresión en la política del Museo. Tampoco se ha escrito la historia de estas diferencias. La Escuela "del Parque", por ejemplo, estuvo muy ligada a la aparición de la "generación del 50". Durante una década entera se produjo una relación cuasi simbiótica entre algunos artistas y escritores que animaban la escena cultural entre los años 50-60's.

Hay en esto consideraciones administrativas que no dejan de tener un efecto político preciso. El Museo depende de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. La Escuela, en cambio, pertenece al ámbito universitario. En la época anterior a los 60's, esto significa que existen dos burocracias culturales, una activa y la otra pasiva, que operan en la conformación del campo plástico. Es evidente que la Escuela juega un rol hegemónico, convirtiéndose en espacio de institucionalización de las modernizaciones de enseñanza y de la modernidad de los referente artísticos.

VERTIENTE PLEBEYA Y VERTIENTE ARISTOCRÁTICA

La tardanza en una exposición de José Balmes en el Museo se explica en parte por la conversión de éste, aproximadamente a partir de 1965, en uno de los polos de enfrentamiento con la "cultura de la Escuela". En esta disputa, José Balmes había adquirido un lugar decisivo. Había sido formado para esas lides por la acción reflexiva de dos personajes clave de la cultura plebeya: Camilo Mori y Eduardo Barrios.

Plebeyo se entiende aquí como una condición pictórica y literaria que abandona los ideales articuladores de los "caballeros chilenos" de la pintura y la literatura, asegurando orgánicamente la aceleración de la transferencia informativa, y el reconocimiento del estatuto del pintor y del escritor como un intelectual crítico en la formación social.

Aristocrático se entendería en un sentido imaginario y no empírico. Remite en mi léxico crítico a la organización residual del inconsciente agrario que pervive en las modalidades recicladas de sectores industriales y políticos ascendentes en la década de los cincuenta. Es decir, un cierto empresariado ligado a las fábulas racionalistas de la arquitectura chilena de entonces.

Camilo Mori es uno de los "maestros sin cátedra" cuya influencia político-cultural es clave en la articulación del campo artístico chileno entre los años treinta y los años sesenta. José Balmes lo reemplaza en esa tarea articuladora pero, además, instala un sistema de enseñanza y de reconocimiento social del artista en la sociedad chilena como nunca antes se había experimentado. Esta es una de las razones de la saña con que el poder de las rectorías designadas agredió y desmanteló la tradición de la antigua Escuela durante el régimen militar de 1973-1990.

Eduardo Barrios, escritor, Ministro de Educación de don Carlos Ibáñez, autor de "Gran Señor y rajadiablos", saga de la aristocracia chilena que sufre entre los años cincuenta y sesenta violentas recomposiciones económicas y políticas, será una figura central en la consolidación de José Balmes como un líder pictórico de la joven generación que emerge en la escena a comienzos de los años cincuenta.

En este panorama, la recomposición del campo que genealógicamente depende de la tradición de los "caballeros chilenos" será asumida por la figura social y cultural de Sergio Larraín García Moreno, que como ya he señalado, es artífice de un recomienzo racionalizador que intenta dar un empuje a la presencia cultural de su sector. Esta arremetida en términos visibles tiene lugar a comienzos de la década de los sesenta y no es posible desvincular esta tentativa de la política de artes visuales que desarrolla la Unión Panamericana a través de la conducción de José Gómez Sicre.

EL RECONOCIMIENTO DE LA PACIENCIA PICTÓRICA

La posibilidad de esta exposición marca un hito en la historia del Museo Nacional de Bellas Artes. Obviamente, las polémicas de que era agente entre los años 60-70's no son las mismas que tensan el campo plástico de los 90's. Entremedio hay una crisis política de envergadura, una dictadura, un exilio, una transición, configurando un período demasiado corto para soportar modificaciones estructurales decisivas del campo cultural y del espacio plástico.

Lo curioso es que en estas consideraciones, el período comprendido entre 1950 y 1970, es "más largo" que el período 1970-1990. En el primero opera una paciencia pictórica que en el segundo estalla en una crisis de aceleracion de sus contradicciones internas. Hablo, por cierto, de las contradicciones internas de la institucionalidad de la pintura como de la tolerancia y soportabilidad del cuestionamiento del estatuto de la representación.

En el caso de José Balmes, las dos décadas del segundo período que menciono son más que suficientes para fortalecer una inscripción inicial que siempre fue postergada. La importancia estricta de Balmes en estos cuarenta años de trabajo se verifica finalmente en la perspectiva que proporciona la distancia problemática de la historia reciente.

Hay deudas formales que las actuales generaciones reconocen como paradigma pictórico.

El espectador ingresaría al Hall donde enfrentaría dos estructuras cúbicas monumentales, en el lugar que originalmente estuvo reservado al jardín de invierno. Allí estaría reunida la obra de los inicios y de los indicios.

Pero la palabra inicio tiene dos acepciones. Por una parte está el inicio empírico: la pintura que Balmes realiza desde su arribo a Chile, en 1939, a los trece años de edad. No hay que olvidar que inmediatamente ingresa a los cursos libres de la Escuela. De modo que está ligado a ella desde su adolescencia. Cuando es elegido Decano, en el año 1970, lo será como una conclusión natural de una manera de fundar en la pintura que se extiende por tres décadas.

Lo que el golpe militar trunca temporalmente es algo en lo que había empleado treinta años en habilitar, una noción de casa para la pintura chilena, fuera de las determinaciones del discurso de la historia. Tener casa, para la pintura como práctica crítica, significaba desterrar de su espacio el síndrome ilustrativo. Ese ha sido el gran aporte de Balmes a la consolidación del pintor como intelectual orgánico, en el seno de un proyecto secularizador que hacía del pintor un ciudadano.

