

4 PREMIOS NACIONALES

JOSÉ BALMES

GRACIA BARRIOS

ROSER BRU

GUILLERMO NÚÑEZ

4 PREMIOS NACIONALES

JOSÉ BALMES
GRACIA BARRIOS
ROSER BRU
GUILLERMO NÚÑEZ

EDITADO POR INÉS ORTEGA-MÁRQUEZ
CURADORA
EDITORIA INDEPENDIENTE

4 PREMIOS NACIONALES

Exposición
Museo Nacional de Bellas Artes MNBA

Santiago de Chile
25 abril - 21 junio 2017

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

Curadora

Inés Ortega-Márquez

Organización

Inés Ortega-Márquez
Marcelo Aravena Peralta

Productor Ejecutivo

Marcelo Aravena Peralta

Artistas

José Balmes P. N. 1999
Guillermo Núñez P. N. 2007
Gracia Barrios P. N. 2011
Roser Bru P. N. 2015

Asistente Curatorial

Milenka Vidal

Arquitecto

Juan Pablo Morales

Restauración Obras

Marta Rébora

Seguros

RSG Seguros / Penta

Traslado de Obras

Decapack Fine Arts

MNBA - Equipo de colaboradores

Coord. Exposiciones Temporales

María de los Ángeles Marchant

Diseño

Lorena Musa Castillo

Montaje

Ximena Fries y equipo

Iluminación

Juan Carlos Gutiérrez

Comunicación

Paula Fiamma

Relaciones Institucionales

Cecilia Chelliew

Mediación

H. Graciela Echiburu

Secretaría Dirección

Verónica Muñoz

Conservación de obras

Carolina Barra y equipo

Seguridad

Gustavo Mena y equipo

CATÁLOGO

Edición

Idea y proyecto editorial

Inés Ortega-Márquez

Textos Presentación

Michelle Bachelet Jeria
Presidenta de la República

Ernesto Ottone Ramírez
Ministro Presidente CNCA

Angel Cabeza I Director DIBAM

Roberto Farriol I Director MNBA

Inés Ortega-Márquez I Curadora

Marcelo Aravena Peralta I Productor

Guías curatoriales

Inés Ortega-Márquez

Ensayos

Gaspar Galaz (Balmes)
Federico Galende (Barrios)
Adriana Valdés (Bru)
Manuel Antonio Aguirre (Núñez)

Fotografía

Natalia Castillo
Paz Errázuriz
Darío Tapia
Roberto Urzúa

Traducción

Camila Yver
Rachel Toogood

Diseño

Dirección de arte: Ograma
Coord. Gráfica: Manuel Jiménez
Portada: Lorena Musa-MNBA

Diagramación

Odette Quezada
Alex Tobar
Juan González
Pablo Gatica

Gestión de color y retoque

Marcelo Aravena Marques

Impresión

Ograma

AGRADECIMIENTOS

Concepción Balmes Barrios y Familia
Guillermo Núñez y Familia
Roser Bru y Familia

Colecciones

Museo Arte Contemporáneo MAC
Museo Nacional de Bellas Artes MNBA
Pinacoteca Universidad de Concepción
Andrea Ortúzar
Carlos Cruz Puga
Carlos Núñez Armijo
Cristián Ortúzar
Cristián Echeverría
Eduardo Armijo
Jonus Bartholdson
Jorge Edwards Fernández
Patricia Ready
Patricia Subercaseaux
Rafael Rodríguez
Taller 99
Victor Pérez Vera
Sergio Montenegro

Agna Aguadé
Alejandra Ávila
Ana Lya Uriarte
Beatriz Sánchez
Concepción Balmes
Clementine Gilles
Cristián Ortúzar
Daniela Zamora
Fernanda Castillo
Francisco González-Vera
Francisco Leal
Galería VALA
Gloria Cortés
Gloria Aguayo
Javier Pinto
Juan Pablo Morgan
Justo Pastor Mellado
Loa Bascuán
Lotty Rosendfeld
Marcela Pérez
Mario Arnello
Mauricio Peralta
Matias Allende
Mónica Vicencio
Nelly Yancovic
Oscar Agüero
Pamela Navarro
Pilar Bruce
Priscilla Santelices
Roberto Durán
Sandra Santander
Soledad Bianchi
Tamara Lazo
Tania Salazar
Tessa Aguadé
Varinia Brodsky

4 PREMIOS NACIONALES

JOSÉ BALMES
GRACIA BARRIOS
ROSER BRU
GUILLERMO NÚÑEZ

Museo Nacional de Bellas Artes



Santiago-Chile

ÍNDICE

CARTAS PRESENTACIÓN

- Presidenta de la República
Ministro Presidente CNCA
Director de Bibliotecas Archivos y Museos
Director Museo Nacional de Bellas Artes

TEXTOS

- Inés Ortega-Márquez I Curadora**
4 Premios Nacionales. Ejes Curatoriales

Marcelo Aravena Peralta I Productor

La Interminable Travesía

SECCIONES

JOSÉ BALMES

- Gaspar Galaz**
El legado artístico de Balmes

BIOGRAFÍA

Recopilación de Milencka Vidal

OBRAS

Catálogo de obras exhibidas

GUÍA CURATORIAL

Inés Ortega-Márquez

GRACIA BARRIOS

- Federico Galende**
Texturas oníricas del paisaje humano

BIOGRAFÍA

Recopilación de Milencka Vidal

OBRAS

Catálogo de obras exhibidas

GUÍA CURATORIAL

Inés Ortega-Márquez

ROSER BRU

Adriana Valdés 136

Roser Bru: La otra Radicalidad

BIOGRAFÍA

Recopilación de Milencka Vidal 147

OBRAS

Catálogo de obras exhibidas 153

GUÍA CURATORIAL

Inés Ortega-Márquez

GUILLERMO NÚÑEZ

Manuel Antonio Aguirre 184

La oración de todos los días

BIOGRAFÍA

Recopilación de Milencka Vidal 193

OBRAS

Catálogo de obras exhibidas 199

GUÍA CURATORIAL

Inés Ortega-Márquez

ROTONDA CONFLUENCIAS

TEXTOS EN INGLÉS 234

English Texts

LA MUESTRA EN FOTOGRAFÍAS

The Exhibition 289



MICHELLE BACHELET

PRESIDENTA DE LA REPÚBLICA

BALMES, BARRIOS, BRU, NÚÑEZ: CUATRO MIRADAS, CUATRO PUERTAS DE ENTRADA A CHILE

Es un honor para esta Presidenta de la República acompañar el catálogo de la exposición “4 Premios Nacionales” en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Reunir en un mismo espacio a José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru y Guillermo Núñez, no sólo es una tremenda oportunidad para que miles de chilenas y chilenos se acerquen a obras fundamentales del arte chileno, sino una ocasión de fiesta y alegría. Pocas veces podemos contemplar, en una sola visita, la riqueza, la potencia, la diversidad de la creación que personas como Balmes, Barrios, Bru y Núñez han regalado, con generosidad inmensa, a Chile y a su gente.

Cuando me correspondió, en agosto de 2016, despedir a José Balmes en el que sería su viaje final –él, que tanto viajó voluntaria e involuntariamente–, dije que los procesos sociales no sólo son acompañados por la inmensa variedad de la creación humana, sino que se nutren de ella y se buscan en ella. Y que así, gracias a ese diálogo constante, el Chile de hoy existe en parte también gracias a la imaginación y a la obra de sus pintores, de sus poetas, de sus cantores.

Creo que eso es válido no sólo para Balmes, sino para cada uno de estos inmensos artistas.

Cada uno en su registro, cada uno con sus preocupaciones, cada uno con su gesto inconfundible, se nutrieron de su época: las luchas de liberación, la reforma universitaria, la Unidad Popular en Chile, pero también los humildes objetos cotidianos, la historia

invisible de cada día. Todo aquello fue plasmado en sus lienzos, en sus dibujos, en sus grabados, y devolvieron a nuestro pueblo y al mundo un arte urgente y, al mismo tiempo, perenne y universal.

No es casual, además, que se reencuentren, todos ellos, en este recinto del Museo Nacional de Bellas Artes. Los cuatro se formaron en este mismo edificio, cuando el actual Museo de Arte Contemporáneo era la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y cuando el Parque Forestal era el polo de atracción de artistas e intelectuales de la talla de Luis Oyarzún, Enrique Lihn, Juan Gómez Millas o Nicanor Parra.

Años después, en circunstancias muy difíciles para Chile, los cuatro trabajaron y crearon sin descanso para que en esta patria nuestra volvieran a reinar la libertad, la justicia y la democracia. Hoy, esta exposición nos permite reencontrar esa mirada que dieron sobre nuestra tierra y su gente en años muy importantes de su historia, y nos permite entrar a esa patria que ellos imaginaron y plasmaron en su obra por cuatro puertas que, aunque se parecen, son únicas e irrepetibles.

No seré yo quien se detenga en lo que hace de estas obras verdaderas cimas del arte chileno de ayer y de hoy, porque para ello otros, más calificados y más elocuentes, las han estudiado por años. Pero quisiera decir que sin José Balmes, sin Gracia Barrios, sin Roser Bru y sin Guillermo Núñez, Chile sería un país más gris, más triste, ciertamente menos solidario e infinitamente menos bello.

MICHELLE BACHELET JERIA
PRESIDENTA DE LA REPÚBLICA

ERNESTO OTTONE

MINISTRO PRESIDENTE DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES

La trayectoria de estas cuatro figuras fundantes del arte contemporáneo en Chile está cruzada por el firme compromiso con la contingencia histórica de nuestro país. En cada una de sus vidas, podemos encontrar un hilo conductor en base a una conciencia social inquebrantable, que permeó sus destinos artísticos, haciendo de cada obra un himno a la resistencia contra la represión y la lucha por los derechos humanos.

Ese compromiso político desde el arte, sumado a la cercanía generacional, es lo que configura la confluencia del camino de estos cuatro grandes artistas. A lo largo de su biografía compartieron no sólo múltiples proyectos, sino también militancia, familia y amistad. La guerra civil española, que determinó el exilio de José Balmes y Roser Bru a Chile en el mítico Winnipeg; la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y la conformación del grupo Signo, con Gracia Barrios; la violenta ruptura marcada por la dictadura y la tortura en el caso de Guillermo Núñez y el exilio en Francia; son sólo algunos de los tantos hitos que conforman la red de significados que se entrelazan dando forma a la muestra "4 Premios Nacionales".

Esta es una muestra inédita en Chile. Reúne por primera vez en un mismo espacio y bajo una narrativa compartida, lo más icónico de estos autores, quienes ocupan un lugar imprescindible en la comprensión del desarrollo de las artes visuales en Chile. En este sentido, además del tremendo valor simbólico contenido en sus biografías -elemento clave para comprender la historia política del siglo XX en Chile- esta exposición promete ser también una instancia para asomarnos a un conjunto de obras rupturistas, que inscritas explícitamente en el movimiento Informalista, transformaron la escena artística nacional.

Se trata de un tremendo acierto curatorial, que con agudeza decide unir la biografía y la obra de estos pintores, que contribuyeron a mantener viva la esperanza con su testimonio y la potencia expresiva de su arte, influyendo hasta el día de hoy tanto en la cultura como el devenir artístico chileno.

Por toda la trascendencia y relevancia histórica de estos artistas, destacamos la decisión de generar actividades de mediación para dar a conocer a nuestros estudiantes el trascendente rol de estos cuatro Premios Nacionales y su aporte e influencia en el escenario artístico chileno de la segunda mitad del siglo XX.

Quisiera terminar haciendo un especial agradecimiento a los gestores de esta exposición y al Museo Nacional de Bellas Artes; exilio, represión, censura y violencia, pero también solidaridad, poesía y el amor por un territorio y su pueblo, son los elementos que se trenzan en esta trama que reconoce en estos creadores un lugar imprescindible en la comprensión del desarrollo de las artes visuales en Chile.

ERNESTO OTTONE RAMÍREZ
MINISTRO PRESIDENTE DEL CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES

ANGEL CABEZA MONTEIRA

DIRECTOR DE BIBLIOTECAS ARCHIVOS Y MUSEOS

Los artistas que nos convocan a través de la muestra 4 Premios Nacionales han realizado un aporte fundamental al desarrollo de las artes visuales en Chile. Su obra y testimonio están ligados a una serie de momentos históricos que marcaron sus vidas, tanto en nuestro país como en Europa. El arribo a nuestra nación de Roser Bru y José Balmes debido a la Guerra Civil española; el paso de todos por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile; su compromiso con el gobierno de la Unidad Popular y luego su disidencia ante la dictadura, los llevó por una senda que los hizo coincidir en múltiples ocasiones, generando lazos inquebrantables hasta el día de hoy. Balmes, Barrios, Bru y Núñez han sido inmigrantes no por elección, han sufrido el exilio; resistieron la represión y en el caso de Guillermo Núñez la tortura. Estas cuatro figuras han entregado un valioso ejemplo de cómo conducir una vida con miras a una sociedad más libre y justa, sin resquemores, con sabiduría; redefiniéndose pacíficamente desde el acto creativo.

Con diferencias estilísticas y temáticas encontraron en la expresión gestual una nueva forma para dar cuenta de la realidad, rompiendo con sus antecesores y dando un paso adelante hacia la vanguardia. Su aporte no solo radica en su lenguaje y propuesta individual, sino que trasciende esta esfera para establecerse en lo colectivo. Es así como, entre otras iniciativas, formaron conglomerados artísticos. Todos participaron en el Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP) en 1947. Balmes y Barrios crearon el Grupo Signo en 1962. Núñez y Balmes colaboraron activamente en la feria “El pueblo tiene arte con Allende”. En tanto que Roser Bru trabajó en el Taller 99 desde 1957. Todos tuvieron una injerencia significativa en la reforma universitaria de 1968 y en diversas etapas ejercieron la docencia multiplicando su legado.

Con la llegada de la democracia, los cuatro recibieron el Premio Nacional de Artes Plásticas en diferentes años, merecido tributo de un país que bien ha sabido reconocer su legado para las futuras generaciones.

Son estos los elementos que se conjugan en la presente exhibición, que por primera vez nos revela su producción bajo un mismo hilo conductor en este importante centro de exhibición, reuniendo más de 200 obras, provenientes de colecciones privadas y públicas, entre las que se cuentan, las pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

Esta muestra es un debido homenaje a estos cuatro creadores y un gesto necesario para acercar su legado a la ciudadanía a nuestra cultura y patrimonio, así como a la construcción de la memoria de Chile.

ÁNGEL CABEZA MONTEIRA
DIRECTOR DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS
VICEPRESIDENTE EJECUTIVO DEL CONSEJO
DE MONUMENTOS NACIONALES

ROBERTO FARRIOL

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

UN ARTE PARA NO OLVIDAR

Nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido, señala Walter Benjamin. Por ello, reunir artistas de la envergadura de José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru y Guillermo Núñez en una sola exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes con 4 Premios Nacionales, es un acontecimiento y una oportunidad para rememorar la labor de estos creadores que a través de su obra han sido testigos de relevantes momentos de nuestro país y para subrayar la importancia de su declarado compromiso como artistas en la trama social.

A través de sus obras, nunca antes reunidas en una sola exposición bajo un mismo guión museográfico, se unen y cruzan las configuraciones culturales colectivas con sus memorias individuales, mediante obras en permanente subversión y crítica de los lenguajes del arte.

Un arte para no olvidar. Porque no fueron indiferentes a la historia. Es así como este conjunto de obras, realizadas entre los sesenta a ochenta fundamentalmente, están centradas en las profundas experiencias que los marcaron en sus vidas. Son formas radicales de expresión, de textualidades y gestualidades, originadas desde sus vivencias.

Las grandes estructuras narrativas del pensamiento artístico del siglo XX, acompañaron a estos artistas en sus discursos; mensajes y compromisos desde un plano estético con el lenguaje, y desde el plano ético con la historia y sus procesos. Saliendo al encuentro del ciudadano común como extensión del cuerpo de la historia. Ejemplos válidos hasta el día de hoy, referentes para las actuales generaciones de artistas.

Un arte para no olvidar. Porque no fueron ajenos al dolor de otros. Cada autor asumió una postura crítica y un compromiso, respondiendo con propuestas artísticas y lenguajes consecuentes con el estatuto de la historia. La que se construye en un antes y un después del Golpe de Estado de 1973.

Enfrentando pérdidas y devenires de su existencia, manifiestan una explícita rebelión del lenguaje y el signo pictórico, recuperando “el aquí y el ahora” de la dimensión ética de la historia, contextualizando el espacio del arte.

No resulta fácil intentar imaginar todo el vasto universo de imágenes y signos presentes de los dolores del siglo XX.

Un arte para no olvidar. Porque no dejaron de soñar un mundo mejor. Inmersos en las tensiones sociales de esas décadas, lograron construir y cultivar perdurables lazos de amistad y afectos. Por ello el Museo Nacional de Bellas Artes, a través de sus obras, busca resaltar esta polifonía de voces de esperanza, más allá de las marcas que dejaron los exilios y las migraciones que sufrieron. Y si hablamos de generosidad, habría que agregar la formación recibida de maestros en común, entre ellos Pablo Burchard y su silencioso e intimista uso del color. Su mirada, tal vez, les permitió comprender, como la mayoría de las veces, que el querer vivir tiene mucho más de evanescente que de real.

Finalmente, en nombre del Museo Nacional de Bellas Artes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (Dibam), quisiera hacer presente mi agradecimiento a quienes hicieron realidad este anhelo.

A los artistas y familia que facilitaron sus obras para esta exposición; a los veinte coleccionistas con su beneficiosa función para el mundo del arte; a las instituciones que se han sumado a este proyecto: el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y la Pinacoteca de la Universidad de Concepción; al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes por su aporte; a la Fundación de Bellas Artes; por cierto, agradecer y destacar la labor de Inés Ortega-Márquez como curadora, felicitaciones por el excelente resultado compartido con el productor Marcelo Aravena.

Muy particularmente, agradecer a todos quienes conforman el equipo del Museo Nacional de Bellas Artes, quienes impulsamos un andar por la historia del arte, intentando tejer una ecología del espíritu de una época, que aún sigue con nosotros.

ROBERTO FARRIOL GISPERT

DIRECTOR

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

INÉS ORTEGA-MÁRQUEZ

CURADORA

"4 PREMIOS NACIONALES". EJES CURATORIALES

Introducción

Frente al desafío curatorial de una muestra de cuatro grandes artistas, cuatro premios nacionales, en un mismo espacio, había que tomar decisiones, muchas decisiones. Definir una línea curatorial, que mediante conceptos y razonamientos, ordene unas obras y unas trayectorias que nos permitan comprender y asumir contextos, relaciones, técnicas y discursos.

Poner por primera vez a cuatro premios nacionales en una misma exposición, señalando puntos de encuentro a la vez que la singularidad de cada propuesta artística, nos muestra la creación no solamente como algo individual, sino que también en la perspectiva de un diálogo, de un intercambio, de influencias cruzadas y de compromisos mútuos.

El contexto

Los 4 premios nacionales –Balmes, Barrios, Bru y Núñez- fueron importantes activistas en el planteamiento de nuevas posiciones estéticas que abrieron el camino al modernismo, y son considerados fundadores del arte contemporáneo chileno.

Sus inquietudes no solo abarcaron el campo de la plástica, sus propuestas estéticas transformadoras fueron acompañadas de un compromiso intenso con la contingencia política, con los momentos históricos potentes en la región latinoamericana y en el mundo: Guerra de Vietnam (1955-1975), Revolución cubana (1959), Invasión de Santo Domingo por los EE UU (1965), muerte del Che Guevara (1967), Revolución del Mayo francés (1968), Reforma Universitaria de 1968 en Chile, Gobierno de Allende (1970-1973), Golpe de Estado de Pinochet el 11 de Septiembre

de 1973, actividad solidaria en el extranjero y posterior retorno y obras de denuncia.

Nuestros 4 Premios Nacionales absorben el contexto político y social, inscribiendo su obra en la denuncia y en una crítica ácida y realista de la condición humana y sus expresiones de violencia, guerra, injusticia. A menudo protagonistas de una toma de posición y respuesta inmediata a los hechos, de la obra urgente

Balmes sufrió dos exilios: al salir de España con motivo de la guerra civil en 1939, y al partir de Chile después del 73 acompañado de Gracia Barrios y su familia. Guillermo Núñez padeció los terribles apremios físicos de la dictadura y el posterior exilio. Roser Bru vivió la dictadura en actividad de resistencia desde dentro del país.



ROSER BRU y GUILLERMO NÚÑEZ. MNBA. Inauguración 4 Premios Nacionales
25 de Abril 2017. | Fotografía Roberto Urzúa

Origen identitario. Conexiones.

El trayecto de vida de los 4 artistas contiene un diálogo potente, lleno de conexiones y cruces. Su aporte a las artes chilenas del siglo XX y a la restructuración de la enseñanza en la Reforma de 1968 ha sido fundamental.

Ellos pertenecen a la generación de los 50 y vivieron la antigua democracia. Los cuatro fueron discípulos de Pablo Burchard –profesor de pintura y paisajismo en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile- si bien en períodos distintos: primero fue Roser Bru desde que llegó de España en 1939, Balmes y Gracia Barrios iniciaron en 1944. Núñez entra a partir de 1949. El maestro Burchard –muy querido por todos ellos y que en un tiempo “no iba a clase casi nunca” –como me confió Guillermo Núñez tiempo atrás- les enseñó a desentrañar en la pintura lo esencial de lo accesorio para un resultado de poesía y excelencia técnica. Estuvo alejado él mismo de las influencias de los escenarios artísticos europeos y se mantuvo en un plano clásico y particular de contemplación y profunda relación con la naturaleza, objetivando lo que le rodeaba, lo cotidiano, desarrollando el tema mínimo. Ese impulso casi espiritual de la impronta burchardiana y el trabajo matérico a través del cual construye sus obras es recogido pocos años después por sus alumnos. En su pintura, Burchard usa los pigmentos para formar la mancha que deviene en forma y texturas, en tema. Él es el maestro, a partir del cual construyen su propia identidad artística.

A final de los años cuarenta, el Parque Forestal era donde los estudiantes, profesores y amigos de la universidad se reunían y dialogaban, discutían, intercambiaban opiniones. No solo era el pulmón de Santiago, sino que también su alma creativa e intelectual. José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru y Guillermo Núñez

se encontraban incluidos en ese entorno. Así como Luís Oyarzún, Juan Gómez Millas, Nicanor Parra, Gregorio de la Fuente, Gustavo Poblete, Juan Egeneau... Y tantos otros. Un diálogo entre el recién creado GEP (1947) –grupo de estudiantes plásticos que removió el terreno de la enseñanza y constituye una importante plataforma que pretende definir los nuevos límites de la plástica chilena y de hecho marca las tendencias en los 60–70- y el grupo de literatos conformado por poetas y escritores deseosos de dejar atrás el localismo reinante, a través del acercamiento y la lectura de sus contemporáneos americanos y europeos. Entre ellos, Lafourcade, Jorge Edwards, Enrique Lihn, Jose Donoso. La llamada Generación del 50.

Así, al tiempo que en Estados Unidos se desarrollaba el expresionismo abstracto a través del gesto con Motherwell, De Kooning y el mismo chileno Roberto Matta -a finales de los años 40 y en los 50-, ellos luchaban contra la Academia.

A finales de los 50 miraron hacia el Informalismo español –un movimiento que abarca todas las tendencias abstractas y gestuales y del que Tàpies es el primer representante- y siguieron los pasos del informalismo matérico. Reciben la influencia del Grupo El Paso – representado por Canogar, Luis Millares, Saura y otros- que consolida su posicionamiento entre la vanguardia abstracta parisina y el expresionismo abstracto norteamericano. En 1961 Balmes crea el Grupo Signo con Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati, propugnando la ruptura con el postimpresionismo y la pintura de caballete e incorporando la materia y el collage a través del informalismo. Representan su compromiso con la contingencia social a través de la incorporación de texturas y elementos diversos aplicados a mano, con bro-

cha o trapos, y del uso de recortes de diario y distintos collages. Por su parte Núñez, hace suyas algunas técnicas informalistas, como las mezclas para crear texturas y el gesto en la mancha. Pasa por cierta caricatura con el POP descubierto en Nueva York, y con el Golpe del 73, sus imágenes amables devienen más monstruosas y su lenguaje también más agresivo y evidente.

Roser Bru trabajó la figuración humana, centrándose en la realidad cotidiana y la social y política contemporánea. Así como grandes temas en torno a la mujer, citas históricas, y la Memoria.

La Exposición

La exposición 4 Premios Nacionales aborda la obra de cada uno desde una mirada individualizada sobre su producción, respetando las características propias, pero siempre estructurada en un mismo relato histórico que se analiza en dos períodos:



GRUPO SIGNO Alberto Pérez, Gracia Barrios, José Balmes y Eduardo Martínez Bonati
Fotografía Sergio Berthoud. ca.1960.
(Imagen gentileza de Concepción Balmes).

Años 60 hasta el quiebre del 73

Exilio y Resistencia tras el Golpe de Estado

El primer periodo abarca una etapa de revolución pictórica en Chile con la irrupción del Informalismo, que arranca de la crítica y el rompimiento con las tradiciones de la Academia en los albores de los años 60. Se produce una supresión de la figura y la visibilidad se construye desde el gesto, la mancha o la introducción de elementos matéricos como el barro, yeso, la pasta, el cemento. Es una pintura en permanente proceso y reflexión y a mediados de la década –con el post informalismo- incorpora nuevos elementos, como la fotografía extraída de los medios de comunicación o los recortes de textos impresos, en una integración de la realidad y del contexto socio-político.

El segundo período –Exilio y Resistencia- da cuerpo al siguiente acento de la muestra. Balmes, Barrios y Núñez trasladan su producción fuera del país, concretamente a París, mientras su escenario pictórico es totalmente ocupado por la contingencia política que llevan consigo. Se extiende para Balmes y Gracia Barrios de 1974 a 1986, Para Núñez de 1975 a 1987 y para Roser Bru –que no sale del país- esos mismos años constituyen un duro período de resistencia. Las obras de los 4 Premios Nacionales son efectuadas en este tiempo con un marcado interés y preocupación esencialmente en Chile, y su pintura refleja en imágenes figurativas o en metáforas abstractas la situación de represión, de lucha, de resistencia que impera en el país, más allá del retorno.

Si bien la línea curatorial sugiere un cierto ordenamiento cronológico, las obras se presentan en determinados agrupamientos que responden a hitos artísticos o históricos en el período de re-

ferencia. El diálogo entre los 4 artistas es patente y se manifiesta en las distintas salas, tanto a nivel pictórico como conceptual. La línea que los une es la expresión política. Ninguna otra muestra sobre ellos ha tenido el valor de una retrospectiva como ésta, que recorre los hitos más significativos a través de obras muy pocas veces o nunca vistas juntas. Respecto al tamaño de la muestra, también es excepcional: Juntos, los 4 reúnen aquí 236 obras. Todas y cada una de ellas son relevantes, y todas y cada una han sido especialmente seleccionadas para justificar y sostener el guion curatorial. En el recorrido, es importante apreciar aquellas donde se produce un cambio de lenguaje o el perfeccionamiento de una técnica, o las que trasladan una emoción particular respecto de un estilo pictórico o de un hito histórico-real.

La interacción y el diálogo entre las obras de los 4 autores permite relevar y reafirmarnos en algunas premisas:

La primera reafirmación ha sido la evidencia visual de la pertenencia de los 4 al movimiento informalista de inicios de los años 60, que nos llega a través de ellos mismos. En la rotonda de las confluencias en el espacio expositivo Sala Sur, se exhibe el estado de su pintura a finales de los años 50, en torno a una obra de su maestro Burchard –profesor en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, quien fuera el primer Premio Nacional de Artes en 1944-.

A partir de ahí, los 4 sintieron un ánimo de revisión, extendiendo una mirada al exterior y a lo que estaba pasando en Europa con el informalismo y en Estados Unidos con el expresionismo abstracto. Sus telas empezaron a reflejar un cambio de lenguaje y fueron tomadas por el gesto, la mancha, y más tarde por las téc-



JOSÉ BALMES | Dibujo realizado para la Curadora en su casa de Sevilla. España, Exposición Universal 1992 | Fotografía Roberto Urzúa 2017.

nicas del collage objetual y de elementos reales, y por la materia -esa mezcla de tierras, cemento y otros elementos con la que engrosaron y dieron relieve al paisaje de la contingencia-. Ello es patente no solamente en el diálogo de sus propias obras presentadas en cada sección individual de la muestra, sino también en el diálogo mayor que se pone de manifiesto de sala en sala, en las que encontramos en cada artista los principios esenciales que los unen, a pesar de los distintos tratamientos e interpretaciones con que cada uno logra un sello personal.

La segunda reafirmación se refiere a la lealtad y fidelidad que los 4 mantuvieron hacia sus ideales de un Chile mejor y hacia el des-

cubrimiento de un hombre nuevo. Los problemas socio-políticos y los conflictos bélicos de la segunda mitad del siglo XX también se tomaron sus telas, y ellos han sido portavoces y narradores de una contingencia universal, acentuándose su denuncia a partir del Golpe de Estado de 1973 en Chile, que produjo un quiebre-pais en todos los sentidos, y que, entre otros estancamientos y retrocesos, paró la reforma de la enseñanza y el desarrollo del arte contemporáneo.

La pérdida del maestro Balmes en el transcurso de la preparación de esta muestra, hace que también tenga un sentido de homenaje. El pasado 30 de septiembre, en los funerales de estado en este mismo Museo Nacional de Bellas Artes, la Presidenta Bachelet nos emocionó con un sentido discurso construido sobre las bases del reconocimiento y del afecto por quien –dijo- había sido un hombre generoso y un artista fundamental. Y se preguntó con Neruda:

“...Por cuánto tiempo muere el hombre?
...Qué quiere decir <para siempre>”

Yo, humildemente, quiero ofrecer una reflexión como respuesta: Esta exposición rescata un período artístico histórico, muy desconocido por gran parte de los chilenos, que ha incidido y dejado un importante legado en el arte chileno. Los acontecimientos sociales y políticos que acaecían en el mundo en los años 60 y los tempranos 70, el largo período de exilio y resistencia hasta finales de los 80 durante el cual ellos 4 mantuvieron contacto permanente con las vanguardias europeas, tuvieron eco en quienes más tarde tendrían el reconocimiento del país en democracia, con la nominación de Premios Nacionales de las Artes. Y hoy, su obra sigue vigente.



GRACIA BARRIOS 1961 | Fotografía Sergio Berthoud.
La pintura a su espalda, se exhibe en 4 PREMIOS NACIONALES
(pag.117 de este libro): Presencia 1961.
(Imagen gentileza de Concepción Balmes Barrios).



JOSÉ BALMES y GRACIA BARRIOS. París ca 1976. | © Fotografía su autor
(Imagen gentileza de Concepción Balmes Barrios).

Tiene por tanto un sentido que trasciende lo local, y que reposiciona el arte chileno dentro y fuera de nuestras fronteras. La memoria es frágil, por ello yo doy hoy las gracias a los investigadores y curadores que nos mostraron antes, por separado, a estos cuatro inmensos y fundamentales, y a los que lo seguirán haciendo después de hoy. Porque el hombre no muere, pervive a través de su creación, y “siempre” empieza aquí, hoy.

Pero en esta muestra y en la potente obra de estos cuatro artistas hay algo más, y hay que descubrir esa perspectiva. Y los invito. Esta exposición hay que verla y recorrerla desde la emoción y los sentimientos. Para los que no tendrán la oportunidad de visitarla, y para los que habiéndolo hecho quieran guardar memoria de la curatoría y sus claves, este libro contiene una detallada guía curatorial en la sección de cada artista, que antecede las imágenes de todas las obras exhibidas, y un gráfico que las ubica en la sala.

Debo terminar mencionando y entregando mi agradecimiento a los ensayistas que analizan en este libro, con expertise y profundo conocimiento, la obra de los 4 Premios Nacionales, a los artistas y coleccionistas que generosamente me permitieron investigar y seleccionar la obra en sus casas y talleres, a mi equipo por su eficiencia y dedicación, al MNBA, a la Fundación de Bellas Artes, al CNCA por su visión de proyecto estratégico, apoyo constante y auspicio, a la Presidenta de la República por su aliento y apoyo fundamental, a través del aporte de su texto a este libro y por su presencia y sus palabras en la inauguración de la muestra, que fijaron para la historia la importancia artística y social de los 4 Premios Nacionales.

INÉS ORTEGA-MÁRQUEZ
CURADORA



GUILLERMO NÚÑEZ | Dibujo realizado para la Curadora en su taller, durante su investigación para esta exposición. Santiago, 2016.
Fotografía Roberto Urzúa 2017.

Reseña:

Inés Ortega - Márquez es curadora independiente española. Estudió Psicología en la Universidad París VII y Máster en Gestión cultural en la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.

Desarrolla su trabajo a nivel nacional e internacional en las áreas de curatoría y de producción, en Estados Unidos, Latinoamérica y Europa.

Uno de sus proyectos más emblemáticos, de participación y repercusión internacional, ha sido la exposición <Matta, Centenario 11.11.11> en el Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, homenaje de Chile a su artista más universal, el surrealista Roberto Matta.

Entre otras instituciones, ha realizado curatorías para el Instituto Cervantes en Estados Unidos, Brasil y España, para la Galería Nationale d'Arte Moderna (GNAM) en Italia, para la Fundación Gonzalo Rojas y el Ministerio de Cultura (CNCA) en Chile y México. Durante 2015 presenta en MNBA “Cruces Líquidos” con el artista Juan Castillo y otros, y en el CC Matta -Buenos Aires- “Matta, este lado del mundo”, inaugurada por la presidenta Michelle Bachelet. En junio 2016, “Make Art not Money” con el artista italiano Pablo Echaurren y en paralelo, en el MAC, “Iconoclast II”, seguido de la participación en la Bienal Siart-La Paz. En 2017, además de la exposición 4 Premios Nacionales en el MNBA, inaugurará en junio en La Habana “La mística del cuerpo” y en octubre “Matta 15” en el CC El Tranque-Lo Barnechea, Santiago. Es desde 2013 la curadora del proyecto de transformación en centro cultural de la Casa Gonzalo Rojas, Chillán.

Ha escrito artículos y ensayos para distintas publicaciones y es editora independiente de tres libros-catálogos.

MARCELO ARAVENA

PRODUCTOR EJECUTIVO

LA INTERMINABLE TRAVESÍA

Al comenzar este proyecto en el Museo de Bellas Artes se me preguntó: ¿Qué tienen en común estos cuatro Premios Nacionales?, entonces me di cuenta que estaba bastante involucrado trabajando hace varios años y muy adentro de su obra y con ellos mismos, como para lograr objetivar razones. La pregunta fue: dos de ellos cruzaron junto a sus familias por los Pirineos y en un campo de refugiados en Francia les propusieron ir a un país del que apenas habían oído hablar. Y así es como Roser Bru y José Balmes llegan a Chile en el barco Winnipeg, gracias a las gestiones de Pablo Neruda y de Delia del Carril. Balmes nunca se cansó de repetir la importancia de la Hormiguita como gestora y alma de ese barco que le salvó la vida de 2.600 personas, entre ellos dos niños de 15 y 12 años: Bru y Balmes. Luego hay dos que se conocieron adolescentes en la Escuela de Bellas Artes, fueron novios, se casaron, tuvieron una hija, trabajaron como profesores en la misma universidad y como artistas en el mismo taller. Compartieron juntos durante más de 70 años una hermosa travesía de vida y de amor: Gracia Barrios y José Balmes.

Los cuatro se encuentran en el lugar preciso y en el momento indicado. Ellos, los cuatro, protagonizan (dentro de una generación) la ruptura con la tradición pictórica chilena del caballete, las naturalezas y el paisaje, de las marinas y los retratos. En ese proceso, que se inicia en la Academia de Bellas Artes entre los años 40 y 50, donde ellos interpelan a sus propios profesores (Pedraza, Mori y Burchard; este último fue profesor de los cuatro y el primer Premio Nacional de arte en Chile), provoca un cambio completamente revolucionario en el arte en Chile que no tiene vuelta atrás. El mérito justamente está en que, en un país de carretas, de niños descalzos, de poca luz eléctrica, de escasos

televisores en blanco y negro, ellos hacen un arte a la altura de las vanguardias de New York con Jackson Pollock y Rothko, o a la de Europa con Tàpies y Miró. Por primera vez Chile deja de tener un desfase histórico en su arte y se pone en primera línea en el contexto mundial.

Roser comienza a trabajar “la materia”; gruesas pastas, junto con otros materiales como arcilla y arena producen tres dimensiones en la tela o sobre la madera. Su destreza como grabadista la coloca en la primera línea de los que manejan esa técnica en el mundo. Aprendió de los mejores: Hayter y Antúnez.

Balmes, que desde niño está embarcado en una travesía, nunca pierde su audacia. Su inquietud por lo nuevo mueve constantemente las barreras de lo dictado. Subvierte formas y colores, los informaliza; experimenta con tierra y arena, desafía los límites del cuadro. Pero no se extravía del mundo, la urgencia de lo social es más que una obsesión, es su conciencia de que el arte influye y debe ayudar a cambiar el mundo.

Repleta de talento, Gracia Barrios es eximia en lo que sea. Dibuja, pinta con pincel y con la mano, pega, recorta, escribe versos. Las dualidades recorren su obra: rostros tiernos de niñas, miradas dolorosas de mujer. Figuras que se ocultan en el color, materiales inorgánicos que nos devuelven a la esencia de la tierra. Denuncia activa frente a la sociedad patriarcal, reivindicación histórica de la condición de mujer.

Guillermo Núñez, luego de sus viajes y su periodo “espacial”, es el primero en atreverse a visitar el Pop Art. Sospecha que el devenir humano carece de una respuesta y toma una pista falsa. Sus imágenes inéditas y sin referente son pantallazos de lucidez



JOSÉ BALMES | Fotografía Jorge Triviño
La Ruche, París, 1977.
(Imagen gentileza de Concepción Balmes Barrios).

extrema, semejantes al cosmos. Sus líneas abren la grieta del dolor, al dibujar exorciza los malos recuerdos, sana el alma atríbulada. Núñez nos dice con su obra que dentro de nosotros existe un ente liberador. Toda obra tiene un secreto que nos invita a revelar.

Todos emprenden sus viajes sobre mundos nuevos y tierras nunca visitadas en el arte. Son desde toda perspectiva originales.

Los cuatro, siempre con una visión muy colectiva, participan del Grupo de Estudiantes Plásticos. Junto a Bonati, Alberto Pérez, Gustavo Poblete, Rodolfo Opazo y otros (Eduardo Barrios revisa sus textos), son los que proponen, remueven y transforman los cimientos carcomidos del arte de siglo XIX y le dan un tiro de gracia al último bastión latinoamericano del arte moderno. Comienza con ellos a andar el arte contemporáneo.

La Unidad Popular exalta todas sus potencialidades, cada día de esos mil días, vuelcan todos sus esfuerzos para sacar el arte a la calle. La feria impulsada por Guillermo Núñez, “El pueblo tiene arte con Allende”, encuentra a un entusiasmado Balmes. La feria consistía en vender a obreros, estudiantes, campesinos y empleados obras de arte según la capacidad de cada cual. 10 pesos, 100 pesos, no importaba. Lo trascendente es que el arte es por y para el pueblo. Por iniciativa de Allende, Balmes crea el Museo de la Solidaridad. Son decenas los artistas de todo el mundo que envían sus trabajos y así forman la colección más importante del país.

Ya entrados en sus 40 años la ilusión por un mundo mejor es completa, no previeron ni se imaginaron la tormenta que se les avecinaba.

La larga noche de la dictadura fue para ellos tremenda. Balmes se refugia en embajadas (su nombre estaba en las primeras listas del régimen) y parte al exilio junto con Gracia, a quien le pesa un planeta cargado de piedras: despojarse de su casa, de su familia, de sus plantas, de su taller. Roser se recluye con una incertidumbre permanente, perturbada por la censura y lidiando contra la autocensura. La dictadura es especialmente ponzoñosa con Guillermo, quien es el más militante y tiene la valentía de hacer una exposición de protesta en los primeros años del régimen cívico-militar. Le pagaron con una moneda amarga: la detención, el apremio, la humillación y la tortura. La bestialidad de la dictadura con los artistas chilenos fue abismante, el nombre de Víctor Jara rebota una y otra vez en los retratos de Balmes y Gracia (Víctor Jara estuvo la noche anterior al golpe en el taller junto a ellos). El exilio fue cruento, cada cierto tiempo llegaban los telegramas con la dolorosa noticia de amigos desaparecidos o asesinados. Pero la función del artista es una: luchar con todas las armas que

ellos tenían, que en este caso eran brochas y pinceles contra el gran opresor de la humanidad. Núñez, Balmes y Barrios crean en el exilio "Las Brigadas Antifascistas". Roser colabora clandestinamente con todos los movimientos de la izquierda, nunca pierde contacto con Delia del Carril y como pueden apoyan a artistas en la clandestinidad. Son tiempos tristes, de sombras, de rupturas, de quiebres, de memorias fracturadas como lo plasma Gracia Barrios en sus obras de fines de los 70 "De aquí y de allá" o "En el exilio".

Vuelven luego de diez años, más duros, más comprometidos, más convencidos de su lucha. Balmes dice: "Volver a Chile es lo más importante que me pasó en la vida". La urgencia de lo social, de la que nos habla su gran amigo Gaspar Galaz, es la que marca toda una relación con sus trabajos donde la denuncia, la calle, las manifestaciones son las emociones persistentes en la tela, en el cuadro. Es Chile, su Chile, que duele y arde. Las salvajadas de la dictadura son continuas, persistentes y lidian con el desquiciamiento, como quemar con gasolina en plena calle a dos jóvenes por protestar. Ahí está la obra de Gracia Barrios "A Rodrigo Rojas". Guillermo Núñez se rehabilita de a poco, su poesía y su misticismo le ayudan a sortear los amargos recuerdos de su prisión. "Dibujar con sangre en el ojo" nos habla de esa venda que surca su visión, de la imagen del cruel torturador, de la rabia oscura del cautiverio, al tiempo que la luz se filtra, reveladora, aleja las sombras de las jaulas, se escisiona con los colores que funden una nueva materia, el comienzo de la esperanza.

Entran los cuatro a la democracia como sobrevivientes después de la guerra. No es lo primera, lo saben y no será la última, lo entienden. No pierden un día sin visitar sus talleres. Son cuatro Premios Nacionales de Arte porque jamás bajaron los brazos

ni se alejaron de su pincel. Rearman sus municiones para los tiempos que vienen, la vejez los encuentra en plena actividad. Siempre generosos con su arte, muchas obras colaboran para la causa. Ya existe un incipiente reconocimiento internacional, museos de todo el mundo adquieren sus obras de los 60, los coleccionistas y galeristas se agolpan en sus puertas. Ellos, los cuatro, siempre fueron indiferentes a los vaivenes del mercado del arte. A ellos les gusta exponer, estar con la gente, ver sus reacciones. Descreen del éxito fácil, de los mercachifles y de los diseñadores de interiores, siempre despreciaron la postura comercial, es por eso que son del todo auténticos, sin concesiones, no estuvieron pintando toda una vida al lado del pueblo para ser artistas palaciegos. Su mirada está en la calle, por y para la gente. Balmes me decía que sólo le empecinaba retribuir lo que el país le había dado el primer día en que llega a Valparaíso. "Como veníamos del campo de concentración andrajosos y sucios por la travesía del barco, la gente se sacaba los zapatos y nos los regalaba, yo tenía 12 años. ¿Se da usted cuenta? ¡Lo que le tengo que devolver a Chile!".



JOSÉ BALMES y ERNEST PIGNON | © Fotografía su autor
Brigada Internacional, Atenas.
(Imagen gentileza de Concepción Balmes Barrios).

Esta exposición se inició como proyecto hace unos dos años. Fue una misión encomendada por Pepe Balmes. "Aravena, quiero exponer en el Bellas Artes", ordenó el maestro. Entre los plazos del museo, una pulmonía en agosto del 2016 nos arrebató la posibilidad de que Pepe viera esta muestra, pero me quedo con el recuerdo y su cara de felicidad cuando el maestro supo de esta exposición. El Bellas Artes significa para estos artistas estar en su casa de siempre: aquí estudiaron, se enamoraron. Se reunían, pintaban y se organizaban. Aquí aprendieron y lucharon. Definitivamente dentro de una generación de artistas son considerablemente mayores sus puntos de encuentro que sus diferencias, ellos son los precursores del arte contemporáneo en Chile y referentes para Latinoamérica. El Bellas Artes fue su castillo, ellos ya son parte esencial de nuestra historia, luces de nuestra pequeña república, personas de quienes sólo podemos estar agradecidos y en deuda. Porque han devuelto sobradamente con sus esfuerzos y desvelos, con toda una vida dedicada al arte, lo que su país ha hecho por ellos. Los cuatro son parte sustancial y constitutiva del alma de Chile.

MARCELO ARAVENA PERALTA

PRODUCTOR EJECUTIVO

Representante de la obra de Balmes y Barrios

Director Galería Vala



4 PREMIOS NACIONALES | JOSÉ BALMES

PREMIO NACIONAL 1999







SANTO DOMINGO, MAYO DEL '65, 1965

Acrílico y collage sobre tela | 160 x 150 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 04

(Serie Santo Domingo)

GASPAR GALAZ

EL LEGADO ARTÍSTICO DE BALMES

EL LEGADO ARTÍSTICO DE BALMES

GASPAR GALAZ C.

I
A medida que avanza la historia de la pintura chilena sin José Balmes, más se agudiza el interés, ya convertido en obsesión, por entrar una y otra vez sobre los misterios de la creación artística de este chileno-catalán.

Efectivamente, el trabajo de decenios de nuestro Premio Nacional es una interrogante insoslayable para todos aquellos que quieren investigar el desarrollo, los quiebres y cortes al interior del lenguaje del cuadro.

En Chile, las primeras preguntas sobre la vitalidad del género pictórico comenzaron en torno a 1960, con la aparición del grupo Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati); y aunque a partir de ese momento, se agudizó la profundidad de la pregunta sobre el estado de la pintura, durante las décadas siguientes y hasta la actualidad, no ha dejado de plantearse el cuestionamiento de ese lenguaje.

Con Balmes se abre un espectacular momento creativo ya que veo y entiendo el trabajo de este artista como el pivote entre un mundo y otro, en torno a la pregunta por el lenguaje: es decir, el movimiento giratorio que existe entre los conceptos de “cuadro” y “pintura”. Resulta entonces, necesario dilucidar el tema de la extensión de la pintura más allá del soporte bidimensional, esto es que el cuadro no es la pintura. El cuadro como espacio regulado sin pintura parece no tener sentido, pero la pintura como gesto, como mancha, como signo, como repertorio figurativo, puede existir fuera de este. Esto Balmes lo entendió desde un comienzo y sobre todo en las últimas décadas de su existencia prolongó los más complejos procedimientos fuera del cuadro donde cajas de cartón, enormes cajas de embalaje fueron también soportes

ineludibles para el maestro. Lo que si importa entonces es, que la pintura debe tener siempre un soporte, cualquiera que éste sea.

II

En varios artistas chilenos de las últimas décadas se ve la renuncia al límite de las restricciones. Esto implica que el cuadro -como decíamos- es puesto en cuestión; la superficie del cuadro y su espacio ficticio son interrogados una y otra vez en su institucionalidad, en su historia y en su persistencia. Cuando hablamos de que la pintura se interroga, entonces nos referimos a los caminos que el pintor ha recorrido e investigado en esa fractura que se produce entre su pintura, su ideología pictórica y la superficie del cuadro para proponer entonces otro término: las cualidades del soporte.

Algunos pintores superan el concepto de territorio que emana del cuadro como espacio potencial de la pintura, y al hacerlo no sólo tornan conflictiva su actitud como artistas, sino que también abren una vez más el debate sobre el sentido del pintar o sobre el destino del género. Ir más allá del espacio-cuadro implica también problematizar la búsqueda obsesiva de la autonomía del lenguaje pictórico, tal como se planteó a comienzos del siglo XX.

