

Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí

Dan Cameron: Quan vas començar la teva carrera com a artista, ¿la teva idea era ser pintor dins de la definició generalment acceptada de pintura?

Ignasi Aballí: Vaig començar treballant amb pintura, utilitzant-la des d'un punt de vista tradicional, és a dir, a partir de la representació de la realitat, utilitzant bastidor, tela, colors, pintures, pinzells... I progressivament vaig anar evolucionant fins a altres tècniques i idees, fins avui després de diversos anys de pràctica artística.

D.C.: A principis dels anys noranta, quan vaig conèixer la teva obra, un dels temes recurrents era l'absència, sobretot l'absència de la pintura com a objecte...

Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí

Dan Cameron: Cuando empezaste a dedicarte al arte, ¿tu intención era la de ser un pintor dentro de la definición general que se suele tener de la pintura?

Ignasi Aballí: Empecé trabajando con pintura, utilizando la pintura desde un punto de vista tradicional. Es decir, a partir de la representación de la realidad, y usando bastidor, tela, colores, pinturas, pinceles... Y progresivamente fui evolucionando hacia otras técnicas e ideas, llegando hasta hoy después de varios años trabajando.

D. C.: Muy a comienzos de los años noventa, cuando empecé a tener conocimiento de tu obra, uno de los temas más importantes era el de la ausencia, en especial la ausencia de la pintura en cuanto tal...

I. A.: Com et deia, la meua obra es va iniciar a partir d'una relació estreta amb la pintura tradicional, però el meu procés de treball em va portar a un punt en què no sabia com continuar utilitzant els mètodes tradicionals. Vaig començar a buscar altres formes de relacionar-me amb la pintura, amb l'art en general, i aleshores, a poc a poc, vaig deixar de treballar a partir de la representació de la realitat per introduir progressivament en el quadre, en l'obra, elements més conceptuals en els quals la idea tenia cada cop més importància, i el fet pictòric, menys. Fins al punt que a principis dels anys noranta, quan ens vam conèixer, estava treballant en obres fetes amb llum del sol. La llum era la que dibuixava, la que pintava sobre el suport. Primer vaig utilitzar aquesta tècnica per representar les finestres de l'estudi i de casa meua, que són els llocs per on entra la llum solar en els espais de l'hàbitat i de la feina. Després el que vaig fer va ser suggerir la presència de quadres a partir de la seva absència, a partir del rastre que deixaven un cop despenjats de la paret. El que es podia veure era l'empremta que deixaven sobre la paret per efecte de la llum.

D. C.: Així, el suggeriment d'un quadre era més important que la presència concreta...

I. A.: Sí. Vaig arribar a la conclusió que preferia suggerir la presència d'un quadre abans de posar-lo directament. M'interessava més deixar en suspensió la imatge, la imatge que suposadament hi hauria en el rectangle buit, i dedicar-me a parlar del lloc que suggeria la presència d'un quadre, però que ja no es podia veure. És a dir, em resultava molt difícil proposar una imatge, concretar-la. Vaig

I. A.: Como te decía, mi trabajo se inició con una relación con la pintura tradicional. Pero mi proceso de trabajo me llevó a un punto en el que no sabía cómo continuar utilizando esos medios tradicionales. Empecé a buscar otras formas de relacionarme con la pintura, con el arte en general, y entonces, poco a poco, dejé de trabajar a partir de la representación de la realidad para introducir progresivamente en el cuadro, en la obra, elementos más conceptuales en los que la idea tenía cada vez más importancia, y el hecho pictórico, menos. Hasta el punto de que a principios de los años noventa, cuando nos conocimos, estaba trabajando en las obras hechas con la luz del sol. La luz era la que dibujaba, la que pintaba sobre el soporte. Primero utilicé esta técnica para representar las ventanas del estudio y de mi casa, que son los lugares por los que entra la luz solar en los espacios de hábitat y de trabajo. Después, lo que hice fue sugerir la presencia de cuadros a partir de su ausencia, a partir del rastro que dejaban después de quitarlos de una pared. Lo que se podía ver era la huella que dejaban sobre la pared por efecto de la luz.

D. C.: Así pues, la idea de que el cuadro adquiere mayor importancia que su presencia concreta...

I. A.: Sí, así es. Llegué a la conclusión de que prefería sugerir la presencia de un cuadro antes que poner el cuadro directamente. Me interesaba más dejar en suspensión la imagen, la imagen que supuestamente habría en el rectángulo vacío, y dedicarme a hablar del lugar donde sugería la presencia de un cuadro, pero que ya no podía verse. Es decir, me resultaba muy difícil proponer una imagen,

començar a pensar que en una obra, com menys coses es puguin veure, més ganes es té de veure. Que el fet de fer veure el món conté, en ell mateix, el fet d'ocultar-ne una part. A partir d'aquí vaig arribar a una espècie de final del camí, o del recorregut, en el qual vaig haver de trobar altres solucions, altres sortides per continuar, perquè les de la pintura, les del quadre tal i com l'entenia fins a aquell moment, per a mi havien acabat.

D. C.: Al principi la teva obra també tenia molt a veure amb el que podríem anomenar el marc lingüístic de la pintura: el bastidor, el marc, l'exposició, la paret. Hi era present l'àmbit pictòric, que no es correspon necessàriament amb la pintura.

I. A.: Crec que vaig iniciar el procés del meu treball cap al que anomenem «pictòric», que suposo que es correspon amb el que tu anomenes *picture*. El que és pictòric expandeix un territori que, si es parla estrictament de pintura, és molt més reduït. En canvi aquest terme em permetia proposar obres que, sense ser pintura des del punt de vista tradicional, s'hi refereixen, la prenen com a referent i s'hi relacionen directament sense que hi estigui present.

D. C.: Però hi és present a través de la seva essència...

I. A.: Exacte. De vegades, fins i tot hi és realment present perquè les pintures que he fet amb material transparent, per exemple, són pintures també des del punt de vista material, però neguen tot el que en la pintura constitueix l'essència, que és obrir una finestra a la ficció, a una nova realitat que pot

concretarla. Empecé a pensar que en una obra, cuanto menos hay para ver, más deseos hay de ver. Que el hecho de hacer ver el mundo contiene, en sí, el ocultar una parte de él. A partir de aquí llegué a una especie de final del camino, o del recorrido, en el que tuve que encontrar otras soluciones, otras salidas para continuar, porque las de la pintura, las del cuadro tal y como lo entendía hasta ese momento, para mí habían terminado.

D. C.: Al comienzo, tu obra también mostraba una gran preocupación por lo que podríamos llamar el marco lingüístico de la pintura: el bastidor, el marco, la exposición, la pared. Había un cuadro que estaba presente, solo que en realidad no era un cuadro.

I. A.: Creo que abrí el proceso de mi trabajo hacia lo que llamamos «pictórico», que —supongo— se corresponde con lo que tú denominas *picture*. Lo pictórico expande un territorio que, si se habla estrictamente de pintura, es mucho más reducido. En cambio ese término me permitía proponer obras que, sin ser pintura desde el punto de vista tradicional, se refieren a ella, la toman como referente y se relacionan directamente con ella sin que esté presente.

D. C.: Pero sigue estando presente por medio de su esencia...

I. A.: Exacto. A veces incluso está realmente presente, porque las pinturas que he hecho utilizando el material transparente, por ejemplo, son pinturas también desde el punto de vista material, pero niegan todo lo que en la pintura es su esencia, que es abrir una ventana a la ficción, a una nueva realidad que puede ser figurativa o abstracta. Lo que hacen esas

ser figurativa o abstracta. El que fan aquestes pintures és anul·lar qualsevol possibilitat de ficció, en ser transparents. A través d'elles seguim veient el bastidor i la paret d'on pengen. Són la representació de l'antificció, són «antipintures».

D. C.: Per a un espectador, en el meu cas d'Estats Units, en la teva obra hi ha una referència a la generació d'artistes de finals dels anys setanta que van començar a treballar sota el concepte de *pictures*, però utilitzant el terme per emmarcar un fenomen entre la fotografia i la pintura. Però mentre que aquesta generació estava interessada en la fotografia com a publicitat o fotodocument, tu sembla que t'interesses més pel món de la museologia...

I. A.: Més que el món dels museus, crec que algunes obres prenen com a referent el món de l'art, de la pintura, per proposar un punt de vista crític. Si hagués de citar un referent, un estil anterior que m'interessés, assenyalaria l'art conceptual, pel tipus de dispositiu que organitza en relació amb l'obra que es vol fer. També en molts d'aquests casos l'enunciat és suficient perquè l'obra existeixi; l'obra no es fa. En moltes ocasions, només s'apunta la idea, i amb això n'hi ha prou. Amb els artistes conceptuals s'inicia el procés de desmaterialització de l'obra, i aquest aspecte m'interessa molt, perquè d'alguna manera és present en alguns dels meus treballs. Per exemple, quan dic que l'espectador ha de formar part de l'obra per completar-ne el sentit, ja que és ell qui emplena l'absència de la qual parlaves abans, és el que mentalment ocupa l'espai buit que ha quedat allí en treure el quadre.

pinturas es anular toda posibilidad de ficción, al ser transparentes. A través de ellas seguimos viendo el bastidor y la pared sobre la que se cuelgan. Son la representación de la antificción, son «antipinturas».

