

JOSE MANUEL BALLESTER: EXTENDIENDO LOS LÍMITES

En el espacio Tabacalera. Espacio promoción del Arte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte se presenta la exposición «José Manuel Ballester. Bosques de Luz», con motivo de la concesión al artista del Premio Nacional de Fotografía 2010. La selección que hemos realizado es un extenso relato de su trayectoria a lo largo de los últimos ocho años, con medio centenar de imágenes fotográficas de gran variedad que nos permiten asomarnos a los cambios y avances producidos en su trabajo.

En la obra de José Manuel Ballester hay tres elementos que son su *leitmotiv*: el tiempo, la luz y el espacio, que muestran la frontera entre dos lenguajes aparentemente opuestos pero interrelacionados entre sí, como son la abstracción y la figuración.

La exposición muestra un conjunto de obras unidas por un sutil hilo conductor que procura dar una visión sintetizada de aquellas características más significativas que han distinguido el quehacer artístico de Ballester, y así comprobamos que el artista no se propone desarrollar un lenguaje fotográfico específico, sino utilizar el objetivo como testigo para justificar, registrar, matizar e interrogar la actualidad y el progreso. En una primera mirada podría decirse que el énfasis está puesto en su diversidad más que en una unidad formal o temática, pero a pesar de esta consideración, existen muchas conexiones de diferentes tipos que unen los trabajos expuestos, creando códigos que resuenan a lo largo de toda la exposición. Cada obra se convierte en una huella de la travesía elegida de entre las múltiples posibles.

Sus fotografías generalmente se agrupan en series que abordan el mismo tema como forma de comprometerse con su verdadera naturaleza, como él mismo nos explica al preguntarle por el desarrollo de su trabajo:

El proceso de mi obra no viene marcado por pautas aisladas en cada imagen desde que la imaginas hasta que la produces y te encuentras con su materialización. Más bien, cada obra forma parte de un flujo de ideas, de inquietudes, de preferencias que se van manifestando a través del circuito que forma cada serie de trabajo. Una serie luego te traslada a otra y todas juntas son las que van trazando un camino y conforman un retrato. Creo que, efectivamente, mi trabajo se rige por unos temas muy claros: tiempo, luz y espacio. A partir de ahí he ido

encontrando muchas formas de enfocar la relación entre sí de estos temas.

En cuanto a la materialización de estas propuestas, me he servido de disciplinas, en principio, muy diversas entre sí que pasan del pincel al ordenador, todo ello en función de en qué momento he decidido la forma más adecuada para transmitir, no solo aquello que veo con relativa claridad, sino también las innumerables dudas e incertidumbres que encuentras cada día y que afloran también y se transmiten en lo que considero un acto de comunicación. Dudas que se extienden también en muchas ocasiones al método y al género en sí mismo y más aún en ciertos momentos de crisis en los que el cuestionamiento parece un procedimiento obligatorio al que estamos sometidos con mucha frecuencia. Desde mi periodo de formación me han acompañado constantes dudas sobre cómo ubicarme y dónde encontrar refugio dentro del vasto espacio que supone el mundo del arte. Dentro de ese inmenso espacio creativo, cada uno intenta desarrollar un camino que nos permita encontrar respuestas y la satisfacción de encontrar un sentido a lo que te planteas, a lo que te rodea. El proceso creativo en sí es un instrumento, un vehículo que permite moverte por esos mundos donde tienes que encontrar tus respuestas. Las obras son la manifestación de que estás en ruta y el testimonio y la confirmación de que la vida está presente. La calidad de ese viaje depende de muchos factores que son los que marcan las diferencias, pero todo proceso creativo comparte ese escenario.

La fotografía es un medio capaz de transformar inmediatamente el acto de ver en una imagen de lo que vemos, y en el arte contemporáneo, la fotografía se ha convertido en algo menos pragmático técnicamente y más creativo poéticamente. A través de la particular visión del artista, se nos ofrece una pluralidad de miradas que nos invitan a reflexionar sobre nuestra realidad, estimuladas por unas obras que remiten tanto a las huellas del pasado como a diversos aspectos culturales, sociales y económicos de nuestra actualidad.

Ballester posee una capacidad analítica y descriptiva que convierte en únicas las fotografías que produce y que nos inducen a entrar en un mundo propio que oscila entre la ficción y la realidad. Las obras seleccionadas proponen a su vez rehacer la experiencia de una cierta manera de ver, introduciendo al espectador cada vez en un nuevo universo que no es ni la realidad ni una ficción, sino la realidad de una visión. En algunos casos el fotógrafo se convierte en un escenógrafo, construyendo una realidad que hace dudar al espectador sobre si es realidad lo fotografiado o es ficción.

José Manuel documenta espacios desde uno o diversos ángulos, y a través de sus

fotografías nos aproxima a la manera en que la memoria y el conocimiento influyen sobre el espacio y la apreciación que de él realiza el espectador. Sus imágenes, definidas por el motivo y no por el momento, se acercan mucho a la pintura.

En este sentido, el artista habla acerca de la relación que existe entre su faceta de pintor y la idea de realizar una serie como «Espacios Ocultos»:

La serie «Espacios Ocultos» ha supuesto un reencuentro con la pintura. Cuando comencé a estudiar el mundo de la fotografía digital descubrí el alejamiento que suponía la fotografía analógica respecto de la pintura. Con el nacimiento de la fotografía digital y sus posibilidades de manipulación, se producía un reencuentro con la forma de entender el proceso creativo, muy afín a los procedimientos plásticos hasta ahora conocidos. De hecho, siempre he considerado la arquitectura de Photoshop, su diseño, como un amplio tratado de pintura que recuerda los grandes tratados escritos a lo largo de la historia. Esta gran afinidad es la que ha creado un movimiento muy fuerte que me gusta nombrarlo como periodo «neopictorialista» y que frecuentan gran número de artistas en la actualidad.

También es cierto que la evolución dentro de este campo es vertiginosa y que las posibilidades se consumen a gran velocidad. Lo que provoca este nuevo continente visual es una dinámica de exploración muy acelerada y que en la pintura transcurría con mucha mayor lentitud. Los hallazgos se suceden uno tras otro vertiginosamente y con ello el desgaste y el cansancio aparecen también de inmediato, modificando la forma de entender y de apreciar que tiene el espectador sobre la imagen fotográfica actual.

Esta situación puede llevarnos a cierto desconcierto sobre nuestra percepción y retrata muy bien el contexto de hoy en día, no solo el del arte sino también el del mundo global al que pertenecemos y en el que intentamos aprender a manejarnos.

Ballester busca algo que va mas allá del lugar individual, de su identificación; quiere superar este límite, captar aquello que une a todas las tradiciones, estructuras y fragmentos. Amplía el campo de su trabajo hasta alcanzar una reflexión global sobre la luz y el espacio. Extiende los límites de esas fronteras y haciéndolo extiende su lenguaje. Sus fotografías contienen simultáneamente movimiento y detención, así como una particular noción de la realidad y sus extensiones visuales y conceptuales. Preguntado acerca de sus fuentes de inspiración en los últimos años y de los encargos específicos que ha recibido, nos contesta:

Los temas que me han acompañado durante estos últimos años básicamente se han ceñido al mundo urbano. Y dentro del gran abanico de motivos que se pueden encontrar en este contexto,

me he centrado, a través de múltiples viajes a diferentes países, en aquellos lugares donde se han experimentado grandes cambios sociales y económicos e incluso políticos, presentándose como laboratorios urbanos, en algunos casos de proporciones sorprendentes, como son los ejemplos de China y de Brasil, países a los que he dedicado el mayor esfuerzo. Dentro de estos contextos he contemplado las mayores transformaciones urbanas que se han podido dar a lo largo de la historia conocida. Los edificios e infraestructuras realizados en China con motivo de la preparación de los Juegos Olímpicos que se celebraron en Pekín durante 2008 supusieron un gran escaparate para mostrar al mundo su gran potencial de desarrollo. Un fuerte carácter faraónico presidía todos los proyectos puestos en marcha en lo que llamaría el periodo preolímpico chino. Pero China, después de las Olimpiadas, continuó demostrando su fuerza con más proyectos y nuevos desafíos, entrando de lleno en un periodo postolímpico que todavía sigue vigente en la actualidad. Mostrar con mi trabajo este proceso y ser testigo de todos estos cambios ha sido para mí una gran experiencia que me ha permitido además un acercamiento a la cultura china, de la que he incorporado algunos aspectos a mis trabajos, por ejemplo en cuanto a la forma de entender el espacio, que me han sido muy útiles.

