

Andrew Renton

Complicacions de l'absència: Ignasi Aballí i l'objecte restringit

1. En l'absència de noms propis

És difícil parlar d'ell amb un nom propi. Esmentar un nom propi seria insistir en la crítica de l'autoria. Gran part del que fa (com si fos en nom seu) sondeja aquell moment de la creació i es podria entendre millor com una no creació no autoritzada. Esmentar un nom propi aquí seria situar-lo al centre del marc, amb la signatura inclosa. I ell habita en els marges de la seva pròpia obra, al costat d'on esperaries trobar una signatura que mai no està indicada. El podríem anomenar **A**, gairebé sempre. Hi ha un personatge que es presenta amb el nom d'Aballí. Se'l cita ara i adés, fent papers sense importància. Però poques vegades l'obra és autobiogràfica, en el millor dels casos podríem dir-ne «autogràfica». El nom propi és un substitut, un succedani, o fins i tot una evasió.

Complicaciones de la ausencia: Ignasi Aballí y el objeto restringido

1. En ausencia de nombres propios

Es difícil hablar de él y darle un nombre propio. Citar un nombre propio vendría a ser reincidencia en una crítica de la autoría. Gran parte de lo que hace (como si lo hiciera en nombre propio) pone a prueba el momento mismo de la hechura, de modo que probablemente se deba entender con más precisión como una no creación no autorizada. Citar aquí un nombre propio sería como ponerlo en el centro del marco, completo con su signatura. Y él habita en los márgenes de su obra, cerca de la franja en la que cabría esperar una signatura que nunca aparece marcada. Llamémoslo **A**—... las más de las veces. Hay un personaje que tiene una serie de apariciones con el nombre de Aballí. Se le cita aquí y allá como si desempeñara algún que otro papel secundario. Pero la obra rara vez es autobiográfica; en el mejor de los casos podríamos denominarlo

Aquí hi ha almenys dos artistes presents. Un que produeix i l'altre que deixa que les coses segueixin el seu curs. Sovint deu ser difícil signar en aquestes circumstàncies. L'artista ha de refiar-se del que esdevindrà la seva obra.

I ara, en retrospectiva, podríem imaginar que les seves obres semblen estranyament familiars, però resulten igualment difícils de situar. Una manifestació del que és extraordinari. ¿Ell podria donar-los el seu nom? ¿Ha deixat espai per al seu nom? No es tracta tant de recopilar una col·lecció d'objectes diversos, sinó d'intentar recuperar moments en què podria haver passat alguna cosa, sovint molt poca cosa. El temps passa i la pols o la llum han deixat la seva marca. ¿Podria donar-los el seu nom? ¿Per un segon o per enèsima vegada? En forma de revisió o crítica del que podria haver dit abans.

2. Absència

Probablement tot comença sempre amb una absència. ¿Però com es pot saber? ¿Com es pot tenir alguna cosa més que la sensació que manca alguna cosa, en comptes de l'evidència d'un fet? És difícil discernir-ho només amb la vista; el que és absent és més difícil de definir, tret per la impressió o la traça que deixa al seu darrere. Per això és difícil saber on comença o acaba l'obra. La nitidesa de la noció conceptual revela un *mise-en-abîme* oscil·lant que imposa una idea de l'obra d'art en moviment. I tanmateix és difícil precisar on es troba exactament. Hi ha alguna cosa aquí i allí, però potser és una estratagema seductora, que ocupa el lloc de l'obra d'art. A no és tant un creador com un àrbitre de judicis provisionals, que confia que l'obra es

«autogràfica». El nombre propi es una intromisió, un substituto, una evasiva.

Aquí al menos entran en danza dos artistes distintos. Uno que hace y otro que deja que las cosas adopten su propio curso. A menudo resulta muy difícil firmar nada en tales circunstancias. El artista ha de aceptar buena parte de lo que terminará por ser su obra basándose solo en la confianza.

Así las cosas, en retrospectiva es posible imaginar que la obra tiene un aire extrañamente familiar, aunque no por eso resulta menos difícil de situar. Una manifestación de lo extraordinario.

¿Podría prestar su nombre a una cosa así? ¿Ha dejado espacio para que conste su nombre? No es tanto una cuestión de ensamblar una colección de objetos dispares, cuanto un intento de visitar momentos en los que algo, a menudo muy poca cosa, puede haberse producido. Ha pasado el tiempo, y el polvo, o la luz, han dejado su sello.

¿Podría prestar su nombre a una cosa así? ¿Por segunda, por enésima vez? Quizá en forma de reseña o crítica de lo que podría haber dicho con anterioridad.

2. Ausencia

Es probable que en el origen haya siempre una ausencia, aunque... ¿cómo saberlo? ¿Cómo se podría tener alguna vez algo más que la mera sensación de la carencia, en vez de una prueba de lo acontecido? Es difícil de discernir a simple vista. Lo ausente es más difícil de definir, salvo si se hace mediante la impresión o la huella que haya dejado. Esto dificulta mucho la precisión de dónde comienza la obra, dónde termina. La nitidez de la presunción conceptual delata una oscilante *mise-en-abîme* que pone en movimiento una idea de la propia obra de arte. Y sin embargo resulta difícil precisar en dónde se halla exactamente. Algo hay

produeix tota sola. *Laisser-faire*, es podria dir, però això suggeriria una obligació o una atenció limitada cap a l'obra, cap als seus detalls. Al contrari, el compromís és permetre l'espai de l'obra, suggerir què pot arribar a habitar l'objecte, com pot evolucionar, fins i tot autodestruir-se, per deixar només una traça. Sense grans gestos; atenció al detalls fins i tot quan sembla que hi ha poca cosa a veure.