III

La relación entre imagen y modelo al interior del cuadro, se va deshaciendo de manera muy rápida en la pintura de José Balmes y Alberto Pérez. El ilusionismo pictórico es puesto en crisis. De este modo Balmes y otros artistas de Signo llegan prácticamente a una abstracción matérica: a la suspensión del ícono. Muy pronto llevarán los objetos al interior de la pintura y por lo tanto, al cuadro. Otros perforan la tela, otros la queman, otros la cortan, otros desarticulan el bastidor... momentos múltiples, procesos

históricos y teóricos y muchos manifiestos artísticos demuestran una sola actitud: decadencia y renacimiento, como si este proceso formara parte integral del sistema de la pintura. Cabe preguntarse si se trata de una necesidad expresiva o de seguir profundizando en la extensión lingüística del propio sistema. En Balmes ya a comienzo de los años 70 se está proponiendo la de-territorialización de la pintura.

IV

El grupo Signo y sobre todo José Balmes, propone como primera medida eliminar la representación del mundo como sistema y suplantarla por una acción directa, con los significantes más diversos, complejos y difíciles de entender en ese momento, constitutivos de una obra. Se trabajará entonces sobre el plano de la tela o sobre soportes duros como madera, cartón, latas. La acción directa de gruesos empastes o la adherencia de esa multiplicidad de significantes, hacen de la pintura informalista una de las primeras reflexiones en torno al problema que las atañe. Tanto en la etapa informalista (1960-63), como en la post-informalista (1964 en adelante), algunos artistas como José Balmes y Alberto Pérez propusieron la articulación del discurso pictórico como un discurso crítico a las tradiciones de la academia, organizando la superficie del cuadro como una reflexión analítica de lo pictórico al suprimir la imagen representada manualmente. De esta manera, los significantes construyen la visualidad desde un gesto, una mancha, alambres, pastas de yeso, cuya densidad comienza a revelar su profundidad ontológica.

Así, la pintura informalista implica un discurso pictórico siempre en vías de producción; es decir, un permanente análisis de los medios con los que trabaja. Esto significa que la pintura se sigue pensando, se sigue activando como su fuese una instancia poética,

centrando sus discursos en una semiótica de lo pictórico o intentando independizar potencialmente la invención de la pintura como significante.

V

José Balmes dirá en aquella época: "la pintura para nosotros ya no representa, sino más bien presenta problemas puramente pictóricos, para que desde el trabajo de la pintura, podamos desarrollar nuevos caminos de investigación para fortalecer la autonomía del lenguaje".

Entre los nuevos materiales que José Balmes emplea en el momento postinformalista es la fotografía proveniente de revistas, diarios, publicidad, acompañado también de una selección rigurosa de textos impresos, provenientes de los medios de información masiva recortados y pegados sobre el soporte. Entra el artista entonces, en una nueva etapa: la contingencia, la historia, los problemas sociales y políticos en Chile y en el mundo, que son referentes claves y permanentes hasta el día de su muerte. La fotografía como lenguaje ha estado presente en una multiplicidad de obras desde los comienzos de la pintura balmeciana y ocupó un lugar significativo en el desarrollo de su obra, como sustituto de la representación, como documento testimonial o como lenguaje provocador al interior del sistema de la pintura. Para José Balmes, como decíamos, la fotografía es particularmente importante cuando su escritura gestual, matérica y gráfica ha borrado todo residuo icónico y al necesitar reponer aspectos fragmentarios de la realidad, pega la fotografía como dato, sobre el soporte, cuya información y credibilidad permiten orientar la mirada del espectador.

La doble pregunta está permanentemente presente en la obra nuestro artista: por el cuadro como sistema y por la pintura como lenguaje. En este artista, la capacidad de dibujar en direc-

to sobre el soporte convive con la vitalidad pictórica y gestual; ambas organizan y estructuran el imaginario balmeciano. Por ejemplo, *Deshechos* (1985) es una obra en técnica mixta y collage sobre tela, de gran formato. El artista pone en cuestión la regularidad del formato, porque al interrogar y modificar el manejo de los significantes, altera la propia condición de la imagen (residuos representacionales) al confrontarlos con los objetos mismos: bolsa de basura, bandera chilena, fotografías de detenidos desaparecidos. Con ello, la pintura se sale de formato y por lo tanto, esa zona del cuadro tendrá la forma de la imagen o de la cosa que constituirá el nuevo límite del territorio-cuadro. Representación y realidad, imagen y objeto consolidan en esta obra y en muchas otras las preguntas fundamentales que permanecen hasta hoy en la obra de Balmes, tensionando sistemáticamente los bordes regulares del espacio-cuadro.

VI

Su exposición de 1991, titulada "Pan Fresco", planteó una vez más la pregunta por el cuadro y la pintura. Esa muestra estuvo acompañada con montajes de obras en el suelo, donde el producto pan, estaba sistemáticamente presentado como cosa. El artista ponía como símbolo aquella imagen, aquella cosa que recorrería toda la muestra. Un pan que habla de si, como encarnación de la necesidad primera del hombre en el objeto: la de comer para existir, para sobrevivir. José Balmes habla del hombre y de la vida a través del pan. Así, la imagen directa del pan, e incluso el pan mismo, se entiende como una imagen sustitutiva y ese efecto de sustituir la imagen por otro significado convierte al pan en metáfora. Es decir, se designa un objeto, una imagen, mediante otra que se asemeja a la primera. El pan no actúa ni se representa como referente, sino como la génesis lingüística de la traslación: le da un significado traslaticio, entendido como una imagen no literal.

La metáfora que ahí se articula se asemeja a la metonimia, reactualizando un desplazamiento de significado. Incluso cuando el artista pone el pan (entendido como cosa u objeto) sobre la tela, se encuentra de tal manera intervenido y/o asistido, que logra alejarse de toda carga literaria. El pan se transforma mediante las distintas manipulaciones que efectúa el artista sobre él (pintura, yeso, spay, cordeles). Esas operaciones artísticas se transmutan en otros significados que quedan adheridos al pan, para aludir al hombre enterrado, amarrado o herido.

En la trayectoria de Balmes, su obra se presenta como un testimonio permanente de la pregunta sobre el quehacer del pintor, que no es otro que interrogar la realidad, la historia, los comportamientos del ser humano, sus rostros, sus objetos, su escritura. La obra de este artista –sean cuales fuese los significantes que ocupe (tierra, diarios, textos, objetos, ropas, acrílico o carbón, manipulados todos desde una vitalidad y manual)– desbaratan sistemáticamente todo ordenamiento o toda regulación al interior de su trabajo. En Balmes, el cuadro y la pintura, están siempre en crisis, siempre interrogados y en el límite de su precariedad.

VII

Balmes, nos muestra desde el arte su compromiso con la mirada, convertido en una conciencia escrutadora de todo aquello que se oculta, de todo aquello que se miente, que se cubre o se disfraza: la propuesta artística de Balmes, como una mirada pública, como una mirada poética, como una mirada política, que descarnadamente estará mostrando para siempre lo que fuimos y somos. Lo descarnado y delirante, lo espantoso y siniestro, pero también el amor y la pasión por la vida, se entrecruzan polémicamente en el trabajo de este artista que llegó a Chile el 5 de septiembre de 1939 en el Winipeg para realizar hasta su muerte un sistemático y obsesivo diagnóstico de la condición humana.

La mirada de José Balmes siempre estuvo concentrada en el presente. Casi no hay recuerdo ni rememoranza. Los hechos que observa son demasiado dramáticos y no puede arrinconarlos en un olvido voluntario. No puede dejar que los acontecimientos que marcan su existencia queden sin revelarse. Como bien lo dice Bernard Teyssedre: “Las cruezas 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 pasión por el hombre lo lleva a trabajar perfeccionando su mirada consiente sobre el mundo, y por eso señalo que la vocación ideológica que se transmite a través del trabajo plástico de Balmes, sea un realismo en muchos casos, o en la mayor parte de su obra, de directriz metafórica o de directriz metonímica.

Cuando hablamos de los “realismos” de Balmes, lo planteamos como el polo contrario al realismo académico, iluminado éste exclusivamente por la estética de la semejanza. Para los artistas que trabajan en el realismo, el mundo comparece ante ellos en situación de pose, como si estuviesen frente a la antigua cámara fotográfica de cajón, donde la realidad fenoménica se ve obligada a permanecer quieta; de donde se desprende que el modelo, como objeto de la pintura, deja de ser transcurso para llegar a la inmovilidad de un tiempo inexistente. Balmes registra el acontecimiento en su inmediatez y lo ofrece detenido a la mirada pública: la obra se va haciendo memoria.

VIII

Al apropiarse del contexto político y social que le ha tocado vivir, su obra se inscribe en una visión testimonial y crítica de los comportamientos humanos: la guerra, la violencia, la represión, la injusticia y la muerte son algunas de sus grandes preocupaciones.

ciones. Su finalidad no es suministrar una información explícita a propósito de un acontecimiento actual divulgado por los medios de comunicación masivo; su intención es dar cuenta de un estado de conciencia. Al abrir el espacio del arte sobre un mundo que denuncia, reorienta la reflexión del espectador y pone en tela de juicio la situación mental de indiferencia colectiva. En la articulación de su discurso testimonial hay indiscutiblemente una herencia que proviene de su período informalista de principio de la década de 1960 y que es la conservación de un repertorio amplio de significantes. La reorientación sintáctica y semántica a la que han sido sometidos éstos, constituye la base de su trabajo en los últimos 35 años de su vida. Todos estos signos le permiten diseñar estrategias retóricas cuya base de sustentación son el color y las técnicas gráficas conjugadas por el mismo verbo: el gesto. El gesto registra, recupera y reorganiza los datos que selecciona de la realidad, que los proyecta empáticamente en el soporte, no ya como datos fríos, neutros e impersonales, propios de la crónica o del arte panfletario, sino que contaminados y conmocionados.

La propuesta de Balmes es el realismo metafórico que intenta construir un mundo simbólico, a través del cual profundizar y develar lo que hay tras las apariencias. Plantea una mirada real, efectiva y consistente sobre el mundo. Efectivamente, estos son los modelos de nuestro artista: el paisaje natural, el paisaje urbano, el hombre, la mujer y, al mismo tiempo, aspectos del mundo que son tomados por el artista como material temático, como lo son entre otros la tierra, el pan, los derechos humanos, los atropellos a la dignidad del hombre y también todos aquellos acontecimientos que impactan a la conciencia humana. Desde la metáfora le da un significado universal a temáticas particulares o regionales.

IX

Definir las estrategias plásticas de Balmes, es hablar de la interrelación que se produce al interior de su pintura entre materiales diversos: la presencia física del carbón, lo que con él escribe la tierra, y elementos tomados del mundo cotidiano y los propios de la pintura.

El dibujo es la herramienta que sustenta toda la gestualidad y espontaneidad del trazo pictórico y gráfico dentro del soporte. La relación con el dibujo es intensa, tanto así que a lo largo de su vida, llenó las páginas de cientos de croqueras de todos los formatos, como también cientos de dibujos-proyectos en servilletas, papeles cualquiera, cartones o las propias murallas del taller. Dibujar siempre. Es decir, caminar dibujando, conversar dibujando, o las horas y horas que en el taller dedicaba al dibujo, a través del cual fijaba lo que le transmitía su imaginación.

Balmes era rápido en el dibujo –ya lo sabemos- que lo entendía como un paso permanentemente presente antes de involucrarse en las obras de grandes formatos y grandes complicaciones. La mayor parte de las temáticas y estrategias técnicas de sus trabajos comenzaron en las croqueras, sin embargo, cuando llegaba al proceso de atacar la obra definitiva, comenzaba a perderse por otros laberintos, otros dictados de la imaginación, hasta inventar otra obra, derivada de los primeros apuntes. Dibujar siempre. De tal manera que, una vez arriba de la escalera, cuando trabajaba en sus enormes formatos, lo primero que portaba en su mano era un gran carbón, con los cuales trazaba las direcciones, los signos fundamentales de la obra y que, en muchos casos, se convirtieron en dibujos sobre tela, en dibujo sobre cartón, eliminando sistemáticamente, el color; la gráfica, en todas sus estrategias, se apoderaba del cuadro.

X

En otras obras, pintura y dibujo se entrecruzan, se funden y se separan el uno del otro; se torna trabajo de cirujano que separa órganos, músculos y huesos para poder verificar la diferencia de cada uno, sin eliminar la congruencia del todo. Las croqueras se acumularon en su taller, la imaginación se volcó a las croqueras, quedando como testimonio de la emoción y de la creatividad directa, para quedar fijadas como un estado de la memoria. Esas croqueras, con miles de bocetos, son lo que tal vez Balmes memorizó, de tal manera que no fueron nunca más consultadas o remiradas, por tanto: dibuja como pinta, directo, sin boceto previo; la inmediatez de la reflexión y la emoción sin separarse. Mano-carbón, mano-acarbonada, mano-enterrada, que le sirvieron para frotar la palma de su mano sobre la superficie del soporte. Estas manos son vigiladas desde una necesidad de sentido, desde una instancia programática, la cual acotará el campo de juego.

La mano de Balmes al dibujar delimita, le pone medidas al color, otras veces el dibujo atraviesa superponiéndose al color, pero también cuando la mano deja al carbón, independizándose de él, Balmes desdibuja con la mano libre, borroneando sobre el soporte, manoseando el carbón que se corre y sede sus lineamientos, para convertirse también en mancha negra, gris o casi blanca.

Pero, muy pronto, volverá la mano-carbón a recorrer ciertas partes, ciertas zonas, para reiterar un gesto perdido. Aparecerá también el texto, el texto a carbón, la escritura mínima, interrumpida, que sin embargo no mina, configurando un tiempo mediante un nombre circunscrito en la historia.

Hablábamos de la inclusión del papel de diario, de tierra, de pequeñas piedras, de textos impresos, de trozos de herramienta,

la escoba del taller, de cuerdas, de guantes, cartones, fonolas, tarros, la bandera nacional, del zapato viejo, de la tierra como materia prima. Sus trabajos de arte sufren importantes tracciones en su apariencia debido a las modificaciones a que son sometidas por Balmes pero sin eliminar su origen objetual, se compenetran de tal modo con el óleo, el acrílico, el esmalte y los diversos materiales de la pintura, que terminan por configurar un todo perfectamente unitario, que nos habla desde un soporte-tela o cualquier otro, sobre lo que es la pintura, sobre lo que es el trabajo del arte, sobre el quehacer plástico que involucra, no sólo intelecto y mano, sino toda una acción corporal que lleva una impronta corpóreo-pictórica cargada de significancia gracias a la metáfora.

XI

El soporte será la instancia donde se desarrolle la puesta en escena, donde se desenvolverá lo que la pintura dice, lo que narra o simplemente muestra, como catastro, como registro, como historia, como documento. Esto producirá la resistencia suficiente para "soportar" todo lo que el artista inserta de la realidad, de lo que sus ojos escrutantes captan y registran.

En Balmes lo que vemos es pintura, trabajo del arte, puro quehacer plástico, suelto y espontáneo, pero de larga elaboración mental y de larga capacidad de análisis: la delimitación del borde y su anulación, el dibujo y el desdibujo, la mancha de la pintura y el borrón, el achurado como gráfica-pictórica, el límite y el desborde.

En el año 1989, para celebrar los 50 años de la llegada del Winnipeg, el maestro realizó una exposición que llamó "Entierra". Fue una muestra que testimonió un enraizarse; aquí la metáfora es la tierra, la cual actúa como significante de dos puntos claves que

son: la tierra como vehículo de la pintura, la tierra que se presenta como pintura y la tierra que nos habla de echar raíces en algún lugar de la geografía, entendiendo así un territorio al fin propio. Esa desarticulación de la metodología paisajista, en la que comparece el objeto o modelo de esa práctica: la tierra, la cual es tomada por primatierra, por su gesto barrido, explicitando como nunca sus diversos sistemas de producción en los cuales participan, escobas, grandes brochas prolongadas con grandes mangos, su propias manos, las ruedas de un juguete, trapos y esponjas.

José Balmes articula un discurso visual extraordinariamente abierto y connotativo. Reedita el concepto de montaje al adosar en esa tierra que se pone como pintura, múltiples objetos: la incorporación de fragmentos de la realidad, de materiales que no han sido elaborados por el artista, pero que hablan del entorno del taller y todo aquello que él ha recuperado del mundo en torno.

XI

En esas obras las partes que señalaban la realidad tienen la misión de hacer legibles, para el observador, los signos pictóricos que han devenido no objetuales, con ello no se persigue ningún ilusionismo; en su lugar se alcanza un extrañamiento que juega de una forma muy diferente con la oposición de arte y realidad, con lo que las contradicciones entre lo pintado y lo real, son disueltas por el observador.

El legado artístico es incommensurable y llegarán otros teóricos, jóvenes que tendrán que seguir decodificando su extensa obra y que, seguramente, descubrirán en ellas nuevos caminos y nuevos significados, para seguir aprehendiendo ese gigantesco mundo de experiencias y vivencias, de creatividad que está al interior de su obra.



JOSÉ BALMES. La Ruche, París | Fotografía Jorge Triviño ca.1980
La pintura se exhibe en 4 PREMIOS NACIONALES
(pag.80 de este libro): Sin Título, 1980.
(Imagen gentileza de Concepción Balmes Barrios).

4 PREMIOS NACIONALES | JOSÉ BALMES

BIOGRAFÍA



JOSÉ BALMES | Fotografía: Paz Errázuriz

José Balmes Parramón nació el 20 de enero de 1927 en Montesquiú, Cataluña, España.

Hacia 1935 y con sólo ocho años, toma papel y carbón para lanzarse a capturar las luces y el espacio, en compañía de Ramón Pons –tío de su padre- y de pintores que frecuentaban Montesquiú por esos años.

Es 1936 estalla la Guerra Civil, siendo un hecho que de por vida lo marcará, quedando impregnado en su memoria. Su padre Damían, será llamado al frente de batalla y él, como muchos otros niños en su entorno, se verán obligados a contribuir con el sostén del hogar. En este contexto, es que representa en sus boquетos una pintura de la realidad, dibujando los retratos políticos de Joseph Stalin o León Blum que ve en los periódicos.

En enero de 1939, con su madre y la familia de Roser Bru, cruzan a pie los Pirineos para refugiarse en Francia, hasta que logran inscribirse en la travesía del barco Winnipeg –fletado en Francia por Pablo Neruda-. Cerca de 2.200 pasajeros y un mes de viaje terminará con el arribo y caluroso recibimiento por parte de los chilenos en el puerto de Valparaíso el 3 de septiembre de 1939.

Entre los años 1943 a 1949, se destaca como alumno de los artistas Pablo Burchard y Camilo Mori. Durante este período fue un activo miembro del Grupo de Estudiantes Plásticos, (GEP) junto a diversos artistas de su promoción, Eduardo Martínez Bonati, Guillermo Núñez, Gracia Barrios, Gustavo Poblete, entre otros. En dicha agrupación se debaten los fundamentos de la educación artística. El año 1946 recibe el Premio de Honor en el Salón de Alumnos de la Universidad.

Obtuvo la nacionalidad chilena en 1947. Hacia 1952 se casa con la pintora Gracia Barrios y ambos obtienen trabajo como docentes de la Universidad de Chile desde el año 1953.

El año 1962, tras participar en la Segunda Bienal de la Juventud de París (1961), fundó el grupo Signo junto a Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonati. Son invitados a una exposición colectiva el año 1962 en la galería Darro en Madrid y en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Ese mismo año integraron en París la Exposición de Arte Latinoamericano, donde expondrán junto a Roberto Matta, Wilfredo Lam y Julio Le Parc, entre otros. Y con Tàpies, Miró, Guinovart compartió Balmes por esos años la Exposición por la Paz, en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

A mediados de los sesenta Balmes orienta su trabajo hacia un llamado “postinformalismo”, ubicándose en el desafío, donde según Balmes incluye “cómo, dentro del lenguaje plástico que venía desarrollando, darle contenido real a los elementos que estaba utilizando en el mismo”. Así es como entre los años 1965 y 1969 acontece lo que el propio artista ha señalado como su “despegue creativo”. Durante estos años, realiza exposiciones temáticas -como Vietnam Agresión- y obras de gran formato que serán inspiración de hechos bélicos y represivos, como las series Santo Domingo (1965), El Salvador (1966) y Che Guevara (1967-1969).

Su relación con el ámbito académico se inicia como profesor de pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1950 a 1973, siendo también Director de la misma Escuela

entre 1966 y 1972 y Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile desde 1972 a 1973.

Participa activamente de la campaña presidencial de la Unidad Popular, desde abril de 1970, celebrando el triunfo en septiembre. Existe un fuerte compromiso desde José Balmes y otros artistas vinculados a la Universidad de Chile, de vincular su arte a la necesidad por la cual transita el país.

En octubre de 1971, y en el marco de la Operación Verdad, convoca a artistas e intelectuales del mundo, a observar *in situ* el proceso recolucionario de la “Vía Chilena al Socialismo”. Dentro del grupo de artistas está presente el crítico de arte español José María Moreno Galván. Junto con Balmes proponen al presidente Allende constituir un museo de apoyo a este proceso, y nace el Museo de la Solidaridad con el Pueblo de Chile.

Como militante del Partido Comunista, y tras el golpe de estado (1973) partió al exilio en compañía de su esposa y su hija Concepción. Es ésta la segunda experiencia de exilio que debe enfrentar, al igual que en 1939, será acogido por el país galo. En esa ciudad continuó ejerciendo como Profesor de Pintura asociado de la Unité de Formation et de Recherche d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art de l'Université París I Pantheon, La Sorbone, Francia, entre 1974 a 1985.

En 1986 retorna definitivamente a Chile y se integra como Profesor de Pintura de la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Fue Director del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, MSSA, entre el 2006-2010.

En 1995 se realiza la exposición antológica de José Balmes en el MNBA de Santiago, donde nunca había expuesto individualmente hasta el retorno a Chile desde el exilio. Su extensa trayectoria le ha valido diversas distinciones, destacándose el reconocimiento oficial del Gobierno de Chile al otorgarle el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1999.

José Balmes falleció el 28 de agosto de 2016 en Santiago, Chile. Sus funerales se realizaron en el Museo Nacional de Bellas Artes con carácter de Estado, con la presencia de la Presidenta de la República Michelle Bachelet.

PREMIOS (SELECCIÓN)

1954 Primer Premio Salón Oficial. Santiago, Chile / **1961** Premio de Pintura Bienal Internacional de Arte de París, Francia / **1963** Primer Premio de Pintura Concurso CRAV. Santiago, Chile / **1971** Primer Premio de Dibujo, Bienal americana de Arte de Cali. Cali Colombia / **1977** Primer Premio de Grabado. Exposición International intergraph. Berlin, Alemania / **1986** Primer Premio. Bienal Iberoamericana de Arte sobre papel, Buenos Aires, Argentina / **1999** Premio Nacional de Arte. Mención pintura. Santiago, Chile / **2002** Premio Altazor, Mención Pintura. Santiago, Chile.

/ **1991** Maison de l'Amérique Latine, París, Francia / **1993** Centro Cultural de España. Santiago, Chile / **1995** Retrospectiva (1945-1995) Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile / **1997** Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina / **1998** Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile / **1999** Galería Aydee Santa María, Casa de las Américas, La Habana, Cuba / **1999** Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

MATERIAL CONSULTADO

Chile 100 años Artes Visuales: Segundo período (1950 - 1973). Entre modernidad y utopía. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

ROMERA, Antonio, 1976. Historia de la pintura chilena. Santiago: Editorial Andrés Bello.

GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan, 1988. Chile arte actual. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Colección El Rescate.

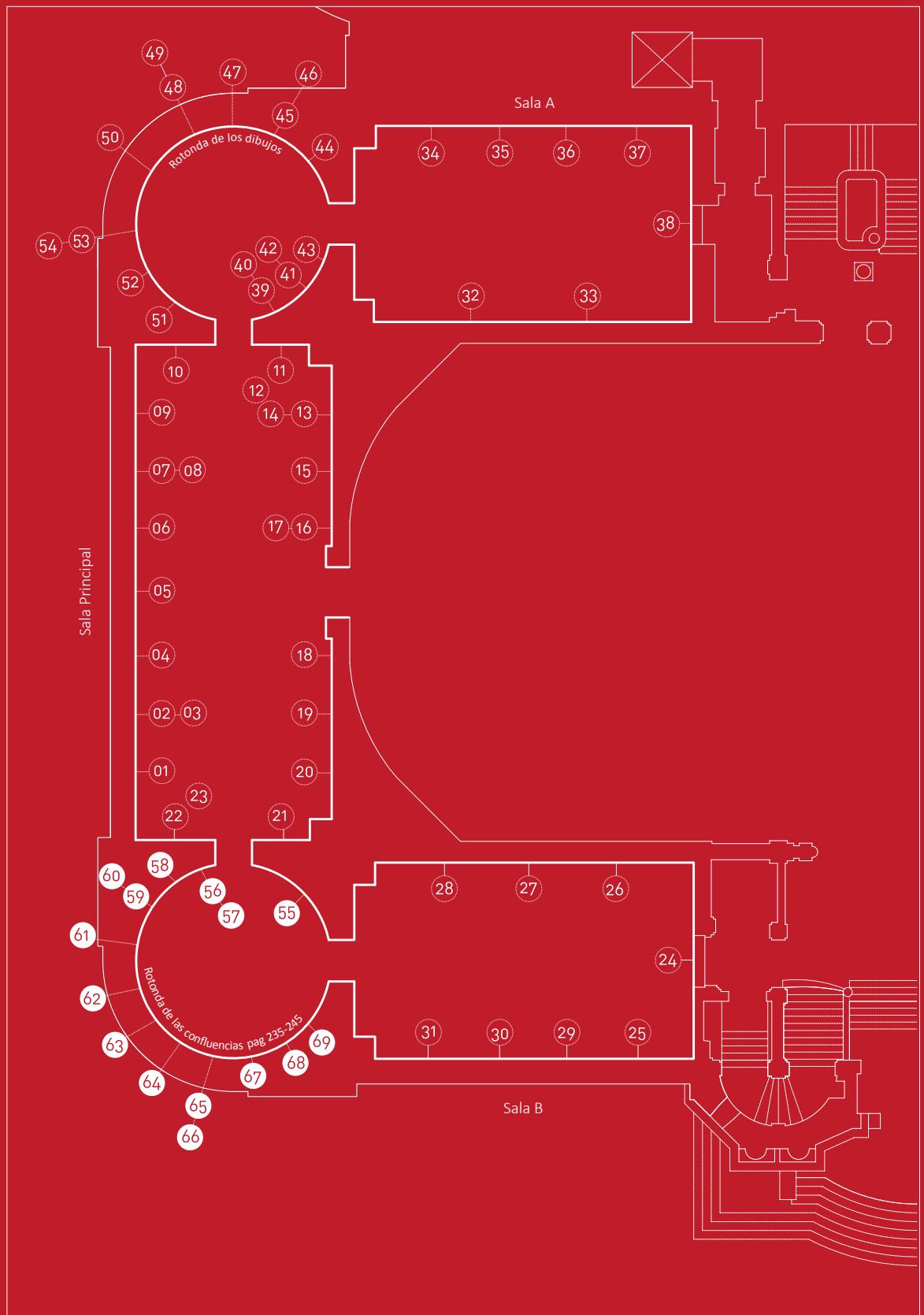
GALENDE, Federico, 2007. Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile. Santiago: Editorial Arcis.

GONZÁLEZ-VERA, Francisco, 2010. José Balmes: Obra urgente. Prólogo Justo Pastor Mellado, Fotografía Fernando Balmaceda, Rodrigo Safrana y Darío Tapia. Santiago: Ocho Libros.

PÁGINA WEB

www.artistasvisualeschilenos.cl

EXPOSICIÓN | SALA SUR



El número en el círculo corresponde a la referencia al pie de foto, desde JB 01 a JB 54
Las obras C55 a C69 en Pag. 236 a 245

OBRAS

JOSÉ BALMES

INÉS ORTEGA-MÁRQUEZ

GUÍA CURATORIAL

Balmes considera –a finales de los años 50– que debía revisarse. Siente que se había revestido de una capa formal o academicista, bajo la que subyacía un impulso de atrás que debía recuperar. A mitad de la década había viajado por Europa entrando en contacto en París con pintores españoles exiliados y artistas franceses, y mira hacia el informalismo español –un movimiento que abarca todas las tendencias abstractas y gestuales, del que Tàpies es el primer representante-. Emprende su propia búsqueda y se enfrenta con la forma y el color experimentando con el gesto, una libertad de expresión que es solo el inicio de una experimentación de lenguajes que lo lleven a una relación mas directa con la realidad, que le permitan testimoniarla y hacerla formar parte auténtica de su obra. Así, inspirado por las técnicas del Grupo El Paso –con Canogar a la cabeza- experimenta con la materia y siente la necesidad de entrar a la realidad a través de elementos muy específicos y notorios, como son la relación con los elementos texturales. La materia, constituye el primer paso de una toma de contacto con aspectos más concretos de la realidad. Es una liberación en la que evolucionan los medios formales: en la primera etapa, el óleo trabajado al modo tradicional; en una segunda etapa, el color con un carácter más simbólico, mucho más expresivo, en que el óleo podía ser sustituido por otro medio; y en la tercera etapa definitivamente el óleo podía existir o no, en función de otros medios que pudieran mostrar esa realidad de la que Balmes quería dar cuenta. Ya introducía en sus cuadros el papel, el cartón, la madera, el cemento, medios que pudieran expresar mejor esa realidad.

Esta exposición estructura su curatoria en 2 *tempos*: la producción de los años 60 hasta el quiebre del '73, y el exilio desde 1974 a 1986 -ilustrando brevemente el retorno de Balmes a Chile y su mirada hacia adelante, hacia la reimplantación de la democracia.

La peculiaridad del espacio permitió agrupar en la amplia sala principal todas las obras de los 60 seleccionadas, reuniendo 20 grandes telas que van de 1961 a 1966.

Escoltados por obras informalistas del 60 al 62 –en pleno periodo de vida del Grupo Signo- entre las que se exhiben “En el suelo” –premiada en 1961 con una mención honrosa en la II Bienal de Arte de Paris-, o Puerta Roja, al más puro estilo Tàpies, recibimos el impacto frontal de las grandes telas con las que Balmes empieza a acercarse cada vez más a la realidad circundante, pintadas entre los años 1963 y 1965 y agrupadas en 2 temas esenciales:

Las primeras, “Las realidades” –entre las cuales obras como “Paz” o Realidad número 3– que incorporan elementos como la madera y el papel, que no representan o interpretan la realidad sino que la presentan, es decir, constituyen ellos mismos la realidad. Y la serie Santo Domingo, trabajos que ya relatan y denuncian, realizados sobre la invasión de Santo Domingo por los Estados Unidos de América, que insertan en collage pedazos de la vida misma, como recortes de diario o fotografías. Destaca en este grupo “Santo Domingo, mayo del 65”, 1965, que incorpora un signo gráfico potente: NO.

Al otro lado, en el muro paralelo dialogan obras de la doliente serie Vietnam y otras de la serie El Che correspondientes al año 1966 en las que ya aparece un perfil dibujado de la figura humana. Poco a poco, se ha producido un cambio en el lenguaje entre los años 65 y 66. Los elementos “presentativos” del cuadro están mezclados con elementos de representación. Continúan coexistiendo el papel, el cartón, la textura, pero irrumpen el dibujo o el esbozo de una figura humana “representada”. Esto proporciona a Balmes la posibilidad

de entrar en un mundo más complejo, el de la materia y su relación con el ser humano, sobrepasando la percepción del mundo circundante en sus aspectos descriptivos de color y formas para adentrarse en la realidad contingente y en una reflexión sobre la condición humana. "Sin título" (Serie Tiempo Presente), 1967, una interesante obra monocroma de gran formato expresamente reacondicionada para la exhibición, cierra este ciclo de citas a conflictos sociales y bélicos de la región. Es en este periodo que Balmes inicia su arte de denuncia y de protesta.

Las rotundas del espacio de este artista han sido dedicadas, una a sus dibujos de los 70-80 y a las serigrafías intervenidas de las series "Los Quemados" y "Los Caídos" (dedicadas a Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana), la otra es la "Rotonda de las Confluencias" donde los 4 Premios Nacionales comparten espacio con quien fuera su maestro, Pablo Burchard, en una contextualización histórica que exhibe obras de los años 57 - 60.

La estructura de la segunda parte de la muestra transita por la sala de los años 70 y los tempranos 80, distinguiendo la etapa entusiasta del Gobierno de Allende -en la que Balmes participa activamente- simbolizada aquí con el eufórico lienzo "El beso de la libertad", 1971, y más tarde con una de sus piezas más icónicas, el NO, pintura urgente con la que refleja su rechazo a la sedición y a los obstáculos y trampas a que es sometido el gobierno de la Unidad Popular. Se da en este periodo una pintura de lucha de "diseño rápido y de simbología antropológica" (el término es de Rojas Mix) que dan testimonio de la lucha política. De aquí, un salto al exilio, tras el golpe. Telas como "Septiembre 1973" pintada en París en 1977 plantean su realismo crítico –el término es de J. Pastor Mellado- a través del desgarro de los asesinatos masivos el día del golpe y la masacre a las mismas puertas de la

Moneda, del lado de calle Morandé. Los años 80 reflejan a más la situación en Chile, en una narrativa entre abstracta y figurativa que habla del dolor como un componente de la condición humana, reflejado en el drama de Chile.

Las últimas piezas de Balmes se adentran en un período de restauración de la democracia, simbolizada aquí por "Pan", 1991, una serie recurrente en la que la marraqueta tradicional chilena protagoniza una metáfora: según Jean Lancri, el pan representa la obra de los hombres y el trabajo que se está haciendo.

"El Luche" cierra la sección de este artista. Pintada en 1994, está aquí para hacer homenaje a su vida. Para rescatar la memoria del inicio de su viaje al finalizar la guerra española, un viaje que le lleva a una tierra nueva de la que fue igualmente arrancado 33 años después.

**HOY 3, 1965**

Mixta y collage sobre madera | 147.5 x 183.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 01

(Serie Santo Domingo)



SIN TÍTULO, 1965

Mixta sobre tela | 134 x 121.5 cm.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO UNIVERSIDAD DE CHILE

JB 02

(Serie Santo Domingo)



SIN TÍTULO, 1965

Mixta sobre tela | 72.5 x 59.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 03

(Serie Santo Domingo)



REALIDAD N° 24, 1965

Mixta y collage sobre madera | 141.5 x 149.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 07

(Serie Realidades)



SIN TÍTULO, 1967

Mixta sobre tela | 178.5 x 259.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 05

(Serie Tiempo Presente)



REALIDAD 10, 1963

Mixta y collage sobre madera | 152 x 124.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 09

(Serie Realidades)



▲ REALIDAD N° 12, 1964

Mixta y collage sobre madera | 117.5 x 152 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 08

(Serie Realidades)

◀ REALIDAD N° 3 (PAZ), 1963

Mixta y collage sobre madera | 125 x 152 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 06

(Serie Realidades)

**ROCA, 1961**

Mixta sobre tela | 97 x 130 cm.

COLECCIÓN CARLOS NÚÑEZ

JB 10



▲ REALIDAD N° 9, 1962

Mixta sobre madera | 81.5 x 100 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 11

► EN EL SUELO, 1961

Mixta sobre madera | 110 x 90 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 12





SIN TÍTULO, 1962

Mixta sobre madera | 80 x 120 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 23

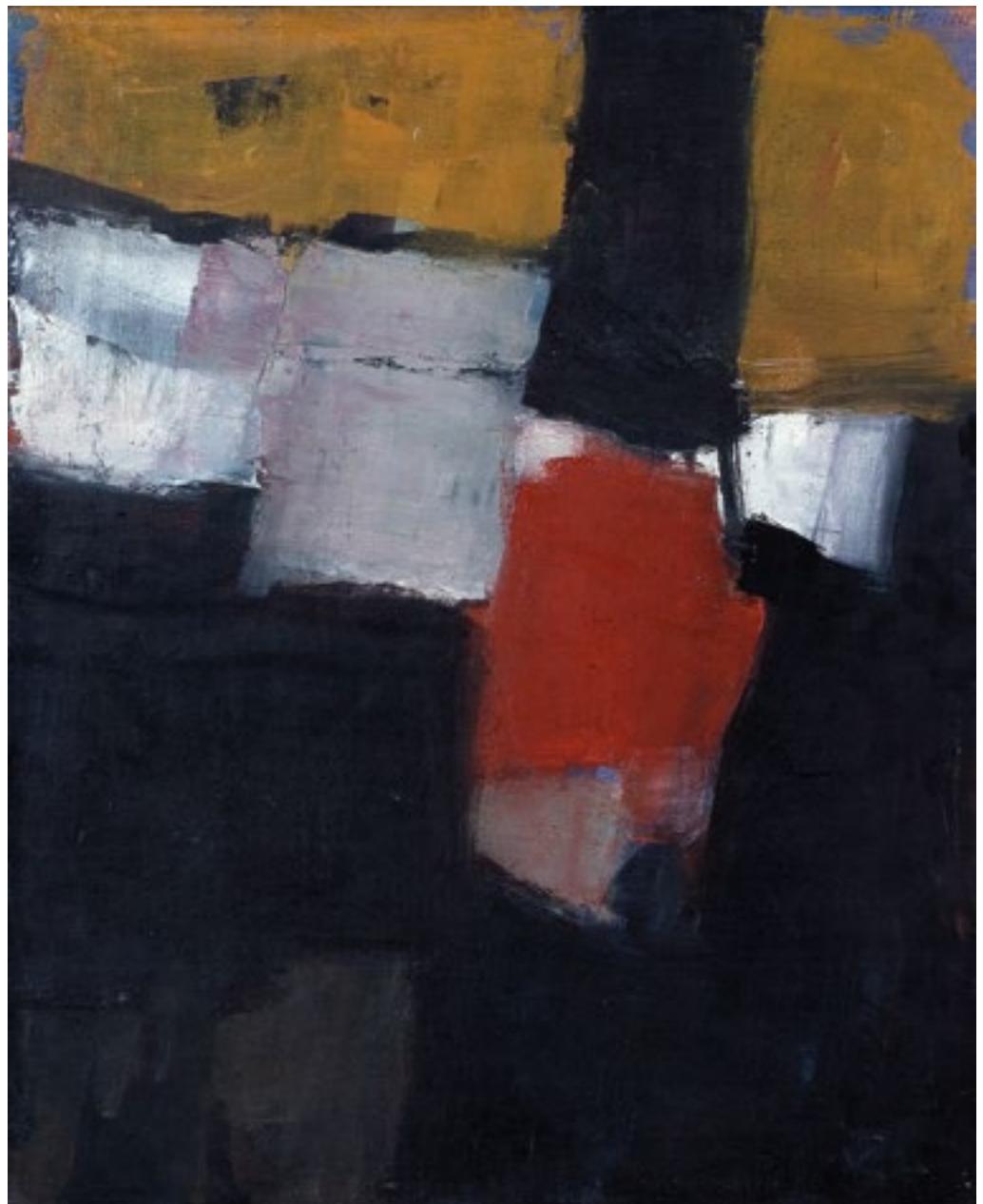
(Serie Puerta de Cadaqués)

▲ PUERTA ROJA, 1962

Mixta sobre madera | 100 x 150 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 22



ESPACIO 3, 1960

Óleo sobre tela | 64.5 x 52.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 21



R, 1968

Óleo sobre tela | 200 x 160 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 20

(Serie El Che)



RETRATO DEL CHE GUEVARA, 1968

Mixta sobre tela | 163 x 130.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 19

(Serie El Che)



PROYECTO PARA UN RETRATO, 1967

Mixta sobre tela | 180 x 150 cms.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

JB 18

(Serie El Che)

**AHORA, 1967**

Óleo sobre tela | 150 x 160 cm.

PINACOTECA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN

JB 16

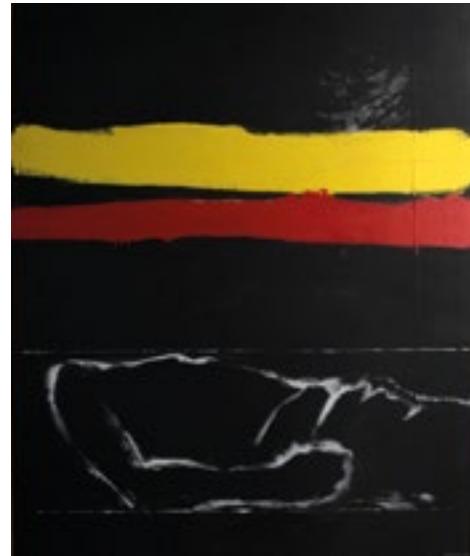
SIN TÍTULO, 1968

Acrílico sobre tela | 156 x 130 cm.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

JB 17

(Serie Vietnam)

**► VIETNAM, 1968**

Acrílico sobre tela | 149 x 160 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 15

(Serie Vietnam)

► VIETNAM, 1968

Mixta sobre papel | 55 x 76 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 14

(Serie Vietnam)

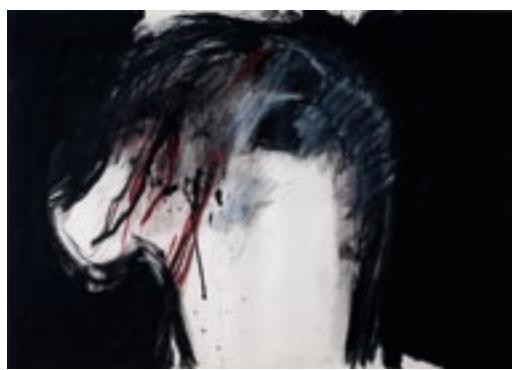
► MONUMENTO N° 6 (VIETNAM HERIDO), 1969

Dibujo sobre papel | 55 x 73 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 13

(Serie Vietnam)



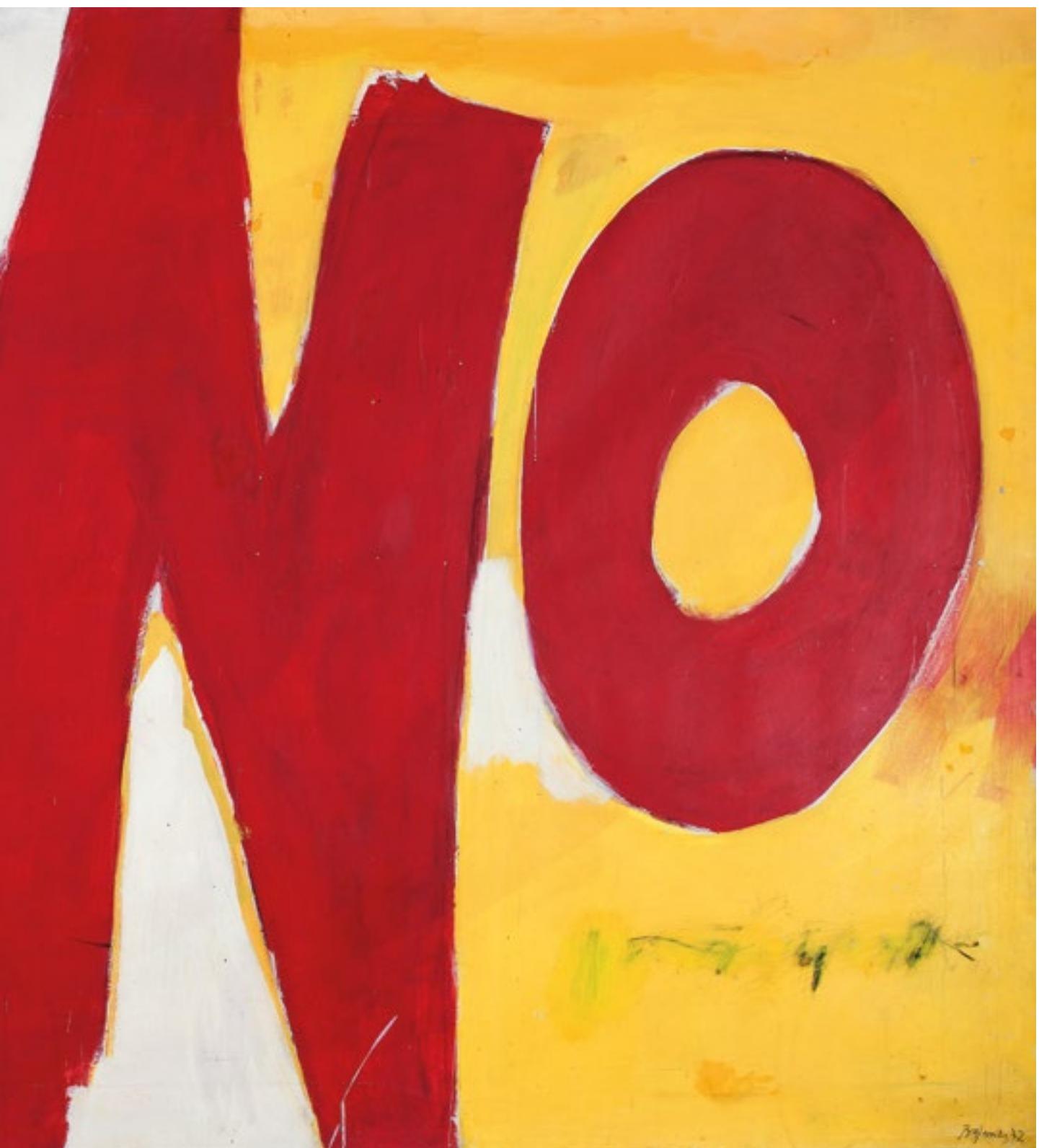
NO, 1972

Mixta sobre tela | 193 x 300 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 24







◀ EL BESO DE LA LIBERTAD, 1971

Óleo sobre tela | 178 x 158 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
JB 25

► PRESENTE, 1975

Técnica mixta sobre tela | 195 x 165 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
JB 26

► LE SIGNES (SIGNOS), 1977

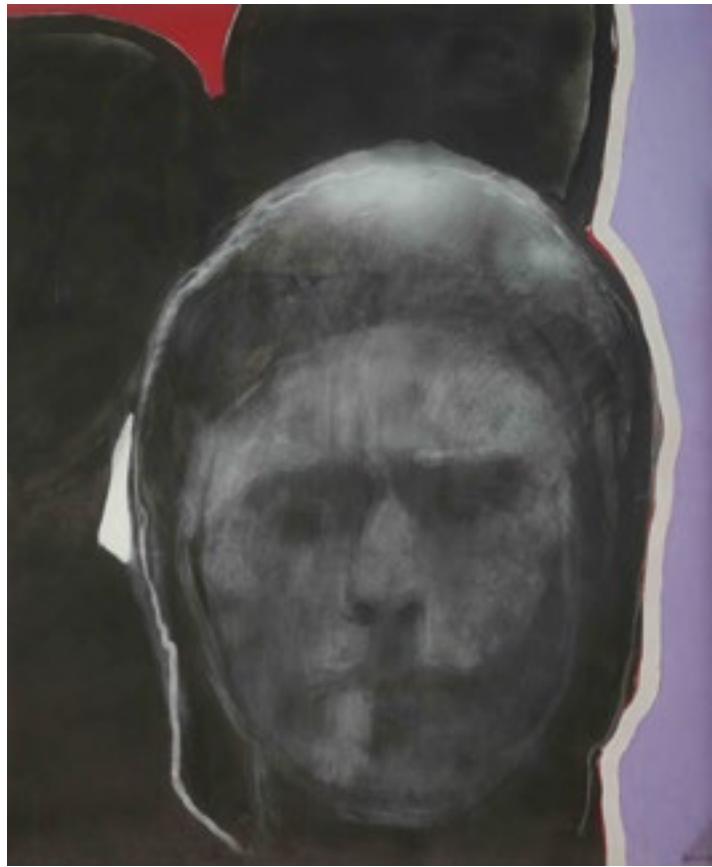
Mixta sobre tela | 195 x 195 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
JB 27

► SEPTIEMBRE DEL '73, 1977

Mixta sobre tela | 195 x 260.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
JB 28







▲ SIN TÍTULO (Carlos Lorca), 1978

Dibujo sobre papel | 63 x 47 cm.

