

Bartomeu Marí

Retrat del real per l'absència

L'obra d'Ignasi Aballí, des de finals dels anys vuitanta, es desenvolupa en torn de dues línies de pràctica aparentment contradictòries, o almenys molt diferenciades. D'una banda, la reflexió que porta a terme als inicis de la seva carrera sobre l'activitat mínima, el gest minúscul i la modificació més imperceptible l'acosten al corrent antiformalista, que comparteix amb els seus companys de generació. Aquí generació té un sentit de comunitat, potser artificial, d'artistes del sud d'Europa, espectadors de les batalles entre formalisme (gestual, matèric) i conceptualisme. D'altra banda, el conreu de la ficció com a material i com a localització de la seva feina l'emparenten amb aquells que, a finals dels anys vuitanta, van fer aparèixer el cinema i el vídeo al centre de l'escena artística. De la pintura a l'objecte, i de l'objecte a la seva

Retrato de lo real por la ausencia

La obra de Ignasi Aballí se desarrolla, desde finales de los años ochenta, en torno a dos líneas de práctica aparentemente contradictorias o, cuando menos, muy diferenciadas. Por una parte, la reflexión que lleva a cabo en los inicios de su carrera sobre la actividad mínima, el gesto minúsculo y la modificación más imperceptible le acercan a la corriente antiformalista, que comparte con sus compañeros de generación. Aquí generación tiene un sentido de comunidad, tal vez artificial, de artistas del sur de Europa, espectadores de las batallas entre formalismo (gestual, matérico) y conceptualismo. Por otra parte, el cultivo de la ficción como material y como localización de su trabajo le entroncan con quienes, a finales de los años ochenta, hicieron aparecer el cine y el vídeo en el centro de la escena artística. De la pintura al objeto y del

representació, del *ready made* a la fotografia i de la fotografia a la ficció, són viatges empresos entre anades i tornades, que exploren tant les arrels de l'enteniment, que creixen darrere de la percepció, com la natura de la pràctica artística en torn d'una fi de segle que s'ha vist encerclada per les querelles sobre la mort de l'art, la desaparició dels criteris de bellesa i les represes estilístiques i les citacions. Aballí fuig de la comoditat de l'estil i es troba en la treballosa condició del científic que ha d'inventar l'objecte propi de la seva ciència.

Al final de la dècada dels vuitanta, l'escena artística sublimava el domini de la pintura com a tècnica predominant, convertida en excés d'imatges, de tendències i d'agrupacions estilístiques. Arrelat en les pràctiques postexpressionistes i abstractes que tant han perdurat a l'Estat espanyol, els pintors alemanys i americans havien fet aportacions que convertien l'art en un àmbit geogràfic, amb qualitats físiques evidents. Això el convertia en un problema de matèria i forma. Matèria i forma, per inèrcia, esdevenien complementàries: a cada matèria semblava que li correspondria una forma particular. I més tard, per exhauriment, vingueren les investigacions dels límits, com si es tractés d'un país o un accident geogràfic. El quadre i els seus components esdevenien camp de batalla pràctic en un moment en què es configurava l'esclat i la fragmentació de l'art de l'última dècada del segle passat. La matèria i la forma deixarien pas al discurs i a la narració. La contemplació deixaria el lloc a la comprensió. El contingut passaria a ocupar el lloc de la combinatòria formal i l'indicible –per referir-se a l'abstracte– es convertiria en la pronunciació

objeto a su representación, del *ready made* a la fotografía y de la fotografía a la ficción, son viajes emprendidos entre idas y vueltas, que exploran tanto las raíces del entendimiento, que crecen detrás de la percepción, como la naturaleza de la práctica artística en torno a un fin de siglo que se ha visto asediado por las querellas sobre la muerte del arte, la desaparición de los criterios de belleza, y las recuperaciones estilísticas y las citas. Aballí huye de la comodidad del estilo y se halla en la trabajosa condición del científico que tiene que inventar el objeto propio de su ciencia.