Sempre hi ha traces, i aquestes no es poden eradicar del tot. A ha entès que la mateixa traça no és una marca conscient, sinó l'efecte secundari o la desviació inadvertida del procés de creació de l'obra.

Les interpretacions místiques de la Creació culminen en l'absència del Creador en l'acte creatiu definitiu i suprem. L'absència no és mai absoluta, ja que no pot estar-se de definir allò que no és el que ha creat. Alguna cosa és absent i nosaltres hem d'assistir a la seva eliminació, percebent-ne el rastre a la pols quan arrossega els peus en marxar. Una separació per tal de donar forma a allò que no és.

3. Pols

La pols –possiblement la darrera afirmació de la modernitat– és el material del segle xx, almenys des del *Grand Verre* de Marcel Duchamp. Un increment irònic, potser, per donar gravetat a la paraula. Una acumulació històrica dirigida cap a un moment que, pels seus propis termes, pretén quedar-se fora de la història.

L'obra està estranyament prou quieta per acumular pols i, amb tot, rarament no en té. No és capaç de desconnectar-se del tot en un gest modern i destructiu. Fins i tot el gest suprem de la discontinuïtat no pot evadir-se

aquí yallá, aunque tal vez se trate de una estratagema seductora que se halla en el lugar mismo de la obra de arte.

A— no es tanto un hacedor cuanto más bien un árbitro que emite juicios provisionales, y que tiene fe en que la obra se haga por sí sola. *Laisser-faire*, podría decirse, pero esto daría a entender una obligación limitada o una atención detallada a la obra, a sus pormenores. Muy por el contrario, el compromiso consiste en posibilitar el espacio de la obra, en sugerir qué espacio podría llegar a habitar el objeto, cómo podría evolucionar, e incluso autodestruirse, para dejar a la postre solo un rastro. No hay gestos grandiosos, basta con la atención a los detalles, inclusive allí donde parece que es muy poco lo que se puede ver.

Siempre habrá huellas que no se puedan erradicar del todo. Es así porque A— ha comprendido que la huella misma apenas tiene nada que ver con la marca consciente, sino que es más bien algo relacionado con el efecto secundario e inadvertido, con el desvío que se aleja del proceso de la obra que llega a ser. Las interpretaciones místicas de la Creación culminan en el hecho de que el Creador se ausente del mundo en un acto creador definitivo y supremo. La ausencia nunca es absoluta, ya que forzosamente define aquello que no es lo que la ha creado. Hay algo ausente y uno termina por afrontar su desaparición, discerniendo así el rastro que deja en el polvo cuando arrastra los pies en el camino de salida.

Una separación con la finalidad de dar forma a aquello que él no es.

3. Polvo

Tal vez la última batalla de la modernidad, el polvo es el material del siglo xx al menos desde el *Grand Verre* de Marcel Duchamp. Tal vez sea una irónica acumulación que dota de *gravitosa* la obra. Una

del passat. A la llarga, la pols sempre s'hi dipositarà.

¿Però què és una obra feta de pols? El lloc i l'objecte de contemplació estan fets d'un material que sempre és secundari a l'obra d'art; el material que distorba. Però podríem entendre la pols com una interferència útil contra la transparència. La transparència absoluta obliga l'espectador a mirar a través de l'objecte, o més acuradament a «desveure» l'objecte. L'objectiu travessa l'objecte fins a l'altre costat, o bé és reflectit per un efecte mirall, en què l'espectador es veu ell mateix i no allò que pretenia veure. Una mirada virtual, on el que es veu queda restringit a l'àmbit de la reflexió, que, al seu torn, està exempt de presència o de massa, i fins i tot d'ombra.

Però la pols afirma l'objecte, hi interfereix, s'hi distància i el protegeix. Atrau l'atenció de la vista cap a la ficció, o la il·lusió, de l'objecte. L'espectador no es pot permetre perdre's en l'obra, perquè un acte de fe en la il·lusió significa perdre la fe en l'objecte que genera aquesta il·lusió. La pols complementa un rastre gairebé discernible de la superfície i garanteix a l'espectador que només arriba a un del nombre infinit de moments que s'agreguen a l'obra. Cada moment de l'experiència s'integra en l'obra com un acte interpretatiu. Però aquesta interpretació només pot tenir lloc quan es detecta una idea de massa o el seu contrari, és a dir, el buit. La pols defineix els espais dels quals A s'ha absentat fins ara.

4. Com mirar pintura seca

Heretem la noció que l'obra d'art tracta de la idea d'una cosa. La idea que només cal la idea per entendre la cosa.

acumulación de historia hacia un instante que, en sus propios términos, aspira a ubicarse fuera de la historia.

La obra rara vez goza de quietud suficiente para que se acumule mucho polvo, a pesar de lo cual rara vez está limpia de polvo. No puede desgajarse del todo mediante un gesto de interrupción, un gesto moderno. El propio gesto de superioridad que la discontinuidad comporta no carece de pasado. A la sazón, el polvo siempre habrá de posarse.

Però, ¿y una obra de arte hecha de polvo? El lugar y el objeto de contemplación constan de un material que siempre es secundario a la obra de arte; es material que se entromete y estorba.

Ahora bien, podría interpretarse el polvo como una interferencia útil en contra de la transparencia. La transparencia absoluta obliga al espectador a ver de través del objeto, o, dicho con mayor exactitud, a no ver el objeto. El enfoque atraviesa el objeto hasta el otro lado, o bien queda desviado en un efecto de espejo, en donde el espectador se percibe a sí mismo, y no percibe en cambio el lugar deseado de su mirada. Una mirada virtual, así pues, en la que lo que se ve se restringe al terreno del reflejo, que a su vez carece de presencia, de masa e incluso de sombra.