COLECCIÓN BALMES-BARRIOS

JB 46

► RESTOS, 1980

Dibujo sobre papel | 87 x 107.5 cm.

COLECCIÓN BALMES-BARRIOS

JB 48

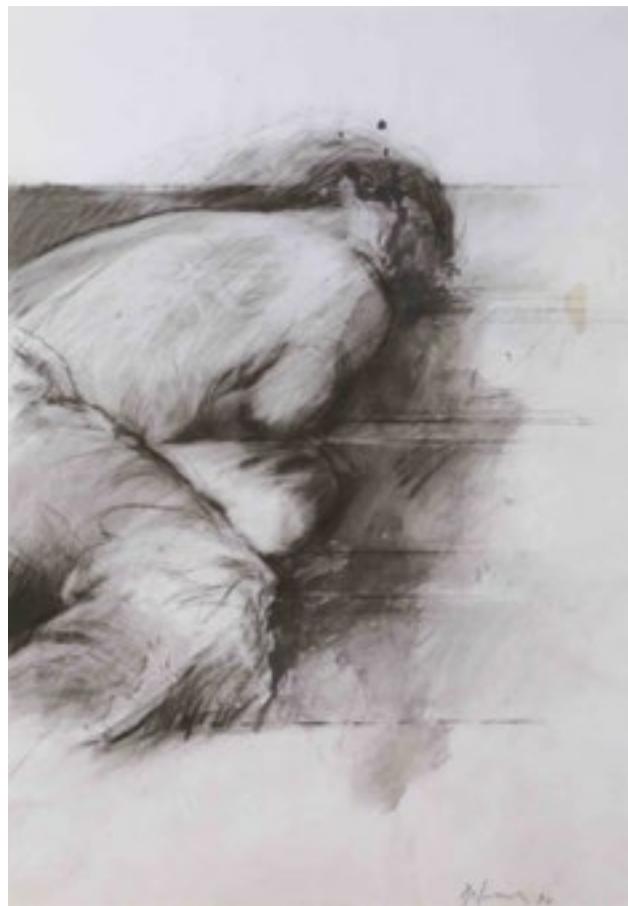




A SANTIAGO, 1986

Mixta sobre tela | 150 x 150 cm.

COLECCIÓN BALMES-BARRIOS
JB 47

**SIN TÍTULO, 1985**

Dibujo sobre papel | 100 x 69 cm.

COLECCIÓN BALMES-BARRIOS
JB 44

FRAGMENTOS, 1980

Dibujo sobre papel | 99 x 69 cm.

COLECCIÓN BALMES-BARRIOS
JB 45

► SIN TÍTULO, 1984

Dibujo sobre papel | 95.5 x 72.5 cm.

COLECCIÓN BALMES-BARRIOS
JB 50





SIN TÍTULO, 1985

Dibujo sobre papel | 75 x 108 cm.

COLECCIÓN BALMES-BARRIOS
JB 49

**SIN TÍTULO, 1986**

Serigrafía intervenida | 87 x 120 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 53

(Serie Quemados)

SIN TÍTULO, 1986

Serigrafía intervenida | 87 x 120 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 54

(Serie Quemados)



"HOMENAJE A RODRIGO ROJAS Y CARMEN GLORIA QUINTANA , 1973-1986

Serigrafía intervenida | 67 x 110 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 51

(Serie de los caídos)

SIN TÍTULO, 1986

Serigrafía intervenida | 77 x 110 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 52

(Serie Quemados)



▲ IMAGINARIO DEL CANTO GENERAL

DE PABLO NERUDA , 1973

Serigrafía | 55 x 75 cm.

(Serie Inconclusa)

COLECCIÓN PRIVADA

JB 39

IMAGINARIO DEL CANTO GENERAL

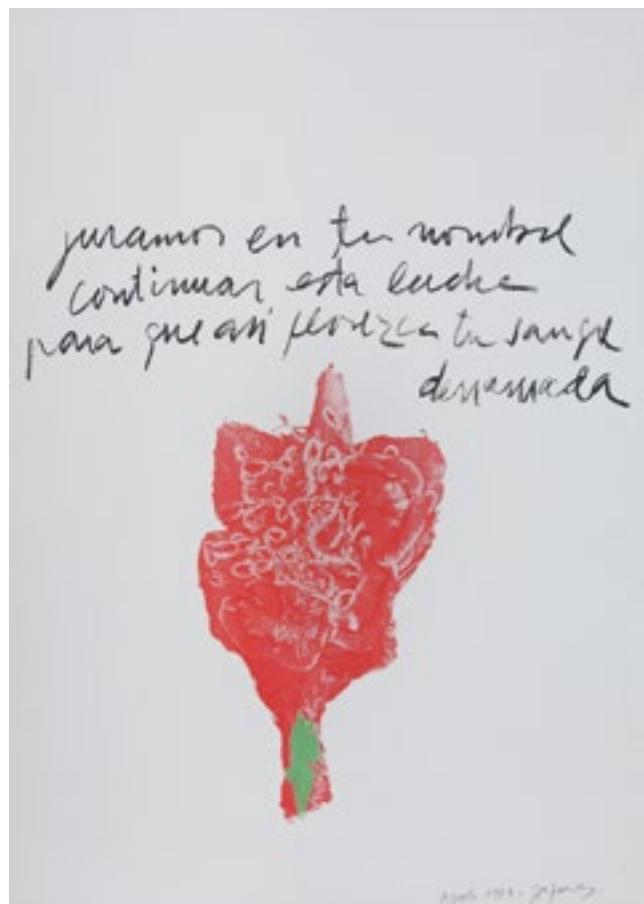
DE PABLO NERUDA , 1973

Serigrafía | 55 x 75 cm.

(Serie Inconclusa)

COLECCIÓN PRIVADA

JB 42



IMAGINARIO DEL CANTO GENERAL

DE PABLO NERUDA , 1973

Serigrafía | 75 x 55 cm.

(Serie Inconclusa)

COLECCIÓN PRIVADA

JB 43



IMAGINARIO DEL CANTO GENERAL

DE PABLO NERUDA, 1973

Serigrafía | 75 x 55 cm.

(Serie Inconclusa)

COLECCIÓN PRIVADA

JB 41



IMAGINARIO DEL CANTO GENERAL

DE PABLO NERUDA, 1973

Serigrafía | 75 x 55 cm.

(Serie Inconclusa)

COLECCIÓN PRIVADA

JB 40



SIN TÍTULO, 1980 (LONQUÉN)

Mixta sobre tela | 195.5 x 130.5 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS

JB 31



CUERPOS, 1980

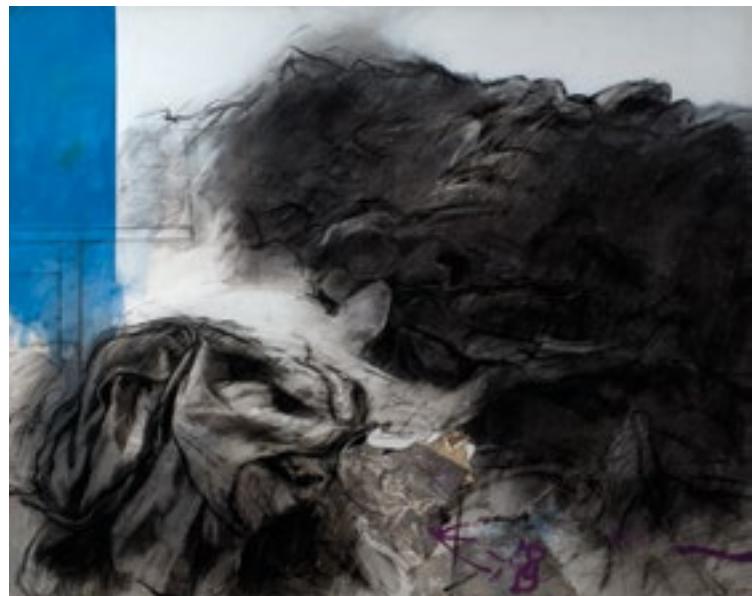
Mixta sobre tela | 175 x 162 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
JB 29

NOTICIAS, 1980

Mixta sobre tela | 130 x 162 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
JB 30







◀ DESECHOS, 1985

Mixta y collage sobre tela | 211 x 418 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 32

◀ LITORAL CENTRAL '73 – '86, 1986

Mixta sobre tela | 199 x 333 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 33

EN LA CALLE, 1985

Mixta sobre tela | 167 x 296 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 36



HOMENAJE A JULIO CORTÁZAR, 1984/85

Mixta sobre tela | 210 x 202 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 34



SIN TÍTULO (HOMENAJE A JARLAN), 1984

Mixta y collage sobre tela | 68 x 98 cm.

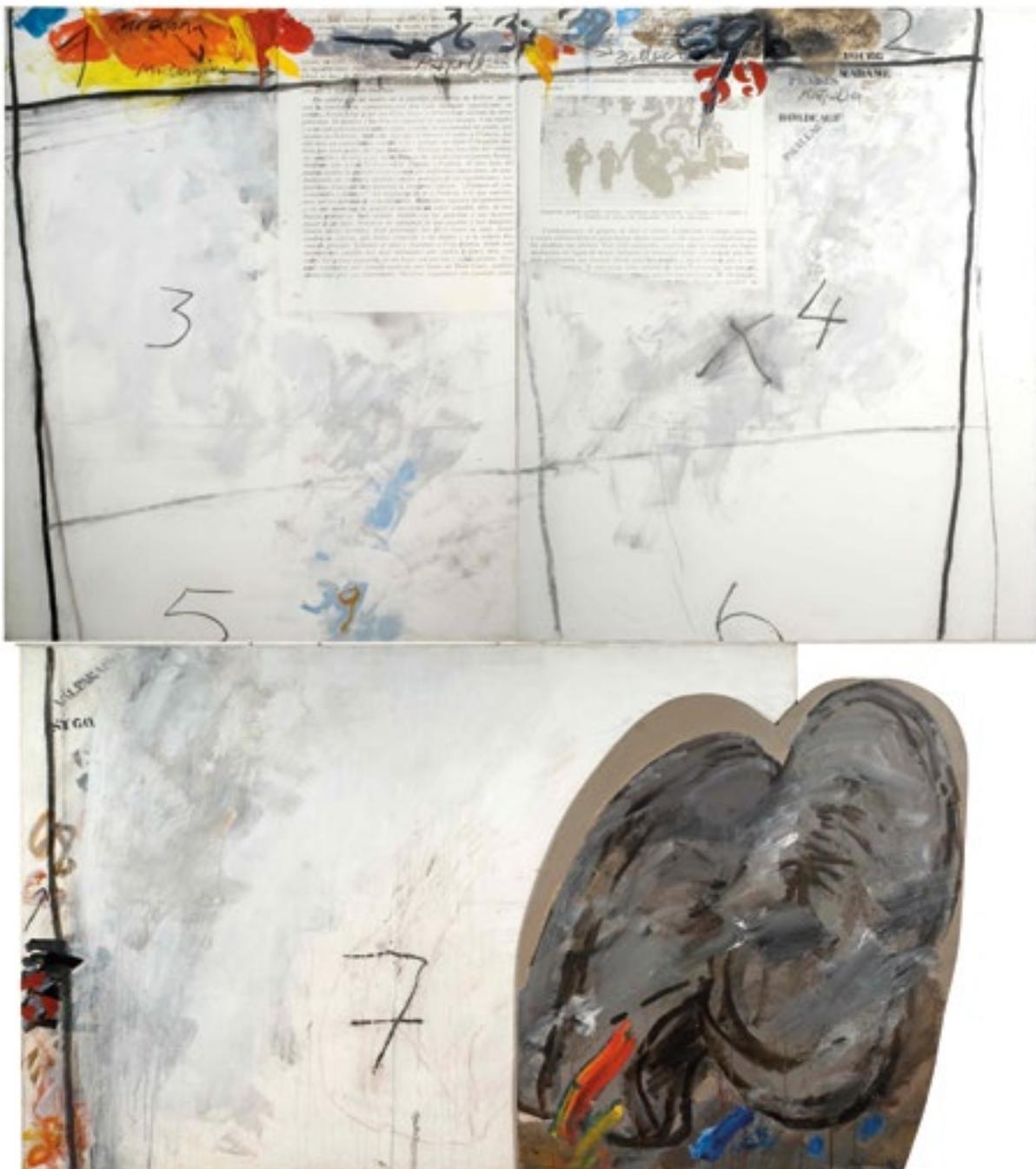
COLECCIÓN PRIVADA
JB 35

**PAN, 1991**

Mixta sobre tela | 160 x 130 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

JB 37

**EL LUCHE (TRÍPTICO), 1994**

Mixta y collage sobre tela | 301 x 261.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
JB 38

4 PREMIOS NACIONALES | GRACIA BARRIOS

PREMIO NACIONAL 2011







FIGURA RECOSTADA, 1966

Mixta y collage sobre tela | 60 x 73 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 12

FEDERICO GALENDE

TEXTURAS ONÍRICAS DEL PAISAJE HUMANO

GRACIA BARRIOS: TEXTURAS ONÍRICAS DEL PAISAJE HUMANO

FEDERICO GALENDE

A principio de los sesenta, Gracia Barrios vivía con Balmes en un apartamento de planta baja en avenida Santa María. Tenían un perro llamado Pillín y una hija de cuatro años a la que habían puesto un nombre bastante apagado a la sensación que tuvieron el día que la trajeron al mundo: la nombraron “Concepción”. La planta baja tenía un patio en el que habían construido un taller luminoso lleno de pájaros y de plantas en el que ambos pintaban durante el día y del que, respetando una división doméstica bastante convencional, desdibujada apenas a medias hoy por la infatigable lucha de las mujeres, entraban y salían o asomaban por la ventana de manera dispar: Balmes tomaba distancia del bastidor, cerraba un ojo y pasaba la jornada concentrado en el próximo paso; Gracia en cambio lo hacía a medias, interrumpiendo cada dos por tres su labor para echarle un vistazo a la pequeña que jugaba con una muñeca de trapo al otro lado del reducido jardín.

La convención no dejaba de regir cuando al caer la tarde o directamente por las noches los visitaba algún grupo de amigos, casi todos escritores o artistas también, y Gracia, aficionada por temperamento a los más nimios detalles, se mostraba capaz de controlar la totalidad de lo que transcurría fuera de cuadro: acostaba a la niña, apartaba al perro y repartía con delicadeza los platos sobre el mantel sin dejar de participar activamente de las conversaciones, de carácter programático generalmente y en las que los temas del arte, a diferencia de lo que se podría conjeturar, gravitaban menos que aquellos que versaban sobre la necesidad de transformar la vida humana, un objetivo excepcionalmente próximo por aquellos años.

La irremediable tribu de hombres de la que la joven pintora nació rodeada, como por lo demás se puede corroborar en cada

una de las fotografías de la época, le fue útil, no obstante, para ir alejándose paulatinamente de las “grandes historias” y desplegar un asombroso trabajo en paralelo. El trabajo consistía en recolectar pacientemente, de modo práctico o simplemente visual, los objetos modestos del diario vivir, utensilios exigüos que atestiguaban de la fatigosa labor de los cualquiera. A un costado del camino por el que pasaban a toda prisa los sofisticadísimos temas de la pintura, Gracia buscaba al hombre de todos los días, al trabajador, a la obrera, a las figuras de un pueblo que no resplandecía en la suma o en el amontonamiento, sino en la paradójica singularidad de los rostros anónimos. Eran las estampas de un imaginario en común de cuyas variaciones sutiles o mínimos deslizamientos el arte formaba parte.

Por supuesto que esas variaciones no tenían en la pintura, tal como Gracia se encargó de recalcarlo desde un comienzo, el señorío o la potestad que las dirigía; por el contrario: la pintura era un oficio más, un modo de hacer que compartía con el resto de esos anónimos el propósito de desarmar y erigir nuevas comunidades, entre los materiales en el caso del arte y entre los cuerpos, en el de la vida en común. Ahí estaba la relación, el nudo que persiguió desde siempre: el acto de pintar como un oficio adherido al sencillo transcurrir del trajín colectivo. Por eso la tarde en que la entrevistaron en Revista Ercilla, días después de que quedara seleccionada junto a Bonati, Pérez, Balmes, Ortúzar y Valenzuela para exponer en una de las bienales más prestigiosas del mundo, se refirió a la pintura como “un asunto menos relacionado con la cultura, que con el mundo de los sentimientos”.

A la respuesta cortante, disparada de refilón a los cultores del arte geométrico, se había permitido agregar aquella vez una invectiva contra los críticos: “así como ha aumentado en los

últimos años el público que se interesa espontáneamente por la pintura, ha aumentado el número de sus críticos, que opinan como si entendieran algo. Yo les diría que en lugar de opinar tanto deberían preocuparse más del asunto, de visitar salas de exposiciones más a menudo para que, en lugar de ofenderse, se metan en el clima plástico de la actualidad”. Esto podía decirlo ahora con cierta autoridad: apenas una semana atrás, el 15 de junio de 1961 para ser más exactos, Las últimas noticias anunciaba a toda portada: “Alta dignidad: seis ‘elegidos’ nuestros para participar de la Segunda Bienal de París”.

Entre los “elegidos” estaba Barrios, claro, a quien el redactor de la nota no dejaba de presentar con un dejo de vacilación, haciendo cambios de marcha realmente abruptos: de los hacendosos encargos de ama de casa por los que la felicitaba y en los que, en sintonía con la misoginia reinante en la época, trataba incluso de perpetuarla, transitaba hacia la treintañera de tez blanca y cabellos rojizos que parecía salida de un cuadro de Toulouse Lautrec. ¿Era una chica del Moulin Rouge, del Chat Noir, del Folies Bergère? ¿Era la buena esposa y mejor madre que se consagraba a las delicias morales de la vida conyugal?.

La nota no se decidía, se demoraba, en parte porque Barrios no era ninguna de las dos cosas, puesto que lo suyo era ir por el medio, entreverar los perfiles, disipar esa intimidad doméstica en la que a las mujeres se hacia en aquellos tiempos todo por encerrarlas. El año en el que la retrataron así, había alcanzado a pasear sus cuadros, imprevisiblemente logrados considerando su juventud, por España y por Roma, lo que explicaría a la larga que ese empalme curioso entre esposa proba y chica mala de cabaret, que evidentemente el periodista de Ercilla no comprendía, terminara por ser su sello en las fotos que comenzaron a circular al año siguiente.

En una de esas fotos, memorable por muchos motivos, Barrios mira en una dirección insonable, con el rostro distendido y cercado por una cuadrilla de hombres. La foto es del 62 y el conjunto suscita la impresión de que se trata de una verdadera banda de rockabillies, con Gracia ocupando el centro del cuadro, Bonati tirado hacia la derecha, Balmes hacia la izquierda y Alberto Pérez debajo, en cuclillas. Como en un fotograma de Jim Jarmusch o en un film de Antonioni, las miradas no se cruzan en ningún punto, pese a lo cual componen una suerte de comunidad. Se trata de una comunidad de ojos desencontrados, en la que cada quien permanece apegado al otro mientras preserva, a la vez, su imprescindible dosis de individualismo. De esas instantáneas commovedoras, la que circuló con más éxito no lo hizo en Santiago, sino en un célebre periódico madrileño de marcado carácter antifranquista. El periódico pertenecía a los sindicatos, lo dirigía Emilio Romero, se llamaba Pueblo y en la portada la tipografía acentuaba la calidad de la banda: “El grupo ‘Signo’, avanzada de la nueva pintura chilena”.

El año anterior otro periodista de Ercilla había tenido el presagio de que el grupo tarde o temprano se formaría. En la foto que encabezaba su comentario, los seis que habían ganado una plaza para la Bienal de París se reunían en torno a una fogata en las afueras del Bellas Artes como si estuviesen actuando en un western. En la bajada de su columna, el periodista mencionaba que “estos pintores habían dejado por fin de ser esclavos de la realidad, con independencia de que el público menos especializado siguiera sin comprender y se sintiera, como lo hace cuando abandona la sala de exposiciones masticando alguna maldición, víctima de un engaño”. El torbellino naranja que se enrosca sobre una marea café, la falange de cuadriláteros borrosos que

avanza hasta ser absorbida por una selva de palotes, el muro descascarado que cae sobre una forma vagamente ósea: todo le parecía que debía ser defendido, fundamentalmente a causa de que esos rasgos iban delante de nosotros, lo que justificaba de sobras, no el premio, que no era gran cosa, sino los diez metros lineales de muro que la exposición más importante del año, la del Museo de Arte Moderno de París, había cedido a nuestros seis jóvenes artistas.

Quien así se expresaba no era en realidad un periodista, sino un escritor: José Donoso. Había ingresado al equipo de la revista meses atrás para indagar en las mismas historias mundanas que veía retratadas a la perfección en la obra de Gracia Barrios. Una vez por semana volcaba al papel esas breves historias de las que la avanzada artística de su tiempo, como lo percibía ahora en Barrios y en el resto del grupo, no estaban eximidas. A pesar de que la palabra “Avanzada” estrenaría un rol protagónico veinticinco años más tarde, cuando sobre las ruinas de esta vanguardia precoz, desterrada violentamente de Chile a fines de 1973, levante la teórica Nelly Richard su homenaje a una congregación de prácticas visuales contestatarias y heterogéneas, el término, como se ve, recorría ya como un fantasma la época. Barrios solía emplearlo para referirse al conocimiento y la libertad como lemas estéticos, por mucho que la palabra fuera con el tiempo dejando de interesarle.

¿Por qué había dejado de hacerlo? Porque a partir de la formación de Signo, se iría comprometiendo cada vez más con la promesa artística de liquidar toda distancia estética respecto de la vida en común. Ese era su dilema: no solo ser ahí y madurar, como lo señalaba un conocido verso de Hölderlin, sino preservar la

singularidad al interior del trabajo colectivo, ser única y ser con todos al mismo tiempo. Es el motivo quizá por el que en la foto del periódico madrileño (y en casi todas las fotos) miraba hacia la exterioridad del cuadro, de un modo no muy distinto a como lo hacía cuando le echaba un vistazo a su hija desde la ventana de aquel taller.

En la entrevista que le realizará Julio Trenas durante aquel año tan provechoso (seguimos en 1962), y en la que le preguntará a quemarropa si le gustaría llegar a los Museos como un miembro más del equipo o como una artista individual (en realidad Trenas se lo pregunta a todos), no se hará muchos problemas y responderá simplemente: "de las dos maneras". Esto debido a que había aprendido desde muy joven a hacer equilibrio, no solo entre su rol de mujer, su pasión de artista y su devenir miembro o cófrade de una famosa manada, sino también entre la furia del gesto pictórico y la contención sobria o armónica de los trazos y los colores. En el catálogo que para el flamante debut del grupo en Galería Darro de Madrid dejé escrito el crítico Moreno Galván antes de partir al pueblito de Collioure, donde participará de un homenaje al poeta Antonio Machado, se le atribuirá a la pintura de Barrios la contraparte de "las furias y los cataclismos" que, de manera fortuita pero también uniforme, no cesan de emerger en el país.

"El país de las furias y los cataclismos –empieza diciendo Moreno Galván- es también el de la medida civil. Su voz existe, pero parece énfasis. Su trayectoria histórica es como el contrapunto atemperado de todas las convulsiones elementales, como un trueque sutil de la pureza por la decantación y de la violencia por el equilibrio". A pesar de que con esa alusión dialéctica (un quiasmo

más bien) entre la historia de nuestra destrucción natural y la vida frugal o parsimoniosa del chileno de a pie, Moreno se refería al grupo Signo en conjunto, no dejaba de resaltar de un modo especial la pintura de Barrios, hecha de contrapesos, armonías y cristalizaciones. Es cierto que había también en ella, como lo reconocía el crítico, una cierta inquietud o incluso una crispación, pero ambas cosas se presentaban como una especie de fuerza centrípeta, íntima, como si a través del giro armónico del pincel pudiese detener su espontánea inclinación hacia el flujo. No sería desproporcionado decir que en esto residía su mayor destreza, consistente en hacer de su pintura temprana la fuerza que la liberaba de una identidad modelada por la misoginia de la cultura, haciendo de su condición femenina, pulida a imagen y semejanza de su deseo, el rasgo al que podía apelar a la hora de amortiguar una fuerza incontentada. El resultado del contrapeso será una obra en la que la figura humana se exhibe a partir de retazos domésticos que abren, en el centro de todos los seres, el porvenir de la vida que falta.

Lo anterior se debe al hecho de que para Barrios la realidad es una papilla amorfa que la pintura, favorecida por una coartada material con la que la narración de los hechos no siempre cuenta, puede transformar por medio de la evocación de los utensilios más pasajeros. Mal que mal ella permanece atenta, como lo consigna el texto de Moreno Galván, al transcurrir cotidiano que se desplaza sin miramientos fuera de escena. El asunto por supuesto que volverá a tocar las circunstancias, recónditas solo en apariencia, de su feminidad, pues lo que Barrios hizo suyo fue la desfiguración del reparto tajante de la mujer entre la privacidad rutinaria y la emancipación artística. El lugar de esa desfiguración es la tela, donde los equilibrios o las cristalizaciones que la

hicieron célebre durante los sesenta se fundan como feminidad en la exterioridad de lo masculino.

Se puede concentrar la mirada en un pequeño frasco de tinta china: es un objeto sin importancia, invisible en virtud de su circulación en la cadena natural de los usos. Pero es a la vez el material azaroso que la reunió para siempre con Balmes, quien jamás recordaba llevar a la clase de croquis, por impericia o como estrategia, ese frasco de tinta que Gracia, cansada de que viniera a pedírselo una y otra vez, le ofreció compartir un día directamente en su mesa de trabajo.

Se conocieron mediados por ese material suplementario, en una época en la que la crítica al arte tradicional no provenía de la pintura figurativa, sino de una vanguardia asociada al arte geométrico. Lo que ese arte perseguía era también la autonomía de la pintura en relación al trajín de la vida: sus defensores consideraban que la vida estaba mucho más presente en el infatigable trabajo del artista que construye una realidad nueva en el cuadro, que en esos objetos vulgares del diario vivir que el pintor evoca sin notar que son ellos los que lo secuestran de la gestión sensible de sus propios actos.

Con independencia de que hubiera o no razón en esos ataques, de alguna forma tan interminablemente prolíficos como sus cuadros, Balmes y Barrios habían coincidido desde un principio en percibir en este tipo de obras una perfección de la que el hombre estaba ausente. El hombre, imagen incómoda o mera mancha viviente, debía subir de una vez por todas a la superficie del cuadro. Cansadas de diluirse en silencio, desechas de toda singularidad en los movimientos maquínicos del pincel obsesivo, era hora de que esas figuras desaliñadas hallaran en

el arte su debido espacio de testificación. El desdén casi instintivo que ambos sentían por ese tipo de pintura, segundo capítulo de un affaire que se había iniciado en un aula por la que circulaba un frasco de tinta china, les jugó en contra durante mucho tiempo, pese a que la relación más seria la iniciaron a principios de los cincuenta, cuando el arte concreto o geométrico empezaba a desmoronarse.

Durante el año 51 había llegado a Chile una muestra itinerante que venía de Buenos Aires y que se emplazó en el Bellas Artes con este título: De Manet a nuestros días. Era una retrospectiva de la pintura francesa o la Escuela de París que terminó dándole al lenguaje plástico una autosuficiencia “real” en relación a la pintura académica. Lo cierto es que aquella noche las miradas de los dos se cruzaron mientras chocaban las copas: la esperada irrupción de la escena impresionista los habilitaba ahora para transitar desde ahí hacia el informalismo y conservar la soltura del rasgo figurativo. Se casaron al año siguiente, en 1952: faltaba todavía una década para que ambos asomaran en aquel diario de Madrid con la palabra “Signo” haciéndoles tipográficamente de alero.

La palabra, como es evidente, invitaba a cambiar la abstracción geométrica abreviada en el término “rectángulo” por la idea del jeroglífico como un informal indicio figurativo. Si Moreno Galván, si Ramón Faraldo, si Antonio Romera, si el periódico Pueblo y una porción no menor de la crítica y los medios públicos de España se anticiparon a dar la bienvenida a la fundación del grupo, esto no era solo en virtud del inobjetable talento que exhibían, sino también porque la escena postimpresionista de Europa, acechada cada vez más por el arte norteamericano, requería de algunas ramificaciones en la región. En la revista “Arriba” del 10 de febrero de 1962, María Victoria Amor le daba una repasada a las pala-

bras de Moreno Galván y celebraba la muestra con indisimulado asombro: "El público del arte y las letras se dio ayer cita en esta primera Exposición chilena de conjunto, y los comentarios eran, sin duda alguna, de elogio para los cuatro y de admiración para Gracia Barrios, que con una sonrisa que reflejaba su satisfacción escuchaba a cuantos la felicitaban".

El énfasis no era (no es) porque sí: que entre los cuatro se resaltara de un modo especial a Barrios no se debía a una complicidad de género o a un reconocimiento especial de la mujer como excepción en el campo de la pintura, sino al hecho de que era "esta mujer" la que había dado con el punto perfecto de un tejido cuyos rebordes masculinos exhibían todavía despuntes de inmadurez o excesos mal administrados. Apenas unas líneas más arriba, la reseñista se encargaba de rendir los merecidos honores a la institucionalidad artística del país: la Embajada de Chile en Madrid, el Departamento de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, la Universidad de Chile. Todas estas instituciones, abandonadas para siempre en algunos casos por el Estado, habían hecho posible que estos cuatro artistas, "que ejercen el profesorado pictórico en los círculos universitarios de su país, pusieran en una labor docente de tan alto y noble ejercicio todo cuanto de arte encierra cada uno de ellos". La legendaria exposición, por lo demás, extendía en España su paradójico certificado de nacimiento a un grupo formado en su mayoría por ciudadanos chilenos. El misterioso Ramón Faraldo, guionista de cine, escritor y crítico a quien el gobierno de Franco borró de todos los mapas y archivos, destacará, esta vez en Revista Ya, los atinados ejercicios visuales que, pudiendo haber caído "en lo obvio, lo libreco, lo meramente descriptivo o lo que arriesga tornarse gramaticalmente irrespirable", los cuatro artistas fueron capaces de llevar en conjunto, empezando por

"el rigor que da dignidad a la obra por el proceso de energía y convicción que revela". Los méritos serán una vez más para Barrios, en quien "las materias más densas se oponen a fondos casi aéreos para documentar una verdadera poética controversial".

¿Había acaso en esa "poética controversial" la "severidad zurbaranesca" que otros críticos le atribuyeron? El Zurbarán al que a propósito de Gracia Barrios acudieron entre otros Antonio Romera o José Hierro no era el del claroscuro que apelaba al típico fondo sombrío para dar expresión volumétrica a la figura; era el del colorido suave, el de los rosas y blancos bañando paródicamente el torrente descontrolado de la historia. Los sueños de la historia tenían así su interrupción en el dolor callado y particular de cada hombre y viceversa, pues si hubo algo que para Barrios estuvo en sus planes desde el primer instante, esto fue la existencia colectiva como escenario de todas las singularidades humanas. De ahí que Signo fuera para ella misma el laboratorio común en el que el artista penetra –y del que eventualmente se marcha– sin extraviar los rasgos que lo distinguen en su oficio.

En este sentido, se podría decir que el estilo que condujo a Barrios a conversar sobre los grandes temas colectivos en la sobremesa de avenida Santa María, mientras permanecía atenta a los más nimios detalles fuera de plano, fue lo que configuró a la larga su imaginario pictórico y su comprensión del arte: entrar en la historia con la reserva propia del que resguarda para sí su solitario trozo de meditación paralela.

A pesar de que de la historia había participado siempre, los años pasaron y en 1968 se entregó a las actividades de la reforma universitaria. Ahora el arte estaba en las calles, aglutinaba un sinnúmero de debates y hacia de brújula: trazaba el camino por fin para una transformación radical de la existencia. La reforma

universitaria tuvo por eso en la Facultad de Bellas Artes, lo que sería atípico por nuestros días, uno de sus más activos bastiones, pues si hubo una facultad en la Universidad de Chile que a la reforma se la tomó en serio, esa fue la Facultad en la que trabajaba Barrios y al interior de la cual el grupo Signo se repartió prácticamente la totalidad de la formación artística. La reforma integró departamentos, tachó cátedras y creó un Centro de Estudios de Arte Latinoamericano.

Gracia Barrios estaba ahí, en la punta de ovillo de esa historia, participando con la sobriedad de siempre en las discusiones: husmeaba en los muros donde se estamparían las pintadas de la calle, percibía en la reforma el agente desencadenante de una nueva toma de conciencia acerca de las relaciones entre la vida del arte y la de los colectivos humanos. Pero a diferencia de otros entusiastas, contagiados no sin razón por el ánimo utópico y el fervor creciente de las multitudes, ella no llegó tan lejos como para cerrar su taller. No porque no confiara en los pueblos y los movimientos, que dicho sea de paso adoptaban un formato cada vez más fiable o convincente, sino porque no habría aceptado perder en el todo la extravagancia que había prometido defender de sí misma, santo y seña de cualquier actividad artística que se precie de tal. Veía en la soledad una condición indispensable del arte, por mucho que viera a la vez en el arte el efecto de una labor de todos. De una forma u otra, esto fue lo único que pintó, este fue el tema de toda su pintura. Después los hombres y las mujeres comenzaron a soñar despertos, llegaron los setenta, el triunfo de la Unidad Popular, el tren de la cultura, las ferias de arte, la construcción de la UNCTAD III, las tejedoras de isla negra, Quimantú, la remodelación del MNBA, las donaciones al Museo de la solidaridad, etc. La crítica de la obra, al menos como se la había conocido durante los sesenta, tendió

a desaparecer, el arte se volvió el pasatiempo plural de la historia y aquellas conversaciones remotas de sobremesa adoptaron de repente una forma palpable. Todo parecía estar a la mano, y aunque Gracia no dejó nunca de alzar su copa a título del futuro que se avecinaba, cursó los esfuerzos que le correspondían para que su “realismo”, pictóricamente nebuloso y artísticamente informal, no desapareciera en la vorágine, arrastrando consigo la presencia frágil, endeble o quebradiza de la figura humana. Era muy simple: se oponía a que el hombre desapareciera en el hombre.

Estaba en eso cuando el breve sueño del pueblo, como es propio de todo lo encantador y fortuito, se vino abajo: la dictadura desmontó de un plumazo el aparato completo de la enseñanza artística de la Universidad de Chile y Barrios y Balmes, dos pájaros extraviados en el páramo abierto por el repentino recogimiento de aquella ola de fervor, hicieron las maletas. Después aseguraron las ventanas, cerraron los postigos, dieron vuelta a la llave y se marcharon. Dejaban a sus espaldas el horror del que es capaz el hombre, los cadáveres y las arrasadas sombras nocturnas que les dolerían tanto, acaso para siempre, para toda la vida.



GRACIA BARRIOS | Fotografía Patrick Nameche
Textil para la UNCTAD, Santiago de Chile, 1972.
(Imagen gentileza de Concepción Balmes Barrios).

4 PREMIOS NACIONALES | GRACIA BARRIOS

BIOGRAFÍA



GRACIA BARRIOS | Fotografía: Paz Errázuriz

Gracia Barrios

Gracia Barrios Rivadeneira, nació en Santiago de Chile el 27 de junio de 1927.

Hija del escritor Eduardo Barrios, desde muy joven manifestó su talento artístico y fue apoyada por su padre, quien inicialmente la inscribió en clases con Carlos Isamitt, pintor y músico. En su etapa de estudiante de secundaria asiste a cursos vespertinos en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, lo que define su gran pasión: el dibujo y la pintura. Continuó su formación como estudiante regular entre los años 1944 y 1949. En la Escuela de Bellas Artes fue estudiante de Augusto Eguiluz y Carlos Pedraza, pero fue Pablo Burchard como profesor, quien ejerce una marcada influencia en su desarrollo artístico, siendo una alumna aventajada.

En 1946 formó parte del Grupo de Estudiantes Plásticos de la Universidad de Chile (GEP), teniendo en común el interés por ampliar sus conocimientos en el ámbito del arte mundial y definir nuevos horizontes para la plástica nacional, más allá de la formación que entregaba la Universidad. Es un tiempo en el que, al asumirse como grupo, comienzan a arrendar talleres desde donde se convocan a maestros, escritores y pintores a mostrar sus obras y a hablar sobre las mismas. Según Barrios, sentía que los estudios eran insuficientes, que les hacía falta más teoría, que se requería de profesores de historia del arte con mayor conocimiento. Necesitábamos complementar nuestra formación que la sabíamos débil. No solo arrendamos talleres, también íbamos los sábados a la biblioteca de la Escuela provistos de unas llaves que nos facilitaba don Carlos Humeres para que nos lleváramos los libros, leíamos, discutíamos, comíamos marraqueta con queso, enganchábamos los cables para producir la luz y así planificábamos las exposiciones, los salones de pintura, y poco a poco nos

habíamos asomado al mundo político, social y cultural que se abría más allá de nuestra Escuela, narra Gracia Barrios.

Barrios vive intensamente la febril actividad política, cultural, y artística del Chile que traspasa la década del 40 y se instala en el final del medio siglo con su Ley de Defensa de la Democracia dictada por Gabriel González Videla, que perseguirá a los comunistas, declarados al margen de la institucionalidad del país. El clima de efervescencia social traspasa todos los estamentos de la sociedad chilena, y el Grupo de Estudiantes Plásticos no es ajeno a esto.

Los 50 se inician con Barrios concluyendo sus estudios en el Bellas Artes, y con José Balmes siendo nombrado ayudante de la cátedra de dibujo, a cargo del profesor Gustavo Carrasco. De Manet a nuestros días, una muestra que abarcó la pintura francesa desde mediados del siglo XIX hasta 1947, se exhibe a comienzos de 1950 en el Museo Nacional de Bellas Artes remeciendo el ambiente artístico y cultural del país. No es un detalle en la etapa de formación de los jóvenes pintores chilenos, particularmente de Barrios y Balmes que verán allí la consolidación de su postura en la polémica sobre arte y política que cruza su generación.

En los años 60 forma parte del Grupo Signo, integrado por Alberto Pérez, José Balmes y Eduardo Martínez Bonati. Signo trabaja bajo la idea de realizar un arte informalista con carácter instintivo, que se centra en lograr un nuevo lenguaje plástico dando importancia a la materia pictórica en sí misma. En palabras de Barrios: "Reaccionamos contra una pintura fácil y convencional que imperaba a comienzos de los años 60 en Chile. Estábamos conscientes que la Academia maquillada de actualidad no representaba nuestra realidad. Sentimos que la vida ya no era la

misma y que las formas de expresión artística no podían seguir siendo las mismas. Rompimos así con esa forma y contenido existente, abriéndonos a una aventura fuerte y sin concesiones. Ya no representar por representar con la pintura, sino representar el objeto, presentar la pintura en sí, presentar por medio de la materia, de los materiales reales. Más que de una nueva realidad se podría hablar de un "realismo informal".

Como docente universitaria, desarrolló clases en la Universidad de Chile, iniciando su carrera de mayor trayectoria en 1953 donde pasa de ayudante a profesora ejerciendo además, diversos cargos hasta 1973. Luego, entre 1986 y 1993, fue nombrada profesora visitante en la Pontificia Universidad Católica, pero también trabaja en la Universidad Arcis y Finis Terrae.

La pintora es parte de una familia de artistas junto a Balmes y su hija Concepción.

Sus medios de expresión más utilizados son el óleo, el acrílico y la materialidad densa que proporcionan las tierras. Recurre también a signos gráficos con carboncillo o pastel, que otorgan un sello característico a su obra.

El año 2011 obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile. Según palabras del jurado que la premió "la obra de la galardonada se distingue por su incesante búsqueda de la condición humana y, por sobre todo, por la relación del ser humano con sus contextos existenciales e históricos".

PREMIOS (SELECCIÓN)

1957 Primer Premio de Dibujo, LXVIII Salón Oficial, Santiago, Chile
1958 Segundo Premio de Pintura, LXIX Salón Oficial, Santiago, Chile
1959 Segundo Premio, LXX Salón Oficial, Santiago, Chile / **1964** Segundo Premio Salón ESSO, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, Chile / **1965** Primer Premio CRAV de Pintura, Santiago, Chile / **1965** Segundo Premio, Pintura, Salón Esso de Artistas Jóvenes, Pan American Union, Washington, Estados Unidos / **1966** Primer Premio de Pintura, LXXVI Salón Oficial, Santiago, Chile / **1968** Segundo Premio Bienal Americana de Quito, Ecuador / **1971** Premio de Honor del XV Salón de Ñuñoa, Santiago, Chile / **1988** Premio Realización Mural del Hospital del Trabajador, Santiago, Chile / **1996** Premio Municipal de Arte, Municipalidad de Santiago, Santiago, Chile / **2011** Premio Nacional de Arte, Santiago, Chile.

1965-1988. Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile / **1990** Ser-Sur, Galería Plástica Nueva, Santiago, Chile / **1992** Pinturas Recientes, Galería Praxis, Santiago, Chile / **1995** Ser-Sur, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile / **1997** Suelo y Subsuelo, Galería Isabel Aninat, Santiago, Chile / **2003** Ser Sur II, Gracia Barrios Pinturas, Sala Juan Egenau, Santiago, Chile / **2004** Gracia Barrios, Papeles, Museo del Barro, Asunción, Paraguay.

MATERIAL CONSULTADO

Chile 100 años artes visuales: Segundo período (1950 - 1973). Entre modernidad y utopía. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

1960 Galería de Beaux Arts, Santiago, Chile / **1962** Galería Darro, Madrid, España / **1962** Galería Belarte, Barcelona, España / **1962** Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, España
1968 Galería Ibero-Club de Bonn, Alemania / **1969** Galería Carmen Waugh. Santiago, Chile / **1978** Ville Parisis, París, Francia / **1980** Galerie Le Balcon des Arts. París, Francia / **1981** Casa de Cultura Forum de Sarcelles, París, Francia / **1981** Museo de Bellas Artes de Le Havre, Francia / **1981** Galería Época, Santiago, Chile / **1982** Galería Am Zuriberg, Suiza / **1982** Galería Aux Anyseriers du Roi, París, Francia / **1984** Galería Época, Santiago, Chile / **1985** Gracia Barrios Oleos 1985, Galería Época, Santiago, Chile / **1986** Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile / **1988** Momentos. Pinturas

GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan, 1988. Chile arte actual.

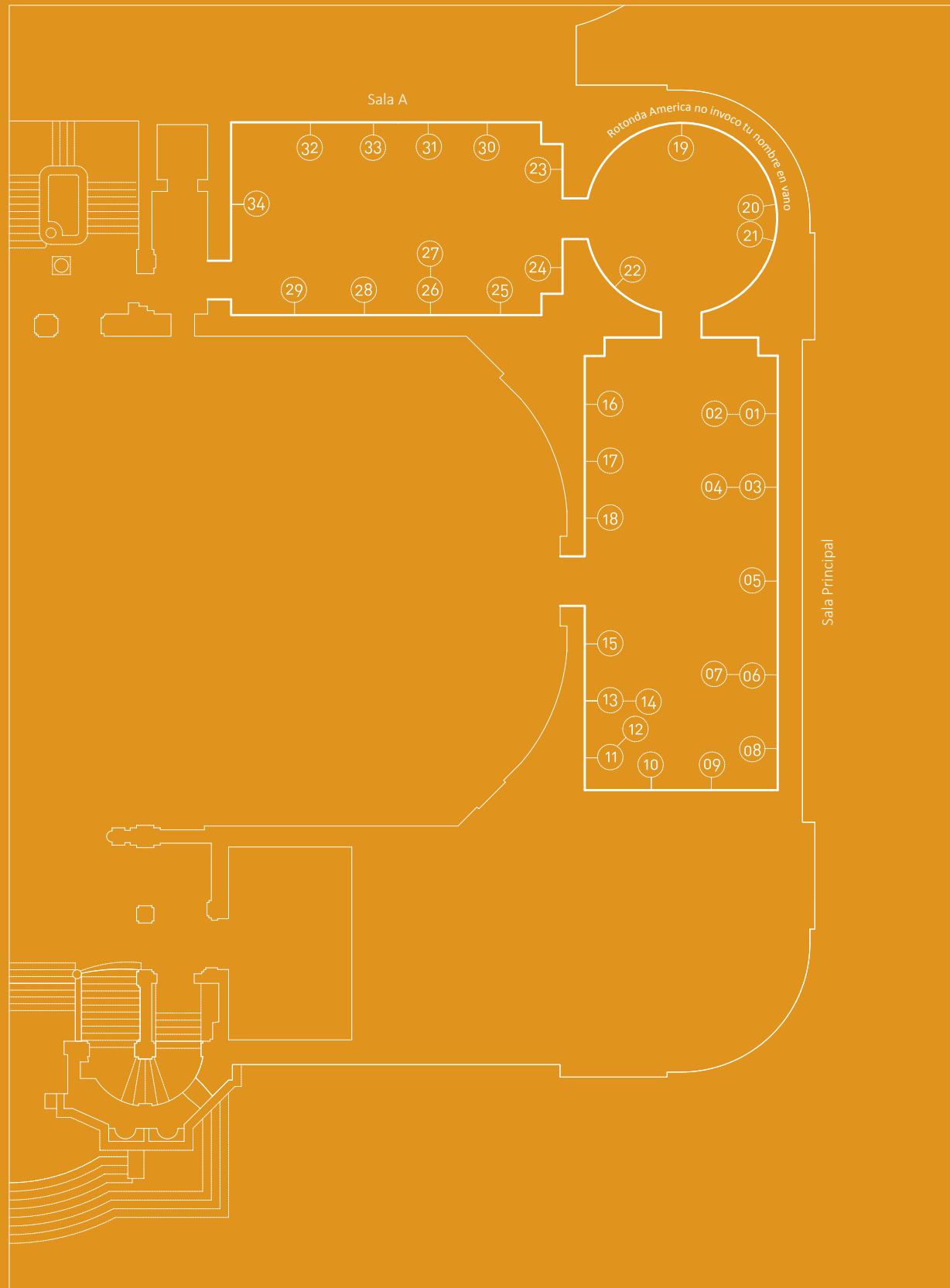
Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Colección El Rescate.

SITIOS WEB

www.artistasvisualeschilenos.cl

www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/.../gracia_barrios.pdf

EXPOSICIÓN I SALA NORTE



El número en el circulo corresponde a la referencia al pie de foto, desde GB 01 a GB 34

OBRAS

GRACIA BARRIOS

INÉS ORTEGA-MÁRQUEZ

GUÍA CURATORIAL

La obra de Gracia Barrios destaca por una mirada reflexiva, enfocada en el ser humano y su comportamiento. El alcance de los sueños o del sufrimiento de los hombres, es casi siempre tratado desde la perspectiva de lo colectivo y universal. Su pintura ha transitado desde la figuración hacia la abstracción, en una armonía entre la estética y el mensaje contenido. Colorista y vital. A finales de 1961 tras la creación del Grupo Signo vivió con Balmes dos años en Barcelona, donde su trabajo creativo alcanzó plenitud. Experimentó con la materia en la línea de una pintura de la realidad, engrosando la tela con una mezcla de barro y cemento sobre la que hacía incisiones al modo informalista y trabajó en formato grande, sobre madera. A partir de ahí, iconográficamente trabaja la figura humana, de hombre y de mujer, modelándola en espesos: torsos, detalles del cuerpo humano. Junto a su origen en el dibujo ello le otorga gran riqueza expresiva. Su pintura cobra el tinte oscuro de las tierras que emplea. Barrios la denomina *realismo informal*.

Refleja su compromiso con la contingencia y el entorno social. Sorprenden en esta etapa sus obras matéricas, siempre sus conocidos torsos, sus cabezas. Ejemplo de estas hermosas y cuidadas texturas, la obra Sin Título (1963), un torso en técnica mixta y gesso sobre masonita, o Acontece (1967), obra que dialoga con otra del mismo título y año en la que Barrios expresa una de sus obsesiones visuales: la figura humana tratada de espaldas, como si avanzara hacia un futuro cierto sin mirar atrás.