En lo que concierne a la manera de trabajar dentro del contexto del encargo, mi intención es la de seguir aportando en este tipo de trabajos mi punto de vista personal. De hecho, esto es lo más importante para mí, afrontando el mismo reto tanto en un contexto como en otro. La diferencia más significativa sería únicamente el compromiso de cumplir con unos plazos, lo cual hace que el trabajo pueda ser más intenso. Lo que cambia, pues, sería el ritmo de trabajo y la necesidad de marcar unos límites.

Luego el problema no está en si trabajas de una forma o de otra, sino en tu capacidad para afrontar problemas y desafíos. Por lo tanto, aun en condiciones de someterte a unos parámetros impuestos o sugeridos por terceros, las posibilidades siguen siendo grandes, tan grandes como uno quiera proponerse.

La fotografía y la arquitectura son dos formas de expresión estética que buscan motivar la percepción de quienes las contemplan. Las obras seleccionadas para esta exposición demuestran que la arquitectura, como cualquier documento, basa su significado tanto en su autor como en sus traductores, en este caso el fotógrafo. Ballester busca el equilibrio entre las diferencias; entre lo conocido y lo desconocido, lo acotado y lo ilimitado, reflexionando siempre sobre la representación de lo real. A José Manuel Ballester le interesan los espacios de fricción entre la arquitectura y la ciudad, entre la pintura y la fotografía, entre lo «artificial» y lo «natural»; es ahí donde se generan muchos de sus trabajos fotográficos. Su obra es a menudo el reflejo de la complejidad de la experiencia urbana que se mueve entre la globalización y la individualidad. Sus imágenes captan la esencia de la ciudad, su espacio, su tiempo.

En los temas de naturaleza que Ballester fotografía hay una constante exploración de las

formas de representación de la idea del paisaje a lo largo de los últimos tiempos. Artistas como él tienen una forma especial de definir la belleza, prolongando la sensación de que la imagen no tiene límites. Muchas de sus fotografías ofrecen al público la posibilidad de reflexionar sobre la belleza y serenidad del paisaje.

El artista usa el color como una forma natural de expresión, esto es, una parte integral del mundo visible que todos conocemos. En su obra, el color es la fuerza estética que lo dirige, algo importante y básico.

A lo largo de toda su trayectoria, José Manuel Ballester nos habla de algo que va más allá de las estructuras representadas en sus fotografías; habla de modernidad, de memoria, del pasado, del presente y del futuro. Su trabajo es metafórico, poético y visionario; sus imágenes son enigmáticas y bellas, abiertas e impenetrables.

María de Corral

Lorena M. de Corral

Enero 2013

ESPACIOS DISTANTES

Pedro Azara (UPC-ETSAB)

El perfil bajo de la ciudad de París se recorta, como la línea del horizonte, bajo el habitual cielo nublado y gris, reflejándose en los húmedos tejados a cuatro aguas de pizarra y de zinc. Una imponente lira áurea resplandece como un extraño astro. Alzada en el cielo por un Apolo bronceado que corona el edificio de la ópera Garnier, cuya estructura se asemeja a la de una cruz latina dorada, flota sobre la ciudad, que domina, y la eleva a los dominios del dios de las Musas, metamorfoseándola en una ciudad aérea o celestial, confundida con la traslúcida guata de las nubes. Esta fotografía de gran tamaño (*Paris desde Garnier*) podría ejemplificar la visión urbana de Ballester.

Sin embargo, paisajes con o sin figuras, bodegones, alguna pequeña escultura –o maqueta de escultura-, una ocasional instalación e intervención en el espacio, dibujos casi botánicos (estudios de ramas, por ejemplo), apuntes de viaje (como un arquitecto, con aguadas y acuarelas), unos pocos retratos –de gran tamaño-, incluso, han sido tratados por José Manuel Ballester. Mas, pese a que su pintura ha recorrido, algún día, casi todos los géneros pictóricos, Ballester es conocido principalmente por los temas urbanos y arquitectónicos. Vistas en las que las figuras están casi siempre ausentes, casi como si se tratara de una manera de ver o de representar el mundo, un filtro o un modo de enfocar el mundo, del mismo modo que otros artistas grafían hendiduras en la

materia, exhiben las figuras boca abajo, o las muestran siempre rientes –con una mueca que no se sabe si expresa dolor o hilaridad-, o utilizan una misma técnica que les representa.

Hasta hace pocos años, la pintura (óleos sobre papel encolado sobre tablas, principalmente) y el grabado (prodigiosas puntas secas, heliogramas, etc.), casi en blanco y negro –Ballester es un admirador y al mismo tiempo un coleccionista de grabados de Rembrandt y Goya, al mismo tiempo que de grabados y dibujos surrealistas como los de Benjamín Palencia: cabría preguntarse si ciertas fotografías, que plasman ciudades inhumanas o absurdas, no revelan el gusto por la plasmación de las incongruencias de la vida en el arte de los años treinta-, ha sido, sin embargo, la fotografía analógica y hoy sobre todo digital (en papel encolado, también, sobre tabla), en ocasiones retocada digital o manualmente (Ballester no deja de ser un pintor), la técnica preferida por el artista, a partir de finales de los años noventa, para retratar temas urbanos y arquitectónicos.

Esta muestra antológica de fotografía hubiera constituido un apéndice en la obra de Ballester apenas hace una decena de años. Hoy ofrece un panorama casi completo de su quehacer. El tema principal, y sin duda la manera de enfocar, no ha variado; sí la manera de representarlo. El ojo ha sustituido a la mano. Curiosamente, la fotografía ha introducido un elemento que Ballester maneja con cautela al pintar: el color. Mientras que los mejores cuadros y grabados son en un estricto blanco y negro (que las técnicas de grabado exploran y explotan a la perfección), Ballester ha realizado escasas fotografías en blanco y negro; una afirmación que habría que matizar aún más, empero, ya que un cierto número de fotografías reproducen escenas neblinosas en las que las gamas de grises predominan, mientras que el gusto de Ballester por la fotografía nocturna devuelve la primacía del negro intenso a su manera de reflejar el mundo. La grisura, por otra parte, quizá no obedezca a razones exclusivamente formales, sino que evoque –o, al menos, esa es la sensación que producen- vidas tristes en altos bloques de hormigón maculado. Estas fotografías tienen la “virtud”, sin embargo, de no constituir denuncia obvia, moralmente reconfortante, alguna.