Sin embargo, el polvo afirma el objeto por cuanto que interfiere con él, lo distancia, lo protege. Concentra la atención del observador en la ficción o ilusión del objeto. El espectador no puede permitirse el extravío en la obra, ya que un acto de fe en la ilusión equivale a la pérdida de la fe en el objeto que tal ilusión genera.

El polvo aporta un rastro de superficie apenas discernible, con lo cual se asegura que el espectador llegue solo a un número infinito de momentos que son apéndices de la obra.

Cada momento de la experiencia se integra en la obra en tanto acto interpretativo. Ahora bien, tal interpretación solo puede producirse allí donde

Però això no explica la presència de l'objecte i tot el que s'hi troba. Sempre hi ha un cos. El nostre i/o el seu. Però hi ha alguns objectes que són al món dels quals n'esperem poc.

Els deixem de banda, els ignorem. Hi ha l'expectativa d'algú o d'alguna cosa que potser no es mou. Una mena de tensió que anticipa un moviment que mai no arriba. Un objecte aparentment immòbil, que a penes es mou. Que s'asseca a poc a poc, s'endureix, i és cada cop menys procliu a la plasticitat. El moviment, lent però inexorable, cap a l'estasi absoluta.

Però fins i tot això és moviment, com si esperéssim la possibilitat d'utilitzar-lo d'una vegada per totes o la fi de la seva utilitat. No hi ha cap màgia en el material, sinó la possibilitat de transformació de la matèria, la il·lusió; la *prima materia* que ofereix una il·lusió perpètua. El pas de l'abstracció d'una idea o representació al mateix objecte de la representació.

Un objecte ambigu, que no sap com iniciar-se. ¿Què ha de fer?

El que queda és un objecte relativament inert que estem obligats a contemplar com quelcom que sempre es troba al límit. Som conscients de la seva massa, de la seva transformació en massa. Sempre ha estat així, però la lentitud incremental i insuportable només té a veure amb la percepció de la massa. L'objecte no pot fer altra cosa que oferir la massa, en tota la seva absurditat, per a la contemplació. La massa, aquí, és més complexa que l'oferiment de dimensions i densitat; és més aviat una idea de massa, adquirida visualment i no sospesada o valorada per mitjà del tacte. La suggestió de la massa, a través de la vista i el temps.

Malgastar. Desaprofitar. Consumir la massa.

se detecta una idea de masa, o bien su opuesto, un vacío, una oquedad. El polvo define espacios de los cuales A— se ha ausentado.

4. Como ver secarse la pintura

Heredamos la idea de que muy a menudo, se suele dar por supuesto, la obra trata acerca de la idea misma de la cosa. La idea de que solo se necesita la idea para adquirir cierta percepción de la cosa. Ahora bien, esto no explica la presencia del objeto ni todo lo que uno se encuentra con él. Siempre hay un cuerpo. El tuyo y/o el suyo.

Hay, sin embargo, algunos objetos en el mundo de los que esperamos muy poca cosa. Los dejamos a un lado, los pasamos por alto. Así, la expectativa que se tiene de que alguien, o algo, no vaya a moverse. Una tensión, en cierto modo, que anticipa un movimiento que nunca sobreviene. Un objeto aparentemente inmóvil. Apenas móvil. Que se seca despacio, se endurece, se torna menos propenso a la plasticidad. El movimiento, lento pero inexorable, hacia la quietud absoluta.

Ya solo eso es acción suficiente; es como si uno aguardase y se anticipase bien a que ese advenimiento sea utilizado de una vez por todas o bien a que su terminación suponga el fin de su utilidad. No hay magia en los materiales, en la ilusión; la *primamateria* plasma la ilusión a perpetuidad. El alejamiento de la abstracción de una idea, o de la representación del objeto, hacia la representación misma.

Un objeto ambiguo, así pues, que no sabe por dónde empezarse. ¿Qué podría hacer?

Lo que resta es un objeto relativamente inerte que uno está obligado a contemplar como si fuese algo perpetuamente en el filo. Se toma conciencia de ello como si fuera una masa, como si deviniera una masa. Siempre ha sido así, aunque la lentitud exasperante, el crecimiento mínimo, no tiene que ver nada más que con la percepción de su masa. El

5. Transparent

¿On mirariem en contemplar una obra que fos, amb totes les seves implicacions, transparent? Un objecte no visible. Que no és el mateix que un objecte invisible, sinó més aviat un objecte que depèn d'una armadura conceptual i física per condensar-se i consolidar-se en més que una idea. Això es podria observar, possiblement, en qualsevol gènere, però és més evident en la pintura, precisament perquè és tan genèrica, com era d'esperar. La pintura no s'assembla a res tret d'ella mateixa. ¿O...? És *sui generis*, i es crea ella mateixa perquè ho ha de fer, perquè hi ha poc espai per maniobrar en un llenguatge prescrit fa tant de temps.

Aquí, la pintura, per a **A**, és sempre, ja, un espai conceptual. Tendim a passar per alt el nostre desig que la pintura il·lustri i presti atenció a ella mateixa com una interacció entre la superfície i el material. Volem que la pintura treballi per a nosaltres. Però la pintura opera a un altre nivell, on el seu oferiment pel que fa a la forma arriba abans de qualsevol cosa que podria semblar que representa o reconfigura.