Le gusta la gente, y de espíritu latinoamericanista, en los años 70 pinta al pueblo, muchedumbres, grupos. Su obra tiene un marcado acento político. La Pobladora (1972) es un testimonio del momento entusiasta del gobierno de la Unidad Popular. Dicho año fue muy activa su participación en la iniciativa cultural

de la izquierda en Santiago: América, no invoco tu nombre en vano, serie de la que presentamos 3 importantes telas, como América (1971), un paisaje de rostros que configuran la geografía americana. En 1975, tras abandonar el país, su pintura está repleta de remembranzas de sus gentes, de los jóvenes y niños que sufren en Chile: Como las obras Pueblo y Venceremos.

En el exilio denuncia hechos trágicos del contexto político: desaparecidos, quemados, la represión. Incorpora signos gráficos y su constante quiebre central blanco al medio de las telas, que refleja la herida, la partición del país, la fragmentación de los unos de los otros, en un retrato de tinte expresionista de figuras desgarradas y de rostros desdibujados en un clima fantasmal. Obras como *D'ici et de la bas* (De aquí y de allá), 1977, marcan la primera etapa de exilio.

Ya al reencuentro del país después de 1986, su pintura, que no incorpora collages, se viste de textos y números. Como en la tela en homenaje A Rodrigo Rojas (1986) de gran formato, y cromatismos azules, color con el que Barrios da un sentido poético al humo del fuego .

Finaliza el recorrido de la sección Gracia Barrios, con un homenaje al dialogo mayor de toda una vida que protagonizaron Balmes y Barrios, a través de la exhibición de la única tela realizada en conjunto por la pareja. Sin título (La Universidad violentada), 1986, una pintura que mezcla el trazo fuerte y oscuro del dibujo de Balmes con un grupo compacto de muchachos que huyen. El tratamiento majestuoso que Barrios suele dar a la figura humana: un grupo compacto de muchachos semivelados en carrera escaleras arriba, perseguidos y empujados por el miedo. Arriba en el centro, una cita clara a la lámpara del Guernica, pintada por Picasso en aquella "otra guerra" en 1936.



GRACIA BARRIOS | © Fotografía su autor
Instituto de Cinematografía Educativa- MINEDUC
(Imagen gentileza de Concepción Balmes Barrios).

SIN TÍTULO, 1965

Mixta sobre madera | 149 x 218.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 05





**SIN TÍTULO, 1963**

Mixta y gesso sobre masonita | 112,5 x 76 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 04**FIGURA CON MANCHA BLANCA, 1965**

Mixta sobre tela | 138 x 150 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 01



ACONTECE, 1967

Mixta sobre tela | 180 x 150 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 08

**PRESENCIA, 1967**

Mixta sobre madera | 150 x 160 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 06**ACONTECE, 1967**

Mixta sobre tela | 180 x 155 cm.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
GB 03



MUJER Y HOMBRE, 1968

Mixta sobre tela | 161 x 114 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 07



HOMBRE Y MUJER, 1965

Mixta sobre madera | 146.5 x 176 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

GB 17



PRESENCIA, 1961

Óleo sobre tela | 129.5 x 112 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

GB 16

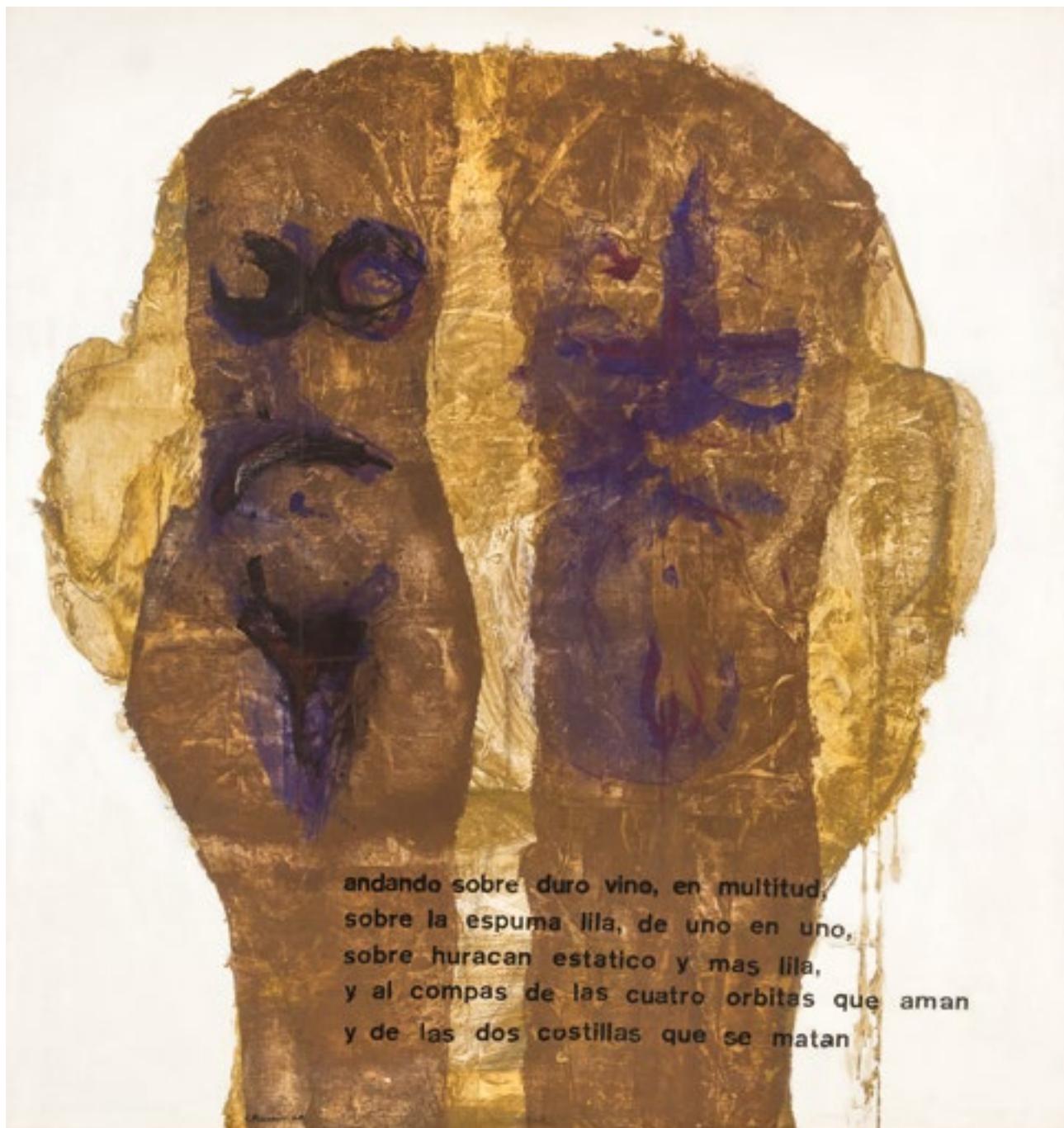


LA GRIETA, 1963

Óleo sobre madera | 152 x 100 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS

GB 18



HOMENAJE A CÉSAR VALLEJO, 1968

Mixta sobre tela | 158.5 x 148.5 cm.

PINACOTECA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
GB 15



CABEZA BLANCA, 1968

Mixta sobre tela | 89 x 116 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 13

BLANCO Y AZUL N° 1, 1968

Mixta sobre tela | 91 x 73 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 14



PRESENCIA, 1967

Mixta y collage sobre tela | 100 x 120 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

GB 11



SIN TÍTULO, 1963

Óleo sobre tela | 54 x 73 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
GB 02



LA POBLADORA, 1972

Acrílico sobre tela | 164 x 199.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

GB 10



VENCEREMOS, 1975

Mixta sobre tela | 145.5 x 228 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
GB 09



▲ AMÉRICA NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO, 1970

Mixta sobre tela | 159 x 302 cm.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO UNIVERSIDAD DE CHILE
GB 19

► GRUPO MUCHACHOS, 1970

Óleo sobre tela | 179 x 149 cm.

PINACOTECA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
GB 22

(Serie América no invoco tu nombre en vano)





▲ AMÉRICA NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO, 1971

Mixta sobre tela | 146.5 x 175.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 20

AMÉRICA NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO, 1971

Mixta sobre cartulina | 55 x 77 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 21





REPRESIÓN, 1975

Óleo sobre tela | 80.5 x 114.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

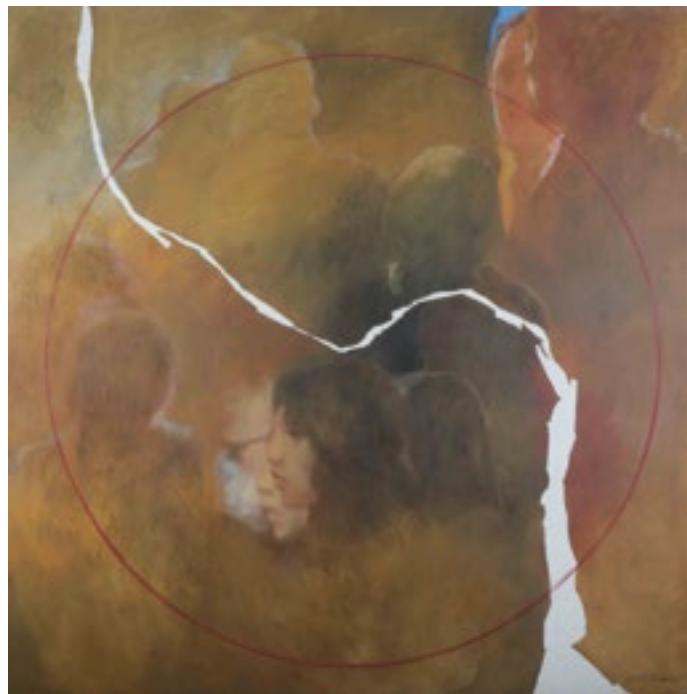
GB 23



SIN TÍTULO, 1979

Tinta sobre tela | 41 x 32 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 24

**PUEBLO, 1975**

Mixta sobre tela | 130 x 195 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
GB 27**▲ D'ICI ET DE LÀ BAS , 1977
(DE AQUÍ Y DE ALLÁ)**

Mixta sobre tela | 162 x 130 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
GB 26

(Serie Del Exilio)

**▲ L' EXILE, 1979
(DEL EXILIO)**

Mixta sobre tela | 203 x 203 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
GB 25**► RASGADO, 1980**

Mixta sobre tela | 195 x 130 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
GB 30





▲ DE AQUÍ DE ALLÁ, 1981

Mixta sobre tela | 180 x 180 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
GB 29



GRANADA, 1989

Mixta sobre tela | 163 x 164 cm.

COLECCIÓN GALERÍA VALA
GB 33



LA EXHALACIÓN DEL SURCO, 1994

Mixta sobre tela | 200 x 321 cm.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
GB 32



EN LA CALLE, 1987

Mixta sobre tela | 167 x 290 cm.

COLECCIÓN BALMES - BARRIOS
GB 31



A RODRIGO ROJAS, 1986

Mixta sobre tela | 194 x 336 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GB 28

SIN TÍTULO, 1986

(La Universidad violentada)

Óleo sobre tela | 237 x 388 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

Obra realizada en conjunto con José Balmes
GB 34



4 PREMIOS NACIONALES | ROSER BRU



play

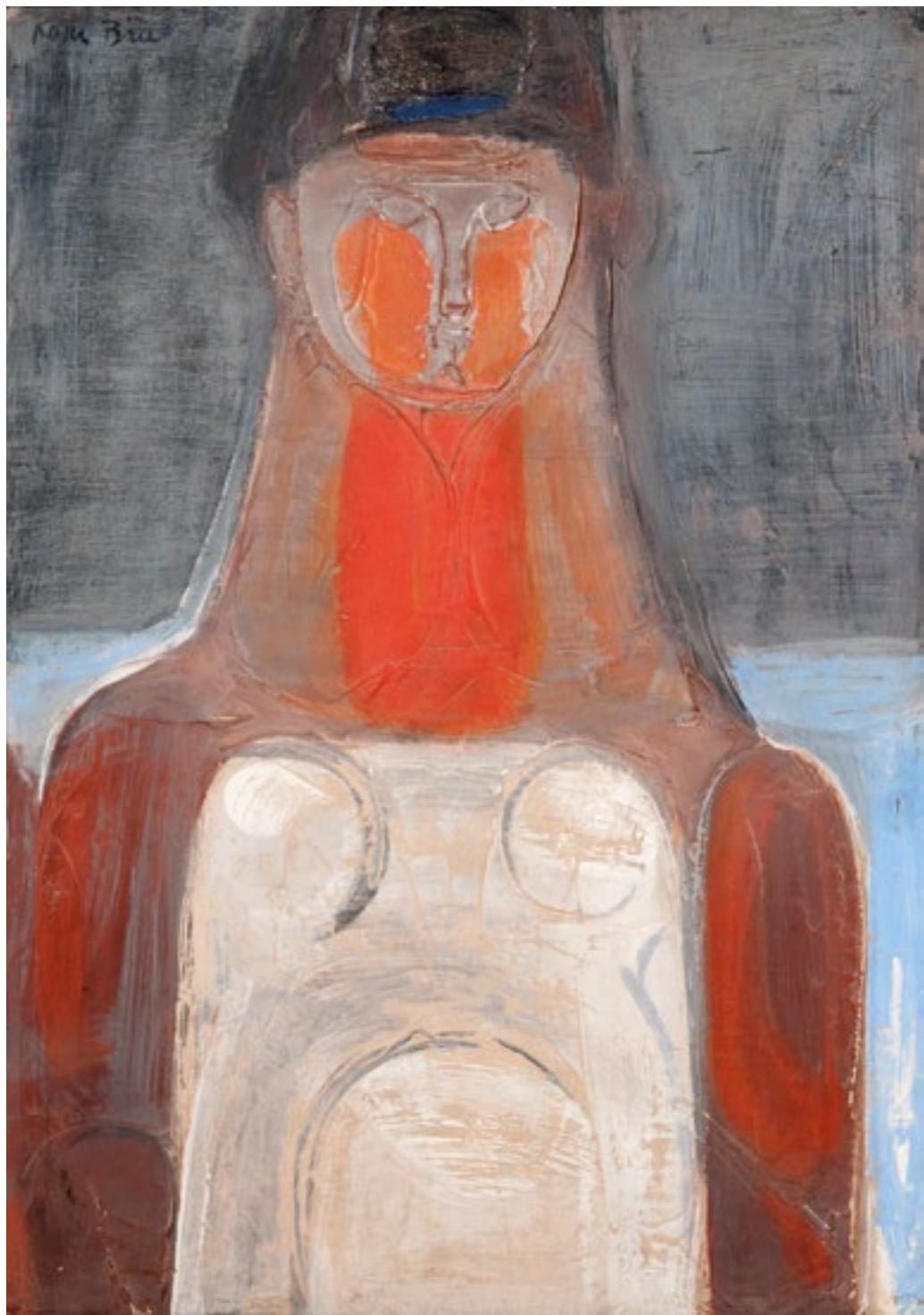


FIGURA CONCENTRADA, 1962

Óleo sobre tela | 85 x 60 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

RB 10

ADRIANA VALDÉS

ROSER BRU: LA OTRA RADICALIDAD

ROSER BRU: LA OTRA RADICALIDAD

ADRIANA VALDÉS

Roser Bru llegó a Chile en 1939, a bordo del célebre Winnipeg, como José Balmes. Ambos eran muy jóvenes.

La historia de ese barco es muy conocida y ha sido muy conmemorada. Allí venían otros personajes de la talla cultural de Leopoldo Castedo, José Ricardo Morales, Antonio Romera, Mauricio Amster, Vicente Mengod y muchos otros emigrantes que huían de la dictadura franquista implantada tras la guerra civil española. El gobierno de Pedro Aguirre Cerda, en solidaridad con los republicanos derrotados, había nombrado a Pablo Neruda cónsul delegado para la inmigración española en París, y fue el poeta quien embarcó a más de dos mil refugiados hacia las costas de Chile. Roser Bru, con diecisésis años, llegó junto a sus padres y su hermana a hacer una vida en nuestro país.

Siempre recordaría su educación temprana en la Escuela Montessori y luego el Instituto-Escuela de la Generalitat de Barcelona, por la libertad que allí se respiraba, y por la calidad de sus profesores. Allí tal vez se inició su gran curiosidad intelectual, su enorme amor por la lectura y la música: tiene un oído privilegiado y una bella voz. Si bien en conversaciones “intelectuales” suele descalificarse diciendo irónicamente “soy una refugiada”, es una persona de muchos y sorprendentes saberes, vinculados no sólo a sus constantes lecturas sino también a esa primera etapa de su formación. Llegó a Chile con los exilios a cuestas, pero también con amplitud de horizontes.

Una vez en Chile, su trabajo era pintar. “Hacía de todo”, recuerda. “Pintaba cajitas de regalo, pintaba lo que me pidieran.” Los primeros tiempos, como los de todos los inmigrantes, eran duros. Muy pronto, además de trabajar, llegó a estudiar como alumna libre a la Escuela de Bellas Artes, donde hacía acuarelas

y croquis con Israel Roa, uno de sus maestros. Interrumpió sus estudios al casarse, en 1942, y los retomó luego de haber tenido dos hijas. Fue discípula del pintor Pablo Burchard. Entre sus compañeros de curso estaban José Balmes, Gracia Barrios y Guillermo Núñez, además de Martínez Bonati y Egenau.

Uno de los hitos de su trayectoria es la participación, desde 1957, en las tareas del Taller 99, fundado por Nemesio Antúnez. Fue una instancia decisiva para su formación, y creó un vínculo que duró toda la vida, como también largas y ricas amistades personales y artísticas. El Taller 99, precisamente, presentó su postulación al Premio Nacional de Artes Plásticas, que finalmente le fue otorgado en 2015.

Un temprano viaje a España produce una serie de grabados, *Made in Spain*, que recogen su extrañeza y distancia respecto de los usos de la sociedad bajo Franco. Más importante todavía, la conecta con la obra de Antoni Tapiès, que influirá decisivamente en una etapa importante de su pintura. En los años sesenta, sus pinturas se llamaban “materias”. “Ponía una capa de pasta como para hacer muros sobre un soporte, y sobre ella se hacía una incisión, como si se tratara de un grabado,” dijo una vez. Las figuras que aparecen “no se pueden borrar”, son huellas. En eso se acerca a Tapiès; en todo el resto, no. En estas bellísimas “materias” de Roser aparecen figuras de mujeres, enormes, sin mirada, como concentradas en lo que sucede en el cuerpo, y quizás un poco al margen de la conciencia individual; son figuras vueltas sobre sí mismas y su abrumadora materialidad.

“Materia” es la pintura, la pasta, su grosor; “materia” es también el cuerpo que aparece en la pintura, una figura humana elemental y pesada, resistente a la conciencia. El poeta Arman-

do Uribe habló de figuras “prácticamente nonatas”. Recuerdan la concentración en su propio cuerpo de las madres gestantes, con lo que regalan a “materia” incluso un tercer juego de sentido, la semejanza de la palabra “materia” con la palabra “mater”, y la participación en el eterno retorno del ciclo biológico de la vida y de la muerte. Es sin duda una relación límite la de la mujer con su cuerpo en la maternidad, y está vista aquí de manera muy meditabunda, de manera a la vez delicada, maravillada y dubitativa, muy lejos de cualquier estereotipo. Algunas “Anunciaciones”, en que la mujer que da vuelta la cara parece defenderse del arrollador ángel, refuerzan esta reticencia y este descubrimiento de la naturaleza material del cuerpo y de su distanciamiento de, y hasta su contradicción con, la frágil conciencia individual. Las manos de estas mujeres, a diferencia de sus abrumadores cuerpos, son finísimas: las manos de la pintura sienesa, que dejaron su huella en Roser Bru. También es finísimo “La infinita vida”, en que el volumen de la madre pasa al de la hija, en un solo trazo del lápiz, o aquellos en que un hilo se devana, de generación en generación, de madeja en madeja. Es un leitmotiv que recorre la obra.

Otro leitmotiv es el de las mesas, bañadas en una luz especial. En toda su trayectoria, se trata de mesas simples: una taza, un pan, un puñado de frutas. La luz y la sencillez le dan un aire sacramental a lo cotidiano, un rito doméstico de breve belleza y felicidad iluminada. Las frutas varían: están las americanas, pero también las mediterráneas, de tiempo en tiempo y según los demás elementos de cada pintura. Y hay una terrible “mesa de la guerra”, que, en contraposición con la “mesa de la paz”, se inclina en la tormenta, desequilibra, deja en caída libre los pequeños ritos con que se ordena la vida.

En los años setenta hay un gran cambio en la obra de Roser Bru. Uno de sus primeros ejemplos fue la exposición “Kafka y nosotros”, de 1977, y la siguieron muchas otras. El acuciante dolor de los desaparecidos en Chile, y la imposibilidad de hablar públicamente de ellos, se expresa al sesgo. Los ojos son los de Kafka, y están fijos en el espectador. La exposición es todo ojos. El espectador se siente observado por los muertos.

La reacción de Roser Bru a la violencia en torno al golpe militar de 1973 fue de gran dolor. Pareció revivir los dolores de su infancia, los de la guerra civil española y los de traumas de la segunda guerra mundial, donde tantas familias de amigos suyos fueron víctimas de exterminio. Ese dolor se proyecta por años, y se transforma a su vez en otro leitmotiv de su obra, el de la memoria. (Memoria in memoriam fue el nombre de otra de sus exposiciones.) Al principio con Kafka, con Ana Frank, con el asesinato de Aldo Moro en Italia, con alusiones a la violencia y la muerte. Luego aparecerían los retratos de los mismos desaparecidos, con sus números, con sus nombres, registrados, y ubicados donde ella misma vive, en Chile; también afiches valientes, de denuncia y resistencia. En esta época, los ojos fijos reemplazan los grandes volúmenes corporales de las “Materias” de los años sesenta.

Roser Bru siempre ha sido pintora. “Que soy pintora, hija, y que eso no se quita”, dijo una vez. Lo siguió siendo durante algunos años en que el arte conceptual, la fotografía y el testimonio parecieron no sólo disputar a la pintura su sitio, sino negarle además toda vigencia. Con el tiempo se ha visto que la pintura ha sido para Roser Bru una forma suprema de trabajar la memoria. Los retratos de Fayum, que identificaban y conservaban la apariencia de los muertos en Egipto a comienzos de la era cristiana, han aparecido una y otra vez a lo largo de su vida de artista, muchas

veces en paralelo con los rostros de personajes del siglo XX o de desaparecidos en Chile. Los ha pintado obsesivamente, con muchas variantes, como los mismos recuerdos de los seres humanos: los ha hecho aparecer, los ha tachado, los ha marcado, difuminado y borrado, los ha unido por líneas como rayos. Lo actual y lo pasado crean en su pintura una especie de doble visión, a la vez de la contingencia y de la eterna repetición de los ciclos.

En Roser Bru, como se ha dicho con acierto, el trabajo de la memoria es todo menos monumental. Le interesa, más que el monumento erguido a la memoria pública, el pliegue escondido de la memoria privada, el de las mesas y las camas, el de las personas y sus oficios, el de los ritos cotidianos de cuerpos que nunca acaban de desaparecer. Hay una larga meditación, en su trabajo, sobre las experiencias más radicales del cuerpo de las mujeres: desde las “materias” maternas a las series reiteradas sobre cuerpos sufrientes. No le interesarán los reyes pintados por Velázquez, sino las jóvenes infantas “destinadas”, de cuyos cuerpos se dispone al servicio del poder real. No le interesará - otro ejemplo - la dimensión épica y multitudinaria del muralismo, sino el sufrimiento cuerpo adentro de una mujer en particular, como sucede con las series en torno a Frida Kahlo. Algunas de sus pinturas más bellas, las de los frutos - sus famosas sandías, sus zapallos, sus granadas - son complejas metáforas del cuerpo de la mujer, abierto, ofrecido, fecundo, pleno, pero también traspasado, violentado, doloroso.

Gran lectora, las personalidades literarias y artísticas son a la vez fantasmas y motores de su creación. Una y otra vez, en una y otra versión, las recupera, las modifica, las esfuma, las hace aparecer, las tacha. A partir de ellos - pienso en este momento en Gabriela Mistral, en César Vallejo, en Virginia Woolf, en

Rimbaud, entre los que más se reiteran - genera en la pintura una reflexión angustiada sobre la creatividad y los destinos trágicos que suelen acompañarla: otro leitmotiv de su trabajo.

Roser Bru recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas a los 92 años, pero su obra no ha dejado de sorprender. Tras una notable retrospectiva en el MAVI, en 2012, mostró en la galería D21, el 2013, una serie de pinturas insólitas en relación con su trayectoria anterior. Las telas van más desnudas, los colores se ensombrecen, los trazos se hacen más violentos. Incluso la belleza de los colores tiene una cierta estridencia desesperada. En una exposición patrocinada por el Taller 99, mostró numerosos grabados nuevos con imágenes que nunca le habíamos visto.

Es una artista asombrosa hasta el día de hoy. Tras haberse recuperado de dolencias no menores, en 2017 estará no sólo en esta exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes sino también en una muestra de retratos literarios en el Museo de Vicuña que termina en el mes de marzo, y en una muestra de obra reciente en la Galería Artespacio.

El marco de esta exposición, que une el nombre de Roser Bru a los de José Balmes, Gracia Barrios y Guillermo Núñez, es una ocasión propicia para reflexionar acerca de la obra de Bru en el contexto nacional. Es una obra difícil de rotular y muchas veces por eso no está suficientemente destacada en las historias de la pintura chilena, ni calza del todo en ellas.

Roser Bru no formó parte de los integrantes del grupo Signo, al que sí pertenecieron, junto a Martínez Bonati y Alberto Pérez, tanto José Balmes como Gracia Barrios. (Pertenecer a un grupo con nombre es muy importante para aparecer en las historias).

Tampoco participó en las controversias entre abstracción geométrica e informalismo protagonizadas en ese entonces por Vergara Grez y por Balmes; las polémicas son otra manera segura de "inscribirse". Menos visibles para los historiadores parecen haber sido los premios que obtuvo desde el comienzo de su trayectoria. Tampoco tenían en los años sesenta mayor presencia política las temáticas de la maternidad y lo cotidiano.

Algunos rasgos del informalismo emparentan la obra pictórica de Bru con las de Balmes, Barrios y Núñez, entre ellas la libertad del gesto pictórico, la rapidez y los grandes trazos; luego, la inclusión de objetos (fotografías principalmente, en el caso de Bru) en los lienzos. En la exposición, supongo, estas semejanzas entre coetáneos se harán evidentes. Para una contextualización interesan más las diferencias.

Roser Bru fue la única de los cuatro artistas en esta muestra que no salió al exilio tras el golpe de 1973. Su resistencia a la dictadura se hizo desde Chile. De esa resistencia constante dan testimonio, además de los muchos afiches que hizo durante todo el régimen militar, las exposiciones que comenzaron en 1974. Como ya se ha dicho aquí, hubo un giro radical en su obra, que pasó a incluir obsesivamente imágenes de la desaparición, del exterminio y de la muerte: "la presencia visible de una ausencia", según frase de Sara Kofman. Muchas, sobre todo en años posteriores, directamente de los desaparecidos en Chile.

Otra diferencia notable se hace cada vez más visible e interesante en el contexto nacional e internacional. Roser Bru fue pionera de una nueva conciencia política de los cuerpos de las mujeres, como lo reconoce su inclusión en la próxima muestra de "Radical Women" que tendrá lugar en Los Ángeles, Estados Unidos, a

fines de 2017. La mirada retrospectiva de esa exposición y de otras internacionales anteriores ubican su trabajo en un nuevo marco: el de un cuestionamiento del canon del arte. En el caso de Bru, el cuestionamiento no se expresa nunca en declaraciones ni polémicas verbales, sino en los gestos que va haciendo en su pintura desde los años sesenta. “Yo estaba preocupada de mi maternidad” no es un testimonio biográfico en su caso: es la descripción de un trabajo pictórico experimental e innovador, de una manera de relacionarse con el mundo y con la contingencia que fue desde un principio - pensemos en los sesenta- diferente a las de sus coetáneos en el arte. La distinción entre la esfera pública y la privada estaba entonces firmemente instalada en la conciencia política. El género no era todavía un tema político. Las temáticas de la maternidad y de lo cotidiano condenaban a la “esfera privada”, a una cierta marginación respecto de relatos “épicos” más militantes, más contingentes, que dominaban la “esfera pública.”

Las ópticas han cambiado en nuestros días. Una mirada contemporánea valora especialmente ciertos rasgos ya señalados a lo largo de este texto, que configuran un pensamiento de muchos años acerca del cuerpo de las mujeres. Desde las primeras

“Materias”, donde “ocuparse de la maternidad” es entrar en contacto con una relación límite entre la gravidez del cuerpo, su peso matérico, y la conciencia individual; con figuras enormes, pesadas figuras de mujer sin mirada, como concentradas en lo que pasa en su cuerpo, como sustraídas de la “esfera pública” y sus temporalidades; como si la conciencia se sumergiera temporalmente en el eterno retorno del ciclo biológico. En esta fase de su pintura hay un cuerpo que da testimonio de todo lo anterior... y de la reflexión pictórica reiterada acerca de ese cuerpo.

Una reflexión que no deja lugar al sentimentalismo ni a los lugares comunes, que produce extrañeza y distancia, que hace de la pintura un campo de descubrimiento de lo inesperado en la experiencia.

Las metáforas pictóricas del cuerpo de la mujer son muchas, y reiteradas. En las muchas sandías se van viendo aspectos del sexo como plenitud y como herida. En las “mesas”, las pequeñas y sencillas felicidades que se hacen y deshacen pacíficamente a lo largo de un día, pero también “la guerra”, la violencia que trastoca y destruye. Este último aspecto comienza a predominar después de 1973, fecha decisiva en que se reactivan los traumas de la guerra sufrida en la niñez, del desplazamiento hacia Chile en calidad de “refugiada” (su palabra, muy repetida).

Surgen entonces “los ojos de los enterrados”, las miradas acusadoras de quienes ya no pueden mirar, los rostros de los muertos, el trabajo de la memoria que los mantiene presentes y a la vez trabaja con el olvido, el recuerdo y el dolor en sus diversas fases. Una desaparecida en particular, con su número. Y muchas mujeres “destinadas”.

El “destino” de las mujeres se explora en muchas pinturas. Al ícono nacional que es Gabriela Mistral las pinturas de Roser lo examinan y lo subvierten, le dan múltiples miradas que vienen de diversos tiempos, muchísimas manos, algunas de ellas con la pluma afilada que se confunde con un arma, hilos de sangre. De Frida Kahlo, ícono latinoamericano, se sirve reiteradamente como campo de estudio del dolor visceral y de la extrañeza que acompañan la existencia de las mujeres en nuestro mundo actual. En fin, Virginia Woolf, Diamela Eltit, tantas más, son acompañadas por su mano y por su mirada perpleja. Pues la pintura

de Roser Bru es y será clave en la historia chilena en relación con lo que Enrique Lihn llamó, a propósito de ella, “el acertijo de la femineidad (y no del feminismo, que es tan transparente).”

Esto la pone, en el arte latinoamericano, como pionera de una nueva iconografía basada en el cuerpo de las mujeres, desde el cual se hacen visibles “las violencias sociales, políticas y culturales” de nuestra época.

1 Valdés, A., “Roser Bru, cita con la pintura”, en *Memorias visuales, arte contemporáneo en Chile*, Santiago, Metales Pesados, 2006, p. 331-332; Ivelic, M. y Galaz, G., *Chile, arte actual*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

2 El presente texto se basa en los muchos que he escrito sobre Roser Bru desde 1977. Varios de ellos se recopilan en mi libro de 2006, *Memorias visuales*, op. cit.

3 Una consideración más detenida de “esa modalidad sexual frágil, secretamente guardada...” y amenazada por “los paliativos clásicos”, se encuentra en Kristeva, J., “La maternité selon Giovanni Bellini”, citada en Valdés, A. op. cit., p. 339.

4 Debo esa observación a C. Pérez Villalobos, “El recurso de la memoria”, en Roser Bru, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

5 Un estudio reciente y valioso sobre Balmes, donde se trata del informalismo: R. Zúñiga, José Balmes, “La pintura como cuerpo testimonial”, http://arteuchile.uchile.cl/arca_de_noe/artistas/balmes/index.php

6 Kofman, S., en *La mélancolie de l'art*, París, Galilée, 1985.

7 “Esta innovadora exposición constituirá la primera genealogía de las prácticas artísticas feministas y radicales en América Latina y su influencia a nivel internacional, atendiendo de este modo un vacío histórico del arte. Mujeres Radicales itinerará por Estados Unidos y otros países e irá acompañada de una publicación académica.” Andrea Giunta es co-curadora de la muestra, la que incluye también a Gracia Barrios, entre otras artistas chilenas. Roser Bru y la extinta Luz Donoso son las de mayor edad entre todas. <http://artishockrevista.com/2016/05/24/mujeres-radicales-en-arte/>

8 Lihn, Enrique: “Para Roser”, en *Textos sobre arte. Recopilación, edición y anotaciones de Adriana Valdés y Ana María Risco*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p.381.



ROSER BRU | Fotografía Paz Errázuriz
En su taller, Santiago de Chile.

4 PREMIOS NACIONALES | ROSER BRU

BIOGRAFÍA

Roser Bru



ROSER BRU | Fotografía: Paz Errázuriz

Roser Bru Llop nació en Barcelona, España, el 15 de febrero de 1923. Vivió en París con sus padres desde 1924 a 1928, durante la dictadura de Primo de Rivera.

En 1939, con su familia, forma parte del grupo de intelectuales españoles que llegaron a Chile a bordo del barco Winnipeg, fletado por Neruda desde Francia al finalizar la Guerra Civil Española, entre los que igualmente se encontraba José Balmes y su familia. Desde ese mismo año y hasta 1942, Roser estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile donde realizó estudios libres de acuarela, dibujo, pintura y mural. Fue alumna de Pablo Burchard en pintura, y de acuarela y croquis con Israel Roa. Se casa con Cristián Aguadé y tiene dos hijas, Tessa (1943) y Agna (1957).

En 1947 formó parte del Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP) que reunió artistas de la generación del 50 como José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, Juan Egenau y Gustavo Poblete, entre otros. La acción de este grupo sería decisiva para definir las principales tendencias artísticas de las décadas del 60 y 70. En 1957, ingresó al Taller 99, fundado y dirigido por Nemesio Antúnez, donde continuó especializándose en técnicas del grabado, etapa decisiva en su formación.

Su participación en la vida artística ha sido constante, sin lagunas, a través de exposiciones colectivas e individuales desde 1957 hasta ahora; además ha sido reconocida como miembro de múltiples jurados, y como participante en muchas agrupaciones sobre todo durante el tiempo de la resistencia a la dictadura militar.

En 1958 viaja a Barcelona y se acerca a la obra de Antoni Tàpies, contacto muy importante en la primera etapa de su trabajo que no la llevó sin embargo a la militancia en el entonces llamado informalismo, ni a las controversias de éste con la abstracción

geométrica, tan en boga en el Chile de los años 60. Pero si recuperaba en los inicios de los 70 parte del accionismo informal para dirigir una mirada crítica sobre el hombre: el tiempo y la memoria. Bru insiste en recapturar el pasado y expresar simultáneamente las vicisitudes del presente. Sus pinturas de fines de los 60 y comienzos de los 70 realizan un viaje desde su memoria de artista para volver a hacer visible desde el cuadro, sus raíces hispánicas y también el impacto en su propia vida de la tragedia de la Guerra Civil Española y de la dictadura franquista.

Realizó murales en distintas técnicas para la Escuela de Talcahuano, la Casa de Arte del Cerro San Cristóbal y el edificio UNCTAD III de Santiago (1972).

Más adelante su trabajo acusa el impacto de nuevas tendencias en las artes visuales chilenas -sobre todo en la preocupación por la fotografía-. Utiliza los nuevos significantes en una producción de "resistencia" en el periodo de la dictadura militar, denunciando de modo ácido y con acento humanista la realidad de las tragedias que azotaron al pueblo chileno tras el Golpe de Estado.

Incursionando en el tema bibliófilo, Roser Bru ha realizado distintas series de grabados como Diez odas para diez grabados con Pablo Neruda y Made in Spain, ambas en Barcelona. En Santiago, dos libros de grabados en el Taller 99, y en Buenos Aires dos carpetas de grabados para Ediciones Ellena, entre otras.

Posterior a 1988, su obra retoma y combina los motivos de sus períodos anteriores, incorporando también nuevos temas y técnicas; maneja retratos, noticias, documentos, fotografías, etc. Utiliza también ciertos elementos que se vuelven recurrentes en su obra, como el pan y la sandía (fruto que se parte, símbolo de la mujer, trazado en el triángulo de su cuerpo y fertilidad).

Según Adriana Valdés, el trabajo de Roser Bru se puede dividir en dos etapas: la primera (1960-1973) "materias", es influenciada por el románico catalán y la obra de Tàpies que descubre en sus primeros viajes a Barcelona; aquí las figuras humanas son dadas en pocos trazos simples, son figuras monumentales y seres ausentes de mirada, por lo general sumisos y ajenos. En el segundo momento (1973- 1988), "Desmaterializaciones", las pinturas van transformándose en lo opuesto: de grandes cuerpos sin mirada van haciéndose cuerpos esfumados, ausentes y transparentados. También comienza a incorporar nombres, números y hasta incluye fotografías identitarias, esto marcado principalmente por los hechos políticos de Chile en el momento.

Distintivo en su producción es el acercamiento, la invocación de imágenes visuales del pasado más o menos remoto o cercano de la Historia del Arte, y es así como revive la pintura del pasado descubriendo una gran afinidad con su propia manera de pintar. En 1992 viaja a Egipto. En el Museo del Cairo se encuentra con las pinturas funerarias de las momias del Fayum, retratos de gran actualidad, que impactarán fuertemente el desarrollo de su visualidad. Más tarde trabaja una serie llamada Gracias a Velázquez, donde toma elementos de la pintura del artista español, como por ejemplo los retratos de Las Meninas que incorporará en sus creaciones, interesada en personajes que estuvieron fatalmente destinados, como los enanos de la Corte que cuidaron de princesas ocultas por sus vestimentas.

Por su reconocida trayectoria artística, a la edad de 92 años, recibió el Premio Nacional de Arte 2015.

PREMIOS (SELECCIÓN)

1958 Primer Premio de Grabado y Dibujo, Salón Oficial de Santiago / **1960** Segundo premio de pintura, Salón Oficial de Santiago / **1962** Primer Premio de Pintura, Salón Oficial de Santiago / **1965** Premio Osvaldo Goeldi, II Bienal Americana de Grabado, Santiago / **1968** Premio Club de Estampa, Buenos Aires, Argentina / **1978** Gran Premio del Primer Salón de Gráfica de la Universidad Católica, MNBA, Santiago / **2015** Premio Nacional de Arte.

MATERIAL CONSULTADO

GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan, 1981. La pintura en Chile desde La Colonia hasta 1981. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.

MELLADO, Justo Pastor et. al., 1987. Hegemonía y visualidad: pintura-dibujo-video-instalaciones. Santiago de Chile: Ediciones Visuala.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

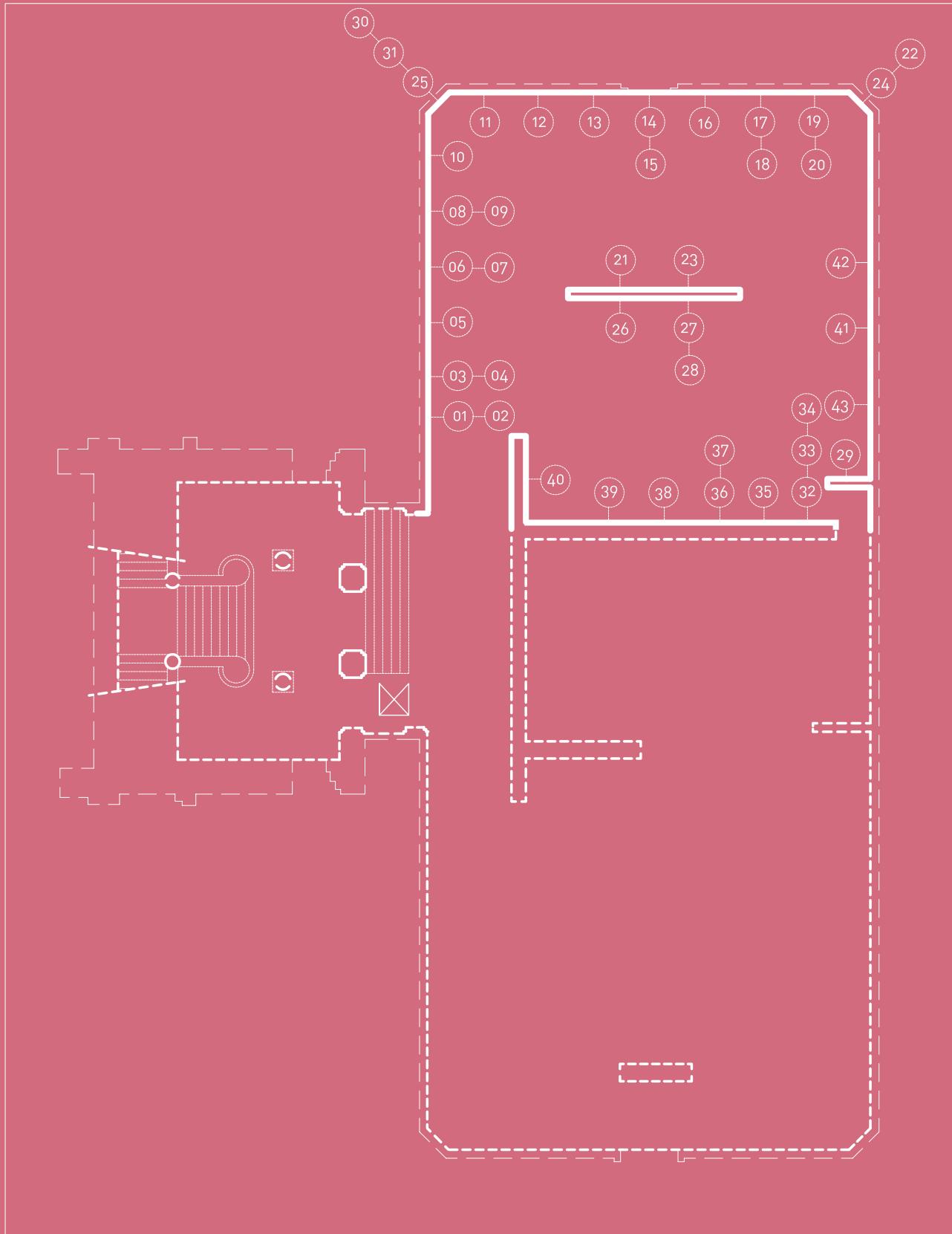
1974 Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile / **1977** "Kafka y Nosotros", Galería Cromo, Santiago / **1982** Museo La Tertulia, Cali, Colombia / **1983** "Recovering Histories", exposición itinerante de arte contemporáneo chileno curada por Julia P. Herzberg, que comenzó en EE.UU. viajando por latinoamérica hasta Chile / **1984** Jornadas de la Crítica, pinturas en el CAYC, Buenos Aires, Argentina / **1986** "Una Mirada desde Fuera", Palacio de la Virreina, Barcelona / **1989** "Presencias - Ausencias", Galería Carmen Waugh, Santiago / **1992** Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago / **1996** Retrospectiva, Museo Nacional de Bellas Artes Santiago / **2000** "El Transcurso del Tiempo", Museo José Luis Cuevas, Ciudad de México / **2002** Drawing Biennale Latin America, Humanities Research Centre, Canberra, Australia / **2002-2003** Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina / **2004** "España en el Corazón", Centro Cultural de España, Santiago / **2015** Premio Nacional de Arte.

VALDÉS, Adriana, 2006. Memorias visuales: arte contemporáneo en Chile. Santiago de Chile: Metales Pesados.

SITIOS WEB

www.artistasvisualeschilenos.cl
www.roserbbru.com

EXPOSICIÓN | SALA MATTIA NORTE



El número en el círculo corresponde a la referencia al pie de foto, desde RB 01 a RB 43

OBRAS

ROSER BRU

INÉS ORTEGA-MÁRQUEZ

GUÍA CURATORIAL

El recorrido de la muestra de Roser Bru atravesía distintas etapas en su obra desde los años 60 a finales de los 80. Una pintura temática en la que los mismos temas reaparecen, tratándolos desde reflexiones diferentes.

A finales de los 50, Roser Bru ingresó al Taller 99 –creado por Nemesio Antúnez- e intensificó su trabajo con el grabado. Las primeras pinturas, a inicios de los 60, matéricas, en las que adhiere al soporte una pasta gruesa sobre la que realiza incisiones deslizando el dibujo, las realiza como si trabajara un grabado. Clara influencia del trabajo de Tàpies. Figuras humanas, de mujer, de voluminosos cuerpos voluptuosos y mirada ausente. Época que se nutre del cotidiano, de la vida familiar. De sus obsesiones: mesas vestidas, camas, la maternidad, la vida que hilvana en la descendencia y la muerte siempre aleteante.

Para dar paso en los 70 al gesto en una incorporación del informalismo, amplio, de dibujo conciso pero sutil. La pareja. Las frutas, que utiliza como metáfora para experimentar pictóricamente en torno al concepto del cuerpo femenino: su triángulo de fertilidad, las heridas internas. Su pintura es experimentación y también reflexión.

Rescata recuerdos de la memoria de sus orígenes y, producto de sus primeros viajes a España desde que llegara en 1939 en el Winnipeg, juega irónicamente con la situación del país, estancado y empobrecido, que se abre como fruta madura a la invasión del turismo.

A inicios de los años 70 con el triunfo de la Unidad Popular y la ilusión de un Chile mejor, se percibe compromiso en su pintura,

que se hace eco de programas de desarrollo social y de lo femenino. Como la obra “Usted también puede ser bella y amada”, 1972.

A partir del año 1973 y hasta finales de la década de los 80 su pintura refleja el dolor, la realidad social y política, la tragedia de los desaparecidos, de los torturados y quemados. La herida permanente. Vuelven sus recuerdos de la guerra civil española, que mimetiza y funde en el dolor del golpe de estado en Chile. Sufre y narra. Denuncia. Resiste.

Las mujeres plenas dan paso a cuerpos difuminados, “desmaterializados” –la expresión es de Adriana Valdés-. Los ojos cobran importancia figurativa, miran desde el interior del cuadro, acusadores, entristecidos. Algunos retratos dejan de ser anónimos con la incorporación de fotos identificadoras en collage y otros portan incluso su número de detenido.

Abundan los retratos funerarios –Retrato funerario, 1980-, de fuerte presencia y mensaje, que nos retrotraen a los retratos de Fayum que fijaban la apariencia e identidad de los muertos en Egipto y que ella conoció en su viaje a dicho país. Las citas a un tiempo pasado de persecución republicana o nazi -Anna Frank, 1978- un trabajo con la memoria y la realidad actual que les otorga vigencia y la valida.

A finales de los 80, Bru retoma sus temas en torno a la mujer, finos trabajos de dibujo delicado en colores pastel y los frutos y su metáfora en torno a la fertilidad femenina, las citas derivadas de su amor por la literatura y la poesía –que se recoge aquí en Un triángulo y la Mistral, 1993. La notable tela La dama de Elche, 1986, –alusión histórica a la escultura ibera del s. IV a.c.-, nos lleva al centro de su cultura mediterránea.

El itinerario se cierra con la llegada de los años 90 y la democracia.
Con nuevas series temáticas en torno a sus eternas obsesiones.
Vuelven las camas y también la muerte que aletea poéticamente
sobre cuerpos que duermen.

Conmemoramos a Roser Bru con la presentación inédita desde su desaparición en 1973, de 3 textiles en técnica patchwork que formaron parte de su obra mural para el edificio de la UNTACD en 1972. El hallazgo, la restauración gracias a un mecenas y presentación de este trabajo aquí, representa una recuperación histórica. El cuarto textil, que permanece desaparecido, se hace presente en su ausencia a través de un espacio blanco.