Una fotografía contradeciría esta visión: una luminosa imagen de un comedor decimonónico, en el que la mesa, velada por largos manteles, está dispuesta para un banquete. Todos los elementos decorativos contribuyen a la imagen hogareña que la estancia fotografiada transmite: las paredes, compartimentadas por finas molduras blancas, pintadas de azul claro, sobre las que destacan un ejército de cuadros naturalistas (bodegones, y una tranquila escena familiar, en un comedor, que actúa como un eco -o un recordatorio-, de lo que debería acontecer en la estancia que acoge el cuadro), los pesados cortinajes floreados suspendidos con argollas de una barra dorada, el espejo con un marco tallado también dorado, la chimenea púdicamente tapada por un salvachispas orientalizador, la araña encendida, evocan el “calor de un hogar” vivido. La imagen sería perfecta, o exacta, suscitando la impresión hogareña que todos los objetos conjuran, si no fuera porque esta estancia es una sala del museo Romántico de Madrid. Nadie vive ni puede vivir en ella; se trata solo de una recreación, por la que desfilan los (escasos) visitantes del museo. La estancia suele estar vacía –y solo acogería un gran número de personas, nunca de habitantes, durante las visitas de grupo-, y el vacío se hace aún más patente cuando se observan los cubiertos puestos para una extensa familia que no existe ni puede existir. La fotografía (*Museo Romántico*¹) suscita una ilusión de vida; mas, tras la imagen, nadie puede asomarse.

¹ Esta fotografía (resultado de un encargo), se desmarca del resto de la selección, pero actúa como un contrapunto, introduciendo un curioso punto de vista sobre la noción de hogar.

La mayoría de las fotografías (digitales o analógicas) de Ballester, a menudo de gran tamaño, compuestas de modo similar, retratan lo que califica de “paisajes urbanos”: vistas de ciudades, construcciones y “detalles” constructivos, que alternan con muy ocasionales fotografías de paisajes vírgenes –que corresponden a fragmentos de naturaleza, insertados en contextos urbanos, preservados para el disfrute de la ciudad, que forman parte ya del “paisaje mental” del ciudadano- o trabajados por la mano del hombre para atender a las necesidades básicas urbanas.

El tema urbano no es nuevo. Pertenece a la tradición; una doble tradición, incluso: los caprichos arquitectónicos, y las “vedute” idealizadas. Géneros menores, en la tradición clásica, ya que otorgan la primacía a las construcciones –los fondos de la pintura de historia y religiosa- en detrimento de la las figuras, ausentes o reducidas a siluetas sin entidad, y sobre todo, indistinguibles las unas de las otras, sin rostro. ¿Son las fotografías de Ballester una pervivencia, o una actualización del género de la pintura de arquitectura clásica, desarrollado a partir del siglo XVII, y que incluye tanto vistas de ciudades y edificios reales o ideales, cuanto ruinas existentes o soñadas –convirtiendo las ruinas en símbolos de la fugacidad de la vida, y de la incompetencia o la incapacidad humana para trascender el tiempo, contrariamente a la creación divina? ¿Qué relación, si existe, mantiene el arte de Ballester, pictórico o fotográfico, con este género pictórico clásico?

La (aparente) ausencia de figuras en las obras de temática arquitectónica o urbanística de Ballester² remite éstas a los conocidos y escasos cuadros renacentistas con vistas ideales de ciudades: edificios inspirados en bloques y monumentos existentes o que podrían existir o haber existido, dispuestos sobre un suelo o sobre un juego de terrazas enlazadas por escalinatas de poca altura, cubiertos por daderos marmóreos con motivos ornamentales geométricos de regusto romano- imperial. Los edificios se colocan como las fichas de un juego de mesa; construcciones medievales se conjugan con edificios renacentistas, monumentos –nunca ruinas- clásicos y estatuas o columnas aisladas. La ciudad ideal renacentista está vacía. El galeón que se apresta a zarpar del puerto, en el último plano, hacia el que mira toda la ciudad, parece un barco fantasma. Estas ciudades ideales no son propiamente ciudades celestiales. Los edificios no están levantados con luz o materiales traslúcidos, brillantes o diamantinos, según la conocida descripción bíblica, bien conocida en el Renacimiento, de la Jerusalén celestial, sino que, pese a carecer de imperfecciones y desconches, que mostrarían que las construcciones están insertas en el tiempo y que éste necesariamente las afecta, son construcciones materiales semejantes a las que se hallaban en las ciudades renacentistas. Materiales, grávidas, aunque impolutas. En verdad, se asemejan más bien a los decorados de un teatro, pues no se vislumbra ningún interior; no se tiene la seguridad que las fachadas no sean sino simples telones de fondo. Estas ciudades –que no son ciudades sino fantasías- no están, ni podrían estar habitadas. Nunca lo han estado. No se percibe el recuerdos, las trazas de ninguna presencia humana, pese que varias de las

² La ausencia de figuras en las vistas urbanas y arquitectónicas de Ballester tiene que ser algo matizada. Algunas, pocas, fotografías, como *Time Square I*, o *Nocturno Broadway I* –no mostradas en la presente exposición- no obvian la presencia de figuras y vehículos, aunque ciertamente aparecen como elementos marginales ante la imponente presencia de imágenes de gran tamaño, en pantallas descomunales colgadas de las fachadas de algunos rascacielos, en las que se proyectan efigies de gigantes –de seres humanos a gran escala. Este tipo de escena no es solo una imagen fidedigna de lo que acontece en Times Square de Nueva York, sino que responde a un particular punto de vista de Ballester. La imagen de esta plaza, en el vídeo *Ralf & Jeanette*, de 2010, de Marc Vives & David Bestué muestra bien la desproporción entre los paseantes y las imágenes humanas en las pantallas, mas en este ejemplo, Vives & Bestué parecen ponerse “del lado” de los viandantes, reivindicando su menguante estatura ante el peso de las imágenes publicitarias.

construcciones son o parecen tanto palacios y casas nobles cuanto bloques de viviendas. El sueño consiste en una ciudad silenciosa y quieta, que el bullicio, el ritmo o la pulsión de la vida no turban. La ciudad ideal se asemejaría más a una ciudad de los muertos si no fuera porque no alberga nada, ni siquiera el recuerdo de difuntos –solo el vacío. Ciudades inmutables, inmunes al ciclo del tiempo. Ciudades, pues, desmaterializadas; verdaderos sueños. Ni siquiera se intuye que han llegado a ser lo que son tras un laborioso proceso constructivo, cuyas trazas han sido totalmente borradas. La propia historia de la ciudad ideal ha sido barrida. Son ciudades sin historia ni porvenir; ciudades deshumanizadas.

Ballester gusta de las fotografías nocturnas. La ausencia de personas parece así justificada. Pero la oscuridad queda neutralizada por una iluminación teatral, o irreal, que convierte la noche en un día imposible: un día sin vida aparente. La imagen nocturnal de Brasilia (*Nocturno en Brasilia*) es así significativa. Cuesta saber qué representa y cuándo ha sido tomada. El título, en este caso, brinda una información preciosa, sin la cual no se sabría quien ante qué se está. La ciudad está plenamente iluminada. Mas la ausencia de sombras –un detalle, por otra parte, común en las fotografías de Ballester que, incluso tomadas a pleno día, gusta de enmarcar en días grises o en de neblina, al alba o al anochecer (sin jugar con los fáciles efectos que el sol rasante enciende), que desdibujan las formas y las confunden con las sombras-, los tonos amarillentos y verdes eléctricos del césped, y el que las avenidas, las autopistas y los múltiples accesos y pasos de vehículos y peatonales, entre los que se dispersan, aquí y acullá, bloques monolíticos y anodinos, estén completamente vacías -pese a estar tan bien iluminadas que invalidan cualquier rincón secreto en sombras- suscita una duda: la fotografía ¿muestra una ciudad imposible, o una maqueta, irrealmente iluminada? La ciudad, en este caso, se confunde –o se reduce- a un modelo: es su propio modelo que, se puede esperar, cobre vida cuando se haga de día y se vuelva a transitar.

