Espacios ocultos

Goya en silencio

José Manuel Ballester

Jorge Azcón
Presidente del Gobierno de Aragón

Mar Vaquero Perianez
Consejera de Presidencia,
Justicia y Cultura

Pedro Olloqui Burillo
Director General de Cultura
y Patrimonio Cultural

Fernando Sarría Ramírez
Jefe de Servicio de Archivos,
Museos y Bibliotecas

Susana Spadoni Márquez
Directora honorífica del
IAACC Pablo Serrano

Julio Ramón Sanz
Director del IAACC
Pablo Serrano

EXPOSICIÓN

Espacios ocultos
Goya en silencio
José Manuel Ballester

Organiza y produce
Gobierno de Aragón

Comisaria
Lola Durán Úcar

Coordinación
IAACC Pablo Serrano

Diseño gráfico
12caracteres

Montaje
Queroche

Producción
Microarte

CATÁLOGO

Edición
Gobierno de Aragón

Coordinación
IAACC Pablo Serrano

Textos
Lola Durán Úcar
Pedro Azara

Diseño gráfico
12caracteres

Fotografía
Museo de Zaragoza
Omar Pedraza

Impresión
La Imprenta

ISBN
978-84-8380-531-2

Depósito legal
Z 972-2026

BICENTENARIO GOYA 1828 2028

IAACC PABLO SERRANO
Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos

GOBIERNO DE ARAGON

Espacios ocultos

Goya en silencio

José Manuel Ballester

Sala 00

03 junio >
12 octubre >
2026

Lo que permanecía en la sombra

Lola
Durán
Úcar

Hay imágenes que creemos conocer. Las hemos visto tantas veces que terminamos por pensar que ya no guardan secretos. Forman parte de una memoria compartida que las vuelve familiares. Reconocemos de inmediato al hombre que, iluminado por el farol, abre los brazos frente al pelotón en *El 3 de mayo*; al perro semihundido que emerge de la tierra; a las figuras que protagonizan los aquelarres y escenas de brujería o a los personajes que celebran la vendimia. Se trata de imágenes que habitan nuestra cultura visual desde hace generaciones y que parecen haber agotado su capacidad de sorprendernos.

Sin embargo, las grandes obras de arte poseen una rara cualidad: nunca terminan de entregarse por completo. Permanecen abiertas. Cambian con el tiempo porque quienes las contemplan son otros. Cada época encuentra en ellas preguntas distintas, inquietudes nuevas y significados que quizá permanecieron ocultos a generaciones anteriores. El arte, cuando es verdaderamente grande, no permanece inmóvil. Continúa transformándose en la mirada de quienes se acercan a él.

Francisco de Goya pertenece a esa categoría de artistas inagotables.

Su obra ha sido estudiada desde perspectivas muy diversas. Se ha insistido en su condición de cronista de su tiempo, en su capacidad para denunciar la violencia, en su crítica social, en su modernidad, en su libertad creativa o en la extraordinaria profundidad psicológica de sus personajes. Todo ello es cierto. Pero quizá, precisamente por la fuerza de esas figuras y de esos relatos, hemos prestado menos atención a otros elementos que también estaban presentes en sus pinturas y grabados.

José Manuel Ballester dirige la mirada hacia ellos.

Lo hace desde una óptica contemporánea, pero también desde la convicción de que las grandes obras permanecen siempre abiertas a nuevas lecturas. Ballester vuelve sobre las imágenes de Goya para detenerse en aquello que había permanecido en la sombra y dirigir nuestra atención hacia lugares que rara vez ocupan el centro de la mirada.

La serie *Espacios ocultos* parte de una operación aparentemente sencilla. El artista elimina personajes y acciones de algunas de las obras más conocidas de la historia del arte. Pero la verdadera complejidad del proyecto reside en otra cuestión: imaginar qué habría ocurrido si aquellos espacios hubieran sido pintados sin figuras desde el inicio. Para ello, el artista debe ponerse en el lugar del creador original, comprender su técnica, su estilo y su manera de construir la imagen. Sólo así puede dotar de verosimilitud a escenas que nunca existieron, pero que podrían haber formado parte de las posibilidades latentes de la obra original.

Ballester ha explicado en distintas ocasiones que el origen de *Espacios ocultos* está ligado a una reflexión sobre la capacidad del arte del pasado para seguir ayudándonos a comprender el presente. Intervenir sobre imágenes heredadas supone entrar en ellas, habitar sus espacios y alterar sus secuencias temporales para abrir nuevas posibilidades de lectura:

presente, y sobre cómo el arte puede convertirse en un instrumento de comprensión de la realidad en la que vivimos. SUSTITUIR



Francisco de Goya
Perro semihundido
Pinturas negras
ca.1820-1823

«Entrar en el repertorio clásico, como hice cuando comencé mi aventura con Espacios ocultos, fue un momento muy importante para mí. Después de años de reflexión sobre en qué medida el arte del pasado puede ser utilizado y servir de estímulo para entender nuestro presente y ver el arte como un instrumento de comprensión de la realidad en la que vivimos. Una realidad paralela donde se escenifican nuestras ilusiones, fantasías, deseos y miserias que perfilan un modo de entender y describir la realidad. Intervenir sobre los espacios de artistas del pasado, cambiar las secuencias temporales de las obras sobre las que he ido trabajando en estos años, abre un gran abanico de posibilidades, interpretaciones y lecturas tanto sobre las obras originales como sobre el contexto de la época a la que pertenecen. Lo que comúnmente denominamos estilo es una serie de pautas, normas o leyes establecidas y compartidas sobre las que cada artista desarrolla su proyecto más personal. Cada período tiene una manera peculiar de relacionarse con la realidad y, por lo tanto, de entenderla y representarla.»

Porque Ballester no elimina personajes para vaciar las imágenes. Los elimina para descubrir otras imágenes. La diferencia es fundamental.

Como él mismo señala:

«El acto de vaciar una escena y sustraer todo elemento narrativo nos deja con la presencia del escenario. Lo que en principio era el fondo de una escena donde se cuenta una historia o un acontecimiento, ahora aparece como protagonista. El escenario adquiere entonces otras connotaciones. Esta metamorfosis nos conduce a una relectura o a una nueva interpretación de la obra original utilizada como punto de partida.»

La diferencia es fundamental.

Al desaparecer las figuras, nuestra atención se desplaza. Los fondos abandonan la condición secundaria que tradicionalmente ocupaban. El paisaje deja de ser escenario. La arquitectura deja de actuar como acompañamiento. La luz ya no sirve únicamente para iluminar una acción concreta. Todo aquello que permanecía subordinado a la narración adquiere una presencia inesperada.

Se produce un cambio en las jerarquías. Y con él, una nueva forma de mirar.

Lo fascinante es que Ballester no incorpora elementos ajenos a la obra original. No inventa paisajes inexistentes ni construye espacios nuevos. Todo estaba ya allí. Cada montaña, cada árbol, cada sombra, cada horizonte, cada mancha de color pertenecían a la pintura de Goya. Lo único que cambia es nuestra atención.

El artista nos obliga a mirar aquello que normalmente no vemos.

Quizá por eso estas obras hablan tanto de Goya como de nosotros mismos. De nuestros hábitos visuales. De nuestra tendencia a dirigir siempre la mirada hacia los mismos lugares. De la facilidad con la que convertimos ciertas imágenes en iconos y dejamos de percibir todo lo que ocurre a su alrededor.

La operación adquiere una intensidad especial en la obra de Goya porque pocos artistas supieron dotar al paisaje de tanta capacidad expresiva. Aunque rara vez sea el protagonista, el paisaje goyesco nunca es neutro. Participa activamente en la construcción del significado. Los cielos anuncian amenazas. Las montañas se convierten en barreras. Los caminos sugieren incertidumbre. La noche amplifica el miedo. La tierra absorbe la violencia.

Los personajes ocupan el centro de la acción, pero el paisaje sostiene la emoción.

Ballester parece haber comprendido perfectamente esta cuestión. Por eso sus intervenciones no producen una sensación de vacío. Al contrario, surge una inesperada plenitud.

El 3 de mayo constituye uno de los ejemplos más elocuentes.

La pintura original es una de las imágenes más poderosas de la historia del arte occidental. Durante más de dos siglos, nuestra atención se ha dirigido hacia los fusilados, hacia el hombre vestido de blanco que abre los brazos ante el pelotón, en una postura que evoca la imagen del martirio, y hacia los soldados anónimos convertidos en una máquina anónima de matar. Todo ello continúa formando parte de nuestra memoria visual.

Pero cuando Ballester elimina las figuras, algo extraordinario sucede.

Permanecen la noche, la ladera, la sangre, la lámpara y su resplandor. Los cuerpos han desaparecido. La violencia, no.

La tierra conserva todavía la memoria de la tragedia. La sangre continúa allí.
La luz sigue iluminando un lugar donde ha ocurrido algo terrible. El paisaje se transforma en testigo silencioso. Ya no asistimos a la ejecución. Nos enfrentamos a sus consecuencias.

La imagen deja de hablar únicamente de un episodio histórico concreto para convertirse en una reflexión más amplia sobre la violencia y las huellas que deja tras de sí.