Més que un simple joc de paraules o una estratagema, les pintures transparents d'**A** són objectes profundament sensorials i altament estructurats. Segueixen la lògica interna de la seva pròpia producció i estan irresolublement oberts. No hi ha tancament, ja que mai no hi ha un moment en què la convergència del material i la similitud puguin confirmar-los com a objectes totalment independents. Un bastidor i una pell transparent són una lent o una finestra a través de la qual podem percebre alguna cosa, però exigeixen un acte reeixit de no veure'ls

objeto no puede evitar el ofrecimiento de su masa, su absurdo abultamiento, para la contemplación. Aquí, la masa es algo más complejo que el ofrecimiento de las dimensiones y la densidad, aunque no deje de ser una idea de la masa visualmente adquirida, más que sopesada o evaluada al tacto. La sugerencia de la masa, mediante la visión y el tiempo.

Malgostar. Despilfarrar. Masa agotada.

5. Transparente

¿Adónde podría uno mirar al mirar una obra que a todos los efectos, a todos los propósitos, fuera transparente? Un objeto imposible de mirar. No es lo mismo que un objeto invisible, sino más bien un objeto que depende de una armadura tanto conceptual como física con el fin de consolidarse y ser algo más que mera idea.

Esto es posible observarlo en cualquier género, aunque es más evidente que en ningún otro en la pintura... precisamente por ser tan genérica, tan fiel a la forma. La pintura no es más que lo que es. ¿O sí? Es algo *sui generis*, algo que se hace a sí mismo porque así ha de ser, porque poco margen de maniobra queda dentro de un registro prescrito desde hace tanto tiempo.

Aquí, para **A**—, la pintura es siempre y es ya un espacio conceptual. Esto es algo que tendemos a pasar por alto en nuestro deseo de que la pintura ilustre y llame la atención sobre sí misma, en tanto relación entre superficie y material.

Deseamos que la pintura se ponga a nuestro servicio, pero la pintura opera a otro nivel, en donde su condición de *étant donné* en términos formales llega antes que todo lo que pueda parecer que representa o reconfigura.

Más que mero juego o añagaza, los cuadros transparentes de **A**— son objetos profundamente sensoriales y altamente estructurados. Siguen la lógica interna de su propia hechura y son

com a objectes, per tal que funcionin en l'àmbit de la pintura.

Sovint s'interpreta erròniament que la pintura està lligada al món que intenta entendre. Un objecte crític. El plaer de la pintura sorgeix quan paradoxalment s'allibera del seu punt de referència, momentàniament, i comencem a creure no en l'exactitud de la il·lusió sinó en la tergiversació estratègica que ens retornarà a la materialitat de l'objecte.

Les pintures d'A no són només objectes crítics, autoreferencials i analítics, sinó també pintures que sempre estan en crisi, al límit de ser exposades, trobades, revelades per l'ombra de la seva pròpia ombra.

I si les pintures es defineixen satisfactòriament elles mateixes com a objectes crítics, aleshores també delimiten un espai crític, sense emmarcar gairebé res, sinó obligades a obrir-se a un espai de percepció. Un espai on poder veure...

6. El pintor

...o un espai retallat, literalment, de la paret. Els objectes seccionats quirúrgicament són fràgils, estratificats, fragments que parlen de la història i traeixen una història de la seva pròpia materialitat.

En aquest cas, el marc revela els accidents de la pintura. La pintura, tal com l'entendem, perfeccionada amb pinzell, era inconscient, pragmàtica, sense artifici. Anys de gestos mecànics, repetits, buits. Una pintura en què la pintura no revela, sinó que només pinta al damunt.

Retallant les obres, A troba que hi poden haver moltes «pintures» o actes singulars dins una sola secció. Sens dubte, sovint confonem la profunditat d'una pintura i

irresolublemente oberts. No hay cierre, ya que nunca sobreviene un momento en el que la convergencia del material y la semejanza pueda confirmar su existencia de objeto absolutamente independiente. Un bastidor y una piel transparente es una lente o una ventana por la que podríamos percibir algo, aunque se requiera un acto de «no verlo» como objeto, con la finalidad de que funcione en el terreno de la pintura.

La pintura a menudo se malinterpreta, se toma como objeto encadenado al mundo del cual trata de expresar algo. Un objeto crítico. Nuestro placer en la pintura se produce cuando paradójicamente se libera de sus puntos referenciales, así sea momentáneamente, y damos en creer no en la exactitud de la ilusión, sino en la representación errónea y estratégica que nos devolverá a la materialidad del objeto.

Las pinturas de A— no solo son esa clase de objetos críticos, autorreferenciales y analíticos, sino que también son pinturas siempre en crisis, siempre a punto de quedar expuestas, descubiertas, reveladas, denunciadas en tanto sombra de sí mismas que en el fondo son.

Y si las pinturas con solvencia se autodeterminan como objetos críticos, al mismo tiempo demarcan un espacio crítico, enmarcando prácticamente nada: abriendo en cambio un espacio de la percepción. Un espacio en el cual ver...

6. El pintor

...o un espacio literalmente arrancado de la propia pared. Los objetos quirúrgicamente diseccionados son frágiles, son fragmentos en estratos que hablan de la historia y que delatan la historia de su propia materialidad.

En ese caso, el marco pone al descubierto accidentes de la pintura. Tal como la entendemos, la pintura, concluida con pincel, era algo inconsciente, pragmático, carente de artificio.

només n'examinem ràpidament la superfície, el darrer gest, deliberat o accidental. Però aquí les històries es revelen a les vores. Pel que fa a la superfície, ens sentim compromesos a mesura que interpretem els gestos.

Perquè, per descomptat, s'assemblen a moltes altres coses. Tota una història de la modernitat i les seves repercussions. La similitud, amb aquests precedents, no és la principal preocupació de l'objecte, sinó que es tracta de com arribem a situar-nos-hi al davant, o lleugerament inclinats, per copsar-ne la vora.