A finales de la década de 1980, la escena artística sublimaba el dominio de la pintura como técnica predominante, convertida en exceso de imágenes, de tendencias y de agrupaciones estilísticas. Mientras el arte seguía arraigado en las prácticas postexpresionistas y abstractas que tanto han perdurado en el Estado español, los pintores alemanes y americanos habían hecho aportaciones que lo convertían en un ámbito geográfico, con cualidades físicas evidentes. Ello lo transformaba en un problema de materia y forma. Materia y forma, por inercia, llegaban a ser complementarias: parecía que a cada materia le correspondería una forma particular. Y más tarde, por agotamiento, llegaron las investigaciones de los límites, como si se tratara de un país o un accidente geográfico. El cuadro y sus componentes se transformaban en campo de batalla práctico en un momento en que se configuraban el estallido y la fragmentación del arte de la última década del siglo pasado. La materia y la forma abrirían paso al discurso y a la narración. La contemplación cedería su lugar a la comprensión. El contenido pasaría a ocupar el lugar de la combinatoria formal, y lo indecible –para referirnos a lo abstracto– se convertiría

i la lectura. El llenguatge del cinema, sobretot en el format videogràfic, vindria a reintegrar la presència del realisme fotogràfic i la imatge en moviment.

O el buit o la ficció, o el no-res o la invenció d'una realitat descriptible però il·localitzable físicament; o l'acció muda i imperceptible del pas del temps, que més que erosionar, construeix –més que extreure, aporta alguna cosa–; o la disposició d'una arquitectura de la narració que el converteix en algú que explica, en organitzador de metàfores on es mesclen allò que és literari i allò que és cinemàtic. La ficció d'Aballí no té actors –en tot cas no els veiem a l'escenari–; té, per contra, situacions, pautes de l'esperit de l'escriptor que és pacient.

Objecte, paraula i imatge, a finals dels anys vuitanta, es retrobaven al mig de l'escena, de la problemàtica, de l'atenció i dels discursos d'una manera com mai hi havia estat abans. La invenció –que domina els fotomuntatges o collages de principis de segle passat– es trobava substituïda per l'excés de mitjans de comunicació: la televisió, la premsa... els naixents mitjans de comunicació electrònics. L'era de l'excés tenia correlats específics en una creació artística cada vegada més parasitada pels llenguatges de la publicitat que n'escampaven els components estètics. De l'excés d'imatges i discursos d'aquests moments també en beu l'obra d'Aballí, que sembla buscar el contrapeu, el negatiu de l'augment quantitatiu per buscar la intensitat de contingut. «Fer més amb menys», Aballí es fa seva la màxima modernista. Contra el xoc o la sorpresa de la visió, l'artista proposa la percepció continuada que s'ha d'estendre en el record; contra la rapidesa, ens invita a la lectura pausada.

en la pronunciació i la lectura. El llenguatge del cine, sobre todo en el formato videográfico, vendría a reintegrar la presencia del realismo fotogràfico y la imagen en movimiento.

O el vacío o la ficción, o la nada o la invención de una realidad descriptible pero ilocalizable físicamente; o la acción muda e imperceptible del paso del tiempo, que más que erosionar construye –más que extraer, aporta algo–; o la disposición de una arquitectura de la narración que lo convierte en alguien que explica, en organizador de metáforas donde se mezclan lo literario y lo cinemático. La ficción de Aballí no tiene actores –en todo caso, no los vemos en el escenario–; por el contrario, tiene situaciones, extraídas del espíritu del escritor que es paciente.

Objeto, palabra e imagen, a finales de los años ochenta, se reencontraban en medio de la escena, de la problemática, de la atención y de los discursos como nunca antes lo habían hecho. La invención –que domina los fotomontajes o collages de principios del siglo pasado– se encontraba sustituida por el exceso de medios de comunicación: la televisión, la prensa... los incipientes medios de comunicación electrónicos. La era del exceso tenía correlatos específicos en una creación artística cada vez más parasitada por los lenguajes de la publicidad que propagaban sus componentes estéticos. También bebe del exceso de imágenes la obra de Aballí, que parece buscar el contrapié, el negativo del aumento cuantitativo para buscar la intensidad de contenido. “Hacer más con menos”, Aballí hace suya la máxima modernista. Contra el choque o la sorpresa de la visión, el artista propone la percepción continuada que debe extenderse en el recuerdo; contra la rapidez, nos invita a la lectura pausada.