En el Hall, las dos estructuras arquitectónicas señalan los dos primeros accesos a la obra de José Balmes. Es paradojal cómo en ese espacio, la estructura cúbica simboliza propiamente una "toma del espacio". En el de la derecha se concentra la pintura de los 40-50's. En el de la izquierda, se reúne la pintura de los 60-70's. Sin embargo, hay cuadros de este período que están en el primer cubo para señalar la envergadura de la ruptura formal respecto a la obra de los años 50's, que de hecho es obra cercana a los años 60's. Pero en esta zona de montaje queda suficientemente demostrada la diagramaticidad inicial de su obra, verificable en sus rasgos más precisos, en las obras actuales que se encontrarían exhibidas en la Sala Matta, en el sótano, debajo de estos cubos. En verdad, es como si las obras de hoy sostuvieran las obras de ayer, porque en las de hoy se reproducen las obras del pasado que las determina.

Hago la relación a propósito de dos pinturas emblemáticas en esta exposición: "Exodo", de 1950, y una pintura sin título que denominará "El juego del luche", de 1994. La línea de esta muestra se traza en lo fundamental entre esas dos obras.

Es preciso recordar que el Gran Premio del Salón de 1958, obtenido por José Balmes, marca la distancia de su obra respecto al Antiguo Régimen de la Facultad de Bellas Artes, pero no implica todavía la ruptura que significaría la emergencia del Grupo Signo. Las obras de esta fase, precisada en torno a los años 1962-1963, se distancian de las obras "abstractas líricas" de los años 1954-1958. Hay que decir que esta distinción interna, en los "cubos" del Hall, está determinada por dos viajes realizados en 1954 y en 1963. Lo que ocurre entre ambos es un corrimiento conceptual, material y estilístico, que va a condicionar la aparición de la pintura de 1965.

LAS PRIMERAS SERIES TEMATICAS

Las obras de este período inician una serie de avances formales que se verifican en lo que algunos críticos han denominado "series temáticas": Santo Domingo, Vietnam, Che Guevara. Títulos que no se resuelven a extirpar completamente las raíces figurativas de un cierto arte abstracto. El título enfatiza el deseo de concreción histórica de un conjunto social en lo inacabado figurativo y lo perentorio de su abstención gráfica, pero declara por una inmersión en el homenaje sígnico y en la protesta mataarica su escepticismo positivo de la historia.

Estas obras abarcan "grosso modo" los años 1965 a 1973. Son los años en que Balmes es director de la Escuela de Bellas Artes y luego Decano de la Facultad. Ello coincide con tres fenómenos políticos y sociales importantes: la Reforma Universitaria, la "chilenización" del cobre y la Reforma Agraria. Esto quiere decir que la apreciación de su trabajo ha estado determinada por los efectos imaginarios del conflicto político. Plantear este catálogo relatando esta situación y armar el montaje de acuerdo a estas líneas implica singularizar la experiencia chilena de antes de 1973 y señalar el tipo de relaciones institucionales entre cultura, política y pintura.

En términos del espacio plástico, lo más significativo es que entre los años 1950 y 1970 éste se organiza desde el espacio de la Facultad. El Museo es, más que nada, un centro abierto, sin política

Balmes

de exhibición precisa, pero que expresa la alianza estética entre el sentido común pictórico de Pablo Neruda y el ideal de incorporación a la "cultura superior" de las expresiones más significativas de las artes populares: alfarería, cestería, tejidos, etc.

Esto marca aun más la disputa entre Museo y Facultad. En el primero, está presente la política de promoción de un sentido común populista; en la segunda se verifican los esfuerzos formales por hacer avanzar la enseñanza y la inscripción de una actitud política y cultural autónoma del artista.

El triunfo contra la Facultad no es por efecto de consistencia de la cultura aristocrática, sino el efecto de la política de los rectores delegados en la Universidad de Chile. La Facultad fue trasladada a sus actuales instalaciones de la calle Las Encinas, iniciándose formalmente su período de desmantelamiento y de disolución del rol que hasta ese entonces había ocupado como estructuradora del campo plástico.

LA BANDA NARRATIVA DEL BALCON PERIMETRAL

En el balcón perimetral que rodea el Hall a nivel del segundo piso, se ha instalado una gran banda pictórica en la que se enfatiza su carácter narrativo a través del título que la designa: Mirada Pública.

Estas pinturas corresponden al período comprendido entre 1972 y 1984. De alguna manera son la continuación del recorrido del Hall. En ellas hay grupos de obras que pertenecen al período del exilio en París y a las obras realizadas inmediatamente después del regreso definitivo, en 1984. Desde cualquier sitio del balcón, la banda de pintura será apreciable en la modificación señalada por posición del espectador. Será importante detenerse en un punto y verificar cuál es la obra que queda enfrentada, porque de este modo se rompe la lógica del comienzo natural de la lectura, desde la zona comprendida a la izquierda de la terraza situada sobre el marco de la entrada del Museo.

Mirada Pública está montada como un circuito cerrado, o una cinta sin fin, que declara la ruptura de la temporalidad en los cambios de estrato del Museo. El balcón del segundo piso está, obviamente, sobre el primer piso, pero en condición de borde. Esto hace que Mirada Pública como una serie trans-temática cierre el recorrido y amarre la perspectiva formal de una trayectoria gráfica y pictórica reversiva y reversible.

Las estructuras cúbicas del montaje en el Hall sostienen virtualmente la banda superior del balcón, pero como una extensión visual inmediata de lo que está instalado en el Hall. Se podría decir que dicha banda es el horizonte circular de las obras plantadas en el Hall. De hecho, desde la entrada el espectador percibe al instante los cubos y la pintura de la banda superior.