FIGURAS COMUNICANTES, 1963

Calcografía XXII/XXX | 50 x 62.5 cm.

ARCHIVO TALLER 99

RB 25



HOMENAJE A LA CAMA, 1965

Calcografía 5/6 | 60 x 49 cm.

ARCHIVO TALLER 99

RB 30



HACIENDO LA CAMA, 1965

Calcografía P/T | 36 x 51 cm.

ARCHIVO TALLER 99
RB 31

**PAREJA, 1964**

Mixta sobre madera | 47.5 x 72.5 cm.

COLECCIÓN GALERÍA VALA
RB 02**▲ FIGURAS REMOTAS, 1961**

Mixta sobre madera | 79.5 x 120 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 01



RECORDANDO EL GRITO, 1962

Mixta y gesso sobre masonita | 100 x 80 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
RB 05



LOS FUSILADOS, 1963

(TRÍPTICO)

Óleo sobre madera | 120 x 210 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

RB 11



COMO UN TRONCO, 1963

Óleo sobre tela | 73 x 48 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
RB 07



HOMBRE, 1964

Óleo sobre tela | 78 x 98 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

RB 04



ABRAZO, 1964

Mixta sobre madera | 117 x 77 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 06



DOS FIGURAS ENCONTRADAS, 1961

Mixta sobre madera | 100 x 100 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 03

**▲ RETORNO DE LOS OLIVOS, 1961**

Óleo sobre madera | 51 x 100 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
RB 08

TIERRAS SEMBRADAS, 1962

Mixta sobre madera | 80.5 x 100 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
RB 09

LOS TURISTAS ATRAVIESAN ESPAÑA, 1966

Mixta sobre madera | 90 x 148 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 13



CON POCO DINERO CONOZCO ESPAÑA I, 1966

Mixta sobre madera | 98 x 148 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU

RB 12

CON POCO DINERO CONOZCO ESPAÑA II, 1966

Mixta sobre madera | 98 x 148 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU

RB 12



MUJER CON SUS PARTES, 1968

Acrílico sobre madera | 89 x 59 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 24

FIGURA PROTEGIDA, 1964

Óleo sobre tela | 55.5 x 38 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 22



► **MATERNIDAD, CA. 1960**

Acrílico sobre lino | 99.3 x 79 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
RB 21

► **EL CUERPO CAMBIA, 1968**

Acrílico sobre lino | 118 x 73 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
RB 23

► **SUEÑO CON LA SARRACENA, 1968**

Acrílico sobre madera | 59 x 89 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 27







◀ TAMBIÉN USTED PUEDE SER BELLA Y AMADA, 1972

Óleo sobre tela | 118.5 x 78.5 cm.

COLECCIÓN CARLOS NÚÑEZ
RB 29

EL PROCESO, 1973

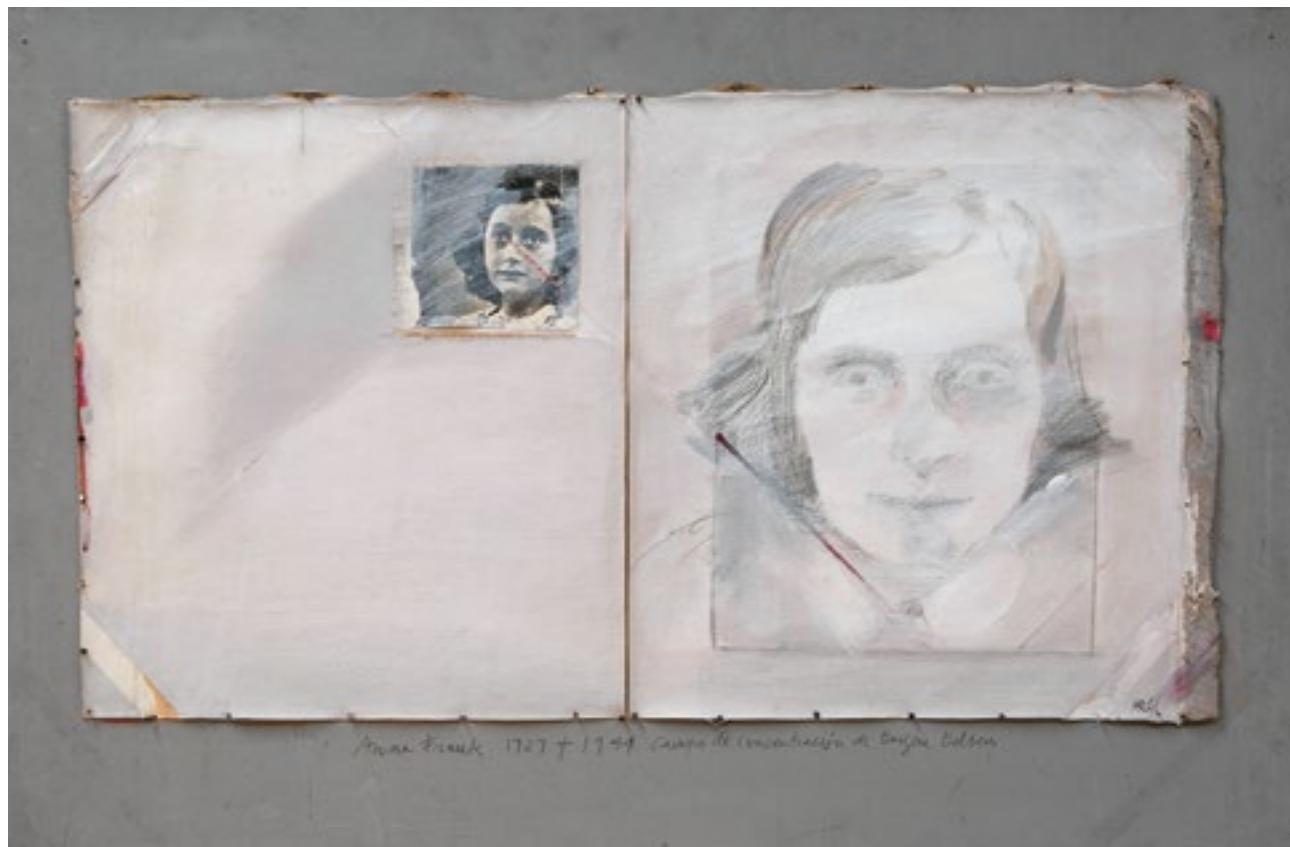
Acrílico sobre lino | 130 x 100.5 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 26

SIN TÍTULO, 1974/75

Óleo sobre tela | 50 x 40 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
RB 28



ANA FRANK, 1978

Mixta sobre tela | 50 x 92 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU

RB 37



MEMORIA I, 1973

Acrílico sobre lino | 85 x 60 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 14

MEMORIA III, 1973

Acrílico sobre lino | 74.5 x 54 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 15



MUERTE DE UN SOLDADO DE LA REPÚBLICA, 1975

Óleo sobre tela | 100 x 100 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

RB 16



MOMENT DE LA MORT, 1979

Acrílico sobre lino | 81 x 100 cm.

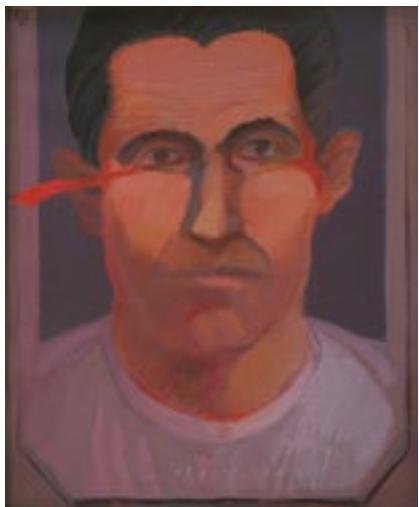
COLECCIÓN ROSER BRU
RB 17

IMAGEN GRABADA, 1979

Acrílico sobre lino | 81 x 100 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 18





◀ RETRATO FUNERARIO (IN MEMORIAM), 1980

Acrílico sobre lino | 50 x 40.5 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU

RB 33

◀ RETRATO FUNERARIO (IN MEMORIAM), 1980

Acrílico sobre lino | 50 x 40.5 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU

RB 34

◀ RETRATOS FUNERARIOS, 1980

Acrílico sobre lino | 100 x 80 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU

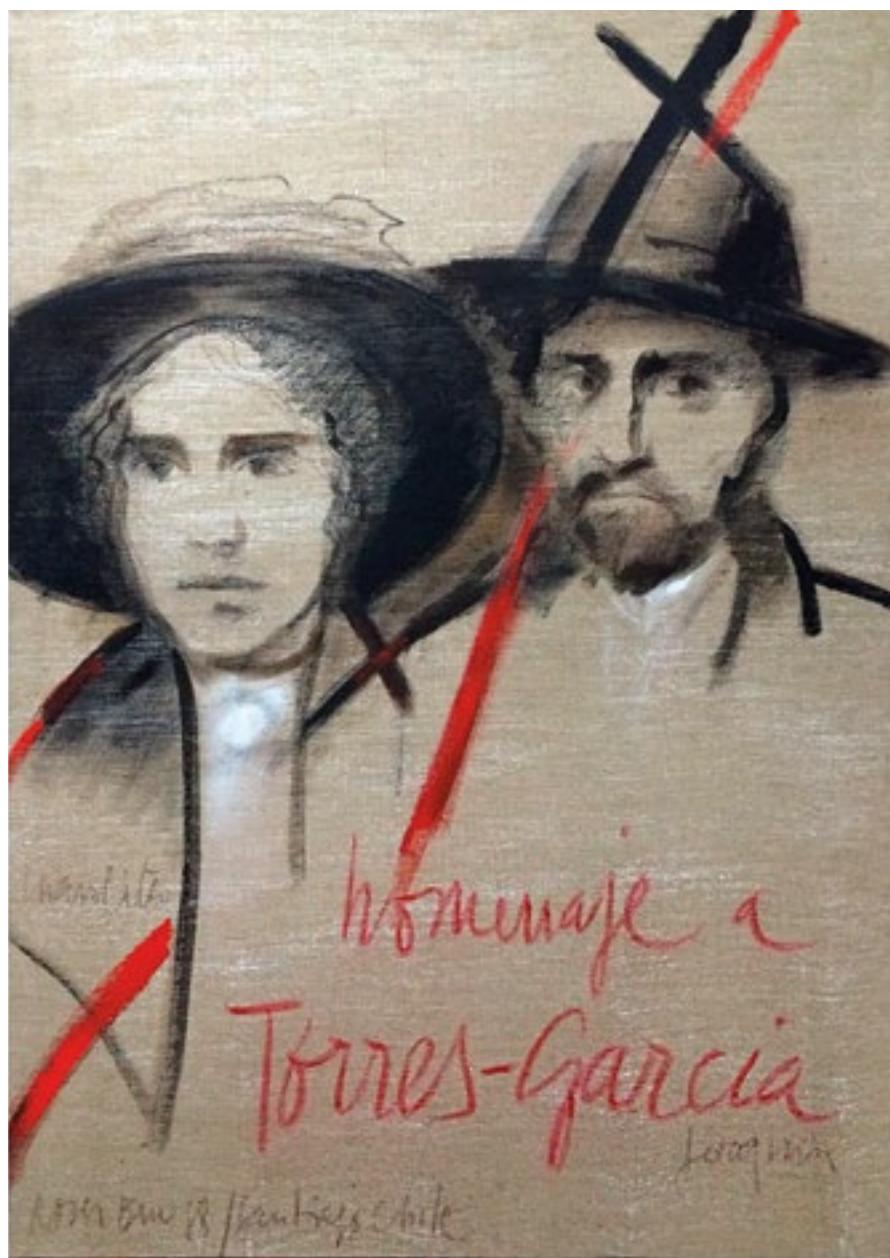
RB 32



INVENTARIO DE VALLEJO, 1980

Óleo sobre tela | 127 x 156 cm.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
RB 19



HOMENAJE A TORRES –GARCÍA, 1988

Mixta sobre tela | 100 x 70 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

RB 20



RETRATO DE UNA DESAPARECIDA, 1986

Óleo sobre tela | 165 x 170 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
RB 35

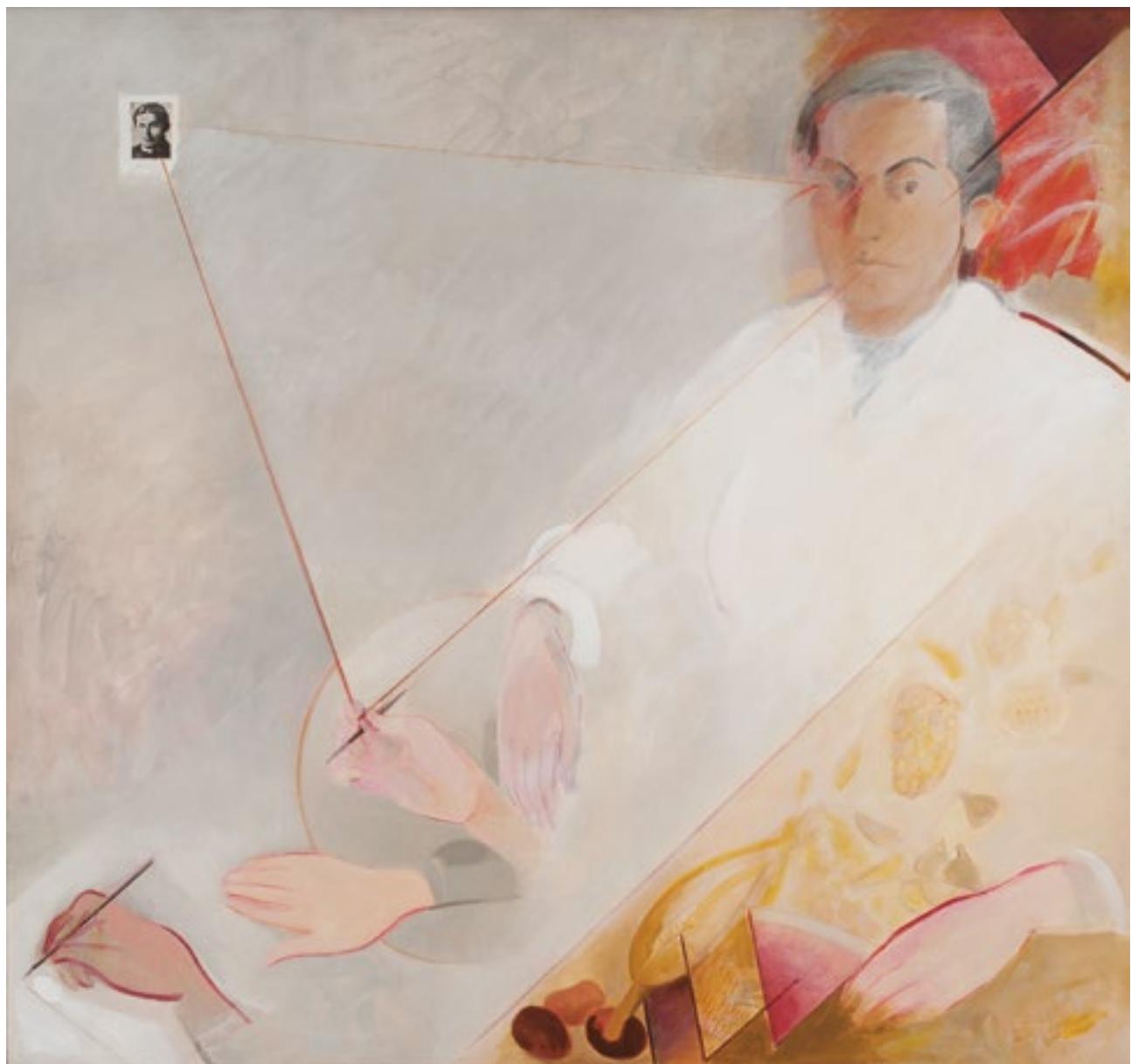


EL TRIÁNGULO ORGANIZA AMÉRICAL, 1993

Acrílico sobre tela | 150.5 x 160 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU

RB 38



UN TRIÁNGULO Y LA MISTRAL, 1993

Acrílico sobre lino | 150.5 x 160 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU
RB 39



LA DAMA DE ELCHE, 1986

Acrílico sobre lino | 123.5 x 163 cm.

COLECCIÓN ROSER BRU

RB 36



DORMIENTES, 1992

Acrílico sobre lino | 120 x 180 cm.

COLECCIÓN CRISTIÁN ORTÚZAR
RB 40



EL HOMBRE, 1972

Patchwork | 220 x 125 cm.

EDUARDO ARMIVO,
Depositario temporal
RB 42



LA MUJER, 1972

Patchwork | 220 x 125 cm.

EDUARDO ARMIVO,
Depositario temporal
RB 41





LA FAMILIA, 1972

Patchwork | 220 x 261 cm.

EDUARDO ARMIJO,

Depositario temporal

RB 43

4 PREMIOS NACIONALES | GUILLERMO NÚÑEZ

PREMIO NACIONAL 2007



ez



LAS LÁGRIMAS DE BIZERTA, 1962

Óleo sobre tela | 107.5 x 157.5 cm.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
GN 01

M. ANTONIO AGUIRRE

LA ORACIÓN DE TODOS LOS DÍAS

SOBRE LA PINTURA DE GUILLERMO NÚÑEZ EN LA ESTACIÓN DE METRO LOS DOMÍNICOS LA ORACIÓN DE TODOS LOS DÍAS

MANUEL ANTONIO AGUIRRE OSSA

“El Dibujo es una Oración, una plegaria del cuerpo. Pone de rodillas, desnuda el corazón, tiene la humildad del grito. Es la memoria de lo desconocido, su vuelo, su resplandor, su eternidad, su sonido, su silencio, su música. Es una caligrafía del alma.”

Este es el pensamiento y palabras de Guillermo Núñez, que forma parte de su espiritualidad. Sin embargo, no debemos entender su pintura como un tema religioso; siempre ha existido en la historia, sobre todo en la tradición cristiana, un arte que tiende de por sí a convertirse en espiritualidad, que se va enriqueciendo día a día, como un trabajador incansable. Mediante la insistencia de plasmar sobre pequeños pedazos de papel, trazos, dibujos, manchas, caligrafía, que mediante la máxima concentración, logra la creación de espacios, volúmenes colores y así, va volcando su interior, fundir en estos dibujos verdaderos universos, que van surgiendo en un aparente desorden hasta completar la obra de arte.

Baudelaire emprendió ese largo y doloroso viaje “al fondo de lo desconocido, para encontrar algo nuevo”, diría para encontrarse, pues trasciende por mucho lo puramente epidérmico y sensorial para hundirse en el misterio de las formas, en el vacío, el no dibujo, la mano izquierda, aventurarse por el otro lado de la mente y de ahí extraer tesoros insospechados, que finalmente lo sorprenden y nos asombran.

Explorando lo desconocido, lo oculto e instintivo: lo íntimo del yo, lo insólito e ilógico, la metamorfosis del universo, en busca de revelaciones, más allá de los controles racionales.

Sus fuentes de inspiración son lugares Iluminados, sacros, basados fundamentalmente en el ser humano, como esa cadena que

jamás se corta, como escribe Hermann Hesse. También han sido largas las peregrinaciones en la filosofía China, en el Himalaya con Buda, en Delfos, el Sinaí, Siberia, Machu Picchu con Neruda, en la filosofía Zen el Tao o bajo tierra en las cavernas en Lascaux, Altamira, Los hipogeos o en Santa Domitila.

En ellas y en muchos otros caminos ha encontrado: sabiduría, luz y vida.

Kandinsky al igual que otras almas similares a la de Guillermo, se internó por estas desnudas soledades, en su búsqueda de espíritu.

“Una vez tuve que vivir la oscuridad, acuclillado en una hedionda casucha de madera, bajo el ojo vigilante. ¿Hubo tiempo? ¿Dónde comenzó? ¿Dónde estabas Guillaume Apollinaire?

Haber podido acompañar a Guillermo en algunas oportunidades y ver trabajar a este incansable creador, observar y apreciar cientos de dibujos-pinturas, ha sido una tremenda experiencia de vida. Esta es una obra verdadera que se fundamenta en su propia sustancia, como me enseñó en una oportunidad: “pinta desde el estómago” y ese fue su mejor consejo, de Maestro-amigo, así la expresión plástica se vuelve tan vital y en incesante perfeccionamiento.

Observar en silencio el proceso de la creación, con instrumentos de fabricación propia, como cuando aparece una pluma de madera recortada, que ha sumergido en un frasco de tinta negra y luego con un movimiento ágil, traza sobre un papel de algodón una línea que crece y disminuye, raspando el papel con una decidida diagonal. Pareciera que alguien estuviera dirigiendo su

mano firme y decidida, un acto impulsivo sin duda. Posteriormente, deja de lado la pluma japonesa, coge el pincel y lo unta sobre un frasco color rosa fuerte, casi un carmín, agrega agua y deja caer una mancha, que parecen salpicados astros en el espacio, una bombilla transparente como un canutillo, lo lleva a la boca y sopla fuertemente sobre la mancha rosa, dejando una huella de caracol, dando una expresividad de interrelación entre las distintas partes. Luego un lápiz graso verde esmeralda construye una sombra alrededor del negro inicial y con un lápiz, casi estudiantil y sin punta, de un color rojo bermellón, cubre unos vértices y en contraposición con su complementario (que ha servido de sombra) otra vez el pastel graso. Ahora con el color blanco, suaviza el tono del fuerte rosa con tres líneas.

Todos estos gestos de apariencia casual comienzan a armonizar entre sí, dejando claro que si uno construyera líneas auxiliares, daría cuenta que la composición está en perfecto equilibrio y armonía. Armado con colores violentos y trazos directos, la obra está terminada.

La pintura de Guillermo además de ser un medio de expresión y de conocimiento es sobre todo, su fundamental manera de ser. Sin dobleces, intacto, libre e íntegro.

El Maestro Núñez nos invita a caminar por nuestro interior; lo describe como un viaje hacia lo desconocido, un mapa inédito e inefable, difícil de describir mediante la palabra, la imagen sin formas reconocibles pero muy sugerentes nos llevan a pensar o a evocar dentro de nuestro inconsciente formas, figuras, colores, líneas, trazos sin significancia aparente, pero pueden ser percibidas mediante la emoción.

El dolor, la alegría, la poesía emanan con fuerza telúrica desde la mancha reforzada mediante un dibujo con trazo negro expresivo que él describe anteriormente como "La Caligrafía del Alma".

El observador de su obra, vivirá paso a paso la transformación del deleite estético, se absorberá en la obra, porque en ello se halla para él la verdadera superación, en ello se halla la participación en el perfeccionamiento de la creación y saberse parte de ella, sin convertirse en un individuo más dentro de un mar de seres, motivados únicamente por un viaje hacia distintos destinos.

Es el tema originario del hombre desde el paleolítico superior hasta nuestros días; el ser humano ha querido expresar su sentir mediante el dibujo, la descripción de su micro-cosmos, mediante la acción sencilla con una roca, un pincel o un lápiz para describir su paso por la vida, este es el gran misterio del arte.

El artista nos va guiando con su prosa, la cual podemos leer en sus obras:

"El dibujo es una Oración" – Kandinsky lo creyó y lo escribió "Digamos en fin que ya este espíritu nuevo de la pintura está orgánicamente y directamente asociado al advenimiento del nuevo Reino del Espíritu que se prepara ante nuestros ojos".

"Es una plegaria del cuerpo"- El maestro apela a nuestra propia singularidad como ser humano, único e irrepetible.

"Pone de rodillas y desnuda el corazón" – Y con esta acción, podemos expresar nuestros más íntimos sentimientos y emociones.

"Tiene la humildad del grito" – Los caminos nuevos, inéditos, transformadores, fuera de lo común.

"Es la memoria de lo desconocido"- Nos conecta con nuestros sueños y aspiraciones, es el devenir, aquello no vivido pero percibido.

"Su vuelo, su resplandor, su eternidad, su sonido; su silencio, su música. - Es mi paso por la vida, mis sueños y aspiraciones, mis defectos y virtudes, mis torpezas y habilidades y mis expresiones más sublimes. El camino que llevó al Greco de Creta a Venecia, y de aquí a Roma, a Madrid, Al Escorial, a Toledo. Vía de acceso al enigma del espíritu y del universo.

De esto se trata esta inédita obra, donde el espíritu no tiene forma propia; cobra sentido a través de las imágenes. Se trata entonces de trazar las líneas internas de las cosas mediante dibujos, colores y formas habitadas por la sombra y la luz. Cuando las obras son así recibidas adecuadamente, se convierten en representación de la verdad misma. Como dice Shitao en el 1641: "En medio del océano de la tinta, asentar firmemente el espíritu; ¡que en la punta del pincel se confirme y surja la vida! En la superficie de la pintura, efectuar la metamorfosis; ¡que en el seno del caos se instale y brote la luz! En este punto, aún cuando el pincel, la tinta, la pintura, todo, quedara abolido, el yo aún subsistiría, existiendo por sí solo. Pues soy yo quien me expreso mediante la tinta, la tinta no es expresiva por sí sola; soy yo quien trazo mediante el pincel, el pincel no traza por sí solo. Doy a luz mi creación, no es ella quien puede darse a luz a sí misma".

Guillermo Núñez ha tratado de explicarnos que como artistas, tenemos la obligación constante de aprender, aunque nadie quiera ni pueda enseñarnos nada. Catecúmenos, todo está dentro de nosotros, allí se encuentra nuestra varita mágica.

Somos nosotros quienes le daremos sus poderes mágicos. Lo que descubrimos por nosotros mismos, por elemental que sea, no se olvida, queda incrustado para siempre dentro de cada uno.

“Existe, ¿tiene realidad lo innombrable?
Entrar en otro espacio, un mundo ¿sin forma?
¿y cómo es esa forma? ¿un infinito sin bordes?
El “sentido del mundo” tiene que estar aquí,
Entre nosotros”.

Finalmente, Núñez nos da una pista de la poética de su obra: “Me gustaría que mi pintura fuera como describirle el mundo a un no vidente; o al revés, como si un ciego te describiera el mundo a ti; como si te hablara de lo que nunca vio”.

M. ANTONIO AGURRE

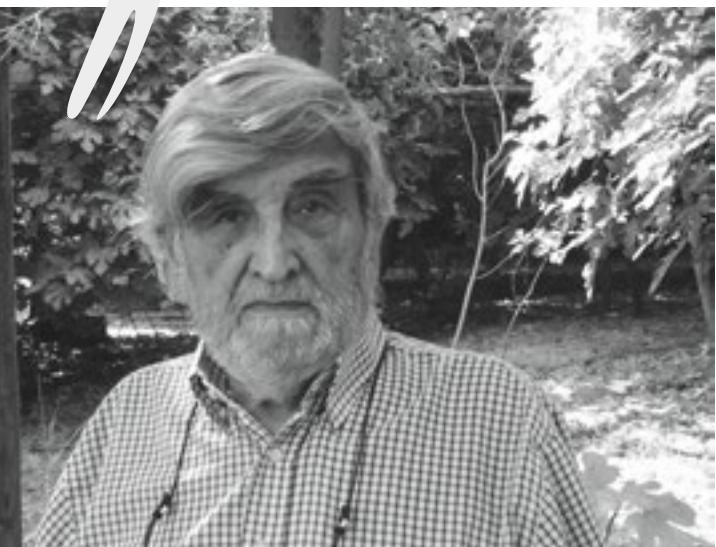


GUILLERMO NÚÑEZ | Fotografía Sebastián González, Santiago de Chile. 2015.

4 PREMIOS NACIONALES | GUILLERMO NÚÑEZ

BIOGRAFÍA

guillermo núñez



GUILLERMO NÚÑEZ | Fotografía: Natalia Castillo

Guillermo Núñez nació en Santiago de Chile en Enero de 1930.

En 1949 ingresó a la Escuela de Teatro en la Universidad de Chile y luego a la Escuela de Bellas Artes de la misma casa de estudios donde fue alumno de Gregorio de la Fuente. Perteneció al Grupo de Estudiantes Plásticos de 1949, quienes pusieron en jaque el sistema académico tradicional de la Universidad de Chile.

En 1952 obtuvo el título de Profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En 1953 viajó a París. Estudió en la Académie de la Grande Chaumière y en la Biblioteca del Arsenal y de la Opera. En esta ciudad conoció personalmente a Roberto Matta, y "descubrió" la obra de Rembrandt y Delacroix.

El año 1960, estudió en Praga las estelas mayas, a partir de las cuales nacieron dibujos que transformó en secuencias de historietas. Realizó sus primeros dibujos con espinas, nacidos de las estelas mayas y de los techos de Praga.

Retorna a Chile en mayo de 1961, al año siguiente instala su taller en los altos de Santa Rosa 238, casa y taller que pertenecieron al pintor Alfredo Valenzuela Llanos.

Hacia 1963 obtiene el premio CAP con "América empieza ahora", la que se inspira como un homenaje a la Revolución Cubana.

Hacia 1964 pinta "Pacha Mama abre el surco", cuadro-hito que abre una nueva etapa en su trayectoria con una serie de grandes telas en donde la pincelada es cada vez más violenta, abandonando, así, las técnicas minuciosas del temple al huevo y las múltiples transparencias. Aunque tuvo una educación formal de arte en la universidad, se considera autodidacta en la pintura.

Hacia 1965, expone en Nueva York, Washington, Oakland, Fort Worth. Conoce en esa época al cineasta Maurice Amar con el cual

realiza el film: "The world of Guillermo Núñez", basados en la pintura de esa época.

Su vuelta a Chile la realiza en agosto de 1965, expone en Santiago los dibujos de la serie "Diario de Nueva York", exposición que obtiene el premio de la crítica de ese año.

El año 1966, instalado en su taller del barrio Lastarria, empieza a utilizar la fotografía como documento. Impresa en serigrafía en grandes telas con temas sobre la guerra de Vietnam, invasión de Santo Domingo y la masacre del Salvador. Así también, utiliza la bandera chilena como motivo plástico, inspirado en los artistas pop norteamericanos, pero dándole un contenido más dramático y político. Expone estas obras en la sala de la Universidad de Chile. Una de estas banderas es descolgada antes de la inauguración por el decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Carlos Pedraza. En la inauguración, Guillermo Núñez vuelve a colgar dicha bandera, y aunque no se genera más polémica, esta obra será emblemática pues, es destruida en el bombardeo a la Moneda el 11 de septiembre de 1973, desde los muros del despacho del presidente Allende.

En el año 1970 trabaja activamente en la campaña presidencial de Salvador Allende, luego de una exposición a inicios de ese año llamada "América no invoco tu nombre en vano" que había logrado reunir a diversos artistas de izquierda de todo el país. Posteriormente una vez elegido como Presidente participa en acciones y exposiciones tales como "Homenaje al triunfo del pueblo", "Las 40 medidas del Gobierno Popular" "El Pueblo tiene Arte con Allende", "El tren de la cultura", que se relacionan al período 1971-1972 durante el cual fue director del Museo de Arte Contemporáneo, y creó el Premio Artista del Pueblo.

Durante 1975 fue detenido por las fuerzas de seguridad tras la clausura de una exposición suya que resultó altamente polémica.

Exhibió una corbata adquirida en los Estados Unidos cuyo tejido era rallado en los colores de la bandera chilena, y la suspendió colgada del revés, como una horca. El artista fue expulsado del país por "peligroso para la seguridad nacional" y partió a Francia, país en donde residió durante 12 años.

En octubre de 1975 viaja a Venecia para fundar allí con Cueco, Pignot-Ernest, Leparc, Balmes, Netto y otros pintores, la Brigada Antifascista. Juntos realizan un gran mural.

Junto a Balmes organizan el año 1977 la exposición "Chili-Espoir" para la Maison de la Culture de Reims.

En 1983 se autorizó su regreso a Chile. En julio de 1984 viaja a Chile por 3 semanas. Expone algunos dibujos en el Instituto Chileno-Francés. Antes de su venida a Chile obsequió 30 dibujos y grabados a la Población La Victoria. En esa visita a la población nace la idea de crear una Casa de la Cultura.

En Santiago, hacia el año 1986 imprime mil serigrafías que regala con el fin de recoger fondos para la fundación de la Casa de la Cultura André Jarlan. En la Población La Legua expone su propuesta visual "¿Qué hay en el fondo de tus ojos?", exhibidas el año anterior en Alemania y en 1984 en Niort.

Su obra ha circulado por museos y galerías de Chile, Cuba, Francia, Estados Unidos, Alemania, Suiza, Suecia, Bélgica, República Checa, entre otros países, exhibiendo a lo largo de su carrera pictórica y de grabador, denunciando con pasión la violencia, lo absurdo y destructivo del hombre contra los hombres, mostrando la crudeza del dolor del cuerpo y el espíritu. Esto permite generar un sello personal de obra, que es reconocido el año 2007 con el Premio Nacional de Arte.

PREMIOS (SELECCIÓN)

2007 Premio Nacional de Arte, Santiago, Chile / **2006** Premio Altazor, categoría Grabado y Dibujo, Santiago, Chile / **2005** Premio Altazor, categoría Grabado y Dibujo, Santiago, Chile / **2003** Premio Altazor, categoría Grabado y Dibujo, Santiago, Chile / **1994** Mejor exposición en Artes Visuales, Círculo de Críticos de Arte, Santiago, Chile / **1969** Primer Premio, Certamen CRAV con la obra Héroes para recortar y armar, Santiago, Chile / **1965** Primer Premio, Pintura, Salón Esso de Artistas Jóvenes, Pan American Union, Washington, Estados Unidos.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

2015 Núñez 85. Dibujar con sangre en el ojo, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile / **2013** Memoria incandescente: la violenta blancura del horror, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile / **2011** Municipalidad de La Florida, Santiago, Chile / **2010** Núñez, ex-culturas-printuras, Museo de la Memoria, Santiago, Chile / **2008** Arte ayuda, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile / **2004** ¿Qué hay en el fondo de tus ojos?, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Valparaíso, Valparaíso, Chile / **2004** Todo en ti fue naufragio, Universidad de Concepción, Concepción, Chile / **2003** Frente al blanco, Sala Gasco Arte Contemporáneo, Santiago, Chile / **1998-1997** Mi paisaje, mi país, Sala CTC, Santiago, Sala Viña del Mar, Viña del Mar, Chile y Museo de Arte Moderno de Valdivia, Valdivia, Chile / **1993** Retrato hablado, MAC y MSSA, Santiago, Chile / **1990** Tercera Bienal Interamericana de Cuenca, Cuenca, Ecuador / **1987** Suite de Boesses, Galerie de l'Hotel de Ville, Bobigny, Francia y Galería de Arte Actual, Santiago, Chile / **1986** ¿Qué hay en el

fondo de tus ojos?, Casa de la Cultura José Manuel Parada, Población La Legua, Santiago, Chile / **1986** Adieu a ma France, Ecole Berthe Morisot, Guyancourt, Francia / **1985** ¿Qué hay en el fondo de tus ojos?, Galerie Fabrik K-14, Oberhausen, Alemania / **1984** Hotel de Ville, Musée Donjon y Galerie le Studio, Niort, Francia / **1984** Población La Victoria, Santiago, Chile / **1984** Diario de viaje, Instituto Chileno-Francés de Cultura, Santiago, Chile / **1983** Kulturwerk des B.B.K. und das Kunstmuseum Dusseldorf, Alemania / **1983** Guillermo Núñez: libertad condicional, Musée de Poitiers, France / **1983** Galería Casa de las Américas, La Habana, Cuba / **1982** Stadtgalerie Dominikanerkirche, Alemania / **1981** Chilenisches-Tagebuch, WilhelmHackMuseum, Ludwigshafen, Alemania / **1981** Galerie du Fou, Montpellier, Francia / **1980** Universitat Uppsala, Uppsala, Suecia / **1977** Zvaz Slovenskych Vytvamych Umelcov, Matica Slovenska, República Checa / **1976** Naprstkovo Museum, Praga, República Checa / **1976** Galería Nacional, Cheb, República Checa / **1975** Ex-culturas-printuras, Instituto Chileno-Francés de Cultura, Santiago, Chile / **1965** Museum of Contemporanean Art of Latin America, Washington, D.C, Estados Unidos / **1965** Kaiser Center Art Gallery, Oakland Art Museum, Oakland, Estados Unidos / **1965** Forth Worth Art Center, Texas, Estados Unidos / **1965** Diario de New York, Galería Patio, Santiago, Chile.

MATERIAL CONSULTADO

GALAZ, Gaspar e IVELIC, Milan, 1988. Chile, arte actual. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

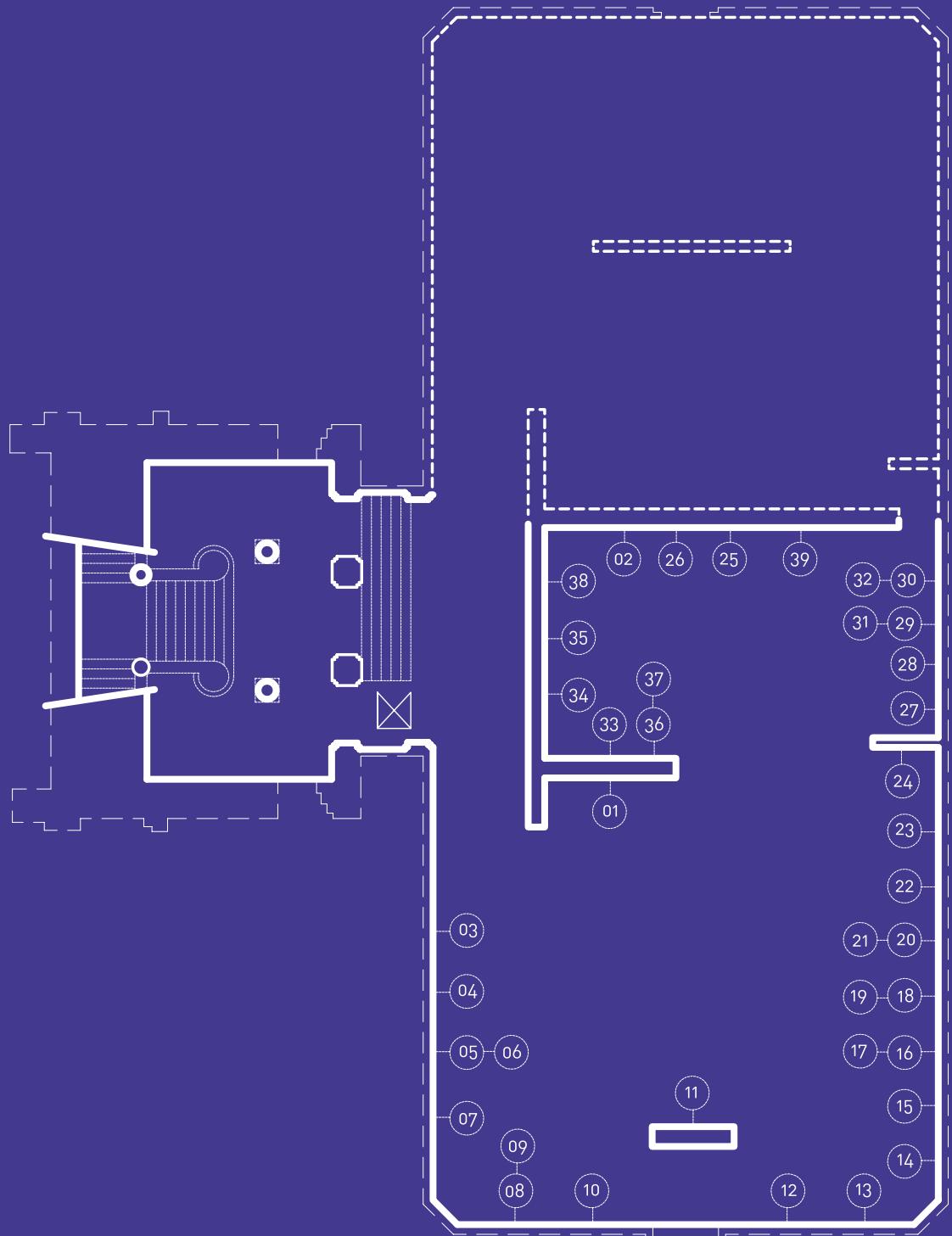
OYARZÚN, Pablo; RICHARD, Nelly, et. al. Ed., 2005. Arte y política. Santiago de Chile: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes.

PÁGINA WEB

www.artistasvisualeschilenos.cl

www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/.../guillermo_nunez.pdf

EXPOSICIÓN I SALA MATTIA SUR



El número en el circulo corresponde a la referencia al pie de foto, desde GN 01 a GN 39

OBRAS

GUILLERMO NÚÑEZ

INÉS ORTEGA - MÁRQUEZ

GUÍA CURATORIAL

"Nací en un país en que la violencia oculta nos pone una venda en los ojos, nos nubla la vista, y miramos hacia otro lado. Repartidos en una geografía dramáticamente hermosa, olvidamos que esta apariencia se ha ido forjando con el dolor ancestral, en la disputa de civilizaciones, en el aplastamiento inmisericorde de lo germinal y el grito social. Se ha formado en la erupción de la tierra y la cólera de los hombres.

De allí surgió, en mi pintura, esta preocupación por la violencia escondida que de pronto se desata a borbotones. Nacida primero de lecturas, ha sido la existencia la que posteriormente ha ido nutriendo esta obligación sentida de adentrarse en el desgarro del cuerpo y la memoria".

Mi exploración en el taller de Guillermo Núñez y en los coleccionistas chilenos de su obra, ha estado guiada por este pensamiento suyo extraído de su *statement* y recurrente en su manifestación estética, y por sus confidencias acerca de que en los albores de los años 1960, en medio de los techos barrocos de Praga, descubrió que en las estelas Mayas estaba el lenguaje por donde podría empezar. Un grupo de pequeños dibujos inéditos de los años 60 que se dan a conocer al fondo de la sala dan fe de su búsqueda, contrapunto a los sencillos dibujos tempranos –finales de los años 50- contenidos en vitrina que reproducen mujeres cercanas al trazo de Picasso o de Guayasamín.

El resultado práctico de estos hallazgos es la selección de una serie de óleos pintados entre 1962 y 1968, que reflejan en sus espinas y puntas agresivas el éxtasis del paisaje de los techos de Praga, contaminado de los dolores americanos intuidos en su historia de masacres, cruelezas, traiciones y tortura. El "rojo Delacroix" –un clásico que admira- pone

su acento de sangre y violencia en estos cuadros luminosos y hieráticos, cósmicos, que le sitúan cerca del informalismo.

Hacia 1964 abandona la técnica minuciosa del temple al huevo –que utilizaba para lograr múltiples transparencias- y empieza a usar esmalte blanco de ferretería a fin de lograr más violencia y agresividad en la pincelada (*Los sueños de la gente*, 1964).

Su primera pintura tras el golpe de estado registra fundamentalmente fondos negros (*Esculpir con el dolor un tremendo grito de esperanza*, 1976), los colores abandonaron sus obras. Aparecieron mandíbulas, huesos, el negro.

Guillermo Núñez, adoptó de algún modo estrategias informales –como texturas conseguidas con mezclas de óleo y acrílico y la gestualidad de la mancha-. Imprime la desestructuración del hombre en una iconografía de cuerpos fragmentados donde aparecen huesos, brazos y torsos en un grito de desespero. Destaco aquí una fijación por el blanco desarrollada en el exilio, como un "basta" salido del dolor y el rechazo que envuelve en vendas las heridas y el desgarro del cuerpo humano, con una serie de telas de formas más orgánicas (1975 – 1985) entre las cuales algunas de la serie "Recado de Chile". Su enfado en un corto viaje a Chile determinó una vuelta al negro sobre el que de nuevo reposaron esas figuras humanoides cuya tortura representa en una iconografía de cuerpos colgados boca abajo (Serie suite de Boesses, 1985). Su última pintura con acrílicos, realizada para esta muestra en febrero 2017, es fiel a esta iconografía porque su espíritu crítico frente al mundo está vivo, pero el predominio de los colores verdes lo sitúa esta vez más cercano a una de sus primeras grandes telas y única en este registro cromático

que mostramos con su obra de los 60, -De orígenes sumergidos, 1963- cósmico y esperanzador, hoy de nuevo luminoso tras un acondicionamiento indispensable para esta exposición.

Núñez reporta que cuando durante 1965 y 1966 vivió en Nueva York se vio influido por el horror y el absurdo de la guerra del Vietnam y la muerte inútil, en contraste con la publicidad, el color vivo, los artistas pop, las tiras cómicas.

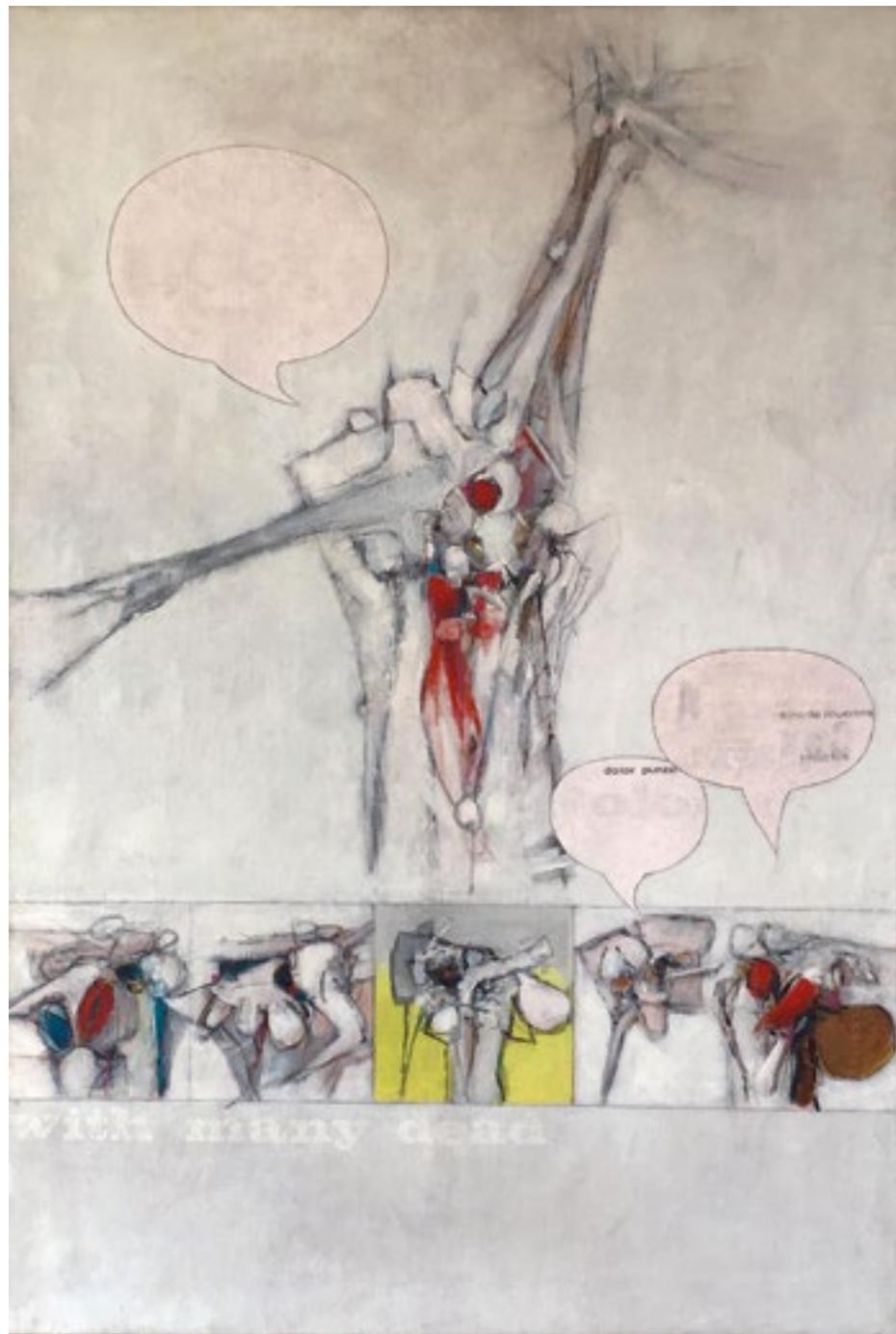
De regreso en Chile, integró estas técnicas en su producción de un arte comprometido, asimilando como pocos las innovaciones del Arte Pop. Un paisaje diferente en el que nos centramos a través de seis telas pintadas en los años 67 – 69 y que representan un paréntesis con lectura de crítica irónica no exenta de humor, en la tensión del conjunto de obra del autor, que, de modo recurrente, nos habla del ser humano y de la violencia que también le alcanzó en sus días de prisión y de ojos vendados, vivencia cuyo recuerdo ya nunca le abandonará. Nada de aquella percepción suya encontró reflejado en la pintura de los Estados Unidos, y comparándolo con el arte chileno que practicaban él mismo, Balmes y Gracia Barrios entre otros artistas contemporáneos que lo utilizaban como medio de expresión, para rechazar y condenar la contingencia socio-política lo criticó duramente calificándolo de arte superficial y de fines comerciales, carente de contenido y al margen de la contingencia.