Objecte, paraula i imatge semblen articular tota la producció d'Ignasi Aballí, de manera simultània i sense jerarquies entre ells. Però no es poden intercanviar: no equivalen els uns als altres, les relacions no són de correspondència, sinó de coexistència, de simbiosi.

Podem observar la seva obra amb relació a dues tradicions que es van empeltant l'una de l'altra (o l'una en l'altra) durant les dues últimes dècades del segle passat: si els inicis de l'obra d'Aballí recorren a la pràctica del sistema pictòric, ben aviat es decantarà cap a actes i condicions de producció que l'allunyen dels problemes i les configuracions típiques d'aquells anys, de les investigacions sobre els límits, les fronteres de la representació. Intrigat i interessat per les contradiccions inherents a allò que es pot representar, Aballí es dedica a cultivar les oposicions entre realitat i ficció, o hiperrealitat i materialitat. Aparentment neutres, les obres d'Aballí trajinen continguts punyents, incòmodes i de vegades tenyits d'una crítica amarga del món que ens envolta. D'una banda, observem obres en què l'artista desapareix com a subjecte i deixa que l'acumulació de la pols o l'acció corrosiva del sol sobre els materials constitueixi cada treball. De l'altra, trobem l'artista que col·lecciona, inventaria i disposa meticulosament les informacions dels diaris, recull les imatges reproduïdes a l'infinit o ret homenatges a l'anonimat dels altres convertits en autors d'imatges il·legibles. Il·legibles també resulten, a *Rètol* (2005), les paraules clau que l'artista presenta, de tal manera que repeteixen la pèrdua de significat per repetició dins dels subdialectes de l'art. A partir de l'anodinitat dels colors dels catàlegs universals, l'artista arriba a *Carta de colors*

Objeto, palabra e imagen parecen articular toda la producción de Ignasi Aballí de modo simultáneo y sin jerarquías entre sí. Pero no pueden intercambiarse: no equivalen los unos a los otros, las relaciones no son de correspondencia sino de coexistencia, de simbiosis.

Podemos observar su obra en relación con dos tradiciones que van injertándose una con otra (o una en otra) durante las dos últimas décadas del siglo pasado; si en sus inicios la obra de Aballí recurre a la práctica del sistema pictórico, muy pronto se inclinará hacia actos y condiciones de producción que la alejen de los problemas y las configuraciones típicas de esos años, de las investigaciones sobre los límites, las fronteras de la representación. Intrigado e interesado por las contradicciones inherentes a lo que se puede representar, Aballí se dedica a cultivar las oposiciones entre realidad y ficción, o hiperrealidad y materialidad. Aparentemente neutras, las obras de Aballí trajinan contenidos turbadores, incómodos y teñidos en ocasiones de una crítica amarga del mundo que nos rodea. Por un lado, observamos obras en las que el artista desaparece como sujeto y deja que la acumulación del polvo o la acción corrosiva del sol sobre los materiales constituya cada trabajo. Por otro, encontramos al artista que colecciona, inventaría y dispone meticulosamente las informaciones de los periódicos, recoge las imágenes reproducidas hasta el infinito o rinde homenajes al anonimato de los demás, convertidos en autores de imágenes ilegibles. Ilegibles resultan también, en *Rètol* (2005), las palabras clave que el artista presenta, de tal modo que repiten la pérdida de significado por repetición dentro de los subdialectos del arte. A partir de lo anodino de los colores de los catálogos universales, el