Vacías como las ciudades ideales renacentistas sí se hallan las ciudades y los edificios que Ballester retrata, mas se trata de vacíos que suscitan impresiones muy distintas. La vista de una imponente sala alargada (*Pasaje Rijksmuseum*), cuyo juego de sucesivas bóvedas de arista se apoya sobre gruesas columnas lisas de piedra, del Rijksmuseum de Amsterdam, es significativa. El suelo de la nave ha sido enteramente levantado y erradicado para crear un doble espacio; las columnas han tenido que ser reforzadas, apoyándolas sobre un entramado de perfiles metálicos nuevo, para distribuir las cargas y que puedan descansar un piso más abajo. Éste está recubierto de herrajes torcidos y abandonados, cables, conductos, depósitos dejados u olvidados y tierra, arena o cemento bajo una luz glauca tan solo rota por focos que usualmente se usan en obra. El “enfoque” de la nave que Ballester practica se asemeja al del patio principal del museo retratado también por este el mismo artista (*Vestíbulo Principal 1 del Rijksmuseum*). El pavimento del patio, a cielo abierto, no se percibe, sepultado por una gruesa capa terrosa gris, marcada por las huellas de gruesas ruedas de camiones, y parcheada por charcos de agua turbia en las que se reflejan las fachadas; ha sido, sin duda, rebajado, por lo que la parte inferior de los muros limítrofes, hasta entonces escondida, aparece despellejada dejando al descubierto un aparejo mustio de ladrillos carcomidos por salpicaduras de cal y de sales; los pilares que pautan las fachadas están unos degradados, otros reforzados y otros abiertos en canal para introducir refuerzos metálicos. Las fachadas están afeadas por una red de bajantes y vierteaguas grises, posiblemente instalados de manera provisional mientras duren las obras. Alguna ventana está tapiada con tablones de madera, como si de un edificio abandonado se tratara. Escaleras metálicas móviles, semejantes a las de un avión, en mediocre estado, salvan el creado desnivel entre las oberturas y el rebajado suelo del patio. Tablas de

madera, colocadas de cualquier modo, impiden que los usuarios, mientras se rehabilita el lugar, se caigan desde el pasillo perimetral al espacio del patio, convertido en un foso. Una rampa de tierra simplemente echada acaba por configurar la imagen de un espacio en construcción, dejado temporal o definitivamente –las obras de reforma y ampliación del museo estuvieron, en efecto, detenidas durante un largo tiempo por diferencias proyectuales-. La incuria es tal que ni los charcos irregulares han sido secados.

Ballester gusta de retratar las entrañas abiertas de los edificios. Algunos se reducen a una enrevesada red de armaduras: se expone lo que no se ve habitualmente, lo que yace, sosteniendo la construcción –y definiendo los volúmenes-, en el corazón de los muros (*La Reina de la noche 2, Torre TV Digital*).

La sala de cine es el espacio, abierto o al aire libre, donde acontece la ilusión por excelencia. Se dispone siempre como un teatro: gradas orientadas hacia el escenario sobre o ante el que se yergue la pantalla (hoy, ésta se apoya en ocasiones sobre un simple muro, mas la planta y la estructura de la sala se mantiene tal como desde los inicios de la cinematografía: el espacio se escinde en dos, al menos virtualmente; la zona profana, para el público, separada por un muro virtual –la pantalla- que da acceso al espacio de la ficción: el espacio tras el cristal.

Fotógrafos como Sugimoto han tratado de fotografiar el espacio mismo de la ilusión o el plano que permite acceder a él; otros, se han contentado con reflejar la ornamentación, barroca o decadente, de las salas de cine, semejantes a teatros de ópera, de los años veinte y treinta. Ballester también orienta su cámara hacia el público (*Cine en construcción*). Mas, lo que muestra es lo que se halla debajo del oropel de las gradas y de las paredes que envuelven a los espectadores. De nuevo, nos encontramos con un espacio desnudado; no sé sabe bien si a medio construir o semi-desmontado o derruido. Quizá la fotografía no puede dejar de evocar el frágil entramado –unas simples costillas de madera, en una sala de muros poco lucidos- que sustenta la cámara dónde el milagro del cine se produce.

Las dos fotografías de interiores de La Tabacalera –dónde tiene lugar la presente muestra- (*Tabacalera 1, Tabacalera 2*) corroboran el gusto de Ballester por la decaída presencia material de los edificios, y su casi obscena –por objetiva y desapasionada- exposición (Ballester no juzga, ni hurta: muestra distanciadamente, lo que aumenta la desazón del observador). Las marcas del tiempo no son obviadas: están allí y se exponen. Se muestran en primer plano. Las formas están heridas y exhiben las nervaduras interiores, o el abandono al que se hayan sometidas. La imagen se opone a la de las ciudades ideales, incontaminadas por el polvo, sin que se pueda sospechar que son de barro y retornarán un día al polvo. El polvoriento suelo de una de las grandes naves de La Tabacalera (*Tabacalera 1*), delimitadas por paredes que parecen haber sufrido una guerra tal es el cúmulo de heridas que han hecho saltar la pintura, y con un techo bajo y mugriento, del que cuelgan, como secas lianas inútiles, un sinfín de barras y cables enrollados que soportan tubos fluorescentes que no se encienden, está barrado por una acumulación de cajas de cartón vaciadas y despanzurradas, dejadas al azar, cuyo logotipo, con letras grandes, bien visible en una de las caras, que dice Fortuna, puede aparecer como un irónico comentario sobre el estado de la sala vencida por el tiempo.

La fotografía *Tabacalera 2* acentúa la sensación de dejadez que el conjunto de las imágenes suscita. Las estancias, cuyas paredes están recubiertas hasta más de media altura por azulejos verde agua, y un rosa amortajado, apagado -sobre los que se reflejan, como sobre aguas turbias, desdibujados, una fila de lavamanos individuales de hospicio-, como recuerdan las de un hospital de entreguerras, lo que reduce la impresión de convivialidad (y acrecienta el rechazo o la tristeza), ya muy tocada por el techo

enfermo, en el que los desconchados, como conchas purulentas, cabalgan unos sobre otros, las puertas arrancadas de las que tan solo permanecen los marcos metálicos – coronados por una especie de frontón lobulado, una concesión decorativa absurda, en buen estado, en medio de la decrepitud general, y que parece simbolizar la sinrazón, la vanidad, o la inutilidad de un conjunto ajado- de los que despuntas los goznes inútiles, por las que se filtra una sucia luz que descubre la mugre que recubre el suelo cerúleo por el que pululan y vuelan detritus.

Museos y salas de cine: espacios que deberían estar en perfecto estado para poder exponer o proyectar obras de arte, pero que Ballester muestra como espacios abandonados que solo acogen ruinas y deshechos. Sin nada que exponer, y sin visitantes, la inutilidad de estos lugares salta a la vista. *Nocturno en el Rijksmuseum 2* muestra una sala alargada cubierta por un lucernario en forma de bóveda. La estancia está a oscuras. Una puerta, en la pared del fondo, emite a un espacio, por el contrario, bien iluminado: es lo que único que descubrimos de él. La sala está vacía. Una plataforma elevadora mecánica sobre ruedas, sobre ruedas, usada habitualmente en los museos para poder manipular los focos y los cuadros de gran dimensión colgados a cierta altura, se halla aparcada a un lado, habiendo sido, sin duda alguna, abandonada tras un día de trabajo. Un par de sillas de tijera, un cubo (de basura, quizá) de hojalata, algunos cables descuidadamente dejados, restos, quizá de una obra, suciedad en el suelo: la sala dista de la imagen que debería tener habitualmente. Se trata de un espacio en tránsito o en preparación. La predilección de los estados temporales de los espacios es una constante en el arte de Ballester. Raramente retrata entes en su máximo esplendor, detenidos en el tiempo, sino etapas inciertas en las que no se sabe si el lugar va a mejor –y está, por tanto, en preparación o restauración-, o si decae. La insistencia en el paso, el peso del tiempo, niega la idealidad de los espacios que, por el contrario, la pintura renacentista sí fijaba. La materia que Ballester expone, ya sea la que conforma los volúmenes, ya sea en la que éstos, decadentes, se van a convertir –una masa informe, como si fueran entes orgánicos condenados-, se contrapone a –o niega- la pureza o perfección de las formas, y advierte sobre la imposibilidad de escapar al tiempo y la historia que la arquitectura contemporánea pretende, casi siempre, anhela. En este sentido, las fotografías de Ballester son una dura advertencia sobre los excesos (¿de soberbia, acaso?) de la construcción y las ciudades de hoy en día. La materia siempre late, y está viva.