Ens resistim a esmentar un nom propi, però cal evocar Ryman, encara que només sigui per desplaçar-lo. La semblança només és superficial.

També ens resistim a invocar l'*Statement 021* de Weiner de 1968. «Una eliminació de 36 x 36 en els llistons o plafons de guix de la paret.» Era una altra època, un altre tipus d'absència o eliminació.

Com sempre, A es troba en algun lloc entre aquestes dues obres.

Paredes. S'anomenen així per les parets, més que no pas pels objectes exempts en què es converteixen. El títol ens alerta dels dos costats d'aquest tipus de producció. La manera de tallar i emmarcar la pintura i el guix, com també el fet de retirar-la de la paret. Mai no veiem la paret ni les plantilles rectangulars que s'hi revelen. Potser és important que aquest procés no es pugui veure, ja que la mateixa absència es convertiria en un lloc per a la contemplació. L'estudi tornaria a ser el lloc mític de la creació. En canvi, el que aconseguix l'obra és un acte d'allunyament de l'estudi i no un moment singular de veritat expressiva.

Años de gestos vacuos, repetidos, realizados sin pensar. Es pintura en la que la pintura no revela: solo recubre, pues pinta por encima.

Al extraer las obras de su sitio, A— descubre que puede haber docenas de «cuadros» o de actos singulares dentro de una sola sección.

Obviamente, a menudo confundimos la profundidad de la pintura y solo arañamos la superficie de la misma, su último gesto, voluntarioso o inadvertido. Pero es que aquí las historias se ponen de relieve en los márgenes. En cuanto a la superficie, uno se siente en una situación comprometida al tiempo que trata de descifrar los gestos.

Ello es debido a que, ciertamente, recuerda a muchas otras cosas. Toda una historia de la modernidad y sus afectos. La similitud con tales precedentes no es la misión primordial del objeto. Más bien se trata de un ejemplo de cómo terminamos por situarnos ante ellos, o bien ligeramente ladeados, para absorber los márgenes. Uno se resiste a la cita de un nombre propio, aunque podría invocarse a Ryman, si bien solo fuera para desplazarlo. La semejanza se produce tan solo en la superficie.

Así pues, también se resiste uno a invocar a Weiner y su *Statement 021* de 1968: «A 36 mediante la retirada de 36 a la pared de listones y yeso o bastidor de la pared misma». Era otra época, otro tipo de ausencia o de supresión.

Como siempre, A— se encuentra a caballo entre estas dos obras.

Paredes. Reciben el nombre de los muros, más que de los objetos extantes en que se convierten. El título nos alerta sobre las dos caras de esta hechura. El corte, el encuadre de la pintura y el yeso, así como su retirada de la pared misma. Nunca vemos el muro, ni tampoco las placas rectangulares que se ofrecen a la vista. Tal vez sea importante que este proceso no se pueda ver, ya que de ese modo la

7. Color

Hi ha una gran quantitat de color, però bona part està manllevada, és accidental o reflectida. **A** no selecciona el color com a tal. Es podria dir que pinta contra el color, malgrat el color. El color sempre està determinat, fins i tot excessivament determinat.

Si Duchamp parlava del tub de pintura com una forma de *readymade*, aleshores els colors Pantone ofereixen una gamma estandarditzada més enllà de la qual s'han de buscar tres peus al gat. Hi ha prou variació en la sèrie Pantone. Més que suficient. La nostra relació amb aquest conjunt de presumpcions hauria de dur-nos a tractar tots els colors de la mateixa manera. Però això seria subestimar les decisions tàcites del gust arbitrari. El pintor sempre pren aquest tipus de decisions, sense cap mena de lògica; l'espectador pren un altre conjunt de decisions, igualment irreflexives, anestèsiques, des del cor. Ens preguntem què va ser primer, el color o la seva referència; perquè ambdós es presenten en l'obra d'**A** com a significants que es determinen mútuament, que es reflecteixen entre si i ocasionalment es contraresten. Fins i tot quan el nom i el número de sèrie coincideixen amb el del color pintat al fons, la tensió entre la creació i la denominació, el color i el text, és essencial.

Han de ser pintures per ser pintades, però participen en la noció d'alguna cosa decidida ja fa molt de temps.

O de la decisió que hi ha molt poques decisions a prendre, o cap.

ausencia misma se convierte en un lugar para la contemplación. El estudio volvería a ser de ese modo el lugar mítico de la creación. Al contrario, es un acto de desplazamiento del estudio: así se logra la obra, no mediante un momento singular de verdad expresiva.

7. Color

Hay gran cantidad de color, aunque la mayor parte es prestado, es accidental, es reflejo de otro. **A**—no selecciona el color en cuanto tal. Podría decirse que pinta contra el color, a pesar del color. El color siempre viene dado, y es incluso algo determinado en exceso.

Si Duchamp habló del tubo de pintura como una forma de *readymade*, los colores de la gama Pantone proporcionan un espectro estandarizado más allá del cual toda variante es puramente quisquillosa. Bastante variación existe en la gama Pantone. Más que suficiente. Nuestra relación con este conjunto de elementos dados debiera llevarnos a tratar cada color exactamente igual que el siguiente, pero esto equivaldría a subestimar las decisiones tácticas del gusto arbitrario. El pintor toma tales decisiones a todas horas, sin atender a razones de ninguna clase; el espectador toma otro conjunto de decisiones, no menos impensadas, anestésicas, tomadas con las tripas.