D. C.: Para un espectador que, en mi caso, proviene de Estados Unidos, se halla una referencia indirecta a la generación de artistas que a finales de los años setenta comenzaron a trabajar con el concepto de *cuadros*, aunque empleaban el término para localizar un terreno a caballo entre la fotografía y la pintura. Sin embargo, así como a esta generación le interesaba la presencia del cuadro por medio de la publicidad, o la documentación fotográfica, tú pareces mucho más interesado en el mundo de la museística...

I. A.: Más que lo museológico, creo que algunas obras toman como referente el mundo del arte, de la pintura, para proponer un punto de vista crítico. Si tuviera que citar algún referente, un estilo anterior que me interesa, señalaría el arte conceptual, por el tipo de dispositivo que organiza en relación a la obra que se decide hacer. También en muchos de estos casos el enunciado es suficiente para que la obra exista; la obra no se realiza. En muchas ocasiones solo se apunta la idea, y eso es suficiente. Con los artistas conceptuales se inicia el proceso de desmaterialización de la obra. Y este aspecto me interesa mucho, porque de alguna manera está presente en bastantes de mis trabajos. Por ejemplo, cuando digo que el espectador debe formar parte de la obra, tiene que completar su sentido, ya que es el que llena la ausencia de la que hablabas antes, el que mentalmente ocupa el espacio vacío que ha quedado al quitar el cuadro.

Crec que l'art conceptual, en moltes ocasions, també planteja aquest punt de vista. Per dir-ho d'alguna manera, és com fer l'obra fins a la meitat, fins on podem, i la resta l'ha de fer qui la veu, qui la contempla.

D. C.: Per això em sembla que et vas sentir incapaç de forçar la realitat, i que vas preferir que l'obra d'art semblés a mig fer o suspesa en aquest procés.

I. A.: Sí, forma part del procés i de certa contradicció personal entre voler pintar i la insatisfacció que em produïen els resultats. Aleshores, a poc a poc, vaig anar buscant altres maneres de continuar amb la pintura, amb el fet de desenvolupar una obra propera a la pintura sense pintar explícitament. O el que és el mateix, sense que l'acte físic de pintar impliqués l'aparició d'una nova imatge. Considero que ho vaig aconseguir força satisfactòriament amb les pintures transparents i amb la utilització d'altres materials que per a mi es troben en el mateix àmbit, com el corrector Tipp-ex i altres materials que no són pintura però se li assemblen força.

D. C.: Bé, aquelles pintures són quadres, però també semblen evocar certa repulsió cap a la imatge... Així, en un sentit buides la pintura, de manera que l'espectador pugui emplenar-la.

I. A.: Seria com girar al voltant d'alguna cosa que és allí, present, i que t'agradaria abordar, on t'agradaria entrar però no saps com. Vas donant voltes fins que trobes petites formes d'aproximació. Hi ha una obra en la qual em sembla que s'explica aquesta incapacitat o dificultat. Es titula *Malgastar* i per fer-la vaig

Creo que el arte conceptual, en muchas ocasiones, también plantea este punto de vista. Por decirlo de algún modo, es como hacer la obra hasta la mitad, hasta donde podemos, y el resto lo tiene que hacer quien la ve, quien la contempla.

D. C.: Por esa razón me parece que te has sentido incapaz de avanzar más hacia la realidad, y que has preferido dejar que la obra parezca inconclusa, o suspensa en el proceso de su hechura.

I. A.: Sí. Forma parte del proceso y de cierta contradicción personal entre el querer pintar, y la insatisfacción que me producían los resultados. Entonces, poco a poco fui buscando otras maneras de continuar con la pintura, con el hecho de desarrollar una obra cercana a la pintura sin pintar explícitamente. O, lo que es lo mismo, sin que el acto físico de pintar supusiera la aparición de una nueva imagen. Considero que lo conseguí bastante satisfactoriamente con las pinturas transparentes y con la utilización de otros materiales que para mí están en su mismo ámbito, como el corrector Tipp-ex u otros materiales que no son pintura pero se le parecen bastante.

D. C.: De acuerdo. Esos cuadros son cuadros en realidad, pero a la vez parecen evocar una cierta repugnancia en lo tocante a la imagen... En cierto sentido, vacías la pintura, de modo que el espectador pueda venir a llenarla.

I. A.: Sería como dar vueltas alrededor de algo que está ahí presente y que te gustaría abordar, donde te gustaría entrar, pero no sabes cómo. Vas dando vueltas hasta encontrar pequeñas formas de aproximación. Hay una obra en la que

comprar molta pintura industrial i en botigues de pintura per a artistes, i la vaig deixar assecar dins dels pots sense fer-hi res. D'una banda, volia explicar l'ús negatiu o incorrecte del material, en el mateix sentit que l'explica Georges Bataille amb el seu terme *dépense* («malbaratament»). Tanmateix, d'altra banda, aquesta peça també posa de manifest que la pintura s'ha assecat mentre jo estic pensant què fer-ne. Treballo de forma lenta, em costa produir obres noves perquè dono moltes voltes a les coses abans de considerar-les vàlides.

D. C.: Literalment, vas fer aquesta obra deixant-la a meitat del procés.

I. A.: I al final, la pintura no es pot utilitzar perquè pensant, pensant s'ha assecat. A partir d'aquí reconec una incapacitat personal per enfrontar-me a la pintura. ¿Què podria dir? Que s'ha acabat. Però alhora m'interessa, i continuo investigant per trobar aquestes altres possibilitats que per a mi, en certa mesura, suposen una continuació, una sortida. En aquesta obra també hi és present la idea de dificultat, com abans comentava: la dificultat per continuar, per trobar la idea adequada i la manera adequada de representar-la. La sèrie de fotografies que vaig fer en una fàbrica de pintures, titulada *Laboratorio – Fàbrica*, seria un altre exemple d'aquesta mirada distant sobre la pintura. Aquí, «laboratori» i «fàbrica» actuen com a metàfores de la producció artística, que inclou necessàriament un procés de recerca i investigació i un procés de producció.

D. C.: En la teva obra, els trets tradicionals com ara la textura i la llum es deixen fins a

me parece que se explica esta incapacidad o dificultad. Se titula *Malgasto*, y para realizarla compré mucha pintura en la industria y en tiendas de pintura para artistas, y la dejé secar dentro de los botes sin hacer nada con ella. Por un lado quería explicar el uso negativo o incorrecto del material, en el mismo sentido que lo explica Georges Bataille con su término *dépense* («malgasto»). Sin embargo, por otro lado esta pieza también pone de manifiesto que la pintura se ha secado mientras yo estoy pensando qué voy a hacer con ella. Trabajo de forma lenta, me cuesta producir obras nuevas porque doy muchas vueltas a las cosas antes de considerarlas válidas.

D. C.: Literalmente, la obra está hecha al abandonarla en mitad del proceso.

I. A.: Y al final la pintura no puede usarse porque pensando, pensando, se ha secado. A partir de aquí reconozco una incapacidad personal para enfrentarme a esto, a la pintura. ¿Qué podría decir? Que se acabó. Pero al mismo tiempo me interesa, y sigo investigando para encontrar esas otras posibilidades que para mí, en cierta manera, suponen la continuación, la salida. En esta obra también está presente la idea de dificultad, como antes comentaba: dificultad para continuar, para encontrar la idea adecuada y la manera adecuada de representarla. La serie de fotografías que realicé en una fábrica de pinturas, titulada *Laboratorio – Fàbrica*, sería otro ejemplo de esa mirada distante sobre la pintura. En ella, «laboratorio» y «fàbrica» actúan como metáforas del trabajo artístico, que incluye necesariamente un proceso de búsqueda y investigación y un proceso de producción.

cert punt de banda. Però jo hi trobo certa similitud amb l'obra d'On Kawara, que sens dubte és un artista conceptual, però també és pintor, i la seva producció artística intenta formalitzar la tensió entre ambdós aspectes.

I. A.: Comentaves que On Kawara és un artista que m'interessa i és així per diverses raons: per la seva metodologia i per com utilitza i representa el temps. A més, la seva obra és inseparable de la seva biografia, de la seva experiència personal, mostrada a través dels petits esdeveniments, aparentment sense importància, d'allò que fa durant el dia. Els quadres amb la data són una activitat més que fa durant el dia, i crec que no és irrellevant que els faci amb pintura, perquè podria fer-los d'una altra manera i en canvi els pinta. En la meua opinió, d'una banda pinta perquè això el permet estar ocupat tot el dia, el dia que pinta el quadre amb la data, una feina que dura tota la jornada laboral, vuit o deu hores... I d'altra banda, no podem oblidar que es tracta de pintura, la qual cosa el vincula directament amb la història de l'art. Em sembla que a ell li interessa que aquesta part de la seva obra s'entengui com a part de certa tradició de la qual utilitza totes les característiques, tot i que alhora les contradia. Totes les pintures, tots els quadres d'On Kawara són iguals; no hi ha diferències entre els d'ara i els de fa trenta anys tret de la data que hi apareix. No hi ha una evolució estilística o formal.