El propio Ballester sitúa la clave de esta transformación en el cambio de secuencia temporal que introduce en la escena:



Paisaje Goyesco 1
2014
Impresión Digital sobre tela
133 x 79 cm

> «Lo más interesante de la metamorfosis que se produce en esta obra al cambiar la secuencia temporal de la escena y llevarla a un momento posterior a lo acontecido en la escena; lo único que queda es la luz, queda la sangre como evidencia del drama que se acaba de producir en aquel lugar, y donde la tragedia ya no responde a un bando u otro a una víctima concreta y definida, sino que representa a la barbarie en general, donde están incluidas todas las víctimas que se producen en todo conflicto bélico . Goya ya no ensalza los enfrentamientos entre hombres como actos de valentía y fuerza, como era habitual hasta ese momento, sino como actos de vergüenza y profunda decepción humana, en los que no hay vencedores ni vencidos, sino que la humanidad pierde en su totalidad ante actos de esta naturaleza.»

Algo parecido ocurre en las obras derivadas de los *Desastres de la guerra*, aunque con matices distintos.

Resulta especialmente significativo que Ballester haya decidido continuar el diálogo iniciado por Goya trasladando algunos de esos títulos a conflictos contemporáneos. Siria. Afganistán. Irak. Yemen. Gaza. Ucrania.

La operación es tan sencilla como contundente. Las guerras cambian. Las víctimas cambian. Los escenarios cambian. La violencia permanece.

Al eliminar las figuras de los grabados, Ballester vuelve a dirigir nuestra atención hacia los espacios. Muros, caminos, ruinas, arquitecturas heridas o paisajes devastados se convierten en protagonistas de imágenes en las que el conflicto ya ha ocurrido. Lo que contemplamos no es la guerra en acción, sino el territorio tras la guerra.

Y quizá sea precisamente ahí donde estas obras adquieren una fuerza particular. Porque toda guerra deja cadáveres, pero también lugares. Lugares marcados por la pérdida. Lugares que conservan una memoria difícil de borrar. Lugares donde el tiempo parece avanzar más despacio.

En estas obras, la atmósfera mantiene intacta la tensión emocional de las escenas originales. Como explica el artista: «La ambientación en la escena es muy importante y, aunque desaparezcan el drama o la inquietud de los temas presentes en las escenas que trata Goya, especialmente en las *Pinturas negras* y en los *Desastres*, aun así, la atmósfera mantiene la tensión y la intriga de que allí ha sucedido o va a suceder algo dramático o violento.»

La mirada contemporánea de Ballester encuentra en los *Desastres* de Goya una vigencia perturbadora. Dos siglos después, seguimos contemplando las mismas heridas bajo nombres diferentes.

Quizá sea en las *Pinturas negras* donde este ejercicio alcanza su dimensión más radical.

La serie realizada por Goya en los muros de la Quinta del Sordo constituye uno de los conjuntos más desconcertantes de la historia del arte. Son imágenes nacidas en los últimos años de su vida, alejadas de cualquier encargo oficial y creadas con una libertad poco frecuente en su tiempo.

Durante generaciones se han interpretado como una manifestación de sus miedos, de sus obsesiones o de una mirada profundamente desencantada sobre la condición humana. Y probablemente todo ello forme parte de la verdad.

Sin embargo, cuando Ballester interviene algunas de estas obras, ocurre algo inesperado. Al desaparecer los personajes, emerge un Goya distinto. No necesariamente más sereno, pero sí más cercano a nuestra sensibilidad visual.

En *Paisaje goyesco I*, realizado a partir de *Perro semihundido*, la transformación resulta asombrosa. La figura del perro, una de las imágenes más conmovedoras de la pintura occidental, desaparece. Lo que permanece es una inmensa extensión de materia y color, un horizonte incierto y una tensión silenciosa entre tierra y cielo.



Francisco de Goya
Desastres de la guerra

Ballester ha señalado que precisamente en estas obras el proceso alcanza una intensidad singular: «En el caso de estas dos obras, el salto es enorme. Se produce una profunda transformación que, en el caso del perro de Goya, llega al umbral de la abstracción más pura y se desliga del paisaje cuando el perro desaparece. El paisaje se convierte en un espacio interior inmaterial y fuera del contexto de una realidad visible y reconocible.»

La sensación es turbadora. Tenemos la impresión de que nos encontramos ante una obra profundamente contemporánea. Una imagen en la que el paisaje se aproxima a la abstracción y el color adquiere una autonomía absoluta. Durante unos instantes olvidamos incluso el origen de la pintura. Podría pertenecer al siglo XIX o haber sido realizada mucho después. La cronología parece perder importancia.

No es casualidad. Ballester encuentra en los fondos de Goya una modernidad que había permanecido parcialmente oculta bajo el peso de la narración: «Los fondos de Goya, sus paisajes, respiran una modernidad sorprendente. Son composiciones muy avanzadas para su época. Se expresan con una acidez y dureza propias; destilan aspectos acordes con los movimientos expresionistas europeos del siglo XX.»

La operación revela algo fascinante: la extraordinaria modernidad de Goya. Ballester no introduce esa modernidad. La descubre. Nos ayuda a percibir hasta qué punto determinadas intuiciones visuales ya estaban presentes en la pintura goyesca mucho antes de que surgieran los lenguajes artísticos que hoy se les asocian.



José Manuel Ballester
Desastres de la guerra

Algo parecido sucede en *Paisaje goyesco II*, realizado a partir de *Duelo a garrotazos*. La lucha se diluye. Los contendientes dejan de golpearse. El conflicto abandona el centro de la imagen. Sin embargo, la tensión permanece.

El paisaje conserva una inquietud difícil de definir. Las montañas, la línea del horizonte, las masas de color y la amplitud del espacio continúan transmitiendo una sensación de extrañeza. Como si la violencia hubiera impregnado el territorio.

La ausencia de figuras no elimina la emoción. La desplaza. Y en ese desplazamiento surge otra lectura posible de las *Pinturas negras*. Una lectura en la que el paisaje deja de ser un acompañamiento psicológico para convertirse en el protagonista. Donde la naturaleza parece absorber los conflictos humanos y devolverlos transformados en atmósfera.

Si las *Pinturas negras* nos hablan de la soledad, el miedo o el desasosiego, Ballester demuestra que esas emociones no residen únicamente en los personajes. También habitan los espacios.

Los asuntos de brujería conducen la reflexión a otro territorio.

Desde hace siglos, esas escenas han sido consideradas representaciones de supersticiones, rituales, miedos colectivos y creencias populares. Nuestra mirada se dirige de forma natural hacia las brujas, los animales nocturnos o el macho cabrío que protagonizan la acción. Son ellos quienes atraen la atención y construyen el relato.

Al desaparecer los personajes, emergen paisajes nocturnos de una intensidad sorprendente. Colinas, llanuras, cielos oscuros y horizontes lejanos ocupan el lugar que antes ocupaban las figuras. La noche se apodera de la composición. Y con ella surge algo que quizá siempre estuvo presente en estas obras: una profunda sensación de inquietud. Porque el miedo no desaparece cuando desaparecen las figuras. Permanece en el paisaje. Se queda en la oscuridad. Habita esos espacios abiertos donde la imaginación continúa proyectando presencias invisibles.

También la luna adquiere un protagonismo inesperado. Suspendida sobre el horizonte, pequeña y distante, parece observar en silencio lo que sucede bajo ella. Su presencia apenas ilumina el paisaje, pero intensifica la sensación de extrañeza. Más que una fuente de luz, actúa como un signo. Una presencia silenciosa que acompaña al espectador y contribuye a esa atmósfera incierta en la que la realidad, la superstición y la imaginación parecen confundirse.

La importancia de la luz en estas imágenes es señalada por el propio Ballester: «La luz adquiere mayor protagonismo, si cabe, al vaciar los espacios. Es claramente uno de los protagonistas de la escena y determina que la composición se mantenga firme y coherente en su nueva presencia. La luz llena el espacio y sugiere que lo invisible se manifieste como presente, como una sugerencia a la imaginación del espectador para que llene el espacio de nuevos sentidos.»

Ballester transita por el Goya de los *Asuntos de Brujas para la Alameda de Osuna*. Desaparecen el macho cabrío, las hechiceras, las víctimas y los animales nocturnos; entonces emerge un paisaje de espera e inquietud, cargado de presencias invisibles. La amenaza ya no necesita materializarse en una figura concreta. Basta con una luna suspendida sobre la noche, un horizonte vacío, una colina aislada o una oscuridad que avanza lentamente sobre la tierra.

Ballester vuelve a actuar como mediador. Nos invita a detenernos en aspectos de la pintura que normalmente pasan desapercibidos. Nos recuerda que la atmósfera también narra. Que el paisaje también participa en la construcción del significado. Que aquello que consideramos secundario puede contener una parte esencial de la obra.

La misma operación adopta un tono muy distinto en los cartones para tapices.

Como señala Ballester, en estas obras el paisaje desempeña ya un papel fundamental en la construcción del significado: «En el caso de las obras más costumbristas de la primera época de Goya, el paisaje es muy descriptivo y preciso, dejando bien presentes los aspectos que definen cada ciclo estacional o las atmósferas acordes con las escenas que se representan, sobre un escenario muy conciso y detallado que contextualiza muy bien el mensaje del artista.»

Aquí desaparecen el conflicto, la violencia y el miedo para dar paso a otra dimensión de Goya. Una mirada vinculada a la vida cotidiana, a las estaciones, al trabajo y a los ciclos de la naturaleza.

Las figuras vuelven a ocupar el centro de la escena. Campesinos, vendimiadores, jóvenes que pasean, trabajadores sorprendidos por la nieve o mujeres rodeadas de flores construyen imágenes llenas de movimiento y actividad.

Sin embargo, cuando Ballester elimina esos personajes, el paisaje adquiere una presencia inesperada. La nieve deja de ser el contexto de una escena para convertirse en el tema principal. La cosecha ya no depende de quienes la recogen. La primavera se manifiesta a través de la floración y la luz. El otoño se expresa en los colores de la tierra y en la abundancia de los frutos.