DE LA OBRA SOBRE PAPEL AL PAPEL DE LA OBRA

En el segundo piso, igualmente, se encuentran las dos salas destinadas a la obra sobre papel, si bien en el montaje se han escogido algunas obras de dibujo sobre tela que cumplen la función de cabezas de serie. En este sentido, la obra sobre papel aparece como una declinación de la obra sobre tela, a título de bocetos que plantean en su minimalidad el papel del trazo en la obra como su andamio aracnizante. La pintura de José Balmes puede ser leída como una "estrategia de la araña". Viene en mi auxilio el título de uno de los primeros filmes de Bertolucci.

Esta manera de designar la obra sobre papel impide que se divida reductivamente la exposición entre pintura y gráfica. De hecho hay pintura y gráfica en todos los niveles, si bien no se puede afirmar que cada sector del museo está determinado por un criterio cronológico. Así, los cubos del Hall acogen la obra inicializante, tanto respecto a la "abstracción lírica" como a la "abstracción realista". Estas son denominaciones parciales que pretenden introducir un aspecto central en la pintura de Balmes y que tienen que ver con su distancia genealógica del informalismo.

La aracnicidad de su gesto general de obra permite hablar no ya de "informalismo", sino de estructuralismo reticular. La estructuración y delimitación del trazo pictorizante hace que su inversión simbólica de baja figurabilidad se identifique con la tela en su función de soporte visible que afirma la materialidad del fondo.

La cuestión del signo pictórico es decisiva para determinar las diferencias y no subordinar la pintura de los años 60's a una dependencia europea literal. El punto es cómo, desde aquí, la cuestión del signo desprovisto del simbolismo surrealistizante de los pintores sígnicos mediterráneos se afirma como señal inconclusa, como marca de una ausencia. El fondo de las telas de Balmes es síntoma de la oposición asimétrica entre una presencia y una ausencia. Es la imposibilidad de decir su palabra como sello de la condición de un conjunto social y cultural lo que determina la política del signo en José Balmes.

De este modo, dividir la exposición entre la gráfica y la pintura hubiera sido un error histórico-problemático. El grafo inconcluso es una exigencia monocromática de un "monogramático" - parodiando a Octavio Paz- que repite el gesto de las primeras marcas pictográficas en el territorio. La gráfica balmesiana es una condición pictórica reversible en que la diferencia de distribución de energía se localiza en el cambio de soporte. La gráfica es la trama que sostiene la urdimbre mataarica en una tasa muy baja de figurabilidad. Esto último se hace presente en las pinturas próximas a los años 70's, exhibidas en el Hall.

Una medida de dicha tasa de figurabilidad está suficientemente ejemplarizada en una pintura como "Retrato del Che Guevara" (1968), reproducida en este catálogo.

LOS POLOS TRAUMÁTICOS Y LA ZONA DE FORMATOS CRÍTICOS

En la Sala Matta se exhiben "series temáticas" que reúnen tres grupos de trabajos que se extienden entre los años 1972 y 1993. Como se verá, abarcan casi el mismo período que en Mirada Pública, con la diferencia que se articulan de acuerdo a otros ejes problemáticos. En la banda perimetral, la secuencia es narrativa circular; en cambio, en la Sala Matta se ha localizado las obras de acuerdo a la tensión entre dos polos traumáticos: el período de la resistencia pictórica del exilio en París (1974-1984) y el período de la construcción del regreso (1985-1994). Entre ambos polos hay una zona de formatos críticos compuesta por un conjunto de obras sin bastidor y de formato irregular y por una serie de serigrafías intervenidas (1972-1987).

Respecto al primer período, la noción de resistencia podría aparecer reductiva, ya que a mi juicio es el conjunto de la obra balmesiana el que podría adquirir esta designación. Pero se trata de una resistencia proyectual siempre vigilada por el fantasma del escepticismo positivo de la historia. Entiéndase por ello, historia materialista del arte como eje de historia social; pero también, historia de la formación artística, a través de la genealogía de las instituciones que producen el campo cultural.

Una obra como "Desechos" (1984) revela el carácter de esta década. Muchas de las obras que corresponden a ésta, son presentadas en la banda perimetral del balcón. Así, la pintura del exilio es sometida a otro recorrido, no reductible a una fase precisa, sino que es transportada más allá de su localización empírica para hacer bloque con las intensidades de obra de otras fases y períodos.

Sometida a los avatares de la historia, los amarres simbólicos y materiales de la obra se mantienen y se reproducen según una articulación entre factores estratégicos y tácticos invertidos en vectores gráficos y pictóricos, operando y configurando campos de fuerza que dan lugar a obras con un profundo sentido de la coyuntura plástico-política.

El segundo polo traumático corresponde a lo que he denominado "la construcción del regreso". Es aquí que adquiere fuerza efectual el conjunto de pinturas de los cubos del Hall; en particular el que acoge las obras de la primera serie temática (Grupo Signo, Santo Domingo, Che Guevara). Habría que relacionar problemáticamente una obra como "Retrato del Che Guevara" (1968) y "Arbol" (1993), reproducidas en este catálogo.

La tasa de referencia de la segunda es aun más reducida que la primera, si bien presenta caracteres manifiestamente expresivos. Lo que la primera tiene de retenido, la segunda lo tiene de circunscrito. Pero ni lo retenido ni lo circunscrito se anulan, sino que potencian diacrónicamente su cercanía, gracias a una operación de montaje como esta exposición. No deja de ser curioso el hecho que "Arbol" sea montada en la Sala Matta, ocupando una posición en el sub-suelo del Museo. Es como si se dijera que "Arbol" es el sub-suelo de "Retrato del Che Guevara".