D. C.: Hi ha un altre aspecte de la teua obra que em fascina: la dimensió expandida del que és quotidià. És un aspecte que sempre he admirat també en l'obra de Brossa, la seva capacitat per utilitzar el que és quotidià i

D. C.: En tu obra, los rasgos tradicionales como la textura y la luz hoy están prácticamente descartados. Sin embargo, encuentro una cierta afinidad con la obra de On Kawara, quien obviamente es un artista conceptual, aunque al mismo tiempo es un pintor. Su arte trata sobre la formalización de la tensión entre esos dos aspectos.

I. A.: Comentabas que On Kawara es un artista que me interesa, y es así por varias razones: por su metodología, por cómo utiliza y representa el tiempo. Además, su trabajo es inseparable de su biografía, de su experiencia personal, mostrada a través de pequeños acontecimientos aparentemente sin importancia, de lo que hace durante el día. Los cuadros con la fecha son una actividad más de las que hace durante el día, y creo que no es irrelevante que los haga con pintura, porque podría hacerlos de otro modo y en cambio los pinta. En mi opinión, por un lado pinta porque eso le permite estar ocupado todo el día, el día que pinta el cuadro con la fecha, un trabajo que dura toda la jornada laboral, ocho o diez horas... Y por otro lado no podemos olvidar que se trata de pintura, lo cual le vincula claramente con la historia del arte. Me parece que a él le interesa que esa parte de su obra se entienda como parte de cierta tradición de la que utiliza todas sus características, aunque a la vez las contradice. Todas las pinturas, todos los cuadros de On Kawara son iguales; no hay diferencias entre los de ahora y los de hace treinta años excepto en la fecha que aparece en ellos. No existe en ellos una evolución estilística o formal.

D. C.: Hay otro aspecto de tu obra que me fascina, que es la dimensión expandida de lo

alterar la nostra percepció, de manera que un vas d'aigua és el que és i alhora una cosa totalment contrària.

I. A.: En alguns casos estableixo una relació amb aquesta actitud davant l'obra i, a més, em fa l'efecte que l'artista és precisament algú capaç d'oferir nous punts de vista sobre la realitat, de relacionar coses que en principi estaven desconnectades, per connectar-les i donar-los un nou sentit. En el cas de Brossa, això és molt clar. La seva obra produeix un impacte visual: de sobte, veiem la realitat d'una altra manera, des d'un punt de vista que en ocasions és més poètic i en altres més crític. Utilitzant elements molt simples que tots tenim al nostre voltant, Brossa és capaç de contemplar-los des d'una perspectiva totalment nova.

Crec que en algunes obres meves s'estableix una dinàmica semblant –tot i que amb diferències– a través d'objectes com els diaris dels quals extrec retalls per utilitzar-los d'una forma diferent, no habitual, com en la sèrie *Listados* o convertint el *Tipp-ex* en pintura a *Gran error* i *Corrección*.

D. C.: ¿Per què escull materials que formen part del teu entorn? Com per exemple els diaris... és una cosa que trobes, una cosa humil, que pots convertir en una altra cosa...

I. A.: El que m'interessa, en aquest sentit, és contemplar la realitat des d'una altra òptica, canviar-la; qualsevol acte quotidià pot ser útil per reinterpretar-la. Considero que cal ser molt receptiu, cal estar molt atent a tot el que ens envolta, ja que la realitat pot ser una base molt rica per començar a treballar. És molt important veure com el que és quotidià

cotidiano. Es algo que siempre he admirado también en la obra de Brossa, su capacidad de tomar algo ordinario y desviar nuestra percepción del objeto, de modo que un simple vaso de agua sea a la vez lo que es y algo totalmente contradictorio en ese mismo instante.

I. A.: En algunos casos establezco una relación con esta actitud ante la obra, y además me parece que el artista es precisamente alguien capaz de ofrecer nuevos puntos de vista sobre la realidad, de relacionar cosas que en principio estaban desconectadas, conectándolas y dándoles un nuevo sentido. En el caso de Brossa, esto es muy claro. Su obra produce un impacto visual: de repente vemos la realidad de otra manera, desde un punto de vista que en unas ocasiones es más poético, y en otras es más crítico. Utilizando elementos muy simples que todos tenemos a nuestro alrededor, Brossa es capaz de contemplarlos desde una perspectiva totalmente nueva.

Creo que en algunos trabajos míos se establece una dinámica parecida —aunque con diferencias— a través de objetos como los periódicos de los que extraigo recortes para usarlos de una forma distinta, no habitual, en la serie de los *Listados* o convirtiendo el *Tipp-Ex* en pintura en *Gran error* y *Corrección*.

D. C.: ¿Por qué seleccionar materiales que son parte de tu entorno inmediato? Por ejemplo, los periódicos. Es algo que te encuentras sin más, algo muy humilde, y que luego transformas en otra cosa.

I. A.: Lo que me interesa, en este sentido, es contemplar la realidad desde otra óptica, cambiarla; cualquier acto cotidiano puede ser

s'interpreta des de la teoria, la crítica o la filosofia, però també procuro estar molt atent a tot el que m'envolta, al que tinc a prop, a situacions que molts cops no percebem precisament per això, per la seva contigüitat o immediatesa.

D. C.: Per la seva proximitat.

I. A.: Sí, per la seva proximitat. Georges Perec, un escriptor que m'és molt proper i amb els textos del qual he fet alguns projectes, deia que el que el fascinava era el soroll de fons, el murmur de la quotidianitat; allò que no percebem mai, però que, quan hi prestem atenció, resulta molt interessant i complex. Comparteixo plenament aquesta reflexió, que també s'acosta a la idea d'*inframince* («infralleu») de Marcel Duchamp. En l'estudi on treballo, que és un edifici industrial del segle XIX, la pols és una presència constant. Si deixes un paper sobre la taula, al cap de tres o quatre dies està cobert per una fina capa de pols. Quan em vaig adonar, se'm va plantejar el dilema de canviar d'estudi —per marxar-ne a un de més net— o bé utilitzar la pols com a material de treball en la meua obra. I vaig optar per la segona possibilitat. Així em vaig adonar que la pols era un material molt complex en molts sentits.

D. C.: O sigui que en comptes de lluitar contra alguna cosa que mai no podràs canviar, t'hi acostes i la incorpores a la teua activitat...

I. A.: És cert, no ho havia pensat. Potser sembla una actitud conformista, però no és així. En el cas de la pols, quan vaig començar a observar-lo, quan m'hi vaig posar a pensar i

útil para reinterpretarlo. Considero que es cuestión de estar muy receptivo, muy atento a todo lo que nos rodea, ya que la realidad puede ser una base muy rica a partir de la que trabajar. Es muy importante ver cómo lo cotidiano se interpreta desde la teoría, la crítica o la filosofía, pero también procuro estar muy atento a lo que me rodea, a lo que tengo cerca, a situaciones que muchas veces no percibimos precisamente por eso, por su cercanía o inmediatez.

D. C.: Debido a su proximidad.

I. A.: Sí, por su proximidad. Georges Perec, un escritor al que me siento muy próximo y a partir de cuyos textos he hecho algunos proyectos, decía que lo que le fascinaba era el ruido de fondo, el murmullo de la cotidianidad, eso que no percibimos nunca, pero que, cuando le prestamos atención, resulta ser muy interesante y complejo. Comparto plenamente esta reflexión, que también se acerca a la idea de *inframince* («infrave») de Duchamp. En el estudio en el que trabajo, que es un edificio industrial del siglo XIX, el polvo es una presencia constante. Si dejas un papel sobre la mesa, al cabo de tres o cuatro días está cubierto por una fina capa de polvo. Cuando me di cuenta de ello se me planteó el dilema de cambiar de estudio —para irme a otro más limpio— o bien utilizar el polvo como material de trabajo en mi obra. Y opté por la segunda posibilidad. Así me di cuenta de que el polvo era un material muy complejo en muchos sentidos.

D. C.: De modo que en vez de plantar cara a algo que nunca cambiarás, te aproximas a ello y lo incorporas a tu actividad...

a analitzar-lo, vaig arribar a la conclusió que tenia moltes possibilitats. La pols és un material de síntesi, una barreja de tot el que s'erosiona al món. És també un material terminal, molest, residual i que rebutgem. S'havia d'utilitzar d'una forma subtil, tenint en compte les seves característiques, sobretot la fragilitat. Em va semblar que podia estar bé reutilitzar-lo, donar-li un nou sentit.

També faig obres amb les restes de roba que queden al filtre de l'assecadora. Cada cop que s'acaba d'assecar la bugada, al filtre trobo una mena de bola de cotó que vaig guardant. Quan tinc prou material –aproximadament cada dos anys– faig una obra amb aquestes restes. En aquest cas, es tracta de peces que funcionen paral·lelament a totes les altres, d'una manera bastant mecànica, i que no em plantejo cada dia. Vaig recol·lectant material i quan en tinc prou, l'enseno dins d'una vitrina.