La naturaleza adquiere voz propia.

En *La nevada*, la inmensidad blanca del paisaje domina por completo la imagen. La nieve lo cubre todo. El frío parece atravesar la superficie de la pintura y llegar hasta el espectador, quien percibe una sensación física de intemperie y desamparo. En *La vendimia o el otoño*, la mirada se desplaza hacia la riqueza cromática del paisaje y hacia la abundancia que anuncia la cosecha. En *Las floreras o*



Lugar para el aquelarre
2015
Impresión Vitra
43 x 30 cm

la primavera, la estación deja de representarse mediante personajes para hacerlo a través de la propia explosión vegetal.

Las estaciones siguen presentes. Lo que cambia es nuestra manera de percibirlas.

De nuevo, Ballester altera las jerarquías de la imagen. Lo que antes actuaba como acompañamiento se convierte en núcleo del relato. El fondo abandona su función de fondo.

Y quizá sea precisamente aquí donde el proyecto encuentra una de sus lecturas más actuales.

Vivimos un tiempo en el que la naturaleza se resiste a ser un simple escenario y pasa a ocupar un lugar central. El paisaje ya no es únicamente el lugar donde transcurre la vida humana. Es un sujeto con identidad propia. Un territorio que condiciona nuestra existencia y cuya fragilidad observamos hoy con una conciencia desconocida para generaciones anteriores.

Sin proponérselo explícitamente, estas obras también dialogan con esa sensibilidad contemporánea. Nos invitan a mirar la tierra con otros ojos. A reconocer la importancia de aquello que permanecía en segundo plano.



La Nevada
2020
Impresión digital sobre lienzo
275 x 293 cm

A constatar que los paisajes de Goya tenían todavía mucho que sugerir.

Porque quizá esa sea la gran aportación de José Manuel Ballester. No nos muestra un Goya diferente. Nos enseña a descubrir aquello que siempre había estado allí.

Lola Durán Úcar

Los fragmentos de José Manuel Ballester que acompañan este ensayo proceden de conversaciones mantenidas por la autora con motivo de la exposición Espacios ocultos. Goya en silencio.

Entiendo el arte como un flujo de ideas e intenciones que pretenden expresar y comunicar ideas sensaciones y principios propios de la naturaleza humana Principios basados en procesos tanto racionales como irracionales que nos definen como humanos la relación entre ambos definen un estilo y una época.

esto va en la siguiente página



Entiendo el arte como un flujo de ideas e intenciones que pretenden expresar y comunicar ideas, sensaciones y principios propios de la naturaleza humana. Principios basados en procesos tanto racionales como irracionales que nos definen como humanos: la relación entre ambos define un estilo y una época. José Manuel Ballester

José Manuel propone sustituir esta foto por un fragmento en el que se vea el candil y la mancha de sangre. Habría que poner el pie: El 3 de Mayo (detalle) en cursiva

José Manuel Ballester en la inauguración de la exposición *Espacios ocultos. Goya en silencio*

cambiar este titulo por

Goya
¿en silencio?

Si tiene barba, San Antón, si no, la Purísima Concepción [1]

Pedro
Azara

Una reciente exposición sobre un anónimo tallista románico, del siglo XI, en un museo de Barcelona, presentaba una escultura sorprendente. Casi que se diría que no podía ser auténtica. Los pliegues del ropaje, y la testa, así lo denotaban. Antes que una burda talla románica, alejada del naturalismo, la estatua más parecía una obra griega arcaica, del siglo V a.C., en absoluto reñida con una aproximación a la realidad. Esta impresión no era infundada. El tallista medieval no se había adelantado mágicamente al retorno del arte clásico, cinco siglos más tarde. Quizá ni siquiera sabía de la pasada existencia del arte griego y de su lejanía en el tiempo. El maestro de Cabestany –así se le denomina en la literatura histórica: un escultor románico que quizá nunca existió– recurrió a una escultura griega, helenística o romana para tallar la adusta figura de Cristo. El trabajo ya estaba parcialmente realizado, y la escultura podía figurar convincentemente a la divinidad cristiana con tan solo unos ajustes mínimos y una inscripción tallada en la piedra. Hoy se alabaría el involuntario reciclado practicado.

¡Cuántas estatuas de la antigüedad no han cambiado de significado con tan solo leves cambios formales o gráficos! La reutilización y una nueva adscripción de obras pretéritas, incluso de un pasado reciente se han practicado desde los inicios de la historia. Estatuas que figuraban a un monarca han servido para mostrar la omnipresencia de un gobernante posterior. El arte romano era ducho en esta labor sustitutoria y de reaprovechamiento de recursos. Tan solo sustituyendo una cabeza por otra, una estatua de cuerpo entero pasaba a representar o a encarnar a un nuevo emperador. En ocasiones, con leves cambios en el rostro esculpido, un emperador se metamorfoseaba en otro.

Las obras se hacían y se deshacían. Se manipulaban. Se ensanchaban o se acortaban en función de su ubicación. Sorprende el cambio sufrido por un cuadro tan conocido como *Las hilanderas* –o *el taller de Aracne*–, de un artista intocable como Diego Velázquez. Hoy el cuadro que se expone es muy distinto al que se conocía hasta hace unos pocos años.

Estudios requeridos para su restauración revelaron que la obra había sido ensanchada para adaptarla a un nuevo lugar. Un pintor desconocido amplio la imagen distorsionando la relación entre figuras y fondo que, con el paso de los siglos, fue asumida como correcta. La ocultación –que no eliminación– de estos añadidos ha permitido descubrir los cambios que la obra había sufrido, sin que nadie hubiera opuesto resistencia alguna. Las obras, incluso sagradas, no lo eran. Cumplían una función educativa. Y, en ocasiones, se consideraba que la buena educación exigía intervenir en la obra, para adaptarla a nuevos tiempos o nuevas necesidades.

El conocimiento del arte se basa precisamente en la manipulación de obras. Al estado fragmentario o ruinoso de muchas creaciones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas, que dificultan o imposibilitan su apreciación y su interpretación, y pueden dar lugar a contrasentidos, las obras que los museos exponen están obviamente fuera de contexto. Y es el contexto las que les otorgaba sentido y razón de ser. Esta desubicación no es fruto solo del traslado, sino de la manipulación de las obras. Así, muchos relieves antiguos –egipcios, mesopotámicos, griegos, romanos, incluso, pero también frescos y retablos cristianos– fueron recortados, no solo para facilitar el transporte, sino para concederles un «aura artística» y encuadrarlos o enmarcarlos como si la composición

1 *Goya en silencio*: tal es el título de la presente exposición de obras recientes de José Manuel Ballester en el museo Pablo Serrano de Zaragoza. El título se justifica por el tipo de obras seleccionadas: fotografías de célebres pinturas occidentales del pasado –en este caso, de Francisco de Goya– de las que, por programas infográficos de tratamiento de imagen, las figuras han sido borradas.

¿En silencio, o silenciado? La desaparición de los personajes de las primeras obras de Goya, con escenas costumbristas, que Ballester lleva a cabo, deja el paisaje vacío e inexpresivo: una naturaleza muerta con la evanescencia, la delicadeza casi morosa de un pastel o una acuarela. Las figuras eran las que otorgaban nervio y vivacidad a las composiciones: escenas de juego y felicidad. El paisaje se revela, así, como un simple telón de fondo que enmarca la escena, sin comprometerse lo que acontece.

Mas, en las duras, negras obras de madurez de Goya, el entorno deja de ser un decorado inerte; antes bien, refuerza lo que los personajes cuentan. Entre el paisaje y las figuras existían íntimas relaciones, y éstas no se quiebran con la súbita desaparición de los personajes.

Ni en silencio, ni silenciado: los grabados y las pinturas sobre las guerras napoleónicas en la península, pese a que los protagonistas han abandonado la escena, siguen siendo imágenes de miseria, ensañamiento y muerte, que el paisaje áspero, sombrío, ennegrecido, traduce perfectamente, supliendo la falta de las figuras, lo que da la talla, si falta hiciera, de la grandeza de la obra tardía de Goya, y de la inteligencia de la intervención de Ballester.

fuera un retrato o una escena de género o histórica. Los sistemas compositivos antiguos diferían de los que la ventana renacentista impuso en Europa y en el arte occidental en general. Recortar una figura de un relieve permitía equiparar la obra a una composición clásica, centrada en un personaje, a costa de su valoración e interpretación.

Por otra parte, como ocurre con los grabados de Goya, precisamente, los relieves y los frescos de la antigüedad solían acompañarse de inscripciones. El desconocimiento del significado de la escritura cuneiforme, cuando la extracción de los relieves asirios, llevados a grandes museos europeos, llevó a prescindir de los textos –considerados, además, poco «estéticos»–, por lo que el juicio de los relieves –recortados– ya no tenía sentido. En el mejor de los casos, escenas religiosas o de poder se han convertido en viñetas decorativas.

Museos y colecciones poseen cuadros repintados hasta la desfiguración. Cuadros dañados, oscurecidos, fueron restaurados tal como se concebía la restauración antes del siglo XX –no me referiré al tristemente célebre *Ecce Homo* de Borja. En estos casos, la mano de autor del cuadro casi desaparece. El valor, el interés del cuadro quedan anegado por intervenciones posteriores desafortunadas. La obra deviene un monstruo. La figura se afea involuntariamente, o se trastoca de tal manera que ya nada queda de lo que el artista pretendió. La restauración, en estos casos, es dificultosa y problemática. Eliminar los repintes que oscurecen la obra original puede llevar a que ésta, en muy mal estado, recupere trazas originales, pero éstas sean definitivamente ininteligibles, desvirtuando así la posible importancia de la obra y de su autor.