(*ideologies*) (2005), on passa a enumerar connotacions ideològiques o polítiques que aquests colors han adquirit per convenció. L'adquisició de connotacions, subjectives però acceptades en el temps, sembla que «decoren» el pensament i que el domestiquen. També pot ser que promoguin associacions de significat de força insospitada. Absent i present com a subjecte, Aballí relaciona en la seva producció més recent l'abundància d'imatges en el nostre entorn amb l'escassetat de significats que els podem atribuir. L'elaboració dels significats de les imatges sembla ser un territori protegit que l'artista vol fer públic i posar a disposició del perceptor, el destinatari final. *Revelacions* (2005) és un vídeo enregistrat en un laboratori de revelatge ràpid de fotografies sobre paper, on veiem les tires d'imatges que surten de la màquina que les revela. La rapidesa en la qual giren els torns ens remet a idees sobre la producció industrial, sobre la serialitat dels objectes produïts. La màquina revela «mecànicament» les imatges preses «amb les mans i els ulls», també aquí d'individus anònims. L'obra no es refereix a qüestions d'identitat; dels autors no en sabem res, ni és significatiu saber-ne res. Les imatges ens fan pensar, però, en la història de la fotografia, una tècnica química, artesanal en els seus inicis, i que s'està convertint, després de popularitzar-se, d'universalitzar-se, en un procés digital on no hi ha química ni revelatge, ni productes, ni operaris, ni màquines. El procés de revelatge, la seva indústria, les seves màquines, el temps d'elaboració i de transformació canvien, desapareixen. Les accions o les conseqüències cares a l'autor són aquelles que deixen traces, és a dir, que se'n van del nostre entorn, que tenen una existència, que només podem

artista llega a *Cartadecolors(ideologies)* (2005), donde pasa a enumerar connotaciones ideológicas o políticas que esos colores han adquirido por convención. Las connotaciones adquiridas, subjetivas pero aceptadas en el tiempo, parecen “decorar” el pensamiento y domesticarlo. También puede ser que promuevan asociaciones de significado de insospechada fuerza. Ausente y presente como sujeto, Aballí relaciona en su producción más reciente la abundancia de imágenes en nuestro entorno con la escasez de significados que podemos atribuirles. La elaboración de los significados de las imágenes parece ser un territorio protegido que el artista quiere hacer público y poner a disposición del perceptor, el destinatario final. *Revelacions*(2005) es un vídeo grabado en un laboratorio de revelado rápido de fotografías sobre papel, donde vemos las tiras de imágenes que salen de la máquina que las revela. La rapidez con la que giran los tornos nos remite a ideas sobre la producción industrial, sobre la serialidad de los objetos producidos. La máquina revela “mecánicamente” las imágenes tomadas “con las manos y los ojos”, también aquí de individuos anónimos. La obra no se refiere a cuestiones de identidad; no sabemos nada de los autores, ni es significativo saber nada de ellos. Aun así, las imágenes nos hacen pensar en la historia de la fotografía, una técnica química y artesanal en sus inicios, que se está convirtiendo, tras popularizarse, universalizarse, en un proceso digital en el que no hay química ni revelado, ni productos, ni operarios, ni máquinas. El proceso de revelado, su industria, sus máquinas, el tiempo de elaboración y transformación cambian, desaparecen. Las acciones o las consecuencias caras al autor son aquellas que dejan rastros, es

reconèixer a la resta. D'una manera similar, *0-24 h* (2005) deixa a la màquina, en aquest cas la càmera de seguretat d'un museu, la feina de proporcionar-nos actes que s'esdevenen en aquell lloc mentre la institució és tancada. Quan és oberta al públic ja tenim l'oportunitat de ser testimonis dels esdeveniments que s'hi succeeixen. Aballí tanca el cercle de percepció tot disposant una pel·lícula de setze hores que deixa veure la «cara oculta de la lluna» del museu. Definició per enumeració, per inclusió dels individus (en aquest cas les unitats de temps) del seu univers, l'obra condensa la percepció de l'anònim i la de l'ull vigilant de la seguretat que busca que no passi res, en un relat hiperrealista de la inacció.

Els diaris són la constatació ineludible de la fugacitat del temps. Acumulem les traces de la realitat quan hem tingut un diari a les mans. El present dura la distància d'un cop d'ull per refer-se l'endemà amb una nova edició. *Calendari* (2005) constata l'escolament de tot un any a través de les fotografies que apareixen a les portades d'un diari concret. Disposades, sense peu de foto ni identificació, com si fossin els números dels dies en un calendari mensual, podem contemplar una radiografia del mes, una relació dels personatges o els esdeveniments que han tingut rellevància cada dia.