En 1970 participó activamente de la campaña política de Salvador Allende, y pop-litizó la participación ciudadana y la difusión del programa. Nombrado director del MAC durante 1971-1972, desarrolló diversas acciones culturales en las que la técnica serigráfica y el offset permitieron trasladar a lo largo del país una

nueva concepción del arte y de su difusión, en el contexto de la búsqueda por los artistas de la Unidad Popular, de fórmulas para democratizar el acceso a la cultura.

Núñez nunca abandona sus pinceles, sus brochas, sus finos palitos para trazar. De su obra actual, que es diversa, colorida, se ha seleccionado un grupo de pequeños dibujos en los que usa el pastel, la tinta china, la acuarela. Hace serigrafía, interviene impresiones digitales de sus dibujos. Le interesa siempre mostrar su obra nueva, porque su arte es un arte vivo. Le interesa el proceso y llena sus croqueras de bocetos y dibujos que luego transfiere a papel a través de técnicas mixtas, extendiendo con su gesto grandes manchas de color, desperfiladas, frotadas a mano desnuda o con el uso de un trapo, y trazando líneas limpias y precisas, quizás de origen zen, una escritura que a veces corrige el accidente gráfico con cancelaciones, como si quisiera velar algún incontrolable automatismo psíquico.

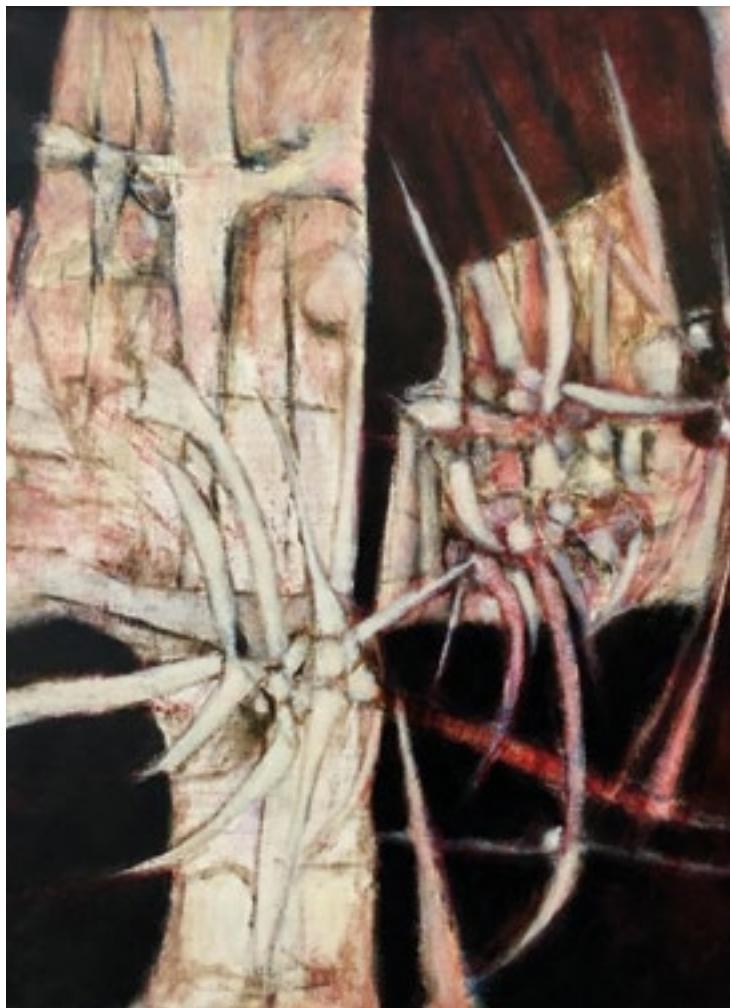
Conjugando su arte plástico con su amor por la escritura y la poesía, presentamos su último libro de artista, "Quizás, aún, tal vez" y el que hiciera en 2005 con Gonzalo Rojas, "Contra la muerte" en un homenaje al poeta, en conmemoración del Centenario de su nacimiento el próximo mes de diciembre de este año 2017.



NO SABRÁS SINO DE MUERTES, 1965

Óleo y serigrafía sobre tela | 107.5 x 74 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GN 06



AGONIZA LA ROSA TRITURADA, 1963

Óleo sobre tela | 114 x 95 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GN 03

SIN TÍTULO, 1964

Óleo sobre tela | 132.5 x 108 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GN 07





LOS CRÍA UNO MISMO, 1965

Óleo sobre tela | 126.5 x 181 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GN 10

SIN TÍTULO, 1964

Óleo sobre tela | 58 x 72 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GN 09





FLORECE LA LUZ HUMANA, 1963

Óleo sobre tela | 120 x 170 cm.

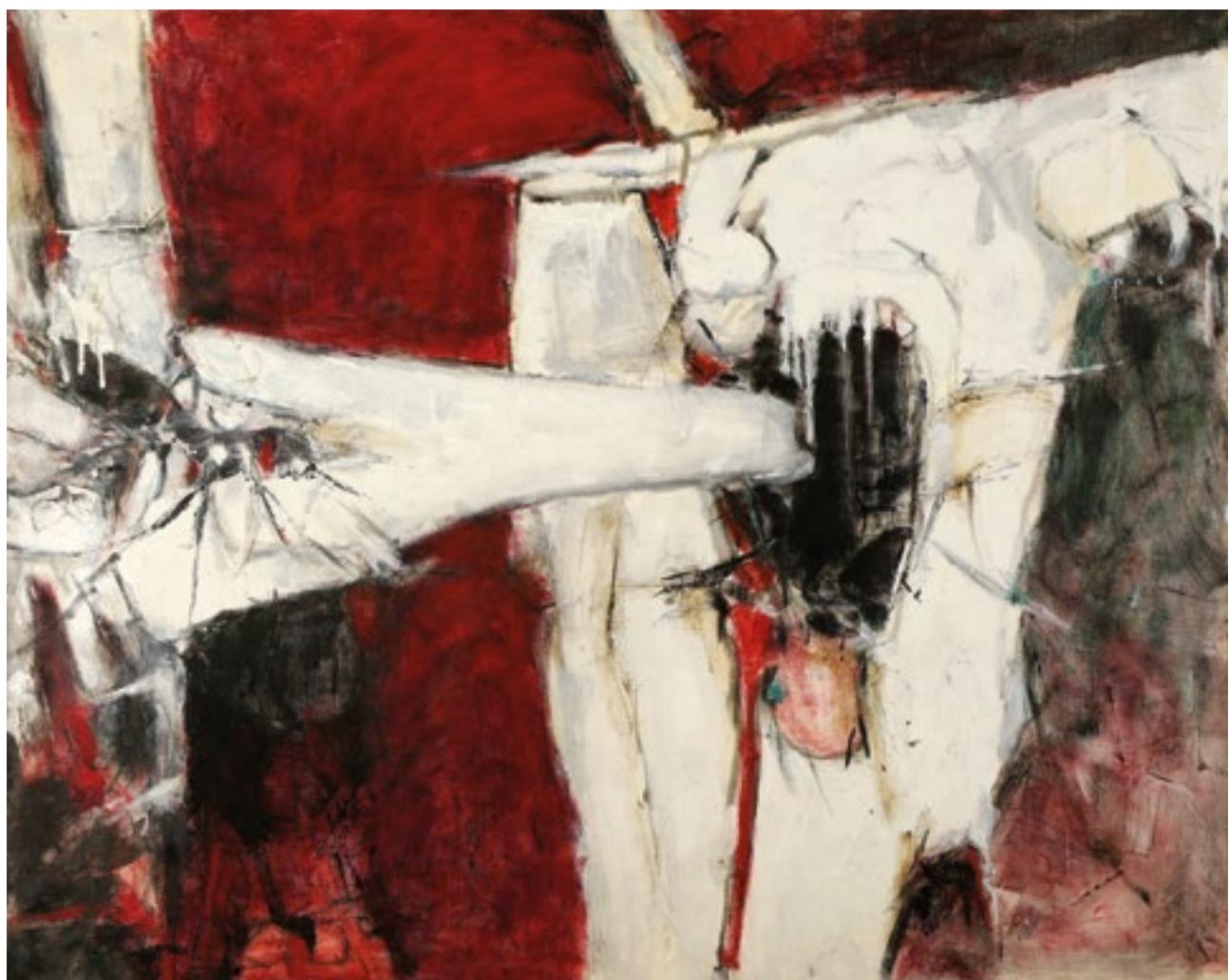
COLECCIÓN PRIVADA
GN 04



AÚN EN MIS SUEÑOS, CA. 1964

Óleo sobre tela | 126 x 180 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GN 08



LOS SUEÑOS DE LA GENTE, 1964

Óleo sobre tela | 87 x 122 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 05



DE ORÍGENES SUMERGIDOS, 1963

Óleo sobre tela | 115.5 x 180.5 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 11

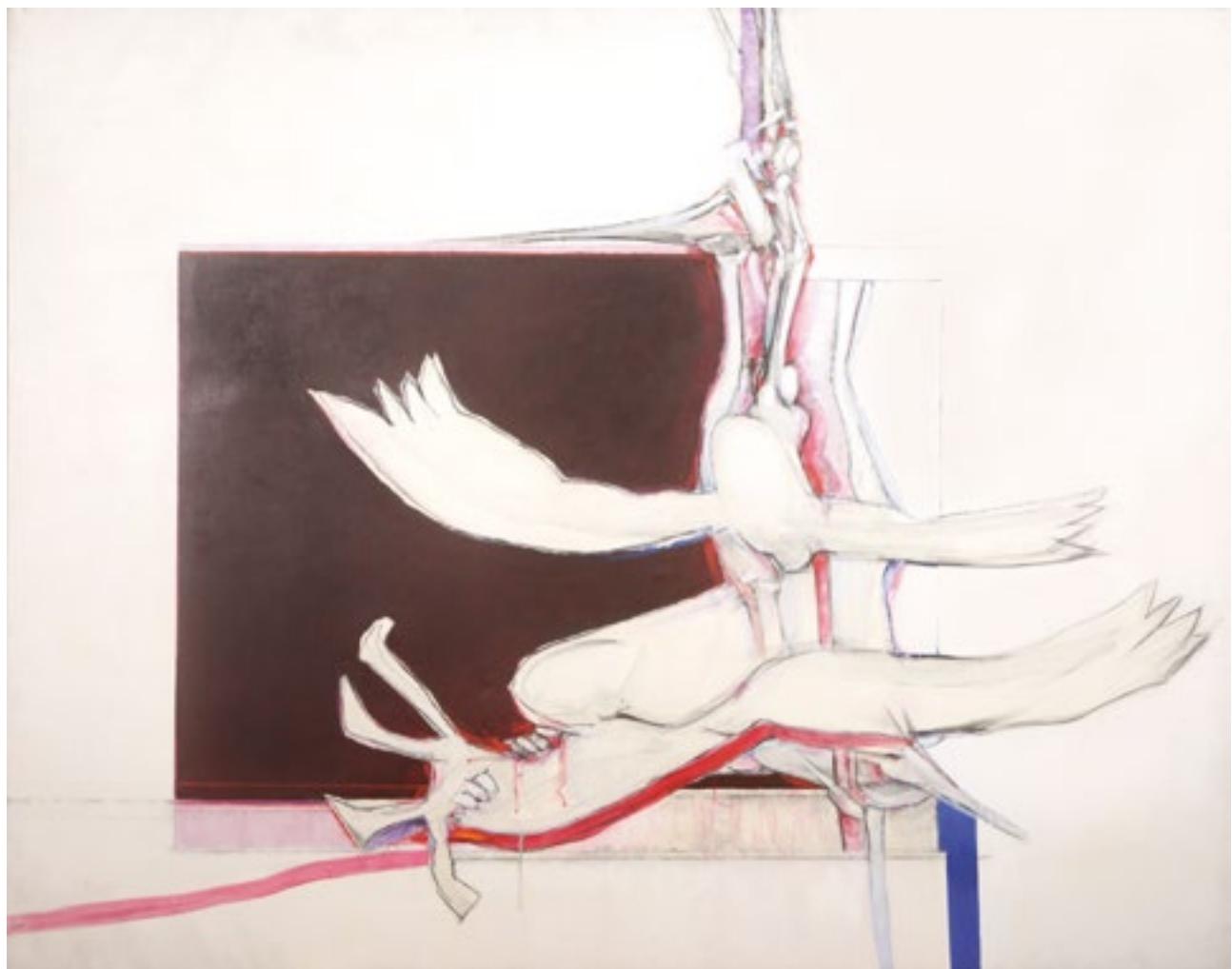




RECAZO DE CHILE 3: ALLÍ TE VIMOS, 1976

Óleo sobre tela | 130 x 162 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 12



RECAZO DE CHILE 5:

¿CON QUÉ AGUA LAVAREMOS LA SANGRE DE LOS RÍOS ?, 1976

Óleo sobre tela | 130 x 162 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 13

**DE SILENCIO EN SILENCIO, 1977**

Óleo sobre tela | 160 x 129.5 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 20**ESCULPIR CON EL DOLOR UN TREMENDO GRITO DE ESPERANZA, 1976**

Pigmento sobre tela | 160 x 130 cm.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
GN 14**► UN CRI, 1977**

Óleo sobre tela | 73 x 60.5 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 19



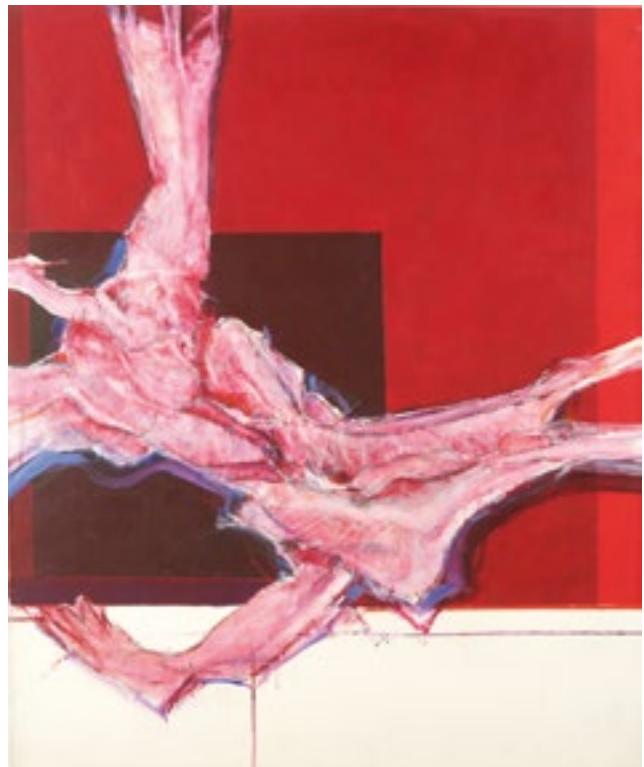




◀ LO QUE NO FIGURA EN NINGUNA LISTA, 1978

Óleo sobre tela | 100 x 81 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 18



DEL MIEDO AUSENTE, 1978

Óleo sobre tela | 92 x 73 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 16

SIN TÍTULO, 1976

Óleo sobre tela | 92 x 73.5 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 17

**SIN TÍTULO, 1976**

Óleo sobre tela | 162 x 130 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 15**SIN TÍTULO, 1978**

Óleo sobre tela | 163 x 130 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 23



SIN TÍTULO, 1976

Óleo sobre tela | 96 x 129.5 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 21



EL VIENTO SE LLENA DE SILENCIO,
DE ENCIERROS, DE ROSAS, DE NUBES, 1978

Óleo sobre tela | 130 x 98 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 22





◀ DE LA SERIE SUITE DE BOËSES, 1985

Óleo sobre tela | 131 x 96.5 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 24

SIN TÍTULO, 2017

Acrílico sobre tela | 100 x 81 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 02

HÉROES PARA RECORTAR Y ARMAR, 1969

Óleo sobre tela | 158 x 182.5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GN 35





WHILE THE WORLD WATCHES, 1967

Óleo sobre tela | 95 x 155 cm.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO UNIVERSIDAD DE CHILE
GN 38

A BETTER HALF HEART, 1967

Óleo sobre tela | 159.5 x 145 cm.

COLECCIÓN CARLOS NÚÑEZ
GN 33



**EL GRITO, 1967**

Óleo sobre tela | 94 x 155 cm.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO UNIVERSIDAD DE CHILE
GN 36**SIN TÍTULO, 1968**

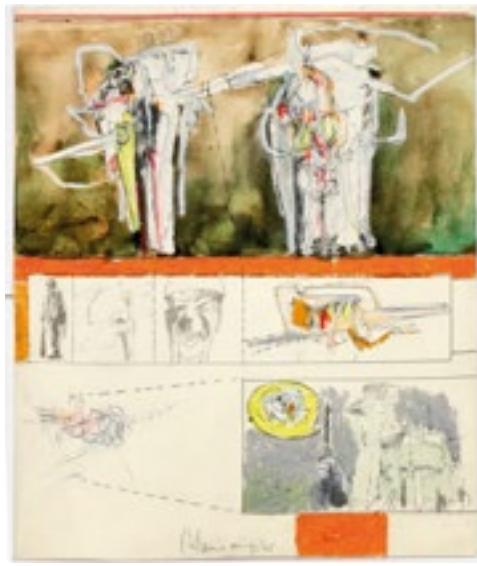
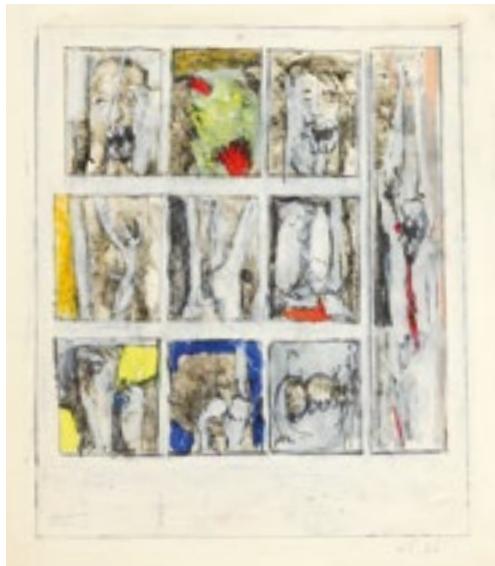
Pigmento sobre tela | 57 x 75.5 cm.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
GN 37**► Y YO, QUIÉN SOY?, CA. 1968**

Óleo sobre tela | 183 x 157 cm.

PINACOTECA UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
GN 34



**SIN TÍTULO. SERIE DIBUJOS NEW YORK**

Acuarela, pastel, grafito.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 28



SIN TÍTULO, 1965

Acuarela y lápiz sobre papel | 35,4 x 27,5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GN 32



SIN TÍTULO, 1965

Acuarela y lápiz sobre papel | 35,4 x 27,5 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
GN 31



SIN TÍTULO, 1961

Carboncillo sobre papel | 64 x 50 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA

GN 29

SIN TÍTULO, 1961

Carboncillo sobre papel | 57 x 49 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA

GN 30



DIARIOS DE PRAGA, 1960-1969

Dibujo sobre papel | Dimensiones variables

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 27

**DIARIOS DE PRAGA, 1960-1969**

Dibujo sobre papel | Dimensiones variables

COLECCIÓN DEL ARTISTA

GN 27



SIN TÍTULO, 2016

Acuarela, pastel y tinta china | 51 x 41 cm.

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 26



SIN TÍTULO, 2017

Impresión digital intervenida | 100 x 70 cm.

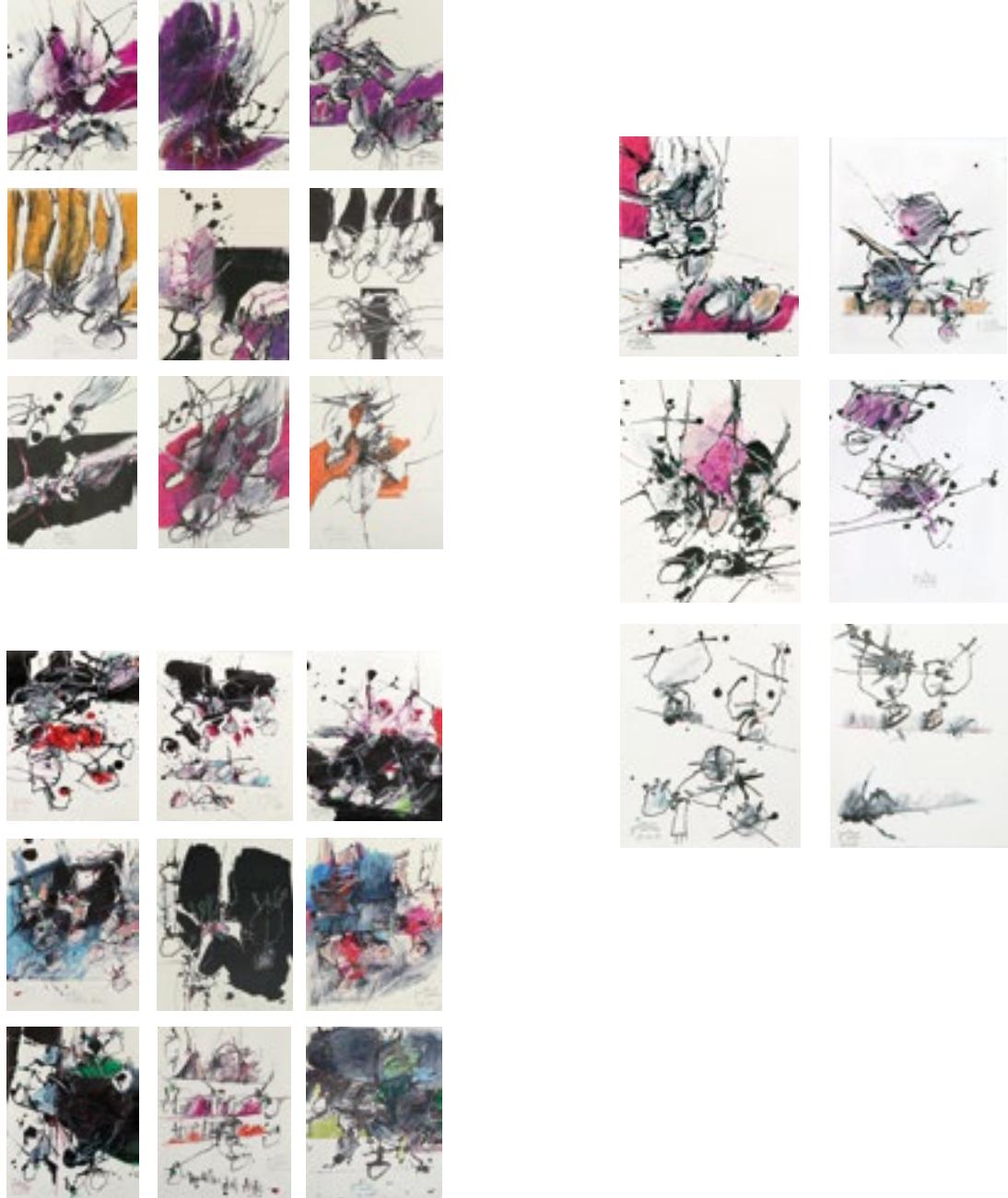
COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 25

**SIN TÍTULO. SERIE 2016-2017**

Acuarela, pastel y tinta china

42 Dibujos agrupados en diálogos

COLECCIÓN DEL ARTISTA
GN 39



SIN TÍTULO. SERIE 2016-2017

Acuarela, pastel y tinta china

42 Dibujos agrupados en diálogos

COLECCIÓN DEL ARTISTA

GN 39

CONFLUENCIAS ORIGEN IDENTITARIO

Al final de los años cuarenta, el Parque Forestal era donde los estudiantes, profesores y amigos de la universidad se reunían, se encontraban en los momentos de descanso, y dialogaban, discutían, intercambiaban opiniones. No solo era el pulmón de Santiago, sino que también su alma creativa e intelectual. José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru y Guillermo Núñez se encontraban incluidos en ese entorno. Así como Luís Oyarzún, Juan Gómez Millas, Nicanor Parra, Gregorio de la Fuente, Gustavo Poblete.... Y tantos otros. Un diálogo entre el recién creado GEP –grupo de estudiantes plásticos- y el grupo de literatos conformado por poetas y escritores deseosos de dejar atrás el localismo reinante, a través del acercamiento y la lectura de sus contemporáneos americanos y europeos. Entre ellos, Lafourcade, Jorge Edwards, Enrique Lihn, José Donoso. La llamada Generación del 50.

Entre 1939 y 1947, los 4 Premios Nacionales se integraron en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile. Fueron discípulos de Pablo Burchard -profesor de pintura y paisajismo- muy querido y respetado por todos ellos. El maestro les enseñó a desentrañar en la pintura lo esencial de lo accesorio. Él mismo estuvo alejado de las influencias de los escenarios artísticos europeos y se mantuvo en un particular plano clásico y de contemplación y profunda relación con la naturaleza, objetivando lo que le rodeaba, lo cotidiano, desarrollando el tema mínimo.

Ese impulso casi espiritual de la impronta burchardiana y el trabajo matérico a través del cual construye sus obras es recogido pocos años después por estos 4 alumnos aventajados. En su pintura, Burchard usa los pigmentos para formar la mancha que deviene en forma y texturas, en tema. Pareciera que supo intuir el arte moderno y acercarse a una nueva pintura que empezaba a cautivar a los más jóvenes. Él es el maestro, a partir del cual construyen su propia identidad artística.

En diálogo con Burchard –primer Premio Nacional en 1944- y en torno a una de sus obras más representativas -Sin título (Cardo), ca.1915- algunas obras de los 4 Premios Nacionales contextualizan el estado de su pintura a finales de los 50, cuando despegan rompiendo poco a poco con la Academia.



PABLO BURCHARD
SIN TÍTULO (CARDO) CA. 1915
Óleo sobre cartón | 38 x 50 cm.
COLECCIÓN PRIVADA
C 55



JOSÉ BALMES
COMPOSICIÓN AZUL, 1958
Óleo sobre tela | 49 x 59 cm.
COLECCIÓN PRIVADA
C 66

**JOSÉ BALMES****▲ CARNICERÍA, 1958**

Óleo sobre tela | 159,6 x 109,8 cm.

COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
C 64**JOSÉ BALMES****▲ COMPOSICIÓN 2, 1958**

Óleo sobre tela | 130 x 90 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
JB 67**JOSÉ BALMES****LA MESA DEL GRABADOR, 1959**

Óleo sobre tela | 87 x 128 cm.

COLECCIÓN PRIVADA
RB 65



GRACIA BARRIOS

FIGURA ENTRE PLANTAS, 1957

Óleo sobre tela | 92.5 x 73.5 cm.

COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

RB 63



GRACIA BARRIOS

VENTANAS, 1955

Óleo sobre tela | 100.5 x 65.8 cm.

COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
RB 61





GRACIA BARRIOS
FIGURAS EN BLANCO, 1960
Mixta sobre tela | 98 x 131 cm.
COLECCIÓN PRIVADA
RB 62



ROSER BRU

▲ SIN TÍTULO, 1950-60

Óleo sobre tela | 48 x 40 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

RB 56

ROSER BRU

▲ IN MEMORIAM, 1960

Óleo sobre tela | 47 x 40 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

RB 57

ROSER BRU

TARDE EN MELIPILLA, 1961

Técnica mixta sobre madera | 57 x 82 cm.

COLECCIÓN MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

RB 59



ROSER BRU

SIN TÍTULO, 1956

Óleo sobre tela | 40 X 47 cm.

COLECCIÓN PRIVADA

RB 58

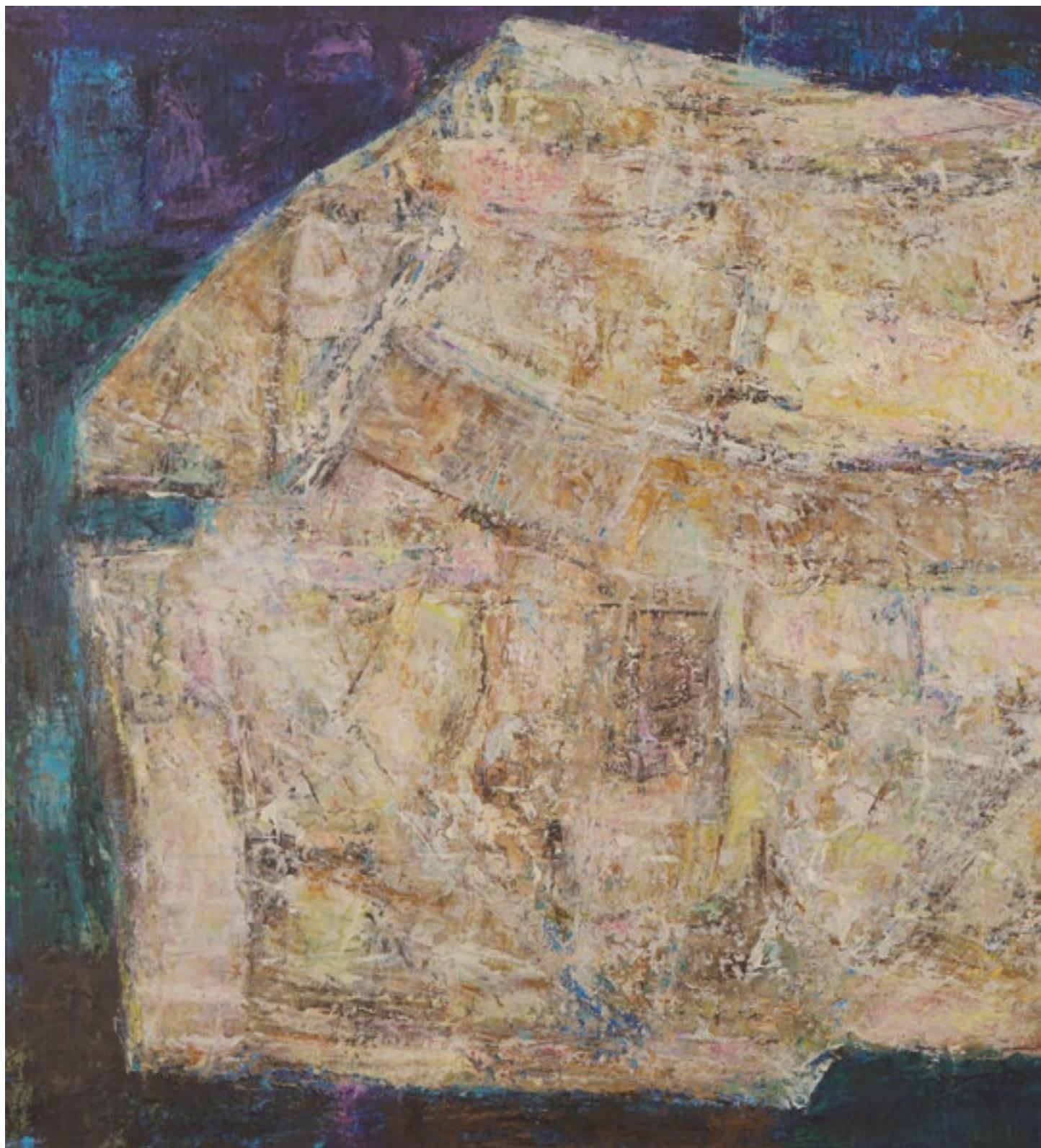
ROSER BRU

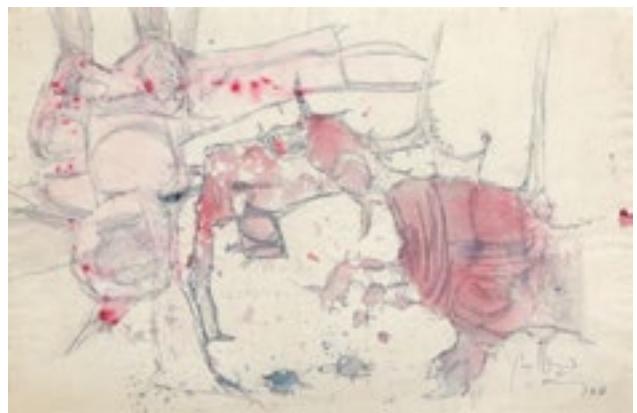
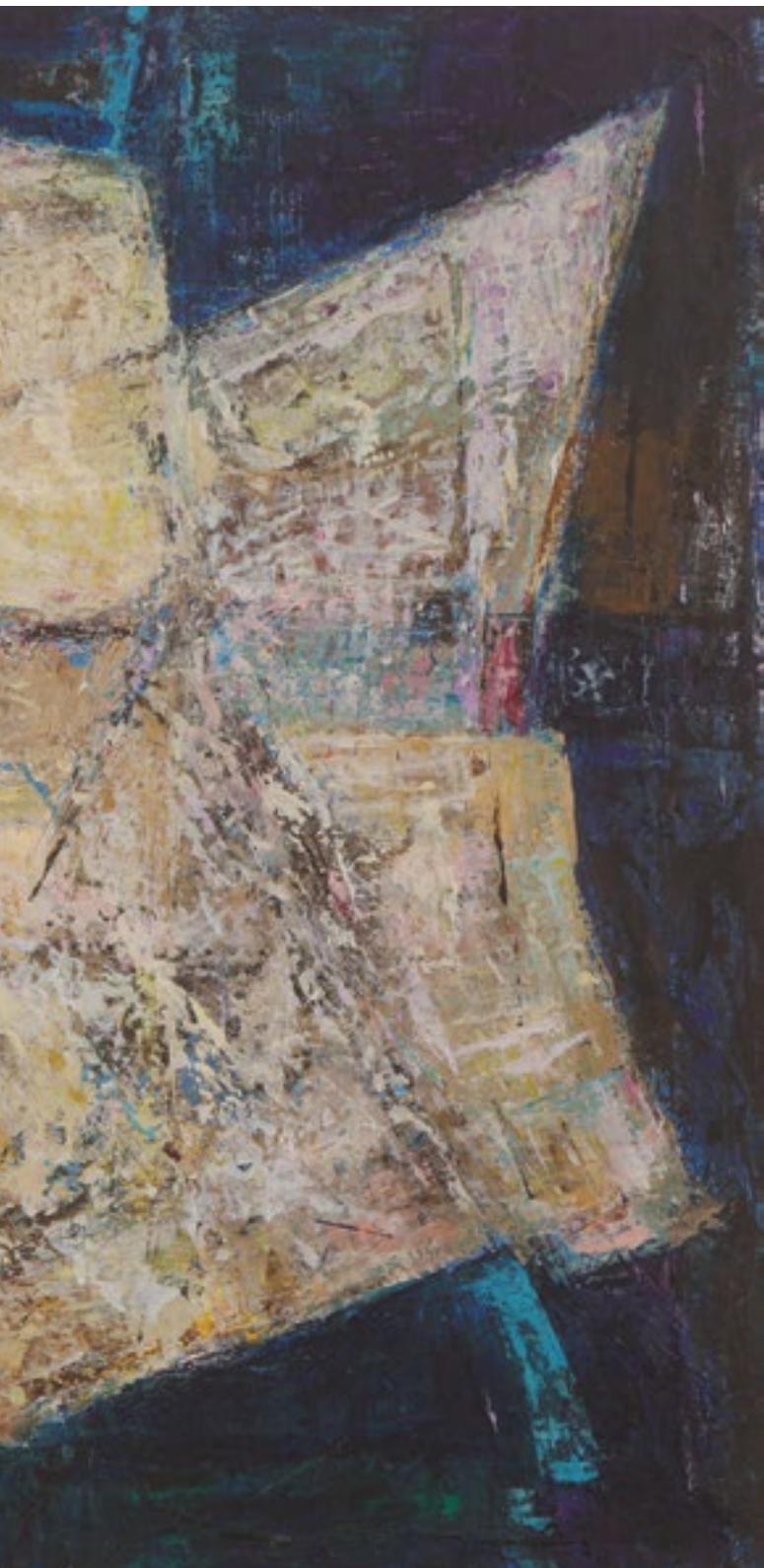
EL HILO, 1958

Dibujo grafito sobre papel | 45 x 58 cm.

COLECCIÓN ANDREA ORTÚZAR

RB 60





GUILLERMO NÚÑEZ
SIN TÍTULO, 1960
(SERIE DIARIOS DE PRAGA)
Dibujo sobre papel | 41 x 51 cm.
COLECCIÓN DEL ARTISTA
RB 68

GUILLERMO NÚÑEZ
SIN TÍTULO, 1959
(CIUDAD DE PRAGA)
Óleo sobre tela | 60 x 84 cm.
COLECCIÓN DEL ARTISTA
RB 69

ENGLISH TEXTS



MICHELLE BACHELET

PRESIDENT OF THE REPUBLIC

BALMES, BARRIOS, BRU, NÚÑEZ: FOUR VIEWPOINTS, FOUR ENTRANCE GATES TO CHILE

It is an honour for this President of the Republic to collaborate with the catalogue of the exhibition “Four National Award Winners” at the *Museo Nacional de Bellas Artes*.

Gathering together in the same space José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru and Guillermo Núñez is not only a fabulous opportunity for thousands of Chileans to approach fundamental works of Chilean art, but also an occasion of celebration and joy. Rarely do we see in a single visit the cultural wealth, strength and creative diversity that people like Balmes, Barrios, Bru and Núñez have given, with immense generosity, to Chile and its people.

In August 2016, when it was my turn to send José Balmes off on what would be his final journey -he, who travelled so much, both voluntarily and involuntarily-, I said that social processes are not only accompanied by the immense variety of human creation, but that they also seek their inspiration and feed from this creativity. And thus, by virtue of this constant dialogue, today's Chile exists partly thanks to the imagination and the work of its painters, poets and singers.

I believe that this is especially true not only in the case of Balmes, but for each of these tremendous artists. Each of them with their own range, their own preoccupations, their own unmistakable gesture, were nourished by their era: the struggles for liberation, the university reform, the *Unidad Popular* in Chile, but also the humble everyday objects, the invisible history of everyday life.

• Translated by Camila Yver

All this was reflected in their canvases, in their engravings, and they gave back to our people and to the world an urgent and, at the same time, perennial and universal art.

What is more, it is not by chance that they should all meet again in this space. The four of them were trained in this very building, when the current *Museo de Arte Contemporáneo* was the *Escuela de Bellas Artes* of the Universidad de Chile, and when the *Parque Forestal* was the meeting point for artists and intellectuals such as Luis Oyarzún, Enrique Lihn, Juan Gómez Millas or Nicanor Parra. Years later XX difficult circumstances for Chile all four of them worked and created relentlessly from exile so that freedom, justice and democracy would reign again in this country of ours. Today, this exhibition allows us to rediscover their ways of seeing Chile during very important years of its history, and also allows us to enter into that country that they imagined and captured in their work through four gates that, although similar, are unique and unrepeatable.

It is not for me to dwell on what makes these works true summits of Chilean art of yesterday and today, because others, more qualified and eloquent than myself have studied them for years. But I would like to say that without José Balmes, without Gracia Barrios, without Roser Bru and without Guillermo Núñez, Chile would be a greyer, sadder country, certainly less solidary and infinitely less beautiful.

MICHELLE BACHELET JERIA
PRESIDENT OF THE REPUBLIC

ERNESTO OTTONE

MINISTER OF CULTURE

The trajectory of these four founding figures of contemporary art in Chile is bridged by a firm commitment to the historical contingency of our country. In each of their lives, we can find a common thread based on an abiding social conscience, which permeated their artistic destinies, turning each of their works into an anthem for resistance against repression and the fight for human rights.

Political commitment -stemming from art-, coupled with generational proximity, is what shapes the meeting point in the path of these four great artists. Throughout their lives, they shared not only multiple projects, but also militancy, family and friendship. The Spanish Civil War, which led to the exile of José Balmes and Roser Bru to Chile in the mythical Winnipeg; the Escuela de Bellas Artes of the Universidad de Chile and the forming of the group Signo, with Gracia Barrios; the violent rupture marked by dictatorship and torture in the case of Guillermo Núñez and his exile in France; are just a few of the milestones that make up the network of intertwined meanings that form the exhibition "4 National Award Winners".

This is an unprecedented art exhibition in Chile since it gathers for the first time, in a single space and with a shared narrative, the most iconic of these authors who occupy a fundamental place in the comprehension of the development of the visual arts in our country. In this sense, in addition to the astounding symbolic value of their biographies -a key element to understanding the political history of the twentieth century in Chile- this exhibition also promises to be an opportunity to witness a set of ground-breaking works explicitly inscribed in the Informalist movement which transformed the national artistic scene.

• Translated by Camila Yver

This show is a tremendous curatorial success, having rightly decided to unite the biography and the works of these painters, who contributed to keep hope alive with their testimony and the expressive power of their art, influencing to this day both Chilean culture and artistic development.

Because of the importance and historical relevance of these artists, we emphasise the decision to create participating activities for our students, in order for them to learn the transcendent role of these four National Award Winners and their contribution to and influence on the Chilean artistic scene of the second half of the 20th century.

I would like to end by giving special thanks to the organizers of this exhibition and to the Museo Nacional de Bellas Artes. Exile, repression, censorship and violence, but also solidarity, poetry and love for a territory and its people, are the elements woven into this plot that recognizes in these creators an indispensable place in the understanding of the development of the visual arts in Chile.

ERNESTO OTTONE RAMÍREZ
MINISTER OF CULTURE
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES

INÉS ORTEGA-MÁRQUEZ

INDEPENDENT CURATOR

"4 PREMIOS NACIONALES". CURATORIAL KEYS

Introduction

When I faced the curatorial challenge of organising an exhibition of four great artists - four National Award Winners- in the same space, I had to make decisions, lots of decisions. I had to define a curatorial line with a vision and rationale that would organise the work and the artists' journeys to help us understand and examine the context, connections, techniques and narratives.

Let me explain what I've done.

To put four National Award Winners in a single exhibition for the first time, pointing out both their similarities as well as each artist's uniqueness, demonstrates that creativity is not just an individual act, but something that also stems from dialogue, exchange, overlapping influences and shared belief.

The context

The 4 National Award Winners- Balmes, Barrios, Bru and Núñez - were important activists who proposed new aesthetic standpoints that paved the way to modernism. They are considered founders of Chilean contemporary art.

Their interests didn't lie solely in the field of visual arts, their transformative aesthetic approach was accompanied by an intense commitment to the political panorama, with powerful historical events in Latin American and the rest of the world: the Vietnam War 1955-1975, the Cuban Revolution (1959), the USA's invasion of Santo Domingo (1965), the death of Che Guevara (1967), the protests in France in May 1968, the 1968 University Reform in Chile, Allende's Government (1970 - 1973),

Pinochet's coup d'état on September 11 1973, supportive activity abroad and subsequent return to the country followed by works of protest.

Our 4 National Award Winners absorb the political and social context; condemnation permeates their work in a sharp and realistic criticism of the human condition and its expression of violence, war and injustice. They often lead the way with a certain viewpoint and an immediate response to events, producing significant pieces.

Balmes was exiled twice, leaving Spain at the time of the Civil War in 1939, and later on leaving Chile after 1973 accompanied by Gracia Barrios and her family. Guillermo Núñez suffered the terrible physical constraints of the dictatorship and subsequent exile. Roser Bru experienced the dictatorship from inside the country, being part of the resistance movement in Chile.

The origin of identity. Connections.

The journey of the 4 artists contains a powerful dialogue, full of connections and crossroads. Their contribution to Chilean arts in the twentieth century and to the restructuring of teaching in the 1968 reform has been fundamental.

They belong to the generation of the 50s and lived through the old democracy. All four were disciples of Pablo Burchard – who taught painting and landscaping at the Escuela de Arte de la Universidad de Chile - although in different periods: firstly Roser Bru when she arrived from Spain in 1939, followed by Balmes and Gracia Barrios in 1944. Núñez began in 1949. Burchard – well-loved by all of them and who for a period of time “hardly ever went to class”, (as Guillermo Núñez confided to me a while ago),

instilled in his students the desire to achieve excellence in both the poetic and technical aspects of painting.

He was far removed from the influence of the European art scene and maintained a traditional and individual viewpoint, together with a deep connection with nature, objectifying the everyday things that surrounded him, developing a minimal theme. The almost spiritual impetus that drove Burchard's work and the way he used materials to build his pieces was adopted a few years later by his students, particularly Gracia Barrios, Roser Bru and Balmes. In his painting Burchard uses pigment to make marks that he turns into shapes and textures around a theme. He is the expert from which they build their own artistic identity.

At the end of the 1940s, the Parque Forestal was where the students, professors and friends of the university met, discussed, and exchanged opinions. It was not only Santiago's lung, but also its creative and intellectual soul. José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru and Guillermo Núñez were part of that environment. As well as Luis Oyarzún, Juan Gomez Millas, Nicanor Parra, Gregorio de la Fuente, Gustavo Poblete, Juan Egeneau... and so many others. A dialogue began between the newly created GEP (1947) - a group of art students who stirred the field of teaching and constituted an important platform that tried to define the new limits of Chilean arts, marking thus the trends in the 60-70-, and the literary group of poets and writers eager to leave behind the reigning localism, through the approchement and reading of their American and European contemporaries. Among them, Lafourcade, Jorge Edwards, Enrique Lhin, Jose Donoso. The so-called Generación del 50.

Thus, while abstract expressionism developed in the United States through the gesture with Motherwell, De Kooning and the Chilean artist Roberto Matta -in the late 1940s and 1950s-, they were fighting against the Academy.

At the same time that abstract expressionism was developing in the United States in the late 1940s and 1950s through Motherwell, De Kooning and the Chilean artist Roberto Matta, they were fighting against academic art. They spearheaded local movements such as the GEP (Grupo de Estudiantes Plásticos) in 1947, together with Juan Egeneau and Gustavo Poblete amongst others. This was an important platform that aimed to define the new boundaries of Chilean visual arts and in fact determined the trends of the 60s and 70s.

In the late 1950s they looked to Spanish Informalism - a movement that encompasses all abstract and gestural tendencies and of which Tàpies is the first representative - and then followed the steps of material informalism. They were influenced by the Grupo El Paso - represented by Canogar, Luis Millares, Saura and others - who strengthen their position between the abstract Parisian avant-garde and North American abstract expressionism.

In 1961 Balmes created the Grupo Signo with Gracia Barrios, Alberto Pérez and Eduardo Martínez Bonati, advocating the rupture with post-impressionism and easel painting and incorporating the use of different materials and collage through informalism. Their commitment to the social backdrop is represented through the incorporation of texture and varied components applied either by hand, brushes or rags, and the use of newspaper clippings and different collages.

Núñez endorses some informalist techniques such as blending to create texture and gestures in mark making. He goes through a certain caricature period due to the Pop Art that he discovered in New York, but after the 1973 military coup his affable images become more monstrous as his language becomes more aggressive and explicit.

Roser Bru worked with the human figure, focusing on everyday reality as well as on contemporary social and political issues, alongside the major themes of women, historical encounters, and Memory.