Incluso en los casos en los que Ballester fotografía edificios (en apariencia) concluidos, recién estrenados o por inaugurar, no deja de mostrar algún elemento ajeno a la construcción que afea el conjunto o, mejor dicho, recuerda su reciente edificación, o que su terminación es aún incierta o provisional. La escalera de madera –que debiere haberse retirado-, apoyada horizontalmente contra el muro inmaculado del museo, recién finalizado, del arquitecto Pei (*Museo Suzhou 1*), humaniza la frialdad de la construcción, y recuerda que se trata de una construcción humana, con aciertos y errores, y no un edificio mágica o mecánicamente materializado. Hay seres humanos detrás de la construcción que han subido, quizá cansada o duramente, hasta gran altura, por una escalera de pared sin barandillas, simplemente apoyada, sin duda sin protección contra el muro. El carácter casi doméstico de este útil refuerza su incongruente presencia en el patio de un gran edificio público.

Esta gusto o esta preferencia por la materialidad de las construcciones –que contrasta con su inutilidad o el que se muestren como cascarones vacíos y, quizá, inútiles, por lo que el peso, el cuerpo que exhiben, su presencia masiva, no tiene sentido: ¿para qué existen?- ha llevado a Ballester, en alguna ocasión, a acercar el objetivo a una zona muy concreta de un edificio: un gesta inhabitual en este artista que suele preferir

panorámicas, al menos en esta muestra. *MAN 18* muestra un detalle en una esquina. La cámara enfoca la parte baja del muro: la gruesa capa de yeso ha saltado o ha sido eliminada –quizá para abrir una regata-, descubriendo la trama de los gastados ladrillos. La fotografía permite adivinar que se trata de un edificio maltrecho. Los muros raídos, los desconches, las manchas, la falta de una capa definitiva de pintura, amén del estropicio en la parte inferior denotan el descuido del edificio, al que, sin embargo, unas manchas de luz que enmarcan alargadas sombras rectas entrelazadas, proyectadas posiblemente por un carril de luz o una grúa, animan o alivian la dejadez. La fotografía no esconde los detalles ajados, pero los presenta de tal modo que conservan su dignidad. Ballester no ahonda en la sordidez. Pero tampoco idealiza. Expone detalles en los que no caemos, o que no queríamos ver, y que empañan la imagen ideal –diríamos que oficial- que es la que se suele promover. Las arquitecturas vacías, desde luego, no son arquitecturas ideales.

Y, sin embargo, la manera de enfocarlas contrasta con el gusto por el polvo y la decrepitud que lastran los edificios o pesan sobre éstos. Por un lado, los detalles mostrados, o el momento escogido para representar a estos lugares que deberían estar en perfectas condiciones, revelan la tramoya que sustenta la ilusión de estas ciudades y de estos edificios contemporáneos, en los que se no se ve a nadie quizá porque sean invivibles. La composición, o el encuadre, sin embargo, alejan lo que antes ha sido acercado (para descubrir lo que no se suele mostrar). Así, a la irrealidad de estas construcciones se suma su falacia, el engaño en el que mantienen a quienes viven o se acercan a ellas.

En efecto, Ballester escoge casi siempre un punto de vista desde el cual se obtiene una vista perfectamente frontal y simétrica. Esta representación perspectiva –una perspectiva forzada, habitualmente-, enfoca a menudo una zona en la que se halla una puerta abierta, por la que la vista se colaría si no fuera por el violento contraste lumínico entre la escena en primer plano y el espacio situado detrás del plano del fondo (*Nocturno en el Rijkmuseum 2*, *Pasaje Rijkmuseum*, incluso *La Reina de la noche 2*, por ejemplo). Se trata de un recurso que Ballester ha empleado en más de una ocasión (*Túnel rojo*, *Pasillo de hotel*, *Entrada al museo* –en la que una pantalla sustituye el arco de luz del fondo-, no incluidas en esta muestra, etc: ya los títulos sugieren lo que las fotografías enfocan-), y que combina con puertas entreabiertas, pasos estrechos, pasadizos laterales que fugan hacia no se sabe dónde, y que dejan entrever lo que se halla o acontece detrás, sin revelarlo claramente.

La ausencia de figuras humanas en todas las imágenes –desde luego, en todas las seleccionadas- impide calibrar las medidas de los espacios. Además de la imposibilidad de tomar con exactitud las medidas de los espacios representados en perspectiva –que, lejos de ofrecer una imagen objetiva de la realidad, la deforma, al menos en parte-, la falta de figuras impide saber a fe cierta cuales son las proporciones de los espacios y qué relación mantienen con los seres humanos. Fotografías como *Interior Congreso* e *Interior Congreso 2*, en las que solo se ve una forzada perspectiva, quizá desde un punto de vista bajo o muy bajo, de una larga estancia o una zona de tránsito, no permiten calibrar si estamos ante un pasillo por el que se puede transitar a pie, o una zona de paso en una maqueta. ¿Qué tamaño tienen los bustos a ambos lados del pasillo? ¿Son de tamaño natural, monumentales o son puntas de alfiler? Estas incertidumbres acrecientan el distanciamiento entre el espectador y la imagen que la perspectiva ya establece. De algún modo, estas vistas son representaciones ideales, o de espacios ideales, en tanto que son inalcanzables.

Estas majestuosas y exactas perspectivas centrales, en la que el primer plano es dominado por estructuras o arcos que vuelan por encima del espectador – *Cubierta*,

Palacio de Congresos, Interior de Congreso- que se despliegan ante la vista, en las que el punto de fuga se halla en el mismo centro de la composición causan un doble efecto: por un lado atrapar al espectador, lo sitúan ante la escena, y lo fuerzan a contemplarla, mas, simultáneamente, alejan el interior o el edificio: lo mantienen a cierta distancia. Parece cercano, pero retrocede. Se halla siempre más lejos que el primer plano, que constituye una barrera. Este efecto es tanto más extraño cuanto que, en un primer momento, el espectador tiene la sensación que podría recorrer, con la vista o físicamente, el espacio que se abre ante él. El plano de la imagen actúa como una pantalla. Lo que muestra no se proyecta sobre ella, sino que arranca a partir de ésta. Se pierde detrás del espejo. El espectador choca una y otra vez con un plano liso, reflectante –el recubrimiento de metacrilato, adherido al papel fotográfico, acentúa la sensación de falsa cercanía que las imágenes producen. En verdad, son planos fríos. Todo lo que pueda acontecer, y que apenas se distingue, se halla detrás, de la pantalla, o de una ventana. Quizá no sea casualidad que Ballester haya retratado tantas ventanas, casi tantas como puertas abiertas, al fondo de una estancia, hacia lo que se intuye pero no se percibe con claridad –debido a la claridad cegadora que se descubre a través del marco de la apertura: *Ventanal Lasar Segal, Nocturno Beyeler*.