Uno se pregunta qué fue antes, si el color o su referencia. En la obra de **A**—uno y otra se presentan como significantes mutuamente determinantes, reflejándose el uno al otro, en algunas ocasiones suprimiéndose de manera recíproca. Incluso cuando el nombre y el número de serie coinciden con el color pintado al fondo, la tensión entre hacer y nombrar, entre color y texto, es crucial.

Tienen que ser pinturas, tienen que estar pintadas, pero engarzan con la idea de algo ya decidido tiempo atrás.

8. Al cap d'un temps...

Un any, o quelcom menys definit. Un any, qualsevol any. Qualsevol quantitat de temps. Perquè cada acumulació és significativa en virtut del procés d'increment. Però el temps que passa d'un moment a un altre és sempre particular. Hi ha dues maneres diferents d'escriure un diari. La primera anticipa la planificació. Una agenda dins d'una agenda, que determina l'acció amb antelació. La segona forma de diari és confessional, després del fet. Respon als esdeveniments, els interpreta, tot i que de manera íntima i privada.

Un año no és ni una cosa ni l'altra. De nou, no ens agradaria fer una referència més enllà de l'objecte, però es pot pensar en els diaris amb què On Kawara va folrar les seves pintures datades. Però **A** és fins i tot més obsessiu, cec, retallant la imatge del titular, dia rere dia, cada dia, sens falta.

L'acumulació ho és tot. És un tipus peculiar de testimoni. **A** ha d'estar dins d'un lloc determinat, una ciutat, sens falta, o, almenys, ha de tenir-hi un representant. El grau d'implicació es troba profundament arrelat a la seva obra.

Malgrat la seva estructura i la seva uniformitat, és una obra que es resisteix a ser interpretada. Si és efectivament un diari, un reportatge diferit després dels fets, la seva estructura no permet l'autoreflexió. És independent del seu creador.

L'instrument que genera cada imatge ajorna el nivell interpretatiu a l'espectador. Però l'espectador arriba a la imatge amb una sensació incòmoda d'ajornament, d'haver-se perdut alguna cosa fins i tot quan l'evidència és allí.

O con la decisión de que poco o nada queda por decidir.

8. Tiempo después...

Un año entero, o un lapso menos definido.

Un año, cualquier año. Cualquier lapso de tiempo, porque cualquier acumulación tiene sentido pleno en virtud del proceso de acrecencia. Aun cuando el tiempo que pasa de un día a otro día siempre haya de ser particular.

Son dos los sentidos en los que es posible escribir un diario. El primero es anticipatorio, de planificación, de cara al futuro. Una agenda dentro de una agenda: determina la acción por adelantado. La segunda forma del diario es la puramente confesional, escrita después de que sucedan las cosas. Responde a los acontecimientos y los interpreta aunque sea de un modo íntimo, privado.

No cabe decir que *Un año* pertenezca a ninguna de las dos. Una vez más, tampoco aquí se aspira a hallar una referencia más allá del objeto, aunque bien se puede pensar en los periódicos con los que On Kawara forraba las cajas de sus cuadros de época. En cambio, **A**— es aún más obsesivo, ciego, al recortar los titulares día a día, a diario, sin descanso.

La acumulación lo es todo. Es una forma especial de testimonio. **A**— necesita estar en un determinado lugar, en una ciudad, sin falta, o tiene que haber al menos un agente que actúe en su nombre. Ese grado de compromiso está hondamente inserto en su obra.

A pesar de toda su estructura y uniformidad, se trata de una obra que se resiste a la interpretación. Si es en efecto un diario, un reportaje sobre los hechos acaecidos, su estructura no permite una autorreflexión. Es independiente de su creador. El artilugio que genera cada imagen difiere o aplaza el nivel interpretativo para dejarlo en manos del

Això no significa que l'obra no sigui una experiència extremament estètica, sinó que no ha estat conscientment estetitzada. La intenció, com ara el valor que s'atorga a l'obra d'art, ha estat eliminada del camp de la visió. Com a conseqüència, ni l'artista ni l'espectador poden fer-ne un judici, tret en relació amb allò que es rep, en relació amb l'oportunitat o l'accident.

Tanmateix, en aquest àmbit, hauríem de ser capaços d'abordar provisionalment l'acumulació d'imatges, que ofereixen punts de trobada accidentals però de vegades punyents. Potser té més a veure amb la consumació del *Mnemosyne Atlas* d'Aby Warburg que amb l'*Atlas* de Gerhard Richter. Però encara més. El deseiximent és més extrem; i els punts de trobada, en un món de discontinuïtats, més i menys sorprenent. Les imatges no se suporten elles mateixes, sinó que fan preguntes. ¿De qui? ¿Per a qui? ¿Qui mira? Sense context, aquestes imatges carregades poden funcionar en l'àmbit de la imatge pura. Es representen elles mateixes en una condició virtual, on només les podem llegir superficialment i en relació les unes amb les altres. Totes iguals, sense pes o èmfasi, sigui quin sigui el drama. Sempre una mica tard; informació diferida.

9. Dins d'un arxiu

Podríem pensar en l'exposició com una sèrie de descobertes o trobades fortuïtes dins d'una obra que mai no s'acaba de resoldre i que és redescoberta *in situ*. Sembla que tot i el seu tancament aparent, representa una pràctica en curs; una pràctica diària del no fer.

Hi ha una tendència cap a l'arxiu, però no es podria dir que és un arxivista. Acumula

espectador, si bien este alcanza la imagen con una incómoda sensación de demora, de haberse perdido algo, aun cuando las pruebas a la vista están.

No equivale esto a decir que la obra no sea una experiencia altamente estética, sino a reseñar que no ha sido objeto de un proceso de estetización consciente. La intención, tal como la valoramos en la obra de arte, se halla desplazada fuera del campo visual. La consecuencia de ello es que ni el artista ni el espectador pueden juzgar, a no ser en los términos de lo que se recibe, en los términos del azar o el mero accidente.

