

JOSÉ MANUEL BALLESTER ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD













EL ESPACIO MISTERIOSO DE BALLESTER

Los alquimistas y pensadores herméticos del renacimiento italiano hablaron de la importancia de mirar al universo "a través de los ojos", no simplemente con ellos. Se referían a contemplar el mundo, no en su literalidad, sino en su realidad. Para contemplar la realidad del mundo era imprescindible echar mano de la imaginación. Esa investigación sobre la realidad del arte y del mundo, alejada muchas veces de lo literal, de la mera apariencia, la encontramos en la exposición del artista José Manuel Ballester que acoge la Sala Verónicas. El conjunto de obras de Ballester, dos de ellas concebidas para este espacio, se agrupa de manera muy apropiada bajo el título 'Entre la ficción y la realidad'. Lo que parece ficción, tantas veces, es la verdadera realidad. Ballester siempre es un artista sugestivo y misterioso. Mira a través de sus ojos, no sólo con ellos. No es casualidad que una de sus grandes influencias sea la pintura renacentista italiana.

Las obras que podemos admirar en Murcia son de la última década. Pero en esta antología reverberan ecos de todo el conjunto de su obra. Una de las características principales de Ballester es su incansable afán investigador sobre el espacio y lo que se esconde detrás de él. Para investigar el espacio en sus obras, ha eliminado lo accesorio, otorgándole un papel principal incluso por delante de la figura humana. Recordemos que durante el Renacimiento el hombre parecía ser la medida de todas las cosas, también en el arte. En cambio Ballester elimina de sus obras al ser humano, haciendo que el relato de sus obras corresponda al 'fondo'. Entonces, la perspectiva arquitectónica adquiere todo su esplendor, toda su luz. Toda su importancia y significado, que estaba en alguna medida encubierto.

Este artista, mediante técnicas digitales, ya eliminó las figuras en obras clásicas de genios del arte, como su particularísima visión de 'Las meninas' de Velázquez. Ciñéndonos sólo a la exposición de Verónicas, también hay obras sobre las que es inevitable detenerse y reflexionar. Entre ellas destaca una obra de enorme formato, 'La escuela de Atenas', en la que Ballester reinterpreta el célebre fresco de Rafael situado en los Museos Vaticanos. Nuestro artista quita a todos los filósofos y grandes hombres de la Historia que aparecían en la obra del pintor renacentista italiano. Pero, aunque no estén los numerosos personajes que pintó Rafael, queda la atmósfera. Y las pistas y significados ocultos, en los que el espectador de hoy debe detenerse. En efecto, José Manuel Ballester es un artista profundamente misterioso. Su obra no deja de hablarnos, por mucho que la observemos.

Miriam Guardiola Salmerón
Consejera de Turismo y Cultura
Regional Minister of Tourism and Culture

THE MYSTERIOUS SPACE OF BALLESTER

The alchemists and hermetic thinkers of the Italian Renaissance spoke of the importance of looking at the universe through, not just with, our eyes. They were referring to contemplating the world not as it literally appeared, but as it really was. To contemplate the reality of the world it was essential to make use of one's imagination. This investigation of the reality of art and of the world, often far removed from the literal, from mere appearance, is what we find in the exhibition by the artist José Manuel Ballester in Sala Verónicas.

This set of Ballester's works, two of which were conceived for this space, is grouped very appropriately under the title "Between fiction and reality". What looks like fiction is very often true reality. Ballester is always an intriguing and mysterious artist. He looks not only with but through his eyes. It is no accident that one of his major influences is Italian Renaissance painting.

The works we can admire in Murcia are from the last decade. But this anthology reverberates with echoes of the whole body of his work. One of Ballester's prime characteristics is his tireless efforts to investigate space and what lies hidden behind it. To investigate space in his works he has eliminated the inessential, giving it a leading role even in preference to the human figure. Let us recall that during the Renaissance man seemed to be the measure of all things, including art. Ballester, in contrast, eliminates human beings from his works, transferring the narrative to the "background". The architectural perspective therefore appears in all its splendour and brilliance, all its importance and significance, which had been to some extent concealed.

This artist, using digital techniques, has already eliminated the figures from classic works by great artists, as in his highly personal view of Velázquez's *Las meninas*. Confining ourselves to the exhibition at Verónicas, there are also works which inevitably make us pause for reflection. Outstanding among these is a piece of enormous proportions, *The School of Athens*, in which Ballester reinterprets Raphael's famous fresco in the Vatican Museums. He removes all the philosophers and great men of history who appeared in the work of the Italian Renaissance painter. But although the numerous characters Raphael painted are not there, the atmosphere remains, as well as the clues and concealed meanings over which viewers today have to linger. José Manuel Ballester is indeed a profoundly mysterious artist, whose work never stops speaking to us, however long we look at it.















MAYO / JUNIO / 2018

**JOSÉ MANUEL
BALLESTER**
ENTRE LA FICCIÓN
Y LA REALIDAD

**VERÓNICAS
MURCIA**

LA PINTURA COMO REFUGIO

PAINTING AS REFUGE

JOSÉ LEBRERO STALS

“Tras haber contemplado a los grandes maestros, hay que apresurarse en dejar de un lado sus enseñanzas y verificar en sí, los instintos, las sensaciones que residen en nosotros”

Cézanne

A vista de pájaro que mira el pasado con más de cien años de distancia, que no de altura, y archivadas, que no digeridas, todas las tormentas que se fueron produciendo en los cielos de la pintura europea a partir del siglo XVII hasta bien entrados los años sesenta del pasado siglo, podríamos aventurarnos a afirmar que el grupo de pintores conocido como “los impresionistas” fueron quienes tomaron la decisión fundamental de acabar con el tema “de la pintura” para convertir a la misma pintura en “el asunto” por excelencia. Esto tuvo importantes consecuencias de hondo calado en la práctica y memoria colectivas de la pintura occidental hasta hoy mismo: en las azulinas aguas de Monet o en glaseadas nieves de Sisley imaginadas por ellos ya fuera de la Academia, cuesta encontrar representado el gran drama: saber que la divinidad es inalcanzable para el ser humano, algo que la pintura hasta entonces siempre había intentado constatar traduciendo la idea en un lugar de dos dimensiones, plano y chato pero monumental y enigmático. La pintura antigua se había quedado incompleta al tiempo que a modo de transición a una nueva era, la interpretación personal urgía ocupar un protagonismo menos heroico pero más auténtico en la materia de la pintura misma. Hallazgo tras hallazgo gentes sabias fueron guardando con celo para la posteridad en los museos un extraordinario y casi inagotable catálogo de símbolos, iconos, alegorías, metáforas o sinécdoques pintados. Cuando históricamente le tocó la hora del archivo al impresionismo, empezaron a entrar en los almacenes patrimoniales lienzos sin los grandes acontecimientos de antaño, pinturas de senderos, altozanos o campiñas libres de cargas simbólicas, despejados de alegorías y ofreciendo luminosos o sombríos escenarios se diría sin los figurantes y los códigos que sus predecesores habían recreado y representado a lo largo de una antigua historia de la pintura. Ella, la misma pintura parecía haber ganado la felicidad de expresarse honradamente así, convirtiendo lo que había sido ordinario en imagen extraordinaria. Quizás ésta ha sido una de las fundamentales e históricas revanchas que ha tenido la imagen frente al poderío de la palabra durante muchos siglos de sumisión. ¿Cómo

"After having looked at the great masters, one must make haste to leave their teachings aside and to verify in one's self the instincts, the sensations that dwell in us."