Me detengo en estas dos obras por una razón de economía analítica, ya que permiten trasladar la lectura con la flexibilidad que se espera se traslade el público a través del montaje. Desde ya, una exposición como ésta es una selección de obras de un trabajo que ha tomado cincuenta años en configurarse. No es mi intención explicar la obra de Balmes a partir de dos pinturas. Simplemente aprovecho la disposición de ciertas obras para dar cuenta del diagrama de montaje, pero también para señalar algunas líneas de lectura sobre la constructividad del conjunto de la obra.

Por eso pongo atención en que ambas obras poseen un "pie de página" significativo, delatando su dependencia formal mediática. En una, el pie de página es cubierto por una consistente capa de pintura. La imagen del Che proviene de una imagen de prensa. La prensa es el sentido común tecnológico de la imagen. Rescatada por Balmes es transformada y transferida a otro lenguaje; en eso consiste el trabajo de arte, en trasladar. Por eso existe una complicidad estructurante entre pintura y viaje; entre pintura y exilio, como una modalidad traumática del viaje. Siendo el viaje una violencia

Balmes

simbólica por el solo hecho de poner en movimiento un cuerpo. Entiéndase, un cuerpo de ideas, de sensaciones, de sentimientos, etc.

Lo extraordinario de estas dos pinturas es que los cuerpos representados por sus partes, yacen. La pintura de 1994 refuerza la metaforicidad de la pintura de 1968: productividad visual de la "toma de la parte" para hacerla pasar por el todo. La pintura es en este sentido una "toma de terreno"; en este caso, del terreno del signo. En "Arbol", el tronco literal de un árbol caído sustituye la imagen del tronco de cuerpos caídos a los que les han sido arrancados los miembros. En la zona inferior del cuadro, en una entre línea gráfica forzada, la parte de una frase se deja ver para ser tomada por el todo del enunciado. Lo único que se lee como efecto residual de una visible tachadura cromática es la palabra "decapitado". Ciertamente, en "Arbol" hay un tronco al que le falta la cabeza. La cabeza de este cuadro está representada en el "Retrato del Che Guevara": caput mortuum. Esta es una manera de verificar el traspaso continuo de una intensidad en la construcción de una imagen del cuerpo, en dos obras separadas por veintiséis años.

JOSÉ RICARDO AHUMADA VÁSQUEZ

Los formatos críticos es la denominación para obras que no se ajustan a la lógica determinante del bastidor, y que por motivos formales se exceden del formato. El público las podrá apreciar al bajar a la Sala Matta, montadas sobre una estructura que reproduce en el sub-suelo una extensión parcial de la estructura del Hall. Esta produce una zona unitaria para acoger este tipo de formatos, correspondiendo a pinturas realizadas entre 1985 y 1987.

Junto a estas obras se exhibe una serie especial de intervención serigráfica. En 1973, Balmes pinta "José Ricardo Ahumada Vásquez", obra reproducida en este catálogo. El origen es la fotografía de un poblador encontrado muerto: otro caput mortuum. A diferencia de "Arbol", en que la metaforización de la imagen indica la ausencia de extremidades, aquí el énfasis está puesto en la posición de las extremidades que faltaban al otro cuadro. Pero "Arbol" es de 1993 y reproduce el tronco que falta en el cuadro de 1973. Cada pintura es leída desde otra pintura, remitiendo a la posibilidad o a la exigencia de armar variadas bandas narrativas de acuerdo a los ejes de una conveniencia formal interminable.

En 1973, Balmes produjo en Estudios Norte una edición de serigrafías a partir de la pintura de José Ahumada. Ocurrió el golpe militar y la edición quedó guardada por más de diez años, hasta que en 1987 fue recuperada. Sobre estas imágenes recuperadas de su fondo de obra, Balmes realizó una intervención en la que reemplaza los materiales gráficos y habituales por un soplete de soldador. En la paradoja del soldador que intenta soldar imágenes recuperadas de la historia, el pintor agrede la fragilidad del soporte como un gesto de correspondencia con prácticas sociales, que durante ese período de "guarda de la edición" han agredido y dislocado el cuerpo social.

Estas obras, si bien son realizadas "sobre papel", son exhibidas en la Sala Matta para enfatizar el rol del subsuelo propio de ciertas imágenes en la producción de conjunto de la obra. Lo paradojal es que en dicha sala se encuentra la obra cronológicamente más reciente, de modo que se puede asegurar que esta obra es el subsuelo de la obra anterior.

DOCUMENTOS PARA LA BATALLA ANALÍTICA

El presente catálogo presenta dos tipos de materiales. El primero es un material textual que corresponde al texto actualmente en consideración, planteado con las observaciones preliminares que aparecen en la extensa Introducción. Se trata de un texto polémico que se ha propuesto señalar el valor de esta exposición en una coyuntura plástica determinada. Es un texto que aborda no sólo la obra de José Balmes sino que relata los obstáculos políticos y culturales que ha debido enfrentar su circulación y su inscripción como articuladora de la modernidad pictórica chilena.

El segundo tipo de material es el material documentario, tanto visual como bibliográfico. Se ha realizado una selección de obras que representa de manera general algunos hitos constructivos. Se ha seguido la idea de reproducir obras que, si bien son representativas, no han sido profusamente reproducidas en otros soportes y son poco conocidas del público. A diferencia del orden del montaje de la exposición, por motivos "didácticos" el orden de aparición de las obras en esta edición es estrictamente cronológico.

1.) PESCADOS, 1954. OLEO SOBRE TELA, 91X72 CMS.

2.) ESPACIOS 1, 1958. OLEO SOBRE TELA, 134X90 CMS.

3.) ACONTECE, 1965. TÉCNICA MIXTA Y COLLAGE SOBRE MADERA, 200X185 CMS.