D. C.: Així per a tu la mort de la pintura ¿ha estat més una tragèdia o una comèdia?

I. A.: Jo crec que ha estat més aviat una comèdia. Potser perquè la pintura no està tan morta com es diu; o es fa la morta, dissimula, però és allí. Es continuen produint una gran quantitat de pintures i aquesta és una dada objectiva, forma part de l'actualitat. Una altra qüestió és el que es pinta i quina validesa o sentit té el que es pinta. La pintura, sobretot des dels darrers cinquanta anys, té una vitalitat cíclica: hi ha moments en què desapareix i de sobte torna a aparèixer. La seva mort és un tema, en la meua opinió, més de tipus especulatiu que una dinàmica real. Quan sembla que hi ha un esgotament de les

I. A.: Es verdad, no lo había pensado. Quizá parezca una actitud conformista, pero no es así. En el caso del polvo, vi que era un material con muchas posibilidades. Cuando comencé a observarlo, cuando me puse a pensar sobre él y a analizarlo, llegué a la conclusión de que tenía muchas posibilidades. El polvo es un material de síntesis, una mezcla de todo lo que se erosiona en el mundo. Es también un material terminal, molesto, residual y que rechazamos. Había que usarlo de forma sutil, teniendo en cuenta sus propias características, sobre todo su fragilidad. Me pareció que podía estar bien reutilizarlo, darle un sentido nuevo.

También hago trabajos con los restos de la ropa que se quedan en el filtro de la secadora. Cada vez que termina de secar la colada, en el filtro encuentro una especie de bola de algodón que voy guardando. Cuando tengo suficiente material —aproximadamente cada dos años—, hago una obra con estos restos. En este caso, se trata de piezas que funcionan en paralelo a todas las demás, de una forma bastante mecánica, y que no me planteo cada día. Voy recolectando el material y, cuando tengo suficiente, lo marco en una vitrina.

D. C.: Así pues, para ti, la muerte de la pintura ¿ha sido más una tragedia o una comedia?

I. A.: Yo creo que ha sido más bien una comedia. Tal vez porque la pintura no está tan muerta como se dice; o se hace la muerta, disimula, pero está ahí. Sigue produciéndose gran cantidad de pinturas y este es un dato objetivo, forma parte de la actualidad. Otra cuestión es qué se pinta, y qué validez o sentido tiene aquello que se pinta. La pintura, sobre todo desde los últimos cincuenta años, tiene una vitalidad cíclica: hay momentos en que

noves tendències, la pintura torna a un primer pla, se la ressuscita, tot i que –des del meu punt de vista– sense abandonar un estat de crisi permanent.

D. C.: Potser en el cas de la pintura, la mort simplement té un altre significat.

I. A.: Des de fa dos o tres anys ja no estic tan preocupat pel vincle de les meves obres amb la pintura; les meves obres estan més distanciades d'aquelles amb les quals realment qüestionava les seves possibilitats –ahora que no hi volia renunciar– i amb les quals pretenia donar una sortida a aquesta mort. En un text que he estat escrivint aquests dies afirmo que la pintura havia estat gairebé exclusivament l'única forma d'expressió, o la més important, durant segles, pràcticament fins a mitjan segle xx, i que durant tot aquest temps els artistes havien desenvolupat, estudiat i investigat tota mena de tècniques, formes i llenguatges, per la qual cosa podem arribar a la conclusió que hi ha certa dificultat per continuar. Perquè ens sembla que gairebé tot el que es fa ara ja ho hem vist, és molt difícil proposar solucions noves... A més, com diu Catherine Millet, no es pot seguir pintant sense tenir en compte que han existit Duchamp, Kosuth i Weiner.

D. C.: Pintant quadres.

I. A.: D'una banda, hem arribat a l'esgotament formal dels discursos expressius i de l'altra, crec que la pintura té més dificultats per comunicar-se amb el que és contemporani. En certa mesura, tinc la impressió que s'està quedant com a recurs per a la subjectivitat.

desaparece y de repente vuelve a aparecer. Su muerte es un tema, en mi opinión, más de tipo especulativo que una dinámica real. Cuando parece que hay un agotamiento de las nuevas tendencias la pintura vuelve a primer plano, se la resucita, aunque —desde mi punto de vista— sin abandonar su estado de crisis permanente.

D. C.: Es posible que en el caso de la pintura la muerte tenga otro significado.

I. A.: Desde hace dos o tres años ya no estoy tan preocupado por el vínculo de mis trabajos con la pintura; mis obras están más distanciadas de aquellas con las que realmente cuestionaba sus posibilidades —a la vez que no quería renunciar a ella— y con las que pretendía dar una salida a esta muerte. En un texto que he estado escribiendo estos días afirmo que la pintura había sido casi exclusivamente la única forma de expresión, o la más importante, durante siglos, prácticamente hasta mediados del siglo xx, y que durante todo este tiempo los artistas habían desarrollado, estudiado e investigado todo tipo de técnicas, formas y lenguajes, por lo que podemos llegar a la conclusión de que existe cierta dificultad para continuar. Porque nos parece que casi todo lo que se hace ahora ya lo hemos visto, es muy difícil proponer soluciones nuevas... Además, como dice Catherine Millet, no se puede seguir pintando sin tener en cuenta que han existido Duchamp, Kosuth o Weiner.

D. C.: Pintando cuadros.

I. A.: Por un lado, hemos llegado al agotamiento formal de los discursos expresivos, y por otro creo que la pintura tiene más dificultades para

Intentaré explicar-ho: podem dir, en la meua opinió, que és la tècnica més adequada per parlar d'un mateix, del que anomenem «món interior», la més relacionada amb l'expressió davant d'altres més recents, més fredes, reflexives i que forcen una distància entre l'autor i l'obra, que es refereixen sobretot al món exterior i que generalment necessiten de mitjans mecànics per a la seva formalització. Aquestes són propostes més aviat dirigides cap a l'espectador, cap a l'exterior. No reflecteixen els conflictes interiors de l'artista, sinó que parlen del món i de la seva problemàtica. Això explicaria dues maneres d'entendre la pràctica artística: la que s'adreça al que és subjectiu i la que s'adreça al que és col·lectiu.

D. C.: Crec que es tracta d'un problema de la postmodernitat en general.

I. A.: Crec que el vocabulari actual, format per termes com «social», «polític» o «compromís» no funciona bé amb la pintura, en la meua opinió és una relació problemàtica. Per expressar tots aquests conceptes són més útils altres tècniques contemporànies més tecnificades, com ja he dit, que estableixen una distància entre l'autor i l'obra, que exclouen la intervenció directa i per tant la presència del gest, que expressen millor les actituds racionals i reflexives i no tant les intuïtives. Això ho he experimentant en el meu procés creatiu. Però evidentment sobre aquestes qüestions no es pot generalitzar, perquè podríem trobar exemples contraris perfectament vàlids.

D. C.: Actualment un espectador pot llegir literalment la teua obra, però sense fer

comunicar con lo contemporáneo. En cierta manera, tengo la impresión de que se está quedando como recurso para la subjetividad. Intentaré explicarlo: podemos decir, en mi opinión, que es la técnica más adecuada para hablar de uno mismo, de lo que llamamos «mundo interior», la más relacionada con la expresión frente a otras más recientes, más frías, reflexivas y que fuerzan una distancia entre el autor y la obra, que se refieren sobre todo al mundo exterior y que generalmente necesitan de medios mecánicos para su formalización. Estas son propuestas más bien dirigidas hacia el espectador, hacia el exterior. No reflejan los conflictos interiores del artista, sino que hablan del mundo y de su problemática. Ello explicaría dos maneras de entender la práctica artística: la que se dirige a lo subjetivo y la que se dirige a lo colectivo.

I. A.: Creo que el vocabulario actual, formado por términos como «social», «político» o «compromiso», no funciona bien con la pintura, en mi opinión es una relación problemática. Para expresar todos estos conceptos son más útiles otras técnicas contemporáneas más tecnificadas, como ya he dicho, que establecen una distancia entre el autor y la obra, que excluyen la intervención directa y por lo tanto la presencia del gesto, que expresan mejor las actitudes racionales y reflexivas frente a las más intuitivas. Esto lo he experimentado en mi propio proceso creativo. Pero evidentemente sobre estas cuestiones no se puede generalizar, porque podríamos encontrar ejemplos contrarios perfectamente válidos.

D. C.: Hoy en día un espectador puede literalmente leer tu obra, aunque no por fuerza trazará la conexión que hay entre la formación

necessàriament una connexió amb la formació del tema, com ara en el cas de l'obra feta amb retalls de diari...

I. A.: Amb la sèrie titulada genèricament *Listados* vaig començar, en certa mesura, com havia començat amb altres materials, fent servir el diari com a objecte quotidià. El diari passa per les meves mans cada dia, i vaig pensar que abans de llençar-lo a les escombraries podria utilitzar alguns dels seus elements. Vaig reflexionar sobre quins eren els continguts que em servien millor per representar la realitat sense concretar-la, sense que perdés objectivitat, sense limitar-la a un temps, a un dia concret. Vaig començar a retallar les quantitats de tota mena que apareixien a les notícies i després les vaig ordenar per grups, per exemple, segons la quantitat de persones, ferits, morts o desapareguts, segons els períodes de temps, la quantitat de diners, etc. Quan veia que tenia prou elements d'una paraula o grup, començava a compondre un collage amb els retalls. El collage fa la funció del negatiu en la fotografia. Escanejant-lo obtinc una imatge digital, una imatge fotogràfica.