Cézanne

Taking a bird's-eye view of the past from a distance (not a height) of more than a hundred years, now that all the storms that arose in the skies of European painting from the seventeenth century until well into the 1960s have been archived (though not digested), we might venture to affirm that the group of painters known as the Impressionists were those who made the crucial decision to do away with the subject in painting and turn painting itself into the quintessential subject. This had important and far-reaching consequences for the collective practice and memory of Western painting which are still being felt today: in Monet's azuline waters or Sisley's icing-sugar snows, imagined by them outside the Academy, it is difficult to find great drama represented: the knowledge that divinity is beyond the reach of human beings, something that until then painting had always sought to confirm by translating the idea onto a two-dimensional space, plane and flat, but monumental and enigmatic. Old Master painting had become incomplete at the time when, as a transition to the new era, there was a pressing need for personal interpretation to take a central role, less heroic but more authentic, in the very matter of painting. As discovery followed discovery, learned experts zealously stored away an extraordinary and almost inexhaustible catalogue of painted symbols, icons, allegories, metaphors and synecdoches in museums for posterity. When the time came, historically, for Impressionism to be archived, the storerooms of heritage began to be filled with canvases lacking the great events of times gone by, paintings of paths, hills and countryside free of symbolic content, devoid of allegories, presenting bright or sombre scenes apparently without the figures or codes that their predecessors had recreated and presented throughout the history of Old Master painting. In this way painting itself seemed to have attained the happy position of expressing itself honestly, turning what had been ordinary into an extraordinary image. Perhaps this has been one of the main ways in which the image has historically avenged itself for many centuries of subjugation to the power of the word. How do you tell someone

contar un cuadro impresionista sin atender la mirada a su carga de sensualidad?, ¿cómo referirse a su supuesta fuerza imitativa del mundo, sin evitar caer en la tentación de adular la excelencia de sus formas? Y, entonces ¿cómo describir lo que no pasa en los vaciados que Ballester hace de grandes obras de la historia del arte?

En el trabajo de los impresionistas y de sus sucesores la pintura volvió de nuevo a las que pudieron haber sido sus fuentes originales: el color y la forma liberados del compromiso de representar el mundo figural de su *a priori* obligada fidelidad con cualquier referencia literaria o alegórica. Aparentemente la profesión del pintor simplificaba su misión, restándole ideología al desprenderse del mandato simbólico. Haciéndolo, sin embargo ratificaba un complicado compromiso, el derecho a la singularidad del artista: “pero la grandeza y la absoluta necesidad del arte radica en que crea la “apariencia” de un mundo más sencillo, de una solución más breve al enigma de la vida” dice Friedrich Nietzsche en sus cuartas consideraciones intempestivas criticando la cultura institucional de su época: “nadie que experimente el sufrimiento de la vida puede seguir viviendo sin esa apariencia, del mismo modo que nadie puede prescindir del suelo. Cuanto más difícil nos resulta la indagación acerca de las leyes de la vida, más ardientemente aspiramos a la apariencia de la simplificación, aunque solo sea por unos instantes, y más grande es la tensión entre el conocimiento general de las cosas y la capacidad espiritual-moral del individuo particular. El arte existe para que no se rompa el arco”. Édouard Manet ya había pintado unos pocos años antes de esta revelación iniciática de la modernidad del filósofo germano, las carnaduras de su Olympia. Esta “odalisca de vientre amarillo” de 1863 vilipendiada por la crítica transforma para la posteridad la Venus de Tiziano en una meretriz hermanada con la protagonista de la novela “Nana” del escritor Zola. Liberada de compromisos con la divinidad, abre sus senos hacia el porvenir de una ya instaurada modernidad sin retorno. La primera vez que Ballester simplifica digitalmente, a la manera del siglo XXI, la carga histórica del cuadro, lo hace no solo expulsando a los temerosos Adán y Eva del paraíso natural que incluyera Fra Angélico en “La Anunciación”. El celebrado retablo sobre tabla pintado realizado por el pintor toscano hacia la mitad del siglo XV se ve despojado de la trama central que lo justificaba pasando por el estudio de borrados de Ballester que como él mismo dice “maquilla, altera, interviene manipulando. Digitalmente en pantalla quita de la escena los personajes para repintar con el pincel informático los fondos ahora vacíos de imagen que se producen por esta extirpación. Al eliminar los personajes, el artista se ve en la obligación – buscada- de imaginar o fingir un paisaje inédito como ya indicaba el historiador Miguel Cereceda. En el

about an Impressionist picture without putting the sensuality it contains before their eyes? How can you refer to its supposed power to imitate the world without falling into the temptation of enthusing over the excellence of its forms? And so how do you describe what is not happening in the emptied versions of great works from art history that Ballester creates?

In the work of the Impressionists and their successors painting returned to what could have been its original sources: colour and form released from the commitment to represent the figural world, from their previously obligatory fidelity to any literary or allegorical reference. The mission of the painting profession was apparently simplified, becoming less ideological as it rid itself of the symbolic mandate. In doing so, however, it confirmed a difficult commitment, the artist's right to individuality: "but from this very fact — that it creates the *illusion* of a simpler world, a more rapid solution of the riddle of life — art derives its greatness and indispensability", says Friedrich Nietzsche in the fourth of his *Untimely Meditations*, a critique of the institutional culture of his time: "no one who suffers from life can do without this illusion, just as no one can do without sleep. The more difficult the insight into the laws of life becomes, the more fervently we yearn for the illusion of simplification, if only for an instant; and the greater becomes the tension between mankind's general knowledge of things and the individual's moral and intellectual capacity. Art exists *to prevent the bow from snapping*." A few years before this initiatory revelation of modernity from Nietzsche, Édouard Manet had already painted his fleshy Olympia. This "yellow-bellied odalisque" of 1863, reviled by the critics, transformed Titian's Venus for posterity into a harlot, a twin of the central character in Zola's novel *Nana*. Released from obligations to divinity, she opens her breasts towards the future of a modernity from which there was by now no turning back. The first time Ballester digitally simplified the historical content of a painting, in a twenty-first century manner, he did so by not only expelling the fearful Adam and Eve from the natural paradise Fra Angelico included in his *Annunciation*. On passing through Ballester's studio of erasures, which, as he himself says, "disguises, alters, intervenes by manipulating", the famous altarpiece on panel executed by the Tuscan painter around the middle of the fifteenth century is divested of the central plot that justified it. Onscreen he digitally removes the characters from the scene and with the computer paintbrush he repaints the now empty, imageless background produced by this excision. By eliminating the characters, he finds himself — deliberately — obliged to imagine or fabricate a new landscape, as the historian Miguel Cereceda

Lugar para una anunciación

Impresión Digital sobre Lienzo / Digital print on canvas
240,9 X 194 cm / 94,84 X 76,38 "



resultado que nos ofrece a modo de fotografía/lienzo de tamaño idéntico al lienzo que hoy se conserva como gema de la historia en el Prado, han desaparecido sin dejar rastro junto a nuestros primeros padres pecadores, la Virgen sorprendida en su hora lectura, el Arcángel y hasta el rayo de luz que simbolizaba el soplo divino. El extrañamiento que produce a la mirada la estancia de presencias abandonadas colapsa la tendencia aprendida a sumergirnos en el mundo supuestamente ilusoria del cuadro. Se han ido, no están lo que cortocircuita el potencial camino al lugar fantasmático del ilusionamiento perceptivo. A cambio, el artista ahora habiendo impuesto a la imagen de referencia su personalidad y su estilo, nos ofrece compartir con él el vacío que es asimismo una ocupación de lo visto. Nada pues que ver, sin más hacer entonces que pensar, invitarnos a explorar la puesta en abismo que significa exponer la ausencia. "Estoy solo y no hay nadie en el espejo" que diría Borges ante lo indescriptible de este tipo de escenas.

La nada que así nos facilita es una manera de señalar los estados sensibles, más allá de lo que la retina ofrece, un sitio interior a descubrir donde pudiéramos quizás pensar libremente de verdad lo que podríamos hacer. Lo que la cámara y el ordenador han visto geométricamente, nosotros recuerda Hockney, lo vemos psicológicamente. Ballester coincide: "los personajes son los que cuentan la historia y en esa historia el escenario queda habitualmente en segundo plano. Pero si quitas los personajes, ese espacio se convierte en protagonista".

points out. In the result, presented as a photograph/canvas exactly the same size as the painting now preserved as a historic gem in the Prado, our sinful first parents, the Virgin surprised while reading, the Archangel, even the ray of light symbolising the divine breath, have disappeared without a trace. The feeling of alienation produced by looking at this room of abandoned presences blocks our acquired tendency to immerse ourselves in the supposedly illusory world of the painting. They have gone; they are no longer there — and this short-circuits the potential path to the fantasmatic domain of perceptual illusionment. The artist, in return, having imprinted his personality and style on the image, now offers to let us share with him the emptiness that is also a way of occupying what is seen. So there is nothing to see; it is rather, therefore, a matter of making us think, inviting us to explore the *mise en abyme* involved in presenting absence. “I am alone and there is no one in the mirror”, as Borges would say when faced with the indescribable nature of this kind of scene.