4.) RETRATO DE CHE GUEVARA, 1968. TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA, 162X130 CMS.

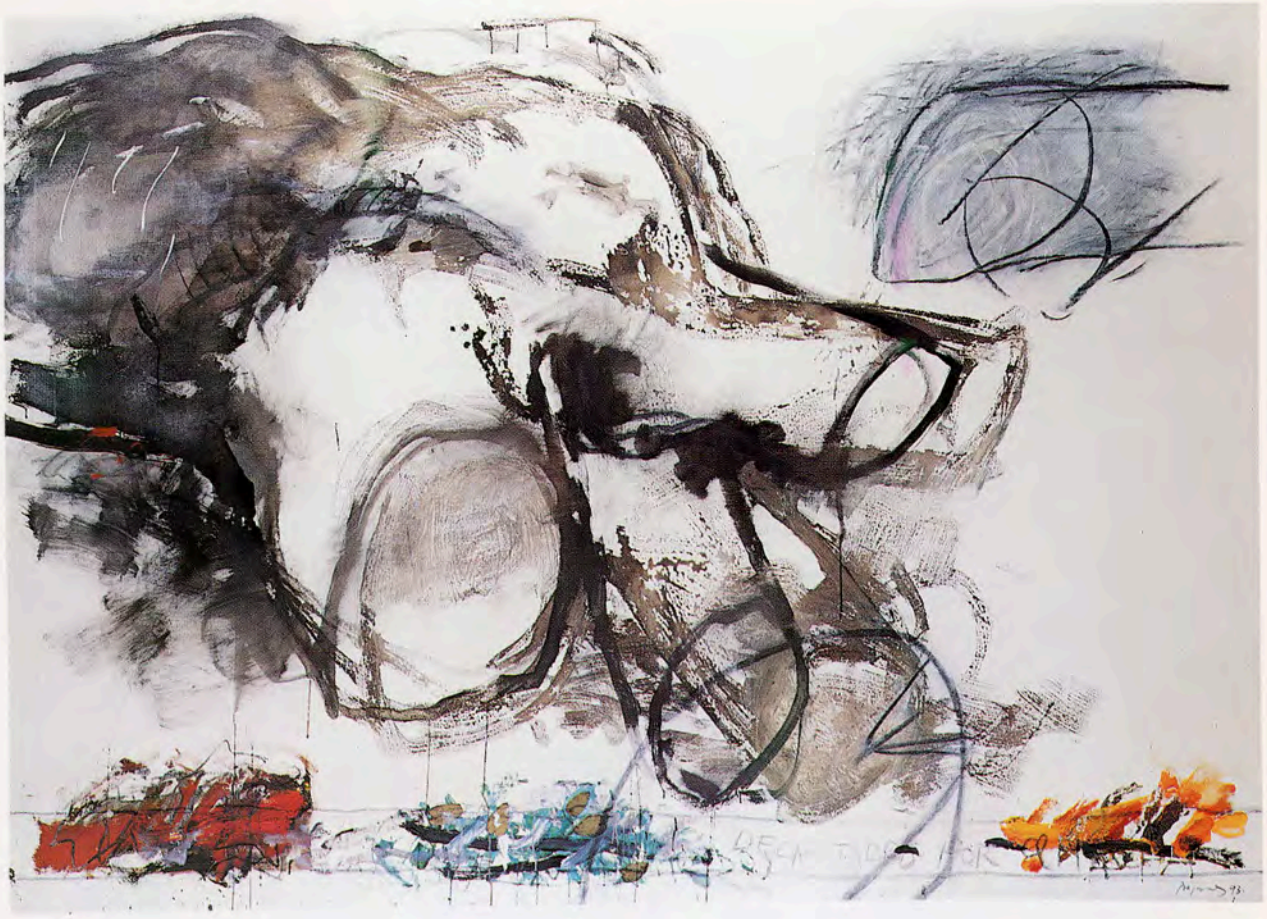
5.) JOSÉ RICARDO AHUMADA VÁSQUEZ, 1973. OLEO SOBRE TELA, 105X95 CMS.

6.) DESHECHOS, 1984. TÉCNICA MIXTA Y COLLAGE SOBRE TELA, 208X158 CMS.

7.) R, 1983. TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA, 220X200 CMS.

8.) LITORAL CENTRAL, 1988. ACRÍLICO Y COLLAGE SOBRE TELA, 185X200 CMS.

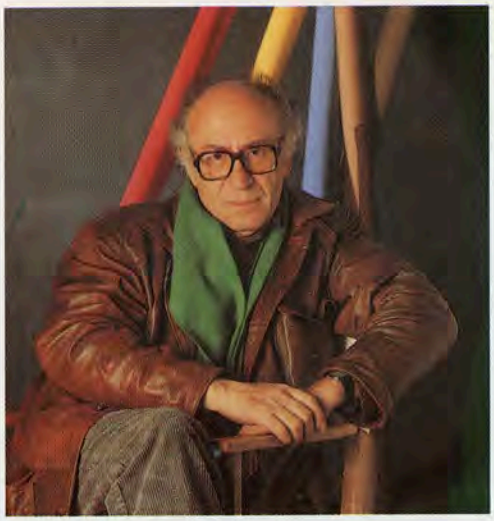
9.) PAN, 1991. ACRÍLICO SOBRE TELA, 165X195 CMS.



10.) ARBOL, 1993. TÉCNICA MIXTA Y COLLAGE SOBRE TELA, 165X200 CMS.

11.) VERANO, 1994. ACRÍLICO SOBRE TELA, 165X245 CMS.

12.) HOMENAJE, 1994. TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA, 195X198 CMS.