D. C.: També utilitzes percentatges.

I. A.: És cert, faig servir percentatges, paraules i temes que, evidentment, gairebé cada dia apareixen al diari.

D. C.: I són una realitat.

I. A.: Aquest és precisament un dels aspectes que més m'interessen: la seva vinculació amb la realitat. No es tracta de xifres inventades, sinó que es corresponen a situacions reals,

del asunto, como en el caso de la obra espigada de los periódicos...

I. A.: Con la serie de obras tituladas genéricamente *Listados* empecé, en cierta manera, como había empezado con otros materiales, utilizando el periódico como objeto cotidiano. El periódico pasa por mis manos cada día, y pensé que antes de tirarlo a la basura podría utilizar algunos de sus elementos. Reflexioné sobre cuáles eran los contenidos que me servían mejor para representar la realidad sin concretarla, sin que perdiese objetividad, sin limitarla a un tiempo, a un día concreto. Empecé a recortar las cantidades de todo tipo que aparecían en las noticias y luego las ordené por grupos, por ejemplo según las cantidades de personas, de heridos, muertos o desaparecidos, según períodos de tiempo, según cantidades de dinero, etc. Cuando veía que ya tenía suficientes elementos de una palabra o un grupo, empezaba a componer un collage con los recortes. El collage hace la función del negativo en la fotografía. Escaneándolo obtengo una imagen digital, una imagen fotográfica.

D. C.: También utilizas porcentajes.

I. A.: Es cierto, empleo porcentajes, palabras y temas que, evidentemente, casi cada día aparecen en el periódico.

D. C.: Y que son una realidad.

I. A.: Ese es precisamente uno de los aspectos que más me interesan: su vinculación con la realidad. No se trata de cifras inventadas, sino que corresponden a situaciones reales, podemos relacionarlas todas con

podem relacionar-les totes amb esdeveniments que per algun motiu han estat notícia.

D. C.: Però la manera com els manipules es refereix a una altra cosa a part de la realitat.

I. A.: Sí, el que jo faig és aïllar les dades. Les vaig recopilant cada dia i després les reordeno. En aquest procés de reordenació, es produeix un canvi molt significatiu, tant en l'aspecte visual com en el conceptual. Una imatge en la qual apareixen xifres de morts sense cap referència és una abstracció sobre la mort. Si es tracta de quantitats de diners, aleshores és una abstracció sobre l'aspecte econòmic; si són percentatges, sobre l'estadística com una ciència que realment condiona tot el que fem... i el mateix passa amb les altres classificacions. Per a mi són fragments de la realitat extrets d'un element sobre el qual es reflecteix la realitat com és el diari.

D. C.: Elements descontextualitzats.

I. A.: És cert, els fragments s'extrauen del seu context i es presenten en un altre.

D. C.: La llista de persones que han mort, per exemple, em fa pensar en el costum que té molta gent de començar el dia llegint les esquelas a la premsa per saber qui ha mort el dia abans. És curiós, ¿oi?

I. A.: M'interessa molt el tema perquè forma part de la quotidianitat, de la realitat més desagradable, del seu aspecte més negatiu, que seria la mort. Sobretot si tenim en compte que quan la mort apareix al diari és perquè en

acontecimientos que por algún motivo han sido noticia.

D. C.: Pero tu manera de manipularlas habla de algo distinto de la realidad.

I. A.: Sí, lo que yo hago es aislar los datos. Los voy recolectando cada día, y los reordeno. En ese proceso de reordenación se produce un cambio muy significativo, tanto en el aspecto visual como en el conceptual. Una imagen en la que aparecen cifras de muertos sin ninguna referencia es una abstracción sobre la muerte. Si se trata de cantidades de dinero, entonces es una abstracción sobre el aspecto económico; si son porcentajes, sobre la estadística como algo que realmente condiona todo lo que hacemos... y lo mismo con todas las demás clasificaciones. Para mí son fragmentos de la realidad extraídos de un elemento sobre el que se refleja la realidad como es el periódico.

D. C.: Elementos descontextualizados.

I. A.: Ciertamente, los fragmentos se extraen de su contexto y se presentan en otro.

D. C.: La lista de fallecidos, por ejemplo, me recuerda a la costumbre que tienen muchas personas, que al empezar el día lo primero que hacen es ver las esquelas en la prensa para saber quién ha muerto el día anterior. Es curioso, ¿no?

I. A.: El tema me interesa mucho porque forma parte de la cotidianidad, de la realidad más desagradable, de su aspecto más negativo, que sería la muerte. Sobre todo si tenemos en cuenta que cuando la muerte aparece en el periódico es porque en algún lugar se ha producido algún

algun lloc s'ha produït algun fet violent, negatiu, ja siguin guerres, assassinats, accidents o un desastre natural. El nombre de víctimes és la dada més significativa, el que ens permet mesurar la magnitud d'aquesta catàstrofe, ja sigui natural o provocada per l'ésser humà. La importància d'un fet es pot mesurar per una xifra, per un tipus de mesura que no es correspon a un amidament normal, no es troba en el sistema mètric. No obstant això, la xifra ens dona una idea de la magnitud del que ha succeït. Aquestes obres —els *Listados*— són una manera de quantificar la realitat.

D. C.: Però és una realitat que només ens importa si entre els morts hi ha un familiar, un amic o un famós.

I. A.: Sí, els únics morts que compten són els propers a la nostra realitat.

D. C.: És una mena d'hiperrealitat...

I. A.: Sí, al final, la mort generalitzada es converteix en una ficció, encara que sigui conseqüència d'una fet real, quotidià. Un dia és una guerra, un altre dia és un tsunami, un altre una explosió o un accident. Arribem a adoptar una actitud neutra davant de tot això i no ens afecta personalment, sobretot quan les notícies es refereixen a fets distants que no ens impliquen directament. Cada dia sabem quantes persones han mort en tots els desastres que hi ha al món, i no diré que sigui correcte protegir-se'n, però és cert que ho fem de forma inconscient. I una manera de fer-ho és prendre distància, relativitzar els esdeveniments. La rutina es desactiva i ens anestesia davant la catàstrofe

hecho violento, negativo, ya sea una guerra, asesinatos, accidentes o un desastre natural. El número de víctimas es el dato que queda como más significativo, lo que nos permite medir la magnitud de esa catástrofe, ya sea natural o provocada por el ser humano. La importancia de un hecho viene medida por una cifra, por un tipo de medida que no corresponde a una forma de medición normal, no está en el sistema métrico. No obstante, la cifra nos da una idea de la magnitud de aquello que ha sucedido. Estas obras —los *Listados*— son una manera de cuantificar la realidad.

D. C.: Pero es una realidad que solo nos importa si entre los muertos hay un familiar, un amigo o alguien famoso.

I. A.: Sí, los muertos que cuentan son solo los cercanos a nuestra realidad.

D. C.: Así pues, es una especie de hiperrealidad...

I. A.: Sí, al final la muerte generalizada se convierte en una ficción aunque sea consecuencia de un hecho real, cotidiano. Un día es una guerra, otro día un tsunami, otro una explosión o un accidente. Llegamos a adoptar una actitud neutra ante ello y no nos afecta en lo personal, sobre todo cuando las noticias se refieren a hechos lejanos que no nos implican directamente. Cada día sabemos cuántas personas ha muerto en todos los desastres que hay en el mundo, y no diré que sea correcto protegerse ante ello, pero es verdad que lo hacemos de forma inconscientemente. Y una manera de hacerlo es tomar distancia, relativizar los acontecimientos. La rutina los desactiva y nos anestesia ante la catástrofe generalizada.

generalitzada.

D. C.: Fins i tot la idea que llegim un diari per reconstruir la nostra realitat està una mica distorsionada; és gairebé com si el nostre primer impuls sigui recordar que encara som vius.

I. A.: Està molt bé el teu punt de vista sobre aquest tema. Vols dir que ens consola veure que no estem inclosos en l'estadística que confirma que molts no podran seguir comprant el diari; que malgrat tots els desastres, el més important és estar vius. No podem estar tot el dia pensant que morirem. No sabem com ni quan ho farem, i preferim pensar en una altra cosa. Tanmateix, et diré que quan vaig començar a treballar en el llistat de morts, en anar enganxant els petits fragments de paper de diari em va entrar una horrible sensació d'angoixa en pensar: «És increïble, estic manejant totes aquestes xifres i són de morts reals».

D. C.: Sí, morts que es corresponen a desastres o tragèdies reals.

I. A.: Si per un moment imaginés la imatge que representaven els retalls, si convertís la suma total de les xifres en una imatge visual, aquesta seria una imatge enorme i monstruosa de la mort, i això em provoca una sensació molt desagradable. Això també demostra la capacitat de suggestió que té el que és textual, quan el text es converteix en imatge i viceversa. Al diari és molt important la relació entre imatge i text.