En fi, si en obres com ara *Desaparicions* (2002), potser de les més líriques que ha realitzat l'artista, ja es manifesta l'interès per l'eficàcia del cinema, dues obres recents el confirmen: *Sinopsis i Próxima aparició / Próximamente / Coming Soon*, ambdues de 2005. L'eficàcia del cinema consisteix a crear mons plausibles, irreal però versemblants, que ens puguem creure. *Sinopsis* utilitza un recurs típic de l'art conceptual dels anys setanta, la combinació

decir, que se van de nuestro entorno, que tienen una existencia, que sólo podemos reconocer en los restos. De modo similar, *0-24 h* (2005) deja a la máquina, en este caso la cámara de seguridad de un museo, la labor de proporcionarnos actos que tienen lugar en ese sitio mientras la institución está cerrada. Cuando está abierta al público, ya tenemos la oportunidad de ser testigos de los acontecimientos que en ella se suceden. Aballí cierra el círculo de percepción disponiendo una película de 16 horas que permite ver la "cara oculta de la luna" del museo. Definición por enumeración, por inclusión de los individuos (en este caso las unidades de tiempo) de su universo, la obra condensa la percepción de lo anónimo y la del ojo vigilante de la seguridad que busca que no pase nada, en un relato hiperrealista de la inacción.

Los periódicos son la constatación ineludible de la fugacidad del tiempo. Acumulamos los rastros de la realidad cuando hemos tenido un periódico entre las manos. El presenta dura la distancia de una ojeada para reconstruirse al día siguiente con una nueva edición. *Calendari* (2005) constata el transcurso de todo un año a través de las fotografías que aparecen en las portadas de un periódico concreto. Dispuestas, sin pie de foto ni identificación, como si fueran los números de los días en un calendario mensual, podemos contemplar una radiografía del mes, una relación de los personajes o los acontecimientos que han tenido más relevancia cada día.

Por último, si en obras como *Desaparicions* (2002), tal vez entre las más líricas que ha realizado el artista, ya se manifiesta el interés por la eficacia del cine, dos obras recientes lo confirman: *Sinopsis y Próxima aparición / Próximamente / Coming soon*, ambas de 2005. La eficacia del cine

d'imatges i textos que no s'il·lustren ni s'expliquen entre si. La incongruència, però, és falsa: cada un dels panells ens mostra una imatge d'aparells, eines o instruments en els espais que s'utilitzen en els rodatges cinematogràfics: llums, aparells de so, escales, trípodes, cables, falses parets... Són els signes que s'hi treballa, que l'activitat inclou moltes persones amb funcions diferenciades, complementàries i, per força, cronometrades, orquestrades. Però les escenes –obscenes– són buides. És de nit, o diumenge, o s'ha acabat tot i han marxat tot deixant les coses per terra. A la part inferior dels panells podem llegir sinopsis de pel·lícules tal com apareixen als diaris, en anglès i en castellà. Algunes sinopsis coincideixen, però la majoria no. Es podria tractar de qualsevol pel·lícula. No en sabem el títol ni els autors. No hi ha *star system*, ni any ni nacionalitat. Les sinopsis ens recorden escenes, personatges, relacions o fets, però de fet ens informen del desconegut. Ens intenten seduir perquè anem a veure la pel·lícula en qüestió. La sinopsi sempre es fa quan la pel·lícula ja està llesta per projectar-se, però l'obra d'Aballí la fa conviure amb les traces de l'elaboració del rodatge. Abans i després es congestionen per tancar un cercle que inclou la possibilitat que accedim a una nova ficció, però que també inclou totes aquelles ficcions que mai no veurem, potser –per retornar a *Desaparicions*– a aquelles ficcions que no es van arribar a materialitzar. Aquesta podria ser una aproximació a l'obra d'Ignasi Aballí, a la qual ara aquestes tres institucions europees dediquen una primera mirada crítica, que només és retrospectiva per la necessitat material, però que es vol essencialment interrogativa. Interrogar l'obra d'un artista jove comporta també dos tipus