Pero no todas las vistas retratan imperfecciones. En algunos casos, el edificio, o la ciudad, lucen recién concluidos, sin que pueda reconocerse error o imprecisión algunos (*Fachada verde*, bajo una constante del arte de Ballester, sin embargo: la luz húmeda y difuminada de los días grises). Este tipo de enfoque no es inhabitual en Ballester. Otras fotografías –no incluidas en esta muestra-, tales como toda la serie de *Espacios*, del Museo de Arte Contemporáneo de Caja Burgos, del 2003. En estos casos, muy particularmente, se debería comentar más bien, no el tema o el enfoque, sino las insólitas proporciones de las fotografías: imágenes exageradamente horizontales; son casi una línea del horizonte. La altura de unas pocas decenas de centímetros empalidece ante los varios metros de anchura de las fotografías. Pero estas proporciones no son gratuitas. Se adaptan como un guante a las del edificio, o de la escena urbana, reproducida. Edificios relativamente bajos, de una o unas pocas plantas que, por el contrario, se extienden por los lados. Son edificios semejantes a murallas. Las proporciones del tema o del objeto de la imagen –un edificio público, por ejemplo- son las mismas que las de la fotografía. El edificio ocupa así toda la superficie de la imagen. Apenas cabe espacio o aire –una estrecha franja de cielo ciñendo, o constriñendo, el volumen- alrededor del edificio. Por otra parte, Ballester mantiene la vista frontal. De este modo, solo se percibe una sola cara de la construcción. Ésta se reduce a una fachada; se convierte a un plano; plano que coincide entonces con el plano representativo. De este modo, el tipo de representación y la relación entre el tema y el soporte, convierte aquél –un tema naturalista- en un motivo “abstracto” o geométrico. El edificio se convierte pues en una figura geométrica: un rectángulo horizontal –o vertical, como en el caso de *Palacio de congresos*, en Brasilia, cuya fotografía encierra los dos torres en un rectángulo vertical que casi se confunde con las fachadas laterales de ambas torres-. De este modo, la fotografía metamorfosea un edificio en una construcción ideal o modélica, a costa de su corporeidad: el edificio se transforma en una figura geométrica que se confunde casi con el plano representativo. El problema de la eventual diferencia entre una figura geométrica (ideal) y su representación formal o material, que ya planteara Platón, recibe, aquí, un comentario casi irónico. Edificios públicos subyugantes y emblemáticos como las torres del Palacio de Congresos de Brasilia pueden llevarse bajo el brazo. La trama del motivo arquitectónico, la composición de la fachada, se convierte en una trama geométrica en un plano. El edificio casi se desvanece, o se reduce, una vez más, a un esquema geométrico

organizativo subyacente, un juego de líneas y planos, en el que, o entre el que, la vida, lógicamente, no tiene cabida. Esas imágenes son realmente imágenes de arquitecturas ideales: invivibles.

Edificios y ciudades están, en principio, proyectados y contruidos para seres humanos. Su tamaño, de algún modo, tiene que adaptarse a las medidas, y a las expectativas, de aquéllos. Que los habitantes o los visitantes no se hallen físicamente presentes no significa que no hayan sido tenidos en cuenta. Los espacios contruidos cumplen una función; están al servicio de los hombres, moren o no en ellos; incluso las ruinas evocan la pasada o perdida presencia humana. Los mismos palacios no se entienden si no se tiene en mente a quienes iban destinados. Los templos, por el contrario, se pensaban y se contruían para seres naturales, mas éstos eran y son una creación, una invención humana. Se podría casi decir que la presencia de las figuras humanas no es, salvo para calibrar los espacios, realmente necesaria. De algún modo, se da por supuesto que los espacios que el hombre (se) edifica, existen para seres que son los mismos que quienes observan las imágenes.

Este juego entre presencias efectivas y presencias latentes que Ballester practica ha sufrido recientemente una vuelta de tuerca. La reciente e inacabada serie *Espacios ocultos*, que cuenta ya con unas quince fotografías de muy distinto tamaño (la más pequeña tiene apenas 50x50 cm, mientras que la última, y de mayor tamaño, tiene una longitud de casi nueve metros), consiste en imágenes de pinturas célebres del arte clásico y occidental, desde Giotto a Picasso.

Sin embargo, estas imágenes no reproducen sin más pinturas (o incluso fotografías canónicas), como si del arte de los Apropiacionistas se tratara, sino que pretenden desvelar un aspecto desconocido -imposible de observar- de la obra original reproducida.

José Manuel Ballester sustrae las figuras. Más allá del laborioso procedimiento y del virtuosismo exhibido a la hora de colmatar las siluetas vacías -por medios informáticos y manuales: pintura y píxeles-, las imágenes adquieren un aspecto no por previsible menos inesperado.

Las obras seleccionadas podrían formar parte del canon del arte, principalmente pictórico (o arte de la imagen) occidental: *La Anunciación*, de Fra Angélico, *El nacimiento de Venus*, de Sandro Botticelli, *La Virgen de las Rocas*, y *La Última Cena*, de Leonardo de Vinci, *El Jardín de las Delicias*, de El Bosco, *Las Meninas* y *La Crucifixión*, de Velázquez, *La Alegoría de la pintura*, de Vermeer, *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, de Francisco de Goya, *La Balsa de la Medusa*, de Géricault³, etc.

Se trata, en todos los casos, de pinturas de historia. Pertenecen al género pictórico que se consideraba superior, solo al alcance de -y que solo podía ser practicado por- maestros. Estas pinturas se caracterizan por la presencia dominante de figuras, aisladas o en grupo. El resto de la imagen, a menudo realizado por colaboradores, consiste en paisajes, naturalezas muertas, etc.: escenas anecdóticas que, en ocasiones, reforzaban el "mensaje" que las acciones que los personajes representaban (o vivían) simbolizaban, o visualizaban, de manera fácilmente comprensible por iletrados, y, en otras, distraían de la acción -y el contenido- principales.

De pronto, en las fotografías de Ballester, las figuras desaparecen, y las pinturas quedan relegadas, en apariencia, a pinturas de género: bodegones, paisajes, caprichos arquitectónicos, con un tamaño más propio de la pintura de historia (o religiosa), empero.

Se descubre, así, una faceta o un aspecto del cuadro -y del arte o del periodo artístico al que el cuadro está adscrito- inconcebible. Se diría que el cuadro ha sido desenmascarado; revela, de

³ La exposición incluye siete obras de esta serie. Todas están dedicadas al arte tardo-gótico y renacentista, cuyo estilo cuadra bien con la claridad u "objetividad" de las fotografías de Ballester, al mismo tiempo que con la importancia concedida a la línea (de fuga) con la que se definen y se insertan las figuras.

pronto, su verdad. El andamiaje de las figuras camuflaba lo que el cuadro podía comunicar, y las capacidades del artista. En cuadros como *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, de Goya, apenas se nota la ausencia de las figuras; este hecho es sorprendente, toda vez el patetismo, y el horror, que los personajes, ejecutados o a punto de ser ejecutados, y la violencia fría, mecánica, que encarnan los soldados, es apenas soportable. La obra original impone silencio. Ballester nos descubre que el horror y el temor ya forman parte del paisaje y de la escena: todas las emociones que el cuadro puede transmitir o reflejar se hallan ya contenidas en las colinas que muerden como olas pardas, y en el farol, absurdamente encendido y abandonado a las afueras de una ciega que se agazapa. Se diría que las figuras son casi redundantes. Lo que expresan resuena en el paisaje circundante que amplifica el horror, a menos que éste solo pudiera manifestarse tan obscenamente en este entorno. La naturaleza misma padece el terror.