The nothingness that is thus put before us is a way of revealing states of sensibility beyond what is captured by the retina: a place to be discovered inside, where perhaps we really might think freely about what we could do. What the camera and the computer have seen geometrically we see psychologically, as Hockney reminds us. Ballester agrees: “it is the characters who tell the story, and in that story the setting usually remains in the background. But if you take away the characters, that space takes the lead role”.

With the lucidity made possible by temporal distance, the French painter Fernand Léger stated in his brief essay “The Origins of Painting and its Representational Value”, of 1913, that the Impressionists were the first to reject the absolute value of the subject and consider only its relative value: “I particularly stress this epoch of French painting, for I think it is at this moment that the two great concepts of painting, visual realism and realism of conception, meet — the first completing its arc, which includes all traditional painting down to the Impressionists, and the second, realism of conception, beginning its arc with them.” They dared to assert creative individuality above respect for the convention governing the medium.

In the photographic works we are dealing with by José Manuel Ballester, the need for the object, the subject, seems to be absent, since erasing it from the composition forces us to consider only its relative value. He therefore negates the primacy of the supposed objectivity attributed to the photographic machine, which freezes a fragment of the

Con la lucidez que permite la distancia en el tiempo, en su breve ensayo "Los orígenes de la pintura y su valor representativo" de 1913 el pintor francés Fernand Léger afirmaba que fueron los impresionistas los primeros en rechazar el valor absoluto del tema considerando tan solo su valor relativo: "insistiré de manera especial sobre esta época de la pintura francesa, porque creo que es el momento en el que dos grandes conceptos pictóricos, el realismo visual y el realismo de concepción, se encuentran; el primero, con el trazo final de una curva que comprende toda la pintura antigua hasta los impresionistas, y el segundo, el realismo de concepción, empezando con ellos". Se atrevieron a afirmar la singularidad creadora por encima del respeto a la convención que gobernaba el medio.

En los trabajos fotográficos que nos ocupan de José Manuel Ballester, la necesidad del objeto, del tema, parecen ausentes cuando borrándolos de la composición fuerza a considerar tan solo su valor relativo. Niega entonces primar la supuesta objetividad atribuida a la máquina fotográfica que congela-imagina, encuadrándolo, un fragmento del mundo y que por ello la legitima como tecnología capaz de producir significados "veritativos" y verificables. Lo que se ve, el resultado que acerca la obra, es también un realismo de concepción. De entrada recordar que su inquieta curiosidad le ha llevado a tocar diversos palos de las técnicas artísticas: dibujo, pintura, fotografía, animación cinematográfica... Y que después de repasar las numerosas publicaciones sobre su obra, parece plausible afirmar que acumulando ya tres décadas de exposición pública de su diversificada obra, su refugio preferido sigue siendo la historia de la pintura. A pesar de haber cruzado medio mundo y estarse preparando para descubrir el otro medio equipado de cuadernos llenos de curiosidad y cámaras fotográficas dispuestas a testimoniar encuentros, el artista sigue activo en el estudio de los maestros, interés que quizás le pasó de largo el espíritu de su época de formación allá en los años ochenta del pasado siglo. El entonces pintor en ciernes cuenta que abandona la academia iniciando un camino por pura desmotivación. En "Una historia de las imágenes", escrito con Martin Gayford, el pintor David Hockney nos recuerda que aunque el conocimiento puede perderse, es posible volverlo a encontrar: "en cuanto a la construcción de las imágenes, ahora mismo está sucediendo más que en muchas décadas. Todo está cambiando. La fotografía surgió de la pintura y, según lo veo yo, allí está regresando. Cada vez se convierte más en pintura aunque algunos fotógrafos no lo sepan. Puedo hacer una foto con un iPad, alterarla, recortar figuras, dibujar sobre ellas, transferirlas, todo tipo de cosas". Vuelven así las imágenes de antaño aunque ahora ya no nos puedan decir lo mismo que entonces.

world and makes it an image by framing it, and thereby legitimises it as a technology capable of producing “veritative” and verifiable meanings. What we see, the result that the work puts before us, is also a realism of conception. Let us recall from the outset that his restless curiosity has led him to turn his hand to a whole range of artistic techniques: drawing, painting, photography, film animation... And that having reviewed the numerous publications on his work it seems plausible to claim that after three decades of showing his highly varied work in public, his favourite refuge remains the history of painting. Despite having travelled half the world, and having prepared himself to discover the other half equipped with notebooks full of curiosity and cameras ready to record encounters, Ballester is still active in the studio of the Old Masters, an interest that perhaps passed him by in the spirit of the period in which he trained back in the 1980s. The then budding painter tells us that he abandoned the academy and went his own way out of sheer lack of motivation. In *A History of Images*, written with Martin Gayford, the painter David Hockney reminds us that although knowledge can be lost, it is possible to find it again: “as for constructing pictures, it is happening more right now than it has for many decades. Everything is changing. Photography came from painting, and as I see it, that is where it is returning. It is turning more and more into painting, even if some photographers aren’t aware of it. I can take a photo with an iPad, alter it, cut out figures, draw on them, transfer them, all kinds of things.” So the pictures of the past return, even if they can no longer say the same things to us now as they did then.

Why does Ballester go back to the history of art? “History is crucial because it shows that nothing starts from scratch, that art is constantly feeding on itself and on its past. It is the information cloud, the data, the events that you turn to in search of inspiration, answers and solutions, arguments and tools.” The question this statement raises is whether this recovered knowledge, this exploration of the genealogy of significant historical representations, comes back converted into new knowledge. Here, faced with the silent scenes Ballester presents, the answer seems to be yes: that what we see in them has never been seen before. It is therefore their novelty, as the distillation of a slow process of excising the figures and reconstituting the textures in that painting where the human element held sway, that makes them, in principle, creative works: a kind of invention that goes beyond mere recreation of what already existed. Venturing into an area not yet colonised by the gaze is an indispensable prerequisite for classifying this procedure as the expression of a modern subjectivity.

¿Para qué vuelve Ballester a la historia del arte?... “la historia es fundamental porque demuestra que nada parte de cero, que el arte se nutre de sí mismo y de su pasado constantemente. Es la nube de información, datos, acontecimientos, a la que acudes en busca de inspiración, de respuestas y soluciones, argumentos y herramientas”. La pregunta que esta afirmación provoca es si este saber recuperado, esta indagación en la genealogía de representaciones históricas relevantes, retorna convertida en un nuevo conocimiento. Aquí, frente a las escenas silenciosas que Ballester propone, la respuesta parece ser que sí, que lo que vemos en ellas nunca antes ha sido visto. Es pues su novedad, como destilación de un lento proceso de extirpación de las figuras y de reconstitución de las texturas allí en el cuadro donde reinaba lo humano, lo que *a priori* le confiere carácter de creación: invención que va más allá de la mera recreación de lo ya existente. Avanzar por lo que aún no está colonizado por la mirada es una condición imprescindible para atribuir al gesto la condición de expresión de una subjetividad moderna.

¿Es entonces Ballester un artista moderno? No, evidentemente, a la manera como este perfil pudo conformarse en siglos pasados. Pero sí quizás si estableciéramos como comienzo de una nueva era en la historia de la producción de imágenes uno de sus síntomas de génesis por ejemplo en las figuras “Oscillon” generadas por ordenador por el artista y matemático Ben F. Laposky a inicios de los años cincuenta del pasado siglo a partir de osciloscopios capturando las ondas eléctricas. Su realismo de concepción resulta de las primeras experimentaciones informáticas en las que la “imagen electrónica” es una forma tridimensional evanescente que se difracta en espacialidades diferenciales”. Las tecnologías numéricas alteran desde entonces la concepción y fabricación de objetos e imágenes a la vez que influyen en el modo como percibir el espacio permitiendo en una acelerada progresión geométrica la generación de infinitos nuevos lugares inventados. Ser todo el tiempo y salir de la condena del devenir es uno de los retos científicos hoy cuando se están construyendo mundos cognitivos inéditos mediante complejo diseños digitales. Este es el contexto en el que pudieran ser inscritas como neo-modernas las fotografías/lienzos de Ballester que no son reproducciones de cuadros ni tampoco fotografías de una realidad física existente, sino resultados visuales impresos de computarizaciones digitales inéditas a partir de escenas fantasmagóricas.