JOSÉ BALMES

1927 -	Nace en Montesquiu (Barcelona) España.
1939 -	Llega exiliado con su familia a Chile.
1940 -	Hace sus estudios secundarios en el Liceo Manuel Barros Borgoño, Santiago.
1943/49 -	Estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago.
1950/1973 -	Profesor de Dibujo y Pintura en la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile.
1966/72 -	Director de la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Chile.
1972/73 -	Decano de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.
1973/1982 -	Exiliado en París.
1973/1991 -	Profesor de Pintura de la Facultad de Artes Plásticas y Ciencias del Arte de la Universidad de París I.
1985 -	Hasta el presente, Profesor de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile.
1985 -	Hasta el presente, Presidente de la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH).
1993 -	Es nombrado profesor Emérito de la Universidad de París I.
1993 -	Es nombrado profesor Emérito de la Universidad Católica de Chile.

Desde 1945 hasta el presente ha realizado numerosas exposiciones en galerias de arte y museos de Santiago, Concepción, Valparaíso, Barcelona, Madrid, Sofía, París, Zurich, Bremen y otras ciudades de Europa y América. También ha participado en exposiciones colectivas en distintos continentes.

PREMIOS MÁS IMPORTANTES

1954 -	Primer Premio Pintura Salón Oficial (Santiago, Chile)
1958 -	Premio de Honor Salón Oficial (Santiago, Chile)
1961 -	Premio Bienal de París.
1963 -	Primer Premio CRAV de Pintura (Museo Arte Contemporáneo) Stgo.
1971 -	Primer Premio Dibujo en la Bienal Americana de Arte, Colombia.
1977 -	Primer Premio Grabado en la Exposición Internacional "Intergraphic".
1986 -	Primer Premio Bienal Latinoamericana de Arte sobre papel (Buenos Aires).

MUSEOS

Tiene obras en :

- Pinacoteca de Concepción, Concepción.
- Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.
- Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- Museo Nacional de Bellas Artes, Bogotá, Colombia.
- Museo la Universidad de Austin, Texas, U.S.A.
- Museo Wifredo Lam, La Habana, Cuba.
- Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.
- Museo de Bellas Artes de Sofia, Bulgaria.
- Museo de Andre Malraux, Le Havre, Francia.
- Ministerio de Cultura de Francia y en numerosas colecciones públicas y privadas de Europa y América.

Balmes

OBRAS EXPUESTAS

Casa azul, 1945
Oleo / cartón, 50x40 cms.
Colección particular

Plato y Fruta, 1946
Oleo / cartón, 120x120 cms.
Colección del artista.

Interior, 1948
Oleo / tela, 52x64 cms.
Colección particular.

Estación de Constitución, 1949
Oleo / cartón, 41x50 cms.
Colección particular.

Autorretrato, 1949
Oleo / tela 60x50 cms.
Colección del artista.

Mar entre rocas, 1949
Oleo / tela, 46x38 cms.
Colección del artista.

Plato con jaivas, 1950
Oleo / tela, 64x45 cms.
Colección particular.

La silla verde, 1950
Oleo / tela, 80x64 cms.
Colección particular.

Exodo, 1950
Oleo / tela, 54x65 cms.
Colección del artista.

Tabla con carne, 1952
Oleo / tela, 41x50 cms.
Colección del artista.

Maternidad, 1953
Oleo / tela, 91x64 cms.
Colección particular.

Pescados, 1954
Oleo / tela, 91x72 cms.
Colección del artista.

Vendedora de frutas, 1956
Oleo / tela, 100x65 cms.
Colección del artista.

Carnicería, 1958
Oleo / tela, 160x110 cms.
Colección particular.

Composición 1, 1958
Oleo / tela, 128x87 cms.
Colección particular.

Composición azul, 1958
Oleo / tela, 49x59 cms.
Colección particular.

Composición 2, 1958
Oleo / tela, 128x87 cms.
Colección particular.

Espacios 1, 1959
Oleo / tela, 134x90 cms.
Colección particular

La mesa del grabador, 1959
Oleo / tela, 87x128 cms.
Colección particular.

Espacios 2, 1959
Oleo / tela, 90x130 cms.
Colección particular.

Escollos, 1960
Oleo / tela, 87x116 cms.
Colección particular.

Espacios 3, 1960
Oleo / tela, 110x90 cms.
Colección particular.

En el suelo, 1960
Técnica mixta / tela, 140x170 cms.
Colección particular.

En el suelo, 1961
Técnica mixta / madera, 110x90 cms.
Colección particular.

Roca, 1961
Técnica mixta / tela, 98x132 cms.
Colección particular.

Puerta gris, 1961
Técnica mixta / tela, 100x150 cms.
Colección particular.

Realidad 9, 1962
Técnica mixta / madera, 80x110 cms.
Colección particular.

Puerta azul, 1963 (Cadaqués)
Técnica mixta / madera, 152x119 cms.
Colección particular.

Paz, 1963
Técnica mixta / madera, 116x150 cms.
Colección particular.

Realidad 11, 1964
Técnica mixta y collage sobre madera, 127x154 cms.
Colección particular.

Hoy, 1964
Técnica mixta / tela, 55x38 cms.
Colección particular.

Realidad 10, 1964
Técnica mixta / madera, 154x120 cms.
Colección particular.

Santo Domingo Mayo'65, 1965
Técnica mixta / madera, 110x130 cms.
Colección particular.

Hoy, 1965
Técnica mixta / madera, 165x185 cms.
Colección particular.

Realidad 14, 1965
Técnica mixta / madera, 150x100 cms.
Colección particular.

Acontece, 1965
Técnica mixta / madera, 200x152 cms.
Colección particular.

Realidad 24, 1965
Técnica mixta / madera, 141x148 cms.
Colección particular.

Santo Domingo Mayo'65, 1965
Técnica mixta / madera, 150x180 cms.
Colección particular.