consiste en crear mundos plausibles, irreales pero verosímiles, que podamos creernos. *Sinopsis* utiliza un recurso típico del arte conceptual de los años setenta, la combinación de imágenes y textos que no se ilustran ni se explican entre sí. Pero la incongruencia es falsa; cada uno de los paneles nos muestra una imagen de aparatos, herramientas o instrumentos en los espacios que se usan en los rodajes cinematográficos: lámparas, aparatos de sonido, trípodes, cables, falsas paredes... Son los signos de que se trabaja, de que la actividad incluye a muchas personas con funciones diferenciadas, complementarias y, a la fuerza, cronometradas, orquestradas. Pero las escenas –obscenas– están vacías. Es de noche, o domingo, o se ha acabado todo y se han marchado dejando las cosas por el suelo. En la parte inferior de los paneles podemos leer sinopsis de películas tal y como aparecen en los periódicos, en inglés y en castellano. Algunas sinopsis coinciden, pero la mayoría no. Podría tratarse de cualquier película. No sabemos ni su título ni los autores. No hay *star system*, ni año, ni nacionalidad. Las sinopsis nos recuerdan escenas, personajes, relaciones o hechos, pero, en realidad, nos informan de lo desconocido. Intentan seducirnos para que vayamos a ver la película en cuestión. La sinopsis siempre se realiza cuando la película ya está lista para proyectarse, pero la obra de Aballí la hace convivir con los rastros de la elaboración del rodaje. Antes y después se congestionan para cerrar un círculo que incluye la posibilidad de que accedamos a una nueva ficción, pero que también incluye todas esas ficciones que no veremos nunca, tal vez –volviendo a *Desaparicions*– a esas ficciones que no llegaron a materializarse. Ésta podría ser una aproximación a la obra de

d'exercicis: un d'anàlisi i un altre d'invenció. Les obres d'art són, però també s'imaginen; es construeixen en un futur indeterminat. I per bé que moltes de les obres d'Aballí es refan cada cop que es presenten, es refan amb els seus materials, les condicions de percepció i d'interpretació que sempre hi van associades. Aquesta mostra és, d'alguna marea, un experiment. Consisteix a dotar de localització un treball que es basa en gran mesura en l'atopia de l'art i arrossega la idea que l'art no té un lloc natural, d'on s'origina o on acaba decantant-se, sinó que l'obra s'ha de construir el seu propi lloc, trobar el seient on es dona a veure. Així, a cada una de les presentacions que s'inclouen en aquest projecte, compartit pel MACBA, el Museu Serralves i l'Ikon Gallery, la disposició de l'exposició en ella mateixa sofrirà contorsions i organitzacions diferenciades. No es tractarà d'una disposició d'objectes als espais d'exposició, sinó d'una inversió en la naturalesa –arquitectònica, temporal, cultural– de cada indret.

Ignasi Aballí, a la que ahora estas tres instituciones europeas dedican una primera mirada crítica, que sólo es retrospectiva por la necesidad material, pero que quiere ser esencialmente interrogativa. Interrogar la obra de un artista joven comporta también dos tipos de ejercicios: uno de análisis y otro de invención. Las obras de arte son, pero también se imaginan; se construyen en un futuro indeterminado. Y si bien muchas de las obras de Aballí se rehacen cada vez que se presentan, se rehacen con sus materiales, las condiciones de percepción y de interpretación que siempre van asociadas a ellas. Esta muestra es, de algún modo, un experimento. Consiste en dotar de localización a un trabajo que se basa en gran medida en la atopia del arte, y arrastra consigo la idea de que el arte no tiene un lugar natural donde se origina o acaba decantándose, sino que la obra debe construirse su propio lugar, encontrar el espacio en el que se da a ver. Así, en cada una de las presentaciones que se incluyen en este proyecto –compartido por el MACBA, el Museo Serralves y la Ikon Gallery– la disposición de la exposición en sí misma sufrirá contorsiones y organizaciones diferenciadas. No se tratará de una disposición de objetos en los espacios de exposición, sino de una inversión en la naturaleza –arquitectónica, temporal, cultural– de cada sitio.