Cuando en 1839 Daguerre mostró el resultado de su invención esta fue calificada de “picture” o imagen y no fotografía ni daguerrotipo. Era algo hasta entonces nunca visto aquello que emanaba luz de la fisicidad del cristal. Hubo que inventarle un nombre. Como indicába-

So is Ballester a modern artist? In terms of the way that term might have been defined in previous eras, the answer is obviously no; but perhaps he is if we establish one of his creative procedures as the start of a new era in the history of image production, for example in the "Oscillon" figures generated by computer by the artist and mathematician Ben F. Laposky in the early 1950s by capturing the electrical waves created with oscilloscopes. Their realism of conception arises from the earliest experiments with computers in which the "electronic image" is an evanescent three-dimensional form diffracted in differential spatialities. Since then, digital technologies have altered the way objects and images are conceived and produced while at the same time influencing the way space is perceived, enabling infinite new invented places to be generated in a rapid geometric progression. Permanent being, escaping the fate of forever becoming, is one of the scientific challenges facing us today, when new cognitive worlds are being constructed using complex digital designs. This is the context in which Ballester's photographs/canvases might be classified as neo-modern: they are neither reproductions of paintings nor photographs of an existing physical reality, but printed visual results of new digital computerisations produced from phantasmagorical scenes.

When Daguerre showed the result of his invention in 1839 it was described as a "picture" or image and not as a photograph or daguerreotype. Light emanating in this way from the physicality of glass was something that had never been seen before. A name had to be invented for it. As has been said, these large-format photographs/canvases are neither photographs nor paintings, they are pictures to which it is only possible to give material form thanks to digital technologies that are now even capable of producing completely inorganic beings. Their ability to manipulate the world obviously includes history itself, which can now be digitally converted into a continuum with no foreseeable origin or end: simulation has supplanted representation. This, in a sense, is what Ballester is doing when he reviews/revises reproductions of the paintings of his favourite Old Masters: he produces virgin images, with a light as unprecedented, as new, as that which Matisse sailed to the other side of the world to find. The journey of our manipulator of images takes place on the computer screen. There he produces the scene, as Poussin did in his studio more than three centuries ago when he built a maquette in which he choreographically arranged figurines in front of the proscenium of his little wooden theatre to solve problems of lighting and composition, which he later applied to his large historical canvases.

"Manipulating an image of photographic origin is a demonstration that simply recording

mos estas fotografías/lienzo de gran formato no son fotografías ni son cuadros, son imágenes solo posibles de materializar gracias a las tecnologías numéricas capaces hoy incluso de producir seres completamente inorgánicos. Su capacidad de manipular el mundo que nos rodea incluye cómo no a la misma historia que ya puede ser convertida digitalmente en un continuo sin origen ni fin previsible: la simulación habría desalojado a la representación. Esto es lo que hace de alguna manera Ballester cuando revista/revisa las reproducciones de las pinturas de sus maestros preferidos: produce imágenes vírgenes, de una luz tan inédita hasta ahora, tan nueva como la que marchó a buscar Matisse navegando hasta el otro lado del mundo. En la pantalla del ordenador transcurre el viaje de nuestro manipulador de imágenes. Allí produce la escena, como hace más de tres siglos elaboraba Poussin en el taller cuando construía una maqueta en la que ordenaba coreográficamente figurillas frente al proscenio de su teatrillo de madera para resolver problemas de iluminación y de composición que posteriormente aplicaría a sus grandes lienzos de historia.

“Manipular una imagen de origen fotográfico es la demostración de que únicamente el registro de una escena sobre un soporte de dos dimensiones y la mera presencia en el plano de la escena escogida no es suficiente. En múltiples ocasiones se persigue trascender el mero punto de partida. La manipulación ayuda a imprimir un carácter distintivo de la mera representación, siendo uno de los recursos que le permiten al artista generar personalidad y estilo” de nuevo Ballester.

El mundo exterior del feliz hallazgo que facilitaba la pintura en cuestión será procesualmente digerido por la fotografía y por su digitalización. El autor ahora de este vaciado de representaciones de las acciones humanas, extirpa sus matrices literarias para suspender la trama del cuadro: “hay un momento en el que ya no se trata de traducir, de interpretar, de traducir en fantasías o de interpretar en significados o significantes... hay un momento en el que hace falta compartir y meterse en el ajo con el enfermo hay que participar de su estado lo que sentimos es la necesidad de una relación que ya no sea legal, ni contractual ni institucional” de nuevo Nietzsche. Solo aquello que se ha ido es aquello que nos pertenece. Dicho a la manera de Maurice Blanchot, el relato aquí no es la narración del acontecimiento ya que el acontecimiento mismo se ha ido. Lo que acontece está llamado a producirse, está por-venir. Y así somos nosotros, los que miramos una imagen insumisa, los potenciales protagonistas en una trama suspendida. Recuerda entonces que morirás... pero mientras tanto viaja, síguelo y aléjate de las ruinas del tiempo detenido.

a scene on a two-dimensional support and the mere presence of the chosen scene on the plane are not enough. On many occasions the aim is to transcend the mere starting point. Manipulation helps to imprint a character distinct from mere representation; it is one of the means that enable an artist to generate personality and style" (Ballester again).

The external world of the felicitous discovery provided by the painting in question will be procedurally digested by the photograph and its digitalisation. The creator of this emptying of representations of human actions now excises their literary matrices to suspend the plot of the painting: "There comes a point when it is no longer about translating, or interpreting, translating into fantasies, interpreting into signifiers and signifieds [...]. There comes a point where you will have to share, have to put yourself in the patient's shoes, go all the way, and share his experience. [...]. What we feel is rather the necessity of a relationship which is neither legal, contractual nor institutional" (Nietzsche again). Only that which is no longer there is that which belongs to us. To put it in the manner of Maurice Blanchot, the story here is not the narrative of the event, since the event itself is no longer there. What happens is destined to occur, it is that which is to come. And so we, looking at an insubordinate image, are the potential protagonists of a suspended plot. Remember, then, that you will die... but meanwhile, travel, keep going and stay away from the ruins of arrested time.



Vista desde el Coro 2014

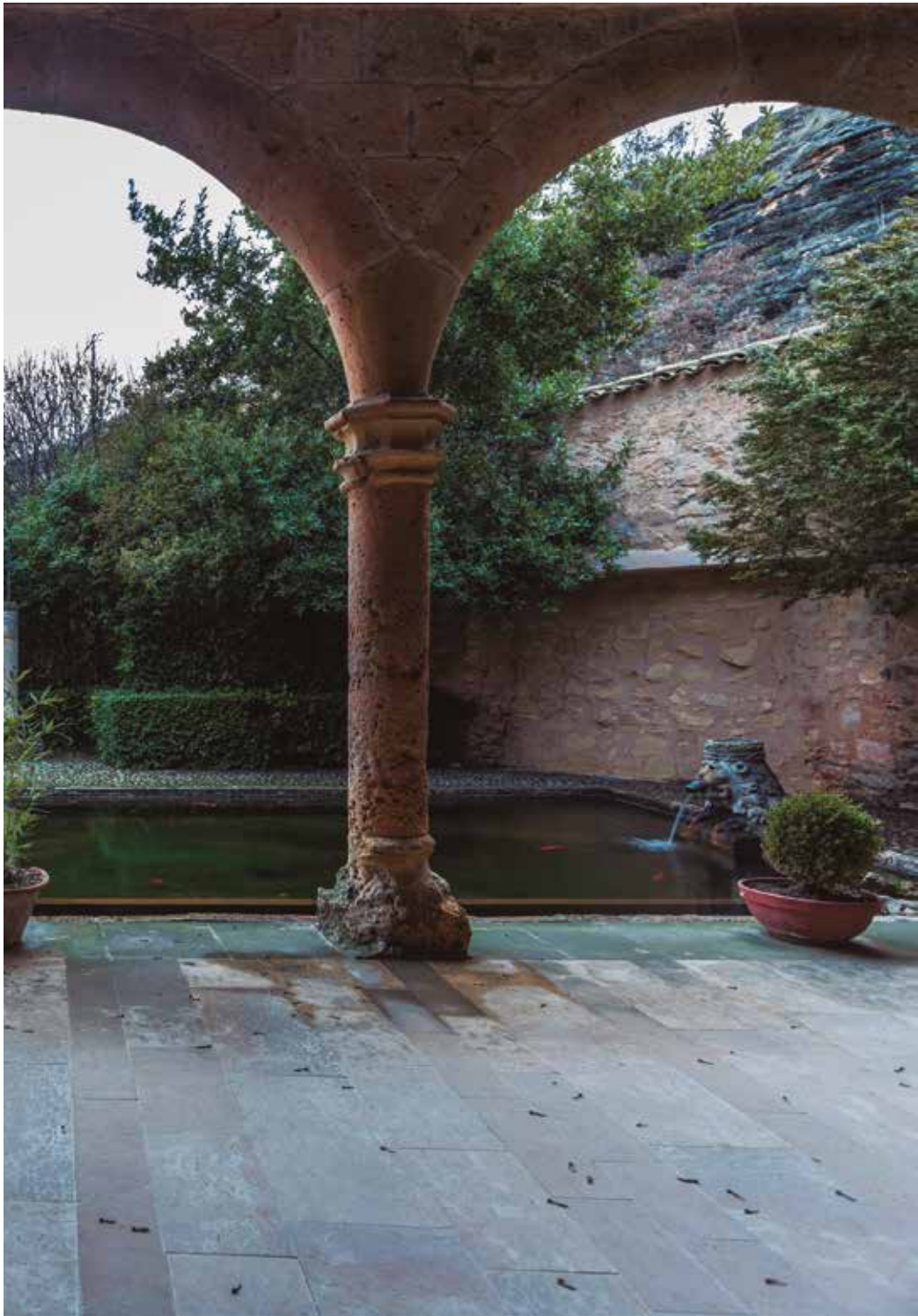
Impresión directa sobre Dibond
Direct printing on Dibond
193,3 X 180 cm
76,1 X 70,87 "