The exhibition

The exhibition 4 National Award Winners addresses the work of each artist from an individual perspective, respecting their own particular characteristics, but always from the same historical viewpoint, which is explored through two periods:

- A) The 60s until the 1973 crisis.
- B) Exile and Resistance after the coup d'état

The first period includes a stage of pictorial revolution in Chile with the irruption of Informalism, which came from criticising and breaking away from the traditions of the Academy in the early 60s. This produced the suppression of the figure and images were made from gestures, marks or the introduction of materials such as clay, plaster, paste and cement. This style of painting was in a permanent state of development and reflection and in the middle of the decade – at the point of post Informalism – it incorporated new elements, such as photography taken from the media or cuttings from printed texts, producing a merger between reality and the socio-political backdrop.

The second period - Exile and Resistance - gives relevance to the following part of the exhibition. Balmes, Barrios and Núñez started to work outside the country, specifically in Paris, although their pictorial aesthetic is completely influenced by the political landscape that they carried with them. For Balmes and Gracia Barrios this ranges from 1974 to 1986, for Núñez from 1975 to 1987 and for Roser Bru, who does not leave the country, the same period constitutes a phase of resistance. The work of the 4 National Award Winners during this period is undertaken with a marked interest and anxiety about Chile. Using figurative images or abstract metaphors their painting reflects the situation of repression, struggle and resistance that prevails in their country.

Although you may think that the exhibition has been curated in chronological order, the works are presented in certain groupings that respond to artistic or historical milestones in the period of reference. The dialogue between the four artists is obvious and it manifests itself in the different rooms, both at a pictorial and conceptual level. The thread that unites them is political expression. No other exhibition about them has had as much merit as this retrospective: It uses their work to trace significant milestones, bringing together pieces that have seldom or never been seen together. The size of the exhibition is also exceptional: The 4 artists bring together more than 236 pieces of work. Each and every one of them is relevant, and each and every one has been specially selected to uphold and underpin the curatorial thread. Throughout the exhibition it is important to appreciate the pieces that show a change in language or the perfection of a technique, or those that communicate a particular emotion relating to pictorial style or a historical milestone.

The interaction and dialogue between the four artists' work allows us to substantiate several assumptions:

The first reaffirmation is the visual evidence that the 4 of them belonged to the informalist movement of the early 60s. In the roundabout of influences, in the Sala Sur exhibition space, their style of painting at the end of the 50s is exhibited around a piece by their teacher, Burchard – a teacher at the Escuela de Arte de la Universidad de Chile, the first recipient of the National Prize for the Arts in 1944.

From this point on the 4 artists began to reappraise themselves, extending their gaze abroad to what was happening in Europe with informalism and in the United States with abstract expressionism. Their canvases began to reflect a change in language and were shaped by gestures, marks, and later on by the techniques of object collage and real elements, and by matter painting - a mixture of soil, cement and other materials with which they thickened and highlighted the landscapes in their pieces. This is evident not only in the dialogue of their own work presented in each individual section of the show, but also in the larger dialogue that flows from room to room through which we see the fundamental principles that unite them, in spite of the different processes and techniques that each artist uses to produce their own individual style.

The second reaffirmation refers to the loyalty and fidelity that the 4 artists maintained in their ideals of a better Chile and the discovery of a new man. The socio-political problems and wartime conflicts of the second half of the twentieth century also appear on their canvases, and they became spokespeople and narrators at a global level, emphasizing their condemnation after

the 1973 coup d'état in Chile, which produced a 'breakdown' in the country in every sense, and amongst other setbacks stopped the teaching reform and the development of contemporary art. The loss of Balmes in the course of preparing this exhibition also gives it a sense of homage. On September 30, at the state funeral in this very Museo Nacional de Bellas Artes, the President touched us with an emotional speech built on recognition and affection for someone who, she said, had been a generous man and a seminal artist. And she wondered with Neruda words:

"... How long does man die for?
... what does "forever" mean?

I would like to modestly propose an answer:

This exhibition rescues an historical artistic period unknown by the majority of Chileans, which has influenced and left an important legacy in Chilean art. The social and political events in the world in the 1960s and early 70s, the long period of exile and resistance until the end of the 1980s during which they stayed in permanent contact with the European avant-garde, was apparent in their work which was later recognised by their democratic country through the nomination for the National Award for the Arts. Their work is just as important today.

Its meaning therefore transcends its local environment and repositions Chilean art both inside and outside our borders. Memory is fragile, so I thank the researchers and curators who have exhibited these four tremendous, important artists in the past, and those who will continue to do so after today. Because man does not die, he carries on living through his work, and "always" begins here, today.

But there is more to discover in this exhibition and through the compelling work of these four artists. I invite you to do this. You have to look at and explore this exhibition from an emotional and sentimental perspective. If you are unable to visit the show, or if you have seen it and would like to take away something to remember it by, this book contains a detailed curatorial guide in the section about each artist, which goes together with the images of all the exhibited works and a map that shows where each one is positioned in the gallery.

I must end by mentioning and thanking the writers who have contributed to this book with their expertise and profound knowledge, the work of the 4 National Award Winners, the collectors who have generously allowed me to research and select the work in their homes and studios, the MNBA and my colleagues.

• *Translated by Camila Yver*

INÉS ORTEGA-MÁRQUEZ
INDEPENDENT CURATOR

CURATORIAL GUIDE

BALMES (WORKS PAGE 52-87)

"I don't use materials in my work for the sake of it. The materials are symbolic and linked to reality. What interests me about Informalism is its plurilingualism. There are elements linked to the narrative, there are visual, narrative and tangible elements. What it's aiming to achieve is something complete where plurilingualism exists, it's a little bit like the language of human beings."

At the end of the 50s Balmes considers that he should reinvent himself. He feels that he has developed a formal or academic outlook which underlies a backwards impulse that he should recover. He had travelled through Europe in the middle of the decade, coming into contact with French artists and exiled Spanish painters in Paris. Balmes began to be influenced by Spanish Informalism – a movement that encompasses all abstract and gestural trends; Tàpies is the first example of this. He begins his own exploration and comes across shape and colour experimenting with gesture. This gives him a freedom of expression that is only the beginning of his experimentation with different styles that take him closer to reality, allowing him to embrace it and use it as an authentic part of his work. Inspired by the techniques used by the Grupo El Paso, with Canogar at its head, he experiments with matter and feels it is important to be in touch with reality using very specific and conspicuous materials since they are the link to textural elements. Using matter is his first step in working more closely with the more concrete elements of reality. More formal techniques develop out of this freedom: in the first phase he uses oil in a traditional fashion; in the second phase he uses colour in a more symbolic and expressive way and oil is sometimes substituted with another material; in his third phase oil may or may not be used depending on the other materials he is using to present

the reality that Balmes wants to portray. He is beginning to introduce the use of paper, cardboard, wood and cement into his work – materials than can better express the reality that he wants to depict.

This exhibition structures his work in 2 phases: his work produced in the 60s up until the crisis of '73 and his exile from 1974 to 1986, briefly illustrating Balmes' return to Chile and his hopes for the future with the reintroduction of democracy. The originality of the space has allowed us to group together all his work from the 60s in the large main gallery, bringing together 20 large-scale pieces from between 1961 and 1966.

Accompanied by his Informalist work from 60 – 62, when the Grupo Signo were in full swing, amongst which "En el suelo/On the Floor" (which received an honourable mention at the II Paris Biennale in 1961) and Puerta Roja/Red Door (in true Tàpies style) are exhibited, we see the full effect of his large scale pieces. We can see in these that Balmes begins to work more and more with the reality that surrounds him. These were painted between 1963 and 1965 and are grouped under two main themes:

Firstly, "Las realidades / The Realities" – which include pieces such as "Paz / Peace" o Realidad número 3 / Reality number 3 – which incorporate elements such as wood and paper and don't represent or interpret reality, but present reality, that is to say, they are reality themselves. The Santo Domingo series includes pieces that describe and condemn. They were made about the USA's invasion of Santo Domingo and items from real life, such as newspapers and photographs are used in collages in the work. "Santo Domingo, mayo del '65 / Santo Domingo, May '65" stands out in his group - it incorporates a powerful graphic symbol: NO.

On the other side, work from the painful Vietnam series goes hand in hand with other work from the El Che series both from 1966 in which the drawn profile of a human figure appears. Little by little a change in style came about between '65 and '66. The 'real' elements of the paintings are mixed together with elements that are representative. Paper, cardboard and texture continue to appear side by side, but drawings or sketches representative of human figures invade the work. This provides Balmes with the opportunity to enter into a more complex world, a world of matter and its relationship with human beings. It allows him to go further than the perception of the surrounding world and its descriptive elements of colour and shape so that he can go deeper into the surrounding reality and reflect upon the human condition. "Sin título / Untitled" (from the Tiempo Presente/Present Tense series), 1967, an interesting large scale monochrome piece that was restored specifically for this exhibition, brings this phase of commentary on social and wartime conflict in the region to an end. It is in this period that Balmes starts to produce art that protests and condemns.

The rotundas in this artist's space are all focused on an area of his work. One focuses on his drawings from the 70s and 80s and the silkscreens that form part of the "Los Quemados/The Burnt People" and "Los Caídos / The Fallen" series (dedicated to Rodrigo Rojas and Carmen Gloria Quintana). The other is the "Rotunda de la Confluencias / The Meeting Point Rotunda", where the 4 National Award Winners share the space with the person who taught them – Pablo Burchard. Work from 57 – 60 is exhibited here, placing them in an historical context.

The second part of the display travels through the 70s and early 80s focusing on the optimistic period of Allende's government,

in which Balmes actively participated, symbolised here in the euphoric piece "El beso de la libertad / Freedom's kiss", 1971 and later on in one of his most iconic pieces, NO, an important painting that reflects his rejection of the sedition and the obstacles and traps that the Unidad Popular government were subject to. There is also a protest painting in this period with "quick design and anthropological symbolism" (Rojas Mix's terminology), which demonstrates his political struggle. From here, he goes into exile after the military coup. Paintings such as "September 1973", painted in Paris in 1977 introduce his critical realism, a term coined by J. Pastor Mellado, through the anguish of the mass murders on the day of the military coup and the massacre right outside the doors of La Moneda, on calle Morande. The 80s reflect the situation in Chile through a narrative that is both abstract and figurative, describing pain as a component of the human condition reflected in the tragic events taking place in Chile.

Balmes' final pieces focus on the period of returning to democracy, symbolised here in "Pan/Bread", 1991, a recurring series in which the typical Chilean bread marraqueta is a metaphor: according to Jean Lancri the bread represents man's work and the job that they are doing.

"El Luche/Hopscotch" brings this artist's section to a close. Painted in 1994, it's here to pay tribute to his life. To bring back the memories from the beginning of his journey until the end of the Spanish war, a journey that took him to a new land which he was sent back to 33 years later.

GRACIA BARRIOS (WORKS PAGE 110-135)

"My inspiration has always been a testimony of life. Man has been central to my work. I like to paint crowds, I like people. When I started out, it was the human figure. Then came the period of abstract art with Picasso's inspiration. And then came Informalism: I painted torsos with lots of matter, they were more abstract, but they were always human torsos. That was in the 60s."

Gracia Barrios' work is underscored by a reflective perspective and focuses on the human being and its behaviour. She examines the fulfilment of your dreams or the suffering of man, almost always treated from the collective or universal perspective. Her work spans the figurative to the abstract, striking a balance between the aesthetic and the message it is preaching. It is colourful and vital.

At the end of 1961 after the creation of the Grupo Signo, she lived with Balmes for 2 years in Barcelona where her creative work reached its peak. She experimented with matter along the same lines of realistic painting, thickening the canvas with a mixture of mud and cement in which she made incisions using Informalist techniques and worked in an important form - with wood. From this point on she works ichnographically with the human figure, with men and women, modelling them thickly - torsos, parts of the human body. Her background in drawing gives her great expressive richness. Her paintings draw from the dark colours of the earth that she uses. Barrios coins it Informal Realism.

Her work reflects her engagement with her surroundings and the social environment. Her matter paintings during this period are surprising, always including her well-known torsos and heads. A

good example of these beautiful and deliberate textures is the piece "Sin título / Untitled" (1963), a torso made from mixed media and gesso on Masonite, or "Acontece/it happens" (1967), a piece that is linked to another one of the same title and the year in which Barrios begins to introduce one of her visual obsessions: the human figure as seen from behind, as if it were walking towards a definite future without looking back.

She likes people and in the 70s paints people, crowds and groups with a Latin American spirit. Her work has marked political tendencies; *La Pobladora/The Settler* (1972) is testament to the triumphant response to the Unidad Popular government. She was very active in the left's political activity in Santiago that year: "*América, no invoco tu nombre en vano / America, I don't take your name in vain*" is a series from which we show 3 important pieces, such as *América/America* (1971), a picture made up of faces which are configured in a map of America. In 1975 after leaving the country, her paintings are full of memories of her people, of young people and children who are suffering in Chile: pieces such as *Pueblo/People* and *Venceremos / We will win*.

In exile she condemns tragic political events: the disappeared, the burnt people, repression. She incorporates graphic symbols and a recurring central white fissure in the middle of her canvases that reflects wounds, the division of the country, separation from each other, in an expressionist portrait of torn up figures and blurred faces that create ghostly ambience. Works like *D'ici et de la bas / De aquí y de allá / From here and there*, 1977, illustrate her first period of exile.

After returning to the country after 1986 her paintings, which don't incorporate collage, are littered with text and numbers.

As with the large-scale piece in homage To Rodrigo Rojas (1986), composed with a blue palate, a colour that Barrios uses to poetize smoke from fire.

We end the journey through Gracia Barrios's section with a tribute to the most important partnership in her life – that of Balmes and Barrios. We are exhibiting the only large scale canvas produced by the Balmes-Barrios partnership: *Sin título* (La Universidad violentada) / Untitled (The abused University), 1986, a painting that mixes Balmes' strong and dark strokes with a compact group of youngsters who are running away, driven by fear.

ROSER BRU (WORKS PAGE 156-183)

"I have always been figurative, in a kind of rebellious way. When everyone else was abstract, I carried on being figurative, well relatively so, because it's a very free sort of figurative work. I belong to Balmes, Gracia Barrios, Egeanau, Núñez and Bonati's generation. They were my colleagues in Pablo Burchard's classes, that's where I painted. The Taller 99/Studio 99 started after that, in '58. Antúnez founded the studio and that's where the wave of print making came from that shaped all the other studios. Printmaking is an important art form in Chile, as well as being a very free art form, you didn't need to be a painter any more, you could be a printmaker."

The journey through Roser Bru's display passes through the different stages of her career from the 60s to the end of the 80s. Her work is thematic with the same themes reappearing throughout but approached from different angles.

At the end of the 50s Roser Bru joined Taller 99 / Studio 99 founded by Nemesio Antúnez and she increased her work in printmaking. Her first paintings at the beginnings of the 60s use matter. In these she sticks a thick paste to the mount and makes incisions in it outlining the drawing. She makes her paintings as if she were making a print. She is clearly influenced by Tàpies work. There are figures of humans, women and voluminous, voluptuous bodies with a distant gaze. In this period she feeds off everyday things, off normal life. Her obsessions are dressed tables, beds, maternity, life that carries on through your offspring, and death that is always fluttering about.

She makes way for gesture by incorporating broad Informalism and concise yet subtle drawing. A couple. Fruit, which she uses as a metaphor to pictorially experiment with the concept of the female body, the triangle of fertility, internal wounds. Her paintings are reflective, but also experimental.

She rescues memories from her past, from her first trips to Spain since she arrived in 1939 on the Winnipeg. She plays ironically with the state the country is in, its stagnation and impoverishment, which is opened up to tourism like a ripe piece of fruit.

At the beginning of the 70s with the Unidad Popular's victory and the promise of a better Chile you can see the commitment in her paintings which reflect programmes for social development and women. Such as "Usted también puede ser bella y Hermosa / You could also be pretty and beautiful", 1972.

After 1973 and towards the end of the 80s her painting reflects pain, the social and political reality, the tragedy of the disappeared, tortured and burned people. Permanent wounds. Her me-

mories return to the Spanish Civil War, which she imitates and fuses with the pain from Chile's military coup. She suffers and describes. She condemns. She resists.

Larger women give way to blurred "dematerialised" bodies (Adriana Valdés's expression). Eyes take on a figurative importance, they look towards the inside of the painting, reproachful or sad. Some portraits stop being anonymous due to the incorporation of collages of identifying photos and others even include prisoner numbers.

There are many funeral portraits – Retrato funerario / Funeral Portrait, 1980 – with a strong presence and message that remind us of the Fayum portraits that established the appearance and identity of the dead in Egypt which she saw during her visit to that country. These nod to a bygone era of Nazi or republican persecution, such as Anne Frank, 1978, a work that employs memory and current reality to make it relevant and legitimate.

At the end of the 80s Bru returns to her themes about women, producing tasteful pieces with delicate drawings in pastel colours and to fruit, her metaphor for female fertility, and to her love of literature and poetry, that we gather together here in Un triángulo y la Mistral / a Triangle and the Mistral, 1993. The impressive painting La drama de Elche / Elche's tragedy, 1986, an historical reference to the Iberian sculpture from the fourth century BC, takes us to the core of her Mediterranean culture.

The arrival of democracy in the 90s concludes our journey. With some new themed series about her enduring obsessions, beds appear again, as does death, which poetically flutters over sleeping bodies.

We celebrate Roser Bru by showing 3 patchwork textiles, unseen since their disappearance in 1973, which formed part of a mural piece for the UNTACD building in 1972. The absence of the fourth patch, which is still undiscovered, is shown through a white piece of cloth. The discovery of this work and its restoration, thanks to a sponsor, signifies an historical requisition.

GUILLERMO NÚÑEZ (WORKS PAGE 202-233)

"I was born in a country in which hidden violence made us blind and clouded our vision, making us look the other way. We live in one of the most dramatically beautiful places on earth, but forget that it was built on ancestral suffering, disputes between civilisations, the merciless destruction of our inheritance and social protest. The country was made from the eruption of the Earth and man's fury.

This is where the interest in hidden violence in my painting comes from, that is furiously unleashed. Through reading, it is existence that has subsequently fed my heartfelt obligation to find out more about the rupture between body and mind."

It was these thoughts, taken from his statement and recurrent in his artistic expression, that drove me to explore the work of Guillermo Núñez through his studio and through Chilean collectors. I was also interested in his belief in the early 60s, in the middle of Prague's baroque rooftops, that the Maya stelae could provide the influential starting point for his work. A group of unedited small drawings from the 60s, located at the back of the room, bear witness to this quest, counterbalancing his earlier simple drawings from the 50s, exhibited in the cabinet, showing women similar in style to Picasso or Guayasamín.

The practical result of this research is the selection of a series of oil paintings from between 1962 and 1968 which use spikes and aggressive points to reflect the marvel of Prague's rooftop landscape, tainted by the anguish that America suffered through its history of massacres, cruelty, betrayal and torture. The "Delacroix use of red", a Romantic artist that he admired, makes the blood and violence stand out in these radiant, hieratic and cosmic paintings, placing them more or less in an Informalist genre.

Towards 1964 he abandons the detailed egg tempera technique that he used to produce multiple layers and starts to use white gloss paint from hardware shops with the objective of creating more violence and aggression with his brush (*Los sueños de la gente – People's dreams*, 1964).

His first painting after the military coup is dominated by a black background (*Esculpir con el dolor un tremendo grito de esperanza / A huge cry of hope sculpted from pain*, 1976), his paintings are bereft of colour. Jaw bones, black, and bones appear.

Guillermo Núñez adopted some Informalist techniques, such as achieving texture by mixing oil and acrylic and gestural marks. He introduces the idea of the destruction of man in an iconography of broken bodies where bones, arms and torsos appear in a cry of despair. This is where I highlight his fixation with white that developed whilst he was in exile, as if to say 'enough', born out of pain and a denial that wraps wounds and cuts in bandages on the human body, shown in a series of canvases of a more organic form (1975 – 1985) which include some of the Recado de Chile/Message from Chile series. His anger, in a short trip to Chile, instigated a return to black upon which humanoid figures appear again, whose torture is represented by an iconography of

bodies hanging face down, (in the Boesses series, 1985). Next to this is his last painting in acrylic. It uses the same iconography in which his critical spirit about the world is evident, although the dominance of green makes it more similar to one of his first large scale pieces, the only one in this chromatic register, which is exhibited with his pieces from the 60s. It is immense and hopeful. Essential restoration work for this exhibition has made it radiant once more.

Núñez says that whilst he was living in New York in 1965 and 1966 he was influenced by the horror and absurdity of the Vietnam war and by futile deaths, in contrast to advertising, bright colours, pop art and comic strips.

After returning to Chile, Núñez integrated these techniques producing a more committed art, incorporating a few of the modern trends from Pop Art. We focus on a very different landscape in his six pieces painted between '67-'69 that represent a break from an ironic criticism not devoid of humour, focusing on the tension in the painter's work that repeatedly talks about human beings and the violence that he experienced whilst he was in prison, blindfolded; an experience that he would never forget. He couldn't see any of these concepts reflected in paintings from the United States. Comparing them to the Chilean art that he, Balmes, Gracia Barrios and other contemporary artists produced which they used as a way to oppose and condemn the socio-political backdrop, he criticised it harshly, describing it as superficial art with commercial objectives, devoid of substance and bordering on mainstream.

In 1970 he actively participated in Salvador Allende's political campaign, popularising and politicising public participation and

the spreading of his political agenda. As director of the MAC from 1971 – 1972 he developed different cultural initiatives involving silk-screening and offset printing allowing a new approach to art and its dissemination across the whole country, which supported the Unidad Popular artists' vision for finding new ways to democratise access to culture.

Núñez never abandons his paintbrushes and fine sticks to draw with. From his current work, which is diverse and colourful, a group of small pictures have been selected. He uses pastels, Indian ink, silk screening and interweaves digital prints in his work. He is always interested in exhibiting his new work because his art is a living art. He is interested in process and fills his sketchbook with sketches and drawings which he later transfers to paper using a mixture of techniques, broadening his gestures to large patches of colour, without any outline, rubbed with his bare hands or a cloth, and drawing clean and precise lines, perhaps using Zen techniques, a script that he sometimes rubs out, as if wanting to hide some uncontrollable psychological automation.

Bringing together his visual arts work with his love of writing and poetry, we are showing his last book as an artist (*Quizás, aún, tal vez / Maybe, still, perhaps*) and the one that he wrote in 2005 with Gonzalo Rojas “Contra la muerte” / “Against death”, a tribute to the poet in commemoration of the centenary of his birth in December 2017.

• *Translated by Rachel Toogood*

MARCELO ARAVENA

EXECUTIVE PRODUCER

THE ENDLESS JOURNEY

At the beginning of this project in the *Museo de Bellas Artes* I was asked: what did these National Award Winners have in common? Then I realized that I have been perhaps too deeply involved with their oeuvre and with the artists themselves –as part of my work for years-, to be able to objectify reasons. Then this logical and pertinent question found the answer in an almost intuitive way. Let's see -I said- there are two artists who were born in Catalonia and at a very young age had to cross the Pyrenees with their families, then in a refugee camp in France they were proposed to go to a country that they had hardly heard of. And that was how Roser Bru and José Balmes arrived on the Winnipeg ship, thanks to the efforts of Pablo Neruda and Delia del Carril (Balmes never stopped mentioning the name "*la Hormiguita*" next to that of the poet). Then there are two others who met at the Escuela de Bellas Artes when they were still adolescents, and later on they became engaged, got married, had a daughter, worked as teachers in the same university and as artists in the same atelier. For over 70 years they shared a beautiful love story: Gracia Barrios and José Balmes.

Then, the four of them meet in the right place and at the right time, and lead (within one generation) the rupture with the Chilean pictorial tradition of the easel, still life, landscape, marine art and portrait. This process, which began as students at the *Escuela de Bellas Artes* in the 40s and 50s, where they question their own teachers (Pedraza, Mori and Burchard, the latter was professor of the four of them and the first National Art Award Winner in Chile) brings about a completely revolutionary change in art that has no turning back. The merit is precisely that, in a country of carts, barefoot children, scarce electric light and a

few black and white televisions, they make an art that levels the New York avant-garde of Jackson Pollock and Rothko, and the European art of Tàpies and Miró. For the first time, Chile has no longer a historical gap in its art and is placed in the forefront of the world context.

Roser begins to work with "matter"; thick pastes along with other materials like clay and sand that produce three dimensions on the canvas. Her skill as an engraver places her worldwide in the front line of those who handle that technique. She learned from the best: Hayter and Antúnez.

Balmes, who was embarked on a voyage from a very young age, never loses his audacity. His concern for new things constantly moves the barriers of what is established. He subverts shapes and colours, deconstructs them; he experiments with soil and sand and challenges the boundaries of the picture. But he does not stray from the world, the urgency to address social issues is more than an obsession, it is a matter of conscience, as he is totally aware that art influences and must help change the world.

Gracia Barrios is full of talent and excellent in whatever she does. She draws, paints with brushes and with her hand, she pastes, cuts, writes verses. Dualities run through her work: tender faces of girls, eyes of women full of pain. Figures that are hidden in colours, inorganic materials that return us to the essence of the Earth. She actively denounces the patriarchal society, and calls for the historical vindication of woman's rights.

After his travels and his "space" period Guillermo Núñez is the first who visits Pop Art. He suspects that the human evolution lacks an answer and is following a false trail. His unprecedented

and unrelated images are screen shots of extreme lucidity, similar to the cosmos. His lines open the rift of pain; drawing exorcises the bad memories and heals the troubled soul. Núñez tells us with his work that a liberating entity exists within us. Every piece has a secret that he invites us to reveal.

All of them undertake their journeys on new worlds and lands never visited in art. From any perspective they are original artists indeed.

The four of them, always with a collective vision as part of the *Grupo de Estudiantes Plásticos* (together with Bonati, Alberto Pérez, Gustavo Poblete, Rodolfo Opazo and others, Eduardo Barrios revises their texts) stir and transform the crumbled foundations of Nineteenth-century art and give a coup of grace to the last Latin American bastion of modern art. Contemporary art starts to walk with them.

The *Unidad Popular* exalts all of their potentialities; during every single day of those thousand days they turn all of their efforts to bring their art to the streets. The fair promoted by Guillermo Núñez "The people have art with Allende" arouses the enthusiasm of Balmes. The fair consisted in selling works of art to workers, students, peasants and employees and charge them according to their means: 10 pesos, 100 pesos, it did not matter. The transcendent thing is that art is because and for the people. Already in their forties, their illusion for a better world is complete, but they did not foresee or imagine the storm that was forming ahead.

The long night of the dictatorship was dreadful for them. Balmes takes refuge in embassies (his name was in the first lists of the

regime) and goes to exile along with Gracia who with the deepest sorrow has to leave her house, her family, her plants, and her atelier. Roser shuts herself away in permanent uncertainty, disturbed by the watershed and having to deal with self-censorship. The dictatorship is especially poisonous with Guillermo, who was the most militant of the group and had the courage of making a protest art exhibition during the first years of the military regime. They paid him with a bitter coin: pressure, arrest, humiliation and torture. The bestiality of the dictatorship with the Chilean artists was abysmal; the name of Victor Jara appears again and again on the portraits of Balmes and Gracia (the night before the coup he was in their atelier with them). The exile was grisly, from time to time telegrams arrived with the painful news of friends disappeared or killed. But their duty as artists was to fight with the weapons they had, which in their case were pencils and brushes against the great oppressors of humanity. Núñez, Balmes and Barrios create "The Antifascist Brigades" in exile, while Roser secretly collaborates with the left wing movement, she never loses contact with Delia del Carril and both of them did what they could to support artists in clandestinity. These are sad times of shadows, ruptures, breaks and fractured memories as Gracia Barrios portrays in her works of the late seventies "From here and there" or "In exile."

They return after ten years, harder, more committed, more convinced of their struggle. Balmes says: "Coming back to Chile is the most important thing that ever happened to me". As our great friend Gaspar Galaz puts it "the urgency of the social" is what marks an entire relationship with his works where the denunciation, the street, the demonstrations, are the persistent emotions in the canvas, in the picture. It is Chile, his Chile, which hurts and burns, the savagery of the dictatorship is continuous

and persistent, often at the borders of madness, like when they burn two young people who are protesting on the street. There is the work of Gracia Barrios "To Rodrigo Rojas".

Guillermo Núñez gradually rehabilitates, his poetry and his mysticism help him to overcome the bitter memories of his prison. The show "To draw with blood in the eye" tells us about that bandage that crosses his vision, about the image of the cruel torturer, the dark rage of captivity, and then at the same time light seeps in, revealing, distancing the shadows of the cages, blossoming with colours which melt into a new matter: the beginning of hope.

The four of them enter democracy as survivors after the war. It is not the first time, they know it, and it will not be the last one either, they understand that too. They visit their workshops everyday. They are four National Art Awards Winners because they never lowered their arms or moved away from their brushes. They reload their ammunitions for the times to come and old age finds them in full activity. Always generous with their art, many of their works collaborate for the cause. There is already an incipient international recognition, museums from all over the world acquire their works from the 60s, art collectors and gallerists gather at their doors. The four of them were always indifferent to the ups and downs of the art market. They like to exhibit, to be with people, to see their reactions. They don't believe in easy success, in "peddlers" and interior designers, and they always despised "commercial" attitudes, that is why they are completely authentic, without concessions, they did not spend their whole lives next to the people to become palatial artists. Their objective is on the street because of and for the people. Balmes told me that he only wanted to give back what the country had given him

on the day that the Winnipeg ship arrived in Valparaíso. "As we came from the concentration camp dressed in rags and very dirty after the boat trip, people took their shoes off and gave them to us, I was 12 years old. Can you see? Do you realize what I have to give back to Chile?"

This exhibition started as a project about two years ago commissioned by Pepe Balmes. "Aravena, I want to exhibit at the Bellas Artes! -the maestro ordered. But as it took some time to schedule the exhibition at the museum and for Inés Ortega-Márquez to accomplish her brilliant curatorial work, his pneumonia in August of 2016 denied us the possibility of Pepe seeing this show. I keep, however, the memory of his happy face when he learned that the exhibition had been approved. For these artists, the Museo de Bellas Artes is their second home, here they studied, they fell in love, they gathered, they painted and they organized their actions. Here is where they learned and fought. There are considerably more points of encounter than differences amongst this generation of artists; they are the precursors of contemporary art in Chile and clear referents for Latin America. The Bellas Artes was their castle for those who are already an essential part of our history, the lights of our small republic, people for whom we should feel grateful and in debt. Because they have fully returned with their efforts and commitments of a life dedicated to art what their country has done for them. They are an important and constitutive part of the soul of Chile.

**MARCELO ARAVENA
EXECUTIVE PRODUCER
Art agent of Balmes and Barrios
Director of Vala gallery**

THE ARTISTIC LEGACY OF BALMES

GASPAR GALAZ C.

I

As the history of Chilean painting progresses without José Balmes, the interest of penetrating again and again inside the mysteries of the artistic creation of this Chilean-Catalan becomes more intense and it turns almost into an obsession.

Indeed, the decades of work of our National Award winner is an unavoidable question for all those who want to investigate the development breaks and cuts within the language of painting.

In Chile, the first questions surrounding the vitality of the pictorial genre began around 1960, with the appearance of the group Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez and Eduardo Martínez Bonati). And although from that moment on the depth of the question on the state of painting intensified, over the following decades and until today, the investigation of that language has not stopped.

A spectacular creative moment opens with Balmes, as I see and understand his work as the pivot between one world and another, around the question of language: that is, the rotating movement that exists between the concepts of "picture" and "painting". It is therefore necessary to elucidate the issue of the extension of painting beyond the two-dimensional support; in other words, the framed picture is not painting. The picture as a regulated space without painting seems to have no meaning, but painting as a gesture, as a stain, as a sign, as a figurative repertoire, can exist outside of that space. Balmes understood this from the beginning and especially in the last decades of his existence he extended the more complex procedures outside the frame, where cardboards, huge packaging boxes also became unavoidable supports for the master. What matters then is that painting must always have a support, whatever it may be.

II

During the last decades, several Chileans have refused to be limited by these restrictions. This implies that the picture, as we said, is called into question. The surface of the painting and its fictional space are interrogated again and again in their institutionalism, history and persistence. When we speak about questioning painting, we refer to the paths that the painter has travelled and investigated within that fracture that occurs between his painting, his pictorial ideology and the surface of the picture to propose then another term: the qualities of the support.

Some artists overcome the concept of territory that emanates from the framed picture as a potential space for painting, and when doing so they not only render their attitude as artists conflictive, but they also open, once again, the debate about the meaning of painting or the destiny of the genre. Going beyond the space-frame also involves problematizing the obsessive search for the autonomy of pictorial language, as it was proposed at the beginning of the 20th century.

III

In the works of José Balmes and Alberto Pérez the relationship between image and model inside the painting is undone very quickly. Pictorial illusionism is put into crisis. In this way, Balmes and other Signo artists practically come to a material abstraction: to the suspension of the icon. Very soon they will take the objects into the interior of the picture and, therefore, to the painting. Some pierce the fabric, burn it, cut it, others disarrange the frame... Multiple moments, historical and theoretical processes and many artistic manifestos demonstrate one single attitude: decadence and rebirth, as if this process was an integral part of the painting system. It is worth wondering whether that is an expressive need or a desi-

re to go deeper into the linguistic extension of the system itself. In the work of Balmes the de-territorialisation of painting was proposed since the beginning of the 1970s.

IV

The Signo group, and especially José Balmes, proposes as an initial step, to eliminate the representation of the world as a system and supplant it by a direct action, with the most diverse, complex and difficult signifiers to understand at that moment. The work will therefore be done on canvas or on hard supports like wood, cardboard, cans. The direct action of thick fillings or the adherence of this multiplicity of signifiers turn informalist painting into one of the first reflections about the problem that concerns them.

In both the informalist (1960-63) and post-informalist (1964 onwards) stages, artists such as José Balmes and Alberto Pérez proposed the articulation of the pictorial discourse as a critical rhetoric about the traditions of the academy, by suppressing the image manually represented and organizing the surface of the painting as an analytical reflection of pictorial art. In this way, signifiers construct visualness from a gesture, a stain, wire, plaster pastes, whose density then begins to reveal its ontological depth. Thus, informalist painting implies a pictorial discourse always in the process of production; that is, a permanent analysis about the means with which it works. Painting continues to be thought, it continues to be activated as a poetic instance, focusing its speeches on semiology of the pictorial or trying to potentially separate the invention of painting as a signifier.

V

José Balmes said at that time: "painting for us no longer represents but rather presents purely pictorial problems, so that from the work of painting, we can develop new ways of research to strengthen the autonomy of language."

Among the new materials that José Balmes uses at the post-informalist moment is magazine photographs, newspapers, advertising, accompanied by a rigorous selection of printed texts from mass media, cut and pasted on the support. The artist then enters into a new stage: contingency, history, social and political problems, in Chile and in the world, which are key and permanent references in his work till the day of his death.

Photography as a language was present in many works since the beginning of Balmetian painting and occupied a significant place within the development of his work, as a substitute for representation, as a testimonial document or as provocative language inside the system of painting. For José Balmes, as we said, photography is particularly important when his gestural, material and graphic writing has erased all iconic residue. When he needs to replace fragmentary aspects of reality, he pastes photos on the medium as data, so its information and credibility guides the viewer's gaze.

The double question is permanently present in the work of our artist: the picture as a system and painting as language. In this art Bread does not act or is represented as a reference, but as the linguistic genesis of translation: it gives it a different meaning, understood as a non-literal image.

The metaphor articulated there resembles metonymy, making a displacement of meaning. Even when the artist places bread (un-

ders tood as a thing or object) on the canvas, it is so intervened and assisted, that it manages to escape all literary meanings. The bread is transformed by the different manipulations that the artist performs on it (painting, plaster, spray, twine). These artistic operations are transmuted into other meanings that remain attached to the bread, to allude to the buried, tied or wounded man.

In Balmes' career path, his work is presented as a permanent testimony of the question about the painter's task, which is none other than questioning reality, history, human behaviour, their faces, their objects and their writing. The work of this artist - whatever signifiers he may use (soil, newspapers, texts, objects, clothes, acrylic or charcoal, all manipulated from a life force) - systematically disrupt every order or regulation within his work. In Balmes, the framed picture and painting are always in crisis, forever questioned and at the limit of their precariousness.

VII

Balmes shows us through art his commitment to the gaze, turned into a conscience that scrutinizes everything that is hidden, everything that lies, is covered or disguised: the artistic proposal of Balmes, as a public eye, as a poetic gaze, as a political stare that will be forever showing what we were and what we are. The cruel and delirious, the frightening and sinister, but also the love and the passion for life, are controversially intersected in the work of this artist who arrived in Chile on the Winnipeg ship on September the 5th, 1939, to perform a systematic and obsessive diagnosis of the human condition until his death.

The eye of Jose Balmes was always concentrated in the present. There is almost no memory or remembrance. The facts that he observes are too dramatic to corner them into a voluntary oblivion. He can't let events that affected his existence go unrevea-

led. As Bernard Teyssedre says: "The cruelties of his time marked his life and his painting. Pain is not something to be described. It is there or not, and when it is, it hurts."

The passion for mankind leads him to work towards perfecting his conscious gaze on the world, and for that reason I point out that the ideological vocation that is transmitted through the artistic work of Balmes, is a realism, in many cases, of a metaphorical guideline and in others of a metonymic one.

When we speak of the "realisms" of Balmes, we propose it as the opposite pole to academic realism, illuminated exclusively by the aesthetics of similarity. For artists who work in realism, the world appears before them in a pose, as if they were in front of an old box camera, where reality is forced to remain still, so the model, as an object of painting, ceases to be a passage to the immobility of a non-existent time.

Balmes records the event in its immediacy and offers it to the public eye: the work becomes memory.

VIII

By appropriating the political and social context in which he has lived, his work is part of a testimonial and critical view of human behaviour: war, violence, repression, injustice and death are a few of his major concerns. His purpose is not to provide explicit information about a current event reported by the mass media; his intention is to account for a state of consciousness. Opening the space of art on the world that he denounces, the reflection of the viewer is reoriented and the mental state of collective indifference is questioned. In the articulation of his testimonial speech there is undoubtedly an inheritance that comes from his informalist period of the beginning of the 60s, and that is

the conservation of a wide repertoire of signifiers. The syntactic and semantic reorientation to which they have been subjected constitutes the basis of his work in the last 35 years of his life. All these signs allow him to design rhetorical strategies whose support base are the colour and graphic techniques conjugated by the same verb: the gesture. The gesture registers, recovers and reorganizes the data that it selects from reality, projecting it emphatically on the medium, not as cold, neutral and impersonal data, typical of chronicle or pamphleteer art, but as contaminated and shocked.

His proposal is the metaphorical realism that tries to construct a symbolic world, through which to deepen and unveil what is behind appearances. It poses a real, effective and consistent view of the world. Indeed, these are the models of our artist: the natural and urban landscape, the man, the woman and, at the same time, aspects of the world understood by the artist as thematic material such as the earth, bread, human rights, violations of the dignity of human beings and also all those events that impact the human conscience. Balmes gives a universal meaning to particular or regional themes through the use of metaphor.

IX

To define Balmes' artistic strategies is to talk about the interrelation that takes place within his painting between diverse materials: the physical presence of coal, what he writes with it, soil, the elements taken from everyday life and those of the painting. Drawing is the tool that sustains all the gestural and spontaneity of the pictorial and graphic line inside the support. His relationship with drawing is intense, throughout his life he filled the pages of hundreds of sketchbooks of all formats, as well as hundreds of drawings-projects on napkins, sheets of paper, cardboards or even the walls of his atelier. Always draw. That is, walking

drawing, talking drawing, hours and hours in the atelier devoted to drawing, through which he fixed what his imagination transmitted. Balmes was a fast drawer -we know that-, and he understood it as a permanently present step before being involved in large format works and major complications. Most of the themes and technical strategies of his works began in the sketch books, however, when it came to the process of tackling the definitive work, he began to lose himself in other labyrinths, other dictates of the imagination, inventing another work derived from the first notes. Always draw. So that once he was up the stairs to work on his enormous formats, the first thing he carried in his hand was an enormous piece of coal, with which he traced the directions, the fundamental signs of the work that, in many cases, became drawings on canvas, drawing on cardboard, systematically eliminating colour: the graphic, in all its strategies, took over the picture.

X

In other works, painting and drawing intersect, merge and separate one from the other. It would take the work of a surgeon to separate the organs, muscles and bones and be able to verify the difference of each one, without eliminating the congruence of the whole.

His imagination threw itself into the sketchbooks accumulated in his workshop, remaining as a testimony of emotion and direct creativity, to be preserved as a state of memory. Those books, with thousands of sketches, are what Balmes may have memorized, in such a way that they were never consulted again, therefore: he drew the way he painted, directly, without an outline; the immediacy of reflection and emotion with no separation. Hand-charcoal, charcoaled hand, soiled hand, with which he rubbed the surface of the support. These hands are monitored from a need of meaning, from a programmatic instance, which will limit the playing field.

When drawing, the hand of Balmes defines, measures the colour, at other times it crosses, overlapping the colour, but also when the hand leaves the coal, he blurs with the free hand, blotting on the support to turn it into a black, grey or almost white stain. But very soon, the hand-coal will return to travel certain parts, certain areas, to reiterate a lost gesture. The text will appear too: the carbon text, the minimal writing, interrupted, which nevertheless does not undermine, configuring a time by a name circumscribed in history.

We talked about the inclusion of newspaper, soil, pebbles, printed texts, tool bits, the workshop broom, ropes, gloves, cardboard, phonographs, jars, the national flag, old shoes, of the earth as raw material. His works of art undergo important tractions in their appearance due to the modifications to which they are submitted, but without eliminating their object origin. They are so blended with the oil, acrylic, enamel and the various materials of the painting that they end up configuring a perfectly unitary whole, talking to us from a canvas or any other support about what painting is, what the work of art is and everything that involves it, which is not just intellect and hand, but a whole bodily action that carries a bodily-pictorial imprint charged with significance, thanks to metaphor.

XI

The support will be the place where the mis-en-scene is developed, where what the painting says, narrates or simply shows, as a cadastre, as a record, as history, as a document, unfolds. This will produce enough resistance to "bear" everything that the artist inserts from reality, what his scrutinizing eyes capture and record.

What we see in Balmes is painting, work of art, pure visual arts work, loose and spontaneous, but at the same time the result of

a long mental elaboration and analysis capacity: the delimitation of the edge and its annulment, the drawing and the blurred lines, the stain of painting and blotting, hatching as graphical-pictorial mean, the limit and overstepping of the line.

In 1989, to celebrate the 50th anniversary of the arrival of the Winnipeg, the maestro had an exhibition called "Entierra". It was a show that witnessed a rooting; here the metaphor is the soil, which acts as a signifier of two key points: the soil as a vehicle of painting, the soil that presents itself as painting and the land that tells us to establish our roots somewhere in geography and finally understand a territory of one's own.

This disarticulation of landscape methodology, in which the object or model of that practice appears: the land, which is taken by primatierra, by its sweeping gesture, explaining as never before the various production systems used: brooms, long brushes with large handles, his own hands, the wheels of a toy, rags and sponges.

José Balmes articulates an extraordinarily open and connotative visual discourse. He reinstates the concept of collage by placing multiple objects on the land that he uses as painting: the incorporation of fragments of reality, of materials that have not been elaborated by the artist, but which speak of the surroundings of the atelier and of everything that he has found in the world around him.

XI

In these works, the parts that pointed out reality have the mission of making legible for the observer the pictorial signs that have become non-objective, with which no illusion is pursued; in its place a strangeness is reached that plays in a very different

way with the opposition of art and reality, with which the contradictions between the painted and the real are dissolved by the observer.

His artistic legacy is incommensurable and other young theorists will arrive, who will have to continue decoding his extensive oeuvre and, surely, discover new paths and new meanings in them, to continue apprehending that gigantic world of experiences and creativity within his work.

GRACIA BARRIOS: ONEIRIC TEXTURES OF THE HUMAN LANDSCAPE

FEDERICO GALENDE

At the beginning of the sixties, Gracia Barrios lived with Balmes in a ground floor apartment in Avenida Santa María. They had a dog named Pillín and a four-year-old daughter who had been given a name that reflected the sensation they had on the day they brought her into the world: "Concepción."

The ground floor had a patio where they had built a light-filled atelier, full of birds and plants in which they both painted during the day and from which, respecting a fairly conventional domestic division, that is today only halfway blurred by the indefatigable struggle of women, they came in and out of or looked out the window in different ways: Balmes would move away from the stretcher, close one eye and spend the day concentrated on his next step; Gracia, on the other hand, did it half-heartedly, interrupting her work every now and then to take a look at the little girl playing with a rag doll at the other end of the small garden.

The convention continued to rule when in the evenings or at night, a group of friends, almost all of whom were writers or artists too, visited them, and Gracia, who was naturally fond of the smallest details, proved herself capable of controlling everything that happened out of frame: she would put the girl to bed, take the dog outside, and delicately distribute the dishes on the tablecloth, while actively participating in the conversations, generally of a programmatic nature and in which the themes of art, unlike what one would surmise, were less prominent than those concerning the need to transform human life, an exceptionally important objective during those years.

The irremediable tribe of men by which the young painter was surrounded from birth, as can be corroborated in each of the photographs of the time, nevertheless helped her to gradually

move away from the “great stories” and practice an amazing job in parallel.

The work consisted in patiently collecting, in a practical or simply a visual way, the modest objects of everyday life, meagre utensils that testified the tiring work of the nobodies.

At the side of the road through which the very sophisticated themes of painting passed hastily, Gracia sought the everyday man, the labourer, the workingwoman, the figures of a people who did not shine as a crowd, but in the paradoxical uniqueness of anonymous faces. They were the face of a common imaginary and art was part of those subtle variations or minimal glides.

Of course, these variations did not have in painting, as Gracia made sure to emphasize from the beginning, the lordship or the power that directed them; on the contrary, painting was just a job like any other, a way of doing that she shared with all those anonymous people the purpose of deconstructing and erecting new communities, amongst materials in the case of art and between bodies, in common life. That was where the relationship was, the knot that she always pursued: the act of painting as a craft adhered to the simple passing of the collective hustle and bustle of life. That is the reason why, on the afternoon when she was interviewed in Revista Ercilla, days after she was selected with Bonati, Pérez, Balmes, Ortúzar and Valenzuela to exhibit at one of the most prestigious biennials in the world, she referred to painting as “an issue less related to culture, than to the world of feelings.”

After that sharp response, which had been thrown awry at the geometric art-makers, she allowed herself to add an invective

against the critics: “just as in recent years the public spontaneously interested in painting has increased, so has the number of critics, who give their opinion as if they understood something. I would tell them that in place of being so opinionated, they should care more about visiting exhibition spaces more often, so that instead of getting offended, they could get into the art climate of today.” She could say that then with some authority: barely one week earlier, on June 15th 1961 to be more exact, Las últimas noticias announced on its front page: “High dignity: six of ‘our chosen’ to participate in the Second Paris Biennale”.

Among the “chosen” was Barrios, of course, whom the writer of the article introduced with a hint of hesitation, making really abrupt changes of pace: from congratulating her commendable chores as a housewife and even trying to maintain her in that role, in tune with the misogyny prevailing at the time, to the lady in her thirties with a pale complexion and reddish hair who appeared to come straight out of a Toulouse Lautrec painting. Was she a girl from the Moulin Rouge, from the Chat Noir, from the Folies Bergère? Was she the good wife and even better mother who devoted herself to the moral delights of married life?

The article didn’t decide, it delayed, partly because Barrios was neither of the two, since her thing was to pass through the middle, to intermingle her profiles, to dissipate that domestic intimacy in which women in those times were enclosed. The year when she was portrayed that way, she had managed to walk her paintings, quite an achievement, considering her youth, around Spain and Rome. That would explain why, in the long run, this curious mix between the good wife and the bad cabaret girl, which the Ercilla’s journalist evidently did not understand, ended up being her mark in the photos that began to circulate the following year.

In one of these photos, memorable for many reasons, Barrios, her face distended and surrounded by a gang of men, looks in an unfathomable direction. The photo is dated 1962 and the group looks like a real band of rockabillies, with Gracia at the centre of the picture, Bonati lying down on the right, Balmes to the left and Alberto Perez squatting below them.