D. C.: Quan tu i jo morim, l'art continuarà existint i això podria ser una altra manera de protestar contra la realitat inconvenient, no

D. C.: La idea misma de que estamos leyendo un periódico con el fin de reconstruir nuestra propia realidad es un tanto distorsionada; es casi como si nuestro primer impulso fuera el no olvidarnos de que todavía estamos vivos.

I. A.: Estoy totalmente de acuerdo contigo en esta cuestión. Quieres decir que nos consuela ver que no estamos incluidos en la estadística que confirma que muchos no podrán seguir comprando el periódico; que, a pesar de todos los desastres, estar vivos es lo más importante. No podemos estar todo el día pensando que vamos a morir. No sabemos cómo ni cuándo lo haremos, y preferimos pensar en otra cosa. Sin embargo, te diré que cuando comencé a trabajar en el listado de muertos, al ir pegando los pequeños fragmentos de papel de periódico me entró una horrible sensación de angustia al pensar: «Es increíble, estoy manejando todas estas cifras y son de muertos reales.»

D. C.: Así es, muertes que se corresponden con desastres o tragedias reales.

I. A.: Si por un momento imaginase la imagen que representaban los recortes, si convirtiese la suma total de las cifras en una imagen visual, esta sería una monstruosa y enorme imagen de la muerte, y ello me provocó una sensación muy desagradable. Esto también demuestra la capacidad de sugestión que tiene lo textual, cuando el texto se convierte en imagen y viceversa. En el periódico es muy importante la relación entre imagen y texto.

D. C.: Así pues, cuando tú y yo hayamos muerto el arte seguirá vivo, y ésta podría ser otra forma de protestar contra la inconveniencia de la

llençar el diari després d'haver-lo llegit sinó guardar alguna cosa, aferrar-se a alguna cosa.

I. A.: Sí, cada cop m'interessen més aspectes del diari com una manera de sintetitzar la realitat, de concentrar-la. Al principi només retallava les xifres de qualsevol tipus, però després m'he fixat en altres coses. Per exemple, una de les últimes obres que he fet és un calendari –*Calendario 2003*– en el qual durant tot aquell any vaig substituir el número de cada dia per la fotografia que va aparèixer a la portada d'un diari, concretament *El País*. Aquesta és una obra en la qual es recullen les tres-cents seixanta-cinc imatges de tot un any ordenades cronològicament i disposades seguint l'ordre d'un calendari, per mesos i setmanes. Per a mi és una forma d'explicar un any, un període de temps concret, a través d'unes imatges que nosaltres podem recordar o no, a partir de les quals podem anar reconstruint alguns fets amb els quals establim una relació molt superficial per la raó que tu comentaves: utilitzem i llencem el diari cada dia.

Mantenim una relació molt excepcional amb aquesta imatge de la portada, que normalment es refereix al fet més rellevant de cada dia: un exemplar dura vint-i-quatre hores i després desapareix. Amb aquesta obra, la meva intenció era comprovar si les imatges podien perdurar més temps, si una imatge vista dos o tres anys després de la seva aparició continua sent d'actualitat.

D. C.: Però sempre fora de context.

I. A.: Les fotografies estan, en part, fora de context, perquè en aquestes obres no incloco el

realidad, al no tirar el periódico después de leerlo, al conservar algo, al aferrarnos a algo.

I. A.: Sí, cada vez me interesan más aspectos del periódico como manera de sintetizar, de concentrar la realidad. Al principio solo recortaba las cifras de todo tipo, pero luego me he fijado en otras cosas. Por ejemplo, una de las últimas obras que he hecho es un calendario — *Calendario 2003*— en el que durante todo ese año sustituí el número de cada día por la fotografía que apareció en la portada de un periódico, concretamente *El País*. Esta es una obra en la que se recogen las trescientas sesenta y cinco imágenes de todo un año, ordenadas cronológicamente y dispuestas siguiendo el orden de un calendario, por meses y semanas. Para mí esta es una forma de explicar un año, un período de tiempo concreto, a través de unas imágenes que nosotros podemos recordar o no, a partir de las cuales podemos ir reconstruyendo algunos hechos con los que establecemos una relación muy superficial por la razón que tú comentabas: usamos y tiramos el periódico cada día.

Mantenemos una relación muy puntual con él, con esa imagen de la portada que normalmente se refiere al hecho más relevante de cada día: un ejemplar dura veinticuatro horas, y luego desaparece. Con esta obra, mi intención era comprobar si las imágenes podían perdurar más tiempo, si una imagen vista dos o tres años después de su aparición sigue siendo actualidad.

D. C.: Pero siempre fuera de contexto.

I. A.: Las fotografías también están, en parte, fuera de contexto, porque en estas obras no incluyo el texto que las referencia. Como te

text a què fan referència. Com t'explicava, el 2004 vaig fer el mateix que l'any 2003, i ara ho he tornat a fer l'any 2005, i m'he adonat que les imatges que han aparegut durant aquests tres anys s'assemblen molt. Moltes són reiteratives, com ho són els temes que il·lustren i constitueixen una mena de bucle en el qual es van repetint, tot i que aparentment siguin diferents. Trobo molt suggerent analitzar com un esdeveniment actual que ens sembla molt significatiu té la seva correspondència en l'any anterior i la tindrà l'any següent i l'altre. Això demostra que estem immersos en un *continuum* en el qual les situacions s'assemblen molt, i el progrés només es percep a més llarg termini. Necessitarem molt més temps per apreciar diferències o per valorar si realment es produeix una evolució.

D. C.: Bé, Picasso feia collages amb diaris a principis del segle xx, però d'una manera que acabava confonent-se amb l'entorn, per dir-ho d'alguna manera.

I. A.: La meua intenció és provocar o crear cert desassossec en l'espectador, perquè és enfrontar-lo a la realitat d'una manera que normalment no contempla però que en aquestes obres es veu obligat a advertir per l'acumulació, la descontextualització i la reiteració dels elements. En les obres en les quals Picasso utilitzava diaris —els collages cubistes de principis del segle xx—, els posava directament al quadre com un material plàstic més, de la mateixa manera que utilitzava el color o un tros de fusta. És interessant comentar que en moltes de les seves obres, l'element real —el retall de diari— s'incorpora directament a l'obra, i no

explicaba, lo que hice durante el año 2003 lo he vuelto a hacer durante el año 2004 y lo estoy haciendo durante el 2005, y me he dado cuenta de que las imágenes que han aparecido durante esos tres años se parecen mucho. Muchas de ellas son reiterativas, como los temas que ilustran y constituyen una especie de bucle en el que se van repitiendo, aunque aparentemente sean distintas. Me parece muy sugestivo analizar cómo un acontecimiento actual que nos parece muy significativo tiene su correspondiente en el año anterior, y lo tendrá en el año próximo y en el siguiente. Ello demuestra que estamos inmersos en un continuo en el que las situaciones se parecen mucho, y el progreso solo se percibe a más largo plazo. Necesitaríamos mucho más tiempo para apreciar diferencias, o para valorar si realmente se produce una evolución.

D. C.: Picasso utilizó collages de periódicos a comienzos del siglo xx, aunque haciéndolo de un modo que terminó por quedar absorbido en el entorno, por así decir.

I. A.: Mi intención es lanzar cierta provocación o crear desasosiego en el espectador, porque es enfrontarlo a la realidad de una manera que normalmente no contempla pero que en estas obras se ve obligado a advertir por la acumulación, la descontextualización y la reiteración de los elementos. En las obras en las que Picasso utilizaba periódicos —los collages cubistas de principios del siglo XX—, los ponía directamente en el cuadro como un material plástico más, igual que utilizaba un color o un trozo de madera. Es interesante comentar que en bastantes de sus obras, el elemento real —el recorte de periódico— se incorpora directamente a la obra, y no se le

se'l representa. En el meu cas, no és exactament així, perquè la imatge final no és el collage original compostat per diferents retalls.

D. C.: De manera que no és un quadre.

I. A.: No, és una fotografia ampliada d'aquest collage que, transformat, es converteix en una altra cosa. M'interessa que l'aspecte final sigui una imatge fotogràfica perquè així s'elimina l'aspecte manual i material que porta implícit qualsevol collage. Com ja he dit, el collage és el substitut del negatiu fotogràfic, a partir del qual es pot ampliar la imatge.

D. C.: És una correlació numèrica...

I. A.: Exacte. Això és l'únic que hi ha, no hi ha cap altre element més. Quan la paraula que acompanya a la xifra és sempre la mateixa i es repeteix al llarg de tota la imatge, quan es tracta de morts, persones, ferits, immigrants, etc., la xifra mai no es repeteix perquè no vull que es pugui associar dos cops al mateix fet, ja que són sempre situacions diferents. Per la qual cosa la sensació encara és pitjor: augmenta el nombre de conflictes o de situacions que estan representades en aquestes obres.

D. C.: Així si setze persones moren a Egipte i setze a Noruega, has d'escollir.

I. A.: Jo escullo el setze, independentment del lloc i de la situació que hagi provocat aquestes morts. I aquest nombre ja no el tornaré a utilitzar. Com que en l'obra no està explicat el context en què s'ha produït aquesta situació, no podríem saber si són els setze de Noruega o

representa. En mi caso no es exactamente así, porque la imagen final no es el collage original compuesto por los diferentes recortes.