Fuente del Parral 2 2014

Impresión directa sobre Dibond
Direct printing on Dibond
180 X 251,2 cm
70,87 X 98,9 "









Celdas del Parral 2013

Impresión directa sobre Dibond

Direct printing on Dibond

114,5 X 300 cm

45,08 X 118,11 "

Obra cedida por museo Esteban Vicente



Galería Principal 2015

Impresión sobre Dibond blanco
con lacado satinado
Print on white Dibond with
satined varnishing
180 X 217,8 cm
70,87 X 85,75 "













Estudio 2 2014

Impresión con tintas UVI sobre
Blackout Poliéster y Algodón.

Printed with UVI ink on

Blackout polyester and cotton

215 X 300 cm

84,65 X 118,11 "



Primavera 2015

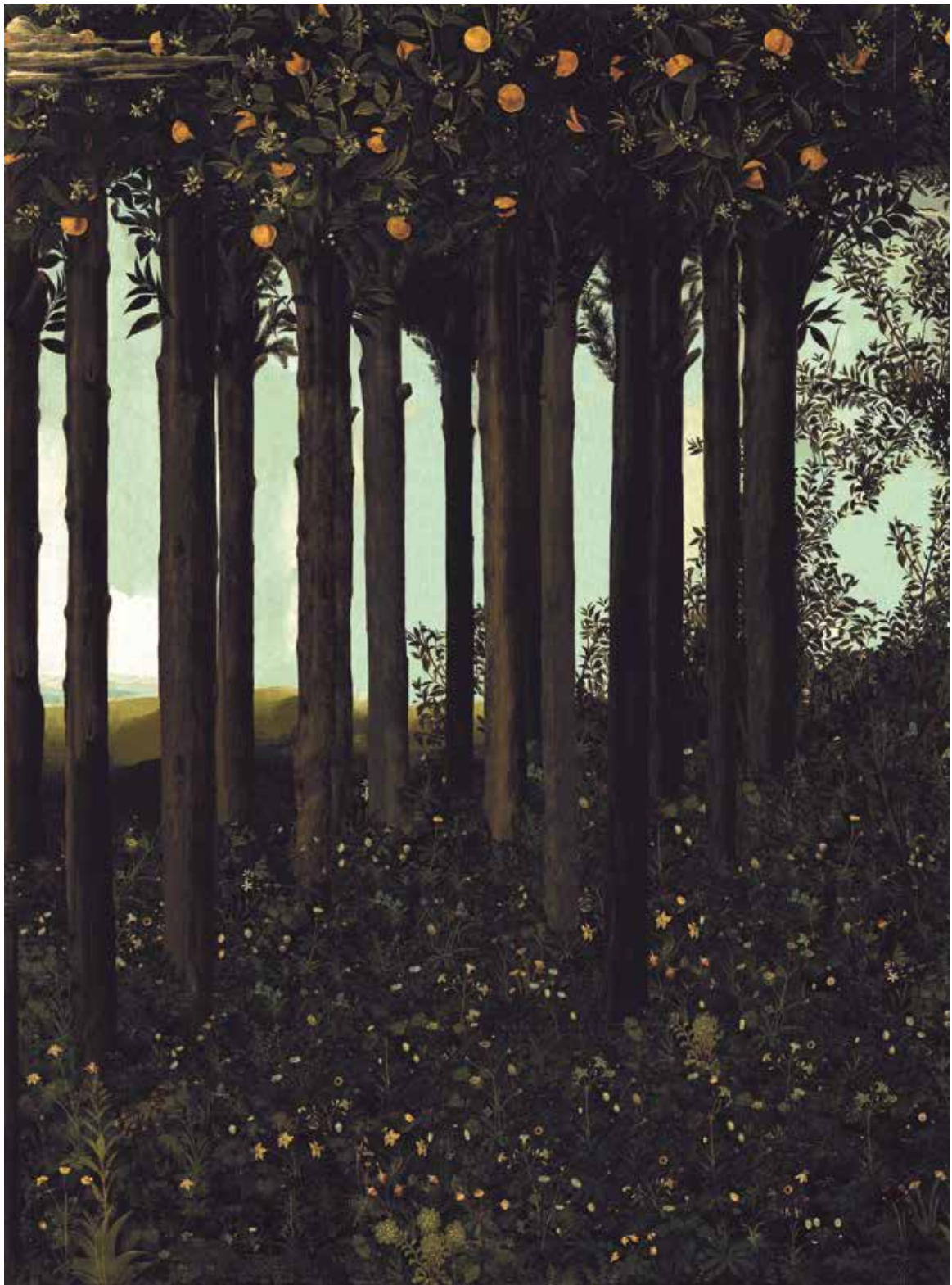
Impresión Digital sobre tela

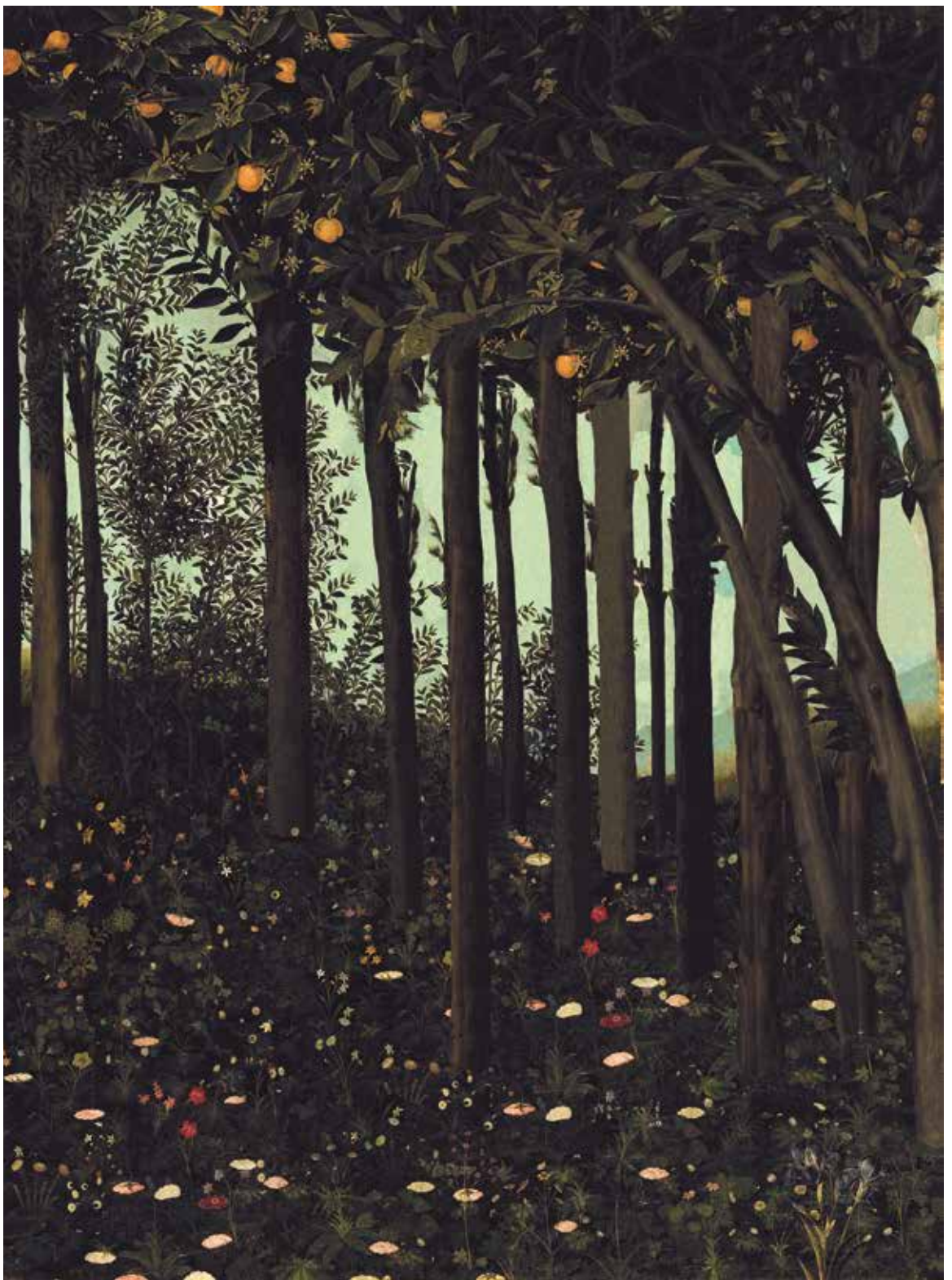
Digital Print on Canvas

203 X 314 cm

79,92 X 123,62 "







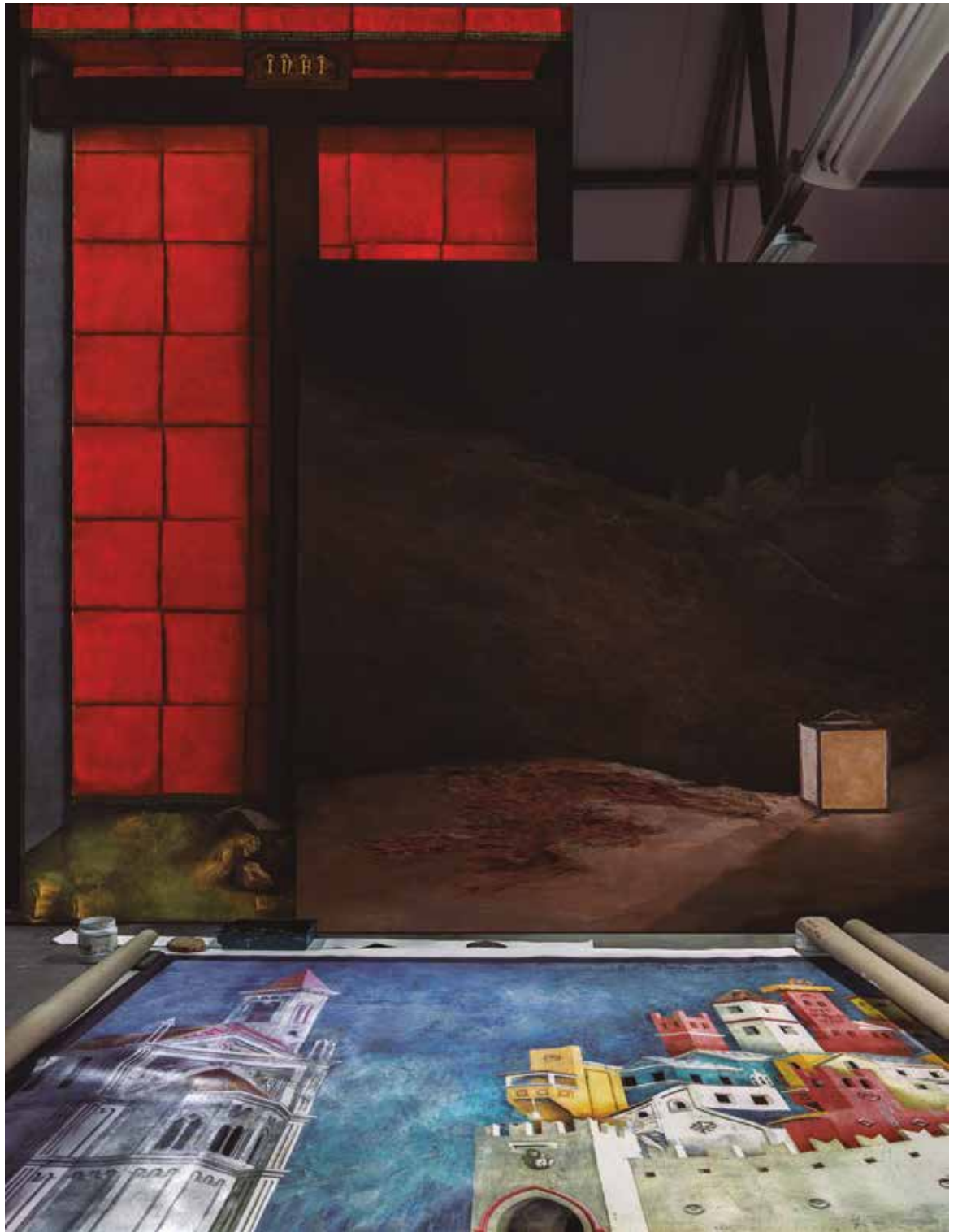
Estudio 3 2013

Impresión Digital sobre Lienzo

Digital print on canvas

260,5 X 200 cm

102,56 X 78,74 "



Charles Cowles Gallery, Inc.
100 West Street, New York, New York 10038
Tel: (212) 691-1234
Fax: (212) 691-1234
www.charlescowles.com

Estudio 4 2010

Impresión directa sobre Dibond

Direct printing on Dibond

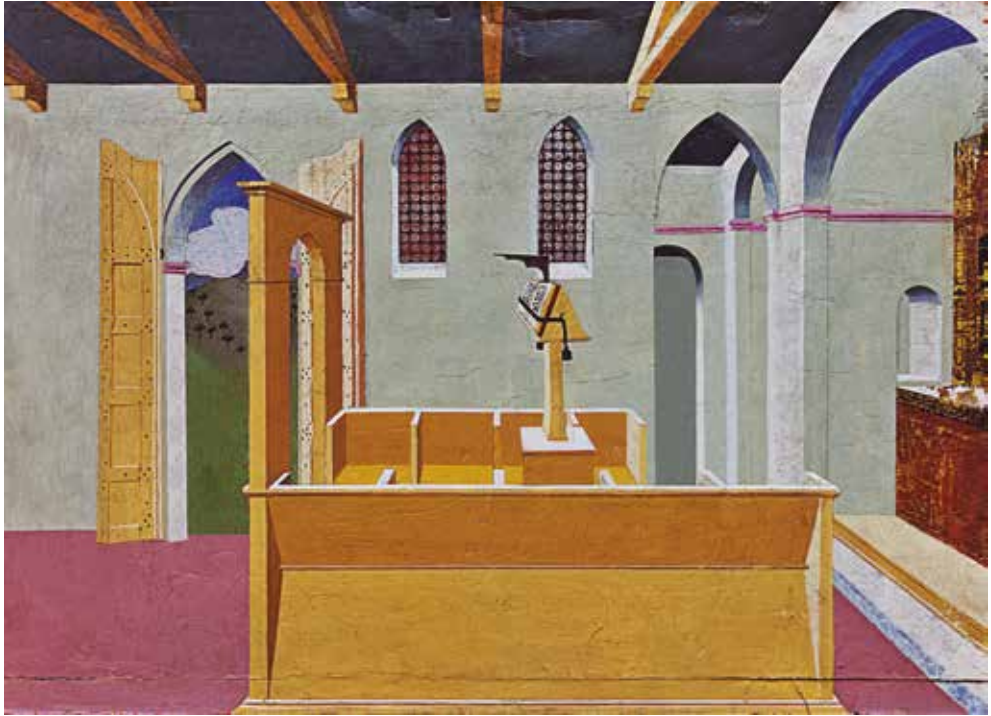
300 X 180,7 cm

118,11 X 71,14 "