Like a frame from a Jim Jarmusch film or Antonioni, their glances do not cross at any point, despite the fact that they make up a sort of community. It is a community of mismatched eyes, in which each person remains attached to the other, while preserving, at the same time, the indispensable dose of individualism. Of these poignant snapshots, the one that circulated with the most success did so, not in Santiago, but in a famous Madrid newspaper with a clear anti-Franco tendency. The newspaper Pueblo belonged to the unions, it was run by Emilio Romero, and on the cover the typography accentuated their band quality: "The 'Signo' group, the advanced party of the new Chilean painting."

The previous year another Ercilla journalist had foreseen that the group would be formed sooner or later. In the article's leading image, the six who had won a place for the Biennale of Paris gathered around a bonfire outside the Museo de Bellas Artes as if they were acting in a western. In the subheading of his column, the journalist mentioned: "these painters had finally ceased to be slaves of reality, regardless of whether the less specialized public continued not to understand and felt victims of deception on leaving the exhibition hall cursing. "The orange whirlwind twirling on a brown tide, the phalanx of fuzzy quadrilaterals advancing to be absorbed by a jungle of lines, the peeling wall that falls on a vaguely bony form: everything seemed to have to be defen-

ded, fundamentally because those gestures were ahead of their time, which was justification enough, not for the prize, which was not much, but for the ten linear meters of wall that the most important exhibition of the year, the Museum of Modern Art in Paris, had handed over to our six young artists.

The person who expressed that was not really a journalist, but a writer: José Donoso. He had joined the magazine team months earlier to investigate the same worldly stories that he saw perfectly portrayed in the work of Gracia Barrios. Once a week, he poured into the paper those short stories from which the artistic avanzada of his time, as he perceived now in Barrios and in the rest of the group, were not exempt. Although the word "Avanzada" would play a leading role twenty-five years later, when on the ruins of this precocious vanguard, violently exiled from Chile in late 1973, theorist Nelly Richard raised her tribute to a congregation of oppositional visual and heterogeneous practices, the term had been already hanging around during that period like a ghost. Barrios used to use it to refer to knowledge and freedom as aesthetic slogans, however much the word ceased to interest her over time.

Why was that? Because after the formation of Signo, she would become more and more compromised with the artistic oath to clear all aesthetic distance in relation to common life. This was her dilemma: not only to be there and mature, as a well-known line of Hölderlin pointed out, but to preserve the singularity within the collective work, to be unique and to be with all at the same time. It is perhaps the reason why in the Madrid newspaper photo (and in almost all of them) she is looking outside of the frame, in a similar way to how she glanced at her daughter from the window of that atelier.

In the interview conducted by Julio Trenas during that very profitable year (we are still in 1962), in which he asked her bluntly whether she would like to access the museums as a member of the team or as an individual artist (in fact, Trenas poses the question to all of them), she simply responded: "both ways." This was because she had learned from a young age to balance, not only between her role as a woman, her passion as an artist, and her becoming a member of a famous flock, but also between the fury of the pictorial gesture and the sober or harmonious restraint of the strokes and colours. In the catalogue for the group's debut in the Galería Darro in Madrid, written by the critic Moreno Galván before leaving for the village of Collioure, where he would participate in a tribute to the poet Antonio Machado, Barrios' paintings were described as the counterpart to the "furies and cataclysms" that incidentally but also in a uniform way, are constantly emerging in Chile.

"The country of furies and cataclysms," Moreno Galván begins, "is also that of civil restraint. Its voice exists, but it seems emphasis instead. Its historical trajectory is like the tempered counterpoint of all the elemental convulsions, like a subtle barter of purity for decantation and violence for balance." Although with this dialectical allusion (a chiasmus rather) between the history of our natural destruction and the frugal or parsimonious life of the common Chilean, Moreno referred to the Signo group as a whole, he did not fail to emphasize in a special way Barrio's painting, made up of counterweights, harmonies and crystallizations. It is true that it also contained, as the critic recognized, certain uneasiness or even a tension, but both presented themselves as a sort of centripetal, intimate force, as if through the harmonic rotation of the brush it could stop its spontaneous inclination towards the flow.

It would not be disproportionate to say that this was where her greatest skill lay, which made her early painting the force that freed her from an identity shaped by the misogyny of culture, making her feminine condition, polished in the image and likeness of her desire, the trait to which she could appeal at the moment of dampening an unrestrained force. The result of the counterweight was a work in which the human figure is portrayed using domestic scraps that open, in the centre of all beings, the future of the life that is missing.

This is due to the fact that for Barrios reality is an amorphous paste where painting, favoured by an alibi material with which the narration of the facts does not always count, can transform, by means of the evocation of the more transient utensils. Notwithstanding, she remains attentive, as the text of Moreno Galván says, to the daily life that goes on unnoticed backstage. The matter, of course, will again touch the circumstance, hidden only in appearance, of her femininity, since what Barrios made her own was the disfigurement of the sharp division of women between routine privacy and artistic emancipation. The place of this disfigurement is the canvas, where the balances or crystallizations that made her famous during the sixties are melted as femininity in the exteriority of the masculine.

Focus your eyes on a small bottle of Chinese ink: it is an unimportant object, invisible by virtue of its circulation in the natural chain of uses. But it is also the random material that united her forever with Balmes, as he never remembered to take to the drawing class, by inexperience or strategy, that bottle of ink that Gracia was tired of lending to him again and again, until one day she offered to share her table with him.

They met through this supplementary material, at a time when the criticism of traditional art did not come from figurative painting, but from an avant-garde associated with geometric art. What this art pursued was also the autonomy of painting in relation to the noise of life: its defenders considered that life was much more present in the indefatigable work of the artist who constructs a new reality in the picture, than in those vulgar objects of daily life that painters evoke without noticing that they are the ones who kidnap them from the management of their own acts.

Regardless of whether or not these attacks -as endlessly prolix as their paintings- had a reason to be, Balmes and Barrios had agreed from the outset to perceive in these types of works a perfection from which man was absent. The human being, uncomfortable image or mere living stain, had to rise once and for all to the surface of the painting. Tired of diluting in silence, devoid of uniqueness in the mechanical movements of the obsessive brush, it was time for those dishevelled figures to find in art their due space of testimony. The almost instinctive disdain they both felt for this type of painting, the second chapter of an affair that had begun in a classroom where a bottle of Chinese ink was passed around, played against them for a long time, even though the more serious relationship began in the early fifties, when concrete or geometric art had begun to crumble.

During 1951 an itinerant exhibition from Buenos Aires had arrived in Chile at the Museo de Bellas Artes with the title: From Manet to Our Days. It was a retrospective of French painting or the School of Paris that ended up giving artistic language a "real" self-sufficiency in relation to academic painting. The truth

is that their eyes met that night while they raised their glasses: the expected irruption of the Impressionist scene enabled them then to move towards informalism and preserve the ease of the figurative trait. They married the following year, in 1952: it was still a decade before both of them appeared in that newspaper of Madrid under de typographic eaves of the Signo word.

The word, of course, encouraged changing the abbreviated geometric abstraction in the term "rectangle" for the idea of the hieroglyph as an informal figurative clue. If Moreno Galván, Ramón Faraldo, Antonio Romera, the newspaper Pueblo and a considerable portion of the Spanish critics and public media anticipated welcoming the founding of the group, it was not only due to the unobjectionable talent that they exhibited, but also because the post-impressionist scene in Europe, increasingly beset by American art, needed to branch out in the region. In the magazine "Arriba" of February 10th, 1962, María Victoria Amor reviewed the words of Moreno Galván and celebrated the show with undisguised amazement: "The public of art and letters gathered yesterday in this first collective Chilean exhibition, and the comments were, undoubtedly, of praise for the four artists and admiration for Gracia Barrios who, with a smile on her face that showed her satisfaction, listened to everyone who congratulated her."

That distinction was not (it is not), just for the sake of it: the fact that Barrios out of the four of them, was mentioned individually in the comment was not because of a sort of complicity nor any special recognition of women as an exception in the field of painting, but because it was "this woman" who had achieved the perfect stitch of a fabric whose masculine rims still showed

ravelled threads of immaturity or mismanaged excesses. Just a few lines above, the reviewer had paid the deserved respects to the artistic institutions of the country: the Chilean Embassy in Madrid, the Culture Department of the Ministry of Foreign Affairs of Chile, the University of Chile. All these institutions, abandoned forever in some cases by the state, had made it possible for these four artists, "who teach painting in the university circles of their country, to put into such high and noble lecturing exercise all the art enclosed inside each one of them."

The legendary exhibition, moreover, extended in Spain its paradoxical birth certificate to a group formed mostly by Chilean citizens. The mysterious Ramón Faraldo, a screenwriter, writer and critic erased by the government of Franco from all maps and archives, praised, this time in Revista Ya, the fine visual exercises that the four artists were able to lead together instead of falling "into the obvious, the bookish, the merely descriptive or what risks to become grammatically unbreathable", beginning with "the rigor that gives dignity to the work by the process of energy and conviction that it reveals." The credits will be once again for Barrios, in whom "the most dense matters are juxtaposed against almost aerial backgrounds, to document a truly controversial poetics."

Was this "controversial poetics" the "zurbaren-esque severity" that other critics attributed to her work? That Zurbarán, who also witnessed Antonio Romera and Jose Hierro, called by the work of Gracia Barrios was not that of the chiaroscuro that needs the typical dark background to give volumetric expression to the figure; it was that of soft colour, of pinks and whites, bathing the uncontrolled torrent of history as in a parody.

The dreams of history thus had their interruption in the silent and particular pain of each person and vice versa, for if there was one thing that was present in Barrios' plans from the first moment, it was collective existence as the scene of all human singularities. Hence Signo was for her the common laboratory in which the artist penetrates - and from which they eventually depart - without losing the traits that distinguish her craft. In this sense, it could be said that the style that led Barrios to talk about the great collective subjects in Avenida Santa María, while being attentive to the smallest details outside the frame, was what shaped, in the long run, her pictorial imaginary and her understanding of art: to enter into history with the suitable reserve of someone who defends for herself her solitary piece of parallel meditation.

Although she had always participated in history, the years went by and in 1968 she dedicated herself to university reform activities. Now art was in the streets, agglutinating countless debates and becoming a compass: finally paving the way for a radical transformation of existence. One of the most active bastions of the university reform was in the Facultad de Bellas Artes of the Universidad de Chile, the faculty in which Barrios worked and where the group Signo practically shared the totality of the artistic formation. The reform integrated departments, struck out professorships and created the Centro de Estudios de Arte Latinoamericano.

Gracia Barrios was there, at the tip of the iceberg of that history, participating with her usual sobriety in the discussions: snooping around the street walls where murals would be painted, she perceived the reform as the agent triggering a new awa-

reness about the relationship between the life of art and that of human collectives. But unlike other enthusiasts, infected not without good reason by the utopian spirit and the growing fervour of the crowds, she did not go so far as to close her atelier. That was not because she did not trust in the people and the movements, which, incidentally, adopted an increasingly reliable or convincing format, but because she would not have agreed to totally lose the extravagance she had promised to defend for herself, watchword of any worthy artistic activity. She saw in solitude an indispensable condition of art, however much she saw in the art the effect of a work of all. In one way or another, that was the only thing she painted, that was the subject of all her art.

Then men and women began to daydream, the seventies arrived and with it the triumph of the Unidad Popular, the train of culture, the art fairs, the construction of UNCTAD III, the weavers of Isla Negra, the publishing house Quimantú, the refurbishing of the Museo de Bellas Artes, donations to the Museo de la Solidaridad, etc. Art criticism, at least as it had been known in the 1960s, tended to disappear, art became the plural pastime of history, and those remote after dinner conversations suddenly adopted a palpable form. Everything seemed to be at hand, and although Gracia never ceased to raise her glass for the future to come, she made an effort for her pictorially nebulous and artistically informal "realism", not to disappear in the maelstrom, dragging with it the fragile, flimsy or brittle presence of the human figure. It was very simple: she opposed to the man disappearing in the man.

That is what she was up to when that brief dream of the people, as it usually happens with everything enchanting and fortuitous, fell apart: the dictatorship dismantled with a stroke the complete

apparatus of artistic education of the University of Chile and Barrios and Balmes, two stray birds in the wasteland opened by the sudden withdrawal of that wave of fervour, packed their bags.

Then they secured the windows, closed the shutters, locked the door, and departed. They left behind the horror of which man is capable, the corpses and the devastated night shadows that would hurt so much, perhaps forever, for the rest of his life.

ROSER BRU: THE RADICAL OTHER

ADRIANA VALDÉS

Roser Bru arrived in Chile in 1939, aboard the famous Winnipeg, as did José Balmes. They were both very young.

The history of that ship is well known and has been celebrated on several public occasions in the past years. On the passenger list were many who would become essential to cultural activity in Chile, among them Leopoldo Castedo, José Ricardo Morales, Antonio Romera, Mauricio Amster, Vicente Mengod. They were fleeing the Franco dictatorship after the Spanish Civil War. Pedro Aguirre Cerda, then President of Chile, had appointed Pablo Neruda, then consul in Paris, as his delegate for Spanish immigration. The poet put more than two thousand refugees on the ship bound to Chile. Roser Bru, who was sixteen, came with her parents and sister to start a new life in our country.

She would always remember her early education at the Montessori School and then the Instituto-Escuela of the Generalitat in Barcelona, for its freedom, and for the quality of her teachers. Perhaps her great intellectual curiosity and her enormous love for reading and music started there: she has a privileged ear and a beautiful singing voice. Although in "intellectual" conversations she often likes to call herself "only a refugee", she is very well informed, not only through a lifetime of constant reading but also because of her excellent earlier education. Exile can be a heavy burden, but it also provided ample horizons.

Once in our country, she dedicated herself to painting. "I would do anything," she recalls. "I painted gift boxes, whatever I had to." Beginning again was difficult for the immigrants. Soon, in addition to working, she went on to study at the Escuela de Bellas Artes, where she worked on watercolour and sketching with Israel Roa. Her studies were interrupted by her marriage in 1942, and resumed

after the birth of her two daughters. In Pablo Burchard's classes she worked alongside José Balmes, Gracia Barrios and Guillermo Núñez, as well as Martínez Bonati and Egenau.¹

In 1957 she started working with Nemesio Antúnez and may other engravers in Taller 99, which he had recently founded. Her work there was of crucial importance for her as an artist, and it created a permanent bond, as well as long and rich personal and artistic friendships. In fact, Taller 99 nominated her for the National Prize for Art, which she finally received, in 2015.

During an early trip to Europe she produced a series of engravings, *Made in Spain*, exploring the strangeness and distance she felt in relation to society under Franco. More importantly still, she connected with the work of Antoni Tapiès, a decisive influence on an important stage of her painting in the sixties. Her paintings were then called "Materias". "I would put a layer of wall plaster on a base, and make an incision on it, as if it were an engraving," she once said. The figures that appear on it "can not be erased": they are traces. She is close to Tapiès only in this, the traces on material surfaces. In her beautiful "Materias", we find enormous feminine figures, appearing to concentrate on their own body, in a way oblivious to individual consciousness, without eyes regarding the viewer. They look focused on themselves and their overwhelming materiality.²

"Matter" is the paint, the paste, and its thickness; "matter" is also the body that appears in the painting, an elemental and heavy humanity. The poet Armando Uribe called these bodies "practically unborn". "Matter" has even a third set of meanings here, related to the Latin "mater": the eternal return of the biological cycle of life and death. Maternity is an undoubtedly

extreme experience of the female body, and it is quietly and pensively explored, in wonder and in doubt. "Materias" sharply differ from maternal stereotypes³ and conventional simplification. Some "Annunciations," in which the woman who turns her face away seems to be defending herself against an overwhelming angel, reinforce this reticence and discovery of the material nature of the body and its distance from, and even its contradiction with, the fragility of individual consciousness. The hands of these women, unlike their ponderous bodies, are small and delicate, like those in the paintings from Renaissance Sienna that left their mark on Roser Bru. Also very delicate is "The infinite life", in which the volume of the mother is and that of daughter are captured in a single stroke of pencil, or those works in which a woolen thread runs from the hands of the mother to those of the daughter, from generation to generation. This leitmotiv reappears in different stages of Roser Bru's work.

Another leitmotiv is that of tables, bathed in a special light. In all of her work, simple tables are present: a cup, a piece of bread, and a handful of fruit. Light and simplicity give a sacramental air to daily life, a domestic rite of brief beauty and luminous happiness. Fruits vary from time to time and according to the other elements of each painting: mostly those coming from Latin America, also those from the Mediterranean, now and in ancient times. And there is a horrifying "table of war", which, in contrast to the "table of peace", seems caught in a storm, loses its balance and shows the free fall of the small rituals around which daily life is organized.

Events in the seventies greatly affected Roser Bru's art. One of its first examples of change was the exhibition "Kafka y nosotros", 1977; it was followed by many others. The pressing pain of

the missing in Chile, and the impossibility to speak publicly about it, were underlying themes. She told the truth, but told it "slant". Kafka's eyes are fixed time and again on the viewer. The exhibition is all eyes and the viewer feels observed by the dead.

The violence surrounding the 1973 military coup caused Roser Bru great pain. It revived that of her childhood in the Spanish Civil War and the traumas of the Second World War. Over the years, memory would become another leitmotiv in her work. (*Memoria in memoriam* was the name of another of her exhibitions.) At first it alluded to violence and death through Kafka, Anne Frank, the murder of Aldo Moro in Italy. Then she turned directly to working on the published photographs of women missing in Chile, bearing their names, numbers, etc. During this period, fixed stares of eyes replace the great bodily volumes of the sixties.

Roser Bru has always been a painter. She continued to paint through the years in which painting's place seemed to be disputed and overtaken by conceptual art, photography and testimonials. We can see over time that for Roser Bru painting has been a supreme way of approaching memory. Fayum's portraits, which identified and preserved the appearance of the dead in Egypt at the beginning of the Christian era, have appeared again and again throughout her life as an artist, often in parallel with twentieth-century faces or those of missing persons in Chile. She has painted them obsessively, time and again, differently each time, as human memory does. She has made them appear, crossed them out, marked, blurred and erased them, united them by lines as violent as lightning-bolts. The present and the past create in her painting a kind of double vision, capturing both contingency and the eternal repetition of cycles.

In Roser Bru, as has been rightly said, the work of memory is anything but monumental. More than in monuments erected for public memory, she is interested in the hidden fold of private memory, of tables and beds, of people and their trades, of the everyday rites of their bodies.⁴ There is a long meditation in her work on the most radical experiences of women's bodies, from maternities to torture and suffering. For example, rather than on the kings painted by Velázquez, her interest will be fixed on "destinadas", young princesses whose bodies are fated to perpetuate royal power. Another example: she will not be close to the epic and multitudinous dimension of Rivera's muralism, but will dwell instead on the images of the suffering Frida Kahlo. Some of her most beautiful paintings, those of the fruits - her famous watermelons, her pumpkins, her pomegranates - are complex metaphors of women's bodies, open, offered, fruitful, but also pierced, violated, painful, hurt.

Her extensive reading has provided her with many literary figures that appear obsessively in her painting. Again and again, in each and every version, she recovers them, modifies them, fades them out, makes them appear, crosses them off. From studying them - I am thinking right now about Gabriela Mistral, César Vallejo, Virginia Woolf, and Rimbaud, among those most often portrayed - she generates a reflection on creativity and the tragic destinies that often go with it: another leitmotiv of her work.

Roser Bru received the National Arts Prize at age 92, but her work has not ceased to amaze. After a remarkable retrospective at the MAVI in 2012, she had a show at the D21 gallery in 2013, of a series of paintings unusual in relation to her previous production. The canvases are barer, the colours are darkened, and the strokes become more violent. Even the beauty of the colours has a certain

desperate stridency. In an exhibition sponsored by Taller 99, she showed numerous new engravings with images that we have never seen before.

She is an astonishing artist to this day. After recovering from serious health issues, in 2017 she will not only be in this exhibition in the Museo Nacional de Bellas Artes but also in a sample of literary portraits in the Museo de Vicuña that ends in the month of March, and in a show of her recent work at Galería Artespacio.

This his exhibition, which links the name of Roser Bru to those of José Balmes, Gracia Barrios and Guillermo Núñez, is an opportunity to reflect on Bru's work within the national context. Her work is difficult to tag or label, and maybe this is why she is not prominent in the histories of contemporary Chilean art, into which she doesn't seem to totally fit.

Roser Bru was not part of the Signo group, to which both José Balmes and Gracia Barrios belonged, along with Martínez Bonati and Alberto Pérez. (Belonging to a group with a name gets you a place in most histories). Nor did she participate in controversies between Vergara Grez and Balmes on geometric abstraction and informalism. Controversies about "isms" are another sure way of getting attention. The many prizes she obtained from the very beginning of her career have been less visible to historians. Also, in the sixties, motherhood and daily life were not considered either relevant or political; rather the opposite.

Some features of informalism relate Bru's pictorial work with those of Balmes, Barrios and Núñez, among them freedom and speed in painting, and broad, bold strokes. Later, also, the inclusion of objects (mainly photographs, in the case of Bru)

pasted on pictorial surfaces. In the exhibition, I suppose, these similarities between contemporaries will be evident.⁵ When it comes to contextualization, though, it is the differences that are more interesting.

Roser Bru was the only one of the four artists in this show who did not go into exile after 1973. Her constant resistance was expressed within Chile in the many valiant posters she produced for others throughout the military regime, but mostly in her exhibitions after 1974. There was a radical turn in her work, as we mentioned before. It reiterated "the visible presence of an absence," Sara Kofman's words.⁶ Especially in subsequent years, she would use many images from the lists of missing persons in Chile.

Another outstanding difference can be appreciated when her work is placed in both national and international contexts. Roser Bru pioneered a new political awareness of women's bodies. "Radical Women", an art show that will take place in the United States at the end of this year (in Los Angeles)⁷, includes her work and places it in a context that questions the artistic canon, both then and now.

In Bru's case, the questioning is not verbally expressed. It is evident in her pictorial practice starting in the sixties. "I concentrated on my motherhood" does not, in her case, refer only to her biography. It describes an experimental and innovative pictorial practice, a way of relating to the world and contingency that from the beginning - think about of the sixties - made her different from her contemporaries in art. The distinction between the public and the private sphere was then firmly established in political consciousness. Gender was not yet a political issue. The themes of

motherhood and everyday life were condemned to the “private sphere”, to a certain marginalization from more “militant”; more contingent “epic” stories dominating the all-important “public sphere.”

The view is radically different now. Contemporary political sensibility places especial value on the issues related to women’s bodies. In the case of Bru’s work, and as has already been mentioned here, women’s bodies have been the object of a pictorial meditation as long as her own career. From the first “Materias”, she has dealt with maternity as a relationship on the very limits of human experience, of the material body in relation to individual consciousness. Her enormous women look inwards, are concentrated on their bodies, are away from the temporalities of the public sphere, as if submerged in the eternal return of biologic cycles. Her meditation is unsentimental and avoids clichés; it produces a feeling of distance and strange wonder, and makes of painting a space where we discover the unexpected in female experience.

Her work reflects on women’s bodies directly, and also through many variations on pictorial metaphors. Red gashed watermelons, both joy and wounds, among the many fruits. The tables show the small and simple joys made, consumed and renewed in daily life; they also show how violence disrupts and destroys them. Since 1973, the themes of loss, memory, death and destruction have become increasingly important, reflecting on contemporary situations in the light of shocks endured since childhood, and from the standpoint of the “refugee” she once was and permanently remembers.

From that year on, eyes appear: the accusing eyes of those no longer able to look, the faces of the dead. And memory works on them, keeps them present and at the same time explores oblivion, remembrance and the different stages of pain. One particular missing Chilean woman, bearing her name and catalogue number, is painted over and over again. And like hers the fate of other, different women.

She will, for example, explore the fate of national icon Gabriela Mistral. Her paintings examine and subvert her usual face, look at it in different moments of her life, give her many more than two hands, some of them with a sharp pen like a weapon, drawing blood. She will also explore the fate of Latin American icon Frida Kahlo for the last forty years: in her she studies the visceral pain and the strangeness that go with being a woman in today’s world. Virginia Woolf, Diamela Eltit, many more, have been in her paintings, under her puzzled and creative gaze. This is why Roser Bru’s painting is and will be most significant in Chilean art history: it is about what the poet Enrique Lihn called “the riddle of femininity - and not of feminism, which is so transparent.”⁸

In conclusion, Roser Bru is one of the pioneers of a new iconography in Latin American art: that of women’s bodies, in which the “social, political and cultural violence” of our times becomes visible.

• English original text by Adriana Valdés

1. Valdés, A., Roser Bru, cita con la pintura, in Memorias Visuales, arte contemporáneo en Chile, Santiago, Metals Pesados, 2006, pp. 331-332; Ivelic, M. and Galaz, G., Chile, arte actual, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

2. The present text is based on the many that I have written about Roser Bru since 1977. Several of them are compiled in my book of 2006, *Memorias Visuales*, op. cit.

3. A closer consideration of “that fragile sexual modality secretly kept...” and threatened by “the classic palliatives”, is found in Kristeva, J., *La maternité selon Giovanni Bellini*, quoted in Valdés, A. op. cit., p. 339.

4. I owe this observation to C. Pérez Villalobos, *El Recurso de la Memoria*, in Roser Bru, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

5. A recent and valuable study on Balmes, where informalism is addressed: R. Zúñiga, José Balmes, *La pintura como cuerpo testimonial*, see http://arteuchile.uchile.cl/arca_de_noe/artistas/balmes/index.php

6. Kofman, S., in *La mélancolie de l'art*, Paris, Galilee, 1985.

7. “This innovative exhibition will be the first genealogy of feminist and radical artistic practices in Latin America and its influence on an international level, addressing thus an historical void of art.” Radical Women will travel through the United States and other countries and will be accompanied by an academic publication.” Andrea Giunta is co-curator of the show, which also includes Gracia Barrios, among other Chilean artists. Roser Bru and the deceased Luz Donoso are the oldest participants of the show. See

[Http://artishockrevista.com/2016/05/24/mujeres-radicales-en-arte/](http://artishockrevista.com/2016/05/24/mujeres-radicales-en-arte/)

8. Lihn, Enrique: “Para Roser”, in *Texts about art. Compilation, edition and notes of Adriana Valdés and Ana María Risco*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p.381.

ON THE PAINTING OF GUILLERMO NÚÑEZ AT THE METRO STATION LOS DOMINICOS

MANUEL ANTONIO AGUIRRE OSSA

The Daily Prayer

"The Drawing is a Prayer, a pleading of the body. It makes you kneel before it, it bares the heart, it has the humility of the cry. It is the memory of the unknown, its flight, its radiance, its eternity, its sound, its silence, its music. It's a calligraphy of the soul.

These are the thoughts and words of Guillermo Núñez, they are a part of his spirituality. However, we should not understand his painting as a religious theme; there has always existed in history, especially in the Christian tradition, an art that tends to become spirituality, which like a tireless worker, is enriched day by day. It is through the perseverance of capturing on small pieces of paper, strokes, drawings, stains, calligraphy, that with maximum concentration achieve the creation of spaces, colour, volumes and thus, he pours his inner self into these drawings, turning them into real universes that emerge in an apparent disorder until the work of art is completed.

Baudelaire undertook that long and painful journey "to the depth of the Unknown, to find something new," meaning to find himself, for it transcends by far the purely skin-deep and sensorial to sink into the mystery of forms, the void, the left hand, venturing on the other side of the mind to extract unsuspected treasures, which finally surprise and amaze us.

Exploring the unknown, the hidden and instinctive: the intimate self, the unusual and illogical, the metamorphosis of the universe, in search of revelations, beyond rational control.

Its sources of inspiration are Enlightened, Sacred places, based fundamentally on the human being, like that chain that is never broken, as Hermann Hesse writes. There have also been long pilgrimages into Chinese philosophy, in the Himalayas with

Buddha, in Delphi, Sinai, Siberia, Machu Picchu with Neruda, into Zen philosophy, Tao or underground in the caverns of Lascaux, Altamira, Hypogeos or In Santa Domitilla. In them and in many other paths he has found: Wisdom, Light and Life. Kandinsky, like other souls similar to Guillermo, also delved into these bare solitudes in search of the spirit.

"Once I had to live the darkness, crouched in a hideous wooden hut, under the watchful eye. Was there time? Where did it begin? Where were you Guillaume Apollinaire?"

To have had the chance to accompany Guillermo on various occasions and to watch this tireless creator at work, to observe and appreciate hundreds of drawings-paintings, has been a tremendous life experience. This is a true work that is based on its own substance, as he taught me on one occasion: "paint from the stomach" and that was the best advice from my *Maestro*-friend. Thus, the visual expression becomes so vital and its incessant refinement continues.

To observe, in silence, the process of creation with hand-made instruments such as when a wooden quill appears immersed in a bottle of black ink, and then, with an agile movement, he traces on a piece of cotton paper a line that grows and diminishes, scraping the paper with a decided diagonal line. It seems that someone is directing his firm and determined hand, although without doubt it must be an impulsive act. Then he puts aside the Japanese quill, picks up the brush and smears it on a bright pink, almost carmine, adds water and shakes some drops, which look like spattered stars in space. He then grabs a transparent tube, puts it on his mouth and blows hard over the pink stain leaving a snail trace, creating an expressiveness of interrelation between the different parts. Then, an emerald green crayon builds a shadow around the initial black and with a blunt pencil that seems

like a child's, of burgundy red color, he covers some angles and in contrast with its complementary (that has served as shadow) once again the greasy crayon. Now, with the colour white, he softens the tone of the strong pink with three lines.

All these casual-looking gestures begin to harmonize with one another, making it clear that if one were to construct auxiliary lines, one would realize that the composition is in perfect balance and harmony. Armed with violent colours and direct strokes, the work is finished.

Guillermo's painting, as well as being a means of expression and knowledge, is above all his fundamental way of being. Without falsehood, intact, free and honest.

Maestro Núñez invites us to walk inside ourselves; he describes it as a journey into the unknown, an unpublished and ineffable map, difficult to describe with words; the image, with forms that are unrecognizable but highly suggestive, leads us to think or to evoke within our subconscious, forms, figures, colors, lines, strokes with no apparent significance, but that can be perceived through emotion.

Pain, joy, poetry emanate with telluric force from the stain that is reinforced by a drawing with expressive black strokes which he described above as "The Calligraphy of the Soul."

The observer of his work will experience, step by step, the transformation of aesthetic delight, will be absorbed in the work, because in it he can find true overcoming, together with participation in the perfection of creation and to know he is a part of it, without becoming one more individual within a sea of beings, motivated solely by a journey to different destinies. It is the original theme of man from the upper Paleolithic to our

days; the human being has wanted to express his feeling through drawing, describing his microcosmos, through a simple action with a rock, a brush or a pencil to describe his life, this is the great mystery of Art.

The artist guides us with his prose, which we can read in his works:

“Drawing is a Prayer” - Kandinsky believed it and wrote it: “Let us finally say that this new spirit of painting is organically and directly associated with the advent of the new Kingdom of the Spirit that is prepared before our eyes.”

“It is a prayer of the body” - The *Maestro* appeals to our own singularity as a human being, unique and unrepeatable.

“Kneel down and bare your Heart” - And with this action, we can express our most intimate feelings and emotions.

“It has the humility of the cry” - The new, unprecedented, transforming, out of the ordinary.

“It is the memory of the unknown” - Connects us with our dreams and aspirations, it is evolution, that which is not lived but perceived.

“His flight, his radiance, his eternity, his sound; his silence, his music. - It is my passage through life, my dreams and aspirations, my defects and virtues, my clumsiness and skills and my most sublime expressions. The road that led El Greco from Crete to Venice, and from there to Rome, to Madrid, to El Escorial, to Toledo. The path that leads to the enigma of the spirit and the universe.”

This is the subject of this unprecedented work, in which the spirit has no form of its own, its sense is made apparent through

the images. One must draw the inner lines of things through drawings, colours and shapes inhabited by shadow and light. When works are properly received, they become a representation of truth itself. As Shitao said in 1641:

“In the midst of the ocean of ink, one must firmly set the spirit; let the end of the brush be confirmed and life to arise! On the surface of the painting carry out the metamorphosis; in the midst of chaos let the light rise! At this point, even when the brush, ink, paint, everything, has been abolished, the self would still survive, existing by itself. For it is I who express myself through the ink, the ink is not expressive on its own; I am the one who draws with the brush, the brush does not trace a line by itself. I give birth to my creation, it cannot give birth to itself.”

Guillermo Núñez has tried to explain to us that as artists we have the constant duty to learn, even if no one wants to or can teach us anything. Catechumens, everything is within us, that is where our magic wand is to be found. It is us who will give it its magical powers. What we discover for ourselves, however elemental, is not forgotten, it remains embedded forever within each one.

It exists, does the unnamable have a reality?
To enter another space, a world, without form?
And what is that form like? An infinity without borders?
The “sense of the world” has to be here,
Among us.

To conclude, Núñez gives us a clue to the poetics of his work: “I would want my painting to be like describing the world to a blind person; or vice versa, as if a blind person is describing the world to you; as if he were speaking to you about what he has never seen.”

• Translated by Camila Yver

LA MUESTRA
EN FOTOGRAFÍAS

THE EXHIBITION



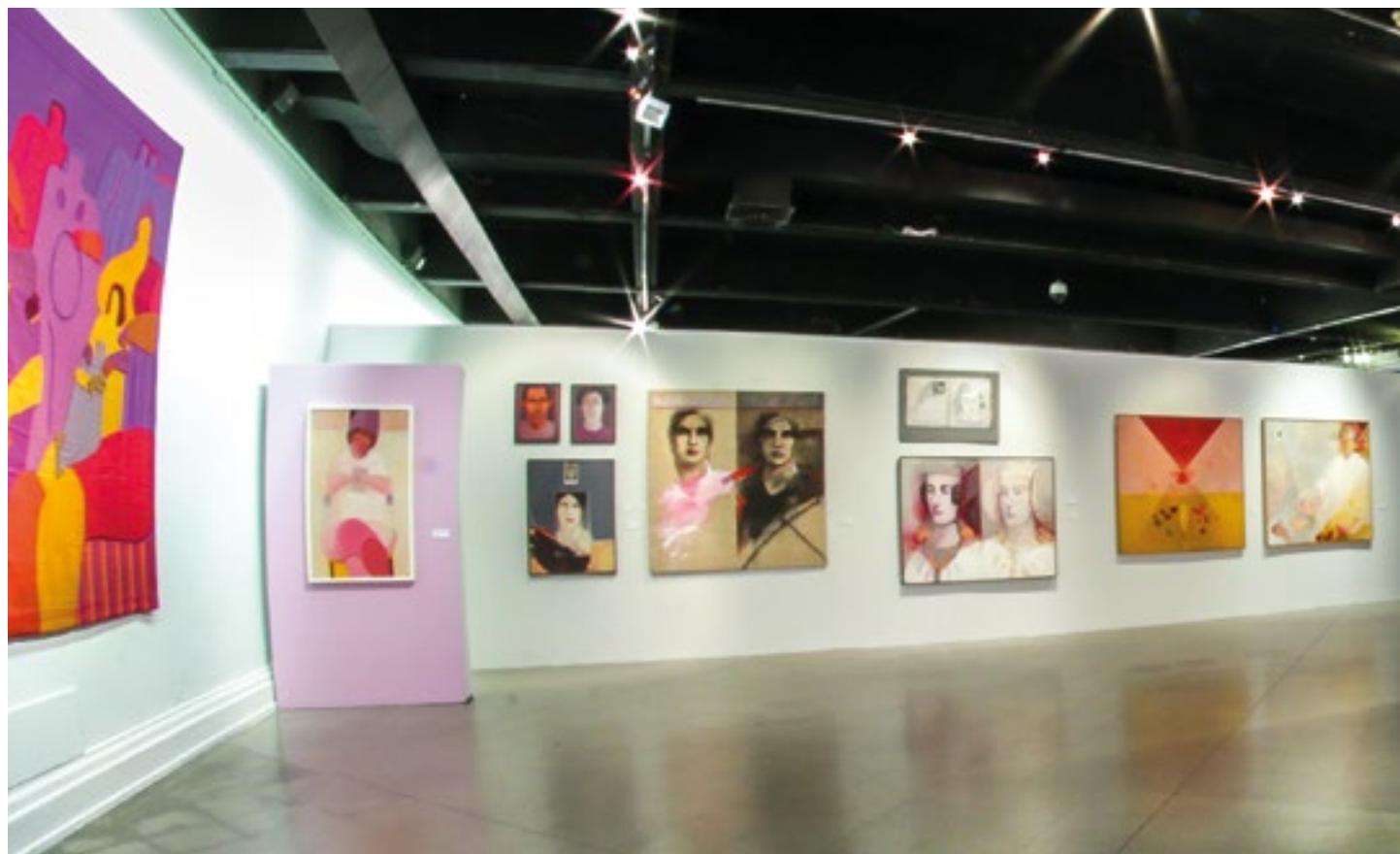


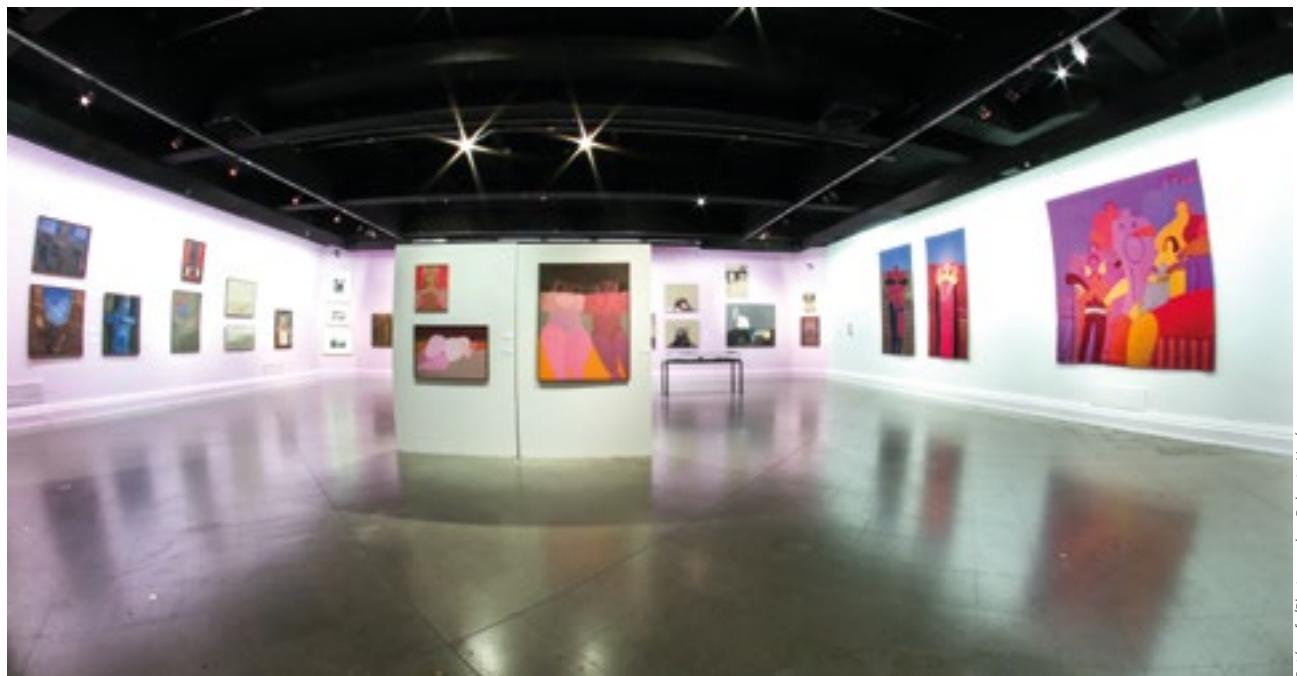
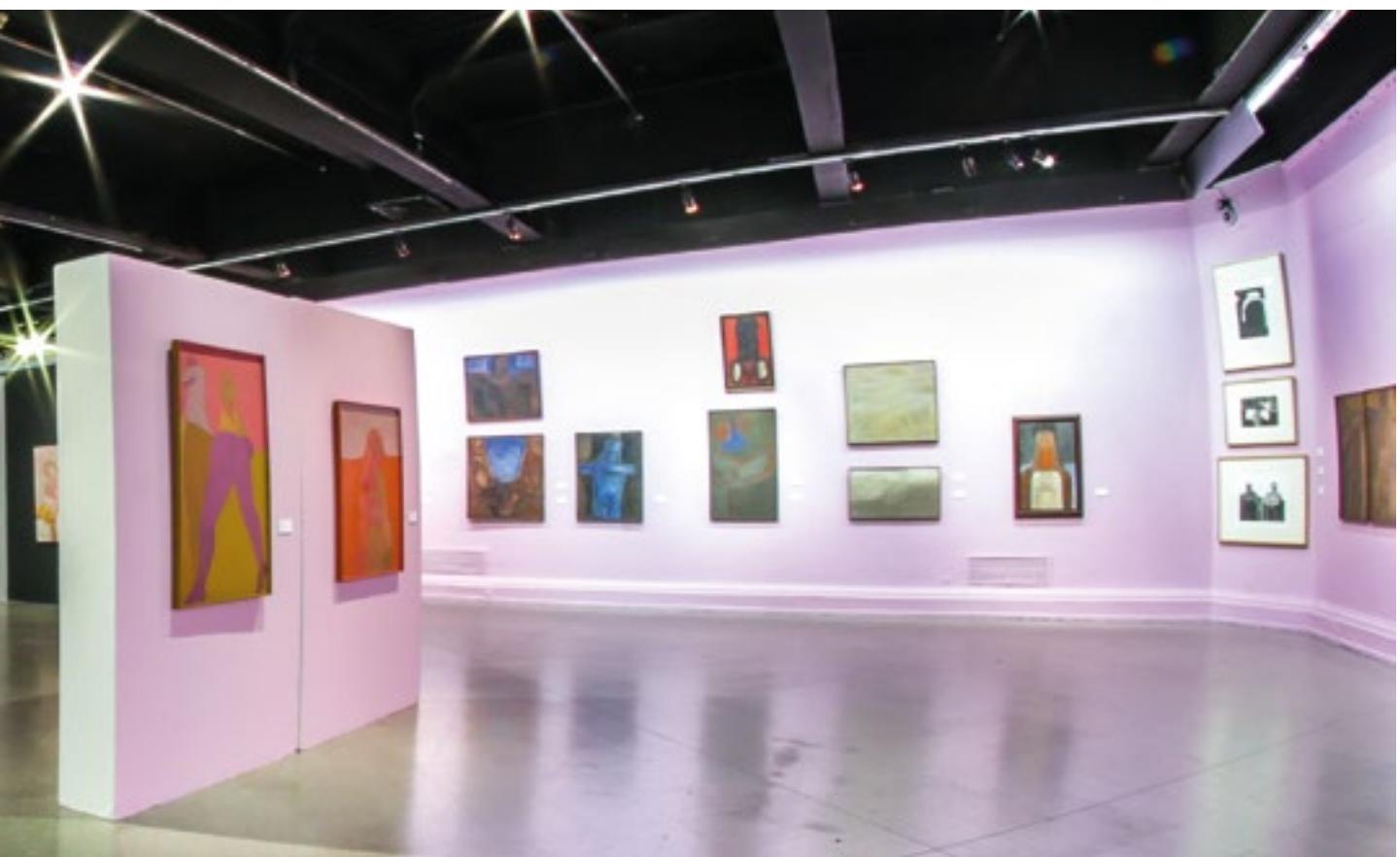
Fotógrafo/Photographer Roberto Urzúa



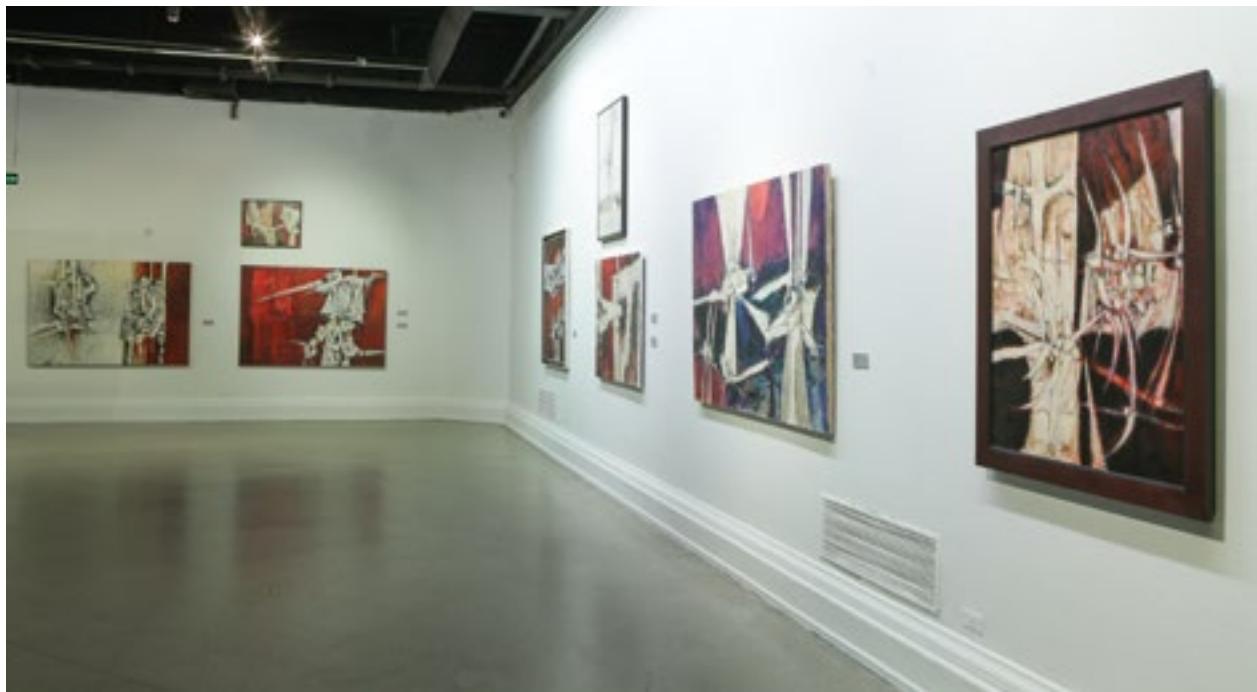


Fotógrafo/Photographer Roberto Urzúa





Fotógrafo/Photographer Roberto Urzúa





Fotógrafo/Photographer Roberto Urzúa



Fotógrafo/Photographer Roberto Urzúa



Mario Carreño, Patricia Israel, Florencia de Amesti, Roberto Matta, Delia del Carril, Carmen Waugh, José Balmes
Guillermo Núñez, Gracia Barrios, Draco Maturana, Roser Bru.

1971 - Inauguración Exposición de Roberto Matta, Galería Carmen Waugh, Santiago de Chile

© Fotografía su autor - Archivo Museo Nacional de Bellas Artes



dibam | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

FUNDACIÓN DE
BELLAS ARTES



**INSTITUT
FRANÇAIS**
CHILE

SANTIAGO
Ilustre Municipalidad

METRO
DE SANTIAGO

Ograma
IMPRESORES

DECAPACK
—Fine Arts—

VALA
GALERIA DE ARTE

RSG
servicios
de seguros

**radio
imagina**
88.1 fm
lo mejor de tu vida

ADN91.7

smo
arquitectos

&S
SISTEMA PRODUCCIONES

ISBN: 978-956-360-641-8

© Inés Ortega-Márquez

Registro Propiedad Intelectual N° 279.896

Este libro fue impreso en los talleres de Ograma impresores en el mes de mayo de 2017,
con motivo de la exposición 4 Premios Nacionales
en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Esta publicación esta protegida por el derecho de propiedad intelectual y no puede ser
reproducida o transmitida por ningún medio sin la autorización expresa de la editora.
Salvo la cita o la copia parcial para fines educativos.
El derecho sobre cada texto aislado corresponde a su autor.

EDITA
INÉS ORTEGA-MÁRQUEZ
CURADORA

AUSPICIA
CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES
CNCA - CHILE