Sin embargo, a este nivel debiéramos ser capaces, al menos a modo de tentativa, de aproximarnos a la acumulación de imágenes proponiendo conjunciones accidentales, pero a menudo punzantes. Quizá sea el cumplimiento del *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg, más que del *Atlas* de Gerhard Richter. Pero en mayor grado. El desapego es más extremo; las conjunciones, en un mundo de discontinuidades, son más, y son menos sorprendentes. Las imágenes no pueden evitarse, si bien suscitan interrogantes. ¿De quién? ¿Para quién? ¿Quién mira?

Sin contexto, estas imágenes cargadas pueden operar al nivel de la imagen pura. Se representan a sí mismas en una condición virtual, en la cual podríamos leerlas solamente a un nivel de pura superficie y en relación mútua. Siendo cada una igual a las demás, sin peso y sin énfasis, sea cual fuere el drama que encierran.

Siempre cuando ya es tarde; noticias del ayer.

9. En el interior de un archivo

Podríamos pensar en la exposición como si fuera una serie de descubrimientos o de encuentros casuales con la obra que nunca se resuelve, ni siquiera en el momento de un redescubrimiento *in situ*. Se tiene la sensación de que a pesar de todo el

segons les seves limitacions. La coherència de les seves llistes és alhora una autoafirmació i una autonegació. Com més coses acumula més es poden entendre els procediments formals. A mesura que evolucionen les llistes de morts i ferits, els nombres i les repeticions banalitzen una sèrie de situacions per a les quals tenim l'índex però ja no en disposem de la font. **A** no els treu importància, sinó que simplement indica com la informació dels fets pot arribar a actuar en contra d'ella mateixa. Ja no la veiem pel que diu.

10. Silenciosament

(Una cosa que va dir John Cage molt després de 4'33". Una obra de piano –silenciosa, sens dubte– i que ha de durar el temps arbitrari a què fa referència el seu títol. Però en els anys següents, va dir que no veia cap raó perquè l'obra no tingués qualsevol durada, i que aquesta fos el silenci de qualsevol instrument o grup d'instruments.)

11. Imperceptiblement

(Una cosa que va dir Samuel Beckett quan treballava a *Ghost Trio* per a la televisió, on el guió especificava que una porta del decorat havia d'estar «ajustada imperceptiblement». Un ajudant de l'estudi havia entreobert la porta diligentment. Beckett volia que la porta estigués tancada. Quan se li va objectar que això es contradeia amb les seves instruccions escrites, va assenyalar que la porta entreoberta «estava perceptiblement ajustada».)

12. Properament

Sempre a punt de cristal·litzar-se, l'obra d'**A** suggereix que posa el seu joc al descobert.

cierre aparente de la obra, representa una pràctica que segueix en curs, una pràctica diària del no fer. **A**— tendeix a l'arxivament, encara que mai seria possible qualificar-lo d'arxivista. Acumula de acord amb les seves pròpies trabes. La coherència de les seves llistes resulta una autoafirmació a la par que una autonegació. Quanto més adquireix, quanto més amassa, més fàcil és entendre els procediments formals. A mesura que les llistes de morts i els ferits evolucionen, els nombres i les repeticions trivialitzen una sèrie de situacions de les quals disposem, encara que ja no disposem de la font. **A**— no se la pren amb la lleugeresa; lisa i llanament, senyala el mode en què la informació factual pot començar a funcionar en contra de sí mateixa. Deixa de veure el que diu.

10. En silencio

(Algo que dijo John Cage tiempo después de 4'33". Una obra para piano –callada, por supuesto– que debiera durar lo mismo que durase arbitrariamente su título. Sin embargo, en sus últimos años dijo que no encontraba motivo para que la obra no tuviera una duración cualquiera, y que consistiera en el silencio de cualquier instrumento, o de cualquier grupo de instrumentos.)

11. Imperceptiblemente

(Algo que dijo Samuel Beckett cuando trabajaba en la producción televisiva de *Ghost Trio*, en cuyo guió especifica que la puerta del plató debiera estar «imperceptiblemente entreabierta». Un técnico de grabación había dejado la puerta mínimamente entreabierta. Beckett quiso que la puerta se cerrase. Cuando se le preguntó si no era una contradicción con las indicaciones escritas, comentó que la puerta apenas entreabierta lo estaba de una manera «perceptible».)

Entenem l'obra, la seva concepció intel·ligent i els seus paràmetres prescrits, gairebé abans d'experimentar-la. La discrepància entre la idea i l'execució genera la dificultat de l'obra. Hi arribem tard; marxem abans dels fets. No hi ha mai un moment adequat per contemplar-la.

Próximamente. Properament. Aviat. És una promesa d'alguna cosa, que ens allunya del moment existencial. Suspèn la nostra contemplació perquè volem saber, volem veure, què segueix. Podríem imaginar que **A** no faria una pel·lícula titulada *Ahora*. L'obra està obligada fins i tot a una relliscada momentània. Mai no assistim al moment en què l'obra es resol ella mateixa.

La pel·lícula afirma el seu moment de revelació a través de la decepció acumulativa. Sempre ens decep, ens frustra en l'espera. Però aprenem a contemplar-la sense limitacions i entenem que com més afirma més s'esvaeix.

Però en aquest cas la noció de continuïtat és alhora pràctica i ideològica. Es va esvaint però mai no s'apaga del tot.

13. Reflex

¿Com es pot contemplar allò que **A** deixa enrere? («Deixa enrere», en comptes de «crea»). ¿Mirant-ho? ¿Contemplant-ho?