Lugar para juzgar a las almas 2011

Chromaluxe Art Brillo
Chromaluxe Art polish
42 X 58 cm
16,54 X 22,83 "



Lugar para la tentación 2014

Chromaluxe Art Brillo
Chromaluxe Art polish
47,6 X 34,6 cm
18,74 X 13,62 "



Cárcel de Florencia 2008

Chromaluxe Art Brillo
Chromaluxe Art polish
43,2 X 63,6 cm
17,01 X 25,04 "

Nafragios 2011

Impresión sobre Dibond blanco
con lacado satinado
Print on white Dibond
with satined varnishing
180 X 243,6 cm
70,87 X 95,91 "













Nuevo Rijksmuseum 4 2012

Impresión sobre Dibond blanco
con lacado satinado

Print on white Dibond
with satined varnishing

166,4 X 300 cm
65,51 X 118,11 "



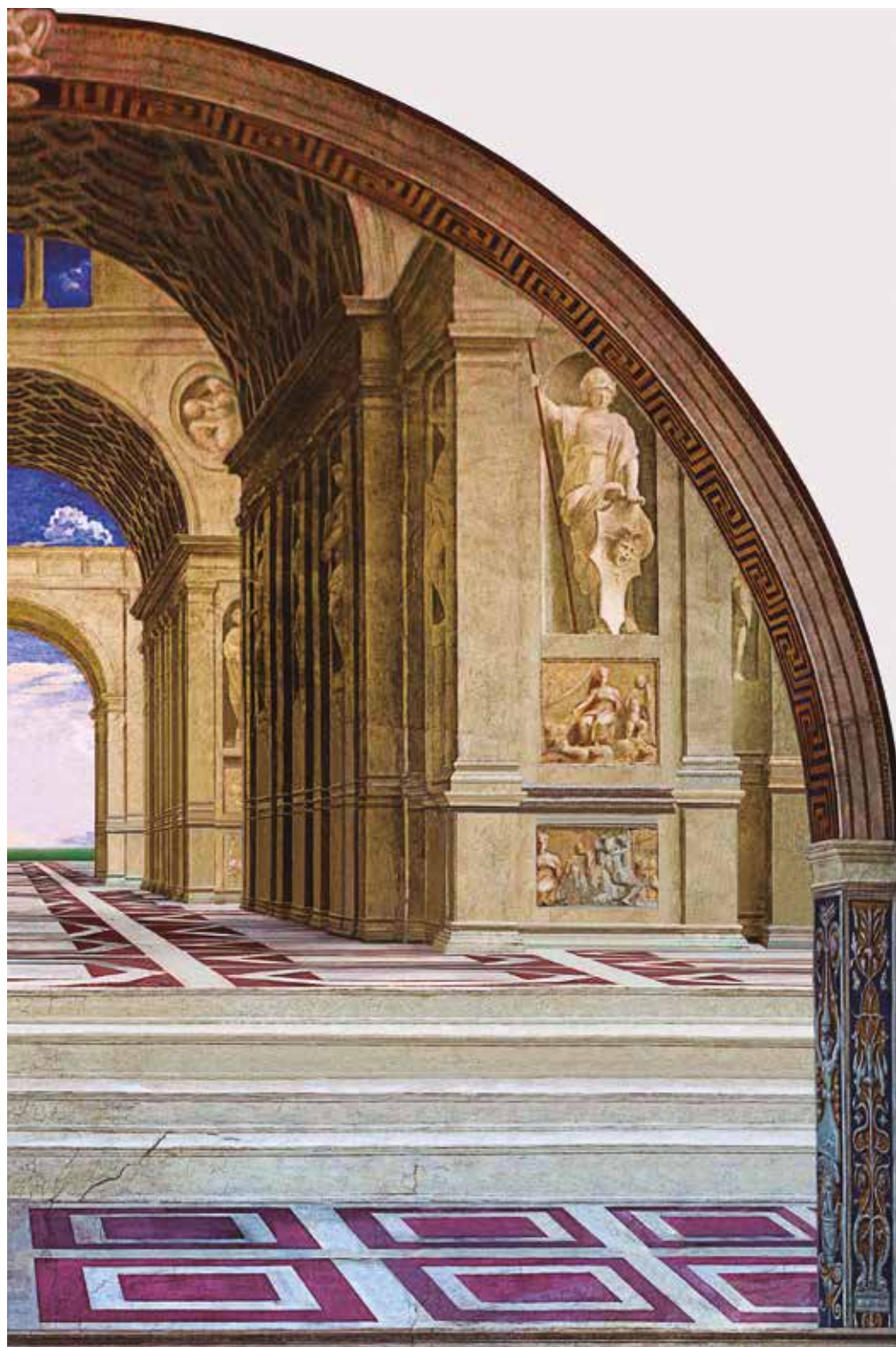
Escuela de Atenas 2012

Impresión Digital sobre Lienzo
Digital print on canvas

488 X 642 cm
192,13 X 252,76 "





















Interior de Bienal 6 2007

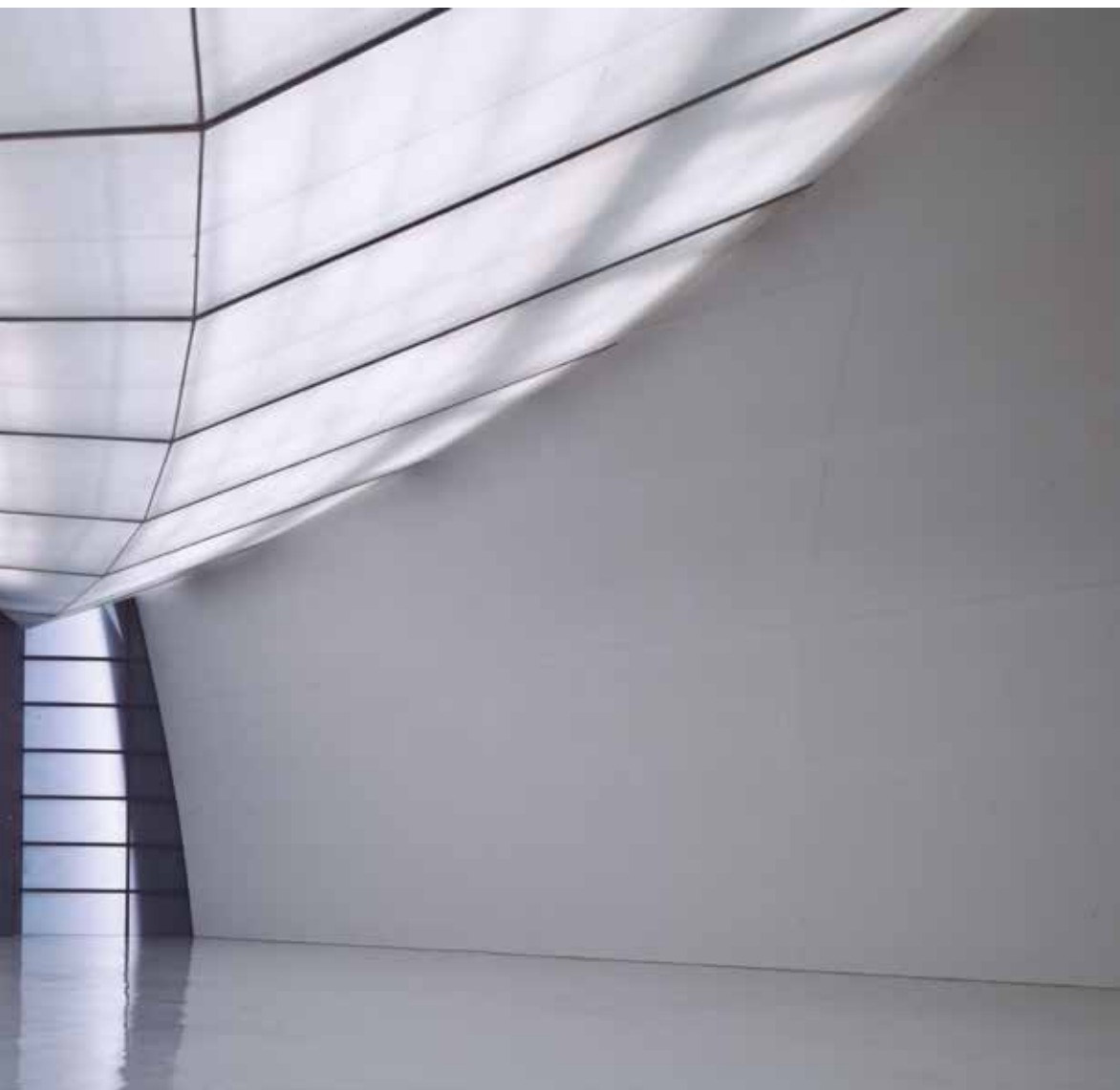
Fotografía sobre papel Kodak endura
Photography on endura Kodak paper
153 X 300 cm
60,24 X 118,11"