En la versión del cuadro de Vermeer, los personajes siguen allí. Han sido eliminados pero queda su traza invisible y, al mismo tiempo, perceptible. El cuadro se ha poblado de fantasmas. Las figuras se han ido; mas flota no se sabe bien qué, algo turbio o inquietante. El cuadro en el que el pintor realizaba un retrato sigue en el caballete; la figura a medio pintar ha dejado de ser la imagen semi-borrosa de la persona que posaba, para transformarse en la efigie realista, y por tanto evanescente y desdibujada, de una aparición fantasmagórica, de la que solo el cuadro del caballete, como un espejo mágico, puede dar cuenta. La escena parece retratar el trabajo de un pintor invisible, es decir, del más allá. La fotografía, que debería mostrar un interior holandés minuciosamente documentado, de pronto convierte una imagen, en principio extraída de la realidad prosaica, en una imagen en la que la realidad se mezcla con lo irreal, o lo sobrenatural (lo que, por otra parte, no es tan extraño, ya que Vermeer nunca se limitó a documentar lo que le rodeaba).

Ocurre que mientras los cuadros exhiben figuras en entornos cotidianos, este carácter extraño, inquietante, causado por la proximidad, apenas intuida, de lo sobrenatural, no es evidente, a primera vista. De nuevo, la fotografía de Ballester revela la "verdad" de la pintura de Vermeer como ya lo había logrado con la de Goya.

¿Acaso existe una pintura más "legible" o "interpretable" que *El nacimiento de Venus*, de Botticelli?: el mito griego está claramente ilustrado. Nada falta, y nada sobra: el mar encrespado, la concha, la gélida figura de Venus (según la conceptista noción neoplatónica), la costa de la isla de Chipre, los dioses de los vientos, y la personificación del tiempo que, vistiéndola, humanizará o dará cuerpo, carne, a la Venus celestial, todos los elementos que componen el trágico mito que narra el origen de la diosa de la guerra y del deseo se hallan presente, pintados detallada, minuciosamente. Cada ola, cada hoja, cada motivo bordado están aplicadamente representados como en una miniatura persa. Se diría, precisamente, que, pese al tamaño del cuadro, la aplicada pintura de Botticelli reduce el grandioso soplo cósmico que trae, cueste lo que cueste, la hiriente belleza a la tierra. Mas, en la fotografía de Ballester, de pronto, la concha vacía adquiere la dureza de una garra. Se asemeja a un extraño monstruo marino no se sabe si abandonado o quieto esperando una presa. Sobre ella, el ponto y el cielo ominosamente vacíos, al mismo tiempo que inmutables. El horror que la pálida carne que no es carne de la Venus Celestial disimula se hace patente. Lo que Venus trae es el vacío absoluto. La Venus celestial ciega. Nada ni nadie se le puede acercar. Su presencia abre un hueco cósmico. Todo el cuadro, metamorfoseado tras la retirada de las figuras, pese a la costa amable y el bosquecillo, es la imagen de un vacío insondable. La escena produce frío, lo que traduce bien el gélido -y engañoso- hieratismo de la Venus descendida de los cielos -o emergida de las aguas-.

La desaparición de Jesús y los apóstoles de *La Última Cena*, basada en el fresco milanés de Leonardo de Vinci, acentúa el sentimiento trágico de la escena que la obra leonardesca quizá disimulara o atenuara. Es evidente que una ingesta ha tenido lugar. La mesa no está dispuesta para un banquete, sino que lo que se muestra son los restos de un banquete. La estancia ha quedado vacía. Incluso para quien desconozca la vida de Jesucristo, la imagen suscita cierta

desazón. Se intuye que algo grave ha ocurrido que ha obligado a los comensales a abandonar, apresuradamente quizá, la larga mesa. Mesa dispuesta paralelamente al plano del cuadro, en una alta estancia: mesa solemne, independientemente de la bondad de los manjares; mesa que no ha sido dejada natural o lógicamente. El motivo, ignoto para quien no conozca el Evangelio, se intuye preocupante. La soledad de la estancia podría simbolizar –los *Espacios Ocultos* no dejan de suscitar imágenes simbólicas- la soledad absoluta de quien presidía la cena, abandonado por todos. Esta mesa es muy distinta a la vista del *Museo Romántico* (la comparación es del mismo Ballester): allí, la mesa, bien puesta, de punta en blanco, aguarda inútilmente a los huéspedes. Se trata solo de un decorado. En este caso, por el contrario, la comunión ha tenido lugar. Y ha acabado mal o apresuradamente. El sacrificio, que la cena simboliza, se hace aún más patente. Y patético o inútil.

Se dirían entonces que las figuras que Ballester extrae de los cuadros serían innecesarias. O, mejor dicho, sí serían necesarias, mas no para contar la historia que narran, sino para contar una "historia" (una ficción) acerca de la verdad a la que aluden. Las figuras suavizan la hiriente verdad que la pintura clásica alcanza. Cuenta, bajo el velo de la ficción, el horror de la vida sometida a los caprichos de los dioses y la crueldad de los hombres. De algún modo, Ballester revela, silenciando la seducción de las figuras, lo que los cuadros dicen y no dicen, camuflan, para no contar la verdad directamente, o para engañar sobre la verdad. Los cuadros desfigurados, en los que las figuras se han desvanecido, ya no pueden esconder lo que contienen o exponen. Y lo que se descubre da miedo.

Los *Espacios Ocultos* plantean cuestiones que atañen la relación entre la realidad y lo representado. Ballester siente predilección por tres Anunciaciones, de Giotto, Fra Angelico y Leonardo de Vinci, que interpreta como tres maneras, profana o terrenal, mística, e intelectual de abordar el tema. No se trata, empero, de comentar, esas obras renacentistas, sino la interpretación de Ballester. El tema de la Anunciación es central tanto en la mitología cristiana cuanto en el arte. Se trata de una representación verbal de lo que va a acontecer. El acontecimiento consiste en la materialización del espíritu. Un tema plenamente simbólico o artístico, todo vez que la obra de arte da cuerpo a una idea, una imagen mental o una intuición. Da a ver lo invisible. La representación plástica de la Anunciación muestra el momento en que lo inaudito es concebido, en el doble significado de la palabra: pensado, y encarnado. La idea se fragua y se realiza. La interpretación del tema de la Anunciación por parte de Ballester muestra... nada. El escenario está vacío. La imagen muestra el lugar donde aconteció o donde acontecerá la anunciación –lo que es imposible, pues la anunciación es imprevisible: no se puede anticipar, ya que si esto ocurriera, dejaría de ser una verdadera anunciación. No se puede anunciar un anuncio. El carácter revolucionario pierde toda fuerza si se hace saber que acontecerá-. Por tanto, Ballester trata el tema de la Anunciación, no el de su escenario –lo que por otra parte sería imposible: el escenario de la anunciación exige la representación de ésta: tiene que tener “lugar”-. Pero Ballester “muestra” que nadie se halla en la escena. El ángel Gabriel y María no se encuentran (no se encuentran en el escenario, ni se encuentran entre sí). Toda vez que la Anunciación proclama la próxima e ineludible materialización o visualización de lo invisible (el espíritu), ésta tiene que ser ya visible. El espíritu envía un mensajero, y éste se aparece, se muestra. Si nadie se personifica, la anunciación no puede tener lugar, no tiene cabida. El mensajero, ni el espíritu se encarnan. Por otra parte, María deja de ser una humana, para convertirse en un potencia invisible (lo que, por otra parte, siempre ha sido una latente tentación en el Cristianismo). Lo que Ballester muestra es la imposibilidad de la Anunciación: nada se anuncia, nada visible, al menos –pero la anunciación es la muestra visible de lo que no se puede mostrar, o de lo que no se puede ver-. Por otra parte, estas obras denuncian la