D. C.: De modo que no es un cuadro.

I. A.: No, es una fotografía ampliada de ese collage que, transformado, se convierte en otra cosa. Me interesa que el aspecto final sea una imagen fotográfica porque así se elimina el aspecto manual y matérico que lleva implícito todo collage. Como ya he dicho, el collage es el sustituto del negativo fotográfico, a partir del cual se puede ampliar la imagen.

D. C.: Una correlación numérica...

I. A.: Exactamente. Eso es lo único que hay, no hay ningún elemento más. Cuando la palabra que acompaña a la cifra es siempre la misma y se repite a lo largo de toda la imagen, cuando se trata de muertos, personas, heridos, inmigrantes, etc., la cifra nunca se repite, porque no quiero que se pueda asociar dos veces al mismo hecho, ya que son siempre situaciones distintas. Por lo cual la sensación aún es peor: aumenta el número de conflictos o de situaciones que están representadas en estas obras.

D. C.: Así que si mueren dieciséis personas en Egipto y mueren dieciséis personas en Noruega, tienes que elegir.

I. A.: Yo escojo el número dieciséis, independientemente del lugar y de la situación que haya provocado esas muertes. Y ese número ya no lo volveré a utilizar. Como en la obra no está explicado el contexto en el que se ha producido esa situación, no podríamos

els d'Egipte. Per això prefereixo no repetir les xifres; així, sempre es diferenciarà una quantitat de persones, o de morts o ferits, de qualsevol altra quantitat.

D. C.: M'agradaria preguntar-te sobre la teva activitat personal alhora de fer una obra, i com aquest procés es relaciona amb l'obsessió.

I. A.: Crec que molts artistes —si no tots— manifesten un component obsessiu que els permet seguir evolucionant en la seva obra. Amb tantes dificultats, si no se sent una mena d'obsessió i passió per fer-ho, no es fa, perquè tot està en contra. I aquest component obsessiu i constant és també imprescindible per fer aquestes obres. És cert que hi ha un impuls una mica irracional que fa que retalli tot el que m'interessa del diari abans de llençar-lo. És gairebé un fet mecànic que em serveix per estar en contacte continu amb els projectes en curs. Un altre artista potser faria esbossos o dibuixos per aconseguir el mateix. Jo, en canvi, m'he marcat una sèrie de rutines, accions que faig cada dia i que em permeten estructurar i mantenir el sentit de la meua feina. Evidentment, la feina de l'artista no és com la d'altres professionals o treballadors que realment cada dia produeixen una cosa que qualifiquem d'útil i tornen a casa després d'haver salvat una vida, haver defensat una processat o haver construït un edifici...

D. C.: O haver fet unes sabates.

I. A.: Sí, unes sabates i moltes altres coses. Tot això és molt més tangible, evidentment, que algunes de les coses que produïm els

saber si son los dieciséis de Noruega o los de Egipto. Por eso prefiero no repetir las cifras; así, siempre se diferenciará una cantidad de personas, o de muertos o heridos, de otra.

D. C.: Quería preguntarte por tu actividad personal al producir la obra, por el modo en que tus procesos se relacionan con la condición clínica de la obsesión.

I. A.: Creo que muchos artistas —si no todos— manifiestan un componente obsesivo que les permite llevar el trabajo adelante y continuar. Con tantas dificultades, si no se siente una especie de obsesión y pasión por hacerlo, no se hace, porque todo está en contra. Y ese componente obsesivo y constante es también imprescindible para realizar estas obras. Es verdad que hay un impulso un poco irracional que hace que recorte todo lo que me interesa del periódico antes de tirarlo. Es casi un hecho mecánico que me sirve para estar en contacto continuo con los proyectos en curso. Otro artista quizás haría bocetos o dibujos para conseguir lo mismo. Yo, en cambio, me he marcado una serie de rutinas, acciones que hago cada día y que me permiten estructurar y mantener el sentido del trabajo. Evidentemente el trabajo del artista no es como el de otro tipo de profesionales o trabajadores que realmente producen cada día algo que calificamos como útil, y vuelven a casa tras haber salvado una vida, haber defendido a un procesado o haber construido un edificio...

D. C.: O de haber hecho unos zapatos.

I. A.: Sí, tras haber hecho zapatos y muchas otras cosas. Todo eso es mucho más tangible, evidentemente, que algunas de las cosas que

anomenats artistes. Aleshores una sèrie de petits fets o rutines que abans t'esmentava em permeten una connexió al llarg del temps amb les obres més complexes que, al final, a partir d'aquests petits detalls, acabo fent. Començant per recollir amb paciència, cada dia, parts del diari, pols, llum solar, les restes de roba del filtre de l'assecadora... al final es pot arribar a concretar alguna cosa. Alguns dels meus projectes es defineixen a partir d'una idea inicial molt precisa que es pot desenvolupar durant un període llarg de temps –de vegades anys– durant el qual aquesta idea inicial no es transforma gens. Quan, abans d'acabar l'any 2002, vaig decidir guardar cada dia la imatge de la portada del diari durant tot l'any 2003 per poder fer el *Calendario*, l'estructura del projecte ja estava decidida i no va canviar en cap sentit fins al final. El procés va ser idèntic quan vaig decidir repetir-ho durant els anys 2004 i 2005. Passa el mateix amb altres projectes.

D. C.: O sigui que en realitat no simplement reps informació, sinó que la canvies per transformar-la en una cosa completament diferent.

I. A.: Sí, tens raó. Et puc dir que la meva obsessió ha arribat al punt que, de vegades, he retallat una xifra sense ser conscient de la notícia que hi apareixia. És a dir, he vist abans el que m'interessava que la notícia. Gairebé llegeixo el diari esperant trobar certes quantitats, esperant veure què apareixerà avui o quina fotografia serà la de la portada. Algunes fotos em semblen molt boniques, però això tant és, no ho valoro. El que m'interessa és apropiarme de la imatge per portar a terme el meu projecte. Crec que faig

producimos los llamados artistas. Entonces, esa serie de pequeños hechos o rutinas que antes te mencionaba me permiten mantener una conexión a lo largo del tiempo con los trabajos más complejos que al final, a partir de estos pequeños detalles, acabo por realizar. Empezando por recoger con paciencia, cada día, partes del periódico, polvo, luz solar, los restos de ropa del filtro de la secadora... al final se puede llegar a concretar algo. Algunos de mis proyectos se definen a partir de una idea inicial muy precisa que se puede desarrollar durante un período de tiempo largo —a veces durante años— durante el cual esa idea inicial no se transforma lo más mínimo. Cuando, antes de finalizar el año 2002, decidí guardar cada día la imagen de la portada del periódico durante todo el año 2003 para poder hacer el *Calendario*, la estructura del proyecto estaba ya decidida, y no cambió en ningún sentido hasta el final. El proceso fue idéntico cuando decidí repetirlo durante los años 2004 y 2005. Lo mismo ocurre con otros proyectos.

D. C.: De modo que en realidad no te limitas a recibir información, sino que la transformas en algo radicalmente distinto.

I. A.: Sí, tienes razón. Puedo decirte que mi obsesión ha llegado al extremo de que a veces he recortado una cifra sin ser consciente de la noticia en la que salía. Es decir, he visto antes lo que me interesaba que la noticia. Leo el periódico casi esperando encontrar ciertas cantidades, esperando ver qué va a aparecer hoy, o qué fotografía será la de la portada. Algunas fotos me parecen muy bonitas y otras las encuentro detestables, ¡no me gustan nada!, pero eso da igual, no es algo que yo valore. Lo que me interesa es apropiarme de la

una lectura interessada, o millor dit, condicionada per la feina posterior.

D. C.: M'interessa molt la manera com l'aspecte melancòlic de la teva obra sembla relacionar-se amb la pèrdua de la pintura i la necessitat corresponent de seguir treballant.

I. A.: Crec que, des de fa un temps, la meua obra s'estructura a partir de conceptes de vegades oposats i de vegades complementaris. Entre els oposats hi ha l'absència i la presència, la desaparició i l'aparició, el que és immaterial i material, la invisibilitat i la visibilitat, l'acció i la contemplació. Alguns dels aspectes complementaris són el que és efímer i permanent, la transparència i l'opacitat, l'apropiació i la creació, el que és col·lectiu i subjectiu, la realitat i la ficció. Entre les meves obres hi ha un grup que té relació amb feines anteriors i incorpora la idea de ficció en la seva concepció. Es tracta de projectes realitzats a partir de temes com el cinema –els cartells de pel·lícules en relació amb els textos de Georges Perec– i altres obres que he fet incorporant aspectes de la realitat que després he transformat. A partir d'un procés d'investigació, en el cas de Georges Perec, vaig construir una ficció que em va permetre relacionar la meua obra amb la seva i generar un híbrid, que és quelcom directament construït per mi, però incorporant els aspectes reals que vaig trobar durant la fase prèvia de documentació. També pertany a aquest grup de treballs la sèrie titulada *Sinopsis*, realitzada a partir de les sinopsis de pel·lícules tal i com apareixen en la cartellera del diari i a partir de les quals he desenvolupat un projecte que és una ficció sobre el cinema i el seu component narratiu:

imagen para llevar a cabo mi proyecto. Creo que hago una lectura interesada, o mejor, digamos, condicionada por el trabajo posterior.