Realidad 20, 1965
Técnica mixta / madera, 150x120 cms.
Colección particular.

Santo Domingo, Mayo del'65, 1965
Técnica mixta / tela, 131x113 cms.
Colección particular.

Testimonio, 1966
Técnica mixta / tela, 200x155 cms.
Colección particular.

Homenaje a Massacio, 1967
Técnica mixta / tela, 182x139 cms.
Colección particular.

Homenaje a Lumumba, 1967
Técnica mixta / tela, 180x154 cms.
Colección particular.

Tiempo presente, 1967
Acrílico / tela, 180x142 cms.
Colección particular.

No, 1967
Técnica mixta / tela, 180x140 cms.
Colección particular.

R, 1968
Técnica mixta / tela, 180x150 cms.
Colección particular.

Vietnam, 1968
Técnica mixta / tela, 150x150 cms.
Colección particular.

Retrato de Che Guevara, 1968
Técnica mixta / tela, 162x130 cms.
Colección particular.

Retrato de Che Guevara
Técnica mixta / tela, 150x150 cms.
Colección particular.

Septiembre 1973, 1973
Acrílico / tela, 200x240 cms.
Colección del artista.

José Ricardo Ahumada Vásquez, 1973
Oleo / tela, 105x95 cms.
Colección del artista.

Septiembre 1973,
Técnica mixta / tela, 195x260 cms.
Colección particular.

El silencio, 1976
Acrílico / tela, 200x180 cms.
Colección Comisión Nacional de Derechos Humanos, Chile.

Sin título, 1977
Acrílico / tela, 160x130 cms.
Colección particular.

Interior, 1980
Técnica mixta / tela, 90x100 cms.
Colección del artista.

Noticias, 1980
Técnica mixta / tela, 130x162 cms.
Colección particular.

Caídos, 1980
Técnica mixta / tela, 180x160 cms.
Colección del artista.

Cuadro de una masacre, 1980
Acrílico y técnica mixta / tela, 180x320 cms.
Colección del artista.

Rostro, 1980
Técnica mixta / tela, 150x150 cms.
Colección del artista.

Sin título, 1980
Acrílico y técnica mixta / tela, 195x130 cms.
Colección del artista.

Sin título, 1980
Técnica mixta / tela, 130x162 cms.
Colección particular.

Interior taller, 1981
Técnica mixta / tela, 150x150 cms.
Colección del artista.

En la ciudad, 1982
Técnica mixta / tela, 130x185 cms.
Colección particular.

En Santiago, 1982
Técnica mixta / tela, 150x150 cms.
Colección del artista

Neruda, 1982
Técnica mixta / tela con integración de una serigrafía de Ernest Pignon, 180x160 cms.
Colección particular.

R, 1983
Técnica mixta / tela, 120x180 cms.
Colección particular.

Sin título, 1983
Técnica mixta / tela, 165x105 cms.
Colección particular.

Deshechos, 1984
Técnica mixta / tela, 180x320 cms.
Colección del artista.

Deshechos, 1984
Técnica mixta / tela, 208x158 cms.
Colección del artista.

Deshechos, 1984
Técnica mixta / tela, 240x180 cms.
Colección del artista.

Deshechos, 1984
Técnica mixta / tela, 240x180 cms.
Colección particular.

Deshechos, 1985
Técnica mixta / tela, 215x330 cms.
Colección del artista.

Deshechos, 1985
Técnica mixta / tela, 200x240 cms.
Colección del artista.

Deshechos, 1985
Técnica mixta / tela, 240x180 cms.
Colección del artista.

En la calle, 1986
Técnica mixta / tela, 165x400 cms.
Colección del artista.

Corazón negro, 1986
Técnica mixta / tela, 200x165 cms.
Colección particular.

A André Jarlan, 1986
Técnica mixta / tela, 200x170 cms.
Colección del artista.

José Balmes - Gracia Barrios (Autores)
Trastos viejos vientos nuevos, 1987
Técnica mixta / tela, 240x400 cms.
Colección del artista.

Litoral central, 1988
Acrílico y collage / tela, 185x167 cms.
Colección del artista.

Mesa blanca, 1988
Técnica mixta / tela, 142x168 cms.
Colección del artista.

Litoral Central 4, 1988
Acrílico / tela, 180x165 cms.
Colección del artista.

En Santiago, 1989
Técnica mixta / tela, 198x169 cms.
Colección del artista.

En tierra, 1989
Técnica mixta / tela, 165x295 cms.
Colección del artista.

Bandera y piedras, 1989
Técnica mixta, tierra / tela, 100x130 cms.
Colección del artista.

En tierra, 1989
Técnica mixta / tela, 165x220 cms.
Colección del artista.

Calama, 1989
Técnica mixta / tela, 165x245 cms.
Colección del artista.

En Tierra, 1989
Técnica mixta / tela, 330x245 cms.
Colección del artista.

En Tierra, 1989
Técnica mixta / tela, 165x240 cms.
Colección del artista.

En Tierra, 1989
Técnica mixta / tela, 170x150 cms.
Colección particular.

Sin título, 1989
Técnica mixta / tela, 150x115 cms.
Colección del artista.

Bulto, 1989
Técnica mixta / tela, 130x160 cms.
Colección del artista.

Los hombres nacen y viven libres e iguales, 1989
(Declaración Universal de los Derechos del Hombre)
Técnica mixta / tela, 240x140 cms.
Colección del artista.

Calama, 1990
Técnica mixta / tela, 160x130 cms.
Colección del artista.

Calama, 1990
Técnica mixta / tela, 220x165 cms.
Colección del artista.

Calama, 1990
Técnica mixta / tela, 180x150 cms.
Colección del artista.