asumida capacidad del arte de la imagen de captar lo invisible: el acontecimiento fundacional del arte, la encarnación, es decir, la unión del espíritu y la carne (la materia), no se produce, o es invisible, al menos para el arte de la imagen. Éste no logra captar y dar sentido al paradigma de la visualización. El arte de la imagen se muestra así impotente o inútil. Ya no es el lugar donde lo invisible se muestra, dejando una nítida traza en la tela, el papel, la materia. Estas “Anunciaciones” señalan la incapacidad del arte para dar cuerpo a una idea: se trata del fin del arte. El que la anunciación no tenga lugar, quizá porque no tenga sentido o sea inútil, señala que el arte de la imagen es prescindible. Carece ahora de “sentido”. Su misión ha concluido. Se trata de un procedimiento agotado. Una conclusión terrible, pero lógica, que explica bien que el arte milenario de la imagen ha llegado a su fin. Ya no sirve para descubrir el mundo. Todo lo afirmado hasta entonces parece desmoronarse en la versión del tríptico de Botticelli dedicado a la terrible historia de Nastagio degli Onesti: una joven, que rechazó a su pretendiente, quien se suicidó, es perseguida de por vida, por los siglos de los siglos, por su despechado amante. Éste, como en el mito de Sísifo, corre tras ella, la caza, la mata y la descuartiza, una y otra vez. La joven, asesinada, renace para sufrir idéntica tortura. La persecución tiene lugar en un bosque. Ballester aplica el mismo procedimiento que en el resto de la serie de los *Espacios ocultos*. Borra las figuras. Solo queda el bosque, y la ciudad cabe un lago, a lo lejos. Mas, en este caso, la ausencia de las figuras no es notada. El bosque no parece necesitarlas. No queda huella alguna de la trágica presencia de los amantes. Tan solo algunos árboles cortados indican, quizá, que un acontecimiento violento tuvo lugar.

Pero los jóvenes no pueden dejar lógicamente huella alguna. No existen. Son solo fantasmas. Quizá incluso sean solo un sueño o una pesadilla. Lo que Ballester logra es poner en evidencia el talento prodigioso de Botticelli que supo plasmar a la perfección qué son y qué causan los espectros. No son nada y no están en el origen de nada. Son las figuras antitéticas a las de la Anunciación, ya que éstas son necesarias para que la escena tenga sentido: en este caso, por el contrario, el bosque luce indiferente, como si nada hubiera acontecido, tras la desaparición de las figuras fantasmagóricas. Eran aire o neblina, y nada turbaban. El paisaje recobra su hierática placidez tras el paso y la desaparición de las sombras, quietud que nunca ha perdido. Los fantasmas no pueden alterar la realidad.

El tríptico se completa con una tercera imagen: y en ésta, sí se percibe una ausencia, y se intuye una tragedia. Nastagio es un joven despechado, pero no se trata del joven que persigue a su amada tras la muerte antes descrito. Tras haber sido abandonado, Nastagio se adentra en un bosque donde tiene la visión. De regreso, organiza en medio de la arboleda un banquete en honor de su desdeñosa prometida. La persecución fantasmagórica acontece inevitablemente, en medio de la ceremonia. Los comensales huyen despavoridos. Queda la larga mesa puesta, con los restos esparcidos de un banquete que, se intuye, ha terminado mal (¡cuántos banquetes, que sellan acuerdos entre iguales, y que simbolizan convivencias, fracasados en los *Espacios Ocultos*, como si éstos expusieran verdades que ocultamos o que deberían quedar ocultas!). El contraste entre la indolencia de los árboles y el servicio de mesa desparramado indica bien, sin necesidad de figuras, la trágica revelación. La prometida de Nastagio ha entendido qué ha ocurrido; se ha dado cuenta de lo que ha hecho. Y no ha soportado la verdad. La versión de Ballester acentúa el patetismo de la historia, y su crudeza, robando las figuras, dejando que sea el escenario el que dé cuenta de lo que ha acontecido: la revelación del horror.

Lo que queda tras la eliminación de las figuras –Ballester procede a un verdadero sacrificio: el sacrificio de la imagen, para revelar la verdad; va más allá de la imagen,

cruza el espejo para descubrir lo que, quizá, el brillo de la imagen no deja ver- es un fondo que dice lo que las figuras deberían contar pero que no hacen o no pueden: desnuda las historias de sus figuras. Solo queda entonces un escenario vacío, que pone en evidencia, literalmente, las ausencias –como también acontecía en la prodigiosa serie de óleos y grabados dedicados a camas deshechas y dejadas en hoteles anónimos. De nuevo, en esta serie de fotografías dedicadas al tríptico de Botticelli son las figuras (vivas, que no fantasmagóricas) ausentes las que narran la verdadera historia. La obra de Ballester que quizá refleje o sintetice mejor su concepción del hábitat humano –que no se incluye en la presente muestra- constituye un caso singular en su quehacer artístico. Se trata de una filmación en video. Se titula *Calle sin fin*. Dura más de seis minutos. El título, quizá, sugiera lo que muestra: una vista de un cruce de calles en la ciudad china de Zhgengzhou, un día gris, quizá, tomada desde una cámara fija. Un desfile incesante de coches, ciclistas y peatones, sin principio ni final, ni orden ni concierto. La filmación está forzada y voluntariamente desenfocada. Se inicia con un baile de inciertos puntos luminosos sobre un fondo oscuro. Los seres humanos no hacen más que pasar. Son indistinguibles, irreconocibles. Convertidos, casi todos, en sombras sin forma. No se les ve la cara. Las calles también son anónimas. El movimiento, mecánico, aunque incesante. De tanto en tanto, un vehículo parece ir a contracorriente. No se sabe bien cuáles son los sentidos de todas las calles. Unos pequeños coches idénticos –misma forma, mismo color-, posiblemente taxis, pasan una y otra vez, de manera impredecible. Se diría que se trata del mismo coche, atrapado en el tiempo, o el espacio. La acción concluye como ha empezado. No se advierte historia alguna. No se puede adivinar dónde se hallan las calles, qué día, qué hora son, aunque se puede intuir que el movimiento continuará cada día del mismo modo. Solo se percibe el paso desacompañado e incierto de seres y vehículos. La composición es hermosa. Pero se intuye que expresa alguna concepción de la vida urbana que no se enuncia, intencionadamente, con claridad. La obra da lugar a dos tipos de miradas o satisface dos expectativas: la de quienes valoran el placer de la forma y la de quienes buscan mensajes o significados en o detrás de éstas. Ballester nunca afirma ni niega. Deja que sea el espectador el que construya una historia, y quiere ver qué puede obtener – si obtiene una idea- de la imagen. Ésta place, e inquieta. Irrita casi, por la imposibilidad de alcanzar un único –y claro o evidente- contenido. La imagen se resiste. Y requiere ser contemplada una y otra vez, aunque se guarda un as en la manga. La vida que retrata es compleja y posiblemente, contradictoria. Pese – o puesto que- a que aspire a la idealidad.

Esta muestra, con motivo de la concesión del Premio Nacional de Fotografía –que tiene lugar en un espacio como el de La Tabacalera que parece haber sido casi imaginado por Ballester-, es una excelente ocasión para contemplar nuevamente las múltiples capas de las, en apariencia, amables o simplemente deslumbrantes obras de Ballester. Late un fondo oscuro, que refleja bien la vida moderna, y su sentido. O sinsentido.