La noción de genio y la valoración de la obra única, concebida como un ente personal y singular, inconfundible y, por tanto, irrepetible, puso fin a este juego de palimpsestos: obras pintadas sobre obras anteriores, casi invisibles, o involuntaria o involuntariamente borradas para recuperar y reutilizar el soporte, atendiendo o no a las formas y los significados iniciales. Las obras estaban conectadas con un autor. Eran, de algún modo, hijas suyas. Se reconocían de un solo golpe de vista. Los talleres con decenas de artistas y artesanos desaparecieron –han perdurado en arquitectura y con algunos célebres y acaudalados artistas que producen masivamente obras en las que intervienen o no. Nombres como los de Jeff Koons, Damian Hirst –hoy de capa caída– o Jaume Plensa pueden estar en la mente de casi todos. Suelen ser artistas desprestigiados, porque se presentan como artistas singulares, cuando confían en el trabajo mental y físico ajeno, salvo aquéllos que asumieron la producción en serie como un sello distintivo, casi como una mirada irónica al mercado, como Andy Warhol, una actitud bien recibida hoy.

La obra es así intocable. Intervenir en ella es punible. Atenta contra su integridad. Las leyes sobre la propiedad intelectual que rigen en las artes plásticas, musicales, literarias y performativas son severas. La apropiación de una obra es un delito y un engaño, pese a subterfugios como la defensa de la intertextualidad. La cita directa o indirecta de un texto o una imagen es de recibo –y es requerida en obras de investigación, siempre que se mencione la fuente, y que quede meridianamente claro que la interpolación no sustituye el trabajo de quien escribe o explica. Los talleres de los artistas suelen disponer de postales, recortes de periódicos, y ordenadores, que actúan como referentes, como fuentes de información y acicates. Las imágenes de obras mesopotámicas

y de arte «primitivo» que Joan Miró había clavado con chinchetas en las paredes de su estudio de Son Boter, en palma de Mallorca, y que es evidente estaban en el origen de dibujos y esculturas mironianas, así atestiguan la utilización de obras ajenas para la configuración de una obra propia. Mas, en estos casos, nunca se interviene en una obra ajena, que permanece como un modelo, conectado tan solo a distancia, con la obra que remite a dicho modelo.

La intervención respetuosa o irónica –o de difícil apreciación– en obras ajenas, intencionadamente, sin embargo, sí se ha producido, seguramente en pocos casos, que no han pasado desapercibidos. Miró adquirió pinturas mediocres en un mercadillo, que desfiguró, sin que se apreciara una relación entre la obra existente y su tratamiento posterior. Estos grafitis, sin duda, ridiculizaban los cuadros pintados, quizá con devoción o comercialmente, pero con escasa fortuna. Un ejemplo más polémico fue la intervención de Robert Rauschenberg en una obra de De Kooning. La fama y el renombre de ambos artistas eran equivalentes. Mas, el primero tituló una obra suya: *Dibujo de De Kooning borrado*. El título era una descripción precisa: se trataba de un dibujo de este artista, borrado por Rauschenberg, y firmado por éste. Entre el apropiacionismo y la intertextualidad. Cabe precisar que el dibujo, a petición del artista borrador, fue entregado por su autor para que fuera borrado. No se trataba de un acto iconoclasta. La aceptación de la destrucción impedía que el borrado fuera percibido como un atentado. Podríamos decir que el resultado forma parte de la historia de la obra y la concluye. La obra ha vivido. Apenas ha dejado leves trazas o sombras. El papel ha recuperado su condición primigenia. El resultado, en efecto, era lo esperable: una hoja en blanco, cuya aparente pureza esconde un acto destructivo.

Quizá la conjugación de la iconoclastia y el nacimiento de una nueva obra, de una destrucción y una creación o re-creación, tuvieron lugar, por vez primera, en el arte europeo, cuando, es un acto entre burlesco y gamberro, sin grandes pretensiones, el artista francés Marcel Duchamp dibujó, con unos pocos trazos infantiles a pluma negra, una perilla y un bigotillo a una postal con la imagen de un icono del arte occidental: la *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, añadiéndole un título, unas letras que leídas, en francés, jocosamente sonaban como una frase cuartelaria. Nada serio y trascendente. Tal era el objetivo. Rebajar las encendidas loanzas que desde el siglo XIX se dirigían a la obra que, hasta entonces, había pasado relativamente desapercibida.

¿Iconoclastia? O ¿chanza de adolescente? La obra original de Leonardo no sufrió. Ni siquiera su prestigio, que paradójicamente, pese a la burla –burla no de la obra, sin embargo, sino del culto que suscitaba (y suscita) beatamente– aumentó. Duchamp recurrió a una postal, un medio de difusión económico y popular -si bien su simplista intervención convirtió la postal en una obra de arte única. O eso se habría podido creer. Desde entonces se multiplicaron las versiones en distintos tamaños. El golpe definitivo llegó cuando Marcel Duchamp bautizó la postal –¿o todas las postales?– que habitualmente se vendía(n) en los comercios de recuerdos con un título: *Postal no intervenida por Marcel Duchamp*, *Mona Lisa afeitada*. Libre de afeites, no afectada por intervención alguna. La nada convertida en una acción: el colmo de la paradoja –muy habitual, sin embargo, en el arte moderno.

¿Qué ocurrirá con la «intervención» de José Manuel Ballester en la serie de *Los desastres de la Guerra* de Francisco de Goya? ¿Qué tipo de intervención, y qué sentido otorga –o neutraliza– la intervención?

La intervención no añade nada. Ballester no dibuja encima de los grabados. O, mejor dicho, todo y que respeta las medidas de las obras, una vez impresas en tela o en papel fotográfico, interviene, añadiendo o borrando, sobre imágenes de las obras en pantalla. Ballester lleva ya tiempo actuando sobre pinturas clásicas, «iconos» del arte occidental. Sus manipulaciones inciden en lo que sitúa la obra en un género determinado y determina qué es: el género de la pintura –el grabado o el dibujo– de historia –que tradicionalmente ha sido considerado un género mayor, que debía practicarse, y que raras veces era permitido ser tratado por pintoras, frente a las pinturas llamadas de género, propias, aunque no en exclusiva, de mujeres: el bodegón, la pintura de flores, y el devocionario. La pintura de historia se caracterizaba precisamente por escenificar el momento cumbre –decisivo, diría, siglos más tarde, el fotógrafo Henry Cartier-Bresson– de una historia: un momento detenido tras el cual la historia bascularía hacia su desenlace fatal. El teórico de las artes alemán Gotthold Ephraim Lessing así definía a las artes plásticas, distinguiéndolas de las poéticas: eran capaces de suspender el tiempo, y esta suspensión encerraba, resumía y auguraba, en un instante, lo que ocurrió y el devenir de la historia: un momento de concentración que justificaba y explicaba lo que aconteció y lo que vendría, viendo, en cada gesto detenido, la lógica implacable de la historia que solo la imagen gráfica (pictórica, en este caso) era capaz de manifestar; una imagen tensa, cargada de historia.

Todos los elementos y personajes que intervienen en un relato coinciden y determinan qué ocurrirá. El fin de la historia, raramente un final feliz, se intuye ya en la imagen congelada. Ésta se anticipa, anuncia lo que acontecerá. La historia está encarrilada. Nada puede desviar a los personajes y el entorno –arquitectónico o paisajístico– de lo que está a punto de acontecer. Los preparativos, los lances, las discusiones, los enfrentamientos, las dudas, los miedos y las bravuconadas son cosa del pasado –un pasado que es mejor no mostrar, sino olvidar, mas un pasado sin el cual lo que está a punto de suceder, como bien desvela la pintura de historia, no ocurriría, al menos con la lógica y el rigor ejemplares o ejemplarizantes que se supone embargan el final de la historia. La pintura de historia es la imagen del destino. Traza el sentido y el fin de unas vidas y de unas comunidades. El retroceso, el rebobinado de la historia ya no son posibles. La historia se ha desarrollado en exceso. No cabe vuelta de hoja, sino la aceptación inevitable de lo que está a punto de acontecer, como bien lo visualiza, y determina, la pintura de historia. Solo se puede avanzar hasta el desenlace, casi siempre trágico, antes que –y para que– las aguas vuelvan a su cauce, acarreando los despojos. El ángel de la historia no gira la cabeza mirando hacia atrás. No observa lo que aún no se ha derrumbado, sino los efectos de su avance a ciegas, desviando la mirada. No quiere, no puede ver –seguramente porque sabe qué va a acontecer. Su paso desvela y causa el fin próximo (de la historia). Triste presentimiento de lo que ha de acontecer: tal es el título de uno de los grabados de Francisco de Goya en su serie dedicada a *Los desastres de la guerra*, la serie sobre la que, precisamente, José Manuel Ballester ha intervenido y que se expone en la presente muestra en Zaragoza.