New CAFA 23 2008

Impresión directa sobre Dibond
Direct printing on Dibond
145 X 300 cm
57,09 X 118,11 "





Metropolitan 1 2018

Impresión directa sobre Dibond
Direct printing on Dibond
180 X 247 cm
70,87 X 97,24 "





Nocturno Beyeler 2011

Fotografía sobre papel Kodak endura
Photography on endura kodak paper
133 X 248,2 cm
52,36 X 97,72 "





Claustro del Parral 2014

Impresión directa sobre Dibond

Direct printing on Dibond

46,2 X 120 cm

18,19 X 47,24 "



Teatro Real 6 2009

Impresión sobre Dibond
blanco con lacado en brillo
Print on white Dibond with
polished varnishing
180 X 242 cm
70,87 X 95,28 "





Fábrica de artillería 2011

Impresión sobre Dibond
blanco con lacado satinado
Print on white Dibond with
satinated varnishing
180 X 236,9 cm
70,87 X 93,27 "











Ventanal de Lasar Segall. Sao Paulo 2 2010

Impresión Digital sobre Dibond
Digital print on Dibond
220 X 320 cm
86,61 X 125,98 "



La balsa de la Medusa 2010

Impresión Digital sobre Lienzo

Digital print on canvas

491 X 717 cm

193,31 X 282,28 "

3 de mayo 2008

Impresión Digital sobre Lienzo

Digital print on canvas

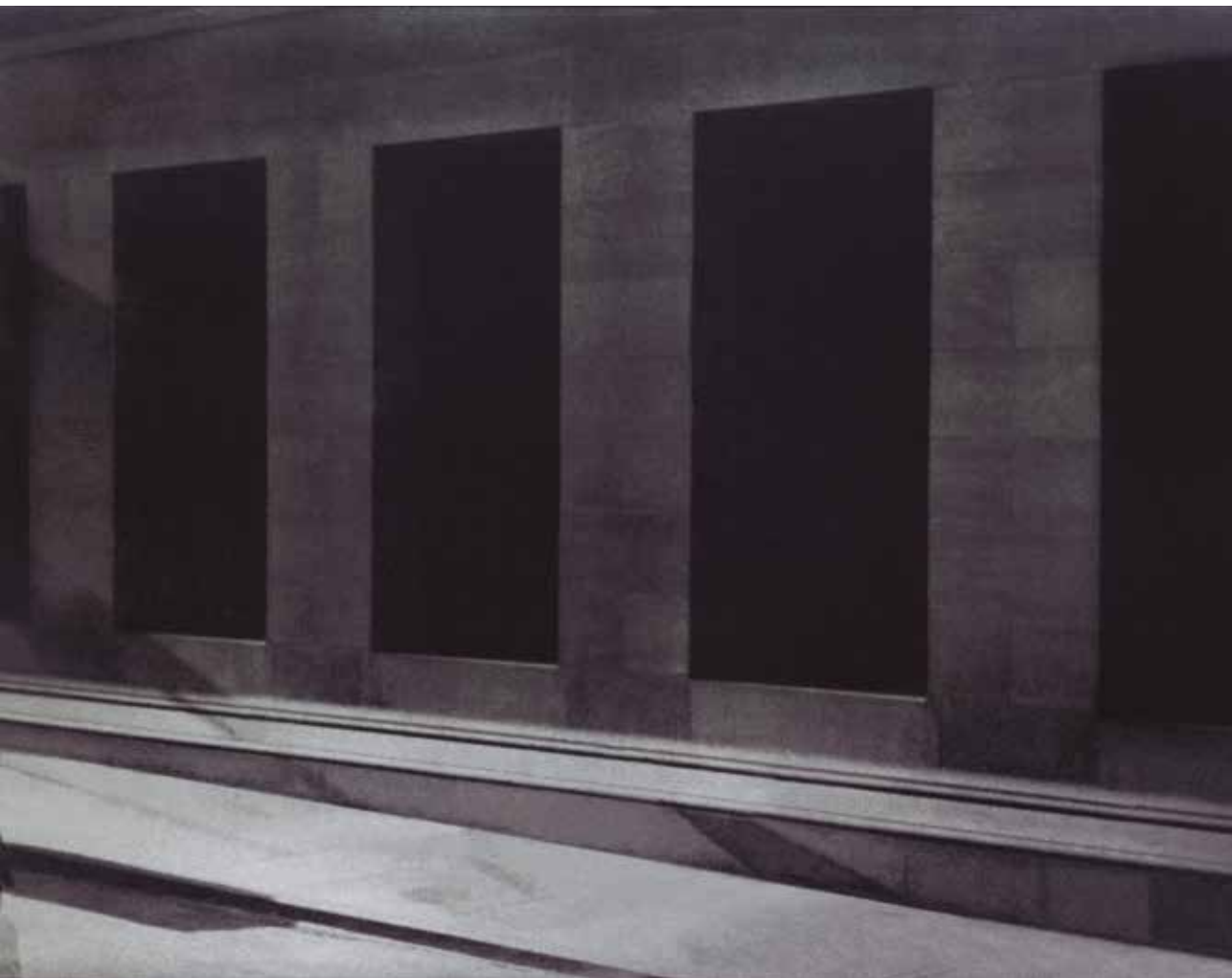
268 X 350 cm

105,51 X 137,8 "



Wall Street 2012

Impresión digital sobre papel
Hahnemühle PhotoRag Baryta
Digital print on Hahnemühle
Photo Rag Baryta paper
42,5 X 52 cm
16,73 X 20,47 "





COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA
AUTONOMOUS REGION OF MURCIA

Fernando López Miras

Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

President of the Autonomous Community of the Region of Murcia

Miriam Guardiola Salmerón

Consejera de Turismo y Cultura

Regional Minister of Tourism and Culture

Marta López-Briones

Directora General del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

General Director of the Institute for Cultural Industries and the Arts

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Rosa Miñano

Responsable Sala Verónicas
Head Sala Verónicas

Lorena Martínez Corral

Comisaria
Curator

Mari Carmen Ros

Coordinación
Coordination

José Manuel Ballester

Lorena Martínez Corral

Diseño de Montaje
Installation Design

Expomed S.L

Juan Pérez

Alberto Grau

Montaje
Installation

Axa Art

Seguros
Insurance

Agradecimientos

Juan Antonio Ballester

Clorofila Digital

María de Corral

Antonio Cruz

Ana Doldán

Estudios Durero

Galería Dan

Galería Ivorypress

Galería Pilar Serra

Galleria degli Uffizi

Inmaculada González

José Lebrero Stals

José Manuel López Peláez

Montasterio Santa María del Parral

Museo Esteban Vicente

Museo del Louvre

Antonio Ortiz

Museo del Prado

Benito Navarrete

Luca Ponzio

Rijksmuseum

Teatro Real

CATÁLOGO / CATALOGUE

José Lebrero Stals

Texto
Text

Charles Davis

Traducción
Translation

José Luis Montero

Diseño
Design

José Manuel Ballester

José Luis Montero

Fotografía
Photography

Libecrom

Impresión
Printing

DL: MU MU 660-2018
ISBN: 978-84-15556-49-7
Fotografías © los autores
Textos © el autor



www.josemanuelballester.com