D. C.: Me interesa mucho la forma en que el aspecto melancólico de tu obra parece relacionarse con la pérdida de la pintura y la necesidad de seguir trabajando.

I. A.: Creo que mi trabajo, desde hace un tiempo, se estructura a partir de conceptos a veces opuestos y a veces complementarios. Entre los opuestos se cuentan la ausencia y la presencia, la desaparición y la aparición, lo inmaterial y lo material, la invisibilidad y la visibilidad, la acción y la contemplación, siempre. Algunos de los aspectos complementarios son lo efímero y lo permanente, la transparencia y la opacidad, la apropiación y la creación, lo colectivo y lo subjetivo, la realidad y la ficción. Entre mis obras hay un grupo que guarda relación con trabajos anteriores e incorpora la idea de ficción en su concepción. Se trataría de los proyectos que he estado realizando a partir de temas como el cine —los carteles de películas en relación con los textos de Georges Perec— y de otras obras que he realizado a partir de incorporar aspectos de la realidad que después he transformado. A partir de un proceso de investigación, en el caso de Perec construí una ficción que me permitió relacionar mi trabajo con el suyo y generar un híbrido, que es algo directamente construido por mí, aunque incorporando los aspectos reales que encontré durante la fase previa de documentación. También pertenece a este grupo de trabajos la serie titulada *Sinopsis*, realizada a partir de las sinopsis de películas tal y como aparecen en la cartelera del periódico y a partir de las cuales he

¿Quines històries explica el cinema, sobre què parla, què li interessa comunicar?

Paral·lelament es mostren els espais on es fan les pel·lícules, des del plató fins al projector a la sala de cinema.

A més hi ha en la meua obra una via diferent, que consisteix a treballar amb determinats elements de la realitat sense alterar les seves característiques originals ni afegir elements nous. Aquestes serien les obres que he fet a partir dels retalls de diari, o els *Inventarios*, llargs llistats exhaustius de diferents aspectes de la realitat com les llengües, els moviments filosòfics, les professions, les religions, les monedes, els medicaments, la loteria, etc.

Considero que aquests dos tipus de treballs es relacionen i complementen molt bé.

Encara que tinguin característiques diferenciades hi ha punts de comunicació entre ells, per la qual cosa en la meua opinió marquen dos actituds o maneres de treballar similars. En les exposicions del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Ikon Gallery (Birmingham) i la Fundação Serralves (Porto) es pot veure aquesta doble metodologia.

D'una banda, un projecte com *Síntesis* que suposa una nova reflexió sobre el cinema que —com en el cas de *Desapariciones*, realitzat a partir de la col·laboració de Georges Perec amb el cinema— ficcionalitza la realitat.

Paral·lelament l'exposició presenta un vídeo en el qual, en un laboratori fotogràfic, s'han filmat les fotografies quan surten de la màquina de revelat de manera contínua. Són fotografies anònimes que han fet altres persones i durant hores es veuran centenars, milers de fotografies, però cada una només durant menys de mig segon. El procés de realització de l'obra és molt senzill: cal situar-

desarrollado un proyecto que es una ficción sobre el cine y su componente narrativo: ¿qué historias explica el cine, sobre qué habla, qué le interesa comunicar?.

Paralelamente se muestran los espacios donde se hacen las películas, desde el plató hasta el proyector en la sala de cine.

Además hay en mi obra una vía distinta, que consiste en trabajar con determinados elementos de la realidad sin alterar sus características originales ni añadir elementos nuevos. Estas serían las obras que he realizado a partir de los recortes de periódico, o los *Inventarios*, largos listados exhaustivos de diferentes aspectos de la realidad como las lenguas, los movimientos filosóficos, las profesiones, las religiones, las monedas, los medicamentos, la lotería, etc.

Considero que estos dos tipos de trabajos se relacionan y complementan muy bien. Aunque tengan características diferenciadas hay puntos de comunicación entre ellos, por lo que en mi opinión marcan dos actitudes o maneras de trabajar similares. En las exposiciones del Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Ikon Gallery (Birmingham) y la Fundação Serralves (Oporto) puede verse esta doble metodología. Por un lado, un proyecto como *Síntesis* que supone una nueva reflexión sobre el cine que —como en el caso de *Desapariciones*, realizado a partir de la colaboración de Georges Perec con el cine— ficcionaliza la realidad.

Paralelamente la exposición presenta un vídeo en el que, en un laboratorio fotográfico, se han filmando las fotografías cuando salen de la máquina de revelado de forma continua. Son fotografías que han hecho otros, son anónimas, y durante horas se verán cientos, miles de fotografías, pero cada una solo durante menos de medio segundo. El proceso

se al costat de la màquina, posar en marxa la càmera i enregistrar les imatges mentre van passant pel davant. En aquesta obra es pot veure una síntesi entre el cinema i la fotografia. Aquesta seria una altra de les obres relacionades amb el segon grup, el que mostra aspectes de la realitat sense a penes intervenir-hi.

Passa el mateix en el vídeo *0-24 h* que consisteix a mostrar l'interior del MACBA durant la nit, en temps real, quan està tancat i és inaccessible per al públic, a partir d'enregistraments de les càmeres de seguretat. Aquesta peça em permet plantejar el meu interès per aproximar-me al cinema utilitzant la mínima infraestructura tècnica necessària, de vegades fins i tot sense càmera, aprofitant situacions i materials ja existents que en general no són propis del cinema.

D. C.: Es tracta de formar un context en què la realitat no funciona com la realitat.

I. A.: És fer un petit gir a allò que està establert, forçar una mica la situació. Convertir en una pel·lícula aquelles fotos que han fet altres persones, que no he vist prèviament, perquè seran les que la gent hagi portat a revelar al laboratori el dia que jo vagi a filmar-les. El més interessant per a mi no són les fotografies des del punt de vista estètic o tècnic, sinó el fet d'utilitzar-les i convertir-les en imatges en moviment. És el mateix procés que quan retallo la imatge que em ve donada a la portada del diari, o bé, en el vídeo *Desaparición* —que vaig fer a partir d'un guió escrit per Georges Perec—, quan vaig reutilitzar imatges del diari en les quals no es veia el rostre de les persones.

de realización de la obra es muy sencillo: hay que situarse junto a la máquina, poner en marcha la cámara y registrar las imágenes mientras van pasando por delante. En esta obra puede verse una síntesis entre el cine y la fotografía. Este sería otro de los trabajos relacionados con el segundo grupo, el de las obras que muestran aspectos de la realidad sin apenas intervenir en ella.

Ocurre lo mismo en el vídeo *0-24 h*, que consiste en mostrar el interior del MACBA durante la noche, en tiempo real, cuando está cerrado y es inaccesible para el público, a partir de grabaciones de las cámaras de seguridad. Esta pieza me permite plantear mi interés por aproximarme al cine utilizando la mínima infraestructura técnica necesaria, a veces incluso sin cámara, empleando situaciones y materiales ya existentes que por lo general no son propios del cine.

D. C.: Todo ello conforma un contexto que en realidad no funciona como la realidad.

I. A.: Es darle un pequeño giro a lo establecido, forzar un poco la situación. Convertir en una película esas fotos que han hecho otros, que no he visto previamente, porque serán las que la gente haya llevado a revelar al laboratorio el día que yo vaya a filmarlas. Lo interesante para mí, no es cómo son las fotografías desde el punto de vista estético o técnico, sino el hecho de utilizarlas y convertirlas en imágenes en movimiento. Es el mismo proceso que cuando recorto la imagen que me viene dada en la portada del periódico, o bien, en el vídeo *Desaparición* —que realicé a partir de un guió escrito por Georges Perec—, cuando reutilicé imágenes del periódico en las que no se veía el rostro de las personas.

D. C.: Així les fotos es converteixen en cinema i el cinema es converteix en cartells, i els diaris en quadres...

I. A.: Crec que d'aquesta confusió aparent poden sortir coses interessants... Aquesta barreja de tècniques i mitjans és molt freqüent en l'actualitat, és comuna en la pràctica de molts artistes: hi ha una confusió, o més ben dit, una dissolució dels límits de les antigues disciplines. En cada cas s'utilitzen aquelles que expliquen millor les idees que es volen expressar, en relació no només amb l'àmbit artístic, sinó també amb altres àmbits com el científic, el literari, el filosòfic i molts altres aspectes del coneixement.

D. C.: Así pues, las fotos se convierten en cine, el cine en carteles y los periódicos en cuadros...

I. A.: Creo que de esta aparente confusión pueden salir cosas interesantes... Esta mezcla de técnicas y medios es algo muy frecuente en la actualidad, es común en la práctica de muchos artistas: se da una confusión, o mejor dicho, una disolución de los límites de las antiguas disciplinas. En cada caso se utilizan aquellas que explican mejor las ideas que se quieren expresar, en relación no solo con el ámbito artístico, sino también con otros ámbitos como el científico, el literario, el filosófico y muchos otros aspectos del conocimiento.