Su interpretación de la obra de Goya se inscribe en una larga serie de aproximaciones a la pintura antigua. Dicha lectura se basa y se manifiesta en una manipulación. De la imagen digital de la obra, Ballester incide en lo que da sentido a las escenas de historia. Retira los personajes. El vacío resultante, que dibuja una sombra o huella transparente, un hueco en la escena, como si la cámara se hubiera quedado ciega y no hubiera logrado captar toda la escena, deslumbrada o

impotente, es colmatado minuciosamente –gracias a un trabajo informático extenuante, pixel a pixel, cuidando que los rellenos no desborden ni destaquen, uniéndose al fondo, constituyendo un único plano continuo. Las figuras ni siquiera dejan una impronta casi imperceptible. El fondo, asciende, se recupera del peso de las figuras que impedían que destacara. El fondo gana, así, terreno y protagonismo. Se extiende. Ocupa toda la escena. Deja de ser un mero plano ante el que actúan los personajes, indiferentes al entorno que los envuelve y los destaca. Lo que estaba escondido por las figuras, ahora retiradas, se manifiesta. Todo el fondo, en ocasiones apenas entrevisto, semejante a una tela horadada, se constituye en una unidad, una superficie tensada continua, sin la interferencia de las figuras que le echan sombra y lo ocultan. El plano de fondo salta al primer plano. El fondo deviene figura. Las figuras, en cambio, quedan sepultadas. Se diría que se han hundido en el fondo. Éste las ha recubierto, borrado. Ya no existen. No son nada. La escena ya no requiere figuras y figurantes para dotarse de sentido.

Este trabajo, que neutraliza a las figuras, y desbarata la historia figurada, deja un escenario vacío. La ausencia de las figuras niega la historia. En ausencia de figuras, nada acontece. El tiempo se detiene. Las figuras silenciadas, tan solo queda un entorno en silencio-un sustantivo, entorno, impropiamente utilizado: el fondo no se constituye en un entorno; no existen personajes en torno a los cuales el fondo se despliega, y los arropa–.

Las figuras representaban cumplían una misión, trágica o pautada. Encarnaban el destino. Éste se cumplía gracias a la presencia activa de las figuras, un instante detenidas, en una acción suspendida temporalmente, pero no neutralizada. Lo que tenía que acontecer ocurriría sin lugar a dudas, no se sabía cuándo, empero. La historia se desarrolla según un plan. Las figuras representan una historia. Asumen su papel, se detengan o no por un momento. Saben lo que tienen que hacer, empujados por una fuerza que las rebasa. No pueden oponer resistencia alguna, ni salirse de su papel. Actúan en una escena que no pueden abandonar, so pena de poner en cuestión el sentido de la historia implacable, dejar un reguero de ruinas o el realce por un tiempo de un imperio ante de su desbaratamiento. *Tres de mayo*: el título de esta obra de Goya lo dice todo. La historia se caracteriza por lo que aconteció en una fecha dada. Este día, de noche, fueron fusilados unos prisioneros sin juicio alguno. No podemos ver el fusilamiento. La imagen está congelada. Los cuerpos no caen. Han caído o están a punto de caer. Pero en este momento en que cuerpos yacen en el suelo, un prisionero levanta los brazos y otros aguardan abatidos, tapándose la cara, no es un momento en el que la acción se detiene. Antes bien, ésta ha alcanzado su apogeo, y seguirá inmisericordemente. Sabemos que los cuerpos en fila caerán uno tras otro.

En la versión de Ballester se diría que la ejecución ha concluido –o quizá no ha tenido lugar. Queda un farol absurdamente abandonado, encendido aun, y manchas de sangre –o lo que interpretamos como manchas de sangre, unas borrosas manchas rojizas extendidas sobre un montículo de tierra parda, encendida por la luz amarillenta que emana del farol. No sabemos si la historia se ha cumplido. El destino implacable se tambalea. No tenemos claro que haya golpeado. No existen figuras que manifiesten el temor o el dolor del golpe a punto de abatirse o que han recibido. La lógica de la historia se ha desbaratado.

Su crueldad se ha desvanecido. Podría pensarse que se ha pasado página, que la historia se ha sorteado, o que ésta no ha logrado dar en la diana. Y las víctimas no habrían sido tales.

Mas, los protagonistas ¿deberían estar en escena para que la historia se cumpla y se evidencie? Aquí, el trabajo de Ballester parece contradecir los presupuestos y fundamentos sobre los que se construye la pintura de historia, aún hoy, cuando la pintura se enfrenta al paso destructivo de la historia que apunta al futuro, un futuro del que la historia trata de apartar el rostro, porque es consciente de las huellas que deja su avance: un reguero de muerte.

El trabajo de Ballester en los grabados *Los desastres de la guerra*, de Francisco de Goya, responde bien a la pregunta planteada sobre la pertinencia, necesidad y sentido de la imagen plástica de historia en ausencia de figurantes y protagonistas. La intervención en los grabados responde a la misma aproximación a la representación naturalista, antigua o moderna –como en el caso de *Guernika*, de Pablo Picasso– que Ballester lleva realizando. Las figuras, todas ellas, han sido borradas de la imagen en pantalla de ordenador, y el hueco que dejan rellenado cuidadosamente, gracias a un programa gráfico. El relleno procede de las zonas que rodeaban las figuras y que han sido replicadas y «depositadas» en el área en blanco abandonada por las figuras borradas. ¿Qué queda entonces en los grabados manipulados?

Cabe precisar que la manipulación de Ballester sobre *los Desastres de la guerra* de Goya se acerca más a la que Salvador Dalí practicó sobre la serie de dichos grabados –ya expuestos en una muestra anterior por parte de la comisaria Lola Durán–, que la que los británicos hermanos Chapman llevaron a cabo. Mientras Dalí coloreó –añadiendo ocasionalmente un motivo, y jugando con los títulos ideados por Goya– una copia de los grabados, los hermanos Chapman incidieron en una edición póstuma, pero legal, de los grabados impresos a partir de las planchas originales. En cualquier caso, Ballester se desmarca de ambas intervenciones. La manipulación de Dalí es entre inocua y juguetona; los hermanos Chapman dotaron a las escenas de la devastación causada por la guerra de elementos paródicos o siniestros procedentes de las representaciones actuales de la violencia explícita, extraídas sobre todo de películas de terror, en las que los payasos, la cara enharinada, y los labios empastados de rojo carmín, componiendo una inquietante máscara casi mortuoria, presidida por una sonrisa que se asemeja a una mueca, revelan su verdadero rostro, necesariamente inquietante. En ambos casos, Dalí y los hermanos Chapman quisieron reforzar lo que Goya parecía haber querido contar.

Ballester parece, por el contrario, desbaratar la imagen de lo que queda tras el avance ciego de la violencia. En su intervención queda en evidencia el errático destino. Nada ocurrirá como se suponía. La falta de personajes, de protagonistas, desbarata lo que el destino o la ley había determinado. Queda un farol abandonado absurdamente encendido, una cuerda colgada, nadie sabe porqué de un árbol. Se pone en evidencia la fragilidad de las decisiones humanas, y su desatino. Nada saldrá como estaba previsto. Solo perdura un paisaje desamparado que acoge a la nada; liberado de la presencia humana, pero carente de sentido. Goya tituló cada grabado. Escribió los títulos a mano en cada hoja de una primera edición. Aquéllos, posteriormente, se inscribieron en cada una de las planchas de cobre, con las que se imprimieron sucesivas ediciones en papel hasta

el agotamiento de aquéllas, bien entrado el siglo XX, que unos trazos cada vez más imprecisos en las estampas revelaban. Los títulos, por tanto, no son un mero añadido, sino que forman parte de la composición. Son títulos poco explícitos. No cuenta lo evidente: las imágenes no dan lugar a dudas. La violencia de las escenas se representa de manera descarnada. Los títulos sugieren más bien las causas de la violencia. Nunca la justifican. El título, en algunos casos –*Por una navaja*, *Gracias a la almorta*– pueden ser interpretados como un comentario irónico o sarcástico, de denuncia, sobre lo que la composición muestra. En otros casos, como *Sanos y enfermos*, la relación con la imagen es más compleja, y lo que ésta representa, a la luz del título, es más ambiguo.

La expulsión o el desvanecimiento, la retirada de las figuras, deja un paisaje que Goya describió a mano en cada hoja, vacío, abandonado –por causas que se sospecha están relacionadas con alguna desgracia, una sospecha que toda ruina suscita en el espectador–. La escena de las interpretaciones de Ballester se compone como un decorado de teatro, los días y las horas en los que no hay función o la función ha concluido: telones y decorados que se muestran extrañamente silenciosos. Algunas imágenes podrían relacionase con las fotografías de campos donde ocurrieron batallas hace ya tiempo que María Bleda y José María Rosa tomaron a principios del siglo XXI: nada evoca la violencia -la nada evoca la violenta acaecida. Quizá tan solo la excesiva serenidad o placidez de la escena puede dar qué pensar. ¿Acaso el entorno tiene algo que esconder? Los actores y los focos que les daban vida han desaparecido y se han extinguido. La boca de un teatro es inquietante. Los telones parecen aguardar a que algo acontezca. No se sabe por dónde entrarán los primeros actores, ni hacia qué se dirigirán los focos. Tensión, antes que quietud, es lo que provoca la visión de un escenario y la presencia entre las bambalinas.

La desaparición de las figuras puede llevar a engaño –una sensación que casa bien con los *Desastres de la Guerra*: guerras patrióticas que levantan el ánimo, porque los poderes han engañado a los ciudadanos, que creen que la guerra solo afectará al enemigo. Pero el escenario no siempre es inocente, desligado de lo que acogía –hasta la retirada de las figuras.