¿Sotjant-ho? Són diferents intensitats que pot oferir l'encontre amb l'obra d'art. Però **A** mai no explica tota la història, sinó més aviat una trama sense resolució, o una descripció sense narrativa. O un reflex sense l'objecte reflectit.

Mai no és fàcil de veure. L'espectador actua com un agent de la conclusió de l'obra, però la conclusió només es completa pel que fa al reconeixement, no a la reconstrucció de

12. Próximamente

A punto siempre de llegar a ser, de hallarse en su punto de fruición, la obra de **A**— constantemente indica que está desvelando su propio juego.

Entendemos la obra, la nitidez de su concepción, los parámetros prescritos, casi antes de experimentarla. La discrepancia entre idea y ejecución produce la dificultad de la obra. Llegamos tarde a ella; la dejamos una vez consumado el acto. Nunca sobreviene el momento apropiado para verla.

Próximamente. Lo siguiente. De pronta aparición. Es la promesa de algo, una promesa que nos arranca del momento existencial. Nos detiene, nos impide ver, porque uno desea saber, ver, lo que haya de seguirse. Es posible imaginar que **A**— no hiciera una película titulada *Ahora*. La obra se compromete incluso con un desajuste momentáneo. Nunca somos testigos de la obra en el momento en que la obra se resuelve.

La película reafirma su momento de la propia revelación con una desilusión acumulativa.

Siempre tendrá que decepcionarnos, frustrarnos en la espera. Sin embargo, uno aprende a ver dentro de las trabas, en el bien entendido de que cuanto más se afirme más se diluye.

No obstante, la noción de continuidad, aquí, es tanto práctica como ideológica. Se diluye, pero nunca llega a fundir del todo en negro.

13. Reflexionar

¿Cómo contemplaría uno lo que **A**— deja atrás? («Deja atrás», mejor que «hace».) ¿Lo mira? ¿Lo escruta? ¿Lo mira boquiabierto, fijamente? Se trata de distintas intensidades que el encuentro con la obra de arte puede proponer, aunque **A**— nunca ofrece la totalidad de un relato, sino más bien una trama que no halla resolución, o una descripción sin narración incorporada. O una reflexión sin el objeto que la motiva.

l'objecte reflectit. L'obra consisteix més en reflexions que en refraccions de l'objecte, on l'acte de la reflexió paradoxalment permet prestar atenció a l'objecte que no es pot veure.

El reflex es converteix en una mena de citació, una marca de respecte o de referència. Funciona com una posició en relació amb molts altres objectes previs, en relació amb la història. ¿Podríem reconfigurar la història a partir del que **A** deixa enrere? Gairebé segur que no. Però ens ofereix pistes cap als dipòsits de la cultura: el museu, la biblioteca, el diari.

La seva solució és alhora reflectir aquella entitat no visible, esborrant-la, emmascarant-la, o indicant-ne l'absència. Aquestes estratègies no són una ofuscació deliberada, sinó que ofereixen una reflexió sobre la dilació de l'experiència de l'objecte. Sempre hi arribem tard i amb alguna supressió. **A** fixa una posició que curiosament es troba dins i fora d'aquesta situació. En efecte, com més endins de l'obra ens porta, menys coses s'hi poden veure. ¿D'on a on hauríem de mirar?

Al final t'adones que l'obra sempre està reflectida i que l'espai de contemplació ha estat marcat durant l'acte de contemplació i no durant l'acte de fabricació. L'elaboració de marques —la designació de la mà de l'artista— ha estat duta a terme a la seva esquena, gairebé inadvertidament. Sense veure, en el temps, al llarg del temps, l'objecte creix en ell mateix, com si l'acte de veure (fins i tot en un mirall) marqués el lloc on l'obra pogués descansar temporalment.

Nunca es fácil ver. El espectador actúa como agente de la compleción de la obra, si bien el cierre solo se completa en el punto del reconocimiento, no en la reconstitución del objeto que suscita esa reflexión. La obra no consiste tanto en reflexiones cuanto en deflexiones que se alejan del objeto, en las que el acto de la deflexión paradójicamente pone el objeto invisible en el foco de la atención. La reflexión se torna una suerte de cita, una marca de respeto o de reproducción. Funciona como una especie de posicionamiento en relación con tantos objetos anteriores, en relación con la historia. ¿Podríamos reconfigurar esa historia a partir de lo que **A** — ha dejado atrás? Casi con toda certeza, no. Sin embargo, nos ofrece sugerencias que tienden hacia los repositorios de la cultura: el museo, la biblioteca, el periódico.

Su solución consiste tanto en reflexionar sobre esa entidad invisible, desdibujándola, velándola, como en hacer patente su ausencia.

Estas estrategias no obedecen a una voluntariosa ofuscación, sino que proponen una reflexión sobre la demora de la experiencia del objeto. Siempre llegamos tarde al objeto, siempre a cierta distancia. **A** — establece una posición que curiosamente se halla dentro y fuera de esa situación. En efecto, cuanto más adentro de la obra nos conduce, menos hay que ver. ¿De dónde adónde habríamos de mirar?

Hasta que uno se da cuenta de que la obra es algo sobre lo cual siempre se reflexiona, y el espacio de la contemplación ha quedado marcado durante el acto de la contemplación misma, no durante la fabricación de dicho espacio. La hechura de las marcas, la designación de la mano del artista, se ha logrado a su espalda, de manera poco menos que inadvertida. Sin ver a lo largo del tiempo, y una vez tras otra, el objeto crece hasta ser él mismo, como si el acto de ver (casi como en un espejo) marcara un lugar para que la obra descansara provisionalmente.