Homenaje a Van Gogh, 1990
Técnica mixta / tela, 165x261 cms.
Colección del artista.

Pan, 1991
Técnica mixta / tela, 200x165 cms.
Colección del artista.

Pan, 1991
Técnica mixta / tela, 200x200 cms.
Colección del artista.

Pan y mantel, 1991
Técnica mixta / tela, 200x165 cms.
Colección del artista.

A Valparaíso, de la serie En Tierra, 1991
Técnica mixta / tela, 150x160 cms.
Colección particular.

Pan / Territorio, 1991
Técnica mixta / tela, 200x290 cms.
Colección del artista.

Pan, 1991
Técnica mixta / tela, 160x200 cms.
Colección particular.

Pan, 1991
Técnica mixta / tela, 200x160 cms.
Colección particular.

Pan, 1991
Técnica mixta / tela, 200x170 cms.
Colección del artista.

Pan, 4 obras, 1991
Técnica mixta / saco, 95x65 cms.
Colección del artista.

Pan, 1991
Técnica mixta / tela, 165x245 cms.
Colección del artista.

Pan, 1991
Técnica mixta / tela, 160x130 cms.
Colección particular.

En la calle, 1991
Técnica mixta / cartón, 70x90 cms.
Colección particular.

El árbol de los libres, 1992
Técnica mixta / tela, 190x270 cms.
Colección del artista.

Arbol / fuego, 1992
Acrílico y carboncillo / tela, 195x165 cms.
Colección del artista.

Arbol, 1993
Técnica mixta / tela, 165x200 cms.
Colección del artista.

Calama, 1993
Técnica mixta / tela, 200x290 cms.
Colección del artista.

Arbol, 1993
Técnica mixta / tela, 165x200 cms.
Colección del artista.

Arbol, 1993
Técnica mixta / tela, 165x200 cms.
Colección del artista.

Zapato y barro, 1994
Técnica mixta / tela, 120x150 cms.
Colección del artista.

Schwager, 1994
Técnica mixta / tela, 200x320 cms.
Colección del artista.

Homenaje a Donoso, 1994
Técnica mixta / tela, 80x100 cms.
Colección del artista.

Sin Título, 1994
Técnica mixta / tela 140x160 cms.
Colección del artista.

Verano, 1994
Acrílico / tela, 165x245 cms.
Colección del artista.

El luche, 1994. Tríptico
Técnica mixta / tela, 300x260 cms.
Colección del artista.

Del andar, 1994
Técnica mixta / tela, 160x140 cms.
Colección del artista.

El alba, camino a Quilicura, 1994
Tríptico (detalle)
Técnica mixta / tela, 200x312 cms.
Colección del artista.

Homenaje a Donoso, 1994
Técnica mixta / tela, 80x100 cms.
Colección del artista.

OBRAS SOBRE PAPEL
29 Dibujos sin título
Técnica mixta 105x72 cms.
05 Dibujos sin título
Técnica mixta 80x60 cms.
12 Dibujos sin título
Técnica mixta 76x57 cms.
09 Dibujos sin título
Técnica mixta 70x50 cms.
01 Dibujo Gracia Barrios 1948 lápiz sanguina.
Técnica mixta, 36x26 cms.

SERIGRAFIAS INTERVENIDAS
16 Serigrafías intervenidas.
A Carmen Gloria Quintana y Rodrigo Rojas Denegri, (Serie) 1985
Técnica mixta 110x77 cms.

PATROCINIOS Y AUSPICIOS

• Ministerio Secretaría General de Gobierno

• División de Cultura del Ministerio de Educación

• Dirección Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas

• Dirección de Asuntos Culturales e Información del Ministerio de Relaciones Exteriores

• Embajada de España

• Embajada de Francia

• Ilustre Municipalidad de Santiago

• Banco Concepción

• Masisa S.A.

• Diario La Nación

• Revista Diseño

• Metalúrgica Fat S.A.

• Morgan Impresores

• Mario Galdames y Cía. Ltda.

• Guillermo Montt

• Bacardi S.A.

• Interdesign S.A.

Curador de la Exposición
Justo Pastor Mellado

Diseño Montaje Exposición
Juan Carlos Castillo

Diseño y Producción Catálogo
Hergar Ediciones

Impresión
Morgan Impresores

AGRADECIMIENTOS A INSTITUCIONES Y PERSONAS QUE FACILITARON OBRAS PARA ESTA EXPOSICIÓN :

Museo Nacional de Bellas Artes
Fundación Pablo Neruda
Museo de la Solidaridad Salvador Allende
Pinacoteca de la Universidad de Concepción
Comisión Chilena de Derechos Humanos
Fernando Acuña
Carmen Aldunate
Tomás Andreu
Isabel Aninat
Concepción Balmes
Sergio Berthoud
Jorge Carroza
Carlos Cruz
Malú Del Río de Edwards
Mario Galdames
David Hughes
Leonardo Infante
Ricardo Jure
Enrique Krauss
Lily Lanz
César Letelier
Guillermo Montt
Sergio Navarrete
Ricardo Núñez
Víctor Pérez
Guillermo Tejeda
Frida Trumper de Agosin
Pablo Urzúa
Carmen Valdés
Héctor Valdés
Joaquín Vergara
Louisette Vullemin de Daiber
Carmen Waugh
Ricardo Yrarrázaval

AGRADECIMIENTOS A QUIENES COLABORARON CON LA EXPOSICION

Manuel Feliú
Enrique Briseño
Héctor Véliz
Gonzalo Badal
Denis Ratinoff
Carlos Godoy
Ricardo Correa
David Hughes
Juan Carlos Castillo
Gracia Barrios
Salustiano Casanova

CONARTE, Dirección y Producción Cultural