Si es imposible discernir una relación entre la imagen vaciada –un fondo oscuro, habitualmente– y títulos como, por ejemplo, *No llegan a tiempo*, *Gracias a la almorta*, o *No hay que dar voces*, ¿por qué, en el grabado de enigmático título –pero con una escena explícita y descarnada en el original de Goya– *Tampoco,* cuelga una gruesa cuerda de un árbol muerto, más próximo a una picota, inclinado como por un peso considerable, suspendido de aquél? ¿Qué habría ocurrido, qué habría sostenido, o qué o quién se habría suspendido de ella, o había colgado de la soga, si la cuerda hubiera servido de lazo? ¿Por qué, en *Grande hazaña– con muertos*, un árbol muerto y mutilado presenta dos gruesas ramas dispuestas como brazos en cruz, cuyo peso curva el dorso del tronco –un tronco del que, en efecto, en el grabado de Goya, colgaba un cuerpo semejante a un crucificado? La desazón que causa la imagen ¿es fruto de nuestra imaginación? Los árboles, en la serie de *Los desastres*, suelen estar secos, como bien corresponde a un campo de batalla. En la versión de Ballester, un cielo uniformemente entintado de negro parece una ilustración del título *Tristes presentimientos de lo que ha de acontece*r; la textura grumosa y sombría casa con el enunciado *Madre infeliz*, y *Al cementerio* conducen las ruinas que componen la escena. La ladera negra como un vestido de luto de un montículo no sorprende cuando se lee el título *Enterrar y callar*. Es cierto que una nube deshilachada no tiene porqué augurar o simbolizar una violación, pero en *No se convienen*, los bordes desgarrados de un cumulonimbos que asciende detrás de un altozano, bien pueden haberse rasgado ante la escena que presidía. Una rueda dentada de molino, de gran tamaño, no encarna ni anuncia necesariamente una amenaza. Mas, su inesperada presencia en *No quiere*, que en el grabado de Goya representa una violación (una más), adquiere la forma de una máquina de tortura, expectante, en el fondo de la vista tratada por Ballester. En ocasiones, el título, como *Estragos de la guerra*, es redundante a la vista de una estancia, incluso carente de figuras dolosas, repleta de muebles amontonados de manera desordenada, como en un desván olvidado, o que se trata de olvidar.

El tratamiento de los grabados de Goya que Ballester práctica, echa luz sobre los fondos, oscurecidos por los dramas que afectan a las figuras –a las víctimas famélicas, vivas o moribundas, o muertas, víctimas de la violencia. Dichos fondos amplifican el drama que afecta a las figuras. El mundo se sobrecoge, se encoge, o se doblega ante las violaciones, las enfermedades, el hambre y las ejecuciones que acontecen en casi todos los grabados. Los fondos no son decorativos, ni son telones levantados para encuadran las descarnadas escenas.

Estos fondos acogen, pero no dominan, las horrísonas escenas en los grabados de Goya. No son un adorno, pero no necesitan reforzar lo que muestra un despliegue de violencia ciega, inmisericorde, que se abate sobre todo en mujeres jóvenes. El contraste entre los seres famélicos o moribundos y los informes cúmulos de cadáveres, y el afilado perfil de falanges de bayonetas dispuestas en filas paralelas –que asoman desde los márgenes de la escena, sin que sea necesario representar a los soldados que las manejan: son armas con vida propia– es suficientemente explícito.

Mas, este cierto distanciamiento entre el fondo y las figuras, como si el fondo se encogiera ante el horror que acontece ante él, afecta al paisaje. Éste no escapa a las repercusiones de las matanzas. El mal tiñe la escena y dota a la tierra, los montes, los árboles, las cuevas y las construcciones de una inquietante presencia, amenazadora, incluso, y anunciadora de lo que acontece. Este carácter profético, y la reverberación violenta sobre un paisaje tembloroso, existe, pero solo se descubre con toda su intensidad, cuando los muertos han sido enterados y los protagonistas han desaparecido. Queda un entorno que quizá no se recupere nunca. Este es el logro –y sin duda el objetivo– que persigue Ballester con este titánico esfuerzo: lograr que la naturaleza se exprese y revele al fin lo que vivió y padecía, y lo que se intuía en algunas escenas. Los fondos no son decorados indiferentes ante la suerte de las figuras. Hacen cuerpo con ellas. No evitan el horror, pero ayudan a que no permanezcamos insensibles ni cerremos los ojos ante el despliegue de la barbarie. Una barbarie que hoy vuelve a azotar de manera inimaginable, insoportable.

Barcelona, mayo de 2026

Catálogo

José
Manuel
Ballester

3 de mayo
2008
Impresión digital sobre lienzo
268 x 350 cm



Paisaje Goyesco 1
2014
Impresión Digital sobre tela
133 x 79 cm



Paisaje Goyesco 2
2014
Impresión digital sobre tela
127,6 x 266 cm



La Nevada
2020
Impresión digital sobre lienzo
275 x 293 cm



Verano
2020
Impresión sobre dibond blanco
con lacado en brillo
33,5 x 79,5 cm



Las floreras o La Primavera
2021
Impresión digital sobre lienzo
277 x 192 cm



La vendimia o el otoño
2021
Impresión digital sobre lienzo
275 x 190 cm



Lugar para el aquelarre
2015
Impresión Vitra
43 x 30 cm

El Aquelarre
2017
Versión fotográfica a partir
de Francisco de Goya,
El Aquelarre, 1797-1798
Impresión Vitra
43 × 30 cm





Lugar embrujado
2015
Impresión Vitra Print
43 x 30 cm

Las Brujas
2017
Versión fotográfica a partir
de Francisco de Goya,
Las brujas, 1797-1798
Impresión Vitra
43 x 30 cm





Lugar del accidente
2026
Impresión sobre papel Hahnemühle
Photo Rag Bright White
265 x 112 cm



Catálogo

Francisco de Goya

José Manuel Ballester

Desastres de la guerra





En este capítulo se presentan, enfrentadas, una selección de estampas originales de Francisco de Goya y las obras realizadas por José Manuel Ballester a partir de ellas. Los títulos no siempre coinciden, ya que en algunos casos el artista modifica o actualiza la inscripción original para establecer un diálogo con conflictos y realidades contemporáneas. Las leyendas de las obras aparecen en la parte inferior de cada imagen.

Los grabados de Francisco de Goya pertenecen a la colección del Museo de Zaragoza y están realizados mediante las técnicas de aguafuerte, buril, punta seca y bruñidor. Los ejemplares reproducidos en esta publicación corresponden a la edición impresa en 1906 por la Calcografía Nacional.

Las obras de José Manuel Ballester son impresiones digitales sobre papel Hahnemühle, realizadas entre 2014 y 2026.

ESTO HAY QUE PONERLO EN ALGUNA PARTE


18
Ni por esas.


11
18
Ni por esas.


14
Aun podrán servir
12


14
Aun podrán servir
12

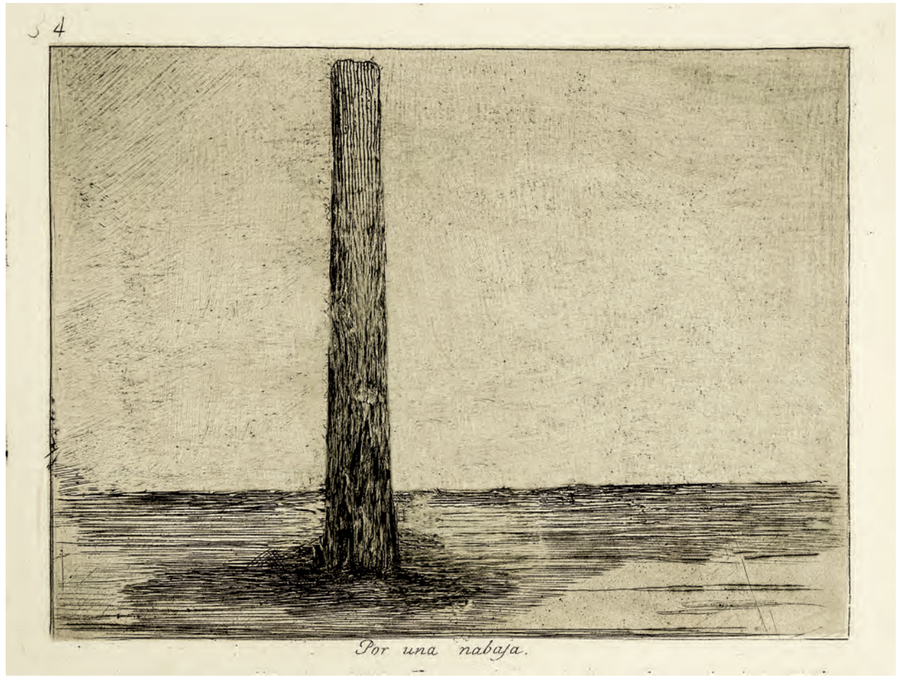

39
Estragos de la guerra


39
Estragos de la guerra

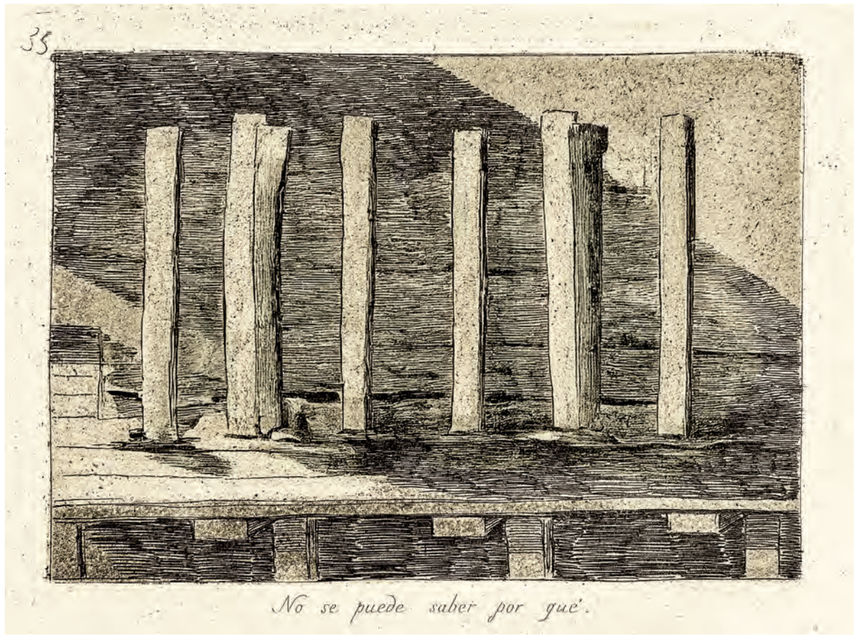

52
49
Por qué?


52
49
Por qué?


34
Por una navaja.


34
Por una navaja.


35
No se puede saber por qué.


35
No se puede saber por qué.


37
Esto es peor.


37
Esto es peor.


44
Yo lo vi.
15


44
Yo lo vi.
15


54
45
Clamores en vano.


54
45
Clamores en vano.


61
35
Si son de otro linage.


61
35
Si son de otro linage.


75
Tarándula de charlatanes.


75
Tarándula de charlatanes.


80
Si resucitará?


80
Si resucitará?

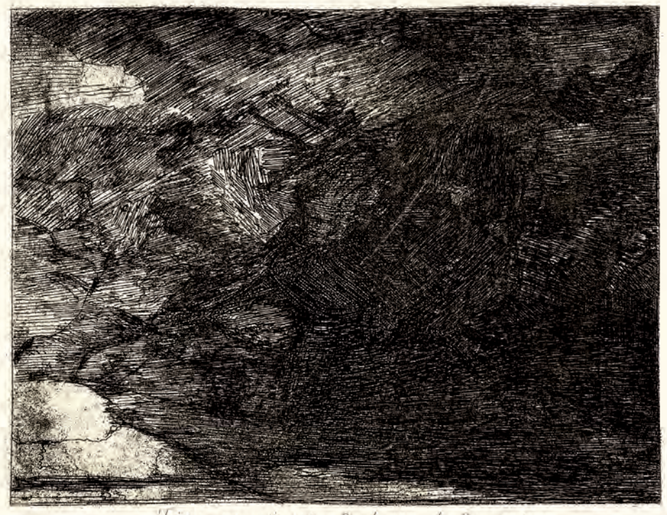
Grabados

José
Manuel
Ballester

Desastres
de la Guerra

Disparates

Caprichos



Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.

Las obras de José Manuel Ballester realizadas a partir de los Desastres de la guerra de son impresiones digitales sobre papel Hahnemühle, realizadas entre 2014 y 2026.



Con razon ó sin ella.



Lo mismo.

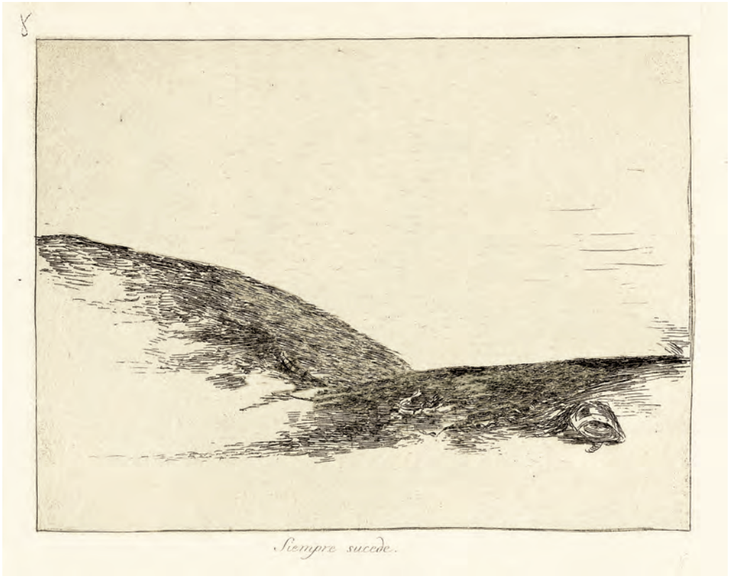



5
Y son fieras


6
Bien le se está



Avanistan Que valor!



Siempre sucede.



Para eso habeis nacido


12
Tambien


13
Tambien Aquesta presencia


14
Duro es el paso!


15
Gaza Y no hai remedio?


Goya
Lo mismo


17
No se convienen

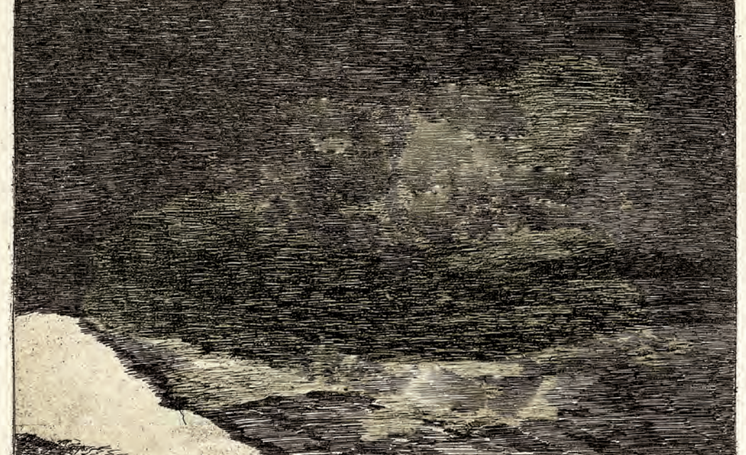

18
Enterrar y callar



Ya no hay tiempo



Curarlos, y á otra



Será lo mismo



Tanto y mas

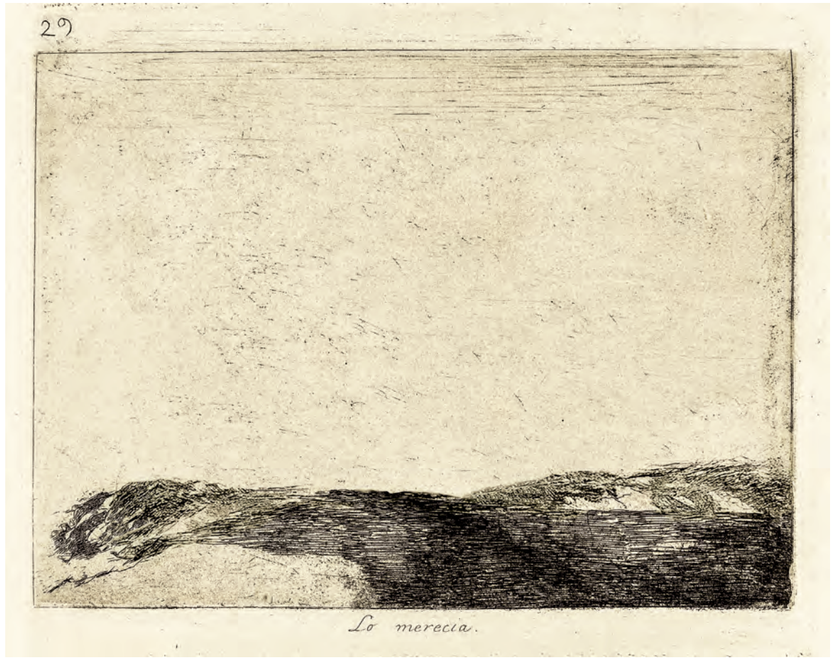

23
Goya
Lo mismo en otras partes
14


25
Goya
Tambien estos
13


27
No se puede mirar.


27
Caridad


28
Populacho.


29
Lo merecia.


31
32
¡Fuerte cosa es!

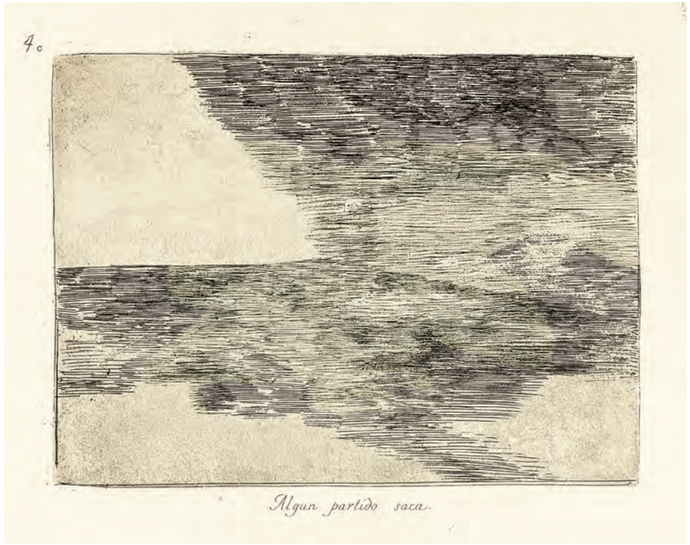

32
33
¿Por qué?


53
Qué hai que hacer mas?


Lemen Tam poco


3ª
Bárbaros!


Ria Grande hazaña con muertos


4ª
Algun partido saca

41



Escapan entre las llamas

42



Todo va revuelto.

43



Tambien esto

45



Y esto tambien.

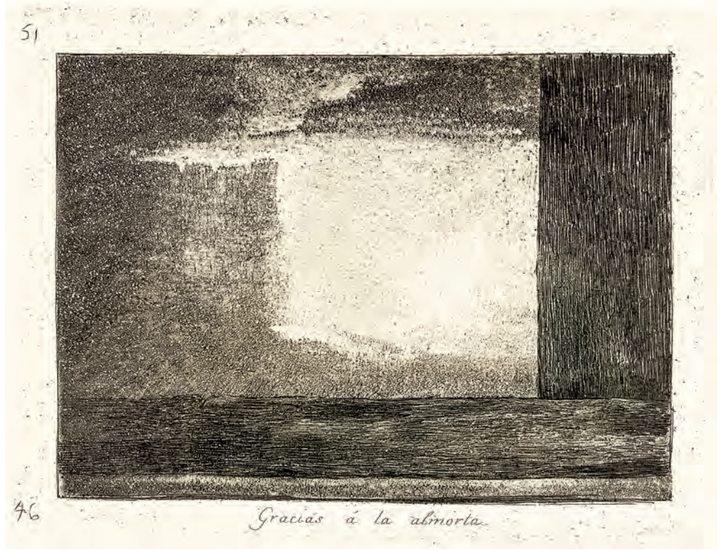

46
Esto es malo.


Así sucedió.


47
Cruel lástima!


48
Caridad de una muger.


50
Madre infeliz!


51
46
Gracias á la altura.


52
No llegan á tiempo.


52
Espero su remedio.


55
Lo peor es pedir
87


56
Al cementerio


Sanos y enfermos


58
No hay que dar voces


59

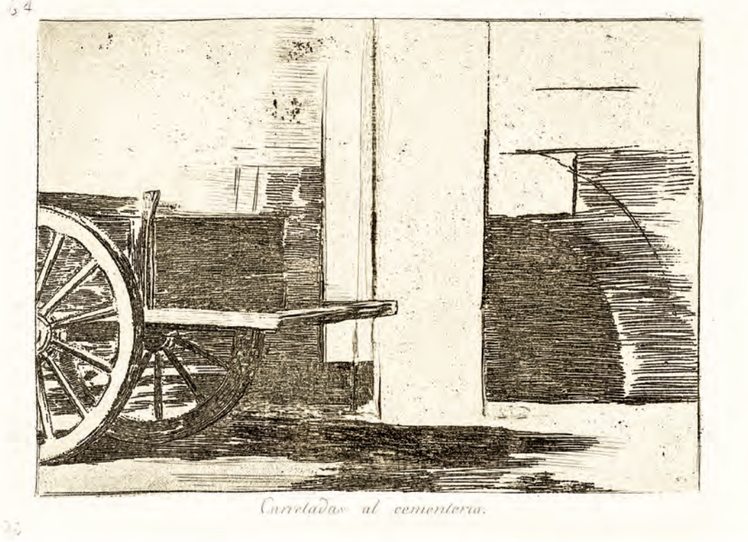

60
No hay quien los socorra



Las camas de la muerte.

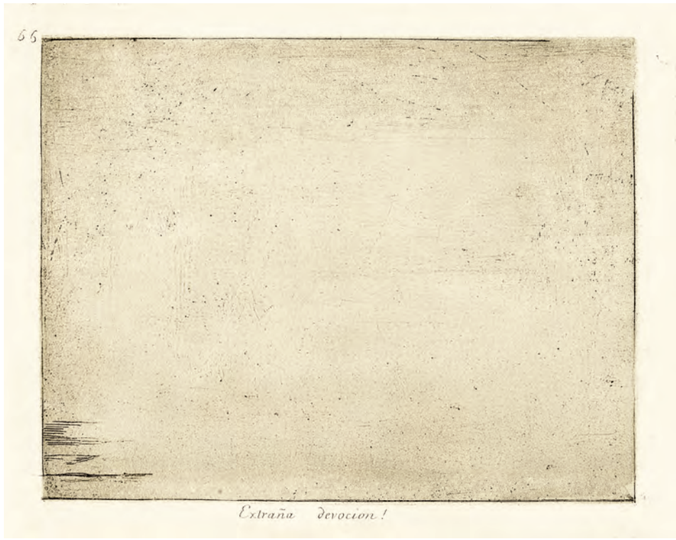


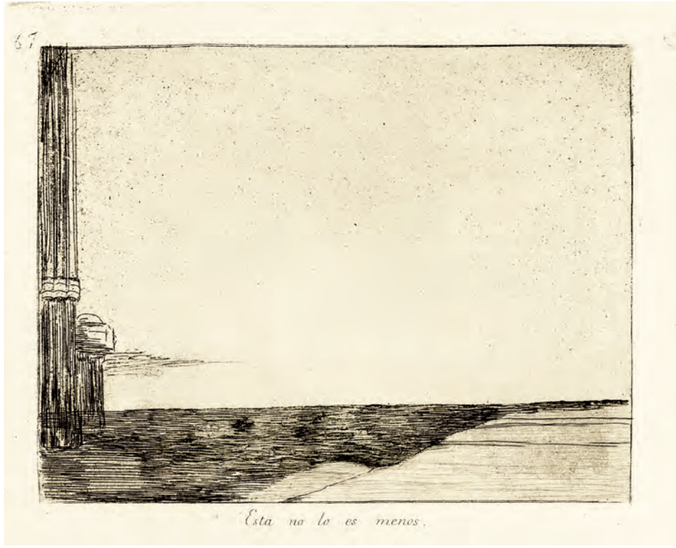
Muertos recogidos.

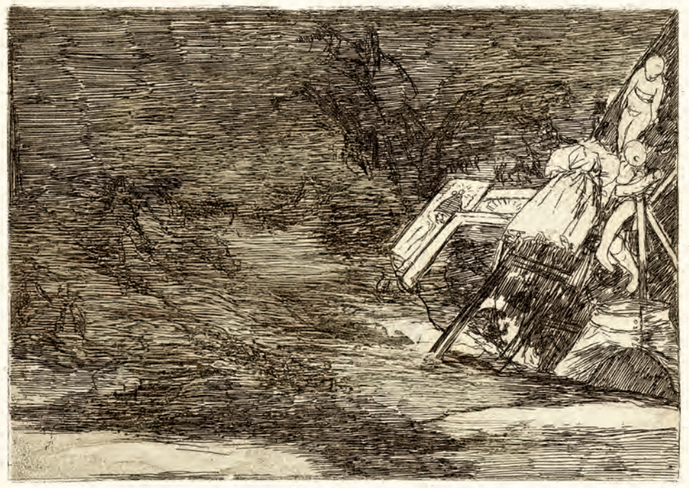


Carretadas al cementerio.


65
¿Qué alboroto es este?


66
Extraña devocion!

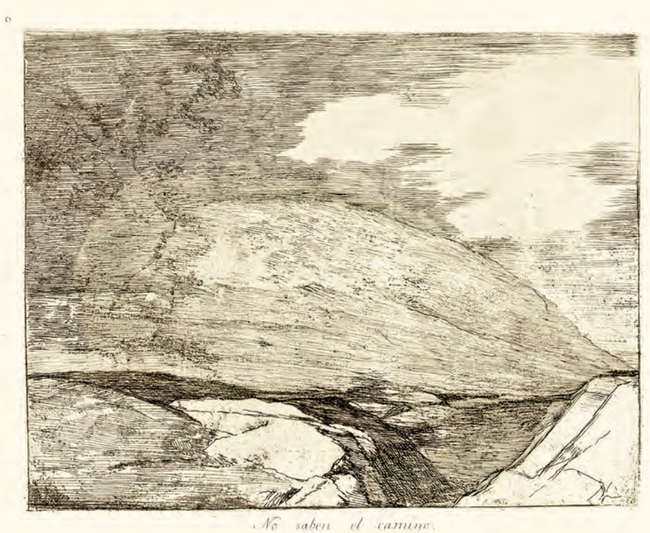

67
Esta no lo es menos.



Que locura!



Nada. Ello dirá.



No saben el camino.

71



Contra el bien general.

72



Las resultas.

73



Gatesca pintoresca


14
Esto es lo peor!

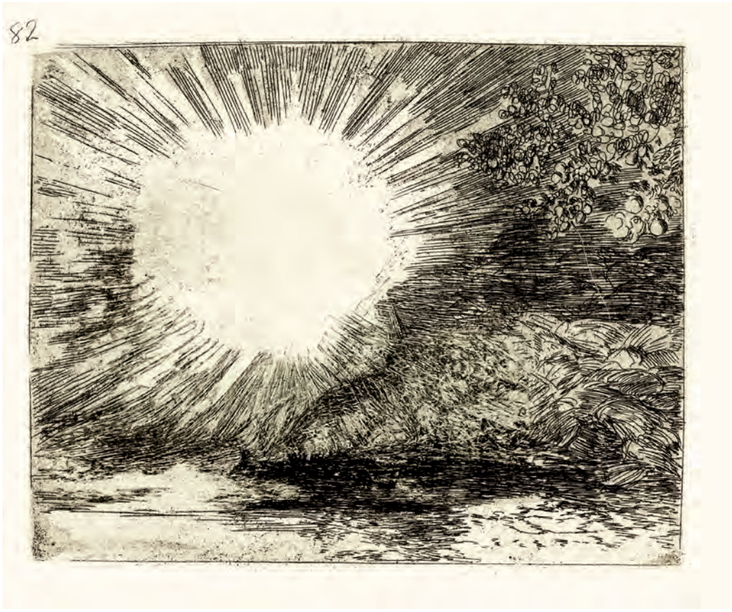

16
El buitre carnivoro.


17
Que se rompe la cuerda.


78
Se defiende bien.


79
Murió la Verdad.


81


82



disparate ridículo



Disparate de miedo



Ya tienen asiento.



Se quebró el Cantaro.

11.



Muchachos al avío.

28



Chiton.

